



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΑΡΧΑΙΑ ΚΑΙ ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ»
(ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ)

**Όψεις Δουλείας στους *Βατράχους*
και τον *Πλούτο* του Αριστοφάνη
και στη *Σαμία* του Μενάνδρου**

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Της

Ζωής Π. Κλημέντζου

Πτυχιούχου Τμήματος Φιλολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού
Πανεπιστημίου Αθηνών, 1998

Επιβλέπων Καθηγητής: Φουντουλάκης Ανδρέας, Αναπληρωτής Καθηγητής Πανεπιστημίου Κρήτης.

Συνεπιβλέποντες : Καραβάς Ορέστης, Επίκουρος Καθηγητής Πανεπιστημίου Πελοποννήσου.
Σωτηρίου Μαργαρίτα, Λέκτορας Πανεπιστημίου Πελοποννήσου.

Καλαμάτα, Νοέμβριος 2017

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	4
ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	5
1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ	6
2. ΟΨΕΙΣ ΔΟΥΛΕΙΑΣ ΣΤΟΥΣ <i>ΒΑΤΡΑΧΟΥΣ</i> ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ.....	11
2.1 Η σκηνική δράση του <i>Ξανθία</i>	11
2.2 Ο <i>Ξανθίας</i> ως κωμικός χαρακτήρας.....	14
2.3 Ο <i>Ξανθίας</i> , δούλος ή αφέντης και θεός;	20
2.4 Ο <i>Ξανθίας</i> , η Αρχαία Κωμωδία, η λογοτεχνική κριτική, οι σοφιστές και τα Ελευσίνια Μυστήρια	27
2.5 «Άλλοι» δούλοι	33
2.6 Οι δούλοι ως πρωταγωνιστές τυπικών σκηνών και φορείς δραματικών λειτουργιών	41
2.7 Οι «δουλικές» όψεις της αθηναϊκής κοινωνίας στους <i>Βατράχους</i>	44
3. ΟΨΕΙΣ ΔΟΥΛΕΙΑΣ ΣΤΟΝ <i>ΠΛΟΥΤΟ</i> ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ.....	49
3.1 Από τον <i>Ξανθία</i> των <i>Βατράχων</i> στον <i>Καρίωνα</i> του <i>Πλούτου</i>	49
3.2 Η σκηνική δράση του <i>Καρίωνα</i>	50
3.3 Ο <i>Καρίωνας</i> ως κωμικός χαρακτήρας	54
3.4 Ο <i>Καρίωνας</i> «εναντίον» ελεύθερων πολιτών.....	63
3.4.1 Ο <i>Καρίωνας</i> και ο <i>Χρεμύλος</i>	63
3.4.2 Ο <i>Καρίωνας</i> και η οικοδέσποινα.....	66
3.4.3 Ο <i>Καρίωνας</i> και ο <i>Χορός</i>	69
3.4.4 Ο <i>Καρίωνας</i> και οι λοιποί ελεύθεροι του <i>Πλούτου</i>	72
3.5 Ο <i>Καρίωνας</i> και οι θεοί	76
3.6 Ο <i>Καρίωνας</i> , ο <i>Ασκληπιός</i> και τα Ελευσίνια Μυστήρια	80
3.7 Ο <i>Καρίωνας</i> και το θεατρικό είδος της κωμωδίας	84
3.8 Ο <i>Καρίωνας</i> ως πρωταγωνιστής τυπικών σκηνών και φορέας δραματικών λειτουργιών	90
3.9 <i>Καρίωνας</i> : Τελευταίος και «καλύτερος» αριστοφανικός «δούλος»	93
3.10 «Άλλοι» δούλοι	97
3.11 Δουλικές «όψεις» της αθηναϊκής κοινωνίας στον <i>Πλούτο</i>	100
4. ΟΨΕΙΣ ΔΟΥΛΕΙΑΣ ΣΤΗ <i>ΣΑΜΙΑ</i> ΤΟΥ ΜΕΝΑΝΔΡΟΥ	105

4.1. Από τον Αριστοφάνη στο Μένανδρο.....	105
4.2 Η σκηνική δράση του Παρμένοντα.....	106
4.3 Μια πρώτη γνωριμία με τον κωμικό χαρακτήρα του Παρμένοντα.....	111
4.4 Ο Παρμένοντας και οι ελεύθεροι πολίτες της <i>Σαμίας</i>	114
4.4.1 Ο Παρμένοντας και ο Μοσχίωνας.....	114
4.4.2 Ο Παρμένοντας και ο Δημέας.....	124
4.4.3 Ο Παρμένοντας και οι λοιποί ελεύθεροι της <i>Σαμίας</i>	133
4.5 Ο Παρμένοντας και η <i>Σαμία</i>	140
4.5.1 Ο Παρμένοντας και ο ρόλος του στην πλοκή.....	140
4.5.2 Ο Παρμένοντας και ο μονόλογός του.....	143
4.5.3 «Προνομίων» συνέχεια.....	146
4.6 Ο Παρμένοντας, η παράδοση και η Νέα Κωμωδία.....	148
4.7 «Άλλοι» δούλοι.....	154
4.8 Οι δουλικές «όψεις» της αθηναϊκής κοινωνίας στη <i>Σαμία</i>	165
5. ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	170
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	174

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η διπλωματική αυτή εργασία, με θέμα «Όψεις δουλείας στους *Βατράχους* και τον *Πλούτο* του Αριστοφάνη και στη *Σαμία* του Μενάνδρου», εκπονήθηκε στο πλαίσιο του ΠΜΣ Αρχαία Ελληνική Φιλολογία του Πανεπιστημίου Καλαμάτας.

Σκοπός του προκείμενου πονήματος αποτελεί η ανάδειξη της δραματικής σπουδαιότητας εξαιρετικά σημαντικών μορφών δούλων στο πλαίσιο της αρχαίας ελληνικής κωμωδίας, του Ξανθία, του Καρίωνα και του Παρμένοντα, οι οποίοι είναι δυνατόν να εκληφθούν ως πρόδρομοι του σημαντικότερου, πιθανά, κωμικού ήρωα του σύγχρονου θεάτρου, του υπηρέτη. Ειδικότερα, ο Ξανθίας και ο Καρίωνας συνιστούν τους πλέον σπουδαίους δουλικούς χαρακτήρες του αριστοφανικού σύμπαντος¹, ενώ ο Παρμένοντας, ενυλώνοντας αντιπροσωπευτικό μενάνδρειο δούλο, διαδραματίζει και αυτός αξιόλογο ρόλο στη *Σαμία*². Βέβαια, η πιο επισταμένη ενασχόληση με το συγκεκριμένο θέμα, κατά τη συγγραφή της εργασίας, ουσιαστικά με ανάγκασε να ασχοληθώ και με τις υπόλοιπες δουλικές «εκφάνσεις» των *Βατράχων*, του *Πλούτου* και της *Σαμίας*, ενώ δυσκολίες αντιμετώπισα στην προσπάθεια εντοπισμού στις εν λόγω κωμωδίες εξωδραματικών όψεων δουλείας, λόγω των υφιστάμενων συμβάσεων του κωμικού γένους.

Τώρα που βλέπω το εγχείρημά μου να έρχεται εις πέρας, αισθάνομαι την υποχρέωση να ευχαριστήσω, καταρχάς, όλους του καθηγητές του ΠΜΣ, καθώς συνέβαλαν, ο καθένας με το δικό του τρόπο και μέσω των γνώσεων και της εμπειρίας του, στην υλοποίησή του. Ιδιαίτερες, ωστόσο, ευχαριστίες οφείλω στον επιβλέποντα καθηγητή, κο Ανδρέα Φουντουλάκη, για την πολύτιμη βοήθεια και καθοδήγηση που μου προσέφερε. Τέλος, θα ήμουν αγνώμων, αν δεν αναγνώριζα τη συμβολή στο έργο μου της γραμματέα του ΠΜΣ, κας Θεοδώρας Κούρκουλου, και δεν εξέφραζα την ειλικρινή μου ευγνωμοσύνη στην οικογένειά μου για την αμέριστη και συγκινητική, πρακτική και ηθική, συνδρομή της στην ολοκλήρωση της εργασίας μου.

¹ Στεφανής, 1980, 7.

² Στεφανής, 1980, 191.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η συγκεκριμένη διπλωματική εργασία πραγματεύεται τις εκφάνσεις του θεσμού της δουλείας στους *Βατράχους* και τον *Πλούτο* του Αριστοφάνη, καθώς και στη *Σαμία* του Μενάνδρου. Το πρώτο κεφάλαιο, που αναφέρεται στις «όψεις» δουλείας των *Βατράχων*, εστιάζει, αρχικά, στην απόδειξη του διευρυμένου δραματουργικού μεριδίου που ο Αριστοφάνης επιφυλάσσει στο δούλο του Διονύσου, Ξανθία, αλλά και στην αντιστροφή ρόλων που παρατηρείται στη σχέση υπηρέτη και αφέντη. Επίσης, προβάλλεται η σημαντική συνδρομή στο «χτίσιμο» και την εκτύλιξη της υπόθεσης γενικότερα χαρακτήρων που, κοινωνιολογικά, δραματουργικά ή χαρακτηριστικά, συνιστούν εκπροσώπους του θεσμού της δουλείας, ενώ, τέλος, εντοπίζονται, στο πλαίσιο της κωμωδίας, αντιλήψεις και συμπεριφορές, σχετικές με τους δούλους, οι οποίες παραπέμπουν στη σύγχρονη του κωμωδιογράφου πραγματικότητα. Στη συνέχεια και στο δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας, που επικεντρώνεται στη διερεύνηση των δουλικών παραμέτρων του *Πλούτου*, ο δούλος του Χρεμύλου Καρίωνας αναδεικνύεται, βάσει της δραματουργικής του σπουδαιότητας αλλά και της συμπεριφοράς που υιοθετεί, σε προεξάρχουσα δουλική μορφή του αριστοφανικού *corpus*. Επιπρόσθετα, θίγεται η σκηνική δράση και λειτουργία των υπόλοιπων, ομολογουμένως περιορισμένων, δουλικών, συμβολικά ή αντικειμενικά, χαρακτήρων του έργου και επισημαίνεται η αναπαραγωγή στην κωμωδία απόψεων και πρακτικών που αφορούν στους εξωδραματικούς εκπροσώπους του θεσμού της δουλείας. Στο τρίτο, έπειτα, κεφάλαιο, όπου αναπτύσσονται οι δουλικές «όψεις» της *Σαμίας*, τεκμηριώνεται ότι ο Παρμένοντας, σύμφωνα με τη σκηνική του δράση και τις δραματουργικές του δικαιοδοσίες, αποτελεί αντιπροσωπευτικό μενάνδρειο δούλο, αλλά και, συνάλληλα, συνεχιστή των αριστοφανικών απεικονίσεων του τύπου. Τέλος, εξετάζεται ο αξιοσημείωτος ρόλος στην οικονομία του δράματος των υπόλοιπων και πολυπληθών, δουλικών χαρακτήρων του έργου, ενώ αποκαλύπτεται και ο «αντικατοπτρισμός» στους στίχους της *Σαμίας* ιδεών και στάσεων που χαρακτηρίζουν την ελληνιστική πια κοινωνία όσον αφορά στους δούλους.

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το χειμώνα του 405 π.Χ., ο Πελοποννησιακός Πόλεμος συνεχιζόταν και πολλοί από τους Αθηναίους, παρά την επιτυχή γι' αυτούς έκβαση της ναυμαχίας στις Αργινούσες, πρέπει να αμφιβάλλουν για την τελική νίκη. Επιπλέον, η οικονομική κατάσταση της πόλης τους είναι δραματική, ενώ η αμφισβήτηση, ο σκεπτικισμός και ο θάνατος του Ευριπίδη και του Σοφοκλή τους κλονίζουν σε πνευματικό επίπεδο³. Όταν, λοιπόν, ο Αριστοφάνης επιλέγει να διαγωνιστεί στη γιορτή των Ληναίων με τη πλέον λογοτεχνική των κωμωδιών του, τους *Βατράχους*⁴, η περιρρέουσα ατμόσφαιρα είναι απελπιστική. Ο ποιητικός, βέβαια, αγώνας του Αισχύλου με τον Ευριπίδη είναι ένα από τα κύρια θέματα του τελευταίου αριστουργήματος της κλασικής γραμματείας⁵, αλλά, καθώς η αισθητική αντιπαράθεση των δύο μεγάλων τραγικών εξελίσσεται τελικά σε κοινωνικοπολιτική⁶ και ηθική, το διακύβευμα του ανταγωνισμού τους, στο πλαίσιο μιας απaráμιλλης σύνδεσης της ποιητικής τέχνης με την πολιτική, φαίνεται να είναι η ανάδειξη της ποιητικής βιοθεωρίας που είναι ικανή να σώσει την Αθήνα. Αδιαμφισβήτητα, τόσο η εποχή του όσο και η ιστορία δικαίωσαν τον ποιητή για τις συγκεκριμένες δραματουργικές του επιλογές. Οι κριτές του απένειμαν το πρώτο βραβείο⁷, οι *Βάτραχοι* «φιγουράρουν» ανάμεσα στην περίφημη Βυζαντινή Τριάδα⁸ και πολλοί σύγχρονοι κριτικοί θεωρούν ότι με αυτούς ο Αριστοφάνης φτάνει στο απόγειο της τέχνης του⁹.

Αν οι *Βάτραχοι* αποτελούν το ύστατο αριστοφανικό δημιούργημα του 5^{ου} αιώνα π.Χ., ο *Πλούτος*, ο οποίος, επίσης, συγκαταλέγεται στα έργα της Βυζαντινής Τριάδας¹⁰, είναι δυνατόν να θεωρηθεί, συνιστώντας την τελευταία κωμωδία που διδάχτηκε με το όνομα του Αριστοφάνη, το «κύκνειο άσμα» του ποιητή, καθώς οι δύο επόμενες, ο *Κώκαλος* κι ο *Αιολοσίκωνας*, ανέβηκαν με το όνομα του γιου του Αραρότα. Μάλιστα, το 388 π.Χ., έχει προσδιοριστεί με ασφάλεια ως το έτος παράστασης της κωμωδίας, χωρίς, όμως, να είναι γνωστή η διονυσιακή γιορτή στην οποία διαγωνίστηκε και η κατάταξη του δράματος στο πλαίσιο των βραβείων¹¹. Οπωσδήποτε, έχει, ήδη,

³ Stanford, 2010, 18-19.

⁴ Dobrov, 2010, 6.

⁵ Stanford, 2010, 19.

⁶ Rosen, 2010, 264.

⁷ Lesky, 1990, 615.

⁸ Dobrov, 2010, 22.

⁹ Stanford, 2010, 13.

¹⁰ Dobrov, 2010, 22.

¹¹ Sommerstein, 2001, 1.

συντελεστεί το γεγονός που οι Αθηναίοι της εποχής των *Βατράχων* απεύχονταν, η οδυνηρή ήττα τους στον Πελοποννησιακό Πόλεμο, αλλά, σύμφωνα με τον W. Geoffrey Arnott, την εποχή διδασκαλίας του *Πλούτου*, η Αθήνα είχε αρχίσει πια να αναρρώνει από τα προβλήματα που είχαν προκληθεί από τον τερματισμό της αυτοκρατορίας της¹². Εξάλλου, ο Αριστοφάνης στον *Πλούτο* του 388 π.Χ., όπως, κατά τον Albin Lesky, και στο ομώνυμο έργο του, του 408 π.Χ., που δεν έχει, ωστόσο, διασωθεί, πραγματεύεται το διαχρονικό ανθρώπινο παράπονο σε σχέση με την άδικη κατανομή του πλούτου, σε μια ατμόσφαιρα παραμυθιού¹³. Ενώ, όμως, η τελευταία κωμωδία του δραματουργού δημιουργεί την εντύπωση ότι συνιστά έναν «απολογισμό» του συνόλου του έργου του, παρουσιάζει ουσιαστικές διαφορές σε σχέση με τις κωμωδίες του 5^{ου} αιώνα και, μάλιστα, εξελίσσει τάσεις αλλαγής που παρατηρούνται ήδη στις *Εκκλησιάζουσες*¹⁴, σε σημείο που να τίθεται δικαιολογημένα το ζήτημα της σχέσης της όψιμης αριστοφανικής παραγωγής του 4^{ου} αιώνα π.Χ. με τη Μέση Κωμωδία.

Η συνεξέταση, βέβαια, των *Βατράχων* και του *Πλούτου* με τη μενάνδρεια *Σαμία*, η οποία τοποθετείται χρονολογικά από τη Χ. Δεδούση, το 310 π.Χ., αλλά πιθανά και αργότερα¹⁵, προϋποθέτει, de facto, αξιοσημείωτες μεταβολές τόσο της εξωδραματικής πραγματικότητας όσο και του κωμικού γένους. Η Νέα Κωμωδία, η οποία εκπροσωπείται σήμερα κυρίως από το Μένανδρο¹⁶, τον πατέρα της ευρωπαϊκής κωμωδίας¹⁷, και μικρό μέρος της δραματουργικής παραγωγής του¹⁸, αντικατοπτρίζοντας τη χαλάρωση των συνεκτικών δεσμών του πολίτη με την πόλη - κράτος¹⁹ και προσδίδοντας συνακόλουθα έμφαση στο θεσμό του οίκου²⁰, παύει πια να είναι πολιτική²¹, με τον τρόπο που τουλάχιστον ο όρος προσδιορίζει την Αρχαία Κωμωδία. Οποσδήποτε και μοιραία, είναι δυνατόν να εντοπιστούν στοιχεία συνέχειας ανάμεσα στον Αριστοφάνη και το Μένανδρο²², αλλά η έμφαση που προσδίδει η ελληνιστική κωμωδία στο «μύθο»²³, ο οποίος ελάχιστα αποδίδει τις ιδιαίτερα

¹² Arnott, 2010, 290.

¹³ Lesky, 1990, 622.

¹⁴ Thiery, 2001, 152.

¹⁵ Δεδούση, 2006, 31*.

¹⁶ Ireland, 2010, 333.

¹⁷ Brown, 2001, ix.

¹⁸ Δεδούση, 2006, 3*.

¹⁹ Δεδούση, 2006, 5*.

²⁰ Hunter, 2014, 256.

²¹ Lesky, 1990, 885.

²² Brown, 2001, xiii.

²³ Δεδούση, 2006, 4*.

έκρυθμες, κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της συγκεκριμένης εποχής²⁴, εστιάζοντας σε καθολικά, ανθρώπινα ζητήματα²⁵ και αντιμετωπίζοντας τον έρωτα ως θεμελιώδες συστατικό στοιχείο του²⁶, δικαιολογεί αναμφίβολα το χαρακτηρισμό της ως απόλυτα αστικής. Υπό αυτό το πρίσμα, η άποψη του Α. Φουντουλάκη ότι η *Σαμία* αποτελεί σε μεγάλο βαθμό τυπικό έργο της Νέας Κωμωδίας²⁷ ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα, καθώς οι περιπλοκές της υπόθεσης και ο έρωτας δύο νέων αναδεικνύονται, χάρη και στην τελείωση την οποία έχει προσεγγίσει η τέχνη του Μενάνδρου²⁸, σε αναγνωριστικά σημεία της κωμωδίας. Ωστόσο, το προσφιλέστατο για τα έργα της Νέας κωμωδίας μοτίβο της σύγκρουσης ανάμεσα σε πρόσωπα διαφορετικών γενεών, του πατέρα με το γιο²⁹, είναι αυτό που ασκεί την κυριαρχική επιρροή στη διάρθρωση της υπόθεσης της *Σαμίας*³⁰ και υπογραμμίζει συνάλληλα τις «εκλεκτικές» της «συγγένειες» με την αριστοφανική κωμωδιογραφική παραγωγή³¹.

Αναμφισβήτητα, επομένως, οι *Βάτραχοι*, ο *Πλούτος* και η *Σαμία* συνιστούν έργα ορόσημα της αρχαίας, ελληνικής δραματουργίας. Λαμβάνοντας, όμως, υπόψη τις μεταξύ τους διαφορές, οι οποίες μπορούν εύκολα να γίνουν αντιληπτές ακόμη και από την προαναφερθείσα αδρομερή παρουσίασή τους, η εφαρμογή σε αυτά κοινού ερευνητικού αντικειμένου αναδεικνύεται σε δύσκολη υπόθεση εργασίας. Καθώς, ωστόσο, η ύπαρξη δούλων θεωρούνταν για την αρχαία ελληνική κοινωνία και σκέψη, σε γενικές γραμμές, δεδομένη και αυτονόητη, ώστε να προκαλείται αμηχανία σε αρκετούς, σύγχρονους θαυμαστές του αρχαιοελληνικού πολιτισμού, δελεαστική θα ήταν η προσπάθεια εντοπισμού και ανάλυσης και στις τρεις κωμωδίες «εκφάνσεων» του θεσμού της δουλείας, οι οποίες θα μπορούσαν να οδηγήσουν σε σημαντικά συμπεράσματα όχι μόνο δραματολογικού, αλλά και κοινωνιολογικού χαρακτήρα.

Στη συνέχεια και στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας, επιχειρείται η επισήμανση των «όψεων» δουλείας στους *Βατράχους*. Όπως θα ήταν και αναμενόμενο, αρχικά, προβάλλεται, η δραματουργική σπουδαιότητα του δούλου του θεού Διονύσου, του Ξανθία, στην κωμωδία, μέσω της ανασύνθεσης της σκηνικής του δράσης, της παρουσίασης στοιχείων που συνθέτουν τον κωμικό του χαρακτήρα, της υπογράμμισης

²⁴ Lesky, 1990⁵, 885.

²⁵ Ireland, 2010, 333.

²⁶ Δεδούση, 2006, 5*.

²⁷ Φουντουλάκης, 2004, 123.

²⁸ Lesky, 1990, 906.

²⁹ Φουντουλάκης, 2004, 58.

³⁰ Ireland, 2010, 378.

³¹ Φουντουλάκης, 2011, 151.

και της προσπάθειας αιτιολόγησης της αντιστροφής των ρόλων η οποία παρατηρείται στη σχέση δούλου και δεσπότη, καθώς και μέσω του εντοπισμού του σημαντικού μεριδίου που ο τελευταίος αριστοφανικός δούλος του 5^{ου} αιώνα π.Χ. χαίρει στην ενύλωση βασικών γνωρισμάτων της Αρχαίας Κωμωδίας και σε επεισόδια που άπτονται αξιοσημείωτων ζητημάτων, ειδικά, για τους *Βατράχους*. Ο Ξανθίας, εντούτοις, δεν αποτελεί το μοναδικό εκπρόσωπο του θεσμού της δουλείας στο έργο, αλλά στη χορεία του πολυπληθούς υπηρετικού προσωπικού των *Βατράχων* συγκαταλέγονται ακόμη και ελεύθεροι πολίτες που, ωστόσο, είναι δυνατόν να συνιστούν δουλικούς «αντικατοπτρισμούς». Έτσι, εκτίθεται η σκηνική δράση και των «άλλων» δούλων, ο πρωταγωνιστικός τους ρόλος σε σκηνές που μπορούν να θεωρηθούν τυπικές στο πλαίσιο της αριστοφανικής δημιουργίας και η αξιοποίησή τους ως φορέων δραματικών λειτουργιών. Τέλος, γίνεται προσπάθεια να αποκαλυφθεί η «αντανάκλαση» στους *Βατράχους* και ο τρόπος αισθητοποίησης αντιλήψεων και συμπεριφορών της αθηναϊκής κοινωνίας σε σχέση με τους εξωδραματικούς αντιπροσώπους του δουλικού θεσμού.

Αντίστοιχη, εξάλλου, πορεία θα ακολουθηθεί και στην πραγμάτευση των «δουλικών» ζητημάτων που αναφύονται στην τελευταία αριστοφανική κωμωδία. Καθώς, όμως, το πλήθος του υπηρετικού προσωπικού του *Πλούτου* είναι αισθητά περιορισμένο συγκριτικά προς αυτό των *Βατράχων*, δίνοντας την εντύπωση ότι οι λειτουργίες που παραδοσιακά, στο σύμπαν του Αριστοφάνη, ανατίθενται σε δούλους διεκπεραιώνονται σχεδόν αποκλειστικά από τον «αρχιδούλο» του Χρεμύλου, ιδιαίτερη έμφαση θα δοθεί στο σκηνικό και δραματικό ρόλο του Καρίωνα. Ως εκ τούτου, θα επιδιωχθεί η προβολή και η αιτιολόγηση των «προνομίων» που ο ύστατος αριστοφανικός δούλος απολαμβάνει, ο οποίος, ακολουθώντας το δρόμο που άνοιξε ο Ξανθίας, δεν εξυψώνεται μόνο σε συμπρωταγωνιστή του κυρίου του, αλλά και σε «σημαιοφόρο» του συνόλου των δούλων του δραματουργού, ενώ, με την επίδειξη εντυπωσιακά και προκλητικά χειραφετημένης και βωμολοχικής συμπεριφοράς προς όλους, θεούς και ανθρώπους, προλειαίνει συνάλληλα το έδαφος για την εμφάνιση των στερεότυπων δουλικών τύπων της Μέσης και της Νέας Κωμωδίας.

Η ίδια η εξέλιξη του δούλου ως κωμικού ήρωα στις τρεις περιόδους της αρχαιοελληνικής κωμωδιογραφικής παραγωγής «επιβάλλει» τον ενδεδειγμένο προσανατολισμό του τρίτου κεφαλαίου της εργασίας, που αφορά στις «όψεις» δουλείας της μενάνδρειας *Σαμίας*. Δηλαδή, αν και θα εξεταστούν, όπως και στις δύο αριστοφανικές κωμωδίες, η σκηνική συμπεριφορά και οι δραματικές αρμοδιότητες

όλων των δουλικών χαρακτήρων του έργου και θα επιχειρηθεί ο εντοπισμός, στο πλαίσιο του, αντιλήψεων και στάσεων σχετικών με τη δουλεία της σύγχρονης τους κοινωνίας, η ανάλυση θα επικεντρωθεί στο ρόλο και τη λειτουργία του «αρχιδούλου» του οίκου του Δημέα, του Παρμένοντα. Πιο συγκεκριμένα, η δράση του πρωταγωνιστικού δουλικού χαρακτήρα της *Σαμίας* θα εξεταστεί υπό το πρίσμα της επισήμανσης στοιχείων που πιστοποιούν την ύπαρξη συνέχειας σε σχέση με τις αριστοφανικές απεικονίσεις του τύπου αλλά και γνωρισμάτων ειδοποιών και αντιπροσωπευτικών των δούλων της Νέας Κωμωδίας.

Λαμβάνοντας, επομένως, ως εφαλτήριο τους *Βατράχους*, τον *Πλούτο* και τη μενάνδρεια *Σαμία* και λειτουργώντας κειμενοκεντρικά, βασική και κατευθυντήρια γραμμή έρευνας της προκείμενης εργασίας θα αποτελέσει, απηχώντας ευρύτερες εξελίξεις της Κωμωδίας, κατά το πέρασμά της από την Αρχαία στη Μέση και, στη συνέχεια, στη Νέα, η συγκριτική εξέταση των δουλικών μορφών του Ξανθία, του Καρίωνα και του Παρμένοντα, καθώς και η υπογράμμιση και αιτιολόγηση των σταδίων εξέλιξης του τύπου του δούλου, στην αρχαία ελληνική κωμωδία.

2. ΟΨΕΙΣ ΔΟΥΛΕΙΑΣ ΣΤΟΥΣ ΒΑΤΡΑΧΟΥΣ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ

2.1 Η σκηνική δράση του Ξανθία

Η κωμωδία ξεκινάει με την είσοδο στην ορχήστρα δύο παράξενων ταξιδιωτών, του θεού Διονύσου και του δούλου του Ξανθία. Οι ενδυματολογικές επιλογές του Διονύσου, με την ηράκλεια λεοντή, ριγμένη πάνω στο κροκωτό, τους κοθόρνους στα πόδια και το ρόπαλο του μυθικού ήρωα στα χέρια (στίχοι 45-7: *ἀλλ' οὐχ οἴός τ' εἴμ'...καὶ ρόπαλον ξυνηλθέτην;*), συνιστούν ένα παράδοξο θέαμα, καθώς συνδυάζουν το ακραία ανδροπρεπές με το ακραία θηλυπρεπές. Από την άλλη, ο δούλος, ενώ είναι ανεβασμένος σε γαϊδούρι (στίχοι 23-24: *αὐτὸς βαδίζω...μηδ' ἄχθος φέροι;*), δεν έχει δέσει τις αποσκευές τους δεξιά κι αριστερά στο ζώο, όπως θα ήταν κι αναμενόμενο, αλλά τις κουβαλά ο ίδιος στον ώμο του, με τη βοήθεια ενός ἀνάφορου (στίχος 8: *μεταβαλλόμενος τ'ἀνάφορον ὅτι 'χεζητιᾶς'*). Το κωμικό ζευγάρι, με το διάλογό του, στον οποίο ο Αριστοφάνης εκφράζει την «πολεμική» του σε βάρος των ομότεχνών του (στίχοι 1-20: *Εἶπω τι τῶν εἰωθότων...τὸ δὲ γέλοιον οὐκ ἐρεῖ.*) και των σοφιστών (στίχοι 21-32: *εἶτ' οὐχ ὕβρις...ὄνον ἀράμενος φέρε.*), καλύπτει την απαραίτητη σκηνική απόσταση, ώστε να βρεθεί μπροστά από μια πόρτα του κτηρίου της σκηνής³², την πόρτα του σπιτιού του Ηρακλή (στίχος 35-36: *...καὶ γὰρ ἐγγύς τῆς θύρας ἤδη βαδίζων εἰμὶ τῆσδε*). Στο επόμενο επεισόδιο (στίχοι 35-165: *κατάβα πανοῦργε...τὰ στρώματ' αὐθις λάμβανε.*), που έχει ως πρωταγωνιστές τα δύο τόσο κωμικά ἀνόμοια, θεϊκά ἀδελφία, τον Ηρακλή και το Διόνυσο, λύνονται ὅλες οι μέχρι τώρα ἀπορίες του κοινού. Ο Διόνυσος έχει καταφύγει στον ἀδελφό του, για να πληροφορηθεί, ἐκμεταλλεόμενος τη σχετική ἐμπειρία του, το δρόμο προς τον Ἄδη (στίχος 117-119: *μηδὲν ἔτι πρὸς ταῦτ', ...εἰς Αἴδου κάτω*), που ἀποτελεῖ και τον προορισμό του διδύμου της ἐναρξης του ἔργου. Ἀπὸ ἐκεῖ στοχεύει να ἐπαναφέρει στη γη τον Ευριπίδη (στίχοι 64-72: *ἄρ' ἐκδιδάσκω...οἱ δ' ὄντες κακοί.*), του οποίου ο πρόσφατος θάνατος ἔχει προκαλέσει δυσαναπλήρωτο κενό στην ἀθηναϊκή τραγωδία, σύμφωνα με την ἐκτίμηση του θεοῦ του δράματος (στίχοι 73-102: *τί δ'; οὐκ Ἰοφῶν ζῆ;...ἰδίᾳ τῆς φρενός.*). Ο Ξανθίας, ἔχοντας, ἐν τῷ μεταξύ, κατέβει ἀπὸ το γαῖδαρο, κατόπιν ἐντολῆς του κυρίου του (στίχος 35: *κατάβα πανοῦργε.*), παρεμβαίνει συστηματικά κι ἐπίμονα στη συνομιλία του Διονύσου και του Ηρακλή, με σχόλια που ἀφοροῦν στο ἀτομὸ του και τη δύσκολη

³² Stanford, 2010, 140.

κατάσταση που βιώνει, να είναι φορτωμένος με τις αποσκευές του ταξιδιού (στίχοι 87-88: *περὶ ἐμοῦ δ' οὐδεὶς λόγος... οὕτωσὶ σφόδρα*, 107: *περὶ ἐμοῦ δ' οὐδεὶς λόγος*, 115: *περὶ ἐμοῦ δ' οὐδεὶς λόγος*, 159: *νῆ τὸν Δί' ἐγὼ γοῶν ὄνος ἄγω μυστήρια*), τις οποίες αρχίζει, με δική του πρωτοβουλία, μετά το στίχο 160, να τις αφήνει αργά και προσεκτικά στο έδαφος³³. Καθώς, όμως, ο Διόνυσος έχει πια συλλέξει όλες τις απαραίτητες πληροφορίες για το ταξίδι τους, ο Ξανθίας μέσα σε σύντομο χρονικό διάστημα θα αναγκαστεί να ξαναὑποστεί τη μεταφορά τους (στίχος 165-166: *σὺ δὲ τὰ στρώματ'... καὶ ταχέως μέντοι πάνυ*). Αυτό ακριβώς το φορτίο, που είναι επιβεβλημένο να σηκώνει ο Ξανθίας ως δούλος, θα αποτελέσει την αφορμή για την επόμενη σύντομη, αλλά ευφάνταστη, σκηνή (169-179: *ἐάν δὲ μὴ εὔρω;... χωρῶμεν ἐπὶ τὸ πλοῖον*). Ενώ κι επειδή οι δύο ταξιδευτές έχουν πάρει το δρόμο προς τον Άδη, απαντούν μια νεκρική πομπή κι ο Διόνυσος «παζαρεύει» τη μεταφορά των αποσκευών τους από το νεκρό, όπως ακριβώς τον είχε ικετεύσει προηγουμένως ο δούλος του (στίχοι 167-168: *μὴ δῆθ', ἰκετεύω σ',... ὅστις ἐπὶ τοῦτ' ἔρχεται*). Ωστόσο, το αντίτιμο που ζητάει ο νεκρός κρίνεται ασύμφορο κι ο Ξανθίας προσφέρεται μεγαλόψυχα να συνεχίσει ο ίδιος να μεταφέρει τις αποσκευές. Η νεκροπομπή, λοιπόν, απομακρύνεται κι ο «πιστός» δούλος προχωράει μαζί με το αφεντικό του γύρω από την ορχήστρα, για να εμφανιστεί σε λίγο ο Χάροντας πάνω στη βάρκα του (στίχος 180: *ὡπ παραβαλοῦ*), καθιστώντας πρόδηλο στο κοινό ότι έχουν κατευθυνθεί σωστά στην Αχερουσία λίμνη και αναπαράγοντας τις διακρίσεις της αθηναϊκής κοινωνικής πραγματικότητας σε βάρος των δούλων, αφού αρνείται να επιβιβαστεί στη βάρκα του δούλος που δε ναυμάχησε στις Αργινούσες (στίχοι 190-191: *δοῦλον οὐκ ἄγω, ... τὴν περὶ τῶν κρεῶν*). Έτσι, ενώ ο Διόνυσος σε ρόλο δούλου αναγκάζεται από τον Περαιματάρη των Ψυχών να λαμνοκοπεί αδέξια (στίχοι 197-205: *κάθιζ' ἐπὶ κόπην... ῥᾶστ'*) κι ανταλλάσσει βέλη με το Χορό των Βατράχων σε μια διασκεδαστική λεκτική «μονομαχία» (στίχοι 209-268: *βρεκεκεξ κοὰξ κοὰξ, ... ποθ' ὑμᾶς τοῦ κοὰξ*), ο πραγματικός δούλος, μετά από εντολή και του βαρκάρη (στίχος 193: *οὔκουν περιθρέξει δῆτα τὴν λίμνην κύκλω*), θα διατρέξει κυκλικά τη λίμνη-ορχήστρα του θεάτρου³⁴. Όταν στην επόμενη σκηνή ο Ξανθίας θα ξανασυναντήσει τον κύριό του στο βασίλειο πια του Κάτω Κόσμου, είναι εφοδιασμένος από τις πολύτιμες εμπειρίες που του έχει προσφέρει το ταξίδι του, ώστε να αποκαλύψει περίτρανα το μέγεθος της δειλίας του αφέντη του, υποκρινόμενος ότι βλέπει την Έμπουσα, ένα τρομερό μυθικό

³³ Stanford, 2010, 158.

³⁴ Lesky, 1990, 616.

τέρας (στίχοι 271-311: *ὁ Ξανθίας...ἢ χρόνου πόδα;*). Ο ήχος του αυλού, στη συνέχεια, που γίνεται αντιληπτός από τον Ξανθία και προέρχεται, σύμφωνα με την περιγραφή, από το οικοδόμημα της σκηνης, αποτελεί το εναρκτήριο λάκτισμα για την πάροδο του έργου (στίχοι 323-459: *Ἰακχ' ὦ πολυτίμητ'...καὶ τοὺς ιδιώτας.*) και την είσοδο στην ορχήστρα του δεύτερου Χορού της κωμωδίας, ο οποίος απαρτίζεται από μύστες των Ελευσίνιων Μυστηρίων. Οι ήρωες μας είναι κουλουριασμένοι, κρυφακούν (στίχος 315: *ἀλλ' ἡρεμὶ πτήξαντες ἀκροασώμεθα.*), και, παρά τη σύσταση, του Διονύσου στον Ξανθία για ησυχία, δε θα απουσιάσει η παρέμβαση και το κωμικό σχόλιο του δούλου ούτε από αυτήν την περίπτωση. Όταν πια έχει ολοκληρωθεί η είσοδος του Χορού, ο κύριος με το δούλο του ενώνονται εκστασιασμένοι με τους μύστες και, μετά από ερώτηση του Διονύσου, πληροφορούνται ότι βρίσκονται μπροστά από το παλάτι του Πλούτωνα, προς την πύλη του οποίου κατευθύνονται, ενώ ο Χορός εξακολουθεί να τραγουδά (στίχοι 440-459: *ἀλλ' ἴσθι ἐπ' αὐτὴν τὴν θύραν...καὶ τοὺς ιδιώτας.*). Με το χτύπημα της πόρτας από τον Ηρακλειοδιόνυσο, θα εμφανιστεί ο θυρωρός του Κάτω Κόσμου, ο οποίος, θεωρώντας ότι έχει μπροστά του τον πραγματικό μυθικό ήρωα, εξαπολύει εναντίον του ένα ραψωδιακό υβρεολόγιο για την κλοπή του Κέρβερου και φεύγει, για να φέρει τις τρομερές γοργόνες (στίχοι 465-478: *ὦ βδελυρὲ κἀναίσχυντε...δρομαῖον ὀρμήσω πόδα.*) Οι απειλές του θυρωρού έχουν ως αποτέλεσμα, σε εξευτελιστικό σημείο (στίχος 479: *ἐγκέχοδα*), τρόμο του Διονύσου και την πρότασή του στον προκλητικά ατάραχο Ξανθία να ανταλλάξουν σκευή και ταυτότητα (στίχοι 494-497: *ἴθι νυν ἐπειδὴ ληματίας...ἐν τῷ μέρει.*) Ο δούλος αποδέχεται ασμένως το σχέδιο του αφέντη του, που, αφού υλοποιηθεί επί σκηνης (στίχοι 498-502: *φέρε δὴ ταχέως αὐτ'...αἴρωμαι ταδί.*), θα φέρει απρόσμενες, κωμικές εξελίξεις, καθώς, αντί για τον οργισμένο φύλακα του Κέρβερου, εμφανίζεται κάποιο άτομο από το υπηρετικό προσωπικό του Άδη (στίχος 503: *ὦ φίλταθ' ἦκεις Ἡράκλεις; δεῦρ' εἴσιθι.*), για να προσκαλέσει τον «Ηρακλή» σε συμπόσιο, που η Περσεφόνη έχει οργανώσει για χάρη του. Ο Ηρακλειοξανθίας αποδέχεται τελικά την πρόσκληση, αλλά ο κύριός του παρεμβαίνει και τον εξαναγκάζει να αναλάβει τον αρχικό δουλικό του ρόλο. Μετά την απρόσμενη, όμως, εμφάνιση δύο πανδοχευτριών (στίχος 549 κ.ε.: *Πλανθάνη Πλανθάνη...*), που, αφού εκτοξεύσουν κατηγορίες εις βάρος του «Ηρακλή» για «ληστείες» φαγητού του παρελθόντος, φεύγουν, για να καλέσουν σε βοήθεια τους προστάτες τους, ο Διόνυσος, με δυσκολία και δεσμευμένος αυτήν τη φορά με όρκο, πείθει τον Ξανθία να ξαναπάρει το ρόλο του Ηρακλή (στίχος 589: *δέχομαι τὸν ὄρκον*

κάπι τούτοις λαμβάνω). Η επανεμφάνιση, έπειτα, του οργισμένου θυρωρού επί σκηνης, με τη συνοδεία μάλιστα αυτή τη φορά τριών βοηθών του, οι οποίοι συλλαμβάνουν τον Ηρακλειοξανθία, θα «στήσει» ενώπιον των θεατών μια ιδιότυπη σκηνή *βασάνου* (στίχοι 612-671: *σχέτλια μὲν οὖν καὶ δεινά... ἄτ' ὄντε κάκείνω θεώ.*). Το κωμικό μαστίγωμα του Διονύσου και του Ξανθία στοχεύει στον εντοπισμό του φορέα της θεϊκής ιδιότητας, που διεκδικείται κι από τους δύο, με κριτήριο την αντοχή τους στον πόνο. Ωστόσο, η μέθοδος αυτή αποδεικνύεται ατελέσφορη κι οι ξένοι οδηγούνται μέσα στο παλάτι, προκειμένου ο Πλούτωνας και η Περσεφόνη ως θεοί να διαπιστώσουν την αλήθεια. Μετά την παράβαση (στίχοι 674-737: *Μοῦσα χορῶν ἱερῶν '...πάσχειν τοῖς σοφοῖς δοκήσετε.*), που έγινε δεκτή από το αθηναϊκό κοινό με τέτοιο ενθουσιασμό, ώστε να αποδοθεί στον κωμωδιογράφο, σύμφωνα με το Δικαίαρχο, η εξαιρετική τιμή του ξανανεβάσματος του έργου του³⁵, ο Ξανθίας, αναγνωρισμένος πια ως δούλος, εισέρχεται στη σκηνή μαζί με έναν πιθανότατα³⁶ υπηρέτη του Πλούτωνα. Ο διάλογος των προσώπων για τις χαρές της δουλικής ζωής και συμπεριφοράς πλαισιώνεται από την ερώτηση του Ξανθία για την αιτία του θορύβου και των ύβρεων που ακούγονται από το κτήριο της σκηνης. Έτσι, ο Αριστοφάνης «χρησιμοποιεί» το δούλο του Διονύσου, για να εφοδιάσει το κοινό του με τις απαραίτητες πληροφορίες (στίχοι 754-813: *ὦ Φοῖβ' Ἄπολλον... κλάμαθ' ἡμῖν γίγνεται*) που θα του επιτρέψουν να παρακολουθήσει απαρακώλυτα το δεύτερο μέρος του έργου, το λογοτεχνικό κι όχι μόνο *αγώνα* του Αισχύλου με τον Ευριπίδη. Ο Ξανθίας, μετά το στίχο 813, αποχωρεί από τη σκηνή και δεν ξαναεμφανίζεται. Η μήπως όχι;

2.2 Ο Ξανθίας ως κωμικός χαρακτήρας

Σίγουρα, η εντύπωση που δημιουργήθηκε στους θεατές των *Βατράχων* του 405 π.Χ. ότι θα γελάσουν πολύ με αυτόν που μπήκε στην ορχήστρα του θεάτρου καβάλα σε γάιδαρο, αλλά φορτωμένος ο ίδιος με τις αποσκευές, επιβεβαιώθηκε απόλυτα από τη συνέχεια του έργου, καθώς συνιστά έναν τυπικό κωμικό χαρακτήρα από άποψη συμπεριφοράς, πράξεων, σκέψεων κι αποφάσεων.

Για να γίνει γνωστό το όνομά του, θα πρέπει να φτάσει αυτός στον Κάτω Κόσμο κι οι στίχοι στους 271 (*ὁ Ξανθίας. ποῦ Ξανθίας; ἦ Ξανθία.*), οπότε κι ακούγεται, με στόχο και το κωμικό αποτέλεσμα, τρεις φορές το «Ξανθίας», που αποτελεί συνηθισμένο

³⁵ Olson, 2010, 45.

³⁶ Stanford, 2010, 235.

όνομα δούλων στην αρχαία Αθήνα³⁷ και την αριστοφανική κωμωδία. Εντούτοις, η κοινωνική ταυτότητά του γίνεται αμέσως αντιληπτή, από τον πρώτο στίχο του έργου, με την προσφώνηση ὦ δέσποτα που απευθύνει στον, εξίσου με αυτόν ευτράπελο, κύριό του, το θεό Διόνυσο. Είναι πιθανόν το αρχαίο κοινό να είχε καταλάβει ήδη, με την είσοδο στην ορχήστρα του συγκεκριμένου χαρακτήρα, ότι πρόκειται για δούλο από το ανάφορο (στίχος 8: *μεταβαλλόμενος τάνάφορον...*), καθώς δεν αποκλείεται ο σχετικός μοχλός να αποτελούσε τυπικό σύμβολο της δουλικής σκευής³⁸.

Οπωσδήποτε, όμως, ο Αθηναίος της εποχής του Αριστοφάνη έχει αντιληφθεί ότι τα δύο πρόσωπα ενώπιόν του αποτελούν συμπληρωματικούς χαρακτήρες. Πιο συγκεκριμένα, πρόκειται για το τυπικό δίδυμο του κυρίου και του υπηρέτη, που, στο πλαίσιο ενός ταξιδιού, ακολουθούν την ίδια πορεία, αφού καταπιάνονται με το ίδιο εγχείρημα. Η δυάδα, άλλωστε, Διονύσου και Ξανθία παραπέμπει τους θεατές στους προλόγους των *Ορνίθων* και των *Θεσμοφοριαζουσών*, στους οποίους οι χαρακτήρες, διανύοντας μια πορεία³⁹, καταγίνονται με κοινό εγχείρημα. Εξάλλου, και ο Χρεμύλος με τον Καρίωνα στην έναρξη του *Πλούτου* (στίχοι 1-229), αλλά και ο Δον Κιχώτης, στο ομώνυμο έργο του Μιγκέλ ντε Θερβάντες, με το Σάντσο Πάντσα, συνιστούν περιπτώσεις ενδεικτικές της ιδιαίτερης συχνότητας και δημοφιλίας του συγκεκριμένου διδύμου στη λογοτεχνία και δη στη λαϊκή. Η συμπληρωματικότητα, ειδικότερα, του ζευγαριού έγκειται στη σοβαρότητα του ενός και το κωμικό περίβλημα του άλλου χαρακτήρα, με τον υπηρέτη συνηθέστατα να λειτουργεί ως καρικατούρα του κυρίου του. Ωστόσο, η εμφάνιση και του Ξανθία και του Διονύσου, αν και είναι δηλωτική του κοινωνικού ρόλου του καθενός, αποβαίνει, λόγω της παραδοξότητας που τη χαρακτηρίζει, εξίσου κωμική. Αντίστοιχα, ο Διόνυσος, αν και παρουσιάζεται να προσπαθεί να διακριθεί από ήθος και ύφος σοβαρό και ανάλογο του status του ως κυρίου και θεού, τελικά λειτουργεί προβοκατόρικα και χρησιμοποιεί, όπως και ο δούλος του, βωμολοχικές εκφράσεις (στίχοι 3: ... 'πέζομαι', 5: ... 'ὡς θλίβομαι' και 7: ... 'χεζητιᾶς'). Επίσης, μετά το στίχο 813, όταν ο Ξανθίας αποχωρεί από τη σκηνή, ο Διόνυσος, βάσει της σκηνικής του δράσης, είναι δυνατόν να θεωρηθεί ότι λειτουργεί ως αντικατοπτρισμός του υπηρέτη του. Ο Ξανθίας, βέβαια, ήδη από τους πρώτους στίχους, διακρίνεται από περιπαικτική διάθεση, αλλά σταδιακά λέει περισσότερες

³⁷ Dover, 2007, 242.

³⁸ Στεφανής, 1980, 123.

³⁹ Flashar, 2007, 434.

αλήθειες από / και για τον κύριό του. Έτσι, το ντουέτο αφέντη δούλου εξελίσσεται, κατά τη διάρκεια του έργου, σε ζευγάρι κωμικού μεν, έντονου δε, ανταγωνισμού⁴⁰.

Ο Ξανθίας, καθώς εμφανίζεται φορτωμένος με τις απαραίτητες για το ταξίδι αποσκευές να συνοδεύει τον κύριό του, παραπέμπει σε ένα συγκεκριμένο τύπο κωμικού δούλου, του σκευοφόρου⁴¹, ο οποίος, λόγω της πίεσης που υφίσταται από το βάρος, καταφεύγει σε «φορτικά» αστεία (στίχοι 9-10: *μηδ' ὄτι τοσοῦτον...αποπαρδήσομαι;*, 19-20: *ὦ τρισκακοδαίμων...οὐκ ἔρει*). Η κατάχρηση του συγκεκριμένου μοτίβου από τους κωμικούς ποιητές της εποχής γίνεται αντιληπτή από τον πρόλογο των *Βατράχων* (στίχοι 12-14: *τί δῆτ' ἔδει...κάμειψίας;*) κι είναι πιθανό ο Αριστοφάνης να το διακωμωδεί στο πρόσωπο του δούλου του Διονύσου. Ωστόσο, η παρουσία του σκευοφόρου δούλου είναι σταθερή στη δραματουργική παραγωγή και των τριών περιόδων της αρχαίας κωμοδίας⁴² (*Αχαρνείς* 860 κ.ε. και 1140 κ.ε., *Ὀρνίθες* 1 κ.ε., *Εκκλησιάζουσες* 833 κ.ε., Αντιφάνης *PCG* απ. 58/35, *Δύσκολος* 402 κ.ε., *Ασπίδα* 1 κ.ε.) και τόσο ο Καρίωνας (στίχοι 1 κ.ε.: *Ὡς ἀργαλέον πρᾶγμ' ἐστίν...* και 624 κ.ε.: *παῖ Καρίων τὰ στρώματ'...*) όσο και ο Παρμένοντας (στίχοι 283 κ.ε.: *Μάγειρ' ἐγώ...* και 687: *Ἦν' χαλυμὸς πάρεστιν...*) αποτελούν ενσαρκώσεις του συγκεκριμένου δουλικού τύπου και κωμικού παράγοντα. Βέβαια, ο Ξανθίας, παρά και προς πείσμα της απαγόρευσης του κυρίου του, τελικά «εκτοξεύει» χοντροκομμένα χωρατά, αποκαλύπτοντας ότι η «βωμολοχία», με την έννοια της αισχρολογίας, αλλά και της γελοιοποίησης, συνιστά βασική πτυχή της προσωπικότητάς του. Ο δούλος, όμως, των *Βατράχων*, στρέφοντας και δικαιολογημένα τα «βωμολοχικά» του βέλη κυρίως εναντίον του κυρίου του, ωχριά έναντι του δούλου του *Πλούτου*, ο οποίος αναδεικνύεται σε μέντορα του είδους, καθώς γελοιοποιεί ανενδοίαστα, συστηματικά και αδιάκριτα οποιονδήποτε ελεύθερο ή δούλο, άνθρωπο ή θεό με τον οποίο σχετίζεται σκηνικά.

Το μοτίβο του βάρους των αποσκευών, που γίνεται αντικείμενο συστηματικής κωμικής εκμετάλλευσης, μέχρι και το στίχο 525 (*ἀλλ' ἀράμενος οἴσεις πάλιν τὰ στρώματα*), φέρνει στο προσκήνιο και μια άλλη σημαντική λειτουργία του υπηρέτη του Διονύσου ως φορέα κωμικής αποκλιμάκωσης, την οποία, επίσης, διεκπεραιώνει με επιτυχία ο Καρίωνας (στίχοι 155 κ.ε.: *οὐ τους γε χρηστούς...*), αλλά και ο μάγειρος της *Σαμίας* (357 κ.ε.: *Ἄλλ' ἄρα πρόσθε τῶν θυρῶν...*), χαρακτήρας με κοινωνικό status

⁴⁰ Σολομός, 2009, 387.

⁴¹ Στεφανής, 1980, 198.

⁴² Στεφανής, 1980, 198-9.

δουλικών «αποχρώσεων». Κατά τη διάρκεια, λοιπόν, της συνομιλίας του θεού του θεάτρου με τον αδελφό του Ηρακλή (στίχος 38 κ.ε.: *τίς τὴν θύραν ἐπάταξεν;*...), ο Ξανθίας, τρεις φορές (στίχοι 87-88, 107 και 115), παρεμβαίνει απρόσκλητος κι αρκετά κωμικά, με την επανάληψη της φράσης *περὶ ἐμοῦ δ' οὐδεὶς λόγος*. Επιμένοντας να στρέφει την προσοχή στο πρόσωπό του και να προσγειώνει το κοινό στη σκληρή πραγματικότητα της δουλικής ζωής, επιχειρεί να αποκλιμακώσει τη σοβαρότητα της συζήτησης, να υποβιβάσει τον υψηλό τόνο της σε ένα πιο καθημερινό επίπεδο, στο επίπεδο της κωμωδίας. Και στις τρεις περιπτώσεις, η παρέμβαση του δούλου αγνοείται, οι συνομιλητές δε στρέφονται σε ένα κωμικό θέμα κι ο διάλογος συνεχίζεται σε υψηλό επίπεδο. Όμως, ο Ξανθίας έχει τελικά επιτύχει το στόχο του, να διακωμωδήσει τα λεγόμενα και να προκαλέσει το γέλιο. Άλλωστε, εύκολα γίνεται αντιληπτό πως οι παρεμβάσεις του δεν απευθύνονται στους χαρακτήρες επί σκηνής αλλά στους θεατές. Ουσιαστικά, στο συγκεκριμένο επεισόδιο, ο δούλος αναλαμβάνει και διεκπεραιώνει με απόλυτη επιτυχία το ρόλο του *tertius gaudens*, σύμφωνα με τη θεωρία του W. Süß⁴³. Την ίδια, εξάλλου, λειτουργία επιτελεί ο Ξανθίας και, όταν παρεμβαίνει (στίχοι 337-338: *ὦ πότνια πολυτίμητε...χοιρείων κρεῶν*), κατά τη διάρκεια της ιερῆς παρόδου των μυστῶν των Ελευσίνιων Μυστηρίων.

Αξιοσημείωτα κωμικά εὔσημα αποδίδονται στον Ξανθία για τη συμμετοχή του και στην εντυπωσιακά ευρηματική σκηνή της βασάνου. Πρόκειται, βέβαια, για μια κλασική σκηνή μαστιγώματος, που παραπέμπει στη, γνωστή από αναφορές αττικών συγγραφέων (Αριστ. *Σφήκες* 57, Εὐπόλης 244 Κ, Μυρτίλος *Τιτανόπανες* 1 Κ, Εκφαντίδης 2 Κ)⁴⁴, μεγαρική φάρσα⁴⁵ και τα «χοντροκομμένα» αστεία της⁴⁶, που ο Αριστοφάνης αρνείται υπεροπτικά να συμπεριλάβει στις κωμωδίες του. Ωστόσο, η ύπαρξη ενός τέτοιου επεισοδίου στους *Βατράχους* αποδεικνύει ότι το αθηναϊκό κοινό του 5^{ου} αι. π.Χ. εξακολουθούσε να γελάει με «φορτικά» κωμικά τεχνάσματα⁴⁷, ενώ κι η διακωμώδηση του τυπικού για τους ομότεχνούς του ξυλοδαρμού δεν πρέπει να αποκλείεται ως στόχος του ποιητή. Το γέλιο των θεατῶν προκαλείται αβίαστα από τις κωμικές προσπάθειες των δύο χαρακτήρων να κρύψουν τον πόνο τους κι, οπωσδήποτε, από το γεγονός ότι ένας δούλος, ο Ξανθίας, ευθύνεται για το ανάρμοστο εκ των πραγμάτων μαστίγωμα ενός δεσπότη και θεού, του Διονύσου (στίχοι 616-617:

⁴³ Στεφανής, 1980, 113.

