

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ, ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ, ΤΟΜΕΑΣ ΚΛΑΣΙΚΩΝ  
ΣΠΟΥΔΩΝ**

**ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΚΟΥΝΑΚΗ – ΦΙΛΙΠΠΙΔΗ**

**ΕΠΑΝΑΛΑΜΒΑΝΟΜΕΝΕΣ ΣΚΗΝΕΣ  
ΣΤΙΣ ΚΩΜΩΔΙΕΣ ΤΟΥ ΠΛΑΥΤΟΥ**

**ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ**

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥΠΟΛΗ, ΓΑΛΟΣ**

**2008**

### ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Σταύρος Φραγκουλίδης (επόπτης· Αναπλ. Καθηγητής, Πανεπιστήμιο Κρήτης)

Μιχαήλ Πασχάλης (μέλος· Καθηγητής, Πανεπιστήμιο Κρήτης)

Niall W. Slater (μέλος· Καθηγητής, Emory University, USA)

### ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Αναστάσιος Νικολαΐδης (Καθηγητής)

Θεόδωρος Παπαγγελής (Καθηγητής)

Μιχαήλ Πασχάλης (Καθηγητής)

Σταύρος Φραγκουλίδης (Αναπληρωτής Καθηγητής)

Στέλιος Παναγιωτάκης (Επίκουρος Καθηγητής)

Αθηνά Καβουλάκη (Λέκτορας)

Ημερομηνία υποστήριξης: 18 Ιουνίου 2008

Βαθμός: Άριστα

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή: Μεθοδολογικοί προβληματισμοί, 3-33

Κεφ. 1: Η προγενέστερη έρευνα σε έξι κωμωδίες (*Menaechmi*, *Bacchides*,  
*Amphitruo*, *Miles gloriosus*, *Aulularia*, *Stichus*), 32-51

Κεφ. 2: *Mostellaria*. Μια κωμωδία πολιορκιών με δύο φαντάσματα, 52-85

Κεφ. 3: *Rudens*. Η κωμωδία των αλλεπάλληλων κλοπών, 86-107

Κεφ. 4: *Captivi*. Δύο παράλληλες κωμωδίες ταυτότητας σε ένα έργο, 108-30

Κεφ. 5: *Epidicus*. Η κωμωδία των αναγνωρίσεων, 131-50

Κεφ. 6: *Truculentus*. Η κωμωδία της άπληστης εταίρας, 151-81

Κεφ. 7: *Mercator*. Η κωμωδία της τρέλας του έρωτα, 182-207

Κεφ. 8: *Casina*. Μια κωμωδία για το πώς η γυναίκα παίρνει το πάνω χέρι,  
208-21

Κεφ. 9: *Persa*. Η κωμωδία της αξιοπιστίας, 222-46

Κεφ. 10: Μια επισκόπηση των υπόλοιπων κωμωδιών (*Cistellaria*, *Pseudolus*,  
*Asinaria*, *Poenulus*, *Curculio*, *Trinummus*), 247-69

Επίλογος, 270-75

Βιβλιογραφία, 276-87

Περίληψη (ελληνικά),

Περίληψη (αγγλικά),

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

### ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΟΙ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΙ

#### **Ορισμοί και κατηγοριοποιήσεις**

Η παρούσα διατριβή έχει ως αντικείμενο τις επαναλαμβανόμενες σκηνές στις κωμωδίες του Πλαύτου, με απώτερο στόχο να καταδείξει το νόημα, το οποίο παράγεται από μια τέτοια δραματολογική οργάνωση. Η επανάληψη σκηνών είναι συστατικό στοιχείο του δραματουργικού του ύφους και αποτελεί ποσοτικά ευρέως ανιχνεύσιμο υλικό σε μεγάλο τμήμα των κωμωδιών του.

Με τον όρο «επαναλαμβανόμενες σκηνές» προσδιορίζω σκηνές που ανακαλούν η μια την άλλη όχι μόνο ως προς το παρεμφερές λεξιλόγιο και περιεχόμενο, αλλά κυρίως ως προς την παρόμοια σκηνική δράση.<sup>1</sup> Έτσι, σε σκηνές που επαναλαμβάνονται, ενδέχεται οι χαρακτήρες να είναι οι ίδιοι· για παράδειγμα, στον *Miles gloriosus* ο στρατιώτης Πυργοπολυνεΐκης και ο δούλος Παλαιστρίων συναντώνται τρεις φορές και κάθε φορά συζητούν για την υποτιθέμενη επιτυχία του πρώτου με τις γυναίκες. Είναι επίσης δυνατόν ένας σημαντικός για τα διαδραματιζόμενα χαρακτήρας να παραμένει επί σκηνής στη διάρκεια των επαναλαμβανόμενων σκηνών και να αλλάζουν κάθε φορά τα πρόσωπα που τον συναναστρέφονται· στον *Epidicus*, λόγου χάριν, ο γέρο-Περιφάνης έχει σταθερή παρουσία σε τέσσερις αναγνωρίσεις, ενώ

---

<sup>1</sup> Με τον όρο «σκηνικός» εννοώ «επί σκηνής».

συναντάται και συνομιλεί με άλλα εμπλεκόμενα πρόσωπα, έναν στρατιώτη, μια κιθαρίστρια, μια ηλικιωμένη γυναίκα, μια δεύτερη κιθαρίστρια. Από την άλλη πλευρά μπορεί να υπάρχει παρόμοια σκηνική δράση, αλλά να είναι φορείς της διαφορετικοί χαρακτήρες: στη *Mostellaria* η τέταρτη παρωδιακή πολιορκία διεξάγεται από δύο πρωτοεμφανιζόμενους χαρακτήρες, ωστόσο τα επίμονα χτυπήματά τους στην ίδια αμπαρωμένη πόρτα τού ενός σπιτιού συνδέουν τη σκηνή αυτή με τις σκηνές «πολιορκιών» που προηγήθηκαν.

Συχνά οι επαναλαμβανόμενες σκηνές είναι συμμετρικά τοποθετημένες στα έργα. Για παράδειγμα, στη *Mostellaria* υπάρχει μια σκηνή παρωδιακής πολιορκίας σε κάθε πράξη, εκτός από την τελευταία, όπου μια σκηνή παρωδιακής δίκης επιλύει τον προηγούμενο «πόλεμο»: η συμμετρία είναι εμφανής, καθώς οι πολιορκίες εντοπίζονται νωρίς στις πράξεις, όχι όμως απόλυτη, καθώς δεν αποτελούν πάντα την πρώτη σκηνή των πράξεων. Απόλυτη συμμετρία παρατηρείται στους *Captivi*, λόγου χάριν, όπου οι σκηνές με τον παράσιτο πάντοτε προηγούνται εκείνων με τον δούλο Τύνδαρο. Κάποτε όμως οι επαναλαμβανόμενες σκηνές δεν είναι συμμετρικά κατανεμημένες στην κωμωδία, όπως στην *Casina*, όπου ο δούλος Ολυμπίων και ο αφέντης του Λυσίδαμος συναντώνται στις σκηνές II.iv, II.viii, III.vi.

Αλλά και η μορφή της συμμετρίας είναι διαφορετική σε κάθε έργο. Για παράδειγμα, στη *Mostellaria* διαμορφώνεται το σχήμα  $\alpha^1, \alpha^2, \alpha^3, \alpha^4$ , όπου  $\alpha$  είναι οι παρωδιακές πολιορκίες, που εμφανίζονται με τη σειρά στην εξέλιξη της κωμωδίας σε χωριστές πράξεις. Στους *Captivi* έχουμε το σχήμα  $\alpha^1, \beta^1, \alpha^2, \beta^2, \alpha^3, \beta^3$ , όπου  $\alpha$  είναι οι σκηνές με τον παράσιτο και  $\beta$  οι σκηνές με τον Τύνδαρο, που εξελίσσονται παράλληλα. Στον *Rudens* διαμορφώνεται το σχήμα  $\alpha^1 + \beta^1, \alpha^2 + \beta^2, \alpha^3 + \beta^3$ , όπου η «πολεμική» σκηνή διεκδίκησης της

περιουσίας (α) και η δικανική διευθέτησή της (β) συνιστούν σύζευξη. Στον *Epidicus* έχουμε το προηγούμενο σχήμα, όπου α είναι η θετική αναγνώριση και β η αρνητική. Στον *Mercator* είναι κάπως διαταραγμένη η συμμετρία, αφού παρατηρείται το σχήμα α,β,α,β,β,α, όπου α είναι οι σκηνές με το ζεύγος των γέρων φίλων και β οι σκηνές με το ζεύγος των νεαρών φίλων.

Άλλοτε οι επαναλαμβανόμενες σκηνές καταλαμβάνουν τον κύριο κορμό μιας κωμωδίας, όπως συμβαίνει με τις συναντήσεις εραστών και εταίρας στον *Truculentus*, ή τις έξι αναγνωρίσεις στον *Epidicus* που απαρτίζουν το ένα τρίτο του. Κάποτε είναι μικρότερες σε έκταση, πράγμα που ισχύει για τις συναντήσεις των συζύγων στην *Casina*.

Συχνότατα, μέσα στο ίδιο έργο επαναλαμβανόμενες σκηνές με μια θεματική χ συνδυάζονται με άλλες με μια θεματική ψ· στον *Persa*, λόγου χάριν, σκηνές με δύο κοπέλες που διαμαρτύρονται για την εμπλοκή τους σε ίντριγκες, συνυπάρχουν με σκηνές δούλων που διαμαρτύρονται για την έλλειψη εμπιστοσύνης των αφεντικών τους προς αυτούς.

Επαναλαμβανόμενες σκηνές με παρόμοια θεματική ενδέχεται να απαντώνται σε διαφορετικά έργα. Για παράδειγμα, οι σκηνές πολιορκίας σπιτιών στη *Mostellaria* θυμίζουν τις πολιορκίες εραστή ή εταίρας στον *Truculentus*. Ή δύο από τις επαναλαμβανόμενες σκηνές ταυτότητας στους *Captivi* είναι σκηνές αναγνώρισης όπως οι σκηνές αναγνώρισης στον *Epidicus*.

Μια επαναλαμβανόμενη σκηνή δεν συμπίπτει αναγκαστικά με τη σκηνή μιας πράξης.<sup>2</sup> Ενδέχεται βέβαια κάποτε να ταυτίζεται με μια ολόκληρη σκηνή·

<sup>2</sup> Η διαίρεση των κωμωδιών του Πλαύτου σε πράξεις και σκηνές είναι μεταγενέστερη. Για πρώτη φορά οι σκηνές σημειώνονται στα χειρόγραφα του 4<sup>ου</sup> αιώνα και οι πράξεις στην έκδοση του Pius την περίοδο της Αναγέννησης· βλ. Duckworth 1979, 98-101. Η Dupont

αυτό παρατηρείται, λόγω χάριν, στους *Captivi* στις εμφανίσεις του παράσιτου. Άλλοτε όμως αποτελεί τμήμα σκηνής· στη *Mostellaria* αυτό ισχύει για δύο τμήματα των σκηνών III.i και V.i, που έχουν δικανικό λεξιλόγιο.<sup>3</sup> Μπορεί επίσης να εκτείνεται σε διαφορετικές σκηνές, να ξεπερνά επομένως τα όρια της μιας σκηνής· και πάλι στη *Mostellaria*, η τέταρτη παρωδιακή πολιορκία καταλαμβάνει τις δύο πρώτες σκηνές της πράξης IV.

Οι επαναλαμβανόμενες σκηνές, όπως προαναφέρθηκε, ενδιαφέρουν και ως συντελεστές νοήματος του κάθε έργου. Θα αναφέρω ενδεικτικά τρία παραδείγματα.

Στη *Mostellaria* τα βίαια χτυπήματα στις πόρτες συνιστούν από μόνα τους μια επαναλαμβανόμενη θεματική μονάδα. Όμως με βάση τα συμφραζόμενα αποκτούν ένα πρόσθετο νόημα, αυτό της παρωδιακής πολιορκίας. Δεδομένου ότι το ένα επί σκηνής σπίτι συμβολίζει τον ελληνικό τρόπο ζωής, η επίμονη απόπειρα εισόδου σε αυτό από αντιτιθέμενους χαρακτήρες που ενστερνίζονται το ρωμαϊκό τρόπο ζωής, μετατρέπεται σε απόπειρα βίαιης εισβολής τους και επιβολής των ρωμαϊκών ηθών επί των ελληνικών.

Στον *Rudens* η σκηνή της απόπειρας βίαιης αρπαγής δύο κοριτσιών από ένα βωμό αντιπαραβάλλεται προς τη σκηνή της βίαιης διεκδίκησης ενός

---

(1985, 328-29) προτείνει μια διαίρεση που βασίζεται στην εναλλαγή του *diverbiium* και του *canticum*. Δεν την ικανοποιεί η προαναφερόμενη διαίρεση που βασίζεται στην είσοδο και την έξοδο των ηθοποιών, αφού κατά τη γνώμη της συχνά δεν λαμβάνονται υπόψη τα βωβά πρόσωπα που συχνά παραμένουν στη σκηνή. Το θέμα είναι περίπλοκο. Καθώς με ενδιαφέρει άμεσα η σκηνική δράση και συνακολούθως οι είσοδοι και οι εξοδοί των ηθοποιών, χρησιμοποιώ τη συμβατική διαίρεση σε σκηνές και πράξεις.

<sup>3</sup> Στα παραδείγματα που αναφέρω, το τέλος του πρώτου τμήματος καθίσταται εμφανές με την είσοδο νέου χαρακτήρα στη σκηνή, ενώ του δεύτερου με τη μετακίνηση του ενός χαρακτήρα προς το βωμό, όπου βρίσκει καταφύγιο.

μπαούλου. Η επανάληψη καθιστά δυνατή τη σύνδεση του πρώτου μισού της κωμωδίας, που διαδραματίζεται μπροστά από το ναό της Αφροδίτης, με το δεύτερο μισό, που εκτυλίσσεται μπροστά από την αγροικία του Δαιμόνη. Οι θεοί εμποδίζουν την αναχώρηση του προαγωγού με τα κορίτσια, ενώ ο Δαιμόνης διευθετεί τις διεκδικήσεις της περιουσίας στο τέλος του έργου· έχουμε δηλαδή μια μετάβαση από τη θεϊκή στην ανθρώπινη δικαιοσύνη.

Στον *Truculentus* η συνεχής εναλλαγή εραστών της εταίρας (αλλά και της υπηρέτριάς της), στο συνολικό δραματικό χρόνο, που περιλαμβάνει το παρελθόν, το σκηνικό χρόνο και το μέλλον,<sup>4</sup> αναπαριστά το «ά-χρονο» του αγοραίου έρωτα που πανίσχυρος θριαμβεύει εις το διηνεκές.

Όπως ήδη ανέφερα, η επανάληψη σκηνών είναι ίδιον της κωμωδίας του Πλαύτου. Ουσιαστικά αποτελεί γενετικό στοιχείο τους. Όπως ο Πλάυτος έχει στη διάθεσή του τυποποιημένους χαρακτήρες (stock characters —έναν γέρο πατέρα, έναν νεαρό ερωτευμένο, μια πολύφερνη σύζυγο, μια εταίρα, έναν μηχανορράφο δούλο), αλλά και τυποποιημένες πλοκές<sup>5</sup> (ένας νεαρός αγαπά ένα κορίτσι και έχει να αντιμετωπίσει χαρακτήρες που φέρνουν εμπόδια στην ένωσή τους, ή ένα κορίτσι θεωρείται δούλη, αλλά τελικά αναγνωρίζεται ως ελεύθερη), που χρησιμοποιεί για να δημιουργήσει διαφορετικές κωμωδίες, έτσι έχει και την επανάληψη. Η επανάληψη του δίνει τη δυνατότητα να συνδυάσει ένα ούτως ή άλλως επαναλαμβανόμενο υλικό (παρόμοιοι χαρακτήρες εμφανίζονται σε διάφορα έργα, και αυτό είναι πλέον αναμενόμενο από το κοινό), αλλά όχι με ένα ομοιογενή τρόπο, αφού η

<sup>4</sup> Για τους όρους «δραματικός χρόνος» και «σκηνικός χρόνος» βλ. Χουρμουζιάδης 1984: 71-114.

<sup>5</sup> Ο Konstan (1983, 25-29) μιλά για «paradigmatic plot forms» παραθέτοντας και σχετικές απόψεις άλλων.



κατανομή, διάρθρωση και θεματική των επαναλαμβανόμενων σκηνών σε κάθε κωμωδία είναι ξεχωριστή. Είδαμε, για παράδειγμα, ότι οι συμμετρίες που δημιουργούνται είναι διαφορετικές για κάθε έργο.

### ***Οι κωμωδίες του Πλαύτου και τα ελληνικά πρότυπά τους***

Κάποια ζητήματα, όπως η κριτική έκδοση των κειμένων του Πλαύτου, η μετρική οργάνωσή τους και τα *cantica*,<sup>6</sup> με απασχολούν μόνο ευκαιριακά, όποτε δηλαδή επηρεάζουν το νόημα του κειμένου που αναλύω. Επίσης δεν πραγματεύομαι τη μεταθεατρική διάσταση των κωμωδιών (το έχουν πράξει αυτό εκτενώς, για παράδειγμα, ο Slater και ο Frangoulidis): χαρακτηρίζω όμως και αναλύω ως μεταθεατρικές δύο σκηνές στον *Persa*. Κυρίως όμως αφήνω έξω από το πεδίο της έρευνάς μου το πιο ακανθώδες ίσως ζήτημα στη βιβλιογραφία του Πλαύτου, τη σχέση του με τα ελληνικά πρότυπα της Νέας Κωμωδίας. Οι εργασίες των γερμανών κλασικών φιλολόγων του τέλους του 19<sup>ου</sup> αιώνα και των αρχών του 20<sup>ου</sup> —του Peter Langen (1886), του Friedrich Leo (1895), του Eduard Fraenkel (1922), του Günther Jachmann (1931) — έθεσαν τις βάσεις για την αναζήτηση και τον εντοπισμό ελληνικών προτύπων και προέβαλαν την έννοια της *contaminatio* (του συμφυρμού δύο ή περισσότερων προτύπων σε ένα έργο του ρωμαίου κωμωδιογράφου): αυτός

---

<sup>6</sup> Η μετρική οργάνωση των κωμωδιών και η διαίρεσή τους σε *diverbia* και *cantica* αναπόφευκτα δημιουργούν κάποιες συμμετρίες, που όμως δεν με βοηθούν στην έρευνά μου. Για παράδειγμα, στη *Mostellaria* αντιστοιχίζω το λυρικό μονόλογο του Σίμωνα όχι με τη λυρική μονωδία του Φιλολάχη, αλλά με τη διαλογική σκηνή ανάμεσα στην εταίρα και την υπηρετριά της. Και όπως υποστηρίζω στο σχετικό κεφάλαιο, αυτές οι δύο διαφορετικές (από την άποψη του μέτρου, της απαγγελίας και της μουσικής) σκηνές συμβάλλουν στη σημασιολογική συνοχή του έργου.

ο ερευνητικός προσανατολισμός εξακολουθεί ακόμα και σήμερα να υιοθετείται από μελετητές του Πλαύτου (βλ. Anderson, Lowe, Lefèvre).

Η έρευνα αυτή είναι εξαιρετικά σημαντική, αλλά σε ορισμένες περιπτώσεις οδηγεί σε μάλλον ακραία συμπεράσματα, όπως ότι τα ελληνικά πρότυπα είναι αφεγάδιαστα και κάθε φορά που επεμβαίνει ο Πλαύτος και ξεφεύγει από τη μετάφραση ή τη διασκευή του προτύπου, παρασύρεται σε ανακολουθίες στην πλοκή, κ.ά. Μία εγγενής, ωστόσο, αδυναμία αυτής της προσέγγισης είναι ότι δεν έχουν σωθεί παρά ελάχιστα έργα ή αποσπάσματα της Νέας Κωμωδίας και κανένα ολόκληρο ταυτισμένο πρότυπο του Πλαύτου (έργα του Μενάνδρου, του Φιλήμονα, του Δίφιλου, του Δημόφιλου, του Άλεξη)<sup>7</sup>, που να επιτρέπει μια βέβαιη σύγκριση.<sup>8</sup> Υπάρχουν, από την άλλη πλευρά, φιλόλογοι που ασχολούνται με τα ελληνικά πρότυπα και παράλληλα επαινούν τον Πλαύτο, κυρίως επειδή με τις επεμβάσεις του κάνει πιο κωμικά τα έργα, τα διανθίζει με ρωμαϊκές αναφορές, προσθέτει χορό και τραγούδι, ενίοτε αίρει την θεατρική ψευδαίσθηση, και παραλείπει πληροφορίες για να δημιουργήσει σασπένς.<sup>9</sup>

Στο σημείο αυτό θα ήθελα κατ' εξαίρεση να αναφερθώ σύντομα στη συζήτηση των πηγών. Στην κωμωδία *Captivi* έχει ιδιαίτερα εκτενή ρόλο ένας παράσιτος: κατά συνέπεια έχουν διατυπωθεί διάφορες απόψεις, μεταξύ των

<sup>7</sup> Βλ. Duckworth 1952, 52-53, Von Albrecht 1997, 191-94.

<sup>8</sup> Κάποιοι φιλόλογοι εξετάζουν όχι τη σχέση του Πλαύτου με τα ελληνικά πρότυπα, αλλά την οφειλή του στην εγχώρια παράδοση του κωμικού αυτοσχέδιου λαϊκού θεάτρου, όπως είναι η ατελλανή φάρσα, της οποίας όμως σπαράγματα χρονολογούνται σε εποχή μετά τον Πλαύτο· βλ., για παράδειγμα, το πρόσφατο βιβλίο *Plautus barbarus* (1991), που περιέχει έξι αναλύσεις ισάριθμων κωμωδιών από τους E. Lefèvre, E. Stärk, G. Vogt-Spira, οι οποίοι καταλογίζουν σε επίδραση του προαναφερόμενου θεάτρου τη χαλαρή σύνδεση σκηνών, τον επεισοδιακό χαρακτήρα της πλοκής, και την επαναλαμβανόμενη σκηνική δομή (μόνο στον *Stichus*). Αφήνω και αυτή την πλευρά της έρευνας έξω από τον προβληματισμό μου.

<sup>9</sup> Βλ. Duckworth 1952, 385.

οποίων ότι ο Πλαύτος χρησιμοποίησε ένα δεύτερο πρότυπο, ένα έργο αποκλειστικά για έναν παράσιτο, ή ότι επεξέτεινε σε μεγάλο βαθμό το ρόλο του παράσιτου που ήταν μικρός στο ένα και μόνο ελληνικό πρότυπο. Αν τα έπραξε αυτά ο Πλαύτος, το αποτέλεσμα ήταν να δημιουργήσει ένα έργο με παράλληλη παράθεση «δύο κωμωδιών» που έχουν ως θέμα την αλλαγή ταυτότητας των πρωταγωνιστών τους, συνέβαλε επομένως στη συμμετρική και καλλιτεχνική οργάνωση του συγκεκριμένου έργου του.

Στη δική μου έρευνα τα έργα του Πλαύτου αντιμετωπίζονται ως αυτόνομα καλλιτεχνικά δημιουργήματα, που επηρέασαν άλλους δραματουργούς, όπως τον Σαίξπηρ ή τον Μολιέρο, και εξακολουθούν να διασκεδάζουν τους θεατές μέχρι σήμερα.<sup>10</sup> Μέσα από την ανάδειξη της καλλιτεχνικής οργάνωσης αυτών των θεατρικών κειμένων, που θα επιχειρήσω να κάνω, ελπίζω να συμβάλω στην ενίσχυση της άποψης ότι είναι αξιόλογα δημιουργήματα της δυτικοευρωπαϊκής πολιτιστικής παράδοσης.

### **Η έρευνα στο υφολογικό επίπεδο**

Εκτός από την Wilner, η οποία το 1930 σε άρθρο της μίλησε όχι για σκηνές αλλά για επαναλαμβανόμενα μοτίβα στον Πλαύτο ως τεχνική σκιαγράφησης των χαρακτήρων,<sup>11</sup> διάφοροι μελετητές (π.χ. οι Galinsky, Steidle, Clark, Saylor, Vogt-Spira, Maurice) έχουν εντοπίσει συμμετρικές σκηνές σε ορισμένα έργα. Στην έρευνά τους θα αναφερθώ εκτενώς στο επόμενο κεφάλαιο.<sup>12</sup> Αν

<sup>10</sup> Στη διάρκεια του μεσοπολέμου στην Ελλάδα ανεβάστηκαν ο *Miles gloriosus* με τον τίτλο *Το παλικάρι της φακής* (1925) και μια διασκευή των *Menaechmi* με τον τίτλο *Ο κόσμος ανάποδα*: βλ. Βασιλείου 2005, 288 και 299.

<sup>11</sup> 1930, 66-71.

<sup>12</sup> Για τους παραλληλισμούς που βρίσκει ο Steidle (1975, 358-67) στη *Mostellaria*, βλ. το σχετικό κεφάλαιο.

και εκείνοι συνήθως δεν μιλούν ρητά για επανάληψη σκηνών,<sup>13</sup> όταν αντιστοιχίζουν δύο σκηνές μεταξύ τους, συνήθως την εξυπονοούν. Η προσέγγισή τους ωστόσο διαφοροποιείται από τη δική μου ως προς το ότι είναι συνήθως θεματολογική και όχι κατά κύριο λόγο δραματολογική.

Εκτός από τις παραπάνω περιπτώσεις η έρευνα που έχει γίνει στις κωμωδίες του Πλαύτου, έχει περιστραφεί γύρω από τις υφολογικές επαναλήψεις. Αξίζει να σημειωθεί ότι ξεκίνησε από πολύ παλιά, πριν από το 1900. Επικεντρώθηκε σε συνήθως παρόμοιους στίχους που γειτνιάζουν μέσα στο ίδιο έργο και σπανιότερα σε παραπλήσιους στίχους διαφορετικών έργων. Ο Hall<sup>14</sup> στα 1926 δημοσιεύει ένα άρθρο για να δείξει την ομοιότητα στίχων που ανήκουν σε διαφορετικές κωμωδίες, με απώτερο στόχο να τις κατατάξει χρονολογικά· κατά τη γνώμη του ο ρωμαίος θεατρικός συγγραφέας έχει εμμονή με συγκεκριμένες φράσεις που τις επαναχρησιμοποιεί σε έργα της ίδιας περιόδου.<sup>15</sup> Επίσης ο Terzaghi<sup>16</sup> στο άρθρο του «Intorno ai doppioni plautini (Una questione di metodo)» ακολουθώντας ένα μελέτημα του

---

<sup>13</sup> Με εξαίρεση τον Vogt-Spira (1991, 170), ο οποίος αναφέρεται στη «repetitive Structur» του *Stichus* και τον Hunter, ο οποίος (1985, 56) μιλά για «repeated scenes» συζητώντας επιπροχάδην σκηνές από τις *Bacchides* και τους *Menaechmi*, κωμωδίες στις οποίες έχουν αναφερθεί και άλλοι μελετητές· βλ. το επόμενο κεφάλαιο.

<sup>14</sup> 1926, 20-26.

<sup>15</sup> Ενδεικτικά αναφέρω τον παραλληλισμό του ανάμεσα σε στίχους που περιγράφουν τα απίστευτα κατορθώματα καυχησιάρηδων στρατιωτών: *memini centum in Cilicia... sunt homines quos tu occidisti uno die (Miles gloriosus, 42-45)* και: *...de illac pugna Pentetronica / quom sexaginta milia hominum uno die / uolaticorum manibus occidi meis (Poenulus, 470-72)*.

<sup>16</sup> 1963, 724-46.

Pasquali του 1927, εντοπίζει ομοιότητες σε διαφορετικά έργα σε μια προσπάθεια χρονολογικού προσδιορισμού τους.<sup>17</sup>

Από την άλλη πλευρά, ο Ritschl το 1858 και ο Goetz το 1876 θεώρησαν ότι πολλές επαναλήψεις στίχων οφείλονταν σε παρεμβολές, ότι δηλαδή οι αντιγραφείς των χειρογράφων παραλλήλιζαν παρεμφερή χωρία, τα οποία κατόπιν παρεισέφεραν στο κανονικό κείμενο.<sup>18</sup> Στο βιβλίο του *Plautinische Studien* και συγκεκριμένα στο πρώτο τμήμα του με τον τίτλο «Breite der Darstellung und Wiederholungen des nämlichen Gedankens», ήδη το 1886 ο Langen<sup>19</sup> υποστήριξε ότι οι πολλές επαναλήψεις είναι θέμα ύφους και όχι αποτέλεσμα γραφής άλλου χεριού.<sup>20</sup> Ακολουθώντας τον Leo (1902) ο Fraenkel<sup>21</sup> (1922) υποστήριξε ότι ο Πλαύτος επαναλαμβάνει στίχους, όποτε εγκαταλείπει το ελληνικό πρότυπο για να κάνει μια δική του παρέκβαση: σταματά σε ένα στίχο του προτύπου και μετά την παρέκβαση επαναλαμβάνει τον ίδιο στίχο ή προσθέτει ένα παρόμοιο.

<sup>17</sup> Μια αναλογία που σημειώνει στη μεταφορική προφανώς χρήση του mantellum (κάλυμμα) και του paenula (βαρύ επανωφόρι) είναι η ακόλουθη: nec subdolis mendaciis mihi usquam mantellum est meis, / nec sycophantiis nec fucis ullum mantellum obuiam est (*Captiui*, 520-21), και: ...libertas paenulast tergo tuo: / mihi, nisi ut erum metuam et curem, nihil est qui tergum tegam (*Mostellaria*, 991-92).

<sup>18</sup> Βλ. Blänsdorf 1967, 50 και σημ. 3, 4.

<sup>19</sup> 1970, 1-88.

<sup>20</sup> Ο Langen, για παράδειγμα, παραθέτει τους ακόλουθους στίχους από τον *Trinummus*, με τους οποίους ο γέρος Χαρμίδης μιλά για το προαίσθημά του ως προς τις ενδείξεις για δυσάρεστες καταστάσεις και χρησιμοποιεί τη μεταφορά του κουδουνιού, που χτυπά αν το κινείς και σιωπά αν δεν το αγγίζεις: numquam edepol temere tinnit tintinnabulum: / nisi qui illud tractat aut mouet, mutumst, tacet (1004-5). Ο μελετητής (1970, 84) παρατηρεί τα εξής: «Ritschl halt den zweiten Vers für ein Glossem des ersten: er ist eine weitere, freilich entbehrliche Ausführung des Gedankes *numquam temere tinnit*, aber echt plautinisch».

<sup>21</sup> 2000, 111, κ.ε., 146.

Το 1952 ο Duckworth<sup>22</sup> στο κεφάλαιο «Repetition and Digression» του βιβλίου του *The Nature of Roman Comedy* κατέταξε τις επαναλήψεις του Πλαύτου στις εξής τέσσερις κατηγορίες: α') στις προαναφερόμενες διπτογραφίες, που κατά τη γνώμη του είναι σπάνιες (επικρίνει μάλιστα τον Leo που αθέτησε ολόκληρα χωρία, τακτική που υιοθετήθηκε στην έκδοση του Loeb, αφού αυτά τυπώνονται χωριστά κάτω από το κείμενο)· β') στις επαναλήψεις σκέψεων σε χωρία που συγκέντρωσε ο Langen· γ') στην επανεμφάνιση ίδιας ή μεμονωμένης λέξης για κωμικό αποτέλεσμα<sup>23</sup> και δ') στην επανειλημμένη πληροφόρηση σχετικά με μια ίντριγκα και στη συχνή καθοδήγηση των συνωμοτών από τον πανούργο δούλο.<sup>24</sup>

Πιο πρόσφατα, το 1967, ο Blänsdorf<sup>25</sup> στο βιβλίο του *Archaische Gedankengänge in den Komödien des Plautus*, διαφοροποιεί τις διπτογραφίες, τις ρητορικές επαναλήψεις, και τις επαναλήψεις, που δημιουργούνται εξαιτίας των παρεκβάσεων, από επαναλήψεις, οι οποίες, όπως πιστεύει, αποδεικνύουν το αρχαϊκό ύφος του Πλαύτου. Ασχολείται κυρίως με τη λειτουργία αυτών των επαναλήψεων που μαρτυρούν αρχαϊκό ύφος, και τις χωρίζει στις εξής κατηγορίες: στις επαναλήψεις που συνιστούν την αρχή και το τέλος μιας Ringkomposition<sup>26</sup> σε εκείνες που οφείλονται στη «διπλή ροή

<sup>22</sup> 1952, 190-95.

<sup>23</sup> Για παράδειγμα, στην *Asinaria* η εκμανής Αρτεμώνη διατάζει τον παραστρατημένο και φοβισμένο σύζυγο να σηκωθεί από το συμπόσιο και να επιστρέψει στο σπίτι αναφωνώντας επανειλημμένα *surge, amator, i domum*, 921, 923, 924, 925.

<sup>24</sup> Ενδεικτικά, στον *Poenulus* η εξαπάτηση του προαγωγού προβάρεται τρεις φορές από διάφορους χαρακτήρες, 170-87, 547-65, 591-603.

<sup>25</sup> 1967, 49-78.

<sup>26</sup> Blänsdorf 1967, 103-44. Για παράδειγμα, στους *Menaechmi* (714-18) ο Μέναιχος II (Σωσικλής) εξηγεί στην οργισμένη σύζυγο του αδελφού του, γιατί οι Έλληνες αποκαλούν την Εκάβη σκύλα: *Men. Non tu scis, mulier, Hecubam quapropter canem / Graii esse praedicabant? Mat. non equidem scio. / Men. Quia idem faciebat Hecuba quod tu nunc facis:*

της σκέψης» (doppelter Anlauf des Gedankes), μιας σκέψης δηλαδή που ξεδιπλώνεται μέσα σε ορισμένο πλαίσιο, χωρίς να αποτελεί τα δύο άκρα του<sup>27</sup> εκείνες που εκφράζουν αντίθετες σκέψεις,<sup>28</sup> κ.λπ.

Τελευταία, ο Marshall<sup>29</sup> αναφέρεται σε επαναλαμβανόμενους παραπλήσιους στίχους («doublets») στα κείμενα του Πλαύτου χαρακτηρίζοντάς τους «performance variants». Κατά τον Marshall επρόκειτο για δύο εναλλακτικούς στίχους, από τους οποίους ο ηθοποιός επέλεγε να απαγγείλει τον ένα, αλλά διασώθηκαν και οι δύο στα χειρόγραφα.

Συνοψίζοντας τα παραπάνω διαπιστώνουμε ότι εμφανίζονται επαναλήψεις στο επίπεδο της φρασεολογίας του Πλαύτου, σε μεμονωμένες λέξεις ή σε συναφείς στίχους, είτε στο ίδιο έργο, είτε σε διαφορετικά.

Ωστόσο, η επανάληψη χαρακτηρίζει και ολόκληρες σκηνές. Μπορούμε επομένως να μιλήσουμε για ένα γενικότερο φαινόμενο επανάληψης στα έργα του ρωμαίου κωμωδιογράφου. Δεν θεωρώ όμως ότι οι επαναλήψεις σκηνών

---

/ omnia mala ingerebat quemquem aspexerat. / itaque adeo iure coepta appellari est Canes. Ο μελετητής αποδίδει την παραπάνω κατηγορία με το σχήμα:  $X_1 \rightarrow A \rightarrow X_2$ , όπου X είναι ο επαναλαμβανόμενος στίχος, στην προκειμένη περίπτωση η επονομασία της Εκάβης.

<sup>27</sup> Blänsdorf 1967, 144-81. Ένα από τα δυνατά σχήματα γι' αυτήν την περίπτωση είναι:  $A \rightarrow X_1$ ;  $B \rightarrow X_2$ . Το παράδειγμα που παραθέτω είναι από τους *Captivi* (195-200): si di immortales id uoleurunt, uos hanc aerumnam exsequi, / decet id pati animo aequo: si id facietis, leuior labos erit. / domi fuistis, credo, liberi: / nunc seruitus si euenit, ei uos morigerari mos bonust / et erili imperio eamque ingeniis uostris lenem reddere. / indigna digna habenda sunt, erus quae facit. Ο μαστιγίας (Iorarius) δίνει ως αιτία για την αιχμαλωσία του Τύνδαρου και του Φιλοκράτη αρχικά το θέλημα των θεών (A) και κατόπιν το γύρισμα της τύχης (B). Οι επαναλαμβανόμενοι στίχοι αφορούν στην αναγκαιότητα καρτερικής αποδοχής της αιχμαλωσίας ( $X_1$ ,  $X_2$ ).

<sup>28</sup> Blänsdorf 1967, 181-91. Για παράδειγμα, στον *Persa* (453-54) ο Τοξίλος διαφοροποιεί τον ανίκανο να χειριστεί τις υποθέσεις του άνδρα από τον ικανό που τα σχέδιά του βαίνουν κατ' ευχρήν: si malus aut nequamst, male res uortunt quas agit, / sin autem frugist, eueniunt frugaliter.

<sup>29</sup> 2006, 266-72.

συνιστούν «αρχαϊκό ύφος», αλλά φανερώνουν μια καλλιτεχνική οργάνωση, ιδίως όταν αυτές είναι συμμετρικές.<sup>30</sup>

### **Προβληματισμοί σχετικά με το δραματικό κείμενο**

Χρησιμοποιώ τον όρο «επαναλαμβανόμενες σκηνές»,<sup>31</sup> έχοντας υπόψη μου τη θεωρία του Taplin για τις «αντανακλώμενες σκηνές» (mirror scenes).<sup>32</sup> Ο Taplin αξιοποίησε σχετική δραματολογική και θεατρολογική έρευνα που έγινε στον Σαίξπηρ<sup>33</sup> εφαρμόζοντάς την στην αρχαία ελληνική τραγωδία. Ανάμεσα σε άλλα εξέτασε τις αντανακλώμενες σκηνές, που είναι ως ένα βαθμό παράλληλες προς τις επαναλαμβανόμενες που διαπίστωσα στη ρωμαϊκή κωμωδία. Δεν κράτησα τον όρο του Taplin, επειδή συνήθως μιλώ για περισσότερες των δύο σκηνών (στον *Epidicus*, π.χ. συζητώ έξι αναγνωρίσεις), οι οποίες μάλιστα δεν ανατρέπουν η μια την άλλη, αλλά παρατίθενται επιτακτικά. Στις αντανακλώμενες σκηνές η δεύτερη επαναλαμβάνει την πρώτη και συνήθως την ανατρέπει ως προς το νόημα. Για τη λειτουργία τους ο μελετητής σημειώνει τα εξής:

---

<sup>30</sup> Οι επαναλήψεις από μόνες τους δεν μαρτυρούν εκζήτηση στο ύφος· στον Όμηρο, λόγου χάριν, ή στα δημοτικά τραγούδια υπάρχουν επαναλήψεις στίχων. Όμως ο Πλάυτος χρησιμοποιεί επαναλαμβανόμενες σκηνές για να επιτύχει κωμικό αποτέλεσμα, και συχνά τις τοποθετεί συμμετρικά στα έργα του και άρα όχι τυχαία. Η θέση τους αυτή στον κορμό των κωμωδιών μαρτυρά συγκεκριμένη επιλογή ενός συγγραφέα που δημιουργούσε όχι μόνο αστεία, αλλά και ωραία έργα. Στα κεφάλαια που ακολουθούν νομίζω θα γίνει εμφανής η στρατηγική θέση των σκηνών αυτών και η σύνδεσή τους με τα δραματικά συμφραζόμενα.

<sup>31</sup> Ο Hunter έχει ήδη χρησιμοποιήσει τον όρο «repeated scenes»· πβ. σημ. 13. Σε επιστολή του ο Taplin μου πρότεινε τον όρο «reduplicate scenes».

<sup>32</sup> 1977, 100-3, 1978, 122-39.

<sup>33</sup> Ανάμεσα στα βιβλία που αξιοποίησε, ο Taplin αναφέρει το *Shakespeare's Plays in Performance* (1966) του J. Russell Brown και το *Shakespeare's Stagecraft* (1967) του J.L. Styan· βλ. Taplin 1977, 20, σημ. 2.



A point to bear in mind is that it is only with the second element of a pair of scenes that they become a pair. The audience cannot know that any particular situation is going to be significantly repeated. When the mirror reflection materializes, and not before, the doublet can be appreciated and its suggestiveness explored. This may, in its turn, involve some sort of consideration and even reevaluation of the earlier element.<sup>34</sup>

Πριν παραθέσω ένα παράδειγμα εφαρμογής της θεωρίας του Taplin, αξίζει να παραθέσω μια άλλη άποψη του για την εξέταση παρόμοιων σκηνών πέρα από τα όρια της τραγωδίας, κάτι που νομιμοποιεί και τον εντοπισμό τους στην κωμωδία:

The repetition or reflection of an incident or scene in such a striking way as to recall the earlier event is a basic device for the playwright and is to be found in most kinds of drama.<sup>35</sup>

Κάποτε ο ίδιος ξεφεύγει από τα όρια και των δύο σκηνών μιλώντας για «succession of actions» στον *Ιωνα* του Ευριπίδη.<sup>36</sup>

Το παράδειγμα αντανακλώμενων σκηνών που επιλέγω, είναι από τα δύο πρώτα έργα της *Ορέστειας*. Ο μελετητής στην περίπτωση αυτή εξετάζει αντανακλώμενες σκηνές που δεν ανήκουν στην ίδια τραγωδία, αλλά είναι μέρος της ίδιας τριλογίας, και παριστάνονται ενώπιον του κοινού διαδοχικά. Στους στίχους 782 κ.ε. του *Αγαμέμνονα* ο επώνυμος ήρωας επιστρέφει μετά από μακρόχρονη απουσία στο παλάτι του και μιλά δυνατά και περήφανα στους υπηκόους του από το άρμα του. Η Κλυταιμνήστρα τον συναντά και του

---

<sup>34</sup> 1978, 123.

<sup>35</sup> 1977, 100.

<sup>36</sup> 1978, 136.

απλώνει κόκκινο χαλί προσφωνώντας τον με «λαμπρό λόγο που προκαλεί ανησυχία». Στους στίχους 653 κ.ε. των *Χοηφόρων* ο Ορέστης μετά από πολύχρονο ταξίδι εισέρχεται στη σκηνή κρυφά, πεζός, κουβαλώντας το σακίδιό του και κατευθύνεται και αυτός στο παλάτι, του οποίου την πόρτα χτυπά ο ίδιος. Η Κλυταιμνήστρα εμφανίζεται ξανά στο κατώφλι ως βασίλισσα, αλλά του συμπεριφέρεται «με αβρότητα καθημερινής ζωής». Το κλίμα πριν από την είσοδο του Αγαμέμνονα του προσάπτει κάτι το ηθικά μεμπτό, ενώ αντίθετα ο Ορέστης φέρνει μαζί του έναν αέρα δικαιοσύνης. Επιπλέον, η βασίλισσα στο πρώτο έργο ήταν αυτή που εξαπατούσε, στο δεύτερο αυτή που εξαπατάται. Ο Αγαμέμνονας της αντιστάθηκε και ηττήθηκε, ενώ ο υπάκουος Ορέστης τη νίκησε. Ακόμα, ενώ στη δεύτερη περίπτωση η Κλυταιμνήστρα φαινομενικά εξακολουθεί να έχει την κυριότητα του οίκου, ουσιαστικά την χάνει, όπως απεμπόλησε και τη γλώσσα της ρητορικής και του δόλου.<sup>37</sup>

Οι επαναλαμβανόμενες σκηνές, όπως προείπα, ενδιαφέρουν και από την άποψη της σκηνικής δράσης. Έτσι θα ασχοληθώ και με τις εισόδους και εξόδους των ηθοποιών, με τις πράξεις τους (actions), με τα θεατρικά εξαρτήματα (objects and tokens), με τις «παγωμένες σκηνές» (tableaux) και τους θορύβους και τις σιωπές (noises and silences) —αντικείμενα που έχει διερευνήσει ο Taplin για την τραγωδία. Άλλα από αυτά τα στοιχεία τα αξιοποιώ περισσότερο και άλλα λιγότερο, ανάλογα με τις ανάγκες της ανάγνωσής μου της κάθε κωμωδίας. Έτσι, στη *Mostellaria* αξιοποιώ τις εισόδους και τις εξόδους και ιδίως τα χτυπήματα στις πόρτες, άρα τη χρήση

---

<sup>37</sup> Taplin 1978, 123-24.

της πόρτας των δύο αναπαριστώμενων σπιτιών, στους *Captivi* αναφέρομαι στο tableau στην αρχή του έργου ή στη χρήση των αλυσίδων, κ.λπ.

Από τους σύγχρονους μελετητές του Πλαύτου ο Slater ενδιαφέρεται για την «παράσταση»<sup>38</sup> αλλά με έμφαση στη μεταθεατρική σκοπιά<sup>39</sup> ο Beacham κάνει μια ανάγνωση της *Casina* με βάση μια παράσταση που ανέβασε με τη συμμετοχή φοιτητών. Εκτός από το βιβλίο του Beare *The Roman Stage*, και το πρόσφατο βιβλίο του Marshall *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*, έχουν γίνει και άλλες συζητήσεις για το σκηνικό, τις μάσκες, τη χρήση θεατρικών εξαρτημάτων (από τον Ketterer), στις οποίες θα μου δοθεί η ευκαιρία να αναφερθώ στα κεφάλαια της διατριβής. Όμως οι αντανakλώμενες σκηνές δεν συζητούνται καθόλου από τους μελετητές του Πλαύτου.

Το κείμενο ενός θεατρικού έργου διαφοροποιείται από το κείμενο ενός ποιήματος ή ενός μυθιστορήματος που προορίζεται να αναγνωσθεί σιωπηλά ή να απαγγελθεί, διότι κατά κανόνα γράφεται για να παρασταθεί στο θέατρο. Ο Elam<sup>40</sup> μάλιστα στο βιβλίο του *The Semiotics of Theater and Drama* αντιπαραθέτει το «dramatic text», που είναι το κείμενο του συγγραφέα, προς το «theatrical» ή «performance text», ένα «κείμενο» το οποίο εκτός από τα λόγια των χαρακτήρων συμπεριλαμβάνει τους ήχους, τις κινήσεις, το φωτισμό, τα κοστούμια, το σκηνικό, κτλ. Κάθε ένας από τους παραπάνω συντελεστές της παράστασης, λόγου χάριν, οι κινήσεις των ηθοποιών, ανήκει σε ένα

<sup>38</sup> Ο Slater (1985, 23-24), για παράδειγμα, υποθέτει ότι ο ηθοποιός που παίζει το ρόλο του Επίδικου, αλλάζει τον τόνο της φωνής του ή βγάζει για λίγο τη μάσκα του και της απευθύνει το λόγο, καθώς βλέπει ότι υπάρχουν «δύο φωνές» μέσα στον μονόλογο του δούλου.

<sup>39</sup> Ο *servus callidus* συμπεριφέρεται ως ποιητής, επειδή εξυφαίνει ίντριγκες, μοιράζει ρόλους σε άλλους χαρακτήρες και τους καθοδηγεί.

<sup>40</sup> 1980, 3, 31.

σύστημα και σε ένα κώδικα. Ο Elam διαφοροποιεί τους δύο όρους· κατ' αυτόν το σύστημα είναι ένα σύνολο σημείων και κανόνων που καθορίζουν την επιλογή και τους συνδυασμούς των σημείων, ενώ κώδικας είναι οι κανόνες που καθορίζουν το συνδυασμό μονάδων από δύο ή περισσότερα συστήματα, ώστε να παράγεται νόημα· για παράδειγμα, ο κώδικας της γλώσσας δίνει τη δυνατότητα σε μια μονάδα από το σημασιολογικό σύστημα να συνδυασθεί με μια μονάδα από το συντακτικό σύστημα.<sup>41</sup> Για να δώσω ένα παράδειγμα από τον Πλαύτο, τα πολλά μικρά βήματα του παράσιτου, καθώς εισέρχεται και προχωρεί προς το κέντρο της σκηνής (*Captivi* IV.i και IV.ii) ανήκουν στο σύστημα σημαινόντων, ενώ η σημασία «έρχομαι βιαστικά από μακριά» ανήκει στο σύστημα σημαινομένων· το νόημα «ο εμφανιζόμενος χαρακτήρας έρχεται βιαστικά από μακριά» είναι αποτέλεσμα της ενεργοποίησης του κώδικα της κινησιολογίας. Ο θεατρικός κώδικας ενοποιεί αυτούς τους κώδικες, γλωσσικό, κινησιολογικό, ενδυματολογικό, κ.λπ. σε έναν.<sup>42</sup> Ο μελετητής σημειώνει επίσης ότι ο θεατής «will interpret this complex of messages —speech, gesture, the scenic continuum, etc—...».<sup>43</sup> Ο σκηνοθέτης, για να ανεβάσει μια παράσταση, πρέπει να λάβει υπόψη του και τα δύο «κείμενα» και να φανταστεί στο νου του όλα αυτά που βλέπει και ακούει ο θεατής στο θέατρο.

Η δική μου προσέγγιση δεν είναι μόνο δραματολογική, αλλά είναι και εν μέρει θεατρολογική. Βασίζεται δηλαδή κατά το μεγαλύτερο μέρος της στο δραματικό κείμενο του συγγραφέα, αλλά υπάρχουν περιπτώσεις σκηνικής

---

<sup>41</sup> Elam 1980, 49-50.

<sup>42</sup> Ο Pavis (2006, 279 και 442) θεωρεί ως κώδικες τις θεατρικές συμβάσεις, ενώ χαρακτηρίζει την κινησιολογία, τους φωτισμούς, τη σκηνογραφία, κ.λπ. ως «σκηνικά συστήματα».

<sup>43</sup> 1980, 38.

δράσης που συζητώ, οι οποίες δεν εξάγονται άμεσα από τα λόγια του κειμένου. Θα αναφέρω τρία παραδείγματα.

Στον *Rudens* υπάρχουν δύο επαναλαμβανόμενες σκηνές: στην πρώτη από αυτές γίνεται απόπειρα από έναν προαγωγό να απαγκιστρώσει δύο κορίτσια-ικέτιδες από το βωμό της Αφροδίτης και κατόπιν ο ίδιος σύρεται από το λαιμό με σκοινί από έναν νεαρό μακριά από το βωμό· στη δεύτερη σκηνή δύο δούλοι, που διεκδικούν ένα μπαούλο, τραβούν ένα σκοινί, με το οποίο είναι δεμένο το μπαούλο. Και στις δύο περιπτώσεις τίθεται το θέμα της κυριότητας της περιουσίας και η σκηνική δράση εξισώνει τα κορίτσια με το μπαούλο. Το σκοινί ανήκει στα αντικείμενα της σκηνής και η εξίσωση της ιδιοκτησίας γίνεται ορατή, όταν κάποιος πάρει τη θέση του σκηνοθέτη και με τη φαντασία του αναπλάσει τη σκηνική δράση. Έτσι, η κτητική αντωνυμία «*meae*» που χρησιμοποιεί ο προαγωγός για τις κοπέλες αποκτά μια ιδιαίτερη βαρύτητα από τη σκηνική δράση, η οποία αποβαίνει ακόμα ισχυρότερη, όταν φτάσουμε στη σκηνή με το μπαούλο και συσχετίσουμε αναδρομικά τις δύο περιπτώσεις.

Στη σκηνή III.iii της *Casina* η *matrona*, ενώ πριν απέφευγε συστηματικά τον σύζυγό της, τώρα τον πλησιάζει, για να τον εμπλέξει στην πλεκτάνη της. Το κείμενο έχει μόνο τη φράση της «*mi uir*», αλλά κάποιος μπορεί να φανταστεί αυτή τη δόλια κίνησή της λαμβάνοντας υπόψη του όσα προηγήθηκαν στην πρώτη συνάντηση των συζύγων και την αλλαγή στην προσφώνηση της γυναίκας προς τον άντρα.

Στον *Persa* συζητώ λεπτομερώς τη σκηνική δράση σε μια περίπτωση που το κείμενο δεν δίνει στοιχεία και μάλιστα υπάρχει διάσταση στις απόψεις των μελετητών. Συγκεκριμένα, επιχειρηματολογώ ότι στην αρχή της σκηνής

Η.ι η εταίρα βρίσκεται εκτός σκηνής, μέσα στο σπίτι του προαγωγού, απ' όπου απευθύνει ένα μόνο στίχο στην επί σκηνής δούλη της· σύμφωνα με τις θεατρικές συμβάσεις είναι προτιμότερο η εταίρα να εισέλθει για πρώτη φορά στη μεταγενέστερη σκηνή του συμποσίου, όπου παρουσιάζεται περίλαμπρα ντυμένη και ικανή να εκφέρει πολλούς στίχους.

Το άκουσμα της φωνής ενός χαρακτήρα από τα ενδότερα της σκηνής ανήκει στα διασκηνικά γεγονότα.<sup>44</sup> Στον Πλαύτο τα εξωσκηνικά γεγονότα, αυτά δηλαδή που δεν διαδραματίζονται επί σκηνής ενώπιον των θεατών, μεταφέρονται σε αυτούς όχι από αγγελιαφόρους, όπως στην τραγωδία ή ακόμα στην Παλαιά Κωμωδία, αλλά από δούλους, συνήθως από τον *servus currens*. Στην *Casina* εξετάζω τρεις αφηγήσεις, όλες δοσμένες χαρακτηριστικά από δούλους: οι δύο μεταφέρουν στους θεατές εξωσκηνικά γεγονότα (αν και στη μία αφήγηση πλαστά, ενώ στην άλλη πραγματικά). Η τρίτη όμως (η πρώτη στη σειρά) αποτελεί ιδιόμορφη περίπτωση αφήγησης εξωσκηνικών γεγονότων, αφού ο δούλος Ολυμπίων περιγράφει στο συνομιλητή του την ερωτική φαντασίωσή του με την Κασίνη.

Στις αναλύσεις μου αναφέρομαι ως επί το πλείστον στο σκηνικό χώρο, τον επί σκηνής χώρο, που αντιστοιχεί σε ένα μόνο τμήμα του δραματικού χώρου.<sup>45</sup> Κατ' εξαίρεση αξιοποιώ τον ευρύτερο δραματικό χώρο στους *Captivi*, όπου εξηγώ κάποια από τα δραματουργικά προβλήματα του έργου ως αποτέλεσμα της σύμπτυξης του σκηνικού χώρου. Έχουμε μία από τις ελάχιστες περιπτώσεις έργου της παράδοσης της Νέας Κωμωδίας που το

<sup>44</sup> Για τη διάκριση σε σκηνικά, εξωσκηνικά και διασκηνικά γεγονότα βλ. Χουρμουζιάδης 1984, 74-76.

<sup>45</sup> Για τον όρο αυτό, όπως και για τον όρο «ευρύτερος δραματικός χώρος», που αναφέρω αμέσως στη συνέχεια βλ. Χουρμουζιάδης 1984, 20-22. Ο Πασχάλης (2001, 97-107) αναλύει την *Ελένη* του Ευριπίδη αξιοποιώντας το συσχετισμό των δύο αυτών όρων στην τραγωδία.

σκηνικό του αναπαριστά μόνο ένα οίκημα, την οικία του Ηγίωνα στην Αιτωλία, ενώ αξιοποιεί και ένα δεύτερο —εξωσκηνικό— οίκο, του Θεοδωρομήδη στην Ηλεία. Η εξωσκηνική δεύτερη οικία είναι ανάλογη προς την πρώτη και αποτελεί τόπο εκκίνησης διάφορων χαρακτήρων, σημαντικών για την εξέλιξη του δράματος. Στον *Amphitruo*, τη μόνη άλλη από τις σωζόμενες κωμωδίες της Νέας Κωμωδίας και της ρωμαϊκής κωμωδίας, που το σκηνικό της αναπαριστά μία μόνο οικία, δεν υπάρχουν προβλήματα, αφού δεν νοείται καμιά άλλη οικία, κατά το πρότυπο ενδεχομένως της τραγωδίας που επίσης έχει μυθικό θέμα και συνήθως προϋποθέτει ένα μόνο παλάτι.

Μια δραματολογική και εν μέρει θεατρολογική προσέγγιση ταιριάζει στις κωμωδίες του Πλαύτου, οι οποίες αποδεδειγμένα γράφτηκαν για να ανεβαστούν στη σκηνή. Η επιτυχία τους εξασφάλιζε στο συγγραφέα τα προς το ζην,<sup>46</sup> έναν κωμωδιογράφο, που είναι βέβαιο ότι υπήρξε και ο ίδιος μαχόμενος θεατράνθρωπος: το μέσο όνομά του Maccus δηλώνει το γελωτοποιό, τον ηθοποιό της Ατελλανής φάρσας.<sup>47</sup> Μπορεί να μην έχουμε στοιχεία ότι διατηρούσε και εκπαίδευε δικό του θίασο, όπως έχουμε για τον Σαίξπηρ ή τον Μολιέρο (οι οποίοι παρεμπιπτόντως πήραν έμπνευση από τα έργα του), ίσως απλά να συνεργαζόταν με θιάσους άλλων, όμως σίγουρα ήξερε εκ των έσω τις τεχνικές του θεάτρου.

Έχουμε στοιχεία για την επιτυχία ενός τουλάχιστον έργου του Πλαύτου. Στον πρόλογο της *Casina* πληροφορούμαστε ότι η κωμωδία αυτή ανεβάζεται ξανά στη σκηνή, αφού επιτυχημένα είχε ήδη παρασταθεί στο παρελθόν και

<sup>46</sup> Ο Γέλλιος στο έργο του *Noctes atticae* III.iii. 11 κ.ε. παραθέτει μια πληροφορία του Βάρρωνα ότι ο Πλαύτος κέρδιζε χρήματα «in operis artificum scaenicorum», τα οποία ωστόσο έχασε στο εμπόριο.

<sup>47</sup> Βλ. Duckworth 1952, 49-51.

επιδοκιμάστηκε από θεατές που τώρα έχουν γεράσει. Οι ακόλουθοι στίχοι 11-17 είναι χαρακτηριστικοί (αν και αμφισβητεί τη γνησιότητά τους ο Leo<sup>48</sup> θεωρώντας τους ως προσθήκη μεταγενέστερη του Πλαύτου):

nos postquam populi rumore intelleximus  
 studiose expetere uos Plautinas fabulas,  
 anticuam eiuis edimus comoediam,  
 quam uos probastis qui estis in senioribus;  
 nam iuniorum qui sunt non norunt, scio;  
 uerum ut cognoscant dabimus operam sedulo.  
 haec quom primum acta est, uicit omnis fabulas.

Αν και η προσέγγισή μου είναι δραματολογική και εν μέρει θεατρολογική δεν λαμβάνω υπόψη μου θεωρίες για τον θεατή (τον ιστορικό, τον σύγχρονο ή τον προσδοκώμενο).<sup>49</sup>

### ***Επαναλαμβανόμενες σκηνές σε άλλους δραματικούς συγγραφείς***

Οι επαναλαμβανόμενες σκηνές δεν εμφανίζονται για πρώτη φορά στον Πλαύτο. Υπάρχουν, όπως είδαμε, και στην τραγωδία με τη μορφή των αντανακλώμενων σκηνών. Περισσότερες των δύο σκηνών είναι δυνατόν να ανιχνευτούν και εκεί, όπως, λόγου χάριν, στην περίπτωση της *Ελένης*<sup>50</sup> ίσως να μην είναι τυχαίο ότι είναι ένα έργο της ύστερης περιόδου του Ευριπίδη, ενός τραγικού που άνοιξε το δρόμο στη Νέα Κωμωδία. Πρόκειται εξάλλου για

---

<sup>48</sup> 1973, 207, σημ. 2.

<sup>49</sup> Ο Marschall (2006, 16-72), για παράδειγμα, συζητά εκτενώς τις συνθήκες ανεβάσματος των κωμωδιών του Πλαύτου και κατ' επέκταση (2006, 73-82) υποθέτει τις αντιδράσεις του κοινού του. Το βιβλίο του Moore *The Theater of Plautus: Playing to the Audience* (1998) είναι προσανατολισμένο στη σχέση των χαρακτήρων και των θεατών· οι ηθοποιοί υποδύονται συγκεκριμένους χαρακτήρες, οι οποίοι είναι έτσι διαμορφωμένοι ώστε να επιτυγχάνουν τη συμπάθεια του κοινού.



ιλαροτραγωδία με αίσιο τέλος, αναγνώριση και δόλο. Οι δύο πρωταγωνιστικοί χαρακτήρες της, ο Μενέλαος και η Ελένη, συζητούν επανειλημμένα: αρχικά η Ελένη αναγνωρίζει τον άντρα της, ενώ εκείνος δεν την αναγνωρίζει (στίχοι 588 κ.ε.), αργότερα όμως συντελείται αμοιβαία αναγνώριση (στίχοι 687 κ.ε.)· οι δυο τους έπειτα, γεμάτοι απαισιόδοξες σκέψεις κοινού θανάτου, αποφασίζουν να ζητήσουν τη βοήθεια της μάντισσας Θεονόης (στίχοι 841 κ.ε.), και τέλος, μετά τη συζήτηση μαζί της, ενώ είναι ξανά μόνοι, με αναπτερωμένο τώρα το ηθικό τους και γεμάτοι ελπίδες, εξυφαίνουν το δόλο που θα τους επιτρέψει να διαφύγουν από την Αίγυπτο (στίχοι 1140 κ.ε.).

Και στην Παλαιά Κωμωδία υπάρχουν σκηνές που επαναλαμβάνονται. Θα αναφερθώ σύντομα σε σκηνές από τις *Εκκλησιάζουσες* του Αριστοφάνη, που παρουσιάζουν μια ενδιαφέρουσα ιδιομορφία. Τα γενικά συμφραζόμενα είναι η γνωστή ιστορία: το ότι οι γυναίκες ψήφισαν ένα νόμο, βάση του οποίου οι νεαροί άνδρες πρέπει να πλαγιάζουν με ηλικιωμένες γυναίκες που τους επιθυμούν, προτού πλαγιάσουν με τις νεαρές ερωμένες τους. Στους στίχους 977 κ.ε., ενώ ένας νεαρός απευθύνει ένα ερωτικό κάλεσμα στο κορίτσι που αγαπά, εμφανίζονται διαδοχικά τρεις γριές που τον διεκδικούν. Η επανάληψη εδώ είναι ιδιαζόντως επιτακτική: η δεύτερη γριά είναι μεγαλύτερη σε ηλικία από την πρώτη και η τρίτη από τη δεύτερη. Μάλιστα οι δύο τελευταίες τραβούν η κάθε μια τον νεαρό προς το μέρος της με κίνδυνο να τον διαμελίσουν. Η επίτευξη του κωμικού αποτελέσματος δεν γίνεται με απλή παράθεση ισοδύναμων σκηνών, αλλά με ένα τριαδικό σύστημα, καθώς αυξάνεται η ηλικία των αποκρουστικών γυναικών.

Θα αναφερθώ εκτενέστερα σε έργα της Νέας Κωμωδίας, αφού αποτέλεσε πηγή έμπνευσης της ρωμαϊκής. Στα σπαράγματά της είναι

δύσκολο να εντοπιστούν επαναλαμβανόμενες σκηνές. Στον ακέραια διατηρημένο *Δύσκολο* και στην πολύ καλά διατηρημένη *Σαμία* ανιχνεύονται κάποιες. Στο πρώτο έργο, στους στίχους 456 κ.ε. της τρίτης πράξης, ο δούλος Γέτας αρχικά και κατόπιν ο μάγειρας Σίκων χτυπούν την πόρτα του δύστροπου Κνήμωνα, για να του γυρέψουν κατσαρόλα για τη θυσία στο γειτονικό ναό του Πάνα. Οι προσπάθειές τους αποβαίνουν άκαρπες, αφού ο γέρος τους διώχνει με άγριες φωνές τον ένα μετά τον άλλο.<sup>50</sup> Στους στίχους 909 κ.ε. της πέμπτης πράξης οι δύο κυνηγημένοι αποφασίζουν να εμπαίσουν τον Κνήμωνα, ο οποίος μετά το πέσιμό του στο πηγάδι κοιμάται εξαντλημένος στο σπίτι του. Με εκκύκλημα λοιπόν τον φέρνουν στη σκηνή και χτυπούν την πόρτα του προσποιούμενοι, πρώτα ο Γέτας, μετά ο Σίκων και έπειτα και οι δύο μαζί, ότι χρειάζεται να δανειστούν ποσότητα διαφόρων πραγμάτων. Με τα πρώτα δυνατά χτυπήματα και τις φωνές του Γέτα ο Κνήμων ξυπνά και ανήμπορος να αντιδράσει φωνάζει μόνο ότι δεν έχει τίποτε απ' όσα του ζητούν.<sup>51</sup> Τώρα οι όροι έχουν αλλάξει, έχει γίνει μια αντιστροφή, καθώς ο ισχυρός Κνήμων είναι αδύναμος και τα θύματά του έγιναν θύτες. Μόνο που η κατάσταση δεν είναι σοβαρή όπως σε μια τραγωδία, οι δύο δούλοι απλά διασκεδάζουν. Στη συνέχεια μάλιστα πείθουν τον Κνήμωνα να δεχτεί να τον οδηγήσουν στο ναό, όπου έχουν συγκεντρωθεί όλοι οι χαρακτήρες του έργου, για να γιορτάσει μαζί τους την κοινή χαρά των γάμων των παιδιών του.

Υπάρχει και μια άλλη αντιστοιχία σκηνών, στην τέταρτη και στην πέμπτη πράξη αντίστοιχα. Στην πρώτη σκηνή (στίχοι 691 κ.ε.) συμμετέχουν ο μισάνθρωπος, ο γιος της γυναίκας του Γοργίας και ο Σώστρατος, ο νέος που

<sup>50</sup> Ο Damen (1990, 90, σημ. 9) μιλά για «successive rejection of Getas and Sikon».

<sup>51</sup> Ο Hunter (1985, 56) συγκρίνει σύντομα τις παραπάνω σκηνές. Για μια πιο αναλυτική σύγκριση βλ. Blume 1998, 88-89, ο οποίος μιλά για «Szenendopplung».

αγαπά την κόρη του Κνήμωνα. Στη δεύτερη (στίχοι 784 κ.ε.) συμμετέχουν ο Σώστρατος, ο πατέρας του Καλλιπίδης και ο Γοργίας. Βλέπουμε λοιπόν να επαναλαμβάνεται ένα σχήμα γιου, πατέρα, φίλου του γιου και μέλλοντα γαμπρού. Έτσι στην πρώτη περίπτωση ο Γοργίας πείθει τον πατριό του να δώσει τη συγκατάθεσή του για το γάμο της ετεροθαλούς αδελφής του με τον Σώστρατο. Στη δεύτερη περίπτωση ο Σώστρατος πείθει τον πατέρα του να δώσει τη συγκατάθεσή του να παντρευτεί η δική του αδελφή τον Γοργία.<sup>52</sup> Έχουμε επομένως διακανονισμό διπλών γάμων: δύο φτωχά αδέρφια θα ενωθούν σε γάμο με δύο πλούσια.

Φαίνεται όμως ότι οι προαναφερόμενες επαναλαμβανόμενες σκηνές του έργου δεν αποτελούν το βασικό στοιχείο του, μάλλον περιστρέφονται γύρω από τον ουσιαστικό πυρήνα του: την εκτενή διακήρυξη (στίχοι 710-47) του Κνήμωνα στους δικούς του που τους είχε αποξενώσει —ο Γοργίας και η μητέρα του ζουν σε χωριστό σπίτι στο άλλο άκρο της σκηνής. Έχει προηγηθεί το εκτός σκηνής πέσιμο του μισάνθρωπου στο πηγάδι και η αποδοχή από μέρους του της βοήθειας από συνάνθρωπούς του. Ο Κνήμων αναθεωρεί τις απόψεις του για τον κόσμο, αφού πρώτα εξηγήσει την προηγούμενη αρνητική στάση του και απομόνωση. Ορίζει τελικά τον γιο του υπεύθυνο για τη διευθέτηση του γάμου της αδελφής του και γενικά των υποθέσεων του οίκου.

Το σκηνικό της *Σαμίας* αναπαριστά δύο οικήματα, το ένα από τα οποία ανήκει στο γέρο Δημέα και το άλλο στο γέρο Νικήρατο. Ο Δημέας ζει μαζί με μια εταίρα, την Χρυσίδα, με την οποία μοιράζεται μια σχέση που λίγο απέχει

---

<sup>52</sup> Ο Konstan (1995, 103) διαπιστώνει μια ομοιότητα ανάμεσα στους δύο γέρους (χωρίς όμως να αναφέρεται στις συγκεκριμένες σκηνές που συζητώ): ο Καλλιπίδης αρχικά επιδεικνύει, έστω και επιφανειακά, μια αντίδραση στο να δεχτεί έναν φτωχό γαμπρό, θυμίζοντας έτσι τον Κνήμωνα, ο οποίος επίσης είχε σταθεί εμπόδιο στην ένωση των δύο οικογενειών.

από το γάμο. Τα πράγματα περιπλέκονται όταν προ του δράματος ο θετός γιος του Δημέα, ο Μοσχίων, σε μια γιορτή βιάζει την κόρη του Νικήρατου Πλαγγόνα. Γεννιέται λοιπόν ένα μωρό και μολονότι ο νεαρός σκοπεύει να παντρευτεί την κοπέλα, ντρέπεται και κρύβει το ατόπημά του δίνοντας το βρέφος στη Χρυσίδα, της οποίας ένα νεογέννητο μωρό έχει μόλις πεθάνει. Θέλουν έτσι να κερδίσουν λίγο χρόνο, τη μέρα που οι δύο γέροι ανίδεοι για όλα αυτά επιστρέφουν από πολύμηνο ταξίδι. Ο Δημέας όμως σχηματίζει τη λανθασμένη εντύπωση ότι η Χρυσίδα τον απατά με τον γιο του και καρπός του άνομου έρωτά τους είναι το βρέφος. Στους στίχους 390 κ.ε. λοιπόν ο Δημέας διώχνει τη Χρυσίδα μαζί με το μωρό από το σπίτι του και ο ίδιος μπαίνει μέσα σε αυτό.<sup>53</sup> Η εταίρα βρίσκει καταφύγιο στο γειτονικό σπίτι και ο Νικήρατος σχολιάζει ότι ο γείτονάς του μαίνεται αγνοώντας τις υποψίες του φίλου του, νομίζει ότι ο Δημέας δυσαρεστήθηκε υπερβολικά για το μωρό εκείνου και της Χρυσίδας μόνο και μόνο επειδή αυτό γεννήθηκε νόθο και όχι στα πλαίσια ενός νόμιμου γάμου του με την εταίρα. Στους στίχους 563 κ.ε. ο Νικήρατος έχοντας πλέον ανακαλύψει την αλήθεια για την κόρη του επιτίθεται μέσα στο σπίτι του στη Χρυσίδα προσπαθώντας να της αρπάξει το βρέφος. Τη φορά αυτή ο Δημέας κατηγορεί το γείτονά του ότι μαίνεται, ενώ η Χρυσίδα μαζί με το μωρό βγαίνει κυνηγημένη από το σπίτι του Νικήρατου, ζητώντας την προστασία του Δημέα, ο οποίος της την προσφέρει απλόχερα θέλοντας να υπερασπιστεί και αυτήν και τον εγγονό του. Στη δεύτερη περίπτωση η σκηνική δράση κάπως αλλάζει, αφού και οι δύο γέροι βρίσκονται επί σκηνής

<sup>53</sup> Ο Steidle (1968, 42-43) αναλύει συγκριτικά τις δύο σκηνές στις οποίες αναφέρομαι, κάνοντας επίσης έναν παραλληλισμό ανάμεσα στον Δημέα και τον γιο του ως προς το θυμό που εκφράζουν. Πβ. Damen 1990, 90, σημ. 9, ο οποίος επιγραμματικά χαρακτηρίζει τις δύο σκηνές ως «the double eviction of Chrysis» και Blume 1998, 62, 137-38, ο οποίος επίσης συγκρίνει τους δύο γέρους.

και έρχονται στα χέρια, ωστόσο τελικά τα πράγματα να ησυχάσουν και να διευθετηθούν με αίσιο τρόπο.

Αλλά και στην μετά τον Πλαύτο κωμωδία, στα έργα του Τερεντίου, εμφανίζονται επαναλαμβανόμενες σκηνές, αν και όχι με την ίδια συχνότητα. Έχουν μάλιστα διαπιστωθεί συμμετρίες για την κωμωδία *Adelphoe*, που αποτελεί ένα πρόσφορο έδαφος για την αναζήτησή τους, εφόσον σε αυτήν δυο γέροι αδελφοί έχουν αναθρέψει χωριστά καθέναν από δυο νέους αδελφούς, τους γιους του ενός, με εκ διαμέτρου αντίθετες παιδαγωγικές αντιλήψεις. Ο Damen<sup>54</sup> συγκεκριμένα κάνει μια λεπτομερέστατη μελέτη συμμετριών, στην οποία, ανάμεσα σε άλλα, παραλληλίζει τις τέσσερις σκηνές διαλόγου των δύο γέρων, του Δημέα και του Μικίωνα: από αυτές οι δύο δείχνουν να υπερισχύει ο ένας αδελφός, ο επιεικής, και οι άλλες δύο ο δεύτερος, ο αυστηρός. Όμως οι σκηνές του Δημέα είναι έτσι τοποθετημένες μέσα στην κωμωδία, ώστε να παρουσιάζουν αυτόν ως τον ουσιαστικά κυρίαρχο, και να δηλώνουν το πέρασμά του από την αρχική σκληρότητα σε μια ευμενή στάση και μάλιστα εις βάρος του αδελφού του.<sup>55</sup>

Ωστόσο, και στην *Hecyra* υπάρχει μια ενδιαφέρουσα αντιστοιχία σκηνών. Το έργο περιστρέφεται γύρω από μια παρεξήγηση: μια νύφη κατά την απουσία του συζύγου της Πάμφιλου, έχει εγκαταλείψει για αδιευκρίνιστους λόγους το σπίτι των πεθερικών της και επιστρέφει στο πατρικό της, όπου αρνείται να δεχτεί την επίσκεψη της πεθεράς της προσποιούμενη την άρρωστη. Το σκηνικό της κωμωδίας αναπαριστά δύο οικήματα, το ένα από τα

<sup>54</sup> Damen 1990, 85-100.

<sup>55</sup> Ο Steidle (1975, 367-81) αναλύει τον *Phormio* του Τερεντίου: σημειώνει τα εξής: «In diesem Stueck, mehr noch als in anderen Komoedien, sind Responionen und Kontraste im Motivischen und im Buehnengeschehen neben den Affecten, die hiefuer immer wieder die Grundlage bilden, von Bedeutung».

οποία ανήκει στο γέρο Λάχη, τον πεθερό, και το άλλο στο γέρο Φίδιππο, τον πατέρα. Στους στίχους 198 κ.ε. της δεύτερης πράξης ο Λάχης και η σύζυγός του Σωστράτη εξέρχονται από το σπίτι τους και συνομιλούν σε μια τεταμένη ατμόσφαιρα. Ο Λάχης χρησιμοποιεί οξείς τόνους κατηγορώντας τη Σωστράτη ότι εξαιτίας της η νύφη εγκατέλειψε το σπίτι τους, επειδή εκείνη δεν ανέχεται να δει το γιο τους Πάμφιλο να αγαπά άλλη γυναίκα. Η Σωστράτη, που είναι εντελώς αθώα, προσπαθεί μελίχια να πείσει τον άντρα της ότι δεν έκανε τίποτα κακό. Όπως μαθαίνουν αργότερα οι θεατές, η κοπέλα περιμένει μωρό από βιασμό και καθώς ο Πάμφιλος δεν έχει ακόμα πλαγιάσει μαζί της (θα αποδειχθεί βέβαια ότι αυτός ήταν ο βιαστής και θα έχουμε αίσιο τέλος), η μητέρα της Μυρρίνη προσπαθεί να αποκρύψει το γεγονός και να εκθέσει το μωρό. Όταν ο Φίδιππος ανακαλύπτει μέρος της αλήθειας σχετικά με την κρυφή εγκυμοσύνη, καθώς και την πρόθεση της γυναίκας του να εκθέσει το βρέφος, παρερμηνεύει την κατάσταση. Στους στίχους 516 κ.ε. της τέταρτης πράξης αρχικά η Μυρρίνη και κατόπιν εκείνος βγαίνουν έξω από το σπίτι τους και μοιράζονται μια σκηνή, κατά την οποία ο άντρας δριμύτατα κατηγορεί τη γυναίκα ότι δεν αγαπά τον γαμπρό της και θέλει να εκθέσει το μωρό, για να ακυρώσει το γάμο. Η Μυρρίνη προσπαθεί μάταια να αντιμετωπίσει τον φόβο, φοβούμενη να του αποκαλύψει όλα όσα αυτός αγνοεί και τυχόν προκαλέσει έτσι χειρότερη αντίδραση.

Συγκρίνοντας τα παραπάνω παραδείγματα από κωμωδίες διαφορετικών συγγραφέων και εποχών, μπορεί να διαπιστώσει κανείς ότι η κωμωδία του Πλαύτου ανήκει στην παράδοση της Νέας Κωμωδίας. Σε αυτήν παρατηρείται ένα πολύ ενδιαφέρον φαινόμενο, το οποίο φαίνεται να έχει άμεση σχέση με τις επαναλαμβανόμενες σκηνές: ο διπλασιασμός των

χαρακτήρων. Συνήθως εμφανίζονται δύο *senes*, δύο *adulescentes*, δύο *meretrices*, δύο *matronae*. Δεν εμφανίζονται βέβαια όλα τα ζεύγη σε κάθε έργο, αλλά δύο τουλάχιστον ζεύγη συγκαταλέγονται στους χαρακτήρες του. Στον *Trinummus* μάλιστα υπάρχει διπλασιασμός του αριθμού δύο, καθώς συμμετέχουν σε αυτόν τέσσερις *senes*. Αυτή η κατανομή των προσώπων διευκολύνει τη δημιουργία επαναλαμβανόμενων σκηνών. Στην *Hecyra* για παράδειγμα, δύο ζεύγη συμπεθέρων συζητούν σε διαφορετικές σκηνές με παρόμοιο θέμα. Ή στον *Mercator* αντιδιαστέλλεται το ζεύγος των γέρων φίλων προς το ζεύγος των νεαρών φίλων. Αλλά και ο περιορισμένος αριθμός χαρακτήρων από μόνος του συντείνει στη δημιουργία επαναλαμβανόμενων σκηνών, αφού τα ίδια πρόσωπα είναι δυνατόν να συναντηθούν μεταξύ τους πάνω από μία φορά. Στους *Captivi* για παράδειγμα, ο παράσιτος και ο γέρο Ηγίων συναντώνται δύο φορές και συζητούν κάτω από αντίθετες συνθήκες.

Στον Αριστοφάνη από την άλλη πλευρά ένας τέτοιος διπλασιασμός χαρακτήρων είναι μάλλον η εξαίρεση και όχι ο κανόνας. Στους *Σφήκες*, για παράδειγμα, υπάρχει ένας πατέρας κι ένας γιος —και δεν πρέπει να ξεχνάμε και το μεγάλο ρόλο του χορού. Βέβαια και στον Αριστοφάνη υπάρχουν επαναλαμβανόμενες σκηνές και όχι μόνο αυτού του τύπου του τριαδικού συστήματος που είδαμε παραπάνω. Στους *Αχαρνής*, λόγου χάριν, ο πρωταγωνιστής Δικαιοπόλις και ο καυχησιάρης στρατιωτικός Λάμαχος συναντώνται τρεις φορές και κάθε φορά δίνεται η ευκαιρία στον πρώτο να κοροϊδέψει τον δεύτερο. Αυτές όμως είναι λίγες σκηνές ανάμεσα σε πολλές άλλες που δημιουργούνται γύρω από εικοσιδύο χαρακτήρες (και στον αριθμό αυτό δεν συμπεριλαμβάνω το πλήθος των βωβών προσώπων, που κάποτε καταφτάνουν σε ομάδες, ούτε βέβαια το χορό των Αχαρνέων). Στην *Casina*

όμως εμφανίζονται μόλις οκτώ χαρακτήρες και από αυτούς δύο είναι δούλοι, δύο παντρεμένες γυναίκες και δύο γέροι.

Αν και τα στοιχεία για τη Νέα Κωμωδία είναι πενιχρά, θα ήθελα να αποτολμήσω να κάνω μια διαφοροποίηση του Πλαύτου ως προς τη χρήση των επαναλαμβανόμενων σκηνών. Είδαμε ότι στον *Δύσκολο* ο εξομολογητικός μονόλογος του Κνήμωνα είναι ουσιαστικός, ωστόσο δεν επαναλαμβάνεται (θα μπορούσε, για παράδειγμα, ο ίδιος χαρακτήρας να δηλώνει την μεταστροφή του και στη μεταγενέστερη σκηνή με τους δούλους που τον εμπνέουν): στον *Truculentus*, από την άλλη πλευρά, η ουσία είναι η επανάληψη: το αέναο κυνήγι των εραστών από τις εταίρες. Όμως είναι παρακινδυνευμένες τέτοιες συγκρίσεις, δεδομένου ότι ελάχιστη από την παραγωγή της Νέας Κωμωδίας έχει διασωθεί και κανένα έργο ακέραιο εκτός από τον *Δύσκολο*. Αυτό που είναι βέβαιο είναι ότι η επανάληψη σκηνών είναι αδιαμφισβήτητο φαινόμενο στον Πλάυτο, εμφανίζεται συχνά σε όλες σχεδόν τις κωμωδίες του και άρα αποτελεί στοιχείο της δραματουργίας του.

### ***Η επανάληψη ως συντελεστής του κωμικού αποτελέσματος***

Ολοκληρώνοντας αυτό το τμήμα της Εισαγωγής, θα ήθελα να επισημάνω ότι η επανάληψη συνήθως δύο σκηνών στην τραγωδία συμβάλλει στην επίταση του τραγικού στοιχείου. Ένα ακόμα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι οι *Βάκχες* του Ευριπίδη.<sup>56</sup> Στους στ. 434 κ.ε. ο υποτιθέμενος δεσμώτης Διόνυσος, χωρίς να προβάλλει αντίσταση στη σύλληψή του, οδηγείται στον φαινομενικά ισχυρό Πενθέα. Στους στίχους 912 κ.ε. ο Πενθέας, τυλιγμένος με αόρατα νήματα από τον πανίσχυρο θεό και εντελώς πειθήνιος, οδηγείται από

---

<sup>56</sup> Βλ. Taplin 1978, 138-39.



αυτόν στον σπαραγμό του. Έτσι γίνεται απτή, σύμφωνα με τον Taplin, «the impotence of human force when a god is provoked».

Η επανάληψη όμως που εντοπίζεται στην κωμωδία και που συχνά αφορά σε περισσότερες από δύο σκηνές, συμβάλλει στην επίτευξη του κωμικού αποτελέσματος. Ο φιλόσοφος Bergson<sup>57</sup> σε μια μελέτη του για το γέλιο, συζητά τις επαναλήψεις σκηνών στο θέατρο. Αρχικά φέρνει ένα παράδειγμα από την καθημερινή ζωή και συγκεκριμένα τις τυχαίες συναντήσεις μέσα στην ίδια μέρα δύο ατόμων, οι οποίες αν αυξηθούν σε αριθμό, δημιουργούν μια αστεία σύμπτωση. Κατόπιν μιλά για την ψευδαίσθηση που δημιουργεί το θέατρο και συγκεκριμένα για την εκεί περίεργη σύμπτωση, τη σκηνή που αναπαράγεται με τους ίδιους ή διαφορετικούς χαρακτήρες, η επανάληψη της οποίας προκαλεί το γέλιο.

Στο παράδειγμα του τριαδικού σχήματος από τον Αριστοφάνη το κωμικό αποτέλεσμα επιτυγχάνεται με την εμφάνιση όλο και πιο ηλικιωμένης γριάς. Από μόνη της η σκηνή με την πρώτη γριά είναι κωμική. Η επανάληψη της σκηνής με τη δεύτερη γριά προκαλεί περισσότερο γέλιο στους θεατές· όταν εμφανίζεται η τρίτη γριά η κωμική κατάσταση κορυφώνεται. Στον *Epidicus* η δεύτερη αναγνώριση που φέρνει σε αμηχανία το γέρο Περιφάνη, διασκεδάζει το κοινό, έτσι ώστε η τέταρτη αναγνώριση που πάλι γίνεται εις βάρος του ίδιου γέρου, αυξάνει το κωμικό αποτέλεσμα. Αν στην τραγωδία η αντανakλώμενη σκηνή αντιστρέφει τραγικά μια κατάσταση, στην κωμωδία το κωμικό αποτέλεσμα αυξάνεται με τη δεύτερη επαναλαμβανόμενη σκηνή, επιτείνεται δηλαδή περισσότερο κάτι που έχει επιτευχθεί σε μικρότερο βαθμό με την πρώτη σκηνή. Αν στην τραγωδία η δεύτερη αντανakλώμενη σκηνή

---

<sup>57</sup> 1956, 119.

έρχεται απρόσμενα, στην κωμωδία οι επαναλαμβανόμενες σκηνές προκαλούν όλο και περισσότερο γέλιο και οι θεατές αναμένουν να επαναληφθούν. Είναι χαρακτηριστικό ότι τα μικρά παιδιά γελάνε όχι με την αστειότητα του γεγονότος καθαυτό, αλλά με την επανάληψή του.

\*\*\*

Στο πρώτο από τα κεφάλαια που ακολουθούν παραθέτω αναλύσεις άλλων μελετητών έξι κωμωδιών του Πλαύτου (*Menaechmi*, *Bacchides*, *Amphitruo*, *Miles gloriosus*, *Aulularia* και *Stichus*), που κάπως προσεγγίζουν τη δική μου έρευνα.

Τα επόμενα οκτώ κεφάλαια περιέχουν δικές μου αναλύσεις ισάριθμων κωμωδιών του Πλαύτου (*Mostellaria*, *Rudens*, *Captiui*, *Epidicus*, *Truculentus*, *Mercator*, *Casina*, *Persa*). Διαπιστώνω σε αυτές επαναλαμβανόμενες σκηνές, που πάντα κάνουν έκτυπη μια συγκεκριμένη θεματική. Έτσι, οι επαναλαμβανόμενες σκηνές της *Mostellaria* σχετίζονται με το θέμα της παρωδιακής πολιορκίας και δικανικής διευθέτησης δύο σπιτιών, στον *Rudens* με την ιδιοκτησία και την κλοπή, στους *Captiui* με την ταυτότητα χαρακτήρων, στον *Epidicus* με τις αναγνωρίσεις, στον *Truculentus* με το χρόνο των αγοραίων ερωτικών σχέσεων, στον *Mercator* με την τρέλα του έρωτα, στην *Casina* με την κυριαρχία της γυναίκας, και στον *Persa* με την εμπιστοσύνη και την αξιοπιστία. Πολλές από τις θεματικές αυτές δεν έχουν επισημανθεί από άλλους μελετητές.

Στο τελευταίο κεφάλαιο εξετάζω σύντομα τα υπόλοιπα έργα του ρωμαίου κωμωδιογράφου. Αυτό χωρίζεται σε δύο τμήματα: στο πρώτο

αναλύω κωμωδίες, στις οποίες οι επαναλαμβανόμενες σκηνές δεν είναι αρκετές ή δεν οδηγούν σε συνολική ερμηνεία (*Pseudolus*, *Asinaria*, *Poenulus*)· στο δεύτερο εξετάζω έργα που παρουσιάζουν κάποια θεματική επανάληψη (*Cistellaria*, *Curculio*, *Trinummus*).<sup>58</sup>

Στον Επίλογο ανακεφαλαιώνω τα αποτελέσματα της έρευνάς μου.

---

<sup>58</sup> Για τις παραπομπές στο λατινικό κείμενο χρησιμοποιώ την έκδοση του W.M. Lindsay (Οξφόρδη, 1904, 1905).

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

### Η ΠΡΟΓΕΝΕΣΤΕΡΗ ΕΡΕΥΝΑ ΣΕ ΕΞΙ ΚΩΜΩΔΙΕΣ

Στο κεφάλαιο αυτό, όπως προανέφερα, παραθέτω αναγνώσεις έξι έργων του Πλαύτου, οι οποίες έγιναν από άλλους μελετητές και οι οποίες προσεγγίζουν τη δική μου, καθώς συζητούνται σε αυτές αντιστοιχίες σκηνών. Τρεις από αυτές τις κωμωδίες, οι *Menaechmi*, οι *Bacchides* και ο *Amphitruo*, ενδείκνυνται για τέτοιες παρατηρήσεις, αφού έχουν εμφανώς διπλούς χαρακτήρες που εμπλέκονται σε παρόμοιες καταστάσεις: δύο δίδυμους αδελφούς η πρώτη, δύο αδελφές με το ίδιο όνομα η δεύτερη, δύο Αμφιτρώωνες και δύο Σωσίες η τρίτη.

#### ***Menaechmi*, ή μια κωμωδία παρεξηγήσεων**

Το έργο *Menaechmi* είναι μια κωμωδία παρεξηγήσεων, καθώς οι διάφοροι χαρακτήρες της Επιδάμνου συγχέουν τους δίδυμους επώνυμους πρωταγωνιστές της: νομίζουν ότι ο Μέναιχος II (Σωσικλής) που ήρθε από τις Συρακούσες, είναι ο Μέναιχος I που κατοικεί στην Επίδαμνο.

Η πιο παλιά μελέτη για συμμετρία στην κωμωδία έγινε το 1900 από τον A. Goldbacher,<sup>59</sup> ο οποίος με αριθμητικά στοιχεία απέδειξε το συμμετρικό μοίρασμα στίχων. Ο μελετητής δηλαδή δεν ασχολείται με συμμετρία

---

<sup>59</sup> Goldbacher 1900, 203-18.

ολόκληρων σκηνών (κάποτε βέβαια συγκρίνει μονολόγους), αλλά τμημάτων που συγγενεύουν θεματικά και λεξιλογικά. Για παράδειγμα, αντιστοιχεί τους στίχους 273-93 της σκηνής II.ii με τους αμέσως επόμενους 294-314 της ίδιας σκηνής.<sup>60</sup> Στο πρώτο τμήμα ο μάγειρας Κύλινδρος επιμένει ότι γνωρίζει τον Μέναιχο II (Σωσική) προσωπικά· ο Μέναιχος II (Σωσικής) νομίζοντας ότι ο μάγειρας είναι τρελός του δίνει δυο νομίσματα για καθαρό και αντιμετώπιση της τρέλας. Αντίστροφα, στο δεύτερο τμήμα, ο Μέναιχος II (Σωσικής) καταριέται το σπίτι του Μέναιχου I· ο Κύλινδρος αυτή τη φορά αναρωτιέται αν ο Μέναιχος II (Σωσικής) είναι τρελός και του προτείνει χαριτολογώντας να χρησιμοποιήσει ο ίδιος τα νομίσματά του για να πληρώσει το γουρουνόπουλο του δείπνου. Ο Goldbacher επιδίδεται σε μια ανάλογη καταμέτρηση παρόμοιων στίχων σε όλη την κωμωδία. Είναι ενδιαφέρον ότι συζητά επίσης τα *cantica* του έργου διαπιστώνοντας σε αυτά μια τριμερή θεματική διάρθρωση που αντιστοιχεί στη χρήση διαφορετικών μέτρων.<sup>61</sup>

Σε μεγαλύτερες κειμενικές ενότητες αναφέρεται ο Taladoire, ο οποίος μιλάει για συμμετρία ολόκληρων σκηνών ή ακόμα και πράξεων. Επισημαίνει λοιπόν ότι οι δύο πρώτες πράξεις του έργου στοχεύουν στο να εισαγάγουν τα δύο αδέλφια, η πρώτη τον Μέναιχο I και η δεύτερη τον Μέναιχο II (Σωσική). Οι δύο χαρακτήρες συνοδεύονται από έναν παράσιτο κι ένα δούλο αντίστοιχα.<sup>62</sup> Ο Taladoire επίσης διαπιστώνει συμμετρική οργάνωση των δύο

---

<sup>60</sup> 1900, 206.

<sup>61</sup> 1900, 215-18.

<sup>62</sup> Taladoire 1956, 116. Ο Taladoire επίσης σημειώνει ότι ο Μέναιχος II (Σωσικής) συναντά πρώτα την εταίρα Ερώπιον και μετά το μάγειρα Κύλινδρο αντίστροφα από ό,τι συμβαίνει με τον Μέναιχο I· ο μελετητής διαπιστώνει λοιπόν ένα χιαστόν. Όμως ο Μέναιχος I δεν συναντά τον Κύλινδρο, αλλά είναι η εταίρα Ερώπιον αυτή που συζητάει με το μάγειρα.

επόμενων πράξεων.<sup>63</sup> Δέχεται τη διαίρεση του P. Lezay, ο οποίος τιτλοφόρησε τους στίχους 446-558 (πράξη III) «Ο θρίαμβος του Μέναιχμου II (Σωσικλή)» και τους στίχους 559-700 (πράξη IV) «Η σύγκυση του Μέναιχμου I». Για να γίνουν κατανοητοί αυτοί οι τίτλοι, θυμίζω εδώ ότι στη μια πράξη ο Μέναιχμος II (Σωσικλής) συγχέεται με τον αδελφό του και οικειοποιείται το δείπνο εκείνου, ενώ στην άλλη πράξη ο Μέναιχμος I υφίσταται τις συνέπειες από αυτή την παρεξήγηση, τη μήνη δηλαδή της γυναίκας του και της εταίρας. Ο Taladoire προσθέτει ότι η τελευταία ομάδα στίχων (559-700) αντιστοιχεί στην πράξη I, ενώ η προηγούμενη (446-558) στην πράξη II.

Μια άλλου είδους συμμετρία παρατηρεί ο Segal,<sup>64</sup> ο οποίος αξιοποιεί το σκηνικό του έργου. Συγκεκριμένα υποστηρίζει ότι οι δύο οίκοι που αναπαριστώνται επί σκηνής, αντιπροσωπεύουν δύο διαφορετικούς και αντίθετους τρόπους ζωής, που έρχονται σε σύγκρουση στην κωμωδία. Στο ένα σπίτι κατοικεί η *matrona* του Μέναιχμου I, την οποία χαρακτηρίζει η *industria*, ενώ στο άλλο σπίτι κατοικεί μια εταίρα, την οποία χαρακτηρίζει η *voluptas* και είναι ερωμένη του ίδιου Μέναιχμου. Κατά τον Segal, ο Μέναιχμος I παραπαίει ανάμεσα στο καθήκον και την ηδονή.<sup>65</sup>

Πιο πρόσφατα η Maurice,<sup>66</sup> έχει εντοπίσει συμμετρίες στη δομή του έργου και στο επίπεδο των χαρακτήρων. Αναφέρεται, λόγου χάριν, στην

<sup>63</sup> 1956, 117. Ο Taladoire παίρνει την τέταρτη πράξη ως δεύτερο τμήμα της τρίτης. Αργότερα όμως, στην επιμέρους ανάλυση των πράξεων, μιλάει σωστά για τέταρτη πράξη.

<sup>64</sup> 1987, 43-44.

<sup>65</sup> Όπως θα δείξω αργότερα στο επί μέρους κεφάλαιο, ανάλογο σκηνικό παρουσιάζει και η *Mostellaria*, όπου αναπαριστάται ένα σπίτι, στο οποίο είναι εγκατεστημένη μια εταίρα, κι ένα άλλο σπίτι, όπου κατοικεί μια *matrona*. Όμως εκεί τα δύο σπίτια, αν και επίσης αντιπαρά τίθενται σημασιολογικά, έχουν διαφορετικούς ιδιοκτήτες, ενώ στους *Menaechmi* και τα δύο σχετίζονται με τον ίδιο χαρακτήρα, τον Μέναιχμο I.

<sup>66</sup> 2005, 31-59.

παραλληλία ανάμεσα: α) στους μονολόγους του παράσιτου· β) στις σκηνές που αναπαριστούν τον κάθε Μέναιχμο και τις διαφορετικές αντιδράσεις του καθενός για το φόρεμα της *matrona*· γ) στις σκηνές που αναπαριστούν τις συναντήσεις τού κάθε αδελφού με την εταίρα Ερώτιον, στις οποίες υπάρχει και κοινή χρήση θεματικών στοιχείων, όπως το χρήμα, κ.λπ.<sup>67</sup> Επίσης εξετάζει από μεταθεατρική σκοπιά αφενός την αντίθεση ανάμεσα στον παράσιτο του Μέναιχμου I και το δούλο του Μέναιχμου II (Σωσική), τον Μεσσήνιο,<sup>68</sup> και αφετέρου τη διαφοροποίηση ανάμεσα στους δύο αδελφούς. Σημειώνει χαρακτηριστικά για τον κάθε αδελφό:

Menaechmus of Epidamnus, however, throughout most of the play, is his brother's opposite. He can neither act himself, nor recognize when others are acting (52). [...] It is clear that Menaechmus of Syracuse is, throughout the play, far more fortunate than his brother. While his success is due to considerable good luck, it is also true that Menaechmus of Syracuse makes the most of his luck, and employs quick wit and a growing skill at improvisatory acting which contributes directly to his success (55).

Θα ήθελα να προσθέσω και μια άλλη συμμετρία που υπάρχει στην πράξη V. Αρχικά εμφανίζεται ο Μέναιχμος II (Σωσική) που αναγκάζεται να παραστήσει τον τρελό στην *matrona* και τον πατέρα της. Στη συνέχεια, όταν παρουσιάζεται ο Μέναιχμος I, ο γιατρός και ο πεθερός του αντιμετωπίζουν τώρα εκείνον ως τρελό, νομίζοντας ότι έχουν να κάνουν με το ίδιο πρόσωπο. Οι παρεξηγήσεις λύνονται στους τελευταίους στίχους της κωμωδίας —η συμμετρία είναι πλέον εμφανής— όπου οι δίδυμοι βρίσκονται μαζί επί

---

<sup>67</sup> 2005, 35-40.

