

ΡΑΪΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ

Επίκουρος Καθηγητής  
Κλασικής Φιλολογίας

ΡΩΜΑΪΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ

**ΠΛΑΥΤΟΥ ΜΕΝΑΙΧΜΟΙ**

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΠΑΡΑΔΟΣΕΙΣ**

Γιάννενα 1994



ΡΑΪΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ

Επίκουρος Καθηγητής  
Κλασικής Φιλολογίας

ΡΩΜΑΪΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ

**ΠΛΑΥΤΟΥ ΜΕΝΑΙΧΜΟΙ**

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΠΑΡΑΔΟΣΕΙΣ**

Γιάννενα 1994



ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ



ΡΑΪΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ

Επίκουρος Καθηγητής  
Κλασικής Φιλολογίας

ΡΩΜΑΪΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ

**ΠΛΑΥΤΟΥ ΜΕΝΑΙΧΜΟΙ**

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΠΑΡΑΔΟΣΕΙΣ**

Γιάννενα 1994



## ΠΡΟΛΟΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Το θέατρο του Πλαύτου αποτελεί το απαραίτητο συμπλήρωμα των ιστορικών κειμένων, καθώς περιγράφει με τον τρόπο του τη μυστική και ανεκδοτολογική ιστορία της ρωμαϊκής ζωής. Είναι - όπως ειπώθηκε πετυχημένα - ένα είδος απομνημονευμάτων των κοινών ανθρώπων που δεν βρήκαν θέση στα επίσημα χρονικά των ιστοριογράφων, αποτελούσαν ωστόσο τον κοινό εθνικό μέσο όρο, όπου οι μεγάλες μορφές δεν ήταν παρά απλές εξαιρέσεις.

Θημίζουμε ακόμη ότι, στο χώρο του κωμικού θεάματος, ο Πλαύτος με τον Τερέντιο στάθηκαν οι πολύτιμες γέφυρες ανάμεσα στην αρχαία και τη νεότερη κλασική ευρωπαϊκή κωμωδία. Ο Shakespeare, ο Molière, ο Regnard, ο Goldoni, ο Giguoux και πολλοί άλλοι ευρωπαίοι κωμοδιογράφοι του οφείλουν πολλά. Από την άλλη πλευρά, ο Πλαύτος δεν παύει να παραμένει ο ιταλικότερος από τους λατίνους κωμικούς ποιητές. Κι αν θέλαμε να βρούμε στη σύγχρονη εποχή έναν συγγενή του στο χώρο του θεάματος, δεν θα υπήρχε ίσως καλύτερος από τον Federico Fellini.

Η απουσία ελληνόγλωσσων φοιτητικών βοηθημάτων για τη Ρωμαϊκή Κωμωδία γενικά και το έργο του Πλαύτου ειδικότερα στάθηκε ο πρώτος λόγος της σύνταξης αυτού του βιβλίου. Όμως η επείγουσα και πειστική ανάγκη κυκλοφορίας του πριν από τις εξετάσεις του εαρινού εξαμήνου οδήγησε σε ένα είδος "προέκδοσης", καθώς η πλήρης μορφή της μελέτης προβλέπεται να είναι έτοιμη λίγους μήνες αργότερα.

Τα όσα ακολουθούν αποτελούν κατά μεγάλο μέρος σύνθεση των απόψεων που διαβάσαμε στις παρακάτω εργασίες:

Th. Vallarius, *M. Accii Plauti Comoediae cum adnotationibus et commentariis*, Augustae Taurinorum 1868.

G. Michaut, *Histoire de la Comédie romaine. Sur les tréaux latins*, Paris 1912.

P. Th. Jones, *T. Macci Plauti Menaechmi, with an Introduction and Notes*, Oxford 1968 (= 1918).

Fr. Conrad, *Ausgewählte Komödien des T. Maccius Plautus, erklärt von Brix - Niemeyer, III: Menaechmi*, Leipzig - Berlin <sup>6</sup>1929.

N. Mosely - M. Hammond, *T. Macci Plauti Menaechmi, with an Introduction and*



- Notes*, Cambridge, Massachusetts 1964 (= 1933).
- A. Freté, *Essai sur la structure dramatique des comédies de Plaute*, στο περιοδ. *REL* 7 (1929), σελ. 282-294· και 8 (1930) σελ. 36-81.
- A. Ernout, *Plaute, IV: Menaechmi - Mercator - Miles Gloriosus*, Paris 1970 (= 1936).
- N. Allardyce, *World Drama from Aeschylus to Anouilh*, London - Toronto - Wellington - Sydney 1949.
- H. J. Rose, *A Handbook of Latin Literature. From the earliest Times to the Death of St. Augustinus*, London 1967 (ελλην. μετάφρ. Κ. Χ. Γρόλλιου, Αθήνα 1980).
- P. Grimal, *Plaute - Térence: Oeuvres complètes. Textes traduits, présentés et annotés*, Paris 1971.
- Lafont - Bompiani, *Dictionnaire des Oeuvres de tous les temps et de tous les pays. Littérature - Philosophie - Musique - Sciences*, I-VI, Paris 1986 (= 1980).
- Fl. Dupond, *L'Acteur-roi*, Paris 1985.
- Fl. Dupond, *Le Théâtre latin*, Paris 1988.
- H. Zehnacker - J.-Cl. Fredouille, *Littérature latine*, Paris 1993.

Η μετάφραση των *Μεναιχμών* είναι αυτή που χρησιμοποιήθηκε ως βάση για την παράσταση της ίδιας κωμωδίας το καλοκαίρι του 1991 από το ΔΗΠΕΘΕ Ιωαννίνων και ακολουθεί γενικά την έκδοση του W. M. Lindsay, *T. Macci Plauti Comoediae*, I, Oxford 1965 (= 1904). Σε ορισμένα όμως προβληματικά εδάφια δέχεται προτάσεις και εικαισίες από άλλες εκδόσεις, που σημειώσαμε στην προηγούμενη σελίδα (Th. Vallarius, Fr. Conrad, A. Ernout κλπ.).

Γιάννενα                      Άνοιξη του 1994



I  
ΓΕΝΙΚΗ ΕΙΣΑΓΩΓΗ  
ΣΤΟ  
ΡΩΜΑΪΚΟ ΘΕΑΤΡΟ





Παράσταση από τις δοκιμές κάποιου κωμικού έργου.  
 Ιωσαϊκό (της εποχής του Νέρωνα;) που βρέθηκε στο Σπίτι του Τραγικού Ποιητή  
 στην Πομπηία (Μουσείο Νεαπόλεως, αριθμ. ενθ. 9986  
 (Από το βιβλίο του Th. Kraus, *Lebendiges Pompeji*, σελ. 50)



## 1. ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΑ ΠΛΑΙΣΙΑ ΤΟΥ ΡΩΜΑΪΚΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

### Α. Χαρακτήρας και πρωτοτυπία του Λατινικού Θεάτρου.

Όλοι γνωρίζουμε σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό το αρχαίο Ελληνικό Θέατρο, γιατί το νιώθουμε "δικό μας", γιατί αποτελεί την αρχή της "δικής μας" θεατρικής παράδοσης, γιατί η θέση του είναι ακόμα σημαντική στα εκπαιδευτικά μας προγράμματα... Αντίθετα το Λατινικό Θέατρο παραμένει για τη συντριπτική πλειοψηφία του ελληνικού κοινού υπερβολικά ξένο και πολύ διαφορετικό από τη "μαρμαροποίητη" εικόνα που έχουμε γενικά σχηματίσει όλοι μας για την κλασική Αρχαιότητα. Έτσι ήταν πιο εύκολο να το αγνοήσουμε ή να δούμε σ' αυτό ένα κακέκτυπο του αρχαίου ελληνικού θεάτρου.

*Το Λατινικό Θέατρο είναι ένα "γεγονός".*

Το πρώτο χαρακτηριστικό γνώρισμα του Λατινικού Θεάτρου είναι ότι δεν είναι φιλολογικό. Στη Ρώμη τα δραματικά κείμενα γράφονταν με μοναδικό στόχο να παιχτούν στη σκηνή, και τις περισσότερες φορές σε μια και μόνη παράσταση! Σκοπός του διοργανωτή του θεάματος ήταν να εντυπωσιάσει και να σημαδέψει, όσο πιο έντονα γινόταν, τη μνήμη του κοινού. Και για να το πετύχει οργάνωνε ένα "ολοκληρωτικό" θέαμα όπου η μουσική και το τραγούδι, ο χορός, οι μηχανές και οι ηθοποιοί - βεντέτες κρατούσαν τη μερίδα του λέοντος. Το κείμενο αποτελούσε μονάχα την αφορμή της παράστασης και γι' αυτό σπάνια διατηρήθηκε. Το βασικό στη Ρώμη ήταν η ο "πανηγυρισμός" της γιορτής στα πλαίσια της οποίας εντάσσονταν η θεατρική παράσταση: οι αγώνες (*ludi*). Η γιορτή είναι αυτή που χαράσσεται στη συλλογική μνήμη και όχι το κείμενο.

Αντίθετα εμείς συνηθίσαμε να δίνουμε την προτεραιότητα στο κείμενο, που διατηρείται και ξαναερμηνεύεται θεατρικά με την ευκαιρία μιας νέας παράστασης. Για μας το κείμενο συνιστά ένα αληθινό μνημείο. Απλουστεύοντας λιγάκι τα πράγματα θα λέγαμε ότι είμαστε συνηθισμένοι σε ένα θέατρο-"μνημείο" (μνημειακό), ενώ οι Ρωμαίοι καλλιεργούσαν ένα θέατρο-"γεγονός" (περιστσιακό).

*Το θεατρικό ημερολόγιο.*

Οι Ρωμαίοι πήγαιναν πολύ συχνά στο θέατρο, αλλά μονάχα την άνοιξη και το καλοκαίρι. Το θεατρικό καλαντάρι συνέπιπτε με το ημερολόγιο των διάφορων αγώνων.



Κι ο αριθμός των ημερών που αφιερώνονταν σ' αυτούς δεν έπαινε να αυξάνει σε όλη τη διάρκεια της ιστορίας της Ρώμης. Δινο μόλις μέρες αγώνων την αυγή της Δημοκρατίας, αλλά 77 κι όλας τον 1<sup>ο</sup> αι. π. Χ. (από τις οποίες οι 55 ήταν αφιερωμένες στο θέατρο) και 175 μέρες αγώνων (από τις οποίες 101 για το θέατρο) στα αυτοκρατορικά χρόνια! Να διευκρινίσουμε ότι οι παραπάνω αριθμοί περιλαμβάνουν μονάχα τους δημόσιους και επίσημους αγώνες, όπου φυσικά θα πρέπει να προσθέσουμε και τους ιδιωτικούς αγώνες, που διοργάνωναν συχνά οι ευγενείς οικογένειες με την ευκαιρία κάποιου θριάμβου ή κάποιας κηδείας. Σε κάθε γιορτή παιζόταν ένα ή περισσότερα νέα έργα, μια φορά το καθένα. Οι επαναλήψεις είναι σπάνιες και ποτέ συστηματικές.

Διαπιστώνουμε λοιπόν ότι το ρωμαϊκό θεατρικό έθος διαφέρει και από το δικό μας, αλλά και από το αρχαίο ελληνικό έθος, όπου - θημίζουμε - αφιερώνονταν στο θέατρο λίγες μόνον ημέρες κάθε χρόνο.

Επί πλέον, στη Ρώμη, η εποχή των αγώνων συμπίπτει αναγκαστικά με τη στρατιωτική εποχή: πράγμα που σημαίνει ότι η θεατρική εποχή αρχίζει τον Μάρτη και τελειώνει τον Οκτώβρη, με λίγες μόνο εξαιρέσεις, όπως ήταν οι αγώνες των πληβείων που γίνονταν το Νοέμβρη.

*Ένα θέατρο ξεκομμένο από την πολιτική ζωή.*

Σε αντίθεση με την Αθήνα, όπου το θέατρο τόσο για τους ποιητές, όσο και για τους ηθοποιούς, τα μέλη του χορού και το κοινό ήταν μια "πολιτική δραστηριότητα", το σκηνικό θέαμα δεν αφορούσε τους Ρωμαίους ως πολίτες. Ότι συνέβαινε στο θέατρο ήταν ξένο, δεν ενδιέφερε καθόλου την πολιτική ζωή.

Οι ηθοποιοί περιβάλλονται κατά νόμον με ατιμία. Κάθε επί σκηνής υπαινιγμός σε πολιτικά πρόσωπα απαγορεύεται αυστηρά. Οι δραματικοί ποιητές γράφουν για να κερδίσουν το ψωμί τους και προέρχονται από τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα, που βρίσκονται παραδοσιακά μακριά από την πολιτική. Το κοινό, τέλος, βρίσκεται στο θέατρο μόνο και μόνο για να διασκεδάσει και όχι για να σκεφτεί πάνω στα πολιτικά προβλήματα ή ακόμα πάνω σε πολύ σοβαρά ηθικά θέματα.

Όλοι οι Ρωμαίοι πηγαίνουν στο θέατρο: άντρες, γυναίκες, παιδιά και δούλοι. Κι αυτό το ετερόκλητο πλήθος θρονιασμένο κατά το κέφι του στις κερσίδες, μισουλώντας καρπουζόσπορους ή κολοκινθόσπορους, κι απειεινόμενο συνεχώς δεν μπορεί σε καμιά περίπτωση να θεωρηθεί "συγκέντρωση πολιτών". Κι ακόμα οι παραστάσεις δεν υπόκεινται - όπως συνέβαινε στην Αθήνα - στην κρίση κάποιας πολιτικής επιτροπής. Ο ποιητής θα εισπράξει κάποια αμοιβή, ποτέ όμως τη δόξα.

Στην πραγματικότητα το θέαμα δεν απευθύνεται στην κριτική αίσθηση του κοινού, αλλά στη μουσική του ευαισθησία. Για τους Ρωμαίους, η υψηλή διανοητική πολιτική και ηθική αίσθηση αποτελεί ίδιον των ώριμων ανδρών που ανήκουν στα ανώ-



τέρη κοινωνικά στρώματα: των σιγγκλητικών, των υπτέων και των πλούσιων πληβείων. Κατά συνέπεια η πλειοψηφία του ρωμαϊκού λαού δεν μπορεί να έχει "άποψη". Αντίθετα η μουσική αίσθηση ανήκει σε όλους από τη γέννησή τους: άντρες και γυναίκες, ελεύθερους και δούλους, αφού η μουσική αίσθηση δεν έχει καμιά σχέση με την "κρίση". Το ρωμαϊκό θεατρικό κοινό βρίσκεται έτσι στους αντίποδες μιας πολιτικής συνάθροισης: είναι παθητικό, καθισμένο και "ανοιχτό" στις απολαύσεις των αισθήσεων.

### *Η μουσική κι όχι η μίμηση.*

Οι ελληνικές θεωρίες για το θέατρο, ιδιαίτερα του Αριστοτέλη, δεν έχουν εφαρμογή στο λατινικό θέατρο, γιατί στηρίζονται στην έννοια της μίμησης, που αποδίδεται ίσως καλύτερα με τη νεοελληνική λέξη "αναπαράσταση". Η σύλληψη του Αριστοτέλη ήταν:

Ο δραματικός ποιητής, όπως ο ζωγράφος ή ο γλύπτης, είναι ένας "μιμητής" σε δύο επίπεδα. Μιμείται - αντιγράφει την πραγματικότητα που του προσφέρει τα θέματα και μιμείται συγχρόνως τα αριστουργήματα των προδρόμων του από τους οποίους αντλεί την τεχνική του. Σύμφωνα με αυτήν τη θεωρία, η τραγωδία ή η κωμωδία δεν είναι παρά αναπαράσταση ανθρώπινων συμπεριφορών μεταμορφωμένων από την τέχνη. Υπάρχει κατά συνέπεια μια αλήθεια στα δραματικά κείμενα. Και το θέατρο μοιάζει με έναν περισσότερο ή λιγότερο παραμορφωτικό καθρέφτη της ανθρώπινης κοινωνίας.

Η παραπάνω αριστοτελική θεωρία για τη μίμηση ισχύει ακόμη και σήμερα, τουλάχιστον όσον αφορά τη μίμηση ως αναπαράσταση της πραγματικότητας. Κάθε έργο τέχνης θα μπορούσε να είναι η *εικόνα* της πραγματικότητας, που οφείλει την ύπαρξή της στο αντικείμενο που παριστάνει. Και το θέατρο θα μπορούσε έτσι να είναι - όπως η μιμητική εικόνα - παρουσία και απουσία. Καθώς λοιπόν σήμερα είμαστε πνευματικοί δέσμοι αυτής της "ιδεολογίας της αναπαράστασης", δυσκολευόμαστε ιδιαίτερα να φανταστούμε ένα θέατρο διαφορετικό και ξένο προς αυτήν. Κι όμως το Λατινικό Θέατρο δεν αναπαριστάνει, αλλά παριστάνει πάνω στη σκηνή "κάτι που έγινε αλλοί" κι έχει για στόχο του την τέρψη και τη λήθη των θεατών.

Κάτι άλλο που πρέπει επίσης να τονίσουμε είναι η βασική μουσική διάσταση του Λατινικού Θεάτρου. Πράγματι, αυτό που κανονίζει τις κινήσεις των ηθοποιών και υπαγορεύει τα λόγια τους δεν είναι η αλήθεια, αλλά η μουσική. Τραγουδούν και χορεύουν τα *cantica* τους, ανακάτεμα ήχων και αισθήσεων, οργανώνονται με βάση τον ρυθμό και την απόλαυση των λεκτικών παιχνιδιών.

### *Ένα θέαμα "αγώνων".*

Το Ρωμαϊκό Θέατρο, με όλες τις όψεις του που είναι ασπνήθιστες σε μας, είναι λοι-



πόν ένα διαφορετικό θέατρο, γιατί εγγράφεται στους κόλπους μιας τελετουργικής πρακτικής που ανήκει αποκλειστικά στον ρωμαϊκό πολιτισμό: στους αγώνες - Iudii. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο οι Ρωμαίοι δεν μιλάνε για θέατρο, αλλά για "σκηνικούς αγώνες": Iudii scaenici.

Η σύνδεση αυτή ακριβώς του Ρωμαϊκού θεάτρου με τους αγώνες είναι που καθορίζει την "εγγραφή" του στο ρωμαϊκό χρόνο και χώρο, αλλά και τη ρωμαϊκή αισθητική. Με άλλα λόγια το καλαντάρι και ο χώρος των παραστάσεων, ή η θέση που κατείχαν αυτές στα πλαίσια των διασκέδασεων των Ρωμαίων εξηγούνται από το γεγονός ότι τα σκηνικά θεάματα στη Ρώμη είναι αγώνες. Κατα συνέπεια μόνο με τη μελέτη των ρωμαϊκών αγώνων θα μπορούσαμε να ανασυστήσουμε το Λατινικό Θέατρο, τόσο ως σκηνικό θέαμα όσο και ως γραφή κειμένων, και να επανατοποθετήσουμε όλο αυτό το σύνολο στους κόλπους του ρωμαϊκού πολιτισμού.

## **B. Ρώμη: Ένας πολιτισμός θεαμάτων.**

Οι αγώνες στη Ρώμη είναι σίγουρα ένα από τα πολλά θεάματα της εποχής, με μια σημαντική όμως διαφοροποίηση: στους αγώνες η σχέση ανάμεσα στους θεατές και τους "ηθοποιούς" είναι ακριβώς αντίθετη προς τη σχέση που υπάρχει στα άλλα ρωμαϊκά θεάματα, που είναι "πολιτικά" θεάματα.

Θημιζούμε ότι στη Ρώμη υπάρχουν τέσσερες τύποι πολιτικών θεαμάτων.

### *Τα θεάματα της εξουσίας.*

Η πολιτική εξουσία ενσκηώνεται στα πρόσωπα των αρχόντων, οι σπουδαιότεροι των οποίων ήταν οι τιμητές (censores), οι ύπατοι (consules), οι πράκτορες (praetores) και οι αγορανόμοι (aediles), που σχημάτιζαν αυτό που θα λέγαμε σήμερα κυβερνητική εξουσία και ασκούσαν τα καθήκοντα του προέδρου της δημοκρατίας, των στρατηγών, του δημάρχου της Ρώμης ή των διάφορων υπουργών, κλπ. Η εξουσία τους εξωτερικεύεται με την επισημότητα που τους περιέβαλλε: με το ένδυμά τους (που ήταν το ένδυμα των παλαιών βασιλέων, δηλ. η περιπόρφυρος τήβεννος, η toga praetexta), με τον φιλντισένιο θρόνο και με τη συνοδεία των δώδεκα ραβδούχων: όλα αυτά αποτελούν την "υλοποίηση" αυτής της εξουσίας και προκαλούν στους θεατές-πολίτες αυθόρμητη υπακοή και σεβασμό.

Ο θρίαμβος είναι η σπουδαιότερη σκηνοθεσία της εξουσίας των αρχόντων. Ο νικητής ύπατος αποκτά το εξαιρετικό δικαίωμα να διασχίσει την πόλη - που είναι γενικά απαγορευμένη σε οπλισμένους άνδρες - επικεφαλής των στρατιωτών του επιδεικνύοντας τα λάφυρα που κατέκτησε και τους νικημένους βασιλιάδες, που σέρνονται ξοπίσω του αλυσοδεμένοι. Ο θριαμβευτής με πορφυρό μανδύα και βαμμένα κόκκινα μάγουλα σαν τα αγάλματα των θεών οδηγεί το άρμα του Iuppiter και ανεβαίνει



στο Καπιτώλιο κάτω από τον εκκωφαντικό θόρυβο που κάνουν οι σάλπιγγες. Κι όλη η Ρώμη είναι μαζεμένη κατά μήκος της διαδρομής για να τον επευφημήσει.

Η ίδια η Σύνκλητος, το ανώτερο σώμα, που απαρτίζεται από παλαιούς άρχοντες, είναι αφ' εαυτής ένα θέαμα. Όλοι αυτοί οι ανιστηροί άντρες με την περιπόρφυρη τήβεννο, με την μεγαλόπρεπη, επιβλητική και προσποιητή εμφάνιση, αποπνέουν ένα τόσο εντυπωσιακό κύρος που ένας ξένος προεβεντής δήλωσε κάποτε ότι αντίκρισε σ' αυτούς μια "βουλή βασιλέων".

Η επισημότητα της εξουσίας είναι στη Ρώμη ουσιαστικό πράγμα. Σ' αυτήν βρίσκεται η αλήθεια και η εκδήλωση της ιερής νομιμότητας.

### *Τα θεάματα της δύναμης.*

Οι μεγάλες ρωμαϊκές οικογένειες καταφεύγουν στον ίδιο ακριβώς τύπο θεάματος για να επιβάλλουν εντυπωσιακά την παρουσία τους και να επιβεβαιώσουν την ευγενική τους καταγωγή. Πρόκειται εξάλλου για το μοναδικό μέσο που διαθέτουν, για να γνωστοποιήσουν στα πλήθη τη γενεαλογία τους.

Το σπουδαιότερο θέαμα της αριστοκρατικής δύναμης είναι η κηδεία ενός άρχοντα. Ο νεκρός περιφέρεται σε λιτανεία διαμέσου της πόλης, από το σπίτι του ως το Forum. Μπροστά πηγαίνει η μακριά πομπή των πεθαμένων προγόνων πάνω σε τιμητικά άρματα: οι τελευταίοι παρίστανται με τη μορφή νεκρικών προσωπειών ή κερνών ομοιωμάτων, τα οποία φέρουν "ηθοποιό" με ενδυμασίες αρχόντων, πράγμα που σημαίνει ότι αυτή η "ανάσταση" των προγόνων εξουσιοδοτείται μόνο στην περίπτωση που αυτοί είχαν περιβληθεί κάποιο ανώτερο αξίωμα. Μετά την παρέλαση, που εκτυλίσσεται μέσα σε θόρυβο αυλών και θρήνων, ακολουθεί η εγκατάσταση των προγονικών προσωπειών ή ομοιωμάτων στο Forum πάνω σε φιλντισένιους θρόνους αρχόντων (sehaecules), για να ακούσουν το εγκώμιο του απογόνου τους και στη συνέχεια το δικό τους. Τέλος θα αφήσουν τον νεκρό να συναντήσει την τελευταία του κατοικία έξω από την Πόλη. Το θέαμα αυτών των "φαντασμάτων" μέσα σε όλη την επισημότητα της περασμένης τους δόξας και η υπόμνηση της υψηλής πολιτικής και στρατιωτικής τους δράσης χαράσσουν στις καρδιές των Ρωμαίων την ανάμνηση των επιφανών ανδρών και τους εμφυσούν την αγάπη για την αρετή που γεννά τη δόξα. Το θέαμα αυτό είναι ένα θέαμα μνήμης, είναι η εξύμνηση των πολιτικών αρετών που οδηγούν στα ανώτερα αξιώματα.

Όταν οι οικογένειες είναι πλούσιες και δυνατές, προσθέτουν στο θέαμα και αγώνες μονομάχων που διεξάγονται στο Forum<sup>1</sup>. Εκεί επίσης οι θεατές θαυμάζουν το θάρρος

<sup>1</sup> Δεν πρόκειται για αληθινούς αγώνες, αλλά για "καθήκοντα", γι' αυτό και οι Ρωμαίοι τους αποκαλούν murea. Δεν έχουν τίποτα το "αγωνιστικό" και όλα σ' αυτούς είναι αληθινά: το αίμα που κυλάει κι ο νικημένος που υποκύπτει στα τραύματά του.



των διαγωνιζόμενων και το θέαμα θεωρείται - στα μάτια ενός ανθρώπου σαν τον Κικέρωνα - ως ένα μάθημα αρετής.

Γενικά, η δύναμη των ευγενών οικογενειών, για να "υπάρχει", οφείλει να επιδεικνύεται στους δημόσιους χώρους. Ένα πολιτικό πρόσωπο δεν μετακινείται μέσα στην Πόλη παρά μονάχα με τη συνοδεία *πελατών*. Όσο πιο πολυάριθμο είναι το πλήθος τους τόσο σημαντικότερο κοινωνικά θεωρείται το πρόσωπο που αυτοί συνοδεύουν.

#### *Τα θρησκευτικά θεάματα.*

Η βασική πράξη της ρωμαϊκής θρησκείας είναι η *θυσία*. Η τελετουργική δηλ. θανάτωση ενός οικιακού ζώου πάνω σε έναν αναμμένο βωμό, και στη συνέχεια η διανομή της σάρκας του ανάμεσα στα σπουδαιότερα πρόσωπα που συμμετέχουν στη θυσία. Ιδιωτική ή δημόσια, η θυσία είναι πάντα μια *συλλογική πράξη* που περιλαμβάνει *ηθοποιούς και θεατές*. Και υπάρχουν δυο τρόποι να συμμετάσχει κανείς στη θυσία. Ή παίρνοντας και τρώγοντας ένα μέρος από το θυσιασμένο ζώο ή παρακολουθώντας απλά την τελετουργία. Έτσι η "παραιτήρηση" (το κοίταγμα) μπορεί να είναι επίσης "πράξη". Δεν αποτελεί οπωσδήποτε απόδειξη παθητικότητας.

#### *Τα θεάματα του λόγου.*

Η πολιτική ζωή στη Ρώμη είναι η ζωή μιας δημοκρατίας: η δραστική δύναμη είναι ο λόγος. Οι άρχοντες εκλέγονται, οι νόμοι ψηφίζονται. Κυβερνώ σημαίνει πρώτα από όλα *πείθω*. Από εδώ πηγάζει ο σημαντικός ρόλος που παίζει η *εγγλωττία*, μια εγγλωττία εμφανίζεται συγχρόνως ως *φιλοσοφία και ρητορική*.

Στη Σύγκλητο οι πολιτικοί άνδρες μιλούν μπροστά σε ένα κοινό που ένα μέρος του θα ψηφίσει, ένα άλλο όχι. Το δικαίωμα ψήφου δεν ανήκει σε όλους. Αλλά ανάμεσα στους έχοντες δικαίωμα ψήφου κι αυτούς που είναι αποκλεισμένοι από την πολιτική ζωή, υπάρχουν και οι πολίτες που με την παρουσία τους και - ανάλογα με την περίπτωση - με τις επιδοκμασίες ή τις αποδοκμασίες τους, συμμετέχουν ενεργά στην πολιτική ζωή.

Το άλλο σημαντικό θέαμα του λόγου προσφέρεται από τους *δικηγόρους* στο *Forum*, στη διάρκεια της δικαστικής διαδικασίας. Εκεί παίρνει το βάφτισμα του πινός κάθε πολιτικό πρόσωπο. Γίνεται γνωστό υπερασπιζόμενο τους φίλους του και "κατηγορώντας" τους παραδοσιακούς εχθρούς της οικογένειάς του. Αναπτύσσει τα επιχειρήματά του σε ένα ακροατήριο αργόσχολων που συνωστίζονται τα προινά γύρω από το δικαστικό βήμα. Η παρουσία τους είναι απαραίτητη στους δικηγόρους. Ο Κικέρωνας για παράδειγμα υποστήριξε πως δεν μπορεί να δημηγορήσει σε δικαστήριο, αν δεν υπήρχε ακροατήριο.

Στη ρωμαϊκή δημοκρατία η πολιτική ζωή αποτελείται κατά μεγάλο μέρος από θεάματα. Οι *ηθοποιοί* τους ταυτίζονται με τους πολιτικούς πρωταγωνι-



στές: άρχοντες, ιερείς και δραστήρια μέλη της πολιτικής τάξης. Οι θεατές είναι οι απλοί πολίτες: Θεατές σίγουρα, αλλά καθόλου παθητικοί. Η παρουσία τους αποτελεί ένα είδος "νομιμοποίησης" των πράξεων της πολιτικής ζωής. Και η Ρώμη επιβεβαιώνει τη νομιμότητα μιας εξουσίας του θεάματος και την αλήθεια των εντυπώσεων, στις οποίες δεν αντί-τάσσει καμιά εσκατερικότητα.

### Γ. Η θέση των αγώνων στο ρωμαϊκό πολιτισμό.

Οι αγώνες εισάγουν ένα είδος διακοπής στην πολιτική ζωή, μιας διακοπής που βρίσκεται στο μεταίχμιο της αντίθεσης ανάμεσα σε δυο βασικές αξίες του ρωμαϊκού πολιτισμού: το *otium* και το *negotium*, τη "διασκέδαση", τη "χαλάρωση", την "ανάπαυση" από τη μια μεριά, και την "πολιτική δραστηριότητα" από την άλλη.

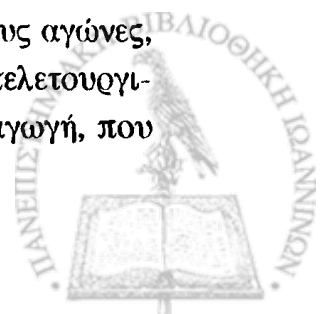
#### *Το otium και το negotium..*

Στα πρώτα χρόνια της Ρώμης, οι μόνοι αγώνες που υπήρχαν ήταν οι Μεγάλοι Αγώνες ή Ρωμαϊκοί Αγώνες· η διεξαγωγή τους συνέπιπτε με το τέλος της πολεμικής περιόδου, που διαρκούσε από τον Μάρτη ως τον Οκτώβρη, και σημάδευε την επιστροφή του στρατού στην Πόλη. Οι αγώνες είναι μια τελετουργία. Συμβάλλουν στο "πέρισμα" αυτών που απουσίαζαν σε εκστρατεία, από την κατάσταση του στρατιώτη στη κατάσταση του πολίτη, και τους επαναφέρουν στην Πόλη, όπου απαγορεύεται η είσοδος του στρατού.

Η εποχή των αγώνων είναι η εποχή του *otium*, δηλ., σε αντίθεση με τον πόλεμο, η εποχή της ανάπαυσης, της διασκέδασης, της ειρήνης, της απαλλαγής από τις υποχρεώσεις του πολίτη. Πόλεμος σημαίνει στρατιωτική ιεραρχία, αδιάκοπη προσπάθεια, πειθαρχία, εγκράτεια, σωματική ένταση, βία. Το ίδιο σημαίνει και η πολιτική ζωή με αφαίρεση της βίας. Έτσι για μια μέρα - κι αργότερα για περισσότερες μέρες - η Ρώμη ξεχνώντας μαζί πόλεμο και πολιτική ζωή αφιερώνεται αποκλειστικά στον *Jupiter Capitolinus*, το θεό της ειρήνης, της αντιβίας και της συλλογικής διασκέδασης, που είναι η ουσία των *ludi*.

#### *Το τελετουργικό των αγώνων.*

Οι αγώνες αρχίζουν με μια λιτανεία, που ξεκινάει από το Πεδίο του Άρεως - τον ανοιχτό χώρο έξω από την πόλη, όπου συγκεντρώνεται ο ρωμαϊκός στρατός - και καταλήγει στο ναό του *Jupiter*, στο Καπιτώλιο, που ήταν ο θεός των αγώνων, κι από εκεί κατευθύνεται στη συνέχεια στο Μεγάλο Τσίρκο. Η πομπή - *rompa ludicra* - οδηγείται από τον πραιτόρα ή γενικά από αυτόν που προσφέρει τους αγώνες, τον *editor*, που φορά το ένδυμα του πραιτόρα. Οι βασικοί ηθοποιοί του τελετουργικού είναι οι *ludiones* ή *ludii*, νεαρά παλικάρια με ευγενή γενικά καταγωγή, που



χορεύουν ασταμάτητα στους ήχους των αυλών. Αν η πομπή σταματήσει, οφείλουν να πηδούν επί τόπου, καθώς η μουσική και ο χορός των *Iudiones* είναι σ' αυτό το σημείο απαραίτητα στοιχεία του τελετουργικού σε βαθμό που, αν διακοπούν το ένα ή το άλλο, η τελετή πρέπει να ξεκινήσει πάλι από την αρχή!

Η ρίζα *Iud-* από την οποία παράγονται οι λέξεις *Iudi* και *Iudiones* σημαίνει στα Λατινικά τη μίμηση "σχημάτων" και "χειρονομιών" με το χορό. Τη μίμηση αυτή τη συναντούμε στη διδασκαλία των μαθητών και την εκγύμναση των μονομάχων. Μπορεί όμως να τη βρούμε και ως γελοία μίμηση μιας σοβαρής πράξης, όπως είναι ο πόλεμος. Με λίγα λόγια πρόκειται για παιχνίδι του σώματος και της φωνής που δεν έχει άλλο στόχο πέρα από τον εαυτό του. Χωρίς καμιά σοβαρότητα, δεν επιδιώκει ποτέ κάποιο αποτέλεσμα.

Το Μεγάλο Τσίρκο ήταν ένας ιππόδρομος στη νότια πλευρά της Ρώμης, στην κοιλάδα που χωρίζει τους λόφους *Palatinum* και *Aventinum*. Αρχικά ήταν αφιερωμένο αποκλειστικά σε αματοδρομίες και ιπποδρομίες, αλλά στη συνέχεια γίνονταν εκεί "κινήγια" και επιδείξεις αγρών ζώων, όχι όμως και αγώνες μονομάχων. Στο χώρο αυτό το πλήθος της Ρώμης, στριμωγμένο στις κερκίδες κατά μήκος της πίστας που είχε το σχήμα ενός μακρόστενου U, βάζει τα στοιχήματά του και ενθαρρύνει τους αναβάτες με φωνές και ουρλιαχτά.

Από τον 4<sup>ο</sup> αι. π. Χ. προστίθεται αρχικά μία και αργότερα περισσότερες μέρες αγωνικών αγώνων, που παρεμβάλλονται ανάμεσα στην πομπή και τους αγώνες του τσίρκου, και διεξάγονται είτε στο *Forum* είτε μπροστά σε κάποιον ναό. Κατασκευάζουν ένα "σκηνικό τοίχο" και κάποτε προσθέτουν κερκίδες. Πρόκειται βέβαια για ένα προκαωρινό θέατρο και η πομπή πηγαίνει στο θέατρο, όπως πηγαίνει και στο τσίρκο.

Μετά το θέαμα η γιορτή συνεχίζεται με συμπόσια και διανομή φαγητών.

### *Οι αγώνες "αντιστρέφουν" τα πολιτικά θεάματα.*

Οι *Iudi* είναι επομένως ένα θέαμα που ορίζεται σε σχέση με τα άλλα ρωμαϊκά θεάματα όπως ορίζεται το *otium* σε σχέση με το *negotium*, όπως η ειρήνη σε σχέση με τον πόλεμο.

Το πλήθος των Ρωμαίων συμμετέχει στο τελετουργικό των αγώνων ως κοινό, ως θεατές και ακροατές. Οι Ρωμαίοι ακούν και βλέπουν, αρχικά στη διαδρομή της λιτανείας, και στη συνέχεια στο τσίρκο και το θέατρο. Ξεκαρδίζονται με τις αστειότητες των *Iudiones*, ζητωκραυγάζουν υπέρ των νικητών του ιπποδρομίου, χειροκροτούν τους ηθοποιούς. Πρόκειται για ένα μπερδεμένο και "αναρχικό" πλήθος. Για πολλά χρόνια οι Ρωμαίοι κάθονται στις κερκίδες κατά το κέφι τους· μόνη εξαίρεση οι συγκλητικοί που διαθέτουν πάγκους στην ορχήστρα.

Αυτούς τους οποίους βλέπει το πλήθος, οι πρωταγωνιστές δηλ. των αγώνων, είναι





"γελίοι", όπως οι *Iudicium* της πομπής ή, χειρότερα ακόμη, ηθικά και κοινωνικά απεχθείς: ηνίοχοι, αναβίτες, χορευτές και κλόουν.

Το θέαμα λαμβάνει χώρα μέσα σε μια "εξωπραγματική", "φανταστική" ατμόσφαιρα, μέσα σε μουσικές και αρώματα, όπου το πλήθος καλοδηγείται μόνο από το κέφι των αισθήσεων.

Όλα αυτά συνιστούν αυτό που οι αρχαίοι αποκαλούσαν "άδεια" ή "ελευθεριότητα των αγώνων" (*licentia ludicra*), αντιθέτοντάς την προς την ελευθερία (*libertas*). Η *libertas* συνδέεται με την ενάσκηση των πολιτικών δικαιωμάτων και είναι παρούσα στα πολιτικά θεάματα· αντίθετα *licentia* είναι η χαλάρωση, η ελάττωση της δραστηριότητας, ή ακόμα η παραφορά των παθών. Είναι αυτή που κυριαρχεί στα θεάματα των αγώνων.

Η ελευθεριότητα των *Iudi*, που μόλις περιγράψαμε συνιστά αυτό που αποκαλούμε στις μέρες μας "συνθήκες" ή "περιβάλλον υποδοχής" του λατινικού θεάτρου. Το κοινό που "δέχεται" το θέατρο είναι το πλήθος που παρακολουθεί τους αγώνες, ένα πλήθος που βρίσκεται "σε διακοπές" από την πολιτική και τη σοβαρότητα.

Το θέατρο, διασκεδαστικό θέαμα, θέαμα αγώνων είναι λοιπόν ένα μουσικό θέατρο, αποκομμένο από την πολιτική πραγματικότητα, και γνωρίζει μονάχα το όνειρο και το γέλιο. Δεν είναι ένα θέατρο που έχει για στόχο του την αναπαράσταση, τη *μίμηση*.

#### **Δ. Η υλική "πραγμάτωση" των σκηνικών θεαμάτων**

*Ο χρόνος (= ο χρόνος των αγώνων).*

Το *καλαντάρι*. Όπως σημειώσαμε ήδη, υπάρχουν δύο τύποι αγώνων: οι ιδιωτικοί και οι δημόσιοι, που επαναλαμβάνονται κάθε χρόνο· ο αριθμός των δημόσιων *Iudi* αυξάνει, όπως είδαμε, συνεχώς στη διάρκεια της ρωμαϊκής ιστορίας και ο χρόνος διεξαγωγής τους εντάσσεται ουσιαστικά στην ίδια χρονική περίοδο, που συμπίπτει με την περίοδο των στρατιωτικών επιχειρήσεων, τη μόνη δηλ. περίοδο που η τελετουργία της επιστροφής του στρατού έχει νόημα. Στα τελευταία χρόνια της Δημοκρατίας υπάρχουν έξι ετήσιοι δημόσιοι αγώνες αφιερωμένοι σε κάποια θεότητα:

- οι *Ρωμαϊκοί* αγώνες (*Iudi Romani*), που διαρκούν από 4 ως 19 Σεπτεμβρίου·
- οι αγώνες των *Πληβείων* (*Iudi Plebeii*), από 4 ως 17 Νοεμβρίου·
- οι αγώνες προς τιμήν της θεάς *Ceres* (*Iudi Cerialis*), από 10 ως 19 Απριλίου·
- οι αγώνες προς τιμήν του *Απόλλωνα* (*Iudi Apollinares*), από 6 ως 13 Ιουλίου·
- οι αγώνες προς τιμήν της *Μεγάλης Μητέρας* (Κυβέλη: *Magna Mater*: *Iudi Megalenses*), από 4 ως 10 Απριλίου και
- τα "*Ανθεστήρια*", αγώνες προς τιμήν της "θεάς των λουλουδιών" *Flora* (*Iudi*



Florales), από 28 Απριλίου ως 3 Μαΐου.

Εδώ πρέπει να προσθέσουμε τους αγώνες που αφιερώθηκαν διαδοχικά στις νίκες του Σύλλα και έπειτα του Καίσαρα, που διεξάγονταν κάθε Σεπτέμβρη κι αργότερα κάθε Ιούλιο.

Στη διάρκεια των παραπάνω Iudi δυο στις τρεις μέρες καταλαμβάνονται από σκηνικά θεάματα, πριν ακριβώς από τους αγώνες του τσίρκου.

Οι ιδιωτικοί αγώνες γίνονταν - όπως προαναφέραμε - από ευγενείς οικογένειες με την ευκαιρία κάποιων σημαντικών γεγονότων: θριάμβων, κηδειών, ευτυχημένων επετείων κλπ. Ιδιαίτερη μνεία πρέπει να γίνει στους αναθηματικούς αγώνες, που ακολουθούσαν την εκπλήρωση κάποιας παράκλησης σε μια θεότητα, παράκλησης που είχε γίνει σε ιδιαίτερα κρίσιμη στιγμή: μάχη, θύελλα, ναιάγιο κλπ. Σ' αυτές τις περιπτώσεις δεν υπάρχει κανένας ημερολογιακός περιορισμός, έστω και αν παραδοσιακά οι αγώνες διεξάγονται στη διάρκεια του στρατιωτικού θέρους.

*Η ώρα.* Το θέαμα αρχίζει πρωί πρωί και αντικαθιστά τις συνηθισμένες πολιτικές δραστηριότητες. Γι' αυτό και οι μέρες των Iudi είναι μέρες γιορτής και κάθε πολιτική δραστηριότητα διακόπτεται. Μονάχα η Σύγκλητος, που διέπεται από ένα εντελώς ιδιαίτερο status, μπορεί να λειτουργήσει αυτές τις μέρες.

Το θέαμα μπορεί να διαρκέσει πολύ: το ρωμαϊκό κοινό είναι αχόρταγο. Και οι σκηνοθέτες το επιμηκύνουν προσθέτοντας παρελάσεις βοιβίων κομπάρσων ή ακόμα, σε μερικές περιπτώσεις, φτάνοντας στο σημείο να οργανώσουν αληθινές πομπές θριάμβων, σαν αυτή που πέρασε πάνω στη σκηνή που παρίστανε την επιστροφή του Αγαμέμνονα με τα ατέλειωτα τρωικά λάφυρα, στη διάρκεια μιας τραγωδίας, που είχε για θέμα της ένα επεισόδιο από το μύθο των Ατρειδών (βλ. πιο κάτω υποσημ. 3).

*Ο τόπος.* Ο τόπος των σκηνικών θεαμάτων είναι το θέατρο, ωστόσο για πολλά χρόνια δεν υπήρχε στη Ρώμη ούτε κάποιος ειδικός χώρος ούτε κάποιο ειδικό μνημείο ή κτήριο ούτε τέλος κάποιο ειδικό όνομα γι' αυτό. Ο ελληνικός όρος *θέατρον* σημαίνει "τόπος, μέρος από όπου κανείς θεάται, παρατηρεί" και δεν έχει κάποια αντίστοιχη λέξη στα Λατινικά, ίσως γιατί το θέατρο στη Ρώμη εννοείται ως "τόπος, μέρος όπου κανείς ακούει". Όπως και να έχουν τα πράγματα, το γεγονός είναι ότι για τρεις περίπου αιώνες τα σκηνικά θεάματα δίνονταν σε προσωρινά θέατρα, που κάποτε μάλιστα περιορίζονταν σε μια απλή "σκηνή".

*Η θεατρική αρχιτεκτονική.* Οι ρωμαίοι αρχιτέκτονες ακολούθησαν στην ανοικοδόμηση των θεάτρων ένα γενικό σχήμα εμπνευσμένο έντονα από τα ελληνικά θέατρα, όπου όμως εισήγαγαν τρεις ουσιαστικές διαφορές:

-- η *ορχήστρα* έχει ημικυκλική μορφή και καταλαμβάνεται από πολυθρόνες:

νες:



-- η ακουστική βελτιώνεται με τη χρήση μπρούτζινων ή πήλινων δοχείων, που τοποθετούνται κάτω από τις θέσεις των θεατών στις κερκίδες

-- ο τοίχος της σκηνής είναι πολύ ψηλός.

Αυτό όμως που πάνω από όλα καθορίζει το ρωμαϊκό θέατρο είναι η *scaena*, από όπου προέρχεται και η έκφραση *Iudi scaenici* ("σκηνικοί αγώνες"), που δηλώνει στη Ρώμη τις θεατρικές παρουσιάσεις.

Ο νεοελληνικός όρος *σκηνή* με τον οποίο αποδίδουμε συνήθως τη λατινική λέξη *scaena* δεν αντιστοιχεί ακριβώς στο λατινικό όρο. Με τη λ. *σκηνή* εννοούμε μια "εξέδρα", ενώ οι Ρωμαίοι εννοούσαν τον τοίχο της σκηνής, που υψωνόταν απέναντι από τους θεατές. Έχοντας πάνω του τρία "ανοίγματα", τρεις πόρτες, ο τοίχος της σκηνής παρουσιάζει την κενή πρόσοψη ενός φανταστικού κόσμου από όπου θα βγουν τα "πρόσωπα", οι ηθοποιοί, για να παίξουν τους ρόλους τους. Η *scaena* είναι στην πραγματικότητα το στοιχείο που καθορίζει το θέατρο ως χώρο του "πλάσματος", των "κενών φαινομένων" και των δίχως πρότυπα "φαντασιώσεων".

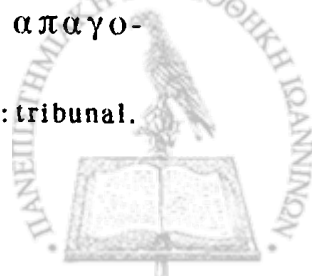
Ο τοίχος αυτός της σκηνής είναι πολύ ψηλός, και συχνά πλούσια διακοσμημένος με πολύτιμα υλικά. Ζωγραφισμένα υφάσματα κερκωμένα σε τριγωνικά *tournequets* αποτελούν τον κινητό διάκοσμο του έργου. Μια αυλαία υψώνεται από το βάθος μιας κοιλότητας που βρίσκεται ανάμεσα στη σκηνή και τα καθίσματα της ορχήστρας, πράγμα που σημαίνει ότι, στη Ρώμη, το έργο άρχιζε όταν έπεφτε η αυλαία!...

*Cauea* είναι ένας άλλος τεχνικός όρος που χρησιμοποιείται στα Λατινικά και δηλώνει το χώρο που κάθονται οι θεατές απέναντι από τη σκηνή. Οι κερκίδες και τα καθίσματα δεν είναι απαραίτητα, στην αρχή τουλάχιστο. Και ορισμένοι αυστηροί άρχοντες επιχείρησαν στους πρώτους αιώνες της Δημοκρατίας να απαγορεύσουν την κατασκευή καθισμάτων στα θέατρα, με την ελπίδα πως υποχρεώνοντας τους θεατές σε ορθοστασία θα πολεμούσαν τη μαλθακότητα των σωμάτων των πανηγυριστών και θα περιορίζαν το χρόνο των παραστάσεων. Ωστόσο οι διοργανωτές των σκηνικών θεαμάτων παρέκαμψαν την απαγόρευση αρχικά με την κατασκευή του ψηλού τοίχου της σκηνής απέναντι από τα σκαλοπάτια κάποιου ναού, και αργότερα κατασκευάζοντας τεράστιες ξύλινες "κερκίδες" που υποδέχονταν τις χιλιάδες των θεατών.

Οι θεατές μπαίνουν στην *cauea* από δυο διαδρόμους που υπάρχουν κάτω από το θέατρο και καταλήγουν στη ορχήστρα<sup>2</sup>. Κι από εκεί κατευθύνονται με τη βοήθεια μιας σειράς από σκάλες στις κερκίδες.

Τα θέατρα της Ρώμης. Ενώ σε αρκετές επαρχιακές πόλεις (π. χ. Πομπηία, Αγλες, Orange κλπ.) κατασκευάστηκαν νωρίς μόνιμα πέτρινα θέατρα, η Ρώμη αντίθετα δεν απέκτησε μόνιμο θέατρο παρά μόλις το έτος 55 π. Χ. Η κατασκευή τους απαγο-

<sup>2</sup> Κάθε μια από αυτές τις εισόδους βρίσκεται κάτω από ένα ψηλό τιμητικό θεωρείο: *tribunal*.



ρευόταν για λόγους πολιτικοθρησκευτικούς. Οι ευγενείς θεωρούσαν επικίνδυνη την ύπαρξη ενός μόνιμου χώρου, όπου οι Πληβείοι θα μπορούσαν να συγκεντρώνονται μαζικά και να ακούνε τα κηρύγματα κάποιου λαϊκού αρχηγού εκμεταλλευόμενοι την άριστη ακουστική της *causa*. Συγχρόνως ένας τέτοιος χώρος φαινόταν ηθικά και θρησκευτικά επικίνδυνος, αν τον χρησιμοποιούσαν για πολιτικούς στόχους, καθώς οι νωχελικά καθισμένοι στις κερκίδες θεατές, με αποχαινωμένο σώμα, έχουν απολέσει τη βούληση και την κριτική τους ικανότητα, με αποτέλεσμα να γοητεύονται εύκολα από τα γλυκόλογα των δημαγωγών. Άλλος ο χρόνος κι άλλος ο χώρος των αγώνων και της πολιτικής: η ανάμιξή τους αποτελεί ιεροσιλία.

Έτσι στη Ρώμη για πολλά χρόνια κατασκευάζουν μόνο προσωρινά θέατρα, με αποτέλεσμα ορισμένοι διοργανωτές θεατρικών παραστάσεων να οδηγηθούν σε οικονομική καταστροφή εξαιτίας των εξόδων που έκαναν για την κατασκευή ενός μνημείου που θα ζούσε το πολύ μερικές βδομάδες.

Το 55 π. Χ., ο Πομπήιος εγκαινιάζει το πρώτο μόνιμο θέατρο στο Πεδίο του Άρεως<sup>3</sup>. Για να παρακάμψει την απαγόρευση που υπήρχε φρόντισε ώστε οι κερκίδες να σχηματίζουν την τεράστια σκάλα που οδηγούσε στο ναό της *Venus* που δέσποζε πάνω από το θέατρο. Από την άλλη πλευρά η επιλογή του Πεδίου του Άρεως για την κατασκευή του θεάτρου δείχνει ότι η αρχαία συμβολική σημασία του χώρου πήγαινε να ξεχαστεί. Το Πεδίο του Άρεως ήταν, θυμίζουμε, ο χώρος του πολέμου, από όπου ξεκινούσε η μεγάλη πομπή για να μπει στην Πόλη και να οδηγήσει στο Μεγάλο Τσίρκο τους στρατιώτες μεταμορφωμένους πια σε πολίτες. Στο Πεδίο του Άρεως γίνονταν οι εκλογικές συγκυρώσεις για την ανάδειξη των ανώτερων αξιωματούχων του κράτους και την ψήφιση των νόμων. Ήταν ο τόπος του *bellum* και του *negotium*, της άρνησης δηλ. του *otium*. Η Δημοκρατία σε λίγο θα χαθεί και το θέατρο θα καταλάβει μια άλλη θέση στα χρόνια της Αυτοκρατορίας, χωρίς πάντως να αλλάξει σημασία.

Το θέατρο λοιπόν ριζώνει στο έδαφος της Ρώμης. Στο εξής δεν θα αποτελεί μια παρενθεση στη ζωή των πολιτών. Λίγα χρόνια αργότερα, ο Αύγουστος θα μεγαλώσει το ζωτικό χώρο της πόλης ενσωματώνοντας έτσι στη Ρώμη το Πεδίο του Άρεως. Κατασκεύασε τότε εκεί ένα καινούριο θέατρο, το λεγόμενο θέατρο του Μάρκελλου, τα εγκαίνια του οποίου έγιναν το 13 μ. Χ. Την ίδια εποχή κατασκευάστηκε και το θέατρο του *Balbus*. Συνολικά 40 περίπου χιλιάδες θέσεις, που ήταν όμως ανεπαρκείς για να ικανοποιήσουν τις θεατρικές ανάγκες της Ρώμης. Έτσι οι Ρωμαίοι εξακολούθησαν να κατασκευάζουν προσωρινά θέατρα σε όλη τη διάρκεια της Αυτοκρατορίας.

<sup>3</sup> Σύμφωνα με μια πληροφορία το θέατρο εγκαινιάστηκε με την ιεραρχία του Λαζίου Κληταμνήστρα, στη διάρκεια της οποίας πέφισαν στη σκηνή (επί αρκετές ώρες!) πενταζόσια μοιλιάρια και τρεις χιλιάδες άρματα, χώρια οι ατέλειστοι ελέγαντες και οι στρουθοκάμηλοι, σε αναστατάσια της θεαματικής ποιότητος που κουβιλούσε τα λάφυρα της Γροίας.



Στο εξής το θέατρο έχει τη δική του θέση στο οικοδομικό σχέδιο κάθε πόλης που θα θεμελιώσουν οι Ρωμαίοι, και εξελίσσεται έτσι σε απαραίτητο δημόσιο μνημείο. Η αρχιτεκτονική των μόνιμων θεάτρων αντιγράφει, όπως είναι φυσικό, την αρχιτεκτονική των ξύλινων θεάτρων που προηγήθηκαν και που - σε αντίθεση με τα ελληνικά - σπάνια αξιοποιούσαν τα πλεονεκτήματα που πρόσφεραν οι φυσικές πλαγιές. Οι σκηνηικοί αγώνες αγνοούσαν την πραγματικότητα της Ρώμης και την ιερή της τοπογραφία. Το θέατρο είναι μια "ουτοποπία", ένα αφηρημένο οικοδόμημα. Έτσι εξηγείται το γεγονός ότι οι κερκίδες όλων των ρωμαϊκών θεάτρων στηρίζονται πάνω σε μια κολοσσιαία υποδομή στο σχήμα διαδοχικών γαλαριών, που η μιά τους στηρίζεται πάνω στην άλλη "βλέποντας" πάντα προς τα έξω. Το πέρασμα από το ξύλο στην πέτρα εισάγει τη χρήση του θόλου, ο οποίος δεν ανήκει στις ελληνικές αρχιτεκτονικές μορφές, είναι όμως απαραίτητος για να υποστηρίξει το βάρος τέτοιων κατασκευών.

*Το κοινό και ο διοργανωτής των αγώνων: οι συνθήκες της υποδοχής.*

Το θέαμα είναι μια ανταλλαγή. Οι θεατές φτάνουν στο θέατρο πρωί πρωί, όπως είπαμε, και θρονιάζονται στις κερκίδες κατά το κέφι τους. Είναι οι βασιλιάδες της γιορτής. Ο διοργανωτής των αγώνων είτε αυτός είναι κάποιος άρχοντας είτε απλός ιδιώτης, δεν έχει παρά ένα και μόνο στόχο: να τους ικανοποιήσει και να επισύρει πάνω του τη συμπάθεια του πλήθους, αφού το κοινό των θεάτρων, επιστρέφοντας στη ζωή του πολίτη, αποτελεί κατά μεγάλο μέρος το εκλεκτορικό σώμα.

Η ρωμαϊκή πολιτική ζωή είναι μια διαρκής ανταλλαγή ανάμεσα στην πολιτική τάξη και τον ρωμαϊκό λαό: οι ευγενείς "αναλίσκονται" κυριολεκτικά σε εκδουλεύσεις, δώρα και γιορτές που προσφέρουν στους φίλους τους, στα μέλη της "φυλής" τους και σε ολόκληρο το ρωμαϊκό λαό, εξασφαλίζοντας ως αντάλλαγμα την υποστήριξη των φίλων τους, την ενίσχυση των πελατών τους και τις ψήφους του λαού. Επευφημούνται στο Forum και συνοδεύονται ως το σπίτι τους από ένα θερμό πλήθος· εκλέγονται στρατηγοί για μακρινές εκστρατείες και κυβερνήτες πλούσιων επαρχιών. Ξαναγεμίζουν τα άδεια ταμεία τους και ο μηχανισμός ξεκινάει από την αρχή. Οι αγώνες είναι ένα από τα μέρη αυτής της πολιτικής ανταλλαγής.

*Η πολυτέλεια των θεαμάτων.* Δεν υπήρχε καμιά περίπτωση το σκηνηικό θέαμα να μην ανατασκορβεί στην προσδοκία του κοινού, τόσο για κοινωνιολογικούς λόγους - αυτούς που μόλις είδαμε - όσο και για θρησκευτικούς, καθώς έπρεπε να γίνει σεβαστό το τελετουργικό των Iudici. Η παραπάνω δέση "συγκλιόντων" λόγων αποτελεί ό,τι αποκαλούμε "συνθήκες υποδοχής".

Για να ανταποκριθεί στις προσδοκίες του κοινού, ο διοργανωτής των αγώνων θέτει σε λειτουργία μια σειρά από πολυτελή τεχνάσματα με σκοπό να δημιουργήσει μια "εξωπραγματική" και ηδυπαθή ατμόσφαιρα. Ο τοίχος της σκηνης διακοσμείται με χρυσό, φίλ-



ντισι και γυαλί που τραβάνε το φως. Ένα τεράστιο νε l u m τεντωμένο πάνω από τους θεατές, τους προστατεύει από τον ήλιο, ρίχνοντας συγχρόνως πάνω τους πολύχρωμο φως, ενώ παντού καπνίζουν αρώματα. Ο e d i t o r των αγώνων αφανίζεται, τέλος, κυριολεκτικά πληρώνοντας τα έξοδα των "μηχανών", των κουστουμιών, των φημισμένων ηθοποιών, των τραγουδιστών, των μουσικών και των κομπάρσων, για να δημιουργήσει ένα "ολοκληρωτικό" θέαμα που αποτελεί τη μεγαλύτερη ευφροσύνη των Ρωμαίων πανηγυριστών.

### *Η απειθαρχία του κοινού.*

Το θεατρικό κοινό έκανε χρήση, αλλά και κατάχρηση της ελευθερότητας που επικρατούσε στους αγώνες. Εκδηλωνόταν με μεγάλο θόρυβο υπέρ των ηθοποιών που συμπαθούσε· οι "βεντέτες" βέβαια διέθεταν, όπως και σήμερα, τους κλακιδόρους τους· κάποτε μάλιστα μια συμμορία οπαδίων έρχεται στα χέρια με τη συμμορία κάποιου ανταγωνιστή ηθοποιού· δεν αποκλειόταν η συμπλοκή να οδηγήσει και σε φόνους.

Τα χειροκροτήματα είχαν τη δική τους σημασία και λειτουργία στους κόλπους των αγώνων· έδειχναν την ικανοποίηση των θεατών και αφιερώνονταν στον οργανωτή των l u d i , που "προήδρευε" από το ψηλό τιμητικό θεωρείο του. Σήμαιναν ότι οι αγώνες ανταποκρίθηκαν στις προσδοκίες του κοινού. Τα χειροκροτήματα είχαν επίσης τελετουργικό νόημα: σηματοδοτούσαν το τέλος του σκηνηικού θεάματος και τη συνέχιση των αγώνων. Το θέατρο δεν διέκοπτε την ενχάρωτη διάθεση των πανηγυριστών, αντίθετα μάλιστα το τέλος του θεάματος συντελούσε στην αναθέριμανσή της. Η λύπη και η δυσαρέσκεια του κοινού θα ήταν άσχημος οίωνός, καθώς θα προανήγγελλε την εκλογική αποτυχία του e d i t o r των αγώνων και, συγχρόνως, θα είχε και θρησκευτικές προεκτάσεις με τη διακοπή της εύθυμης ατμόσφαιρας, που σε τελευταία ανάλυση θα σήμαινε διακοπή των αγώνων.

Η πολιτική σημασία που είχε το θέαμα για τον διοργανωτή των αγώνων νομιμοποιούσε εξάλλου ορισμένες "πολιτικές εκδηλώσεις" από μέρους των θεατών.

Κατά την είσοδο στο θέατρο γνωστών αξιωματούχων και πολιτικών προσώπων μπορούσαν να ακουστούν σφουρίγματα ή χειροκροτήματα. Και οι αποδέκτες μετρούσαν έτσι το βαθμό της δημοτικότητας ή της αντιδημοτικότητάς τους. Μερικές φορές οι κραυγές του κοινού αναφέρονταν σε διάφορες διεκδικήσεις, στην απαίτηση δίωξης κάποιου εγκληματία ή του επαναπατρισμού ενός εξορίστου.

Στη διάρκεια των παραστάσεων, συνέβαινε κάποτε οι θεατές να διαστρέφουν μια "ατάκα" και να τη συνδέσουν με τη σύγχρονη πραγματικότητα. Έτσι, για παράδειγμα, έδειξε κάποτε το κοινό το μίσος του για τον Η ο μ π λ i ο ή την αγάπη του για τον Κ i κ έ ρ ω ν α .

Πρόκειται όμως τότε για διακοπή του θεάματος. Γιατί όχι μόνο απαγορευ-



εται οποιοσδήποτε σκηνικός υπαινιγμός σε πρόσωπα *έν ζωή*, αλλά ακόμη, όπως το σημειώσαμε ήδη, το πνεύμα των αγώνων καθιστά αδύνατη οποιαδήποτε συμβολική χρήση των θεατρικών χαρακτήρων, που δεν μπορούσαν ποτέ να είναι η εικόνα κάποιου συγκεκριμένου προσώπου. Κατά συνέπεια, η μουσική σταματούσε, ο ηθοποιός σταματούσε κι αυτός να παίζει το ρόλο του και απάγγελλε την "ατάκα" του σε προσωπικό επίπεδο. Οι ιαχές και τα επιφωνήματα ξεσπούσαν, αυτός την επαναλάμβανε και η παράσταση μεταμορφωνόταν σε ένα είδος "πολιτικού meeting", κάτι που εξάλλου μπορούσε να προκαλέσει τη δίωξη του υπεύθυνου της διακοπής για θρησκευτικό παράπτωμα.

Γενικά, οι αγώνες συνιστούν στη Ρώμη ένα "ελεύθερο διάλειμμα", όπως και όλα τα άλλα θεάματα συμπεριλαμβανομένων και των πολιτικών, όπου η ανεπίσημη πολιτική έκφραση, με ανώνυμες κραυγές και κινήσεις του πλήθους, είναι δυνατή και νόμιμη. Στα αυτοκρατορικά χρόνια, όταν το θέατρο και το τσίρκο θα εξελιχθούν στην κατεξοχήν αναφυχή των Ρωμαίων πολιτών και στον προνομιούχο χώρο συνάντησης του ηγεμόνα με το λαό, θα υπάρξει μια αυτοκρατορική πολιτική για τα θέατρα και η εξουσία θα επιχειρήσει να τα χαλιναγωγήσει βάζοντας σε καλούπια την *libertas* των *Iudi*. Ο Αύγουστος θα εγκαινιάσει την ιεραρχία στις θέσεις των θεατών και θα επιβάλει την υποχρεωτική αμφίεση των πολιτών με το επίσημο ένδυμα, την *toga*, σε όλη τη διάρκεια των αγώνων.

### Τα είδη του σκηνικού θεάματος.

Τα ρωμαϊκά σκηνικά θεάματα υπακούουν σε έναν διπλό προσδιορισμό.

- είναι ενταγμένα στους αγώνες, πράγμα που σημαίνει ότι περιλαμβάνουν χορό και τραγούδι·
- αποτελούν πάντα μεταφράσεις ξένων θεαμάτων (θα δούμε την εξήγηση στη ιστορία του λατινικού θεάτρου). Και μπορούν να καταταγούν σε διάφορες κατηγορίες σύμφωνα με την προέλευσή τους.

Οι ελληνικοί αγώνες (*Iudi Graeci*). Με αυτό το όνομα οι Ρωμαίοι δήλωναν την τραγωδία και την κωμωδία, αφού και η μία και η άλλη δεν ήταν παρά διασκευές ελληνικών έργων. Όσο για τα χαρακτηριστικά που περιείχε το θέαμά τους, μπορούν να συνοψιστούν :

- στο "μπαλέτο", όπου οι ηθοποιοί χορεύουν, ενώ ένας τραγουδιστής άδει το ρόλο τους με τη συνοδεία ενός αυλητή· και
- στην απαγγελία, όπου ο ηθοποιός απαγγέλλει ο ίδιος το ρόλο του χωρίς συνοδεία μουσικής.

Σ' αυτά τα δυο βασικά στοιχεία πρέπει να προσθέσουμε και τον μίμο. Πρόκειται για ένα είδος "αδόμενου μπαλέτου" με ερωτικά θέματα, κάποτε αγοραία, κά-



ποτε διασκευασμένα από την ελληνική μυθολογία, χωρίς το ένα να αποκλείει το άλλο. Ο μίμος είναι το μόνο θέαμα στο οποίο μπορούσαν να παίξουν γυναίκες. Στα Floralia μάλιστα και στο τέλος της παράστασης, οι χορείτριες γδινόνταν εντελώς μπροστά στο κοινό.

Οι οσκινοί αγώνες. Με αυτό το όνομα οι Ρωμαίοι δήλωναν ένα θέαμα, που ονόμαζαν επίσης ατελλανή φάρσα (atellana) και που είχε έρθει από την Καμπανία, όπου μιλούσαν την οσκή γλώσσα. Τα εν λόγω θεάματα χαρακτηρίζονταν από την ιδιαιτερότητα ότι το κείμενό τους αποτελούσε αυτοσχεδιασμό των ηθοποιών οι οποίοι φορούσαν μάσκα. Η atellana είναι μια φάρσα στον τύπο της Commedia dell'arte. Οι ρόλοι είναι καθορισμένοι για πάντα και οι ηθοποιοί αυτοσχεδιάζουν ξεκινώντας από έναν αρχικό καμβά και με βίωση τον χαρακτήρα του ρόλου που υποδύονται.

Οι ετρουσκινοί αγώνες και η παντομίμα. Οι πρώτοι ρωμαϊκοί σκηνικοί αγώνες δεν ήταν παρά "μεταφορά" ή "εισαγωγή" ετρουσκικών σκηνικών θεαμάτων, ένα είδος παντομίμας με χορό και τραγούδι, χωρίς πάντως να υπάσχει κάποια "ιστορία", κάποιο σενάριο, που να οδηγεί την πορεία της: μια σειρά δηλ. από "νούμερα" χωρίς κανένα δεσμό μεταξύ τους.

Ο τύπος αυτός του θεάματος έσβησε, από ό,τι φαίνεται, αρκετά γρήγορα, για να ξαναεμφανιστεί στα πρώτα αυτοκρατορικά χρόνια κάτω από μια νέα μορφή, την πραγματική παντομίμα.

Το πρόγραμμα ενός σκηνικού θεάματος: από τον πρόλογο ως την έξοδο (exodium).

Ο προγραμματισμός των κωμωδιών, των τραγωδιών, των μίμων και των ατελλανών δεν ήταν καθόλου τυχαίος, καθώς οι αγώνες επέβαλλαν ένα ορισμένο τυπικό στην πρόοδο του θεάματος. Επρόκειτο για μια διαδρομή, μια πορεία που όφειλε να αποσπάσει τους Ρωμαίους από το πρόγραμμα της λιτανείας, να στρέψει το πνεύμα τους "αλλού", κι έπειτα να τους επαναφέρει στη γιορτή που πανηγυριζόταν στη Ρώμη.

Αυτός είναι ο λόγος που το θέαμα άρχιζε πάντα με ένα κομμάτι που περιείχε έναν αφηγηματικό πρόλογο που εγκαθιστούσε στη σκηνή τη φαντασία. Κάθε μύθος, είτε ως κωμωδία είτε ως τραγωδία, εγκαθιστούσε στο θέατρο ένα φανταστικό σήμαν.

Για να επανασυνδεθεί με την εύθυμη ανεμελιά των αγόνων, εκδήλωση της οποίας είναι τα χειροκροτήματα, το σκηνικό θέαμα έπρεπε να κλείνει με μια μοιρική και εύθυμη σκηνή. Για τον ίδιο λόγο μια τραγωδία δεν παριστανόταν ποτέ μόνη της, αφού δεν μπορούσε να τελειώσει μέσα σε κλίμα αστειότητας: έτσι την ακολουθούσε πάντα ένα σύντομο θέαμα γελωτοποιών: ένας μίμος ή μια ατελλανή φάρσα, που οι Ρωμαίοι αποκαλούσαν exodium δηλ. "έξοδο". Το exodium τελείωνε κάποτε απότομα και οι ηθοποιοί εξέρχονταν μέσα σε έναν σαρματά γέλιων και πηδημάτων. Στόχος των e-





χοδίον δεν ήταν η αφήγηση κάποιας "ιστορίας", αλλά η "έξοδος" των θεατών από την "ιστορία" όπου τους είχε παρασύρει η τραγωδία, και η επάνοδος του γέλιου ύστερα από το βαρύ τραγικό κλίμα. Κατά τον ίδιο τρόπο χρησιμοποιούσαν κάποτε και την ατελλανή φάρσα: ο ηθοποιός αυτοσχεδίαζε και μόλις διαπίστωνε ότι πρόσφερε αρκετό θέαμα, έφειγγε απότομα πάνω σε ένα τελευταίο αόριστο λογοπαίγνιο.

Το τέλος μια ρωμαϊκής κωμωδίας που δεν συνοδεύεται από ένα χοδίον όφειλε να λειτουργεί ως χοδίον, πράγμα που εξηγεί τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της τελευταίας σκηνής των ρωμαϊκών κωμωδιών.

### **Ε. Ο ηθοποιός: Δόξα και "ατιμία".**

Ο πραγματικός ρωμαϊκός ηθοποιός αποκαλείται *Iudius*: είναι κατά συνέπεια χορευτής και μίμος. Ο τραγουδιστής και ο αυλητής που τον συνοδεύουν στη σκηνή μοιράζονται το αμφιλεγόμενο status του, που αποτελείται από δόξα μαζί και "ατιμία".

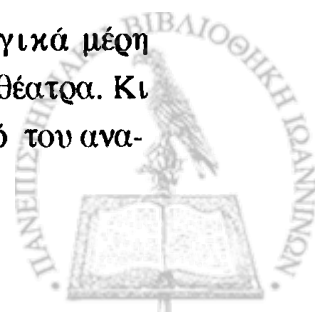
#### *Ο ηθοποιός μέσα στο σκηνικό θέαμα.*

Το Λατινικό Θέατρο δίνει στον ηθοποιό την πρώτη θέση μέσα στο σκηνικό θέαμα: αυτός είναι που κρατάει τον σημαντικότερο ρόλο και όχι ο ποιητής ή ο συνθέτης της μουσικής: αυτόν αποθεώνει το κοινό: αυτόν συνοδεύουν οι θαυμαστές ως το σπίτι του. Προκαλεί ασυγκράτητα πάθη, συμπεριλαμβανομένων και των ερωτικών, μεταξύ των ευγενών: η μεγάλη υποκριτική βεντέτα, ο ηθοποιός *Roscius*, υπήρξε διαδοχικά ο αγαπημένος του *Lutatius Catullus* και του *Sylla*, δύο δηλ. από τα πιο ισχυρά και ευγενή πρόσωπα της εποχής του.

Τη δόξα αυτή οι ηθοποιοί την οφείλουν στη γοητεία που ασκεί η φυσική τους επιδεξιότητα πάνω στο κοινό του θεάτρου. Είναι σώματα που τραγουδούν και χορεύουν: ένα χάσμα ιδέσθαι!

**Ο κωμικός ηθοποιός: ένα σώμα.** Ο κωμικός ηθοποιός είναι η συμπάθεια του κοινού, αφού η τέχνη του συνίσταται βασικά στο χορό. Μια κωμωδία αποτελείται τουλάχιστο κατά το ήμισυ από σκηνές μπαλέτου (*cantica*), όπου ο ηθοποιός "χορεύει" τον ρόλο του. Το κείμενο άδεται με τη συνοδεία μουσικής αυλού και ξύλινης κλακέτας (*scabellum*). Ο κωμικός ηθοποιός ειδικεύεται σε έναν αντρικό ή γυναικείο ρόλο και, για να το πετύχει, ασκείται καθημερινά, αφού έχει υποστεί ήδη στα παιδικά του χρόνια μια ειδική εκπαίδευση. Οφείλει να διατηρήσει όσο γίνεται περισσότερο τη λεπτή σιλουέτα και την "πνοή" του. Οι ρόλοι των δούλων απαιτούν ευκινησία και ταλέντο *casca de u*g της εταιρας γυναικεία χάρη και ελαφρότητα.

Ωστόσο δεν αρκεί μόνο ο ηθοποιός να χορεύει και να πηδάει στα διαλογικά μέρη (*divebia*) πρέπει να "γεμίζει" μόνο με τη φωνή του τα τεράστια ρωμαϊκά θέατρα. Κι εδώ επίσης είναι απαραίτητη η εξάσκηση και ο ηθοποιός δυναμώνει τον κορμό του ανα-



πνέοντας ανάσκελα κι έχοντας φορτωμένο το στήθος του με μολυβένιες πλάκες.

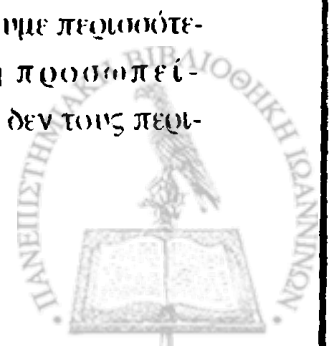
Ο κωμικός ηθοποιός είναι το πρότυπο των ηθοποιών μίμων, παντομίμας και ατελλανής φάρσας, όπου το σώμα έχει μεγαλύτερη σπουδαιότητα από τη φωνή. Είναι ωστόσο ικανός να παίζει και τραγωδίες.

Ο τραγικός ηθοποιός: μια φωνή. Ο τραγικός ηθοποιός έχει να επιτελέσει κατά κύριο λόγο φωνητικά κατορθώματα. Πράγματι, στην τραγωδία τα απαγγελόμενα μέρη καταλαμβάνουν πολύ μεγαλύτερο χώρο απ' ό,τι στην κωμωδία. Ο τραγικός ηθοποιός είναι πρώτα από όλα ένας "εκφωνητής". Δίχως μουσική υποστήριξη, πρέπει να επιβληθεί σε ένα κοινό που κινυαίνεται συνήθως μεταξύ δέκα και είκοσι χιλιάδων θεατών. Η απαγγελία του είναι επιτηδευμένη, θυμίζοντας αρκετά την εμμελή απαγγελία και φτάνοντας κάποτε τα όρια του άσματος. Ντιμμένος με βασιλικό μανδύα, και με το κεφάλι του να αποκτά περισσότερο ύψος χάρη σε ένα χρυσό διάδημα που φοράει, ανεβασμένος πάνω σε καθόρνους που τον ψηλώνουν ακόμη περισσότερο, πρέπει να διακρίνεται σε δύσκολους ρόλους, να προκαλεί το θαυμασμό ή το δέος, να παίζει την παιδοκτόνο Μήδεια, την ερωτευμένη Φαίδρα ή τον μεθυσμένο από την άλωση της Τροίας Αγαμέμνονα.

Το παίξιμο των ηθοποιών δεν είναι ωστόσο στατικό και η φωνή τους αποτελεί κατά κάποιον τρόπο προέκταση του σώματος· η σωματική υπόκριση έχει ουσιαστικό ρόλο σε μια τραγωδία: εκφράζει, σύμφωνα με έναν καθορισμένο κώδικα κινήσεων, απλά συναισθήματα, όπως είναι ο πόνος, ο θυμός, η απελπισία, η αγαλλίαση ή η παραφορά, που είναι κατά πρώτο λόγο χορογραφικά σχήματα. Όπως στο γαλιωνέζικο θέαμα *ka h u k i*, οι κινήσεις των ηθοποιών δεν επαφίενται ποτέ στον αυτοσχεδιασμό.

Το πρόβλημα της μάσκας. Δεν θα μακρολογήσουμε ιδιαίτερα πάνω στο ζήτημα αν οι Ρωμαίοι χρησιμοποιούσαν προσωπεία ή όχι, κι αν ναι, από πότε. Οι αρχαίες μαρτυρίες φαίνεται να δείχνουν ότι η μάσκα δεν χρησιμοποιήθηκε παρά από το β' μισό του 1<sup>ου</sup> αι. π. Χ., για να εγχαταλειφθεί στα αυτοκρατορικά χρόνια. Κατά τα φαινόμενα δεν χρησιμοποιήθηκε ποτέ από τους μίμους. Αυτό που μπερδεύει τη ερμηνεία των μαρτυριών είναι ότι η μάσκα ήταν, σε όλη τη διάρκεια της Αρχαιότητας, και είναι ακόμη ως σήμερα - μολονότι κατά κανόνα δεν χρησιμοποιείται πλέον - το σύμβολο του θεάτρου. Στολίζει τα σπίτια και τα μνημεία που είναι αφιερωμένα στο θέαμα. Εν πάση περιπτώσει, έχουμε κάθε λόγο να υποθέσουμε ότι το μακιγιάζ των ηθοποιών έδινε στα πρόσωπα των "χαρακτήρων" μια τόσο εξωπραγματική και απρόσωπη εμφάνιση όσο θα έκανε και μια μάσκα, με τη διαφορά ότι το μακιγιάζ επιτρέπει τις γκριμώτσες.

Το πολιτιστικό status της μάσκας μας επιτρέπει ίσως να αντλήσουμε περιορισμένες πληροφορίες για τη χρήση της. Διαπιστώνουμε πράγματι ότι η χρήση προσωπέιου αποτελεί προνόμιο που ανήκει σε ορισμένους μόνον ηθοποιούς που δεν τους περι-



βάλλει η "ατιμία", δηλ. αυτούς που παίζουν στην ατελλανή φάρσα. Συνεπώς, όσο ισχύει το παλαιότερο προνόμιο, είναι μάλλον αδύνατο να φανταστούμε ότι η μάσκα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί σε "κανονικές" κωμωδίες. Ξέρουμε μάλιστα ότι οι ηθοποιοί που χρησιμοποιούσαν μάσκα στα αυτοκρατορικά χρόνια έπρεπε να την αφαιρούν στο τέλος του θεάματος, για να μη θεωρηθούν ότι διεκδικούν το προνόμιο των ηθοποιών της ατελλανη συγγεόμενοι μαζί τους.

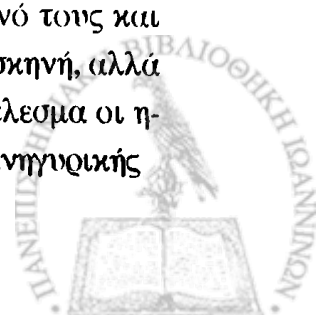
*Η οργάνωση των θιάσων.* Όλο το απαραίτητο προσωπικό των σκηνικών θεαμάτων συγκεντρώνεται σε μία ομάδα, έναν θίασο (grex). Ο αρχηγός του θιάσου είναι και πρωταγωνιστής και σκηνοθέτης. Στη διάθεσή του βρίσκονται ηθοποιοί, μουσικοί, τραγουδιστές και ένας θεατρικός αρχιτέκτονας. Αν δεν διαθέτει τους απαραίτητους μίμους για το exodium, συνεργάζεται με ένα θίασο μίμων ή ατελλανής φάρσας. Οι μίμοι θεωρούνται ηθοποιοί δεύτερης κατηγορίας: κακοπληρωμένοι, είναι κατά κύριο λόγο μάλλον "δυσκίνητοι" γελωτοποιοί, που εισπράτουν μπαστουνιές και δέχονται στο κεφάλι τους τούρτες. Ο αρχηγός του θιάσου συνεργάζεται στη συγραφή των έργων με έναν μουσικοσυνθέτη και έναν δραματικό ποιητή.

Οι καλύτεροι θίασοι παίζουν φυσικά στη Ρώμη, αλλά υπάρχουν και άλλοι, πλανόδιοι, που περιοδεύουν στις επαρχιακές πόλεις: όλοι τους έχουν στη διάθεσή τους ένα θέατρο. Πολύ συχνά πρόκειται για μπουλούκια μίμων και η επιτυχία τους χρωστάει πολλά στην παρουσία γυναικών, που προκαλούν θυελλώδη πάθη μεταξύ των νεαρών θεατών των μικρών ιταλικών χωριών.

#### *Η θέση των ηθοποιών στη ρωμαϊκή κοινωνία: η "ατιμία".*

*Η νομική "ατιμία".* Το ρωμαϊκό δίκαιο καταδίκασε πάντα τον ηθοποιό και γενικότερα όλους τους καλλιτέχνες της σκηνής περιβάλλοντάς τους με "ατιμία" (infamia). Κάποτε είναι δύσκολο να δώσουμε ακριβές περιεχόμενο σ' αυτή τη λέξη. Συνοπτικά, θα μπορούσαμε να πούμε τουλάχιστον ότι ο ηθοποιός είτε έχανε τα πολιτικά του δικαιώματα, εφόσον ανήκε στα κατώτερα κοινωνικά στρώματα, είτε εξέπιπτε από την τάξη του και εστερείτο των αστικών του δικαιωμάτων που αποτελούσαν προνόμιο. Ο νόμος ήταν πολύ αυστηρός και αφορούσε όλους όσους εμφανίζονταν επί σκηνής συμπεριλαμβανομένων των μουσικών και των τραγουδιστών, όχι όμως κι αυτών που παρέμεναν σε ορισμένους χώρους της cauea, όπως συνέβαινε στα αυτοκρατορικά χρόνια με κάποιους μουσικούς.

Οι μόνοι που γλίτωναν από την infamia ήταν - όπως έχουμε ήδη αναφέρει - οι ηθοποιοί της ατελλανής φάρσας, που αυτοσχεδίαζαν πάνω στο κείμενό τους και φορούσαν προσωπίο. Συχνά μάλιστα δεν έπαιζαν πάνω σε μια ανοιχτή σκηνή, αλλά μπροστά σε ένα είδος κουρτίνας που έκρυβε ένα μέρος της σκηνής, με αποτέλεσμα οι ηθοποιοί να εξομοιώνονται κατά κάποιον τρόπο προς τους ludiones της πανηγυρικής



λιτανείας των αγώνων.

Εξυπακούεται ότι η σκηνική δραστηριότητα, όταν παρέμενε σε ιδιωτικό επίπεδο, δεν ενέπιπτε στις σχετικές διατάξεις του δικαίου. Και ξέρουμε ότι οι ρωμαίοι ευγενείς αγαπούσαν να εμφανίζονται επί σκηνής στο πλαίσιο της ιδιωτικής τους κατοικίας.

*Η ηθική "ατιμία".* Η νομική ατιμία συνοδευόταν από κοινωνική και ηθική ατιμία. Ο ρωμαϊκός λαός μετά το πέρας των αγώνων δεν αισθανόταν πλέον για τους ηθοποιούς παρά μονάχα περιφρόνηση και αποστροφή. Και ήταν λογικό, αφού οι ηθοποιοί υποδούλωναν κατά κάποια έννοια το σώμα τους στους θεατές. Ούτε οι φωνές τους ούτε οι κινήσεις τους ήταν ελεύθερες ή άξιες ελεύθερου ανθρώπου, αφού δεν είχαν άλλο στόχο από την τέρψη των θεατών· εξομοιώνονταν έτσι εύλογα προς τα εκδιδόμενα άτομα.

Και πράγματι, έτσι ζούσαν και αντιμετώπιζονταν στην πλειοψηφία τους οι ηθοποιοί. Παράλληλα με τις σκηνικές τους δραστηριότητες, η ερωτική τους ζωή ήταν μια σημαντική πηγή εισοδήματος, που σε ορισμένους τουλάχιστον επέτρεπε και μια πιο γρήγορη καριέρα. Με την υποστήριξη μάλιστα ισχυρών προκτατών πλούτιζαν σε πολύ μικρό διάστημα.

Η διαφορούμενη θέση των σημαντικότερων υποκριτών της Ρώμης μπορεί να παραβληθεί προς τη θέση των ευνούχων της ναπολιτάνικης όπερας πολλούς αιώνες αργότερα: ίδια αυτόματη απόρριψη εξαιτίας του σωματικού φρικιαστικού ελαττώματος, ίδιος υπέρμετρος θαυμασμός για μια επιδεξιότητα που ξεπερνούσε τα ανθρώπινα μέτρα. Οι ρωμαίοι ηθοποιοί είναι κι αυτοί - όπως κι εκείνοι - ιδιότροποι, επιπόλαιοι, άπληστοι, ζηλόφθονοι ο ένας για τον άλλον, αιχμάλωτοι της χρυσής τους "ατιμίας", γλυκιάτοι, αλλά και βδελυροί.

*Η διαφορούμενη γοητεία: ο Νέρων.* Το status των ηθοποιών δεν άλλαξε ποτέ ούτε νομικά ούτε κοινωνικά. Εντούτοις, από τα πρώτα αυτοκρατορικά χρόνια η γοητεία που ασκούσαν οι ηθοποιοί σε μια κοινωνία όπου το θέατρο κατέληξε να είναι το κέντρο της πολιτικής ζωής, γίνεται τόσο μεγάλη, που ορισμένοι αριστοκράτες θυσίαζαν την υπόληψή τους για να ανεβούν στη σκηνή ή να κατεβούν στο τσίρκο. Αυτήν την εποχή η τάξη των ευγενών έχασε την οντότητα της πολιτικής δύναμης και η "ατιμία" φαινόταν σε μερικούς από αυτούς πολύ μικρό πράγμα σε σχέση με το γόητρο που συνεπαγόταν μια δημοτικότητα αποκτημένη στο θέατρο.

Το ακραίο παράδειγμα αυτής της γοητείας προσιφύρεται από την περίπτωση του Νέρωνα, που μετέβαλε τις σκηνικές τέχνες σε τεχνική διακιβέρνησης. Φορώντας τραγικό ένδυμα γοήτευε τους υπηκόους του μέσα στα θέατρα για να βρει στα χειροκροτήματα του πλήθους που συνέρρεε στους αγώνες τη νομιμότητα της απόλυτης εξουσίας του. Ο Νέρων ονειρευόταν να γίνει ένας νέος Ορφέας.



### ΣΤ. Ο δραματικός ποιητής.

Το επάγγελμα βέβαια του δραματικού ποιητή στη Ρώμη δεν ήταν ποτέ ατιμωτικό, αλλά ούτε και ιδιαίτερα λαμπρό. Δεν απέφερε ούτε γόητρο ούτε περιουσία. Ο αρχηγός του θιάσου παρήγγελλε στον ποιητή το έργο που χρειαζόταν και δεν επρόκειτο να τον πληρώσει παρά μονάχα σε περίπτωση επιτυχίας. Αυτός είναι ο λόγος που οι δραματικοί ποιητές ήταν είτε απελεύθεροι είτε επαρχιώτες που βρίσκονταν στην ανάγκη να βγάλουν το ψωμί τους στη Ρώμη. Στα πρώτα χρόνια δεν διακρίνονταν καν από τους "γραφείς" (scribae) και κατοικούσαν στη λαϊκή συνοικία του Aven-tinum.

Οι δραματικοί ποιητές οργανώνονται σε επαγγελματική συντεχνία (colle-gium) που συνέρχεται αρχικά στο ναό της Minerva, στο Aventinum, και αργότερα στο ναό του Ηρακλή και των Μουσών, πάνω στο Palatinum, και που ο ουσιαστικός ρόλος του είναι να φροντίζει για την κηδεία των μελών του. Ίσως αυτή η εταιρία να διασφάλιζε την παράδοση από γενιά σε γενιά των μυστικών της συγγραφικής τεχνικής· φαίνεται επίσης ότι διατηρούσε στα αρχεία της ένα μέρος τουλάχιστον από τα δραματικά κείμενα. Το ουσιαστικό όμως κομμάτι από την παραγωγή των δραματικών ποιητών χάθηκε για πάντα, καθώς - σε αντίθεση προς την εποποιία - η θεατρική λογοτεχνία δεν έφτασε ποτέ το βάθος ενός πολιτιστικού μνημείου.



## 2. ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΡΩΜΑΪΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Αν θέλαμε να μιλήσουμε επιγραμματικά για την ιστορία του ρωμαϊκού θεάτρου, θα σημειώναμε ότι η πορεία του δεν υπήρξε ευθύγραμμη, αλλά κυκλική. Οι ρωμαϊκοί σκηνικοί αγώνες αρχίζουν με την εισαγωγή της ετρούσκικης παντομίμας (ή δραματικής σάτιρας), τον 4<sup>ο</sup> αι. π. Χ., και καταλήγουν στην παντομίμα με μυθολογικά θέματα, που επιβιώνει στο δυτικό τμήμα της Αυτοκρατορίας και μετά τον 5<sup>ο</sup> αι. μ. Χ. Χίλια και περισσότερα χρόνια θεάτρου, οι σταθερές και αμετάβλητες πλευρές του οποίου διακρίνονται ενκρινέστερα από τις μεταβολές που υπέστη. Βέβαια συνέβησαν αλλαγές στους κόλπους των σκηνικών θεαμάτων, αλλά έχει κανείς την αίσθηση ότι δεν είναι τόσο το θέατρο που άλλαξε, όσο ο ρωμαϊκός πολιτισμός γύρω του. Η σχετική λοιπόν αλλαγή του θεάτρου και του πολιτισμού αποτελεί και την ουσία της ιστορίας του ρωμαϊκού θεάτρου: το τελευταίο παραμένει στο βάθος το ίδιο, μόνο που προσαρμόζεται στις αλλαγές του κόσμου στον οποίον εντάσσεται, όσο διαρκεί αυτός ο κόσμος και όσο η Ρώμη παραμένει ένας "πολιτισμός του θεάματος".

*Τα στάδια της ιστορίας του ρωμαϊκού θεάτρου.*

Καθώς το ρωμαϊκό θέατρο αποτελεί κομμάτι του ρωμαϊκού πολιτισμού, καταγράφει μοιραία και τους αντίκτυπους της ιστορίας του

*Οι αγώνες αποτελούν έναν "τόπο" υποδοχής*

Οι αγώνες δημιουργούν προσωρινά έναν ξεχωριστό και διαφορετικό χώρο, που βρίσκεται έξω από τον ζωτικό χώρο των πολιτών· τα χαρακτηριστικά του όμως παραμένουν καθαρά ρωμαϊκά. Μπορούν σινηπώς να υποδεχτούν οτιδήποτε έρχεται από το εξωτερικό δίχως να καταστρέψουν τον "εξωτικό" χαρακτήρα του. Έτσι οι αγώνες χρησιμεύουν στη Ρώμη ως υποδοχέας των ξένων θεαμάτων που οι Ρωμαίοι υιοθετούν για θρησκευτικούς λόγους: ετρούσκικα, οσκικά και ελληνικά θεάματα. Σε κάθε καινούρια εισαγωγή οι σκηνικοί αγώνες αφομοιώνουν το νέο θέαμα μεταμορφώνοντάς το σε πανηγυρικό θέαμα, θέαμα αγώνων. Μπορούμε επομένως σκιαγραφήσουμε την ιστορία αυτής της "συσσώρευσης". Με τη μέθοδο της αφομοίωσης όλα τα ξένα θεάματα μεταμορφώνονται σταδιακά σε "μπαιλέτα", για να καταλήξουν όλα τους στον μίμο και την παντομίμα.

*Οι αγώνες αλλάζουν status με την Αυτοκρατορία. Στα χρόνια της Δημοκρατίας οι*



αγώνες καθορίζουν ένα "χώρο" έξω από τις πολιτικές νόρμες. Το κοινό των αγώνων αντιτίθεται κατά κάποιον τρόπο προς το πλήθος του στρατού και των πολιτικών συγκεντρώσεων ή οργάνων. Με την Αυτοκρατορία ο ρωμαϊκός λαός χάνει τη διπλή του πολιτική και στρατιωτική ιδιότητα. Η πολιτική αντιπολίτευση σβήνει. Το θέατρο μαζί με το τσίρκο καταλήγει να είναι το μοναδικό πρόσχημα για μια κοινωνία που θέλει να "συνέλθει" και που δεν προσδιορίζεται πλέον παρά μονάχα ως πλήθος θεατών. Η πανηγυρική ελευθεριότητα καταλήγει να γίνει συνάμα ένας τρόπος επικοινωνίας ανάμεσα στο λαό, που αποτελείται από θεατές, και στον αυτοκράτορα, που παραιτείται πάντα ο κατ' εξοχήν διοργανωτής των αγώνων.