⁴⁴ Handley, 1994, 487.

⁴⁵ Thiercy, 2001, 135.

⁴⁶ Lesky, 1990, 143.

⁴⁷ Σολομός, 2009, 306.

βασάνιζε γὰρ τὸν παῖδα...ἀπόκτεινόν μ' ἄγων). Η συγκεκριμένη βάσανος, μάλιστα, θυμίζει στον F.M. Cornford, ακόμη και λεκτικά, τη δίκη του Διονύσου από τον Πενθέα στην τραγωδία *Βάκχες* του Ευριπίδη, η οποία διδάχτηκε, την ίδια χρονιά με τους *Βατράχους*⁴⁸. Τέλος, η συνδρομή του Ξανθία στο συγκεκριμένο επεισόδιο προσλαμβάνει ιδιαίτερη σημασία, αν ισχύει η άποψη του Pascal Thiery ότι αυτή η σκηνή του μαστιγώματος προαναγγέλλει, με κωμικό τρόπο, τα «βασανιστήρια» στα οποία θα υποβληθούν οι δύο μεγάλοι τραγικοί ποιητές στο δεύτερο μέρος του δράματος⁴⁹.

Πολλές είναι κι οι κωμικά αρνητικές ιδιότητες με τις οποίες ο Αριστοφάνης έχει «κοσμήσει» το δούλο του. Με το να δυσανασχετεί συστηματικά για τις αποσκευές που είναι αναγκασμένος να σηκώνει και, μεγαλοποιώντας το φορτίο του (στίχοι 19-20: *ὦ τρισκακοδαίμων ἄρ'...ὄτι θλίβεται μέν,...*), παρουσιάζεται φυγόπονος, αν και στη σκηνή με το νεκρό αυτοπροσφέρεται, με ιδιαίτερη προθυμία, να εξακολουθήσει να τις μεταφέρει (στίχος 178-179: *ὡς σεμνός...ἐγὼ βαδιοῦμαι*). Βέβαια, γενικά οι αριστοφανικοί δούλοι χαρακτηρίζονται για το ζήλο τους και μόνο ορισμένοι, ανάμεσα στους οποίους και ο Καρίωνας (στίχοι 316 κ.ε.: *Ἄλλ' εἶα νῦν τῶν σκωμμάτων...*), λειτουργούν περιστασιακά με οκνηρία, αποτελώντας ουσιαστικά, στη συγκεκριμένη συμπεριφορά το «πρότυπο» του Παρμένοντα (στίχοι 194-5: *Καὶ μάγειρον; Πριάμενος ταυτί;*). Ίσως, η ασυνέπεια αυτή του Ξανθία να οφείλεται στην ίδια την αλλοπρόσαλλη φύση του τύπου του κωμικού δούλου. Ωστόσο, ο δούλος των *Βατράχων* διακρίνεται από σχετική σταθερότητα αντιδράσεων, η οποία, αναμφισβήτητα, δεν μπορεί να συγκριθεί με τη συνέπεια του Καρίωνα, καθώς ο υπηρέτης του Χρεμύλου δεν αντιπροσωπεύει απλώς τον τύπο του κωμικού δούλου, αλλά ενσαρκώνει πια ένα συγκεκριμένο δουλικό χαρακτήρα⁵⁰.

Επίσης, η επιμονή του Ξανθία να «στρέφει τα φώτα της δημοσιότητας πάνω του», ακόμη κι αν αποτελεί ένα ακόμη κωμικό εύρημα του Αριστοφάνη, είναι δυνατόν να θεωρηθεί ενδεικτική ιδιοτέλειας και ατομικισμού. Από την άλλη, καθώς τον απασχολούν απτά κι αντικειμενικά προβλήματα, εμφανίζεται προσγειωμένος στην πραγματικότητα και ρεαλιστής, εξάιροντας τις «εκλεκτικές του συγγένειες» με τους αρχιδούλους του *Πλούτου* (π.χ. στίχοι 22 κ.ε.: *Μὰ Δί' ἄλλ' ἀφελών...*) και της *Σαμίας* (στίχοι 77-9: *τό δε παιδίον...φάσκειν τετοκένα;*). Ο ρεαλισμός του υπηρέτη του

⁴⁸ Cornford, 1993, 96.

⁴⁹ Thiery, 2001, 135.

⁵⁰ Στεφανής, 1980, 134.

Διονύσου, όπως, άλλωστε, πολλές φορές, ισχύει και στην περίπτωση του Καρίωνα (στίχοι 318 κ.ε.: *ἐγὼ δ' ἴων ἤδη λάθρα* και 688 κ.ε.: *τὸ γράδιον δ' ὡς ἤσθετο...*), φτάνει στον απροκάλυπτο κυνισμό, όταν μαζί με το δούλο του Πλούτωνα καμαρώνει πανευτυχής για την ανήθικη διαγωγή του (στίχοι 738-755: *νῆ τὸν Δία...καυτὸς κύσον*). Έτσι, όπως θα ήταν αναμενόμενο από ένα δούλο της αριστοφανικής, αλλά και της μενάνδρειας (*Σαμία*, στίχοι: 301-3: *Δίδοτε, Χρυσί, πάνθ'...* και 673 κ.ε.: *Ποοῦσι γάρ σοι τοὺς γάμους* ...) κωμωδίας⁵¹, είναι κι ένθερμος θιασώτης των υλικών απολαύσεων, είτε γαστριμαργικών (στίχοι 337-338: *ὦ πότνια...κρεῶν*) είτε σαρκικών (στίχοι 414-415: *χιτωνίου παραρραγέντος τιθίον προκύψαν*). Ενώ, οπωσδήποτε, ο Καρίωνας εκδηλώνει πιο συχνά και εμφατικά τη ροπή του προς τις συγκεκριμένες ηδονές (στίχοι 189 κ.ε.: *Τῶν μὲν γὰρ ἄλλων ἐστὶ πάντων πλησμονή...*, 672: *κάγῳ καθεύδειν οὐκ ἐδυνάμην...* και 802: *ὡς ἠδὺ πράττειν ὄνδρες...*), η μεγάλη σημασία που φαίνεται να έχει για τον Ξανθία η ερωτική ικανοποίηση αποδεικνύεται από το γεγονός ότι δε διστάζει για χάρη της να φερθεί με αγένεια στη βασίλισσα του Κάτω Κόσμου, αφού η παρουσία ορχηστρίδων ήταν ο λόγος που τον έπεισε να παρευρεθεί στο δείπνο που είχε οργανώσει η ίδια η Περσεφόνη (στίχοι 519-520: *ἴθι νυν φράσον...ὄτι εἰσέρχομαι*)⁵².

Τέλος, ο υπηρέτης του Διονύσου, ως απλοϊκός και λαϊκός τύπος, χαρακτηρίζεται από προκαταλήψεις⁵³ (στίχος 196: *οἴμοι κακοδαίμων, τῷ ξενέτυχον ἐξιών;*), μεμψιμοιρία (στίχοι 19: *ὦ τρισκακοδαίμων ἄρ' ὁ τράχηλος οὔτοσί*, 33: *οἴμοι κακοδαίμων*) κι έχει αναπτύξει μια στενή, σχεδόν φιλική, σχέση οικειότητας με το θείο. Πολλές φορές, χρησιμοποιεί στο λόγο του κλητικές ή ομοτικές προσφωνήσεις σε θεούς (στίχοι 159: *νῆ τὸν Δί'*, 183: *νῆ Δία*, 288: *νῆ τὸν Δία*, 483: *ὦ χρυσοὶ θεοί*, 750: *ὁμόγνιε Ζεῦ*, 754: *ὦ Φοῖβ' Ἀπολλων*), ενώ, όταν συνειδητοποιεί ότι είναι αναγκασμένος να υποταχτεί στη δουλική του μοίρα, εναποθέτει τις ελπίδες του στο θείο για μελλοντική εκδίκηση (στίχος 532-533: *ἀμέλει καλῶς '...εἰ θεὸς θέλοι*) και, ταυτόχρονα, την προοικονομεί.

Ο Αριστοφάνης, όμως, θέλοντας να «πλάσει» στο πρόσωπο του Ξανθία έναν κατεξοχὴν κωμικό χαρακτήρα, τον «εφοδιάζει» πλουσιοπάροχα και με το αστείρευτο ρεπερτόριο λεκτικού χιούμορ που διαθέτει. Ο δούλος αναφέρεται άσεμνα σε μέρη του σώματος (στίχος 308: *ὄδι δὲ δείσας ὑπερεπυρρίασέ σου*), κάνει κοπρολογικά αστεία (στίχος 10: *..., ἀποπαρδήσομαι;*), «βγάζει» κωμικά επιφωνήματα (στίχος 649:

⁵¹ Στεφανής, 1980, 162-163.

⁵² Stanford, 2010, 207.

⁵³ Stanford, 2010, 165.

...άτταταῖ, στίχος 759: ᾶ), επαναλαμβάνει λέξεις κι εκφράσεις (στίχοι 3/30: *πιέζομαι/πιέζεται*, 5/20: *θλίβομαι/θλίβεται*, 305/306: *νή τον Δία/νή Δί'νή Δία*, στίχος 580: *οἶδ' οἶδ' τον νοῦν παῦε παῦε τοῦ λόγου*). Επίσης, χρησιμοποιεί στο λόγο του παροιμίες (στίχος 439: *Διὸς Κόρινθος*)⁵⁴, ἄπαξ λεγόμενα (στίχος 798: *μειαγωγήσουσι*)⁵⁵, παρηγήσεις (στίχοι 463: *...τὸ σχῆμα καὶ τὸ λῆμ' ἔχων*, 568: *καὶ τοῦτο τούτου τοῦργον*, 740: *ὄστις γε πίνειν οἶδε καὶ βινεῖν μόνον*), το σχῆμα λόγου της συσσώρευσης (στίχοι 618-622: *πάντα τρόπον, ...μηδὲ γητεῖω νέω*)⁵⁶, κάνει κωμικές διαστρεβλώσεις (στίχοι 34: *...ἐκέλευον μακρά*⁵⁷, 756: *πρὸς Διὸς, ὃς ἡμῖν ἐστὶν ὁμομαστιγίας*), ενώ γίνεται λεξιπλάστης (στίχος 499: *Ἡρακλειοξανθίαν*) και «ονοματοποιός» (στίχος 747: *τονθορύζων*)⁵⁸, με στόχο σίγουρα και το κωμικό αποτέλεσμα.

Η κωμικότητα, βέβαια, του χαρακτήρα του δούλου του Διονύσου αποδεικνύεται κι από το ότι είναι δυνατόν να θεωρηθεί απόλυτος εκπρόσωπος του τύπου του Είρωνα-Βωμολόχου, όπως αυτός περιγράφεται από τον F.M. Cornford. Ο Ξανθίας, όντως, με την προσποιητή απλοϊκότητά του, την ειρωνεία και πανουργία του, τα χοντροκομμένα αστεία του, περιπαίζει κι αντιμάχεται την κομπορημοσύνη και τη ματαιοδοξία του Αλαζόνα, αποκαλύπτοντας τελικά τη δειλία και ανοησία που τον χαρακτηρίζει⁵⁹. Το αξιοσημείωτο, όμως, είναι ότι ο Αλαζόνας, ο βασικός αντίπαλος του Ξανθία ως Είρωνα-Βωμολόχου, ενσαρκώνεται στη σκηνή των *Βατράχων* από το Διόνυσο, τον αφέντη του δηλαδή και θεό του!

2.3 Ο Ξανθίας, δούλος ή αφέντης και θεός;

Η αλήθεια είναι ότι οι σκηνές του Διόνυσου με τον Ξανθία ανήκουν στις καλύτερες στιγμές του πρώτου μέρους της κωμωδίας, καθώς η συμπεριφορά των δύο χαρακτήρων όχι μόνο δε φαίνεται να ανταποκρίνεται στη συνηθισμένη σχέση αφέντη δούλου, αλλά μάλλον παραπέμπει σε αντιστροφή ρόλων, που, ενώ αποτελεί γνωστή κωμική σύμβαση⁶⁰, συνιστά αναμφισβήτητα και σημαντικό χαρακτηριστικό του συγκεκριμένου έργου.

⁵⁴ Μπαξεβανάκις, 1975, 47.

⁵⁵ Stanford, 2010, 241.

⁵⁶ Σπυρόπουλος, 1988, 132.

⁵⁷ Stanford, 2010, 140.

⁵⁸ Stanford, 2010, 236.

⁵⁹ Cornford, 1993, 161-165.

⁶⁰ Παππάς, 1996, 183.

Ο Ξανθίας, ωστόσο, όπως, άλλωστε, και ο Καρίωνας του *Πλούτου* και ο Παρμένοντας της *Σαμίας*, είναι ένας πιστός δούλος, καθώς εκτελεί τις εντολές του αφέντη του, τον ακολουθεί σε ένα επικίνδυνο ταξίδι κι ενίοτε προθυμοποιείται να τον διευκολύνει (στίχοι 178-179). Από την άλλη, δε θα μπορούσε να μην αναγνωριστεί στο Διόνυσο ότι, έχοντας γενικά τη πρωτοβουλία των κινήσεων, ασκεί, σε κάποιες περιπτώσεις, με επιτυχία το δεσποτικό του ρόλο. Προσφωνεί το δούλο του με έπαρση⁶¹ (στίχος 40: *Ὁ παῖς.*), τον διατάζει, κάποτε μάλιστα υβριστικά κι αυταρχικά (στίχοι 34: *ἦ τᾶν σε κωκύειν ἂν ἐκέλευον μακρά,* 165: *σὺ δὲ τὰ στρώματ' αὔθις λάμβανε,* 272: *βάδιζε δεῦρο*), ενώ, μετά την πρόσκληση του Ηρακλειοξανθία σε δείπνο, «ασκεί τα κυριαρχικά του δικαιώματα» και ακυρώνει αυθαίρετα κάθε συμφωνία ανταλλαγής σκευής και ρόλου που είχε κάνει μαζί του (στίχοι 522-5: *ἐπίσχεσ οὔτος...οἷσις πάλιν τὰ στρώματα*). Το «άθροισμα», όμως, για το Διόνυσο «έχει αρνητικό πρόσημο», καθώς τελικά αποδεικνύεται δούλος του δούλου του.

Ίσως, το πλέον κωμικό, αλλά και συνάλληλα απαράδεκτο για την αθηναϊκή κοινωνία της εποχής, στοιχείο της έναρξης των *Βατράχων* αποτελεί η είσοδος στην ορχήστρα ενός δούλου πάνω σε γάιδαρο κι ενός αφέντη πεζού, εικόνα που πιθανά να προδικάζει τη συνέχεια όσον αφορά στη σχέση εξουσίας των δύο χαρακτήρων⁶². Και, πραγματικά, ο Ξανθίας, ήδη από τους πρώτους στίχους υιοθετεί, σύμφωνα και με το χαρακτηρισμό του αφέντη του (στίχος 21: *εἶτ' οὐχ ὕβρις ταῦτ' ἐστὶ καὶ πολλή τρυφή*), προκλητική συμπεριφορά, πρωτόγνωρη για δούλο. Δεν είναι το απαθές θύμα των επιταγών του κυρίου του, αντιμιλά και διαμαρτύρεται γι' αυτές, κάποτε επίμονα (στίχοι 19-20, 87-88, 107, 115, 166), δυσανασχετεί με τη δουλική του μοίρα (στίχοι 19, 196), προοιωνιζόμενος αντίστοιχα αλλά εμφατικότερα παράπονα του Καρίωνα (στίχοι 1-7: *Ὡς ἀργαλέον πρᾶγμα' ἐστίν...ἀλλὰ τὸν ἑωνημένον*), και, παρόλο που παρουσιάζεται να έχει σαφή αντίληψη της αδυναμίας του να αντιδράσει στις προσταγές του δεσπότη του (στίχος 33), λειτουργεί αυτόνομα, παραβιάζοντας αυτές (στίχος 160: *ἀτὰρ οὐ καθέξω ταῦτα τὸν πλείω χρόνον*). Επίσης, ήδη από τον πρόλογο, ο Ξανθίας καταλογίζει, όχι τόσο απροκάλυπτα όσο ο απόγονός του στον *Πλούτο* (στίχοι 1 κ.ε.), αλλά με περισσή αυθάδεια, μανία στο αφεντικό του (στίχος 41: *νῆ Δία μὴ μαίνοιό γε*) και δε διστάζει να ειρωνευτεί σαρκαστικά τις καυχησιολογίες του (στίχος 51: *κᾶτ' ἔγωγ' ἐξηγρόμην*).

⁶¹ Stanford, 2010, 141.

⁶² Στεφανής, 1980, 141.

Ο Ξανθίας, ακόμη, εμφανίζεται να υπερέχει πνευματικά του Διονύσου, να είναι, σαν άλλος Καρίωνας (στίχοι 13-4: *ὅστις ἀκολουθεῖ...ἢ προσῆκ' αὐτῷ ποιεῖν*), πιο λογικός από τον κύριό του και, όπως ο Παρμένοντας στη *Σαμία* (στίχοι 477-8: *ἀκήκοα τοῦ συνειδότος τὰ κρυπτὰ Παρμένοντος*), καλύτερα πληροφορημένος. Αυτός, λοιπόν, κατατοπίζει τον αφέντη του (στίχος 272: *σκότος καὶ βόρβορος*) και αυτόν συμβουλεύεται ο κύριός του (στίχοι 460-1: *Ἄγε δὴ τίνα τρόπον...ἄρα κόπτουσιν οὐπίχωριοι;*), ακολουθώντας, τελικά, τις υποδείξεις του (στίχοι 277: *προϊέναι βέλτιστα νῶν* και 462: *Οὐ μὴ διατρίψεις...καὶ τὸ λῆμ' ἔχων*). Στην αποπλιστική ευστροφία του δούλου οφείλεται και το εξευτελιστικό μαστίγωμα που υφίσταται ο θεός του δράματος επί σκηνης (στίχοι 632-639: *φήμ' ἐγώ...τοῦτον ἡγοῦ μὴ θεόν*). Έτσι, γίνεται εμφανής η προσκόλληση και εξάρτηση του Διονύσου από τον επινοητικό του δούλο, παραπέμποντας στα ζευγάρια κυρίου και υπηρέτη που απαντούν γενικά στη Νέα Κωμωδία. Ο Αριστοφάνης, μάλιστα, δε διστάζει να εκμεταλλευτεί την οξεία αντιληπτική ικανότητα με την οποία έχει «προικοδοτήσει» τον Ξανθία, προκειμένου να προωθήσει και να υποδείξει τη σκηνηκή δράση (στίχοι 313-314: *ἔγωγε, καὶ δάδων γέ με αὔρα τις εἰσέπνευσε μυστικωτάτη*).

Το προτέρημα, βέβαια, στο οποίο ο Διόνυσος υστερεί αισθητότατα σε σύγκριση με τον Ξανθία είναι το θάρρος. Ο Αριστοφάνης, πραγματικά, χειρίζεται ευφάνταστα τη δειλία του Διονύσου, προβάλλοντάς την εναργέστερα και πολλαπλασιαστικά, μέσω της ψυχραιμίας και της γενναιότητας που επιδεικνύει ο δούλος⁶³. Όσο αναίσχυντα (στίχος 479: *ἐγκέχοδα*), άλλωστε, δειλός είναι ο κύριος τόσο προκλητικά γενναίος αποδεικνύεται ο πανούργος δούλος, ο οποίος είναι αλήθεια ότι λειτουργεί τελείως «προβοκατόρικα» σε σχέση με την αδυναμία του δεσπότη του, καθώς, «στήνοντας» ουσιαστικά το επεισόδιο της Έμπουσας, εξευτελίζει τον αφέντη του και γελοιοποιεί την αλαζονική διαφήμιση θάρρους του (278-284: *ὡς οὗτος ὁ τόπος...ἄξιόν τι τῆς ὁδοῦ*). Χαρακτηριστική είναι και η επιδεικτική ανωτερότητα με την οποία αντιμετωπίζει ο Ξανθίας τον πανικό του Διονύσου, καθώς τον σκώπτει άσεμνα και σαρκαστικά (στίχος 308), τον προσφωνεί με αγενή και πρωτοφανή για υπηρέτη τρόπο (στίχος 312: *Οὗτος*) και τον επιτιμά, με καταϊγισμό ανάρμοστων και χυδαίων ὕβρεων (στίχοι 481-66: *Ἴδὲ καταγέλαστ'...ὦ δειλότατε θεῶν σὺ κἀνθρώπων*), προλειαίνοντας το έδαφος για την υιοθέτηση ανάλογης συμπεριφοράς εκ μέρους του δούλου της *Σαμίας* Παρμένοντα προς το νεαρό κύριό του, Μοσχίωνα (στίχος 69: *ὅμως τρέμεις, ἀνδρόγυνε*). Όμως, και,

⁶³ Παππάς, 1996, 184-185.

κατά τη συνομιλία του με τον οικέτη του Κάτω Κόσμου, ο Ξανθίας αποδοκιμάζει καυστικά και κυνικά τη γενικότερη διαγωγή του κυρίου του (στίχοι 739-743: *πῶς γὰρ οὐχὶ γεννάδας... ὄμωξε μέντ' ἄν*). Αξιοσημείωτο, ωστόσο, είναι ότι ο επικριτικός ρόλος του Ξανθία επεκτείνεται και στους σύγχρονους του δραματουργού Αθηναίους, όταν ο δούλος, στην ερώτηση του Διονύσου αν είδε, κάνοντας τον κύκλο της λίμνης, τους επίορκους και αυτούς που κακομεταχειρίζονται τους γονεῖς τους, ενεργοποιώντας προσφιλές, κωμικό τέχνασμα του Αριστοφάνη⁶⁴, δείχνει προς τους θεατές και τους καταλογίζει τις συγκεκριμένες, επαίσχυντες συμπεριφορές (στίχοι 274-5: *κατεῖδες οὖν που... σὺ δ' οὐ;*). Βέβαια, και ο οικέτης του Ἄδη, βάζοντας σε εφαρμογή, επίσης, το ίδιο τέχνασμα, εκφράζεται ιδιαίτερα υποτιμητικά για την ηθική ποιότητα των Αθηναίων πολιτῶν (στίχος 783: *ὀλίγον τὸ χρηστόν ἐστίν, ὥσπερ ἐνθάδε*). Σε καμία περίπτωση, όμως, οι επικρίσεις του Ξανθία δεν είναι δυνατόν να συγκριθοῦν με αυτές του Καρίωνα, ο οποίος κληρονομεί την υπεροπτική στάση του προκατόχου του έναντι του αφέντη του, αντιμετωπίζοντάς τον με αυθάδεια (στίχοι 23-4: *λῆρος· οὐ γὰρ παύσομαι... τίς ποτ' ἐστὶν οὐτοσί*), ειρωνεία ή διδακτική διάθεση (στίχοι 45-7: *εἴτ' οὐ ζυνίης... τὸν ἐπιχώριον τρόπον;*), και, χωρίς, ομολογουμένως, να μπορεί να καταλογιστεί στο Χρεμύλο η δειλία και η μεγαλαυχία του Διονύσου. Εξάλλου, ο δούλος του *Πλούτου* διευρύνει ανενδοίαστα και συστηματικά το πεδίο της αποδοκιμασίας του, χωρίς να κάνει καμία διάκριση ανάμεσα σε ελεύθερους πολίτες και δούλους, θεούς και ανθρώπους.

Αδιάσειστη, οπωσδήποτε, απόδειξη της δειλίας του Διονύσου αποτελεί η πρότασή του (494 κ.ε.: *ἴθι νυν ἐπειδὴ ληματίας...*, 579 κ.ε.: *κάκιστ' ἀπολοίμην...*) στον Ξανθία για αλλαγή σκευής και ταυτότητας. Αντίστοιχα, κι η αποδοχή του δούλου να ενσαρκώσει το ρόλο του αφέντη του αποκαλύπτει περίτρανα το θάρρος του και, συνακόλουθα, την ανωτερότητά του σε σχέση με αυτόν. Τη δεύτερη φορά, μάλιστα, ο δούλος θα δεχτεί την πρόσκληση του κυρίου του, αφού αναφερθεί σαρκαστικά σε προγενέστερα σχόλια του (στίχοι 582-3: *καὶ πῶς ἂν Ἀλκμήνης... ἅμα καὶ θνητὸς ὢν;*), τον ειρωνευτεί⁶⁵ (στίχος 581: *οὐκ ἂν γενοίμην Ἡρακλῆς ἄν*), γίνει αποδέκτης ταπεινωτικῶν παρακλήσεων (στίχοι 581-2: *Μηδαμῶς, ὦ Ξανθίδιον*) και δικαιωθεί απόλυτα για τις προβαλλόμενες αντιρρήσεις του (στίχοι 584-5: *Οἶδ' οἶδ' ὅτι θυμοῖ... οὐκ ἂν ἀντείποιμι*) από τον εξευτελιστικά υποβαθμισμένο σε κέτη του οικέτη

⁶⁴ Stanford, 2010, 175.

⁶⁵ Stanford, 2010, 214.

του Διονύσου⁶⁶. Έτσι, ο θεός του δράματος, εξαιτίας της δειλίας του, απεμπολεί οικειοθελώς τα κυριαρχικά του δικαιώματα, γίνεται δούλος και δεν αναγνωρίζεται ο ρόλος του ως αφέντη, ούτε μετά τη σκηνή της *βασάνου*, κατά την οποία, για πρώτη φορά, στην ιστορία του θεάτρου ο κύριος ξυλοκοπείται με ευθύνη του υπηρέτη του⁶⁷.

Ο Ξανθίας, συνεπώς, μετατρέπεται προκλητικά σε απόλυτο εξουσιαστή του κενόδοξου και φοβισιάρη κυρίου του, χάρη στη γενναιότητα και την επινοητικότητα του⁶⁸. Βέβαια, στην αρχαία ελληνική κωμωδία συνηθίζεται η αντιστροφή ρόλων, όταν οι καταστάσεις δυσκολεύουν⁶⁹, όπως, άλλωστε, είναι συχνή και η συμπεριφορά που αντιβαίνει στην καθιερωμένη πολιτισμική νόρμα, με σκοπό το κωμικό αποτέλεσμα. Εξάλλου, η ανάληψη κάποιου ρόλου από τα περιθωριακά στοιχεία της αθηναϊκής κοινωνίας και πολιτικής εντάσσεται πιθανά στα παραδοσιακά χαρακτηριστικά των παραστάσεων της κωμωδίας⁷⁰. Επίσης, είναι αλήθεια ότι, μετά τη ναυμαχία των Αργινουσών, πολλοί δούλοι της αθηναϊκής κοινωνίας είχαν ελευθερωθεί⁷¹, ώστε ο Angus Bowie να υποστηρίζει ότι η σύγχυση ως προς την κοινωνική ταυτότητα δούλου και δεσπότη που απαντά στην κωμωδία, ως αποτέλεσμα της δειλίας του Διονύσου, αντικατοπτρίζει και συμβολίζει την κατάσταση που επικρατεί στην Αθήνα, όπου η θέση των γνήσιων πολιτών είναι υποδεέστερη αυτής των πρώην δούλων, οι οποίοι ομολογουμένως συμπεριφέρθηκαν με γενναιότητα ανάλογη του Ξανθία⁷². Καμία, όμως, από τις παραπάνω απόψεις δε φαίνεται να μπορεί να ερμηνεύσει πειστικά την εντυπωσιακή αντιστροφή που ισχύει στους *Βατράχους*, καθώς ο δούλος δε σφετερίζεται μόνο το ρόλο του δεσπότη, αλλά κι αυτόν του θεού, και, μάλιστα, με τέτοια επιτυχία, ώστε ο ανακριτής στο τέλος της *βασάνου* Ξανθία και Διονύσου να αναφωνήσει με απόγνωση ότι δεν μπορεί να καταλάβει ποιος από τους δύο είναι ο θεός (στίχοι 668-669: *οὐ τοι μὰ τὴν Δήμητρα... ἔστι θεός*).

Στην αρχαία, ωστόσο, κωμωδία, στο πλαίσιο μιας καρναβαλικού τύπου αντιστροφής ρόλων και θεσμών, γελοιοποιείται ακόμη κι η θρησκευτική εξουσία, είτε επειδή οι Αθηναίοι αισθάνονταν οικειότητα με αυτήν⁷³ είτε για να ενδυναμωθούν ψυχικά, καθώς η σχέση που είχαν οι αρχαίοι Έλληνες με τους θεούς τους ήταν

⁶⁶ Dover, 2007, 284.

⁶⁷ Thiery, 2001, 135.

⁶⁸ Dover, 2007, 284

⁶⁹ Παππάς, 1996, 183.

⁷⁰ Bowie, 2005, 29.

⁷¹ Σολομός, 2009, 296 και Thiery, 2001, 131.

⁷² Bowie, 2005, 241.

⁷³ Παππάς, 1996, 184.

εξουσιαστική, σχέση δυνάστη κι υπηκόου⁷⁴. Επιπλέον, στον Αριστοφάνη, ειδικά, οι θεοί παρουσιάζονται συστηματικά υποδεέστεροι του ανθρώπινου πρωταγωνιστή τους⁷⁵, ενώ ο εξανθρωπισμός τους, γενικά, και η συνακόλουθη διακωμώδησή τους συνιστά κοινό τόπο της λογοτεχνικής παράδοσης των αρχαίων Ελλήνων⁷⁶. Μάλιστα, στις παραστάσεις της κωμωδίας, επιτρεπόταν ακόμη και η παρωδία του οικοδεσπότη τους, του θεού Διονύσου, με την προϋπόθεση ότι τα κίνητρά της ήταν καλοπροαίρετα και σκοπός της το κωμικό αποτέλεσμα, αφού η αναγνωρισμένη αξία και απήχηση του θεού προκαλούσε ασφάλεια στους παριστάμενους και προϊστάμενους των εορτών ιερείς του⁷⁷. Άλλωστε, θα μπορούσε να θεωρηθεί μειωτικό για το γεννήτορα της κωμωδίας, αν οι θιασώτες του, κατά τη διάρκεια του ξεφαντώματός τους, δίσταζαν να τον περιπαίζουν⁷⁸. Πόσο εύκολα, όμως, ήταν αποδεκτό φορέας της εξευτελιστικής διακωμώδησης να είναι ένας δούλος και πώς «γαλβανιζόταν» ψυχικά το αθηναϊκό κοινό, όταν ο θεός Διόνυσος και δεσπότης παρουσιάζεται κατώτερος από τον υπηρέτη του;

Η Susan Lape, σε μια προσπάθειά της να εξηγήσει, λαμβάνοντας υπόψη τα κοινωνικά συμφραζόμενα του δράματος, την προκλητική αντιστροφή ρόλων που παρατηρείται στο πλαίσιο του, θεωρεί τους *Βατράχους* ένα έργο που διακηρύσσει τη μετατροπή των συμβατικών ταυτοτήτων και των αντίστοιχών τους κοινωνικών κατηγοριών. Σύμφωνα με τη Lape, προβάλλοντας η κωμωδία ένα «νέο» είδος δουλικού χαρακτήρα, το δούλο που όχι μόνο μπορεί να διεκπεραιώνει καλύτερα από τον αφέντη του το ρόλο, κυριολεκτικά και μεταφορικά, του κυρίου, αλλά και να υποκρίνεται ότι είναι ο Ηρακλής, επιδεικνύοντας κουράγιο ασύλληπτο για το δεσπότη του, συμβάλλει στη σύλληψη της, δυνατής υπό το λυκόφως της πρόσφατης ναυμαχίας των Αργινουσών, μεταμόρφωσης των δούλων σε πολιτών και της σύνδεσης της ιδιότητας του πολίτη με τη στρατιωτική υπηρεσία και όχι την καταγωγή⁷⁹. Κατά συνέπεια, η ανικανότητα της *βασάνου* να αποκαλύψει την πραγματική ταυτότητα των δοκιμαζομένων αποσυναρμολογεί την αντίληψη ότι υπάρχει ειδοποιός διαφορά ανάμεσα στους ελεύθερους πολίτες και τους δούλους και, ταυτόχρονα, προετοιμάζει την πολιτική συμβουλή της παράβασης. Συγκεκριμένα, η Lape υποστηρίζει ότι η

⁷⁴ Dover, 2007, 56-58.

⁷⁵ Cornford, 1993, 245.

⁷⁶ Σολομός, 2009, 303.

⁷⁷ Stanford, 2010, 22.

⁷⁸ Σολομός, 2009, 303-4.

⁷⁹ Lape, 2013, 81-2.

αναφορά του κορυφαίου στην απονομή της ιδιότητας του πολίτη σε πρώην δούλους που είχαν ναυμαχήσει στις Αργινούσες δε στοχεύει στην αμφισβήτηση της δουλείας αλλά της στέρησης πολιτικών δικαιωμάτων από πολίτες αριστοκρατικής καταγωγής που είχαν συμμετάσχει στο ολιγαρχικό πραξικόπημα του 411 π.Χ. Εστιάζοντας, μάλιστα, στο αντεπίρρημα της παράβασης (στίχοι 718-737: *πολλάκις γ' ἡμῖν ἔδοξεν...πάσχειν τοῖς σοφοῖς δοκῆσετε*) και επισημαίνοντας ως διακύβευμα των προβαλλόμενων απόψεων τα πρόσωπα που είναι ικανά να αποτελέσουν την ηγετική ομάδα των πολιτών, η Lape διατείνεται ότι σκοπός του Χορού δεν είναι να εκφράσει την αντίθεσή του στην ένταξη δούλων και ξένων στο σώμα των πολιτών, αλλά στην άνοδο των κοινωνικών αυτών κατηγοριών σε θέσεις εξουσίας, στις οποίες πρέπει να αποκατασταθούν οι ευγενείς ολιγαρχικοί του πραξικοπήματος. Ουσιαστικά, ο Χορός επιχειρηματολογεί υπέρ της ύπαρξης αριστοκρατών ηγετών και μιας «ανοιχτής» ομάδας πολιτών, που σε καμία περίπτωση δε θέτει σε κίνδυνο τη βασική κοινωνική διάκριση της αριστοκρατικής παράδοσης ανάμεσα σε ευπατρίδες και κοινούς θνητούς. Έτσι, πάντα, κατά τη Lape, η πρόθεση του Χορού για επαναπροσδιορισμό του πολιτικού σώματος, με κριτήριο τη στρατιωτική υπηρεσία, ανάγεται σε αριστοκρατικές και όχι δημοκρατικές καταβολές⁸⁰.

Η Lape, ωστόσο, εντοπίζει και στην απόφαση του Διονύσου να «αναστήσει» τον Αισχύλο την πρόθεση επιστροφής σε μια αριστοκρατική θεώρηση και αντιμετώπιση των καταστάσεων της αθηναϊκής κοινωνίας και τη συσχετίζει αποτελεσματικά με την αβεβαιότητα και τη μετατρεψιμότητα της ατομικής ταυτότητας που χαρακτηρίζει το ζευγάρι κυρίου και δούλου. Θεωρώντας την μπουφονική και λιπόψυχη συμπεριφορά του θεού του δράματος στο πρώτο μισό του έργου αποτέλεσμα της πρόσληψης και της αφομοίωσης της ευριπίδειας τραγωδίας και απεικόνιση επί σκηνής της κριτικής που ασκεί ο Αισχύλος στον αντίπαλό του για τη διαβρωτική επιρροή των δραμάτων του στο ήθος των Αθηναίων πολιτών (στίχοι 1065 κ.ε.: *οὔκουν ἐθέλει γε τριηραρχεῖν...*), αποδίδει την τελική ετυμηγορία του Διονύσου στη συνειδητοποίησή του ότι η σωτηρία της πόλης πρέπει να υπερκεράσει τη λατρεία που τρέφει για τον Ευριπίδη (στίχος 66-7: *τοιουτοσὶ τοίνυν με δαρδάπτει πόθος Ευριπίδου*). Ως εκ τούτου, η Lape καταλήγει ότι ο φόβος που εκφράζεται στο πλαίσιο των *Βατράχων* δεν είναι η ενδεχόμενη «μεταμόρφωση» των δούλων σε πολίτες αλλά ο πιθανός εκφυλισμός της λειτουργίας

⁸⁰ Lape, 2013, 85-8.

των πολιτών και, υπό αυτό το πρίσμα, η δημοκρατική τραγωδία του Ευριπίδη προβάλλει ως ιδιαίτερα επικίνδυνη για την πόλη⁸¹.

Ενώ, όμως, δεν παρατηρείται σύμπτωση μεταξύ των μελετητών για το λόγο της αντιστροφής των ρόλων δεσπότη και δούλου που παρατηρείται στο πρωταγωνιστικό ζευγάρι της κωμωδίας, αδιαμφισβήτητο είναι ότι ο Ξανθίας δεν αποτελεί απλώς εκπρόσωπο του αριστοφανικού, κωμικού τύπου του δούλου, αλλά αναδεικνύεται σε κύριο του παιχνιδιού, ώστε να θεωρείται από κοινού με τον αφέντη του πρωταγωνιστής των *Βατράχων*⁸². Ακόμη και η λυρική συμμετοχή του στα δρώμενα είναι αισθητά αυξημένη συγκριτικά προς αυτή των προηγούμενων δούλων⁸³. Ένας τέτοιος δούλος φαίνεται, μάλιστα, να συνιστά συνειδητή επιλογή του ποιητή, καθώς τόσο η δραματική σπουδαιότητα του ρόλου του δούλου όσο κι η υπεροχή του έναντι του δεσπότη του σημειώνει αυξητική πορεία στο πλαίσιο της αριστοφανικής δραματουργίας⁸⁴. Έτσι, ο Ξανθίας, προλειαινοντας το έδαφος για την εμφάνιση του Καρίωνα στον *Πλούτο*, αποτελεί προάγγελο του δούλου που δίνει την εντύπωση του ελεύθερου πολίτη⁸⁵.

2.4 Ο Ξανθίας, η Αρχαία Κωμωδία, η λογοτεχνική κριτική, οι σοφιστές και τα Ελευσίνια Μυστήρια

Η σπουδαιότητα που έχει προσδώσει ο Αριστοφάνης στο «χτίσιμο» του χαρακτήρα του Ξανθία αποδεικνύεται από τη δυνατότητα εντοπισμού στη σκηνική δράση του δούλου χαρακτηριστικών θεμελιωδών για την Αρχαία Κωμωδία καθώς και από την παρουσία και την ενεργό συμμετοχή του σε επεισόδια που άπτονται σημαντικών θεμάτων για τους *Βατράχους*, τον ποιητή και τη σύγχρονή του κοινωνία και αφορούν στη λογοτεχνική κριτική, τη σοφιστική κίνηση και τα Ελευσίνια Μυστήρια. Με ανάλογο, άλλωστε, τρόπο επιχειρεί ο Αριστοφάνης να αναδείξει τη δραματική βαρύτητα και του τελευταίου του δούλου στον *Πλούτο*, αλλά και ο Μένανδρος του Παρμένοντα στη *Σαμία*.

Οπωσδήποτε και, σε αντίθεση με τη τραγωδία, βασικός κι अपαραβάτος κανόνας, μεταθεατρικού χαρακτήρα, της αριστοφανικής κωμωδίας αποτελεί η άμεση αποστροφή των ηθοποιών προς τους θεατές, μέσω της οποίας ο κωμικός ποιητής

⁸¹ Lape, 2013, 88-90.

⁸² Σολομός, 2099, 296.

⁸³ Στεφανής, 1980, 124.

⁸⁴ Στεφανής, 1980, 150-151.

⁸⁵ Dover, 2007, 284.

αποσκοπεί συνειδητά και κατά κύριο λόγο στην όξυνση της κριτικής σκέψης και στάσης του κοινού του, αλλά και στο κωμικό αποτέλεσμα⁸⁶. Απόρροια, εξάλλου, αυτής της παραβίασης των συμβάσεων της δραματικής ψευδαίσθησης συνιστούν και τα κύρια γνωρίσματα του είδους, το *ὄνομαστί κωμωδεῖν* κι η πολιτική του ιδιοσυγκρασία, η αναφορά δηλαδή στα της πόλης. Ο Ξανθίας, μάλιστα, καθώς χαίρει γενικότερα προνομιακής μεταχείρισης σε σχέση με τους προγενέστερους αριστοφανικούς δούλους, είναι αναμενόμενο να έχει τόσο μεγάλο μερίδιο μεταθεατρικού ρόλου, ώστε να μπορεί να θεωρηθεί «μεταθεατρικός σχολιαστής»⁸⁷.

Με την ερώτηση που διατυπώνει ο δούλος, ήδη στους δύο πρώτους στίχους των *Βατράχων* (*Εἶπω τι τῶν εἰωθότων...οἱ θεώμενοι;*), σηματοδοτεῖται η ἄρση της δραματικής ψευδαίσθησης⁸⁸ και μια προσπάθεια, αμιγῶς αυτοαναφορικού χαρακτήρα, να προσεγγιστεί η τέχνη της κωμωδίας, σε θεωρητικό επίπεδο⁸⁹. Μέχρι ουσιαστικά το στίχο 20 (*ὅτι θλίβεται μὲν, τὸ δὲ γέλοιοι οὐκ ἔρει.*), ο Ξανθίας κι ο Διόνυσος, ως ηθοποιοί του έργου που αναφέρονται ἄμεσα στο κοινό, δεν ενημερώνουν για την υπόθεση της κωμωδίας, ὅπως θα ἦταν αναμενόμενο, ἀλλὰ ασκούν λογοτεχνική κριτική σε μια συγκεκριμένη τυπολογία, ευτελοῦς, χυδαίου, χοντροκομμένου και τετριμμένου, χιούμορ, που χρησιμοποιεῖται ἀπὸ τους ομότεχους του ποιητή. Η υπεροπτική στάση του Αριστοφάνη σε σχέση με τις συμβάσεις των αντίπαλῶν του κωμικῶν ποιητῶν ενσαρκώνεται στη συγκεκριμένη σκηνή ἀπὸ το Διόνυσο, ο οποίος ἀπαγορεύει στον Ξανθία, ἀπογοητεύοντάς τον (στίχος 12 κ.ε.: *τί δῆτ' ἔδει με ταῦτα τὰ σκεῦη φέρειν*), τα κοινότοπα, κοπρολογικά και ποταπά ἀστεία, καθὼς τα ἀπεχθάνεται (στίχοι 11: *μὴ δῆθ' ἴκετεύω... ἔξεμειν*, 16-18: *μὴ νυν ποιήσης...ἀπέρχομαι*). Ἐνῶ, ὁμως, ο Αριστοφάνης, προκειμένου να ἀποδείξει την ἀνωτερότητα των κωμωδιῶν του, παρουσιάζεται να ἀποστασιοποιεῖται ἀπὸ τέτοιου εἴδους χιούμορ, την ἴδια στιγμή το χρησιμοποιεῖ, στο μέγιστο δυνατό βαθμό, για να προκαλέσει το ἴδιο με τους υπόλοιπους ποιητὲς ὕφους και ἤθους κωμικό ἀποτέλεσμα⁹⁰. Βέβαια, ὅσο επανειλημμένα ο Αριστοφάνης ἐπαίρεται για την καινοτομία των ιδεῶν του και την κάθαρση που ἐφαρμόζει στις κωμωδίες του⁹¹ (Βλ. *Σφήκες*, στίχοι 58 κ.ε.: *ἡμῖν γὰρ οὐκ ἔστ' οὔτε κάρυ' ἐκ φορμίδος...* / *Εἰρήνη*, στίχοι 734 κ.ε.: *χρῆν μὲν τύπτειν τοὺς ῥαβδούχους, εἴ τις κωμωδοποιητῆς...* / *Πλούτος*, στίχοι

⁸⁶ Dover, 2007, 88.

⁸⁷ Marshall, 1999, 149.

⁸⁸ Silk, 2007, 181.

⁸⁹ Thiery, 2001, 133.

⁹⁰ Dover, 2007, 92.

⁹¹ Cornford, 1993, 239.

795 κ.ε.: *ἔνδον γε παρὰ τὴν ἐστίαν, ὥσπερ νόμος...*) τόσο τελικά χρησιμοποιεί τις τεχνικές των αντίπαλόν του, που σκωπτικά λοιδορεί⁹².

Η μεταθεατρικότητα της συγκεκριμένης εισαγωγικής σκηνής επιτείνεται και από την παρέμβαση του δούλου στους στίχους 13-14 (*εἶπερ ποιήσω μηδέν...καὶ Λύκις κάμειψίας;*), όταν ο Ξανθίας παρουσιάζει το Φρύνιχο, το Λύκι και τον Αμειψία, κωμικούς ποιητές εναντίον των οποίων ο Αριστοφάνης στρέφει «τα βέλη» της καυστικής κριτικής του, να κάνουν ό,τι κι οι χαρακτήρες των κωμωδιών τους. Με αυτόν τον τρόπο, δίνεται η εντύπωση ότι δούλος και κύριος έχουν επίγνωση πως «στήνουν» μια θεατρική παράσταση μέσα σε μια άλλη παράσταση, στοιχείο που αναμφισβήτητα επικυρώνει το μεταθεατρικό χαρακτήρα της σκηνής. Το σχόλιο, ωστόσο, του υπηρέτη μπορεί να αναφέρεται και σε παραστάσεις κατά τις οποίες οι ίδιοι οι ποιητές των έργων πρωταγωνιστούσαν, φαινόμενο ιδιαίτερα συχνό, τις πρώτες μέρες του αρχαίου ελληνικού δράματος.

Οι μεταθεατρικές «αποχρώσεις» του ρόλου του Ξανθία αποδεικνύονται κι από σχόλια τα οποία μπορεί να αναφέρονται στον κύριο του, αλλά ουσιαστικά απευθύνονται στο κοινό του θεάτρου (στίχοι 51: *κᾶτ' ἔγωγ' ἐξηγγρόμην*, 87 / 107 / 115: *περὶ ἐμοῦ δ' οὐδεὶς λόγος*, στίχος 552: *κακὸν ἦκει τινί*, 554: *Δώσει τις δίκην*). Μάλιστα, ο δούλος των *Βατράχων* υπερέχει αισθητά έναντι του Καρίωνα σε σχέση με τη συχνότητα αποστροφής του στους θεατές, ενώ αξιοσημείωτες είναι και οι περιπτώσεις κατά τις οποίες ο Παρμένοντας «συνομιλεῖ» με το κοινό (στίχοι 313: *ἦν*, 645: *καθ' ἔν γὰρ οὕτωςι σαφῶς σκεψώμεθα*, 680-1: *νῆ Δί, ἐξεύρηκα γε τόδε κακόν*), αφού η συγκεκριμένη τεχνική της Αρχαίας Κωμωδίας έχει εφαρμοστεί και από το Μένανδρο⁹³. Επισημάνσης χρήζει, εξάλλου, και η μεταθεατρική αναφορά όχι του Ξανθία, αλλά ενός άλλου δούλου, του οικέτη του Πλούτωνα, ο οποίος στο στίχο 783 (*ὀλίγον τὸ χρηστόν ἐστίν, ὥσπερ ἐνθάδε*) προβαίνει σε αρνητικό σχόλιο για την ηθική ποιότητα των Αθηναίων, ενώ, ταυτόχρονα, με μια χειρονομία πιθανότατα δείχνει προς το μέρος του κοινού.

Επιπλέον, από το μεταθεατρικό ρεπερτόριο του ρόλου του Ξανθία δεν απουσιάζουν κι οι «στιγμές» λογοτεχνικής σάτιρας. Συγκεκριμένα, στους στίχους 303-304 (*ἔξεστί θ' ὥσπερ...γαλιῆν ὀρῶ*), ο Ξανθίας διακωμωδεῖ τον τραγικό ηθοποιό Ηγέλοχο, ο οποίος, κατά την παράσταση του *Ορέστη* του Ευριπίδη, έκανε λάθος στην προφορά κι, αντί να

⁹² Για λόγους ασυνέπειας βλ. Στεφανής, 1980, 27-28.

⁹³ Φουντουλάκης, 2011, 145.

πει γαλήν' ὄρω (= βλέπω καλοκαιρία), εἶπε γαλήν ὄρω (= βλέπω μια γάτα)⁹⁴. Ακόμη, ο δούλος του Διονύσου χρησιμοποιείται από τον Αριστοφάνη για τη διεκπεραίωση προσφιλούς τεχνικής του, της παρατραγωδίας, η οποία εντάσσεται στη γενικότερη αναφορά της Αρχαίας Κωμωδίας στη λογοτεχνική παραγωγή της πόλης, προκαλούσε εύκολα το κωμικό αποτέλεσμα και συνίσταται στην παρωδία μύθων, στίχων ή αποσπασμάτων τραγικών ποιητών, με την παρεμβολή τους στο κείμενο του κωμωδιογράφου, ενίοτε τροποποιημένα, τόσο, όμως, ώστε να γίνεται αντιληπτός από το κοινό ο στόχος διακωμώδησης⁹⁵. Ο Ξανθίας, λοιπόν, διαστρέφει και σατιρίζει στίχους τραγωδιών (στίχοι 311: *αἰθέρα Διὸς δωμάτιον ἢ χρόνου πόδα;*⁹⁶, 486: *ᾧ δειλότατε θεῶν σὺ κἀνθρώπων*⁹⁷), ενώ στο στίχο 320 (*ἄδουσι γοῶν τὸν Ἰακχὸν ὄνπερ Διαγόρας*), όπως υποδεικνύεται από τα αρχαία σχόλια, σκώπτει το Διαγόρα, ποιητή διθυράμβων, που συνήθιζε να επαναλαμβάνει συχνά στα ποιήματά του το *Ἰακχε Ἰακχε*, εν εἶδει επωδού⁹⁸.

Επίσης, δε θα ήταν άστοχο να υποστηριχθεί ότι ο Αριστοφάνης μεταχειρίζεται τον Ξανθία ως όχημα των δραματικών του στόχων, όσον αφορά στην άσκηση λογοτεχνικής και τελικά πολιτικής κριτικής. Βέβαια, η λογοτεχνική κριτική αποτελεί κύριο θέμα της κωμωδίας, γεγονός που αποδεικνύεται κι από τους αρχικούς στίχους του προλόγου της. Ήδη, μάλιστα, από τον πρώτο στίχο του έργου, ο δούλος παρουσιάζεται να χαρακτηρίζεται από θεατρική εμπειρία⁹⁹ (στίχοι 1-2: *Εἶπω τι τῶν εἰοθότων...οἱ θεώμενοι;*), απαραίτητη οπωσδήποτε, ώστε στη δεύτερη ουσιαστικά προλογική σκηνή (στίχοι 738-813: *νῆ τὸν Δία τὸν σωτήρα...κλαύμαθ' ἡμῖν γίγνεται*), συνομιλώντας με το δούλο του Πλούτωνα, να προβεί στην άμεση πια άσκηση λογοτεχνικής κριτικής. Έτσι, ο Ξανθίας παρουσιάζεται να διαθέτει πιο συντηρητικά λογοτεχνικά γούστα από τον κύριό του, καθώς θεωρεί τον Αισχύλο *τὴν τέχνην σοφώτατον*¹⁰⁰ (στίχοι 766-768: *ἕως ἀφίκοιτο...τεθορύβηκεν Αἰσχύλον;*), ενώ, με τις ερωτήσεις αγανάκτησης των στίχων 778 (*τί δήτα τουτὶ τεθορύβηκεν Αἰσχύλον;*) και 781 (*ὁ τῶν πανούργων;*) που υποβάλλει, επιτείνει την αριστοφανική σάτιρα για το ήθος των χαρακτήρων στις τραγωδίες του Ευριπίδη¹⁰¹. Τέλος, απορώντας για την υποχωρητικότητα που επέδειξε ο Σοφοκλής σε

⁹⁴ Dover, 2007, 294-5.

⁹⁵ Παππάς, 1996, 140-1.

⁹⁶ Stanford, 2010, 179.

⁹⁷ Stanford, 2010, 203.

⁹⁸ Stanford, 2010, 180.

⁹⁹ Σολομός, 2009, 298.

¹⁰⁰ Stanford, 2010, 238.

¹⁰¹ Stanford, 2010, 238-239.

σχέση με τη διεκδίκηση του θρόνου της τραγωδίας στον Άδη (στίχοι 786-787: *κάπειτα πῶς οὐ καὶ Σοφοκλῆς ἀντελάβετο τοῦ θρόνου;*), παρουσιάζεται να είναι σε θέση να εκτιμήσει τη λογοτεχνική ικανότητα του συγκεκριμένου τραγικού, προκειμένου κι ο Αριστοφάνης να μπορέσει να απαντήσει σε αντίστοιχη κι εύλογη ερώτηση του κοινού.

Επιπλέον, το, πρωταρχικής σημασίας για το δράμα γενικότερα, στοιχείο της μεταμφίεσης διακρίνεται από ιδιαίτερη λειτουργικότητα στο πλαίσιο των *Βατράχων* και ο Ξανθίας διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στη προβολή του. Ειδικά, η ετεροενδυσιομανία, που συνιστά όχι τυχαία χαρακτηριστικό πολλών τελετών μετάβασης¹⁰², αλλά και της διονυσιακής λατρείας¹⁰³, αποτελεί συνηθισμένο αντικείμενο διακωμώδησης του Αριστοφάνη¹⁰⁴, όπως επιβεβαιώνεται και από σκηνή του *Πλούτου* (στίχοι 926 κ.ε.: *κατάθου ταχέως θοίμάτιον...*), της οποίας «τα ηνία κρατάει», επίσης, ένας δούλος, ο Καρίωνας. Ήδη από τους πρώτους στίχους, λοιπόν, ο θεός του δράματος εμφανίζεται παράδοξα μεταμφιεσμένος σε Ηρακλειοδιόνυσο, ενώ οι αποσκευές του δούλου του είναι δυνατόν να παραπέμπουν στη σκευή των υποκριτών. Τα επεισόδια, όμως, που ο κύριος και ο δούλος αλλάζουν συνεχώς κοστούμια (στίχος 494 κ.ε.: *ἴθι νυν ἐπειδὴ...*, στίχος 522 κ.ε.: *ἐπίσχες οὗτος...*, στίχος 579 κ.ε.: *κάκιστ' ἀπολοίμην...*) υπογραμμίζουν τη μεταθεατρικότητα του ρόλου τόσο του Διονύσου, που είναι άλλωστε δεδομένη, καθώς ως θεός του θεάτρου είναι παρών στο πλαίσιο ενός θεατρικού έργου¹⁰⁵, αλλά και του Ξανθία. Ουσιαστικά, πρόκειται για σκηνές που το θέατρο αναφέρεται στον εαυτό του κι οι ηθοποιοί αναλαμβάνουν διαφορετικούς ρόλους. Ο θεατής, μάλιστα, ενώ έρχεται αντιμέτωπος με μια διακριτική άρση της δραματικής ψευδαίσθησης και με μια αλλεπάλληλη διαδικασία μιμήσεων, συνειδητοποιεί τη λειτουργία της τέχνης του θεάτρου και αντιλαμβάνεται τον τρόπο της θεατρικής αναπαράστασης, καθώς και της «κατασκευής» του θεατρικού ρόλου, που «πλάθεται» επανειλημμένα πάνω στη σκηνή.