<sup>68</sup> 2005, 50.

σκηνής, ενώ ο δούλος Μεσσήνιος απευθύνοντας τις ίδιες ερωτήσεις και στους δύο, αποκαλύπτει την ταυτότητά τους.<sup>69</sup>

Στο σημείο αυτό πρέπει να τονίσω ότι κοινό θέμα των συμμετρικών σκηνών είναι συχνά η κατηγορία για τρέλα. Όταν δηλαδή ο Μέναιχος II (Σωσικλής) συναντά χαρακτήρες που επίμονα ισχυρίζονται ότι τον γνωρίζουν, ενώ εκείνος δεν τους γνωρίζει, και οι μὲν και ο δε αναρωτιούνται αν συνομιλούν με τρελούς. Αποκορύφωση αυτών των σκηνών είναι το δήθεν παραλήρημα τρέλας<sup>70</sup> που σκόπιμα υιοθετεί ο Μέναιχος II (Σωσικλής), στην τελευταία πράξη, και η ακόλουθη εξέταση που υφίσταται από έναν γιατρό ο Μέναιχος I γι' αυτή την ασθένεια. Ο Webster<sup>71</sup> έχει παρατηρήσει ότι η κατηγορία για τρέλα αποτελεί συνεκτικό στοιχείο που δίνει ενότητα στο έργο. Η Leach<sup>72</sup> δέχεται την προαναφερθείσα άποψη και διερευνά εξονυχιστικά το μοτίβο της τρέλας από την πρώτη εμφάνισή του στο έργο μέχρι την αποκορύφωσή του. Όπως έχει υποστηρίξει ο Webster,<sup>73</sup> οι λογοτεχνικές πηγές για το παραλήρημα του Μέναιχμου II (Σωσικλή) είναι οι *Βάκχες* και ο *Ηρακλής μαινόμενος* του Ευριπίδη.<sup>74</sup>

<sup>69</sup> Η Fantham (1968, 177) σχολιάζει το ρόλο του Μεσσήνιου ως διαπραγματευτή ανάμεσα στα δύο αδέρφια και παρατηρεί το συμμετρικό, διαδοχικό μίρασμα της προσοχής του ανάμεσά τους. McCarthy (2000, 73-74) παρατηρεί ότι ο δούλος Μεσσήνιος έχει σημαντικό ρόλο στο τελευταίο τμήμα του έργου ενώ ο παράσιτος «Βούρτσα» στο προηγούμενο. Για τη σημασία του ονόματος *Peniculus* του παράσιτου βλ. Gratwick 1993, 143.

<sup>70</sup> Ο Jones (1918, 179) συγκρίνει το στίχο 829, με τον οποίο η σύζυγος του Μέναιχμου I περιγράφει τα συμπτώματα της δήθεν τρέλας του Μέναιχμου II (Σωσικλή), με τους στίχους 594-96 των *Captivi*, όπου ο Τύνδαρος περιγράφει τη δήθεν τρέλα του Αριστοφόντη.

<sup>71</sup> 1953, 69.

<sup>72</sup> 1969a, 38-41.

<sup>73</sup> 1953, 69.

<sup>74</sup> Όπως θα δείξω στο σχετικό κεφάλαιο, οι ίδιες πηγές κρύβονται και στο υπόστρωμα της κωμωδίας *Mercator*. Ή λοιπόν οι αρχαίες ελληνικές τραγωδίες έκαναν μεγάλη εντύπωση στον Πλαύτο ή ίσως στους συγγραφείς και των δύο ελληνικών προτύπων του (;) ή οι



### ***Bacchides, ή μια κωμωδία ίντριγκας***

Ο von Albrecht<sup>75</sup> έχει επιγραμματικά παρατηρήσει τη συμμετρία αυτής της κωμωδίας ως προς τους χαρακτήρες: συμμετέχουν δύο νεαροί, οι δύο υπηρέτες τους, οι δύο πατέρες τους και τέλος οι δύο φιλενάδες τους, δύο εταίρες δηλαδή που είναι αδελφές και μοιράζονται το ίδιο όνομα «Βακχίς». Η υπόθεση του έργου εν συντομία έχει ως εξής. Ο ένας νεαρός, ο Μνησίλοχος, ενώ ήταν στην Έφεσο ερωτεύτηκε τη μία Βακχίδα, την οποία όμως «νοίκιασε» ένας στρατιώτης και την έφερε στην Αθήνα. Ο δούλος του Μνησίλοχου Χρύσαλος στη συνέχεια κοροϊδεύει τρεις φορές<sup>76</sup> τον πατέρα του νεαρού αφέντη του, τον Νικόβουλο, προκειμένου να του αποσπάσει χρήματα για την εξαγορά της εταίρας και την εξασφάλιση των μέσων για την απόλαυσή της.

Έχει παρατηρηθεί από τους μελετητές η κυκλική σύνθεση της εν λόγω κωμωδίας. Οι Βακχίδες στην αρχή της ξελογιάζουν τον Πιστόκληρο, ένα φίλο του Μνησίλοχου, και στο τέλος της τους δύο γέρους.<sup>77</sup> Εδώ πρέπει να

---

συγκεκριμένες σκηνές τρέλας είχαν τέτοια απήχηση στο θεατρικό κοινό, που ο όποιος κωμικός συγγραφέας αποφάσισε να τις χρησιμοποιήσει και στο δικό του έργο.

<sup>75</sup> 1997, 186.

<sup>76</sup> Οι μελετητές, όπως για παράδειγμα ο Clark (1976, 94), οι ιστορικοί της λογοτεχνίας Duff (1960, 132), Rose (1980, 46-47), von Albrecht (1997, 186), καθώς επίσης και ο Duckworth (1952, 164) μιλούν για δύο σκευωρίες, προφανώς επηρεασμένοι από το πρότυπο του έργου, την κωμωδία *Δις εξαπατων* του Μενάνδρου. Ο Clark και ο Duckworth παίρνουν ως μία τις δολοπλοκίες με τις επιστολές, ενώ ο Rose δεν συμπεριλαμβάνει τη σκευωρία με τους πειρατές. (1956, 101). Ο Taladoire έχει αναφερθεί σε τρία τεχνάσματα. Και εγώ δέχομαι τρεις σκευωρίες: υπολογίζω τις δύο ίντριγκες που σχετίζονται με τις υποτιθέμενες επιστολές του Μνησίλοχου προς τον πατέρα του, και αυτήν που αναφέρεται στην υποτιθέμενη κλοπή από πειρατές (Ο αριθμός τρία δεν είναι ασυνήθιστος στον Πλάυτο: ο Ψεύδολος στο ομώνυμο έργο έχει να αντιμετωπίσει τρεις αντιπάλους).

<sup>77</sup> Βλ. Clark 1976, 85. Για μια σύγκριση των δύο γέρων βλ. Barsby 1986, 132, ο οποίος χαρακτηρίζει τον Φιλόξενο, τον πατέρα του Πιστόκληρου, *senex lenis*, αλλά δεν θεωρεί τον

σημειωθεί ότι μόνο σε αυτές τις σκηνές εμφανίζονται οι εταίρες ενώπιον του κοινού. Στο υπόλοιπο έργο απλά είναι το αντικείμενο συζήτησης διάφορων χαρακτήρων, οι οποίοι τις βλέπουν στο σπίτι τους να διασκεδάζουν με άλλους χαρακτήρες. Έτσι, η δύναμη της γοητείας τους συναγωνίζεται την ευφυΐα του Χρύσαλου. Μόλις ο δούλος ολοκληρώσει την τελευταία ίντριγκα, εκείνες πιάνουν το νήμα, για να πείσουν τον γέρο Νικόβουλο να μη ζητήσει πίσω τα χρήματά του από τον γιο του, αλλά να τα ξοδέψει για χάρη τους. Ταυτόχρονα ξελογιάζουν με περισσότερη ευκολία και τον άλλο γέρο της κωμωδίας, τον Φιλόξενο, ένα φίλο του Νικόβουλου.

Ο Clark<sup>78</sup> αποδίδει τη συμμετρία της κωμωδίας με το εξής διάγραμμα:

Ο δούλος του στρατιώτη (η πρώτη φθαρμένη σκηνή)

Οι Βακχίδες ξελογιάζουν τον Πιστόκληρο (35-169)

Ο Χρύσαλος και η πρώτη εξαπάτηση (170-367)

Το λάθος του Μνησίλοχου διαπράττεται (368-572)

Ο παράσιτος του στρατιώτη (573-611)

Το λάθος του Μνησίλοχου συγχωρείται (612-691)

Ο Χρύσαλος και η δεύτερη εξαπάτηση (691-1075)

Οι Βακχίδες ξελογιάζουν τον Νικόβουλο και τον Φιλόξενο (1076-1211)

Με την έκφραση «λάθος του Μνησίλοχου» εννοείται η παρεξήγηση του Μνησίλοχου, ο οποίος αγνοώντας την ύπαρξη των δύο συνονόματων Βακχίδων, νόμισε ότι ο φίλος του ερωτεύτηκε τη δική του εταίρα. Η διαίρεση που έχει κάνει ο Clark είναι θεματική. Αργότερα εστιάζει την προσοχή του στις

---

Νικόβουλο, τον πατέρα του Μνησίλοχου *senex durus*, αφού αυτή η ιδιότητα έχει μεταφερθεί στον παιδαγωγό Λυδό. Ο Steidle (1975, 345) διαπιστώνει μια παραλληλία ως προς την προθυμία του Πιστόκληρου να αγοράσει τα αναγκαία για το φαγοπότη και τη συμμετοχή σε αυτό των δύο γέρων.

<sup>78</sup> 1976, 88.

σκηνές μεταξύ Μνησίλοχου και Πιστόκληρου, οι οποίοι συναντώνται δύο φορές, πρώτα μετά την παρεξήγηση και έπειτα μετά τη λύση της.<sup>79</sup>

Η κωμωδία παρουσιάζει επαναλαμβανόμενες σκηνές που δεν έχουν επισημανθεί. Για παράδειγμα, ο Χρύσαλος συναντά επί σκηνής τον Νικόβουλο τρεις φορές και τον κοροϊδεύει κάθε φορά. Το στρατιωτικό λεξιλόγιο υπάρχει και στις τρεις δολοπλοκίες. Μάλιστα στις δύο περιπτώσεις γίνεται ανάγνωση από τον γέρο ενός γράμματος που υποτίθεται ότι είναι του γιου του, αλλά που στην πραγματικότητα εκείνος το έγραψε καθ' υπαγόρευση του δούλου. Ενώ επιφανειακά βλέπουμε το ίδιο γεγονός να επαναλαμβάνεται, ουσιαστικά η κάθε ίντριγκα είναι δυσκολότερη από την προηγούμενη, αφού ο δούλος προσπαθεί με νέο τρόπο να ξεγελάσει τον ήδη μια φορά παραπλανημένο γέρο. Στο σημείο αυτό πρέπει να σημειωθεί μια νοηματική συνοχή του έργου ως προς τη χρήση επιστολών: ο Μνησίλοχος γράφει τρία γράμματα.

Ως προς το συμμετρικό σχηματισμό των χαρακτήρων είναι ενδεικτικό ότι ο Χρύσαλος αντιπαράτίθεται προς τον Λυδό, τον δούλο-παιδαγωγό του Πιστόκληρου.<sup>80</sup> Ο Λυδός επικρίνει την ελληνίζουσα συμπεριφορά του νεαρού αφέντη του και μαθητή του στις πράξεις I και III. Ίσως μάλιστα να είναι ο μόνος χαρακτήρας του Πλάτου που ζητά επίμονα να βγει έξω από το σπίτι των εταιρών, χτυπώντας ενδεχομένως την πόρτα από μέσα. Ο Λυδός εκφράζει την πίστη του στο γέρο αφέντη του, τον Φιλόξενο, και σε μια συνάντησή μαζί του υπερασπίζεται τον δρόμο της αρετής. Ο Χρύσαλος που δρα σε διαφορετικές πράξεις, τις II και IV, υποβοηθά τον έρωτα του νεαρού

<sup>79</sup> 1976, 94.

<sup>80</sup> Σύμφωνα με τον Taladoire (1956, 100) ο Λυδός αντιπροσωπεύει την αρετή και ο Χρύσαλος την κακία. Πβ. Duff 1960, 132.

αφέντη του για την εταίρα και κοροϊδεύει τον γέρο πατέρα του. Ο Χρύσαλος ωστόσο έχει εκτενέστερο ρόλο από τον Λυδό. Χαρακτηριστικό της αυτοπεποίθησής του είναι ότι δεν αντιμετωπίζει κάθε φορά τη δολοπλοκία με άγχος, όπως συνήθως συμβαίνει με τους δούλους στον Πλάυτο, αλλά ως μία πρόκληση.

### ***Amphitruo, ή η κυριαρχία του Δία***

Ο *Amphitruo* είναι η μόνη σωζόμενη ρωμαϊκή κωμωδία, που πραγματεύεται ένα γνωστό μυθικό θέμα: τη μεταμόρφωση του Δία σε θνητό, συγκεκριμένα στο στρατηγό της Θήβας, Αμφιτρώνα, προκειμένου να πλησιάσει ερωτικά τη γυναίκα εκείνου, την Αλκμήνη,<sup>81</sup> όταν ο τελευταίος λείπει σε πόλεμο. Μία από τις κωμικές πινελιές που δίνει ο Πλάυτος στο έργο του είναι μία ακόμα μεταμόρφωση, αυτή του Ερμή, που παίρνει την όψη του δούλου του Αμφιτρώνα, του Σωσία. Έτσι, έχουμε διπλούς χαρακτήρες, δυο Αμφιτρώνες και δυο Σωσίες. Τους θεούς οι θεατές μπορούν να τους ξεχωρίσουν χάρη στα διακριτικά σημάδια στους πετάσους τους (ο Ερμής έχει ένα μικρό φτερό και ο Δίας μια χρυσή φούντα μαλλιών).

---

<sup>81</sup> Γενικές αναφορές στην τάση για ερωτοδουλειές του Δία και στην αντίδραση της Ήρας υπάρχουν διάσπαρτες σε έργα του Πλάυτου, που ασχολούνται με την αντρική απιστία, για παράδειγμα στην *Casina*. Πουθενά όμως αλλού δεν γίνονται θέμα του έργου. Στον *Ευνούχο* του Τερεντίου πριν από την επίμαχη σκηνή του βιασμού έχουμε μια *έκφραση*: ο νεαρός Χαιρέας αντικρίζει έναν πίνακα στον οποίο είναι ζωγραφισμένη η χρυσή βροχή-Δίας που πέφτει στον κόρφο της Δανάης (για την ανασύσταση του περιεχομένου αυτής της ζωγραφιάς και την επίδρασή της στον επικείμενο βιασμό βλ. Τρομάρας 1985, 268-77).

Ο Galinsky<sup>82</sup> έχει διαπιστώσει τη συμμετρία του έργου ως προς την κατανομή σκηνών, θεμάτων και χαρακτήρων, η οποία κατά τη γνώμη του μαρτυρά το χέρι ενός καλλιτέχνη. Η κατανομή αυτή έχει εξής:

Μονόλογος του Σωσία: ανθρώπινα γεγονότα· Ηρακλείδες· ο Αμφιτρύωνας νικητής (186-261)

Ο Ερμής συναντά τον Σωσία (262-498)

Ο Δίας και η Αλκμήνη (633-860)

Ο ΑΜΦΙΤΡΥΩΝΑΣ ΚΑΙ Η ΑΛΚΜΗΝΗ (633-860)

Ο Δίας και η Αλκμήνη (861-983)

Ο Αμφιτρύωνας συναντά τον Δία (1035-52, και οι περισσότεροι από τους *ferē 300 versus qui exciderunt*)

Μονόλογος της Βρωμίας: θεϊκά γεγονότα· γέννηση του Ηρακλή· ο Αμφιτρύωνας πρηγής και έπειτα *adfectus inmortalī gloria* (1053-146)

Θα μπορούσε κανείς να διαπιστώσει και άλλους παραλληλισμούς. Στην αρχή της πράξης IV ο Ερμής και ο Αμφιτρύωνας μοιράζονται μια σκηνή που ανακαλεί την αρχή της πράξης I, όπου ο ίδιος θεός συζητά με τον Σωσία. Αν και το τέλος της σκηνής με τον Αμφιτρύωνα δεν έχει διασωθεί (λείπουν περίπου 300 στίχοι), ωστόσο η αρχή της είναι αρκετή για να προχωρήσουμε σε συγκρίσεις. Και στις δύο περιπτώσεις ο Ερμής είναι φρουρός, που εκτελεί τις εντολές του Δία. Έχει το καθήκον να απομακρύνει τους παρείσακτους από το σπίτι, που θα παρεμπόδιζαν τα ερωτικά σχέδια του Δία για την Αλκμήνη (τη νύχτα τον Σωσία, την ημέρα τον Αμφιτρύωνα). Ο Ερμής, λοιπόν, αφενός διώχνει τον δούλο και αφετέρου αφήνει τον αφέντη να χτυπά μάταια τις πόρτες. Καθώς τα χτυπήματα στο τέλος της πράξης IV συνοδεύονται από στρατιωτικό λεξιλόγιο (ο Αμφιτρύωνας απειλεί να σφάξει όποιον βρεθεί στο δρόμο του), τα χτυπήματα και στην αρχή της μπορούν να θεωρηθούν ως

---

<sup>82</sup> 1966, 204-06.

παρωδία πολιορκίας, που με τη σειρά τους κάνουν τους θεατές να εκλάβουν αναδρομικά ως ανεπιτυχή πολιορκία τις απεγνωσμένες προσπάθειες και του Σωσία να εισέλθει στο σπίτι. Είναι εξαιρετικά αστείο να παρακολουθούν εκείνοι τον ατρόμητο στρατηγό που εκπόρθησε την πόλη των εχθρών του να μη μπορεί να μπει στο σπίτι του, του οποίου είναι κύριος. Οι σκηνές αυτές έχουν κάποια συνάφεια με τις αντίστοιχες σκηνές πολιορκίας στη *Mostellaria*, που θα συζητηθούν στο σχετικό κεφάλαιο. Αν και οι χαρακτήρες στον *Amphitruo* είναι θεοί, αυτό δεν εμποδίζει το συγγραφέα να χειριστεί με παρόμοιο τρόπο το υλικό του.

Επίσης, αν και το κείμενο του τέλους της πράξης IV είναι ανεπανόρθωτα φθαρμένο, έχουν διασωθεί κάποιοι μεμονωμένοι στίχοι που δείχνουν ότι η Αλκμήνη συναντιέται για δεύτερη φορά με το σύζυγό της.<sup>83</sup> Η Αλκμήνη λοιπόν μοιράζεται δυο σκηνές με τον άντρα της, όπως και με τον Δία, και μάλιστα αυτές οι συναντήσεις γίνονται εναλλάξ. Πρώτα η Αλκμήνη συναντά το θεό σε ήπιο κλίμα, και κατόπιν τον σύζυγό της μέσα σε κλίμα σύγχυσης και εκνευρισμού. Δίνεται λοιπόν δραματικά η ολέθρια επίδραση του θεού στη σχέση του θνητού ζευγαριού.

Τέλος, ο Δίας συναντιέται με τον Ερμή (στη σκηνή βρίσκεται και η Αλκμήνη), κατόπιν και με τον Σωσία, και ο Αμφιτρύωνας συναντιέται με τον Σωσία, αλλά και με τον Ερμή. Υπάρχει δηλαδή εναλλαγή δούλων και αφεντάδων. Ο Slater<sup>84</sup> έχει μάλιστα παρατηρήσει ένα χιαστό σχήμα στη σκηνική δράση: ο Δίας ακολουθεί τον Ερμή κατά την πρώτη του έξοδο από τη

<sup>83</sup> Βλ. την ανασύσταση του περιεχομένου αυτής της ενότητας στίχων από τον Christenson 2000, 298. Ο Galinsky (1966, 204-06) αναφέρει τρεις συναντήσεις της Αλκμήνης, δύο με τον Δία και μία, κεντρική, με τον Αμφιτρύωνα.

<sup>84</sup> 1990, 112.

σκηνή, ενώ ο Αμφιτρύωνας προηγείται του Σωσία κατά την πρώτη του είσοδο. Θα ήθελα να προσθέσω ότι ο Δίας είναι γαλήνιος μετά την ερωτική του απόλαυση και καθυστερεί να εγκαταλείψει την αγαπημένη του, ενώ ο Αμφιτρύωνας είναι περίεργος και θυμωμένος για τα ακατανόητα γεγονότα που του αφηγήθηκε ο δούλος του.

Αξιοπαρατήρητο σε αυτό το έργο είναι ότι αναπαριστάται μόνο ένα οίκημα στη σκηνή, το σπίτι του Αμφιτρύωνα. Ο Δίας έχει εισβάλει και εγκαθίσταται για πολλές ώρες σε αυτό, ενώ ο Ερμής φρουρεί έξω από την πόρτα ή πάνω στη σκεπή για όσο διάστημα είναι μέσα ο πατέρας του. Μοιάζει λοιπόν σαν η θεϊκή παρουσία να είναι αισθητή και κυρίαρχη στον οίκο και στο σκηνικό. Οι κεραυνοί άλλωστε και το ιερό φως στο τέλος της κωμωδίας υπογραμμίζουν την κυριαρχία του υπερφυσικού. Ο *Amphitruo* έχει παραλληλιστεί με τις *Βάκχες* του Ευριπίδη.<sup>85</sup> Εκεί πάλι αναπαριστάται στη σκηνή ένα μόνο παλάτι, του Πενθέα.<sup>86</sup> Στην τραγωδία όμως ο Διόνυσος παρέμεινε για λίγο στο παλάτι παρά τη θέλησή του και απελευθερώθηκε με θαυμαστό τρόπο (με σεισμό). Στον *Amphitruo* ο Δίας επιδίωξε να μείνει μέσα.

Έχει επίσης τονιστεί ότι ο Δίας αποκαλείται *architectus doli*, χαρακτηρισμός που προσιδιάζει σε πανούργο δούλο.<sup>87</sup> Πράγματι ο Δίας εξύφανε έναν δόλο εις βάρος όλου του οίκου του Αμφιτρύωνα και ιδίως εις βάρος του αντρόγυνου. Όμως δεν κινδυνεύει να τιμωρηθεί όπως ένας δούλος, αλλά θριαμβεύει, επιφέρει ειρήνη στους δύο συζύγους και δίνει ως από

<sup>85</sup> Βλ. Stewart 1958, *passim*, Slater 1990.

<sup>86</sup> Στη σκηνή αναπαριστάται επίσης ο σηκός της Σεμέλης (στ. 9). Και αυτός όμως συνδέεται με τον οίκο του Πενθέα, αφού η Σεμέλη ήταν αδελφή της μητέρας του Αγαύης. Στη Νέα Κωμωδία και στη μεταγενέστερη ρωμαϊκή συνήθως στη σκηνή αναπαριστώνται σπίτια διαφορετικών οικογενειών.

<sup>87</sup> Slater 1990, 106.

μηχανής θεός τη λύση της κωμωδίας. Πρέπει επίσης να σημειώσουμε μια αντίθεση. Οι θεοί στις άλλες κωμωδίες συνήθως προλογίζουν εξηγώντας την πλοκή στους θεατές ή κλείνουν το έργο (αυτό συμβαίνει στις τραγωδίες) απλά βγάζοντάς το από το αδιέξοδο. Στο τέλος του *Amphitruo* ο Δίας όχι μόνο δίνει λύση στην πλοκή, αλλά επιπλέον εξηγεί στους θνητούς χαρακτήρες ό,τι έχει προηγηθεί, ενώ τους θεατές τους έχει δια φωτίσει για τα συμβάντα ο Ερμής στον πρόλογο. Έτσι η θεϊκή παρουσία αγκαλιάζει το έργο, σε ένα είδος κύκλου, αφού κυριαρχεί και στην αρχή και στο τέλος του.

### ***Miles gloriosus*, ή ένας ελεεινός εραστής**

Η κωμωδία αυτή, ίσως η πιο γνωστή του Πλαύτου, αναπαριστά το ξεγέλασμα του καυχησιάρη στρατιώτη Πυργοπολυνεΐκη από όλους τους βασικούς χαρακτήρες. Έτσι, σύμφωνα με την ανάλυση του Saylor,<sup>88</sup> η πρώτη συντομότατη πράξη, στην οποία ο Πυργοπολυνεΐκης εμφανίζεται αγέρωχος και ατρόμητος, ανατρέπεται στην τελευταία επίσης σύντομη πράξη, όπου εκείνος είναι ηττημένος και παροπλισμένος. Συγκεκριμένα, στην αρχή του έργου ο Πυργοπολυνεΐκης κραδαίνει το σπαθί του συνοδευόμενος από τον κόλακα παράσιτο Αρτοτρώγο, ο οποίος εξυμνεί τα πολεμικά του κατορθώματα, ότι τάχα ο στρατιώτης με μια του πνοή αποδυναμώνει ολόκληρα εχθρικά φουστάτα. Επίσης τον κολακεύει πως είναι όμορφος και σκορπά ρίγη ηδονής σε αιθέριες υπάρξεις.<sup>89</sup> Στο τέλος του έργου ο *senex* Περιπλεκτόμενος μαζί με τους δούλους του ακινητοποιούν τον στρατιώτη κατηγορώντας τον ως δήθεν μοιχό: ο γέρος, μνημένος στην πλεκτάνη,

<sup>88</sup> 1977, 8-9.

<sup>89</sup> Για την εξέλιξη του τύπου του κωμικού στρατιώτη στο αρχαίο ελληνικό και ρωμαϊκό θέατρο βλ. Blume 2000, 175-95.



παριστάνει ότι η δήθεν γυναίκα του αλλά στην πραγματικότητα μια εταίρα, το Ακροτελεύτιον, ξελογιάστηκε από τις χάρες τού Πυργοπολυνείκη. Ο τελευταίος κείται πάνω στη σκηνή με τους άλλους από πάνω του, να τον απειλούν ότι θα τον ευνουχίσουν με ένα μαχαίρι.<sup>90</sup>

Ο Saylor έχει εντοπίσει συμμετρίες σε ολόκληρη την κωμωδία. Παραθέτω εδώ τα δύο σχεδιαγράμματά του. Το πρώτο (Saylor 1977, 3) αφορά στη δομή όλου του έργου:

- Δ. Πρώτη πράξη (1-78)
- Πρόλογος (79-155)
- A. Κατάστρωση του σχεδίου (156-271)      I (Σκέλεδρος)
- B. Εξαπάτηση (272-595)
- Περιπλεκτόμενος (596-812)
- Γ. Αντίδραση (813-73)
- A. Κατάστρωση του σχεδίου (874-946)      II (Στρατιώτης)
- B. Εξαπάτηση (947-1377)
- Γ. Αντίδραση και Δ. Τελευταία πράξη (1378-435)

Διευκρινιστικά αναφέρω ότι οι δύο εξαπατήσεις γίνονται εις βάρος του Σκέλεδρου, ενός δούλου του στρατιώτη, και εις βάρος του ίδιου του Πυργοπολυνείκη. Αυτός που μηχανορραφεί είναι ο Παλαιστρίων, πρόσφατα αποκτημένος δούλος του στρατιώτη, αλλά παλαιότερα δούλος του Πλευσικλή, εραστή του Φιλοκωμάσιου.<sup>91</sup> Ο Σκέλεδρος πείθεται ότι η εταίρα Φιλοκωμάσιον

<sup>90</sup> Βλ. Saylor 1977, 9. Ο Φραγκουλίδης (Frangoulidis 1998, 41, σημ. 4) δίνει δυο ακόμα παραδείγματα από τη ρωμαϊκή κωμωδία για την απειλή της τιμωρίας αυτής των μοιχών (*Mercator*, 274 και *Eunuchus*, 957).

<sup>91</sup> Για το μεταθεατρικό ρόλο του Παλαιστρίωνα, ο οποίος με τις δύο σκευωρίες που ενορχηστρώνει, παραλληλίζεται με τον ποιητή Ναίβιο βλ. Frangoulidis 1994, 72-86. Όπως υποστηρίζει ο Φραγκουλίδης (Frangoulidis 1996c, 568-70), ο Παλαιστρίων, όταν προλογίζει

είναι πιστή στο στρατιώτη και ότι είδε την τάχα δίδυμη αδερφή της να αγκαλιάζει τον Πλευσικλή. Ο Πυργοπολυνεΐκης πείθεται ότι τον αγαπά μια άλλη εταίρα, το Ακροτελεύτιον, και πρέπει να επιστρέψει το Φιλοκωμάσιον στη δῆθεν οικογένειά της. Ο Saylor<sup>92</sup> παρατηρεί ότι η σκηνή του Περιπλεκτόμενου είναι στρατηγικά τοποθετημένη στο κέντρο, χωρίς να αντιστοιχεί με άλλη, πράγμα που δείχνει και τη μεγάλη σημασία της. Η σκηνή του γέρου ενώνει τα δύο μέρη της κωμωδίας,<sup>93</sup> και ο ίδιος συγκρίνεται με τον Πλευσικλή και τον στρατιώτη.

Το δεύτερο σχεδιάγραμμα (Saylor 1977, 4) είναι μια υποδιαίρεση των δύο εξαπατήσεων εις βάρος του Σκέλεδρου και του Πυργοπολυνεΐκη:

| IB (Σκέλεδρος)                  | IIB (Στρατιώτης)  |
|---------------------------------|---|
| 1. Δούλος vs. Δούλος (272-353)  | Δούλος vs. Αφέντης (947-90)   |
| 2. Ερωμένη vs. Δούλος (354-410) | Υπηρέτρια vs. Αφέντης (991-1093)                                    |
|                                 | Παιστρίων και Πυργοπολυνεΐκης σχετικά με το Φιλοκωμάσιον (1094-136) |
|                                 | Ιντερλούδιο της πρόβας (1137-99)                                    |
|                                 | Παιστρίων και Πυργοπολυνεΐκης σχετικά με το Φιλοκωμάσιον (1200-15)  |
| 3. Ερωμένη vs. Δούλος (411-80)  | Κυρία vs. Αφέντης (1216-83)   |
| 4. Αφέντης vs. Δούλος (481-595) | Αφέντης vs. Αφέντης (1284-377)                                      |

---

καθυστερημένα την κωμωδία, στο τέλος του μονολόγου του ενσωματώνει έναν «πρόλογο» της δικής του «κωμωδίας».

<sup>92</sup> 1977, 9 κ.ε.

<sup>93</sup> Ο Hammond (1997, 24-25) ενδεικτικά παρατηρεί ότι «the play falls sharply into two halves» προσθέτοντας ότι ο Σκέλεδρος εξαφανίζεται μόλις ολοκληρωθεί η πρώτη ίντριγκα και παράλληλα ο στρατιώτης δεν εμφανίζεται στη διάρκεια της. Κατόπιν υποστηρίζει την ενότητα του έργου παίρνοντας ως πρώτο κριτήριο την ενότητα του χαρακτήρα του Παλαιστρίωνα. Οι μελετητές παρατηρούν τη διαίρεση του έργου και άλλοτε μιλούν για *contaminatio*, άλλοτε, όπως προηγουμένως, υπερασπίζονται την ενότητά του για ένα κατάλογο των σχετικών απόψεων βλ. Maurice 2007, 409, σημ. 4, 5.

Διευκρινίζω ότι η εταίρα Φιλοκωμάσιον υποδύεται και την ανύπαρκτη δίδυμη αδελφή της, την Δικαία. Κάτω από τον όρο «Δούλος» ο μελετητής εννοεί άλλοτε τον Σκέλεδρο, άλλοτε τον Παλαιστρίωνα, και κάτω από τον όρο «Αφέντης» άλλοτε τον Περιπλεκτόμενο, άλλοτε τον Πλευσικλή, άλλοτε τον στρατιώτη. Έτσι διαπιστώνει και χιαστί αντιστοιχίες των μερών κάθε εξαπάτησης χωριστά.

Η Maurice<sup>94</sup> διαπιστώνει περαιτέρω παραλληλισμούς: μια εσωτερική συμμετρία στη δομή των δύο σκευωριών, οι οποίες αντιστοιχούν μεταξύ τους. Για παράδειγμα, συγκρίνει τη σκηνή του Λουρκίωνα,<sup>95</sup> του νεαρού δούλου του Πυργοπολυνείκη, με τον καθυστερημένο πρόλογο του Παλαιστρίωνα από τη σκοπιά του μεταθεάτρου· θεωρεί επίσης ότι οι σίχοι αυτοί περικλείουν την ίντριγκα εις βάρος του Σκέλεδρου.<sup>96</sup> Ή αντιπαραθέτει τους στίχους 156-271 με τους στίχους 518-812, πάλι από τη σκοπιά του μεταθεάτρου, υποστηρίζοντας ότι στην πρώτη περίπτωση ο Περιπλεκτόμενος θαυμάζει την ηθοποιία του Παλαιστρίωνα, ενώ στη δεύτερη συμβαίνει το αντίστροφο.<sup>97</sup>

Θα ήθελα να συμπληρώσω ότι στην πράξη IV διαπιστώνονται επαναλαμβανόμενες σκηνές από πλευράς χαρακτήρων και σκηνικής δράσης. Ο Πυργοπολυνείκης και ο Παλαιστρίων εμφανίζονται να συζητούν σε τρεις σκηνές έξω από το σπίτι του πρώτου (σκηνές IV.i, IV.iii, IV.v). Ο δούλος εμπναιζει το αφεντικό του τρεις φορές, όταν συζητούν για γυναικοδουλειές.

---

<sup>94</sup> 2007, 411.

<sup>95</sup> Εκτός από το όνομα Lucio του καταλόγου των προσώπων του δράματος, τα χειρόγραφα παραδίδουν επίσης μέσα στο κείμενο το όνομα Lucio. Ο Hammond (1997, 72) επιλέγει την πρώτη γραφή ως ορθότερη.

<sup>96</sup> 2007, 412-14.

<sup>97</sup> 2007, 414-17.

Κυρίως όμως επαναλαμβανόμενες είναι οι σκηνές IV.vi και IV.viii, τη συμμετρία των οποίων έχει συζητήσει ο Φραγκουλίδης.<sup>98</sup> Και στις δύο σκηνές εμφανίζεται ο στρατιώτης μαζί με τον Παλαιστρίωνα (ο οποίος φροντίζει να πάει καλά η ίντριγκα) μαζί με δυο άλλους χαρακτήρες. Στην πρώτη περίπτωση η εταίρα Ακροτελεύτιον μαζί με την υπηρέτριά της Μιλφιδίππη εισέρχονται στη σκηνή βγαίνοντας από το σπίτι του Περιπλεκτόμενου και βλέπουν τον στρατιώτη και τον δούλο. Κατόπιν το Ακροτελεύτιον, προσποιούμενη ότι θα λιποθυμήσει από έρωτα στη θέα του Πυργοπολυνεΐκη, στηρίζεται στην υπηρέτριά της για να μην πέσει. Αφού η Μιλφιδίππη μεταφέρει το αίτημα της κυρίας της στον στρατιώτη να συναντηθούν αργότερα, οι δύο γυναίκες εξέρχονται. Στη δεύτερη σκηνή η εταίρα Φιλοκωμάσιον εισέρχεται βγαίνοντας από το σπίτι του στρατιώτη, για να τον αποχαιρετήσει τάχα στενοχωρημένη, ενώ είναι χαρούμενη που φεύγει, για να ακολουθήσει τον εραστή της, τον Πλευσικλή. Σύμφωνα με τα σχέδια του Παλαιστρίωνα, ο Πλευσικλής παρουσιάζεται ως δήθεν αδελφός της, για να τη συνοδέψει στην αναχώρησή της. Καθώς την κρατά στην αγκαλιά του και είναι ιδιαίτερα διαχυτικός, ο Πυργοπολυνεΐκης αρχίζει να έχει υποψίες· τότε ο δούλος Παλαιστρίων δικαιολογεί δυο φορές την κατάσταση λέγοντας ότι η κοπέλα τείνει να λιποθυμά στη σκέψη ότι θα αποχωριστεί τον στρατιώτη και ο Πλευσικλής πρέπει να την υποβαστάζει για να μην πέσει. Κατόπιν ο νεαρός αποχωρεί με το κορίτσι από μια πλαϊνή έξοδο, και λίγο αργότερα φεύγει από εκεί και ο κατεργάρης δούλος.

### ***Aulularia, ή η κωμωδία του εναγώνιου κρυψίματος του θησαυρού***

<sup>98</sup> Frangoulidis 1998, 40-43. Βλ. επίσης Steidle 1975, 385.

Από την κωμωδία *Aulularia* διασώζονται οι πρώτοι 832 στίχοι. Η κωμωδία περιγράφει το πάθος του γέρου Ευκλείωνα για έναν θησαυρό που βρήκε θαμμένο στην εστία του σπιτιού του. Ο θεός Λαγ φανέρωσε τον θησαυρό αυτό προκειμένου να αξιοποιηθεί ως προίκα της ευσεβούς κόρης του γέρου, της Φαιδρίας, η οποία έπεσε θύμα βιασμού και έμεινε έγκυος από τον πλούσιο νεαρό Λυκονίδα. Ο θεός παρακίνησε τον θείο του νεαρού να ζητήσει το κορίτσι σε γάμο για τον εαυτό του, ώστε με τον τρόπο αυτό να ωθήσει τον νεαρό να ξεκαθαρίσει τα πράγματα και να παντρευτεί την κοπέλα. Εν πάση περιπτώσει, ο θησαυρός ανήκε στον παππού του Ευκλείωνα, ο οποίος, έχοντας το ίδιο πάθος, απέκρυψε την ύπαρξη του θησαυρού από το γιο του. Όπως υποστηρίζει ο Konstan,<sup>99</sup> ο βιασμός του κοριτσιού και η μετέπειτα κλοπή του θησαυρού είναι δύο συσχετικά πλήγματα στον Ευκλείωνα,

Την παλαιότερη μελέτη για τις επαναλήψεις στην *Aulularia* την έχει κάνει η Wilner,<sup>100</sup> η οποία δεν μιλά για σκηνές, αλλά για επαναλαμβανόμενα μοτίβα, τα οποία και εξετάζει εξονυχιστικά.<sup>101</sup> Ο Steidle<sup>102</sup> έχει δημοσιεύσει μεταγενέστερα μια λεπτομερέστερη ανάλυση του έργου. Όσα ακολουθούν, βασίζονται στην ανάλυση που πραγματοποίησε η Wilner και σε αυτήν, που ανεξάρτητα έκανε ο Steidle. Ήδη από τους πρώτους στίχους της κωμωδίας, στη σκηνή I.i ο Ευκλείων βγάζει έξω από το σπίτι τη γηραιά δούλη του Σταφύλη χτυπώντας την, και στη συνέχεια μπαίνει μέσα στο σπίτι, ελέγχει για το θησαυρό, και κατόπιν της επιτρέπει να επιστρέψει μέσα. Αυτό το μοτίβο των κινήσεων του Ευκλείωνα επανέρχεται στο έργο σε διάφορες παραλλαγές

---

<sup>99</sup> 1983, 38-39.

<sup>100</sup> 1930, 66-68.

<sup>101</sup> Άλλοι μελετητές έχουν διαπιστώσει συνοπτικά τις επαναλαμβανόμενες προσπάθειες του Ευκλείωνα να διαφυλάξει το θησαυρό του· βλ. Juniper 1935-36, 281-82 και Moore 1998, 44.

<sup>102</sup> 1975, 350-58.

και με άλλα θύματα. Η ίδια η γριά υπηρέτρια σχολιάζει ότι και προ του δράματος ο αφέντης της τη βγάζει δέκα φορές έξω από το σπίτι και μπαίνει ο ίδιος σε αυτό ως παράφρων (*insaniam*, 68). Στηριζόμενη στη μελέτη της Wilner, θα αναφερθώ περιληπτικά στις συμμετρικές αυτές σκηνές για να δείξω την ομοιότητα ή τη διαφορά κυρίως στη σκηνική δράση, κάνοντας παράλληλα και ορισμένες παρατηρήσεις. Πρέπει, για παράδειγμα, να σημειώσω ότι οι επαναλαμβανόμενες σκηνές που αναπαριστούν τις βίαιες και σπασμωδικές ενέργειες του Ευκλείωνα, κάνουν έκτυπη τη συνεχή αγωνία του να προστατεύσει το κρυμμένο μυστικό του. Έχει σωθεί ένας αποσπασματικός στίχος, στον οποίο ο Ευκλείων παραδέχεται ότι δεν μπορούσε να ησυχάσει μέρα και νύκτα αλλά τώρα επιτέλους θα κοιμηθεί (*nec noctu nec diu quietus umquam seruebam eam, nunc dormiam*): προφανώς ο Ευκλείων έχει τελικά δώσει το θησαυρό του προίκα της κόρης του.

Στη σκηνή II.ii λοιπόν ο Ευκλείων συναντάται με τον Μεγάδωρο, τον θείο του Λυκονίδη, που αγνοώντας τον βιασμό της Φαιδρίας από τον ανιψιό του, ζητά σε γάμο το κορίτσι για τον εαυτό του δίχως προίκα. Ο Ευκλείων υποψιάζεται ότι μπορεί ο συνομιλητής του να του πήρε το θησαυρό, οπότε δύο φορές τον παρατάει μόνο του για λίγο και μπαίνει στο σπίτι του για να ελέγξει το θησαυρό. Αυτή τη φορά δεν χτυπά τον Μεγάδωρο, αφού είναι ένας ελεύθερος άνθρωπος και όχι δούλος του. Τελικά επανέρχεται στη σκηνή, αφού έχει βεβαιωθεί ότι ο θησαυρός είναι στη θέση του. Εδώ πρέπει να σημειώσω ότι ο Μεγάδωρος εμφανίζεται για πρώτη φορά στη σκηνή, όταν η αδελφή του Ευνομία ήθελε να τον πείσει να παντρευτεί (II.i). Αυτή η ευγενική του είσοδος αντιπαρατίθεται προς τη βίαια προσέλευση της Σταφύλης. Ή, με

άλλα λόγια, το ζεύγος Ευνομίας-Μεγάδωρου αντιπαράκειται προς αυτό των Σταφύλης-Ευκλείωνα.

Αργότερα ο Ευκλείων (III.i) πάλι με ξυλοδαρμό βγάζει έξω από το σπίτι του τους μαγείρους, τους οποίους είχε στείλει ο Μεγάδωρος για να ετοιμάσουν το τραπέζι του συμφωνημένου γάμου του με την Φαιδρία. Νομίζοντας ότι θέλουν να του κλέψουν το χρυσάφι, ο Ευκλείων πάει μέσα να βεβαιωθεί ότι είναι άθικτο και στη θέση του. Τελικά το ξεθάβει και το κρύβει προσωρινά κάτω από το μανδύα του. Έπειτα επιτρέπει στους μαγείρους να επιστρέψουν στα καθήκοντά τους. Εκείνοι, όπως και η Σταφύλη, παρατηρούν ότι ο γέρος καταλήφθηκε από μανία (408). Χαρακτηριστικά ο Ευκλείων σκοτώνει μέσα στο σπίτι έναν κόκορα, που τον είδε να τσιμπολογά στην εστία κοντά στον θησαυρό του.

Στη συνέχεια (IV.iv) ο Ευκλείων βγάζει βίαια έξω από τον ναό της Fides τον Στρόβιλο, το δούλο τού Λυκονίδη. Εκτός του ότι τον χτυπά, τον εξετάζει και σωματικά. Κατόπιν μπαίνει ξανά στο ναό για να ελέγξει για το θησαυρό και να τον απομακρύνει από εκεί. Ο Ευκλείων είχε εμπιστευθεί το θησαυρό του στη θεά. Ο Στρόβιλος, μολονότι τον είδε να τον κρύβει εκεί, δεν μπόρεσε να του τον κλέψει, όπως θα κάνει αργότερα, όταν ο Ευκλείων τον κρύψει αλλού και συγκεκριμένα στο δάσος του Silvanus εκτός σκηνής. Ο Ευκλείων θα ψάξει αργότερα και εκεί το θησαυρό του, αλλά δεν θα τον βρει· είναι η πρώτη φορά που συμβαίνει αυτό σε ανάλογους ελέγχους. Αξίζει να σημειώσω ότι ο Ευκλείων κινείται συνέχεια και αλλάζει διαρκώς θέση στο θησαυρό του. Περνώντας διαδοχικά από το σπίτι του Ευκλείωνα, το ναό της Fides, το δάσος του Silvanus ο θησαυρός καταλήγει, κατά πάσα πιθανότητα, στο σπίτι του Λυκονίδη.

Ολοκληρώνοντας θα ήθελα να συμπληρώσω την ενδεικτική για τη σύζευξη θησαυρού-Φαιδρίας προτελευταία σκηνή του έργου, όπως το έχουμε (IV. ix). Μόλις πληροφορηθεί ότι η κόρη του περιμένει παιδί από τον Λυκονίδα, ο Ευκλείων κάνει τη συνηθισμένη του κίνηση: μπαίνει μέσα στο σπίτι για να βρει την κόρη του, τον άλλο παραμελημένο *θησαυρό* του σπιτιού του.

### **Stichus, ή γάμοι και ξεφαντώματα**

Η κωμωδία *Stichus* ξεκινάει με μια σοβαρή σκηνή μεταξύ δύο αστών γυναικών που συζητούν για τους απόντες συζύγους τους, και ολοκληρώνεται με ένα αριστοφανικού τύπου τέλος, ένα ξεφάντωμα, στο οποίο πρωτοστατούν οι δύο δούλοι των αφιχθέντων συζύγων και η φιλενάδα των δούλων. Χαρακτηριστική για την παράδοση της κωμωδίας στα χέρια των δούλων είναι η φράση του Επίγνωμου, ενός εκ των συζύγων, προς τον δούλο του Στίχο: *hunc tibi dedo diem* (435). Με τον όρο *diem* εννοείται η μέρα της παράστασης.

Ο Vogt-Spira<sup>103</sup> έχει παρατηρήσει την επαναλαμβανόμενη δομή του έργου ως προς την παρουσία του παράσιτου Γελάσιμου: τρεις φορές επιχειρεί ανεπιτυχώς να καλεστεί σε γεύμα. Στην πράξη II η μία αδελφή, η Πανήγυρις, δεν του απευθύνει πρόσκληση· παράλληλα, ο δούλος Πινάκιον, εμπαίζοντας τον παράσιτο, αρχικά του δηλώνει να μην περιμένει φαγητό και αργότερα αποκαλύπτει ότι ο σύζυγος της αδελφής αυτής, ο Επίγνωμος, φέρνει μαζί του άλλους παράσιτους ευφυέστατους, για να τον διασκεδάσουν. Για τις άλλες πράξεις ο Vogt-Spira στηρίζεται στον Leo. Ο τελευταίος είχε παρατηρήσει το διπλασιασμό των σκηνών με τους δύο αδελφούς: ο καθένας χωριστά αρνείται

---

<sup>103</sup> 1991, 170-71.



να προσκαλέσει τον παράσιτο, που εκλιπαρεί διαδοχικά για μια θέση στο τραπέζι, αυξάνοντας έτσι το κωμικό στοιχείο.<sup>104</sup> Η σκηνή με τον ένα αδελφό, τον Επίγνωμο, λαμβάνει χώρα στην πράξη III και η άλλη με τον Παμφίλιππο (στην οποία συμμετέχει και ο Επίγνωμος) στην πράξη IV.

Μολονότι συζητώ τις θεματικές επαναλήψεις στο κεφάλαιο 10, θα ήθελα να κάνω μια εξαίρεση και να παρατηρήσω εδώ μια ευρύτερη θεματική επανάληψη στον *Stichus*. Το έργο αυτό, όπως και η κωμωδία *Persa*, που θα συζητήσω στο σχετικό κεφάλαιο, έχει ως κύριο και επαναλαμβανόμενο θέμα τους κανόνες και τους τρόπους συμπεριφοράς των χαρακτήρων. Οι δύο γυναίκες συνομιλούν για την πρέπουσα συμπεριφορά που πρέπει να έχουν ως σύζυγοι απόντων συζύγων και ως θυγατέρες ενός πατέρα που θέλει να τις ξαναπαντρέψει.<sup>105</sup> Στη συνέχεια, ο πατέρας τους τις ρωτάει για το ποια οφείλει να είναι η συμπεριφορά μιας γυναίκας που πρόκειται να παντρευτεί.<sup>106</sup> Τον απασχολεί επίσης η συμπεριφορά του απέναντι στις κόρες του. Όταν έρχονται πια οι για τρία χρόνια απόντες και διακαώς αναμενόμενοι σύζυγοι, κάνουν

<sup>104</sup> Πβ. επίσης τον Arnott (1972, 68), ο οποίος χαρακτηρίζει ως δύο «balancing scenes» τη διαδοχική απόρριψη του παράσιτου από τους δύο αδελφούς, που αρνούνται να τον καλέσουν στο δείπνο.

<sup>105</sup> Ο Arnott (1972, 54-64) αντιπαραθέτει τις δύο αδελφές επισημαίνοντας ότι εκείνη που έχει αταλάντευτες ηθικές αρχές είναι η νεότερη, η οποία δεν κατονομάζεται. Σημειώνει μάλιστα (1972, 57) την επαναλαμβανόμενη χρήση μιας ομάδας λέξεων που δηλώνουν την ηθική συμπεριφορά και εντοπίζονται στους λίγους στίχους που η συγκεκριμένη αδελφή εκφέρει (aequus, officium, pietas, probus, improbus, rudicitia, peior, melior). Ο μελετητής έχει προηγουμένως παρατηρήσει (1972, 56) μια επανάληψη φράσης και από τη μεγαλύτερη αδελφή, την Πανήγουρι, με την οποία εκείνη δηλώνει ότι γνωρίζει τον χαρακτήρα του πατέρα (nouí ego illum, 23, nouí ego nostros, 74) σε μια προσπάθεια επίδειξης ισχύος. Από την άλλη πλευρά η Krauss (2008, 38-39) θεωρεί ότι η αδελφή που έχει τον κυρίαρχο ρόλο, είναι η Πανήγουρις, η οποία κάνει αναφορά στην Πηνελόπη και υιοθετεί την πονηρία της.

<sup>106</sup> Η Krauss (2000, 29-35) υποστηρίζει ότι ο πατέρας και οι κόρες στη μεταξύ τους διαμάχη ακολουθούν συγκεκριμένη στρατηγική και επιστρατεύουν την ευφυΐα τους για την επίτευξη του στόχου τους.

λόγο για την αντιμετώπισή τους από τον πεθερό τους. Είναι ενδιαφέρον ότι οι όροι της αρμόζουσας συμπεριφοράς επανεμφανίζονται είτε στα λόγια του παράσιτου (ως τιμημένη πρόσκληση για γεύμα), είτε σε αυτά του δούλου Πινάκιου (ως τιμή που θα κερδίσει από τα νέα που φέρνει), είτε στο συμπόσιο των δούλων (για το πώς θα γλεντήσουν). Επομένως οι ίδιοι ή παρόμοιοι όροι χρησιμοποιούνται και σοβαρά και αστεία.

Η σταδιακή μετάβαση της κωμωδίας σε μια φαρσική κατάσταση φαίνεται και από τα λόγια του πατέρα. Αυτός στην αρχή προσποιείται στις κόρες του ότι σκέφτεται να ξαναπαντρευτεί. Στη συνέχεια ζητά από τους γαμπρούς του τέσσερα κορίτσια, αλλά να έχουν και προίκα. Πρόκειται για μια παρωδία γάμου, το θέμα δηλαδή του γάμου πάλι επαναλαμβάνεται σατιρικά, ιδίως όταν ο ένας γαμπρός χλευάζει ότι ο πεθερός του ζητά μια *concubinam...dotatam* (562). Ο πεθερός τελικά συμφωνεί να συμβιβαστεί με μια κοπέλα, αφού πρώτα ο ίδιος κάνει μπάνιο και ξεπλύνει τα πολλά χρόνια του.<sup>107</sup>

Στο έργο πραγματοποιούνται δύο δείπνα. Ένα εκτός σκηνής, των αστών ελεύθερων πολιτών, και ένα επί σκηνής, των δούλων, που τους επιτρέπεται να γιορτάσουν μια μόνο μέρα, η οποία, όπως είδαμε, ταυτίζεται με τη μέρα της παράστασης. Είναι ενδιαφέρον ότι η *persona* του παράσιτου ακυρώνεται σε αυτή την κωμωδία, αφού ο συγκεκριμένος παράσιτος δεν

---

<sup>107</sup> Η φράση αυτή ίσως παραπέμπει στο μύθο της Μήδειας, σε μια ανάλογη μεταμόρφωση που υπέστη ο Αίσων, ο πατέρας του Ιάσονα, όταν η μάγισσα τον έριξε σε βραστό νερό με βότανα, για να τον ξαναγιώσει.

καταφέρνει να αποσπάσει πρόσκληση για κανένα από τα δύο γεύματα·  
εξάλλου επί τρία χρόνια δεν συμμετείχε σε τραπέζι της οικογένειας.<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> Ο Arnott (1972, 64-74) υποστηρίζει ότι ο ρόλος του παράσιτου είναι προσεχτικά σχεδιασμένος και ότι ο χαρακτήρας αυτός προκαλεί το γέλιο των θεατών μέσα από μοτίβα, όπως την επανάληψη της λέξης *ridiculus*, που είναι η λατινική απόδοση του ονόματός του «Γελάσιμος». Προσθέτει (1972, 72- 73) ότι η παρουσίαση του Εργάσιλου είναι κωμικοτραγική και παρατηρεί ότι η απομόνωσή του τονίζεται από τη συχνή εκφώνηση μονολόγων σε μια άδεια από άλλους χαρακτήρες σκηνής. Ο Owens (2000, 394-401) υποστηρίζει ότι ο παράσιτος συνδεόταν με τις οικογένειες των δύο αδελφών ως *cliens*, αλλά τα μέλη τους δεν του συμπεριφέρονταν όπως θα έπρεπε στα πλαίσια μιας τέτοιας σχέσης.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. *MOSTELLARIA*

### ΜΙΑ ΚΩΜΩΔΙΑ ΠΟΛΙΟΡΚΙΩΝ ΜΕ ΔΥΟ ΦΑΝΤΑΣΜΑΤΑ<sup>109</sup>

Στη σκηνή της *Mostellaria* αναπαριστώνται οι προσόψεις δύο οικημάτων, πράγμα διόλου ασυνήθιστο στη ρωμαϊκή κωμωδία.<sup>110</sup> Το ενδιαφέρον όμως για το συγκεκριμένο έργο έγκειται στο ότι το πρώτο του μισό εκτυλίσσεται μπροστά από το ένα σπίτι, αυτό του γέρου Θεοπροπίδη (εφεξής σπίτι Α), ενώ το δεύτερο μισό μπροστά από το άλλο σπίτι, αυτό του γέρου Σίμωνα (εφεξής σπίτι Β). Η κατανομή της πλοκής, με ελάχιστες αποκλίσεις, μοιράζεται συμμετρικά στα δύο οικήματα και κατά συνέπεια οι ηθοποιοί κινούνται:

A) Στ. 1-690, πράξεις I-III.1:

έξω από το σπίτι Α

μέσα στο σπίτι Α<sup>111</sup>

έξω από το σπίτι Α

<sup>109</sup> Το κεφάλαιο αυτό αποτελεί επεξεργασμένη και βιβλιογραφικά ενημερωμένη μορφή μιας εργασίας, που έχει δημοσιευτεί στο περιοδικό *Drama* 8 (1999) 67-112.

<sup>110</sup> Βλ. Duckworth 1952, 83.

<sup>111</sup> Με τη φράση «μέσα στο σπίτι Α» εννοώ τις εσωτερικές σκηνές (I.iii και I.iv), που αναγκαστικά εκτυλίσσονται έξω από αυτό, ενώ με τη φράση «μέσα στο σπίτι Β» αναφέρομαι στη σκηνή που διαδραματίζεται στο *uestibulum* (τμήμα της III.ii). Και στις δύο περιπτώσεις οι σκηνές αυτές διαφοροποιούνται από πλευράς νοήματος από εκείνες που διεξάγονται δημόσια στο δρόμο.

B) Στ. 691-1181: πράξεις III.ii-iii, IV.iii-V:

έξω από το σπίτι B

μέσα στο σπίτι B

έξω από το σπίτι B.<sup>112</sup>

Τα αναπαριστώμενα σπίτια αντιπαρατίθενται σημασιολογικά. Το σπίτι A αντιπροσωπεύει ελληνίζουσα νοοτροπία, αφού στεγάζει τον έρωτα μιας εταίρας και του νεαρού Φιλολάχη, γιου του Θεοπροπίδη, ενώ το σπίτι B ρωμαϊκή, αφού στεγάζει το γάμο του Σίμωνα και της πολύφερνης ηλικιωμένης γυναίκας του. Απόντος του γέρου πατέρα, το νεαρό ζευγάρι διασκεδάζει και χαίρεται την αγάπη, ενώ ο Σίμων καταπιέζεται από την αποκρουστική και απαιτητική ερωτικά γυναίκα του.<sup>113</sup>

Από την άποψη τώρα της σκηνικής δράσης ο μηχανορράφος δούλος Τρανίων φυγαδεύει τους ερωτευμένους και την παρέα τους μέσα στο σπίτι A και επινοεί μια ιστορία με ένα φάντασμα (εξ ου και ο τίτλος του έργου) που δήθεν κατοικεί σε αυτό, για να αποτρέψει την ξαφνική εισβολή του Θεοπροπίδη· από την άλλη πλευρά η γυναίκα που ουδέποτε εμφανίζεται στη σκηνή, αλλά «στοιχειώνει» το σπίτι του Σίμωνα, τρομάζει τον άντρα της και

<sup>112</sup> Στο δεύτερο μισό της κωμωδίας υπάρχει μια εξαίρεση στη συμμετρική κατανομή των σκηνών: στις σκηνές IV.i και IV.ii οι ηθοποιοί παίζουν μπροστά από το σπίτι A, αν και αργότερα κινούνται προς το B. Αυτή η μετατόπιση είναι απαραίτητη για να επέλθει η λύση της κωμωδίας ως προς το δόλο σχετικά με το A σπίτι. Επίσης στην αρχή των σκηνών V.i και V.ii ένας χαρακτήρας εμφανίζεται ερχόμενος από την πλευρά του σκηνικού που είναι κοντά στο σπίτι A, αμέσως όμως πλησιάζει άλλους χαρακτήρες που βρίσκονται ήδη μπροστά από το σπίτι B.

<sup>113</sup> Ο Von Albrecht (1997, 196) διαπιστώνει μια καλλιτεχνική διάρθρωση του έργου στηριζόμενος στη μουσική διαμόρφωση των σκηνών I.iv και IV.i και ii και στη θέση τους σε αυτό.

τον διώχνει έξω. Το σπίτι Α δέχεται τρεις παρωδιακές πολιορκίες<sup>114</sup>, ενώ το σπίτι Β δύο, μία εξωτερική επί σκηνής και μία στα άδυτά του από τη γυναίκα-φάντασμα που πολιορκεί ερωτικά και ανεπιτυχώς τον απρόθυμο γέρο. Έτσι το κάθε σπίτι έχει το φάντασμά του, πράγμα που υπογραμμίζεται και από τις δύο εκτενείς αφηγήσεις στο έργο.<sup>115</sup> ο Τρανίων διηγείται στον Θεοπροπίδη την ιστορία τού δήθεν φαντάσματος, ενώ ο Σίμων διηγείται στους θεατές τα καθέκαστα για την προμελετημένη «επίθεση» της γυναίκας του. Πρέπει επίσης να προστεθεί ότι ο «πόλεμος» γύρω από τα δύο σπίτια που διεξάγεται στις τέσσερις πρώτες πράξεις, αντικαθίσταται από μια παρωδιακή δίκη στην τελευταία πράξη του. Η «δίκη» είναι το επιστέγασμα δύο άλλων δικανικών σκηνών που αφορούν πάλι στα δύο σπίτια και που είναι συμμετρικά τοποθετημένες στο έργο.

Από τα παραπάνω γίνεται φανερό ότι τα σπίτια και ειδικότερα οι πόρτες τους που δέχονται χτυπήματα, έχουν μεγάλο ρόλο στην κωμωδία και από πλευράς σκηνικής δράσης και από πλευράς περιεχομένου. Αυτή η έμφαση διαφοροποιεί το συγκεκριμένο έργο από την πλειονότητα των έργων του ίδιου θεατρικού συγγραφέα που έχουν ανάλογο σκηνικό, αλλά τα χτυπήματα στις πόρτες δεν απαντούν με την ίδια συχνότητα. Από την άλλη πλευρά αναφορές στις αδηφάγες πόρτες των εταιρών γίνονται στον

<sup>114</sup> Η στρατιωτική ορολογία που εντοπίζει ο Φραγκουλίδης (Frangoulidis 1997, 43-44) στις πλεκτάνες του δούλου Τρανίωνα, ενισχύει την ερμηνεία μου για τις παρωδιακές πολιορκίες.

<sup>115</sup> Γίνονται και άλλες αφηγήσεις στην κωμωδία. Για παράδειγμα ένας δούλος, ο Φανίσκος, κάνει μια εκτενή περιγραφή του καθηκοντολογίου ενός καλού δούλου, το οποίο εκείνος τηρεί, πρόκειται όμως για περιγραφή διαφόρων εμπειριών και όχι εξιστόρηση μεμονωμένου περιστατικού. Η πιο αντιπροσωπευτική βέβαια προσωπική αφήγηση είναι αυτή του ερωτευμένου Φιλολάχη που παρομοιάζει τον πρότινος ηθικό εαυτό του που ενέδωσε στον έρωτα, με σπίτι που γκρεμίζεται παραμελημένο. Για μια σύγκριση ανάμεσα στις δύο αφηγήσεις που αξιοποιούν την εικόνα του σπιτιού ως μεταφορά βλ. Milnor 2002, 10-11.

*Truculentus* με τολμηρές παρομοιώσεις: η πόρτα της εταίρας είναι ο Άδης ή η θάλασσα, που «καταπίνει» τον πλούτο των εραστών. Και η πόρτα αυτή φρουρείται και πολιορκείται από επίδοξους εραστές, όπως θα δείξω στο σχετικό κεφάλαιο. Σκηνική αξιοποίηση της θύρας γίνεται επίσης στον *Curculio*, ένα έργο με τρία οικήματα. Εκεί ο νεαρός ερωτευμένος αντιμετωπίζει την πόρτα της αγαπημένης του σαν να είναι άνθρωπος: την ρωτά αν είναι καλά στην υγεία της, την περιβρέχει με κρασί για να καταφέρει την οινομανή τροφό να την ανοίξει, και τελικά απευθύνει ένα παρακλαυσίθυρο.<sup>116</sup> Σε κανένα άλλο όμως έργο δεν αξιοποιείται τόσο η θύρα στα διαδραματιζόμενα όσο στη *Mostellaria*. Όπως έχει παρατηρήσει σωστά η Milnor: «[*Mostellaria* is] the most house-focused of ancient household comedies».<sup>117</sup> Είναι ενδεικτικό ότι οι λέξεις *aedes*, *ianua* και *fores* επανέρχονται με μεγάλη συχνότητα.

Είναι προφανές ότι η κωμωδία αυτή χαρακτηρίζεται από μια επαναληπτικότητα ως προς: α) την αναπαράσταση δύο σπιτιών με αντιπαρατιθέμενο περιεχόμενο, β) τις παρωδίες πολιορκίας των δύο σπιτιών, γ) τις δικανικές σκηνές γύρω από τα δύο σπίτια. Γίνεται επίσης δύο φορές πρόσκληση σε δείπνο. Στο κεφάλαιο αυτό θα εξετάσω τις προαναφερόμενες επαναλήψεις: παράλληλα θα αναδείξω τη σημασία του ρόλου του Σίμωνα και ιδιαίτερας της συζύγου του, της *uxor dotata*, στους οποίους δεν έχει δοθεί η δέουσα προσοχή από τους μελετητές, ενώ η συμβολή τους στη συνοχή του έργου είναι εξαιρετικά σημαντική.

Προηγουμένως θα κάνω δύο παρεκβάσεις για να αναφερθώ λεπτομερέστερα στο σκηνικό της κωμωδίας και στο συσχετισμό οικημάτων

<sup>116</sup> Βλ. Ketterer 1986, 101.

<sup>117</sup> Milnor 2002, 6. Η μελετήτρια αυτή κάνει μια ενδιαφέρουσα, διαφορετική αξιοποίηση του οίκου, του ιδιωτικού και δημόσιου χώρου στο έργο, με μεταφορική σημασία.

και ανθρώπων. Υπάρχουν δύο σπίτια επί σκηνής και ανάμεσά τους βρίσκεται μια στενωπός (*angiportum*, 1044). Οι ηθοποιοί εμφανίζονται στη σκηνή βγαίνοντας από τις πόρτες των οικημάτων αυτών, είτε ερχόμενοι από τις δύο πλαϊνές εισόδους της.<sup>118</sup> Όπως μπορούμε να συμπεράνουμε με βάση το κείμενο, ένας βωμός είναι τοποθετημένος μπροστά από το σπίτι του Σίμωνα.<sup>119</sup> Τα δύο σπίτια χαρακτηρίζονται από ελληνική αρχιτεκτονική.<sup>120</sup> Βέβαια το όλο πλαίσιο είναι ελληνικό, αφού πρόκειται για μια *comoedia palliata*: υποτίθεται ότι έχουμε να κάνουμε με αθηναϊκή γειτονιά (ο Τρανίων αναφέρει ότι θα πάει στον Πειραιά, 66), τα ονόματα των χαρακτήρων είναι ως επί το πλείστον ελληνικά, όπως ελληνικό είναι και το πρότυπο της κωμωδίας,

---

<sup>118</sup> Αν και δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι για το αν ανταποκρίνονται οι δύο αυτές εισόδοι σ' εκείνες του ελληνικού θεάτρου, φαίνεται βέβαιο ότι η μία εξ αυτών οδηγούσε στην εξοχή και στο λιμάνι και η άλλη στο *forum* και στην πόλη. Για το θέμα αυτό βλ. Beare 1977, 254-55, Duckworth 1952, 85-87, Blume 1978, 122-23.

<sup>119</sup> Σύμφωνα με τον Duckworth 1952, 83 στο σκηνικό των ρωμαϊκών κωμωδιών υπήρχε ένας βωμός μπροστά από ένα από τα σπίτια. Εδώ τα στοιχεία συγκλίνουν στο ότι το σπίτι αυτό είναι του Σίμωνα. Ο Θεοπροπίδης πληροφορεί τους θεατές ότι πρόκειται να περιμένει τον Τρανίωνα μπροστά από το γειτονικό του σπίτι (*ego illum ante aedis praestolabor*, 1066), ωστόσο οι δούλοι του Σίμωνα που είχαν διαταχτεί να περιμένουν μέσα (*intra limen*, 1064), να ορμήσουν έξω και να λυντσάρουν το δούλο. Ο Τρανίων στη συνέχεια όντως πλησιάζει τον Θεοπροπίδη (*adgrediar hominem*, 1074) και αργότερα καθίζει στο βωμό, για να βρει άσυλο. Η θέση του βωμού μπροστά από γειτονικό σπίτι δεν είναι μοναδική εδώ, συναντάται και στις *Bacchides*, όπου ο Χρύσαλος απευθύνει χαιρετισμό στον Απόλλωνα (*Saluto te, uicine Apollo, qui aedibus / propinquos nostris accolis, ueneroque te*, 172-73). Για τους παραπάνω λόγους φαίνεται αβάσιμη η υπόθεση του Merrill 1972, xviii, ότι στη *Mostellaria* ένας χαμηλός βωμός βρίσκεται στο κέντρο της σκηνής. Εξάλλου, στη μετάφραση του P. Nixon (σειρά Loeb, αρ. 161), σ. 405, ο βωμός τοποθετείται μπροστά από το σπίτι του Σίμωνα.

<sup>120</sup> Η Leach (1969b, 324-25) και ο Grimal (1976, 376) υποστηρίζουν ότι το σπίτι του Σίμωνα είναι ελληνικό βασιζόμενοι στην πληροφορία ότι περιέχει *gynaecium* (755 κ.ε.). Ο Grimal (1976, *ibidem* και 380) θεωρεί ότι ελληνικό είναι και το σπίτι του Θεοπροπίδη. Πράγματι και αυτό φαίνεται να περιείχε παλιό γυναικωνίτη, καθώς ο Τρανίων ισχυρίζεται ότι ο κύριός του θέλει να χτίσει *nouom gynaecium* (759).



πιθανώς το *Φάσμα* του Φιλήμονα.<sup>121</sup> Ωστόσο, όπως θα δούμε, ρωμαϊκές αξίες, αναπόφευκτα, διεισδύουν στο κείμενο.

Η σύζευξη αξιών και σπιτιών γίνεται από πολύ νωρίς στο έργο, στο μονόλογο του Φιλολάχη (I.ii). Ο νεαρός κάνει μια εκτενή παρομοίωση ανάμεσα στο χαρακτήρα των ανθρώπων και τα σπίτια (*homines aedium esse similes*, 119).<sup>122</sup> Η κατασκευή του σπιτιού συγκρίνεται με την ανατροφή του ανθρώπου και οι ζημιές που προκαλούνται στα κτίρια από καταιγίδες και παραμέλημα, αντιπαραβάλλονται προς τη δική του ηθική κατάπτωση λόγω του έρωτα. Όταν λοιπόν, για παράδειγμα, ο Θεοπροπίδης, ο υπέρμαχος των παλαιών αξιών, πλησιάζει το σπίτι του, που όμως πλέον υποθάλπει τις νέες αξίες του γιου του, μοιάζει να επιτίθεται σε ένα άλλο, άγνωστο σε αυτόν και αφιλόξενο σπίτι.

### ***Α΄ πολιορκία (σκηνή I.i)***

Η θύρα του σπιτιού αυτού αξιοποιείται ήδη στους πρώτους στίχους του έργου, όπου περιγράφεται η πρώτη παρωδία πολιορκίας. Στη σκηνή εμφανίζεται ένας δούλος με περιβολή αγρότη, ο οποίος, κατά πάσα πιθανότητα, έρχεται από τη μια πλευρά της, αφού υποτίθεται ότι έρχεται από το αγρόκτημα του Θεοπροπίδη. Όπως μαθαίνουμε αργότερα, ονομάζεται Γκρουμίων και ο λόγος της άφιξής του είναι να πάρει βοοτροφές από το σπίτι του αφεντικού του. Μόλις πλησιάζει την πόρτα, αρχίζει να τη χτυπά επίμονα συνοδεύοντας τα χτυπήματά του με ανάλογες επίμονες προσαγές προς τον άλλο, τον εν άστει δούλο, τον Τρανίωνα να ανοίξει (*exi e culina sis foras*, 1, *egredere, ex aedibus*, 3, *exi*, 1 και 5, *lates*, 5). Είναι η τελευταία του λέξη *lates* εκείνη που

<sup>121</sup> Όπως, για παράδειγμα, αναφέρει ο Duckworth 1952, 53.

<sup>122</sup> Για μια ανάλυση του μονόλογου αυτού βλ. Leach 1969b, 318-32.

τελικά προκαλεί την έξοδο του Τρανίωνα, ο οποίος αρχίζει με τη σειρά του να φωνάζει επανειλημμένα στον Γκρουμίωνα να απομακρυνθεί (*apscede ab aedibus*, 7, *abi rus, abi, apscede ab ianua*, 8).

Αξίζει να σημειωθεί ότι οι προσταγές τόσο για την έξοδο από το σπίτι όσο και την απομάκρυνση από αυτό επαναλαμβάνονται.<sup>123</sup> Αυτό το γεγονός διαφοροποιεί τη σκηνή αυτή από άλλες σκηνές στον Πλάυτο με παρόμοια σκηνική δράση,<sup>124</sup> αλλά και από άλλες που μοιάζουν από άποψη λεξιλογίου, αλλά διαφέρουν σκηνικά.<sup>125</sup>

Οι διαδοχικές προσταγές που ενισχύονται από επαναλαμβανόμενες κρούσεις στην πόρτα, καθοδηγούν τους θεατές ώστε να συμπεράνουν ότι κάτι

<sup>123</sup> Η Milnor (2002, 8-9) παρατηρεί την επανάληψη των λέξεων και την εξηγεί ως emphaticό στοιχείο της αντίφασης που δημιουργείται ανάμεσα στο χώρο του αγρού και στο χώρο του οίκου.

<sup>124</sup> Μερικά παραδείγματα: Στον *Rudens* (706 κ.ε.) ο Δαιμόνης καλεί έναν χαρακτήρα που βρίσκεται μέσα σε ένα ναό να εξέλθει και εκείνος το κάνει χωρίς αντιρρήσεις. Στον *Curculio* (276 κ.ε.) ο Παλίνουρος φωνάζει στον Φαίδρομο να βγει έξω και εκείνος όντως βγαίνει ζητώντας εξηγήσεις για το θόρυβο, προφανώς από τα χτυπήματα. Στον *Trinummus* (1093 κ.ε.) ο Καλλικλής βγαίνει έξω από την πόρτα του παρακινήμένος όχι από φωνές αλλά από μια φασαρία (*clamor*).

<sup>125</sup> Οι MacCary και Willcock (1976, 111) συγκρίνουν τη συγκεκριμένη σκηνή με την πρώτη πράξη της *Casina* από πλευράς ομοιότητας νοήματος. Βλ. επίσης Wright (1974, 6-7), ο οποίος επίσης εντοπίζει υφολογική συνάφεια ανάμεσα στη σκηνή αυτή και στην πρώτη πράξη της *Aulularia*. Στην *Casina*, μολονότι συναντάμε ένα παρόμοιο ζεύγος δούλων, έναν δούλο της πόλης, τον Χαλίνο και έναν χωριάτη, τον Ολυμπίωνα, οι δυο τους τσακώνονται ενώ πηγαionoέρχονται πάνω στη σκηνή και η έντονη προτροπή του Χαλίνου στον Ολυμπίωνα να επιστρέψει στον αγρό (*rus*, 103) δεν συνδυάζεται καθόλου με *aedes*. Στην *Aulularia* ο *senex* Ευκλείων σπρώχνει βίαια τη γριά υπηρέτριά του Σταφύλη, για να διασχίσει το κατώφλι του σπιτιού του και να βγει έξω (40). Ωστόσο και οι δυο τους ήταν μέσα στο σπίτι, βγήκαν έξω μαζί και στη συνέχεια ο γέρος διέταξε τη Σταφύλη να απομακρυνθεί από την πόρτα ενώ ο ίδιος επέστρεψε στο σπίτι. Μπορούμε επίσης να συγκρίνουμε και τη σκηνή I.ii των *Menaechmi*, όπου ο Μέναιχος I είναι ενθουσιασμένος, γιατί κατάφερε μετά από καυγά να απομακρύνει τη γυναίκα του από την πόρτα και να μπορέσει έτσι να απομακρυνθεί από το σπίτι (127).

περίεργο συμβαίνει μέσα στο σπίτι Α και ότι ο Τρανίων προσπαθεί να το αποκρύψει από τα επικριτικά μάτια του άλλου δούλου. Πράγματι, στον μετέπειτα οξυμένο διάλογό τους ο Τρανίων κατηγορείται ευθέως από το συνομιλητή του ότι διέφθειρε το νεαρό Φιλολάχη και κατασπατάλησε την περιουσία του αφέντη τους σε ελληνίζουσες ασωτίες (*pergraecaminei*, 22, 64) εξαγοράζοντας την ελευθερία εταιρών. Ο Γκρουμίων, ο οποίος αντιτίθεται σε αυτή τη διαφθορά, εκπροσωπεί τα ήθη και συμφέροντα του ξενιτεμένου γέρου αφέντη. Η «επίθεση» του στο σπίτι αποσοβείται, καθώς ο Τρανίων τον χτυπά και απειλεί να τον ξαναχτυπήσει, αν δεν φύγει. Αυτή η βίαιη εξέλιξη καθίσταται δυνατή, επειδή ο Τρανίων είναι σε ανώτερη θέση ως επιστάτης του οίκου του Θεοπροπίδη —τα χτυπήματα άλλωστε αρμόζουν στη συνηθισμένη στον Πλάυτο συμπεριφορά διαπληκτιζόμενων δούλων. Όμως η σκηνή αυτή παράλληλα προοικονομεί την άφιξη και «επίθεση» του γέρου αφέντη, την οποία ο Τρανίων θα είναι δύσκολο να αποκρούσει με την ίδια επιτυχία και ιδίως χωρίς βαρβαρότητες, καθώς ο ίδιος είναι δούλος ενώ ο άλλος ελεύθερος και αφέντης. Η πρώτη πολιορκία γενικά δίνει το στίγμα όλων των επόμενων.

### ***Β΄ πολιορκία (σκηνή II.ii)***

Στη σκηνή που προηγείται, η είδηση για την αναπάντεχη και επικείμενη άφιξη του Θεοπροπίδη προκαλεί πανικό στο γιο του, το νεαρό φίλο του, σε δύο εταίρες και τον Τρανίωνα που συμποσιάζουν επί σκηνής. Ο Τρανίων κλειδώνει και αμπαρώνει την παρέα μέσα στο σπίτι (400, 404-5, 425), ενώ ο ίδιος παραμένει στη σκηνή ως φύλακας στέκοντας πιο πέρα από την πόρτα (429). Πράγματι, ο Θεοπροπίδης εμφανίζεται από τη μια μεριά της σκηνής και πλησιάζει στο σπίτι του γεμάτος προσδοκίες για το καλωσόρισμά του. Με

έκπληξη αντιλαμβάνεται ότι η πόρτα είναι κλειδωμένη, οπότε τη χτυπά και φωνάζει να του ανοίξουν (*sed quid hoc? occlusa ianua est interdus. / pultabo. heus, ecquis tistt aperitin fores?*, 444-45). Ο Τρανίων προσποιείται ότι δεν αναγνωρίζει τον άνθρωπο, που στέκεται δίπλα στην πόρτα (446), αλλά τελικά τον χαιρετά και προσπαθεί να τον απομακρύνει φοβίζοντάς τον: *eho an tu tetigisti has aedis? (454), tetigistin? (457), fuge, opsecro, atque apscede ab aedibus. / fuge huc, fuge ad me propius. tetigistin fores? (460-61)*. Οι δυο δούλοι που συνοδεύουν τον Θεοπροπίδη ως βωβά πρόσωπα, διατάζονται επίσης να φύγουν μακριά (468). Ο Τρανίων εξηγεί ως λόγο για τις επανειλημμένες εκκλήσεις του για απομάκρυνση την παρουσία ενός φαντάσματος: ο προηγούμενος ιδιοκτήτης του σπιτιού δολοφόνησε έναν καλεσμένο του, ο οποίος το στοίχειωσε και εκνευρίζεται κάθε φορά που χτυπούν την πόρτα (*quia percussisses fores*, 521). Η τελευταία εξήγηση ήταν αυτοσχεδιασμός, καθώς οι αμπαρωμένοι χαρακτήρες έτυχε να θορυβήσουν, και ο δούλος εκμεταλλεύεται τη λεπτομέρεια αυτή για να απευθύνει νέες παροτρύνσεις στο γέρο αφέντη του να απομακρυνθεί (512-13, 522-23, 527). Ο Θεοπροπίδης πείθεται και υπακούει· μάλιστα τρέχει πανικόβλητος. Από μια άποψη το παραμύθι του δούλου ανέστρεψε την κατάσταση: ο γέρος, όπως πριν οι ταραγμένοι γλεντοκόποι, εξαφανίζεται από τη σκηνή φοβισμένος.<sup>126</sup> Ή αλλιώς, ο επίφοβος κυνηγός μετατρέπεται σε τρομοκρατημένο θήραμα.

Οι ομοιότητες της δεύτερης πολιορκίας με την πρώτη είναι προφανείς. Εδώ αξίζει να τονίσουμε ότι και στις δύο περιπτώσεις η πόρτα του σπιτιού

<sup>126</sup> Ο Θεοπροπίδης, όπως παρατηρεί ο Steidle (1975, 359), αποχωρεί από τη σκηνή από τα δεξιά προς τους θεατές επικαλούμενος το όνομα μιας θεότητας (του Ηρακλή), ενώ κατά την πρώτη του είσοδο εμφανίστηκε από τα αριστερά επικαλούμενος επίσης μια θεότητα (τον Ποσειδώνα).

είναι κλειστή και προστατεύει ανθρώπους που κρύβονται, από χαρακτήρες που τους απειλούν, από χαρακτήρες που αντιτίθενται στην παρακμή των ρωμαϊκών αξιών, που οι έγκλειστοι αντιπροσωπεύουν. Τα χτυπήματα και οι επαναλαμβανόμενες εκκλήσεις για άνοιγμα της πόρτας ή απομάκρυνση από αυτήν διαπιστώνονται και στις δυο περιπτώσεις. Ο Τρανίων είναι άγρυπνος φρουρός και πετυχαίνει με βίαιο ή διπλωματικό τρόπο την απομάκρυνση των παρείσακτων.

Υπάρχουν βέβαια κάποιες διαφορές στην οργάνωση των δύο σκηνών. Ο Τρανίων άλλοτε βγαίνει από το σπίτι Α να αντιμετωπίσει τον εισβολέα και άλλοτε παραφυλάει δίπλα του. Ο Γκρουμίων, όταν επιτίθεται, είναι μόνος του στη σκηνή, ενώ ο Θεοπροπίδης χτυπά την πόρτα υπό το βλέμμα του δούλου. Βέβαια ο γέρος, όταν το κάνει αυτό, δεν έχει αντιληφθεί την παρουσία του Τρανίωνα. Εκτός από τους δύο αντιπάλους στη δεύτερη «πολιορκία» υπάρχουν και βωβά πρόσωπα, δούλοι που μεταφέρουν τις αποσκευές του Θεοπροπίδη και οι οποίοι πρέπει επίσης να απομακρυνθούν.

### ***Γ' πολιορκία (σκηνές III.i και III.ii)***

Η τρίτη πολιορκία αφορά στο δεύτερο επί σκηνής σπίτι, μπροστά από το οποίο εκτυλίσσεται η δράση σχεδόν ολόκληρης της υπόλοιπης κωμωδίας. Ο Τρανίων συνοδεύει τον Θεοπροπίδη στο σπίτι του Σίμωνα. Η αιτία για τη μετακίνησή τους προς το σπίτι Β είναι ένα ακόμη παραμύθι του δούλου, το οποίο μηχανεύτηκε, όταν ένας δανειστής ζήτησε να του επιστραφεί το δάνειο με το οποίο εκείνος και ο Φιλολάχης εξαγόρασαν την ελευθερία της εταίρας. Ο Τρανίων λοιπόν είπε ψέματα στον αφέντη του ότι τα χρήματα ξοδεύτηκαν για την αγορά του γειτονικού σπιτιού, και έτσι ο Θεοπροπίδης ζήτησε να το

επιθεωρήσει, αφού ήταν διατεθειμένος να πληρώσει μέρος του ποσού και ως έμπορος έχει περιέργεια για το «προϊόν».<sup>127</sup>

Ο Θεοπροπίδης και ο Τρανίων βρίσκονται έξω από την πόρτα του σπιτιού Β και ο αφέντης διατάζει το δούλο να τη χτυπήσει (*curio hercle inspicere hascae aedis. pultadum fores / atque euoca aliquem intus ad te, Tranio, 674-75*). Ο Θεοπροπίδης σύντομα αναγκάζεται να επαναλάβει τη διαταγή στον αδρανή δούλο (*euocadum aliquem ocius, / roga circumducatur, 679-80*). Ο Τρανίων, ο οποίος βρίσκεται σε αδιέξοδο, έχει μια ιδέα: αντιλέγει στον κύριό του ότι η επίσκεψή τους ίσως να ενοχλήσει τις γυναίκες του σπιτιού. Ο Θεοπροπίδης του προτείνει να ζητήσει πρώτα την άδειά τους (*i, percontare et roga, 683*), ενώ αυτός θα περιμένει κοντά (683). Ο Τρανίων ετοιμάζεται πλέον να χτυπήσει την πόρτα και καταριέται τον αφέντη του που αντιμάχεται (*orruphas, 685*) κάθε του σχέδιο, όταν ξαφνικά αυτή ανοίγει από μόνη της και εμφανίζεται ο Σίμων. Ο δούλος ανακουφίζεται, καθώς κερδίζει χρόνο. Η απρόσμενη παρουσία του άλλου γέρου διακόπτει προσωρινά την πολιορκία, διαφοροποιώντας τη σκηνή αυτή από τις προηγούμενες.

Ο Brown<sup>128</sup> συγκρίνει την ακύρωση του χτυπήματος της πόρτας με δύο ανάλογες σκηνές στον Πλαύτο. Ο Πλαύτος έχει στη διάθεσή του διάφορα θέματα και σκηνές, που προσαρμόζει σε κάθε έργο ανάλογα με τις ανάγκες του. Στη συγκεκριμένη κωμωδία έχει ενσωματώσει τα χτυπήματα σε πόρτες και τις προσταγές για άνοιγμα ή απομάκρυνση από τις πόρτες στο ευρύτερο σημασιολογικό πλαίσιο της παρωδιακής πολιορκίας. Και σε αυτή τη σκηνή

<sup>127</sup> Σύμφωνα με τη Milnor (2002, 16-23) ο Θεοπροπίδης που αργότερα εμφανίζεται να θέλει να ανακαινίσει το σπίτι του με μοντέλο αυτό του Σίμωνα για να παντρέψει το γιο του, προσπαθεί να αποκαταστήσει τις ρωμαϊκές αξίες στις οποίες είχε αντιστρατευτεί ο Φιλολάχης, αλλά τελικά δεν τα καταφέρνει.

<sup>128</sup> Brown 1995, 82, 88 σημ. 36.

υπάρχει πρόθεση για χτύπημα της πόρτας, μολονότι δεν πραγματοποιείται. Ο Θεοπροπίδης προσπαθεί, όπως και προηγουμένως, να μπει σε ένα σπίτι, στο οποίο είναι απρόσκλητος. Αυτή τη φορά βέβαια στέκεται κάπου στο βάθος αναθέτοντας στον εκπρόσωπό του, το δούλο, να ενεργήσει για λογαριασμό του, ενώ ο «υπερασπιστής» του σπιτιού βγαίνει έξω ξαφνικά.

Ο Τρανίων παραμερίζει και κρυφακούει —αυτός και όχι ο Θεοπροπίδης— το μονόλογο του Σίμωνα, ο οποίος περιγράφει στους θεατές με μελανά χρώματα τη μαρτυρική ζωή του στο σπίτι και την καταδυνάστευσή του από τη γυναίκα του, η οποία τον πολιορκεί ερωτικά. Η μόνη του διέξοδος από το πρόβλημα είναι η εκούσια απομάκρυνσή του από το σπίτι. Ο ίδιος ο Σίμων λοιπόν μοιάζει με πολιορκημένο σπίτι, που ανθίσταται στην επίθεση. Ή το φάντασμα της γυναίκας του τον ωθεί σε φυγή, όπως πριν το υποτιθέμενο φάντασμα του σπιτιού Α έδιωξε τον άλλο γέρο, τον Θεοπροπίδη. Στη μεταφορική αυτή πολιορκία θα επανέλθω αργότερα, όμως θα περιοριστώ εδώ να αναφέρω ότι το φάντασμα του σπιτιού Β δεν σκορπά τρόμο στους επίδοξους εισβολείς αλλά στον ένοικο. Ο Θεοπροπίδης φοβάται μόνο ένα σκυλί-φύλακα, που όμως αποδεικνύεται τελείως ακίνδυνο, καθώς εγκυμονεί, είναι δηλαδή σεξουαλικά ικανοποιημένο, σε αντίθεση με τη γυναίκα του Σίμωνα.<sup>129</sup> Ο φόβος του Θεοπροπίδη για το σκυλί εξηγεί ως ένα βαθμό αναδρομικά την επινόηση και την επιτυχία του παραμυθιού με το φάντασμα: ο γέρος είναι άτομο που τρομάζει μάλλον εύκολα.

<sup>129</sup> Η uxor dotata συχνά συγκρίνεται με θηλυκό άγριο σκυλί σε άλλες κωμωδίες του Πλαύτου: στον *Miles gloriosus* (679-81), την *Casina* (319 κ.ε.) και τους *Menaechmi*. Επίσης η φυγή του Σίμωνα από το σπίτι του λόγω της επίφοβης γυναίκας του δεν είναι μοναδική. Στους *Menaechmi* (159) ο Μέναιχμος, μετά από μια διένεξη με τη δική του uxor dotata, ξεμακραίνει από το σπίτι του, το οποίο χαρακτηρίζει ως φωλιά λείαινας (ab leonico cauo).

Ο Τρανίων μηχανεύεται και πάλι δόλους. Πείθει τον Σίμωνα σε μυστική συνεννόηση ότι ο κύριός του θέλει να ανακαινίσει το δικό του σπίτι και να χτίσει ανάμεσα σε άλλα *pouom gynaecium* χρησιμοποιώντας ως μοντέλο το γειτονικό του οίκημα (759). Προφανώς η αναφορά στον απεχθή για το Σίμωνα γυναικωνίτη είναι σκόπιμη και στοχεύει στην ανενόχλητη επιθεώρηση του σπιτιού από τον Θεοπροπίδη.<sup>130</sup> Ο Σίμων ούτως ή άλλως δηλώνει την πρόθεσή του να πάει στην Αγορά και δίνει τη συγκατάθεσή του στους άλλους για είσοδο (*inspiciat, si lubet, 772, i uoca, 774, i intro atque inspice, 807*). Όταν ο Θεοπροπίδης εκφράζει το δισταγμό του μήπως ενοχλήσει τις γυναίκες (*at enim mulieres-?*) ο Σίμων αγανακτισμένος του λέει να μην έχει καμιά απολύτως ανησυχία (*caue tu ullam flocci faxis mulierem / qualubet perambula aedis, 808-9*). Είναι πολύ ενδιαφέρον από ψυχολογική σκοπιά το παιχνίδι στο σημείο αυτό με τις λέξεις. Ο πληθυντικός για τις γυναίκες (*mulieres*) του Θεοπροπίδη μετατρέπεται σε ενικό για μια γυναίκα (*mulierem*) στα χείλη του Σίμωνα. Αυτό βέβαια μπορεί να σημαίνει ότι η γυναίκα του είναι μόνη της στο σπίτι. Όμως φαίνεται πιο πιθανό ότι εκείνος αλλάζει τη λέξη του συνομιλητή του, επειδή νιώθει εχθρικά μόνο προς μία γυναίκα. Ο Τρανίων εκμεταλλεύεται τη θλίψη του Σίμωνα για τα συζυγικά του προβλήματα και πείθει το αφεντικό του ότι αυτή οφείλεται στο ότι εκείνος μετάνιωσε για την πώληση του σπιτιού του.<sup>131</sup>

Ο Θεοπροπίδης έχει μόλις αρχίσει να εισέρχεται στο σπίτι του Σίμωνα, ο οποίος επαναλαμβάνει την πρόσκλησή του (815). Και οι τρεις χαρακτήρες μπαίνουν στην περιοχή του πρόθυρου, στο *uestibulum* και στο *ambulacrum*. Ο Πλαύτος δράττεται της ευκαιρίας για να δημιουργήσει ευτράπελες

<sup>130</sup> Βλ. Lowe 1985, 19-20.

<sup>131</sup> Βλ. Lowe 1985, 9, 23-24.



καταστάσεις, καθώς ο δούλος κοροϊδεύει τους γέρους χρησιμοποιώντας μεταφορές με ζώα.<sup>132</sup> Το πρόθυρο είναι το προπύργιο που κατακτάται πριν από την οριστική είσοδο. Ο Σίμων πριν αποχωρήσει από τη μια πλευρά της σκηνής, προτείνει στο γείτονά του να τον οδηγήσει στα ενδότερα ένας δούλος του, αλλά εκείνος προτιμά τη συνοδεία του Τρανίωνα. Οι δυο τους εισέρχονται στο σπίτι Β,<sup>133</sup> του οποίου η πολιορκία ολοκληρώνεται με επιτυχία, ενώ η σκηνή μένει άδεια για πρώτη φορά στη διάρκεια του έργου. Αντί λοιπόν να μπει στο δικό του σπίτι, ο Θεοπροπίδης μπαίνει σε ξένο. Όταν αργότερα αντιλαμβάνεται ότι εξαπατήθηκε, αναφωνεί χαρακτηριστικά: *in terras solas orasque ultimas / sum circumuectus, ita ubi nunc sim nescio* (995-96). Η θαλάσσια περιπλάνησή του στον ευρύτερο δραματικό χώρο, με αφετηρία την Αίγυπτο, συνεχίζεται στη σκηνή του θεάτρου με παραπλάνηση στη στεριά.

#### ***Δ΄ πολιορκία (σκηνές IV.i και IV.ii)***

Οι σκηνές IV.i και IV.ii είναι μια εξαίρεση στο δεύτερο μισό του έργου, αφού οι ηθοποιοί δεν παίζουν μπροστά από το σπίτι του Σίμωνα, αλλά μπροστά από το σπίτι του Θεοπροπίδη. Μετά την ολοκλήρωση της τρίτης πολιορκίας ο Φανίσκος και το Πινάκιον, ένα νέο ζεύγος δούλων που διαπληκτίζονται, όπως προηγουμένως ο Γκρουμίων και ο Τρανίων,<sup>134</sup> εμφανίζονται στην άδεια σκηνή ερχόμενοι από τη μια πλευρά της και κατευθύνονται προς το σπίτι Α. Μοιάζει

<sup>132</sup> Για τις μεταφορές αυτές και την κριτική που εξυπνοείται βλ. Slater 1993, 122-23.

<sup>133</sup> Ο Steidle (1975, 361) διαπιστώνει την αντίθεση ανάμεσα στην εσπευσμένη είσοδο του Τρανίωνα, ο οποίος τρομοκρατημένος ερχόταν να αναγγείλει την ξαφνική άφιξη του Θεοπροπίδη και στην είσοδό του μαζί με τον αφέντη του στο γειτονικό σπίτι, κατά την οποία ο δούλος έχει τα ηνία και με σιγουριά οδηγεί τον Θεοπροπίδη στα ενδότερα.

<sup>134</sup> Ο Φραγκουλίδης (Frangoulidis 1997, 51) κάνει έναν παραλληλισμό ανάμεσα στον Φανίσκο και τον Γκρουμίωνα.

λοιπόν το έργο να ξαναρχίζει. Οι δούλοι αυτοί ανήκουν στον Καλλιδαμάτη, φίλο του νεαρού Φιλολάχη, και προσεγγίζουν το σπίτι υπακούοντας σε προηγούμενη εντολή του κυρίου τους να έρθουν να τον πάρουν (313).<sup>135</sup> Η πολιορκία ξεκινά.

Το Πινάκιο χτυπά επίμονα την πόρτα για τέσσερις στίχους ζητώντας στην αρχή να ανοίξει κάποιος και να την υπερασπιστεί από τη ζημιά (*pultabo fores. / hues, ecquis hic est, maxumam qui his iniuriam / foribus defendat?*, 898-900). Το Πινάκιο σταματά να χτυπά, επειδή φοβάται μήπως βιαιοπραγήσουν εις βάρος του οι θυμωμένοι ένοικοι του σπιτιού. Ειρωνικά ο υπερασπιστής της θύρας, ο Θεοπροπίδης, δεν έρχεται από μέσα —αφού οι αμπαρωμένοι γλεντοκόποι δεν ανοίγουν εξακολουθώντας να υπακούουν στις διαταγές του Τρανίωνα—<sup>136</sup> αλλά από έξω. Όμως προηγουμένως είχε διαμορφωθεί μια ιδιόμορφη διάταξη των ηθοποιών πάνω στη σκηνή: καθώς ο γέρος με τον Τρανίωνα βγαίνουν από το σπίτι Β και συζητούν για λίγο, μπροστά από κάθε σπίτι υπάρχει ένα ζεύγος χαρακτήρων.<sup>137</sup> Ο Τρανίων κατόπιν φεύγει και η έξοδός του διευκολύνει την αποκάλυψη του ψεύδους για το φάντασμα.<sup>138</sup>

Ο Θεοπροπίδης βλέπει τους δούλους. Αυτή τη φορά ο Φανίσκος είναι αυτός που χτυπά και φωνάζει στον Τρανίωνα να ανοίξει (*pergam pultare*

<sup>135</sup> Η εντολή αυτή είχε δοθεί σε βωβό πρόσωπο και ένας ηθοποιός προφανώς με τα ίδια ρούχα του δούλου τώρα είναι ομιλών και υποδύεται τον Φανίσκο.

<sup>136</sup> Πβ. Brown 1995, 83.

<sup>137</sup> Ακολουθώντας άλλους μελετητές ο Damen (1992, 208, 230) εξηγεί ότι ο Πλάυτος τοποθέτησε πιο μπροστά τη σκηνή με το ζεύγος των δούλων, για να δώσει τον απαιτούμενο χρόνο στον Θεοπροπίδη και τον Τρανίωνα να επιθεωρήσουν το σπίτι του Σίμωνα. Έτσι, συνεχίζει, οι δύο δούλοι «παγώνουν» για σχεδόν τριάντα στίχους, ωστόσο ολοκληρωθεί ο διάλογος ανάμεσα στον Θεοπροπίδη και τον Τρανίωνα. Πβ. Duckworth 1952, 180.

