Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
Φιλοσοφική Σχολή Αθηνών
Τμήμα Φιλολογίας
Μεταπτυχιακό Κλασικής Φιλολογίας
Ειδίκευση Κλασικής Φιλολογίας

Ο ερωτευμένος γέροντας στο αρχαίο κωμικό δράμα (από τον Αριστοφάνη, τον Φερεκράτη και τον Πλάτωνα τον κωμικό έως τη Νέα και τη Ρωμαϊκή Κωμωδία).

Ονοματεπώνυμο: **Κωνσταντίνος Αρφαράς**
Αριθμός Μητρώου: 1084
Επόπτες: Ιωάννης Κωνσταντάκος (Α επόπτης), Σοφία Παπαϊωάννου, Γραμματική Κάρλα

"The tragedy of old age is not that one is old, but that one is young."

Oscar Wilde

Περιεχόμενα

Πρόλογος 1
Εισαγωγή 2
I.Το μοτίβο του ερωτευμένου γέροντα στην Παλαιά Κωμωδία (487/6 π.Χ.- περ. 380 π.Χ.) 4
1.Σφῆκες 5
2.Κοριαννώ 15
3.Φάων 17
4.Κυναγίς 21
II. Η πρόσληψη του μοτίβου στη Νέα Κωμωδία 23
1.Σαμία 26
2.Ἀσπίς 38
III.Ο ερωτευμένος γέροντας στη Ρωμαϊκή Κωμωδία 45
1.Casina 48
2.Mercator 61
3.Asinaria 77
4.Bacchides 83
IV.Αγγεία που απεικονίζουν κωμικές σκηνές με ερωτευμένους γέροντες 91
Εικόνες 97
Συμπεράσματα 99
Βιβλιογραφία 101

Πρόλογος

Βασικό θέμα της παρούσας διπλωματικής εργασίας είναι το μοτίβο του ερωτευμένου γέροντα στην αρχαία ελληνική και ρωμαϊκή κωμωδία, με αφετηρία την εποχή που γράφουν οι Φερεκράτης και Αριστοφάνης και έως αυτήν του Πλαύτου. Η εργασία αρχίζει με μία μικρή εισαγωγή στο θέμα και απαρτίζεται από τρεις ενότητες. Οι τρεις πρώτες ενότητες υποδιαιρούνται σε κεφάλαια, τα οποία εστιάζουν σε δέκα διαφορετικές περιπτώσεις ερωτευμένων γερόντων της αρχαίας ελληνικής και ρωμαϊκής κωμωδίας. Στα κεφάλαια αυτά δίνονται αρχικά κάποιες διαφωτιστικές πληροφορίες σχετικά με τον συγγραφέα και το υπό εξέταση έργο του. Έπειτα γίνεται μία περιγραφική ανάλυση της δράσης των γερόντων μέσα στις κωμωδίες, ώστε ο αναγνώστης να έχει μία πλήρη εικόνα επ' αυτής, και στο τέλος επιχειρείται η ανάλυση του μοτίβου. Η τέταρτη ενότητα εστιάζει σε ορισμένες απεικονίσεις ερωτευμένων γερόντων σε αγγειογραφίες που παριστάνουν σκηνές από παραστάσεις κωμικών δραμάτων. Σε ξεχωριστή ενότητα παρατίθενται τα συμπεράσματα της εργασίας.

Για την εκπόνηση της διπλωματικής μου εργασίας θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον κύριο Ιωάννη Κωνσταντάκο, Αναπληρωτή Καθηγητή της Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας, ο οποίος ήταν ο βασικός επόπτης της εργασίας μου. Χωρίς τις πολύτιμες συμβουλές και την καθοδήγηση του η εργασία αυτή δεν θα είχε διεκπεραιωθεί, αλλά πάνω απ' όλα θέλω να τον ευχαριστήσω, επειδή με μύησε, τόσο σε προπτυχιακό, όσο και σε μεταπτυχιακό επίπεδο, στον μαγικό κόσμο του αρχαίου δράματος, και δη της κωμωδίας. Επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω την κυρία Σοφία Παπαϊωάννου, Καθηγήτρια της Λατινικής Φιλολογίας και Διευθύντρια του Τομέα Κλασικής Φιλολογίας, και την κυρία Γραμματική Κάρλα, Επίκουρη Καθηγήτρια της Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας, οι οποίες συνέβαλαν επίσης τα μέγιστα για την ολοκλήρωση της εργασίας μου. Τέλος οφείλω ένα μεγάλο ευχαριστώ σε όλους τους Καθηγητές του Τμήματος Φιλολογίας για τα πολύτιμα ερεθίσματα που μου έδωσαν κατά τη διάρκεια των σπουδών μου.

Δεν θα μπορούσα να παραλείψω να ευχαριστήσω και την οικογένειά μου, η οποία με στήριξε σε όλα τα επίπεδα και με ανέχτηκε όλες εκείνες τις ώρες που καταπιανόμουν με την εργασία μου, όπως επίσης τους συμφοιτητές και τους φίλους μου, οι οποίοι λειτούργησαν ως ενισχυτικός μοχλός στην ολοκλήρωση της εργασίας μου.

Εισαγωγή

Ο έρωτας είναι ένα φαινόμενο άμεσα συνυφασμένο με την ίδια τη ζωή. Αποτελεί το ισχυρότερο συναίσθημα έλξης, που αναπτύσσεται μεταξύ δύο ανθρώπων ή ζώων και σε αυτό οφείλεται η διαιώνιση και η αναπαραγωγή όλων των γήινων όντων. Καθόλη τη διάρκεια των αιώνων επιστήμονες, είτε θεωρητικών είτε θετικών επιστημών, έχουν προσπαθήσει να τον αναλύσουν, αλλά ανεπιτυχώς. Αυτή είναι η μαγεία του έρωτα άλλωστε, ότι δεν μπορεί να τιθασευτεί ούτε να μπει σε καλούπια. Προκύπτει από το πουθενά σαν μία σπίθα και καταλήγει να καίει όλο το ανθρώπινο είναι. Μπορεί να σε οδηγήσει στην ευτυχία, αλλά και στην καταστροφή. Αποτελεί το πιο αγνό συναίσθημα, αλλά ταυτόχρονα και μία έκσταση διονυσιακού χαρακτήρα, όπως θα έλεγε και ο Νίτσε.

Ο έρωτας αποτελεί τόσο δυνατό συναίσθημα που οι αρχαίοι Έλληνες τον είχαν προσωποποιήσει και τρέψει σε θεό. Η εικόνα που έχουμε μέχρι σήμερα για τον θεό Έρωτα με τα φτερά, τα βέλη και τη φαρέτρα προέρχεται από την αρχαία ελληνική μυθολογία. Ο Ησίοδος στη *Θεογονία* του τον αναφέρει ανάμεσα στις τέσσερις πρώτες υπάρξεις μαζί με το Χάος, τη Γαία και τα Τάρταρα, λέγοντας ότι ήταν ο ομορφότερος μεταξύ των αθάνατων θεών και αυτός που μπορούσε να δαμάσει το μυαλό και τη συνετή σκέψη όλων των θεών (Ησ. *Θεογ*. 120-122, *Ἔρος, ὃς κάλλιστος ἐν ἀθανάτοισι θεοῖσι, λυσιμελής, πάντων δὲ θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων δάμναται ἐν στήθεσσι νόον καὶ ἐπίφρονα βουλήν*). Οι μυθικές αναφορές σχετικά με τις καταβολές του θεού Έρωτα είναι πολλές, αλλά οι περισσότερες τον θέλουν υπηρέτη και συνοδό της Αφροδίτης. Ο Έρωτας έχει εξυμνηθεί ανεπανάληπτα από τη λυρική ποιήτρια Σαπφώ, τον τραγικό ποιητή Σοφοκλή (κυρίως μέσω της *Ἀντιγόνης*), τον Ευριπίδη (ενδεικτική τραγωδία για τα δεινά που μπορεί να επιφέρει ο έρωτας είναι ο *Ἱππόλυτος*), τον φιλόσοφο Πλάτωνα (μέσω του φιλοσοφικού διαλόγου *Συμπόσιον*, όπου δίνεται μία σειρά ορισμών σχετικά με το τι είναι ο έρωτας) και πολλούς άλλους.

Ένα τόσο δυνατό συναίσθημα, που φέρνει τα πάνω κάτω στις ζωές των ανθρώπων και διασαλεύει όλες τις κοινωνικές ισορροπίες, δεν θα μπορούσε να μην αξιοποιηθεί και από τους κωμικούς ποιητές. Αυτοί από τη μεριά τους χρησιμοποιούσαν τον έρωτα στα θεατρικά τους έργα, κυρίως για να δημιουργήσουν κωμικές καταστάσεις, που θα προκαλέσουν το γέλιο του κοινού. Για αυτό άλλωστε ο έρωτας στις κωμωδίες αποβάλλει ένα μέρος του θεϊκού του στοιχείου και αποκτά μία πιο γήινη μορφή που συνδέεται με την καθημερινή πραγματικότητα. Με το πέρασμα του χρόνου αναπτύσσεται ένα ρεπερτόριο τυποποιημένων στοιχείων (μοτίβων, προσώπων, καταστάσεων), που απαντούν ξανά και

ξανά στις πλοκές των κωμωδιών. Το κοινό δηλαδή αρχίζει να συνδυάζει συγκεκριμένα πρόσωπα με συγκεκριμένες δράσεις. Ένα τέτοιο μοτίβο είναι και αυτό του ερωτευμένου γέροντα, για το οποίο θα γίνει εκτενής λόγος στην παρούσα εργασία. Τα πρώτα δείγματα ερωτευμένου γέροντα προέρχονται από τους ποιητές της Παλαιάς Κωμωδίας (486 π.Χ. - περ. 380 π.Χ), ενώ το συγκεκριμένο μοτίβο χρησιμοποιείται κατά κόρον την περίοδο της Νέας Κωμωδίας (320 π.Χ. - 1ος αι. μ.Χ.).

Από την εποχή του Αριστοφάνη έως την εποχή του Μένανδρου έχουν σημειωθεί σημαντικές αλλαγές στο είδος της κωμωδίας, οι οποίες ευνόησαν την περαιτέρω ανάπτυξη του συγκεκριμένου μοτίβου. Η Νέα Κωμωδία δεν είχε πλέον καμία εξάρτηση από την αθηναϊκή επικαιρότητα και τα θέματά της περιορίζονταν σε ευτράπελες οικογενειακές ιστορίες[1]. Για αυτό οι νέου τύπου κωμωδίες πέρασαν εύκολα και στο ρωμαϊκό θέατρο, αφού διασκευάστηκαν στη λατινική γλώσσα. Μέσα από τις κωμωδίες του Πλαύτου και του Τερέντιου βλέπουμε όλα τα στοιχεία που ευδοκίμησαν κατά τη διάρκεια της Νέας Κωμωδίας, επομένως και την εξέλιξη του μοτίβου του ερωτευμένου γέροντα.

Ο ερωτευμένος γέροντας ξεκίνησε λοιπόν να κάνει δειλά την εμφάνισή του κατά τη διάρκεια της Παλαιάς Κωμωδίας και σταδιακά αναπτύχθηκε σε τυποποιημένο δραματικό χαρακτήρα. Στις κωμωδίες του Μένανδρου καθώς και σε αυτές του Πλαύτου εμφανίζεται σχεδόν πάντα ένας γέροντας (ή *senex* στις ρωμαϊκές κωμωδίες), ο οποίος σύμφωνα με τον Κικέρωνα αποτελεί την πιο κωμική φιγούρα, όταν παρουσιάζεται ως ελαφρόμυαλος και εξαπατάται πολύ εύκολα (Cic., *De Amic*. 100, *Haec enim etiam in fabulis stultissima persona est improvidorum et credulorum senum*). Όταν ερωτεύεται δε μία αρκετά νεότερή του κοπέλα, τότε το κωμικό στοιχείο πολλαπλασιάζεται. Ο ερωτευμένος γέροντας αποτελεί μία κλασική περίπτωση *φαυλοτέρου* ανθρώπου, όπως θα έλεγε και ο Αριστοτέλης[2], του οποίου τα καμώματα προβάλλει ο εκάστοτε ποιητής επί σκηνής, προκειμένου ο άνθρωπος αυτός να χλευαστεί για την εσωτερική του αδυναμία να συγκρατήσει το πάθος του. Επιπλέον χαρακτηρίζεται ως κωμικό πρόσωπο, καθώς ο έρωτας στην κωμωδία και την πολιτική σκέψη της Κλασικής Αθήνας είναι συναίσθημα το οποίο στην ακραία του μορφή είναι αποδεκτό μόνο για τους νεαρούς. Οι εκπρόσωποι της τρίτης ηλικίας αποτελούσαν για τους Αθηναίους την προσωποποίηση της σύνεσης, της αυτοσυγκράτησης και εν γένει της ηθικότητας. Αντ' αυτού, η θέα ενός γέροντα, ο οποίος παρασύρεται χωρίς δεύτερη σκέψη στη δίνη του έρωτα και ξεμωραίνεται, αποτελεί για τους θεατές εικόνα οξύμωρη

[1] Για την εξέλιξη και τις μεταμορφώσεις της κωμωδίας μέσα στον χρόνο βλ. Κωνσταντάκος (2005-2006), 47-101· Handley (1985) 355-425· Csapo (2000) 115-133· Arnott (1972).

[2] Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη η κωμωδία μιμείται ταπεινότερες περιπτώσεις ανθρώπων, οι οποίοι υστερούν εξαιτίας ενός είδους ελαττώματος. Το ελάττωμα αυτό μπορεί να σχετίζεται με την εξωτερική εμφάνιση, αλλά και με τον ψυχικό κόσμο ενός προσώπου (Αριστοτ. *Ποιητ*. 1449a *Ἡ δὲ κωμῳδία ἐστὶν ὥσπερ εἴπομεν μίμησις φαυλοτέρων μέν, οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ ἐστι τὸ γελοῖον μόριον. τὸ γὰρ γελοῖόν ἐστιν ἁμάρτημά τι καὶ αἶσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, οἷον εὐθὺς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχρόν τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης*).

ή μάλλον παράδοξη και γι' αυτόν τον λόγο δύσκολα θα γινόταν αποδεκτή στην αθηναϊκή κοινωνία.

Αξιοσημείωτο ωστόσο είναι ότι κάθε ερωτευμένος γέροντας στις υπό εξέταση κωμωδίες αποτελεί μία ξεχωριστή λογοτεχνική προσωπικότητα με τα δικά της ιδιαίτερα χαρακτηριστικά γνωρίσματα. Ως εκ τούτου, υπάρχουν περιπτώσεις ερωτευμένων γερόντων οι οποίοι, αν και παραστρατούν, γίνονται συμπαθείς στο κοινό, υπάρχουν όμως και αυτοί οι οποίοι γίνονται ιδιαίτερα αντιπαθητικοί από την αρχή κιόλας του κωμικού έργου. Η συμπάθεια του κοινού καθορίζεται από τις σχέσεις που αναπτύσσει ο γέροντας με τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειάς του και τους φίλους του, τα κίνητρά του, αλλά και τις σκέψεις που κάνει μεγαλόφωνα επί σκηνής. Το σίγουρο πάντως είναι ότι ο ερωτευμένος γέροντας, είτε συμπαθής είτε αντιπαθής, αποτελεί έναν χαρακτήρα ο οποίος δεν περνά απαρατήρητος.

I. Το μοτίβο του ερωτευμένου γέροντα στην Παλαιά Κωμωδία (487/6 π.Χ.- περ. 380 π.Χ.)

Η Παλαιά Κωμωδία ξεκινά συμβατικά το 487/6 π.Χ., όταν θεσπίζεται για πρώτη φορά ο διαγωνισμός κωμωδιών στα Διονύσια. Η κωμωδία αναγνωρίζεται πλέον επίσημα από την αθηναϊκή πολιτεία ως δραματικό είδος και από τότε ξεκινά ουσιαστικά η ιστορία της κωμωδίας. Για την περίοδο πριν το 487/6 π.Χ. γνωρίζουμε ελάχιστα πράγματα για τα χαρακτηριστικά που είχε το συγκεκριμένο δραματικό είδος. Ήδη από την εποχή που γράφει την *Περί Ποιητικής* πραγματεία του, ο Αριστοτέλης ομολογεί ότι δεν υπήρχαν αξιόπιστες μαρτυρίες για τις πρώιμες φάσεις εξέλιξης και διαμόρφωσης του είδους. Όπως ομολογεί ο ίδιος, *ἡ δὲ κωμῳδία διὰ τὸ μὴ σπουδάζεσθαι ἐξ ἀρχῆς ἔλαθεν* (Αριστ. *Ποιητ.* 1449a 38).

Ξεκινώντας λοιπόν από την Παλαιά Κωμωδία μπορούμε να σταχυολογήσουμε μερικά βασικά χαρακτηριστικά της. Αυτά είναι το έντονο προσωπικό σκώμμα, η δηκτική σάτιρα σύγχρονων προσώπων και πραγμάτων και τέλος τα εντυπωσιακά θεάματα επί σκηνής (χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτών οι ζωόμορφοι χοροί και οι πλούσιες μεταμφιέσεις των μελών τους). Γίνεται φανερό λοιπόν από τη θεματολογία της Παλαιάς Κωμωδίας ότι το μοτίβο του ερωτευμένου γέροντα δεν θα μπορούσε να βρει γόνιμο έδαφος και να παίξει πρωταγωνιστικό ρόλο στις υποθέσεις των κωμωδιών της εποχής αυτής, κάτι που θα γίνει αργότερα κατά τη διάρκεια της Νέας Κωμωδίας (320 π.Χ. – 1ος αι. μ.Χ.), όταν πια τα κύρια χαρακτηριστικά του είδους θα έχουν αλλάξει. Την περίοδο αυτή το μοτίβο του ερωτευμένου γέροντα συμπεριλαμβάνεται στη βασική πλοκή της κωμωδίας κυρίως ως

δευτερεύον στοιχείο. Υπάρχουν ωστόσο και ορισμένες εξαιρετικές περιπτώσεις, όπου το μοτίβο φαίνεται να παίζει πιο ουσιαστικό ρόλο. Υπάρχουν περιπτώσεις ποιητών, με πιο χαρακτηριστική αυτή του Φερεκράτη, που καλλιέργησαν διαφορετικό τύπο κωμωδίας, εστιασμένης σε θέματα ιδιωτικά και οικογενειακά, τα οποία προσεγγίζουν τη θεματολογία που θα κυριαρχήσει στη Μέση και τη Νέα Κωμωδία. Διασώζονται τίτλοι έργων που φέρουν ονόματα εταιρών και θα μπορούσαν να έχουν στο επίκεντρό τους ιστορίες αγάπης.

1. Σφῆκες

Στους *Σφῆκες* έχουμε το πρώτο δείγμα ερωτευμένου γέροντα σε πλήρως σωζόμενη κωμωδία. Το έργο του Αριστοφάνη παρουσιάστηκε το 422 π.Χ. και στο επίκεντρο της κωμωδίας βρίσκονται οι διαμάχες πατέρα και γιου. Ο Αριστοφάνης χρησιμοποιούσε αρκετά συχνά στις κωμωδίες του το χάσμα μεταξύ παλιάς και νέας γενιάς (*ἀρχαῖος* / *καινός*, *νέος*). Από την πρώτη κιόλας κωμωδία του, ονόματι *Δαιταλῆς* («Συμποσιαστές»)[3] (428/7 π.Χ.), ο Αθηναίος κωμικός παρουσιάζει έναν συντηρητικό πατέρα, ο οποίος έχει δυο γιους, έναν σώφρονα και έναν επιπόλαιο. Ο σώφρων ζει στην ύπαιθρο, ενώ ο άλλος διάγει μία ταραχώδη ζωή στην πόλη[4] πέφτοντας θύμα της "νέας" εκπαίδευσης. Αντίστοιχα στο έργο *Νεφέλαι* (423 π.Χ.) ο γέροντας Στρεψιάδης[5] έχει να αντιμετωπίσει τα οικονομικά χρέη του γιου του, του Φειδιππίδη, ο οποίος διάγει έναν πολύ δαπανηρό τρόπο ζωής. Τα χρέη πνίγουν τον Στρεψιάδη, ο οποίος μετά την άρνηση του Φειδιππίδη αποφασίζει να μαθητεύσει στο πλάι του Σωκράτη που θα του μάθει τη σοφιστική ρητορική, ώστε να καταφέρει έτσι να μην πληρώσει τα χρωστούμενα. Ο Αθηναίος φιλόσοφος όμως τον διώχνει κακήν κακώς, και τη θέση του την παίρνει ο Φειδιππίδης. Ενώ τα αποτελέσματα της εκπαίδευσης είναι στην αρχή ενθαρρυντικά για τον Στρεψιάδη, αφού καταφέρνει να ξεφορτωθεί τους δανειστές, στη συνέχεια έρχεται αντιμέτωπος με τις δυσάρεστες συνέπειες που είχε η σοφιστική ρητορική στην εκπαίδευση του γιου του. Ο νεαρός καταλήγει να δέρνει τον πατέρα του και στη συνέχεια να απειλεί ότι θα δείρει και τη μάνα του, δείγματα της νέας ασεβούς εκπαίδευσης που προέβαλλαν οι σοφιστές της εποχής.

Οι *Σφῆκες* από την άλλη έχουν ως πρωταγωνιστή τον Φιλοκλέωνα, έναν γέροντα το πρόβλημα του

---

[3] Για τους *Δαιταλῆς* βλ. Pellegrino (2015) 138-167· Ehrenberg (1951) 40, 44, 105.

[4] Στην κωμωδία η πόλη είναι συνώνυμη του έκλυτου βίου, ενώ η ύπαιθρος συνδέεται με την ενάρετη και ηθική ζωή. Αυτός ο διαχωρισμός ανάμεσα στην πόλη και την ύπαιθρο γίνεται ακόμη πιο έντονος στη Νέα Κωμωδία. Βλ. Hunter (1985) 109-113· Ehrenberg (1951) 82-9. Διάφορες μελέτες για αυτόν τον διαχωρισμό στην κλασική γραμματεία υπάρχουν στο Rosen-Sluiter (2006).

[5] Για την αναλογία Στρεψιάδη και Φιλοκλέωνα βλ. Konstan (1995) 21. Για περαιτέρω διακειμενικές συνδέσεις μεταξύ *Νεφελῶν* και *Σφηκῶν* βλ. Hubbard (1991) 113-39· Silk (2000) 369-372.

οποίου είναι η δικομανία[6]. Θέλει να δικάζει συνεχώς στα αθηναϊκά δικαστήρια, κάτι το οποίο έχει εξελιχθεί σε ανήκουστη αρρώστια. Ο γιος του Βδελυκλέωνας προσπαθεί να τον διατηρεί εγκλωβισμένο στο σπίτι τους, αλλά ο γέροντας καταφέρνει και πάλι να βρίσκει διεξόδους και να δραπετεύει. Ο δούλος Ξανθίας στους στίχους 67-135 μας πληροφορεί σε μία αρκετά εκτενή περιγραφή σχετικά με τη δικομανία του Φιλοκλέωνα, ο οποίος εμφανίζεται για πρώτη φορά επί σκηνής στον στίχο 144[7]. Ο χορός της κωμωδίας αποτελείται από γέροντες ενόρκους, οι οποίοι φέρουν κεντριά σαν σφήκες, εξ ου και ο τίτλος της κωμωδίας. Αυτοί ενθαρρύνουν τον Φιλοκλέωνα κατά τη διάρκεια της κωμωδίας να δραπετεύσει ξανά[8]. Ο Βδελυκλέωνας δεν τον αφήνει αυτή τη φορά να ξεφύγει και προσπαθεί να τον συνετίσει αρχικά με τη βία (στ. 399-415) και στη συνέχεια με λόγια (στ. 512-20, 655-724). Του εξηγεί δηλαδή ότι οι τρεις οβολοί, με τους οποίους αμείβεται για την άσκηση του δικαστικού αξιώματος, είναι ελάχιστοι μπροστά στα τεράστια εισοδήματα της πόλης-κράτους της Αθήνας. Ο Φιλοκλέωνας δεν κλονίζεται αρκετά από τα λεγόμενα του γιου του, κάτι που αναγκάζει τον Βδελυκλέωνα να καταφύγει σε μία άλλη λύση: το ιδιωτικό, οικιακό δικαστήριο. Ο πατέρας του θα είναι δικαστής σε όλες τις υποθέσεις του σπιτιού τους και ο ίδιος θα του παρέχει τους τρεις οβολούς και έναν καλύτερο τρόπο ζωής. Πράγματι ορίζεται από τον Βδελυκλέωνα η πρώτη δίκη, κατά την οποία ο πατέρας του θα πρέπει να δικάσει τον σκύλο Λάβη, επειδή αυτός καταβρόχθισε ένα κεφάλι σικελικού τυριού χωρίς να το μοιραστεί με τον άλλο οικόσιτο σκύλο, τον Κύνα, που αποτελεί και τον κατήγορο του Λάβη. Στο τέλος της δίκης ο Φιλοκλέωνας αθωώνει άθελά του τον σκύλο Λάβη, επειδή ο Βδελυκλέωνας τον εξαπάτησε και έριξε την ψήφο του πατέρα του στην αθωωτική κάλπη[9].

Με αυτόν τον τρόπο ο νεαρός γεμίζει τύψεις τον πατέρα του και καταφέρνει να τον απομακρύνει από τις δικαστικές του ενασχολήσεις, υποσχόμενος μάλιστα να τον μυήσει σε έναν νέο τρόπο ζωής, ο οποίος προσιδιάζει σε αυτόν της καλής κοινωνίας. Αντί των πενιχρών τριών οβολών, θα του παρέχει ο ίδιος φαγητά, ποτά, πόρνες και κομψά ρούχα (στ. 719-24, 736-40, 1003-6). Ο Βδελυκλέωνας προσπαθεί επίσης να παραδώσει στον πατέρα του μερικά ταχύρρυθμα μαθήματα σχετικά με τους

---

[6] Ο Konstan (1995, 16-7) αναφέρει ότι οι *Σφῆκες* ανήκουν σε εκείνη την ομάδα των κωμωδιών, που ο πρωταγωνιστής τους χαρακτηρίζεται από μία εμμονή ή ένα αθεράπευτο πάθος. Η εμμονή του Φιλοκλέωνα δηλώνεται ήδη από τον όνομά του (<φίλος + Κλέων). Ο Κλέωνας πρωταγωνίστησε στην αθηναϊκή πολιτική σκηνή μετά τον θάνατο του Περικλή (429 π.Χ.) και ένα από τα φιλολαϊκά μέτρα που πήρε ήταν να αυξήσει τον μισθό των ενόρκων από δύο σε τρεις οβολούς, το οποίο οδήγησε ακόμη περισσότερους φτωχούς Αθηναίους να δείχνουν προθυμία για να υπηρετήσουν στα δικαστήρια. Ο Αριστοφάνης αναφέρεται σε αυτό ακριβώς το μέτρο και για αυτό δίνει στον φιλόδικο πρωταγωνιστή του αυτό το όνομα (Silk 2000, 247).

[7] Silk (2000) 248.

[8] Για τις ομοιότητες που έχει ο Φιλοκλέωνας με τα μέλη του χορού βλ. Silk (2000) 425-428.

[9] Εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι ο Φιλοκλέωνας, μετά την εξαπάτηση που υπέστη από τον γιο του, δεν εξοργίζεται καθόλου εναντίον του Βδελυκλέωνα ούτε τον κατηγορεί για κάτι. Αντίθετα προσεύχεται στον θεό Δία, ώστε να συγχωρεθεί για την αθωωτική του απόφαση. Βλ. Slater (1996) 35.

καλούς τρόπους που πρέπει να έχει στα επερχόμενα συμπόσια, και του δίνει να φορέσει καινούργια ρούχα για το πρώτο συμπόσιο, στο οποίο θα παρευρεθούν στη συνέχεια. Όλα αυτά γίνονται στο πλαίσιο της καλής ζωής που θα διάγουν από εδώ και στο εξής. Ωστόσο στο πρώτο συμπόσιο που δέχεται να πάει ο γέροντας, μεθά και γλεντοκοπά εκτός ορίων, προσβάλλοντας και δέρνοντας τους καλεσμένους. Φεύγοντας μάλιστα από το συμπόσιο παίρνει μαζί του και μία αυλητρίδα, την οποία οδηγεί στο σπίτι του. Κατά τη διάρκεια της διαδρομής ο Φιλοκλέωνας βρίσκεται εκτός ελέγχου, με αποτέλεσμα να προξενεί διάφορες ζημιές και να ασκεί βία εις βάρος ανυποψίαστων συμπολιτών του. Αυτοί τον απειλούν με μηνύσεις, αυτός όμως ενδιαφέρεται μόνο για το καινούργιο του απόκτημα, την αυλητρίδα που άρπαξε από το συμπόσιο. Η κωμωδία κλείνει με τον Βδελυκλέωνα να προσπαθεί να επαναφέρει στην τάξη τον πατέρα του, εκείνος όμως χορεύει ασταμάτητα και προσκαλεί τους θεατές να κάνουν το ίδιο.

Η ανάλυση της μορφής του Φιλοκλέωνα δεν είναι εύκολη. Αποτελεί μία σύνθετη θεατρική φιγούρα, μέσω της οποίας ο Αριστοφάνης περνά αρκετά πολιτικά και κοινωνικά μηνύματα, όπως γίνεται στο πλαίσιο της Παλαιάς Κωμωδίας. Αρχικά είναι ένας γέροντας, στον οποίο ο χρόνος έχει αφήσει ανεξίτηλα το σημάδι του από σωματική άποψη[10] (στ. 65, 809-10, 1343, 1380-1). Η ψυχή του όμως δεν συμπορεύεται με το σώμα του σε αυτήν την φθοροποιό πορεία, αλλά αντιστέκεται σθεναρά. Ο Φιλοκλέωνας νιώθει τόσο ζωντανός και ανέμελος όσο ένα μικρό παιδί, το οποίο τώρα ανακαλύπτει τον κόσμο. Το αίμα του βράζει σαν να ήταν νεαρός εραστής, ο οποίος αψηφά όλους τους κινδύνους και τους νόμους και προτίθεται να έρθει αντιμέτωπος με όλους και με όλα, προκειμένου να αποκτήσει αυτό που κάθε φορά επιθυμεί. Η διανοητική του κατάσταση είναι επίσης άριστη, αφού μηχανεύεται διάφορες πονηριές, αν και αποτυχημένες, με σκοπό να ξεγελάσει τον γιο του και να δραπετεύσει από το σπίτι. Ωστόσο η εύρεση όλων αυτών των τρόπων διαφυγής από το σπίτι του πηγάζει από την εμμονή του. Ο Silk χαρακτηρίζει τον Φιλοκλέωνα ψυχοπαθή και αναφέρει ότι στους πρώτους στίχους γινόμαστε μάρτυρες της διαταραγμένης προσωπικότητας του Φιλοκλέωνα[11]. Εξαιτίας αυτής απομιμείται με τη συμπεριφορά του διάφορα φυσικά στοιχεία, όπως το νερό (στ.126-8) και τον καπνό (στ. 144-51) καθώς και διάφορα ζώα (στ. 105, 106-8, 129, 140, 189, 204-5, 207, 363, 366, 704-5, 794, 1306-10, 1490). Οι πολυάριθμες αυτές «μεταμορφώσεις» συμβάλλουν σημαντικά στην απόδοση της

[10] Αντιφατικό είναι το γεγονός ότι ο Φιλοκλέωνας παρουσιάζεται στον στίχο 165 να μην έχει δόντια, ενώ στους στίχους 367-71 λέει στα μέλη του χορού ότι θα σχίσει με τα δόντια του το σχοινί (Silk 2000, 225· MacDowell 1971, 7, 182, σχόλιο για στ. 367)

[11] Silk (2000) 248. Για την αρρώστια του Φιλοκλέωνα βλ. επίσης Whitman (1964) 145-47.

αστείρευτης ζωντάνιας του Φιλοκλέωνα που είναι βασικό χαρακτηριστικό του[12]. Σε αυτή συμβάλλει επίσης η άσκηση του δικαστικού αξιώματος, η οποία τον κάνει να νιώθει όχι μόνο ζωντανός, αλλά παντοδύναμος σαν τον βασιλιά των θεών Δία (στ. 619-27). Όταν αποφασίζει να συγκρατήσει έστω και για ένα μικρό χρονικό διάστημα τη δικομανία του (στ. 1001-8), τότε μοιάζει με άγριο θηρίο, το οποίο βγήκε ξαφνικά από το κλουβί του[13]. Ο Whitman παρομοιάζει τον Φιλοκλέωνα με τη φύση, η οποία είναι αδύνατον να δαμαστεί[14]. Επομένως όλες οι προσπάθειες του Βδελυκλέωνα να αλλάξει τον πατέρα του είναι καταδικασμένες εκ των προτέρων να αποτύχουν.

Οι σχετικές με το παρελθόν του Φιλοκλέωνα αναφορές είναι ελάχιστες. Ο ίδιος λέει ότι υπήρξε ένας ασυγκράτητος, αρκετά θαρραλέος και δυνατός νέος, ο οποίος όμως ήταν και δεινός κλέφτης (στ. 357-59, *ἥβων γὰρ κἀδυνάμην κλέπτειν, ἴσχυόν τ' αὐτὸς ἐμαυτοῦ, κοὐδείς μ' ἐφύλατ', ἀλλ' ἐξῆν μοι φεύγειν ἀδεῶς*). Το ασυγκράτητο στοιχείο του δεν έχει ξεθωριάσει με το πέρασμα του χρόνου, αφού η ενέργειά του παραμένει το ίδιο ασίγαστη. Δείχνει να απολαμβάνει τόσο πολύ την τρίτη ηλικία που φτάνει σε σημείο να ισχυρίζεται πως ο γέροντας είναι το πιο καλότυχο και ζηλευτό πλάσμα στον κόσμο. Όταν δε η τρίτη ηλικία συνοδεύεται και από το δικαστικό αξίωμα, τότε η χαρά γίνεται ακόμα μεγαλύτερη (στ. 550-51, *τί γὰρ εὔδαιμον καὶ μακαριστὸν μᾶλλον νῦν ἐστὶ δικαστοῦ, ἢ τρυφερώτερον ἢ δεινότερον ζῷον, καὶ ταῦτα γέροντος*). Ο ατίθασος χαρακτήρας του Φιλοκλέωνα έρχεται σε αντίθεση με αυτόν του γιου του, Βδελυκλέωνα, ο οποίος είναι ένας σοβαρός νέος που νοιάζεται έμπρακτα για τον πατέρα του[15], αλλά μοιάζει να έχει εξαντληθεί τόσο πολύ από την αδικαιολόγητη ενέργειά του γονιού του, ώστε να δηλώνει ότι θα προτιμούσε να τον αποκηρύξει (στ. 477 - 478)[16] .

Ο Αριστοφάνης εστιάζει σε αυτήν την κωμωδία στο θέμα του χάσματος των γενεών[17]. Έχει καταπιαστεί στο παρελθόν ξανά με αυτό το θέμα, αλλά αυτή τη φορά το κάνει με έναν πολύ

---

[12] Whitman (1964) 162-63· Konstantakos (2017) 122-24. Όπως σημειώνει ο τελευταίος αυτός μελετητής, οι αναφορές στις μεταμορφώσεις αυτές δεν υποδηλώνουν ότι αυτές συμβαίνουν κιόλας επί σκηνής. Κάποιες αναφέρονται ως παρομοιώσεις ή γλωσσικά παίγνια ή κωμικές υπερβολές.

[13] Silk (2000) 252. Όπως παρατηρεί άλλωστε ο μελετητής αυτός, οι αναφορές που υπάρχουν στα ζώα στη συγκεκριμένη κωμωδία είναι πολλές.

[14] Whitman (1964) 147.

[15] Whitman (1964) 145.

[16] Ένας γιος μπορούσε να προβεί σε αυτήν την ενέργεια και να υιοθετηθεί από κάποιον άτεκνο, ο οποίος μετά θα είχε όλα τα πατρικά δικαιώματα που είχαν αφαιρεθεί από τον πραγματικό πατέρα. Βλ. Harrison (1968) 83-4. Ωστόσο, αυτή η δυνατότητα, αν και υπαρκτή, θα προκαλούσε, ειδικά στον μοναχογιό, μεγάλη κοινωνική κατακραυγή, αφού τα παιδιά ήταν υπεύθυνα για την φροντίδα των γονιών τους σε προχωρημένη ηλικία. Στην αρχαία ελληνική γραμματεία δεν υπάρχει καμία τέτοια καταγεγραμμένη περίπτωση. Ακόμη κι ο Βδελυκλέωνας, του οποίου η υπομονή έχει εξαντληθεί λόγω της εμμονής του πατέρα του, δεν τον παρατάει, αλλά προσπαθεί να μετριάσει το πάθος του. Βλ. Sommerstein (1983) 186, σχόλιο για στ. 478.

[17] Σχετικά με το χάσμα γενεών στους *Σφῆκες* βλ. Telò (2010) 282-96· Handley (1985) 391-2· Whitman (1964) 143-66. Σχετικά με τις ηλικιακές διακυμάνσεις του Φιλοκλέωνα βλ. Slater (1996) 27–52· Bowie (1987) 112-125· Hunter (1985) 95-96· Whitman (1964) 143-66.

διαφορετικό τρόπο. Ανατρέπει το μοτίβο που θέλει τον γέροντα να είναι προσκολλημένος στα αρχαία ήθη και έθιμα και τον νέο αφελή και ακόλαστο, αντιστρέφοντάς το πλήρως[18]. Ο γέροντας Φιλοκλέωνας συγκεντρώνει όλα τα στοιχεία, τα οποία θα έπρεπε κανονικά να χαρακτηρίζουν τον γιο του Βδελυκλέωνα. Ο ηλικιωμένος δηλαδή είναι υπερδραστήριος, πολυμήχανος, ασυμβίβαστος και έρμαιο των παθών του. Ο Βδελυκλέωνας από την άλλη, παρά το νεαρό της ηλικίας του, είναι σοβαρός, υπεύθυνος και προσπαθεί συνεχώς να επιβάλει την τάξη στον πατέρα του.

Η κωμωδία ξεκινά με μία αντιστροφή του προτύπου που συναντάμε στις αριστοφανικές κωμωδίες. Οι ήρωες του Αριστοφάνη στην αρχή της κωμωδίας δεν έχουν συνήθως καμία δύναμη ή εξουσία και πρέπει να παλέψουν για να την αποκτήσουν, όπως ο Πεισθέταιρος στους *Όρνιθες*, ο οποίος ξεκινά ως ένας άσημος Αθηναίος πολίτης και καταλήγει να είναι ιδρυτής της δικής του πόλης, της *Νεφελοκοκκυγίας*. Αντίθετα ο Φιλοκλέωνας παρουσιάζεται από την αρχή του έργου ως κάτοχος μεγάλης εξουσίας, ή τουλάχιστον έτσι πιστεύει, και δεν χρειάζεται να παλέψει, ώστε να την κερδίσει[19]. Αντίθετα η δύναμή του περιορίζεται κατά τη διάρκεια της κωμωδίας, επειδή αποκόπτεται από το δικαστικό αξίωμα, το οποίο τον κάνει να νιώθει παντοδύναμος σαν τον Δία (στ. 619-27). Η μείωση της δύναμής του φαίνεται από την ετυμηγορία της δίκης, όταν ο Βδελυκλέωνας οδηγεί τον πατέρα του στο να αθωώσει τον Λάβη[20].

Σχετικά με το δικαστικό σύστημα της Αθήνας ο Konstan[21] αναφέρει ότι ο Αριστοφάνης θέλει να το παρουσιάσει σαν μία μορφή τυραννίας, η οποία είναι βαθιά ριζωμένη στην πόλη, και γι' αυτό το γελοιοποιεί. Ο Φιλοκλέωνας, ο οποίος αποτελεί σχεδόν μόνιμο μέλος του αθηναϊκού δικαστικού συστήματος, παρουσιάζεται ως ανίκανος να διαχειριστεί ακόμη και τα θέματα του οίκου του, πόσο μάλλον τις κρατικές υποθέσεις. Επίσης η ανάγκη του για κολακεία υποδηλώνει προσωπικές αδυναμίες. Ο ίδιος αντιπροσωπεύει μαζί με τα μέλη του χορού την παλαιότερη γενιά της Αθήνας, η οποία ωστόσο δεν φαίνεται να προσαρμόζεται στα νέα δεδομένα της πόλης τους, παρά αναπολεί τις παλιές ένδοξες μέρες.

Ο Βδελυκλέωνας προσπαθεί στο δεύτερο μισό της κωμωδίας[22] να αναμορφώσει τον πατέρα του. Κάτι παρόμοιο συμβαίνει και στο έργο *Νεφέλαι*, το οποίο παρουσίασε ο Αριστοφάνης ένα χρόνο πριν

---

[18] Βλ. Silk (1996) 248.
[19] Konstan (1995) 16.
[20] Konstan (1995) 26.
[21] Ο Konstan καταγράφει μία πολιτική προσέγγιση των *Σφηκῶν*, βλ. Konstan (1995) 15-28.
[22] Την κωμωδία μπορούμε να τη χωρίσουμε ως προς τη δράση της σε δύο μέρη. Το πρώτο μέρος αντιστοιχεί στις αποτυχημένες προσπάθειες του Βδελυκλέωνα να κρατήσει τον Φιλοκλέωνα μακριά από τις δικαστικές διαμάχες, ενώ το δεύτερο, το οποίο ξεκινά μετά την παράβαση του έργου, στις επίσης αποτυχημένες προσπάθειες του Βδελυκλέωνα να εντάξει τον πατέρα του στην υψηλή κοινωνία.

τους *Σφῆκες,* με τη διαφορά ότι εκεί ο γέροντας Στρεψιάδης προσπαθεί να συνετίσει τον Φειδιππίδη και όχι το αντίθετο. Επίσης Στρεψιάδης και Φειδιππίδης συγκεντρώνουν ο καθένας όλα τα οικεία χαρακτηριστικά της ηλικίας του. Ο νεαρός γιος θέλει να επιδίδεται συνεχώς σε δαπανηρές διασκεδάσεις της υψηλής κοινωνίας, ενώ ο πατέρας ανησυχεί για τα οικονομικά χρέη που βαραίνουν την οικογένειά τους. Αντίθετα στους *Σφῆκες* το κωμικό στοιχείο απορρέει από το γεγονός ότι ο γέροντας Φιλοκλέωνας συμπεριφέρεται περισσότερο σαν ένας αδάμαστος έφηβος, ενώ ο Βδελυκλέωνας δεν επιδίδεται σε ακραίες και απερίσκεπτες συμπεριφορές που θα ταίριαζαν περισσότερο, υπό κανονικές συνθήκες, στην ηλικία του. Αναλογία μεταξύ των δύο κωμωδιών υπάρχει και ως προς το ότι τα μαθήματα που δέχονται οι Φειδιππίδης και Φιλοκλέωνας έχουν τελικά καταστρεπτικά αποτελέσματα κυρίως για τους υπόλοιπους, με τη διαφορά ότι ο Βδελυκλέωνας παρέδωσε ο ίδιος μαθήματα στον πατέρα του, οπότε δεν μπορεί να κατηγορήσει κάποιον άλλον, ενώ ο Στρεψιάδης ρίχνει τις ευθύνες στον Σωκράτη[23].

Η αναμόρφωση του Φιλοκλέωνα ξεκινά με τα ρούχα, όταν φορά τη μάλλινη χλαίνα και τα καινούργια παπούτσια που του δίνει ο Βδελυκλέωνας[24]. Αν και ο γέροντας αρνείται πεισματικά να αφαιρέσει τα παλιά του ενδύματα και υποδήματα, τα οποία έχουν μεγάλη συναισθηματική αξία για τον ίδιο, εν τέλει δέχεται τη νέα του φορεσιά. Αυτή φαίνεται να έχει επίδραση πάνω του όχι μόνο σε εξωτερικό επίπεδο, αλλά και σε εσωτερικό. Όταν ο γέροντας αφαιρεί τα παλιά του ρούχα, αφαιρεί και ένα μέρος της παλιάς του προσωπικότητας. Αποκολλάται ουσιαστικά από την εμμονή της δικομανίας και γίνεται ξανά κύριος του εαυτού του. Αυτό επισημαίνει και ο χορός στους στίχους 1450 – 1461, διερωτώμενος ωστόσο αν οι νέες αλλαγές στη συμπεριφορά του Φιλοκλέωνα θα είναι μόνιμες ή παροδικές. Ο ανανεωμένος Φιλοκλέωνας γίνεται τώρα πιο αυθόρμητος και παραδίδεται πλέον χωρίς κανέναν ενδοιασμό στην καλοπέραση.

Η νέα του προσωπικότητα ξεπροβάλλει τη στιγμή του δείπνου που παραθέτει ο φίλος τους Φιλοκτήμονας. Εκεί ο γέροντας αφήνει πια ελεύθερο τον καταπιεσμένο του εαυτό και ενδίδει σε κάθε είδους ηδονή. Τρώει και πίνει σαν να μην υπάρχει αύριο, χορεύει, λέει ντροπιαστικές ιστορίες,

---

[23] Hubbard (1991) 135-6.

[24] Η σκηνή που ο Βδελυκλέωνας φέρνει στον πατέρα του τη χλαίνη και τα παπούτσια αρχίζει στον στίχο 1122, ενώ ο Φιλοκλέωνας έχει ήδη φορέσει τα νέα του ρούχα στον στίχο 1170. Ο MacDowell (1971, 278-9, σχόλιο για στ. 1137, 1138) επισημαίνει ότι ο μανδύας που δίνει ο Βδελυκλέωνας στον πατέρα του είναι προϊόν εισαγωγής από την Περσία (στ. 1143), το οποίο κάνει τη σκηνή ακόμη πιο κωμική, αφού ο Φιλοκλέωνας δεν θα προθυμοποιούνταν σε καμία περίπτωση να βάλει κάποιο περσικό ένδυμα, όντας πολύ περήφανος για την αθηναϊκή καταγωγή του και για τις μάχες που είχαν δώσει οι Αθηναίοι στο παρελθόν κατά των Περσών. Οι Ηλιαστές φίλοι του Φιλοκλέωνα καυχιούνται μάλιστα ότι είναι αυτόχθονες Αθηναίοι, οι οποίοι πολέμησαν γενναία ενάντια στους βαρβάρους και κατάφεραν έτσι να τους απομακρύνουν (στ. 1076-80). Η παντελής άγνοια όμως του Φιλοκλέωνα ως προς τα ρούχα συμβάλλει στο να δεχθεί τελικά να φορέσει τον περσικό μανδύα.

προσβάλλει και ξυλοκοπά όλους τους παρευρισκομένους[25]. Φεύγοντας μάλιστα από το δείπνο παίρνει μαζί του και μία αυλητρίδα, η οποία είχε μισθωθεί για να παίξει μουσική και κατόπιν να προσφέρει ερωτικές υπηρεσίες στους συμπότες[26]. Κατά τη διάρκεια της διαδρομής προς το σπίτι του, ο γέροντας απευθύνεται στην αυλητρίδα με σεξουαλικά υπονοούμενα, ενδεικτικά της ξέφρενης συμπεριφοράς του (στ. 1342–63). Ο Φιλοκλέωνας την έχει αποσπάσει από τους υπόλοιπους συμποσιαστές, έτσι ώστε η κοπέλα να ικανοποιήσει αποκλειστικά τις δικές του σεξουαλικές του ορέξεις. Της ζητά να χαϊδέψει το γεννητικό του όργανο, αν και της επισημαίνει ότι ο *σαπρός* φαλλός του (στο πρωτότυπο κείμενο ο φαλλός του παρομοιάζεται με *σχοινίον*) θέλει ειδική μεταχείριση λόγω του προχωρημένου της ηλικίας του. Ως έμπειρος εραστής γνωρίζει επίσης ότι η αυλητρίδα μπορεί να τον εξαπατήσει· για αυτό της υπόσχεται ότι, αν δείξει καλή διαγωγή, εκείνος θα την εξαγοράσει και θα την κάνει παλλακίδα του. Η συμπεριφορά του γέροντα είναι παρόμοια με αυτήν των νεαρών της Νέας Κωμωδίας, οι οποίοι ερωτεύονται ακαριαία μία εταίρα και προσπαθούν απεγνωσμένα να την εξαγοράσουν[27].