Ο Ξανθίας συνδράμει, επιπρόσθετα, τον κωμικό ποιητή, για την, αναμενόμενη λόγω της παρουσίας στο έργο του Ευριπίδη ως κωμικού χαρακτήρα, διακωμώδηση της σοφιστικής κίνησης. Έτσι, στους στίχους 24-32 (: *ἵνα μὴ ταλαιπωροῖτο...τὸν ὄνον ἀράμενος φέρε.*), με αφορμή τις αποσκευές που μεταφέρει, ενώ είναι καβάλα σε γαίδαρο, διεξάγεται ανάμεσα σε αυτόν και τον κύριό του ένας απολαυστικός «περί

¹⁰² Bowie, 2005, 28.

¹⁰³ Bowie, 2005, 235.

¹⁰⁴ Bowie, 2005, 28.

¹⁰⁵ Stanford, 2010, 22.

όνου φορτίου»¹⁰⁶ *αγών*, παρωδία των ενασχολήσεων των Σοφιστών με τη σημασία των λέξεων¹⁰⁷, που έχει ως έκβαση τη συντριπτική ήττα του υπηρέτη. Επίσης, το επιχείρημα που διατυπώνεται από το δούλο στο στίχο 634 (*εἶπερ θεὸς γάρ ἐστίν, οὐκ αἰσθήσεται.*), σε σχέση με τη θεϊκή ιδιότητα του «αντίδικού» του, και το αντεπιχείρημα του Διονύσου (στίχοι 635-636: *τί δῆτ',...τὰς ἴσας πληγὰς ἐμοί;*) είναι πιθανόν να παρωδούν το δικολαβισμό και τη στρεψοδικία που χαρακτήριζε τους Σοφιστές¹⁰⁸.

Σταθερή, ωστόσο, είναι η παρουσία του Ξανθία και στις, άμεσες ή έμμεσες, συμβολικές αναφορές του έργου στα Ελευσίνια Μυστήρια, που, ενώ, την εποχή διδασκαλίας της κωμωδίας, έχουν ανασταλεί, λόγω της κατάληψης της Δεκέλειας από τους Λακεδαιμονίους¹⁰⁹, αποτελούν το κατεξοχήν μυστηριακό υπόστρωμα των *Βατράχων*, καθώς ο ατομικός στόχος του μύστη για σωτηρία της ψυχής, μέσω της κάθαρσης, επεκτείνεται στο συλλογικό στόχο για σωτηρία της πόλης, ηθική καθαρότητα και πολιτική εντιμότητα. Η παρουσία, μάλιστα, του Ξανθία στα μυστηριακά «δρώμενα» της κωμωδίας επιτρέπεται κι από τους κανόνες που ίσχυαν στη θρησκευτική πραγματικότητα της αριστοφανικής εποχής κι αποτελούν ένδειξη της «δημοκρατικότητας» των Ελευσίνιων Μυστηρίων, αφού σε αυτά συμμετείχαν ισότιμα ελεύθεροι πολίτες και δούλοι¹¹⁰, με την προϋπόθεση ότι είχαν ελληνική καταγωγή¹¹¹. Η χαρακτηριστική, επομένως, για τους *Βατράχους* αντιστροφή ρόλων που διακρίνει τη σχέση δούλου και κυρίου καθώς και η σκηνική, έως ένα βαθμό, «ελευθερία» που χαίρει ο Ξανθίας είναι δυνατόν να θεωρηθεί ότι σχετίζονται, αλλά και ανταποκρίνονται στο μυστηριακό υπόστρωμα του έργου. Επιπλέον, ο Bowie υποστηρίζει ότι το δύσκολο ταξίδι του Διονύσου, αλλά και του δούλου του, συμβολίζει τις δοκιμασίες στις οποίες υποβάλλονταν οι μουσόμενοι, ενώ η έκπληξη κι ο φόβος που προκαλείται εσκεμμένα από τον Ξανθία στον αφέντη του, κατά το επεισόδιο της Έμπουσας (στίχος 271 κ.ε.: *ὁ Ξανθίας. ποῦ Ξανθίας;*...), παραπέμπουν στα πρώτα συναισθήματα, γνωστά από μεταγενέστερους συγγραφείς, των μουσόμενων, πριν από την ευλογία της λύτρωσης¹¹². Ακόμη, όμως, και το μπουφονικό σχόλιο του δούλου για τη μυρωδιά του χοιρινού κρέατος, στο πλαίσιο της παρόδου των μυστών, είναι δυνατόν να λειτουργεί ως μυστηριακή «υπόμνηση», καθώς ο χοίρος αποτελεί παραδοσιακό θύμα της θεάς

¹⁰⁶ Σολομός, 2009, 299.

¹⁰⁷ Stanford, 2010, 138.

¹⁰⁸ Stanford, 2010, 220.

¹⁰⁹ Arnott, 2010, 279.

¹¹⁰ Bowie, 2005, 249.

¹¹¹ Garlan, 1988, 65.

¹¹² Bowie, 2005, 234.

Δήμητρας και διαδραμάτιζε σημαντικό ρόλο στα μυστήρια προς τιμή της. Συγκεκριμένα, τη μέρα του *ἄλαδε μύσται*, αυτοί που θα έπαιρναν μέρος στα μυστήρια έμπαιναν στη θάλασσα με ένα χοιρίδιο, που έπειτα θα θυσιαζόταν¹¹³. Επίσης, εκτός από το Διόνυσο κι ο δούλος μεταμφιέζεται σε Ηρακλή, στο μυθικό δηλαδή αρχέτυπο του μύστη των Ελευσίνιων Μυστηρίων για τη νοερή του κάθοδο στον Άδη, και γενικότερα, σύμφωνα με τον Bowie, τα συστηματικά προβλήματα ταυτότητας που αντιμετωπίζει ο θεός και, που τελικά και μοιραία μεταβιβάζονται στο θνητό δούλο του, αναπαριστούν, σε κωμικό επίπεδο, τη μεταβολή της φύσης του μυουμένου, κατά τις μυστηριακές τελετές, ώστε αυτός να οδηγηθεί στη σωτηρία¹¹⁴. Τέλος και πάντα κατά τον Bowie, η ιδιότυπη βία των δύο ηρώων (στίχος 645 κ.ε.: *ἤδη 'πάταξά σ'...*) υπενθυμίζει τη διαδικασία του μαστιγώματος των μυουμένων, που ίσχυε, όχι στα Ελευσίνια Μυστήρια, αλλά σε άλλες μυστικιστικές τελετές, κατά τη διάρκεια των οποίων η σιωπή, το κριτήριο δηλαδή για τον εντοπισμό της θεικής ιδιότητας στη σκηνή των *Βατράχων*, αποτελούσε αναγκαία συνθήκη¹¹⁵.

2.5 «Άλλοι» δούλοι

Εκτός από τον Ξανθία, που ομολογουμένως «κρατά» τον πρωταγωνιστικό ρόλο ανάμεσα στις δουλικές, κι όχι μόνο, μορφές της κωμωδίας, στους *Βατράχους* παρατηρείται πληθώρα προσώπων που, προσφέροντας τις υπηρεσίες τους σε άλλους χαρακτήρες της δράσης εντάσσονται στην τάξη των δούλων, όπως αυτή ήταν προσδιορισμένη στο πλαίσιο της αθηναϊκής κοινωνίας. Επειδή στις κωμωδίες του Αριστοφάνη οι δευτεραγωνιστές, οι τριταγωνιστές αλλά και τα περισσότερα από τα βουβά πρόσωπα είναι εξίσου σημαντικά με τους πρωταγωνιστές¹¹⁶, η επισήμανση κι η παρουσίαση και των υπόλοιπων «δουλικών όψεων» των *Βατράχων* θεωρείται αναγκαία. Μάλιστα, το αξιοσημείωτο πλήθος του υπηρετικού προσωπικού των *Βατράχων* δεν παρατηρείται και στον *Πλούτο*, ενώ αντιστοιχεί στο σημαντικό αριθμό δουλικών μορφών που απαντούν στη *Σαμία*.

Συγκεκριμένα, ήδη στο στίχο 37 (...*παιδίον, παῖ, ἡμί, παῖ*), ο Διόνυσος, σε μια τυπική για την κωμωδία σκηνή, καλεί το δούλο του Ηρακλή να ανοίξει την πόρτα. Ο Αριστοφάνης, βέβαια, εσκεμμένα δεν κάνει καμία αναφορά στο μυθικό ήρωα, ώστε η

¹¹³ Bowie, 2005, 228.

¹¹⁴ Bowie, 2005, 235.

¹¹⁵ Bowie, 2005, 234.

¹¹⁶ Παππάς, 1996, 66.

συνάντηση των δύο αταίριαστων αδελφών να μην είναι αναμενομένη από το κοινό και να προκληθεί κωμικό αποτέλεσμα, λόγω της έκπληξης και του αιφνιδιασμού, αλλά ο Διώνυσος με την τριπλή και κωμική προσφώνηση, αναδύει το συνηθισμένο για τους Αθηναίους, και μάλιστα ειδικευμένο¹¹⁷, οικιακό δούλο που εκτελεί χρέη θυρωρού στα σπίτια τους. Οι δουλικοί, όμως, «συσχετισμοί» του συγκεκριμένου επεισοδίου δεν εξαντλούνται στον πορτιέρη, καθώς σε δούλο, επίσης, απευθύνονται οι ερωτήσεις που υποβάλλει ο Ηρακλής στους στίχους 38-39 (*τίς τὴν θύραν ἐπάταξεν; ...εἶπέ μοι τουτὶ τι ἦν;*), ενώ κι η απομάκρυνση του γαϊδάρου του Ξανθία από τη σκηνή είναι πιθανόν να πραγματοποιήθηκε από κάποιον υπηρέτη του οικοδεσπότη, βουβό πρόσωπο.

Ο θυρωρός, ωστόσο, που χαίρει ιδιαίτερης δραματικής σπουδαιότητας, στο πλαίσιο των *Βατράχων*, είναι αυτός του Κάτω Κόσμου. Αν και παρατηρείται ασυμφωνία ανάμεσα στους κώδικες και τα σχόλια ως προς την ταυτότητα του ομιλούντος προσώπου¹¹⁸ (στίχος 465 κ.ε.: *τίς οὗτος;*...), οι περισσότεροι από τους σύγχρονες εκδότες, ακολουθώντας ουσιαστικά το χειρόγραφο της Ραβέννας¹¹⁹, τον ταυτίζουν με το μυθικό Αιακό¹²⁰, ο οποίος στην εποχή του Αριστοφάνη θεωρούνταν ένας από τους τρεις κριτές του Άδη και στα νεότερα χρόνια «πορτιέρης» του Κάτω Κόσμου¹²¹. Συνακόλουθα, η πλειοψηφία των εκδοτών αναγνωρίζει τον Αιακό και στο πρόσωπο του ανακριτή (στίχος 605 κ.ε.: *ξυνδεῖτε ταχέως...*), καθώς η επιστροφή του προετοιμάζεται ήδη από την πρώτη του εμφάνιση (στίχος 476: *ἐφ' ἃς ἐγὼ δρομαῖον ὀρμήσω πόδα*)¹²². Σύμφωνα, μάλιστα, με τη διάκριση του Ι.Ε. Στεφανή, ο Αιακός ως μυθολογικό πρόσωπο και μη γνήσιος δούλος εντάσσεται, όπως και ο Ερμής του *Πλούτου*, στην κατηγορία των ψευδοδούλων, στους οποίους η ιδιότητα της δουλείας χρησιμοποιείται προσχηματικά¹²³.

Ο Αιακός, λοιπόν, ο θυρωρός του Άδη κι ο υπεύθυνος για τη φύλαξη του Κέρβερου, αντικρίζοντας τον Ηρακλειοδιόνυσο, θεωρεί ότι έχει μπροστά του τον πραγματικό απαγωγέα του τρικέφαλου σκυλιού του Κάτω Κόσμου, τον Ηρακλή. Γι' αυτό, ξεσπά σε ένα οργισμένο κι απειλητικό υβρεολόγιο, θριαμβολογώντας χαιρέκακα (στίχοι 465-478: *Ἵ βδελυρὲ κἀναίσχυντε...ἐγὼ δρομαῖον ὀρμήσω πόδα*). Μια τέτοια αντίδραση υπηρετεί το κωμικό αποτέλεσμα, γεγονός που αποδεικνύεται κι από το ότι η εχθρική

¹¹⁷ Garland, 1988, 87.

¹¹⁸ Dover, 2007, 25.

¹¹⁹ Dover, 2007, 25.

¹²⁰ Στεφανής, 1980, 62.

¹²¹ Dover, 2007, 25.

¹²² Στεφανής, 1980, 62.

¹²³ Στεφανής, 1980, 129.

υποδοχή του επισκέπτη από το θυρωρό αποτελεί τυπική συμπεριφορά στις σκηνές χτυπήματος πόρτας που συστηματικά απαντούν στην αριστοφανική κωμωδία¹²⁴. Οπωσδήποτε, όμως, και το λεκτικό που έχει επιλεγεί για την ενύλωση του θυμού του πορτιέρη του Κάτω Κόσμου στοχεύει στο γέλιο του θεατή. Το χειμαρρώδες ξέσπασμα ξεκινάει με κωμικό ύφος¹²⁵, μέσω του συνηθισμένου για τον Αριστοφάνη σχήματος λόγου της συσσώρευσης¹²⁶. Η εξαπλή, βέβαια, παράθεση επιθέτων δηλωτικών της αθλιότητας (στίχος 465-466: *ὦ βδελυρὲ κἀναίσχυντε καὶ τολμηρὲ σὺ καὶ μιαρὲ καὶ παμμίαρε καὶ μιαρῶτατε*), τρία ἀνά στίχο, σε σχῆμα πολυσύνδετο, με τα τρία τελευταία να αποδίδουν κλιμακωτά την ἔννοια, συνιστώντας παράλληλα και παρήχηση, αισθητοποιεί την ἔνταση της αγανάκτησης του Αιακού, ἐνῶ παράλληλα προκαλεῖ γέλιο, που θα ενταθεῖ στους στίχους 470-478 (*τοῖα Στυγός... ὀρμήσω πόδα*), ὅταν η ευρηματικότητα του αριστοφανικού λόγου σε σχέση με την παρωδία της τραγωδίας αποδεικνύεται αστείρευτη¹²⁷.

Ο χαρακτήρας του δούλου Αιακού στους *Βατράχους* δεν είναι δυνατόν να διαγραφεί πλήρως, χωρίς να ληφθεῖ ὑπόψη η δεύτερη εμφάνισή του (στίχος 605 κ.ε.), ὅταν επιστρέφει, για να συλλάβει, μαζί με τους τρεις βοηθούς, δούλους, αστυνομικούς, με τα κωμικά ονόματα *Διτύλας*, *Σκεβλύας* και *Παρδόκας* (στίχος 608), τον απαγωγέα του Κέρβερου. Ο επαγγελματικός ζήλος που επιδεικνύει γενικά, κατὰ τὴ σκηνική του παρουσία, ἀλλά και ειδικά στη σκηνή του μαστιγώματος, σχετίζεται με το αξίωμά του και τις διευρυμένες αρμοδιότητες που τον χαρακτηρίζουν. Ο Αιακός δεν είναι μόνο θυρωρός, που ἐκ των πραγμάτων συνιστά ειδικεύση για τους οικιακούς δούλους, ἀλλά και ανακριτής, με υφισταμένους¹²⁸, συγκαταλεγόμενος σε αὐτούς τους δούλους που αντικατοπτρίζουν τὴ συμπεριφορά, τα χαρακτηριστικά κι ἐνδεχομένως τὴν ἀλαζονεία του δεσπότη τους¹²⁹. Τὸ ἐπεισόδιο, τέλος, τῆς *βασάνου* εἶναι ἐνδεικτικὸ τῆς συνηθισμένης παρουσίας των δούλων στις βίαιες σκηνές τῆς αριστοφανικῆς κωμωδίας¹³⁰, καθὼς πέντε ἀπὸ τους ἑξὶ χαρακτήρες που λαμβάνουν μέρος σε αὐτὸ εἶναι δούλοι. Μάλιστα, ἡ σκαιότητα που συστηματικὰ ἐπιδεικνύουν οἱ ὑπηρέτες στὴν Ἀρχαία Κωμωδία θα γίνῃ ἀντικείμενο ἐκμετάλλευσης ἀπὸ τὸ δραματοουργὸ και στὸν *Πλούτο*, με τὸν Καρίωνα να ἀποτελεῖ πιστὸ ἐκπρόσωπο του βίαιου δουλικού

¹²⁴ Στεφανής, 1980, 87.

¹²⁵ Stanford, 2010, 200.

¹²⁶ Σπυρόπουλος, 1988, 129.

¹²⁷ Stanford, 2010, 201.

¹²⁸ Στεφανής, 1980, 63.

¹²⁹ Στεφανής, 1980, 153.

¹³⁰ Στεφανής, 1980, 127.

χαρακτήρα (στίχοι 56 κ.ε.: *ἄγε δὴ σὺ πότερον σαυτὸν ὅστις εἶ φράσεις...* και 926 κ.ε.: *οἷτος σοὶ λέγει...*).

Αντιστικτικὰ πρὸς τὴ μορφή του Αἰακοῦ λειτουργεῖ, ἀναμφισβήτητα, τὸ άτομο που ἀνήκει στο ὑπηρετικὸ προσωπικὸ του Κάτω Κόσμου και μεταβιβάζει, με ἰδιαίτερη φιλοφρόνηση, πρόσκληση για δείπνο στον Ηρακλειοξανθία (στίχος 503 κ.ε.: *ὦ φίλταθ' ἦκεις Ἡράκλεις;...*). Οἱ περισσότεροι ἐκδότες θεωροῦν τὸ συγκεκριμένο πρόσωπο γυναίκα και *θεράπαινα* τῆς Περσεφόνης. Ἦδη, ὁμως, ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα εἶχε ὑποστηριχθεῖ ὅτι πρόκειται για *θεράποντα*¹³¹, ἀποψη που συμμερίζεται κι ὁ W.B. Stanford¹³². Ἀν ὄντως πρόκειται για δούλο κι ὄχι για δούλα, τότε εἶναι πιθανόν να εἶναι αὐτὸς τὸ πρόσωπο που συνομιλεῖ με τὸν Ξανθία, στον ἀπολαυστικὸ διάλογο τῶν στίχων 738-813 (*νῆ τὸν Δία...κλαύμαθ' ἡμῖν γίγνεται*)¹³³.

Τὸ μέλος τῶν υπηρετῶν του Κάτω Κόσμου συνιστά, βέβαια, φορέα τῆς τυπικῆς για τὴν ἀριστοφανικὴ κωμῶδια λειτουργίας τῆς ἀγγελίας και, ὅπως ἰσχύει για τὶς περισσότερες ἀπὸ τὶς ἀγγελίες δούλων, γαστρονομικὸ ζήτημα ἀποτελεῖ τὸ θεματικὸ πυρῆνα του μηνύματός του. Ἡ ἐμφάνιση του προσώπου αὐτοῦ υπηρετεῖ και τὸ κωμικὸ ἀποτέλεσμα, ἰδιαίτερα κατὰ τὴν ἀπαρίθμηση τῶν διαφορετικῶν τρόπων μαγειρέματος, ἀρχικὰ κατὰ ἀσύνδετο (στίχοι 505-507: *ἔπεττεν ἄρτους...ᾠπτα κολλάβους*) και, στη συνέχεια, κατὰ πολυσύνδετο σχῆμα (στίχοι 509-511: *ἐπεὶ τοι καὶ κρέα...γλυκύτατον*). Τέλος, καθὼς οὐσιαστικὰ δούλος προσκαλεῖ ἐξ ὀνόματος του ἀφέντη του δούλο, ἀξιοσημείωτη εἶναι ἡ συνδρομὴ τῆς υπηρετικῆς μορφῆς του Ἄδη στη διαμόρφωση κλίματος ἀνατροπῆς τῆς καθεστηκυίας τάξης, ἀλλὰ και στην ἐξέλιξη τῆς δράσης, ἀφοῦ ἡ συγκεκριμένη πρόσκληση συνιστά και τὸ λόγο τῆς ἐκ νέου μεταμφίσεσης του Διονύσου σε Ηρακλειοδιόνυσο, γεγονός που θα ἀποτελέσει ἀφετηρία για τὸ νέο σπαρταριστὸ ἐπεισόδιο τῆς συνέχειας (στίχος 549 κ.ε.: *Πλαθάνη Πλαθάνη...*).

Στο πολυπληθές, ἀπ' ὅ,τι ἀποδεικνύεται, υπηρετικὸ προσωπικὸ του Ἄδη ἀνήκει και ὁ χαρακτήρας με τὸν ὁποῖο ὁ Ξανθίας ἔχει ἕναν κατεξοχὴν κωμικὸ διάλογο στους στίχους 738-813. Για μὴ ἀκόμη φορὰ, ἡ ταυτότητα του προσώπου δεν εἶναι σαφῆς, ἀφοῦ παρατηρεῖται ἀσυμφωνία στα σημαντικότερα χειρόγραφα, με ὀρισμένα ἀπὸ αὐτὰ να τὸ ταυτίζουν ἀκόμη και με τὸν Αἰακὸ¹³⁴. Τὸ μόνον σίγουρο, ἐπομένως, και λόγω τῆς ἀναφορᾶς σε δεσπότη (στίχος 746: *ὅταν καταράσσωμαι λάθρα τῷ δεσπότη*) εἶναι ὅτι ὁ

¹³¹ Στεφανῆς, 1980, 63.

¹³² Stanford, 2010, 205.

¹³³ Στεφανῆς, 1980, 63-64.

¹³⁴ Stanford, 2010, 235.

συνομιλητής του Ξανθία αποτελεί οικέτη του Κάτω Κόσμου. Στο ξεκαρδιστικό, εξάλλου, αυτό επεισόδιο, που δεν αποκλείεται να αποτελεί διακωμώδηση της τυπικής σκηνής αναγνώρισης της τραγωδίας¹³⁵ και χρησιμοποιείται ευρηματικά από τον κωμοδιογράφο, για να επιτευχθεί η *παραπλάνηση του κοινού* όσον αφορά στην αμεσότητα επιτέλεσης του ζυγίσματος της τέχνης των δύο τραγικών και η παρωδία, ταυτόχρονα, του υλισμού της εποχής¹³⁶, οι δύο δούλοι, αφού «βρήκε ο Φίλιππος το Ναθαναήλ», είναι κατενθουσιασμένοι και, με κωμική έπαρση, απαριθμούν «δουλικά πράγματα», ποταπές, δηλαδή, συμπεριφορές προς τον κύριό τους, σαν να αποτελούν λόγους επαίνου. Το να βλαστημούν κρυφά τον αφέντη τους, το να μουρμουρίζουν, όταν ξυλοφορτωθούν και φεύγουν (στίχος 747-748: *τί δὲ τονθορύζων, ...καὶ τοῦθ' ἤδομαι*), το να ανακατώνονται σε πολλά (στίχος 749: *τί δὲ πολλά...οὐδὲν οἶδ' ἐγώ*), το να κρυφακούν τι λένε τα αφεντικά τους (στίχος 750-751: *ὁμόγνιε Ζεῦ' ...ἢ μαίνομαι*) και να τα διατυμπανίζουν, στη συνέχεια, στους έξω (στίχος 752: *τί δὲ τοῖς θύραζε ταῦτα καταλαλῶν;*), όπως ακριβώς θα κάνει στους επόμενους στίχους (στίχος 758 κ.ε.: *Αἰσχύλου κεύριπίδου...*) ο οικέτης του Ἄδη, συνιστά τυπική τακτική για τους δούλους, τόσο του Πάνω όσο και του Κάτω Κόσμου, η οποία μπορεί να τους προκαλεί την πιο μεγάλη ευτυχία, αλλά, αναμφισβήτητα και παρά τον κωμικό χαρακτήρα της σκηνής, τους αποδίδει ταπεινή διαγωγή.

Οπωσδήποτε, το συγκεκριμένο επεισόδιο «συνομιλεί» με τη σκηνή του *Πλούτου* ανάμεσα στον Καρίωνα και το ψευδοδούλο Ερμή, στην οποία, επίσης, γίνεται αναφορά σε «δουλικές συμπεριφορές» (στίχοι 1139-40: *Καὶ μὴν ὁπότε τι σκευάριον τοῦ δεσπότητος ὑφέλοι' και 1145: ὁπότε τι ληφθεῖν πανουργήσας ἐγώ*). Η σημασία του, όμως, στην εξέλιξη του κωμικού δούλου φαίνεται να είναι θεμελιώδης, καθώς, στο πλαίσιο του, αναφέρονται εκδηλώσεις υπηρετών που θα ενυλωθούν επί σκηνής από τον πονηρό δούλο ο οποίος πρόκειται να δεσπόσει στα έργα της Νέας Κωμωδίας, αλλά και στις ρωμαϊκές διασκευές τους. Ἄλλωστε, η διάθεση του Ξανθία και του οικέτη του Ἄδη να ανακατεύονται σε πολλά θέματα παραπέμπει άμεσα στην εγγενή πολυπραγμοσύνη του Παρμένοντα της *Σαμίας*. Βέβαια, και ο Καρίωνας, «κάνοντας ένα βήμα μπροστά», αποχωρεί από τη σκηνή, δημιουργώντας την εντύπωση ότι πρόκειται να υλοποιήσει άμεσα συγκεκριμένη δολιότητα εις βάρος του κυρίου του (στίχοι 318 κ.ε.: *ἐγὼ δ' ἴων ἤδη λάθρα...*), ενώ γενικά οι πρωταγωνιστικοί υπηρέτες τόσο των *Βατράχων* όσο και

¹³⁵ Stanford, 2010, 236.

¹³⁶ Stanford, 2010, 241.

του *Πλούτου* επιδεικνύουν χαρακτηριστικά που παραπέμπουν ευθέως στο μεταριστοφανικό τύπο του πανούργου δούλου¹³⁷.

Η δουλεία, επομένως, συνιστά παγιωμένο θεσμό και στον Άδη, του οποίου η κοινωνία παρουσιάζει ταξική δομή αντίστοιχη με της Αθήνας του 5^{ου} αιώνα π.Χ. Η τάξη των δούλων είναι πολυπληθής και στον Κάτω Κόσμο, ενώ οι «υποχθόνιοι» κανόνες που ρυθμίζουν τη συμπεριφορά του δίπολου αφέντη δούλου δε φαίνεται να διαφέρουν από αυτούς που ισχύουν στη σύγχρονη του Αριστοφάνη εξωδραματική πραγματικότητα. Έτσι, οι δύο πανδοχεύτριες (στίχος 549 κ.ε.) είναι πιθανόν να συνοδεύονται από μία υπηρέτρια ως ακόλουθο¹³⁸, όπως ακριβώς ίσχυε για όλες τις ευπρεπείς γυναίκες, που έβγαιναν από το σπίτι τους¹³⁹. Οι εντολές, μάλιστα, των πανδοχευτριών στους στίχους 569 (*ἴθι δὴ κάλεσον τὸν προστάτην Κλέωνά μοι*) και 570 (*σὺ δ' ἔμοιγ' ἄνπερ ἐπιτύχης Ὑπέρβολον,*) είναι λειτουργικό να θεωρηθούν ότι απευθύνονται στις δύο υπηρέτριές τους¹⁴⁰. Όμως, και το ειδικευμένο υπηρετικό προσωπικό της αθηναϊκής πραγματικότητας δεν εκπροσωπείται στον Κάτω Κόσμο μόνο από τον Αιακό θυρωρό, καθώς στο παλάτι του Πλούτωνα αναφέρεται ότι υπάρχει, όπως συνέβαινε σπάνια και στα καλύτερα σπίτια της Αθήνας¹⁴¹, και ο μάγειρος (στίχος 517: *ἀλλ' εἴσιθ', ὡς ὁ μάγειρος ἤδη τὰ τεμάχη*), ο οποίος, αποτελώντας στερεότυπο τύπο της Μέσης και της Νέας Κωμωδίας, θα κάνει την εντυπωσιακή του εμφάνιση και στη *Σαμία*.

Επίσης, στο πλαίσιο αποκλειστικά της σκηνικής πραγματικότητας, δούλοι αποτελούν τους αποδέκτες των, πιθανά κι εικονικών, εντολών στιγμιαίας δράσης, στους στίχους 847 (*ἄρν' ἄρνα μέλινα παῖδες ἐξενέγκατε*), 871 (*ἴθι νυν λιβανωτὸν δεῦρό τις καὶ πῦρ δότω*) και 1304 (*ἐνεγκάτω τις τὸ λύριον*). Από τη στιγμή που οι συγκεκριμένες υποδείξεις υλοποιούνταν, φορεῖς τους θα ήταν βουβά πρόσωπα, τα οποία με το τρέξιμό τους, κυρίως, επιχειρούσαν να κάνουν αισθητή την ύπαρξή τους¹⁴². Ωστόσο, οι βουβοὶ δούλοι, που χαρακτηρίζονται από σταθερή παρουσία τόσο στην αριστοφανική όσο και τη μενάνδρεια κωμωδία, εκτός από τη λειτουργική τους χρησιμότητα, συμβάλλουν στη συγκρότηση και παγίωση των δρωμένων¹⁴³. Επιπλέον, διεκπεραιώνοντας υπάκουα οποιαδήποτε εντολή του κυρίου τους, δίνουν την εντύπωση

¹³⁷ Harsh, 1955, 135.

¹³⁸ Stanford, 2010, 210.

¹³⁹ Stanford, 2010, 213.

¹⁴⁰ Stanford, 2010, 213.

¹⁴¹ Garland, 1988, 87.

¹⁴² Στεφανής, 1980, 125.

¹⁴³ Στεφανής, 1980, 127.

ότι αποτελούν, λειτουργώντας έστω και μηχανικά, αναπόσπαστο τμήμα της όποιας υπόθεσης αναλαμβάνει ο δεσπότης τους. Καθώς, εξάλλου, επιτελούν τα πάντα προς όφελός του και η συμπεριφορά τους ανταποκρίνεται πλήρως στη θέλησή του, η επίτευξη του στόχου του κυρίου τους προβάλλει ως αποτέλεσμα και της καταβολής δικής τους, σωματικής τουλάχιστον, προσπάθειας¹⁴⁴.

Εκτός από τη φυσική παρουσία δούλων επί σκηνής, αποτελεί δελεαστική υπόθεση πρόσωπα του έργου που ενσαρκώνουν ελεύθερους πολίτες, κι όχι μόνο, να αντιμετωπιστούν ως «όψεις» του θεσμού της δουλείας γενικά ή εξειδικευμένα του βασικού εκπροσώπου της στους *Βατράχους*, του Ξανθία. Άλλωστε, χαρακτήρες με αμφιλεγόμενο κοινωνικό status είναι δυνατόν να εντοπιστούν, τόσο στην τελευταία κωμωδία του Αριστοφάνη, τον *Πλούτο*, όσο και στη *Σαμία* του Μενάνδρου.

Ο Ευριπίδης μπορεί να θεωρηθεί προεξάρχων της συγκεκριμένης χορείας. Ήδη από το στίχο 842 (*καὶ πτωχοποιεὶ καὶ ῥακιοσυρραπτάδη;*), χαρακτηρίζεται υποτιμητικά από τον Αισχύλο *πτωχοποιός*, επίθετο που παραπέμπει στο ρεαλισμό των έργων του και την παρουσίαση από το νεότερο των τραγικών στη σκηνή καθημερινών ανθρώπων, χαμηλής κοινωνικής τάξης, ατόμων που ανήκουν στο περιθώριο της κοινωνικής ζωής, όπως οι δούλοι. Επιπλέον, ο ίδιος ο τραγικός, υποστηρίζοντας το δημοκρατικό χαρακτήρα των δραμάτων του (στίχος 952: *δημοκρατικὸν γὰρ αὐτ' ἔδρων*) και τη διδακτική δυναμική τους, στο πλαίσιο πάντα της ευριπίδειας ανατροπής της καθεστηκυίας αντίληψης της αρχαίας Αθήνας σε σχέση με την τάξη και το φύλο, επισημαίνει ότι έδινε ισότιμα λόγο σε όλους τους χαρακτήρες του, ανεξάρτητα από την κοινωνική τάξη, την ηλικία και το φύλο (στίχοι 948-950: *ἔπειτ' ἀπὸ τῶν πρώτων ἐπῶν...χὴ γραῦς ἄν.*). Έτσι, στις τραγωδίες του ο δούλος παρουσιάζεται από την αρχή να μιλάει εξίσου με τον κύριό του. Ο ρόλος, βέβαια, που επιφυλάσσει στους δούλους ο τραγικός, σε μια κοινωνία που δεν τους αναγνώριζε την παραμικρή πολιτική υπόσταση¹⁴⁵ και στήριζε την κουλτούρα της στο λόγο, είναι αξιοσημείωτος κι ίσως ενδεικτικός επίδρασης που είχε δεχτεί ο ποιητής από κύκλους σοφιστών, που αμφισβητούσαν τη «φυσικότητα» του θεσμού της δουλείας. Η «αδυναμία» που έτρεφε ο Ευριπίδης στους δούλους επιβεβαιώνεται κι από τη συχνή και πάντα σε σχέση με αυτόν παράθεση στους *Βατράχους* πραγματικών ή λογοτεχνικών δουλικών χαρακτήρων (Κηφισοφώντας: στίχοι 944, 1408, 1452 / Μανία: στίχος 1345 / Γλύκη:

¹⁴⁴ Olson, 2013, 64.

¹⁴⁵ Garland, 1988, 190.

1344). Η αναφορά στον πραγματικό δούλο του Ευριπίδη, Κηφισοφόντα, είναι ιδιαίτερης σημασίας, καθώς ανακαλεί τη φήμη ότι αυτός έγραφε τα χορικά των τραγωδιών του κυρίου του, ενώ διατηρούσε παράλληλα σχέσεις με τη γυναίκα του ποιητή¹⁴⁶. Κατά συνέπεια, έως ένα βαθμό, μπορεί να θεωρηθεί «υπεύθυνος» για το μισογυνισμό που εκφράζεται στα ευριπίδεια δράματα, σύμφωνα και με τη βιωματική ερμηνεία των έργων του τραγικού, όπως αυτή επιχειρείται στο στίχο 1046 κ.ε. (*ἀλλ' ἐπί τοι σοὶ καὶ τοῖς σοῖσιν πολλὴ πολλοῦ ἴπικαθῆτο...*).

Η υπογράμμιση «της εκλεκτικής συγγένειας» του Ξανθία με το νεότερο των τραγικών δεν αποκλείεται να εντάσσεται και στις προθέσεις του Αριστοφάνη. Ο Διώνυσος, λοιπόν, στη σκηνή με τον ημίθεο αδελφό του, Ηρακλή, αποδίδει στον Ευριπίδη το χαρακτηρισμό «πανοῦργος» (στίχος 80: *Κἄλλως ὁ μὲν γ' Εὐριπίδης πανοῦργος ὢν*), τον οποίο, λίγο πιο πριν, είχε χρησιμοποιήσει, για να απευθυνθεί σκαίᾳ στο δούλο του (στίχος 35: *κατάβα πανοῦργε*). Ἄλλωστε, ο θεός του δράματος και, στη συνέχεια της κωμωδίας, προκειμένου να δικαιολογήσει την παλινωδία του για την αλλαγή της σκευής που είχε προτείνει στον Ξανθία, θα προσδώσει το ίδιο γνώρισμα στον υπηρέτη του (στίχος 546: *τος δ' ἄτ' ὢν αὐτὸς πανοῦργος*). Μάλιστα, σύμφωνα με τον Ξανθία και το διάλογό του με τον οικέτη του Ἄδη, η μειωτική ιδιότητα της πανουργίας επεκτείνεται και στους «οπαδούς» του τραγικού ποιητή (στίχος 781: *Ὁ τῶν πανούργων;*), ενώ ο Διώνυσος, παραπέμποντας ίσως σε δουλικές αποχρώσεις του ήθους του Ευριπίδη, μεταχειρίζεται για την αισθητοποίηση της αναμενόμενης προσπάθειας του τραγικού να διαφύγει μαζί του από τον Κάτω Κόσμο, πιθανά υποτιμητικά, τον όρο *ξυναποδρᾶναι*, που αφορά σε δραπέτες δούλους (στίχος 81: *κἂν ξυναποδρᾶναι δεῦρ' ἐπιχειρήσειέ μοι*)¹⁴⁷. Ὅμως, και ο Ευριπίδης, ως χαρακτήρας ἐπὶ σκηνῆς, ειδικά στην ἔναρξη του Αγώνα Σοφίας (830 κ.ε.: *οὐκ ἂν μεθείμην τοῦ θρόνου...*), είναι δυνατόν να θεωρηθεί «αντικατοπτρισμός» του Ξανθία. Η αναιδής, αυθάδης και ασεβής στάση του προς τον ομότεχνό του Αισχύλο (στίχοι 830 κ.ε.) δεν μπορεί παρά να υπενθυμίζει στους θεατές την ανάλογη, σε κάποιες περιπτώσεις, συμπεριφορά του δούλου Ξανθία προς τον κύριό του, Διώνυσο. Εξάλλου, ο ηθοποιός που, στο πρώτο μέρος του έργου, ενσάρκωνε τον Ξανθία είναι πιθανόν τώρα να υποδύεται τον Ευριπίδη¹⁴⁸.

Ο χαρακτήρας, τέλος, που φαίνεται συστηματικά να λειτουργεί συμπληρωματικά προς τον Ξανθία είναι αυτός του θεού Διονύσου. Στη σκηνή με το Χάροντα, ο αφέντης

¹⁴⁶ Μπαξεβανάκης, 1975, 82.

¹⁴⁷ Stanford, 2010, 147.

¹⁴⁸ Bowie, 2005, 249.

γίνεται σαφώς αποδέκτης εντολών (στίχος 197: *κάθιζ' ἐπὶ κόπην*) και συμπεριφοράς που ταιριάζουν σε δούλους, επιτρέποντας ίσως τη σύνδεση και με τη συμμετοχή τους ως κωπηλατών στη ναυμαχία των Αργινουσών, ενώ και στην περίπτωση της «Βατραχοδιονυσομαχίας» (στίχος 209 κ.ε.: *βρεκεκεκεξ̄ κοᾶξ̄ κοᾶξ̄*), που ακολουθεί, ο Διόνυσος υιοθετεί τη συνήθη, «βωμολοχική» τακτική του δούλου του και γίνεται φορέας πεζού ρεαλισμού και κωμικής αποκλιμάκωσης (π.χ. στίχοι 221-223: *ἐγὼ δέ γ' ἄλγεῖν...οὐδὲν μέλει*). Επίσης, ο θεός του δράματος, ιδιαίτερα στο πρώτο μέρος της κωμωδίας, διακρίνεται συστηματικά από την, τυπική για κωμικούς δούλους, τάση προς τις υλικές απολαύσεις. Συγκεκριμένα, αυτοχαρακτηρίζεται, με κωμική έπαρση *υἱὸς Σταμνίου* (στίχος 22), η πρόσκληση σε συμπόσιο από την Περσεφόνη είναι αυτή που τον ξαναμεταμορφώνει σε Ηρακλή (στίχοι 503 κ.ε.) και η αδυναμία του στην οينوποσία και την ερωτική συνεύρεση υπογραμμίζεται επιτιμητικά, ακόμη, και από τον υπηρέτη του (στίχοι 739-40: *Πῶς γὰρ οὐχὶ γεννάδας...καὶ βινεῖν μόνον;*). Αξιοσημείωτο είναι ότι ο Χορός των Βατράχων θα του καταλογίσει και το γνώρισμα της πολυπραγμοσύνης (στίχος 228: *εἰκότως γ' ὧ̄ πολλὰ πράττων*), το οποίο θα ενυλώσει ιδιαίτερα εμφατικά επί σκηνής ο δούλος της *Σαμίας*, Παρμένοντας. Ειδικά, ωστόσο, στο δεύτερο μέρος του έργου και στο πλαίσιο του ποιητικού αγώνα, ο Διόνυσος, απευθυνόμενος στους θεατές κι αίροντας τη δραματική ψευδαίσθηση, δίνει την εντύπωση ότι εσκεμμένα και συστηματικά διεκπεραιώνει ρόλο που ο Ξανθίας είχε αναλάβει στο πρώτο μέρος των *Βατράχων*, τον μπουφονικό υπομνηματισμό των λεγομένων (π.χ. στίχος 947: *κᾶτ' πῶς οὐκ ἔπαρον;*, 1023-1024: *τουτὶ μὲν σοι κακὸν εἴργασται ἰ...καὶ τούτου γ' οὐνεκα τύπτου*).

Όπως έγινε αντιληπτό, οι δευτερεύουσες δουλικές μορφές της κωμωδίας παρουσιάζουν εγγενείς ομοιότητες με τον αρχιδούλο της, τον Ξανθία, και είναι δυνατόν να θεωρηθούν ως «αντικατοπτρισμοί» του. Κατά συνέπεια, δε θα ήταν άστοχη η υπόθεση ότι ο Αριστοφάνης στους *Βατράχους* διαθέτει ήδη μια τυποποιημένη μορφή δούλου την οποία εμφανίζει με κάποιες παραλλαγές, ανάλογα με τις αναφερόμενες δραματικές ανάγκες.

2.6 Οι δούλοι ως πρωταγωνιστές τυπικῶν σκηνῶν και φορεῖς δραματικῶν λειτουργιῶν

Από την παραπάνω επισκόπηση των «δουλικῶν» χαρακτήρων που απαντούν στους *Βατράχους*, εντύπωση, οπωσδήποτε, προκαλεί η συστηματική παρουσία και λειτουργία

τους σε τυπικές, επαναλαμβανόμενες και κοινού θεματικού πυρήνα, σκηνές της Αρχαίας Κωμωδίας, σε σκηνές ante portas¹⁴⁹, τελετών¹⁵⁰ και πορείας¹⁵¹.

Και στις δύο σκηνές ante portas, λοιπόν, έξω από το σπίτι του Ηρακλή (στίχοι 35 κ.ε.) και το παλάτι του Πλούτωνα (στίχοι 460 κ.ε.), η παρουσία δούλων θεωρείται, στην πρώτη περίπτωση (στίχος 37: *παιδίον, παῖ, ἡμί, παῖ*), και είναι, στη δεύτερη, δεδομένη και αυτονόητη. Άλλωστε, ο ρόλος του Αιακού ως πορτιέρη είναι ιδιαίτερης δραματικής σημασίας, καθώς συνιστά αφορμή για επεισόδια της συνέχειας. Βέβαια, η σκηνή θυρωρού στους *Βατράχους* είναι πολύ σύντομη, «προλειαιίνοντας», ουσιαστικά, «το έδαφος» για την αντίστοιχη του *Πλούτου*, η οποία θα «εκφυλιστεί», όμως, σε τρόπο έναρξης της επεισοδιακής σκηνής που θα εκτυλιχθεί, στη συνέχεια, ανάμεσα στον Καρίωνα και τον αγγελιαφόρο των θεών, Ερμή (στίχοι 1097 κ.ε.)¹⁵².

Επιπλέον, οι ταξιδιωτικές περιπέτειες του Διονύσου και του Ξανθία (στίχοι 1-673: *Εἶπω τι τῶν εἰωθότων...πρὶν ἐμὲ τὰς πληγὰς λαβεῖν*), που καλύπτουν το πρώτο σχεδόν μισό της κωμωδίας, είναι δυνατόν να παραπέμπουν στην τυπική, αριστοφανική σκηνή της πορείας κυρίου κι ακολούθου του¹⁵³. Εξάλλου, ενώ η χρήση γενικά του ταξιδιού ζευγαριών ως προλογικού μοτίβου φαίνεται να συνιστά «εμμονή» του δραματουργού, μετά τους *Όρνιθες*, η έναρξη της κωμωδίας, με την παρουσίαση του δεσπότη και του δούλου σε κοινή πορεία μεγάλης διάρκειας, η οποία περικλείει και συνέχει σημαντικό μέρος των δρωμένων, επαναλαμβάνεται στο *Πλούτο*¹⁵⁴.

Ο «δούλος» εμφανίζεται και σε δύο σκηνές, την πομπή των μνημένων (στίχοι 312-459: *οὗτος...καὶ τοὺς ιδιώτας*) και την ιδρυτική πράξη του ποιητικού αγώνα (στίχοι 871-904: *ἴθι νυν λιβανωτόν...ἀλινδήθρας ἐπῶν*), που μπορούν να ενταχθούν στις τυπικές σκηνές των τελετών¹⁵⁵. Μάλιστα, η συμπεριφορά που υιοθετεί επαναλαμβάνεται στερεοτυπικά σε αντίστοιχες περιστάσεις στην αριστοφανική κωμωδία. Ο Ξανθίας, λοιπόν, αφού καταλήξει στην ταυτότητα της πομπής, κρύβεται και «στήνει αυτί»¹⁵⁶, ενώ το βουβό πρόσωπο στο οποίο απευθύνεται η διαταγή του στίχου 871 διεκπεραιώνει μια σύντομη κι απόλυτα τυπική διαδικασία, φέρνει λιβάνι και φωτιά, εκτελώντας, όπως, άλλωστε, και στον *Πλούτο* (στίχος 1194: *ἀλλ' ἐκδότω τις*

¹⁴⁹ Στεφανής, 1980, 83.

¹⁵⁰ Στεφανής, 1980, 90.

¹⁵¹ Στεφανής, 1980, 99.

¹⁵² Στεφανής, 1980, 90.

¹⁵³ Στεφανής, 1980, 99-100.

¹⁵⁴ Στεφανής, 1980, 100-1.

¹⁵⁵ Στεφανής, 1980, 90-91.

¹⁵⁶ Στεφανής, 1980, 98.

δεῦρο δᾶδας ἡμμένας), αλλά και τη Σαμία του Μενάνδρου (στίχοι 731-2: δεῦρο δ' ἡμῖν ἐκδότης τις...ἵνα συμπροπέμωμεν), την απαιτούμενη από τη λατρευτική εκδήλωση χειρωνακτική εργασία¹⁵⁷.

Επίσης, χαρακτηριστική είναι η επιτέλεση από τους δούλους των *Βατράχων* τυπικών δραματικών λειτουργιών, συμβατικών «διαδικασιών» που αναλαμβάνουν οι χαρακτήρες του έργου για την προώθηση και την αποτελεσματική πρόσληψη των δρωμένων. Πιο συγκεκριμένα, οι υπηρέτες της κωμωδίας διεκπεραιώνουν τη δραματική λειτουργία της προλογικής έκθεσης και των αγγελιών. Έτσι, ο Ξανθίας κι ο δούλος του Πλούτωνα, παρουσιάζοντας πολυεπίπεδες ομοιότητες με τα ζευγάρια των συνδούλων που απαντούν στους *Ιππείς* (στίχοι 1-154: *ἰατταταιαῖξ τῶν κακῶν...προσκέψομαι τὸν Παφλαγόνα*), τις *Σφήκες* (στίχοι 1-141: *Οὔτος τί πάσχεις...ὅπως μὴ 'κδύσεται*) και την *Ειρήνη* (1-49: *αἶρ' αἶρε μᾶζαν...τῷ κανθάρῳ δώσω πιεῖν.*), προλογίζουν το δεύτερο μέρος του έργου (738 κ.ε.). Ειδικά, ο Ξανθίας, σαν άλλος Καρίωνας στην έναρξη του *Πλούτου* (στίχοι 24 κ.ε.: *πρὶν ἂν φράσης μοι...*), με τις συστηματικές ερωτήσεις του, αποτελεί το «μέσο» του Αριστοφάνη, ώστε να κατατοπιστούν οι θεατές για την προϊστορία της δράσης και να πληροφορηθούν για την επικείμενη διεξαγωγή του δραματικού αγώνα. Η ιδιαίτερη, τέλος, σημασία του δεύτερου προλόγου των *Βατράχων* αποδεικνύεται κι από το ότι αυτός μαζί με τον πρόλογο των *Ιππέων* συνιστούν τα μοναδικά χωρία της αριστοφανικής κωμωδίας που αναφέρονται στις σχέσεις μεταξύ δούλων και το χαρακτήρα τους καθώς κι από τα λίγα στα οποία οι δούλοι δρουν χωρίς την άμεση εποπτεία του δεσπότη τους¹⁵⁸.

Δούλος, τέλος, είναι στους *Βατράχους* κι ο φορέας της τυπικής λειτουργίας των αγγελιών, η οποία γενικά περιλαμβάνει την αφήγηση βιωμάτων και τη διαβίβαση μηνυμάτων¹⁵⁹, καθώς, στους στίχους 503-520 (*ὦ φίλταθ' ἦκεις...ὅτι εἰσέρχομαι*), μέλος του υπηρετικού προσωπικού του Άδη μεταβιβάζει στον Ηρακλειοξανθία πρόσκληση για δείπνο. Πρόκειται, δηλαδή, για τη συνηθισμένη, σύντομη ανακοίνωση από δούλο ζητήματος πρακτικού, κυρίως γαστρονομικού, χαρακτήρα, που όμως αποτελεί αφορμή για το επόμενο επεισόδιο, επηρεάζοντας την εξέλιξη της δράσης¹⁶⁰. Βέβαια, η διεκπεραίωση εκ μέρους των δούλων του ρόλου του αγγελιαφόρου αλλά και του τραγικού εξαγγέλλου απαντά και στον *Πλούτο* (στίχοι 627 κ.ε.: *ὦ πλεῖστα Θησεῖοις*

¹⁵⁷ Στεφανής, 1980, 93 και 98.

¹⁵⁸ Στεφανής, 1980, 154.

¹⁵⁹ Στεφανής, 1980, 105.ῶ

¹⁶⁰ Στεφανής, 1980, 106.

μεμυστημένοι..., 802 κ.ε.: *ὡς ἡδὺν πράττειν ἄνδρες ἐστ' εὐδαιμόνως...* και 1097 κ.ε.: *τίς ἐσθ' ὁ κόπτων τὴν θύραν;...*), αλλά και τη *Σαμία* (στίχοι 62-3: *οὐκουν ἀκούεις;...πάρεισιν και 670 κ.ε.: ὑστερίζειν μοι δοκεῖς σύ...*). Μάλιστα, ενώ συχνή είναι γενικότερα η περιγραφή πλούσιων γλεντιών από τους Έλληνες συγγραφείς¹⁶¹, η αναφορά σε συμποσιακά ζητήματα δεν περιορίζεται στις αγγελίες του δούλου της τελευταίας αριστοφανικής κωμωδίας, αλλά είναι δυνατόν να εντοπιστεί και σε «εξαγγελία» του Παρμένοντα (στίχοι 673-4), παρόλο που ο μάγειρος, ο οποίος στη μεταριστοφανική κωμωδία έχει σφετεριστεί από τον υπηρέτη το μονοπόλιο της αφήγησης συμποσιακών δραστηριοτήτων¹⁶², συγκαταλέγεται ανάμεσα στα πρόσωπα που προωθούν τη δράση της *Σαμίας*.

2.7 Οι «δουλικές» όψεις της αθηναϊκής κοινωνίας στους *Βατράχους*

Το 406 π.Χ., πριν από τη ναυμαχία στις Αργινούσες, οι εξελίξεις του Πελοποννησιακού Πολέμου είχαν φέρει αντιμέτωπους τους Αθηναίους με δραματικές συνθήκες¹⁶³. Στο πλαίσιο, λοιπόν, της απελπισμένης προσπάθειάς τους για ανεύρεση πληρωμάτων¹⁶⁴ ή του ανταγωνισμού των δύο αντίπαλων συνασπισμών του πολέμου για κωπηλάτες¹⁶⁵, υποσχέθηκαν, ακόμη και στους δούλους που θα επάνδρωναν τα πλοία τους, την απελευθέρωσή τους. Η προνομιακή αντιμετώπιση επεκτεινόταν και στην εξαγγελία απόκτησης από αυτούς της ιδιότητας του Αθηναίου πολίτη, με τους ίδιους όρους που αποδόθηκε στους Πλαταιείς, το 427 π.Χ., μετά την κατάληψη της πόλης τους από τους Λακεδαιμονίους και τους Θηβαίους¹⁶⁶. Σύμφωνα με αναφορές λόγων του Δημοσθένη (59.104-6) και του Ισοκράτη (12.94), τα πολιτικά και νομικά δικαιώματα που απέκτησαν οι Πλαταιείς συνιστούν το σύνολο των δικαιωμάτων του Αθηναίου πολίτη¹⁶⁷, εκτός ελάχιστων εξαιρέσεων, στις οποίες, μάλιστα, δεν υπόκεινταν οι απόγονοί τους¹⁶⁸. Πολλοί ιστορικοί έχουν αμφισβητήσει την υλοποίηση τελικά από τους Αθηναίους της υπόσχεσής τους. Σχόλιο, όμως, του Ελλάνικου, στο στίχο 693 των *Βατράχων*¹⁶⁹, αλλά κι η ίδια η κωμωδία, που παραστάθηκε το 405 π.Χ.,

¹⁶¹ Stanford, 2010, 205.

¹⁶² Στεφανής, 1980, 201.

¹⁶³ Hunt, 2001, 368.

¹⁶⁴ MacDowell, 2015, 406.

¹⁶⁵ Hunt, 2001, 359.

¹⁶⁶ Hunt, 2001, 361.

¹⁶⁷ Hunt, 2001, 362.

¹⁶⁸ MacDowell, 2015, 114.

¹⁶⁹ Hunt, 2001, 365.

μετά τη διεξαγωγή της ναυμαχίας των Αργινουσών, αποτελούν απόδειξη ότι οι δούλοι απελευθερώθηκαν κι εξισώθηκαν με Αθηναίους πολίτες¹⁷⁰.

Το σχόλιο, καταρχάς, του Ξανθία στο στίχο 33 (*οἷμοι κακοδαίμων· τί γὰρ οὐκ ἐνανμάχουν;*) σηματοδοτεί ότι δούλοι που ήταν πια ελεύθεροι πολίτες, χάρη στη συμμετοχή τους στη ναυμαχία των Αργινουσών, είχαν τη δυνατότητα να εξυβρίσουν ατιμώρητοι τους πρώην αφέντες τους¹⁷¹. Επίσης, η δήλωση του Χάροντα στους στίχους 190-191 (*δοῦλον οὐκ ἄγω, εἰ μὴ νεναμάχηκε τὴν περὶ τῶν κρεῶν*) είναι ενδεικτική της διαφορετικής και προνομιακής συμπεριφοράς που έχαιραν οι δούλοι που είχαν ναυμαχήσει, το 406 π.Χ. Ιδιαίτερης σημασίας είναι και η σχετική αναφορά του ίδιου του ποιητή, στο επίρρημα της παράβασης. Ο Αριστοφάνης στη λιγότερο κωμική από όλες τις παραβάσεις του¹⁷² και στο πλαίσιο της έκκλησής του για εθνική συμφιλίωση¹⁷³, χαρακτηρίζει, καταρχάς, επονείδιστη την πρόσφατη απονομή της ιδιότητας του ελεύθερου πολίτη σε δούλους που πολέμησαν στις Αργινούσες (στίχος 693-4: *καὶ γὰρ αἰσχρὸν ἔστι...κάντι δούλων δεσπότας*). Καθώς στους αμέσως επόμενους στίχους η στάση των Αθηναίων απέναντι στους δούλους θεωρείται ορθή κι επαινετέα (στίχοι 695-6: *κούδὲ ταῦτ' ἔγωγ'...νοῦν ἔχοντ' ἐδράσατε*), ο αρχικός χαρακτηρισμός του ποιητή είναι δυνατόν να θεωρηθεί ότι «υπηρετεί» την πρότασή του για αμνηστία ατόμων τα οποία κατάγονταν από παλαιές οικογένειες με προσφορά στην πατρίδα τους κι είχαν στερηθεί των πολιτικών τους δικαιωμάτων, καθώς συμμετείχαν στην επιβολή της ολιγαρχίας, το 411 π.Χ. Δεν αποκλείεται, όμως, η αμφιθυμία που χαρακτηρίζει τον Αριστοφάνη στους στίχους αυτούς της παράβασης να οφείλεται και σε ανάλογη συναισθηματική κατάσταση των Αθηναίων πολιτών, οι οποίοι, αν και είχαν αγανακτήσει με την απελευθέρωση των δούλων, δεν μπορούσαν να αναιρέσουν την υπόσχεσή τους¹⁷⁴.