Το θέατρο ωστόσο δεν έχει μεταβληθεί· είναι πάντα ο χώρος της γιορτής και της αχαλίνωτης διασκέδασης, ο χώρος του εκτοπισμού και του εξωτισμού, μόνο που αυτή η αλλοτρίωση δεν γίνεται εκτός Ρώμης, αλλά μέσα στους κόλπους της.

Οι ιστορικοί διακρίνουν τρεις αποφασιστικές χρονολογίες στην ιστορία του λατινικού θεάτρου:

- 364 π. Χ.: Εγκαινίαση των σκηνικών αγώνων, που ανοίγει μια περίοδο θεάτρου "χωρίς κείμενο"
- 240 π. Χ.: Εισαγωγή των ελληνικών σκηνικών αγώνων, που σηματοδοτεί την αρχή του θεάτρου "με κείμενο".
- 27 π. Χ.: Δημιουργία της ρωμαϊκής παντομίμας. Το θεατρικό κείμενο δεν είναι παρά ένα λιμπρέτο· δεν υπάρχει πλέον δραματική φιλολογία και ξαναγυρίζουμε σε ένα θέατρο "δίχως κείμενο".

## ΟΙ ΠΡΩΤΟΙ ΣΚΗΝΙΚΟΙ ΑΓΩΝΕΣ

*Το θέατρο και ο λοιμός.*

Το έτος 364 π. Χ. ένας φοβερός λοιμός ενσκήπτει στη Ρώμη.

Για τους Αρχαίους ο λοιμός δεν είναι απλή αρρώστια, αλλά θεϊκή μάστιγα που μόνο οι καθαριστικές τελετουργίες μπορούν να εξορκίσουν. Έχοντας κι όλες δοκιμάσει άλλες τελετουργίες, δίχως όμως κανένα αποτέλεσμα, οι Ρωμαίοι καταφεύγουν σε μια ξένη τελετουργία: φέρνουν από την Ετρουρία ηθοποιούς για να δώσουν στη Ρώμη ένα σκηνικό θέαμα. Η τελετουργία επαναλαμβάνεται στη συνέχεια επετειακά και ενσωματώνεται στους Μεγάλους Αγώνες ανάμεσα στη λιτανεία-παρέλαση και τα θεάματα του τσίρκου.

*Το γιορταστικό θέατρο.*

Τότε είναι που τίθενται οι βάσεις των σκηνικών θεαμάτων τα οποία και θα αποτελέσουν τη μήτρα για όλο το μελλοντικό ρωμαϊκό θέατρο:

- Το θέατρο είναι ένα "πανηγυρικό" θέαμα.



-- Το περιεχόμενο των παραστάσεων αποτελεί διασκευή ξένου θεάματος.

-- Ένα καινούριο επάγγελμα δημιουργείται: το επάγγελμα του ηθοποιού. Αρχικά οι ηθοποιοί αποκαλούνται *histriones* - από την ετρουσκική λέξη *ister* "ηθοποιός" -, για να τους ξεχωρίζουν από τους "ηθοποιούς" της λιτανείας. Περιβάλλονται με "ατιμία" (*infamia*), αποκλείονται από την πολιτική ζωή και οργανώνονται σε ιδιαίτερο σύλλογο.

-- Το θέατρο είναι ένα χορευτικό θέαμα.

Στη διάρκεια αυτής της πρώτης περιόδου που περιλαμβάνει το διάστημα από το έτος 364 ως το έτος 240 π. Χ., οι δημόσιοι αγώνες δεν πανηγυρίζονται παρά μονάχα μια φορά το χρόνο. Οι αριστοκράτες αρχίζουν να δίνουν ιδιωτικούς αγώνες και το κοινό παθιάζεται για ένα θέατρο που θα ονομάζαμε σήμερα "music-hall".

### Η ΕΠΟΧΗ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΣΚΗΝΙΚΩΝ ΑΓΩΝΩΝ

Η περίοδος, που ξεκινάει το 240 π. Χ. και τελειώνει με το τέλος της Δημοκρατίας, είναι η μεγάλη εποχή του θεάτρου "με κείμενο". Τότε θα δημιουργηθούν όλα τα δραματικά είδη που γνώρισε η Ρώμη· μερικά μάλιστα θα προλάβουν στο ίδιο διάστημα να διασχίσουν τη σύντομη πορεία τους και να εξαφανιστούν για πάντα.

Δυο είναι οι τάσεις που σηματοδοτούν αυτούς τους δύο αιώνες.

*Ο πολλαπλασιασμός των ημερών των σκηνικών αγώνων.*

Οι δημόσιοι και ιδιωτικοί αγώνες πολλαπλασιάζονται· διαρκούν επίσης περισσότερο. Η εισαγωγή ξένων θεοτήτων αποτελεί για τους Ρωμαίους αφορμή για τη δημιουργία καινούριων αγώνων που συνδέονται με την ίδρυση του ναού τους, όπως συνέβη με τους αγώνες της Μεγάλης Μητέρας, η λατρεία της οποίας ήρθε από την Ανατολή. Οι θριαμβευτές στρατηγοί προσφέρουν στο λαό μεγαλοπρεπείς και πλούσιους αγώνες για να γιορτάσουν τις νίκες τους. Οι αρχηγοί των μεγάλων οικογενειών (*gentes*) κάνουν το ίδιο με την ευκαιρία της κηδείας κάποιου μέλους της οικογένειάς τους. Οι *aediles* (αγορανόμοι), που - ανάμεσα σε άλλα - είναι οι υπεύθυνοι άρχοντες για τους δημόσιους αγώνες, οδηγούνται κυριολεκτικά σε οικονομική καταστροφή, καθώς πάνω στην έντονη επιθυμία τους να γοητεύσουν το κοινό ξοδεύουν πολύ περισσότερο από τις χορηγίες που τους δίνονται γι' αυτόν το σκοπό.

Αυτήν ακριβώς την εποχή ξεσπάει μια ανόητη πάλη ανάμεσα στους τηρητές της παράδοσης και τους ανανεωτές, καθώς οι τελευταίοι θέλουν να οικοδομήσουν μόνιμα θέατρα και κατασκευάζουν συστηματικά κερκίδες, για να προσφέρουν στο κοινό κάθε δυνατή ευχαρίστηση κατά τη διάρκεια των σκηνικών αγώνων. ενώ αντίθετα οι πρώτοι αντιδρούν βίαια.





*Η εννοησιμότητα των δραματικών κειμένων στο θέατρο.*

Η μετάφραση ελληνικών τραγωδιών και κωμωδιών ανταποκρίνεται σε μία ελλιποποίηση του ρωμαϊκού πολιτισμού. Στο εξής, όχι μονάχα θα υπάρξει θέατρο "με κείμενο", αλλά επί πλέον δυναμιώνει συνεχώς το ενδιαφέρον για τα δραματικά κείμενα, ιδιαίτερα ανάμεσα στην ελίτ της εποχής. Οι νεαροί αριστοκράτες διαθέτουν διπλή παιδεία: ελληνική και λατινική. Οι παιδαγωγοί τους τις περισσότερες φορές είναι Έλληνες και οι ίδιοι πηγαίνουν στην Ελλάδα, για να τελειώσουν τις σπουδές τους. Εκεί ακούνε ρήτορες και φιλόσοφους. Όμως στην Ελλάδα η τραγωδία και η κωμωδία θεωρούνται φιλολογικά έργα και οι μεγάλοι δραματικοί ποιητές περιβάλλονται με μεγάλες τιμές. Κάτι τέτοιο πάντως δεν θα συμβεί ποτέ στη Ρώμη, παρόλο που σιγά σιγά το status των δραματικών συγγραφέων αρχίζει να μεταβάλλεται. Αποκαλούμενοι αρχικά γραφείς (scrittae) θα αποκτήσουν το όνομα του ποιητή (poeta < ελλ. ποιητής). Στο τέλος μάλιστα της Δημοκρατίας ορισμένοι πολιτικοί άνδρες έφτασαν στο σημείο να συνθέτουν - στη διάρκεια των διακοπών τους - τραγωδίες. Βέβαια δεν προορίζονταν για τη σκηνή, όμως η διαπίστωση είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα: αποδεικνύει ότι η τραγωδία μπορεί να θεωρηθεί πλέον φιλολογικό είδος αφ' εαυτής.

Παρόλα αυτά, η αλλαγή της στάσης απέναντι στο θεατρικό κείμενο δεν είχε καμιά επίδραση πάνω στο ίδιο το θέαμα. Και υπάρχει σίγουρα μια αθεράπευτη αντίφαση ανάμεσα στις δύο απόψεις: αυτή που θεωρεί την τραγωδία ένα σκηνικό γεγονός και αυτή που την αντιμετωπίζει ως γραπτό μνημείο. Αν ο δραματικός ποιητής διασκευάσει μια ελληνική τραγωδία δίχως να υποταχτεί στις απαιτήσεις και τους κανόνες των σκηνικών αγώνων, δίχως να γράφει το έργο του μέσα στα αυστηρά εορταστικά πλαίσια των Iudicia, η τραγωδία του δεν θα γίνει ποτέ δεκτή στο θέατρο.

Η ίδια εποχή σηματοδεύεται από τρεις φάσεις τα χαρακτηριστικά των οποίων πρέπει να υπενθυμίσουμε.

*Οι "γραφείς", οι "ποιητές" και οι "ρήτορες".*

Από τον Λίβιο Ανδρόνικο στον Έννιο: η εποχή των "γραφέων". Κατά τη διάρκεια μιας πρώτης περιόδου 40 περίπου ετών, οι δραματικοί συγγραφείς δεν είναι παρά "τεχνίτες της σκηνής" και δεν διακρίνονται καθόλου από τους "γραφείς".

Ο Λίβιος Ανδρόνικος, ο θεμελιωτής της λατινική λογοτεχνίας, υπήρξε ο πρώτος που μετέφρασε - το 240 π. Χ. - μια ελληνική τραγωδία και μια κωμωδία για τη ρωμαϊκή σκηνή. Ο Ανδρόνικος ήταν Έλληνας (από τον Τάραντα) και κατά συνέπεια τα Λατινικά δεν αποτελούσαν τη μητρική του γλώσσα. Νεαρός ακόμη, αιχμαλωτίστηκε (272;) κατά την κατάληψη της γενέτειράς του από τους Ρωμαίους. Παιδαγωγός αρχικά του γιου του Livius Salinator, κέρδισε αργότερα



την ελευθερία του παίρνοντας - όπως ή-ταν η συνήθεια των απελεύθερων - το όνομα του παλιού αφεντικού του και παραμένοντας για πάντα πελάτης του τελευταίου. Το 240 οι άρχοντες του ανέθεσαν τη σύνταξη και τη σκηνική παρουσίαση του πρώτου δραματικού λατινικού κείμενου, πιθανόν στους Iudī Romānī εκείνου του έτους. Λένε ακόμη ότι το 207 συνέθεσε έναν Ύμνο προς τιμήν της βασίλισσας Juno-Ήρας, και ότι στη διάρκεια μιας από τις πρόβες της χορωδίας που θα τον τραγουδούσε ένας κεραινός έπεσε στον ναό της Juno. Η αποδοχή της άποψης ότι επρόκειτο για το ίδιο πρόσωπο που έδωσε την πρώτη σκηνική παράσταση στη Ρώμη το 240 σημαίνει ότι ο Λίβιος Ανδρόνικος πρέπει να έζησε πολλά χρόνια.

Καθώς δεν έχουμε καμιά συγκεκριμένη πληροφορία για τον χαρακτήρα αυτού του πρώτου σκηνικού θεάματος, που η παράδοση χαρακτηρίζει πάντως ως τραγωδία, περιοριζόμαστε σε κάποιες τολμηρές υποθέσεις που θεωρούν το πρώτο δραματικό ρωμαϊκό έργο ως μια πρωτότυπη σύνθεση με στοιχεία από την αρχαία *satira* και το μπόλιασμα μιας υπόθεσης, που συγκέντρωνε γύρω από αυτόν τον πυρήνα το συνηθισμένο θέαμα των ετρούσκο-ρομαϊκών Iudī.

Αργότερα ο Λίβιος Ανδρόνικος συνέθεσε και παρουσίασε στη σκηνή και άλλα έργα (τραγωδίες, αλλά και κωμωδίες), που πρέπει να έμοιαζαν όλο και περισσότερο με τα έργα του ελληνιστικού θεάτρου. Οι τραγωδίες του ονομαζόταν *Αχιλλέας*, *Αίγισθος*, *Αίας μαστιγοφόρος*, *Ανδρομάχη*, *Δανία*, *Δούρειος Ίππος*, *Ερμιόνη*, *Τηρέας*. Από την πλούσια παραγωγή του δεν μας σώζονται παρά μονάχα κάποιες αναφορές των κωμωδιών του και κάπου 140 στίχοι ή αποσπάσματα στίχων από τις τραγωδίες του, πράγμα που δείχνει ίσως τη μεγαλύτερη εκτίμηση που συνάντησαν στην παράδοσή τους οι τραγωδίες. Καλλιέργησε ένα σύστημα γραφής που αναμείγνυε το κείμενο με το χορευτικό θέαμα των *histrioēs*, διανέμοντας το κείμενο σε έναν τραγωδιστή, ενώ ο ηθοποιός "χόρευε" τον ρόλο του.

Ο πολλαπλασιασμός των αγώνων προκαλεί και τον πολλαπλασιασμό των ποιητών: ο Ναίβιος, ο Πλαύτος, ο Καικίλιος διαδέχονται τον Λίβιο Ανδρόνικο.

Ο Ναίβιος (γεννημένος πριν από το 260 π. Χ.) ήταν Ρωμαίος πολίτης, αλλά επαρχιώτης, από την Καμπανία, και υπηρέτησε ως στρατιώτης στον Α΄ Καρχηδονιακό πόλεμο. Σύμφωνα με μια πληροφορία του Aulus Gellius, το πρώτο του έργο παίχτηκε το 235 π. Χ. Γράφει και κωμωδίες και τραγωδίες. Πήρανε στην ιστορία για την παρομιώδη του ελευθεροστομία και ως ο συγγραφέας που παρέβη τον κανόνα που απαγόρευε οποιονδήποτε πολιτικό υπαινιγμό στο θέατρο. αφού, σύμφωνα με την παράδοση, είχε για στόχο του την αριστοκρατική οικογένεια των Metelli, οι οποίοι τον φιλάκισαν και παρ' ολίγον να τον θανατώσουν. Το τελευταίο του έργο τοποθετείται στο 204, ενώ ο θάνατός του βρέθηκε, αν πιστέψουμε μια σημείωση του ιερού Ιερώνυμου, στην εξορία (Υτίκη), το έτος 201.



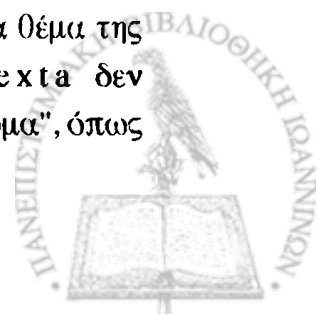
Από τις τραγωδίες του η πιο γνωστή εμπεριλαμβάνεται *Λικούργος*, ενώ αναφέρονται επίσης η *Αναχώρηση του Έκτορα*, η *Δανία*, ο *Δούρειος Ίπλος*. Οι δυο τελευταίοι τίτλοι αποδίδονται, όπως είδαμε, και στον *Ανδρόνικο*, πράγμα που υποδηλώνει ίσως έναν ανταγωνισμό των δύο ποιητών.

Ο *Πλαύτος* είναι ο ονομαστότερος κωμικός ποιητής αυτής της περιόδου. Έγραφε αποκλειστικά κωμωδίες. Η επιτυχία του οφείλεται οπωσδήποτε κατά μεγάλο μέρος στο γεγονός ότι, πριν γίνει συγγραφέας, υπήρξε ηθοποιός. Καταγόμενος από το βόρειο τμήμα της Ομβρικής, γεννήθηκε στη μικρή επαρχιακή πόλη *Sarsina*, κοντά στο σημερινό *Rimini*. Αφού υπηρέτησε κατά τα φαινόμενα ως βοηθητικός στο ρωμαϊκό στρατό, μετά την απόλυσή του παρέμεινε στη Ρώμη και προσπάθησε να κερδίσει το ψωμί του παίζοντας ρόλους "*καρπαζοεισπρακτορά*" στις φάρσες του *ex o di u m*. Στη διάρκεια της θεατρικής κρίσης που ενέσκηψε στα χρόνια του δεύτερου Καρχηδονιακού πολέμου, επέζησε δύσκολα κάνοντας θελήματα σε ένα μύλο. Περί το 210 π. Χ., σε ηλικία δηλ. 40 περίπου χρονών άρχισε να γράφει τα πρώτα του έργα. Πρόκειται για έναν σπουδαίο τεχνίτη του κωμικού θεάματος και η επιτυχία θα τον συνοδεύσει ως το τέλος της ζωής του. Οι Αρχαίοι του απέδιδαν 130 έργα. Εισήγαγε στο θέατρο χορογραφίες και μουσικά κομμάτια παρμένα από τους *μίμους* και έδωσε βαρύνουσα θέση στα *αδόμενα* μέρη της κωμωδίας (*cantica*). Περισσότερα όμως γι' αυτόν και το έργο του θα δούμε πιο κάτω.

Ο *Καικίλιος Στάτιος*, Γαλατικής καταγωγής, γεννήθηκε κοντά στο σημερινό Μιλάνο και η ζωή του θυμίζει αρκετά τη ζωή του *Λίβιου Ανδρόνικου*. Έχοντας έρθει ως σκλάβος στη Ρώμη, απελευθερώθηκε από τον κύριό του *Caecilius* και προσπάθησε στη συνέχεια να κερδίσει με πολύ κόπο το ψωμί του ως συγγραφέας κωμωδιών. Τον καταμαρτυρούν ότι επηρεάστηκε σε υπερβολικό βαθμό από τα ελληνικά πρότυπά του.

Κατά συνέπεια η εποχή αυτή είναι η εποχή της εγκατάστασης της κωμωδίας και της τραγωδίας, η εποχή κατά την οποία οι συγγραφείς επινοούν τρόπους γραφής που να επιτρέπουν τη μεταφύτευση και μεταμόρφωση ενός ελληνικού θεάματος σε ρωμαϊκό.

Την ίδια εποχή εμφανίζεται κι ένα καινούριο δραματικό είδος, που στην ουσία αποτελεί έναν άλλο τρόπο "μετεγκλιματισμού" της ελληνικής τραγωδίας στη Ρώμη. Η *fabula praetexta*: δράμα στο οποίο οι χαρακτήρες που εμφανίζονται στη σκηνή φορούν το επίσημο ένδυμα των Ρωμαίων αρχόντων: την *toga praetexta*. Τα θέματα προέρχονται από την απώτερη ιστορία της Ρώμης, όπως στην τραγωδία του *Λίβιου Ανδρόνικου* *Romulus* ή στο έργο *Clastidium* του *Ναίβιου* (που είχε για θέμα της τη νίκη των Ρωμαίων επί του Γαλάτη *Viridomarus*). Ωστόσο, η *praetexta* δεν θα συναντήσει ποτέ σπουδαία επιτυχία: τα θέματά της δεν έχουν "εξωτικό χρώμα", όπως



εξάλλου και οι χαρακτήρες της, και δύσκολα συνταιριάζει με την "πανηγυρική" ατμόσφαιρα του λατινικού θεάτρου, που δεν είναι σε καμία περίπτωση ο κατάλληλος χώρος για την εξήμνηση των παραδοσιακών αξιών. Αυτή η ελληνική κατά βάθος τραγωδία με ρωμαϊκό ένδυμα και σοβαρή κατ' ανάγκην εμφάνιση δεν θα μπορούσε ποτέ να αποφύγει την πρόκληση ανίας ή και πραγματικά αποκρουστικού σοκ στους θεατές της: ανίας, καθώς οι χαρακτήρες της εμφανίζονται συχνά απλά ως ανιαροί ρήτορες, και αποκρουστικού σοκ, καθώς κάτω από τη ρωμαϊκή (μετ)αμφίεση ξεπροβάλλουν θηριώδη και μαινόμενα τραγικά πρόσωπα.

*Από τον Έννιο στον Άκκιο: η εποχή των ποιητών.* Το έτος 207 έλαβε χώρα ένα συμβολικό γεγονός: ο σύλλογος των "γραφέων" (*scribae*) και των *histriones*, που είχε γίνει πρόσφατα σύλλογος των "ποιητών" (*poetae*), μετακομίζει από το *Aventinum*, το λόφο των Πληβείων, στο *Palatinum*, το λόφο της αριστοκρατίας. Οι δραματικοί ποιητές αλλάζουν συγχρόνως και προστάτη θεό: αφήνουν πια την *Mineva*, τη θεά των Αρχείων, για χάρη του *Ηρακλή*, που όντας ελληνική και αριστοκρατική θεότητα συνδεδεμένη με τις Μοῦσες συνδυάζει την ποίηση με τη μνήμη. Υπάρχει εδώ μια θέληση, που πηγάζει από τη ρωμαϊκή αριστοκρατία, να προωθηθεί η δραματική ποίηση. Αποτέλεσμα: για ένα περίπου αιώνα θα έχουμε την εποχή των "ποιητών".

Ο επιφανέστερος εκπρόσωπος αυτής της νέας γενιάς δραματικών συγγραφέων είναι ο Έννιος, που πέρα από την έγνοια της επιβίωσης είχε και άλλες φιλοδοξίες. Θέλει τη δόξα και εισάγει στη Ρώμη το έπος, για να τραγουδήσει τα κατορθώματα των *Σκιπιώνων*, που ήταν οι παντοδύναμοι προστάτες του.

Γεννημένος το 239 π. Χ. στην Καλαβρία, κοντά στο σημερινό Lecce (όπου μιλούσαν τα Οσκικά), καυχόταν ότι κατάγεται από τη βασιλική γενιά του Μέσσαπου και ότι είναι η μετενοάρκωση του Ομήρου! Η πρώτη του λογοτεχνική γλώσσα ήταν τα Ελληνικά: αργότερα έμαθε και τα Λατινικά. Έτσι μισορούσε να καυχηθεί ότι είχε τρεις καρδιές (*tria corda*) στο στήθος του, αφού για τους Αρχαίους η καρδιά ήταν η έδρα της ειρηνίας και της προσοικτιζότητας. Ξεκίνησε την καριέρα του από το στρατό, στη διάρκεια του Β' Καρχηδονιακού πολέμου, για να καταλήξει κι αυτός αργότερα, με πρωτοβουλία του Κάτωνος, στη Ρώμη, όπου βρήκε μια θέση ανάμεσα στην πολυάριθμη πελατεία των *Σκιπιώνων*. Ανήκει στο 189 και το 187 βρέθηκε στην Ελλάδα (Αιτωλία) συνοδεύοντας τον ύπαιο *M. Fulvius Nobilior*, που κυριάρχησε την πόλη Αμφικυρία. Ο Έννιος πέθανε το 169 π. Χ. (στη διάρκεια των *Judi Apollinaces*, όπου έπαιζαν τη τραγωδία του *Thyestes* ταξινομώντας πίσω του δυο κομωδίες, δυο ρωμαϊκές τραγωδίες (*praetextae*) και είκοσι "ελληνικές" τραγωδίες (*pallatae*).

Η επιτυχία του ήταν τεράστια και είχε ως αποτέλεσμα τη διατήρηση των τραγωδιών του στους μεταγενέστερους αιώνες. Ο Τάκιτος (*Annales* 13, 15) αργότερα



οιάξει τον Βρετανικό να διαβάζει μπροστά στον Νέρωνα και την αυλή του έναν μονόλογο της Ανδρομάχης του Έννιου, ενώ για πολλά χρόνια υπήρχαν στην Ιταλία περιφερόμενοι θίασοι που έπαιζαν αποκλειστικά έργα του μεγάλου δραματικού ποιητή, οι λεγόμενοι "Έννιαυσιτές". Λιέτρεχαν την ιταλική χερσόνησο παρουσιάζοντας διαλεγτικά κομμάτια του μεγάλου δασκάλου, κατά προτίμηση "μεγάλα" τραγικά κομμάτια.

Από το πλούσιο δραματικό του έργο μας σώθηκαν καμιά εικοσαριά τίτλοι και 425 περίπου στίχοι ή αποσπάσματα στίχων με τη μορφή παραθεμάτων. Οι γνωστότερες τραγωδίες του είναι ο *Αλέξανδρος* (= Πάρις), η *Αιχμάλωτη Ανδρομάχη*, η *Εξόριστη Μήδεια*, τα *Λύττρα του Έκτορα*, η *Εκάβη*, η *Ιφιγένεια* (με το θέμα της *Ιφιγένειας στην Αυλίδα*), ο *Τελαμών*, ο *Θιέστης*. Οι περισσότερες προέρχονται από τον Ευριπίδη και έχουν για θέμα τους επεισόδια του τρωικού κύκλου (προετοιμασία, διεξαγωγή και κατάληξη του πολέμου και των ηρώων του). Οι *Ειμεινίδες* του ήταν εμπνευσμένες από τον Αισχύλο, ενώ ο *Αχιλλέας* του (μεταφρασμένος ή διασκευασμένος από ένα έργο του Έλληνα ποιητή Αρίσταρχου (σύγχρονου του Ευριπίδη), που έμεινε στην ιστορία χάρη σε μια γεμάτη κακία αναφορά του Πλαύτου (ή έστω του Ψευδο-Πλαύτου) στον πρόλογο της κωμωδίας *Poenulus* (Ο *Καρχηδόνιος*).

Οι δυο *praetextae* του είχαν για τίτλο η μία το όνομα της Αμβρακίας, που κυριέψε ο Fulvius Nobilior (*Ambraeia*), και η άλλη το εθνικό όνομα *Sabinae*. Η πρώτη παίχτηκε ίσως στη διάρκεια των αναθηματικών αγώνων του Nobilior το 186 και αποτελούσε κατά κάποιον τρόπο την εξόφληση της υποχρέωσης του ποιητή απέναντί του.

Μετά το θάνατο του Έννιου, οι ποιητές φαίνεται ότι αποτελούν πια μια ξεχωριστή κλάση και οι αριστοκράτες γίνονται οι φυσικοί τους προστάτες, πράγμα που συνεπάγεται για τους καλύτερους ποιητές φανερή κοινωνική άνοδο.

Ο Πακούβιος, γεννημένος στο Brindisi το 220 π. Χ., υπήρξε ανεπιφύκτου Έννιου και ο πρώτος Λατίνος ποιητής που ασχολήθηκε αποκλειστικά με την τραγωδία, ενώ παράλληλα ασχολήθηκε σοβαρά και με τη ζωγραφική. Πρόκειται για έναν συνδυασμό καθόλου συνηθισμένο στη Ρώμη. Ο Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, που μπόρεσε να δει κάποιον πίνακά του ισχυρίζεται (*Historia naturalis* 35, 19) ότι η φήμη του τραγικού ποιητή αντανάκλασε στην εκτίμηση που έτρεφαν οι Ρωμαίοι για τη ζωγραφική.

Ο Έννιος είναι αυτός που οδήγησε στη Ρώμη τον Πακούβιο. Ο Κικέρωνας (*De amicitia* 24) τον παρουσιάζει ως φίλο του Laelius και κατά συνέπεια ως μέλος του περίφημου κύκλου των *Σκιπιόνων*. Ο Aulus Gellius (13, 2) μας πληροφορεί ότι, ύστερα από μια "γεμάτη" ζωή, ο ποιητής αποσύρθηκε στον Τάραντα, όπου τον επισκέφτηκε ο λογοτεχνικός του διάδοχος Άκκιος, για να του διαβάσει τον *Ατρέα* του η σκηνή τοποθετείται στο 135 π. Χ.. Τέσσερα χρόνια μετά ο Πακούβιος πέθανε σε μια εξαιρετικά μεγάλη ηλικία για την εποχή του.



Ξεκινώντας το συγγραφικό του έργο το έτος 160 π. Χ., έγραψε δώδεκα τραγωδίες και μία *praetexta*, από τις οποίες δεν μας σώζονται παρά 435 περίπου στίχοι ή αποσπάσματα στίχων. Οι πιο γνωστές είναι ο *Χρύσης* (με πρότυπο τον Σοφοκλή), ο *Δουλορέστης*, ο *Μήδος*, η *Περίβοια* και ο *Τεύκρος*. Γνωρίζουμε επίσης τους τίτλους: *Αντιόπη* (προφανώς από τον Ευριπίδη), *Κρίση των όπλων* (με βάση ένα έργο του Αισχύλου), *Ατλας*, *Ερμιόνη*, *Ιλιόνη*, *Νίπτρα* (από τον Σοφοκλή) και *Πενθέας*. Η συχνή εξάρτηση των τραγωδιών του από τον Αισχύλο και τον Σοφοκλή αξίζει σίγουρα να υπογραμμιστεί. Σημειώνουμε επίσης τον τίτλο της *praetexta Paullus* προς τιμήν του Αιμίλιου Παύλου και της μάχης της Πύδνας (168 π. Χ.).

Σήμερα μας είναι πολύ δύσκολο να εκφέρουμε μια σίγουρη κρίση για το έργο του με βάση τα σωζόμενα αποσπάσματα, που κάποτε φαίνονται μάλλον απογοητευτικά. Ένας "φιλοσοφικός" μονόλογος από τον *Δουλορέστη* αναφέρεται στην Τύχη κατά το πρότυπο του Ευριπίδη. Ένα άλλο κομμάτι περιγράφει με γραφικό τρόπο τη θύελλα που χτύπησε τον έλληνα στην επιστροφή τους από την Τροία. Οι μεμονωμένοι στίχοι εμφανίζονται συχνά με τη μορφή μιας ηθικής *sententia*. Το έργο φαίνεται πολύ θεατρικό, ίσως εξαιτίας του ζωγραφικού παρελθόντος του ποιητή, που του έδινε την αίσθηση του θεάματος. Κι ίσως σ' αυτό να οφείλεται και ο θαυμασμός των Αρχαίων για τον Πακούβιο, έστω κι αν μερικοί έκριναν αρνητικά το "φουσκωμένο" ύφος και τις επιδεικτικές λεκτικές του δημιουργίες. Σημειώνουμε ακόμη, ότι λίγα μόνο χρόνια μετά το θάνατό του οι τραγωδίες του δέχτηκαν τη βίαιη επίθεση του σατιρικού Λουκίλιου. Οι άλλοτε ενοϊκές κι άλλοτε αρνητικές κρίσεις του Κικέρωνα και του Κοϊντιλιανού υποδηλώνουν ότι το μάλλον στενό πνεύμα του δεν του επέτρεψε να κατανοήσει και να αξιοποιήσει κατάλληλα την εξέλιξη και την εκλέπτυνση του γούστου της εποχής του.

Ο *Iuscius* από το Λανούβιο, γεννημένος περί το 210 π. Χ., ένας γνήσιος Λατίνος, όπως δείχνει και το όνομά του (<*Iuscus*: λοξομάτης, αλλήθωρος), υπήρξε ένα παλαιομοδίτικος ποιητής, που βρίσκεται πιο κοντά στον Πλαύτο παρά στον Έννιο. Δεν διαθέτει κάποιον ισχυρό προστάτη<sup>4</sup> και δεν έχει άλλη φιλοδοξία από την εξασφάλιση του "επιούσιου άρτου" μέσω του συγγραφικού του επαγγέλματος: οι κομωδίες του είναι έτσι πολύ "τεχνικές", αφού δεν επιδιώκει τη δόξα, αλλά την επαγγελματική επιτυχία. Βρίσκεται συνεπώς σε φανερή αντίθεση με τον νεαρό σύντεχνο και ανταγωνιστή του Τερέντιο.

Ο Τερέντιος, γεννημένος περί το 185 π. Χ. στην Καρχηδόνα, αρχίζει τη ζωή του όπως και ο Λίβιος Ανδρόνικος. Καρχηδόnius σκλάβος, οδηγείται στη Ρώμη από

<sup>4</sup> Η κοινωνική προβολή και άνοδος δεν αγχίζει όλους του ποιητές, αλλά μονάχα όσους υποτατεύονται από την αριστοκρατία και ανήκουν στην *πελατία* των ισχυρών οικογενειών της αριστοκρατίας.



τους νικητές της πατρίδας του και γίνεται ο νεαρός ευνοούμενος του κυρίου του Τερέντιου που του χαρίζει αργότερα την ελευθερία του. Ο Τερέντιος έκανε μια καριέρα μετεωρίτη, όπου οι επιτυχίες διαδέχονται τις αποτυχίες. Παρά την υποστήριξη των νεαρών της οικογένειας των Σκιπιώνων, δυσκολεύτηκε ιδιαίτερα να "περάσει" με επιτυχία στο κοινό τις κωμωδίες του, στις οποίες ο λόγος υπερισχύει της μουσικής. Από το 167 ως το 160 π. Χ. παρουσιάζει έξι κωμωδίες· στη συνέχεια όμως εγκαταλειμμένος από τους προστάτες του αφήνει τη Ρώμη και πηγαίνει στην Ελλάδα, όπου και χάνεται σε πολύ νεαρή ηλικία: μόλις 26 χρονών. Θα επανέλθουμε ωστόσο στην περίπλοκή του πιο κάτω.

Όπως τον προηγούμενο αιώνα γεννιέται η *praetexta*, έτσι στον 2<sup>ο</sup> αι. σημειώνουμε τη γέννηση ενός νέου είδους κωμωδίας με ρωμαϊκό ένδυμα: πρόκειται για την *togata*, όπου οι χαρακτήρες φορούν τη ρωμαϊκή τήβεννο. Φαίνεται ότι, για να αντιπαραβάλει την εντύπωση του πραγματικού που προκαλούσε αυτός ο εκρωμαϊσμός των χαρακτήρων, η "κωμωδία με τήβεννο" έριξε το βάρος στις αστειότητες και το χορό των γελοιοποιών. Στο θέατρο παίζεται στο *exodium*, όπως οι *atellanae* με τις οποίες πρέπει να έμοιαζε αρκετά. Τελικά το είδος χάνεται γρήγορα, καθώς συγχέεται με τον μίμο.

Οι δραματικοί ποιητές δεν ξεαφάνισαν πάντως τους "γραφείς". Οι δυο τύποι συγγραφέων συνυπάρχουν σύμφωνα με μια ιεραρχία που διέπει την οργάνωση όλων των κοινωνικών ομάδων στη Ρώμη. Οι επαγγελματίες συγγραφείς δραματικών έργων συνεχίζουν να εφοδιάζουν αδιάκοπα την αγορά με την παραγωγή τους σε τραγωδίες, μίμους και σε κωμωδίες, μόνο που ο αριθμός των κωμωδιών φθίνει συνεχώς. Το είδος σβήνει προς όφελος της τραγωδίας, που συνοδεύεται πάντα από ένα μίμο ή κάποια φάρσα στο *exodium*. Σε λίγο στους δύο αυτούς τύπους δραματικών συγγραφέων, δηλ. τους *scribae* και τους *poetae*, θα προστεθεί ένας τρίτος: οι "ρήτορες".

Από τον Άκκιο στον Βάριο: η εποχή των "ρητόρων". Ο Άκκιος στάθηκε άραγε ο τελευταίος ποιητής ή ο πρώτος ρήτορας που αφιερώθηκε στη δραματική τέχνη; Όπως και να έχουν τα πράγματα, το σίγουρο είναι ότι εγκαινιάζει μια τρίτη γενιά δραματικών συγγραφέων, που ενδιαφέρονται περισσότερο για τη σκηνική παρουσία του λόγου παρά του σώματος.

Ο Άκκιος ανήκει στην επαγγελματική δυναστεία του Έννιου και του Πακούβιου. Από αυτήν την άποψη είναι ακόμη ένας ποιητής. Γεννημένος στο Πίσαινον (σημερ. Pesaro), από Ρωμαίους άποικους, το 170 π. Χ., προστατεύεται από τους Junii Bruti, για τους οποίους γράφει επικά ποιήματα. Παρουσιάζεται κυρίως ως ένας διανοούμενος "διαποτισμένος βαθιά από την προσωπικότητά του" και επιδιώκοντας με κάθε θυσία να ανέβει τα σκαλοπάτια της ρωμαϊκής κοινω-

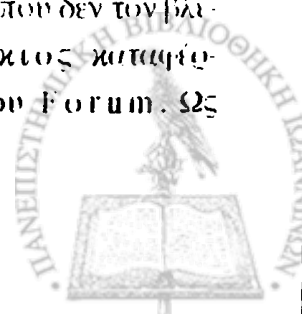


νίας. Γράφει 45 έργα, κατά κύριο λόγο τραγωδίες, που σφιναντούν μεγάλη επιτυχία στο κοινό της εποχής. Η παράδοση θέλει την πρώτη του τραγωδία να ανεβαίνει στη σκηνή το 140 ή το 139, στη διάρκεια των ίδιων ludii που παραστάθηκε η τελευταία τραγωδία του Πακίουβιου.

Ο Άκκιος επιβλήθηκε σύντομα στο κοινό της εποχής ως ο καλύτερος σύγχρονος τραγικός ποιητής, ενώ στη δεκαετία του 120 έγινε πρόεδρος του collegium proetatum και με αυτή του την ιδιότητα έβαλε να του φτιάξουν ένα άγαλμα πολύ μεγαλύτερο από το φυσικό μέγεθος στο ναό της Camene. Καθώς ο ίδιος ήταν μικροκαμωμένος, η ενέργειά του φάνηκε μεγαλομανής και προκάλεσε τη θυμηδία του σατιρικού ποιητή και προσωπικού του εχθρού Λουκίλιου. Η τελευταία τραγωδία του (ο *Τηρέας*) τοποθετείται κατά προσέγγιση στο 104, ενώ ο θάνατός του περί το 86 π. Χ (όταν ο ποιητής είχε περάσει τα ογδόντα του χρόνια!). Ο Κικέρωνας τον είχε προλάβει ζωντανό.

Σήμερα έχουμε στα χέρια μας 700 περίπου στίχους ή αποσπάσματα από τις τραγωδίες του. Από τους γνωστούς τίτλους, σημειώνουμε την *Κρίση των όπλων*, τον *Αστινάνακτα*, τον *Ατρέα*, τις *Βάκχες*, τους *Επίγονους*, την *Επιναυσιμάχη*, τον *Εθρυσάκη*, τη *Μήδεια* ή *Αργοναύτες*, τον *Φιλοκτήτη από τη Λήμνο*, τις *Φοίνισσες* και τον *Τήλεφο*. Τα πρότυπά του ανήκουν κατά κύριο λόγο στον Ευριπίδη, αλλά οι *Επίγονοι* προέχονταν σίγουρα από τον Αισχύλο. Παρόλο που ο τρωικός κύκλος κατέχει την πρώτη θέση στην επιλογή των θεμάτων, δεν λείπουν και οι τραγωδίες που αξιοποιούν επεισόδια από τον θηβιακό και τον αργοναυτικό κύκλο. Ο Άκκιος έγραψε και δύο τουλάχιστον τραγωδίες: *Aeneadae* ή *Decius* και *Brutus*. Η δεύτερη γράφτηκε προς τιμήν του D. Junius Brutus Callaicus, που ήταν ύπατος το 138. Σε κάποιο απόσπασμά της, ένας μάντης ερμηνεύει ένα όνειρο που αναγγέλλει στον Ταρκύνιο τον Υπερήφανο την επικείμενη πτώση του.

Το θέατρό του Άκκιου είναι ιδιαίτερα αποτελεσματικό στο επίπεδο της σκηνοθεσίας. Παρόλο που κατασκευάζει κάποτε υπερβολικά και θηριώδη πρόσωπα, σύμφωνα με την παλιά τραγική ρωμαϊκή αισθητική, εν τούτοις διαποτίζεται έντονα από την εξελεγμένη πλέον στην εποχή του δραματική, ψυχογραφική, λεκτική και μετρική τεχνική. Οι διαλογισμοί του πάνω στον συναισθηματικό κόσμο των ανθρώπων, τον έρωτα και το μίσος, το πεπρωμένο και τον θάνατο θα αποτελέσουν τον λοιπού κοινούς τόπους στην ποίηση των Λατίνων (π. χ. στον Κάτουλλο). Σιγχρόνως οι άνθρωποι της εποχής του τού αναγνωρίζουν μεγάλη ρητορική αποτελεσματικότητα, καθώς γνωρίζει καλά την τέχνη να πείθει και διανθίζει συχνά το λόγο του με έντονες sententiae. Οι ευγενείς φίλοι του - φαίνεται ότι προς το τέλος της ζωής του σφιναναστρέφóταν την ομάδα των αυτοδημιούργητων (p o v i h o m i n e s ) του σφιντηρητικού κόμματος - απορούν που δεν τον βλέπουν να ασχολείται με την πολιτική, όπως έκαναν οι ίδιοι. Όμως ο Άκκιος καταφέρνει να μην μπροδέψει τα σκηνικά θεάματα με τα πολιτικά θεάματα του Forum. 525





αρχηγός του συλλόγου των ποιητών, εκδηλώνει φανερά την περιφρόνησή του προς τους ερασιτέχνες, όπως ήταν ο Julius Caesar Strabo, πατρίκιος και δραματικός συγγραφέας της εποχής του.

Στη συνέχεια, και ως το τέλος της ρωμαϊκής Δημοκρατίας, θα συνυπάρξουν οι παραπάνω τρεις κατηγορίες δραματικών συγγραφέων. Όλο και πιο συχνά θα συναντούμε αυτούς τους ευγενείς ερασιτέχνες, οι οποίοι ξοδεύουν το χρόνο των διακοπών τους στα εξοχικά τους σπίτια μεταφράζοντας ελληνικές τραγωδίες. Οι μεταφράσεις δεν αποτελούν γι' αυτούς παρά κοινά ρητορικά γυμνάσματα, όπου ακολουθούν φυσικά τους κανόνες της δραματικής γραφής που διαμορφώθηκαν τον 3<sup>ο</sup> αι.: ωστόσο, αν γνωρίζουν σε τέλειο βαθμό τη σκηνοθεσία του λόγου στους κόλπους των πολιτικών θεαμάτων, τις περισσότερες φορές αγνοούν εντελώς τα μυστικά της εορταστικής μουσικής των αγώνων. Στους κύκλους τους μάλιστα αντιμετωπίζεται θετικά η περιφρόνηση των λεπτομερειών που σχετίζονται με τη θεατρική σκηνοθεσία. Κάτω από αυτές τις συνθήκες δεν πρέπει να μας εκπλήσσει καθόλου το γεγονός ότι, κάθε φορά που δοκιμάζουν να δώσουν τα έργα τους σε κάποιον θιασάρχη, δεν έχουν καμιά επιτυχία. Ο Κικέρων βεβαιώνει ότι τα έργα τους είναι πολύ κομψά, αλλά απέχουν πολύ από τη θεατρική πραγματικότητα. Με άλλα λόγια διαλέγουν λάθος θέαμα.

Ο Οράτιος που ζει στα τελευταία χρόνια της Δημοκρατίας και στην αρχή της Αυτοκρατορίας, ο φίλος και ευνοούμενος του Μαικήνα και του Αύγουστου, ο οπαδός του νέου πνεύματος, δεν έγραψε τραγωδίες, έγραψε όμως για το θέατρο. Έγραψε την άποψή του για το ποιό θα έπρεπε να είναι η δραματική ποίηση, ώστε να είναι συγχρόνως "μνημειακή" και να δημιουργεί "εντυπωσιακά θεάματα". Δυστυχώς στηρίζει τη θεωρία του για το θέατρο πάνω στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη και τη θεωρία της *μίμησης*. Μόνο που ο Αριστοτέλης δεν παίρνει καθόλου υπόψη του τη σκηνοθεσία και αγνοεί συνειδητά τις συνθήκες παράστασης και υποδοχής ενός δραματικού κειμένου. Σχημορφούμενος επίσης προς τις απόψεις του Αριστοτέλη, ο Οράτιος εξοβελίζει το εορταστικό πνεύμα των αγώνων και θεωρεί το θέατρο σαν μια μορφή μιμητικής αναπαράστασης της πραγματικότητας με μοναδική πρώτη ύλη του τις λέξεις, τον λόγο. Παρόλα αυτά ο Οράτιος αποδίδει τιμές στους πρώτους λατίνους δραματικούς συγγραφείς εκφράζοντας μονάχα τη λύπη του για το "κακό" γράψιμό τους και κατά συνέπεια για το γεγονός ότι τα κείμενά τους δεν μπορούν να υψωθούν στο βάθος ενός μνημείου. Στην πραγματικότητα ο λατίνος θεωρητικός επιχειρεί να "τετραγωνίσει τον κύκλο": να διατηρήσει δηλ. τη δύναμη της ρωμαϊκής δραματικής παράδοσης και να την υποτάξει στις θεωρίες του Αριστοτέλη.

Ο Οράτιος εναποθέτει όλες του τις ελπίδες στον Βάριο, ένα μέλος του κύκλου των φίλων του Μαικήνα, που γράφει πράγματι έναν *Θυέστη* (*Thyestes*) για τους



αγώνες, που συνόδευαν τον θρίαμβο που επακολούθησε τη νίκη στο Άκτιο. Το έργο αποτέλεσε μια μοναδική επιτυχία, μόνο που το θέμα υπογραμμίζει καθαρά ότι ο Βάριος δεν ήταν αριστοτελικός ποιητής. Πράγματι η νίκη στο Άκτιο είναι η νίκη του Οκτάβιου εναντίον του Αντώνιου, που και οι δύο τους είναι "διάδοχοι" του Καίσαρα και αγωνίζονται για την εξουσία, όπως ο Ατρέας και ο Θυέστης, οι δυο μυθικοί κληρονόμοι-διάδοχοι του βασιλιά του Άργους Τάνταλου. Αν η τραγωδία του Βάριου είχε γραφεί με την ιδέα ότι το θέατρο αποτελεί αναπαράσταση (μίμηση) της πραγματικότητας και της ανθρώπινης συμπεριφοράς, η επιλογή του συγγραφέα θα ήταν η πιο κακόγουστη που μπορούσε να είναι, για να μην πούμε και μια επικίνδυνη πολιτική αδειότητα. Κατά συνέπεια ο Βάριος είναι ένας παραδοσιακός συγγραφέας, ένας ποιητής που επιχειρεί, όπως έκαναν πριν από αυτόν ο Έννιος και ο Άκκιος, να συμβιβάσει την τραγωδία-"μνημείο" με την τραγωδία-"θέαμα", δίχως να πολυνοιαστεί για τις ελληνικές θεωρίες. Το τόλμημα δεν είναι καθόλου εύκολο, αφού οι φιλολογικοί κριτικοί, που είναι πολυάριθμοι στη Ρώμη, δεν κρίνουν ένα έργο από την επιτυχία που έχει, αλλά από το βαθμό συμμόρφωσής του προς ορισμένους κανόνες που διαμορφώθηκαν για ένα διαφορετικό θέατρο: το ελληνικό θέατρο. Και το ξανατονίζουμε: οι κανόνες αυτοί δεν παίρνουν καθόλου υπόψη τους τον εορταστικό-πανηγυρικό χαρακτήρα του λατινικού Θεάτρου, καθώς, τελικά, το τελευταίο θεωρείται "πολιτικό θέαμα".

### ΤΑ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΚΑ ΘΕΑΜΑΤΑ: Η ΣΥΓΧΥΣΗ ΤΩΝ ΧΩΡΩΝ.

*Οι αγώνες κέντρο της δημόσιας ζωής.*

Η εξουδετέρωση της αντίθεσης ανάμεσα στο πνεύμα των αγώνων και την πολιτική ζωή. Στα τελευταία χρόνια της Δημοκρατίας ιδρύονται μόνιμα θέατρα. Οι αγώνες δεν αποτελούν πλέον μια παρένθεση στη ζωή των πολιτών που αφιερώνονται στην πολιτική και τον πόλεμο. Τα θέατρα βρίσκονται στο Πεδίο του Άρεως που ενσωματώνεται πλέον στην Πόλη. Οι αγώνες λειτουργούν ως χώρος συναλλαγής ανάμεσα στο λαό και τον διοργανωτή των αγώνων, μόνο που από εδώ κι εμπρός ο *edito* είναι πάντα ο ηγεμόνας και η συναλλαγή δεν αποβλέπει πλέον σε εκλογές. Τα θέατρα λειτουργούν αφ' εαυτών και η είνουα που αποκομίζει από το θέαμα ο πρόγκιπας έχει άμεση πολιτική αξία. Το Πεδίο του Άρεως που ήταν ο τόπος των εκλογών και της ελευθερίας γίνεται του λοιπού ο χώρος του θεάτρου και της ελευθεριότητας. Ο ρωμαίος πολίτης ορίζεται πάντα ως *homo spectator*, ως "θεατής", αλλά το θέαμα έχει πλέον μεταμορφωθεί. Το πανηγυρικό-εορταστικό πνεύμα των αγώνων εξοβέλωσε το πολιτικό πνεύμα. Κι αντίθετα, το πολιτικό πνεύμα μπαίνει στο θέατρο. Από τον Αργουστο και μετά, οι αυτοκράτορες εισάγουν μια σειρά καινονομιών με σκοπό να μεταμορφώσουν το κοινό των αγώνων σε μια ιεραρχημένη και πειθαρχική κοινωνία και να φέρουν λίγη



σοβαρότητα στη γιορτή.

*Η μυθολογία κηριαρχεί.* Το θέατρο δεν διαχωρίζεται από την πολιτική ζωή. Και καμιά διάκριση δεν υπάρχει πλέον ανάμεσα στα εορταστικά και τα πολιτικά θεάματα. Ο φανταστικός κόσμος της σκηνής συγχέεται με τη νέα αυτοκρατορική κοινωνία. Οι απίθανοι, εξοπλισματικοί και απληροίαστοι μυθολογικοί ήρωες της τραγωδίας βρίσκουν την ενσάρκωσή τους στα πρόσωπα των αυτοκρατόρων, που είναι οι νέοι *Ηρακλείς* και οι νέοι *Απόλλωνες*. Οι αριστοκράτες αφηρούν την *infamia* και ανεβαίνουν στη σκηνή για να γίνουν ήρωες. Οι αγώνες των μονομάχων δεν διακρίνονται καθόλου από τους αγώνες και τα θεάματα του τσίρκου, ενώ τα κατορθώματα της αρένας προβάλλουν τη θεϊκή δύναμη του ηγεμόνα. Θηριομάχοι, με την εμφάνιση του *Ηρακλή*, εξοντώνουν λιοντάρια ή, μεταμφιεσμένοι σε *Μελέαγρους*, κατατρυπών αγριόχοιρους σε μεγαλοπρεπείς *venatioes*. Κάποτε μάλιστα μονομάχος ή θηριομάχος είναι ο ίδιος ο αυτοκράτορας. Τέλος στο θέατρο παρομοιάζουν κάποτε αληθινούς θανάτους!

*Το θέατρο "με κείμενο" εγκαταλείπει τη σκηνή.*

Με την εγκατάσταση της Αυτοκρατορίας η ένταση, η αντίθεση ανάμεσα στο θέατρο-"μνημείο" και το θέατρο-"show" καταλήγει σε ρήξη.

*Οι δημόσιες απαγγελίες.* Στα χρόνια της εξουσίας του Αύγουστου συστηματοποιείται η συνήθεια της δημόσιας απαγγελίας: *recitatio*. Στα ιδιωτικά τους σπίτια οι ευγενείς οργανώνουν απαγγελίες δραματικών ποιημάτων, στις οποίες προσκαλούν τους φίλους τους. Το κείμενο απαγγέλλεται μόνο, σαν ένας ρητορικός λόγος. Ο στόχος δεν είναι πια η θεατρική απόλαυση, αλλά η υποβολή στην κρίση των ακροατών ενός έργου που φιλοδοξεί να γίνει μνημείο του λατινικού πολιτισμού.

Ο συγγραφέας αυτών των έργων, που είναι είτε ο οικοδεσπότης είτε κάποιος από τους προστατευόμενούς του, δεν επιδιώκει τη δημόσια επιτυχία του θεάτρου· πιστός σε μια προοπτική - που συμπίπτει με την προοπτική του *Οράτιου* - γράφει σοβαρά έργα, σινήθως τραγωδίες, και "πέφτει" με τη θέλησή του σε όλες τις παγίδες της *μίμησης*. Δίνει στο έργο του αλληγορικό περιεχόμενο και - όπως το βλέπουμε στο *Διάλογο περί των ρητόρων (Dialogus de oratoribus)* του *Τάκιτου* - το θέατρο "με κείμενο" καταντάει ένα όργανο προπαγάνδας εναντίον των αυτοκρατόρων. Ο *Ατρέας* γίνεται έτσι το πρότυπο του τυραννικού ηγεμόνα και η δραματική ποίηση καταλήγει να είναι μια καθαρή ρητορική άσκηση, σαν αυτές που κάνουν οι ρήτορες στις σχολές τους, οι οποίοι εξάλλου αντλούν με ιδιαίτερη ευχαρίστηση τα θέματά τους από την τραγωδία.

*Η παντομίμα.* Παράλληλα δημιουργείται ένα καινούριο είδος θεάματος. Ο *Πυλάδης* και ο *Βάθυλλος*, δυο απελεύθεροι του Αύγουστου, με αφετηρία το τραγικό είδος κατασκευάζουν θεατρικά έργα, όπου τα πάντα άδονται και χορεύονται. Έ-



νας και μόνο ηθοποιός κρατάει όλους τους ρόλους, ενώ ένας τραγουδιστής με τη συνοδεία χορού άδει το κείμενο, ένα λιμπρέτο γραμμένο από κάποιον ποιητή, και μια ορχήστρα τους συνοδεύει. Ο χορός του ηθοποιού είναι αρκετά εκφραστικός, ώστε να καθιστά άχρηστη την κατανόηση των λόγων του τραγουδιστή. Όλα παριστάνονται μιμητικά από τον χορό. Το νέο αυτό θέαμα αποτελεί κατά κάποιον τρόπο επιστροφή στα πρώτα λατινικά σκηνικά θεάματα και εναρμονίζεται απόλυτα με το εορταστικό πνεύμα των *ludi*. Η μόνη διαφορά με την παντομίμα του 4<sup>ου</sup> αι. βρίσκεται στο γεγονός ότι τώρα όλα τα θέματα προέρχονται από την ελληνική μυθολογία, που στο εξής γίνεται η κοινή γλώσσα ενός πολιτισμού που απλώνεται από τη Μεγάλη Βρεταννία ως τη Συρία, και από τη Μαυριτανία ως τη Ρωσία. Κι ίσως εδώ να κρύβεται το μυστικό της επιτυχίας του είδους, που, όπως και νά 'χουν τα πράγματα., θα καταλήξει να γίνει μαζί με τον *μίμο το κατ' εξοχήν* θεατρικό θέαμα ως το τέλος των αυτοκρατορικών χρόνων.

#### Οι τραγωδίες του Σενέκα.

Ωστόσο οι δραματικοί ποιητές δεν εξαφανίζονται εντελώς, μόνο που γίνονται ερασιτέχνες: οι επαγγελματίες πηγαίνουν εκεί που "βγαίνουν τα χρήματα": στα λιμπρέτα των *μίμων* και της παντομίμας. Κάπου κάπου συναντάμε και λίγους δραματικούς ποιητές που ακολουθούν το δρόμο του Έννιου και του Ακκιου: ο Σενέκας είναι ένας από αυτούς και χάρι σ' αυτόν διαθέτουμε σήμερα πλήρη κείμενα ρωμαϊκών τραγωδιών.

Ο Λούκιος Ανναίος Σενέκας (*Lucius Annaeus Seneca*) γεννήθηκε κάπου ανάμεσα στο 2 π. Χ. και το 2 μ. Χ. στην ισπανική Κόρδοβα. Ο πατέρας του, ένας πλούσιος ρωμαίος ιππέας, άφησε την Ισπανία για να επιστρέψει στη Ρώμη, όταν ο γιος του ήταν ακόμη μωρό. Ύστερα από μια ταραχώδη νεανική ζωή που του στοίχισε μια εξορία στην Κορσική, στα χρόνια του Κλαύδιου, ο Σενέκας γίνεται παιδαγωγός του νεαρού Νέρωνα κι αργότερα "προθηπουργός" του. Στο φιλοσοφικό επίπεδο είναι οπαδός του Στωικισμού, που είναι γι' αυτόν ένα "ιδεολογικό" σύστημα. Από πολιτικό ρεαλισμό συμβούλευσε ίσως τον Νέρωνα να δολοφονήσει τη μάνα του την Αγριππίνα, μόνο που πολύ γρήγορα ο μαθητής τον ξεπέρασε κατά πολύ, καθώς ρίχτηκε με πάθος στην τρελή του πολιτική. Μπλεγμένος στη συνωμοσία του Πίσωνα κατά του Νέρωνα, ο Σενέκας αναγκάστηκε να αυτοκτονήσει το 64 μ. Χ.

Πότε έγραψε ο Σενέκας τις τραγωδίες του; Στη διάφορα της εξορίας του στην Κορσική; Στα χρόνια που μεσολάβησαν ανάμεσα στην απομάκρυνσή του από την πολιτική και το θάνατό του; Δύσκολο να το πούμε. Ας αρεστούμε στη διαπίστωση ότι ο Σενέκας δεν ήταν ρήτορας και δεν ακολούθησε παντα στα έργα του τη "ρητορική γραφή". Η μελέτη της αλληλογραφίας και των φιλοσοφικών του πραγματειών το αποδεικνύει. Η



παιδεία που έδωσε στον Νέρωνα το επιβεβαιώνει επίσης: δεν του δίδαξε την ευ-  
γλωττία, αλλά την ποίηση και τη φιλοσοφία.

Η ανάγνωση των τραγωδιών του Σενέκα αποκαλύπτει έργα των οποίων η θεα-  
ματική αποτελεσματικότητα είναι προφανής. Δεν γίνονται κατανοητές, παρά μονάχα αν  
"ανα(σ)υτήσουμε" το θέαμα που μπορούσαν να δημιουργήσουν. Η "γραφή" κατευθύνε-  
ται όχι από τη λογική του λόγου, αλλά από το παίξιμο του ηθοποιού. Και φτάνουμε σε  
ένα άλλο ερώτημα: Παίχτηκαν ποτέ στο θέατρο αυτές οι τραγωδίες; Δεν θα το μάθουμε  
ποτέ: όμως το σημαντικό είναι ότι φαίνεται να γράφτηκαν σαν να επρόκειτο να ανεβούν  
στη σκηνή και όχι σαν έργα προπαγάνδας προορισμένα μόνο για δημόσια απαγγελία.

Μπορούν επίσης να ερμηνευτούν φιλοσοφικά; Δύσκολα, αν όχι αδύνατο να τις  
δοήμε σαν στοικιά έργα, εκτός κι αν καταφύγουμε σε σοφίσματα και απίθανες λογικές  
διαστρεβλώσεις. Προσφέρουν ίσως μια πεσιμιστική φιλοσοφία της απόλυτης εξουσίας  
και του ηρωισμού γενικά, όμως βεβαιώνουν ότι ο ηρωικός άνθρωπος δεν μπορεί να επι-  
λέξει παρά μονάχα ανάμεσα στην "αγιότητα" και την "τερατώδια", που και η  
μια και η άλλη τον αποκλείουν από την "ανθρωπιά" και την ανθρωπότητα!

Ο Σενέκας μας άφησε 8 πλήρεις τραγωδίες (*Agamemnon, Hercules furens, Hercu-  
les Oetaeus, Troades, Medea, Oedipus, Phaedra, Thyestes*) και μια σε αποσπασματική  
κατάσταση (*Phoenissae*). Μια τραγωδία με ρωμαϊκό χαρακτήρα (*pratexta*), η *Octavia*,  
που του αποδίδεται από την παράδοση, φαίνεται ψευδεπίγραφη.



### 3. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ

#### ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΛΑΤΙΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Ο τύπος του θεάματος που προτείνει το λατινικό θέατρο ανταποκρίνεται προς τη σύγχρονη εξέλιξη της σκηνής. Το θέατρο αυτό, όπου η μουσική κατέχει τον κύριο ρόλο, που δεν έχει τίποτα το υψηλά διανοητικό, καθώς απευθύνεται στην αισθαντικότητα και όχι στη βαθιά σκέψη, στο στοχασμό, το θέατρο αυτό που δεν χαρακτηρίζεται από υψηλά μηνύματα και που μοναδικός του στόχος είναι η δημιουργία ενός "ολοκληρωτικού" θεάματος, για όλους αυτούς τους λόγους, ανακαλύφθηκε πάλι σήμερα από τους πρωτοποριακούς θιάσους της Αμερικής και της Ιαπωνίας. Για όλους αυτούς που θέλουν να διακόψουν τη σχέση τους με το ψυχολογικό και αστικό θέατρο του Giraudoux ή του Apollinaire, για παράδειγμα, αλλά και με το διδακτικό θέατρο του Brecht, ο Πλαύτος, ο Τερέντιος και ο Σενέκας προσφέρουν την πρώτη ύλη για ρομαϊαίες και αποτελεσματικές σκηνοθεσίες. Το λατινικό θέατρο απαιτεί σώματα και φωνές, για να κάνει να αντηχήσει δυνατά η έκφραση των παθών και να δώσει ελεύθερη διέξοδο στο γέλιο.

Πρέπει επίσης να θυμίσουμε ότι η επιτυχία και το γόητρο της λατινικής κωμωδίας και τραγωδίας ξεπέρασαν τα χρονικά πλαίσια του ρωμαϊκού πολιτισμού. Κι όταν στα χρόνια της Αναγέννησης η Ευρώπη θα ανακαλύψει το αρχαίο θέατρο, θα το κάνει αρχικά μέσω του Σενέκα. Αυτόν θα θαυμάσουν και θα μιμηθούν οι νέοι τραγικοί ποιητές σε όλη την Ευρώπη, ως την κλασική εποχή του Ευρωπαϊκού θεάτρου, από τον Σαίξπηρ ως τον Κορνέιγ. Οι ποιητές του μπαροκικού ύφους δεν γνωρίζουν κανέναν άλλο τραγικό συγγραφέα από την Αρχαιότητα. Η Comedia dell'arte, ο Μολιέρος κ. ά. είναι "παιδιά" της ρωμαϊκής κωμωδίας. Θα χρειαστεί να περιμένουμε ως την κλασική εποχή - στη Γαλλία ειδικά ως τα μέσα του 17<sup>ου</sup> αι. - για να δούμε την ελληνική τραγωδία να βάζει στο περιθώριο τη ρωμαϊκή και να επιβάλλεται στο θέατρο η ψυχολογική κωμωδία. Από τότε αρχίζει και η παραμέληση του ρωμαϊκού θεάτρου που κρατάει κάμποσους αιώνες. Κάποια μεμονωμένα πνεύματα μόνο ένιωσαν στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αι. κάπως ελεύθερα να απομακρυνθούν από την κλασική ή ρομαντική παράδοση, να ξαναδιαβάσουν τον Σενέκα και να ξαναβρουν την τραγική δύναμή του. Η μουσική ωστόσο διάσταση του θεάτρου του Πλαύτου και του Τερέντιου δεν ανακαλύφθηκε ποτέ πραγματικά. Τελικά, η σχέση που διατηρεί κάθε εποχή με το λατινικό θέατρο είναι αποκαλιπτική της δικής της θεατρικής αισθητικής και για να καταφέρει κανείς να ανακαλύψει το λατινικό θέατρο, πρέπει να κατέχει το μυστικό να μεταμορφώνει ένα σκηνικό θέαμα σε αληθινό πανηγύρι!



Η  
Η ΡΩΜΑΪΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ  
ΕΙΣΑΓΩΓΗ





Ο Μένανδρος με τις μάσκες του  
(Μουσείο Laterano, Ρώμη)



## Α. ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ

### 1. Η Αρχαία Κωμωδία.

Η Αρχαία Κωμωδία παρουσιάζεται για μας στην Αθήνα τον 5<sup>ο</sup> αιώνα π. Χ., την εποχή δηλ. που η πόλη, νικήτρια των Περσών, είχε γίνει πνευματική πρωτεύουσα του ελληνικού κόσμου. Αλλά αυτή η κωμωδία που γνώρισε στην Αττική μιαν εξαιρετικά λαμπρή ανάπτυξη, γεννήθηκε στη Σικελία, στις δωρικές αποικίες του νησιού, ξεπηδώντας μάλλον από την επίσημη διονυσιακή λιτανεία που γινότανε κάθε χρόνο· έχει λοιπόν θρησκευτικές ρίζες και χαρακτήρα τελετουργικό, που θα αφήσει πάνω της έντονα σημάδια ως το τέλος.

Στην πραγματικότητα οι ρίζες της ελληνικής κωμωδίας<sup>1</sup> παραμένουν αρκετά σκοτεινές· οι μαρτυρίες που έχουμε στη διάθεσή μας ανακατεύουν, όπως φαίνεται, διάφορες παραδόσεις· κι οι πρώτες δωρικές μορφές κωμωδίας δεν πρέπει να έμοιαζαν υποχρεωτικά με την προλογοτεχνική αττική κωμωδία. Ο Αριστοτέλης υποστηρίζει στην *Ποιητική* του (1449α, 14) πως οι αρχές της κωμωδίας βρίσκονται στα φαλλικά τραγούδια, που στην εποχή του επιζούσαν ακόμη σε πολλές πόλεις· ήταν τραγούδια που συνόδευαν τις διονυσιακές λιτανείες, όπου οι πιστοί περιέφεραν το ομοίωμα ενός φαλλού μέσα σε ένα πανηγύρι από γέλια, αστεϊσμούς και πειράγματα. Στην Αττική παρόμοιες λιτανείες<sup>2</sup> συγκέντρωναν στον ίδιο χώρο ιερείς-συντρόφους του θεού και ένα κοινό πρόθυμο να ανταλλάξει μαζί τους κάθε λογής αστεία και καλαμπούρια. Και πολλοί μελετητές πιστεύουν πως οι ιερείς αυτοί σχημάτιζαν ένα σύνολο μεταμφιεσμένων σε ζώα και πως οι χοροί των ζώων, τόσο συνηθισμένοι στην αριστοφανική κωμωδία (όπως π. χ. στους *Σφήκες*, στους *Βατραχούς* και στους *Όρνιθες*) έλκουν την καταγωγή τους από αυτήν ακριβώς την παράδοση.

Περισσότερες δυσκολίες συναντάμε, όταν προσπαθούμε να εξηγήσουμε πώς μολιάστηκε σ' αυτό το λαϊκό πανηγύρι η δραματική πράξη. Πολλοί δέχονται πως η επίδραση της τραγωδίας, που είχε πια διαμορφωθεί οριστικά αυτήν την εποχή, στάθηκε αποφασιστική. Ίσως ακόμη να επέδρασε στις διονυσιακές λιτανείες η λαϊκή σικε-

<sup>1</sup> Η λέξη κωμωδία φαίνεται να σχετίζεται με τον κάμο ("γλέντι, ξεφάντωμα με τραγούδια και χορό") ή τις λέξεις κάμη και ωδή ("χοροστάσιο, λαϊκό παίγνυρι")· παρόλο που η δεύτερη άποψη απορρίπτεται από τον Αριστοτέλη ως λαθεμένη, φαίνεται να περιέχει έναν πυρήνα αλήθειας.

<sup>2</sup> Λς σημειώσουμε πάντως ότι ορισμένοι μελετητές αμφισβητού ζωηρά την άποψη σύμφωνα με την οποία οι αθηναϊκές (και άλλες...) διονυσιακές λιτανείες συνόδευαν ένα φαλλικό σύμβολο.



λική φάρσα<sup>3</sup>, που - όπως φαίνεται - είχε αναπτύξει από πολύ νωρίς (τουλάχιστον από την εποχή του Επίχαρμου, 540-450 π. Χ.) πραγματικό δραματικό διάλογο.

Η πρώτη κωμωδία που παρουσιάστηκε στην Αθήνα ήταν αυτή που δόθηκε στα Μεγάλα Διονύσια το 486 π. Χ.<sup>4</sup> Δεν μας έχει σωθεί κανένα απόσπασμά της. Το μόνο που ξέρουμε γι' αυτήν είναι πως σημειώνει τη γέννηση της Αρχαίας Κωμωδίας στην Αττική. Αυτήν την εποχή η κωμωδία είναι ένας συλλογικός τρόπος έκφρασης: το κεντρικό κομμάτι της παράστασης είναι μια μελωδική απαγγελία που ονομάζεται *παράβαση* και σ' αυτήν ο κορυφαίος του χορού κάνει λόγο για διάφορα επίκαιρα πολιτικά ή ηθικά προβλήματα, και το κάνει μέσα σε ένα σατιρικό πνεύμα. Δεν υπάρχει ακόμη *πλοκή* που να αξίζει αυτό το όνομα, αλλά μια διαδοχή από ελεύθερους λόγους και συχνά ένας ζωντός διάλογος (*ο αγών*) ανάμεσα σε δύο πρόσωπα, άλλοτε θεότητες, άλλοτε προσωποποιημένες αφηρημένες έννοιες, ένας διάλογος που θυμίζει τις πειρακτικές και αστείες ερωτοαποκρίσεις ανάμεσα στους πιστούς της αρχέγονης λιτανείας και τους απλούς θεατές.

Ο κύριος αντιπρόσωπος της Αρχαίας Κωμωδίας είναι για μας ο Αριστοφάνης που έζησε ανάμεσα στο 445 (περίπου) και το 388 π. Χ., στον αιώνα περίπου του Περικλή, μόνο που υπογράμμισε περισσότερο τις αβλιότητες παρά το μεγαλείο του, καθώς η ποιητική του δράση συμπίπτει κατά κύριο λόγο με τα σκληρά χρόνια του Πελοποννησιακού πολέμου· και γι' αυτό είναι έντονα σημαδεμένη από τις δυσκολίες και τα δράματα εκείνης της εποχής. Οι *Αχαρνείς*, η πιο παλιά από τις σωζόμενες κωμωδίες του Αριστοφάνη (τοποθετείται στο 425 π. Χ.) περιέχει μια βίαιη σάτιρα κατά τον Κλέωνα που είχε την εξουσία μετά τον θάνατο του Περικλή. Με αριστοκρατικές τάσεις ο Αριστοφάνης αποδοκιμάζει τους δημαγωγούς και εκφράζει τη λύπη του, που πέρασε πια η εποχή που κυβερνούσαν οι ευγενείς ή τουλάχιστον οι *άριστοι*· κι αυτή η λύπη εκφράζεται, π. χ., στους *Ιππείς* που παίχτηκαν τον επόμενο χρόνο.

Το ίδιο συντηρητικό πνεύμα τον οδηγεί να χτυπήσει τις νέες ιδέες που εννοιακώνονται στο πρόσωπο του Σωκράτη, τον οποίο ο Αριστοφάνης δεν ξεχωρίζει καθόλου από τους *σοφιστές*, από αυτούς δηλ. που πασχίζουν να κατασκευάσουν μια επιστήμη ιδεών και να δημιουργήσουν μια τέχνη σκέψης, η οποία για ορισμένους συγχέεται με την τέχνη της επιτυχίας στη ζωή με μοναδικό όπλο τη δύναμη του λόγου. Στις *Νεφέ-*

<sup>3</sup> Εκτός από τη φάρσα οι Λαωρείς της Σικελίας έδωσαν αζόμη στη λογοτεχνία δυο άλλες μορφές, που σχετίζονται στενά με την κωμωδία τα *αμοιβαία* και τον *μίμο*.

<sup>4</sup> Πρόκειται για τη χρονιά που υπολογίζουμε ότι θεσπίστηκε ο πρώτος αγώνας κωμωδίας· Ξέρουμε μάλιστα και το όνομα του πρώτου νικητή που ήταν κάποιος Χιωνίδης. Ο τελευταίος μαζί με τον Μάγνητα είναι τα σημαντικότερα ονόματα της πρώτης γενιάς της αρχαίας Αττικής Κωμωδίας (βλ. Αριστοτέλη, *Ποιητ.* 1448a 34). Ακολουθούν οι Κρατίνοσ και Κράτης, που εκπροσωπούν τη δεύτερη γενιά, για να φτάσουμε στον Εύπολη και τον Αριστοφάνη, που ανήκουν στην τρίτη και τελευταία γενιά της Αρχαίας Κωμωδίας.



Χ.  
76  
217  
βλ.

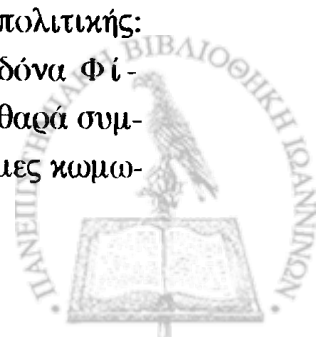
λες, που παρουσιάζονται το 423, βλέπουμε τον Αριστοφάνη να παρουσιάζει τον σοφιστή Σωκράτη, κοινωνιασμένο σε ένα καλάθι, που πηγαινοέρχεται στο ύψος της οροφής, να λογομαχεί με έναν αγαθό πατέρα, ο οποίος θέλει βέβαια ο γιός του να γίνει ένα εξαιρετικό πνεύμα, φοβάται όμως τους κινδύνους που παρουσιάζει μια τέτοια εκπαίδευση.

Όσο περνάει ο καιρός, η σκέψη του Αριστοφάνη ποτίζεται όλο και περισσότερο από τον πόθο του αθηναϊκού λαού για ειρήνη: η ομώνυμη κωμωδία, που είναι σύγχρονη με τις προσπάθειες του Νικία να ξαναφέρει την αρμονία στον ελληνικό κόσμο, είναι ένα από τα πιο όμορφα ποιήματα που έγιναν ποτέ, για να εξυμνήσουν τις χαρές και τις χάρες της ειρηνικής ζωής. Αργότερα ο ποιητής θα αισθανθεί βαθιά τον κίνδυνο και τον παραλογισμό της αθηναϊκής πολιτικής να μπλεχτεί στη σικελική περιπέτεια. Η κριτική της αθηναϊκής δημοκρατίας βρίσκεται στο αποορύφωμά της στους Όρνιθες, τη Λυσιστράτη και τις Θεσμοφοριάζουσες. Οι Βάτραχοι, που γράφτηκαν μετά το θάνατο του Ευριπίδη και του Σοφοκλή, ξαναγυρίζουν σε παλιά θέματα που είχαν αναπτχθεί στις Νεφέλες και αλλού: πως ο πραγματικός διαφθορέας της πόλης είναι το νεωτεριστικό πνεύμα, που στο χώρο της τραγωδίας αντιπροσωπεύεται από τον Ευριπίδη.

Η καταστροφή που σήμανε το τέλος της μακροχρόνιας πάλης ανάμεσα στην Αθήνα και τη Σπάρτη επέδρασε βαθιά στην έμπνευση του Αριστοφάνη: έτσι οι δυο τελευταίες κωμωδίες του, οι *Εκκλησιάζουσες* και ο *Πλούτος*, έχουν πολύ λιγότερο πολιτικό χρώμα και αφοκούνται στο να ασχοληθούν με ηθικά προβλήματα. Ο φιλελευθερισμός της δημοκρατίας ήταν απαραίτητος, για να μπορέσει να αναπτχθεί ελεύθερα ένα δραματικό είδος σαν την αριστοφανική κωμωδία: η γλωσσική τολμηρότητα ήταν αδύνατη κάτω από το νέο καθεστώς, που δεν ανεχόταν επίσης την προσωπική σάτιρα των κυβερνώντων ούτε τη σκηνική παρουσίαση, μπρος στα μάτια του πλήθους, συζητήσεων πάνω σε προβλήματα που τώρα πια έπρεπε να απασχολούν λίγους μονάχα "υπεύθυνους". Επαναστάτρια και γεμάτη "αυθάδεια" κόρη της δημοκρατίας, όπως χαρακτηρίστηκε εύστοχα, η αριστοφανική κωμωδία - και μαζί της όλη η Αρχαία Κωμωδία - έμελλε να χαθεί την ίδια εποχή που έσβησε και η δημοκρατία. Οι δυο τελευταίες από τις σαζόμενες κωμωδίες του Αριστοφάνη, οι *Εκκλησιάζουσες* δηλ. και ο *Πλούτος* ανήκουν περισσότερο σε ένα άλλο είδος κωμωδίας, που οι κριτικοί ονόμαζαν από την αρχαιότητα Μέση Κωμωδία.

## 2. Η Μέση Κωμωδία.

Η Μέση Κωμωδία τοποθετείται παραδοσιακά ανάμεσα στο 404 και το 336 π. Χ., δυο χρονολογίες που δεν ανήκουν στην ιστορία της λογοτεχνίας αλλά της πολιτικής: η πρώτη σηματοδεύει την πτώση της Αθήνας και η δεύτερη τον θάνατο του μακεδόνα Φίλιππου και την ενθρόνιση του Αλέξανδρου: πρόκειται δηλ. για δυο καθαρά συμβολικές χρονολογίες. Στη διάρκεια αυτής της περιόδου γράφτηκαν πολυάριθμες κωμω-



δίες (μερικοί τις ανεβάζουν σε αρκετές εκατοντάδες για μια περίοδο εξήντα μόλις χρόνων!). Όμως από όλη αυτή τη βιβλιοθήκη δεν έχουμε σήμερα παρά λίγα φτωχά αποσπάσματα και μερικά ονόματα ποιητών, όπως του Αντιφάνη και του Άλεξη, για τους οποίους ξέρουμε πως δεν ήταν Αθηναίοι. Ο Άλεξης καταγόταν από τους Θούριους της Κάτω Ιταλίας, και είναι χαρακτηριστικό πως και εδώ ακόμα συναντάμε μια αν αφορά στον Ελληνισμό της Δύσης. Έτσι σημαντικός οδηγός για μας είναι μια σειρά από αγαλματάκια, που υποθέτουμε ότι παριστάνουν τα πρόσωπα της κωμωδίας σύμφωνα με τις θεατρικές παραστάσεις της εποχής. Απ' όσο λοιπόν μπορούμε να μαντέψουμε, φαίνεται πως η κωμωδία σ' αυτήν τη μεταβατική μέση περίοδο αναζήτησε την ανανέωσή της ξαναπιάνοντας θέματα που είχαν ήδη παρουσιαστεί από τον Επίχαρμο, αλλά είχαν λησμονηθεί από την Αττική Κωμωδία. Πάνω από όλα όμως η Μέση Κωμωδία κατευθύνεται καθαρά προς μία νέα και διαφορετική έννοια του κωμικού.

Ακολουθώντας λοιπόν το παράδειγμα του Επίχαρμου οι ποιητές της Μέσης Κωμωδίας στράφηκαν σε μυθολογικά θέματα (τα οποία πάντως δεν απουσιάζουν εντελώς από τό αριστοφανικό θέατρο, όπως το δείχνουν για παράδειγμα οι *Βάτραχοι* ή η *Ειρήνη*, όπου όμως η πλοκή δεν στηρίζεται σε παραιοσοσιακούς θεϊκούς μύθους) και είναι πολύ πιθανό το πρότυπο της κωμωδίας του Πλάτων *Amphitruo* (*Αμφιτριών*) να προέρχεται από τη Μέση Κωμωδία. Κατά το παράδειγμα πάλι του Επίχαρμου, οι ποιητές της Μέσης Κωμωδίας ανέβασαν στη σκηνή κοινωνικούς τύπους και η κωμωδία ηθών, που ελάχιστα ίχνη της - ίσως αθέλητα - αναγνωρίζουμε στον Αριστοφάνη<sup>5</sup> γίνεται αυτοσκοπός στη Μέση Κωμωδία. Είναι ακόμη χαρακτηριστικό ότι η κωμωδία του Επίχαρμου παρουσίαζε ήδη μερικούς από τους τύπους που έμελλε να γίνουν χαρακτηριστικοί στη Μέση και στη Νέα Κωμωδία, όπως ο *παράσιτος*, η *εταίρι* και ίσως ο *στρατιώτης*. Ωστόσο η επίδραση του Επίχαρμου, που το έργο του γνώριζαν και εκτιμούσαν ιδιαίτερα ο Πλάτων και ο Αριστοτέλης, δεν αρκεί για να εξηγήσει τη γέννηση της Μέσης Κωμωδίας κι ούτε παίρνει υπόψη την αλλαγή του πολιτικού κλίματος. Είναι βέβαιο πως οι κωμικοί ποιητές προσπαθούν τώρα να μιμηθούν συνειδητά την τραγωδία: η πλοκή, θεμελιωμένη πάνω σε μια ιστορία με ιδιαίτερη συνοχή, γίνεται αντικείμενο μιας προσοχής που ήταν άγνωστη στους ποιητές της Αρχαίας Κωμωδίας. Από το άλλο μέρος τα πιο χαρακτηριστικά στοιχεία της Αρχαίας Κωμωδίας ξεθωριάζουν και χάνονται, όπως π. χ. η *παράβαση*, που ήταν μια διακοπή του θεάματος και στη διάρκεια της οι χορευτές έβγαζαν τα σκηνικά τους κοινοτόμια και μιλούσαν ως Αθηναίοι πολίτες. Ακόμα η αντίθεση ανάμεσα σε δύο "πρόσωπα", ο *αγών*, δεν υπάρχει πια. Η κωμωδία συνίσταται στην αφήγηση κάποιου ανέκδοτου παρμένου από την καθημερινή, οικογενειακή

<sup>5</sup> Η εικόνα των γυναικών στο θέατρο του Αριστοφάνη φαίνεται να έχει για στόχο της την υπογράμμιση του παράλογου της ανδρικής συμπεριφοράς.



ή επωφεληματική ζωή (πολλές από τις κωμωδίες που δεν γνωρίζουμε παρά μόνο τον τίτλο τους φαίνεται να επιβεβαιώνουν αυτή τη διαπίστωση). Οι θεατές έβλεπαν να παρελιάζον πάνω στη σκηνή σινηθισμένοι *χαρακτήρες-τύποι*, που τους αναγνώριζαν με ευχαρίστηση μέσα στη γενικότητά τους· αλλά οι προσωπικοί υπαινιγμοί για κάποιο πολιτικό ή απλά υπαρκτό *ἐν ᾧ* πρόσωπο αποκλείονται με ιδιαίτερη σχολαστικότητα.

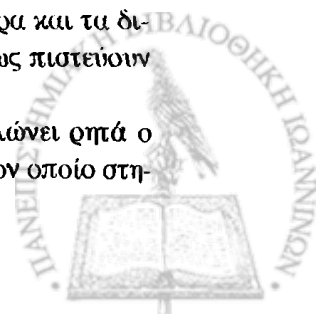
Στα κοινοτοίμια των ηθοποιών διακρίνουμε ακόμη κάποια ίχνη από τις στολές του θεάτρου της κλασικής εποχής, με τις παραγεμισμένες κοιλιές, με τις ψηλές γκέτες και τον κοντό μανδύα. Από την άλλη πλευρά γίνεται λιγότερο χτυπητή η υπερβολή στα χαρακτηριστικά των προσώπων που, σε αντίθεση με τα χονδροκομμένα πρόσωπα της αριστοφανικής κωμωδίας, εμφανίζονται τώρα όλο και πιο κοντά προς στα ζωντανά πρόσωπα που κυκλοφορούσαν στους δρόμους της Αθήνας. Σημειώνουμε ακόμη τη γελοία παρουσία κάποιων μυθολογικών χαρακτήρων, όπως για παράδειγμα τον *Ηρακλή*. Όμως τα περισσότερα αγαλματίκια παρουσιάζουν σινηθισμένους τύπους της εποχής (κάποια γριά να έχει στην αγκαλιά της ένα παιδί, μια εταιρά με σεμνό ύφος, μια σειρά από νέους και γέροντες ή παμπόνηρους δούλους να κάθονται όλο αναίδεια πάνω στους βωμούς κλπ.), πράγμα που φαίνεται να επιβεβαιώνει ότι η αυτή ή κωμωδία είχε περισσότερο "οικογενειακό χαρακτήρα" και ρεαλισμό σε σχέση με τις φανταστικές περιπέτειες παλαιότερων έργων.

### 3. Η Νέα Κωμωδία.

Αν είναι αλήθεια πως η Μέση Κωμωδία παρουσιάζεται ως ένα λογοτεχνικό φαινόμενο ανεξάρτητο κατά ένα μεγάλο μέρος από τον αθηναϊκό λογοτεχνικό ιμπεριαλισμό, με τη Νέα Κωμωδία - τις αρχές της οποίας οι ιστορικοί της λογοτεχνίας τοποθετούν, όπως τό είδαμε κι όλες πιο μπροστά, στο 336 (αρχή της βασιλείας του *Αλέξανδρου*), η Αθήνα ξαναπαίρνει τα σκήπτρα και οι ποιητές της Νέας Κωμωδίας είναι Αθηναίοι είτε ως προς την καταγωγή είτε ως προς τη δράση τους: ο *Φιλήμων*, ο πιο ηλικιωμένος ανάμεσά τους (πέθανε αιωνόβιος: ca 362-261<sup>6</sup>), ο *Δίφιλος*, νεότερος κατά μια δεκα-

<sup>6</sup> Καθώς η ζωή του *Φιλήμωνα* καλύπτει έναν ολόκληρο αιώνα και η θεατρική του παραγωγή άρχισε πριν από το 327 π. Χ., είναι αρκετά πιθανό το πρότιμο έργο του να ανήκε στη Μέση Κωμωδία, υπόθεση που θα εξηγούσε την περιέργη τουλάχιστον άποψη του *Απουλήιου*, που τον θεωρεί ως *mediae comoediae scriptor* (*Flor.* 16). Παρόλο που η αρχαία παράδοση δεν είναι ομόφωνη, φαίνεται ότι ο *Φιλήμων* καταγόταν από τις δωρικές Συρακούσες, πέρασε όμως πολλά χρόνια της ζωής του στην Αθήνα· όπως μάλιστα βεβαιώνει ο ανώνυμος *Περί Κωμωδίας* (15 p. 9 Kaibic: *μετέσχε δέ τῆς πᾶν Ἀθηναίων Παλιτείας*) και επιβεβαιώνουν δυο αττικές επιγραφές, πήρε αργότερα και τα δικαιώματα του Αθηναίου πολίτη. Η αρχαία παράδοση του αποδίδει 97 έργα, πολύ όμως πιστεύουν ότι είχε γράψει περισσότερα. Δεν μας σώζονται παρά μονάχα λίγα αποσπάσματα.

Δύο τουλάχιστον από τα έργα του υπήρξαν πρότυπα του *Πλαύτου*, όπως δηλώνει ρητά ο τελευταίος στον πρόλογο των αντίστοιχων κωμωδιών του. Πρόκειται για τον *Έμπορο*, στον οποίο στη-



ετία περίπου, και - πάνω από όλους - ο Μένανδρος (343-292), τελευταίος χρονολογικά, αλλά ο πιο φημισμένος.

Ανεπιώς του Άλεξη, του γνωστού ποιητή της Μέσης Κωμωδίας, και σύγχρονος του φιλόσοφου Επίκουρου, καταγόταν από είπορη οικογένεια κι έδινε ιδιαίτερη σημασία στους καλούς τρόπους και την κομψότητα, ενώ ακολουθώντας ως ένα σημείο τον δάσκαλό του Θεόφραστο, για να τον ξεπεράσει όμως σίγουρα σε πολλά σημεία, μελέτησε πολύ προσεκτικά και απέδωσε με αριστοτεχνικό τρόπο τους τύπους της πόλης, η ζωή της οποίας τον έθελγε ιδιαίτερα. Ιδιαίτερα χαρακτηριστική σ' αυτό το σημείο είναι η πασίγνωστη ερωτηματική διατύπωση του Θαιμαστή του Αριστοφάνη Βυζάντιου: *ὦ Μένανδρε καὶ βίε, πότερος ἀριμύων πότερον ἀπεμμήσατο;*

Υπήρξαν βέβαια και άλλοι λιγότερο γνωστοί σε μας σήμερα, όπως ο Ποσειδίππος, που το όνομά του έχει σχεδόν ξεχαστεί, αλλά το έργο του έδωσε συχνές εμπνεύσεις στον Πλάυτο. Η Αθήνα είναι λοιπόν το πνευματικό κέντρο που δημιούργησε αυτήν την κωμωδία, μια Αθήνα όμως που δεν είναι πια, όπως την εποχή του Αριστοφάνη, η παντοδύναμη πόλη, κλεισμένη στον εαυτό της και γεμάτη περιφρόνηση για τους άλλους λαούς, παθιασμένη με τα δικά της προβλήματα σε τέτοιο βαθμό που να μη βλέπει τίποτε άλλο πέρα από αυτά. Πολιτικά έκπτωτη, στρατιωτικά αδύναμη, ταραζόταν συχνά από πολιτικές επαναστάσεις και - το πιο ενδιαφέρον - διαποτιζόταν από κάθε λογής ρεύματα, που ερχόταν από όλα τα σημεία του ελληνικού κόσμου. Εκεί καταφθάνουν ατέλειωτες σειρές εμπόρων από την Ασία, την Αίγυπτο, τη Συρία, τη Σικελία, την Κυρήνη, την Καρχηδόνα... Οι μισθοφόροι του Μεγαλέξαντρου, που πέρασαν ύστερα στην υπηρεσία των Διαδόχων στους αλληπάλληλους αδελφοκτόνους σπαραγμούς, έρχονται, τουλάχιστον μια φορά στη ζωή τους, για να ξεδέσουν σίγουρα τα λεφτά τους με τις "κοπέλες" που αφθονούσαν εκεί. Από το άλλο μέρος η φιλόσοφοι, που συρρέουν κι αυτοί από κάθε γωνιά του αρχαίου κόσμου στην Αθήνα βρίσκουν εκεί μαθητές κι ένα κοινό πρόθυμο να ακούσει και να διαδώσει τις ιδέες και τη διδασκαλία τους. Έτσι η Αθήνα την εποχή που δεν είχε πια την αυτοκρατορία της και συχνά ούτε την αυτονομία της, δεν έπαυε να είναι η πνευματική πρωτεύουσα και το ζωντανό κέντρο του Ελληνισμού. Η Νέα Κωμωδία αντικατοπτρίζει αυτήν την κατάσταση πραγμάτων με μια πιστότητα, που οι ιστορικοί της ελληνικής και κυρίως της λατινικής φιλολογίας - αφού ό-

ρίχτηκε ο Mercator του Πλάυτου, και τον Θμισαυρό (= Trinummus). Η σύγχρονη έρευνα θεωρεί επίσης το Φάσμα του Φιλήμονα ως πιθανό πρότυπο της κωμωδίας *Mostellaria*, ενώ υπάσχουν κάποιες πιθανότητες οι *Capitini* και ο *Truculentus* του Πλάυτου να αντλούν την υπόθεσή τους από τον Λιτωλό και τον Βαβυλώνιο του Φιλήμονα. Τέλος, για ορισμένους σύγχρονους ζριτικούς, και η κωμωδία *Lulularia* στηρίζεται ίσως σε κάποιο έργο του Φιλήμονα. Περισσότερα για τον Φιλήμονα και το έργο του, αλλά και πλούσια βιβλιογραφία μπορεί να βρει κανείς στη διατριβή του Μ. Α. Γκομπάρα, *Ο κωμικός ποιητής Φλήμων*, Ιωάννινα 1988.



πος θα το δοίμε πιο κάτω, η ρωμαϊκή κωμωδία διασκευάζει τη Νέα Κωμωδία - δεν νοιάζονται πάντα στο βαθμό που θα έπρεπε να αναγνωρίσουν.

Οι μαρτυρίες των αρχαίων συγγραφέων παραδίδουν εξήντα τέσσερα ονόματα ποιητών της Νέας Κωμωδίας· όμως δεν έχουμε τα έργα τους. Ως το 1905 δεν διαθέσαμε καμιά ακέραιη κωμωδία αυτής της περιόδου· λίγα μόνο αποσπάσματα ήταν γνωστά, τα οποία αποδίδονταν στη μια ή στην άλλη κωμωδία, κάποτε μάλιστα χωρίς καμιά ένδειξη τίτλου ή έργου. Το 1905 όμως βρέθηκαν στην Αφροδιτόπολη της Αιγύπτου παπυρικοί κύλινδροι που περιείχαν εκτενή αποσπάσματα από κωμωδίες του Μένανδρου και συγκεκριμένα από τους *Επιτρέποντες* (590 στίχοι: παίχτηκαν μετά το 304 π. Χ και μάλλον στα τελευταία χρόνια του ποιητή)<sup>7</sup>, την *Περικειρομένη* (447 στ.: παί-

<sup>7</sup> Η νιόπαντρη Παμφίλη, κόρη του τοιγούνη Σμικρίνη, που έχει για σύζυγό της τον πολύ σοβαρό και "καθώς πρέπει" νέο Χαρίσιο είχε φέρει στον κόσμο, πριν από πέντε μήνες, ένα αγοράκι, ζωπό του βιασμού που είχε υποστεί από έναν άγνωστο μεθυσμένο στη διάρκεια μιας δημόσιας νυχτερινής γιορτής. Το βρέφος παραδόθηκε σε μια σκλάβο που το παράτησε σε κάποιο μέρος. Όμως ένας δούλος του Χαρίαίου, ο Ονήσιμος, αποκαλύπτει στον κύριό του το σοβαρό μυστικό της γυναίκας του. Όπως ήταν φυσικό, στην αοχή ο Χαρίσιος ταράζεται, όμως δεν αποπέμπει τη γυναίκα του που αγαπάει πραγματικά. Φεύγει μόνο από το σπίτι και το ρίχνει στο γλέντι σπαταλώνας άσκοπα τα λεφτά του σε γαγοπότια, στα οποία συναντάει συχνά την καθαρίστρια Αβρότονον. Στη συνέχεια εμφανίζεται στη σκηνή ο Σμικρίνης που δεν έχει ιδέα για το μωρό και θυμώνει αφάνταστα με τα κατώματα - όπως πιστεύει - του γαμπρού του, όχι τόσο γιατί άφησε την κόρη του, αλλά γιατί σπαταλάει το βιος του σε ασιτείες. Τότε έρχονται και κόβουν το λόγο του ο δούλος Λάος και ο καρβουνιάρης Συρίσκο που φιλονικούν σε έντονο ύφος, πριν καταλήγουν σε μια συμφωνία να γίνει διαιτησία για την περίπτωση τους και αναθέτουν (*επιτρέπασαι*) στον Σμικρίνη να γίνει αυτός ο κριτής της διαφοράς τους:

Πριν λίγο καιρό ο Λάος είχε βρει ένα έκθετο μωρό με κάτι φυλαχτά και χρυσαφικά πάνω του και το έδωσε στον Συρίσκο, που η γυναίκα του είχε χάσει πρόσφατα το νεογέννητο παιδί της. Μόνο που ο καρβουνιάρης ήθελε μαζί με το παιδί και τα χρυσαφικά του.