<sup>138</sup> Βλ. Frangoulidis 1997, 61.

ostium. / hues, reclude, heus, Tranio, etiamne aperies?, 936-37). Ο Θεοπροπίδης ανησυχεί όντως για την ασφάλεια της θύρας και τους ρωτά γιατί βαιοπραγούν (quid istas aedis frangitis?, 939). Έτσι πετυχαίνει προσωρινά να αποκρούσει τους πολιορκητές και για δεύτερη φορά το χτύπημα της θύρας σταματά.

Ο Φραγκουλίδης<sup>139</sup> συγκρίνει τα χτυπήματα σε αυτή τη σκηνή με το αντίστοιχο προηγούμενο χτύπημα του Θεοπροπίδη και παρατηρεί ότι οι δύο σκηνές αντιπαρατίθενται: στην πρώτη σκηνή ο Τρανίων πείθει τον Θεοπροπίδη ότι το σπίτι είναι στοιχειωμένο, ενώ στη δεύτερη ο Φανίσκος του αποκαλύπτει το ψέμα για το φάντασμα. Μόλις ο Φανίσκος διευκρινίζει την κατάσταση στο γέρο, εκείνος, εμβρόντητος, παραιτείται από την υπεράσπιση του σπιτιού. Για μια ακόμη φορά ξεκινά η πολιορκία. Το Πινάκιον χτυπά (ecquis hasce aperit?, 988), αλλά ο Φανίσκος σταματά οριστικά την πολιορκία, επειδή έχει βαρεθεί από την απουσία απάντησης, και ζητά από τον άλλο δούλο να αποχωρήσουν.

Η τέταρτη πολιορκία ανακαλεί τις τρεις προηγούμενες. Οι θεατές έχουν πλέον συνηθίσει να βλέπουν έναν ή περισσότερους χαρακτήρες να χτυπούν μια πόρτα και να μη παίρνουν καμιά απάντηση. Σε αυτή την περίπτωση το χτύπημα της πόρτας διακόπτεται δυο φορές, και θυμίζει μια ανάλογη διακοπή στην τρίτη πολιορκία. Σε αντίθεση βέβαια με την τρίτη, η τέταρτη πολιορκία αποτυγχάνει, όπως και η δεύτερη. Και στην πρώτη πολιορκία μπορεί ο Γκρουμίων να κατάφερε να βγάλει τον Τρανίωνα από το σπίτι, όμως ο τελευταίος δεν τον άφησε να μπει μέσα αλλά αντίθετα τον απώθησε. Το σπίτι είναι αμπαρωμένο και στη δεύτερη και στην τέταρτη πολιορκία. Οι

---

<sup>139</sup> Frangoulidis 1997, 54.

γλεντοκόποι ούτε τώρα ανοίγουν, επειδή φοβούνται τον Θεοπροπίδη. Ο εχθρός τους είναι τελικά αυτός που προσωρινά διακόπτει την επίθεση. Έχουμε λοιπόν ένα μοτίβο πολιορκίας το οποίο επαναλαμβάνεται κάθε φορά με διαφοροποιήσεις και έτσι ο συγγραφέας επιτυγχάνει μια *variatio*. Εδώ πρέπει να τονίσουμε επίσης ότι η ατυχής έκβαση της τελευταίας πολιορκίας είναι αποφασιστική για την εξέλιξη της πλοκής: οι δύο δούλοι δεν παίρνουν τον Καλλιδαμάτη μαζί τους και έτσι αυτός παραμένει για να μπορέσει να επιτελέσει τον ειρηνευτικό ρόλο του μετά από όλον αυτό τον πόλεμο.

### ***Το λεξιλόγιο της πολιορκίας***

Μια σειρά από επί σκηνής συμβάντα έως τώρα συμβάλλουν ώστε να δημιουργηθεί στους θεατές η εντύπωση ότι διεξάγονται διάφορες πολιορκίες. Συγκεκριμένα: τα επανειλημμένα και κάποτε βίαια χτυπήματα στην πόρτα· η αναφώνηση του Τρανίωνα ότι είναι μέγας στρατηγός μετά από τη δεύτερη απόκρουση· η πρόκληση να εμφανιστεί ο υπερασπιστής της πόρτας στην τελευταία επιχείρηση· το αμπάρωμα του σπιτιού του Θεοπροπίδη, ο φόβος των κλεισμένων γλεντοκόπων, το κρύψιμο του Τρανίωνα στην πρώτη επίθεση. Τώρα έρχεται να δηλώσει ξεκάθαρα τι συνέβαινε στις προηγούμενες τέσσερις πράξεις του έργου ο μηχανογράφος δούλος.

Ο Τρανίων εισέρχεται στη σκηνή από μια πλαϊνή είσοδο κοντά στο σπίτι A (V.i). Ο μονόλογός του βρίθει στρατιωτικής ορολογίας και κυρίως περιέχει τη *vox prologia* για την πολιορκία, τη λέξη *opsidio* (1048). Η λέξη αυτή αυστηρά προσδιορίζει τη δεύτερη επίθεση στο σπίτι A, κατ' επέκταση όμως προσιδιάζει και στην τέταρτη αλλά ακόμα και στις άλλες δύο πολιορκίες, λόγω των ομοιοτήτων που εμφανίζουν όλες αυτές οι σκηνές μεταξύ τους. Ο

Τρανίων λοιπόν πληροφορεί το κοινό ότι έβγαλε έξω από το σπίτι Α ολόκληρη τη λεγεώνα από μια πίσω πόρτα (*eaque eduxi omnem legionem, et maris et feminas* 1047) —το αστείο βέβαια έγκειται στο ότι ένας δούλος ηγείται αγήματος αποτελούμενου από γυναίκες και μεθυσμένους νεαρούς— και κατόρθωσε να διαφυλάξει το λεγεώνα του από την πολιορκία (*ex opsidione in tutum eduxi manuplaris meos*, 1048). Κατόπιν θεώρησε αναγκαίο να συγκαλέσει πολεμικό / πολιτικό συμβούλιο (*senatum*, 1049, *senatu*, 1050), για να αποτιμήσει την κρισιμότητα της κατάστασης, όπως θα έκανε κι ένας στρατηγός, αλλά τον πέταξαν έξω από αυτό οι υπόλοιποι συμμετέχοντες. Η λεγεώνα του τον εγκαταλείπει, αλλά όπως μπορούμε να εικάσουμε από το φθαρμένο κείμενο, εκείνος συνεχίζει να σκέφτεται στρατιωτικά και σχεδιάζει να συνάψει μια συνθήκη (*foedus feriam*, 1061) με τον κύριό του. Πριν όμως πάμε στην ειρήνη —με ένδικα μέσα—, είναι χρήσιμο να δούμε μια ακόμα, αλλιώςτική πολιορκία.

### ***Η πολιορκία του ήλιου (σκηνή III.ii)***

Όπως είδαμε, η πολιορκία του σπιτιού Β διακόπηκε από την αναπάντεχη είσοδο του Σίμωνα στη σκηνή. Εκείνος νομίζοντας ότι είναι μόνος, τραγουδά ένα *canticum*, ένα λυρικό κομμάτι συνθεμένο σε κρητικούς, ενώ τον συνοδεύει με τη μουσική της μια *tibia*.<sup>140</sup> Διεκτραγωδεί λοιπόν την κατάσταση στο σπίτι

<sup>140</sup> Ο Duckworth (1952, 374) παρατηρεί ότι τα τραγούδια γενικά στον Πλάτο εκφράζουν συναισθήματα και τονίζει ότι «the emotional content is most conspicuous in the monodies. It is less easy to give expression to emotion when two or more singers are on the stage». Ο Hunter (1985, 50) προσθέτει ότι τα τραγούδια δεν είναι απλά στολίδια «scattered over the drama at random, but a functional and meaningful dramatic weapon». Ο ίδιος μελετητής είχε προηγουμένως (σελ. 46) σημειώσει ότι η είσοδος των ηθοποιών που διανθίζεται με τραγούδι, βοηθά στη διάκριση των σκηνών.

του ή μάλλον περιγράφει βήμα-βήμα τα στάδια της ερωτικής του πολιορκίας από τη γυναίκα του. Ουσιαστικά παρεμβάλλεται η εσωτερική αυτή πολιορκία στην εξωτερική που διεξάγεται από τον Θεοπροπίδη και τον Τρανίωνα. Ο εγκιβωτισμός της εσωτερικής επίθεσης λειτουργεί, όπως είδαμε, στο να διευκολύνει αυτήν που την περιβάλλει.

Ο Σίμων αναφέρει ότι ποτέ δεν είχε πιο πλουσιοπάροχο γεύμα σε όλη τη διάρκεια της χρονιάς που πέρασε, από αυτό που του ετοίμασε η γυναίκα του νωρίτερα (690-91):

Melius anno hoc mihi non fuit domi  
nec quod una esca me iuuerit magis.

Με μια πρώτη ματιά εδώ έχουμε μια ακόμα σύγκριση του παρόντος με το παρελθόν, όπως κάνουν και άλλοι χαρακτήρες στο έργο.<sup>141</sup> Αυτή τη φορά όμως αποδεικνύεται ότι στα λόγια του Σίμωνα υποκρύπτεται μια δόση ειρωνείας, η οποία ενισχύεται, όταν αυτός παίρνει μια ανάσα για να επαναλάβει ότι το φαγητό ήταν εξαιρετικό (692):

prandium uxor mihi perbonum dedit.

<sup>141</sup> Πβ. τα πρώτα λόγια που προφέρει η εταίρα Φιλημάτιον, με τα οποία παραδέχεται ότι έκανε το καλύτερο μπάνιο εδώ και χρόνια : *Iam pridem ecastor frigida non laui magi' lubenter / nec quom me melius, mea Scapha, rear esse defecatam* (157-58), τα λόγια της προαγωγού Σκάφης: *euentus rebus omnibus, uelut homo messis magna / fuit* (159-60) ή του τραπεζίτη: *Scelestiorem ego annum argento faenori / numquam ullum uidi quam hic mihi annus optigit* (532-33). Ο Πλάυτος δηλαδή προσαρμόζει κάθε φορά το μοτίβο του ετήσιου απολογισμού στο ιδιόλεκτο κάθε χαρακτήρα ή τύπου (γέρος, εταίρα, μαστροπός, τραπεζίτης) και στα δραματικά συμφραζόμενα.

Παράλληλα έχουμε και τη σκιαγράφιση ενός δόλου. Από την άποψη αυτή η γυναίκα μπορεί να συγκριθεί με τον Τρανίωνα, όταν μηχανορραφεί για να αποτρέψει την πρώτη πολιορκία, αλλά κυρίως για να επιτύχει τη δεύτερη. Το γεύμα ακολουθήθηκε από την προσταγή της να πάνε ως ζεύγος για ύπνο. Ο Σίμων επιτέλους αποκρυπτογραφεί τις μελετημένες κινήσεις της γυναίκας του και μη έχοντας την παραμικρή όρεξη για έρωτες δραπετεύει κρυφά από το σπίτι αφήνοντάς τη να έχει «φουσκώσει» από το κακό της. Έχουμε λοιπόν μια άλλη ξεκάθαρη αναφορά στο σπίτι, από το οποίο ο γέρος απομακρύνεται ξεφεύγοντας από την ερωτική πολιορκία (693-99):

nunc dormitum iubet me ire: minime.  
 non mihi forte uisum ilico fuit,  
 melius quom prandium quam solet dedit :  
 uoluit in cubiculum abducere me anus.  
 non bonust somnu' de prandio. apage.  
 clanculum ex aedibus me edidi foras.  
 tota turget mihi uxor, scio, domi.

Ο Τρανίων παρεμβαίνει, για να γνωστοποιήσει στους θεατές με ένα κατ' ιδίαν σχόλιο το συμπέρασμά του: τον Σίμωνα τον περιμένει δυσάρεστο δείπνο και νύχτα (male, 701). Ο Σίμων συνεχίζει τη μονωδία και εξηγεί ότι απεχθάνεται στη γυναίκα του πέρα από το προχωρημένο της ηλικίας και την ασχήμια της. Ο μόνος λόγος που την παντρεύτηκε ήταν τα λεφτά της. Η γυναίκα του δηλαδή ανήκει στον τύπο της uxor dotata, όπως ο ίδιος την χαρακτηρίζει (703).<sup>142</sup> Φιλοσοφώντας κατόπιν γενικεύει το πρόβλημα, το οποίο θεωρεί ότι

<sup>142</sup> Η Schumann (1977, 45-46) εξετάζει το ρόλο που διαδραματίζει η uxor dotata στη ρωμαϊκή κοινωνία γενικά και ειδικότερα στις κωμωδίες του Πλαύτου, όπου παρουσιάζεται ως μια σύζυγος που προκαλεί προβλήματα στον άντρα της. Στηριζόμενη και σε άλλες κωμωδίες,

αντιμετωπίζουν και άλλοι άνθρωποι με παρόμοιες συζύγους, για να καταλήξει ότι το δικό του μέλλον είναι δυσοίωνα. Ανατρέπει έτσι σαν σε σχήμα κύκλου τις πρώτες του κουβέντες για την ετήσια παρελθούσα ευημερία του (702-10):

quom magis cogito cum meo animo:  
 si qui' dotatam uxorem atque anum habet,  
 neminem sollicitat sopor : [in] omnibus  
 ire dormitum odio est, uelut nunc mihi  
 exsequi certa res est ut abeam  
 potius hinc ad forum quam domi cubem.  
 atque pol nescio ut moribus sient  
 uostrae : haec sat scio quam me habe[a]t male<et>  
 peius posthac fore quam fuit mihi.

Ο Τρανίων προκειμένου να πετύχει τη συγκατάθεση του Σίμωνα για την επιθεώρηση του σπιτιού, προσποιείται ότι ο Θεοπροπίδης θέλει να το χρησιμοποιήσει ως *exemplum*, καθώς είναι αξιοθαύμαστο για τη σκιά του που διαρκεί όλη τη μέρα (764-65). Ο Σίμων αντιδρά απότομα, προφανώς υπό την επήρεια των συζυγικών του προβλημάτων. Αντιλέγει ότι αντί για σκιά ένας επίμονος ήλιος στέκει στην πόρτα του περιπίου σαν *flagitator* από το πρωί μέχρι την εσπέρα και το μόνο σκιερό μέρος είναι το πηγάδι (766-69):

immo edepol uero, quom usquequaque umbra est, tamen  
 sol semper hic est usque a mani ad uesperum:  
 quasi flagitator astat usque ad ostium,  
 nec mi umbra hic usquamst nisi si in puteo quaeriamst.

---

σημειώνει χαρακτηριστικά (1977, 50) ότι, καθώς η γυναίκα αυτή έχει περισσότερα χρήματα από τον άντρα της, έχει τη δυνατότητα να τον εξουσιάζει.



Για τους μελετητές οι αναφορές στον ήλιο και τη σκιά είναι κυριολεξία και μαρτυρούν την αρχιτεκτονική του σπιτιού.<sup>143</sup> Όμως αυτές πρέπει να ενταχθούν στα δραματικά τους συμφραζόμενα. Στη μονωδία του ο Σίμων ομολόγησε ότι πέρασε μια άσχημη μέρα χάρη στις ερωτικές απαιτήσεις της γυναίκας του, ότι για το λόγο αυτό αναγκάστηκε να φύγει από το σπίτι του και ότι το μέλλον με τη λάγνα γυναίκα του είναι ζοφερό. Άρα η λέξη *sol* είναι μεταφορά και αντιπροσωπεύει την έντονη ερωτική επιθυμία της συζύγου. Ανάλογη είναι και η λειτουργία του όρου *flagitator*,<sup>144</sup> με τον οποίο συγκρίνεται ο επίμονος ήλιος. Ο Lowe επισημαίνει ότι η *flagitatio*, ένας λαϊκός τρόπος με τον οποίο οι Ρωμαίοι απαιτούσαν απόδοση της οικονομικής οφειλής, έχει αξιοποιηθεί στη σκηνή III.i στο έργο, όπου ο δανειστής Μισαργυρίδης στέκεται έξω από το σπίτι A και επανειλημμένα ζητά με φωνές να του πληρώσουν το χρέος.<sup>145</sup> Στην περίπτωση του Σίμωνα ο *flagitator* αντιπροσωπεύει την άσχημη και ηλκιωμένη σύζυγο, η οποία απαιτεί ερωτική ικανοποίηση ως δικαίωμα που απορρέει από την προίκα της.

Είναι επίσης ενδιαφέρον ότι ο ήλιος και ο «αιτών τα χρήματα» στέκονται *ad ostium*, συνδέονται έτσι με τους πολιορκητές που στέκονται έξω από τις πόρτες των σπιτιών. Μόνο που εδώ ο Σίμων είναι αυτός, ο οποίος πολιορκείται και επιδιώκει να φύγει από το απεχθές σπίτι.

Το παιχνίδι με τις λέξεις πιθανότατα δεν σταματά εδώ. Ο Τρανίων που γνωρίζει τα καθέκαστα και αντιλαμβάνεται την πικρία και την αγανάκτηση που

<sup>143</sup> Βλ. Leach 1969b, 324, και Grimal 1976, 377-79.

<sup>144</sup> Ο Fraenkel (2000, 79-80) παρατηρεί ότι οι στίχοι 763-72 είναι επινόηση του Πλαύτου και παραπέμπουν στη διαδικασία της *flagitatio*, για την οποία βλ. αμέσως παρακάτω.

<sup>145</sup> Ο Lowe (1985, 13) δηλώνει ότι ακολουθεί τον Usener.

κρύβεται πίσω από την αναφορά στον αναπόδραστο ήλιο κάνει ένα λογοπαίγνιο με τη λέξη *umbra*, για να πειράξει τον γέρο (770):

*quid? Sarsinatis ecqua est, si Umbram non habes?*

Για τους μελετητές ο παραπάνω στίχος παραπέμπει στον τόπο καταγωγής του Πλαύτου.<sup>146</sup> Και αυτή η φράση πιθανότατα εντάσσεται στα δραματικά της συμφραζόμενα αποκτώντας διπλή σημασία. Ο Τρανίων ρωτά τον Σίμωνα περίπου τα εξής: «Αν δεν μπορείς να βρεις *Umbram* (ανακούφιση με ένα κορίτσι από την Ουμβρική) στο σπίτι σου, μήπως έχεις μια γυναίκα από τη Σαρσίνη (μια γυναίκα που σου δημιουργεί προβλήματα);»<sup>147</sup> Ο Σίμων πρέπει να αισθάνθηκε έκπληξη και θυμό για τη διορατικότητα και τη διείσδυση του Τρανίωνα στα οικογενειακά του, επειδή τον επιτιμά και του ζητά να δεχτεί τα λόγια του κυριολεκτικά, ως απλές αναφορές στον ήλιο και τη σκιά (*molestus ne sis. haec sunt sicut praedico, 771*).

### ***Τα δύο αντιπαρατιθέμενα σπίτια***

Ο Fraenkel βλέπει το ρόλο της *uxor dotata* να περιορίζεται στους στίχους της μονωδίας του Σίμωνα.<sup>148</sup> Ο Lowe διαφωνεί υποστηρίζοντας ότι τα συζυγικά προβλήματα του Σίμωνα έχουν κάποια επίπτωση στην εξέλιξη της σκηνής· εννοεί, όπως είδαμε, τη διευκόλυνση της επιθεώρησης του σπιτιού Β λόγω

<sup>146</sup> Βλ. για παράδειγμα Duckworth 1952, 50, και Merrill 1972, 95.

<sup>147</sup> Πιθανώς να κρύβεται ένα λογοπαίγνιο ή ίσως και μια παροιμία για τις γυναίκες των περιοχών αυτών. Πάντως, μέσα στο πλαίσιο της αντιπαράθεσης της δροσερής σκιάς και του καυτού ήλιου, η συνδήλωση του *Umbram* είναι σαφής, ωστόσο η συνδήλωση του *Sarsinatis* δεν είναι ξεκάθαρη.

<sup>148</sup> Fraenkel 1960, 416-20.

της επιθυμίας του γέρου να φύγει γρήγορα<sup>149</sup> ο ίδιος όμως στη συνέχεια μετριάζει τη στάση του δηλώνοντας πως ο μονόλογος έχει μήκος «out of proportion to its dramatic function». Κατά τη γνώμη μου, πέρα από την ένταση της μονωδίας στις γενικότερες πολιορκίες, πέρα από τα λογοπαίγνια με τη σκιά και τον ήλιο, που απλά τονίζουν τη ζοφερή για το γέρο κατάσταση, ο μονόλογος συμβάλλει στη σημασιολογική συνοχή του έργου. Η μονωδία του Σίμωνα αποδίδει με γλαφυρό τρόπο τη ζωή και τις αξίες του σπιτιού Β που αντιπαρατίθενται σε αυτές του σπιτιού Α.

Οι παρακμιακές αξίες του σπιτιού Α, όπως τις περιέγραψε ο Γκρουμίων ή ακόμα και ο Φιλολάχης στον εισαγωγικό μονόλογό του, μεταβάλλονται για τους θεατές, καθώς παρακολουθούν τη σκηνή του καλλωπισμού της εταίρας Φιλημάτιον (I.iii), μια εσωτερική σκηνή που κατά τη θεατρική σύμβαση παρουσιάζεται ενώπιόν τους.<sup>150</sup> Στη συνομιλία του Φιλημάτιου με την Iena και υπηρέτριά της, Σκάφη, που περιστρέφεται γύρω από τη σχέση των δύο νέων, ο Williams<sup>151</sup> διαπιστώνει ότι εμπεριέχονται ιδεώδη ρωμαϊκού γάμου: το ιδεώδες της *univira*, της γυναίκας που έχει γνωρίσει μόνο έναν άντρα και είναι αιώνια πιστή σε αυτόν, και το ιδεώδες της υποταγής της γυναίκας στον άντρα, που της δίνει αξιοπρέπεια. Το ζήτημα είναι γιατί επένδυσε ο Πλαύτος την ηρωίδα του με ρωμαϊκές αρετές απαραίτητες σε έναν καθωσπρέπει γάμο.<sup>152</sup> Μια πιθανή απάντηση είναι για να αντιστρέψει την αρνητική εικόνα, που είχε

<sup>149</sup> Lowe 1985, 19-20.

<sup>150</sup> Βλ. Duckworth 1952, 126 και Merrill 1972, 76. Στηριζόμενη στον εσωτερικό ιδιωτικό χώρο του σπιτιού που παρουσιάζεται στο δημόσιο χώρο της σκηνής, η Milnor (2002, 11-15) συμπεραίνει, διαφορετικά απ' ό,τι υποστηρίζεται εδώ, ότι η εταίρα, μολονότι μοιάζει να ασπάζεται τις αξίες της *matrona*, ουσιαστικά τις αντιστρατεύεται.

<sup>151</sup> 1958, 23-27.

<sup>152</sup> Ο Merrill (1972, 76) παρατηρεί ότι η σκηνή αυτή παρουσιάζει την εταίρα πιο ευνοϊκά.

δημιουργήσει με το *pergraecari*, το οποίο κυριαρχούσε στις προηγούμενες σκηνές.

Η θετική εικόνα της εταίρας φαίνεται και από την αντίληψή της για το χρήμα. Αρνείται τις παραινέσεις της Σκάφης να απομυζά οικονομικά διάφορους εραστές και δηλώνει αποφασισμένη να δείξει την ευγνωμοσύνη της (*oportere*) στον Φιλολάχη που εξαγόρασε την ελευθερία της, χαρίζοντάς του αιώνια αγάπη. Ο Φιλολάχης που τις κρυφακούει, επαινεί την επένδυσή του.<sup>153</sup> Το Φιλημάτιον βέβαια ακροβατεί ανάμεσα στην ιδιότητα της εταίρας και της συζύγου, αφού καλλωπίζεται και στολίζεται. Η Σκάφη την επιπλήττει λέγοντάς της ότι ο καλλωπισμός και ο καθρέφτης που εκείνη ζητά, δεν αρμόζουν σε νεαρά κορίτσια (*non istanc aetatem oportet...*, 263-65), ότι μόνο οι φαφούτες γριές (*ueteres*) έχουν ανάγκη τις κολόνιες, που αναμεμιγμένες με τον ιδρώτα τους δίνουν μια απαίσια αποφορά. Το ότι εδώ έχουμε μια σύνδεση ή μάλλον μια προοικονομία για τον τύπο της γυναίκας του Σίμωνα φαίνεται ακόμα πιο ξεκάθαρα από το σχόλιο του Φιλολάχη (280-81):

*uerum illuc est: maxuma adeo pars uostrorum intelligit,  
quibus anus domi sunt uxores, quae uos dote meruerunt.*

Ο νεαρός συμφώνησε με την Σκάφη και για τη φυσική ομορφιά και χάρη της νιότης της αγαπημένης του.

Εδώ πρέπει να σημειώσουμε ότι στο μονόλογο του Σίμωνα τηρήθηκε η ακριβής σειρά του Φιλολάχη για την παρουσίαση πρώτα της μεγάλης ηλικίας και κατόπιν της προίκας ως χαρακτηριστικά των απεχθών γυναικών. Τα δύο αυτά χαρακτηριστικά φανερώθηκαν στους θεατές με τον ίδιο τρόπο, με

<sup>153</sup> Για την οικονομική γλώσσα σε αυτή τη σκηνή βλ. Leach 1969b και Grant 1974, 182-83.

αποστροφή σε αυτούς· μοιάζουν λοιπόν οι δύο χαρακτήρες να διακηρύττουν αλήθειες που το κοινό γνωρίζει καλά και πρέπει να του τις υπενθυμίζουν άμεσα. Επίσης, καθώς το όνομα της γυναίκας του Σίμωνα δεν γνωστοποιείται, είναι πιο εύκολο να ταυτιστεί με τον τύπο της γυναίκας που περιγράφει ο Φιλολάχης και η Σκάφη. Τέλος, ο Φιλολάχης αλλά και ο Σίμων ορίζουν τον οίκο (domi) ως το λημέρι της γυναίκας με προίκα. Είναι, νομίζω, προφανές ότι η ζωή στο σπίτι του Σίμωνα αντιπαρατίθεται στη ζωή του σπιτιού του Θεοπροπίδη, όπως δείχνει το ακόλουθο διάγραμμα για τη σχέση των γυναικών των δύο σπιτιών:

| <b>Γυναίκα του Σίμωνα</b>   | <b>Φιλημάτιον</b>  |
|---|--|
| •matrona  | •meretrix (που συμπεριφέρεται ωστόσο ως matrona)   |
| •ηλικιωμένη   | •νεαρή   |
| •αγόρασε τον σύζυγό της με την προίκα της   | •δεν έχει τα οικονομικά μέσα να εξαγοράσει την ελευθερία της ή να εξασφαλίσει την επιβίωσή της χωρίς να στηρίζεται σε έναν άντρα |
| •διατάζει τον Σίμωνα  | •είναι υπάκουη στον Φιλολάχη   |
| •είναι προσκολλημένη στον Σίμωνα εξαιτίας του γαμήλιου δεσμού και μάλιστα τον εξουσιάζει χάρη στην προίκα της | •είναι ενωμένη με τον Φιλολάχη χάρη στον έρωτά τους και όχι στα χρήματα  |
| •ανεπιτυχώς προετοιμάζει ένα υπέροχο δείπνο για να ξελογιάσει τον άντρα της                                   | •επιτυχώς ετοιμάζεται για να ευχαριστήσει τον εραστή της   |

Ο Σίμων, καθώς αποκαλύπτει στο δούλο ότι επιδοκιμάζει τη ζωή στο γειτονικό του σπίτι (722 κ.ε., ιδιαίτερα 728-31) αντιπαρατίθεται επίσης προς τον Φιλολάχη, αφού ο τελευταίος έχει όλα όσα ο Σίμων επιθυμεί.

***Προσκήσεις σε δείπνο (σκηές IV.iv, 1004-9, και V.ii, 1129-34)***

Τα συζυγικά προβλήματα του Σίμωνα εξακολουθούν να έχουν απόηχο προς το τέλος της κωμωδίας σε μία από τις δύο σύντομες σκηνές, ή ακριβέστερα σε ένα από τα δύο τμήματα ευρύτερων σκηνών, που περιστρέφονται γύρω από την πρόσκληση σε δείπνο του ταξιδιώτη, την *cena aduenticia*: ο νεοαφιχθείς είναι ο Θεοπροπίδης, ενώ ο Σίμων είναι το πρόσωπο, που αποφεύγει να κάνει την πρόσκληση, σε αντίθεση με τον Καλλιδαμάτη, που στη δεύτερη σκηνή την απευθύνει.<sup>154</sup>

Κατά τη δεύτερη συνάντηση των δύο γέρων, ο Θεοπροπίδης αναφέρει ότι έχει μόλις επιστρέψει από το εξωτερικό, αλλά ο Σίμων σπεύδει να προκαταλάβει τυχόν προσδοκία του συνομιλητή του: δεν μπορεί να τον καλέσει σπίτι του για δείπνο, επειδή ο ίδιος έχει την υποχρέωση να δειπνήσει αλλού (*promisi foras, / ad cenam ne me te uocare censeas* 1004-5). Ο Σίμων προφανώς θυμάται τις καταστροφικές συνέπειες που είχε το γεύμα της γυναίκας του και επίσης αποφεύγει να βρίσκεται στο σπίτι του. Όταν μάλιστα ο Θεοπροπίδης έκπληκτος τον διαβεβαιώνει ότι δεν έχει τέτοια απαίτηση, εκείνος αμέσως ζητά να προσκληθεί ο ίδιος στο σπίτι του γείτονά του την επόμενη μέρα (*uerum cras, nisi <qui> prius / uocauerit me, uel apud te cenauero* (1006-7)).<sup>155</sup> Αυτή η δήλωση συνδέεται με τον προηγούμενο φόβο του για το μίζερο μέλλον του. Ο Θεοπροπίδης πάντως αρνείται.

<sup>154</sup> Για τη ρωμαϊκή αυτή συνήθεια της *cena aduenticia* που αντικατοπτρίζεται σε αυτούς τους στίχους, βλ. Sonnenschein 1907, 136, 142 και Merrill 1972, 105, 108. Ο Segal (1987, 157-58) αναφέρει ότι η πρόσκληση για δείπνο από τον Καλλιδαμάτη αφορά στη γιορτή που καθιερωμένα λαμβάνει χώρα στο τέλος των κωμωδιών. Προφανώς εδώ έχουμε συνδυασμό και των δύο. Ο λατινικός όρος για τα δείπνα των ταξιδιωτών δίνεται από τους Nisbert και Hubbard (1975, 401), οι οποίοι σχολιάζουν ένα ποίημα του Ορατίου με αντίστοιχο περιεχόμενο και παραπέμπουν και σε άλλα χωρία του Πλαύτου.

<sup>155</sup> Ο Merrill (1972, 105) σχολιάζει το *apud te* ως εξής: «the suggestion must be partially serious; recall what Simo thinks of his home life in lines 690 ff.».

Ο Καλλιδαμάτης διατυπώνει την πρόσκληση πριν από το τέλος του έργου στοχεύοντας στην *captatio benevolentiae* του γέρου Θεοπροπίδη. Είναι μόλις η αρχή της έκκλησής του να συγχωρηθεί ο άμυαλος φίλος του, ο γιος του γέρου. Αφού λοιπόν χαιρετήσει τον Θεοπροπίδη, τον καλεί σε δείπνο (*hic apud nos hodie cenēs, sic face*, 1129), αλλά εκείνος αποποιείται την πρόσκληση (*de cena facio gratiam*, 1130), και τότε ο νεαρός τον ξαναπροσκαλεί (*quin uenis?*, 1131). Ο εγκαλούμενος Τρανίων με χιουμοριστικό τρόπο παρεμβαίνει και δηλώνει ότι θα μπορούσε εκείνος να πάει στο δείπνο στη θέση του αφέντη του, φανερώνοντας με τον τρόπο αυτό την επιθυμία του να ξεφύγει από τη δύσκολη θέση του. Ο Καλλιδαμάτης συστήνει στο γέρο να μη δίνει σημασία στο δούλο και για τρίτη φορά τον προσκαλεί (*tu ad me ad cenam*, 1134). Ο Τρανίων παροτρύνει τον κύριό του να δεχτεί να πάει, αλλά αυτός σωπαίνει.

Και στις δύο αυτές σκηνές ο Θεοπροπίδης, το άμεσα εμπλεκόμενο πρόσωπο, δεν έχει διάθεση για δείπνο. Η παρουσία στη δεύτερη περίπτωση τρίτου χαρακτήρα, και συγκεκριμένα του δούλου, τις διαφοροποιεί. Επίσης είναι άλλος ο στόχος της κάθε πρόσκλησης (ή της έλλειψής της). Ο Σίμων προσπαθεί να αποφύγει να βρίσκεται στο σπίτι του. Το ότι δεν απηύθυνε πρόσκληση στον Θεοπροπίδη την πρώτη φορά που συναντήθηκαν, εξηγείται πάλι από το ότι τότε επιδίωκε να απομακρυνθεί από το σπίτι του όσο το δυνατόν γρηγορότερα. Ο Καλλιδαμάτης από την άλλη πλευρά με την πρόσκληση στοχεύει να εξευμενίσει το γέρο, και την προτάσσει στην παρωδιακή δίκη που αναλαμβάνει να φέρει εις πέρας. Τη «δίκη» αυτή που κλείνει το έργο, προετοιμάζουν δύο επαναλαμβανόμενες σκηνές που

προηγούνται, είναι συμμετρικά κατανεμημένες σ' αυτό και αφορούν στο κάθε σπίτι.

### ***Η δικανική σκηνή του σπιτιού Α (III.i, 541-59)***

Η σκηνή αυτή εκτυλίσσεται στο πρώτο μισό του έργου, μπροστά από το σπίτι Α και το περιεχόμενό της αφορά σε αυτό. Μετά την απομάκρυνση του Θεοπροπίδη με το ψέμα για το φάντασμα, ο Τρανίων παραμένει στη σκηνή. Εμφανίζεται ο Μισαργυρίδης, ο οποίος λέει λίγα λόγια, και στη συνέχεια ο Θεοπροπίδης. Ο Τρανίων βλέπει έντρομος τον δανειστή, αλλά δεν τον πλησιάζει, ενώ πλησιάζει τον Θεοπροπίδη, ο οποίος δεν βλέπει τον δανειστή. Δούλος και αφέντης συνομιλούν, ενώ ο Μισαργυρίδης μένει «παγωμένος».<sup>156</sup>

Ο Θεοπροπίδης πληροφορεί τον Τρανίωνα ότι συνάντησε τον προηγούμενο ιδιοκτήτη του σπιτιού του και του ανέφερε την ιστορία για το φάντασμα, σύμφωνα με την οποία εκείνος σκότωσε τον φιλοξενούμενό του. Ο Τρανίων ρωτά επανειλημμένα τον κύριό του αν ο πρώην ιδιοκτήτης αρνήθηκε ή ομολόγησε το έγκλημα και ο Θεοπροπίδης φυσικά απαντά ότι το αρνήθηκε· η γλώσσα που χρησιμοποιείται είναι δικανική (*fatetur, pernegat, 553, negat, 554, confessu' sit, 555*). Όταν ο Θεοπροπίδης ρωτά με τη σειρά του το δούλο τι συμπέρασμα βγάζει γι' αυτή την άρνηση και τι του προτείνει να πράξει, ο Τρανίων συμβουλεύει να καταφύγουν οι δυο τους, ο αλλοτινός και ο τωρινός

<sup>156</sup> Βλ. Damen 1992, 230, ο οποίος (σελ. 209) δέχεται το συμπέρασμα του Lowe ότι ο Πλάυτος μετακίνησε από το ελληνικό πρότυπο τους αρχικούς στίχους του μονόλογου του Μισαργυρίδη σε προηγούμενο σημείο, ώστε να καλυφθεί ο απαραίτητος χρόνος, κατά τη διάρκεια του οποίου υποτίθεται ότι ο Θεοπροπίδης συναντήθηκε με τον προηγούμενο ιδιοκτήτη του σπιτιού του. Σύμφωνα με τον Lowe (1985, 9), η παρουσία του Μισαργυρίδη «serves to increase the danger of Tranio's position and thus throw into sharper relief his confidence in face of Theopropides».



ιδιοκτήτης, σε δικαστή (*carpe, opsecro hercle, cum eo <tu> una iudicem, 557*). Ο Τρανίων σε κατ' ιδίαν σχόλιο λέει ότι είναι καλύτερο να βρουν δικαστή που θα πιστέψει αυτόν και κατόπιν στρέφεται προς τον Θεοπροπίδη και τον διαβεβαιώνει ότι θα κερδίσει πολύ εύκολα τη δίκη (*tam facile uincas quam pigrum uolpes comest, 559*).

### ***Η δικανική σκηνή του σπιτιού Β (V.i, 1074-101)***

Η σκηνή αυτή εκτυλίσσεται στο δεύτερο μισό του έργου, μπροστά από το σπίτι Β και το περιεχόμενό της αφορά σε αυτό. Ο Θεοπροπίδης έχει μόλις βγει από το σπίτι του Σίμωνα και ο Τρανίων τον πλησιάζει (1074).

Δούλος και κύριος συνομιλούν προσποιούμενοι ότι αγνοούν την αλήθεια ο ένας για τον άλλο. Ο Θεοπροπίδης πληροφορεί τον Τρανίωνα ότι συνάντησε τον Σίμωνα, τον υποτιθέμενο πρώην ιδιοκτήτη, κι εκείνος αρνήθηκε την αγοραπωλησία. Ο δούλος επανειλημμένα αναρωτιέται πώς ο Σίμων αρνήθηκε κάτι τέτοιο και στη σχετική κουβέντα το ρήμα *negat* εμφανίζεται διαδοχικά έξι φορές (1079, 1080, 1081, 1082, *negauit*, 108). Οι θεατές ανακαλούν την ανάλογη φρασεολογία της προηγούμενης δικανικής σκηνής. Ο Θεοπροπίδης επίσης πληροφορεί ότι ο Σίμων προθυμοποιήθηκε να πάρει όρκο και να παραδώσει τους δούλους του για ανάκριση. Και σε αυτή τη σκηνή ο Τρανίων προτείνει να λύσουν οι δυο ιδιοκτήτες τις διαφορές τους στο δικαστήριο (*quin tet illum in ius si ueniamt, 1089*).<sup>157</sup> Προτείνει επίσης ο Φιλολάχης να διεκδικήσει επίσημα το σπίτι (*aedis...mancupio poscere, 1091*), αλλά ο Θεοπροπίδης επαναλαμβάνει τη δυνατότητα να εξεταστούν οι δούλοι

<sup>157</sup> Στο κριτικό του υπόμνημα ο W.N. Lindsay (OCT) προτείνει ως πιθανή την εξής αποκατάσταση του φθαρμένου στίχου: *Quin i cum illo in ius. sine inueniam.*

(*quaestioni accipere seruos*, 1092). Ο όρος *quaestio* είναι δικανικός και σημαίνει το βασανισμό των δούλων για την απόσπαση της αλήθειας.<sup>158</sup>

Ο Τρανίων καταφεύγει στο βωμό μπροστά από το σπίτι του Σίμωνα αντιλαμβανόμενος ότι κινδυνεύει. Αρνείται να φύγει από εκεί προσποιούμενος ότι έτσι θα εμποδίσει τους δούλους να καταφύγουν εκεί (*haec ego tibi praesidebo, ne interbitat quaestio*, 1096). Ο Θεοπροπίδης αντιλέγει ότι αν οι δούλοι καταφύγουν εκεί, ο δικαστής θα αποφασίσει αποζημίωση υπέρ αυτού (*tanto apud iudicem hunc argenti condemnabo facilius*, 1099). Αυτή τη φορά ο Τρανίων υιοθετεί αντίθετη στάση από αυτή στην προηγούμενη σκηνή και προειδοποιεί για τους κινδύνους που ενέχει μια δίκη (*nescis quam metuculosa res sit ire ad iudicem ?*, 1101). Προσθέτει ότι το να κάθεται (*sedens*, 1103) σε ιερό μέρος κάνει έγκυρες τις συμβουλές του. Ο Duckworth εξηγεί ότι ο Τρανίων εννοεί με το *sedens* «sitting at the altar» και «presiding at court».<sup>159</sup> Κατόπιν ο Θεοπροπίδης κατηγορεί ανοιχτά τον δούλο ότι τον ενέπαιξε, αλλά εκείνος παραμένει αυθάδης.<sup>160</sup>

<sup>158</sup> Βλ., π.χ., Merrill 1972, 107.

<sup>159</sup> Duckworth 1952, 351.

<sup>160</sup> Σε προφορική συζήτηση ο Μ. Πασχάλης διατύπωσε την άποψη ότι η καταφυγή του Τρανίωνα στο βωμό προϋποθέτει το τραγικό μοτίβο της ικεσίας. Αν και είναι δύσκολο να μιλήσουμε για παρατραγωδία συγκεκριμένου δράματος, υπάρχουν στοιχεία που ενισχύουν την άποψη αυτή. Ο Tarlin (1977, 192) ερευνώντας το μοτίβο της ικεσίας στην ελληνική τραγωδία, αναφέρει σχετικά με τους χαρακτήρες που συναναστρέφονται τον ικέτη ότι «the aggressor is usually the resident authority and the rescue comes from outside». Στην περίπτωση του Τρανίωνα η δεσπόζουσα μορφή που τον έχει υπό την εξουσία της, είναι ο *senex*, όχι μόνο επειδή είναι ο κύριός του, αλλά και επειδή σε άλλες κωμωδίες του Πλαύτου ο χαρακτήρας αυτός αναφέρεται ως *συλοβάτης της Συγκλήτου (senatus)*. Η βοήθεια προς τον δούλο έρχεται απρόσμενα από έξω, από τον Καλλιδαμάτη (λέω από έξω, επειδή εκείνος ήταν μεθυσμένος και ανίσχυρος σε προηγούμενες σκηνές και μαζί με τους άλλους έγκλειστους στο σπίτι είχε αποβάλει από την παρέα τους τον δολοπλόκο Τρανίωνα). Στον Πλαύτο δηλαδή ο άρχοντας γίνεται *senex* και ο σωτήρας φίλος του παραστρατημένου γιου. Η Καράμπελα

Και στις δύο δικανικές σκηνές εμπλέκονται τα ίδια πρόσωπα (με εξαίρεση τον «παγωμένο» Μισαργυρίδη στην πρώτη περίπτωση). Η εμφάνιση του Τρανίωνα πάντα προηγείται του κυρίου του, ο οποίος τον πλησιάζει επιστρέφοντας από τον προηγούμενο ιδιοκτήτη του κάθε σπιτιού. Το περιεχόμενο του εκάστοτε διαλόγου είναι το ίδιο: η εγκυρότητα ή το ανυπόστατο των ιστοριών για τα σπίτια. Ο Θεοπροπίδης γνωστοποιεί την άγνοια των προηγούμενων ιδιοκτητών και ο Τρανίων προσποιείται έκπληξη και συμβουλεύει την προσφυγή στο δικαστήριο.

Η σημαντικότερη διαφορά της δεύτερης σκηνής είναι ότι και οι δύο συνομιλητές προσποιούνται. Ο Θεοπροπίδης που προηγουμένως είχε κάποιες αμφιβολίες για την ιστορία με το φάντασμα, τώρα είναι σίγουρος για το ψεύδος της αγοραπωλησίας. Καθώς και οι δύο ιστορίες είναι αποκυήματα φαντασίας, είναι αδύνατο για το γέρο να αντιμετωπίσει σε δικαστήρια τους πρώην ιδιοκτήτες. Αντί για μια τέτοια εξέλιξη θα πραγματοποιηθεί μια παρωδιακή δίκη στο τέλος της κωμωδίας εις βάρος του Τρανίωνα (και του Φιλολάχη), στην οποία θα προεδρεύσει ο Καλλιδαμάτης.

---

(2003, 251 και σημ. 17) παρατηρεί ότι στον *Ηρακλή* του Ευριπίδη ο Θησέας χρησιμοποιεί το ρήμα *άνιστασο* (1395), για να σηκώσει τον Ηρακλή από το βωμό, όπου βρίσκεται καθισμένος: κατά τον Gernet η επικάθιση στο βωμό δηλώνει την εξορία από την κοινωνία. Στη σκηνή από τη *Mostellaria* εκτός από το *sedens* (1103) χρησιμοποιείται το ρήμα *surge* (1143) από τον βοηθό Καλλιδαμάτη. Το ενδιαφέρον όμως είναι ότι την ίδια προσταγή (1102, 1105) χρησιμοποιεί και ο Θεοπροπίδης προσπαθώντας να τραβήξει μακριά τον Τρανίωνα από το βωμό, για να τον τιμωρήσει. Γίνεται δηλαδή κι εδώ κωμική αξιοποίηση του τραγικού μοτίβου. Και ο αφέντης και ο δούλος για πολλούς στίχους προσποιούνται ότι δεν ξέρουν την αλήθεια ο ένας για τον άλλο παίζοντας σαν τη γάτα με το ποντίκι και όταν πια μιλούν ξεκάθαρα, ο Τρανίων δεν είναι συνηθισμένος ικέτης, αφού είναι αναιδής. Μια άλλη ενδεχόμενη παρωδιακή χρήση της ικεσίας παρατηρείται στον *Rudens*, όπου οι φύλακες ξυλοκοπούν και τελικά αποτρέπουν τον ιερόσυλο προαγωγό να αποσπάσει τα κορίτσια από το βωμό.

### ***Η παρωδιακή δίκη (V.ii)***

Ο Καλλιδαμάτης εμφανίζεται από τη μια πλευρά της σκηνής.<sup>161</sup> Ο Θεοπροπίδης έχει ζητήσει να δει αμέσως το γιο του Φιλολάχη, αλλά τελικά είναι ο νεαρός φίλος αυτός που θα συναντήσει τον γέρο και θα ζητήσει να συγχωρηθεί ο γιος του για την άπρεπη συμπεριφορά του.<sup>162</sup> Ο Καλλιδαμάτης, πριν πλησιάσει τους δύο διαπληκτιζόμενους, τον Θεοπροπίδη και τον Τρανίωνα, σε μονόλογο εξηγεί ότι ήρθε να φέρει ειρήνη (*conciliarem pacem*, 1127), κρατεί δηλαδή μια στάση αντίθετη προς την προγενέστερη συμπεριφορά του, όταν μεθυσμένος ετοιμαζόταν να αντιμετωπίσει την επίθεση του γέρου με όπλα (*arma cariam*, 384). Ταυτόχρονα αντιτίθεται προς τον Τρανίωνα, ο οποίος είχε επίσης χρησιμοποιήσει πολεμική τακτική για να απομακρύνει τον ίδιο κίνδυνο. Ο δούλος είχε αναλάβει τα ηνία, όταν ο Καλλιδαμάτης ήταν ανίκανος να αντιδράσει,<sup>163</sup> και μηχανορραφούσε όσο εκείνος κοιμόταν. Η λεγεώνα όμως των πολιορκημένων έδιωξε από το συμβούλιο τον Τρανίωνα και διόρισε τον Καλλιδαμάτη ρήτορα και συνήγορο

<sup>161</sup> Αυτή η δεύτερη εμφάνιση του προηγουμένως έγκλειστου Καλλιδαμάτη, όπως και εκείνη του Τρανίωνα στους στίχους 1041 κ.ε., εξηγείται από την πληροφορία του δούλου ότι έβγαλε έξω από το σπίτι Α τους πολιορκημένους από την πίσω πόρτα (930, 1044-46).

<sup>162</sup> Ο Sutton (1993,76-78) εξηγεί την απουσία του γιου στο τέλος του έργου και της αναπλήρωσής του από δυο υποκατάστατους χαρακτήρες, το φίλο και το δούλο, από το γεγονός ότι στον Τρανίωνα μεταφέρθηκαν οι πιο μύχιες επιθυμίες του Φιλολάχη και στον Καλλιδαμάτη η πιο επιθετική πλευρά του. Το κοινό δεν θα ήθελε να δει γιο και πατέρα να συγκρούονται.

<sup>163</sup> Πβ. τα λόγια του Anderson (1993, 46): «But the sodalis is too drunk to be able to stand, let alone offer any help when the father suddenly comes home; and it is the intrepid slave Tranio who steps into the breach, takes charge (like a patron, a senator, and a general on campaign), to delay the moment of truth and to transfer the father's wrath from the son to himself at the end».

(*datus orator*, 1126).<sup>164</sup> Άλλωστε το δικανικό λεξιλόγιο στην τελευταία αυτή σκηνή της κωμωδίας αξιοποιείται συχνότατα,<sup>165</sup> ενώ έχουμε και τη *uox proptia* για την παρωδιακή δίκη που διεξάγεται, τη λέξη *lis* (1144).

Ο Τρανίων προτρέπει τον κύριό του να εκθέσει την υπόθεσή του ενώπιον του Καλλιδαμάτη, τον οποίο παρουσιάζει ως διαιτητή των δύο πλευρών (*utrisque disceptator eccum adest, age disputa*, 1137). Κρατά επομένως συνεπή στάση προς αυτή που είχε στις δύο προηγούμενες δικανικές σκηνές, στις οποίες πρότεινε στον Θεοπροπίδη να φέρει στη δικαιοσύνη το πρόβλημά του με τα σπίτια. Ο Θεοπροπίδης αυτή τη φορά τον ακούει. Αργότερα μάλιστα ο Καλλιδαμάτης παίρνει τη θέση του δούλου στο βωμό, προφανώς για να εκδικάσει. Ο γέρος τότε κατηγορεί τον Τρανίωνα αφενός για τη διαφθορά του γιου του (1138) και αφετέρου για το ότι τον ενέπαιξε ως προς τα δύο σπίτια (*me ludificatust*, 1147). Θεωρεί μάλιστα την απάτη εις βάρος του ως πιο σοβαρό αδίκημα.<sup>166</sup> Τελικά, με τη μεσολάβηση του Καλλιδαμάτη, συγχωρεί και το γιο και το δούλο. Είναι άλλωστε σύμβαση στη ρωμαϊκή κωμωδία να μην τιμωρείται ο δολοπλόκος δούλος<sup>167</sup> και η

<sup>164</sup> Ο Segal (1987, 158) παρατηρεί ότι ο Καλλιδαμάτης σκοπεύει να υποστηρίξει την υπόθεση («plead the cause») του νεαρού εραστή Φιλολάχη. Ο Φραγκουλίδης (Frangoulidis 1997, 70-71) χαρακτηρίζει επίσης τον νεαρό ως συνήγορο υπεράσπισης του Φιλολάχη. Βλ. επίσης το *OLD*, sv. *orator*, 2a. Ο Blume (1997, 11) σημειώνει ότι ο Πλαύτος παρουσιάζει και τον Τρανίωνα, «einen wortgewandten Intriganten als *orator*».

<sup>165</sup> Εκτός από τις δικανικές φράσεις που μνημονεύονται σε αυτή την ενότητα του κεφαλαίου, οι παρακάτω λέξεις ανήκουν επίσης στη δικανική ορολογία: *filium corrupisse*, 1138, *fateor*, 1139, *orator catus*, 1142, *iudicare*, 1143, *captio*, 1144, *orator*, 1162, *cunctam gratiam*, 1168, *remitte quaeso hanc noxiam*, 1169, *mitte quaeso istum*, 1172, *noxiam*, 1177, *commeream aliam noxiam*, 1178, *abi inprune*, 1180.

<sup>166</sup> Αυτό είναι το νόημα του φθαρμένου στίχου 1146, αν δεχτούμε την αποκατάσταση που εισηγήθηκαν ο Camerarius και ο Ritschl.

<sup>167</sup> Βλ. Segal 1987, 137 κ.ε.

μακροθυμία να εφαρμόζεται και στον παραστρατημένο γιο.<sup>168</sup> Ο Καλλιδαμάτης πείθει το γέρο να δεχτεί την ελευθεριάζουσα ζωή του γιου του, αρκεί να μην πληρώνει αυτός για τα έξοδα, κάτι που αναλαμβάνουν τελικά οι φίλοι του Φιλολάχη. Επίσης υπερασπίζεται τον Τρανίωνα, όπως ο ίδιος του είχε ζητήσει (1145). Εδώ θυμόμαστε το κατ' ιδίαν σχόλιο του Τρανίωνα στην πρώτη δικανική σκηνή, σύμφωνα με το οποίο θα ήταν ευχής έργο ο γέρος να βρει δικαστή ευνοϊκά διακείμενο προς εκείνον. Τέλος, πρέπει να τονίσουμε ότι ο Καλλιδαμάτης δεν υποβαθμίζει τον Τρανίωνα, αφού ο τελευταίος δεν σταματά ποτέ να χλευάζει το αφεντικό του και δεν δείχνει μετανοημένος.

Πάντως αυτή η «δίκη» που γίνεται στην πέμπτη πράξη, τερματίζει τον «πόλεμο» που διεξαγόταν σε κάθε μία πράξη χωριστά, και φέρνει την ειρήνη. Νικά εν τέλει ο έρωτας των δύο νέων, που, όπως τόνισα, αποκτά στοιχεία ρωμαϊκού γάμου, κι έτσι γίνεται πιο εύκολα αποδεκτός από τους θεατές. Με τη διαμεσολάβηση του φίλου το σπίτι Α που παρέμεινε κλειστό για το μεγαλύτερο τμήμα του έργου, ανοίγει στο άμεσο μέλλον και μεταφορικά και κυριολεκτικά για το γέρο, ο οποίος αλλάζει στάση. Ωστόσο, ο άλλος γέρος της κωμωδίας, ο Σίμων, εξακολουθεί να αισθάνεται εξόριστος στο ίδιο του το σπίτι.

---

<sup>168</sup> Βλ. Parker 1989, 246.

### ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. *RUDENS*

#### Η ΚΩΜΩΔΙΑ ΤΩΝ ΑΛΛΕΠΑΛΛΗΛΩΝ ΚΛΟΠΩΝ

Η κωμωδία *Rudens* θυμίζει τη *Mostellaria* ως προς τη συμμετρική οργάνωση της σκηνικής δράσης. Συγκεκριμένα και αυτό το έργο εκτυλίσσεται μπροστά από δύο οικήματα, το ναό και το βωμό της Αφροδίτης και την αγροικία του γέροντα Δαιμόνη. Αξίζει να σημειωθεί ότι οι στίχοι του *Rudens* είναι σχεδόν εξίσου μοιρασμένοι. Η μισή δηλαδή κωμωδία εκτυλίσσεται μπροστά από το ένα οίκημα και η άλλη μισή μπροστά από το άλλο.<sup>169</sup>

Ο Marx<sup>170</sup> έχει επιχειρηματολογήσει για την ενότητα του έργου που βασίζεται στη θεϊκή ανταμοιβή της ευσέβειας. Στη θεματική της ευσέβειας υπόκειται η θεματική της δικαιοσύνης.<sup>171</sup> Θα υποστηρίξω ότι στο έργο η θεματική της δικαιοσύνης υποστασιοποιείται σκηνικά με δράση που αναφέρεται στο θέμα της ιδιοκτησίας και της απόδοσής της, και στο σχετικό

<sup>169</sup> Εκτός από τις σκηνές I και II της πράξης I (83-183), και IV και V της πράξης II (410-484), που, αν και ανήκουν στο πρώτο μισό, διαδραματίζονται έξω από την αγροικία. Η Coulter (1913, 58-59) έχει παρατηρήσει ότι το πρώτο μισό του *Rudens* εκτυλίσσεται μπροστά από το ναό, ο οποίος δεν είναι πλέον απαραίτητος κατά τη διάρκεια του δεύτερου μισού του έργου. Η ίδια όμως (1913, 57-64) παράλληλα ισχυρίζεται ότι η σύνθεση της κωμωδίας βασίζεται σε δύο διαφορετικά ελληνικά πρότυπα, αφού, κατά τη γνώμη της, το έργο δεν έχει θεματική συνοχή.

<sup>170</sup> 1959, 275. Ο Smith (1991, 16) έχει μιλήσει για μια άλλη θεματική και συνακόλουθη διαίρεση της κωμωδίας: οι τρεις πρώτες πράξεις πραγματεύονται την ανάκτηση της ελευθερίας της κόρης του Δαιμόνη και οι δύο επόμενες την αποκάλυψη της αθηναϊκής καταγωγής της και της συγγένειάς της με τον γέρο.

<sup>171</sup> Ο Marx αναφέρεται και σε «θεοδικία» (ό.π.).

θέμα της κλοπής και της τιμωρίας. Συγκεκριμένα, τα θεματικά αυτά στοιχεία που διατρέχουν το κείμενο, γίνονται περισσότερο εμφανή σε τρεις επαναλαμβανόμενες σειρές σκηνών των πράξεων III, IV και V. Όλες οι σκηνές αυτές παρουσιάζουν το ίδιο σχήμα: φιλονικία για το ποιος είναι ο ιδιοκτήτης (εταιρών, μπαούλου, κασέλας) και κατηγορίες για κλοπή από τον επίδοξο ιδιοκτήτη (A) και κατόπιν δικανική επίλυση, διαιτησία (B). Έχουμε λοιπόν επανάληψη του ίδιου σχήματος τρεις φορές.<sup>172</sup>

### ***Η ρομαντική ατμόσφαιρα της κωμωδίας***

Στον *Rudens* η δράση εκτυλίσσεται στη βόρεια αφρικανική ακτή της Κυρήνης. Αυτή η πληροφορία δίνεται στους θεατές από τον αστερισμό του Αρκτούρου, ο οποίος προλογίζει το έργο. Ο Αρκτούρος στη συνέχεια κατατοπίζει το κοινό για τα προ του δράματος γεγονότα. Διηγείται λοιπόν ότι ο *senex* Δαιμόνης, όταν ζούσε στην Αθήνα, έχασε την κόρη του Παλαίστρα, την οποία, ενώ ήταν ακόμα νήπιο, απήγαγαν ληστές. Το κορίτσι στη συνέχεια αγοράστηκε από έναν προαγωγό στην Κυρήνη. Ο *senex* κατέφυγε στο ίδιο μέρος, όταν έχασε την περιουσία του λόγω της γενναιοδωρίας του. Οι θεοί, ωστόσο, σχεδιάζουν να ανταμείψουν τον ευσεβή γέροντα επανενώνοντάς τον με την από καιρό χαμένη κόρη του. Ο Αρκτούρος συγκεκριμένα προκάλεσε καταιγίδα για να συντρίψει το πλοίο, με το οποίο ο πορνοβοσκός σκόπευε να απομακρύνει την Παλαίστρα από την Κυρήνη για να την πάει στη Σικελία και να βγάλει εκεί περισσότερα χρήματα από αυτήν. Στην Κυρήνη βρίσκεται και ένας *adulescens*, ο Πλησίδιππος, ο οποίος αγαπά την κοπέλα και έχει πληρώσει μέρος από το ποσό για την ελευθέρωσή της στον προαγωγό. Το άγριο τοπίο

<sup>172</sup> Στην πράξη III η δίκη εκδικάζεται εκτός σκηνής.



με τη θαλασσοταραχή και τους ναυαγούς προσδίδει στο έργο μια ασυνήθιστη για κείμενο του Πλάτου ρομαντική ατμόσφαιρα.<sup>173</sup> Οι ακτές της Κυρήνης αντικαθιστούν το συνήθη αθηναϊκό δρόμο των άλλων έργων, και υποτίθεται ότι εκτείνονται από τη μια μεριά της σκηνής ως την άλλη.<sup>174</sup>

### **Διάφοροι χαρακτήρες εμφανίζονται στη σκηνή**

Οι πράξεις I και II λειτουργούν κυρίως στο να εισαγάγουν τους περισσότερους χαρακτήρες στην πλοκή και κατά συνέπεια στη σκηνή. Σε αυτές οι περισσότεροι χαρακτήρες της κωμωδίας παρουσιάζονται είτε να βγαίνουν έξω από τα δύο οικήματα —ο γέροντας Δαιμόνης, ο δούλος του Σκεπαρνίων, η ιέρεια της Αφροδίτης— είτε να έρχονται από τη θάλασσα —οι εταίρες Παλαίστρα και Αμπελίσκη, και οι προαγωγοί Λάβραξ και Χαρμίδης. Ωστόσο, στη σκηνή III.ii ο Πλησίδιππος έρχεται από το λιμάνι· μαζί με το δούλο του Τραχαλίωνα, που έρχεται αργότερα, είναι οι μόνοι χαρακτήρες που δεν μιλούν για την καταιγίδα. Ο Πλησίδιππος λοιπόν πλησιάζει τον Δαιμόνη και τον Σκεπαρνίωνα, ο οποίος προσπαθεί να φτιάξει πηλό για να επιδιορθώσει τις ζημιές του σπιτιού τους από την καταιγίδα, και τους ρωτά μήπως είδαν τον Λάβρακα, ο οποίος είχε καλέσει τον νεαρό σε γεύμα στο ναό της Αφροδίτης. Αποκαλεί τον Δαιμόνη *pater* (100), προσφώνηση που εκ πρώτης όψεως

<sup>173</sup> Η Leach (1974, 916) εύστοχα παρατηρεί: “The turbulent sea is the chief element in the landscape. Throughout the introductory portions of the play, the characters appear against this background, or –more accurately– this background is presented through their eyes”. Βλ. επίσης Duckworth 1952, 83 και 148.

<sup>174</sup> Βλ. Rosivach 1978, 389-90· ο μελετητής (1978, 390-96) επίσης επιχειρηματολογεί ότι η αγροικία του Δαιμόνη βρίσκεται στο αριστερό προς τους θεατές τμήμα της σκηνής, ενώ ο ναός και ο βωμός στο δεξιό, όπως και οι έξοδοι προς το *forum*· οι έξοδοι προς τη θάλασσα είναι στα αριστερά.

δείχνει το σεβασμό του σε έναν μεγαλύτερο σε ηλικία άντρα. Ωστόσο αυτή η λέξη αποκτά μια δεύτερη, πρόσθετη σημασία, επειδή οι θεατές γνωρίζουν από τον πρόλογο (και από την εμπειρία τους από άλλες κωμωδίες) ότι η σχέση των δύο νέων θα έχει ευτυχή κατάληξη, δηλαδή ότι θα οδηγηθούν σε γάμο, και έτσι ο Πλησιδίππος θα γίνει τελικά γιος του Δαιμόνη.<sup>175</sup> Η ίδια κωμική ειρωνεία συνεχίζεται και αργότερα. Όταν ο δούλος κοροϊδεύει τον Πλησιδίππο και ο Δαιμόνης θυμάται με πίκρα ότι είχε μόνο ένα κορίτσι, ο νεαρός επιμένει ότι οι θεοί θα του στείλουν και ένα γιο (*at di dabunt*, 107). Οι ερευνητές είναι κάπως αμήχανοι, όταν σχολιάζουν αυτές τις φράσεις.<sup>176</sup> Νομίζω ότι και η δεύτερη φράση μπορεί να ιδωθεί στο ίδιο πλαίσιο της κωμικής ειρωνείας που αναφέρθηκε προηγουμένως, στο πλαίσιο δηλαδή του γάμου του αγοριού που θα καθοριστεί στο τέλος του έργου. Πάντως ο Σκεπαρνίων που αντιμετωπίζει με εχθρότητα τον νεαρό, τον κατηγορεί ότι ήρθε να ελέγξει τα κατατόπια, γιατί προτίθεται να διαπράξει κλοπή (*furatum mox uenias*, 111). Μετά τη ρήση του Αρκτούρου για την απαγωγή του κοριτσιού του γέρου (40), αυτή είναι η πρώτη αναφορά στο έργο στο θέμα της κλοπής, το οποίο αργότερα επανέρχεται.

Άλλοι χαρακτήρες, αυτή τη φορά από τη θάλασσα, έρχονται στην αμμουδιά: πρώτα εμφανίζεται η Παλαίστρα και μετά η Αμπελίσκη. Δεν πλησιάζουν την αγροικία (ο Δαιμόνης έχει ζητήσει από τον Σκεπαρνίωνα να μπουν με διάθεση μισανθρωπίας<sup>177</sup>) αλλά το ναό της Αφροδίτης. Τα κορίτσια

<sup>175</sup> Σεβασμό προς μεγαλύτερη σε ηλικία γυναίκα και μάλιστα ιέρεια δείχνει και η προσφώνηση των δύο κοριτσιών προς την ιέρεια του ναού ως *mater*. Αργότερα όμως και οι δύο κοπέλες παραδέχονται ότι η ιέρεια τις περιποιήθηκε σα να ήταν παιδιά της (*patae*, 410).

<sup>176</sup> Βλ. Fay 1969, 114.

<sup>177</sup> Ο Δαιμόνης επιπλήττει τον δούλο του που ενδιαφέρεται για τις κοπέλες που θαλασσοπνίγονται (*quid id refert tua?*, 177) και τα λόγια του αυτά κρύβουν δραματική

διέφυγαν με βάρκα, όταν το καράβι τσακίστηκε στους βράχους, αλλά χωρίστηκαν και περνάει κάποια ώρα προτού να συναντήσουν ξανά και να αναγνωρίσουν η μια την άλλη.<sup>178</sup> Σε αντίθεση με τον Δαιμόνη η ιέρεια της Αφροδίτης δέχεται να περιθάψει τις δύο φίλες παρά τη φτωχική της κατάσταση. Αυτές οι σκηνές στην πρώτη πράξη, δηλαδή το τραγούδι της Παλαίστρας, ο διάλογος των δύο κοριτσιών και η συζήτησή τους με την ιέρεια προαναγγέλλουν τις ακόλουθες τρεις σκηνές στη δεύτερη πράξη: το μονόλογο του Λάβρακα, το διάλογό του με το φίλο του Χαρμίδα και τη συζήτησή τους με τον Σκεπαρνίωνα. Οι δύο άντρες, όπως και τα δύο κορίτσια, έρχονται επίσης από τη θάλασσα και αρχικά προσεγγίζουν την αγροικία.

Ο Konstan συσχετίζει τους δύο διαλόγους: «the pair of scoundrels...greet each other with invective in just the measure in which Palaestra and Ampelisca had embraced in joy».<sup>179</sup> δεν χρειάζεται να πούμε ότι η συγκινητική φιλία των δύο κοριτσιών αντιτίθεται στη διασκεδαστική αλλά και απωθητική σχέση συμφέροντος των δύο αντρών. Επίσης το εκτενές σοβαρό τραγούδι της Παλαίστρας για την αυστηρή και ανάξια μεταχείρισή της από τους θεούς μπορεί να αντιταχθεί στο σύντομο και αστείο μονόλογο του προαγωγού για την κακομεταχείρισή του από τον Ποσειδώνα. Η *similitudo per contrarium* γίνεται εντονότερη κάθε φορά που ένα τρίτο πρόσωπο συναναστρέφεται κάθε ζευγάρι. Έτσι, τα κορίτσια έχουν μια συζήτηση με την

---

ειρωνεία, όπως παρατηρεί ο Παναγιωτάκης (2004, 204), αφού έτσι αδιαφορεί για την κόρη του, της οποίας η σωτηρία θα έπρεπε να τον ενδιαφέρει άμεσα.

<sup>178</sup> Ο Hunter (1985, 50) εξετάζει το ρόλο που διαδραματίζει το μέτρο στο γεμάτο πόνο τραγούδι της Παλαίστρας και στο διάλογό της με τη φίλη της. Ο Slater (1985, 156) παρατηρεί ότι η πληροφόρηση στο τραγούδι είναι ελάχιστη, ενώ αυτό ξεχειλίζει από συναίσθημα που προκαλεί τη συμπάθεια των θεατών.

<sup>179</sup> Konstan 1983, 91.

ιέρεια, την Πτολεμοκρατία, έξω από το ναό. Μόλις αυτή παρατηρεί τα βρεμένα ρούχα τους, εκείνες της εξηγούν τι τους συνέβη. Τότε η ιέρεια δείχνει πολύ πρόθυμη να τις βοηθήσει και να μοιραστεί μαζί τους τα πενιχρά μέσα επιβίωσής της. Παρόμοια, οι δύο προαγωγοί συναντούν τον Σκεπαρνίωνα έξω από την αγροικία. Αυτός τους συμπεριφέρεται με απότομο τρόπο, ανάλογο προς αυτόν με τον οποίο υποδέχτηκε νωρίτερα τον Πλησίδιππο. Ο Σκεπαρνίων δεν συγκατατίθεται στο αίτημα του Χαρμίδη να τον δανείσει στεγνά ρούχα και του λέει ότι το μόνο στεγνό αντικείμενο στο σπίτι είναι ένα και μοναδικό κεραμίδι. Μάλιστα του ζητά να του παραδώσει τα δικά του βρεμένα ρούχα, προφανώς επειδή θέλει να τα κλέψει, όπως αντιλαμβάνεται ο Χαρμίδης (579). Εν πάση περιπτώσει ο Σκεπαρνίων πληροφορεί τους δύο άντρες για το ότι τα κορίτσια κατέφυγαν στο ναό κι έτσι εκείνοι κατευθύνονται προς τα εκεί. Φυσικά, μόλις εισέρχονται στο ναό, ο Λάβραξ δεν τον αξιοποιεί ως καταφύγιο, αλλά αντίθετα παραβιάζει την ιερότητά του, αφού φέρεται με ιδιαίτερη βαναυσότητα στην ιέρεια και αποσπά με τη βία τα κορίτσια από το άγαλμα της Αφροδίτης.

Άλλος ένας χαρακτήρας εμφανίζεται στην αμμουδιά. Έρχεται από το λιμάνι, όπως ο αφέντης του, ο Πλησίδιππος, προηγουμένως. Πρόκειται για τον δούλο Τραχαλίωνα. Αυτός ενσαρκώνει το ρόλο του δούλου που βοηθά τον νεαρό αφέντη στις κωμωδίες. Ταυτόχρονα, είναι ο δούλος της πόλης που αντιπαρατίθεται στον αγροίκο δούλο Σκεπαρνίωνα (πβ. *rago*, 424).<sup>180</sup> Έχει ήδη συζητηθεί η άξεστη συμπεριφορά του Σκεπαρνίωνα προς τους ξένους. Η διαφορά των δύο δούλων μπορεί να φανεί περισσότερο από τη συνεξέταση

<sup>180</sup> Ένα τέτοιο ζεύγος δούλων εμφανίζονται και στην αρχή της *Mostellaria*. Εκεί όμως ο αγροίκος δούλος αντιπροσώπευε τα ρωμαϊκά ήθη και δεν ήταν παρουσιασμένος τόσο αρνητικά.

δύο σκηνών, κατά τις οποίες η Αμπελίσκη τους συναντά διαδοχικά. Πρόκειται για τις σκηνές II.iii και iv. Η Αμπελίσκη στέλνεται από την ιέρεια να ζητήσει νερό από τη γειτονική αγροικία. Μόλις όμως η Αμπελίσκη βγαίνει από το ναό, συναντά τον Τραχαλίωνα. Μετά από μια παρατεταμένη σκηνή αναγνώρισης, που σε διάρκεια πλησιάζει την επίσης εκτενή ανάλογη σκηνή μεταξύ των δύο κοριτσιών, οι δύο χαρακτήρες ανταλλάσσουν λόγια για τα συμβάντα.

Η Αμπελίσκη σε μια στιγμή κοροϊδεύει τον Τραχαλίωνα ότι ξέρει τάχα να μαντεύει, αλλά αυτό ακριβώς είναι που ξέρει να κάνει ο δούλος. Ήδη όταν πρωτοεμφανίστηκε στη σκηνή, είχε μαντεύσει (*hariolare*, 377)<sup>181</sup> ότι ο προαγωγός θα έχει εξαπατήσει τον αφέντη του όχι μόνο για το δείπνο, αλλά και για τον αρραβώνα του με την Παλαίστρα. Τώρα πάλι, όταν η Αμπελίσκη τού επιβεβαιώνει τις υποψίες του, σκέφτεται να αφήσει μακριά τα μαλλιά του και να ασκήσει το επάγγελμα του μάντεως. Στη συνέχεια μάλιστα μαντεύει το μέλλον σχετικά με το μπαούλο του προαγωγού, λέει δηλαδή ότι κάποιος μπορεί να βουτήξει στη θάλασσα και να το βρει (397).<sup>182</sup> Η Αμπελίσκη τού απαντά ότι η φίλη της αυτό ακριβώς φοβάται, μήπως δηλαδή κλαπεί το μπαούλο (398). Εκείνος υιοθετώντας το αοριστολογικό ύφος του μάντεως, ανταπαντά και πάλι σωστά ότι σε πολλούς συνέβησαν ανέλπιστα καλά (400).

Εκτός από την υπόθεση της κλοπής του μπαούλου, γίνεται νωρίτερα και μια εκτενής περιγραφή κλοπής, έτσι ώστε το ένα τρίτο του διαλόγου να

<sup>181</sup> Ο Henderson (1977, 12-14) ισχυρίζεται ότι ο στ. 377 και τα συμφραζόμενά του σχετικά με τη μαντεία προκαλούν σύγχυση στη συζήτηση των δύο δούλων και ότι χρησιμοποιούνται, για να «γεμίσουν» το χρόνο που απαιτείται για να εξέλθει ο «χορός» των ψαράδων. Ο Lowe (1990, 293-94) εντοπίζει επίσης κάποιες ασυνέπειες στη συζήτηση του Τραχαλίωνα με τους ψαράδες και στο διάλογο του δούλου με την Αμπελίσκη και θεωρεί ότι αυτές αποδεικνύουν ότι ο Πλάτορας παρενέβαλε στο έργο του τη σκηνή με τους ψαράδες, η οποία δεν υπήρχε στο ελληνικό πρότυπο.

<sup>182</sup> Βλ. Sonnenschein 1901, 95.

περιστρέφεται γύρω από τέτοια θέματα. Συγκεκριμένα η Αμπελίσκη κατηγορεί στον Τραχαλίωνα τον Πλησίδιππο ότι δεν φρούρησε σωστά την αγαπημένη του, ενώ γνώριζε τον ύπουλο χαρακτήρα του προαγωγού. Ο Τραχαλίων υπερασπίζεται το αφεντικό του φέρνοντας ως παράδειγμα τις κλοπές ρούχων στα δημόσια λουτρά (*surruriuntur*, 384). Εκεί ο κλέφτης των ενδυμάτων (*fur*, 385) εύκολα παρατηρεί τους φύλακες, δεν συμβαίνει όμως και το αντίστροφο. Εδώ πρέπει να σημειωθεί ότι γίνεται δεύτερη φορά λόγος για κλοπή ρούχων στο έργο, αφού νωρίτερα ο Χαρμίδης είχε φοβηθεί κάτι τέτοιο για τα δικά του ρούχα. Πάντως η Αμπελίσκη δράττεται της ευκαιρίας να πει ότι ο προαγωγός έκλεψε από τη φίλη της (*ademit*, 389) την κασέλα με τα τεκμήρια της ελεύθερης καταγωγής της και σκόπιμα την έκρυψε στο μπαούλο του, για να μη μπορεί εκείνη να βρει τους γονείς της.

Πρέπει επίσης να επισημανθούν τα γλυκόλογα που ανταλλάσσουν ο Τραχαλίων με το κορίτσι (352-54), τα οποία προετοιμάζουν τον επικείμενο γάμο μεταξύ τους. Οι κουβέντες αυτές αντιδιαστέλλονται προς τα άσεμνα ερωτικά λόγια που απευθύνει ο Σκεπαρνίων στην Αμπελίσκη, στα οποία εκείνη ενίοτε ανταποκρίνεται προκειμένου να της γεμίσει την υδρία με νερό.<sup>183</sup> Η Αμπελίσκη δηλαδή μετά την ολοκλήρωση της σκηνής με τον Τραχαλίωνα, συνεχίζει το δρόμο της προς την αγροικία για να φέρει νερό, όπως της είχε αναθέσει η ιέρεια. Ωστόσο δεν φέρνει σε πέρας την αποστολή της, αφού βλέπει τον Λάβρακα να πλησιάζει και τρομαγμένη επιστρέφει γρήγορα στο ιερό. Φτάνουμε έτσι στον άκρως ενδιαφέροντα μονόλογο του απογοητευμένου

<sup>183</sup> Η Leach (1974, 924-25) αντιπαραθέτει την Αμπελίσκη προς την Παλαίστρα, καθώς η πρώτη είναι ερωτική, όπως η Αφροδίτη, και φλερτάρει με τον Σκεπαρνίωνα, ενώ η δεύτερη έχει μια ευπρεπή και κόσμια συμπεριφορά, ανάλογη με την ελεύθερη καταγωγή της.

Σκεπαρνίωνα που φέρνει πάλι στο προσκήνιο το θέμα της κλοπής της ιδιοκτησίας.

### ***Το ζήτημα της υδρίας***

Όταν ο Σκεπαρνίων φέρνει την υδρία γεμάτη με νερό, αντιλαμβάνεται ότι η Αμπελίσκη είναι άφαντη. Βρίσκεται λοιπόν μόνος του με την υδρία στα χέρια του. Στην αρχή σκέφτεται να την αφήσει στο δρόμο και να φύγει. Αμέσως όμως μετανιώνει αναλογιζόμενος ότι εάν κάποιος την αρπάξει (arstulerit, 472), είναι πιθανόν να κατηγορηθεί ο ίδιος. Αν πάλι τον πιάσουν να την κρατάει, σκέφτεται ότι σύμφωνα με τους νόμους (optumo...iure, 476) θα τον οδηγήσουν στα δεσμά (in uinclis, 476). Τελικά αφήνει την υδρία στην πόρτα του ιερού και απομακρύνεται. Είναι μία από τις πολλές φορές που στο έργο γίνεται αναφορά σε κλοπή της ιδιοκτησίας και απονομή της δικαιοσύνης: εδώ, ωστόσο, έχουμε σκηνική δράση όπου η ενδεχόμενη ιεροσυλία παρουσιάζεται με νομικούς όρους. Το ζήτημα της υδρίας λύνεται χωρίς νομικές επιπτώσεις, αφού αυτή επιστρέφεται στον ιδιοκτήτη της.

### ***Το ζήτημα της ιδιοκτησίας των κοριτσιών ή η «μάχη» για τα κορίτσια:***

#### ***Λάβραξ, Τραχαλίων, Δαιμόνης, Πλησίδιππος***

Ολόκληρη η πράξη III περιστρέφεται γύρω από την προσπάθεια του προαγωγού να πάρει πίσω τις δύο κοπέλες που τις θεωρεί περιουσία του. Αυτές βρίσκουν αρχικά καταφύγιο μέσα στο ναό και στο άγαλμα της Αφροδίτης (εκτός σκηνής) και κατόπιν στο βωμό της θεάς που βρίσκεται μπροστά στο ναό (επί σκηνής). Ο Λάβραξ είναι αυτός που εισβάλλει στο ναό (μαζί με τον Χαρμίδα) και αποσπά τα κορίτσια από το άγαλμα, με συνέπεια

εκείνα να αναζητήσουν καταφύγιο στο βωμό, ενώπιον των θεατών. Ο προαγωγός όμως εμποδίζεται αυτή τη φορά να απομακρύνει τις κοπέλες από το βωμό από διαδοχικούς χαρακτήρες. Η επίθεσή του εμπλουτίζεται με πολεμικό λεξιλόγιο και η κατάληξη της «πολιορκίας» είναι δικανική, με δίκη εκτός σκηνής. Είναι αξιοσημείωτο ότι ο Πλησίδιππος τραβά τον Λάβρακα με σκοινί μακριά από το βωμό, για να τον οδηγήσει στο δικαστήριο —η εικόνα του τραβήγματος με σκοινί αξιοποιείται κυρίως στην επόμενη πράξη, την IV, και δίνει στο έργο τον τίτλο του. Ταυτόχρονα, τα κορίτσια εξισώνονται με το μπαούλο, όπως θα φανεί παρακάτω. Άρα η σειρά αυτή των σκηνών προοικονομεί τις επόμενες και εγκαθιστά σκηνικά τη θεματική της διεκδίκησης της ιδιοκτησίας.

Αλλά ας πάρουμε τα πράγματα με τη σειρά τους. Στη σκηνή III.ii μόλις ο Δαιμόνης πληροφορείται από τον Τραχαλίωνα την ιεροσυλία του προαγωγού, ότι δηλαδή απέσπασε (*deripere*, 649) τις κοπέλες από το άγαλμα της θεάς, στέλνει δύο μαστιγίες δούλους του (*Iorarii*), τον Φασαρίωνα (*Turbalio*) και τον Σπάραγα,<sup>184</sup> μες στο ναό για να τις προστατεύσουν. Μια τέτοια ιερόσυλη ενέργεια χαρακτηρίζεται νομικά ως αδίκημα ενάντια στους νόμους (*aduersum ius legesque...iniuria*, 643, πβ. 724). Στη σκηνή III.iii οι κοπέλες βγαίνουν από το ναό και μετά από μια ακόμη σκηνή αναγνώρισης με τον Τραχαλίωνα — σε αυτό το έργο οι σκηνές αναγνώρισης αφθονούν — απελπισμένες του εξομολογούνται ότι ο προαγωγός τις άρπαξε με τη βία (*abreptae per uim*, 690) από το άγαλμα της θεάς. Ο δούλος του Πλησίδιππου τις καθησυχάζει ότι θα τις υπερασπιστεί, καθώς το νέο τους καταφύγιο, ο βωμός, θα μετατραπεί σε στρατόπεδο ή τείχη (*castris; moenia...defensabo*,

<sup>184</sup> Όπως έχει παρατηρήσει ο Mendelson (1907, 57), τα ονόματα των μαστιγοφόρων δηλώνουν αυτό που κάνουν: προξενούν φασαρία και χτυτούν.



692). Οι κοπέλες μετά από αυτή τη διαβεβαίωση προσεύχονται στην Αφροδίτη να τις πάρει υπό την προστασία της και να τις προφυλάξει (*custodelam...tutere*, 696). Η προστασία τους γίνεται εφικτή, όταν στην επόμενη σκηνή (III.iv) ο Δαιμόνης εγκαθιστά ως φρουρούς δίπλα στο βωμό τους δύο μαστιγίες. Είναι προφανές ότι η θεϊκή προστασία δεν αρκεί χωρίς την ανθρώπινη διαμεσολάβηση. Ή μάλλον στο σημείο αυτό του έργου ο Δαιμόνης είναι όργανο των θεών, βέβαια προς ίδιον όφελος. Εκείνοι, όπως ανέφερε ο ίδιος στην αρχή της πράξης αυτής, του έστειλαν όνειρο ότι θα διαπληκτιζόταν με μια μαϊμού, την οποία τελικά θα οδηγούσε στα δεσμά. Το όνειρο αυτό ερμηνεύτηκε από το γέρο ως παιχνίδι (*ludos*, 593), μια φορτισμένη λέξη που στις κωμωδίες του Πλαύτου δηλώνει τις πλεκτάνες των δούλων. Άρα οι πράξεις του Δαιμόνη εντάσσονται μέσα στο θεϊκό σχέδιο ανταμοιβής της ευσέβειάς του.

Η «επίθεση» του προαγωγού μες στο ναό εκτός σκηνής ακολουθείται από μια δεύτερη «επίθεσή» του επί σκηνής, η οποία όμως αυτή τη φορά παρεμποδίζεται από τους μαστιγίες. Ο Λάβραξ δεν μπορεί πλέον να πλησιάσει τις κοπέλες, τις οποίες θεωρεί περιουσιακά στοιχεία του, και κατηγορεί τον γέροντα ότι του τις έκλεψε (*ius meum ereptum est*, 711, *meas...ancillas...eripis*, 712). Πρόκειται επομένως για μια υπόθεση στην οποία αμφισβητείται η κυριότητα της περιουσίας. Έτσι ο Δαιμόνης προτρέπει τον προαγωγό να βρει ένα δικαστή (*iudicem*, 712), που θα αποφανθεί τάχα ότι δεν αξίζει να πάει φυλακή (*carcerem*, 715). Ο ίδιος παραμένει εκεί κοντά για να υπερασπίζεται τα κορίτσια (*defendas*, 774), ωστόσο ο Τραχαλίων φέρει τον νεαρό αφέντη του, που αγαπά την Παλαιίστρα. Στην επόμενη σκηνή (III.v), παρά την απειλητική παρουσία των μαστιγιών, ο Λάβραξ εξακολουθεί να

φωνάζει ότι θα αρπάξει τις κοπέλες (*rapiam*, 796) και μολονότι κινδυνεύει να δαρθεί, χαριτολογεί ότι ξέχασε την περικεφαλαία του (*galeam*, 796) στο βυθισμένο καράβι. Η λογομαχία μεταξύ του προαγωγού και των μαστιγιών περιλαμβάνει απειλές για ξυλοφόρτωμα (828, 832, 833), αλλά ο Λάβραξ επιμένει ότι θα καταλύσει την πολιορκία (*opsidione uincere*, 838).

Με την άφιξη του Πλησίδιππου (σκηνή III.vi) έχουμε έναν ακόμα χαρακτήρα που διεκδικεί από τον προαγωγό ένα υποτιθέμενο δικό του περιουσιακό στοιχείο, την Παλαίστρα. Ο νεαρός του είχε δώσει ένα χρηματικό ποσό για την αγορά του κοριτσιού και ο προαγωγός τον είχε καλέσει σε γεύμα στο ναό της Αφροδίτης, το οποίο στην πραγματικότητα δεν επρόκειτο ποτέ να του παράσχει, αφού σάλπαρε για τη Σικελία. Είναι φυσικό το λεξιλόγιο του Πλησίδιππου και του δούλου του να περιστρέφεται πάλι γύρω από τη διαμάχη σχετικά με την ιδιοκτησία: ο νεαρός διεκδικεί ως δικό του το κορίτσι που του έκλεψαν (*Meamne*, 839...*deripere*, 840...), και ρωτά τον Τραχαλίωνα γιατί δεν σκότωσε τον προαγωγό, και εκείνος κωμικά του απαντά ότι δεν είχε ξίφος (*occidisti...gladius*, 841). Αφού μαθαίνει ποιος φυλάει τα κορίτσια (*seruat*, 848), ο Πλησίδιππος τελικά αποφασίζει να επιλύσει τη διαφορά του με τον προαγωγό δικαστικά, οπότε τον ρωτά με ποιο τρόπο θέλει να τον σύρει στο δικαστήριο, να τον τραβήξει από το λαιμό με σκοινί (*rapi te optorto collo*, 853, κ.ε.) ή να τον σύρει με τη βία (*trahi*, 853). Ο προαγωγός φυσικά δεν θέλει ούτε το ένα ούτε το άλλο, οπότε ο νεαρός επιλέγει να τον τραβήξει με σκοινί από το λαιμό (*rapior optorto collo*, 868). Ο Λάβραξ δηλαδή «ψαρεύεται» σα λαβράκι, όπως λέει και το όνομά του.<sup>185</sup> Εκείνος αμετανόητος συνεχίζει να χρησιμοποιεί

<sup>185</sup> Υπάρχει μια ελληνική παροιμιώδης φράση για το πιάσιμο καλού ψαριού. Λέγεται ότι κάποιος «έπιασε λαβράκι». Στην αρχαιότητα υπήρχε μια παροιμία για τους άπληστους ανθρώπους, στην οποία αυτοί ονομάζονταν «λάβρακες», επειδή το ψάρι αυτό εθεωρείτο

την κτητική αντωνυμία για τις κοπέλες (878) και αποκαλεί τους άλλους χαρακτήρες κλέφτες (*fures*, 881). Το θέμα δηλαδή της κλοπής της ιδιοκτησίας επανέρχεται στα τελευταία λόγια του Λάβρακα πριν την έξοδό του. Με αυτό τον τρόπο ο προαγωγός οδηγείται στο δικαστή (εκτός σκηνής), αφού σύρεται επί εικοσιτέσσερις στίχους. Η έκβαση της δίκης, που είναι υπέρ του Πλησίδιππου, γίνεται γνωστή αργότερα στο έργο (1281-83). Ο Χαρμίδης, που τον φωνάζει ο Λάβραξ σε βοήθεια, συμβάλλει στη φαιδρή δικανική κατάληξη της σκηνής, αφού προθυμοποιείται να του συμπαρασταθεί ως συνήγορος (*aduocatus*, 890), έτσι ώστε αυτός να καταδικαστεί (*addici*, 891) πιο γρήγορα.

***Η «μάχη» για το μπαούλο και η πρώτη δαιτησία για την κασέλα: Γρίπος, Τραχαλίων, Παλαίστρα***

Στη σκηνή IV.ii ο Γρίπος, ένας ακόμη δούλος του Δαιμόνη, έρχεται επίσης από τη θάλασσα. Σε αντίθεση όμως με τους άλλους θαλασσοδαρμένους χαρακτήρες είναι χαρούμενος. Γι' αυτόν η τρικυμία στάθηκε ευνοϊκή, αφού αναπάντεχα ψάρεψε μια ασυνήθιστη ψαριά, το μπαούλο του προαγωγού. Η αποστροφή του επομένως στον Ποσειδώνα είναι γεμάτη ευγνωμοσύνη. Από τον ενθουσιασμό του ο Γρίπος φτάνει στην υπερβολή· οραματίζεται τον εαυτό

---

αδηφάγο (βλ. *LSJ* s.v. *λάβραξ*, λατινικά *lupus marinus*). Είναι ειρωνικό το ότι ο Λάβραξ πιάνεται στη στεριά, ενώ κατά την πρώτη εμφάνισή του στη σκηνή ήταν δυσαρεστημένος με τη φουρτουνιασμένη θάλασσα, από την οποία μετά βίας γλίτωσε. Το «ψάρεμα» του Λάβρακα εντάσσεται στο συνολικό πλαίσιο του έργου, στο οποίο γίνονται αναφορές σε ψάρεμα είτε από το «χορό» των ψαράδων είτε από τον Γρίπο, αλλά και τον Τραχαλίωνα. Ο Λάβραξ παρομοιάζεται επίσης με σουπιιά (659), με πίθηκο (771), με γάτα (748), και με περιστέρι (887). Η παρομοίωση με περισσότερα από ένα ζώα ή πράγματα ενός κωμικού χαρακτήρα είναι ίδιον εν γένει της κωμωδίας. Πβ. τις παρομοιώσεις του παράσιτου Εργάσιλου στους *Captiui*, στις οποίες θα αναφερθώ στο επόμενο κεφάλαιο, αλλά και τις παρομοιώσεις του Φιλοκλέωνα με ποντίκι, καπνό, μέλισσα, κ.ά. στους *Σφήκες* του Αριστοφάνη.

του βασιλιά (937) μιας επώνυμης πόλης που ο ίδιος θα ιδρύσει και θα περτειχίσει (*oppida circumuectabor* 933, *communibo*, 934). Στην επόμενη σκηνή όμως ο Τραχαλίων πιθανότατα ακούει και βλέπει τον Γρίππο να τραβάει το σκοινί του μπαούλου, οπότε η πόλη του τελευταίου κινδυνεύει να γίνει στάχτη.

Ο Τραχαλίων τον πλησιάζει και χαρακτηρίζει την πράξη του κλοπή (*furtum*, 955, 957), και τον ίδιο κλέφτη (*furem*, 956). Οι δύο δούλοι συζητούν εκτενώς για να καθορίσουν αν τα αντικείμενα που ξεβράζει η θάλασσα, ανήκουν σε αυτόν που τα ψαρεύει ή στον προηγούμενο ιδιοκτήτη τους.<sup>186</sup> Επανέρχεται η λέξη *dominus* (965, 969) και εμφανίζεται η κτητική αντωνυμία *meum* (971). Υπάρχει έντονη λεκτική διαμάχη και από τους δύο και διεκδίκηση του σκοινιού (*rudens*) με το οποίο είναι δεμένο το μπαούλο και το οποίο δίνει και τον τίτλο στο έργο.<sup>187</sup> Σε αυτή τη σκηνή που θα καταλήξει σε «δικανική διαδικασία» δεν υπάρχουν χτυπήματα, όπως πριν με τον Λάβρακα. Πάντως είναι κωμικό το ότι ο Γρίπος που φανταζόταν τον εαυτό του μέγα στρατηγό, δεν μπορεί να τα βγάλει πέρα με τον Τραχαλίωνα ούτε στην επιχειρηματολογία ούτε στο τράβηγμα του σκοινιού που διαρκεί πολλή ώρα.

Είναι επίσης φανερό ότι τα κορίτσια εξισώνονται με το μπαούλο στο έργο. Στη συγκεκριμένη μάλιστα σκηνή ο Γρίπος κάνει άμεση τη σύζευξη

<sup>186</sup> Ο Konstan (1983, 73-83) αξιοποιεί αυτό το διάλογο για να μιλήσει για τα σύνορα μεταξύ πόλης- κράτους και της αχανούς θαλάσσιας έκτασης σε σχέση με το θέμα της κυριότητας της ιδιοκτησίας και για την επιβολή τελικά των νόμων της πόλης-κράτους επί της άγριας φύσης (όπως αυτό φαίνεται από τη δαιτησία του Δαιμόνη).

<sup>187</sup> Ο Anderson (1993, 46-53) συγκρίνει αυτή την κωμωδία με τα ελληνιστικά της πρότυπα. Παρατηρεί ότι ο Πλάυτος επιδιώκοντας να ενισχύσει το κωμικό στοιχείο αύξησε τους στίχους στην πράξη IV που περιλαμβάνει τον τσακωμό των δούλων και την πρώτη δαιτησία, στη διάρκεια της οποίας μάλιστα εμφανίζονται πέντε πρόσωπα επί σκηνής: ο ρωμαίος κωμωδιογράφος δηλαδή διατηρεί την παρουσία των δύο δούλων στη δικανική διαδικασία, με συνέπεια αυτοί να συνεχίσουν να διαπληκτίζονται προς τέρψιν του κοινού.

δούλων καιπραμάτειας, όταν παρομοιάζει την ψαριά που πουλάει στην αγορά, με το δουλοπάζαρο που συντελείται επίσης εκεί. Ούτως ή άλλως, η κτητική αντωνυμία που εμφανίστηκε και στην προηγουμένως εξεταζόμενη σκηνή επανέρχεται και εδώ για το μπαούλο του οποίου η κυριότητα αμφισβητείται (*meum potissimum*, 985).

Το τράβηγμα του σκοινιού δεν έχει νικητή. Ο Τραχαλίων απειλεί να ξυλοφορτώσει τον Γρίπο, στη συνέχεια όμως του προτείνει να επιλυθεί η διαφορά τους με διαιτησία (*arbitrum*, 1004). Όταν ο Γρίπος αρνείται τη δικανική επίλυση, την οποία προτείνει Τραχαλίων ξανά ο εις μάτην, ο τελευταίος αρχίζει πάλι να απειλεί τον άλλο δούλο ότι θα τον ξυλοφορτώσει (999-1000, 1007-10). Στα λόγια τους υπεισέρχεται μάλιστα η πολεμική ορολογία (*rugnare*, 1011) και επαναδιατυπώνονται κατηγορίες για κλοπή (1022-230). Ο Τραχαλίων για τρίτη φορά προτείνει διαιτησία για συνθηκολόγηση των δύο μερών (*condicionis*, 1030, *condicionem*, 1032), έχοντας μια λαμπρή ιδέα, να έχουν δικαστή τον Δαιμόνη. Ο Τραχαλίων έχει ως δεδομένη τη σωστή κρίση του γέροντα, όπως τον είδε να την εξασκεί στην υπόθεση με τα κορίτσια, ενώ ο Γρίπος ευελπιστεί ότι θα τύχει ευνοϊκής μεταχείρισης από τον αφέντη του. Ο Γρίπος λοιπόν αυτή τη φορά συγκατατίθεται στη δικαστική διαδικασία και επιλέγει την υποχώρηση (*concedo*, 1041) αντί της μάχης (*rugnem*, 1042).

Η σκηνή αυτή ανακαλεί την προηγούμενη σκηνή διεκδίκησης των κοριτσιών. Και εδώ υπάρχουν χαρακτήρες που φιλονικούν χρησιμοποιώντας πολεμική ορολογία. Και επειδή τσακώνονται για την κυριότητα ενός περιουσιακού στοιχείου, το λεξιλόγιο διανθίζεται με λέξεις που έχουν να κάνουν με την κλοπή ή την ιδιοκτησία ενός αντικειμένου. Επίσης το τράβηγμα

του μπαούλου θυμίζει το τράβηγμα των κοριτσιών ή του Λάβρακα. Επιπλέον και εδώ η σκηνή καταλήγει σε δικανική επίλυση της διεκδίκησης της περιουσίας, μόνο που η διαιτησία πραγματοποιείται επί σκηνής, όχι εκτός, όπως η δίκη προηγουμένως.

Στη διάρκεια, τώρα, της διαιτησίας (σκηνή IV.iv) οι δύο δούλοι εξακολουθούν να επιτίθενται ο ένας στον άλλο φραστικά.<sup>188</sup> Επειδή το πρόβλημα της ιδιοκτησίας του μπαούλου μεταλλάσσεται σε πρόβλημα της ιδιοκτησίας μιας κασέλας που ήταν μέσα στο μπαούλο, η Παλαίστρα υποκαθιστά τον Τραχαλίωνα, όταν καλείται να αναγνωρίσει το περιεχόμενο της κασέλας. Ο Τραχαλίων ήταν γνώστης του γεγονότος ότι η κασέλα περιείχε τα σημάδια αναγνώρισης της Παλαίστρας. Όταν ο Γρίπος αντιλαμβάνεται ότι έχει αποκτήσει καινούργιο αντίπαλο, την κοπέλα, παραδέχεται ότι έχασε τη μάχη ήδη στην αρχή της (*proelio*, 1154). Μετά τη διαιτησία από τον Δαιμόνη, την παράδοση της κασέλας στην Παλαίστρα και την αναγνώριση της ως κόρης του, εκκρεμεί σε ποιον ανήκει το υπόλοιπο περιεχόμενο του μπαούλου, ένα ζήτημα το οποίο θα διευθετηθεί στην πράξη V. Όμως ο Γρίπος είναι δυστυχημένος: σε αντίθεση με την είσοδό του αυτή τη φορά κατά την έξοδό του από τη σκηνή κατηγορεί την καταιγίδα ότι του έστειλε μια ψαριά που του προκάλεσε μια ταραχή παρόμοια με αυτή της θάλασσας (1186-87). Απειλεί μάλιστα ότι θα περάσει θηλιά στο λαιμό του (*me suspendam*, 1189) —έμμεση αναφορά σε σκοινί στο έργο.