Όμως, και η κωμικότερη σκηνή της *βασάνου* του Διονύσου και του Ξανθία παραπέμπει και παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με διαδικασία που επιτρεπόταν στην περίπτωση των δούλων από την αρχαία αθηναϊκή δικονομία. Καθώς οι δούλοι απαγορευόταν να παρουσιαστούν ως μάρτυρες στο δικαστήριο, δήλωσή τους με ισχύ μαρτυρίας ήταν δυνατόν να αποσπαστεί, με την υποβολή τους σε βασανιστήρια

¹⁷⁰ Hunt, 2001, 360.

¹⁷¹ Stanford, 2010, 140.

¹⁷² Dover, 2007, 84.

¹⁷³ Olson, 2010, 45.

¹⁷⁴ Hunt, 371-5.

(βάσανος)¹⁷⁵. Έτσι, ο Ξανθίας, με γενναιοδωρία, παραχωρεί το «δούλο» του, για να βασανιστεί (στίχοι 612 κ.ε.), κι αναφέρεται σε επιτρεπόμενα βασανιστήρια (στίχοι 618 κ.ε.)¹⁷⁶. Οι δοκιμασίες, μάλιστα, που εξαιρούνται (στίχοι 621-2: *πλὴν πράσῳ μὴ τύπτε τοῦτον μηδὲ γητείῳ νέῳ*), με στόχο και την πρόκληση του γέλιου, αφού δε θα προκαλούσαν καθόλου πόνο, πρέπει να αποτελούν προϊόντα της αριστοφανικής φαντασίας, που όμως διακωμωδούν τη φιλευσπλαχνία του ιδιοκτήτη του δούλου¹⁷⁷, ο οποίος, βάσει νόμου, είχε το δικαίωμα να απαγορεύσει κάποιο από τα βασανιστήρια. Επειδή, εξάλλου, οι δούλοι συγκαταλέγονταν στα πολύτιμα περιουσιακά στοιχεία του κατόχου τους, η πρόκληση για βασανισμό περιλάμβανε και την ανάληψη υποχρέωσης να αποζημιωθεί ο ιδιοκτήτης για κάθε μόνιμη βλάβη που θα προκαλούνταν στο δούλο του¹⁷⁸. Τέλος, η απαγόρευση του Διονύσου να μαστιγωθεί κι η προειδοποίηση για επικείμενη τιμωρία (στίχοι 628-630: *ἀγορεύω τινί...αὐτὸς σεαυτὸν αἰτιῶ*) δικαιολογείται από το ότι η πρακτική της *βασάνου* απαγορευόταν με νόμο να εφαρμόζεται στους Αθηναίους πολίτες¹⁷⁹.

Οπωσδήποτε, η βάρβαρη και τελικά αναποτελεσματική ως προς την αποκάλυψη της αλήθειας διαδικασία της *βασάνου* δε συνάδει με το πολιτισμό της αρχαίας Αθήνας¹⁸⁰. Φαίνεται, εντούτοις, να συμφωνεί με τις αθηναϊκές αντιλήψεις και συμπεριφορές σε σχέση με τους δούλους, όπως αυτές παραδίδονται από εξωδραματικές πηγές. Άλλωστε, στους *Βατράχους*, αλλά και στον *Πλούτο* και τη *Σαμία*, είναι δυνατόν να εντοπιστούν απόψεις σχετικές με τη δουλεία και τους εκπροσώπους του δουλικού θεσμού που, ενώ υπηρετούν κωμικές συμβάσεις, παράλληλα «αντανακλούν» την κοινωνική πραγματικότητα της εποχής.

Το τυπικό, κωμικό ζευγάρι της έναρξης κυρίου και δούλου υπενθυμίζει την επιβεβλημένη από τα αθηναϊκά κοινωνικά ήθη συνοδεία των ελεύθερων πολιτών, κατά τις εξόδους τους, από έναν, τουλάχιστον, δούλο¹⁸¹, ενώ κι ο σκευοφόρος δούλος πρέπει να αποτελούσε συνηθισμένο θέαμα στους δρόμους της Αθήνας, με αποτέλεσμα και την κωμική αναπαραγωγή του¹⁸². Ουσιαστικά, το ζευγάρι αυτό ενυλώνει την αντίληψη του δούλου ως εξαρτήματος του κυρίου του¹⁸³ και σχετίζεται με το ότι η δουλεία

¹⁷⁵ MacDowell, 2015, 378.

¹⁷⁶ Stanford, 2010, 218-9.

¹⁷⁷ Stanford, 2010, 219.

¹⁷⁸ Garland, 1988, 65.

¹⁷⁹ Stanford, 2010, 219-220.

¹⁸⁰ MacDowell, 2015, 380.

¹⁸¹ Στεφανής, 1980, 99.

¹⁸² Στεφανής, 1980, 123.

¹⁸³ Στεφανής, 1980, 140.

αποτελούσε για τους Αθηναίους των κλασικών χρόνων ένα θεσμό, όχι μόνο νόμιμο κι αυτονόητο, αλλά και πρακτικά αναγκαίο, προκειμένου να έχουν τη δυνατότητα, χάρη στη διεκπεραίωση των απαραίτητων εργασιών από τους δούλους τους, να επιτελούν απερίσπαστοι τα δικαιώματα και τις υποχρεώσεις τους ως πολίτες¹⁸⁴. Έτσι, ο Διόνυσος αντιδιαστέλλει συστηματικά τη δική του υψηλή θέση έναντι της ταπεινής του Ξανθία (στίχοι 21: *εἴτ' οὐχ ὕβρις...τρυφή*, 522: *οὐ τί που σπουδὴν ποιεῖ*, 542: *οὐ γὰρ ἂν γέλοιον ἦν*). Είναι δεσπότης κι ως τέτοιος, ανώτερος ηθικά, κοινωνικά και πολιτικά του δούλου του, ο οποίος οφείλει να υποτάσσεται, να συμμετέχει σε ένα επικίνδυνο ταξίδι και να τον βοηθάει στην αντιμετώπιση των δυσκολιών.

Επίσης, οι «κλασικές» διαμαρτυρίες του Ξανθία για το βάρος που επωμίζεται, εξαιτίας του αφέντη του, και η μεμψιμοιρία του (στίχοι 33, 196), όπως κι η αδιαφορία με την οποία αντιμετωπίζεται, ανταποκρίνονται στο status του δούλου και τη σκληρή πραγματικότητα της ζωής του. Ακόμη, ο ξυλοδαρμός του στίχου 741 (*τὸ δὲ μὴ πατάζει σ' ἐξελεγχθέντ' ἄντικρυς*), που στη συγκεκριμένη περίπτωση δεν πραγματοποιήθηκε, σηματοδοτεί ότι η βία συνιστούσε θεμελιώδες χαρακτηριστικό της σχέσης ελευθέρου και δούλου¹⁸⁵. Ο κάθε Ξανθίας ήταν έρμαιο του ξυλοκοπήματος κι οποιασδήποτε άλλης κακομεταχείρισης από τον ιδιοκτήτη του¹⁸⁶, όπως εξάλλου αποδεικνύεται από τους στίχους 545-548 (*οὗτος δ' ἄτ' ὦν...τοὺς προσθίους;*) και 812-813 (*ὡς ὅταν γ' οἱ δεσπότης ἐσπουδάκωσι, κλαύμαθ' ἡμῖν γίνεταί*), αλλά και γενικότερα από σχετικές σκηνές της αρχαίας κωμωδίας. Άλλωστε, ο ίδιος κανόνας που ρύθμιζε τη συμπεριφορά των Αθηναίων των κλασικών χρόνων απέναντι στα κατοικίδια τους ίσχυε και για τη στάση τους απέναντι στους δούλους και γλαφυρά αποτυπώνεται στην άρνηση του Χάροντα να επιτρέψει την είσοδο δούλων στη βάρκα του (στίχοι 190-1).

Οι σύγχρονοι, βέβαια, του Αριστοφάνη Αθηναίοι απεχθάνονται την πιθανότητα να υποστούν τις συνθήκες ζωής ενός δούλου και η πλειοψηφία τους, τουλάχιστον, χαρακτηρίζεται από υποτιμητική διάθεση για τους εκπροσώπους του δουλικού θεσμού, καθώς παραδοσιακή ήταν η αντίληψη, εκφρασμένη ήδη στον Όμηρο, ότι ο δούλος έχει περιορισμένες ικανότητες ήθους και πνεύματος¹⁸⁷. Η άποψη αυτή ανταποκρίνεται απόλυτα στη «βωμολοχική» διάθεση που χαρακτηρίζει τον υπηρέτη του Διονύσου κυρίως σε σχέση με τον κύριό του, αλλά και στην ταπεινή διαγωγή και χαμερπή

¹⁸⁴ Garlan, 1988, 174-5.

¹⁸⁵ Garlan, 1988, 66.

¹⁸⁶ MacDowell, 2015, 128.

¹⁸⁷ Στεφανής, 1980, 135-6.

συμπεριφορά τόσο του Ξανθία όσο και του οικέτη του Κάτω Κόσμου απέναντι στους αφέντες τους (στίχοι 738-753: *νή τὸν Δία...κάκμαινομαι*), σύμφωνα με τη δεύτερη προλογική σκηνή του έργου. Όμως, δεν αποκλείεται το υποτιμητικό σχόλιο του δούλου του Διονύσου για το δεσπότη του (στίχοι 740-1: *πῶς γὰρ οὐχὶ γεννάδας, ...καὶ βινεῖν μόνον;*) και η αντίστοιχης ποιότητας αναφορά του δούλου του Άδη για το αθηναϊκό κοινό (στίχος 783: *ὀλίγον τὸ χρηστόν ἐστίν, ὥσπερ ἐνθάδε*) να εκφράζουν την απαξίωση που έτρεφαν οι δούλοι των Αθηναίων για τους ιδιοκτήτες τους και γενικότερα για τους ελευθέρους. Τέλος, τόσο η φυγοπονία που θεωρείται τυπικό δουλικό ελάττωμα¹⁸⁸ (πβ. Ξενοφ. *Απομν.* II 1, 16 και III 13, 4 και Ευριπ. *TGF* απ. 216) όσο κι η στερεοτυπική άποψη ότι ο δούλος είναι φύσει επιρρεπής στις υλικές απολαύσεις¹⁸⁹ βρίσκουν την εφαρμογή τους επί σκηνής στο πρόσωπο του Ξανθία.

Ωστόσο, όπως αποδεικνύεται κι από τους *Νόμους* (776b κ.ε.) του Πλάτωνα, είχαν αρχίσει να ακούγονται κι αντίθετες φωνές σε σχέση με το θεσμό της δουλείας, με προεξάρχοντες τους σοφιστές και τον Ευριπίδη. Ίσως, λοιπόν, οι αντικρουόμενοι χαρακτηρισμοί που αποδίδει ο Διόνυσος στον Ξανθία (π.χ. στίχος 179: *χρηστός εἶ καὶ γεννάδας*, στίχος 35: *κατάβα πανοῦργε*), πέραν των δραματικών αναγκών που αναμφισβήτητα υπηρετούν, να συνιστούν αποτέλεσμα των σχετικών, διαφορετικών απόψεων που διατυπώνονταν στο πλαίσιο της αθηναϊκής κοινωνίας.

¹⁸⁸ Στεφανής, 1980, 139.

¹⁸⁹ Στεφανής, 1980, 162.

3. ΟΥΣΕΙΣ ΔΟΥΛΕΙΑΣ ΣΤΟΝ ΠΛΟΥΤΟ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ

3.1 Από τον Ξανθία των *Βατράχων* στον Καρίωνα του *Πλούτου*

Ο υπηρέτης του Διονύσου στους *Βατράχους* και πρωταγωνιστής μαζί με τον κύριό του στο πρώτο μέρος του έργου συνιστά αναμφισβήτητα το σημαντικότερο δούλο στο πλαίσιο της αριστοφανικής παραγωγής του 5^{ου} αιώνα π.Χ. Ωστόσο, ο Καρίωνας του *Πλούτου* αποτελεί, βάσει συμπεριφοράς και δραματικού ρόλου, τον κατεξοχήν δούλο του κωμωδιογράφου. Οπωσδήποτε ο Ξανθίας έχει προετοιμάσει το έδαφος για την εμφάνιση του υπηρέτη του Χρεμύλου. Ο Αριστοφάνης, όμως, στην τελευταία κωμωδία που παρουσιάζεται με το όνομά του¹⁹⁰, εξελίσσοντας το δούλο ως κωμικό ήρωα, καθιστά τον Καρίωνα πρωταγωνιστή μαζί με τον κύριό του στο σύνολο πια του έργου και τον παρουσιάζει να λειτουργεί επί σκηνης με την άνεση ελεύθερου πολίτη¹⁹¹.

Ο διακειμενικός, άλλωστε, «διάλογος» των *Βατράχων* με τον *Πλούτο* δεν περιορίζεται στη σκηνική συμπεριφορά και το δραματικό ρόλο των αρχιδούλων τους. Κοινό είναι, επίσης, το εναρκτήριο σχήμα των κωμωδιών, με την παρουσίαση του κυρίου και του σκευοφόρου δούλου τους σε πορεία, της οποίας οι περιπέτειες καταλαμβάνουν μεγάλο τμήμα των δρωμένων¹⁹², ενώ και η επεισοδιακή σκηνή του *Πλούτου* ανάμεσα στον Καρίωνα και τον Ερμή (στίχοι 1099-1170) ανακαλεί στη μνήμη την έναρξη του δεύτερου μέρους των *Βατράχων* (στίχοι 738-813), το σπαρταριστό επεισόδιο ανάμεσα στον Ξανθία και τον οικέτη του Κάτω Κόσμου. Επιπλέον, οι πρωταγωνιστές και των δύο έργων, ο Διόνυσος και ο Χρεμύλος, παρουσιάζονται να συλλαμβάνουν και να υλοποιούν τελικά ένα σχέδιο, προκειμένου να αποκατασταθεί η τάξη των πραγμάτων. Τέλος, τα Ελευσίνια Μυστήρια αποτελούν κοινό μυστηριακό υπόστρωμα και των δύο κωμωδιών. Μάλιστα, σύμφωνα με αρχαιοελληνική παράδοση, ο Πλούτος, ως γιος της Δήμητρας, ήταν το παιδί του οποίου η γέννηση αποτελούσε μέρος των δρωμένων ενώπιον των μυσμένων στα μυστήρια (*PMG* 862)¹⁹³ και εναλλακτικά ταυτιζόταν με το γιο της Περσεφόνης, τον Ίακχο, ο οποίος, τουλάχιστον από το τέλος του 5^{ου} αιώνα π.Χ., εκλαμβάνόταν και ως η ελευσίνια έκφανση του Διονύσου¹⁹⁴, του, με άλλα λόγια, αφέντη του Ξανθία. Ο Πλούτος, άλλωστε, σχετίζεται

¹⁹⁰ Σολομός, 2009, 346.

¹⁹¹ Dover, 2007, 283.

¹⁹² Στεφανής, 1980, 100.

¹⁹³ Sommerstein, 2001, 5.

¹⁹⁴ Sfyroeras, 1996, 237.

με το θεό του Κάτω Κόσμου των *Βατράχων*, Πλούτωνα, ο οποίος σύμφωνα με τον Πλάτωνα ονομάζεται έτσι «επειδή ο πλούτος πηγάζει από το έδαφος» (*Κρατ.* 403A), και, χαρακτηριστικά, ταυτίζεται με αυτόν στο στίχο 727 (: *Μετὰ τοῦτο τῷ Πλούτωνι παρεκαθέζετο*) της τελευταίας αριστοφανικής κωμωδίας¹⁹⁵.

3.2 Η σκηνική δράση του Καρίωνα

Ενώ η σκηνή του θεάτρου παριστάνει την πρόσοψη ενός αθηναϊκού σπιτιού, οι θεατές του *Πλούτου*, το 388 π.Χ., έρχονται αντιμέτωποι με την είσοδο και την περιέργη παρέλαση στην ορχήστρα τριών ατόμων, που σηματοδοτούν την έναρξη της σκηνικής δράσης του έργου. Ένας τυφλός, εξαθλιωμένος γέρος (στίχοι 265-6: *ἔχων ἀφῖκται δεῦρο πρεσβύτην... ῥυσόν, μαδῶντα, νωδόν*, στίχος 80: *Σὺ Πλοῦτος, οὔτος ἀθλίως διακείμενος*, στίχοι 83-4: *πόθεν οὖν φράσον ἀύχμῶν βαδίσεις;*), που παραπέμπει εύλογα σε ζητιάνο, προηγείται και ακολουθείται κατά πόδας από δύο δαφνοστεφανωμένους (στίχος 21: *Οὐ γάρ με τυπήσεις στέφανον ἔχοντά γε*), τον ηλικιωμένο (στίχοι 33-4: *τὸν ἐμὸν μὲν αὐτοῦ... νομίζων ἐκτετοξεῦσθαι βίον*) Αθηναίο Χρεμύλο, και το δούλο του Καρίωνα, ο οποίος πρέπει να κρατάει και κάποιο σκεύος¹⁹⁶ (στίχος 227: *τουτοδὶ τὸ κρεάδιον...*). Ο θρήνος του Καρίωνα για αυτά που του επεφύλασσε η μοίρα του ως δούλου (στίχοι 1-2: *Ὡς ἀργαλέον πρᾶγμ' ἐστίν.. παραφρονοῦντος δεσπότης*) και οι έντονες διαμαρτυρίες του με στόχο το θεό Απόλλωνα (στίχοι 8-12: *τῷ δὲ Λοξία.. ἀπέπεμψέ μου τὸν δεσπότην*) και τον κύριό του, ο οποίος ακολουθεῖ έναν τυφλό, αναγκάζοντας και αυτόν να κάνει το ίδιο, χωρίς να είναι ενημερωμένος για το λόγο (στίχοι 13-17: *ὅστις ἀκολουθεῖ κατόπιν... τὸ παράπαν οὐδὲ γρῦ*), διακόπτουν τη σιωπή που επικρατεῖ. Η επίμονη, μάλιστα, απαίτηση του δούλου από τον αφέντη του να πληροφορηθεῖ την αιτία της παράλογης συμπεριφοράς του (στίχοι 18-25: *ἐγὼ μὲν οὔν.. πυνθάνομαι πάνυ σφόδρα*) επιτρέπει στο κοινό να γνωρίσει την προϊστορία του δράματος. Ο Χρεμύλος, προβληματισμένος για τον τρόπο διαπαιδαγώγησης του γιου του, έχει επισκεφτεῖ το μαντεῖο των Δελφών και ακολουθώντας τον τυφλό, αξιοθρήνητο γέρο, θέτει ουσιαστικά σε εφαρμογή το χρησμό του Απόλλωνα, να οδηγήσει στο σπίτι του όποιον πρωτοσυναντήσσει, βγαίνοντας από το δελφικό ναό (στίχοι 26-44: *ἀλλ' οὔ σε κρύψω... τουτῶι*). Το ζευγάρι κυρίου και δούλου, για να επιλύσει το ζήτημα της ταυτότητας του αγνώστου, ο οποίος αρνείται πεισματικά να

¹⁹⁵ Bowie, 2005, 266.

¹⁹⁶ Στεφανής, 1980, 70.

απαντήσει σχετικά, μεταχειρίζεται τελικά βία, ώστε ο τυφλός γέρος να αναγκαστεί να αποκαλύψει ότι είναι ο θεός Πλούτος και ότι η αισχρή κατάστασή του οφείλεται στον πατέρα των θεών και των ανθρώπων. Ενώ ήταν νέος, ο Δίας, φθονώντας τους ενάρετους ανθρώπους, τον τύφλωσε, για να μην ανταμείβει, όπως και σκόπευε, μόνο αυτούς, καθώς δε θα μπορεί να τους διακρίνει από τους κακούς (στίχοι 45-94: *εἴτ' οὐ ξυνίης... Ὁμολογῶ σοι*). Το σχέδιο, όμως, θεραπείας της τύφλωσής του, που συνέλαβε ο Χρεμύλος, προκειμένου ο πλούτος των ατόμων να είναι ανάλογος της ηθικής τους ποιότητας, προσκρούει στην άρνηση του θεού, ο οποίος φοβάται ενδεχόμενη τιμωρία από το Δία (στίχοι 94-122: *Φέρε τί οὖν; ... ἐκεῖνον ὀρρωδῶ πάνυ*). Ωστόσο, ο κύριος και ο δούλος, σε αγαστή συνεργασία, κατορθώνουν να πείσουν τον Πλούτο ότι υπερτερεί σε δύναμη έναντι του πατέρα των θεών και των ανθρώπων, ότι αυτός κινητοποιεί ως σκοπός και / ή προϋπόθεση τα πάντα¹⁹⁷ και ότι οι άνθρωποι μόνο όσον αφορά στην απόκτησή του χαρακτηρίζονται από ακόρεστη διάθεση, με αποτέλεσμα τη συναίνεσή του στην υλοποίηση του σχεδίου του Χρεμύλου (στίχοι 122-217: *Ἄληθες, ὦ δειλότατε... αὐτὸς διαπράξω ταῦτα*). Την αυτόβουλη, μάλιστα, συνδρομή του στον Πλούτο καταθέτει αμέσως ο Καρίωνας, ο οποίος, αφού καλέσει κάποιον από το σπίτι να τον απαλλάξει από την υποχρέωση να μεταφέρει το *κρεάδιον*, κομμάτι κρέας δηλαδή από τη θυσία¹⁹⁸ που υποτίθεται ότι αυτός και ο κύριός του είχαν προσφέρει εκτός δράματος στο μαντείο των Δελφών, θα αποχωρήσει από τη σκηνή και θα κατευθυνθεί προς τους αγρούς, υπακούοντας άμεσα στη διαταγή του αφεντικού του να συγκεντρώσει τους φίλους και συναδέλφους του γεωργούς, προκειμένου να γίνουν και αυτοί κοινωνοί των ευεργεσιών του θεού Πλούτου (στίχοι 217-228: *κἂν βούλη γ', ... τις εἴσεινεγκάτω λαβῶν*).

Ο Καρίωνας επανεμφανίζεται και συμμετέχει στα δρώμενα, στην *πάροδο* (στίχοι 253-321), όταν εν είδει κορυφαίου οδηγεί τα μέλη του Χορού, τους ηλικιωμένους αγρότες που είχε επιφορτιστεί να καλέσει, εντός του θεάτρου και τα παροτρύνει να βιαστούν. Ο δούλος, κατά το πρώτο τμήμα της *παρόδου* (στίχοι 253-289: *ὦ πολλά δὴ τῷ δεσπότῃ... ὄντως σὺ ταῦτ' ἄληθῆ*) και σε ιαμβικά τετράμετρα¹⁹⁹, ανταλλάσσει προσβολές με τους χωρικούς, τους εμπαιξεί και αναβάλλει εσκεμμένα να τους πληροφορήσει για την αιτία της συγκέντρωσής τους. Η ανακοίνωση τελικά των χαρμόσυνων εξελίξεων γίνεται δεκτή με ενθουσιασμό από τους αγρότες και οδηγεί

¹⁹⁷ Sommerstein, 2001, 142.

¹⁹⁸ Sommerstein, 2001, 151.

¹⁹⁹ Olson, 1989, 195.

αβίαστα σε ένα τραγούδι, που απαρτίζει το δεύτερο μέρος της *παρόδου* (στίχοι 290-289: *καὶ μὴν ἐγὼ βουλήσομαι...οὔτω τῷ κόπῳ ζυνεῖναι*) και συνοδεύεται από τις κατάλληλες μιμητικές, χορευτικές κινήσεις²⁰⁰. Πρόκειται ουσιαστικά για ένα λυρικό διάλογο, σε τροχαϊκά όμως τετράμετρα και όχι σε λυρικά μέτρα²⁰¹, ανάμεσα στο δούλο, που υποδύεται αρχικά τον Κύκλωπα Πολύφημο και, στη συνέχεια, τη μάγισσα Κίρκη, και τους γέροντες γεωργούς. Ο τερματισμός του περιπαικτικού τραγουδιού «επιβάλλεται» από τον Καρίωνα (στίχοι 316-321: *Ἄλλ' εἶα νῦν...τῷ κόπῳ ζυνεῖναι*), ο οποίος εισέρχεται στο σπίτι του Χρεμύλου.

Αφού έχει μεσολαβήσει η σκηνή συνάντησης του Χρεμύλου με το φίλο του Βλεψίδημο (στίχοι 335-414: *Τί ἂν οὖν τὸ πρᾶγμ' εἴη;...τοῦτ' αὐτὸ δρῶ*) καθώς και ο αγώνας τους με τη θεά Πενία (στίχοι 415-618: *ὦ θερμὸν ἔργον...καὶ τῆς Πενίας καταπαρδεῖν*), έχει έρθει η κατάλληλη στιγμή για τη μεταφορά του Πλούτου στο θεραπευτήριο. Μετά από εντολή του κυρίου του, ο Καρίωνας, συνοδεύοντας το θεό Πλούτο, εμφανίζεται επί σκηνής και ακολουθεί το αφεντικό του, το Βλεψίδημο και τον τυφλό θεό, κατά την αναχώρησή τους για το Ασκληπιείο της Ζέας στον Πειραιά²⁰², φορτωμένος στρώματα και άλλα απαραίτητα εφόδια για το ταξίδι (στίχοι 624-626: *παῖ Καρίων τὰ στρώματ'...ὅσ' ἐστὶν ἠὺτριπισμένα*).

Ενώ η παρέλευση μιας νύχτας καλύπτεται από ένα ιντερλούδιο του Χορού²⁰³, ο Καρίωνας φτάνει, πριν από τον κύριό του και το θεό, για να καλοτυχίσει τους γέροντες του Χορού, αφού ο Πλούτος θεραπεύτηκε (στίχοι 627-636: *ὦ πλειῖστα Θησείοις...παιῶνος εὐμενοῦς τυχών*). Η σύζυγος του Χρεμύλου, απορημένη με τις ενθουσιώδεις αντιδράσεις του κορυφαίου, βγαίνει από το σπίτι και ο δούλος, στο πλαίσιο μιας αγγελικής ρήσης²⁰⁴, της περιγράφει, με διεξοδικότητα και τη χαρακτηριστική για τον Αριστοφάνη ελευθεροστομία²⁰⁵, το χρονικό της γιαιρειάς του τυφλού θεού από τον Ασκληπιό (στίχοι 641-747: *τίς ἢ βοή ποτ' ἐστίν;...μᾶλλον ἐποίησεν τυφλόν*). Ο Καρίωνας, αφού η οικοδέσποινα του υποσχέθηκε ότι θα τον ανταμείψει για τα συχαρίκια, αποχωρεί, για να προϋπαντήσει το αφεντικό του και το θεραπευμένο θεό. Επιστρέφει, μετά την άφιξη του Πλούτου (στίχος 771), συνοδεύοντας τον κύριό του (στίχος 782)²⁰⁶, και παραμένει σιωπηλός, ώσπου όλοι οι

²⁰⁰ Sommerstein, 2001, 67.

²⁰¹ Παππάς, 1996, 117

²⁰² Thiery, 2001, 149.

²⁰³ Konstan and Dillon, 1981, 379.

²⁰⁴ Flashar, 2007, 445.

²⁰⁵ Arnott, 2010, 291.

²⁰⁶ Sommerstein, 2001, 101. Για διαφορετική άποψη, βλ. Olson, 1989, 196.

επί σκηνής ήρωες να κατευθυνθούν στο εσωτερικό της οικίας του Χρεμύλου (στίχος 801).

Μετά από ένα χορικό «διάλειμμα», ο δούλος, φροντίζοντας να δικαιολογήσει την έξοδό του (στίχοι 821-822: *ἐμὲ δ' ἐξέπεμψεν... ἔδακνε γὰρ τὰ βλέφαρά μου*), επιστρέφει, για να απαριθμήσει, κωμικά μεγεθυμένο, τον αναρίθμητο πλούτο που χαρακτηρίζει το σπίτι του δεσπότη του, μετά την είσοδο σε αυτό του γιατρεμένου Πλούτου (στίχοι 802-822: *ὡς ἡδὺν πράττειν... ἔδακνε γὰρ τὰ βλέφαρά μου*).

Ο Καρίωνας διαδραματίζει σημαντικό ρόλο και στις δύο επόμενες επεισοδιακές σκηνές, οι οποίες, κατά το συνήθη αριστοφανικό τρόπο, αποκαλύπτουν τις συνέπειες της υλοποίησης του σχεδίου που εμπνεύστηκε ο πρωταγωνιστής του έργου²⁰⁷. Στην πρώτη σκηνή (στίχοι 823-849: *ἔπου μετ' ἐμοῦ παιδάριον... δῶρα τῷ θεῷ φέρων*), εμφανίζεται ένας καλοντυμένος άντρας (στίχος 881: *ἐπεὶ πόθεν θοίματιον εἴληφας τοδί;*), ο Δίκαιος, συνοδευόμενος από έναν ανήλικο δούλο²⁰⁸, ο οποίος κρατάει εξαρτήματα της παλιάς ενδυμασίας του κυρίου του, ένα ξεσκισμένο από την πολύχρονη χρήση πανωφόρι κι ένα ζευγάρι φτωχικών παπουτσιών ανάλογης κατάστασης. Ο Δίκαιος άνδρας, που γίνεται στόχος της καλοπροαίρετης ειρωνείας του Καρίωνα, επιθυμεί να αφιερώσει τα αντικείμενα αυτά στο θεό, ως ένδειξη ευγνωμοσύνης, για τα πλούτη που ξαφνικά απέκτησε. Η συνομιλία του Καρίωνα με το Δίκαιο διακόπτεται από την είσοδο ενός Συκοφάντη και του μάρτυρά του (στίχοι 891-2: *ὡς δὴ 'π' ἀληθεία... διαρραγεῖς* και στίχοι 932-3: *Ὁρᾶς ἂ ποιεῖς; ...ὄν ἦγες μάρτυρα*). Ο Συκοφάντης, στη δεύτερη, λοιπόν, επεισοδιακή σκηνή (στίχοι 850-958: *οἴμοι κακοδαίμων... ἵνα προσεύξῃ τὸν θεόν*), έρχεται να θρηνησει και να διαμαρτυρηθεί για την άθλια οικονομική κατάσταση στην οποία έχει περιπέσει, μετά τη θεραπεία του Πλούτου. Φεύγει, όμως, εξευτελισμένος, φορώντας, με πρωτοβουλία μάλιστα του Καρίωνα (στίχοι 935-6: *δὸς σύ μοι τὸ τριβώνιον, ἵν' ἀμφιέσω τὸν συκοφάντην τουτονί*), το καταρρακωμένο *τριβώνιον* και τα διαλυμένα *εμβάδια*, κι αφού γίνει αντικείμενο αμείλικτου χλευασμού από το Δίκαιο και το δούλο του Χρεμύλου, ο οποίος και θα προσφερθεί να τον ξεγυμνώσει (στίχος 929: *οὐκοῦν ἐκεῖνος εἰμ' ἐγώ*). Τότε, ο Καρίωνας, ο Δίκαιος και ο δούλος του, με το πανωφόρι και τα παπούτσια του Συκοφάντη στα χέρια, εισέρχονται στο σπίτι όπου καταλύει ο Πλούτος, για να αποτίσει ο έντιμος άνδρας φόρο τιμής στον ευεργέτη του θεό.

²⁰⁷ Lesky, 1990, 623.

²⁰⁸ Sommerstein, 2001, 191.

Μετά τις επεισοδιακές σκηνές με τη γριά (στίχοι 959-1037) και το νεαρό πρώην εραστή της (στίχοι 1038-1096), ο Καρίωνας θα αναλάβει πάλι δράση, όταν ο Ερμής κατέβει στη γη, για να αποκαλύψει τις συνέπειες της νέας κατάστασης για τους θεούς²⁰⁹. Αρχικά, ο δούλος του Χρεμύλου, σε ρόλο θυρωρού, θα γίνει μάρτυρας της παιχνιδιάρικης φύσης του αγγελιαφόρου²¹⁰ (στίχοι 1097-1102: *τίς ἔσθ' ὁ κόπτων...ἀνέωξάς με φθάσας*) και, στη συνέχεια, αποδέκτης της απειλής του Δία για εξολόθρευση όλων των μελών του οίκου του δεσπότη του, αφού οι θυσίες στους θεούς ανήκουν πια στο παρελθόν (στίχοι 1103-1116: *ἀλλ' ἐκκάλει τὸν δεσπότην...ἡμῖν ἔτι θύει τοῖς θεοῖς*). Καθώς, όμως, ο Ερμής λιμοκτονεί (στίχος 1123: *νυνὶ δὲ πεινῶν ἀναβάδην ἀναπαύομαι*) και μοναδικό του μέλημα αποτελεί η προσωπική του καλοπέραση (στίχοι 1118-9: *καὶ τῶν μὲν ἄλλων...ἐγὼ δ' ἀπόλωλα κάπιτέτριμμαί*), ανενδοίαστα δέχεται να αλλάξει στρατόπεδο και ζητά από τον Καρίωνα να τον προσλάβει στην υπηρεσία της νέας και πανίσχυρης τάξης πραγμάτων (στίχος 1147: *ἀλλὰ ζύνοικον πρὸς θεῶν δέξασθέ με*). Μάλιστα, ο Καρίωνας «διαπραγματεύεται» σκληρά με τον Ερμή για το ρόλο που μπορεί να αναλάβει ως σύννοικος του θεού Πλούτου και, τελικά, τον προσλαμβάνει ως *διακονικό* στο σπιτικό του Χρεμύλου, όπου εισέρχονται και οι δύο, για να πλύνει ο πρώην αγγελιαφόρος των θεῶν πατσές (στίχοι 1152-1170: *τί δῆτ' ἂν εἴης ὄφελος...διακονικὸς εἶναι δοκῆς*)!

Αφού ο Χρεμύλος δεχτεί την επίσκεψη του ιερέα του Δία (στίχοι 1171 κ.ε.) και ο Καρίωνας υλοποιήσει σχετικές εντολές του κυρίου του (στίχος 1194: *Ἄλλ' ἐκδότω τις δεῦρο δᾶδας ἡμμένας* και 1196: *Τὸν Πλοῦτον ἔξω τις κάλει*), ο Αριστοφάνης πρέπει να επιφυλάσσει στον τελευταίο δούλο των διασωζομένων κωμωδιῶν του την τιμή να μετάσχει ως μέλος στην πομπή ίδρυσης του Πλούτου²¹¹ στον οπισθόδομο του ναού της Αθηνάς στην Ακρόπολη²¹².

3.3 Ο Καρίωνας ως κωμικός χαρακτήρας

Αναμφισβήτητα, ο Ξανθίας και ο Καρίωνας, υπερέχοντας των προγενέστερων δούλων του Αριστοφάνη, οι οποίοι αναλαμβάνουν ασήμαντους και δευτερεύοντες ρόλους, που εξαντλούνται στη διασάφηση της υπόθεσης και την προώθηση της

²⁰⁹ Thierry, 2001, 151.

²¹⁰ Στεφανής, 1980, 72.

²¹¹ Sommerstein, 2001, 216. Για διαφορετική άποψη, βλ. Olson, 1989, 198-9.

²¹² Sommerstein, 2001, 215.

δράσης²¹³, συνιστούν τις σημαντικότερες από τις δουλικές μορφές στο πλαίσιο των κωμωδιών του δραματουργού²¹⁴ και παρουσιάζουν μεταξύ τους αξιοσημείωτες ομοιότητες. Ενώ, λοιπόν, η κοινωνική ταυτότητά τους γίνεται αμέσως αντιληπτή από το κοινό, με το που εμφανίζονται επί σκηνής, και οι δύο ενσαρκώνουν τον κωμικό τύπο του σκευοφόρου δούλου, απαρτίζουν με τον κύριό τους το συνηθισμένο κωμικό ζεύγος αφέντη υπηρέτη, λειτουργούν ως φορείς κωμικής αποκλιμάκωσης και διακρίνονται από τις τυπικές ιδιότητες των αριστοφανικών δούλων. Από την άλλη, ο Καρίωνας υπερτερεί έναντι του Ξανθία στην εκδήλωση βωμολοχικής και χειραφετημένης συμπεριφοράς, καθώς και σε πανουργία. Ειδικότερα, ο χαρακτήρας του υπηρέτη του Χρεμύλου έχει σκιαγραφηθεί καλύτερα από τον κωμωδιογράφο²¹⁵, ο οποίος επιφυλάσσει στον τελευταίο δούλο του μια θέση στο προσκήνιο των δραματικών εξελίξεων και τη μετατροπή του σε έναν από τους βασικούς χαρακτήρες του συνόλου του έργου²¹⁶. Ως εκ τούτου, η κωμικότητα του «προνομιούχου» Καρίωνα προβάλλει δεδομένη και αναμφισβήτητη.

Οι θεατές των *Βατράχων* έμαθαν το όνομα του δούλου του Διονύσου, Ξανθίας, πολλούς στίχους, μετά την έναρξη του έργου. Το κοινό, όμως, του *Πλούτου* θα πρέπει να περιμένει πολύ περισσότερο, για να πληροφορηθεί το όνομα του δούλου του Χρεμύλου, καθώς, μόνο μετά την παρέλευση 623 στίχων και ενώ τον διατάζει ο αφέντης του, θα ακουστεί το όνομα του, Καρίωνας, μαζί με τη συνηθισμένη για δούλους προσφώνηση *παῖ* (στίχος 624: *παῖ Καρίων τὰ στρώματ' ἐκφέρειν σ' ἐχρήν*). Το συγκεκριμένο όνομα, που είναι ενδεικτικό και παραπέμπει σε καταγωγή από την Καρία της Μικράς Ασίας, θα πρέπει να ήταν ένα πολύ συνηθισμένο για δούλους, καθώς έχει αντιμετωπιστεί στο πλαίσιο της αρχαίας ελληνικής γραμματείας και ως συνώνυμο τους²¹⁷.

Η κοινωνική, ωστόσο, ταυτότητα του Καρίωνα προβάλλεται, όπως και στην περίπτωση των *Βατράχων*, αμέσως και μόλις στο δεύτερο στίχο του έργου, όταν αυτός διαμαρτύρεται για τη δουλική του μοίρα, που τον κληροδότησε με έναν *παράφρονα δεσπότη* (στίχος 2: *δοῦλον γενέσθαι παραφρονοῦντος δεσπότου*), με το αντιθετικό ζεύγος *δοῦλος-δεσπότης* του στίχου να αποδίδει τον κοινωνικό ρόλο των δύο ατόμων που ακολουθούν τον τυφλό γέροντα. Η δουλική φύση του Καρίωνα είναι δυνατόν να γίνει

²¹³ Flashar, 2007, 454.

²¹⁴ Στεφανής, 1980, 7.

²¹⁵ Flashar, 2007, 454.

²¹⁶ Lever, 1954, 176.

²¹⁷ Sommerstein, 2001, 135.

αντιληπτή και από την εντονότατη δυσφορία που εκφράζει, ήδη στον πρώτο στίχο του δράματος (στίχος 1: *Ὡς ἀργαλέον πρᾶγμ' ἐστίν, ὃ Ζεῦ καὶ θεοί*), καθώς οι υπερβολικές συναισθηματικές αντιδράσεις συνιστούν τυπικό στοιχείο της συμπεριφοράς των δούλων στην Αρχαία Κωμωδία²¹⁸. Ο Καρίωνας, εξάλλου, φαίνεται ότι συστηματικά εξωτερικεύει με έντονο τρόπο τη συναισθηματική του κατάσταση, καθώς με υπέρμετρο ενθουσιασμό και με μακαρισμούς, ξεκινάει τόσο την αγγελία του για την ευόδωση της θεραπείας του Πλούτου (στίχοι 627-630: *ὦ πλεῖστα Θεσείους...ὡς εὐτυχεῖθ', ὡς μακαρίως πεπράγατε,...*) όσο και την «εξαγγελία» του για την τρυφηλότητα του σπιτικού του Χρεμύλου, μετά την είσοδό του σε αυτό του θεραπευμένου θεού (στίχος 802: *ὡς ἡδὺ πράττειν ἄνδρες ἐστ' εὐδαιμόνως*). Τέλος, όπως, άλλωστε, ισχύει και στους *Βατράχους*, μόνο η μεταφορά αποσκευών από τον ηθοποιό που υποδύεται τον Καρίωνα, ενώ εισέρχεται στην ορχήστρα του θεάτρου και λογικά έπεται όλων των άλλων, αρκούσε για το κοινό, προκειμένου να τον ταυτοποιήσει με δούλο.

Ο Καρίωνας, λοιπόν, όπως και ο πρόδρομός του, ο Ξανθίας, αντιπροσωπεύει το συνηθισμένο για δούλους κωμικό τύπο του σκευοφόρου. Ο δούλος του Χρεμύλου *σκευοφορεί* δύο φορές στο έργο. Ο Καρίωνας παρουσιάζεται να μεταφέρει τις απαραίτητες, ταξιδιωτικές αποσκευές, κατά την επιστροφή αυτού και του κυρίου του από το μαντείο των Δελφών, αλλά και στην έναρξη του ταξιδιού που πραγματοποιείται για τη θεραπεία του Πλούτου, με προορισμό το Ασκληπιείο της Ζέας, στον Πειραιά. Αξιοσημείωτο, επίσης, είναι ότι και στις δύο περιπτώσεις τα αντικείμενα που προβάλλονται να κρατάει ο δούλος αφορούν σε συγκεκριμένες τελετουργίες, καθώς το *κρεάδιον* του πρώτου ταξιδιού (στίχος 227) παραπέμπει στα *χρηστήρια* που προσέφεραν οι πιστοί στους Δελφούς, πριν από την είσοδό τους στο ναό²¹⁹, ενώ τα *στώματα* του δεύτερου (στίχος 624) στην *κατάκλιση* των ασθενών που επισκέπτονταν τα κατά τόπους Ασκληπιεία²²⁰. Όμως, ενώ το φορτίο του Ξανθία επισημαίνεται εμφατικά και γίνεται αντικείμενο κωμικής εκμετάλλευσης, οι αποσκευές του Καρίωνα περνούν σχεδόν απαρατήρητες και αποσκοπούν στην οπτική υποβολή της δραματικής κατάστασης του ταξιδιού που επιδιώκει ο ποιητής να παγιώσει το κοινό του²²¹.

Επιπλέον και «συνομιλώντας», επίσης, με τους *Βατράχους*, το κοινό του *Πλούτου* εύλογα και άμεσα έχει αντιληφθεί ότι τα δύο πρόσωπα που εισήλθαν στο θέατρο,

²¹⁸ Στεφανής, 1980, 126.

²¹⁹ Sommerstein, 2001, 151.

²²⁰ Robinson, 1978, 532.

²²¹ Στεφανής, 1980, 123.

ακολουθώντας τον τυφλό γέρο, ενσαρκώνουν το, συνηθισμένο στην κωμωδία, αλλά και λαϊκή λογοτεχνία, κωμικό ντουέτο αφέντη και δούλου. Το δίδυμο, μάλιστα, κυρίου και υπηρέτη στον *Πλούτο* διακρίνεται από απόλυτη συμπληρωματικότητα, καθώς η ανηθικότητα και η κωμικότητα του Καρίωνα συνιστά τον αντίποδα της εντιμότητας και σοβαρότητας του Χρεμύλου, ενώ χαρακτηριστική είναι, τέλος, και η δραματική επικουρία που προσφέρει ο υπηρέτης στον κύριό του, λειτουργώντας περισσότερο σαν φίλος παρά ως δούλος του²²², για την επιτέλεση του κοινού σκοπού.

Καθώς ο Αριστοφάνης έχει επιλέξει να παραχωρήσει στον Καρίωνα διευρυμένες δραματικές αρμοδιότητες, ο τελευταίος δούλος του κωμωδιογράφου είναι αναμενόμενο να λειτουργεί και ως φορέας κωμικής αποκλιμάκωσης, διεκπεραιώνοντας με επιτυχία και με σίγουρο το κωμικό αποτέλεσμα το ρόλο του *tertius gaudens* του Süß²²³, κυρίως, στον πρόλογο του έργου. Έτσι, κατά τη διάρκεια της σοβαρής συνομιλίας του κυρίου του με τον Πλούτο και ενώ ο θεός εκθέτει την «προϊστορία» του και ο Χρεμύλος συλλαμβάνει και του προτείνει το, κομβικής σημασίας για την εξέλιξη του έργου, σχέδιο θεραπείας της τύφλωσής του (στίχοι 80 κ.ε.), ο δούλος παρεμβαίνει απρόσκλητος, δύο φορές (στίχος 111: *οίμώξει μακρά* και στίχος 118: *ἄνθρωπος οὗτός ἐστιν ἄθλιος φύσει*), με βωμολογικά σχόλια, τα οποία μένουν απαρατήρητα από τους κύριους συνομιλητές. Η συμβολή, όμως, του Καρίωνα στην αποκλιμάκωση του υψηλού τόνου της συζήτησης, με τον κωμικό υπομνηματισμό των δρωμένων, γίνεται έντονα αισθητή και όταν, στη συνέχεια, ο Χρεμύλος προσπαθεί να πείσει τον τυφλό θεό για την υπέρτερη δύναμή του έναντι του Δία (στίχοι 123 κ.ε.). Ο Καρίωνας, λοιπόν, με ένα «κατά μόνας» σχόλιο, που έχει ως αποδέκτες τους θεατές και όχι τους συνδιαλεγόμενους επί σκηνής χαρακτήρες, εστιάζει στο άτομό του και εξηγεί πώς κατέληξε «εξάρτημα» του Χρεμύλου, παραπέμποντας στις απτές και αντίξοες συνθήκες της καθημερινότητάς του ως δούλου (στίχοι 147-8: *ἔγωγέ τοι... διὰ τὸ μὴ πλουτεῖν ἴσως*).

Ο Καρίωνας, ωστόσο, μπορεί να θεωρηθεί ένας ιδιότυπος φορέας κωμικής αποκλιμάκωσης, και κατά την απαρίθμηση των τεχνών και των ενασχολήσεων που επιτελούνται *διὰ τὸν Πλοῦτον* (στίχοι 160-7). Ενώ, συγκεκριμένα, ο Χρεμύλος αναφέρεται σε αναγνωρισμένες και αξιοπρεπείς δραστηριότητες, ο δούλος παρεμβαίνει μπουφονικά και επικαλείται ασχολίες εγκληματικές, υποτιμητικές, που δεν απαιτούν

²²² Thiery, 2001, 147.

²²³ Στεφανής, 1980, 113.

ιδιαίτερη επιδεξιότητα, υποβαθμίζοντας έτσι τον υψηλό τόνο της συζήτησης. Η ίδια, τέλος, τακτική ακολουθείται από το δούλο και στην αναφορά καταστάσεων που, σε αντίθεση με τον πλούτο, υπόκεινται σε κορεσμό (στίχοι 187-192), καθώς, με την παράθεση παραδειγμάτων που σχετίζονται αποκλειστικά με το φαγητό, «γειώνει» τις υψηλές και ευγενείς περιπτώσεις που προβάλλει ο κύριός του. Μάλιστα, σε αντίθεση με τον Alan H. Sommerstein που υποστηρίζει ότι, καθόλη τη διάρκεια του διαλόγου που διαμείβεται μετά το στίχο 160, ο Καρίωνας μιλάει στον κύριό του, έχοντας όμως αποκλειστικό μέλημά του να τον ακούσει ο Πλούτος²²⁴, θα ήταν πιο εύστοχο να υποτεθεί ότι, στο συγκεκριμένο σημείο, τα σχόλια του δούλου έχουν πολυεπίπεδους αποδέκτες. Ο Καρίωνας, δηλαδή, σε ένα πρώτο και άμεσο επίπεδο, απευθύνεται στον αφέντη του και, σε ένα δεύτερο και έμμεσο, αποδέκτης των σχολίων του αποτελεί ο τυφλός θεός, αλλά και οι θεατές.

Καθώς, εξάλλου, ο Καρίωνας αποτελεί αδιαμφισβήτητα το σημαντικότερο εκπρόσωπο των αριστοφανικών δούλων, στο χαρακτήρα του συναιρούνται και «καταλήγουν» όλες οι στερεοτυπικές ιδιότητες που διέκριναν τους δούλους του κωμωδιογράφου από τους *Αχαρνείς* και έπειτα²²⁵. Αφοπλιστική είναι, ωστόσο, και η χαρακτηριστική ομοιότητα που παρουσιάζει ο δούλος του Χρεμύλου στον Πλούτο με το δούλο του Διονύσου στους *Βατράχους*.

Με δεδομένη, λοιπόν, τη σχεδόν αδιάλειπτη παρουσία των δούλων στις βίαιες σκηνές των κωμωδιών του Αριστοφάνη²²⁶, ο Καρίωνας δε θα ήταν δυνατόν να απουσιάζει από τα επεισόδια βάνουσου ύφους και ήθους που σημειώνονται στο πλαίσιο του *Πλούτου*. Έτσι, ο δούλος του Χρεμύλου είναι αυτός που πρωτοαπευθύνεται στον τυφλό γέροντα, απειλώντας τον ότι θα χρησιμοποιήσει βία, αν δεν αποκαλύψει σε αυτόν και τον κύριό του την ταυτότητά του (στίχοι 57-8: *Ἄγε δὴ σὺ πότερον...ἢ τὰπὶ τούτοις δρῶ;...*). Στη συνέχεια, κι ενώ τα τρία επί σκηνής πρόσωπα, ο Καρίωνας, ο Χρεμύλος και ο Πλούτος, έχουν έρθει πια στα χέρια, ο δούλος διακόπτει τον κύριό του, για να συγκεκριμενοποιήσει τον ασαφή εκφοβισμό του Χρεμύλου σε βάρος του τυφλού θεού, με την απειλή ότι θα τον σκοτώσει (στίχοι 64-5: *οὐ τοι μὰ τὴν Δήμητρα...ἀπό σ' ὀλῶ κακὸν κακῶς*). Η έκθεση, τέλος, από τον Καρίωνα στον Πλούτο του βίαιου σχεδίου που θα του επιφύλασσε, αν δε συνεργαζόταν, να τον οδηγήσει σε γκρεμό και, φεύγοντας, να τον αφήσει να πέσει μόνος του, είναι καταλυτική για την αίσια έκβαση

²²⁴ Sommerstein, 2001, 57.

²²⁵ Στεφανής, 1980, 155.

²²⁶ Στεφανής, 1980, 126.

της προσπάθειας δούλου και αφέντη αλλά και ενδεικτική της επινοητικότητας του Καρίωνα, αφού έτσι απαλλασσόταν από το μίσημα που θα του επέφερε η θανάτωση του άγνωστου άντρα²²⁷ (στίχοι 67-70: *καὶ μὴν ὁ λέγω...ἐκτραχηλισθῆ πεσών*). Αξιοσημείωτο είναι ότι η σκαιοτήτα του υπηρέτη στη συγκεκριμένη σκηνή επισημαίνεται και από το Χρεμύλο (στίχος 60: *Σκαιῶς γὰρ αὐτοῦ καὶ χαλεπῶς ἐκπυθάνει*), ενώ εξαιρείται, σε δραματικό επίπεδο αντιστικτικά, από την ανωτερότητα και ηπιότητα που επιδεικνύει, αρχικά τουλάχιστον, ο αφέντης στην άρνηση του Πλούτου να ομολογήσει την ταυτότητά του καθώς και από τις επαναλήψεις και τις συνακόλουθες παρηγήσεις που παρατηρούνται στους στίχους 65 και 68 (στίχος 65: *Εἰ μὴ φράσεις γάρ, ἀπό σ' ὀλῶ κακὸν κακῶς* / στίχος 68: *Ἄπολῶ τὸν ἄνθρωπον κάκιστα τουτονί*). Με ανάλογη χρήση βίας, λεκτικής και σωματικής, θα συμπεριφερθεί ο Καρίωνας και αργότερα στη σκηνή με το Δίκαιο άνδρα και το Συκοφάντη (στίχοι 926 κ.ε.). Ευχαρίστως και απροκάλυπτα ο δούλος γίνεται ὁ βουλόμενος να επιτεθεί στο Συκοφάντη και να «διαγουμίσει» τα ρούχα του (στίχοι 928-9: *Καὶ μὴν προσελθέτω...ὁ βουλόμενος. / Οὐκοῦν ἐκεῖνός εἰμ' ἐγώ*), ενώ και η ιδέα του εξαναγκασμού του Συκοφάντη να ντυθεί με τα καταρακωμένο *τριβώνιον* του Δίκαιου άνδρα και να φέρει στο μέτωπο καρφωμένα τα παλιά του *ἐμβάδια*, όπως και η βίαιη εφαρμογή της, ανήκει επίσης, κατ' αποκλειστικότητα, στον Καρίωνα (στίχοι 935-6: *Δὸς σύ μοι τὸ τριβώνιον,...τὸν συκοφάντην τουτονί* και στίχοι 942-3: *Καὶ ταῦτα πρὸς τὸ μέτωπον...προσπαταλεύσω τουτωί*).

Ο τυπικός, όμως, δουλικός χαρακτήρας του υπηρέτη του Χρεμύλου αποδεικνύεται περίτρανα και από τη ροπή του στις υλικές απολαύσεις, η οποία αντικατοπτρίζει μια παραδοσιακή αντίληψη για τους δούλους και επιμερίζεται, στην περίπτωση του Καρίωνα, στην πρόθεσή του για κλοπή, στα γαστριμαργικά του ενδιαφέροντα και τη φυγόπονη συμπεριφορά του²²⁸. Ο ίδιος, άλλωστε, ο Χρεμύλος, σχολιάζοντας καυστικά τη συμπεριφορά του δούλου του, παρουσιάζεται να είναι απόλυτος γνώστης του *κλεπίστατου* χαρακτήρα του, υπονοώντας μάλιστα ότι κλέβει, εκμεταλλευόμενος την υπερβολική πίστη που παράλληλα επιδεικνύει σε αυτόν²²⁹ (στίχοι 26-27: *τῶν ἐμῶν γὰρ οἴκετῶν πιστότατον ἠγοῦμαι σε καὶ κλεπίστατον*). Επιπλέον, η διάπραξη κλοπής από τον Καρίωνα, στο παρελθόν, επιβεβαιώνεται και στη συνομιλία του με τον Ερμή, ο οποίος ως ο θεός των κλεφτών του υπενθυμίζει, σε μια προσπάθεια να κερδίσει την

²²⁷ Sommerstein, 2001, 139.

²²⁸ Στεφανής, 1980, 162-3.

²²⁹ Sommerstein, 2001, 137.

εύνοιά του, την προστασία που του προσέφερε (στίχοι 1139-1140: *Καὶ μὴν ὅποτε...λανθάνειν ἐποίουν ἀεί*). Η πλέον, όμως, περίτρανη απόδειξη των κλοπών στις οποίες καταφεύγει ο Καρίωνας αποτελεί η προσωπική του δήλωση, στο τέλος της *παρόδου*, για επικείμενη υπεξαίρεση φαγητού από τον κύριό του, δικαιολογώντας έτσι την είσοδό του στο σπίτι του Χρεμύλου και την αποχώρησή του από τη σκηνή²³⁰ (στίχοι 318-321: *Ἐγὼ δ' ἰὼν ἤδη λάθρα...μασώμενος τὸ λοιπὸν*).