Ο Σμικρίνης δικαιώνει τον Συρίσκο, αλλά την ώρα όμως που ο τελευταίος κοιτάζει απά τα χρυσαφικά, εμφανίζεται ο Ονήσιμος και αναγνωρίζει ανάμεσά τους ένα δαχτυλίδι του αφέντη του Χαρίαίου. Πιο πέρα, από τα λόγια του Ονήσιμου και της καθαρίστριας Αβρότονον, μαθαίνουμε ότι ο Χαρίσιος φαίνεται μόνον να κάνει άσπλη ζωή. Στην πραγματικότητα λιώνει από το μαράζι για τη γυναίκα του και καταριέται τη μέρα που ο δούλος του αποκάλυψε το τρομερό μυστικό. Έτσι ο Ονήσιμος φοβάται να του πει όσα έμαθε για το δαχτυλίδι, που ξέρει ότι ο αφέντης του είχε χάσει στη διάρκεια ενός πανηγυριού, όταν ρίχτηκε σε κάποιο κορίτσι. Ο πιστός δούλος προτιμά τώρα να συναντήσει αυτό το κορίτσι και στο σχέδιό του τον βοηθάει η Αβρότονον, που του αποκαλύπτει ότι είχε δει το θύμα βιασμού εκείνο το βράδυ. Συμφωνούν να φορέσει η αυτή το δαχτυλίδι και να παρουσιαστεί στον Χαρίσιο μαζί με το μωρό. Ο Χαρίσιος το προσέχει κι αναγνωρίζει το έκθετο μωρό για παιδί του, ενώ είναι πρόθυμος να πληρώσει ακριβώς την ελευθερία της καθαρίστριας. Ο πεθερός του θυμώνει ακόμη περισσότερο για την προσβλητική συμπεριφορά του γαμπρού του κι αποφασίζει να πάρει την κόρη του σπίτι του. Δεν υπολόγισε όμως καλά τη σθεναρή άρνηση της Παμφίλης να εγκαταλείψει το συζυγικό της σπίτι. Λίγο αργότερα η Παμφίλη μαθαίνει με μεγάλη ευχαρίστηση από την καθαρίστρια ότι πατέρας του παιδιού της είναι ο Χαρίσιος.

χτηκε περί το 313)<sup>8</sup>, τη *Σαμία* (340 στ.: παίχτηκε ανάμεσα στο 320 και το 316)<sup>9</sup>, τον *Γεωργό* (88 στ.), τον *Ήρωα* (61 στ.), τον *Κιθαριστή* (101 στ.), τον *Κόλακα* (91 στ.) και την *Περίνθια* (41 στ.). Πιο πρόσφατα, το 1957, μια νέα παπυρική ανακάλυψη στη βιβλιοθήκη Bodmer του Cologny (Ελβετία), μας έδωσε τον *Δύσκολο*<sup>10</sup>, που παίχτηκε για

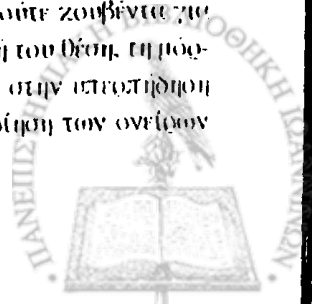
Ο τελευταίος που κριφακώσει την αποκάλυψη περιέρχεται σε κατάσταση τρέλας αναλογιζόμενος τη σκληρότητα που έδειξε απέναντι στη γυναίκα του. Υπόσχεται πάντως να επανορθώσει με κάθε τρόπο, ενώ στο τέλος γινόμαστε μάρτυρες της τιμωρίας του Σμικρίνη που επιτρέπει ξαναμμένος για να πάρει την κόρη του στο σπίτι του.

Η κωμωδία, που οφείλει τον τίτλο της στη σκηνή της διατησίας ανάμεσα στον Λάο και τον Συρίσκο (Επιτρέποντες = "αυτοί που δέχονται διατητή"), είναι από τις καλύτερα διασωζόμενες κωμωδίες του Μέναδρον (σώζονται περίπου τα δύο τρίτα του αρχικού έργου, καθώς, εκτός από τον πάτυρο, το κείμενο συμπληρώθηκε κι από άλλα ευρήματα, κυρίως ένα φύλο περγαμηνής του 4<sup>ου</sup> αι. μ. Χ., που βρέθηκε στο Σινά). Είναι μια ζωντανή ερωτική κωμωδία, όπου το γέλιο και συγκίνηση εναλλάσσονται ως το τέλος, ένα τέλος που κλείνει με μια μοντέρνα νότα πάνω στο χαρακτήρα των ανθρώπων, υπογραμμίζοντας ότι η ηθική (γύρω από την οποία συγκροτείται όλη η υπόθεση του έργου) είναι μία και για τους άντρες και για τις γυναίκες.

<sup>8</sup> Λυο δίδυμα αδέρφια, η Γλυκέρα και ο Μοσχίων, χωρίζουν σε βρεφική ηλικία, καθώς εγκαταλείπονται από τους γονείς τους. Η Γλυκέρα ανατρέφεται από μια φτωχή γυναίκα, η οποία την παραδίδει αργότερα για παλλακίδα στον ανώτερο στρατιωτικό (χιλίαρχο) Πολέμων. Ο Μοσχίων αντίθετα υιοθετήθηκε από τη Μυρρίνη, μια πλούσια ηλικιωμένη κυρία, που τον μεγάλωσε μέσα σε μια κακομαθημένη πολιτέλεια. Το έργο οφείλει τον τίτλο του σε μια σκηνή, στην οποία ο Πολέμων, με θολωμένο μυαλό από αβάσιμη ζήλεια κόβει τα μαλλιά της Γλυκέρας. Τελικά βέβαια συμφιλιώνεται μαζί της, ενώ η Γλυκέρα και ο Μοσχίων ανακαλύπτουν πως είναι αδέρφια και ξαναβρίσκουν τον πατέρα τους. Γεμάτο παρεξηγήσεις, που τις συμβολίζει ένας αντιπροσωπευτικός χαρακτήρας μιας αφηρημένης έννοιας, η Άγνοια, το έργο αποδεικνύεται μια δρασερή και ρομαντική κωμωδία, που βρίσκεται σπινάκι πολύ κοντά στη ζωή.

<sup>9</sup> Ο Μοσχίων, γιος του άκακου Λημέα, ερωτεύεται την κόρη του φτωχού και μιγάγγιχτου Νκήρα του Πλαγδόνα. Η τελευταία φέρνει στον κόσμο ένα μωρό και, καθώς φοβάται την οργισμένη αντίδραση του πατέρα της, το παραδίδει στην ερωμένη του Λημέα Χρυσίδα που κρατάει το νοικοκυριό του και διαιδεί παντού πως το παιδί είναι δικό της και του προσάτη της. Ο Λημέας αντιδρά ζηλόφθονα καθώς υποψιάζεται απιστία της Χρυσίδα με τον γιο του. Η οργή του είναι τόσο μεγάλη που δεν θέλει να ακούσει με τίποτα τη φωνή της λογικής. Οι δούλοι στην προσπάθειά τους να κρατήσουν κρυφό το μυστικό μπερδεύουν περισσότερο τα πράγματα. Σημαντική είναι η σκηνή που ο Λημέας υποψιάζεται την άμοιρη Χρυσίδα και την πετάει στο δρόμο. Είναι κρίμα που δεν έχουμε ολόκληρο το κείμενο αυτής της αρχαία εύθυμης κωμωδίας, που είναι διανοησμένη με μπόλικη κωμική ειρωνία, καθώς τα πρόσωπα σποντάτουν συχνά πάνω στη "λύση" που είναι ολοφάνερη για το ακροατήριο.

<sup>10</sup> Ο αγροτικός θεός Παν, θέλοντας να ανταμείψει την φιλόβεια που δείχνει απέναντί του η φρόνιμη κόρη του δύστροπου ("δύσκολου") και σχεδόν μισάνθρωπου χωρικού Κνήμιωνα, εμπνέει στον αριστοκράτη από Σώστρατο έναν φλογικό και απηργώτιπο έρωτα για αυτήν. Ο τελευταίος, για να μπορεί να βλέπει την αγαπημένη του που κατοικεί στη Φυλή, επιοκέπτετα συχνά το γειτονικό ιερό του Πάνα και των νυμφών. Μόνο που ο Κνήμιων δεν θέλει να απούσει ούτε ζουβέντα για το γάμο της κόρης του με τον Σώστρατο, τον οποίο αντιμετωπίζει για την κοινωνική του θέση, τη μόρφωση και τους αριστοκρατικούς τρόπους. Στο σχέδιο του ποιητή που θα οδηγήσει στην ιερωπλήδη των εμποδίων τα οποία δεν επιτρέπουν στους δυο ερωτευμένους την πραγματοποίηση των ονείρων





πρώτη φορά το 316 π. Χ. Χάρη σ' αυτές τις ανακαλύψεις μπορούμε σήμερα να σχηματίσουμε μια πιο καθαρή ιδέα από άλλοτε για τη Νέα Κωμωδία, που ως τις αρχές του αιώνα μας δεν ήταν γνωστή παρά μέσα από τον παραμορφωτικό καθρέφτη της Ρωμαϊκής Κωμωδίας.

Προσθέτουμε επίσης ότι, όπως για τη Μέση Κωμωδία, έτσι κι εδώ μια άλλη ενδιαφέρουσα πηγή πληροφόρησης είναι οι πολυάριθμες τερακότες που παριστάνουν τους χαρακτήρες της Νέας Κωμωδίας δείχνοντας καθαρά ότι η πορεία που είχε ξεκινήσει με τη Μέση Κωμωδία συνεχίζεται σταθερά οδηγώντας στην εξαφάνιση της αστείας και χοντροκομμένης ενδυμασίας, αλλά και των μυθολογικών μορφών. Στη θέση τους έχουμε ηθοποιούς που φοράνε κοιστούμια της εποχής, καθώς παριστάνουν στη σκηνή κοινούς πατεράδες ή γονείς, δούλους ή μάγειρους, κοινότυπους μουσικούς και φλύαρους γέρους, νιόπαντρες κυρίες και αδιάντροπες εταίρες. Κάπου κάπου συναντούμε και μάσκες που έχουν χοντροκομμένα χαρακτηριστικά, όμως στην πλειοψηφία τους τα χαρακτηριστικά τους παραπέμπουν στην καθημερινή πραγματικότητα της εποχής.

Συμπερασματικά θα λέγαμε πως το είδος αυτό της κωμωδίας χαρακτηρίζεται πάνω από όλα από τον ρεαλισμό του, που την τοποθετεί πολύ μακριά από τον φανταστικό κόσμο και τις ανάλογες καταστάσεις της αριστοφανικής κωμωδίας. Οι ποιητές γράφουν για ένα αστικό ακροατήριο και σιχνά οι διάλογοί ανάμεσα σε παραδόπιστους τύπους και χαρακτήρες με "μπακάλικη" νοοτροπία μας φέρνει στο νου ανάλογες σύγχρονες καταστάσεις και τύπους αποπνέοντας σίγουρα έναν μοντέρνο "αέρα". Πρέπει επίσης να σημειώσουμε ότι μαζί με τη φαντασία της παλιάς κωμωδίας χάθηκε και το βροντερό γέλιο στη θέση του ο Μέγανδρος και οι σύγχρονοί του αφήνουν μόνο - όπως ειπώθηκε πολύ πετυχημένα - ένα χαμόγελο ή ένα μειδίαμα να παιχνιδίσει ελαφρά στις καμπύλες των χειλιών. Σιχνά αυτές οι κωμωδίες διαπνέονται από μια ήρεμη και στοχαστική διάθεση, που θα ταίριαζε ακόμη και σε τραγωδία, π. χ.:

Σα θες να μάθεις τι είσαι, δες τους τάφους  
στα κοιμητήρια. Κόκκαλα κει μέσα  
βρίσκονται, και σταχτόσκηνη ανθρώπων  
που ήτανε τύραννοι και βασιλιάδες,

του και η πτώση του Κνήμωνα σε ένα πηγάδι του κήπου, σε μια προσπάθεια του τελευταίου να αναπύρει κάποια αντικείμενα που είχαν πέσει μέσα του. Η σωτηρία του έρχεται χάρη στη βοήθεια του Γοργία, γιου της γυναίκας του από προηγούμενο γάμο, και του Σώστρατου. Σαν μια έκφραση εγνομοσύνης ο Κνήμων παραχωρεί την κηδεμονία της κόρης του στον Γοργία, τον οποίο όμως συμβουλεύει παράλληλα να ζήσει αποτραβηγμένος από τον κόσμο, όπως κάνει και ο ίδιος. Τελικά ο Γοργίας δίνει την αδελφή του γυναίκα στον Σώστρατο, ενώ και ο ίδιος δεν μένει χωρίς ανταμοιβή γι' αυτή του την πράξη, καθώς ο Σώστρατος πείθει τον πατέρα του Καλλιπίδη - που κι αυτός είχε αρχικά πολλές αντιρρήσεις - να δώσει την κόρη του και αδελφή του Σώστρατου γυναίκα στον Γοργία. Το έργο τελειώνει με συμπόσιο και πειράγματα.



ή σοφοί, ανθρώπων που η ψυχή τους  
 καμάρωνε για την τρανή γενιά τους,  
 καμάρωνε για το μεγάλο βίος τους,  
 για τα πολλά τα υποστατικά τους,  
 για το χαριτωμένο τους σουλούπι.  
 Δε μπόρεσε κανέν' απ' όλα τούτα  
 αυτούς απ' τον Καιρό να διαφεντέψει.  
 Τι τους θνητούς ο θάνατος τους παίρνει.  
 Κοίταξε τούτα εδώ και μάθε τ'είσαι.

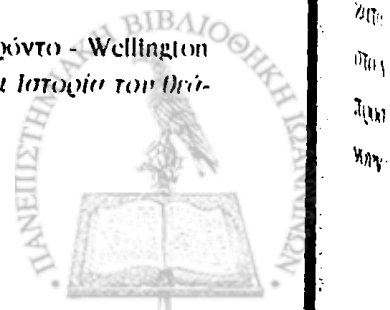
Μέναδρ., Απόσπ. 538 (Th. Kock, *Comicoorum Atticorum Fragmenta*, τόμ. 3β, σελ. 161)<sup>11</sup>.

Μια τέτοια ατμόσφαιρα θιμίζει καθαρά Ευριπίδη, όπως και ο περιορισμός του χορού, η αυξανόμενη σπουδαιότητα των γυναικείων κυρίως χαρακτήρων, οι καλοδοκούμενες υποθέσεις, ο ρητορικός τόνος, τα ερωτικά θέματα, η ανάπτυξη της τραγικο-κωμωδίας. Θιμίζουμε μόνο ότι ο Ίων για παράδειγμα του Αθηναίου τραγικού θα μπορούσε θιαυμάσια, με λίγες μόνο μικροαλλαγές στο σενάριό του, να είναι μια υπέτοχη μεναιδρική κωμωδία!

Έχουμε πράγματι μια καθαρά οικογενειακή υπόθεση: μια νεαρή κοπέλα (Κρέουσα), που κάποιος (Απόλλων) κλέβει μες στο σκοτάδι, κι ένα έκθετο μορφό. Η Κρέουσα παντρεύεται τον βασιλιά Ξούθο και λίγο αργότερα οι δυο τους πηγαίνουν να συμβουλευτούν το μαντείο των Δελφών για τους λόγους της ατεκνίας τους. Ο χρησμός του Απόλλωνα λέει πως το πρώτο πρόσωπο που θα συναντήσει ο Ξούθος βγαίνοντας από το ναό θα είναι ο γιος του. Ο τελευταίος δεν είναι άλλος από τον γιο της Κρέουσας Ίωνα· μόνο που η τελευταία μη γνωρίζοντας την αλήθεια γίνεται έξαλλη από το θημό της και αποφασίζει μάλιστα να τον εξοντώσει. Τελικά από τα φυλαχτά που είχε αφήσει η ίδια παλιά στο μορφό μαθαίνει την ταυτότητά του και τον πραγματικό του πατέρα.

Μπορεί οι ήρωες να είναι θεοί και βασιλιάδες, αλλά η συμπεριφορά τους είναι πολύ ανθρώπινη, αστική, ενώ τις πράξεις τους χροματίζει ένας ρομαντικός αισθηματισμός και μια ήρεμη, στοχαστική, αλλά και ελαφρά κομική ατμόσφαιρα.

<sup>11</sup> Βλ. N. Allardyce, *World Drama from Aeschylus to Anouilh*. Λονδίνο - Τορόντο - Wellington - Σίδνεϊ 1964 (= 1949), ελλην. μετάφρ. Μ. Οικονόμου: Ν. Αλλαφράνης, *Παγκόσμια Ιστορία του Θέατρου, εικονογραφημένη: Από τον Λισχιλλο ως τον Ανούιγ*, σελ. 293.



## B. Η PALLIATA.

### 1. Γενικός χαρακτήρας της Palliata.

Για να κατανοήσουμε την Palliata - πράγμα που αποτελεί και τον κύριο στόχο αυτής της εισαγωγής - πρέπει να έχουμε πάντα στο νου μας πως οι κωμωδίες του Πλαύτου και του Τερέντιου μεταφράζουν ή καλύτερα διασκευάζουν στο σύνολό τους ελληνικά έργα και πως πολυάριθμες λεπτομέρειες είναι δανεισμένες από αυτά, όπως και η γενική ατμόσφαιρα, οι υποθέσεις και οι περιπέτειες προέρχονται επίσης από τα ελληνικά πρότυπα. Οι Λατίνοι ποιητές δε θέλησαν να συνθέσουν λατινικές κωμωδίες, αλλά να μεταφέρουν στη σκηνή ένα θέαμα με ελληνικό χαρακτήρα. Τα πρόσωπά τους διατηρούν τον χαρακτηριστικό κοντό μαύο, το *pallium* (το ελληνικό *μάτιον*), κι έτσι οι κωμωδίες τους ονομάζονται *fabulae palliatae*. Οι χαρακτήρες επίσης των έργων αυτών έχουν ελληνικά ονόματα, ακόμα κι όταν - πράγμα που συμβαίνει αρκετά συχνά - οι ποιητές τους δεν κρατούν τα ονόματα του προτύπου τους.

Για όλους αυτούς τους λόγους, μια και το θέατρο του Πλαύτου και του Τερέντιου είναι ένα θέατρο *à la grecque*, είναι απαραίτητο, αν θέλουμε να κατανοήσουμε την αληθινή σημασία που έχουν οι συμβατικότητες αυτού του θεάτρου, να έχουμε στο νου μας, με κάποιες λεπτομέρειες, το γενικό κλίμα της Νέας Κωμωδίας.

### 2. Το κλίμα και ο κόσμος της Palliata.

Όπως το έχουμε ήδη επισημάνει πιο πάνω, η Αθήνα, όπου αναπτύσσεται και ζει η Νέα Κωμωδία, δεν είναι πια η Αθήνα του Αριστοφάνη· έχει χάσει τις παραδοσιακές πολιτικές της μορφές· ταλαντεύεται ανάμεσα σε περιόδους άκρας δημαγωγίας και περιόδους έντασης ή πουριτανισμού που αντιστοιχούν σε κυβερνήσεις με αριστοκρατικές τάσεις. Έτσι ανάμεσα στο 317 και το 307 π. Χ. ο Δημήτριος ο Φαληρέας, μαθητής των Περιπατητικών, επιβάλλει μian ανστηρότητα που τα ίχνη της διακρίνουμε εύκολα στην κωμωδία της εποχής. Αλλά από το 307 αρχίζει στην Αθήνα η βασιλεία του Δημήτριου του Πολιορκητή, γενναϊόδαρου και σπάταλου βασιλιά, γραφικού τυχοδιώκτη, που ξεσηκώνει τον άκρατο ενθουσιασμό και την αχαλίνωτη ελευθερία του αθηναϊκού λαού. Άλλες φορές κυριαρχούν οι συντηρητικοί· άλλοτε πάλι η Αθήνα βρίσκεται κάτω από τη στενή επικυριαρχία του Μακεδόνα βασιλιά, που ορισμένες φορές αρκείται στο να ελέγχει τις φρουρές του Πειραιά, ενώ η πόλη της Αθήνας απολαμβάνει τότε μια πρόσκαιρη ανεξαρτησία. Έτσι ανάλογα με τις περιστάσεις, οι κωμικοί ποιητές κατευθύνουν τους σαρκασμούς τους σε διαφορετικούς στόχους: στους έκλυτους και άσωτους νέους

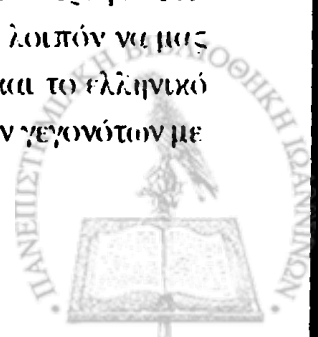


ή στους αυστηρούς γέροντες, στους ξένους στρατιώτες, όργανα τυραννικών βασιλιάδων, ή, ακόμα πιο εύκολα και πιο "φρόνιμα", στις γυναίκες. Αυτήν την πολυμορφία που παρατηρούμε στο χρώμα και το κλίμα των αθηναϊκών κωμωδιών την ξαναβρίσκουμε στη Λατινική Κωμωδία και πολλοί μελετητές προσπάθησαν - άδικα βέβαια - να εξηγήσουν με βάση τη ρωμαϊκή πραγματικότητα στοιχεία και λεπτομέρειες που προέρχονται από την ελληνική-αθηναϊκή πραγματικότητα και ζωή.

Στην ελληνιστική Αθήνα το μεγάλο μέλημα δεν είναι πια η πολιτική, αλλά η συνήθισμένη καθημερινή ζωή και, κυρίως, η οικογενειακή ζωή: η ανατροφή και η εκπαίδευση των παιδιών, η προστασία της οικογενειακής κληρονομιάς (μια και οι οικονομικές συνθήκες είναι κάποτε σκληρές και η φτώχεια αρχίζει να γίνεται ενδημική κατάσταση στην Ελλάδα), η αποκατάσταση των κοριτσιών, η ανησυχητική ανάπτυξη της άχρηστης πολυτέλειας, μετά την κατάκτηση της Ανατολής, η σύγκρουση των γενεών... , όλα αυτά έχουν τη θέση τους στη νέα κωμωδία αποτελώντας μάλιστα το βασικό υλικό της.

Διαβάζοντας τις κωμωδίες του Πλάυτου και του Τερέντιου εντυπωσιάζεται κανείς από τον αριθμό των κλεμμένων ή έκθετων παιδιών και τις εντυχείς κατά κανόνα αναγνωρίσεις που ακολουθούν. Το θέμα αυτό, που σήμερα μας φαίνεται πολύ μυθιστορηματικό, εξηγείται πολύ καλά και με απόλυτα ηθικό τρόπο στην ελληνιστική Αθήνα. Ξέρουμε π. χ. πως σε δύσκολους καιρούς, σε εποχές μεγάλης φτώχειας, οι αθηναϊκές οικογένειες δεν δίσταζαν κάποτε να ξεφορτωθούν τα παιδιά που φοβόταν ότι δεν θα μπορούσαν να θρέψουν ή που θα τους ήταν βάρος ασήκωτο: μια τέτοια τύχη περιέμενε κυρίως τα κορίτσια που οι φτωχές οικογένειες εγκατέλειπαν στους δρόμους ή τα παρέδιδαν σε κάποια γριά μεσίτρα, που έκανε εμπόριο βρεφών και οι μικρές αυτές υπάοξεις, αν επιζούσαν, κατέληγαν στη σκλαβιά. Αργότερα, συνέβαινε κάποτε, οι γονείς, πλούσιοι πια ή έχοντας χάσει τα άλλα τους παιδιά, μετάνιωσαν γι' αυτό που είχαν κάνει παιδιά και άρχισαν μίαν αγωνιώδη προσπάθεια, για να ξαναβρούν τα ίχνη των χαμένων παιδιών τους. Η κωμωδία εκμεταλλεύτηκε ιδιαίτερα αυτήν τη συνήθεια, που βοήθησε πολύ στη δημιουργία δραματικών καταστάσεων και απρόσμενων μεταστροφών.

Ένα άλλο γεγονός, ιδιαίτερα συχνό στην ανατολική λεκάνη της Μεσογείου, η ύπαιξη και η επικίνδυνη δράση των πειρατών, έδινε στους κωμωδιογράφους τις ίδιες δυνατότητες που πρόσφερε και η συνήθεια των έκθετων βρεφών. Συχνά λοιπόν φειθεροί άνθρωποι, κυρίως μικρά παιδιά έπεφταν θήματα απαγωγών στη διάρκεια κάποιας πειρατικής επιδρομής σε κάποια αφύλακτη ακτή περιτριγυρισμένη από χωριάτικα ή εξοχικά σπίτια, μακριά από τις πόλεις και τις φρουρούμενες πυκνοκατοικημένες περιοχές. Η παράδοση τέτοιων παιδικών απαγωγών, με τη συνένοχη κάποτε συνέργεια των τροφών, είναι πολύ παλιά, αφού τη συναντάμε κι όλως στην Οδύσσεια. Δεν πρέπει λοιπόν να μας παραξενεύει καθόλου το γεγονός πως η Νέα Κωμωδία - όπως εξάλλου και το ελληνικό μυθιστόρημα - χρησιμοποίησε αυτό το θέμα που ανήκε στην περιοχή των γεγονότων με



"στενή" σημασία κι ούτε κινδύνευε να φανεί απίθανο.

Ανάμεσα στους τύπους της Νέας Κωμωδίας ξεχωριστή θέση κατέχουν οι παράσιτοι κι έχουμε κι όλως επισημάνει πως ο τύπος αυτός του γραφικού και πειναλέου τεμπέλη παρουσιάζεται ήδη στην κωμωδία του Επίχαρμου. Στην ελληνιστική εποχή, ο παρωσιτισμός είχε καταντήσει πραγματικός κοινωνικός θεσμός, που χάρη στον Αθήναιο, που μας μιλάει γι' αυτούς στους Δειπνοσοφιστές του, μπορούμε να παρακολουθήσουμε την ιστορία και την εξέλιξή τους. Οι παράσιτοι είναι φτωχοί φουκαράδες που συχνά έχουν χάσει την περιουσία τους με την ασωτεία και τη σπατάλη, και τώρα ζουν προσκολλημένοι σε πλούσιους αριστοκράτες περιμένοντας βοήθεια, προστασία και, κυρίως, το καθημερινό τους ψωμί ή και κάτι καλύτερο, αν βέβαια υπάρχει. Ο Αθήναιος μας πληροφορεί ακόμα πως ο τύπος του παράσιτου παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στη σκηνή της αττικής κωμωδίας από τον Άλεξη, δηλ. στην εποχή της μέσης κωμωδίας. Η ίδια η λέξη υπήρχε και πριν από αυτήν την εποχή έξω από τη γλώσσα του θεάτρου· δήλωνε τους ομοτράπεζους των θεικών συμποσίων, ιδιαίτερα των συμποσίων του Ηρακλή, και ο ρόλος τους ανήκε στη σφαίρα του τελετουργικού. Έχοντας ένα όνομα που δήλωνε ένα θρησκευτικό ρόλο οι απλοί παράσιτοι των πλουσιόσπιτων θα ήταν σίγουρα αντικείμενο της λαϊκής ειρωνείας - όπως εξάλλου κι εκείνοι που τους δέχονταν στο τραπέζι τους και φαίνονταν έτσι να παίζουν ένα ρόλο ανάλογο με το ρόλο των θεών.

Η ανάπτυξη της κινητής περιουσίας (σε βάρος του πραγματικού πλούτου) στον ελληνιστικό κόσμο και ιδιαίτερα η μεταβίβαση περιουσιών αποτελούσαν ευνοϊκές συνθήκες για τον πολλαπλασιασμό των παράσιτων, ξεπεσμένων πλούσιων, που γίνονταν οι προστατευόμενοι των νεόπλουτων. Ο παλιός σικοφάντης, που καλοπαιρνούσε στη δημοκρατική και στρεψόδικη Αθήνα του προηγούμενου αιώνα, δίνει τη θέση του στον επαγγελματία κόλακα, που το πλούσιο παρελθόν και συχνά η καλή του μόρφωση τον κάνουν κατάλληλο σύμβουλο εκείνων που, φτωχοί ως χτες, θέλουν τώρα να θεωρούνται μεγάλοι αριστοκράτες. Είναι πολύ χαρακτηριστικό πως στον Μένανδρο και στους άλλους κωμωδιογράφους οι παράσιτοι παρουσιάζονται κατά προτίμηση πλάι σε κάποιους στρατιώτες, ενώ τα παλιά αρχοντικά σπίτια δύσκολα τους ανοίγουν την πόρτα. Έτσι εξηγείται που τα βασιλικά παλάτια (και οιστρατιώτες της νέας κωμωδίας συμβολίζουν τους βασιλιάδες-στρατιώτες της εποχής, που είναι όλοι τους νεόπλουτοι) είχαν τους δικούς τους παράσιτους. Ο Αθήναιος μας δίνει ακόμη την πληροφορία πως ένας από αυτούς τους βασιλικούς παράσιτους ονομαζόταν Φορμίων και ζούσε στην αυλή του βασιλιά Σέλευκου περί το 300 π. Χ.: την ανάμνησή του βρίσκουμε ίσως στην κωμωδία του Απολλόδωρου από την Κάρυστο, από όπου άντλησε ο Τερέντιος τη δική του ομώνυμη κωμωδία (*Phormio*). Το ίδιο και ο Μένανδρος (όχι ο ποιητής, αλλά ο στρατηγός του Αλέξανδρου, που αργότερα έγινε σατράπης της Λυδίας, συντη-



ρούσε κοντά του κάποιον Γνάθo, που τα ειφυολογήματά του τον είχαν καταστήσει διάσημο και που πρέπει αναμφίβολα να στάθηκε το πρότυπο του Γνάθωνα, του κλόακα που κληρονόμησε ο Τερέντιος από τον Μένανδρο στον *Ευνούχο* του (*Eupuchus*).

Από τα δυο αυτά παραδείγματα, τις αναγνωρίσεις δηλ. χαμένων προσώπων και τον τύπο του *παράσιτου*, βλέπουμε ότι τα χαρακτηριστικότερα θέματα και πρόσωπα της νέας κωμωδίας, που θα μπορούσαν ίσως να θεωρηθούν ως τα πιο τεχνητά, βγαίνουν στ' αλήθεια από τη σύγχρονη πραγματικότητα, και ότι αυτή η κωμωδία δίνει στη βάση της μιαν αρκετά πιστή εικόνα της καθημερινής ζωής, της οποίας θέλει να κάνει μια απαλή, αλλά οπωσδήποτε ρεαλιστική σάτιρα.

### 3. Πρωτυπία της *Palliata*.

Με αυτά τα δεδομένα θα μπορούσε κανείς να αναρωτηθεί εύλογα αν η Λατινική Κωμωδία, που τόσα χρωστάει στη Νέα Κωμωδία, δεν είναι στην ουσία μια λογοκλοπία της, ή υπάρχει κάποια διαφορά ανάμεσα στο αντίγραφο και το πρότυπο. Η ύπαρξη τέτοιας διαφοράς δεν μπορεί να αμφισβητηθεί βέβαια, αφού, αν είναι αλήθεια ότι ο Πλάυτος και ο Τερέντιος διασκεύαζαν και οι δυο τους έργα της Νέας Κωμωδίας (του Φιλήμονα, του Μένανδρου, του Δίφιλου και άλλων), είναι το ίδιο αληθινό και ότι οι κωμωδίες του Πλάυτου και του Τερέντιου δεν μοιάζουν εντελώς μεταξύ τους· αυτό σημαίνει πως οι ρωμαίοι διασκευαστές έβαλαν τη δική τους σφραγίδα στα έργα που συνέθεσαν. Κι αυτό είναι ένα πολύ παλιό πρόβλημα που απασχόλησε συχνά τη σύγχρονη έρευνα και στο οποίο προτάθηκαν διάφορες λύσεις περισσότερο ή λιγότερο πιθανές. Αξίζει ίσως να τις ξαναεξετηρήσουμε.

Ό,τι μας έχει σωθεί από λατινικές κωμωδίες ανήκει σχεδόν αποκλειστικά στις *fabulae palliatae*, δηλ. στις κωμωδίες με "ηθελημένο" ελληνικό χαρακτήρα. Στη Ρώμη όμως υπήρχαν και άλλα είδη κωμωδίας, όπως π. χ. οι κωμωδίες που παιζόνταν από ηθοποιούς οι οποίοι φορούσαν την *toga* (*fabulae togatae*) και ήταν ρωμαίοι αστοί· ή ακόμη οι λαϊκές κωμωδίες (*fabulae tabernariae*: κωμωδίες της ταβέρνας) και παρουσίαζαν στη σκηνή ανθρωπάκια του δρόμου και της παρτίγκας. Έτσι μας είναι εντελώς αδύνατο να σχηματίσουμε μια σωστή κρίση σχετικά με την πρωτοτυπία ή την απουσία πρωτοτυπίας των λατίμων κωμικών, αφού δεν γνωρίζουμε παρά ένα μόνο μέρος από το έργο τους, που ήταν μια συνειδητή μίμηση ξένων προτύπων. Από το άλλο μέρος μπορούμε να αναρωτηθούμε εύλογα για ποιο λόγο γεννήθηκε η *palliata* και γιατί οι λατίνοι κωμωδιογράφοι αναζήτησαν στον ελληνικό κόσμο τα στοιχεία ενός θεάματος, τα οποία θα μπορούσαν να πάρουν θαιμιάσια από το άμεσο περιβάλλον τους, το ρωμαϊκό ή το ιταλικό. Για να το κατανοήσουμε, πρέπει να θυμηθούμε την καταγωγή του ρωμαϊκού θεάτρου και τις θρησκευτικές του αρχές. Να θυμηθούμε δηλ. ότι οι Ρωμαίοι



υιοθέτησαν την κωμωδία à la grecque κατά τον ίδιο τρόπο και για τους ίδιους λόγους που δεινίστηκαν στο τυπικό των θησιών για ορισμένες θεότητες τον *ritus Graecus*.

#### 4. Καταγωγή της *Palliata*.

Όπως έχουμε ήδη σημειώσει και στη Γενική εισαγωγή στο ρωμαϊκό θέατρο, περί τα μέσα του 4<sup>ου</sup> αι. π. Χ., ύστερα από μια επιδημία λοιμού που είχε προκαλέσει μεγάλες απώλειες σε ανθρώπινο υλικό και δεν φαινόταν να σταματάει γρήγορα, τα μαντεία συμβούλευαν τους Ρωμαίους να εισαγάγουν στη λατρεία τους το τυπικό των Ετρούσκων, για να προάψουν την οργή των θεών και να θέσουν τέρμα στην τιμωρία που τους είχαν στείλει. Το λατρευτικό αυτό τυπικό των Ετρούσκων περιλάμβανε ύμνους και χορούς που τους εκτελούσαν χορευτές ντυμένοι με μακριές "ρόμπες" ή μεταμφιεσμένοι σε σάτυρους και με τη συνοδεία ήχων αυτών. Σιγά σιγά οι νεαροί Ρωμαίοι που παραβρίσκονταν σ' αυτές τις "αλλόκοτες" λιτανείες, άρχισαν να μιμούνται τους ξένους χορευτές και να ανταλλάσσουν με το κοινό διάφορα καλαμπούρια: να μιμούνται ακόμα σκηνές και πράξεις με χειρονομίες και κινήσεις δανεισμένες από τους Ετρούσκους χορευτές. Με λίγα λόγια ξανάρχισε η ιστορία της Ελληνικής Κωμωδίας, αλλά με μεγάλες διαφορές, από τις οποίες η κυριότερη ήταν η παρουσία της μουσικής και ο λατρευτικός ρόλος της.

Θυμίζουμε ακόμη ότι αυτό το πολύ πρωτόγονο είδος θεάματος, που ορισμένοι το χαρακτηρίζουν ως *δραματική σάτιρα*, περιείχε τα σπέρματα πολλών δραματικών έργων που θα ανθίσουν αργότερα, ιδιαίτερα του *μίμου* και της *κωμωδίας*. Αλλά η Ρωμαϊκή Κωμωδία δεν γεννήθηκε κατευθείαν από αυτές τις ταπεινές αρχές: αυτό που γεννήθηκε από τη *δραματική σάτιρα* είναι η καθαρά ρωμαϊκή αρχή ενός θεάματος που συνδύαζε μουσική, χορό και λόγο γύρω από μια υποτυπώδη υπόθεση. Δεν έχουμε καμιά πρόθεση να εξετάσουμε εδώ αν αυτός ο συνδυασμός δεν οφείλει τίποτα στον ελληνικό κόσμο. Είναι πολύ πιθανό πάντως η *Ετρούρια* να έπαιξε σ' αυτό το θέμα, όπως εξάλλου σε πολλά άλλα, ένα μεσολαβητικό ρόλο ανάμεσα σε δυο σύγχρονους κόσμους. Στην πραγματικότητα η προσφορά του τυπικού των Ετρούσκων στον ρωμαϊκό κόσμο ήταν, ίσως, ένα πιο αρχαίο στρώμα ανατολικών θρησκευτικών εθίμων, περισσότερο ίσως ασιατικών παρά καθαρά ελληνικών, πάνω στα οποία ακριβώς πολιούργησε η αττική δημιουργία. Σ' αυτό το στάδιο της γένεσης του ρωμαϊκού θεάτρου θα έπρεπε ίσως να μιλάμε όχι για ένα παιδί, αλλά μάλλον για ένα πρωτοξαδέφρι του ελληνικού θεάτρου - ένα πρωτοξαδέφρι λιγάκι όψιμο ή ίσως πιο νέο.

Έναν αιώνα αργότερα, μετά τη νίκη των Ρωμαίων επί των Καρχηδονίων, στον πρώτο Καρχηδονιακό πόλεμο, μια καινούρια πρωτοβουλία, με θρησκευτικό κι αυτή χαρακτήρα, προκάλεσε τη γένεση της *palliata*: πρόκειται για την απόφαση να τιμή-



σουν τους θεούς με ένα θέαμα ελληνικού χαρακτήρα, ίσως γιατί η νίκη κερδήθηκε σε μια εξελληνισμένη χώρα, καθώς επίσης και χάρη στη βοήθεια που πρόσφερε στους Ρωμαίους ο Ιέρων Β΄ ο Συρακούσιος. Υπάρχει μάλιστα η πληροφορία ότι τα πρώτα έργα με ελληνικό χαρακτήρα, τα πρώτα σκηνικά έργα που παρουσιάστηκαν στη Ρώμη, ήταν αυτά που παίχτηκαν με την ευκαιρία της επίσκεψης που έκανε ο βασιλιάς Ιέρων στους συμμάχους του στη Ρώμη το έτος 240 π. Χ. Ο ταραντίνος ποιητής Λίβιος Ανδρόνικος έγραψε για την περίπτωση μια τραγωδία και μια κωμωδία. Η *raHia ta* ανήκει λοιπόν στο ξενόφερτο τυπικό και μπορούμε να συσχετίσουμε αυτό το δάνειο με ένα γεγονός, φαινομενικά αρκετά διαφορετικό, που μας παραδίδει ο Τίτος Λίβιος:

Την ίδια περίπου εποχή και στη διάρκεια επίσης ενός καρχηδονιακού πολέμου (τον δεύτερο), οι Ρωμαίοι ζήτησαν σε μια κρίσιμη στιγμή τη συμβουλή των σιβυλλικών χρησμών, που τους είχαν σε πολύ μεγάλη υπόληψη, και πήραν την απάντηση πως έπρεπε να θυσιάσουν στους οργισμένους θεούς έναν Γαλάτη και μια Γαλάτισσα, καθώς επίσης και ένα ελληνικό ζευγάρι. Ο παριλληλισμός είναι αποτρόπαιος, αλλά βλέπουμε ότι στα μάτια των θεών η εθνικότητα του προσφερόμενου θύματος ή των "εκτελεστών" (προκειμένου για σκηνικά έργα) είχε πολύ μεγάλη σημασία. Αυτός ήταν, πιστεύουμε, ο λόγος που οι ηθοποιοί του Πλαύτου και του Τερέντιου είχαν ελληνικό ντύσιμο και έπαιζαν ελληνικές κωμωδίες: μπορούσε να εναντιωθεί κανείς στη θέληση των θεών.

Όπως και να έχουν τα πράγματα, η *fabula palliata* δεν είναι καθαρή ή απλή λογοτεχνική μίμηση. Οι περιστάσεις μέσα στις οποίες γεννήθηκαν οι δραματικές παραστάσεις επηρέασαν τη δομή της *Ρωμαϊκής Κωμωδίας με ελληνικό χαρακτήρα*. Θα δούμε πως τα χαρακτηριστικά στοιχεία της *δραματικής σάτιρας* δεν ξεχάστηκαν ποτέ εντελώς: αδιάκοπη σχεδόν μουσική συνοδεία, "μυμική", χειρονομίες, χορός, ανακάτεμα απαγγελόμενων διαλόγων με μονολόγους ή αδόμενους διαλόγους και "ψαλμοδίες"..., όλα αυτά επέζησαν στην *raHia ta*, και σίγουρα δεν προέρχονταν από την Ελληνική Κωμωδία. Τα ελληνικά πρότυπα πρόσφεραν την υπόθεση, τα πρόσωπα και τα κοιντοίμια, καθώς επίσης και την ουσία των διαλόγων. Όμως ο Λατίνος ποιητής πίστευε πως είχε το δικαίωμα να βάλει τη δική του προσωπική σφραγίδα πάνω στο κείμενο που έγραφε, να το αναπτύξει, κάποτε, εκτενέστερα και κυρίως να το "ξεδιπλώσει" σε μια ποικιλία ρυθμών που δεν υπάρχουν στη Νέα Κωμωδία.

Με το πέρασμα του καιρού, αυτά τα τυπικά λατινικά στοιχεία θα εξασθενίσουν. Έτσι οι κωμωδίες του Πλαύτου πρέπει να περιείχαν λιγότερα τέτοια στοιχεία σε σύγκριση με όσα θα περιείχαν οι κωμωδίες του Λίβιου Ανδρόνικου (είναι αυτονόητο ότι σ' αυτό το θέμα δεν μπορούμε παρά μόνο εικασίες να διατυπώσουμε, αφού τα έργα του τελευταίου ποιητή δεν μας έχουν σωθεί) ή ακόμα από τα έργα του Ναιβίου. Α-





ντίθετα οι ίδιες κωμωδίες του Πλαύτου περιέχουν περισσότερα λατινικά στοιχεία από τις κωμωδίες του Τερέντιου, όπου το απαγγελόμενο κείμενο κρατάει μια θέση πολύ πιο σπουδαία: πράγματι οι κωμωδίες του Τερέντιου είναι περισσότερο φιλολογικές, λιγότερο μουσικές, λιγότερο κοντινές προς τη *δραματική σάτιρα* και γι' αυτό το λόγο μοιάζουν περισσότερο με τις κωμωδίες του Μένανδρου· ωστόσο η Ρωμαϊκή Κωμωδία δεν θα έχει ποτέ χορό, ενώ στον Μένανδρο υπάρχει ακόμα. Δυστυχώς καμιά ελληνική μετάφραση δεν μπορεί να αποδώσει τους διάφορους ρυθμούς, αλλά οι αρχαίοι τιμούσαν ιδιαίτερα τον Πλαύτο, γιατί κατάφερε να τους δώσει μια τόσο μεγάλη ποικιλία και γιατί δεν έγραφε απλές κωμωδίες, αλλά έργα όπου η μουσική και ο χορός συνέβαλλαν ιδιαίτερα στην ψυχαγωγία του θεατή.

Σήμερα είμαστε πιο ευαίσθητοι μπροστά στη φιλολογική πλευρά της Λατινικής Κωμωδίας, μια πλευρά που στάθηκε γόνιμη στο πέρας των αιώνων και προκάλεσε τη γέννηση της Κλασικής Δυτικοευρωπαϊκής Κωμωδίας, όπου η ελληνική επίδραση είναι πιο αισθητή. Αλλά η *Pallata*, που παρουσίασε "ηθελμένα" πάνω στη ρωμαϊκή σκηνή "ξένα πρόσωπα", δημιούργησε ανάμεσα στους Ρωμαίους θεατές και τους "ελληνίζοντες χαρακτήρες" ένα είδος θεατρικής απόστασης καθώς παρουσίαζε "ξένα ήθη": η Ρώμη είναι τριγύρω, αλλά απουσιάζει από τη σκηνή.

Βέβαια ανάμεσα στη Ρώμη και στον ελληνιστικό κόσμο που παρουσίαζε η Νέα Κωμωδία υπήρχαν φανερές ομοιότητες: η ρωμαϊκή κοινωνία με τους δούλους της, την αριστοκρατία της (από όπου αποξούσαν οι φτωχοί φουκαράδες της εποχής), αλλά και με τους πολιτικούς της θεσμούς (λαϊκές συνάξεις, δικαστήρια, σύγκλητο) δεν διέφερε και πολύ από την αθηναϊκή κοινωνία. Έτσι η Ρώμη έχει κι αυτή τις εταιρές της, τα έκθετα βρέφη της, τους νεαρούς ερωτύλους, τους έμπορους νεαρών κοριτσιών...· όμως την εποχή που γράφει ο Πλαύτος η εξέλιξη αυτή δεν έχει ολοκληρωθεί· ακολουθεί το δρόμο της βέβαια, αλλά οι ηθικολόγοι τη φοβούνται και στο βάθος των ηθών θα παραμείνει για πολλά χρόνια μια τραχύτητα, μια ανσηρότητα κι ένα πλέγμα "σκεπτικισμού", που σίγουρα θα δημιουργούσαν ανάμεσα στον ελληνικό κόσμο της Νέας Κωμωδίας και στους θεατές της στη Ρώμη ένα είδος ηθικής απόστασης το ίδιο σημαντικής, όσο και η απόσταση των ονομάτων και των κουστοιμιών, που είδαμε πιο μπροστά.

Αυτήν την εποχή δεν έβλεπε κανείς στη Ρώμη τους *στρατιώτες*, τους μισθοφόρους που οδηγούσαν διάφορες οπλισμένες συμμορίες στον ελληνιστικό κόσμο. Ακόμη, θα ήταν πολύ παρακινδυνευμένο να επιχειρήσουμε να συγκρίνουμε τους γέροντες της *Pallata* με τους ηλικιωμένους συγκλητικούς της ρωμαϊκής αριστοκρατίας· οι πρόκοι είναι απλοί ιδιώτες και ποτέ δεν θα τους δούμε να παίρνουν μέρος σε μια λαϊκή σίνναξη ή σε ένα δικαστήριο ούτε να έχουν κάποιο δημόσιο αξίωμα ή, ακόμα λιγότερο, κάποιο σταρτιωτικό αξίωμα. Τα πλούτη τους προέρχονται από το εμπόριο, κάποτε από τα λάφυρα που



πήραν ως μισθοφόροι· τίποτα όμως από αυτά δεν συνέβαινε με τους πλούσιους Ρωμαίους.

Κάτω από αυτές τις προϋποθέσεις δεν θα ήταν πολύ σινετό να πιστέψει κανείς ότι ο Πλάυτος και ο Τερέντιος έσπειραν τα έργα τους με συνεχείς υπαινιγμούς στη ρωμαϊκή πραγματικότητα που τους άφορούσε άμεσα (π. χ. νόμους, αξιώματα, συνήθειες κλπ.). Το κάνουν βέβαια κι αυτό σε ορισμένες περιπτώσεις, αλλά πάντα σε συγκεκριμένα και οπωσδήποτε περιορισμένα εδάφια, όπως είναι για παράδειγμα ο μονόλογος του *Choragus* στον *Circulio* (στ. 462 κ. εξ.), που περιγράφει με συγκεκριμένες τοπικές αναφορές τον γραφικό κόσμο του ρωμαϊκού *forum* και θα μπορούσε να συγκριθεί με μια αληθινή παράβαση Αρχαίας Κωμωδίας. Κατά τον ίδιο, τρόπο στην κωμωδία *Ampitruo*, το πρόσωπο της Αλκμήνης ενσαρκώνει την εικόνα μιας μεγάλης Ρωμαίας κυρίας, ενώ οι ηλικιωμένες γυναίκες που βλέπουμε στις άλλες κωμωδίες δεν είναι παρά αθηναίες σύζυγοι, περιορισμένες στον γυναικωνίτη και άγρια εμπαιζόμενες από τους σύζυγους τους.

Παρ' όλα αυτά, ακόμα κι αν η Λατινική Κωμωδία δεν μας δίνει μιαν ολοκληρωμένη, αλλά ούτε και πιστή εικόνα της ρωμαϊκής κοινωνίας, κοινή είναι η διαπίστωση πως από τον Πλάυτο ως τον Τερέντιο, η κωμωδία πλησίασε τη σύγχρονη πραγματικότητα. Οι ποιητές της νέας κωμωδίας είχαν υποστεί την επίδραση των φιλοσόφων. Ο Μένανδρος ήταν μαθητής του Θεόφραστον και μετέφερε στη σκηνή τα γνωμικά του σχολείου του. Αλλά στη διάρκεια του 2<sup>ου</sup> αι. π. Χ. άρχισε να εισχωρεί και στη Ρώμη η φιλοσοφική σκέψη και τα πνεύματα εξελίσσονται, προοδεύουν. Η *λατινική κωμωδία* δεν είναι άσχετη με αυτήν την μεταμόρφωση. Η Ρώμη του Τερέντιου είναι περισσότερο εξελληνισμένη από τη Ρώμη του Πλάυτου και γι' αυτό το λόγο η *palliata* βρίσκεται πιο κοντά στη ρωμαϊκή πραγματικότητα γύρω στο 160 απ' ό,τι ήταν γύρω στο 200 π. Χ.

### 5. Υλική εμφάνιση της *Palliata*.

Υιοθετώντας τα πρόσωπα και τους χαρακτήρες της Νέας Κωμωδίας, οι λατίνοι ποιητές δανείστηκαν από αυτούς και την υλική τους εμφάνιση, που ήταν παραδοσιακή και χρησίμευε στο να κάνει να ξεχωρίζουν μεταξύ τους οι μεγάλες ανθρώπινες κατηγορίες, στις οποίες ανήκε κάθε θεατρικός χαρακτήρας: το νεαρό παλικάρι (*adolescens*), ο δοῦλος (*servus*) ο "γέρος" (*senex*: η λέξη αυτή δηλώνει τον άντρα που είναι τουλάχιστον 40 χρονών και - ανάμεσα σε άλλα - έχει χάσει πια το δικαίωμα στην επιείκεια), ο παρσίπτος (*parasitus*), η σύζυγος (*matrona*, η "μεγάλη κυρία"), η εταίρα (*meretrix*) η υπηρέτρια (*ancilla*), η γριά τροφός (*nutrix*) ο μέγειρας (*coeus*, που τις περισσότερες φορές είναι ένας ελεύθερος "εργάτης", που νοικιάζει τις υπηρεσίες του σε ορισμένες περιστάσεις και για



ένα περιορισμένο χρονικό διάστημα), ο επαρχιώτης, ο ταξιδιώτης (με το μεγάλο καπέλο του, τον πέτασο, και τη κοντή χλαμίδα)...

Στην ελληνική σκηνή, όλα αυτά τα πρόσωπα φορούσαν μάσκες με ιδιαίτερες εκφράσεις η κάθε μια τους και με υποχρεωτικά φυσικά χαρακτηριστικά: για παράδειγμα, το προσώπειο του πανούργου δούλου είχε κοκκινόξανθα μαλλιά· το ερωτευμένο παλικάρι, που ανάλογα με την επιτυχία του έρωτά του άλλοτε είχε ένα πλατύ χαμόγελο κι άλλοτε ύφος περίλυπο και σπαθροσπό, πρέπει να υποθέσουμε ότι ανάλογα με τις περιστάσεις και τη διάθεσή του άλλαζε και μάσκα, εκτός κι αν (πράγμα που έχει πάντως μαρτυρηθεί) το μισό προσώπειο του είχε χαρούμενη όψη και το άλλο μισό λυπημένη: ακούσε να γυρίζει προς το κοινό την πλευρά που ανταποκρινόταν κάθε φορά στο συναίσθημα που επέβαλλε η κατάσταση.

Στη Ρώμη η χρήση του προσωπείου μαρτυρείται στην εποχή του Κικέρωνα, αλλά έχουμε κάθε διακρίμα να αναφοτιόμαστε αν συνέβαινε το ίδιο και στην εποχή του Πλάυτου. Ορισμένες ενδείξεις μας επιτρέπουν να υποθέσουμε πάντως ότι η πιο παλιά λατινική κωμωδία χρησιμοποιούσε ηθοποιούς που έπαιζαν με γυμνό πρόσωπο· θα ήταν σίγουρα κληρονομιά της δραματικής σάτιρας και της εθνικής παράδοσης.

## 6. Η μουσική διάσταση της Palliata.

Μια άλλη κληρονομιά της ίδιας παράδοσης ήταν σίγουρα η συνήθεια να συνοδεύεται ο ηθοποιός από έναν φλαουτίστα που βρισκόταν κι αυτός πάνω στη κηνή και συνόδευε κατά κάποιον τρόπο την "μιμική" του ηθοποιού. Μας έχει μείνει ακόμα η ανάμνηση της εποχής, κατά την οποία υπήρχε πάνω στη σκηνή, εκτός από τον αυλητή, ένας αφηγητής, που τραγουδούσε ή έψαλλε το κείμενο του ρόλου, ενώ ο ηθοποιός περιοριζότανε στη μίμηση των συναισθημάτων που περιέγραφε το κείμενο. Είναι πολύ πιθανό, στην εποχή του Πλάυτου, αυτό το ίχνος της παλιάς δραματικής σάτιρας να είχε εξαφανιστεί και ο ηθοποιός να ήταν συγχρόνως αφηγητής και μίμος. Το σίγουρο πάντως είναι πως στην κωμωδία του Πλάυτου ένα μεγάλο μέρος της έπρεπε να εκτελείται, αν όχι με καθαρά χορευτικό ρυθμό, τουλάχιστον με έντονες κινήσεις, ακολουθώντας τον ρυθμό των λυρικών κομματιών που ονομάζουμε *capitula* και βρίσκονται σε πλήρη αντίθεση με τους διαλογικούς στίχους οι οποίοι απαγγέλονταν απλά.

Τα άσματα αυτά (*capitula*) ήταν μια από τις σπεσιαλιτέ του Πλάυτου, που τα ανέπτυξε ιδιαίτερα και όσο προχωρούσε στην καριέρα του ένιωθε ειχαρίστηση να τα κάνει όλο και πιο πλούσια και πιο ποικίλα. Μολονότι οι ιστορικοί του αρχαίου θεάτρου επιχειρήσαν να εξηγήσουν αυτά τα αδόμητα και γεμάτα "μιμική" μέρη ως κληρονομιά του ελληνιστικού θεάτρου, είναι φανερό πως, ίσα ίσα, πρόκειται για δημιούργημα της εθνι-



κής λατινικής παράδοσης. Το κείμενο είναι διασκευή του ελληνικού, αλλά σκηνοθετείται σύμφωνα με τις συμβατικότητες του ρωμαϊκού θεάτρου.

Με τον Τερέντιο η κληρονομιά της δραματικής σάτιρας πάει σχεδόν να σβήσει· δεν βρίσκουμε πια *cantica* σε ποικίλα μέτρα, αλλά η μουσική εξακολουθεί να παίζει σημαντικό ρόλο, ο αλληθής είναι πάντα παρών και η παρουσία του έχει ιδιαίτερη σημασία, έτσι που το όνομα του μουσικοσυνθέτη να μας παραδίδεται κάθε φορά από τα χειρόγραφα. Όμως η επίδραση της νέας κωμωδίας γίνεται ιδιαίτερα αισθητή εδώ: ολόκληρες σκηνές είναι γραμμένες σε ρυθμούς που προϋποθέτουν μουσική συνοδεία, όπως αυτό συμβαίνει από την εποχή του Αριστοφάνη και μαρτυρείται με σιγουριά στον Δύσκολο του Μενάνδρου. Φαίνεται ότι η λατινική κωμωδία εξελίχτηκε σε μια όλο και πιο πιστή μίμηση ελληνικών δραματικών μορφών - πράγμα που εξηγεί τη φανερή αδιαφορία, αν όχι αποστροφή, του κοινού και τη γρήγορη παρακμή του είδους στο τέλος του 2<sup>ου</sup> αι. π. Χ.

## 7. Η σκηνή της *Palliata*.

Όλες αυτές οι κωμωδίες, που η δράση τους τοποθετείται σχεδόν αποκλειστικά στην Αθήνα, παίζονταν πάνω σε μια σκηνή λίγο πολύ αμετάβλητη και σ' ένα ντεκόρ πάντα το ίδιο. Η σκηνή του ρωμαϊκού θεάτρου<sup>12</sup> είναι πολύ πιο βαθιά και πιο μακριά από τη σκηνή του του κλασικού ελληνικού θεάτρου· είναι χωρισμένη εντελώς από την ορχήστρα. Όλο το θέατρο βρίσκεται εδώ πάνω στη σκηνή (*scenae frons*), η οποία μπορεί να δεχτεί έναν μεγάλο αριθμό προσώπων, πολλά από τα οποία είναι απλοί κομπάρσοι, δούλοι που συνοδεύουν τους πρωταγωνιστές και τους δευτερευονιστές. Αυτή η απλοχωριά της ρωμαϊκής σκηνής είχε και μιαν άλλη συνέπεια: μπορούσαν να παίζουν συγχρόνως πάνω της δύο τουλάχιστον χωριστές ομάδες ηθοποιών, χωρίς αυτό να φαίνεται απίθανο· ένας διάλογος γινόταν στη μιαν άκρη της κηνής κι ένας άλλος στην άλλη κι ούτε πρέπει να ενοχλούσε κανέναν το γεγονός ότι οι δύο αυτές ομάδες δεν "άκουγαν" η μία την άλλη. Αυτή η πραγματικότητα κάνει πιο φυσικά ορισμένα σκηνικά παιχνίδια που, όταν τα διαβάζουμε, μας φαίνονται κάποτε παρατραβηγμένα<sup>13</sup>. Πρόκειται ολοφάνερα για μια συμβατικότητα, πολύ όμως πιο υποφερτή στην παράσταση παρά στην ανάγνωση· ο σκηνικός χώρος είναι πολύ πιο ευρύχωρος απ' ό,τι στο σύγχρονο θέατρο. Κι αυτή η αρχαϊκή σκηνή υποτίθεται πως είναι υπαίθρια - όπως είναι και στην πραγματικότητα. Δεν έχουμε ποτέ

<sup>12</sup> Θυμίζουμε ότι στην εποχή του Πλάτωνα και του Τερέντιου δεν υπήρχαν παρά μονάχα προσωρινά θέατρα, που τα έστηναν με την επιμέλεια κάποιου μορφής και τα έβγαζαν στη συνέχεια.

<sup>13</sup> Όπως όταν βλέπουμε να φτάνει τρέχοντας ένας δούλος και να ζητιάνει ξεύλαος ψάχνοντας παντού κάποιον που βρίσκεται ωστόσο πάνω... στη σκηνή και τον οποίο επιμένει να μην βλέπει!



επεισόδιο που να τοποθετείται στο εσωτερικό κάποιου δωματίου· όλα γίνονται στο "δημόσιο" δρόμο, μπροστά στις πόρτες τριών σπιτιών (κάποτε χρησιμοποιούνται μόνο δύο, όπως π. χ. στην κομωδία των *Μενάχιμων*), όπου ζουν οι πρωταγωνιστές. Στον συνηθισμένο διάκοσμο υπάρχουν σχεδόν "υποχρεωτικά" ένας βωμός κι ένα ιερό· εκεί θα καταφύγει ο ένοχος ζαβολιάρης δούλος, ώσπου να πετύχει τη συγγνώμη του αφεντικού του.

Μπροστά στα σπίτια απλώνεται μια πλατεία (platea), όχι με τη συνηθισμένη σήμερα σημασία της λέξης, αλλά μάλλον ένα πλατύστρατο· κι ανάμεσα στα σπίτια ή πλάι σε κάποιο από αυτά, το κείμενο μας δείχνει ότι υπάρχει ένα στενό δρομάκι (angiror-tim) που χάνεται πίσω τους οδηγώντας στους κήπους. Πρόκειται για το ίδιο το "σχήμα" της αρχαίας πόλης, είτε ελληνικής είτε ρωμαϊκής. Η platea έχει φυσικά δύο εισόδους-εξόδους, η μία από τις οποίες - και συγκεκριμένα αυτή που βρίσκεται αριστερά όπως κοιτάζουν οι θεατές - οδηγεί στο λιμάνι (portus), δηλ. στον Πειραιά (προκειμένου για το σύνολο σχεδόν των κομωδιών που η δράση τους τοποθετείται στην Αθήνα), ενώ η άλλη - στα δεξιά των θεατών - στην αγορά (forum). Από την πρώτη είσοδο καταφθάνουν οι ξένοι, οι ταξιδιώτες. Αν τίθεται τον δρόμο της αγοράς, της πόλη παίρνουν όσοι πάνε να συμβουλευτούνε τους φίλους τους, να τακτοποιήσουν κάποιες δουλειές, να "σκοτώσουν" την ώρα τους ή να βρουνε τα χρήματα που τσέπωσε κάποιος δούλος, σκηνόνοχος του γιου τους, εκμεταλλεζόμενος την εμπιστία τους...

Κι ως μην σκεφτούμε πως αυτές οι συμβατικότητες είναι ελάχιστα πιθανές, αφού θα ήταν αδύνατο να συζητούνται κυριολεκτικά "στο δρόμο" οι πιο εμπιστευτικές οικογενειακές υποθέσεις. Ας μην ξεχνάμε πως βρισκόμαστε σε μια μεσογειακή χώρα και σε μια εποχή, όπου η ζωή διαδραματίζεται στο μεγαλύτερο μέρος της έξω από το σπίτι παρά μέσα σ' αυτό. Στο σπίτι "βασιλεύει" η γυναίκα, η σύζυγος, και λίγα μυστικά είναι δυνατά· έξω όμως, κατά περίεργο τρόπο, η διακριτικότητα είναι περισσότερο εξασφαλισμένη. Εξάλλου ο καθένας προειδοποιεί εύκολα, όταν ανοίξει κάποια πόρτα: στα κείμενα επανέρχεται συχνά το ρήμα *crepuit* που σημαίνει πως κάποιος πρόκειται να βγει έξω. Οι σύγχρονοι μελετητές και σχολιαστές έχουν αναρωτηθεί συχνά πάνω στην πραγματική σημασία της λέξης, χωρίς ωστόσο να καταφέρουν να συμφωνήσουν σε μια κοινή απάντηση:

Ορισμένοι υποστηρίζουν ότι πρόκειται για τον ήχο της μπάρας που σφράγιζε από μέσα την πόρτα και που την αφήναν να πέσει απότομα κάθε φορά που κάποιος ήθελε να βγει έξω από το σπίτι του·

άλλοι πάλι διατείνονται πως, καθώς οι πόρτες άνοιγαν προς τα έξω, χτυπούσαν "συνθηματικά" πάνω στο πορτόνι, για να προειδοποιήσουν τους διαβάτες που τυχόν περνούσαν απ' έξω, ώστε να πάρουν τα μέτρα τους και να μη δεχτούν το πορτόφυλλο πάνω τους.



Μπορούμε όμως να υποθέσουμε με μεγαλύτερη πιθανότητα ότι οι πόρτες έτριζαν πάνω στις μπρούτζινες στρόφιγγες (γι' αυτό και οι ερωτευμένοι συμβούλευαν την αγαπημένη τους να εμποδίζει με μια σταγόνα νερού ή λαδιού το προδοτικό για την αγάπη τους τρίζιμο, αφού ξεσκέπαζε κάθε παράνομη έξοδο). Γι' αυτό ίσως η καλύτερη μετάφραση του *ce ruil* είναι "η πόρτα τρίζει, έτριξε".

Πρόκειται σίγουρα για μια παραδιασική όσο και σκοτεινή έκφραση που έχει σχέση με τις σκηνικές συμβατικότητες του ρωμαϊκού θεάτρου.

## 8. Η ηθική της *Palliata*.

Ο κόσμος της Αρχαίας Κωμωδίας έχει μιαν ηθική που διαφέρει πολύ από τη δική μας· και είναι σίγουρα παράδοξο που αυτό το λογοτεχνικό είδος, με μόνη τη δύναμη της παρὰδοσης, κατάφερε να επιβάλει στη χριστιανική κοινωνία της (δυτικής) Ευρώπης απόψεις που βρίσκονται σε πλήρη αντίθεση με τα επίσημα διακηρυσσόμενα ιδεώδη. Η δίκη αυτής της ηθικής ή ίσως αυτής της "ανηθικότητας" της αρχαίας κωμωδίας έγινε με πάθος και ευγλωτία, όχι όμως και διορατικότητα, από τον J.-J. Rousseau στο έργο του *Lettre à d'Alembert*<sup>14</sup>, και σίγουρα ο Rousseau έχει δίκαιο από την πλευρά του:

<sup>14</sup> Δημοσιεύτηκε το 1758 ως απάντηση σε προγενέστερο (1757) άρθρο του φιλόσοφου D' Alembert, από τη Γενεύη, με το οποίο ο τελειταίος ερωτούσε τους προτεστάντες ιερείς που έδειχναν σβασμό προς όλες τις απόψεις και ταυτιζόνταν σχεδόν παντού με τις "θείστικες" απόψεις της φιλοσοφίας της εποχής. Αποτέλεσμα αυτής της θέσης ήταν η πρόταση να δημιουργηθεί στη Γενεύη ένα θέατρο που θα επέτρεπε μια ευρύτερη γνώση του κόσμου και θα οδηγούσε σιγχρόνως σε ατομική τη στενόνουαλη πολεμική των θεολόγων κατά της κωμωδίας από τον Μεσαίωνα ως τα χρόνια του Bossuet (1627-1704). Ο Rousseau εξετάζει στο γράμμα του αν μια τέτοια πρόταση είναι χρήσιμη ή καταδικαστέα από ηθική σκοπιά. Αποτιμώντας τα θεάματα από την άποψη της ηθικής προσηοράς, επιχειρεί να προσδιορίσει αν υπάρχει κάποιο είδος κωμωδίας ικανό να επηρεάσει προς την κατεύθυνση του "καλού" το ανθρώπινο πνεύμα. Πιστεύει πως είναι πολύ επικίνδυνο για την κοινωνία να βλέπει τον εαυτό της να ζει ανάφελα και χωρίς κανένα περιοζόμενο ή σκοπό σε τέτοια έργα, πράγμα που μόνο κακές συνέπειες μπορεί να έχει. Καθώς το θέατρο είναι ο καθρέφτης της κοινωνίας και του πολιτισμού, πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι το κοινό, περιφρονώντας κάθε λογική, αφήνεται συνήθως να παρασυρθεί, με μόνο οδηγό μιαν αφοροστημένη περιέργεια, από την κακή επιθυμία της διασκέδασης και από το γούστο της φλιαριάς. Μια τέτοια κατάσταση, ακόμη και αν είναι αβέβαιη αποδίδεται στην κοινωνία και όχι στη φύση των ανθρώπων. Κατά συνέπεια, αυτός που θέλει να αντισταθεί στους παραλογοισμούς της κοινωνίας και της προόδου πρέπει να εξορίσει κάθε επικίνδυνη αυταπάτη, όπου συγκαταλέγεται και το θέατρο. Το Γράμμα του Rousseau ξιπνοίσε στα βάθη των ψυχών έναν αυστηρό κελβινισμό, που κυριαρχούσε πάντα στη Γενεύη. Απαντώντας ο D' Alembert υποστήριξε ότι ο αντίπαλός του ερημνενσε τα λόγια πολύ στενά και ότι ήταν δικαιομά του να εκφράσει τις απόψεις του πάνω στο συγκεκριμένο πρόβλημα, με σκοπό να γνωρίσει τις σκέψεις των πιο πηρωτισμένων προτεστάντων ιερέων, αλλά και για να δώσει το ένωσμο σε κάποιο μεταστροφή των ηθών στη Γενεύη. Λεξίζει πάντως να σημειώσουμε τα παραδείγματα που επιλαμβάνει στο Γράμμα του ο Rousseau, για να στηρίξει την άποψή του: Τον *Μούσο* του Βολταίρου, τον *Ατρία* και τον *Κατιλίνα* του Cτέbillon, τον κολοφώνα δηλ. των εγγληματιών· τη *Φαίδρα* του Ραζίνα· και τη *Μήδεια* του Κορνήλιου, υπέρτατα παραδείγματα πάθους και τριλίας· τα έργα του Μολιέρου

Είναι πράγματι σκανδαλώδες "άξιες", "δίκαιες" συμφορές να προκαλούν το γέλιο μας: ένας πανούργος δούλος ή ένας διεφθαρμένος γιος να μη δείχνει κανέναν σεβασμό απέναντι σε έναν σεβαστό οικογενειάρχη και να του κλέβει τα λεφτά με σκοπό την αγορά μιας "κοπέλας" ή την πληρωμή ενός μάγειρα.

Ο Μολιέρος, γνήσιος κληρονόμος της παράδοσης της Λατινικής Κωμωδίας, είναι δίχως καμιάν αμφιβολία ο δάσκαλος των "κακών τρόπων". Όλα όμως φωτίζονται, εξηγούνται και συγχωρούνται από τη στιγμή που σκεφτούμε ότι η ηθική της Αρχαίας Κωμωδίας είναι η ηθική της αρχαίας πόλης, ότι δεν έχει καμιά πρόθεση να κρίνει τους ανθρώπους από τις πράξεις τους - να καταδικάσει δηλ. τον άσωτο ή ασυνείδητο γιο, αυτόν που σπαταλεί τον καιρό και τις δυνάμεις του τρέχοντα πίσω από τις εταιρές - αλλά να διαμορφώσει ψυχές και μυαλά: ένας τεμπέλης δεν είναι αναγκαστικά και διεφθαρμένος: οι μισάνθρωποι δεν έχουν δίκιο στο θέατρο του Πλάυτου και του Τερέντιου, γιατί βγάζουν πολύ γρήγορα συμπεράσματα για τους ανθρώπους κρίνοντας επιφανειακά τις πράξεις τους: δεν παίρνουν καθόλου υπόψη τους αυτό που η φύση κάνει αναπόφευκτο, αυτό που εμπεριέχει, είτε το θέλει κανείς είτε όχι, ανάλογα με την ηλικία. Η κατακριτέα πράξη δεν περιέχει μέσα της τη "μαγική" σχεδόν "αξία" της αμαρτίας: δεν πρόκειται παρά για ένα λάθος, που οι υλικές του συνέπειες μπορούν σχεδόν πάντα να διορθωθούν ενώ οι ηθικές δεν απαιτούν για να σβηστούν από την καρδιά του δράστη την είνονια και τη χάρη κάποιου Θεού, αλλά μονάχα τη γεμάτη καλοσύνη και γενναιοδωρία διορατικότητας κάποιου πατέρα. Η φράση που μας αποκαλύπτει το μυστικό αυτής της ηθικής, προφέρεται πολλές φορές από τα "χαρακτήρες" του Τερέντιου:

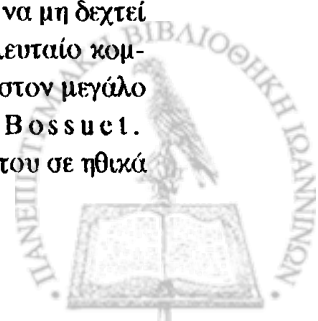
Όλα τα κακά προέρχονται από το γεγονός ότι δεν ζούμε σύμφωνα με την αλήθεια

Την αλήθεια του καθενός μας, δηλ., σε τελειταία ανάλυση, την αλήθεια της ανθρώπινης φύσης, που δεν θα μπορούσε να ταιριάζει ποτέ με το ψέμα.

Βέβαια αυτή η ανθρώπινη φύση δεν ανήκει σε όλα τα πρόσωπα στον ίδιο βαθμό: Πολλές φορές το κείμενο υπογραμμίζει πως το τάδε παλικάρι, παρά τις απειρισκεψίες του (ή και ακόμη χειρότερες πράξεις του) έχει μια "ευγενική ψυχή" ή μια "φιλελεύθερη

---

δεν δικαιούνται κατά τη γνώμη του καμιά συγγνώμη: δεν μας καλούν για παράδειγμα να γελάσουμε με την αρετή του Μισάνθρωπου; Η Βερενίκη του Ρακίνα ή η Ζαΐρα του Βολταίρου δεν είναι λιγότερο επικίνδυνες, αφού η φθορά που γεννούν τόσο πολλά και τόσο διαφορετικά παραδείγματα είναι τόσο λεπτή και επιδέξια, που αναγκάζει τον Rousseau να απευθύνει στη νεολαία της Γενεύης έναν πολύ αυστηρό λόγο καλώντας την να αντισταθεί στη λειτουργία αυτού του θεάτρου: να μη δεχτεί να αφήσει τα αγαθά που κατέχει με την ελπίδα ενός δήθεν καλύτερου μέλλοντος. Το τελευταίο κομμάτι της *Επιστολής*, ιδιαίτερα ενδιαφέρον, αποτελεί ένα πρωτότυπο κείμενο που ανήκει στον μεγάλο φάκελο της πολεμικής κατά του θεάτρου, η οποία συνεχιζόταν ακόμη από τα χρόνια του Bossuet. Αποσαφηνίζει την πνευματική θέση του συγγραφέα, αλλά και τα όρια της αυστηρότητάς του σε ηθικά ζητήματα.



φύση" (*liberalis*). Πρόκειται για την προσφιλέστερη ίσως ιδέα της αθηναϊκής κοινωνίας κατά την εποχή του Αριστοτέλη: υπάρχουν ψυχές που ρέπουν πάντα προς το καλό και τις πιο ευγενικές επιδιώξεις· είναι οι ψυχές όσων γεννήθηκαν ελεύθεροι και από ελεύθερους γονείς. Αντίθετα άλλες ψυχές, οι ψυχές των δούλων, είναι από τη φύση τους γεμάτες ελαττώματα και τρέφονται κυριολεκτικά από την καταπίεση. Από αυτήν την ιδέα προβάλλει η φανερή αντίθεση ανάμεσα στο απερίσκεπτο παλικάρι, που πλανάται πάνω στο πραγματικό αγαθό, και στον πανούργο και παμπόνηρο δούλο, που αγαπάει το κακό για το κακό. Η παραπάνω "ανισότητα" των ψυχών φαινόταν λιγότερο φυσική στους Ρωμαίους, αλλά στην κλασική και ελληνιστική Αθήνα δεν αμφέβαλλε κανένας γι' αυτήν. Για να είμαστε όμως πιο δίκαιοι και πιο ακριβείς, πρέπει να σημειώσουμε πως σ' αυτήν την κωμωδία διακρίνουμε και κάποιες φιγούρες αφοσιωμένων δούλων, ιδιαίτερα στα έργα του Τερέντιου, όπως τη φιγούρα του Γέτα στους *Αδελφούς*, που δίνει ζωή σ' ολόκληρο το σπίτι· αλλά και οι κωμωδίες του Πλάυτου μας δίνουν μερικά ανάλογα παραδείγματα (όπως το παράδειγμα του Μεσηνίωνα στους *Μέναιχμους*). Πρόκειται όμως πάντα για εξαιρέσεις χωρίς ιδιαίτερη σημασία για τη συνολική εικόνα του προβλήματος.

Ένα από τα σημεία στα οποία η ηθική και γενικότερα, η θεώρηση του κόσμου στη Ρωμαϊκή Κωμωδία διαφέρει περισσότερο από τη δική μας αντίστοιχη ηθική και στάση είναι σίγουρα η σύλληψη και παρουσίαση των ερωτικών σχέσεων. Ας σημειώσουμε αρχικά ότι πέρα από λίγες, πολύ λίγες, εξαιρέσεις (π. χ. η κωμωδία *Casina* του Πλάυτου) πρόκειται παντού για φινικούς και όχι παιδεραστικούς έρωτες, που κατέχουν τόσο μεγάλη θέση στη μυθιστορηματική φιλολογία. Τα νεαρά παλικάρια του Μένανδρου, του Φιλήμονα και Δίφιλου, όπως επίσης του Πλάυτου και του Τερέντιου, αγαπούν τις γυναίκες με πάθος. Ανάμεσά τους δεν θα μπορούσε να βρει κανείς ούτε έναν Ιππόλυτο. Όμως, όσο κι αν αγαπάνε τις γυναίκες, νιώθουν πραγματική αποστροφή για το γάμο, για μια ένωση δηλ. που θα την επέβαλλε ο πατέρας τους για κοινωνικούς λόγους και μάλιστα χωρίς τη δική τους επιθυμία και συγκατάθεση. Κι όταν εκφράζουν την επιθυμία του γάμου, είναι για να εξασφαλίσουν τη διάρκεια του έρωτά τους που φτάνει στα όρια του πάθους· ενός έρωτα που τον δέχτηκαν και τον ένιωσαν έξω από κάθε "συζυγική" πρόθεση και σκέψη. Είναι μάλιστα πιο συνηθισμένο να έχουν ερωτευθεί μίαν εταίρα ή μια κοπέλα που παίζει φλάουτο, με άλλα λόγια μια κοπέλα "που δεν την παντρεύεται κανείς", παρά μια "καλή κοπέλα" από "καλή οικογένεια". Για να πούμε όμως την αλήθεια, όταν το αντικείμενο του πάθους τους πρόκειται, στο τέλος του έργου, να γίνει νόμιμη γυναίκα τους, παρουσιάζεται "μεταμφιεσμένο" και δυσκολοαναγνώριστο: είναι συνήθως μια νεαρή κοπέλα που την έκλεψαν στα παιδικά της χρόνια και την έριξαν στα χέρια κάποιου δουλέμπορου ή κάποιου ραγιά, η οποία τη μετέλασσε για





να την "επιμεταλλειθεί" αργότερα, όπως γνωρίζει αυτή πολύ καλά· αρκεί που η κοπέλα, χάρη σε μια ευτυχή σύμπτωση (που αγγίζει κάποτε τα όρια του θαύματος), έμεινε αγνή ή, αν βιάστηκε, αυτό έγινε από τον νέο που πρόκειται να την παντρευτεί. Έτσι σώζεται η ουσιαστική απαίτηση της καθαρότητας του αίματος, που είναι στο βάθος μια θρησκευτική απαίτηση επιβεβλημένη από την έγνοια της διαίωνησης των οικογενειών από γενιά σε γενιά. Άμεση συνέπεια αυτής της συμβατικότητας είναι να αγνοεί η αρχαία κωμωδία τον κομικό τύπο του μοιχοί, που θα ανακαλυφθεί σε μεταγενέστερες εποχές και θα γίνει αντικείμενο άγριας θεατρικής εκμετάλλευσης. Αν υπάρχουν αντίζηλοι που γυροφέρνουν μια γυναίκα, αυτή δεν μπορεί σε καμία περίπτωση να είναι μια *matrona* (μια "μεγάλη" κυρία), αλλά μια ιέρεια του έρωτα, και το ζήτημα είναι μάλλον εμπορικό παρά συναισθηματικό.

Μόνο που, όσο προχωρούμε από τον Πλάυτο στον Τερέντιο, ο ρόλος του συναισθήματος μεγαλώνει· οι εταίρες, όπως η Θαΐδα του *Ευνούχου*, ξέρουν να ξεχωρίζουν τον άνδρα που αγαπάνε από τον πελάτη που μαδάνε· ο μύχιος πόθος τους είναι η "αστικοποίηση": να ανήκουν δηλ. αποκλειστικά σε έναν άνδρα, που θα τους εξασφαλίσει αξιοπρέπεια και "σεβασμό". Συγχρόνως αρχίζουν να ομολογούν άμεσα ή έμμεσα πως τους στοιχίζει πολύ να "προσφέρουν" τον εαυτό τους σε κάποιον που δεν αγαπούν.

Ο Τερέντιος πάλι παρουσιάζει στη σκηνή όχι βέβαια ερωτοχτυπημένες κοπέλες "καλών οικογενειών" (μια και κάτι τέτοιο θα ήταν ανήκοντο και απαράδεκτο για την εποχή του), αλλά νεαρούς που εκφράζουν αδίστακτα την τριφερότητά τους για μια νόμιμη σύζυγο, μαζί με την αγωνία τους μην τύχει και τη χάσουν· αυτό ακριβώς κάνει ο ήρωας της *Ηεθεράς* (*Hecyra*).

Όλα δείχνουν ότι ο Τερέντιος πρέπει να έβρισκε στα ελληνικά πρότυπα αρκετά στοιχεία τέτοιων καταστάσεων που μας φαίνονται σήμερα "νεοτεριστικές": όμως το αξιοσημείωτο βρίσκεται στο γεγονός ότι ο Πλάυτος, που είχε κι αυτός στη διάθεσή του το ίδιο ρεπερτόριο της Νέας Κωμωδίας, δεν το χρησιμοποίησε. Αυτό φαίνεται να αποκαλύπτει ότι ανάμεσα στην αρχή και τα μέσα του 2<sup>ου</sup> αι. π. Χ. συντελέστηκε στη Ρώμη μια μεταμόρφωση, μια σημαντική εξέλιξη ηθών και αντιλήψεων· η εξέλιξη του πνεύματος της κωμωδίας αποτελεί για μας μιαν ικανοποιητική μαρτυρία αυτής της αλλαγής.

## 9. Η σημασία των συχνών όρκων και ο ρόλος του θείου στην *Palliata*.

Υπάρχει επίσης ένα άλλο σημείο που αξίζει να τραβήξει την προσοχή μας: είναι ο ρόλος που παίζουν οι θεοί και γενικότερα το "θείο" σ' αυτόν τον κόσμο της κωμωδίας. Με την πρώτη ματιά φαίνεται ότι οι θεοί είναι παντού· ο Κάστωρ και ο Πολυδεύκης, ο Ηρακλής και ο Δίας αναφέρονται σχεδόν σε κάθε στιγμή, για να



στηρίξουν τις απλούστερες και συνηθέστερες αναφωνήσεις ή διαβεβαιώσεις. Μόνο που γρήγορα καταλαβαίνει κανείς πως όλα αυτά τα θεϊκά ονόματα δεν είναι ουσιαστικά παρά στερεότυπα επιφωνήματα, άδεια σχεδόν από κάθε βαθύτερη σημασία, και ο μεταφραστής νιώθει συχνά τον πειρασμό (στον οποίο πάντως πρέπει να αντισταθεί, αν θέλει να αποφύγει τον αναχρονισμό του κλίματος) να τα αντικαταστήσει με ανάλογες σύγχρονες εκφράσεις, τό ίδιο άχρωμες όπως και τα λατινικά "επιφωνήματα": π. χ. "μα το Θεό", "μα την πίστη μου", "μα τον Άγιο", "μα την Παναγία", "Παναγία μου" κλπ.

Ωστόσο τα πρόσωπα της κωμωδίας δεν στερούνται ευσέβειας· συνηθίζουν να "χαίρετιζούν" τον *Lar familiaris* του σπιτιού τους κάθε φορά που ξεκινάνε για κάποιο ταξίδι ή επιστρέφουν από αυτό· ζητούν την προστασία του Ερμή (*Mercurius*), της Αφροδίτης (*Venus*) ή της Ήρας (*Iuno Lucina*), ανάλογα με την περίπτωση. Όμως δεν πρόκειται παρά για μια "λαϊκή", μηχανική ευσέβεια, χωρίς ιδιαίτερο βάθος, που έχει σκοπό να τους προστατέψει από κάθε κακοτυχία.

Η Νέα Κωμωδία έδινε μεγαλύτερη και σπουδαιότερη θέση στο θείο· στην πιο συνηθισμένη περίπτωση και στο τέλος της 1ης πράξης, μετά δηλ. από τις πρώτες σκηνές, που απέβλεπαν στην παρουσίαση των προσώπων και του γενικού κλίματος του έργου, ακολουθούσε ένας πρόλογος, όπου εμφανιζόταν ένα θεϊκό πρόσωπο το οποίο γνώριζε ακόμη και τί θα ακολουθούσε στη συνέχεια του δράματος. Λίγες ρωμαϊκές κωμωδίες διατηρούν αυτόν τον θεϊκό πρόλογο, που τον βλέπουμε στην *Κωμωδία της Χύτρας* (*Aulularia*) και στο *Παλαμάρι* (*Rudens*) να μας αποκαλύπτει την πραγματική σημασία του. Ο *Lar familiaris*, στην κωμωδία *Aulularia*, και ο Αρκτούρος (*Arcturus*) στον *Rudens*, είναι απλές προσωποποιήσεις του Πεπρωμένου, της Τύχης ή της Πρόνοιας, τη δράση των οποίων οι Έλληνες πίστευαν ότι διέκριναν στον κόσμο. Όλα όσα συνέβαιναν, γίνονταν με την έγκριση των Θεών και *ἐπὶ τῆ βάσει* ενός συγκεκριμένου προσχεδιασμού. Οι Ρωμαίοι αντίθετα ήταν λιγάκι "άπιστοι" πάνω σ' αυτό το θέμα· πίστευαν πως η Τύχη είναι ιδιότροπη και πως βοηθάει μόνο τους δυνατούς και τους γενναίους, αυτούς που τολμάνε (πρβλ. το γνωστό γνομικό τους *Fortuna audaces iuvat*). Αυτούς δηλ. που αποθέτουν το μεγαλύτερο βάρος της δράσης στον άνθρωπο και λιγότερο στο πεπρωμένο. Και γι' αυτό ακριβώς η ρωμαϊκή κωμωδία έχει, κατά κάποιον τρόπο, λιγότερο θρησκευτικό χρώμα, είναι πιο "λαϊκή", οι υπαινιγμοί στη "Θεία Πρόνοια" έχουν σχεδόν εξαφανιστεί· η προσωπική αξία αρκεί για να εξηγήσει αυτό που στο ελληνικό πρότυπο ήταν έργο κάποιας θεϊκής παρέμβασης.

Με τον ίδιο τρόπο που η *PaHiaTa* είχε φέρει και διαδόσει στη Ρώμη τις ηθικές αντιλήψεις του ελληνιστικού κόσμου, έτσι ακριβώς και η Λατινική Κωμωδία έπαύξε στα χρόνια της Αναγέννησης τον ρόλο μιας ιδιαίτερα αποτελεσματικής γέφυρας ανάμεσα στην αρχαία σκέψη και τις πιο μοντέρνες αντιλήψεις, καθώς βοήθησε σημαντικά να ανοι-



Ξει ένα ρήγμα στο παντοδύναμο κάστρο του Χριστιανισμού· γι' αυτό δεν ήταν καθόλου ανεξήγητη η εχθρική στάση της Εκκλησίας απέναντι σ' αυτές τις κωμωδίες και τους ηθοποιούς τους. Πράγματι με αυτό το θεατρικό είδος ανασταίνεται ο ειδωλολατρικός κόσμος στην πιο αυθεντική του μορφή· ακόμη και αν οι "θεοί" τους δεν παίζουν παρά έναν εντελώς ασήμαντο ρόλο - όπως το είπαμε κιόλας -, η ηθική που εμπνέει αυτήν την κωμωδία, η ολοκληρωτική απουσία "φιλανθρωπίας", τα ίδια τα θέματα που σχετίζονται με τον έρωτα και τις απολαύσεις, όπου η αρετή δεν εξαγριώνεται καθόλου μπρος στη σκέψη της συνύπαρξης ή και της συμμαχίας με την πιο αχαλίνωτη ηθική ελευθεριότητα,... όλα αυτά ήταν πολύ επαναστατικά στα χριστιανικά χρόνια και μπορούσαν εύκολα να σκανδαλίσουν ή και να παρασύρουν ακόμα τους πιστούς. Πρέπει επίσης να υπογραμμίσουμε την τέλεια σχεδόν κοσμιότητα του ύφους και της γλώσσας, ένα σημείο όπου η Νέα Κωμωδία διαφέρει πολύ από την Αρχαία, μιας γλώσσας που με το μέτρο και την ευπρέπεια της έκανε το μήνυμά του έργο περισσότερο ευπρόσδεκτο και αποτελεσματικό.

Για τους Ρωμαίους, η κωμωδία ήταν πάντα ένα "διασκεδαστικό θέαμα", αλλά δεν πρέπει ποτέ να ξεχνάμε πως, όπως και τα άλλα ρωμαϊκά θεάματα, προορίζονταν πρώτα από όλα για τα μάτια των Θεών - κι ίσως εδώ να κρύβεται η βαθύτερη αιτία της βαρύτητας και της σοβαρότητας που τη διέκρινε πάντα.





Μωσαϊκό του Διοσκούριδη (Πομπηία: ca 100 π. Χ.)  
 Σκηνή κωμωδίας: Πλανόδιοι μουσικοί στο δρόμο. Μια γυναίκα με διπλό  
 αυλό συνοδεύει τον χορό ενός τυμπανιστή και ενός κιθαραρίτη

... το έργο του Πλάτου.

... ο Πλάτων ...

... ο Πλάτων ...

III

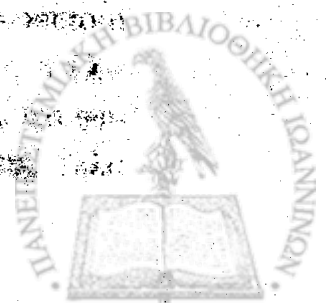
Ο ΠΛΑΥΤΟΣ

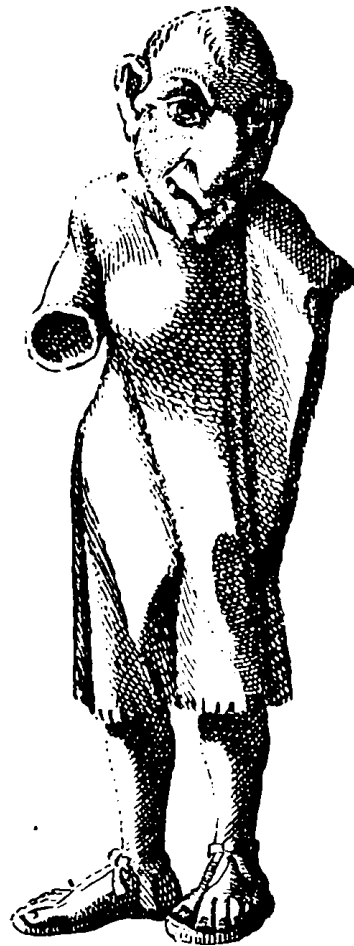
(T. MACCIUS PLAUTUS)

... ο Πλάτων ...

... ο Πλάτων ...

... ο Πλάτων ...





MACCUS  
*(Fiscoroni)*



## 1. Η ζωή και το έργο του Πλαύτου.

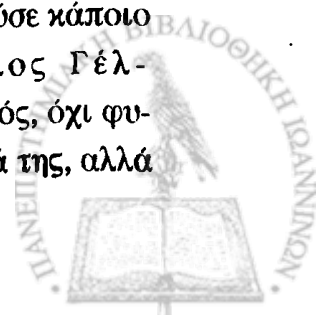
Οι κωμωδίες του Πλαύτου αποτελούν το πρώτο σημαντικό λογοτεχνικό corpus που μας έχει σωθεί από το χώρο των λατινικών γραμμιάτων. Τοποθετούνται όλες τους ανάμεσα στον δεύτερο Καρχηδονιακό πόλεμο και το 180 περίπου π. Χ., και καθρεφτίζουν το ταλέντο ενός πρωτότυπου καλλιτέχνη, που διάλεξε να αφιερωθεί σε ένα μόνο λογοτεχνικό είδος, την κωμωδία, που εκείνα τα χρόνια αποτελούσε καινοτομία.