<sup>188</sup> Δικανικό λεξιλόγιο εντοπίζεται στη σκηνή όταν, για παράδειγμα, ο Δαιμόνης ρωτά τους δύο δούλους γιατί διαπληκτίζονται (*litigatis*, 1060). Ο Ιvanov (2007, 641-47) κάνει την ενδιαφέρουσα υπόθεση ότι στη δικανική φράση *rem facesso* (1061), που ισοδυναμεί με το ελληνικό *διώκειν*, αντιστοιχεί η φράση *hinc facessas* (1062), που αποδίδει το ελληνικό *φεύγειν*. Όταν δηλαδή ο Τραχαλίων ισχυρίζεται ότι εγκαλεί τον Γρίπο, ο Γρίπος αντιτίθεται ότι ο άλλος δούλος είναι ο *φεύγων*.

***Η δεύτερη «μάχη» για το μπαούλο και η δεύτερη δαιτησία: Γρίπος, Λάβραξ***

Στη δεύτερη σκηνή της πράξης V ο Λάβραξ επιστρέφει από τη δίκη που έχασε στην πόλη, και συναντά τον Γρίπο. Αναζητά την Αμπελίσκη, το μόνο από τα αγαθά του (*bonis*, 1287) που του απόμεινε, αφού έχασε την Παλαίστρα. Ο Γρίπος κάνει ξανά το ίδιο λάθος: μονολογώντας δυνατά, αποκαλύπτει και πάλι ότι το μπαούλο περιέχει πολύτιμα αντικείμενα. Ο Λάβραξ λοιπόν, ο οποίος κρυφακούει, τον πλησιάζει και αρχίζουν να συνομιλούν για το μπαούλο. Σε αντίθεση με την προηγούμενη σκηνή πριν από τη δαιτησία, τώρα δεν τσακώνονται για τη λεία (*praedast*, 1315, *praedatus*, 1316), αλλά γρήγορα καταλήγουν σε συμφωνία. Το πολεμικό λεξιλόγιο εδώ περιορίζεται στη λέξη «λεία». Γίνεται ένα παζάρεμα για την ανταμοιβή του Γρίπου και ο Λάβραξ παίρνει όρκο στο βωμό της Αφροδίτης ότι θα δώσει ένα τάλαντο στον δούλο. Το κοινό βέβαια γνωρίζει ότι ο προαγωγός θα αθετήσει τον όρκο του, αφού είναι ιερόσυλος. Ο Γρίπος ωστόσο προτείνει ως δαιτητή τον αφέντη του, οπότε το κοινό είναι σίγουρο ότι θα ληφθεί μια δίκαιη απόφαση.

Στη σκηνή V.iii εμφανίζεται ο Δαιμόνης και πραγματοποιείται η δαιτησία (*ius*, 1393). Αυτή τη φορά υψώνονται οι τόνοι μεταξύ των δύο αντιπάλων. Ο Γρίπος στρέφεται και εναντίον του κυρίου του, επειδή φοβάται ότι θα χάσει τη λεία (*praedam*, 1400). Ο Δαιμόνης απειλεί ότι θα τον μαστιγώσει, αλλά τελικά γίνεται μια δίκαιη διευθέτηση. Ο γέρος κατοχυρώνει στον Γρίπο εύρετρα ενός ταλάντου· έπειτα πληρώνει τον Λάβρακα μισό τάλαντο για την απελευθέρωση της Αμπελίσκης και κρατάει ο ίδιος το άλλο μισό τάλαντο ως αποζημίωση για την απελευθέρωση του Γρίπου· τέλος,

κατοχυρώνει την ιδιοκτησία του περιεχομένου του μπαούλου στον Λάβρακα. Ο Γρίπος φτάνει στην υπερβολή, όπως και στην προηγούμενη διαιτησία, και απειλεί ότι θα βάλει θηλιά στο λαιμό του (*me suspendo*, 1415) —άλλη έμεση αναφορά σε σκοινί στο έργο.

Τώρα μπορεί να γίνει μια σύγκριση ανάμεσα στις δύο διαιτησίες της κωμωδίας. Τα δύο από τα μέλη τους είναι κάθε φορά ίδια, δηλαδή ο διαιτητής Δαιμόνης και ο ένας από τους αντιπάλους, ο Γρίπος. Αλλάζει το τρίτο πρόσωπο, που στην πρώτη περίπτωση είναι αρχικά ο Τραχαλίων και κατόπιν η Παλαίστρα, ενώ στη δεύτερη ο προαγωγός. Στην πρώτη διαιτησία επιστράφηκε η κασέλα στον πραγματικό ιδιοκτήτη της, την Παλαίστρα, και, παρόμοια, στη δεύτερη επιστράφηκε το μπαούλο με το υπόλοιπο περιεχόμενό του στον κύριό του, τον Λάβρακα. Η δεύτερη δηλαδή διαιτησία αποτελεί συνέχεια της πρώτης.

Η παρουσία του Λάβρακα ως δικανικού αντίπαλου είναι απαραίτητη, δεν αιτιολογείται απλά για να διασκεδάσει το κοινό, όπως έχει υποστηριχτεί.<sup>189</sup> Η θεία δικαιοσύνη με την οποία ξεκίνησε το έργο αντισταθμίζεται εδώ με την ανθρώπινη, που με τη σειρά της δικαιώνει τη θεϊκή πρόνοια. Με άλλα λόγια, ο Δαιμόνης επιβραβεύεται ακριβώς επειδή είναι δίκαιος άνθρωπος ως το τέλος του έργου. Η Leach<sup>190</sup> έχει υποστηρίξει την αλλαγή του Δαιμόνη από ακοινώνητο σε κοινωνικό ον, βασιζόμενη στην αρχική αδιαφορία του για τις

<sup>189</sup> Ο Fay (1969, 166) υποστηρίζει ότι το έργο θα μπορούσε να τελειώνει στην πράξη IV, αλλά ο Πλάτος θέλησε να διασκεδάσει το κοινό με τη συνάντηση δύο παιδρών χαρακτήρων, του Λάβρακα και του Γρίπου. Πέρα από την ανταμοιβή του Γρίπου που αναγνωρίζει ο Fay, υπάρχουν και άλλα θέματα που ακόμα δεν έχουν επιλυθεί: η τύχη της Αμπελίσκης, η κατοχή του μπαούλου, θέματα πολύ σημαντικά για την ολοκλήρωση της απονομής της δικαιοσύνης από τον Δαιμόνη.

<sup>190</sup> Leach 1974, 926.



κοπέλες-ναυαγούς και στη μεταγενέστερη προθυμία του να τις υπερασπιστεί. Όμως εκείνος, σε αντίθεση με τον δύστροπο Κνήμωνα στον *Δύσκολο* του Μενάνδρου, προμηθεύει το ναό της Αφροδίτης με τα απαραίτητα για θυσία. Επιπλέον, είναι ένας συνεπής χαρακτήρας όχι μόνο ως προς την ευσέβειά του, αλλά και ως προς τη γενναιοδωρία του. Ο λόγος για τον οποίο έχασε την περιουσία του στην Αθήνα ήταν η υπερβολική γενναιοδωρία του (38). Και στη δεύτερη δειψησία του δεν κοιτάζει να επωφεληθεί από το δικανικό ρόλο του, για να αυξήσει τα υπάρχοντά του, αλλά επιστρέφει το περιεχόμενο του μπαούλου σχεδόν ακέραιο στον Λάβρακα και μάλιστα τον καλεί στο σπίτι του σε δείπνο.<sup>191</sup>

Ο ίδιος ο Δαιμόνης αναγνωρίζει ότι οι θεοί τον αντάμειψαν, επειδή είναι ευσεβής (riis, 1194). Στη συνέχεια κάνει μια εκτενή διακήρυξη της δικαιοσύνης. Λέει ότι οι άνθρωποι πρέπει να αποφεύγουν στη ζωή τους τις παγίδες, να ζουν έντιμα και να επιστρέφουν την περιουσία σε αυτόν που του ανήκει (1244-45). Προσθέτει ότι είναι άπρεπο οι αφέντες να συνωμοτούν με τους δούλους τους για να αποκτήσουν οι ίδιοι μια ξένη περιουσία άδικα. Ο Δαιμόνης δηλαδή εξηγεί εδώ την αμερόληπτη στάση του στις δύο δειψησίες. Ταυτόχρονα η διακήρυξή του περί πρόποντος και δικαίου αντισταθμίζει την αντίστοιχη ρήση του Αρκτούρου για τον δίκαιο Δία που κρίνει τους άδικους θνητούς. Προκαλώντας το γέλιο, ο Γρίπος σχολιάζει ότι οι θεατές μπορεί ν' ακούν αυτά τα ηθικοπλαστικά λόγια, στη συνέχεια όμως πράττουν αντίθετα. Ο

---

<sup>191</sup> Ο Segal (1968, 79-80, 91) παρατηρεί ότι ενώ ο Λάβραξ είναι «agelast», ένας χαρακτήρας παράταιρος προς τον πανηγυρικό και χαρούμενο κόσμο του Πλαύτου, στο τέλος αντί να τιμωρηθεί καλείται στο πάρτυ. Έχει βέβαια τιμωρηθεί νωρίτερα, αφού ξυλοφορτώθηκε από τους μαστιγίες για την ιεροσυλία του και μέσα στο ναό, και επί σκηνής, όταν επιχείρησε να απαγκιστρώσει τα κορίτσια από το βωμό.

Δαιμόνης επιμένει ότι θα ήταν συνένοχοι στην κλοπή (*furti*, 1260) ο Γρίπος και όποιος άλλος δούλος θα συμφωνούσε μαζί του να μοιραστούν τη λεία.<sup>192</sup>

Εδώ πρέπει να σημειωθεί μια αλλαγή στο έργο ως προς την αξιοποίηση της πρόσκλησης για φαγητό. Αντί για το γεύμα και τις θυσίες που είχε ψευδώς υποσχεθεί ο προαγωγός στον Πλησίδιππο στο ναό της Αφροδίτης, ετοιμάζεται δείπνο για όλους σχεδόν τους χαρακτήρες στο σπίτι του Δαιμόνη. Όπως η σκηνική δράση έχει μετατοπιστεί στο δεύτερο μισό του έργου μπροστά στο σπίτι του Δαιμόνη, το ίδιο συμβαίνει και με το δείπνο.

Στην πραγματικότητα η αγροικία έχει αντικαταστήσει το ιερό, αφού όχι μόνο μετατράπηκε σε άσυλο για τις κοπέλες (στην αρχή βέβαια, πριν από την αναγνώριση, διώχνονται από εκεί, επειδή ζηλεύει η γυναίκα του Δαιμόνη, μετά όμως ξανάρχονται σε αυτήν), αλλά επίσης είναι χώρος υποδοχής για τον νεαρό Πλησίδιππο, τον γέρο Δαιμόνη, το δούλο Γρίπο, ακόμα και τον προαγωγό Λάβρακα. Οι ηθοποιοί δηλαδή στην τελική τους έξοδο απομακρύνονται από τη σκηνή εισερχόμενοι στην αγροικία. Αν συγκρίνουμε το τέλος αυτής της κωμωδίας με το τέλος του *Δύσκολου* του Μενάνδρου, γίνεται εμφανέστερη η διαφορά στην *ὄψιν* ανάμεσα σε δύο έργα, που αφορούν στη θεϊκή επιβράβευση. Στην ελληνική κωμωδία όλοι οι χαρακτήρες, συμπεριλαμβανομένου και του Κνήμωνα, εισέρχονται κατά την τελική τους έξοδο στο ιερό του Πάνα, ενός θεού που προλόγισε λέγοντας ότι θα ανταμείψει την κόρη του Κνήμωνα για την ευσέβειά της, και η παρουσία του οποίου είναι αισθητή (αν και έμμεση) στην εξέλιξη της πλοκής. Η θεϊκή λοιπόν επέμβαση δραματοποιείται μέσα από την τελική έξοδο των ηθοποιών στο

<sup>192</sup> Η εκτενής διακήρυξη περί σωστού και δικαίου θυμίζει ως προς το φιλοσοφικό ύφος την εκτενή διακήρυξη του Κνήμωνα για τη συμπεριφορά των ανθρώπων.

ναό, ενώ εδώ η έξοδος όλων γίνεται στην αγροικία του Δαιμόνη. Ο Πανλοιπόν υποδέχεται στη γιορτή του δύο οικογένειες (του Κνήμωνα και των συμπεθερών του), ενώ εδώ ένας θνητός, ο Δαιμόνης, ανοίγει τις αγκάλες του και κάνει συμμετόχους στη χαρά του όλους σχεδόν τους χαρακτήρες.

### **Επίλογος**

Όπως φάνηκε από την ανάλυση που προηγήθηκε, στο έργο επανέρχεται η ιδέα της ιδιοκτησίας, της κλοπής και της δικαιοσύνης.<sup>193</sup> Ήδη στον πρόλογο γίνεται λόγος για δίκες ανθρώπινες και τη θεία δικαιοσύνη του Δία (12-21). Εκεί όμως ο Δίας διορθώνει τα λάθη που γίνονται στις ανθρώπινες δίκες, ενώ στις περιπτώσεις διαιτησίας του Δαιμόνη (αλλά και της δίκης του προαγωγού εκτός σκηνής) απονέμεται σωστά η δικαιοσύνη. Στην κωμωδία αυτή έχουμε μια συνεχή υποκατάσταση: ο Αρκτούρος που προκαλεί την καταιγίδα υποκαθίσταται στα μάτια των χαρακτήρων που έρχονται από τη θάλασσα, από τον Ποσειδώνα, και αυτός με τη σειρά του υποκαθίσταται από την Αφροδίτη. Στο δεύτερο μισό του έργου, όπου η σκηνική δράση μεταφέρεται έξω από την αγροικία του Δαιμόνη, ο Δαιμόνης υποκαθιστά τη θεά, αφού προΐσταται σε δύο διαιτησίες: η διάρθρωση της κωμωδίας σε σκηνές είναι τέτοια, ώστε να δηλώνεται ότι η ανθρώπινη δικαιοσύνη υποκαθιστά τη θείκη ή μάλλον εναρμονίζεται με αυτήν. Είναι αξιοσημείωτο ότι ήδη στο πρώτο τμήμα του έργου, όταν οι δύο κοπέλες βρίσκονται στο βωμό της Αφροδίτης και ικετεύουν τη θεά να τις βοηθήσει, η προστασία τους βασίζεται στη συνδρομή του Δαιμόνη· είναι η απειλητική παρουσία των δούλων του γέροντα που κάνει ανίσχυρο τον Λάβρακα. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο του περάσματος από τα

<sup>193</sup> Ακόμη και οι ψαράδες χαρακτηρίζονται ως *fures maritimi* (310) από τον Τραχαλίωνα.

θεϊκά στα ανθρώπινα πρέπει να ιδωθεί και το δείπνο στο αγροικία που υποκαθιστά το γεύμα στο ναό. Τελικά ο γέροντας επιβραβεύεται για την ευσέβειά του και τη δικαιοσύνη του.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. *CAPTIVI*

### ΔΥΟ ΠΑΡΑΛΛΗΛΕΣ ΚΩΜΩΔΙΕΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ ΣΕ ΕΝΑ ΕΡΓΟ

#### **Υπόθεση και θέματα**

Ο πλασματικός χρόνος της κωμωδίας του Πλαύτου *Captivi* τοποθετείται στη διάρκεια ενός πολέμου μεταξύ της Αιτωλίας και της Ηλείας· ο Αιτωλός γέρος Ηγίων επιδιώκει να φέρει πίσω τον γιο του Φιλοπόλεμο από την Ηλεία, όπου βρίσκεται αιχμάλωτος, ανταλλάσσοντάς τον με Ηλείους αιχμαλώτους. Το έργο έχει την πλοκή αινίγματος: ένας δούλος, ο νεαρός Τύνδαρος, που έχει αιχμαλωτιστεί στην Αιτωλία μαζί με τον συνομήλικό αφέντη του Φιλοκράτη, αγοράζεται από τον Ηγίωνα, και από την αρχή της κωμωδίας ως το τέλος αλλάζει διάφορες ταυτότητες, ωστόσο τελικά να αποκαλυφθεί ότι είναι ένας δεύτερος γιος του Ηγίωνα που είχε απαχθεί κατά την παιδική του ηλικία. Η πλεκτάνη σε αυτή την κωμωδία περιορίζεται κυρίως σε μια αθώα συνωμοσία μεταξύ δούλου και αφέντη, σύμφωνα με την οποία ο ένας παρουσιάζεται στη θέση του άλλου, για να σταλεί ο Φιλοκράτης στην Ηλεία και στον πατέρα του ως διαμεσολαβητής για την ανταλλαγή των αιχμαλώτων· ο Τύνδαρος, ως δήθεν αφέντης του Φιλοκράτη, θα μείνει πίσω, στον οίκο του Ηγίωνα, και θα περιμένει τον νεαρό κύριό του να επιστρέψει φέρνοντας μαζί του τον Φιλοπόλεμο (εξυπηρετεί βέβαια τη δραματική οικονομία να παραμείνει ο

Τύνδαρος στο σπίτι του Ηγίωνα, εφόσον θα αποκαλυφθεί αργότερα ότι είναι και ο ίδιος γιος του).

Τα προαναφερόμενα αφορούν στην κύρια πλοκή του έργου. Υπάρχει όμως και μια δευτερεύουσα, εκτενής, καθώς καταλαμβάνει περίπου το ένα τρίτο της κωμωδίας, η οποία εκτυλίσσεται γύρω από έναν άλλο χαρακτήρα, τον παράσιτο Εργάσιλο.<sup>194</sup> Ο χαρακτήρας αυτός αρχικά κινδυνεύει να αρκεστεί στα ψίχουλα ενός μίξερου δείπνου που του παραχωρεί ο Ηγίων, αλλά τελικά εξασφαλίζει πλουσιοπάροχο γεύμα στο σπίτι του γέρου για όλη του τη ζωή. Η παράλληλη παράθεση των δύο πλοκών, όπως προτίθεμαι να δείξω, συμβάλλει στη συμμετρική οργάνωση του έργου.

Η κωμωδία *Capituli* αναπτύσσει διάφορα θέματα, όπως τη σημασία της *fides*,<sup>195</sup> τη δράση της *Fortuna* στα διαδραματιζόμενα,<sup>196</sup> την ελευθερία και την αιχμαλωσία.<sup>197</sup> Θα ήθελα να αναφερθώ συμπληρωματικά και στο ρόλο γενικά του θεϊκού στοιχείου πέρα από την Τύχη. Εκτός από τη δήλωση στον πρόλογο ότι οι θνητοί είναι πιόνια στα χέρια των θεών (22), εκτός από το ότι ένας μαστιγίας του Ηγίωνα εξηγεί την αιχμαλωσία του Φιλοκράτη και του Τύνδαρου ως θεϊκό θέλημα (195), το ίδιο το τέχνασμά τους παρουσιάζεται από τον νεαρό αφέντη ως ευλογημένο από τους θεούς (*quoniam nobis di immortales animum ostenderunt suum*, 242). Είναι η πρώτη φορά στον

<sup>194</sup> Ο Thalmann (1996, 121) έχει επιπροχάδην αναφερθεί στις δύο πλοκές: «the slave and the parasite plots intersect when Ergasilus assumes the stock comic role of the *servus currens*», εννοώντας ότι ο παράσιτος είναι αυτός που φέρνει τα χαρμόσυνα νέα για την άφιξη του Φιλοπόλεμου.

<sup>195</sup> Βλ. την τεκμηριωμένη και διεξοδική ανάλυση του Franko 1995, 155-176.

<sup>196</sup> Βλ. Vogt-Spira 1998, 151-162.

<sup>197</sup> Ο Thalmann (1996, 112-45), για παράδειγμα, διερευνά τα δυο μοντέλα δουλείας, που διατρέχουν το έργο, το «suspicious» και το «benevolent» Η McCarthy (2000, 170 και *passim*) εστιάζει την προσοχή της στη διάκριση ανάμεσα σε «slaves by nature» και «slaves by condition».

Πλαύτο που μια πλεκτάνη έχει θεϊκή συναίνεση. Εδώ οι συνωμότες δεν ζητούν απλά τη βοήθεια των θεών, όπως άλλοι κατεργάρηδες δούλοι όταν βρίσκονται σε αδιέξοδο, ούτε θριαμβολογούν στο όνομά τους εκ των υστέρων, όταν τα πράγματα βαίνουν καλώς. Έχουν τη θεϊκή συναίνεση δεδομένη εκ των προτέρων, χωρίς να τη ζητούν επί σκηνής. Το συμπέρασμα λοιπόν είναι ότι το παιχνίδι των θνητών παρουσιάζεται να εντάσσεται στο ευρύτερο παιχνίδι των θεών.<sup>198</sup> Ο Φιλοκράτης και ο Τύνδαρος πιστεύουν ότι ξεγελούν τον Ηγίωνα, στην πραγματικότητα όμως συμμετέχουν ασυνείδητα στο θεϊκό σχέδιο, όπως αυτό εκτίθεται στον πρόλογο, και από μια άποψη είναι αυτοί που ξεγελιούνται. Όταν ο Τύνδαρος περηφανεύεται στον Ηγίωνα ότι με την πλεκτάνη του έσωσε τον Φιλοκράτη και τον επανέφερε ελεύθερο στην πατρίδα και τον πατέρα του, κάνει την ακόλουθη ενδεικτική διαπίστωση: *reducem fecisse liberum in patriam ad patrem* (686). Ο στίχος αυτός έχει διπλό νόημα, κρύβει μια κωμική ειρωνεία, αφού επαναλαμβάνει το στίχο του προλόγου, σύμφωνα με τον οποίο ο Τύνδαρος ελευθερώνει ασυνείδητα όχι τον αφέντη του αλλά τον αδελφό του: *reducem faciet liberum in patriam ad patrem* (43). Μπορεί η θεϊκή παρουσία να μην είναι τόσο έντονη όσο στον *Rudens*, δίνει όμως το πλαίσιο και γι' αυτή την επανασύνδεση χαμένου παιδιού και πατέρα. Και ως αντίποδας στη σοβαρή αξιοποίηση του θείου στην περίπτωση των δύο φίλων έρχεται η κωμική ταύτιση του παράσιτου με τους θεούς, όταν εξασφαλίζει πλούσια γεύματα στον οίκο του Ηγίωνα χάρη στα καλά νέα που φέρνει για την επιστροφή του Φιλοπόλεμου.

Γενικά το έργο δεν διακρίνεται για πολλή δράση. Στον πρόλογο αναφέρεται ότι ο αχός του πολέμου δεν θα παρουσιαστεί ενώπιον των

<sup>198</sup> Για το πρόβλημα της ανθρώπινης ενέργειας και της θεϊκής παρέμβασης στον Όμηρο βλ. Lesky 1988, 124-25.

θεατών, αλλά έμμεσα αυτό γίνεται, αφού, όπως θα φανεί στη συνέχεια, πραγματοποιείται μια ηρωική θυσία από πλευράς του Τύνδαρου. Επίσης υπάρχει παρωδία μάχης στην περίπτωση του παράσιτου.

### **Σκηνικό με ένα οίκημα**

Στο σκηνικό αναπαριστάται η πρόσοψη μόνο του σπίτιού του Ηγίωνα. Όπως αναφέρθηκε στην Εισαγωγή, αυτό είναι εξαιρετικά ασυνήθιστο για τα έργα όχι μόνο της ρωμαϊκής αλλά και της ελληνικής Νέας Κωμωδίας, τα οποία προϋποθέτουν κατά κανόνα δύο οικήματα και σπανιότερα τρία (από τις σωζόμενες κωμωδίες της συγκεκριμένης περιόδου υπάρχει μόνο μία ακόμα περίπτωση με ένα σπίτι επί σκηνής, ο *Amphitruo*). Τα γεγονότα λοιπόν διαδραματίζονται γύρω από αυτό το οίκημα, αν και εξυπνοείται ένας ακόμα οίκος του Θεοδωρομήδη στην Ηλεία, ο οποίος διαδραματίζει σημαντικό ρόλο, αφού από αυτόν έρχονται τρεις χαρακτήρες με αξιόλογη δράση, ο Φιλοκράτης, ο Φιλοπόλεμος και ο δούλος Σταλαγμός· αλλά και στα προ του δράματος το σπίτι αυτό ήταν η αφετηρία χαρακτήρων (του Φιλοκράτη και του Τύνδαρου). Μάλιστα υπάρχει και θεματική συνάφεια ανάμεσα στους δύο οίκους, αφού και των δύο ηγούνται δύο γέροι, που επιζητούν την επιστροφή των αιχμάλωτων γιων τους. Λόγω της σύμβασης του τοπικού περιορισμού του αρχαίου δράματος ο δεύτερος οίκος που ανήκει σε διαφορετική πόλη-κράτος δεν μπορούσε να αναπαρασταθεί στο σκηνικό δίπλα σ' εκείνον του Ηγίωνα. Επίσης δεν παρατηρείται αλλαγή τόπου στο σκηνικό κατά τη διάρκεια των έργων του Πλαύτου ή της Νέας κωμωδίας. Η σκηνική αυτή ιδιαιτερότητα κάνει ορατή την ισχύ του Ηγίωνα: ο Ηγίων, ο οποίος έχει διαπιστωθεί ότι είναι



ο χαρακτήρας που εξουσιάζει όλους τους άλλους,<sup>199</sup> έχει αδιαφιλονίκητη έδρα του και περιοχή κυριαρχίας του το μοναδικό σπίτι επί σκηνής.

Η ισχύς του Ηγίωνα πιστοποιείται και από ένα άλλο γεγονός. Το έργο αρχίζει με ένα tableau, όπως συμφωνούν γενικά οι μελετητές. Ο Φιλοκράτης και ο Τύνδαρος βρίσκονται αλυσοδεμένοι σε ένα τμήμα της σκηνής, πριν ακόμα ξεκινήσει ο πρόλογος, και ο χαρακτήρας που τον εκφέρει δείχνει στους θεατές τους δύο αιχμαλώτους κατονομάζοντάς τους και εξηγώντας το τέχνασμα με την αλλαγή ταυτότητας, ώστε να αποφευχθεί τυχόν μπέρδεμα ως προς το ποιος είναι ποιος.<sup>200</sup> Οι μελετητές όμως διαφωνούν για το αν οι αλυσοδεμένοι παραμένουν στη σκηνή στη διάρκεια της πρώτης πράξης, ενώ ο γέρος και ο παράσιτος συνομιλούν επί 125 στίχους, ή εισέρχονται στο σπίτι του Ηγίωνα, από όπου εξέρχονται στην αρχή της δεύτερης πράξης.<sup>201</sup> «Πάγωμα» χαρακτήρων δεν είναι unicum στον Πλάυτο, αλλά ποτέ άλλοτε τόσο παρατεταμένο.<sup>202</sup> Συμφωνώ με την άποψη ότι ενδέχεται οι αιχμάλωτοι να παραμένουν στη σκηνή επί μακρόν, εφόσον η αποχώρησή τους δεν δηλώνεται ξεκάθαρα. Σε μια τέτοια περίπτωση θα μπορούσε να απαντηθεί και μια γενική απορία των μελετητών σχετικά με το πότε αυτοί οι δύο πρόλαβαν

<sup>199</sup> Ο Ketterer (1986, 115) παρατηρεί ότι ο Ηγίων είναι «owner of everybody except Ergasilus». Πβ. Franko 1995, 172, ο οποίος παρατηρεί για τον ίδιο χαρακτήρα τα εξής: «He is the central character around whom the others orbit, for everyone in the play is his dependent (slave, child or parasite)». Η κυριαρχία του Ηγίωνα πιστοποιείται και από το όνομά του. Ο Lindsay (1921, 69) το παράγει από το αρχαίο ελληνικό ρήμα ήγοῦμαι.

<sup>200</sup> Sonnenschein 1897, 74.

<sup>201</sup> Για μια παράθεση της σχετικής βιβλιογραφίας βλ. Lowe 1991, 30 σημ. 3 και 4, ο οποίος πιστεύει ότι οι αιχμάλωτοι παραμένουν στη σκηνή, κυρίως επειδή δεν υπάρχει σχετική σκηνοθετική οδηγία για έξοδό τους και τα δεσμά τους είναι πολύ βαριά, για να τους επιτρέψουν να κινούνται άνετα.

<sup>202</sup> Ο Lowe (1991, 37) φέρνει ως παράλληλο θέαμα προς τους αλυσοδεμένους άντρες το γάντζωμα των δύο κοριτσιών στο βωμό στον *Rudens*.

να συνωμοτήσουν για την πλεκτάνη τους. Ένας σκηνοθέτης του έργου θα μπορούσε λοιπόν να τους βάλει να σιγοψιθυρίζουν, όσο ο Ηγίων και ο Εργάσιλος συζητούν για δικά τους θέματα. Οι δύο αιχμάλωτοι βέβαια πρόλαβαν να αλλάξουν ενδυμασία (*uestem*, 37), όπως υποστηρίζεται στον πρόλογο.<sup>203</sup> Ούτως ή άλλως, όμως, θα μπορούσαν να μιλούν σιγά για λεπτομέρειες του σχεδίου τους. Φυσικά η διαρκής παραμονή τους θα τόνιζε περισσότερο τη δύναμη του αγοραστή τους, αλλά και τη δυσκολία του εγχειρήματός τους να τον κοροϊδέψουν.

### ***Προβληματικοί χαρακτήρες;***

Οι μελετητές του έργου γενικά επαινούν το υψηλό φρόνημα του Τύνδαρου, ο οποίος προθυμοποιείται να θυσιαστεί για χάρη του νεαρού αφέντη του, μόλις ξεσκεπάζεται η δολοπλοκία της ανταλλαγής ταυτοτήτων· επισημαίνουν όμως δραματουργικά προβλήματα στο έργο, όπως την απότομη και μη επαρκώς αιτιολογημένη εμφάνιση χαρακτήρων (του Αριστοφόντη,<sup>204</sup> φίλου του

---

<sup>203</sup> Επίσης αναφέρεται ότι αλλάζουν *imaginem* (39), μάσκες, όπως υποστηρίζει ο Beare (1968, 189-90) και ο Moore (1998, 185-86). Και οι δύο μελετητές παραδέχονται ότι μια τέτοια αλλαγή δεν υποστηρίζεται από το κείμενο, ενώ ο Beare ισχυρίζεται ότι οι δύο χαρακτήρες δεν αλλάζουν μεταξύ τους ενδύματα ή προσωπεία, αφού αυτά τα θεατρικά αντικείμενα δεν χρησίμευαν ως διακριτικά σημάδια του ελεύθερου ή του δούλου. Το βέβαιο είναι ότι ο Αριστοφόντης δεν παραξενεύεται να δει τον Τύνδαρο με μάσκα και ρούχα ελεύθερου. Από την άλλη πλευρά ο Wiles (1991, 134) υποστηρίζει ότι υπάρχουν χωριστά προσωπεία για δούλους και ελεύθερους· στην προκειμένη περίπτωση θεωρεί (1991, 139) ότι ο Τύνδαρος δεν φορά μάσκα δούλου και επίσης ότι τα προσωπεία του Τύνδαρου και του Φιλοκράτη δεν είναι πανομοιότυπα, αφού αναφέρονται ιδιαίτερα στοιχεία της μάσκας του τελευταίου στους στίχους 647-48. Ο Marshall (2006, 150) διατυπώνει την άποψη ότι ο Φιλοκράτης φοράει μάσκα δούλου.

<sup>204</sup> Prescott 1920, 271.

Φιλοκράτη, και του Σταλαγμού,<sup>205</sup> του δούλου που είχε απαγάγει τον Τύνδαρο στην Αιτωλία και τον είχε πουλήσει στην οικογένεια του Φιλοκράτη στην Ηλεία). Πιστεύω ότι το συγκεκριμένο πρόβλημα πηγάζει —εν μέρει και ως ένα βαθμό βέβαια— από την προαναφερόμενη σκηνική ιδιαιτερότητα του έργου. Μολονότι το σκηνικό τους αναπαριστά ένα μόνο σπίτι, οι *Captivi* προϋποθέτουν τη δυαδική δομή που χαρακτηρίζει εν γένει την κωμωδία αυτού του τύπου. Είναι αξιοσημείωτο ότι όποτε εμφανίζονται νέοι χαρακτήρες στη σκηνή (ακόμα και εκείνοι που η είσοδός τους είναι ελλιπώς προετοιμασμένη), σχετίζονται μόνο με τις δύο οικογένειες. Καθώς το έργο εκτυλίσσεται αναγκαστικά μπροστά από ένα οίκημα, αυτή η σκηνική συμπύκνωση ίσως να αποτελεί μια αιτία για την έλλειψη αληθοφάνειας στην παρουσίαση ορισμένων χαρακτήρων.

Το μεγαλύτερο ωστόσο δραματουργικό πρόβλημα του έργου που έχουν επισημάνει οι μελετητές είναι η έντονη σκηνική παρουσία του παράσιτου Εργάσιλου (εμφανίζεται στη σκηνή τρεις φορές, όπου είτε μονολογεί είτε συνομιλεί με τον Ηγίωνα). Αρκετοί μιλούν για αταίριαστη παρουσία του στο έργο<sup>206</sup> —ένας μελετητής μάλιστα έχει διατυπώσει την υπόθεση ότι ο Πλαύτος δανείστηκε τον χαρακτήρα του Εργάσιλου από ένα διαφορετικό ελληνικό πρότυπο με κύριο χαρακτήρα έναν παράσιτο και τον προσάρτησε ανεπιτυχώς στον κύριο κορμό των *Captivi*:<sup>207</sup> μια άλλη κλασική φιλόλογος θεωρεί αντίθετα ότι ο Πλαύτος εμπνεύστηκε τη μορφή του

<sup>205</sup> Η ανεξήγητη αιχμαλωσία του Σταλαγμού και η αναληθοφανής συνάντησή του με τον Φιλοπόλεμο στην Ηλεία έχει επικριθεί γενικά από τους μελετητές. Βλ., για παράδειγμα, Hough 1942, 31-32, και Viljoen 1963, 55-58· ο δεύτερος ωστόσο επιχειρηματολογεί ότι δραματολογικά η έλλειψη λογικών πληροφοριών και εξηγήσεων δεν είναι απαραίτητη.

<sup>206</sup> Για μια παράθεση των σχετικών απόψεων βλ. Leach 1969c, 266-67.

<sup>207</sup> Hough 1942, 36.

παράσιτου από το αυτοσχέδιο θέατρο (Stegreifbühne) της εποχής του, την εμπλούτισε με ρωμαϊκά στοιχεία και στη συνέχεια την προσαρμοσε στο υπόλοιπο έργο, που βασιζόταν σε ελληνικό πρότυπο.<sup>208</sup> Η έντονη παρουσία του Εργάσιλου έχει από την άλλη πλευρά εξηγηθεί με διάφορους τρόπους· για παράδειγμα: ως φαιδρό διάλειμμα σε ένα έργο με γενικά βαρύ για κωμωδία κλίμα<sup>209</sup> ως απαραίτητη για την αναγγελία της άφιξης του Φιλοπόλεμου και του Σταλαγμού<sup>210</sup> ως «ηχώ» των γεγονότων που συμβαίνουν στην οικογένεια του Ηγίωνα.<sup>211</sup> Πιο καίρια η Leach έχει παρατηρήσει ότι ο Εργάσιλος περνά από διάφορες διακυμάνσεις ανάλογες προς την αλλαγή ρόλων των κύριων χαρακτήρων, επιθυμώντας κι αυτός «the restoration of his true self and the familiar order of his life», την ανάδειξή του δηλαδή σε προνομιούχο παράσιτο στον οίκο του Ηγίωνα.<sup>212</sup> Η ίδια συμπληρώνει: «the misfortunes of Ergasilus in search of a place for his roleplaying run *parallel* to those of the captives and Hegio».<sup>213</sup>

Παρά τις δραματουργικές τους ατέλειες, οι *Captivi* διακρίνονται από μια καλλιτεχνική οργάνωση με συμμετρικά επαναλαμβανόμενες σκηνές. Οι δύο προβληματικά εισαγόμενοι χαρακτήρες, ο Αριστοφόντης και ο Σταλαγμός, έχουν την ίδια λειτουργία (αποκαλύπτουν την ταυτότητα του Τύνδαρου) και ανήκουν στις κύριες σκηνές του έργου, που αφορούν στην τύχη του Τύνδαρου

<sup>208</sup> Benz 1998, 51-100, passim.

<sup>209</sup> Βλ., π.χ., Viljoen 1963, 45, Benz 1998, 52-53.

<sup>210</sup> Βλ., π.χ., McCarthy 2000, 174.

<sup>211</sup> Konstan 1983, 67, σημ. 17, ο οποίος σημειώνει: «The chief function of Ergasilus is to provide a coarse and comic symbol or echo of the fortunes of Hegio's family. With the capture of Philopolemus, he is reduced to meager fare at the table of Hegio, while all his former providers give him the cold shoulder. Correspondingly, when Philopolemus is finally brought home, Hegio grants him license to a perpetual feast...».

<sup>212</sup> Leach 1969c, 287.

<sup>213</sup> Leach 1969c, 289. Η υπογράμμιση είναι δική μου.

και είναι επιμελημένα μοιρασμένες στην κωμωδία. Οι σκηνές με τον Εργάσιλο, που είναι όντως εκτενείς και χαλαρά συνδεδεμένες με το κυρίως έργο, είναι τοποθετημένες σε αυτό με τέτοιο τρόπο, ώστε να προοικονομούν τις κύριες σκηνές με τον Τύνδαρο και να παραλληλίζονται με αυτές. Και οι δύο χαρακτήρες, Εργάσιλος και Τύνδαρος, αν και διαφορετικοί, αν και δεν συναντώνται ποτέ επί σκηνής, έχουν παράλληλες τύχες. Τώρα, από πλευράς θεματικής ενότητας της κωμωδίας, υπάρχει βέβαια ένα πρόβλημα με την παρουσία του Εργάσιλου. Το έργο στοχεύει να αποκαλύψει την ταυτότητα του Τύνδαρου· με τον Εργάσιλο αποπροσανατολίζονται κάπως οι θεατές από την κυρίως πλοκή. Ωστόσο, όπως ανέφερε η Leach, και ο Εργάσιλος έχει διακυμάνσεις ταυτότητας, ωστόσο σταθεροποιηθεί κοινωνικά και ενταχθεί και αυτός στον οίκο του Ηγίωνα.

### ***Η συμμετρική σκηνική οργάνωση***

Οι *Captivi* χαρακτηρίζονται από μια αξιοσημείωτη συμμετρική σκηνική οργάνωση. Έχουμε τρεις βασικές επαναλαμβανόμενες σκηνές που αφορούν στην ταυτότητα του Τύνδαρου. Κάθε μία από τις σκηνές αυτές θέτει το ίδιο ερώτημα για το ποιος είναι ο Τύνδαρος και κάθε μια δίνει διαφορετική απάντηση. Κάθε φορά συζητούν δύο ίδιοι χαρακτήρες (ο Ηγίων και ο Τύνδαρος) μαζί με έναν τρίτο χαρακτήρα που αλλάζει σε κάθε σκηνή: έτσι, στην α' σκηνή (II.ii) έχουμε τον Φιλοκράτη, στην β' (III.iv) τον Αριστοφόντη, τον φίλο του Φιλοκράτη, ενώ στην γ', που μοιράζεται σε δύο σκηνές (V.iii, V.iv), έχουμε αρχικά τον Σταλαγμό, τον δούλο που έκλεψε τον Τύνδαρο παιδί, και τον Φιλοκράτη (V.iii), ενώ αργότερα προστίθεται στην παρέα και ο Τύνδαρος (V.iv). Αυτοί οι τρίτοι χαρακτήρες (στην γ' σκηνή εμφανίζονται δύο

χαρακτήρες αντί για έναν, αλλά ο σημαντικότερος είναι ο Σταλαγμός, ένας άρτι αφιχθείς νέος χαρακτήρας, χωρίς τον οποίο δεν θα ετίθετο καθόλου ζήτημα για την ελεύθερη καταγωγή του Τύνδαρου) έχουν την ίδια λειτουργία: πείθουν τον Ηγίωνα για την εκάστοτε ταυτότητα του Τύνδαρου, και επειδή ακριβώς δίνουν διαφορετικές απαντήσεις γύρω από αυτή την περιβόητη ταυτότητα, προωθείται η πλοκή (στις δύο πρώτες περιπτώσεις) ή λύνεται (στην τελευταία περίπτωση).

Αξίζει να παρατηρηθεί ότι σε κάθε μία από τις δύο πρώτες επαναλαμβανόμενες σκηνές υπάρχει από μία πλεκτάνη (επιτυχημένη ή όχι) που έχει να κάνει με την ταυτότητα του Τύνδαρου και με την ταυτότητα του τρίτου χαρακτήρα επί σκηνής. Αλλά ενώ στη σκηνή II.ii ο Ηγίων πείθεται για την αμοιβαία αλλαγή ταυτότητας του Τύνδαρου με τον Φιλοκράτη (οι δυο τους έχουν προλάβει να βρεθούν επί σκηνής και να συνωμοτήσουν), στη σκηνή III.iv ο γέρος τελικά δεν πείθεται για την παρουσίαση του Αριστοφόντη από τον Τύνδαρο ως τρελού άγνωστου (οι δυο τελευταίοι δεν είχαν την ευκαιρία να συνεννοηθούν νωρίτερα). Στην τρίτη πια επαναλαμβανόμενη σκηνή (V.iii, V.iv) δεν υπάρχει δολοπλοκία, αφού αποκαλύπτεται η αληθινή ταυτότητα του Τύνδαρου, την οποία αγνοούσαν όλοι οι χαρακτήρες του έργου, συμπεριλαμβανομένου και του ίδιου.

Είναι επίσης αξιοσημείωτη η συμμετρική χρήση των αντικειμένων, των αλυσίδων δηλαδή των αιχμαλώτων, σε κάθε μία από τις επαναλαμβανόμενες σκηνές. Μόλις ο Ηγίων πεισθεί για την εκάστοτε ταυτότητα του Τύνδαρου, αμέσως τον ελευθερώνει από τις αλυσίδες ή τον δένει με αυτές, με ανάλογο

αντίκτυπο και για το αλυσοδέσιμο ή όχι και του χαρακτήρα που πιστοποιεί την όποια ταυτότητα.<sup>214</sup> Έτσι έχουμε:

α' σκηνή (II.ii)

Ο Ηγίων αρχικά ελαφρύνει τα δεσμά του Τύνδαρου και του Φιλοκράτη και κατόπιν τους ελευθερώνει πλήρως από αυτά.

β' σκηνή (III.iv)

Ο Ηγίων επαναφέρει στα δεσμά τον Τύνδαρο και τον Αριστοφόντη (αυτό συμβαίνει ως προς τον δεύτερο εκτός σκηνής).

γ' σκηνή (V.iv)

Ο Ηγίων ελευθερώνει από τα δυσβάσταχτα δεσμά τον Τύνδαρο, ενώ οδηγεί σε αυτά τον προηγουμένως ελαφρά αλυσοδεμένο Σταλαγμό (εκτός σκηνής, γιατί απαιτείται σιδηρουργός για την αλλαγή).

Επίσης, ενδεικτικό της συμμετρίας των *Captivi* είναι ότι κάθε μία από τις επαναλαμβανόμενες σκηνές εξελίσσεται σε μία διαφορετική πράξη, της οποίας καταλαμβάνει το μεγαλύτερο τμήμα. Η συμμετρία της κωμωδίας ενισχύεται επίσης από το ότι πριν από κάθε επαναλαμβανόμενη σκηνή με τον Τύνδαρο υπάρχει από μία εμφάνιση του παράσιτου Εργάσιλου. Οι δύο συνομιλίες μάλιστα του Εργάσιλου με τον Ηγίωνα επίσης γίνονται σε διαφορετικές πράξεις, των οποίων καταλαμβάνουν το μεγαλύτερο τμήμα, και συνιστούν επαναλαμβανόμενες σκηνές. Οι σκηνές αυτές αντιπαρατίθενται η μία προς την άλλη, ως προς την αλλαγή αφενός της κατάστασης στον οίκο

<sup>214</sup> Ο Ketterer (1986, 113-14) σημειώνει για τη χρήση των αλυσίδων στο έργο: «these chains...are visible symbols of attitudes and moods of the various characters throughout the play and so have important characterizing functions as well. They represent for Philocrates and Tyndarus the disgrace of their Captivity; they embody, as they are removed and replaced, the changing moods of Hegio...». Ο ίδιος μελετητής προηγουμένως (σελ. 113) έχει συγκεντρώσει τα διάφορα είδη των δεσμών που αξιοποιούνται στο έργο. Επίσης (σελ. 115, 116) συνδέει τη χρήση των αλυσίδων με το θέμα της ταυτότητας στις δύο πρώτες περιπτώσεις.

του Ηγίωνα από δυστυχία σε ευτυχία, και αφετέρου της ταυτότητας (κοινωνικής θέσης) του παράσιτου. Η κατάσταση του Εργάσιλου, όπως και του Τύνδαρου, περνά από διακυμάνσεις: από όχι ευπρόσδεκτος αυτόκλητος καλεσμένος σε φτωχικό δείπνο στου Ηγίωνα (όσο λείπει ο γιος, προφανώς δεν γίνονται γλέντια<sup>215</sup>), ο παράσιτος μετατρέπεται σε αιωνίως ευπρόσδεκτο καλεσμένο σε πλουσιοπάροχα δείπνα στου Ηγίωνα (μόλις επιστρέφει ο αιχμάλωτος γιος —και μάλιστα εις διπλούν, αφού «επιστρέφει» εκτός από τον Φιλοπόλεμο και ο δεύτερος γιος, ο Τύνδαρος— ξαναστρώνονται τα τραπέζια). Μεταξύ των δύο επαναλαμβανόμενων σκηνών ο Εργάσιλος κάνει μια άλλη εμφάνιση (πριν από τη δεύτερη επαναλαμβανόμενη σκηνή για την ταυτότητα του Τύνδαρου), αλλά δεν συνομιλεί με τον Ηγίωνα, ώστε να έχουμε μια τρίτη επαναλαμβανόμενη σκηνή. Ο λόγος για τον οποίο παραλείπεται μια τέτοια δυνατότητα είναι πιθανώς η άκαιρη είσοδος του Εργάσιλου· δεν έχει έρθει την ώρα που έπρεπε, όπως τον είχε παροτρύνει ο Ηγίων στην πρώτη τους συνάντηση. Ο Εργάσιλος λοιπόν εμφανίζεται αποκαρδιωμένος, έχοντας γυρίσει όλη την πόλη αναζητώντας απεγνωσμένα και μάταια έναν πιο γαλαντόμο οικοδεσπότη από τον Ηγίωνα· τελικά θυμάται ότι δεν έχει ψάξει για οικοδεσπότη στο λιμάνι, και έτσι αποχωρεί, ώστε να επιστρέψει αργότερα

<sup>215</sup> Ο Viljoen (1963, 54) αφήνει να εννοηθεί ότι η προσφορά φτωχικού γεύματος στον παράσιτο από τον Ηγίωνα είναι αποτέλεσμα των λίγων χρημάτων που περίσσεψαν στον senex μετά την πολυδάπανη αγορά των αιχμαλώτων. Η Leach (1969c, 289) επικρίνει την περιφρονητική κατά τη γνώμη της στάση του Ηγίωνα απέναντι στον Εργάσιλο, ενώ η McCarthy (2000, 197) επαινεί τον Ηγίωνα για τη δύναμη του χαρακτήρα του απέναντι στον Εργάσιλο που τον κολακεύει για να πετύχει πρόσκληση. Μου φαίνεται ότι η εξήγηση για την απουσία δαφιλών γευμάτων είναι πιο απλή. Είναι μάλλον απίθανο να έχει όρεξη ένας πατέρας να κάνει πλούσια τραπέζια τη στιγμή που αγνοείται η τύχη του μοναδικού παιδιού που του έχει απομείνει. Ενδεικτικά, μόλις πληροφορείται την άφιξη του γιου του, από τη χαρά του όχι μόνο προσκαλεί τον παράσιτο, αλλά επιπλέον τον διορίζει υπεύθυνο της αποθήκης του.



αναζητώντας τον Ηγίωνα *tempore*<sup>216</sup> πια με τα καλά νέα για την άφιξη του ενός γιου (και του απαγωγέα του άλλου γιου).

Εν κατακλείδι, οι επαναλαμβανόμενες γενικά σκηνές με τον Τύνδαρο και με τον Εργάσιλο είναι συμμετρικά μοιρασμένες στο έργο ως εξής:

#### Πράξη I (Εργάσιλος)

Ο Εργάσιλος και ο Ηγίων έχουν μια στενόχωρη αν και με κωμικές πινελιές συζήτηση για την απουσία του Φιλοπόλεμου και τη συνακόλουθη πενιχρή προσφορά φαγητού στον παράσιτο.

#### Πράξη II (Τύνδαρος)

Ο Ηγίων, ο Τύνδαρος και ο Φιλοκράτης συζητούν μεταξύ τους· ο Τύνδαρος παρουσιάζεται ψευδώς ως αφέντης του Φιλοκράτη από την Ηλεία.

#### Πράξη III (Εργάσιλος, κυρίως Τύνδαρος)

Μετά την εμφάνιση του Εργάσιλου που μεμψιμοιρεί για την αστία του, ο Ηγίων, ο Τύνδαρος και ο Αριστοφόντης συζητούν μεταξύ τους· ο Τύνδαρος αποκαλύπτεται ως δούλος.

#### Πράξη IV (Εργάσιλος)

Ο Εργάσιλος και ο Ηγίων έχουν μια χαρούμενη συζήτηση σχετικά με την άφιξη του Φιλοπόλεμου και τη συνακόλουθη γενναιόδωρη σίτιση του παράσιτου.

#### Πράξη V (Εργάσιλος)

Ο Ηγίων συζητά διαδοχικά με τον Σταλαγμό, τον Φιλοκράτη και τελικά και με τον Τύνδαρο· ο Τύνδαρος αποκαλύπτεται ως ελεύθερος Αιτωλός, γιος του Ηγίωνα.

### ***«Δύο κωμωδίες» με συμμετρική επανάληψη σκηνών***

Οι τρεις επαναλαμβανόμενες σκηνές για τον Τύνδαρο περιπλέκουν ή διαφωτίζουν τους χαρακτήρες της κωμωδίας για την ταυτότητα του χαρακτήρα

<sup>216</sup> Βλ. τη συζήτηση που κάνει ο Φραγκουλίδης (Frangoulidis 1996b, 228-29, σημ. 16) για το σωστό χρόνο της άφιξης του Εργάσιλου από την άποψη του μεταθεάτρου.

αυτού, αλλά και ο ίδιος ο Τύνδαρος στο τέλος μαθαίνει αφενός για τη δική του ταυτότητα και αφετέρου για την ταυτότητα του Ηγίωνα ως πατέρα του. Ουσιαστικά δηλαδή οι τρεις σκηνές καταλήγουν σε αναγνώριση μεταξύ πατέρα και γιου και λειτουργούν ακριβώς στο να μπερδέψουν, να δημιουργήσουν κωμικοτραγικές καταστάσεις, να παρατείνουν την αγωνία των θεατών για το πότε πια θα γίνει η αποκάλυψη (εκείνοι γνωρίζουν ήδη από τον πρόλογο την αλήθεια, που αγνοούν όλοι οι χαρακτήρες του έργου). Κατά τη γνώμη μου, η βασική δράση του έργου είναι μια παρατεταμένη σκηνή αναγνώρισης: ο Ηγίων και ο Τύνδαρος φτάνουν στην αλήθεια ψάχνοντας συνεχώς σε λάθος μονοπάτια. Και η επανάληψη δείχνει αυτό ακριβώς το πράγμα: έναν γιο και έναν πατέρα που ζητούν διαρκώς να αναγνωριστούν μεταξύ τους, αγνοώντας ότι αυτό που ζητούν είναι ακριβώς μπροστά τους. Από όσο γνωρίζω, από τα έργα της Νέας ελληνικής και ρωμαϊκής Κωμωδίας αυτή είναι η μόνη περίπτωση αναγνώρισης που τα δύο πρόσωπα που ενέχονται στη διαδικασία αυτή πρωτοσυναντιούνται στην αρχή κίολας του έργου, έρχονται επανειλημμένα σε επαφή και μόνο στο τέλος πια αναγνωρίζονται.<sup>217</sup>

Από την άλλη πλευρά, και η δευτερεύουσα δράση του έργου, που αφορά στις εμφανίσεις του Εργάσιλου, αποτελεί μια συνεχή προσπάθεια κοινωνικής αποκατάστασης του παράσιτου. Από την πρώτη του είσοδο στη σκηνή ο Εργάσιλος επιζητεί την ένταξή του στον οίκο του Ηγίωνα ως προνομιούχος παράσιτος. Είναι χαρακτηριστικό ότι μόλις επιτύχει τη μόνη

<sup>217</sup> Υπάρχει μια ενδιαφέρουσα παρωδιακή σκηνή αναγνώρισης στον *Heauton timorumenos* του Τερεντίου μεταξύ γνωστού πατέρα και γνωστού γιου, αλλά αυτό είναι άλλη περίπτωση. Στον *Epidicus* ο Στρατιπποκλής και η Τελεσίδα που γνωρίζονταν από πριν, αναγνωρίζονται ως αδέρφια, αλλά αυτοί συναντιούνται μόνο προ του δράματος κι έπειτα στην πέμπτη πράξη του έργου.

αλλά θριαμβευτική έξοδο από τη σκηνή στον επιθυμητό οίκο (τέλος της πράξης IV), δεν επανεμφανίζεται· η δική του «κωμωδία» έχει ολοκληρωθεί. Μοιάζει λοιπόν ο Εργάσιλος να «κρατάει» μια μικρή «κωμωδία» με στόχο την εξασφάλιση της τροφής του (και την κοινωνική του σταθεροποίηση σε έναν ευπρόσδεκτο παράσιτο), και ο Τύνδαρος να είναι ο πρωταγωνιστής στη μεγαλύτερη «κωμωδία». Και οι «δύο» αυτές «κωμωδίες» εξελίσσονται παράλληλα, όπως δείχνουν οι διαδοχικές επαναλαμβανόμενες σκηνές, στις οποίες εμφανίζονται οι δύο χαρακτήρες: Εργάσιλος (Πράξη I), Τύνδαρος (Πράξη II), Εργάσιλος (Πράξη III), Τύνδαρος (Πράξη III), Εργάσιλος (Πράξη IV), Τύνδαρος (Πράξη V).

Οι δύο αυτές «κωμωδίες» δεν είναι όμως τόσο άσχετες μεταξύ τους. Είναι γεγονός ότι ο Τύνδαρος και ο Εργάσιλος, όπως ανέφερα, δεν συνδιαλέγονται ποτέ επί σκηνής.<sup>218</sup> Συνδεδειγμένος κρίκος ανάμεσά τους είναι όμως ο Ηγίων που σχεδόν συστηματικά εμφανίζεται να συζητά είτε με τον ένα είτε με τον άλλο. Ο Ηγίων λοιπόν εμφανίζεται σε κάθε πράξη —αντίθετα από τον Εργάσιλο και τον Τύνδαρο, που δεν εμφανίζονται σε όλες τις πράξεις— και αυτή η έντονη σκηνική παρουσία του υπογραμμίζει ακόμα περισσότερο την ισχύ του. Εξάλλου, η «ύπαρξη» και των δύο άλλων χαρακτήρων εξαρτάται από τον ίδιο: ο Τύνδαρος καταδικάζεται από αυτόν να υφίσταται, δεσμώτης, κακουχίες σε λατομείο· ο Εργάσιλος απειλείται με λιμοκτονία ή στην καλύτερη περίπτωση είναι αναγκασμένος να αρκείται στα ψίχουλα του Ηγιώνα, αλλά, ούτως ή άλλως, κινδυνεύει να χάσει την persona του παράσιτου. Ενδεικτικό για τον παραλληλισμό του Εργάσιλου με τον Τύνδαρο είναι ότι ο παράσιτος

<sup>218</sup> Η μόνη σκηνή στην οποία ενδεχομένως να εμφανίζονται και οι δύο είναι η πρώτη, στην οποία όμως δεν έρχονται σε επαφή μεταξύ τους, καθώς ο Τύνδαρος με τον Φιλοκράτη είναι «παγωμένοι»

τελικά κερδίζει εξέχουσα θέση στο τραπέζι, και άρα στον οίκο του Ηγίωνα, όπως και ο Τύνδαρος —αλλά και ο πρόσφατα απομακρυσμένος Φιλοπόλεμος. Αντίθετα, ο παράσιτος σε ένα άλλο έργο, τον *Stichus*, χάνει τη θέση του ως παράσιτος στα σπίτια των πρωταγωνιστών, μολονότι φέρνει καλά νέα για την επιστροφή των χαμένων αρχηγών των οικογενειών. Αυτό δείχνει ότι ο Πλαύτος διασκευάζει και αλλάζει κάθε φορά τυποποιημένους χαρακτήρες και θέματα ανάλογα με το στόχο του κάθε έργου. Αξίζει να σημειωθεί ότι η ενσωμάτωση όλων αυτών των χαρακτήρων στον οίκο του Ηγίωνα σκηνικά αναπαρίσταται από την τελευταία τους έξοδο σε αυτό το σπίτι.

Εδώ πρέπει να σημειώσουμε ότι στην «κωμωδία» του Εργάσιλου εμφανίζονται και δύο άλλα πρόσωπα. Στην πρώτη πράξη, ένας μαστιγίας του Ηγίωνα συνομιλεί μόνο με τον κύριό του, ενώ ο παράσιτος τους παρακολουθεί από μακριά. Αυτός ο δούλος συμμετέχει και στο μεγαλύτερο «έργο» του Τύνδαρου, όπου συνδιαλέγεται με τους δύο αιχμαλώτους και τους ελαφρύνει από τα δεσμά ή προσαρμόζει αυτά στον Τύνδαρο. Στην τέταρτη πράξη ένα παιδί (*puer*), που ανήκει αποκλειστικά στην «κωμωδία» του παράσιτου, εμφανίζεται μετά από την τελευταία έξοδο του Εργάσιλου, για να περιγράψει στους θεατές την ολέθρια εφόρμησή του στην κουζίνα. Το παιδί δεν επανεμφανίζεται, απλά δηλώνει ότι θα αναζητήσει το γέρο αφέντη του για να τον ενημερώσει.

### ***Εργάσιλος και Τύνδαρος: παράλληλοι χαρακτήρες***

Ο Εργάσιλος στα μάτια του Ηγίωνα φαίνεται ένας πιστός φίλος του Φιλοπόλεμου. Βέβαια ο παράσιτος αποκαλύπτει ότι διατηρούσε μια

ωφελιμιστική σχέση με τον γενναιόδωρο νεαρό, αφού του λείπουν τα τραπέζια του, τα οποία απολάμβανε όταν ο Φιλοπόλεμος ήταν στην Αιτωλία. Αντίθετα ο Τύνδαρος φαίνεται στον Ηγίωνα εχθρός του αιχμάλωτου Φιλοπόλεμου, αφού σαν ένας άλλος Σταλαγμός με το τέχνασμα μειώνει τις πιθανότητες να γυρίσει αυτός πίσω. Ο Τύνδαρος δηλαδή στέλνοντας τον νεαρό αφέντη του στην Ηλεία, κάνει δυσκολότερο το ενδεχόμενο να γίνει ανταλλαγή αιχμαλώτων, για τη χάρη ενός δούλου, ο οποίος έχει παραμείνει στην εχθρική πόλη. Ο Τύνδαρος, ωστόσο, αποτελεί παράλληλο του Εργάσιλου, αφού, όπως γνωρίζουν οι θεατές, έστω και εν αγνοία του διασφαλίζει τη σώα επιστροφή του Φιλοπόλεμου (δρα δηλαδή ως πραγματικός φίλος ή αδελφός). Επιπλέον ο επαναπατρισμός του Φιλοπόλεμου, που επιτυγχάνεται χάρη στην έμμεση συμβολή του Τύνδαρου, διασφαλίζει την κοινωνική σταθεροποίηση αφενός του λιμοκτονούντος παράσιτου και αφετέρου του μελλοθάνατου Τύνδαρου.

Επίσης, και ο Τύνδαρος και ο Εργάσιλος περνούν μέσα από συνεχείς αλλαγές ταυτότητας. Αλλαγή ταυτότητας υφίσταται και ο Φιλοκράτης, όταν ψευδώς παρουσιάζεται προσωρινά ως Τύνδαρος, αλλά και ο Αριστοφόντης, ο οποίος παρουσιάζεται αρχικά από τον Τύνδαρο ως τρελός και παντελώς άγνωστος γι' αυτόν, και έπειτα ως σώφρων και γνωστός του Τύνδαρου· αποκαλύπτεται ότι είναι όχι μόνο φίλος του νεαρού αφέντη του Τύνδαρου αλλά και συγγενής του.<sup>219</sup> Κανενός όμως άλλου χαρακτήρα η ταυτότητα δεν περνά τόσες πολλές διακυμάνσεις όσο του Τύνδαρου και του Εργάσιλου. Στο σημείο αυτό πρέπει να σημειωθεί η διαδοχική ταύτιση του παράσιτου με διάφορους τυποποιημένους χαρακτήρες, αλλά και άλλες μορφές, ακόμα και από το ζωικό βασίλειο: αρχικά παρομοιάζει τον εαυτό του με *scortum*, *mus*,

<sup>219</sup> Για το μεταθεατρικό ρόλο του Αριστοφόντη, ο οποίος από-θεατροποιεί (*counter-theatricalization*) την πλεκτάνη του Εργάσιλου βλ. Frangoulidis 1996a, 144-58.

coclea, με διάφορα είδη σκυλιών και σταδιακά παρουσιάζεται ως αποδιωγμένος *parasitus*, *servus currens*, *non parasitus*, *deus ex machina*, *rex*<sup>220</sup> και τελικά βέβαια πάλι ως *parasitus*, αλλά ευπρόσδεκτος.<sup>221</sup> Θα ήθελα εδώ να σημειώσω ότι ο Εργάσιλος προσαρμόζει τον τύπο του *servus currens* στο ρόλο του παράσιτου. Έτσι στην ξέφρενη υποτιθέμενη πορεία του ο Εργάσιλος δεν φαντάζεται να εμποδίζεται απλά από παρείσακτους, αλλά από γουρούνια, από κριάρια και αρνιά,<sup>222</sup> και τέλος από αργόσχολους που τους φέρνει στην Αγορά η μυρωδιά του ψόφιου ψαριού. Έτσι ο Ηγίων τον χλευάζει ότι μπορεί να εκλεγεί αγορανόμος. Η παρουσία γενικά και τα παθήματα του Εργάσιλου προκαλούν μόνο φαιδρότητα, ενώ του Τύνδαρου έχουν και τραγικά στοιχεία, όταν ο Ηγίων εν αγνοία του καταδικάζει τον γιο του σε βέβαιο θάνατο.

Ο παραλληλισμός Τύνδαρου και Εργάσιλου γίνεται εμφανέστερος από το ότι και οι δύο χρησιμοποιούν πολεμικό λεξιλόγιο. Έχει επισημανθεί η παρουσία τέτοιας ορολογίας στον Εργάσιλο.<sup>223</sup> Θα ήθελα να συμπληρώσω ότι επίσης η έφοδος του παράσιτου στην κουζίνα, όπως περιγράφεται από τον *ruer*, αποδίδεται ως επίθεση στα κατσαρολικά και τα τρόφιμα, και χαρακτηρίζεται με τη λέξη *clades* (911). Επίσης δεν έχει τονιστεί η συνάρτηση ή μάλλον η αντίθεση της χρήσης του πολεμικού λεξιλογίου προς τη δήλωση ότι «έχουμε να κάνουμε με κωμωδία και δεν θα δουν οι θεατές μάχες και

<sup>220</sup> Ο Csapo (1989, 156-58) αντιτίθεται στον Fraenkel, που θεωρεί ότι ο όρος *rex* είναι ρωμαϊκό στοιχείο, και υποστηρίζει ότι αυτός αποδίδει την ελληνική λέξη *τύραννος*.

<sup>221</sup> Για τις μεταμορφώσεις αυτές βλ. Leach 1969c, 287-88.

<sup>222</sup> Δέχομαι την ερμηνεία του Moore (1991, 250-51) για τους προβληματικούς στίχους 818-22 που αναφέρονται στον τράγο και τα αρνιά.

<sup>223</sup> Ο Fraenkel (2000, 111, 247-48) εντοπίζει στρατιωτική ορολογία στις δύο συνομιλίες του Εργάσιλου με τον Ηγίωνα και στον τέταρτο μονόλογό του.

πολέμους» του προλόγου». <sup>224</sup> Συνήθως όποτε γίνεται αναφορά στο σε μάχες στους *Captiui*, αυτό γίνεται παρωδιακά: ο Φιλοπόλεμος λοιπόν δεν υμνείται στη διάρκεια της κωμωδίας για τυχόν ανδραγαθήματά του, αλλά για τη γενναιότητά του να αντιμετωπίζει επιτυχώς τη μεγάλη πείνα του Εργάσιλου που ούτε στρατοί ολόκληροι δεν μπορούν να τιθασεύσουν. Τα πολεμικά κατορθώματα του πεινασμένου παράσιτου προκαλούν το γέλιο των θεατών και πιστοποιούν την ταυτότητά του ως παράσιτου.

Από την άλλη πλευρά, τα πολεμικά κατορθώματα του Τύνδαρου αποδίδονται με σοβαρότητα και προκαλούν θαυμασμό, πιστοποιώντας έτσι την ταυτότητά του ως άξιου γιου του Ηγίωνα. Το πολεμικό λεξιλόγιο ενσωματώνεται στην αυτοθυσία του Τύνδαρου, όταν με περηφάνια αυτός αντιτάσσει στο θυμωμένο Ηγίωνα ότι είναι πρόθυμος να πεθάνει και να δοξαστεί από τις μελλούμενες γενιές, να κερδίσει επομένως ηρωική υστεροφημία (*erit mi hoc factum mortuo memorabile*, 684), αφού γλίτωσε από τους εχθρούς (*hostibus*, 685) τον νεαρό αφέντη του και τον έστειλε σώο στην Ηλεία. Ίσως και η τιμωρία που του επιβάλλει ο Τύνδαρος (να ταλαιπωρείται αλυσοδεμένος στο ορυχείο) να μπορεί να ιδωθεί ως τιμωρία επιβαλλόμενη σε εχθρό στρατιώτη από έναν χαρακτήρα που εξουσιάζει τους πάντες επί σκηνής —ο Ηγίων πιστεύει ότι ο Τύνδαρος του έχει στερήσει τον γιο του. <sup>225</sup> Το ηρωικό πάντως στοιχείο στην αυτοθυσία του Τύνδαρου δεν είναι άσχετο από τη

<sup>224</sup> Ο Φραγκουλίδης (Frangoulidis 1996a, 150) έχει εντοπίσει πολεμικό λεξιλόγιο στα λόγια του Αριστοφώντη και το έχει συσχετίσει με την αντίστοιχη προλογική ρήση.

<sup>225</sup> Πβ. ενδεχομένως τις κακουχίες των Αθηναίων αιχμαλώτων στα λατομεία της Σικελίας στη διάρκεια του Πελοποννησιακού πολέμου. Από την άλλη πλευρά, η τιμωρία σε καταναγκαστικά έργα σε λατομείο είναι μία από τις έσχατες ποινές των δούλων. Πβ. *Poenulus* 827-28, όπου ο δούλος Συγκέραστος δηλώνει ότι θα προτιμούσε μια τέτοια τιμωρία παρά να υπηρετεί τον προαγωγό αφέντη του.

σύμβαση της επερχόμενης αναγνώρισης. Πιστεύω δηλαδή ότι ο Τύνδαρος συμπεριφέρεται ηρωικά ακριβώς επειδή πρέπει να συμπεριφερθεί με *ingenium liberale*, εφόσον πρόκειται με την επερχόμενη αναγνώριση να περάσει από το *status* του δούλου σε εκείνο του ελεύθερου. Από ανθρωπολογικής πλευράς, η θυσία ή ο σχεδόν σίγουρος θάνατος θα μπορούσε να ιδωθεί ως μια τελετουργία, ένα πέρασμα (*rite of passage*) από τη μια κατάσταση, αυτή του δούλου, σε αυτή του ελεύθερου.

Για να επιστρέψω στη συζήτηση του πολεμικού στοιχείου, πιθανώς ο Τύνδαρος ως δούλος να μην πολεμούσε, όπως ο αφέντης του, αλλά να του κρατούσε απλά τον οπλισμό, και αυτή είναι η μοναδική ευκαιρία που έχει για να επιδείξει ηρωισμό· τέτοιο ηρωισμό μάλιστα που όχι μόνο δεν τον φέρνει σε σύγκρουση με τα ιδεώδη της πραγματικής πατρίδας του και τα πιστεύω του πατέρα του —στα οποία θα ήταν αντίθετος αν σκότωνε Αιτωλούς— αλλά που αντίθετα τον φέρνει κοντύτερα σε αυτά, αφού η αυτοθυσία του διασφαλίζει τη σωτηρία του Φιλοκράτη αλλά συγχρόνως και του αδελφού του Φιλοπόλεμου. Ο Τύνδαρος άλλωστε συμπεριφέρεται ηρωικά για τον πρόσθετο λόγο ότι ο άλλος γιος του Ηγίωνα είναι αιχμάλωτος πολέμου στην Αιτωλία και ονομάζεται και Φιλοπόλεμος. Δεν μπορεί δηλαδή να φανεί κατώτερος του αδελφού του. Έχει σωστά διαπιστωθεί ότι ο Ηγίων δέχεται τελικά στις αγκάλες του τον Τύνδαρο μόνο και μόνο επειδή μαθαίνει ότι είναι γιος του, χωρίς να του έχει συγχωρήσει την αφοσίωσή του στον Φιλοκράτη.<sup>226</sup> Φαίνεται όμως ειλικρινής, όταν στενοχωριέται που έθεσε σε κίνδυνο το γιο του, έναν άντρα με αρετές (*ex suis uirtutibus*, 997).<sup>227</sup> Και οι αρετές αυτές είναι η αυτοθυσία του.

<sup>226</sup> Konstan 1983, 68-69.

<sup>227</sup> Βλ. Leach 1969c, 295. Πβ. Gosling 1983, 57.



Θα ήθελα στο σημείο αυτό να επισημάνω ότι ο Τύνδαρος, όταν επιστρέφει από το ορυχείο, μοιάζει να επιστρέφει από τον Άδη και στη συνέχεια βιώνει μια δεύτερη γέννηση με την αποκάλυψη της καταγωγής του.<sup>228</sup> Ο Konstan παραλληλίζει τη δεύτερη αυτή γέννηση του Τύνδαρου με τη γενέθλια ημέρα του Εργάσιλου, στην οποία ο ο παράσιτος έχει αναφερθεί στη συζήτησή του με τον Ηγίωνα.<sup>229</sup>

Ως προς τη σκηνική δράση, ο Τύνδαρος και ο Εργάσιλος αντιπαρατίθενται. Ο Τύνδαρος είναι ακινητοποιημένος στον οίκο του Ηγίωνα, αφού την περισσότερη ώρα εμφανίζεται αλυσσοδεμένος, από το αρχικό tableau μέχρι την τελευταία του έξοδο: αρχικά έχει βαριά δεσμά, κατόπιν ελαφρύτερα, για λίγο είναι απαλλαγμένος από αυτά, αλλά σύντομα οδηγείται ξανά σε αυτά και στο τέλος του έργου είναι πια τόσο βαριά αλυσσοδεμένος που χρειάζεται σιδηρουργός, για να τον απελευθερώσει. Και αυτή του η εμφάνιση είναι ειρωνική, αν σκεφτούμε ότι πρόκειται για έναν εκ γενετής ελεύθερο άνθρωπο, όπως πληροφορεί τους θεατές ο πρόλογος.

Από την άλλη πλευρά ο Εργάσιλος κινείται συνεχώς. Όχι μόνο πλησιάζει τρεις φορές ή απομακρύνεται δύο φορές από τον οίκο του Ηγίωνα, αλλά επιδίδεται και σε διεξοδική βόλτα στην Αγορά επιδιώκοντας πρόσκληση σε γεύμα, και κατόπιν στο λιμάνι, όπου εκ νέου αναζητά την τύχη του, αφού η προηγούμενη περιήγηση απέβη άκαρπη. Η αναγκαιότητα της παρουσίας του στο λιμάνι έχει αμφισβητηθεί από τον Hough,<sup>230</sup> αλλά έχει εξηγηθεί από τον

---

<sup>228</sup> Leach 1969c, 294.

<sup>229</sup> Konstan 1986, 71. Σε άλλα έργα του Πλαύτου η natalis dies αποδίδεται στον κατεργάρη δούλο.

<sup>230</sup> Hough 1942, 34.

Viljoen<sup>231</sup> ως μια ακόμα απόπειρα να βρει ο παράσιτος κάτι καλύτερο από την *cena aspera*, που του υποσχέθηκε ο Ηγίων. Θα ήθελα να συμπληρώσω ότι ο παράσιτος πηγαίνει σε όλες τις δυνατές εξόδους που του παρέχει το αρχαίο θέατρο αλλά ίσως και η κοινή λογική: στο *forum* και στον *portus*. Το ότι δεν πηγαίνει και στον αγρό το έχει ο ίδιος εξηγήσει από νωρίς στο έργο: οι παράσιτοι βρίσκονται σε νάρκη, όσο οι οικοδεσπότες τους διασκεδάζουν στις εξοχές. Γυρίζει επομένως όλη την πόλη, για να εξασφαλίσει την τροφή του.

### **Ο επίλογος των «δύο κωμωδιών»**

Ο Εργάσιλος είχε μια εξελικτική πορεία από τα κατώτερα στοιχεία της ανθρώπινης κοινωνίας (αλλά και της ζωώδους κατάστασης) στα ανώτερα: από *scortum* ή *mus* κάποια στιγμή ταυτίζεται με τον αξιωματούχο που επιβλέπει την τροφοδοσία, και με ορισμένες μάλιστα θεότητες. Η υψηλή όμως εικόνα του παράσιτου αναιρείται εν μέρει, όταν εκείνος εφορμά στην κουζίνα και από ευλογία μετατρέπεται σε *calamitas*. Ο Εργάσιλος μπορεί να μην αλλάζει εμφανώς *status*, όπως ο Τύνδαρος, και να δείχνει ότι σταθεροποιείται στο συμβατικό ρόλο του, όμως έχει και αυτός κάποια κοινωνική ανέλιξη: αναγορεύεται από τον γέρο *cellarius* της αποθήκης του σπιτιού του. Βέβαια αυτός που κερδίζει τις εντυπώσεις είναι ο Τύνδαρος. Ο οίκος της Ηλείας που εκπροσωπείται από τον Φιλοκράτη, τον ανταμείβει για την αρετή του και ο οίκος της Αιτωλίας, από τον οποίο είχε βίαια και άδικα ξεριζωθεί, τον δέχεται

---

<sup>231</sup> Viljoen 1963, 58-59.

στα σπλάγχνα του. Έτσι μετά τον όλεθρο ο Τύνδαρος την ίδια μέρα ανακηρύσσεται και απελεύθερος και ελεύθερος.<sup>232</sup>

---

<sup>232</sup> Συγκριτικά αναφέρω ότι ο πανούργος δούλος Παλαιστρίων στον *Miles gloriosus* δυο φορές κερδίζει την απελευθέρωσή του, αφενός από τον νεαρό, προηγούμενο αφέντη του (στ. 1194) και αφετέρου από τον καινούργιο κύριό του, τον στρατιώτη, τον οποίο βέβαια έχει εμπαίξει (στ. 1213): βλ. Frangoulidis 1994, 85.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5. *EPIDICUS*

### Η ΚΩΜΩΔΙΑ ΤΩΝ ΑΝΑΓΝΩΡΙΣΕΩΝ

Ο *Epidicus* είναι ένα έργο μικρό σε έκταση (733 στίχοι), το οποίο έχει προκαλέσει το ενδιαφέρον των μελετητών του Πλαύτου εξαιτίας της συνοπτικής και κάποτε ελλειπτικής παρουσίασης των γεγονότων της πλοκής και ιδίως της *Vorgeschichte* της κωμωδίας. Οι περισσότεροι λοιπόν διαπιστώνουν ελαττώματα στην πλοκή του και κάνουν την υπόθεση ότι αυτά δεν θα υπήρχαν στο ελληνικό πρότυπό του, το οποίο όμως δεν έχει ταυτιστεί.<sup>233</sup> Σχετικά πρόσφατα ο Goldberg έχει αμφισβητήσει την ύπαρξη ελληνικού προτύπου· έχει επίσης μιλήσει για «coherent structure» του συγκεκριμένου έργου.<sup>234</sup> Η σφιχτοδεμένη πλοκή του έργου θα υποστηριχθεί και εδώ.

Το να μιλά κανείς για ύπαρξη συγκεκριμένου προτύπου ή ανυπαρξία του είναι παρακινδυνευμένο εξαιτίας της έλλειψης επαρκών στοιχείων που να στηρίζουν τη μια ή την άλλη άποψη. Αυτό το οποίο έχουμε ως δεδομένο είναι

---

<sup>233</sup> Για μια επισκόπηση της παλιότερης βιβλιογραφίας πάνω σε αυτά τα θέματα βλ. Duckworth 1979, 97-98. Πιο πρόσφατα η Fantham (1981, 1-10) έχει υποστηρίξει ότι η ελλιπής κάποτε παρουσίαση των προ του δράματος δεδομένων οφείλεται στην απουσία στην αρχή του έργου ενός προλόγου ελληνιστικού τύπου. Ακόμα πιο πρόσφατα ο Lowe (2001, 57) μιλά για ιδιομορφίες και ελλειπτική πλοκή. Από την άλλη μεριά η Manuwald (2001, 133-61) ισχυρίζεται ότι οι απαραίτητες πληροφορίες για τον θεατή δίνονται, ενώ αυτές που αποκρύπτονται συμβάλλουν στο σασπένς.

<sup>234</sup> Goldberg 1978, 81-91, κυρίως 88.

η συγκεκριμένη κωμωδία του Πλαύτου στη μορφή με την οποία μας έχει παραδοθεί. Και σε αυτό το κεφάλαιο το έργο θα αναλυθεί ως ένα αυτόνομο δραματικό κείμενο. Η εξέταση της κωμωδίας αφ' εαυτής αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς ο ίδιος ο Πλάυτος στην κωμωδία του *Bacchides* (214) την ξεχωρίζει ως μια ιδιαίτερα προσφιλή του δημιουργία.

Ο Goldberg έχει υποστηρίξει τη συνοχή της δομής του έργου συγκρίνοντας την αρχή με το τέλος του και ιδίως τις δύο παράλληλες αποκαλύψεις σχετικά με την ταυτότητα των δύο κοριτσιών στις πράξεις III και IV.<sup>235</sup> Εγώ θα εμβαθύνω σε αυτή την τελευταία σύγκριση δείχνοντας ότι στις πράξεις αυτές αλλά και στην επόμενη, την V, το κείμενο συνίσταται από αναγνωρίσεις, οι οποίες —έξι στο σύνολό τους— είναι συμμετρικά τοποθετημένες μέσα στο έργο και μάλιστα σε αντιθετικά ζεύγη. Στο αρχικό τμήμα αυτού του κεφαλαίου θα εξεταστούν επίσης οι σίχοι που προηγούνται αυτών των αναγνωρίσεων και τις προοικονομούν. Οι αναγνωρίσεις σχετίζονται με τη λύση των δολοπλοκιών του δούλου, ενώ η προηγηθείσα κωμωδία με τη δέση τους. Επιπλέον θα φανεί ότι εκτός από τις συμμετρικές αναγνωρίσεις του δεύτερου μέρους, στο πρώτο μέρος της κωμωδίας (αλλά και στο τέλος της) υπάρχει συμμετρικότητα στον τρόπο παρουσίασης του υλικού της πλοκής. Η ύπαρξη αυτών των συμμετριών φανερώνει τον προσεκτικό τρόπο με τον οποίο είναι φτιαγμένο το έργο, γεγονός που μας επιτρέπει να αποτιμήσουμε την τέχνη του δραματουργού.

---

<sup>235</sup> Goldberg 1978, 85-89.

### ***Το πρώτο προλογικό τμήμα του έργου***

Ονομάζω έτσι την αρχή της κωμωδίας, επειδή, όπως θα δείξω αργότερα, ακολουθεί μια άλλη σκηνή, που λειτουργεί ως δεύτερο προλογικό τμήμα. Εν πάση περιπτώσει το έργο ξεκινά όχι με πρόλογο, αλλά με δύο προτατικούς χαρακτήρες, ο ένας εκ των οποίων είναι ο επώνυμος ήρωάς του, ο δούλος Επίδικος· ο άλλος είναι ο δούλος Θεσπρίων, ο οποίος παράλληλα εμφανίζεται ως *servus currens*. Ο Επίδικος σταματά τη φόρα του Θεσπρίωνα από το λιμάνι για να συλλέξει πληροφορίες σχετικά με το νεαρό αφέντη του. Έτσι οι θεατές πληροφορούνται ότι ο Στρατιπποκλής, ο τυπικός *adulescens*, έχει μόλις επιστρέψει από μια εκστρατεία, η οποία δεν κατονομάζεται, και έχει εξαγοράσει με δάνειο μια αιχμάλωτη, την Τελεστίδα. Ο Πλαύτος διακωμωδεί το νεαρό ήρωα, αφού όχι μόνο τον παρουσιάζει να έχει παρατήσει τα όπλα του στο πεδίο της μάχης λάφυρα των εχθρών (παρά το ένδοξο όνομά του), αλλά κυρίως τον δείχνει να συμπεριφέρεται με επιπολαιότητα και στο ερωτικό πεδίο. Ο Στρατιπποκλής ήταν πολύ πρόσφατα ερωτευμένος με άλλο κορίτσι, την Ακροπολιστίδα, την οποία ο Επίδικος με τέχνασμα είχε εξαγοράσει για χάρη του από ένα προαγωγό. Συγκεκριμένα είχε εξαπατήσει τον πατέρα του νεαρού, τον Περιφάνη, ότι επρόκειτο για την χαμένη κόρη του, αποσπώντας με αυτόν τον τρόπο τα απαραίτητα χρήματα. Από τα λόγια του Θεσπρίωνα για τις καινούργιες ερωτικές περιπέτειες του Στρατιπποκλή ο Επίδικος αντιλαμβάνεται με δυσαρέσκεια ότι πρέπει ξανά να επωμιστεί το βάρος να πείσει τον ίδιο γέροντα να του δώσει χρήματα, για να τα δώσει αυτός με τη σειρά του στο Δανειστή και έτσι να ξεπληρωθεί το χρέος για την Τελεστίδα.

Πρέπει να σημειωθεί ότι η κωμωδία αυτή των αναγνωρίσεων ξεκινά με μια ακόμα «εκτός σειράς» αναγνώριση, αφού μετά από μια αρκετά εκτενή

στιχομυθία οι δύο δούλοι αποκαλύπτουν ο ένας στον άλλο την ταυτότητά τους.<sup>236</sup> Μετά το πέρας της συνομιλίας τους ο Θεσπρίων εξέρχεται και ο Επίδικος μένει μόνος στη σκηνή. Σε ένα μονόλογο διεκτραγωδεί την κατάσταση του, συλλογιζόμενος τι θα μπορούσε να κάνει ώστε να ξεγελάσει για δεύτερη φορά τον Περιφάνη.<sup>237</sup>

### ***Το πρώτο μέρος της κωμωδίας: Συμμετρικές συναντήσεις***

Οι πράξεις I έως III παρουσιάζουν μια ομοιόμορφη σκηνική δράση: υπάρχουν δυο χαρακτήρες στη σκηνή αρχικά· στην παρέα τους κατόπιν προστίθεται και συνομιλεί και ο Επίδικος, ο οποίος στη συνέχεια συνήθως μονολογεί. Πιο αναλυτικά, στην πράξη I, μετά τη συνομιλία με τον Θεσπρίωνα, ο Επίδικος παραμερίζει σε μια άκρη της σκηνής, και τότε εμφανίζονται δύο άλλοι χαρακτήρες, ο προεξαγγελθείς Στρατιπποκλής και ο φίλος του Χαιρίβουλος. Αφού ο Επίδικος ακούει για λίγο τους δύο νέους να συνομιλούν, εκφωνεί κατ' ιδίαν λόγια και στη συνέχεια παρουσιάζεται ενώπιόν τους και εμπλέκεται σε συζήτηση μαζί τους. Κατόπιν εκφέρει ένα μονόλογο, όπου πάλι δηλώνει την αγωνία του, αλλά τώρα είναι πιο αποφασισμένος. Μετά εξέρχεται. Η συμμετρικότητα στην επόμενη πράξη II είναι έκδηλη. Τώρα εμφανίζεται ένα ζεύγος ηλικιωμένων φίλων, ο προαναγγελθείς Περιφάνης και ο Αποικίδης. Ο Επίδικος, αφού μονολογήσει κατ' ιδίαν και αφού πάλι τους ακούσει για λίγο, παρουσιάζεται μπροστά τους και συνομιλεί μαζί τους. Γενικά δηλαδή πριν να μιλήσει ο Επίδικος, κρυφακούει τα ζεύγη των χαρακτήρων, ζυγίζοντας με αυτόν τον τρόπο κάθε φορά τα πράγματα. Μόλις οι δύο γέροι εξέλθουν, ο

<sup>236</sup> Για την αναγνώριση αυτή βλ. Slater 2001, 191-92.

<sup>237</sup> Σχετικά με τον «διπλό» μονόλογο του ηθοποιού που κάνει ο Slater (1985, 19-24) βλ. σημείωση 31 της Εισαγωγής.

δούλος σε έναν ακόμη μονόλογο θριαμβολογεί αυτή τη φορά για την επιτυχημένη προσπάθειά του να αποσπάσει χρήματα από τον Περιφάνη.<sup>238</sup> Στην πράξη III, λίγο ως πολύ, έχουμε μια παρόμοια σκηνική διάρθρωση: οι δύο νέοι συζητούν αρχικά μεταξύ τους και στη συνέχεια και με τον Επίδικο. Κατόπιν συνομιλούν οι δύο γέροι. Από τα μέσα της πράξης III μέχρι και τα μέσα της V έχουμε τις αναγνωρίσεις.<sup>239</sup> Το έργο τελειώνει με συζήτηση υψηλών τόνων ανάμεσα στους δύο γέρους και τον Επίδικο, που θυμίζει τις συζητήσεις γενικά πριν από τις αναγνωρίσεις, με τη διαφορά ότι τώρα όλα έχουν αποκαλυφθεί, αλλά με τέτοιο τρόπο ώστε να επαινεθεί και να κερδίσει την ελευθερία του ο Επίδικος. Είναι εμφανές ότι αυτός κινεί τα νήματα (άλλωστε δίνει και το όνομά του στο έργο) συνεννοούμενος και με τα δύο ζεύγη χαρακτήρων, τα οποία δεν συναντώνται ποτέ μεταξύ τους. Συνωμοτεί λοιπόν με τους νέους για να εμπαίξει τους γέρους.

Εκτός από τη συμμετρική διάταξη του υλικού σχετικά με τα δύο ζεύγη νέων και γερόντων στις πράξεις I και II, αναλογίες παρουσιάζει και το περιεχόμενο των συνομιλιών. Με το διάλογο των δύο νέων επιβεβαιώνονται τα λόγια του δούλου Θεσπρίωνα σχετικά με την απόκτηση της Τελεσιτίδας. Ο Στρατιπποκλής αναμένει από τον Επίδικο να καταστρώσει ένα καινούργιο σχέδιο για να τον βοηθήσει, ειδάλλως θα τον υποβάλει σε βασανιστήρια. Ο Στρατιπποκλής έχει προηγουμένως εκφράσει στο φίλο του τη ντροπή που αισθάνεται (*rudet*, 107) για το ότι εξαγόρασε μια αιχμάλωτη κρυφά από τον

<sup>238</sup> Ο Moore (1998, 38) τονίζει τη συμμαχία του κοινού με τον Επίδικο στη διάρκεια αυτού του μονόλογου (σκηνή II.iii).

<sup>239</sup> Πριν από το τελευταίο ζεύγος αναγνωρίσεων υπάρχει συζήτηση μεταξύ του Στρατιπποκλή και του Επίδικου, στη διάρκεια της οποίας ο δούλος ζητά από τον νεαρό αφέντη να τον προστατεύσει. Τελικά, μετά τις αναγνωρίσεις που ακολουθούν, οι οποίες είναι υπέρ του Επίδικου, ο δούλος παίρνει ο ίδιος ξανά στα χέρια του την κατάσταση.



πατέρα του· μια ανάλογη ντροπή αισθάνεται και ο Περιφάνης.<sup>240</sup> Ο Περιφάνης, τώρα που η δυνάστης σύζυγός του (uxor dotata) έχει πεθάνει, επιθυμεί να ξαναπαντρευτεί και συγκεκριμένα μια γυναίκα που στο παρελθόν είχε βιάσει στην Επίδαυρο, την Φιλίππα. Τη γυναίκα αυτή δεν ξαναείδε από τη μέρα του βιασμού, γνωρίζει όμως ότι του χάρισε μια κόρη. Ο senex ντρέπεται να μιλήσει για το θέμα της παντρείας στο γιο του. Ο Αποικίδης αναφέρεται στη ντροπή του φίλου του πολύ συχνά (rudet, rudendum, rudor, rudeat, rudendum, 167-69), προφανώς για να δείξει ότι ο Περιφάνης τον έχει κουράσει με το θέμα. Είναι εμφανές ότι και ο νέος και ο γέρος πατέρας του συζητούν με τον φίλο τους υποθέσεις ερωτικές, ο Στρατιπποκλής για την Τελεσίδα, ο Περιφάνης για την Φιλίππα.

Έτσι προοικονομείται η εμφάνιση των δύο γυναικών μετέπειτα στο έργο. Κυρίως όμως προοικονομούνται δύο από τις αναγνωρίσεις. Ο Περιφάνης θα έχει μια συγκινητική συνάντηση με τη γυναίκα που επιθυμεί να αποκαταστήσει. Ο Στρατιπποκλής θα έρθει αντιμέτωπος με την αποκάλυψη ότι η Τελεσίδα είναι αδελφή του. Στοιχείο της προσεγγμένης πλοκής είναι ότι ο Στρατιπποκλής στην πρώτη κουβέντα που βγήκε από τα χείλη του, ομολόγησε στον φίλο του (και στους θεατές) ότι σεβάστηκε το κορίτσι και δεν το άγγιξε (110). Οι μελετητές βλέπουν εδώ μια άλλη δυνατότητα εξέλιξης στο ενδεχόμενο πρότυπο του Πλαύτου, το γάμο δηλαδή δύο ετεροθαλών αδελφών· η κοπέλα έπρεπε να είναι παρθένα για να διευθετηθεί ο γάμος.<sup>241</sup> Όμως και για την εξέλιξη του συγκεκριμένου έργου η ομολογία του Στρατιπποκλή είναι σημαντική: εφόσον η Τελεσίδα θα αποδειχτεί στο τέλος αδελφή του νεαρού, ήδη από την αρχή της κωμωδίας δεν πρέπει να υπάρχει

<sup>240</sup> Για το κοινό συναίσθημα ντροπής του Στρατιπποκλή και του Περιφάνη βλ. Lowe 2001, 62.

<sup>241</sup> Βλ., π.χ., Lowe 2001, 62.

καμιά αμφιβολία για το ότι δεν μπορεί να υπήρξε αιμομικτική σχέση μεταξύ τους. Μια τέτοια σχέση, έστω και μεταξύ ετεροθαλών αδελφών, ίσως να μην ήταν αποδεκτή από το συντηρητικό ρωμαϊκό κοινό.

Στο σημείο αυτό θα ήθελα να παραθέσω μια παρατήρηση του Rosivach<sup>242</sup> για τη σκηνική οργάνωση της πράξης I σε σχέση με εκείνη της πράξης II. Ο μελετητής θεωρεί ότι η σκηνή αναπαριστά δύο οικήματα, το σπίτι του Χαιρίβουλου και το σπίτι του Περιφάνη και τοποθετεί το πρώτο από αυτά στο αριστερό τμήμα της σκηνής, όπου γίνεται η κίνηση των χαρακτήρων στη διάρκεια της πράξης I. «Since Periphanes must not know that Stratippocles has returned, this staging entirely on the left is far more appropriate...».

### ***Το «δεύτερο» προλογικό τμήμα***

Η σκηνή της συζήτησης των δύο γέρων με τον Επίδικο στην πράξη II μπορεί να θεωρηθεί ένα δεύτερο προλογικό τμήμα της «κωμωδίας» που εννορηστώνει αυτή τη φορά ο δούλος εις βάρος τους: το τμήμα αυτό δηλαδή δεν απευθύνεται στους θεατές, όπως ο πρόλογος, αλλά σε χαρακτήρες του έργου. Για δεύτερη φορά μέσα στο έργο εμφανίζεται ένας *servus currens*. Ο Επίδικος δηλαδή αποφασίζει να μιμηθεί τον Θεσπρίωνα που στην αρχή του έργου παρουσιάστηκε έχοντας αυτό το ρόλο, για να μεταφέρει στους θεατές τις πληροφορίες σχετικά με την άφιξη του Στρατιπποκλή. Τόσο ο Θεσπρίων όσο και ο Επίδικος φορούν μανδύα, πράγμα που έχει κάποια σημασία για το συγκεκριμένο ρόλο των δύο δούλων: το μανδύα του Θεσπρίωνα άρπαξε ο Επίδικος για να του σταματήσει τη φόρα (2), και ο ίδιος τυλίγει το δικό του

---

<sup>242</sup> 1986, 439, 441, σημ. 34.

μανδύα γύρω από το λαιμό του (194), για να δείξει προφανώς τη δήθεν ταχύτητα της κίνησής του.<sup>243</sup>

Το δεύτερο προλογικό τμήμα αποτελεί ανατροπή του πρώτου, αφού οι πληροφορίες διαστρεβλώνονται για να επιτευχθεί, προς τέρψιν των θεατών, ο εμπαιγμός των δύο γέρων. Συγκεκριμένα ο Επίδικος ψεύδεται ότι ο νεαρός αφέντης του δεν γύρισε ακόμα, αλλά τον περιμένουν την επόμενη μέρα· ο Θεσπρίων είχε πει ότι ο Στρατιπποκλής είχε μόλις φτάσει. Στη συνέχεια ο Επίδικος αναφέρει μεν ότι ο νεαρός προτίθεται να εξαγοράσει την Τελεσιίδα, αλλά προτείνει να αγοραστεί εκ νέου η κοπέλα από τον Περιφάνη με το ίδιο ποσό. Έτσι θα την απομακρύνει δήθεν από τον ερωτευμένο Στρατιπποκλή και θα μπορέσει εκείνος να κάνει έναν αξιοπρεπή γάμο. Αντικειμενικός στόχος βέβαια είναι να αποσπαστεί το χρηματικό ποσό από τον Περιφάνη, για να ξεπληρώσει ο νεαρός το χρέος του στον Δανειστή. Επίσης, ο Επίδικος προφανώς συλλαμβάνοντας την ιδέα από τα γράμματα που του έστειλε παλιότερα ο νεαρός για να απελευθερώσει την Ακροπολισιίδα, ψεύδεται τώρα ότι από γράμμα του νεαρού μαθεύτηκε η απόφασή του να εξαγοράσει την Τελεσιίδα.<sup>244</sup>

Η αφήγηση του Επίδικου στους δύο γέρους είναι πιο εμπνευσμένη από αυτή του Θεσπρίωνα στον ίδιο. Ο Επίδικος περιγράφει με γλαφυρότητα τον ερχομό των στρατευμάτων στην πόλη, των υποζυγίων και των αιχμαλώτων, καθώς επίσης τις εταίρες που περίμεναν τους αγαπημένους τους. Επίσης μεταφέρει με ζωντάνια την κουβέντα γυναικών σχετικά με τον νεαρό αφέντη του, που προσποιείται ότι άκουσε κρυφά. Εν ολίγοις, η αφήγησή του είναι

<sup>243</sup> Πβ. τον Εργάσιλο στους *Captiui* που μιμείται τον *servus currens* ρίχνοντας τον μανδύα του γύρω από το λαιμό του (779).

<sup>244</sup> Για το επιχείρημα αυτό βλ. Lowe 2001, 64.

διανθισμένη με εικόνες, χρώματα και ήχους. Μολονότι αυτή η σκηνή είναι συμμετρική προς αυτή με τον Θεσπρίωνα, ο δεύτερος *servus currens* δίνει μια πιο πλούσια αφήγηση, υπάρχει δηλαδή *variatio* στην επανάληψη της σκηνής.

Το δεύτερο προλογικό τμήμα ξεκίνησε από μια ιδέα που, όπως ομολογεί ο ίδιος ο δούλος, του έδωσαν οι δύο γέροι: το γάμο που θα ήθελαν για τον Στρατιπποκλή. Από κει και πέρα ο Επίδικος αυτοσχεδιάζει. Πάντως, το τμήμα αυτό και τα επιχειρήματα του δούλου φέρνουν το επιθυμητό αποτέλεσμα, την ποθητή συναίνεση του Περιφάνη στο να δώσει τα αναγκαία χρήματα για την Τελεστίδα. Η «κωμωδία» αυτή εις βάρος του (και δευτερευόντως εις βάρος του Αποικίδη) θα συνεχιστεί κατά τις αναγνωρίσεις, οπότε θα αποκαλυφθεί πια η ευπιστία και η επιπολαιότητα του Περιφάνη. Οι αναγνωρίσεις λοιπόν σχετικά με τα δύο κορίτσια στις πράξεις III και IV λειτουργούν στο να φανεί ο εμπαιγμός των γέρων, που θα φτάσει στο αποκορύφωμά του στο τέλος της κωμωδίας.