Η συγκεκριμένη, βέβαια, αναφορά του Καρίωνα «φέρνει στο προσκήνιο» και ένα άλλο χαρακτηριστικό του, τυπικά δουλικό, την τάση του προς τις γαστριμαργικές απολαύσεις αλλά και την εκτίμηση που τρέφει γι' αυτές. Η παρουσίαση του δούλου ως αδηφάγου φαίνεται να εντάσσεται στις προθέσεις του Αριστοφάνη, καθώς η γαστριμαργική ροπή του Καρίωνα προβάλλεται συστηματικά, καθόλη τη διάρκεια της κωμωδίας. Έτσι, ο δούλος εντοπίζει την ευτυχία σε ό,τι βρώσιμο (στίχοι 188-192). Χαρακτηριστικό είναι, άλλωστε, το αρχαίο σχόλιο στο στίχο 190, ότι *τοῦ δεσπότου περὶ σπουδαίων πραγμάτων διαλαμβάνοντος, ὁ δοῦλος τὰ περὶ βρωμάτων φησὶν*²³¹. Επίσης, ενώ ουσιαστικά περιγράφει την εξωσκηνική θεραπεία του τυφλού θεού στο Ασκληπιεῖο, ατάρεσκα και διεξοδικά διατυμπανίζει την ευόδωση της προσωπικής του προσπάθειας για την ικανοποίηση της λαιμαργίας του (στίχοι 672-695: *κἀγὼ καθεύδειν οὐκ ἐδυνάμην, ...ἐπειδὴ μεστὸς ἦν, ἀνεπαλλόμεν*). Το φαγητό, μάλιστα, παρουσιάζεται να αποτελεί το πλέον συνηθισμένο από τα κλοπιμαία του (στίχοι 318-321), ὅπως αποδεικνύεται και από τη συνομιλία του με το θεό Ερμή (στίχοι 1141-3: *ἐφ' ᾧ τε μετέχειν καὐτός...αὐτὸς ἂν κατήσθιες*). Εξάλλου, η βουλιμία του είναι «διάσημη» και γνωστή στην οικοδέσποινά του, η οποία, ενθουσιασμένη από την αγγελία του για την ίαση του Πλούτου, υπόσχεται να τον «στεφανώσει» *κριβανωτῶν ὄρμαθῶ* (στίχος 765), που ενδέχεται να αποτελεί σεξουαλικό λογοπαίγνιο, καθώς στα αριστοφανικά έργα τα δαχτυλίδια, οι κύκλοι αλλά και τα διάφορα αρτοσκευάσματα χρησιμοποιούνται κατ' ευφημισμό για τα γυναικεία γεννητικά ὄργανα²³², σίγουρα, ωστόσο, τονίζει emphatically το μέλημα του Καρίωνα, ένα εδῶδιμο στεφάνι, τελείως διαφορετικό από αυτό που φορούσαν τα ένθερμα μέλη της πομπής του θεραπευμένου θεού, στα οποία είχε γίνει αναφορά μόλις οκτώ στίχους πριν (στίχος 757: *Οἱ δ' ἠκολούθουν κατόπιν ἐστεφανωμένοι*). Γενικότερα, τέλος, ο Καρίωνας είναι θιασώτης των υλικῶν απολαύσεων, αφού περιγράφει και εγκωμιάζει ιδιαίτερα emphatically την αμύθητη

²³⁰ Στεφανής, 1980, 163.

²³¹ Olson, 1989, 195.

²³² Groton, 1990, 20.

πολυτέλεια που χαρακτηρίζει τη διαβίωση στο σπίτι του Χρεμύλου, μετά την είσοδό του σε αυτό του γιατρεμένου Πλούτου (στίχοι 802 κ.ε.).

Η τάση του Καρίωνα για τις υλικές απολαύσεις δεν τον καθιστά, συστηματικά τουλάχιστον, φυγόπονο. Η μοναδική, μάλιστα, περίπτωση που ο δούλος του Χρεμύλου επιδεικνύει νωθρότητα εντοπίζεται, στο τέλος της *παρόδου*, όταν, κατά την αποστροφή του προς το Χορό των γεωργών, διακηρύττει, με δική του πρωτοβουλία και λειτουργώντας με απόλυτη αυτονομία, ότι θα διακόψει την επιτέλεση των υποχρεώσεών του ως δούλου και αναβάλλει την όποια κοπιώδη εργασία του για αργότερα (στίχοι 316-321: *ἀλλ' εἶα νῦν...οὔτω τῷ κόπῳ ξυνεῖναι*). Γενικά, όμως, διακρίνεται από προθυμία, όπως άλλωστε κι οι περισσότεροι δούλοι των αριστοφανικών κωμωδιών²³³, με εξαίρεση τον Ξανθία και την επαναλαμβανόμενη έκφραση δυσαρέσκειάς του για τις αποσκευές που είναι αναγκασμένος να σηκώνει αλλά και σε αντίθεση με την κρατούσα αντίληψη της εποχής του δραματουργού, η οποία με μεγάλη ευκολία καταλόγιζε στο δούλο το ελάττωμα της οκνηρίας²³⁴ (πβ. Ξενοφ. *Απομν.* II 1, 16 και III 13, 4 και Ευριπ. *TGF* απ. 216).

Βασικό, ωστόσο, χαρακτηριστικό του Καρίωνα, το οποίο «μοιράζεται» και με τον Ξανθία, αποτελεί η ρεαλιστική αντιμετώπιση των πραγμάτων. Ο ρεαλισμός του, που όχι σπάνια φτάνει στα όρια του κυνισμού, προβάλλεται ήδη από τους πρώτους στίχους του δράματος (22 κ.ε.) και εξάιρεται αντιστικτικά προς τον ιδεαλισμό που χαρακτηρίζει τον κύριό του. Ο υπονοούμενος, αλλά έντονος σκεπτικισμός του Καρίωνα για το πρόβλημα του αφέντη του και τον τρόπο αντιμετώπισης εκ μέρους του βρίσκει διέξοδο στην έκρηξή του, αφού πληροφορηθεί το χρησμό του Πύθιου Απόλλωνα²³⁵. Ο δούλος πιστεύει, ακράδαντα, ότι ο θεός χρησιμοδότησε στο Χρεμύλο τη διαπαιδαγώγηση του γιου του, σύμφωνα με τον *ἐπιχώριον*, παραβατικό²³⁶, *τρόπον* (στίχοι 45-7: *Εἴτ' οὐ ξυνίεις...τὸν ἐπιχώριον τρόπον*;). Επειδή ο τρόπος σκέψης του δε γίνεται κατανοητός από τον κύριό του, δε διστάζει να προβεί σε διευκρινίσεις, που ταυτίζονται ουσιαστικά με ένα στυγνό κήρυγμα ανηθικότητας²³⁷ (στίχοι 48-50: *Δῆλον ὅτιῃ καὶ τυφλῷ...ἐν τῷ νῦν χρόνῳ*). Ο Καρίωνας, λειτουργώντας και πάλι αντιθετικά προς την ευγένεια και την ανωτερότητα του Χρεμύλου, διακρίνεται από εντυπωσιακά χυδαίο αλλά και οξυδερκή ταυτόχρονα ρεαλισμό, στα δύο, λεκτικά παιχνίδια που διαμείβονται ανάμεσα στον

²³³ Στεφανής, 1980, 163.

²³⁴ Στεφανής, 1980, 136.

²³⁵ Στεφανής, 1980, 160.

²³⁶ Sommerstein, 2001, 138.

²³⁷ Στεφανής, 1980, 161.

αφέντη και το δούλο²³⁸, κατά την εναλλάξ δηλαδή απαρίθμηση, τελείως διαφορετικής αλλά και αντιθετικής ποιότητας και επιπέδου, αρχικά τεχνών και επαγγελμάτων που οφείλονται στον Πλούτου (στίχοι 160 κ.ε.) και, στη συνέχεια, αγαθών της ζωής (στίχοι 180 κ.ε.). Αναμφισβήτητα, τέλος, κυνικός ρεαλισμός μπορεί να καταλογιστεί στον υπηρέτη του Χρεμύλου, όταν, «ακολουθώντας τα χνάρια» του Ξανθία και του θεράποντα του Κάτω Κόσμου (*Βάτραχοι*, στίχοι 738 κ.ε.), προβάλλει ναρκισσιστικά την αισχρή συμπεριφορά του. Έτσι, επιδεικνύει υπερήφανος στα μέλη του Χορού την κλοπή που έχει σχεδιάσει (στίχοι 318 κ.ε.), ενώ θεωρεί πολύ σημαντικές τις αναισχυντες πράξεις που διέπραξε στο Ασκληπείο, την ταλαιπωρία του και την ασύστολη ενέργειά του σε βάρος της γριάς, μέχρι να μπορέσει να φάει από το τσουκάλι με το κουρκούτι (στίχοι 672 κ.ε.), καθώς και τα ασεβέστατα αποτελέσματα της βουλιμίας του (στίχοι 697 κ.ε.), ώστε με έκδηλο αίσθημα ικανοποίησης να τις αφηγηθεί διεξοδικά.

Ειδοποιός, βέβαια, πτυχή του χαρακτήρα του Καρίωνα συνιστά η βωμολοχία, την οποία «εξαπολύει» ασύστολα και αδιάκριτα σε βάρος ελευθέρων και δούλων, ανθρώπων και θεών. Αξιοσημείωτο, μάλιστα, είναι το γεγονός ότι ο Αριστοφάνης δεν περιορίζει τη βωμολοχική διάθεση του τελευταίου δούλου του, όπως συνήθιζε, στον πρόλογο του έργου ή με την ανάληψη από τον Καρίωνα μόνο του ρόλου του *tertius gaudens* (στίχοι 155 κ.ε.), αλλά του παραχωρεί την ευρύτερη δραματική δικαιοδοσία να είναι ο δυναμικός πρωταγωνιστής της γελοιοποίησης ανεπιθύμητων επισκεπτών στο πλαίσιο επεισοδιακών σκηνών του έργου, ρόλος που παραδοσιακά θα προοριζόταν για το Χρεμύλο²³⁹. Απόρροια, αλλά και προϋπόθεση, συνάλληλα, της διευρυμένης βωμολοχικής λειτουργίας του δούλου θα μπορούσε να θεωρηθεί η προκλητική χειραφέτηση με την οποία συμπεριφέρεται σε όλους τους ελεύθερους πολίτες, ακόμη και στον αφέντη του, καθώς ο Καρίωνας συστηματικά αντιμετωπίζει τους κοινωνικά ανωτέρους του σαν ίσος προς ίσο²⁴⁰. Το τρίπτυχο, τέλος, των ιδιοτήτων που χαρακτηρίζουν σε απόλυτο βαθμό τον υπηρέτη του Χρεμύλου και τείνουν να τον ξεχωρίσουν από τους υπόλοιπους, αριστοφανικές, δουλικές μορφές συμπληρώνει η πανουργία. Ο ίδιος, άλλωστε, ο Καρίωνας δε διστάζει να αυτοδιαφημίσει την πονηριά του, στο τέλος της παρόδου (στίχοι 316-321), παρουσιάζοντάς την ουσιαστικά, με

²³⁸ Στεφανής, 1980, 161.

²³⁹ Στεφανής, 1980, 114-5.

²⁴⁰ Sommerstein, 2001, 135.

ευγλωττία και επιτυχία, ως συνισταμένη των τάσεων του για κλοπή, λαιμαργία και φυγοπονία²⁴¹.

3.4 Ο Καρίωνας «εναντίον» ελεύθερων πολιτών

3.4.1 Ο Καρίωνας και ο Χρεμύλος

Ο τελευταίος αριστοφανικός δούλος, όπως και ο πρόδρομός του ο Ξανθίας, είναι πιστός στον κύριό του²⁴². Ο Καρίωνας, χωρίς να γνωρίζει το λόγο, έχει συνοδεύσει, όπως άρμοζε στην κοινωνική του θέση, το Χρεμύλο στους Δελφούς και, παρά την έντονη αντίθεσή του και έχοντας επίγνωση της αδυναμίας του να εκδηλώσει έμπρακτη αντίσταση, ακολουθεί, επειδή αυτό επιτάσσει ο αφέντης του, έναν τυφλό γέροντα. Επίσης, αυτόβουλα προσφέρει τη συνδρομή του στην υλοποίηση του επικίνδυνου σχεδίου θεραπείας του Πλούτου, που ο κύριός του συνέλαβε, αποδεικνύοντας έτσι και την αφοσίωσή του σε αυτόν (στίχος 217: *Κἂν βούλη γ', ἐγώ*), ενώ αμέσως και πρόθυμα υπακούει στις εντολές του Χρεμύλου να καλέσει γρήγορα τους συναδέλφους του γεωργούς (στίχοι 222-228: *Ἄλλ' ἴθι σὺ μὲν ταχέως... τις εἴσενεγκάτω λαβών*), καθώς και να κουβαλήσει τις απαραίτητες αποσκευές, οδηγώντας παράλληλα και τον Πλούτο επί σκηνής, για το ταξίδι τους στο Ασκληπιείο (στίχοι 624-6: *Παῖ Καρίων τὰ στρώματ'... ἐστὶν ἔνδον ἠύτριπισμένα*). Όμως, και ο ίδιος ο αφέντης του, σε μία φιλοφρόνηση που τελικά αποβαίνει αστεϊσμός²⁴³, αναγνωρίζει την ξεχωριστή πίστη του Καρίωνα στο άτομό του συγκριτικά προς τους υπόλοιπους δούλους του (στίχος 27). Άλλωστε, και ο Χρεμύλος ασκεί τη δεσποτική του εξουσία, απειλώντας το δούλο του με ξυλοδαρμό, αφού του αφαιρέσει το δάφνινο στεφάνι, που του εξασφάλιζε ασυλία²⁴⁴, και ο Καρίωνας, συναισθανόμενος το δουλικό του status, λειτουργεί με γνώμονα μια ενδεχόμενη και ανταποκρινόμενη στην εξωδραματική πραγματικότητα των συγχρόνων του αθηναϊκών δούλων τιμωρία (στίχοι 21-3: *Οὐ γάρ με τυπήσεις... ἵνα μᾶλλον ἀλγῆς*). Ωστόσο, μόνο ευκαιριακά φαίνεται να λειτουργεί η εξουσιαστική σχέση αφέντη και υπηρέτη στην περίπτωση του Χρεμύλου και του Καρίωνα αντίστοιχα, καθώς, κατά κοινή ομολογία, ο δούλος του Πλούτου διακρίνεται από αξιοσημείωτη χειραφέτηση²⁴⁵.

²⁴¹ Στεφανής, 1980, 164.

²⁴² Harsh, 1955, 135.

²⁴³ Dover, 2007, 40.

²⁴⁴ Grotton, 1990, 17.

²⁴⁵ Thiercy, 2001, 147.

Στον πρώτο, εξάλλου, στίχο της κωμωδίας, που ταυτίζεται με την έναρξη της εκθετικής ρήσης του Καρίωνα, ο δούλος του Χρεμύλου δε διστάζει να εκφράσει απερίφραστα εντονότατη δυσαρέσκεια (: *Ὡς ἀργαλέον πρᾶγμ' ἐστίν...*). Βέβαια, οι υπερβολικές συναισθηματικές αντιδράσεις αποτελούν σταθερό χαρακτηριστικό στοιχείο των δούλων στο πλαίσιο της Αρχαίας Κωμωδίας²⁴⁶, η επιλογή, όμως, του Καρίωνα να εκδηλώσει ανενδοίαστα τα συναισθήματά του είναι δυνατόν, λαμβάνοντας υπόψη τη γενικότερη συμπεριφορά του στο σύνολο του δράματος, να εκληφθεί ως ένδειξη ελεύθερου πολίτη και να προδίδει μορφή αντιστροφής ρόλων σε σχέση με τον αφέντη του.

Το εναρκτήριο, λοιπόν, λάκτισμα του δράματος δίνεται από έναν Καρίωνα να διαμαρτύρεται, αισθητά αγανακτισμένος, και να κλαίει τη μοίρα του, η οποία του όρισε να γίνει υπηρέτης *παραφρανοῦντος δεσπότης*, αφού είναι δεδομένο ότι ο αγορασμένος δούλος θα έχει μερίδιο στις συμφορές του κυρίου του και θα εξαρτάται απόλυτα από τις διαθέσεις και τις ορέξεις του (στίχοι 1-7: *Ὡς ἀργαλέον πρᾶγμ' ἐστίν, ... ἀλλὰ τὸν ἐωνημένον*). Αν και ο Ξανθίας, αρκετές φορές, δυσανασχετεί με τη δουλική του μοίρα και καταλογίζει ἔμμεσα μανία στον κύριό του (*Βάτραχοι*, στίχος 41), ο Καρίωνας είναι ο πρώτος και ο τελευταίος δούλος του Αριστοφάνη που εκφράζει τόσο απερίφραστα τη δυσαρέσκειά του για τη δουλική του τύχη και συλλογίζεται τόσο πεσιμιστικά για τον κοινωνικό του ρόλο²⁴⁷. Η άποψη, μάλιστα, του Καρίωνα ότι ο *δαίμων*, ο θεός Πλούτος, σύμφωνα με τους David Konstan και Matthew Dillon²⁴⁸, επιτρέπει να ορίζει το σώμα ο αγοραστής του και όχι ο κάτοχος του (στίχοι 6-7), ενώ δεν αποκλείεται να αποτελεί απλώς μια κωμική υπερβολή, κατά το Sommerstein, υπαινίσσεται αρνητική κριτική στο θεσμό της δουλείας²⁴⁹. Ο Καρίωνας, με τη συγκεκριμένη θέση, αναμφισβήτητα «φέρνει» από πολύ νωρίς «στο προσκήνιο» του δράματος, θεμελιώδες ζήτημά του, το ρόλο του χρήματος στη ζωή των ανθρώπων, εστιάζοντας, ωστόσο, το προσωπικό του πρόβλημα στη διανοητική ποιότητα του κυρίου του, δε δίνει την εντύπωση ότι στοχεύει στην αμφισβήτηση του δουλικού θεσμού, τον οποίο και φαίνεται να αποδέχεται μοιρολατρικά²⁵⁰.

Η παραφροσύνη που προσάπτει ο Καρίωνας στο Χρεμύλο, ήδη στο δεύτερο στίχο της κωμωδίας, συνιστά την αρχή μόνο ενός μακροσκελέστατου καταλόγου στοιχείων

²⁴⁶ Στεφανής, 1980, 126.

²⁴⁷ Στεφανής, 1980, 155.

²⁴⁸ Konstan and Dillon, 1981, 372.

²⁴⁹ Sommerstein, 2001, 135.

²⁵⁰ Στεφανής, 1980, 156.

ενδεικτικῶν τῆς αἰσθησης υπεροχῆς που παρουσιάζεται να χαρακτηρίζει το δούλο ἔναντι του κυρίου του²⁵¹. Ἐτσι, και στη συνέχεια, ο Καρίωνας δε διστάζει να επισημάνει και να κατακρίνει τις αντιδράσεις (στίχοι 13-17: *ὅστις ἀκολουθεῖ κατόπιν...κάμῃ προσβιάζεται*) και τη διανοητική κατάσταση του δεσπότη του, με ασέβεια (στίχος 12: *μελαγχολῶντ' ἀπέπεμψέ μου τὸν δεσπότην*). Ἐχοντας, μάλιστα, την πεποίθηση ὅτι λειτουργεῖ πιο λογικά ἀπὸ το Χρεμύλο, ανεξαρτητοποιεῖται πνευματικά ἀπὸ αὐτόν και, επιδεικνύοντάς του χυδαία τη διανοητική ἀνωτερότητα, που θεωρεῖ ὅτι τον διακρίνει, τολμάει να διδάξει στον κύριό του τη λογική συμπεριφορά (στίχοι 15-16: *τοῦναντίον δρῶν...τοῖς τυφλοῖς ἡγούμεθα*) και τον ενδεδειγμένο, ἠθικά και κοινωνικά, τρόπο ζωῆς (στίχοι 45-50: *Εἴτ' οὐ ζυνίεις...ἐν τῷ νῦν χρόνῳ*). Στο πλαίσιο, ἄλλωστε, μιας ἀξιοσημείωτης ἀνατροπῆς των συμβατικῶν ρόλων δούλου και κυρίου και, καθὼς ἀπαιτεῖ ἐπίμονα να πληροφορηθεῖ γιατί ἀκολουθοῦν τον τυφλό γέροντα, βασανίζει και ἀπειλεῖ, ὅσο εἶναι δυνατόν τουλάχιστον, τον ἀφέντη του (στίχοι 18-20: *Ἐγὼ μὲν οὐκ ἐσθ'...ἀλλὰ σοι παρέξω πράγματα*), ἐνῶ, χωρὶς να πτοεῖται ἀπὸ τις διαταγές και τις ἀπειλές του, για τις οποίες ἐξἄλλου ἀδιαφορεῖ προκλητικά, περιφρονεῖ ταυτόχρονα και ἀπροκάλυπτα τη δυνατότητα του Χρεμύλου να ἀσκήσει ἐξουσία και να ἐπιβάλλει το δεσποτικό του κύρος (στίχοι 22-23: *Μὰ Δί', ἀλλ' ἀφελῶν...λῆρος· οὐ γὰρ παύσομαι*). Ἐπιπλέον, ο Καρίωνας ἀσθαδιάζει ἀνενδοίαστα σε βᾶρος του κυρίου του, ἐνῶ δεν ἔχει κανένα πρόβλημα να τον εἰρωνευτεῖ (στίχος 25: *εὔνοος γὰρ ὢν σοι πυνθάνομαι πάνυ σφόδρα* και στίχοι 45 κ.ε.) και να τον ἐξυβρίσει χυδαία *σκαιότατο* (στίχος 46). Κανένας ἄλλος ἀριστοφανικός δούλος δεν ἔχει ἀπευθυνθεῖ με τόσο ἀναίσχυντο τρόπο σε ἀφέντη του, με ἐξαίρεση μόνο τον Ξανθία (*Βάτραχοι*, στίχοι 480 και 486) και σε συμφραζόμενα που «ἀπαιτοῦν» ὑποτιμητικούς χαρακτηρισμούς. Ὅπωςδήποτε, η συμπεριφορά του Καρίωνα ἀπέναντι στον κύριό του θυμίζει γενικότερα τη στάση του Ξανθία ἀπέναντι στο δικό του. Ὁ δούλος, ὅμως, των *Βατράχων* ἀντιμετωπίζει δικαιολογημένα με ἀσθάδεια, εἰρωνεία και αἰσθημα υπεροχῆς ἓνα δειλό και θηλυπρεπὴ Διόνυσσο, ἐνῶ ο Καρίωνας συμπεριφέρεται ἀναίτια με τον ἴδιο τρόπο σε ἓναν μετρημένο, ἠθικό και γενναϊόδρο Χρεμύλο²⁵².

Μια ἄλλη, ἰδιαίτερα ἐνδιαφέρουσα, πτυχή τῆς σχέσης του Καρίωνα με τον ἀφέντη του ἀναδεικνύεται, μετὰ τη σύλληψη του σχεδίου θεραπείας του τυφλοῦ θεοῦ (στίχοι 112 κ.ε.). Κατὰ την προσπάθεια που καταβάλλεται, προκειμένου να πεισθεῖ ο Πλούτος

²⁵¹ Olson, 1989, 194.

²⁵² Olson, 1989, 194.

να αποδεχτεί την πρόταση του Χρεμύλου, δούλος και δεσπότης συνεργάζονται σαν να είναι δύο φίλοι²⁵³. Αν και ο B.B. Rogers υποστηρίζει την άποψη, που μάλιστα συμμερίζεται και ο S. Douglas Olson²⁵⁴, ότι ο δούλος διακόπτει αυτάρεσκα και συνεχώς τον κύριό του, ο οποίος και εκφράζει τελικά την ενόχλησή του (στίχος 180: *Ἐμπέσοι γέ σοι*), η θέση του Dillon ότι ο υπηρέτης συνδράμει αποφασιστικά τον αφέντη του και αναλαμβάνει ενεργό ρόλο στην απόπειρα υλοποίησης του σκοπού του κυρίου του φαίνεται να ανταποκρίνεται περισσότερο στην υποστηρικτική διάθεση που, εκ προοιμίου και μέχρι τέλους, επιδεικνύει ο Καρίωνας σε σχέση με το σχέδιο του Χρεμύλου²⁵⁵. Οπωσδήποτε, η επιλογή του δραματουργού να καταστήσει και να αναβαθμίσει ένα δούλο σε ισότιμο συνομιλητή ελεύθερου ανθρώπου, και δη του αφέντη του, είναι εντυπωσιακή.

Όπως θα ήταν, τέλος, αναμενόμενο, ο Αριστοφάνης έχει επιμεληθεί τη «λέξη» του δούλου, όταν συνομιλεί με τον κύριό του. Έτσι, ο Καρίωνας, υπηρετώντας το κωμικό αποτέλεσμα και αναδεικνύοντας την ποιότητα της σχέσης που τον χαρακτηρίζει με τον αφέντη του, χρησιμοποιεί στο λόγο του το ηχομιμητικό *γρῦ* (στίχος 17) και αντλεί από το βωμολοχικό ρεπερτόριο²⁵⁶ τη βρισιά που «εκτοξεύει» στο Χρεμύλο (στίχος 46: *ὦ σκαιότατε*) καθώς και το κοπρολογικό αστείο σε βάρος του Αγυρρίου (στίχος 176: *Ἀγύρριος δ' οὐχὶ διὰ τοῦτον πέρδεται*). Τέλος, ο δραματουργός, στο πλαίσιο του διαλόγου για την κατίσχυση του Πλούτου έναντι του Δία (στίχοι 127 κ.ε.), επιτρέπει στον Καρίωνα να συμμετάσχει και αυτός στο έξυπνο λογοπαίγνιο της επανάληψης του εμπρόθετου *διά* + αιτιατική (στίχος 131: *Διὰ τὰργύριον*), που βέβαια σχετίζεται άμεσα με το θέμα της συγκεκριμένης συνομιλίας και παραπέμπει σε ησιόδειες (ΗΣίοδος, *Έργα και Ημέραι*, στίχος 3) και αισχύλεις (Αισχύλος, *Αγαμέμνων*, στίχοι 1482-8) ιδέες και υφολογικές επιλογές²⁵⁷.

3.4.2 Ο Καρίωνας και η οικοδέσποινα

Η αίσθηση υπεροχής, όμως, και η βωμολοχική συμπεριφορά του Καρίωνα απέναντι στον αφέντη του ωχριά μπροστά στις ανάλογες διαθέσεις που τον χαρακτηρίζουν σε σχέση με την οικοδέσποινά του (στίχοι 641 κ.ε.), κατά την αγγελική του ρήση για τη

²⁵³ Dover, 2007, 282.

²⁵⁴ Olson, 1989, 195.

²⁵⁵ Dillon, 1987, 171.

²⁵⁶ Σπυρόπουλος, 2011, 418.

²⁵⁷ Sommerstein, 2001, 142.

θεραπεία του τυφλού Πλούτου. Ωστόσο, η στάση και οι αντιδράσεις του δούλου στη συγκεκριμένη σκηνή αποκτούν πρόσθετο ενδιαφέρον, αν ληφθεί υπόψη ότι η συνομιλήτριά του αποτελεί άτομο με status το οποίο «γεινιάζει» με το δικό του, καθώς η γυναίκα στην αρχαία Αθήνα δεν προβλεπόταν να λειτουργεί ανεξάρτητα, ενώ διατελούσε, καθόλη τη διάρκεια της ζωής της, υπό την προστασία αλλά και την εξουσία κάποιου άνδρα, του πατέρα της ή του συζύγου της²⁵⁸, ο οποίος διαχειριζόταν και την περιουσία της²⁵⁹. Μάλιστα, το επεισόδιο του Καρίωνα και της γυναίκας του Χρεμύλου συνιστά τη μοναδική περίπτωση, στις σωζόμενες κωμωδίες του δραματουργού, σκηνικής παρουσίας κατ' αντιπαράσταση δούλου κυρίας²⁶⁰, καθώς το μοναδικό παράλληλο, αριστοφανικό ζευγάρι δούλου δεσπότη, με ετερόφυλη σύνθεση, απαντά στις *Εκκλησιάζουσες* και απαρτίζεται από το Βλέπυρο και τη Θεράπαινα²⁶¹. Άλλωστε, μόνο στα δύο τελευταία έργα του Αριστοφάνη ο/η σύζυγος του/της πρωταγωνιστή/ίστριας εμφανίζονται και μιλούν επί σκηνής²⁶².

Οπωσδήποτε, το τραγικό και δεσποτικό ύφος και ήθος με το οποίο η γυναίκα του Χρεμύλου εισέρχεται στη σκηνή, αδυνατώντας να εξηγήσει το λόγο των ενθουσιωδών επευφημιών του κορυφαίου (στίχοι 641-3: *Τις ἢ βοή ποτ' ἐστίν; ...κάθημαι περιμένουσα τουτονί*), και προστάζει, με σοβαροφάνεια, το δούλο να την πληροφορήσει γρήγορα για τις εξελίξεις (στίχος 648: *Πέραινε τοίνυν ὃ τι λέγεις ἀνύσας ποτέ*) είναι εκ διαμέτρου αντίθετο της αφέλειας και της απλοϊκότητας που τη διακρίνει, αμέσως μετά και μέχρι το τέλος της αγγελίας του δούλου. Ο Καρίωνας, βέβαια, απαντώντας στη διαταγή της με προσταγή (στίχος 649: *Ἄκουε τοίνυν, ...*), παρουσιάζεται να αδιαφορεί και να παίζει με την αγωνία της, παρωδώντας πιθανά συμβάσεις της τραγικής αγγελικής ρήσης των αρχών του τετάρτου αιώνα²⁶³, επιβραδύνοντας όμως σίγουρα και αναβάλλοντας, για ενενήντα ένα στίχους, την ενημέρωσή της σχετικά με την επανάκτηση της όρασης του Πλούτου (στίχος 738: *Ὁ Πλοῦτος, ᾧ δέσποιν', ἀνειστήκει βλέπων*).

Εξάλλου, ο δούλος συμπεριφέρεται στην κυρία του, με περιώνυμη αλλά και ατιμώρητη ανευλάβεια. Συστηματικά την εκθέτει για τη, συνηθισμένη στις γυναίκες της Αρχαίας Κωμωδίας²⁶⁴, αδυναμία της στο κρασί (στίχοι 644-645: *Ταχέως, ταχέως φέρ' οἶνον...φιλεῖς δὲ δρῶσ' ἀπὸ σφόδρα* και στίχος 737: *Καὶ πρὶν σε κοτύλας ἐκπιεῖν*

²⁵⁸ MacDowell, 2015, 133-4.

²⁵⁹ MacDowell, 2015, 138.

²⁶⁰ Στεφανής, 1980, 145.

²⁶¹ Στεφανής, 1980, 122.

²⁶² Sommerstein, 2001, 21.

²⁶³ Sommerstein, 2001, 180.

²⁶⁴ Sommerstein, 2001, 180.

οίνου δέκα), αποδίδοντάς της έτσι και ένα τυπικό πάθος των αριστοφανικών δούλων²⁶⁵. Επίσης, ο Καρίωνας παρουσιάζεται να απολαμβάνει την πνευματική του ανωτερότητα έναντι της απλοϊκής Αθηναίας γυναίκας, αφού η σύζυγος του Χρεμούλου αδυνατεί να αντιληφθεί τους άκοσμους και, με αισχρά υπονοούμενα²⁶⁶, αστεϊσμούς του (στίχοι 649-652: *Ἄκουε τοίνυν...μὴ μὲν οὖν τὰ πράγματα*) και να παρακολουθήσει εύκολα την αφήγησή του (στίχοι 710-712: *Ἐπειτα παῖς αὐτῶ...οὐχὶ τό γε κιβώτιον*). Η εύπιστη οικοδέσποινα, ενώ επιδίδεται σε αξιοσημείωτα αφελείς παρατηρήσεις (στίχος 658-9: *Νῆ Δι' εὐδαίμων...ψυχρᾷ θαλάττῃ λουόμενος*), χωρίς να έχει ομολογουμένως συναίσθηση της ρηχότητάς της, υποβάλλει κάποτε και αντικειμενικά δικαιολογημένες ερωτήσεις (στίχος 664: *Ἦσαν δε τινες κάλλοι δεόμενοι τοῦ θεοῦ;*), οι οποίες, ωστόσο, «δίνουν τροφή» στον Καρίωνα για σκωπτικές παρατηρήσεις.

Παράλληλα, η θεοσεβούμενη γυναίκα του Χρεμούλου, εξοργισμένη και φοβισμένη από τις ασεβέστατες ενέργειες του Καρίωνα στο Ασκληπιείο, αλλά και τα βλάσφημα σχόλιά του, τον κατακρίνει έντονα (στίχοι 684: *ταλάντατ' ἀνδρῶν οὐκ ἔδεδοίκεις τὸν θεόν;* και 706: *Αἶ τάλαν*). Εκδηλώνοντας, βέβαια, την περιέργεια και το ενδιαφέρον της, με τις ερωτήσεις που του υποβάλλει (στίχοι 696: *Ὁ δὲ θεὸς ὑμῖν οὐ προσήειν;*, 700: *Ἦ πού σε διὰ τοῦτ' εὐθὺς ἐβδελύττετο*, 704: *Αὐτὸς δ' ἐκεῖνος;* και 712: *λίθινον;*), τον παρακινεῖ τελικά σε ένα «παραλήρημα» βωμολοχικής αφήγησης και αυτάρεσκης επίδειξης ιεροσύλης συμπεριφοράς. Ακόμη και όταν η αγαθή γυναικούλα υπονιάζεται ότι ο Καρίωνας την περιπαίζει και εκφράζει την αγανάκτησή της, ο πανούργος δούλος αδράττει την ευκαιρία, για να αποδείξει πόσο ευφύεστατος και επινοητικός είναι (στίχοι 713-715: *Σὺ δὲ πῶς ἐώρας...οὐκ ὀλίγας μὰ τὸν Δία*). Ἐτσι, η γυναίκα του Χρεμούλου, από ένα σημείο και ἔπειτα, παρακολουθεῖ εκστασιασμένη την πραγματικά χαρισματική αφήγηση του δούλου και ξεσπάει, περιστασιακά μόνο, σε ενθουσιώδεις αναφωνήσεις, που παραπέμπουν στις έντονες συναισθηματικές εκδηλώσεις των δούλων (στίχοι 726: *Ὡς φιλόπολις τις ἐσθ' ὁ δαίμων και σοφός*, 734: *Ὡ φίλοι θεοὶ και 748: Ὅσῃν ἔχεις τὴν δύναμιν ὧναξ δέσποτα*). Μόνο στο τέλος της ρήσης του Καρίωνα και αφού έχει πληροφορηθεῖ και για την εξωσκηνική υποδοχή του θεραπευμένου Πλούτου, λειτουργεῖ, σύμφωνα με το δεσποτικό της ρόλο, υποσχόμενη να ανταμείψει τον υπηρέτη για τα συχαρίκια του (στίχοι 764-6: *Νῆ τὴν Ἐκάτην...τοιαῦτ' ἀπαγγείλαντα*)

²⁶⁵ Στεφανής, 1980, 163.

²⁶⁶ Φίλιππας, 1980, 62.

και αποχωρώντας, για τη μεταφορά επί σκηνης των απαραίτητων καταχυσμάτων (στίχοι 768-769: *Φέρε νυν ἰοῦσ' εἴσω...ὀφθαλμοῖς ἐγώ*).

Οπωσδήποτε, ο εμπαιγμός της οικοδέσποινας από τον Καρίωνα εξυπηρετεί το σταθερό στόχο του δραματουργού να προκαλέσει το γέλιο. Ο Αριστοφάνης, ωστόσο, δίνει την εντύπωση ότι εκμεταλλεύεται τα γεγονότα της αφήγησης, για να προβάλει εμφατικά το χάσμα που χωρίζει τον πανούργο Καρίωνα από την απλοϊκή κυρία του²⁶⁷. Σε αντίθεση, μάλιστα, με το πρώτο μέρος των *Βατράχων*, κατά το οποίο ο Ξανθίας χρησιμοποιείται, για να χαρακτηριστεί πλήρως ο Διόνυσος, η ευσεβής και απλοϊκή δέσποινα του Καρίωνα είναι αυτή που εξαίρει αντιστικτικά την ασέβεια και την πονηριά του δούλου, αναδεικνύοντάς τον έτσι σε πρωταγωνιστή²⁶⁸.

3.4.3 Ο Καρίωνας και ο Χορός

Η σκωπτική και πειρακτική διάθεση του Καρίωνα δεν εξαντλείται στις σχέσεις του με τα αφεντικά του. Ο δούλος του Χρεμύλου συμπεριφέρεται, με χαρακτηριστικά βωμολοχικό τρόπο και προκλητική χειραφέτηση, στα μέλη του Χορού, τα οποία, σύμφωνα με τη διαταγή του κυρίου του, έχει συγκεντρώσει και οδηγεί στην ορχήστρα του θεάτρου, κατά την *πάροδο* του έργου (στίχοι 253-321). Καθώς, εξάλλου, οι συνάδελφοι του Χρεμύλου αντεπιτίθενται στις προκλήσεις του Καρίωνα, χωρίς να επιδεικνύουν ανωτερότητα, η *πάροδος* εξελίσσεται σε ένα περιπαικτικό, ανταγωνιστικό παιχνίδι αλληλοσαρκασμού, Βέβαια, αν ληφθεί υπόψη ότι ο Χορός του *Πλούτου* απαρτίζεται από γέροντες γεωργούς, η βωμολοχική στάση του δούλου απέναντί τους αποκτά ιδιαίτερη βαρύτητα και σημασία, αφού όλοι οι Αθηναίοι θεατές που ανήκαν ακόμη και σε χαμηλότερα των αγροτών οικονομικά στρώματα ταυτίζονταν πιθανά μαζί τους²⁶⁹ και, όπως αποδεικνύεται από τη συνολική θεώρηση της αριστοφανικής παραγωγής, ο δραματουργός θεωρούσε τους καλλιεργητές της αττικής γης το πιο υγιές κομμάτι της αθηναϊκής κοινωνίας²⁷⁰.

Συγκεκριμένα, στο πρώτο τμήμα της *παρόδου* (στίχοι 253-289), ο Καρίωνας καταπιάνεται με τη γελοιοποίηση των μελών του Χορού, ήδη από την προσφώνησή τους, στην οποία, αφιερώνοντας δύο ολόκληρους στίχους, εκφράζει υποκριτικά υπερβολική εκτίμηση στο πρόσωπό τους, χρησιμοποιεί υψηλή «λέξη» και υπονοεί

²⁶⁷ Στεφανής, 1980, 109.

²⁶⁸ Στεφανής, 1980, 149.

²⁶⁹ Dover, 2007, 62.

²⁷⁰ Sommerstein, 1984, 333.

προσβλητικά τη φτώχεια τους (στίχοι 252-4: ἼΩ πολλὰ δὴ τῷ δεσπότῃ...καὶ τοῦ πονεῖν ἐρασταί). Την ίδια τακτική φαίνεται να ακολουθεῖ ο δούλος και, όταν απευθύνεται στο Χορό, κατά την έναρξη της αγγελίας του για τη θεραπεία του τυφλού θεού και μετά την επιστροφή του από το Ασκληπιείο, προσφωνώντας τους μακροσκελέστατα και σαρκάζοντας την πενιχρή οικονομική τους κατάσταση (στίχοι 627-8: ἼΩ πλεῖστα Θεσείοις...ἐπ' ὀλιγίστοις ἀλφίτοις). Επίσης, ο Καρίωνας, ενώ προστάζει χαιρέκακα τους ανήμπορους γέροντες να βιαστούν, επισημαίνοντας την κρισιμότητα της κατάστασης (στίχοι 255-6: ἴτ' ἐγκονεῖτε, σπεύδεθ',...ἧ δεῖ παρόντ' ἀμύνειν), συστηματικά αποφεύγει να τους δώσει μια ξεκάθαρη απάντηση για το λόγο της σύγκλησής τους (στίχοι 261-3: Οὔκουν πάλαι δήπου λέγω;...δυσκόλου ζήσειν ἀπαλλαγέντας, 265-7: Ἐχων ἀφίεται δεῦρο...καὶ ψωλὸν αὐτὸν εἶναι και 270: Πρεσβυτικῶν μὲν...ἔχοντα σωρόν), προκειμένου να τους βασανίσει σαδιστικά και να τους κεντρίσει την περιέργεια, και, μέχρι τους στίχους 284-5 (Ἄλλ' οὐκέτ' ἂν κρύψαιμι...ὅς ὑμᾶς πλουσίους ποιήσει), όταν πια κάνει την παραχώρηση να πληροφορήσει τους γέροντες για την παρουσία του Πλούτου στο σπίτι του αφέντη του, επιδίδεται σε ένα αμείλικτο πείραγμα σε βάρος τους. Έτσι, προσφωνεῖ υβριστικά τα μέλη του Χορού (στίχος 264: ὦ πονηροί), τα ειρωνεύεται (στίχος 270), αισχρολογεῖ με θράσος και αγένεια (στίχος 267: καὶ ψωλὸν αὐτὸν εἶναι) και, όταν ο κορυφαῖος αναφέρεται στην κατωτερότητα του δουλικού του status (στίχοι 271-2: Μῶν ἀξιοῖς φενακίσας...ἐμοῦ βακτηρίαν ἔχοντος και 275-6: Ὡς σεμνὸς οὐπίτριπτος...καὶ τὰς πέδας ποθοῦσαι), φανερά προσβεβλημένος (στίχοι 273-4: Πάντως γὰρ ἄνθρωπον...ἂν νομίζεθ' ὑγιᾶς εἰπεῖν;), ανταποδίδει το χλευασμό, σαρκάζοντας την ηλικία και σωματική αδυναμία των συναδέλφων του Χρεμύλου (στίχοι 277-8: Ἐν τῇ σορῶ νυνί...τὸ ζύμβολον δίδωσιν), με διαφορούμενη γλώσσα και ένα ευφυέστατο λογοπαίγνιο²⁷¹.

Ενώ ο Καρίωνας συνεχίζει, και μετά την ανακοίνωση του χαρμόσυνου νέου, να προσβάλλει, πιθανά και με απρεπή χειρονομία, τα μέλη του Χορού, παρομοιάζοντάς τα με το Μίδα, αν αποκτήσουν και γαϊδουρινά αυτιά (στίχος 287: Νῆ τοὺς θεούς, Μίδα μὲν οὖν, ἦν ὅτ' ὄνου λάβητε), η βωμολοχική του διάθεση κορυφώνεται στο δεύτερο, λυρικό μέρος της *παρόδου* (στίχοι 290-321), που, σύμφωνα με το Rogers, παραπέμπει σε συγκεκριμένο, παραδοσιακό, κωμικό παιχνίδι της υπαίθρου²⁷² και συνδέεται

²⁷¹ Sommerstein, 2001, 154.

²⁷² Olson, 1989, 195.

διακειμενικά με το διθύραμβο του Φιλόξενου από τα Κύθηρα *Κύκλωψ* ή *Γαλάτεια* (PMG 815-824) καθώς και με τις ραψωδίες ι και κ της Οδύσσειας²⁷³, οι οποίες αναφέρονται και στις περιπέτειες του Οδυσσέα στη χώρα των Κυκλώπων και το νησί της Κίρκης αντίστοιχα²⁷⁴. Εκμεταλλευόμενος, λοιπόν, ο δούλος τον ενθουσιασμό του *Χορού* για τις εξελίξεις, τον βάζει, κυριολεκτικά και μεταφορικά, σύμφωνα με το K.J. Dover, να χορέψει²⁷⁵. Στην πρώτη, μάλιστα, στροφή (στίχοι 290-5), ενώ ο Καρίωνας υποδύεται τον Κύκλωπα Πολύφημο και επιβάλλει στους γέροντες τον υποτιμητικό ρόλο των αρνιών και των κατσικιών του, ανενδοίαστα εξαπολύει εναντίον τους, συνδυάζοντας αισχρολογία και χυδαία σεξουαλικά υπονοούμενα, την πλέον μειωτική, έως τώρα, προσβολή²⁷⁶ (στίχος 295: *ἔπεσθ' ἀπεψωλημένοι ἴτραγοι δ' ἀκρατιεῖσθε*), η οποία εξαιρείται αντιθετικά από την υψηλή γλώσσα²⁷⁷ που χρησιμοποιεί λίγους στίχους πιο πριν (στίχος 292: *...τέκεα θάμιν*). Στην επόμενη αποστροφή του προς το Χορό (στίχοι 302-308), όπου σατιρίζεται η σχέση του άσχημου αλλά πλούσιου Φιλωνίδη²⁷⁸ με τη φημισμένη Κορίνθια εταίρα της αρχαιότητας Λαΐδα²⁷⁹, χωρίς να πτοηθεί καθόλου από το γεγονός ότι οι γέροντες απέρριψαν το ρόλο του κοπαδιού και υποκρίθηκαν τους συντρόφους του Οδυσσέα (στίχοι 296-301), γίνεται Κίρκη, δηλαδή Λαΐδα, και επιφυλάσσει εξευτελιστική τύχη στους συντρόφους του Φιλωνίδη, δηλαδή του Οδυσσέα. Τους εξυβρίζει αηδιαστικά ως σκατοφάγους (στίχος 304-5: *Ὡς ὄντας κάπρους μεμαγμένον σκῶρ ἐσθίειν*) και, ενώ χρησιμοποιεί επάλληλα και άσεμνα σεξουαλικά υπονοούμενα (στίχοι 305-6: *Αὐτὴ δ' ἔμματεν αὐτοῖς, μιμήσομαι πάντας τρόπους*), τους προσβάλλει χυδαία ως ημι-άνικανους²⁸⁰. Τέλος, υποβαθμίζοντάς τους για μια ακόμη φορά στο επίπεδο των ζώων, τους διανέμει το ρόλο των γουρουνιών και τους προστάζει ταπεινωτικά (στίχοι 307-8: *ὕμεῖς δὲ γρυλίζοντες...ἔπεσθε μητρὶ χοῖροι*). Ωστόσο, αφού τα μέλη του Χορού επέλεξαν να ενσαρκώσουν τον Οδυσσέα, ο Καρίωνας, με επίγνωση της ήττας του, αποχωρεί από τη σκηνή, έχοντας όμως την ικανοποίηση ότι είναι αυτός που σημαίνει το τέλος του ιδιαίτερου νούμερου, καθώς κρατά την τελευταία ατάκα για τον ίδιο (στίχοι 316-21).

²⁷³ Sommerstein, 2001, 156.

²⁷⁴ Lesky, 1990, 85-6.

²⁷⁵ Dover, 2007, 282.

²⁷⁶ Sommerstein, 2001, 157.

²⁷⁷ Sommerstein, 2001, 156-7.

²⁷⁸ Sommerstein, 2001, 148.

²⁷⁹ Sommerstein, 2001, 158.

²⁸⁰ Sommerstein, 2001, 159.

Οπωσδήποτε, η στάση που υιοθετεί ο Καρίωνας απέναντι στα ελεύθερα μέλη του Χορού είναι προκλητική για δούλο. Χαρακτηριστικά, ο Olson υποστηρίζει ότι στην πάροδο, ανάμεσα στον Καρίωνα και το Χορό, διαμείβεται μια πάλη για επικράτηση, που ενυλώνει κοινωνικές αντιπαραθέσεις. Επιπλέον, ο ερευνητής θεωρεί ότι ο υπηρέτης του Χρεμύλου, συμπεριφερόμενος προσβλητικά και με θρασύτητα σε ανωτέρους του, καταστρατηγεί τους ισχύοντες κοινωνικούς κανόνες²⁸¹.

3.4.4 Ο Καρίωνας και οι λοιποί ελεύθεροι του Πλούτου

Σε αντικείμενα της πειρακτικής διάθεσης του Καρίωνα εξελίσσονται τόσο ο Δίκαιος ανήρ όσο και ο Συκοφάντης, που έρχονται, για να προβάλουν επί σκηνής τα αποτελέσματα της θεραπείας του τυφλού θεού. Ειδικά, στην περίπτωση του Συκοφάντη, το πείραγμα του δούλου παύει να είναι πια αθώο παιχνίδι και αποβαίνει σαρκαστικό²⁸². Αξιοσημείωτη, όμως, είναι η χειραφέτηση που τον διακρίνει, κατά την επικοινωνία του και με τους δύο χαρακτήρες, ώστε να θεωρηθεί δικαιολογημένα ελεύθερος πολίτης²⁸³. Μάλιστα, η χειρόγραφη παράδοση δεν είναι διαφωτιστική ως προς το συνομιλητή του τίμιου άνδρα και του Συκοφάντη, καθώς διχάζεται ανάμεσα στον Καρίωνα και το Χρεμύλο²⁸⁴, ενώ η ασυμφωνία που παρατηρείται, σύμφωνα με τα σχόλια των κωδίκων Ravennas και Venetus, είναι ενδεικτική διαφορετικών αρχαίων ερμηνειών²⁸⁵. Βέβαια, όλοι οι εκδότες του Πλούτου, από τον Bergk (1857) και έπειτα, έχουν ταυτοποιήσει τον πρωταγωνιστή της σκηνής με τον Καρίωνα, αν και ο Thiercy, πρόσφατα και με δεδομένη την αυτοπεποίθηση που επιδεικνύει ο συγκεκριμένος χαρακτήρας, τον ταυτίζει με το Χρεμύλο, άποψη που ανασκευάζεται με επιτυχία τόσο από το Sommerstein όσο και από το Dover. Συγκεκριμένα, ο Sommerstein επισημαίνει ότι ο Αριστοφάνης, στους τέσσερις στίχους που προηγούνται της εμφάνισης του Δίκαιου Άνδρα (στίχοι 819-822), φροντίζει να δικαιολογήσει την παρουσία του δούλου επί σκηνής και την αντίστοιχη απουσία του κυρίου του. Ο Χρεμύλος είναι απασχολημένος με την επιτέλεση θυσιών (στίχοι 819-820: *καὶ νῦν ὁ δεσπότης...καὶ κριδὸν ἔστεφανωμένος*), ενώ ο Καρίωνας εμφανίζεται ενώπιον του κοινού, επειδή δεν μπορεί να υπομείνει τον καπνό από τις θυσίες στο εσωτερικό του σπιτιού²⁸⁶ (στίχοι

²⁸¹ Olson, 1989, 195.

²⁸² Στεφανής, 1980, 160.

²⁸³ Dover, 2007, 283.

²⁸⁴ Sommerstein, 2001, 189.

²⁸⁵ Dover, 2007, 283.

²⁸⁶ Sommerstein, 2001, 189.

821-822: *ἐμὲ δ' ἐξέπεμμεν... τὰ βλέφαρά μου*). Επιπλέον, σύμφωνα με τον Dover, και η απειλή που εξαπολύει τόσο ανενδοίαστα και αβάσιμα ο Συκοφάντης στο συνομιλητή του για δημόσιο βασανισμό, προκειμένου να υπάρξει ομολογία των εγκλημάτων του (στίχοι 874-876: *σὺ μὲν εἰς ἀγοράν... εἶπεῖν ἃ πεπανούργκας*), ταιριάζει οπωσδήποτε περισσότερο να απευθύνεται σε ένα δούλο, στη συγκεκριμένη περίπτωση στον Καρίωνα, παρά σε ένα ελεύθερο πολίτη, δηλαδή στο Χρεμύλο²⁸⁷.

Ο Καρίωνας, μάλιστα, στη σκηνή με το Δίκαιο άνδρα (στίχοι 823 κ.ε.) και αφού γίνονν οι απαραίτητες συστάσεις, παρουσιάζεται να έχει απεμπολήσει την ποταπή, δουλική του φύση. Προλαβαίνει το συνομιλητή του, «οσμιζόμενος» τη συνέχεια των λεγομένων, και καταλήγει σε εύλογα συμπεράσματα, αποδεικνύοντας διορατικότητα, οξεία αντιληπτική ικανότητα, αλλά και γνώση της ηθικής και κοινωνικής πραγματικότητας, συμπεριφοράς και πρακτικής (στίχος 832: *Ἥ πού σε ταχέως ἐπέλιπεν τὰ χρήματα*, 833: *Οὐκοῦν μετὰ ταῦτ' ἦσθ' ἄθλιος* και 838: *Καὶ κατεγέλων δ' εὔ οἶδ' ὅτι*). Η αλήθεια, βέβαια, είναι ότι η βωμολοχική διάθεση του Καρίωνα σε σχέση με τον τίμιο άνδρα είναι περιορισμένη και εντοπίζεται κυρίως στις αναφορές του που σχετίζονται με τα αντικείμενα που προορίζονται για τον Πλούτο. Ο δούλος περιπαίζει ευφυώς την άθλια κατάσταση του *τριβωνίου* που φέρει ως τάμα ο Δίκαιος άνήρ (στίχος 845: *Μῶν οὔν ἐμώθης δῆτ' ἐν αὐτῷ τὰ μεγάλα*;) και χαρακτηρίζει, στο τέλος, γενικά τα δώρα του πιστού ως χαρίεντα (στίχος 849: *Χαρίεντά γ' ἦκεις δῶρα τῷ θεῷ φέρων*), σχόλιο που έχει εκληφθεί ως σαρκαστικό και χλευαστικό²⁸⁸. Έχει, όμως, υποστηριχθεί ότι η ειρωνεία και η διακωμώδηση, ενώ είναι δυνατόν ίσως να υπονοηθούν μόνο, κατά την εκφορά της συγκεκριμένης ατάκας από τον ηθοποιό που ενσαρκώνει επί σκηνής το δούλο, δε συγκαταλέγονται αντικειμενικά στις προθέσεις του Καρίωνα, καθώς ήταν συνηθισμένη η αφιέρωση από τους θιασώτες των θεών αντικειμένων που συμβόλιζαν τους κινδύνους και τις ταλαιπωρίες που είχαν αντιμετωπίσει με τη βοήθειά τους²⁸⁹. Παράλληλα, το *τριβώνιον* και τα *εμβάδια* είναι τα μόνα από τα αντικείμενα που κατέχει ο συνομιλητής του δούλου και δεν προέρχονται από την ευεργετική προσφορά του θεού²⁹⁰. Παρόλα αυτά, στο συγκεκριμένο σημείο, ο Καρίωνας πρέπει να ειρωνεύεται το Δίκαιο άνδρα, πιθανότατα με καλοπροαίρετη διάθεση.

²⁸⁷ Dover, 2007, 283.

²⁸⁸ Barkhuizen, 1981, 20.

²⁸⁹ Bowie, 2005, 272.

²⁹⁰ Sommerstein, 1984, 324.

Σίγουρα, ο Καρίωνας δε συμπεριφέρεται με καλοπροαίρετη ειρωνεία στο Συκοφάντη, ο οποίος, αποτελώντας παραδοσιακό αριστοφανικό στόχο²⁹¹, καθώς εφτά από τις έντεκα κωμωδίες του δραματουργού αναφέρονται στη συκοφαντία²⁹², συνιστά, σύμφωνα με την άποψη του McGlew, στο πλαίσιο του *Πλούτου* την ενσάρκωση της πολιτικής διαφθοράς του αθηναϊκού κράτους²⁹³. Ο τυπικός εκπρόσωπος του τύπου του αλαζόνα²⁹⁴ φτάνει, προκειμένου να διαμαρτυρηθεί για την οικονομική του καταστροφή, μετά τη θεραπεία του θεού, και ο δούλος βάζει ανελέητα εναντίον του, επιδεικνύοντας συνάλληλα ταπεινωμένο ελεύθερου ανδρός, που αποδεικνύεται περίτρανα, όταν ατιμώρητος και χωρίς δεύτερη σκέψη βιαιοπραγεί σε βάρος του.