Ωστόσο αυτά που γνωρίζουμε για τον ποιητή τους είναι πολύ λιγότερα από όσα ίσως θα περιμέναμε και θα θέλαμε για μια τέτοια ποιητική μορφή. Ουσιαστικά, ό, τι νομίζουμε πως ξέρουμε για τη ζωή και την προσωπικότητά του προέρχεται από τις "σχολαστικές" έρευνες του γραμματικού Βάρωνα. Μόνο που παρά το σεβασμό που οφείλουμε σ' αυτόν τον μεγάλο επιστήμονα δεν πρέπει να παίρνουμε τις πληροφορίες του πάντα τσις μετρησις, γιατί από πολύ νωρίς ο Πλαύτος στάθηκε μια μυθική μορφή, και πολλοί πλαστογράφοι ή απλά μετριότεροι ποιητές προσπάθησαν κατά καιρούς να ενσωματώσουν τα δικά τους κείμενα στο corpus του μεγάλου προδρόμου τους.

Ο Maecius, η γέννησή του οποίου τοποθετείται γύρω στο 254 π. Χ. (προς το τέλος δηλ. του πρώτου Καρχηδονιακού πολέμου) καταγόταν από μια μικρή ουμβρική πόλη, τη Sarsina, κοντά στο σημερινό Rimini, που τότε αποτελούσε ήδη (συγκεκριμένα από την προηγούμενη δεκαετία, ca 266) ρωμαϊκή επαρχία: τα "πλατιά" του πόδια τού έδωσαν το παρωνύμιο Plautus ή Plotus ("πλατιπόδης"), με το οποίο μας είναι περισσότερο γνωστός.

Δεν έχουμε καμιά πληροφορία για το πού ή πώς πέρασε τα παιδικά του χρόνια: το μόνο που συμπεραίνουμε με βάση το έργο του είναι ότι χειριζόταν έξοχα τα Λατινικά, γεγονός που έκανε αρκετούς ερευνητές να υποθέσουν πως πρέπει να πέρασε τα νεανικά του χρόνια στη Ρώμη· αλλιώς κάτι τέτοιο θα ήταν αρκετά δύσκολο, καθώς στη γενέτειρά του, χτισμένη στις παρυφές των πρώτων λόφων (προς το μέρος της Αδριατικής θάλασσας) της μεγάλης οροσειράς που διασχίζει την Ιταλική χερσόνησο από βορρά προς νότο, μιλούσαν τα Ουμβρικά, μια γλώσσα δηλ. διαφορετική από τα Λατινικά, μια γλώσσα που ανήκε σε διαφορετική ομάδα των ινδοευρωπαϊκών γλωσσών της Ιταλικής χερσονήσου.

Σύμφωνα πάντως με ορισμένες μαρτυρίες, από μικρός πρέπει να ασκούσε κάποιο θεατρικό επάγγελμα (in operis artificum scaenicorum σημειώνει ο Αύλος Γέλλιος 3, 3, 14): ίσως μάλιστα - όπως πιστεύουν πολλοί - να ήταν και ηθοποιός, όχι φυσικά σε αληθινές κωμωδίες, αφού η palliata βρισκόταν τότε στα σπάργανά της, αλλά



να έκανε τον γελωτοποιό<sup>15</sup> στα σατιρικά κομμάτια που έκλειναν τις παραστάσεις τραγωδιών (*exodium*), για να ξαναφέρουν την ευθυμία στο ακροατήριο. Ίσως να ήταν τελικά ένας πλανόδιος ταχυδακτυλουργός ή ακροβάτης, όντας παράλληλα ηθοποιός και συγγραφέας, μια και ο ιταλικός και ρωμαϊκός κόσμος γνώριζε και αγαπούσε τα σκηινικά θεάματα πριν γοητευθεί ολοκληρωτικά από τα ελληνικά δραματικά κείμενα.

Όπως και να έχουν πάντως τα πράγματα, η δουλειά αυτή έδωσε στον Πλαύτο μια κάποια οικονομική άνεση, που του άνοιξε την όρεξη για περισσότερα χρήματα: έτσι ξανοίχτηκε στο εμπόριο, όπου όμως γνώρισε μια αληθινή καταστροφή. Έτσι, για να ζήσει, αναγκάστηκε να πιάσει δουλειά σε ένα μύλο, όπου άρχισε να συνθέτει τις πρώτες του κωμωδίες διασκευάζοντας ελληνικά έργα: οι κωμωδίες αυτές του επέτρεψαν πολύ γρήγορα όχι μόνο να κερδίζει άνετα τη ζωή του, αλλά και να γίνει διάσημος. Πέθανε λίγο μετά το 186, ίσως στη διάρκεια της τιμητείας (*censura*) του Κάτωνα (184-183), όπως σημειώνει ο Κικέρωνας στον *Βρούτο* του (§ 60).

Οφείλουμε να ομολογήσουμε ότι όλες σχεδόν αυτές οι πληροφορίες είναι πολύ εύθραυστες. Η χρονολογία της γέννησής του είναι εντελώς αβέβαιη: το ίδιο του το όνομα ακόμη θα μπορούσε να είναι ένα καλλιτεχνικό ψευδώνυμο, αφού, πέρα από όσα σημειώσαμε για το όνομα *Maecius*, το παρατσούκλι του επίσης *Plautus*, που έγινε αργότερα κοινό του, θα μπορούσε κι αυτό να ταιριάζει θαυμάσια σε έναν κωμικό ηθοποιό που φορούσε "πλατιά" και "στρωτά" *σανδάλια*, σε αντίθεση με τους ηθοποιούς της τραγωδίας που φορούσαν, όπως είναι γνωστό, *κοθόρονες* με ψηλά τακούνια. Η μόνη ίσως βεβαιότητα που απομένει είναι ότι το όνομά *T. Maec(i)us Plautus* υποδηλώνει πως έπαιζε ο ίδιος τα έργα του, και ότι είναι ο πρώτος δραματικός ποιητής που έγραψε μόνο κωμωδίες. Οι περιπέτειες τέλος της ζωής του (πτώχευση, δουλειά στο μύλο), που εκθειάζουν οι βιογράφοι του μοιάζουν να έχουν επινοηθεί από τις υποθέσεις των κωμωδιών του...

Από την άλλη πλευρά έχουμε στα χέρια μας, ολόκληρες ή εν μέρει, τις *διδασκαλίες* (ένα είδος τεχνικών δελτίων που συνόδευαν το κείμενο) δύο κωμωδιών του, του *Pseudolus* (που παριστάθηκε στους *Iudi Megalenses*, τον Απρίλη του 191 (ημερομηνία που πέφτει όμως κανονικά στον Νοέμβρη του 192, εξαιτίας της αποδιοργάνωσης του ρωμαϊκού ημερολογίου αυτής εποχής) και του *Sticchus*, που δόθηκε στους *Iudi Plebeii* του 200 π. Χ.. Από την τελευταία *διδασκαλία* μαθαίνουμε ότι το έργο είχε σκηνοθετηθεί από τον *T. Publilius Pellio* και ότι η μουσική για "τυρρηνικούς αυλούς" είχε συντεθεί από έναν δούλο ονόματι *Marcior*, που ανήκε σε κάποιον *Orpius*.

<sup>15</sup> Μερικοί μάλιστα έφτιασαν να υποστηρίξουν ότι το όνομά του *Maecius* προερχόταν από το ρόλο του κλόουν *maecus* που έπαιζε ο Πλαύτος συχνά.





## 2. Το *corpus* των κωμοδιών του Πλαύτου.

Γύρω στο τέλος του 2<sup>ου</sup> αι. π. Χ., κυκλοφορούσαν στη Ρώμη κάπου 130 κωμωδίες κάτω από το όνομα του Πλαύτου, όμως πολλές τους ήταν ψευδεπίγραφες· προφανώς δεν υπήρχε τότε καμιά νομοθετική διάταξη που να προστατεύει τα λογοτεχνικά δικαιώματα, όπως θα λέγαμε σήμερα· έτσι ήταν ιδιαίτερα εύκολο και πολύ βολικό σε κάποιον μέτριο ποιητή να κρυφτεί πίσω από ένα μεγάλο όνομα, για να εξασφαλίσει την επιτυχία της παράστασής του. Όταν όμως αργότερα τα ίδια κείμενα έγιναν αντικείμενο σοβαρής μελέτης, οι κριτικοί της εποχής άρχισαν να ξεχωρίζουν σιγά σιγά την "ήρα από το στάρι". Κορωνίδα αυτών των προσπαθειών αποτέλεσε ο κατάλογος 21 έργων του Πλαύτου, τον οποίο συνέταξε ο Βάριων και περιείχε τα έργα που δεχόταν όλοι στην εποχή του ως γνήσια: πρόκειται μάλλον για τις 21 κωμωδίες που μας έχουν σωθεί μέσω των χειρογράφων, από μια έκδοση όμως αρκετά μεταγενέστερη, που τοποθετείται γύρω στο 100 μ. Χ.

Τα έργα αυτά είναι: *Amphitruo* ("Ο Αμφιτρώων"), *Asinaria* ("Η κωμωδία των γαϊδάρων"), *Aulularia* ("Η κωμωδία της χύτρας" ή "Το τσουκάλι"), *Bacchides* ("Οι δύο Βακχίδες"), *Captivi* ("Οι αιχμάλωτοι"), *Casina* ("Η κωμωδία της Τύχης"), *Cistellaria* ("Η κασσετίνα"), *Curculio* ("Το σκουλήκι"), *Epidicus* ("Ο Επίδικος"), *Menaechmi* ("Οι Μεναιχμοί" ή "Οι δίδυμοι"), *Mercator* ("Ο έμπορος"), *Miles gloriosus* ("Ο φαναρόνος στρατιώτης"), *Mostellaria* ("Το φάντασμα"), *Persa* ("Ο Πέρσης"), *Poenulus* ("Ο Καρχηδόνιος"), *Pseudolus* ("Ο ψεύτης"), *Rudens* ("Το παλαμάρι"), *Sticchus* ("Ο Στίχος"), *Trinummus* ("Ο τριδραχμος" ή καλύτερα "Ο εξάδραχμος"), *Truculentus* ("Ο αγροίκος"), *Vidularia* ("Η κωμωδία της βαλίτσας").

Το κείμενο πολλών κωμοδιών είναι γεμάτο χάσματα, εξαιτίας διάφορων ατυχημάτων που συνέβησαν στη διάρκεια της χειρόγραφης παράδοσής τους· οι χαρακτηριστικότερες περιπτώσεις είναι των κωμοδιών *Aulularia* (λείπει το τέλος), *Cistellaria*, *Bacchides* (λείπουν πολλά από την αρχή του έργου) και *Vidularia* (από την οποία δεν μας έχουμε παρά λίγα αποσπάσματα, που διασώζει ο παλίμψηστος Αμβροσιανός κώδικας, και κάποιες σκόρπιες αναφορές των Γραμματικών: κάπου 120 στίχοι μονάχα).

Η κατάταξη των κωμοδιών στο *corpus* ακολουθεί την αλφαβητική σειρά των τίτλων και όχι τη χρονολογία της σύνθεσής τους, για την οποία, αν εξαιρέσουμε τις δυο διδασκαλίες που αναφέραμε πιο πάνω, δεν διαθέτουμε και πολλά στοιχεία για να την προσδιορίσουμε με βεβαιότητα. Να στηριχτεί κανείς πάνω σε μια "προκατασκευασμένη" ιδέα για την εξέλιξη του ύφους και της μετρικής του Πλαύτου, θα ήταν μια μάλλον κακή μέθοδος. Έτσι μας απομένουν οι υπαινιγμοί στην πολιτική, θρησκευτική ή φιλολογική πραγματικότητα, τους οποίους πιστεύουμε ότι ανιχνεύουμε στις κωμωδίες· όμως



κι αυτό το είδος των "εσωτερικών" μαρτυριών, όπως λέμε, χρειάζεται επίσης προσεκτική αξιοποίηση και τα αποτελέσματα είναι πολύ αβέβαια. Σήμερα οι περισσότεροι αποδεκτές χρονολογήσεις κωμωδιών είναι οι παράτω:

*Asinaria*, 212· *Miles gloriosus*, 203· *Cistellaria*, περί το 201· *Stichus*, 200· *Curculio*, 193· *Truculentus*, 192· *Pseudolus*, 191· *Bacchides*, 188· *Amphitryon*, 187 και *Casina*, 185.

### 3. Τρεις κωμωδίες του Πλαύτου.

*Amphitruo* ή *Amphitryon* (Αμφιτρώων).

Ο Δίας (Jupiter), ερωτευμένος με την Αλκμήνη (Alcmena), κατεβαίνει στη γη με τη μορφή του Αμφιτρώονα που απουσιάζει σε μια εκστρατεία. Έχοντας πάρει μαζί του τον αγγελιοφόρο των θεών, τον πιστό του Ερμή, πηγαίνει στο παλάτι των Θηβών, όπου εμφανίζεται στην Αλκμήνη, ενώ ο Ερμής παίρνοντας τη μορφή του δούλου Σωσία φροντίζει να κρατάει σε απόσταση κάθε ενοχλητικό πρόσωπο. Η βασίλισσα, πιστεύοντας πως έχει μπροστά της τον βασιλικό σύζυγό της και συγκινημένη από την παλικάριά που ο τελευταίος έδειξε στη μάχη παραδίδεται σε μια μακριά ερωτική νύχτα. Σε λίγο όμως εμφανίζεται ο πραγματικός Σωσίας, για να αναγγείλει την επικείμενη άφιξη του Αμφιτρώονα από τον πόλεμο. Η συνάντησή του με τον ψεύτικο Σωσία (Ερμή) που κρατάει τσίλιες στην πόρτα γίνεται αφορμή για έναν γενναίο καβγά, που έγινε τόσο δημοφιλής - ιδιαίτερα στην παραλλαγή του Μολιέρου - ώστε να δημιουργήσει τον διεθνή όρο *σωσίας*, ο οποίος δηλώνει το πρόσωπο που μοιάζει εκπληκτικά με κάποιο άλλο. Στο μεταξύ ο Δίας το σκάει, ενώ σε λίγο έρχεται ο πραγματικός Αμφιτρώων και γεμίζει υποψίες και ζήλια, όταν πληροφορείται από την Αλκμήνη ότι πέρασε τη νύχτα μαζί της. Ακολουθεί νέα εμφάνιση του Δία με τη μορφή του Αμφιτρώονα και οι παρεξηγήσεις πολλαπλασιάζονται. Η Αλκμήνη όμως διατηρεί ως το τέλος του έργου την αξιοπρέπειά της, παραμένοντας μια ιδιαίτερα συμπαθητική μορφή. Τελικά, κάπως απρόσμενα, γεννιούνται δυο δίδυμα παιδιά, ο γιος του Αμφιτρώονα και ο καρπός της Αλκμήνης από τον έρωτα του Δία. Ο τελευταίος, με την αληθινή αυτή τη φορά μορφή του, παρεμβαίνει και δίνει στο τέλος την εξήγηση όσων συνέβησαν.

Παρ' όλη την εύθυμη κωμικότητα των σκηνών της έντονης αντιπαράθεσης ανάμεσα στους δύο Σωσίες και τους δύο Αμφιτρώονες, μιας αντιπαράθεσης που αποκαλύπτει συχνά την αμφιβολία του αληθινού Σωσία και του αληθινού Αμφιτρώονα για την πραγματική σωματική και διανοητική τους ταυτότητα, ο *Amphitruo* παραμένει μια "τραγική κωμωδία" μ' ένα κράμα σοβαρότητας και αστείου που την φέρνει πολύ κοντά στα δράματα της ελισαβετιανής εποχής.

Στα μεταγενέστερα χρόνια το έργο ενέπνευσε αρκετούς ποιητές που προσπάθησαν περισσότερο ή λιγότερο πετυχημένα να ανανεώσουν τον ίδιο μύθο. Τον 16<sup>ο</sup> αι. ο Luis de Camoëns (1524-1580) έγραψε μια κωμωδία (μισή στα πορτογαλικά και μισή στα ιταλιανικά) με τίτλο



*Amfitrões*, που προέρχεται απευθείας από τον *Amfitrýōna* του Πλάτωνα, χωρίς καμιά αξιοσημείωτη διαφορά. Δύο ισπανικές κωμωδίες με τον ίδιο τίτλο (*Amphitryon*) συντάχθηκαν από τους Fernand Pérez de Oliva (πέθανε το 1531) και τον Juan de Timoneda (πέθανε το 1583).

Η πρώτη, ωστόσο αξιόλογη και με αρκετή δόση πρωτοτυπίας νεότερη αξιοποίηση του μύθου του *Amfitrýōna* έγινε από τον Jean-Baptiste Poquelin, γνωστότερο ως Μολιέρο (Molière: 1622-1673), στην ομώνυμη κωμωδία του που παρουσιάστηκε το 1668 και με την οποία ο ποιητής επιχείρησε να εξιδανικεύσει τη βασιλική αυλή του Λουδοβίκου του 14<sup>ου</sup> του επιλεγόμενου, ως γνωστόν, "βασιλιά ήλιου". Το έργο χαρακτηρίζεται από τη μουσικότητα και την κομψότητα των στίχων, που υπογραμμίζουν τη λεπτότητα των ψυχολογικών καταστάσεων. Παρόλο που ο Μολιέρος αφήνει στην κωμωδία του να διαφανούν εύκολα οι υπαινιγμοί στη ζωή και τη συμπεριφορά του παντοδύναμου βασιλιά της Γαλλίας με τους επιτυχημένους του έρωτες, δεν παύει ωστόσο να αντιμετωπίζει τους ήρωές του με βάση το παραδοσιακό υλικό του Πλάτωνα, κι όλα αυτά δοσμένα με μια ζωντάνια που δικαιολογεί την επιτυχία του έργου.

Από τις μεταγενέστερες προσπάθειες σημειώνουμε την αγγλική διασκευή *Amphitryon or the two Sosias* του John Dryden (1631-1700), σε πέντε Πράξεις, γραμμένη σε στίχους και πεζό λόγο. Το έργο, που δημοσιεύτηκε το 1690, στηρίζεται τόσο στον Πλάτωνα όσο και στον Μολιέρο, πετυχαίνοντας μάλιστα σε αρκετά σημεία να ξεπεράσει τα πρότυπά του σε ζωντάνια και κωμικότητα, γεγονός που προκάλεσε το θαυμασμό του Walter Scott. Για την παράσταση της ίδιας κωμωδίας έγραψε μουσική ο Henry Purcell.

Το 1807 ο Heinrich von Kleist (1777-1811) παρουσίασε τη δική του εκδοχή του μύθου, ξεκινώντας βασικά από το κείμενο του Μολιέρου. Παρόλο που η δομή του έργου δεν διαφέρει από τη δομή του προτύπου του, η πρωτοτυπία του βρίσκεται στη φιλοσοφική και στοχαστική διάσταση με την οποία εμφανίζεται εδώ ο *Jupiter-Δίας*. Η λύση εξάλλου έχει περισσότερη μεγαλοπρέπεια, ενώ όλο το έργο διαποτίζεται από έναν μυστηριώδη ψυχολογικό τόνο ανακατεμένο συχνά με τον τόνο της φάρσας, όπου όμως ο ρομαντικός ποιητής κατάφερε να δώσει μια νέα διάσταση στο ρόλο της *Αλκμήνης*, υπογραμμίζοντας ιδιαίτερα την τραγωδία μιας γυναίκας.

Σημειώνουμε επίσης τον *Σύζυγο (Il marito)* του Ludovico Dolce (1508-1568), μια μετάφραση του *Amfitrýōna* του Πλάτωνα και, από τις νεότερες δημιουργίες, τον *Amfitrýōna 38 (Amphitryon 38)* του Jean Giraudoux (1882-1944), που παίχτηκε στις 8 Νοεμβρίου του 1939 σε σκηνοθεσία του Louis Jouvet και επιβεβαίωσε το ταλέντο του νέου δραματικού ποιητή. Ο αριθμός 38 πλάι στο όνομα του *Amfitrýōna* οφείλει την παρουσία του στην άποψη του συγγραφέα ότι επρόκειτο για την 38η ανάπλαση του μύθου της *Αλκμήνης*, δίχως να υπολογιστούν τα χαμένα έργα. Ο *Amfitrýōna 38* είναι ένα πολύτιμο έργο από άποψη νεοτερικής δραματικής αρχιτεκτονικής, όπου πρέπει ακόμη να υπογραμμίσουμε τον θρίαμβο της *Αλκμήνης* πάνω στον *Jupiter-Δία*, καθώς η συμπαθητική ηρωίδα αντιτάσσει στη θείκη αυθαιρεσία την ανθρώπινη εντιμότητα.

Στο χώρο του μελοδράματος αξίζει να θυμίσουμε την όπερα *Amphitryon* του Francesco Gasparini (1668-1727), που ανέβηκε στη σκηνή το 1707 (Ρώμη), και τον *Amphitryon*



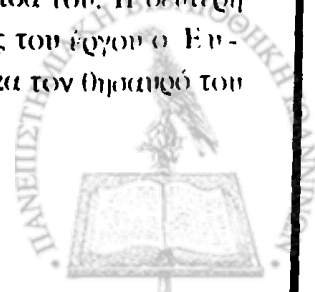
του Modeste André Grétry (1741-1813), μια από τις σημαντικότερες δημιουργίες του Γάλλου συνθέτη, που παίχτηκε στο Παρίσι το 1768. Το έργο (σε τρεις Πράξεις) στηρίχτηκε στο λιμπρέτο του Michel-Jean Sedaine (1719-1797), που άντλησε το υλικό του από την ομώνυμη κωμωδία του Μολιέρου.

Σημειώνουμε τέλος την ελληνική μετάφραση της κωμωδίας του Πλάτωνα, που έγινε από τον Τάσσο Ρούσσο και κυκλοφόρησε το 1978 από τη Θεατρική Βιβλιοθήκη της Εταιρείας Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Αθήνα).

### *Aulularia* (Η κωμωδία της τσουκάλας - ή χήτρας - με το χρυσάφι)

Ο γεροτσιγγίνης Ευκλείων (που θυμίζει αρκετά τον Σμικρίνη από τους *Επιτρέποντες* του Μένανδρου) ανακάλυψε μια μέρα στο σπίτι του ένα θησαυρό από χρυσά νομίσματα χάρη στη βοήθεια του *Lar familiaris* τον οποίο η κόρη του Φαιδρία λάτρευε με μεγάλη ευσέβεια. Ο Μεγάδωρος, ένας πλούσιος γείτονας, βλέποντας τον τρόπο ζωής του Ευκλείωνα, που εξακολουθούσε να είναι πολύ κακομοίρικός, πιστεύει ότι είναι πάντα φτωχός και του προτείνει να παντρευτεί την κόρη του χωρίς να ζητήσει καθόλου προίκα. Βέβαια αγνοεί μια σημαντική λεπτομέρεια, ότι πριν από εννιά μήνες δηλ. ο νεαρός ανεπιφύστος Λυκονίδης είχε βιάσει το κορίτσι σε μια γιορτή της Δήμητρας (λεπτομέρεια που θυμίζει την ανάλογη περίπτωση της Παμφίλης στους *Επιτρέποντες* του Μένανδρου). Ο γέρος στην αρχή αντιδρά αρνητικά, καθώς νομίζει ότι ο Μεγάδωρος μυρσίωσε την ύπαρξη του θησαυρού και θέλει να τον βάλει στο χέρι του. Τελικά όμως σιγκατανεύει στο να γίνει αυτός ο γάμος. Έτσι αρχίζουν οι γαμήλιες προετοιμασίες με την απαραίτητη εισβολή στο σπίτι του Ευκλείωνα των δούλων, των μαγείρων και των μοισικών, οι οποίοι κατατρομοκρατούν τον σπαγγοραμμένο οικοδεσπότη, που φοβάται μήπως τον κλέψουν τον κρυμμένο σε μια χήτρα θησαυρό του (σ' αυτή τη λεπτομέρεια οφείλει τον τίτλο της κωμωδίας). Η μεγάλη του ταραχή τον οδηγεί να σφάζει έναν κόκορα που παρ' ολίγον θα ξέθαβε τον θησαυρό, και στη συνέχεια να μεταφέρει το πολύτιμο εύρημα στο ναό της θεάς Fides κι ύστερα να τον θάψει στο δάσος, μακριά από κάθε ύποπτο - όπως πιστεύει - βλέμμα ή βήμα. Μόνο που οι συμφορές ξεσπούν μαζεμένες, καθώς μαθαίνει ότι η Φαιδρία είναι έγκυος και μάλιστα κοιλοπονάει, ενώ ο πολύτιμος θησαυρός του έκανε... γερνά! Ευτυχώς ο κλέφτης δεν είναι άλλος από τον Στρόβιλο, έναν δούλο του Λυκονίδη, που παρακολούθησε "διακριτικά" όλες τις απελπισμένες προσπάθειες του γέροντα να προστατέψει το θησαυρό του. Ο τελευταίος εξηγεί στο θείο του πώς έχουν τα πράγματα, παίρνοντας παράλληλα τη σγκατάθεση όλων να παντρευτεί τη Φαιδρία και επιστρέφοντας φυσικά τον θησαυρό στον Ευκλείωνα.

Δυστυχώς το κείμενο αυτής της πολύ καλής κωμωδίας δεν μας έχει σωθεί ακέραιο, γι' αυτό κάποιες λεπτομέρειες της πλοκής του μας διαφεύγουν. Το κενό καλύπτουν ως ένα σημείο δυο έμμετρες περιλήψεις του έργου, η μία μάλιστα δίνει και την ακροστιχίδα του. Η δεύτερη αυτή περιληπτική υπόθεση μας επιτρέπει να συμπεράνουμε πως στο τέλος του έργου ο Ευκλείων μετριάζει την τσιγγουνιά του, αφού δίνει στην κόρη του για προίκα τον θησαυρό του



ή γάτο ένα μέρος του.

Από τις πολλές μειωγνεύτερες διασκευές και μιμήσεις του έργου ιδιαίτερη μνεία πρέπει να γίνει για τον Φιλάργυρο (*L'Avare*) του Carlo Goldoni (1707-1793), η πρώτη παράσταση του οποίου δόθηκε σε μια βίλα στη Μπολόνια το 1756, και τον Φιλάργυρο (*L'Avare*) του Μολιέρου, που παίχτηκε για πρώτη φορά το 1668. Πρόκειται για μιαν από τις καλύτερες κωμωδίες του Γάλλου δραματικού ποιητή, που κατάφερε να ξεπεράσει το πρότυπο του χάρη στο βάθος της ανάλυσης του καταστροφικού πάθους της φιλαργυρίας, που αποπνέει όμως και μια διάθεση πίκρας η οποία στάθηκε αιτία της μέτριας αρχικά επιτυχίας του έργου.

Ας προσθέσουμε ακόμη ότι το έργο παίχτηκε στην Ελλάδα στη δεκαετία '70 από το Κρατικό Θέατρο Β. Ελλάδας.

### *Mostellaria* (Η κωμωδία του φαντάσματος ή Το στοιχειομένο σπίτι).

Ο Αθηναίος ευγενής Θεοπροπίδης βρίσκεται για πολύν καιρό μακριά από το σπίτι του. Στο διάστημα όμως της απουσίας του ο ζωηρός γιος του Φιλόλαχης διασκεδάζει άσωτα με τους φίλους του και δανείζεται ένα σημαντικό χρηματικό ποσό από έναν τοκογλύφο για να μπορέσει να αγοράσει και να απελευθερώσει την κοπέλα που αγαπά. Ωστόσο, πάνω σε κάποιο γλέντι κι ενώ όλη η νεανική παρέα είναι μεθυσμένη, φτάνει η δυσάρεστη είδηση της επιστροφής του Θεοπροπίδη. Τότε αναλαμβάνει να βρει λύση ο πιστός δούλος του νεαρού παλικαριού Τρανίων, ο οποίος σπρώχνει βιαστικά τους μεθυσμένους γλεντοκόπους μέσα στο σπίτι κλείνει την πόρτα και βγαίνει να υποδεχτεί τον Θεοπροπίδη. Για να τον αποτρέψει να μπει στο σπίτι, του αφηγείται μια ανατριχιαστική ιστορία, ότι τάχα στο μέρος αυτό συχνάζει τώρα το φάντασμα (*mostellium*) κάποιου δολοφονημένου και απαιτεί να απομακρυνθούν από το σπίτι όλοι οι ζωντανοί. Δεν προλαβαίνει να αποσώσει το ψέμα του ο Τρανίων, όταν εμφανίζεται στη σκηνή ο τοκογλύφος που είχε δανείσει τα χρήματα στον Φιλόλαχη και γυρεύει εξόφληση. Ο τετραπέρατος δούλος αναγκάζεται να επινοήσει επειγόντως ένα άλλο "παραμύθι", ότι δηλ. με τα χρήματα που δανείστηκε ο νεαρός αφέντης του αγόρασε ένα άλλο καλύτερο σπίτι (δείχνει μάλιστα ένα τυχαίο σπίτι στη γειτονιά τους) που ο ιδιοκτήτης του είχε δυστυχήσει. Με αυτό το ψέμα, αλλά και με την πρόθυμη συνδρομή ενός γείτονα που προθυμοποιείται να εξυπηρετήσει τα σχέδια του Τρανίωνα "δανείζοντας" το σπίτι του, για να το επισκεφτεί ο πατέρας σώζεται, προσωρινά βέβαια, η κατάσταση, αφού σε λίγο δυο πιστοί στον Θεοπροπίδη δούλοι αποκαλύπτουν όλη την αλήθεια, γκρεμίζοντας έτσι σε ερείπια όλο το σχέδιο του Τρανίωνα που τρομαγμένος καταφεύγει στα πόδια ενός βομιού! Όλη όμως η προηγούμενη σκηνοθεσία του δούλου έδωσε τον καιρό σε ένα μέρος της εύθυμης παρέας να το σκάσει από το σπίτι, ενώ ο φίλος του Φιλόλαχη Καλλιδαμάτης αναλαμβάνει να υποστηρίξει με μεγάλη ευγλωττία την "υπόθεση" του Φιλόλαχη. Και τότε με μια αιφνίδια μεταστροφή της ψυχικής διάθεσης του πατέρα (ένα συνηθισμένο τέχνασμα της κωμωδίας, που φαίνεται να αποτελεί το κωμικό παράλληλο του "από μηχανής θεού" της



τραγωδίας), ο Θεοπροπίδης κάμπτεται και δίνει άφεση αμαρτιών σε όλους, ενώ αναλαμβάνει να εξοφλήσει μέχρι τελευταίας δεκάρας τα χρέη του γιου του.

Το έργο, που φαίνεται να στηρίζεται στο *Φάσμα* του Μένανδρου ή του Φιλήμωνα, και χάρη στους εκπληκτικούς αποσχεδιασμούς του αδιάντροπου ψεύτη Τρανίωνα, στάθηκε μια από τις πιο πετυχημένες κωμωδίες του Πλαύτου, γνώρισε αρκετές νεότερες διασκευές και μιμήσεις ιδιαίτερα στην Ιταλία του 16<sup>ου</sup> αι. Στη Γαλλία ο Jean-François Regnard (1665-1709) εμπνεύστηκε από αυτό την κωμωδία του *Η ξαφνική επιστροφή* (*Le Retour imprévu*), που παίχτηκε για πρώτη φορά στις 11 Φεβρουαρίου του 1700.

Το έργο παίχτηκε στην Αθήνα το 1990 από το Εθνικό Θέατρο κάτω από τον τίτλο *Το στοιχειωμένο σπίτι*, σε μετάφραση Τ. Ρούσσου, σκηνοθεσία Γ. Μιχαηλίδη, σκηνικά και κομπούμα Λ. Φωτόπουλου και μουσική Θ. Αντωνίου. Στο ρόλο του Τρανίωνα ο Γ. Αρμένης, του Θεοπροπίδη ο Γ. Λάνης και του Φιλόλαχου Δ. Κώτσαρης.

#### 4. Ελληνικά πρότυπα και μέθοδος εργασίας του Πλαύτου.

Όπως είχαμε την ευκαιρία να δούμε πιο μπροστά μιλώντας, στην εισαγωγή στη Ρωμαϊκή Κωμωδία, για τα πρότυπα της τελευταίας, όλα τα θέματα των κωμωδιών του Πλαύτου είναι παρμένα από το ελληνικό κωμικό θέατρο του τέλους του 4<sup>ου</sup> και των αρχών του 3<sup>ου</sup> αι. π.Χ. (Άλεξίς, Δημόφιλος, Δίφιλος, Μένανδρος, Φιλήμων). Χάρη στις παπυρολογικές ανακαλύψεις του αιώνα μας έγινε δυνατόν να βρεθεί με βεβαιότητα το πρότυπο της κωμωδίας *Bacchides*, που ήταν το έργο του Μένανδρου *Δίς ἑξαπατῶν*. Η νεότερη από τις πηγές του Πλαύτου είναι ίσως μια κωμωδία του Ποσειδίππου, που γράφτηκε περί το 245 π. Χ., σε μια εποχή δηλ. που βρίσκεται πολύ κοντά στα χρόνια της συγγραφικής δραστηριότητας του Πλαύτου· πρόκειται για μια λεπτομέρεια που αξίζει να υπογραμμιστεί.

Αν ο Πλαύτος άντλησε τα θέματα και την έμπνευσή του από τα έργα της νέας κωμωδίας, δεν περιορίστηκε σε απλή μετάφρασή τους, όπως εννοούμε σήμερα αυτή τη λέξη. Κι όταν στον πρόλογο της κωμωδίας *Asinaria* βεβαιώνει (στ. 11) ότι *Maccus vocit barbare*, δηλ. "ο *Maccus* μετέφρασε το έργο σε βαρβαρική γλώσσα", πρέπει να δώσουμε στα λόγια τον πολύ πλατιά σημασία. Η σύγκριση για παράδειγμα ανάμεσα σε ένα αρκετά εκτενές απόσπασμα του *Δίς ἑξαπατῶν* και του αντίστοιχου λατινικού κειμένου των *Βακχίδων*, αποκαλύπτει την ελευθερία του Πλαύτου που ουσιαστικά διασκεύαζε ελεύθερα, για να μην πούμε ότι "ξανάγραφε" κάποτε την κωμωδία με κομμάτια ελληνικών έργων· "αποσυνέθετε" την υπόθεση που ήταν πλεγμένη αρμονικά με ελληνικά στοιχεία και ό, τι απέμεινε από το ελληνικό έργο το διάνθιζε "πικάντικα" μπολιαίζοντας πάνω του μια δευτερεύουσα ίντριγκα, με τη μορφή κάποιων σκηνίων που έπαιρνε από άλλη κωμωδία: πρόκειται ακριβώς για την περίφημη μέθοδο της *contaminatio*, της "σμίφουρσης", που θα αντιγράψει αργότερα και ο Τερέντιος. Αποδείχτηκε έτσι ότι στην

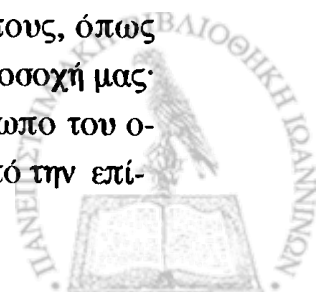


κωμωδία *Roenulus* ο Πλαύτος "πετσόκοψε" κυριολεκτικά την υπόθεση του προτύπου του, που ήταν ο *Καρχηδόnius* του Άλεξη, και στη συνέχεια μπόλιασε πάνω της αποσπάσματα από μια άλλη ελληνική κωμωδία, ίσως από τους Σικυώνιους του Μένανδρου.

### 5. Έμπνευση και κωμική δύναμη.

Στην ανασύνθεση της υπόθεσης, ο Πλαύτος καταφεύγει στον δυναμισμό και την παιουργία του δούλου, που οδηγεί ουσιαστικά το "παιχνίδι". Το γενικό πλέγμα των κωμωδιών του στηρίζεται συνήθως στον "εμποδιζόμενο" έρωτα ενός παλικαριού για μια εταίρα ή μια νεαρή κοπέλα, που την "έκλεψε" από την οικογένειά της κάποιος *Iepo* ("μαστροπός", "έμπορος γυναικών"). Χρειάζονται λοιπόν χρήματα για την εξαγορά της "ωραίας", όμως ο νεαρός δεν έχει "μία", καθώς ο πατέρας του, που θα μπορούσε να τον βοηθήσει, τον φέρνεται με μεγάλη σκληρότητα. Εδώ ακριβώς εμφανίζεται και βάζει το χεράκι του ο εφευρετικός δούλος... Η υπόθεση τελειώνει συνήθως με μία σκηνή αναγνώρισης, όπου αποκαλύπτεται ότι η νεαρή κόρη είχε γεννηθεί ελεύθερη· έτσι ο *Iepo* τη χάνει και γίνεται αντικείμενο χλευασμού· ο δούλος επιτυγχάνει τη συγγνώμη του πατέρα που είχε εξαπατήσει, και το νεαρό ζευγάρι τελεί τον γάμο του την ίδια μέρα.

Συνεπώς ο πραγματικός πρωταγωνιστής του έργου είναι ο δούλος, που οδηγεί το "παιχνίδι". Είναι παμπόνηρος, καυχησιάρης και προικισμένος με μια θαυμαστή άνεση λόγου. Σπάζοντας μάλιστα τις σκηνικές "συμβάσεις" καταφεύγει συχνά σε "κατά μέρος" λόγους που απευθύνει στο κοινό. Το ερωτευμένο παλικάρι συμπεριφέρεται απρόβλεπτα και δίχως καμιά "συνέπεια"· μοιάζει να έχει παραλύσει κυριολεκτικά από τον έρωτά του και συχνά εμφανίζεται εντελώς άοπλος μπρος στις εξελίξεις των γεγονότων. Οι πατεράδες ποικίλουν περισσότερο: αυστηροί, φωνακλάδες ή ανήσυχoi, τσιγγούνηδες ή γενναιοδωροί, κάποτε μάλιστα αντίζηλοι των ίδιων των παιδιών τους, όπως συμβαίνει στην κωμωδία *Casina*. Οι *Iepones* είναι σκληροί μπροστά στο κέρδος, "δίχως νόμο και πίστη", στερημένοι από κάθε έννοια τιμής· ο ρόλος τους πάντως ήταν ίσως λιγότερο αρνητικός στις ελληνικές κωμωδίες. Ο παράσιτος, που δεν ανταποκρίνεται, όπως έχουμε ήδη σημειώσει, σε μια ρωμαϊκή κοινωνική πραγματικότητα, αναπτύσσει παρόλα αυτά με μεγάλη ευκολία τον καθαρά ιταλικό κωμικό τύπο του πειναλέου και του λαιμαργου, ταυτιζόμενος συχνά με έναν αχόρταγο, ανυπόφορο και προβληματικό για τον πάτρωνα του "πελάτη". Οι γυναικείοι ρόλοι είναι επίσης αρκετά στερεότυποι: νεαρές κοπέλες, γεμάτες τρυφερότητα και διακριτικότητα, "μαλαγάνες" και άρπαγες εταίρες, σύζυγοι που γκρινιάζουν και "ξεσπάνε" πάνω στους άπιστους άντρες τους, όπως στους *Μεναίχμους*. Κάποια λεπτότερα πλάσματα τραβάνε ιδιαίτερα την προσοχή μας· παράδειγμα ο τσιγγούνης *Ευκλείων* στην κωμωδία *Aulularia*, ένα πρόσωπο του οποίου πάντως τόνισαν υπερβολικά το ψυχολογικό βάθος, προφανώς κάτω από την επί-



δραση του *Τσιγγούνη* (*L'Avare*) του Μολιέρου.

Ο παραπάνω κατάλογος υποθέσεων και χαρακτήρων του Πλαύτου δεν πρέπει να "κρίνει" τη μεγάλη ποικιλία των κωμωδιών του. Διαβάζοντάς τις σχηματίζει κανείς τη ζωνρή εντύπωση ότι ο ποιητής τους επιχειρούσε σταθερά να ανανεώνει τον "τρόπο" και τον τόνο των έργων του. Είναι ωστόσο πιθανόν ότι η Νέα Κωμωδία παρουσιάζει και αυτή μια ανάλογη ποικιλία. Οι κωμωδίες *Casina* και *Bacchides* παρουσιάζουν μια μεγάλη ελευθερία λόγου ή καλύτερα, για να μιλήσουμε πιο ανοιχτά, μια ελευθεροστομία που αγγίζει ουσιαστικά την απρέπεια. Οι *Captivi* και ο *Rudens* αντίθετα είναι σοβαρά έργα, που προσεγγίζουν το αστικό δράμα. Στον πρόλογο εξάλλου των *Captivi* ο Πλαύτος διαβεβαιώνει το κοινό του με τρόπο που δεν χωρά καμιά παρερμηνεία:

"Να ένα έργο που αξίζει να το προσέξετε ιδιαίτερα. Δεν έχει συνηθισμένη υπόθεση και δεν μοιάζει με κανένα άλλο. Δεν περιέχει "βρόμικους" στίχους, που δεν θα τολμούσε κανείς να επαναλάβει, αφού δεν πρόκειται να βρείτε εδώ ούτε κάποιο επίορκο μαστροπό, ούτε κάποια κακή εταιρία..." (στ. 54-57).

Η *Mostellaria* και ο *Pseudolus* μπορούν να θεωρηθούν κωμωδίες "ίντριγκας", ενώ η *Aulularia* ή ο *Trinummus* μοιάζουν περισσότερο με ψυχολογικές κωμωδίες. Όμως το πιο ιδιότυπο έργο του είναι αναμφίβολα ο *Amphitryon*, που έχει για θέμα του - όπως είδαμε πιο μπροστά αναλυτικά - τον έρωτα του Δία και της Αλκμήνης και τη γέννηση του Ηρακλή. Πρόκειται, θυμίζουμε, για τη μοναδική σωζόμενη κωμωδία του Πλαύτου με μυθολογικό θέμα· ο ίδιος μάλιστα ο ποιητής της τη χαρακτηρίζει στον πρόλόγο του ως *tragicomoedia* (στ. 59).

## 6. Η μουσική.

Η ίδια ποικιλία χαρακτηρίζει και τη χρήση των αφηγηματικών και λυρικών κομματιών· η ποικιλία αυτή θα ήταν σίγουρα μεγαλύτερη αν μας είχε διασωθεί και η μουσική επένδυσή τους. Γατί πρέπει να το τονίσουμε και πάλι ότι η αρχαία κωμωδία συγγένευε περισσότερο με την κωμική όπερα ή την οπερέτα παρά με τη σύγχρονη κωμωδία. Οι περισσότερες λοιπόν κωμωδίες του Πλαύτου έχουν μουσικά "μέρη" που απαγγέλλονται ή άδονται (*cantica*)· η αναλογία τους μπορεί να φτάσει ως και τα δύο τρίτα του συνολικού κειμένου. Μια δωδεκάδα κωμωδιών είναι ιδιαίτερα πλούσιες σε λυρικά κομμάτια· ανάμεσά τους σημειώνουμε την *Casina*, την *Persa*, τις *Bacchides*. Άλλες, όπως η *Asinaria* ή οι *Captivi* δίνουν μεγαλύτερη σπουδαιότητα στα απαγγελλόμενα μέρη. Στην κωμωδία *Aulularia* τα απαγγελλόμενα μέρη συναγωνίζονται σε έκταση τα διαλογικά κομμάτια· και μόνο στον *Roemulus* τα διαλογικά μέρη κυριαρχούν πάνω στα υπόλοιπα.

Τονίζουμε πάντως ότι η κυριαρχία της μουσικής δεν αποτελεί αποκλειστικό χαρα-





κτηριστικό των ελαφρότερων κωμωδιών. Ένας καλός λυρικός σκοπός μπορεί να είναι εξίσου σοβαρός και να αποδίδει ένα μεγάλο και υψηλό πάθος. Ο *Amphitryon* και ο *Rudens* ανήκουν σ' αυτήν την κατηγορία, καθώς ορισμένα κομμάτια τους φτάνουν την "αξιοπρέπεια" μιας όπερας. Και η μουσική δεν χρησιμοποιείται μονάχα για διακοσμητικούς ή διασκεδαστικούς λόγους. Ο Πλαύτος τη χρησιμοποιεί επιδέξια για να υπογραμμίσει μια κατάσταση, να τονίσει την εκφραστικότητα ενός χαρακτήρα, να δώσει ρυθμό στην πράξη. Όλες οι αναλύσεις που μπόρεσαν να γίνουν για την ψυχολογία των προσώπων του και της δραματικής του τέχνης κινδυνεύουν να είναι πέρα για πέρα λανθασμένες αν δεν παίρνουν υπόψη τους το ρόλο της μουσικής. Φαίνεται εξάλλου ότι ο Πλαύτος είχε την τάση να της δίνει όλο και περισσότερο σημαντική θέση, και η μουσική θα μπορούσε ενδεχομένως να αποτελέσει ένα σοβαρό και ενδιαφέρον κριτήριο για τη χρονολόγηση των κωμωδιών του. Ωστόσο είναι δύσκολο να μιλήσουμε για μια ευθύγραμμη εξέλιξη αυτής της τάσης, αφού οι εξαιρέσεις ή οι αναδιπλώσεις ήταν πάντοτε δυνατές.

## 7. Η γλώσσα του Πλαύτου.

Τα Λατινικά του Πλαύτου είναι σίγουρα λιγότερο κλασικά, περισσότερο "ανεπίσημα" και λιγότερο "κανονικά" από τα Λατινικά π. χ. του Κικέρωνα ή του Βιργίλιου. Είναι επίσης γεμάτα αρχαϊκούς τύπους και συντάξεις και το σημαντικότερο η ορθογραφία τους δεν έχει ακόμη αποκραυσταλωθεί. Είναι αυτονόητο ότι μια γλώσσα αποκτά αυστηρό και καθορισμένο επίπεδο μορφής και ύφους μόνο ύστερα από την εμφάνιση λογοτεχνικών κλασικών έργων, τα οποία χρησιμεύουν ως πρότυπα και σταθερά κριτήρια αναφοράς. Στις τελευταίες όμως δεκαετίες του 3<sup>ου</sup> και στις αρχές του 2<sup>ου</sup> αι. π. Χ. η λατινική λογοτεχνία βρισκόταν ακόμη στις αρχές της, αν όχι στα σπάργανά της, και η παιδεία αγκάλιαζε ένα πολύ μικρό τμήμα του λαού. Έτσι οι συγγραφείς μπορούσαν να εργάζονται χωρίς προσκόμματα από αποιονδήποτε κανόνα ή παράδοση. Τα μόνα πρότυπα που μπορούσαν να χρησιμοποιήσουν ήταν ελληνικά και όχι ρωμαϊκά.

Κατά συνέπεια ο Πλαύτος όχι μόνον ήταν ελεύθερος από κάθε γλωσσική "σύμβαση", αλλά ως κωμικός ποιητής επιδίωξε να αναπαραστήσει τον εύθυμο τόνο της καθημερινής ομιλίας και απέφυγε όσο μπορούσε τον επίσημο τόνο της ρητορικής και της σοβαρής ποίησης. Έτσι πολλές από τις "ανωμαλίες" της γλώσσας του, που ενόχλησαν συχνά τους αντιγραφείς ή τους μελετητές των κωμωδιών του, δεν είναι ίσως παρά αντικατοπτρισμός της απρόσεκτης και "ακατέργαστης" γλώσσας που άκουγε γύρω του καθημερινά.

Ωστόσο, δεν πρέπει να ξεχνάμε ποτέ ότι η γλώσσα του Πλαύτου είναι ουσιαστικά ένα φιλολογικό δημιούργημα, και θα ήταν σίγουρα αντιφατικό να επιχειρήσει κανείς μian υπερβολικά "ρεαλιστική" μετάφραση των έργων του, όπως γίνεται συχνά. Γιατί όσο και να πλησιάζει ή να αναπαράγει για λόγους ευνόητους ένα λαϊκότερο γλωσσ-



σικό επίπεδο, η γλώσσα του απέχει πολύ από τη συνειδητή και πιστή μίμηση της καθημερινής κουβέντας, καθώς ο ποιητής δουλεύει προσεκτικά το ύφος του· δίνει πρωταρχική σημασία στο παιχνίδι των λέξεων και την αφθονία του λόγου· κάποτε μάλιστα υψώνεται ως την (κωμική ή όχι) μίμηση του τραγικού υφους (*Amphitryon, Captivi, Rudens*).

Περισσότερα στοιχεία για τη φωνητική, τη μορφολογία και τη σύνταξη της γλώσσας του Πλαύτου θα δώσουμε πιο κάτω, στο κεφάλαιο των *Μεναιχμών*.

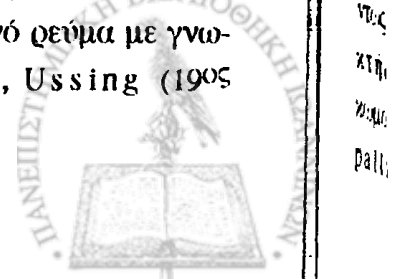
## 8. Οι πρόλογοι του Πλαύτου: χαρακτήρας και γνησιότητα.

Στην κατάσταση που μας έχουν παραδοθεί οι κωμωδίες του Πλαύτου, έξι από αυτές δεν έχουν καθόλου πρόλογο (*Bacchides, Curculio, Epidicus, Mostellaria, Persa, Stichus*), μία έχει για πρόλογο 2 μόνο στίχους (*Pseudolus*) και μία άλλη (*Casina*) έναν πρόλογο που γράφτηκε σίγουρα μετά τον θάνατο του Πλαύτου. Απομένουν έτσι δώδεκα κωμωδίες (ανάμεσά τους και οι *Μεναιχμοί*) που διαθέτουν έναν περισσότερο ή λιγότερο ακέραιο πρόλογο, που αποδίδεται στον Πλαύτο.

Τον περασμένο αιώνα ο μεγάλος Γερμανός φιλόλογος και εκδότης του Πλαύτου Ritschl (καθώς οι πρόλογοι του λατινίου ποιητή φαίνεται να έπαιζαν έναν ρόλο ανάλογο με αυτόν που παίζουν τα σημερινά προγράμματα, τα οποία μοιράζονται στις διάφορες θεατρικές παραστάσεις, και κατά συνέπεια μπορούσαν να ξαναγραφτούν ή να διασκευαστούν χωρίς ιδιαίτερους δισταγμούς από τον εκάστοτε σκηνοθέτη ή θιασάρχη, ανάλογα με τις απαιτήσεις της εποχής και των θεατών) υποστήριξε πειστικά ότι όλοι οι σωζόμενοι πρόλογοι των κωμωδιών του Πλαύτου πρέπει να είναι νόθοι. Ως επιχειρήματα επικαλέστηκε:

1. Τις ρητές αναφορές πολλών προλόγων στο όνομα του ποιητή (*Plautus, Mac-cius, Plautina fabula*), ενώ στους προλόγους του Τερέντιου παρόμοιες αναφορές γίνονται ανώνυμα (*proeta*).
2. Ότι πολλοί σωζόμενοι πρόλογοι φαίνονται ανάξιοι για το ταλέντο ενός μεγάλου ποιητή, όπως ήταν ο Πλαύτος (χαμηλή κωμικότητα, χοντρά ή εντελώς "κρύα" αστεία, φανερές αντιφάσεις κλπ.).
3. Το γεγονός ότι ορισμένοι πρόλογοι περιέχουν σαφείς αναφορές σε κερκίδες, όπου κάθονται οι θεατές, τη στιγμή που είναι γνωστό ότι κερκίδες πρωτοεμφανίστηκαν σε ρωμαϊκό θέατρο το 609 / 145, στους θριαμβικούς αγώνες του Μόμμιου.

Ωστόσο, όπως συμβαίνει σχεδόν πάντα μετά από κάποια μεγάλη "καταστροφή" (και τέτοια ήταν ουσιαστικά για τους προλόγους του Πλαύτου η θέση του Ritschl), σιγά σιγά γεννήθηκε μια αντίρροπη τάση, που αργότερα έγινε αληθινό ρεύμα με γνωστότερους εκπροσώπους τους Dziatzko (1867), Teuffel (1905 αι.), Ussing (1905



αι.) και Leo (1890). Η κριτική του Ritschl και των οπαδών του θεωρήθηκε υπερβολική, αφού:

1. Η πρακτική του Τερέντιου δεν θα μπορούσε ποτέ να δεσμεύσει ή να προεξοφλήσει και τη στάση του αρχαιότερου Πλαύτου στο θέμα της αναφοράς του ονόματός του.
2. Τα επιχειρήματα που στηρίζονται στο ύφος και την κωμική ποιότητα των προλόγων του Πλαύτου είναι μάλλον εύθραυστα, αφού η κωμική δύναμη του τελευταίου δεν εμφανίζεται ίδια σε όλα τα έργα και το χιούμορ του δεν αποδεικνύεται πάντα λεπτό ή αποτελεσματικό, τουλάχιστον σύμφωνα με τα δικά μας γούστα.
3. Όσο για το ζήτημα της ύπαρξης κερκίδων στα χρόνια του Πλαύτου, η πραγματικότητα είναι σίγουρα διαφορετική, αφού σήμερα είμαστε βέβαιοι ότι κερκίδες υπήρχαν και πριν από το 145 π. Χ. Πέραν αυτού θυμίζουμε ότι πολλές φορές οι παραστάσεις των θεατρικών έργων δίνονταν μπροστά σε έναν ναό και οι θεατές κάθονταν κανονικά σαν σε κερκίδες στα πέτρινα σκαλοπάτια του ναού.

Έτσι, ένας μετά τον άλλον, οι σωζόμενοι πρόλογοι του Πλαύτου άρχισαν να θεωρούνται γνήσιοι, εκτός από δικό του *Pseudolus* και της *Casina*. Πρέπει πάντως να υπογραμμίσουμε ότι και οι υποστηρικτές της γνησιότητας των πλαυτιανών προλόγων, που είναι ιδιαίτερα σημαντικοί για την ιστορία του ρωμαϊκού θεάτρου (καθώς είναι γεμάτοι χρήσιμες πληροφορίες και πολύτιμους υπαινιγμούς ή αναφορές) δεν αρνούνται μεταγενέστερες επεμβάσεις. Δέχονται όμως έναν πυρήνα, τουλάχιστον, που αποδίδουν στη γραφίδα του Πλαύτου.

Από άποψη χαρακτήρα οι πρόλογοι του Πλαύτου ανήκουν μάλλον στο είδος που ο γραμματικός Διομήδης αποκαλεί μικτό, αφού άλλοτε είναι *συστατικοί* (προετοιμάζουν δηλ. το κοινό να δεχτεί το έργο), άλλοτε *προσωπικοί* (καλύπτοντας την προσπάθεια του συγγραφέα να κερδίσει την εύνοια του ακροατηρίου), άλλοτε *ενημερωτικοί* (δίνοντας περιληπτικά την υπόθεση του έργου) και συνήθως περιέχουν όλα τα παραπάνω στοιχεία.

Από άποψη θέσης και σχέσης με το υπόλοιπο έργο, οι πρόλογοι είναι κάποτε ενταγμένοι μέσα στην κωμωδία και στην περίπτωση αυτή απαγγέλλονται από έναν ηθοποιό, ενώ ο χαρακτήρας τους είναι καθαρά ενημερωτικός. Οι περισσότεροι πάντως βρίσκονται στην αρχή του έργου και απαγγέλλονται από έναν ειδικό "χαρακτήρα" (συχνά πρόκειται για τον επικεφαλής του θιάσου) που δεν έχει άλλο ρόλο στην κωμωδία και φοράει ειδική επίσης ενδυμασία, τον *ornatus prologi* (χλαμύδα ή *palium* και στο χέρι κρατάει ένα κλαδί ελιάς). Κάποτε ο πρόλογος φαίνεται ψυχρός



και απρόσωπος, ενώ συχνότερα έχει έναν εύθυμο τόνο και επιχειρεί να προσεταιριστεί το κοινό· δεν λείπουν πάντως και οι περιπτώσεις κατά τις οποίες αυτός που τον απαγγέλλει (Πρόλογος, Prologus) εμφανίζεται ως απλό φερέφωνο του ποιητή. Σε ορισμένες πάλι περιπτώσεις ο πρόλογος απαγγέλλεται από έναν θεό (πρόκειται σίγουρα μια ανάμνηση του θεϊκού πρόλογου των τραγωδιών του Ευριπίδη, αλλά και των προλόγων της Μέσης και Νέας Κωμωδίας): *Aulularia* (από τον *Lar familiaris*), *Rudens* (από τον *Αρκτούρο*), *Cistellaria* (από τη θεά Βοήθεια: *Auxilium deus*), ενώ στην κωμωδία *Trinummus* έχουμε έναν διαλογικό πρόλογο, που μοιράζεται ανάμεσα στην Ένδεια (Ισπρία) και τη Σπατάλη (Luxuria).

Από άποψη δομής, οι πρόλογοι διαιρούνται γενικά σε δύο μέρη: 1. Στην *Captatio benevolentiae*, και 2. Στο *Argumentum*.

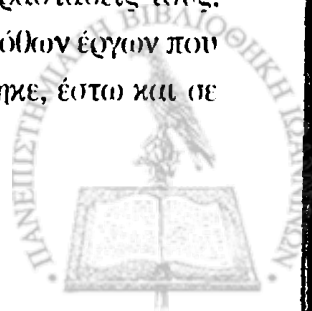
Στο δεύτερο μέρος (που αποτελεί και το παλαιότερο κομμάτι, αφού συνιστά τον αρχέγονο πρόλογο των τραγωδιών του Ευριπίδη), πέρα από την περιληπτική έκθεση της υπόθεσης, ο ποιητής θεωρεί σκόπιμο να προσθέσει και ορισμένες πληροφορίες, που, αν δημοσίευσε το έργο, θα τις έβαζε στην εισαγωγή του (πρότυπα, δραματικός τόπος και χρόνος, κλπ.).

Η *captatio benevolentiae*, αντίθετα, που θα μπορούσε ως ένα σημείο να παραβληθεί προς την παράβαση της Αρχαίας Κωμωδίας, είναι πιο ελεύθερη, πιο ποικίλη και πλούσια σε πληροφορίες σχετικά με το κοινό και τις συνήθειες του, και στοχεύει αποκλειστικά στη διέγερση του ενδιαφέροντος, στο κέντρισμα της περιέργειας, στην πρόκληση της ενοϊκής προδιάθεσης του κοινού απέναντι στο έργο που θα ακολουθήσει. Περιέχει ακόμη και ορισμένες πληροφορίες για το έργο, πέρα φυσικά από αυτές που δίνει το *argumentum*· μπορεί για παράδειγμα να εξηγεί την παρουσία ή την επιλογή του προσώπου που απαγγέλλει τον πρόλογο, να υπογραμμίζει ή να δικαιολογεί κάποιες καινοτομίες, που υπήρχε φόβος να παρεξηγηθούν, να προλάβει τυχόν επικρίσεις, και πάνω απ' όλα να ζητήσει ησυχία.

Το ύφος είναι συνήθως εύθυμο, κι ο Πλαύτος δεν αφήνει κανένα αστείο και λογοπαίγνιο αναξιοποίητο, καμιά κολακεία ή γαλιφιά προς το κοινό, που να μην τη χρησιμοποιήσει, έστω κι αν κάποτε τέτοια παιχνίδια δεν μας βρίσκουν απόλυτα σύμφωνους.

## 9. Η δόξα του Πλαύτου.

Λίγα χρόνια μετά τον θάνατο του Πλαύτου και συγκεκριμένα στη δεκαετία γύρω από το έτος 160 π. Χ., οι κωμικοί ποιητές και οι σκηνοθέτες της εποχής ανέστησαν αρκετές από τις κωμωδίες του Πλαύτου, για να κάνουν καινούριες παραστάσεις τους, και σίγουρα τότε ήταν η καλύτερη στιγμή για τον πολλαπλασιασμό των νόθων έργων που κυκλοφορούσαν με το όνομά του. Το ίδιο φαινόμενο ξαναπαρουσιάστηκε, έστω και σε



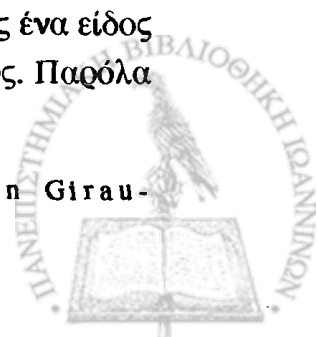
μικρότερη κλίμακα, στο δεύτερο μισό του 2<sup>ου</sup> αι. π.Χ. Οι νέοι σκηνοθέτες τροποποιούσαν γενικά τον πρόλογο των κωμωδιών, προσθέτοντας δικά τους στοιχεία ή ακόμα περικόπτοντας τμήματα του αρχικού κειμένου που δεν ενδιέφεραν πλέον την καινούρια παράσταση και το κοινό της: το βλέπει κανείς εύκολα στον πρόλογο της κωμωδίας *Casina*. Όμως και το υπόλοιπο κείμενο δεν ξέφευγε συχνά από ανάλογες επεμβάσεις, οι οποίες δημιουργούσαν σίγουρα μπερδέματα στη σειρά, αλλά και πολλές και σοβαρές φθορές της κωμωδίας. Δεν πρέπει λοιπόν να λησμονούμε ποτέ ότι ο Πλαύτος που έχουμε σήμερα στα χέρια μας πέρασε πρώτα μέσα από τα χέρια πολλών θεατρικών γενεών προτού να παγιωθεί το κείμενό του με τις εργασίες των ρωμαίων γραμματικών, που έδρασαν στα τελευταία χρόνια της Δημοκρατίας.

Για πολλά χρόνια ο Πλαύτος θα είναι για τους Ρωμαίους ένας από τους πιο αγαπημένους κωμικούς ποιητές τους, που άρεσε ακόμη και στο γούστο του Κικέρωνα. Η αλλαγή όμως του λαϊκού γούστου στα χρόνια της δημοτικότητας του Τερέντιου (όπως θα δούμε πιο κάτω) και πάνω απ' όλα η επικράτηση του κλασικισμού στην ποίηση των αιγούστειων χρόνων θα επιφέρει ένα σκληρό χτύπημα στη φήμη και της αξία του. Έτσι ο Οράτιος (*Arts poetica* 270-274), δίχως να του αρνηθεί κάθε αξία, τον θεωρεί χοντροκομμένο και αρχαϊκό, ενώ ο Κοϊντιλιανός (10, 99) δείχνεται ακόμη πιο αυστηρός φτάνοντας στην ακραία θέση να περιβάλλει με γενική αποδοκιμασία όλη τη Ρωμαϊκή Κωμωδία, μαζί και τον Πλαύτο. Η δόξα του παλιού κωμικού ξαναγεννιέται με την αρχαιϊστική κίνηση του 2<sup>ου</sup> αι. μ. Χ. και διαρκεί σε όλα τα όψιμα αυτοκρατορικά χρόνια.

Στα νεότερα χρόνια, οι δυτικοευρωπαίοι κλασικοί συγγραφείς, οι μεσογειακοί ιδιαίτερα, απέδωσαν συχνά ίδιες τιμές στον Πλαύτο και στον Τερέντιο, παρόλο που τους ξεχώριζαν καθαρά γαλις διαφορές τους. Αναφέραμε κι όλες τον *Tsiγγούνη* (*L'Avare*) του Μολιέρου, αλλά και τον *Αμφιτρύονά* του, όπως επίσης τον *Amphitryon or the two Sosias* του John Dryden. Ανάμεσα σε άλλα έργα, σημειώσαμε ακόμη τον *Σύζυγο* (*Il marito*) του Ludovico Dolce και την *Ξαφνική επιστροφή* του Jean-François Regnard, που η δραματική τεχνική και το κωμικό ταλέντο συναγωνίζονται ικανοποιητικά τον Πλαύτο και που θα γράψει επίσης τους δικούς του *Μεναίχμους* (*Ménechmes*) το 1705. Πιο κάτω θα δούμε αναλυτικότερα την *Κωμωδία των παρεξηγήσεων* του Shakespeare και τους *Δίδυμους της Βενετίας* του Carlo Goldoni, που εμπνέονται από τους *Μεναίχμους* του Πλαύτου.

Στις μέρες μας<sup>16</sup> κάθε αναφορά στον Πλαύτο θεωρείται συνήθως ως ένα είδος "θεατρικής αρχαιολογίας", κατάλληλης μόνο για πανεπιστημιακούς θιάσους. Παρόλα

<sup>16</sup> Με εξαίρεση ίσως την παραγωγή του 20<sup>ου</sup> αιώνα *Amphitryon* 38 του Jean Giraudoux.



αυτά αρκετές από τις κωμωδίες του βρίσκονται κοντά στα γούστα του σύγχρονου θεατρικού κοινού και πολλοί, όπως έχουμε ήδη σημειώσει, υποστηρίζουν πειστικά ότι ο τύπος του θεάματος που προτείνει το θέατρο του Πλαύτου ανταποκρίνεται προς τη σύγχρονη σκηνική εξέλιξη, όπου η μουσική κατέχει τον κύριο ρόλο και δεν υπάρχει τίποτα το υψηλά διανοητικό, καθώς απευθύνεται περισσότερο στην αισθαντικότητα και όχι στη βαθιά σκέψη, και μοναδικός του στόχος είναι η δημιουργία ενός ολοκληρωτικού θεάματος.

### 10. Ιστορία του κειμένου και χειρόγραφο παράδοση των έργων του Πλαύτου.

Οι χειρόγραφες πηγές που διαθέτουμε σήμερα για τις κωμωδίες του Πλαύτου συνοψίζονται ως εξής:

1. Ο παλίμψηστος *Αμβροσιανός κώδικας* (*Ambrosianus palimpsestus*, G 82 Sup. sigl. A). Πρόκειται για ένα από τα παλαιότερα χειρόγραφα κλασικών κειμένων που μας έχουν σωθεί· η αντιγραφή του τοποθετείται στον 4<sup>ο</sup> αι. μ. Χ. και το κείμενό του είναι γραμμένο με μεγαλογράμματος χαρακτήρες· σήμερα φυλάσσεται στη φημισμένη για τα πολύτιμα χειρόγραφα της *Αμβροσιανή Βιβλιοθήκη* του Μιλάνου. Δυστυχώς, όπως φαίνεται και από το όνομά του, πρόκειται για έναν παλίμψηστο κώδικα, που το αρχικό του κείμενο (το κείμενο δηλ. των κωμωδιών του Πλαύτου) ξύθηκε, για να γραφεί πάνω του από έναν ζηλωτή μοναχό του 7<sup>ου</sup> αι. το κείμενο της λατινικής μετάφρασης της *ΙΙ. Διαθήκης*, της γνωστής *Vulgata*. Στις αρχές του περασμένου αιώνα, ο λόγιος καρδινάλιος *Angelo Mai* (ο ίδιος που έκανε και μια έκδοση του *Κικέρωνα*) πρόσεξε πρώτος τον ιδιαίτερο χαρακτήρα αυτού του επιφανειακά εκκλησιαστικού χειρογράφου και προσπάθησε με όποιο μέσο διέθετε εκείνη την εποχή να διαφύσει τους "υποκείμενους" στίχους του λατίνου κωμωδιογράφου. Ανιπόμονος όμως μπρος στη σιγγλονιστική πραγματική ανακάλυψή του, ο *A. Mai* κατέφυγε βιαστικά και απρόσεχτα στη χρήση χημικών μέσων, που μπορεί μεν να "ζωήρεψαν" βραχυπρόθεσμα τα "κρυμμένα" γράμματα και να έκαναν δυνατή την ανάγνωση, σε ένα μεγάλο μέρος του χειρογράφου, της "υποκείμενης" γραφής του *A*, όμως το τίμημα του εγχειρήματος υπήρξε μακροπρόθεσμα ολέθριο για την περγαμηνή του κώδικα που υπέστη ανεπανόρθωτη καταστροφή. Έτσι, η αμάθεια και ο βάρβαρος φανατισμός του άγνωστου μοναχού, από τη μια μεριά, και η ανιπόμηση πολυμάθεια του καθολικού κληρικού, από την άλλη, προκάλεσαν το οδυνηρό αποτέλεσμα ένα σπάνιο και εξαιρετικά πολύτιμο χειρόγραφο, που περιείχε κάποτε ολόκληρο το έργο του Πλαύτου, να καταντήσει σήμερα "σκιά της σκιάς του", αφού δεν σώζεται πλέον παρά μονάχα το ένα τρίτο περίπου του αρχικού κώδικα (251 φύλλα) κι αυτό σε μια κατάσταση που δύσκολα μπορεί να διαβαστεί.



Για να αναφερθούμε μόνο στην κωμωδία *Menaechmi* που θα μας απασχολήσει ιδιαίτερα πιο κάτω, τα δύο τρίτα περίπου του κειμένου της έχουν χαθεί εντελώς ή δεν διαβάζονται πλέον (στ. 1-56, 126-158, 303-342, 346-356, 374-455, 508-510, 595-1005 και 1066-1131). Από τους υπόλοιπους 470 στίχους, το ένα τέταρτο μόνο διαβάζεται, ενώ από τους άλλους σώζεται μόνο η αρχή ή το τέλος (καθώς τα κεντρικά τμήματα των φύλλων έχουν καταστραφεί) ή μόνο τα ίχνη μερικών λέξεων και γραμμιάτων.

2. Όλα τα υπόλοιπα γνωστά χειρόγραφα των κωμωδιών του Πλαύτου αποτελούν μια οικογένεια που δηλώνεται με το σύμβολο **P** (αρχικό του Palatinum της Χαϊδελβέργης, όπου βρέθηκαν οι κυριότεροι αντιπρόσωποί της): η οικογένεια αυτή κατάγεται από ένα αρχέτυπο του 8<sup>ου</sup> ή 9<sup>ου</sup> αι. γραμμένο σε μικρογράμματη γραφή. Στις διάφορες εκδόσεις του Πλαύτου οι γραφές αυτής της οικογένειας δηλώνονται με το ίδιο σύμβολο (**P**) και συνάγονται με βάση την "ομοφωνία" ή έστω την ευρύτερη συμφωνία των γραφών που περιέχουν τα σωζόμενα χειρόγραφα. Εικάζεται ακόμη ότι πριν χαθεί το αρχέτυπο **P**, είχαν γίνει από αυτό δύο τουλάχιστον αντίγραφα: από το ένα προέρχονται τα χειρόγραφα που περιέχουν οκτώ κωμωδίες (*Amphitruo*, *Asininaria*, *Aulularia*, *Captivi*, *Curculio*, *Cistellaria*, *Epidicus*), και από το άλλο τα χειρόγραφα που περιέχουν τις υπόλοιπες κωμωδίες.

Τα σπουδαιότερα χειρόγραφα της οικογένειας **P** είναι:

α. Ο *codex vetus* (**B** = Vaticanus Palatinus lat. 1615), του 10<sup>ου</sup> ή των αρχών του 11<sup>ου</sup> αι., που βρίσκεται σήμερα στην *Αποστολική Βιβλιοθήκη* του Βατικανού. Περιέχει όλες τις κωμωδίες του Πλαύτου, αλλά έχουμε σοβαρές ενδείξεις ότι οι τελευταίες δώδεκα κωμωδίες δεν έχουν αντιγραφεί από το ίδιο χειρόγραφο, από το οποίο αντιγράφηκαν οι οκτώ πρώτες και ότι το πρότυπο των δώδεκα τελευταίων κωμωδιών πρέπει να ήταν πολύ ανώτερο ποιοτικά από το πρότυπο των οκτώ πρώτων. Το χειρόγραφο ανακαλύφθηκε τον 16<sup>ο</sup> αι από τον Γερμανό φιλόλογο Camerarius (1500-1574) και αποτελεί τη σπουδαιότερη πηγή μας για το κείμενο του Πλαύτου. Όπου όμως το κείμενό του έρχεται σε σύγκρουση με τις γραφές του **A**, η προτίμησή μας στρέφεται φυσικά - εκτός κι αν έχουμε άλλους σοβαρούς λόγους - στο κείμενο του **A**, που είναι πολύ αρχαιότερο. Ο **B** είναι γεμάτος από πολύτιμες διορθώσεις, οι οποίες προέρχονται από διαφορετικά "χέρια": οι σημαντικότερες δηλώνονται με το σύμβολο **B**<sup>2</sup>.

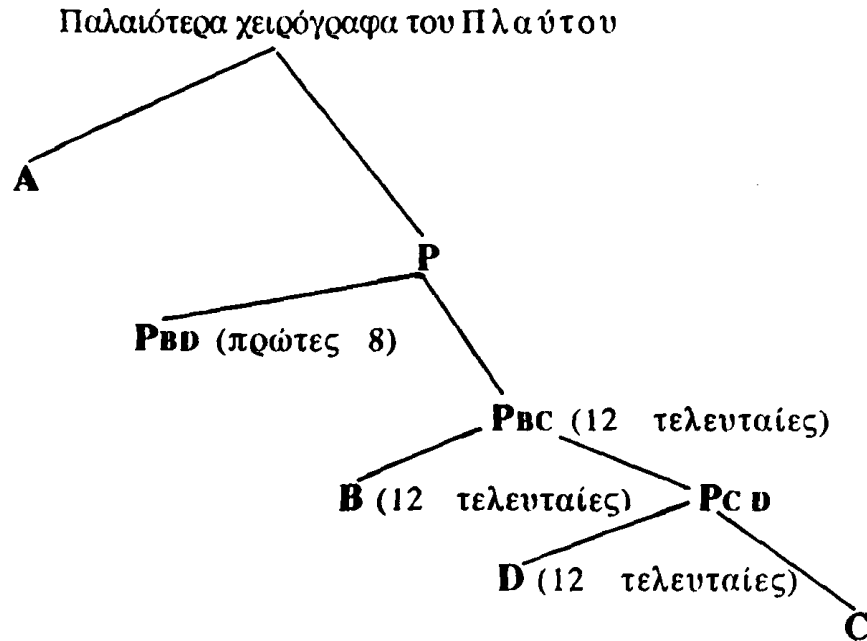
β. Ο *codex Ursinianus* (**D**), που βρίσκεται επίσης στην *Αποστολική Βιβλιοθήκη* του Βατικανού (= Vaticanus lat. 3870), αλλά πήρε το όνομα από έναν παλιό προκάτοχό του. Είναι μάλλον μεταγενέστερο χειρόγραφο από τον **B**, με τον οποίο συγγενεύει πολύ και ιδιαίτερα στο τμήμα που περιέχει τις δώδεκα τελευταίες κωμωδίες.

γ. Ο *codex decurtatus* (**C** = Palatinus Heidelbergensis 1613), κολοβωμένο χειρόγραφο του 11<sup>ου</sup> ή των αρχών του 12<sup>ου</sup> αι. Οι γραφές του συγγενεύουν πολύ με τις γραφές



του **D** και υποθέτουμε πως τα δύο χειρόγραφα πρέπει να κατάγονται από μια κοινή πηγή. Ο **C** περιέχει μόνον τις δώδεκα τελευταίες κωμωδίες.

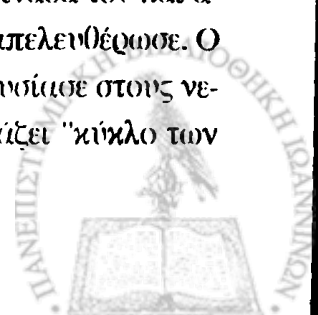
Σχηματική παράσταση του στέμματος των βασικών χειρογράφων του Πλαύτου.



## 11. Η ζωή και το έργο του Τερέντιου.

Οι πληροφορίες μας για τον Τερέντιο είναι περισσότερες και καλύτερες: την εποχή που έζησε υπήρχε μεγαλύτερο ενδιαφέρον για τις βιογραφίες των ποιητών, κι ακόμα, το περιβάλλον μέσα στο οποίο μεγάλωσε ο Τερέντιος περιλάμβανε αρκετούς πλούσιους και καλλιεργημένους, με άφθονο ελεύθερο χρόνο, σε αντίθεση με τον Πλαύτο, που ποτέ του δεν φαίνεται να νοιάστηκε και πολύ για κάτι άλλο πέρα από την "υλική" επιτυχία των έργων του. Επί πλέον, μολονότι δεν διαθέτουμε σήμερα καμιά αρχαία βιογραφία του Τερέντιου, ο γραμματικός Δονάτος μας άφησε, επικεφαλής του υπομνήματός του πάνω στις κωμωδίες του Τερέντιου, μian εξαιρετικά πολύτιμη βιογραφία του ποιητή.

Από εκεί λοιπόν μαθαίνουμε πως ο Τερέντιος, που πρέπει να γεννήθηκε γύρω στο 185 π. Χ., καταγόταν από την Αφρική, και πως ήρθε στη Ρώμη σε παιδική ηλικία και σε δουλκή κατάσταση. Αρχικά υπηρέτησε ως δούλος στο σπίτι κάποιου συγκλητικού ονόματι Terentius Lucanus, ο οποίος πρόσεξε το ταλέντο και την εξυπνάδα του και αποφάσισε να του δώσει την κατάλληλη μόρφωση, ενώ στη συνέχεια τον απελευθέρωσε. Ο Τερέντιος άρχισε να συνθέτει κωμωδίες σε νεαρή ηλικία και τις παρουσίασε στους νεαρούς πατρίκιους που αποτελούσαν αυτό που η σημερινή έρευνα ονομάζει "κύκλο των





Σκιπιώνων", με σπουδαιότερα ονόματα τον τον Σκιπίωνα Αιμιλιανό, τον Λαίλιο και μερικούς άλλους. Οι ισχυροί φίλοι του, μερικοί από τους οποίους δεν πρέπει να δίσταζαν να συνεργαστούν μαζί του, βοήθησαν αναμφίβολα τα πρώτα του βήματα ως θεατρικού συγγραφέα.

Το 166 ο Τερέντιος παρουσίασε δημόσια την πρώτη του κωμωδία, *Τη νεαρή κοπέλα από την Ανδρo (Andria)*. Στη συνέχεια ανέβασε άλλες πέντε κωμωδίες: την *Πεθερά (Hecyra*: σε πρώτη μορφή το 165), τον *Δήμιο του εαυτού του (Heauton timoumenos*, 163), τον *Ευνούχο (Eupuchus*, 161), τον *Φορμίωνα (Formio*, την ίδια χρονιά) και τέλος τους *Αδελφούς (Adelphoe)*, το 166, την ίδια δηλ. χρονιά που η *Πεθερά* ανέβαινε για τρίτη φορά (!) και γνώριζε επιτέλους την επιτυχία.

Το 159 φαίνεται ότι ο Τερέντιος ταξίδεψε στην Ελλάδα σε μια προσπάθεια να βρει και να πάρει μαζί του άγνωστες στην Ιταλία εκδόσεις ελληνικών κωμωδιών, με προφανή στόχο να πλουτίσει το ρεπερτόριο των διασκευών του. Έχασε όμως σε ένα ναυάγιο τα χειρόγραφα που είχε ανακαλύψει και πέθανε από τη θλίψη του στην Αρκαδία. Το πιθανότερο όμως είναι να έπεσε και ο ίδιος θύμα του ίδιου ναυαγίου, όπως βεβαιώνουν άλλες πηγές.

Όπως και να έχουν τα πράγματα, το γεγονός είναι ότι πέθανε πολύ νέος, 26 μόλις ετών, αφήνοντας ένα έργο μικρό σε ποσότητα, που άσκησε όμως μεγάλη επίδραση στη νεότερη κωμωδία, καθώς διατηρούσε πολύ λιγότερα ίχνη από την εθνική θεατρική παράδοση των Ρωμαίων και ήταν πεισσότερο φιλολογική και "διανοητική", και λιγότερο "σκηνική". Ο Τερέντιος είναι ο ποιητής που βρίσκεται πιο κοντά στον Μένανδρο και το αττικό πνεύμα, σε σημείο που να μπορεί να τον "κατηγορήσει" κανείς ότι απέκοψε τη Ρωμαϊκή Κωμωδία από τις λαϊκές της ρίζες, ότι συνέβαλε να στερέψει ο παραγωγικός χυμός της λαϊκής παράδοσης και φλέβας. Ωστόσο δεν είναι λιγότερο αληθινό το γεγονός πως οι κριτικοί και οι ποιητές της κλασικής Ευρώπης του έδωσαν κάποτε αδιάσταχα την προτίμηση και την εύνοιά τους σε σχέση με τον "αρχαιότερο", λαϊκότερο, μουσικότερο και αυτοδίδακτο ουσιαστικά Πλάυτο.

## 12. Πλάυτος και Τερέντιος.

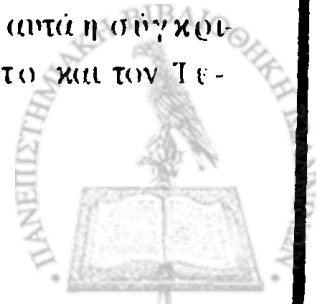
Ο Πλάυτος είναι σίγουρα ο "ιταλικότερος" από όλους τους Λατίνους κωμικούς συγγραφείς. Κι όπως ειπώθηκε πολύ πετυχημένα, αν θέλαμε να βρούμε έναν συγγενή του στο χώρο του σύγχρονου θεάτρου, η σκέψη μας θα πήγαινε αναμφίβολα στον F. Fellipi, καθώς κι οι δυο τους χαρακτηρίζονται από τη λαίμαργη - και μάλιστα όχι επαρχιώτικη, αλλά αστική - βουλιμία της κοιλιάς, τα "ελαφρά" παλικάρακια που παραφυλάνε τους "δύσκολους" μαστροπούς, τις εταιρες που κυκλοφορούν πνιγμένες κυριολεκτικά στα ψιμίθια και τα κοσμήματα, τη γοητευτική "αηδία" της σάρκας, την αγάπη των "λαβυρίθων", τα φαινόμενα που αποκαλύπτονται για να φανούν άλλα φαινόμενα, τη αίσθηση



και το γούστο των μεταμφιέσεων και της περιπλάνησης μέσα από τις εικόνες, μιας περιπλάνησης που φιλακίζει το θέατρο σε έναν κλειστό κόσμο, έστω και αν παρουσιάζει επιδεικτικά, με φετιχιστικό τρόπο, όλα τα σημάδια του ρεαλισμού.

Το γεγονός όμως ότι για τους Ρωμαίους υπήρξε ο αποτελεσματικότερος κωμικός ποιητής τους είχε ως αποτέλεσμα να ξεχάσουν πολλοί τη μαστοριά του έργου του, την ποιητική τέχνη του Πλαύτου. Ήταν πολύ εύκολο να συγκρίνουν τον Τερέντιο, τον εκλεπτυσμένο ποιητή, προς τον "αγροίκο" ηθοποιό, που ήταν ο Πλαύτος. Η Αρχαιότητα εξέλλου είχε ιδιαίτερη αδυναμία στη σύγκριση αντίθετων πορταίτων. Ο Πλαύτος αντιπροσώπευε τη δύναμη, ο Τερέντιος τη φινέτσα, ο πρώτος αντιπροσώπευε τον επαρχιωτικό αρχαϊσμό, ο δεύτερος τον αστικό μοντερνισμό. Ωστόσο αυτή η φανταστική αντιπαράθεση ανάμεσα στους δυο συγγραφείς μαρτυρεί στην πραγματικότητα τις "μεταστροφές" της λαϊκής έννοιας. Όσο ζούσε ο Τερέντιος, το έργο του γνώρισε άσχημη υποδοχή, καθώς βρήκε έναν ακαταμάχητο αντίπαλο στις κωμωδίες του μεγάλου προδρόμου του. Όμως αργότερα η μόδα αλλάζει και μετά το θάνατο του Τερέντιου τα έργα του βρίσκουν επί τέλους την απήχηση που άξιζαν, ενώ τα έργα του Πλαύτου περιπίπτουν σε αφάνεια και σχεδόν ξεχνιούνται. Στην πολεμική τους, ο οπαδοί του Τερέντιου σμιλείουν ως τις τελευταίες λεπτομέρειες την υπερβολικά χοντροκομμένη εικόνα ενός Πλαύτου βουτηγμένου στις σκόνες και τις λάσπες της επαρχιώτικης γενειτειρίας του, ενός ποιητή που αρέσει μόνο σε ένα εξίσου αγροίκο κοινό. Η εικόνα αυτή θα ενισχυθεί περισσότερο από μια εξελικτική ιδεολογία της λογοτεχνίας, όπως θα αναπτυχθεί για παράδειγμα από τον Οράτιο. Πράγματι πάνω στο αριστοτελικό πρότυπο κατασκευάζεται μια λογοτεχνική ιστορία της Ρώμης, όπου οι πρώτοι ποιητές, ο Πλαύτος, ο Λίβιος Ανδρόνικος, ο Ναίβιος, θεωρούνται, το είδαμε κι όλες πιο πάνω, αυτόματα ως "οι αρχαίοι" σύμφωνα με μια συμβατική εικόνα του αρχαϊσμού, που χαρακτηρίζεται μεν από δύναμη, μια δύναμη όμως που φτάνει τα όρια της "αγριότητας", καθώς επίσης και από μια μεγαλοφνία, δίχως όμως επαρκή τεχνική. Κοντολογίς οι αρχαίοι ποιητές βρίσκονταν πολύ κοντά στο ακατέργαστο υλικό. Παίζοντας με τις λέξεις, η παλαιά θεωρία (που διαιωνίζεται ακόμη στα σχολικά εγχειρίδια) περνάει από την ακατέργαστη και χονδροειδή κατάσταση του υλικού στην ακατέργαστη και χονδροειδή κατάσταση των ηθών και των λέξεων. Σύμφωνα με την παραπάνω αντίληψη, Πλαύτος ανήκει λοιπόν σε ένα είδος λογοτεχνικής αγής, ενώ ο Τερέντιος στην ώριμη εποχή της κωμωδίας, όταν αυτή είχε ήδη "λειανθεί" και εξευγενιστεί από την πόλη και βρίσκεται σε πλήρη εξέλιξη της τεχνικής της.

Πρέπει όμως να είμαστε περισσότερο προσεκτικοί αποφεύγοντας τέτοιον είδους εντυπωσιακά πυροτεχνήματα, όσο κι αν φαίνονται γοητευτικά, καθώς ο αντίκριση αποτελεί τη μοναδική λογική. Η αντίθεση ανάμεσα στον Πλαύτο και τον Τε-



ρέντιο ανήκει στο είδος των ρητορικών παιχνιδιών που αντιπαραθέτουν τον Αννίβα προς τον Αλέξανδρο ή τον Αισχύλο προς τον Ευριπίδη.

Ωστόσο, πολύ απλά, ο Πλαύτος και ο Τερέντιος αξιοποίησαν με διαφορετικό τρόπο τις απέραντες δυνατότητες που πρόσφερε η Ρωμαϊκή Κωμωδία: ένα θέατρο που άφηγε μεγάλα περιθώρια χειρισμών στους ποιητές, καθώς το ίδιο αποτελούσε στο βάθος έναν περίπλοκο συνδυασμό ετερόκλητων στοιχείων· έναν συνδυασμό που προσπαθούσε συνέχεια να βρει το καλύτερο σημείο "ισορροπίας" ανάμεσα στην ιταλική παράδοση των αγώνων και τα ξενόφερτα στοιχεία της ελληνικής δραματικής παράδοσης. Ο Πλαύτος έκανε τις δικές του επιλογές, που ήταν διαφορετικές από τις επιλογές του Τερέντιου, δίχως να υπάρχει κανένας λόγος να τους θεωρήσουμε σαν ένα ζευγάρι εχθρών αδελφών. Δεν υπάρχει επίσης κανένας λόγος να διαλέξουμε ανάμεσα στους δύο, παρά μονάχα αν σκεφτούμε "αναχρονιστικά" και υποκειμενικά, όπως για παράδειγμα σήμερα κάποιος που θα προτιμούσε τον Fellini από τον Antonioni.

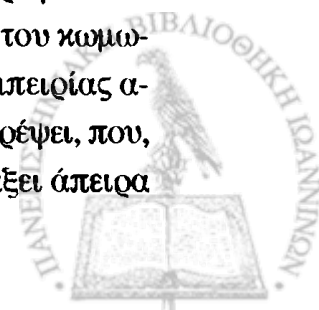
Οι επιλογές του Πλαύτου παρουσιάζουν ως κοινό παρονομαστή την κωμική αποτελεσματικότητα, για ένα πολύ ουσιαστικό λόγο: ο ποιητής δεν διέθετε ούτε προσταγή ούτε προσωπική περιουσία, και κατά συνέπεια δεν μπορούσε να ριχτεί σε ριψοκίνδυνες επιχειρήσεις ερασιτεχνικού εκλεκτισμού. Χρειαζόταν οπωσδήποτε την εμπορική επιτυχία, για να κερδίσει το ψωμί του. Οι θεωρητικές ανησυχίες και η μεταθανάτια δόξα αποτελούσαν καθαρές πολυτέλειες που δεν μπορούσε να επιτρέψει στον εαυτό του. Όπως θα σημειώσει αργότερα ο Οράτιος (*Epist.* 2, 1, στ. 170 κ. εξ.):

...aspice, Plautus / ...

gestit enim nummum in loculos demittere, post hoc  
securus cadat an recto stet fabula talo.

Δηλ. "... Για δεξ τον Πλαύτο: ...δεν νοιάζεται παρά μονάχα πώς θα βάλει τα λεφτά στο πουγγί του· μετά από αυτό καρφί δεν του καίγεται αν το έργο στέκεται στα πόδια του".

Ο Πλαύτος ακολούθησε μίαν ιδιόρρυθμη καριέρα, που τον κάνει να ξεχωρίζει καθαρά τόσο από τους προδρόμους του, όσο και από τους διαδόχους του. Δεν ανήκει στις περιπτώσεις των λεπτεπίλεπτων νεαρών, που χάρη στη φροντίδα του κυρίου τους πήραν μίαν επιμελημένη μόρφωση, κι αργότερα - βουτηγμένοι στα αρώματα - ρίχτηκαν στο κυνήγι μίας δραματικής σταδιοδρομίας. Ο Πλαύτος είναι ένας αυτοδίδακτος ποιητής, που διαμόρφωσε το ταλέντο του πάνω στην πράξη, που άρχισε να γράφει αρκετά όψιμα, αφού για πολλά χρόνια έκανε, μάλλον, τον γελωτοποιό στα *exodia* των τραγωδιών. Κι όταν ακόμη, γύρω στα σαράντα του χρόνια, άρχισε να συνθέτει τις πρώτες του κωμωδίες, κουβαλούσε ήδη στις πλάτες του το πολύτιμο φορτίο μίας σημαντικής εμπειρίας από την πολύχρονη καριέρα του πλανόδιου ηθοποιού μπουλουκιών, που είχε χορέψει, που, είχε κάνει πολλές τούμπες και αμέτρητες αστείες γκριμάτσες, που έχει εισπράξει άπειρα





**IV**  
**OI**  
**MENAIXMOI**  
**(MENAECHMI)**





Σκηνή από παράσταση κωμοδίας  
Τοιχογραφία που βρέθηκε στην Πομπηία  
(Από το βιβλίο του Α. Maiuri, *Roman Painting*, σελ. 95)



## 1. Υπόθεση και χαρακτήρες του έργου.

Η κωμωδία, που η πλοκή της θεμελιώνεται πάνω στην εκπληκτική ομοιότητα ανάμεσα σε δύο δίδυμους αδελφούς, αποτελείται από μια σειρά εικόνων:

Ύστερα από την έκθεση μιας συνηθισμένης κατά βάθος κατάστασης (ο νεαρός σύζυγος, ερωτευμένος με μία εταίρα, κλέβει από τη γυναίκα του ένα πανωφόρι και μερικά κοσμήματα, για να τα δωρίσει στην ερωμένη του), όλα μπερδεύονται με την άφιξη στην ίδια πόλη του ξεχασμένου σχεδόν δίδυμου αδελφού, ο οποίος ψάχνει εδώ και αρκετά χρόνια τον χαμένο αδελφό του, που δεν είναι βέβαια άλλος από τον νεαρό σύζυγο που προαναφέραμε. Βλέπουμε λοιπόν τον νιόφερο αδελφό να συναντά ένα ένα όλα τα πρόσωπα που συνδέονται περισσότερο ή λιγότερο στενά με τον χαμένο αδελφό του: τον μάγειρα, την ερωμένη, τον παράσιτο, μια υπηρέτρια, τη σύζυγο, τον πεθερό. Έπειτα έρχεται η σειρά του νεαρού συζύγου να συναντήσει τον δούλο του αδελφού που έφτασε στην πόλη του. Σύμφωνα με το κέφι της ποιητικής δημιουργίας του Πλαύτου, εμφανίζονται πάνω στη σκηνή τότε ο ένας τότε ο άλλος δίδυμος, διακόπτοντας τη συνέχεια του "προσώπου" και δημιουργώντας καταστάσεις αμοιβαίας παρεξήγησης, οι οποίες αναστατώνουν όλον τον κόσμο. Τέλος επέρχεται η ποθητή αναγνώριση και όλα τακτοποιούνται. Οι συγγενείς του χαμένου δίδυμου, εκείνου δηλ. που ζούσε στην πόλη που συμπίπτει με τον δραματικό τόπο του έργου, μαζί με τη γυναίκα και τον πεθερό του, δεν εμφανίζονται καθόλου στη λύση της κωμωδίας (exodium): η τύχη τους ρυθμίζεται εύθυμα με ένα-μόνο στίχο: όταν θα πουληθούν όλα τα υπάρχοντα του Μέναιχμου:

"Θα βγει ακόμα στο σφυρί κι η ίδια η... γυναίκα,  
αν φυσικά βρεθεί γι' αυτήν κάποιος αγοραστής..." (στ. 1160)

Κι όλα θα αποτελούν ένα κομμάτι από το παρελθόν, πάνω στο οποίο οι δυο πρωταγωνιστές θα βάλουν τελεία και παύλα.