Συμπερασματικά μπορούμε να πούμε ότι το πρώτο γενικά μέρος της κωμωδίας έχει μια εξαιρετική συνοχή που επιτυγχάνεται με σκηνές και πράξεις που εκτυλίσσονται με παραλληλισμούς ή αντιθετικούς παραλληλισμούς (*similitudo per contrarium*). Στη θέση δηλαδή των δύο νέων εμφανίζονται δύο γέροι, οι συνεννοήσεις με τους νέους καταλήγουν σε πλεκτάνες εις βάρος των γέρων, η διανθισμένη και πλαστική αφήγηση του Επίδικου για την άφιξη των στρατευμάτων αντικαθιστά τη φειδωλή και πραγματική αφήγηση του Θεσπρίωνα.

### ***Το δεύτερο μέρος της κωμωδίας: Οι συμμετρικές αναγνωρίσεις***

Όπως προανέφερα, ο *Epidicus* είναι ένα μικρό σε μέγεθος έργο. Μεγάλη έκταση καταλαμβάνουν σε αυτό (περίπου το ένα τρίτο) μια σειρά από αναγνωρίσεις, οι οποίες εμφανίζονται ανά ζεύγη στις πράξεις III, IV και V. Αν μάλιστα συνυπολογισθεί και η αναγνώριση στην αρχή της κωμωδίας, τότε έχουμε το μόνο έργο στο corpus του Πλαύτου στο οποίο αφιερώνονται τόσοί στίχοι και άρα και τόση σημασία στις αναγνωρίσεις. Μάλιστα ο Πλαύτος καινοτομεί εδώ στο σχετικό μοτίβο, αφού οι τρεις από τις έξι αναγνωρίσεις είναι αρνητικές (κάθε ζεύγος αποτελείται από μια θετική και μια αρνητική), οι χαρακτήρες δηλαδή απογοητεύονται από την παρουσία μη αναμενόμενων προσώπων που δεν αναγνωρίζουν ή που τους εμφανίζονται με καινούργια ταυτότητα. Αντίθετα, οι θετικές αναγνωρίσεις (εκτός από την πρώτη, για την οποία θα γίνει λόγος πιο κάτω) είναι οι συνήθεις, δηλαδή οι χαρακτήρες που εμπλέκονται σε αυτές ήταν γνωστοί στο παρελθόν και τώρα αναγνωρίζουν ο ένας τον άλλο. Ας εξετάσουμε τώρα αναλυτικά τις έξι αυτές αναγνωρίσεις.<sup>245</sup>

#### ***Η πρώτη οιονεί αναγνώριση (III.iv, 437-71) (θετική)***

Στα μέσα της πράξης III εμφανίζεται ένας νέος χαρακτήρας που έχει προεξαγγελθεί από τον Επίδικο, ένας miles gloriosus, ο οποίος αναζητά το σπίτι του Περιφάνη. Ο senex βρίσκεται ήδη στη σκηνή και πλησιάζει αυτόν που τον γυρεύει και που συνοδεύεται από ένα βωβό πρόσωπο, έναν δούλο. Αν και δεν έχουμε μια κανονική αναγνώριση μεταξύ των δύο χαρακτήρων (τα δύο πρόσωπα δεν γνωρίζονταν στο παρελθόν και τώρα είναι η πρώτη φορά

<sup>245</sup> Ο Willock (1995, 27) σχολιάζει τις αναγνωρίσεις λέγοντας τα εξής: “Now that the situation has been fully developed, we have two successive scenes unmasking the two girls in the house which are interwoven with two identifying the other two women.”

που συναντιούνται), παρ' όλα αυτά υπάρχουν στοιχεία που αποδεικνύουν ότι και εδώ συμβαίνει κάποια αναγνώριση. Ο Περιφάνης φανερώνει στον στρατιώτη την ταυτότητά του και μάλιστα εν τη ρύμη του λόγου τού αποκαλύπτει επίσης ότι υπήρξε και ο ίδιος ένας ακόμα σπουδαιότερος miles gloriosus. Για αρκετή ώρα οι δυο τους αναμετρώνται ως προς τα κατορθώματά τους. Ο Περιφάνης επομένως αξιοποιεί το παρελθόν που συνήθως διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στις αμοιβαίες αναγνωρίσεις: άτομα γενικά που έχουν κοινό παρελθόν μπορούν να ταυτιστούν μεταξύ τους. Ταυτόχρονα ο Περιφάνης (457-58) αναγνωρίζει ότι ο συνομιλητής του είναι το άτομο για το οποίο του είχε μιλήσει προηγουμένως ο Επίδικος, μόλις ο miles του ζητά να δει την εταίρα Ακροπολιστίδα. Επίσης, η σκηνή αυτή αποτελεί την πρώτη από δύο επαναλαμβανόμενες σκηνές. Συγκεκριμένα, η μεταγενέστερη αναγνώριση μεταξύ Φιλίππας και Περιφάνη, όπως θα φανεί στη συνέχεια, παραπέμπει σε αυτήν την προγενέστερη σκηνή, οπότε μας δείχνει εκ των υστέρων ότι και η σκηνή με τον στρατιώτη μπορεί να «διαβαστεί» ως αναγνώριση.<sup>246</sup>

### ***Η δεύτερη αναγνώριση (III.iv, 472-525) (αρνητική)***

Μετά την κουβέντα μεταξύ του τέως και του νυν στρατιώτη ο Περιφάνης ζητά από ένα δούλο του να ειδοποιήσει να εμφανιστεί το κορίτσι που αγόρασε για λογαριασμό του ο Επίδικος. Ο Επίδικος βέβαια έχει αντικαταστήσει την Ακροπολιστίδα, τη φίλη τόσο του Στρατιπποκλή όσο και του στρατιώτη, με μία κιθαρίστρια που παριστάνει την Ακροπολιστίδα στον ανίδεο γέροντα. Ο στρατιώτης που αναμένει την Ακροπολιστίδα και προτίθεται να δώσει αρκετά

<sup>246</sup> Όπως έχει υποστηρίξει ο Tarlin (1978, 123), όταν υπάρχουν δύο αντανakλώμενες σκηνές, τότε η δεύτερη προσδίδει στην πρώτη νόημα, την εξηγεί δηλαδή αναδρομικά.

χρήματα στον γέροντα για να του την παραχωρήσει, αντικρίζει με έκπληξη ένα άγνωστο προς αυτόν πρόσωπο. Η έντονη χρήση του δεικτικού *haec* (478, 479, 481, 482, 484), η οποία εναλλάσσεται ανάμεσα στους δύο άρρενες χαρακτήρες όταν αναφέρονται στην κοπέλα, υπογραμμίζει την έκπληξη και την έντονη διαμάχη τους γύρω από την ταυτότητά της. Ο στρατιώτης όντας ένας εξωτερικός αντικειμενικός παρατηρητής, λέει στον γέροντα ότι εξαπατήθηκε οικτρά από τον δούλο του. Κατόπιν αποχωρεί απογοητευμένος. Αφού γίνει αυτή η αρνητική αναγνώριση (ο στρατιώτης δεν αναγνωρίζει την κοπέλα ως την εταίρα που ανέμενε), ο γέροντας μένει μόνος με την κιθαρίστρια. Της υποβάλλει λοιπόν ερωτήσεις, για να μάθει την ταυτότητά της. Εκείνη του αποκαλύπτει ότι την προσέλαβαν απλώς για να συνοδεύσει με την κιθάρα της μια θυσία στο σπίτι του. Ταυτόχρονα τον πληροφορεί ότι η Ακροπολιστίδα έχει ήδη απελευθερωθεί από τον γιο του. Ο γέροντας στη συνέχεια διώχνει την κιθαρίστρια από τη σκηνή παρακρατώντας πάνω στο θυμό του την κιθάρα της.

Ο Lowe έχει υποστηρίξει ότι στην περίπτωση του Περιφάνη η αξιοποίηση του θέματος του πρώην καυχησιάρη στρατιώτη δεν σχετίζεται στην πραγματικότητα με την πλοκή.<sup>247</sup> Όμως στο έργο εκτός από την ανάγκη αναδρομής στο παρελθόν σε μια οιονεί αναγνώριση, δημιουργείται μια παραλληλία, καθώς σε προηγούμενη σκηνή στο έργο ο Περιφάνης για να δικαιολογήσει το γιο του, έχει επίσης μιλήσει για τις δικές του ατασθαλίες στη νεανική του ηλικία, στις οποίες συμπεριλαμβάνεται και ο βιασμός της Φιλίππας στην Επίδαυρο. Η πρώτη αναδρομή στη νεανική ζωή του γέροντα

<sup>247</sup> Lowe 2001, 67. Ο Arnott (2001, 87-88) ισχυρίζεται ότι η μη αναμενόμενη κατ' αυτόν μεταστροφή του γέροντα Περιφάνη σε τένος καυχησιάρη στρατιώτη είναι το πιο σημαντικό στοιχείο που δείχνει ότι ο *Epidicus* προϋποθέτει ελληνικό πρότυπο.

θα αξιοποιηθεί στην τρίτη αμοιβαία αναγνώριση με την εν λόγω γυναίκα. Επιπρόσθετα η παρουσίαση του γέροντα ως πρώην καυχησιάρη στρατιώτη έχει και μια άλλη λειτουργία. Μόλις αποκαλυφθεί σε λίγο η δολοπλοκία του δούλου, γίνεται φανερό ότι ο *senex* ηττήθηκε από έναν πιο ικανό στρατιώτη. Δεν είναι τυχαίο ότι σε αυτή τη σκηνή ο Περιφάνης αποκαλεί *bellator* (492) τον πανούργο δούλο του και προσθέτει μάλιστα ότι πολέμησε εναντίον του (*rugnasti*, 493) καλύτερα.<sup>248</sup> Εκτός από το γέρο-αφέντη του ο Επίδικος νίκησε και τον άλλο στρατιώτη, αφού εξαγόρασε την Ακροπολιστίδα πριν από εκείνον, και στη συνέχεια αντικατέστησε την εταίρα με την κιθαρίστρια, αφήνοντάς τον να φύγει άπρακτος και απογοητευμένος.

### ***Η τρίτη αναγνώριση (IV.i) (θετική)***

Η δεύτερη ομάδα θετικής και αρνητικής αναγνώρισης καλύπτει ολόκληρη την πράξη IV. Θεματικά και σκηνικά έχουμε μια επανάληψη των προηγούμενων σκηνών. Στη θετική αναγνώριση ο νέος χαρακτήρας που εμφανίζεται και ο οποίος έχει προεξαγγελθεί από τον Περιφάνη είναι η Φιλίππα. Εκείνη αναζητεί το σπίτι του γέροντα σε κατάσταση απελπισίας εξαιτίας της κόρης της που την έπιασαν αιχμάλωτη. Ο *senex* είναι πάλι μόνος του και πλησιάζει τη Φιλίππα. Το παρελθόν έχει ξανά τη λειτουργικότητά του. Τα δύο πρόσωπα με έναν συγκινητικό τρόπο αναγνωρίζονται αργά και αμοιβαία μεταξύ τους ως το θύμα

<sup>248</sup> Πβ. επίσης και τα *bellum* (159), *orrugnare* (163). Ο Επίδικος επίσης έχει και πολιτική δράση (απέναντι σε αυτή των γέρων, που είτε συμμετέχουν σε αποφάσεις της συγκλήτου, 188, 520, είτε προΐστανται των νόμων, 523), αφού συγκαλεί τη σύγκλητο μέσα του για να τους ξεγελάσει (159). Για μια γενική θεώρηση των δούλων του Πλαύτου ως στρατιωτικών και πολιτικών αρχηγών βλ. Segal 1987, 128-36. Ο Fraenkel (2000, 231-50) έχει υποστηρίξει ότι με την προσθήκη πολιτικών και στρατιωτικών μεταφορών (αλλά και με την αύξηση των μονολόγων) ο Πλαύτος έχει επεκτείνει το ρόλο του δούλου στα έργα του.



και ο μετανοημένος θύτης. Ο Περιφάνης διαβεβαιώνει τη Φιλίππα ότι η κόρη τους βρίσκεται στο σπίτι του, νομίζοντας ότι η εταίρα Ακροπολιστίδα είναι η κόρη του Τελεστίδα. Για δεύτερη φορά ο γέροντας ζητά από μια δούλη να ειδοποιήσει τη δήθεν κόρη να παρουσιαστεί στη μητέρα της.<sup>249</sup> Είναι αξιοσημείωτο ότι ο Περιφάνης παρά το ότι μετά την πρώτη αρνητική αναγνώριση είχε παραδεχτεί την ήττα του από τον πανούργο δούλο του, εξακολουθεί να τον εμπιστεύεται. Από τη μία πλευρά, η στάση αυτή του γέροντα δείχνει αφενός πόσο πολύ τον έχει εμπλέξει ο Επίδικος στην πλεκτάνη του· από την άλλη πλευρά, όπως πληροφορούμαστε αργότερα, ο Επίδικος είναι ο μόνος από τον οίκο του Περιφάνη που έχει δει την Τελεστίδα, και το γεγονός αυτό εξηγεί αναδρομικά γιατί εξακολουθεί ο γέροντας να του δείχνει εμπιστοσύνη στο ζήτημα της κόρης του.

#### ***Η τέταρτη αναγνώριση (IV.ii) (αρνητική)***

Τελικά, χάρη στη σκευωρία του Επίδικου, αντί για την Τελεστίδα εμφανίζεται η Ακροπολιστίδα. Πάλι έχουμε παρατεταμένη χρήση της δεικτικής αντωνυμίας *haec* σε διάφορους τύπους (574, 575, 576), που δηλώνει την αμηχανία των δύο προσώπων σχετικά με το άγνωστο κορίτσι. Γίνεται πάλι αρνητική αναγνώριση: η Φιλίππα αρνείται κατηγορηματικά ότι η κοπέλα που αντικρίζει είναι η κόρη της. Απογοητευμένη δεν αποσύρεται από τη σκηνή, όπως πριν ο στρατιώτης, αλλά παραμένει ωστόσο πιστοποιηθεί με τις ερωτήσεις του Περιφάνη η ταυτότητα του κοριτσιού. Ο *senex* για δεύτερη φορά εξετάζει ένα κορίτσι, που με αυθάδεια και ετοιμότητα του ομολογεί ότι τον αποκαλούσε

---

<sup>249</sup> Βλ. Goldberg 1978, 87.

pater, μολονότι δεν ήταν κόρη του, επειδή ο ίδιος την αποκαλούσε filia.<sup>250</sup> Επίσης του φανερώνει ότι δάσκαλός της υπήρξε ο Επίδικος. Τελικά η Φιλίππα αποσύρεται στο σπίτι του Περιφάνη μαζί με την Ακροπολιστίδα. Η παρουσία και των δύο μέσα στο σπίτι είναι απαραίτητη για τη μετέπειτα εξέλιξη της πλοκής. Η Ακροπολιστίδα θα ξαναγίνει το κορίτσι του Στρατιπποκλή και η Τελεστίδα θα παρουσιαστεί στη μητέρα της.

Στο σημείο αυτό πρέπει να τονιστεί ο κωμικός ρόλος του Περιφάνη στα διαδραματιζόμενα. Στις περιπτώσεις και των δύο κοριτσιών αρχικά εμφανίζεται ως ένας σεβάσμιος γέροντας που έχει το ρόλο εγγυητή και μεσάζοντα. Και ο στρατιώτης και η Φιλίππα προσβλέπουν σε αυτόν για να αντικρίσουν ξανά τα χαμένα και προσφιλή τους πρόσωπα. Ωστόσο ο Περιφάνης αδυνατεί να αντεπεξέλθει στις προσδοκίες και των δύο και αντίθετα παρουσιάζεται ως περίγελος του Επίδικου. Έχει μάλιστα δώσει δυο φορές χρήματα για την εξαγορά άσχετων —απ' ό,τι φαίνεται— κοριτσιών (βέβαια στο τέλος της κωμωδίας θα αποδειχτεί ότι ξόδεψε χρήματα για τα σωστά κορίτσια). Δεν είναι λοιπόν περίεργο που ο senex δηλώνει ότι μετατράπηκε σε προαγωγό (ego lenocinium facio, 581), ο δούλος του δηλαδή τον εξανάγκασε να υποβιβαστεί σε έναν απεχθή και ανάρμοστο για σεβάσμιο γέροντα ρόλο.

### ***Η πέμπτη αναγνώριση (V.i, 627-44) (θετική)***

Το μόνο κορίτσι για το οποίο γίνεται κουβέντα στο έργο και δεν έχει ακόμα αναγνωριστεί, είναι η Τελεστίδα, η κόρη του Περιφάνη. Η Τελεστίδα εμπλέκεται και στη θετική και στην αρνητική αναγνώριση που λαμβάνουν

<sup>250</sup> Ο Slater (2001, 199-202) έχει διερευνήσει την παραπομπή σε αιμομιξία που ενέχουν οι λέξεις pater και filia, την οποία μόλις αντιλαμβάνεται ο γέροντας εξοργίζεται. Έτσι ο ίδιος ζητά κατηγορηματικά από την Ακροπολιστίδα να σταματήσει να τον αποκαλεί πατέρα.

χώρα στην πράξη V. Αυτή τη φορά είναι ο Επίδικος και το ίδιο το κορίτσι που αναγνωρίζονται αμοιβαία μεταξύ τους. Ο δούλος έχει συγκρατήσει τη φυσιογνωμία της κοπέλας από τότε που ο Περιφάνης τον έστειλε σε αυτήν για να της δώσει δώρα για τα γενέθλιά της. Εκείνη θυμάται το χρυσό μηνίσκο και το χρυσό δαχτυλίδι που ο δούλος της απარიθμεί, αντικείμενα αναγνώρισης που, όπως παρατηρεί ο Ketterer, δεν είναι υπαρκτά στη σκηνή, όπως σε άλλες ανάλογες περιπτώσεις, αλλά περιγράφονται.<sup>251</sup> Τη στιγμή που τελείται η αναγνώριση βρίσκεται επί σκηνής και ο Δανειστής που συνόδευε το κορίτσι. Εφόσον έχει εξαγοραστεί η ελευθερία της Τελεστίδας, εκείνη δεν συνοδεύεται από κανέναν προαγωγό αλλά μόνο από το πρόσωπο από το οποίο δανείστηκε χρήματα ο Στρατιπποκλής για χάρη της. Ούτως ή άλλως, και η παρουσία του Δανειστή έχει προεξαγγελθεί πολύ νωρίς στο έργο. Ο νεαρός δεν παρίσταται τη στιγμή της αναγνώρισης, αλλά έχει αποσυρθεί στο σπίτι του φίλου του Χαιρίβουλου, για να πάρει τα χρήματα που χρωστάει στο Δανειστή. Μόλις του τα δίνει, εκείνος αποχωρεί.

### ***Η έκτη αναγνώριση (V.i, 645-59) (αρνητική)***

Με την επανεμφάνιση του Στρατιπποκλή στη σκηνή συντελείται η αρνητική αναγνώριση. Ο νεαρός μαθαίνει από την ίδια την Τελεστίδα ότι είναι αδελφή του. Πάνω στην έκπληξή του για την καινούργια ταυτότητα της κοπέλας αρχίζει να αναρωτιέται αν εκείνη είναι στα λογικά της (*sanan haec est?*, 649). Αυτή του η αντίδραση θυμίζει την αντίστοιχη της Φιλίππας που λέει στον Περιφάνη ότι δεν είναι λογικός (*tu homo insanis*, 575), όταν της ζητά να φιλήσει μια άγνωστη. Ο Στρατιπποκλής είναι εξάλλου απογοητευμένος, όπως

---

<sup>251</sup> 1986, 99.

η Φιλίππα, αλλά κυρίως όπως ο στρατιώτης, επειδή δεν μπορεί να αποκτήσει την αγαπημένη του. Όμως ο Επίδικος έχει έτοιμη τη λύση. Τον παρηγορεί ότι η Ακροπολιστίδα είναι ακόμα στο σπίτι του και τον περιμένει.

Εδώ πρέπει να γίνει μια ανακεφαλαίωση. Τα πρόσωπα στις αναγνώσεις είναι κάθε φορά δύο ή τρία. Στα δύο πρώτα ζεύγη αναγνώσεων κυρίαρχη θέση έχει ο Περιφάνης, ο οποίος συμμετέχει και στις θετικές και στις αρνητικές αναγνώσεις. Από τα διαδραματιζόμενα απουσιάζει ο Επίδικος, ο οποίος όμως λάμπει διά της απουσίας του.<sup>252</sup> Η απουσία του δούλου από τις τέσσερις πρώτες αναγνώσεις είναι αναγκαία για να ξετυλιχθεί το κουβάρι των δολοπλοκιών του και να γελοιοποιηθεί ο γέρος. Αυτή άλλωστε είναι και η λειτουργία αυτών των αναγνώσεων: το λύσιμο της πλοκής και η επίτευξη του κωμικού. Η παρουσία του δούλου είναι ωστόσο αναγκαία στο τελευταίο ζεύγος των αναγνώσεων. Καθώς η κατάσταση έχει πλέον φτάσει στο απροχώρητο, μόνο εκείνος μπορεί να δώσει την τελική λύση, ώστε να ικανοποιηθούν όλοι και να γλιτώσει και ο ίδιος την τιμωρία. Η λειτουργία λοιπόν του τελευταίου ζεύγους αναγνώσεων είναι ακριβώς η αθώωση του δούλου, ο οποίος ταυτόχρονα λειτουργεί και ως από μηχανής θεός. Ο Επίδικος καταφέρνει να φέρει στους γονείς την κόρη τους και στον Στρατιπποκλή την προηγούμενη αγαπημένη του. Ο δούλος δηλαδή αξιοποίησε τελικά σωστά τα χρήματα του Περιφάνη απελευθερώνοντας κόρη και αγαπημένη.

Στο σημείο αυτό θα ήθελα να επισημάνω ότι ένα έργο με αλληπάλληλες αναγνώσεις θα φαινόταν να έχει επεισοδιακό χαρακτήρα και χαλαρή πλοκή. Ωστόσο οι συμμετρικά επαναλαμβανόμενες αναγνώσεις (ένα ζεύγος δηλαδή

---

<sup>252</sup> Βλ. Goldberg 1978, 87.

θετικής και αρνητικής αναγνώρισης σε κάθε πράξη) προσδίδουν συνοχή στον *Epidicus*, με την έννοια ότι ο θεατής προσδοκά την ακολουθία, δηλαδή αντιλαμβάνεται μια εσωτερική συνοχή στο έργο.

Η επίτευξη, πάντως, του κωμικού δεν θα ολοκληρωθεί με τις δύο πρώτες αρνητικές αναγνωρίσεις. Το κλείσιμο του έργου θα παρουσιάσει στους θεατές τον Επίδικο μαζί με τους δύο γέρους και εκεί θα δοθεί η ευκαιρία για περισσότερη διακωμώδηση, ιδίως εις βάρος του Περιφάνη.

### ***Επίλογος: Servus callidus***

Όπως προαναφέρθηκε, η πέμπτη (θετική) αναγνώριση της Τελεστίδας λειτουργεί καταλυτικά στη βελτίωση της θέσης του Επίδικου. Πριν από αυτήν, στην αρχή της πράξης V ο δούλος βρισκόταν σε δυσχερή θέση και ζητούσε από τον Στρατιπποκλή να τον βοηθήσει<sup>253</sup> να αντιμετωπίσει τους δύο γέρους που «χτενίζουν» όλη την πόλη ψάχνοντας να τον βρουν· εκείνοι έχουν μάλιστα αγοράσει λουριά για να τον δέσουν. Ένας ακόμη λόγος για την περιπλάνηση στην πόλη ήταν και η προσπάθεια ανεύρεσης της Τελεστίδας. Όταν πια έχουν συντελεστεί οι τελευταίες δύο αναγνωρίσεις, οι δύο γέροι καταφτάνουν αποκαμωμένοι. Η σκηνή αυτή με τους ταλαιπωρημένους γέροντες και τον ξεκούραστο Επίδικο αντιπαρατίθεται στην πρώτη συνάντηση αυτών των τριών χαρακτήρων, κατά την οποία οι γέροντες ήταν ξεκούραστοι και ο δούλος δήθεν καταπονημένος και λαχανιασμένος.

<sup>253</sup> Ο Goldberg (1978, 87) αναφέρει ότι η σκηνή αυτή αποτελεί αναστροφή της σκηνής στην αρχή της κωμωδίας, όπου ο Στρατιπποκλής ήταν αυτός που ζητούσε τη βοήθεια του δούλου του στο ερωτικό του ζήτημα.

Ο Επίδικος με ανανεωμένη διάθεση μετά την πρόσφατη αναγνώριση ζητά επίμονα από τους γέροντες να του δέσουν τα χέρια με τα λουριά,<sup>254</sup> για να τον ανακρίνουν σχετικά με τις εξελίξεις. Μόλις λοιπόν ο Περιφάνης πληροφορείται ότι η Ακροπολιστίδα που βρίσκεται στο σπίτι του, είναι η αγαπημένη του γιου του και ότι η κόρη του Τελεσίδα είναι επίσης στο σπίτι του, ετοιμάζεται να λύσει τα λουριά του δούλου και του λέει ότι θα τον απελευθερώσει. Όμως εκείνος αντιστέκεται προβάλλοντας την απαίτηση να τον ικετεύσει ο Περιφάνης ώστε ο δούλος να συγχωρήσει τον αφέντη! Ο γέρος συναινεί και τον παρακαλεί, αλλά ο Επίδικος δεν πτοείται, αφού με αναίδεια του λέει ότι θα τον συγχωρήσει ακούσια, επειδή είναι αναγκασμένος από τα πράγματα. Ο Πλαύτος προκειμένου να δημιουργήσει περισσότερες ευτράπελες καταστάσεις, αντιστρέφει εδώ δύο μοτίβα. Αντιστρέφει το μοτίβο της ικεσίας του δούλου και το προσαρμόζει στο γερο-αφέντη του.<sup>255</sup> Παράλληλα αντιστρέφει και τη συζήτηση γύρω από τα λουριά. Ενώ δηλαδή στις κωμωδίες είναι ο γερο-αφέντης αυτός που απειλεί το δούλο με αλυσίδες, στο συγκεκριμένο έργο είναι ο δούλος που εκλιπαρεί να του δέσουν τα χέρια, αντί να του χαρίσουν τη ζωή.<sup>256</sup>

Στην τελευταία αυτή σκηνή της κωμωδίας έχουμε το αποκορύφωμα του χλευασμού των γέρων. Αντίθετα με άλλα έργα, όπως η *Mostellaria*, στα οποία έστω και αργά δίνεται κάποια εξουσία στους γέροντες που έχουν

<sup>254</sup> Ο Ketterer (1986, 100-1) συζητά τη χρήση αυτού του σκηνικού εξαρτήματος: τα λουριά παραπέμπουν σε μια σκηνή βασάνου του δούλου (ο Επίδικος βασανίζεται για να αποδειχθεί η αλήθεια, ο ίδιος βέβαια είναι και κατηγορούμενος και απονομέας της δικαιοσύνης, αφού επιστρέφει τη χαμένη κόρη στον πατέρα της και ζητά από αυτόν ανταμοιβή)· παράλληλα, όταν αργότερα λύνονται τα λουριά, έχουμε μια πράξη που συμβολίζει την απελευθέρωση του δούλου.

<sup>255</sup> Για την αντιστροφή αυτή βλ. Segal 1987, 122-23, 161-62.

<sup>256</sup> Για την αντιστροφή των δύο αυτών μοτίβων της ικεσίας βλ. Fantham 1981, 22-23.

διακωμωδηθεί μέχρι εκείνη τη στιγμή, στο συγκεκριμένο έργο τον πρώτο και τελευταίο λόγο τον έχει κυριολεκτικά ο κατεργάρης δούλος, ο οποίος όχι μόνο πετυχαίνει σε όλα του τα σχέδια, αλλά αναγκάζει και τον αφέντη του να τον ΙΚΕΤΕΥΕΙ.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6. *TRUCULENTUS*:

### Η ΚΩΜΩΔΙΑ ΤΗΣ ΑΠΛΗΣΤΗΣ ΕΤΑΙΡΑΣ

Η κωμωδία *Truculentus* προκάλεσε στο παρελθόν αντικρουόμενες αντιδράσεις ως προς το περιεχόμενό της: άλλοτε επαινέθηκε για τη ρεαλιστική σκιαγράφηση μιας αναγκαίας κοινωνικής πραγματικότητας (την κατίσχυση των εταιρών), άλλοτε επικρίθηκε για τον ίδιο λόγο, την αναπαράσταση δηλαδή μιας ηθικής εξαθλίωσης. Οι περισσότεροι κριτικοί πάντως τη χαρακτηρίζουν ως μία σατιρική κωμωδία που επιπλέον έχει μια ιδιαίτερα χαλαρή πλοκή.<sup>257</sup> Στον ίδιο τον γηραιό πια Πλαύτο αυτό το έργο ήταν ιδιαίτερα προσφιές.<sup>258</sup>

<sup>257</sup> Για μια επισκόπηση των σχετικών απόψεων βλ. Konstan 1983, 142-44. Την πιο εμπειριστατωμένη μελέτη για τη σατιρική διάσταση του έργου την έχει κάνει η Dessen 1977, 145-68. Ο Grimal (1971, 95) θεωρεί σκόπιμη τη χαλαρή δομή του έργου· ο Πλαύτος κατά τη γνώμη του μετέτρεψε σε επεισοδιακό ένα καλοφτιαγμένο ελληνικό πρότυπο, προκειμένου να δείξει την τρέλα στην οποία οδηγεί το πάθος για μια εταίρα με ελληνιστικά χαρακτηριστικά. Πβ. Grimal 1974, 537-39· και αυτός (1974, 540) θεωρεί το έργο σάτιρα με κεντρικό χαρακτήρα την εταίρα που επιδρά σε όλους τους άλλους χαρακτήρες. Ο Enk (1964, 61-62) υποστηρίζει ότι το σατιρικό αυτό έργο σκοπό έχει να διδάξει τους Ρωμαίους να αποφεύγουν τις καταστροφικές σχέσεις με εταίρες, το αρνητικό φαινόμενο ενός ελληνικού κόσμου, με τον οποίο έρχονταν ολοένα και περισσότερο σε επαφή. Η άποψη για διδακτισμό όμως σκοντάφτει στο ότι και οι τρεις εραστές της εταίρας στο τέλος της κωμωδίας είναι πανευτυχείς. Το Αστάφιον άλλωστε λέει ότι το μόνο που χάνουν οι εραστές είναι η περιουσία τους, ενώ αυτοί μένουν σώοι και αβλαβείς (300-1). Το Φρονήσιον χαρακτηριστικά έχει τον αντίθετο ρόλο από την εταίρα στην *Hecyra* του Τερεντίου, η οποία δίνει το καλό παράδειγμα, αφού ενδιαφέρεται για το γάμο του ζευγαριού και παραχωρεί τη θέση της στη σύζυγο. Για μια σύγκριση του Φρονήσιου με άλλες εταίρες στον Πλαύτο βλ. Anderson 1993, 83.

<sup>258</sup> Κικέρωνας, *De Senectute*, 14, 50.



Η σατιρική αυτή κωμωδία χαρακτηρίζεται από τη διαπιστωμένη και σε άλλες κωμωδίες δραματική τεχνική του Πλαύτου, η οποία αποτελεί το αντικείμενο της παρούσας διατριβής, τις επαναλήψεις δηλαδή παρόμοιων σκηνών.<sup>259</sup> Η επανάληψη, που συνιστά μορφικό χαρακτηριστικό του έργου, καθορίζει και την ουσία του, το νόημά του: την αναπαράσταση του αγοραίου έρωτα εις το διηνεκές πέρα από χρονικούς (ή και τοπικούς) περιορισμούς.

Πιο αναλυτικά, υπάρχουν αλληπαλλήλες σκηνές συνάντησης διαφορετικών εραστών με την εταίρα Φρονήσιον (αλλά και αρχικά με την υπηρέτριά της, το Αστάφιον). Μέσα στη ρευστότητα των διαδοχικών συναντήσεων σταθερό σημείο της πλοκής αποτελεί η ιστορία γύρω από την κυριότητα και την ταυτότητα ενός βρέφους<sup>3</sup>· ωστόσο και αυτή υποτάσσεται στη δίνη της διαδοχής των εραστών. Οι επαναλήψεις εντάσσονται σε ένα παιχνίδι εναλλαγής μνήμης και λήθης, παρόντος, παρελθόντος και μέλλοντος. Τα όρια του χρόνου διαστέλλονται, καθώς ερωτικές ιστορίες συνέβαιναν στα προ του δράματος (δύο στον αριθμό, της εταίρας με τον νεαρό Δεινίαρχο ή τον στρατιώτη Στρατοφάνη), συμβαίνουν ή υποτίθεται ότι συμβαίνουν (η εταίρα δίνει υποσχέσεις αγάπης χωρίς να της τηρεί) σε όλη τη διάρκεια της διαδραματιζόμενης ιστορίας (τέσσερις, της εταίρας με τον Δεινίαρχο ή τον Στρατοφάνη ή τον Στράβακα και της υπηρέτριας με τον δούλο *Truculentus*, τον Χωριάτη), και θα συνεχίζουν επ' άπειρον να συμβαίνουν, μετά το πέρας της παράστασης (δύο, της εταίρας με το Στρατοφάνη στο άμεσο μέλλον και της εταίρας με τον Δεινίαρχο στο απώτερο). Η κωμωδία λοιπόν μοιάζει να μην

<sup>259</sup> Η Dessen (1977, 145) συγκρίνει την αδύναμη κατά τη γνώμη της δομή και την επαναλαμβανόμενη (repetitive) δράση του *Truculentus* με την πιο σφιχτοδεμένη πλοκή των κωμωδιών *Menaechmi* και *Mostellaria*. Ωστόσο και τα τρία έργα παρουσιάζουν επαναλήψεις σκηνών.

έχει συγκεκριμένη αρχή ή τέλος.<sup>260</sup> Η επανάληψη στην ουσία ακυρώνει τη δεδομένη χρονική στιγμή δίνοντας μια αναγκαία και διαχρονική διάσταση στα γεγονότα. Παράλληλα φαίνεται να περνάει το μήνυμα ότι ο απελπισμένος έρωτας που τρέφουν οι άντρες για τις εταίρες δεν είναι ίδιον μόνο των καιρών της κωμωδίας, αλλά και όλων των εποχών.

Μια ανάλογη ως προς το χρόνο διαστολή συμβαίνει και με τον τόπο. Στον πρόλογο επιχειρείται μια ταύτιση της Αθήνας και της Ρώμης, η οποία δημιουργεί την αίσθηση ότι εφόσον τα γεγονότα που αναπαριστώνται αφορούν στις δύο κοσμοπόλεις, κατ' επέκταση δυνητικά συμβαίνουν και σε όλους τους τόπους.

### **Ο πρόλογος**

Αλλά ας εξετάσουμε πιο αναλυτικά τα λόγια του προσώπου που μιλά στον πρόλογο. Ήδη με την είσοδό του στη σκηνή ζητά από τους θεατές να του παραχωρήσουν ένα χώρο ανάμεσα στα τείχη της πόλης —η Ρώμη δεν κατονομάζεται, αλλά ίσως δεν χρειάζεται να γίνει αυτό— προκειμένου να αξιοποιηθεί ως σκηνικό. Συγκεκριμένα, αναφέρει ότι θα μεταφέρει ενώπιόν τους την πόλη της Αθήνας. Παίζοντας με το κοινό δείχνει ευχαριστημένος που του προσφέρουν απλόχερα τη δημόσια γη, ενώ είναι απρόθυμοι να τον επιχορηγήσουν με ιδιωτικά μέσα, διατηρώντας τάχα τα παλαιά ήθη της φειδούς (*mores pristini*, 7). Τελικά, αν και επαναλαμβάνει ότι το σκηνικό αναπαριστά την Αθήνα, τουλάχιστον κατά τη διάρκεια της παράστασης,

<sup>260</sup> Ο Lefèvre (1991, 185) διαπιστώνει ότι το έργο έχει ανοικτό τέλος, αφού παρατηρεί ότι το παιχνίδι της εταίρας εις βάρος των αντρών, με το οποίο κλείνει η τελευταία πράξη «*ad libitum so weitergehen wird. Es ist eine Handlung ohne Ende*».

σπεύδει να διευκρινίσει ότι η εταιρά Φρονήσιον αντιπροσωπεύει τα ήθη αυτού του αιώνα (*huius saeculi mores*, 13), καθώς έχει το χαρακτήρα κάθε γυναίκας (*ut mos est molierum*, 16). Εδώ πρέπει να σημειωθεί αφενός η γενίκευση του χαρακτήρα της εταιράς (είναι και αυτή γυναίκα με τα αρνητικά της γυναικείας φύσης) και αφετέρου η υπεροχή των νέων ηθών έναντι των πατροπαράδοτων ρωμαϊκών. Τον πρόλογο δηλαδή διατρέχουν δύο έννοιες που έχουν απασχολήσει και αλλού τον Πλάυτο: η έννοια του *pergraecari*, του να ζει κανείς μιμούμενος τους Έλληνες, με τρόπο ελευθεριάζοντα, και αυτή του αγνού, ρωμαϊκού τρόπου ζωής.<sup>261</sup> ωστόσο οι δύο αυτοί τρόποι ζωής δεν έρχονται σε αντιπαράθεση, αλλά επικαλύπτονται. Οι ελληνίδες εταιρές αντιπροσωπεύουν τα τωρινά ήθη των ρωμαίων θεατών, ή αλλιώς η αμαρτωλή Ελλάδα αντικατοπτρίζει τη νεωτερίζουσα Ρώμη. Δεν είναι τυχαίο ότι όταν τελειώνει το έργο, το Φρονήσιον χαριτολογεί μισοαπειλώντας τους θεατές ότι θα τακτοποιήσει και τις δικές τους υποθέσεις με τον ίδιο επιτυχή τρόπο που τακτοποίησε και τις δικές της.

### ***Οι μονόλογοι του Δεινάρχου και του Αστάφιου***

Τον πρόλογο, που δίνει ελάχιστα στοιχεία για την πλοκή της κωμωδίας, ακολουθεί ένας μονόλογος του ενός εκ των εραστών, του Δεινάρχου,<sup>262</sup> που

<sup>261</sup> Ο Moore (1998, 143-45) έχει κάνει μια γενική ανάλυση των εννοιών αυτών του προλόγου. Στο κείμενο εμφανίζεται ο όρος *pergraecetur* (87).

<sup>262</sup> Γράφω το όνομα του Δεινάρχου με ει, επειδή ακολουθώ τον Gratwick (1990, 305-9) ο οποίος το παράγει από την αρχαία ελληνική λέξη *δεινιάς*, που σημαίνει υπόδημα. Ο μελετητής επίσης εντοπίζει χωρία στην κωμωδία, στα οποία ο χαρακτήρας αυτός αναφέρεται σε υποδήματα, παίζοντας έτσι με το όνομά του. Και άλλων χαρακτήρων τα ονόματα είναι σημαίνοντα. Το Φρονήσιον έχει αφαιρέσει τη φρόνηση από τον Δεινάρχο (77-78), ενώ ο

προς το τέλος του παρέχει περισσότερες πληροφορίες για τα διαδραματιζόμενα. Το προηγούμενο τμήμα του αποτελεί ένα γενικό αφορισμό που διεκτραγωδεί την κατάσταση του νεαρού ερωτευμένου, αλλά προσανατολίζει τους θεατές για το πώς θα δουν την ιστορία που θα εκτυλιχθεί μπροστά στα μάτια τους. Ο Δεινίαρχος παραδέχεται ότι δεν επαρκεί στον ερωτευμένο όλη η ζωή του (*omnis aetas*, 21), προκειμένου να μάθει καλά (*perdiscendum, perdiscat*, 21, 22) τους ποικίλους τρόπους, με τους οποίους μπορεί να τον καταστρέψει μια εταίρα. Ήδη στα πρώτα αυτά λόγια υποκρύπτεται η έννοια της επανάληψης της ερωτικής σχέσης που για τον συγκεκριμένο χαρακτήρα μοιάζει να κρατάει μια ζωή. Η σχέση αυτή δεν είναι σταθερή, αλλά διακόπτεται και επανέρχεται ανάλογα με τις οικονομικές δυνατότητες του κάθε εραστή, ο οποίος είναι ούτως ή άλλως καταδικασμένος. Είτε αναλώνεται από την επιθυμία να απολαύσει όσο το δυνατόν περισσότερο τις ηδονές που του προσφέρονται μετρημένες, είτε καταστρέφεται οικονομικά, όταν τις απολαμβάνει συχνά (η λέξη *perit* με τη διπλή αυτή σημασία επανέρχεται στους στίχους 47-50). Και η εταίρα πάντα (*semper*, 55) απομυζά οικονομικά τα θύματά της. Οι θεατές στη διάρκεια του έργου θα δουν να γίνονται κυριολεκτικά πράξη οι γενικόλογες αυτές διατυπώσεις.

Ο Δεινίαρχος κατόπιν γίνεται πιο προσωπικός και αναπολεί τις ευτυχισμένες στιγμές του παρελθόντος που μοιράστηκε με το Φρονήσιον (*me fuisse...summum atque intumum*, 79). Συμπληρώνει βέβαια αυτή την κουβέντα του με τη διευκρίνιση (και με διάθεση αυτοσαρκασμού) ότι είχε κερδίσει την περίοπτη θέση χάρη στα χρήματά του. Τώρα είναι θυμωμένος με το Φρονήσιον, επειδή έχει στρέψει τις βλέψεις της προς έναν στρατιώτη,

---

*Truculentus*, που το όνομά του σημαίνει άξεστος, παρουσιάζεται πράγματι αγροίκος, και όταν αλλάζει ήθη και εναγκαλίζεται τα ελληνίζοντα, αρνείται το όνομά του (674).

μολονότι ισχυριζόταν ότι η θύμησή του (*memorabat*, 83) της ήταν ενοχλητική. Η μνήμη, όπως θα φανεί σύντομα, λειτουργεί διαφορετικά για τους δύο εραστές: ο Δεινίαρχος πάντα θυμάται το παρελθόν, ενώ η εταίρα το ξεχνάει και η ικανότητά της να ανανεώνει μια σχέση εξαρτάται αποκλειστικά από το συμφέρον.

Ο γενικός φιλοσοφικός τόνος στην κωμωδία επιτείνεται ιδιαίτερα από το δεύτερο μονόλογο του Αστάφιου. Έχει μεσολαβήσει ένας άλλος μονόλογος της υπηρέτριας, καθώς επίσης και η συζήτηση ανάμεσα στην ίδια και τον Δεινίαρχο, κατά την οποία είχε πει όσα την είχε δασκαλέψει η κυρία της (είναι ενδεικτικό το σχόλιο του Δεινίαρχου ότι «απέπνεε διδασκαλία»: *oles disciplinam*, 131). Μετά την έξοδο λοιπόν του νεαρού, το Αστάφιον μένει μόνη της (σκηνή II.i) και μιλάει όπως πλέον της αρέσει, καθώς δηλώνει η ίδια.<sup>263</sup> Το Αστάφιον προσδιορίζει τη σημασία του θέματος της μνήμης για την εταίρα, και κατ' επέκταση και για την ίδια. Θυμούνται τον εραστή (*meminimus*, 220), όσο εκείνος έχει πλούτη να ξοδέψει. Κατ' αντίστροφο τρόπο (*uerterunt sese memoriae*, 221), οι εραστές θυμούνται τις ερωμένες τους φτωχές. Η πρόταση αυτή σημαίνει προφανώς ότι η εταίρα ως εάν να ήταν φτωχή ζητούσε συνέχεια δώρα από τον εκάστοτε εραστή της. Το Αστάφιον φιλοσοφεί υποστηρίζοντας ότι έτσι είναι η ανθρώπινη κατάσταση (*humanum facinus factumst*, 218), ότι η ζωή αλλάζει όπως οι περιουσίες αλλάζουν χέρια (*uaria uitast*, 219) και ότι είναι ανόητος όποιος απορεί γι' αυτά τα πράγματα (221). Το Αστάφιον διατηρώντας τον αφοριστικό τόνο της προσθέτει ότι δικαιούται

<sup>263</sup>Το Φρονήσιον είχε συνεννοηθεί με το Αστάφιον ως προς το τι θα λέει για το βρέφος. Ήταν λοιπόν τόσο πειστική η παράστασή της ενώπιον του Δεινίαρχου, ώστε κατάφερε να μεταπείσει τον νεαρό ότι ο στρατιώτης είναι πράγματι πατέρας του βρέφους (ο Δεινίαρχος είχε νωρίτερα παραδεχτεί στους θεατές ότι η εταίρα χρησιμοποιεί ως τέχνασμα ένα βρέφος για να αποκομίσει οφέλη από τον στρατιώτη) και οι θεατές διασκεδάζουν με τη μεταστροφή του.

της ερωτικής απόλαυσης μόνο όποιος εξακολουθεί να έχει τα μέσα για να την πληρώνει, διαφορετικά πρέπει να παραχωρήσει τη θέση του στον νέο προμηθευτή των αγαθών. Με τη σειρά της η κυρία της οφείλει (ορροret, 244) να αναζητά καινούργιους δωρητές. Συμπερασματικά θα μπορούσαμε να πούμε ότι η εταίρα αδιαφορεί για το παρελθόν —θα δούμε ότι αδιαφορεί και για το παρόν, αφού μόλις εξασφαλίσει και κλείσει στο σπίτι της τα δώρα, δεν παρέχει τις υπηρεσίες της— και ενδιαφέρεται μόνο για το μέλλον. Και οι φιλοσοφίες αυτές γίνονται πράξη και το Αστάφιον διαδραματίζει ένα ρόλο στην πραγματοποίησή τους. Εδώ πρέπει να σημειωθεί η στρατηγική τοποθέτηση των μονολόγων του Δεινάρχου και του Αστάφιου στην αρχή των πράξεων I και II αντίστοιχα. Πρόκειται για διακηρύξεις που δίνουν το πλαίσιο για τις μετέπειτα εφαρμογές τους.

### ***Τα επί σκηνής σπίτια και ο ρόλος του Αστάφιου***

Σε αυτή την κωμωδία αναπαριστώνται οι προσόψεις τουλάχιστον δύο οικημάτων επί σκηνής: το ένα ανήκει στην εταίρα και το άλλο αποτελεί το αστικό ενδιαίτημα μιας αγροτικής οικογένειας. Ίσως αναπαριστάται και ένα τρίτο οίκημα, το σπίτι του Δεινάρχου<sup>264</sup> όμως στο κείμενο δεν δηλώνεται

<sup>264</sup> Στις σκηνικές οδηγίες του κειμένου στην έκδοση της σειράς Loeb αναφέρονται μόνο τα οικήματα του Φρονήσιου και του Στράβακα. Ο Duckworth (1952, 83) αναφέρει ότι ίσως αναπαριστάται και το σπίτι του Δεινάρχου. Ο Grimal (1974, 542) είναι βέβαιος για το συγκεκριμένο σπίτι, ενώ παράλληλα πιστεύει ότι ίσως αναπαριστάται και το σπίτι του γέρου Καλλικλή, του μελλοντικού πεθερού του Δεινάρχου. Δεν έχει όμως προηγούμενο στον Πλαύτο ή στον Τερέντιο μια τέτοια σκηνική απεικόνιση τεσσάρων σπιτιών. Επιπλέον, πουθενά στο κείμενο δεν δηλώνεται ότι το σπίτι του Καλλικλή γειτονεύει με τα άλλα επί σκηνής.

ξεκάθαρα ότι αυτό γειτονεύει με τα άλλα επί σκηνής σπίτια και δεν έχει έκτυπη σκηνική χρήση, όπως αυτά.<sup>265</sup>

Τα δύο προαναφερόμενα σπίτια έχουν μια λειτουργία και σημασία ανάλογη προς αυτή που έχουν τα δύο σπίτια στη *Mostellaria*. Για το ρόλο του ενός από τα δύο σπίτια, του σπιτιού του τρίτου εραστή, του Στράβακα, θα γίνει αργότερα εκτενέστερη συζήτηση. Προς το παρόν πρέπει να επισημανθεί ότι και τα δύο σπίτια δέχονται «πολιορκία». Το γεγονός αυτό δεν είναι άσχετο με το στρατιωτικό λεξιλόγιο που εμφανίζεται στο κείμενο και λειτουργεί ως μεταφορά για τις ερωτικές σχέσεις.<sup>266</sup> Πιο συγκεκριμένα, γίνεται επίθεση, οι διάφοροι επίδοξοι εραστές δηλαδή προσπαθούν να μπουν στο σπίτι της εταίρας, ενώ αντίστοιχα η εταίρα (μέσω του Αστάφιου) προσπαθεί να πολιορκήσει το σπίτι του Στράβακα. Όπως αναφέρει η υπηρέτρια, για την εταίρα κάθε εραστής ισοδυναμεί με εχθρική πόλη (*amator similest oppidi hostilis*, 170), που προσπαθεί να εκπορθήσει (*exrugnarī*, 171). Η πολιορκία του εραστή λοιπόν υποστασιοποιείται στα μάτια των θεατών μέσα από την «πολιορκία» του σπιτιού, στο οποίο αυτός διαμένει.<sup>267</sup> Βέβαια πρέπει να τονίσουμε ότι εδώ πρόκειται για ερωτικές πολιορκίες, κάτι που δεν ισχύει για τη *Mostellaria*, με την εξαίρεση ίσως της πολιορκίας του ήλιου, η οποία και πάλι όμως αυτή δεν υπαγορεύεται από αμοιβαία ερωτική συναίνεση.

<sup>265</sup> Δηλώνεται ωστόσο στο κείμενο ότι ο Δεινάρχος αποχωρεί από τη σκηνή για να κάνει μπάνιο ή να φέρει χρήματα για την εταίρα. Μια ελκυστική υπόθεση θα ήταν ότι η έλλειψη αναπαράστασης σπιτιού του Δεινάρχου θα μπορούσε να εξηγηθεί από το ότι η εταίρα του πήρε τα υπάρχοντά του. Ο ίδιος όμως δηλώνει ότι του έχουν μείνει ακόμα σπίτια και χωράφια (*fundi et aedis*, 174).

<sup>266</sup> Η Dessen (1977, 150-52) επισημαίνει κάποια χωρία που περιέχουν αυτή την ορολογία, όμως δεν τα εξαντλεί ούτε τα συσχετίζει με τα δύο σπίτια.

<sup>267</sup> Εδώ μπορούμε να ανακαλέσουμε τη σύγκριση ανάμεσα στον άνθρωπο που γεννιέται και το νεόδμητο σπίτι στη *Mostellaria* (90 κ.ε.).

Το Αστάφιον εν τω μεταξύ έχει ακριβώς το ρόλο του φρουρού στο πολυπόθητο σπίτι της εταιράς, κρατάει δηλαδή μια αμυντική στάση (ή μάλλον μια επιλεκτική στάση).<sup>268</sup> Τον αντίστοιχο ρόλο θα δούμε ότι έχει και ο υπηρέτης του δεύτερου σπιτιού, ο Χωριάτης, που όμως αδυνατεί τελικά να τον φέρει εις πέρας. Το Αστάφιον όχι μόνο αποτρέπει, αλλά επιπλέον είναι εξουσιοδοτημένη να επιτρέπει την είσοδο μόνο σε όσους με τα δώρα τους κέρδισαν πρόσβαση στην εταιρά (και το σπίτι της). Είναι ενδεικτικό ότι και οι τρεις εραστές ποτέ δεν έρχονται σε συνάντηση απ' ευθείας με την εταιρά, αλλά πρώτα έρχονται σε συνεννόηση με την υπηρέτριά της. Οι σκηνές λοιπόν με το Αστάφιον προηγούνται και καθορίζουν τις σκηνές με το Φρονήσιον.

Είναι αξιοσημείωτη η συμμετρία με την οποία παρουσιάζονται στο έργο οι σκηνές των εραστών με το Αστάφιον. Η υπηρέτρια συναντάται με τον Δεινίαρχο στην πράξη I, με τον Στρατοφάνη στην πράξη II, με τον Στράβακα στην πράξη III, και μετά ξανά με τον Δεινίαρχο σαν σε σχήμα κύκλου στην πράξη IV. Αλλά και οι συναντήσεις των εραστών με το Φρονήσιον ακολουθούν λίγο ως πολύ αυτή τη διάταξη με εξαίρεση την πράξη II, όπου η εταιρά συναντά πρώτα τον Δεινίαρχο και μετά τον Στρατοφάνη. Στην πράξη V το ενδιαφέρον το μονοπωλεί η εταιρά, ενώ ο ρόλος της υπηρέτριας περιορίζεται σε δύο στίχους. Εκεί βέβαια γίνεται και απευθείας συνάντηση δύο

<sup>268</sup> Η Dessen (1977, 148-49) έχει αναφερθεί στο ρόλο του Αστάφιου ως φρουρού στην πόρτα και έχει επίσης παρατηρήσει την απειλητική για τους εραστές παρουσία της. Εδώ πρέπει να προστεθεί ότι το σπίτι της εταιράς έχει παρομοιαστεί από τον Κύαμο και με θάλασσα που σ' αυτήν απολήγουν τα ποτάμια των δώρων χωρίς να επιστρέφουν πίσω (563-65). Έχει επίσης για τον ίδιο λόγο παρομοιαστεί με τον Άδη από το Αστάφιον (749-50). Την τελευταία αναφορά μπορεί κανείς να τη συνδέσει με τις αναφορές στο νεκρό (κατεστραμμένο οικονομικά) εραστή, που είδαμε και στο μονόλογο του Δεινίαρχου. Στο αδηφάγο σπίτι έχουν επίσης αναφερθεί το Αστάφιον (749) και το Φρονήσιον (919). Επιπλέον ο Δεινίαρχος αποκαλεί τις πόρτες της εταιράς κοχλάζουσες (*aestuosas*, 350), που ρουφούν οτιδήποτε περάσει τα μάνταλα.



εραστών με το Φρονήσιον. Επίσης πρέπει να σημειωθεί ότι από πλευράς θέματος οι σκηνές μεταξύ Αστάφιου και Δεινίρχου διαφοροποιούνται από τις αντίστοιχες με τους δύο άλλους εραστές, καθώς χαρακτηρίζονται από έναν φιλοσοφικό τόνο (αξιοποιούνται τα θέματα του χρόνου και της μνήμης), ο οποίος ταιριάζει με τον αντίστοιχο τόνο των δύο μονολόγων αυτών των ίδιων χαρακτήρων, που ήδη συζητήθηκαν. Εξάλλου είναι και εκτενέστερες. Ο αέναος χρόνος των ερωτικών βέβαια σχέσεων δεν τίθεται μόνο θεματικά, στα λόγια του Αστάφιου και του Δεινίρχου, αλλά δραματοποιείται και σκηνικά, με τις διαδοχικές συναντήσεις δούλης και εραστών, εταίρας και εραστών.

### ***Οι σκηνές με το Αστάφιον***

Ο ρόλος του Αστάφιου ως φρουρού γίνεται εμφανής στους θεατές από την πρώτη της είσοδο στη σκηνή (I.ii). Ο Δεινίρχος κρυφά την βλέπει και την ακούει να απευθύνει οδηγίες στους εκτός σκηνής υπηρέτες του σπιτιού για να φυλάξουν τις πόρτες του (*fores...aedis*, 95). Ενώ εκείνη κατευθύνεται προς το σπίτι του Στράβακα, ο Δεινίρχος τη σταματά και ξεκινά ένας διάλογος μεταξύ τους, στην αρχή του οποίου η υπηρέτρια είναι επιφυλακτική και προσπαθεί για άλλη μια φορά να αποφύγει τον επίδοξο εραστή. Ο Δεινίρχος ανησυχεί για την ύπαρξη ενός νέου εραστή (*hous amor*, 135) και μάταια θυμίζει τις αλλοτινές του ευεργεσίες.<sup>269</sup> Ενδεικτικό για το παιχνίδι του χρόνου σε αυτό το

<sup>269</sup> Το Αστάφιον συμβουλεύει τον Δεινίρχο να μην κατηγορεί την εταίρα, η οποία μοιάζει με αξιωματούχο που απαιτεί φόρους (*publicanos*, 144, πβ. *officium facere*). Ο Δεινίρχος είχε ήδη αναφέρει ότι εκτελούσε καθήκοντα ερωτικά (*negotium*, 139), όσο διέθετε χρήματα, αλλά τέθηκε σε απραξία (*otium*, 138), μόλις τα ξόδεψε. Η συζήτηση αυτή που γίνεται με πολιτικούς όρους ανακαλεί την πληροφορία του Δεινίρχου ότι ήταν απεσταλμένος στη Λήμνο *cum publico imperio* (92). Ο έρωτας έχει μετατρέψει έναν ευυπόληπτο αξιωματούχο με ανεξάρτητους οικονομικούς πόρους σε έρμαιο μιας αδηφάγου ανώτερης από αυτόν

έργο είναι η περιγραφή ως νέου εραστή ενός που έρχεται από το παρελθόν, του στρατιώτη. Ο χρόνος διαστέλλεται και υποκύπτει στα καπρίτσια μιας εταίρας.

Ο Δεινίαρχος, για να επανέλθουμε, επιμένει ότι το Φρονήσιον στο παρελθόν δεν συνήθιζε να τον αποπαίρνει, αλλά αντίθετα του μιλούσε γλυκά (*haud istoc modo solita es me ante appellare, sed blande*, 162-63). Εκείνη του επισημαίνει ότι γι' αυτήν και την κυρά της αυτός ζούσε όσο είχε χρήματα, αλλά τώρα είναι νεκρός (*mortuost*, 164). Ο Δεινίαρχος διαμαρτύρεται ότι δεν πέθανε (*non hercle occidi*, 174), επειδή διαθέτει ακόμα χωράφια και σπίτι. Αυτή του η ομολογία ανοίγει και τις πόρτες του σπιτιού της εταίρας. Το Αστάφιον πλέον δεν προβάλλει καμιά αντίσταση και τον παροτρύνει να περάσει μέσα (*i intro*, 176, *i intro amabo*, 196, *tam audacter quam domum ad te*, 205). Ο Δεινίαρχος τους είναι τώρα αγαπητός *etiam nunc* (206), και τουλάχιστον για σήμερα (*hodie*, 176), την ημέρα δηλαδή της παράστασης, θα κερδίσει περισσότερο από τους αντιζήλους του την αγάπη της εταίρας. Η τελευταία βέβαια φράση ανατρέπεται διαρκώς.

Ο νεαρός συναντιέται ξανά και σύντομα με την υπηρέτρια (II.iii) και της ζητά να πείσει την εταίρα να τελειώσει πια το μεγάλης διάρκειας μπάνιο της, και επιτέλους να τον προϋπαντήσει. Όταν το Αστάφιον εξέρχεται από τη σκηνή μπαίνοντας στο σπίτι της κυράς της, ο Δεινίαρχος εκφέρει έναν

---

αξιωματούχου. Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι η εταίρα έχει διάφορους τίτλους (και ρόλους) στο έργο. Εκτός από αξιωματούχο, συνδέεται με τους όρους: *mulier*, *lena*, *amica* του Στρατοφάνη και του Στράβακα (893, 914, κ.α.), *meretrix*, *scortum*, υχορ του στρατιώτη, *socia* (435) του Δεινίαρχου. Για να επανέλθουμε στην ορολογία του καθήκοντος, αξίζει να προσθέσουμε ότι το *negotium* στο στίχο 389 του *Trinummus* αναφέρεται σε υποθέσεις αστικές ή μάλλον οικογενειακού χαρακτήρα.

μονόλογο που αξίζει να τον παρεμβάλουμε στη συζήτηση των παράλληλων σκηνών, γιατί γίνεται αξιοποίηση του χρόνου. Παραπονιέται λοιπόν ότι μόλις εμφανιστεί ο νέος αντίζηλος, ο στρατιώτης, εκείνες δεν θα του δίνουν πια σημασία, σα να ήταν νεκρός εδώ και διακόσια χρόνια (341). Σε αυτή την περίπτωση της λησμονιάς ο χρόνος δεν έχει πια νόημα για τον Δεινίαρχο, θα έχει σταματήσει. Η κατάργηση του χρόνου σημαίνει το τέλος των ερωτικών σχέσεων. Ο νεαρός κάνει επίσης μια παρατήρηση ως προς το χρόνο, που ενδεχομένως να λειτουργεί ως προικονομία. Παρομοιάζει λοιπόν την εταίρα με τα όρνια που προβλέπουν την ημερομηνία του επόμενου γεύματός τους τρεις μέρες νωρίτερα (337-38). Η εταίρα θα του ζητήσει στην αμέσως επόμενη σκηνή να της δανείσει το παιδί του (έναν καρπό βιασμού, που έχει περιέλθει στα χέρια της) για τρεις μέρες, ωστόσο απομυζήσει οικονομικά τον στρατιώτη, παριστάνοντάς το ως δικό του παιδί.

Ο Δεινίαρχος θα μοιραστεί μια τρίτη εκτενή σκηνή με το Αστάφιο (IV.i), μια παραλλαγή της πρώτης σκηνής με παρόμοια διάρθρωση και θέματα αλλά με αντίθετη έκβαση. Το Αστάφιο πάλι απευθύνεται σε πρόσωπο που βρίσκεται μέσα στο σπίτι της εταίρας, στην ίδια την εταίρα, αναφερόμενη ξανά στη φύλαξη του σπιτιού, και υπόσχεται να μην επιτρέψει σε κανένα την είσοδο (*nec quemquam...istoc ad uos*, 717). Ο Δεινίαρχος πάλι την κρυφακούει και ξαναρωτάει αν υπάρχει *amator nouos* (724). Κατόπιν τη ρωτά τι γίνεται με τη δική του τωρινή κατάσταση (*Non ego nunc intro ad uos mittar?*, 732). Φαίνεται ότι η ερωτική απόπειρα του νεαρού στο σκηνικό χρόνο της κωμωδίας δεν ευοδώνεται. Υπήρξε εραστής στο παρελθόν, όπως θα δούμε, θα υπάρξει και στο μέλλον. Το παρόν δεν είναι ερωτικός χρόνος γι' αυτόν, μολονότι είχε τα

εχέγγυα (μια σειρά από πράγματα που έφερε στην εταίρα πιο πριν ο δούλος του Κύαμος ως δώρα για την εταίρα), για να τον βιώσει ως τέτοιο.

Αυτή τη φορά η υπηρέτρια δεν του ανοίγει την πόρτα με την αιτιολογία ότι εφόσον έδωσε τα δώρα του, τώρα πρέπει άλλος με τη σειρά του (*uicissim*, 734) να προσφέρει τα δικά του. Αφού στο παρελθόν διδάχτηκε τα γράμματα του έρωτα, ας αφήσει τώρα άλλους να τα μάθουν (735). Όταν ο Δεινίαρχος επιμένει ότι θέλει να επαναλάβει τα μαθήματα για να μην τα ξεχάσει (*ni oblitus siem*, 736), τότε το Αστάφιον του επισημαίνει ότι και η κυρά της ως *magistra* (προφανώς του έρωτα) θέλει να επαναλαμβάνει και με άλλους τα μαθήματα, ώστε συχνά (*identidem*, 738) να παίρνει δίδακτρα. Ο Δεινίαρχος παρακαλεί επανειλημμένα, χωρίς όμως αποτέλεσμα, να του επιτραπεί η είσοδος στο σπίτι (*A, mitte intro*, 751, *Mittin me intro?*, 756). Μάλιστα επιχειρεί και ο ίδιος να περάσει μέσα, αλλά το Αστάφιον του κλείνει την πόρτα κατάμουτρα. Εκείνη μπαίνει στο σπίτι, αλλά αυτός μένει έξω (*exclusit*, 758), θρηνώντας την κακοτυχία του. Είναι ένας *exclusus amator*, αλλά όχι σαν αυτόν της μεταγενέστερης ερωτικής ελεγείας, καθώς φαίνεται ότι δεν έχει ελπίδα ότι θα του ανοίξει η πόρτα. Στη θέση του παρακλαυσίθου ο Δεινίαρχος αρχικά εκτοξεύει απειλές αλλά τις ανακαλεί σκεφτόμενος την πιθανότητα να τον δεχτούν μέσα.

Το Αστάφιον συναντάται επίσης με τον δεύτερο κατά σειρά εμφάνισης εραστή, τον στρατιώτη Στρατοφάνη (II.vi). Η συνομιλία τους όμως διαφοροποιείται σκηνικά από τις προηγούμενες συναντήσεις της υπηρέτριας, καθώς λαμβάνει χώρα μόνο στο ένα άκρο της σκηνής. Σε περίοπτη θέση βρίσκεται η εταίρα ξαπλωμένη πάνω σε ανάκλιτρο, υποδύομενη τη λεχώνα. Η σκηνή αυτή με το Φρονήσιον είναι κανονικά εσωτερική σκηνή, αλλά

διαδραματίζεται έξω από το σπίτι.<sup>270</sup> Ο στρατιώτης δεν βλέπει το Φρονήσιον, αλλά είναι ιδιαίτερα ευτυχής (euge, 503), όταν αντικρίζει το Αστάφιον να τον πλησιάζει. Η κίνηση αυτή της υπηρέτριας προς τον Στρατοφάνη (όπως προηγουμένως και η κίνησή της προς το σπίτι του Στράβακα) σηματοδοτεί την αναζήτηση του θύματος που θα υποκύψει στις ορέξεις της εταίρας, ή για να το πούμε διαφορετικά, την έναρξη της πολιορκίας του στρατιώτη. Στις προηγούμενες συναντήσεις του Αστάφιου με τον Δεινίαρχο ήταν ο δεδομένος, εξαντλημένος οικονομικά εραστής αυτός που έκανε την κίνηση προς την υπηρέτρια. Σε αυτό το ερμηνευτικό πλαίσιο η συζήτηση μεταξύ Αστάφιου και Στρατοφάνη αποκτά μια ειρωνική διάσταση. Το Αστάφιον διαβεβαιώνει τον στρατιώτη ότι ο γιος του (το βρέφος που η εταίρα έχει δανειστεί για να του το παρουσιάσει ως δικό του και να τον απομυζήσει οικονομικά) δείχνει από τόσο νωρίς δείγματα ανδρείας. Ο στρατιώτης έχει την απαίτηση να φέρνει ο γιος του στο σπίτι τα λάφουρα (spolia, 508) από τις μάχες του (511). Πέρα από την επίδειξη ενός καυχησιάρη (τουλάχιστον για τον γιο του) στρατιώτη,<sup>271</sup> έχουμε εδώ κωμική ειρωνεία, καθώς οι θεατές θα παρακολουθήσουν να εισρέουν λάφουρα στο σπίτι της εταίρας, εξαιτίας ακριβώς του δήθεν γιου.

Ο τρίτος εραστής, ένας γιος αγρότη, ο Στράβαξ, επίσης πολιορκείται (το Αστάφιον τον είχε μάταια αναζητήσει στο σπίτι του), καθώς είναι νέο θύμα της εταίρας. Ωστόσο είναι εκείνος που παρασυρμένος από τον πόθο, κατευθύνεται προς το σπίτι της εταίρας (III.i). Χτυπάει λοιπόν την πόρτα ανυπόμονα (tat, ecquis intust? Ecquis hoc aperit ostium ?, 663) και το

<sup>270</sup> Βλ. Duckworth 1952, 127.

<sup>271</sup> Όταν έρχεται στη σκηνή ο Στρατοφάνης ξεφεύγει κάπως από το ρόλο του καυχησιάρη στρατιώτη, αφού λέει ότι μόνο τα κατορθώματα έχουν σημασία την ώρα της μάχης και όχι οι λέξεις που τα περιγράφουν σε όσους δεν τα παρακολούθησαν. Έμμεσα βέβαια από την ώρα που μιλάει γι' αυτά έστω και αόριστα δείχνει πόσο σπουδαίος είναι.

Αστάφιον την ανοίγει. Εξαιρετικά πρόθυμη τον προσκαλεί να εισέλθει (*qui non extemplo intro ieris ?*, 665) και εκείνος την ακολουθεί. Η συνάντηση του Στράβακα με το Αστάφιον είναι λοιπόν μια ακόμα παραλλαγή των συναντήσεων των επίδοξων εραστών με την υπηρέτρια.

Πρέπει να σημειωθεί ότι κανείς από τους τρεις εραστές που κατόρθωσαν να εισέλθουν στο σπίτι, δεν είχαν ερωτική επαφή με την εταίρα στη διάρκεια του έργου. Ο στρατιώτης, όπως αργότερα ο Δεινίαρχος (758), σύντομα γίνεται *exclusus amator* (636). Στην πραγματικότητα η θέση του εξαρτάται από τις αλλαγές διάθεσης της εταίρας (*tam immutat mores mulierum ?*, 639) και είναι αμφίβολη (*nunc quasi mi dicat: nec te iubeo neque uoto / intro ire in aedis*, 641-42). Στο τέλος πια του έργου η θέση του σταθεροποιείται, αφού εισέρχεται στο πολυπόθητο σπίτι, μόνο βέβαια για το άμεσο μέλλον. Επίσης τόσο ο Στράβαξ όσο και ο Δεινίαρχος δεν κατάφεραν να συναντήσουν το Φρονήσιον μέσα στο σπίτι της. Αλλά ας δούμε πιο αναλυτικά τις αλληπάλληλες συναντήσεις της εταίρας με τους εραστές της επί σκηνής.

### ***Οι σκηνές του Δεινίαρχου με το Φρονήσιον***

Οι εραστές του Φρονήσιου προέρχονται από τρεις διαφορετικές κοινωνικές τάξεις<sup>272</sup> και επίσης παρουσιάζονται στη σκηνή ερχόμενοι από διαφορετικούς τόπους. Ο Δεινίαρχος είναι αστός με πολιτικό αξίωμα και πρόσφατα επέστρεψε από τη Λήμνο, ο Στράβαξ είναι γιος αγρότη, ο Στρατοφάνης είναι στρατιώτης που επιστρέφει από εκστρατεία. Η εταίρα ασκεί επιρροή σε πολλούς εκπροσώπους της κοινωνίας, οι οποίοι ανήκουν σε διαφορετικούς

<sup>272</sup> Πβ. Grimal 1974, 540.

χώρους. Με άλλα λόγια, αξιωματούχοι, στρατιώτες, αγροτόπαιδα, όλοι υποκύπτουν στη γοητεία μιας μόνο γυναίκας. Αυτή κατοικεί σε έναν περιορισμένο τόπο, το σπίτι της, που ωστόσο για όλους τους εραστές της, ταξιδεμένους ή όχι, είναι ο πολυπόθητος προορισμός, προς τον οποίο όλοι συρρέουν. Η εταίρα μοιράζει φιλιά επί σκηνής σε όλους αυτούς τους εραστές, άλλοτε εγκάρδια, άλλοτε πιο συγκρατημένα, ανάλογα με την περίπτωση και το συμφέρον της.

Ο Δεινίαρχος, ο πρώτος κατά σειρά εμφάνισης εραστής, συναντάται δυο φορές με το Φρονήσιον σε ισάριθμες σκηνές, που είναι συμμετρικά τοποθετημένες στο έργο (σκηνές II.iv και IV.iv). Και στις δύο αυτές συναντήσεις αξιοποιείται το θέμα του χρόνου και της διάρκειας της ερωτικής σχέσης (του Δεινίαρχου πρωτίστως και δευτερευόντως του Στρατοφάνη, που επίσης είναι παλιός εραστής και επανασυνδέεται με την εταίρα). Από την άποψη αυτή οι συναντήσεις του Δεινίαρχου με την εταίρα θυμίζουν τις αντίστοιχες θεωρητικές συζητήσεις του με την υπηρέτρια.

Στην πρώτη σκηνή η εταίρα διώχνει τους υπηρέτες της, για να μείνει μόνη με τον Δεινίαρχο και να του εκμυστηρευθεί το τέχνασμα με το βρέφος εις βάρος του στρατιώτη. Είναι ιδιαίτερα διαχυτική προς τον παλιό της εραστή και τον πειράζει απορώντας γιατί φοβάται να πλησιάσει την πόρτα της (353). Εκείνος, μόλις μαθαίνει ότι δεν μπορεί να δειπνήσει μαζί της, νιώθει να πεθαίνει (364), αλλά ξαναζεί, όταν η εταίρα δεν τον αφήνει να φύγει. Ενώ το Φρονήσιον τον ρωτά αν του φαίνεται καθαρή μετά το μπάνιο της (379), αυτός δράττεται της ευκαιρίας για να της θυμίσει ότι υπήρξε μια εποχή, κατά την οποία θεωρούσαν ο ένας τον άλλο βρώμικο (*uerum tempestas quondam, dum uixi, fuit, / quom inter nos sordebamus alter de altero*, 380-81),

αναφερόμενος προφανώς στα ερωτικά παιχνίδια τους.<sup>273</sup> Η εταίρα ομολογεί ότι το τέχνασμα θα της επιτρέψει να ανανεώσει το ενδιαφέρον του Στρατοφάνη γι' αυτήν (*reversionem...denuo*, 396), ενώ ταυτόχρονα υπόσχεται στον Δεινίαρχο ότι και εκείνος θα μπορεί στο μέλλον διαρκώς να τη χαιρείται (*usque ero / assiduo*, 421-22).

Η επόμενη σκηνή με το Φρονήσιον είναι μια επανάληψη της προηγούμενης, όχι μόνο από πλευράς σκηνικής οργάνωσης —οι δυο χαρακτήρες είναι πάλι απομονωμένοι στη σκηνή<sup>274</sup>— αλλά και από πλευράς περιεχομένου. Το Φρονήσιον παρακαλεί τώρα τον Δεινίαρχο, ο οποίος έχει μόλις αποκαλυφθεί ότι είναι ο πατέρας του βρέφους, να της δανείσει το παιδί του για λίγες μέρες, ωστόσο εκμεταλλευτεί τον στρατιώτη. Το δέλεαρ που χρησιμοποιεί για να τον πείσει είναι η διατήρηση των ερωτικών τους επαφών και μετά το γάμο του. Εδώ γίνεται μια διαφορετική χρήση του χρόνου, καθώς η εταίρα μπαίνει στη θέση των ξεχασμένων εραστών της: παραπονιέται ότι ο Δεινίαρχος θα φύγει και θα την εγκαταλείψει (*pro derelicta: scio, abituru's*, 867). Εκείνος συναινεί στα σχέδιά της και την καθησυχάζει ότι θα θυμάται συχνά να της ψιθυρίζει γλυκόλογα (*futatim nomen commemorabitur*, 881)· το θέμα της μνήμης λοιπόν εδώ συνδέεται με το μέλλον. Τέλος, ο Δεινίαρχος αποχωρεί από τη σκηνή (και από το έργο) επαναλαμβάνοντας ότι μόλις παρουσιαστεί ευκαιρία, θα τρέξει κοντά στην αγαπημένη του εταίρα (*Operae ubi mi erit, ad te uenero*, 882).

<sup>273</sup> Για την ερμηνεία των στίχων πβ. Hofmann 2001, 168.

<sup>274</sup> Κατά πάσα πιθανότητα στη σκηνή αυτή το Αστάφιον παραμένει στην είσοδο του σπιτιού της εταίρας, απ' όπου παρακολουθεί τη συζήτηση της κυράς της με τον Δεινίαρχο, χωρίς να παρεμβαίνει. Μόλις εκείνος απομακρύνεται, το Αστάφιον έχει μια μικρή συνομιλία με την εταίρα.



### ***Οι σκηνές του Στρατοφάνη με το Φρονήσιον***

Και οι σκηνές της εταίρας με τον Στρατοφάνη παρουσιάζουν αξιοσημείωτη συμμετρία. Είναι μοιρασμένες στις πράξεις II και V και έχουν μια ανάλογη σκηνική και θεματική οργάνωση. Συγκεκριμένα, πρώτα συναντάται το Φρονήσιον με τον στρατιώτη (II.vi και αρχή της V), και κατόπιν οι δύο αυτοί χαρακτήρες συναντώνται και με ένα τρίτο πρόσωπο και εμπλέκονται σε συζήτηση μαζί του (II.vii, υπόλοιπη πράξη V). Ο τρίτος αυτός χαρακτήρας είναι είτε ο ένας αντίζηλος του στρατιώτη, ο Στράβαξ, είτε ο εκπρόσωπος του άλλου αντίζηλου, του Δεινίαρχου. Το Αστάφιον παρευρίσκεται κάπου στη σκηνή στις περισσότερες συναντήσεις εκφέροντας λίγους στίχους. Θεματικά οι σκηνές αυτές διαφέρουν ως προς τις άλλες με τον Δεινίαρχο, επειδή δεν γίνονται αναφορές στο παρελθόν, αλλά στο παρόν και το άμεσο μέλλον, καθώς το ζητούμενο είναι η επίτευξη της ερωτικής επαφής με την εταίρα. Βέβαια ανακαλούν και τις σκηνές με τον Δεινίαρχο, αφού πάντα σε όλες τις σχέσεις με τους εραστές της το κίνητρο του έρωτα για το Φρονήσιον είναι η προσφορά δώρων. Αλλάζουν λοιπόν οι εραστές, στη θέση του ενός μπαίνει ο άλλος με γνώμονα το χρήμα. Και ο Στρατοφάνης άλλοτε παραμερίζεται από τον Δεινίαρχο, άλλοτε κινδυνεύει να παραγκωνιστεί από τον Στράβακα. Ανάλογα και ο Δεινίαρχος άλλοτε νικά τον Στρατοφάνη και άλλοτε ηττάται από τον Στράβακα. Και το γαϊτανάκι μπορεί να συνεχίζεται επ' άπειρον. Η επανάληψη λοιπόν σηματοδοτεί την κατάργηση του συγκεκριμένου χρόνου.

Πιο αναλυτικά, στην πρώτη συνάντηση του Στρατοφάνη με το Φρονήσιον εκείνη του δίνει ένα φιλί με δυσκολία, λόγω της κατάπτωσης μετά τον δήθεν τοκετό. Κατόπιν γίνεται επί σκηνής μια παρέλαση δώρων από μέρους του στρατιώτη για να την ευχαριστήσει: δούλοι από τη Συρία που

κατέκτησε, ύφασμα φρυγικό, αραβικά αρώματα. Τα πολυτελή δώρα δεν συγκινούν την εταίρα, δεν της αρκούν και δεν της είναι αρεστά (*ingratum donum*, 535).<sup>275</sup> Το Φρονήσιον αρνείται την αγάπη στον Στρατοφάνη που δεν την αξίζει (*neque meres*, 541).

Στην επόμενη σκηνή εμφανίζεται ο Κύαμος, ο δούλος του Δεινίαρχου, ο οποίος ηγείται σε μια δεύτερη παρέλαση δώρων, του αφέντη του αυτή τη φορά, από τα οποία δεν διστάζει να υπαρπάξει ένα μερίδιο.<sup>276</sup> Σε αντίθεση με την προηγούμενη σκηνή τα δώρα είναι τώρα αρεστά (*grata*, 582, 617) και ο Δεινίαρχος αξίζει την αγάπη της εταίρας (*merito*, 590)· έτσι, η πόρτα του σπιτιού της είναι ανοιχτή γι' αυτόν (*ut huc ueniat ad me obsecrare*, 592), ενώ ο στρατιώτης δεν είναι καθόλου ευπρόσδεκτος (596). Ο Κύαμος αποκαλεί το στρατιώτη *hariolus* (602). Η λέξη αυτή αντηχεί ειρωνικά για τους θεατές, οι οποίοι γνωρίζουν ότι ο Στρατοφάνης αδυνατεί να μαντεύσει το μέλλον σχετικά με το αποτέλεσμα της σκευωρίας της εταίρας. Δεν μπορεί βέβαια να διαβλέψει ούτε το παρόν, το ψεύδος σχετικά με τη λεχώνα, την οποία έχει να δει εδώ και δέκα μήνες. Ο Στρατοφάνης με τη σειρά του επιδίδεται σε μια σωρεία χαρακτηρισμών εναντίον του αντιζήλου του, κατηγορώντας τον ως μοιχό, μαλθακό, κ.ά. (609-10). Επαναλαμβάνοντας εν αγνοία του μια κουβέντα του

<sup>275</sup> Η Zagagi (503-4) εξετάζει τις λέξεις του κειμένου *grata*, *ingrata* και τα συμφραζόμενά τους και δείχνει τη διαφορά ανάμεσα στην αντιμετώπιση των δώρων του Δεινίαρχου και του Στρατοφάνη από την εταίρα.

<sup>276</sup> Ο Κύαμος είναι το αντίθετο του δούλου του Στράβακα (*Truculentus*), ο οποίος νοιάζεται για το αφεντικό του. Ο Κύαμος δηλώνει καθαρά ότι αδιαφορεί πλήρως για τη μελλοντική οικονομική δυσπραγία του Δεινίαρχου και δεν πρόκειται να προσφέρει βοήθεια για να την αποτρέψει (560). Αντίθετα μάλιστα κλέβει από τα αγαθά που προορίζονται για την εταίρα, κάνοντας με αυτό τον τρόπο πράξη τα λόγια του Αστάφιου: Η υπηρέτρια στον πρώτο της μονόλογο έθεσε σε ένα νέο πρίσμα τη ζωή των εταιρών: δεν στερούν μόνο αυτές αγαθά από άλλους, αλλά και στη δική τους περίπτωση άντρες εισβάλλουν στο σπίτι τους με το σκοπό να κλέψουν, και στη συνέχεια απομακρύνονται φορτωμένοι με τα κλοπιμαία.

Δεινίαρχου παραδέχεται ότι και του αφαιρέθηκαν τα δώρα του και καταστράφηκε (peñi, 617) από την έλλειψη της εύνοιας της εταίρας. Θυμωμένος και απελπισμένος εμπλέκεται σε μια παρωδία μάχης με τον Κύαμο, ο οποίος υποχωρεί, καθώς αντιλαμβάνεται ότι το δικό του κουζινομάχαιρο υπολείπεται του ξίφους του στρατιώτη. Αυτός όμως που νικά από την αναμέτρηση στην καρδιά της εταίρας είναι ο Δεινίαρχος με τα πιο αρεστά του δώρα, ενώ ο Στρατοφάνης ομολογεί ότι δεν καταλαβαίνει εάν εκείνη τον καλεί ή όχι στο σπίτι της (641-42).

Ο Στρατοφάνης, που μένει τελικά εκτός της οικίας της εταίρας, επανέρχεται στην αρχή της πράξης V δίνοντας χρήματα στο Φρονήσιον, που αυτή παίρνει, αλλά πάλι δεν της αρκούν. Αρνείται να τον φιλήσει και τον διώχνει (mitte me, 912). Ο Στρατοφάνης φοβάται ότι θα κυλήσει η μέρα (teritur dies, 912), η μέρα της παράστασης, χωρίς να γευτεί τον έρωτα. Για δεύτερη φορά επομένως είναι αποκλεισμένος από το σπίτι της εταίρας, αλλά σύντομα θα διεκδικήσει ξανά τη θέση του σε αυτό.

Στο υπόλοιπο τμήμα της τελευταίας πράξης προστίθεται ο Στράβαξ, ο οποίος, όπως πολύ νωρίτερα ο Δεινίαρχος, άσκοπα περίμενε την εταίρα μέσα στο σπίτι της.<sup>277</sup> Αυτή τη φορά ο στρατιώτης έρχεται κατά πρόσωπο αντιμέτωπος με τον άλλο αντίζηλό του. Ουσιαστικά έχουμε μια επανάληψη της σκηνής του Στρατοφάνη με τον Κύαμο, τον αντιπρόσωπο του Δεινίαρχου. Οι θεατές παρακολουθούν να συμβαίνουν ανάλογα πράγματα και τον Στρατοφάνη να αντιδρά με τον ίδιο τρόπο. Ο εραστής δηλαδή που γελοιοποιείται περισσότερο από τους δύο άλλους, είναι ο στρατιώτης. Γενικά ο χαρακτήρας αυτός στις κωμωδίες του Πλαύτου ή και της Νέας κωμωδίας

---

<sup>277</sup> Πβ. Anderson, 1993, 84.

προκαλεί το γέλιο των θεατών εις βάρος του. Στη συγκεκριμένη σκηνή τώρα, το Φρονήσιον είναι ιδιαίτερα διαχυτική προς τον Στράβακα, με αποτέλεσμα να εκμανεί ξανά ο στρατιώτης. Όμως στην απειλή του να χρησιμοποιήσει το ξίφος, επεμβαίνει η εταίρα λέγοντάς του ότι αν θέλει έρωτες, πρέπει να προσφέρει χρυσό, όχι σίδηρο. Έτσι αποσοβείται μια δεύτερη παρωδία μάχης. Και εδώ γίνεται ένας λεκτικός διαξιφισμός: αναφορά στα προηγούμενα δώρα και ανταγωνισμός για το ποσό των χρημάτων που θα προσφέρει ο κάθε εραστής. Επίσης και σε αυτή τη σκηνή ο στρατιώτης καταφέρεται εναντίον του αντιζήλου του με δριμείς χαρακτηρισμούς (*tam horridum ac tam sualidum*, 930).

Στο σημείο αυτό θα ήθελα να ανοίξω μια σύντομη παρένθεση για να συγκρίνω τον Δεινίαρχο με τον Στράβακα. Και ο Δεινίαρχος εκδηλώνει ζήλια και ενδιαφέρον να μάθει για την ταυτότητα του καινούργιου εραστή, όμως δεν έρχεται σε επαφή μαζί του. Ο Πλαύτος επιλέγει να φέρει κατά πρόσωπο τον Στρατοφάνη με τους αντιζήλους του (άμεσα με τον Στράβακα και έμμεσα με τον Δεινίαρχο μέσω του Κύαμου). Μια τέτοια επιλογή αξιοποιεί τις στρατιωτικές αρετές του Στρατοφάνη με παρωδιακό τρόπο.

Ο Στράβαξ με τη σειρά του ειρωνεύεται τον στρατιώτη ως τάχα άνθρωπο της δράσης (*uir strenuous*, 943), χρησιμοποιώντας ακριβώς τη λέξη, που είχε αναφέρει ο ίδιος ο Στρατοφάνης στην πρώτη του εμφάνιση, για να χαρακτηρίσει τους ανθρώπους που θαύμαζε, στους οποίους συγκατέλεγε και τον εαυτό του (*strenui*, 493). Ο στρατιώτης όχι μόνο είναι αποδυναμωμένος από τον έρωτα για την εταίρα, αλλά επίσης αναγκάζεται να μοιραστεί την αγαπημένη του με τον Στράβακα. Η πράξη V ολοκληρώνεται με την έξοδο των δύο αντιζήλων, που μπαίνουν στο σπίτι της εταίρας. Το έργο

λοιπόν τελειώνει με μια αποκορύφωση, που είναι ταυτόχρονα και μια παραλλαγή: αντί να αλλάζει ο ένας εραστής μετά τον άλλο, και οι δυο ανέχονται την παρουσία του άλλου, προκειμένου να ικανοποιηθεί ο πόθος τους. Και ο ποθητός τόπος, το σπίτι της εταίρας ανοίγει επί τέλους και για τους δύο άνδρες.

Ανακεφαλαιώνοντας, μπορούμε να πούμε ότι ο συνεχώς *exclusus amator* Στρατοφάνης γίνεται δεκτός χάρη στα χρήματά του τουλάχιστον προς το παρόν, όπως και ο Στράβαξ, και ως προς το άμεσο μέλλον. Ανάλογα, ο Δεινίαρχος, ο ξεχασμένος εραστής, έγινε δεκτός στο μέλλον χάρη στην περιουσία που του έμεινε και στο γιο του. Στις σκηνές με τον Στρατοφάνη (και τον Στράβακα) δεν γίνεται λόγος για χρόνο. Παρ' όλα αυτά οι θεατές είναι προετοιμασμένοι να τις δουν μέσα σε καθορισμένο πλαίσιο, αφού έχει προηγηθεί η συζήτηση γύρω από το χρόνο (μονόλογοι του Δεινίαρχου και του Αστάφιου, πρώτη συνάντηση του Δεινίαρχου με το Φρονήσιον ή το Αστάφιον) ή έχουν μεσολαβήσει οι υπόλοιπες σκηνές με τον Δεινίαρχο, όπου πάλι έγινε συζήτηση για χρόνο (δεύτερη συνάντησή του με το Φρονήσιον ή το Αστάφιον). Η μοίρα δηλαδή του πρώτου εραστή, η ανεξάρτητα από χρόνο σχέση του με την εταίρα, προδικάζει και καθορίζει τη μοίρα και των δύο επόμενων. Ταυτόχρονα η μορφή με την οποία παρουσιάζονται οι σκηνές με τον Στρατοφάνη είναι η επανάληψη, μια χρονική επανάληψη. Όχι μόνο ανακαλούν τις σκηνές με τον Δεινίαρχο, αλλά κυρίως η μία την άλλη: το ίδιο πράγμα επαναλαμβάνεται ενώπιον των θεατών με διαφορετικό το τρίτο πρόσωπο. Και αυτή η επανάληψη δημιουργεί στους θεατές μια αίσθηση αόριστης επανάληψης και στο μέλλον. Εφόσον έχουν οι άντρες χρήματα, το αποτέλεσμα είναι το ίδιο, παλιά, τώρα και στο μέλλον· μόνο τα θύματα

εναλλάσσονται. Πρέπει επίσης να σημειωθεί ότι στις άλλες κωμωδίες του Πλαύτου οι αντίπαλοι που διεκδικούν το ίδιο κορίτσι είναι κατά κανόνα δύο.<sup>278</sup> Εδώ ο συγγραφέας έχει αυξήσει τον αριθμό σε τρεις και αξιοποιήσει τις μεταξύ τους σχέσεις και δυναμικές, με συνέπεια να γίνει πιο έκτυπη η εναλλαγή των εραστών. Παράλληλα, αυτή η συμβολή στην εναλλαγή διαφορετικών ή ίδιων εραστών και κατά συνέπεια στη χρονική επανάληψη έχει ως αποτέλεσμα και την τοπική επέκταση (οι τρεις εραστές προέρχονται από διαφορετικούς τόπους)<sup>279</sup> ταυτόχρονα, ο μόνος σταθερός τόπος είναι το σπίτι της εταίρας, που όμως ανοίγει ή κλείνει ανάλογα με τα λάφυρα.

Μπορεί να γίνει μία ακόμα σύγκριση ανάμεσα στον Στρατοφάνη και τον Στράβακα. Ο Στράβαξ από την αρχή του έργου είχε επίσης κυνηγηθεί από την εταίρα. Και αυτός κατακτήθηκε ολοκληρωτικά. Όταν ο Truculentus αμύνθηκε στην επίθεση του σπιτιού του Στράβακα από το Αστάφιον, προασπίστηκε και τις αξίες που αντιπροσώπευε το πολιορκημένο σπίτι, τις οποίες ο ίδιος ο νεαρός καταπάτησε.

### **Η υπονόμηση του θεσμού της οικογένειας**

Όπως προαναφέρθηκε, το σπίτι του Στράβακα, το ενδιαίτημα μιας οικογένειας που ασχολείται με την καλλιέργεια της γης, αντιτίθεται προς αυτό της εταίρας. Οι θεατές επομένως αντιλαμβάνονται το σπίτι του Φρονήσιου ως ελληνικό και

<sup>278</sup> Εξαίρεση είναι η κωμωδία *Asinaria*, όπου τρεις χαρακτήρες διεκδικούν την ίδια κοπέλα.

<sup>279</sup> Ο Konstan (1983, 145-64) έχει αναφερθεί σε διαφορετικά μοτίβα πλοκής, που συμπλέκονται στο έργο και δεν ολοκληρώνονται με βάση τις προσδοκίες των θεατών, με το συνήθη τρόπο, όπως συμβαίνει σε άλλες κωμωδίες. Για παράδειγμα, συζητά το μοτίβο του νεαρού που αγαπά μια εταίρα και ανταγωνίζεται για την αγάπη της με έναν στρατιώτη (145 κ.ε.), το μοτίβο του νεαρού που έρχεται σε σύγκρουση με τον πατέρα του για χάρη μιας εταίρας (153 κ.ε.), το μοτίβο του νεαρού που παντρεύεται το κορίτσι που βίασε (157 κ.ε.). Η άφιξη του Στρατοφάνη μοιάζει με δεύτερο πρόλογο, που αφορά στην πλοκή γύρω από αυτόν.

ελευθεριάζον, και το σπίτι της οικογένειας του Στράβακα ως ρωμαϊκό. Ο νεαρός παρουσιάζεται να έχει ασεβήσει προς τις αρχές της οικογένειας: οδηγημένος από το πάθος του, κλέβει από τον πατέρα του χρήματα, για να τα ξοδέψει στο σπίτι της εταίρας. Επίσης δηλώνει ευθαρσώς ότι θα «ξεριζώσει» τον πατέρα του και τη μητέρα του (*eradicarest*, 660) — χρησιμοποιεί μια μεταφορά από την αγροτική ζωή που ταιριάζει στην καταγωγή του— για χάρη της εταίρας που την αγαπά περισσότερο από τη μητέρα του.<sup>280</sup> Ο Hofmann<sup>281</sup> παρατηρεί ότι αυτές οι επιθέσεις ενάντια στον *pater familias* και τη μητέρα ισοδυναμούν με αποκήρυξη όλων των κανόνων του *mos maiorum* και είναι πρωτοφανής σε δριμύτητα στον Πλάυτο.<sup>282</sup>

Η περίπτωση του Στράβακα μπορεί να παραλληλιστεί με αυτήν του Δεινίρχου, ο οποίος παραβιάζει την ιερότητα του επικείμενου γάμου του με το κορίτσι που βίασε και κατέστησε μητέρα. Αντί να τον θέσει πάνω από την επιπόλαια σχέση του (και έτσι σε αντιπαράθεση προς αυτήν), τελικά τον θυσιάζει μπροστά στο δέλεαρ για μελλοντικές επαφές με το Φρονήσιον, τη γυναίκα —να υπενθυμίσουμε εδώ— που του στέρησε κάθε φρόνηση.<sup>283</sup> Και δεν υπονομεύει μόνο το γάμο του, αλλά δανείζει και το παιδί του στην εταίρα.

Στο σημείο αυτό πρέπει να συζητηθεί η σκηνή με τον Καλλικλή, τον πεθερό του Δεινίρχου (IV.iii). Η σκηνή αυτή ξεχωρίζει μέσα στη δίνη της

<sup>280</sup> Ανάλογα ο Φιλολάχης στη *Mostellaria* ευχόταν το θάνατο του πατέρα του, για να πάρει όλη την περιουσία και να τη δώσει στην αγαπημένη του εταίρα (233-34).

<sup>281</sup> 2001, 192.

<sup>282</sup> Βλ. Konstan 1983, 153 για τη μεγάλη έκταση που λαμβάνουν στο μονόλογο του Στράβακα.

<sup>283</sup> Ο Πλάυτος παίζει εδώ με το όνομα της εταίρας και την έλλειψη φρόνησης του Δεινίρχου. Παράλληλα όμως έχουμε μια ακόμα περίπτωση νεαρού ερωτευμένου, που εγκαταλείπει τις αρχές του για χάρη μιας εταίρας. Μια πιο ολοκληρωμένη και εκτενής χρήση αυτού του μοτίβου γίνεται στη *Mostellaria*, όπου ο Φιλολάχης παρομοιάζει την ηθική του κατάπτωση με το γκρέμισμα σπιτιού.

επανάληψης των συναντήσεων μεταξύ εραστών και εταίρας ή υπηρέτριας. Όπως έχουμε πει, η επανάληψη των προαναφερόμενων σκηνών δημιουργεί το νόημα της διαχρονικότητας των ερωτικών σχέσεων με την εταίρα. Παράλληλα, ωστόσο, κάνουν έκτυπες για το θεατή εκείνες τις σκηνές που διαφοροποιούνται από τις επαναλαμβανόμενες. Η σκηνή λοιπόν με τον Καλλικλή γίνεται πιο έκτυπη και το αποτέλεσμα της, η ανυπακοή του Δεινάρχου, είναι πιο φανερό. Η σκηνή αυτή διακρίνεται ούτως ή άλλως και επειδή είναι θεαματική: πρόκειται για μια παρωδία δίκης, στην οποία ο Καλλικλής ως δικαστής ανακρίνει αλυσοδεμένες δούλες, προκειμένου να ανακαλύψει τον πατέρα του βρέφους που έφερε στον κόσμο κρυφά η κόρη του, και τον τόπο όπου αυτό βρίσκεται. Μοιραία το μωρό βρίσκεται στο σπίτι της εταίρας, ένα αδηφάγο σπίτι ή ένα τόπο προς τον οποίο όλα και όλοι κατευθύνονται, εραστές, περιουσίες, βρέφος. Ο Δεινάρχος, ο οποίος αναγνωρίζεται ως ο βιαστής της κόρης του Καλλικλή, παρουσιάζεται ενώπιόν του. Ο δικαστής παίρνει την απόφαση να επιστρέψει ο άμυαλος νεαρός το παιδί στη μητέρα του, επιβάλλοντάς του ως ποινή για το βιασμό την αφαίρεση ενός μέρους της προίκας.<sup>284</sup> Ο μελλοντικός γαμπρός του, ενώ συναινεί, κατόπιν παρακούει τον Καλλικλή, αφού δανείζει το γιο του στο Φρονήσιον για τρεις μέρες.