Ο Καρίωνας, λοιπόν, τεκμηριώνοντας για μια ακόμη φορά τη διορατικότητά του, καθώς έχει αντιληφθεί ήδη από την αναφορά του στίχου 859 (...*ἤνπερ μὴ ἄλλίπωσιν αἰ δίκαι;*) ότι ο καινούργιος επισκέπτης είναι συκοφάντης, τον προσφωνεί με αναίδεια (στίχος 926: *Οὗτος, σοὶ λέγει*), αναφερόμενος στο άτομό του αισχρολογεί χυδαία (στίχος 955-6: *Ἄλλ' ὁ βαλανεύς ἔλξει θύραζ' αὐτὸν λαβὼν τῶν ὀρχιπέδων*), μιλάει γι' αυτόν υβριστικά και του απευθύνεται αποκάλυπτα προσβλητικά (στίχοι 869: *Ἦ τῶν πονηρῶν ἦσθα καὶ τοιχωρύχων;*, 872-3: *Ὡς σοβαρός, ὦ Δάματερ, ...Δῆλον ὅτι βουλιμιᾶ,* 891-2: *Ὡς δὴ 'π' ἀληθεία...μηδενός γ' ἐμπλήμενος*, 896: *Κακόδαιμον, ὄσφραίνει τι;*, 939: *ἢ περὶ πονηρὸν ἄνδρα καὶ τοιχωρύχον;*). Η ταπεινωτική, μάλιστα, παρομοίωση του Συκοφάντη με *πονηρὸν κόμμα* (στίχος 957) αποκτά ιδιαίτερη σημασία, καθώς ο δούλος επαναλαμβάνει το χαρακτηρισμό που του απέδωσε ο Δίκαιος ανήρ αρκετούς στίχους προηγουμένως (στίχος 862: *ἔοικε δ' εἶναι τοῦ πονηροῦ κόμματος*). Επιπλέον, ο Καρίωνας καταφεύγει σε υποτιμητικό, ιδιαίτερα κωμικό και περιπαικτικό για τον «αντίπαλό» του σχολιασμό (στίχος 885: *Ἄλλ' οὐκ ἔνεστι συκοφάντου δῆγματος*) και συστηματικά τον ειρωνεύεται και τον σαρκάζει (στίχοι 889: *Μὰ τὸν Δι'...σάφ' ἴσθι ὅτι*, 931: *Σὺ γὰρ ἀξιοῖς τ'ἀλλότρια πράττων ἐσθίεν;* και 935: *Νυνὶ βοᾶς;*), χωρίς να αποκλείεται και ο δωρικός τύπος *Δάματερ*, με τον οποίο ο Καρίωνας προσφωνεί τη θεά, να υπηρετεί τους περιπαικτικούς του σκοπούς²⁹⁵ (στίχος 872). Όταν, άλλωστε, ο Συκοφάντης διατυπώνει την πρόκληση να τον αντιμετωπίσει *ο βουλόμενος* (στίχοι 928-9: *Καὶ μὴν προσελθέτω πρὸς ἔμ, ' ὑμῶν ἐνθαδὶ ὁ βουλόμενος*), χρησιμοποιώντας το λεκτικό της προηγούμενης διένεξης που είχε με το Δίκαιο ἄνδρα σχετικά με την

²⁹¹ McGlew, 1997, 46.

²⁹² Dillon, 1987, 165.

²⁹³ McGlew, 1997, 46.

²⁹⁴ Cornford, 1993, 160.

²⁹⁵ Sommerstein, 2001, 176.

επιτέλεση του καθήκοντός του ως πολίτη (στίχοι 918-9: *Κατηγορεῖ δὲ τις; / Ὁ βουλόμενος / Οὐκοῦν ἐκεῖνός εἰμ' ἐγώ*), ο Καρίωνας ανταποκρίνεται αμέσως και υιοθετεί το ρόλο ενός διαφορετικού *βουλομένου*²⁹⁶, επαναλαμβάνοντας και εκσφενδονίζοντας χλευαστικότητας εναντίον του τα ίδια του τα λόγια (στίχος 929: *Οὐκοῦν ἐκεῖνός εἰμ' ἐγώ*). Ο Καρίωνας, τέλος, «στοιχηματίζοντας» ίσως στην καλή σχέση με το αφεντικό του²⁹⁷, λειτουργώντας όμως αδιαμφισβήτητα σαν ελεύθερος, δε διστάζει όχι μόνο να εκφοβίσει το Συκοφάντη, με συνηθισμένη μάλιστα για δούλους απειλή στην κωμωδία (στίχος 876: *Οἰμῶξ' ἄρα σύ*), αλλά και να αναλάβει το πρωταγωνιστικό ρόλο στην εξευτελιστική επίθεση εναντίον του. Με προθυμία, τον ξεγυμνώνει από τα ρούχα του (στίχοι 926 κ.ε.), ώστε να αποχωρήσει τελικά από τη σκηνή ξυπόλυτος, χαρακτηριστικά δηλαδή εξευτελισμένος και σε απόλυτη ένδεια, και του φορά, υλοποιώντας δικιά του βωμολοχική ιδέα (στίχοι 935 κ.ε.), τα ελεεινά ενδύματα που ο Δίκαιος άνδρας προόριζε να αφιερώσει στο Πλούτο.

Ανάλογη συμπεριφορά υιοθετεί ο Καρίωνας προς τον τυφλό γέροντα που ακολουθούσε, κατόπιν του δελφικού χρησμού, ο κύριός του και έμελλε να είναι ο θεός Πλούτος. Χωρίς να λαμβάνει στιγμή υπόψη του τη μειονεκτική κοινωνική του θέση, αντιμετωπίζει με ειρωνεία (στίχος 63: *Δέχου τὸν ἄνδρα καὶ τὸν ὄρνιν τοῦ θεοῦ*), απρέπεια και σκαιότητα (στίχοι 56-7: *Ἄγε δὴ, ... φράσεις... Λέγειν χρὴ τάχῃ πάνυ*) έναν ελεύθερο πολίτη. Επίσης, τον απειλεί συστηματικά (στίχοι 56-7: *...ἢ τάπῃ τούτοις δρῶ; ...*, 65: *Εἰ μὴ φράσεις...κακὸν κακῶς*, 68-70: *Ἀπολῶ τὸν ἄνθρωπον...ἐκεῖθεν ἐκτραχηλισθῆ πεσών*) και ανενδοίαστα καταφεύγει τελικά στη βία (στίχοι 65 κ.ε.)²⁹⁸.

Η σταθερή στάση του Καρίωνα να υπερβαίνει τους περιορισμούς που de facto επιβάλλει ο ρόλος του ως δούλου ενυλώνεται και στην άσκηση κριτικής στα εξωσκηνικά ήθη και έθιμα των ελεύθερων πολιτών της αθηναϊκής κοινωνίας. Αν και μια τέτοια γενικευμένη, αρνητική αποτίμηση της συμπεριφοράς των Αθηναίων συνιστά κοινό τόπο της αριστοφανικής δραματουργίας, με δεδομένη όχι μόνο την αποτελεσματικότητα αλλά και την ασυλία που την χαρακτήριζε, καθώς ο κάθε θεατής υπέθετε ότι δεν ίσχυε στην περίπτωσή του²⁹⁹, ο δούλος του *Πλούτου*, προβάλλοντας και καταδικάζοντας παρεκτροπές ανώτερών του κοινωνικά ατόμων, αγγίζει τα όρια της πρόκλησης. Υπό αυτήν την έννοια, η ερμηνεία που, με απόλυτη βεβαιότητα, δίνει στο

²⁹⁶ Olson, 1990, 232.

²⁹⁷ Sommerstein, 2001, 192.

²⁹⁸ Sommerstein, 2001, 51.

²⁹⁹ Sommerstein, 2001, 138.

χρησμό του Απόλλωνα, ότι δηλαδή ο κύριός του οφείλει να ασκήσει το γιο του στον *επιχώριον τρόπον*, αποτελεί καταφανές σχόλιο του αμοραλισμού που διέκρινε τους Αθηναίους της εποχής του³⁰⁰ (στίχοι 45-50: *Εἴτ' οὐ ζυνίης...ἐν τῷ νῦν χρόνῳ*). Επιπλέον, επισημαίνει καυστικά τον εκφυλισμό εν γένει της αθηναϊκής νεολαίας, καθώς την παρουσιάζει συστηματικά προσανατολισμένη στην απόκτηση *ἀργυρίων*, και καταλογίζει με σκεπτικισμό υποκρισία στο χρηστό κομμάτι της, διαφωνώντας με την άποψη του αφέντη του (στίχοι 153-159: *Καὶ τούς γε παῖδας...περιπέττουσι τὴν μοχθηρίαν*). Επιδεικνύοντας, εξάλλου, γνώση, άξια απορίας, των δεδομένων της πολιτικής ζωής και των δημόσιων υποθέσεων, κατακρίνει την ηθική ποιότητα και πρακτική του αναίσχυντου πολιτικού Νεοκλείδη (στίχοι 665-6: *Εἷς μὲν γε Νεοκλείδης, ...τούς βλέποντας ὑπερηκόντικεν* και στίχοι 745-7: *Ἐγὼ δ' ἐπήνουν τὸν θεόν...μᾶλλον ἐποίησε τυφλόν*), ενώ, με αφορμή τις πολλές λατρευτικές επονομασίες του θεού Ερμή, στηλιτεύει συνηθισμένη, κερδοσκοπική απάτη των Αθηναίων δικαστών³⁰¹, αμφισβητώντας την εντιμότητά τους (στίχοι 1164-7: *Ὡς ἀγαθὸν ἔστ'...ἐν πολλοῖς γεγράφθαι γράμμασιν*).

3.5 Ο Καρίωνας και οι θεοί

Η κριτική που ασκεί ο Καρίωνας σε όλους τους κοινωνικά ανωτέρους του επεκτείνεται και στους μεταφυσικούς του άρχοντες, στους θεούς. Η επικριτική διάθεση του υπηρέτη θα μπορούσε να αποδοθεί στην οικειότητα που αισθάνονται σε σχέση με το θείο οι απλοϊκοί άνθρωποι, όμως, όπως θα ήταν πια αναμενόμενο για έναν Καρίωνα, η στάση του απέναντι στους θεϊκούς δεσπότες του «αγγίζει», σε ορισμένες περιπτώσεις, τα όρια της ύβρης και αποβαίνει εντυπωσιακά βωμολοχική ακόμη και για έναν αριστοφανικό δούλο.

Ο Αριστοφάνης, λοιπόν, με στόχο προφανώς και το κωμικό αποτέλεσμα³⁰², θέλει ο Καρίωνας να επικαλείται και να ορκίζεται στους θεούς πολύ συχνά, προβάλλοντας την προσωπική επαφή και εξοικείωση του δούλου με αυτούς. Άλλωστε, η εναρκτήρια του δράματος εκθετική του ρήση ξεκινά με την επίκληση του Δία και άλλων θεών, προκειμένου να επιβεβαιώσουν τα βάσανα που συνεπάγεται ο παράφρονας δεσπότης (στίχοι 1-2), ενώ ο «δαίμων» είναι αυτός που δεν επιτρέπει στο δούλο να είναι

³⁰⁰ Bowie, 2005, 271.

³⁰¹ Sommerstein, 2001, 213.

³⁰² Zumbrennen, 2006, 328.

αυτεξούσιος (στίχοι 6-7). Το ύφος του, όμως, διαφοροποιείται, όταν αναφέρεται στον Απόλλωνα και τον μέμφεται με μέμψιν δικαίαν, καθώς, αν και ιατρός και μάντις σοφός, άφησε τον αφέντη του να φύγει από το μαντείο του μελαγχολώντα (στίχοι 8-12: *Τῷ δὲ Λοζία, ...ἀπέπεμψέ μου τὸν δεσπότην*). Η κριτική που επιφυλάσσει σε Ολύμπιο θεό είναι εντυπωσιακά αρνητική, όπως και η ειρωνεία με την οποία τον αντιμετωπίζει και «υπηρετείται» από τη χρήση τραγικής γλώσσας και την απόδοση στον Απόλλωνα του επιθέτου *σοφός*, που, κάποιες φορές, χρησιμοποιείται, για να επισημανθεί η ακριβώς αντίθετη ποιότητα των ενεργειών του θεού³⁰³. Η ειρωνεία (στίχος 39: *Τί δῆτα Φοῖβος ἔλακεν ἐκ τῶν στεμμάτων*; και στίχος 64: *Δέχου τὸν ἄνδρα καὶ τὸν ὄρνιν τοῦ θεοῦ*), μάλιστα, και η χρήση τραγικής «λέξης»³⁰⁴ (στίχος 39) φαίνεται να διακρίνουν συστηματικά τις απολλώνιες αναφορές του δούλου.

Η στάση του Καρίωνα απέναντι στον Απόλλωνα θα μπορούσε να θεωρηθεί ιδιαίτερα επεικής συγκριτικά προς την ασέβεια που επιδεικνύει απέναντι στο θείο, στο πλαίσιο της αγγελίας του για τη θεραπεία του Πλούτου στο Ασκληπιείο. Διακωμωδώντας ουσιαστικά την ιεροτελεστία της κατάκλισης³⁰⁵, ο δούλος του Χρεμύλου προβάλλει ναρκισσιστικά τα ανοσιουργήματά του, που προκαλούν το θρησκευτικό συναίσθημα της οικοδέσποινάς του και την οδηγούν σε δικαιολογημένα και ενδεικτικά των έργων και των λόγων του σχόλια (στίχοι 684: *Ταλάντατ' ἀνδρῶν, οὐκ ἔδεδοίκεις τὸν θεόν*; 700: *Ἥ που σε διὰ τοῦτ' εὐθὺς ἐβδελύττετο*, 705: *Λέγεις ἄγροικον ἄρα σύ γ' εἶναι τὸν θεόν* και 706: *Αἶ τάλαν*). Ο Καρίωνας, λειτουργώντας, βέβαια, σύμφωνα με τη χαρακτηριστική για την Αρχαία Κωμωδία καρναβαλική ανατροπή και γελοιοποίηση θεσμών³⁰⁶, βάζει την ικανοποίηση της λαιμαργίας του πάνω από τις καθιερωμένες τελετουργίες (στίχοι 672 κ.ε.), τις οποίες, άλλωστε, συστηματικά εμπαίζει (στίχος 703: *οὐ λιβανωτὸν γὰρ βδέω*), και αποδεικνύει ότι δεν έχει ιερό και όσιο. Αν και φροντίζει να παρουσιάσει την κλοπή στην οποία προβαίνει ως θεάρεστη πράξη και να την αποδώσει σε μίμηση της στάσης του ιερέα του θεού, ουσιαστικά επιλέγει να αγνοεί υποκριτικά διαδεδομένη θρησκευτική πρακτική³⁰⁷, δημιουργώντας την εντύπωση και σε μελετητές ότι όντως στο σημείο αυτό στηλιτεύεται η διαφθορά των ιερέων³⁰⁸. Η ανόσια συμπεριφορά του τεκμηριώνεται,

³⁰³ Sommerstein, 2001, 135.

³⁰⁴ Grotton, 1990, 18.

³⁰⁵ Στεφανής, 1980, 158.

³⁰⁶ Παππάς, 1996, 184.

³⁰⁷ Sommerstein, 2001, 181.

³⁰⁸ Lesky, 1990, 622.

επίσης, περίτρανα στην άκρως βωμολοχική και άξια βδελυγμίας ενέργειά του, ενώ μάλιστα πλησίαζε ο Ασκληπιός, την οποία όχι μόνο δικαιολογεί αλλά και τη χαρακτηρίζει, με θράσος, απλώς γελοία (στίχοι 696-699: *Μετὰ τοῦτο δ' ἤδη... ἡ γαστήρ γὰρ ἐπεφύσητό μου*). Εξάλλου, ο Καρίωνας, τιμώντας το θεό, μόνο όταν υλοποιεί τις προσωπικές του επιθυμίες (στίχοι 745-7), ανενδοίαστα αναφέρεται προσβλητικά σε αυτόν (στίχοι 685-6: *Νῆ τοὺς θεοὺς ἔγωγε... ἔχων τὰ στέμματα*) και, ενώ, με κωμική αναστολή, δεν τολμάει να του καταλογίσει αναισθησία, διαπράττει την ύψιστη βλασφημία, υβρίζοντάς τον ως *σκατοφάγο*³⁰⁹ (στίχοι 705-6: *Λέγεις ἄγροικον ἄρα... ἀλλὰ σκατοφάγον*). Αναμφισβήτητα, η χυδαιότητα και η ελευθεροστομία του δούλου στην αγγελία των εξωσκηνικών εξελίξεων στο Ασκληπιείο είναι προκλητική, με τον Αριστοφάνη να την εξαίρει με τη χρήση παρατραγωδίας (στίχοι 660-1: *ἐπεὶ δὲ βωμῶ... Ἡφαίστου φλογί*)³¹⁰ και λεκτικών αστεϊσμών (στίχοι 681: *ἔπειτα ταῦθ' ἤγχιζεν εἰς σάκταν τινά*³¹¹ και 727: *Μετὰ τοῦτο τῷ Πλούτωνι παρεκαθέζετο*³¹²).

Με αξιοσημείωτο, όμως, σαρκασμό και έκδηλη υπεροψία, αντιμετωπίζει ο Καρίωνας και έναν άλλο θεό, τον Ερμή, ο οποίος, εκπροσωπώντας τον τύπο του Αλαζόνα³¹³, κατεβαίνει στη γη, για να απειλήσει, εκ μέρους του Δία, με καταστροφή το Χρεμύλο και συνολικά τα μέλη του *οίκου* του. Ο δούλος προσφωνεί με εσκεμμένη αγένεια τον αγγελιαφόρο των Ολυμπίων (στίχος 1100: *Οὗτος, εἰπέ μοι*), τον προστάζει (στίχοι 1100 και 1106: *Εἰπέ μοι*) και του απευθύνεται υποτιμητικά και με ασέβεια, υβρίζοντας και προσβάλλοντάς τον (στίχοι 1110: *Ἡ γλῶττα τῷ κήρυκι τούτων γίνεταί*, 1141: *Ἐφ' ᾧ τε μετέχειν καὐτὸς ᾧ τοιχωρύχε* και 1155-6: *τί οὖν Ἐρμῆν παλιγκάπηλον ἡμᾶς δεῖ τρέφειν*;³¹⁴). Ο Καρίωνας όχι μόνο δε δείχνει καμία συμπάθεια στην κατάσταση που έχει περιέλθει ο Ερμής, μετά τη θεραπεία του Πλούτου, και την οποία ο κήρυκας των θεών έχει φροντίσει επιμελώς να διεκτραγωδήσει, δίνοντας έμφαση στην προσωπική του πείνα (στίχοι 1112 κ.ε.), αλλά τον επικρίνει ανεπιφύλακτα για τον πρότερο βίο του (στίχοι 1124-5: *Οὐκουν δικαίως, ... τοιαῦτ' ἀγάθ' ἔχων;*) και, διακωμωδώντας την ασιτία του (στίχοι 1127: *Ποθεῖς τὸν οὐ παρόντα καὶ μάτην καλεῖς*, 1129: *Ἀσκωλίαζ' ἐνταῦθα πρὸς τὴν αἰθρίαν*, 1131: *Ὀδύνη σε περὶ τὰ σπλάγχν' εἰσὶ τί στρέφειν*), τον ειρωνεύεται και τον περιπαίζει. Για την απόλυτη γελοιοποίηση του θείου

³⁰⁹ Sommerstein, 2001, 183.

³¹⁰ Sommerstein, 2001, 181.

³¹¹ Sommerstein, 2001, 181.

³¹² Φίλιππας, 1980, 67.

³¹³ Cornford, 1990, 160

³¹⁴ Sommerstein, 2001, 212.

συνομιλητή του, ο τετραπέρατος δούλος δεν περιορίζεται στη χρήση παροιμιών (στίχος 1127)³¹⁵ και ευφών λογοπαιγνιών (στίχοι 1129-1131)³¹⁶, καθώς αναίσχυντα προβαίνει και σε μια άκρως βωμολοχική ενέργεια εις βάρος του (στίχος 1133: *Ταύτην ἐπιπιῶν ἀποτρέχων οὐκ ἂν φθάνοις*)³¹⁷. Ἄλλωστε, ο Καρίωνας, με ειρωνεία (στίχος 1135: *Εἴ του δέει γ' ὧν δυνατός εἰμί σ' ὠφελεῖν*), αντιμετωπίζει την ικεσία του Ερμή να του εξασφαλίσει τροφή (στίχοι 1134 κ.ε.) και, κάνοντάς του μόνο τη χάρη να αντιπαρατεθεί μαζί του κωμικά³¹⁸ (στίχοι 1139-45), επισημαίνει με ανευλάβεια τη λαιμαργία και την ιδιοτέλεια που χαρακτηρίζει το θεό (στίχοι 1141-2: *Ἐφ' ᾧ τε μετέχειν...ναστός εὖ πεπεμμένος*).

Όταν, μάλιστα, ο αγγελιαφόρος εκλιπαρεί να γίνει δεκτός ως *ζύνοικος* του νέου δεσπότη του σύμπαντος (στίχοι 1146 κ.ε.), ο Καρίωνας κατακρίνει χλευαστικά τη λιποταξία και τον οπορτουνισμό του (στίχοι 1148: *Ἐπειτ' ἀπολιπὼν τοὺς θεοὺς ἐνθάδε μενεῖς*; και 1150: *Τί δέ; ταῦτομολεῖν ἀστεῖον εἶναί σοι δοκεῖ*;). Χωρίς να επιδείξει ἴχνος από τη μεγαλοψυχία του Θρασύβουλου μετά την πτώση της Φυλῆς, παρά τη σχετική ἔκκληση του θεοῦ (στίχος 1146: *Μὴ μνησικακήσης, εἰ σὺ Φυλὴν κατέλαβες*), θα επιδοθεῖ σε μια σκληρή και εκτεταμένη συνδιαλλαγή μαζί του, αφού, μόνο αν ο Ερμῆς αποδείκνυε τη χρησιμότητά του στο νέο καθεστώς, θα γινόταν αποδεκτός από το δούλο³¹⁹. Ενώ, ὁμως, ἀνέχεται τελικά την παρουσία του πρώην κήρυκα των θεῶν στο σπιτικό του Χρεμύλου, αποκλειστικά για τη διεκπεραίωση του ταπεινωτικού ρόλου του δούλου (στίχος 1170: *Ἴν' εὐθέως διακονικὸς εἶναι δοκῆς*), τον προσλαμβάνει, εξαπολύοντας ἓνα καυστικό σχόλιο εις βάρος του για τους πολλούς λατρευτικούς τίτλους που διαθέτει³²⁰ και με καταφανή απροθυμία και αγένεια, αφού για την ἔνταξή του στο υπηρετικό προσωπικό δεν πληροφορεῖ ἄμεσα τον ἴδιο ἀλλά τους θεατές (στίχοι 1164-7: *Ὡς ἀγαθὸν ἔστ' ἐπωνυμίας...γεγράφθαι γράμμασιν*) και δεν ἀπαντᾷ οὔτε καν με σαφήνεια σε σχετική ἐρώτησή του (στίχος 1168: *Οὐκοῦν ἐπὶ τούτοις...Καὶ πλῦνέ γε*)³²¹. Χωρίς, ἐξάλλου, να χάνει χρόνο, του ἀναθέτει μια ἐξαιρετικά ταπεινωτική ἐργασία και τον προστάζει για την ἐπιτέλεσή της σαν να εἶναι ο δεσπότης του (στίχοι 1168-9: *Καὶ πλῦνέ γε...πρὸς τὸ φρέαρ τὰς κοιλίας*).

³¹⁵ Φίλιππας, 1980, 92.

³¹⁶ Sommerstein, 2001, 210-1.

³¹⁷ Φίλιππας, 1980, 92.

³¹⁸ Bowie, 2005, 271.

³¹⁹ Bowie, 2005, 271.

³²⁰ Konstan and Dillon, 1981, 383.

³²¹ Sommertsein, 2001, 213.

Τέλος, ο θεός τον οποίο ο Καρίωνας στο σύνολο του έργου αντιμετωπίζει με τη μεγαλύτερη δυνατή ευσέβεια είναι ο Πλούτος. Προκλητικοί, βέβαια, μπορούν να θεωρηθούν οι χαρακτηρισμοί *μιαρώτατε ἀνδρῶν ἀπάντων* (στίχοι 78-9) και *ἄθλιος φύσει* (στίχος 118) που ο δούλος αποδίδει στον τυφλό θεό, αλλά, όπως πειστικά έχει επιχειρηματολογήσει ο Sommerstein, χρησιμοποιούνται κυρίως, για να προβληθεί η έντονη συναισθηματική κατάσταση του ομιλητή, ο οποίος έχει ξεχάσει ότι απευθύνεται σε θεό³²². Όμως, ο δούλος του Χρεμύλου, καθώς δεν μπορεί να προδώσει πλήρως τη βωμολοχική του φύση, δε διστάζει να απειλήσει, με αγανάκτηση και σκαιότητα, ακόμη και το μελλοντικό ευεργέτη του (στίχος 111: *Οἰμῶξει μακρά*) και να κάνει ένα σαρκαστικό, αλλά επιτυχημένο, λογοπαίγνιο³²³, που αποτελεί πιθανά και παρατραγωδία³²⁴, για το πρόβλημα της όρασης του Πλούτου, ευτυχώς μετά τη θεραπεία του (στίχοι 635: *ἐξωμμάτωται καὶ λελάμπρυνται κόρας*).

3.6 Ο Καρίωνας, ο Ασκληπιός και τα Ελευσίνια Μυστήρια

Η προνομιακή μεταχείριση του δούλου του *Πλούτου* από τον Αριστοφάνη αποδεικνύεται, όπως και στην περίπτωση του Ξανθία των *Βατράχων*, και από την προβολή μέσω του δούλου λατρευτικών διαδικασιών και θεοτήτων κομβικών για τη συγκεκριμένη κωμωδία. Έτσι, ο Καρίωνας λειτουργεί ως φωτεινός «σηματοδότης» του ρόλου που, κυρίως και καταρχάς, ο Ασκληπιός αλλά και, κατά δεύτερον, τα Ελευσίνια Μυστήρια διαδραματίζουν στη σύλληψη και την εξέλιξη της υπόθεσης του δράματος.

Οπωσδήποτε, η ίαση που παρέχει ο Ασκληπιός στον τυφλό Πλούτο, συνιστώντας προαπαιτούμενο για την προώθηση της δράσης ενυλώνει άμεσα και καταφανώς τη θεμελιώδη σημασία των αναγνωρισμένων θεραπευτικών ιδιοτήτων του στο πλαίσιο της κωμωδίας. Εξάλλου, και ο Χρεμύλος από χρησμό του Απόλλωνα, του πατέρα δηλαδή του θεϊκού γιατρού³²⁵, κινητοποιείται και κατευθύνεται στην έναρξη του έργου. Επιπλέον, έμμεσα αλλά και πιο καταλυτικά, ο δημοφιλής στους αρχαίους Έλληνες μύθος του Ασκληπιού, ο οποίος ως ευεργέτης της ανθρωπότητας τιμωρήθηκε από το Δία, με την αναλογία που παρουσιάζει με τον τυφλό Πλούτο του Αριστοφάνη φαίνεται να προσδιορίζει a priori και να διατρέχει συνολικά το δράμα.

³²² Sommerstein, 2001, 140-1.

³²³ Φίλιππας, 1980, 61.

³²⁴ Sommerstein, 2001, 180.

³²⁵ Robinson, 1978, 531.

Αριστοφανικές αναφορές στον Ασκληπιό εντοπίζονται και στους *Σφήκες* (στίχος 122). Στο τελευταίο, όμως, έργο του, ο κωμωδιογράφος εξουσιοδοτεί κατ' αποκλειστικότητα τον Καρίωνα με την αφήγηση της ίασης του Πλούτου από το θεραπευτή θεό, η οποία λειτουργεί και ως σημείο ορόσημο για την έναρξη, στη συνέχεια, των συνηθισμένων για τις αριστοφανικές κωμωδίες επεισοδιακών σκηνών, που αποκαλύπτουν τα αποτελέσματα της πραγματοποίησης του σχεδίου του πρωταγωνιστή. Ίσως, μάλιστα, η αξιοσημείωτη βωμολοχία και ασέβεια που χαρακτηρίζει τον Καρίωνα σε σχέση με τον Ασκληπιό να υπηρετεί, δεδομένης της κωμικής φύσης του δράματος, την εμφιατική έξαρσή του. Η αφήγηση του δούλου για την ακολουθούμενη διαδικασία στο Ασκληπιείο του Πειραιά, που, κατά πάσα πιθανότητα, ιδρύθηκε αμέσως μετά την ειρήνη που συνήψαν οι Αθηναίοι με τους Λακεδαιμονίους, το 421 π.Χ.³²⁶, αποτελώντας τη πληρέστερη διασωζόμενη περιγραφή, πρέπει να ανταποκρίνεται σε κοινές, σχετικές δοξασίες της εποχής³²⁷. Η πιστή απόδοση, σε γενικές τουλάχιστον γραμμές, της προβαλλόμενης θεραπευτικής πορείας τεκμηριώνεται, άλλωστε, από επιγραφές στο ιερό της Επιδάουρου³²⁸ καθώς και από άλλες πηγές.

Ενώ η θεραπεία της τύφλωσης και γενικότερα των οφθαλμικών παθήσεων ήταν συνηθισμένη για το θεό³²⁹, ο τυφλός Πλούτος ακολουθεί την, επίσης συνηθισμένη³³⁰, θεραπευτική διαδικασία της επώασης³³¹. Συγκεκριμένα και σύμφωνα με τη γενική πρακτική που εφαρμοζόταν σε αυτούς που κατέφευγαν στα Ασκληπιεία προς ίαση, μετά τις προκαταρκτικές τελετές, του εξαγνισμού του στη θάλασσα (στίχος 656-7: *Πρῶτον μὲν αὐτόν... ἔπειτ' ἐλοῦμεν*) και της προσφοράς πλακούντων και θυσιών (στίχοι 660-1: *Ἐπεὶ δὲ βωμῶ... πέλανος Ἡφαίστου φλογί*), κοιμήθηκε για μια νύχτα (στίχος 662: *κατεκλίναμεν τὸν Πλοῦτον, ὥσπερ εἰκὸς ἦν*), προφανώς στο *άδυτον* του ναού, με την ελπίδα έλευσης, στο πλαίσιο ενός ονείρου, του Ασκληπιού³³². Όντως, ο Ασκληπιός εμφανίζεται στεφανοφορεμένος (στίχος 685-6: *Νῆ τοὺς θεοὺς... ἐλθὼν ἔχων τὰ στέμματα*), το βραβείο του σύμφωνα με τα αρχαία σχόλια για την προσφορά υγείας³³³, συνοδευόμενος από ένα σκευοφόρο δούλο (στίχοι 710-1: *Ἐπειτα παῖς αὐτῶ...καὶ*

³²⁶ Sommerstein, 2001, 11.

³²⁷ Sommerstein, 2001,

³²⁸ Bowie, 2005, 274.

³²⁹ Bowie, 2005, 274.

³³⁰ Sommerstein, 2001, 12.

³³¹ Bowie, 2005, 274.

³³² Sommerstein, 2001, 12-13.

³³³ Groton, 1990, 19.

δοίδυκα καὶ κιβώτιον), που ανταποκρίνεται στην ακολουθία υπηρετών του σε οράματα ασθενών³³⁴, καθώς και από την Ιασώ και την Πανάκεια (στίχοι 701-2: *Οὐκ, ἀλλ' Ἰασώ...χῆ Πανάκει' ἀπεστράφη*), τις δύο δηλαδή από τις κόρες του³³⁵. Το πορφυρό, εξάλλου, ύφασμα, με το οποίο η Πανάκεια σκεπάζει το κεφάλι του Πλούτου (στίχοι 730-2: *Ἡ Πανάκεια δὲ...καὶ πᾶν τὸ πρόσωπον*), τα δύο πελώρια φίδια, που, με σύνθημα του θεού, εμφανίζονται, γλιστρούν κάτω από το ύφασμα και γλείφουν τα μάτια του ασθενή (στίχοι 732-6: *εἶθ' ὁ θεὸς ἐπόπυσεν...τὰ βλέφαρα περιείλεχον*), καθώς και η αλοιφή «αντι-φάρμακο» που ετοιμάστηκε για τον ποταπό Νεοκλείδη (στίχοι 716 κ.ε.) παραπέμπουν σε παραδεδομένους τρόπους θεραπείας του Ασκληπιού³³⁶, αλλά και στη σκληρότητα που τον χαρακτήριζε σε σχέση με τους τιποτένιους προσκυνητές του³³⁷. Τέλος, από την αφήγηση του Καρίωνα δεν απουσιάζει ούτε το πλέον χαρακτηριστικό γνώρισμα του θεραπευτή θεού, ο *παρείας ὄφις* (στίχοι 689-90: *κᾶτα συρίζας ἐγὼ...παρείας ὦν ὄφις*), ο οποίος, αν και ο δούλος τον χρησιμοποίησε, για να φοβίσει τη γριούλα και να γευτεί το κουρκούτι, είναι ακίνδυνος, παρατηρείται, σύμφωνα με τοπικούς μύθους, μόνο στον τόπο γέννησης του Ασκληπιού, στην Επίδαυρο, και έως σήμερα αποτελεί ἔμβλημα των γιατρών³³⁸.

Ο Καρίωνας συνδράμει τον Αριστοφάνη στην ανάδειξη και των Ελευσίνιων Μυστηρίων ως σημαντικού μυστηριακού υποστρώματος των δρωμένων της κωμωδίας. Σύμφωνα, ἄλλωστε, με αρχαιοελληνική παράδοση, ο Πλούτος ήταν γιος της Δήμητρας και συνδέεται με τη λατρεία της, ειδικά κατά τα Ελευσίνια Μυστήρια³³⁹, ενώ η αποκατάσταση της όρασης του τυφλού θεού μπορεί να θεωρηθεί ότι παραπέμπει σε αυτά, καθώς το όραμα συχνά θεωρείται το ουσιαστικό τμήμα της μυστικιστικής εμπειρίας, το υψηλότερο επίπεδο μύησης ονομάζεται *εποπτεία* και οι πηγές σταθερά χρησιμοποιούν ρήματα όρασης, προκειμένου να αποδοθεί η συμμετοχή του μύστη στις τελετές³⁴⁰. Και οι περιπλανήσεις και οι ταλαιπωρίες, όμως, του τυφλού Πλούτου είναι δυνατόν να σχετίζονται με τα Μυστήρια και, πιο συγκεκριμένα, με το ταξίδι των μουυμένων προς το φως, που τελικά κυριαρχεί στο σκοτάδι του Τελεστηρίου³⁴¹. Επιπλέον, ὅπως οι μύστες υποβάλλονταν στη δημιουργία μιας άλλης

³³⁴ Sommerstein, 2001, 183.

³³⁵ Sommerstein, 2001, 182.

³³⁶ Robinson, 1978, 537.

³³⁷ Bowie, 2005, 274.

³³⁸ Sommerstein, 2001, 182.

³³⁹ Sommerstein, 2001, 5.

³⁴⁰ Sfyroeras, 1996, 237.

³⁴¹ Bowie, 2005, 267.

προσωπικότητας³⁴², έτσι και ο θεός Πλούτος, μετά την ίασή του, ανακτά την ταυτότητά του και, μάλιστα, εγκαθιδρύει μια νέα κατάσταση πραγμάτων, η ευδαιμονία της οποίας μπορεί να συγκριθεί μόνο με την αιώνια και μεταθανάτια μακαριότητα που υποσχόταν η μύηση στα Ελευσίνια Μυστήρια³⁴³.

Ο δούλος του Χρεμύλου, λοιπόν, λειτουργώντας ως υπόμνηση των Μυστηρίων προς τιμή της Δήμητρας και της κόρης της Περσεφόνης και περιγράφοντας τις συνέπειες στο σπίτι του Χρεμύλου, μετά την επίσημη είσοδο του θεού σε αυτό, παρουσιάζει τον κύριό του να θυσιάζει τρία ζώα διαφορετικού είδους (στίχοι 819-20: *Καὶ νῦν ὁ δεσπότης...καὶ κριὸν ἐστεφανωμένος*), προς έξαρση οπωσδήποτε της παραμυθénιας πολυτέλειας που επικρατεί. Οι λεγόμενες, όμως, *τριττύες*, ως εξαιρετικά πολυδάπανες, προσφέρονταν μόνο από το αθηναϊκό κράτος σε ιδιαίτερα σημαντικές περιστάσεις και κυρίως προς τιμή των Ελευσίνιων θεαινών³⁴⁴. Επίσης, ο δούλος αναφέρεται ευθέως στα Ελευσίνια Μυστήρια, όταν ρωτάει το Δίκαιο άνδρα, για να σχολιάσει την άθλια κατάσταση του πανωφοριού που σκόπευε να αφιερώσει στο θεό Πλούτο, μήπως μνήθηκε με αυτό στα μυστήρια της Ελευσίνας (στίχος 845: *Μῶν οὖν ἐμνήθης δῆτ' ἐν αὐτῷ τὰ μεγάλα;*). Ουσιαστικά, ο Καρίωνας υπογραμμίζει τη θεμιτή και σχεδόν υποχρεωτική συνθήκη για τους μυσουμένους στα Μεγάλα Μυστήρια να φέρουν ρούχα που προορίζονταν για πέταμα και των οποίων η αφιέρωση στην Περσεφόνη και την Κόρη δε θα συνεπαγόταν υλική ζημία, αφού, σύμφωνα με τα αρχαία σχόλια, ήταν προγονικό έθιμο οι πιστοί να αφιερώνουν στις θεές τα ενδύματα που φορούσαν κατά τη μύησή τους ή να τα αφήνουν, για να χρησιμοποιηθούν ως φασκιές για μωρά, προφανώς επειδή ήταν πια ακατάλληλα για κανονική χρήση³⁴⁵. Επιπλέον, ο δούλος, χρησιμοποιεί μυστικιστική ορολογία, όταν, μνημονεύοντας τα γεγονότα του Ασκληπιείου, προσδιορίζει την κατάσταση του θεού, μετά τη θεραπεία του, με τα επίθετα *μακάριος* και *ευδαίμων* (στίχος 655: *νῦν δ' εἴ τιν' ἄλλον μακάριον κεύδαιμόνα*), που χρησιμοποιούνται κατά κόρον για το χαρακτηρισμό των μυσουμένων γενικά στις μυστηριακές τελετουργίες³⁴⁶. Η εντυπωσιακή, εξάλλου, μεταβολή που παρατηρείται στην προσωπικότητα του Καρίωνα, κατά την επεισοδιακή σκηνή με τον Ερμή (στίχοι 1099 κ.ε.), όταν δηλαδή έχει απεμπολήσει τα ελαττώματα που θεωρούνταν υποτίθεται σύμφυτα με τη δουλκή του φύση, πιο έμμεσα αλλά και καίρια

³⁴² Bowie, 2005, 248.

³⁴³ Bowie, 2005, 227-8.

³⁴⁴ Sommerstein, 2001, 188.

³⁴⁵ Sommerstein, 2001, 190.

³⁴⁶ Sfyroeras, 1996, 237-8.

«συνομιλεί» με την αλλαγή που επερχόταν στη φύση του μυουμένου, στα Ελευσίνια Μυστήρια³⁴⁷. Επιπλέον, το πνεύμα δικαιοσύνης που χαρακτήριζε τα Μυστήρια, στα οποία επιτρεπόταν η συμμετοχή και των δούλων, διαπνέει και τη νέα κοινωνία του Πλούτου, αφού ο αρχιδούλος του Χρεμούλου και οι υπόλοιποι δούλοι του οίκου (στίχοι 816-8: *Στατήρσι δ' οί θεράποντες... υπό τρυφής έκαστοτε*) έχουν το δικαίωμα να απολαμβάνουν την ευδαιμονία του καινούργιου «καθεστώτος». Καθώς, όμως, εξακολουθεί να υφίσταται η διαχωριστική γραμμή ανάμεσα σε δούλους και ελεύθερους πολίτες, ακόμη και μετά την αποκατάσταση της όρασης του θεού, η δίκαιη μεταχείριση είναι επιφανειακή και ανάλογη αυτής που ίσχυε στα Ελευσίνια Μυστήρια, καθώς η ισότητα περιοριζόταν μόνο στην περίοδο του εορτασμού τους³⁴⁸.

3.7 Ο Καρίωνας και το θεατρικό είδος της κωμωδίας

Οι *Εκκλησιάζουσες* και ο *Πλούτος* παρουσιάζουν αισθητές διαφορές σε σχέση με την προγενέστερη παραγωγή του ποιητή. Η απουσία παράβασης³⁴⁹, η συρρίκνωση του ρόλου του Χορού³⁵⁰, η υποχώρηση του πολιτικού στοιχείου³⁵¹ και του προσωπικού σκώμματος³⁵², ο περιορισμός της εμπλοκής του κοινού στα θεατρικά δρώμενα³⁵³, η άμβλυνση της άσεμνης βωμολοχίας, ειδικά στον *Πλούτο*³⁵⁴, αποτελούν αξιοσημείωτες «καινοτομίες» του όψιμου Αριστοφάνη και διακριτικά στοιχεία των δύο τελευταίων από τα σωζόμενα έργα του. Εστιάζοντας, άλλωστε, στον *Πλούτο* και το δούλο του, γίνεται άμεσα αντιληπτή η μετάβαση στη μεταγενέστερη κωμωδία ηθών³⁵⁵, αφού, εκτός από τον Καρίωνα, κι ο Συκοφάντης του *Πλούτου* (στίχος 850 κ.ε.) μπορεί να θεωρηθεί προανάκρουσμα του τυπικού χαρακτήρα του παράσιτου, που απαντά στη Μέση και τη Νέα Κωμωδία, καθώς και στον Τερέντιο και τον Πλαύτο³⁵⁶. Υπό αυτό το πρίσμα, λοιπόν, η μορφή του Καρίωνα είναι δυνατόν να εκληφθεί ως στοιχείο που συμβάλλει και αποδεικνύει τη μετάβαση από την Αρχαία στη Μέση Κωμωδία. Ο Στεφανής, εξάλλου, υποστηρίζει ότι οι κωμωδιογράφοι της Μέσης Κωμωδίας τον

³⁴⁷ Bowie, 2005, 235.

³⁴⁸ Bowie, 2005, 249.

³⁴⁹ Barkhuizen, 1981, 17.

³⁵⁰ Maidment, 1935, 4.

³⁵¹ Lesky, 1990, 620.

³⁵² Παππάς, 1996, 193,

³⁵³ Flashar, 2007, 430.

³⁵⁴ Lesky, 1990, 622.

³⁵⁵ Ευπνητός, 1996, 238.

³⁵⁶ Zimmermann, 2007¹, 197.

κωμικό τύπο του δούλου τον παρέλαβαν έτοιμο από τον *Πλούτο* του Αριστοφάνη, για να του προσδώσουν οπωσδήποτε, στη συνέχεια, νέες διαστάσεις³⁵⁷. Πιο συγκεκριμένα, ενώ οι προκάτοχοι του Καρίωνα, με εξαίρεση τον Ξανθία των *Βατράχων*, δε συνιστούν φορείς δράσης, αλλά δευτερεύουσες φιγούρες³⁵⁸, ο υπηρέτης του Χρεμύλου, αποτελώντας τον πλέον εξέχοντα δουλικό χαρακτήρα του δραματουργού, προοιωνίζεται τους τυπικούς, πονηρούς, γεμάτους αυτοπεποίθηση δούλους της μεταριστοφανικής, κωμωδιογραφικής παραγωγής, οι οποίοι κατευθύνουν την πλοκή³⁵⁹ και περιορίζουν τους κυρίους τους σε ρόλους δευτερευούσης σημασίας³⁶⁰. Ως εκ τούτου, πολλοί είναι οι μελετητές που θεωρούν τις δύο αριστοφανικές κωμωδίες του 4^{ου} αιώνα είτε ως «γέφυρα μετάβασης» προς τη Μέση και Νέα Κωμωδία³⁶¹ είτε ως «εμβρυϊκά παράγωγα» της δεύτερης φάσης της κωμωδίας³⁶², εντός του χρονικού πλαισίου της οποίας εντάσσονται.

Ο Αριστοφάνης, όμως, στο πρόσωπο και τη δράση του Καρίωνα φαίνεται να συναίρει και να μεταφέρει επί σκηνής και όλα τα αναγνωριστικά στοιχεία της Αρχαίας Κωμωδίας, εκφράζοντας ίσως τη νοσταλγία του και αποτίοντας φόρο τιμής στις διονυσιακές καταβολές του είδους. Συνεπώς, ο Καρίωνας μπορεί να θεωρηθεί θιασώτης παλιότερης φάσης του κωμικού γένους, ο οποίος, αποκαλύπτοντας αντιστικτικά την αυτοαναλυτική επίγνωση της κωμωδίας για την εξέλιξη που εν τω μεταξύ έχει σημειώσει, προβάλλει παράλληλα την πρόθεσή της για διερεύνηση της ταυτότητας και του χαρακτήρα της, στο πλαίσιο ενός μεταθεατρικού, αυτοαναφορικού στοχασμού.

Αναμφισβήτητα, λοιπόν, η Αρχαία Κωμωδία, όπως αυτή εκπροσωπείται από τα έργα του Αριστοφάνη, τον 5^ο αιώνα π.Χ., είναι πολιτική³⁶³ και, συνακόλουθα, το *όνομαστί κωμωδεῖν* συνιστά «ζωτικής σημασίας» στοιχείο της, το οποίο μάλιστα χρησιμοποιείται ως κριτήριο διάκρισής της από τις επόμενες φάσεις της κωμωδιογραφικής παραγωγής³⁶⁴ και ανάγεται στη διονυσιακή λατρεία³⁶⁵. Εντούτοις, αισθητός είναι ο περιορισμός της πολιτικής θεματολογίας στον όψιμο Αριστοφάνη, που, αν και είναι δυνατόν να αποδοθεί και σε αισθητικούς λόγους, υποδηλώνοντας την

³⁵⁷ Στεφανής, 1980, 187.

³⁵⁸ Lever, 1954, 176.

³⁵⁹ Sommerstein, 2001, 24.

³⁶⁰ Thiery, 2001, 147.

³⁶¹ Flashar, 2007, 431.

³⁶² Arnott, 2010, 290.

³⁶³ Lesky, 1990, 583.

³⁶⁴ Παπαχρυσοστόμου, 2012, 328.

³⁶⁵ Zimmerman, 2007, 68.

πρόθεση του ποιητή για μια πιο στοχευμένη, με εσωτερική ενότητα και συνοχή, πλοκή³⁶⁶, πρέπει να ανταποκρίνεται κυρίως στις ανάγκες, τα ενδιαφέροντα και τη στάση του αθηναϊκού κοινού της εποχής, το οποίο, μετά τον Πελοποννησιακό Πόλεμο, αποστασιοποιείται από τα κοινά, αδιαφορεί για τις υποθέσεις της πόλης του και δίνει έμφαση στον ιδιωτικό τομέα³⁶⁷. Στον *Πλούτο*, μάλιστα, παρατηρούνται οι λιγότερες άμεσες αναφορές σε πρόσωπα και καταστάσεις της τρέχουσας πραγματικότητας συγκριτικά προς οποιαδήποτε άλλη κωμωδία του δραματουργού³⁶⁸. Παρόλ' αυτά, πρωταγωνιστικός είναι ο ρόλος που κρατάει ο Καρίωνας ως πολιτικός υπομνηματιστής στο δράμα, καθώς ως συνομιλητής του Χρεμύλου έχει, καταρχάς, το δικό του μερίδιο στους δέκα στίχους, 170-180 (*Μέγας δὲ βασιλεύς... Ὁ Τιμοθέου δὲ πύργος*), όπου παρουσιάζονται, «στριμωγμένες», σύμφωνα με το Matthew Dillon³⁶⁹, οι περισσότερες από τις παραπομπές του έργου στη σύγχρονη πραγματικότητα. Ο δούλος, μάλιστα, βρίσκει την ευκαιρία να εξαπολύσει την ονομαστική του σάτιρα εις βάρος του πολιτικού και στρατηγού Παμφίλου³⁷⁰ (στίχος 174: *Ὁ Πάμφιλος... κλαύσεται;*), του Αγυρρίου (στίχος 176: *Ἀγύρριος... πέρδεται;*), ενός από τους πλέον εξέχοντες πολιτικούς της εποχής³⁷¹, και του Τιμοθέου (στίχος 180: *Ὁ Τιμοθέου δὲ πύργος*), του γιου του διάσημου Κόνωνα³⁷². Η *ὀνομαστί κωμωδεῖν*, ωστόσο, δραστηριότητα του Καρίωνα επεκτείνεται και πέραν των δέκα αυτών στίχων. Στην πάροδο, διακωμωδεῖ τον έρωτα του Φιλωνίδη για τη Λαΐδα (στίχος 303: *ἦ τοὺς ἐταίρους τοῦ Φιλωνίδου ποτ' ἐν Κορίνθῳ*), ενώ, κατά την αγγελία του για τη θεραπεία του Πλούτου, τρεις φορές διακωμωδεῖ το Νεοκλείδη, γνωστή φιγούρα στην πολιτική ζωή της Αθήνας των αρχών του 4^{ου} αιώνα, και το οφθαλμικό του πρόβλημα (στίχοι 665-6: *Εἶς μὲν γε Νεοκλείδης... τοὺς βλέποντας ὑπερηκόντικεν*, 716 κ.ε. και 745-7: *Ἐγὼ δ' ἐπὶ τὸν... μᾶλλον ἐποίησεν τυφλόν*).

Η χαρακτηριστική για το ρόλο του Καρίωνα μεταθεατρικότητα πιστοποιείται και από τη προσπάθειά του να επικοινωνήσει με του θεατές του έργου, απευθυνόμενος προς αυτούς, και να εφαρμόσει, έτσι, το βασικό κανόνα της Αρχαίας Κωμωδίας, ο οποίος έχει ατονήσει στον όψιμο Αριστοφάνη. Όμως, οι στιγμές της συνακόλουθης άρσης της δραματικής ψευδαίσθησης δεν είναι πολλές και η παραβίασή της σίγουρα

³⁶⁶ Dillon, 1987, 174-176.

³⁶⁷ Dillon, 1987, 156.

³⁶⁸ Dillon, 1987, 155.

³⁶⁹ Dillon, 1987, 170.

³⁷⁰ Sommerstein, 2001, 146.

³⁷¹ Sommerstein, 2001, 147.

³⁷² Sommerstein, 2001, 149.

πιο διακριτική από αυτήν που επιτυγχάνεται στους *Βατράχους* (π.χ. στίχοι 1 κ.ε., 147-8: *Ἐγώ γε τοι... διὰ τὸ μὴ πλουτεῖν ἴσως*, 1164-67: *Ὡς ἀγαθὸν... γεγράφθαι γράμματα*). Η «πίστη», όμως, του Καρίωνα στις συμβάσεις της προγενέστερης κωμικής παραγωγής τεκμηριώνεται και από την προκλητική του αθυροστομία, ειδικά στην *πάροδο* και την αφήγηση των γεγονότων στο Ασκληπιείο, καθώς η βωμολοχία και τα χοντροκομμένα αστεία συνιστούν βασικό δομικό στοιχείο της Αρχαίας Κωμωδίας³⁷³, τα οποία, παρά τη σύνδεσή τους με τη διονυσιακή λατρεία³⁷⁴, υποχωρούν αισθητά στον *Πλούτο*.

Η συνδρομή, ωστόσο, του δούλου του Χρεμύλου στη θεωρητική προσέγγιση της τέχνης της κωμωδίας είναι σημαντική στη σκηνή με το Συκοφάντη και, κατά την ετεροενδυμασία που αυτός αναγκάζεται να υποστεί. Οι *Βάτραχοι*, βέβαια, είναι ενδεικτικοί της αδυναμίας του Αριστοφάνη στην ετεροενδυμασία, αλλά και το σχετικό επεισόδιο του *Πλούτου*, συνιστώντας αυτοαναφορικό στοιχείο με σημειωτική λειτουργία για το κωμικό γένος, αλλά και γενικά για το θέατρο, είναι άξιο αναφοράς, καθώς προβάλλει την ποικίλη λειτουργικότητα της σκευής των ηθοποιών. Έτσι, ενώ το μοτίβο του πανωφοριού, όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει ο H. Flashar, λειτουργεί ως συνδετικός αρμός ανάμεσα στη σκηνή του Δίκαιου άνδρα και του Συκοφάντη³⁷⁵, το *τριβώνιον* και τα *εμβάδια*, ως σκηνικά αντικείμενα στα χέρια του ενάρετου άνδρα, χρησιμοποιούνται, καταρχάς, ως μέσο πρόκλησης γέλιου στο πλαίσιο της επιβεβλημένης ετεροενδυμασίας³⁷⁶, αλλά και παραπέμπουν στη σημασία της ενδυμασίας ως «ετικέτας» στο αρχαίο δράμα. Γενικά, προβάλλεται ο ρόλος της στον προσδιορισμό της οικονομικής κατάστασης του δραματικού χαρακτήρα, με τον ηθοποιό να φοράει μάλιστα επί σκηνής τον απαραίτητο εξοπλισμό, προκειμένου να σηματοδοτηθεί η πενιχρότητα των εισοδημάτων του. Πιο εξειδικευμένα και σε σχέση με τη συγκεκριμένη κωμωδία, επισημαίνεται η λειτουργικότητα της θεατρικής σκευής στο να θεωρηθεί το άτομο που, μετά τη θεραπεία του θεού, έχασε τα ανέντιμα κέρδη του και το σεβασμό που στήριζε σε αυτά αποτυχημένο και άξιο γελοιοποίησης³⁷⁷. Η μεταθεατρικότητα, τέλος, της συγκεκριμένης σκηνής επιβεβαιώνεται περίτρανα και από την άρση της δραματικής ψευδαίσθησης που παρατηρείται, όταν ο Καρίωνας καρφώνει, αναίμακτα και χωρίς άλλη φυσιολογική συνέπεια, στο προσωπίο του ηθοποιού που ενσάρκωνε το Συκοφάντη τα τριμμένα παπούτσια του Δίκαιου άνδρα.

³⁷³ Lesky, 1990, 622.

³⁷⁴ Zimmermann, 2007, 198.

³⁷⁵ Flashar, 2007, 447.

³⁷⁶ Groton, 1990, 20.

³⁷⁷ Groton, 1990, 22.