Τα πρόσωπα της κωμωδίας δεν έχουν μεγάλο ανίστημα: υπάρχουν μόνο και μόνο για να δημιουργούν κωμικές καταστάσεις: η ηθική τους είναι κάτι παραπάνω από αβέβαιη, καθώς και ο ένας και ο άλλος δίδυμος δείχνονται πρόθυμοι να εκμεταλλευτούν τις διαδοχικές παρεξηγήσεις, για να αρπάξουν λεφτά ή πράγματα που δεν τους ανήκουν. Το πρόσωπο του Μεσσηνίωνα, του πιστού δούλου, που παίζει κι εδώ το ρόλο του ουσιαστικού οδηγού της υπόθεσης<sup>17</sup>, όπως είδαμε να συμβαίνει και στις περισσότερες

<sup>17</sup> Στο μεγαλύτερο μέρος του έργου ο Μεσσηνίων αποτρέπει "αθώα" τον δίδυμο που συνοδεύει στα ατέλειωτα ταξίδια της αναζήτησης του χαμένου αδελφού από την αναζήτηση της σωστής απάντησης στις συνεχείς ανεξήγητες παρεξηγήσεις που προκαλεί η καταπληκτική ομοιότητά του με τον



κωμωδίες του Πλαύτου, φαίνεται να ξεφεύγει από τον γενικό κανόνα: η αποκαλιπτική όμως ομολογία του, λίγο πριν από τη λύση της κωμωδίας<sup>18</sup>, δείχνει μάλλον έναν κουτοπόνηρο και υπολογιστή δούλο, παρά έναν αφοσιωμένο υπηρέτη· εξάλλου δεν φαίνεται να θεωρείται από το αφεντικό του και τόσο ακέραιο υποκείμενο, όσο ισχυρίζεται ο ίδιος. Η σύζυγος και ο πεθερός (που νοιάζεται περισσότερο για την προίκα της κόρης του και λιγότερο για τις απιστίες του γαμπρού του) είναι βέβαια ζωντανοί χαρακτήρες, αλλά δεν παύουν να κινούνται μέσα στα συμβατικά πλαίσια των τύπων τους. Το ίδιο και ο γιατρός, ένας αμόρφωτος και ημιμαθή μικροαπατεώνας, που με το ρόλο του αναγγέλλει τον παραδοσιακό τύπο του γιατρού στην κωμωδία ως την εποχή μας.

Οι Μέναιχοι είναι μία από τις πιο ζωντανές κωμωδίες του Πλαύτου που μας έχουν σωθεί· περιέχει πολυάριθμα λυρικά κομμάτια κι όλο το μεγαλείο της θα έπρεπε να παρουσιάζεται στην παράσταση. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο Πλαύτος πρόσθεσε με δική του πρωτοβουλία επεισόδια και κομικά ενρήματα, που ήταν ίσως πιο διασκεδαστικά στο ελληνικό παρτιτό, όπου ενδοταμιένως η λύση της υπόθεσης δεν καλυπτόταν από τη σφαιρική και υπερχείλιση κάποιου κινιδίου για την τύχη του κάθε ήρωα πριν από

χαμό Μέναιχο που ψάχνει, ενώ στο τέλος της κωμωδίας γίνεται ο πρωτομιάστορας της αναγωγής.

18 Στ. 966-985

"Δούλος καλός είναι μονάξ' αυτός, που νοιάζεται για το "καλό" του αφεντικού του· έχει το "μάτι" του παντού, όλα τα διεύθινει και σκέφτεται το κάθετί! Έτσι που και χωρίς τ' αφεντικό καλά "φιλάνει" τ' αγαθά του: σαν να 'τανε τ' αφεντικό μπροστά, κι εμένα πιο καλά... Αυτός που σκεφτείται σωστά, καλύτερα τη ράχη του να νοιάζεται, παρά το... λάτρηγά του· το πόδια περισσότερο, παρά τα... "έντερά" του...

Ας έχει πάντα στο μυαλό τις "αμοιβές" που δίνουνε τ' αφεντικά στους δούλους που είναι άρχητοι, τεμπέληδες και σκάρτοι: προδοίχλια... βορφοδουλίες... δουλειά στο μύλο... κούραση... πείνα και κρύο να τσούζει!

Ναι, ο μισθός της τεμπελιάς ποιός είναι! Αλλά εγώ πολύ τα τρέμω.

Γι' αυτό το πήρα ατόφραση και θα είμαι υπόδεγμα πιστού υπηρέτη!

Πολύ πιο άνετα σηκώνω διαταγές· αντίθετα, μισώ τις βορφοδουλίες.

Και πιότερο το "κάνω κέφι", να τρώω εγώ το στάρι απ' άλλους αλεσμένο,

παρά στο μύλο ο ίδιος να το αλέθο... Και κάτι ακόμα: Τις εντολές του αφεντικού πάντα εκτελώ πιστά· πρόδημα και χωρίς μορφομορφη εγώ υπηρέτω και βγαίνω κερδισμένος... Κι αν άλλοι φέρονται, όπως - νομίζουν - τους σημαίνει εγώ θα φέρομαι, όπως ταριάζει να 'μαι. Και μόνο μία έγνοια θα με τρώει:

ποτέ μην κάνω λάθος, για να 'μαι πάντα και παντού στη δουλειά του αφεντικού.

Οι δούλοι που "φοβούνται", ακόμα κι αν δεν έχουνε κάνει κανένα λάθος,

αυτοί να πάντα χρήσιμοι σε κάθε αφεντικό... Οι άλλοι αντίθετα,

που ΠΡΙΝ δεν νιώθουνε κανένα "φόβο", τρέμουν το ξύλο ΥΣΤΕΡΑ...

σαν κάνουνε τη "γκαρά".

Όμως αυτός ο "φόβος" μου πολύ δε θα κρατήσει: η μέρα που το αφεντικό

δε να με αντιμετωπίσει για τις "καλές μου υπηρεσίες" θα φροντίσει πληρωθεί.

Γι' αυτό κι εγώ υπηρετώ με τρόπο που στη ράχη μου νομίζω ότι σημαίνει...





το τέλος του έργου. Ο Πλαύτος αφαίρεσε ίσως τον θεϊκό πρόλογο που θα περιμέναμε, αλλά καθώς το έργο - παρά την απουσία αυτού του προλόγου - φτάνει το κανονικό και συνηθισμένο μήκος μιας κωμωδίας, πρέπει να δεχτούμε ότι ο ποιητής του πρόσθεσε σημαντικά δικά του κομμάτια.

Τέλος θα προσθέσουμε ότι στους *Μενάιχμους* ανακαλύπτουμε σε μεγάλο βαθμό τη συνήθεια του Πλαύτου να μην κρύβει σχεδόν τίποτα από τους θεατές του, που ίσως και να καμάρωναν μες στην απλοϊκότητά τους, καθώς οι ίδιοι γνώριζαν - "σαν μικροί θεοί" - όλες τις λεπτομέρειες της ατέλειωτης παρεξήγησης, όπου θα παραδέχονταν ως το τέλος του έργου οι χαρακτήρες της κωμωδίας. Πρόκειται βέβαια γι' αυτό που αποκαλούμε συνήθως κωμική ειρωνεία, μόνο που πρέπει να επισημάνουμε ότι δεν αποτελεί εφεύρεση του Πλαύτου, αλλά παλιότερη κατάκτηση του κωμικού θεάτρου, που τη συναντούμε κι όλας σε μερικές σκηνές του *Αριστοφάνη* και πολύ καθαρότερα στα έργα του *Μένανδρου*. Ο Πλαύτος όμως γίνεται ο πρωταθλητής αυτής της πρακτικής που επιτρέπει στους θεατές να γελάνε όχι με το αναπάντεχο της δράσης, αλλά με τις γκρίφες των χαρακτήρων που αγνοούν όσα γνωρίζουν οι θεατές.

## 2. Το πρόβλημα της χρονολογίας.

Η χρονολόγηση ενός έργου που αποτελεί μετάφραση η καλύτερα διασκευή κάποιου "ξένου" κειμένου, όταν μάλιστα λείπουν οι σίγουρες άμεσες πληροφορίες, είναι πάντα ένα πολύ λεπτό και επικίνδυνο εγχείρημα, αφού το υλικό μπορεί εύκολα να παραπλανήσει τον ερευνητή οδηγώντας τον σε λανθασμένα συμπεράσματα. Πολύ συχνά οι εσωτερικές ενδείξεις μπορεί να παρερμηνευθούν, καθώς δεν είναι σαφές αν αφορούν το "ξένο" πρότυπο ή τη νεότερη μετάφραση.

Για να επιστρέψουμε στο κείμενο που μας απασχολεί, η λατινική κωμωδία μας προσφέρει ορισμένες ενδείξεις. Βλέπουμε για παράδειγμα τον *Μέναιχμο* Π (τον δίδυμο δηλ. που ταξιδεύει σε αναζήτηση του χαμένου αδελφού του) να διασχίζει όλες τις θάλασσες και να φτάνει στην Αδριατική, στην Κάτω Ιταλία, στις ισπανικές ακτές στη Γαλατία, όχι όμως και στην Αφρική. Αυτό μας δίνει ίσως το δικαίωμα να υποθέσουμε ότι τη στιγμή που γραφόταν για πρώτη φορά η κωμωδία, δηλ. το ελληνικό πρότυπο του Πλαύτου, οι ελληνικές πόλεις της Σικελίας ήταν αποκομμένες από την Αφρική, όπου κυριαρχούσε η Καρχηδόνα.

Μια δεύτερη χρονολογική ένδειξη δίνεται από τους στίχους 407 κ. εξ.· η κωμωδία πρέπει να γράφτηκε σίγουρα στη διάρκεια της βασιλείας του *Ιέρωνα Β'*, δηλ. ανάμεσα στο 270 και το 215. Στη διάρκεια αυτής της περιόδου, η Σικελία βρέθηκε αποκομμένη από τις βορειοαφρικανικές ακτές κατά τον *Α' Καρχηδονιακό πόλεμο*· κατά συνέπεια το ελληνικό πρότυπο δεν μπορεί να γράφτηκε πριν από το 264, τη χρονιά δηλ. που οι Ρω-



μαίοι εγκαταστάθηκαν στην ανατολική Σικελία.

Ο παραπάνω συλλογισμός οδηγεί στην υπόθεση ότι η ελληνική κωμωδία που "μετέφερε" στη λατινική γλώσσα ο Πλαύτος δεν μπορεί να γράφτηκε από κάποιον υπό τους κορυφαίους ποιητές της Νέας Κωμωδίας, αλλά από έναν νεότερο ποιητή, ίσως μάλιστα από τον Ποσειδίππο, από τον οποίο ο λατίνος ποιητής δανείστηκε κατά πάσαν πιθανότητα την υπόθεση του *Circulio* και των *Captivi*.

Όσο για τη χρονολογία συγγραφής της λατινικής κωμωδίας, η σπαζοκεφαλιά είναι ακόμη δυσκολότερη και οι λύσεις που έχουν προταθεί κατά καιρούς είναι πολλές και διαμετρικά αντίθετες, ξεκινώντας από την παλαιότερη εποχή της δραματικής παραγωγής του Πλαύτου (214) ως τα οψιμότερα χρόνια (186/185). Πιθανότερη, όχι όμως και σίγουρη, φαίνεται η τοποθέτηση των *Menaechmi* γύρω στο 206 π. Χ.

### 3. Η γνησιότητα του προλόγου.

Ο πρόλογος των *Μενάχιμων* ανήκει σίγουρα στην κατηγορία των μικτών προλόγων και απαρτίζεται από μια σύντομη σχετικά *captatio benevolentiae* (στ. 1-16) και ένα εκτενές *argumentum* (στ. 7-76). Επισημαίνουμε επίσης τη ρητή αναφορά στο όνομα του Πλαύτου, που υπάρχει στο στ. 3: *adporto vobis Plautum*... Η γνησιότητά του αμφισβητήθηκε στο παρελθόν ξοφρά εξαιτίας ορισμένων ύποπτων μετρικών, υφολογικών και νοηματικών ενδείξεων, όπως είναι:

- α. Ο μεγάλος αριθμός μετρικών ανωμαλιών.
- β. Τα "κρύα" ευφρολογήματα (στ. 3: *adporto vobis Plautum -- lingua non manu*; 49: *nunc in Epidamnum redeundum est mihi*).
- γ. Κάποιες άχρηστες επαναλήψεις (στ. 42-44: *illius nomen indit illi qui domi est. / Menacchmo, idem quod alteri nomen fuit; / et ipsus eodem est aus' uocatus nomine*; 48: *idem est amobus nomen geminis fratribus*).
- δ. Η φανερή αντίφαση ανάμεσα στους στ. 5-6 (*nunc argumentum accipite atque animum aduortite / quam potero in uerba conferam paucissima*) και 14-15 (*nunc argumentum uobis demensum dabo / non modio neque trimodio, uerum ipso horreo*) και
- ε. Η απότομη έναρξη της φράσης στο στ. 7 (*atque hoc poetae faciunt in comodiis*).

Με βάση λοιπόν τις παραπάνω ενδείξεις ορισμένοι φιλόλογοι πίστεψαν ότι ο σημερινός πρόλογος της κωμωδίας προήλθε από την απρόσεκτη συρραφή τριών διαφορετικών αποσπασμάτων: α: στ. 1-6· β: στ. 7-16· και γ: στ. 17-76.

Άλλοι αντίθετα, που υποστηρίζουν τη γνησιότητα του ίδιου κειμένου (όπως βέβαια περιγράψαμε πιο πάνω τη σημασία της λέξης "γνησιότητα", μιλώντας γενικά για την αυθεντικότητα των προλόγων του Πλαύτου που μας έχουν σωθεί) νομίζουν ότι όλες αυτές οι ενδείξεις είτε παρεξηγήθηκαν είτε τονίσθηκαν υπερβολικά, αφού:

- α. Μετρικές ανωμαλίες, "κρύα" και ανεπιτηχή ευφρολογήματα ή άχρηστες επαναλήψεις



ανιχνεύονται σε όλο το κείμενο της ίδιας κομωδίας, με αποκορύφωμα τη σκηνή της τελικής αναγνώρισης, όπου ορισμένοι εκδότες φτάνουν να εξοβελίσουν ολόκληρα κομμάτια του κειμένου που παραδίδουν τα χειρόγραφα.

- β. Η αντίφαση ανάμεσα στους στ. 5-6 και 14-15, αλλά και ο απότομος χαρακτήρας της αρχής του στ. 7 εξηγούνται αν πάροουμε να αντιμετωπίσουμε τον πρόλογο σαν ένα γραπτό μόνο κείμενο, που μπορεί κανείς να το αναλύσει σχολαστικά κλεισμένος σε ένα γραφείο· αν δηλ. τον φανταστούμε να απαγγέλλεται μπροστά στο ακαλλέγγητο και σίγουρα ιδιαίτερα απειθαρχο ρωμαϊκό κοινό του 3<sup>ου</sup> ή του 2<sup>ου</sup> αι. π. Χ., μπροστά δηλ. στο κοινό για το οποίο έγραφε τους προλόγους του ο Πλάυτος, τότε η αρχική εντύπωση είναι πολύ διαφορετική.

Έτσι η προφανής αντίφαση μπορεί να εξηγηθεί με το επιχείρημα, π. χ., ότι η αρχική υπόσχεση του Πλάυτου (μέσω του Προλόγου) για σύντομη τάχα έκθεση της υπόθεσης (στ. 5-6) στόχευε μόνο και μόνο στην εύκολη εξασφάλιση της προσοχής του απειθαρχου και θορυβώδους ακροατηρίου, που τόσο καλά γνώριζαν όλοι τους εκείνη την εποχή· όταν όμως αυτό ησυχάζει και δείχνει παγιδευμένο στο τέχνασμα του ποιητή, τότε ο Πρόλογος αλλάζει τόνο και ύφος και κάνει αυτό που είχε εξαρχής αποφασίσει να κάνει: να δώσει δηλ. "απλόχερα" την υπόθεση του έργου, κάτι που ήταν ιδιαίτερα απαραίτητο σε μια κομωδία παρεξηγήσεων και απόλυτα σύμφωνο με την πρακτική του Πλάυτου να αποκαλύπτει εξαρχής στους θεατές του όλα τα μυστικά της υπόθεσης, πράγμα που αποτελούσε και το κύριο ουσιαστικό της κομικής ειρωνείας που τόσο αγαπούσε ο ποιητής, όπως είδαμε πιο μπροστά. Με το ίδιο πνεύμα πρέπει να εξηγηθούν και οι φαινομενικά άχρηστες επαναλήψεις που σημειώσαμε, αφού θα μπορούσαν να εξυπηρετήσουν καλύτερα την εμπέδωση από ένα απρόσεκτο κοινό κάποιων σημαντικών λεπτομερειών για την άνετη παρακολούθηση του έργου (όπως είναι η ταυτότητα του ονόματος των δύο δίδιμων Μενάιχιμων ή η αλλαγή του δραματικού τόπου από τη Σικελία, όπου τοποθετείται η αρχή της υπόθεσης, στην Επίδαμνο, που θα εξελιχθεί η δράση της κομωδίας). Πρόκειται σίγουρα για λεπτομέρειες που θα μπορούσαν να μην προσεχτούν όσο θα έπρεπε ή και να ξεχαστούν εντελώς από έναν θεατή που μέσα στο πνεύμα της *licentia* των *Iudi* νοιαζόταν μόνο για τη διασκέδασή του και το πανηγυρικό ξεφάντωμα κι ούτε είχε εξάλλου καμιά δυνατότητα να συμβουλευτεί εκ των υστέρων - όσο δηλ. θα προσεχούσε η δράση και θα έμενε με ορισμένες απορίες - κάποιο κείμενο.

Όσο για την απότομη αρχή του στ. 7, πίσω από την οποία ορισμένοι κριτικοί θέλησαν να δουν την απώλεια κάποιων στίχων, που θα περιείχαν ίσως μια εκτενέστερη συζήτηση για την κομωδία, μπορεί να εξηγηθεί απλούστερα με την υπόθεση μιας απλής, αλλά προμελετημένης παρέμβασης, την οποία θυμάται δήθεν ξαφνικά ο Πρόλογος:

"Γι' αυτό ζητώ την προσοχή σας ν' ακούστε την υπόθεση.

Θα σας τη δώσω σύντομα και με όσο γίνεται πιο λίγα λόγια...

....Α! Να μην ξεχάσω να σας πω και τούτο·



Στις κωμωδίες τους, οι ποιητές τονίζουν πάντα πως όλες οι υποθέσεις τους έγιναν τάχα στην Αθήνα, κλπ.

#### 4. Το πρόβλημα του χωρισμού της κωμωδίας σε Πράξεις.

Όπως είναι γνωστό, η διαίρεση του κειμένου των κωμωδιών του Πλαύτου σε Πράξεις δεν υπάρχει στα χειρόγραφα, αλλά οφείλεται στον J. B. Pius, ο οποίος προχώρησε σ' αυτήν την "καινοτομία" με την έκδοσή των *Απάντων* του Πλαύτου που έκανε ο ίδιος στη Βολογνα το 1500. Ο Pius στήριξε την έμπνευσή του σε μιαν ανάλογη πράξη του αρχαίου γραμματικού Δονάτου για τις κωμωδίες του Τερέντιου, τον 4<sup>ο</sup> αι. μ. Χ.

Είναι όμως σωστή μια τέτοια καινοτομία; Οι αρχαίες μαρτυρίες δεν είναι τόσο σαφείς, όσο θα το θέλαμε, πάνω στο συγκεκριμένο πρόβλημα. Έτσι το θέμα συζητήθηκε πολύ στα νεότερα χρόνια μεταξύ των κριτικών και των εκδοτών του λατινικού κωμικού. Η μελέτη των ίδιων των κωμωδιών φαίνεται να οδηγεί στο συμπέρασμα ότι μπορούν όλες τους να χωριστούν σε Πράξεις, όχι ίσως πάντα σε πέντε, αλλά οπωσδήποτε σε τρεις ή τέσσερες.

Βασική προϋπόθεση για το χωρισμό ενός δραματικού έργου σε Πράξεις είναι - για τον Δονάτο τουλάχιστον, που στηριζόμενος μάλλον σε ανάλογα παραδείγματα ελληνικών κωμωδιών μιλάει μάλιστα για κανόνα πέντε Πράξεων - η

*scaena vacua ab omnibus personnis,*

η αποχώρηση δηλ. από τη σκηνή όλων των ηθοποιών. Με βάση λοιπόν αυτήν την αρχή, οι περισσότερες κωμωδίες του Πλαύτου μπορούν να χωριστούν εύκολα σε πέντε Πράξεις· εδώ ανήκουν και οι *Μέναιχοι*.

Μόνο που το τελευταίο έργο παρουσιάζει ένα σημαντικό πρόβλημα: το αφύσικα μεγάλο μέγεθος της πέμπτης και τελευταίας Πράξης (στ. 701-1162). Έτσι προτείνεται ένας "αρμονικότερος" χωρισμός:

1η Πράξη: Στ. 77-225. Στο τέλος αυτής της εισαγωγικής Πράξης και πριν από την αρχή της επόμενης επιβάλλεται σίγουρα ένα σημαντικό χρονικό διάλειμμα, ώστε να φαίνεται πιο φυσιολογική η επιστροφή του μάγειρα από την αγορά· θυμίζουμε ότι ο τελευταίος, βλέποντας τον Μέναιχο Π (που τον παίρνει" για τον Μέναιχο Ι) να στέκεται μπρος στην πόρτα του σπιτιού της εταίρας, εκφράζει τη μεγάλη του ανησυχία μήπως "τις φάει" για την καθυστέρησή του· μια καθυστέρηση όμως που δε γίνεται εύκολα αντιληπτή, καθώς μεσολαβεί μόνο η απαγγελία των στίχων 226-272, 47 δηλ. στίχων, που δεν αποτελούν καν ένα *capitulum*.

2η Πράξη: Στ. 226-445. Κι εδώ επίσης φαίνεται απαραίτητο ένα χρονικό δι-



άλειμμα ανάμεσα στο τέλος της δεύτερης Πράξης και την αρχή της τρίτης. Στο στ. 441 ο Μέναιχμος II μπαίνει στο σπίτι της εταίρας, για να γενματίσει· αν δεν υποθέσουμε ένα καλό χρονικό διάλειμμα, τότε το περίφημο *prandium* (αλλά και το *furtum* και ιδίως το *scortum* - πρβλ. στ. 476: *prandi, potavi, scortum accubui, abstuli hanc...*) δύσκολα μπορεί να καλυφθεί από το *canticum* των 20 μόλις στίχων, που "άδει" ο παράσιτος *Peniculus* (στ. 446-465).

3η Πράξη: Στ. 446-700. Εδώ αντίθετα το χρονικό διάλειμμα δεν φαίνεται ούτε απαραίτητο ούτε πιθανό. Από την άλλη πλευρά, είναι προτιμότερο να αναζητήσουμε το τέλος αυτής της Πράξης στο στ. 700, παρά στο στ. 558 (που επιλέγουν και πολλοί σύγχρονοι εκδότες), αφού στον επόμενο στ. 559 ο παράσιτος και η Ματρόνα μπορούν να εμφανισθούν πάνω στη σκηνή πριν καλά καλά φύγει ο Μέναιχμος II, κι έτσι ουσιαστικά η σκηνή δεν μένει *vacua*. Εξάλλου οι στ. 522-558 αρκούν χρονικά για την πραγματοποίηση της απειλής του παράσιτου να αποκαλύψει στην Ματρόνα την επιλήψιμη συμπεριφορά του συζύγου της Μέναιχμου I.

4η Πράξη: Στ. 701-881. Το χρονικό διάλειμμα φαίνεται απαραίτητο στο στ. 881. Στο στ. 875 ο γέρος πατέρας της Ματρόνας και πεθερός του Μέναιχμου I (*senex*) φεύγει για να φωνάξει τον γιατρό· τον βλέπουμε ωστόσο να επιστρέφει λίγους μόλις στίχους πιο κάτω (στ. 882) μουρμουρίζοντας αγανακτισμένος πως υπέφεραν τα νεφρά και τα μάτια του περιμένοντας την επιστροφή του γιατρού από τις βίζιτες του! Είναι προφανές ότι κι εδώ απαιτείται ένα σημαντικό χρονικό διάλειμμα, μετά δηλ. από το σημείο που η σκηνή αδειάζει εντελώς με την αποχώρηση του Μέναιχμου II (στ. 881).

5η Πράξη: Στ. 882-1162. Η τελευταία Πράξη αποκτά με αυτήν την πρόταση φυσιολογικότερο μήκος. Σημειώνουμε επίσης ότι δεν υπάρχει *vacua scaena* στο στ. 965, αφού ο Μέναιχμος I "κουρνιάζει" σε κάποιο απόμερο σημείο της σκηνής· το ίδιο ισχύει και για το στ. 1049, όπου ο Μέναιχμος I μπαίνει στο σπίτι της εταίρας τη στιγμή ακριβώς που εμφανίζονται στη σκηνή (από την αριστερή πόρτα) ο Μέναιχμος II με τον δούλο του Μεσσηνίωνα.

Τα κενά ανάμεσα στις πράξεις πρέπει να "γέμιζαν" μάλλον με μουσική, που ήταν τόσο απαραίτητη στην παράσταση των κωμωδιών του Πλάυτου (σε μια μάλιστα κωμωδία του γίνεται ρητά λόγος για την παρουσία ενός αυλητή).

Οι γραμματικοί χώριζαν λογικά ένα θεατρικό έργο στην πρόταση, την επίταση και την καταστροφή. Μια τέτοια διαίρεση συμπίπτει απόλυτα με τον χωρι-



σμό μιας κωμωδίας σε τρεις πράξεις. Αντίθετα για τα έργα με πέντε πράξεις έχουμε τρεις διαφορετικούς συνδικασμούς:

1. Πρόλογος, πρόταση, επίταση, καταστροφή, επίλογος (*Miles gloriosus*, *Casina*, *Bacchides*, *Pseudolus*).
2. Πρόταση, επίταση (σε τρία στάδια), καταστροφή (*Trinummus*, *Captivi*, *Menaechmi*, *Mercator*).
3. (Μικτός τύπος): Πρόλογος, πρόταση, επίταση (σε δύο στάδια), καταστροφή. Αφήνουμε τα έργα με τέσσερες πράξεις.

Οι πράξεις διακρίνονται επίσης (ως προς τη διάρκειά τους) σε σύντομες ή εκτενείς, και (ως προς την "κίνησή" τους) σε *motologiae* ("κινητικές", όπου η "κίνηση" του δράματος είναι γοργή) και *statagiae* ("στατικές", όπου η "δράση" φαίνεται να λιμνάζει<sup>19</sup>). Μιλώντας γενικά για τις κωμωδίες του Πλάυτου, θα λέγαμε ότι παρότι τις αδυναμίες που μπορεί να αποκαλύψει μια συστηματική και σχολαστική ανάλυση γραφείου σε έργα που προορίζονταν ουσιαστικά μόνο για τη σκηνή, δεν μπορούμε να μιλάμε ποτέ για πρόχειρη και τυχαία σύνθεση: οι Πράξεις των κωμωδιών του έχουν ρυθμό, γοργότητα, κωμική δύναμη, ενώ φαίνεται να "λιμνάζουν" σε πολύ σπάνιες περιπτώσεις.

### 5. Νεότερες διασκευές και μιμήσεις.

Από πολύ παλιά οι κωμωδιογράφοι έδειξαν ιδιαίτερη ευαισθησία μπροστά στις απεριόριστες κωμικές δυνατότητες που πρόσφερε μια πλοκή βασισμένη πάνω σε λάθη τα οποία προκαλούσε η παρεξήγηση της ταυτότητας. Την καλύτερη απόδειξη αυτού του ισχυρισμού προσφέρει αναμφίβολα ο μεγάλος αριθμός των κωμωδιών με τον αποκαλυπτικό τίτλο *Ομοίοι* ή *Δίδυμοι* (και *Δίδυμια*), που προέρχονται όλες τους από την πένα ποιητών της Μέσης και Νέας Κωμωδίας. Από την άλλη πλευρά το μεσαιωνικό δραματολόγιο είναι γεμάτο από παραδείγματα κωμωδιών με παρόμοια βασική πλοκή. Περνώντας στα νεότερα χρόνια, βλέπουμε πως στη γλώσσα του ελισαβετιανού θεάτρου η λέξη *Errors* αποτελούσε έναν γενικό όρο και δήλωνε τις κωμωδίες αυτού του τύπου, πράγμα που μας επιτρέπει πάλι να συμπεράνουμε ότι τέτοια κωμικά δράματα δεν πρέπει να ήταν καθόλου ασυνήθιστα εκείνη την εποχή. Στις μέρες μας, τέλος, συναντούμε πολυάριθμα δραματικά έργα, με διάφορες μορφές, που στηρίζουν επίσης την πλοκή τους σε παρεξηγήσεις ταυτότητας.

Ιστορικές συμπτώσεις, σε συνδικασμό με την επιρρέπεια του έργου, που το έκανε ιδι-

<sup>19</sup> Άλλοι πάντως (π. χ., P. Grimal, *Le lyrisme dans le théâtre archaïque*, στο βιβλίο του ίδιου *Le lyrisme à Rome*, Παρίσι 1978, σελ. 65) συνδέουν τη σημασία των όρων *motologiae* και *statagiae* όχι με τον ρυθμό της δράσης, αλλά με το ρυθμό και την ποικιλία των μέτρων, της χορευτικής δυναμικής και πάνω απ' όλα της κίνησης, της πνοής και της ζωντανιάς της μιμητικής πράξης.

αίτερα πρόσφορο για μίμηση ή διασκευή, συνετέλεσαν ώστε οι *Μέναιχοι* να πάρουν μian αξιοσημείωτη θέση στην ιστορία της κωμωδίας. Καθώς ήταν η μόνη αρχαία κωμωδία *παρεξηγήσεων* που σώθηκε ολόκληρη, έγινε η πηγή πολλών ανάλογων κωμωδιών στα χρόνια της Αναγέννησης.

Οι *Μέναιχοι* ήταν μία από τις 12 λατινικές κωμωδίες που ανακαλύφθηκαν σε ένα χειρόγραφο στην Ιταλία το 1429. Πάνω στο κείμενο αυτού του χειρογράφου στηρίχτηκε μια σειρά ιταλικών "μεταφράσεων" του Πλαύτου και του Τερέντιου, που οδήγησαν με τη σειρά τους σε σειρά σκηνικών παραγωγών στην αυλή του Δούκα της Ferrara Ηρακλή του 1ου (1486) και στη Φλωρεντία (1488). Ανάμεσά τους επισημαίνεται και μια κωμωδία με τίτλο *I Menecmi*, που παίχτηκε το 1486. Και πάλι, οι ιστορικές συμπτώσεις σε συνδυασμό με την απλότητα της κατασκευής και την σκηνική κωμική της επιτυχία, που της έδωσαν το προβάδισμα πάνω στις άλλες κωμωδίες του Πλαύτου και του Τερέντιου, κατέστησαν τους *Μενάιχους* τη δημοφιλέστερη κωμωδία της Αναγέννησης.

Οι παλαιότερες κανονικές κωμωδίες που παίχτηκαν στην Ευρώπη και θα μπορούσαν να διεκδικήσουν κάποιο μερίδιο πρωτοτυπίας στη σύνθεσή τους, ήταν οι κωμωδίες του καρδινάλιου Bibbiena (Bernardo Dovizi, 1470-1520. Η *Calandr(i)a* του<sup>20</sup>,

<sup>20</sup> Σύμφωνα με μια κλασική παράδοση η κωμωδία πήρε τον τίτλο της από το όνομα του πρωταγωνιστή, του ανόητου Calandrō. Ο συγγραφέας της χρησιμοποίησε ως πηγές τόσο τον Πλάυτο για το θέμα των δίδυμων αδελφών, όσο και τον Βοκκάκιο για την πλοκή και τις ποικιλόμορφες καταστάσεις των χαρακτήρων, καθώς επίσης και για το όνομα και τον χαρακτήρα του περίφημου Calandrino. Πρόκειται για μια αρκετά πρωτότυπη διαδοχή παρεξηγήσεων, φαρσών και χοντρών αστεϊσμών.

Υστερα από μια σειρά περιπετειών, φτάνουν στη Ρώμη δυο δίδυμοι, ο Santilla και ο Lidio· η ομοιότητά τους είναι παράξενη και απιατήλη, ιδίως όταν στα πλαίσια μιας σχεδιασμένης κωμωδίας ο ένας τους ντύνεται άντρας και ο άλλος γυναίκα. Για να πλησιάσει τη Fulvia, τη γυναίκα που αγαπάει, ο Lidio μεταμφιέζεται ο ίδιος σε γυναίκα και συναντάει τον γερο άντρα της Calandrō, ο οποίος όμως... "την" ερωτεύεται. Η κατάσταση περιπλέκεται περισσότερο, όταν η Fulvia, πιστεύοντας ότι ο εραστής την πρόδωσε, απελπίζεται και φεύγει σε αναζήτησή του, για να καταλήξει να γίνει πολύ κωμική με τις ελευθεριότητες και τις αστείες "χοντράδες", παρόλο που η επανάληψη των αστείων γίνεται κάποτε κουραστική. Καθώς ο Calandrō αφήνεται στις γεροντικές του επιθυμίες, γίνεται ένας *παλίμπαις*, ξεπέφτοντας έτσι σιγά σιγά στη γελοιότητα. Ο χαρακτήρας του υπηρέτη Fesseno είναι ιδιαίτερα ζωντανός· οδηγεί με εξαιρετική μαεστρία την υπόθεση σε βάρος του γέροντα και κατευθύνει τα νήματα της περιπέτειας μέσα από ιδιαίτερα πολύπλοκους δρόμους. Τα υπόλοιπα πρόσωπα παρουσιάζονται με ευχάριστο τρόπο, όπως ο σχολαστικός παιδαγωγός Polinico, και προσθέτουν περισσότερη ειθυμία και ελαφρότητα σε ένα έργο που έτσι κι αλλιώς, χαρακτηρίζεται από ελευθέρια ήθη και λόγια. Ο έρωτας τέλος του Lidio και της Fulvia αντιπροσωπεύει κατά κύριο λόγο την έξαρση του πάθους και της νιότης.

Η *Calandr(i)a* κατέχει μια σημαντική θέση στην ιστορία του θεάτρου του 16ου αι., έστω κι αν οι κριτικοί δεν συμφωνούν πάνω στη καλλιτεχνική της αξία· όπως και να έχουν όμως τα πράγματα, δεν μπορεί να αρνηθεί κανείς τη ζωντάνια των χαρακτήρων, που εκφράζονται απρόσκοπτα σαν να ξεχειλί-



πεξή κωμωδία σε πέντε Πράξεις, που βασίζεται στους *Μεναΐχμους*, παίχτηκε το 1508 στη Βενετία και το 1513 στην αυλή του δούκα του Urbino, ενώ δημοσιεύτηκε το 1524· πρόκειται για την πρώτη ιταλική κωμωδία που παρουσιάστηκε σκηνικά στη βασιλική αυλή της Γαλλίας, με αίτηση της αδελφής του Ερρίκου του 2<sup>ου</sup>. Ο Bibbiena έκανε πολλές και σημαντικές αλλαγές τόσο στην πλοκή όσο και στον διάλογο, με χαρακτηριστικότερη ίσως την "αλλαγή" των δύο δίδυμων αδελφών σε αδελφό και αδελφή· οι προτιμήσεις όμως και οι τάσεις του Ιταλού κληρικού αυτής της εποχής εκδηλώνονται μέσα από μια χοντροκοπιά, που αποσιδιάζει, εντιχώς, από το πρωτότυπο. Την *Calandr(i)a* ακολούθησαν σύντομα δυο νέες ιταλικές διασκευές των *Μεναΐχμων*, στις οποίες δεν χρειάζεται να σταθούμε ιδιαίτερα, απλά τις μνημονεύουμε. Πρόκειται για τις κωμωδίες *I Lucidi* του Agnolo Firenzuola (1493-1543)<sup>21</sup> και *I Simillimi* (1547) του Giovanni Giorgio Trissino (1478-1550), που είναι περισσότερο γνωστός από τη μέτρια τραγωδία του *Sophonisha* (έγραψε επίσης ένα άλλο "τερατούργημα", επικό αυτή τη φορά) και οι δυο τελευταίοι ποιητές άκμασαν στο πρώτο μισό του 16<sup>ου</sup> αι.

Η επόμενη άμεση μίμηση των *Μεναΐχμων* παρουσιάζεται στην Αγγλία<sup>22</sup>, όπου μια *Historie of Error* παίχτηκε το 1576 και ίσως το 1582 στο Windsor. Το 1594 παίζεται στην Αγγλία μια *Comedy of Errors*, που ταυτίζεται με την ομώνυμη κωμωδία του Shakespeare (1564-1616).

Γραμμένη σε πεζό λόγο (όπου όμως ανακατεύονται και πολλοί στίχοι), η κωμωδία έχει πέντε Πράξεις και αντλεί κατά κύριο λόγο την έμπνευσή της τόσο από την *Historie of Error*, όσο και από τους *Μεναΐχμους* του Πλάυτου, που είχαν πρόσφατα μεταφραστεί στα Αγγλικά - με πολύ μεγάλη επιτυχία μάλιστα - από τον Williams Warne, ενώ η πρώτη σκηνή της τρίτης Πράξης φαίνεται να στηρίζεται στον *Αμφιτρίωνα* του λατίνου κωμικού. Επισημαίνονται επίσης κάποιες αναλογίες προς την *Ιστορία του Απολλώνιου*, βασιλιά της Τύρου, αλλά και προς τον *Μύθο του Ιππότη* του Geoffrey

Ξει μέσα τους ένα αισθησιακό ένστικτο και μια εϊθητη, αντόματη κατηγοριά απέναντι στα γεγονότα της ζωής. Ο εκτενής αρχικός πρόλογος δεν απαγγέλλθηκε την πρώτη φορά, γιατί καθυστέρησε να φτάσει ο ηθοποιός που τον είχε επιφορτιστεί, στη συνέχεια αντικαταστάθηκε από έναν καινούριο, πολύ σύντομότερο, που τον έγραψε ο Balthazar Castiglione και είχε για στόχο του να αναδείξει με εϊθημο τρόπο την ελευθερία της έμπνευσης της κωμωδίας απέναντι στο πρότυπό της, τον Πλάυτο.

21 Ο ίδιος έγραψε επίσης (ανάμεσα στο 1515 και το 1525) μια πεξή διασκευή των *Μεταμορφώσεων* του Λπουλήιου (*L'asino d'oro*), η οποία δημοσιεύτηκε μετά το θάνατό του, το 1550, στη Βενετία και θεωρείται το αριστούργημά του.

22 Περισσότερα στοιχεία για την επίδραση του Πλάυτου στους αγγλικούς φιλολογικούς και θεατρικούς κύκλους του 15<sup>ου</sup> και του 16<sup>ου</sup> αι. μπορεί να βρει κανείς στην εισαγωγή της γαλλικής μετάφρασης της *Κωμωδίας των παρεξηγήσεων* του Shakespeare από τον A. Koszul (*La Comédie des erreurs*, Abbeville (Somme) 1949, σελ. XI κ. εξ. (όπου άλλη βιβλιογραφία). Βλ. επίσης Leo Salinger, *Shakespeare and the Traditions of Comedy*, Cambridge 1974.



Chaucer (1340/45-1400), και την *Αρκαδία* του sir Philip Sidney (1554-1586).

Ενώ ο Πλάυτος παρουσιάζει επί σκηνής δυο δίδυμους, ο Shakespeare, με ξέχειλη φαντασία προσθέτει δυο άλλους, που είναι δούλοι των πρώτων δίδυμων, οι οποίοι με τη σειρά τους αντιστοιχούν προς τους δύο Μενάιχμους, μόνο που και οι γονείς τους έχουν χάσει ο ένας τον άλλο σε ένα ναυάγιο· έτσι η τελική *αναγνώριση* είναι ουσιαστικά τριπλή. Μπορεί βέβαια ο Άγγλος δραματουργός να διπλασίασε με αυτόν τον τρόπο τη σύγχυση και φυσικά τις δυνατότητες των παρεξηγήσεων, έκανε όμως παράλληλα αρκετά απίθανη την υπόθεση, με αποτέλεσμα το σύνολο να "στέκεται" χάρη κυρίως στην κομική δύναμη ορισμένων σκηνών.

Η πόλη των Συρακουσών είχε καταδικάσει παλιά σε θάνατο κάποιους εμπόρους από την Έφεσο, που δεν κατάφεραν να πληρώσουν τα λύτρα τους· σε αντίποινα η Έφεσος πήρε τα ίδια μέτρα εναντίον των συρακούσιων εμπόρων. Έτσι μια μέρα ένας συρακούσιος γεροέμπορος, ο Αιγαίων, που κινδυνεύει άμεσα να υποστεί την τύχη των συμπατριωτών του, ζητά ακρόαση από τον Λούκα της Εφέσου, για να του εξηγήσει το λόγο της επίσκεψής του σ' αυτή την πόλη.

Η γυναίκα του Αιμιλία είχε γεννήσει παλιά δυο δίδυμα παιδιά, που έμοιαζαν εκπληκτικά μεταξύ τους και έφεραν επίσης το ίδιο όνομα (Αντίφολος). Με τη γέννηση των παιδιών, ο πατέρας αγόρασε δυο δίδυμους δούλους με ίδιο επίσης όνομα (Λρομίων), με σκοπό να τους θέσει στην υπηρεσία των δίδυμων παιδιών του. Ύστερα όμως από ένα ναυάγιο, ο Αιγαίων έμεινε με τον έναν μόνον Αντίφολο και τον ένα Λρομίωνα, έχοντας χάσει τη γυναίκα του, τον άλλο του γιο και τον άλλο μικρό δούλο, δίχως ποτέ να μάθει τί απόγιναν. Τα χρόνια πέρασαν και τα παιδιά (Αντίφολος ο Συρακούσιος και Λρομίων ο Συρακούσιος) μεγάλωσαν· και μια μέρα, ξεκίνησαν σε αναζήτηση της μητέρας Αιμιλίας, του άλλου Αντίφολου και του άλλου Λρομίωνα με μόνο όμως αποτέλεσμα να χαθούν κι αυτά με τη σειρά τους. Σαν πέρασαν πέντε χρόνια, χωρίς να γυρίσουν ή να δώσουν κάποιο σημείο ζωής, ο γερο-Αιγαίων αναγκάστηκε να ξεκινήσει κι αυτός σε νέα αναζήτηση, που τον έφερε στην Έφεσο. Αυτός λοιπόν ήταν ο λόγος του ταξιδιού του.

Ο Λούκας της πόλης συγκινημένος από την ιστορία του, του δίνει περιθώριο μιας μέρας για να πληρώσει τα απαιτούμενα λύτρα. Όμως, συμπτωματικά, στην Έφεσο ζει ο χαμένος γιος του Αντίφολος ο Εφέσιος, που είχε σωθεί από το παλιό ναυάγιο μαζί με τον δούλο του Λρομίωνα τον Εφέσιο, και είχε μάλιστα πάρει αργότερα για γυναίκα του τη "στρίγγλα" Ανδριάνα. Την ίδια μέρα συμβαίνει να φτάσουν στην Έφεσο ο Αντίφολος ο Συρακούσιος συνοδευόμενος από τον δούλο του Λρομίωνα από τις Συρακούσες. Καθώς οι τέσσερες νεαροί άνδρες μοιάζουν πολύ μεταξύ τους, ανά ζεύγη, προκαλούν μια σειρά από φοβερές και απίστευτες παρεξηγήσεις.

Ο Λρομίων ο Εφέσιος θέλει να προσκαλέσει τον κύριό του Αντίφολο τον Εφέσιο στο τραπέζι που ετοίμασε, απευθύνεται όμως στον Αντίφολο τον

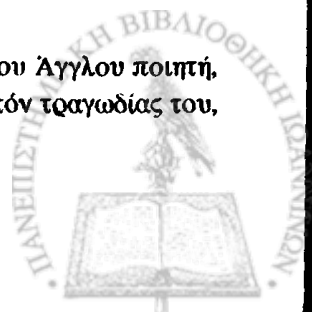


Συρακούσιο. Η Ανδριάνα επίσης νομίζει ότι ο κουνιάδος της είναι ο σύζυγός της. Όμως ο Αντίφολος από τις Συρακούσες αγπάει τη "γλυκιά" Λουκιάνα, αδελφή της Ανδριάνας. Σε λίγο ο Αντίφολος ο Εφέσιος με τον δικό του Δρομίωνα, που έχει ξαναβγεί σε αναζήτησή του κυρίου του που αργούσε, επιστρέφουν στο σπίτι τους, όπου όμως δεν τους επιτρέπουν να μπουν, αφού οι ένοικοι θεωρούν ότι το πραγματικό αφεντικό του σπιτιού βρίσκεται ήδη μέσα μαζί με τον δούλο του. Η υπόθεση μπερδεύεται ακόμη περισσότερο όταν καταφθάνουν οι άλλοι καλεσμένοι: μια εταιρά, ένας χρυσοχόος, ένας πιστωτής. Καθώς όμως ο Αντίφολος ο Εφέσιος και ο υπηρέτης του επιμένουν να μπουν στο σπίτι, τους "παίρνουν" για τρελούς και τους δένουν. Λίγο αργότερα είναι ο άλλος Αντίφολος, ο Συρακούσιος, με τον δικό του Δρομίωνα, που πέφτουν θύματα ανάλογης παρεξήγησης, αφού τους μπερδεύουν με τους δεμένους τρελούς που νομίζουν ότι λύθηκαν και ξέφυγαν από τα δεσμά τους. Έτσι αναγκάζονται να το βάλουν στα πόδια και καταφεύγουν σε ένα μοναστήρι, όπου ηγουμένησα είναι η γριά Αιμιλία, η γυναίκα του Αγαίωνα, που είχε κι αυτή γλιτώσει απ' το ναιάγιο, είχε όμως χωρίσει από το γιο της και τον μικρό δούλο του εξαιτίας της σκληρότητας κάποιων κορίθιων ναυτικών.

Στο μεταξύ βραδιάζει και ο Αιγαίων δεν έχει καταφέρει να βρει τα χρήματα που χρειάζεται, έτσι κινδυνεύει να υποστεί τη συνηθισμένη τιμωρία των συρακούσιων εμπόρων, όταν εμφανίζεται ξαφνικά στον Δούκα ο Αντίφολος ο Εφέσιος. Έχοντας λυμάρει τα δεσμά του, κατάφερε να ελευθερωθεί μαζί με τον δούλο του κι έρχεται στον άρχοντα της πόλης, για να ζητήσει την τιμωρία της γυναίκας του που του έλεισε κατάμουτρα την πόρτα και στη συνέχεια έβαλε τους υπηρέτες να τον δέσουν σαν να ήταν τρελός. Όμως εμφανίζονται επίσης η ηγουμένησα με τον άλλο Αντίφολο και τον Δρομίωνα από τις Συρακούσες. Οι τέσσερες δίδυμοι ξαναβρίσκουν την αληθινή τους ταυτότητα, ενώ ο Αιγαίων παίρνοντας χάρη από τον Δούκα ξαναβρίσκει τη γυναίκα και τα παιδιά του.

Μερικοί κριτικοί υποστήριξαν ότι η ξηλιάρια και κακή Ανδριάνα δεν είναι παρά η προσωποποίηση της Άννας Hathaway, γυναίκας του ποιητή, και ότι οι σκηνές από τη συζυγική ζωή του Αντίφολου του Εφέσιου καθρεφτίζουν απλά προσωπικές εμπειρίες του. Με εξαίρεση πάντως κάποιες μεμονωμένες κωμικές ή αισθηματικές σκηνές (όπως αυτή στη οποία ο Αντίφολος από τις Συρακούσες εξομολογείται τον έρωτά του προς την Λουκιάνα) η *Κωμωδία των παρεξηγήσεων*<sup>23</sup> του Shakespeare είναι από τα μέτριοτερα έργα του, καθώς έχει ίσως τη μικρότερη πρωτοτυπία και είναι γραμμένο μάλλον βιαστικά (τουλάχιστο σε μερικά τμήματά του), με σπάνιες υφολογικές αναζητήσεις και φτωχό σε ψυχολογικές ή ποιητικές αξίες. Γενικά πρόκειται για ένα νεα-

<sup>23</sup> Προσθέτουμε ακόμη ότι η ίδια κωμωδία είναι το συντομότερο δράμα του Άγγλου ποιητή, καθώς η έκτασή της φτάνει τα 4/5 μόλις του *Μάκβεθ*, της συντομότερης ως γνωστόν τραγωδίας του, ενώ το κείμενο του *Άμλετ* είναι διπλάσιό της.

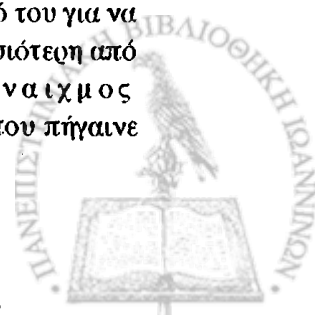


νικό έργο (ίσως το πρωϊότερο του ποιητή<sup>24</sup>) χωρίς μεγάλες φιλοδοξίες, εκτός βέβαια από μια έντονη έγνοια να ξεπεράσει το πρότυπό του, τον Πλαύτο. Ωστόσο, τα άφθονα αστεία και οι κωμικές - έστω και χοντροκομμένες - καταστάσεις που κυριαρχούν κάληψαν αρκετές από τις αδυναμίες της κωμωδίας, με αποτέλεσμα να έχει μεγαλύτερη σκηνική επιτυχία από άλλα καλύτερα έργα του ίδιου ποιητή και να θεωρείται συνήθως ως η καλύτερη μίμηση των *Μεναίχμων* του Πλαύτου.

Προσθέτουμε μερικές ακόμη κωμωδίες που στηρίζονται στο θέμα των *Μεναίχμων*. Παίροντας ως αφηγηρία τον Πλαύτο, ο Jean de Rotrou (1609-1650), που για τη σύνθεση των "τραγι-κωμωδιών" του κατέφευγε συχνά στους μύθους και το μυθιστόρημα, συνέθεσε τους δικούς του *Μεναίχμους*, ακολουθώντας τα ίχνη του ιταλικού θεάτρου. Το έργο προσαρμόζεται απόλυτα στο πνεύμα του συγγραφέα (που είχε ιδιαίτερη αδυναμία στις εκκεντρικές καταστάσεις, τη γρήγορη και απρόβλεπτη δράση), προσφέροντας ένα καλό θέμα στο αυθεντικό δραματουργικό του ταλέντο. Προς το τέλος της ζωής του ο Γάλλος κωμωδιογράφος Jean-François Regnard (1655-1709) έγραψε μια κωμωδία με τίτλο *Les Ménechmes ou les Jumeaux*, η οποία παίχτηκε για πρώτη φορά στις 4 Δεκεμβρίου του 1705 η υπόθεση προέρχεται από τους *Μέναιχμους* του Πλαύτου<sup>25</sup>, και χρησιμεύει μόνο ως σημείο εκκίνησης· η ανάπτυξή της εμπλουτισμένη από τη λαμπρή

<sup>24</sup> Η *Κωμωδία των παρεξηγήσεων*, που σύμφωνα με αρκετές ενδείξεις ήταν αρχικά μια φοιτητική διασκέδαση ή τουλάχιστον προοριζόταν για ένα φοιτητικό κοινό, φαίνεται ότι παίχτηκε για πρώτη φορά στις 28 Δεκεμβρίου του 1594 στη Νομική Σχολή του Gray's Inn του Λονδίνου, από τον θίασο του Μεγάλου Θαλαμηπόλου της Βασιλικής Αυλής, στον οποίο συμμετείχε και ο ίδιος ο Shakespeare. Την ίδια μέρα, ο ίδιος θίασος είχε παρουσιάσει σε ένα είδος αναπ-*peremière* το ίδιο έργο στο Greenwich μπροστά στη βασίλισσα Ελισάβετ. Είναι λογικό να υποθέσουμε ότι το έργο είχε γραφτεί λίγο πριν από την παραπάνω ημερομηνία, που δεν είναι πάντως δυνατόν να καθοριστεί με μεγαλύτερη ακρίβεια. Το βέβαιο είναι ότι η κωμωδία πρέπει να ανήκει στα νεανικά χρόνια του ποιητή· μερικοί φτάνουν ως το σημείο να τοποθετήσουν τη συγγραφή της στο 1590 και την πρώτη παράστασή της στο 1591 ή το 1592, κάνοντάς την έτσι το πρωϊότερο έργο του Shakespeare, γραμμένο δηλ. πριν κι από το *Venus and Adonis* (1593), που ο ίδιος ο ποιητής χαρακτηρίζει ως "πρωτότοκο των δικών του επινοήσεων", ίσως γιατί δεν θεωρούσε την *Comedy of Errors* ως δική του πρωτότυπη σύνθεση.

<sup>25</sup> Ο υπότης *Μέναιχμος* ανακαλύπτει τυχαία ότι έφτασε στο Παρίσι ένας από τους αδελφούς του, τον οποίο θεωρούσε χαμένο· στέλνει λοιπόν τον υπηρέτη του Βαλεντίνο για να τον βρει, έχοντας ένα επί πλέον κίνητρο, καθώς έμαθε ότι ο ενλόγω αδελφός δέχτηκε πρόσφατα μια μεγάλη κληρονομιά. Όταν κάποτε εμφανίζεται ο άλλος *Μέναιχμος* συναντάει την Αραμίντη, μνηστή του υπότη, η οποία όμως τον "περνάει" για τον αγαπημένο της. Από την άλλη πλευρά ο υπότης *Μέναιχμος* θέλει να εκμεταλλευτεί τη μεγάλη ομοιότητά που έχει με τον αδελφό του για να κερδίσει, στο όνομα εκείνου, την καρδιά και το χέρι της Ισαβέλλας, που είναι πλουσιότερη από την Αραμίντη. Ύστερα από μια σειρά παρεξηγήσεων όλων των ειδών, ο υπότης *Μέναιχμος* παντρεύεται την Ισαβέλλα και ο αδελφός του την Αραμίντη, ενώ η κληρονομιά, που πήγαινε κανονικά στον υπότη, μοιράζεται τελικά ανάμεσα στα δυο δίδυμα αδέρφια.



φαντασία του Regnard έχει ως αποτέλεσμα ένα παλιό και προσφιλές θέμα της κωμωδίας να βρει μια νέα και ζωντανή έκφραση, έστω και αν οι διάλογοι, αλλά και η γενικότερη τεχνική της κωμωδίας δεν ικανοποιούν απόλυτα έναν σύγχρονο κριτικό. Μια άλλη απομίμηση της κωμωδίας γράφτηκε και παίχτηκε στην Ολλανδία γύρω στο 1715 με τίτλο *De gelyke Twelingen*. Περί τα μέσα του 18<sup>ου</sup> αι. ο βενετσιάνος Carlo Goldoni (1707-1793), ο θεμελιωτής της σύγχρονης Ιταλικής Κωμωδίας, έγραψε μια κωμωδία βασισμένη επίσης στην υπόθεση των *Μεναίχμων* με τίτλο *I due gemelli Veneziani*, που στάθηκε - σύμφωνα με τη παράδοση - το πρώτο έργο του Goldoni, στο οποίο οι ηθοποιοί πετούν τις μάσκες της Comedia dell'arte και θριαμβεύουν<sup>26</sup>. Στο σημείο αυτό αξίζει να υπογραμμίσουμε την παράδοξη σύμπτωση να έχουν χρησιμοποιήσει την υπόθεση των *Μεναίχμων* όλοι σχεδόν οι σκακιανείς της εξέλιξης της νεότερης ευρωπαϊκής κωμωδίας, όπως ο Ηρακλής της Ferrara, ο Bibbiena, ο Shakespeare, ο Regnard και ο Goldoni.

Συμπερασματικά θα παρατηρήσουμε ακόμη ότι εκτός από τον Shakespeare και τον Regnard κανένας άλλος μιμητής των *Μεναίχμων* δεν κατάφερε αν όχι να βελτιώσει, τουλάχιστον να συναγωνιστεί το πρότυπό του.

## 6. Η γλώσσα των *Μεναίχμων*.

Όσοι ακολουθούν δεν μπορούν να θεωρηθούν εξαντλητικά για το θέμα, αλλά επιστούν απλά την προσοχή του αναγνώστη σε μερικά από τα πιο συνηθισμένα φαινόμενα, που μπορούν ίσως να δυσκολέψουν όσους δεν είναι εξοικειωμένοι με το γλωσσικό ύφος του Πλάτωνα. Ειδικότερες περιπτώσεις θα επισημαίνονται και θα εξηγούνται κατά τον σχολιασμό του κειμένου.

### A. Μορφολογία.

#### 1. Θεματικές παραλλαγές Στο θέμα ορισμένων λέξεων συναντούμε τον φθόγγο

<sup>26</sup> Για όσους θα ήθελαν να πάρουν μια μικρή γεύση από το θέατρο του Goldoni, αλλά και από το θέμα των "διδύμων", σημειώνουμε ότι απτήν την εποχή και με την ευκαιρία της συμπλήρωσης 200 χρόνων από τον θάνατο του μεγάλου Ιταλού δραματουργού το Θέατρο Τέχνης ανεβάζει στο Υπόγειο, στην Αθήνα (η προεμέρα δόθηκε στις 10 Φεβρουαρίου), απτήν τη διασκευή των *Μεναίχμων* με τίτλο οι *Λίδυμοι της Βενετίας*. Η σκηνοθεσία είναι του Μίμη Κουγιουμτζή, η μετάφραση του Χάρη Βλαβιανού, τα σκηνικά και τα κοστούμια της Λίλης Πεζανού και η μουσική του Φίλιππου Τσαλαχούρη. Ο διπλός ρόλος των διδύμων ανήκει στον Δημήτρη Οικονόμου, και οι υπόλοιποι στους Γ. Δεγαΐτη, Π. Καρακωσταντόγλου, Θ. Γράμψα, Μ. Πρωτόππαπα, Σ. Νικολοθανάση, Μ. Αλικάκη, Φ. Μακρή (αν δεν πρόκειται για συνωνυμία, ο ίδιος ηθοποιός έπαιξε παλαιότερα το ρόλο του Πρόλογου και του Μεναιχμού Η στη σκηνή της αναγνώρισης στους αθηναϊκούς *Μεναίχμους* του Πλάτωνα (ΔΗΠΕΘΕ Ιωαννίνων, καλοκαίρι του 1991) και Ν. Ορφανό, Δ. Βογιατζή, Δ. Καλαντζή, Ι. Καλετσάνο, Ν. Μοσχοβό.

Ο στη θέση του *E*: *votas* (στ. 848) αντί *uetas· auorti* (στ. 134) και *diuorti* (στ. 635) στη θέση των *auerti* και *diuerti* αντίστοιχα· *uostro* (στ. 1013) αντί *uestro*, κλπ. Όλα αυτά τα παραδείγματα δείχνουν παλιές μορφές ή παραλλαγές του θέματος των λέξεων.

## 2. -os και -om μετά το u.

Συχνά επίσης συναντούμε τις καταλήξεις *-os* και *-om* μετά από το "φωνηεντικό" ή "συμφωνικό" *u*, αντί των συνηθισμένων καταλήξεων *-us* και *-um*, ιδιαίτερα στην ονομαστική και την αιτιατική του ενικού αριθμού, καθώς επίσης και στη γενική του πληθυντικού των δευτερόκλιτων ονομάτων (ουσιαστικών, επιθέτων και αντωνυμιών). Πρόκειται βέβαια για τις αρχικές μορφές των καταλήξεων που, σύμφωνα με τον Κοϊντιλιανό, εξακολουθούσαν να είναι σε χρήση κανονικά ως τον 1<sup>ο</sup> αι. μ. Χ.. Ως παραδείγματα σημειώνουμε τους συχνούς τύπους *saluos*, *seruos*, *tuos*, *antiquos*, *quom*, *auos* κλπ. (αντί των *saluus*, *seruius*, *tuus*, *antiquus*, *cum*, *auus*... αντίστοιχα). Στη φράση *saluos saluos alios uideo* (στ. 961) το ρωμαϊκό ακροατήριο του Πλάυτου δεν είχε κανένα πρόβλημα να κάνει τη διάκριση ανάμεσα στην ονομαστική ενικού και την αιτιατική του πληθυντικού αριθμού, κι αυτό όχι τόσο με τη βοήθεια της σειράς των λέξεων, όσο από την ποσότητα της κατάληξης. Πρβλ. επίσης τον τύπο *instruopitw* (στ. 107).

## 3. Άλλες ιδιομορφίες στις καταλήξεις των κλιτών λέξεων.

- α. Έναλλαγή των καταλήξεων *-es* και *-is* στην ονομαστική ενικού λέξεων όπως *canis* (π. χ. *canes*, στ. 718· *canis*, στ. 837) κλπ.
- β. Διατήρηση των παλαιών τύπων της ονομαστικής *pers* (στ. 718) και *lacte* (στ. 1089) στη θέση των γνωστών κλασικών *perx* και *lac*.
- γ. Η τοπική πτώση του ενικού και η ονομαστική, η δοτική και η αφαιρετική του πληθυντικού αριθμού των δευτερόκλιτων ονομάτων έληγαν στον Πλάυτο σε *-ei* ή *-eis* (αν βέβαια δεχτούμε τη μαρτυρία των επιγραφών της εποχής του· επισημαίνουμε και την κατάληξη της μεταγενέστερης, αλλά αρχαιΐζουσας ακροστιχίδας της έμμετρης υπόθεσης των *Μεναιχμών*: *MENAECHMEI*). Ωστόσο πολλοί εκδότες των κωμωδιών του Πλάυτου υιοθετούν συχνά τους "κανονικούς" τύπους *se-i* και *-is*.
- δ. Η κατάληξη *-um* (ή *-om* μετά το *-u*) συγκεντρώνει συχνότερα την προτίμηση του ποιητή απ' όσο η συνηθισμένη κατάληξη *-orum* στη γενική πληθυντικού των δευτερόκλιτων ονομάτων (π. χ. *duom nummum*, στ. 542· *postum socium*, στ. 134). Κι αυτό βέβαια γίνεται σε πολύ μεγαλύτερη κλίμακα απ' ό,τι στα μεταγενέστερα Λατινικά, όπου το φαινόμενο περιορίζεται σε μερικές μόνο ειδικές λέξεις, όπως *sestertium*, *deum*, *vestrum* κλπ.<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Στο σημείο αυτό πρέπει να θυμίσουμε ότι αυτή η κατάληξη *-um* δεν αποταλεί συναίρεση



ε. Στην αφαιρετική και την αιτιατική ενικού του α' και β' προσώπου της προσωπικής αντωνυμίας εμφανίζεται συχνά ένα καταληπτικό *-d*, π. χ. *med* (αφαιρ., στ. 492· αιτ. στ. 820), *ted* (αιτ., στ. 942). Οι φιλόλογοι δεν έχουν βρει ακόμη σίγουρη απάντηση για την ακριβή προέλευση αυτού του *-d* που εμφανίζεται στην αιτιατική (ίσως κάποιου επιτατικό μόριο). Αντίθετα το *-d* της αφαιρετικής φαίνεται να είναι απλή επιβίωση της συνηθισμένης παλαιάς κατάληξης αυτής της πτώσης στα πρωτόκλιτα και δευτερόκλιτα ονόματα· στην εποχή του Πλάυτου πάντως η παρουσία του πρέπει να ήταν αρκετά ασταθής, με αποτέλεσμα να μην εμφανίζεται πάντα στο κείμενο, ακόμη και σε περιπτώσεις που η αποκατάστασή του φαίνεται επιβεβλημένη για μετρικούς λόγους (θεραπεία χασμοδίας): π. χ. στ. 91, 395, 526, 563, 903, 1115 και 1151.

#### 4. Οι αντωνυμίες.

Πέρα από όσα σημειώσαμε στις προηγούμενες παραγράφους σχετικά με τους αντωνυμικούς τύπους *uostro*, *tuos*, *uestrum*, *nostrum*, *med* και *ted*, επισημαίνουμε επίσης και τα εξής:

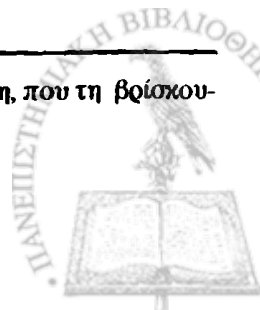
α. Τα επιθέματα *-pte* (*mepte*, στ. 1059) και *-met* (*memet*, στ. 1144) και άλλα παρόμοια απαντούν με μεγαλύτερη συχνότητα στον Πλάυτο απ' ό, τι συμβαίνει στους γνωστούς συγγραφείς των κλασικών χρόνων, που χρησιμοποιούν μια λιγότερο λαϊκή γλώσσα.

β. Το επίθεμα *-ce* ("εδώ") χρησιμοποιείται σε πολλές κατάληξεις δεικτικών αντωνυμιών, άλλοτε στην πλήρη μορφή του (*-ce*) κι άλλοτε "συντομευμένο" (*-c*). Η τελευταία μορφή επιζει και στα μεταγενέστερα Λατινικά στην ονομαστική, τη δοτική, την αιτιατική και την αφαιρετική του ενικού, και στο ουδέτερο του πληθυντικού της αντωνυμίας *hic*, *haec*, *hoc*. Στους Μενάιχμους θα συναντήσουμε επίσης τους παρωνάτιο τύπους:

*Hasce* (στ. 1053) αντί *has*· *hisce* αντί της ονομαστικής *hi* (στ. 958) ή της δοτικής *his* (στ. 1012).

*Illc* (στ. 98) αντί *ille*· *illoc* (στ. 568) στη θέση της αφαιρετικής *illo*. *Illisce* (στ. 997) αντί της ονομαστικής πληθ. αφσ. γένους *illi* ή αντί της δοτικής ή αφαιρετικής πληθ. *illis*· αντίθετα ο τύπος *ille* χρησιμοποιείται στη θέση του τοπικού επιρρήματος *illc* (στ. 996) και ο τύπος *illim* στη θέση του *illnc* (στ. 799).

της κατάληξης *-ogum*, όπως νομίζουν πολλοί, αλλά είναι μια ανεξάρτητη κατάληξη, που τη βρίσκουμε στις άλλες κλίσεις, αλλά και στα Ελληνικά (*-ων*).



Istic: ονομαστική (στ. 146) και δοτική (στ. 1011, από διόρθωση της γραφής των χφφ) ενικού του αρσενικού (αλλά και τοπική πτώση).

Istuc (στ. 242) στη θέση του ουδετέρου istud (αλλά και επίρρημα).

Istac (στ. 135) στη θέση της αφαιρετικής ista.

Istanc (στ. 205) αντί istam.

Όσο για τον τύπο istaec μπορεί να είναι ονομαστική ενικού θηλ. γένους (στ. 413) ή ονομαστική πληθ. θηλ. (στ. 520) ή ακόμη ονομαστική (στ. 94) ή αιτιατική (στ. 719) πληθ. ουδ.· istoc αντί isto.

Ecce (στ. 784): Λέξη με όχι απόλυτα ξεκαθαρισμένη ετυμολογία· ίσως από το ed (αντί id) και το δεικτικό επίθεμα -ce.

Eccum (στ. 109), eccam (στ. 565), eccos (στ. 219): Οι τύποι αυτοί φαίνεται να προέρχονται από συνδυασμό του ecce με την αιτιατική eum, eam, eos ή hum, ham (απλοποιημένοι τύποι στη θέση των hunc, hanc), hos αντίστοιχα. Στην έκφραση earse eccam exit (στ. 180), ο τύπος eccam καταντάει σχεδόν μια ονομαστική, αν και η δύναμη της λέξης είναι επιφωνηματική: "Να! Βγαίνει η ίδια".

Eccere (στ. 401): πρόκειται για καθαρό επιφώνημα, που προέρχεται μάλλον από τις λέξεις ecce + te(m), παρά από τις ec + Ceres, αναλογικά προς το ecastor (στ. 372).

Συναιτούμε επίσης έναν μεμονωμένο τύπο προστακτικής, cedo ("φέρ' το", "δος το"· στ. 197), που σχηματίστηκε κατά τα φαινόμενα από το δεικτικό πρόθεμα ce και μια παλιά προστακτική do· η βραχύτητα των συλλαβών δεν αφήνει περιθώρια σύγχυσης με το ρήμα cedo "υποχωρώ".

Ipsus (στ. 100) αντί ipse.

Earse (στ. 180, από διόρθωση) eampse (στ. 772) αντί ipsa και ipsam: οι δυο τελευταίοι τύποι αποδεικνύουν ότι η αντωνυμία ipse αποτελέστηκε αρχικά από την αντων. is και το επίθεμα -pse· κάποτε εμφανίζεται και η διπλή κλίση των δύο συνθετικών: earsa.

Ένα ορθογραφικό φαινόμενο που πρέπει ακόμη να σημειώσουμε αφορά την αντικατάσταση του συμπλέγματος cu- από το quo- στο θέμα των αναφορικών αντωνυμιών, π. χ.: quous (= cuius· στ. 221)· quoi (= cui· στ. 929)· aliquoi (= alicui· στ. 623).

Η αναφορική αντωνυμία διαθέτει - πλάι στους κανονικούς τύπους quo, qua, quo - κι έναν παλιότερο τύπο αφαιρετικής (qui) που χρησιμοποιείται συχνά για όλα τα γένη. Η οργανική αυτή πτώση qui ακολουθεί προφανώς την τρίτη κλίση και μπορεί να θεωρηθεί κατάλοιπο της μικτής κλίσης της ανα-



φορικής αντωνυμίας (πρβλ. τον κοινό τύπο *quibus*): χρησιμοποιείται επίσης επιρρηματικά με τη σημασία: "πώς;"

Τέλος στο στ. 1085 απαντά ο τύπος *uostreorum* στη θέση του *uostrum*.

### 5. Οι ρηματικοί τύποι.

Η συνηθισμένη κατάληξη των απαρεμφάτων του ενεστώτα των παθητικών και αποθετικών ρημάτων είναι *-ier* (αντί *-i*), π. χ. *flagitarier* (στ. 46), *moderarier* (στ. 443).

Ο μέλλοντας των σύνθετων τύπων του ρήματος *do* σχηματίζεται συχνά σε *-ibo*, όπως *reddibo* (στ. 1038): το ίδιο συμβαίνει και με τον μέλλοντα της τέταρτης συζυγίας, π. χ. *scibo* (στ. 386), *seruibo* (1101).

Ο πλήρης τύπος *face* (στη θέση του "κανονικού" *fac*) χρησιμοποιείται στο τέλος των στίχων (στ. 946), αλλά και στο εσωτερικό τους (στ. 948).

Για την προστακτική *cedo* μιλήσαμε κιόλας πιο μπροστά.

Η παροιμία των *-i-* και *-ie-* στους τύπους της υποτακτικής αντιπροσωπεύει στο κείμενο του Πλάτου την "εξαφκινισμένη" πλέον ευκτική, μια έγκλιση που στα Ελληνικά διατηρήθηκε για πολύν ακόμη καιρό πλάι στην υποτακτική. Έτσι συναντούμε συχνά τύπους όπως *siem* (στ. 1146) και *possies* (στ. 1104) πλάι στους συνηθισμένους *sim* και *possis* αντίστοιχα. Ο τύπος *edis* (στ. 249) παρουσιάζει τον χαρακτήρα *-i-*, ενώ οι τύποι *duis* (στ. 267) και *perduint* (στ. 308), που συνηθίζονται σε προσειχές, ειχές και κατάρες, εκτός από τον χαρακτήρα *-i-*, δείχνουν κι ένα δεύτερο, βοηθητικό θέμα του ρήματος *do* με βιασικό ριζικό φωνήεν *-u-*.

Ο τετελεσμένος μέλλοντας με δύο *-ss-* (π. χ. *intrassis*, στ. 416) προέρχεται πιθανόν από την προσθήκη ενός χαρακτήρα *-s-* σε ένα σιγματικό θέμα: πάντως η καταγωγή του παραμένει ακόμη σκοτεινή.

Οι ρηματικοί, τέλος, τύποι *faxo* (στ. 113) και *faxim* (*faxis*, στ. 113) είναι αντίστοιχα τύποι υποτακτικής και ευκτικής που προέρχονται από ένα σιγματικό θέμα του *facio*, αντίστοιχο ίσως αρχικά του σιγματικού θέματος του ελληνικού αορίστου. Ο τύπος *faxo* χρησιμοποιείται ως τετελεσμένος (ή και απλός κάποτε) μέλλων, ενώ ο τύπος *faxim* ως υποτακτική παρακειμένου: το *faxo* ανέπτυξε και μια ανεξάρτητη χρήση με επιφωνηματική σχεδόν σημασία (βλ. πιο κάτω).

### B. Σύνταξη.

Μεριστικές γενικές (*genitivus partitivus*) με ουδέτερα ονομάτων απαντούν με ιδιαίτερα μεγάλη συχνότητα στον Πλάτο ο οποίος δεν αρκείται μονάχα στα συνηθισμένα παραδείγματα του τύπου *quid negoti* (στ. 432), *quid modi* (στ. 233) και *negoti nihil* (στ. 435), αλλά χρησιμοποιεί επίσης συντάξεις όπως *tantum operis* στη θέση της σύνταξης *tantum opus*.





Το επίθετο *similis* συντάσσεται σχεδόν πάντα με γενική, αντί της συνηθέστερης μεταγενέστερης δοτικής: π. χ. *lacte est lactis similis* (στ. 1089).

Οι πλάγιες ερωτήσεις εκφέρονται στον Πλαύτο είτε με υποτακτική είτε με οριστική. Έτσι στο στ. 530 έχουμε κανονικά *scin quid hoc sit spinter*, ενώ στο στ. 207 συναντούμε οριστική: *scin quid uolo ego te accusare*. Πρέπει πάντως να παρατηρήσουμε εδώ ότι είναι δύσκολο να αποφανθούμε με βεβαιότητα αν στην πρώτη περίπτωση η υποτακτική οφείλεται στην πλάγια εξάρτηση ή είναι απορηματική. Και ο ίδιος ο Lindsay (στο κλασικό του έργο *Syntax of Plautus*) κάποτε αμφιβάλλει ζωηρά μπρος στην αναγνώριση παρόμοιων περιπτώσεων.

Έτσι παρατηρεί πως ο στ. 683: *mihī tu ut dederis pallam et spinter. Numquam reperies*, μπορεί να εκδοθεί είτε ως δύο παρατεταγμένες προτάσεις (*mihī tu ut dederis pallam et spinter? Numquam reperies*: "Εσύ; Να μου δώσεις το πανωφόρι και το βραχιόλι; Ποτέ δεν πρόκειται να αποδείξεις κάτι τέτοιο") είτε ως μία κύρια και μία εξαρτημένη πρόταση (*mihī tu ut dederis pallam et spinter, numquam reperies*: "Ποτέ δεν θα μπορέσεις να αποδείξεις ότι μου έδωσες κλπ.>").

Ο τύπος *faxo* καταντάει συχνά στον Πλαύτο απλό σχεδόν επιφώνημα με τη σημασία: "σε βεβαιώνω", "σίγουρα", "ναι": το κύριο ρήμα μπορεί να είναι σε οριστική μέλλοντα (π. χ. *iam ergo haec m ad e bunt faxo*, στ. 326) ή σε υποτακτική (*faxo foris uidua uis a s patrem*, στ. 113). Μολονότι στην τελευταία περίπτωση η υποτακτική μπορεί να εισάγεται με τον σύνδεσμο *ut*, ο τελευταίος κανονικά παραλείπεται. Ο Lindsay επισύρει την προσοχή στη διάκριση ανάμεσα στους τύπους *faxo* και *fecero*, υποστηρίζοντας ότι ο πρώτος απαντά μόνον απόλυτα, σαν απάντηση σε μια ερώτηση, ενώ ο δεύτερος χρησιμοποιείται πλάι σε ένα άλλο ρήμα με το οποίο βρίσκεται σε παρατακτική ή υποτακτική σχέση. Και προσθέτει πως ο τύπος *faciam* χρησιμοποιείται μόνο με ρήματα "καθ' υπόταξιν".

Όπως ο τετελεσμένος (ή απλός) μέλλων *faxo*, έτσι και ο μέλλων *amabo* χρησιμοποιείται στον Πλαύτο είτε ως καθαρό επιφώνημα ("παρακαλώ", π. χ. *quid, amabo, is intro*, στ. 383: "γιατί, σε παρακαλώ, δεν μπαίνεις μέσα;") είτε ως ρήμα ακολουθούμενο από μια βουλευτική πρόταση (*ut* + υποτακτική, π. χ. *quid te amabo ut facias*, στ. 425: "τι θά ήθελα πολύ να κάνεις").

### Γ. Το φαινόμενο της κράσης.

Η "συγχώνευση" δύο λέξεων σε μία είναι συνηθισμένο φαινόμενο στον Πλαύτο και μπορεί να μπερδέψει εύκολα κάποιον αρχάριο: το πιο συνηθισμένο παράδειγμα αντιπροσωπεύεται από τον τύπο *sodes*, που προέρχεται από "συναίρεση" των λέξεων *si audes* ("αν θέλεις", "αν επιθυμείς"), όπου το ρήμα *audes* παίρνει τη σημασία "θέλεις", "επιθυμείς" από τη σχέση του με λέξεις όπως *auere* και *auidus*.



Άλλα παραδείγματα κρίσης:

Sultis (< si uultis, στ. 350).

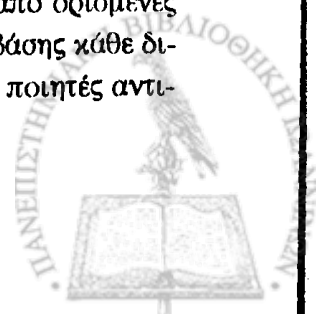
Το ερωτηματικό εγκλιτικό μόριο *-ne* συγχωνεύεται συχνά με την κατάληξη *-is* σε τύπους όπως *potine* (< *potisne*, στ. 466), *uin* (< *uisne*, στ. 141), *satin* (< *satisne*, στ. 181), *scin* (< *scisne*, στ. 425) κλπ.

Οι τύποι *es* και *est* μπορούν να συγχωνευτούν σε μία λέξη με αυτήν που προηγείται, ακόμη και αν η τελευταία λήγει σε *-s*. Σε τέτοιες περιπτώσεις χάνεται το δεύτερο φωνήεν (αφαιρέση) και όχι το πρώτο, όπως συμβαίνει στην έκθλιψη: *emortuost* (στ. 36) αντί *emortuos est*· *domist* (*Argumentum*, στ. 3) αντί *domi est*· *pulchrumst* (στ. 132) αντί *pulchrum est*· *fabulatu's* (στ. 176· η απόστροφος μπαίνει για να ξεχωρίζει ο τύπος από την απλή ονομαστική) αντί *fabulatus es*.

## 7. Τα μέτρα.

Όπως συμβαίνει γενικά με τη μετρική των λατινικών ποιητικών ειδών, τα μέτρα της Λατινικής Κωμωδίας προέρχονται από την ελληνική δραματική ποίηση, με τις απαραίτητες φυσικά "αλλαγές προσαρμογής", αφού η ελληνική και η λατινική γλώσσα παρουσιάζουν αρκετές διαφορές μεταξύ τους, με σημαντικότερη για το θέμα που μας απασχολεί εδώ την ύπαρξη μουσικού τόνου στην ελληνική γλώσσα, κάτι που δεν υπάρχει στη λατινική η οποία διαθέτει μόνο δυναμικό τόνο. Είναι γνωστό ότι στη Λατινική Κωμωδία σπάνια συνέβαινε σύγκρουση του δυναμικού (γραμματικού) τόνου με τον μετρικό τόνο. Αυτό σημαίνει ότι αν τα ελληνικά μέτρα υιοθετούνταν αυτούσια στη Λατινική Κωμωδία, θα είχαμε πολύ συχνά σύγκρουση ανάμεσα στον μετρικό και τον γραμματικό (μουσικό) τόνο.

Ας πάρουμε για παράδειγμα τον ιαμβικό τρίμετρο. Οι Έλληνες ποιητές χρησιμοποιούσαν απόν τον εξάποδο στίχο ως τρίμετρο, δηλ. ως τρεις διποδίες. Ισχυρός μετρικός τόνος υπήρχε μόνο ένας σε κάθε μέτρο ή διποδία και καθώς το πρώτο ιαμβικό πόδι κάθε μέτρου δεχόταν συχνά υποκατάστατα, το δεύτερο για λόγους μετρικής σαφήνειας διατηρούσε καθαρή μορφή (*υ --*)· από την άλλη πλευρά η απουσία δυναμικού τόνου στα Ελληνικά απέκλειε οποιαδήποτε πιθανότητα σύγκρουσής του με τον μετρικό τόνο του στίχου. Αν όμως οι Ρωμαίοι κωμικοί ποιητές ακολουθούσαν στη σύνθεση των ιαμβικών τους στίχων τον ελληνικό νόμο της διποδίας, ο μετρικός τόνος θα έπεφτε συνήθως στην τελευταία συλλαβή των ιαμβικών λέξεων, τη σιγή που τέτοιες λέξεις τονίζονταν στα λατινικά στην παραλήγουσα. Έτσι ο Πλάυτος και ο Τερέντιος υιοθέτησαν -κάτω από ορισμένες προϋποθέσεις - μετρικά υποκατάστατα της αρχικά καθαρής μετρικής βάσης κάθε διποδίας, με εξαίρεση την τελευταία. Με άλλα λόγια οι Λατίνοι κωμικοί ποιητές αντι-



μετόπισαν αυτόν τον στίχο όχι ως τρίμετρο, αλλά ως εξάποδο, από όπου και το όνομά του: senarius.

Από τον ελληνικό καταληκτικό τρίμετρο δημιουργήθηκε λοιπόν ο λατινικός senarius, από τον ελληνικό καταληκτικό τετράμετρο ο λατινικός septenarius και από τον ελληνικό ακατάληκτο τετράμετρο ο λατινικός octonarius.

Τα βασικά μέτρα που υιοθέτησαν ο Πλάυτος και ο Τερέντιος είναι ιαμβικά και τροχαϊκά. Με βάση τη μετρική αξία κάθε ποδιού κάθε βραχεία συλλαβή ισοδυναμεί με μία "χρονική μονάδα" (mora) και κάθε μακρά συλλαβή κανονικά με δύο. Με άλλα λόγια, κάθε ιαμβικό (υ —) ή τροχαϊκό πόδι (— υ) ισοδυναμεί με έναν τρίβραχυ (υ υ υ). Αλλά στη λατινική κωμωδία ένας σπονδείος (— —) που προφέρεται γρήγορα μπορεί να θεωρηθεί ότι ισοδυναμεί με έναν ιαμβό ή έναν τροχαίο, καθώς η άτονη (μακρά) συλλαβή που δεν έχει μετρικό τόνο μπορεί να "μετρηθεί" με μία mora. Γι' αυτό το λόγο ο σπονδείος και τα μετρικά του υποκατάστατα, δηλ. ο δάκτυλος (— υ υ), ο ανάπαιστος (υ υ —) και ο προκελευσματικός (υ υ υ υ) γίνονται, κάτω από ορισμένες προϋποθέσεις, υιοθετούνται από τον Πλάυτο και τον Τερέντιο ως υποκατάστατα των ιαμβών και των τροχαίων στα πόδια που αυτοί δέχονται μετρικά υποκατάστατα.

Στην ελληνική ποίηση ο τρίμετρος είχε τρεις και ο τετράμετρος τέσσερες ισχυρούς μετρικούς τόνους, έναν σε κάθε διποδία, και συγκεκριμένα σε κάθε δεύτερο πόδι μέτρου· ένας δεύτερος και πιο αδύνατος μετρικός τόνος έπεφτε σε κάθε περιτό πόδι. Η "πτώση" του μετρικού τόνου στους λατινικούς ιαμβικούς και τροχαϊκούς στίχους θεωρείται γενικά ότι ακολουθεί τον ελληνικό κανόνα, αν και έχει διατυπωθεί επίσης η άποψη ότι, καθώς ο Πλάυτος και ο Τερέντιος αδιαφορούσαν για τη "διποδική" κατασκευή, οι στίχοι τους και οι παρόμοιοι στίχοι άλλων ποιητών, έφεραν έναν ισχυρό μετρικό τόνο σε κάθε πόδι. Αν γίνει δεκτή ως ορθή η πρώτη από τις δύο αυτές απόψεις, η θεωρία ότι ο ισχυρός μετρικός τόνος σπάνια συγκρούεται με τον γραμματικό τόνο είναι σχεδόν αυταπόδεικτη. Αλλά το πρόβλημα αφήνεται εδώ ανοιχτό.

Τα βασικά μέτρα που χρησιμοποιεί ο Πλάυτος στους *Μενάιχμους* (αλλά και σε άλλες κωμωδίες του) είναι τα εξής:

1. Ο ιαμβικός senarius (που αποτελεί λατινική διασκευή του ελληνικού ακατάληκτου ιαμβικού τρίμετρου).

Ο στίχος αυτός αποτελείται από έξι πόδια, καθένα από τα οποία έχει τη μορφή καθαρού ιαμβού (υ —) ή κάποιου άλλου ισοδύναμου μετρικά ποδιού.

Ο Πλάυτος επιτρέπει τέτοια μετρικά υποκατάστατα σε κάθε πόδι εκτός από το τελευταίο, και συγκεκριμένα επιτρέπει τον τρίβραχυ (υ υ υ), το μόνο μετρικά ακριβές υποκατάστατο, τον σπονδείο (— —) και τα μετρικά του ισοδύναμα, δηλ. τον ανάπαιστο (υ υ —), τον δάκτυλο (— υ υ) και σπάρ-



νια τον προκελευσματικό (υυύυ).

Ένας δάκτυλος σπάνια ακολουθείται από έναν ανάπαιστο, με άλλα λόγια η παρουσία τεσσάρων συνεχόμενων βραχέων στοιχείων είναι σπανιότατη, εκτός κι αν πρόκειται για γνήσιο προκελευσματικό πόδι.

Ο δάκτυλος σπάνια απαντά στο πέμπτο πόδι, ενώ ο σπάνιος γενικά προκελευσματικός σημειώνεται συνήθως στο πρώτο πόδι (π. χ. στ. 229)· ένα παράδειγμα προκελευσματικού στο δεύτερο πόδι ανευρίσκεται στο στ. 253.

Το τελευταίο πόδι του στίχου έχει συνήθως μορφή καθαρού ιάμβου (υ —), αλλά μπορεί να είναι και ένας πυρρίχιος (υ υ). Με άλλες λέξεις μια γενική φιλολογική σύμβαση επέτρεπε σ' αυτή τη θέση την παρουσία μιας "αμφίβολης", "αδιάφορης" συλλαβής (syllaba anceps).

Καθώς η διαδοχή δύο ιαμβικών λέξεων μπορούσε να προκαλέσει διπλή σύγκρουση του μετρικού με τον γραμματικό τόνο, ο στίχος δεν τελειώνει με δύο ιαμβικές λέξεις, εκτός:

α. αν έχουμε αλλαγή ομιλητή ανάμεσα στο 5<sup>ο</sup> και το 6<sup>ο</sup> πόδι·

β. αν υπάρχει έκθλιψη πριν ακριβώς από το 5<sup>ο</sup> ή 6<sup>ο</sup> πόδι (π. χ. στ. 480)·

γ. αν οι δύο διαδοχικές ιαμβικές λέξεις ανήκουν σε μια λεκτική ενότητα που τονίζεται ως μία μόνο λέξη (π. χ. στ. 328: *malam crucem*· στ. 750: *patrem meum*).

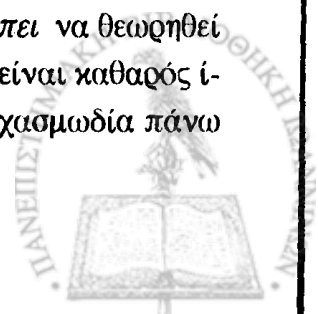
Η τομή έπεφτε είτε στο 3<sup>ο</sup> (πενθημιμερής) είτε στο 4<sup>ο</sup> πόδι (εφθημιμερής)· η πρώτη τομή είναι και η κατά πολύ συνηθέστερη.

Ο ιαμβικός *separius* ήταν στη Ρωμαϊκή Κωμωδία το συνηθισμένο μέτρο των *divebia*, των αφηγηματικών δηλ. χωρίων και των απλών (απαγγελλόμενων) διαλόγων ή μονολόγων. Η δράση στην κωμωδία των *Μεναίχιμων* είναι τόσο γοργή, που ούτε ένα τρίτο των στίχων της δεν είναι γραμμένο σε αυτό το μέτρο. Συνήθως, στις άλλες κωμωδίες, το ποσοστό των *separii* είναι υψηλότερο.

2. Ο ιαμβικός *septenarius* (= ο ελληνικός καταληκτικός ιαμβικός τετράμετρος).

Είναι ένας στίχος που αποτελείται από επτά και μισό ιαμβικά (ή σχεδόν ιαμβικά) πόδια.

Ένας γενικός κανόνας, με πολύ λίγες εξαιρέσεις, ήθελε μια διαίρεση ανάμεσα στο 4<sup>ο</sup> και το 5<sup>ο</sup> πόδι. Σε αυτήν την περίπτωση ο στίχος πρέπει να θεωρηθεί ότι χωρίζεται σε δύο ημιστίχια, αφού το 4<sup>ο</sup> πόδι οφείλει να είναι καθαρός ιάμβος· και μπορεί να θεωρηθεί έτσι, εφόσον επιτρέπεται η χασμωδία πάνω



στο σημείο διαίρεσης και μια *syllaba anceps* στο τέλος του 4<sup>ου</sup> ποδιού (δηλ. ένας πυρρίχιος μπορεί να πάρει σ' αυτό το πόδι τη θέση του ίαμβου).

Στις σπάνιες περιπτώσεις που δεν υπάρχει τέτοια διαίρεση, μπορεί να έχουμε τομή στο 5<sup>ο</sup> πόδι, ενώ τα γνωστά υποκατάστατα του ίαμβου επιτρέπονται στο 4<sup>ο</sup> πόδι.

Με τους περιορισμούς που αναφέραμε πιο μπροστά, όλα τα υποκατάστατα του ίαμβου επιτρέπονται σε οποιοδήποτε πλήρες πόδι, μολονότι ένας προκελευσματικός είναι σπάνιος εκτός από το 1<sup>ο</sup> και το 5<sup>ο</sup> πόδι (το 1<sup>ο</sup> δηλ. πόδι κάθε ημιστιχίου).

Ένας δάκτυλος σπάνια ακολουθείται αμέσως από έναν ανάπαιστο.

Το τελευταίο μισό πόδι αποτελείται από μια απλή σιλαβή είτε βραχεία είτε μακρά (*syllaba anceps*).

Στην κωμωδία *Μενάιχμοι* ο ιαμβικός *septenarius* απαντά πολύ σπάνια και μόνο σε ορισμένα *cantica* (στ. 133-134, 980).

### 3. Ο ιαμβικός *octonarius* (= ο ελληνικός ακατάληκτος ιαμβικός τετράμετρος).

Πρόκειται για έναν στίχο που απαρτίζεται από οχτώ ιαμβικά ή μετρικά "ισοδύναμα" πόδια.

Το τελευταίο πόδι έπρεπε να είναι καθαρός ίαμβος, μολονότι μια *syllaba anceps* μπορούσε να απαντά στο τέλος του στίχου (ένας πυρρίχιος δηλ. μπορούσε να θεωρηθεί ισοδύναμος μετρικά του ίαμβου).

Κατά τα άλλα ίσχυαν οι ίδιοι κανόνες που σημειώσαμε πιο πάνω για την περίπτωση του ιαμβικού *septenarius*, με εξαίρεση την ακόμη σπανιότερη παράλειψη της διαίρεσης. Ο προκελευσματικός απαντά κι εδώ κατά κύριο λόγο στο 1<sup>ο</sup> (π. χ. στ. 987) και το 5<sup>ο</sup> (βλ. στ. 1001) πόδι.

Στους *Μενάιχμους* οι ιαμβικοί *octonarii* απαντούν είτε σε *cantica* (π. χ. στ. 121-122, 128-129, 131-132, 986-987) είτε σε ζωνηρά απαγγελόμενα κομμάτια (*quasi-cantica*), όπως π. χ. στους στ. 995-1005, 1060-1062.

### 4. Ο τροχαϊκός *septenarius* (= ο ελληνικός καταληκτικός τροχαϊκός τετράμετρος).

Αποτελείται από επτά και μισό πόδια· κάθε πλήρες πόδι έχει τη μορφή τροχαίου (— υ) ή κάποιον επιτρεπόμενου ισοδύναμου μετρικά υποκατάστατου.

Σε κάθε πλήρες πόδι, εκτός από το 4<sup>ο</sup> και το 5<sup>ο</sup>, ο Πλαύτος υιοθετεί συχνά τέτοια υποκατάστατα, και συγκεκριμένα τον τρίβραχυ (ύ υ υ: το μόνο α-



κριβές μετρικά υποκατάστατο του τροχαίου), τον σπονδείο ( $\bar{\text{—}} \text{—}$ ) και τα μετρικά ισοδύναμα του σπονδείου, δηλ. τον δάκτυλο ( $\bar{\text{—}} \text{υ υ}$ ), τον ανάπαιστο ( $\acute{\text{υ}} \text{υ} \text{—}$ ) και σπάνια τον προκελευσματικό ( $\acute{\text{υ}} \text{υ υ υ}$ ).