Η άλλη σκηνή (II.v), που ξεχωρίζει μέσα στη ρευστότητα των επαναλήψεων, είναι αυτή που παρουσιάζει την εταίρα ως υποτιθέμενη λεχώνα. Αν και διαφοροποιείται σκηνικά από την προηγούμενη, είναι και αυτή

---

<sup>284</sup> Είναι ειρωνεία ότι η προσαγωγή του Δεινάρχου ως κατηγορούμενου στην επί σκηνής δίκη έρχεται αμέσως μετά την επιθυμία του να καταγγείλει στις αρχές την εταίρα και να την σύρει στο δικαστήριο για όσα του έχει προξενήσει, θυμωμένος επειδή δεν του προσφέρει την αγάπη της. Ο κατηγορος δηλαδή μετατρέπεται σε κατηγορούμενο.



θεαματική. Το Φρονήσιον στην αρχή μονολογεί, αλλά στο τέλος ξαπλωμένη σε ανάκλιτρο δέχεται τις περιποιήσεις των υπηρετριών της. Θεματικά σχετίζεται με την προαναφερόμενη σκηνή που είχε ως θέμα την πατρότητα του βρέφους, αφού παρουσιάζει το αποτέλεσμα της δήθεν εγκυμοσύνης. Υπάρχει βέβαια μια αντίθεση ως προς το θέμα. Η σκηνή με την εταίρα (αλλά και αυτή που ακολουθεί με την έλευση του στρατιώτη) αντί να ρυθμίζει το γάμο όπως η σκηνή του «δικαστηρίου», ακυρώνει το θεσμό του γάμου και της οικογένειας. Πάντως και η σκηνή μεταξύ Δεινίαρχου και Φρονήσιου, που έπεται της σκηνής με τον Καλλικλή, ακυρώνει τις αποφάσεις του τελευταίου (για γάμο και επιστροφή του βρέφους στην οικογενειακή εστία), αφού ο γαμπρός και καταπατά την ιερότητα του γάμου και δανείζει το μωρό. Στη σκηνή τώρα με το Φρονήσιον η εταίρα παρομοιάζει τη δήθεν γέννα της με τη γέννηση του σχεδίου της εις βάρος του στρατιώτη. Χαρακτηρίζει τον εαυτό της μητέρα, που νοιάζεται να ζήσει ο δόλος της (*mater dicta quod sum, eo magis studeo uitae*, 456). Ταυτόχρονα, ο στρατιώτης στην αμέσως επόμενη σκηνή αποκαλεί το Φρονήσιον υχορ (514), ενώ δεν ήταν παντρεμένοι και εκλαμβάνει το βρέφος ως καρπό του δήθεν γάμου τους. Θα αποκαλυφθεί βέβαια ότι το μωρό είναι μέλος άλλης οικογένειας. Ενδεικτικά για το χιούμορ του Πλαύτου είναι όσα λέει ο Καλλικλής για το βρέφος: *matres duas habet... iam metuo, patres quot fuerint* (807-8). Ο Καλλικλής αγνοεί την ύπαρξη του Στρατοφάνη και το τέχνασμα της εταίρας, και αυτή ακριβώς η άγνοια σε συνδυασμό με τη γνώση των θεατών δίνει κωμική χροιά στα λόγια του. Όντως το μωρό αυτό εμφανίζεται να έχει γεννηθεί σε δυο οικογένειες.

### ***Οι σκηνές με τον Truculentus***

Στο έργο, εκτός από τους τρεις εραστές της εταίρας, εμφανίζεται και ένας ακόμα εραστής, αυτή τη φορά της υπηρέτριας, ο δούλος Χωριάτης. Ο χαρακτήρας αυτός παρουσιάζεται μόνο δυο φορές επί σκηνής, μολονότι δίνει στην κωμωδία τον τίτλο της, και εμπλέκεται σε συζήτηση με το Αστάφιον και στις δύο περιπτώσεις (σκηνές II.ii και III.ii). Οι μεταξύ τους συζητήσεις ανακαλούν λοιπόν η μια την άλλη σκηνικά (τα δύο αυτά πρόσωπα είναι μόνα επί σκηνής) και θεματικά (ο αρχικά άξεστος και επιθετικός προς το Αστάφιον Χωριάτης στην δεύτερη σκηνή μεταμορφώνεται σε ήπιο χαρακτήρα, που παρακαλεί την υπηρέτρια να τον δεχτεί στο κρεβάτι της). Πέρα από το ότι και εδώ υπάρχει μια επανάληψη, αφού η δεύτερη σκηνή ανακαλεί την πρώτη, οι δύο συναντήσεις εντάσσονται μέσα στο γενικότερο πλαίσιο των επαναλήψεων των συζητήσεων μεταξύ εραστών και ερωμένης. Εδώ βέβαια έχουμε να κάνουμε με δύο δούλους, και μάλιστα ο Χωριάτης είναι και κατά το όνομά του αγροίκος,<sup>285</sup> οπότε διεξάγεται συζήτηση χαμηλού επιπέδου, που επιτρέπει αστεϊσμούς και λογοπαίγνια.

Στην πρώτη σκηνή ο Χωριάτης εμφανίζεται ως φρουρός του σπιτιού, το οποίο το Αστάφιον εμφανώς πολιορκεί ήδη από το τέλος της προηγούμενης σκηνής. Έχει προηγηθεί εξάλλου η ρήση της ότι ο εραστής είναι όμοιος με πολιορκημένη πόλη (170). Η υπηρέτρια, μολονότι φοβάται την παρουσία του Χωριάτη, βρίσκεται έξω από την πόρτα του σπιτιού του Στράβακα και ζητά επίμονα να της ανοίξουν (*sed fores, quidquid est futurum, / feriam. Ecquis huic tutelam ianuae gerit? Ecquis intus exit?*, 253-54). Ο Χωριάτης θυμωμένος ανοίγει την πόρτα (*Quis illic est qui tam proterue nostras aedis*

<sup>285</sup> Ο νεαρός αφέντης του *Truculentus* επίσης παρουσιάζεται ως απεριποίητος αγροδίαιτος, και έτσι οι δυο χαρακτήρες από το σπίτι του Στράβακα παραλληλίζονται ως προς την αδρή σκιαγράφησή τους.

arietat?, 255) και ζητάει το λόγο της επίθεσης (Quid tibi ad hasce accessio aedis est prope aut pultatio?, 259). Ακολουθεί μια μεταξύ τους κωμική συνομιλία στην οποία εκτίθεται η τραχύτητα του χαρακτήρα του Χωριάτη, ο οποίος καταφέρεται εναντίον των εταιρών. Στο τέλος διώχνει το Αστάφιον, λέγοντάς της ότι οι γυναίκες του σπιτιού, που αυτή τάχα ήθελε να δει, απουσιάζουν. Το Αστάφιον απομακρύνεται μονολογώντας ότι ο Χωριάτης στάθηκε πιστός (beneuolens, 316) στο γέρο αφέντη του, τον πατέρα του Στράβακα, αλλά η ίδια προτίθεται να τον δαμάσει.

Στη δεύτερη σκηνή ο Χωριάτης βγαίνει από μόνος του έξω από το σπίτι, επειδή ανησυχεί για τον Στράβακα που δεν έχει επιστρέψει ακόμα και εκφράζει το φόβο του μήπως αυτός έχει πάει στο σπίτι της εταίρας. Το Αστάφιον, που είναι ήδη στη σκηνή, τον αντικρίζει και τρομάζει μήπως αρχίσει τις φωνές. Τη φορά αυτή είναι ο Χωριάτης που πλησιάζει το Αστάφιον και όχι το αντίστροφο. Η κίνησή του αυτή προς την υπηρέτρια σηματοδοτεί την «εκπόρθησή» του και την επιθυμία του να μπει στο σπίτι της εταίρας. Ο Χωριάτης καθησυχάζει την υπηρέτρια ότι οι τρόποι του έχουν αλλάξει (nouos omnis mores habeo, ueteres perdididi, 677) και της ζητά να περάσουν τη νύχτα μαζί. Η φράση nouos mores παραπέμπει στα νέα ήθη του προλόγου. Μόλις ο Χωριάτης προσφέρει χρήματα στο Αστάφιον, εκείνη του ζητά να την ακολουθήσει στο σπίτι της εταίρας (sequere, obsecro, 691). Ο Χωριάτης διστάζει. Παρατηρεί ότι ο Στράβαξ λησμόνησε να δει τη μητέρα του και το Αστάφιον τον επιπλήττει ότι επέστρεψε στους παλιούς του τρόπους (ut soles?, 695), και τον παροτρύνει ξανά να πάνε μέσα (I intro, amabo, cedo manum, 696). Και οι δύο εισέρχονται στο σπίτι της εταίρας.

Η μεταστροφή του Χωριάτη έχει προβληματίσει τους μελετητές του Πλαύτου ως απότομη και αφύσικη.<sup>286</sup> Ο Enk έχει υποστηρίξει ότι οι θεατές δεν θα είχαν την απαίτηση μιας ψυχολογικά προετοιμασμένης αλλαγής στη συμπεριφορά του δούλου, και ότι η υπηρέτρια είναι αρκετά όμορφη για να τον δελεάσει.<sup>287</sup> Θα ήθελα να επισημάνω ότι η ομορφιά της υπηρέτριας δεν δίνεται στους θεατές μόνο οπτικά, αλλά και λεκτικά, μέσα από τα λόγια του ίδιου του Χωριάτη. Στην πρώτη σκηνή ο δούλος περιγράφει εκτενώς και γι' αυτό εμμέσως ηδονικά τα χτενισμένα και αρωματισμένα μαλλιά της (*fictos compositos crispus circinnos tuos unguentatos*, 287-88), τα αρώματά της (*unguentis uncta*, 289), το μακιγιάζ και το χρώμα πάνω στο σώμα της (*corpori*, 292, *buccas rubrica, creta omne corpus intixti tibi*, 294). Προηγουμένως είχε αναφερθεί στο μανδύα της (271) και τα σκουλαρίκια της (273). Το κυρίαρχο στοιχείο είναι η μυρωδιά, στοιχείο ίσως που συνδέεται με την άξεστη, ζώωδη παρουσία του δούλου.<sup>288</sup> Αν και τα λόγια του Χωριάτη, όπως ισχυρίζεται ο ίδιος, στοχεύουν να αποκαλύψουν τους πονηρούς σκοπούς της υπηρέτριας, είναι ιδιαίτερα εκτενή για να εκφέρονται τελείως αθώα. Το άρωμα εξάλλου εμφανίζεται και λίγο αργότερα, σε μια αντίστοιχη

<sup>286</sup> Βλ. π.χ. όσα αναφέρει ο Konstan 1983, 154-55.

<sup>287</sup> 1964, 62-63.

<sup>288</sup> Κάνοντας λογοπαίγνιο, ο *Truculentus* διαχωρίζει το όνομά του σε *truncum* και *lentum* (εύκαμπτο κορμό, 267), λέξεις που κατά τον Hofmann 2001, 156 υποκρύπτουν ένα αισχρό νόημα. Επίσης παρομοιάζει τον εαυτό του με γουρούνι (269) και δηλώνει ότι θα προτιμούσε να ξαπλώσει με βόδι σε άχυρο παρά με την υπηρέτρια (276-77). Επιπλέον το Αστάφιον τον παρομοιάζει με ατίθασο άλογο και άλλα κτήνη (*equum...alias beluas*, 319), που ωστόσο έχει δει να εξημερώνονται.

περιγραφή που κάνει ο Δεινίαρχος της αγαπημένης του εταίρας: είναι ανθισμένη, ευωδιάζει και λάμπει (ut tota floret, ut olet, ut nitide nitet, 354).<sup>289</sup>

Εξάλλου, η μεταστροφή του Χωριάτη δεν χρειάζεται εκτενή αιτιολόγηση, αφού εμφανίζεται μέσα στο καθορισμένο πλαίσιο των άλλων κύριων ερωτικών ιστοριών του έργου· σ' αυτές το χρήμα εξασφάλιζε τον έρωτα. Η περίπτωση του δούλου, ο οποίος επίσης δίνει χρήματα στο Αστάφιο, είναι παράλληλη προς τις προηγούμενες των άλλων εραστών. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, οι περιγραφές της ομορφιάς των κοριτσιών τόσο από τον δούλο όσο και από το νεαρό ελεύθερο Δεινίαρχο είναι παραλλαγές. Ο ίδιος ο Δεινίαρχος επίσης παρουσίασε μεταπτώσεις. Ενώ ετοιμαζόταν να καταγγείλει την εταίρα στις αρχές, δήλωσε στη συνέχεια ότι αν του άνοιγαν το σπίτι της, θα κρατούσε το στόμα του κλειστό (760-67).

### **Επίλογος**

Με την είσοδο του Χωριάτη στο σπίτι πέφτει και το τελευταίο προπύργιο των ρωμαϊκών αξιών της εγκράτειας. Όλοι σχεδόν οι άντρες του έργου (με εξαίρεση τον Καλλικλή) υποκύπτουν στα θέλητρα της εταίρας ή της υπηρέτριάς της που την αντιπροσωπεύει.<sup>290</sup> Οι θεατές βλέπουν την ιστορία της γοήτευσης και εκμετάλλευσης των αντρών (του Δεινίαρχου, του Στρατοφάνη, του Στράβακα, του Χωριάτη) να επαναλαμβάνεται και για κάποιους μάλιστα από αυτούς για περισσότερες από μία φορές. Φεύγουν επομένως από το θέατρο με την αίσθηση ότι ο αγοραίος έρωτας κυριεύει

<sup>289</sup> Η περιγραφή αυτή της εταίρας, που εμφανίζεται στη σκηνή μετά που έχει διανυθεί το ένα τρίτο του έργου, ταιριάζει με τις προσδοκίες και την περιέργεια του κοινού για την ομορφιά αυτού του μοιραίου πλάσματος.

<sup>290</sup> Ο Δεινίαρχος είχε ερωτικές δοσοληψίες και με το Αστάφιο (commercium, 94).

αναπόφευκτα και διαρκώς τις ψυχές των αντρών. Μάλιστα ο Στρατοφάνης και ο Δεινίαρχος είναι εραστές που έρχονται από το παρελθόν για να διεκδικήσουν το παρόν (και ο Δεινίαρχος και το μέλλον). Και επιπρόσθετα οι αναφορές στους τρεις χρόνους (παρόν, παρελθόν, μέλλον) ιδίως στην περίπτωση του Δεινίαρχου, και η φιλοσοφημένη αναγκαιότητα των ερωτικών σχέσεων, όπως δόθηκε έκτυπα από τα λόγια του Αστάφιου στο δεύτερο μονόλογό της, συμβάλλουν σημαντικά στη δημιουργία της εντύπωσης ότι η κυριαρχία του αγοραίου έρωτα υπήρχε, υπάρχει και θα υπάρχει εις το διηνεκές.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7. *MERCATOR*

### Η ΚΩΜΩΔΙΑ ΤΗΣ ΤΡΕΛΑΣ ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ

Κατά τον Duckworth<sup>291</sup> η κωμωδία *Mercator* έχει πλοκή απλή και γραμμική, καθώς δεν υπάρχει η ίντριγκα που διακρίνει τα άλλα έργα και η οποία κάνει πιο περίπλοκα τα πράγματα. Το έργο αυτό έχει θεωρηθεί αδύνατο από τον Lejay,<sup>292</sup> αλλά έχει αντιθέτως έντονα επαινεθεί από τον Norwood.<sup>293</sup> Και ο Beare<sup>294</sup> θεωρεί χαριτωμένες και ευφείς ορισμένες σκηνές του, υποστηρίζοντας ωστόσο ότι δεν είναι έργο του Πλαύτου, καθώς διαφέρει ως προς το ύφος από τις υπόλοιπες κωμωδίες του συγγραφέα. Όμως και ο *Mercator* διακρίνεται από επαναλήψεις και συμμετρία, χαρακτηριστικά δραματικού ύφους που έχουν παρατηρηθεί σε πολλές άλλες κωμωδίες του Πλαύτου.

Συγκεκριμένα, η κωμωδία αυτή είναι συμμετρικά οργανωμένη ως προς τους χαρακτήρες, την πλοκή και το μοίρασμα των επαναλαμβανόμενων σκηνών στις διάφορες πράξεις. Συνοπτικά, μπορούμε να πούμε ότι η υπόθεση του έργου αναφέρεται στις ερωτικές ιστορίες ενός νεαρού, του Χαρίνου, και του γέρου, του πατέρα του Δημιφώντα, οι οποίοι αγαπούν το ίδιο

---

<sup>291</sup> 1952, 181-82.

<sup>292</sup> Βλ. Taladoire 1956, 120.

<sup>293</sup> 1932, 36, 42.

<sup>294</sup> 1968, 47, 49, 65.

κορίτσι, την εταίρα Πασικόμψη. Οι χαρακτήρες αυτοί δημιουργούν ζεύγη με αντίστοιχους άλλους χαρακτήρες: ο Δημιφών έχει φίλο και βοηθό του τον γέρο και γείτονα Λυσίμαχο, και ο Χαρίνος τον γιο του Λυσίμαχου, τον Εύτυχο.<sup>295</sup> Ο Δημιφών και ο Χαρίνος διεκδικούν το κορίτσι χωρίς να γνωρίζουν την ταυτότητα του αντιπάλου τους και οι φίλοι τους κάνουν ό,τι περνά από το χέρι τους για να τους βοηθήσουν να το κερδίσουν.

Η πλοκή επιπλέον αξιοποιεί τα σπίτια των δύο γέρων. Το σπίτι του Λυσίμαχου είναι ένας επιθυμητός χώρος τόσο για τον Δημιφώντα όσο και για τον Χαρίνο από την ώρα που εγκαθίσταται εκεί η εταίρα, ενώ για τον ίδιο λόγο μετατρέπεται σε μισητό χώρο για τη γυναίκα του Λυσίμαχου, τη Δορίππη. Αντίστοιχα το σπίτι του Δημιφώντα είναι ένας χώρος μισητός για τον ίδιο και το γιο του, αφού δεν βρίσκεται εκεί το κορίτσι, αλλά μόνο η γυναίκα του Δημιφώντα, την οποία ο γέρος φοβάται.

Το ακόλουθο διάγραμμα που έχει ως πυρήνα τις επαναλαμβανόμενες σκηνές των συναντήσεων κάθε ζεύγους των φίλων, δείχνει τη συμμετρική διάρθρωση της κωμωδίας:

Πράξη I: Τα σχετικά με (το λιμάνι ή) τον οίκο του Δημιφώντα

Πράξη II: Λυσίμαχος - Δημιφών (II.ii)

Εύτυχος - Χαρίνος (II.iv)

Πράξη III: Λυσίμαχος - Δημιφών (III.iii)

Εύτυχος - Χαρίνος (III.iv)

Πράξη IV: Τα σχετικά με τον οίκο του Λυσίμαχου

Πράξη V: Εύτυχος - Χαρίνος (V.ii)

Δημιφών - Λυσίμαχος (V.iii, και μαζί και με τον Εύτυχο V.iv).

<sup>295</sup> Πβ. Moore 1998, 215, σημ. 13, ο οποίος εντοπίζει επίσης και άλλα «sets of friends» στις κωμωδίες *Bacchides*, *Epidicus*, *Mostellaria*, *Trinummus*, αλλά (95) και στον *Pseudolus*.



Δύο εκτενείς σκηνές που δεν περιλαμβάνονται στο σχεδιάγραμμα είναι η II.iii (Δημιφών-Χαρίνος) και η III.i (Λυσίμαχος-Πασικόμψη). Η πρώτη αναπαριστά την έμμεση σύγκρουση πατέρα και γιου και είναι ενδιαφέρουσα, επειδή οι δύο αντίζηλοι προσποιούνται ότι έχουν κοντά τους φανταστικούς πελάτες που πλειοδοτούν για την αγορά του κοριτσιού· οι θεατές αντιλαμβάνονται ότι πιθανόν τους ρόλους αυτούς να υποδυθούν οι δύο φίλοι, μια εικασία που επιβεβαιώνεται στις επόμενες σκηνές, καθώς πράγματι ο Λυσίμαχος και ο γιος του Εύτυχος κατευθύνονται στο λιμάνι για να κάνουν τις προσφορές τους.<sup>296</sup>

Η διάταξη των επαναλαμβανόμενων σκηνών έχει το εξής ενδιαφέρον αποτέλεσμα: οι σκηνές με τους δύο νέους όχι μόνο ανακαλούν η μια την άλλη, αλλά επίσης αντιτίθενται προς τις σκηνές με τους δύο γέρους (οι οποίες επίσης ανακαλούν η μια την άλλη). Επομένως ό,τι συμβαίνει με τους γέρους αντανακλάται στους δύο νέους και αντίστροφα.

Η συμμετρικότητα αφορά και στη σκιαγράφιση των τεσσάρων βασικών χαρακτήρων. Ο Anderson<sup>297</sup> έχει αντιπαραθέσει τον μελοδραματικό Χαρίνο προς τον νουνεχή φίλο του. Και ο Λυσίμαχος είναι λογικός. Αντίθετα, οι δύο αντίζηλοι διακατέχονται από την «τρέλα» του έρωτα. Μάλιστα είναι πιθανό στα λόγια του αποκαρδιωμένου Χαρίνου να υποκρύπτεται παρατραγωδία, αφού η σκηνή ιδίως του φανταστικού ταξιδιού του αξιοποιεί τραγικά μοτίβα τρέλας.

Η αντιπαραθέση τρέλας και λογικής φαίνεται έκδηλα από τις επαναλαμβανόμενες σκηνές, που παρουσιάζουν τις ιδιότητες αυτές των

<sup>296</sup> Ο Lowe (2001b, 151-53) εξετάζει την επανάληψη του μοτίβου της ναυτίας στα λόγια του Δημιφώντα και του Χαρίνου και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι αυτή δεν πρέπει να θεωρηθεί μεταγενέστερη παρεμβολή αλλά λειτουργεί ως πλαίσιο που περικλείει παρέκβαση του Πλαύτου από το ελληνικό πρότυπο.

<sup>297</sup> 1996, 39, 40.

χαρακτήρων να επανέρχονται. Ο παραλληλισμός των τεσσάρων χαρακτήρων φαίνεται μέσα από το ακόλουθο σχήμα ομοιοτήτων και αντιθέσεων:

A) Ομοιότητα:

|           |            |
|-----------|------------|
| senex     | adulescens |
| Δημιφών   | Χαρίνος    |
| Λυσίμαχος | Εύτυχος    |

B) Αντίθεση:

|         |           |
|---------|-----------|
| insanus | sanus     |
| Δημιφών | Λυσίμαχος |
| Χαρίνος | Εύτυχος   |

Στην ουσία παρακολουθούμε τις παράλληλες ερωτικές ιστορίες πατέρα και γιου (Δημιφώντα και Χαρίνου), οι οποίες μόνο στο τέλος αναγκαστικά συμπλέκονται για να επέλθει η λύση της πλοκής.

Οι δύο αντίζηλοι, όπως προαναφέρθηκε, δεν γνωρίζουν ο ένας την ταυτότητα του άλλου, αλλά πιστεύουν ότι ένα ξένο άτομο δημιουργεί προβλήματα στις ερωτικές βλέψεις τους. Σύμφωνα με τον Taladoire<sup>298</sup> το θέμα της κωμωδίας είναι η αντιπαλότητα πατέρα και γιου. Σε αυτό όμως το έργο δεν συγκρούονται ο Δημιφών με τον Χαρίνο άμεσα, όπως συμβαίνει για παράδειγμα με τον Φιλοκλέωνα και τον Βδελυκλέωνα στους *Σφήκες* του Αριστοφάνη, για να πάμε στην Παλαιά Κωμωδία. Ακόμα και στη μοναδική σκηνή που ο Δημιφών με τον γιο του συναντώνται επί σκηνής και «συγκρούονται» πλειοδοτώντας για το κορίτσι, πάλι ισχυρίζονται ο ένας στον άλλο ότι ενεργούν εκ μέρους άλλων. Εξάλλου, στη θέση του Χαρίνου μπαίνει ο Εύτυχος, όταν στο τέλος του έργου είναι αυτός και όχι ο φίλος του, ο

<sup>298</sup> 1956, 120.

χαρακτήρας που αντιμετωπίζει τον Δημιφώντα και τον επιπλήττει για την άπρεπη συμπεριφορά του. Μια τυχόν κατά μέτωπο αντιπαράθεση θα έφερνε σε δύσκολη θέση ιδίως τον πατέρα, όπως προκύπτει από την αντίδρασή του στο τέλος της κωμωδίας, όταν μαθαίνει με ντροπή ότι επιθυμούσε το κορίτσι του γιου του. Από αυτή την άποψη το συγκεκριμένο έργο μπορεί να συγκριθεί με τη *Mostellaria*, όπου πάλι στο τέλος της ο νεαρός φίλος έρχεται αντιμέτωπος με τον ηλικιωμένο πατέρα. Εκεί βέβαια ο γέρος Θεοπροπίδης δεν διεκδικεί το κορίτσι του γιου του για τον εαυτό του, ούτε ο Φιλολάχης σπαταλά δικά του χρήματα όπως συμβαίνει με τον Χαρίνο, οπότε ίσως γι' αυτό ο νεαρός φίλος να είναι σε θέση άμυνας και να συμπεριφέρεται προς τον Θεοπροπίδη με ευγένεια και όχι με επικριτικό τρόπο. Είναι επίσης αξιοπρόσεχτο ότι στην προαναφερόμενη σκηνή της πλειοδοσίας στον *Mercator* έχουμε τον πατέρα και τον γιο να ενεργούν τάχα ως συνεργάτες άλλων, άρα δύο χαρακτήρες να υποδύονται το ρόλο του φίλου άλλων φανταστικών προσώπων μέσα στο έργο στη συγκεκριμένη σκηνή.

Εάν η τρέλα του έρωτα συμβάλλει στο συμμετρικό σχηματισμό των χαρακτήρων, το θέμα του εμπορίου συνιστά μια επιπλέον συσχετική σύνδεση μεταξύ των χαρακτήρων. Αν και ο χαρακτήρας που δίνει τον τίτλο στο έργο φαίνεται να είναι ο Χαρίνος,<sup>299</sup> και οι άλλοι τρεις χαρακτήρες διεκδικούν το μερίδιό τους στην οικειοποίηση του χαρακτηρισμού αυτού. Κατ' αρχάς ο Δημιφών υπήρξε έμπορος προ του δράματος, ασχολούμενος με μια εργασία που κατά τον Segal<sup>300</sup> δεν αντιβαίνει στα ρωμαϊκά ήθη. Στη διάρκεια όμως του έργου ο έμπορος αυτός θα εμπλακεί στην αγορά μιας ελληνίδας εταίρας, σε ένα εμπόριο δηλαδή που αντιπροσωπεύει τα χαλαρά ελληνικά ήθη.

<sup>299</sup> Rose 1980, 51.

<sup>300</sup> 1987, 65.

Παράλληλα, ο νεαρός Χαρίνος έχει εξασκήσει για ένα μόνο χρόνο το πατροπαράδοτο ρωμαϊκό εμπόριο, ενώ εδώ και δύο χρόνια έχει αγοράσει την εταιρά. Προτίθεται μάλιστα να την αγοράσει εκ νέου στη διάρκεια του έργου. Οι δύο αυτοί χαρακτήρες δεν αγοράζουν αυτοπροσώπως το κορίτσι, αλλά στέλνουν τους φίλους τους, με αποτέλεσμα να μετατραπούν και αυτοί σε εμπόρους. Ο Εύτυχος βέβαια μόνο θεωρητικά γίνεται έμπορος, αφού τον προλαβαίνει ο πατέρας του Λυσίμαχος στην αγορά του κοριτσιού. Το ότι ο Λυσίμαχος γίνεται έμπορος είναι στοιχείο ιδιαίτερα κωμικό, αφού εξαιτίας αυτής της ενασχόλησης, παραμελεί υποθέσεις κρατικές. Εγκαταλείπει λοιπόν και αυτός μια ρωμαϊκή ενασχόληση, για να επιδοθεί σε εμπόριο ελληνικού χαρακτήρα.

Αξίζει επίσης να παρατηρηθεί ότι η κινητικότητα στη σκηνή είναι εν πολλοίς αποτέλεσμα του παράφορα ερωτευμένου Δημιφώντα, εκείνος δηλαδή αποτελεί την κινητήρια δύναμη στην εξέλιξη της πλοκής. Ήδη προ του δράματος, στο παρελθόν, ο εγκρατής τότε ρωμαίος πατέρας είχε διατρέξει την πόλη, για να αποτρέψει τους συνανθρώπους του από το να δίνουν δάνεια στο γιο του, καθώς επρόκειτο να τα ξοδέψει για χάρη μιας άλλης εταιράς. Είχε επίσης ωθήσει το Χαρίνο σε εμπορικό ταξίδι, προκειμένου να ξεχάσει την αγαπημένη του. Η τωρινή ελληνίζουσα συμπεριφορά του Δημιφώντα, το ενδιαφέρον του δηλαδή για το κορίτσι και η εμπλοκή του σε συζήτηση μαζί της στο πλοίο, κάνει τον προτατικό χαρακτήρα, τον δούλο Ακανθίωνα, να τρέχει από το λιμάνι, για να μεταφέρει στον αφέντη του Χαρίνο τα δυσάρεστα και επικίνδυνα γι' αυτόν νέα σχετικά με το κορίτσι —επικίνδυνα γιατί όλοι πιστεύουν ότι θα αποκαλυφθεί στον πατέρα η σχέση της εταιράς με το γιο του. Παράλληλα ο Εύτυχος δύο φορές εμφανίζεται προερχόμενος από το

λιμάνι ή το σπίτι του, για να μεταφέρει ανάλογα νέα (υποκαθιστά έτσι τον προαναφερόμενο *servus currens*). Τρέχει επίσης για να αναζητήσει το κορίτσι μες στην πόλη. Επιπλέον, πάλι λόγω του πατέρα του ο Χαρίνος βιάζεται να μπαρκάρει ξανά, και επίσης πραγματοποιεί με τη φαντασία του ένα ταξίδι στο Αιγαίο. Η επαναφορά του Δημιφώντα στα λογικά του ακυρώνει το ταξίδι του γιου του, τη νοερή κίνηση. Τη φορά αυτή δεν τον στέλνει μακριά από την πατρίδα του, αλλά του αφήνει ελεύθερο το πεδίο, για να απολαύσει τη σχέση του με την αγαπημένη του —ακριβώς όπως πράττει και ο Θεοπροπίδης στη *Mostellaria*. Μπορούμε να σημειώσουμε μια αντίθεση: ο Θεοπροπίδης έβγαλε από την ακινησία τον Φιλολάχη, αφού εκείνος μαζί με την παρέα του έμεναν στατικά κλεισμένοι πίσω από την πρόσοψη του πατρικού σπιτιού, φοβούμενοι την αντίδραση του γέρου.

### ***Η σκιαγράφηση των χαρακτήρων στην πράξη I***

Είναι χρήσιμο να αναφερθούμε στο περιεχόμενο του προλόγου της κωμωδίας και να δούμε πώς σκιαγραφούνται οι δύο αντίζηλοι, ή μάλλον ο Δημιφών. Ο Χαρίνος εκφωνεί ένα μονόλογο, το μεγαλύτερο τμήμα του οποίου αναφέρεται στον πατέρα του.<sup>301</sup> Ο *senex* περιγράφεται την εποχή που και αυτός ήταν νεαρός άντρας και γιος ενός σκληροτράχηλου πατέρα.<sup>302</sup> Παρακολουθούμε λοιπόν την ιστορία της ενηλικίωσής του. Σε αντίθεση με τον Χαρίνο, ο οποίος μόλις ενηλικιώθηκε, γρήγορα σπατάλησε μια περιουσία για την αγάπη μιας εταίρας, ο Δημιφών δούλευε στα χωράφια και σπάνια επισκεπτόταν την πόλη.

<sup>301</sup> Ο Lowe (2001b, 144-45) σημειώνει την ιδιαίτερη χρήση του προλόγου σε αυτό το έργο. Ο Πλαύτος, χωρίς παράλληλο στη Νέα Κωμωδία, αξιοποιεί ως προλογικό χαρακτήρα τον Χαρίνο, έναν θνητό, ο οποίος κάποτε «βγαίνει» από τον ρόλο του αλλά και την τυποποιημένη συμπεριφορά του.

<sup>302</sup> Για μια αναδρομή στη νεαρή ηλικία του γέρου πβ. *Asinaria*.

Η πόλη σηματοδοτείται αρνητικά, αφού έμμεσα συμβολίζει την έκφυλη ζωή. Μπορούμε εδώ να ανακαλέσουμε και άλλα έργα του Πλαύτου, όπως τη *Mostellaria* και τον *Truculentus*, όπου η αστική ζωή αντιπροσωπεύει τον ελληνικό ανήθικο τρόπο ζωής, ενώ ο αγρός, προς τον οποίο αυτή αντιδιαστέλλεται, τα αγνά ρωμαϊκά ήθη.<sup>303</sup>

Ο Δημιφών κατόπιν στράφηκε στο τίμιο ρωμαϊκό εμπόριο και απέκτησε περιουσία. Όταν ο δικός του γιος παραστράτησε, τον έστειλε στο εξωτερικό να κάνει εμπόριο και να ξεχάσει την εταιρά. Ο Χαρίνος ωστόσο υπέπεσε στο ίδιο λάθος, να ερωτευτεί ξανά μια άλλη εταιρά, και τώρα φοβάται μήπως ο πατέρας του τη δει και ανακαλύψει το απόπημά του. Επομένως με την αναφορά στην προηγούμενη ηθική ζωή του Δημιφώντα και με την επιτακτική απομάκρυνση του γιου του αφενός γίνεται αληθοφανής τόσο ο φόβος του Χαρίνου όσο και η συνεπαγόμενη απόκρυψη του κοριτσιού, αφετέρου προοικονομείται το νοερό ταξίδι του νεαρού. Ταυτόχρονα ενισχύεται η απότομη μεταστροφή του Δημιφώντα σε έναν ερωτύλο γέρο. Το πάθος του για το κορίτσι αποτελεί έκπληξη για τους θεατές.<sup>304</sup> Βέβαια στη *Mostellaria* ο νεαρός Φιλολάχης από πρότυπο ηθικής συμπεριφοράς μετατράπηκε εξαιτίας του έρωτα σε έναν επιπόλαιο και γλεντοκόπο νέο. Η διαφορά είναι ότι εδώ ο Δημιφών ξεμωραίνεται στα γεράματά του. Συμπερασματικά θα λέγαμε ότι ο πρόλογος σκιαγραφεί τον πατέρα και τον γιο ως αντιθετικούς χαρακτήρες, αλλά η σχέση τους αυτή ανατρέπεται τελείως στη συνέχεια και γίνονται παράλληλοι, καθώς και οι δυο ερωτεύονται παράφορα.

<sup>303</sup> Πβ. και το στίχο 715 που εκφέρει η Δορίππη, η σύζυγος του Λυσίμαχου, με τον οποίο τονίζει την τιμιότητα των ανθρώπων του αγρού σε αντίθεση με την ελληνίζουσα συμπεριφορά του άντρα της.

<sup>304</sup> Βλ. Duckworth 1952, 215.

Η επόμενη σκηνή μεταξύ του δούλου Ακανθίωνα και του Χαρίνου μπορεί να θεωρηθεί ως προάγγελος των σκηνών μεταξύ Χαρίνου και Εύτυχου. Ο Εύτυχος, όπως προαναφέρθηκε, θα βρεθεί στη θέση του δούλου, θα είναι και αυτός αγγελιαφόρος για τον Χαρίνο και βοηθός του στην ερωτική περιπέτειά του.<sup>305</sup> Ο Ακανθίων λοιπόν έρχεται από το λιμάνι φέρνοντας νέα σχετικά με το κορίτσι και έχοντας κάνει ενέργειες με απώτερο σκοπό να βοηθήσει τον νεαρό αφέντη του. Μετά από μια παρατεταμένη σκηνή, στην οποία ο *servus currens* κρατάει σε αγωνία τον Χαρίνο, τον πληροφορεί τελικά ότι ο πατέρας του αντίκρισε το κορίτσι. Ο Ακανθίων όμως δεν είναι ένας απλός προτατικός χαρακτήρας, αμέτοχος στα συμβάντα, αλλά συμβάλλει στη δέση της πλοκής<sup>306</sup> ήδη στην πράξη I: εκτός σκηνής είπε ψέματα στον Δημιφώντα ότι τάχα το κορίτσι το αγόρασε ο Χαρίνος ως υπηρέτρια για τη μητέρα του.<sup>307</sup> Τη λύση της πλοκής θα τη φέρει ο Εύτυχος στην τελευταία πράξη.

### ***Πρώτη σκηνή μεταξύ Δημιφώντα και Λυσίμαχου (II.ii)***

Πριν να συναντηθεί ο Δημιφών με το φίλο του αφηγείται ένα όνειρο που είδε. Πρόκειται στην ουσία για ένα συγκαλυμμένο δεύτερο πρόλογο, που εξηγεί

<sup>305</sup> Μια ανάλογη σχέση *mutatis mutandis* ανάμεσα στον δούλο και το νεαρό φίλο υπάρχει και στη *Mostellaria*, όπου ο Καλλιδαμάτης αντικαθιστά στο τέλος του έργου τον Τρανίωνα. Επίσης τόσο ο Ακανθίων όσο και ο Τρανίων ήταν παιδαγωγοί δούλοι, που είχαν υπό τη φύλαξή τους τούς νεαρούς αφέντες τους αλλά τελικά τους βοήθησαν στις ερωτικές τους περιπέτειες.

<sup>306</sup> Duckworth, 1952, 109.

<sup>307</sup> Ο Ακανθίων μάλιστα προλέγει τι θα γίνει στη συνάντηση μεταξύ Δημιφώντα και Χαρίνου: ο πατέρας θα παρατηρήσει την αναστάτωση του γιου του και θα προσπαθήσει να εκμαιεύσει τι την προκάλεσε. Τα λόγια του δούλου πράγματι επιβεβαιώνονται και σε επόμενη σκηνή του έργου, στην οποία ο Χαρίνος δικαιολογεί την ωχρότητα του προσώπου του στον ανήσυχο πατέρα του με το ότι δεν καλοκοιμήθηκε το βράδυ.

στους θεατές τι πρόκειται να συμβεί, διασκεδάζοντάς τους με τους συμβολισμούς του.<sup>308</sup> Ο Δημιφών ονειρεύτηκε ότι αγάπησε μια κασικούλα (την Πασικόμψη), της οποίας τη φύλαξη ανέθεσε σε έναν πίθηκο (τον Λυσίμαχο).<sup>309</sup> Αυτός όμως δυσανασχέτησε, επειδή η κασικούλα θα έτρωγε την περιουσία της γυναίκας του, και τελικά την κασικούλα την πήρε ένα τραγάκι (ο Χαρίνος). Ο Δημιφών, ο οποίος κατανοεί μέρος του ονείρου, επιβεβαιώνει ότι είναι ερωτευμένος με την αιθέρια ύπαρξη που αντίκρισε στο καράβι του γιου του.

Μετά την αφήγηση του ονείρου εμφανίζεται στη σκηνή ο Λυσίμαχος λέγοντας ότι πρέπει να ευνουχιστεί ο τράγος που δημιουργεί προβλήματα στον αγρό. Δίνει έτσι λαβή για κωμικά σχόλια από τον ίδιο τον Δημιφώντα, ο οποίος φοβάται μήπως τον ευνουχίσει η γυναίκα του. Ο όρος με τον οποίο αποδίδεται η απασχόληση που προκαλεί ο τράγος του Λυσίμαχου είναι το *negotium* (273). Ειρωνικά, ο ίδιος ο Λυσίμαχος εγκαταλείπει τις δικές του ρωμαϊκές ενασχολήσεις, που πάλι αποδίδονται με τον ίδιο όρο (279), για να αναλάβει τις ελληνίζουσες ερωτοδουλειές του φίλου του.<sup>310</sup> Επίσης η γυναίκα του Δορίππη, η υπηρέτριά του Σύρα, ο γιος του Εύτυχος, δηλαδή όλος του ο

<sup>308</sup> Για μια ολοκληρωμένη ανάλυση της μεταθεατρικής λειτουργίας του προλόγου βλ. Frangoulidis 1997, 133 κ.ε.

<sup>309</sup> Η συμβολική περιγραφή του Λυσίμαχου ως πίθηκου ταιριάζει με την κωμική του περιγραφή, όπως τη μεταφέρει ο Εύτυχος στους θεατές: οι αυτόπτες μάρτυρες της αγοραπωλησίας του κοριτσιού περιέγραψαν στον νεαρό τον Λυσίμαχο με ιδιαίτερα κωμικά στοιχεία (639-41). Στα λόγια βέβαια της Σύρας, που νομίζει ότι ο γέρος έχει κατακτήσεις, δηλαδή το κορίτσι, ο Λυσίμαχος γίνεται ειρωνικά ομορφούλης (*belissumi*, 688). Επίσης ο πίθηκος συμβολίζει στο όνειρο του Δαιμόνη στον *Rudens* τον προαγωγό που προσπαθεί ν' αρπάξει τα δύο κορίτσια (593 κ.ε.).

<sup>310</sup> Όταν η γυναίκα του Λυσίμαχου, η Δορίππη, ανακαλύπτει το κορίτσι μέσα στο σπίτι της, ο *senex* δηλώνει ότι δεν αντέχει άλλο το βάρος της επίμοχθης ασχολίας που ανέλαβε (*nimum negoti*, 740).



οίκος (αλλά και ο μισθωμένος από αυτόν μάγειρος), θα κινητοποιηθούν και θα εμπλακούν στην ιστορία που ξεκίνησε ο Δημιφών από το πάθος του για την εταίρα. Στο σημείο αυτό πρέπει να προστεθεί ότι η αναφορά του ονείρου στην περιουσία της γυναίκας πιθανώς παραπέμπει στην έννοια της *uxor dotata*. Ο οίκος δηλαδή του Λυσίμαχου περικλείει κατά πάσα πιθανότητα ένα ρωμαϊκό γάμο που απειλείται από τα ελληνικά ελευθέρια ήθη.

Στη συνομιλία μεταξύ των δύο γέρων ο Δημιφών περιγράφει στον Λυσίμαχο την αναζωογονητική μεταμόρφωση που υπέστη λόγω του έρωτα. Αρχικά ο Λυσίμαχος νομίζει πως ο φίλος του τρελάθηκε (*sanum es...?*, 292) ή ξεμωράθηκε (*peruerascere*, 296). Εκείνος όμως τον διαβεβαιώνει ότι αισθάνεται δυο φορές πιο υγιής και δυνατός απ' ό,τι πριν. Παρομοιάζει μάλιστα τον εαυτό του με επτάχρονο παιδί που στο σχολείο του έρωτα μαθαίνει να συλλαβίζει τη λέξη *amo* (304).<sup>311</sup> Πρέπει να σημειωθεί ότι και στο μονόλογό του ο Δημιφών είχε ομολογήσει ότι δεν ερωτεύτηκε όπως ένας φυσιολογικός άνθρωπος, αλλά ως τρελός (*non...ut sanei solent...ut insanei solent*, 262-63) και ότι, αν και αγάπησε και άλλη φορά στα νιάτα του, τώρα ο έρωτας τον τρέλανε (*nunc insanio*, 265). Ο Λυσίμαχος έχει τη σύνεση να βλέπει τον φίλο του ως έναν ηλικιωμένο άνδρα και επαναλαμβάνει ότι ο φίλος του *ex amore insanit* (325). Ο Δημιφών του ζητά να μην τον επιτιμά (*obiurga*, 321) και να μην τον υποτιμά (322- 324), αφού κατά τη γνώμη του είναι ανθρώπινο να υποκύπτει κανείς στον έρωτα. Ο αναζωογονημένος λοιπόν Δημιφών παίρνει το ρόλο του νεαρού εραστή που φοβάται την αντίδραση των «μεγαλύτερων» του, του φίλου του, της γυναίκας του, του γιου του.

<sup>311</sup> Και στον *Truculentus*, όπως είδαμε στο σχετικό κεφάλαιο, γίνεται αναφορά στη διδασκαλία του έρωτα.

### **Πρώτη σκηνή μεταξύ Χαρίνου και Εύτυχου (II.iv)**

Πριν να συναντηθεί ο Χαρίνος με τον φίλο του, έχει μεσολαβήσει η εκτενής σκηνή με τον Δημιφώντα, κατά την οποία πατέρας και γιος αποτίμησαν με τα ίδια λόγια το εμπόρευμα: η κοπέλα είναι όμορφη, με καλό χαρακτήρα και δεν κάνει για σκληρές δουλειές. Μόλις ο Δημιφών αποχωρεί για το λιμάνι προκειμένου να συνεννοηθεί με τον Λυσίμαχο σχετικά με την αγορά του κοριτσιού, ο Χαρίνος αντίθετα από τον αναζωογονημένο Δημιφώντα, ερωτοτροπεί με το θάνατο. Για αρκετούς στίχους (472-76) συλλογίζεται να πεθάνει, αφού χάνει την εταίρα. Το θέμα της τρέλας επίσης υφέρπει στα λόγια του, αφού συγκρίνει τον εαυτό του με τον κατακρεουργημένο Πενθέα. Εδώ πρέπει να τονιστεί ότι η παραφροσύνη και η επιθυμία του Χαρίνου για θάνατο έχουν προκληθεί από την επέμβαση που έχει κάνει ο Δημιφών στα ερωτικά του θέματα. Επίσης έχουμε την πρώτη αναφορά στο μύθο του Πενθέα, και, όπως θα δείξω αργότερα, ενδέχεται να υπάρχει περαιτέρω αξιοποίηση του τραγικού αυτού μύθου.

Σε αυτή την κρίσιμη καμπή εμφανίζεται ο Εύτυχος.<sup>312</sup> Η σκηνή μεταξύ των δύο νεαρών φίλων ανακαλεί τη συνάντηση των δύο ηλικιωμένων φίλων. Σκηνικά έχουμε συναντήσεις ζεύγους χαρακτήρων. Από πλευράς περιεχομένου έχουμε πάλι αξιοποίηση του θέματος της τρέλας, το οποίο όμως συνδυάζεται εδώ με το θέμα του θανάτου. Συγκεκριμένα ο Εύτυχος αναρωτιέται αν στέκει στα λογικά του ο Χαρίνος (*sanun es ?*, 489), καθώς αναφέρει ότι θα ζητήσει από τον Αχιλλέα τα λύτρα του Έκτορα για να τα προσφέρει για την αγορά της αγαπημένης του. Επίσης ο Εύτυχος προτού

<sup>312</sup> Το κοινό πληροφορείται ότι σε μια εκτός του δράματος σκηνή είχαν ήδη συναντηθεί οι δύο νέοι και ο Χαρίνος είχε εκμυστηρευτεί στον φίλο του τον έρωτά του για την εταίρα. Αυτή η σκηνή θα ήταν αντίστοιχη της πρώτης συνάντησης μεταξύ Δημιφώντα και Λυσίμαχου.

αναχωρήσει από τη σκηνή, επαναλαμβάνει στον Χαρίνο ότι πρέπει να παραμείνει λογικός (*meliust sanus sis*, 497). Ο Χαρίνος γνωστοποιεί στον φίλο του την επιθυμία του να πεθάνει και τον ρωτά ποιο θάνατο να διαλέξει (*quo leto censes me ut peream potissimum ?*, 483). Ο Εύτυχος, όπως προηγουμένως ο Δημιφών, είναι σε θέση να βλέπει τα πράγματα από μια λογική, αποστασιοποιημένη θέση και να συμβουλεύει τον παράφορα ερωτευμένο φίλο του.

### ***Δεύτερη σκηνή μεταξύ Δημιφώντα και Λυσίμαχου (III.iii)***

Σε ένα σύντομο διάλογο ο Λυσίμαχος πληροφορεί τον φίλο του ότι η εταίρα Πασικόμψη βρίσκεται στο σπίτι του. Ο Δημιφών κάνει επανειλημμένες εκκλήσεις να του επιτρέψει ο Λυσίμαχος να εισέλθει στο σπίτι του. Εκείνος τον αποτρέπει λέγοντας ότι καλό θα ήταν πρώτα να ετοιμάσουν το δείπνο, και έτσι οι δύο γέροι αναχωρούν για την αγορά. Με τη σκηνή αυτή ο Λυσίμαχος αποδεικνύει έμπρακτα τη φιλία του προς τον Δημιφώντα.

### ***Δεύτερη σκηνή μεταξύ Χαρίνου και Εύτυχου (III.iv)***

Αμέσως μετά την αποχώρησή των δύο γέρων έχουμε τη δεύτερη εκτενή συζήτηση μεταξύ των δύο νέων που αφενός ανακαλεί αντιθετικά την προηγούμενη των γονιών τους, αφετέρου είναι μια παραλλαγή της πρώτης σκηνής μεταξύ Χαρίνου και Εύτυχου· και εδώ αξιοποιείται το θέμα του θανάτου και έμμεσα της τρέλας. Αντίθετα από τον Λυσίμαχο ο Εύτυχος φέρνει δυσάρεστα νέα σχετικά με το κορίτσι: εκείνος έφτασε αργά στο μέρος της αγοραπωλησίας και τον πρόλαβε άλλος. Η αρχή της συνάντησης των δύο φίλων ανακαλεί και τη σκηνή μεταξύ Χαρίνου και Ακανθίωνα, αφού ο Εύτυχος

τρέχει όπως ο δούλος και είναι άγγελος κακών. Η σκηνική δράση αξιοποιείται διαφορετικά στις δύο αυτές σκηνές. Ο Ακανθίων συναντά λαχανιασμένος τον νεαρό αφέντη του, ενώ ο Εύτυχος οπισθοδρομεί μόλις αντικρίζει τον φίλο του και διστάζει να του πει τα νέα. Ο Χαρίνος ερμηνεύει με αυτόν τον τρόπο στους θεατές το σταμάτημα του Εύτυχου. Πάντως και στις δύο περιπτώσεις ο Χαρίνος είναι αναστατωμένος και αρνητικά προδιατεθειμένος για όσα θα ακούσει, και προσπαθεί να εκμαιεύσει γρήγορα τις πληροφορίες.

Το αποτέλεσμα της στενόχωρης αγγελίας του Εύτυχου δεν είναι βέβαια γιορτή, όπως στην περίπτωση των γέρων, αλλά ο «θάνατος» του νεαρού εραστή. Ο Χαρίνος λέει στον φίλο του ότι τον σκοτώνει (epicas, 612) και ότι μπήγει στο λαιμό του ένα ξίφος (613). Κατόπιν αρχίζει να απαριθμεί πόλεις-κράτη, νοερούς ενδεχόμενους προορισμούς του. Ο κατάλογος αυτός μας προϊδεάζει για το φανταστικό ταξίδι που σε κατάσταση παραφροσύνης πραγματοποιεί στην τρίτη συνάντηση με τον Εύτυχο. Ο Χαρίνος δείχνει αποφασισμένος να φύγει μακριά από το σπίτι του και ο Εύτυχος φεύγει για να ψάξει για το κορίτσι, καθώς ο φίλος του έχει αμφισβητήσει τα φιλικά αισθήματά του. Ο φιλικός λοιπόν δεσμός των δύο νέων έχει κλονιστεί σε αντίθεση με ό,τι συνέβη με τους δύο γέρους. Τελικά αυτός που πραγματοποιεί ένα «ταξίδι» είναι ο Εύτυχος, αφού φεύγει σε αναζήτηση της κοπέλας.

Είναι ενδιαφέρον το ότι ο Εύτυχος προσπάθησε να ακυρώσει το πιθανό ανοιχτό τέλος της κωμωδίας, όταν επισήμανε στον φίλο του ότι, αν για κάθε κορίτσι που ερωτεύεται εγκαταλείπει και το χώρο συνάντησής τους προκειμένου να την ξεχάσει, αυτό θα συμβαίνει επ' άπειρον. Και στο σημείο αυτό προοικονομείται το τέλος της κωμωδίας, όπου ο νεαρός θεσπίζει ένα διάταγμα για να αποτρέψει παρόμοιες καταστάσεις.

Παρακολουθώντας παράλληλα τα δύο ζεύγη των φίλων, οι θεατές βλέπουν έκτυπες τις διαφορετικές καταστάσεις στις οποίες περιπίπτουν οι γέροι ή οι νέοι ανάλογα με την απομάκρυνση ή με την απόκτηση του κοριτσιού.

### ***Τρίτη σκηνή μεταξύ Χαρίνου και Εύτυχου (V.ii)***

Στην πράξη V αντιστρέφεται η σειρά των συναντήσεων των δύο ζευγών των φίλων. Πρώτα συναντώνται οι δύο νέοι, καθώς οι ενέργειες των γέρων (η εγκατάσταση του κοριτσιού στο σπίτι του Λυσίμαχου) έχουν αντίκτυπο στον Εύτυχο, που συναντά τυχαία την εταίρα μες στο σπίτι του πατέρα του. Η τρίτη συνάντηση των δύο νέων είναι και η πιο εκτενής σε σχέση με τις προηγούμενες· και ενώ αποτελεί παραλλαγή της δεύτερης συνάντησής τους, έχει αντίθετη έκβαση. Ταυτόχρονα διαφοροποιείται σκηνικά από τις δύο προηγούμενες σκηνές τους, αφού οι δύο χαρακτήρες εμφανίζονται αρχικά να μονολογούν σύντομα και με τη σειρά, προτού να δουν ο ένας τον άλλο. Ακόμα παρουσιάζεται και ένα βωβό πρόσωπο, ένας δούλος που φέρνει στον Χαρίνο ή παίρνει από αυτόν τα ταξιδιωτικά του ρούχα. Θεματικά η συγκεκριμένη σκηνή ευκαιριακά μόνο αναφέρεται στο θέμα του θανάτου, ενώ αξιοποιεί κατά κόρον το θέμα της τρέλας.

Η σκηνή αυτή μπορεί να διαιρεθεί σε τρία μέρη. Στο πρώτο οι δύο νέοι μονολογούν με αντίθετα λόγια και συναισθήματα. Ο Εύτυχος δοξάζει τους θεούς που του χαρίζουν ζωή, φιλία, πατρίδα, χαρά (846) και του διώχνουν την εχθρότητα, τη λύπη, τα δάκρυα, την εξορία (849).<sup>313</sup> Ο Χαρίνος από την άλλη

<sup>313</sup> Οι θεατές αντιλαμβάνονται ότι όλοι αυτοί οι όροι μπορούν να συσχετισθούν και με τον Χαρίνο, αφού αυτός μιλούσε για θάνατο και εξορία και είχε αρνηθεί τη φιλία του Εύτυχου.

πλευρά παρακαλεί άλλες θεότητες, τους Lares, να τον προστατεύσουν στο ταξίδι του ή μιλά για την ισχύ της Cupido.

Στο δεύτερο μέρος οι δύο φίλοι συναντώνται και συνομιλούν. Μολονότι ο Χαρίνος δεν κάνει ακόμα το παράλογο φανταστικό ταξίδι που πραγματοποιεί νοερά στο τρίτο τμήμα αυτής της σκηνής, εδώ έχουμε την προετοιμασία και την αρχή ταξιδιού, οπότε αναδρομικά ξεκινά η σκηνή της τρέλας. Άλλωστε και ο Εύτυχος μιλά μεταφορικά για καιρικά φαινόμενα που θα αντιμετωπίσει ο Χαρίνος στο ταξίδι του. Μάλιστα ο Εύτυχος κατορθώνει να σταματήσει την αναχώρηση του Χαρίνου με ένα αριστοτεχνικό τρόπο που μπορεί να συγκριθεί με την επαναφορά στη λογική της Αγαύης από τον πατέρα της Κάδμο στις *Βάκχες* του Ευριπίδη, με κωμική βέβαια διάσταση. Ο Εύτυχος μπαίνει μέσα στην ψυχολογία του Χαρίνου και τον παροτρύνει να αναζητήσει τον καθαρό ουρανό μακριά από τις καταιγίδες (μεταφορά για την επικινδυνότητα της διασάλευσης του νου) και να χρησιμοποιήσει την όρασή του για να δει τη διαφορά (*uide sis*, 878, *aspicin?*, 879). Αξίζει να παρατεθεί το σχετικό χωρίο (874-80):

si huc item properes ut istuc properas, facias rectius:  
 huc secundus uentus nuc est; cape modo uorsoriam:  
 hic fauonius serenust, istic auster imbricus ;  
 hic facit tranquillitatem, iste omnis fluctus conciet.  
 recipe te ad terram, Charine, huc. nonne ex aduorsoque uide sis,  
 nubis atra imberque instat —aspicin?— ad sinisteram.  
 caelum ut est splendore plenum nonne ex aduorso uides?<sup>314</sup>

<sup>314</sup> Υπάρχει πρόβλημα στη χειρόγραφη παράδοση των τριων τελευταίων στίχων. Ο Enk (1979, 178) προτιμάει την αποκατάσταση του Leo: εγώ παραθέτω τους στίχους σύμφωνα με την έκδοση του Lindsay, επειδή θεωρώ ότι είναι πλησιέστεροι στο κείμενο των *Βακχών*. Στην τραγωδία αυτή ο Κάδμος ζητά από την κόρη του να κοιτάξει τον αιθέρα (...*ές τόνδ' αθέρ' ὄμμα σὸν μέθες. / ἰδού· τί μοι τόνδ' ἐξυπεῖπας εἰσορᾶν*;, 1264-65), ο οποίος της φαίνεται

Ο Χαρίνος οπισθοδρομεί και κατόπιν ο Εύτυχος του τείνει το χέρι του κι εκείνος το πιάνει. Ο Εύτυχος επίσης ζητά από τον φίλο του να κρατά ήσυχο το πνεύμα του κι εκείνος του απαντά ότι είναι τρικυμισμένο (*rotin ut animo sis tranquillo? quid si mi animus fluctuat?*, 890). Ο Frank έχει διατυπώσει την υπόθεση ότι ο Πλάυτος παρωδεί την τραγωδία *Teucer* του Πακούβιου, η οποία κατά πάσα πιθανότητα περιείχε σκηνή τρικυμίας· η τραγωδία αυτή εμφανίζει επίσης και άλλες ομοιότητες με τη συγκεκριμένη κωμωδία, όπως το ότι ο Τεύκρος πηγαίνει στην Κύπρο ή το ότι ο ελληνικός στόλος αναχωρεί από την Τροία αφού πέσει ο ήλιος, όπως συμβαίνει και με το φανταστικό ταξίδι του Χαρίνου.<sup>315</sup>

Ο Χαρίνος τελικά πείθεται να αναβάλει το ταξίδι του και δίνει τον ταξιδιωτικό μανδύα του στον δούλο. Όμως οι επίμονες παρακλήσεις του να μπει στο σπίτι του Εύτυχου και να δει το κορίτσι συναντούν την άρνηση του φίλου του, ο οποίος σκέφτεται το άκαιρο μιας τέτοιας ενέργειας, εφόσον ο Λυσίμαχος και η σύζυγός του Δορίππη είναι τσακωμένοι εξαιτίας της εταίρας. (Κατά παρόμοιο τρόπο, ο Δημιφών είχε ζητήσει διακαώς αλλά μάταια από τον

---

λαμπρότερος και διαυγέστερος (1267): έπειτα την παροτρύνει να αντικρίσει αυτό που κρατά στα χέρια της, το κεφάλι του γιου της (...*βραχύς ό μόχθος είσιδεῖν. / ἔα, τί λεύσσω; ...*, 1279-80). Η επαναφορά δηλαδή στη λογική στηρίζεται στην όραση. Πβ. επίσης την τραγωδία *Ηρακλής* του Ευριπίδη, όπου ο ομώνυμος ήρωας μόλις ανακτά τη λογική του βλέπει τον αιθέρα (...*δέδορχ' ἄπερ με δεῖ, / αἴθερα τε καὶ γῆν τόξα θ' ἡλίου τάδε*, 1089-90). Ανάλογα, κατά αντίθετο τρόπο, ο Πενθέας στην τραγωδία *Βάκχαι*, όταν παραφρονεί, ομολογεί ότι βλέπει δυο ήλιους και διπλή τη Θήβα. Και αυτός φοράει διαφορετικά ενδύματα από αυτά που φόραγε στην αρχική του εμφάνιση, όπως και ο Χαρίνος, αλλά αυτά τον παρουσιάζουν θηλυπρεπή, δεν είναι ταξιδιωτικά. Και αυτός ξεκινά ένα ταξίδι, που όμως τελειώνει με τον σπαραγμό του.

<sup>315</sup> 1932, 245-46. Πβ. Enk 1979, 179, ο οποίος παραβάλλει ένα στίχο από την τραγωδία του Πακούβιου, κι επίσης έναν άλλο από την *Iphigenia* του Έννιου.

Λυσίμαχο να του επιτρέψει την είσοδο στο σπίτι του.) Ο Χαρίνος λοιπόν ξαναφορά τον μανδύα.

Στο τρίτο και τελευταίο μέρος ο Χαρίνος φαντάζεται ότι ανεβαίνει σε μια άμαξα, ότι κρατάει τα χαλινάρια του αλόγου και ότι ταξιδεύει στην Κύπρο, στη Χαλκίδα, στη Ζάκυνθο. Ο Frank<sup>316</sup> υποθέτει ότι ο ποιητής εδώ συνδυάζει την παρατραγωδία του Πακούβιου *Teucer* με παρατραγωδία της σκηνής της τρέλας από τον *Ηρακλή* του Ευριπίδη, την οποία, κατά τη γνώμη του, βρήκε έτοιμη στον *Έμπορο* του Φιλήμονα. Ο Ηρακλής (945 κ.ε.) φαντάζεται ότι ανεβαίνει πάνω σε μια άμαξα και ότι φτάνει στα Μέγαρα, στον Ισθμό και μετά στις Μυκήνες. Το άρμα ενδέχεται όντως να σχετίζεται με την περιγραφή του μοτίβου της τρέλας. Κατά ανάλογο τρόπο ο Ορέστης στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου, αφού πρώτα απευθύνθηκε στον αιματοβαμμένο χιτώνα του πατέρα του, κατόπιν παραδίνεται στην τρέλα· λέει ότι νιώθει σαν τον ηνίοχο που ιππεύει, αλλά τον τραβάνε τα άλογα έξω από το δρόμο και ο αχαλίνωτος νους του σέρνεται νικημένος.<sup>317</sup> Ο Εύτυχος παρατηρεί στον φίλο του ότι δεν μιλά λογικά (*sanus non es*, 932) και, προκειμένου να αντιμετωπίσει την επικίνδυνη, παράλογη κατάστασή του, υπαναχωρεί και του επιτρέπει την είσοδο στο σπίτι του Λυσίμαχου.

Στο σημείο αυτό θα ήθελα να επιστήσω την προσοχή στη θυσία που κάνει η Δορίππη στον Απόλλωνα σε μια προηγούμενη σκηνή (678-80). Η Δορίππη ζήτησε από τον θεό υγεία και λογική (*sanitatem*, 679) για το σπίτι της και τον γιο της. Όπως εύστοχα παρατηρεί ο Φραγκουλίδης,<sup>318</sup> «these

<sup>316</sup> 1932, 246-48.

<sup>317</sup> Ὡσπερ ξὺν ἵπποις ἡνιοστροφῶ δρόμου / ἐξωτέρω· φέρουσι γὰρ νικώμενον / φρένες δύσαρκτοι (1022-24).

<sup>318</sup> Frangoulidis 1997, 138.



elements are set in contrast to the unrest, love-sickness and insanity of Demipho and his son, and in turn portray Demipho and Charinus as representatives of the Dionysiac element in the play». Πράγματι ο Εύτυχος με έναν πολύ λογικό τρόπο αντιμετωπίζει τον παράφορα ερωτευμένο φίλο του<sup>319</sup> και, όπως θα δούμε στη συνέχεια, τον εξίσου παράφορο Δημιφώντα, που συμπεριφέρθηκε κι αυτός σαν ένας νεαρός ερωτευμένος. Ιδιαίτερα απέναντι στον γέρο Δημιφώντα ο Εύτυχος επιδεικνύει τη λογική ενός σοβαρού ανθρώπου, που τον παίρνει υπό την προστασία του. Ο Λυσίμαχος από την άλλη πλευρά δεν έχει βέβαια χάσει το μυαλό του, αλλά μπλέκει σε περιπέτειες από τη στιγμή που αποφασίζει να βοηθήσει τον παράκαιρα και παράταιρα ερωτευμένο φίλο του.

### ***Τρίτη σκηνή ανάμεσα στον Δημιφώντα και τον Λυσίμαχο (V.iii)***

Οι δύο γέροι εμφανίζονται μαζί στη σκηνή και συζητούν για λίγο, προτού εμφανιστεί ο Εύτυχος. Ο Λυσίμαχος, όπως ήταν αναμενόμενο μετά τη σύγχυση που προκλήθηκε στο σπίτι του σχετικά με το κορίτσι, διαμαρτύρεται στον υπαίτιο και εκείνος τον διαβεβαιώνει ότι θα ξεκαθαρίσει τα πράγματα. Κατά ανάλογο τρόπο και στην τελευταία σκηνή ανάμεσα στους δύο νέους ο Χαρίνος εισήλθε στο σπίτι του Εύτυχου με την υπόσχεση ότι θα λύσει την παρεξήγηση ανάμεσα στον Λυσίμαχο και την Δορίππη.

### ***Η σκηνή ανάμεσα στους δύο γέρους και τον Εύτυχο (V.iv)***

Ενώ μέχρι αυτό το σημείο γινόταν μια παράλληλη παράθεση των ζευγών των φίλων (ή συνομίλησαν πατέρας και γιος στη σκηνή του πλειστηριασμού, ο

<sup>319</sup> Ο Φραγκουλίδης (Frangoulidis 1997, 141) έχει επισημάνει τη θεραπευτική ικανότητα του Εύτυχου και τη συνδέει με τον Απόλλωνα και το απολλώνιο στοιχείο του έργου.

ένας δηλαδή από κάθε ζεύγος), τώρα αναιρείται αυτή η συμμετρία, για να γίνει δυνατή η λύση της πλοκής και έτσι να επέλθει το τέλος της κωμωδίας. Πιο συγκεκριμένα, ο Εύτυχος, ο ένας εκ των δύο νέων, εμφανίζεται στη σκηνή και συμμετέχει δυναμικά στη συζήτηση των δύο γέρων. Ο Εύτυχος έχει ήδη επωμιστεί ένα σημαντικό ρόλο: συμπαραστάθηκε στον φίλο του, απέτρεψε το παράλογο ταξίδι του και του βρήκε το κορίτσι. Τώρα ο ρόλος του μεγαλώνει ακόμα περισσότερο και κορυφώνεται πια στο τέλος του έργου, όπου μονοπωλεί τα τελευταία λόγια θεσπίζοντας ένα διάταγμα εναντίον των ξεμωραμένων γέρων.

Είναι εμφανές από πολύ νωρίς ότι ο Εύτυχος έχει τα ηνία της συζήτησης. Ζητά από τους δύο γέρους να του δώσουν τα χέρια τους και εκείνοι με ιδιαίτερη προσοχή τον ακούν (*tibi ambo operam damus*, 968). Προηγουμένως ο Εύτυχος είχε πιάσει το χέρι του Χαρίνου στην προσπάθειά του να τον συνετίσει. Μια ανάλογη κατάσταση επίσης είχαμε και στη σκηνή ανάμεσα στον Χαρίνο και τον Ακανθίωνα, όταν ο νεαρός ζήτησε το χέρι του δούλου του, ώστε να τον υποχρεώσει να του πει τα νέα (*uin tu te mihi orsequentem esse an neuis?*, 150· πβ. επίσης τον στίχο: *sicine mi orsequens es?*, 158). Εδώ ο Εύτυχος παρουσιάζεται πάλι ως αγγελιαφόρος ειδήσεων, πιστός στον ανάλογο ρόλο που είχε στις δύο τελευταίες συναντήσεις του με τον Χαρίνο. Λέει λοιπόν αφενός στον Λυσίμαχο ότι δεν τον μάχεται πια η γυναίκα του, αφετέρου στον Δημιφώντα ότι η εταίρα είναι ερωμένη του γιου του. Ο Δημιφών για πρώτη φορά μαθαίνει την αλήθεια σχετικά με την Πασικόμψη και αποποιείται κάθε διεκδίκησή του πάνω της, αφού κάτι τέτοιο θα ήταν ενάντιο στην ευτυχία του Χαρίνου. Ο Εύτυχος του επισημαίνει —ενδεικτικό για τον εμπορευματικό χαρακτήρα της κωμωδίας—

ότι ο γιος του αγόρασε την εταίρα με δικά του χρήματα, όπως την είχε αγοράσει και ο Δημιφών μέσω του Λυσίμαχου. Ο Δημιφών όμως φοβάται την αντίδραση του γιου του και της γυναίκας του και έτσι ζητά, αν και ηλικιωμένος, να θέσει τον εαυτό του κάτω από την προστασία του νεαρού Εύτυχου (*hunc senem para me clientem*, 996) λέγοντας ότι επιτρέπει στον γιο του να τον τιμωρήσει! (991). Και αυτή η ενέργεια μας πηγαίνει πίσω στη σκηνή με τον Ακανθίωνα, όπου ο Χαρίνος εκλιπαρεί τον δούλο του να του αποκαλύψει τα νέα και παραδέχεται ότι έχει γίνει ικέτης σε αυτόν (*opsecro...oroque... /...mihi supplicandum seruolo uideo meo*, 170-71). Έχουμε επομένως ένα είδος κυκλικής σύνθεσης, αφού και στις δύο περιπτώσεις ένας κοινωνικά ανώτερος ή γηροντότερος ταπεινώνεται μπροστά σε έναν κοινωνικά κατώτερο ή νεότερο. Ή μάλλον ο πατέρας υποκαθιστά τον γιο συμπεριφερόμενος και αυτός ως νεαρός ερωτευμένος (*nouos amator, uetus puer*, 976). Ο Λυσίμαχος χαρακτηριστικά τον ειρωνεύεται για την εφηβεία του (*adulescentiae*, 997). Εδώ μπορούμε να παραπέμψουμε στο τέλος της *Casina*, όπου ο αντίστοιχος παραστρατημένος γέρος θέτει τον εαυτό του στο έλεος της γυναίκας του προτείνοντάς της μάλιστα να τον τιμωρήσει όπως αυτή νομίζει.

Η ταπείνωση του Δημιφώντα δεν σταματά εδώ. Ζητά μελοδραματικά από τον Λυσίμαχο, που, αν και φίλος δεν δείχνει πλέον κατανόηση, να τον μαστιγώσει μαζί με τον Εύτυχο μέχρι θανάτου. Άρα ο Δημιφών παίρνει τη θέση ενός δούλου, όπως και στην *Casina*. Ο έρωτας λοιπόν έχει οδηγήσει το θύμα του σε συμπεριφορά που το ταπεινώνει. Ή για να το πούμε με άλλα λόγια ο γιορτινός χαρακτήρας της κωμωδίας έχει αναστρέψει τα κοινωνικά δεδομένα. Ο Εύτυχος ενδεικτικά αναφέρει ότι οι γέροντες παραμελούν τις

υποθέσεις του κράτους (*ubi locist res summa nostra publica?*, 986), όταν ασχολούνται με ερωτοδουλειές.

Ο επιτιμητικός και παράλληλα ρητορικός τόνος του Εύτυχου φαίνεται και από άλλα σημεία, όταν για παράδειγμα αναφέρει ότι άνθρωποι από «καλή πάστα» ενδέχεται να ξεστρατίσουν (969-70). Οι θεατές θυμούνται την καλή και αυστηρή ανατροφή που είχε πάρει ο Δημιφών από τον δικό του πατέρα, σύμφωνα με τα προλογικά λόγια του Χαρίνου. Εδώ η δικαιολογία για τις εφηβικές ανησυχίες και ατασθαλίες που είναι συνυφασμένες με τη νιότη, την οποία θα περίμενε κανείς να επικαλεστεί ο φίλος ενός παραστρατημένου νεαρού (όπως γίνεται στη *Mostellaria*), αντικαθίστανται από δικαιολογίες για το άμεμπτο παρελθόν του ξεμωραμένου γέρου. Η αποκορύφωση του γενικού και αφοριστικού τόνου του Εύτυχου είναι η θέσπιση του διατάγματος στο τέλος του έργου. Σύμφωνα με αυτό, όσοι ερωτοτροπούν, ενώ βρίσκονται σε προχωρημένη ηλικία, ανακηρύσσονται ξεμωραμένοι.<sup>320</sup> Επίσης τους απαγορεύεται να εμποδίζουν τους γιους τους να αγαπούν εταίρες μέσα σε λογικό πλαίσιο (*bono...modo*, 1022). Η φράση *bono modo* ενδέχεται να σημαίνει τη λογική σπατάλη χρημάτων, επειδή το διάταγμα γενικά αναφέρεται σε οικονομικούς όρους. Δηλαδή, οι ερωτικές σχέσεις των γιων θα στοιχίζουν λιγότερο στους πατέρες τους, εάν δεν είναι κρυφές. Εδώ πάλι πρέπει να θυμηθούμε τη *Mostellaria*, όπου ο γέρος Θεοπροπίδης επιτρέπει τη σχέση του γιου του με την εταίρα, αρκεί ο γιος του να πληρώνει τα έξοδα.

<sup>320</sup> Ο Enk (1979, 199) παραβάλλει τους δύο τελευταίους στίχους (1436-37) του *Miles gloriosus*, στους οποίους ο στρατιώτης Πυργοπολυνεϊκής καταλήγει στο εξής δίδαγμα: αν συμπεριφερόντουσαν στους μοιχούς, όπως σε εκείνον, αυτοί θα ήταν λιγότεροι, θα τους συνελάμβαναν ευκολότερα και έτσι δεν θα είχαν την ίδια διάθεση να διαπράξουν μοιχεία.

Δεν είναι η πρώτη φορά που σε κωμωδία θεσπίζεται διάταγμα. Και στο έργο του Αριστοφάνη *Εκκλησιάζουσαι*, νωρίς βέβαια, οι γυναίκες (μια άλλη καταπιεσμένη ομάδα, όπως οι γιοι που είναι κάτω από την εξουσία του *pater familias*) νομοθετούν να πλαгиάζουν οι νέοι με τις ηλικιωμένες, προτού πλαгиάσουν με τις νεαρές ερωμένες τους. Ο νόμος αυτός μπαίνει σε εφαρμογή στη διάρκεια της κωμωδίας δημιουργώντας ευτράπελες καταστάσεις. Το διάταγμα της ρωμαϊκής κωμωδίας τοποθετείται στο τέλος. Επισφραγίζει το χαρακτηρισμό του Δημιφώντα ως ξεμωραμένου, μια ιδιότητα που διαπιστώθηκε στην πορεία του έργου, ιδίως στις συζητήσεις του με τον Λυσίμαχο. Ταυτόχρονα έρχεται ως απάντηση στον προβληματισμό γύρω από διάφορα κοινωνικά θέματα που θίχτηκαν ιδίως σε μονολόγους του Δημιφώντα και της Σύρας, της υπηρέτριας της Δορίπτης. Ο Δημιφών είχε πει ότι η εποχή των γηρατειών είναι η καταλληλότερη για ερωτικές σχέσεις με εταίρες, αφού τότε ο άντρας μπορεί να χαρεί τους καρπούς του μόχθου της νιότης του. Η Σύρα από την άλλη πλευρά είχε υπογραμμίσει την αδικία εις βάρος των γυναικών.<sup>321</sup> Αν εκείνες παραστρατήσουν, τιμωρούνται αμέσως με διαζύγιο, ενώ ο άντρας σε μια ανάλογη κατάσταση μένει ατιμώρητος. Το διάταγμα ακυρώνει τις προσδοκίες του Δημιφώντα αλλά με ένα κωμικό τρόπο: όποιος θα παραβαίνει το διάταγμα και θα συναναστρέφεται με εταίρες θα θεωρείται *inscitus* (1019) και θα συμβάλλουν, όσο μπορούν, οι άλλοι στη σπατάλη της περιουσίας του.<sup>322</sup> Αυτή η ρήτρα δίνει υλικό για κωμωδίες, χωρίς να τιμωρεί

<sup>321</sup> Η Σύρα εκφωνεί το μονόλογό της, ενώ ο Εύτυχος την έχει προστάξει να τον ακολουθήσει και να φύγει από τη σκηνή. Η αργή έξοδος (αλλά και είσοδος) οφείλεται όχι σε ανυπακοή, αλλά στα γηρατειά της· βλ. Moore 1998, 164, 225, σημ. 20.

<sup>322</sup> Και ο Λυσίμαχος στη συζήτησή του με την εταίρα Πασικόμψη αναφέρθηκε σε μια ενδεχόμενη οικονομική εκμετάλλευση του Δημιφώντα από μέρους της. Ένα τέτοιο νήμα στην

ουσιαστικά τον παραστρατημένο Δημιφώντα. Βέβαια η απόσπαση χρημάτων δεν πρέπει να είναι αρεστή σε έναν έμπορο. Το διάταγμα έχει επίσης ένα διδακτικό τόνο, αφού προτείνει να μην επεμβαίνουν οι γέροι στις ερωτικές ιστορίες των γιων τους.

Η παρέμβαση άλλωστε του Εύτυχου στη συζήτηση των δύο γέρων δίνει ένα κωμικό διέξοδο στο πρόβλημα με τον Δημιφώντα, που ήταν αντίζηλος του γιου του. Αν ο κωμωδιογράφος είχε επιλέξει να παρουσιάσει τον Χαρίνο, όπως ανέφερα και στην αρχή του κεφαλαίου, τότε τα πράγματα θα ήταν πιο σοβαρά. Πέρα από το ότι έχει αποφευχθεί η σύγκρουση πατέρα – γιου, δίνονται, όπως είδαμε, ευκαιρίες για γέλιο, καθώς ο Δημιφών εκλιπαρεί έναν νεότερο χαρακτήρα για συγγνώμη και εχεμύθεια, αφού φοβάται μην μάθει η γυναίκα του τα καμώματά του. Επίσης πρέπει να τονιστεί ότι ο Εύτυχος εκτός του ότι συνέτισε το γέρο, είχε προηγουμένως επαναφέρει στη λογική τον Χαρίνο, και επίσης είναι αυτός που θα ξεκαθαρίσει την παρεξήγηση που δημιουργήθηκε ανάμεσα στον πατέρα του και τη μητέρα του. Ο Δημιφών προξένησε κακό στο γιο, το φίλο του, και τη γυναίκα του φίλου του με τα καμώματά του, ενώ έβαλε σε περιπέτειες και τον Εύτυχο, του οποίου η φιλία με τον Χαρίνο δοκιμάστηκε. Αν ο Δημιφών λοιπόν συμβάλλει στη δέση της πλοκής, ο Εύτυχος είναι εκείνος που επιφέρει τη λύση της, αφού αποκαθιστά την τάξη. Και την αποκαθιστά με ένα εντυπωσιακό και παραδειγματικό τρόπο.

---

πλοκή δεν αξιοποιήθηκε στο έργο, αφού θα ήταν μια μορφή αιμομιξίας το μοίρασμα της εταίρας σε πατέρα και γιο.

### **Ο οίκος του Λυσίμαχου**

Στο σημείο αυτό θα ήταν χρήσιμο να γίνει μια αναφορά στον οίκο του Λυσίμαχου. Η πράξη IV αναλώνεται στην παρεξήγηση που δημιουργείται εις βάρος του γέρου με την εγκατάσταση της Πασικόμψης στο σπίτι του. Αυτή η πράξη δεν παρουσιάζει επαναλήψεις και είναι έκτυπη ακριβώς λόγω αυτής της ιδιότητάς της. Μια αντίστοιχα έκτυπη σκηνή ήταν αυτή της συνάντησης του Λυσίμαχου με την Πασικόμψη. Και στις δύο περιπτώσεις ο γέρος αντιμετώπισε με διαφορετικό τρόπο δύο γυναίκες. Στην εταίρα συμπεριφέρθηκε με ένα παιγνιώδη τρόπο, παροτρύνοντάς την μάλιστα να εκμεταλλευτεί το γελοίο θύμα της. Οι σκηνές όμως της τέταρτης πράξης είναι ιδιαίτερα κωμικές (ιδίως αυτή με το μάγειρα) και δείχνουν το μπλέξιμο που υφίσταται ο Λυσίμαχος εξαιτίας της φιλικής εκδούλευσής του προς τον Δημιφώντα. Ταυτόχρονα ο γάμος του κινδυνεύει να καταλήξει σε διαζύγιο, αφού η Δορίππη νομίζει ότι την απατά. Οι θεατές βέβαια διασκεδάζουν με τα παθήματα του Λυσίμαχου, ενώ το μόνο διασκεδαστικό ως προς τον οίκο του Δημιφώντα είναι ότι φοβάται τη γυναίκα του, στην οποία τελικά επιστρέφει παρά το παραστράτημά του. Από τη στιγμή μάλιστα που ο Λυσίμαχος είναι αθώος και δηλώνει και ευθαρσώς μέσα στο έργο ότι δεν συναναστρέφεται κορίτσια, ο κίνδυνος του διαζυγίου αποτρέπεται και έτσι το ρωμαϊκό σπίτι του<sup>323</sup> δεν πλήττεται παρά μόνο προσωρινά και οι θεατές ικανοποιούνται με το τέλος της παρεξήγησης. Στην *Casina*, όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο, ο παραστρατημένος γέρος έρχεται σε σύγκρουση με τη γυναίκα

<sup>323</sup> Και η αγάπη της εταίρας Πασικόμψης και του Χαρίνου είναι επενδυμένη με τη ρωμαϊκή αξία της *univira*. Η εταίρα (και έμμεσα ο Χαρίνος) έχει αποκαλύψει ότι διατηρεί μια μονογαμική σχέση με τον αγαπημένο της. Και στη *Mostellaria* υπάρχει ενσωμάτωση στοιχείων του ρωμαϊκού γάμου στη σχέση ανάμεσα στον Φιλολάχη και την εταίρα Φιλημάτιον.

του. Εδώ είδαμε τη σύγκρουση να μετατίθεται στο σπίτι του φίλου, και τη γυναίκα του Δημιφώντα να μην εμφανίζεται ως χαρακτήρας στο έργο. Από μια άποψη το έργο αυτό προασπίζει το ρωμαϊκό γάμο των γέρων, ενώ ταυτόχρονα επιτρέπει την ελληνίζουσα ερωτική ζωή των νέων. Υπάρχει λοιπόν ένας συμβιβασμός.



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8. CASINA

### ΜΙΑ ΚΩΜΩΔΙΑ ΓΙΑ ΤΟ ΠΩΣ Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΠΑΙΡΝΕΙ ΤΟ ΠΑΝΩ ΧΕΡΙ

Η *Casina* είναι ένα έργο στο οποίο η γυναικεία ευφυΐα υπερνικά την αντρική: η *matrona*, η Κλεοστράτη, επισκιάζει τον σκευωρό ηλικιωμένο της σύζυγο, τον Λυσίδαμο.<sup>324</sup> Συγκεκριμένα ο Λυσίδαμος προσπαθεί να παντρέψει τον επιστάτη του με την υπηρέτρια Κασίνη με απώτερο στόχο να περάσει αυτός την πρώτη νύχτα μαζί της, αλλά η γυναίκα του ενεργεί έτσι, ώστε να ματαιώσει τα σχέδιά του και τελικά καταφέρνει να τον κάνει να ρεζιλευτεί.<sup>325</sup> Οι μελετητές

<sup>324</sup> Για το όνομα Λυσίδαμος βλ. McCarthy 2000, 86, σημ. 16.

<sup>325</sup> Ο Anderson (1993, 105) τονίζει ότι η Κλεοστράτη στοχεύει στο να διατηρήσει τον οίκο της. Υπονοείται όμως και η ζήλια της. Στον πρόλογο δηλώνεται ότι εκείνη συμμαχεί με τον γιο της τον Ευθύνικο στον οποίο επίσης αρέσει η Κασίνη. Όμως στο έργο δραματοποιείται η σύγκρουση των συζύγων, ενώ η ιστορία του γιου όχι μόνο παραγκωνίζεται, αλλά σχεδόν λησμονείται, αφού εκείνος δεν εμφανίζεται επί σκηνής. Λέω σχεδόν, γιατί η Κλεοστράτη στην πρώτη συνάντηση με τον σύζυγό της του αναφέρει ότι θα είναι καλύτερο για τον μοναχογιό τους, αν ο δικός της δούλος παντρευτεί την Κασίνη (262). Ηχεί περίεργα αυτή η φράση, καθώς δεν εξηγείται γιατί είναι καλύτερη για τον γιο μια τέτοια διευθέτηση. Οι θεατές βέβαια γνωρίζουν τα καθέκαστα, ότι δηλαδή υπάρχει ανταγωνισμός μεταξύ πατέρα και γιου για την Κασίνη, οπότε δίνεται ευκαιρία για γέλιο, όταν ο *senex* αντιλέγει στην Κλεοστράτη ότι πρέπει ο γιος να υποχωρήσει στη θέληση του μοναδικού του πατέρα. Στον επίλογο πια πληροφορούνται οι θεατές ότι ο Ευθύνικος θα παντρευτεί την Κασίνη, η οποία θα αποδειχτεί ότι είναι ελεύθερη. Επομένως η ιστορία του Ευθύνικου και της Κασίνης τοποθετημένη στον πρόλογο και τον επίλογο του έργου (και ελάχιστα στον πυρήνα του) αποτελεί κυριολεκτικά το πλαίσιο μέσα στο οποίο διαδραματίζεται η ιστορία του Λυσίδαμου σε συνάρτηση με το κορίτσι και τη γυναίκα του. Ο O'Bryhim (1989, 82 κ.ε.) ερευνά τις πηγές του έργου. Ο Beacham

έχουν παρατηρήσει την αντιπαράθεση των δύο συζύγων και το γεγονός ότι μοιράζονται την πλοκή: ο άντρας κυριαρχεί στο πρώτο μισό της κωμωδίας και η γυναίκα στο δεύτερο.<sup>326</sup> Η *matrona*, όταν αναλαμβάνει δράση, έχει ουσιαστικά το ρόλο του *servus callidus*.<sup>327</sup>

Εδώ πρέπει να παρατηρήσω ότι η αποκορύφωση της νίκης της γυναίκας επί του άντρα στο έργο γίνεται επίσης με τη σχεδόν θηλυπρεπή εμφάνιση των δυο πιο αρρενωπών χαρακτήρων στο τέλος του. Δηλαδή ο Λυσίδαμος και ο δούλος του Ολυμπίων, που διεκδικούσαν ο καθένας για τον εαυτό του μια ερωτική νύχτα με την Κασίνη, πέφτουν θύματα του σχεδίου των γυναικών. Ο Χαλίνος, ο υπηρέτης της Κλεοστράτης, μεταμφιέζεται σε Κασίνη και η αντρική ταυτότητά του αποκαλύπτεται απρόσμενα την πρώτη νύχτα του υποτιθέμενου γάμου. Τότε, από επίδοξοι εραστές ο Λυσίδαμος και ο Ολυμπίων τρέπονται σε φυγή κυνηγημένοι από τον στιβαρό Χαλίνο. Αξίζει να σημειωθεί ότι όλες οι γυναίκες του έργου (η Κλεοστράτη, η γριά υπηρέτριά της Παρδαλίσκη, η γειτόνισσά της Μυρρίνη, αλλά προφανώς και η ίδια η Κασίνη)

---

(1992, 86-116) κάνει μια ενδιαφέρουσα, «ζωντανή» ανάγνωση της κωμωδίας με έμφαση στην κίνηση πάνω στη σκηνή, στηρίζομενος σε δική του παράσταση με τη συμμετοχή φοιτητών.

<sup>326</sup> Βλ., λόγου χάριν, Slater 1985, 84 και Franko 1999-2000, 2, ο οποίος παράλληλα εντοπίζει τη στρατιωτική ορολογία του κειμένου που υιοθετούν οι δύο σύζυγοι (*passim*) και αναλύει το όνομα της Κλεοστράτης ως κλέος στη μάχη, δείχνοντας έτσι την καταλληλότητά του για να προσδιορίζει ένα χαρακτήρα που δίνει τις μάχες του ενάντια στον αντίπαλο-σύζυγο και τις κερδίζει (σελ. 11). Μια συνοπτική αναφορά στο στρατιωτικό λεξιλόγιο του κειμένου κάνουν επίσης οι MacCary και Willcock, 1976, 28-29. Για μια ανάλυση της σημασίας των ονομάτων της Μυρρίνης και της Παρδαλίσκης βλ. Connors 305-09 και για τα υπόλοιπα ονόματα Franko 1999-2000, 10-12.

<sup>327</sup> Βλ. Slater 1985, 93, ο οποίος επίσης παρατηρεί (84) ότι στο λεξιλόγιο της συζύγου εμπεριέχεται ο όρος *ludus* και τα παράγωγά του, λέξεις που κανονικά σε άλλες κωμωδίες ανήκουν στον πανούργο δούλο και δηλώνουν το μεταθεατρικό ρόλο του. Η McCarthy (1989, 109) παρατηρεί ότι η Κλεοστράτη στο τέλος της κωμωδίας μετατρέπεται σε «*master*» και επίσης (112-13) σε «*blocking character*» προς τον ερωτευμένο σύζυγό της.

έχουν συναινέσει στο σχέδιο εναντίον των αντρών, με αρχηγό την Κλεοστράτη που το κατάστρωσε.

Δεν έχει επισημανθεί ότι η Κλεοστράτη παίρνει τα στοιχεία της ίντριγκας του Λυσίδαμου και τα μεταστρέφει για το δικό της σχέδιο. Μέσα σε αυτό το μετασχηματισμό είναι ενδιαφέρον να εξετάσει κανείς τις πρώτες επαναλαμβανόμενες σκηνές της κωμωδίας.

### ***Οι σκηνές των συζύγων***

Οι δύο σκηνές που φέρνουν αντιμέτωπους τους δύο συζύγους είναι ενδεικτικές για την πορεία του τεχνάσματος από μέρους της γυναίκας. Συγκεκριμένα στη σκηνή II.iii ο Λυσίδαμος προσπαθεί να καλοπιιάσει την Κλεοστράτη απευθύνοντάς της γλυκόλογα. Την πλησιάζει και επιχειρεί να την αγκαλιάσει, αλλά εκείνη του ζητά να πάρει το χέρι του μακριά της. Η ίδια σκηνική δράση επαναλαμβάνεται, όταν ο Λυσίδαμος προσπαθεί ξανά να αγκαλιάσει την Κλεοστράτη, αλλά αυτή πάλι τον αποστρέφεται και απομακρύνεται από κοντά του. Αυτός με τη βία την αγκαλιάζει κι εκείνη του ξεφεύγει. Τελικά αυτή, διαμαρτυρόμενη για τις προσποιητές εκδηλώσεις αγάπης του Λυσίδαμου, τον ρωτά για ποιο λόγο έβαλε άρωμα, και για το ποτό που ήπιε. Τα μισόλογα που απευθύνουν και οι δύο, κρυφά ο ένας από τον άλλο, στους θεατές αποκαλύπτουν τα πραγματικά συναισθήματά τους. Μόνο στο τέλος του έργου οι δυο σύζυγοι μιλούν απροκάλυπτα μεταξύ τους. Μέχρι τότε αξιοποιούν πρώτα τα ευγενή μέσα για να πετύχουν αυτό που θέλουν, και όταν αυτά αποτυγχάνουν, καταφεύγουν σε ψέματα και πλεκτάνες. Η σύγκρουση επομένως των δύο συζύγων εκδηλώνεται έμμεσα στην πορεία του έργου. Μάλιστα οι δούλοι που τους αντιπροσωπεύουν είναι αυτοί που

εκφράζουν με έντονο τρόπο τις διαφωνίες, μέσα από τσακωμούς και λεκτικούς διαξιφισμούς, σύμφωνα με την κατώτερη θέση τους. Οι αφέντες τους στη αρχή είναι διπλωμάτες και τηρούν τα προσχήματα. Προς το τέλος λοιπόν της συνομιλίας τους γίνεται φανερό γιατί ο Λυσίδαμος ήταν διαχυτικός προς τη γυναίκα του: της ζητά να εγκρίνει το γάμο του επιστάτη του, του Ολυμπίωνα, με την Κασίνη. Εκείνη, επειδή υποψιάζεται τις αληθινές προθέσεις του, αρνείται να συναινέσει σε ένα τέτοιο γάμο.<sup>328</sup> Αποβαίνει μάταιο το επιχείρημά της ότι αυτή ως κυρία του σπιτιού έχει την αρμοδιότητα γύρω από τα παντρολογήματα των δούλων. Η Κλεοστράτη είναι στενοχωρημένη από την επιθυμία του συζύγου της για απιστία, και δεν έχει βρει ακόμα κανένα σχέδιο για να την αποτρέψει.

Οι δύο σύζυγοι συναντώνται ξανά και σύντομα στη σκηνή III.iii. Έχει προηγηθεί η ατυχής για την Κλεοστράτη κλήρωση<sup>329</sup> που έκρινε ως γαμπρό για την Κασίνη τον επιστάτη του Λυσίδαμου και όχι τον δούλο της

<sup>328</sup> Οι δύο σύζυγοι συμφωνούν να προσπαθήσουν να μεταπείσουν ο ένας τον δούλο του άλλου για το γάμο. Σε μια σκηνή ενώπιον των θεατών ο Λυσίδαμος αποτυγχάνει να αλλάξει τη γνώμη του Χαλίνου, μολονότι του τάζει την ελευθερία του. Ο Πλαύτος κάνει εδώ μια *variatio* στη χρήση των επαναλαμβανόμενων σκηνών. Ο αντίστοιχος διάλογος μεταξύ της Κλεοστράτης και του άλλου δούλου, του Ολυμπίωνα, κατά τον οποίο η *matrona* τη φορά αυτή προσπαθεί να αποτρέψει τον συνομιλητή της από το γάμο, διαδραματίζεται εκτός σκηνής και αποβαίνει εξίσου άκαρπος. Το αποτέλεσμα της συζήτησης δίνεται στους θεατές από την αφήγηση του Ολυμπίωνα στον γέρο αφέντη του. Τον δούλο αυτό τον είχε απειλήσει η Κλεοστράτη ότι θα του στερούσε την απελευθέρωσή του. Ο Way (2000, 189) διαπιστώνει τη συμμετρία: «The symmetry of the factions is emphasized by the fact that husband and wife often employ the same tactics and dialogue, as when each tries to bribe the other's slave with a promise of freedom if he will give up his hopes for the slave girl».

<sup>329</sup> Ο Lowe (2003, 175-83) υποστηρίζει ότι η σκηνή της κλήρωσης που γίνεται με τη χρήση υδρίας γεμάτης με νερό, οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στη γραφή του Πλαύτου, ο οποίος πήρε την ιδέα από το πρότυπό του, τους *Κληρουμένους* του Δίφιλου, αλλά ενέταξε πολλά στοιχεία που μαρτυρούν μεγάλη επεξεργασία, όπως: την αξιοποίηση τεσσάρων ηθοποιών, τη σημαντική θέση της Κλεοστράτης, τη χρήση λατινικής ορολογίας, την προσαρμογή της όλης σκηνής στο δικό του ύφος.

Κλεοστράτης, τον Χαλίνο<sup>330</sup> επίσης η πληροφόρηση της Κλεοστράτης ότι ο άντρας της σκοπεύει να φροντίσει να μείνει αδειανό το σπίτι του Αλκήσιμου, για να μεταφέρει εκεί κρυφά την Κασίνη αμέσως μετά το γάμο της. Αυτή τη φορά η σκηνική δράση είναι αντίστροφη. Η *matrona* είναι τώρα διαχυτική και υπάκουη προς τον άντρα της. Δεν τον αποφεύγει, αλλά τον πλησιάζει. Τον αποκαλεί μάλιστα δυο φορές *mi uir* (586, 588).<sup>331</sup> Η κίνηση δεν είναι έντονη στη σκηνή αυτή, η οποία σε μεγάλο βαθμό περιορίζεται στη συζήτηση. Τώρα η Κλεοστράτη φαινομενικά δεν αντιμάχεται τον Λυσίδαμο, αλλά δείχνει συμβιβασμένη με τις επιθυμίες του. Η φράση *mi uir*, ειπωμένη στη μέση της κωμωδίας, σηματοδοτεί την εξαπάτηση του συζύγου από την αποφασισμένη πια Κλεοστράτη. Όταν εκείνη είχε συναντήσει τη γειτόνισσά της Μυρρίνη στην αρχή της δεύτερης πράξης (II.ii), ένιωθε διστακτική και απογοητευμένη.<sup>332</sup> Σιγά σιγά ένιωσε δυνατή, είπε στον Αλκήσιμο ότι δεν χρειάζεται τη Μυρρίνη στο σπίτι της, και στη συνέχεια, στη σκηνή που εξετάζεται εδώ, υποκρίθηκε την υπάκουη σύζυγο στον δικό της άντρα. Τέλος, ενδεικτικό της συμμετρίας των δύο συναντήσεων της Κλεοστράτης και του Λυσίδαμου είναι το ότι πριν από αυτές ο *senex* είχε εμφανιστεί στη σκηνή μονολογώντας για τον έρωτα.

Στο σημείο αυτό μπορούμε να σημειώσουμε ότι η Κλεοστράτη και η Μυρρίνη ξανασυναντιούνται σε μια επαναλαμβανόμενη σκηνή (V.i), μόνο που εκεί η κουβέντα τους είναι αντίθετη από ό,τι στην προαναφερόμενη σκηνή.

<sup>330</sup> Ο Way (2000, 199-200) παρατηρεί ότι οι δούλοι στη σκηνή της κλήρωσης παραβιάζουν την τελετουργική σιωπή. Πρέπει να προστεθεί ότι ο Ολυμπίων και ο Χαλίνος διαπληκτίζονται, όπως έκαναν και στην αρχή της κωμωδίας.