Η αντιστροφή των ρόλων του Φιλοκλέωνα και του Βδελυκλέωνα φτάνει στους στίχους 1354-1359 στην κορύφωσή της. Ο ηλικιωμένος αυτοπαρουσιάζεται στην αυλητρίδα ως νέος, ερωτύλος, αφελής και οικονομικά εξαρτημένος από άλλο μέλος της οικογένειάς του, σε αντίθεση με τον Βδελυκλέωνα, τον οποίο περιγράφει ως τσιγκούνη, γκρινιάρη και ανέραστο (στ. 1354-60, *νῦν δ' οὐ κρατῶ 'γὼ τῶν ἐμαυτοῦ χρημάτων· | νέος γάρ εἰμι καὶ φυλάττομαι σφόδρα. | τὸ γὰρ υἵδιον τηρεῖ με, κἄστι δύσκολον | κἄλλως κυμινοπριστοκαρδαμογλύφον. | ταῦτ' οὖν περί μου δέδοικε μὴ διαφθαρῶ. | πατὴρ γὰρ οὐδείς ἐστιν αὐτῷ πλὴν ἐμοῦ. | ὁδὶ δὲ καὐτὸς ἐπὶ σὲ κἄμ' ἔοικε θεῖν.*)[28]. Ο Βδελυκλέωνας, ο οποίος εντωμεταξύ καταδιώκει τον πατέρα του, καταφέρνει μετά από λίγο να τον προφτάσει. Ο γέροντας, για να μην χάσει την αυλητρίδα, της λέει να σταθεί ακίνητη και έτσι να ξεγελάσουν τον γιο του. Μόλις συναντώνται, η πρώτη αντίδραση του νεαρού είναι να χλευάσει τον πατέρα του για τον νέο του έρωτα (στ. 1364-65, *ὦ οὗτος οὗτος τυφεδανὲ καὶ χοιρόθλιψ, ποθεῖν ἐρᾶν τ ἔοικας ὡραίας σοροῦ*). Ο Βδελυκλέωνας αποκαλεί τον πατέρα του *ὡραίαν σορόν* (= φέρετρο ετοιμοθάνατο), μία φράση που μπορεί να έχει δύο ερμηνείες. Τον αποκαλεί έτσι είτε λόγω της προχωρημένης του ηλικίας είτε εννοεί ότι ο πατέρας του θα καταλήξει νεκρός, αν έρθει σε ερωτική συνεύρεση με την παλλακίδα, επειδή το υπέργηρο σώμα του δεν θα αντέξει την αυξημένη ένταση της στιγμής. Ο νεαρός αναγνωρίζει χωρίς ιδιαίτερη προσπάθεια

[25] Βλ. Kapparis (2017) 232.
[26] Οι γυναίκες που έπαιζαν μουσική σε συμπόσια μπορούσαν συχνά να χρησιμοποιηθούν και για ερωτική συνεύρεση από τους συμποσιαστές, όπως και η σκλάβα αυλητρίδα στο συγκεκριμένο χωρίο. Ωστόσο οι σεξουαλικές υπηρεσίες των μουσικών δεν καλύπτονταν οικονομικά από τον οικοδεσπότη, αλλά πληρώνονταν από τον κάθε προσκεκλημένο ξεχωριστά. Σχετικά βλ. Kapparis (2017) 174-175, 279-280· Starr (1978) 401-410.
[27] Handley (1985) 410, 414-25· Konstan (1995) 17· Konstantakos (2002) 141-42.
[28] Konstantakos (2002) 152-3.

την εταίρα, η οποία παριστάνει τη δάδα, την αρπάζει και την πηγαίνει στο σπίτι του, υπενθυμίζοντας στον Φιλοκλέωνα ότι η ηλικία του δεν του επιτρέπει να κάνει κάτι μαζί της (στ. 1380, *ἄγειν ταύτην λαβὼν ἀφελόμενός σε καὶ νομίσας εἶναι σαπρὸν κούδὲν δύνασθαι δρᾶν*). Εκείνος με τη σειρά του απαντά με ένα παλιό περιστατικό παρμένο από το αγώνισμα του παγκρατίου, με πρωταγωνιστές τον Εφουδίωνα και τον Ασκώνδα. Ο πρώτος είχε κερδίσει στους Ολυμπιακούς αγώνες του 464 π.Χ. και είχε θέσει ως στόχο να γίνει πρωταθλητής και στους τέσσερις πανελλήνιους αθλητικούς αγώνες της αρχαίας Ελλάδας (Ολύμπια, Πύθια, Ίσθμια, Νέμεα). Για τον δεύτερο τα στοιχεία είναι ελλιπή, αλλά πιθανότατα ήταν το βασικό ανερχόμενο όνομα μετά τον Εφουδίωνα. Οι δυο τους διασταύρωσαν τις δυνάμεις τους, όταν ο Εφουδίωνας βρισκόταν πλέον σε προχωρημένη ηλικία και, σύμφωνα με τον Φιλοκλέωνα, κατάφερε να υποτάξει τον πολύ νεότερο αντίπαλό του. Έτσι και ο Βδελυκλέωνας θα πρέπει να είναι προσεχτικός με τον πατέρα του, διαφορετικά μπορεί να αποκτήσει μελανιασμένα μάτια (στ. 1386, *πρὸς ταῦτα τηροῦ μὴ λάβῃς ὑπώπια.*).

Ο Φιλοκλέωνας νιώθει πιο ζωντανός από ποτέ και δεν μπορεί να τιθασευτεί από κανέναν. Πλην της "ανανεωμένης" σεξουαλικής του όρεξης, ο γέροντας, κατά την επιστροφή του από το συμπόσιο, κάνει μια σειρά από παράνομες πράξεις, οι οποίες επιβεβαιώνονται από τα ίδια τα θύματα και τους μάρτυρες που φέρουν μαζί τους. Αρχικά τον κατηγορεί μία πωλήτρια ψωμιών ότι της άδειασε τα πανέρια, καταστρέφοντας έτσι την πραμάτεια της, και εκτός αυτού ότι άσκησε πάνω της βία με έναν δαυλό που κρατούσε (στ. 1389-91). Στη συνέχεια εμφανίζεται ένας άνδρας, τον οποίο ο Φιλοκλέωνας παραδέχεται ανερυθρίαστα ότι ξυλοκόπησε (στ. 1422). Αυτοί τον απειλούν ότι οι πράξεις του δεν θα μείνουν ατιμώρητες και ότι θα λογοδοτήσει για αυτές ενώπιον του δικαστηρίου (στ. 1406-8, 1441). Ο ίδιος δεν πτοείται ούτε από τους ενοχλημένους συμπολίτες του και συνεχίζει μέχρι το τέλος της κωμωδίας να χορεύει.

Παρά το γεγονός ότι έχει πολλά χαρακτηριστικά που θα μπορούσαν κάλλιστα να δημιουργήσουν αντιπάθεια προς τον ίδιο, ο Φιλοκλέωνας αποδεικνύεται τελικά μία συμπαθητική φιγούρα. Συγκεκριμένα παρουσιάζεται ως ανήθικος (στ. 605-19, 1262-3), παλιομοδίτης (στ. 269, 1122-67), αγροίκος και μονομανής, αλλά οι αντιπαραθέσεις του με τα υπόλοιπα πρόσωπα της κωμωδίας και η μεγάλη ζωτική ενέργειά του τον καθιστούν μία σχεδόν αξιολάτρευτη φυσιογνωμία[29]. Δείχνει σκληρός, αλλά στην ουσία δεν είναι. Ακόμη και τη δικομανία του δεν πρέπει να την αποδώσουμε στον κακό του

[29] Για τον χαρακτήρα του Φιλοκλέωνα και τη συμπάθεια που εμπνέει, κυρίως λόγω της μεγάλης ζωτικής ενέργειάς του, βλ.. Whitman (1964) 144-166· MacDowell (1971) 7-11·Dover (1972) 125-127· Konstan (1995) 15-28·MacDowell (1995) 153-154, 171-179·Silk (2000) 239, 246-255, 369-375, 426-434·Telò (2010) 313· Nelson (2016) 95-96, 146, 160-174.

χαρακτήρα, αλλά στον Κλέωνα, ο οποίος χειραγωγούσε τους Αθηναίους πολίτες[30]. Έδινε την ψευδαίσθηση στους Αθηναίους ότι οι ίδιοι καθορίζουν την πολιτική κατάσταση της πόλης τους, αν και ο ίδιος επιτελούσε τους δικούς του σκοπούς, έχοντας τους Αθηναίους πολίτες πιόνια στα χέρια του. Από αυτήν την κατ' επίφαση εξουσία είχε επηρεαστεί και ο Φιλοκλέωνας, αφού αυτή τον έκανε να νιώθει σημαντικός έως παντοδύναμος. Με τα πολυάριθμα κολακευτικά σχόλια που άκουγε ικανοποιούσε τον εγωισμό του. Ακόμη και σπουδαίοι άνδρες τον παρακαλούσαν, ώστε να πάρει μία ευνοϊκή για αυτούς απόφαση (στ. 548-602)[31]. Η πολιτική επικαιρότητα λοιπόν είναι αυτή που καθορίζει σε μεγάλο βαθμό τον χαρακτήρα του Φιλοκλέωνα.

Ο Silk αναφέρει ότι ο Φιλοκλέωνας ξεκινά στην κωμωδία ως μία καρικατούρα της αθηναϊκής νομιμότητας, ως ένας φανατικός δικαστής, ο οποίος είναι έρμαιο του πάθους του, και τελειώνει ως μία προσωποποίηση της προσωπικής ευχαρίστησης. Στην αρχή είναι ένας δυστυχισμένος αιχμάλωτος που προκαλεί τη λύπηση του θεατρικού κοινού (στ. 317-22) και στο τέλος τρέπεται, όπως λέει και ο δούλος Ξανθίας, σε *ὑβριστότατον ἁπάντων* (στ. 1303). Από εκπρόσωπος της δημόσιας τάξης γίνεται παραβατικό στοιχείο, το οποίο αδιαφορεί πλήρως για τους συμπολίτες του. Ξεπερνά τα όρια του κοινωνικά επιτρεπτού και με τα ανομήματά του γίνεται το επίκεντρο της αθηναϊκής κοινωνίας[32]. Μία διαφορετική προσέγγιση στη σχέση μεταξύ Φιλοκλέωνα και Βδελυκλέωνα δίνουν οι Whitman και Hubbard[33], οι οποίοι αναφέρουν ότι αυτή μπορεί να ερμηνευθεί με σοφιστικούς όρους ως μία αντιπαράθεση μεταξύ *φύσεως* και *νόμου* με τον πρώτο να εκπροσωπεί την *φύσιν* και τον δεύτερο τον *νόμον*.

Ο Φιλοκλέωνας είναι ένας εξαιρετικά πολύπλευρος και πολυδιάστατος χαρακτήρας[34]. Ο Silk αναφέρει χαρακτηριστικά ότι είναι χαρακτήρας κατεξοχήν καλειδοσκοπικός[35] και για αυτό προσφέρει στους μελετητές γόνιμο έδαφος να τον αναλύσουν με πολλούς και διαφορετικούς τρόπους. Εκτός των προηγούμενων χαρακτηριστικών του (μονομανής, σύμβολο του αθηναϊκού λαού, αγροίκος, γέροντας, πατέρας), έρχεται προς το τέλος της κωμωδίας να προστεθεί και αυτό του ερωτευμένου γέροντα. Στο συμπόσιο όπου παρευρέθηκε, λιμπίστηκε τη νεαρή αυλητρίδα και την άρπαξε, για να την απολαύσει

[30] Ο MacDowell (1971, 8) λέει συγκεκριμένα: "But the most important thing is that we are made to feel that he is not really responsible for the harm which he does in the law-courts. He is the dupe of Kleon and Kleon's friends. They are the villains. Philokleon is an ordinary man who has been led astray by them. When his eyes are opened, the truth comes to him as a surprise and a shock (696-7, 713-4)."
[31] Hubbard (1991) 124.
[32] Silk (2000) 239, 247, 255, 375, 425-8.
[33] Whitman (1964) 152· Hubbard (1991) 124-5.
[34] Για την πολυσχιδή προσωπικότητα του Φιλοκλέωνα βλ. Whitman (1964) 143-166· MacDowell (1971) 7-11· Konstan (1995) 15-28· Silk (2000) 239, 246-55, 369-75, 426-434.
[35] Silk (2000) 246.

αποκλειστικά ο ίδιος. Δεν αποτελεί φυσικά το πιο ξεκάθαρο παράδειγμα ερωτευμένου γέροντα. Ο έρωτάς του για την αυλητρίδα δεν παίζει καταλυτικό ρόλο στην αλλαγή της συμπεριφοράς του, ούτε οδηγείται ο ίδιος σε κάποια υπέρβαση λόγω αυτού. Η αυλητρίδα λειτουργεί επικουρικά στο να ξεδιπλωθεί περισσότερο η ανεμελιά και η ζωντάνια του γέροντα. Όσο τονίζονται τα στοιχεία αυτά, τόσο ο Φιλοκλέωνας γίνεται πιο συμπαθής στα μάτια του θεατρικού κοινού, στο πρόσωπο του οποίου βλέπουν έναν γέροντα που διψά για ζωή. Τα στοιχεία αυτά όμως προϋπήρχαν και δεν φανερώθηκαν λόγω της αυλητρίδας. Αυτή αποτελεί άλλη μία αφορμή για να ξεχυθεί ο χειμαρρώδης Φιλοκλέωνας. Ο τελευταίος ερωτεύεται και πάλι σαν μικρό παιδί, χορεύει, τραγουδά και απολαμβάνει τη ζωή χωρίς να σκέφτεται τις συνέπειες των πράξεών του. Η ζωτικότητα του Φιλοκλέωνα θα διατηρηθεί μέχρι και την τελευταία σκηνή, όπου ο γέροντας αποχαιρετά το κοινό με έντονα διονυσιακά στοιχεία, δηλαδή με χορό, γλεντοκόπι και κρασί.

Ο Αριστοφάνης καταπιάστηκε κυρίως με πολιτικά θέματα. Όπως ο Κρατίνος και ο Εύπολις, φαίνεται ότι δεν είχε δελεαστεί με την ιδέα να βάλει στο επίκεντρο των κωμωδιών του ερωτικά θέματα ή εταίρες[36]. Τα ερωτικά θέματα αποτελούν διαφορετική τάση στο κωμικό θέατρο της εποχής του Αριστοφάνη, η οποία εκπροσωπήθηκε κυρίως από τον Φερεκράτη. Ο τελευταίος, για τον οποίο θα γίνει εκτενέστερος λόγος στη συνέχεια της εργασίας, έγραφε κωμωδίες βασισμένες σε υποθέσεις ερωτικού περιεχομένου με ερωτιάρηδες γέροντες και αντιζηλίες μεταξύ νέων και γερόντων εραστών. Στη σκηνή της αυλητρίδας διαφαίνεται ένας διάλογος του Αριστοφάνη με αυτού του είδους τις κωμωδίες. Δεν είναι δυνατόν να γνωρίζουμε ποιες ήταν οι αληθινές προθέσεις του Αριστοφάνη, αλλά μπορούμε να κάνουμε μερικές εικασίες. Ενδεχομένως λοιπόν να ήθελε να μιμηθεί ή να παρωδήσει ερωτικά θέματα άλλων σύγχρονων δραματουργών του. Ο έρωτας του γέροντα Φιλοκλέωνα για την αυλητρίδα θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως μία μικρογραφία φερεκράτειας κωμωδίας.

Στις κωμωδίες του Φερεκράτη πρωταγωνιστούσαν άνδρες προχωρημένης ηλικίας, οι οποίοι ερωτεύονταν κάποια νεαρή κοπέλα και στην προσπάθειά τους να την κατακτήσουν φέρονταν σαν αφελείς έφηβοι, όπως και ο Φιλοκλέωνας. Ίσως ο Αριστοφάνης κάνει και μία επίδειξη συγγραφικής δύναμης απέναντι στους αντιπάλους του δραματουργούς που καταπιάνονταν με ερωτικά θέματα, και με αυτόν τον τρόπο τους αποδεικνύει ότι αυτό είναι κάτι που θα μπορούσε να κάνει κάλλιστα και ο ίδιος. Επιλέγει όμως να γράψει για πιο σημαντικά θέματα που εφάπτονται πολιτικών και κοινωνικών προβλημάτων. Πιθανόν να μην είχε σκοπό να θίξει σε μεγάλο βαθμό τους συγγραφείς αυτούς, αλλά η σκηνή της αυλητρίδας να αποτελεί μία απλή απομίμηση ή παρωδία τέτοιων κωμωδιών. Όποιος και αν

[36] Henderson (2000) 139· Konstantakos (2002) 151.

ήταν ο σκοπός του Αριστοφάνη, ο ανοιχτός αυτός διάλογος μαρτυρά ότι αυτές οι κωμωδίες με ερωτικά θέματα (και πιθανώς με ερωτευμένους γέροντες) ήταν αρκετά δημοφιλείς την εποχή του, αφού ο κωμωδιογράφος δεν θα έμπαινε στη διαδικασία να μιμηθεί ή να παρωδήσει κάτι το οποίο δεν είχε απήχηση στο αθηναϊκό κοινό. Ο Αριστοφάνης αρέσκεται στο να κάνει τέτοιου είδους διακειμενικούς διαλόγους με την κωμική παραγωγή του καιρού του, και η διάθεσή του να παρωδήσει είναι ορατή και στους *Σφῆκες*. Δεν είναι άτοπο λοιπόν να πούμε ότι η σκηνή του Φιλοκλέωνα με την αυλητρίδα αποτελεί άλλη μία απόπειρα του Αθηναίου κωμωδιογράφου για παρωδία. Ούτως ή άλλως η συγκεκριμένη κωμωδία μετά την παράβαση ξεφεύγει από τα "σοβαρά" θέματα του πρώτου μέρους, που είναι η καταπολέμηση της δικαστικής μανίας του Φιλοκλέωνα και η προσπάθεια του Βδελυκλέωνα να την καταπολεμήσει με την εγκαθίδρυση ενός οικιακού δικαστηρίου. Ιδιαίτερα οι αναφορές στο συμπόσιο, που αποτελούσε κατεξοχήν τόπο δράσης πολλών ερωτικών κωμωδιών, μας προδιαθέτουν για μία μίμηση ή παρωδία τέτοιου τύπου.

2. Κοριαννώ

Ο Φερεκράτης[37] ανήκει στη δεύτερη γενιά της Παλαιάς Κωμωδίας, όντας νεώτερος του Κρατίνου και του Κράτητος. Ακολουθώντας τα βήματα του Κράτητος[38], γράφει κωμωδίες, οι πλοκές των οποίων προσιδιάζουν σε αυτές της Νέας Κωμωδίας. Παραμερίζουν δηλαδή το προσωπικό σκώμμα και την πολιτική σάτιρα και εστιάζουν στις πρωτότυπες ερωτικές και φανταστικές πλοκές. Σε αντίθεση με τον Αριστοφάνη, ο Φερεκράτης θέτει στο επίκεντρο των κωμωδιών του την καθημερινή ζωή[39]. Υπήρξε καινοτόμος ως προς τη θεματολογία των έργων του, αλλά και στον τρόπο με τον οποίο ενσωμάτωσε τις γυναίκες σε αυτά. Δεν διστάζει να κάνει γυναίκες πρωταγωνίστριες των έργων του, ακόμη και αν αυτές ήταν εταίρες. Όπως αναφέρει ο Henderson[40], όταν ο Φερεκράτης ξεκίνησε να γράφει κωμωδίες, περίπου μία δεκαετία πριν τον Αριστοφάνη, το γυναικείο φύλο δεν είχε εμφανιστεί ακόμη στην αττική κωμωδία, ενώ, όταν σταμάτησε, η παρουσία των γυναικών στις κωμωδίες είχε καθιερωθεί τόσο, ώστε να παίζει βασικό ρόλο στα έργα της Μέσης και Νέας Κωμωδίας.

Η *Κοριαννώ* του Φερεκράτη αποτελεί έναν πρόδρομο του βασικού ρόλου που θα έχουν οι γυναίκες στις μετέπειτα φάσεις της κωμωδίας. Είναι μία ερωτική κωμωδία και φαίνεται να είναι ένα έργο

---

[37] Για πληροφορίες σχετικά με τον Φερεκράτη και τα έργα του βλ. Norwood (1931) 154-65· Handley (1985) 383, 392-3· Henderson (200)· Hartwig (2014) 210-11.

[38] Ο Norwood (1931, κεφάλαιο 4), όπως και ο Handley (1985, 393) τον εντάσσουν στους κωμικούς συγγραφείς που ανήκουν στη «σχολή» του Κράτητος.

[39] Auhagen (2009) 49· Wehrli (1936) 28· Henderson (2000) 138.

[40] Hendreson (2000) 135-6. Ο σχολιαστής αναφέρει επίσης ότι η κοινώς αποδεκτή άποψη, κατά την οποία ο Φερεκράτης πρώτος έγραψε κωμωδίες με εταίρες, είναι πιθανότατα σωστή (2000, 138).

αρκετά μπροστά από την εποχή του, αφού υιοθετεί πολλά στοιχεία από αυτά που θα κυριαρχήσουν κατά τη διάρκεια της Μέσης και Νέας Κωμωδίας[41]. Καταπιάνεται δηλαδή με την καθημερινή ζωή της αθηναϊκής κοινωνίας και τις ευτράπελες καταστάσεις που δημιουργούνται σε αυτήν. Η κωμωδία φαίνεται μάλιστα να είχε αρκετές λεπτομέρειες για τη ζωή των εταιρών, οι οποίες εμφανίζονται επί σκηνής την ώρα που πραγματοποιείται ένα συμπόσιο (απ. 73-76 K-A). Ο Norwood την χαρακτηρίζει ως την πιο ενδιαφέρουσα κωμωδία του Φερεκράτη[42].

Η κωμωδία έχει πάρει τον τίτλο της από το όνομα της πρωταγωνίστριας εταίρας[43], η οποία στο έργο φαίνεται να έχει πολλούς θαυμαστές. Στα απ. 73–76 K-A πραγματοποιείται ένα συμπόσιο επί σκηνής[44]. Ο ομιλητής δίνει οδηγίες στους υπηρέτες να φέρουν ανάκλιντρα, ποτήρια, μεζέδες και κρασί για τους καλεσμένους, οι οποίοι πίνουν ήδη κρασί. Αν και οι γυναίκες υπερτερούν αριθμητικά σε αυτό το συμπόσιο, δεν είναι απαραίτητο ότι συμμετέχουν αποκλειστικά γυναίκες. Εκεί, μεταξύ άλλων, βρίσκονται η Κοριαννώ, ένας άνδρας, ο οποίος είναι στρατιώτης ή έμπορος και μόλις έχει γυρίσει από την Ασία (απ. 73–74 K-A), και μία ηλικιωμένη γυναίκα ονόματι Γλύκη (απ. 76 K-A), η οποία είναι παλαιά, αποστρατευμένη εταίρα ή μαστροπός και η συνομιλήτριά της την αποκαλεί *μάμμη*.

Τα απ. 77-79 K-A μιλούν για έναν ηλικιωμένο άνδρα, ο οποίος είναι ερωτευμένος με μία γυναίκα. Αυτός φιλονικεί στα συγκεκριμένα αποσπάσματα με κάποιον νεότερο άνδρα, ο οποίος τον κατηγορεί πως ο έρωτας αυτός είναι αταίριαστος για την ηλικία του. Αιτία της φιλονικίας και πέτρα του σκανδάλου για τους δύο αυτούς ήρωες είναι χωρίς άλλο η ποθητή γυναίκα, η οποία πιθανώς ταυτίζεται με την Κοριαννώ. Ο νέος προσπαθεί να αποκτήσει προβάδισμα στη διεκδίκηση της εταίρας έναντι του γέροντα ισχυριζόμενος ότι αρμόζει στον ίδιο να είναι ερωτευμένος με την εταίρα λόγω της ηλικίας του, ενώ ο χρόνος για τον ηλικιωμένο έχει περάσει ανεπιστρεπτί (απ. 77 K-A: *ἀπαρτὶ μὲν οὖν ἐμοὶ μὲν εἰκός ἐστ' ἐρᾶν, σοὶ δ' οὐκέθ' ὥρα.*/ απ.78: *ὑοσκυαμᾶις ἀνὴρ γέρων*). Παρόμοιος διάλογος επαναλαμβάνεται και στους *Σφῆκες* του Αριστοφάνη, όταν ο Βδελυκλέωνας προσπαθεί να νουθετήσει τον πατέρα του Φιλοκλέωνα σε μια αντίστοιχη περίπτωση (στ. 1326-1386) — μόνο που εκεί ο Βδελυκλέωνας δεν είναι ερωτευμένος ο ίδιος με την εταίρα, αλλά δρα απλώς από επιθυμία να περιορίσει τον ξεμωραμένο γέροντα πατέρα του. Στο έργο του Φερεκράτη ο ηλικιωμένος ενσαρκώνει τον ερωτευμένο γέροντα, αλλά η αποσπασματική μορφή του έργου δεν μας παρέχει αρκετά στοιχεία, ώστε να έχουμε μία

[41] Konstantakos (2002) 152.
[42] Norwood (1931) 157.
[43] Αθην. 13.567c. Η Auhagen (2009, 49) αναφέρει ότι ο Φερεκράτης είναι ο πρώτος, ο οποίος συνέγραψε κωμωδίες με εταίρες (Hetärenkomödien), ενώ ο Wehrli (1936, 22) αναφέρει απλώς ότι η *Κοριαννώ* του Φερεκράτη είναι το παλαιότερο κείμενο με γυναίκες σε συμπόσιο. Επίσης για τις εταίρες στις κωμωδίες βλ. Nesselrath (1990) 318-25.
[44] Για τον κόσμο των συμποσίων που απεικονίζονται στις κωμωδίες βλ. Henderson (2014) 186-7 και Fisher (2000).

ολοκληρωμένη εικόνα του μοτίβου. Ενδεχομένως, κατ' αναλογία προς τους *Σφήκες*, ο γέροντας και ο νέος της *Κοριαννώς* να ήταν πάλι πατέρας και γιος, αν και αυτό δεν μπορεί να αποδειχθεί.

Αυτή δεν είναι η μοναδική περίπτωση που ο Φερεκράτης θέτει στο επίκεντρο κωμωδίας του ένα ερωτικό θέμα. Γενικά αρεσκόταν στο να γράφει έργα με ερωτικές υποθέσεις, κάτι το οποίο δεν συνηθιζόταν την εποχή του. Άλλα έργα όπου κεντρικό ρόλο έχουν οι εταίρες και οι εραστές τους είναι ο *Έπιλήσμων* ή *Θάλαττα* (απ. 56-63 K-A) και η *Πετάλη* (απ. 142-9 K-A), ενώ παρόμοιο περιεχόμενο ενδέχεται να έχουν οι κωμωδίες *Ίπνός* ή *Παννυχίς* και *Τυραννίς*[45]. Κάποιες από τις εταίρες μάλιστα ήταν υπαρκτά πρόσωπα και όχι αποκυήματα της φαντασίας του ποιητή[46]. Ωστόσο, τα ελάχιστα αποσπάσματα που μας διασώζονται δεν επαρκούν, ώστε να μας οδηγήσουν σε ασφαλή συμπεράσματα σχετικά με την πλοκή των παραπάνω κωμωδιών.

3. Φάων

Άλλο ένα έργο της Παλαιάς Κωμωδίας, στο οποίο εντοπίζεται το μοτίβο του ερωτευμένου γέροντας, είναι ο *Φάων* του Πλάτωνα του Κωμικού[47]. Το έργο σώζεται αποσπασματικά, αλλά τα διασωθέντα χωρία είναι ενδεικτικά για τη χρήση του κωμικού μοτίβου σε μία αμιγώς μυθολογική κωμωδία[48]. Είναι το μοναδικό έργο του Πλάτωνα μαζί με τον *Κλεοφῶντα,* το οποίο μπορούμε να χρονολογήσουμε με ακρίβεια. Παραστάθηκε το 391 π.Χ[49]. Εκείνη την περίοδο, όπως παρατηρεί η Pirrotta - το πιο πιθανό το έτος 392 π.Χ. ή και το ίδιο έτος με τον *Φάωνα,* το 391 π.Χ. - ο Αριστοφάνης γράφει τις

---

[45] Η Auhagen (2000, 52-4) δίνει τη δική της ερμηνεία στους τίτλους των έργων του Φερεκράτη. Αναφορικά με τον τίτλο *Έπιλήσμων* ή *Θάλαττα* ισχυρίζεται πως αμφότεροι οι τίτλοι της κωμωδίας συνδέονται με τον ασταθή, άπληστο και αχόρταγο χαρακτήρα των εταιρών. Η *Πετάλη* είναι πιθανό να αντιστοιχεί στο όνομα της εταίρας που παίζει βασικό ρόλο στο έργο — η Auhagen υποστηρίζει μάλιστα ότι λέξεις *πέτου* και *περιστέριον* που υπάρχουν στο απ. 143 υποδηλώνουν γλωσσικά παίγνια με το όνομα της εταίρας. Τέλος αναφέρει ότι ο τίτλος *Ίπνός* (= φούρνος) αποδεικνύει τη διαδεδομένη χρήση καθημερινών σκηνών στις κωμωδίες του Φερεκράτη, ενώ ο τίτλος *Παννυχίς* (=γιορτή που γίνεται τη νύχτα) θα μπορούσε να αναφέρεται σε κάποια γιορτή ή να είναι το όνομα της εταίρας. Για τις κωμωδίες του Φερεκράτη, όπου φαίνεται να πρωταγωνιστούν εταίρες βλ. Henderson (2014) 191· Papachrysostomou (2008) 213· Konstantakos (2002) 153.

[46] Δεν υπάρχουν ενδείξεις για το αν η Κοριαννώ αντιστοιχεί σε ιστορικό πρόσωπο. Σχετικά με τις εταίρες και το αν υπήρξαν αληθινά πρόσωπα της αρχαιότητας βλ. Henderson (2014) 192.

[47] Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τον Πλάτωνα τον Κωμικό βλ. Rosen (1995) 119-137· Norwood (1931) 165-177. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τον *Φάωνα* βλ. Konstantakos (2002) 154· Κωνσταντάκος (2014) 88-90· Casolari (2003) 193-195· Norwood (1931) 174-5· Farnell (1920) 139-46· Rosen (1995) 132-36· Pirrotta (2009) 338-74.

[48] Η μυθολογική κωμωδία γνώρισε μεγάλη άνθηση από το 410 π.Χ. περίπου και παρέμεινε εξαιρετικά δημοφιλής ως το 340 π.Χ. Θεοί και ήρωες διακωμωδούνται, παρουσιάζονται και φέρονται σαν κοινοί άνθρωποι και μάλιστα σαν συνηθισμένοι αστοί του 4ου αι., με όλες τις σχετικές αδυναμίες και τα ελαττώματα. Για τη μυθολογική κωμωδία βλ. Webster (1970) 6-7, 85· Handley (1985) 373, 402-4· Nesselrath (1990) 188-241· Casolari (2003) 23-5, 127-83, 214-25, 249-95· Hartwig (2014) 209-10· Konstantakos (2002) 156-67· Κωνσταντάκος (2014) 75-102· Konstantakos (2014) 160-80.

[49] Pirrotta (2009) 338.

Ἐκκλησιάζουσες, κωμωδία στην οποία οι γυναίκες παίζουν επίσης βασικό ρόλο[50]. Ο τίτλος παραπέμπει στον ομώνυμο μυθολογικό ήρωα[51]. Ο Πλάτωνας εκμεταλλεύεται την ιστορία του Φάωνα[52], για να δημιουργήσει μία μυθολογική παρωδία. Συγκεκριμένα, ο κωμωδιογράφος εκλογικεύει και εκκοσμικεύει τα υπερφυσικά συστατικά του μύθου, μία τεχνική που ήταν αρκετά δημοφιλής στον κύκλο των κωμικών ποιητών ιδιαίτερα κατά την περίοδο της Μέσης Κωμωδίας (περ. 380 – 322 π.Χ.).

Ο Φάωνας, ο οποίος ενσαρκώνει τον τύπο του ερωτευμένου γέροντα, προσπαθεί να ανταποκριθεί στον θαυμασμό όλων των γυναικών που τον καταδιώκουν συνεχώς. Ο μυθολογικός ήρωας από τη μεριά του θέλει να ικανοποιήσει το ερωτικό αυτό κάλεσμα των θαυμαστριών του, αλλά το γερασμένο του κορμί δεν έχει αρκετή δύναμη. Στο απ. 188 Κ-Α η ομιλήτρια, η οποία αυτοαποκαλείται Κουροτρόφος (στ. 7), απευθύνεται σε μία ομάδα γυναικών που επιθυμούν να δουν διακαώς τον Φάωνα (στ. 5 *Φάωνα δεῖσθ' ἰδεῖν*). Οι γυναίκες προσπαθούν να εισέλθουν στον χώρο που βρίσκεται αυτός (στ. 20 *εἰσέλθοιτ' ἄν*), ενώ είναι σεξουαλικά ασυγκράτητες (στ. 21 *βινητιᾶν*). Ωστόσο, για να συναντήσουν τον Φάωνα, όπως τις ενημερώνει η Κουροτρόφος, πρέπει να κάνουν αρχικά μία σειρά από ιδιόμορφες θυσίες. Ο κατάλογος με τις θυσίες είναι γεμάτος πικάντικα λογοπαίγνια και υπονοούμενα, ενώ οι τιμώμενοι θεοί είναι προσωποποιήσεις του φαλλού ή θεοποιημένες ερωτικές στάσεις[53]. Επίσης οι προσφορές είναι ως επί το πλείστον αφροδισιακά εδέσματα ή μεταφορές για τα γεννητικά όργανα. Η ομιλήτρια είναι πολύ πιθανόν να είναι η ίδια η Αφροδίτη[54], καθώς ενίοτε έφερε τον τίτλο Κουροφόρος.

---

[50] Pirrotta (2009) 340.

[51] Συνοπτικά ο Φάωνας ήταν ένας άσχημος και ηλικιωμένος βαρκάρης, ο οποίος μετέφερε ανθρώπους από την ακτή της Λέσβου απέναντι στη Μικρά Ασία. Κάποτε η θεά Αφροδίτη, μεταμφιεσμένη σε γριά, ζήτησε από τον Φάωνα να τη μεταφέρει και εκείνος το έκανε αφιλοκερδώς. Η θεά, εκτιμώντας πολύ την αγαθοεργία του Λέσβιου, του χάρισε νιότη και ομορφιά ή του έδωσε μία αλοιφή (ή μύρο σύμφωνα με άλλη εκδοχή), την οποία ο Φάωνας εφάρμοζε καθημερινά μέχρι που μεταμορφώθηκε σε όμορφο νέο. Από τότε γοήτευε όλες τις γυναίκες της Μυτιλήνης και μάλιστα υπήρξε εραστής της περίφημης ποιήτριας Σαπφούς, την οποία όμως τελικά απέρριψε, με αποτέλεσμα αυτή να οδηγηθεί στην αυτοκτονία. Για το τέλος της ζωής του ο Αιλιανός αναφέρει το εξής: τά γε μὴν τελευταῖα ἀπεσφάγη μοιχεύων ἁλούς (Αιλιαν. *Ποικ. Ιστ.* 12.18). Άλλες πηγές για τον Φάωνα βρίσκουμε στα εξής: Σερβ. στην Βιργ. *Αιν.* 3, 279, Λουκιαν. *Νεκρ. Διαλ.* 9.2, Παλαίφατος *Περί απίστων* 48, Αθήν. 69d, Βλ. Roscher (1908) 2271-75. Για τη σχέση Σαπφούς και Φάωνα βλ. Casolari (2003) 193-5. Ο Οβίδιος αναφέρει στις *Heroides* (XV) ότι ο Φάωνας ήταν αυτός που έκανε την Σαπφώ να στρέψει την προσοχή της από τη γυναικεία ομορφιά στην ανδρική, αλλά και αυτός που έκανε την ποιητική της λύρα να σιγήσει για πάντα, αφού μετά από αυτόν η έμπνευσή της στέρεψε. Εφόσον η Σαπφώ δεν μπορούσε ούτε να είναι μαζί του, αλλά ούτε και να γράψει ποίηση, η αυτοκτονία στη θάλασσα της Λευκάδας ήταν η μόνη της διέξοδος. Ο Φάωνας από την άλλη επέστρεψε στη Σικελία. Ο μύθος του Φάωνα και της Σαπφούς διατηρούσε αμείωτο το ενδιαφέρον των κωμωδιογράφων από την εποχή της Παλαιάς μέχρι και τη Νέα Κωμωδία, αφού σώζονται τίτλοι έργων με τα ονόματά τους. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Kroll (1938) 1790-1796.

[52] Η Casolari (2000, 194, σημ 40) επισημαίνει ότι ο Φαέθων, ο Φάωνας και ο Άδωνις ήταν τα τρία αγαπημένα πρόσωπα της Αφροδίτης. Τα ονόματα των δύο πρώτων έχουν μάλιστα κοινή ετυμολογική ρίζα (φῶς<φάος), ενώ για τους δύο τελευταίους η Casolari ισχυρίζεται ότι πολλές φορές ταυτίζονταν.

[53] Konstantakos (2002) 154· Κωνσταντάκος (2014) 88-89· Webster (1970) 18-19. Η Pirrotta (2009, 340) και ο Farnell (1920, 145) αναφέρουν ότι ο Πλάτωνας μέσω του χωρίου αυτού έχει μάλλον την πρόθεση να παρωδήσει τις νεοεισαχθείσες ξένες λατρείες καθώς και τον θεσμό των θρησκευτικών θυσιών.

[54] Ο Henderson (2000, 136) αναφέρει ότι η εμφάνιση των γυναικών στην αττική κωμωδία έγινε μέσω των μυθολογικών

Η θεά προσαρμόζεται στο αστικό περιβάλλον της κωμωδίας και εμφανίζεται σαν ένα είδος μαστροπού που ελέγχει την πρόσβαση των γυναικών στον Φάωνα. Ενδέχεται η Αφροδίτη να είχε παρουσιαστεί σκηνικά σαν μεθυσμένη, έτσι ώστε η διακωμώδηση και η προσαρμογή της στο αστικό περιβάλλον να είναι εντονότερη, στοιχείο το οποίο αποδεικνύεται από τα ασύντακτα και ασυνάρτητα λόγια της στο απ. 188 Κ-Α[55]. Στέκεται έξω από το κατάλυμα του ήρωα και φράζει την είσοδο, επιτρέποντας στις θαυμάστριές του να μπουν και να απολαύσουν τα θέλγητρά του μόνο εφόσον καταθέσουν ορισμένες προσφορές ως αντίτιμο. Η θεότητα του έρωτα έχει μετατραπεί σε ξεδιάντροπη και αθυρόστομη προαγωγό, η οποία εκδίδει τον Φάωνα σε λάγνες γυναίκες[56]. Ωστόσο υπάρχει και μία δεύτερη εκδοχή σχετικά με τον ρόλο της Αφροδίτης στην κωμωδία. Ορισμένοι μελετητές υποστηρίζουν ότι η θεά φράζει την είσοδο στις υπόλοιπες γυναίκες, επειδή είναι ερωμένη του Φάωνα και τον ζηλεύει. Μηχανεύεται λοιπόν διάφορες θυσίες, οι οποίες είναι δύσκολο έως απίθανο να υλοποιηθούν, και με αυτόν τον τρόπο κρατά τις αντίζηλές της μακριά από τον αγαπημένο της[57]. Εάν ισχύει αυτή η εκδοχή, τότε η θεά Αφροδίτη διακωμωδείται ακόμη περισσότερο, αφού πέφτει θύμα ερωτικών παιχνιδιών που θα έπρεπε κανονικά η ίδια να ρυθμίζει.

Η σκηνική παρουσίαση του μυθολογικού ήρωα παρουσιάζει έντονο ενδιαφέρον. Η εμφάνισή του εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τα αποτελέσματα της αλοιφής που του έδωσε η Αφροδίτη ως αντάλλαγμα. Το πιθανότερο είναι ότι ο Φάωνας παρέμενε ορατά γέρος και άσχημος στην κωμωδία, κάτι το οποίο θα έκανε ακόμη πιο κωμικές τις σκηνές με το γυναικείο φύλο να παραληρεί στη θέα του ηλικιωμένου. Στο απ. 189 κάποιος διαβάζει ένα νέο βιβλίο με αφροδισιακά εδέσματα γραμμένο από τον γνωστό γαστρονομικό ποιητή Φιλόξενο[58]. Το πιθανότερο είναι ότι το πρόσωπο αυτό είναι ο ίδιος ο Φάωνας, ο οποίος καταφεύγει σε εναλλακτικές λύσεις, για να μπορέσει να αντεπεξέλθει στις απαιτήσεις των θαυμαστριών του. Γίνεται έτσι φανερό ότι το δώρο της Αφροδίτης δεν έχει καμία επίδραση στις σωματικές λειτουργίες του Φάωνα, με αποτέλεσμα ο γέροντας να καταφεύγει σε γιατροσόφια. Ο ήρωας γίνεται ανεξήγητα ποθητός στις γυναίκες, αν και δεν μεταμορφώνεται σε ωραίο νεαρό. Το κωμικό στοιχείο του έργου του Πλάτωνα έγκειται σε αυτόν ακριβώς τον κωμικό

κωμωδιών κυρίως την περίοδο 450-425 π.Χ, ενώ στη συνέχεια ευδοκίμησε κυρίως μέσω των κωμικών εταιρών. Εάν πράγματι πίσω από την Κουροτρόφο κρύβεται η θεά Αφροδίτη του *Φάωνος,* τότε αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της αξιοποίησης των γυναικείων θεοτήτων στο είδος της κωμωδίας.

[55] Οι στίχοι αυτοί αποτελούν, σύμφωνα με την Casolari (2000, 93-4) παρωδία θρησκευτικών δεδομένων της εποχής, κάτι στο οποίο αρεσκόταν ο Πλάτων, βλ. π.χ. *Ἄδωνις*, *Ἑορταί*. Για τη διακωμώδηση των μυθικών θαυμάτων βλ. Κωνσταντάκος (2014) 83- 98.

[56] Farnell (1920) 139-146.

[57] Farnell (1920) 139-40, πρβλ. Pirrotta (2009) 339, 343.

[58] Παρόμοια σκηνή έχουμε στον *Λίνο* του Ἀλέξιδος (απ.140 Κ-Α), όπου ο Ηρακλής επιλέγει μέσα από μία τεράστια ποικιλία έργων μια *Ὀψαρτυσία,* δηλαδή ένα γαστρονομικό βιβλίο.

παραλογισμό.

Περαιτέρω ερωτήματα ως προς την υπόθεση της κωμωδίας προσθέτει το απ. 195 K-A[59]. Σε αυτό εμφανίζεται ένας γέροντας να απευθύνει ερωτικό τραγούδι σε μία αυλητρίδα, με την οποία είναι ερωτευμένος. Πιθανόν ο γέροντας αυτός να είναι ο Φάωνας, ο οποίος τελικά ζήτησε από την Αφροδίτη τη βοήθειά της ή κάποιο μαγικό φίλτρο, για να κατακτήσει τη συγκεκριμένη κοπέλα. Χωρίς τη βοήθεια της Αφροδίτης ο Φάωνας δεν θα είχε βέβαια καμία ελπίδα να σαγηνεύσει την αυλητρίδα λόγω της γέρικης και απωθητικής εξωτερικής του εμφάνισης.

Το πρόβλημα εντοπίζεται στο αληθινό κίνητρο του Φάωνα, από το οποίο εξαρτάται και η μετέπειτα σκιαγράφησή του ως χαρακτήρα. Εάν δηλαδή ο Φάωνας παρουσιαζόταν, παρά τις πολυάριθμες κατακτήσεις του, ως ένας δυστυχής άνθρωπος, επειδή δεν μπορούσε να κατακτήσει το αληθινό αντικείμενο του πόθου του, δηλαδή την αυλητρίδα, τότε αυτό θα τον καθιστούσε αυτόματα μία τραγική φιγούρα, στοιχείο το οποίο αντιτίθεται στην πιο ανάλαφρη φύση της κωμωδίας, αλλά συνάμα έναν πολύ πιστό και ρομαντικό γέροντα που είναι ακέραιος και σταθερός στις προτιμήσεις του. Διαφορετικά το κίνητρό του θα μπορούσε να μην είναι ερωτικό, αλλά να σχετίζεται με την υπέρμετρη πλεονεξία του. Πιθανόν η αυλητρίδα αυτή να είναι η μοναδική περίπτωση που δεν ενθουσιάζεται στη θέα του Φάωνα, ο οποίος με τη σειρά του θέλει να κατακτήσει το τελευταίο "απόρθητο κάστρο". Τότε ο γέροντας θα γελοιοποιούνταν λόγω της απληστίας και της υπέρμετρης επιθυμίας του να κατακτήσει κυριολεκτικά όλα τα θηλυκά της Λέσβου. Τέλος η αυλητρίδα αυτή θα μπορούσε απλώς να είναι μία γυναίκα, η οποία μάγεψε με την ομορφιά της τον Φάωνα, και αυτός θέλει να προχωρήσει περαιτέρω τη σχέση του μαζί της, αλλά έχει ενδοιασμούς σχετικά με το αν το σώμα του θα μπορέσει να ανταποκριθεί στη σχέση αυτή.

Έχουμε να κάνουμε λοιπόν με μία κωμωδία, όπου το υπερφυσικό στοιχείο τοποθετείται μέσα σε ένα ευτελές αστικό περιβάλλον. Η θεά Αφροδίτη είναι μία μεθυσμένη μαστροπός, ο Φάωνας είναι μία αρσενική πόρνη και έτσι το μυθικό θαύμα βουλιάζει μέσα στον υπόκοσμο της αρχαίας Αθήνας. Ο Φάωνας θα ήθελε να γίνει και πάλι νέος, έτσι ώστε να μπορεί να απολαμβάνει στο έπακρο τη συντροφιά των θαυμαστριών του, κάτι το οποίο δεν γίνεται λόγω των γερασμένων πλέον σωματικών του λειτουργιών. Η Αφροδίτη δίνει ουσιαστικά στον μυθολογικό ήρωα ένα δώρο άδωρο, που τον κάνει ακαταμάχητο στις γυναίκες, αλλά χωρίς να μπορεί να καρπωθεί κάτι από αυτό. Γίνεται έτσι υποκινήτρια μίας κωμικής κατάστασης και το δώρο της τρέπεται σε κατάρα. Αυτή είναι τουλάχιστον η εκδοχή της κωμωδίας που προκρίνουν οι περισσότεροι μελετητές. Η κωμωδία του Πλάτωνα ίσως να

[59] Για το συγκεκριμένο απόσπασμα βλ. Κωνσταντάκος (2014) 89, σημ. 42· Pirrotta (2009) 339.

είχε μία τελείως διαφορετική υπόθεση και να κρύβει πολλά παραπάνω μυστικά, τα οποία δεν γνωρίζουμε λόγω της αποσπασματικής μορφής του έργου. Επιπρόσθετα η κωμωδία έχει πολλά στοιχεία παρωδίας, τα οποία σήμερα δεν είμαστε σε θέση να κατανοήσουμε πλήρως, επειδή, όπως λέει ο Farnell[60]: "To enjoy a parody one must know the original". Εάν υιοθετήσουμε λοιπόν την επικρατούσα ερμηνεία σχετικά με την υπόθεση της κωμωδίας, μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα ότι ο Φάωνας αποτελεί τον πιο "καταραμένο" ερωτευμένο γέροντα, εφόσον μπορεί να κατακτήσει οποιαδήποτε γυναίκα θέλει, αλλά λόγω της ηλικίας του δεν μπορεί να καρπωθεί τίποτα από το δώρο της θεάς.

4. Κυναγίς

Η κωμωδία *Κυναγίς*[61] σώζεται αποσπασματικά και ανήκει στον Φιλέταιρο[62], ο οποίος σύμφωνα με κάποιες πηγές ήταν γιος του Αριστοφάνη και υπήρξε συγγραφικά ενεργός την περίοδο 380 – 350 π.Χ[63]. Το συγκεκριμένο έργο του χρονολογείται περίπου τα έτη μεταξύ 370 - 360 π.Χ. Ο τίτλος του έργου παραπέμπει είτε σε κάποια γυναίκα κυνηγό είτε στο βασικό χαρακτηριστικό της γυναίκας του έργου που είναι να "κυνηγάει" άνδρες. Εάν ισχύει η δεύτερη περίπτωση, τότε το όνομα είναι πλασματικό, αφού δεν συναντάται σε καμία άλλη γραπτή πηγή, και το πιθανότερο είναι ότι η *Κυναγίς* είναι κάποια εταίρα, από την οποία έχει πάρει το όνομά της και η κωμωδία[64]. Το ερωτικό κλίμα είναι διάχυτο σε όλα τα αποσπάσματα της κωμωδίας. Συγκεκριμένα, στο απ. 6 Κ-Α, το οποίο παρατίθεται από τον Αθήναιο[65], κάποιος συνιστά στον συνομιλητή του να παύσει να φέρεται σαν γέροντα (*παῦσαι γέρων ὢν τοὺς τρόπους*) και στη συνέχεια αναφέρει ότι είναι ευχάριστο να πεθάνει κανείς την ώρα της ερωτικής συνεύρεσης (*οὐκ οἶσθ' ὅτι ἥδιστόν ἐστιν ἀποθανεῖν βινοῦνθ' ἅμα, ὥσπερ λέγουσιν ἀποθανεῖν Φορμίσιον*;). Ο ομιλητής του αποσπάσματος θα μπορούσε να είναι κάποιος νεαρός, ο οποίος συμβουλεύει τον γέροντα συνομιλητή του να αφήσει τη γέρικη συμπεριφορά του, ή ένας ηλικιωμένος, ο οποίος νεάζει και προτρέπει τον συνομήλικο φίλο του να κάνει το ίδιο. Προφανώς ο γέροντας προς

[60] Farnell (1920) 140.
[61] Στο λεξικό της Σούδας το όνομα της κωμωδίας είναι *Κυνηγίας*.
[62] Nesselrath (1990) 192-3.
[63] Konstantakos (2002) 149-50. Η Papachrysostomou (2008, 222) αποκλίνει από την πλειονότητα των μελετητών που εντάσσουν το έργο μεταξύ 370 – 360 π.Χ. και προτείνει ως πιθανότερη χρονολόγηση της κωμωδίας το τέλος της δεκαετίας του 340 π.Χ. με βάση το απ. 9.2.
[64] Η Papachrysostomou (2008) τάσσεται περισσότερο υπέρ της άποψης ότι η *Κυναγίς* είναι εταίρα. Στη σημείωση 3, σελίδα 221 αναφέρει μερικές από τις πολλές περιπτώσεις που οι κωμωδίες τιτλοφορούνται με βάση το όνομα της βασικής εταίρας τους.
[65] Αθήναιος XIII 570 e-f.