Ένας γενικός κανόνας, με πολύ λίγες εξαιρέσεις, επέβαλλε μια διαίρεση ανάμεσα στο 4<sup>ο</sup> και το 5<sup>ο</sup> πόδι. Σε αυτήν την περίπτωση ο στίχος θεωρείται ότι χωρίζεται σε δύο ημιστίχια. Αυτό σημαίνει ότι το 4<sup>ο</sup> πόδι πρέπει να είναι καθαρός τροχαίος ή τρίβραχυς, το μόνο ακριβές μετρικά υποκατάστατό του, ενώ μπορεί να υπάρχει χασμαδία πάνω στο σημείο διαίρεσης και μια *syllaba anceps* στο τέλος του 4<sup>ου</sup> ποδιού (δηλ. στο 4<sup>ο</sup> πόδι ένας σπονδείος μπορεί να θεωρηθεί ότι ισοδυναμεί μετρικά με έναν τροχαίο και ένας ανάπαιστος με έναν τρίβραχυ). Πρακτική συνέπεια αυτής της συνήθειας είναι ότι μπροστά από μια διαίρεση μπορεί να χρησιμοποιηθεί οποιοδήποτε υποκατάστατο του τροχαίου εκτός από τον δάκτυλο και τον προκελευσματικό.

Στις σπάνιες περιπτώσεις που δεν υπάρχει διαίρεση, όλα τα υποκατάστατα που αναφέραμε πιο πάνω επιτρέπονται στο 4<sup>ο</sup> πόδι.

Το 7<sup>ο</sup> πόδι πρέπει να είναι τροχαίος ή τρίβραχυς.

Ο προκελευσματικός είναι εξαιρετικά σπάνιος εκτός από το 1<sup>ο</sup> και 5<sup>ο</sup> (το 1<sup>ο</sup> δηλ. πόδι κάθε ημιστίχιου). Στην κωμωδία των *Μεναίχμων* πάντως έχουμε δυο παραδείγματα προκελευσματικού στο 2<sup>ο</sup> πόδι (στ. 618, 957), και ένα στο 5<sup>ο</sup> πόδι (στ. 1069).

Το τελευταίο μισό πόδι αποτελείται από μια απλή συλλαβή είτε βραχεία είτε μακρά (*syllaba anceps*).

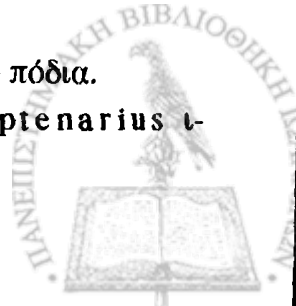
Με τις εξαιρέσεις που αναφέραμε πιο μπροστά (στο υποκεφάλαιο του ιαμβικού *separius*), δεν επιτρέπεται τελειώνει ο στίχος με δυο διαδοχικές ιαμβικές λέξεις, μολονότι καταλήξεις του τύπου *malam cruce[m] απαντούν συχνά* (π. χ. στ. 915, 1017).

Ο τροχαϊκός *septenarius* είναι το συνηθισμένο μέτρο των ζωντανών αφηγηματικών μερών ή των ζωντανών διαλόγων (*semi-cantica*). Περισσότεροι από τους μισούς στίχους των *Μεναίχμων* είναι γραμμένοι σε αυτό το μέτρο. Είναι τέλος αξιοπερίεργο ότι τα τέσσερα πρώτα συνεχή κομμάτια αποτελούνται από 97 στίχους το καθένα τους.

5. Ο τροχαϊκός *octonarius* (= ο ελληνικός ακατάληπτος τροχαϊκός τετράμετρος.

Αποτελείται από οχτώ τροχαϊκά (ή άλλα ισοδύναμα μετρικά) πόδια.

Οι κανόνες που περιγράψαμε πιο πάνω για τον τροχαϊκό *septenarius* ι-



σχύουν κι εδώ με τις παρακάτω μόνο διαφοροποιήσεις:

1. Οι αντικαταστάσεις του τροχαίου επιτρέπονται σε όλα τα πόδια εκτός από το 4<sup>ο</sup> και το 8<sup>ο</sup>.

2. Ο κανόνας που είδαμε πιο πάνω σχετικά με τις αντικαταστάσεις στο 4<sup>ο</sup> πόδι, όταν ακολουθεί διαίρεση ισχύει επίσης στο 8<sup>ο</sup> πόδι. Με άλλα λόγια ούτε ο δάκτυλος ούτε ο προκελευσματικός επιτρέπονται στο τελευταίο πόδι.

Η παραμέληση του κανόνα της διαίρεσης είναι συχνότερη. Κι όταν συμβαίνει αυτό, τότε υπάρχει στο στίχο μια τομή στο 4<sup>ο</sup> ή το 5<sup>ο</sup> πόδι, όπως επίσης και η παρουσία οποιουδήποτε υποκατάστατου του τροχαίου στο ίδιο πόδι (π. χ. Μέν. στ. 977).

Ο προκελευσματικός είναι σπάνιος εκτός από το 1<sup>ο</sup> (π. χ. στ. 119) και το 5<sup>ο</sup> πόδι (π. χ. στ. 773-774, 978)· σημειώνουμε επίσης ένα παράδειγμα στο δευτερο πόδι (στ. 977).

Στους *Μεναίχμους*, εκτός από έναν στίχο (1007), μέσα σε ένα "θορυβώδες" εδάφιο, ο τροχαϊκός *octoparius* εμφανίζεται μόνον στα *cantica* (π. χ. στ. 119, 590-591, 594, 773-774, 977-978, 982).

#### 6. Τα *cantica*.

Η λεπτομερής ανάλυση των μέτρων που χρησιμοποιούνται στα *cantica* ξεπερνάει τους στόχους αυτού του βιβλίου. Έτσι θα αρκестούμε σε μερικές μόνον παρατηρήσεις. Πάλι στον *ιαμβικό septenarius* και τον *ιαμβικό και τροχαϊκό octoparius*, στα αδόμενα μέρη (*cantica*) χρησιμοποιούνται και άλλα βραχύτερα *ιαμβικά* και *τροχαϊκά* μέτρα, σε συχνό συνδυασμό με άλλους ρυθμούς. Ωστόσο τις περισσότερες φορές συνταίουμε συστήματα που η μετρική βάση τους είναι:

Ο ανάπαιστος ( $\text{υ υ} \text{—}$ ), π. χ. στ. 357-358, 361-364, 367-368, 602-603, 983-984· ή ο βακχείος ( $\text{υ} \text{—} \text{—}$ ), π. χ. στ. 571-579, 753-772, 966-971.

Σπανιότερα είναι τα συστήματα που στηρίζονται:

στον κρητικό ( $\text{— υ} \text{—}$ , π. χ. στ. 112-113, 115-118, 580) ή

τον χορίαμβο ( $\text{— υ υ} \text{—}$ , π. χ. στ. 110).

#### 8. Η προσωδία.

Οι φανερές αποκλίσεις και αστάθειες της προσωδίας του Πλαύτου οφείλονται στο μεγαλύτερο μέρος τους στην αρχαϊκή εποχή της συγγραφικής του δράσης. Οι πρώτοι έντεχνοι λατινικοί στίχοι (γραμμένοι ως γνωστόν στο γηγενές σατούρνιο μέτρο: *saturnius*) και οι λατινικοί λαϊκοί στίχοι κάθε εποχής εξαρτούσαν τον ρυθ-



μό τους - όπως εξάλλου σινέβιανε σε όλες τις ινδοευρωπαϊκές γλώσσες, πλὴν της ελληνικής - από τον τόνο των λέξεων και των φράσεων, και έμμεσα μόνο από την προσωδία. Από την άλλη πλευρά η ελληνική προσωδία στηριζόταν αποκλειστικά στην ποσότητα των συλλαβών (φύσει ή θέσει). Η εξήγηση πρέπει να αναζητηθεί σίγουρα στην κυριαρχία του μουσικού τόνου της ελληνικής γλώσσας. Επίσης ενώ στα Λατινικά η ποσότητα των συλλαβών επηρεάζεται σημαντικά από τον (δυναμικό) τόνο, η απουσία τέτοιου τόνου στην ελληνική γλώσσα καθιστούσε την ποσότητα των συλλαβών σταθερή και η ποσοτική προσωδία συμμορφωνόταν σε σταθερούς και αυστηρούς κανόνες.

### 9. Οι προηγούμενες εκδόσεις και νεότερη βιβλιογραφία.

Η πλαυτιανή βιβλιογραφία είναι εξαιρετικά πλούσια σε ποσότητα και ποικιλία, έτσι που κάθε προσπάθεια επιλογής να καταντάει αληθινή σπαζοκεφαλιά, αφού χάνεται καινείς κυριολεκτικά μέσα στις χιλιάδες των βιβλίων και των άρθρων, τα οποία κυκλοφόρησαν από τον 15<sup>ο</sup> αι. ως τις μέρες μας και περιλαμβάνουν εκδόσεις, μεταφράσεις, σχόλια, αναλύσεις και μικρότερες ή μεγαλύτερες μελέτες, που επιχειρούν να επιλύσουν κάθε λογής προβλήματα από την ιστορία και την κριτική του κειμένου, τις χρονολογίες σύνθεσης και παράστασης και την επισήμανση των ελληνικών προτύπων ως τις επιβιώσεις και τις σκληρές δυσκολίες των έργων. Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι μόνο στην περίοδο 1935-1975 είδαν το φως της δημοσιότητας περισσότερες από εβδομήντα (70) εκδόσεις (άπαντα ή επιλογές ορισμένων μόνον κωμωδιών και ανθολογίες), περισσότερες από εβδομήντα (70) μεταφράσεις (σε δώδεκα γλώσσες - ανάμεσά τους και τα Τούρκικα, όχι όμως τα Ελληνικά!), και περισσότερες από χίλιες (1000) μικρές ή μεγάλες εργασίες με θέμα τον Πλάυτο και το έργο του.

#### 1. Εκδόσεις των Απάντων του Πλάυτου.

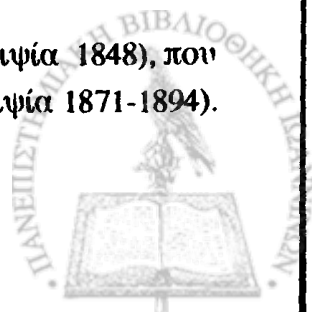
Η πρώτη έκδοση των κωμωδιών του Πλάυτου έγινε το 1472 στη Βενετία από τον Georgius Merula (ή Giorgio Merlani) στο φημισμένο τυπογραφείο εκείνης της εποχής του Vindelino de Spira.

Από τις υπόλοιπες παλιές εκδόσεις σημειώνουμε την έκδοση του Pius (Μπολόνια, 1500), του Pylades Buccardus (Brescia, 1506), του Camerarius (ή Joachim Kammermeister· Βασιλεία, 1552), του Lambin (Παρίσι, 1576) και του Gronov(ius) (Λέιντεν, 1664).

Από τις εκδόσεις των δύο τελευταίων αιώνων υπογραμμίζουμε τις παρακάτω:

#### α. Κριτικές εκδόσεις.

Περίοπτη θέση κατέχει εδώ η μνημειώδης έκδοση του Ritschl (Λιψία 1848), που υιοθετήθηκε και συνεχίστηκε από τους Goetz-Löve και Schöll (Λιψία 1871-1894).





Ακολουθούν οι εκδόσεις του Leo (Βερολίνο, 1894-1896), των Götze και Schöhl (Λιψία, Teubner, 1895-1904), του Lindsay (Οξφόρδη, 21910) και του A. Ernout (Παρίσι, 1932-1940).

### β. Μεταφράσεις.

Αγγλ.: P. Nixon (Λονδίνο 1916 κ. εξ.), E. F. Watling (Λονδίνο 1964: 9 κωμωδίες).

Γαλλ.: J. Naudet (Παρίσι, 1830), E. Sommer (Παρίσι, 1865), A. Ernout (Παρίσι, 1932-1940), P. Grimal (Παρίσι, 1972).

Γερμαν.: L. Gurlitt (Βερολίνο, 1920-1922).

Ιταλ.: E. Paratore (Φλωρεντία, 1959 κ. εξ.), G. Augello (Τορίνο, 1969 κ. εξ.).

### 2. Λατινικά σχόλια:

J. Ussing (2 τόμοι), Κοπεγχάγη, 1875-1892 (ανατύπ.: 1972, Hildesheim).

### 3. Γλώσσα (Γραμματική- Σύνταξη - Μετρική - Ύφος).

W. M. Lindsay, *Early Latin Verse*, Oxford 1922.

-----, *Syntax of Plautus*, Oxford 1907.

C. E. Bennett, *Syntax of Early Latin*, I-II, Boston 1910-1914.

G. Lodge, *Lexicon Plautinum*, I-II, Leipzig 1924-1933.

J. N. Hough, *The "Numquid Vis" Formula in Roman Comedy*, στο περιοδ. *AJP* 66 (1945) σελ. 282-302.

C. Questa, *Introduzione alla metrica di Plauto*, Bologna 1967.

Nougaret, *La métrique de Plaute et de Terence* (Mémorial des Études Latines), Paris 1943, σελ. 123-148.

P.-J. Miniconi, *Les termes d'injure dans le théâtre comique*, στο περιοδ. *REL* 38 (1958) σελ. 159-175.

J. Soubiran, *Essai sur la versification dramatique de Romains. Sénèque iambique et septénaire trochaïque*, Paris 1988.

### 4. Το θέατρο του Πλάτου και το ρωμαϊκό θέατρο γενικότερα.

G. Michaut, *Histoire de la comédie romaine. Sur les Tréteaux latins*, Paris 1912.

-----, *Histoire de la comédie romaine. Plaute*, I-II, Paris 1920.

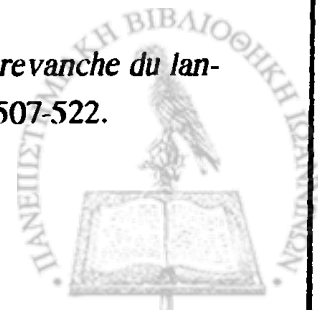
F. Arnaldi, *Da Plauto a Terenzio*, I-II, Napoli 1948.

K. H. F. Schutter, *Quibus annis comoediae Plautinae primum actae sint quaeritur*, Diss. Groningen 1952.

K. Abel, *Die Plautusprologe*, Dissert. Frankfurt 1955.

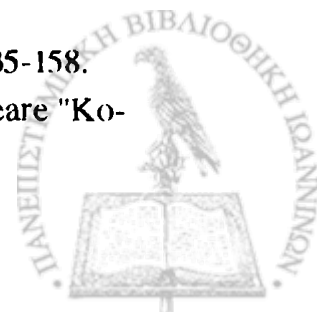


- E.-A. Taladoire, *Essai sur le comique de Plaute*, Monaco 1956.
- P. Wuilleumier, *Le théâtre latin, "Les cours de Sorbonne"*, Paris C.D.U., 1956.
- E. Paratore, *Storia del teatro latino*, Milano 1957.
- M. Reinhold, *Classical Drama Greek and Roman*, New York 1959.
- M. Delcourt, *Plaute et l'impartialité comique*, Bruxelles 1964.
- E. De Sait-Denis, *Essai sur le rire et le sourire des Latins*, Paris 1965.
- T. A. Dorey - D. R. Dudley, *Roman Drama*, London 1965.
- J.-P. Cèbe, *La caricature et la parodie dans le monde romain antique des origines à Juvenal*, Paris 1966 (BEFAR, 206), ιδιαιτ. σελ. 37-123.
- A. M. Mack, *Mulieres comicae: Female Characters in Plautus and his Predecessors*, Diss. Harvard 1966.
- M. Swoboda, *Studia scaenica Plautina et Terentiana*, Poznan 1966.
- F. Della Corte, *Da Sarsina a Roma. Ricerche plautine*, Firenze <sup>2</sup>1967.
- E. Segal, *Roman Laughter: The Comedy of Plautus*, Cambridge, Mass. 1968
- G. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy*, Princeton 1971.
- K. Gaiser, *Zur Eigenart der römischen Komödie: Plautus und Terenz gegenüber ihren griechischen Vorbildern*, στη σειρά ANRW 12, Berlin - New York 1972, σελ. 1027-1113.
- A. S. Gratwick, *Titus Maccius Plautus*, στο περιοδ. CQ 23 (1973) σελ. 78-84.
- W. G. Arnott, *Menander, Pautus, Terence*, Oxford 1975.
- K. McLeish, *Roman Comedy*, London 1976.
- F. H. Sandbach, *The Comic Theater of Greece and Rome*, London 1977.
- E. Lefevre, *Das römische Drama*, Darmstadt 1978
- L. Braun, *Scenae suppositiciae oder der falsche Plautus*, Göttingen 1980 (Hypomnemata 64).
- H. Daviault, *Comoedia togata, fragments. Texte établi, traduit et annoté*, Paris 1981.
- H.-D. Blume, *Einführung in das antike Theaterwesen*, Darmstadt <sup>2</sup>1984 (ελλην. μετάφρ. Μ. Ιατρού, Αθήνα 1986).
- R. I. Hunter, *The New Comedy of Greece and Rome*, Cambridge U. P. 1983.
- J. C. B. Lowe, *Cooks in Plautus*, στο περιοδ. ClAnt 4 (1985) σελ. 72-102.
- F. Dupont, *L'Acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris 1985.
- , *Le Théâtre latin*, Paris 1988.
- M.-C. Hubert, *Histoire de la scène occidentale de l'Antiquité à nos jours*. Paris 1992.
- M. Crampon, *Le parasitus et son rex dans la comédie de Plaute: la revanche du langage sur la bassesse de la condition: Forms of Control*, σελ. 507-522.



### 5. Η επιβίωση του Πλαύτου (με ιδιαίτερη έμφαση στους *Μεναιχμούς* )

- W. Claus, *Über die Menächmen des Plautus und ihre Nachbildung, besonders durch Shakespeare*, Schulprogramm Stettin 1861.
- A. Fritz, *Die "Menaechmi" des Plautus und die Comedy of Errors des Shakespeare in ihrem Verhältnisse als Original und nachahmende Bearbeitung*, Schulprogramm Pisino 1874, Triest 1874.
- A. L. Stiefel, *Die Menaechmi des Plautus im italienischen Drama*, στο περιοδ. *Blätter für das Bayerische Gymnasialschulwesen* 15 (1879) σελ. 340-356.
- W. Pischl, *Die Menächmen des Plautus und ihre Bearbeitung durch Regnard*, 41. Jahreshb. des k. k. Real-und Obergymnasiums in Feldkirch 1896.
- W. Bousset, *Die Wiederkennungs-Fabel in den pseudoklementinischen Schriften, den Menächmen des Plautus und Shakesperaes Komödie der Irrungen*, στο περιοδ. *ZNW* 5 (1904) σελ. 18-27.
- W. Connely, *When Plautus is Greater than Shakespeare*, στο περιοδ. *CJ* 19 (1923/24) σελ. 303-305.
- H. A. Watt, *Plautus and Shakesperae. Further Comments on "Menaechmi" and the "Comedy of Errors"*, στο περιοδ. *CJ* 20 (1924-25) σελ. 401-407.
- E. M. Gill, *A Comparison of the Characters in the Comedy of Errors with those in the Menaechmi*, στο περιοδ. *Texas University Studies in English* 5 (1925) σελ. 79-95.
- C. H. Stevens, *Lope de Vega's El palacio confuso, together with a Study of the Menaechmi Theme in Spanish Literature*, New York 1939.
- R. L. Grismer, *The Influence of Plautus in Spain before Lope de Vega*, New York 1944.
- L. Gedda, *Studio dei gemelli*, Roma 1951.
- A. Calame, *Regnard. Sa vie et son oeuvre*, Paris 1960.
- H. U. Ganz, *Carlo Goldoni e Andrea Perrucci*, Firenze 1963.
- A. Schlösser, *Das Motiv der Entfremdung in der Komödie der Irrungen*, στο περιοδ. *Shakesperae Jahrbuch* 100-101 (1964-65) σελ. 57-71.
- L. Wilcox - R. H. Noeltner, *The Boys from Syracuse*, Music by Richard Rodgers. Lyrics by Lorenz Hart. Book by George Abbot, Based on "The Comedy of Errors" by William Shakespeare. Piano reduction by L. W., ed. by R.H. N., New York [ca 1965].
- H.-D. Blume, *Plautus und Shakespeare*, στο περιοδ. *A&A* 15 (1969) σελ. 135-158.
- H. Bruns - H. W. Kalcher, *Die Boys von Syrakus. Musikal nach Shakespeare* "Ko-

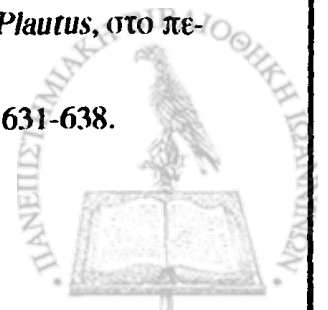


mödie der Irrungen". Buch von George Abbott. Gesangstexte von Lorenz Hart. Musik von Richard Rodgers. Deutsche Fassung von H. Bruns. Musikalische Fassung von H. W. Kalcher, [Frankfurt a. M.] 1972.

- A. Boulukos, *Twinship in Menaechmi, Amphitruo and The Comedy o Errors*, Diss. Boston 1975.
- M. D. Boesel, *Identitäts- und Rollenproblematik in den englischen Komödien der Amphitryon- und Menaechmi-Tradition*, Diss. Stuttgart 1976.
- T. Long, *The Calculus of Confusion: Cognitive and Associative Errors in Plautus' "Menaechmi" and Shakespeare's Comedy of Errors*, στο περιοδ. *CIB* 53 (1976-77) σελ. 20-23.
- M. I. Uberti, *I Menechini di Plautu . Volgarizzamenti rinascimentali*, Ravenna 1985.

#### 6. Ειδική βιβλιογραφία για τους Μεναίχμους.

- Th. Vallarius, *M. Accii Plauti Comoediae cum adnotationibus et commentariis*, Augustae Tauricorum 1873, σελ. 167-281 (*Menaechmi*).
- W. Wagner, *T. Macci Plauti Menaechmi. With Notes Critical and exegetical and an Introduction*, Cambridge 1878.
- P. Th. Jones, *T. Macci Plauti Menaechmi*, Oxford 1918 (ανατ. 1964: Εισαγωγή, κείμενο, σχόλια).
- Brix-Niemeyer - F. Conrad, *Ausgewählte Komödien des T. Maccius Plautus, III. Menaechmi*, Leipzig - Berlin 1929 (Εισαγωγή, κείμενο, σχόλια).
- N. Mosely - M. Hammond, *T. Macci Plauti Menaechmi*, Cambridge, Mass. 1933 (Εισαγωγή, κείμενο, σχόλια).
- R. E. H. Westendorp Boerma, *Plautus' Menaechmi met inleiding en aantekeningen vitgegeven*, Zwolle 1959 (υπόδειγμα σχολικής έκδοσης με εισαγωγή, γενική και ειδική, κείμενο, σχόλια, μετρική, βιβλιογραφία, νοηματική ανάλυση, πίνακες μεταγενέστερων έργων που επηρεάστηκαν σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό από τους Μεναίχμους κλπ.).
- W. Hofmann, *Plautus, Menaechmi. Eine Komödie. Aus dem Lateinischen*, Leipzig 1977.
- H. Rädle, *T. Maccius Plautus, Menaechmi*, Stuttgart 1980.
- F. Muecke, *Plautus Menaechmi. A Companion to the Penguin Translation with Introduction and Commentary*, Bristol 1987.
- Th. Ladewig, *Einleitung und Anmerkungen zu den Menaechmis des Plautus*, στο περιοδ. *Philologus* 1 (1846) σελ. 275-299.
- J. Vahlen, *Zu Plautus Menächmen*, στο περιοδ. *RhM* 16 (1861) σελ. 631-638.



- , *Zu Plautus Menächmen*, *ibid.* 27 (1872) σελ. 173-177.
- W. Teuffel, *Zu Plautus Menaechmi*, στο περιοδ. *NJbb* 93 (1866) σελ. 704.
- , *ibid.*, 95 (1867) σελ. 32-34 και 273-274.
- , *ibid.*, 99 (1869) σελ. 484-485.
- , στο περιοδ. *RhM* 22 (1867) σελ. 451-455.
- P. Langen, *Zu Plautus Menaechmi*, στο περιοδ. *Philologus* 30 (1870) σελ. 434-436 και 33 (1874) σελ. 708-713.
- , *Commentatio de Menaechmorum fabulae Plautinae prologo*, Münster 1873.
- I. Schwabe, *Zu Plautus Menaechmen*, στο περιοδ. *NJPP* 105 (1872) σελ. 403-420.
- G. Goetz, *Zu Plautus' Menächmen*, στο περιοδ. *RhM* 35 (1880) σελ. 481-483.
- A. L. Stiefel, *Über die Menaechmi des Plautus*, στο περιοδ. *Blätter für das Bayerische Gymnasialschulwesen* 15 (1879) σελ. 309-318.
- P. E. Sonnenburg, *De Menaechmis Plautina retracta libellus*, Diss. Bonn 1882.
- A. Goldbacher, *Über die symmetrische Verteilung des Stoffes in den Menächmen des Plautus*, στον τμ. τ. *Festschr. J. Vahlen*, Berlin 1900, σελ. 203-218.
- G. D. Kellogg, *The Greek Motives of the First Scene of Plautus' "Menaechmi"*, στο περιοδ. *TAPhA* 44 (1913) σελ. xxxii-xxxv.
- E. Cucq, *La juridiction des édiles d'après Plaute, Menaechmes*, v. 590-593, στο περιοδ. *REA* 21 (1919), σελ. 249-258.
- J.-W. Bierma, *Quaestiones ad fabulam Plautinam Menaechmos pertinentes*, στο περιοδ. *Mnemosyne* 54 (1926) σελ. 146-153.
- T. Kleber, *Amatores mariti*, στο *Franos* 29 (1931) σελ. 112-115.
- R. Goossens, *Les travestissements fantastiques du "senex" dans la scene des "Ménéchmes de Plaute* (v. 839 et 854), στο περιοδ. *Latomus* 6 (1947) σελ. 317-328.
- W. B. Sedgwick, *De re navali quaestiunculae duae: 1. Plautus, Menaechmi 403 sqq.*, στο περιοδ. *Mnemosyne* 4e. sér. 4 (1951) sel. 160-162.
- P. G. Moorhead, *The Distribution of Roles in Plautus' "Menaechmi"*, στο περιοδ. *CJ* 49 (1953-54) σελ. 123-127.
- W. Kamel, *The Menaechmi of Plautus: Its Peculiarity and Origin*, στο *Bulletin of the Faculty of Arts. Cairo* 16 (1954) σελ. 127-142.
- T. Kleberg, *Les Ménechmes de Plaute*, vv. 110 sqq., στο περιοδ. *Franos* 54 (1956) σελ. 186-188.
- F. Thomas, *Autour d'un passage de Plaute: Mén. 141 sqq.*, στη σειρά *Collect. Latomus* 44 (*Hommages à L. Hermann*), Bruxelles - Berchem 1960, σελ. 705-714.
- P. Bernardini Marzolla, *Plauto, "Menaechmi" v. 838*, στο περιοδ. *Maia* 13 (1961) σελ. 30-33.



- G. Giacomelli, Il tema aggettivale sakri- in Plauto, στο περιοδ. SIFC 33 (1961), σελ. 249-257 (*Men. v. 290*).
- A. D. F. Brown, *Black wine*, στο περιοδ. CR n. s. 12 (1962) σελ. 192-195 (*Men. v. 915*).
- A. Gervais, *Que pensait-on des médecins dans l'ancienne Rome*, στο περιοδ. BAGB (1964) σελ. 197-231.
- W. Barr, *Plautus. "Menaechmi" 838*, στο περιοδ. Mnemosyne 19 (1966) σελ. 50.
- R. E. Westendorp Boerma, *Plautus's Menaechmi*, στο περιοδ. Hermeneus 38 (1966) σελ. σελ. 29-35.
- J. M. G. M. Brinkhoff, *De parasiet in Plautus' Menaechmi*, στο περιοδ. Hermeneus 38 (1966) σελ. 38-45.
- F. Fantham, *Act IV of the "Menaechmi", Plautus and his Original*, στο περιοδ. CPh 63 (1968) σελ. 175-183.
- A. S. Gratwick, *Lenonia Plautina*, στο περιοδ. RhM 111 (1968) σελ. 289-291 (v. 864 *leonem: l. lenonem*).
- E. W. Leach, *"Meam quom formam noscito". Language and Characterization in the "Menaechmi"*, στο περιοδ. Arethusa 2 (1969) σελ. 30-45.
- E. Segal, *The "Menaechmi": Roman Comedy of Errors*, στο περιοδ. YCIS 21 (1969) σελ. 77-93.
- V. J. Rosivach, *Plautine Stage Settings (Asin., Aul., Men., Trin.)*, στο περιοδ. TAPhA 101 (1970) σελ. 445-461.
- W. Steidle, *Zur Komposition von Plautus' Menaechmi*, στο περιοδ. RhM 114 (1971) σελ. 247-261.
- A. S. Gratwick, *Quis erus est?*, στο περιοδ. CR 23 (1973) σελ. 123 (v. 1077).
- G. Augello, *Nota a Plauto "Men." 896-897*, στο περιοδ. GIF 26 (1974) σελ. 41-48 (*quin suspirabo: l. quin insputabo*).
- W. Hofmann, *Zum Verständnis der plautinischen "Menaechmi"*, στον τμ. τ. *Musa Iocosa (Festschr. A. Thierfelder)*, Hildesheim - New York 1974, σελ. 131-140.
- J. Woodruff, *Mythological "Mots" in the "Menaechmi"*, στο περιοδ. CIB 51 (1974-75) σελ. 6-10.
- A. Treloar, *Plautus and Porthaon*, στο περιοδ. Grazer Beiträge 3 (1975) σελ. 387-388.
- W. F. Hansen, *An Oral Source for the Menaechmi*, στο περιοδ. CW 70 (1976-77) σελ. 385-390.
- E. Schuhmann, *Der Typ der "uxor dotata" in den Komödien des Plautus*, στο περιοδ. Philologus 121 (1977) σελ. 45-65.



- D. Haberman, *Menaechmi. A Serious Comedy*, στο περιοδ. *Ramus* 10 (1981) σελ. 129-139.
- I. Baumbach, *Quacks Then as Now? An Examination of Medical Practice, Theory and Superstition in Plautus' "Menaechmi"*, στο περιοδ. *Acta Classica* 26 (1983) σελ. 99-104.
- F. Bertini, *Les ressources comiques du double dans le théâtre de Plaute (Amphytrion, Bacchides, Ménechmes)*, στο περιοδ. *LEC* 51 (1983) σελ. 307-318.
- H. D. Jocelyn, *Anti-Greek Elements in Plautus' "Menaechmi"*, στο περιοδ. *Papers of the Liverpool Latin Seminar* 4 (1983) σελ. 1-25.
- M. C. Zanini, *"Simillimi" ed "Insania" nei "Menaechmi"*, στο περιοδ. *Eos* 72 (1984) σελ. 87-94.
- A. Primmer, *Die Handlung der Menaechmi (I)*, στο περιοδ. *WS* 100 (1987) σελ. 97-115.
- E. Stärk, *Die "Menaechmi" des Plautus und kein griechisches Original*, Tübingen 1989.
- I. Braun, *Keine griechischen Originale für Amphitruo und Menaechmi?* στο περιοδ. *WJA* 17 (1991) 193-215.

Άλλη βιβλιογραφία μπορεί να βρει κανείς στις παρακάτω συγκεντρωτικές εργασίες:

- J. D. Hughes, *A Bibliography of Scholarship on Plautus*, Amsterdam 1975.
- D. Fogazza, *Plauto 1935-1975*, στο περιοδ. *Lustrum* 19 (1976) σελ. 79-284.
- J. A. Hanson, *Scholarship on Plautus Since 1950 [1950-1964]*, στον τόμο *The Classical World Bibliography of Roman Drama and Poetry and Ancient Fiction*, New York - London 1978, σελ. 1-16 (from Volume 59).
- E. Segal, *Scholarship on Plautus 1965-1976*, στο περιοδ. *CW* 74, 7 (1981): *Special Survey Issue*, σελ. 353-432.

## ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- I. A. Iesky, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας* (μετάφρ. Α. Τσοπανάκη), Θεσσαλονίκη<sup>5</sup> 1981:
- α. *Η πολιτική Κωμωδία*, σελ. 582-628.
- β. *Ο 4<sup>ος</sup> αι. ως τον Αλέξανδρο: Δράμα ("Μέση" Κωμωδία)*, σελ. 870-875.
- γ. *Η "Νέα" Κωμωδία*, σελ. 882-922.
- II. 1. Σ. Κ. Σακελλαροπούλου, *Συνοπτική Ιστορία των Λατινικών Γραμμάτων*, Α-



- θήνα χ. χ., σελ. 21-51 (Πρώτη περίοδος).
2. N. Allardyce, *World Drama from Aeschylus to Apouilh*, London 1949 (ελλην. μετάφραση Μ. Οικονόμου: *Παγκόσμια Ιστορία Θεάτρου, εικονογραφημένη: Από τον Αισχύλο ως τον Ανούιγ*, I, σελ. 239 κ. εξ.· ιδιαίτ. σελ. 321 κ. εξ.).
  3. Σ. Κεφαλλονίτου - Δ. Φραγκάκι, *Στοιχεία Λατινική Γραμματολογίας*, Αθήνα 1959, τεύχ. Α, σελ. 15-48 (Πρώτη φιλολογική περίοδος 240-80 π. Χ.).
  4. I. Bieler, *Ιστορία της Ρωμαϊκής Λογοτεχνίας* (μετάφρ. Α. Σκιαδίου), Αθήνα 21972, σελ. 36-80 (*Η Ρωμαϊκή Λογοτεχνία μέχρι του θανάτου του Σκιπίωνος του Νεωτέρου*).
  5. Χ. Δεδούση, *Θέατρο. Νέα Κωμωδία* (Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, τόμ. Ε, σελ. 370-383).
  6. H. J. Rose, *Ιστορία της Λατινικής Λογοτεχνίας* (μεταφρ. Κ.Χ. Γρόλλιου), Αθήνα 1980, σελ. 22-85 (*Οι αρχές. Η εποχή του Έννιου. Δεύτερη συγκομιδή*).
  7. H.-D. Blume, *Εισαγωγή στο Αρχαίο Θέατρο* (μεταφρ. Μ. Ιατρού), Αθήνα, Μ.Ι. Ε.Τ. 1986, ιδιαίτερα σελ. 127 κ. εξ. (*Το Ρωμαϊκό Θέατρο*).





ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ

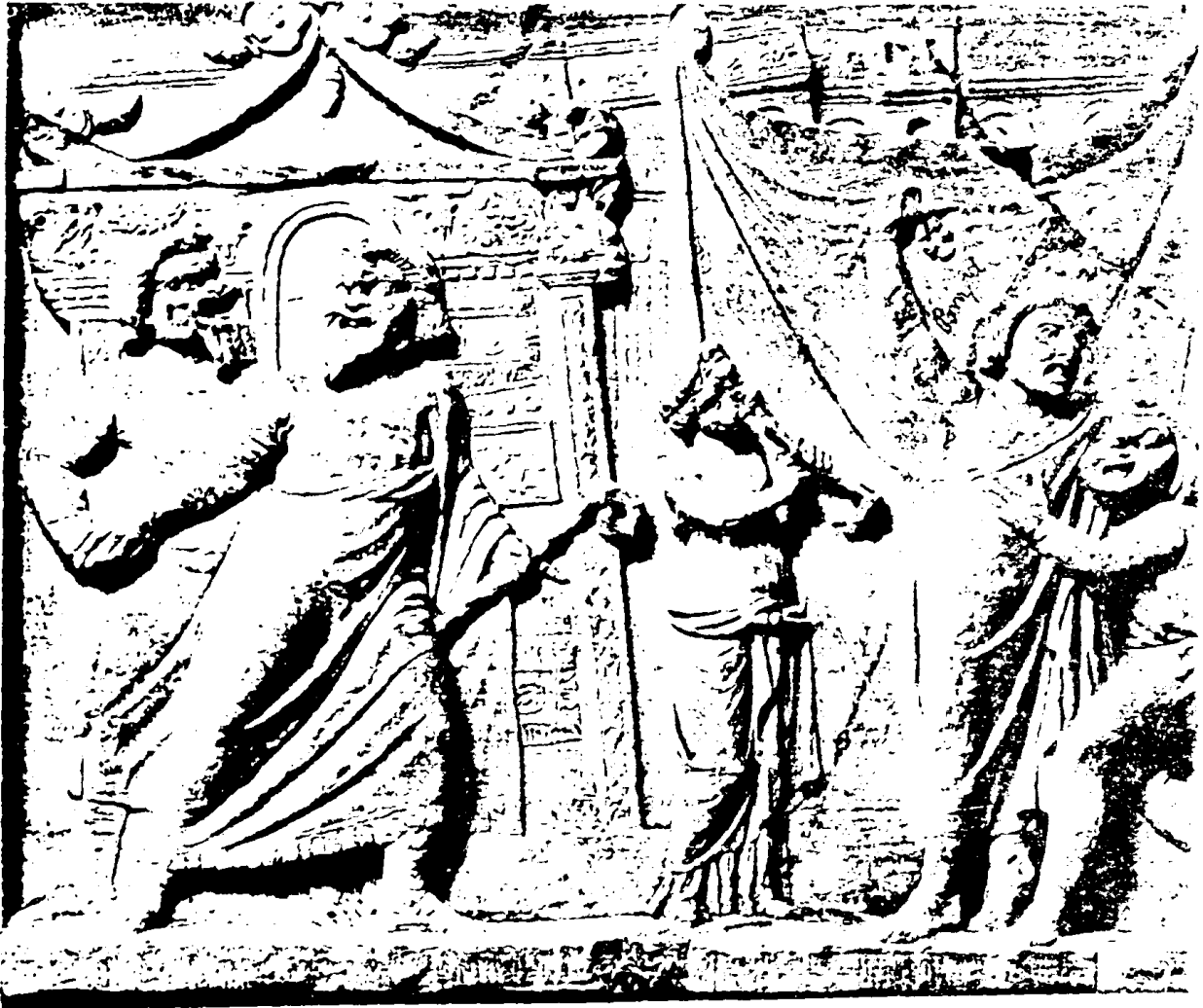
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ

V

**ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ  
ΤΩΝ  
ΜΕΝΑΙΧΜΩΝ  
ΤΟΥ ΠΛΑΥΤΟΥ**

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ  
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ  
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ  
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ  
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ  
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ  
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ  
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ  
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ  
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ





Σκηνή "Ελληνικής" Κωμωδίας  
(Μουσείο Νεαπόλεως)



## ΜΕΝΑΙΧΜΟΙ

### ΥΠΟΘΕΣΗ ΤΩΝ ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΩΝ

Κάποτε ένας έμπορος από τη Σικελία,  
 πού 'χε δυο δίδυμα παιδιά, πέθανε μόλις  
 του έκλεψαν το ένα από τα δύο... Τότες  
 ο μητρικός παππούς έδωσε στο παιδάκι  
 που έμενε στο σπίτι τ' όνομα του χαμένου  
 αδελφού: και Μέναιχμο τον "βάφτισε",  
 ενώ τον λέγαν Σωσικλή.

Κι εκείνος, σαν μεγάλωσε, δεν έπαψε - σε κάθε χώρα -  
 τ' αδέρφι του να ψάχνει, ώσπου μια μέρα έφτασε  
 και στην Επιδάμνο. Εκεί είχε μεγαλώσει ο αδελφός  
 που είπαμε παλιά πως είχαν κλέψει.

Όλοι πιστεύουν πως ο νιόφερτος είναι ο δικός τους  
 Μέναιχμος, ο συμπολίτης. Κι έτσι τονε φωνάζουν  
 μια "παστροκιά", η γυναίκα του κι ακόμα ο πεθερός του.  
 Στο τέλος βέβαια ο ένας αδελφός τον άλλο νε γνωρίζει.

### ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

**ΠΡΟΛΟΓΟΣ:** Ο αφηγητής της υπόθεσης.

**PENICULUS ή ΒΟΥΡΤΣΑΣ:** Παράσιτος.

**ΜΕΝΑΙΧΜΟΣ Ι** } : Νέοι αντρες,

**ΜΕΝΑΙΧΜΟΣ ΙΙ (πρώην ΣΩΣΙΚΛΗΣ)}** : δίδυμα αδέρφια.

**ΕΡΩΤΙΑΔΑ:** Εταίρα.

**ΚΥΛΙΝΔΡΟΣ:** Μάγειρας.

**ΜΕΣΣΗΝΙΩΝ(ΑΣ):** Δούλος.

**ΥΠΗΡΕΤΡΙΑ.**

**ΜΑΤΡΟΝΑ:** Γυναίκα του Μέναιχμου Ι.

**ΓΕΡΟΣ:** Πατέρας της Ματρονας και πεθερός του Μέναιχμου Ι.

**ΓΙΑΤΡΟΣ.**

**Τόπος:** Δρόμος της Επιδάμνου.

**Σκηνηκό:** Δυο σπίτια (μ' ένα στενό δρομάκι ανάμεσά τους): του Μέναιχμου Ι και της Ερωτιάδας.



ΜΕΝΑΙΧΜΟΣ

ΥΠΟΜΟΝΗ ΤΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΩΝ

ΚΑΤΕΡΓΑΣΙΑ ΤΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ

ΕΙΣ ΤΗΝ ΠΡΑΞΙΝ ΑΓΑΠΗΣ

ΕΙΣ ΤΗΝ ΠΡΑΞΙΝ ΕΛΠΙΣ

ΕΙΣ ΤΗΝ ΠΡΑΞΙΝ ΑΓΑΠΗΣ

ΕΙΣ ΤΗΝ ΠΡΑΞΙΝ ΕΛΠΙΣ

ΕΙΣ ΤΗΝ ΠΡΑΞΙΝ ΑΓΑΠΗΣ

ΕΙΣ ΤΗΝ ΠΡΑΞΙΝ ΕΛΠΙΣ

ΕΙΣ ΤΗΝ ΠΡΑΞΙΝ ΑΓΑΠΗΣ

ΕΙΣ ΤΗΝ ΠΡΑΞΙΝ ΕΛΠΙΣ

ΕΙΣ ΤΗΝ ΠΡΑΞΙΝ ΑΓΑΠΗΣ

ΕΙΣ ΤΗΝ ΠΡΑΞΙΝ ΕΛΠΙΣ

ΕΙΣ ΤΗΝ ΠΡΑΞΙΝ ΑΓΑΠΗΣ

ΕΙΣ ΤΗΝ ΠΡΑΞΙΝ ΕΛΠΙΣ

ΕΙΣ ΤΗΝ ΠΡΑΞΙΝ ΑΓΑΠΗΣ

ΕΙΣ ΤΗΝ ΠΡΑΞΙΝ ΕΛΠΙΣ

ΕΙΣ ΤΗΝ ΠΡΑΞΙΝ ΑΓΑΠΗΣ

ΕΙΣ ΤΗΝ ΠΡΑΞΙΝ ΕΛΠΙΣ

ΕΙΣ ΤΗΝ ΠΡΑΞΙΝ ΑΓΑΠΗΣ

ΕΙΣ ΤΗΝ ΠΡΑΞΙΝ ΕΛΠΙΣ

ΕΙΣ ΤΗΝ ΠΡΑΞΙΝ ΑΓΑΠΗΣ

ΕΙΣ ΤΗΝ ΠΡΑΞΙΝ ΕΛΠΙΣ

ΕΙΣ ΤΗΝ ΠΡΑΞΙΝ ΑΓΑΠΗΣ

ΕΙΣ ΤΗΝ ΠΡΑΞΙΝ ΕΛΠΙΣ

ΕΙΣ ΤΗΝ ΠΡΑΞΙΝ ΑΓΑΠΗΣ

ΕΙΣ ΤΗΝ ΠΡΑΞΙΝ ΕΛΠΙΣ

ΕΙΣ ΤΗΝ ΠΡΑΞΙΝ ΑΓΑΠΗΣ

ΕΙΣ ΤΗΝ ΠΡΑΞΙΝ ΕΛΠΙΣ

ΕΙΣ ΤΗΝ ΠΡΑΞΙΝ ΑΓΑΠΗΣ

ΕΙΣ ΤΗΝ ΠΡΑΞΙΝ ΕΛΠΙΣ

ΕΙΣ ΤΗΝ ΠΡΑΞΙΝ ΑΓΑΠΗΣ

ΕΙΣ ΤΗΝ ΠΡΑΞΙΝ ΕΛΠΙΣ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΩΝ ΤΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΩΝ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΩΝ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΩΝ ΤΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΩΝ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΩΝ ΤΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΩΝ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΩΝ ΤΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΩΝ



## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

(Απαγγέλλεται από "ειδικό" ηθοποιό με ξεχωριστή ενδυμασία,  
τον *ornatus prologi*)

Έναρξη της παράστασης!... Και με τα πρώτα λόγια  
θέλω σε όλους, θεατές, να ευχηθώ "υγεία κι ευτυχία!"  
Σας κουβαλώ τον Π λ α ύ τ ο !... Πάνω στα λόγια <φυσικά>,   
κι όχι στην αγκαλιά μου... Πολύ θα τό 'θελα  
να τον υποδεχτείτε μ' αυτιά καλοπροαίρετα...

- 5 Και τώρα δώστε προσοχή ν' ακούστε την υπόθεση.  
Θα σας τη δώσω σύντομα και με όσο γίνεται πιο λίγα λόγια...

Α! <Να μην ξεχάσω να σας πω> και τούτο  
στις κωμωδίες τους, οι ποιητές τονίζουν πάντα  
πως όλες οι υποθέσεις τους έγιναν τάχα στην Α θ ή ν α ,  
για να σας φαίνεται το έργο τους πιο ... ε λ λ η ν ι κ ό !

- 10 Όμως εγώ δεν πρόκειται να πω πως έγιν' η ιστορία μας  
αλλού, παρά μονάχα εκεί που λέν πως έγινε στ' αλήθεια.  
Και κάτι ακόμα: το έργο μας αυτό είναι <βεβαίως πέρα  
για πέρα> ελληνικό, μα όχι α θ η ν α ῖ κ ό :  
για ν' ακριβολογήσω, είναι... σ ι κ ε λ ι κ ό .

Μετά από αυτόν τον πρόλογο, σειρά 'χει η υπόθεση.  
<Μόνο που> τώρα πρόκειται να σας τη δώσω

- 15 όχι "με το δελτίο", μ' ανοίγοντας όλη την αποθήκη!  
Τόση μου είναι η απλοχεριά σαν αφηγούμαι υποθέσεις!...

Κάποτε ένας έμπορος μιας κάποιας ηλικίας ζούσε  
στις Σ υ ρ α κ ο ύ σ ε ς κι είχε δυο δίδυμα παιδιά,

- 20 τόσο όμοια στην εμφάνιση, που μήτε η παραμίνα τους  
- την ώρα που τα βύζαινε -μπορούσε να διακρίνει!  
Μήτε κι η ίδια η μάνα τους, αυτή που τα 'χε κάνει!  
(Έτσι μου τ' αφηγήθηκε κάποιος που τά 'χε δει  
- εγώ δεν έτυχε ποτέ να τ' αντικρύσω: ο νούς σας  
μην το βάλει...).

Σαν έγιναν λοιπόν εφτά χρονώ τ' αγόρια,



- 25 με μπόλικο εμπόρευμα φόρτωσε ο πατέρας ένα μεγάλο πλοίο...  
 Κινώντας για τον Τάραντα να δώσει το φορτίο,  
 πήρε μαζί του συντροφιά, στο πλοίο, το ένα από τα δίδυμα,  
 στο σπίτι αφήνοντας, κοντά στη μάνα του, το άλλο από τα δύο.  
 Σαν έφτασαν στον Τάραντα, ή τύχη τό 'φερε να πέσουν σε αγώνες.  
 Κι όπως σιγήθως γίνεται σε τέτοιες περιπτώσεις,
- 30 κόσμος πολύς ήταν συγκεντρωμένος και το παιδί,  
 ξεκόβοντας για λίγο απ' τον πατέρα, χάρηκε μες στο πλήθος.  
 Εκεί έτυχε να βρῖσκειται και κάποιος άλλος έμπορος:  
 άρπαξε ετούτος το παιδί και τό 'φερε, γυρίζοντας,  
 μαζί του στην πατρίδα, στην πόλη της Επιδάμνος -  
 Σαν όμως έχασε ο πατέρας το παιδί,  
 σε μαύρην έπεσε απελπισιά κι απ' το μαράζι ετούτο,
- 35 μετά από λίγες μέρες, στον Τάραντα άφησε  
 την τελευταία πνοή του...  
 Όταν σε λίγο στον παππού - πίσω στις Συρακούσες -  
 έφτασε το μαντάτο: πως κλέψαν το ένα παιδί,
- 40 πέθανε κι ο πατέρας, - άλλαξε ο πάππος τ' όνομα  
 στο άλλο δίδυμο εγγόνι:  
 απ' τη μεγάλη αγάπη δηλαδή για το κλεμμένο αγόρι,  
 το όνομά του έδωσε σ' αυτό που ζούσε σπίτι,  
 "βαφτίζοντάς" το Μέναιχμο κι εκείνο:  
 όπως λεγότανε ακριβώς κι ο ίδιος ο παππούς!
- 45 (Εύκολα εγώ τό 'νομα αυτό θυμάμαι, καθώς πολλές  
 φορές άκουσα με δυνατή φωνή να ψάχνουν το παιδί ).  
 Για να μην μπλέξετε λοιπόν μετά από λίγη ώρα,  
 θέλω από τώρα να σας πω, εκ των προτέρων, ότι  
 τα δύο δίδυμα παιδιά έχουν το ίδιο όνομα...
- <Μα> τώρα πρέπει με τα πόδια μου - τα "πόδια" δηλαδή  
 των στίχων - να πάω πίσω στην Επιδάμνο ,
- 50 για να σας πω με τη σειρά και κάθε λεπτομέρεια  
 του έργου ετούτου τη συνέχεια... Αν κάποιος σας  
 έχει για την Επιδάμνο καμιά παραγγελία,  
 ας μη διστάσει να την 'πει αμέσως:  
 αρκεί να θυμηθεί μαζί να δώσει και το χρήμα!  
 Γιατί αν δε δώσει τα λεφτά, τον κόπο του θα χάσει...



55 Μα κι όποιος δώσει „δυο φορές τον κόπο του  
θα χάσει <μαζί με τα λεφτά του>...

Καιρός ωστόσο απ' όπου έφυγα εκεί να επιστρέψω  
και σ' ένα μέρος να σταθώ...

Ο τύπος που σας έλεγα πριν λίγο, αυτός απ' την Επίδαμνο,  
καθώς, εξόν τα πλούτη του, άλλα παιδιά δεν είχε,  
60 επίσημα υιοθέτησε το αγόρι που είχε αρπάξει,  
γυναίκα τού 'δωσε πολύφερνη και κληρονόμο του  
μοναδικό τον έκανε σαν πέθανε... Πηγαίνοντας,  
μαθές, μια μέρα στα χωράφια, μέσα σε καταιγίδα,  
θέλησε να διαβεί - λίγο έξω από την πόλη -  
ένα ορμητικό ποτάμι... Το φουσκωμένο ρέμα  
65 άρπαξε <το λωπόν> του άρπαγα τα πόδια,  
στέλνοντας στον αγύριστο τον τύπο, και χάρισε  
στο δίδυμο τ' αμέτρητά του πλούτη...

Ο τελευταίος κάθεται σ' εκείνο εκεί το σπίτι.

Ο άλλος τώρα δίδυμος, που ζει στις Συρακούσες,  
70 σήμερα φτάνει στην Επίδαμνο, παρέα με το δούλο του,  
αναζητώντας <πάντοτε> να βρεί τον αδελφό του...

Κι όσο το έργο μας ετούτο θα κρατήσει,  
η πόλη αυτή η Επίδαμνος θε να 'ναι!

Μα άλλη πόλη θα γενεί το έργο σαν αλλάξει.

Το ίδιο αλλάζουνε και των ηθοποιών οι ρόλοι:

75 Έτσι, εδώ διαμένει τη μία κάποιος μαστροπός,  
την άλλη ένας νεαρός, την άλλη κάποιος γέρος  
ή ένας φουκαράς, ένας ζητιάνος, ή κάποιος βασιλιάς,  
ένas παράσιτος, ή ένας τσαρλατάνος...



## ΠΡΩΤΗ ΠΡΑΞΗ

## Σκηνή Ι

(Μονόλογος του παράσιτου ΠΕΝΙΚΟΥΛΟΥ ή ΒΟΥΡΤΣΑΣ)

- Οι νεαροί μου κόλλησαν το παρατσούκλι ο... Βούρτσας!  
 Κι αυτό γιατί έτσι και στρωθώ στο φαγητό, ...σκουπίζω το τραπέζι...  
 Όσοι αιχμαλώτους δένουνε με <κρίκους κι> αλυσίδες  
 80 ή όσοι βάνουνε πεδούκλια στους δούλους που το σκάνε,  
 Οαρχώ πως κάνουνε την πιο μεγάλη ανοησία!  
 Γιατί αν στου φουκαριά τη συμφορά προσθέσεις  
 κι άλλη συμφορά, μόνο την όρεξη του ανξάνεις  
 να "σου τη φέρει" σίγουρα κι ο ίδιος να το σκάσει...  
 Αφού <το ξέρουμε καλά> πως βρίσκουν πάντα τρόπο  
 85 να βγουν απ' τα δεσμά, πότε λιμάροντας το σιδερένιο κρίκο  
 ή το καρφί τινάζοντας πέρα μ' ένα λιθάρι.  
 Χαμένος κόπος είναι αυτά! Αυτόν που θα 'θελες  
 σίγουρα να κρατήσεις, ποτέ να μη σου φύγει,  
 με φαγητό και με πιωτόπρέπει να τότε δέσεις...  
 Σφιχτόδεσε το στόμα του κοντά σ' ένα τραπέζι  
 γεμάτο <λιχουδιές λαχταριστές>!  
 90 Όσο του δίνεις καθημερινά πιωτό και φαγητό,  
 να τρώει αυτός μέχρι σκασμού, ποτέ του, μα τον  
 Π ο λ υ δ ε ύ κ η , δεν πρόκειται να φύγει, ακόμη κι αν  
 τον κυνηγάει... για φόνο η αστινομία!...  
 Είκολα θα τότε κρατάς, όσο θα τον δένεις με τέτοιες  
 αλυσίδες, αφού αυτά που λες τα γαστρονομικά  
 δεσμά είναι "πολύ πολύ" ελαστικά:  
 95 Όσο τα πιάτα απλόχερα απλώνονται μπροστά σου,  
 τόσο σφιχτότερα σε δένουνε κοντά τους!...  
 Σήμερα το λοιπόν, πηγαίνο εδώ στον Μέναιχμο,  
 που από καιρό στις διαταγές του είμαι "ταγμένος".  
 Και πάω μετά χαράς, για να μ' αλυσοδέσει!  
 Γιατί αυτός, <ματάκια μου, στα τραπεζώματά του>  
 δεν τρέφει απλά <τους καλεσμένους του>, αλλά  
 τους μοσχοτρέφει <- τί λέω; -> τους... ανασταίνει!





Ούτε γιατρός θα μπόραγε στην "τέχνη" αυτή  
 100 να παραβγεί μαζί του!... Τέτοιος είν' ο λεβέντης μου!  
 Γερό "πιρούνι" ο ίδιος, στους φίλους πάντα δίνει  
 "πασχαλινά" τσιμπούσια. Φορτώνει τόσο τα τραπέζια του,  
 σωρεύει έτσι τις πιατέλες του, που πρέπει όρθιος να σταθείς  
 επάνω στο κλινάρι, αν θέλεις κάτι να γευτείς  
 απ' την κορφή της στίβας...Μα εδώ και κάμποσο καιρό  
 σταμάτησα τις βίζιτες: κλείστηκα στη μπαράγκα μου  
 105 με ακριβή παρέα. Α! Όλα κι όλα: <είμαι πολύ εκλεκτικός>:  
 δε βάζω εγώ στο στόμα μου κι ούτε ποτέ αγοράζω  
 παρ' ό,τι ακριβότερο κυκλοφορεί στην πιάτσα!...  
 <Μα> έγινε και τούτο: τα ακριβα μου πιάτα  
 που αράδιαζα μπροστά μου, <αφήσαν το τραπέζι μου>,  
 και γίναν λιποτάχτες. <Κι έτσι> τώρα σ' αυτόν εδώ  
 πηγαίνω βίζιτα... Μα βλέπω, ανοίγει η πόρτα του...  
 Να τος! λοιπόν, ο Μέναιχμος, αυτοπροσώπως,  
 έρχεται προς τα έξω.

## Σκηνή II

(Ο ΜΕΝΑΙΧΜΟΣ I και ο παράσιτος ΒΟΥΡΤΣΑΣ)

### ΜΕΝΑΙΧΜΟΣ I

(Από το άνοιγμα της πόρτας απευθύνεται δήθεν έξαλλος στη γυναίκα του που βρίσκεται μέσα στο σπίτι):

110 Κακιά αν δεν ήσουν κι ανόητη, παράφορη κι ανιποχώρητη,  
 ό,τι θα έβλεπες να το μισεί ό αντρας σου, και σύ θα το μισούσες...  
 Μα αν από εδώ κι εμπρός - ύστερα απ' ό, τι έκανες -  
 τα ίδια ξανακάνεις, στο λόγο της τιμής μου, στο σπίτι  
 του πατέρα σου θα πας χωρίς πια αντρα!... <Άλλο δεν πάει πια! >  
 Κάθε που πρόκειται να βγω, ψαχνεις να μ' εμποδίσεις!  
 Συνέχει πίσω με καλείς, για να με ανακρίνεις:  
 115 <τη μια ζητάς να πληροφορηθείς> για πού τό βάζω,...  
 τι πρόκειται να κάνω,... ή ποια δουλειά έχω να τελειώσω,...  
 τί θέλω ν' αγοράσω; <Και σαν γυρίσω ύστερα>, τί έφερα  
 ή τί έκανα κατά την έξοδό μου! Γυναίκα εγώ παντρεύτηκα



ή σκέτον... "αστινόμο";... Έτσι που αναγκάζομαι να δίνω αναφορά με κάθε λεπτομέρεια: τι έκανα, τι κάνω;...

<Ααα! Για να σου πω, κυρά μου>, σαν να σε παραχάιδεψα θαρρώ!... Γι' αυτό και τώρα θα σου 'πω, τί πρόκειται να κάνω.

- 120 Απ' τη στιγμή που απλόχερα σου έχω εξασφαλίσει δούλες, φαί, μαλλί, χρυσαφικά και ρούχα πορφυρένια - να μή σου λείπει τίποτα -, αν είσαι "στα καλά σου", τα μέτρα σου θα πάρεις κακό να μη σε βρει!... Θα πάψεις πια τον άντρα να τον κατασκοπεύεις... Και κάτι ακόμη: για να μην πάει χαμένος εντελώς αυτός ο... ζήλος της κατασκοπείας σου, θα πάω σήμερα σε μια κοκότα και θα τη βγάλω έξω μαζί να γευματίσουμε σε κανά ταβερνάκι...

**ΒΟΥΡΤΣΑΣ** (Κατα μέρος):

- 125 Αυτός εκεί ο "τύπος" φαίνεται ν' απειλεί τάχα τη σύζυγό του, <μα στην πραγματικότητα> η απειλή του ΕΜΕΝΑΝΕ στοχεύει. Τι αν φάει έξω σήμερα, ΕΜΕΝΑΝΕ και όχι τη συμβία του σίγουρα εκδικείται!

**ΜΕΝ** (Βλέποντας πως η γυναίκα του δεν τον ακολουθεί και πως έκλεισε πια την πόρτα): Γιούχου!...

Με τις βρωμιές μου, μα τον Ηρακλή, κατάφερα επιτέλους να διώξω τη γυναίκα μου μακριά από την πόρτα... <Μα>, πού είναι τώρα όλοι τους; Οι... παντρεμένοι, <εννοώ>, που έχουνε μπλεξίματα με δεύτερη γυναίκα;... Γιατί αργούν να 'ρθούν... "βραβείο" να μου δώσουν;... Και τα συγχαρητήριά τους σ' έναν... γενναίο εραστή! (Και δείχνοντας στους θεατές, κριμμένο κάτω από τη δικιά του καπαρντίνα ένα γυναικείο πανοφόρι εμπιστευτικά):

- 130 Το πανοφόρι αυτό που βλέπετε πάνω μου να φορώ, μέσα απ' τό σπίτι τό 'κλεψ' πριν λίγο, απ' τη γυναίκα μου: πεσκέσι το πηγαίνω στην Κοκότα μου!... Σε τέτοιες περιπτώσεις έξυπνα πρέπει να γελάς τον πονηρό τον φύλακα! Ωραίο κόλπο κι έξυπνο!... Πολύ χαριτωμένο!... Με μαστοριά στημένο!... ΖΗΜΙΑ δική μου <φυσικά> που απ' την... ΚΑΚΙΑ συμβία μου έκλεψα αυτό εδώ, για να το δώσω στη... "ΖΗΜΙΑ" μου. Απ' τους εχθρούς μου το άρπαξα... λαφυρο για τους φίλους...





**ΜΕΝ. Ι.** Το "φουστανάκι" αυτό που βλέπετε πάνω μου να φορώ,  
μέσ' απ' το σπίτι τό 'κλεψα πριν λίγο: απ' τη γυναίκα μου,  
για να το πάω πεσκέσι στη Κοκότα μου... (στ. 130)





**ΜΕΝ ΠΑ**θάνατοι Θεοί! Σε ποιον ποτέ θνητό και μέσα σε μια μέρα  
δώσατε πλιότερη κι ανέλιπστη ευτυχία! (στ. 473-475)



**BOY** (Πετάγεται ξαφνικά):

135 **E!** Παλικάρι μου! Μπας κι έχει και για μας κάνα μικρό μερίδιο στα λάφυρα, που λές;

**MEN** (Που δεν τον έχει δει ακόμη καλά):

Πωπώ, καταστροφή!... Έπεσα, <φαίνεται>,... σ' ενέδρα !

**BOY** Τι λες! Περίπολο είμαι φιλική, καθόλου μη φοβάσαι!

**MEN** "Τίς εἶ;" **BOY** Εγώ είμαι, <κοίταξέ με>. **MEN** (ανακοιφισμένος βαθιά): Καλώς την "ευτυχία μου"! Καλώς την "εικαιρία μου"!.. Γεια σου. **BOY** Γειά σου και σένα.

**MEN** Τί κάνεις; **BOY** Το χέρι σφίγγω το δεξί του φύλακα άγγελού μου! **MEN** Σε πιο κατάλληλη στιγμή να μ' εύρεις

δεν γινόταν! **BOY** (Καμαρώνοντας): <Αφού με ξέρεις

140 **δα καλά>**... Έτσι το συνηθίζω Καθε επίκαιρη στιγμή στα δάχτυλα την παίζω. **MEN** Τί θά 'λεγες να σου 'δειχνα ένα ακριβό... "αριστούργημα"; **BOY** (Έχοντας πάντα το νου του στο φαί) Πως είναι ο ...μάγειρας που τό 'χει μαγειρέψει; Αν κάποιου λάθος έκανε, αμέσως θα το βρω, σαν ρίζο μια ματιά <έστο και>... στ' αποφάγαι.

**MEN** (Με σπνομοτικό και περιπαιχτικό σινάμα ύφος): Σού 'τυχε άραγε ποτέ να δεις καμιά τοιχογραφία, όπου ο Δίας -αετός τον Γανυμήδη αρπάξει;... Τον Άδωνη να κλέβει η Αφροδίτη;

145 **BOY** Ούοιουου! Πολλές φορές. Μα εμένα τί με "κόβουνε" αυτές οι ζωγραφίες σου; **MEN** (Ανοίγοντας την καπαρντίνα του):

Για κοίταξέ με λίγο!... Μήπως σου φέρνω τίποτα στο νου που...

να μου μοιάζει; **BOY** (Γελώντας ασιγηκράτητα): Τί... παρδαλιά πλουμιά είναι αυτά; **MEN** Ααα! Πρέπει να το παραδεχτείς:

άντρας ΚΟΜΨΟΤΕΡΟΣ στον κόσμο δεν υπάρχει. **BOY** (Απότομα, αλλάζοντας θέμα): <Καλά, καλά>!... Πού πρόκειται να φάμε;

**MEN** (Ενοχλημένος φανερά): Να λες μονάχα αυτό που σε προστάζω.

**BOY** Εντάξει... ΑΡΧΙ-ΚΟΜΨΟΤΑΤΕ! **MEN** Θά θελες νά προσθέσεις εδώ κάτι δικό σου ακόμα; **BOY**...Και ΑΡΧΙ-ΑΣΤΕΙΟΤΑΤΕ!

150 **MEN** Συνέχισε, προχώρα... **BOY** Όχι, δεν πρόκειται, <ναι> μα τον Ηρακλή, εγώ να συνεχίσω, αν δεν μου πεις το λόγο. Με την κυρά σου μάλλονες <πριν λίγο>, γι' αυτό καλύτερα "τα μέτρα μου" να παίρνω. από σένα. **MEN** (Εμπιστευτικά):



- <Τί θά 'λεγες>, κρυφά 'πο τη γυναίκα μου, να στήναμε μια νεκρική πυρά, να κάψουμε τη μέρα μας; **BOY** Άντε, μπράβο λοιπόν, που μίλησες σοστά!... Ν' ανάψω κιόλας
- 155 τη φωτιά;... Η μέρα κιόλας μισοπέθαινε! Ήρθε το μεσημέρι!  
**MEN** Τον εαυτό σου μόνος σου καθυστερείς το λόγο σιν μου κόβεις. **BOY** Το μάτι βγάλε μου, στα πόδια μου να πέσει, αν μια λεξούλα, Μέναιχμε, περίσσια ξεφουρνίσω πέρα από αυτό που εσύ θα μου ζητήσεις. **MEN** Από την πόρτα αυτού που βρίσκεσαι, για έλα πιο κοντά μου. **BOY** Έγινε. *(Και κάνει ένα-δυο βήματα).* **MEN** Για έλα λίγο ακόμη προς τα εδώ. **BOY** Αφού το θες, ας γίνει *(Κάνει δυο βήματα ακόμη).* **MEN** Κοντά μου κι άλλο έλα, γρήγορα. Όσο μπορείς πιο μακριά απ' τη φολιά αυτής της... "λάμιας" *(ενώ κοιτάζει συνεχώς πίσω από την πλάτη του).* **BOY** *(ειρωνικά):* Στ' αλήθεια,
- 160 μα τον Πολυδέυκη, αν έτρεχες σε ιππόδρομο, ωραίως... τζόκει... Θα ήσουν! **MEN** *(πειραγμένος):* Γιατί το λες αυτό; **BOY** Συνέχεια πίσω σου κοιτάς, μην έρχεται από εκεί η κυρά σου. **MEN** Μα, τί 'ναι αυτά που λες; **BOY** Εγώωω;... Τίποτα "περισσότερο" απ' ό,τι θες ν' ακούσεις. **MEN** *(Αλλάζοντας θέμα, με παιχνιδιάρικο ύφος):* <Για πές μου τώρα>: Τι λες, θα τα κατ'αφες να 'βρεις, σιν... τί 'ναι κάποιω "κατιτίς", αν τύχαινε η μήτη σου λίγο να το μυρίσει; **BOY** Ακόμα κι αν
- 165 κοιβάλαγες εδώ τον μάντεον της Ρώμης όλο το συνάφι, στο λόγο μου, καλύτερη απάντηση δέ θά 'παιρνες απ' τη δική μου. **MEN** *(προσφέροντας την άκρη από το πανοφόρι της γυναίκας του):* Εμπρός λοιπόν, για μύρισε την κάπα που φοράω;... *(ο Βούρτσας πλησιάζει και σκίβει).* Τί σου μυρίζει;... *(κι ενώ ο Βούρτσας αποτραφιέται)* Μπα! Τραβάς τη μήτη σου! **BOY** Φρόνιμο είναι και σωστό <πάντα> κανείς του να μυρίζει από ψηλά ένα γυναίκειο ρούχο. Αφού απ' το μέρος που κρατάς, η μυροδιά της απλυσιάς τη μήτη μου... "αφροσταίνει"... **MEN** Καλά λοιπόν!... Μύρισε τότε, Βούρτσα, από δώ *(Και του δίνει να μυρίσει μια ακρη, από το πάνω μέρος του μαντό. Ο Βούρτσας πλησιάζει, μυρίζει κι αποτραφιέται πάλι... διακριτικά)* Με τί λεπτότητα δείχνεις τη σιχαμάρα σου! **BOY** "Θαρρό πως έχω.. το δικαίωμα!"
- 170 **MEN** Λοιπόν, τί λες;... Τί σου μυρίζει; Πές μου. **BOY**. ΚΛΕΨΙΑ, "ΒΡΟΜΟΔΟΥΛΕΙΑ", ΤΣΙΜΠΟΥΣΙ. **MEN** Έπεσες διάνα, μα



- την πίστη μου! Απ' την κυρά μου ΤΟ 'ΚΛΕΨΑ, στην "ΠΑΣΤΡΙΚΙΑ" το πάω, που μένει εδώ δίπλα... Την ξέρεις την... Ερωτιάδα... Και θα της 'πω για μας τους τρεις: εμένανε, εσένανε κι αυτήν, ΤΡΑΠΕΖΙ να ετοιμάσει. **ΒΟΥ**. Μπράβο! **ΜΕΝ** Κι ύστερα, ως αύριο
- 175 το πρωί, ώσπου να βγει ο Α υ γ ε ρ ι ν ό ς, θα πίνουμε ασταμάτητα. **ΒΟΥ** Και πάλι μπράβο σου! Τά 'πες χωρίς περιστροφές... Μπορώ την πόρτα κι όλας να χτυπήσω; **ΜΕΝ** Χτύπα... (Καθώς όμως βλέπει τον παράσιτο να πηγαίνει ορμητικά πάνω στη πόρτα): 'Η μαλλον στάσου. **ΒΟΥ** Αμάν!... <Μ' αυτό που μόλις είπες>, το φαγοπότι έστειλες πίσω... οχτακόσια μέτρα. **ΜΕΝ** (τρυφερά): Χτύπα... απαλά! **ΒΟΥ** (ειρωνικά): Μπα, φοβάσαι, βλέπω, η πόρτα της μην είναι σαν κεραμικό απ' τη Σάμο <και... θρήψαλα γενεί>!... (Συνεχίζει
- 180 ορμητικά το δρόμο του). **ΜΕΝ** (Απελπισμένα): Στάσου! Για το θεό, περίμενε, θερμά σε ικετεύω! Να την! Προβάλλει η ΑΦΕΝΤΙΑ της... (Καταγοητευμένος): Ω! Για δες λίγο τον ήλιο: το φως του ΠΩΣ σκοτείνιασε μπρος στη δική της λάμψη!

### Σκηνή III

(Η εταίρα **ΕΡΩΤΙΑΔΑ**, ο παράσιτος **ΒΟΥΡΤΣΑΣ**, ο **ΜΕΝΑΙΧΜΟΣ I**)

- ΕΡΩΤΙΑΔΑ** (Μελιστάλαχτα): Ψυχούλα μου, γλυκέ μου Μέναιχμε, σε χαιρετώ. **ΒΟΥ** (Με παράπονο): Και μένα;... Γιατί όχι; **ΕΡΩ** Μα εσύ για μένα περισσεύεις. **ΒΟΥ** (Κατά μέρος): Αυτό το λένε στο στρατό, για τις ρεζέρβες κάθε λεγεώνας! **ΜΕΝ** Θά 'θελα σήμερα στο σπίτι σου
- 185 μια "μάχη" να ετοιμάσουν! **ΕΡΩ** Σήμερα θε να γίνει. **ΜΕΝ** Στη μάχη αυτή εγώ κι ο φίλος μου θα παραβγούμε στο πιωτό: κι όποιος φανεί καλύτερος "λεβέντης" στο ποτήρι, θά 'ναι για σένα σήμερα ΑΥΤΟΣ... η λεγεώνα σου, ΑΥΤΟΣ... ο εκλεκτός σου... Εσύ θα κρίνεις δηλ. με ΠΟΙΟΝ από τους δυό μας τη νύχτα θα περάσεις. (Και συνεχίζει όλο τρυφερότητα):
- Αχ! Γλύκα, νά 'ξερες, κάθε που σ' αντικρίζω, το ΠΟΣΟ τη γυναίκα μου νιώθω να τη μισώ!...
- 190 **ΕΡΩ** (Καθώς το μάτι της... έκοψε κι όλας το κλεμμένο πανοφύρι): <Ωστόσο> δεν μπορείς στο μεταξύ να μη φοράς κάποιον δικό της ρούχο... Τί είναι αυτό; **ΜΕΝ** (στάζοντας μέλι): Δικά σου... λάφυρα,



- κλεμμένα απ' τη γυναίκα μου, <μοσχο>τριαντάφυλλό μου.  
**ΕΡΩ** Εύκολα ΕΣΥ, απ' όσους με πολιορκούν, όλους μαζί τους  
 ξεπερνάς και δίκαια κρατάς την πρώτη θέση στην καρδιά μου.  
**ΒΟΥ** (Κατά μέρος). Τη βρόμα!... <Για δές τηνε>: είν' όλο γαλιφιές,  
 όσο το μάτι της "καρφώνει" αυτό που 'ναι ν' αρπάξει... Γιατί αν,  
 κυρά μου, αληθινά εσύ τον αγαπούσες, τη "μύτη" κι όλες έπρεπε -  
 195 δαιγκώνοντας - να τού 'χεις ξεκολλήσει!... **ΜΕΝ** (Βγάζοντας και  
 δίνοντας στον παράσιτο το δικό του μανδύα): Για κράτα αυτό,  
 βρέ Βούρτσα. Να ξεντυθώ τα... λάφυρα, που 'κανα "τάμα"  
 <στο... κορίτσι>. **ΒΟΥ** Φέρ' το... Όμως πολύ θα τό 'θελα, να,  
 μα τον Ηρακλή, έτσι ντυμένος που είσαι. "να 'ρχνες"  
 τώρα ένα χορό! **ΜΕΝ** Χορό εγώ;... Δεν είσαι στα καλά σου!  
**ΒΟΥ** Εγώ για εσύ;... Μα αν δεν πρόκειται... να σύρεις  
 το χορό, βγάλτο λοιπόν, <τί καρτερείς>; **ΜΕΝ** (Στην Ερωτιάδα,  
 όλος έξαψη): Νά 'ξερες με τί κίντινο το πήρα αυτό πριν λίγο,  
 200 κρυφά 'πό τη γυναίκα μου! Κατά την ταπεινή μου γνώμη,  
 ο Ηρακλής παλιά δεν πρέπει ν' αρπάξει με ρίσκο μεγαλύτερο  
 τη ζώνη τς Ιππολύτης. (Στη εταίρα): Παρ' το!... <Δικό σου πια...  
 Χαλάλι σου>! Αφού μονάχα εσύ μου κάνεις πάντα το χατίρι.  
**ΕΡΩ** <Αυτό θα πει σεβντάς!... Αυτά είναι "αισθήματα">!...  
 Παρόμοια θα 'πρεπε να τρέφονε όλοι οι καλοί εραστές.  
**ΒΟΥ** (κατά μέρος): Αυτοί που φυσικά "έχουν κακιά φαγούρα"  
 στην ψάθα να βρεθούνε... **ΜΕΝ** Τέσσερες μνες μου στοίχισε,  
 205 για να το αγοράσω δώρο για τη γυναίκα μου, εδώ και ένα χρόνο.  
**ΒΟΥ** (Κατά μέρος): Τέσσερες μνες χαθήκανε, - καμιά αμφιβολία -  
 τη "σούμα" σαν θα κάνεις. **ΜΕΝ** Ξέρεις τι θά 'θελα πολύ να μου  
 ετοιμάσεις; **ΕΡΩ** Το ξέρω: και <γι' αυτό> την κάθε επιθυμία σου  
 εγώ θα εκτελέσω.  
**ΜΕΝ** Δώσε λοιπόν στον μάγειρα αμέσως εντολή,  
 ένα τραπέζι πλούσιο για μας τους τρεις <ευθύς>  
 να ετοιμάσει... <Πές του να τρέξει γρήγορα> και κάποια  
 ωραία λιχουδιά 'π' την αγορά να φέρει.  
 210 νεφρά ή γλικάδια γουρουνίσια... Λαρδί και χοιρομέρι.  
 Μυαλά, κεφάλια χοιρινά... Και άλλα τέτοια "μεζεδάκια"  
 που σαν τ' απλώσουν αχνιστά μπροστά μου στο τραπέζι,  
 η πείνα μου σαν γερακιού στα σοφικά θεριεύει. Άντε,  
 λοιπόν, και γρήγορα... **ΕΡΩ** Εντάξει, μα τον Κάστορα.





**MEN** <Στο μεταξύ> εμείς πηγαίνουμε στην αγορά,  
 <να κάνουμε μια βόλτα>... Θα 'ρθούμε <πάντως> γρήγορα.  
 Και ώσπου να ψηθούμε, την ώρα θα σκοτώνουμε βρέχοντας  
 215 το λαγύγγι μας με κάνα ποτηράκι. **ΕΡΩ** Όποτε θέλεις γύρνα...  
 Θα τά 'βρεις όλα έτοιμα. **MEN** Κοίτα μονάχα να βιαστείς.  
 (Και γυρνώντας στον παράσιτο): Εσύ ακολούθησέ με (Φεύγει).  
**ΒΟΥ** Σ' ακολουθώ. Και, μα τον Ηρακλή, από τα μάτια μου  
 στιγμή δε θα σ' αφήσω. Σήμερα ειδικά, αν ήταν να σε χάσω,  
 τίποτα δεν θα μπόραγε να με παρηγορήσει: ούτε τα πλούτη των  
 θεών! Τα πλούτη όλου του κόσμου! (Φεύγει κι αυτός).  
**ΕΡΩ** (πλησιάζοντας στην πόρτα του σπιτιού της):  
 Ε! Σεις που είστε μέσα!... Φωνάξτε μου το μάγειρα  
 τον Κύλινδρο, να 'ρθεί αμέσως έξω.

#### Σκηνή IV

(*Η ΕΡΩΤΙΑΔΑ, ο ΚΥΑΙΝΔΡΟΣ*)

**ΕΡΩ** Να το καλάθι σου. Πάρε και τα λεφτά (μετρώντας): ένα... δύο...  
 220 τρία... "δίδραχμα". **ΚΥ** Τα πήρα. **ΕΡΩ** Τρέξε και φέρε γρήγορα  
 τα ψώνια... Κοίτα να δεις, τί θά 'φτανε να φάνε τρεις νομάτοι...  
 Να μη μας λείψει τίποτα ούτε και να περσέψει. **ΚΥ** <Και δεν μου λες>,  
 Τί είδους άνθρωποι θά 'ναι οι καλεσμένοι σου; **ΕΡΩ** Εγώ,  
 ο Μέναιχος και ο παράσιτός του. **ΚΥ** Μα αυτοί που λες,  
 κάνουνε κι όλας για... δέκα νοματαίους, αφού ο παράσιτος,  
 στο τάκα τάκα για... οχτώ "περιδρομαίξει". **ΕΡΩ** Εγώ σου είπα μόνο  
 τα πρόσωπα που θά 'ρθουν για τιμπούσι. Τα υπόλοιπα είναι  
 225 δουλειά δική σου. **ΚΥ** Καλά, καλά... Ψήθηκαν κι όλας! Πές τους  
 να 'ρθούν, να πάρουν θέση στο τραπέζι. **ΕΡΩ** Κοίτα μονάχα  
 σύντομα εδώ να επιστρέψεις. **ΚΥ** Στο πί και φί θε νά 'μαι πίσω.



## ΠΡΑΞΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

## Σκηνή Ι

## (Ο ΜΕΝΑΙΧΜΟΣ ΙΙ, Ο ΜΕΣΣΗΝΙΩΝ)

- ΜΕΝ** Για τους θαλασσινούς καμιά χαρά τρανότερη δεν είναι, **Μεσσηνίων**, απ' όταν αντικρύζουμε μακριά - μέσα απ' το πέλαγο - στεριά. **ΜΕΣ** <Κι όμως> υπάρχει μια τρανότερη χαρά - ψέματα δεν θα πώ - σαν, φτάνοντας, θωρείς τη γη που ήταν κάποτε δική σου. Μα πές μου σε παρακαλώ, για ποιό σκοπό, <επιτέλους>, φτάνουμε
- 230 τώρα στην **Επίδαμνο**;... Η μήπως, σαν τη θάλασσα, φέρνουμε γύρα τα νησιά, χωρίς ν' αφήσουμε κανένα;
- ΜΕΝ** <Αφού το ξέρεις δα!> Το δίδυμο αδελφάκι μου γυρεύουμε να βρούμε. **ΜΕΣ** Και πότε λες να πάψουμε να τον αναζητούμε; Έξι χρονάκια κλείσανε, αφότου ξεκινήσαμε αυτήν την ιστορία... Τους **Ίστρους** και τους **Ισπανούς**, τους **Μασσαλούς**, μα και
- 235 τους **Ιλλυρούς**, την **Αδριατική** ως πάνω και τη **Μεγάλη Ελλάδα**, της **Ιταλίας** τις ακτές, όλες τους μία μία, - παντού όπου φτάνει η θάλασσα -, έχουμε περιτρέξει... Βελόνι αν ψάχναμε, από καιρό, θα ρρώ, θα τό 'χαμε εύρει, αρκεί να ήτανε καιπου στον πάνω κόσμο... Σε ζωντανούς ανάμεσα ψάχνουμε - <σίγουρα> - για έναν
- 240 πεθαμένο. Τι αν ζούσε ακόμα εκείνος, θά 'χαμε πέσει πάνω του εδώ και τόσα χρόνια. **ΜΕΝ** Λοιπόν αυτόν κι εγώ γυρεύω!... Αυτόν που θα μου πεί στα σίγουρα πως ξέρει ότι είναι πεθαμένος: μετά κι εγώ θα πάψω
- 245 πλέον να τον ψάχνω... Αλλιώς, όσο είμαι ζωντανός, δεν πρόκειται ποτέ να σταματήσω να τον αναζητώ... Αααχ! Εγώ μονάχα ξέρω, πόσο η καρδούλα μου γι' αυτόν πολύ πονάει... **ΜΕΣ** Στα βούρλα ψάχνεις κόμπους!... Για δεν γυρίζουμε από δω στο σπίτι μας; Εκτός κι αν πρόκειται να γράψουμε οδηγούς για τους... τουρίστες.
- ΜΕΝ** (Θιμομένη): Ααα!... <Για να σου 'πω λιγάκι>:



- Ό,τι σου λέν, πρόθυμα να το κάνεις, κι ό,τι σου δίνουνε  
να φας, στο στόμα να το βάζεις, αν θες το ξύλο ν' αποφύγεις.
- 250 Μή μου "πολυφορτώνεσαι"!...Ποτέ δεν πρόκειται αυτό  
να γίνει, όπως θα τό 'θελες εσύ. **ΜΕΣ** (Κατά μέρος): Άρπα  
την τώρα!... Ο τελευταίος λόγος του.πως είμαι δούλος  
μου θυμίζει... Με λίγα λόγια, πράγματι. αδύνατον περσότερα  
να πεί... Παρ' όλα αυτά, δεν το μπορώ να κρατηθώ,  
θέλω να του μιλήσω. (Στον Μέναιχμο II, πιο δυνατά):  
- Ε! Μέναιχμε!... Μ' ακούς;... Σαν ρίχνω τη ματιά μου
- 255 στο πουγγί, ναι, μα τον Ηρακλή, πολύ ελαφρύ  
το βρίσκω... Σίγουρα, μα την πίστη μου, αν δε γυρίσεις  
σπίτι σου αμέσως, πικρά θα αναστενάξεις, σαν δε σου μείνει  
τάλιρο τον αδερφό σου ψάχνοντας να βρείς... Γιατί,  
η πόλη πού 'ρθαμε.είναι το... κάτι άλλο!... Σ' αυτό το  
ΖΗΜΙΟΧΩΡΙ, στην πόλη της Επίδαμνος, θα βρείς  
τους πιο καλούς γλεντζέδες... Τα πιο γερά ποτήρια...
- 260 Εδώ μαζεύτηκαν... όλοι οι απατεώνες ,... κι όλοι οι  
καταφερτζήδες!... Κι οι "παστροκιές" να δείς! Πιο επι-  
κίνδυνες στο "τύλιγμα" δε θά 'βρεις πουθενά. Γι' αυτό  
και είπανε την πόλη αυτή ΕΠΙΔΑΜΝΟ, <ναι, σκέτο  
ΖΗΜΙΟΧΩΡΙ>, αφού στα σίγουρα κανείς.δεν φεύγει  
από δω.. χωρίς ΖΗΜΙΑ να έχει πάθει...
- 265 **ΜΕΝ** Απ' όσα λες, τα μέτρα μου θα πάρω. Γι' αυτό...  
για δός μου το πουγγί. **ΜΕΣ** Τί να το κάνεις; **ΜΕΝ** Από  
τα λόγια σου, πρέπει να σε φοβάμαι πλέον. **ΜΕΣ** Να με  
φοβάσαι;... Για ποιο λόγο; **ΜΕΝ** Μη και μου κάνεις στην  
ΕΠΙΔΑΜΝΟ καμιά ΖΗΜΙΑ μεγάλη... Είσαι μεγάλος γυναικάς...  
Κι εγώ θυμώνω αμέσως! Τα νεύρα δεν ελέγχω... Σαν θα 'χω
- 270 όμως τα λεφτά ΕΓΩ, θα τα προλάβω όλα: κι εσένα απ' τον  
κατήφορο κι εμένα απ' το θυμό μου. **ΜΕΣ** Πάρτα και φύλαξέ τα.  
Πολύ μ' ανακουφίζεις.