Ο Καρίωνας, επίσης, παίζει ενεργό ρόλο στην εφαρμογή στον *Πλούτο* της παρατραγωδίας, η οποία συνιστά γενικότερα, όπως έγινε φανερό και από τους *Βατράχους*, συνηθισμένη τακτική του Αριστοφάνη. Στην τελευταία, ωστόσο, κωμωδία του ποιητή φαίνεται να αποτελεί κομβικό σημείο της «δέσης» της, καθώς ακόμη και ο τυφλός θεός της έναρξης μπορεί να θεωρηθεί, τουλάχιστον, έμμεση αναφορά στη θεμελιώδη σημασία της τύφλωσης στην αρχαία ελληνική τραγωδία³⁷⁸. Συχνά, λοιπόν, παρατηρείται η παρεμβολή στα λόγια του δούλου στίχων τραγικών ποιητών (π.χ. στίχοι 39: *Τί δῆτα Φοῖβος ἔλακεν ἐκ τῶν στεμμάτων;*³⁷⁹, 643-6: *Ἄντι γὰρ τυφλοῦ...εὐμενοῦς τυχῶν*³⁸⁰ και 660-1: *Ἐπεὶ δὲ βωμῶ...Ἥφαιστου φλογί*³⁸¹), ενώ αξιομνημόνευτη είναι και η συμμετοχή του στην παρωδία του διθυράμβου του Φιλόξενου³⁸² (στίχοι 290 κ.ε.), στην πάροδο.

Την πρωτοκαθεδρία, όμως, στις λογοτεχνικές παραπομπές του δράματος δεν την έχει ο Καρίωνας αλλά ένας άλλος δούλος, έστω και περιστασιακός, ο Πλούτος. Συγκεκριμένα, όταν η οικοδέσποινα θέλει να ράνει το νεοφερμένο με τα παραδοσιακά καταχύσματα, ο θεραπευμένος θεός θεωρεί ότι η πράξη αυτή είναι *πρεπῶδες* να τελεστεί μόνο κοντά στην εστία του σπιτιού του Χρεμύλου, ώστε να μη γίνει ο ίδιος αφορμή για έξοδα του οίκου. Ο Πλούτος, αιτιολογώντας περαιτέρω την πρόθεσή του και συσχετίζοντας τους κανόνες διαχείρισης του πλούτου ενός νοικοκυριού με αυτούς του ανεβάσματος ενός έργου³⁸³, επισημαίνει ότι, με αυτόν τον τρόπο, θα αποτραπεί και η γελοία σκηνή, αφού δεν είναι *πρεπῶδες* και για τον ποιητή να ρίχνει στους θεατές *ἰσχάδια καὶ τρωγάλια*, εκβιάζοντας το γέλιο τους (στίχοι 790 κ.ε.). Δια στόματος του θεού, ο οποίος λειτουργεί σαν άλλος Ξανθίας των *Βατράχων*, ο Αριστοφάνης εκφράζει απερίφραστα και κατηγορηματικά, για μια ακόμη φορά, την αρνητική του άποψη για τη χοντροκοπιά και την ευτέλεια των ομότεχνών του, καθώς κοινό τόπο της αθηναϊκής κωμωδίας συνιστούσε το πέταγμα στο κοινό του θεάτρου καρπών από δούλους³⁸⁴. Απευθυνόμενος στους θεατές και παίζοντας έντεχνα με τη δραματική ψευδαίσθηση και την άρση της, καταφεύγει σε ένα αυτοαναφορικό σχόλιο για τις αρχές που πρέπει να διέπουν την τέχνη της κωμωδίας, διαχωρίζει με σαφήνεια τον εαυτό του ως *διδασκάλου*

³⁷⁸ Zumbrennen, 2006, 327.

³⁷⁹ Sommerstein, 2001, 136.

³⁸⁰ Sommerstein, 2001, 180.

³⁸¹ Sommerstein, 2001, 181.

³⁸² Zimmermann, 2007, 198.

³⁸³ Sfyroeras, 1996, 253.

³⁸⁴ Στεφανής, 1980, 19.

από τους υπόλοιπους κωμικούς ποιητές, εξυψώνει την τεχνική του και, θεωρώντας την πηγή έμπνευσης των αντίπαλών του ποταπή και χυδαία, τους απαξιώνει.

Η μεταθεατρικότητα, τέλος, του ρόλου του Καρίωνα αποδεικνύεται αφοπλιστικά στην *πάροδο* του έργου, καθώς η σκηνική του δράση, συστηματικά ανακαλώντας προγενέστερη φάση του κωμικού γένους, παρωθεί στη θεωρητική προσέγγισή του. Σύμφωνα με τον Π. Σφυρόερα, ο χαρακτηρισμός *ψωλός*, τον οποίο με επιφύλαξη αποδίδει ο δούλος στον Πλούτο (στίχος 267: *οἶμαι δὲ νῆ τὸν οὐρανὸν καὶ ψωλὸν αὐτὸν εἶναι*), απευθυνόμενος στους ηλικιωμένους αγρότες του Χορού, σχετίζεται με το φαλλό, που αποτελούσε τμήμα του κωμικού κοστουμιού, και παραπέμπει σε παλιότερη φάση της κωμωδίας, όταν το ομοίωμα του ανδρικού γεννητικού οργάνου ήταν συχνά αναφερόμενο εξάρτημα, ειδικά σε σχέση με άνδρες προχωρημένης ηλικίας, όπως είναι, άλλωστε, και ο τυφλός θεός. Χαρακτηριστικά, τα δύο προηγούμενα του *Πλούτου* αριστοφανικά έργα, οι *Βάτραχοι* και οι *Εκκλησιάζουσες*, δεν παραδίδουν καμία σχετική αναφορά. Επιπλέον, η μνεία του Μίδα από τον Καρίωνα (στίχος 287: *Νῆ τοὺς θεοὺς, Μίδας μὲν οὖν, ἦν ὧτ' ὄνου λάβητε*) μπορεί να θεωρηθεί ότι συνεισφέρει στη δημιουργία διονυσιακής ατμόσφαιρας, αφού ανακαλεί τη δύναμη του θεού του αρχαίου δράματος, στον οποίο παραδοσιακά αποδίδεται ο πλούτος του βασιλιά της Φρυγίας. Όμως, και η αναγεννητική επενέργεια του Διονύσου είναι δυνατόν να εντοπιστεί στη μεταμόρφωση που υφίστανται, στη συνέχεια, τα μέλη του Χορού, καθώς οι ασθενείς γέροντες της έναρξης της *παρόδου* (στίχος 258: *ὡς εἰκός... ἄνδρας ἤδη*), εκστασιαστικά χαρούμενοι, εκφράζουν την επιθυμία να χορέψουν (στίχοι 288-9: *Ὡς ἤδομαι... ταῦτ' ἀληθῆ*).

Εξάλλου, ο λυρικός διάλογος του Καρίωνα με το Χορό (στίχοι 290 κ.ε.) φέρνει αναμφισβήτητα στο προσκήνιο αναγνωριστικά χαρακτηριστικά της Αρχαίας Κωμωδίας. Με αφορμή, τις «σκηνοθετικές οδηγίες» του δούλου (π.χ. στίχος 292 κ.ε.), που θα μπορούσαν να θεωρηθούν μια έμμεση και επιπλέον απόδειξη της μεταθεατρικής και αυτοαναφορικής για το είδος της κωμωδίας διάστασης της σκηνής, τα μέλη του Χορού ανακαλούν στη μνήμη τον παλιό και καλό τους ρόλο στο πλαίσιο του κωμικού γένους και αναβαθμίζονται σε δραματικό χαρακτήρα, με μοναδική για το σύνολο του έργου αυτοπεποίθηση, συμμετοχή στα δρώμενα και διονυσιακή ζωντάνια, στην οποία οπωσδήποτε συντείνουν και τα διθυραμβικά συμφραζόμενα του ποιήματος του Φιλόξενου. Ενώ ο Καρίωνας θα απευθυνθεί στους αγρότες του Χορού και στο τέλος της αγγελίας του για τη θεραπεία του Πλούτου, προκειμένου να ενισχύσει το δραματικό τους status και να κατευθύνει τη λειτουργία τους (στίχοι 760-1: *Ἄλλ' εἴ'... καὶ χορεύετε*),

σαφής και συστηματική είναι η πρόθεσή του, στο λυρικό μέρος της παρόδου, να τους μετατρέψει σε ζώα (στίχοι 292 κ.ε. και 307-8: *ὕμεις δὲ γρυλίζοντες...μητρὶ χοῖροι*), υπενθυμίζοντας τους προσφιλείς στις προγενέστερες αριστοφανικές κωμωδίες ζωόμορφους Χορούς. Η χυδαία, τέλος, βωμολοχία και τα αδιάντροπα σκώμματα στα οποία επιδίδονται ανενδοίαστα και εξίσου ο δούλος και τα μέλη του Χορού συνιστούν τη πλέον σημαντική οφειλή του πρώτου χορικού του *Πλούτου* στην Αρχαία Κωμωδία³⁸⁵. Δεν αποκλείεται, άλλωστε, το αίτημα που απευθύνει προς τα μέλη του Χορού ο Καρίωνας, στο τέλος του ανταγωνιστικού «παιχνιδιού» τους, να τραπούν *ἐπ' ἄλλ' εἶδος* (στίχος 317) να σηματοδοτεί τη γνώση του δούλου για το παράταιρο του ύφους, του ήθους και της λειτουργίας του Χορού στην *πάροδο*, σε σχέση με τη γενικότερη φυσιογνωμία του έργου αλλά και τα χαρακτηριστικά του κωμικού γένους, όπως αυτά είχαν πια διαμορφωθεί, το 388 π.Χ.

3.8 Ο Καρίωνας ως πρωταγωνιστής τυπικών σκηνών και φορέας δραματικών λειτουργιών

Οι ευρείες δραματικές δικαιοδοσίες που χαρακτηρίζουν τον Καρίωνα στον *Πλούτο* αποδεικνύονται και από το ρόλο του σε τυπικές σκηνές και λειτουργίες οι οποίες παραδοσιακά στο πλαίσιο της αριστοφανικής δραματουργίας χαρακτηρίζονται από συμμετοχή δούλου.

Στη σκηνή *ante portas*, που τοποθετείται κατά παρέκκλιση στο τελευταίο και όχι στο πρώτο μέρος της κωμωδίας, όπως δηλαδή συμβαίνει και στα έξι έργα του ποιητή όπου επίσης παρατηρούνται ίδιου τύπου συμβατικές, κωμικές σκηνές³⁸⁶, ο Καρίωνας εκτελεί χρέη θυρωρού στο σπίτι του Χρεμύλου, όταν καταφθάνει ως επισκέπτης ο Ερμής (στίχοι 1097 κ.ε.). Πρόκειται για μια σκηνή υποδοχής επισκέπτη από θυρωρό διαφοροποιημένη σε σχέση με τις υπόλοιπες του κωμωδιογράφου ως προς τη λειτουργικότητα που υπηρετεί και τη διαδικασία που ακολουθείται³⁸⁷. Ενώ, δηλαδή, ο Καρίωνας δε ζητάει από τον αγγελιαφόρο των θεών να συστηθεί, καθώς η ταυτότητά του έχει γίνει αντιληπτή, και στο κοινό, από τα διακριτικά γνωρίσματα της σκευής του³⁸⁸, το πρωταρχικό αίτημα του επισκέπτη (στίχοι 1103 κ.ε.) παραγκωνίζεται και η συζήτηση τελικά επικεντρώνεται στη δεύτερη αξίωσή του, να γίνει υπήκοος του νέου

³⁸⁵ Sfyroeras, 1996, 249-252.

³⁸⁶ Στεφανής, 1980, 84.

³⁸⁷ Στεφανής, 1980, 90.

³⁸⁸ Sommerstein, 2001, 209.

καθεστώς (στίχος 1147 κ.ε.), η οποία και γίνεται αποδεκτή από τον πρώην θυρωρό³⁸⁹. Επομένως, η τελευταία, σκηνή ante portas του δραματουργού λειτουργεί ουσιαστικά ως ένα μοτίβο που εισάγει μια επεισοδιακή σκηνή³⁹⁰.

Ο Καρίωνας, επιπλέον, συμμετέχει, και μάλιστα δύο φορές, κατά τη διάρκεια του έργου, στην τυπική σκηνή της πορείας κυρίου και υπηρέτη, αποτελώντας μαζί με το Χρεμύλο αυθεντικούς εκπροσώπους του συγκεκριμένου αθηναϊκού ζευγαριού. Στην πρώτη περίπτωση (στίχοι 1-229), παριστάνονται οι περιπέτειες του ταξιδιού επιστροφής των ηρώων από το μαντείο των Δελφών, που, όπως και στους *Βατράχους*, σηματοδοτούν την έναρξη του έργου, ταυτίζονται με τη σκηνική δράση και χαρακτηρίζονται από μεγάλη διάρκεια. Ο δούλος του Χρεμύλου, συνοδεύοντας τον αφέντη του, εμφανίζεται να παίρνει μέρος ως βουβό πρόσωπο και στη σύντομη σκηνή προετοιμασίας και αναχώρησης για τη μετάβαση στο Ασκληπιείο της Ζέας (στίχοι 624-626), προσδίδοντας με την εμφάνισή του και τα αντικείμενα που κουβαλάει τον απαραίτητο ρεαλισμό στα σκηνικά δρώμενα³⁹¹. Τα γεγονότα του δεύτερου ταξιδιού του Καρίωνα διαδραματίζονται, βέβαια, εκτός σκηνής και γίνονται γνωστά, στη συνέχεια, από αφήγησή του. Τέλος, σύμφωνα με το Sommerstein, ο Καρίωνας είναι ο δούλος που υπακούει πρόθυμα στη διαταγή του Χρεμύλου να μεταφερθούν από το εσωτερικό του σπιτιού αναμμένες δάδες (στίχος 1194: *Ἄλλ' ἐκδότω τις δεῦρο δᾶδας ἡμμένας*), όπως απαιτείται για την τελετή της εγκατάστασης του Πλούτου στην Ακρόπολη. Βάσει αυτής της άποψης, ο τελευταίος, αριστοφανικός δούλος, ο οποίος δεν αποχωρεί από τη σκηνή, όπως υπονοεί κι η εντολή του στίχου 1195 (*Τὸν Πλοῦτον ἔξω τις κάλει*), η οποία πρέπει να απευθύνεται σε αυτόν, συμμετέχει ως βουβό πρόσωπο και στην τυπική σκηνή της εορταστικής πομπής³⁹² (1191 κ.ε.), που αποτελεί και την έξοδο του έργου³⁹³.

Αξιοσημείωτος είναι ο ρόλος του Καρίωνα και ως φορέα τυπικών, δραματικών λειτουργιών. Ο *Πλούτος*, άλλωστε, ξεκινάει με την εκθετική ρήση του δούλου (στίχοι 1 κ.ε.), ο οποίος, ενώ παρουσιάζεται να βασανίζεται εξαιτίας του αφέντη του, δίνει στο θεατή τις πρώτες απαραίτητες πληροφορίες για την απαρακώλυτη παρακολούθηση της υπόθεσης. Η απαραίτητη, εξάλλου, κατατόπιση του κοινού για την προϊστορία του έργου υπηρετείται, παραπέμποντας και στην έναρξη του δεύτερου μέρους των

³⁸⁹ Στεφανής, 1980, 88.

³⁹⁰ Στεφανής, 1980, 90.

³⁹¹ Στεφανής, 1980, 99-101.

³⁹² Sommerstein, 2001, 216.

³⁹³ Στεφανής, 1980, 92.

Βατράχων (στίχοι 738 κ.ε.), από τον εκθετικό διάλογο δούλου και υπηρέτη της συνέχειας (στίχοι 22 κ.ε.), που συμβάλλει, οπωσδήποτε, στη δημιουργία κωμικής ατμόσφαιρας, αλλά «πυροδοτείται» από την επιμονή και τις ερωτήσεις του Καρίωνα, οι οποίες, με τον παράκαιρο χαρακτήρα τους, υπογραμμίζουν το ρόλο του δούλου ως «ενδιάμεσου» του δραματουργού και των θεατών.

Ο Καρίωνας, επιπλέον, περιγράφοντας τα εξωσκηνικά γεγονότα της θεραπείας του Πλούτου, έχει την τιμή να εκφωνεί την πλέον εκτεταμένη και κωμική αριστοφανική αγγελία (στίχοι 627-770), στην οποία παρατηρείται μοναδικό συνταίριασμα κωμικών και τραγικών στοιχείων καθώς και συνδυασμός αφήγησης, διαλόγου και παράθεσης σε ευθύ λόγο αυτούσιων φράσεων χαρακτήρων που εμπλέκονται στη δράση (στίχοι 724-5: *Ἐνταῦθα νῦν...τῆς ἐκκλησίας*). Η αποθεραπεία, βέβαια, του τυφλού θεού αναγγέλλεται πολύ νωρίς (στίχοι 633 κ.ε.), ενώ τα περισσότερα από τα γεγονότα που εκτίθενται δε σχετίζονται άμεσα με το μύθο και δε διαδραματίζουν κάποιο ρόλο στην εξέλιξή του. Έτσι, η αγγελία της «κατάκλισης» του Πλούτου φαίνεται να στοχεύει στην αντιστικτική, σε σχέση με την οικοδέσποινα, προβολή της προσωπικότητας του Καρίωνα και το κωμικό αποτέλεσμα, που αναμφισβήτητα επιτυγχάνεται με την παρουσία της απλοϊκής γυναίκας του Χρεμύλου, την ακατάσχετη βωμολοχία, το *ὄνομαστί κωμωδεῖν* (στίχοι 665-6, 716 κ.ε., 745-7) και την παρατραγωδία της σκηνής³⁹⁴ (στίχοι 634-6, 660-1), η οποία πιθανά δεν εξαντλείται στην παράθεση στίχων τραγικών ποιητών³⁹⁵.

Αναφοράς χρήζει, όμως, και η υποδειγματικά δομημένη³⁹⁶ αγγελία του δούλου για τη μεταβολή που επήλθε στο σπιτικό του κυρίου του, μετά την επίσημη είσοδο του Πλούτου σε αυτό (στίχοι 802-22). Ο Καρίωνας, λειτουργώντας ουσιαστικά ως τραγικός εξάγγελος, σκιαγραφεί, με κωμική υπερβολή, μια εικόνα παραμυθένιου πλούτου και κλιμακούμενης³⁹⁷, μάλιστα, πολυτέλειας, η οποία παραπέμπει στην εγκαθίδρυση ενός νέου Χρυσού Αιώνα³⁹⁸ και, σύμφωνα με τα αρχαία σχόλια, στηρίζεται σε αντίστοιχη περιγραφή από τον *Ἰναχο* του Σοφοκλή³⁹⁹. Η ρήση του Καρίωνα εγκαινιάζει, βέβαια, την επεισοδιακή απόδοση των συνεπειών της θεραπείας

³⁹⁴ Στεφανής, 1980, 109.

³⁹⁵ Sommerstein, 2001, 180.

³⁹⁶ Sommerstein, 2001, 187-8.

³⁹⁷ Sparkes, 2004, 233-5.

³⁹⁸ Bowie, 2005, 277.

³⁹⁹ Sommerstein, 2001, 187.

του τυφλού θεού, δικαιολογώντας συνάλληλα την απαραίτητη για τη συνέχεια έξοδό του στη σκηνή⁴⁰⁰.

Η τελευταία αγγελία του *Πλούτου* προορίζεται, ωστόσο, για τον Ερμή, ο οποίος συνιστά μια από τις δουλικές μορφές του δράματος και ενημερώνει τον Καρίωνα για τις απειλητικές διαθέσεις του πρώην πατέρα των θεών και των ανθρώπων. Καθώς, όμως, η λειτουργία του Ερμή ως εντολοδόχου του Δία διεκπεραιώνεται σύντομα (στίχοι 1103-9), η, χωρίς συνέπειες για την εξέλιξη του δράματος, αγγελία του φαίνεται να αποτελεί τη δικαιολογία για την έλευσή του στη γη και για το «χτίσιμο» μιας αυτοτελούς, επεισοδιακής σκηνής, στην οποία διακωμωδείται ο αγγελιαφόρος των θεών και εκτίθενται τα αποτελέσματα της θεραπείας του Πλούτου γενικά στο θεϊκό βασίλειο.

Αναμφισβήτητα, λοιπόν, η λειτουργία του Καρίωνα ως σχεδόν αποκλειστικού πρωταγωνιστή τυπικών σκηνών, όπου στο σύνολο της αριστοφανικής παραγωγής μετέχουν δούλοι, και φορέα δραματικών λειτουργιών στον *Πλούτο* προκαλεί ιδιαίτερη εντύπωση και, για μια ακόμη φορά, φέρνει στο προσκήνιο το ζήτημα της προνομιακής αντιμετώπισης που επιφυλάσσει ο Αριστοφάνης στον τελευταίο δούλο του.

3.9 Καρίωνας: Τελευταίος και «καλύτερος» αριστοφανικός «δούλος»

Όπως έγινε αντιληπτό από την ανάλυση που προηγήθηκε, ο Καρίωνας δε συνιστά μόνο ένα βασικό ήρωα με πρωταγωνιστικό ρόλο στον *Πλούτο*, αλλά και τον κατεξοχήν αριστοφανικό δούλο, λόγω της προσωπικότητάς του, αλλά και του αναβαθμισμένου δραματικού και κωμικού ρόλου του.

Καθώς η συμπεριφορά του Καρίωνα χαρακτηρίζεται από αξιοσημείωτη για αριστοφανικό δούλο συνέπεια⁴⁰¹, αναγνωριστικά στοιχεία του χαρακτήρα του μπορούν να θεωρηθούν η χειραφέτηση που τον διακρίνει σε σχέση με όλους τους ελεύθερους πολίτες του *Πλούτου*, αλλά και η βωμολοχική διάθεση, την οποία επιδεικνύει, ανενδοίαστα και χωρίς διάκριση, σε αφέντες, θεούς και ανθρώπους. Επιπλέον, ο Καρίωνας δίνει δικαιολογημένα την εντύπωση ότι διεκδικεί τον πρωταγωνιστικό ρόλο του δράματος, καθώς η παρουσία του επί σκηνής υπερβαίνει το μισό του έργου και του διανέμεται περίπου το ένα τέταρτο των στίχων του. Παραγκωνίζοντας, εξάλλου, το Χρεμύλο, υποδύεται τον προεξάρχοντα της δράσης σε τρεις από τις έξι επεισοδιακές

⁴⁰⁰ Στεφανής, 1980, 109-110.

⁴⁰¹ Στεφανής, 1980, 134.

σκηνές της κωμωδίας⁴⁰² και, ενώ οι ρόλοι κυρίου και δούλου είναι υποδειγματικά σχεδόν ισορροπημένοι στο τελευταίο τρίτο του έργου, μέχρι τότε η λεκτική συμμετοχή του δούλου στα δρώμενα είναι μεγαλύτερη⁴⁰³. Τέλος, οι διευρυμένες δραματικές δικαιοδοσίες του Καρίωνα αποδεικνύονται από τη λυρική και ορχηστρική δραστηριότητά του στην πάροδο, αλλά και από τη συναίρεση στο ρόλο του όλων των λειτουργιών και αρμοδιοτήτων που ο κωμοδιογράφος συνήθιζε στα προγενέστερα έργα του να «μοιράζει» σε διαφορετικούς δούλους⁴⁰⁴.

Η περίπτωση, βέβαια, του Καρίωνα, ως μοναδική στο αριστοφανικό σύμπαν, είναι δύσκολα ερμηνεύσιμη και δεν μπορεί να οφείλεται μόνο στον κύριο στόχο του κωμοδιογράφου, την πρόκληση του γέλιου⁴⁰⁵. Οι επιλογές του δραματουργού σε σχέση με τον τελευταίο δούλο του δεν είναι δυνατόν να αποδοθούν και στις συνηθισμένες τακτικές της Αρχαίας Κωμωδίας, της αντιστροφής των ρόλων, της παραβίασης της πολιτισμικά καθιερωμένης συμπεριφοράς και της διακωμώδησης της όποιας εξουσίας, καθώς αυτές δεν εξηγούν πειστικά ούτε το ρόλο του Ξανθία στους *Βατράχους*, ο οποίος συμμετέχει μόνο στα δρώμενα του πρώτου μισού του έργου και, σε αντίθεση με τη διευρυμένη γκάμα θεϊκών και ανθρώπινων «θυμάτων» του Καρίωνα, περιορίζει τα βωμολοχικά του «βέλη» στο πρόσωπο του δειλού και κενόδοξου κυρίου του, που τυχαίνει να είναι και θεός. Ενώ, όμως, ο Αριστοφάνης έχει απόλυτη συνείδηση της καινοτομίας του και προσπαθεί να δικαιολογήσει το εγχείρημά του, αναφέροντας για τον Καρίωνα ότι έχει γεννηθεί ελεύθερος⁴⁰⁶ (στίχοι 147-8), ο δούλος του *Πλούτου* συνιστά απόλυτα συνειδητό δημιούργημά του, καθώς, όπως έχει ήδη αναφερθεί σε σχέση με την περίπτωση του Ξανθία των *Βατράχων*, στις τελευταίες αριστοφανικές κωμωδίες παρατηρείται σταδιακά και σταθερά εξέλιξη της προσωπικότητας των δούλων σε ολοκληρωμένους χαρακτήρες και αύξηση του δραματικού βάρους τους⁴⁰⁷, ανάλογη της χειραφέτησης και της ανάγωγης συμπεριφοράς που υιοθετούν έναντι του κυρίου τους⁴⁰⁸. Σύμφωνα, μάλιστα, με τον B. Akrigg, στο «πρόσωπο» του Καρίωνα και του Ξανθία είναι δυνατόν να εντοπιστεί η ανάδυση στην κωμική σκηνή του γεμάτου αυτοπεποίθηση, ικανού και πονηρού δούλου, ο οποίος θα αποτελέσει στερεοτυπική «φιγούρα» της μεταριστοφανικής κωμωδίας. Εξάλλου, η πιο συνηθισμένη

⁴⁰² Sommerstein, 2001, 24.

⁴⁰³ Dover, 2007, 283.

⁴⁰⁴ Στεφανής, 1980, 128.

⁴⁰⁵ Zumbrennen, 2006, 320.

⁴⁰⁶ Sommerstein, 2001, 24-5.

⁴⁰⁷ Στεφανής, 1980, 128.

⁴⁰⁸ Στεφανής, 1980, 151.

ανταπόκριση των μελετητών στην εμφάνιση των δύο αυτών επιφανών δούλων είναι ότι συνιστούν προεικονίσματα της μεταγενέστερης κωμωδιογραφικής εξέλιξης. Χαρακτηριστικά, ο G. Norwood αντιμετωπίζει το χαρακτήρα του Καρίωνα ως αποδεικτικό στοιχείο της ένταξης του *Πλούτου* αποκλειστικά στη δραματουργική παραγωγή της Μέσης Κωμωδίας⁴⁰⁹.

Όπωςδήποτε, οι διαμαρτυρίες του Καρίωνα για τον αφέντη που του προόριζε η δουλική του μοίρα είναι δυνατόν να συσχετιστούν με την εστίαση του έργου σε οικονομικές και κοινωνικές σχέσεις και συγκρούσεις. Ωστόσο, τα σχετικά παράπονα του δούλου του Χρεμύλου, όπως άλλωστε και η σχετική μεμψιμοιρία του Ξανθία, δεν είναι απίθανο να αποκαλύπτουν γενικότερα, κατά το Στεφανή, ένα είδος ανταγωνισμού στις σχέσεις δούλων και ελευθέρων της αθηναϊκής κοινωνίας⁴¹⁰, ενώ δεν αποκλείεται, ειδικά, ο δούλος του *Πλούτου* να σχετίζεται και με τη μεταβολή, που, σύμφωνα με το Sommerstein, συντελείται στον κοινωνικό προσανατολισμό του δραματουργού και γίνεται αισθητή στις δύο, τελευταίες κωμωδίες του⁴¹¹. Μάλιστα, ο Sommerstein σε άρθρο του, εστιάζοντας στην απεικόνιση των αριστοφανικών δούλων, υποστηρίζει ότι ίσως πρέπει να αντιμετωπίζεται με επιφύλαξη η υπόθεση ότι ο ελεύθερος πολίτης της κλασικής Αθήνας ήταν συστηματικά προσκολλημένος στην ανωτερότητά του και απέφευγε απεγνωσμένα οποιαδήποτε αντίδραση που θα μπορούσε να υπονοεί ισοτιμία εκ μέρους των υποδεέστερων του κοινωνικών ομάδων⁴¹². Από την άλλη, ο Paul Cartledge θεωρεί τον Ξανθία και τον Καρίωνα πειστήρια της κάμψης της ευρηματικότητας του Αριστοφάνη, στη «δύση» της καριέρας του⁴¹³, ενώ ο Akrigg επιχειρεί να ερμηνεύσει την εμφάνισή τους, με κοινωνικούς και οικονομικούς όρους, τους οποίους συσχετίζει με δημογραφικές αλλαγές της αθηναϊκής κοινωνίας, κατά το τέλος του 5^{ου} και τις αρχές του 4^{ου} αιώνα π.Χ. Συγκεκριμένα, ο Akrigg υποστηρίζει ότι οι μαζικές λιποταξίες δούλων, μετά την οχύρωση των Λακεδαιμονίων στη Δεκέλεια, το 413 π.Χ., η μείωση του πλούτου και του εισοδήματος της αθηναϊκής ελίτ, μετά την ήττα του 404 π.Χ., και πιθανά και του αριθμού των αιχμαλώτων από πολεμικές επιχειρήσεις «συνωμότησαν» υπέρ της αύξησης της αγοραστικής αξίας των δούλων, ενώ η πληθυσμιακή μείωση τόσο των δούλων όσο και των ελευθέρων πολιτών, εξαιτίας του λιμού και του Πελοποννησιακού Πολέμου, οδήγησε σε άνοδο την αξία της

⁴⁰⁹ Akrigg, 2013, 111-2.

⁴¹⁰ Στεφανής, 1980, 137.

⁴¹¹ Sommerstein, 1984, 314-15.

⁴¹² Akrigg, 2013, 113.

⁴¹³ Akrigg, 2013, 112.

εργασίας και, ως εκ τούτου, επέτεινε στους ελεύθερους πολίτες την αίσθηση χρησιμότητας των δούλων τους. Υπό αυτές τις συνθήκες, «η ισορροπία δυνάμεων» που χαρακτήριζε τη σχέση κυρίου και δούλου τροποποιήθηκε και εκφράστηκε με μια πιο δυναμική συμπεριφορά των δούλων και πιο γενναιόδωρη στάση των κυρίων απέναντί τους. Έτσι, καταλήγει ο Akrigg, η ανάδυση του έξυπνου δούλου στον Αριστοφάνη αντανακλά, σε κάποιο βαθμό, το άγχος που διέκρινε τη δουλοκτητική ομάδα των Αθηναίων πολιτών για το ότι η εξουσία που ασκούσαν στους δούλους τους δεν ήταν πια «άτρωτη»⁴¹⁴. Ο Dover, όμως, αμφιβάλλει για την εγκυρότητα και τη δυνατότητα να συνδεθεί η δραματική ενίσχυση του κωμικού δούλου, τον 4^ο αιώνα, με κοινωνικές και πολιτιστικές εξελίξεις. Επιπλέον, υποστηρίζει, αιτιολογώντας ουσιαστικά την αντίθεση ύφους και ήθους του διδύμου κυρίου και υπηρέτη στον *Πλούτο*, ότι η «εκλέπτυνση» γενικότερα της κωμωδίας του 4^{ου} αιώνα, αλλά και του όψιμου Αριστοφάνη, οδήγησε στη σταδιακή αφαίρεση από τα πρωταγωνιστικά πρόσωπα και την απόδοση σε δουλικούς χαρακτήρες στοιχείων, βίαιων, χυδαίων και ερωτικών, που συνέχιζαν να είναι προσφιλή στο κωμικό γένος. Επίσης, ο Dover διατείνεται ότι οι κωμωδιογράφοι αξιοποίησαν στην απεικόνιση των υπηρετών των δραμάτων τους την ιδιαίτερη σχέση που είχε αναπτυχθεί ανάμεσα στο κοινό και τους κωμικούς δούλους, μετά τη θεωρητική προσέγγιση του θεσμού της δουλείας από πνευματικούς ανθρώπους, ήδη στα τέλη του 5^{ου} αιώνα, και τη διατύπωση θετικών, αξιολογικών κρίσεων για τους, εκτός σκηνής, εκπροσώπους της⁴¹⁵. Άλλωστε και κατ' επέκταση, η εμφάνιση των αξιοσημείωτων πρωταγωνιστικών δουλικών χαρακτήρων των *Βατράχων* και του *Πλούτου* έχει ερμηνευθεί και ως αντικατοπτρισμός επί σκηνής των αρχικών σταδίων μιας αλλαγής, στο πλαίσιο της αθηναϊκής κοινωνίας, της απάνθρωπα εξουσιαστικής σχέσης κυρίων και δούλων. Η υπόθεση, μάλιστα, αυτή έχει απερίφραστα υποστηριχθεί από τους I.C. Storey και A. Allan, καθώς και από το N.R.E. Fisher⁴¹⁶.

Τέλος, «απονέμοντας» συνάλληλα «τα εύσημα» στον τελευταίο αριστοφανικό δούλο, η αναλυτική, έκθεση της στάσης του στην τελευταία σκηνή του στον *Πλούτο*, που συνιστά και το «κύκνιο άσμα» του, θα ήταν ιδιαίτερα λειτουργική. Ενώ, λοιπόν, εγκαινιάζει τα δρώμενα, έχοντας αναλάβει το ρόλο του δούλου θυρωρού και δεν απουσιάζουν οι αναφορές στο δουλικό του παρελθόν, έχει, καταρχάς, σφετεριστεί από

⁴¹⁴ Akrigg, 2013, 114-21.

⁴¹⁵ Dover, 2007, 285-6.

⁴¹⁶ Akrigg, 2013, 112-3.

τον κύριό του, Χρεμύλο, το πρωταγωνιστικό ρόλο της επεισοδιακής σκηνής. Επιπλέον, ο Καρίωνας είναι αυτός που προσλαμβάνει τον Ερμή ως μέλος του υπηρετικού προσωπικού του σπιτιού, που του αναθέτει εργασίες και που, χρησιμοποιώντας σταθερά α' πληθυντικό πρόσωπο (π.χ. στίχος 1160: *ὄσθ' ἡγεμόνος οὐδὲν δεησόμεσθ' ἔτι*), δίνει την εντύπωση της πλήρους εξομοίωσής του με τον ελεύθερο αφέντη του. Εντυπωσιακή είναι και η χαρακτηριστική μεταβολή που υφίσταται, καθώς, απορρίπτοντας την ιδιοτέλεια (στίχος 1150), την κλοπή (στίχος 1154: *Στροφαῖον; Ἄλλ' οὐκ ἔργον ἔστ' οὐδὲν στροφῶν*) και το δόλο (στίχοι 1157-8: *Δόλιον; ἤκιστα γε ... ἄλλ' ἀπλῶν τρόπων*), απεμπολεῖ ουσιαστικά τη δουλική του φύση. Χαρακτηριστικά, μάλιστα, ο Olson υποστηρίζει ότι η συγκεκριμένη εξέλιξη του χαρακτήρα του Καρίωνα απηχεί τον αποκλειστικό προσανατολισμό της Αρχαίας Κωμωδίας στις ανησυχίες και τα προβλήματα του ελεύθερου πολίτη, καθώς ο επιθετικός και ενοχλητικός Καρίωνας συμπεριφέρεται, τελικά και μετά την επίσημη είσοδο του θεραπευμένου θεού στο σπίτι του Χρεμύλου (στίχοι 802 κ.ε.), όπως αρμόζει στον κοινωνικό του ρόλο⁴¹⁷. Μήπως, όμως, ο Αριστοφάνης επεφύλασσε η θεραπεία του τυφλού θεού να σηματοδοτεί για τον τελευταίο δούλο του την επανάκτηση της ελευθερίας του;

3.10 «Ἄλλου» δούλοι

Σε αντίθεση με την πληθώρα των προσώπων που στους *Βατράχους* μπορούν να θεωρηθούν, αντικειμενικά ή συμβολικά, εκπρόσωποι του θεσμού της δουλείας, στον *Πλούτο*, η αναβαθμισμένη σκηνική παρουσία και λειτουργία του Καρίωνα φαίνεται να αποκλείει επιμέρους, δουλικές εκφάνσεις, με αποτέλεσμα οι χαρακτήρες που είναι δυνατόν να συνιστούν ή, τουλάχιστον, να αντανακλούν «όψεις» υποτέλειας να είναι αξιοσημείωτα λίγοι.

Ωστόσο, στην τελευταία επεισοδιακή σκηνή του έργου, αντιπαρά τίθενται κωμικά δύο δούλοι, ο Καρίωνας και ο Ερμής, ανακαλώντας εναργέστατα στη μνήμη το ζευγάρι του Ξανθία και του οικέτη του Κάτω Κόσμου, το οποίο δίνει το εναρκτήριο λάκτισμα του δεύτερου μέρους των *Βατράχων* (στίχοι 738 κ.ε.). Ο Ερμής, βέβαια, δεν είναι γνήσιος δούλος, αλλά, όπως και ο «Αιακός» των *Βατράχων* και σύμφωνα με τη διάκριση του Στεφανή, ψευδοδούλος, αφού είναι ο ίδιος θεός και υπηρετεί θεούς⁴¹⁸. Αποτελεί, όμως, αυθεντικό εκπρόσωπο του θεσμού της δουλείας, αφού χαρακτηρίζεται

⁴¹⁷ Olson, 1989, 196-199.

⁴¹⁸ Στεφανή, 1980, 129.

από τυπικά δουλική φύση και συμπεριφορά. Ο Ερμής, λοιπόν, αυτοσυστήνεται ως προστάτης της απάτης και δε διστάζει να επιβεβαιώσει τον αποδιδόμενο σε αυτόν λατρευτικό τίτλο του δόλιου (στίχος 1157: *Ἀλλὰ δόλιον τοίνυν*), με το που εμφανίζεται ενώπιον του κοινού του θεάτρου, όταν δηλαδή χτυπάει την πόρτα του σπιτικού του Χρεμύλου, κρύβεται και, χωρίς να παραδεχτεί το σκανταλιάρικο, αριστοφανικά δουλικό, τέχνασμα του, ψεύδεται χωρίς προφανή λόγο (στίχοι 1097-102). Είναι, βέβαια, και ο θεός της κλεψιάς⁴¹⁹ (στίχοι 1153-4: *Παρά τὴν θύραν... ἔστ' οὐδὲν στροφῶν*) και, έτσι, ζητάει από τον Καρίωνα, στο όνομα της παλιάς τους «συνεργασίας», να κλέψει για χάρη του (στίχοι 1136-45: *Εἴ μοι πορίσας... πανουργήσας ἐγώ*). Η φιλονικία, μάλιστα, που έχει με το δούλο του Χρεμύλου για το μοίρασμα της λείας του παρελθόντος αποκαλύπτει εύγλωττα τα περισσότερα από τα δουλικά ελαττώματα του θεού (1139-45: *Καὶ μὴν ὁπότε... πανουργήσας ἐγώ*). Επιπλέον, ο Ερμής, όπως, εξάλλου, όλοι οι δούλοι του δραματουργού, είναι κοιλιόδουλος και θιασώτης του κρασιού (στίχοι 1120-138: *Πρότερον γὰρ εἶχον... ὧν θύεθ' ὑμεῖς ἔνδον* και 1141: *Ἐφ' ᾧ τε... ᾧ τοιχωρύχε*), ενώ μόνο από επιδερμική αφοσίωση διακρίνεται σε σχέση με τον αφέντη του, το Δία, καθώς δεν έχει κανένα πρόβλημα να τον εγκαταλείψει, προκειμένου να εξυπηρετήσει το προσωπικό του συμφέρον (στίχοι 1147-9: *Ἀλλὰ ζύνοικον... πρᾶττη τις εὖ*). Ο αγγελιαφόρος επανειλημμένα εκφράζει την ιδιοτέλεια και τον ομορτουτισμό του (στίχοι 1118-20: *Καὶ τῶν μὲν ἄλλων... ἀπόλωλα κάπιτέτριμμαι*, 1149: *Τὰ γὰρ... βελτίω πολὺ* και 1151: *Πατρὶς γὰρ... πρᾶττη τις εὖ*), τον οποίο τολμάει να εξάρει και να υποστηρίξει και με τη χρήση αποφθέγματος⁴²⁰ (στίχος 1151). Τέλος, η ποταπότητα του χαρακτήρα του καταδεικνύεται από την προσβλητική θέση, ανάμεσα στη σκύλα και τη γουρούνα, που κατατάσσει τον Καρίωνα, στο πλαίσιο μιας δικιάς του, κωμικής «κοινωνικής ιεραρχίας» (στίχοι 1105-6: *εἶτα τὴν κύνα... εἶτα τὴν ὄν*), καθώς και από το ομολογουμένως έξυπνο αλλά σκατολογικό λογοπαίγνιό του, στο στίχο 1137 (*δοίης καταφαγεῖν*), αφού η συνεκφώνηση του τελικού σίγμα του *δοίης* με την πρόθεση *κατὰ* του επόμενου *καταφαγεῖν* έχει ως αποτέλεσμα να ακουστεί η αιτιατική πληθυντικού του *σκώρ*⁴²¹.

Ενώ από δούλους μικρής ηλικίας και, μάλιστα, σκευοφόρους συνοδεύονται τόσο ο θεός Ασκληπιός (στίχοι 710-1: *Ἐπειτα παῖς... καὶ κιβώτιον*) όσο και ο Δίκαιος ανήρ⁴²²

⁴¹⁹ Sommerstein, 2001, 211.

⁴²⁰ Φίλιππας, 1980, 93.

⁴²¹ Σπυρόπουλος, 2011, 219.

⁴²² Sommerstein, 2001, 189.

(στίχοι 823-4: *Ἔπουν μετ' ἔμοῦ παιδάριον... τὸν θεὸν ἴωμεν*), ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το κοινωνικό status του Πλούτου στο δράμα, το οποίο, από ένα σημείο και έπειτα, φαίνεται να είναι αμφιλεγόμενο. Ο εξαθλιωμένος τυφλός της έναρξης του έργου παραπέμπει με ασφάλεια σε δουλική μορφή και πιο συγκεκριμένα σε δούλο του Δία. Τυφλωμένος από τον πατέρα των θεών και των ανθρώπων για τις χρηστές του προθέσεις, είναι έρμαιο της απεριόριστης εξουσίας του (στίχοι 87-92: *Ὁ Ζεὺς με ταῦτ'... τοῖσι χρηστοῖσι φθονεῖ*), τυφλά υποταγμένος στις διαθέσεις του αφέντη του, ώστε να μη θέλει να «χάσει τις αλυσίδες του» (στίχοι 116-7: *Μηδαμῶς τοῦτ'... γὰρ πάλιν ἀναβλέψαι*), και σίγουρος ότι θα υπάρξει παραδειγματική τιμωρία, αν ο κύριος και θεός του πληροφορηθεί ενδεχόμενη προσπάθεια ανατροπής της καθεστηκυίας τάξης (στίχοι 119-20: *Ὁ Ζεὺς μὲν οὖν... ἐπιτρέψει με*). Υπό αυτό το πρίσμα, δεν μπορεί να είναι τυχαίος ο, υποτιμητικός για τον πεζό λόγο και την κωμωδία⁴²³, όρος *τυραννίδα*, με τον οποίο ο Χρεμύλος αποδίδει τη βασιλεία του Δία (στίχος 124: *Διὸς τυραννίδα*).

Ο Πλούτος, όμως, αφού κατόρθωσε να αντιμετωπίσει τον τρόπο που του προκαλούσε ο δεσπότης του (στίχος 122: *Οὐκ οἶδ'... ὀρρωδῶ πάνυ*) και θεραπεύτηκε, ανακτά τα κυριαρχικά του δικαιώματα, καθώς, κατά την επιστροφή του από το Ασκληπιεῖο, συνοδεύεται από μεγαλειώδη πομπή, ενώ η «επιφάνειά» του στη σκηνή εξαιρείται από τις «προγραμματικές του δηλώσεις» (στίχοι 771 κ.ε.) για μια διαφορετική διαχείριση της εξουσίας (στίχος 779: *ἀλλ' αὐτὰ πάντα πάλιν ἀναστρέψας ἐγώ*). Οι τελευταίες, εξάλλου, επεισοδιακές σκηνές του έργου (στίχοι 1097 κ.ε.), με τον Ερμή και τον ιερέα του Δία, καθώς και η τελική πομπή της εξόδου (στίχοι 1191 κ.ε.) για την εγκαθίδρυση του θεού στην Ακρόπολη αποδεικνύουν ότι η θεραπεία του Πλούτου σηματοδοτεί την κυριαρχία του όχι μόνο επί των ανθρώπων αλλά και επί των Ολύμπιων θεών⁴²⁴. Αν έχει δίκιο ο Sommerstein και ο Ζεὺς ὁ σωτήρ που αὐτόματος ήρθε στο σπίτι του Χρεμύλου (στίχοι 1189-90) είναι όντως ο Δίας⁴²⁵, τότε ακόμη και ο ίδιος ο πατέρας των θεών και των ανθρώπων παραδίδεται και δηλώνει οικειοθελώς την υποταγή του στο νέο συμπαντικό δεσπότη, επιβεβαιώνοντας την άποψη του Χρεμύλου ότι *ἅπαντα τῷ πλουτεῖν ἐσθ' ὑπήκοα* (στίχος 146). Αξιοσημείωτο, ωστόσο, είναι το γεγονός ότι ο Πλούτος γίνεται δεκτός στο νοικοκυριό του Χρεμύλου σαν δούλος⁴²⁶, καθώς τα *καταχύσματα* με τα οποία η απλοϊκή οικοδέσποινα θέλει να τον ράνει (στίχοι

⁴²³ Sommerstein, 2001, 141.

⁴²⁴ Konstan and Dillon, 1981, 382.

⁴²⁵ Sommerstein, 2001, 214-5. Για διαφορετική άποψη βλ. Olson, 1990, 237-8.

⁴²⁶ Olson, 1989, 184.

768-9: *Φέρε νυν ἰοῦσ'...ὄφθαλμοῖς ἐγὼ* και 789 κ.ε.) αφορούν στα καρύδια, τα σύκα και τα γλυκίσματα που πετούσαν για καλωσόρισμα σε πρόσφατα αγορασμένους δούλους και νιόπαντρα ζευγάρια, όταν έμπαιναν για πρώτη φορά στο νέο τους σπίτι⁴²⁷. Ίσως, ενώ, σε σχέση και με τους θεούς και με τους ανθρώπους, το κοινωνικό status του Πλούτου είναι κυριαρχικό, μόνο για τους ανθρώπους, η λειτουργία του θεού είναι υπηρετική.

Λαμβάνοντας, εξάλλου, υπόψη το γεγονός ότι οι αρχαίοι Αθηναίοι θεωρούσαν ακόμη και τη μισθωτή εργασία, ως εξάρτηση από τη θέληση άλλου, ισοδύναμη της δουλείας⁴²⁸, ο νεαρός που πριν από τη θεραπεία του θεού είχε την ανάγκη, καθώς δε χαρακτηριζόταν από αυτάρκεια, να τον συντηρεί μια γριά, «πουλώντας» της τα χάρδια του, μπορεί να θεωρηθεί δουλική έκφανση του *Πλούτου* (στίχοι 959 κ.ε.). Επιπλέον, η εντολή στιγμιαίας δράσης του Καρίωνα στους στίχους 227-8 (*τουτοδὲ τὸ κρεάδιον...τις εἰσενεγκάτω λαβών*) απευθύνεται σε δύο δούλους⁴²⁹, αποκλειστικά της σκηνικής πραγματικότητας, οι οποίοι, αν η υπόδειξη δεν είναι εικονική, θα σπεύσουν ως βουβά πρόσωπα να την υλοποιήσουν. Τέλος, κάποιος δούλος, ακόμη κι αν αυτός δεν είναι ο Καρίωνας, όπως υποστηρίζει ο Sommerstein⁴³⁰, θα υλοποιήσει και τις διαταγές, επίσης, στιγμιαίας δράσης του Χρεμύλου στους στίχους 1194 (*Ἄλλ' ἐκδότω τις...ἡμμένας*) και 1196 (*Τὸν Πλοῦτον ἔξω τις κάλει*).

3.11 Δουλικές «όψεις» της αθηναϊκής κοινωνίας στον *Πλούτο*

Οι, αναμφισβήτητα, βαθιές ρίζες που οι κωμωδίες του Αριστοφάνη έχουν στην αθηναϊκή πολιτεία⁴³¹ καθιστούν θεμιτή την προσπάθεια εντοπισμού και στο τελευταίο έργο του ποιητή αντιλήψεων της σύγχρονης του κοινωνίας σχετικών με τη δουλεία και στοιχείων χαρακτηριστικών των εξωδραματικών εκπροσώπων του δουλικού θεσμού.

Όπως, λοιπόν, και στους *Βατράχους*, έτσι και στον *Πλούτο*, η υποχρεωτική από τους ισχύοντες κοινωνικούς κανόνες ακολουθία των Αθηναίων πολιτών, κατά τις μετακινήσεις τους εκτός σπιτιού, από δούλους⁴³², η συνηθισμένη εικόνα του σκευοφόρου υπηρέτη στους αθηναϊκούς δρόμους⁴³³ αλλά και η νομιμότητα και

⁴²⁷ Sommerstein, 2001, 184.

⁴²⁸ Konstan and Dillon, 1981, 381.

⁴²⁹ Στεφανής, 1980, 38.

⁴³⁰ Sommerstein, 2001, 216.

⁴³¹ Sparkes, 2004, 231.

⁴³² Στεφανής, 1980, 99.

⁴³³ Στεφανής, 1980, 123.

πρακτική αναγκαιότητα του θεσμού της δουλείας για τους Αθηναίους της εποχής του Αριστοφάνη⁴³⁴ αντικατοπτρίζεται στο ντουέτο κυρίου και υπηρέτη, που κάνει αισθητή την παρουσία του, ήδη από την έναρξη του δράματος, και ενσαρκώνεται από τους χαρακτήρες του Χρεμύλου και του Καρίωνα αντίστοιχα. Η έκφανση του συγκεκριμένου ζευγαριού, που, επίσης, ενυλώνει πειστικά επί σκηνής την de facto αντιμετώπιση του δούλου ως απόλυτου κοινωνού της μοίρας του κυρίου του καθώς και ως αντικειμένου ιδιοκτησίας⁴³⁵ και εργαλείου του⁴³⁶, στην τελευταία αριστοφανική κωμωδία είναι τριττή, καθώς από σκευοφόρους υπηρέτες ακολουθείται και ο θεός Ασκληπιός αλλά και ο Δίκαιος ανήρ.

Επιπλέον, η επιβεβλημένη και πολυπληθής παρουσία των δούλων στο πλευρό των ελεύθερων Αθηναίων⁴³⁷ αποδεικνύεται από το γεγονός ότι ακόμη και ο μέχρι πρότινος εξαθλιωμένος οικονομικά ενάρετος άνδρας έχει στην κατοχή του υπηρέτη, έστω και ανήλικο⁴³⁸, ενώ τρεις τουλάχιστον οικέτες προσφέρουν τις υπηρεσίες τους στο φτωχό Χρεμύλο⁴³⁹. Συνεπώς, η ενασχόληση των συναδέλφων του γεωργών με τις αγροτικές τους εργασίες, χωρίς τη συνδρομή δούλων (στίχοι 223-4: *Τοὺς ζυγγεώργους κάλεσον... αὐτοὺς τάλαιπωρημένους*), πρέπει να θεωρηθεί ένδειξη της απόλυτης πενίας τους. Η αδιαφιλονίκητη, άλλωστε, παγίωση του θεσμού της δουλείας στο κοινωνικό σύστημα της αρχαίας Αθήνας⁴⁴⁰, ώστε να θεωρείται αυτονόητη και απαράβατη συνθήκη, τεκμηριώνεται και από το ότι θεράποντες, εκτός βέβαια από τον Καρίωνα και τον Ερμή των οποίων η ύπαρξη μπορεί να αποδοθεί στην εξυπηρέτηση των δραματικών αναγκών, εξακολουθούν να υφίστανται και, κατά το Χρυσό Αιώνα, που η θεραπεία του τυφλού θεού εγκαινίασε (στίχοι 516 κ.ε., 816: *Στατήρσι δ' οἱ θεράποντες ἀρτιάζομεν* και 1105: *ἔπειτα τοὺς θεράποντας, εἶτα τὴν κύνα*). Τότε, όμως, μπορούν, τουλάχιστον, να παίζουν με χρυσά νομίσματα (στίχοι 816-7: *Στατήρσι δ'... χρυσοῖς*), ενώ στην εξωδραματική, κανονική ζωή τους δεν είχαν κανένα δικαίωμα ιδιοκτησίας⁴⁴¹. Τέλος, η λειτουργία του Καρίωνα ως θυρωρού του σπιτιού του Χρεμύλου στην επεισοδιακή σκηνή με τον Ερμή παραπέμπει, όπως και ο Αιακός των *Βατράχων*, στους

⁴³⁴ Garland, 1988, 174-5.

⁴³⁵ Garland, 1988, 65.

⁴³⁶ Στεφανής, 1980, 140.

⁴³⁷ Garland, 1988, 84.

⁴³⁸ Sommerstein, 2001, 189.

⁴³⁹ Sommerstein, 2001, 136.

⁴⁴⁰ Dover, 2007, 61.

⁴⁴¹ Mc Dowell, 2015, 128.

ειδικευμένους, αθηναϊκούς δούλους που, έχοντας αναλάβει καθήκοντα θυρωρού, προσέφεραν τις υπηρεσίες τους στα μέλη της υψηλής κοινωνίας της πόλης⁴⁴².

Η τελευταία αριστοφανική κωμωδία είναι ενδεικτική και των αντιξοοτήτων της δουλικής ζωής. Οι διαμαρτυρίες του Καρίωνα για το δεσπότη του, που οπωσδήποτε ανακαλούν τις αντίστοιχες του Ξανθία, στην εναρκτήρια εκθετική του ρήση (στίχοι 1 κ.ε.), η επισήμανσή του για τις κοπιώδεις δραστηριότητες που αναλαμβάνει (στίχοι 321: *μασώμενος τὸ λοιπὸν οὕτω τῷ κόπῳ ζυνεῖναι*), αλλά και η υποτιμητική εργασία που αναθέτει στο *διακονικό* Ερμή (στίχοι 1168-70: *Καὶ πλῦνέ γε...εἶναι διακονικός*) αντανακλούν αδιαμφισβήτητα τις σκληρές συνθήκες ζωής του πραγματικού δούλου της Αθήνας. Όμως, και οι πολλές απειλές που εξαπολύονται σε βάρος του Καρίωνα (στίχοι 22-3: *Μὰ Δι', ...ἵνα μᾶλλον ἀλγῆς*, 271-2: *Μῶν ἀξιοῖς...έμοῦ βακτηρίαν ἔχοντος*;, 276: *'ἰὸν ἰού,' τὰς χοίνικας καὶ τὰς πέδας ποθοῦσαι*, 301: *μέγαν λαβόντες ἡμμένον σφηκίσκον ἐκτυφλῶσαι*, 312: *τὸν Λαρτίου μιμούμενοι τῶν ὄρχεων κρεμῶμεν* και 875: *Ἐπὶ τοῦ τροχοῦ γὰρ δεῖ σ' ἐκεῖ στρεβλούμενον*), ακόμη και αυτές που με τον ομολογουμένως υπερβολικό και σαδιστικό χαρακτήρα τους φαίνονται να εξυπηρετούν πρωταρχικά το κωμικό αποτέλεσμα (στίχοι 301 και 312), ανταποκρίνονται στην παραδοσιακά βίαιη⁴⁴³ και, πολλές φορές, απάνθρωπη, αντιμετώπιση των δούλων καθώς και σε ισχύουσες γι' αυτούς τιμωρίες στο πλαίσιο του αθηναϊκού κράτους. Έτσι, στον *Πλούτο*, ο ξυλοδαρμός, που αποτελούσε την πλέον συνηθισμένη από τις ποινές που επέβαλλε δεσπότης σε δούλο⁴⁴⁴, προβάλλεται όχι μόνο σαν ενδεχόμενη τιμωρία του Καρίωνα από το Χρεμύλο (στίχοι 22-3), αλλά και σαν γεγονός που είχε συντελεσθεί, κατά το παρελθόν (στίχος 1144: *Οὐ γὰρ μετεῖχες τὰς ἴσας πληγὰς ἐμοί*). Επίσης, οι αλυσίδες, με τις οποίες τον απειλούν οι γέροντες, στην *πάροδο*, συνιστούσαν όντως ποινή για δούλους⁴⁴⁵, ενώ και ο εκφοβισμός τους για την επιβολή της *χοίνικος* αντιστοιχεί σε προβλεπόμενη, και μάλιστα ατιμωτική, τιμωρία της αθηναϊκής δικονομίας⁴⁴⁶. Τέλος, η στρέβλωση στο τροχό που ο Συκοφάντης θεωρεί ότι πρέπει να εφαρμοστεί στον Καρίωνα (στίχος 875), ενώ «συνομιλεί» με την ιδιότυπη σκηνή της *βασάνου* στους *Βατράχους*, αποτελούσε, κατά κοινή ομολογία, το πιο ακραίο από τα βασανιστήρια που μπορούσε να υποστεί ένας δούλος, για την απόσπαση πληροφοριών

⁴⁴² Garland, 1988, 87.