<sup>331</sup> Οι MacCary και Willcock (1976, 164) χαρακτηρίζουν τη φράση αυτή σαρκαστική.

<sup>332</sup> Για τη συμμετρική εμφάνιση των δύο γυναικών, οι οποίες συνομιλούν με δούλες από το σπίτι, πριν να εμπλακούν σε συζήτηση μεταξύ τους βλ. Beacham 1992, 94, McCarthy 2000, 89.

Στην τελευταία δηλαδή πράξη οι δύο γυναίκες θριαμβολογούν για την επιτυχία του σχεδίου που κατέστρωσαν. Αντίθετα, στη δεύτερη πράξη η Μυρρίνη προσπαθούσε να συνεντίσει τη γειτόνισσά της να παραβλέψει τις ερωτοδουλειές του άντρα της, προκειμένου να αποφύγει το διαζύγιο. Από ό,τι φαίνεται η Κλεοστράτη κατάφερε στη συνέχεια να πάρει τη φίλη της με το μέρος της.

### **Οι σκηνές των φίλων**

Οι δύο γέροι της κωμωδίας συναντώνται δύο φορές επί σκηνής. Στην πρώτη τους συνάντηση (III.i) ο Λυσίδαμος λέει στον Αλκήσιμο ότι τώρα θα φανεί αν του συμπαραστέκεται ως αληθινός φίλος (515-16).<sup>333</sup> Το κριτήριο γι' αυτή τη δοκιμασία είναι η συναίνεσή του στο να στείλει τη Μυρρίνη να βοηθήσει την Κλεοστράτη στις γαμήλιες προετοιμασίες και έτσι να αδειάσει το σπίτι του για την Κασίνη.<sup>334</sup> Ο Αλκήσιμος συμφωνεί να τον βοηθήσει. Κατόπιν όμως μεσολαβεί ο διάλογος της Κλεοστράτης με τον Αλκήσιμο, στη διάρκεια του οποίου, όπως προαναφέρθηκε, εκείνη του λέει ότι έχει αρκετή βοήθεια στο σπίτι και δεν χρειάζεται τη Μυρρίνη. Παράλληλα, η *matrona* παραπονέθηκε

<sup>333</sup> Ο Λυσίδαμος λέει επίσης στον Αλκήσιμο να αφήσει κατά μέρος την κατήχησή του -με την οποία προσπαθούσε να τον συνεντίσει- για τα άσπρα μαλλιά, το περασμένο της ηλικίας, το γάμο. Αυτή η φρασεολογία έχει χρησιμοποιηθεί και αναπτυχθεί σε διάλογο στον *Mercator*, όπου ο Λυσίμαχος προσπαθούσε να φέρει στα συγκαλά του τον γέρο φίλο του, τον Δημιφώντα. Πρόκειται επομένως για ένα θεματικό τόπο που επανέρχεται στα έργα του Πλαύτου και που προσαρμόζεται στα συμφραζόμενα. Εκεί, όπως έχω υποστηρίξει στο σχετικό κεφάλαιο, έχει δοθεί έμφαση στην τρέλα του έρωτα. Για μια περαιτέρω σύγκριση μεταξύ Δημιφώντα και Λυσίδαμου βλ. Forehand 1973, 240. Βλ. επίσης O'Bryhim 1989, 86-87.

<sup>334</sup> Κατ' ανάλογο τρόπο ο Ολυμπίων πέρασε τις εξετάσεις του ως πιστός δούλος, όταν δεν έκανε δεκτό το αίτημα της Κλεοστράτης να αναθεωρήσει την άποψή του για το γάμο με την Κασίνη.

ψευδώς στον άντρα της ότι ο Αλκήσιμος δεν της στέλνει τη Μυρρίνη. Η Κλεοστράτη προκαλεί λοιπόν μια σύγχυση.

Στη δεύτερη συνάντησή τους (III.iv) ο Αλκήσιμος και ο Λυσίδαμος βρίσκονται σε σύγχυση και αλληλοκατηγορούνται. Στο τέλος όμως ο θυμωμένος Αλκήσιμος υπαναχωρεί και επαναβεβαιώνει την απόφασή του να βοηθήσει τον Λυσίδαμο. Αυτός αναγνωρίζει ότι είναι *amicus...in germanum modum* (615). Πρέπει να σημειωθεί ότι η Κλεοστράτη αρχίζει να εξαπατά με το να επεμβαίνει στη συζήτηση για την επίσκεψη της Μυρρίνης. Οικειοποιείται δηλαδή ένα στοιχείο από το σχέδιο του Λυσίδαμου -την απομάκρυνση της γειτόνισσάς της- για να επιφέρει προσωρινή ρήξη στη φιλία των δύο ανδρών. Ο Λυσίδαμος θεωρεί τις αναποδιές χρονοτριβή (*morae*, 618) στα ερωτικά του σχέδια. Χαρακτηριστικό για τη συμμετρία του Πλαύτου είναι ότι στο μεσοδιάστημα των σκηνών των δύο γέρων η Κλεοστράτη συναντιέται σε αλληπάλληλες σκηνές πρώτα με τον ένα αρνούμενη τη βοήθεια της Μυρρίνης και μετά με τον άλλο δεχόμενη τη βοήθειά της. Αλλά ακόμα σπουδαιότερη συμμετρία του Πλαύτου είναι το ότι σε αυτό το έργο παρουσιάζει δύο ζεύγη φίλων, ένα αντρών (Λυσίδαμου-Αλκήσιμου) και ένα γυναικών (Κλεοστράτη-Μυρρίνη). Η αντιπαράθεση άντρα-γυναίκας στην κωμωδία υπογραμμίζεται με αυτόν τον τρόπο ακόμα περισσότερο.<sup>335</sup> Όλοι συζητούν για το ίδιο θέμα, την πρόθεση απιστίας του γέρου. Η σχέση όλων περνά επίσης από διακυμάνσεις. Η Μυρρίνη, για παράδειγμα, από συμβιβαστική σύμβουλος μετατρέπεται σε υπέρμαχο του εκδικητικού σχεδίου της φίλης της. Ο Αλκήσιμος από σκωπτικό σχολιαστή τού παράκαιρα ερωτευμένου φίλου του σε συνεργό.

<sup>335</sup> Στον *Mercator*, όπου το θέμα δεν είναι η σύγκρουση των συζύγων αλλά αυτή του πατέρα με τον γιο του, αφού και οι δύο χαρακτήρες ερωτεύονται το ίδιο κορίτσι, εμφανίζονται άλλα ζεύγη φίλων. Ο κάθε δηλαδή αντίζηλος έχει και από έναν φίλο της ηλικίας του.

Εδώ μπορούμε να ανοίξουμε μια παρένθεση. Η Κλεοστράτη επεμβαίνει στο σχέδιο του Λυσίδαμου για την προετοιμασία του γαμήλιου γεύματος στο σπίτι της, αφού δίνει εντολή στους μαγείρους να παραμείνουν αδρανείς στην κουζίνα. Η τελευταία και πιο καίρια επέμβασή της στη σκευωρία του συζύγου της είναι η αντικατάσταση της νύφης με τον Χαλίνο. Ενώ δηλαδή στα μάτια του Λυσίδαμου όλα μοιάζουν να βαίνουν σύμφωνα με τη δική του μηχανορραφία, ουσιαστικά μεταστρέφονται και ακολουθούν το σχέδιο της γυναίκας του.

### ***Οι σκηνές μεταξύ Λυσίδαμου και Ολυμπίωνα***

Ας εξετάσουμε τώρα επιτροχάδην τις σκηνές μεταξύ Λυσίδαμου και Ολυμπίωνα ως προς τη διαφοροποίηση που υφίσταται η σχέση τους κάθε φορά. Ο αφέντης και ο δούλος του συναντώνται τρεις φορές μόνοι τους. Στην πρώτη τους συνάντηση (II.v) ο Ολυμπίων βγαίνει από το σπίτι της Κλεοστράτης συνομιλώντας για λίγο με την κυρά του, η οποία βρίσκεται εκτός σκηνής. Ο επί σκηνής Λυσίδαμος χαίρεται για την άκαρπη κουβέντα του δούλου και της γυναίκας του. Και οι δυο καταπιάνονται να μιλούν εναντίον της. Ο Ολυμπίων προς το παρόν παρουσιάζεται ως ένας δούλος που φοβάται την αντίδραση της Κλεοστράτης και του γιου της Ευθύνικου. Ο Λυσίδαμος τον καθησυχάζει υποσχόμενος βελτίωση της θέσης του, άρα ελευθερία.

Στη δεύτερή τους συνάντηση (II.viii) υπάρχει μια παραλλαγή. Τη συνομιλία των δύο ανδρών κρυφακούει και σχολιάζει κωμικά προς τέρψιν των θεατών ο Χαλίνος, ο οποίος παραμερίζει σε ένα τμήμα της σκηνής κοντά στο



σπίτι του Λυσίδαμου.<sup>336</sup> Ο Χαλίνος διακαώς περιμένει να ακούσει να μιλούν δύο *amici* (435), όπως τους ονομάζει. Γίνεται σαφές ότι, μετά την επιτυχή για τους δυο τους κλήρωση, η σχέση του αφέντη και του επιστάτη του έχει εξελιχθεί σε φιλία. Ο Λυσίδαμος μάλιστα είναι τόσο ευτυχισμένος με την έκβαση των πραγμάτων, ώστε αγκαλιάζει τον Ολυμπίωνα και στη συνέχεια ετοιμάζεται να τον φιλήσει, αλλά εκείνος τον απωθεί.<sup>337</sup> Ο δούλος τονίζει στον αφέντη του τη χαρά που θα του φέρει, και εκείνος του υπόσχεται ότι θα φροντίζει για την ευτυχία του όσο ζει (463-64). Η σχέση δηλαδή των δυο τους διαμορφώνεται σε σχέση πελατειακή. Και εδώ επίσης κακολογούν την Κλεοστράτη.

Στην τρίτη συνάντηση (III.iv) υπάρχει μια διαφορά, αφού είναι παρόντες στη σκηνή και οι μάγειροι, οι οποίοι όμως σύντομα αποχωρούν. Τη φορά αυτή ο Ολυμπίων παίρνει το μεγαλοπρεπές ύφος πατρικίου (723)· ο Λυσίδαμος αντίστοιχα παίρνει τη θέση του δούλου και επιπρόσθετα θερμοπαρακαλεί τον Ολυμπίωνα αποκαλώντας τον πατέρα και πάτρωνά του (739-41).<sup>338</sup> Όσο

<sup>336</sup> Σύμφωνα με τον Beacham (1992, 102, 232, σημ. 22), ο Χαλίνος βρίσκεται πίσω από τις πλάτες των δύο συνομιλητών και ψηλότερα από αυτούς, συγκεκριμένα στο *rodium* του *scaenae fons*.

<sup>337</sup> Η Cody (1976, 453-61) εξετάζει την υπολανθάνουσα ομοφυλοφιλία σε αυτή τη σκηνή, καθώς και στην επόμενη (III.6) και τη συνδέει (472) με το τέλος, όπου ο Ολυμπίων ως γαμπρός συναντάται με τον Χαλίνο, ο οποίος έχει πάρει τη θέση της νύφης, και δημιουργούνται ευτράπελες καταστάσεις.

<sup>338</sup> Το λεξιλόγιο για υψηλά αξιώματα ανήκει συνήθως στον κατεργάρη δούλο. Εδώ αυτός που μηχανορραφεί είναι ο Λυσίδαμος. Απλά ο Ολυμπίων είναι το μέσο που οδηγεί στην ευτυχία του αφέντη του. Πιθανώς επίσης ο Ολυμπίων να θριαμβολογεί από τη χαρά του που θα παντρευτεί την Κασίνη. Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι ο Λυσίδαμος οικειοποιείται το ρόλο του νεαρού ερωτευμένου, όταν αποκαλεί το δούλο του πατέρα. Παράλληλα υιοθετεί τη συμπεριφορά του δούλου, όταν ζητά από το κοινό να εμφανιστεί κάποιος να τον αντικαταστήσει, για να αποφύγει ο ίδιος να αντιμετωπίσει τη γυναίκα του· αντιλαμβάνεται στη συνέχεια ότι πρέπει να το βάλει στα πόδια μιμούμενος τους *improbos famulos* (948-50).

πλησιάζει ο γάμος της Κασίνης, τόσο ο Λυσίδαμος γίνεται περισσότερο υπόχρεος στον δούλο του. Η πτώση βέβαια του Ολυμπίωνα από τα υψηλά αξιώματά του θα επέλθει απότομα, όταν θα αντιμετωπίσει τον μεταμφιεσμένο σαν νύφη Χαλίνο.

### **Οι αφηγήσεις**

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχουν οι αφηγήσεις που υπάρχουν στην κωμωδία. Αν εξαιρέσουμε τον πρόλογο και τον επίλογο (όπου δίνεται σε περίληψη ο γάμος της Κασίνης με τον Ευθύνικο μετά το πέρας της κωμωδίας), μας μένουν τρεις αφηγήσεις. Οι δύο πρώτες προοικονομούν την τελευταία ή μάλλον η τελευταία ανακαλεί τις προηγούμενες. Η πρώτη αφήγηση δίνεται από τον Ολυμπίωνα στον Χαλίνο, ήδη στη μοναδική σκηνή της πρώτης πράξης. Συγκεκριμένα ο Ολυμπίων αραδιάζει ένα σωρό τιμωρίες, που θα επιβάλει στον άλλο δούλο μετά το δικό του γάμο με την Κασίνη.<sup>339</sup> Κατόπιν επιδίδεται σε μια αφήγηση των μελλοντικών ερωτικών περιπτώξεών του με το κορίτσι, το οποίο είναι βέβαιος ότι θα του ψιθυρίζει γλυκόλογα. Η εικόνα αυτή βέβαια ανατρέπεται άδοξα στην τελευταία πράξη, όπου πάλι ο Ολυμπίων αφηγείται τη φορά αυτή την καταστροφική συνάντησή του με τον μασκαρεμένο σε νύφη Χαλίνο. Αντί για τρυφερά φιλιά και χάδια βρίσκει γένια, φαλλό, και ξυλοδαρμό. Επιπλέον ο Χαλίνος αντί να τιμωρείται, τιμωρεί τον Ολυμπίωνα. Το τέλος επομένως της κωμωδίας ανατρέπεται την αρχή της.<sup>340</sup>

<sup>339</sup> Η McCarthy (2000, 87-88) παρατηρεί ότι επικρατεί σύγχυση στους θεατές για το ποιος από τους δύο δούλους είναι ο καλός. Ο Forehand (1973, 237-38) συγκρίνει το ζεύγος των δύο δούλων με ζεύγη δούλων σε άλλες κωμωδίες του Πλαύτου.

<sup>340</sup> Η McCarthy (2000, 112) συγκρίνει τις δύο αφηγήσεις του Ολυμπίωνα από άλλη οπτική. Σχολιάζει ότι ο δούλος είναι αυτός που αποζητά φιλιά παίρνοντας έτσι τη θέση της Κασίνης

Η δεύτερη αφήγηση (III.v) γίνεται από τη δούλη της Κλεοστράτης, την Παρδαλίσκη. Εκείνη, «δασκαλεμένη» από την κυρά της και τη Μυρρίνη, εισέρχεται στη σκηνή τάχα αλλόφρων. Με τα πρώτα της λόγια δηλώνει το «θάνατό» της και τον απερίγραπτο φόβο της. Μετά από επίμονες ερωτήσεις του Λυσίδαμου, του αποκαλύπτει ότι δήθεν η Κασίνη έχει παραφρονήσει και με δύο ξίφη που κρατά απειλεί να σκοτώσει όποιον την πλησιάσει, ιδίως αυτόν που θα περάσει τη νύχτα μαζί της.<sup>341</sup>

Όπως προαναφέρθηκε, στην τελευταία πράξη (V.ii) ο Ολυμπίων εισέρχεται στη σκηνή για να αφηγηθεί την περιπέτειά του με την ψεύτικη νύφη. Είναι και αυτός αναστατωμένος από τη ντροπή και την έκπληξη για όσα συνέβησαν και αυτός νιώθει φόβο (877) για περισσότερο ξυλοδαρμό από τον Χαλίνο. Αφηγείται λοιπόν και εκείνος μετά από πολλούς δισταγμούς την εμπειρία του, αρχικά στους θεατές και κατόπιν στις γυναίκες που ήδη έχουν κρυφακούσει τμήμα της ιστορίας του, την Κλεοστράτη και τη Μυρρίνη. Μολονότι οι στίχοι της ανάκρισής του από τις γυναίκες είναι φθαρμένοι, μπορεί όμως κανείς να συμπεράνει εύκολα το γενικό νόημα. Αντιμετώπισε άρνηση, φαλλό, χτυπήματα. Ο Franko<sup>342</sup> έχει παραλληλίσει το ξίφος της Κασίνης με τον απειλητικό φαλλό του Χαλίνου. Εδώ πρέπει να προστεθεί ότι τα χτυπήματα εις βάρος του Ολυμπίωνα είχαν ήδη ξεκινήσει κατά τη διάρκεια της πομπής της νύφης.

Ολοκληρώνοντας τη σύγκριση των τριών αφηγήσεων θα ήθελα να σημειώσω ότι ο Πλάυτος κάνει παραλλαγές ως προς τη θεματική τους και τα

---

που την παρίστανε να του ζητά γλυκά φιλιά. Επιπλέον κατά τη δεύτερη αφήγησή του μιμείται τη δική του φωνή αντί του κοριτσιού.

<sup>341</sup> Έχουν διατυπωθεί διάφορες απόψεις για παρατραγωδία σε αυτούς τους στίχους βλ. Beacham 1992, 233-34, σημ. 32.

<sup>342</sup> 1999-2000, 4-5.

πρόσωπα που αφηγούνται ή ακούνε τις αφηγήσεις. Η πρώτη αφήγηση είναι φανταστική, μια προέκταση της επιθυμίας του Ολυμπίωνα. Η δεύτερη είναι «πλαστή», αποτέλεσμα της σκευωρίας της Κλεοστράτης και της Μυρρίνης· είναι παιγμένη μάλιστα επιτυχώς από μια ακόμα γυναίκα, την Παρδαλίσκη. Η τρίτη είναι «πραγματική», μια αφήγηση των γεγονότων που συνέβησαν εκτός σκηνής πριν από λίγο. Στην πρώτη περίπτωση έχουμε συζήτηση αντρών, στη δεύτερη αφήγηση γυναίκας προς άντρα, στην τρίτη αφήγηση άντρα προς γυναίκες.<sup>343</sup>

### **Επίλογος**

Ολοκληρώνοντας την ανάλυση θα ήθελα να τονίσω το γεγονός ότι η γυναίκα είναι αυτή που κυριαρχεί στο έργο. Όπως επισήμανα, η Κλεοστράτη, μετασχηματίζοντας τα σχέδια του συζύγου της σε δικές της, πιο δόλιες πλεκτάνες, κατορθώνει να τον νικήσει. Εδώ πρέπει να προσθέσω ότι ο Λυσίδαμος είχε αρχικά την τύχη με το μέρος του με την επιτυχή γι' αυτόν έκβαση των κλήρων, η οποία έκρινε το γάμο της Κασίνης με τον Ολυμπίωνα. Ή μάλλον ο *senex* είχε τη θεϊκή επιβράβευση της ευσέβειάς του, όπως λέει ο ίδιος, από έναν θεό, τον Δία, ο οποίος φημίζεται για τις εξωσυζυγικές του περιπέτειες. Η ευφυΐα της Κλεοστράτης ανατρέπεται όχι μόνο το σχέδιο του

---

<sup>343</sup> Αντιμέτωπος με την ψεύτικη νύφη έρχεται μετά τον Ολυμπίωνα και ο Λυσίδαμος. Αν και το κείμενο είναι αρκετά κατεστραμμένο, είναι εμφανές ότι τη φορά αυτή ο Πλάυτος δεν κάνει μια ακόμα αφήγηση είτε επειδή αποφεύγει να κουράσει με την επανάληψη παρόμοιων πραγμάτων είτε επειδή δεν θέλει ένας *senex* να καταντροπιαστεί σε μεγάλο βαθμό ενώπιον του κοινού. Οι αναφορές λοιπόν στην εμπειρία του Λυσίδαμου είναι φειδωλές, ενώ δίνεται έμφαση στη σχέση του με τη γυναίκα του και το αίτημα για συγχώρεση από αυτήν. Και αυτός πάντως, όπως και ο Ολυμπίων, εμφανίζεται χωρίς μανδύα. Ο Λυσίδαμος δικαιολογεί την απώλειά του ρίχνοντας την ευθύνη στις Βάκχες. Για μια ανάλυση της σημασίας των αναφορών του έργου στις Βάκχες βλ. MacCary 1975, 459-63.

συζύγου της σχετικά με τη μεταφορά του κοριτσιού στο σπίτι του φίλου του, αλλά κυρίως το σχέδιο των θεών ή της τύχης που ήταν υπέρ του γέρου και όλα φαίνονταν για μια στιγμή να έχουν λήξει σχετικά με το γάμο της Κασίνης. Και σε άλλα έργα του Πλαύτου έχουμε δει τα ανθρώπινα και τα θεϊκά σχέδια να υποκαθιστούν το ένα το άλλο. Εδώ βέβαια η Κλεοστράτη δεν διαπράττει ασέβεια ερχόμενη σε αντίθεση με τις βουλές του Δία, αφού ως άλλη Ήρα τιμωρεί τον παρ' ολίγο άπιστο σύζυγο.

Όπως προαναφέρθηκε, οι άντρες αποδυναμώνονται στο τέλος του έργου. Η ενδυνάμωση της γυναικείας παρουσίας είναι έκδηλη και στην περίπτωση της Κασίνης. Εκείνη, σύμφωνα με το σχέδιο της κυρίας της παίρνει ξίφος και απειλεί όποιον προτίθεται να την πλησιάσει ερωτικά το βράδυ. Η Κασίνη λοιπόν, μια γυναίκα και μάλιστα δούλη, μετατρέπεται σε άντρα, αφού παίρνει όπλα στα χέρια της και σπέρνει τον τρόμο.<sup>344</sup> Ο Λυσίδαμος βέβαια αρχικά καταπλήσσεται με την πλαστή εξιστόρηση, αλλά προκειμένου να ικανοποιήσει το πάθος του προστάζει, παρά τις απειλές, να πραγματοποιηθεί ο γάμος του ατίθασου κοριτσιού.

Είναι προφανές ότι σε αυτή την κωμωδία ο ρόλος της γυναίκας εξαιρείται. Ακόμα και στην πομπή της υποτιθέμενης νύφης η Παρδαλίσκη της απευθύνει συμβουλές για το πώς θα παρακούει τον σύζυγό της και θα έχει εκείνη την ισχύ στον οίκο. Οι τρεις μάλιστα γυναίκες, η Κλεοστράτη, η Μυρρίνη και η Παρδαλίσκη, μαζεύονται στη σκηνή για να απολαύσουν το θέαμα των γελοιοποιημένων αντρών, των θυμάτων του σχεδίου της συζύγου. Και ο *senex* μετανιωμένος είναι πρόθυμος να υποστεί τιμωρίες από την Κλεοστράτη σα να ήταν δούλος. Έτσι εκείνη ανακηρύσσεται ως η πραγματική

---

<sup>344</sup> Πβ. Gold 1998, 23.

κυρία του σπιτιού.<sup>345</sup> Από την άποψη της κυριαρχίας των δολοπλόκων γυναικών που χειραγωγούν τους άντρες, η *Casina* μπορεί να συγκριθεί με αριστοφανικές κωμωδίες με ανάλογες γυναικείες παρουσίες.<sup>346</sup>

---

<sup>345</sup> Για την επανάσταση των γυναικών και των δούλων εναντίον ενός άδικου *pater familias* σε αυτή την κωμωδία βλ. Sutton 1993, 105-106.

<sup>346</sup> Πβ. Sutton 1993, 106, 108.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 9. *PERSA*

### Η ΚΩΜΩΔΙΑ ΤΗΣ ΑΞΙΟΠΙΣΤΙΑΣ

Η κωμωδία *Persa* έχει την ιδιομορφία να απαρτίζεται από πολλούς χαρακτήρες των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων (δούλους, εταίρα, παράσιτο, προαγωγό), ενώ απουσιάζουν, για παράδειγμα, ο γέρος ή ο νεαρός γιος.<sup>347</sup> Κατά συνέπεια ο πρωταγωνιστής Τοξίλος συνδυάζει το ρόλο του κατεργάρη δούλου με αυτόν του νεαρού ερωτευμένου.<sup>348</sup> Ο Τοξίλος μεθοδεύει αφενός την εύρεση χρημάτων για την εξαγορά της ελευθερίας της αγαπημένης του εταίρας Λημισεληνίδας από τον μαστροπό Δόρδαλο (ως νεαρός ερωτευμένος καταφεύγει στη βοήθεια του φίλου του Σαγαριστίωνα), αφετέρου την απόσπαση μεγαλύτερου χρηματικού ποσού από τον ίδιο προαγωγό (ως μηχανορράφος δούλος αξιοποιεί τον φίλο του στην ίντριγκα).

Η βαθύτερη θεματική ωστόσο που δίνει συνοχή στο έργο είναι πρωτίστως η αξιοπιστία και η εμπιστοσύνη των χαρακτήρων<sup>349</sup> και δευτερευόντως η αρμόζουσα κατά την περίπτωση συμπεριφορά.<sup>350</sup> Μάλιστα η

---

<sup>347</sup> Βλ. Duckworth 1952, 162.

<sup>348</sup> Ο Slater (1985, 39) έχει παρατηρήσει ότι ο μεταθεατρικός ρόλος του Τοξίλου ως μηχανορράφου δούλου ξεκινά νωρίς, όταν ο Σαγαριστίων τον καλεί να αξιοποιήσει τους φίλους του και να τους δώσει διαταγές (19).

<sup>349</sup> Ο Franko (1995, 155-76) έχει εξετάσει το θέμα της εμπιστοσύνης στους *Captivi*, όπως αναφέρθηκε στο σχετικό κεφάλαιο.

<sup>350</sup> Από την άποψη αυτή η κωμωδία *Persa* μπορεί να συγκριθεί με την κωμωδία *Stichus*, όπου επίσης ένα από τα θέματα στο πρώτο μισό του έργου είναι η πρέπουσα συμπεριφορά

πλεκτάνη εις βάρος του Δόρδαλου, που είναι το μεγαλύτερο σε έκταση και το κεντρικό από άποψη πλοκής και νοήματος τμήμα της κωμωδίας, στήνεται ακριβώς για να τιμωρηθεί ο μαστροπός, επειδή δεν είχε εμπιστοσύνη στον Τοξίλο ότι θα του δώσει τα χρήματα για την απελευθέρωση της εταίρας. Η θεματική της αξιοπιστίας αναδύεται και στις επαναλαμβανόμενες σκηνές του έργου καθορίζοντας και προδικάζοντας την έκβασή τους.

Εδώ πρέπει να τονιστεί ότι ο Τοξίλος κινεί όχι μόνο την πλοκή (παίρνει χρήματα και από τον φίλο του με βάση το πρώτο σχέδιό του, και από τον προαγωγό με βάση το δεύτερό σχέδιό του<sup>351</sup>), αλλά επίσης είναι ο άξονας γύρω από τον οποίο στρέφεται το θέμα της αξιοπιστίας ή της συμπεριφοράς των υπόλοιπων χαρακτήρων τις περισσότερες φορές που τίθεται το θέμα αυτό στην κωμωδία. Ο Τοξίλος είναι ο μόνος που έρχεται σε επαφή με όλους τους άλλους χαρακτήρες, και με τα ομιλούντα πρόσωπα και με τα βωβά (συναντά εκτός σκηνής και τη Σοφοκλιδίσκη, την υπηρέτρια της εταίρας, που του μεταφέρει μήνυμά της), και τους καθορίζει τι πρέπει να κάνουν με βάση την εμπιστοσύνη, το συμφέρον τους ή γενικά τη σχέση τους μαζί του, μια

---

των δύο θυγατέρων προς τον πατέρα τους και τους απόντες συζύγους τους· βλ. Arnott 1972, 54-57. Αλλά και σε άλλα έργα υπεισέρχεται το θέμα της αρμόζουσας συμπεριφοράς. Ο Duckworth (1952, 162) διαπιστώνει άλλες ομοιότητες μεταξύ της εξεταζόμενης κωμωδίας και του *Stichus*: την αναπαράσταση της «low life» δούλων και επίσης το τέλος τους, που και στις δύο περιπτώσεις αναπαριστά ένα συμπόσιο. Βέβαια στον *Stichus* το γλέντι είναι αθώο, ενώ στην εξεταζόμενη κωμωδία από ένα σημείο και πέρα αυτό προσανατολίζεται στο χλευασμό και την κακοποίηση του Δόρδαλου· ο Segal (1968, 90) εξετάζει την περίπτωση του Δόρδαλου ως ενός «agelast» που αρνείται να πάρει μέρος στο ξεφάντωμα της κωμωδίας. Ο Duckworth (1952, 327) επίσης παρατηρεί ότι το γλέντι στον *Persa* σχετίζεται με την πλοκή, αφού περιλαμβάνει το τελειωτικό χτύπημα εις βάρος του προαγωγού, ενώ στον *Stichus* αποτελεί μια «musical extravaganza composed for its own sake». Εξάλλου, όπως θα δούμε αργότερα, το συμπόσιο στον *Persa* αποκτά και μια άλλη, μεταθεατρική διάσταση.

<sup>351</sup> Ο Webster (1953, 81) παρατηρεί ότι η κωμωδία αυτή είναι μοναδική ως προς το ότι ένας δούλος σχεδιάζει πλεκτάνη για τον ίδιο τον εαυτό του και όχι για κάποιον κύριό του.



σχέση κατώτερων προς ανώτερο, αν και είναι δούλος. Ότι ο Τοξίλος έχει τον κυρίαρχο ρόλο στο έργο φαίνεται από τα λόγια του, τα οποία περιέχουν προσταγές, εντολές, αιτήματα, υποσχέσεις για ανταμοιβή.<sup>352</sup> Από μια άποψη ο χαρακτήρας του είναι συγκροτημένος με συνέπεια, καθώς παρουσιάζεται να δίνει επανειλημμένα προσταγές, που απλά προσαρμόζει με βάση τις περιστάσεις και τους χαρακτήρες που συναντά.

Πιο συγκεκριμένα ο Τοξίλος ζητά από τον Σαγαριστίωνα να του βρει χρήματα με βάση την αμοιβαία φιλία τους και εμπιστοσύνη. Προστάζει τους δούλους του —με την εξουσία που έχει αφού λείπει ο αφέντης του— τάχα να ετοιμάσουν γεύμα για τον παράσιτο Σατουρίωνα. Διατάζει τον παράσιτο να του δώσει την κόρη του, για να τη χρησιμοποιήσει στο τέχνασμα, ώστε να του γίνει πρόσκληση για το γεύμα· η συμμόρφωση προς την εντολή αυτή κάνει τον παράσιτο να αποτίσει φόρο τιμής στους προγόνους του ως προς το θέμα της εύρεσης δωρεάν φαγητού, αλλά παράλληλα να πράξει ανάρμοστα με βάση τις αρχές του για τη μη συμμετοχή του στην αρπαγή ξένων περιουσιών.<sup>353</sup> Ζητά από τον νεαρό δούλο Παίγνιον να μεταφέρει μήνυμα στην εταίρα. Συμβουλεύει την κόρη του παράσιτου πώς να συμπεριφέρεται στην πλεκτάνη εις βάρος του Δόρδαλου —έτσι φαίνεται ότι ο πραγματικός αφέντης της είναι αυτός και όχι ο πατέρας της. Παροτρύνει τον Δόρδαλο να

<sup>352</sup> Ο Slater (1985, 37-54) έχει ερμηνεύσει την κυριαρχία του Τοξίλου από την πλευρά του μεταθεάτρου· έχει επίσης εύστοχα παρατηρήσει ότι η κωμωδία τελειώνει με το όνομα του Τοξίλου που ο ίδιος χαρακτήρας προφέρει, σαν να θέτει έτσι την υπογραφή του στη μηχανορραφία του εις βάρος του Δόρδαλου.

<sup>353</sup> Ίσως αξίζει να σημειωθεί ότι προ του δράματος ο Τοξίλος είχε ζητήσει και από τον παράσιτο να τον δανείσει χρήματα. Ο Σατουρίων δεν μπόρεσε να ικανοποιήσει το αίτημα, αφού κάτι τέτοιο δεν ταιριάζει με το χαρακτήρα-ρόλο του παράσιτου, ο οποίος δεν έχει τα αναγκαία για να θρέψει τον εαυτό του. Μια ανάλογη αρχική άρνηση προς τον Τοξίλο είχε διατυπώσει και ο Σαγαριστίων, αφού η κατοχή χρημάτων είναι επίσης αδιανόητη για το χαρακτήρα-ρόλο ενός δούλου. Τελικά βέβαια και οι δυο χαρακτήρες χρησίμεψαν στον Τοξίλο.

αγοράσει τη δήθεν αιχμάλωτη από την Αραβία, εκμεταλλευόμενος την εμπιστοσύνη που του δείχνει. Προστάζει τη Λημισεληνίδα να συμπεριφέρεται όπως αρμόζει σε μια απελεύθερη που οφείλει να χρωστά ευγνωμοσύνη σε αυτόν που της χάρισε την ελευθερία της. Διατάζει τους δούλους να πραγματοποιήσουν το επί σκηνής συμπόσιο. Δίνει τιμητική θέση σε αυτό στον Σαγαριστίωνα, που υπάκουσε στις εντολές του και τον βοήθησε στη μηχανογραφία. Ο Τοξίλος εμφανίζεται να εξουσιάζει όλους σχεδόν τους χαρακτήρες, ακόμα και την κόρη του παράσιτου μέσω του πατέρα της, και αντιτίθεται προς τον Δόρδαλο, ο οποίος εξουσιάζει την αγαπημένη του.

Το θέμα της αρμόζουσας συμπεριφοράς και αξιοπιστίας εμφανίζεται στο έργο ακόμα και όταν είναι απών ο Τοξίλος. Ας δούμε όμως τώρα πιο αναλυτικά τις επαναλαμβανόμενες σκηνές, που σχετίζονται με αυτό το θέμα.

### ***Οι συναντήσεις μεταξύ Τοξίλου και Σαγαριστίωνα***

Στην αρχή της κωμωδίας το θέμα της εμπιστοσύνης τίθεται στο διάλογο μεταξύ του Τοξίλου και του Σαγαριστίωνα, δούλου επίσης και φίλου του. Πριν όμως εξετάσουμε το θεματικό αυτό στοιχείο, ας δούμε την οργάνωση της σκηνής. Ο Moore<sup>354</sup> προτείνει τα εξής: οι δύο δούλοι εμφανίζονται στη σκηνή προερχόμενοι από τις δύο αντίθετες πλευρές της και πλησιάζουν στο κέντρο της με συμμετρικό βηματισμό. Αν και τίποτε δεν εμποδίζει τον Τοξίλο να βγαίνει από το ένα από τα δύο αναπαριστώμενα οικήματα, το σπίτι του αφέντη του –το άλλο σπίτι είναι του Δόρδαλου-, η άποψη αυτή είναι ελκυστική, καθώς βασίζεται στον ισομερή καταμερισμό των στίχων που μοιράζονται οι

---

<sup>354</sup> 2001, 265.

δύο δούλοι.<sup>355</sup> Ο Moore επίσης σημειώνει ότι η συζήτησή τους έχει μια παράλληλη μετρική αλλά και δομική οργάνωση, αφού και στους δυο αντιστοιχούν προτάσεις που ξεκινούν με το *qui* ή *quis*.<sup>356</sup>

<sup>355</sup> Πβ. στην έκδοση της σειράς Loeb τη σκηνική οδηγία του Nixon 421, σύμφωνα με την οποία ο Τοξίλος έρχεται από την αγορά (*forum*). Ο Hughes (1984, 46) αναφέρει ότι ο Τοξίλος βγαίνει από το σπίτι του κυρίου του, ενώ ο Σαγαριστίων έρχεται από μια από τις πλαϊνές εισόδους της σκηνής. Ο Moore (2001, 264) παρατηρεί επίσης ότι ο Τοξίλος δεν εκφέρει ένα συνήθη πρόλογο, αλλά ένα μονόλογο με μουσική συνοδεία, κάτι που συνηθίζουν να κάνουν στις κωμωδίες οι ερωτευμένοι· έχουμε λοιπόν μια ακόμα ένδειξη του διπλού ρόλου του χαρακτήρα αυτού.

<sup>356</sup> Πβ. McCarthy 2000, 130-31. Η Auhagen (2001, 97-98) κάνει μια υφολογική ανάλυση των πρώτων λόγων του Τοξίλου και επίσης συγκρίνει τα πάθη του από τον έρωτα, που ο χαρακτήρας θεωρεί πιο δύσκολο να τα αντιμετωπίσει από τους άθλους του Ηρακλή (*nam cum leone, cum excetra...deluctari mauelim, quam cum Amore, 3-5*), με τα λόγια του νεαρού Χαρίνου στον *Mercator*, ο οποίος χρησιμοποιεί το μύθο των Βακχών για τα δικά του ερωτικά βάσανα. Θα ήθελα να επισημάνω την ιδιαίτερη χρήση του μυθικού στοιχείου στον *Persa*, ότι δηλαδή ο ηττημένος από τον έρωτα Τοξίλος σύντομα θα νικήσει με τις πλεκτάνες του τον προαγωγό και θα αντικαταστήσει ενώπιον των θεατών τους άθλους του Ηρακλή με τους δικούς του άθλους. Είναι άλλωστε χαρακτηριστική η στρατιωτική ορολογία που περιγράφει και τα ερωτικά βάσανα του Τοξίλου και τη νίκη του επί του Δόρδαλου: ο τραυματισμένος από τον έρωτα ήρωας (*saucius factus sum in Veneris proelio: sagitta Cupido cor meum transfixit, 24-25*, πβ. *quasi Titani / cum eis belligerem / quibu' sat esse non queam?, 26-29*), μεταμορφώνεται σε αδιαφιλονίκητο νικητή στον άθλο εναντίον του προαγωγού (π.χ. *Hostibu' uictis, ciuibu' saluis, re placida, pacibu' perfectis, / bello exstincto, re bene gesta, integro exercitu et praesidiis, 753-54* ή ακόμα *proelium, 606* και *praedati...ad castra, 608*). Το συνταίριασμα των ρόλων του ερωτευμένου νεαρού και του μηχανορράφου δούλου σε έναν χαρακτήρα δίνει τη δυνατότητα για τέτοιες συγκρίσεις: ο Τοξίλος ως εραστής είναι απελπισμένος, ως ιντριγκαδόρος δούλος είναι πανίσχυρος. Η μάχη (*proelium, 112*) περιγράφει επίσης την έφοδο στην κουζίνα του παράσιτου Σατουρίωνα· ανάλογη στρατιωτική ορολογία έχει, όπως είδαμε, και ο παράσιτος στους *Captiui* σχετικά με τη σίπισή του γενικά και με τη δική του έφοδο στην κουζίνα ειδικότερα.

Ας επικεντρωθούμε τώρα στο περιεχόμενο της συνομιλίας.<sup>357</sup> Την πρώτη φορά που ο Σαγαριστίων χρησιμοποιεί έναν όρο που εκφράζει την εμπιστοσύνη μεταξύ των δύο φίλων, κάνει έναν αστεϊσμό. Στο άκουσμα του οικονομικού αιτήματος του Τοξίλου, ο οποίος του ζητά ένα υπέρογκο ποσό, για να απελευθερώσει τη φιλενάδα του, εκείνος αντιτείνει περίπου τα εξής: «Μα ποια τέλος πάντων εμπιστοσύνη (*confidentia*, 39) μεταξύ μας σου έδωσε το δικαίωμα να μου ζητάς τόσο πολύ ασήμι;» Στη συνέχεια όμως ο Σαγαριστίων προθυμοποιείται να καταχραστεί την εμπιστοσύνη (*si quis credat*, 44) οποιουδήποτε μπορεί να του προμηθεύσει χρήματα, προκειμένου να τα δώσει στον φίλο του, ο οποίος τα έχει άμεση ανάγκη. Η έννοια της εμπιστοσύνης που εκφράζεται μέσα από τον όρο *credo* έχει εδώ περιεχόμενο αρνητικό. Μοιάζει πάντως συγκινητικό —αλλά είναι αναγκαίο λόγω του ότι επωμίστηκε ένας δούλος και το ρόλο του ελεύθερου νεαρού— το ότι αντί ο Τοξίλος να αποζητά τη δική του απελευθέρωση, αναζητά χρήματα για την απελευθέρωση άλλου, αγαπημένου προσώπου, της Λημισεληνίδας.<sup>358</sup>

Η αθέτηση πάντως της εμπιστοσύνης ενός τρίτου προσώπου οφείλεται στη φιλία των δύο συνομιλητών και επομένως στο σεβασμό μιας άλλης, αμοιβαίας εμπιστοσύνης. Ο Τοξίλος παρακαλεί τον Σαγαριστίωνα στο όνομα της φιλίας τους να τον βοηθήσει (*operam da hanc mihi fidelem*, 48): γίνεται

<sup>357</sup> Θα ήθελα να σημειώσω μια από τις πρώτες κουβέντες του Σαγαριστίωνα. Μόλις ο φίλος του τού εξομολογείται ότι είναι ερωτευμένος, εκείνος ρωτά έκπληκτος αν ερωτεύονται και οι δούλοι (*iam serui hic amant?*, 25). Το μεταθεατρικό αυτό σχόλιο για το συγκεκριμένο έργο (το ρόλο του νεαρού ερωτευμένου κανονικά τον έχει ελεύθερος και όχι δούλος) θυμίζει ένα ανάλογο προλογικό σχόλιο στην κωμωδία *Casina* (69-74), που αναφέρεται σε παντρολογήματα δούλων. Ο Πλάυτος προειδοποιεί κάθε φορά τους θεατές του με παρόμοιο τρόπο για τις ασυνήθιστες χρήσεις του των αναμενόμενων πλοκών και χαρακτήρων.

<sup>358</sup> Στο τέλος της κωμωδίας ο Τοξίλος για τον ίδιο λόγο του διπλού ρόλου του εμφανίζεται ως πάτρωνας της Λημισεληνίδας· αν και δούλος εξουσιάζει μια ελεύθερη. Για το παράδοξο ένας δούλος να χαρίζει σε άλλον την ελευθερία βλ., π.χ., Hofmann 1989, 401, Auhagen 2001, 99.

λοιπόν αναφορά στη *fides*, που συνδέει δύο φίλους).<sup>359</sup> Εκείνος του δίνει το λόγο του ότι, μολονότι δεν έχει καθόλου χρήματα, θα καταβάλει κάθε προσπάθεια ώστε να τον διευκολύνει στην οικονομική του δυσπραγία.. Εφόσον βέβαια πρόκειται για δούλους φίλους,<sup>360</sup> η διατήρηση της φιλίας τους εξαρτάται από την κατάχρηση της εμπιστοσύνης ενός τρίτου προσώπου. Αυτό το πρόσωπο μάλιστα θα αποδειχτεί τελικά ότι είναι ένας ελεύθερος, ο αφέντης του Σαγαριστίωνα, ο οποίος δεν εμφανίζεται στο έργο ως χαρακτήρας. Πρέπει επίσης να τονιστεί ότι ο Τοξίλος έχει τώρα δρομολογήσει την εξεύρεση χρημάτων μέσω του φίλου του, την οποία αναμένουν οι θεατές.

Θα ανοίξω εδώ μία παρένθεση. Η πρώτη σκηνή μεταξύ Τοξίλου και Σαγαριστίωνα μπορεί να συγκριθεί με τη σκηνή μεταξύ Τοξίλου και Σατουρίωνα (I.iii). Ο δούλος και στις δύο περιπτώσεις ζητά από το συνομιλητή του τη βοήθειά του για την εξεύρεση χρημάτων (κάτι που θα επιτευχθεί μέσω τύχης από την πλευρά του φίλου και μέσω συνεργίας σε πλεκτάνη από την πλευρά του παράσιτου). Μια διαφορά είναι ότι ο Τοξίλος χάρη στην πλεονεκτική του θέση προστάζει τον παράσιτο, ενώ είναι πιο ήπιος στο αίτημά του προς τον φίλο του. Βέβαια ο ίδιος ο Σαγαριστίων είχε ενθαρρύνει τον Τοξίλο να διατάξει τους φίλους του και μέσα σε αυτό το πλαίσιο ζητήθηκε

<sup>359</sup> Η έννοια της *fides* εδώ προκύπτει από το επίθετο *fidelem*. Όπως θα φανεί στη συνέχεια, ο συγκεκριμένος όρος καθορίζει και άλλες διαπροσωπικές-κοινωνικές σχέσεις, όπως αυτή μεταξύ δούλων ή του αφέντη με τον δούλο. Γενικά η *fides* παίζει ιδιαίτερο ρόλο στη ζωή των Ρωμαίων και μάλιστα είναι και πολιτικός όρος που αναφέρεται στη σχέση όχι πλέον ιδιωτών αλλά κρατών. Έχει χυθεί πολύ μελάνι για τη συνάφεια του όρου αυτού με την αρχαία ελληνική λέξη *πίστις* στο επίπεδο των διακρατικών σχέσεων· ο Gruen 1982, 50-68 εξετάζοντας χωρία κυρίως από τον Λίβιο και τον Πολύβιο, έχει καταλήξει στο συμπέρασμα ότι οι δύο όροι έχουν περίπου το ίδιο νόημα, είναι δηλαδή συναφείς.

<sup>360</sup> Το γεγονός ότι έχουμε δούλους απαιτεί και ανάλογη φρασεολογία και αντίστοιχους αστεϊσμούς στη συνομιλία τους. Αν και ο Σαγαριστίων, για παράδειγμα, είναι φίλος με τον Τοξίλο, του αποδίδει τον χαρακτηρισμό *imprudens* (40).

η δική του οικονομική συνδρομή. Κατά συνέπεια η προσκόμιση χρημάτων από τον Σαγαριστίωνα είναι το πρώτο τέχνασμα στο έργο.

Οι προσδοκίες των θεατών δεν διαφεύδονται. Πριν από τη δεύτερη συνάντηση των δύο δούλων, ο Σαγαριστίων σε έναν μονόλογό του (II.iii) ευχαριστεί τους θεούς που ενήργησαν υπέρ του φίλου του ευνοώντας την έννοια της φιλίας (*amico amicitiae*, 255). Συγκεκριμένα έφεραν στο δρόμο του το ζητούμενο χρηματικό ποσό: Ο αφέντης του τού ανέθεσε να αγοράσει βόδια από την Ερέτρια, κι ο Σαγαριστίων αθετώντας την εμπιστοσύνη του προτίμησε να παραδώσει τα χρήματα στο φίλο του.<sup>361</sup> Κατόπιν ξανασυναντιούνται οι δύο δούλοι (II.v) σε μια σκηνή που ανακαλεί την προηγούμενη συνάντησή τους, αφού εμπλέκονται σε αυτή οι ίδιοι δύο χαρακτήρες. Σε ένα ευτράπελο επεισόδιο ο Σαγαριστίων αναφέρει ότι το πορτοφόλι περιέχει δήθεν βόδια· κατόπιν παραδίδει (*εμπιστεύεται*, *credetur*, 320) τα χρήματα στον Τοξίλο. Ο Τοξίλος υπόσχεται στον φίλο του ότι θα του τα επιστρέψει. Και στη σκηνή αυτή επομένως γίνεται λόγος για τη φιλία και τη

<sup>361</sup> Η αθέτηση της εμπιστοσύνης από τον Σαγαριστίωνα δεν είναι άσχετη με τις πεποιθήσεις του περί δουλείας που αποκάλυψε στην πρώτη του επί σκηνής εμφάνιση. Ο Σαγαριστίων μονολογώντας είχε πει ότι δεν υπηρετεί τον αφέντη του με μεράκι (*ego neque lubenter seruiο*, 10), όπως ένας πιστός δούλος. Για τον ηθικολογικό τόνο που χαρακτηρίζει τις διακηρύξεις για τη συμπεριφορά των δούλων προς τους κυρίους τους στις κωμωδίες του Πλαύτου και τη διαφοροποίηση εδώ του Σαγαριστίωνα βλ. Hofmann 1989, 405, σημ. 15. Στο σημείο αυτό πρέπει επίσης να σημειωθεί ότι ο συγκεκριμένος τρόπος εξεύρεσης χρημάτων είναι μοτίβο του Πλαύτου, καθώς επανεμφανίζεται και σε άλλες κωμωδίες του, για παράδειγμα στον *Truculentus*. Εκεί ο νεαρός ερωτευμένος χρησιμοποίησε τα χρήματα του πατέρα του που προήλθαν από την πώληση προβάτων, για να απολαύσει την αγαπημένη του εταίρα. Στην *Asinaria* ο δούλος Λεωνίδα κομπάζει ότι το πορτοφόλι του γκαρίζει. Πβ. Webster 1953, 79: «the diversion of farming money to other purposes recurs in the *Truculentus* and the *Asinaria*».

διατήρησή της.<sup>362</sup> Αυτή τη φορά ο Τοξίλος είναι εκείνος που υπόσχεται να συμπεριφερθεί καταλλήλως με το να ανταποδώσει τη χάρη.

Η αμοιβαία φιλία εξάλλου των δύο δούλων θα επιβεβαιωθεί ακόμα περισσότερο αργότερα, όταν ο Σαγαριστίων ντυμένος ως Πέρσης, σύμφωνα με το σχέδιο του Τοξίλου, θα αποσπάσει χρήματα από το μαστροπό, πουλώντας του την κόρη του παράσιτου ως δήθεν δούλη από την Αραβία. Εκεί βέβαια δεν υπάρχει σκηνική παραλληλία, αφού εμπλέκονται στη σκηνή και άλλα πρόσωπα, ο Δόρδαλος και η κόρη του παράσιτου. Η μεταμφίεση επιπλέον του Σαγαριστίωνα σε Πέρση τον διαφοροποιεί από τις προηγούμενες εμφανίσεις του δίνοντας ένα εξωτικό χρώμα στο έργο, με τη βοήθεια βέβαια και της επίσης εξωτικά ντυμένης δήθεν αιχμάλωτης.

### **Οι σκηνές με τον νεαρό δούλο Παίγνιον**

Η αθέτηση της εμπιστοσύνης του αφέντη φάνηκε στην περίπτωση του Σαγαριστίωνα. Ας εξετάσουμε τώρα περιπτώσεις, όπου διατηρείται αυτή η αξιοπιστία δούλου / κυρίου και επηρεάζει μάλιστα αρνητικά τη σχέση μεταξύ των υπάκουων δούλων διαφορετικών αφεντάδων. Αυτό διαπιστώνεται στις πρώτες σκηνές που εμφανίζεται το Παίγνιον, ο νεαρός δούλος του οίκου του Τοξίλου. Συγκεκριμένα το Παίγνιον μοιράζεται μια σκηνή (II.ii) με την Σοφοκλιδίσκη, τη δούλη της εταίρας, και στη συνέχεια μια ακόμη (II.iv) με τον Σαγαριστίωνα. Ο Hughes<sup>363</sup> έχει υποστηρίξει ότι οι δύο εν λόγω σκηνές είναι πλεονάζουσες όσον αφορά στην εξέλιξη της πλοκής και αποτελούν επινόηση

<sup>362</sup> Πβ. McCarthy 2000, 138, η οποία παραλληλίζει τις δύο σκηνές ως προς το θέμα της φιλίας. Ο Burton (2004, 229-30) αναλύει τη φιλία του Τοξίλου και του Σαγαριστίωνα ως παράδειγμα φιλίας που βασίζεται σε «*material beneficia*» και που επίσης διακρίνεται για την αμοιβαιότητα των ευεργεσιών.

<sup>363</sup> 1984, 50-56.

του Πλαύτου ή έστω επεξεργασία του συντομότατων ανάλογων σκηνών του ελληνικού πρότυπου, με στόχο την επίτευξη ευτράπελων καταστάσεων προς τέρψιν των θεατών. Η σκηνή II.ii χωρίζεται σε δύο μέρη, στο ένα από τα οποία συνομιλούν το Παίγνιον με τον Τοξίλο, και στο άλλο το Παίγνιον με τη Σοφοκλιδίσκη. Σε όσα ακολουθούν θα εξετάσω συγκριτικά τα προαναφερόμενα μέρη. Πρώτα όμως θα συνεξετάσω το πρώτο μέρος της σκηνής II.ii με την προηγούμενη σκηνή II.i, για να δείξω τη νοηματική τους συνάφεια και την ομοιότητα της σκηνικής δράσης. Θα ήθελα επίσης να επισημάνω ότι ολόκληρη η σκηνή II.ii αξιοποιεί τη θεματική της εμπιστοσύνης.

Στις σκηνές II.i και στο πρώτο μέρος της σκηνής II.ii υπάρχει σαφής παραλληλισμός ως προς την είσοδο των χαρακτήρων. Τόσο η Σοφοκλιδίσκη, όσο και το Παίγνιον, πριν να συναντηθούν μεταξύ τους, συνομιλούν με τα αφεντικά τους και υπάρχει επομένως μια παρόμοια σκηνική δράση. Πιο συγκεκριμένα η δούλη εισέρχεται σε μια άδεια σκηνή βγαίνοντας από το σπίτι του Δόρδαλου. Μόλις εμφανίζεται, απευθύνει ένα μακροσκελή λόγο προς την κυρία της, την εταίρα Λημισεληνίδα. Στο σημείο αυτό όμως υπάρχει διχογνωμία μεταξύ των μελετητών ως προς τη σκηνική δράση. Σύμφωνα με ορισμένους η Λημισεληνίς συντροφεύει στη σκηνή τη δούλη της ως ένα βωβό πρόσωπο.<sup>364</sup> Άλλοι όμως θεωρούν ότι η Λημισεληνίς βρίσκεται μέσα στο σπίτι του προαγωγού και η Σοφοκλιδίσκη της απευθύνει το λόγο, ενώ αυτή είναι αθέατη στο κοινό.<sup>365</sup> Αν δεχτούμε ότι βρίσκεται και η Λημισεληνίς επί σκηνής, τότε η σκηνή με τη δούλη της παραλληλίζεται ακόμα περισσότερο με την αμέσως επόμενη, κατά την οποία ένας αφέντης, ο Τοξίλος, και ένας δούλος, το Παίγνιον, συναντώνται επί σκηνής. Παρ' όλα αυτά η δεύτερη

<sup>364</sup> Βλ. Woytek 1982, 223, 225-26 και Moore 2001, 261, σημ. 15.

<sup>365</sup> Βλ. έκδοση των Loeb, 439, Hughes 1984, 49, 55 και Auhagen 2001, 100-101 και σημ. 23 .



πρόταση μου φαίνεται πιο πιθανή, επειδή ο Hughes, ο οποίος την υποστηρίζει, επικαλείται και άλλες ανάλογες σκηνές στον Πλάυτο, στον Τερέντιο και στον Μένανδρο, στις οποίες υπάρχει μια παρόμοια «“talking-back” entry». Επίσης θα ήταν μάλλον απογοητευτικό για τους θεατές, των οποίων έχει εξαφθεί η περιέργεια για την εταίρα που έχει «κάψει» την καρδιά του Τοξίλου και τον έχει ωθήσει να στήνει πλεκτάνες, να δουν αυτό το χαρακτήρα να εμφανίζεται χωρίς να μιλά. Είναι πιο εντυπωσιακό να δουν την εταίρα για πρώτη φορά στο συμπόσιο, στο τέλος του έργου, όμορφη, μεγαλόπρεπη και ικανή να συνομιλήσει με τον αγαπημένο της.

Αλλά και στους εισηγητές της δεύτερης πρότασης υπάρχει διαφωνία ως προς την κατανομή ενός στίχου. Ο στίχος αυτός μιλά για τα βάσανα του έρωτα. Στην έκδοση των Loeb η φωνή της Λημισεληνίδας περιγράφεται να ακούγεται από το σπίτι και να προφέρει τον επίμαχο στίχο, ενώ ο Auhagen υποστηρίζει αφενός ότι είναι καλύτερο να τον προφέρει η δούλη ως εξωτερικός παρατηρητής της κατάστασης της κυρίας της, αφετέρου ότι είναι πολύ σύντομος και λακωνικός για να αποδοθεί στην εταίρα. Μου φαίνεται ίσως πιο πιθανό ο στίχος αυτός να ανήκει στη Λημισεληνίδα, γιατί με αυτό τον τρόπο και η ερωτευμένη εταίρα εκφράζει από μόνη της τα πάθη του έρωτα, όπως ακριβώς έκανε και ο εραστής της, ο Τοξίλος, στην αρχή του έργου.

Ούτως ή άλλως η υπηρέτρια είναι εκείνη που δεσπόζει στη συγκεκριμένη σκηνή και δηλώνει ευθαρσώς στην κυρία της ότι δεν είναι ούτε αδίδακτη, ούτε επιλήσμων (*indoctae, inmemori*, 168) ως προς την εκπλήρωση των καθηκόντων της. Παραπονιέται ότι η Λημισεληνίς όφειλε ύστερα από την πενταετή πιστή υπηρεσία της να γνωρίζει το χαρακτήρα της (*mores*, 171) και

να ξέρει ότι θυμάται, κατανοεί και υπακούει με ζήλο στις εντολές της (*memini et scio et calleo et commemini*, 176). Το θέμα λοιπόν της μνήμης επανέρχεται στα λόγια της Σοφοκλιδίσκης, τα οποία γενικά περιστρέφονται γύρω από την αρμόζουσα συμπεριφορά ενός δούλου προς τον αφέντη του.

Κατόπιν η δούλη κατευθύνεται στο δεύτερο σπίτι, για να δώσει στον Τοξίλο, όπως επιτέλους αποκαλύπτει στους θεατές, το γράμμα της κυρίας της. Αυτοί βέβαια βλέπουν να κρατά στο χέρι της τις κηρωμένες πλάκες, που είναι ιδιαίτερα ευδιάκριτες, ήδη από την ώρα που εκείνη εμφανίστηκε στη σκηνή. Ωστόσο την παρακολουθούν να παραμερίζει σε ένα μέρος της σκηνής, από όπου υποτίθεται ότι ούτε ακούει, ούτε βλέπει το ζεύγος του Τοξίλου και του Παίγνιου, οι οποίοι έχουν μόλις εξέλθει από το άλλο οίκημα, που αντιπροσωπεύει τον οίκο του Τοξίλου, και συνδιαλέγονται. Ο Τοξίλος κατά τη συνομιλία του με το Παίγνιον έχει μια ίση κατανομή στίχων με τον νεαρό δούλο. Αν δεχόμασταν ότι η Λημισεληνίς ήταν παρούσα, τότε η σκηνική οργάνωση θα ήταν εμφανώς όμοια, όπως προανέφερα. Σε αυτή την περίπτωση, η Λημισεληνίς και η δούλη της θα έβγαιναν από το ένα σπίτι, θα κατευθύνονταν προς το κέντρο της σκηνής και κατόπιν η μία θα αποχωρούσε στο ένα σπίτι και η άλλη θα προχωρούσε προς το άλλο. Κατά ανάλογο τρόπο ο Τοξίλος και το Παίγνιον βγαίνουν από το δεύτερο σπίτι, κατευθύνονται προς το κέντρο της σκηνής και ο ένας αποχωρεί προς το σπίτι αυτό, ενώ ο άλλος προς το σπίτι του Δόρδαλου. Για τους λόγους όμως που εξέθεσα νωρίτερα, η παρουσία της Λημισεληνίδας φαίνεται μάλλον απίθανη, οπότε δεν έχουμε μια τόσο παράλληλη σκηνική δράση.

Το περιεχόμενο της συζήτησης μεταξύ Τοξίλου και Παίγνιου είναι ωστόσο παρόμοιο με αυτό του λόγου της Σοφοκλιδίσκης. Ο διάλογος στοχεύει

και αυτός στη διαβίβαση ερωτικού μηνύματος, αυτή τη φορά του Τοξίλου στην αγαπημένη του εταίρα. Ο Τοξίλος ρωτά επίμονα το Παίγνιον αν θυμάται και αν συγκράτησε όσα του είπε (*meministi et tenes*, 183)<sup>366</sup> —οι θεατές αντιλαμβάνονται ότι πρόκειται για τα λόγια που θα συνόδευαν το δεύτερο γράμμα, τις κηρωμένες πλάκες που προφανώς κρατά στο χέρι του και το Παίγνιον.<sup>367</sup> Ο νεαρός δούλος με θράσος του απαντά ότι γνωρίζει την αποστολή του καλύτερα από εκείνον που τον δίδαξε (*docuisti*, 184). Τον διαβεβαιώνει ξανά ότι και θυμάται και γνωρίζει (*memini et scio*, 186) τις εντολές του. Επιπλέον, με έναν πιο τολμηρό τρόπο σε σχέση με την Σοφοκλιδίσκη, αρνείται να επαναλάβει στον αφέντη του τις εντολές. Συμπερασματικά μπορεί να προστεθεί ότι το θέμα της μνήμης (αλλά και της διδαχής) αναδεικνύεται στη συνομιλία και αυτών των δύο χαρακτήρων.

Στη συζήτησή τους υπεισέρχεται και το θέμα της αξιοπιστίας του λόγου του κυρίου προς το δούλο. Όταν ο Τοξίλος υπόσχεται στο Παίγνιον ότι θα τον ανταμείψει για τις υπηρεσίες του, εκείνος αντιλέγει ότι η αξιοπιστία του αφέντη δεν έχει αιδώ (*fide...erili...inprudicitia*, 193), και δεν επιδέχεται εκδίκηση η αθέτησή της (*fide...iudicem*, 194). Παρά την πικρία μιας τέτοιας δήλωσης, το Παίγνιον (αλλά και η Σοφοκλιδίσκη) υπακούουν στις διαταγές τους. Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι το Παίγνιον θεωρεί αφέντη του τον Τοξίλο.

<sup>366</sup> Ο Woytek (1982, 228) παρατηρεί την παραλληλία στην αγωνία των δύο ερωτευμένων για το αν θα διεκπεραιωθούν επιτυχώς τα μηνύματά τους.

<sup>367</sup> Ο Τοξίλος είχε εξάλλου εξαγγείλει κατά την έξοδό του στο τέλος της προηγούμενης εμφάνισής του ότι θα στείλει ένα νεαρό δούλο για να δώσει ένα γράμμα στην αγαπημένη του εταίρα, ώστε αυτή να πάψει να ανησυχεί (165-68). Οι θεατές λοιπόν ήταν προετοιμασμένοι για την επίδοση του ενός τουλάχιστον γράμματος στην κωμωδία.

Πιστοποιείται λοιπόν ότι ο Τοξίλος τώρα που λείπει ο αφέντης του έχει πάρει τη θέση του στη διοίκηση του οίκου.<sup>368</sup>

Αφού αποχωρήσει ο Τοξίλος από τη σκηνή μπαίνοντας στο σπίτι του, οι δύο εναπομείναντες δούλοι, η Σοφοκλιδίσκη και το Παίγνιον, αντικρίζουν πλέον ο ένας τον άλλο. Μετά την αμοιβαία αναγνώρισή τους από μακριά ανακόπτουν την πορεία τους προς τα δύο σπίτια, πλησιάζουν ο ένας τον άλλο και εμπλέκονται σε ένα διάλογο ύβρεων και λεκτικής διαμάχης.<sup>369</sup> Σε όλη τη διάρκεια της συζήτησης προσπαθούν να εκμαιεύσουν ο ένας από τον άλλο αρχικά το πού κατευθύνονται, κατόπιν το λόγο της επίσκεψης στο κάθε σπίτι, και στο τέλος το περιεχόμενο του κάθε γράμματος. Οι δύο πρώτες πληροφορίες δίνονται μετά από εκτενή συζήτηση. Χαρακτηριστικά δυο φορές ετοιμάζεται το Παίγνιον να αποχωρήσει μη θέλοντας να μαρτυρήσει την αποστολή του και δύο φορές εμποδίζεται από την περιέργη Σοφοκλιδίσκη (224, 234).

Το περιεχόμενο ωστόσο του γράμματος ή τα συνοδευτικά του λόγια δεν γνωστοποιούνται. Το Παίγνιον αναφέρει ότι διαφυλάττει με στρατιωτική πειθαρχία την εμπιστοσύνη του αφέντη του (*confidentia...militia*, 231), επισημαίνοντας ότι τον διέταξε να μην εμπιστευτεί την αποστολή του σε κανέναν (*ne hoc quoisquam hoc homini crederem*, 240). Η Σοφοκλιδίσκη, παρακινήμενη από την περιέργειά της, που ίσως χαρακτηρίζει τη γυναικεία φύση της, είναι έτοιμη να αθετήσει την εμπιστοσύνη της κυρίας της. Προτείνει

<sup>368</sup> Πβ. τα λόγια του Τοξίλου στον Σαγαριστίωνα: *Basilice ago eleutheria...Quia erus peregrini est*, 28-29.

<sup>369</sup> Η McCarthy (2000, 137) παρατηρεί ότι ο διάλογος των δύο δούλων είναι «repetitive in both style and content». Ο Marshall (2006, 183-84) εκτιμά ότι η σκηνή των δούλων παρουσιάζει «A more sophisticated use of mirror-staging» και, εκτός από την παρόμοιες κινήσεις των δούλων, επισημαίνει την παράλληλη οργάνωση των λόγων τους.

στο Παίγνιον να εμπιστευτούν ο ένας τον άλλο (*fide data credamus*, 242). Εκείνος αρνείται λέγοντας ότι η εμπιστοσύνη που προσφέρεται από ανθρώπους που συναναστρέφονται προαγωγούς, δεν έχει αξία (*omnes sunt lenae leuifidae, / neque tippulae leuius pondust, quam fides lenonia*, 243-44). Νωρίτερα οι δύο δούλοι είχαν δώσει ως λόγο τήρησης των εντολών των κυρίων τους, το γεγονός ότι τους φοβούνται (*quid est quod metuas? idem istuc quod tu*, 239). Εν τέλει, η Σοφοκλιδίσκη και το Παίγνιον εισέρχονται στα δύο σπίτια και η σκηνή μένει ξανά άδεια. Καθώς η σκηνή ήταν άδεια και πριν από την έλευση της Σοφοκλιδίσκης, μοιάζει σαν να είναι αυτό το επεισόδιο με τους δούλους ένα χωριστό και ιδιαίτερο κομμάτι της κωμωδίας.

Το Παίγνιον, όταν επιστρέφει από το σπίτι της Λημισεληνίδας, συναντά στη σκηνή τον Σαγαριστίωνα (II.iv). Οι δυο τους εμπλέκονται σε έναν οξύ διάλογο με πνευματώδεις διαξιφισμούς, στον οποίο υπερτερεί χάρη στην αναιδία του ο νεαρός δούλος. Ως προς το ύφος η συζήτηση αυτή θυμίζει την προηγούμενη μεταξύ Παίγνιου και Σοφοκλιδίσκης. Επίσης και σε αυτήν η έκβαση αποβαίνει άκαρπη, αφού ο Σαγαριστίων δεν κατορθώνει να μάθει από τον συνομιλητή του πού βρίσκεται ο Τοξίλος, στον οποίο θέλει να δώσει τα χρήματα για την εταίρα. Είναι προφανές ότι όπου εμπλέκεται το Παίγνιον δημιουργείται αναταραχή (τα «βάζει» με τον Τοξίλο, τη Σοφοκλιδίσκη και τώρα με τον Σαγαριστίωνα), κάτι που επιτείνεται στο συμπόσιο, όπου η λεκτική του διαμάχη εξελίσσεται σε σωματική βιαιότητα εναντίον του ελεύθερου (!) προαγωγού. Επομένως το Παίγνιον παίζει με ή μάλλον εμπιάζει όλα τα πρόσωπα με τα οποία έρχεται σε επαφή. Άρα εκτός από τον Τοξίλο, έχουμε έναν ακόμα χαρακτήρα που τον διακρίνει συνέπεια στη δράση και τα λόγια του. Στους συγκεκριμένους στίχους αξίζει επίσης να παρατηρηθεί ότι το

Παίγνιον αξιοποιεί με κωμικό τρόπο το θέμα της συμπεριφοράς και με σοβαρότητα το θέμα της εμπιστοσύνης. Πρώτα λέει στον Σαγαριστίωνα, όταν τον καλεί με το όνομά του για να τον προσέξει, ότι αν θέλει κάποιον να τον υπακούει (*oboedire*, 274), πρέπει να τον αγοράσει.<sup>370</sup> Έπειτα, όταν ο Σαγαριστίων τον ειρωνεύεται για τη βεβαιότητά του (*confidens*, 276) ότι οι υπηρεσίες του στον αφέντη δεν θα πάνε χαμένες, εκείνος επαναλαμβάνει την ειρωνική λέξη (*confido*, 286), για να δηλώσει ξανά την αυτοπεποίθησή του ότι ο κύριός του θα τον απελευθερώσει.

### ***Οι σκηνές με τις διαμαρτυρόμενες κοπέλες***

Εξέχοντα ρόλο στην κωμωδία διαδραματίζει η κόρη του παράσιτου, η οποία δεν κατονομάζεται αλλά απλά αναφέρεται ως *uirgo*. Υπό μία έννοια σημαντικό ρόλο έχει και η εταίρα Λημνισεληνίς, η οποία, μολονότι κάνει μια σύντομη εμφάνιση, χάρη στον έρωτά της ωθεί τον Τοξίλο να βρει χρήματα και να εξυφάνει πλεκτάνες. Η *uirgo* έχει εκτενείς εμφανίσεις. Αφενός συναντά τον πατέρα της και διαμαρτύρεται ότι την παραχώρησε στον Τοξίλο για να πάρει μέρος στην ίντριγκα εναντίον του προαγωγού (σκηνή III.i), και αφετέρου ντυμένη ως αιχμάλωτη φέρνει εις πέρας τη μηχανορραφία (σκηνές IV.iv-vii). Είναι ασύνηθες στις κωμωδίες να έχει κόρη ένας παράσιτος,<sup>371</sup> η οποία

<sup>370</sup> Ο Πλάυτος παίζει με τις δύο έννοιες της λέξης *ausculta* (273) που εκφωνεί ο Σαγαριστίων: ο Σαγαριστίων εννοεί απλά την προσοχή στα λόγια, ενώ το Παίγνιον αξιοποιεί την άλλη σημασία, της υπακοής.

<sup>371</sup> Ο Woytek (1982, 53-56) ακολουθώντας τον Wilamowitz υποστηρίζει ότι ο Πλάυτος μετέτρεψε τον συκοφάντη του ελληνικού προτύπου σε παράσιτο. Θα ήθελα να τονίσω ότι ο Σατουρίων διατηρεί και την ιδιότητα του συκοφάντη. Στην πρώτη του εμφάνιση στη σκηνή είχε δηλώσει την πίστη του και το σεβασμό του στους προγόνους του, που ήταν επίσης παράσιτοι, σε μια παρωδία του περίφημου για τους Ρωμαίους σεβασμού προς τους προγόνους. Παράλληλα εξέφρασε την αντίθεσή του προς τις συνήθειες των συκοφαντών, οι

μάλιστα τον νουθετεί, και είναι επίσης πρωτοφανές να λαμβάνει μέρος, ως ηθοποιός, σε ίντριγκα μια ελεύθερη γυναίκα (ελεύθεροι νεαροί άνδρες υπακούουν σε μηχανορράφους δούλους, όπως ο Φιλολάχης στη *Mostellaria*). Θα ήθελα να συμπληρώσω ότι είναι ασυνήθιστο και για μία παρθένα να μιλά στη σκηνή πριν από το γάμο της, πόσο μάλλον να σκευωρεί. Οι μελετητές έχουν διατυπώσει κατά καιρούς διάφορες απόψεις για το χαρακτήρα της κοπέλας.<sup>372</sup> Πιο πρόσφατα ο Lowe διατύπωσε την άποψη ότι ο Πλάυτος στην πρώτη σκηνή της αξιοποίησε στοιχεία από το ελληνικό πρότυπο, ενώ εφηύρε εξ ολοκλήρου την πανουργία της στη σκηνή της ίντριγκας μετατρέποντας ένα βωβό πρόσωπο του πρότυπου σε χαρακτήρα που συνδυάζει στοιχεία του *servus callidus* και της δολοπλόκου εταίρας.<sup>373</sup> Η Manuwald επίσης συμφωνεί ότι η *uirgo* είναι κατασκευάσμα του Πλάυτου.<sup>374</sup>

Οι παραπάνω μελετητές συσχετίζουν τις δύο εμφανίσεις της *uirgo*. Εδώ θα συζητηθεί η πρώτη της σκηνή σε συνάρτηση με τη σκηνή της εμφάνισης

---

οποίοι αρπάζουν τις περιουσίες των συμπολιτών τους. Και στις δύο αυτές διακηρύξεις του υπεισέρχεται το θέμα της αρμόζουσας συμπεριφοράς. Ο παράσιτος θα πράξει σύμφωνα με τις επιταγές του ρόλου του, αφού θα παραχωρήσει την κόρη του, για να κερδίσει ο ίδιος το δωρεάν γεύμα στο σπίτι του Τοξίλου. Ταυτόχρονα θα πράξει αντίθετα προς τα πιστεύω του για τους συκοφάντες. Μετά δηλαδή το πέρας της δολοπλοκίας θα φέρει ενώπιον των αρχών τον Δόρδαλο για να τον κατηγορήσει ότι αγόρασε μια ελεύθερη, επισφραγίζοντας με αυτόν τον τρόπο την επιτυχία της πλεκτάνης και την οικονομική απομύζηση του προαγωγού. Συμπεριφέρεται επομένως όπως ένας συκοφάντης που αφαιρεί περιουσίες. Αν και τα χρήματα καταλήγουν στον Τοξίλο, ο Σατουρίων κερδίζει το γεύμα, αφού όπως έχει πει αλλού στο συγκεκριμένο δούλο, είναι αταίριαστη στο ρόλο του παράσιτου η κατοχή χρημάτων.

<sup>372</sup> Βλ. τις διάφορες παλιότερες απόψεις σε Woytek 1982, 47-53.

<sup>373</sup> 1989, 393-97.

<sup>374</sup> Επίσης η Manuwald (2001, 163 κ.ε.) υποστηρίζει ότι ο χαρακτήρας της *uirgo* είναι συνεπής σε όλες τις σκηνές, καθώς εκείνη επιδεικνύει τη μαεστρία και τη δύναμη της επιχειρηματολογίας της και στις δύο περιπτώσεις, και επίσης διατηρεί την ηθική της διάσταση όχι μόνο στη συνάντηση με τον πατέρα της αλλά και στη δολοπλοκία, όπου δίνει αόριστες, αλλά αληθινές απαντήσεις στις ερωτήσεις του προαγωγού για την οικογένεια, την πατρίδα της ή το όνομά της.

της εταίρας στη διάρκεια του συμποσίου, η οποία έχει μια συνομιλία με τον Τοξίλο. Από τον παραλληλισμό των δύο αυτών σκηνών, στις οποίες δύο πρόσωπα συζητούν για παρόμοια ζητήματα, θα φανεί και η συνάφειά τους με το θέμα της εμπιστοσύνης και της αρμόζουσας συμπεριφοράς.<sup>375</sup>

Η σκηνή III.i, που μοιράζεται η *uirgo* με τον πατέρα της, είναι μια ιδιωτική σκηνή. Ο Σατουρίων ρωτά την κόρη του αν αντιλαμβάνεται και συγκρατεί στο μυαλό της το σχέδιο (*scis, tenes, intellegis, 333*), χρησιμοποιώντας μια φρασεολογία που αξιοποιήθηκε νωρίτερα από τους δούλους που μετέφεραν τα ραβασάκια των ερωτευμένων. Όμως η *uirgo* διαμαρτύρεται στον πατέρα της ότι την «πουλά» και τη μεταχειρίζεται σα να ήταν υπηρέτρια και όχι κόρη του. Η προαναφερόμενη φρασεολογία ενισχύει το συμπέρασμα της κοπέλας για υποβιβασμό της σε δούλη. Ο πατέρας της της θυμίζει ότι έχει εξουσία πάνω της (*imperiumst in te, 343*). Εκείνη επιχειρηματολογεί ότι οι φτωχοί άνθρωποι πρέπει να ζουν με σεμνότητα και εγκράτεια (*modice et modeste, 346*). Προσθέτει ότι η ατιμία (*infamiae, 347, infamia, 355*) αφαιρεί την εμπιστοσύνη που έχουν οι άλλοι στο πρόσωπο που συμπεριφέρεται ανάρμοστα (*fides sublestior, 348*) και συνοδεύει κάποιον και μετά το θάνατό του. Η *uirgo* παραδέχεται ότι συμβουλεύει τον πατέρα της, αν και είναι νεότερή του, φοβούμενη ότι η δυσβάσταχτη συμμετοχή της στην πλεκτάνη θα προκαλέσει κακή φήμη γι' αυτήν και την οικογένειά της. Όταν

---

<sup>375</sup> Και στη δεύτερη εμφάνιση της *uirgo* γίνεται έμμεσα αναφορά στο θέμα της αρμόζουσας συμπεριφοράς, όταν εκείνη υποστηρίζει ότι πρέπει να εκλείψουν από την πόλη κάποιες κακές συνήθειες ή ακόμα όταν προσποιείται ότι η δεινή κατάστασή της δεν της επιτρέπει να μιλά για την πατρίδα της ή την οικογένειά της.



όμως εκείνος νευριάζει και απαιτεί να τον υπακούσει (*oboediens*, 378), αυτή υποχωρεί.<sup>376</sup>

Σε μια τελευταία προσπάθειά της να δείξει στον πατέρα της το σωστό, η κοπέλα αναφέρει ότι το σκάνδαλο θα δυσχεράνει τυχόν συνοικέσιό της, αφού μάλιστα η ίδια δεν διαθέτει προίκα. Τότε ο Σατουρίων της λέει κάτι, του οποίου η σημασία έχει περάσει απαρατήρητη από τους μελετητές: αν εκείνη καταφέρει με κομψό τρόπο (*lepide*, 393) να φέρει σε πέρας το σχέδιο, τότε θα την ανταμείψει με εξακόσια (*sescenti*, 394) αττικά ρητά· ο αριθμός, ωστόσο, των γνωμικών είναι ακριβώς ο ίδιος με το ποσό του ασημιού, που ο προαγωγός σχεδιάζει να αρπάξει. Πρόκειται λοιπόν για ένα μεταθεατρικό σχόλιο, που σημαίνει ότι αν η κοπέλα παίξει επιτυχώς το ρόλο της, θα καταφέρει να πάρει τα χρήματα —το ότι η ίδια δεν τα καρπούται είναι δευτερεύον—, και αυτή εν τέλει θα είναι η πληρωμή για τους κόπους της, που πρωτοστάτησε σε μια φάρσα, σε μια κωμωδία αττικού τύπου. Δεν είναι τυχαίο ότι όταν τη ρωτά ο Δόρδαλος πώς τη λένε, αυτή απαντά πως ονομάζεται *Lucris*, κέρδος για τον Τοξίλο, τον πατέρα της, μα και για την ίδια που απέδειξε ότι είναι άξια ηθοποιός. Τελικά η *uirgo*, μην έχοντας άλλα επιχειρήματα, παραιτείται και αφήνει τον πατέρα της να κάνει ό,τι του αρέσει (*quid tibi lubet*, 398). Η αρμόζουσα συμπεριφορά της κόρης προς τον πατέρα

<sup>376</sup> Ο Woytek (1982, 67) θεωρεί απότομη την υποχωρητικότητα της *uirgo*. Η Sherberg (2001, 149) την εξηγεί ως αναγκαία, επειδή κράτησε για πολύ η λογομαχία και η κοπέλα πρέπει να πάρει μέρος στην ίντριγκα. Από την άλλη πλευρά η αδιαλλαξία του Σατουρίωνα έχει αντιπαρατεθεί από την Manuwald (2001, 160, σημ, 20) προς τη διαλλακτικότητα των γονιών στην *Asinaria*, στον *Stichus* και στους *Επιτρέποντες* του Μενάνδρου. Επίσης η Sherberg (2001, 149-52) συνδέει τον κοιλιόδουλο πατέρα παράσιτο με γέρους από την Παλλιάτα και προσθέτει ότι ο Σατουρίων βιώνει μια ήττα όχι από δούλο ή γιο αλλά από μια κόρη.

υπαγορεύει συμμόρφωση στις εντολές του, ακόμα και όταν αυτές δεν φαίνονται να είναι σωστές.

Η συζήτηση ανάμεσα στον Τοξίλο και τη Λημισεληνίδα, που γίνεται εν τω μέσω της φασαρίας του συμποσίου (σκηνή V.ii), δεν έχει τον ιδιωτικό χαρακτήρα που είχε ο διάλογος μεταξύ του Σατουρίωνα και της κόρης του. Οι δύο χαρακτήρες περιστοιχίζονται από συνδαιτυμόνες που επίσης διασκεδάζουν μαζί τους (Σαγαριστίων) ή από δούλους που τους υπηρετούν (Παίγνιον και βωβά πρόσωπα).<sup>377</sup> Ας δούμε τα συμφραζόμενα μέσα στα οποία συνομιλούν. Οι συμποσιαστές κοροϊδεύουν τον προαγωγό, ο οποίος είδε από μακριά τη σύναξή τους και τους πλησίασε πικραμένος. Οι όροι όμως με τους οποίους γίνεται ο εμπαιγμός είναι μεταθεατρικοί και χαρακτηρίζουν την επί σκηνής τιμωρία του Δόρδαλου ως ένα ακόμα «παιχνίδι» εις βάρος του, που συμπληρώνει την προηγηθείσα πλεκτάνη. Συγκεκριμένα, ο προαγωγός αντιλαμβάνεται ότι πάλι τον εμπαιζουν (*ludos me facitis*, 803, *delude*, 811).<sup>378</sup> Ο Τοξίλος έχει ήδη παραχωρήσει στο Παίγνιον τη δυνατότητα να παίξει (*quin elude*, 805) εις βάρος του προαγωγού. Κατόπιν ο Σαγαριστίων πείθει τον Δόρδαλο ότι δεν τον ξεγέλασε αυτός αλλά ο δίδυμος αδελφός του. Ενώ ο προαγωγός βρίσκεται σε αυτή την καινούργια ψευδαίσθηση, ο Τοξίλος απευθύνει μια γενική προτροπή (*ludificemus*, 833), προσπαθώντας να

<sup>377</sup> Στην αρχή της συνάντησής τους στο συμπόσιο ο Τοξίλος και η Λημισεληνίδα ανταλλάσσουν λόγια αγάπης και επιδίδονται σε εναγκαλισμούς. Ο Hofmann (1989, 401) συγκρίνει τους σχετικούς στίχους με ανάλογους στίχους στη *Mostellaria* (314 κ.ε.), που αναπαριστούν νεαρούς συμποσιαστές παραδομένους στον έρωτα και στο κρασί.

<sup>378</sup> Ο Slater (1985, 51) παρατηρεί τα εξής: «The final scene is saturated with the language of the theatre. Compounds of *ludo* are particularly prominent...Dordalus ...describes Toxilus' victimization of him in "theatrical" verbs: 781, *perfabricauit*; 785, *machinas molitust*». Ο Slater (1985, 52-54) επίσης υποστηρίζει ότι η κωμωδία του Τοξίλου αναμετράται με την τραγωδία του Δόρδαλου. Για το ρόλο του δούλου ως συγγραφέα και σκηνοθέτη σε συγκεκριμένα έργα του Πλαύτου βλ. επίσης Frangoulidis 1994, 1996a, 1996c, 1997.

συσπειρώσει την τωρινή ομάδα του στο νέο παιχνίδι συμπεριλαμβάνοντας παράλληλα και τον εαυτό του. Και μέσα σε αυτή την κατάσταση που κανονικά θα επισφράγιζε τη νίκη του Τοξίλου και την ήττα του Δόρδαλου, αυτή που φέρνει αντιρρήσεις είναι η Λημισεληνίς, το πρόσωπο που αγαπά ο Τοξίλος και έχει κάνει τόσες θυσίες για χάρη της.

Η Λημισεληνίς θεωρεί ότι πρέπει να τιμωρηθεί ο προαγωγός μόνο αν το αξίζει, και δεν είναι σωστό για την ίδια (*hau par est*, 834) να συμμετάσχει στην εκδίκηση. Ο Τοξίλος θυμωμένος την ειρωνεύεται λέγοντας ότι αυτός πιστεύει (*credo*, 834) πως ο Δόρδαλος δεν στάθηκε εμπόδιο στην εξαγορά της ελευθερίας της. Της λέει ότι αρμόζει (*addecet*, 836) να τον ακούει, αφού χάρη σ' αυτόν δεν έγινε μια κοινή πόρνη. Παραπονιέται ότι πολλοί απελεύθεροι θεωρούν τιμητικό (*honestus*, 839) να αντιμιλούν άσχημα στον πάτρωνά τους και να του δείχνουν αχαριστία (*ingratus*, 840). Η Λημισεληνίς παραδέχεται ότι οι ευεργεσίες του την υποχρεώνουν να έλθει στην εξουσία του (*ut imperio paream*, 841). Το ουσιαστικό *dictatrix* (770), με το οποίο την είχε χαρακτηρίσει ο Τοξίλος στην αρχή του συμποσίου, γρήγορα ανατρέπεται. Εκείνος περηφανεύεται ότι είναι *patronus* (842) και επαναλαμβάνει την επιθυμία του να εμπαιχθεί ο προαγωγός (*ludificari*, 843), στην οποία αυτή τελικά υποτάσσεται (*meo ego in loco sedulo curabo*, 843). Η Λημισεληνίς, που δεν ήθελε να δυσαρεστήσει τον προηγούμενο αφέντη της, τώρα αποδέχεται τον καινούργιο. Η ίδια δεν μιλά τόσο πολύ όσο η *uirgo* και οι αντιρρήσεις της δεν αποκρυσταλλώνονται σε επιχειρήματα, ίσως επειδή ο Τοξίλος γρήγορα της «κόβει τον αέρα». Εκείνος που μιλά περισσότερο για αρμόζουσα συμπεριφορά είναι ο δούλος. Πάντως και αυτός, όπως και ο Σατουρίων, ασκεί *imperium* πάνω σε γυναίκα.

Πρέπει να σημειωθεί ότι στην καινούργια ομάδα που αναλαμβάνει το παιχνίδι εις βάρος του Δόρδαλου η Λημνισεληνίς παίρνει τη θέση της uirgo. Οι δυο τους αρχικά ήταν απρόθυμες παίκτριες, αλλά στο τέλος υποχώρησαν. Η Λημνισεληνίς δεν εμφανίζεται να μιλά πολύ ή να πράττει μετά το διάλογο με τον Τοξίλο. Ειρωνεύεται όμως τον προαγωγό (849 κ.ε.) Ο επί σκηνης ξυλοδαρμός και διασυρμός του προαγωγού έχει επιτευχθεί. Έτσι η θριαμβευτική γενέθλια μέρα του Τοξίλου (hunc diem suauiem / meum natalem agitemus amoenum, 767-68), μετατρέπεται σε μέρα θανάτου για τον προαγωγό (Ieno periit, 857).<sup>379</sup>

### ***Η αρχή της πλεκτάνης εις βάρος του προαγωγού***

Θα ήθελα να ολοκληρώσω αυτό το κεφάλαιο προσθέτοντας δυο λόγια για την αρχή της μηχανορραφίας εις βάρος του Δόρδαλου, επειδή υπάρχει μια συμμετρία ως προς τη σκηνική παρουσίαση του χαρακτήρα αυτού και του Τοξίλου μέσα στην ίδια σκηνή, η οποία αντανakλά και το θέμα της εμπιστοσύνης. Στη σκηνή III.iii λοιπόν οι δύο χαρακτήρες ανταλλάσσουν ένα συμμετρικό λογύδριο ύβρεων. Η πιο σημαντική λέξη είναι αυτή που τίθεται emphaticά στο τέλος του λόγου του Τοξίλου, το credere (416). Ο Δόρδαλος τον ανάγκασε να ορκιστεί ότι θα του προσκομίσει τα χρήματα για την απελευθέρωση της εταίρας την καθορισμένη μέρα, αλλιώς δεν θα τον

---

<sup>379</sup> Ο ίδιος ο Δόρδαλος είχε αναφωνήσει προηγουμένως σε μονόλογο ότι καταστράφηκε (perii, interii, 779) και ότι η συγκεκριμένη μέρα ήταν η χειρότερη γι' αυτόν (pessumus hic mi dies hodie inluxit corruptor, 779). Η μέρα αυτή βέβαια είναι η μέρα της παράστασης. Επίσης ο μονόλογος του Δόρδαλου (V.ii) μπορεί να παραλληλιστεί με τον αντίστοιχο μονόλογο του Τοξίλου (V.i), με τον οποίο έρχεται σε αντίθεση. Εκεί που ο δούλος θριαμβολογούσε και ευγνωμονούσε τους θεούς για την εκδίκησή του επί του προαγωγού, ο Δόρδαλος εμφανίζεται πικραμένος και δίνει κατάρα οι θεοί να βλάψουν τον Τοξίλο και την παρέα του.

εμπιστευόταν. Πάνω σε αυτή τη λέξη έξυφάινεται η πλεκτάνη.<sup>380</sup> Όταν ο Τοξίλος φέρνει τα χρήματα, κερδίζει αυτομάτως την εμπιστοσύνη του μαστροπού, ο οποίος πλέον γίνεται εύκολο θύμα στα χέρια του. Με μια πρώτη ματιά η εύρεση των χρημάτων από τον Σαγαριστίωνα φαίνεται περιττή, αφού ο Τοξίλος έχει άλλο σχέδιο για την απόκτησή τους. Όμως για το λόγο της προσωπικής εκδίκησης, τα χρήματα αυτά είναι αναγκαία. Στον επακόλουθο διάλογο ο Τοξίλος παραπονιέται ξανά στον προαγωγό ότι δεν τον εμπιστεύτηκε (*negabas credere*, 432) κι εκείνος δικαιολογείται ότι είναι δύσκολο να εμπιστευτείς κάποιον, ιδίως τους τραπεζίτες (*crederem*, 433,

---

<sup>380</sup> Η McCarthy (2000, 127) έχει θεωρήσει ως κίνητρο της τιμωρίας του Δόρδαλου από τον Τοξίλο την υπεράσπιση από τον δεύτερο των ηθικών αξιών της ρωμαϊκής κοινωνίας, της *fides* και της *amicitia*. Η ίδια προσθέτει (2000, 147) ότι η έλλειψη εμπιστοσύνης είναι «*surface motivation*» για την τιμωρία του μαστροπού, ο οποίος παρουσιάζεται ως αποδιοπομπαίος τράγος που πρέπει να απομακρυνθεί για να αποκατασταθεί η τάξη.

Η McCarthy έχει σωστά επιστήσει την προσοχή στην έννοια της *fides* στο έργο και η έλλειψη εμπιστοσύνης είναι πράγματι το κίνητρο για την τιμωρία του προαγωγού. Όμως ο δούλος φαίνεται να την ανάγει σε λόγο προσωπικής εκδίκησης. Ο Δόρδαλος παραδέχεται ότι ο Τοξίλος τον ενέπαιξε, επειδή δεν τον εμπιστεύτηκε (*fidem*, 785) και μάλιστα τον έβαλε να πάρει όρκο για την απόδοση των χρημάτων την καθορισμένη μέρα (401, 403). Βλ. επίσης το διάλογο μεταξύ Τοξίλου και Λημνισεληνίδας κατά τη διάρκεια του γλεντιού (833-37), όπως και το διάλογο Τοξίλου και Δόρδαλου (852-53). Επιπλέον, ο Τοξίλος θέλει να κάνει τον ίδιο τον Δόρδαλο να πληρώσει για την απελευθέρωση της εταιράς (81-82) με πολλαπλάσιο μάλιστα αντίτιμο, ώστε παράλληλα να χρησιμοποιήσει μέρος από τα χρήματα για να ξεπληρώσει το χρέος στον Σαγαριστίωνα.

Σε ένα δεύτερο επίπεδο, αν η ανάγνωσή μου είναι σωστή, η κωμωδία παριστάνει την κατάρρευση ή την ανυπαρξία της αμοιβαίας εμπιστοσύνης στη ρωμαϊκή κοινωνία. Ο προαγωγός εξαπατάται επειδή εμπιστεύτηκε. Αν το έργο διακήρυττε την εμπιστοσύνη στις διαταξικές συναλλαγές, θα τελείωνε με τη μεταστροφή του Δόρδαλου σε χαρακτήρα που εμπιστεύεται τους συνανθρώπους του, και θα έλειπε η πλεκτάνη. Εξάλλου θα ήταν περιεργό ένας μηχανορράφος δούλος να αποτελεί χαρακτηριστικό εκπρόσωπο των ηθικών αξιών της ρωμαϊκής κοινωνίας.

credideris, 435). Ο Τοξίλος τον ρωτά επίσης αν φοβάται να εμπιστευτεί κάποιον να ελέγξει το ασήμι (concredere, 441).<sup>381</sup>

Στη σκηνή IV.iii οι δύο χαρακτήρες συναντώνται ξανά σε άλλο κλίμα. Ο Δόρδαλος επιστρέφει από την Αγορά ευτυχισμένος που τώρα μπορεί να εμπιστευτεί τους πάντες. Ο μέχρι πρότινος δύσπιστος έχει μεταμορφωθεί σε εύπιστο (credidi, 476, credebam, 477, credidi, 478). Στις διάφορες ερωτήσεις του Τοξίλου απαντά συνεχώς με το credo (δix σε 482, δix σε 484, 486, 487, 490). Ο Δόρδαλος μάλιστα απαγορεύει στον Τοξίλο να παίρνει όρκο στους θεούς για όσα λέει. Στην ίδια σκηνή αργότερα ο Τοξίλος ρωτά αν τον εμπιστεύεται και αν εμπιστεύεται αυτό που είναι γραμμένο στην επιστολή που υποτίθεται ότι έστειλε ο κύριός του από την Περσία (creditum / ... credis, 528-29) —ουσιαστικά του ζητά το ίδιο πράγμα, αφού ο Τοξίλος είναι ο συντάκτης της. Το παιχνίδι με το credo συνεχίζεται και σε προτάσεις όπου απλά σημαίνει θεωρώ (530, 533). Τελικά ο Τοξίλος εκμεταλλεύεται την εμπιστοσύνη που του δείχνει ο Δόρδαλος<sup>382</sup> και με αξιοθαύμαστο τρόπο τον χειραγωγεί, ώστε να αγοράσει μια ελεύθερη. Ο Δόρδαλος σε μία φράση που περικλείει κωμική ειρωνεία προοικονομεί το διπλό χλευασμό του: λέει ότι στις δοσοληψίες του δεν του αρέσουν τα τεχνάσματα και οι δίκες (litibus neque tricis, 531) —σε δίκη τελικά θα τον σύρει ο παράσιτος. Θα ήθελα απλώς να σημειώσω μια ερμηνευτική πρότασή μου για μια κίνηση του Τοξίλου στην εμπορική συμφωνία. Ο Τοξίλος επεμβαίνει παρακινδυνευμένα τη στιγμή που είναι σχεδόν κλεισμένη η συμφωνία, για να ζητήσει περισσότερες πληροφορίες για

<sup>381</sup> Ο Τοξίλος επίσης στον επόμενο μονόλογό του παραδέχεται ότι έχει αυτοπεποίθηση για την έκβαση του σχεδίου του (confido mihi, 456)· αξιοποιεί δηλαδή μια φράση που υποδηλώνει την έννοια της fides σε προσωπικό επίπεδο και όχι σε επίπεδο διαπροσωπικών σχέσεων.

<sup>382</sup> Πβ. McCarthy 2000, 147-48, η οποία επίσης έχει μιλήσει για επανάληψη του credo στους στίχους 482-90.

το κορίτσι. Πέρα από το ότι αυτό γίνεται για να δείξει πόσο αριστοτεχνικά χειρίζεται τα πράγματα, είναι επίσης γεγονός ότι ο Τοξίλος επεμβαίνει όταν ο Δόρδαλος ζητά τη μικρότερη δυνατή τιμή για την κοπέλα. Μετά τις περαιτέρω πληροφορίες του κοριτσιού, η τιμή της πλέον ανεβαίνει, αφού αποδεικνύεται καλό εμπόρευμα.

### ***Αντί επιλόγου***

Συμπερασματικά θα λέγαμε ότι το θέμα της εμπιστοσύνης και της αρμόζουσας συμπεριφοράς που διεισδύει στις επαναλαμβανόμενες σκηνές, αλλά και σε άλλες σκηνές του έργου, αποτελεί τη ραχοκοκαλιά του και είναι αυτό που καθορίζει την αίσια έκβαση της πλεκτάνης. Ο Τοξίλος είναι αυτός που θριαμβεύει έναντι του προαγωγού και ευχαριστεί για την επιτυχία του τους θεούς, στους οποίους τον είχε βάλει ο Δόρδαλος να ορκιστεί από έλλειψη εμπιστοσύνης. Τελικά όμως η έλλειψη εμπιστοσύνης είναι αυτή που διακηρύσσεται σε αυτό το έργο, αφού ο προαγωγός τιμωρείται, επειδή ακριβώς εμπιστεύτηκε.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 10

### ΜΙΑ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΤΩΝ ΥΠΟΛΟΙΠΩΝ ΚΩΜΩΔΙΩΝ

Στο τελευταίο κεφάλαιο ασχολούμαι περιληπτικά με τα υπόλοιπα έργα του Πλαύτου, τα οποία: α) είτε παρουσιάζουν λίγες επαναλαμβανόμενες σκηνές, οι οποίες από μόνες τους δεν οδηγούν σε μια συνολική ερμηνεία (πρόκειται για τις κωμωδίες *Pseudolus*, *Asinaria*, *Poenulus*), β) είτε το θέμα τους επαναλαμβάνεται σε σκηνές με διαφορετική σκηνική οργάνωση (πρόκειται για τις κωμωδίες *Cistellaria*, *Curculio*, *Trinummus*). Είναι εμφανές ότι με τη δεύτερη θα ασχοληθώ καταχρηστικά, αφού θα περιοριστώ σε ομοιότητα θεματική και όχι σε ομοιότητα σκηνικής δράσης. Έτσι, η *Cistellaria* έχει επαναλαμβανόμενο θέμα την αναγνώριση, ο *Curculio* την επιθυμία, ο *Trinummus* το χρήμα.