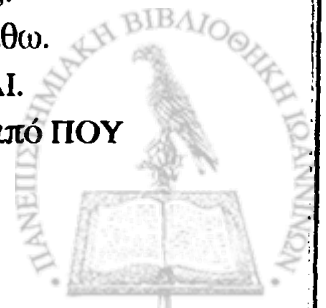
## Σκηνή II

(Ο ΚΥΛΙΝΔΡΟΣ, Ο ΜΕΝΑΙΧΜΟΣ II, Ο ΜΕΣΣΗΝΙΩΝ)

**ΚΥΛ** Ωραία ψάνια έκανα!... Όπως τα γούσταρε η αφεντιά μου...



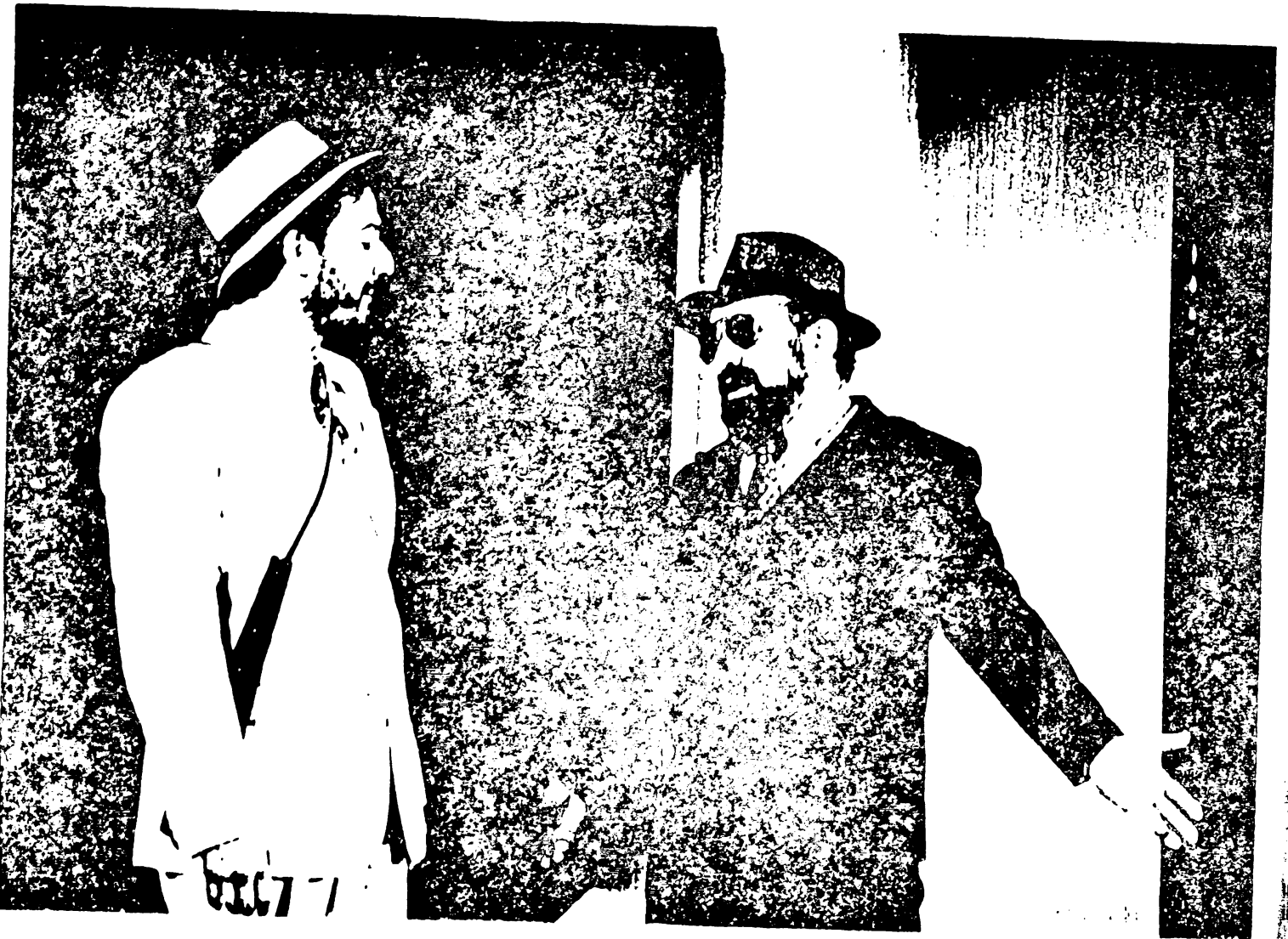
- Θα φτιάξω για τους φίλους μας ένα τραπέζι... "μούρλια"!  
*(Αλαφιαζεται όμως νομίζοντας πως βλέπει τον Μέναιχμο I):*
- 275 Μα να, βλέπω τον Μέναιχμο! Πω πώ! φτωχή μου ράχη!  
 Οι καλεσμένοι μπρος στην πόρτα μας σκοτώνουνε  
 την ώρα τους βολτάροντας...Κι εγώ ΑΡΓΑ γυρίζω  
 τα ψόνια κουβαλώντας... Θα πάω κοντά δυο λόγια  
 να τους πω. *(Πλησιάζει):* Μέναιχμε, γεια σου!  
**ΜΕΝ** *(Κοιτάζοντάς τον περίεργα):* Καλά να σ' έχουν οι θεοί!  
 - Όποιος εσύ κι αν είσαι! **ΚΥΑ** "ΟΠΟΙΟΣ εγώ κι αν είμαι";...  
 Στ' αλήθεια σοβαρολογείς;... **ΠΟΙΟΣ** είμαι εγώ δεν ξέρεις;  
**ΜΕΝ** *(Αποκρώντας πάντα):* Ναι, μα τον Ηρακλή, στ' αλήθεια  
 δεν σε ξέρω. **ΚΥΑ** *(Πιστεύοντας ότι ο Μέναιχμος αστει-*  
 280 *εύεται, αλλάζει θέμα):* Τί γίνανε οι άλλοι καλεσμένοι;  
**ΜΕΝ** Ποιούς καλεσμένους ψάχνεις; **ΚΥΑ** <Μα>... τον παράσιτό σου.  
**ΜΕΝ** Έχω κάναν παράσιτο; **ΚΥΑ** *(Κατά μέρος):* Τούτος εδώ  
 παλάβωσε στα σίγουρα. **ΜΕΣ** *(Χαμηλόφωνα, στο αντί-*  
*του Μέναιχμου):* Δες τά 'λεγα <πριν λίγο> ότι εδώ υπάρχουνε  
 οι πιο πολλοί απατεώνες! **ΜΕΝ** *(Στον μάγειρα):* Για ποιόν  
 285 παράσιτο δικό μου ψάχνεις, παλικάρι; **ΚΥΑ** Τον... Βούρτσα  
 <φυσικά>. **ΜΕΣ** <Τη βούρτσα;> Νά την! Εδώ την έχω  
 στον τορβά μου. **ΚΥΑ** *(Παίρνοντας την απάντηση του Μέναιχμου*  
*για ένα σινηθισμένο αστείο, αλλάζει πάλι θέμα):* Για το τραπέζι,  
 Μέναιχμε, σαν γρήγορα, θαρρώ, εδώ μου εκουβαλήθης... Μόλις  
 που έρχομαι τα ψόνια κουβαλώντας. **ΜΕΝ** *(Ενοχλημένος):*  
 Για πές μου, παλικάρι μου, πόσο πουλάνε εδώ, <στον τόπο σας>,...  
 τα γουρουνάκια "γάλακτος", που έχουν για θυσίες;  
**ΚΥΑ** <Μα>...δυο "δραχμές" θαρρώ... **ΜΕΝ** Πάρε από μένα  
 290 δυο "δραχμές", να πας να.σε... "διαβάσουνε" με έξοδα δικά μου!  
 Γιατί το βλέπω καθαρά, δεν είσαι "στα καλά" σου!... Αφού έναν  
 άγνωστο - εμένανε - κάθεται κι ενοχλείς, όποιος κι αν είσαι  
 ελόγου σου.  
**ΚΥΑ** Μα ΕΓΩ είμαι ο ΚΥΛΙΝΔΡΟΣ! <Ξέχασες τ' όνομά μου;>  
**ΜΕΝ** *(παίρνοντας το όνομά του για αστείο παρατσούκλι):*  
 295 Γιά ΚΥΛΙΝΤΡΟΣ γιά ΚΟΛΙΑΝΤΡΟΣ, καλύτερα να σκάσεις.  
 Ούτε ποτέ σε γνώρισα κι ούτε ποτέ μου θά 'θελα να σε μάθω.  
**ΚΥΑ** Δεν είσαι ο ΜΕΝΑΙΧΜΟΣ; **ΜΕΝ** Απ' όσο ξέρω, ΝΑΙ.  
 Σαν λογικός μιλάς, καλώντας με με τ' όνομα μου... Αλλ' από ΠΟΥ





ΒΟΥ Μπορώ την πόρτα να χτυπήσω αμέσως (στ. 176)





**ΜΕΣ** Σε ζωντανούς ανάμεσα ψάχνουμε, σίγουρα, για έναν πεθαμένο (στ. 240)



- με ξέρεις; **ΚΥΛ** ΠΟΥΘΕ σε ξέρω εγώ; **ΕΣΕΝΑΝΕ**; Που πήγες  
κι έμπλεξες με την Ερωτιάδα, τη <σεβαστή> κυρά μου,  
που μένει δίπλα σου, εδώ σ' αυτό το σπίτι; **ΜΕΝ** Για όνομα  
θεού!... Ούτε με την Ερωτιάδα σου ποτέ μου τα 'χω μπλέξει  
ούτε για σένανε, ποιός είσαι, δεν κατέχω. **ΚΥΛ** ΕΜΕΝΑΝΕ;...  
ΠΟΙΟΣ είμαι δεν κατέχεις; Εγώ, που άπειρες φορές στο σπίτι μας,  
σαν πίνεις, την κούπα σου κρασί γεμίζω; **ΜΕΣ** (Κατά μέρος):  
Τί κρίμα, που τα χέρια μου τίποτα δεν κρατάνε, του "κόπανου"  
απο 'δώ ν' ανοίξω το κεφάλι! **ΜΕΝ** (Στον Κύλινδρο, απορώντας):
- 305 **ΕΣΥ**;... Την κούπα μου;... Σε ΜΕΝΑΝΕ κρασί συχνά γεμίζεις;...  
Σε ΜΕΝΑ που ως τα σήμερα ποτέ δεν επισκέφτηκα αυτήν εδώ  
την πόλη;... Κι ούτε το πόδι μέσα της έχω ξαναπατήσει;  
**ΚΥΛ** Τ' αρνίεσαι δηλαδή; **ΜΕΝ** Και βέβαια τ' αρνιέμαι!  
**ΚΥΛ** (Ειρωνικά): <Καλά>... ΔΕΝ κάθεται σ' εκείνο εκεί το σπίτι;  
**ΜΕΝ** Φωτιά να ρίχναν οι θεοί, να κάψουν όσους μένουν  
εκεί πέρα **ΚΥΛ** (Κατά μέρος): Πάει "το έχασε" εντελώς αυτός!...  
Ακούς εκεί στο σπίτι του κατάρης να πετάει! (Δυνατά, στον Μέν.):
- 310 **Ε!** Μέναιχμε!... Μ' ακούς; **ΜΕΝ** Τί θέλεις πάλι; **ΚΥΛ** Αν θες  
τη συμβουλή μου: τις δυο "δραχμές" που ήθελες πριν λίγο  
να μου δώσεις, καλά θα έκανες μ' αυτές να πας για σένα  
ν' αγοράσεις το γουρουνάκι γάλακτος, που έλεγες πως κάνει
- 315 για θυσία... Αφού στα σίγουρα **ΕΣΥ** είσαι ο παλαβός  
και καταριέσαι, Μέναιχμε, τώρα τον εαυτό σου.  
**ΜΕΣ** (Κατά μέρος): Άσασα, μα τον Ηρακλή! Δεν τον αντέχω  
άλλο, στα νεύρα μου τη δίνει! **ΚΥΛ** (Προς τους θεατές):  
Τέτοια "ωραία αστεία" συχνά του αρέσει να μου κάνει. Είναι  
μεγάλος πλακατζής, αρκεί να μην τον πιάνει... το μάτι της  
γυναίκας του. (Πιο δυνατά, στον Μέν. δείχνοντας του το καλάθι  
που κοιβαλάει): Τί λες <γι' αυτά>;... (Ακόμα πιο δυνατά): **Ε!** Τί λες;...  
<Σε σένα> λέω... Αυτά εδώ που βλέπεις: τα βρίσκεις αφοκτά
- 320 για σας τους τρεις ή να ψωνίσω κι άλλα;... Για σένα, τον παράσιτο  
και την κυρία; **ΜΕΝ** (Σε έξαλλη σχεδόν κατάσταση): Μα ποιές  
κυρίες;... Ποιούς παράσιτους κάθεται κι αραδιάζεις;  
**ΜΕΣ** (Αγριεμένος κι αιτός, στον Κύλινδρο): Ποιό κρίμα σε  
παιδεύει και τού 'γινες "τσιμπούρι"; **ΚΥΛ** (Στον Μεσσηνίωνα,  
φανερά ενοχλημένος): Με σένανε εγώ δεν έχω "πάρε δώσε",  
αφού δε σε γνωρίζω. Σ' ΑΥΤΟΝ που ξέρω <μοναχά>, σ' ΑΥΤΟΝ



- 325 μιλάω. **ΜΕΣ** Θα ρρώ πως, μα τον Πολυδέκη, δεν πρέπει να 'σαι "στα καλά σου": το βλέπω καθαρά. **ΚΥΛ** (Στον Μέναιχο δείχνοντας το καλάθι του): Λοιπόν, στο πίκαι φίθα σου τα μαγειρέψω! Καθόλου δε θ' αργήσω. Γι' αυτό μήν απομακρυνθείς πολύ από το σπίτι... Θές μήπως κάτι <άλλο>; **ΜΕΝ** Να ΠΑΣ στο διάτανο! <Αυτό μονάχα θέλω>. **ΚΥΛ** Θά 'ταν καλύτερα **ΕΣΥ** **ΝΑ** ΠΗΓΑΙΝΕΣ στο... μεταξύ να κάτσεις στο τραπέζι, ώσπου αυτά εδώ στον
- 330 'Ηφαιστου τη φλόγα ν' αποθέσω... Θα πάω μέσα και θα πω, πως στέκεσαι εδώ έξω. Να βγεί η Ερωτιάδα δηλαδή, να σε περιμαζέψει, παρά να στέκεσαι όρθιος εδώ μπροστά στην πόρτα. (Φεύγει). **ΜΕΝ** Ουφ!... Επιτέλους ξεκουμπίστηκε! (Στον Μεσσηνίωνα): Αλήθεια, μά τον Πολυδέκη, το βλέπω τώρα καθαρά: τα λόγια που μου έλεγες καθόλου ψεύτικα δεν ήταν... **ΜΕΣ** Αρκεί τα
- 335 μέτρα σου να πάρεις. Τι αυτού που στέκεσαι, θα ρρώ πως κάθεται μια "βρόμα": έτσι δεν είπε ο παλαβός πού μόλις έφυγε από 'δώ; **ΜΕΝ** Ωστόσο απορώ ΠΟΥ 'ξερε τ' όνομά μου! **ΜΕΣ** Καθόλου αυτό που λες, μα το θεό, παρόξενο δεν είναι... Αφού οι "παστρικιές" πολύ το συνηθίζουν! Στο λιμανάκι στέλνουνε κάποιο μικρό δουλάκι... Κάποια
- 340 υπηρετιούλα τους... Κι αν τύχει στο λιμάνι πλοίο ν' αράξει ξένο, αρχίζουν την "ανάκριση": Ποι'θ' έρχεται; <Ποιανού 'ναι το καράβι;> Πώς λέν τον καπετάνιο του; Κι ύστερα αμέσως του κολλάν, "του γίνονται τοιμπούρια". Κι αν τον τυλίξουν; Χάθηκε! Στο σπίτι πάει μπατίρης... Τώρα, στο "λιμανάκι" δίπλα σου, βρίσκεται αραγμένη πειωατική "φρεγάτα"!
- 345 Πρέπει, νομίζω, από αυτήν καλά να φυλαχτούμε. **ΜΕΝ** Ναι, μα τον Ηρακλή, ΣΩΣΤΑ με συμβουλεύεις. **ΜΕΣ** Τότε μονάχα θα φανεί ΣΩΣΤΗ η συμβουλή μου: όταν τα μέτρα σου ΣΩΣΤΑ θα έχεις πάρει. **ΜΕΝ** Για σόπα μια στιγμή!... Η πόρτα έτριξε, θα ρρώ... Ας δούμε ποιός θα βγεί από μέσα. **ΜΕΣ** (Ξεφορτώνοντας το κασελάκι που έχει στον ώμο του): Στο μεταξύ, ας κατεβάσω αυτό εδώ.
- 350 (Δείχνοντας το στους ναύτες που ακολουθούν): Αυτό και τα ματάκια σας, "του καραβιού ποδάρια"!





## Σκηνή III

(Η ΕΡΩΤΙΑΔΑ, Ο ΜΕΝΑΙΧΜΟΣ II, Ο ΜΕΣΣΗΝΙΩΝ)

**ΕΡΩΤΙΑΔΑ** (Βγαίνοντας απ' το σπίτι, απευθύνει από το άνοιγμα της πόρτας σε μιαν υπηρέτρια της κάποιες τελευταίες οδηγίες):

Άσε την πόρτα ορθάνοιχτη!... Πήγαινε! Μήν την κλείσεις...  
Γύρισε μέσα στη δουλειά. Κι ό,τι είναι ανάγκη να γενεί,  
κοίταξε να φροντίσεις! Στρωσίδια <πλουμιστά>  
απλώστε στα κλινάρια!... Κι <εξωτικά> αρώματα  
στα θυμιάτα να κάψτε!... Η ωραία ατμόσφαιρα  
355 τους εραστές γητεύει!... <Στο κάτω κάτω της γραφής>,  
η όποια "ευχαρίστηση" στον εραστή στοιχίζει...  
Εγώ 'μαι <πάντα> κερδισμένη...

(Κοιτάζοντας ερευνητικά προς τα έξω και μονολογώντας):

Αλλά πού είναι αυτός που λέει ο μάγειρας πως στέκεται όρθιος,  
μπροστά στην πόρτα μου; (Εξακολουθεί να κοιτάζει γύρω της,  
ώσπου τελικά τον πιάνει το μάτι της):... Α, νά τος! Μπροσ  
στα μάτια μου, αυτός που τόσο χρήσιμος κι ωφέλιμος  
μού είναι... Αλλά κι εγώ μετά χαράς, καθώς <πολύ> τ' αξίζει,  
τη πρώτη θέση τού 'δωσα ανάμεσα σ' αυτούς που έρχονται  
360 στο "σπίτι"... Τώρα, κοντά του θα βρεθώ, να του μιλήσω  
πρώτη. (Πλησιάζει λικνιστικά, όλο γλύκα): Ψυχούλα μου!  
Πολύ πολύ παράξενο μου φαίνεται να στέκεσαι όρθιος  
εδώ στην πόρτα: ΕΣΥ που πάντα ορθάνοιχτη την πόρτα μου  
αντικρύζεις... ΕΣΥ που το σπιτάκι μου - πιότερο κι απ'  
το σπίτι σου - δικό σου τό 'χεις κάνει!... Καθώς το θέλησες  
365 και τό 'χες παραγγείλει, όλα σου τα ετοίμασα! Γι' αυτό δε  
βλέπω λόγο να σε καθυστερεί, για να περάσεις μέσα... Το γεύμα  
που παραγγείλες, έτοιμο είναι εδώ <και σένα περιμένει>.  
Όποια στιγμή το επιθυμείς, μπορείς να πάρεις θέση,  
να κάτσεις στο τραπέζι...

**ΜΕΝ** (Απορημένος και κοιτάζοντας γύρω του):Σε ποιόν μιλά ετούτη η κυρία; **ΕΡΩ** (Χαϊδευτικά): Σε σένα

- φυσικά. **MEN** Είχαμε εμείς οι δυο ποτές παλιά ή τώρα τάχατες  
 370 κανένα "αλιβερίσι"; **ΕΡΩ** (Πάντα χαϊδευτικά): <Και βέβαια,  
 καρδούλα μου! Και βέβαια!> Αφού, μα το θεό, η Αφροδίτη  
 απ' όλους 'ΣΕΝΑ διάλεξε πιότερο ν' αγαπήσω... Ομως χαλάλι σου!  
 Τ' αξίζεις. Τι, μα τον Κάστορα, μονάχα εσύ με τα δωράκια σου  
 "πλουτίζεις" τη ζωή μου. **MEN** (Συνεχίζοντας, στο ίδιο "απορη-  
 μένο" ύφος): Σίγουρα, Μεσσηνίωνα, ετούτη η κυρία  
 ή... παλαβή ή... μεθυσμένη θά 'ναι, που κάθεται και μ' έναν  
 άγνωστο - εμένανε - κοιβέντα πιάνει με τέτοιαν οικειότητα.
- 375 **ΜΕΣ** (Ανιπόμονα και σχεδόν... Θραμβευτικά): Δε στά 'πα εγώ,  
 αφεντικό, πως τέτοια εδώ συμβαίνουν;... "Φύλλα" μονάχα  
 τώρα πέφτουνε. Τρεις μέρες 'δω αν μείνουμε, να δείς τ' έχει  
 να γίνει: "Δέντρα" ολάκερα πάνω σου τότε θα κυλάνε!...  
 Γιατί εδώ οι "παστροκιές" δεν έχουνε το ταίρι τους "ν' αρμέγουν"  
 πορτοφόλια... Μα δός μου, αν θες, την άδεια, δυο λόγια να της πω.  
 (Πλησιάζοντας με "περιεργαστικό" ύφος την εταιίρα): Ε! 'Σύ κυρά!...  
 Σε σένα λέω... **ΕΡΩ** Τί τρέχει; <Τι συμβαίνει;> **ΜΕΣ**. <Για πές μου>  
 ΠΟΥ τον γνώρισες τον τύπο πού 'ναι δίπλα μας; **ΕΡΩ** Στο ίδιο  
 μέρος φυσικά, όπου κι αυτός εμένανε εδώ και τόσα χρόνια:..  
 <μα> στην Επίδαμνο. <Πού θα 'θελες αλλού να τον γνωρίσω>;
- 380 **ΜΕΣ** Στην Επίδαμνο;... <Αδύνατον!> Αφού αυτός εδώ,  
 στην πόλη ετούτη, έξω από σήμερα, το πόδι του ποτές δεν έχει  
 "βάλει". **ΕΡΩ** (Ξεκαρδισμένη στα γέλια): Χα, χα, χα!... Σίγουρα  
 θ' αστείευσαι. (Και βάζοντας όλη τη γοητεία της, στον Μέναιχμο.):  
 Καλέ μου Μέναιχμε, γλυκά παρακαλώ σε, γιατί δεν έρχεσαι  
 να μπούμε μέσα;... Εκεί <πολύ> "καλύτερα" για σένα θά ναι. ...  
 <Έλα και δεν θα μετανιώσεις>... **MEN** (Στον Μεσσηνίωνα):  
 Πρέπει να το παραδεχτώ: ετούτη η κυρία σωστά με λέει  
 με τ' όνομά μου. <Έτσι> πολύ με απασχολεί: τί αραγε να τρέχει;  
**ΜΕΣ** (Χαμηλόφωνα, στο αυτί του Μέναιχμου): "Οσμίστηκε"...  
 αυτό εδώ: το πορτοφόλι που κρατάς!... <Μην ψάχνεις τίποτ' άλλο>...
- 385 **MEN** Και πάλι, μα τον Πολυδεύκη, σωστά με συμ-  
 βουλευείς. (Βγάζει και του δίνει το ποιγγί του):  
 Πάρ' το λοιπόν, <στο δίνω>. Έτσι θα μάθω γρήγορα, ποιόν  
 αγαπάει περισσότερο: εμένα ή το ποιγγί μου. **ΕΡΩ** (Βλέποντας τον  
 Μέναιχμο να έρχεται πάλι κοντά της): Ας πάμε μέσα να  
 "τσιμπήσουμε";... **MEN** Πολύ ευγενικό εκ μέρους σου!...



- Ωστόσο,... ευχαριστώ. **ΕΡΩ** Τότε γιατί μου ζήτησες πριν λίγο τραπέζι να ετοιμάσω; **ΜΕΝ** ΕΓΩ; Σου ζήτησα...τραπέζι να ετοιμάσεις; **ΕΡΩ** Και βέβαια!... Για σένανε, και τον
- 390 παρασιτό σου. **ΜΕΝ** Διάτανε! Ποιόν παράσιτο; (*Προς τον Μεσσηνίωνα*): Σίγουρα η γυναίκα αυτή δέν "στέκει στα καλά της". **ΕΡΩ** (*Αδιαφορώντας για την προηγούμενη απάντηση του Μέναιχμου*): Τον Βούρτσα. <Βέβαια... Ποιον άλλον>; **ΜΕΝ** Και ποιά 'ναι αυτή η ...βούρτσα; Μήπως αυτή που τ' άρβυλα γυαλίζουν; **ΕΡΩ** Αφού το ξέρεις, δα' αυτός που ήταν λίγο πριν μαζί σου. Τότε που μού 'φερεις για δώρο το πανωφόρι που άρπαξες κρυφά 'πό την κυρά σου... **ΜΕΝ** (*Διακόπτοντάς την*): Τί <έκανε, λέει>;... Δώρο σου έκανα εγώ;.. Το πανωφόρι, που άρπαξα κρυφά 'πο τη γυναίκα μου;... Είσαι στα λογικά σου;... (*Στον Μεσσηνίωνα*): Δεν έχω πια
- 395 καμιάν αμφιβολία: ετούτη εδώ η γυναίκα στα πόδια της, - σαν αλογο! -, όρθια όνειρεύεται. **ΕΡΩ** (*Παιχνιδιάρικα*): Αχ! Πώς του αρέσει πάντοτε μαζί μου ν' αστειεύεται!... Κι αυτά που έκανε <πεισματικά> ν' αρνιέται! **ΜΕΝ** Και τί 'ναι αυτό, για πές μου το, που έκανα κι αρνιέμαι; **ΕΡΩ** Το πανωφόρι σήμερα που έφερες σε μένα... κλεμμένο απ' τη γυναίκα σου. **ΜΕΝ** Και τώρα αυτό το αρνιέμαι... Αφού ποτέ μου εγώ δεν είχα - κι ούτε έχω βέβαια - γυναίκα στη ζωή μου. Κι ούτε ποτές
- 400 το πόδι μου, αφότου ήρθα στον κόσμο, διάβηκε αυτήν την πόρτα... Κολάτισσα στο πλοίο μου, απ' όπου μόλις βγήκα, και σένανε συνάντησα... **ΕΡΩ** (*Μην αντέχοντας άλλο τα... αστεία όπως νομίζει του Μέναιχμου*): Έλεος! Τά 'χω χαμένα η δύστυχη!... Για ποιό καράβι τώρα μου μιλάς; **ΜΕΝ** <Μα φυσικά> το... Ξύλινο:... Το χλιοτσακισμένο, το χλιομπαλωμένο, το χλιοχτυμένο απ' το σφυρί του μάστορα. Σαν "μαγαζί" ταμπάκι, όλο
- 405 καρφιά γεμάτο. **ΕΡΩ** Σταμάτα πια, παρακαλώ, τις "πλάκες σου" με μένα! Κι έλα μαζί μου μέσ στο σπίτι. **ΜΕΝ** Δεν ξέρω ΠΟΙΟΝ, μα σίγουρ' ΑΛΛΟΝΕ, κυρά μου, ψάχνεις; και πάντως ΟΧΙ ΕΜΕΝΑ. **ΕΡΩ** ΔΕΝ ξέρω αγώ ΕΣΕΝΑΝΕ;... Τον Μέναιχμο;... Το γιό του Μόσχου; Που λένε πως γεννήθηκαν κάτω στη Σικελία, ... στις <ξακουστές μαθές> τις Συρακούσες;... Τότε που ο βασιλιάς
- 410 Αγαθοκλής κυβέριναγε την πόλη;... Κι ύστερα ο Φιντίας ... Τρίτος μετά ο Λιπάρωνας, που με το θάνατό του άφησε στον



- Γέρωνα το θρόνο του,... που βασιλεύει ακόμα;  
**ΜΕΝ** Πέρα για πέρα αληθινά τα όσα λες, κυρά μου!  
**ΜΕΣ** Για όνομα του Δία!... Μπας και η γυναίκα αυτή  
 είναι απ' τα μέρη εκείνα κι έτσι "καλά" σε ξέρει;  
**ΜΕΝ** Νομίζω πια πως, μα τον Ηρακλή, όχι να λέω στο  
 415 κάλεσμα δε γίνεται άλλο. (Και πάει ν' ακολουθήσει τη γι-  
 ναίκα που ετοιμάζεται να μπει στο σπίτι): **ΜΕΣ** Τι πιας  
 να κάνεις;. Μήνηη! Χάθηκες, το κατώφλι αν διαβείς. **ΜΕΝ** Δεν το  
 "βουλώνεις" λίγο εσύ; (Κι ύστερα χαμηλόφωνα στον ίδιο):  
 Σσστ! Το πράγμα πάει πολύ καλά... Θα λέω "ναί" σ' ό,τι  
 κι αν λέει η κυρία, μπας και μπορέσω σπίτι της να βρω  
 φιλοξενία. (Στην εταίρα εμπιστευτικά): <Που λες>, κυρά μου,  
 λίγο πριν, όταν μαζί σου έκανα πως διαφωνούσα,  
 420 είχα ένα λόγο σοβαρό: αυτόν εκεί φοβόμουνα μην πάει  
 στη γυναίκα μου, κι όλα τα φανερώσει για το μαντό  
 και το τσιμπούσι...Μα τώρα, αν το θες κι εσύ, στο σπίτι σου  
 ας μπούμε. **ΕΡΩ** Και τον παράσιτο;... Δε θα τον περιμένεις πια;  
**ΜΕΝ** Όχι... Δε θα τον περιμένω... Κι ούτε "μου καίγεται καρφί"  
 για δαύτον... Κι αν ίσως έρθει <αργότερα>, πολύ θα τό 'θελα  
 να μην τον βάλουν μέσα. **ΕΡΩ** <Ετούτο>, μα τον Κάστορα,  
 μετά χαρίς θα κάνω... Ξέρεις όμως, <ματάκια μου>, τι θά 'θελα  
 425 να κάνεις; **ΜΕΝ** Αρχεί αυτό που θες σε μέ να παραγγείλεις...  
**ΕΡΩ** Εκείνο εκεί το... πανωφόρι που μού 'δωσες εδώ και λίγη ώρα,  
 στο ράφτη να το πήγαινες να το μεταποιήσει... Και κάνα δυό  
 "πλουμιά" πάνω του θά 'θελα να κολλήσει. **ΜΕΝ** Μα το θεό!  
 Ωραία ιδέα έχεις!... Έτσι θα γίνει αγνώριστο! Κι αν ίσως η  
 γυναίκα μου στο δρόμο σε "τρακάρει" ποτέ δε θα της πάει  
 ο νούς πως έχεις πανω σου ένα <δικό της ρούχο>.  
 430 **ΕΡΩ** Λοιπόν σε λίγο που θα βγεις, πάρε κι αυτό μαζί σου.  
**ΜΕΝ** Εντάξει! <Θα γενεί>. **ΕΡΩ** Ας πάμε τώρα μέσα...  
**ΜΕΝ** Σ' ένα λεπτό σ' ακολουθώ... Δυο λόγια ακόμα θά 'θελα  
 σ' αυτόν εκεί να 'πω. (Κι ενώ η εταίρα μπαίνει στο σπίτι,  
 ο Μέναιχος απειθίνεται στον καθισμένο δούλο του):  
 Ε! Με σσηνίωνα!... Για έλα 'δω κοντά μου. **ΜΕΣ** (Εξακο-  
 λουθώντας να κάθεται): Τι τρέχει; **ΜΕΝ** Για σήκω όρθιος.  
**ΜΕΣ** Το βρίσκεις απαραίτητο; **ΜΕΝ** Το βρίσκω... Ξέρω  
 τί θά 'θελες να πεις... **ΜΕΣ** Τόσο χειρότερα για σένα <τότε>!



- ΜΕΝ** Κρατάω "λαυράκι"!... Έβαλα μπρος ένα μεγάλο "κόλπο"!
- 435 Πήγαινε. Πάρε μαζί σου αυτούς εδώ (Δείχνει τους ναύτες)  
κι όσο μπορείς πιο γρήγορα δίπλα στο δρόμο αράξτε την  
σε κάποιο ταβερνάκι. Έπειτα φρόντισε εδώ να επιστρέψεις,  
προτού να πέσει ο ήλιος, και να μέ συναντήσεις. (Γυρίζει και  
αρχίζει να κατευθύνεται προς το σπίτι της εταίρας):
- ΜΕΣ** Αφεντικό! Τις "παστροκιές" εκεί που πας δεν τις  
καλογνωρίζεις... **ΜΕΝ** "Κλείσ' το" και δρόμο, λέω εγώ...  
Εμένανε θα τσουΐξει, αν κάνω κάποια γκάφα: εσύ δεν θα  
πονέσεις... Ετούτη εδώ η γυναίκα ανόητη και αφελής  
<μου φαίνεται πως> είναι. Και αν κατάλαβα καλά, εδώ
- 440 και λίγη ώρα, έπεσα ακριβώς σε <ωραίο> κελεπούρι!  
(Και μπαίνει στο σπίτι της εταίρας). **ΜΕΣ** Πω πω!  
Καταστροφή!... Τί; Φεύγεις κι όλας;...(Και βλέποντας πως  
κρύφτηκε πίσω από την πόρτα): Χάθηκε σίγουρα αυτός!...  
<Ελπίδα πια δεν έχει!>... Η "ληστρική φρεγάτα" πάει κατ'  
ευθείαν στο χαμό την <άμοιρη> βαρκούλα...Αλλά τί βλάκας  
είμαι!... Αξίωση που έχω!... Να κατευθύνω εγώ του αφεντικού  
τις πράξεις!... <Γι' άλλη δουλειά> μ' αγόρασε: να τον υπηρετώ  
κι όχι να τον προστάζω. (Και γυρίζοντας στους ναύτες):
- 445 Ε, Σείς!... Ακολουθείστε με!... Για να μπορέσω έγκαιρα,  
καθώς παράγγειλε το αφεντικό, να 'ρθώ να τότε συναντήσω.



## ΠΡΑΞΗ ΙΙΙ

## Σκηνή Ι

(Μονόλογος του **ΒΟΥΡΤΣΑ**)

- ΒΟΥΡΤΣΑΣ** Πέρασα τα τριάντα μου κι ως τώρα πουθενά ποτές δεν έχω κάνει γκάφα χειρότερη και καταστροφικότερη, απ' ό,τι σήμερα! Που πήγα - ο δύστηχος! - και χόθηκα στη μέση της συγκέντρωσης. Κι ενώ εγώ εκεί... μακάρια χασμουριόμουν, ο Μέναιχος μου ξέφυγε, δίχως
- 450 να καταλάβω. Πήγε, θαρρώ, στην "κοπελιά" και μένανε δε θέλησε μαζί του να με πάρει... Φωτιά να ρίχναν οι θεοί όλοι μαζί να καίγανε εκείνον που πρώτος εσκαρφίστηκε ετούτη τη συνήθεια: σε σύναξη μαθές τον κόσμο να μαζεύει και δίχως λόγο σοβαρό ν' απασχολεί <συνέχεια> ανθρώπους "φορτωμένους"!... Δε θα 'ταν δικαιότερο στη σύναξη να πάνε <μονάχα> οι... αργόσχολοι;. Και σαν
- 455 διαβάζαν τον κατάλογο κι αυτοί απουσιάζαν, πρόστιμο να τους "έκοβαν" αμέσως, στη στιγμή; <Να δεις που> είναι αμέτρητοι, όσοι την πάσα μέρα, δεν τρώνε παρά μια φορά κι ούτε έχουνε ποτές αλλη δουλειά να κάνουν: ούτε σε γεύμα προσκαλούν, μα ούτε προσκαλούνται. Να! ΠΟΙΟΙ θα έπρεπε στη σύναξη και στη βουλή να πάνε...
- 460 Γιατί έτσι αν γινότανε, σήμερα εγώ δε θά 'χανα το όμορφο τσιμπούσι, που όσο με βλέπω ζωντανό, τόση είναι η σιγουριά μου, πως ήθελαν σ' αυτό να κάτσει - ειλικρινά - κι η αφεντιά μου. Παρ' όλα αυτά, θα πάω!... Έστω κι αυτήν την ώρα, η ελπίδα πως θα μένανε κάποια <φτωχά> υπολείμματα, παρηγοριά μουδίνει. (Βλέποντας όμως τον Μέναιχο ΙΙ να βγαίνει στεφαινωμένος και τρικλίζοντας): Μα τί 'ναι αυτό που βλέπω; Ο Μέναιχος! Στεφαινωμένος έξω βγαίνει! Σημάδι σίγουρο λοιπόν: τέλειωσε το τσιμπούσι... Και, μά τον Πολυδεύκη, πάνω στην ώρα έρχομαι... Ας περιμένω ωστόσο εδώ να δω
- 465 τί πρόκειται να κάνει. Κι ύστερα πάω και του μιλώ. (Αποτραβιέται σε κάποια "απόμερη" γωνιά).



## Σκηνή II

## (Ο ΜΕΝΑΙΧΜΟΣ II, ο ΒΟΥΡΤΣΑΣ)

**MEN** (Στην εταίρα που τον έχει ακολουθήσει ως την πόρτα):

Να μείνεις ήσυχη!... Σήμερα κι όλας το μαντό θε να στο φέρω πίσω, ωραία κι όμορφα ξαναραμμένο: θα λες - στο υπόσχομαι -, δέν είν' το ίδιο! Τόσο αλλαγμένο θά 'ναι!...

**BOY** (Κατά μέρος): Λοιπόν <ο φίλος μας> το πανωφόρι πάει στο ράφτη... Τέλειωσε βέβαια το γεύμα του. Στράγγιξε το κρασί του.

470 Κι εμένα, τον παράσιτο, με άφησε στην πόρτα!... Ωστόσο, μα τον Ηρακλή, δε θά 'μαι αυτός που είμαι, αν δεν τον 'γδικηθώ γι 'αυτήν την προσβολή, όπως καλά του αξίζει!... Κοιτάξτε <μοναχά> τί έχω να του κάνω...

**MEN** (Τραυλίζοντας απ' το μεθύσι και πιστεύοντας πως είναι μόνος): Αθάνατοι θεοί! Σε ποιόν ποτέ θνητό  
475 και μέσα σε μια μέρα, δώσατε πióτερη κι ανέλπιστη ευτυχία!... Έφαγα κι ήπια του σκασμού!... Ξάπλωσα με γυναίκα!... Ένα μαντό 'κονόμησα,... που από δω και πέρα δεν θα το δει στα μάτια του ποτέ ο... "<τέως> κατοχός του"...

**BOY** (Κατά μέρος, αγανακτισμένος): Άλλο πια δεν μπορώ απο δω να κρυφακούω αυτά που "κελαηδάει"... Χορτάτος τώρα αυτός,, για μένα και "για πάρτη μου" ...<"αθώα"> να μιλάει!

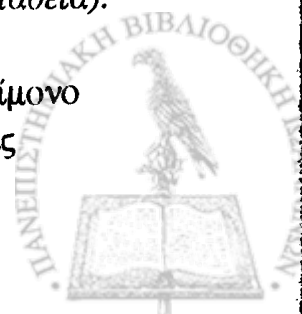
**MEN** (Συνεχίζοντας τον μονόλογό του): <Ακούς εκεί!>...  
480 Να λέει πως τάχα της το χάρισα (δείχνει το πανωφόρι) κλεμμένο απ' την κυρά μου! Μόλις κατάλαβα, πως κάποιο λάθος έκανε,αμέσως βάλθηκα να πάω "με τα νερά της", σαν νά 'χαμε μαζί "αληθινές... παρτίδες". Ό,τι κι αν έλεγε αυτή, μαζί της συμφωνούσα. Να μή σας τα πολυλογώ,  
485 ποτέ δεν πέρασα τόσο καλά ξοδεύοντας πιο λίγα!

**BOY** (Κατά μέρος): Καιρός να πάω κοντά του... Να τον ταράξω μ' έπιασε λύσσα πολύ μεγάλη! (Κατευθίνεται προς τον Μέναιχμο αγριεμένος και με μεγάλες δρασκελιές):

**MEN** (Ανήσυχος): Ποιός είναι <πάλι> ετούτος που καταπάνω



- μου έρχεται <έτσι αγριεμένος>; **BOY** Τί λες, βρε άσπατε;...  
 Βρε άπιστε! Σωστό φτερό που το φυσάει ο άνεμος κι ακόμα  
 πιο 'λαφρύς;... <Για έλα εδώ>, βρε κάθαυμα!... Αδιάντροπε!...
- 490 'Υπουλε!... Άνθραυπε μιας πεντάρας;... ΤΙ σου 'κανα, για να  
 με καταστρέφεις;... Κρυφά από μένανε, ΠΩΣ τό έσκασες  
 πριν λίγο;... Πήγες και τραπεζώθηκες μόνος, ΧΩΡΙΣ  
 εμένα; ΠΩΣ τόλμησες και τό 'κανες, την ώρα που κι εγώ  
 ίσο μερίδιο είχα;...  
**MEN** Για, για στάσου, παλικάρι μου!... <Κάνει και λίγη κρόατη!>  
 Τί σχέση έχω μαζί σου, για να με βρίζεις έτσι; Εμένα;...
- 495 Έναν άγνωστο; Δίχως κανένα λόγο; Η μήπως θα 'θελες  
 για τα "ΚΑΚΑ λογάκια" σου, ΚΑΚΟ βαρύ να σ' εύρει;  
**BOY** Μετά - θαρρώ -, μα το θεό, απ' το ΚΑΚΟ που μου  
 'κανες εδώ και λίγη ώρα! **MEN** Για πές μου σε παρακαλώ,  
 ποιό είναι τ' όνομα σου; **BOY** Με περιπαίζεις κι όλας!...  
 Σα να μην ξέρεις δηλαδή, ποιό είναι τ' όνομα μου!
- 500 **MEN** Και βέβαια όχι. Αφού απ' όσο ξέρω, ποτέ ΔΕΝ σ' έχω  
 ξαναδεί! Κι ούτε ποτέ σ' αντάμωσα πριν απ' αυτή τη μέρα!...  
 Όποιος κι αν είσαι πάντως, αν θες να μου φερθείς σωστά,  
 μή μου "φορτώνεσαι" άλλο. **BOY** (Αργά και δυνατά):  
 Μέναιχμε! Ξύπνα!... Σύνελθε! **MEN** Μα δεν νομίζω,  
 μα τον Ηρακλή, πως είμαι κοιμισμένος. **BOY** (Ανυπόμονα):  
 Δεν με γνωρίζεις <σίγουρα>; **MEN** Γιατί να τ' αρνηθώ, αν  
 σ' ήξερα στ' αλήθεια; **BOY** (Πάλι αργά και δυνατά):
- 505 ΤΟΝ ΦΙΛΟ ΣΟΥ ΠΑΡΑΣΙΤΟ δεν ξέρεις; **MEN** (Σαρκαστικά):  
 Βλέπω, λεβέντη, πως στο κεφάλι σου κάποια... βιδούλα  
 φαίνεται να έχει ξελασκάρει! **BOY** Γι' απάντησέ μου εδώ:  
 άρπαξες σήμερα για όχι - κρυφά 'πο τη γυναίκα σου - αυτό  
 το πανωφόρι;... Και τό 'φερεις πεσκέσι στην Ερωτιάδα;  
**MEN** (Ενοχλημένος, κι αρχίζοντας να χάνει την υπομονή του):  
 Ούτε γυναίκα έχω εγώ! Ούτε το πήγα, μα τον Ηρακλή, σε
- 510 κάποια Ερωτιάδα κι ούτε έκλεψα κανένα πανωφόρι. Έλα  
 στα σιγκαλά σου. **BOY** (Κατά μέρος): Χαμένα λόγια...  
 Τέλειωσα! (Απελπισμένος, κάνοντας μια τελευταία προσπάθεια):  
 Δεν σ' είδα εγώ - <εδώ και λίγη ώρα> - να βγαίνεις απ' το  
 σπίτι σου, φορώντας το μαντό; **MEN** (Εξοργισμένος): Αλίμονο  
 στην κούτρα σου!... Μια κι είσαι εσύ "αδελφούλα", θαρρείς





- 515 πως είν' κι οι άλλοι; Τολμάς και λες πως φόραγα εγώ  
αυτό το πανωφόρι; **ΒΟΥ** Και βέβαια, μα "την πίστη μου"!  
**ΜΕΝ** Δεν πας <καλύτερα> εκεί που σου αξίζει; Ή μάλλον,  
θεοπάλαβε, δεν πας... να σε "διαβάσουν"! **ΒΟΥ** (Έξω φρενών  
πλέον): Άαα! Μα τον Πολυδέκη, ποτέ, μα και κάνεις -  
με όσα θέλεις παρακάλια - δε θα μ' αλλάξει τα μυαλά,  
μην πάω στη γυναίκα σου και όλα όσα έγιναν να μην της  
520 φανερώσω!... Κι όσες βροσιές μου πέταξες, επάνω σου  
θα πέσουν όλες. Το φαγητό που "περιδρόμισες", - στο λόγο  
της τιμής μου -, πικρά θα το πληρώσεις! (Φεύγει σε έξαλλη  
κατάσταση και μπαίνει στο σπίτι του Μέναιχμου I).  
**ΜΕΝ** (Συγχισμένος και προσπαθώντας να βάλει μια τάξη  
στις σκέψεις του): Τί ιστορία κι αυτή εδώ!... Παράγινε το  
πράμα!... Κάθε που κάποιον συναντώ, όλοι μαζί μου παίζουν!...  
Όμως η πόρτα τρίζει...

### Σκηνή III

(Μια **ΥΠΗΡΕΤΡΙΑ**, ο **ΜΕΝΑΙΧΜΟΣ II**)

**ΥΠΗΡΕΤΡΙΑ** (Βγαίνει από το σπίτι της Ερωτιάδας  
κρατώντας ένα χρυσό βραχιόλι):

- Μέναιχμε, <μια στιγμή> η Ερωτιάδα σου μια χάρη ακόμη  
να της κάνεις σε θερμοπαρακαλεί: Οά θελε να της πήγαινες  
525 με έναν κόπο κι ΑΥΤΟ στο χρυσοχόο: μάλαμα μια ουγγιά  
να πεις να του προσθέσει κι ένα καινούριο μπρασελέ μ' αυτά  
να ξαναφτιάξει. **ΜΕΝ** (Συνεχίζοντας τον "ρόλο" του να λέει σε  
όλα ναι): Κι αυτό που λες κι ό,τι άλλο επιθυμεί ΕΓΩ θα το  
φροντίσω,... Ο,ΤΙ κι αν είναι αυτό. **ΥΠΗ** (Δείχνοντάς του το  
βραχιόλι): Σου "λέει" τίποτα αυτό το μπρασελέ; **ΜΕΝ** (Αφη-  
ρημένος ίσως): Όχι, <τί να μου πει;> εκτός που ολάκερο  
530 είναι μαλαματένιο. **ΥΠΗ** Το ίδιο είναι, - <θυμάσαι;->  
που κάποτε κρυφά το είχες πάρει απ' το συρτάρι  
της γυναίκας σου... **ΜΕΝ** (Ξεχνώντας και πάλι τον  
"ρόλο" του): Όχι, ποτέ, μα το θεό!... Αυτό δεν τό 'χω κάνει.  
**ΥΠΗ** (Με ελαφριά απορία): Δεν το θυμάσαι;... Αλήθεια;  
(Και με φανερό δόση καχυποψίας): Δός μου το πίσω το λοιπόν,



- αφού δεν το θυμάσαι...**MEN** (Σπειδώντας να επανορθώσει τη γκάφα του): Μισό λεπτό!... (Κάνει πως σκέφτεται): <Α, ναι!>
- 535 Και βέβαια το θυμάμαι! Πράγματι είναι αυτό που εγώ της είχα δώσει: αυτό ακριβώς που εσύ κρατάς... (Μέσα στην απληστία του όμως ξεπερνάει τα όρια της σίνεσης): <Και μια και τό 'φερε η κοιβέντα>, τί έγιναν κάτι... χοντρά βραχιόλια, που τότε εγώ μαζί της είχα δώσει; **ΥΠΗ** (Σκέφτεται ξαφνιασμένη): <Χοντρά βραχιόλια;...> Δεν έδωσες ποτέ. **MEN** (Διορθώνοντας πάλι τη γκάφα του): Σωστά!.. Αφού μονάχα αυτό της είχα δώσει...**ΥΠΗ** Να της το πω, λοιπόν, θα το φροντίσεις <σίγουρα;> **MEN** Μα φυσικά να της το πεις. Θα τα φροντίσω όλα: **ΚΑΙ** το μαντό **ΚΑΙ** το βραχιόλι,
- 540 στο λόγο της τιμής μου, μαζί θα φέρω πίσω. **ΥΠΗ** (Βλέποντας τόσο πρόθυμο τον Μέναιχμο): Καλέ μου Μέναιχμε!... <Ξέρεις>... Πολύ θα ήθελα να μού 'φτιαχνες κι εμένα... ένα ζευγάρι σκουλαρίκια... Τέσσερες, να, δραχμούλες να ζυγίζουν... Δυο τόσες δα σταλαγματιές <μονάχα>! Για να σε βλέπω με άλλο μάτι, κάθε φορά που έρχεσαι στο σπίτι μας <κι αράξεις>. **MEN** Κι αυτό θε να το κάνω!... Μα δος μου εσύ το μάλαμα,... κι εγώ πληρώνω τον τεχνίτη. **ΥΠΗ** Αγόρασέ το,
- 545 αν θες, εσύ κι ύστερα εγώ θα στο ξοφλήσω. **MEN** Δεν γίνεται!... Εσύ να το αγοράσεις· κι εγώ μετά διπλό θα στο γυρίσω. **ΥΠΗ** <Κρίμα!>... Δεν έχω τώρα τα λεφτά... **MEN** Όταν <ποτέ>... τα βρεις, τότε να μου τα δώσεις <μαζί με την παραγγελία σου>. **ΥΠΗ** (Απογοητευμένη, και πριν επιστρέψει στο σπίτι): Με θέλεις μήπως τίποτε <άλλο>; **MEN** Πες στην κυρά σου πως εγώ για όλα θα φροντίσω... (Και βλέποντάς την να χάνεται πίσω από την πόρτα): ...όσο πιο γρήγορα μπορώ κι όσο αυτά αξίζουν να... πουληθούν στην πιάτσα! (Ύστερα κοιτάζοντας μια δυο φορές προς το σπίτι της εταίρας):... Ουφ! Επιτέλους
- 550 έφινγε και μπήκε μές στο σπίτι. Σφάλισε και την πόρτα της. (Μονολογώντας στη συνέχεια ευχαριστημένος):
- Όλοι οι θεοί, θαρρά, με βοηθούν... Κι αυξάνουν τα καλά μου!... <Πρέπει να> μ' αγαπούν πολύ... Όμως γιατί χρονοτριβώ; Ενώ η εικαιρία μπροστά μου είναι κι ο καιρός, πόδι να πάρω από δω, όσο πιο μακριά μπορώ 'πο τούτο το "καλό σπιτάκι".



Μέναιχμε, βιάσου!... Κούνα τα πόδια σου κι άνοιξε πια  
 τα βήματά σου! (Κοντοστέκεται, σαν να θυμήθηκε κάτι): <Καλά  
 555 που το θυμήθηκα>. Ας βγάλω το στεφάνι μου κι ας το πετάξω χάμω,...  
 εδώ στ' αριστερά. Έτσι που αν κάποιος θα 'θελε ξοπίσω να  
 με πάρει, να 'πεί πως έφυγα απο 'κεί... (Το βγάζει και το πετάει):  
 Και τώρα δρόμο!... Ας πάω να βρω το δούλο μου - ΑΝ θα τα  
 καταφέρω βέβαια... - : όσα καλά οι θεοί μου στείλανε,  
 να μάθει από μένα. (Φεύγει από τη δεξιά πάροδο, ενώ  
 την ίδια στιγμή ανοίγει η πόρτα του Μέναιχμου. I και  
 βγαίνουν στη σκηνή η γυναίκα του και ο παρασιτός του):

#### Σκηνή IV

(Η ΜΑΤΡΟΝΑ, ο ΒΟΥΡΤΣΑΣ)

ΜΑΤΡΟΝΑ (Σε έξαλλη κατάσταση):

ΕΓΩ; Να ανεχτώ εδώ, στο ίδιο μου το σπιτικό, τέτοιο μεγάλο  
 560 εμπαιγμό!... Την ώρα που ο αντρούλης μου κρυφά λεηλατεί  
 ό,τι έχουμε στο σπίτι!... Και στην Κοκότα του πεσκέσι το  
 πηγαίνει! **ΒΟΥ** Για δεν " το κλείνεις" λίγο;... Σε δυο λεπτά,  
 στο υπόσχομαι, στα "πράσα" θα τον πιάσεις. Έλα μαζί μου  
 μοναχά... (Κάνουν μερικά βήματα): Το πανοφόρι σου που  
 σήμερα έκλεψε από τ' σπίτι, το πήγαινε, <που λες>, στο ράφτη...  
 565 φοριόντας το στεφάνι του, στουπί απ' το μεθύσι... (Κάνοντας  
 ένα δυο βήματα ακόμη) Να το στεφάνι!... Αυτό που φόραγε.  
 Μήπως σου λέω ψέματα; Άρα, από ΕΔΩ θα πήγε, αν θες  
 ξοπίσω του να τρέξεις. (Βλέποντας τότε να έρχεται ο  
 Μέναιχμος I): Και μά τον Πολυδέυκη, νά τος κι ο ίδιος!  
 Τον βλέπω νά 'ρχεται στην πιο καλή στιγμή... (Και σχεδόν  
 με απογοήτευση): Όμως δεν έχει το μαντό... **ΜΑ** Και τώρα  
 εγώ μ' αυτόν... τί κάνω; **ΒΟΥ** Αυτό που κάνεις πάντοτε:  
 "καλοσυγύρισέ" τον. Αυτή 'ναι η συμβουλή μου. Ας απο-  
 570 τραβηχτούμε ωστόσο εδώ: να τον παραμονέψουμε για λίγο  
 απ' την κρηψώνα. (Και αποσύρονται γρήγορα σε κάποιο  
 κοίλωμα του δρόμου ή των σπιτιών που εικονίζονται στη  
 σκηνή).



## Σκηνή V

(Ο ΜΕΜΑΙΧΜΟΣ I, ο ΒΟΥΡΤΣΑΣ, η ΜΑΤΡΟΝΑ )

ΜΕΝ (Νομίζοντας πως δεν τον ακούει κανένας):

Πόσο πολύ μας κυβερνά ετούτη η συνήθεια!

&lt;Συνήθεια&gt; ανόητη, κουραστική κι όλο μπελάδες

πάντα!... Και πιο πολύ την έχουνε όσοι είναι

αριστοκράτες!... Πελάτες νά 'χουνε πολλούς, όλοι

575 επιζητούνε. Καλοί για σκάρτοι είναι αυτοί, δεν το πολυ-  
ροτούνε. Πάνο απ' όλα το πουγγί! <Αυτό μόνο> τους νοιάζει...

&lt;Ακόμα κι&gt; απ' τη "μπέσα", αλλά και όσα ακούγονται να

λέει γι' αυτούς ο κόσμος... Αν τήχει κάποιος κι είν' φτωχός,

όσο καλός κι αν είναι, πεντάρα δεν αξίζει!... Μα αν είναι

πλούσιος πολύ, ας είναι και "καθίκι", πελάτης τούτος

ζηλευτός απ' όλους θεωρείται... Μα όσοι νόμους και καλό

580 και δίκιο δεν πιστεύουν, μπελάδες ασταμάτητα φορτώνουν  
στους πατρώνους. Ποτέ δεν παραδέχονται πως πήραν

ό,τι πήραν... Απατεώνες, άρπαγες, τσακώνονται όλη μέρα!

Που τα λεφτά τους έβγαλαν από τοκογλυφίες και ψευδο-

μαρτυρίες!... Ο νούς τους πάντοτε στην πονηριά

και στο κακό στραμμένος!... Και κάθε που γι' αυτούς

585 ορίζεται μια δίκη, ορίζεται μαζί και για τους πάτρωνές τους  
δίκη. Αφού ΕΜΕΙΣ γι' αυτούς, για όσα αίσχη έχουν κάνει,  
<πάντα> λογοδοτούμε: είτε μπροστά στη σίναξη είτε σε  
κάποιον άρχοντα είτε μπροστά στο δικαστή ορίζεται η κρίση...

Σήμερα, για παράδειγμα, κακός μπελάς με βρήκε για χάρη

του πελάτη μου. Και με όποιον ήθελα κι αυτό που

λαχταρούσανα κάνω, δεν κατάφερα: Έτσι μ' εμπόδισε

και μ' έδεσε κοντά του! Στου αγορανόμου το "γραφείο",

590 για τις φριχτές κι αμέτρητες δικές του παραβάσεις, απ' το  
πρωί αγόρευα και με το ζόρι πάσχιζα συμβιβασμό να βρούμε:  
Λέγοντας περισσότερα κι αλλού λιγότερα απ' όσα χρειαζόταν,  
τη θέση μου υποστήριξα κι έφτασα στο σημείο εκεί να  
"τελειώσουμε" κι ωραία να "τα βρούμε"... Μ' αυτός <ο βλαξ>,

τί πήγε κι έκανε, θαρρείς;... Πρότειν' εγγυητή! Να πάει

η υπόθεση στο δικαστή!... &lt;Και να σκεφτείς&gt;, ποτέ μου



δε συνάντησα άλλον κατηγορούμενο πιότερο στριμωγμένο.

595 Για κάθε "λοβιτούρα" του τρεις μάρτυρες υπήρχαν! <Και τί βαρβάτοι μάρτυρες>! Γεμάτοι ζοριλίκι: <τίποτα δε χαρίζαν>... Φωτιά να ρίξουν στο κεφάλι του όλοι οι θεοί <από πάνω>, έτσι που μου κατάστρεψε σήμερα την ημέρα!... Αλλά και στο δικό μου <νά 'ριχναν φωτιά> το κεφαλάκι, που είχα την... "έμπνευση" - σήμερα το πρωί - να πάω στην αγορά να ρίξω μια ματιά... Κατάστρεψα την πιο καλή μου ημέρα: <λαχταριστό> είχα πει τραπέζι να ετοιμάσουν!... Κι η κοπελιά μου - <που έστησα> - με περιμένει σίγουρα... Το ξέρω... Γι' αυτό και μόλις μπόρεσα,  
600 δίχως καιρό να χάσω, στα πόδια τό 'βαλα απ' την αγορά. Κι αν ίσως τώρα αυτή είναι μαζί μου θυμωμένη, θα την καλμάρει σίγουρα το δώρο μου: το πανωφόρι που έκλεψα σήμερ' απ' τη γυναίκα μου και τό 'δωσα πεσκέσι στην Ερωτιάδα, που μένει εδώ δίπλα.

**BOY** (Χαμηλόφωνα στη Ματρόνα): Τί λες <γι' αυτά>;

**ΜΑ** Μ' άντρα ΚΑΚΟ, γάμο ΚΑΚΟ έχω κάνει. **BOY** Ακούς καλά αυτά που λέει; **ΜΑ** (Με.. νόημα): Πολύ <πολύ> καλά.

**MEN** (Συνεχίζοντας τον μονόλογό του): Καλά ωστόσο θά 'κανα, να πήγαιν' από δω στο "σπίτι" για να περάσω ΟΜΟΡΦΑ παρέα με την Ερωτιάδα μου.

**BOY** (Βγαίνοντας απ' την κρυψώνα του ορμητικά):

Γιάααα μια στιγμή: ΑΣΧΗΜΑ μάλλον θα περάσεις.

**ΜΑ** Ναι, μα τον Κάστορα! Αυτό που πήγες κι έκλεψες με τόκο θα πληρώσεις!... <Και μάλιστα πολύ βαρύ>!

**BOY** (Στη Ματρόνα, επιδοκιμαστικά): Μπράβο!... Έτσι  
605 του αξίζει. **ΜΑ** (Στον Μέναιχμο): Θα ρουούσες πως

τα αίσχη σου κρυφά θα τα κρατούσες;... **MEN** Τί θες να πεις, γυναίκα μου; **ΜΑ** Εμένανε ρωτάς; **MEN** (Τρυφερά προσπαθώντας να την καλοπιάσει): Θες μήπως να ρωτήσω αιτόν; (Και δείχνει συγχρόνως τον Βούρτσα):

**ΜΑ** (Αποτραβιέται): Τα χάρδια σου μου λείπανε! **BOY** (Στη Ματρόνα, επιδοκιμαστικά): <Μπράβο!>... Εσύ το δρόμο σου.

**MEN** (Με χαϊδευτική φωνή): Γιατί μου είσαι μοντρωμένη;

**ΜΑ** Πρέπει να το γνωρίζεις. **BOY** (Κατά μέρος): Το κάθαμα!... Το ξέρει βέβαια, μα κάνει τον ανήξερο. **MEN** (Δήθεν αθώα):



- Τί τρέχει;... <Τί συμβαίνει>;... **ΜΑ** Το πανοφόρι... **ΜΕΝ** Το...  
 πανοφόρι;... **ΜΑ** Ναι! Κάποιο πανοφόρι... **ΒΟΥ** (Στον Μέναι-  
 χμο): Τί τρέμεις; Τί φοβάσαι; **ΜΕΝ** Και τί έχω τάχατες εγώ  
 610 να φοβηθώ; **ΒΟΥ** Τίποτα... Έξω από ένα: το ΠΑΝΩφόρι  
 ΠΑΝΩ σου το χρώμα σου 'χει αλλάξει. (Και στη συνέχεια στο αντί  
 σχεδόν του Μέναιχμοι, εκδικητικά): Ας μην έτρεχες... κρυφά  
 'πο μένανε <στο "σπίτι"> να "περιδρομιάσεις"! (Στη Ματρώνα):  
 Πάνω του εσύ! **ΜΕΝ** (Στο Βούρτσα αισθηρά): Για δεν το κλείνεις  
 πια; **ΒΟΥ** Όχι! Δεν πρόκειται <ποτέ>, μα το θεό, το στόμα μου  
 να κλείσω... (Στη Ματρώνα): Μου κάνει νόημα <κρυφά>,... να μή-  
 μιλήσω. **ΜΕΝ** Ψέματα, μά τον Ηρακλή!... Εγώ ποτέ δεν τού  
 'κανα ΟΥΤΕ ματιά ΟΥΤΕ με το κεφάλι νεύμα. **ΜΑ** (Απελπισμένη):  
 Στ' αλήθεια, μα τον Κάστορα, νιώθω πολύ δυστυχισμένη!  
**ΜΕΝ** Εσύ; Δυστυχισμένη; Γιατί το λες; Εξήγησέ μου. **ΒΟΥ** (Κατά  
 615 μέρος): Πλάσμα θρασιότερο δε γίνεται από δαύτον: πεισματικά  
 ν' αρνιέται αυτά που βλέπεις. **ΜΕΝ** (Επίσημα): Τον Δία κι όλους  
 τους θεούς βάνω για μάρτυρές μου - σου φτάνει τέτοιος όρκος; -  
 πως νεύμα ΑΥΤΟΥ δεν έχω κανει. **ΒΟΥ** (Ειρωνικά): Πόσους!...  
 Σε πιστεύει για το ΑΥΤΟΥ!... ΑΛΛΟΥ να επιστρέφεις τώρα.  
**ΜΕΝ** Και ΠΟΥ θα ήθελες τώρα να επιστρέψω; **ΒΟΥ** Στο ράφτη  
 βέβαια, θαρρώ. <ΠΟΥ θά 'θελες αλλού>;... Να φέρεις πίσω το  
 μαντό. **ΜΕΝ** Για πώ μαντό μιλάς; **ΒΟΥ** (Κατά μέρος): Εγώ  
 σοπαίνο πια, αφού αυτή ξεχνάει τη δουλειά της. **ΜΕΝ** (Στη  
 620 γυναίκα του): Μήπως κανένα δουλικό έκανε κάποιο σφάλμα;...  
 Μήπως σου αντιμίλησε καμία υπηρέτρια ή κάνας δούλος μας;...  
 Σε μένα όλα να τα πείς κι αυτοί θα το πληρώσουν.  
**ΜΑ** (Λιπημένα): Χαμένα λόγια <είναι αυτά που λες>... **ΜΕΝ** Βλέπω  
 τα μούτρα σου πολύ κατεβασμένα. Κι αυτό καθόλου δε μ' αρέσει!  
**ΜΑ** Χαμένα λόγια! **ΜΕΝ** Με κάποιο δουλικό σίγουρα θά 'σαι  
 θυμομένη. **ΜΑ** Χαμένα λόγια πάλι <πάλι>! **ΜΕΝ** Μήπως με... μένα  
 τάχατες είσαι έτοι οργισμένη; **ΜΑ** (Ζωηρά και σαρκαστικά): Α!  
 Τούτη τη φορά τα λόγια σου δε χάνεις. **ΜΕΝ** <Όμως> εγώ - ναι μά  
 625 τον Πολυδεύκη - κακό κανέναν δε νιώθω νά 'χω κανει.  
**ΜΑ** Χμ!... Για άλλη μια φορά χαμένα λόγια αραδιάζεις.  
**ΜΕΝ** Πές μου, χρυσή γυναίκα μου, τί σε πικραίνει τόσο;  
 (Κι απλώνει σιγαστικά πάνω της χαϊδευτικά το χέρι του)  
**ΒΟΥ** Τόν γαλαντόμο!... <Ξαν>άρχισε τις γαλιφιές μαζί σου!



**MEN** (Στον Βούρτσα αγριεμένος): <Νισάφι πια!>... Δε σταματάς, να μου φορτώνεσαι" έτσι;... Σε 'ΣΕΝΑΝΕ μιλάω; **ΜΑ** (Κατεβάζοντας απότομα το χέρι του Μέναιχμου από πάνω της): Πάρ' το "ξερό" σου από 'δω! **ΒΟΥ** (Στη Ματρόνα): Μπράβο!... Αυτό του αξίζει! (Στον Μέναιχμο γεμάτος χαιρεκακία): Τρέξε ξανά, <αν τολμάς>, και περιδρόμιασε χωρίς μαζί σου να με πάρεις... Και μεθυσμένος ύστερα, - φορώντας <μάλιστα> στεφάνι - μπροστά στην πόρτα του σπιτιού εμέ να περιπαίζεις!

630 **MEN** Μα σήμερα, μα το θεό, **ΟΥΤΕ** να φάω πρόλαβα **ΟΥΤΕ** το πόδι πάτησα σ' αυτό εδώ το σπίτι. **ΒΟΥ** Το αρνιέσαι δηλαδή; **MEN** Και βέβαια - μά τον Ηρακλή - τ' αρνιέμαι. **ΒΟΥ** <Καλά το είπα εγώ>: πλάσμα θρασύτερο απ' αυτόν στον κόσμο δεν υπάρχει!... Τί λες; Δεν σ' είδα εγώ πριν λίγο εδώ, μπροστά σ' αυτό το σπίτι, να στέκεσαι... στεφανωμένος με λουλούδια; Κι έλεγες <μάλιστα - άκου να δείς!> - πως κάποια βίδα του μυαλού μου έχει ξελασκάρει;... Πως τάχα δεν με ξέρεις και συ

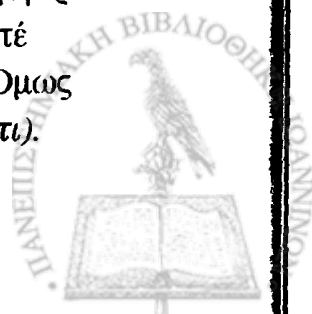
635 πως είσαι... αλλοδαπός; **MEN** Μ' αφότου χώρισα 'πο σένανε, πριν ώρα, **ΩΠΑ ΜΟΝΑΧΑ** τα κατάφερα στο σπίτι να γυρίσω! **ΒΟΥ** <Καλά, καλά>!... Σε ξέρω εγώ!... Δεν μ' είχες ικανό να πάρω εκδίκηση από σένα... <Ωστόσο έγινε κι αυτό>: πήγα και τά 'πα **ΟΛΑ** στη γυναίκα σου. **MEN** Σαν τί της είπες δηλαδή; **ΒΟΥ** Εγώ δεν ξέρω <τίποτα>... Πήγαινε, ρώτα την ο ίδιος. **MEN** (Στη γυναίκα του, όλο γλίκα): Τί τρέχει, γυναικούλα μου;... Τί ιστορίες σου "πάσαρε" ελόγου του, <καλή μου>;... Για πές μου τί συμβαίνει;... Για δέ μιλάς; Γιατί δε λες τι τρέχει;

**ΜΑ** (Πικραμένα): Λες και δεν ξέρεις τίποτα! Το πανωφόρι μου, "πέταξε" από το σπίτι. **MEN** Το πανωφόρι σου... - <τί λες;> - "πέταξε" από το σπίτι; **ΜΑ** Εμένανε ρωτάς; **MEN** Αν τό 'ξερα, 640 μα το θεό, δεν θα ρωτούσα εσένα. **ΒΟΥ** (Κατά μέρος):

Το κάθαρμα! Τί ψέματα που λέει!... (Στον Μέναιχμο): Μόνο που δεν μπορείς να της το κρήψεις άλλο. Τα ξέρει όλα μια χαρά! **ΟΛΑ**... Εγώ, μά το θεό, της τά 'πα **ΕΝΑ ΕΝΑ**. **MEN** Μα τί συμβαίνει <τέλος πάντων>; Κανένας δεν μου λέει; **ΜΑ** Αφού ντροπή για τίποτα δεν νιώθεις και μόνος σου δεν θέλεις να τα πεις, άκου λοιπόν προσεκτικά το λόγο πού με πίκρανε και τί 'ρθε αυτός και μού 'πε. Το πανωφόρι μου 'κλεψαν <σήμερα> 645 από το σπίτι! **MEN** (Δήθεν απρόσεκτα και αθώα): Το πανωφόρι



- ΜΟΥ 'κλεψαν σήμερα απ' το σπίτι; **ΒΟΥ** (Αγανακτισμένος πάντα): Για κοίτα τον παλιάνθρωπο, πώς πάει να σε "τυλίξει"! (Στον Μέναιχμο): Το πανωφόρι ΤΗΣ και όχι το δικό σου ΑΥΤΟ είναι που "έκανε φτερά"! Γιατί αν είχαν κλέψει το δικό σου... πάνω σου δεν θα τό 'χες τώρα. **ΜΕΝ** (Στον παράσιτο): Με σένα εγώ δέν συζητώ. (Στη γυναίκα του): Τί έλεγες εσύ; **ΜΑ** Το πανωφόρι, έλεγα, χάθηκε από το σπίτι...**ΜΕΝ** (Υποκριτικά): Ποιός να το πήρε, άραγε;... **ΜΑ** Α! Μα τον Πολυδεύκη, αυτό που λες μοναχα αυτός που τό 'κλεψε το ξέρει. **ΜΕΝ** Ποιός
- 650 νά 'ναι άραγε αυτός;... <Έχεις καμιάν ιδέα;> **ΜΑ** (Ειρωνικά): Νομίζω κάποιος... Μέναιχμος. **ΜΕΝ** (Δήθεν αγανακτισμένος): Θεέ μου, τί παλιανθρωπιά!... Ποιός νά 'ναι αυτός ο Μέναιχμος; **ΜΑ** Η αφεντιά σου βέβαια: <ΕΣΕΝΑ εννοώ>. **ΜΕΝ** (Κάνοντας τάχα πως "πέφτει από τα σύννεφα): ΕΓΩ;... **ΜΑ** Εσύ, <κανένας άλλος. >**ΜΕΝ**, Ποιος είν' αυτός που με κατηγορεί; **ΜΑ** Εγώ, αυτοπροσώπως. **ΒΟΥ** Κι εγώ μαζί. Και <σε κατηγορώ ακόμα> πως πήγες στην Ερωτιάδα σου και τό 'κανες πεσκέσι: τη "φίλη σου", που μένει εδώ δίπλα. **ΜΕΝ** Τό 'κανα εγώ πεσκέσι; **ΜΑ** ΕΣΥ!... ΕΣΥ αυτοπροσώπως! **ΒΟΥ** Θεσ μήπως να σου φέρουμε εδώ 'ναν... "παπαγάλο": "ΕΣΥ, ΕΣΥ", συνέχεια να σου κράζει;... Εμείς πια βαρεθήκαμε το ίδιο να σου λέμε.
- 655 **ΜΕΝ** Τον Δία... κι όλους τους θεούς... επικαλούμαι <πάλι>-γυναίκα μου, σου φτάνει τέτοιος όρκος; - πως το μαντό σου εγώ σ' αυτήν δεν τό 'δωσα πεσκέσι...**ΒΟΥ** <Μπά! Τί μας λες;> Κι εμείς, αντίθετα, ορκιζόμαστε, πως ψέματα - "στην πίστη μας"! - δε λέμε. **ΜΕΝ** (Στη γυναίκα του, αλλάζοντας πλέον υπερασπιστική γραμμή): Μα εγώ το πανωφόρι σου δεν τό 'δωσα σ' αυτήν... για πάντα.... Μονάχα της το... δάνεισα, λίγο να το φορέσει. **ΜΑ** Εγώ όμως, μα τον Κάστορα, ποτέ μου τη χλαμύδα σου, ούτε τον χιτώνα σου, σε άλλους - έξω - δε δανείζω να τα φορέσουν... λίγο... Μόνο η γυναίκα θά 'πρεπε δικιά της ρούχα να δανείζει κι ο άντρας μόνο αντρικά... <Αλλα τί καθεσαι;>...
- 660 Γιατί δεν τρέχεις πίσω, σπίτι μας, να φέρεις το μαντό; **ΜΕΝ**. Εντάξει!... Θα στο φέρω. **ΜΑ** (Απειλητικά): Για το συμφέρον σου, θαρρώ, θα πρέπει να το κάνεις. Αφού στο σπίτι μου ποτέ δεν πρόκειται να μπει, χωρίς να έχεις το μαντό μαζί σου. <Όμως καιρός> στο σπίτι να γυρίσω. (Και ξεκινάει να μπει στο σπίτι).





**ΒΟΥ** (Που περιμένε κάποια ανταμοιβή ή έστω ένα ευχαριστιό):

Κι ΕΓΩ;... Που σου 'κανα ετούτη την εκδούλευση, ποια θά 'ναι η πλερωμή μου; **ΜΑ** (Ειρωνικά): Θα στην ανταποδώσω - <να είσαι βέβαιος γι' αυτό>- .... Όταν ποτέ απ' το σπίτι σου κάτι δικό σου κλέψουν. (Και φεύγει).

665 **ΒΟΥ** Αυτό, μα το "θεό", δεν πρόκειται ποτέ να γίνει! Αφού <όλοι ξέρουνε>: στο σπίτι μου δεν έχω τίποτα να κλέψουν!... (Και βλέποντας τη Ματρόνα να κλείνει πίσω της την πόρτα): Φωτιά να ρίχναν οι θεοί!... Να καίγαν άντρα και γυναίκα!... Και τώρα ας "του δίνω". Θα πάω προς την αγορά, αφού το βλέπω πλέον καθαρά πως τούτη η οικογένεια με έχει... "αποκληρώσει". (Φεύγει από την πάροδο που οδηγεί στην πόλη). **ΜΕΝ** (Μονολογώντας): Κακό θαρρεί η γυναίκα μου πως μού 'κανε μεγάλο "κλειδώνοντας" με έξω!... Σαν να μην έχω αλλού καλύτερη "φωλιά" ν' αράξω! (Και γυρνώντας προς την πόρτα απ' όπου έφυγε η γυναίκα του):

670 Κι αν δε σ' αρέσω πια, θα κάνω... υπομονή. Αρέσω όμως στην Ερωτιάδα μου, που κάθεται 'δω δίπλα κι όχι μοναχά - αυτή - δεν πρόκειται να με κλειδώσει έξω, αλλά στο σπίτι μέσα της θέ να με φιλακίσει!... Σ' αυτήν πηγαίνω τώρα, να την παρακαλέσω να μου γυρίσει πίσω το μαντό, που λίγο πριν της είχα πάει δώρο. Κι εγώ στη θέση του άλλο καλύτερο θε να της αγορασώ. (Πηγαίνει στη πόρτα της εταίρας και τη χτυπάει): Ε, σεις!... Υπάρχει εδώ κανας πορτιέρης; Ανοίξτε μου!... Και κάποιος την Ερωτιάδα μου ας πάει να φωνάξει... Στην πόρτα της να βγει.

## Σκηνή VI

### (Η ΕΡΩΤΙΑΔΑ, Ο ΜΕΝΑΙΧΜΟΣ I)

675 **ΕΡΩΤΙΑΔΑ** Ποιος είναι αυτός που θέλει να με 'δει; **ΜΕΝ** Κάποιος που σ' αγαπάει πολύ, πολύ: πιότερο κι απ' τον εαυτό του. **ΕΡΩ** (Βλέποντάς τον, γλικάίνει τον τόνο της): Γλικέ μου Μέναιχμε, τί στέκεσαι όρθιος εδώ στην πόρτα;... Έλα, <καρδούλα μου>, μέσα μαζί μου. **ΜΕΝ** Μισό λεπτό, για να σου πω τί μ' έφερε κοντά σου. **ΕΡΩ** Το ξέρω κι όλας: για να για να περάσεις... "ζάχαρη" κοντά μου! **ΜΕΝ** Λάθος, <ναι> μά τον



- Πολυδεύκη!.. Πρόκειται για το πανωφόρι που σου 'φερα πριν λίγο: παρακαλώ θερμά να μου το δώσεις πίσω... Τα 'μαθε όλα η γυναίκα μου! Απ' την αρχή ως το τέλος. Κι απ' ό, τι εσύ
- 680 θα ήθελες, στο λέω, πως δυο φορές καλύτερο, άλλο μαντό στη θέση του εγώ θα σου αγοράσω. **ΕΡΩ** (Απορώντας): Μα... Μόλις σου το έδωσα στο ράφτη να το πας... Καθώς κι ένα βραχιόλι να πας στο χρυσοχόο, καινούριο να το κάνει. **ΜΕΝ** Σε ΜΕΝΑ... έδωσες εσύ το πανωφόρι μαζί μ' ένα βραχιόλι;... Αδύνατον! Τι εγώ, αφότου στό 'δωσα, εδώ και κάμποση ώρα, κι έφυγα για την αγορά, **ΤΩΡΑ**
- 685 μόλις γυρίζω πίσω, **ΤΩΡΑ** σε βλέπω πάλι. **ΕΡΩ** (Καχύποπτα και φανερά ενοχλημένη): Βλέπω καλά αυτό που θες να κάνεις. Φιρί φιρί το πας, αυτό που σου εμπιστεύτηκα... μπαμπέσικα να φας. **ΜΕΝ ΟΥΤΕ**, μα το "θεό", σου το ζητάω πίσω για να στο φάω μπαμπέσικα (αφού σου είπα: τό 'μαθε η γυναίκα μου)... **ΕΡΩ** (Εξαλλη, τον διακόπτει): **ΟΥΤΕ** κι εγώ σου ζήτησα σε μένα να το δώσεις: μόνος σου θέλησες σε μένα να το φέρεις και να μου το χαρίσεις. Τώρα το θέλεις
- 690 πίσω. Σύμφωνοι!...Κράτα το... Πάω' το σπίτι σου... Φόρα το για εσύ για η κυρά σου, για 'κόμα στα μπαούλα σας καταχωνιαστέ το!... Μα εσύ από δω και μπρος στο σπίτι μου ξανά, το πόδι σου δεν πρόκειται να βάλεις: μην τύχει και ξεγελαστείς!... Αφού λοιπόν σε μένανε, που έντάξει πάντα σου 'ξηγιώμοινα, έκανες τέτοια προσβολή, αν δεν μου φέρνεις πλέον χρήματα, τζάμπα ποτέ δεν πρόκειται μαζί μου να πλαγιάσεις. Άλλη να βρεις 'πο δω
- 695 και μπρός θύμα σου να την έχεις...(Και φεύγει φοιρησιμένη, χτυπώντας πίσω της δυνατά την πόρτα). **ΜΕΝ** Μα τέλος πάντων, τί θυμός!... Τί άγριος θυμός και τούτος!... (Στην Ερωτιάδα που έφυγε): Εεε! Σύ!... Σε σένα λέω! Στάσου!... Γύρνα λιγάκι πίσω... **ΕΡΩ** (Βγάζοντας το κεφάλι της από το άνοιγμα της πόρτας του σπιτιού της): Ακόμα στέκεσαι αυτού; **ΜΕΝ** Και πάλι σου ζητώ: κάνε μου αυτή τη χάρη και γύρνα, αν θέλεις, πίσω... <Τίποτα!> Μπήκε μέσα. Σφίλιξε και την πόρτα της... Και τώρα εγώ τί κάνω; Με κλείσαν έξω ΟΛΟΙ τους! Ούτε στο σπίτι μου μα ούτε και στις "φίλης" μου κανείς δε με πιστεύει! Θα πάω να
- 700 βρώ κι εγώ τους φίλους μου,... τη γνώμη τους ν' ακούσω, τί πρέπει πια να κάνω. (Φεύγει).



## ΠΡΑΞΗ ΙV

## Σκηνή Ι

(Ο ΜΕΝΑΙΧΜΟΣ ΙΙ, η ΜΑΤΡΟΝΑ)

**ΜΕΝ** (Επιστρέφοντας μόνος και οργισμένος, χωρίς να έχει βρει το δούλο του):

Βλάκας μεγάλος δείχτηκα εδώ και λίγη ώρα,  
Όταν στον Μεσσηνίωνα έδωσα το πουγγί μου  
γεμάτο με λεφτα! Κι αυτός, καταπώς φαίνεται,  
θα "χώθηκε" ολόγισια σε κανα καταγώγι...

**ΜΑ** (Βγαίνοντας από το σπίτι της):

Ας βγω να ρίξω μια ματιά, να δω πόσο νωρίς  
ο "αντρούλης μου" στο σπίτι θα γυρίσει... (Κάνει  
μερικά βήματα και βλέποντας τον Μέναιχο ΙΙ):

705 Α, νά τον βλέπω <κιάλας>!... Σώθηκα: φέρνει το  
πανοφόρι.

**ΜΕΝ** (Συνεχίζοντας τον μονόλογό του):

<Ωστόσο> σπάω συνέχεια το κεφάλι μου: πού να  
γυρίζει άραγε την ώρα αυτή ο Μεσσηνίων;

**ΜΑ** Θα πάω κοντά του για να τον δεχτώ με λόγια  
που τ' αξίζει. (Πλησιάζει. Στον Μέναιχο ΙΙ, που έχει  
ακόμα ριγμένο στον ώμο του το "γνωστό" πανοφόρι):

Δεν ντρέπεσαι, παλιάνθρωπε, μπροστα μου να εμφανίζεσαι  
"κρατώντας" τέτοιο "ρούχο"; **ΜΕΝ** (Σε κατάσταση ακόμη  
ευθυμίας): Τί τρέχει;... <Τί συμβαίνει>;... Ποια μύγα

710 άραγε σε τσίμπησε, κυρά μου; **ΜΑ** Έχεις και θράσος  
να μιλάς, αδιάντροπε;... και θες κουβέντα να μου πιάσεις;

**ΜΕΝ** Μα τί έκανα επιτέλους;... ώστε να μην τολμώ κουβέντα  
να σου πιάσω; **ΜΑ** Εμένανε ρωτάς; Τί θράσος  
κι αδιαντροπιά! **ΜΕΝ** (Ειρωνικά): Ξέρεις, κυρά μου,

715 οι Έλληνες για ποιά ακριβώς αιτία λέγαν παλιά  
πως έγινε η Εκάβη... σκύλα; **ΜΑ** Όχι, δεν τό 'χω ξανακούσει.

**ΜΕΝ** Γιατί ακριβώς το ίδιο έκανε με σένανε η Εκάβη:



- "έλουζε" με βρωσιές όλους που σπναντούσε! Γι' αυτό και με το "δίκιο" της πήρε της Σκύλας τ' όνομα... **ΜΑ** Όχι!... Τα αίσχη σου δε γίνεται πλέον να υπομένω! Καλύτερα
- 720 να μείνω δίκιος άντρα, παρά ν' ανέχομαι τα σκάνδαλα που κάνεις. **ΜΕ** Κι εμένα τί με "κόφτει", αν συ μπορείς το γάμο σου ν' αντέξεις άλλο,... ή αν τον άντρα σου πρόκειται να χωρίσεις;... Η μήπως <όλοι σας> τό 'χετε εδώ σπνήθειο, στον τόπο σας, σαν κάποιος ξένος έρχεται, να του γεμίζετε τ' αυτια με τέτοια "παραμύθια";
- 725 **ΜΑ** Ποια παραμύθια <λες αυτού>;... Όχι! Μετά 'π' αυτό, δεν το αντέχω άλλο: Κάλλιο <να πάω στο πατρικό και> νά 'μαι ζωντοχήρα, παρά να τρώω στη μούρη μου την κάθε "μουρναριά" σου. **ΜΕΝ** Αν είναι, μά τον Ηρακλή, να μείνεις από μένα ζωντοχήρα, μόνη σου πέραν τη ζωή - κι ακόμη παραιτέρα, όσο κρατάει... του Δία η βασιλεία!
- ΜΑ** (Δείχνοντας το κλεμμένο πανοφύρι): Πριν λίγο
- 730 ωστόσο αρνιώσσινα πως μου το είχες κλέψει: τώρα μπροστά στα μάτια μου το κοιβαλίσ με θράσος... Δεν ντρέπεσαι καθόλου; **ΜΕΝ** (Έχοντας πια χάσει την υπομονή του): Α, μα τον Ηρακλή! <Για να σου πω>, κυρά μου! Κακό "τομπούρι" μου 'γινες! Μεγάλο θράσος έχεις... Μα πώς τολμάς και λες πως τάχα στό 'χω κλέψει, την ώρα που μου τό 'δωσε μια άλλη και μ' έστειλε στο ράφτη της να το μεταποιήσω; **ΜΑ** Στ' αλήθεια, μα τον Καστορα, δεν βλέπω άλλη λύση: θα στείλω κάποιον για να πει να 'ρθεί εδώ ο πατέρας μου αμέσως: για να
- 735 του φανερώσω τα σκάνδαλα που έχεις κάνει. (Ανοίγει την πόρτα του σπιτιού της και προστάζει ένα δούλο της): Τρέξε, Δεκίων, <γρήγορα>, να βρεις τον πατερούλη μου, κι εδώ σε μένανε, μαζί σου να τον φέρεις: πως είναι, πές του, ανάγκη απόλυτη <να 'ρθεί εδώ>. (Στον Μέναιχμο): Τώρα θα δείς! Τα αίσχη σου στη φόρα θε να βγάλα...
- ΜΕΝ** Μα είσαι "στα καλά σου"; Ποιά αίσχη μου εννοείς;
- ΜΑ** (Κλαίγοντας): Το πανοφύρι μου... Και τα χρυσαφικά μου... "τομπιάς" κρυφά απ' το σπίτι μας,... απ' την καλή γυναίκα σου,...
- 740 για να τα πας... πεσκέσι στη "βρόμα" που αγαπάς... Τί λες;... Σωστά δεν τα 'πα αυτά; **ΜΕΝ** Για όνομα "θεού"!



- Παράκληση θερμή, κυρία μου, σου κάνω:... Αν ξέρεις κάποιο  
γιατρικό, δός μου να πιω,... για να μπορέσω ο άμοιρος  
το θράσος σου ν' αντέξω. Για ΠΟΙΟΝ με "παίρνεις", δεν το πιάνω!
- 745 (Ειρωνικά): Εγώ πάντως σε γνώρισα μαζί με τον... Η ορθά να!  
**ΜΑ** <Παίζεις μαζί μου βλέπω>: αν όμως μένανε περιγελάς,  
εκείνον όμως, σίγουρα, ποτέ δε θα μπορέσεις:  
Λέω για τον πατέρα μου που τώρα καταφθάνει.  
(Δείχνει συγχρόνως με τα μάτια της προς τη  
δεξιά πάροδο, απ' όπου μπαίνει ο γερο πατέρας της):  
Για κοίτα λίγο πίσω σου. Μην πεις πως δεν τον ξέρεις;  
**ΜΕΝ** (Γυρίζει, ειρωνικά): <Αλίμονο>!... Και βέβαια  
τον ξέρω! Τον γνώρισα παρέα με τον Κάλχα!... Πριν από  
σήμερα τον έχω <ξανα>δεί την ίδια μέρα ακριβώς, που
- 750 γνώρισα και σένα! **ΜΑ** <Τί>; Πως ΔΕΝ με ξέρεις, λες;  
ΔΕΝ ξέρεις τον πατέρα μου; **ΜΕΝ** Το ίδιο, μά τον Ηρακλή,  
θα σου 'λεγα, αν έφερνες εδώ και τον παππού σου.  
**ΜΑ** Το βλέπω, μά τον Καστορα: δεν πρόκειται ποτέ  
ν' αλλάξεις! Ίδιος εδώ, - όπως και στ' άλλα -, πάντα σου είσαι.

## Σκηνή II

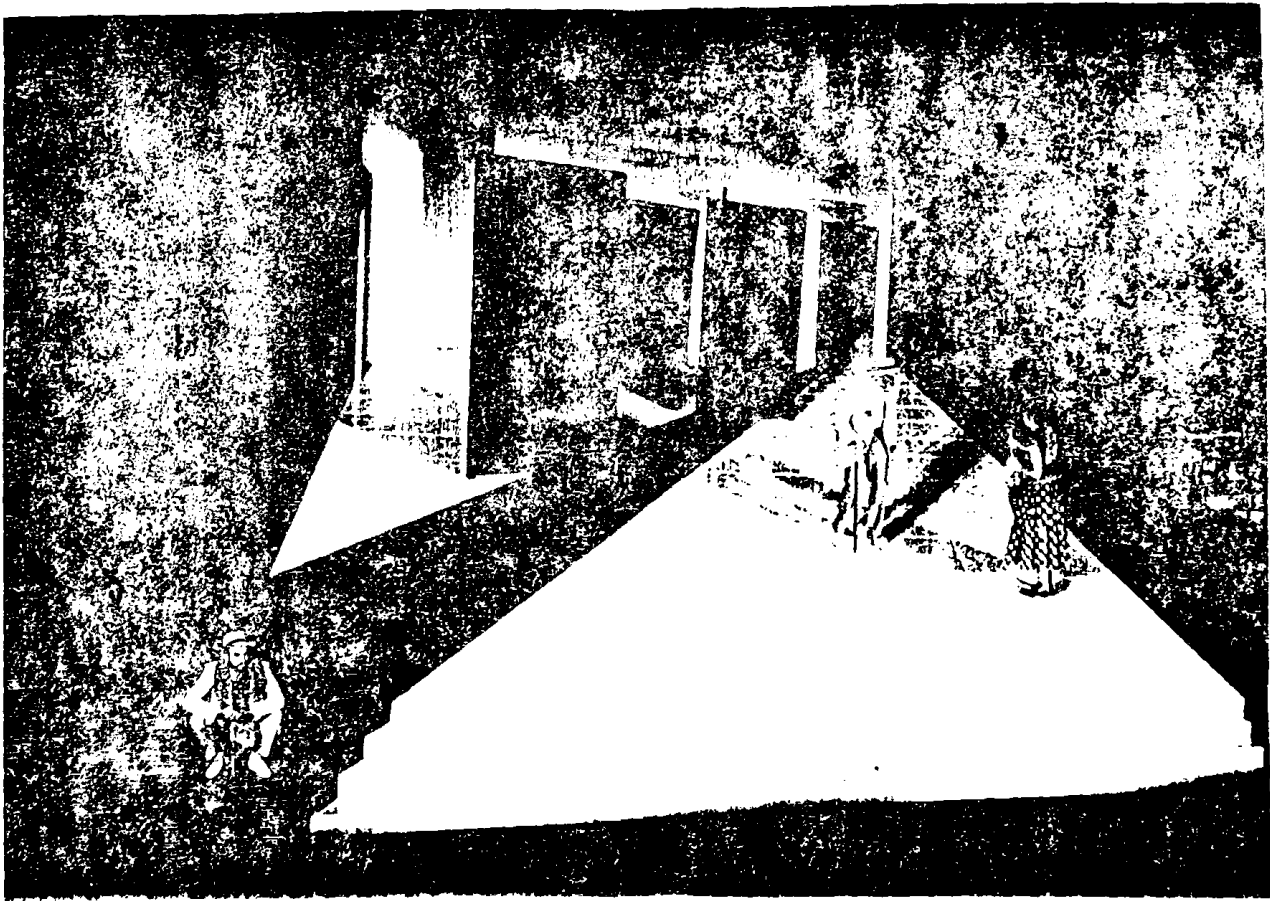
(Ο ΓΕΡΟΣ, η ΜΑΤΡΟΝΑ, ο ΜΕΝΑΙΧΜΟΣ II)

- ΓΕΡΟΣ** Όσο τα χρόνια μου <ακόμα> το επιτρέπουν  
κι όσο η περίπτωση αυτή εδώ επιβάλλει,  
το βήμα μου θ' ανοίξω, για να βαδίσω γρήγορα...  
Μόνο που αυτό για μένα τώρα καθόλου εύκολο
- 755 δεν είναι: <το ξέρω>, δέ γελιέμαι!... Η γρηγοράδα  
μ' άφησε: τα γερατεία με πλάκωσαν! Ασήκωτο κορμί  
πια κουβαλώ... Μ' αφήσαν οι δυνάμεις. Αχ! Πράμα  
κακό τα γερατεία, άσχημ' υπόθεση τα χρόνια... Σαν  
έρχονται, πολλά στ' αλήθεια κι άσχημα "μαντάτα"
- 760 κουβαλάνε: κι αν όλα ήθελα να τα "μετρήσω"  
τώρα, ο λόγος μου πολύ πολύ μακρύς θα καταντούσε!...  
Όμως βαθιά στο στήθος μου και μέσα στην  
καρδια μου η έγνοια ετούτη με παιδεύει: ΤΙ να  
συμβαίνει άραγε, κι έτσι - στο ξαφνικό κι απότομο -



- η κόρη μου ζητάει στο σπίτι της να έρθω;... Κι ούτε μου ξεκαθάρισε τί τρέχει, τί με θέλει... Γιατί με φώναξε να 'ρθω; ... Ωστόσο - πάνω κάτω - μαντείκο κιόλαςτί συμβαίνει.
- Θαιρώ πως με τον άντρα της θά 'κανε κάποιο καβγαδάκι. Τό 'χουν σιγήθειο αυτές, που θέλουνε τον σύζυγο στα πόδια τους να σέρνουνε για πάντα, ποντάροντας στην προίκα τους: περήφανεσ κι ατίθασες, <δίχως φραγμό και χαλινάρι>!...Κι οι αντρες, βέβαια, δεν είν' με τη σειρά τους... "αθώα περισσότερα". Ωστόσο υπάρχει πάντα κάποιο όριο, που κάθε σύζυγος πρέπει να υπομένει. Κι ούτε ποτέ
- 770 στο σπίτι της φρονιάζει η κόρη τον πατέρα δίχως κανένα λόγο! <Σίγουρα> κάποιο "παριστράτημα" ή κάποιο καβγαδάκι θά 'ναι η αιτία... Ο,τι κι αν είναι πάντως, γρήγορα θα το μάθω... Α! Νά την... Τη βλέπω <κιόλας>:... μπρος στο σπίτι της... Νά τος κι ο σύζυγος <πολύ> σκοτεινιασμένος. Όπως το υποπτεύτηκα... Θα πάω να της μιλήσω... **ΜΑ** (Μονολογώντας): Ας πάω κοντά να τον υποδεχτώ... (Κάνει κι αυτή μερικά βήματα): Θεωμά σε χαιρετώ, καλέ μου πατερούλη! **ΓΕ** (Κοιρασμένα): Νά 'σαι καλά, κορούλι μου. Σε ώρα καλή σε βρήκα;... Άραγε για καλό είπες να με φρονιάξουν; Γιατί 'σαι συγχυσμένη;... Αλλά κι αυτός Τι κάθεται μακριά σου θυμωμένος; Δεν ξέρω Τι ακριβώς, ωστόσο είμαι βέβαιος πως κάποια "αψιμαχία" αρχίσατε κι οι δύο σας. Μίλα, λοιπόν. Ποιός απ' τους δύο σας φταίει;... Με λίγα λόγια <πάντως> και δίχως φλυαρίες...
- 780 **ΜΑ** (Απολογητικά): Εγώ τουλάχιστο σε τίποτα δεν φταίω: στο λέω ειθύς, πατέρα μου, αυτήν την έγνοια να πετάξεις... Όμως εδώ να ζω δε γίνεται <άλλο> κι ούτε μπορώ με τίποτα να κάνω πια υπομονή... Γι' αυτό θα πρέπει από εδώ μαζί σου να με πάρεις. **ΓΕ** Μα τί ακριβώς συμβαίνει εδώ, μου λες; **ΜΑ** Ρεντίκολο κατάντησα, πατέρα μου. **ΓΕ** Μα ΠΩΣ; <Εξήγησέ μου>. Ποιός είν' αυτός που σ' έκανε ρεντίκολο; **ΜΑ** Αυτός που μ' εμπιστεύτηκες μια μέρα: <ποιος άλλος>; ο αντρούλης μου! **ΓΕ** Νά τα μαϊκας! Πάλι καβγαδάκι! Αχ!... Πόσες φορές σου
- 785 έχω πει κι οι δύο σας να προσέχετε: σε μένα να μην έρχεστε με τα παραιπονά σας. **ΜΑ** (Σχεδόν απελπισμένη): Μα ΠΩΣ

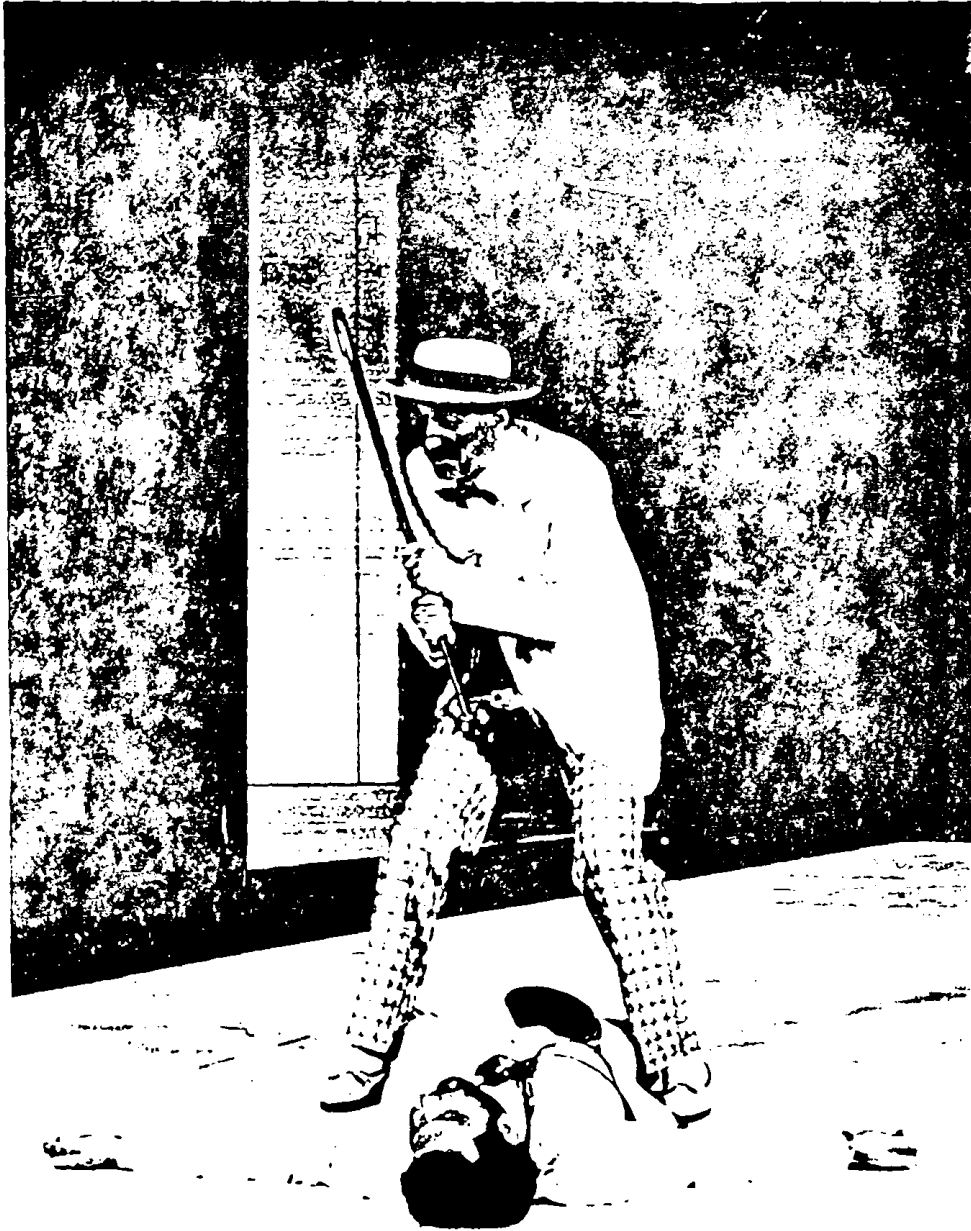




ΓΕ Άραγε γαι καλό είπες να με φονάξουν; Γιατί 'σαι συγχρισμένη;  
Κι αυτός εκεί τι κάθεται μακριά σου θυμωμένος;... (στ. 776-777)

ΜΑ Εγώ, πατέρα μου, σε τίποτα δεν φταίω... Όμως να ζω εδώ  
δεν γίνεται άλλο κι ούτε μπορώ να κάνω υπομονή...