τον οποίον απευθύνονται τα λόγια διακατέχεται από έρωτα, αλλά φοβάται ότι, αν προβεί σε σεξουαλική πράξη με τη γυναίκα που ποθεί, αυτό μπορεί να αποβεί μοιραίο για τον ίδιο. Ο συνομιλητής του γέροντα προσπαθεί να τον πείσει να αφήσει κατά μέρος τις ανασφάλειες και τους ενδοιασμούς του και να ενδώσει στην ηδονή της στιγμής. Το γεγονός ότι ο γέροντας σκέφτεται το ενδεχόμενο μίας σεξουαλικής συνεύρεσης με την αναφερόμενη γυναίκα σημαίνει είτε ότι η σχέση του με αυτήν βρίσκεται ήδη σε προχωρημένο στάδιο και απομένει η σεξουαλική συνεύρεση για να ολοκληρωθεί, είτε ότι ο γέροντας αιθεροβατεί και πλάθει διάφορα ερωτικά σενάρια με τη φαντασία του, τα οποία στη συνέχεια η πραγματικότητα διαψεύδει πανηγυρικά.

Το απ. 7 K-A παρατίθεται επίσης από τον Αθήναιο (VII 280c – d) στο πλαίσιο μίας συζήτησης περί *ἡδονῆς*. Στο κείμενο του Αθήναιου υποστηρίζεται ότι η *ἡδονή* που προκύπτει μέσα από το φαγητό και τη σεξουαλική συνεύρεση αποτελεί ύψιστο αγαθό, άποψη η οποία είχε διατυπωθεί παλαιότερα από τον Μίμνερμο (απ. 1, 7 West) αλλά και από μεταγενέστερους συγγραφείς[66]. Ο ομιλητής του αποσπάσματος, ο οποίος πιθανότατα ταυτίζεται με αυτόν του απ. 6, προτείνει οι θνητοί να ζουν την κάθε μέρα τους σαν να είναι η τελευταία, να αδιαφορούν για το αύριο και να επιδίδονται καθημερινά στις απολαύσεις της ζωής. Ο ομιλητής εξαίρει μία ηδονιστική ζωή απαλλαγμένη από τις σκοτούρες και το άγχος της καθημερινότητας, προσπαθώντας προφανώς να επιχειρηματολογήσει υπέρ του δικού του άστατου τρόπου ζωής (*τί δεῖ γάρ ὄντα θνητόν, ἱκετεύω, ποιεῖν πλὴν ἡδέως ζῆν τὸν βίον καθ' ἡμέραν, ἐὰν ἔχηι τις ὁπόθεν*;). Είναι πολύ πιθανό τα λεγόμενά του να έχουν και πάλι σαν αποδέκτη τον γέροντα, τον οποίο ο ομιλητής προσπαθεί ακόμη να πείσει να ζήσει πιο ξένοιαστα και χωρίς δεύτερες σκέψεις. Το κοινό πνεύμα που διαπερνά τα απ. 6 και 7 οδηγεί την Papachrysostomou στο συμπέρασμα ότι τα δύο αυτά αποσπάσματα ήταν σε αρκετά κοντινή θέση μέσα στο έργο[67].

Στο απ. 8 (K-A)[68] ο ομιλητής αναφέρεται στην ανωτερότητα των εταιρών, οι οποίες διαθέτουν ακόμη και δική τους λατρεία, έναντι των νόμιμων συζύγων (*οὐκ ἐτὸς ἑταίρας ἱερόν ἐστι πανταχοῦ, ἀλλ' οὐχί γαμετῆς οὐδαμοῦ τῆς Ἑλλάδος*). Από το περιεχόμενο του αποσπάσματος συμπεραίνει κανείς ότι ομιλητής είναι και πάλι ο υπερασπιστής της ηδονιστικής ζωής, ο οποίος αυτή τη φορά υπερασπίζεται την προτίμησή του για τις εταίρες. Τέλος στο απ. 9 K-A[69] συναντά κανείς ένα υβρεολόγιο κατά των εταιρών[70]. Ο ομιλητής εδώ είναι σίγουρα διαφορετικός από αυτόν των απ. 6, 7, 8, αφού εκφράζει την

[66] Papachrysostomou (2008) 224, 226.
[67] Papachrysostomou (2008) 225.
[68] Αθήναιος XIII 572 d.
[69] Αθήναιος XIII (*Περί γυναικῶν*) 587e-f.
[70] Ο Konstantakos (2002, 150) επισημαίνει ότι παρόμοιο υβρεολόγιο κατά των εταίρων έχουμε στο έργο *Νεοττίς* του Αναξίλα.

αποστροφή του για αυτές. Πιθανώς είναι κάποιος ηλικιωμένος, ο οποίος συνειδητοποιεί ότι η γυναικεία ομορφιά φθείρεται ανεπανόρθωτα από τον χρόνο[71]. Το φθοροποιό στοιχείο του χρόνου είναι πλέον ορατό στις εταίρες, τις οποίες κατονομάζει στο απ. 9 (*Κερκώπη, Τέλεσις, Θεολύτην, Λαΐς, Ἰσθμιάς, Νέαιρα, Φίλα, Κοσσύφας, Γαλήνας, Κορώνας, Ναΐδος*) και με τις οποίες ίσως είχε και ο ίδιος περάσει ορισμένες ευχάριστες ιδιωτικές στιγμές στο παρελθόν. Αυτές είναι πλέον ηλικιωμένες, άσχημες, και τα μέρη του σώματός τους, στα οποία παλαιότερα δεν μπορούσε να αντισταθεί κανείς, είναι πλέον αποκρουστικά. Εναλλακτικά, το απόσπασμα αυτό θα μπορούσε να το εκστομίζει κάποιος απογοητευμένος εραστής ή ένας πατέρας που θέλει να προστατεύσει τον γιο του ή κάποιος φίλος, ως προειδοποίηση για τα δεινά που μπορεί να προκαλέσει μία εταίρα σε κάποιον[72]. Συμπερασματικά τα διασωθέντα αποσπάσματα δείχνουν ότι στο επίκεντρο της κωμωδίας υπήρχε κάποιο ερωτικό θέμα, στο οποίο εμπλεκόταν και ένας γέροντας πιθανότατα ερωτευμένος με κάποια εταίρα.

II. Η πρόσληψη του μοτίβου στη Νέα Κωμωδία

Με το πέρασμα από την Παλαιά στη Νέα Κωμωδία σημειώνονται πολλές μεταβολές στην ποιητική του κωμικού είδους, σε όλα τα επίπεδα[73]. Πολλές αλλαγές είχαν ήδη δρομολογηθεί από την περίοδο της Μέσης Κωμωδίας[74]. Οι ειδοποιοί διαφορές εντοπίζονται στην πλοκή, στη σκηνική παρουσίαση και στο μέτρο. Ως προς την πλοκή, η κωμωδία αρχίζει να χάνει τη σχέση εξάρτησης που είχε παλαιότερα με την πολιτική σάτιρα, τη διακωμώδηση γνωστών προσώπων και το φανταστικό στοιχείο[75]. Αυτά εμφανίζονται περιστασιακά δίχως να παίζουν πρωτεύοντα ρόλο στην πλοκή των έργων. Οι μυθολογικές κωμωδίες θα παραμείνουν στο προσκήνιο, αλλά μέχρι την περίοδο της Νέας Κωμωδίας

[71] Papachrysostomou (2008) 229
[72] Konstantakos (2002) 150.
[73] Για το διάστημα μεταξύ Παλαιάς και Νέας Κωμωδίας βλ. Handley (1985) 398-414.
[74] Για το κωμικό θέατρο αυτής της περιόδου βλ. Nesselrath (1990) 1-187· Norwood (1931) 37-58· Webster (1970) 1-97.
[75] Ο Duckworth (1994², 25) αναφέρει τους σημαντικότερους πολιτικο-κοινωνικούς παράγοντες, οι οποίοι επηρέασαν τη λογοτεχνία της εποχής και δη την κωμωδία. Συγκεκριμένα αναφέρεται στο γεγονός ότι η Αθήνα είχε περάσει πλέον στα χέρια των Μακεδόνων, με αποτέλεσμα να εκλείψει ο τοπικός πατριωτισμός και οι συγγραφείς να αποκτήσουν μία πιο κοσμοπολίτικη αντίληψη. Ήταν ένας κόσμος, στον οποίο γίνονταν συχνά πόλεμοι, η τύχη άλλαζε συνεχώς, οι χωρισμοί και οι επανενώσεις των οικογενειών ήταν ένα καθημερινό φαινόμενο και υπήρχαν πολλοί δούλοι. Όλοι αυτοί οι παράγοντες συνέβαλαν στο να εξελιχθεί το είδος της κωμωδίας, όπως έγινε γνωστό κυρίως μέσω του Μένανδρου. Για τη μεταμόρφωση της κωμωδίας τον 4ο αι. βλ. Henderson (2014)· Κωνσταντάκος (2005-2006) 47-101· Konstantakos (2011) 145-83· Hartwig (2014) 207-227.

έχουν και αυτές οριστικά εκλείψει. Οι ευτράπελες ερωτικές υποθέσεις καταλήγουν να είναι πλέον το μοναδικό θέμα των κωμωδιογράφων[76]. Στις κωμωδίες αυτές παρουσιάζονται στερεότυποι χαρακτήρες, κάποιοι από τους οποίους είχαν αρχίσει να εμφανίζονται ήδη από την περίοδο της Παλαιάς Κωμωδίας. Ωστόσο η χρήση τους τότε δεν ήταν ευρεία, επειδή οι κωμωδιογράφοι εστίαζαν την προσοχή τους σε άλλα στοιχεία. Οι τύποι αυτοί εμφανίζονται συχνότερα και πολλαπλασιάζονται την περίοδο της Μέσης Κωμωδίας, κατά την οποία αποκρυσταλλώνονται τα βασικά τους γνωρίσματα. Το θεατρικό κοινό περιμένει πλέον συγκεκριμένη δράση από συγκεκριμένα πρόσωπα. Ο νεαρός εραστής, η εταίρα, ο γέροντας πατέρας, ο δούλος, ο στρατιώτης, ο παράσιτος, ο πορνοβοσκός και ο μάγειρος είναι μερικοί από τους σταθερούς χαρακτήρες της Νέας Κωμωδίας[77]. Οι κωμωδιογράφοι της νέας γενιάς προσπαθούν να επινοήσουν περίτεχνες, ωστόσο ρεαλιστικές ερωτικές πλοκές, δίνοντας έμφαση στις ίντριγκες, τις παρεξηγήσεις, τις απάτες και τις πλάνες. Επίσης, οι συγγραφείς ενδιαφέρονται πλέον για την ψυχολογική αληθοφάνεια των προσώπων στο πλαίσιο της δημιουργίας ρεαλιστικών χαρακτήρων.

Ο γέροντας πατέρας, τον οποίο συναντά κανείς σε μεμονωμένες κωμωδίες την εποχή του Αριστοφάνη, απαντάται σχεδόν σε όλα τα έργα της Νέας Κωμωδίας, άλλοτε με μεγαλύτερη συμμετοχή στη βασική πλοκή και άλλοτε με λιγότερη. Τα γνωρίσματα που θα μπορούσαμε να του αποδώσουμε είναι πολλά και ποικίλα όσον αφορά τη θεματολογία τους. Στο ένα έργο είναι φιλάργυρος (π.χ. στον *Φιλάργυρο* του Διόξιππου και στους *Φιλάργυρους* του Φιλίσκου) και στο άλλο δύστροπος ή μισάνθρωπος (π.χ. στον *Μονότροπο* του Αναξίλα, τον *Μισοπόνηρο* του Αντιφάνη), ενώ στο άλλο είναι επιεικής και καλόβουλος (π.χ. στην *Περικειρομένη* ή στους *Ἀδελφούς* του Μένανδρου)[78]. Μία υποπερίπτωση αποτελεί και ο ερωτευμένος γέροντας.

Ο ερωτευμένος γέροντας αποτελούσε ήδη την περίοδο της Μέσης Κωμωδίας ένα παγιωμένο μοτίβο, το οποίο στη συνέχεια πέρασε και στη Νέα Κωμωδία. Ωστόσο οι δραματουργοί της Νέας μετασχηματίζουν τα παραδοσιακά σχήματα πλοκής, τις τυπικές σκηνές και τους πάγιους ρόλους, επινοούν καινούργιες εκδοχές τους, που αποκλίνουν λιγότερο ή περισσότερο από τα παραδεδομένα πρότυπα ή συνδυάζουν τα στοιχεία με νέους και ασυνήθιστους τρόπους[79]. Η αντιστροφή των ρόλων και η γελοιοποίησή τους, όπως συμβαίνει και στους *Σφῆκες*, ήταν ένα στοιχείο που έκανε το θεατρικό κοινό να ξεσπά σε γέλια. Οι κωμωδιογράφοι παραμένουν συνήθως πιστοί σε ορισμένα παραδοσιακά

[76] Wehrli (1936) 30-55· Konstantakos (2002) 141-42· Κωνσταντάκος (2005-6) 70-2, 81-2· Konstantakos (2011) 151.
[77] Hartwig (2014) 209· Κωνσταντάκος (2005-6) 77-84. Για τα στερεότυπα στοιχεία της Νέας και της ρωμαϊκής κωμωδίας βλ. Hunter (1985) 59-82.
[78] Κωνσταντάκος (2005-6) 79-81.
[79] Εν γένει για την τάση του Μένανδρου να παίζει και να ανανεώνει τις στερεότυπες φιγούρες της κωμικής παράδοσης βλ. Handley (1969)· Zagagi (1995, 15-45)· Κωνσταντάκος (2005-6) 84.

πρότυπα, ενώ σε άλλα αποκλίνουν εισάγοντας τους δικούς τους νεωτερισμούς στο είδος. Έτσι λοιπόν, σύμφωνα με τα σχήματα της κωμικής παράδοσης, οι δούλοι γίνονται επί σκηνής πανέξυπνοι, ασκώντας μεγάλη επιρροή στους υπόλοιπους χαρακτήρες, οι γυναίκες είναι αποκλειστικά υπεύθυνες για τη διαχείριση του οίκου τους, οι στρατιώτες αποδεικνύονται δειλοί φαφλατάδες, οι γέροντες ερωτεύονται νεαρές εταίρες κ.ά.

Σε αυτό το δέσιμο παραδοσιακών και νεωτεριστικών λογοτεχνικών στοιχείων επιδίδεται ο Μένανδρος[80]. Οι πληροφορίες που είχαν στη διάθεσή τους οι φιλόλογοι των περασμένων αιώνων για τον Αθηναίο κωμωδιογράφο δεν ήταν πολλές. Από τα έργα του σώζονται σήμερα ολόκληρη η κωμωδία του *Δύσκολος,* σχεδόν ολόκληρη η *Σαμία* και περίπου το ήμισυ της *Ἀσπίδος*. Επίσης μεγαλύτερα ή μικρότερα αποσπάσματα σώζονται από τα έργα *Γεωργός, Ἥρως, Περικειρομένη, Ἐπιτρέποντες, Θεοφορουμένη, Σικυώνιος, Μισούμενος και Δίς ἐξαπατῶν*[81]. Όλα αυτά τα έργα, έστω και στην αποσπασματική τους μορφή, διαβάστηκαν τον 20ό αι. χάρη στις παπυρολογικές ανακαλύψεις στην Οξύρρυγχο και σε άλλες ανασκαφές της Αιγύπτου. Αυτές συνέβαλαν στο να έχουμε μία πιο σφαιρική εικόνα των έργων του Μένανδρου, αν και το ποσοστό του συνολικού του έργου που μας διασώζεται είναι ελάχιστο[82]. Οι Ρωμαίοι κωμωδιογράφοι Πλαύτος και Τερέντιος χρησιμοποίησαν κωμωδίες του Μένανδρου ως πρότυπα για τη συγγραφή δικών τους έργων, πράγμα το οποίο έχει οδηγήσει αρκετούς στο να τον ονομάσουν προπάτορα της ευρωπαϊκής κωμωδίας. Ο Κοϊντιλιανός (10. 1. 69) τον εκθειάζει για την παραστατικότητα, την επινοητικότητα, την εκφραστική του δύναμη και την ηθογραφική του τέχνη, ενώ ο Γκαίτε τον κατατάσσει στους αγαπημένους του ποιητές μετά τον Σοφοκλή[83].

Ο Αθηναίος κωμωδιογράφος γράφει κωμωδίες με ερωτικό πυρήνα, οι οποίες αφορούν συνήθως δύο οικογένειες. Υπάρχουν συνεχώς παρεξηγήσεις και ζηλοτυπίες που οδηγούν σε λάθος συμπεράσματα και λύνονται στο τέλος του έργου. Όπως λέει χαρακτηριστικά και ο Handley: "For Menander contemporary affairs are about as far in the background as the Napoleonic Wars are for Jane Austen."[84] Ο γέροντας πατέρας, μία από τις κεντρικές φιγούρες της Νέας Κωμωδίας, εμπλέκεται συχνά στις ερωτικές ιστορίες του γιου του με διάφορους τρόπους. Μερικές φορές ο γέροντας στέκεται εμπόδιο στην ερωτική περιπέτεια του γιου του όπως ο πατέρας του νεαρού ήρωα στον *Γεωργό*, στο *Φάσμα*, στον *Δίς ἐξαπατῶντα* κ.α.).

Εξαιτίας των αλλαγών που πραγματοποιούνται στο θέατρο την περίοδο αυτή το μοτίβο του

---

[80] Για το εγχείρημα του Μένανδρου να εισάγει καινοτόμα στοιχεία στην κωμωδία βλ. Zagagi (1995) 15-45.
[81] Norwood (1931) 318· Handley (1985) 415-16.
[82] Handley (1985) 416-17.
[83] Eckermann (1918) 60.
[84] Handley (1985) 405.

ερωτευμένου γέροντα αποκτά δεσπόζουσα θέση. Πολλοί από τους κωμωδιογράφους βασίζουν ολόκληρα έργα στο συγκεκριμένο μοτίβο, το οποίο τώρα βρίσκεται στην αποκορύφωσή του. Ο Μένανδρος ως βασικός εκπρόσωπος του θεάτρου της Νέας Κωμωδίας δίνει στον συγκεκριμένο χαρακτήρα ακόμη και πρωταγωνιστικό ρόλο στις κωμωδίες του.

Στην παρούσα εργασία θα γίνει λόγος για τα έργα *Σαμία* και *Ἀσπίς* του Μένανδρου, τα οποία έχουν επιλεγεί για διαφορετικούς λόγους. Αρχικά θα πρέπει να τονιστεί ότι ο Μένανδρος δεν προσφέρει κάποιο παράδειγμα ξεμωραμένου ερωτευμένου γέροντα. Στο πρώτο δράμα, τη *Σαμία*, συναντούμε έναν ερωτευμένο γέροντα, ο οποίος όμως έχει ήδη κατακτήσει το αντικείμενο του πόθου του, και εμείς γινόμαστε θεατές όχι της προσπάθειάς του να κατακτήσει την αγαπημένη του εταίρα, αλλά ενός οικογενειακού επεισοδίου που παραλίγο θα κατέστρεφε τη σχέση αυτή· στο δεύτερο, την *Ἀσπίδα*, έχουμε να κάνουμε με έναν γέροντα, ο οποίος θέλει να παντρευτεί την πολύ μικρότερή του ανιψιά, με την οποία όμως δεν είναι ερωτευμένος. Ο έρωτας για μία κοπέλα αντικαθίσταται από τον διακαή του πόθο για τα χρήματα, και λόγω αυτών θα επιδιώξει να την παντρευτεί. Τις υπό εξέταση περιπτώσεις πρέπει να τις δούμε ως αποκλίσεις από τον κλασικό τύπο του ερωτευμένου γέροντα. Αποτελούν δηλαδή συνειδητές έντεχνες παραλλαγές του κωμικού ποιητή πάνω στη στερεότυπη φιγούρα του ερωτευμένου γέροντα. Ο Μένανδρος αρεσκόταν στο να ανανεώνει τους στερεότυπους χαρακτήρες, όπως τον στρατιώτη, την εταίρα, τον μάγειρο, τον αγροίκο κ.ά. Αυτοί γίνονται στα χέρια του κωμικού ποιητή εύπλαστο υλικό, στο οποίο ο ίδιος δίνει κάθε φορά μορφή ανάλογα με τις συγγραφικές του προθέσεις.

1. Σαμία

Η πρώτη μενάνδρεια κωμωδία, όπου συναντά κανείς το μοτίβο του ερωτευμένου γέροντα, είναι η *Σαμία,* την οποία είναι δύσκολο να χρονολογήσουμε. Ωστόσο, οι περισσότεροι μελετητές ισχυρίζονται ότι ανήκει στα πρώιμα έργα του Μένανδρου[85]. Από την κωμωδία σώζονται 737 στίχοι, δηλαδή περίπου τα τέσσερα πέμπτα του συνολικού έργου. Η *Σαμία* είναι πλούσια σε περιπλοκές και βασίζεται στην ιδιόρρυθμη σχέση πατέρα και γιου. Σε αυτήν την κωμωδία ο ερωτευμένος γέροντας ενσαρκώνεται από τον Δημέα, χωρίς όμως αυτός να γελοιοποιείται για τον έρωτά του.

Το έργο ανοίγει με τον μονόλογο του Μοσχίωνα, ο οποίος αποκαλύπτει ότι βρίσκεται σε δύσκολη θέση, επειδή έκανε παιδί με την κόρη του Νικήρατου, ο οποίος είναι γείτονας και καλός φίλος του

[85] Σχεδόν όλες οι κωμωδίες του Μένανδρου είναι δύσκολο να χρονολογηθούν λόγω της έλλειψης εσωτερικών ενδείξεων ή αναφορών σε σύγχρονα πρόσωπα και γεγονότα. Ακόμη και αν υπάρχουν σε κωμωδίες του ορισμένες ενδείξεις, αυτές δεν μπορούν να οδηγήσουν τους ερευνητές σε σίγουρα συμπεράσματα.

πατέρα του Δημέα. Οι δύο ηλικιωμένοι φίλοι απουσίαζαν εδώ και μήνες από την Αθήνα, με αποτέλεσμα να αγνοούν την ύπαρξη του νεογέννητου μωρού. Ο Μοσχίωνας φοβάται ότι, αν αποκαλύψει στον πατέρα του ότι έκανε παιδί με την Πλαγγόνα, θα τον στενοχωρήσει. Αποφασίζει λοιπόν να αποσιωπήσει το γεγονός, και τη φροντίδα του μωρού την αναλαμβάνει η Χρυσίδα, μία εταίρα από τη Σάμο, την οποία ο Δημέας είχε ερωτευτεί και την είχε κάνει παλλακίδα του. Κατά τη διάρκεια της κωμωδίας δημιουργούνται διάφορες παρεξηγήσεις, οι οποίες όμως στο τέλος λύονται και αποκαθίσταται η τάξη.

Από την αρχή του έργου μπορούμε να αντλήσουμε μερικά στοιχεία για τον Δημέα. Μαθαίνουμε ότι ο Δημέας είχε υιοθετήσει τον Μοσχίωνα[86] από μικρή ηλικία και του έχει φερθεί καλύτερα από πραγματικός πατέρας. Ο Δημέας δεν είναι ένας φτωχός Αθηναίος, αλλά αρκετά πλούσιος, σε αντίθεση με τον φίλο και συνομήλικό του Νικήρατο που ανήκει σε κατώτερο οικονομικό στρώμα. Η πρόταση *δι' ἐκεῖνον ἦν ἄνθρωπος* (στ. 17) του Μοσχίωνα περικλείει όλη την αγάπη και τη φροντίδα που του παρείχε ο Δημέας. Ο νεαρός από τη μεριά του, όντας κόσμιος, ανταπέδιδε τις αγαθοεργίες του θετού του πατέρα. Η υιοθεσία και η γενναιοδωρία που επέδειξε ο Δημέας στην ανατροφή του Μοσχίωνα προδιαθέτουν για έναν καλόβουλο άνθρωπο με αγνές προθέσεις. Είναι επόμενο λοιπόν να ντρέπεται ο νεαρός να ομολογήσει στον πατέρα του όσα συνέβησαν, όταν αυτός έλειπε.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η ερωτική ζωή του Δημέα. Στους στίχους 19 - 28 ο Μοσχίωνας μας λέει ότι ο πατέρας του ερωτεύτηκε μία εταίρα, ονόματι Χρυσίδα, κάτι το οποίο δεν βρίσκει παράλογο (στ. 21-22, *Σαμίας ἑταίρας εἰς ἐπιθυμίαν τινὰ ἐλθεῖν ἐκεῖνον, πρᾶγμ' ἴσως ἀνθρώπινον.*). Ο νεαρός βοήθησε μάλιστα τον πατέρα του να κατακτήσει την εταίρα αποκλείοντας τους υπόλοιπους διεκδικητές. Ωστόσο, ο Δημέας αρχικά έκρυβε το πάθος του από τον γιο του, επειδή ο ίδιος επεδίωκε να έχει μόνιμη σχέση με τη συγκεκριμένη εταίρα[87], όντας μάλιστα σε μεγάλη ηλικία. Η τελευταία είχε έρθει από τη

[86] Όπως επισημαίνουν οι Gomme και Sandbach, το γεγονός ότι ο Μοσχίωνας είναι υιοθετημένος δεν βοηθά σε κάτι την εξέλιξη της πλοκής της κωμωδίας. Για τους πιθανούς λόγους που ο Μένανδρος οδηγήθηκε σ' αυτήν την επιλογή βλ. Gomme & Sandbach (1973) 544.

[87] Η πιο γνωστή μόνιμη σχέση Αθηναίου με εταίρα είναι αυτή του Περικλή και της Ασπασίας. Η Ασπασία καταγόταν από τη Μίλητο της Μικράς Ασίας και ζούσε απ' το 450 π.Χ. ως το 440 περίπου συνεχώς στην Αθήνα. Είχε την ιδιότητα της *μετοίκου*, δηλαδή δεν είχε το προνόμιο του δικαιώματος του πολίτη. Ως εκ τούτου, δεν μπορούσε να συνάψει νόμιμο γάμο, γι' αυτό και ο σύνδεσμός της με τον Περικλή παρέμεινε ισόβια με τη μορφή ενός ελεύθερου, μη νομιμοποιημένου γάμου και αυτή *παλλακή*, δηλαδή παράνομη σύντροφός του. Λόγω της μεταρρύθμισης που εισήγαγε ο Περικλής το 451/50 π.Χ. ο γιος που απέκτησε με την Ασπασία δεν θεωρούνταν πολίτης, αλλά απέκτησε το δικαίωμα του πολίτη μόνο με ιδιαίτερη ρύθμιση, που προκάλεσε ο πατέρας του. Πολλοί σύγχρονοι του Περικλή κωμωδιογράφοι τον χλεύαζαν, επειδή, ενώ εισήγαγε αυστηρότερους νόμους σχετικά με τον γάμο, ο ίδιος επιδιδόταν σε μία παράνομη σχέση. Ενδεικτικά, από τους κωμωδιογράφους ο Εύπολις ονομάζει την Ασπασία *πόρνη* (απ. 98) και ο Κρατίνος τη χαρακτηρίζει *παλλακή* (απ. 241). Ωστόσο, η έννοια της *παλλακῆς*, όπως επισημαίνει κι η Reinsberg, δεν ήταν μειωτική για τη σύντροφο ζωής. Οι κωμωδιογράφοι την μπόλιαζαν με αρνητική σημασία, έτσι ώστε να παρωδούν πρόσωπα και καταστάσεις. Ωστόσο, η εκστρατεία του Μεγάλου Αλεξάνδρου στην Ανατολή κατά τον 4ο αι. π.Χ. έκανε τους Έλληνες να αναθεωρήσουν για το

Σάμο στην Αθήνα ως εταίρα και στη συνέχεια έγινε *παλλακή* του Δημέα. Προφανώς ο τελευταίος την είχε ερωτευτεί παράφορα, διαφορετικά δεν θα είχε αποφασίσει να προβεί σε μία τέτοια πράξη. Άλλος ένας παράγοντας της ντροπής του πατέρα ίσως να ήταν το γεγονός ότι ο γιος του είναι ακόμη ανύπαντρος, αν και βρίσκεται σε ηλικία γάμου. Πατέρας και γιος σέβονται ο ένας τον άλλον, με αποτέλεσμα κάθε φορά που αποκλίνουν από μία κοινωνικά σωστή συμπεριφορά να ντρέπονται να το δηλώσουν. Η *αἰσχύνη* είναι ο κινητήριος μοχλός αυτής της κωμωδίας[88].

Η Χρυσίδα δείχνει να έχει αναπτύξει καλές σχέσεις με όλα τα πρόσωπα της κωμωδίας. Ωστόσο, τα λόγια της δείχνουν ότι είναι αρκετά έμπειρη και προσγειωμένη γυναίκα, η οποία έχει πολλές εμπειρίες με άνδρες και ξέρει πλέον πώς να τους χειρίζεται (στ. 80-83)[89]. Δεν υπάρχει κάποια ένδειξη στο έργο για το αν η Χρυσίδα είναι ερωτευμένη με τον Δημέα ή αν δρα σαν ψυχρή επαγγελματίας. Το γεγονός πάντως ότι προθυμοποιείται να βοηθήσει τον Μοσχίωνα και παράλληλα αρνείται να δοθεί το μωρό σε κάποια παραμάνα (στ. 84-85) αποτελούν σημάδια ότι η ίδια έχει αγνά αισθήματα. Ο Μοσχίωνας, ο οποίος έχει υποσχεθεί κιόλας στη μητέρα της Πλαγγόνας ότι θα παντρευτεί την κόρη της, βρίσκει μία προσωρινή λύση, μέχρι να φανερώσει στον πατέρα του την αλήθεια, βάζοντας τη Χρυσίδα να φροντίζει το παιδί. Η Χρυσίδα θα πει ότι το μωρό είναι καρπός του έρωτά της με τον Δημέα[90]. Η εταίρα δεν φοβάται την αντίδραση του γέροντα, γιατί είναι ερωτευμένος μαζί της, πράγμα που τρέπει ακόμη και τον πιο οργίλο άνθρωπο σε ήρεμο (στ. 81-3*, ἐρᾷ γάρ, ὦ βέλτιστε, κἀκεῖνος κακῶς, οὐχ ἧττον ἢ σύ· τοῦτο δ' εἰς διαλλαγὰς ἄγει τάχιστα καὶ τὸν ὀργιλώτατον).*

Γυρίζοντας από το ταξίδι του ο Δημέας συζητά με τον Νικήρατο το ενδεχόμενο του γάμου του Μοσχίωνα με την Πλαγγόνα[91]. Στη δεύτερη πράξη ο γέροντας έχει ήδη πληροφορηθεί την ύπαρξη του

ιδεώδες της ζωής. Ο Flaceliere επισημαίνει ότι η λέξη τρυφή, η οποία στην Κλασική Αθήνα είχε μειονεκτικό νόημα σημαίνοντας «ζωή μαλθακή και εύκολη, αισθησιακή και άτακτη» έγινε στην ελληνιστική εποχή λέξη επαινετική. Οι εταίρες επωφελήθηκαν από αυτές τις αλλαγές και έγιναν περιζήτητες. Όσο η φτώχεια παραχωρούσε τη θέση της στον πλούτο, τόσο οι Έλληνες επιδίδονταν στην ηδονή, την τρυφή και την καλοπέραση. Αυτό αποτυπώνεται και στο είδος της Νέας Κωμωδίας, η οποία βρίθει ερωτικών ιστοριών με εταίρες, ενώ την εποχή του Αριστοφάνη η παρουσία τους σπάνιζε. Αυτές κατά κανόνα ικανοποιούσαν πολλούς εραστές, αλλά συχνά ερωτεύονταν ειλικρινά κάποιον και αφοσιώνονταν σ' αυτόν. Έτσι, αρκετοί Αθηναίοι κατά τον 4ο αι. π.Χ. συγκατοικούσαν με εταίρες σε μόνιμη βάση. Συνήθως πρόβαιναν και σε κάποιου είδους διακανονισμό για τις σεξουαλικές υπηρεσίες των εταίρων τους (*συγγραφή*). Σύμφωνα με τους Faraone και Mcclure η συμπεριφορά και οι αντιδράσεις της Χρυσίδας κατά τη διάρκεια της κωμωδίας αντικατοπτρίζουν τη σημαντική θέση που μπορούσε να έχει μία εταίρα σ' έναν αθηναϊκό οίκο. Βλ. Faraone & Mcclure (2006) 109-110, 112· Reinsberg (2008) 122-129· Flaceliere (2009) 161-162.

[88] Bain (1983) 114, σχόλιο για στ. 67· Φουντουλάκης (2004) 177-191.

[89] Hunter (1985) 87-88.

[90] Οι Gomme και Sandbach επισημαίνουν ότι το παιδί είναι ήδη αρκετά μεγάλο, ώστε να το εκθέσουν στο δρόμο, όπως συνήθιζαν να κάνουν στην Αθήνα όσοι δεν επιθυμούσαν το παιδί τους. Εκτός αυτού, η Χρυσίδα δεν θέλει σε καμία περίπτωση να κάνει κάτι τέτοιο. Βλ. Gomme & Sandbach (1973) 554, σχόλιο για στ. 85.

[91] Δεν εμφανίζεται στην κωμωδία κάποιος ουσιαστικός λόγος που ο Δημέας θέλει να παντρέψει τον Μοσχίωνα με την Πλαγγόνα. Οι Gomme και Sandbach δικαιολογούν την επιλογή του Μένανδρου, ισχυριζόμενοι ότι οι γάμοι μεταξύ πλουσίων και φτωχών αποτελούσαν για τον Αθηναίο κωμωδιογράφο σύνηθες φαινόμενο. Βλ. Gomme και Sandbach (1973)

μωρού και θυμώνει με τη Χρυσίδα, επειδή έφερε στη ζωή ένα παιδί το οποίο ο ίδιος δεν επιθυμούσε. Ο Δημέας δεν σκόπευε σε καμία περίπτωση να αποκτήσει παιδί με την *παλλακήν* του[92]. Εξαιτίας αυτού αποφασίζει να πετάξει τη Χρυσίδα έξω από το σπίτι. Είναι φανερό ότι δεν ανέχεται τέτοιου είδους συμπεριφορές, ακόμη και αν αυτές προέρχονται από το πρόσωπο με το οποίο είναι ερωτευμένος. Έπειτα υπάρχει ένα μικρό χάσμα στον πάπυρο, στο οποίο ο Δημέας πείθεται να μην διώξει τη Χρυσίδα με το παιδί από το σπίτι του. Στη συνέχεια τίθεται το θέμα του γάμου του Μοσχίωνα με την Πλαγγόνα (στ. 140-50) και ο νεαρός εραστής απαλλάσσεται ουσιαστικά από ένα βάρος, αφού έχει ήδη υποσχεθεί στη μητέρα της γειτονοπούλας ότι θα την αποκαταστήσει. Ο γάμος αποφασίζεται να γίνει την ίδια κιόλας μέρα[93].

Στην τρίτη πράξη εμφανίζεται επί σκηνής ο Δημέας, ο οποίος συνοψίζει στενοχωρημένος όσα μεσολάβησαν. Ο ίδιος άκουσε την πρώην τροφό του Μοσχίωνα να λέει ότι το μωρό είναι του νεαρού. Στη συνέχεια είδε τη Χρυσίδα να θηλάζει το μωρό, αν και στην πραγματικότητα κάτι τέτοιο δεν ισχύει, αφού το μωρό το θήλαζε η Πλαγγόνα[94]. Με αυτόν το τρόπο ο γέροντας σιγουρεύεται ότι μητέρα του μωρού είναι η Χρυσίδα, αλλά μαθαίνει ότι πατέρας του δεν είναι ο ίδιος, αλλά ο γιος του. Αν και γίνεται αυτήκοος μάρτυρας, δυσκολεύεται να πιστέψει ότι το μωρό είναι του Μοσχίωνα (στ. 267-70). Ο Δημέας βρίσκεται πλέον εκτός εαυτού (στ. 279*, ἐξέστηχ' ὅλως).* Μετά από μία συζήτηση με τον δούλο του Παρμένοντα, τον οποίο ο Δημέας απειλεί με μαστίγωμα[95], ο γέροντας καταλήγει εσφαλμένα ότι πατέρας του νεογέννητου μωρού είναι ο γιος του και μητέρα του η Χρυσίδα. Παρόλα αυτά δικαιολογεί και πάλι τις πράξεις του Μοσχίωνα, θεωρώντας ότι αυτό που έγινε με τη Χρυσίδα δεν ήταν ένα προμελετημένο αδίκημα, αλλά ένα ατύχημα (στ. 351). Το φταίξιμο το ρίχνει εξ ολοκλήρου στη Χρυσίδα, την οποία αποκαλεί άπιστη Ελένη (στ. 337) και προβαίνει σε βαρείς χαρακτηρισμούς αποκαλώντας την πόρνη και ολέθρια γυναίκα (στ. 348*, χαμαιτύπη δ' ἄνθρωπος, ὄλεθρος*). Ο γέροντας όμως εξακολουθεί να τρέφει αισθήματα για την παλλακίδα, τα οποία, όπως λέει ο ίδιος στο μονόλογό του, πρέπει να αποβάλει (στ. 350*, ἐπιλαθοῦ τοῦ πόθου, πέπαυσ' ἐρῶν*). Ο Δημέας αποφασίζει τώρα να

556, σχόλιο για στ. 114.

[92] Η Δεδούση (2006, 136-7, σχόλιο για στ. 130-1) ισχυρίζεται επίσης ότι ο Δημέας ήταν εκ πεποιθήσεως άτεκνος και είχε υιοθετήσει τον Μοσχίωνα, για να εξασφαλίσει τη συνέχεια του οίκου του. Επομένως, ακόμη και αν το παιδί προερχόταν από μία νόμιμη Αθηναία σύζυγο, πιθανόν ο Δημέας να μην ήθελε και πάλι να κρατήσει το μωρό. Για τυχόν άλλους λόγους που ο Δημέας οργίζεται με τη Χρυσίδα βλ. Δεδούση (2006) 137-8, σχόλιο για στ. 132.

[93] Το να γίνει ένας γάμος με τόση βιασύνη είναι πολύ δύσκολο να ανταποκρίνεται στην πραγματική ζωή, αλλά συμβαίνει στο θέατρο του Μένανδρου. Το πιθανότερο είναι ότι αυτό οφείλεται στον χρονικό περιορισμό της κωμωδίας, σύμφωνα με τον οποίο η δράση ολοκληρώνεται μέσα σε μία μέρα (Δεδούση 2006, 142, σχόλιο για στ. 145-50).

[94] Δεδούση (2006) 168-9, σχόλιο για στ. 265-6.

[95] Το μαστίγωμα ή η απειλή του μαστιγώματος είναι πολύ συχνή στις κωμωδίες. Χρησιμοποιείται εναντίον δούλων ή και άλλων προσώπων, είτε για να αποκαλύψουν κάποια στοιχεία είτε ως σωφρονιστικό μέσο. Γενικά οι σκηνές με χρήση βίας (slapstick humour) προκαλούσαν άφθονο γέλιο στους θεατές.

απομακρύνει τη Χρυσίδα από τον οίκο του με την πρόφαση ότι αυτή κράτησε το παιδί άθελά του (στ. 354-5). Η τρίτη πράξη κλείνει με την Χρυσίδα και το μωρό να καταλήγουν στο σπίτι του γείτονα Νικήρατου, ο οποίος πιστεύει ότι ο φίλος του έχει αντιδράσει υπερβολικά (στ. 416-20).

Στην τέταρτη πράξη ο Μοσχίωνας συναντά τον Νικήρατο και τον Δημέα, αλλά εξαιτίας της δειλίας του συνεχίζει να μην αποκαλύπτει την αλήθεια. Ο Νικήρατος περιπίπτει και αυτός στην ίδια πλάνη όπου βρίσκεται και ο Δημέας. Καταλαβαίνει δηλαδή λανθασμένα ότι γονείς του μωρού είναι ο Μοσχίωνας και η Χρυσίδα. Απορεί πώς ο νεαρός έκανε κάτι τέτοιο στον πατέρα του (στ. 498-9) και παράλληλα συμβουλεύει τον τελευταίο να πουλήσει την παλλακίδα και να αποκληρώσει τον γιο του, το έγκλημα του οποίου ανάγει σε ισοδύναμο με φόνο (στ. 506-13). Αξιοσημείωτες είναι οι αναφορές στην όραση. Όταν ο Νικήρατος οδηγείται στο λανθασμένο συμπέρασμα, αρχίζει να αναφέρεται στο αντιθετικό ζεύγος όρασης - τύφλωσης καθώς και στον Οιδίποδα, πράγμα το οποίο έκανε και ο Δημέας στην αντίστοιχη περίσταση (στ. 495-7, *ὦ τὰ Τηρέως λέχη Οἰδίπου καὶ Θυέστου καὶ τὰ τῶν ἄλλων, ὅσα γεγον' ὅσ' ἡμῖν ἐστ' ἀκοῦσαι, μικρὰ ποιήσας,* στ. 498-9, *Ἀμύντορος νῦν ἐχρῆν ὀργὴν λαβεῖν σε, Δημέα, καὶ τουτονὶ ἐκτυφλῶσαι* /στ. 532-4, *ὦ τάλας ἐγώ, τάλας· οἷον εἰσιδὼν θέαμα διὰ θυρῶν ἐπείγομαι ἐμμανὴς ἀπροσδοκήτῳ καρδίαν πληγεὶς ἄχει*). Οι αναφορές αυτές λειτουργούν κωμικά, εφόσον και οι δύο ηλικιωμένοι ήρωες είναι ακόμη "τυφλοί", αν και νομίζουν ότι έχουν ρίξει πλέον φως στην υπόθεση [96] . Ο Νικήρατος συμμερίζεται πλέον τον φίλο του και βρίσκει την έκρηξή του δικαιολογημένη. Επιπρόσθετα η άστατη συμπεριφορά του Μοσχίωνα δεν του αφήνει άλλο περιθώριο από το να ματαιώσει τον γάμο με την κόρη του.

Μετά την κορύφωση της παρεξήγησης επέρχεται η λύση. Η κατάσταση κινδυνεύει να εκτροχιαστεί και έτσι ο Μοσχίωνας ομολογεί επιτέλους στον πατέρα του ότι μητέρα του νεογέννητου δεν είναι η Χρυσίδα και ότι ο ίδιος την παρακάλεσε να προσποιηθεί τη μητέρα του (στ. 523-4). Αποκαλύπτει επίσης ότι η αληθινή του μητέρα είναι η Πλαγγόνα και έτσι ο Δημέας έχει πλήρη εποπτεία της αλήθειας (στ. 529). Η αποκάλυψη της αλήθειας στον Νικήρατο γίνεται από τον Δημέα αλληγορικά μέσω της ιστορίας του Δία και της Δανάης (στ. 590-91, 594-96). Μετά την οριστική λύση των παρεξηγήσεων οι δύο φίλοι φανερά καθησυχασμένοι αποφασίζουν να συνεχίσουν τις ετοιμασίες του γάμου. Ακολουθεί η πέμπτη πράξη, όπου ο Μοσχίωνας αποφασίζει να τιμωρήσει τον πατέρα του, επειδή τον υποπτεύθηκε για ανόσια πράγματα (στ. 619-22). Ο νέος προσποιείται ότι θα φύγει ως μισθοφόρος στη Βακτρία, με σκοπό να κάνει τον Δημέα να απολογηθεί για τις προσβλητικές σκέψεις

[96] Αντίστοιχα ο Δημέας ομολογεί στον στίχο 213: *οὐδ' εἰ βλέπω, μὰ τὴν Ἀθηνᾶν, οἶδ'* [*ἐγώ,* ενώ στους στίχους 265-66: *αὐτὴν δ' ἔχουσαν αὐτὸ τὴν Σαμίαν ὁρῶ ἔξω διδοῦσαν τιτθίον παριὼν ἅμα.*

που έκανε εις βάρος του, αλλά τελικά υπακούει στον πατέρα του και τον Νικήρατο και παντρεύεται τη νεαρή Πλαγγόνα.

Ο Δημέας λοιπόν είναι ένας αξιοπρεπής Αθηναίος, ο οποίος έχει κοινωνικό κύρος και η οικονομική του κατάσταση του επιτρέπει να διάγει έναν αξιοπρεπέστατο βίο. Το συμπέρασμα αυτό εξάγεται από τα λόγια του Μοσχίωνα (στ. 7-8, 14-16), από τον οποίο μαθαίνουμε ότι ο Δημέας τού παρείχε όλες τις ανέσεις, αλλά και τα εφόδια για να καταλάβει σημαντικές θέσεις και να ανέλθει κοινωνικά, αν και ο Μοσχίωνας δεν είναι βιολογικός, αλλά θετός γιος του Δημέα. Όπως λέει και ο Hunter: "Demeas offers his adopted son far more kindness and sympathy than he had any right to expect"[97]. Το βασικό χαρακτηριστικό του είναι η αγάπη για τον θετό του γιο, η οποία είναι ανιδιοτελής και παρουσιάζεται εξίσου δυνατή με αυτήν ενός βιολογικού πατέρα. Ο Μοσχίωνας από τη μεριά του, για να ανταποδώσει όλες τις ευεργεσίες του πατέρα του, αυτοπαρουσιάζεται ως ιδανικός νέος, αν και στη συνέχεια μαθαίνουμε ότι βίασε τη γειτονοπούλα και σκοπεύει να στήσει μία πλεκτάνη εις βάρος του πατέρα του. Η σχέση τους, αν και παρουσιάζεται ως ιδανική, θα αποδειχθεί τελικά ότι είναι και προβληματική, αφού κανείς από τους δύο δεν έχει το θάρρος να μιλήσει ευθέως στον άλλον[98]. Ο Δημέας κατά τη διάρκεια της κωμωδίας γίνεται η κεντρική φιγούρα, αν και αρχικά δίνεται η εντύπωση ότι θα δούμε την ιστορία μέσα από τα μάτια του Μοσχίωνα[99].

Ο Δημέας αποτελεί έναν χαρακτήρα, μέσω του οποίου ο Μένανδρος θέλει να δώσει μία νέα διάσταση στον ερωτευμένο γέροντα[100]. Ο διαφορετικός τρόπος προσέγγισης του τύπου γίνεται αρχικά εμφανής από την επιλογή του κωμωδιογράφου να αφήσει στην άκρη την προϊστορία του ζευγαριού Δημέα-Χρυσίδας και να επικεντρωθεί σε ένα ζήτημα που προέκυψε κατά τη διάρκεια της μετέπειτα συνύπαρξής του. Το θεατρικό κοινό δεν γίνεται μάρτυρας της πρώτης συνάντησης του ζευγαριού, ούτε της επιτυχημένης ή αποτυχημένης απόπειρας του Δημέα να κατακτήσει την αγαπημένη του. Όλα αυτά ανήκουν στο παρελθόν και δεν εκτίθενται από τον Μένανδρο. Το μόνο που μαθαίνουμε είναι ότι ο Μοσχίωνας βοήθησε τον πατέρα του στη διεκδίκηση της γυναίκας. Αντίθετα, η αρχή του έργου βρίσκει τη Σαμιώτισσα να έχει ήδη γίνει εταίρα του Δημέα, να έχει προσαρμοστεί στο σπίτι του και μάλιστα να έχει αναπτύξει καλές σχέσεις με όλα τα μέλη του οίκου, στοιχείο που γίνεται φανερό από τα κλάματα

---

[97] Hunter (1985) 104.

[98] Δεν είναι τυχαίο ότι η *Σαμία* έχει το μεγαλύτερο ποσοστό μονολόγων από τα έργα του Μένανδρου. Βλ. Blundell (1980) 35-45, Bain (1983) xxi.

[99] Ο Goldberg (1980, 98) επισημαίνει ότι αυτή είναι άλλη μία απόπειρα του Μένανδρου να παίξει με τις προσδοκίες του κοινού. Μέσω του Προλόγου του Μοσχίωνα δημιουργείται μία άμεση οικειότητα με τον χαρακτήρα και μία συμπάθεια προς αυτόν, αλλά στη συνέχεια ο Μοσχίωνας εξαφανίζεται από τη σκηνή (στον στ. 162) και εμφανίζεται πάλι στην τέταρτη πράξη.

[100] Για τον τρόπο με τον οποίο ο Μένανδρος χειρίζεται τα διάφορα μοτίβα βλ. Zagagi (1995) 83-93.

που βάζουν οι γυναίκες, όταν μαθαίνουν ότι αυτή θα αποχωρήσει από το σπίτι του Δημέα κατόπιν διαταγής του (στ. 442-4).

Ο Μένανδρος παραλλάσσει επίσης τον χαρακτήρα του ερωτευμένου γέροντα, θέλοντας να ξεφύγει από αυτό το στερεότυπο φαρσικό μοτίβο του γέροντα που ξεμυαλίζεται με μία νεαρή κοπέλα και φέρεται ανάρμοστα προς την ηλικία του. Επικεντρώνεται στην αληθοφάνεια της μορφής του Δημέα και προσπαθεί να δώσει περισσότερο ψυχολογικό βάθος στον χαρακτήρα του. Ο γέροντας αυτός θα μπορούσε κάλλιστα να αντιπροσωπεύει κάποιο αληθινό πρόσωπο της εποχής του Μένανδρου. Είναι ένας σοβαρός, πλούσιος Αθηναίος της μέσης ηλικίας (στ. 361)[101], ο οποίος έχει κανονίσει τις περιστάσεις της ιδιωτικής ζωής του και συζεί με την εταίρα του[102]. Ο Δημέας δεν έχει κάποιο εξωπραγματικό χαρακτηριστικό και οι δράσεις του δεν είναι αλλόκοτες και αψυχολόγητες. Στο θεατρικό κοινό ξεδιπλώνονται οι συνεχείς ψυχολογικές του μεταπτώσεις, οι οποίες δημιουργούνται λόγω της πλεκτάνης που στήνει εις βάρος του ο Μοσχίωνας. Στην αρχή είναι χαρούμενος, αφού έχει συμφωνήσει με τον Νικήρατο να παντρέψει τον γιο του με την Πλαγγόνα. Στη συνέχεια η δυστυχία του κλιμακώνεται με αποκορύφωμα τη στιγμή που νομίζει ότι ο Μοσχίωνας έχει κάνει παιδί με τη Σαμία και στο τέλος η χαρά του αποκαθίσταται με τη λύση της παρεξήγησης και τον γάμο των νεαρών. Οι θεατές αναμένουν κάθε φορά με αγωνία τον τρόπο που ο Δημέας θα αντιδράσει στο άκουσμα νέας αποκάλυψης. Την αληθοφάνεια της μορφής του Δημέα μπορούμε να την εντάξουμε και στο γενικότερο εγχείρημα του Μένανδρου να δημιουργήσει με τη *Σαμία* μία οικογενειακή κωμωδία, η οποία θα βασίζεται εξ ολοκλήρου σε ρεαλιστικά γεγονότα. Εδώ η δράση δεν υποκινείται από κάποιον θεό ή μία ανώτερη δύναμη, σαν αυτές που παρουσιάζονται συνήθως στους Προλόγους των δραμάτων της Νέας Κωμωδίας, αλλά οι χαρακτήρες έρχονται αντιμέτωποι με το τίμημα των δικών τους πράξεων[103].