Η περίπτωση της *Cistellaria* είναι ενδιαφέρουσα, επειδή η αναγνώριση ως συμμετρικά επαναλαμβανόμενο θέμα έγινε αντικείμενο πραγμάτευσης στην κωμωδία *Epidicus*: συζητήθηκε εξάλλου και στην κωμωδία *Captivi*. Δυστυχώς η απώλεια πολλών στίχων της *Cistellaria* δεν μας επιτρέπει να διαπιστώσουμε και κάποια σκηνική επανάληψη με το θέμα της αναγνώρισης σε μια ακόμα κωμωδία του Πλαύτου.



### **Pseudolus, ή πώς ο δούλος κερδίζει το στοίχημα**

Στην κωμωδία *Pseudolus* η επαναληπτικότητα εντοπίζεται κατ' αρχάς στο επίπεδο των χαρακτήρων, και μάλιστα αθροιστικά. Εμφανίζονται δύο *serui callidi*, ο επώνυμος δούλος Ψεύδολος, ο οποίος έχει και το μεγαλύτερο ρόλο, και ο Σιμίας, ο οποίος συγκρίνεται μαζί του.<sup>383</sup> Ο Ψεύδολος αντιμετωπίζει τρεις αντίπαλους, τον μαστροπό Βαλλίωνα, τον γέρο Σίμωνα και την ορντινάντσα ενός στρατιώτη, τον Άρπαγα. Στόχος του είναι να εξαγοράσει μια εταίρα που ανήκει στον προαγωγό, για χάρη του νεαρού αφέντη του Καλίδωρου, γιου του Σίμωνα. Ο νεαρός Καλίδωρος διεκδικεί το κορίτσι από τον στρατιώτη,<sup>384</sup> χωρίς όμως να ζητά χρήματα από τον πατέρα του. Και στις τρεις περιπτώσεις ο Ψεύδολος παρακολουθεί κρυφά τους αντιπάλους του, ενώ μιλούν με άλλους χαρακτήρες, και προετοιμάζει την επίθεσή του. Το ενδιαφέρον σε αυτό το έργο (και η διαφορά του απ' ό,τι συμβαίνει σε άλλες κωμωδίες) έγκειται στο ότι οι αντίπαλοι είναι υποψιασμένοι: ο Σίμων και ο Βαλλίων είναι πληροφορημένοι για τις προθέσεις του δούλου, ενώ ο Άρπαξ είναι επιφυλακτικός και αρνείται να του παραδώσει τα χρήματα του στρατιώτη, παρ' όλο που ο Ψεύδολος του ζητά επίμονα να τον εμπιστευθεί (με ανάλογο τρόπο και ο προαγωγός αρνιόταν να εμπιστευτεί τον Ψεύδολο και να δώσει μερικές μέρες προθεσμίας στο νεαρό να προμηθευτεί τα χρήματα για το κορίτσι). Το γεγονός αυτό κάνει πιο δύσκολο το εγχείρημα του Ψεύδολου και οι θεατές αναρωτιούνται πώς θα τα καταφέρει.

<sup>383</sup> Ο Slater (1985, 137-40) συγκρίνει τους δύο σκευωρούς δούλους.

<sup>384</sup> Ο O' Bryhim (2007, 304-7) υποστηρίζει ότι ο αποθαρρυμένος στην αρχή του έργου νεαρός και γενικότερα η εκεί συνομιλία του με τον Ψεύδολο απηχούν στοιχεία από την τελετουργία του θρήνου του νεκρού Άδωνη, που υπήρχε στο ελληνικό πρότυπο.

Επαναλήψεις εντοπίζονται και στα λόγια ενός χαρακτήρα. Συγκεκριμένα ο Βαλλίων έχει μια επιβλητική εμφάνιση στην αρχή του έργου (σκηνή I.iii) και μοιράζει γενικές οδηγίες και μαστιγοφόρα χτυπήματα στους δούλους του· κατόπιν επιμερίζει εντολές σε αυτούς. Κατά αντίστοιχο τρόπο στη συνέχεια απευθύνει γενικές κατευθυντήριες γραμμές προς τις εταίρες του, και κατόπιν τις προστάζει κάθε μία χωριστά αναθέτοντάς τους διαφορετικά καθήκοντα.

Αργότερα ο Βαλλίων συναντιέται αφενός με τον ψεύτικο Άρπαγα, δηλαδή τον Σιμία που παριστάνει ότι είναι η ορντινάντσα του στρατιώτη (σκηνή IV.ii), και αφετέρου με τον αληθινό Άρπαγα (σκηνή IV.vii), σε σκηνές που ανακαλούν η μια την άλλη. Στην πρώτη συνάντηση η συζήτηση περιστρέφεται κυρίως γύρω από την ταυτότητα του προαγωγού, ενώ στη δεύτερη, στην οποία παρευρίσκεται και παρεμβαίνει ο Σίμων, δίνεται έμφαση στην ταυτότητα του Άρπαγα. Μια διαφορά ως προς τη σκηνική οργάνωση είναι ότι στην πρώτη περίπτωση ένας τρίτος χαρακτήρας, ο Ψεύδολος, παρακολουθεί κρυμμένος τους δύο άλλους να συνδιαλέγονται, ενώ στη δεύτερη, ξανά ένας τρίτος χαρακτήρας, ο Σίμων, έχει μια μικρή συμμετοχή στο διάλογο των δύο άλλων.

Ο Σίμων μοιράζεται δύο σκηνές με τον Ψεύδολο, η δεύτερη από τις οποίες αποτελεί συνέχεια της πρώτης. Στην πρώτη (I.v) ο γέρος υπόσχεται στο δούλο του ότι θα του δώσει χρήματα, αν εκείνος ξεγελάσει τον προαγωγό και του πάρει το κορίτσι (στη συζήτηση συμμετέχει ελάχιστα και ο γέρο Καλλιφών, φίλος του Σίμωνα), ενώ στη δεύτερη (V.ii), μετά την επιτυχή έκβαση της πλεκτάνης, ο Σίμων παρακαλεί τον δούλο να μην του πάρει όλο το ποσό που συμφώνησαν.

Ο Ψεύδολος παραλληλίζεται με τον Βαλλίωνα, αφού και ο ίδιος χρησιμοποιεί κάποια στιγμή λεξιλόγιο που εκφράζει μεγαλοπρέπεια (π.χ. 575 κ.ε.). Άλλωστε η γενέθλια μέρα του προαγωγού, η οποία αναφέρεται εμφαστικά αρκετές φορές στο έργο —ο Βαλλίων προσκαλεί και ακριβό μάγειρα για να τη γιορτάσει— μετατρέπεται σε μέρα ολέθρου γι' αυτόν εξαιτίας της πανουργίας του δούλου: ο Βαλλίων αναγκάζεται να επιστρέψει την προκαταβολή που είχε πληρώσει ο στρατιώτης για την εταιρά και ταυτόχρονα να δώσει χρήματα στον Σίμωνα, καθώς έχασε το μεταξύ τους στοίχημα για την αποτυχία των σχεδίων του Ψεύδολου. Το αποτέλεσμα είναι ότι αντί να πραγματοποιηθεί η γιορτή του μαστροπού, διεξάγεται συμπόσιο του νεαρού Καλίδωρου στο οποίο συμμετέχει ο Ψεύδολος. Αν και αυτό συμβαίνει εκτός σκηνής, ο δούλος εμφανίζεται μεθυσμένος και πανευτυχής στο τέλος του έργου καλώντας στη γιορτή τον Σίμωνα και τους θεατές στην παράσταση της επόμενης μέρας.

Η κυριαρχία του Ψεύδολου στο έργο μαρτυρείται και τους επτά μονολόγους του (394-405, 562-74, 575-91, 667-87, 759-66, 1017-36 και 1246-84), οι οποίοι συνήθως περιστρέφονται γύρω από την αναζήτηση σχεδίου.<sup>385</sup> Η επιστράτευση και δεύτερου κατεργάρη δούλου, του Σιμιά, γίνεται λόγω της δυσκολίας της κατάστασης: της «επίθεσης» εναντίον τριών αντιπάλων, οι οποίοι είτε είναι υποψιασμένοι, είτε δεν δείχνουν ευπιστία· άλλωστε οι δύο από αυτούς γνωρίζουν τον Ψεύδολο. Ο Ψεύδολος χαρακτηριστικά πανηγυρίζει για τον τριπλό άθλο πολλές φορές. Άλλωστε, αν και υπόσχεται στον Σιμιά συμμετοχή στο συμπόσιο, στο κείμενο πουθενά δεν υλοποιείται αυτή η υπόσχεση, ενώ αυτός που γιορτάζει είναι ο Ψεύδολος. Εξάλλου, ο Ψεύδολος παρουσιάζεται στον Άρπαγα υποδουμένος έναν άλλο

<sup>385</sup> Τον κατάλογο τον δίνει ο Moore (1998, 94).

δούλο του Βαλλίωνα, προκαταλαμβάνοντας με αυτόν τον τρόπο τη μεταμφίεση του Σιμιά σε Άρπαγα. Και οι δύο δούλοι, λοιπόν, επιδίδονται σε αλλαγή ρόλων. Επίσης η παρουσία των δυο μηχανορράφων δούλων υπογραμμίζεται στη σκηνή IV.i, όπου εμφανίζονται, αναμετρώνται και μιλούν για το σχέδιο. Οι ηττημένοι αντίπαλοι πάλι μοιράζονται και οι τρεις μια σκηνή, στην οποία βρίσκονται σε σύγχυση και προσπαθούν να αντιληφθούν τι συμβαίνει (IV.vii).

Αξιοσημείωτη είναι επίσης η αναφορά και ανάγνωση δύο γραμμάτων στο έργο, συνταγμένων από δύο πρόσωπα, από τα οποία το ένα δεν εμφανίζεται στην κωμωδία (ο στρατιώτης), ενώ το άλλο παρουσιάζεται μόνο για μια στιγμή και ως βωβό (η εταίρα).<sup>386</sup> Οι επιστολές υποκαθιστούν την παρουσία τους. Κατά ένα κωμικό τρόπο ο Ψεύδολος πειράζει τον Καλίδωρο λέγοντάς του ότι η αγαπημένη του «είναι ξαπλωμένη στο γράμμα». Μάλιστα αυτό διαβάζεται από τον Ψεύδολο στην αρχή της κωμωδίας, ενώ η άλλη επιστολή διαβάζεται από τον Βαλλίωνα υπό την παρουσία του Σιμιά στη σκηνή IV.ii.

Ενδεικτική επίσης για την επανάληψη ή μάλλον το δυαδισμό στη δραματουργία του Πλαύτου είναι η παρουσία ενός ζεύγους ηλικιωμένων φίλων (Σίμων και Καλλιφών) και ενός ζεύγους νεαρών φίλων (Καλίδωρος και Χαρίνος).<sup>387</sup>

Θέλω, τέλος, να επισημάνω κάποια δευτερεύοντα θέματα που συναντήσαμε και σε άλλες κωμωδίες: η έλλειψη χρησιμότητας του εραστή που δεν έχει πλέον λεφτά να ξοδέψει (πβ. *Truculentus*): η πίστη του προαγωγού μόνο στο κέρδος, στο άκουσμα του οποίου ενδιαφέρεται για το συνομιλητή

<sup>386</sup> Ο Slater (1985, 133-34) συγκρίνει τα δύο γράμματα από μεταθεατρική σκοπιά.

<sup>387</sup> Αυτό το σημειώνει ο Moore (1998, 95).

του (ο Βαλλίων επιτέλους δίνει σημασία στον Ψεύδολο και τον νεαρό που προσπαθούν να τον σταματήσουν στο δρόμο, όταν ακούει τη συγκεκριμένη λέξη): η έλλειψη εμπιστοσύνης στον πανούργο δούλο (πβ. *Persa*). Τα θέματα αυτά εμφανίζονται εδώ λίγο ως πολύ επιπροχάδην, αλλά στις άλλες κωμωδίες αναπτύσσονται περισσότερο και συνδέονται με την κύρια θεματική τους.

### ***Asinaria*, ή μια φαρσοκωμωδία**

Η *Asinaria* έχει πάρει το όνομά της από τα γαϊδούρια, των οποίων η πώληση εξασφάλισε, μετά από πλεκτάνη, την ερωτική απόλαυση της εταίρας Φιλαίνιον για ένα χρόνο από τον νεαρό εραστή της Αργύριππο. Δεν είναι πρώτη φορά στον Πλαύτο που με ανάλογο τρόπο εξοικονομούνται τα απαραίτητα για τις ερωτοδουλειές. Όμως η εικόνα με τα γαϊδούρια δεν σταματά εδώ, αλλά μετασχηματίζεται στη συνέχεια. Ο Αργύριππος έχει ένα μάλλον ασυνήθιστο για νεαρό όνομα. Θυμόμαστε τον τοκογλύφο Μισαργυρίδη, για παράδειγμα, από τη *Mostellaria*, ο οποίος είχε ένα ταιριαστό για το ρόλο του όνομα (αν και αντίθετο προς την ιδιότητά του). Ο συγκεκριμένος νεαρός συνδέεται με τα αργύρια και τους ίππους: σε μια κεντρική σκηνή της κωμωδίας ο δούλος Λίβανος τον ιππεύει, τον αποκαλεί άλογο, τον βάζει να προχωρά με τα τέσσερα και να χλιμιντρίζει, και όλα αυτά ο Αργύριππος τα υφίσταται για να πάρει τα χρήματα από το δούλο.<sup>388</sup> Και το Φιλαίνιον, η οποία έχει ένα αναμενόμενο για τον τυπικό ρόλο της όνομα, σκορπίζει φιλιά σε δούλους και αφεντικά.<sup>389</sup>

<sup>388</sup> Βλ. Mendelsohn 1907, 26, 50

<sup>389</sup> Ο Mendelsohn (1907, 64) παράγει το όνομα της εταίρας από τις λέξεις φιλέω και αίνῶ, και σχολιάζει ότι αυτή «has an appellation which shows how she courts the applause of men».

Όπως και στον *Pseudolus*, δεν υπάρχει ένας, αλλά δύο πονηροί δούλοι. Σε αντίθεση όμως με την προαναφερόμενη κωμωδία ο Λίβανος δεν έχει ένα σημαντικότερο ρόλο από τον δεύτερο κατά σειρά εμφάνισης δούλο, τον Λεωνίδα, και δεν διεκδικεί τα πρωτεία για την πονηρία του. Οι δύο δούλοι μοιράζονται τέσσερις σκηνές, κατά τις οποίες οι θεατές τους βλέπουν διαδοχικά: α) να σχεδιάζουν ίντριγκες (II.2), β) να τις εφαρμόζουν και να εμπαίζουν τον έμπορο των γαϊδουριών (II.4), γ) να θριαμβολογούν (III.2), και δ) να γελοιοποιούν τον Αργύριππο και να εκμεταλλεύονται την εταίρα (III.3). Στην πρώτη και στην τρίτη σκηνή είναι μόνοι τους και στις υπόλοιπες μαζί με άλλα πρόσωπα. Θεματικά οι σκηνές παρουσιάζουν ένα πλέγμα. Το υβρεολόγιο εναντίον του εμπόρου στη δεύτερη σκηνή προϊδεάζει και αποτελεί προηγούμενο για τη διασκέδαση εις βάρος του νεαρού ζεύγους στην τελευταία. Είναι ενδιαφέρον ότι δύο δούλοι κοροϊδεύουν και στις δυο περιπτώσεις ελεύθερους (ακόμα και η εταίρα δεν είναι δούλη μαστροπού, αλλά κόρη μητέρας προαγωγού), και στην τελευταία ο νεαρός ικετεύει και προσκυνά τους δούλους, και η αποκορύφωση έρχεται όταν ο Λίβανος αναγκάζει το νεαρό να μιμείται ζώο.

Το θέμα της εμπιστοσύνης, το οποίο, για παράδειγμα, κυριαρχεί στην πλοκή του *Persa*, υπεισέρχεται στην *Asinaria* με παρωδιακό τρόπο. Στη δεύτερη σκηνή οι δύο δούλοι επαναλαμβάνουν επίμονα στον έμπορο ότι μπορεί να εμπιστευτεί τάχα τον ένα από αυτούς, που παρουσιάζεται ως Σαυρίας, ως οικονόμος δηλαδή του οίκου του νεαρού και άρα έμπιστος δούλος (458, 459, 463, 493, 494, 501, 503). Κατόπιν στην τρίτη, παράλληλη σκηνή με τη δεύτερη, προσεύχονται στην ανύπαρκτη θεότητα *Perfidia* (!) (545) για το ότι κατάφεραν να εξαπατήσουν το θύμα τους (πβ. και 583).

Στην κωμωδία επίσης εμφανίζονται δυο γυναίκες με ισχύ. Η μία είναι η Αρτεμώνη, μια *uxor dotata*, η οποία έχει εξαγοράσει τον έλεγχο του οίκου από τον σύζυγό της Δημαίνετο<sup>390</sup> και η οποία προφανώς δεν θέλει να ξοδεύει ούτε για χάρη του γιου τους, του Αργύριππου. Από την άλλη πλευρά η Κλεαρέτη, η μητέρα της εταίρας, επιθυμεί να συσσωρεύει χρήματα εκμεταλλευόμενη την κόρη της. Και οι δυο προβάλλουν εμπόδια στην ένωση του ζευγαριού. Η Κλεαρέτη επιτρέπει να πλησιάσει την κόρη της μόνο όποιος διαθέτει τα οικονομικά μέσα και ο Αργύριππος δεν τα έχει. Υπάρχει όμως μια αντίθεση μεταξύ τους: η μια γυναίκα είναι ρωμαία *matrona* και η άλλη προαγωγός.

Εμφανίζεται επίσης ο Διάβολος, ένας τρίτος αντίζηλος του Αργύριππου (δεύτερος αντίπαλος αποδεικνύεται ο πατέρας του, ο οποίος συνεισφέρει στην εξεύρεση των χρημάτων και απαιτεί γι' αυτό από τον γιο του να του παραχωρήσει μια νύχτα με την εταίρα). Η Αρτεμώνη τελικά επαναφέρει στην τάξη το σύζυγό της και παίρνει υπό την προστασία της το γιο της. Συμφωνώ όμως με τον Slater ότι το τέλος είναι ανοικτό:<sup>391</sup> Ο παράσιτος που συνοδεύει τον Διάβολο, πριν αποχωρήσει από τη σκηνή, διατυπώνει την ελπίδα ότι η Κλεαρέτη θα δεχτεί τα λεφτά που θα της προτείνει ο Διάβολος και ο Αργύριππος θα συναινέσει να μοιραστεί την αγκάλη της εταίρας μαζί του.<sup>392</sup> Ένας τέτοιος διακανονισμός δεν είναι κάτι καινούργιο στον Πλάυτο, συμβαίνει στον *Truculentus*, αλλά ακόμα και στον *Eunuchus* του Τερεντίου.

Όπως και στην *Casina*, οι γυναίκες έχουν περισσότερη ισχύ από τους άντρες, με τη διαφορά ότι ενώ εκεί ο *senex* επανέκτησε την αξιοπρέπεια του

<sup>390</sup> Ο Konstan (1983, 53-56) έχει εύστοχα παρατηρήσει ότι το έργο το διαπνέει η διαβρωτική για τις ανθρώπινες σχέσεις δύναμη του χρήματος.

<sup>391</sup> 1985, 66-67.

<sup>392</sup> Για το μεταθεατρικό ρόλο του παράσιτου, αλλά γενικά και των άλλων κύριων χαρακτήρων βλ. Slater 1985, 55-69.

μετά το ατόπημα και επανενώθηκε το ηλικιωμένο ζευγάρι, εδώ ο Δημᾱίνετος απομακρύνεται βίαια από το συμπόσιο από μια οργισμένη σύζυγο και το μέλλον του προοιωνίζεται ζοφερό. Ο επίλογος, που απαγγέλλεται από το θίασο,<sup>393</sup> επιχειρεί να δικαιολογήσει τον αδύναμο να αντισταθεί σε ερωτικό δέλεαρ *senex* και ζητά από το κοινό να χειροκροτήσει, για να τον γλυτώσει από τη σωματική τιμωρία.

### ***Poenulus*, ή η έλευση του Καρχηδόνιου**

Η κωμωδία *Poenulus* οφείλει το όνομά της στον Καρχηδόνιο Άνωνα, έναν πατέρα που πηγαίνει στην Καλυδώνα της Αιτωλίας, όπου διαδραματίζονται τα γεγονότα, για να αναζητήσει τον χαμένο του ανιψιό και τις δυο χαμένες του κόρες. Αντίθετα προς τον τίτλο «Μικρός Καρχηδόνιος» ο Άνων παρουσιάζεται επιβλητικός στη σκηνή στην τελευταία πράξη, η οποία όμως είναι εκτενής, αφού αποτελεί το ένα τρίτο του έργου (περίπου 500 στίχοι). Η άφιξή του έχει ωστόσο προεξαγγελθεί στο τελευταίο τμήμα ενός επίσης εκτενούς προλόγου (128 στίχων). Στις ενδιάμεσες πράξεις και σκηνές τίθεται σε εφαρμογή το σχέδιο ενός μηχανορράφου δούλου, του Μιλφίωνα, ο οποίος κυριαρχεί στην πρώτη πράξη. Ουσιαστικά έχουμε μια υποκατάσταση του Μιλφίωνα από τον Άνωνα.

Η πράξη I αρχίζει με έναν τυπικό για κωμωδία του Πλαύτου τρόπο. Ο νεαρός Αγοραστοκλής μεμψιμοιρεί για τον έρωτά του για μια κοπέλα, που παρεμποδίζεται από τον προαγωγό Λύκο. Ο δούλος του Αγοραστοκλή, ο

---

<sup>393</sup> Ο A. Ernout (*Plaute, Comédies*, I, 1932, 139) θεωρεί ότι τον επίλογο απαγγέλλει ο αρχηγός του θιάσου.



Μιλφίων, εισπράττει αυτή τη συναισθηματική φόρτιση με χιούμορ<sup>394</sup> και τελικά συλλαμβάνει ένα σχέδιο για να τιμωρήσει τον μαστροπό. Το σχέδιο υλοποιείται στην πράξη III: ο Μιλφίων βάζει τον επιστάτη του νεαρού, τον Κολλυβίσκο, να παραστήσει ένα ξενομερίτη πελάτη τού Λύκου. Εν συνεχεία, ο νεαρός θα αναζητήσει τον επιστάτη του στο σπίτι του προαγωγού και τελικά θα απειλήσει να σύρει στα δικαστήρια τον τελευταίο ως κλεπταποδόχο και άτομο που προσφέρει άσυλο σε δραπέτη δούλο. Με αυτό τον τρόπο ο Αγοραστοκλής θα μπορεί να έχει απαιτήσεις στην περιουσία του Λύκου.

Στην πράξη V ο Άννων θα κάνει δυο αναγνώσεις, πρώτα του ανιψιού (σκηνή V.ii) και μετά των κορών του (σκηνή V.iv).<sup>395</sup> Ο Πλάυτος προσθέτει και μια τρίτη, συντομότατη όμως τη φορά αυτή, αναγνώριση της τροφού των κοριτσιών, που είχε επίσης αρπαχθεί μαζί τους, και του γιου της, έναν δούλο που φέρνει μαζί του ο Άννων (σκηνή V.iii, 1141-44). Οι δύο αναγνώσεις του Άνωνα δεν παρατάσσονται απλώς στο έργο, αλλά εντάσσονται αρμονικά σε αυτό, αφού η δεύτερη αποτελεί ένα ακόμα μέσο τιμωρίας του Λύκου, ο οποίος πρέπει να πληρώσει το ποσό που έδωσε για να αγοράσει ελεύθερες κοπέλες. Ο Μιλφίων αρχικά, όταν δεν έχει ακόμα συντελεστεί η αναγνώριση των κοριτσιών, σκέφτεται να εμπλουτίσει τη μηχανορραφία του με μια δήθεν αναγνώριση των κοριτσιών. Αυτή όμως αποβαίνει πραγματική, και έτσι ο πανούργος δούλος παραμερίζεται και προλαμβάνεται από το θεϊκό σχέδιο.

<sup>394</sup> Πβ. τις παρατηρήσεις του Slater (1985, 119-20) για την κωμική αντιμετώπιση από τον δούλο Ψεύδολο της τραγικής κατάστασης του νεαρού ερωτευμένου αφέντη του στο ομώνυμο έργο.

<sup>395</sup> Για τις αναγνώσεις αυτές έχει ανοίξει ο δρόμος από την προηγούμενη συζήτηση μεταξύ του Μιλφίωνα και του δούλου τού Λύκου Συγκέραστου, οι οποίοι αποκάλυψαν ότι τα εμπλεκόμενα σε αυτές πρόσωπα γεννήθηκαν στην Καρχηδόνα. Για μια αξιολόγηση της παρουσίας του Συγκέραστου βλ. Slater 2004a, 291-97, ο οποίος την θεωρεί ανατρεπτική, αφού ο δούλος έχει ηθικές αρχές, και ικανή να προκαλέσει τη συμπάθεια των θεατών.

Η θεϊκή επέμβαση στον *Poenulus* φαίνεται από το ότι ο Άννων ευχαριστεί τους θεούς για το δώρο τους, αλλά κυρίως από το ότι νωρίτερα τα δύο κορίτσια προσφέρουν θυσία στο ναό της Αφροδίτης και παίρνουν καλούς οιωνούς. Από μια άποψη η κωμωδία αυτή θυμίζει τον *Rudens*, όπου η θεϊκή επέμβαση επέστρεψε τη χαμένη κόρη στο γέροντα πατέρα της Δαιμόνη· εκεί όμως αυτός επιβραβεύτηκε για την ευσέβειά του, ενώ κάτι τέτοιο δεν υπάρχει εδώ. Επίσης στο τέλος του *Rudens*, όπως είδαμε, το ανθρώπινο σχέδιο δικαιοσύνης υποκαθιστά το θεϊκό, συμβαίνει δηλαδή το αντίστροφο απ' ό,τι εδώ. Η προσευχή των δύο κοριτσιών στο ναό της Αφροδίτης επιτρέπει περαιτέρω σύγκριση του *Poenulus* με τον *Rudens*, διότι και εκεί δύο κοπέλες είναι ικέτιδες της ίδιας θεάς.

Μπορούμε να κάνουμε περαιτέρω συγκρίσεις ως προς τη σκιαγράφηση των χαρακτήρων και τα θέματα στον *Poenulus*. Ο Λύκος αντίθετα από τα κορίτσια, σε μια αντίστοιχη θυσία προς την Αφροδίτη λαμβάνει κακούς οιωνούς και επιπλέον χαρακτηρίζει τον εαυτό του νεκρό, ενώ ο Άννων αναφωνεί συγκινημένος και στις δυο αναγνώσεις ότι ξαναγεννήθηκε. Επιπλέον αποσοβείται μια δεύτερη δίκη εις βάρος του προαγωγού για την κατοχή ελεύθερων κοριτσιών. Η δίκη αυτή θα αποτελούσε υποκατάστατο της δίκης που θα πετύχαινε ο δούλος εις βάρος πάλι του Λύκου. Είναι φανερό ότι υπάρχει μια αλλαγή ως προς τον κυρίαρχο ρόλο της κωμωδίας. Ο Μιλφίων (μαζί με τον Αγοραστοκλή) στη σκηνή I.ii παρακολουθεί τα λόγια των δύο κοριτσιών και στη σκηνή III.ii επιθεωρεί τους *aduocati*, πράγμα που του δίνει υπεροχή. Στη σκηνή V.ii όμως ο Άννων είναι αυτός που παρακολουθεί τη συνομιλία του Μιλφίωνα και του Αγοραστοκλή.

Ένα στοιχείο που διακρίνει το έργο είναι η αγέλη των προαναφερόμενων *aduocati*,<sup>396</sup> των μαρτύρων, που θυμίζουν τον αριστοφανικό χορό ως προς το πλήθος τους, τις ιδιαίτερες ενδυμασίες τους, το ότι μιλούν για το παρελθόν τους (είναι απελεύθεροι και περπατούν σιγά όπως ο χορός των γερόντων-«σφηκών» στο ομώνυμο έργο στην πρώτη τους εμφάνιση) και το ότι συχνά αίρουν τη θεατρική ψευδαίσθηση και απευθύνονται στο κοινό. Θυμίζουν άλλωστε τους «σφήκες» στο ότι επιδιώκουν μετά μανίας τις δίκες, ακόμα και όταν το δικαστήριο δεν λειτουργεί, όπως σχολιάζει εκτενώς ο Μιλφίων (583-87). Ο συσχετισμός του *Poenulus* με τον *Rudens* επιβεβαιώνεται και από το ότι στη δεύτερη κωμωδία εμφανίζεται «χορός» ψαράδων.<sup>397</sup>

### ***Cistellaria*, ή μια ακόμα κωμωδία αλληπάλληλων αναγνωρίσεων**

Στην *Cistellaria* οι αναγνωρίσεις δεν είναι συμμετρικά τοποθετημένες, ούτε είναι όλες αναπαριστώμενες στη σκηνή. Έχουμε επίσης διαφορετικές αναγνωρίσεις κάθε φορά, με άλλα εμπλεκόμενα πρόσωπα. Είναι ενδιαφέρον ότι όλοι οι χαρακτήρες (με εξαίρεση τον νεαρό Αλκησίμαρχο και το δούλο του) συμμετέχουν σε αυτές. Αντί λοιπόν να έχουμε μια σκηνή που να επαναλαμβάνεται με ίδιους χαρακτήρες, έχουμε το θέμα της αναγνώρισης να επαναλαμβάνεται. Σε καμιά περίπτωση δεν αναγνωρίζεται δεύτερη φορά το ίδιο πρόσωπο, αλλά σταδιακά αποκαλύπτεται η ταυτότητα του καθενός.

<sup>396</sup> *Aduocati* εμφανίζονται και στον *Phormio* του Τερεντίου.

<sup>397</sup> Ο Lowe (1990, 274-97) υποστηρίζει ότι οι δύο χοροί είναι δημιούργημα του Πλαύτου, ότι δεν συνδέονται με το χορό της Νέας Κωμωδίας και ότι το μοντέλο τους μπορεί να αναζητηθεί στη ρωμαϊκή τραγωδία.

Γενικότερα, όπως ανέφερα προηγουμένως, οι αναγνωρίσεις διακρίνονται σε δύο κατηγορίες: α) σε εκείνες που αναφέρονται ή περιγράφονται μέσα σε αφήγηση, και β) σε εκείνες που διαδραματίζονται επί σκηνής ενώπιον του κοινού. Θα περίμενε κανείς ότι οι σημαντικότερες είναι οι επί σκηνής, όμως συμβαίνει το αντίθετο. Όπως λένε και μέλη του θιάσου στο τέλος του έργου, οι θεατές πρέπει να αφήσουν τους χαρακτήρες να ασχοληθούν εντός του οίκου με τις αστικές υποθέσεις τους —το *negotium* (783) εδώ χάνει τη δημόσια σημασία του— και, συμπληρώνουμε, χωρίς να τους παρακολουθούν με τα αδιάκριτα βλέμματά τους. Στις επί σκηνής αναγνωρίσεις οι θεατές βέβαια γελούν με τα μπερδέματα, αλλά μετά τη συνοπτική αφήγηση της τελευταίας αναγνώρισης αποσύρονται από το θέατρο διακριτικά. Από μια άλλη άποψη ο Πλάυτος δεν επιλέγει να αναπαραστήσει δάκρυα και εναγκαλισμούς (όπως έχει κάνει, για παράδειγμα, στον *Rudens*), αλλά ευτράπελες καταστάσεις.

Πρέπει ακόμα να προστεθεί ότι για τη βασική και τελική σκηνή αναγνώρισης της εταίρας Σελήνιου από τους γονείς της έχει ήδη ανοιχτεί ο δρόμος από την πρώτη αναγνώριση και από αρκετές άλλες. Έτσι μοιάζει να έχουμε συσσώρευση δευτερευουσών αναγνωρίσεων που οδηγούν στην τελευταία, τη σπουδαιότερη, η οποία ωστόσο διαδραματίζεται εκτός σκηνής και περιγράφεται συνοπτικά στους θεατές. Αλλά ας δούμε σε διάγραμμα τους χαρακτήρες που πρωταγωνιστούν σε κάθε αναγνώριση:

- 1) Ο γέρος Δημιφών και η μετέπειτα σύζυγός του Φανοστράτη (I.iii, 177 κ.ε.).
- 2) Ο πατέρας του νεαρού Αλκησίμαρχου και η εταίρα Γυμνάσιον (II, 305 κ.ε.).

- 3) Ο δούλος Λαμπαδίων και το Γυμνάσιον, και η μητέρα της Σύρα (τουλάχιστον στη σκηνή II.iii).
- 4) Η εταίρα Μελαινίς και η Φανοστράτη (II.iii).
- 5) Η Φανοστράτη και η δούλη Αλίσκη (IV.ii).
- 6) Η εταίρα Σελήνιον και οι γονείς της, Δημιφών και Φανοστράτη (επίλογος, 782-83).

Η πρώτη αναγνώριση συμβαίνει στα προ του δράματος και την αναφέρει συνοπτικά η θεότητα *Auxilium* σε ένα καθυστερημένο πρόλογο. Ο γέρος Δημιφών από τη Σικυώνα, αφού χηρεύει στην πατρίδα του, αναγνωρίζει (*cognoscit*) και στη συνέχεια παντρεύεται τη γυναίκα που είχε βιάσει κάποτε στη Λήμνο· την είχε τότε εγκαταλείψει έγκυο και, επειδή η κοπέλα δεν αναγνώρισε (*nescit*) το βιαστή της, εξέθεσε το βρέφος.<sup>398</sup>

Στη δεύτερη περίπτωση ο πατέρας του Αλκησίμαρχου, ενός νεαρού που αγαπά την εταίρα Σελήνιον, πηγαίνει στο σπίτι του γιου του, για να πείσει την εταίρα να μη στέκεται εμπόδιο στη σύναψη ενός προσοδοφόρου συνοικεσίου για εκείνον. Όμως εδώ έχουμε μια παραναγνώριση. Ο γέρος Δημιφών συναντά την εταίρα Γυμνάσιον, φίλη της κοπέλας, και την περνά για το Σελήνιον. Το Γυμνάσιον αντιλαμβάνεται την παρεξήγηση και αποφασίζει να τη συνεχίσει εμπαίζοντας το γέρο. Δυστυχώς η σκηνή είναι φθαρμένη και το κωμικό στοιχείο έχει ελάχιστα διατηρηθεί.

Στην τρίτη περίπτωση ο δούλος του Δημιφώντα Λαμπαδίων περιγράφει εκτενώς στη Φανοστράτη δύο αναγνωρίσεις που έκανε ο ίδιος. Είναι πιθανόν να τις έκανε προηγουμένως επί σκηνής, αν δεχτούμε τη

<sup>398</sup> Για μια σύγκριση ανάμεσα στον Δημιφώντα και το Αλκησίμαρχο βλ. Konstan 1983, 111-12. Μια παρόμοια αναγνώριση διαδραματίστηκε στον *Epidicus* ανάμεσα στο γέρο Περιφάνη και την Φιλίππα.

συμπλήρωση της υπόθεσης από τον Νίχον στην έκδοση της σειράς Loeb.<sup>399</sup> Ο Πλάυτος σε μια τέτοια περίπτωση επαναλαμβάνει τις αναγνώσεις με την αφήγηση του Λαμπαδίωνα, οπότε ακούει κρυφά τα δεδομένα η Μελαινίς και ταυτίζει τη μητέρα του Σελήνιου. Ούτως ή άλλως, μια τυχόν επανάληψη θα συνηγορούσε στο πόσο σημαντική είναι η αναγνώριση σε αυτό το έργο. Εν πάση περιπτώσει, ο Λαμπαδίων αφηγείται κατ' αρχάς ότι αναγνώρισε ορθά τη Σύρα ως τη γυναίκα που βρήκε το Σελήνιον, το εκτεθειμένο παιδί της Φανοστράτης. Εκείνη δεν απέκρυψε το γεγονός, οπότε συντελέστηκε μια αμοιβαία αναγνώριση μεταξύ του Λαμπαδίωνα και της Σύρας. Ακολουθεί, ωστόσο, μια αρνητική αναγνώριση. Ο Λαμπαδίων νόμισε και αυτός ότι το Γυμνάσιον ήταν το Σελήνιον· άρχισε λοιπόν να της απαριθμεί τα πλεονεκτήματα της επανένωσης με τη δήθεν οικογένειά της, ενώ η μητέρα του Γυμνάσιου, η Σύρα, έπεσε στα πόδια του ορkiζόμενη ότι αυτός αναφέρεται σε λάθος κορίτσι.

Μεταφέροντας συχνά παραστατικά και κάποτε και σε ευθύ λόγο όσα διαμείφθηκαν, ο δούλος ζωντανεύει τις σκηνές αυτές στα μάτια των θεατών. Αξίζει επίσης να τονιστεί η δεύτερη παρεξήγηση όσον αφορά στο Γυμνάσιον. Το μπέρδεμα είναι εφικτό χάρη στους διπλούς χαρακτήρες του έργου, τις δύο νεαρές εταίρες. Και δεν πρέπει να ξεχνάμε και τις δύο ηλικιωμένες εταίρες που τις ανέθρεψαν, την Σύρα και τη θετή μητέρα του Σελήνιου, την Μελαινίδα. Υπάρχουν βέβαια κάποιες διαφορές: το Σελήνιον παρουσιάζεται ως *univira*, ενώ το Γυμνάσιον έχει πολλούς θαυμαστές· η Μελαινίς ανέθρεψε το έκθετο με ηθικές αρχές, ενώ η Σύρα έγινε *lena* που εκμεταλλεύεται την κόρη της.

---

<sup>399</sup> 1917, 145.

Η τέταρτη περίπτωση είναι ιδιόμορφη. Η Μελαινίς κρυφακούει το διάλογο ανάμεσα στον Λαμπαδίωνα και τη Φανοστράτη. Στην ίδια επομένως σκηνή, η Μελαινίς ακούει έντρομη να αναφέρεται το όνομά της και αναγνωρίζει ως πραγματική μητέρα του κοριτσιού την Φανοστράτη. Αυτή η αναγνώριση γίνεται μονομερώς, αφού η *matrona* ούτε βλέπει ούτε ακούει την εταίρα, ενώ η Μελαινίς μοιράζεται τη γνώση της μόνο με τους θεατές<sup>400</sup> (και αργότερα και με το ίδιο το Σελήνιον).

Η πέμπτη αναγνώριση αποτελεί ένα ακόμη βήμα στην πορεία που καταλήγει στην αναγνώριση του Σελήνιου από τους γονείς της. Στην αρχή νομίζει κανείς πως αυτή θα επέλθει γρήγορα, αφού σε μια προηγούμενη σκηνή η Μελαινίς παρέα με μια δούλη, την Αλίσκη, που κρατά παιδικά παιχνίδια σε μια μικρή κασέλα (*cistellaria*), και με τη θετή της κόρη, κατευθύνονται στο σπίτι της Φανοστράτης, ώστε να λάμψει η αλήθεια. Όμως η επέμβαση του παράφορου από τον έρωτα για το Σελήνιον Αλκησίμαρχου διακόπτει μια τέτοια εξέλιξη, αφού απάγει το κορίτσι στο σπίτι του,<sup>401</sup> στο

---

<sup>400</sup> Οι θεατές έχουν βέβαια ταυτίσει όλα τα πρόσωπα που εμπλέκονται στις αναγνώρισεις από νωρίς, με τη βοήθεια των λεγομένων της Σύρας για την υπόθεση αφενός και του καθυστερημένου προλόγου του *Auxilium* αφετέρου. Ο Slater (2004b, 276-77) εξηγεί την επιλογή της Σύρας, μιας *lena*, να προλογίσει αφενός με βάση το σκηνικό (εκείνη δεν έχει σπίτι αναπαριστώμενο στη σκηνή, για να εξέλθει από τη σκηνή μπαίνοντας σε αυτό, όπως οι δυο άλλες συνομιλήτριές της εταίρες, και έτσι μένει μόνη στο δρόμο), και αφετέρου με βάση την κωμική πρόθεση του Πλαύτου, ο οποίος επιλέγει ένα ταπεινό χαρακτήρα να έχει το ρόλο ενός θεού. Ο ίδιος μελετητής επίσης παρατηρεί ότι η Σύρα, καθώς δεν διαθέτει θεϊκή γνώση του μέλλοντος, περιορίζεται στην αφήγηση του παρελθόντος, ενώ το μέλλον το αναλαμβάνει το *Auxilium*.

<sup>401</sup> Πβ. το σχόλιο του Anderson (1996, 71): «Thus, on the verge of the recognition, love has impetuously and comically asserted itself».

πιθανότατα τρίτο αναπαριστώμενο οίκημα.<sup>402</sup> Στη θέση επομένως της πολυαναμενόμενης αναγνώρισης έρχεται μια άλλη, που όμως αποζημιώνει το κοινό με τη σπιρτάδα της. Μετά από πολλή συζήτηση, κατά τη διάρκεια της οποίας η Αλίσκη προσπαθεί να πάρει πίσω τα παιχνίδια που έχασε, από τη Φανοστράτη, που τα βρήκε, η μεν *matrona* αποκαλύπτει ότι είναι η πραγματική μητέρα του κοριτσιού, η δε δούλη ότι είναι υπηρέτρια της κοπέλας. Η σκηνή είναι ιδιαίτερα κωμική όταν ο Λαμπαδίων, που στην αρχή της συζήτησης δίνει το παρόν, προσποιείται ότι εκπροσωπεί άλλον και η δούλη με τη σειρά της ότι μιλά για άλλην —μια σκηνή που παραπέμπει στον *Mercator*, όπου πατέρας και γιος κάνουν παζάρι για λογαριασμό δήθεν άλλων προσώπων.

Η έκτη και τελευταία περίπτωση είναι και η κορύφωση. Έρχεται στο τέλος του έργου, όπως και σε άλλες κωμωδίες που πραγματεύονται το θέμα της ταυτότητας. Όμως δεν διαδραματίζεται ενώπιον των θεατών. Περιγράφεται συνοπτικά από μέλη του θιάσου που δεν ανήκουν στους χαρακτήρες του έργου. Και αυτή η αναγνώριση, όπως και εκείνη των συζύγων στην αρχή της κωμωδίας, ανήκει στον ιδιωτικό χώρο του οίκου. Πρέπει να συμπληρώσω ότι συντελείται στο σπίτι του Αλκησίμαρχου, εκεί όπου ήδη βρίσκεται η κοπέλα με τη μητέρα της και όπου προσέρχεται και ο Δημιφών μετά το κάλεσμά του από τον Λαμπαδίωνα. Η αναγνώριση αυτή θα σημάνει, όπως επίσης εξυπνοείται, το τέλος των βασάνων του νεαρού ζευγαριού, αφού ο Αλκησίμαρχος θα παντρευτεί το Σελήνιον, αντί της άλλης κόρης του Δημιφώντα από τη Σικυώνα.

<sup>402</sup> Ο Rosivach (1986, 435-38) επιχειρηματολογεί πειστικά ότι τα επί σκηνής αναπαριστώμενα σπίτια είναι τρία, προσμετρώντας στους οίκους του Δημιφώντα και του Αλκησίμαρχου και αυτόν της Μελαινίδας.



Στο σημείο αυτό θα ήθελα να επισημάνω την παρουσία του θεϊκού στοιχείου σε σχέση με την αναγνώριση, αφού, όπως και στον *Rudens*, για παράδειγμα, η εξεύρεση της χαμένης κόρης ήταν αποτέλεσμα θεϊκής μέριμνας. Εκτός από τη θεότητα *Auxilium* που προλογίζει, υπάρχει και άλλη έμμεση θεϊκή παρουσία, αφού, όπως αποκαλύπτει το Γυμνάσιον, η *Venus* έχει δώσει το στίγμα της και τη φυσιογνωμία της στο σπίτι του Αλκησίμαρχου, μετατρέποντάς το σε ερωτική φωλιά. Κυρίως όμως η Μελαινίς, μόλις πληροφορείται ότι η θετή της κόρη είναι η άλλη, χαμένη, κόρη του Δημιφώντα και μπορεί επομένως να παντρευτεί τον αγαπημένο της, σηκώνει το βλέμμα της στον ουρανό και τον αενίζει, αντιλαμβανόμενη προφανώς το θεϊκό σχέδιο.

Είναι ενδιαφέρουσα η σκηνική δράση ή μάλλον οι τελικές έξοδοι των ηθοποιών που είναι σημαίνουσες. Στον αρχικά επαπειλούμενο οίκο του Αλκησίμαρχου αρχίζουν να συρρέουν όλοι οι χαρακτήρες, από τα μέσα της κωμωδίας και εξής. Αρχικά εγκαθίσταται εκεί το παράφορα ερωτευμένο ζευγάρι, όταν ο νεαρός απάγει την αγαπημένη του εταίρα, και στη συνέχεια οι υπόλοιποι χαρακτήρες. Μεταξύ αυτών βέβαια εισέρχονται και οι γονείς του κοριτσιού, για να συντελεστεί η αναγνώριση και να επιτευχθεί έτσι και η βιωσιμότητα του εν λόγω οίκου. Ο οίκος επομένως του Αλκησίμαρχου θριαμβεύει, αφού περιέκλειε και θα συνεχίζει να στεγάζει έναν παθιασμένο έρωτα, που θα νομιμοποιηθεί με την κατάληξή του σε γάμο. Ο Anderson<sup>403</sup> βλέπει να εγκαταλείπεται το ερωτικό στοιχείο προς το τέλος του έργου· ωστόσο κατά τη γνώμη μου το ερωτικό στοιχείο διατηρείται, αφού η ερωτική

---

<sup>403</sup> 1993, 72.

φωλιά επιλέγεται ως τόπος προσέλευσης και εξόδου όλων σχεδόν των χαρακτήρων.

Συνοπτικά θα λέγαμε ότι σε αυτή την κωμωδία ο Πλαύτος έχει δώσει πολλές εκφάνσεις στις σκηνές των αναγνωρίσεων. Έχει αξιοποιήσει άλλοτε προλογική αφήγηση, άλλοτε σκηνική δράση, άλλοτε σχόλια από χαρακτήρα που κρυφακούει, άλλοτε παραστατική αφήγηση, άλλοτε επιλογική επισήμανση. Και με εξαίρεση την ψευδο-αναγνώριση ανάμεσα στον πατέρα του Αλκησίμαρχου και το Γυμνάσιον, όλες οι άλλες αναγνωρίσεις τείνουν προς την τελική. Ενδεικτικό της σημασίας των αναγνωρίσεων σε αυτό το έργο είναι ότι αυτές εμφανίζονται σε κάθε πράξη (και στον επίλογο), με εξαίρεση την τελευταία, μια ιδιαίτερα σύντομη πράξη. Στην τελευταία πράξη ο Δημιφών, παρακινημένος από την αναστάτωση ολόκληρης της πόλης με τις φήμες για την εύρεση της χαμένης κόρης του, εμφανίζεται για να εξέλθει αμέσως εισερχόμενος στο σπίτι του Αλκησίμαρχου. Εκεί θα πάρει και αυτός μέρος ως πατέρας στην τελική αναγνώριση.

### ***Curculio, ή η κωμωδία της επιθυμίας***

Ένα θέμα ή μάλλον μια κοινή παράμετρος που ενώνει τους βασικούς χαρακτήρες της κωμωδίας *Curculio* είναι η άκρατη επιθυμία: ο νεαρός ερωτευμένος Φαίδρομος ποθεί το Πλανήσιον, μια παρθένα που ανήκει στον προαγωγό Καππαδόκη (του είναι προσφιλής ακόμα και η πόρτα της, την οποία αντιμετωπίζει ως πρόσωπο, και μάλιστα απευθύνει στην αγαπημένη του ένα παρακλαυσίθυρο)· το Πλανήσιον, αντίστοιχα, επιθυμεί τον αγαπημένο της· η γριά Λέαινα που έχει υποχρέωση να φυλάει το κορίτσι, θέλει απεγνωσμένα κρασί· ο άρρωστος Καππαδόκης αποζητά διακαώς την υγεία

του (γι' αυτό κάνει εγκοίμηση στο ναό του Ασκληπιού, που στη διάρκεια του έργου αποδεικνύεται πιο επιθυμητός και προσιτός τόπος από το σπίτι του), αλλά και χρήματα· ο παράσιτος Κουρκουλίων (σιταρόψειρα) ζητά απεγνωσμένα τροφή· ο στρατιώτης Θεραποντίγονος θέλει τα λεφτά του και το κορίτσι. Σε γενικές γραμμές οι επιθυμίες των περισσότερων χαρακτήρων πραγματοποιούνται με εξαίρεση τον προαγωγό που δεν βρίσκει την υγεία του και χάνει χρήματα. Ο στρατιώτης από την άλλη πλευρά αποδεικνύεται αδελφός της κοπέλας, αλλά τουλάχιστον παίρνει πίσω τα λεφτά του από τον μαστροπό.

Κάποιες σκηνές αντιστρέφονται. Ο Κουρκουλίων, που εκτελεί και χρέη πανούργου δούλου, υποκλέπτει το δαχτυλίδι με σφραγιδόλιθο του στρατιώτη. Με την κλοπή αυτή ο Κουρκουλίων κοροϊδεύει τον τραπεζίτη Λύκωνα και τον πείθει να δώσει τα λεφτά του στρατιώτη στον προαγωγό, ώστε ο τελευταίος να παραδώσει το κορίτσι (πράξη III). Εν συνεχεία ο Κουρκουλίων μαζί με τον Λύκωνα διαπραγματεύονται με τον Καππαδόκη την παράδοση του κοριτσιού (σκηνή IV.ii). Κατόπιν με την εμφάνιση του στρατιώτη τα πράγματα ξεδιαλύνουν. Ο Θεραποντίγονος σε διαδοχικές σκηνές, πρώτα με τον Λύκωνα (σκηνή IV.iii) και μετά με τον Καππαδόκη (σκηνή IV.iv), αποκαλύπτει την πλεκτάνη εις βάρος όλων.

### **Trinummus, ή ένδεια και πλούτος**

Σε αυτό το έργο υπάρχει επανάληψη στον αριθμό τυποποιημένων χαρακτήρων. Έτσι έχουμε τέσσερις senes, δύο adulescentes, δύο κοπέλες (που δεν παρουσιάζονται επί σκηνής). Οι γέροι είναι ο Μεγαρονίδης, ο Καλλικλής, ο Φίλτων και ο Χαρμίδης. Οι δύο νέοι είναι ο Λυσιτελής, ο γιος του

Φίλωνα, και ο Λεσβόνικος, ο γιος του Χαρμίδα. Οι δύο κοπέλες είναι η κόρη του Χαρμίδα, την οποία θα παντρευτεί ο Λυσιτελής, και η κόρη του Καλλικλή, την οποία θα παντρευτεί ο Λεσβόνικος. Ο διακανονισμός του δεύτερου γάμου αναφέρεται συνοπτικά μόνο στο τέλος και είναι συμπλήρωμα του διακανονισμού του πρώτου γάμου, γύρω από τον οποίο στρέφεται η πλοκή της κωμωδίας.<sup>404</sup>

Το έργο αυτό δεν έχει δράση. Στον πρόλογο εμφανίζονται δύο θεότητες, ο Πλούτος και η Ένδεια, που ενσαρκώνουν το θέμα της κωμωδίας, το χρήμα και την έλλειψή του —και αυτή η περίπτωση δύο προλογικών θεοτήτων αντί της συνηθισμένης μιας αποτελεί το πρώτο δείγμα των επαναλήψεων στο έργο. Είναι εμφανές το πέρασμα του Πλούτου και της Ένδειας στη ζωή του Λεσβόνικου και στη σκέψη του φίλου του και συμπληρωματικού χαρακτήρα, του Λυσιτελή. Ο ένας επιδόθηκε στη σπατάλη των εφήμερων σχέσεων και πούλησε το οικογενειακό σπίτι, όταν ο πατέρας ήταν απών· ο άλλος, αφού ζύγισε τα υπέρ και τα κατά, προτίμησε το δρόμο μιας εγκράτειας, που δεν είναι αποτέλεσμα ηθικής επιλογής, αλλά επιθυμίας οικονομικής εξασφάλισης.

Ο Λυσιτελής προτείνει να παντρευτεί την αδελφή του φίλου του χωρίς προίκα, για να μην τον επιβαρύνει. Περίπου το πρώτο μισό του έργου αναλώνεται σε διάφορες συζητήσεις γύρω από τον αν πρέπει να συμφωνηθεί ένας τέτοιος γάμος, και το δεύτερο μισό εκτυλίσσεται γύρω από τις προσπάθειες για προικοδότηση του κοριτσιού.

---

<sup>404</sup> Ο διακανονισμός διπλών γάμων, όπως είδαμε στην Εισαγωγή, εμφανίζεται και στον *Δύσκολο* του Μενάνδρου, όπου μάλιστα δύο ετεροθαλή αδέρφια (η κόρη του Κνήμωνα και ο προγονός του) παντρεύονται δυο αδέρφια.

## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Από την ανάλυση στα επιμέρους κεφάλαια της διατριβής έγινε, νομίζω, σαφές ότι οι επαναλαμβανόμενες σκηνές είναι ένα επανερχόμενο χαρακτηριστικό στα έργα του Πλαύτου, είναι συχνά συμμετρικά τοποθετημένες στις κωμωδίες του και πάντοτε κάνουν έκτυπη τη θεματική τους. Η προσέγγιση αυτή των κωμωδιών που προηγήθηκε, απέδωσε τα αποτελέσματα που συζητιούνται εδώ με συντομία.

Η *Mostellaria* είναι ένα θεατρικό έργο διαιρεμένο από πλευράς σκηνικής δράσης και περιεχομένου. Οι ηθοποιοί παίζουν μέχρι το μισό του έργου μπροστά από το ένα αναπαριστώμενο οίκημα και κατόπιν μπροστά από το δεύτερο. Τα δύο σπίτια έχουν αντιτιθέμενες αξίες: το ένα ανήκει στον Θεοπροπίδη και στεγάζει μια ελληνίζουσα ερωτική σχέση· το άλλο ανήκει στον Σίμωνα και περικλείει το γάμο του με μια αποκρουστική και απαιτητική υχορ dotata. Το πρώτο υποτίθεται ότι το στοιχειώνει ένα φάντασμα που διώχνει τους παρείσακτους, ενώ στο δεύτερο κατοικοεδρεύει η πολύφερνη σύζυγος, οιονεί φάντασμα, που απωθεί τον σύζυγό της. Οι περισσότερες από τις επαναλαμβανόμενες σκηνές εκτυλίσσονται μπροστά στις πόρτες των δύο σπιτιών και περιέχουν χτυπήματα σε αυτές και φωνές για άνοιγμα. Έχουμε λοιπόν τέσσερις παρωδιακές πολιορκίες, η κάθε μια από τις οποίες διαδραματίζεται σε χωριστή πράξη.

Παράλληλα με τις παρωδίες πολιορκίας έχουμε και δύο δικανικές σκηνές που επίσης μοιράζονται ανάμεσα στα σπίτια, καθώς αφορούν την κυριότητα του ενός ή του άλλου οικήματος. Στην πράξη V διαδραματίζεται μια τρίτη παρωδιακή δικανική σκηνή, που δίνει μια ειρηνική λύση στον «πόλεμο» των άλλων πράξεων. Όλες οι επαναλήψεις, «πολιορκίες» και «δίκες» αποβλέπουν στο να εστιάσουν τη δράση στα δύο σπίτια. Εν τέλει αυτό που κυριαρχεί στην κωμωδία είναι το πρώτο σπίτι που όμως εμπλουτίζεται με ρωμαϊκές αξίες (η σχέση με την εταίρα παρουσιάζεται με στοιχεία ρωμαϊκού γάμου).

Και η κωμωδία *Rudens* είναι διαιρεμένη ως προς τη σκηνική δράση και το νόημα. Το πρώτο της μισό εκτυλίσσεται μπροστά από τον ναό της Αφροδίτης και το δεύτερο μισό μπροστά από την αγροικία του Δαιμόνη. Έχει υποστηριχθεί ότι η ενότητα της κωμωδίας βασίζεται στη θεματική της θεϊκής δικαιοσύνης. Σύμφωνα με την ανάγνωσή μου η ανθρώπινη δικαιοσύνη του Δαιμόνη υποκαθιστά τη θεϊκή στο δεύτερο μισό του έργου, κάτι που φαίνεται και από τη σκηνική οργάνωση και δράση, αφού είναι η αγροικία και όχι πια ο ναός ο τόπος γύρω από τον οποίο διαδραματίζονται τα γεγονότα. Η θεματική της ανθρώπινης δικαιοσύνης υποστασιοποιείται σε τρεις επαναλαμβανόμενες σκηνές διεκδίκησης της ιδιοκτησίας (μοιρασμένες στις τρεις τελευταίες πράξεις): ο προαγωγός προσπαθεί να απαγκιστρώσει δύο κοπέλες από το βωμό, δύο δούλοι τραβούν ο καθένας προς το μέρος του ένα μπαούλο, ο ένας από αυτούς το διεκδικεί στη συνέχεια από τον προαγωγό. Και οι τρεις «μάχες» καταλήγουν σε δικανική επίλυση με διαιτησία του Δαιμόνη στις δύο περιπτώσεις.

Η κωμωδία *Captivi* συνίσταται από δύο παράλληλες πλοκές. Η πρώτη αφορά στον νεαρό Τύνδαρο. Στις πράξεις II, III και V εμφανίζονται επαναλαμβανόμενες σκηνές γύρω από το πρόβλημα της ταυτότητάς του, κάθε μία από τις οποίες δίνει διαφορετική απάντηση. Συγκεκριμένα στην πράξη II εκείνος ανταλλάσσει ταυτότητα με τον νεαρό αφέντη του, στην πράξη III εμφανίζεται ως τρελός και στην V επιτέλους ως γιος του γέρου της κωμωδίας. Η άλλη, δευτερεύουσα πλοκή, αφορά στον παράσιτο Εργάσιλο και αποτελείται από τρεις επαναλαμβανόμενες σκηνές (στις πράξεις I, II και IV).

Καθώς ο Τύνδαρος και ο Εργάσιλος δεν συναντώνται ποτέ επί σκηνής και μάλιστα σχεδόν ο καθένας τους εμφανίζεται σε διαφορετική πράξη, μοιάζει να έχουμε δύο χωριστές, αλλά παράλληλες κωμωδίες, με διαφορετικούς πρωταγωνιστές. Ο Εργάσιλος περνά από μια ανάλογη προς τον Τύνδαρο διακύμανση ταυτότητας και συγχρόνως από κίνδυνο απώλειας της *persona* του. Έτσι, αρχικά πρέπει να αρκεστεί στα ψίχουλα του Ηγίωνα, κατόπιν είναι ανεπιθύμητος και απρόσκλητος στα τραπέζια της πόλης, αλλά τελικά κερδίζει εξέχουσα θέση ως παράσιτος στον οίκο του γέρου.

Η κωμωδία *Epidicus* είναι επίσης συμμετρικά οργανωμένη. Βασικό δομικό χαρακτηριστικό της είναι μια σειρά επαναλαμβανόμενων σκηνών αναγνώρισης που εμφανίζονται στις τρεις τελευταίες πράξεις, και κατανέμονται σε αντιθετικά ζεύγη: κάθε φορά μια αρνητική αναγνώριση συνδυάζεται με μια θετική. Στα πρώτα ζεύγη αναγνωρίσεων προκύπτει σύγχυση εξαιτίας της εξαπάτησης του γέρου αφέντη από τον έμπιστο δούλο του, τον Επίδικο. Ο δούλος δεν εμφανίζεται στις σκηνές αυτές, αλλά συμμετέχει στις τελευταίες δύο αναγνωρίσεις, και μάλιστα δίνει τη λύση στην κωμωδία. Το έργο περιλαμβάνει περισσότερες επαναλήψεις, οι οποίες

προηγούνται των αναγνωρίσεων. Ο Επίδικος συναντά διαδοχικά είτε το ζεύγος νεαρών φίλων είτε το ζεύγος ηλικιωμένων φίλων και συνωμοτεί με τους πρώτους για να ξεγελάσει τους δεύτερους.

Ο *Truculentus* αναπαριστά μια σειρά από ερωτικές σχέσεις τριών νεαρών, ενός αξιωματούχου, του Δεινίαρχου, ενός στρατιώτη, του Στρατοφάνη, κι ενός αγροτόπαιδου, του Στράβακα, με το ίδιο κορίτσι, την εταίρα Φρονήσιον (και μια πρόσθετη σχέση ανάμεσα στην υπηρέτρια της εταίρας, το Αστάφιον, και τον άξεστο επώνυμο δούλο). Το έργο αυτό έχει ως θέμα του το χρόνο, την αναπαράσταση της συνεχούς εκμετάλλευσης των άμυαλων ανδρών από τις άπληστες εταίρες. Οι επαναλαμβανόμενες σκηνές δείχνουν την απεγνωσμένη προσπάθεια των επίδοξων εραστών να εισέλθουν στο ποθητό σπίτι της εταίρας, αφού πρώτα περάσουν από τον φρουρό του, την υπηρέτρια. Η συνεχής υποκατάσταση ενός εραστή από άλλον εραστή δίνει μια αιώνια διάσταση στον αγοραίο έρωτα. Αυτός υπήρχε, υπάρχει και θα συνεχίσει να υπάρχει.

Και η κωμωδία *Mercator* είναι συμμετρικά δομημένη. Αναπαριστά δυο χαρακτήρες τρελά ερωτευμένους με την ίδια εταίρα, ο ένας από τους οποίους είναι ο γέρος Δημιφών, και ο άλλος ο γιος του Χαρίνος. Αυτά τα πρόσωπα δέχονται βοήθεια στο ερωτικό τους ζήτημα από ένα παρόμοιο ζεύγος χαρακτήρων, τον γέρο Λυσίμαχο και τον γιο του Εύτυχο, οι οποίοι διαθέτουν την απαραίτητη διαύγεια και λογική για να τους συνδράμουν. Οι τέσσερίς τους μοιράζονται: οι δύο γέροι φίλοι και οι δύο νέοι φίλοι διαλέγονται διαδοχικά σε σκηνές με αμοιβαία αντιστοιχία. Με εξαίρεση την τελευταία πράξη οι σκηνές με τους δύο γέρους προηγούνται εκείνων με τους δύο νέους. Ό,τι συμβαίνει στους πρώτους έχει αντίκτυπο στους δεύτερους και τανάπαλιν. Οι



επαναλαμβανόμενες σκηνές κάνουν έκτυπη την επικίνδυνη παραφορά του έρωτα που όμως θεραπεύεται στο τέλος από τη λογική επέμβαση του Εύτυχου.

Η *Casina* αναπαριστά την αναμέτρηση δύο συζύγων, του Λυσίδαμου και της Κλεοστράτης. Στην πρώτη από τις κατ' ιδίαν μεταξύ τους συναντήσεις η Κλεοστράτη εμφανίζεται απόμακρη και απότομη, ενώ στη δεύτερη προσποιείται την στοργική, προκειμένου να εμπαίξει τον άντρα της και να ματαιώσει το σχέδιο του να πλαγιάσει με τη δούλη Κασίνη. Επαναλαμβανόμενες σκηνές εντοπίζονται επίσης στις συζητήσεις των δύο γέρων φίλων, αλλά και των δύο φίλων γυναικών τους. Όλοι συζητούν για την πρόθεση απιστίας του Λυσίδαμου. Ο Λυσίδαμος επίσης συναντιέται τρεις φορές με τον δούλο του Ολυμπίωνα, και σε κάθε συνάντησή τους η θέση του δούλου βελτιώνεται βαθμηδόν. Υπάρχουν και τρεις αφηγήσεις. Στην αρχή του έργου ο Ολυμπίων περιγράφει την ενδόμυχη επιθυμία του για ερωτικές περιπτώξεις με την Κασίνη, ενώ στο τέλος του περιγράφει τον εξευτελισμό του από τον Χαλίνο, ο οποίος είχε μεταμφιεσθεί σε Κασίνη. Μεσολαβεί η φανταστική αφήγηση της γριάς υπηρέτριας για την τάχα εξαγριωμένη Κασίνη. Η επανάληψη δείχνει την επικράτηση της Κλεοστράτης· ακόμα και στις υποτιθέμενες στιγμές θριάμβου του Λυσίδαμου και του Ολυμπίωνα οι θεατές αναμένουν τη σφοδρή αντίδρασή της.

Η κωμωδία *Persa* έχει τις εξής επαναλαμβανόμενες σκηνές: τις συναντήσεις του πανούργου δούλου Τοξίλου με τον φίλο του Σαγαριστίωνα, τις σκηνές με τον νεαρό δούλο Παίγνιον και την υπηρέτρια Σοφοκλιδίσκη, και τις σκηνές με τις κοπέλες, την κόρη του παράσιτου και την εταίρα Λημνισεληνίδα, οι οποίες διαμαρτύρονται για την εμπλοκή τους σε ίντριγκες.

Το έργο έχει ως θεματική την αξιοπιστία και δευτερευόντως την αρμόζουσα συμπεριφορά, που τονίζεται στις επαναλαμβανόμενες σκηνές. Άλλωστε, η επανεμφάνιση των λέξεων *fides* και *credo* είναι συχνή και στις δύο αναμετρήσεις των δύο αντιπάλων, του Τοξίλου και του προαγωγού (στις πράξεις III και IV). Ο μαστροπός δεν εμπιστεύτηκε τον δούλο στο παρελθόν, τώρα όμως που του δίνει τα χρήματα, εκείνος χαίρει ξανά της εκτίμησής του. Εκεί που ο προαγωγός δεν χαριζόταν σε κανέναν, τώρα πιστεύει τους πάντες και τελικά εξαιτίας αυτής του της καινούργιας ευπιστίας γίνεται θύμα του Τοξίλου.

\*\*\*

Θα ήθελα να κλείσω την εξέταση όλων των κωμωδιών του Πλαύτου με μια επισήμανση. Ακόμα και με την μερική εντόπιση επαναλήψεων στις κωμωδίες που συνοπτικά εξετάστηκαν στο τελευταίο κεφάλαιο, ακόμα και με την εκεί, καταχρηστική, θεματολογική πραγμάτευση τριών έργων, γίνεται φανερό ότι η επανάληψη αποτελεί συστατικό στοιχείο της δραματουργίας του ρωμαίου κωμωδιογράφου, είναι ένας μηχανισμός για την εξέλιξη της πλοκής, συντελεί στην επίτευξη του κωμικού αποτελέσματος και συμβάλλει στην καλλιτεχνική οργάνωση των έργων.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Albert, M.Von. 1997. *Ιστορία της ρωμαϊκής λογοτεχνίας*. Τόμος πρώτος.  
Μπρ. Δ.Ζ. Νικήτας. Ηράκλειο
- Anderson, W.S. 1993. *Barbarian Play: Plautus' Roman Comedy*. Toronto
- Arnott, W.G. 1972. «Targets, Techniques and Tradition in Plautus' *Stichus*»,  
*BICS* 19: 54-79
- Arnott, W.G. 2001. «Plautus' *Epidicus* and Greek Comedy», U. Auhagen  
(εκδ.). *Studien zu Plautus' Epidicus*. Tübingen: 71-90
- Auhagen, U. 2001. «Toxilus und Lemniselenis: ein paradoxes Liebespaar»,  
Faller, S. (εκδ.), *Studien zu Plautus' Persa*. (ScriptOralia, 121).  
Tübingen: 95-111
- Barsby, J. 1986. *Plautus: Bacchides*. Έκδ., μπρ., σχόλια. Warminster,  
Wiltshire
- Beacham, R.C. 1992. *The Roman Theatre and its Audience*. Cambridge,  
Mass.
- Beare, W. 1997. *The Roman Stage*. London (1950)
- Benz, L. 1998. «Der Parasit in den *Captiui*», Benz, L. και E. Lefèvre (εκδ.)  
*Maccus barbarus: Sechs Kapitel zur Originalität des Plautus*.  
(ScriptOralia, 74). Tübingen: 51-100
- Bergson, H. 1956. «Laughter», *Comedy*. Εισαγωγή W. Sypher. Baltimore. 61-  
145

- Blänsdorf, J. 1967. *Archaische Gedankengänge in den Komödien des Plautus*. Wiesbaden
- Blume, H.-D. 1978. *Einführung in das antike Theaterwesen*. Darmstadt
- Blume, H.-D. 1997. «*Vir malus dicendi peritus: Von wortgewandten Komödiensklaven*», Czapla, B.T. Lehmann και S. Liell (εκδδ.), *Vir bonus dicendi peritus: Festschrift für Alfons Weische zum 65. Geburtstag*. Wiesbaden
- Blume, H.-D. 1998. *Menander* (Erträge der Forschung, 293). Darmstadt
- Blume, H.-D. 2000. «*Komische Soldaten: Entwicklung und Wandel einer typischen Bühnenfigur in der Antike*», Zimmermann, B. (εκδ.) *Rezeption des antiken Dramas auf der Bühne und in der Literatur*, Τόμος 10. Stuttgart, 175-95
- Brown, P.G.McC. 1995. «*Aeschinus at the Door: Terence Adelphoe 632-43 and the Traditions of Graeco-Roman Comedy*», Brock R. και A.J. Woodman (εκδδ.), *Roman Comedy, Augustan Poetry, Historiography*. Leeds. 71-89
- Burton, P.J. 2004. «*Amicitia in Plautus: A Study of Roman Friendship Processes*», *AJP* 125 (no 2): 209-43
- Christenson, D.M (εκδ.). 2000. *Plautus: Amphitruo* (Cambridge Greek and Latin Classics). Cambridge
- Clark, J.R. 1976. «*Structure and Symmetry in the Bacchides of Plautus*», *TAPA* 106: 85-96
- Cody, J.M. 1976. «*The Senex Amator in Plautus' Casina*», *Hermes* 104: 453-76

- Connors, C. 1997. «Scents and Sensibility in Plautus' *Casina*», *CQ*, N.S. 47 (1): 305-09
- Coulter, C.C. 1913. «The Composition of the *Rudens* of Plautus», *CP* 8: 57-64
- Csapo, E. 1989. «Plautine Elements in the Running-Slave Entrance Monologues?», *CQ* 39: 148-63
- Csapo, E. 1991. «Plautus, *Captiui* 818-22», *Latomus* 50: 349-51
- Damen, M. L. 1990. «Structure and Symmetry in Terence's *Adelphoe*», *ICS* 15: 85-106
- Damen, M. 1992. «Translating Scenes: Plautus' adaptation of Menander's *Dis Exapaton*», *Phoenix* 46: 205-31
- Dessen, C.S. 1977. «Plautus' Satiric Comedy: The *Truculentus*», *PhQ* 56: 145-68
- Duckworth, G.E. 1952. *The Nature of Roman Comedy*. Princeton
- Duckworth, G.E. 1979. *T. Macci Plauti Epidicus. Edited with Critical Apparatus and Commentary*. New York. (<sup>1</sup>1940, Princeton)
- Duff, J. W. 1960. *A Literary History of Rome: From the Origins to the Close of the Golden Age*. New York
- Dupont, F. 2003. *Η αυτοκρατορία του ηθοποιού: Το θέατρο στην αρχαία Ρώμη*, μτφρ. Σ. Γεωργακοπούλου. Αθήνα
- Elam, K. 1980. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London
- Enk, P.J. 1964. «Plautus' *Truculentus*», *Classical Mediaeval and Renaissance Studies in Honor of Berthold Louis Ullman*, Τόμος 1, εκδ. Charles Henderson, Jr. Rome: 49-65

- Enk, P.J. 1979. *Plauti Mercator*. Έκδοση και σχόλια. New York (ανατύπωση, <sup>1</sup>1932)
- Fantham, E. 1968. «Act IV of the *Menaechmi*: Plautus and his Original», *CP* 63: 177-83
- Fantham, E. 1972. *Comparative Studies in Republican Latin Imagery*. Toronto
- Fantham, E. 1981. «Plautus in Miniature: Compression and Distortion in the *Epidicus*» *PLLS* 3: 1-28. Liverpool
- Forehand, W.E. 1973. «Plautus' *Casina*: An Explication», *Arethusa* 6: 233-56
- Fraenkel, E. 2000. *Plautinisches im Plautus*. Berlin (ανατύπωση, <sup>1</sup>1922)
- Fraenkel, E. 1960. *Elementi plautini in Plauto*. Δεύτερη έκδοση με addenda, που κυκλοφόρησε μόνο στα ιταλικά. Μτφρ. F. Munari. Firenze
- Frangoulidis, S.A. 1994. «Palaestrio as Playwright: Plautus, *Miles gloriosus* 209-12», *Latomus* 227: 72-86
- Frangoulidis, S.A. 1996a. «Counter-Theatricalization in Plautus' *Captivi* III. 4», *Mnemosyne* 49: 144-57
- Frangoulidis, S.A. 1996b. «Food and Poetics in Plautus' *Captivi*», *AClass* 65: 225-30
- Frangoulidis, S.A. 1996c. «A Prologue-within-a-Prologue: Plautus, *Miles gloriosus* 145-153», *Latomus* 55 (3): 568-70
- Frangoulidis, S.A. 1997. *Handlung und Nebenhandlung: Theater, Metatheater und Gattungsbewusstsein in der römischen Komödie*. (Drama: Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption, 6). Stuttgart
- Frangoulidis, S.A. 1998. «The Entrapment of Pyrgopolynices in Plautus' *Miles gloriosus*», *PP* 53: 40-43
- Frank, T. 1932. «Two notes on Plautus», *AJP* 53: 243-51

- Franko, G.F. 1995. «*Fides, Aetolia, and Plautus' Captiui*», *TAPhA* 125: 155-76
- Franko, G.F. 1999-2000. «Imagery and Names in Plautus' *Casina*», *CJ* 95 (1): 1-17
- Galinsky, G.K. 1966. «Scipionic Themes in Plautus' *Amphitruo*», *TAPhA* 97: 203-35
- Gilula, D. 1996. «Choragium and Choragos», *Athenaeum* 84: 479-92.
- Gold, B. 1998. «"Vested Interests" in Plautus' *Casina*: Cross-Dressing in Roman Comedy», *Helios* 25 (no.1): 17-29
- Goldbacher, A. 1900. «Über die symmetrische Verteilung des Stoffes in den *Menaechmen* des Plautus», *Festschrift Johannes Vahlen*. Berlin
- Goldberg, S.M. 1978. Plautus' *Epidicus* and the Case of the Missing Original», *TAPhA* 108: 81-91
- Gosling, A. 1983. «A Rather Anusual old Man. Hegio in Plautus' *Captiui*», *AClass* 26: 53-59
- Grant, J.N. 1974. «Plautus' *Mostellaria* 301», *CR* 24: 182-83
- Gratwick, A. 1990. «What's in a Name? The "Diniarchus" of Plautus' *Truculentus*», *Owls to Athens*. Oxford. 305-09
- Gratwick, A.S. 1993. *Plautus: Menaecmi*. Cambridge
- Grimal, P. 1969. «A Propos du *Truculentus*. L' Antiféminisme de Plaute», *REL* 47 bis: 85-98
- Grimal, P. (1971) 1974. «Le *Truculentus* de Plaute et l' esthétique de la "palliata"», *Dioniso* 45: 532-43
- Grimal, P. 1976. «La maison de Simon et celle de Theopropides dans la *Mostellaria*», *Melanges offerts à J. Heurgon*, 1. Rome. 371-86

- Hall, F.W. 1926. «Repetitions and Obsessions in Plautus», *CIQ* 20 : 20-26
- Hammond, M., A.M. Mack, και W. Moskalow. 1997. *Plautus: Miles gloriosus*.  
Κείμενο, εισαγωγή, σημειώσεις, αναθεωρημένη έκδοση από τον M.  
Hammond. Cambridge, Mass.
- Henderson, J. 2006. *Asinaria: The One about the Asses*. Μτφρ., σχόλια.  
Wisconsin
- Henderson, M.M. 1977. «Structural Anomaly in Plautus' *Rudens*», *Akroterion*  
22: 8-14
- Hofmann, W. 1989. «Plautinisches in Plautus' *Persa*», *Klio* 71(2): 399-407
- Hofmann, W. 2001. *Plautus: Truculentus*. Έκδ., μτφρ., σχόλια. (Texte zur  
Forschung, 78). Darmstadt
- Hough, J.N. 1942. «The Structure of the *Captivi*», *AJP* 63: 26-37
- Hughes, D. 1984. «The Character of Paegnium in Plautus' *Persa*», *RHM* 128:  
46-57
- Hunter, R.L. 1985. *The New Comedy of Greece and Rome*. Cambridge
- Ivanov, R. 2007. «Plautus' *Rudens* 1060-2: "Diphilus scripsit, Maccus vortit  
*barbare*», *Mnemosyne* 60: 641-47
- Jones, P.H. 1918. *T. Macci Plauti Menaechmi*. Έκδοση και σχόλια. Oxford
- Juniper, W.H. 1935-36. «Character Portrayal in Plautus», *CJ* 31: 276-88
- Ketterer, R.C. 1986. «Stage Properties in Plautine Comedy, II», *Semiotica* 59:  
93-135
- Konstan, D. 1983. *Roman Comedy*. New York
- Konstan, D. 1995. *Greek Comedy and Ideology*. Oxford
- Krauss, A.N. 2008. «Panegyris channels Penelope: *Métis* and *Pietas* in  
Plautus's *Stichus*», *Helios* 35: 29-48



- Langen, P. 1970. *Plautinische Studien*. Hildesheim, New York (ανατύπωση, <sup>1</sup>1886)
- Leach, E. Winsor. 1969a. «*Meam quom formam noscito: Language and Characterization in the Menaechmi*», *Arethusa* II: 30-45
- Leach, E. Winsor. 1969b. «*De exemplo meo ipse aedificato: An Organizing Idea in the Mostellaria*», *Hermes* 97: 318-32
- Leach, E. Winsor. 1969c. «*Ergasilus and the Ironies of the Captiui*», *CM* 30: 263-96
- Leach, E. Winsor. 1974. «*Plautus' Rudens: Venus born from a Shell*», *TSL* 15. 5: 915-31
- Leigh, M. 2005. *Comedy and the Rise of Rome*. Oxford
- Lefèvre, E. 1991. «*Truculentus oder Der Triumph der Weisheit*», Lefèvre, E., E. Stärk, G. Vogt-Spira (εκδδ.), *Plautus barbarus: Sechs Kapitel zur Originalität des Plautus*. (ScriptOralia, 25). Tübingen: 175-200
- Lefèvre, E. 1995. *Plautus und Philemon*. (ScriptOralia, 73). Tübingen
- Leo, F. 1973. *Plautinische Forschungen zur Kritik und Geschichte der Komödie*. Berlin (ανατύπωση, <sup>1</sup>1895)
- Lesky, A. 1988. *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*. Μπφρ. Α. Τσοπανάκη της τρίτης (1971) γερμανικής έκδοσης. Θεσσαλονίκη
- Lindsay, W.M. 1921. *T. Macci Plauti Captiui*. Εισαγωγή και σχόλια. Oxford
- Lowe, J.C.B. 1985. «*Plautine Innovations in the Mostellaria 529-857*», *Phoenix* 39: 6-26
- Lowe, J.C.B. 1989. «*The Uirgo Callida of Plautus' Persa*», *CQ* 39: 390-99
- Lowe, J.C.B. 1990. «*Plautus' Choruses*», *Rheinisches Museum für Philologie* 133: 274-97

- Lowe, J.C.B. 1991. «Prisoners, Guards, and Chains in Plautus' *Captiui*», *AJP* 112: 29-44
- Lowe, J.C.B. 2001a. «Greek and Roman Elements in *Epidicus*' Intrigue», Auhagen, U. (εκδ.), *Studien zu Plautus' Epidicus*. Tübingen: 57-70
- Lowe, J.C.B. 2001b. «Notes on Plautus' *Mercator*», *WS* 114: 143-56
- Lowe, J.C.B. 2003. «The Lot-drawing scene of Plautus' *Casina*», *CQ* 53.1: 175-83
- MacCary, W.Th. 1975. «The Bacchae in Plautus' *Casina*», *Hermes* 103: 459-63
- MacCary, W.Th. και M.M. Willcock. 1976. *Plautus: Casina*. Εισαγωγή, κείμενο και σχόλια. Cambridge
- Manuwald, G. 2001. «Informationsvergabe und Spannungsverteilung in Plautus' *Epidicus*», Auhagen, U. (εκδ.), *Studien zu Plautus' Epidicus*. Tübingen: 133-161
- Manuwald, G. 2001. «Die <Figur> der *uirgo* in Plautus' *Persa*», Faller, S. (εκδ.), *Studien zu Plautus' Persa*. (ScriptOralia, 121). Tübingen: 155-76
- Mariotti, I. 1992. «La prima scena della *Mostellaria* di Plauto», *MH* 49: 105-23
- Marshall, C.W. 2006. *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*. Cambridge
- Marx, F.M. 1959. *Plautus Rudens*. Εισαγωγή, κείμενο και σχόλια. Amsterdam
- Maurice, L. 2005. «A Calculated Comedy of Errors: The Structure of Plautus' *Menaechmi*», *Syllecta Classica* 16: 31-59
- Maurice, L. 2007. «Structure and Stagecraft in Plautus' *Miles gloriosus*», *Mnemosyne* 60: 407-26

- McCarthy, K. 2000. *Slaves, Masters, and the Art of Authority in Plautine Comedy*. Princeton
- Mendelsohn, C.J. 1907. *Studies in the Word-Play in Plautus*. Philadelphia
- Merrill, F.R. 1972. *Titi Macci Plauti: Mostellaria*. Εισαγωγή, κείμενο, σχόλια και λεξιλόγιο. London
- Milnor, K. 2002. «Playing House: Stage, Space, and Domesticity in Plautus' *Mostellaria*», *Helios* 29. 1: 3-25
- Moore, T.J. 1991. «Plautus, *Captivi* 818-822», *Latomus* 50: 349-51
- Moore, T.J. 1998. *The Theater of Plautus: Playing to the Audience*. Austin
- Moore, T.J. 2001. «Music in *Persa*», Faller, S. (εκδ.), *Studien zu Plautus Persa*. (ScriptOralia, 121). Tübingen: 255-72
- Nixon, P. 1980. *Plautus, III*. Κείμεν., μτφρ., σχόλια. (The Loeb Classical Library, 163). (1924)
- Nixon, P. 1988. *Plautus, II*. Κείμεν., μτφρ., σχόλια. (The Loeb Classical Library, 61). (1917)
- Nisbet, R.G.M. και Hubbard, M. 1975. *A Commentary on Horace: Odes, Book 1*. Oxford. (1970)
- Norwood, G. 1932. *Plautus and Terence*. New York
- O'Bryhim, S. 1989. «The Originality of Plautus' *Casina*», *AJP* 110: 81-103
- O'Bryhim, S. 2007. «Notes and Discussions: Adonis in Plautus' *Pseudolus*», *CPh* 80: 304-7
- Owens, W.M. 2000. «Plautus' *Stichus* and the Political Crisis of 200 b.c.», *AJP* 121: 385-407
- Parker, H. 1989. «Crucially Funny or Tranio on the Couch: The *servus callidus* and Jokes about Torture», *TAPA* 119: 233-46

- Pavis, P. 2006. *Λεξικό του θεάτρου*, μτφρ. Α. Στρομπούλη, Αθήνα
- Rose, H.J. 1980. *Ιστορία της λατινικής λογοτεχνίας*. Τόμος πρώτος. Μτφρ. Κ.Χ. Γρόλλιος. Αθήνα
- Rosivach, V.J. 1978. «The Stage Settings of the *Rudens* and the *Heauton Timorumenos*», *RSC* 26: 388-402
- Rosivach, V.J. 1986. «The Stage Settings of Plautus' *Bacchides*, *Cistellaria* and *Epidicus*», *Hermes* 114: 429-42
- Sandbach, F.H. 1977. *The Comic Theater of Greece and Rome*. New York.
- Saylor, C.F. 1977. «Periplectomenus and the Organization of the *Miles gloriosus*», *Eranos* 75: 1-13
- Schumann, E. 1977. «Der Typ der *Uxor Dotata* in den Komödien des Plautus», *Philologus* 121: 45-65
- Segal, E. 1987. *Roman Laughter: The Comedy of Plautus*. Cambridge, Mass. (ανατύπωση, <sup>1</sup>1968)
- Segal, E. 1996. *Plautus: Four Comedies, Miles gloriosus, Menaechmi, Mostellaria, Aulularia*. Εισ., μτφρ., σχόλια. Oxford
- Sherberg, B. 2001. «Das Vater-Tochter-Verhältnis im plautinischen *Persa*», Σε Faller, S. (εκδ.), *Studien zu Plautus' Persa* (ScriptOralia, 121). Tübingen: 139-53
- Slater, N.W. 1985. *Plautus in Performance*. Princeton
- Slater, N.W. 1990. «*Amphitruo*, *Bacchae*, and Metatheatre», *Lexis* 5-6: 101-25
- Slater, N. W. 1993. «Improvisation in Plautus», Vogt-Spira, G. (εκδ.), *Beiträge zur mündlicher Kultur der Römer*. Tübingen: 113-24

- Slater, N.W. 2001. «Appearance, Reality, and the Spectre of Incest in *Epidicus*», Auhagen, U. (εκδ.), *Studien zu Plautus' Epidicus*. Tübingen: 191-203
- Slater, N.W. 2004a. «Slavery, Authority, and Loyalty: The Case of *Syncerastus*», Baier, Th. (εκδ.), *Studien zu Plautus' Poenulus*. Tübingen: 291-98
- Slater, N.W. 2004b. «Men are from Lemnos, Women are from Sicyon: Space and Gender in the *Cistellaria*», R. Hartkamp και F. Hurka (εκδδ.) *Studien zu Plautus' Cistellaria*. (ScriptOralia, 128). Tübingen: 267-79
- Sonnenschein, E.A. 1907. *T. Macci Plauti Mostellaria*. Εισαγωγή, κείμενο και σχόλια. Oxford
- Sonnenschein, E.A. 1879. *T. Macci Plauti Captiui*. Εισαγωγή, κείμενο και σχόλια. London
- Steidle, W. 1968. *Studien zu antiken Drama*. München
- Steidle, W. 1975. «Probleme des Bühnenspiels in der neuen Komödie», *GB* 3: 341-86
- Stewart, Z. 1958. «The *Amphitruo* of Plautus and Euripides' *Bacchae*», *TAPhA* 89: 356-59
- Sutton, D.F. 1993. *Ancient Comedy. The War of the Generations*. New York
- Sutton, D.F. 1994. *The Catharsis of Comedy*. Lanham, Maryland
- Taladoire, B. 1956. *Essai sur le comique de Plaute*. Monaco
- Taplin, O. 1977. *The Stagecraft of Aeschylus*. Oxford
- Taplin, O. 1978. *Greek Tragedy in Action*. Berkeley
- Terzaghi, N. 1929. *T. Maccio Plauto: La Mostellaria*. Torino

- Terzaghi, N. 1963. *Studia Graeca et Latina (1901-1956)*, τόμος δεύτερος.  
Torino
- Thalman, W.G. 1996. «Versions of Slavery in the *Captivi* of Plautus»,  
*Ramus* 25 (2): 112-45
- Viljoen, G. van N. 1963. «The Plot of the *Captivi* of Plautus», *AClass* 6: 38-63
- Vogt-Spira, G. 1988. «Sind die *Captivi* eine Fortuna-Komödie?», Benz, L., και  
E. Lefèvre (εκδδ.), *Maccus barbarus: Sechs Kapitel zur Originalität des  
Plautus*. (ScriptOraia, 74). Tübingen: 151-63
- Vogt-Spira, G. 1991. «Stichus oder ein Parasit wird Hauptperson», Lefèvre,  
E., E. Stärk, G. Vogt-Spira (εκδδ.), *Plautus barbarus: Sechs Kapitel zur  
Originalität des Plautus*. (ScriptOraia, 25). Tübingen: 163-74
- Way, M.L. 2000. «Violence and the Performance of Class in Plautus' *Casina*».  
*Helios* 27(2): 187-206
- Webster, T.B.L. 1953. *Studies in Later Greek Comedy*. Manchester
- Wiles, D. 1991. *The Masks of Menander: Sign and Meaning in Greek and  
Roman Performance*. Cambridge
- Willcock, M. 1995. «Plautus and the *Epidicus*», *PLILS* 8: 19-29. Leeds
- Williams, G. 1958. «Some Aspects of Roman Marriage Ceremonies and  
Ideals», *JRS* 48: 16-29
- Wilner, O.L. 1930. «Contrast and Repetition as Devices in the Technique of  
Character Portrayal in Roman Comedy», *CPh* 25: 20-36
- Woytek, E. 1982. *T. Maccius Plautus. Persa*. Εισαγωγή, κείμενο και σχόλια.  
(«Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-  
Historische Klasse, Sitzungsberichte», 385). Wien

Wright, J. 1974. *Dancing in Chains. The Stylistic Unity of Comoedia palliata.*

Rome

Zagagi, N. 1987. «Obligations in Amatory Payments and Gift-Giving. A Note on Plautine Originality», *Hermes* 115: 503-4

Βασιλείου, Α. 2005. *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του μεσοπολέμου.* Αθήνα

Καράμπελα, Ε. Ι. 2003. *Σκοτεινόν φάος: Δραματολογική προσέγγιση στον Ηρακλή του Ευριπίδη.* Ηράκλειο

Παναγιωτάκης, Κ. 2004. *Το Παλαμάρι.* Εισ., κείμεν., μτφρ., σχόλια. Αθήνα

Πασχάλης, Μ. 2001. «Σκηνικός και δραματικός χώρος στην *Ελένη* του Ευριπίδη», *Θαλλώ* 12: 97-107

Τρομάρας, Λ.Μ. 1985. «Ibi inerat pictura haec: Terent. *Eunuch.* 584-9», *Ελληνικά* 36: 272-77

Χουρμουζιάδης, Ν.Χ. 1984. *Όροι και μετασχηματισμοί στην αρχαία ελληνική τραγωδία.* Αθήνα

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Αντικείμενο της διατριβής είναι οι επαναλαμβανόμενες σκηνές στις κωμωδίες του Πλαύτου, σκηνές δηλαδή που ανακαλούν η μία την άλλη όχι μόνο ως προς το παρεμφερές λεξιλόγιο και περιεχόμενο, αλλά κυρίως ως προς την παρόμοια σκηνική δράση. Απώτερος στόχος είναι να καταδείξω το νόημα που παράγεται από μια τέτοια δραματολογική οργάνωση. Οι επαναλαμβανόμενες σκηνές είναι συστατικό στοιχείο του δραματολογικού ύφους του Πλαύτου και ποσοτικά ευρέως ανιχνεύσιμο υλικό σε πολλές κωμωδίες του. Η συχνά συμμετρική τοποθέτησή τους στα κείμενά του μαρτυρά την καλλιτεχνική τους οργάνωση.

Στην εισαγωγή αναπτύσσω τους μεθοδολογικούς προβληματισμούς. Αναφέρομαι στη θεωρία του Tarlin, ο οποίος ανέλυσε τις αντανακλώμενες σκηνές («mirror scenes») στις τραγωδίες. Η διαφορά της δικής μου προσέγγισης έγκειται στο ότι συχνά συζητώ περισσότερες από δύο σκηνές, οι οποίες δεν ανατρέπουν η μία την άλλη, αλλά παρατίθενται επιτακτικά, επιτείνουν δηλαδή το κωμικό αποτέλεσμα. Κάνω μια επισκόπηση της προγενέστερης έρευνας, που περιστρέφεται κυρίως γύρω από υφολογικές επαναλήψεις. Συζητώ επίσης επαναλαμβανόμενες σκηνές που εμφανίζονται και σε άλλους συγγραφείς και όχι αποκλειστικά στην κωμωδία (Ευριπίδης, Αριστοφάνης, Μένανδρος, Τερέντιος).

Στο πρώτο κεφάλαιο παραθέτω αναγνώσεις έξι κωμωδιών, οι οποίες έγιναν από άλλους μελετητές και προσεγγίζουν κάπως τη δική μου έρευνα, είναι όμως κυρίως θεματολογικές. Στα επόμενα οχτώ κεφάλαια αναλύω ισάριθμες κωμωδίες. Υποστηρίζω ότι η *Mostellaria* είναι ένα έργο διαιρεμένο από πλευρά σκηνικής δράσης και περιεχομένου. Το σκηνικό αναπαριστά δύο σπίτια με αντιτιθέμενες αξίες: το ένα στεγάζει τη σχέση με μια εταίρα και το άλλο έναν απωθητικό ρωμαϊκό γάμο. Έχουμε τέσσερις παρωδίες πολιιορκίας, και τρεις δικανικές σκηνές. Και ο *Rudens* είναι διαιρεμένος, αφού το πρώτο του μισό εκτυλίσσεται μπροστά από ένα ναό και το δεύτερο μπροστά από μια αγροικία. Η σκηνική αυτή διάρθρωση δείχνει τη μετάβαση από τη θεϊκή στην ανθρώπινη δικαιοσύνη. Διαπιστώνονται τρεις σκηνές διεκδίκησης περιουσίας και τρεις δικανικές επιλύσεις. Οι *Captivi* συνίστανται από δύο παράλληλες πλοκές, δύο «κωμωδίες», η μία εκ των οποίων αφορά στον Τύνδαρο και η άλλη σε έναν παράσιτο. Υπάρχουν σκηνές που πραγματεύονται το πρόβλημα της ταυτότητας του πρώτου και της persona του δεύτερου. Τελικά και οι δύο χαρακτήρες, που δεν συναντώνται ποτέ, ενσωματώνονται στον ίδιο οίκο. Στον *Epidicus* παρατηρούνται έξι αναγνωρίσεις, τρεις θετικές και τρεις αρνητικές, που εμφανίζονται εναλλάξ. Στον *Truculentus* η εταίρα αλλάζει διαρκώς εραστής και αυτή η συνεχής υποκατάσταση, που εκτείνεται στο παρελθόν, στο παρόν και το μέλλον, δίνει μια αιώνια διάσταση στον αγοραίο έρωτα. Στον *Mercator* εμφανίζονται εναλλάξ ένα ζεύγος γέρων και ένα ζεύγος νέων· κοινό θεματικό στοιχείο των συζητήσεων των χαρακτήρων αυτών είναι η τρέλα του έρωτα. Ανάμεσα στις επαναλαμβανόμενες σκηνές της *Casina* ενδιαφέρουσες είναι τρεις, διαφορετικού τύπου αφηγήσεις. Στον *Persa* ξεχωρίζουν δύο μεταθεατρικές σκηνές με δύο κοπέλες που διαμαρτύρονται για την εμπλοκή τους σε ίντριγκες.

Στο τελευταίο κεφάλαιο συζητώ τις υπόλοιπες κωμωδίες του Πλαύτου, που περιέχουν είτε λίγες επαναλαμβανόμενες σκηνές είτε θεματικές επαναλήψεις.



## SUMMARY

The subject of this dissertation is the repetitive scenes in Plautus' comedies, i.e. scenes which recall each other not only because of their vocabulary and content, but mostly because of their stage action. My ultimate goal is to show the meaning produced by such a dramatic structure. The repetitive scenes are a component of Plautus' dramaturgy and are largely found in many of his comedies. They are often symmetrically placed in his texts, an indication of the artistry invested in them.

In the introduction I develop my methodological questions. Although my approach is based on Taplin's theory of «mirror scenes», it differs in two respects: in each comedy under examination I identify similar scenes which are more than two, and do not reverse each other (as in tragedy) but readily evoke each other as almost equivalent. This pattern of repetition enhances the comic effect. I also survey the previous scholarship which mainly focuses on verbal repetitions, and I discuss how the technique of repetitive scenes manifests itself in other playwrights (Euripides, Aristophanes, Menander, Terence).

The first chapter discusses earlier critical readings of six comedies; these readings follow an approach somewhat similar to mine, but rely often on thematics. In the following chapters I give my own readings of eight comedies. I hold that *Mostellaria* is a divided play in terms of stage action and content: the scenery represents two houses, one hiding a love affair with a Greek courtesan and one hiding a repulsive Roman marriage. The comical element is carried through by four parodic sieges and three scenes with legal vocabulary. *Rudens* is also divided: its first half takes place in front of a temple, its second half in front of a country house, thus representing a movement from divine to human justice. The comedy includes three scenes of claiming a treasure and three scenes of legal distribution. *Captivi* seems to be organized as two separate comedies, one of Tyndarus and one of the parasite. The repetitive scenes revolve around the identity of the former and the persona of the latter. In *Epidicus* three positive alternate with three negative recognition scenes. In *Truculentus* the meretrix changes constantly lovers and this continual substitution, embracing past, present and future, gives an eternal dimension to mercenary love. In *Mercator* a pair of old men and a pair of youths appear by turns and discuss the folly of love. Among the repetitive scenes of *Casina* of special interest are three narrations of various types and in *Persa* two metatheatrical scenes featuring two young women who protest for their engagement in intrigues.

In the last chapter I briefly discuss those other comedies of Plautus, which contain either a few repetitive scenes or thematic repetitions.