ΓΕ Αρρώστεια, μα τον Ηρακλή, κι αυτή!...

Να, τούτος που τρελάθηκε, πόσο καλά πριν λίγο ήταν!  
ι στα καλά καθούμενα τον βρήκε τέτοια συμφορά! (στ. 872-873)





- μπορώ, πατέρα μου, αυτό που τώρα λες, να το τηρήσω;  
**ΓΕ** Μένα ρωτάς; **ΜΑ** Εκτός κι αν δεν το θέλεις...  
**ΓΕ** Πόσες φορές δεν σου 'χω υποδείξει, με τα "νερά"  
του άντρα σου πάντοτε να πηγαίνεις! Τις πράξεις του  
να μην κατασκοπεύεις! Ούτε πού πάει <φυσικά>. Ούτε  
με τί ασχολείται! **ΜΑ** Μ' αυτός, <πατέρα μου>, πήγε  
790 και τά 'μπλεξε, που λες, με την Ερωτιάδα, που κάθεται  
από δίπλα... **ΓΕ** Πολύ καλά το σκέφτηκε!... Και με όλα  
αυτά που κάνεις - να είσαι σίγουρη - χειρότερα μαζί της  
θε να μπλέξει. **ΜΑ** Μα εκεί μεθοκοπάει κι όλως. **ΓΕ** Για το  
χατίρι σου, θαρρείς, λιγότερο αυτός θα μπεκρουλιάζει;  
Εκεί ή όπου αλλού θα του "καπνίσει";... Διάτανε! Απαίτηση  
κι αυτή!... Και θα 'θελες, επίσης, προσκλήσεις να μη  
795 δέχεται για γεύματα ούτε φιλοξενούμενους στο σπίτι του  
να φέρνει;... Στα πόδια σου να σέρνεται θά 'θελες να  
τον έχεις;... Κι ακόμη μήπως θά 'θελες <πολύ> να τονε βάζεις  
να γνέθει το μαλλί και καθιστός ανάμεσα στις δούλες σου  
τοιλούπες να σου ξαίνει;.. **ΜΑ** (Ξαφνιασμένη από τις απρό-  
σμενες γι' αυτήν απόψεις του πατέρα της): Πατέρα μου,  
δεν σ' έφερα, το βλέπω, δικό μου δικηγόρο!... Μα για  
τον άντρα μου! Αφού κοντά μου στέκεσαι, αυτόν ωστόσο  
υποστηρίζεις. **ΓΕ** Τί λες;> Αν είχε κάνει αυτός κάποιον  
800 <μεγάλο> σφάλμα, πολύ πιο αυστηρός θα ήμoinα μαζί του  
απ' ό,τι δείχτηκα με σένα μόλις τώρα. Την ώρα όμως που  
αυτός άφθονα σου προσφέρει: ρούχα, χρυσαφικά, δούλες...  
και την κουζίνα σου πάντα σωστά γεμάτη, θά 'ταν καλύτερο  
κυρία μου, να 'ρθείς "στα σιγκαλά σου". **ΜΑ** (Καταφεύγο-  
ντας στο τελευταίο της επιχείρημα): Μ' αυτός, που λες,  
σηκώνει από το σπίτι μας - κρυφά - χρυσαφικά και "ρούχα"  
μες από τα μπαούλα μου!... Με "γδύνει" κυριολεκτικά!  
Και τα στολίδια μου - κρυφά 'πο μένανε - στις "παστροκιές"  
τα πάει... **ΓΕ** (Έχοντας πια θιγεί στην πιο ευαίσθητη χορδή  
805 του: την τσιγγονιά): Άαα! Αν κάνει αυτά που λες, κακώς  
τα κάνει. Αν όμως δεν τα κάνει, δικό σου <τότε> τ' άδικον:  
αθώον να κατηγορείς! **ΜΑ** Αφού να δεις και τη στιγμή αυτή,  
πατέρα μου, κρατάει στα χέρια του ένα δικό μου πανοφόρον  
καθώς κι ένα βραχιόλι, που δούρον τά 'χε πάει σ' αυτήν εδώ...



- Και τώρα - σαν το έμαθα - μου τα γυρίζει πίσω. **ΓΕ** (προσπαθώντας να την καθησυχάσει): <Καλά, καλά!>... Τι ακριβώς έχει συμβεί, από αυτόν εκεί αμέσως θα το μάθω. Ας πάω κοντά, μαζί του να μιλήσω. (Πλησιάζει): Για εξήγησέ μου, Μέναιχμε: το λόγο του καβγά σας θά 'θελα να γνωρίσω. Γιατί 'σαι
- 810 μοντρομένος;... Κι εκείνη πάλι εκεί τί κάθεται μακριά σου πεισιμομένη; **ΜΕΝ** (Απορόντας, αλλά και αρκετά εκνευρισμένος): Όποιος κι αν είσαι, γέρο μου, όπως και να σε λένε, τον Δία πού 'ναι εκεί ψηλά και τους θεούς αντάμα, για μάρτυρές μου βάνω... **ΓΕ** Για ποιά υπόθεση, ποιό πράγμα τέλος πάντων; **ΜΕΝ** ...Κακό δεν έκανα κανένα στην κυρία που τώρα με κατηγορεί πως <το μαντό της τάχατες> έκλεψα εγώ απ' το σπίτι...**ΜΑ** (Κατά μέρος, φρίττοντας): Ψεύτικον
- 815 όρκο δίνει;...**ΜΕΝ** ... Αν έστω μια φορά στο σπίτι της το πόδι έχω πατήσει, να καταντήσω - είχομαι! - ο πιο κακόμοιρος απ' όλους τους κακόμοιρους που υπάρχουνε στον κόσμο! **ΓΕ** Μα είσαι, άραγε, "καλά", που τέτοιω πράγμα είχεςαι στ' αλήθεια;... Και λες, θεότρελε, πως τάχατες, ποτέ δεν πάτησες το πόδι σου ... στο σπίτι όπου μένεις; **ΜΕΝ** Τι λες,
- 820 παιπού;... Πως μένω εγώ σ' αυτό το σπίτι; **ΓΕ** Γιατί; Δεν είναι αλήθεια; **ΜΕΝ** Για όνομα "θεού"!... Και βέβαια δεν είναι. **ΓΕ** Όχι, όχι, μά τον Ηρακλή!... "Για πλάκα" το αρνιέσαι: εκτός κι αν μετακόμισες την περαιομένη νύχτα... Για έλα, κόρη μου, εδώ... Τι λες; Μήπως μετακομίσατε; **ΜΑ** Να πάμε ΠΟΥ, παρακαλώ;... Και για ΠΟΙΟ λόγο τάχα; **ΓΕ** Δεν ξέρω, μα τον Πολυδέκη! **ΜΑ** (Στον πατέρα της): Σίγουρα "σε δουλεύει". Δεν το καταλαβαίνεις; **ΓΕ** (Στον γαμπρό του):
- 825 Εντάξει, Μέναιχμε! Τέρμα τ' αστεία πλέον. Έλα στο "θέμα" τώρα... **ΜΕΝ** (Ενοχλημένος φανερά): <Α!> Σε παρακαλώ! Με σένα εγώ δεν έχω κανέν' αλισβερίσι... Ποιός είσαι; Και ποιού' έρχεσαι;... Τι σου 'χω κάνει τέλος πάντων;... Τι έκανα ακόμη σ' αυτήν που στέκει πλάι σου και μου "φορτώνεται" έτσι; **ΜΑ** (Στον πατέρα της, καθώς δεν μπορεί να εξηγήσει διαφορετικά τη στάση του άντρα της): Για δές λίγο τα μάτια του: πράσινες σπιθες βγάζουν!... Μα και στο μέτωπο: πράσινο χρώμα απλώθηκε!... Και στους
- 830 κροτάφους!... Κοίτα <ξανά> τα μάτια του! <Θεέ μου,> πώς



- γυαλίζουν! **MEN** (Κατά μέρος, βλέποντας πως η κατάσταση άρχισε να γίνεται πολύ δύσκολη): Αφού αυτοί εδώ θε να με βγάλουν παλαβό, δε θα 'τανε καλύτερο για μένα να κάνω... τον τρελό, να φοβηθούν, να φύγουν μακριά μου; (Κι αρχίζει να τεντώνεται και να χασμουριέται): **ΜΑ** <Για δές τον> πώς τεντώνεται!... Πω πω, χασμουρητό! Και τώρα τί να κάνω, καλέ μου πατερούλη; **ΓΕ** (Ανήσυχια): Έλα από 'δω, κορούλα μου, όσο μπορείς πιο μακριά να βρίσκεσαι
- 835 από δαύτον. **MEN** (Τελετουργικά!): "Ένοί και πάλι ένοί"! Σε ποιά βουνό, Διόνυσε! Ποιά μέρος, με καλείς, να ρθω να κυνηγήσω; Σ' ακούω!... Μα δεν μπορώ τα μέρη αυτά ν' αφήσω: γιατί αυτή εκεί η... λυσσασμένη σκύλα "φυλάει" το δρόμο αριστερά... Πίσω μου πάλι βρίσκεται αυτός ο... βρωμοτράγος, που στη ζωή του αμέτρητες φορές αθώους "έκαψε" πολίτες με όρκο καταθέτοντας ψευτιές <ένα σωρό>. **ΓΕ** (Απειλώντας τον με τη μα-
- 840 γκούρα του): Αλίμονο στην κούτρα σου! **MEN** (Βλέποντας πως δεν έπιασε στο γέρο το "κόλπο" του): Μα να! Ο Απόλλωνας απ' το μαντείο προστάζει: δάδες ν' ανάψω <παρειθύς>, τα μάτια αυτής εκεί να κάψω! (Και κινείται απειλητικά προς το μέρος της Ματρόνας, με τα χέρια ψηλά να κρατάει φανταστικές δάδες): **ΜΑ** (Φοβισμένη): Χάθηκα, πατερούλη μου!... Τώρα με φοβερίζει τα μάτια να μού κάψει... **MEN** (Κατά μέρος): Αλίμονο!... Για μένα λεν τρελάθηκα, ενώ στ' αλήθεια ΑΥΤΟΙ 'ναι οι τρελοί! **ΓΕ** Ε, κόρη μου! **ΜΑ** Τί τρέχει; **ΓΕ** Τί κάνουμε <πια τώρα>;... Τι θά 'λεγες: να φάναζα να 'ρθούν εδώ
- 845 οι δούλοι;... <Λοιπόν, αυτό θα κάνω:> θα πάω να φέρω ανθρώπους μου, καλά να τονε δέσουν και σηκωτό στο σπίτι να τον πάνε, προτού αυτός κάποιον "μπελά" βαρύτερο μας βάλει. **MEN** (Κατά μέρος, πανικοβλημένος): Τι; Θα με δέσουν, δηλαδή;... <Μου φαίνεται "την πάτησα"!>.... Κι αν τώρα το κεφαλι μου δεν κατεβάσει <γρήγορα> καμιά καλήν ιδέα, θα 'ρθούν να με "σηκώσουνε" και να με παν στο σπίτι τους <δεμένο>. (Πάλι με δυνατή φωνή, κάνοντας τον σινεπαρμένο από... βακχική τρέλα και θέλοντας να αυξήσει τη δόση του φόβου): Με τις γροθιές μου,



- λες, Α π ό λ λ ω ν α, τα μούτρα της μη λυπηθώ καθόλου,...  
αν δε χαθεί απ' τα μάτια μου στο διάτανο να πάει!...
- 850 Την προσταγή σου εγώ <ευθύς> θα εκτελέσω. (Κι αρχίζει να κινείται απειλητικά προς τη Ματρόνα, με τις γροθιές του έτοιμες να τις κατεβάσει στο πρόσωπό της). ΓΕ <Τρέξε, κορούλα μου!>... Όσο μπορείς πιο γρήγορα, φύγε και μπες στο σπίτι, αυτός μη σου "τις βρέξει". ΜΑ Φεύγω, φεύγω... Μα σε παρακαλώ, καλέ μου πατερούλη, να τον φιλάς προσεκτικά, μην τύχει και μας φύγει... Στ' αλήθεια νιώθω δύστηνη, που ακοίκο τέτοια λόγια! (Φεύγει): ΜΕΝ (κατά μέρος): Καθόλου άσχημα μ' αυτήνε δεν τα πήγα: την έδιωξα από 'δω... Σειρά τώρα να διώξω αυτόν εκεί τον... βρομερό, τρεμουλιαστό, τον γέρο-Γιθωνό, με τ' άσπρα γένια: του Κ ύ κ ν ο υ, <θά 'λεγες>, βλαστάρι. (Και με πιο δυνατή φωνή): Και τώρα πάλι με προστάξεις: με το μπαστοίνι που κρατά στα χέρια του εκείνος, να του
- 855 τσακίσω το κορμί,... τα κόκκαλα και τις κλειδώσεις. ΓΕ (Κοινωνώντας απειλητικά το μπαστοίνι του): Κακιά θα σ' εύρει συμφορά, αν τύχει και μ' αγγίξεις... ή δοκιμάσεις πιο κοντά σε μένα να σιμάσεις. ΜΕΝ (Βλέποντας ότι ο γέρος δεν το βαζει στα πόδια, αποφασίζει να καταφύγει σε ένα αποτελεσματικότερο τέχνασμα): <Α π ό λ λ ω ν α!> Θα κάνω αυτό που εσύ προστάξεις: Τσεκούρι διάστομο θ' αρπάξω και του παππούλη από δω τα σπλάχνα θε να σιάσω... μέχρι τα κόκκαλα βαθιά!... Κιμά θε να τον κάνω! ΓΕ (Κατά μέρος, κοινωνώντας πάντα
- 860 απειλητικά τη μαγκούρα του): Βλέπω καλά πως πρέπει να προφυλαχτώ... Τα μέτρα μου να πάρω. Από τις απειλές <αυτές> με πιάνει μέγας φόβος κάποιου κακό εκείνος μη μου κάνει. ΜΕΝ (Πιο δυνατά): Πολλές <καινούριες> διαταγές, Α π ό λ λ ω ν α, μου δίνεις: Να! Τώρα θες, να πάρω και να ζέψω... άτσι, άγρια κι αδάμαστα! Και πάνω στο άρμα να πηδήσω, για να συντρίψω τούτο εδώ το γέρικο λιοντάρι: έτοι βρομιάρικο, φαφούτικο <που έχει καταντήσει>... Στο άρμα
- 865 κι όλας στέκομαι και τα λουριά κρατάω!... Να κι η "βουκέντρα": στα χέρια μου την έχω... Εμπρός, <καλά μου> άλογα! Ο ήχος κán' τε ν' ακουστεί ευθύς απ' τις οπλές σας!... Με τ' αεράτο



τρέξιμο τη γοηγοράδα δείξ'τε μας πού κούβουνε τα πόδια σας!... Τακ τακ! Τακ τακ... (μυμείται...επίθεση με τέθριππο).

**ΓΕ** (Σηκώνοντας απελπισμένα ψηλά τη μαγκούρα του):

Εμέναν' απειλείς με άλογα ζεμένα; **ΜΕΝ** Να! <Τώρα>, Α π ό λ λ ω ν α, και πάλι με προστάζεις, πάνω σ' αυτόν να επιτεθώ, που στέκεται μπροστά μου,... και να τον εξοντώσω. (Βλέποντας όμως μπροστά του την υψωμένη μαγκούρα του Γέρου ψάχνει να βρει "άλλοθι" σε μια

870 ομηρική ανάμνηση, για να υποχωρήσει). **Μα ΠΟΙΟΣ**

μ' αρπάζει απ' τα μαλλιά κι από το άρμα μου στο χώμα με πετά;... **ΑΥΤΟΣ** το πρόσταγμά σου, Α π ό λ λ ω ν', ακυρώνει.

(Και σωριάζεται χάρω ασθμαίνοντας βαριά): **ΓΕ** (Συντρομιμένος): Πω πώωωω! Αρώστεια, μα τον Η ρ α κ λ ή, κι αυτή!...

Τι άγρια και σκληρή!... Βάλτε, θεοί, το χέρι σας! Να, τούτος που τρελάθηκε, πόσο καλά πριν λίγο ήταν! Και στα καλά καθούμενα τον βρήκε τέτοια "συμφορά"... Ας πάω να

875 φέρω ένα γιατρό, όσο πιο γρήγορα μπορώ. (Φεύγει).

**ΜΕΝ** (Σηκώνεται προσεκτικά, κοιτάζοντας γύρω του.

Προς τους θεατές): Έφυγαν επιτέλους;... Χαθήκαν απ' τα ματιά μου αυτοί που μ' αναγκάσανε να κάνω τον τρελό, ενώ 'μαι μια χαρά;... <Όμως> τί κάθομαι;... Δεν τρέχω στο καράβι μου, όσο είμαι ακόμα σώος! (Κι ενώ ετοιμάζεται να φύγει, στρέφεται πάλι προς τους θεατές, εμπιστευτικά):

880 Όταν ο γέρος ξαναρθεί, παρακαλώ σας όλους, να μην του μαρτυρήσετε το δρόμο απ' όπου φεύγω... (Αποχωρεί από την αριστερή πάροδο).



## ΠΡΑΞΗ V

## Σκηνή I

(Μονόλογος του ΓΕΡΟΥ)

**ΓΕΡΟΣ** Μου "πέσαν" τα νεφρά απ' την ορθοστασία!  
 Τα μάτια με πονέσανε κοιτάζοντας <στην πόρτα>,   
 πότε θε να φανεί ο γιατρός από τις βίζιτές του... Κι όταν   
 ο "τρισματάρατος" γύρισε - επιτέλους! - απ' τους πελάτες του,   
 885 καιχιώτανε πως <μόλις> είχε "συγκολλήσει" του Α σ κ λ η π ι ο ύ   
 ένα σπασμένο πόδι... Α, και του Α π ό λ λ ω ν α ένα μπράτσο...   
 Γι' αυτό και τώρα εγώ μέσα μου αναχιτιέμαι, αν έφερα   
 γιατρό ή... αγαλματοποιό... <Μα> νά τος, που καταφθάνει.   
 (Στο γιατρό που μπαίνει): Άντε, κούνα λίγο τα πόδια σου,   
 που πας σαν το μυρμήγκι!

## Σκηνή II

(Ο ΓΕΡΟΣ, ο ΓΙΑΤΡΟΣ)

**ΓΙΑΤΡΟΣ** Ποια 'ρρώστεια έλεγες, πως έχει "ο δικός σου";   
 Για θύμισέ το μου, παππού... "Ίσκιος κακός"   
 890 τον σκέπασε ή μάγια τού 'χουν κάνει;... Πες μου   
 να μάθω, έλα!... Λες να 'χει λήθαργο ή τάχα υδροπικία;   
**ΓΕ** Μα ακριβώς γι' αυτό <που λες> έστειλα να σε φέρουν:   
 ΕΣΥ σε μένα την αρρώστεια του να πεις κι εκείνον να   
 γιατρέψεις. **ΓΙΑ Μ'** αυτό είναι πανεύκολο! Το λόγο μου   
 σου δίνω: "περδίκι" (θα στον κάνω. **ΓΕ** Να τον φροντίσεις   
 895 θά 'θελα μ' όλα τα δυνατά σου. **ΓΙΑ** Να μην ανησυχείς   
 καθόλου!... Γι' αυτόν εγώ πάνω από εκατό φορές τη μέρα   
 θα στενάζω... ΕΤΣΙ για χάρη σου, - μ' όλα τα "δυνατά μου" -   
 εγώ θα τον κοιράω. **ΓΕ** (Βλέποντας τον Μεναιχμο I   
 να μπαίνει στη σκηνή): Για κοίτα: νά τος, <έρχεται>.   
 Ας τον παραμονέψουμε να δούμε ΤΙ θα κάνει. (Αποτρα-   
 βιούνται σε κάποιο κοίλωμα).



## Σκηνή III

(Ο ΜΕΝΑΙΧΜΟΣ I, ο ΓΕΡΟΣ, ο ΓΙΑΤΡΟΣ)

**ΜΕΝΑΙΧΜΟΣ** (Μονολογώντας και σε άσχημη κατάσταση):

Σίγουρα μά τον Πολυδεύκη, η μέρα αυτή στραβή  
 κι ανάποδη μου βγήκε <πέρα ως πέρα>! Αυτά που νόμιζα  
 900 πως έκανα κρυφά, όλα ο παρασιτός μου πήγε και τα  
 ξεσκέπασε, κι εμένα γέμισε ντροπή και ταραχή: Ο...  
 Οδυσσέας μου!... Ο συμβουλάτοράς μου!  
 Στο βασιλιά κι αφέντη του <ΠΩΣ τόλμησε>, τέτοιο βαρύ  
 "παιχνίδι" να του παίξει!... Όμως, ζωή να έχω, κι αυτό  
 το υποκείμενο:... θα του "ρουφήξω" τη ζωή του!...  
 Μα, ποιιά ζωή ΤΟΥ <λέω>; Τι βλάκας είμαι;... "Δική του"  
 λέω τη ζωή, ενώ είναι δική μου! Αφού "μεγάλωσε"  
 905 με φαγητά και έξοδα δικά μου!... Θα του στερήσω  
 το "φαΐ", που είναι η ζωή του!... Το ίδιο σκάρτα, πάντως,  
 φέρθηκε κι η πιαστρική, που μένει εδώ δίπλα:  
 κοκότα αληθινή!... Μόλις της ζήτησα να δώσουμε  
 το πανωφόρι πίσω - στο σπίτι, στη γυναίκα μου - ,  
 επέμενε, να δεις, πως μου το είχε δώσει! (Υψώνοντας  
 απελπισμένως τα χέρια του): Αααχ, μα τον Πολυδεύκη!  
 Νιώθω <πολύ> δυστυχισμένος!

**ΓΕ** (Χαμηλόφωνα στο γιατρό): Ακούς <καλά> αυτά που λέει;**ΓΙΑ** Πως είναι, ισχυρίζεται, <πολύ> δυστυχισμένος. **ΓΕ** Θέλω910 να πας <λίγο> κοντά του. **ΓΙΑ** (Πλησιάζει): Μέναιχμε, γεια σου, !...  
 <Μου λές>, παρακαλώ, το μπράτσο σου γιατί το ξεγυμνώνεις;...

Δεν ξέρεις στην αρρώστεια σου, ΠΟΣΟ κακό τώρα της κάνεις;

**ΜΕΝ** (Με πολύ άσχημη διάθεση): Δεν πας να κρεμαστείς...**ΓΕ** (Στο γιατρό... εναγωνίως): Διέγνωσες μήπως κάτι;**ΓΙΑ** Πώς να μη διαγνώσω!... Η αρρώστεια που τον δέρνει

ούτε με ένα κάρο... ελλέβορο [τρελοβότανο] δεν έχει γαιτρειά!...

(Υστερα στον Μέναιχμο): Αλλά για πές μου, Μέναιχμε;

**ΜΕΝ** (Αγριεμένος): Τί θες; **ΓΙΑ** Να μου απαντάς σ' ό,τι

915 θα σε ρωτάω! Πάμε: Άσπρο για κόκκινο είν' το κρασί

που πίνεις; **ΜΕΝ** (Έξω φρενών): Δεν πας στο Διάτανο!

- ΓΙΑ** (Στον γέρο): Η τρέλα!... Άρχισε κι όλας, μα τον Ηρακλή, σιγά σιγά να τονε πιάνει. **ΜΕΝ** (Παραληρόντας από την αγανάκτησή του): Γιατί δεν με ρωτάς <ακόμα>, αν τρώω... κόκκινο ψωμί;... Ή βιολετί;... Ή κίτρινο;... Πουλιά με λέπια, αν τρώω... και ψάρια με φτερά; **ΓΕ** Πω, πόσο! <Τί συμφορά!>... Ακούς το
- 920 παραλήρημα της τρέλας του;... Τί άλλο καρτερείς για να του δώσεις κάτι για να πιεί, πριν τον χτυπήσει εντελώς η τρέλα στο κεφάλι; **ΓΙΑ** Περίμενε λιγάκι... Θε' να του κάνω ακόμα και κάποιες άλλες ερωτήσεις. **ΓΕ** <Αμάν!>. Αυτή η φλιακιά σου σκοτώνει! **ΓΙΑ** (Στον Μέναιχμο): Για 'πάντησέ μου εδώ: μήπως φορές φορέςτα μάτια σου σκληραίνουνε <κι έξω απ' τις κόγχες τους πετιούνται>; **ΜΕΝ** (Έξω φρενών πάντα): Τί λες, βρε άχρηστε; Θα ροείς πως είμαι ... καραβίδα; **ΓΙΑ** (Πάντα... "ψήχραιμος"): Για πές μου <ακόμα>:
- 925 Μήπως ποτέ τα σπλάχνα σου τ' ακούς να "γουργουρίζουν"; **ΜΕΝ** (Σαρκαστικά): Χορτάτος όταν είμαι, τίποτα δεν ακούω. Μα σαν με σκίζει η πείνα, τότε να δεις "γουργουρητό"! **ΓΙΑ** (Στον γερο-πεθερό): Η τελευταία απάντηση δε μοιάζει, μα την "πίστη" μου, με απάντηση τρελού!... (Πιο δυνατά, στον Μέναιχμο): Κοιμάσαι, δίχως να ξυπνάς, ώσπου να ξημερώσει;... Κι ο ύπνος εύκολα σε πιάνει σαν ξαπλώνεις;
- 930 **ΜΕΝ** Σαν δεν χρωστάω πουθενά, μακάρια κοιμάμαι... Μ' αστροπελέκι πάνω σου να ρίχναν ο Δίας κι όλοι οι θεοί!... <αρχι->ανακριτή!... **ΓΙΑ** (Στο γέρο): Η τρέλα του, <θαρρώ>, αρχίζει πάλι να τον πιάνει... Τα λόγια δείχνουν <καθαρά> πως πρέπει πια να τον φοβάσαι. **ΓΕ** Α, μπαι! Καθόλου! <Μην ανησυχείς>!... Τα <τελευταία> λόγια του σε σύγκριση
- 935 μ' εκείνα που έλεγε πριν λίγο, τον δείχνουν <τόσο σινετό>, <που θά 'λεγες> ίδιος... ο Νέστορας <πως είναι>! Πριν λίγο, να σκεφτείς, έλεγε, τη γυναίκα του... μια λυσσασμένη σκύλα! **ΜΕΝ** Τί λες <αυτού>, βρε αρχιφεύταρε; Εγώ είπα τέτοιο πράγμα; **ΓΕ** (Με πατριική διάθεση, χτυπώντας ίσως φιλικά στ' αυτί του): Πάνω στην τρέλα σου - θέλω να πω - το είπες. **ΜΕΝ** ΕΓΩ;;; **ΓΕ** Εσύ αυτοπροσώπως! Που ακόμα με φοβέριζες - πάνω στο τέθριππό σου! - στο χόμα να με λειόσεις!...
- 940 **ΑΥΤΑ** σε είδα με τα μάτια μου να κάνεις, κι **ΑΥΤΑ** σου καταμαρτυρώ. **ΜΕΝ** Εγώ να δείς!!! Ξέρω πως έκλεψες του Δία το ιερό στεφάνι... Και πως γι' αυτό σε βάλανε

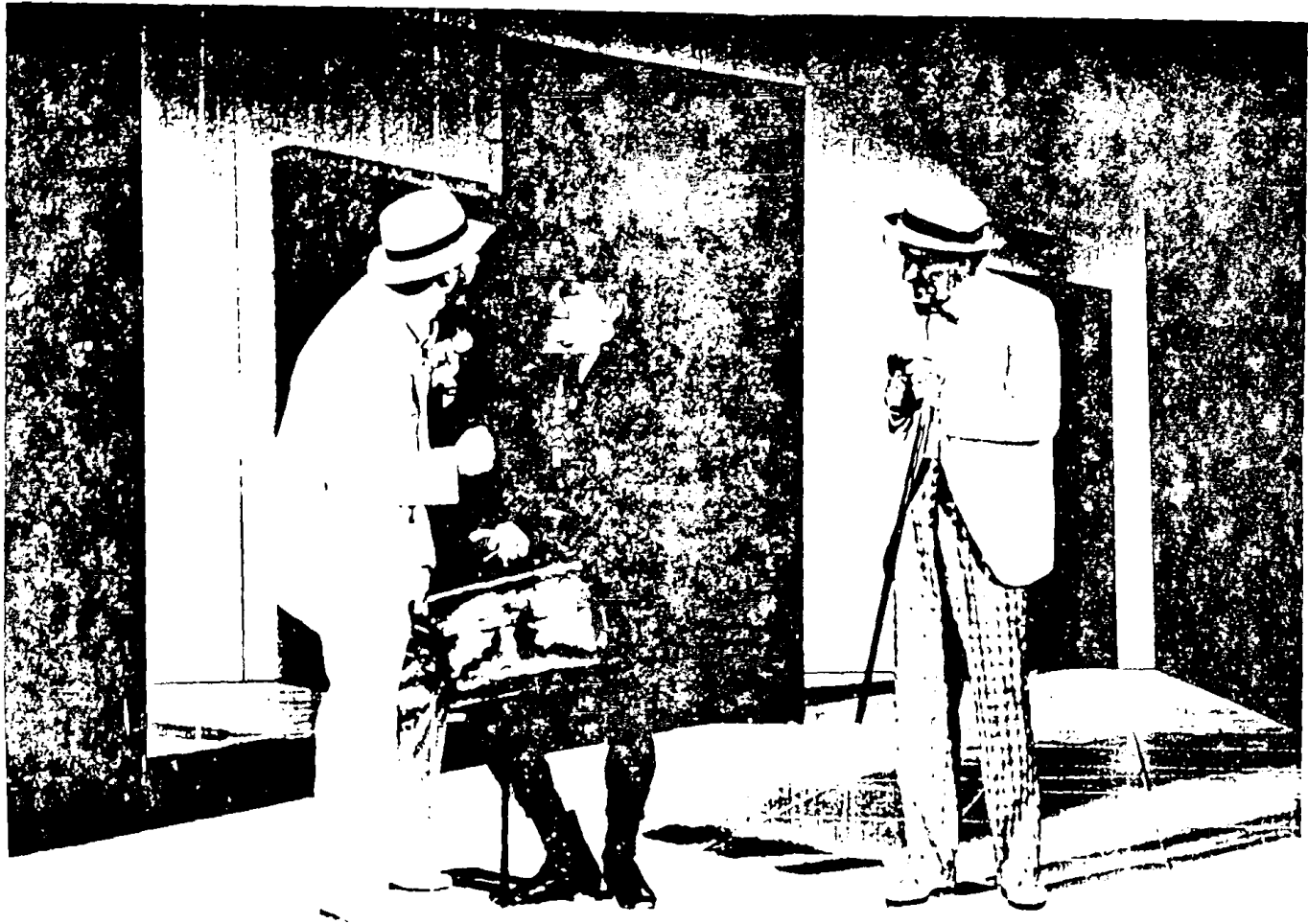






ΓΙΑ Ποια 'ρρώστεια έλεγες πως έχει ο "δικός" σου;  
Για θύμισέ το μου, παλπού... Ίσκιος κακός τον σκέπαισε  
ή μάγια τού 'χουν κάνει;... (στ. 889-890)





ΓΙΑ Θα σε ποτίζω... ελλέβορο για καμιά εικοσαριά μερούλες...  
ΜΕΝ I Εγώ να δεις!... Θα σε κρεμάσω ανάποδα και για τριάντα μέρες,  
θα σε... τρυπώ σαν κόσκινο με μια βουκέντρα τόοοση!... (στ. 950-951)



να "κάνεις" φυλακή!... Κι όταν σε βγάλαν από 'κεί, σε δέσανε στη "φούρκα"... Και με τις βέργες έπειτα γερά σε πετσοκόψαν!...

Κι ύστερα - ξέρω ακόμα - σκότωσες τον πατέρα σου...

και πούλησες τη μάνα σου για σκλάβο!... Τί λες γι' αυτά;...

945 Σου φαίνονται απάντηση σωστή και "πληρωμένη" στις "κακο-ήθειές" σου; ΓΕ Γρήγορα! Μά τον Ηρακλή, γιατρέ μου, σε ικετεύω! Ο,τι είναι να του κάνεις, κάν' το. Δε βλέπεις πως τρελάθηκε; ΓΙΑ Ξέρεις τι θά 'τανε καλύτερο να κάνεις; Να δώσεις εντολή - αμέσως τώρα - σε μένα να τον φέρουν: στο ιατρείο <κατευθείαν>. ΓΕ Το κρίνεις απαραίτητο; ΓΙΑ Απόλυτα!

Εκεί θε να μπορέσω να τον κουράω σίγουρα, όπως εγώ

το κρίνω. ΓΕ Όπως σου αρέσει, κάνε... ΓΙΑ Στόν Μέναιχο

950 "στοργικά", χαϊδεύοντάς του ίσως το μάγουλο): Θα σε "ποτίζω"... ελλέβορο, για καμιά εικοσαρια 'μερούλες... ΜΕΝ (Όλο... κακία):

Εγώ να δεις!... Θα σε κρεμάσω <ανάποδα> και για τριάντα

μέρες, θα σε... τρυπάω <σαν κόσκινο> με μια βουκέντρα ΤΟΟΟΣΗ!

ΓΙΑ (Στό γέρο): <Ωρα> να πας τους δούλους να φωνάξεις,

να 'ρθούν κι αυτόν εδώ να κουβαλήσουν στο "γραφείο" μου

αμέσως. ΓΕ Σαν πόσοι θα μας χρειαστούν; ΓΙΑ Για το βαθμό της τρέλας του που βλέπω, χμ...τέσσερες <οπωσδήποτε>...

Ούτ' ένας παρακάτω. ΓΕ Σε δυο λεφτά θα είναι εδώ... Μα εσύ,

γιατρέ, <μαζί του μείνε>: να τον προσέχεις μη μας φύγει. ΓΙΑ

Δεν γίνεται. Πρέπει να πάω στο σπίτι, για να ετοιμάσω <εκεί>

955 ό,τι είναι απαραίτητο... Δώσε εντολή στους δούλους σου

σε μένανε, στο σπίτι, να τον φέρουν. ΓΕ Σε δυο λεφτά

θα είναι εκεί! Θα το φροντίσω εγώ. ΓΙΑ Φεύγω. ΓΕ Γειά σου.

(Φεύγουν κι οι δυο απ' τη σκηνή). ΜΕΝ (Μονολογώντας):

Έφυγε ο πεθερός, έφυγε κι ο γιατρός. Και νά με τώρα

ολομόναχος!... Μα, στ' όνομα του Δία! Τί να συμβαίνει άραγε

κι αυτοί που μόλις έφυγαν, να επιμένουν "σαν τρελοί "

πως είμαι τάχατες τρελός;... Τι εγώ τουλάχιστο, αφότου

ήρθα στον κόσμο, ποτέ μου δεν αρρώστησα: ούτε για μία

960 μέρα... Τρελός εγώ ΔΕΝ είμαι! Ούτε καβγάδες προκαλώ

ούτε το ξύλο αρχίζω. Στα λογικά μου εγώ, τους άλλους βλέπω

λογικούς!... <Όλον> τον κόσμο αναγνωρίζω!... <Μ' όλους>

συνομιλώ.... Μήπως, <ωστόσο>, αυτοί που άδικα επιμένουνε



- πως είμαι τάχατες τρολός, θέλουν οι ίδιοι μάλλον... δέσιμο;...  
 Και τώρα τί να κάνω;... Πολύ θα τό 'θελα στο σπίτι μου να πάω.  
 Μα η γυναίκα μου δεν πρόκειται ποτέ της να μ' αφήσει... Σε τούτο  
 πάλι εδώ (Δείχνει με το χέρι το σπίτι της εταίρας) δεν πρόκειται  
 κανένας να μ' ανοίξει. Τα πράγματα επήρανε. "πολύ άσχημη τροπή" ...  
 965 Θα την "αράξω" <το λουπόν> κι εγώ εδώ. Δεν το κοινάω ρούπι.  
 Τη νύχτα <θα με λυπηθούν - δέ γίνεται!> - και κάποιως ίσως  
 θα μ' ανοίξει, στο σπίτι μου να μπω. (Καθεται σε μια γωνιά  
 στην άκρη του δρόμου).

### Σκηνή IV

(Μονόλογος του ΜΕΣΣΗΝΙΩΝΑ)

**ΜΕΣΣΗΝΙΩΝ** (Προς τους θεατές, εκθέτοντας τον "δεκάλογο"  
 του Ξέπνου και πιστού υπηρέτη):

- Δούλος καλός είναι <μονάχ'> αυτός, που νοιάζεται για το  
 "καλό" του αφεντικού του, έχει το "ματι" του παντού,  
 όλα τα διευθίνει και σκέφτεται το καθετί! Έτσι που και  
 χωρίς τ' αφεντικό... καλά "φιλάει" τ' αγαθά του: σαν νά 'τανε  
 τ' αφεντικό μπροστά, κι ακόμα πιο καλά... Αυτός που  
 σκέφτεται σωστά, καλύτερα τη ράχη του να νοιάζεται,  
 970 παρά τον... λάριγγα τον: τα πόδια περισσότερο, παρά τα...  
 τα "έντερά" του... Ας έχει πάντα στο μυαλό τις "αμοιβές"  
 που δίνουνε τ' αφεντικά στους δούλους που είναι άχρηστοι,  
 τεμπέληδες και σκάρτοι: πεδοίγκλια,... βουρδουλιές,...  
 975 δουλειά στο μύλο,... κούραση,... πείνα και κρύο "να τσούζει"!  
 Να, ο μισθός της τεμπελιάς ποιός είναι! Αυτές τις συμφορές  
 εγώ πολύ τις τρέμω. Γι' αυτό το πήρα απόφαση: θα είμαι  
 υπόδειγμα πιστού υπηρέτη και όχι σκάρτος! Γιατί πολύ  
 πιο άνετα σηκώνω διαταγές... Μισώ τις βουρδουλιές. Και  
 πιότερο το "κάνω κέφι", να τρώω εγώ το στάρι απ' άλλους  
 αλεσμένο, παρά <στο μύλο> ο ίδιος να το αλέθω... Και κάτι  
 980 ακόμα: Τις εντολές του αφεντικού πάντα εκτελώ πιστά:  
 πρόθυμα και χωρίς μουρμουρητά εγώ υπηρετώ: και βγαίνω  
 κερδισμένος... Κι αν άλλοι φέρονται, όπως - νομίζουν - τους  
 συμφέρει, εγώ θα φέρνομαι, όπως ταιριάζει νά 'μαι. Και μόνο



μία έγνοια θα με τρώει: ποτέ μην κάνω λάθος, για νά 'μαι πάντα και παντού στη δουλειή τ' αφεντικού. Οι δούλοι που "φοβούνται", ακόμα κι αν δεν έχουνε κάνει κανένα λάθος, αυτοί 'ναι πάντα χρήσιμοι σε κάθε αφεντικό... Οι άλλοι <αντίθετα>, που ΠΡΙΝ δεν νιώθουνε κανένα "φόβο", τρέμουν το ξύλο ΥΣΤΕΡΑ,... σαν κάνουνε τη "γκάφα". Όμως αυτός ο "φόβος" μου πολύ δε θα κρατήσει: η μέρα που τ' αφεντικό θε να με ανταμείψει για τις "καλές μου υπηρεσίες" θα αρρώ 985 πως πλησιάζει. Γι' αυτό κι εγώ υπηρετώ με τρόπο που στη ράχη μου νομίζω ότι συμφέρει. (Ξαναγυρίζοντας στο "θέμα"):

Αφού "εγκατάστησα" <λοιπόν> σε κάποιο ταβερνάκι μπαγκάζια κι υπηρετές, πιστός στην εντολή ΤΟΥ, έρχομαι τώρα να τον βρω... Την πόρτα θα χτυπήσω, να καταλάβει ότι είμ' εδώ. Μπας και τονε τραβήξω... σώω <ακόμη> κι αβλαβή από τη "ζούγκλα" αυτή της συμφοράς... (Δείχνει το σπίτι της εταιρίας)... Φοβάμαι ωστόσο πως αργά, "μετά τη μάχη", φτάνω...

### Σκηνή V

(Ο ΓΕΡΟΣ, ο ΜΕΝΑΙΧΜΟΣ I, ο ΜΕΣΣΗΝΙΩΝ)

ΓΕΡΟΣ (Στους δούλους που τον ακολουθούν):

990 Στ' όνομα των θεών και των θνητών! Θέλω να σας "ξορκίσω" να εκτελέσετε πιστά την εντολή που πήρατε και που σας ξαναλέω: αυτόν εκεί (Δείχνει τον καθισμένο Μέναιχο I) ν' αρπάξετε και "σηκωτόν" στο σπίτι του γιατρού αμέσως να τον πάτε!... Εκτός κι αν βέβαια καθόλου δε σας νοιάζει τα πόδια και η πλάτη σας αν θα κακοπεράσουν...

<Μήν σας τρομάξουνε καθόλου> οι ψευτοαπειλές του!

Κι ούτε να δώσετε σ' αυτές καμία σημασία... (Καθώς τους

995 βλέπει διστακτικούς): Τί κάθεστε;... Γιατί διστάζετε;...

Έπρεπε κι όλας να τόν έχετε αρπάξει "σηκωτό" ... <Άντε

λοιπόν!>... Εγώ <στο μεταξύ> φεύγω για το γιατρό: να είμαι εκεί, όταν εσείς θα 'ρθείτε. (Βγαίνει απ' τη σκηνή):

ΜΕΝ (Βλέποντας τους δούλους να τρέχουν κατά



πάνω του). Πάει, χάθηκα!... Τί γίνεται 'δω πέρα; Γιατί αυτοί, παρακαλώ, έρχονται κατά πάνω μου; (Στους δούλους): Τί θέλετε;... Τί ψάχνετε;... Τί με περικικλώσατε;... (Και καθώς οι δούλοι τον αρπάζουν στα χέρια τους): Για πού μ' αρπάζετε; Για πού με κουβαλάτε;... Είμαι χαμένος πια! (Στους θεατές): Θερμά παρακαλώ σας, εσείς που μένετε σ' αυτήν εδώ την πόλη, 1000 πολίτες Επιδάμνιοι, δώστε μου μια βοήθεια! (Στους δούλους πάλι): Κι εσείς για δέν μ' αφήνετε;...

**ΜΕΣ** (Μπαίνοντας στη σκηνή): Για όνομα "θεού"! Βλέπουν, παρακαλώ, καλά τα μάτια μου;... Το αφεντικό μου "σηκωτό" - δεν ξέρω ποιού ακριβώς - έτσι άπρεπα ν' αρπάζουνε <μπροστά μου;>...

**ΜΕΝ** <Μαι> δεν υπάρχει εδώ κανείς, που να το λέει η καρδιά του", κοντά μου να βρεθεί κι "ένα χεράκι να μου δώσει"; **ΜΕΣ** ΕΓΩ!... ΕΓΩ, αφεντικό! Μ' όλη μου την "καρδιά"!... (Τρέχοντας): ΤΙ εξειτελιστικό! ΤΙ φοβερό, Πολίτες Επιδάμνιοι! Το αφεντικό μου, που έφτασε στην χώρα σας ΕΛΕΥΘΕΡΟ, ν' αρπάζουν έτσι "σηκωτό"!... Καταμεσής στο δρόμο!...

1005 Σε πόλη ειρηνική και μέρα μεσημέρι!... (Στους δούλους): Αφήστε τον αμέσως κάτω! **ΜΕΝ** Όποιος κι αν είσαι, παλικάρι μου, θερμά σε ικετεύω: "ένα χεράκι να δώσε μου"... Και μην αφήσεις έτσι - μπροστά σ' όλο τον κόσμο! - μια τέτοια προσβολή σε μένανε να κάνουν. **ΜΕΣ** Τί κάθεται και λες; ΚΑΙ "χέρι θα σου δώσω" ΚΑΙ θα σε προστατέψω ΚΑΙ θα σε βοηθήσω, όσο καλύτερα μπορώ! Ποτέ δε θ' ανεχτώ 1010 κακό ενώ να πάθεις... Κάλιο να πάθω εγώ!... (Ρίχνεται στους δούλους). Για όνομα "θεού"! Το μάτι βγάλε, αφεντικό, σ' αυτόν που σε κικιάει 'π' την πλάτη. Όσο γι' αυτούς εδώ,... με τις γροθιές μου ειθής τα μούτρα τους θα "οργώσω"! (Μοιραζοντας γροθιές): Θα την πληρώσετε ακριβά, πολύ ακριβά μα το "θεό", <μια τέτοια αποκοτιά>:... "Ν' απλώσετε σ' εκείνον χέρι"!... Αφήστε τον αμέσως κάτω... **ΜΕΝ** (Θριαμβευτικά): Το μάτι του... στα χέρια μου κρατώ! **ΜΕΣ** Βγάλ' το, ξερίζωσέ το! Η τρύπα μόνο 'πο τη θέση του στο μέτωπο να μείνει! (Χτυπώντας τους σινέχεια): 1005 Πάρ' τε, καθάρματα!... Πάρ' τε, ληστές!... Πάρ' τε την άρπαγες! [ΔΟΥΛΟΙ: Χαθήκαμε! Ελεος, μα τον Ηρακλή!]



**ΜΕΣ** Αφήστε τον, λοιπόν! **ΜΕΝ** Γιατί, βρε, απλώσατε πάνω μου χέρι; (Στον Μεσσηνίωνα): <Ούτε λεφτό> μή σταματάς με τις γροθιές να τους "περιποιείσαι"!...

**ΜΕΣ** (Καθώς οι δούλοι το βάζουν στα πόδια):

Εμπρός, ξεκουμπιστείτε!... Ουστ από 'δω! Στο διάτανο να πάτε!... (Στον τελευταίο δούλο, δίνοντας του μια γροθιά):

Πάρε κι αυτήν εσύ! Μια κι έμεινες στον πάτο, τελευταίος, σου αξίζει ένα... "βραβείο"!... Ωραία μάπα τού 'κανα!

**ΟΠΩΣ** την ήθελ' ακριβώς!... (Καθώς η μάχη τελειώνει):

1020 Και μά τον Πολυδεύκη, αφεντικό, πάνω στην ώρα έφτασα, στ' αλήθεια, εδώ πριν λίγο, βοήθεια να σου δώσω!

**ΜΕΝ** "Πράγματι", παλικάρι μου - όποιος κι αν είσαι εσύ!

Πάντα οι θεοί καλά να σ' έχουνε! Γιατί αν δεν ήσουνα εδώ, σήμερα εγώ το 'λιόγερμα δε θά 'βλεπα ποτέ μου ζωντανός.

**ΜΕΣ** Λοιπόν, αφεντικό, αν είσαι σίγουρα "σπαθί", πρέπει να με ξελευτερώσεις. **ΜΕΝ** Να σε ξελευτερώσω;... **ΕΓΩ**;

**ΜΕΣ** Μα φυσικά, αφέντη μου! Αφού σου έσωσα <πριν λίγο> τη ζωή σου... **ΜΕΝ** Τί λες, λεβέντη μου;... **Μπα!** Κάποιο

1025 λάθος κάνεις! **ΜΕΣ** Λάθος εγώ; Μα πώς;... **ΜΕΝ** Στου Δία το όνομα, <που όλοι σέβονται πολύ>, ορκίζομαι στ' αλήθεια: αφεντικό δικό σου εγώ ΔΕΝ είμαι... Πώς να στο 'πω αλλιώς;

**ΜΕΣ** <Τί λες αυτού; Καταλαβαίνεις>;... Κλείσ' το. **ΜΕΝ** Ψέματα εγώ δεν λέω... Κι ούτε ποτέ δικός μου δούλος τόσο μεγάλη εκδοίλευση - σαν τη δική σου σήμερα - δεν έκανε σε μένα.

**ΜΕΣ** (Πονηρά): Καλά λοιπόν! Αφού επιμένεις τόσο, πως δούλος σου ΔΕΝ είμαι,... άσε με 'λεύτερο... να φύγω!... <Να πάω

όπου θέλω.> **ΜΕΝ** Όσο από μένα φυσικά αυτό, μα το "θεό", εξαρτάται, ελεύθερος να είσαι πλέον και πήγαινε όπου θέλεις!

**ΜΕΣ** (Διστακτικά, μην πιστεύοντας σ' αυτό που μόλις

1030 άκουσε): Δηλαδή... μου "δίνεις το ελεύθερο"; **ΜΕΝ** Στο δίνω, μα τον Ηρακλή!... ΑΝ έχω φυσικά πάνω σου κάποια εξουσία!

**ΜΕΣ** (Μεγαλόπρεπα, όπως επιβάλλει το καθιερωμένο επίσημο τελετουργικό της απελευθέρωσης των δούλων):

"Χαίρε, καλέ μου πάτρωνα, τέως αφεντικό μου"!...

"Νά 'ξερες πόσο χαίρομαι, που αναπνέω ελεύθερος"!...

<Αυτό δεν θά 'θελες να πεις;> - <Εντάξει> σας πιστεύω...

Όμως, παλιό μου αφεντικό, παράκληση θερμή σου κάνω:



διαταγές ποτέ μην πάψεις να μου δίνεις,... σαν τότε πού 'μoinα κανονικά δικός σου δούλος!... Μαζί σου πρόκειται να μένω πάλι... Κι όταν θα φύγεις από 'δω, μαζί με σένανε στο σπίτι θα γυρίσω. **ΜΕΝ** (Κατά μέρος, με τη σκέψη του στον αποκλεισμό του από το σπίτι του):

1035 Αυτό αποκλείεται! **ΜΕΣ** Όμως καιρός να φεύγω για το ταβερνάκι... Για να σου φέρω πίσω μπαγκάζια και λεφτά... Το πορτοφόλι σου τό 'χω καλά ασφάλισμένο, μες στο σακίδιο, μαζί με τ' απαραίτητα γι' αυτό μας το ταξίδι... Σε δυο λεπτά θε να στα φέρω <όλα> εδώ. **ΜΕΝ** (Βλέποντας πως μπορεί να κερδίσει απρόσμενα κάποια λεφτά): Τρέξε και φέρ' τα γρήγορα... **ΜΕΣ** Ανέγγιχτα, όπως μου τα εμπιστεύτηκες, θε να στα δώσω πίσω. Περιμένε με εδώ. (Φεύγει). **ΜΕΝ** (Μονολογώντας): Πολλά παράξενα - στ' αλήθεια - πράγματα σήμερα μου

1040 συμβήκαν: πολύ πολύ παράξενα!... Άλλοι επιμένουνε, πως τάχατες δεν είμαι αληθινά αυτός... που είμαι, κι έξω με κλείνουν απ' το σπίτι... Κι αυτός, που μόλις έφυγε, επέμενε πως ήταν τάχα δούλος μου και μ' έκανε να τον "ξελευτερώσω"!... Κι ο ίδιος επιμένει να 'ρθεί και να μου φέρει ένα... πουγγί λεφτά γεμάτο... - Μα σαν το φέρει εδώ, θε να του πω αμέσως μακριά 'πο μένανε - ελεύθερος - να φύγει. Να πάει όπου

1045 γουστάρει... Σαν του περάσει η τρέλα του, μην έρθει δηλαδή και μου ζητήσει τότε πίσω τα λεφτά... Ο πεθερός μου πάλι κι ο γαιτρός, - <άκου να δείς περίπτωση!> - πως "τό 'χω χάσει" τάχατες επέμεναν κι αυτοί... Τί πράγματα παράξενα και τούτα!... Θαιρωό πως απ' τα όνειρα καθόλου δεν διαφέρουν!... Μα τώρα μέσα θε να μπω στο σπίτι αυτής της πιαστρωιάς - κι ας βράζει ακόμα από θυμό για μένανε μεγάλο - μπας και με το καλό στο τέλος καταφέρω, να μου γυρίσει το μαντό, στο σπίτι να το πάω... (Φεύγει, ενώ την ίδια στιγμή μπαίνουν από την αριστερή παροδο ο Μέναιχος ΙΙ και ο Μεσσηνίων).

## Σκηνή VI

(Ο ΜΕΝΑΙΧΜΟΣ ΙΙ, ο ΜΕΣΣΗΝΙΩΝ)

**ΜΕΝΑΙΧΜΟΣ** (Στον Μεσσηνίωνα έξαλλος):







**ΜΕΣ** Εγώ, εγώ, αφεντικό!... Μ' όλη μου την καρδιά βοήθεια θα σου δώσω...

Τι εξειτελιστικό! Τι φοβερό, πολίτες Επιδάμνιοι!

Το αφεντικό μου, που έφτασε στη χώρα σας ελεύθερο,

ν' αρπάζουν σηκωτό! Καταμεσής στο δρόμο!...

Σε πόλη ειρηνική και μέρα μεσημέρι!... (στ. 1003-1005)





**ΜΕΣ** Και τώρα, θεατές, καιρός να χωριστούμε.  
Γεια σας λοιπόν κι αν θέλετε... θερμά χειροκροτείστε! (στ. 1162)



1050 Τολμάς και λες, θρασίμι, πως τάχα σήμερα - αφότου  
σου παράγγειλα να 'ρθείς εδώ, για να με πάρεις -,  
πως κιόλας με συνάντησες; <Εδώ; Πριν λίγη ώρα>;

**ΜΕΣ** (Έχοντάς τα κυριολεκτικά χαμένα):

Μα,... μόλις σ' άρπαξα, ΕΔΩ, μπροστά σ' αυτό το σπίτι,  
μές απ' τα χέρια εκείνων που "σηκωτό" σε πήγαιναν:  
τέσσερες νοματαίοι!... Και σύ φονάζοντας, βοήθεια  
ζητούσες απ' όλους ανεξαιρέτα: ανθρώπους και θεούς.  
Τρέχοντας τότε εγώ, βρέθηκα δίπλα σου και με μεγάλο  
ζόρι, μοιράζοντας παντού γροθιές, σε γλίτωσ' απ' τα

1055 χέρια τους.... Γι' αυτό κι εσύ - που σ' έσωσα - τη λευτεριά  
μου χάρισες, να πάω όπου θέλω... Κι όταν σου είπα ύστερα  
να πάω να σου φέρω μπαγκάζια και λεφτά, έβαλες  
<Ξαφνικά> όλα "τα δυνατά σου" <εμένα να προλάβεις  
και> ν' αρνηθείς πως έκανες αυτά που έχεις κάνει!

**ΜΕΝ** (Απορώντας): ΕΓΩ; Σου χάρισα τη λευτεριά  
και σού 'δωσα την άδεια να πας όπου σ' αρέσει; **ΜΕΣ** Και  
βέβαια! **ΜΕΝ** Μ' αφού <το ξέρεις δα πως> είναι αμετάκλητη  
σ' αυτό η απόφασή μου: δούλος να γίνω εγώ καλύτερα,  
παρά εσέναινε ελεύθερον ποτέ ν' αφήσω.

## Σκηνή VII

(Ο ΜΕΝΑΙΧΜΟΣ Ι, Ο ΜΕΣΣΗΝΙΩΝ, Ο ΜΕΝΑΙΧΜΟΣ ΙΙ)

**ΜΕΝΑΙΧΜΟΣ Ι** (Βγαίνοντας από το σπίτι της Ερω-  
τιάδας άπρακτος και σε έξαλλη κατάσταση):

1060 Τι κι αν ορκίζεστε στα μάτια <και στο φός> σας! Μ' αυτό  
δέν θ' αποδείξετε ποτέ, μα το "θεό", πως τάχα σήμερα εγώ...  
ήρθα και "πήρα" από σας ΚΑΙ το μαντό ΚΑΙ το βραχιόλι...  
Α, <να χαθείτε>, βρόμες! **ΜΕΣ** (Βλέποντας πάνω στη σκηνή και  
τους δυο Μέναιχμους): Για όνομα θεών!... Βλέπω καλά;  
**ΜΕΝ ΙΙ**: Τί βλέπεις; **ΜΕΣ** Εσένα σε καθρέφτη! **ΜΕΝ ΙΙ**: Τί θές  
να πεις; **ΜΕΣ** <Να!> Το πορτραίτο σου!... Ολόιδιος με σέναινε!  
Όσο δε γίνεται αλλο! **ΜΕΝ ΙΙ**: (Κοιτάζοντας προσεκτικά τον  
Μέναιχμο Ι): Πράγματι, μα τον Πολυδεύκη, απ' όσο εγώ  
τη φάτσα μου θυμάμαι, δεν είναι διαφορετικός!... <Μου μοιάζει...



- 1065 αρετάς>. **MEN I:** (Στον Μεσσηνίωνα): Ε! Παλικάρι μου!  
 Σοτήρα μου!... Όποιος κι αν είσαι, γειά σου! **ΜΕΣ** Παρακαλώ,  
 λεβέντη μου, για πες μου, μά τον Ηρακλή, - αν φυσικά  
 δεν σ' ενοχλεί - ΠΩΣ λέγεσαι. Ποιό είναι τ' όνομά σου;  
**MEN I:** Ύστερα απ' όσα έκανες για μένα, αλίμονο αν  
 αρνιόμοινα να πω αυτό που θέλεις!... **ΜΕΝΑΙΧΜΟΣ**  
 τ' όνομά μου. **MEN II:** Αδύνατον, μά το "θεό"! 'Μένα φρονάζουν  
 έτσι. **MEN I:** Και είμαι, ακόμα, Σικελός... Από τις  
 Συρακούσες. **MEN II:** Μ' αυτή που λες είναι η πατρίδα  
 1070 μου!... Εκεί 'ναι και το σπίτι μου! **MEN I:** Μα τί 'ναι αυτά  
 που λές; **MEN II:** Αυτό που είναι αλήθεια. **ΜΕΣ** (Σε πλήρη  
 σίγχιση): Αυτόν εδώ (δείχνοντας τον Μέναιχο I) τον ξέρω  
 βέβαια: είναι τ' αφεντικό μου. Και δούλος του είμαι εγώ.  
 Μόνο που νόμιζα πως είμαι... αυτινού! (Και δείχνει τον  
 Μέναιχο II) Μπέρδεψα αυτόν με σένανε και τού 'γινα  
 "τσιμπούρι"... (Στο Μέναιχο II): Γι' αυτό, με το συμπάθειο,  
 ΑΝ είπα κάποια ανοησία, πάνω σ' αυτό το μπέρδεμα,  
 να μου τη συγχωρέσεις. **MEN II:** Θα ρρώ πως σου 'χει στρίψει  
 1075 μα δεν θυμάσαι σήμερα πως βγήκαμε μαζί απ' το καράβι;  
**ΜΕΣ** Σαν νά 'χεις δίκιο δηλαδή... <Τότε> το αφεντικό μου είσαι...  
 ΕΣΥ... Όσο για σένανε: (Και δείχνει τον Μέναιχο. I) ψόξε  
 για δούλο τώρα. (Στον Μέναιχο II): Εσένα: καλημέρα σου!  
 (στον Μέναιχο I): Και σένανε: αντίο! Αυτός εδώ (Δείχνει τον  
 Μέναιχο II) δηλώνω <ισπέθινα> πως είναι ο ΜΕΝΑΙΧΜΟΣ.  
**MEN I:** Κι εγώ δηλώνω... εμένα. **MEN II:** Τί κωμωδία είναι αυτή;  
 ΕΣΥ ο Μέναιχος; **MEN I:** Ναι!... ΕΓΩ είμαι κι επιμένο:  
 του Μόσχου το βλαστάρι. **MEN II:** Βλαστάρι του πατέρα  
 μου ΕΣΥ; **MEN I:** Όχι όχι, παλικάρι μου: βλαστάρι του  
 1055 ΔΙΚΟΥ ΜΟΥ φυσικά. Τον πατερούλη ΣΟΥ εγώ ΟΥΤΕ να σου  
 τον πάρω ΟΥΤΕ να τον αρπάξω θέλω. **ΜΕΣ** (Κατά μέρος):  
 Αθάνατοι θεοί! Κάν'τε να βγει αληθινή η ανέλπιστα ελπίδα,  
 που μου περνάει απ' το μυαλό!... Γιατί αν δεν πέφτω έξω,  
 αυτοί εδώ πρέπει να είναι... τα δίδυμα αδέρφια. Αφού κι οι δυο  
 ΙΔΙΟ γονιό κι ΙΔΙΑ πατρίδα λεν πως έχουν!... Γι' αυτό κι εγώ  
 θε να φρονάξω εδώ παράμερα το αφεντικό μου, <δυο λόγια να  
 του πω>... Ε! Μέναιχμε!... Μ' ακούς; **MEN I - MEN II:**  
 (Μαζί κι οι δυο): Τί θές; **ΜΕΣ** (Γελώντας): Μα δεν σας θέλω



1085 και τους δυο! Αυτόν μονάχα πού ήρθε εδώ μαζί μου με καράβι.

**MEN I:** Εγώ πάντως δεν είμαι. **MEN II:** Μα φυσικά! Αφού εγώ είμαι αυτός. **ΜΕΣ** Τότε λοιπόν εσένα θέλω. Για έλα εδώ κοντά μου. **MEN II** (*Κάνει μερικά βήματα*): Ήρθα, τί τρέχει; **ΜΕΣ** Ο τύπος εκεί πέρα ή είναι. απατεώνας, ή ο αδελφός σου ο δίδυμος. Τι εγώ ποτέ μου στη ζωή, δεν έχω <ξανα>δεί άνθρωπο με άλλον άνθρωπο να μοιάζει περισσότερο, απ' όσο αυτός με σένα!... Ούτε νερό με το νερό, το γάλα με το γάλα - θέλω να το πιστέψεις - μοιάζουνε περισσότερο απ' όσο αυτός

1090 με σένα.... Έπειτα ισχυρίζεται πως τάχατες **ΙΔΙΟ** γονιό με σεναν' έχει!... Κι **ΙΔΙΑ** πατρίδα επίσης. Γι' αυτό θαρρώ πως θά 'τανε καλύτερο κοντά του να πηγαίναμε, και να τον... ανακρίναμε - <τί θα λεγες;> - λιγάκι. **MEN II:** Πολύ σωστά, μά το "θεό", εσύ με συμβουλεύεις!... Γι' αυτό σ' ευχαριστώ. Και μά τον **Ηρακλή**, πολύ θα τό 'θελα κι άλλη βοήθεια να μου δώσεις. Κι αν αποδείξεις πως αυτός εδώ είναι ο "χαμένος" αδελφός μου, ελεύθερος θα μείνεις! **ΜΕΣ** Ελπίζω <να τα καταφέρω>. **MEN II:** Κι εγώ με σένανε ίδιαν ελπίδα έχω. **ΜΕΣ**

1095 (*Πλησιάζοντας τον Μέναιχο I*): Για πές μου εσύ: έλεγες - αν δεν κάνω λάθος - πως σε φωνάζουν **ΜΕΝΑΙΧΜΟ**. **MEN I:** Κι αλήθεια είναι. **ΜΕΣ** Κι αυτόν εδώ το ίδιο: **ΜΕΝΑΙΧΜΟ** τον φωνάζουν. <Κι ακόμα>: ότι γεννήθηκες πέρα στη **Σικελία** - στις **Συρακούσες** δηλαδή -... εκεί γεννήθηκε κι αυτός!... Κι είσαι παιδί του Μόσχου - είπες: κι αυτός εδώ το ίδιο είναι... Τώρα λοιπόν μπορείτε, <αν θέλετε> κι οι δυο σας, εμένα να

1100 βοηθήσετε - μα και τον εαυτό σας. **MEN I:** Με όσα έκανες καθόλου δεν χρειάζεται να με παρακαλάς, για να πετύχεις από μένανε αυτό που επιθυμείς. Ας είμαι ελεύθερος, σαν δούλος θα σ' υπηρετώ: σαν να μ' αγόρασες πληρώνοντας λεφτά! **ΜΕΣ.** Κρυφήν ελπίδα βαθιά μου μέσα έχω πως θα μπορέσω ν' αποδείξω ότι οι δυο σας είσαστε δίδυμα αδέρφια αληθινά: πως ίδια μάνα και τους δυο (κι ίδιος πατέρας...) σας εγέννησε την ίδια μέρα. **MEN. I.** Αυτό που λες με θαύμα μοιάζει! Μακάρι να μπορούσες ό, τι υποσχέθηκες να πραγματοποιήσεις...

1105 **ΜΕΣ.** <Νομίζω πως μπορώ>. Μόνο που και οι δυο σας ελάτε τώρα ν' απαντήσετε σ' ό, τι θα σας ρωτήσω. **MEN. I** Ρώτησε "ό, τι" θέλεις. Κι εγώ θα σου απαντήσω.



Απ' όσα εγώ γνωρίζω, στ' αλήθεια τίποτε δεν πρόκειται να κριψώ. **ΜΕΣ** Σε λένε ΜΕΝΑΙΧΜΟ, <ή κάνω λάθος>; **ΜΕΝ I**: Μαζί σου συμφωνώ. **ΜΕΣ** (Στον άλλον αδελφό): Κι εσένανε το ίδιο; **ΜΕΝ II**: Ναι. **ΜΕΣ** (Στον Μέναιχμο I): Και λες ότι πατέρας σου ήταν ο Μόσχος; **ΜΕΝ I**: Κι αυτό αληθινό. **ΜΕΝ II** Και μένανε το ίδιο. **ΜΕΣ** (Στον Μέναιχμο I πάλι): Είσαι απ' τις Συρακούσες; **ΜΕΝ I**: Βεβαίως. **ΜΕΣ** (Στον άλλον δίδυμο): Κι εσύ; **ΜΕΝ II**: Να τ'αρνηθώ δεν γίνεται.

- 1110 Έξοχα πάμε ως εδώ: οι ενδείξεις όλες "δένουν". Με τη βοήθειά σας ας πάμε τώρα και πιο κάτω.... (Πάλι στον Μέναιχμο I): Για πές μου <ακόμα> εσύ: ποια είναι άραγε η πιο παλιά σου ανάμνηση που 'χεις απ' την πατρίδα; **ΜΕΝ I**: Τότε που φύγαμε μαζί με τον πατέρα, για εμπορικές δουλειές στον Τάραντα να πάμε... Κι ύστερα που από εκείνον ξέφυγα, χάθηκα μες στο πλήθος και κάποιος μ' άρπαξε από 'κεί...**ΜΕΝ II**: (Μη μπορώντας να συγκρατηθεί απ' τη χαρά του): Δία μου παντοδύναμε!... Σώσε με, <δεν αντέχω>! **ΜΕΣ** Τί σ' έπιασε κι έμπηξες έτσι τις φωνές;... Δέν ησιχάζεις λίγο; (Στον Μέναιχμο I πάλι):
- 1115 Και πόσων χρόνων ήσονται τότες που ο πατέρας σου σε πήρε φεύγοντας απ' την πατρίδα; **ΜΕΝ I**: Εφτά χρονών... Τότε μαθές μου πέφτανε τα πρώτα δόντια. Και τον πατέρα μου, από τη μέρα εκείνη, ποτές δεν τον ξανάδα. **ΜΕΣ** Για πές μου <κάτι ακόμα>: τότε ο πατέρας σας ΠΙΟΣΑ παιδάκι είχε; **ΜΕΝ II**: Απ' όσο σήμερα μπορώ να θυμηθώ: <μονάχα> δύο. **ΜΕΣ** Ποώς απ' τους δυό σας, άραγε, ήταν ο πιο μεγάλος; **ΜΕΝ I**: Κι οι δυό μας είχαμε την ίδια ηλικία. **ΜΕΣ** Αυτό που λες,
- 1120 πώς είναι δυνατόν; **ΜΕΝ I**: Είμασταν δίδυμοι. **ΜΕΝ II** (Ξεσπώντας πάλι): <Το βλέπω πια ολοκάθαρα>: όλοι οι θεοί θέλουν τη σωτηρία μου! **ΜΕΣ** (Στον Μέναιχμο II, ενοχλημένος): Αν είναι να με κόβεις, εγώ θα σταματήσω. **ΜΕΝ II**: Καλύτερα να σταματήσω εγώ. **ΜΕΣ** (Στον Μέναιχμο I πάλι): Για πές μου: απ' την αρχή το ΙΔΙΟ όνομα είχατε και οι δυό σας; **ΜΕΝ I** Όχι βεβαίως! Αφού εμένα τότε - όπως και τώρα ακόμα - ΜΕΝΑΙΧΜΟ με φρονάζανε, ενώ τον άλλονε τον λέγαν ΣΩΣΙΚΛΗ. **ΜΕΝ II** Να η απόδειξη! Άλλο πια δεν μπορώ να κρατηθώ, να μην τον αγκαλιάσω (Και πέφτει στην αγκαλιά του αδελφού του).



1125 Σε χαιρετώ αδερφούλη μου!... Δίδυμε αδερφέ μου!...

Εγώ είμαι ο Σωσικλής! **MEN I:** Για πές μου ύστερα:

ΠΩΣ έγινε και σ' είπαν ΜΕΝΑΙΧΜΟ <και σένα>;

**MEN II:** Σαν έφτασε στο σπίτι μας το μαύρο το

μαντάτο: - πως χάθηκες στον Τάραντα, πέθανε

κι ο πατέρας, - <αμέσως> ο παππούλης μας κάνει την

αλλαγή: και το δικό σου όνομα σε μένανε το δίνει. **MEN I:**

1130 Πιστεύω έτσι έγιναν... Όπως τα είπες τώρα δηλαδή... Αλλά

θα ήθελα και τούτο να μου πείς... **MEN II:** Για ρώτα με...

**MEN I:** Πώς λέγαν τη μητέρα μας; **MEN II:** <Μα>, Τευξιμάροχη...

**MEN I:** Έπεσες "διάνα"! (Πέφτει κι αυτός στην αγκαλιά του συγκινημένος βαθιά απ' τη χαρά του): Σε χαιρετώ κι εγώ,

<αδερφάκι μου>, που ξαναβλέπω ανέλπιστα μετά 'πο τόσα

χρόνια! **MEN II:** Κι εγώ, αδερφέ μου, εσένανε, που όλα αυτά

τα χρόνια, ως σήμερα - με χίλια βάσανα και μύριους κόπους -

έψαχνα να σε βρω! Και τώρα που σε βρήκα, έχω χαρά

1135 μεγάλη! **ΜΕΣ** Έτσι εξηγείται <βέβαια>, που αυτή εδώ η

παιστρικά (Δείχνει το σπίτι της εταίρας) σε φώναζε

με τ' όνομα του: για 'κείνον "σ' έπαιρνε" θαρρώ! <Το ίδιο>

κι όταν σπίτι σε καλούσε για τραπέζι. **MEN I:** Πράγματι,

μά τον Πολυδέυκη, σήμερα είχα αφήσει εδώ παραγγελία

"τραπέζι" να ετοιμάσουνε - κρυφά 'πο τη γυναίκα μου, που το

μαντό της έκλεψα πριν ώρα από το σπίτι και τό 'δωσα σ' αυτήν

που κάθεται εδώ δίπλα. **MEN II:** Μιλάς για το μαντό αυτό,

αδελφέ, που εγώ στα χέρια μου κρατώ; **MEN I:** Αυτό ακριβώς!

1140 Πώς όμως έφτασε στα χέρια τα δικά σου; **MEN II:** Η παιστρικά

που μ' έμπασε στο "σπίτι για τραπέζι", επέμενε πως τάχατες

της τό 'χα δώσει εγώ. Σαν "περιδρόμιασα" πολύ πολύ

καλά,... "έριξα" τα ποτήρια μου και πλάγιασα μαζί της,

<φεύγοντας> "βούτηξα" μαζί με το μαντό κι αυτό το βραχιολάκι.

**MEN I** (Γελώντας): Αν πράγματι, μα το "θεό", χάρη σε μένανε

λιγάκι καλοπέρασες, αυτό χαρά μου δίνει... Πράγματι, όταν

1140 σ' "έμπαζε" στο σπίτι για τραπέζι κτλ. κτλ νόμιζε προφανώς

πως "έμπαζε" εμένα. **ΜΕΣ** (Στον Μέναιχο Ι ανιπόμοι):

<Τι περιμένεις;> Υπάρχει κανα εμπόδιο να με ξελειτερώσεις,

όπως το υποσχέθηκες; **MEN I:** Πολύ σωστό και δίκαιο βρίσκω,

αδελφέ, το αίτημά του: καν' το για μένανε. **MEN II** (Επίσημα και



τελετουργικά, όπως αρομόζει στην περίστασι): "Ελεύθερος να είσαι <πια>"! **MEN I** (Με την ίδια επισημότητα): "Χαίρομαι, Μεσσηνίωνα για την ελευθερία σου"! **ΜΕΣ** (Κατά 1150 μέρος): Όμως, για νά 'μαι ελεύθερος για πάντα, χρειάζομαι καλύτερες "εισχές"... **MEN II** (Αλλάζοντας θέμα): Μια κι όλα αυτά, αδερφάκι μου, "πήγαν" καθώς τα θέλαμε να "πανε", πάσο μαζί ας γυρίσουμε <στο σπίτι>, στην πατρίδα. **MEN I**: Όπως το θέλεις, αδελφέ. Αυτό κι εγώ θα κάνω: ό,τι έχω και δεν έχω εδώ θα βγάλω στο "σφυρί" κι όλα θα τα πουλήσω! Στο μεταξύ, ας πάμε τώρα μέσα. **MEN II**: Μετά χαράς. **ΜΕΣ** <Μισό λεπτό>: μια χάρη 1155 θά 'θελα τώρα να σας ζητήσω... **MEN I**: Σαν τί <ακριβώς>; **ΜΕΣ** Τελάλη να με βάλετε για τη δημοκρασία! **MEN II**: Σύμφωνοι. **ΜΕΣ** Δεν το φαντάζομαι νά 'χεις καμιάν αντίρρηση ν' αφίσω κι όλες τη "δουλειά";... **MEN I**: Θα γίνει, πες, σε μια βδομάδα. (Φεύγει μαζί με τον Μέναιχμο II και μπαίνουν μες στο σπίτι).

**ΜΕΣ.** (Αργόπνευτα και μεγαλόφωνα):

Δημοκρασία του Μέεε ναίχμου θα γίνει  
σ' εφτά μέεερες,... Πουρνόσο πουρνό!  
"Θα βγοίνε στο σφυρί" τα πιάάντα: δούουουλοι,  
χωριάαφια, έεεπιπλα, <ακόμα και> το σπίτι.  
Σ' όποια τιμή κι αν πουληθούν,  
θα πληρωθούν "στο χέεερι"...

1160 Θα βγει επίσης "στο σφυρί" κι η ίδια  
η... γυναίαιαίκα του, - αν φυσικά  
βρεθεί γι' αυτήν κανείς αγοραστητής!...  
Απ' όλο πάντως το ξεπούλημα, θα πιάάσει  
δε θα πιάσει πενήντα εκατομμύύρια...  
Και τώρα, θεατές, καιρός να χωριστούμε:  
Γεια σας λοιπόν κι αν θέλετε, ... θερμά  
χειροκροτείστε.

ΑΥΛΑΙΑ





## ΕΠΙΜΕΤΡΟ

Όπως σημειώσαμε ήδη στο προλογικό μας σημείωμα (σελ. 4), η κωμωδία *Μέναιχοι* ανέβηκε για πρώτη φορά σε ελληνική σκηνή το καλοκαίρι του 1991, από το **Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Ιωαννίνων (ΔΗΠΕΘΙ)** σε σκηνοθεσία Στέφανου Κοτσίκου. Τα σκηνικά και τα κουστούμια επιμελήθηκε η Clare Bracewell και τη μουσική η Ελπίδα Σκούφαλου, ενώ η μετάφραση - με αρκετές περικοπές - στηρίχτηκε στο κείμενο που παρουσιάσαμε στις σελίδες 139-196 αυτού του τόμου. Από αυτήν την παράσταση προέρχεται το φωτογραφικό υλικό που διακοσμεί μερικές από τις σελίδες του παρόντος βιβλίου.

Για την ιστορία, σημειώνουμε ότι τους ρόλους ερμήνευσαν οι ηθοποιοί:

Δημήτρης Κοτζιάς (*Μέναιχος I* και *Μέναιχος II*)

Γιώργος Τζέρμπος (*Μεσσηνίων*)

Μιχάλης Μπίζιος (*Βούρτσας και Γέρος*)

Νίκος Ιορδανίδης (*Κύλινδρος και Γιατρός*)

Λιλή Κανελοπούλου (*Ερωτιίδα*)

Λιζολέτα Σιάνου (*Γυναίκα του Μέναιχου I*) και

Φώτης Μακρής (*Πρόλογος και Μέναιχος II* στη σκηνή της αναγνώρισης).

Σημειώνουμε ακόμη ότι ο Δημήτρης Κοτζιάς είχε παίξει παλαιότερα και τον διπλό ρόλο των δίδυμων αδελφών στην *Κωμωδία των Παρεξηγήσεων* του Shakespeare, όταν αυτή ανέβηκε στη σκηνή από το ΔΗΠΕΘΕ Κρήτης, ενώ - όπως έχουμε επίσης σημειώσει πιο πάνω (σελ. 114, υποσημ. 26) - τον Φώτη Μακρή τον ξαναβρίσκουμε να ερμηνεύει έναν ρόλο στους *Δίδυμους από τη Βενετία* του Carlo Goldoni, που παίζονται αυτήν την εποχή από το θίασο του *Θεάτρου Τέχνης*.

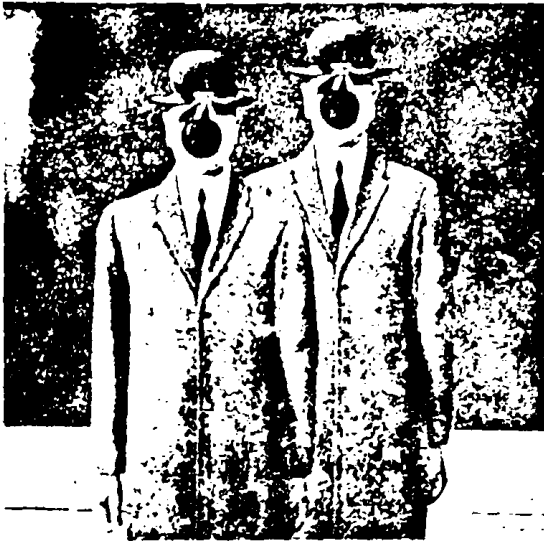


ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

# Πλαύτου ΜΕΝΑΙΧΜΟΙ

κωμωδία

Σε πανελλήνια πρώτη παρουσίαση



Βος χρόνος - καλοκαίρι 1991

ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

ΠΡΩΤΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΣΑΒΒΑΤΟ 20 ΙΟΥΛΙΟΥ

## Πλαύτου ΜΕΝΑΙΧΜΟΙ

Σκηνοθεσία  
Μετάφραση  
Σκηνικά-κοστούμια  
Μουσική επιμέλεια

Πρόλογος  
Βούρτσας  
Μέναιχος I )  
Μέναιχος II )  
Ερωτίδα  
Κόλινδρος  
Μασσωνίαν  
Γυναίκα Μέναιχμου  
Γέρος  
Γιατρός

ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΚΟΤΣΙΚΟΣ  
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΡΑΪΟΣ  
CLARE BRACEWELL  
ΕΛΠΙΔΑ ΣΚΟΥΦΑΛΟΥ

ΦΩΤΗΣ ΜΑΚΡΗΣ  
ΜΙΧΑΗΛ ΜΠΙΖΙΟΣ  
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΟΤΖΙΑΣ  
ΛΙΑΗ ΚΑΝΕΛΟΠΟΥΛΟΥ  
ΝΙΚΟΣ ΙΟΡΔΑΝΙΔΗΣ  
ΓΙΩΡΓΟΣ ΤΖΕΡΠΟΣ  
ΛΙΖΟΛΕΤΤΑ ΣΙΑΝΟΥ  
ΜΙΧΑΗΛ ΜΠΙΖΙΟΣ  
ΝΙΚΟΣ ΙΟΡΔΑΝΙΔΗΣ

Τόπος: Δρόμος της Επιδόμου



Το Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Ιωαννίνων είναι οσοδήποτε προσανατολισμένο στην ανύψωση του πολιτιστικού επιπέδου των πολιτών της περιοχής της Ηπείρου και, ειδικότερα, στην εμπέδωση της θεατρικής παιδείας. Ελπίζουμε ότι αυτής ο στόχος βρίσκεται ανταπόκριση και στη συνείδηση του κοινού μας, που, στη διάρκεια μιας δεκαετίας, σκεδόν, σπρώχνει την προσπάθεια του δικού του, Δημοτικού Θεάτρου.

Με την παρουσίαση του έργου ΜΕΝΑΙΧΜΟΙ του Τ. Μ. Πλαύτου το θεάτρο μας επικρατεί ως δραματουργικές αναζητήσεις του σε μια εποχή καιρία στην ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου.

Η λατινική κωμωδία ήταν αποτέλεσμα της σπουδής της Νέας Αττικής Κωμωδίας και προέβλεπε στη δραματουργία της Ευρωπαϊκής Αναγέννησης. Επιπρόσθετα θεατρικούς τύπους που αξιοποίησαν δραματουργοί διαφορετικών εποχών και τόπων, καθώς και διαφορετικά είδη θεάτρου.

Επ' δική μας ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου σκιασεί η ευρωπαϊκή κληρονομιά της λατινικής κωμωδίας, μέσα από ποικίλες βίβλα, πολιτιστικές διαμεσολαβήσεις, αντιμέτωπη σε όλη τη διάρκεια της από τις κωμωδίες του Κρητικού Θεάτρου και τις ζακινθινές Ομιλίες ως τον τύπο της Κερα-Καίνας στο ΦΙΝΤΑΝΑΚΙ του Πονηλή Χορν (1921), ένας ανάλογος του τύπου της μαριούσι του Μενάνδρου, ο οποίος έφθασε δια της λατινικής κωμωδίας και δια μέσου της Commedia dell' arte. Η ιστορία του απόπλου της λατινικής κωμωδίας μπορεί να συνεχιστεί με την αναφορά σε θέματα που ακμάζουν και επί των ημερών μας, όπως στους τύπους της επιδεικτικής.

Όμως η διαδρομή στην ιστορία σε συνεκασθεί επί οκνητής, παρακολουθώντας μια παλιά ιστορία με πολλά σύγχρονα θέματα: τον έρωτα, τις οικονομικές περιπέτειες, την παιδεία των παρελθόντων, τους παλιμύθους και... παρμένους φίλους, θέματα τα οποία ο Πλάυτος έγραψε να να παίζονται και όχι να διαβάζονται.

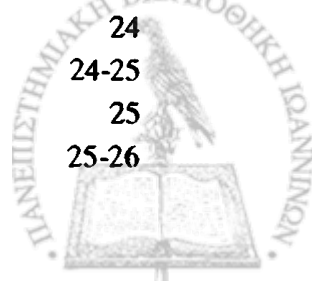
Το Διοικητικό Συμβούλιο

Φωτοτυπία από το Πρόγραμμα της παράστασης των Μενάιχμων του Πλαύτου  
από το ΔΗΠΕΘΕ Ιωαννίνων το καλοκαίρι του 1991

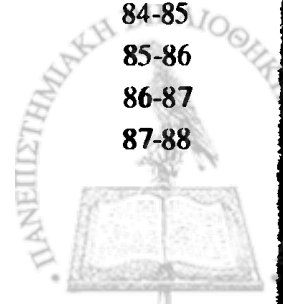


## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

	Σελ.
ΠΡΟΛΟΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ	3-4
I. ΓΕΝΙΚΗ ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΟ ΡΩΜΑΪΚΟ ΘΕΑΤΡΟ	5-44
1. ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΑ ΠΛΑΣΙΑ ΤΟΥ ΡΩΜΑΪΚΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ	7-27
A. Χαρακτήρας και πρωτοτυπία του Λατινικού Θεάτρου.	7-10
<i>Το Λατινικό Θέατρο είναι ένα "γεγονός"</i>	7
<i>Το θεατρικό ημερολόγιο</i>	7-8
<i>Ένα θέατρο ξεκομμένο από την πολιτική ζωή</i>	8-9
<i>Η μουσική κι όχι η μίμηση</i>	9
<i>Ένα θέαμα "αγώνων"</i>	9-10
B. Ρώμη: Ένας πολιτισμός θεαμάτων	10-13
<i>Τα θεάματα της εξουσίας</i>	10-11
<i>Τα θεάματα της δύναμης</i>	11-12
<i>Τα θρησκευτικά θεάματα</i>	12
<i>Τα θεάματα του λόγου</i>	12-13
Γ. Η θέση των αγώνων στο ρωμαϊκό πολιτισμό	13-15
<i>Το otium και το negotium</i>	13
<i>Το τελετουργικό των αγώνων</i>	13-14
<i>Οι αγώνες "αντιστρέφουν" τα πολιτικά θεάματα</i>	14-15
Δ. Η υλική "πραγμάτωση" των σκηνικών θεαμάτων	15-23
<i>Ο χρόνος και ο τόπος των αγώνων</i>	15-19
<i>Το κοινό και ο διοργανωτής των αγώνων: οι σπινθήρες της υποδοχής</i>	19-20
<i>Η απειθαρχία του κοινού</i>	20-21
<i>Τα είδη του σκηνικού θεάματος</i>	21-23
<i>Οι ελληνικοί αγώνες (ludi Graeci)</i>	21-22
<i>Οι οσκινοί αγώνες</i>	22
<i>Οι ετρονσκινοί αγώνες και η παντομίμα</i>	22
<i>Το πρόγραμμα ενός σκηνικού θεάματος</i>	22-23
E. Ο ηθοποιός: Δόξα και "ατιμία"	23-26
<i>Ο ηθοποιός μέσα στο σκηνικό θέαμα</i>	23
<i>Ο κωμικός ηθοποιός: ένα σώμα</i>	23-24
<i>Ο τραγικός ηθοποιός: μια φωνή</i>	24
<i>Το πρόβλημα της μάσκας</i>	24-25
<i>Η οργάνωση των θιάσων</i>	25
<i>Η θέση των ηθοποιών στη ρωμαϊκή κοινωνία: η "ατιμία"</i>	25-26



<b>ΣΤ. Ο δραματικός ποιητής</b>	27
<b>2. ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΡΩΜΑΪΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ</b>	28-43
<i>Τα στάδια της ιστορίας του ρωμαϊκού θεάτρου</i>	28-29
<i>Οι πρώτοι σκηνικοί αγώνες</i>	29-30
<i>Η εποχή των ελληνικών σκηνικών αγώνων</i>	30-40
<i>Ο πολλαπλασιασμός των ημερών των σκηνικών αγώνων</i>	30-31
<i>Η ενίσχυση των δραματικών κειμένων στο θέατρο</i>	31
<i>Οι "γραφείς", οι "ποιητές", οι "ρήτορες"</i>	31-40
<i>Από τον Λίβιο Ανδρόνικο ως τον Έννιο: η εποχή των "γραφέων"</i>	31-34
<i>Από τον Έννιο ως τον Άκκιο: η εποχή των ποιητών</i>	34-37
<i>Από τον Άκκιο ως τον Βάριο: η εποχή των ρητόρων</i>	37-39
<i>Ο Οράτιος</i>	39-40
<i>Τα αυτοκρατορικά θεάματα: η σύγχυση των χώρων</i>	40-43
<i>Οι αγώνες κέντρο της δημόσιας ζωής</i>	40-41
<i>Το θέατρο με κείμενο εγκαταλείπει τη σκηνή</i>	41-42
<i>Οι τραγωδίες του Σενέκα</i>	42-43
<b>3. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ - ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΛΑΤΙΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ</b>	44
<b>II. Η ΡΩΜΑΪΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ. ΕΙΣΑΓΩΓΗ</b>	45-73
<b>A. ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ</b>	47-56
1. <i>Η Αρχαία Κωμωδία</i>	47-49
2. <i>Η Μέση Κωμωδία</i>	49-51
3. <i>Η Νέα Κωμωδία</i>	51-56
<b>B. Η ΡΑΙΛΙΑΤΑ</b>	57-73
1. <i>Γενικός χαρακτήρας της Palliata</i>	57
2. <i>Το κλίμα και ο κόσμος της Palliata</i>	57-60
3. <i>Πρωτοτυπία της Palliata</i>	60-61
4. <i>Καταγωγή της Palliata</i>	61-64
5. <i>Υλική εμφάνιση της Palliata</i>	64-65
6. <i>Η μουσική διάσταση της Palliata</i>	65-66
7. <i>Η σκηνή της Palliata</i>	66-68
8. <i>Η ηθική της Palliata</i>	68-71
9. <i>Η σημασία των συχνών όρκων και ο ρόλος του θείου στην Palliata</i>	71-73
<b>III. Ο ΠΛΑΥΤΟΣ (T. MACCIUS PLAUTUS)</b>	75-98
1. <i>Η ζωή και το έργο του Πλαύτου</i>	77-78
2. <i>Το corpus των κωμωδιών του Πλαύτου</i>	79-80
3. <i>Τρεις κωμωδίες του Πλαύτου</i>	80-84
4. <i>Ελληνικά πρότυπα και μέθοδος εργασίας του Πλαύτου</i>	84-85
5. <i>Έμπνευση και κωμική δύναμη</i>	85-86
6. <i>Η μουσική</i>	86-87
7. <i>Η γλώσσα του Πλαύτου</i>	87-88



8. Οι πρόλογοι του Πλαύτου: χαρακτήρας και γνησιότητα	88-90
9. Η δόξα του Πλαύτου	90-92
10. Ιστορία του κειμένου και χειρόγραφη παράδοση των έργων του Πλαύτου	92-94
11. Η ζωή και το έργο του Τερέντιου	94-95
12. Πλαύτος και Τερέντιος	95-98
<b>IV. ΟΙ ΜΕΝΑΙΧΜΟΙ (ΜΕΝΑΕΧΜΙ)</b>	99-134
1. Υπόθεση και χαρακτήρας του έργου	101-103
2. Το πρόβλημα της χρονολογίας	103-104
3. Η γνησιότητα του προλόγου	104-106
4. Το πρόβλημα του χωρισμού της κωμωδίας σε Πράξεις	106-108
5. Νεότερες διασκευές και μιμήσεις	108-114
6. Η Γλώσσα των "Μεναίχμων"	114-120
7. Τα μέτρα	120-125
8. Η προσωδία	125-126
9. Οι προηγούμενες εκδόσεις και νεότερη βιβλιογραφία	126-134
<b>V. ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΤΩΝ ΜΕΝΑΙΧΜΩΝ</b>	135-196
Υπόθεση των Γραμματικών - Τα πρόσωπα του έργου	137
Πρόλογος	139-141
Πρώτη Πράξη	142-149
Λεύτερη Πράξη	150-159
Τρίτη Πράξη	160-172
Τέταρτη Πράξη	173-181
Πέμπτη Πράξη	182-196
<b>ΕΠΙΜΕΤΡΟ</b>	197



Τυπώθηκε στο Πανεπιστημιακό Τυπογραφείο με δαπάνη  
του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Κ.Α. Πανεπιστημιακού Τυπογραφείου. ....

Copyright : Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

Απαγορεύεται η μερική ή ολική ανατύπωση, καθώς και η  
λήψη φωτοαντιγράφων από το βιβλίο χωρίς τη γραπτή  
άδεια του Τμήματος Δημοσιευμάτων του Πανεπιστημίου  
Ιωαννίνων και του συγγραφέα.

Διατίθεται και στο Βιβλιοπωλείο του Πανεπιστημίου  
Ιωαννίνων, Δομπόλη, 451 10 Ιωάννινα τηλ. 21801.

ΔΙΑΝΕΜΕΤΑΙ ΔΩΡΕΑΝ στους φοιτητές.