Ως προς την αγάπη του Δημέα για τη Χρυσίδα, δεν γίνονται πολλές αναφορές σε αυτήν, αλλά με ελάχιστες μνείες που γίνονται στην κωμωδία, ο Μένανδρος μας δίνει να καταλάβουμε ότι ο Δημέας είναι πολύ ερωτευμένος μαζί της (στ. 21, 80-3, 350). Δείχνει επίσης να την εμπιστεύεται, με δεδομένο ότι την έχει επιφορτίσει με διάφορα καθήκοντα μέσα στο σπίτι του, όπως αυτό της διαχειρίστριας των εξόδων (στ. 195) και της υπεύθυνης για τις προμήθειες της αποθήκης (στ. 301-2), ενώ πιθανότατα έχει επίσης τη θέση της οικοδέσποινας[104]. Η εμπιστοσύνη του Δημέα προς το πρόσωπό της πηγάζει από τον

[101] Σχετικά με την ηλικία του Δημέα οι Gomme και Sandbach εκφράζουν τον προβληματισμό τους. Το γεγονός ότι ο Μάγειρας αποκαλεί τον Δημέα *γέρων* σημαίνει ότι ο τελευταίος πιθανόν να μην ανήκει στη μεσαία ηλικία, αλλά να είναι αρκετά πιο προχωρημένης ηλικίας. Βλ. Gomme & Sandbach (1973) 582, σχόλιο για στ. 361.
[102] Για τη συμβίωση Αθηναίων με εταίρες βλ. υποσ. 87
[103] Zagagi (1995) 113.
[104] Δεδούση (2006) 151, σχόλιο για στ. 195.

έρωτά του για αυτήν, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι ο ίδιος γίνεται υποχείριό της[105]. Ωστόσο, η συνέχεια μας δείχνει ότι ο Δημέας δεν έχει απόλυτη εμπιστοσύνη στη Χρυσίδα. Η επαγγελματική ιδιότητά της, η οποία μεταλογοτεχνικά συνδέεται με την απάτη, τον κάνουν ακόμη να έχει δυσπιστία προς το πρόσωπό της (στ. 130, 336-7, 348, 390-97). Μόλις κλονίζεται η εμπιστοσύνη του για τη Σαμία, ανατρέχει αυτόματα στο παρελθόν της ως εταίρας, το οποίο την καθιστά στα μάτια του ανήθικη και αχάριστη[106]. Παρόλα αυτά η Χρυσίδα τον διαψεύδει πανηγυρικά και ξεχωρίζει στο έργο για την ηθική της ανωτερότητα, αφού μένει μέχρι τέλους πιστή στον Μοσχίωνα και δεν αποκαλύπτει ποτέ την αλήθεια. Επίσης, είναι ο μοναδικός χαρακτήρας του έργου που δεν υποκύπτει σε κάποιο σφάλμα, αλλά υποφέρει περισσότερο από όλους[107]. Επιστρέφοντας όμως στον έρωτα για τη Σαμία, αυτός δεν κυριαρχεί πάνω στην προσωπικότητα του Δημέα, αλλά συνδυάζεται στο έργο με άλλα αισθήματα εξίσου ισχυρά, όπως η αγάπη του προς τον Μοσχίωνα και η αίσθηση του οικογενειακού του καθήκοντος. Ο Δημέας δεν προτίθεται να θυσιάσει για χάρη της Χρυσίδας την οικογενειακή του γαλήνη και, όταν βλέπει ότι αυτή διαταράσσεται, κάνει όλες τις απαραίτητες ενέργειες για να την αποκαταστήσει και πάλι, ακόμη και αν αυτό συνεπάγεται την απομάκρυνση της αγαπημένης του[108].

Ο Δημέας αγαπά τη Χρυσίδα ειλικρινά και δεν συμβιβάζεται εύκολα με το γεγονός ότι θα πρέπει να την αποχωριστεί. Αυτό γίνεται φανερό, όταν μαθαίνει την ύπαρξη ενός νόθου παιδιού χωρίς τη συγκατάθεσή του, το οποίο δεν θα έπρεπε κανονικά να αφήσει περιθώριο στον Δημέα να ενεργήσει διαφορετικά, παρά να την διώξει. Ωστόσο, ο Δημέας δεν είναι έτοιμος για κάτι τέτοιο και δέχεται να κρατήσει στο σπίτι του τη Χρυσίδα[109]. Η μετέπειτα εντύπωση για την υποτιθέμενη ερωτική σχέση μεταξύ Μοσχίωνα και Χρυσίδας αποτελεί την τελευταία σταγόνα που κάνει την οργή του Δημέα να ξεχειλίσει. Τα δύο πρόσωπα, για τα οποία τρέφει βαθιά αισθήματα αγάπης, νομίζει ότι τον εξαπατούν. Ακόμη και η οργή του Δημέα, η οποία εκδηλώνεται με διαφορετικό τρόπο προς τον καθένα, είναι δείγμα της έντονης αγάπης του γι' αυτούς. Είναι μία κραυγή και ένα αίσθημα απογοήτευσης για τα πρόσωπα στα οποία είχε επενδύσει, και εκείνα, αντί να του ανταποδώσουν την αγάπη του, του

[105] Η Σαμία φαίνεται να έχει κερδίσει την εμπιστοσύνη όλων των μελών του οίκου του Δημέα, των γειτόνων και πολύ περισσότερο του Μοσχίωνα, ο οποίος εμπιστεύεται τη Χρυσίδα σε μεγάλο βαθμό για την υλοποίηση της πλεκτάνης του. Το ίδιο όμως εμπιστεύεται και τον δούλο Παρμένοντα, οπότε η εμπιστοσύνη που επιδεικνύει ο Μοσχίωνας στα διάφορα πρόσωπα πιθανόν να οφείλεται στη νεανική του αφέλεια. Ωστόσο κανείς από τους δύο δεν τον προδίδει τελικά, αλλά μένουν σταθεροί στην υπόσχεσή τους με προσωπικό μάλιστα κόστος για τους ίδιους (η Χρυσίδα απομακρύνεται από το σπίτι και ο Παρμένων απειλείται με μαστίγωμα και στιγματισμό, στ. 321-24).
[106] Zagagi (1995) 128-29.
[107] Bain (1983) xviii.
[108] Zagagi (1995) 126-27. Για τον Δημέα ως προστάτη του *οἴκου* του βλ. Zagagi (1995) 130-32.
[109] Αυτό γίνεται μεταξύ των στίχων 140 – 150.

φέρθηκαν αχάριστα. Ο Δημέας αντιδρά, όμως, με πολύ πιο ήπιο τρόπο απέναντι στον Μοσχίωνα, αφενός επειδή ο νεαρός χαίρει της εμπιστοσύνης του πατέρα του και αφετέρου επειδή είναι μέλος της οικογένειάς του, ενώ προς τη Χρυσίδα, στην οποία έχει φερθεί τόσο γενναιόδωρα και η οποία προφανώς δεν έχει καταφέρει να κερδίσει την εμπιστοσύνη του όσο ο Μοσχίωνας, αντιδρά με πολύ πιο έντονο τρόπο. Στον Μοσχίωνα ο Δημέας εκδηλώνει την απογοήτευσή του λεκτικά στον μεταξύ τους διάλογο που ξεκινά από τον στίχο 452 κ.ε., με αποκορύφωμα τον στίχο 481 όπου αποκαλεί τον νεαρό κάθαρμα, ενώ στη Χρυσίδα ανακοινώνει ότι θα τη διώξει, βάζοντας έτσι τέλος στη μεταξύ τους σχέση. Ο έρωτας του Δημέα για τη Χρυσίδα δεν παίζει πρωταγωνιστικό ρόλο στην κωμωδία, αλλά λειτουργεί επικουρικά στη δημιουργία μίας πολύπλευρης και πολυδιάστατης φυσιογνωμίας, ενός χαρακτήρα που αντιπαλεύει με τα διάφορα αισθήματα που τον κυριεύουν. Ο Μένανδρος φιλοτεχνεί ουσιαστικά ένα σύνθετο πορτρέτο ηλικιωμένου άνδρα, ο οποίος καλείται να δώσει λύσεις στα διάφορα ζητήματα που προκύπτουν, ακόμη και αν αυτές έχουν προσωπικό κόστος[110].

Η σχέση που ο Μένανδρος τοποθετεί στο επίκεντρο της κωμωδίας είναι αυτή του Δημέα και του Μοσχίωνα. Η ισχύς των αισθημάτων του Δημέα για τον θετό του γιο είναι έκδηλη από τις συνεχείς προσπάθειές του να δικαιολογεί τις πράξεις του νεαρού και να προσαρμόζει την πραγματικότητα έτσι ώστε ο Μοσχίωνας να μην έχει ποτέ μερίδιο ευθύνης. Όπως λέει και ο Petrides για τον Δημέα: “Personally, he wishes to cast himself not in the mould of the betrayed father, but in that of the spurned lover, because thus he can shift the blame from Moschion to Chrysis”[111]. Προτιμά να ρίξει όλες τις ευθύνες στη Χρυσίδα, παρά να καταστρέψει την εικόνα του ιδανικού γιου που έχει σχηματίσει στο μυαλό του για τον Μοσχίωνα (στ. 343-48). Ακόμη και όταν ο Δημέας νομίζει πως ο γιος του ήρθε σε σεξουαλική επαφή με τη Χρυσίδα, τον δικαιολογεί, προβάλλοντας τη νεότητά του, η οποία σε συνδυασμό με το ποτό, οδηγεί σε απερίσκεπτες πράξεις. Η μόνη φορά που ο Δημέας εξοργίζεται πραγματικά με τον γιο του και σταματά να τον δικαιολογεί είναι από τον στίχο 452 μέχρι τον 523, όταν ο Μοσχίωνας του αποκαλύπτει τελικά ότι μητέρα του μωρού δεν είναι η Σαμιώτισσα. Η σχέση μεταξύ πατέρα και γιου κλονίζεται, ειρωνικά, από την υπερβολή του αλληλοσεβασμού και της ντροπής που νιώθουν ο ένας για τον άλλο[112].

Η εικόνα του Δημέα ολοκληρώνεται μέσα από τη σχέση του με τον Νικήρατο, με τον οποίο συνυπάρχει στις περισσότερες σκηνές. Ο Νικήρατος δεν έχει την ίδια οικονομική άνεση με τον Δημέα,

---

[110] Zagagi (1995) 139.
[111] Petrides (2014) 68.
[112] Για το θέμα της σχέσης πατέρα και γιου στον Μένανδρο βλ. Hunter (1985) 97-109· Goldberg (1980) 93· Weissenberger (1991) 415-434· Grant (1986) 172-84.

αλλά αυτό δεν έχει σταθεί εμπόδιο στο να χτίσουν μεταξύ τους μία φιλία[113]. Ο Δημέας δεν είναι μεγαλομανής αριστοκράτης, ο οποίος δεν καταδέχεται να συναναστρέφεται με ανθρώπους κατώτερης οικονομικής κατάστασης. Αυτό το αποδεικνύει περίτρανα από την θετική του στάση απέναντι στον γάμο του γιου του με την Πλαγγόνα. Η ύπαρξη του Νικήρατου, εκτός του ότι εντείνει τα κωμικά στοιχεία του έργου, συμβάλλει στην περαιτέρω ανάδειξη του Δημέα ως λογικού άνδρα με αυτοκυριαρχία [114]. Αυτό γίνεται ιδιαίτερα φανερό στην τέταρτη πράξη, όπου ο Νικήρατος συμπεριφέρεται σαν ένας υστερικός αγροίκος, ο οποίος παραμένει πάντα κόσμιος.

Συμπερασματικά, θα μπορούσε κανείς να πει ότι ο Μένανδρος προβάλλει στη *Σαμία* έναν ερωτευμένο γέροντα, ο οποίος απέχει κατά πολύ από το πρότυπο του ασυγκράτητου και ξεμωραμένου γέροντα, που επιστρατεύει όλα τα μέσα, για να ικανοποιήσει τον έρωτά του. Ο Δημέας συγκεντρώνει τα χαρακτηριστικά εκείνα που πρέπει να έχει ένας άνδρας της ηλικίας του. Αποτελεί δηλαδή την κεφαλή του οίκου του, φροντίζει για τη γαλήνη του και, όταν αυτή διασαλεύεται, ζυγίζει τις καταστάσεις και προβαίνει ακόμη και σε πράξεις που του κοστίζουν προσωπικά. Προτεραιότητά του αποτελεί η σχέση του με τον Μοσχίωνα και ο έρωτάς του για τη Σαμιώτισσα επέρχεται. Αυτός είναι μεν υπαρκτός και έντονος, αλλά ταυτόχρονα δεν τον οδηγεί σε ακραίες συμπεριφορές. Όσο εξωπραγματικός είναι ο Φιλοκλέωνας του Αριστοφάνη, τόσο ρεαλιστικός είναι ο Δημέας του Αριστοφάνη. Αποτιμώντας λοιπόν τον Δημέα, ο θεατής-αναγνώστης τον εντάσσει με ευκολία στους συμπαθείς ερωτευμένους γέροντες αφενός επειδή καταφέρνει ως χαρακτήρας να χαλιναγωγεί τα αισθήματά του με βάση τις προτεραιότητες που έχει θέσει στη ζωή του, και αυτό προκαλεί τον θαυμασμό του κοινού, αφετέρου μπαίνουμε κι εμείς στη θέση του Δημέα χάρη στη συγγραφική δεξιοτεχνία του Μένανδρου και βιώνουμε μαζί του τις συνεχείς ψυχολογικές μεταπτώσεις του, με αποτέλεσμα να τον συμμεριζόμαστε και να θέλουμε να του συμπαρασταθούμε .

2. Ἀσπίς

Από την *Ἀσπίδα* του Μένανδρου σώζεται περίπου η μισή κωμωδία, ποσοστό ικανό να μας δώσει μία ολοκληρωμένη εικόνα για το έργο. Εδώ συναντά κανείς έναν γέροντα, ονόματι Σμικρίνη, ο οποίος θέλει να παντρευτεί την πολύ νεότερή του ανιψιά. Η ιδιομορφία του συγκεκριμένου χαρακτήρα

[113] Zagagi (1995) 113.
[114] Goldberg (1980) 103-4. Ο τρόπος, με τον οποίο αντιδρά ο Δημέας, όταν βλέπει τη Χρυσίδα να θηλάζει το μωρό, σε σύγκριση με τον τρόπο του Νικήρατου, όταν συλλαμβάνει την Πλαγγόνα να κάνει το ίδιο πράγμα, είναι ενδεικτικός της κοσμιότητας και της αυτοσυγκράτησης του Δημέα (Zagagi 1995, 85).

έγκειται στο ότι διεκδικεί τη νεαρή κοπέλα αποκλειστικά για οικονομικούς λόγους. Ο Σμικρίνης δεν είναι ερωτευμένος με την ανιψιά του και για αυτό δεν θα μπορούσε να ενταχθεί στην κατηγορία των ερωτευμένων γερόντων. Ωστόσο, ο τρόπος με τον οποίο τη διεκδικεί προσιδιάζει σε αυτόν των υπόλοιπων γερόντων αυτού του τύπου. Επιστρατεύει δηλαδή διάφορα μέσα, όπως θα έκανε κι ένας ερωτευμένος νεαρός, με σκοπό να πλησιάσει στον τελικό του στόχο. Επομένως, το κίνητρό του είναι διαφορετικό, αλλά η ένταση, με την οποία διεκδικεί την κοπέλα, είναι ίδια. Ο Σμικρίνης φανερώνει, όπως και ο Δημέας της *Σαμίας*, το ανανεωτικό παιχνίδι του Μένανδρου με το παραδοσιακό κωμικό μοτίβο. Ο ποιητής επινοεί και πλάθει έναν χαρακτήρα που μοιάζει από κάθε άποψη με τον τυπικό ερωτευμένο γέροντα της κωμωδίας. Έχει τον ίδιο σκοπό, την ίδια προσήλωση, μετέρχεται τα ίδια μέσα, αλλά του λείπει ένα βασικό στοιχείο σε σύγκριση με τους υπόλοιπους υπό εξέταση χαρακτήρες, ο ίδιος ο έρωτας για την κοπέλα. Ο Μένανδρος έφτιαξε έναν ερωτευμένο γέροντα δίχως έρωτα, μια πλήρη αντιστροφή του παραδοσιακού κωμικού τύπου.

Η υπόθεση του έργου ξεκινά με τον Δάο, πρώην παιδαγωγό και νυν ακόλουθο του Κλεόστρατου, να διηγείται πώς το αφεντικό του σκοτώθηκε στη Λυκία, όπου είχε βρεθεί ως μισθοφόρος, για να εξασφαλίσει στη μικρή του αδελφή μεγαλύτερη περιουσία. Ο Δάος επιστρέφει στην πατρίδα μαζί με τα λάφυρα και την ασπίδα του αδικοχαμένου Κλεόστρατου, η οποία αποτελεί το μόνο αποδεικτικό στοιχείο της θανάτωσής του. Κατά την άφιξή του συναντά τον μεγαλύτερο θείο του Κλεόστρατου, τον Σμικρίνη, ο οποίος είναι φιλάργυρος και ορέγεται ήδη τα λάφυρα του Κλεόστρατου. Μηχανεύεται λοιπόν να παντρευτεί την αδελφή του Κλεόστρατου, στα χέρια της οποίας θα περάσει όλη η περιουσία του άτεκνου αποθανόντα, επικαλούμενος έναν αττικό νόμο. Ο Χαιρέστρατος, αδελφός του Σμικρίνη, είναι αντίθετος σε αυτόν τον γάμο λόγω της μεγάλης ηλικιακής διαφοράς μεταξύ του Σμικρίνη και της ανιψιάς του, αλλά κυρίως γιατί η νεαρή είναι μνηστή του θετού του γιου, του Χαιρέα. Αντιπροτείνει στον Σμικρίνη να αφήσει τον γιο του να παντρευτεί την κοπέλα και εκείνος θα του δώσει ως αντάλλαγμα τα λάφυρα του Κλεόστρατου, κάτι που ο Σμικρίνης απορρίπτει. Τότε ο πανούργος Δάος μηχανεύεται κάτι διαφορετικό. Λέει στον Χαιρέστρατο να προσποιηθεί ότι θα πεθάνει λόγω υποτιθέμενης βαριάς αρρώστιας. Έτσι η περιουσία, που είναι πολύ μεγαλύτερη από τα πολεμικά λάφυρα του Κλεόστρατου, θα περιέλθει στην κόρη του. Ο Σμικρίνης τότε θα αφήσει ήσυχη την αδελφή του Κλεόστρατου και θα στρέψει την προσοχή του στην κόρη του Χαιρέστρατου, ώστε να αποκομίσει μεγαλύτερο κέρδος. Όταν ο Χαιρέστρατος "αναστηθεί", τότε θα αποκαλυφθούν οι πραγματικές προθέσεις του Σμικρίνη και θα γελοιοποιηθεί. Δωροδοκούν λοιπόν κάποιον φίλο του Χαιρέα, για να υποκριθεί τον γιατρό, και το σχέδιο προχωρά. Ο γιατρός κάνει την ψεύτικη διάγνωση

για τον Χαιρέστρατο και ο Σμικρίνης πέφτει εύκολα θύμα της απάτης. Στη συνέχεια, όμως, εμφανίζεται ο Κλεόστρατος, ο οποίος είναι ακόμη ζωντανός και ανατρέπει τελικά όλα τα μοχθηρά σχέδια του Σμικρίνη. Το έργο κλείνει με διπλό γάμο: του Χαιρέα με τη μικρή αδελφή του Κλεόστρατου και του Κλεόστρατου με την κόρη του Χαιρέστρατου.

Ο Σμικρίνης εμφανίζεται από τους πρώτους κιόλας στίχους του έργου. Συναντά τον Δάο και τον ρωτά για περαιτέρω πληροφορίες σχετικά με τον θάνατο του Κλεόστρατου[115]. Αδιαφορεί ουσιαστικά για τον θάνατο του ανιψιού του και εστιάζει την προσοχή του μόνο στα λάφυρα (στ. 30-33, **ΔΑ**: *πολλοὶ γὰρ ἐκλελοιπότες τὸν χάρακα τὰς κώμας ἐπόρθουν, τοὺς ἀγροὺς ἔκοπτον, αἰχμάλωτ' ἐπώλουν, χρήματα ἕκαστος ε[ἶ]χε πόλλ' ἀπελθών.* **ΣΜ**: *ὡς καλόν.*, στ. 82, *χρυσοῦς φῃς ἄγειν ἑξακοσίους;*). Οι προσπάθειες του Σμικρίνη καθόλη τη διάρκεια της κωμωδίας να αποκρύψει τις προθέσεις του είναι αποτυχημένες, αφού ο ενθουσιασμός του για την ενδεχόμενη απόκτηση των λαφύρων ξεχειλίζει. Η θεά Τύχη, η οποία εμφανίζεται επί σκηνής στον στίχο 96 και εξηγεί την παρεξήγηση που έχει δημιουργηθεί με τον θάνατο του Κλεόστρατου, παίζει καθοριστικό ρόλο στην κωμωδία του Μένανδρου. Η θεά πληροφορεί το κοινό ότι ο Σμικρίνης δεν αναγνωρίζει κανέναν ως μέλος της οικογένειάς του, ούτε έχει κάποιον φίλο λόγω της πλεονεξίας του. Ζει σαν ερημίτης μαζί με μία ηλικιωμένη δούλα.

Ο φιλάργυρος γέροντας αποφασίζει τελικά να ματαιώσει τον προγραμματισμένο γάμο της αδελφής του Κλεόστρατου με τον Χαιρέα με πρόφαση έναν αττικό νόμο, σύμφωνα με τον οποίο ο ίδιος δικαιούται να παντρευτεί την κοπέλα ως *ἐπίκληρον*.[116] Ο Σμικρίνης εκφράζει επίσης τα παράπονά του για τον μικρό αδελφό του, ο οποίος τον περιφρονεί συνεχώς (στ. 172-73, *ἀεί τε πλεονεκτοῦντα τὸν ἀδελφόν τί μου ὁρῶν ἀνέχομαι.*)[117]. Τον αντιμετωπίζει σαν να είναι ένας σκλάβος ή κάποιος νόθος γόνος της οικογένειας. Ισχυρίζεται επιπλέον ότι για τον γάμο της αδελφής του Κλεόστρατου κανείς δεν ρώτησε τη γνώμη του, αν και η κοπέλα έχει την ίδια συγγενική σχέση με τον ίδιον όπως και με τον Χαιρέστρατο.

Στο άκουσμα της σκέψης του Σμικρίνη ο Χαιρέστρατος αντιδρά με απέχθεια λόγω της μεγάλης διαφοράς ηλικίας (στ. 257-258, *Σμικρίνη, οὐδὲν μέλει σοι μετριότητος;/ ὢν τηλικοῦτος παῖδα μέλλεις*

---

[115] Σχετικά με την αναγγελία του θανάτου του Κλεόστρατου στην αρχή του έργου, ο Handley (1969, 24) θέτει το εξής ερώτημα: "How can a death in the family be comic?" Ο ίδιος απαντά ότι αυτό γίνεται στο πλαίσιο μίας μακράς παράδοσης, η οποία συναντάται ήδη από τον Αριστοφάνη, κατά την οποία ο συγγραφέας επιχειρεί να ανατρέψει τις προσδοκίες του κοινού και να το εκπλήξει με μία αναπάντεχη αρχή. Οι θεατές έχουν άλλωστε το προνόμιο στα δράματα της Νέας Κωμωδίας να γνωρίζουν περισσότερα πράγματα από ό,τι οι ήρωες των έργων. Το ίδιο συμβαίνει και στην *Ἀσπίδα*, όπου το θεατρικό κοινό ενημερώνεται μέσω της θεάς Τύχης (στ. 97-148) ότι ο Κλεόστρατος δεν είναι νεκρός (Hunter 1985, 27-9).

[116] Harrison (1968) 132-8, 158-62· Hunter (1985) 91· Beroutsos (2005) 56, σχόλιο για στ. 141..

[117] Οι σχέσεις μεταξύ αδελφών είναι ένα θέμα που επαναλαμβάνεται στη Νέα Κωμωδία. Ο Μένανδρος είχε γράψει δύο έργα με τίτλο *Ἀδελφοί*, στα οποία βασίστηκαν αργότερα οι Πλαύτος (*Stichus*) και Τερέντιος (*Adelphoe*). Έργα με τον ίδιο τίτλο είχαν γράψει οι Άλεξις, Απολλόδωρος, Δίφιλος, Φιλήμων, Εύφρων, Ηγήσιππος και Πομπώνιος.

λαμβάνειν;), ενώ εκείνος του ανταπαντά ότι δεν είναι ο μοναδικός ηλικιωμένος που παντρεύεται (στ. 260*, μόνος γεγάμηκα πρεσβύτερος*;). Γνωρίζοντας το ενδιαφέρον του αδελφού του για τα χρήματα, του αντιπροτείνει να πάρει τα λάφυρα του Κλεόστρατου, αλλά να μην παντρευτεί την κοπέλα. Εκείνος αρνείται, σκεπτόμενος ότι ένας μελλοντικός απόγονος θα έχει νόμιμες διεκδικήσεις επί της κληρονομιάς. Στη συνέχεια ο Δάος επινοεί το σχέδιο με τον ιατρό κι αυτός διαγιγνώσκει τον Χαιρέστρατο με φρενίτιδα, η οποία υποτίθεται πως είναι θανατηφόρα. Την τελική λύση τη δίνει ο Κλεόστρατος, ο οποίος επιστρέφει από το πεδίο της μάχης στην πατρίδα του, βάζοντας έτσι ταφόπλακα στα όνειρα του Σμικρίνη.

Ο Σμικρίνης είναι ο βασικός χαρακτήρας της *Ἀσπίδος*, οι βλέψεις του οποίου θέτουν τη δράση του έργου σε κίνηση. Από την πρώτη πράξη του έργου (στ. 1-249) δημιουργείται η εντύπωση ότι ο Σμικρίνης είναι ένας φιλάργυρος, στοιχείο το οποίο επιβεβαιώνεται έπειτα από τη θεά Τύχη[118] (στ. 123). Η τελευταία με τον μονόλογό της (στ. 97-148) συμπληρώνει την εικόνα του Σμικρίνη, λέγοντας ότι ξεπερνάει σε πονηριά όλους τους ανθρώπους, δεν έχει καλές σχέσεις ούτε με φιλικά πρόσωπα ούτε με συγγενείς του, θέλει να τα έχει όλα δικά του και ζει μόνος του με μία γριά υπηρέτρια (στ. 116-121). Ο χαρακτήρας του έρχεται σε πλήρη αντίθεση με αυτόν του Χαιρέστρατου, ο οποίος συγκεντρώνει όλα τα αντίθετα χαρακτηριστικά· είναι νεότερος, πλούσιος με ευγενική συμπεριφορά και παντρεμένος με μία άγαμη κόρη (στ. 122-27). Είναι ένας πετυχημένος άνδρας σε αντίθεση με τον αδελφό του, τον οποίο ο Χαιρέστρατος δεν υπολογίζει και δεν συμβουλεύεται ποτέ, ακόμη και αν πρέπει να πάρουν μία οικογενειακή απόφαση (στ. 175-79)[119]. Εφόσον ο Σμικρίνης δεν καταφέρνει να τραβήξει την προσοχή του αδελφού του κανονικά, ως μέλος της οικογένειας, θα το κάνει με διαφορετικό τρόπο. Η Τύχη γνωρίζει ήδη το πονηρό σχέδιο που ο Σμικρίνης σκοπεύει να βάλει σε εφαρμογή και γι' αυτό πρόκειται να επέμβει. Δεν αναφέρει ότι θέλει να τιμωρήσει τον γέροντα, επειδή στέκεται εμπόδιο στους γάμους, που θα γίνουν στο τέλος της κωμωδίας[120], αλλά αφήνει να εννοηθεί ότι η παρέμβασή της σχετίζεται με τον κακοήθη χαρακτήρα του. Η Τύχη θα παίξει ένα περίεργο παιχνίδι στον Σμικρίνη, δίνοντάς του αρχικά αφορμή να χαρεί με τον θάνατο του Κλεόστρατου, στη συνέχεια όμως θα τον τιμωρήσει και θα τον επαναφέρει στην προηγούμενή του μίζερη κατάσταση. Οι δυστροπίες του Σμικρίνη έρχονται επίσης σε αντίθεση με τη φιλανθρωπία και την καλοσύνη του Δάου[121], ο οποίος στην πορεία του έργου μεταμορφώνεται σε χαρακτήρα που θυμίζει τον πολυμήχανο δούλο και γίνεται

[118] Beroutsos (2005) 14-15.
[119] Beroutsos (2005) 14.
[120] Αυτό γίνεται με τον Πάνα στον *Δύσκολο* και την Άγνοια στην *Περικειρομένη* (MacCary 1971 , 308-9).
[121] MacCary (1970) 279.

ο κύριος αντίπαλος του φιλάργυρου. Όπως παρατηρεί και ο Goldberg[122], τα κωμικά στοιχεία του έργου εμφανίζονται σταδιακά. Η *Ἀσπίς* ξεκινά με τη σοβαρότητα μίας τραγωδίας και στη συνέχεια εμπλουτίζεται με κωμικά πρόσωπα, όπως ο μάγειρος και ο τσαρλατάνος γιατρός, και κωμικές καταστάσεις, όπως ο ψεύτικος θάνατος του Χαιρέστρατου, η ξαφνική του "ανάσταση" κ.ά.

Στο διάλογο του Σμικρίνη με τον αδελφό του ο πρώτος αναφέρεται στους λόγους που δικαιούται να παντρευτεί την ανιψιά του και αρνείται ότι είναι υπερβολικά ηλικιωμένος για αυτήν, όπως ισχυρίζεται ο αδερφός του. Στην αντιπρόταση του Χαιρέστρατου να πάρει όλα τα λάφυρα του Κλεόστρατου, αλλά να μην παντρευτεί τη νεαρή, εκείνος αρνείται, επειδή αυτό κρύβει για τον ίδιο πολλές παγίδες (στ. 270-72). Φοβάται ότι, αν η ανιψιά του παντρευτεί τον Χαιρέα, τότε θα έχουν μελλοντικά όλα τα νόμιμα μέσα να διεκδικήσουν την περιουσία του Κλεόστρατου. Για τον τρόπο σκέψης του Σμικρίνη σκέφτεται ο MacCary[123] σχολιάζει: "Here Smikrines is shown to be not only a despicable miser but one whose world view is so distorted that he sees his own pettiness and greed in others." Από αυτήν την άρνηση φαίνεται επίσης ότι ο Σμικρίνης δεν είναι ένα εύκολο θύμα. Διεκδικεί μεν τα χρήματα με πάθος, όπως θα διεκδικούσε και ένας ερωτευμένος νέος την αγαπημένη του, αλλά ταυτόχρονα δεν συμβιβάζεται παρασυρόμενος από τη φιλαργυρία του.

Η αδιαφορία του Σμικρίνη για τα μέλη της οικογένειάς του φαίνεται από τον τρόπο που αντιδρά, όταν του ανακοινώνεται ότι ο Χαιρέστρατος πάσχει από ξαφνική αρρώστια. Το ίδιο ψύχραιμα αντιδρά, όταν ο τσαρλατάνος γιατρός κάνει τη διάγνωση και του αναγγέλλει το κρίσιμο της κατάστασης του αδελφού του. Όχι μόνο δεν τον στενοχωρούν τα νέα, αλλά του δίνουν ελπίδες για το νέο του σχέδιο (στ. 449). Δυστυχώς οι στίχοι της τέταρτης και πέμπτης πράξης είναι φθαρμένοι και δεν μας επιτρέπουν να δούμε στο τέλος τη γελοιοποίηση του Σμικρίνη.

Η συγκεκριμένη κωμωδία του Μένανδρου έχει δεχθεί αρκετή αρνητική κριτική, επειδή οι χαρακτήρες της δεν έχουν βάθος, είναι μονοδιάστατοι και δεν ξεδιπλώνουν άλλες πτυχές της προσωπικότητάς τους[124]. Αυτός ακριβώς όμως ήταν ο συγγραφικός σκοπός του Μένανδρου. Ο Αθηναίος κωμωδιογράφος παρουσιάζει έναν κλασικό τύπο φιλάργυρου γέροντα, ο οποίος δεν σου αφήνει περιθώριο να τον συμπαθήσεις ούτε στο ελάχιστο. Ο Σμικρίνης έχει μόνο ένα χαρακτηριστικό, και αυτό είναι η φυλαργυρία του. Όλες οι ενέργειές του υποκινούνται από την αγάπη του για το χρήμα και παράλληλα αδιαφορεί τελείως για τα άτομα που τον περιβάλλουν. Ως εκ τούτου, ο Μένανδρος αδιαφορεί πλήρως για την ψυχολογική σκιαγράφηση και την πολυπλοκότητα του χαρακτήρα, στοιχεία

[122] Goldberg (1980) 34-35.
[123] MacCary (1970) 281.
[124] Lloyd-Jones (1971-74) 256 κ.ε.

τα οποία θα τον καθιστούσαν λιγότερο αντιπαθή και κωμικό. Ο Σμικρίνης αποτελεί τον στερεότυπο χαρακτήρα του αντιπαθούς και φιλάργυρου γέροντα και χαρακτηρίζεται, όπως επισημαίνει και ο Ireland[125], από δύο στοιχεία· πρώτον την *αἰσχροκέρδειαν*, όπως αυτή ορίζεται από τον Αριστοτέλη[126], το κυνήγι δηλαδή του κέρδους, ακόμη και αν αυτό είναι ευτελές, και δεύτερον την *ἀνελευθερίαν*, η οποία ορίζεται επίσης από τον Σταγειρίτη[127] ως η δουλοπρεπής εμμονή με τα χρήματα. Ωστόσο, το μονοδιάστατο της προσωπικότητας του Σμικρίνη δεν περιορίζεται μόνο σ' αυτόν, αλλά διατρέχει και τα υπόλοιπα βασικά πρόσωπα της Ἀσπίδος. Ο Χαιρέστρατος αποτελεί την προσωποποίηση της επιτυχίας και ο Δάος την προσωποποίηση της πανουργίας. Σε αυτή τη μονόπλευρη παρουσίαση των χαρακτήρων έγκειται όλη η κωμική δυναμική του έργου. Οι περισσότεροι μελετητές επισημαίνουν επίσης ότι ο Μένανδρος ήθελε μέσω αυτής της κωμωδίας να εστιάσει στις ευτράπελες καταστάσεις που μπορούσε να δημιουργήσει ο σχετικός με την *ἐπιδικασία* νόμος[128]. Εάν ήθελε πράγματι να καυτηριάσει τα κακώς κείμενα του νόμου αυτού, τότε ένας φιλάργυρος χαρακτήρας σαν τον Σμικρίνη αποτελούσε ιδανική επιλογή. Το σίγουρο είναι ότι ο γέροντας δεν μπαίνει σε αυτή τη διαδικασία, επειδή τρέφει αισθήματα αγάπης για την ανιψιά του, αλλά υποκινείται από τους ιδιοτελείς παράγοντες που προαναφέρθηκαν.

Συμπερασματικά, ο Μένανδρος πλάθει έναν χαρακτήρα, που δρα σαν ερωτευμένος, αλλά δεν είναι. Ο Σμικρίνης μετέρχεται όλα τα μέσα που διαθέτει, για να πετύχει τον στόχο του, όπως θα έκανε ένας ερωτευμένος νεαρός, για να κατακτήσει την αγαπημένη του. Ο ερωτευμένος νέος συνήθως κλέβει λεφτά από την οικογένειά του ή στήνει διάφορες πλεκτάνες, αδιαφορώντας για το αντίκτυπο που θα έχουν οι πράξεις του στους άλλους. Κατ' αναλογία ο Σμικρίνης επικαλείται τον αθηναϊκό νόμο, αδιαφορεί για τα συγγενικά του πρόσωπα που πεθαίνουν και βλέπει τα φαινομενικά δυσάρεστα γεγονότα ως ιδανικές συγκυρίες, για να εκπληρώσει τις επιθυμίες του. Τόσο ο Σμικρίνης, όσο και οι νεαροί στα έργα της Νέας Κωμωδίας, είναι απόλυτα προσηλωμένοι στον στόχο τους και αδιαφορούν για τα μέσα που θα χρησιμοποιήσουν, αρκεί αυτά να τους φέρουν πιο κοντά στον στόχο τους. Η μόνη διαφορά μεταξύ τους είναι ότι οι πράξεις του Σμικρίνη δεν υποκινούνται από τον έρωτά του για κάποια νεαρή, αλλά από τη φιλαργυρία του[129]. Ο Σμικρίνης λόγω της μονοδιάστατης προσέγγισης του χαρακτήρα του δεν αφήνει στον θεατή-αναγνώστη κανένα περιθώριο να τον συμπαθήσει. Είναι ένας

[125] St. Ireland (2010).
[126] Αριστοτ. *Ἠθ. Νικ.* 1122a2.
[127] Αριστοτ. *Ἠθ. Νικ.* 1119b28.
[128] Harrison (1968) 9-12, 17-21, 132-38· Sealey (1994) 15-21, 68, 86-87· Cox (1998) 94-99· MacDowell (1982) 42-52· Beroutsos (2005) 15-16.
[129] Για τον φιλάργυρο χαρακτήρα του Μένανδρου βλ. Beroutsos (2005) 52, σχόλιο για στ. 123.

φιλάργυρος, αντιπαθέστατος γέροντας, την τιμωρία του οποίου αποζητά το κοινό από την αρχή μέχρι το τέλος της κωμωδίας.

III. Ο ερωτευμένος γέροντας στη Ρωμαϊκή Κωμωδία

Κατά τη διάρκεια του 4ου αι. π.Χ. η Αττική κωμωδία είχε ξεφύγει πια από τα στενά όρια της Αθήνας και είχε γίνει γνωστή σε πολλές ελληνόφωνες περιοχές[130]. Αρχαιολογικά ευρήματα από τη Νότιο Ιταλία αποτελούν πιθανά αποδεικτικά στοιχεία ότι θεατρικές παραστάσεις "νέου" τύπου λάμβαναν χώρα στο νότιο τουλάχιστον μέρος της ιταλικής χερσονήσου[131]. Καθοριστικής σημασίας υπήρξε ο Πρώτος Καρχηδονιακός Πόλεμος (264-241 π.Χ), όταν οι Ρωμαίοι ενσωμάτωσαν τις πρώην καρχηδονιακές κτήσεις της Σικελίας, της Κορσικής και της νότιας Ισπανίας. Τότε είναι που οι Ρωμαίοι έρχονται σε άμεση επαφή με τον ελληνικό τρόπο ζωής και πολιτισμό, στοιχεία τα οποία επέδρασαν καταλυτικά στη διαμόρφωση τη ρωμαϊκής ιδεολογίας. Μόλις έναν χρόνο μετά το τέλος του Πρώτου Καρχηδονιακού Πολέμου, δηλαδή το 240 π.Χ., αρχίζουν να γράφονται οι πρώτες τραγωδίες και κωμωδίες στη λατινική γλώσσα, οι οποίες είτε μετέφραζαν γνωστά ελληνικά πρότυπα είτε εμπνέονταν σε μεγάλο βαθμό από αυτά[132]. Ο Λίβιος Ανδρόνικος κάνει το πρώτο βήμα να μεταφράσει ελληνικές τραγωδίες και κωμωδίες και στη συνέχεια ακολουθούν και άλλοι δραματουργοί.

Η Νέα Κωμωδία είναι καθοριστική για τους Ρωμαίους κωμωδιογράφους, αφού αποτελεί τον κεντρικό άξονα της Ρωμαϊκής Κωμωδίας. Ορισμένες από τις κωμωδίες του Πλαύτου (περ. 254-184 π.Χ.) και όλες του Τερέντιου (190/185-159 π.Χ.)[133], είκοσι επτά συνολικά, είχαν την τύχη να διασωθούν ολόκληρες. Αυτές ακολουθούν κατά βάση τους κανόνες της Νέας Κωμωδίας, όπως αυτή μας είναι γνωστή σήμερα, κυρίως μέσω του Μένανδρου[134]. Ως προς τη θεματολογία, η Ρωμαϊκή Κωμωδία δεν διαφέρει σε τίποτα από αυτήν της Νέας. Στο επίκεντρο βρίσκεται πάλι ένα ερωτευμένο ζευγάρι, του οποίου η ένωση εμποδίζεται από διάφορες συγκυρίες, μέχρι που τα προβλήματα τελικά

---

[130] Σχετικά με την εξάπλωση της αττικής κωμωδίας τον 4ο αι. βλ. Norwood (1931) 40· Handley (1985) 398-399· Csapo (2010) 38-82· Konstantakos (2011) 153-62· Hartwig (2014) 213-222· Braund-Hall (2014) 371-390. Για τις αρχαιολογικές μαρτυρίες που αποδεικνύουν την παρουσία ελληνικής δραματικής κουλτούρας και συγκεκριμένα κωμωδίας στον ελληνόφωνο κόσμο της Μεσογείου βλ. Green (1994) 107-141· Moretti (2014) 107-137· Biles-Thorn (2014) 295-317· Green (2014b) 333-369.

[131] Βλ. σχετικά: Webster (1948) 15-27· Taplin (1993) 30-99· Konstantakos (2011) 153-55· Green (1994) 46-47, 65-67, 70-71.

[132] MacCary-Willcock (1976) 1· Konstan (1983) 23-24· Barsby (1986) 1· Duckworth (1994[2]) 3· Παπαϊωάννου (2013) 20-23· Brown (2014) 401-408.

[133] Για τη ζωή του Πλαύτου και του Τερέντιου βλ. Duckworth (1994[2]), 49-51 και 56-59 αντίστοιχα.

[134] Για την επιρροή που άσκησε ο Μένανδρος, ο κύριος εκπρόσωπος της Νέας Κωμωδίας, στη Ρωμαϊκή Κωμωδία βλ. MacCary-Willcock (1976) 13-16· Anderson (1984)· Handley (1968)· Barsby (1986) 3-4· Anderson (1993) 3-29· Παπαϊωάννου (2013) 23-32.

επιλύονται και οι ερωτευμένοι νέοι μπορούν να απολαύσουν τον έρωτά τους. Η Ρωμαϊκή Κωμωδία δεν θα μπορούσε άλλωστε να αντιγράψει κωμωδίες σαν αυτές του Αριστοφάνη, γιατί ήταν άμεσα συνδεδεμένες με το πολιτικό και κοινωνικό γίγνεσθαι της πόλης-κράτους της Αθήνας καθώς και με πρόσωπα της τότε επικαιρότητας[135]. Η Ρωμαϊκή Κωμωδία ασχολείται με τη *res privata* και όχι με τη *res publica*[136]. Εκτός αυτού, θα πρέπει να λάβει κανείς υπόψιν ότι πριν από τα μέσα του 1ου αι. π.Χ. δεν υπήρχε στην αιώνια πόλη ούτε ένα μόνιμο θέατρο[137]. Οι θεατρικές παραστάσεις δίνονταν σε αυτοσχέδιες σκηνές, οι οποίες κατασκευάζονταν για ένα ορισμένο χρονικό διάστημα και στη συνέχεια αποσυναρμολογούνταν. Επομένως οι προχειροφτιαγμένες σκηνές της Ρώμης δεν μπορούσαν να υποστηρίξουν αριστοφανικές κωμωδίες, αφού αυτές συχνά απαιτούσαν για την παράστασή τους ακριβό συμπληρωματικό εξοπλισμό (π.χ. θεατρικές μηχανές). Αντίθετα οι κωμωδίες τύπου Μένανδρου μπορούσαν πολύ εύκολα να αναπαραχθούν ενώπιον των Ρωμαίων πολιτών, επειδή αφενός μεν δεν απαιτούσαν περίτεχνο θεατρικό εξοπλισμό, αφετέρου δε αφορούσαν ευτράπελες ερωτικές ιστορίες καθολικού ενδιαφέροντος. Ωστόσο η Ρωμαϊκή Κωμωδία δεν αποτελεί μία πιστή λατινική απόδοση των ελληνικών κωμωδιών. Οι Ρωμαίοι κωμωδιογράφοι εντάσσουν τα δικά τους στοιχεία στις κωμωδίες και δημιουργούν νέα λογοτεχνικά έργα[138]. Οι δυο τους θα κάνουν τη fabula palliata (ελληνικού τύπου ρωμαϊκή κωμωδία) δημοφιλή στους Ρωμαίους και αυτή θα αποκτήσει τα δικά της ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, που τη διαφοροποιούν από τα υπόλοιπα κωμικά είδη, τα οποία εμφανίστηκαν στη Ρώμη (fabula togata, fabula atellana κ.ά.[139]).

Ο Πλαύτος, για τον οποίο θα γίνει λόγος στην παρούσα εργασία, εστιάζει στις κωμωδίες του περισσότερο στη δημιουργία ευτράπελων κωμικών καταστάσεων, ξεφεύγοντας με αυτόν τον τρόπο από το σοβαρό και ηθοπλαστικό ύφος του Μένανδρου[140]. Όλα τα στοιχεία της γραφής του Πλαύτου

---

[135] MacCary-Willcock (1976) 3-4· von Albrecht (2011) 120-21. Για τις εξελικτικές τάσεις και τις συνθήκες παραγωγής της Νέας Κωμωδίας, η οποία αποτέλεσε τη βάση της Ρωμαϊκής Κωμωδίας, βλ. Κωνσταντάκος (2005/6).

[136] Murray (1933) 251· Konstan (1983) 16-17· Segal (1987[2]) 22· Barsby (1986) 3.

[137] Το 68 π.Χ. θεμελιώνεται ένα μόνιμο ξύλινο θέατρο και το 55 π.Χ. ένα μόνιμο πέτρινο από τον Πομπήιο προς τιμήν της θεάς Αφροδίτης. Βλ. Duckworth (1994[2]) 79-85· MacCary-Willcock (1976) 21-22· von Albrecht (2011) 107· Παπαϊωάννου (2013) 47-55· Bexley (2014) 463-466.

[138] Για τα στοιχεία που εισάγουν οι Ρωμαίοι δραματουργοί στα ελληνικά έργα της Νέας Κωμωδίας βλ. Παπαϊωάννου (2013) 26-32, 39-47, 89-114· Marshall (2006) 2-4· von Albrecht (2011) 116-17· Arnott (1975)· Barsby (1986) 4-5. Για τη λογοτεχνική τεχνική του Πλαύτου βλ. MacCary-Willcock (1976) 13-21· von Albrecht (2011) 198-210 και του Τερέντιου von Albrecht (2011) 245-248.

[139] Για τις πρώιμες μορφές ιταλικού δράματος βλ. Παπαϊωάννου (2013) 28-30 και τη βιβλιογραφία που δίνεται στη σημ.12, MacCary-Willcock (1976) 9-10· Manuwald (2014) 592-593.

[140] Ο Anderson, συγκρίνοντας τον τρόπο που οι Μένανδρος και Πλαύτος διαχειρίζονται τις ερωτικές τους πλοκές, γράφει τα εξής: «Menander always left his audiences with a good feeling about love, an optimism about marriage and the commitments of mutual affection. Plautus did not agree with Menander on this point, as on so many others,...he (Plautus) sabotaged the love plot and its amatory themes and upstaged the lover, determined not to write romantic comedy but Roman comedy with an emphasis on humour derived from intrigue, roguery, wit, and outright romantic parody. We can watch him

συντελούν σε έναν σκοπό, την παραγωγή γέλιου. Συχνά στο τέλος των κωμωδιών του η ηθική και η τάξη δεν αποκαθίστανται ποτέ, η οικογενειακή ενότητα παραμένει κλονισμένη, ενώ πρωταγωνιστικό ρόλο παίζουν οι κοινωνικές ανατροπές και οι εξαπατήσεις[141]. Ως προς τους χαρακτήρες του, ο Πλαύτος παραμερίζει την αληθοφάνειά τους και δημιουργεί ως επί το πλείστον καρικατούρες, ήρωες που διακατέχονται από ένα κεντρικό και κυρίαρχο γνώρισμα, το οποίο ενισχύεται με κωμικό τρόπο από εξωτερικούς παράγοντες, και πάνω σε αυτό χτίζονται οι κωμωδίες του. Ο Πλαύτος δημιουργεί κυρίως κωμωδίες χαρακτήρων, όπως η *Ἀσπίς* και ο *Δύσκολος* του Μένανδρου[142]. Ενδεικτικά στο Πλαυτιανό corpus συναντά κανείς τον καχύποπτο και σπαγκοραμμένο Ευκλείωνα της *Aulularia*, τον αφελή Νικόβουλο στις *Bacchides*, τον καυχησιάρη στρατιώτη Πυργοπολυνίκη του *Miles Gloriosus*, την άπληστη εταίρα, ονόματι Φρονήσιον, στην κωμωδία *Truculentus* κ.ά.

Οι στερεότυποι χαρακτήρες, που σημείωσαν μεγάλη επιτυχία στο Αθηναϊκό κοινό, ενθρονίζονται τώρα και στη ρωμαϊκή σκηνή, αφού βαφτίζονται με λατινικά ονόματα[143]. Ο *senex* αποτελεί, όπως και στη Νέα Κωμωδία, κεντρική φυσιογνωμία[144] και πλαισιώνει τον *adulescens*, τον νεαρό εραστή[145]. Ωστόσο, από έργο σε έργο διαφέρει σημαντικά. Ο Barsby ξεχωρίζει τις εξής δύο κατηγορίες γερόντων: 1) τον θυμωμένο γέροντα (*senex iratus*), ο οποίος έρχεται αντιμέτωπος με τις ατασθαλίες του γιου του και εξαπατάται από δούλους (π.χ. ο Περιφάνης του *Epidicus*, ο Θεοπροπίδης της *Mostellaria*, ο Σίμωνας του *Pseudolus*) και 2) τον ερωτευμένο γέροντα (*senex amator*), ο οποίος ερωτεύεται την αγαπημένη του γιου του, αλλά συνήθως η σύζυγός του στο τέλος ματαιώνει τα πονηρά σχέδιά του (π.χ. ο Δημαίνετος της *Asinaria*, ο Λυσίδαμος της *Casina*, ο Δημιφώντας του *Mercator*)[146]. Ο Ryder ορίζει αυτόν τον τύπο ως εξής: «that is, an old man who for some reason contracts a passion for a young girl and who, in varying degrees, attempts to satisfy this passion»[147]. Ο *senex amator* εντοπίζεται μόνο στα έργα του Πλαύτου και όχι του Τερέντιου. Η λογοτεχνική πένα του πρώτου ταιριάζει άλλωστε περισσότερο σε αυτόν τον χαρακτήρα για δύο διαφορετικούς λόγους: πρώτον προσφέρει γόνιμο

---

taking the Menandrian originals, which centred their attention on the positive worth of love, and warping them into a new antiromantic theme.» Βλ. Anderson (1993) 61 και συμπληρωματικά σελ. 65-87.

[141] Anderson (1993) 29· Arnott (1975) 40

[142] von Albrecht (2011) 205-206.

[143] Ο νεαρός άνδρας μετονομάζεται σε *adulescens*, ο ηλικιωμένος σε *senex*, ο δούλος σε *servus*, η νεαρή κοπέλα σε *virgo*, η εταίρα σε *meretrix*, η σύζυγος ή μητέρα σε *matrona*, η υπηρέτρια σε *ancilla*, η μαστροπός σε *lena*, ο στρατιώτης σε *miles*, ο τραπεζίτης ή δανειστής σε *trapezita* ή *danista*, ο γιατρός σε *medicus* και ο μάγειρας σε *cocus*.

[144] Στις διασωθείσες κωμωδίες των Πλαύτου και Τερέντιου ο *senex* λείπει μόνο στα έργα *Amphitruo*, *Curculio* και *Persa*, ενώ στα *Menaechmi*, *Truculentus* και *Eunuchus* έχει μικρό ρόλο. Για τον *senex* βλ. MacCary-Willcock (1976) 20· Duckworth (1994^2) 242-249· Barsby (1986) 117-118. Για τη σκηνική απόδοση του senex βλ. Duckworth (1994^2) 89-90.

[145] Για τα χαρακτηριστικά του *adulescens* βλ. Barsby (1986) 98· Duckworth (1994^2) 237-242.

[146] Barsby (1986) 118.

[147] Ryder (1984) 181.

έδαφος για την παραγωγή γέλιου, στοιχείο το οποίο σχεδόν μονοπωλεί το λογοτεχνικό ενδιαφέρον του Πλαύτου και δεύτερον ο senex amator είναι ένας γκροτέσκος χαρακτήρας, υπερβολικός, εξωφρενικός και αναληθοφανής στο πάθος του, ένα πραγματικό κωμικό νευρόσπαστο, και έτσι προσφέρεται για το είδος της υπερβολικής φαντασιακής κωμωδίας που κατασκευάζει ο Πλαύτος. Αντίθετα, η μενάνδρεια κωμωδία και εκείνη του Τερέντιου βασίζονται σε ένα είδος εκλεπτυσμένου ρεαλισμού και δύσκολα θα ανέχονταν έναν εξωφρενικό χαρακτήρα τέτοιου είδους[148]. Στην παρούσα εργασία θα γίνει λόγος για τον *senex amator* στα Πλαυτιανά έργα *Casina*, *Mercator*, *Asinaria* και *Bacchides*.

1. Casina

Η *Casina* του Πλαύτου ήταν για πολλά χρόνια ένα έργο παραγκωνισμένο εξαιτίας του συντηρητικού πνεύματος που διέπνεε τις κοινωνίες των προηγούμενων χρόνων[149]. Η κωμωδία προκαλούσε τότε το κοινό αίσθημα με τις αναφορές της στη μοιχεία και την ομοφυλοφιλία, με αποτέλεσμα η φιλολογική κοινότητα να ασχολείται μαζί της κατ' εξαίρεση και να την θεωρεί ένα μικρής λογοτεχνικής αξίας έργο. Το κλίμα για την *Casina* έχει αντιστραφεί τις τελευταίες δεκαετίες και υπάρχει πλέον αρκετά μεγάλη βιβλιογραφία για τη συγκεκριμένη κωμωδία. Ο Πλαύτος βασίστηκε για αυτήν στο έργο *Κληρούμενοι* του Δίφιλου[150] και τη συνέγραψε στο τέλος της ζωής του (185 ή 184 π.Χ.). Σε αυτό το δράμα συναντά κανείς τον πιο ακόλαστο *senex amator* της ρωμαϊκής κωμωδίας, ο οποίος μάλιστα βρίσκεται σχεδόν καθόλη τη διάρκεια του έργου στο προσκήνιο, όντας πρωταγωνιστής. Πατέρας και γιος ερωτεύονται την Κασίνη, από την οποία έχει πάρει το όνομά της η κωμωδία. Οι δυο τους ωστόσο λειτουργούν έμμεσα, βάζοντας ο καθένας τους από έναν δούλο να παντρευτεί την Κασίνη[151]. Αυτός που θα καταφέρει να τη νυμφευθεί θα παραχωρήσει στον κύριό του το δικαίωμα της πρώτης νύχτας με την όμορφη νεαρή. Ο γέροντας Λυσίδαμος προωθεί τον δούλο του, Ολυμπίωνα, ενώ ο γιος του τον Χαλίνο. Ο γιος, ονόματι Ευθύνικος, δεν εμφανίζεται σε κανένα σημείο της κωμωδίας, αλλά η μητέρα του, Κλεοστράτη, αναλαμβάνει εξ ολοκλήρου την εκπροσώπησή του. Αρχικά η τύχη χαμογελά στον Λυσίδαμο, αλλά στο τέλος της κωμωδίας ο γέροντας γελοιοποιείται από την Κλεοστράτη, η οποία

[148] Lefèvre (2011) 67· Barsby (1986) 185.
[149] Forehand (1973) 233.
[150] Το αναφέρει ο Πλαύτος στην *Casina* στους στίχους 31-34. Ο Δίφιλος ο Σινωπεύς ήταν σύγχρονος του Μένανδρου κωμικός ποιητής. Βλ. McCary (1973)· Cody (1976) 461-476· O'Bryhim (1989)· Anderson (1993) 53-58.
[151] Παρόλο που το έργο έχει πάρει το όνομά του από την Κασίνη, αυτή δεν εμφανίζεται σε κανένα σημείο του έργου επί σκηνής. Το ίδιο ισχύει και για τον νεαρό εραστή, που είναι ο ένας από τους δύο βασικούς διεκδικητές της. Σημειωτέον ότι η Κασίνη δεν είναι εταίρα, όπως συμβαίνει με τις υπόλοιπες γυναίκες που ερωτεύονται οι *senes amatores* οι οποίοι εξετάζονται εδώ.

στήνει εις βάρος του διάφορες παγίδες.

Ο ομιλητής στον Πρόλογο[152] του έργου μας πληροφορεί σχετικά με το υπόβαθρο της κωμωδίας. Η Κασίνη (*meretrix*) είχε μεγαλώσει από μωρό στο σπίτι του γέροντα Λυσίδαμου και της συζύγου του Κλεοστράτης (*uxor dotata*), αφού η μητέρα της την εγκατέλειψε[153]. Δούλευε ως υπηρέτρια στο νέο της σπίτι και με το πέρασμα των χρόνων έγινε μία όμορφη κοπέλα. Ως εκ τούτου, την ερωτεύτηκαν τόσο ο γέροντας Λυσίδαμος (*senex amator*) όσο και ο γιος του Ευθύνικος (*adulescens amator*). Ο Λυσίδαμος, γνωρίζοντας τον έρωτα του Ευθύνικου για την Κασίνη, τον έδιωξε από το σπίτι, έτσι ώστε να μην έχει κανέναν αντίπαλο στη διεκδίκηση της κοπέλας. Η Κλεοστράτη έχει ήδη καταλάβει τις "πονηρές" ορέξεις του συζύγου της και γι' αυτό τη βρίσκουμε στις πρώτες σκηνές να δίνει εντολή στην υπηρέτριά της Παρδαλίσκη να μην ετοιμάσει φαγητό για τον γέροντα, ως τιμωρία για τις "πονηρές" ορέξεις του, και να συζητά με τη γειτόνισσά της, Μυρρίνη, για τον τρόπο που πρέπει ν' αντιμετωπίσει την κατάσταση. Η τελευταία, η οποία είναι προφανώς πιο δειλή από την Κλεοστράτη, τη συμβουλεύει να μην σταθεί εμπόδιο στα σχέδια του άνδρα της, έτσι ώστε να μην λείψει κάτι από το νοικοκυριό της, αλλά η Κλεοστράτη διαφωνεί. Απ' την άλλη ο Λυσίδαμος εξυμνεί τον έρωτα και μέσω της γαστρονομίας περιγράφει τον έρωτα ως το καλύτερο καρύκευμα, επειδή αυτός κάνει τα πάντα πιο ευχάριστα. Την ευεργετική αυτή ιδιότητα του έρωτα την έχει διαπιστώσει και στον ίδιο του τον εαυτό, αφού πλέον περιποιείται τον εαυτό του, είναι πάντα καθαρός και γεμίζει το σώμα του με αρώματα και αλοιφές, ώστε να είναι αρεστός στην Κασίνη. Ο έρωτας για τη νεαρή τον έχει κάνει να νιώσει και πάλι ζωντανός. Ωστόσο, έχει καταλάβει ότι η Κλεοστράτη τον υποψιάζεται και γι' αυτό προσπαθεί αποτυχημένα να την καλοπιάνει. Η σύζυγός του προσπαθεί να τον ανακρίνει κι εκείνος προβάλλει μερικές ανόητες προφάσεις, για να δικαιολογήσει την προσεγμένη εμφάνισή του. Ο γέροντας φαίνεται να είναι συνηθισμένος στους καβγάδες με την Κλεοστράτη και στρέφει τη συζήτηση στο θέμα που τον απασχολεί, αν δηλαδή η Κασίνη θα παντρευτεί τελικά τον Ολυμπίωνα ή όχι. Η Κλεοστράτη του απαντά ότι είναι απαράδεκτο να έρχεται αντιμέτωπος με τις επιθυμίες του μοναδικού του γιου κι αποφασίζουν εν τέλει να μιλήσει ο καθένας με τον ευνοούμενο δούλο του άλλου, μήπως καταφέρουν έτσι να τους αλλάξουν γνώμη για τον γάμο. Κανείς από τους δύο δεν καταφέρνει να τους αλλάξει

[152] Ο Πρόλογος του έργου έχει τύχει επεξεργασίας από κάποιον μεταγενέστερο του Πλαύτου σκηνοθέτη. Στον στίχο 32 μάλιστα γίνεται αναφορά στον λατινικό τίτλο του έργου, ο οποίος ήταν *Sortientes*. Είναι πιθανό, μεταξύ των αλλαγών που έκανε ο μεταγενέστερος αυτός σκηνοθέτης, να ήταν και η μετονομασία της κωμωδίας από *Sortientes* σε *Casina*. Βλ. MacCary-Willcock (1976) 97, 102 σχόλιο για στ. 32, 109 σχόλιο για στ. 81· Cody (1976) 461-462· Duckworth (1994[2]) 65-66.

[153] Το παρελθόν και το υπόβαθρο της ιστορίας της Κασίνης είναι ένα στοιχείο του έργου, το οποίο ο Πλαύτος παραγκωνίζει, για να επικεντρωθεί μόνο στις κωμικές σκηνές. Σε αυτό αναφέρεται μόνο στους στίχους 39-46, 1012-1014, ενώ το πιο πιθανό είναι ότι η σκηνή της αναγνώρισης της Κασίνης κάλυπτε την τελευταία σκηνή της κωμωδίας του Δίφιλου. Βλ. MacCary-Willcock (1976) 36-37, 103 σχόλιο για στ.37.

γνώμη, με αποτέλεσμα η έκβαση της υπόθεσης να αφήνεται στα χέρια της τύχης. Γίνεται, λοιπόν, μια κλήρωση που θα αναδείξει το πρόσωπο με το οποίο θα παντρευτεί η Κασίνη[154] και η διαδικασία ολοκληρώνεται τελικά με κερδισμένους τους Λυσίδαμο και Ολυμπίωνα. Έπειτα, ο Χαλίνος κρυφακούει μερικά ερωτόλογα του γέροντα και σπεύδει να ενημερώσει την Κλεοστράτη ότι το αντικείμενο του πόθου του Λυσίδαμου είναι η νεαρή κοπέλα. Ο γέροντας έχει ήδη φροντίσει και για τον τόπο συνάντησης με την Κασίνη. Έχει εκμυστηρευτεί στον γείτονα και φίλο του, Αλκήσιμο, το ερωτικό του πάθος και εκείνος θα του παραχωρήσει το σπίτι του. Επιπρόσθετα, έχει πει στην Κλεοστράτη να καλέσει τη γυναίκα του Αλκήσιμου, Μυρρίνη, στο δικό τους σπίτι με πρόφαση τις ετοιμασίες του γάμου, ώστε να μείνει το γειτονικό σπίτι άδειο για τον ίδιο και την Κασίνη, και την επόμενη μέρα ο Ολυμπίωνας θα την πάει στο αγρόκτημα της οικογένειας στην εξοχή. Η Κλεοστράτη, γνωρίζοντας πλέον το σχέδιο του συζύγου της, προσπαθεί να κάνει τους δύο γέροντες φίλους να τσακωθούν μεταξύ τους, πράγμα το οποίο επιτυγχάνει προσωρινά. Αλκήσιμος και Λυσίδαμος ανασυντάσσουν τις δυνάμεις τους, προσπαθώντας να μην βγουν εκτός σχεδίου. Ξαφνικά ο Λυσίδαμος βλέπει την Παρδαλίσκη, τη γριά υπηρέτρια της Κλεοστράτης, να βγαίνει από το σπίτι τρομοκρατημένη κι εκείνη τον ενημερώνει ότι η νεαρή κοπέλα έχει πάθει κάποια κρίση λίγο πριν τον γάμο της και απειλεί ότι θα σκοτώσει τον Ολυμπίωνα και όλους τους παρευρισκόμενους με ένα ξίφος[155]. Ο Λυσίδαμος δεν πτοείται ούτε από την υποτιθέμενη κρίση της Κασίνης και φωνάζει θυμωμένος ότι θα την παντρέψει, έστω και χωρίς τη θέλησή της.

Στη συνέχεια ακολουθεί η ταπεινωτική εξαπάτηση του Λυσίδαμου. Ο τελευταίος υποτίθεται ότι θα συνόδευε τον Ολυμπίωνα και την Κασίνη στην εξοχική τους κατοικία, αλλά η Κλεοστράτη αντικατέστησε την Κασίνη με τον Χαλίνο, τον οποίο έντυσαν με νυφικό, ώστε να καλύπτονται όλα τα επίμαχα χαρακτηριστικά που θα πρόδιδαν την πραγματική του ταυτότητα[156]. Ο Λυσίδαμος μαζί με τον Ολυμπίωνα παραλαμβάνουν επιτέλους τη νύφη. Οι δυο τους προσπαθούν να εκμεταλλευτούν τα κάλη της υποτιθέμενης Κασίνης, αλλά εκείνη αντιστέκεται, ακόμη και με λαβές αντλημένες από την ελληνορωμαϊκή πάλη. Οι τρεις τους καταλήγουν στο τέλος στο σπίτι του Αλκήσιμου. Απ' την άλλη μεριά, η Κλεοστράτη, η Μυρρίνη κι η Παρδαλίσκη ξεσπούν σε γέλια λόγω της φάρσας που έστησαν στον Λυσίδαμο και ανυπομονούν να δουν τις αντιδράσεις του. Ο Ολυμπίωνας βγαίνει σχεδόν γυμνός

[154] Από αυτή τη σκηνή προέκυψε και ο τίτλος, *Κληρούμενοι*, της κωμωδίας του Δίφιλου.

[155] Η εικόνα της μαινόμενης Κασίνης αποτελεί παρωδία αρχαιοελληνικών τραγωδιών. Σχετικά βλ. Andrews (2004). Συγκεκριμένα μας φέρνει στο μυαλό την ιστορία των Δαναΐδων, οι οποίες σκότωσαν τους γιους του Αιγύπτου τη νύχτα του γάμου τους, εκτός της Υπερμήστρας. Βλ. McCary (1974) 887· MacCary-Willcock (1976) 36, 173 σχόλιο για στ. 671.

[156] Το θέμα της ψεύτικης νύφης υπήρχε και στην Ελληνική δραματική ποίηση, και ιδιαίτερα σε κωμικά έργα, με πιο γνωστό αυτό του Ηρακλή και της Ομφάλης. Βλ. McCary (1974) 887-888· MacCary-Willcock (1976) 37-38· Cody (1976) 473-474.

και αναμαλλιασμένος από το σπίτι του Αλκήσιμου και αφηγείται στις γυναίκες το ντροπιαστικό περιστατικό που βίωσε πριν λίγο. Ακολουθεί ο Λυσίδαμος εξίσου γυμνός και ντροπιασμένος. Όταν ο γέροντας αντιλαμβάνεται ότι δεν υπάρχει πλέον κανένας λόγος να κρύβεται, αφού οι προθέσεις του έχουν γίνει γνωστές, απολογείται και ζητά το έλεος της Κλεοστράτης, η οποία τελικά τον συγχωρεί.

Μέσα από την πρώτη αυτή περίπτωση *senex amator* μπορεί κανείς ν' αντιληφθεί τον τρόπο με τον οποίο ο Πλαύτος ανανεώνει το μοτίβο του ερωτευμένου γέροντα. Εάν πάρει κανείς ως πρότυπο τον ξεμωραμένο, ασυγκράτητο γέροντα, ο οποίος δρα λόγω του έρωτά του για μία νεαρή κοπέλα σαν ένας νεαρός εραστής, μπορεί και ν' αντιληφθεί το ανανεωτικό παιχνίδι του Πλαύτου πάνω στο συγκεκριμένο μοτίβο. Ο Πλαύτος δεν εστιάζει στον *senex amator* αυτόν καθεαυτόν ούτε ενδιαφέρεται να προβάλει έναν αληθοφανή ήρωα με ψυχολογικό υπόβαθρο, όπως ο Δημέας του Μένανδρου. Οι ήρωές του χρησιμεύουν αποκλειστικά ως κωμικές καρικατούρες και αυτές κινούνται μέσα σε διάφορες κωμικές καταστάσεις που επινοεί ο Λατίνος συγγραφέας. Οι ερωτευμένοι γέροντες του Πλαύτου, ανεξάρτητα από το κοινωνικό κύρος που φέρουν, ευτελίζονται στα μάτια των θεατών στον υπέρτατο βαθμό, με σκοπό το θεατρικό κοινό να γελάσει όσο το δυνατόν περισσότερο. Ο έρωτας των *senes*, λοιπόν, και η γελιοποίησή τους που προκύπτει απ' αυτόν έχει ως αποκλειστική χρήση το γέλιο. Γενικότερα, ο έρωτας στον Πλαύτο δεν αποτελεί κινητήριο μοχλό των κωμωδιών του, αλλά λειτουργεί ως παράγοντας, για να δημιουργηθούν περισσότερες και καλύτερες κωμικές καταστάσεις. Βασικό ρόλο παίζουν οι σχέσεις που αναπτύσσει ο *senex amator* με τα υπόλοιπα πρόσωπα της κωμωδίας, κι ιδιαίτερα τα μέλη της οικογένειάς του. Πατέρας και γιος έρχονται συχνά αντιμέτωποι, είτε εν γνώσει είτε εν αγνοία τους, ενώ στο τέλος ο *senex* βρίσκεται πάντα στην πλευρά των ηττημένων.

Ο Λυσίδαμος ως χαρακτήρας ενσαρκώνει ιδανικά το μακιαβελικό ρητό "ο σκοπός αγιάζει τα μέσα"[157]. Είναι απόλυτα προσηλωμένος στον στόχο του και εντείνει συνεχώς τις προσπάθειές του, για να πετύχει αυτό που θέλει, επιστρατεύοντας οποιοδήποτε μέσο, όπως θα έκανε κι ένας ερωτευμένος νεαρός. Ο Λυσίδαμος όμως το κάνει σ' όλη του την υπερβολή. Θέτει σε κίνδυνο τη σχέση του με τη σύζυγο και τον γιο του, βάζει τον δούλο του να παντρευτεί την κοπέλα που επιθυμεί ο ίδιος, τάζει ένα σωρό δώρα σε οποιονδήποτε μπορεί να συμβάλει στην υλοποίηση του σχεδίου του και υπόσχεται σε δούλους την απαλλαγή τους από τα δεσμά της δουλείας. Αδιαφορεί για τους πάντες και τα πάντα, έχοντας ως μοναδικό στόχο να περάσει μία και μόνο βραδιά με την Κασίνη. Η αντίδρασή του στον έρωτα είναι σαν αυτήν των νεαρών εραστών, οι οποίοι δεν έχουν νιώσει αυτό το αίσθημα και βιώνουν

[157] Ryder (1984) 185.

για πρώτη φορά τη δύναμή του[158]. Εικάζουμε ότι ο Πλαύτος έχει στολίσει τον χαρακτήρα του σοβαροφανούς γέροντα των *Κληρουμένων* με περισσότερα κωμικά στοιχεία[159]. Ο γέροντας αντιδρά ακραία στον έρωτά του για την Κασίνη, ακόμη και αν τον συγκρίνουμε με τους ερωτευμένους νεαρούς των υπόλοιπων κωμωδιών "νέου" τύπου. Αποτελεί ενδεικτικό παράδειγμα ξεμωραμένου γέροντα, τον οποίο ο έρωτας χτυπά κατακέφαλα και δεν μπορεί να συνέλθει.

Δεύτερο βασικό χαρακτηριστικό του Λυσίδαμου είναι η αφέλειά του, η οποία λειτουργεί σε πολλά επίπεδα. Αρχικά υποτιμά την Κλεοστράτη, η οποία αναλαμβάνει στο έργο τον ρόλο του πανούργου δούλου[160]. Αυτή δεν συμμορφώνεται με τα πονηρά σχέδια του συζύγου της και έρχεται σε άμεση ρήξη μαζί του, όπως δεν το κάνει καμία άλλη σύζυγος ερωτευμένου γέροντα [161]. Η Κλεοστράτη δεν δρα καθόλου παρορμητικά και διακρίνεται από αυξημένη ευστροφία. Αντίθετα, η ανοησία του γέροντα τον αναγκάζει να βασίζεται συνεχώς στον Ολυμπίωνα και στην τύχη, η οποία του φέρεται γενναιόδωρα, μόνο και μόνο για να καταστεί η πτώση του πιο απότομη και κωμική. Εκτός αυτού, ο Λυσίδαμος χάνει συνεχώς τα λόγια του ή προδίδει με παιδική αφέλεια όσα σκέφτεται σε λάθος πρόσωπα (στ. 227, 900-901). Χρησιμοποιεί επίσης ανόητες δικαιολογίες, οι οποίες όχι μόνο δεν τον καλύπτουν, αλλά βάζουν τους συνομιλητές του αμέσως σε υποψίες. Χαρακτηριστικό στην κωμωδία είναι ότι όλοι γνωρίζουν το σχέδιο του Λυσίδαμου, αλλά ο ίδιος νομίζει ότι το κρατά μυστικό. Ακόμη και το σχέδιό του, να μην πάει την Κασίνη στην εξοχική κατοικία, αλλά να την αποπλανήσει στο γειτονικό σπίτι του Αλκήσιμου, είναι, όπως λέει και ο Forehand, ενδεικτικό του ανυπόμονου, ανόητου και ανήθικου χαρακτήρα του γέροντα[162]. Τέλος, ο Λυσίδαμος βασίζεται σε άτομα, τα οποία κανονικά δεν θα έπρεπε να εμπιστεύεται, όπως η Παρδαλίσκη. Η συγκεκριμένη δούλα είναι δεδομένο ότι θα πάρει το μέρος της κυρίας της, αφενός μεν γιατί είναι γυναίκα, αφετέρου δε επειδή είναι υπηρέτρια της Κλεοστράτης και όχι του Λυσίδαμου. Από την άλλη μεριά, ο Λυσίδαμος δεν δείχνει τη δέουσα εμπιστοσύνη στον φίλο του Αλκήσιμο, θεωρώντας ότι ο τελευταίος τον ζηλεύει.

Επίσης, ο Λυσίδαμος γίνεται ιδιαίτερα αντιπαθής λόγω των σχέσεων που αναπτύσσει με τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειάς του. Στο επίκεντρο βρίσκεται η σχέση του γέροντα με τη σύζυγό του, η οποία είναι εύστροφη, υπομονετική και επιδέξια στους χειρισμούς της. Μεταθέτει την προσοχή του θεατή ή του αναγνώστη από τη σχέση πατέρα-γιου σε αυτήν των συζύγων, αν και η κωμωδία ξεκινά ως

---

[158] McCarthy (2000) 92.
[159] Lefèvre (2011) 27.
[160] Το γεγονός ότι η Κλεοστράτη λειτουργεί στην κωμωδία σαν πανούργος δούλος αποτελεί άλλη μία καινοτομία του Πλαύτου.
[161] Forehand (1973) 241.
[162] Forehand (1973) 244-245.

αντιπαράθεση μεταξύ *senex* και *adulescens*, που διεκδικούν την ίδια κοπέλα[163]. Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο δεν εμφανίζονται στη συγκεκριμένη κωμωδία ούτε ο ερωτευμένος νέος ούτε η κοπέλα, για χάρη της οποίας υποκινείται όλη η δράση[164]. Ο νεαρός εκπροσωπείται σε όλο το έργο από τη μητέρα του, Κλεοστράτη, έτσι ώστε το κέντρο βάρους να πέφτει εξ ολοκλήρου στο ανδρόγυνο. Η κωμωδία στο τέλος της καταλήγει να είναι ένας αγώνας μεταξύ της Κλεοστράτης, η οποία υποστηρίζεται από όλες τις γυναίκες της κωμωδίας, και του Λυσίδαμου, ο οποίος αντίστοιχα έχει τη στήριξη των ανδρών της κωμωδίας[165]. Η απουσία του νεαρού ζεύγους των ερωτευμένων από τη σκηνική δράση της *Casina* αποδεικνύει με τον καλύτερο τρόπο ότι ο Πλαύτος στο συγκεκριμένο έργο αδιαφορεί πλήρως για τη δημιουργία ερωτικού υπόβαθρου. Ο έρωτας χρησιμεύει εδώ μόνο στην ανάδειξη της διένεξης Λυσίδαμου και Κλεοστράτης. Ήδη από τη σκηνή ΙΙ.1 ο Πλαύτος μάς μεταφέρει το πολεμικό κλίμα που επικρατεί στο σπίτι του ανδρόγυνου, το οποίο προετοιμάζει τις λεγεώνες (στ. 50) και κινητοποιεί τους στρατιώτες του (στ. 52, 55)[166]. Η σχέση τους είναι τόσο ταραχώδης, όσο αυτή του Δία και της Ήρας, με τους οποίους παραλληλίζονται στην κωμωδία (στ. 229-230, 323-324). Ο γέροντας κατά τη διάρκεια της κωμωδίας εκστομίζει μερικά γλυκόλογα στη σύζυγό του, τα οποία όμως έχουν ως μοναδικό στόχο να την αποπροσανατολίσουν και να αποκρύψουν τα ανομήματά του, αφού πισώπλατα εύχεται επανειλημμένα η Κλεοστράτη να ήταν νεκρή. Σε σχέση με τη μοιχεία που επρόκειτο να διαπράξει εις βάρος της, ο Λυσίδαμος δεν εκφράζει κανέναν ενδοιασμό κατά τη διάρκεια της κωμωδίας, αλλά ούτε και στο τέλος της δείχνει να μετανιώνει για τις αρχικές του προθέσεις[167]. Επιπλέον, ο γέροντας δεν παρουσιάζεται ως καταπιεζόμενος από την Κλεοστράτη, με αποτέλεσμα να μην δικαιολογείται ούτε σε μικρό βαθμό η πράξη μοιχείας του, όπως συμβαίνει σε άλλες περιπτώσεις καταπιεσμένων συζύγων του Πλαυτιανού corpus. Το ίδιο υποτιμητικά αντιμετωπίζει ο Λυσίδαμος και τον γιο του, οι επιθυμίες του οποίου δεν τον απασχολούν καθόλου. Η φιλία του με τον Αλκήσιμο είναι επίσης προβληματική, αφού φαίνεται ότι ο Λυσίδαμος τον συναναστρέφεται, μόνο για να πετύχει τον τελικό σκοπό του. Με την πρώτη αναποδιά μάλιστα κατηγορεί τον φίλο του ότι έδρασε λανθασμένα και του μιλά ειρωνικά (594-595, 596-598). Παρόλα αυτά ο Αλκήσιμος συνεχίζει να τον βοηθά, αν και γνωρίζει ότι όσα πρόκειται να πράξει ο φίλος του δεν είναι ορθά, και επιπρόσθετα είναι ο μοναδικός που του συμπαραστέκεται ανιδιοτελώς, αφού ο Λυσίδαμος δεν έχει υποσχεθεί σε αυτόν κάτι ως αντάλλαγμα.

---

[163] Forehand (1973) 235-236· Cody (1976) 453.
[164] McCarthy (2000) 78-79.
[165] Μοναδική εξαίρεση στην αντιπαράθεση αυτή μεταξύ ανδρών και γυναικών αποτελεί ο Χαλίνος, ο οποίος αποτελεί εκτελεστικό όργανο της Κλεοστράτης. Όμως ακόμη και αυτός, σημαδιακά, μεταμφιέζεται στη συνέχεια σε γυναίκα, οπότε εντάσσεται και αυτός δυνάμει στο σχήμα της διαμάχης των δύο φύλων.
[166] Για την πολεμική εικονοποιία της *Casina* βλ. Franko (1999) 2-5.
[167] Forehand (1973) 251.

Στην κωμωδία ο Λυσίδαμος χαρακτηρίζεται συχνά με εικονοποιία δανεισμένη από το ζωικό βασίλειο[168]. Η Κλεοστράτη τον αποκαλεί *cana culex* (στ. 239), επειδή οι σκνίπες συμβόλιζαν τότε την ασέλγεια, ενώ το επίθετο *cana* αναφέρεται στην προχωρημένη ηλικία του γέροντα, και εκείνος με τη σειρά του την αποκαλεί σκύλα (στ. 319-320, *cum cane aetatem exigis*)[169]. Επίσης ο Χαλίνος αποκαλεί τον Λυσίδαμο κάπρο (στ. 476, *apros capiam duos*). Ο κάπρος είναι ένα ασυγκράτητο και θρασύ θηρίο, που φέρεται άδικα στα υπόλοιπα ζώα και είναι διατεθειμένο να τα τραυματίσει, ακόμη και αν δεν του έχουν κάνει κακό[170]. Αυτή ακριβώς η θρασύτητα, η έλλειψη αυτοσυγκράτησης και η αγριότητα του κάπρου είναι χαρακτηριστικά τα οποία ταιριάζουν ιδανικά στον Λυσίδαμο. Ο γέροντας διεκδικεί με απίστευτη θρασύτητα την Κασίνη, κυριευόμενος από τα συναισθήματά του, και αψηφά τις επιθυμίες όλων των άλλων, τους οποίους μάλιστα είναι διατεθειμένος να πληγώσει, προκειμένου να ικανοποιήσει τους δικούς του πόθους. Έπειτα ο Αλκήσιμος αποκαλεί τον Λυσίδαμο ξεδοντιάρικο τράγο (στ. 550, *hirqui improbi, edentuli*). Ο τράγος, παρά το γεγονός ότι βοήθησε σε μεγάλο βαθμό στην επιβίωση του ανθρώπου, αφού υπήρξε ένα από τα πρώτα ζώα που εξημερώθηκαν και προσέφεραν αγαθά στην ανθρωπότητα, κατέληξε να συμβολίζει για τους Ρωμαίους τη λαγνεία και την ασχήμια[171]. Και οι δύο αυτοί συμβολισμοί είναι ευρύτατα διαδεδομένοι στο λαϊκό φαντασιακό και δεν χρήζουν περαιτέρω εξήγησης. Ειδικότερα, αναφορικά με τη λαγνεία, εκτός από την έντονη και βαρβάτη σεξουαλική ορμή του ζώου, συνέβαλε ίσως στον συμβολισμό και ένας επιπλέον παράγοντας: η τεράστια ποικιλία φυτών που μπορούσε να φάει ο τράγος, σε σημείο μάλιστα να διακωμωδείται από συγγραφείς της αρχαιότητας για τις παμφάγες διατροφικές του συνήθειες[172]. Οι αδηφάγες διαθέσεις του τράγου συνδέθηκαν και αυτές με την ακόρεστη σεξουαλική επιθυμία, και γι' αυτό ο Λυσίδαμος

---

[168] MacCary-Willcock (1976) 31-32· Franko (1999) 8-9.

[169] MacCary-Willcock (1976) σχόλιο για στ. 239.

[170] Ο Newmyer (2011, 56) παραθέτει μετάφραση του αντίστοιχου χωρίου από το έργο *Περί ζώων* του Φίλωνα του Αλεξανδρέα (ή Ιουδαίου), που αναφέρεται σε αυτά ακριβώς τα χαρακτηριστικά του κάπρου. Οι κάπροι είναι τόσο άγρια ζώα, που οι Ρωμαίοι τους έριχναν στις αρένες μαζί με άλλα θηρία, για να διασκεδάσουν τα πλήθη. Βλ. Lewis-Llewellyn Jones (2018) 99, 107, 745, 753. Η παροιμιώδης αγριότητα του συγκεκριμένου ζώου είναι γνωστή και από τον μύθο του Καλυδώνιου Κάπρου, για την εξόντωση του οποίου ο Οινέας επιστράτευσε ορισμένους από τους πιο δημοφιλείς ήρωες της εποχής (Βακχυλ. *Ἐπίνικος* 5)

[171] Η Cody (1976, 457-458, υπ. 23) επισημαίνει ότι το ίδιο ζώο χρησιμοποιείται και στον *Mercator* του Πλαύτου για τον Δημιφώντα (στ. 275, 567, 574 – 580, 741 – 745).

[172] Ο Εύπολις είχε γράψει μία κωμωδία, ονόματι *Αἶγες*, η οποία είχε πάρει τον τίτλο της από τον χορό του έργου, που απαρτιζόταν από κατσίκια και ίσως και τράγους (ο τίτλος *Αἶγες* μπορεί να αναφερεται σε ζώα τόσο θηλυκού όσο και αρσενικού γένους). Σε αυτήν την κωμωδία ο Αθηναίος κωμωδιογράφος διακωμωδούσε τα κατσίκια του Χορού, γράφοντας για πολυάριθμα φυτά και δέντρα που μπορούσαν να καταναλώσουν, συμπεριλαμβάνοντας μάλιστα και πολλά που δεν μπορούν να φάνε στην πραγματικότητα, για να τονίσει έτσι τις αδηφάγες διαθέσεις τους (απ. 13 K-A). Για το έργο του Εύπολι βλ. Olson (2017) και για την ανάλυση του απ. 13 βλ. Olson (2017) 124-132. Επιπρόσθετα, ο Πλάτωνας στους *Νόμους* του (639a) αναφέρει ότι οι τράγοι πρέπει να επιβλέπονται συνεχώς, γιατί διαφορετικά μπορεί να καταστρέψουν τις καλλιεργήσιμες εκτάσεις γης, ενώ ο Βάρρων επισημαίνει ότι μπορούν να καταστρέψουν μια ελιά με ένα απλό δάγκωμά τους (Varro, *De re Rust*. I.2.18-20). Βλ. Newmyer (2011) 56· Lewis-Llewellyn Jones (2018) 66.

χαρακτηρίζεται τράγος. Στη συνέχεια η Κλεοστράτη, θέλοντας να προσβάλει αμφότερους τους γέροντες, Λυσίδαμο και Αλκήσιμο, τους αποκαλεί *vetulis vervecibus* (στ. 535), χαρακτηρισμός, που χρησιμοποιείται και για τον *senex* Δημιφώντα στον *Mercator* (στ. 567)[173]. Ο μόνος χαρακτηρισμός προς τον Λυσίδαμο, που σχετίζεται με τα ζώα και χρησιμοποιείται μάλλον με επαινετική διάθεση, προέρχεται από τον Ολυμπίωνα, ο οποίος τον χαρακτηρίζει αδάμαστο άλογο[174] (στ. 811, *edepol ne tu, si equos esse, esses indomabilis*), θέλοντας να τονίσει την ισχύ και τη δύναμη του Λυσίδαμου, ο οποίος έχει ξανανιώσει από τον έρωτα και φέρεται σαν νταβραντισμένος επιβήτορας. Έχουμε λοιπόν διαφορετικά είδη θηριομορφικής εικονοποιίας, που εξυπηρετούν διαφορετικούς κάθε φορά σκοπούς. Όλοι οι χαρακτηρισμοί προς τον Λυσίδαμο πάντως, πλην του στίχου 811, έχουν αρνητικό φορτίο και συμβολίζουν τη λαγνεία και την ασχήμια του γέροντα.

Ο Πλαύτος δίνει στην *Casina*, εκτός των άλλων, ειδικό βάρος στο φαγητό[175]. Στην αρχή της κωμωδίας, όταν η Κλεοστράτη δίνει διαταγή στην Παρδαλίσκη να μην ετοιμάσει γεύμα στον Λυσίδαμο (στ. 147-160), το φαγητό λειτουργεί ως μέσο τιμωρίας, αλλά και ως μέσο ανάδειξης της δύναμης της Κλεοστράτης[176]. Η τελευταία θέλει να δώσει ένα μάθημα στον σύζυγό της, ο οποίος ανακατεύεται με δουλειές που αφορούν αποκλειστικά εκείνη, στην προκειμένη περίπτωση με τον γάμο της Κασίνης, περιορίζοντάς του το φαγητό. Ο Λυσίδαμος παρομοιάζει παρακάτω τη ζωή με γεύμα και τον έρωτα με μπαχαρικό (στ. 217-223). Μετά τη νίκη του Λυσίδαμου και του Ολυμπίωνα στην κλήρωση ξεκινούν οι ετοιμασίες για το γαμήλιο γεύμα. Ο Ολυμπίωνας πηγαίνει στην αγορά, για να φέρει τα φαγώσιμα, ενώ μέσα στο σπίτι του Λυσίδαμου όλοι ασχολούνται με τα μαγειρέματα. Στο τέλος της κωμωδίας όλοι έχουν απολαύσει το γαμήλιο γεύμα, εκτός του Λυσίδαμου και του Ολυμπίωνα, οι οποίοι παραμένουν "πεινασμένοι" σεξουαλικά, αλλά και κυριολεκτικά. Σε σχέση λοιπόν με το μοτίβο της στέρησης φαγητού του Λυσίδαμου, το έργο περικλείεται σε σχήμα κύκλου· στην αρχή η Κλεοστράτη δίνει εντολή να μην ταΐσουν τον σύζυγό της και στο τέλος όλοι έχουν φάει το γαμήλιο δείπνο εκτός από τον Λυσίδαμο. Αυτό το επαναλαμβανόμενο και κυκλικά οργανωμένο Leitmotiv της κωμωδίας λειτουργεί ως μεταφορά για την τελική ερωτική απογοήτευση και στέρηση του Λυσίδαμου. Αναλογικά λοιπόν θα μπορούσε κανείς να πει ότι ο Πλαύτος ταυτίζει το φαγητό με τη σεξουαλική πράξη. Ακόμη και το όνομα της πολυπόθητης Κασίνης προέρχεται από τον κόσμο της

[173] MacCary-Willcock (1976) 159. Σχόλιο για στ. 535.
[174] Τα άλογα υπήρξαν και παραμένουν σύμβολο κύρους και πλούτου και γι' αυτό εξαίρονταν συχνά από συγγραφείς της αρχαιότητας για την ομορφιά, την πίστη τους στον άνθρωπο και την ευφυία τους (Βάρρων, *De re Rust*. II.7.15· Πλίνιος, *HV* II 154- 161· Λίβιος V 23.4-6). Βλ. Calder (2011) 44-46· Lewis-Llewellyn (2018) 137-144.
[175] MacCary-Willcock (1976) 32-34, 126 σχόλιο για στ. 219· Cody (1976) 457· Franko (1999) 5-8.
[176] McCarthy (2000) 89, 117-119.

γαστρονομίας[177].

Ένα τελευταίο χαρακτηριστικό της *Casina* είναι οι ομοφυλοφιλικές της σκηνές, στις οποίες συμμετέχει ο *senex amator*. Η πιο χαρακτηριστική βέβαια είναι αυτή, όπου οι Λυσίδαμος και Ολυμπίωνας θωπεύουν τον Χαλίνο, ενώ αυτός υποδύεται την Κασίνη. Εκτός αυτής όμως, η Cody έχει συγκεντρώσει στο άρθρο της τέσσερα ακόμη χωρία της κωμωδίας, στα οποία διακρίνονται ομοφυλοφιλικές διαθέσεις ή υπόβαθρο. Σε κάποια από αυτά είναι σαφής ο ομοφυλόφιλος ερωτισμός των προσώπων, ενώ σε άλλα η ομοφυλοφιλία υπόκειται ως υπονοούμενο ή υπαινιγμός[178]. Σε αυτά τα χωρία ο Λυσίδαμος εκδηλώνει την αγάπη του για τον δούλο του Ολυμπίωνα με υπερβολικά διαχυτικό τρόπο, εμφανώς ερωτικό λεξιλόγιο και σεξουαλικά φορτισμένη γλώσσα του σώματος, σχεδόν σαν να τον ποθεί ερωτικά. Θα έλεγε κανείς πως ο λάγνος γέροντας δεν έχει προτιμήσεις ως προς το αντικείμενο του παμφάγου πόθου του και ως εκ τούτου έλκεται εξίσου και από τα δύο φύλα. Ο ερωτισμός του Λυσίδαμου ξεχειλίζει τόσο, ώστε δεν μπορεί να περιοριστεί σε ένα μόνο φύλο. Ο γέροντας καταλήγει να φαίνεται σαν μία θλιβερή γεροντική μεταμόρφωση του Δία, ο οποίος ποθεί με εξίσου εμμανή τρόπο όλα τα αξιέραστα πρόσωπα και των δύο φύλων[179]. Το ομοφυλοφιλικό πάθος του Λυσίδαμου συντελεί επίσης στη γελοιοποίησή του, τον καθιστά ακόμη πιο κωμικό, αφού μετατρέπεται σε ένα πρόσωπο γκροτέσκο, εξωφρενικό, ένα εξωπραγματικό πλάσμα της φαντασίας. Εντέλει, αυτός ο γέροντας είναι η σκηνική ενσάρκωση του ασυγκράτητου, τυφλού ερωτικού πόθου, τοποθετημένου όμως με αταίριαστο τρόπο μέσα σε ένα γεροντικό κορμί, το οποίο δεν μπορεί να ακολουθήσει πλέον τις ερωτικές διαθέσεις του γέροντα. Αν και άμεση επίδραση από έργα της Παλαιάς Κωμωδίας είναι απίθανη στο θέατρο του Πλαύτου, θυμόμαστε ώς έναν βαθμό τον Φάωνα του Πλάτωνα του Κωμικού, τον λάγνο γέροντα που ομοίως δεν είχε τη δύναμη να ικανοποιήσει τους ερωτικούς του πόθους.

Η Cody αναφέρει χαρακτηριστικά ότι στην *Casina* προβάλλεται το θέμα της ομοφυλοφιλίας με μοναδικό τρόπο στα έργα του Πλαύτου[180] — στην πραγματικότητα, με ένταση και έμφαση μοναδική σε όλο το σωζόμενο corpus της ελληνορωμαϊκής κωμωδίας. Ο χαρακτηρισμός λοιπόν του Λυσίδαμου ως *senex amator* θα μπορούσε να ισχύει και για την ερωτική του υπόθεση με τον Ολυμπίωνα, αν και ο γέροντας δεν διεκδικεί τον δούλο με τον ίδιο τρόπο όπως ορέγεται την Κασίνη. Το σίγουρο είναι ότι ο Λυσίδαμος έχει ακόμη ένα χαρακτηριστικό που τον κάνει να ξεχωρίζει από τους υπόλοιπους *senes*

---

[177] *Casina* > *casia* (= κανέλα). Βλ. Connors (1997) 305· Franko (1999) 10.

[178] Οι σχετικές σκηνές είναι οι εξής: 451-466, 733-743, 809-813, 875 κ.ε. Βλ. Cody (1976) 454-461· Dynes-Donaldson (1992) 20-33.

[179] Ο Δίας γελοιοποιείται στην αρχαιότητα λόγω της ασυγκράτητης ερωτικής του διάθεσης, η οποία παραμένει άσβεστη ακόμη και κατά τη διάρκεια της προχωρημένης του ηλικίας. Χαρακτηριστικό είναι το αγγείο του Βατικανού (U19 inv. 17106), όπου ο γέροντας Δίας συνεχίζει να επιδίδεται σε ερωτικές περιπέτειες (βλ. επόμενο κεφάλαιο).

[180] Cody (1976) 461.

amatores και αυτό είναι η αμφίσημη σεξουαλικότητά του. Ο Πλαύτος, έχοντας ήδη δημιουργήσει στην αρχή της καριέρας του έναν αμφισεξουαλικό *Miles Gloriosus* (βλ. *Miles* 1111 κ.εξ.), καταλήγει στην ωριμότητά του να παρουσιάσει το ακόμη γελοιωδέστερο θέαμα ενός επίκοινου γέροντα, ο οποίος αναδεικνύεται ως περιπαθής όσο και ανικανοποίητος οπαδός του αμφίπλευρου ερωτισμού. Πρόκειται πάλι για ξεκαρδιστικό ξέσπασμα μιας καθαρά Πλαυτιανής και ρωμαϊκής κωμικής φαντασίας, η οποία αγγίζει το εξωφρενικό και το γκροτέσκο. Οι παραδοσιακές μορφές του ελληνικού κωμικού θεάτρου προικίζονται με μιαν ασυγκράτητη δίκοπη σεξουαλικότητα, η οποία μετατρέπει τις ηθογραφικές συλλήψεις της Νέας Κωμωδίας σε δημιουργίες ολοσχερώς φαντασιακές, καμωμένες από τα πιο αυθεντικά υλικά του γελοίου.

Σε γενικές γραμμές μπορεί κανείς να προσάψει πολλά αρνητικά στοιχεία στον Λυσίδαμο. Αντίθετα, η εύρεση ενός και μόνο θετικού γνωρίσματος είναι δύσκολη έως αδύνατη. Η συσσώρευση τόσων αντιπαθητικών χαρακτηριστικών και η έλλειψη οποιουδήποτε θετικού στοιχείου δείχνουν ότι ο Λυσίδαμος είναι ένας εντελώς εξωπραγματικός χαρακτήρας, μια ολότελα φανταστική κατασκευή του Πλαύτου. Όμως, ακριβώς επειδή είναι τόσο αντιπαθής και εξωπραγματικός καθίσταται παράλληλα και τόσο αστείος. Οι θεατές δεν έχουν κανέναν λόγο να τον συμπαθούν, με αποτέλεσμα τα παθήματά του και η γελοιοποίησή του να προκαλούν μόνο γέλιο στο κοινό. Είναι το αρχέτυπο του λάγνου γέροντα, που ο κωμικός ποιητής το κατασκευάζει συγκεντρώνοντας πάνω του κάθε λογής καταγέλαστα και αρνητικά γνωρίσματα και το προβάλλει μπροστά μας ως αντικείμενο γέλιου. Δικαιωματικά πολλοί μελετητές τον χαρακτηρίζουν ως τον πιο αντιπαθή *senex amator* της Πλαυτιανής κωμωδιογραφίας.

2. Mercator

Ο *Mercator* του Πλαύτου βασίζεται στην κωμωδία *Ἔμπορος* του Φιλήμονα[181], κάτι το οποίο δηλώνει ο ίδιος ο ποιητής[182], και μπορεί να χρονολογηθεί με ασφάλεια γύρω στο 200 π.Χ.[183]. Εδώ ο *senex amator* είναι ο Δημιφώντας, ο οποίος έρχεται σε αντιπαράθεση με τον γιο του, Χαρίνο (*adulescens amator*). Οι δυο τους καίγονται από έρωτα για την Πασικόμψη (*meretrix*), αλλά η βασική διαφορά της κωμωδίας σε σύγκριση με την *Casina* έγκειται στο ότι πατέρας και γιος διεκδικούν την κοπέλα χωρίς να γνωρίζουν ότι αντιπαλεύουν μεταξύ τους.

Ο Δημιφώντας παρουσιάζεται ως ένας άνθρωπος που έχει δουλέψει πολύ κατά τη νεανική του

[181] Lefèvre (1995) 19-21, 41-46· Lowe (2001) 143-144· Dunsch (2001) xvii-xix.
[182] *Mercator* στ. 9.
[183] Anderson (1993) 36.

ηλικία, κυρίως λόγω της επιμονής του πατέρα του. Κληρονόμησε από τον αποθανόντα πατέρα του ένα κτήμα και εκείνος το πούλησε αμέσως[184], για να αγοράσει ένα εμπορικό πλοίο. Προσδοκούσε ότι ο γιος του Χαρίνος θα συνέχιζε την οικογενειακή επιχείρηση, αλλά αυτός είναι ένας τεμπέλης, άσωτος και σπάταλος νεαρός, που μπλέκει συνεχώς σε ερωτικές περιπέτειες με εταίρες. Οι σχέσεις μεταξύ πατέρα και γιου διακρίνονταν από μεγάλη ένταση, αφού ο Χαρίνος προκαλούσε τον πατέρα του συνεχώς με τις ατασθαλίες του. Για να αποσυμφορηθεί η μεταξύ τους τεταμένη κατάσταση, ο Δημιφώντας στέλνει τον Χαρίνο μαζί με τον δούλο Ακανθίωνα στη Ρόδο[185]. Εκεί ο νεαρός αποκόμισε από τις εμπορικές του δραστηριότητες μεγάλο κέρδος, αλλά το σημαντικό είναι ότι γνώρισε σε ένα φιλικό τραπέζι την Πασικόμψη, μία εταίρα απερίγραπτης ομορφιάς, με την οποία πέρασε μία νύχτα κατόπιν παραχωρήσεως του οικοδεσπότη κι ο νεαρός την ερωτεύτηκε αμέσως. Η έναρξη της κωμωδίας συμπίπτει με την άφιξη του Χαρίνου στην Αθήνα μαζί με τη νέα του εταίρα, την παρουσία της οποίας όμως θέλει να κρατήσει κρυφή και γι' αυτό την παρουσιάζει ως δώρο για τη μητέρα του. Ο Δημιφώντας συναντά τυχαία την Πασικόμψη και η νεαρή του κεντρίζει αμέσως το ενδιαφέρον. Τον έρωτά του για τη νεαρή αποκαλύπτει και στον φίλο του Λυσίμαχο, ο οποίος δέχεται να τον βοηθήσει στην ερωτική του περιπέτεια. Πρωταρχικό μέλημα του *senex* είναι ν' αποτρέψει τον Χαρίνο από το να χαρίσει τη νεαρή στη σύζυγό του, ώστε να μπορεί να δράσει ο ίδιος. Κανείς από τους δύο δεν αποκαλύπτει τον έρωτά του για την εταίρα. Όταν συναντώνται πατέρας και γιος, ανταλλάσσουν μερικές αμήχανες κουβέντες, φοβούμενοι μήπως αποκαλύψουν κάτι για τον έρωτά τους. Η συζήτησή τους φτάνει στο θέμα της Πασικόμψης και ο Δημιφώντας επιβάλλει τελικά τη θέση του στον Χαρίνο, να πουλήσει δηλαδή την Πασικόμψη σε έναν υποτιθέμενο αγοραστή, τον οποίο θα υποδυθεί για χάρη του φίλου του ο Λυσίμαχος. Ο Χαρίνος απογοητεύεται από την εξέλιξη των πργμάτων, αλλά την κατάλληλη στιγμή καταφθάνει ο Εύτυχος, φίλος του Χαρίνου και γιος του Λυσίμαχου, ο οποίος προθυμοποιείται ν' αγοράσει, όπως κι ο Λυσίμαχος, την αγαπημένη του. Ο Λυσίμαχος όμως δρα πιο γρήγορα κι η Πασικόμψη καταλήγει στα χέρια του Δημιφώντα. Η τύχη των νεαρών αρχίζει ν' αλλάζει, όταν εμφανίζεται η Δορίππη, η γυναίκα του Λυσίμαχου. Η Δορίππη υποψιάζεται πως ο άνδρας της την κοροϊδεύει, γι' αυτό αιφνιδιάζει μαζί με την υπέργηρη υπηρέτριά της Σύρα τον Λυσίμαχο. Επιστρέφει, λοιπόν, νωρίτερα στο σπίτι της κι εκεί βρίσκει την Πασικόμψη. Ο Λυσίμαχος δικαιολογεί την ύπαρξή

[184] Ο Dunsch (2001, 30, σχόλιο για στ. 73-74) επισημαίνει πως η πώληση του οικογενειακού κτήματος αμέσως μετά τον θάνατο του πατέρα του αποτελεί την πρώτη ένδειξη της πραγματικής φύσης του Δημιφώντα.

[185] Αρκετά συχνά στις κωμωδίες ο πατέρας αποφασίζει να στείλει τον γιο του σε εμπορικά ταξίδια, βλ. *Ba*. 235 κ.ε., *Cas*. 62, *Cis*. 157-159, *Men*. 32, *Mo*. 440, 638-640,971, *Per*. 501-527, *St*. 402-417, *Tri*. 108-114,1087-1090. Στην *Casina* ο *senex amator*, Λυσίδαμος, έχει ήδη διώξει τον γιο του από το σπίτι, όταν αρχίζει η κωμωδία, επειδή και αυτός διεκδικούσε την κοπέλα, με την οποία είναι ερωτευμένος ο γέροντας. Στον *Mercator* ο Δημιφώντας είχε στείλει μακριά τον Χαρίνο, με σκοπό ο τελευταίος να ξεχάσει την προηγούμενη ερωτική του περιπέτεια και να αποκατασταθεί η μεταξύ τους σχέση.

της, λέγοντας ότι η νεαρή δεν προορίζεται για τον ίδιο, αλλά τον επέλεξαν ως διαιτητή για μία ερωτική υπόθεση όπου εμπλέκεται η συγκεκριμένη εταίρα. Έπειτα εμφανίζεται ένας μάγειρας (*coquus*) μαζί με μία πομπή ανθρώπων - βοηθών που είχαν προσληφθεί για το συμπόσιο που θα έκανε ο Λυσίμαχος για την Πασικόμψη. Το πέρασμα του μάγειρα, αν και αυτός αποτελεί έναν στερεότυπο χαρακτήρα των κωμωδιών "νέου" τύπου[186], ο οποίος κανονικά δεν παίζει σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη των έργων, στη συγκεκριμένη κωμωδία είναι κομβικό. Ο μάγειρος αυτός βοηθά στην εξέλιξη της κωμωδίας, μαρτυρώντας στη Δορίππη το κρυφό σχέδιο του Λυσίμαχου. Έπειτα, ο Εύτυχος συναντά τον Χαρίνο, ο οποίος είναι έτοιμος να φύγει από την Αθήνα λόγω της απελπισίας του, και του αναγγέλλει ότι η Πασικόμψη βρίσκεται μέσα στο σπίτι του. Ο νεαρός εραστής οδηγείται στο σπίτι του, ανταμώνει με την Πασικόμψη κι έτσι το νεαρό ζευγάρι εγκαταλείπει τη σκηνή. Στη συνέχεια ο Εύτυχος ξεκαθαρίζει την κατάσταση στους δύο γέροντες. Στον μεν Λυσίμαχο αναφέρει ότι η Δορίππη δεν είναι πλέον οργισμένη μαζί του, στον δε Δημιφώντα ότι δεν έχει πια ερωμένη. Ο τελευταίος απογοητεύεται από την έκβαση των πραγμάτων, ενώ οι Εύτυχος και Λυσίμαχος προσπαθούν να τον λογικέψουν, επισημαίνοντάς του ότι η ηλικία του δεν αρμόζει για τέτοια καμώματα. Ο Δημιφώντας ενδίδει τελικά στις παραινέσεις των παρευρισκομένων και δηλώνει ότι παραχωρεί την Πασικόμψη στον Χαρίνο. Η κωμωδία κλείνει με τον Εύτυχο, ο οποίος πριν την τελική υπόκλιση συμβουλεύει το κοινό να ψηφίσουν έναν νόμο για τους *senes*. Ο νόμος αυτός θα προβλέπει για τους άνδρες άνω των εξήντα χρόνων, είτε είναι παντρεμένοι είτε ανύπαντροι, να ανακηρύσσονται ανόητοι, σε περίπτωση που συνεχίζουν να συναναστρέφονται με εκδιδόμενες γυναίκες, και να τιμωρούνται από τους υπόλοιπους πολίτες. Επίσης, δεν θα επιτρέπεται σε αυτούς να στέκονται εμπόδιο στις ερωτικές υποθέσεις των γιων τους, όσο αυτοί βέβαια συμπεριφέρονται εντός λογικών πλαισίων.

Σ' αυτήν την κωμωδία γίνεται ορατός και πάλι ο τρόπος με τον οποίο ο Πλαύτος αντιμετώπιζε λογοτεχνικά τον έρωτα. Αυτός χρησιμοποιείται από τον κωμωδιογράφο σαν μηχανισμός δημιουργίας παρεξηγήσεων και ευτράπελων καταστάσεων. Δεν έχει κανένα κοινό στοιχείο με τον έρωτα του Μένανδρου. Ο τελευταίος μπολιάζει τον έρωτα με αγνότητα και τον παρουσιάζει με τέτοιο τρόπο, ώστε ο θεατής να πιστεύει ότι είναι αληθινός και θα έχει διάρκεια στο χρόνο. Γι' αυτό άλλωστε ο έρωτας του νεαρού εραστή για την αγαπημένη του συχνά επισφραγίζεται στον Μένανδρο με έναν

[186] Dunsch (2001) 279. Άλλες σκηνές από τις διασωθείσες fabulae palliatae, όπου εμφανίζονται μάγειροι, είναι οι εξής: Πλαυτ. *Men*. 219-225, 273-332, *Curc*. 251-270, *Mil*. 1394-1427, *Pseud*. 790-895, *Aul*. 280-459, *Cas*. 720-748, *Bacch*. 109-169. Ο Πλαύτος πρόσθεσε στον *μάγειρο* της Ελληνικής Κωμωδίας νέα χαρακτηριστικά, τα οποία οδήγησαν στη διαμόρφωση του Ρωμαίου *coquus*. Αναλυτικά για τον ρόλο του μάγειρου στη ρωμαϊκή κωμωδία βλ. Lowe (1985).

γάμο[187]. Απ' την άλλη, ο Πλαύτος κόβει τα φτερά του θεού Έρωτα, τον απομυθοποιεί, εντάσσοντάς τον σε ένα σάπιο, διεστραμμένο αστικό περιβάλλον, και τον ταυτίζει με την πρόσκαιρη απόλαυση. Έτσι και στον *Mercator*, ο έρωτας του Χαρίνου δεν έχει τις προδιαγραφές, ώστε μελλοντικά να ανθίσει και να οδηγήσει στη δημιουργία οικογένειας, αφού η Πασικόμψη είναι μία ξένη εταίρα και παραμένει τέτοια μέχρι το τέλος της κωμωδίας[188]. Πιθανόν το τέλος να ήταν διαφορετικό στην κωμωδία του Φιλήμονα, αλλά για αυτό μόνο υποθέσεις μπορούν να γίνουν[189].

Ως προς τον *senex amator*, ο τρόπος με τον οποίο ο Πλαύτος επεξεργάζεται το μοτίβο δεν διαφέρει σημαντικά απ' αυτόν της *Casina*[190]. Οι *senes* των δύο έργων επιλέγουν να κρατήσουν κρυφό τον έρωτά τους για την εταίρα και δρουν έμμεσα μέσω των φίλων ή των δούλων τους. Οι γέροντες αποτελούν κεντρικούς χαρακτήρες των κωμωδιών και γελοιοποιούνται σ' αυτές περισσότερο από κάθε άλλον *senex amator* λόγω της ανάρμοστης για την ηλικία τους συμπεριφοράς τους. Επίσης, είναι διατεθειμένοι να επιστρατεύσουν κάθε μέσο, για να εξασφαλίσουν την αγαπημένη τους, όπως θα έκανε κι ένας ερωτευμένος νεαρός στη Νέα Κωμωδία. Η αντίδρασή τους στο τέλος των έργων είναι επίσης παρόμοια, αφού ούτε ο Δημιφώντας ούτε ο Λυσίδαμος δείχνουν να έχουν μετανιώσει για την ανήθικη συμπεριφορά τους, παρά ομολογούν το σφάλμα τους μόνο για να γλιτώσουν μια βαριά τιμωρία.

Εκτός των ομοιοτήτων, όμως, υπάρχουν και κάποιες βασικές διαφορές στις δύο Πλαυτιανές κωμωδίες. Η μεγαλύτερη διαφορά τους είναι ότι στον *Mercator* ο νεαρός εραστής είναι παρών, ενώ στην *Casina* απουσιάζει κι εκπροσωπείται από τη μητέρα του. Στην πρώτη κωμωδία το κέντρο βάρους πέφτει στη σχέση πατέρα-γιου, ενώ στη δεύτερη σ' αυτήν του ανδρόγυνου. Επιπρόσθετα, στον *Mercator* ο Πλαύτος επικεντρώνεται περισσότερο στο να χτίσει ένα σοβαρό προφίλ για τον Δημιφώντα, κάτι το οποίο δεν κάνει για τον Λυσίδαμο της *Casina*. Η σατιρική διάσταση του Δημιφώντα έγκειται στο κοινωνικό του κύρος, το οποίο μέσω του έρωτά του για την εταίρα κλονίζεται ανεπανόρθωτα. Ο Δημιφώντας παρουσιάζεται ως ένας αυστηρός και αυταρχικός πατέρας, ο οποίος βρισκόταν σε μία διαρκή αντιπαράθεση με τον γιο του, τον αποδοκίμαζε για τις ερωτικές του περιπέτειες με τις εταίρες και τον κατέκρινε για τα χρηματικά ποσά που δαπανούσε σε αυτές (στ. 46-59). Η νεανική ηλικία του Δημιφώντα ήταν συνυφασμένη με τη σκληρή δουλειά, αφού καλλιεργούσε συνέχεια και υπό το βλέμμα του πατέρα του τα οικογενειακά τους κτήματα, μένοντας έτσι μακριά από

[187] Μόνο πέντε από τις διασωζόμενες κωμωδίες του Πλαύτου τελειώνουν με γάμο επί σκηνής (*Aulularia*, *Cistellaria*, *Curculio*, *Poenulus* και *Rudens*).
[188] Anderson (1993) 63.
[189] Για το τέλος του *Mercator* και του αντίστοιχου έργου του Φιλήμονα βλ. Lefèvre (1995) 18-19· Dunsch (2001) 376-378.
[190] Forehand (1973)· Cody (1976)· Dunsch (2001) xvii-xix.

τις ηδονές που προσφέρονταν στις μεγαλουπόλεις[191]. Ο Dunsch επισημαίνει ότι ο Δημιφώντας παρουσιάζεται από τον Χαρίνο στην πρώτη σκηνή ως μία καρικατούρα του Κάτωνα του Πρεσβύτερου λόγω της προσήλωσής του στα παλαιά ήθη[192]. Ο Δημιφώντας είναι ένας από τους στυλοβάτες της κοινωνίας, εκπρόσωπος όλων των αυστηρών ηθικών αρχών. Αποτελεί την προσωποποίηση της ηθικής της εργασίας και της μετρημένης ζωής, η οποία δεν εκτροχιάζεται ποτέ από κανένα είδος πειρασμού, αλλά παραμένει με τρόπο στιβαρό στις ράγες της λογικής και της αυτοσυγκράτησης. Ξαφνικά, όμως, ο γηραιός εκπρόσωπος αυτού του κοινωνικού ιδεώδους ερωτεύεται ένα γύναιο κατώτατης υποστάθμης και οι ράγες της λογικής και της αυτοσυγκράτησης αρχίζουν να χάνονται μέσα σε ένα ομιχλώδες περιβάλλον. Η αρχική περιγραφή του Χαρίνου για τον αυστηρό και ηθικό πατέρα του συντελεί στη μεγαλύτερη σκηνική έκπληξη, όταν οι θεατές γίνονται μάρτυρες της θεαματικής αλλαγής του γέροντα. Είναι σαν να βλέπουμε την κατάπτωση ενός Κάτωνα, ο οποίος έχει εξαντλήσει πλέον όλες τις ψυχικές του δυνάμεις και αδυνατεί να ακολουθήσει τις επιταγές μίας ηθικής ζωής, η οποία τόσα χρόνια τον καταπίεζε. Ο στυλοβάτης της κοινωνίας γίνεται τελικά ένα γελοίο περιπαθές γεροντιο, το οποίο φαίνεται πως προσπαθούσε τόσον καιρό να προσαρμοστεί σε έναν τρόπο ζωής ο οποίος δεν τον εξέφραζε, αλλά του είχε επιβληθεί από τον πατέρα του και την κοινωνία. Στον εσωτερικό πόλεμο που διεξήγε όλα αυτά τα χρόνια ο Δημιφών χάνει πανηγυρικά με κόστος μάλιστα μία ανέμελη νεανική ζωή, η οποία έχει πλέον περάσει ανεπιστρεπτί.

Η σκληρή δουλειά του παρελθόντος φαίνεται να έχει επηρεάσει και την εξωτερική εμφάνιση του Δημιφώντα, καθώς ο φίλος του Λυσίμαχος τον περιγράφει ως έναν καταβεβλημένο και υπέργηρο άνδρα, ο οποίος βρίσκεται με το ένα πόδι στον τάφο (στ. 290-291), παρά το γεγονός ότι είναι εξήντα χρονών (στ. 524)[193]. Είναι φαφούτης (στ. 540-41, *Puer est ille quidem, stulta. nam illi quidem hau sane diust quom dentes exciderunt*), γκριζομάλλης, στραβοκάνης, κοιλαράς με μεγάλο στόμα, κοντός με μαύρα μάτια, τεράστια σαγόνια και λίγο πλατυπόδης (στ. 639-40, *canum, varum, ventriosum, bucculentum, breviculum, subnigris oculis, oblongis malis, pansam aliquantulum*)[194]. Εάν λάβει κανείς

[191] Ο Δημιφώντας μαζί με τον Μενέδημο από το έργο *Heautontimoroumenos* του Τερέντιου αποτελούν τις μοναδικές περιπτώσεις αυτοδημιούργητων ανδρών στη Ρωμαϊκή Κωμωδία. Βλ. Rosivach (1986) 176-177.

[192] Dunsch (2001) 205-206, σχόλιο για στ. 546.

[193] Εάν λάβουμε υπόψιν ότι ο Δημιφώντας δεν συγκαταλεγόταν σε κάποια πλούσια κοινωνική τάξη, αλλά δούλευε σκληρά κατά τη διάρκεια των νεανικών του χρόνων λόγω του αυταρχικού του πατέρα, τότε πράγματι η ηλικία των εξήντα χρόνων μπορεί να θεωρηθεί προχωρημένη. Το προσδόκιμο της ζωής των ανθρώπων στην αρχαιότητα καθοριζόταν σε μεγάλο βαθμό από την κοινωνική τάξη, στην οποία ανήκαν. Ένας δούλος δεν θα μπορούσε κατά κανόνα να επιβιώσει για μεγάλο χρονικό διάστημα σε αντίθεση με τους Αθηναίους *ἱππεῖς* παραδείγματος χάριν, οι οποίοι δεν καταπιάνονταν φυσικά με καμία χειρωνακτική εργασία, παρά ασχολούνταν με τα κοινά της πόλης – κράτους. Ακόμη και η νεαρή Πασικόμψη απογοητεύεται, όταν ακούει πόσο ηλικιωμένο είναι το νέο της αφεντικό (στ. 525, *Mi senex, tam vetulam?*).

[194] Ο Marshall (2006, 136) χαρακτηρίζει την περιγραφή αυτή σαν τυπική της αναπαράστασης του *senex*.

υπόψιν ότι ο κακάσχημος Λυσίμαχος κορόιδευε τον Δημιφώντα για την εξωτερική του εμφάνιση, τότε η ασχήμια του τελευταίου θα πρέπει να είναι αποκρουστική, ένα σύγχρονο τέρας του Φρανκενστάιν, ώστε να αποτελεί το άκρο αντίθετο της πανέμορφης Πασικόμψης. Όσο πιο ηλικιωμένος και άσχημος βέβαια είναι ο *senex amator* στις κωμωδίες, τόσο μεγαλύτερο είναι και το κωμικό αποτέλεσμα. Ως προς το κοινωνικό του κύρου, όμως, ο Δημιφώντας συγκαταλέγει τον εαυτό του στους πολίτες που εμπνέουν σεβασμό στους υπόλοιπους (στ. 319)[195]. Ο Πλαύτος κατά τη συνήθη τακτική του θεμελιώνει την εικόνα ενός αξιοπρεπούς ανθρώπου, για να τη συντρίψει στη συνέχεια.

Κατά τη συνήθη μέθοδο του Πλαύτου, ο *senex amator* παρομοιάζεται συχνά με ζώο και στον *Mercator*. Ο Λυσίμαχος αποκαλεί τον Δημιφώντα τράγο εξαιτίας της έντονης ερωτικής του επιθυμίας για την Πασικόμψη[196] (στ. 272, *illunc hircum castrari volo*) και πρόβατο (στ. 524 κ.ε., 567, 575). Το πρόβατο συμβόλιζε την ανοησία και την αφέλεια[197]. Ο Αριστοτέλης θεωρεί τα πρόβατα ως τα πιο ανόητα τετράποδα και είχε παρατηρήσει την ανάγκη τους για καθοδήγηση, αλλά και την ικανότητά τους να υπακούν στο χτύπημα των χεριών των βοσκών τους έπειτα από ανάλογη εκπαίδευση[198]. Ο Κικέρωνας υποτιμούσε επίσης τη νοημοσύνη των προβάτων, γράφοντας ότι αυτά δεν θα είχαν καμία τύχη χωρίς τη φροντίδα των βοσκών και ότι ο μόνος λόγος που ζουν είναι για να διευκολύνουν τη διαβίωση των ανθρώπων, παρέχοντάς τους το μαλλί τους[199]. Ο χαρακτηρισμός λοιπόν του Δημιφώντα ως προβάτου υπονοεί την αδυναμία του να λογικευτεί και να χαλιναγωγήσει τα συναισθήματά του, αφού άγεται και φέρεται σαν πρόβατο από αυτά. Ο ίδιος συμβολισμός χρησιμοποιείται εκτενέστερα από τον Πλαύτο και στις *Bacchides*, για τις οποίες θα γίνει λόγος παρακάτω. Τέλος, ο Χαρίνος παρομοιάζει τον Δημιφώντα με μύγα, από την οποία τίποτα δεν μπορεί να παραμείνει τίποτα κρυφό (στ. 362, *musca est meus pater*). Η συγκεκριμένη αναφορά μας φέρνει στο νου τον Σωκράτη, ο οποίος χαρακτήριζε τον εαυτό του ενοχλητική αλογόμυγα στην *Ἀπολογία* του Πλάτωνα[200]. Ωστόσο, εδώ ο Χαρίνος δεν αναφέρεται μεταφορικά, όπως ο Σωκράτης, στη μύγα που τσιμπά και ξυπνά τους νωθρούς Αθηναίους, αλλά στην ικανότητά της να πετά γρήγορα και να χώνεται παντού. Οι αναφορές στα ζώα ξεκινούν από το όνειρο του Δημιφώντα, το οποίο προοικονομεί το τέλος της κωμωδίας (στ. 225-

[195] Αρκετοί από τους *senes* του Πλαύτου φέρουν πολιτικά αξιώματα, όπως ο Δημαίνετος στην *Asinaria* (στ. 871), ο Αλκήσιμος στην *Casina* (στ. 536), έτσι ώστε η εξαπάτησή τους από άτομα κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων να είναι πιο ταπεινωτική. Βλ. Segal (1987) 119.
[196] Για τον τράγο ως συμβολισμό βλ. υποσ. 173.
[197]Dunsch (2001) 193, σχόλιο για στ. 524.
[198] Αριστοτέλης, *Περί ζῴων ἱστορίαι* 9.3(610b22-28, 610b35-611a2). Σχετικά βλ. Calder (2011) 23.
[199] Cic. *Nat. D.* II. 154-159.
[200] Πλ. *Ἀπ.* 30e.

251)[201].

Ο Δημιφώντας σε αρκετά σημεία της κωμωδίας εκφράζει την επίδραση που έχει ο έρωτας πάνω του. Προσπαθώντας να εξηγήσει το συναίσθημά του, αναφέρει ότι ερωτεύτηκε όχι όπως ένας σώφρων άνθρωπος, αλλά σαν τρελός (στ. 262-63, *quam ego postquam aspexi, non ita amo ut sani solent homines, sed eodem pacto ut insani solent*). Φυσικά ο Δημιφώντας είχε ερωτευτεί και στη νεανική του ηλικία, όπως αναφέρει ο ίδιος, αλλά η ένταση του συναισθήματος δεν μπορεί να συγκριθεί με την τωρινή (στ. 264-65, *Amavi hercle equidem ego olim in adulescentia, verum ad hoc exemplum numquam ut nunc insanio*). Ο γέροντας αισθάνεται σαν μικρό παιδί λόγω του έρωτά του για την Πασικόμψη (στ. 291-92, *Pervorse vides. puer sum, Lysimache, septuennis*)[202]. Εξηγεί στον Λυσίμαχο ότι τώρα νιώθει δυο φορές πιο δυνατός, η όρασή του έχει οξυνθεί και είναι σαν παιδάκι που πάει για πρώτη φορά στο σχολείο και μαθαίνει τη λέξη "αγαπώ" (στ. 304). Η αγάπη του για τη νεαρή κοπέλα τον τροφοδοτεί με τεράστια δύναμη (στ. 308-12). Προσπαθεί μάλιστα να δικαιολογήσει τον εαυτό του, εξηγώντας ότι η ερωτική αγάπη επιβάλλεται στους ανθρώπους και δεν ελέγχεται από αυτούς (στ. 321, *ne sis me obiurga, hoc non voluntas me impulit*). Υιοθετεί δηλαδή την παραδοσιακή αντίληψη που είχαν οι αρχαίοι Έλληνες και Ρωμαίοι, ότι ο θεός Έρωτας επιβάλλει στους ανθρώπους με τα βέλη του το πρόσωπο το οποίο θα ερωτευθούν. Ο μονόλογος του Δημιφώντα στη σκηνή III.2 θα μπορούσε να είναι ο ύμνος κάθε *senex amator*. Ο γέροντας είναι περιχαρής, επειδή έχει ήδη εξασφαλίσει για τον εαυτό του την όμορφη Πασικόμψη. Γνωρίζει ότι ο χρόνος που του απομένει μέχρι τον θάνατο είναι λιγοστός, αλλά αυτό είναι το καλύτερο κίνητρο, για να αφιερωθεί στον εαυτό του και να περάσει τις τελευταίες του στιγμές γεμάτες ηδονή, κρασί και αγάπη (στ. 547-48, *decurso spatio breve quod vitae relicuomst voluptate, vino et amore delectavero*). Η τρίτη ηλικία άλλωστε είναι, σύμφωνα με τον Δημιφώντα, κατάλληλη για να επιδοθεί κανείς σε ερωτικές υποθέσεις. Αντίθετα, οι νέοι, που σφύζουν από ζωή και ενέργεια, θα πρέπει να επιδίδονται στην ενίσχυση της περιουσίας τους. Με το πέρασμα της νεανικής τους ηλικίας σηματοδοτείται η εποχή που οι άνθρωποι μπορούν πλέον ν' απολαύσουν τους καρπούς των νεανικών τους μόχθων (στ. 549-554). Το ερωτικό πάθος είναι κάτι πρωτόγνωρο για τον γέροντα και γι' αυτό το βιώνει με όλη του την υπερβολή. Νιώθει τον ενθουσιασμό και την έκπληξη που του προκαλεί ο έρωτας, ένα συναίσθημα που του ήταν άγνωστο και, ως εκ τούτου, δεν μπορούσε

[201] Dunsch (2001) iv.

[202] Ο συσχετισμός έρωτα και παλιμπαιδισμού δεν είναι στοιχείο που εισάγουν οι Ρωμαίοι κωμωδιογράφοι, αλλά εκφράζεται ήδη από τον Φερεκράτη (απ. 185 K-A, *πάλιν αὖθις ἀναθυῶσι αἱ γεραίτεραι*). Ο Dunsch (2001, 109 σχόλιο για στ. 296) συμπληρώνει: «The comparison of adult folly with infantile irrationality belongs to popular Hellenistic philosophy, cf. Ariston of Chios quoted in Sen. *Ep*. 115.8. For the idea of importune rejuvenation cf. also Anacreontea 37 (47) B. ἂν δ' ὁ γέρων χορεύῃ, | τρίχας γέρων μέν ἐστιν, /τὰς δὲ φρένας νεάζει; Novius *Atell*. 2 *Quid ita? quia enim repuerascis, fugitas personas, pater*».

να φανταστεί τη δύναμή του. Η επίδραση του ερωτικού πόθου πάνω του είναι τόσο καταλυτική, ώστε να νομίζει πως αναζωογονείται κάθε κύτταρο της ύπαρξής του. Επιπλέον, δεν μπορεί να ασχοληθεί με οτιδήποτε άλλο, παρά αφήνει τον εαυτό του να απολαύσει τη συναισθηματική ευφορία, που κανονικά θα έπρεπε να είχε βιώσει κατά τη διάρκεια της νεανικής του ηλικίας. Ο φτερωτός θεός όμως δεν ήταν τόσο γενναιόδωρος μαζί του και ο πρώτος έρωτας του Δημιφώντα συμπίπτει τελικά με τα εξήντα του χρόνια και μάλιστα είναι για μια νεαρή εταίρα. Η δράση της κωμωδίας συμπίπτει με το ξέσπασμα του γέροντα, ο οποίος βγάζει τώρα στην επιφάνεια όλα τα απωθημένα που είχε από τη νεανική του ηλικία. Τα καταπιεσμένα του νιάτα παίρνουν τώρα εκδίκηση, επειδή δεν εκτονόθηκαν όταν έπρεπε.

Ως προς τη σχέση του Δημιφώντα με τον Χαρίνο, αυτή παρουσιάζεται ως ιδιαίτερα προβληματική εξ αρχής και αυτός ήταν ο λόγος για τον οποίο ο Δημιφώντας έστειλε τον γιο του να κάνει το πρώτο του εμπορικό ταξίδι. Η αμηχανία που υπάρχει, όταν οι Δημιφώντας και Χαρίνος συναντώνται μετά από καιρό, υποδηλώνει την ταραχώδη σχέση τους. Συνήθως η σχέση πατέρα και γιου διασαλεύεται μετά την εμφάνιση μίας νεαρής κοπέλας, η οποία είναι αρεστή και στους δύο. Αντίθετα, στον *Mercator* η Πασικόμψη έρχεται να προσθέσει ακόμη έναν λόγο για τη μη σταθεροποίηση της σχέσης πατέρα και γιου.

Ο Λυσίμαχος αποτελεί τον δεύτερο *senex amator* της κωμωδίας, του οποίου η δράση φανερώνεται στη σκηνή III.1[203]. Ο γέροντας ξετυλίγει το αληθινό του πρόσωπο με τρόπο παρόμοιο με αυτόν του Δημιφώντα. Όπως ο τελευταίος κατέκρινε τις παλαιότερες σχέσεις του Χαρίνου με τις εταίρες, έτσι κι αυτός αντιδρά αρνητικά, όταν ακούει από τον Δημιφώντα ότι είναι ερωτευμένος με την Πασικόμψη (στ. 283-327). Όταν παίρνει, όμως, τη νεαρή εταίρα για λογαριασμό του φίλου του[204], ξεχνά με την ίδια ευκολία τις νουθεσίες του και γοητεύεται από την ομορφιά της. Ο Dunsch έχει καταγράψει τις αμφίσημες λέξεις αυτής της σκηνής, οι οποίες φαίνεται να χρησιμοποιούνται και ως πρόστυχοι υπαινιγμοί[205]. Ωστόσο, ο Λυσίμαχος δεν σκέφτεται να διεκδικήσει την Πασικόμψη, παρά μόνο σε περίπτωση που αυτή απορρίψει τον Δημιφώντα. Το γεγονός βέβαια ότι η όμορφη εταίρα θα παρατήσει τον γέροντα Δημιφώντα, αλλά θα προτιμήσει τον εξίσου ηλικιωμένο Λυσίμαχο αποτελεί δείγμα της σύγχυσης που έχει προκαλέσει η ομορφιά της Πασικόμψης στους δύο *senes*. Έτσι ανατρέπεται και η εικόνα του καθωσπρέπει, ηθικού Λυσίμαχου. Επίσης, δείχνει να φοβάται αρκετά τη σύζυγό του (σκηνή IV.3), αλλά αυτό δεν τον εμποδίζει από το να παραχωρήσει κρυφά το σπίτι του στον Δημιφώντα.

[203] Dunsch (2001) 184-185, 200-201.
[204] Στο κείμενο δεν ξεκαθαρίζεται αν ο Λυσίμαχος εξαγοράζει την Πασικόμψη με δικά του λεφτά ή με λεφτά που του έχει δώσει ο Δημιφώντας. Βλ. Dunsch (2001) 187 σχόλιο για στ. 500.
[205] Η άποψη περί σεξουαλικών υπαινιγμών του Λυσίμαχου δεν υιοθετείται από όλους τους μελετητές. Σχετικά βλ. Dunsch (2001) 185.

Ακόμη και όταν βρίσκεται μπροστά στο δίλημμα, να πει την αλήθεια στη Δορίππη και να προδώσει έτσι τον φίλο του ή να πει ψέματα στη σύζυγό του και να τον σώσει, επιλέγει το δεύτερο. Ο Λυσίμαχος μπορεί να χαρακτηριστεί και αφελής με βάση τη σκηνή με τον μάγειρα. Σ' αυτήν αποδεικνύεται ότι ο γέροντας είχε αποκαλύψει στον μάγειρα τον λόγο για τον οποίο θα τον προσλάμβανε χωρίς να υπάρχει ουσιαστική ανάγκη. Νόμιζε ότι θα βρει στο πρόσωπο του μαγείρου ανδρική αλληλεγγύη, αλλά ο μάγειρος αποδεικνύεται αφερέγγυος και εκμυστηρεύεται τα πάντα στη σύζυγο του Λυσίμαχου.

Ως προς την συμπάθεια ή αντιπάθεια που δημιουργεί ο Δημιφώντας στον θεατή-αναγνώστη, θα μπορούσε κανείς να πει ότι ο συγκεκριμένος *senex* δεν εντάσσεται στους πιο αντιπαθείς. Δεν είναι, τουλάχιστον, τόσο αντιπαθής όσο ο Λυσίδαμος της *Casina*, ο οποίος θεωρείται ο πιο ακόλαστος *senex amator*. Ένα βασικό ελαφρυντικό στην περίπτωση του Δημιφώντα είναι ότι δεν γνωρίζει ότι έρχεται σε αντιπαράθεση με τον γιο του για χάρη της Πασικόμψης. Αυτό το μαθαίνει προς το τέλος της κωμωδίας, οπότε και αναγκάζεται να αφήσει το πεδίο ελεύθερο για τον Χαρίνο. Αντίθετα, ο Λυσίδαμος της *Casina* έχει πλήρη επίγνωση ότι βρίσκεται σε ανοιχτή κόντρα με τον γιο του και παρόλα αυτά συνεχίζει ακάθεκτος να διεκδικεί την Κασίνη. Επίσης, στον *Mercator* δεν έχουμε κανένα στοιχείο για τη σύζυγο του Δημιφώντα. Αυτή απουσιάζει παντελώς από την κωμωδία, με αποτέλεσμα να μην γινόμαστε μάρτυρες της περιφρόνησης ή της άδικης αντιμετώπισής της από τον *senex amator*, όπως συμβαίνει στην περίπτωση της Κλεοστράτης. Ο Λυσίμαχος, ο δεύτερος ερωτευμένος γέροντας της κωμωδίας, είναι πιο συμπαθής συγκριτικά με τον Δημιφώντα. Προθυμοποιείται να βοηθήσει τον φίλο του στην ερωτική του περιπέτεια και του συμπαραστέκεται έμπρακτα μέχρι το τέλος του έργου. Στην κωμωδία επιδίδεται σ' έναν ερωτικό διάλογο με την Πασικόμψη, αλλά δεν τη διεκδικεί με τον ίδιο ακόλαστο τρόπο που το κάνει ο Δημιφώντας. Επιπλέον, η σχέση του Λυσίμαχου με τη σύζυγό του Δορίππη είναι υπαρκτή στο έργο και ο γέροντας δείχνει να τη φοβάται τόσο, ώστε να αναρωτιέται κανείς εάν θα μπορούσε πράγματι να προχωρήσει σε μία εξωσυζυγική σχέση. Ωστόσο, το σύντομο ερωτικό παιχνίδι του Λυσίμαχου με την Πασικόμψη δεν μπορεί να μας οδηγήσει σε σίγουρα συμπεράσματα σχετικά με τον χαρακτήρα και την ακολασία του.

3. Asinaria

Η *Asinaria* (*Η κωμωδία των γαϊδάρων*) εντάσσεται στην πρώιμη συγγραφική περίοδο του Πλαύτου[206], αν και διχάζει μέχρι σήμερα τους μελετητές σχετικά με τη γνησιότητά της[207]. Ο Ρωμαίος συγγραφέας αναφέρει πως το έργο του αποτελεί διασκευή της κωμωδίας *Όναγός* (= ο οδηγός των γαϊδουριών) του Δημόφιλου[208]. Αποτελεί το έργο, για το οποίο ο Πλαύτος έχει δεχθεί την περισσότερη αρνητική κριτική στο παρελθόν λόγω της υπέρμετρης χυδαιότητάς του[209].

Σε αυτήν την κωμωδία ο Αργύριππος (*adulescens amator*) είναι ερωτευμένος με την εταίρα Φιλαίνιον (*meretrix*), αλλά δεν διαθέτει το απαιτούμενο για την εξαγορά της ποσό που απαιτεί η προαγωγός της Κλεαρέτη (*lena*). Ο νεαρός εξομολογείται το πρόβλημά του στον πατέρα του Δημαίνετο (*senex amator*), και εκείνος δέχεται πρόθυμα να τον βοηθήσει. Ωστόσο, τη διαχείριση του οίκου τους έχει αναλάβει η Αρτεμώνη (*uxor dotata*), σύζυγος του Δημαίνετου, η οποία δεν θα έδινε ποτέ τη συγκατάθεσή της για τη δαπανηρή εξαγορά της Φιλαίνιον. Τελικά οι δούλοι Λεωνίδας και Λίβανος, μαζί με τον Δημαίνετο, δρουν πίσω από την πλάτη της Αρτεμώνης και εξασφαλίζουν το χρηματικό ποσό από μία αγοραπωλησία γαϊδουριών. Τότε ο Δημαίνετος αποκαλύπτει το πραγματικό του πρόσωπο και ζητά ως προϋπόθεση, για να δώσει το ποσό στον Αργύριππο, να περάσει μία νύχτα με την Φιλαίνιον. Το σχέδιο του γέροντα όμως γίνεται γνωστό στη σύζυγό του, η οποία επεμβαίνει και συμμαζεύει τον άνδρα της, και έτσι ο Αργύριππος μπορεί να απολαύσει χωρίς εμπόδια τον έρωτά του για την εταίρα.

Ο Δημαίνετος εμφανίζεται από την πρώτη κιόλας σκηνή μαζί με τον δούλο Λίβανο, ο οποίος αποτελεί άτομο της εμπιστοσύνης του. Το προχωρημένο της ηλικίας του Δημαίνετου καταδεικνύεται από την αρχή του έργου, όταν ο Λίβανος επικαλείται τα γηρατειά του (στ. 18, *ita ted obtestor per senectutem tuam*). Ο γέροντας είναι ήδη ενήμερος σχετικά με την ερωτική υπόθεση του γιου του και ρωτά τον Λίβανο για περισσότερες πληροφορίες, αφού αυτός μαζί με τον έτερο δούλο, Λεωνίδα, βοηθούν τον Αργύριππο στην κατάκτηση της Φιλαίνιον. Επαινεί μάλιστα τους δύο δούλους, επειδή στέκονται αρωγοί στην προσπάθεια του γιου του (στ. 59), και παροτρύνει και τους υπόλοιπους γονείς να βοηθούν τα παιδιά τους, όπως κάνει και ο ίδιος, γιατί έτσι αυτά θα γίνουν πιο φιλικά και στοργικά (στ. 64-67, *Omnes parentes, Libane, liberis suis qui mi auscultabunt, facient obsequellam quippe qui mage amico utantur gnato et benevolo. atque ego me id facere studeo, volo amari a meis*). Ο

[206] Hurka (2010) 27-28.
[207] Σχετικά βλ. Lowe (1992).
[208] *Asinaria* 10-11· Hurka (2010) 59-61.
[209] Hurka (2010) 14-17.

Δημαίνετος έχει σαν πρότυπο τον δικό του πατέρα, ο οποίος είχε τόσο καλές σχέσεις μαζί του, ώστε εμπλεκόταν άμεσα στις ερωτοδουλειές του και τον βοηθούσε, ακόμη και με απάτες, στο να κατακτήσει το κορίτσι που ήθελε (στ. 68-73, *volo me patris mei similem, qui causa mea nauclerico ipse ornatu per fallaciam quam amabam abduxit ab lenone mulierem; neque puduit eum id aetatis sycophantias struere et beneficiis me emere gnatum suom sibi. eos me decretumst persequi mores patris*). Αυτή την τακτική εφαρμόζει και ο ίδιος με τον Αργύριππο (στ. 73), προϊδεάζοντας έτσι το κοινό για την άμεση εμπλοκή που θα έχει στην ερωτική υπόθεση του γιου του. Σκοπός των πράξεών του είναι, όπως λέει, να τον αγαπά ο γιος του, ο οποίος από τη μεριά του δείχνει σεβασμό στον πατέρα του (στ. 77, 82). Ο Δημαίνετος όμως δεν κατέχει το ποσό που επιθυμεί διακαώς ο γιος του και εκτός αυτού τον οικονομικό έλεγχο του οίκου του έχει η σύζυγός του Αρτεμώνη. Επιφορτίζει λοιπόν τον Λίβανο να βρει τα χρήματα και του δίνει επίσης την άδεια να κλέψει ακόμη και από τη σύζυγό του (στ. 96-98). Το μόνο που τον ενδιαφέρει είναι να βρεθούν τα χρήματα που ζητά η προαγωγός της Φιλαίνιον, αδιαφορώντας για τον τρόπο. Στην ίδια δεινή οικονομική κατάσταση βρίσκεται και ο Διάβολος, ο έτερος νεαρός διεκδικητής της Φιλαίνιον, στον οποίο η εταίρα είχε προσφέρει στο παρελθόν τις υπηρεσίες της, αλλά τώρα που η τσέπη του στέρεψε, αυτός δεν μπορεί να τις απολαύσει. Η κωμωδία τρέπεται έτσι σε έναν αγώνα δρόμου μεταξύ των δούλων Λίβανου και Λεωνίδα και του νεαρού Διαβόλου για το ποιος θα βρει πρώτος τα χρήματα.

Τη λύση στο οικονομικό πρόβλημα του Αργύριππου βρίσκει ο δούλος Λεωνίδας, ο οποίος συνάντησε τυχαία στην αγορά έναν έμπορο από την Πέλλα, που αναζητούσε τον Σαυρέα, τον επιστάτη του οίκου του Δημαίνετου και της Αρτεμώνης, για να του παραδώσει χρωστούμενα χρήματα από την αγορά γαϊδουριών, εξ ου και ο τίτλος της κωμωδίας. Ο έμπορος δεν είχε γνωρίσει αυτοπροσώπως τον Σαυρέα, παρά μόνο τον Δημαίνετο. Οι δούλοι εκμεταλλεύονται αυτό το γεγονός και βάζουν τον Λεωνίδα να υποδυθεί τον Σαυρέα, ενώ ο Δημαίνετος συμμετέχει και αυτός στην πλεκτάνη που στήνουν. Έτσι καταφέρνουν να αποσπάσουν από τον έμπορο τα χρήματα.

Ωστόσο, ο Αργύριππος δεν θα πάρει τα χρήματα τόσο εύκολα. Θα πρέπει πρώτα να ικανοποιήσει μαζί με τη Φιλαίνιον όλα τα εξευτελιστικά αιτήματα των δούλων. Την πιο δύσκολη δοκιμασία όμως για το ερωτευμένο ζευγάρι έχει θέσει ο Δημαίνετος. Απαραίτητη προϋπόθεση, για να τους δώσουν οι δούλοι τα χρήματα, είναι να περάσει ο πατέρας του Αργύριππου μία βραδιά με την αγαπημένη του γιου του (στ. 736). Εάν δεν ικανοποιηθεί αυτό το αίτημα, ο Αργύριππος δεν θα λάβει ποτέ το επιθυμητό ποσό και ο Διάβολος θα προλάβει να εξαγοράσει τη Φιλαίνιον. Ο νεαρός δέχεται δίχως να φέρει αντίρρηση.

Ο Δημαίνετος μετά τη σκηνή Ι.1 επανεμφανίζεται στη σκηνή V.1 μαζί με τη Φιλαίνιον και τον Αργύριππο κατά τη διάρκεια ενός συμποσίου που έχει οργανώσει ο ίδιος, προκειμένου να απολαύσει τη συντροφιά της Φιλαίνιον. Κατά τη διάρκεια του συμποσίου ο γέροντας δεν διστάζει να ξαπλώσει μαζί με την εταίρα στο ανάκλιντρο ενώπιον του Αργύριππου, ο οποίος υπομένει καρτερικά αυτό το θέαμα (στ. 831-832). Οι νεαροί άνδρες, όπως λέει ο Δημαίνετος, θα πρέπει να σέβονται τις επιθυμίες των μεγαλύτερών τους (στ. 833). Στη συνέχεια δίνει το σύνθημα να πιουν όλοι μαζί γλυκό κρασί και να απολαύσουν το συμπόσιο χωρίς φόβο (στ. 834-836). Παρά το γεγονός ότι ο Δημαίνετος βλέπει τον Αργύριππο καταβεβλημένο από την αρρωστημένη αυτή κατάσταση (στ. 838), συνεχίζει να θωπεύει τη Φιλαίνιον. Ο νεαρός δηλώνει ευθέως στον πατέρα του ότι στενοχωριέται εξαιτίας αυτού που αντικρίζει, αλλά ο γέροντας δεν πτοείται και πάλι (στ. 842-850).

Η τελική σκηνή της κωμωδίας (V.2) απαλλάσσει τον Αργύριππο από το βασανιστήριο στο οποίο τον είχε υποβάλει ο πατέρας του. Η γυναίκα του τελευταίου, Αρτεμώνη, μαθαίνει τελικά το σχέδιο του συζύγου της από τον Διάβολο και σπεύδει στο σπίτι της Κλεαρέτης, όπου λαμβάνει χώρα το συμπόσιο του Δημαίνετου. Η Αρτεμώνη κατηγορεί τον εαυτό της, επειδή είχε πιστέψει πως ο άνδρας της διέφερε από τους υπόλοιπους και ήταν πραγματικά ερωτευμένος μαζί της (στ. 856-857, *At scelesta ego praeter alios meum virum frugi rata, siccum, frugi, continentem, amantem uxoris maxume*). Ο Δημαίνετος, όπως αναφέρει η ίδια, απουσίαζε καθημερινά από το σπίτι με τη δικαιολογία ότι πήγαινε σε δείπνα φίλων ή ότι είχε εξωτερικές δουλειές και μάλιστα έπαιρνε μαζί και τον γιο της, τον οποίο επίσης διέφθειρε, συνοδεύοντάς τον σε εταίρες και οίκους ανοχής (στ. 864-867, 870-875). Η Αρτεμώνη κρύβεται, για να πιάσει επ' αυτοφώρω τον άνδρα της. Τον ακούει λοιπόν να λέει στον Αργύριππο ότι νιώθει διεφθαρμένος λόγω της αγάπης του για την εταίρα (στ. 883, *Me ex amore huius corruptum oppido*) και στη συνέχεια να ομολογεί στο Φιλαίνιον ότι έκλεψε τον αγαπημένο μανδύα της γυναίκας του, προκειμένου να τον κάνει δώρο στην εταίρα (στ. 884-886, *Egon ut non domo uxori meae surrupiam in deliciis pallam quam habet atque ad te deferam, non edepol conduci possum vita uxoris annua*). Ο Δημαίνετος συνεχίζει να φιλά τη νεαρή κοπέλα και παράλληλα μιλά προσβλητικά για τη σύζυγό του, την οποία δεν θα είχε πρόβλημα να δει ακόμη και νεκρή (στ. 893-905). Σ' εκείνο το σημείο η υπομονή της Αρτεμώνης εξαντλείται και βγαίνει απ' την κρυψώνα της (στ. 909-910). Αρπάζει τότε τον σύζυγό της και έτσι το σχέδιο του *senex amator* ματαιώνεται.

Ο επίλογος της κωμωδίας είναι πανομοιότυπος με αυτόν του *Mercator*[210]. Μία ομάδα ηθοποιών, που αναλαμβάνουν να εκφωνήσουν τον επίλογο της κωμωδίας, υποστηρίζουν τον γέροντα, αφού, όπως

[210] Hurka (2010) 285.

λένε, δεν έκανε κάτι διαφορετικό από αυτό που συνηθίζουν να κάνουν και οι υπόλοιποι. Συμπληρώνουν δε ότι θα πρέπει κάποιος να έχει πολύ σκληρή καρδιά, για να μείνει ανένδοτος στις απολαύσεις που του εμφανίζονται. Στο τέλος παροτρύνουν το κοινό να χειροκροτήσει δυνατά, γιατί έτσι ο Δημαίνετος θα δεχτεί λιγότερα χτυπήματα.

Το ξετύλιγμα της προσωπικότητας του Δημαίνετου στην *Asinaria* αποτελεί το κύριο όπλο του Πλαύτου. Όσο εύκολα ο Ρωμαίος κωμωδιογράφος κατασκευάζει έναν εναλλακτικό, καλόβουλο και υποστηρικτικό πατέρα, τόσο εύκολα τον αποδομεί. Αρχικά τον προβάλλει σαν έναν αξιοσέβαστο Αθηναίο πολίτη με κύρος, μέλος της Αθηναϊκής Γερουσίας (στ. 871), ιδανικό πατέρα και καταπιεσμένο σύζυγο, έτσι ώστε να κερδίσει και τη συμπάθεια του κοινού. Η αρχική όμως υποδειγματική εικόνα του Δημαίνετου γκρεμίζεται στο τέλος της κωμωδίας σαν πύργος από τραπουλόχαρτα, και ο γέροντας μετατρέπεται σε μορφή καταγέλαστη και καταδικαστέα. Μαζί με την αποδόμηση του χαρακτήρα γκρεμίζονται βέβαια και οι αρχικές προσδοκίες του κοινού, το οποίο είναι σαν να βλέπει το alter ego του Δημαίνετου να ξεδιπλώνεται κατά τη διάρκεια της κωμωδίας, έναν 'δόκτορα Τζέκιλ' που μετατρέπεται σε 'κύριο Χάιντ'.

Όπως σε κάθε κωμωδία του Πλαύτου, έτσι και εδώ έχουμε να κάνουμε με έναν διαφορετικό *senex amator*. Η συμπεριφορά του Δημαίνετου, όπως παρατηρεί κι ο Ryder[211], κλιμακώνεται σταδιακά και προσεχτικά. Στην αρχή παρουσιάζεται ως ένας πατέρας διαφορετικός απ' τα συνηθισμένα, ο οποίος υποστηρίζει τη συναναστροφή του γιου του με εταίρες και μάλιστα τον βοηθά έμπρακτα στις ερωτοδουλειές του. Δίνει την άδειά του στους δούλους του να εξαπατήσουν ακόμη και την ίδια του τη γυναίκα, γιατί θέλει, σύμφωνα με τα λεγόμενά του, να είναι αγαπητός στην οικογένειά του (στ. 67). Λίγο παρακάτω, στον στίχο 77, περιορίζει την αρχική του δήλωση, λέγοντας ότι θέλει να τον αγαπά μόνο ο γιος του. Όταν αποκαλύπτεται από τους δούλους ο τελικός του σκοπός (στ. 753-756), γίνεται αντιληπτό ότι δεν ενδιαφέρεται ούτε για την αγάπη του γιου του. Η ψυχοφθόρα διαδικασία, στην οποία υποβάλλει τον Αργύριππο στη σκηνή V.1, αποδεικνύει περίτρανα ότι ο Δημαίνετος είναι ένας φαύλος, υποκριτής, ασυγκράτητος και φιλήδονος γέροντας[212]. Από τη σκηνή V.2 μαθαίνουμε επίσης ότι έκλεβε συστηματικά τη σύζυγό του εδώ και χρόνια, κάτι που η Αρτεμώνη δεν είχε υποψιαστεί ποτέ και κατηγορούσε για αυτό τις υπηρέτριές της (στ. 888-889, 930, 939)[213]. Η αυθάδεια και η φαυλότητα του Δημαίνετου έρχεται επίσης σε αντίθεση με τη δειλία του γιου του και τον σεβασμό που επιδεικνύει

[211] Ryder (1984) 181.
[212] Anderson (1993) 80-81.
[213] Όπως οι ερωτευμένοι νεαροί δεν έχουν κανέναν ενδοιασμό στο να κλέψουν τους γονείς τους, έτσι και οι άνδρες δεν διστάζουν να κλέψουν τις συζύγους τους. Βλ. Segal (1987) 27.

αυτός ο τελευταίος στον πατέρα του. Ο Αργύριππος γίνεται πιόνι στα χέρια του πατέρα του και δίνει τη συγκατάθεσή του ακόμη και σε πράγματα στα οποία θα έπρεπε να είχε εναντιωθεί[214].

Η σκηνή του συμποσίου αποτελεί μία από τις πιο χαρακτηριστικές, απαίσιες όσο και ξεκαρδιστικές σκηνές της Ρωμαϊκής Κωμωδίας. Ο Δημαίνετος θωπεύει τη Φιλαίνιον μπροστά στα μάτια του γιου του ανερυθρίαστα, ακόμη και όταν ο τελευταίος του λέει ότι τρέφει αισθήματα για αυτήν την γυναίκα και ότι ζηλεύει μπροστά σε αυτό το θέαμα. Οι επιδόσεις του γέροντα ως εραστή, όπως είναι αναμενόμενο, κάθε άλλο παρά συναρπάζουν την εταίρα, η οποία στον στίχο 921 αναφέρει ότι ο γέροντας τη σκότωσε λόγω αηδίας[215]. Από συμπαθής καταπιεσμένος σύζυγος ο Δημαίνετος καταλήγει να είναι ένας αποκρουστικός ανήθικος γέροντας, ο οποίος νοιάζεται μόνο για την προσωπική του καλοπέραση.

Σύμφωνα με τον Segal[216], στην *Asinaria* βρίσκεται πάντα μία αντιπαράθεση στο προσκήνιο, άμεση ή έμμεση, είτε μεταξύ πατέρα και γιου, είτε μεταξύ των συζύγων. Πράγματι πατέρας και γιος έρχονται αντιμέτωποι ενώπιος ενωπίω, χωρίς να κρύβονται πίσω από άλλα πρόσωπα, όπως γίνεται στην *Casina* και στον *Mercator*. Ο Konstan επισημαίνει και άλλη μία ιδιαιτερότητα της *Asinaria.* Ο Δημαίνετος, έχοντας εκχωρήσει στην Αρτεμώνη την ιδιότητα του *pater familias*, βρίσκεται ουσιαστικά στην ίδια θέση με τον νεαρό εραστή Αργύριππο· αμφότεροι δηλαδή εξαρτώνται από το πρόσωπο που έχει τη μεγαλύτερη εξουσία, στην προκειμένη περίπτωση την Αρτεμώνη[217].

Επιπρόσθετα, η *Asinaria* είναι η κατ' εξοχήν κωμωδία που ανατρέπει όλες τις προσδοκίες του κοινού. Ξεκινώντας από τον Δημαίνετο, αυτός βοηθά τον γιο του να κατακτήσει μία εταίρα, κάτι το οποίο ένας Ρωμαίος πατέρας δύσκολα θα έκανε, επειδή μία τέτοια σχέση θα είχε δυσμενές αντίκτυπο στην οικονομική κατάσταση της οικογένειας, αλλά και στο κύρος της[218]. Στη συνέχεια η φιγούρα του Δημαίνετου ακολουθεί την ανατρεπτική πλοκή της κωμωδίας[219]. Από καταπιεσμένος σύζυγος και στοργικός πατέρας μετατρέπεται στο τέλος σε έναν αηδιαστικό φιλήδονο γέροντα, ο οποίος αποδεικνύεται ότι κάνει τα πάντα για ιδιοτελείς σκοπούς. Ως προς την Αρτεμώνη, αυτή ακολουθεί αντίστροφη πορεία από αυτήν του Δημαίνετου. Ενώ στην αρχή προβάλλεται σαν μία αντιπαθής σύζυγος με δεσποτική εξουσία, είναι φυσικό μετά την εξαπάτησή της το κοινό να της δείχνει μεγαλύτερη συμπόνια εξαιτίας του φριχτού της άνδρα. Ο Αργύριππος, ως ενσάρκωση του *adulescens*

---

[214] Οι εκπρόσωποι της νέας γενιάς στην *Asinaria*, δηλαδή ο Αργύριππος και η Φιλαίνιον, παρουσιάζονται γενικά ως άβουλα όντα, τα οποία υποκύπτουν στις διαταγές του Δημαίνετου και της Κλεαρέτης αντίστοιχα, οι οποίοι με τη σειρά τους αδιαφορούν για τα αισθήματα των νέων. Βλ. Konstan (1983) 54· Hurka (2010) 34-35.
[215] Ryder (1984) 182.
[216] Segal (1987) 28-29.
[217] Konstan (1983) 50-51. Ο ίδιος μελετητής αναφέρει ότι η *Asinaria* διαπνέεται από την κυριαρχία του υλισμού, αφού τα χρήματα προβάλλονται ως πηγή εξουσίας και ρυθμιστές των ηθικών αξιών. Βλ. Konstan (1983) 55-56.
[218] Konstan (1983) 47.
[219] Konstan (1983) 49.

amator, θα περίμενε κανείς ότι θα κατέφευγε σε ψέματα, κλεψιές και απάτες, για να κερδίσει τη Φιλαίνιον, όπως κάνουν συνήθως οι νεαροί εραστές, αλλά αυτός είναι ένας καλοκάγαθος, δειλός νέος, που βρίθει σεβασμού για τον πατέρα του και υπομένει τα πάντα από αυτόν. Ακόμη και η Φιλαίνιον ξεφεύγει από τη συνηθισμένη συμπεριφορά της εταίρας στις Ρωμαϊκές Κωμωδίες. Ο έρωτάς της για τον Αργύριππο είναι αληθινός, αφού δέχεται να περάσει μαζί με τον εραστή της όλες τις δοκιμασίες, για να είναι μαζί του. Οι ανατροπές όμως στην *Asinaria* δεν είναι μόνο λογοτεχνικές, αλλά και κοινωνικές. Οι ισχυρές γυναίκες αυτής της κωμωδίας ολοκληρώνουν τον πλήρως αντιστραμμένο κόσμο του Πλαύτου. Στα πρόσωπα της Αρτεμώνης και της Κλεαρέτης συναντά κανείς δύο πολύ δυναμικές γυναίκες[220], οι οποίες διοικούν μόνες το νοικοκυριό τους, χωρίς να χρειάζονται τη βοήθεια κάποιου άνδρα. Ο Δημαίνετος έχει απολέσει τον ρόλο του *pater familias* και οι άνδρες, με εξαίρεση τους πανούργους δούλους, παρουσιάζονται ως ελαφρόμυαλα πλάσματα, που γίνονται έρμαια των συναισθημάτων τους και ασχολούνται μόνο με την προσωπική τους ηδονή.

4. Bacchides

Η χρονολογία της συγγραφής του έργου *Bacchides* του Πλαύτου τοποθετείται μεταξύ 194-184 π.Χ.[221] Το δράμα αυτό αποτελεί διασκευή της κωμωδίας *Δίς ἐξαπατῶν* του Μένανδρου. Το 1968 ήρθε στο φως χάρη στους παπύρους της Οξυρύγχου ένα απόσπασμα περίπου 110 στίχων της συγκεκριμένης Μενάνδρειας Κωμωδίας. Το μικρό αυτό απόσπασμα έδωσε τη δυνατότητα στους μελετητές να αντιληφθούν, έστω και σε μικρή κλίμακα, πώς ο Πλαύτος αξιοποιούσε τις Αττικές Κωμωδίες, τις οποίες χρησιμοποιούσε ως βάση, για να συνθέσει έπειτα τις δικές του. Λόγω αυτού του γεγονότος οι *Bacchides* του Πλαύτου βρέθηκαν αυτόματα στο επίκεντρο της φιλολογικής έρευνας και από τότε έχουν γραφτεί αρκετές συγκριτικές μελέτες μεταξύ Μένανδρου και Πλαύτου[222].

Η αρχή της κωμωδίας δεν έχει διασωθεί, αλλά μέσω αποσπασμάτων που παραθέτουν άλλοι συγγραφείς και από το υπόλοιπο μέρος της κωμωδίας μπορούμε να ανασυστήσουμε την πλοκή[223]. Αυτή λοιπόν βασίζεται σε τρία ζευγάρια, αυτό του Μνησίλοχου και του Πιστόκληρου (*adulescentes*),

[220] Hurka (2010) 33-34.
[221] Βλ. Barsby (1986) 1, 181
[222] Ενδεικτικά για τη σύγκριση του έργου Δίς *ἐξαπατῶν* του Μένανδρου με τις *Bacchides* του Πλαύτου βλ. Handley (1968)· Barsby (1982)· Goldberg (1990)· Damen (1992) 213-229· Anderson (1993) 5-29· Halporn (1993) 200-208· Lefèvre (2011)· Fontaine (2014) 519-526.
[223] Για την αρχή της κωμωδίας βλ. Bader (1970)· Barsby (1986) 93-97.

του Νικόβουλου και του Φιλόξενου (*senes*) και των δίδυμων Βακχίδων (*meretrices*)[224]. Ο Μνησίλοχος είναι ένας Αθηναίος νεαρός, ο οποίος βρίσκεται στην Έφεσο, όπου τον είχε στείλει ο πατέρας του Νικόβουλος, για να του φέρει από εκεί χρωστούμενο χρυσάφι. Κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του πήγε και στη Σάμο, όπου ερωτεύτηκε μία εταίρα, ονόματι Βακχίδα[225], αλλά αυτήν την είχε ήδη εξαγοράσει ένας στρατιώτης, ο Κλεόμαχος, για παλλακίδα του. Ο Μνησίλοχος, γνωρίζοντας ότι ο στρατιώτης θα πήγαινε μαζί με τη Βακχίδα στην Αθήνα, στέλνει επιστολή στον Αθηναίο φίλο του Πιστόκληρο, προκειμένου ο τελευταίος να βρει την εταίρα και να την "εξαγοράσει" από τον Κλεόμαχο. Ωστόσο αρχίζει μία σειρά παρεξηγήσεων, επειδή ο Μνησίλοχος νομίζει ότι ο Πιστόκληρος είναι επίσης ερωτευμένος με τη Βακχίδα, αν και στην πραγματικότητα ο φίλος του είναι ερωτευμένος με τη δίδυμη και συνονόματη αδελφή της, Βακχίδα την Αθηναία. Η κωμωδία κλείνει τελικά με τους δύο νεαρούς εραστές να απολαμβάνουν τις Βακχίδες τους. Την ίδια απόλαυση όμως γεύονται μαζί τους και οι δύο *senes amatores* της κωμωδίας, ο Νικόβουλος, πατέρας του Μνησίλοχου, και ο Φιλόξενος, πατέρας του Πιστόκληρου.

Ο Νικόβουλος εμφανίζεται για πρώτη φορά στη σκηνή ΙΙ.3. Σε αυτήν συναντά τον δούλο Χρύσαλο[226], ο οποίος μόλις κατέφθασε στην Αθήνα μαζί με τον Μνησίλοχο. Ο γέροντας, μόλις τον βλέπει, τον ρωτά αν έφεραν τελικά μαζί τους το χρωστούμενο χρυσάφι και ο δούλος του εξηγεί ότι ένα μέρος αυτού το έχει κάποιος πλούσιος Εφέσιος, ονόματι Θεότιμος, στον οποίο το έδωσε ο Μνησίλοχος για προστασία, όταν κατάλαβε ότι κάποιοι σκόπευαν να τους ληστέψουν, και το υπόλοιπο το έφεραν πίσω. Στην πραγματικότητα ο Μνησίλοχος έχει φέρει μαζί του όλο το χρυσάφι, αλλά ο Χρύσαλος αποκρύπτει την αλήθεια από τον Νικόβουλο[227], έτσι ώστε ο γιος του τελευταίου να μπορεί να κρατήσει όσο χρυσό απαιτείται, για να εξαγοράσει τη Βακχίδα. Ο Νικόβουλος απογοητεύεται από την εξέλιξη των πραγμάτων, γιατί θα πρέπει ο ίδιος να πάει να πάρει το χρυσάφι του από την Έφεσο, αν και η ηλικία του δεν ενδείκνυται για τέτοιες περιπέτειες (στ. 342-345). Ο Χρύσαλος τρομάζει με τις συνέπειες που θα υποστεί, σε περίπτωση που ο Νικόβουλος αποφασίσει πράγματι να σαλπάρει για την Έφεσο και διαπιστώσει ότι όλα αυτά που του αράδιαζε ο δούλος ήταν ψέματα (στ. 349-367).

Στη σκηνή ΙΙΙ.3 συναντάμε για πρώτη φορά τον έτερο γέροντα του έργου, τον Φιλόξενο, τον οποίο ο

---

[224] Handley (1968) 7· Halporn (1993) 200· Barsby (1986) 97. Αναλυτικά στα δυαδικά σχήματα της κωμωδίας αναφέρεται ο Duckworth (1994[2]) 184-190.
[225] Για τις καταγόμενες από τη Σάμο εταίρες της Αρχαίας Κωμωδίας βλ. Barsby (1986) 114-115.
[226] Σχετικά με τον σχολιασμό του Χρύσαλου βλ. Barsby (1986) 111.
[227] Είναι χαρακτηριστικό των πανούργων δούλων του Πλαύτου να καταφεύγουν σε προσωρινές λύσεις, αν και γνωρίζουν ότι αυτές θα τους δημιουργήσουν μεγαλύτερα προβλήματα στο μέλλον. Αυτό αναγνωρίζει και ο Χρύσαλος στους στίχους 358-365. Βλ. Barsby (1986) 124-125.

παιδαγωγός Λυδός[228] θέλει να οδηγήσει στο σπίτι της Βακχίδας[229], όπου συχνάζει τελευταία ο Πιστόκληρος. Ο Φιλόξενος δεν βρίσκει κάτι περίεργο σε αυτό, αφού η ηλικία του γιου του αρμόζει σε τέτοιου είδους καμώματα[230]. Τα ίδια άλλωστε έκανε και ο ίδιος, όταν ήταν στην ηλικία του Πιστόκληρου (στ. 410, *feci ego istaec itidem in adulescentia*). Ο Λυδός ισχυρίζεται ότι η γυναίκα αυτή έχει καταστρέψει τον νεαρό, τον οποίο ο ίδιος προσπαθούσε τόσα χρόνια να μετατρέψει σε έναν ευπρεπή άνδρα. Την ευθύνη για τη διαφθορά του Πιστόκληρου τη ρίχνει στον Φιλόξενο, ο οποίος δείχνει υπέρμετρη εμπιστοσύνη στον γιο του και υποχωρεί συνεχώς στις επιθυμίες του (στ. 411-414). Ο Φιλόξενος διαφωνεί με τις συντηρητικές αντιλήψεις του παιδαγωγού και δικαιολογεί τον γιο του, λέγοντας ότι είναι λογικό να θέλει κάποιος να επιδίδεται σε πρόσκαιρες απολαύσεις, φτάνει να μην οδηγείται σε υπερβολές (στ. 416-418). Στη συνέχεια ο Λυδός του υπενθυμίζει τον ολότελα διαφορετικό τρόπο με τον οποίο είχε ανατραφεί ο Φιλόξενος, όταν ήταν νεαρός (στ. 419-434). Μέχρι τα είκοσί του χρόνια ο Φιλόξενος διαπαιδαγωγούνταν σκληρά, αφιερώνοντας εξ ολοκλήρου τον χρόνο του στις παλαίστρες και στο διάβασμα. Τώρα όμως, προς απογοήτευση του Λυδού, οι καιροί έχουν αλλάξει και οι παιδαγωγοί δεν τολμούν ούτε να αγγίξουν τους νέους, γιατί φοβούνται ότι θα βρεθούν κατηγορούμενοι για άσκηση βίας (στ. 437-448). Ο Φιλόξενος δεν δείχνει να συμμερίζεται τις απόψεις του Λυδού, αλλά υιοθετεί μία φιλελεύθερη στάση ως προς τη διαπαιδαγώγηση του γιου του[231]. Οι δυο τους συναντούν τελικά τον Μνησίλοχο, στον οποίο ο Φιλόξενος αναθέτει να βάλει τον Πιστόκληρο ξανά στο σωστό δρόμο.

Τον Νικόβουλο συναντάμε πάλι στη σκηνή IV.6. Εκεί ο γέροντας γίνεται και πάλι έρμαιο του πανούργου δούλου Χρύσαλου, ο οποίος καταφέρνει να αποσπάσει για δεύτερη φορά χρυσάφι από το αφεντικό του, όταν ο τελευταίος έρχεται αντιμέτωπος με τον στρατιώτη Κλεόμαχο, τον ιδιοκτήτη της Βακχίδας της Σαμίας. Ο Χρύσαλος ολοκληρώνει τη δεύτερη εξαπάτηση του Νικόβουλου στη σκηνή IV.9. Κατά τη διάρκεια αυτής της σκηνής ο πανούργος δούλος παρομοιάζει τους εμπλεκόμενους της

---

[228] Ο Λυδός είναι ο μοναδικός παιδαγωγός (*paedagogus*) στα έργα του Πλαύτου και του Τερέντιου που δεν είναι ταυτόχρονα και δούλος (Barsby 1986, 105-106). Σύμφωνα με τον Segal (1987, 71-74, 97-98), ο πιο πουριτανός χαρακτήρας του Πλαύτου. Δεν έχει καμία αίσθηση του χιούμορ, είναι προσκολλημένος στις παλιές παραδοσιακές αρχές και γενικώς μοιάζει με μία καρικατούρα του Κάτωνα. Οι απόψεις του Λυδού σχετικά με την παλιά εκπαίδευση των νέων απηχούν επίσης σε μεγάλο βαθμό αυτές του Στρεψιάδη στην κωμωδία *Νεφέλαι* του Αριστοφάνη. Βλ. Barsby (1986) 133-134.

[229] Το όνομα των Βακχίδων συνδέεται με τις ακόλουθες του θεού Βάκχου, τις Μαινάδες, και εξαιτίας αυτού γίνονται κατά τη διάρκεια της κωμωδίας σχετικά λογοπαίγνια, ενώ το σπίτι τους είναι συνώνυμο της ακολασίας. Βλ. Barsby (1986) 101· Lefèvre (2011) 71-73.

[230] Ο Segal (1987, 93) αναφέρει ότι οι πατέρες στις περισσότερες κωμωδίες του Πλαύτου δεν είναι αυστηροί με τους γιους τους και τους αφήνουν περιθώριο να συναναστραφούν με οποιαδήποτε γυναίκα θέλουν. Οι ίδιοι μάλιστα ομολογούν συχνά, όπως και ο Πιστόκληρος, ότι ήταν εξίσου θερμόαιμοι με τους γιους τους, όταν βρίσκονταν στην ηλικία τους. Εάν ένας πατέρας αντιτίθεται στην ερωτική επιλογή του γιου του, τότε είναι συνήθως *senex amator.* Επίσης βλ. Lefèvre (2011) 159.

[231] Barsby (1986) 181.

κωμωδίας με πρόσωπα του Τρωικού πολέμου. Τον Νικόβουλο τον παρομοιάζει με την Τροία, επειδή, όπως και η πόλη, κατέχει τον πολυπόθητο θησαυρό (στ. 926). Στο τέλος της σκηνής ο Χρύσαλος χαρακτηρίζει τον Νικόβουλο ως τον πιο αξιολύπητο γέροντα (στ. 1067, *Curatum est — esse te senem miserrumum*).

Τη σκυτάλη παραλαμβάνει ο Φιλόξενος (σκηνή IV.10), ο οποίος με αφορμή τη σχέση του Πιστόκληρου με τη Βακχίδα την Αθηναία προβληματίζεται για το μέλλον του γιου του (στ. 1076-1087). Ο ίδιος αναφέρει πως, όταν ήταν νέος, απολάμβανε επίσης τη συντροφιά εταιρών και σπαταλούσε χρήματα για αυτές, αλλά τα έκανε όλα με μέτρο. Αντίθετα, ο γιος του αδυνατεί να βάλει φρένο στον τρυφηλό βίο του. Έπειτα εισέρχεται και ο Νικόβουλος (σκηνή V.1), ο οποίος έχει μόλις γυρίσει από την αγορά και έχει μάθει από τον ιδιοκτήτη της Βακχίδας, στον οποίο παρέδωσε τελικά τα χρήματα, ότι αυτός δεν είναι σύζυγος της Βακχίδας και ότι ο Χρύσαλος του έχει πει ψέματα. Εξαιτίας αυτού μονολογεί, χαρακτηρίζοντας τον εαυτό του ως τον πιο ανόητο που έχει υπάρξει ποτέ, επειδή έχει πλέον διαπιστώσει ότι εξαπατήθηκε επανειλημμένα[232] από τον Χρύσαλο και τον γιο του (στ. 1087-1103). Κατά τη διάρκεια της αυτοκριτικής του επισημαίνει ότι παρά τις λευκές του τρίχες πέφτει ακόμα με μεγάλη ευκολία θύμα εξαπάτησης (στ. 1090-1091, *Hoccin me aetatis ludos bis factum esse indigne? /* στ. 1099-1103, *Hoc est demum quod percrurior, med hoc aetatis ludificari, immo edepol bis ludos factum cano capite atque alba barba miserum me auro esse emunctum.*). Ο Φιλόξενος παρατηρεί πρώτος την παρουσία του Νικόβουλου και έτσι οι δύο γέροντες συναντώνται για πρώτη φορά επί σκηνής. Ο Φιλόξενος είναι επίσης απογοητευμένος αλλά για διαφορετικό λόγο· ανησυχεί για την ανήθικη ζωή που διάγει ο γιος του, Πιστόκληρος (στ. 1115). Οι δύο γέροντες αποφασίζουν λοιπόν να πάνε στο σπίτι των Βακχίδων, για να λύσουν τις διαφορές τους με τις εταίρες. Ο Νικόβουλος χτυπά την πόρτα του σπιτιού τους βίαια και απειλεί ότι θα τη σπάσει με τσεκούρι, σε περίπτωση που δεν ανοίξουν (στ. 1118-1119). Οι Βακχίδες ανταποκρίνονται στο χτύπημα της πόρτας και αποκαλούν τους γέροντες πρόβατα, τα οποία ξέφυγαν από τον βοσκό τους και τώρα περιπλανώνται ελεύθερα (στ. 1121-1148). Παρατηρούν επίσης ότι τα πρόβατα που στέκονται στην πόρτα τους δεν έχουν μαλλί λόγω του προχωρημένου της ηλικίας τους, αλλά και επειδή οι γιοι τους τούς έχουν "κουρέψει", δηλαδή ξαλαφρώσει από τα χρήματά τους για τις ερωτικές τους υποθέσεις (στ. 1125, 1129). Οι γέροντες εντωμεταξύ ρίχνουν συνεχώς κλεφτές ματιές στις νεαρές εταίρες και η Αθηναία Βακχίδα προτείνει

[232] Στην πραγματικότητα οι εξαπατήσεις που έχει δεχθεί ο Νικόβουλος από τον Χρύσαλο είναι τρεις (στ. 956). Αυτό είναι άλλο ένα στοιχείο που αποδεικνύει ότι ο Πλαύτος είχε κάνει τροποποιήσεις στην κωμωδία του Μένανδρου, η οποία θα ήταν αδύνατο να περιλαμβάνει στην πλοκή της τρεις εξαπατήσεις και να τιτλοφορείται ως *Δίς ἐξαπατῶν*. Βλ. Barsby (1986) 170· Owens (1994)· Lefèvre (2011) 45-60.

στην αδελφή της να τους αποπλανήσουν, αφού παρά τις φωνές τους φαίνονται καλοκάγαθοι (στ. 1130-1133). Η Σαμία Βακχίδα εκφράζει τις επιφυλάξεις της για τους γέροντες, επειδή φοβάται ότι τα πρόβατα, δηλαδή οι γέροντες, δεν θα μπορούν πλέον να παραγάγουν ούτε γάλα ούτε μαλλί· κοινώς οι σεξουαλικές τους επιδόσεις θα έχουν ατονήσει πλήρως (στ. 1133-1139). Τελικά αποφασίζουν η Αθηναία Βακχίδα να αναλάβει τον Νικόβουλο και η αδελφή της τον Φιλόξενο. Η τελευταία δεν ενθουσιάζεται με την ιδέα ότι θα αγκαλιάζει έναν ετοιμοθάνατο, αλλά εν τέλει συμβιβάζεται (στ. 1152, *Meum pensum ego lepide accurabo, quamquam odiost mortem amplexari*).

Όσο οι Βακχίδες συνεννοούνται μεταξύ τους, ο Φιλόξενος εξομολογείται στον Νικόβουλο ότι του αρέσει μία από τις Βακχίδες (στ. 1158-1159, 1162). Ο φίλος του προσπαθεί να τον συνετίσει, υπενθυμίζοντάς του ότι είναι αρκετά μεγάλος για τέτοιου είδους έρωτες (στ. 1163, *Tun, homo putide, amator istac fieri aetate audes?*) και ότι ένας τέτοιος έρωτας θα ήταν ατιμωτικός για τον ίδιο (στ. 1164, *Quia flagitium est*). Η επίδραση του έρωτα στον Φιλόξενο είναι καταλυτική, αφού αρχίζει να δικαιολογεί πλέον τις πράξεις των γιων τους, λέγοντας ότι, αν αγαπούν τις εταίρες, σοφά έπραξαν (στ. 1164-1165, *meo filio non sum iratus, neque te tuost aequom esse iratum: si amant, sapienter faciun*t). Ωστόσο ο Νικόβουλος είναι συγκρατημένος και δεν δείχνει να επηρεάζεται προς το παρόν από τα λόγια του Φιλόξενου. Απαιτεί από τις Βακχίδες να τους παραδώσουν τους γιους τους και τον Χρύσαλο και τις απειλεί ότι θα εφαρμόσει πιο αυστηρά μέτρα, αν δεν υπακούσουν στις εντολές του (στ. 1167-1168). Ο Φιλόξενος, βλέποντας ότι ο φίλος του συμπεριφέρεται με άγριο τρόπο στις Βακχίδες, προσπαθεί να τον παραμερίσει, ώστε να μιλήσει ο ίδιος σε αυτές. Ο γέροντας κάνει ξεκάθαρες τις προθέσεις του και μιλά με κολακευτικά σχόλια (στ. 1169). Η Αθηναία Βακχίδα έχει ήδη αντιληφθεί ότι ο Φιλόξενος είναι εύκολο θύμα σε αντίθεση με τον Νικόβουλο, ο οποίος προβάλλει πιο σθεναρή αντίσταση. Η Αθηναία Βακχίδα εστιάζει λοιπόν στον τελευταίο και ξεκινά την αποπλάνησή του. Τον αποκαλεί τον καλύτερο γέροντα της γης και παράλληλα τον θωπεύει (στ. 1170, *Senex optume quantum est in terra*). Εκείνος απειλεί εκ νέου με ξυλοδαρμό τη Βακχίδα, σε περίπτωση που δεν σταματήσει τις γαλιφιές (στ. 1171-1172). Ο Νικόβουλος δέχεται εντωμεταξύ τις συνεχείς πιέσεις του Φιλόξενου, που καίγεται από πόθο για τη Σαμία Βακχίδα, καθώς και της αδελφής της, η οποία του κάνει συνεχώς δελεαστικές προτάσεις (στ. 1181). Ωστόσο ο γέροντας θέλει να πάρει εκδίκηση από τον Μνησίλοχο και τον Χρύσαλο, επειδή τον εξαπάτησαν και τον έκλεψαν επανειλημμένα. Η Σαμία αναφέρει τότε ότι θα του επιστραφούν τα μισά από τα χρήματά του, αν περάσει μέσα στο σπίτι των Βακχίδων και συγχωρέσει τον γιο και τον δούλο του (στ. 1185). Ο Φιλόξενος επεμβαίνει και αυτός και συνιστά στον φίλο του να μην πετά με αυτόν τον τρόπο τις γενναιόδωρες ευκαιρίες που του δίνουν οι θεοί, αφού θα

πάρει κιόλας το μισό από το χρυσάφι που έχασε (στ. 1188-1189). Ο Νικόβουλος, αφού έχει λύσει το πρόβλημα με το χρυσάφι, σκέφτεται τώρα ότι εντός του σπιτιού των Βακχίδων βρίσκεται και ο γιος του (στ. 1189). Το τελειωτικό χτύπημα στην επιμονή του Νικόβουλου έρχεται από την Αθηναία Βακχίδα, η οποία του υπενθυμίζει το εφήμερο της ανθρώπινης ζωής και τον συμβουλεύει να μην αφήσει την ευκαιρία αυτή να πάει χαμένη (στ. 1193-1195, *Non tibi venit in mentem, amabo, si dum vivas tibi bene facias tam pol id quidem esse haud perlonginquom, neque, si hoc hodie amissis, post in morte eventurum esse umquam?*). Ο Νικόβουλος αποφασίζει να ενδώσει τελικά και μαζί με τον Φιλόξενο εισέρχονται στο σπίτι των Βακχίδων. Η κωμωδία κλείνει με μία ομάδα ηθοποιών να επισημαίνουν ότι οι δύο γέροντες ήταν και παραμένουν δύο τιποτένιοι παρά τις άσπρες τρίχες τους, αφού μοιράζονται τον ίδιο οίκο ανοχής με τους γιους τους, αλλά ξεκαθαρίζουν ότι το ίδιο κάνουν πολλοί και στην πραγματική ζωή[233].

Το μοτίβο του *senex amator* στις *Bacchides* εκτυλίσσεται στους τελευταίους 95 στίχους της κωμωδίας[234]. Ο πρώτος που ενσαρκώνει το μοτίβο αυτό είναι ο Νικόβουλος, ο οποίος, εκτός από *senex amator*, είναι και *senex iratus.* Το τελευταίο αυτό χαρακτηριστικό δεν είναι ορατό καθόλη τη διάρκεια της κωμωδίας, αφού ο γέροντας αντιδρά με σχετική ηρεμία στις διάφορες αναποδιές που συμβαίνουν στην αρχή της κωμωδίας. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή, όπου μαθαίνει ότι θα πρέπει να πάει ο ίδιος στην Έφεσο, για να πάρει το χρυσάφι του, γεγονός το οποίο απλώς αποδέχεται (στ. 342-345). Εμφανίζεται ως *senex iratus*, κάθε φορά που μαθαίνει ότι έχει εξαπατηθεί (σκηνές IV.7, V.1 και V.2 μέχρι στ. 1189). Ο λόγος της οργής του είναι βέβαια τα λεφτά που έχει χάσει, αλλά πολύ περισσότερο ο πληγωμένος του εγωισμός[235]. Η σχέση του Νικόβουλου με τα χρήματα δεν είναι εμμονική ούτε διακρίνεται από φιλαργυρία[236]. Ο ίδιος φαίνεται να ανήκει άλλωστε στα υψηλότερα κοινωνικά στρώματα[237]. Ο προβληματισμός του έγκειται στο ότι, αντί να γίνεται σοφότερος με το πέρασμα του χρόνου, γίνεται ευκολότερα έρμαιο των ορέξεων του πανούργου δούλου Χρύσαλου αλλά και του γιου του Μνησίλοχου. Ο πανούργος δούλος καταφέρνει να του αποσπάσει ένα μεγάλο χρηματικό ποσό, εξαπατώντας τον δύο φορές, και κάνει το αφεντικό του να αναφωνεί ότι είναι ο πιο ανόητος άνθρωπος παρά τις άσπρες τρίχες του (στ. 1098-1101). Ένα άλλο χαρακτηριστικό του *senex iratus* είναι η

[233] Για το τέλος της κωμωδίας ο Lefèvre (2011, 163) γράφει: "Wie wenig Plautus die würdigen *γέροντες* des Originals ernst nimmt, läßt er den Sprecher der Schlußworte ex cathedra sagen : Diese *senes* waren *nihili iam inde ab adulescentia* (1207) - und sie sind nach dem Leben gezeichnet: *neque adeo haec faceremus, ni antehac vidissemus fieri ut apud lenones rivales filiis fierent patres* (στ. 1209-1210)!"
[234] Ryder (1984) 183.
[235] Anderson (1993) 25.
[236] Τα χρήματα δεν παίζουν ουσιαστικό ρόλο στις κωμωδίες του Πλαύτου. Έτσι και στις *Bacchides* χρησιμοποιούνται σαν αφορμή, για να εξαπατήσει ο πανούργος δούλος Χρύσαλος τον Νικόβουλο. Βλ. Halporn (1993) 200· Segal (1987) 61.
[237] Lefèvre (2011) 158.

ανησυχία του για τις εμπορικές δραστηριότητες, την οποία ο Νικόβουλος εκφράζει σε αρκετά σημεία της κωμωδίας (στ. 249 κ.ε., 269, 308-311, 315-324, 331- 339)[238]. Προς το τέλος (στ. 1193-1206) ο *senex iratus* δίνει τη θέση του στον *senex amator*, ενδίδοντας τελικά στις Βακχίδες. Ο Νικόβουλος δεν εκφράζει με λόγια τον έρωτά του για κάποια από τις δύο Βακχίδες, αλλά από τον στίχο 1193 (*caput prurit, perii, vix negito*) γίνεται φανερός ο εσωτερικός αγώνας στον οποίο υποβαλλόταν, όσο στεκόταν στον προαύλιο χώρο του σπιτιού των Βακχίδων. Οι ενδοιασμοί που εκφράζει, επειδή θα εκτεθεί στα μάτια του γιου του (στ.1189, 1197), αποδεικνύονται άνευ ουσίας, αφού τελικά ενδίδει στο γλυκό τραγούδι των Σειρήνων (στ. 1205, *Ducite nos quo lubet tamquam quidem addictos*).

Ο Πλαύτος επιλέγει να αφήσει στο περιθώριο τη σχέση του Νικόβουλου με τον Μνησίλοχο, αν και το σύνηθες μοτίβο που συναντάμε στον Ρωμαίο κωμωδιογράφο είναι πατέρας και γιος να έρχονται σε ρήξη. Ο Νικόβουλος όχι μόνο δεν συγκρούεται με τον Μνησίλοχο, αλλά παρουσιάζεται ως ένας επιεικής πατέρας (*senex lenis*)[239]. Ουσιαστικά ο Πλαύτος παίζει με τις προσδοκίες του κοινού, το οποίο περιμένει να δει επί σκηνής μία αψιμαχία μεταξύ πατέρα και γιου. Αντ' αυτού ο Νικόβουλος δεν συναντά ποτέ επί σκηνής τον Μνησίλοχο ούτε σχολιάζει τις ατασθαλίες του γιου του, αν και ο τελευταίος κατηγορείται για μοιχεία με παντρεμένη γυναίκα[240]. Μεγαλύτερη βαρύτητα δίνεται στην αντιπαράθεση του Νικόβουλου με τον δούλο του Χρύσαλο, ο οποίος βλέπει τις συνεχόμενες εξαπατήσεις του αφεντικού του ως μία καινούργια πρόκληση[241]. Ως προς την ερωτική υπόθεση του Μνησίλοχου, αξίζει να σημειωθεί ότι ο Πλαύτος δεν εστιάζει σε αυτήν ούτε στην ψυχολογική κατάσταση του νεαρού μετά τη λανθασμένη διαπίστωσή του ότι η αγαπημένη του μοιράζεται την κλίνη της με τον φίλο του, Πιστόκληρο, παρά προβάλλει τον νεαρό σαν κωμική φιγούρα[242]. Χαρακτηριστικό είναι ότι ο Μνησίλοχος μιλά για την ερωτική του υπόθεση μόνο μία φορά (στ. 500-519) και το κοινό δεν τον βλέπει ποτέ επί σκηνής με τη Βακχίδα[243].

Ο Φιλόξενος είναι ο δεύτερος *senex amator* της κωμωδίας. Αυτός ανησυχεί συνεχώς για τον ηθικό χαρακτήρα του γιου του (στ. 494-498, 1076-1083)[244] και ανήκει, όπως και ο Νικόβουλος, στην

---

[238] Barsby (1986) 118.
[239] Barsby (1986) 132· Anderson (1993) 22.
[240] Barsby (1986) 129· Anderson (1993) 24. Συνήθως στη Νέα Κωμωδία, καθώς και στον Τερέντιο, υπάρχουν δύο πατέρες, από τους οποίους ο ένας είναι συντηρητικός και ο άλλος ελαστικός. Αντίθετα ο Πλαύτος παρουσιάζει δύο *senes lenes* στο έργο του και διακωμωδεί και τους δύο. Βλ. Lefèvre (2011) 164-165.
[241] Το πιθανότερο είναι ότι η κωμωδία του Μένανδρου εστίαζε στη σχέση πατέρα και γιου και ότι η πρωτόγνωρη αντιπαράθεση μεταξύ αφεντικού και δούλου που συναντάμε στις *Bacchides* αποτελεί καινοτομία του Ρωμαίου συγγραφέα. Με αυτόν τον τρόπο ο Πλαύτος κάνει την ταπείνωση του Νικόβουλου μεγαλύτερη και προσδίδει βέβαια μεγαλύτερη κωμικότητα στο έργο του. Βλ. Anderson (1993) 116· Lefèvre (2011) 35.
[242] Anderson (1993) 12· Lefèvre (2011) 26, 28.
[243] Barsby (1986) 129.
[244] Handley (1968) 8· Barsby (1986) 132.

κατηγορία του *senex lenis* (στ. 408-410, 416-418, 437, 463). Στην τελική σκηνή με τις Βακχίδες μετατρέπεται και αυτός σε *senex amator*. Σε αντίθεση με τον Νικόβουλο όμως, ο Φιλόξενος δεν προβάλλει καμία αντίσταση στις ερωτικές προσκλήσεις των Βακχίδων, αλλά παραδίδεται σε αυτές αμαχητί. Είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα ξεμωραμένου και φιλήδονου γέροντα, ο οποίος ερωτεύεται ακαριαία και θέλει πάση θυσία να γευτεί τους καρπούς του έρωτα. Δεν εκφράζει κανέναν ενδοιασμό σχετικά με την ανήθικη φύση των Βακχίδων ούτε με το γεγονός ότι εντός του σπιτιού των εταιρών βρίσκεται ο γιος του[245]. Στην επιθυμία του αυτή αντιτίθεται, έστω και προσωρινά (στ. 1120-1206), ο φίλος του ο Νικόβουλος. Ο τελευταίος λειτουργεί σαν ανασταλτικός παράγοντας στην επιθυμία του Φιλόξενου, αλλά, όπως προαναφέρθηκε, ενδίδει και αυτός στις Βακχίδες. Ο Νικόβουλος όμως, ακόμη και μετά την απόφασή του να ενδώσει στον πειρασμό, παραμένει μία συμπαθητική φιγούρα, γιατί καθόλη τη διάρκεια της κωμωδίας εξαπατάται χωρίς να κάνει κάτι ανήθικο. Η τελική του συνάντηση με τις Βακχίδες μπορεί να θεωρηθεί μία επιβράβευση για όλα τα δεινά που έχει υπομείνει μέχρι το τέλος της κωμωδίας, αλλά λειτουργεί και σαν μέσο για να συγχωρέσει τελικά τον γιο και τον δούλο του. Υπό άλλες συνθήκες οι νεαρές και όμορφες Βακχίδες δεν θα έδιναν καμία σημασία στους δύο *senes*. Σε σύγκριση με τον Νικόβουλο, ο Φιλόξενος γελοιοποιείται περισσότερο στα μάτια των θεατών για δύο διαφορετικούς λόγους. Πρώτον ενδίδει στην ακολασία των Βακχίδων χωρίς δεύτερη σκέψη[246] και δεύτερον ανησυχεί συνεχώς για τη διαφθορά του γιου του, παρά το γεγονός ότι ο ίδιος δεν του θέτει κανέναν φραγμό. Πέφτει ουσιαστικά θύμα της φιλελεύθερης διαπαιδαγώγησης που εφάρμοζε στον γιο του, αν και διαφωνούσε με τον Λυδό για το συγκεκριμένο θέμα[247]. Από την άλλη μεριά ο Φιλόξενος θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ως ο πιο τυχερός *senex amator,* αφού οι συνθήκες τον βοηθούν, ώστε να βρεθεί γρήγορα και άκοπα στην αγκαλιά της γυναίκας που ερωτεύεται.

Το τέλος της κωμωδίας μάς κάνει να πιστεύουμε ότι οι γέροντες ήταν εξ αρχής διεφθαρμένοι, αφού οι δίδυμες εταίρες δεν κατέβαλαν ιδιαίτερη προσπάθεια, μέχρι να βγάλουν στην επιφάνεια τον ανήθικο χαρακτήρα τους[248]. Σχετικά με την ακολασία των Βακχίδων (*malitia*), ο Anderson επισημαίνει ότι αυτή μετατρέπεται στο Πλαυτιανό corpus σε θετική αξία, αφού ο κωμωδιογράφος αρέσκεται στο να δημιουργεί τον δικό του κόσμο, όπου οι αρνητικές στην πραγματική ζωή αξίες τρέπονται σε αρετές[249]. Ο κόσμος αυτός υποτίθεται ότι αντιστοιχεί στην Αθήνα ή την Αττική εν γένει, η οποία την εποχή του Πλαύτου, σύμφωνα με την προκατειλημμένη και εχθρική προπαγάνδα της ρωμαϊκής εξουσίας και του

[245] Anderson (1993) 61-62.
[246] Lefèvre (2011) 68.
[247] Harsby (1986) 184.
[248] Anderson (1993) 28.
[249] Segal (1987) 27, 31· Anderson (1993) 62.

ρωμαϊκού ιμπεριαλισμού, θεωρούνταν πως κατρακυλούσε όλο και πιο βαθιά στον ηδονισμό και στην ανηθικότητα[250], αλλά το πιο πιθανό είναι ότι πρόκειται για έναν επίπλαστο κόσμο, που έχει επινοήσει ο Πλαύτος. Η ρωμαϊκή προπαγάνδα είχε επίσης τη συνήθεια να ανάγει εκείνη την εποχή οτιδήποτε αρνητικό σε Ελληνικό, οπότε αυτή η τάση του Πλαύτου μπορεί να οφείλεται και σε αυτό το στερεότυπο της εποχής[251].

Οι μελετητές εικάζουν ότι ο Πλαύτος έχει κάνει αρκετές μεταβολές στο τέλος της κωμωδίας του Μένανδρου. Στις *Bacchides* παρατηρείται το παράδοξο οι νεαροί εραστές να παρασύρουν τους πατέρες τους στη διαφθορά, ενώ στις κωμωδίες "νέου" τύπου, και σε αυτές του Τερέντιου, οι πατέρες συμμορφώνουν τους γιους τους[252]. Η αλλαγή αυτή αποτελεί καινοτομία του Πλαύτου, ο οποίος αδιαφορεί και πάλι για την αποκατάσταση της τάξης και της ηθικής[253]. Είναι σχεδόν απίθανο ο ηθοπλαστικός Μένανδρος να έκλεινε τη κωμωδία του με τις Βακχίδες να έχουν αποπλανήσει σχεδόν όλα τα αρσενικά της κωμωδίας[254]. Εικάζεται ότι στην κωμωδία του Μένανδρου ο πιο ψύχραιμος Φιλόξενος έπειθε τον Νικόβουλο να συγχωρήσουν τον Χρύσαλο και τους γιους τους και, κατόπιν κάποιας συμφωνίας, οι δύο νεαροί συμφωνούσαν να εγκαταλείψουν τις Βακχίδες και τον άστατο βίο τους εν γένει. Έτσι θα αποκαθίστατο η διασαλευμένη γαλήνη των δύο οικογενειών, η οποία αποκαθίσταται πάντα στις κωμωδίες του Μένανδρου[255]. Αντίθετα, ο Πλαύτος επιμένει στην αφέλεια των δύο γερόντων, οι οποίοι υποτάσσονται στις ορέξεις των δούλων και των Βακχίδων, και κλείνει την κωμωδία του με την εξαπάτηση, την αταξία και την ακολασία να θριαμβεύουν. Οι άνθρωποι του περιθωρίου ανατρέπουν σε άλλη μία κωμωδία του Πλαύτου την καθεστηκυία τάξη και γίνονται αυτοί κύριοί της[256].

IV. Αγγεία που απεικονίζουν ερωτευμένους γέροντες

Ο μεγάλος αριθμός θεατρικών μνημείων και αντικειμένων που έχουν βρεθεί σε ελληνόφωνες

[250] Βλ. *Mercator* 838.
[251] Segal (1987) 31-41.
[252] Lefèvre (2011) 165.
[253] Barsby (1986) 189· Lefèvre (2011) 171.
[254] Anderson (1984) 128-129, 132· Harsby (1986) 151· Halporn (1993) 206· Anderson (1993) 23. Οι αλλαγές απορρέουν από τους διαφορετικούς συγγραφικούς στόχους του Πλαύτου σε σχέση με τον Μένανδρο. Σχετικά βλ. Lefèvre (2011) 162-164.
[255] Για το πιθανό τέλος που θα έδινε στη δική του κωμωδία ο Μένανδρος βλ. Barsby (1986) 185· Anderson (1993) 26· Lefèvre (2011) 68.
[256] Halporn (1993) 205.

περιοχές αποτελούν άμεσες μαρτυρίες της μεγάλης εξάπλωσης που είχε η Αττική κωμωδία[257]. Οι λεγόμενοι "φλύακες" (phlyax vases)[258], αγγεία της περιόδου 400-325 π.Χ., που βρέθηκαν σε περιοχές της Κάτω Ιταλίας και της Σικελίας, απεικονίζουν σκηνές από Αττικές κωμωδίες ή παρωδίες τραγωδιών, διακωμωδούν θεούς, ήρωες ή σκηνές της καθημερινότητας, στοιχεία τα οποία αποδεικνύουν την επαφή που είχαν οι περιοχές αυτές με την Αττική κωμωδία[259]. Είναι πιθανό οι δημιουργοί των αγγείων να εμπνεύστηκαν τις σκηνές αυτές από σύγχρονές τους παραστάσεις Αττικών κωμωδιών, που δίνονταν στην Κάτω Ιταλία κατά τη διάρκεια του 4ου αι. πΧ[260]. Ένα άλλο ενδεχόμενο είναι αυτά τα αγγεία να απεικονίζουν τοπικές φάρσες γραμμένες από κατωιταλιώτες δραματουργούς, αλλά και σε αυτήν την περίπτωση είναι αναμφίβολη η μεγάλη επιρροή που έχουν δεχθεί οι δραματουργοί της Μεγάλης Ελλάδας από την Αττική κωμωδία. Επιπρόσθετα έχουν βρεθεί σε πολλές περιοχές του ελληνικού κόσμου, όπως στους Δελφούς, την Όλυνθο, τα νησιά του Αιγαίου, αλλά και τη Μικρά Ασία, τη Νότιο Ιταλία, τη Νότιο Ρωσία και την Κυρήνη ειδώλια από τερακότα[261]. Σε αυτά αναπαρίστανται στερεότυποι χαρακτήρες[262] της κωμωδίας σε χαρακτηριστικές αστείες στάσεις. Τα ειδώλια αποτελούν και αυτά πιθανές ενδείξεις για τοπικές παραστάσεις Αττικών κωμωδιών. Ένας από αυτούς τους στερεότυπους χαρακτήρες υπήρξε και ο γέροντας, ο οποίος απεικονίζεται συχνά στα αγγεία και στα ειδώλια σε κωμικές σκηνές. Συγκεκριμένα ο Green παραθέτει μία στατιστική με τύπους χαρακτήρων που εμφανίζονται στα αγγεία με κωμικές σκηνές του ύστερου 5ου αι. και 4ου αι. Σε αυτήν ο γέροντας αγγίζει το 31,31%, δηλαδή το 1/3 περίπου των συνολικών περιπτώσεων, αν και ο σχολιαστής επισημαίνει ότι ο αριθμός των σωζόμενων αγγείων δεν μπορεί να οδηγήσει σε ξεκάθαρα συμπεράσματα[263]. Συνήθως ο απεικονιζόμενος γέροντας φέρει μία βακτηρία, σύμβολο των γηρατειών, και μέσω αυτής γίνεται αμέσως φανερό το προχωρημένο της ηλικίας του. Τα άσπρα μαλλιά, τα γένια και η καμπούρα συνοδεύουν το παρουσιαστικό του.

Η πρώτη υπό εξέταση περίπτωση απεικόνισης ερωτευμένου γέροντα προέρχεται από έναν απουλικό κρατήρα του 4ου αι. π.Χ. (βλ. εικόνες 1α-β)[264]. Σε αυτόν βλέπουμε από τη μία μεριά έναν γέροντα με

---

[257] Green (1994) 34-38, 64-65, 68-71· Konstantakos (2002) 159-160· Konstantakos (2011) 147-148, 153-162.
[258] Για τους φλύακες βλ. PhV^2 9-10, 14-18· Webster (1948)· Green (1991)· Trendall (1992)· Green (1994) 46-47, 65-67, 70-71· Green (1995) 143-146· Taplin (1993) 30-99· Κωνσταντάκος (2005-2006) 50· Csapo (2010) 52-67.
[259] PhV^2 9.
[260] Webster (1948) 15-27.
[261] Konstantakos (2011) 153.
[262] Για την απεικόνιση των στερεότυπων χαρακτήρων στις τερακότες βλ. Green (1994) 70-76· Konstantakos (2011) 147-148.
[263] Για τη συχνότητα απεικόνισης του γέροντα σε αγγεία και μάσκες συγκριτικά και με άλλους τύπους χαρακτήρων βλ. Green (1994) 71-76.
[264] PhV^2 177· Bieber (1961) 138, fig. 502a-b· Green (1986) 115· Maffre (2000) 298-299· Green (2003) 124-125.

άσπρα μαλλιά και γένια να τρέχει προς το μέρος μίας κοπέλας. Ο γέροντας φέρει στον μανδύα του μήλα, σύμβολο ερωτικής αφοσίωσης, και γλυκίσματα, τα οποία σκοπεύει να δώσει στην αγαπημένη του. Η στάση του σώματος του γέροντα φανερώνει ότι αυτός τρέχει από τη λαχτάρα του να ανταμώσει την αγαπημένη του, με αποτέλεσμα τα εδέσματα να έχουν ήδη αρχίσει να πέφτουν από τον μανδύα του. Είναι αμφίβολο, όπως επισημαίνει η Bieber, αν θα έχει απομείνει κάποιο από αυτά, για να τα δώσει στην αγαπημένη του, όταν την προσεγγίσει. Προφανώς από αυτό προκύπτει και το κωμικό στοιχείο της σκηνής που αναπαριστά ο κρατήρας. Ο γέροντας δηλαδή φθάνει τελικά στην καλή του, της αναφέρει ότι έχει φέρει για αυτήν γλυκίσματα και απομένει έκθετος έτσι στα μάτια της, αφού κοιτάζοντας στον μανδύα του η κοπέλα διαπιστώνει ότι όλα έχουν καταλήξει στο έδαφος. Ο γέροντας απεικονίζεται επίσης με μεγάλα αυτιά, χαρακτηριστικό που υποδήλωνε την ανοησία[265]. Στην άλλη όψη του κρατήρα βρίσκεται το αντικείμενο του πόθου του γέροντα, μία νεαρή κοπέλα, χωρίς άλλο εταίρα, η οποία είναι ελαφριά ντυμένη και τα μαλλιά της ανεμίζουν στον αέρα.

Ένας άλλος κρατήρας, ο οποίος χρονολογείται από τον Webster στις αρχές του 4ου αι. π.Χ.[266], απεικονίζει έναν γέροντα και έναν νέο να μάχονται για μια κοπέλα[267] (βλ. εικόνα 2). Οι δυο τους φέρουν ξίφη και είναι έτοιμοι να αντιμετωπίσουν ο ένας τον άλλον. Η κοπέλα, η οποία αποτελεί την πέτρα του σκανδάλου, βρίσκεται στη μέση και έχει μετατραπεί σε διελκυστίνδα μεταξύ του νέου και του γέροντα. Είναι σαφές ότι ο νέος έχει αποκτήσει προβάδισμα έναντι του άλλου, αφού την τραβά από το χέρι και παράλληλα πατά το πόδι του πάνω στο δικό της. Αντίθετα, ο γέροντας την ελκύει από τον μανδύα της, ο οποίος μπορεί εύκολα να αφαιρεθεί από το σώμα της κοπέλας ή και να σχισθεί. Νικητής άλλωστε στις περισσότερες περιπτώσεις όπου ένας νέος αντιπαρατίθεται με έναν άνδρα μεγαλύτερης ηλικίας είναι ο πρώτος. Οι απεικονιζόμενοι στον κρατήρα είναι πολύ πιθανό να έχουν σχέση πατέρα – γιου. Η σκηνή αυτή μας φέρνει στο νου τα έργα του Πλαύτου, όπου πατέρας και γιος διεκδικούν την ίδια κοπέλα (*Casina*, *Mercator*, *Asinaria*). Ωστόσο η άποψη αυτή δεν υιοθετείται από όλους τους μελετητές. Ο Webster προτείνει εναλλακτικά ότι τα ξίφη υποδηλώνουν μάλλον μυθολογικούς χαρακτήρες, οπότε έχουμε να κάνουμε με σκηνή από μυθολογική κωμωδία. Σύμφωνα με αυτήν την εκδοχή, οι απεικονιζόμενοι ήρωες μπορεί να είναι οι Διομήδης και Οδυσσέας, με τον πρώτο να επιτίθεται στην ιέρεια Θεανώ, ή οι Οδυσσέας και Ελπήνωρ, που επιτίθενται στην Κίρκη[268]. Ο

[265] Green (2003) 124-125.
[266] Webster (1948) 22.
[267] Bieber (1961) 138, fig. 504.
[268] Webster (1948) 22 υποσ. 5.

Οδυσσέας συχνά απεικονίζεται φορώντας έναν σκούφο (*πῖλον*)[269], όπως ο ηλικιωμένος που εικονίζεται στο αγγείο, χωρίς όμως αυτό να συνεπάγεται φυσικά ότι όλοι οι φέροντες σκούφο απεικονίζουν τον Οδυσσέα. Η Bieber πάντως απορρίπτει την εκδοχή με την Κίρκη και τον Ελπήνορα, επισημαίνοντας ότι κάτι τέτοιο θα ήταν αδύνατο, αφού ο Ελπήνωρ παρέμενε μεταμορφωμένος σε γουρούνι έως ότου ο Οδυσσέας ανάγκασε την Κίρκη να αποκαταστήσει την ανθρώπινή του μορφή. Ο Trendall φαίνεται να συμφωνεί με την εκδοχή του πατέρα και του γιου που προκρίνει και η Bieber, ενώ σε περίπτωση που είναι σκηνή μυθολογικής κωμωδίας κλίνει περισσότερο στην εκδοχή του Διομήδη και της Θεανώς[270].

Σύμφωνα με τον Green, το θεατρικό κοινό την εποχή του Μένανδρου ήταν εξοικειωμένο με ευρύ ρεπερτόριο από μάσκες, τις οποίες χρησιμοποιούσαν οι ηθοποιοί για την αναπαράσταση των κωμωδιών [271] . Για κάθε τύπο κωμικού χαρακτήρα υπήρχαν διαφορετικές μάσκες, οι οποίες αντιστοιχούσαν σε υποπεριπτώσεις του ίδιου χαρακτήρα. Έτσι λοιπόν δεν υπήρχε μία μόνο συγκεκριμένη μάσκα για τον ερωτευμένο γέροντα, αλλά πολλές διαφορετικές, οι οποίες υποδήλωναν κάθε φορά και ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του. Οι θεατές μπορούσαν στη θέα και μόνο μίας μάσκας να αναγνωρίσουν μερικά από τα χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου τύπου. Τα μαλλιά, η μύτη, τα φρύδια, τα χρώματα της μάσκας, όλα ήταν δηλωτικά της προσωπικότητας των κωμικών ηρώων[272]. Ο Trendall έχει καταλογογραφήσει κατωιταλιώτικα αγγεία που απεικονίζουν μάσκες οι οποίες είναι διαφορετικές μεταξύ τους, ακόμη και όταν ανήκουν στον ίδιο τύπο χαρακτήρα[273]. Έτσι λοιπόν έχουμε διαφορετικές μάσκες για τους γέροντες, αλλά και για τις εταίρες, των οποίων τα μαλλιά είναι άλλοτε κοντοκουρεμένα και σγουρά, άλλοτε είναι μακριά και άλλοτε είναι κυματιστά με μπούκλες, λεπτομέρειες οι οποίες δεν είναι τυχαίες, αλλά υποδηλώνουν τους διαφορετικούς τύπους εταιρών. Συνήθως αυτές είχαν επίσης μικρά μάτια και κοντή μύτη, τα οποία είναι δηλωτικά της αναίδειάς τους[274]. Σε ένα απουλικό αγγείο, που χρονολογείται μεταξύ 360-350 π.Χ., απεικονίζεται μία εταίρα να χαιρετά με πολύ πάθος έναν ηλικιωμένο άνδρα, ο οποίος μάλιστα κουβαλά σε εμφανές σημείο το πουγκί του[275] (βλ. εικόνα 4). Πιθανότατα η εταίρα τον αγκαλιάζει με πάθος, με σκοπό να του το κλέψει σε ανύποπτο χρόνο. Ο Green επισημαίνει μάλιστα ότι είναι μία από τις σπάνιες περιπτώσεις που οι απεικονιζόμενοι στο αγγείο αγγίζουν ο ένας τον άλλον[276].

---

[269] Webster (1948) 22.
[270] Webster (1948) 22·PhV^2 57· Bieber (1961) 294, υποσ. 47.
[271] Webster (1951)· Green (2003) 118-119· Green (2010) 89.
[272] Green (2003) 119.
[273] PhV^2 89-98 nr i-xxxii.
[274] Για τα χαρακτηριστικά των εταίρων που έχει καταλογογραφήσει ο Trendall βλ. PhV^2 13.
[275] Green (2001) 38 fig. 1, 43· Green (2010) 89- 90, fig 9.
[276] Green (2001) 38· Green (2010) 90, υποσ. 39.

Από τις απεικονίσεις των αγγείων δεν θα μπορούσε να λείπει βέβαια και η κωμική απεικόνιση των θεών. Πολυάριθμες αγγειογραφίες από την Κάτω Ιταλία και τη Σικελία απεικονίζουν σκηνές κωμικών δραμάτων με μυθολογική υπόθεση, οι οποίες θεωρείται ότι εμπνεύστηκαν στην πλειονότητά τους από κατωιταλιώτικες παραστάσεις αθηναϊκών κωμωδιών[277]. Ένας κρατήρας του Αστέα από το Paestum, ο οποίος χρονολογείται το 350-340 π.Χ., απεικονίζει τον Δία μαζί με τον Ερμή κάτω από το παράθυρο μίας κοπέλας[278] (βλ. εικόνα 5). Ο Δίας κουβαλά μαζί του μία σκάλα, ώστε να μπορέσει να προσεγγίσει την κοπέλα[279], ενώ ο Ερμής φωτίζει με το λυχνάρι του το δρόμο του πατέρα του. Ο Δίας απεικονίζεται σε προχωρημένη ηλικία, αφού έχει άσπρα μαλλιά και γένια, παρόλα αυτά δεν φαίνεται να χάνει την όρεξή του για ερωτικές περιπέτειες. Η μύτη του είναι κυρτή, στο κεφάλι του έχει ένα μικροσκοπικό στέμμα και το κεφάλι του έχει μπλεχτεί στη σκάλα που κουβαλά. Ο Δίας μπερδεύεται με τη σκάλα είτε για περαιτέρω γελοιοποίηση είτε επειδή δεν είναι εξοικειωμένος στο να χρησιμοποιεί τέτοιου είδους αντικείμενα, αφού άλλοι τον υπηρετούν πάντα. Ωστόσο, η πολυπόθητη κοπέλα τον ωθεί στο να κάνει ό,τι θα έκανε και ένας οποιοσδήποτε θνητός, ο οποίος λαχταρά να δει την αγαπημένη του. Ο Ερμής από την άλλη φορά πορτοκαλί *πέτασον* (= πλατύγυρο καπέλο) και κάπα πάνω από μία πιο ερυθράς απόχρωσης χλαμύδα, στο αριστερό χέρι κρατά το κηρύκειό του και στο δεξί το λυχνάρι, ενώ δεν φέρει φτερά στα πόδια ή στα σανδάλια του, παρά είναι ξυπόλυτος. Επιπλέον απεικονίζεται με τεράστια κοιλιά. Σχετικά με την κοπέλα οι περισσότεροι μελετητές ισχυρίζονται ότι αυτή είναι η Αλκμήνη, χωρίς ωστόσο να υπάρχει για αυτό κάποιο αδιάσειστο στοιχείο. Κατά τον Green πιθανότατα ο Αστέας να είχε επηρεαστεί από τον *Ἀμφιτρύωνα* του Ρίνθωνα, στον οποίο ίσως βασίστηκε και ο Πλαύτος, για να γράψει το ομώνυμο έργο του. Αποκλείεται το ενδεχόμενο η απεικονιζόμενη κοπέλα να είναι κάποια εταίρα, εφόσον πρόκειται για περιπέτεια του Δία, οπότε η κοπέλα αποτελεί και αυτή μυθικό πρόσωπο, και, εκτός αυτού, φέρει μάσκα σπιτονοικοκυράς, έχει περίτεχνο χτένισμα και πολλά κοσμήματα. Σύμφωνα με τον Green, το κωμικό στοιχείο του αγγείου συμπληρώνεται από το ότι η κοπέλα δεν είναι όμορφη, αλλά φαντάζει υπέρμετρα σαγηνευτική μόνο στα μάτια του Δία και ως εκ τούτου πρέπει να την κατακτήσει[280].

Ο Δίας, ως γνωστός λάτρης του ωραίου φύλου, αντιμετώπιζε συχνά εμπόδια που τον κρατούσαν μακριά από το αντικείμενο του πόθου του. Έτσι λοιπόν κατέφευγε συνήθως σε διάφορες

---

[277] Βλ. Green (1994) 46-47, 52-54, 56-57, 65-67, 70-71· Taplin (1993) 30-99· Κωνσταντάκος (2005-2006) 50· Konstantakos (2011) 154-155· Κωνσταντάκος (2014) 76.

[278] PhV^2 65· Webster (1948) 22· Bieber (1961) 132, fig. 484· Trendall-Webster (1971) 134-135, nr IV.19, Trendall (1987) 124-125 nr. 176, pl. 73a· Trendall (1989) 201-202, ill. 364· Green (1995) 109, fig. 10b· Konstantakos (2002) 159· Green (2003) 127· Green (2006) 153, 155-156· Green (2014a) 2, 5.

[279] Για τη διακωμώδηση των θεών σε αγγεία βλ. Konstantakos (2002) 156-67.

[280] Green (2014a) 5.

μεταμορφώσεις, οι οποίες τον βοηθούσαν είτε να σαγηνεύσει την κοπέλα που ποθούσε είτε να την αποπλανήσει. Στο αγγείο αυτό βέβαια η θεϊκή διάσταση του Δία δεν λειτουργεί επικουρικά στην κατάκτηση του στόχου του, αλλά ευτελίζεται: ο Δίας κάνει ό,τι θα έκανε και ένας κοινός θνητός· κουβαλά δηλαδή μία σκάλα, για να φτάσει το παραθυρόφυλλο της αγαπημένης του.

Συμπερασματικά οι αγγειογραφίες του 4ου αι. π.Χ. αποδεικνύουν ότι η Αττική Κωμωδία υπήρξε ιδιαίτερα δημοφιλής σε όλο τον τότε ελληνόφωνο κόσμο. Για τους περισσότερους μελετητές αυτές αποτελούν επίσης τεκμήριο για την ύπαρξη κατωιταλιώτικων παραστάσεων Αθηναϊκών Κωμωδιών. Σε αυτές τις αγγειογραφίες απεικονίζονται στερεότυποι χαρακτήρες από κωμικές σκηνές με τις μάσκες και τα εξαρτήματα που έφεραν επί σκηνής και τους έκαναν να ξεχωρίζουν. Εκτός των άλλων οι απεικονίσεις αυτές είναι πολύτιμες, αφού μας φέρνουν ένα βήμα πιο κοντά στο να καταλάβουμε πώς αναπαρίσταντο τότε τα δράματα. Μέσω αυτών ο ερωτευμένος γέροντας, η νεαρή κοπέλα και ο νεαρός εραστής παίρνουν ξαφνικά σάρκα και οστά μπροστά στα μάτια μας. Οι ήρωες του Αριστοφάνη, του Μένανδρου, του Πλαύτου και των υπόλοιπων κωμωδιογράφων παύουν να είναι αποκυήματα της φαντασίας του αναγνώστη και γίνονται τόσο αληθινοί, ώστε να νομίζεις ότι θα ξεπηδήσουν από τα αγγεία και θα αρχίζουν να παίζουν και πάλι την παράσταση μπροστά σου.

Εικόνες

Εικόνες 1α-β: καλυκωτός κρατήρας, Βοστώνη, Μουσείο Καλών Τεχνών, Nr. 00.363
https://www.mfa.org/collections/object/mixing-bowl-phlyax-krater-154164

Εικόνα 2: από τη συλλογή Jatta στο Ruvo, Nr 901

Εικόνα 3: θραύσμα αγγείου από το Policoro, Aliano

Εικόνα 4: Κωδωνόσχημος κρατήρας από το Paestum, περ. 350−340 π.Χ. Δίας και Ερμής. Μουσείο Βατικανού, U19 (inv. 17106). http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/museo-gregoriano-etrusco/sala-xxii--emiciclo-superiore--collezione-dei-vasi--ceramica-ita/cratere-a-campana-pestano-attribuito-ad-asteas.html

Συμπεράσματα

Ο ερωτευμένος γέροντας εμφανίστηκε την περίοδο της Παλαιάς Κωμωδίας (487/6 π.Χ.- περ. 380 π.Χ.) και σταδιακά αναπτύχθηκε σε τυποποιημένο δραματικό χαρακτήρα. Την περίοδο αυτή το μοτίβο αξιοποιείται διαφορετικά από τον εκάστοτε συγγραφέα, γιατί η κωμωδία σαν λογοτεχνικό είδος δεν βασιζόταν τότε σε μία τυποποιημένη πλοκή, όπως αυτή που συναντάμε αργότερα στη Νέα και Ρωμαϊκή Κωμωδία. Στο πλαίσιο λοιπόν της Παλαιάς Κωμωδίας συναντά κανείς τον Φιλοκλέωνα σε μία πολιτική κωμωδία του Αριστοφάνη με πολλές κοινωνικές προεκτάσεις, τον ηλικιωμένο άνδρα του Φερεκράτη σε μία ερωτική κωμωδία συμποσιακού χαρακτήρα, τον πολυπόθητο γέροντα Φάωνα σε μία αμιγώς μυθολογική κωμωδία και τον ερωτευμένο γέροντα του Φιλέταιρου σε μία κωμωδία ερωτικού περιεχομένου, για την οποία όμως δεν διασώζονται πολλές πληροφορίες. Οι υπό εξέταση περιπτώσεις ερωτευμένων γερόντων διαφέρουν σε μεγάλο βαθμό μεταξύ τους, αλλά αυτό που τους συνδέει είναι ο έρωτάς τους για κάποια πολύ νεότερη κοπέλα αμφιλεγόμενης ηθικής.

Την περίοδο της Μέσης Κωμωδίας (περ. 380- περ. 320 π.Χ.) φαίνεται να δρομολογούνται πολλές αλλαγές στην κωμωδία. Οι αναφορές σε πολιτικά θέματα και γνωστά πρόσωπα της εποχής αρχίζουν να μειώνονται και οι μυθολογικές παρωδίες μέχρι την περίοδο της Νέας Κωμωδίας (320 π.Χ. – 1ο αι. μ.Χ.) έχουν εκλείψει οριστικά. Το σημαντικό σε αυτήν την περίοδο είναι ότι αποκρυσταλλώνονται τα βασικά χαρακτηριστικά στερεότυπων χαρακτήρων, όπως ο ερωτευμένος γέροντας, και το κοινό αναμένει πλέον συγκεκριμένη δράση από αυτούς. Όταν ξεκινά να συγγράφει ο Μένανδρος, ο οποίος σήμερα χάρη στα παπυρικά ευρήματα θεωρείται ο βασικός εκπρόσωπος της Νέας Κωμωδίας, έχει πλέον στη διάθεσή του όλους τους στερεότυπους χαρακτήρες.

Ο Μένανδρος όμως επιλέγει να ανασυνθέσει το έτοιμο υλικό που παραλαμβάνει από τη Μέση Κωμωδία και έτσι το ανανεώνει. Η πλοκή των δραμάτων της Νέας είναι πλέον πανομοιότυπη· κυριαρχεί μία ερωτική ιστορία ανάμεσα σε έναν νεαρό και μία κοπέλα, οι οποίοι όμως δεν μπορούν να είναι μαζί εξαιτίας διάφορων προβλημάτων που υπάρχουν ή προκύπτουν κατά τη διάρκεια της κωμωδίας, έως ότου τελικά αυτά αίρονται και το ερωτευμένο ζευγάρι μπορεί να απολαύσει τον έρωτά του. Σε αυτό το πλαίσιο κινούνται όλοι οι στερεότυποι χαρακτήρες, οι οποίοι όμως χάρη στις καινοτομίες του Μένανδρου παύουν να είναι μονοδιάστατοι και εφοδιάζονται με νέα χαρακτηριστικά. Ο ερωτευμένος γέροντας στον Μένανδρο ξεφεύγει πλέον από το στερεότυπο φαρσικό μοτίβο του γέροντα που ξεμυαλίζεται με μια νεαρή κοπέλα και φέρεται ανάρμοστα προς την ηλικία του. Έτσι λοιπόν συναντά κανείς στη *Σαμία* τον Δημέα, ο οποίος σκιαγραφείται με έντονο ψυχολογικό βάθος και

γι' αυτό είναι ένας αληθοφανής χαρακτήρας, και στην *Ἀσπίδα* τον Σμικρίνη, ο οποίος δρα με πρότυπο δήθεν τον ερωτευμένο γέροντα, αλλά στη σκηνική πραγματικότητα οι πράξεις του υποκινούνται από τη φιλαργυρία.

Στη Ρωμαϊκή Κωμωδία το μοτίβο του ερωτευμένου γέροντα συναντάται μόνο στις κωμωδίες του Πλαύτου, ο οποίος έχει μεν σαν πρότυπο για τα έργα του τα δράματα της Νέας Κωμωδίας, αλλά ο λογοτεχνικός του σκοπός περιορίζεται στο να προκαλέσει όσο το δυνατόν περισσότερο γέλιο στους θεατές-αναγνώστες του. Εν προεκτάσει αδιαφορεί για το αν θα χτίσει μία πιστευτή ιστορία αγάπης, η οποία όμως αποτελεί και πάλι τον βασικό κορμό της πλοκής των κωμωδιών του, αλλά και για το αν οι χαρακτήρες του θα είναι αληθοφανείς. Εστιάζει στις κωμικές καταστάσεις που απορρέουν από τον έρωτα και σε αρκετές από αυτές ο ερωτευμένος γέροντας έχει πρωταγωνιστικό ρόλο χάρη στον φύσει κωμικό του χαρακτήρα, τον οποίο ο Πλαύτος αξιοποιεί στο έπακρο. Από τις τέσσερις υπό εξέταση περιπτώσεις ερωτευμένων γερόντων (*Casina*, *Mercator*, *Asinaria*, *Bacchides*) είναι φανερό ότι ο Πλαύτος θεωρεί τον ερωτευμένο γέροντα μία παρέκκλιση από την ορθή συμπεριφορά που πρέπει να έχει κάποιος στα γηρατειά του, και γι' αυτό στο τέλος ο έρωτας των εκπροσώπων της νεανικής ηλικίας θριαμβεύει πάντα.

Εκτός όμως των γραπτών μαρτυριών, έχουμε στη διάθεσή μας και διάφορα αγγεία του 4ου αι. π.Χ., που προέρχονται από την Κάτω Ιταλία και τη Σικελία και απεικονίζουν διάφορες σκηνές με ερωτευμένους γέροντες, αποδεικνύοντας έτσι τη δημοτικότητα του συγκεκριμένου μοτίβου. Οι απεικονίσεις αυτές είναι πολύτιμες, γιατί παρέχουν στους μελετητές περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τον ακριβή τρόπο που εμφανίζονταν επί σκηνής οι στερεότυποι χαρακτήρες. Το πιο ενδιαφέρον στοιχείο που προκύπτει είναι ότι για κάθε στερεότυπο χαρακτήρα, συμπεριλαμβανομένου και του ερωτευμένου γέροντα, δεν υπήρχε μία μόνο μάσκα, αλλά πολλές διαφορετικές, οι οποίες υποδήλωναν τα ιδιαίτερα γνωρίσματα που είχε το πρόσωπο αυτό σε κάθε κωμωδία.

Βιβλιογραφία

-Albrecht, M.V. (1994²), *Geschichte der Römischen Literatur: von Andronicus bis Boethius und ihr Fortwirken, I, zweite, verbesserte und erweiterte Auflage*, München (= *Ιστορία της Ρωμαϊκής Λογοτεχνίας: από τον Ανδρόνικο ως τον Βοήθιο και η Σημασία της για τα νεότερα χρόνια*, μτφρ. Αρχοντόγλου, Ε., Βήχος, Α., Μαστρογιάννη, Α., κλπ., Ηράκλειο 2011).
-Anderson, W.S. (1984), «Love Plots in Menander and his Roman Adapters», *Ramus* 13, 124-134.
-Anderson, W.S. (1993), *Barbarian Play: Plautus' Roman Comedy*.
-Anderson, W.S. (1995), «The Roman Transformation of Greek Domestic Comedy», *Classical World* 88, 171-180.
-Andrews, N.E. (2004), «Tragic Re-Presentation and the Semantics of Space in Plautus' "Casina"», *Mnemosyne* 57, 445-464.
-Arnott, W.G. (1972), «From Aristophanes to Menander», *Greece and Rome* 19, 65-80.
-Arnott, W.G. (1975), *Menander, Plautus, Terence*, Oxford.
-Auhagen, U. (2009), *Die Hetäre in der griechsischen und römischen Komödie*, München.
-Bader, B. (1970), «Der Verlorene Anfang der Plautinischen "Bacchides"», *Rheinisches Museum für Philologie* 113, 304-323.
-Baier, T. (επιμ.), (2007), *Generationenkonflikt auf der Bühne. Perspektiven im antiken und mittelalterlichen Drama*, Tübingen.
-Bain, D. (1983), *Menander: Samia*, Warminster.
-Barsby, J.A. (1982), «Actors and Act-Divisions: Some Questions of Adaptation in Roman Comedy», *Antichthon* 16, 77-87.
-Barsby, J.A. (1986), *Bacchides*, Warminster.
-Beroutsos, D.C. (2005), *A Commentary on the Aspis of Menander, Part One: Lines 1-298*, Göttingen.
-Bexley, E.M. (2014), «Plautus and Terence in Performance» στο Scafuro, A.C. & Fontaine, M. (επιμ.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford-New York.
-Bieber, M. (1961), *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton.
-Biles, Z. & Thorn, J. (2014), «Rethinking Choregic Iconography in Apulia» στο Csapo, E., Goette, H.R., Green, J.R., Wilson, P. (επιμ.), *Greek Theatre in the Fourth Century BCE,* Berlin/Boston, 295-317.
-Blundell, J. (1980), *Menander and the Monologue*. Göttingen.
-Bowie, A.M. (1987), «Ritual Stereotype and Comic reversal: Aristophanes' "Wasps"», *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 34, 112-125.
-Brown, P.G.McC. (2014), «The Beginnings of Roman Comedy» στο Scafuro, A.C. & Fontaine, M. (επιμ.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford-New York, 401-408.
-Braund, D. & Hall, E. (2014), «Theatre in the Fourth-Century Black Sea Region» στο Csapo, E., Goette, H.R., Green, J.R., Wilson, P. (επιμ.), *Greek Theatre in the Fourth Century BCE,* Berlin/Boston, 371-390.
-Calder, L. (2011), *Cruelty and Sentimentality: Greek Attitudes to Animals, 600-300 BC* (BAR International Series 2225), Oxford.
-Casolari, F. (2000), «Platons *Phaon* als Beispiel einer Mythenparodie zwischen Alter und Mittlerer Komödie», στο Gödde, S. & Heinze, T. (επιμ.), *Skenika. Beiträge zum antiken Theater und seiner Rezeption. Festschrift zum 65. Geburtstag von Horst-Dieter Blume*, Darmstadt, 91–102.
-Casolari, F. (2003), *Die Mythentravestie in der griechischen Komödie*, Münster.
-Cody, J. (1976) «The *Senex Amator* in Plautus' *Casina*», *Hermes* 104, 453–476.
-Connors, C. (1997), «Scents and Sensibility in Plautus' Casina», *The Classical Quarterly* 47, 305-309.

-Cox, C.A. (1998), *Household Interests: Property, Marriage Strategies and Family Dynamics in Ancient Athens,* Princeton/New Jersey.
-Csapo, E. (2000), «From Aristophanes to Menander? Genre Transformation in Greek Comedy», στο Depew, M. & Obbink, D. (επιμ.), *Matrices of Genre, Authors, Canons and Society*, 115-133.
-Csapo, E. (2010), *Actors and Icons of the Ancient Theater*, Chichester.
-Damen, M.L. (1992), «Translating Scenes: Plautus' Adaptation of Menander's "Dis Exapaton"», *Phoenix* 46, 205-231.
-Dover, K.J. (1972), *Aristophanic Comedy*, Berkeley/Los Angeles.
-Duckworth, G.E. (1994[2]), *The Nature of Roman Comedy*, (επιμ.) Hunter, R.L., London.
-Dunsch, B. (2001), *Plautus: Mercator. A Commentary* (diss.), St. Andrews.
-Dynes, W.R. & Donaldson, S. (1992), *Homosexuality in the Ancient World*, New York/London.
-Δεδούση, Χ. (2006), *Μενάνδρου Σαμία: Εισαγωγή, Κείμενο, Μετάφραση, Υπόμνημα*, Αθήνα.
-Eckermann, T.P. (1918), *Συνομιλίαι Έκκερμαν με τον Γκαίτε, Μετάφρασις Ν.Καζαντάκη*, Αθήνα.
-Ehrenberg, V. (1951), *The people of Aristophanes: A Sociology of Old Attic Comedy*, Oxford.
-Faraone, C.A. & Mcclure, L.K. (2006), *Prostitutes & Courtesans in the Ancient World*, Madison.
-Farnell, L. (1920), «Plato Comicus: Frag. *Phaon* II.: A Parody of Attic Ritual», *Classical Quarterly* 14, 139–146.
-Fisher, N. (2000), «Symposiasts, fish-eaters and flatterers: social mobility and moral concepts» στο Harvey, F.D. & Wilkins, J.M. (επιμ.), *In The Rivals of Aristophanes: Studies in Athenian Old Comedy*, London/Swansea, 355-96.
-Flaceliere, R. (1960), *L'amour en Grèce* (= *Ο Έρωτας στην Αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Καραντώνη, Α., Αθήνα 2009).
-Fontaine, M. (2014), «Between Two Paradigms: Plautus» στο Scafuro, A.C. & Fontaine, M. (επιμ.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford-New York, 516-537.
-Forehand, W.E. (1973), «Plautus' "Casina": An Explication», *Arethusa* 6, 233-256.
-Φουντουλάκης, Α. (2004), *Αναζητώντας τον Διδακτικό Μένανδρο: Μία προσέγγιση της κωμωδίας του Μενάνδρου και μία διερεύνηση της Σαμίας*, Αθήνα.
-Franko, G.F. (1999), «Imagery and Names in Plautus' "Casina"», *The Classical Journal* 95, 1-17.
-Goldberg, S.M. (1980), *The Making of Menander's Comedy*, Berkeley.
-Goldberg, S.M. (1990), «Act to Action in Plautus' "Bacchides"», *Classical Philology* 85, 191-201.
-Gomme, A.W. & Sandbach, F.H. (1973), *Menander: A Commentary*, Oxford.
-Grant, J.N. (1986), «The Father Son Relationship and the Ending of Menander's Samia», *Phoenix* 40, 172-84.
-Green, J.R. (1986), «Some Gnathia Pottery in the J. Paul Museum» στο True, M. και Frel, J. (επιμ.), *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum Volume 3*, Malibu, 115-138.
-Green, J.R. (1991), «Notes on Phlyax Vases», *Numismatica e Antichità Classische. Quaderni Ticinesi* 20, 49-56.
-Green, J.R. (1994), *Theatre in Ancient Greek Society*, London/New York 1994.
-Green, J.R. (1995), «Theatrical Motifs in Non-Theatrical Contexts on Vases of the Later Fifth and Fourth Centuries» στο Griffiths, A. (επιμ.), *Stage Directions. Essays in Ancient Drama in Honour of Eric Handley*, London, 93-121.
-Green, J.R. (2001), «Comic Cuts: Snippets of Action on the Greek Comic Stage», *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 45, 37-64.
-Green, J.R. (2003), «Smart and Stupid. The Evolution of Some Masks and Characters in Fourth-Century Comedy» στο Davidson, J. & Pomeroy, A. (επιμ.), *Theatres of Action, Papers for Chris Dearden*, Auckland, 118-132.
-Green, J.R. (2006), «The Persistent Phallos. Regional Variability in the Performance Style of

Comedy» στο Davidson, J. & Muecke, F. & Wilson, P. (επιμ.), *Greek Drama III. Essays in Honour of Kevin Lee*, 141-162.
-Green, J.R. (2010), «The Material Evidence», στο Dobrov, G.W. (επιμ.), *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*, Leiden/Boston, 71–102.
-Green, J.R. (2014a), «Zeus on a See-Saw. A Comic Scene from Paestum», *Logeion* 4, 1-27.
-Green, J.R. (2014b), «Regional Theatre in the Fourth Century. The Evidence of Comic Figurines of Boeotia, Corinth and Cyprus» στο Csapo, E., Goette, H.R., Green, J.R., Wilson, P. (επιμ.), *Greek Theatre in the Fourth Century BCE,* Berlin/Boston, 333-369.
-Gutzwiller, K.J. (2000), «The Tragic Mask of Comedy: Metatheatricality in Menander», *Classical Antiquity* 19, 102-137.
-Halporn, J. (1993), «Roman Comedy and Greek Models» στο Scodel, R. (επιμ.), *Theater and Society in the Classical World*, 191-213.
-Handley, E.W. (1968), *Menander and Plautus: A Study in Comparison,* London.
-Handley, E.W. (1969), «The Conventions of the Comic Stage and their Exploitation by Menander», στο Turner, E.G. (επιμ.), *Ménandre*, (Fondation Hardt, Entretiens, vol. XVI), 3-26.
-Handley, E.W. (1985) «Comedy», στο Easterling, P.E. & Knox, B.M.W. (επιμ.), *The Cambridge History of Classical Literature*, τομ. I: *Greek Literature*, Cambridge, 355-425.
-Harrison, A.R.W. (1968), *The Law of Athens: The Family and Property*, Oxford.
-Hartwig, A. (2014), «The Evolution of Comedy in the Fourth Century» στο Csapo, E., Goette, H.R., Green, J.R., Wilson, P. (επιμ.), *Greek Theatre in the Fourth Century BCE,* Berlin/Boston, 207-227.
-Henderson, J. (2000), «Pherecrates and the Women of Old Comedy», στο Harvey, D. & Wilkins, J. (επιμ.), *The Rivals of Aristophanes: Studies in Athenian Old Comedy*, London/Swansea, 135–150.
-Henderson, J. (2014), «Comedy in the Fourth Century II: Politics and Domesticity», στο Scafuro, A.C. & Fontaine, M. (επιμ.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford/New York, 181–198.
-Hubbard, T.K., (1991), *The Mask of Comedy*, Ithaca/London.
-Hunter, R.L. (1985), *The New Comedy of Greece and Rome*, Cambridge.
-Hurka, F. (2010), *Die Asinaria des Plautus. Einleitung und Kommentar*, München.
-Ireland, S. (2010), *Menander: The Shield and the Arbitration*, Oxford (Aris & Phillips Classical Texts).
-Jäkel, S. (1982), «Euripideische Handlungsstrukturen in der Samia des Menander», *Arctos* 16, 19–31.
-Koerte, A. (1950), «Platon (2)», *Real-Encyclopädie* 20.2, 2537–2541.
-Konstan, D. (1983), *Roman Comedy*, Ithaca-London.
-Konstan, D. (1995), *Greek Comedy and Ideology*, Oxford.
-Konstantakos, I.M. (2002), «Towards a Literary History of Comic Love», *Classica et Mediaevalia* 53, 141–171.
-Κωνσταντάκος, I.M. (2005-2006), «Το κωμικό θέατρο από τον 4ο αιώνα στην ελληνιστική περίοδο: Εξελικτικές τάσεις και συνθήκες παραγωγής», *EEAth* 57, 47-101.
-Konstantakos, I.M. (2011), «Conditions of Playwriting and the Comic Dramatist's Craft in the Fourth Century», *Logeion* 1, 145-83.
-Κωνσταντάκος, I.M. (2014), «Από τον μύθο στο γέλιο: Θαυμαστά μοτίβα και κωμικές στρατηγικές στη μυθολογική κωμωδία», στο Ταμιωλάκη, Μ. (επιμ.), *Κωμικός στέφανος: Νέες τάσεις στην έρευνα της αρχαίας ελληνικής κωμωδίας,* Ρέθυμνο, 75–102.
-Konstantakos, I.M. (2014), «Comedy in the fourth century I: Mythological burlesques» στο Scafuro, A. & Fontaine, M. (επιμ.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford-New York, 160-180.
-Konstantakos, I.M. (2015), «Tendencies and variety in Middle Comedy», in Chronopoulos, S. & Orth,

C. (επιμ.), *Fragmente einer Geschichte der griechischen Komödie — Fragmentary History of Greek Comedy*, Heidelberg, 159–198.
-Konstantakos, I.M. (2017), «Aristophanic shape-shifters: Myth, fairytale, satire», *Logeion* 7, 108-144.
-Kroll, W. (1938), *Pauly-Wissova Real-Encyclopädie der Classischen Alterumswissenschaft, Achtunddreissigster (38) Halb, Petros–Philon*, Stuttgart.
-Lefèvre, E. (1995), *Platus und Philemon*, Tübingen.
-Lefèvre, E. (2011), *Plautus' Bacchides*, Tübingen.
-Lewis, S. Llewellyn-Jones, L. (2018), *The Culture of Animals in Antiquity: A Sourcebook with Commentaries*, London/New York.
-Lloyd-Jones, H. (1971-74) «Cualche considerazioni a proposito dell' Aspis di Menandro.» *Dioniso* 45: 251-260.
-Lowe, J.C.B. (1985), «Cooks in Plautus», *Classical Antiquity* 4, 72-102.
-Lowe, J.C.B. (1992), «Aspects of Plautus' Originality in the Asinaria», *The Classical Quarterly* 42, 152-175.
-Lowe, J.C.B. (2001), «Notes on Plautus' Mercator», *Wiener Studien* 114, 143-156.
-Lowe, J.C.B. (2003), «The Lot-Drawing Scene of Plautus' "Casina"», *The Classical Quarterly* 53, 175-183.
-MacCary, W.T. (1970), «Menander' s Characters: Their Names, Roles and Masks», *TAPA* 101, 277-90.
-MacCary, W.T. (1971), «Menander's Old Men», *TAPA* 102, 303-325.
-MacCary, W.T. (1973), «The Comic Tradition and Comic Structure in Diphilos' Kleroumenoi», *Hermes* 101, 194-208.
-MacCary, W.T. (1974), «Patterns of Myth, Ritual, and Comedy in Plautus' Casina», *Texas Studies in Literature and Language* 15, 881-889.
-MacCary, W.T. & Willcock, M.M., (1976), *Plautus: Casina*, Cambridge.
-MacDowell, D.M. (1971), *Aristophanes: Wasps*, Oxford.
-MacDowell, D.M. (1982), «Love versus the Law: An Essay on Menander's Aspis», *Greece and Rome* 29, 42-52.
-MacDowell, D.M. (1995), *Aristophanes and Athens. An Introduction to the Plays*, Oxford.
-Maffre, J-J. (2000), «Comédie et iconographie: les grands problèmes» στο *Le théâtre grec antique: la comédie. Actes du 10ème colloque de la Villa Kérylos*, Paris, 269-315.
-Manuwald, G. (2014), «Tragedy, Paratragedy, and Roman Comedy» στο Scafuro, A.C. & Fontaine, M. (επιμ.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford-New York, 580-598.
-Marshall, C.W. (2006), *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*, Cambridge.
-McCarthy, K. (2000), *Slaves, Masters, and the Art of Authority in Plautine Comedy*, Princeton.
- de Melo, W. (2011), *Plautus*, τομ. III: *The Merchant, The Braggart Solidier, The Ghost, The Persian (*Loeb Classical Library), Cambridge/ Massachusetts/ London.
-Moretti, J-C. (2014), «The Evolution of Theatre Architecture Outside Athens in the Fourth Century» στο Csapo, E., Goette, H.R., Green, J.R., Wilson, P. (επιμ.), *Greek Theatre in the Fourth Century BCE,* Berlin/Boston, 107-137.
-Murphy, C.T. (1972), «Popular Comedy in Aristophanes», *American Journal of Philology* 93, 169–189.
-Murray, G. (1933), *Aristophanes*, Oxford.
-Nelson, S. (2016), *Aristophanes and his Tragic Muse. Comedy, Tragedy and the Polis in 5th Century Athens*, Leiden/Boston.
-Nesselrath, H.G. (1990), *Die attische Mittlere Komödie: Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte*, Berlin-New York.
-Newmyer, T.S (2011), *Animals in Greek and Roman Thought*, London/New York.

-Norwood, G. (1931), *Greek Comedy*, London.
-O'Bryhim, S. (1989), «The Originality of Plautus' Casina», *The American Journal of Philology* 110, 81-103.
-Olson, S.D. (2007), *Broken Laughter: Select Fragments of Greek Comedy*, Oxford.
-Olson, S.D. (2017), *Fragmenta Comica - Eupolis: Testimonia and Aiges - Demoi (Frr. 1-146)*, Heidelberg 2017.
-Omitowoju, R. (2010), «Performing traditions: relations and relationships in Menander and tragedy» στο Petrides, A.K. & Papaioannou, S.G. (επιμ), *New Perspectives on Postclassical Comedy,* Newcastle, 125–45.
-Owen, W.M. (1994), «The Third Deception in Bacchides: Fides and Plautus' Originality», *The American Journal of Philology* 115, 381-407.
-Papachrysostomou, A. (2008), *Six Comic Poets. A Commentary on Selected Fragments of Middle Comedy*, Tübingen.
-Papaioannou, S.G. (2015), «New Comedy and Roman Comedy: With and Without Menander», *Thersites* 2, 52-80.
-Παπαϊωάννου, Σ.Γ. (2013), *Πλαύτος: Ο καυχησιάρης στρατιώτης*, Αθήνα.
-Pellegrino, M. (2015), *Aristofane Frammenti*, Lecce.
-Petrides, A.K. (2014) *Menander, New Comedy an the Visual*, Cambridge.
-Pirrotta, S. (2009), *Plato comicus: Die fragmentarischen Komödien. Ein Kommentar*. Berlin.
-Reinsberg, C. (1989), *Ehe, Hetärentum und Knabenliebe im antiken Griechenland* (= *Γάμος, Εταίρες και Παιδεραστία στην Αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Γεωργοβασίλης, Δ.Γ. & Pfreimter, M., Αθήνα 2008).
-Roscher, W.H. (1908), *Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie* III, Leipzig.
-Rosen, R.M. (1995), «Plato Comicus and the Evolution of Greek Comedy», στο G. W. Dobrov (επιμ.), *Beyond Aristophanes: Transition and Diversity in Greek Comedy*, Atlanta, 119–137.
-Rosen, R.M. & Sluiter, I. (επιμ.) (2006), *City, Countryside and the Spatial Organization of Value in Classical Antiquity*, Leiden/Boston.
-Rosivach, V.J. (1986), «Love and Leisure in Roman Comedy and the Amatory Poets», *L'Antiquité Classique* 55, 175-189.
-Ryder, K.C. (1984), «The *Senex Amator* in Plautus», *Greece and Rome* 31, 181–189.
-Schmid, W. (1946), *Geschichte der griechischen Literatur*, τόμ. 1.4, München.
-Sealey, R. (1994), *The Justice of the Greeks,* Michigan.
-Segal, E. (1987[2]) *Roman Laughter. The Comedy of Plautus*, New York/Oxford.
-Silk, M.S. (2000), *Aristophanes and the Definition of Comedy*, New York/Oxford.
-Silk, M.S. (1996) «The People of Aristophanes» στο E. Segal (επιμ.), *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford New York, 229-251.
-Slater, N.W. (1996), «Bringing up Father: *paideia* and *ephebeia* in the Wasps» στο Sommerstein, A.H. Atherton, C. (επιμ.) *Education in Greek Fiction*, Levante, 27–52.
-Stoessl, F. (1938), «Phaon», *Real-Encyclopädie* 19.2, 1790–1795.
-Sisti, F. (1971), *Menandro, Aspis. Edizione critica, interpretazione e commento*, Roma.
-Sommerstein, A.H. (1983), *Aristophanes: Wasps*, Warminster.
-Sommerstein, A.H. (2013), *Menander: Samia*, Cambridge.
-Sommerstein, A.H. (2014), «Menander's *Samia* and the *Phaedra* Theme», στο Olson, S.D. (επιμ.), *Ancient Comedy and Reception. Essays in Honour of J. Henderson*, Berlin/Boston, 167-79.
-Starr, C.G. (1978), «An evening with the flute-girls», *La Parola del passato* 33, 401-410.
-Storey, I.C. (2011), *Fragments of Old Comedy*, τόμ. I–III (Loeb Classical Library), Cambrigde MA-London.

-Taplin, O. (1993), *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-paintings*, Oxford.
-Telò, M. (2010), «Embodying the Tragic Father(s): Autobiography and Intertextuality in Aristophanes», *Classical Antiquity* 29.
-Trendall, A.D. (1967[2]), *Phlyax Vases*, London.
-Trendall, A.D. & Webster, T.B.L. (1971), *Illustrations of Greek Drama*, London.
-Trendall, A.D. (1987), *The Red-Figured Vases of Paestum*, London.
-Trendall, A.D. (1989), *Red Figure Vases of South Italy and Sicily*, London.
-Trendall, A.D. (1992), «A New Early Apulian Phlyax Vase», *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 79, 2-15.
-Webster, T.B.L. (1948), «South Italian Vases and Attic Drama», *CQ* 42, 15-27.
-Webster, T.B.L. (1951), «Masks on Gnathia Vases», *The Journal of Hellenic Studies* 71, 222-232.
-Webster, T.B.L. (1970[2]), *Studies in Later Greek Comedy*, Manchester.
-Wehrli, F. (1936), *Motivstudien zur griechischen Komödie*, Zürich-Leipzig.
-West, S.R. (1991), «Notes on the Samia», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 88, 11-23.
-Weissenberger, M. (1991), «Vater-Sohn-Beziehung und Komödienhandlung in Menanders 'Samia'», *Hermes* 119, 415-434.
-Whitman, C.H. (1964), *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge/Massachusetts.
-Zagagi, N. (1995), *The Comedy of Menander: Convention, Variation, and Originality,* London.