⁴⁴³ Garland, 1988, 66.

⁴⁴⁴ Στεφανής, 1980, 126.

⁴⁴⁵ Garland, 1988, 68.

⁴⁴⁶ Mc Dowell, 2015, 228 και 396.

που αφορούσαν σε σοβαρότατο αδίκημα ή τη διαπίστωση της ενοχής του σε σχέση με αυτό⁴⁴⁷.

Επιπλέον, η στερεοτυπική αρχαιοελληνική αντίληψη για την ηθική ποταπότητα των δούλων⁴⁴⁸ και την υποτιθέμενη έμφυτη ροπή τους προς τις υλικές ηδονές⁴⁴⁹ επιβεβαιώνεται στον *Πλούτο* από τη σκηνική δράση του Καρίωνα και του ψευδοδούλου Ερμή, αλλά και από διάσπαρτα στο δράμα σχόλια χαρακτήρων που υποδύονται ελεύθερους πολίτες (π.χ. στίχοι 279-80: *Ὡς μόθων εἶ καὶ φύσει κόβαλος, ὅστις φενακίζεις*). Ειδικά, όμως, ο Καρίωνας δεν είναι δυνατόν να πιστοποιήσει την άποψη των περιορισμένων, πνευματικών ικανοτήτων και δυνατοτήτων που διέκριναν, επίσης παραδοσιακά, τους εκπροσώπους του θεσμού της δουλείας⁴⁵⁰. Τέλος, η «κατάταξη» που επιφυλάσσει ο Ερμής στο δούλο του Χρεμύλου, μετά τη σκύλα και πριν τη γουρούνα, μπορεί να θεωρηθεί ενδεικτική του κανόνα που παραστατικά «αντανακλάται» και στους *Βατράχους* και καθόριζε τη στάση των κλασικών Αθηναίων απέναντι στους υπηρέτες τους, να συμπεριφέρονται δηλαδή σε αυτούς, όπως και στα κατοικίδια τους⁴⁵¹.

Όλες οι παραπάνω δουλικές «όψεις» της αθηναϊκής κοινωνίας παρατηρούνται και στους *Βατράχους*. Η τελευταία, ωστόσο, αριστοφανική κωμωδία συντελεί στη πληρέστερη σκιαγράφηση του θεσμού της δουλείας στην αρχαία Αθήνα, χάρη στις επιπρόσθετες πληροφορίες που προσκομίζει. Έτσι, το όνομα του υπηρέτη του Χρεμύλου, που παραπέμπει σαφώς σε αυτόχθονα της Καρίας, σηματοδοτεί την πολυπληθή παρουσία στην Αθήνα της εποχής δούλων προερχόμενων από το σύνολο της Μικράς Ασίας⁴⁵². Άλλωστε, το οφειλόμενο σε χρέη δουλικό status του Καρίωνα (στίχοι 147-8: *Ἐγώγέ τοι διὰ μικρὸν...τὸ μὴ πλουτεῖν ἴσως*) οδηγεί στο ασφαλές συμπέρασμα ότι η καταγωγή του, τουλάχιστον, δεν ήταν αθηναϊκή, καθώς η νομοθεσία του Σόλωνα, ήδη από τον 6^ο αιώνα π.Χ., είχε καταργήσει το δανεισμό με εγγύηση το «σώμα» του δανειολήπτη⁴⁵³.

Ο *αγώνας*, όμως, στον *Πλούτο* (στίχοι 415 κ.ε.), είναι κατατοπιστικός και για έναν άλλο τρόπο με τον οποίο μπορούσε ακόμη και ένας ελεύθερος Έλληνας να περιπέσει στην κατάσταση του δούλου. Όταν, λοιπόν, η Πενία ρωτάει το Χρεμύλο πού θα

⁴⁴⁷ Sommerstein, 2001, 192.

⁴⁴⁸ Στεφανής, 1980, 135.

⁴⁴⁹ Στεφανής, 1980, 162.

⁴⁵⁰ Στεφανής, 1980, 135.

⁴⁵¹ Garland, 1988, 185.

⁴⁵² Garland, 1988, 71.

⁴⁵³ Mc Dowell, 2015, 127.

βρεθούν οι δούλοι, μετά τη θεραπεία του θεού και την εγκαθίδρυση του νέου καθεστώτος (στίχος 518: *Πόθεν οὖν ἔξεις θεράποντας;*), αυτός αναφέρεται στους *ανδραποδιστές*, οι οποίοι είχαν μετατρέψει σε επάγγελμα την απαγωγή ατόμων και την πώλησή τους, στη συνέχεια, σε δουλεμπόρους⁴⁵⁴ (στίχοι 520-1: *Κερδαίνειν βουλόμενός τις ἔμπορος ἦκων ἐκ Θετταλίας παρ' ἀπίστων ἀνδραποδιστῶν*). Ενώ, πιθανά, και όπως υπονοείται και από το κείμενο της κωμωδίας (στίχοι 523-24: *Τίς γὰρ πλουτῶν ἐθέλησει κινδυνεύων περὶ τῆς ψυχῆς τῆς αὐτοῦ τοῦτο ποιῆσαι;*), η προβλεπόμενη ποινή γι' αυτόν που αποδεικνυόταν ένοχος του ειδικήστατου αυτού αδικήματος ήταν η εκτέλεση⁴⁵⁵, η επιλογή από το Χρεμύλο να αναφέρει τη Θεσσαλία ως τόπο προέλευσης των δουλεμπόρων δεν είναι τυχαία, καθώς ο Έρμιππος (*PCG* απ. 63. 18-19) μνημονεύει το θεσσαλικό λιμάνι των Παγασών ως την πρωταρχική πηγή δούλων για την αθηναϊκή αγορά⁴⁵⁶.

Στην τελευταία, εξάλλου, αριστοφανική κωμωδία γίνεται λόγος για την εισακτήρια τελετή των *καταχυσμάτων*, με την οποία ενέτασσαν συμβολικά τους πρόσφατα αγορασμένους δούλους στο σπίτι του κυρίου τους⁴⁵⁷, αλλά και για το *τριβώνιο* (στίχος 714-5: *Διὰ τοῦ τριβωνίου...μὰ τὸν Δία*), το συνηθισμένο, χοντρό πανωφόρι των δούλων, των φιλόσοφων και των φτωχών⁴⁵⁸, που ο υπηρέτης του Χρεμύλου φέρει στο Ασκληπιείο. Οι τρύπες, άλλωστε, του συγκεκριμένου ενδύματος του Καρίωνα επιβεβαιώνουν την αναμενόμενα πενιχρή και ανάλογη των φτωχών πολιτών της Αθήνας⁴⁵⁹ εμφάνιση των εξωδραματικών δούλων. Τέλος, ο *Πλούτος* παρέχει την αξιοσημείωτη πληροφορία ότι τα δάφνινα στεφάνια που εξακολουθούσαν να φορούν και, μετά από ευνοϊκό χρησμό, οι μεταβαίνοντες στο μαντείο των Δελφών⁴⁶⁰ επέβαλλαν να αντιμετωπίζονται με σεβασμό όχι μόνο οι ελεύθεροι πολίτες, αλλά ακόμη και οι δούλοι⁴⁶¹ (στίχος 21: *Οὐ γὰρ με...στέφανον ἔχοντά γε*).

⁴⁵⁴ Sommerstein, 2001, 172.

⁴⁵⁵ Mc Dowell, 2015, 229.

⁴⁵⁶ Sommerstein, 2001, 172

⁴⁵⁷ Garlan, 1988, 65.

⁴⁵⁸ Groton, 1990, 19.

⁴⁵⁹ Στεφανής, 1980, 120.

⁴⁶⁰ Sommerstein, 2001, 136.

⁴⁶¹ Groton, 17, 1990.

4. ΟΨΕΙΣ ΔΟΥΛΕΙΑΣ ΣΤΗ ΣΑΜΙΑ ΤΟΥ ΜΕΝΑΝΔΡΟΥ

4.1. Από τον Αριστοφάνη στο Μένανδρο

Παρά το ότι η τριχοτόμηση της αρχαίας ελληνικής κωμωδίας σε Αρχαία, Μέση και Νέα, παραδίδεται, για πρώτη φορά, από τα αρχαία κείμενα, το πρώτο μισό του δεύτερου αιώνα μ.Χ., είναι δυνατόν να αναχθεί, βάσει μαρτυριών, στην ελληνιστική εποχή και, πιο συγκεκριμένα, στον Αριστοφάνη το Βυζάντιο⁴⁶². Άξια αναφοράς για την κατηγορηματική δήλωση της τριμερούς διαίρεσης της Κωμωδίας και την απόπειρα απόδοσης κύριων χαρακτηριστικών σε κάθε περίοδό της αποτελεί το έργο του Πλατόνιου *Περί διαφορᾶς κωμωδιῶν*, ο *Tractatus Coislinianus*, τα *Προλεγόμενα περὶ Κωμωδίας* του Ιωάννη Τζέτζη καθώς και τα αρχαία σχόλια στο έργο του Διονυσίου του Θρακός *Περί Γραμματικῆς*, συγγράμματα δηλαδή μεταγενέστερα του Αριστοφάνη του Βυζάντιου⁴⁶³.

Ο όρος *Μέση Κωμωδία*, εξάλλου, χρησιμοποιείται, κατά την ύστερη αρχαιότητα και τη βυζαντινή περίοδο, για να προσδιορίσει, συνάλληλα, χρονολογικά και ουσιαστικά, μια συγκεκριμένη περίοδο της ιστορίας της Κωμωδίας. Φιλολογοί, ωστόσο, του δεκάτου ενάτου, κυρίως, αιώνα αλλά και του εικοστού, με «προεξάρχοντες» τους Fielitz και Sidwell, έφτασαν στο σημείο να αμφισβητήσουν την ίδια την ύπαρξη της Μέσης Κωμωδίας⁴⁶⁴. Αφετηρία αναψηλάφησης της συγκεκριμένης φιλολογικής αντίληψης συνιστά το έργο *Studies in Later Greek Comedy* του T.B.L. Webster. Ο μελετητής, όμως, που συνέβαλε καθοριστικά στην αποτίμηση της Μέσης Κωμωδίας ως μιας αυτοτελούς περιόδου, με καταλυτική επιρροή στην εξέλιξη του είδους, είναι ο H.-G. Nesselrath, επισημαίνοντας, στο έργο του *Die attische Mittlere Komödie*, τη Merkmalkombination, την ιδιαίτερη δηλαδή ανάμειξη ποικίλων, επιμέρους χαρακτηριστικών, που μάλιστα λειτουργεί ως «συγκολλητική γέφυρα» ανάμεσα στις τρεις φάσεις της Κωμωδίας, ως ειδοποιό διαφορά της Μέσης Κωμωδίας⁴⁶⁵.

Συμβατικά και για λόγους αποκλειστικά λειτουργικούς, «χρονικός ορίζοντας» της Μέσης Κωμωδίας θεωρούνται τα χρόνια που μεσολαβούν από το θάνατο του Αριστοφάνη ή, σύμφωνα με άλλους φιλόλογους, τη διδασκαλία της κωμωδίας του *Πλούτος* (388 π.Χ.) έως την εμφάνιση του Μενάνδρου (320 π.Χ.)⁴⁶⁶. Ενώ, λοιπόν, τα

⁴⁶² Παπαχρυσόστομου, 2006, 9.

⁴⁶³ Παπαχρυσόστομου, 2011, 90-91.

⁴⁶⁴ Παπαχρυσόστομου, 2006, 10.

⁴⁶⁵ Παπαχρυσόστομου, 2012, 327.

⁴⁶⁶ Παπαχρυσόστομου, 2011, 93.

χρονικά όρια της Μέσης Κωμωδίας διακρίνονται από ρευστότητα, αξιοσημείωτη είναι η αποσπασματική φύση που χαρακτηρίζει τη χειρόγραφη παράδοση της συγκεκριμένης περιόδου, αφού έχουν διασωθεί μόνο αποσπάσματα, περισσότερα από χίλια, κανένα, όμως, ολόκληρο έργο και καμία ολόκληρη αρχαία υπόθεση⁴⁶⁷.

Ως εκ τούτου, ο Αριστοφάνης, η κύρια πηγή, ακόμα και τη σημερινή εποχή, των γνώσεων μας για την Αρχαία Κωμωδία⁴⁶⁸, και ο Μένανδρος, ο πλέον περιφανής εκπρόσωπος της Νέας⁴⁶⁹, αποτελούν τους δραματουργούς στους οποίους καλείται να εστιάσει η μελέτη της εξέλιξης του κωμικού τύπου του δούλου στο πλαίσιο της αρχαίας ελληνικής κωμωδίας. Ειδικά, μάλιστα, η *Σαμία* του Μενάνδρου, καθώς συνιστά το μοναδικό έργο του ποιητή που παραδίδεται και από τον κώδικα του Καΐρου και τον κώδικα του Bodmer και επιτρέπει να μελετηθεί το κείμενο της σε παράλληλους στίχους, περισσότερων των τριακοσίων, και στα δύο χειρόγραφα⁴⁷⁰, με τον «αρχιδούλο» της, τον Παρμένοντα, ο οποίος διαδραματίζει σημαντικότατο ρόλο στην εξέλιξη της υπόθεσης⁴⁷¹, προβάλλουν ως αντικείμενα έρευνας που είναι δυνατόν να αναδείξουν τα αντιπροσωπευτικά χαρακτηριστικά του μενάνδρειου δούλου, τις καινοτομίες του δραματουργού στην αναπαράστασή του, αλλά και τις οφειλές του και στις δύο προγενέστερες φάσεις της κωμωδιογραφικής παραγωγής.

4.2 Η σκηνική δράση του Παρμένοντα

Η υπόθεση της *Σαμίας* διαδραματίζεται στην Αθήνα (στίχος 101: *Ἀθῆναι φίλταται...*). Το σκηνικό, όπως συμβαίνει συνήθως στην περίπτωση των έργων της Νέας Κωμωδίας⁴⁷², παριστάνει δύο οικήματα, τα σπίτια του πλούσιου Δημέα και του φτωχού Νικήρατου, ενώ η δράση εξελίσσεται στο χώρο της σκηνής μπροστά από τις δύο πόρτες εισόδου τους⁴⁷³. Αναφορές των χαρακτήρων του δράματος (π.χ. στίχοι 309: *...μὰ τὸν Ἀπόλλω τουτονί*, και 444: *...χαῖρ', Ἄπολλον φίλτατε*) υποδεικνύουν ότι έξω από τα δύο σπίτια πρέπει να υπάρχει ο βωμός του Απόλλωνα Αγυιέα, που συνιστά αναμενόμενη και συμβατική σκηνική λεπτομέρεια των κωμωδιών της εποχής⁴⁷⁴. Ο

⁴⁶⁷ Παπαχρυσοστόμου, 2011, 93.

⁴⁶⁸ Handley, 1994, 472.

⁴⁶⁹ Ireland, 2010, 333.

⁴⁷⁰ Δεδούση, 2006, 8*.

⁴⁷¹ Στεφανής, 1980, 191.

⁴⁷² Brown, 2001, xvii (introduction).

⁴⁷³ Δεδούση, 2006, 97.

⁴⁷⁴ Handley, 2001, 37.

Παρμένοντας, ο μοναδικός, άμεσα τουλάχιστον, ομιλών δούλος του έργου, εμφανίζεται στη σκηνή ήδη στην Πρώτη Πράξη της *Σαμίας*, ενώ έχει προηγηθεί ο προλογικός μονόλογος⁴⁷⁵ (στίχοι 1-57: *]/...ε.[./]υπερ[...εὔ πάλαι*) του νεαρού αφέντη του Μοσχίωνα, με τον οποίο, και στους 90 περίπου στίχους⁴⁷⁶ που πρέπει να περιλάμβανε, κατατοπίζεται το κοινό για την προϊστορία και τους χαρακτήρες του δράματος, προκειμένου να καταστεί δυνατή η απρόσκοπτη παρακολούθηση του «ξετυλίγματος» της πλοκής του.

Κατά τη διάρκεια, λοιπόν, της πολύμηνης απουσίας σε ταξίδι του θετού του πατέρα, Δημέα, και του γείτονά τους, Νικήρατου, ο Μοσχίωνας ήρθε σε ερωτική επαφή με την κόρη του τελευταίου, Πλαγγόνα, με αποτέλεσμα η κοπέλα να μείνει έγκυος και να φέρει στον κόσμο ένα παιδί. Ο νέος, αναλαμβάνοντας τις ευθύνες του, υποσχέθηκε να παντρευτεί την κόρη, όταν επιστρέψει ο πατέρας του από το ταξίδι (στίχοι 38-53: *ἔξ ἀγροῦ δὴ καταδραμών...ᾧμοσα*). Καθώς η άφιξη του Δημέα και του Νικήρατου παρουσιάζεται «προ των πυλών», ο Μοσχίωνας είναι πιθανόν, στο τέλος του μονόλογού του, να αποχωρούσε από τη σκηνή, αποκαλύπτοντας την πρόθεσή του να κατευθυνθεί προς το λιμάνι, όπου είχε ήδη στείλει το δούλο Παρμένοντα ως συλλέκτη πληροφοριών, για να ενημερωθεί σχετικά με την επιστροφή του πατέρα του⁴⁷⁷.

Μετά την παρέλευση, ωστόσο, λίγων στίχων, ο Μοσχίωνας επανεμφανίζεται (στίχος 61: *ἑώρακας αὐτὸς τὸν πατέρα σὺ Παρμένων;*), μαζί με το δούλο του, αυτή τη φορά, τον οποίο πρέπει να συνάντησε καθοδόν προς τον Πειραιά, διακόπτοντας τον απαραίτητο, για να «γεμίσει» η σκηνή, μονόλογο της εταίρας Χρυσίδας, με την οποία ήταν ερωτευμένος ο Δημέας και συζεί τελικά, κατόπιν παρότρυνσης του θετού γιου του (στίχοι 21-27: *Σαμίας ἑταίρας...ἴσως αἰσχύνεται*). Η παλλακίδα πια του Δημέα αποσύρεται στο βάθος της σκηνής, για να ακούσει και αυτή τα νέα (στίχος 60: *ὃ τι λέγουσ' ἀκούσομαι*), χωρίς να αντιληφθούν όμως την παρουσία της τα άρτι αφιχθέντα πρόσωπα, σύμφωνα με θεατρική σύμβαση της Νέας Κωμωδίας⁴⁷⁸, που ευνοείται από το πλάτος της σκηνής του θεάτρου. Ο Παρμένοντας, εισερχόμενος, παρουσιάζεται να βρίσκεται στο μέσο της συζήτησής του με το Μοσχίωνα, κατά καθιερωμένη σκηνική τεχνική⁴⁷⁹, και, έτσι, να του επαναλαμβάνει και επί σκηνής την πληροφορία ότι ο πατέρας του επέστρεψε (στίχοι 61-2: *ἑώρακας αὐτὸς...καὶ τὸν γείτονα;*). Στη συνέχεια,

⁴⁷⁵ Sandbach, 2003, 544.

⁴⁷⁶ Δεδούση, 2006, 9*.

⁴⁷⁷ Δεδούση, 2006, 117.

⁴⁷⁸ Δεδούση, 2003, 118.

⁴⁷⁹ Δεδούση, 2003, 118.

επειδή ο Μοσχίωνας δειλιάζει και ντρέπεται να μιλήσει στο Δημέα για το ατόπημά του, ο δούλος υπενθυμίζει και υποδεικνύει έντονα στο νεαρό κύριό του την υποχρέωση που έχει αναλάβει να παντρευτεί την κόρη του Νικήρατου (στίχοι 63-9: *ἀλλ' ὅπως ἔσει ἀνδρείος... ὅμως τρέμεις, ἀνδρόγυνε*). Ενώ στη συζήτηση παρεμβαίνει και η Χρυσίδα (στίχοι 69 κ.ε.: *τί βοᾶς, δύσμορε; ...*), και οι τρεις, κατόπιν ερώτησης και έμμεσης πρότασης ουσιαστικά του δούλου (στίχοι 77-9: *τὸ δὲ παιδίον... φάσκειν τετοκέναι;*), αποφασίζουν να συνεχίσουν την εφαρμογή του σχεδίου που είχαν μηχανευτεί για το παιδί του Μοσχίωνα, την ανατροφή του από τη Χρυσίδα και την παρουσίασή του σαν γόνου δικού της και του Δημέα. Τέλος και αφού πιθανά διευθετηθούν οι τελευταίες λεπτομέρειες της συνωμοσίας των τριών⁴⁸⁰, ο Παρμένοντας, μαζί με τη Χρυσίδα, πρέπει να αποχωρούν για το σπίτι του Δημέα, σε κάποιο σημείο του χάσματος που παρατηρείται στο κείμενο, μετά το στίχο 85, καθώς ο μονόλογος του Μοσχίωνα (στίχοι 90 κ.ε.: *βοῦλόμαι*), με τον οποίο ολοκληρώνεται η σκηνή, δεν περιλαμβάνει καμία ένδειξη φυσικής παρουσίας άλλου προσώπου⁴⁸¹.

Ο Παρμένοντας επανεμφανίζεται, στη Δεύτερη Πράξη, ενώ ο Δημέας έχει συμφιλιωθεί με την ιδέα της ανατροφής του υποτιθέμενου παιδιού της Χρυσίδας και έχει πείσει το Νικήρατο για την αυθημερόν τέλεση των γάμων των παιδιών τους. Συγκεκριμένα, ο Δημέας, καλεί το δούλο επί σκηνής, για να του αναθέσει την αγορά των απαραίτητων για το γάμο προμηθειών και τη μίσθωση ενός μαγείρου. Ο Παρμένοντας ανταποκρίνεται αμέσως στο κάλεσμα του κυρίου του, εμφανίζεται επί σκηνής (στίχος 190: *...στε/φάνους, ἱερεῖον, σήσαμα*), ξαναμπαίνει στο σπίτι, για να πάρει χρήματα (στίχος 195: *...ἀργύριον λαβὼν τρέχω*)⁴⁸², και, αφού η καθυστέρηση με την οποία αντιμετωπίζει τελικά την υλοποίηση της εργασίας που του έχει ανατεθεί γίνεται αντιληπτή από τον κύριό του (στίχος 202: *...παῖ, διατρίβεις; οὐ δραμεῖ;*), αποχωρεί για την αγορά, κατά το χάσμα που παρατηρείται στο κείμενο, μετά το στίχο 205⁴⁸³.

Ο δούλος επιστρέφει στην Τρίτη Πράξη, την κατάλληλη στιγμή (στίχοι 280-1: *ἀλλ' εἰς καλὸν... ἐκ τῆς ἀγορᾶς*), όταν δηλαδή ο Δημέας έχει οδηγηθεί στο εσφαλμένο συμπέρασμα ότι το παιδί που θεωρούσε νόθο γιο του είναι της Χρυσίδας και του Μοσχίωνα, αφού, κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας του γάμου, άκουσε τυχαία τη

⁴⁸⁰ Δεδούση, 2003, 124-5.

⁴⁸¹ Frost, 1988, 103.

⁴⁸² Frost, 1988, 104.

⁴⁸³ Δεδούση, 2003, 153.

γριά τροφό του θετού γιου του να αποκαλύπτει τον πραγματικό πατέρα του παιδιού (στίχοι 245-8: ... ὦ τάλαιν' ἐγὼ...παιδίον ἐκείνου γέγονεν...). Σίγουρα, ωστόσο, το κοινό, βλέποντας τον Παρμένοντα να οδηγεί επί σκηνῆς τον παραδοσιακό μάγειρο και τους βοηθούς του, σύμφωνα με τον K.B. Frost⁴⁸⁴ και τον A.W. Sandbach⁴⁸⁵, ή μια αυλητρίδα, κατά τη Δεδούση⁴⁸⁶, είναι προετοιμασμένο για την κωμικότητα της σκηνῆς που θα ακολουθήσει (στίχοι 283 κ.ε.: μάγειρ' ἐγὼ, μὰ τοὺς θεοὺς...). Ενώ, όμως, ο Παρμένοντας, αποφασίζει να δώσει τέλος στη συζήτηση με το μάγειρο, που είχε ξεκινήσει εξωσκηνικά⁴⁸⁷, και είναι έτοιμος να αποχωρήσει και αυτός, συνοδεύοντας τα υπόλοιπα άτομα εντός σπιτιού (στίχος 295: ...ἀλλὰ παράγει' εἴσω), ο Δημέας, ο οποίος έως τότε δεν είχε γίνει αντιληπτός, σύμφωνα με θεατρική σύμβαση, από τη νεοεισερχόμενη ομάδα, τον διατάζει, αφού αφήσει τα ψώνια που μεταφέρει στο σπίτι, να επιστρέψει (στίχος 297: τὴν σφυρίδα καταθεῖς ἦκε δεῦρ').

Η επάνοδος του δούλου στη σκηνή (στίχος 301: ...δίδοτε, Χρυσί,...) σηματοδοτεί την έναρξη της ανάκρισής του από τον κύριό του σε σχέση με την πατρότητα του παιδιού της Χρυσίδας. Ο Παρμένοντας, ομολογουμένως, κατέβαλλε «φιλότιμη» προσπάθεια, προκειμένου να μην αποκαλυφθεί το μυστικό που αφορά στο βρέφος, αλλά τελικά αναγκάστηκε να παραδεχτεί το ρόλο του Μοσχίωνα στη γέννησή του (στίχος 320: ...ἔστι, δέσποτ,...). Όταν, μάλιστα, ήταν έτοιμος να αποκαλύψει την πλήρη αλήθεια (στίχος 320: ...ἀλλὰ λανθάνειν), ότι δηλαδή μητέρα του παιδιού είναι η Πλαγγόνα, οι απειλές για σωματική τιμωρία που εξαπέλυσε εις βάρος του ο Δημέας τον τρομοκρατούν και, έτσι, τρέπεται σε φυγή⁴⁸⁸ (στίχος 324: ...ἀπόλωλα. ποῖ σὺ, ποῖ, μαστιγία;) προς άγνωστη κατεύθυνση⁴⁸⁹.

Ο Παρμένοντας επιστρέφει επί σκηνῆς στην Πέμπτη Πράξη, όταν, σύμφωνα με συνηθισμένη πιθανότητα μενάνδρεια τακτική, το δράμα έχει οδηγηθεί ήδη στην κορύφωσή του και η περίπλοκη κατάσταση έχει οδηγηθεί στη λύση της⁴⁹⁰. Εντούτοις, ο μονόλογος του Μοσχίωνα με τον οποίο ξεκινά η τελευταία Πράξη προσδίδει νέα ώθηση στη πλοκή (στίχοι 616 κ.ε.: ἐγὼ τότε μὲν ἦς εἶχον αἰτίας μάτην...), καθώς ο νέος παρουσιάζεται προσβεβλημένος από τις υποψίες του θετού του πατέρα για τη σχέση

⁴⁸⁴ Frost, 1988, 106.

⁴⁸⁵ Sandbach, 2003, 571.

⁴⁸⁶ Δεδούση, 2003, 171.

⁴⁸⁷ Frost, 1988, 106.

⁴⁸⁸ Konstan, 2013, 149.

⁴⁸⁹ Frost, 1988, 107.

⁴⁹⁰ Hunter, 1994, 66.

του με τη Χρυσίδα και αποφασισμένος να τον τιμωρήσει, προσποιούμενος ότι θα καταταγεί ως μισθοφόρος στρατιώτης στην Ανατολή.

Ο Μοσχίωνας θεωρεί ότι η επανεμφάνιση του δούλου συντελείται, την κατάλληλη στιγμή, για να βάλει σε λειτουργία το σχέδιό του (στίχοι 639-40: *ἀλλ' οὔτοσι γὰρ εἰς δέοντα... ὄν μάλιστα ἐβουλόμην*). Παρόλα αυτά, θα στείλει τον Παρμένοντα να του φέρει στρατιωτικό χιτώνα και σπαθί από το εσωτερικό του σπιτιού, ώστε να γίνει αντιληπτή η πρόθεσή του και να υπάρξει αντίδραση, μόνο αφού ο δούλος σε ένα μονόλογό του (στίχοι 641 κ.ε.: *νῆ τὸν Δία τὸν μέγιστον...*), που τον εκφωνεί, χωρίς να έχει συνειδητοποιήσει την παρουσία του Μοσχίωνα στη σκηνή, εξετάσει την αθωότητα του σε σχέση με τα θεμελιώδη γεγονότα του δράματος και δικαιολογήσει τη φυγή του. Ο Παρμένοντας, όμως, προς απογοήτευση του κυρίου του, επιστρέφει στη σκηνή (στίχος 670: *ὑστερίζειν μοι δοκεῖς σὺ...*), χωρίς να έχει υλοποιήσει τη διαταγή του, και, θεωρώντας ότι η δυσθυμία του Μοσχίωνα οφείλεται στο γάμο, χαρούμενος τον πληροφορεί ότι οι προετοιμασίες της τελετής έχουν προχωρήσει. Ο Μοσχίωνας αγανακτισμένος, με την αναβολή της υλοποίησης του σχεδίου του, και, σύμφωνα με την επικρατούσα ερμηνεία, ασκώντας του φυσική βία επί σκηνής⁴⁹¹, τον ξαναστέλνει, για να του φέρει τη στρατιωτική σχολή.

Η είσοδος του Παρμένοντα στη σκηνή (στίχος 687: *ἦν ἡλαμὺς πάρεστιν αὐτῆ...*) με το χιτώνα και το σπαθί δεν ικανοποιεί, ωστόσο, τον κύριο του, καθώς ο δούλος, ακολουθώντας την υπόδειξή του, δεν έγινε αντιληπτός από κάποιο μέλος του νοικοκυριού του Δημέα⁴⁹² (στίχοι 661-2: *...βάδιζε καὶ σιωπῆ τοῦθ' ὃ σοι εἶρηκα ποίει*). Ενώ το σχέδιο, λοιπόν, του νέου φαινόταν να στέφεται από αποτυχία η είσοδος του Δημέα στη σκηνή από το σπίτι του (στίχος 690: *...εἶτα ποῦ ἔστιν, εἰπέ μοι;*), προς αναζήτηση του γιου του, ο οποίος έχει καθυστερήσει να εμφανιστεί, προκειμένου να τελεστεί ο πολυπόθητος γάμος, θα λειτουργήσει ως από μηχανής θεός. Ο Παρμένοντας, τότε, δηλώνει με σαφήνεια την έξοδό του και την αποχώρησή του για το σπίτι του Δημέα (στίχος 694: *...ἔρχο[μ] ἤδη*), για να αποχαιρετήσει *τοὺς ἔνδον*, αφού αυτονόητα θα συνόδευε το Μοσχίωνα στις στρατιωτικές του περιπέτειες.

Τέλος, σύμφωνα με τη Δεδούση, η σκηνική παρουσία του Παρμένοντα δεν πρέπει να ολοκληρώνεται στο σημείο αυτό. Με το προσωπείο του, είναι δυνατόν να εμφανίζεται επί σκηνής το βουβό πρόσωπο (στίχος 732: *...πάρεστιν ὄδε φέρων...*), που,

⁴⁹¹ Konstan, 2013, 150.

⁴⁹² Sandbach, 2003, 622.

υπακούοντας στη διαταγή του Δημέα, μεταφέρει τις αναμμένες λαμπάδες και τα στεφάνια στο πλαίσιο της γαμήλιας πομπής του τέλους του δράματος⁴⁹³. Η συγκεκριμένη, άλλωστε, συμμετοχή είναι η ελάχιστη τιμή που θα μπορούσε να αποδοθεί στον Παρμένοντα, ο οποίος τόσο πολύ είχε μοχθήσει για αυτόν το γάμο.

4.3 Μια πρώτη γνωριμία με τον κωμικό χαρακτήρα του Παρμένοντα

Ο W.T. MacCary στο ιδιαίτερα σημαντικό για τη φιλολογική έρευνα άρθρο του *Menander's Characters: Their Names, Roles and Masks* υποστηρίζει ότι τα ονόματα των χαρακτήρων του Μενάνδρου συνάπτονται με συγκεκριμένες μάσκες και προσωπικότητες⁴⁹⁴, ενώ ο P.G. McC. Brown, αντικρούοντάς τον, αμφιβάλλει για το αν οι μάσκες και τα ονόματα του μενάνδρειου «θιάσου» μπορούν να λειτουργήσουν για το κοινό ως σημαντικοί αγγελιαφόροι κωδικοποιημένων μηνυμάτων⁴⁹⁵. Ωστόσο, η θέση της Δεδούση ότι τα ονόματα και η *όψη* των προσώπων του σημαντικότερου εκπροσώπου της Νέας Κωμωδίας⁴⁹⁶ είναι δηλωτικά της κοινωνικής και οικονομικής ταυτότητάς τους και, ορισμένες φορές, και της προσωπικότητάς τους φαίνεται να ανταποκρίνεται περισσότερο στην πραγματικότητα του σύμπαντος του δραματουργού⁴⁹⁷.

Το όνομα, λοιπόν, του πρωταγωνιστικού δουλικού χαρακτήρα της *Σαμίας, Παρμένων*, γίνεται γνωστό στους θεατές νωρίς, με ερώτηση που του απευθύνει ο νεαρός κύριός του (στίχος 61: *έορακας αυτός τόν πατέρα σὺ Παρμένων;*), χωρίς να αποκλείεται ο Μοσχίωνας να έχει αναφερθεί στον υπηρέτη του ονομαστικά, ήδη από το τέλος του προλογικού μονολόγου του, αφού οι τελευταίοι στίχοι του δεν παραδίδονται. Καθώς δούλοι με το ίδιο όνομα υπάρχουν στις κωμωδίες *Θεοφορομένη, Πλόκιον* και *Υποβολιμαῖος* του Μενάνδρου αλλά και στις κωμωδίες *Eunuchus, Adelphoe* και *Hecyra* του Τερέντιου⁴⁹⁸, το *Παρμένων* είναι δυνατόν να θεωρηθεί «δουλικό όνομα». Η Δεδούση διατείνεται, βασιζόμενη στην ετυμολογία του ονόματος, ότι αποδίδεται σε δούλο που παραμένει, είναι αξιόπιστος και συνδράμει στις δύσκολες καταστάσεις⁴⁹⁹. Αντίθετα, ο Sandbach είναι της άποψης ότι ίσως χρησιμοποιείται

⁴⁹³ Δεδούση, 2003, 292.

⁴⁹⁴ MacCary, 1970, 199.

⁴⁹⁵ McC. Brown, 1987, 201.

⁴⁹⁶ Lesky, 1990, 884.

⁴⁹⁷ Δεδούση, 2003, 12*.

⁴⁹⁸ Sandbach, 2003, 544.

⁴⁹⁹ Δεδούση, 2003, 16*.

ειρωνικά από το Μένανδρο για κάποιον που στην πραγματικότητα τρέπεται σε φυγή⁵⁰⁰. Εύλογα, όμως, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι η σκηνική δράση και συμπεριφορά του Παρμένοντα της *Σαμίας* ανταποκρίνεται στις ερμηνείες και των δύο μελετητών.

Ο Παρμένοντας, λοιπόν, ενώ ανήκει στο Δημέα φαίνεται ότι έχει παραχωρηθεί στο Μοσχίωνα, όπως συμβαίνει γενικότερα, σύμφωνα με τον T.B.L. Webster, στις μενάνδρειες κωμωδίες που αναφέρονται σε έναν οίκο με πατέρα και γιο⁵⁰¹. Η παραχώρηση, άλλωστε, του Παρμένοντα στο Μοσχίωνα είναι δυνατόν να εξαχθεί και από τη στενότερη σχέση που χαρακτηρίζει το δούλο με το νεαρό κύριό του έναντι του γηραιού αφέντη του, αφού ο υπηρέτης παίρνει μέρος ενεργά στη συνωμοσία εις βάρος του Δημέα για το βρέφος (στίχοι 59 κ.ε.), καταβάλλει ιδιαίτερες προσπάθειες, να μην αποκαλυφθεί το σχέδιο των τριών, κατά την ανάκρισή του από αυτόν (στίχοι 303 κ.ε.), και αυτόκλητα προθυμοποιείται να εγκαταλείψει τον οίκο του Δημέα, προκειμένου να συνοδεύσει το Μοσχίωνα στο υποτιθέμενο ταξίδι του ως μισθοφόρου (στίχοι 693-4: *νῦν δὲ δεῖ...ἔρχομ[μ' ἤδη]*). Επίσης, δεν είναι απίθανο ο δούλος να έχει συμμετάσχει στην ανατροφή του θετού γιου του κυρίου του, καθώς αποκαλεί το Μοσχίωνα *τρόφιμο*⁵⁰² (στίχος 646: *ὁ τρόφιμος ἐξήμαρτεν εἰς ἐλευθέραν*). Ο Στεφανής, αν και οι περιπτώσεις παιδαγωγών που παραδίδονται στο Μένανδρο είναι λίγες⁵⁰³, βασιζόμενος στον ίδιο χαρακτηρισμό, υποστηρίζει ότι ο Παρμένοντας είχε διατελέσει παιδαγωγός του Μοσχίωνα⁵⁰⁴, άποψη που συμερίζεται και η Martha Krieter-Spiro⁵⁰⁵ και ενισχύεται από τις επιπλήξεις και τις συμβουλές του δούλο στο νεαρό κύριό του, κατά την πρώτη κοινή τους εμφάνιση επί σκηνής (στίχοι 59 κ.ε.). Βέβαια, το γεγονός ότι ο Παρμένοντας αναφέρει το Μοσχίωνα ως *τρόφιμο* συνιστά δείκτη της ηλικίας του υπηρέτη. Ο Παρμένοντας είναι οπωσδήποτε μεγαλύτερος από το Μοσχίωνα και πιθανά προσεγγίζει την ηλικία του Δημέα⁵⁰⁶. Τέλος, και το ύφος που υιοθετεί και ο τρόπος που αντιμετωπίζει το νεαρό κύριό του σε σχέση με το θέμα του γάμου του με τη Πλαγγόνα, κατακρίνοντάς τον δηλαδή και νουθετώντας τον, θα μπορούσε να θεωρηθούν επιρρωτικά της μεγάλης ηλικίας του⁵⁰⁷ (στίχοι 63-76).

⁵⁰⁰ Sandbach, 2003, 544.

⁵⁰¹ Δεδούση, 2003, 279.

⁵⁰² Δεδούση, 2003, 268.

⁵⁰³ Δεδούση, 2003, 279.

⁵⁰⁴ Στεφανής, 1980, 196.

⁵⁰⁵ Sommerstein, 2013, 120.

⁵⁰⁶ Δεδούση, 2003, 268.

⁵⁰⁷ Δεδούση, 2003, 16*.

Αδιαμφισβήτητα, όμως, η προσπάθεια επισήμανσης του ειδοποιού γνωρίσματος της προσωπικότητας του Παρμένοντα δεν προσκρούει σε ιδιαίτερες δυσκολίες. Ενώ, γενικά, η πονηριά συνιστά βασικό χαρακτηριστικό του στερεοτυπικού χαρακτήρα του δούλου στα έργα του Μενάνδρου⁵⁰⁸, ο δούλος της *Σαμίας* είναι πρωτίστως περίεργος. Η ασύγκριτη περιέργειά του, η οποία, όπως είναι και αναμενόμενο, γίνεται αισθητή στις περισσότερες από τις σκηνικές εμφανίσεις του, επισημαίνεται απερίφραστα και από το Δημέα. Ο γηραιός αφέντης, στο πλαίσιο μιας πλήρους περιγραφής της ιδιοσυστασίας του δούλου του⁵⁰⁹, θεωρεί τον Παρμένοντα περισσότερο περίεργο από οποιονδήποτε άλλο (στίχοι 299-300: *ἔστι γὰρ περίεργος εἴ τις ἄλλος*). Ως εκ τούτου, όπως υπογραμμίζει και ο Δημέας, γνωρίζει τα πάντα (στίχοι 477-8: *...ἀκήκοα τοῦ συνειδότος τὰ κρυπτὰ Παρμένοντος*) και δεν μπορεί να μην έχει υποπέσει στην αντίληψή του ότι ο Μοσχίωνας είναι ο πατέρας του παιδιού (στίχοι 298-9: *τοῦτον γὰρ οὐδέν... τοιοῦτον ἂν πραττόμενον ἔργον*). Η καθολική, βέβαια, πληροφόρηση του δούλου γίνεται αντικείμενο εκμετάλλευσης από το Μένανδρο, προκειμένου να επιτύχει το σκοπό του, τη σύνθεση μιας «κωμωδίας των πλανών»⁵¹⁰.

Σημαντικό, επίσης, γνώρισμα του δούλου της *Σαμίας* αποτελεί η «πολυχρηστικότητα» του στον οίκο του Δημέα. Τα πολλαπλά καθήκοντα που του ανατίθενται δημιουργούν την εντύπωση ότι είναι ο «αρχιδούλος» του πολυπληθούς ομολογουμένως υπηρετικού προσωπικού του πλούσιου κυρίου του και σχετίζονται οπωσδήποτε και με το γεγονός ότι είναι «υπηρέτης δύο αφεντάδων», καθώς, ακόμη και αν έχει παραχωρηθεί στο Μοσχίωνα, δεν παύει να είναι δούλος του οίκου του Δημέα και να είναι υποχρεωμένος να υπακούει και σε αυτόν. Επόμενο είναι να έρχεται σε άμεση επαφή με τους περισσότερους από τους χαρακτήρες του δράματος. Επιδεικνύοντας, μάλιστα, την πονηριά του και την προσαρμοστική του ικανότητα, υιοθετεί διαφορετική συμπεριφορά, κατά τα φαινόμενα τουλάχιστον σε κάποιες περιπτώσεις, ανάλογα με το πρόσωπο που έχει απέναντί του και τις συνθήκες που κάθε φορά επικρατούν. Το αποτέλεσμα, σε κάθε περίπτωση, δικαιώνει απόλυτα το Μένανδρο, αφού ο Παρμένοντας συνιστά έναν από τους πρωταγωνιστικούς⁵¹¹ και τους κατεξοχήν κωμικούς ρόλους του δράματος, που αποδεικνύει την ικανότητα του ποιητή να απεικονίζει αληθοφανείς χαρακτήρες⁵¹². Άλλωστε, η δράση που αναλαμβάνουν όλα

⁵⁰⁸ Φουντουλάκης, 2004, 58.

⁵⁰⁹ MacCary, 1969, 286.

⁵¹⁰ Lesky, 1990, 904.

⁵¹¹ MacCary, 1969, 286.

⁵¹² Φουντουλάκης, 2011, 117.

τα πρόσωπα του έργου, είναι απόλυτα εξηγήσιμη με ανθρώπινους όρους και, έτσι, δικαιολογείται και το ότι η *Σαμία* αποτελεί τη μόνη από τις έως τώρα σωζόμενες κωμωδίες του ποιητή χωρίς θεϊκό πρόλογο⁵¹³.

4.4 Ο Παρμένοντας και οι ελεύθεροι πολίτες της *Σαμίας*

4.4.1 Ο Παρμένοντας και ο Μοσχίωνας

Από την πρώτη στιγμή της εμφάνισης του Παρμένοντα επί σκηνης (στίχοι 61 κ.ε.), γίνεται αντιληπτό ότι πρόκειται για τον πιστό βοηθό του νεαρού κυρίου του. Τον Παρμένοντα ο Μοσχίωνας έχει στείλει στο λιμάνι, προκειμένου να ενημερωθεί για την άφιξη του θετού του πατέρα, αποδεικνύοντας την εμπιστοσύνη που τρέφει στο άτομό του και την εξάρτησή του από αυτόν. Ο δούλος, συνακόλουθα, έχει ήδη λειτουργήσει ως εξωσκηνικός αγγελιαφόρος του αφέντη του και, εισερχόμενος, στη σκηνή επιτελεί το ρόλο του συνοδού του, στο πλαίσιο του παραδοσιακού και συμπληρωματικού διδύμου κυρίου υπηρέτη. Η οικειότητα, μάλιστα, που αισθάνεται σε σχέση με το Μοσχίωνα ενυλώνεται στο «κοφτό» και σχεδόν αναιδές ύφος που υιοθετεί, για να επιβεβαιώσει την επιστροφή του Δημέα (στίχος 62: *Οὔκουν ἀκούεις;*), αλλά και παράλληλα ένα από τα βασικά του χαρακτηριστικά, ότι είναι γνώστης των πάντων (στίχοι 477-8).

Ο τρόπος με τον οποίο ο Παρμένοντας αντιμετωπίζει, στη συνέχεια, τους δισταγμούς του νεαρού αφέντη του σε σχέση με το γάμο που πρέπει να τελέσει με την Πλαγγόνα, υπερβαίνει ομολογουμένως τα όρια της οικειότητας. Δε θα ήταν υπερβολή να υποστηριχθεί ότι ο δούλος συμπεριφέρεται ουσιαστικά στο Μοσχίωνα σαν να είναι ένα κακομαθημένο παιδί⁵¹⁴, που χρειάζεται επίπληξη, για να υιοθετήσει την ορθή συμπεριφορά. Αρχικά, τον προστάζει⁵¹⁵ να επιδείξει ανδρεία, υπονοώντας ίσως ότι δεν τον διακρίνει η συγκεκριμένη αρετή, και του υποδεικνύει να μιλήσει, χωρίς καμία καθυστέρηση, στον πατέρα του για το γάμο (στίχοι 63-5: *Ἄλλ' ὅπως ἔσει...περὶ τοῦ γάμου λόγον*). Στο συγκεκριμένο σημείο, ο Παρμένοντας ουσιαστικά απαιτεί από τον κύριό του να ενεργήσει σαν άντρας και η αντίληψη που προβάλλει για την ενδεδειγμένη ανδροπρεπή στάση είναι σαφώς σωστότερη από αυτήν που διακρίνει τους υπόλοιπους άρρενες χαρακτήρες του δράματος, οι οποίοι, βάσει της πρακτικής τους, φαίνεται να

⁵¹³ Brown, 2001, xix (introduction).

⁵¹⁴ Konstan, 2013, 149.

⁵¹⁵ Sommerstein, 2013, 120.

θεωρούν την «ανδρεία» ισοδύναμη με την παρορμητική και απερίσκεπτη δράση⁵¹⁶. Όταν, εξάλλου, στη συνέχεια, ο Μοσχίωνας εκφράζει τη δειλία και τη ντροπή που αισθάνεται σε σχέση με τον πατέρα του, ο Παρμένοντας, σε ένα ξέσπασμα αγανάκτησης, πρέπει να του φωνάζει⁵¹⁷, φέρνοντάς τον προ των ευθυνών του. Υπενθυμίζει στον κύριό του τις υποχρεώσεις που έχει απέναντι στην κόρη του Νικήρατου και τη μητέρα της και τον υβρίζει ιδιαίτερα προσβλητικά (στίχοι 67-9: *τὴν δὲ παρθένον... ὅμως τρέμεις, ἀνδρόγυνε*), εκδηλώνοντας αξιοσημείωτη υπεροχή και ανωτερότητα έναντί του. Βέβαια, η αντιστρόφως ανάλογη σχέση ανάμεσα στην αίσθηση προσωπικού κύρους και την κοινωνική θέση που χαρακτηρίζει τον Παρμένοντα στο σημείο αυτό καθώς και η συναισθηματική φόρτισή του είναι συνηθισμένα για τους κωμικούς δούλους. Άξιο αναφοράς, όμως, είναι το, σε μικρογραφία, κήρυγμα ηθικής και κοινωνικής συμπεριφοράς που «εξαπολύει» με στόχο τον κύριό του, το οποίο, ακόμη και αν στοχεύει στο κωμικό αποτέλεσμα, του προσδίδει μια εντιμότητα, τουλάχιστον, περίεργη για δούλο. Τέλος, ο Παρμένοντας, μετά και την παρέμβαση της Χρυσίδας στη συζήτηση (στίχοι 69 κ.ε.), προκειμένου να δικαιολογήσει το έντονο προσωπικό του ενδιαφέρον για το γάμο (στίχοι 75-6: *αὐτὸς οὐχ ἴκανὰς ἔχειν προφάσεις δοκῶ σοι;*), εμφανίζεται να είναι σε θέση να απαιτεί από τον κύριό του την τέλεσή του και να εκφράζει ανενδοίαστα την προσωπική του βούληση (στίχοι 71-2: *βούλομ' εἶναι τοὺς γάμους ἤδη*), υποδηλώνοντας τη μεγάλη ιδέα που τρέφει για το άτομό του και την αυτοπεποίθηση που τον διακρίνει.

Η επιμονή του δούλου για το γάμο σηματοδοτεί, οπωσδήποτε, την ιδιαίτερη μέριμνά του για την ηθική, αλλά και θρησκευτική ακεραιότητα του αφεντικού του, αφού αναφέρεται και στους όρκους που ο Μοσχίωνας πρέπει να έχει δώσει στην Πλαγγόνα, «επεκτείνοντάς» τους, ωστόσο, κωμικά στις προετοιμασίες της τελετής (στίχοι 73-5: *μηδ' ἐκεῖνα ἀμνημονεῖν... σήσαμον κόπτειν παρελθόν*). Αν, μάλιστα, ληφθεῖ υπόψη ότι ο γάμος μεταξύ δύο γνήσιων Αθηναίων νέων⁵¹⁸ αποτελούσε την προϋπόθεση για την υλοποίηση του βασικού σκοπού της Νέας Κωμωδίας, της διαφύλαξης και της διεύρυνσης του οίκου⁵¹⁹, στον οποίο, άλλωστε, στηριζόταν η αρμονική λειτουργία της πόλης στο σύνολό της⁵²⁰, η πεισματική ενασχόληση του Παρμένοντα με το γάμο του Μοσχίωνα είναι δυνατόν να θεωρηθεί απόδειξη του

⁵¹⁶ Sommerstein, 2013, 120.

⁵¹⁷ Sommerstein, 2013, 121.

⁵¹⁸ Φουντουλάκης, 2011, 191.

⁵¹⁹ Hunter, 2014, 256.

⁵²⁰ Φουντουλάκης, 2011, 192.

γενικότερου ενδιαφέροντός του για τη διατήρηση του οίκου του Δημέα και του σημαντικού βαθμού ενσωμάτωσής του σε αυτόν. Κατ' επέκταση, αξιοσημείωτη είναι η υπέρβαση εκ μέρους του Παρμένοντα του πολιτισμικά οριζόμενου ρόλου του δούλου, που αντιμετωπιζόταν παραδοσιακά ως εξάρτημα του κυρίου του⁵²¹ και είχε ως βασικό καθήκον την προσφορά υπηρεσιών⁵²².

Ωστόσο, και ο τρόπος με τον οποίο ο αφέντης αντιμετωπίζει το δούλο του μπορεί να οδηγήσει σε αξιόπιστα συμπεράσματα για το χαρακτήρα της σχέσης τους, αλλά και για τα προνόμια που τελικά απολαμβάνει ο Παρμένοντας και δεν αποκλείεται να απορρέουν από το ρόλο που είχε διαδραματίσει πιθανά στην ανατροφή του Μοσχίωνα. Ο κύριος, λοιπόν, δε δυσανασχετεί με τις νουθεσίες του δούλου του, δίνοντας την εντύπωση ότι είναι συνηθισμένος στις συμβουλές του υπηρέτη του. Επίσης, ενώ υβρίζεται ιδιαίτερα προσβλητικά από το δούλο του, αποδέχεται ουσιαστικά την κατηγορία που του προσάπτει και δεν αντιδρά έντονα, όπως θα ήταν αναμενόμενο, καθώς ο ίδιος πρέπει να του έχει παραχωρήσει το σχετικό δικαίωμα. Ακόμη και όταν ο Μοσχίωνας αποφασίζει να δώσει τέλος στην προσπάθεια ενθάρρυνσής του σε σχέση με την τέλεση του γάμου, σε καμία περίπτωση, δεν ασκεί απροκάλυπτα τη δεσποτική του εξουσία έναντι του δούλου του (στίχοι 76-7: *πάντα πο<i>ήσω ἅτι δεῖ λέγειν*;).

Η εξάρτηση που αισθάνεται ο Μοσχίωνας από τον Παρμένοντα αποδεικνύεται δικαιολογημένη, στη συνέχεια της σκηνής, αφού ο υπηρέτης, θέτοντας επί τάπητος το ζήτημα του σχεδίου που έχουν «εξυφάνει» οι τρεις σε σχέση με το παιδί (στίχοι 77-9: *τὸ δὲ παιδίον...αὐτήν τε φάσκειν τετοκέσαι*;), αναδεικνύεται σε πολύτιμο βοηθό του νεαρού αφεντικού του. Τους συγκεκριμένους, βέβαια, στίχους ο Sandbach τους αποδίδει, με επιφύλαξη, στο Μοσχίωνα⁵²³, όμως η απόδοσή τους από τη Δεδούση στον Παρμένοντα⁵²⁴, όπως και από το Sommerstein⁵²⁵, φαίνεται να ανταποκρίνεται περισσότερο στη πραγματικότητα και τις συνθήκες του δράματος. Ο δούλος, με το ρεαλισμό που τον χαρακτηρίζει παραδοσιακά και έχοντας αντιληφθεί το φόβο του αφεντικού του, πρέπει να είναι αυτός που, ενώ ρωτάει, ουσιαστικά υποδεικνύει με αποφασιστικότητα τη συνέχιση της συνωμοσίας. Έτσι, ο Παρμένοντας παρουσιάζεται να συμμετέχει ενεργά στο σχέδιο, να είναι απόλυτος γνώστης της κατάστασης, να

⁵²¹ Στεφανής, 1980, 140.

⁵²² Garland, 1988, 87.

⁵²³ Sandbach, 1990, 234.

⁵²⁴ Δεδούση, 2003, 123.

⁵²⁵ Sommerstein, 2013, 125.

κατευθύνει τις εξελίξεις, να χαίρει της εμπιστοσύνης των αφεντικών του και να έχει γενικότερα το πλεονέκτημα της συνομιλίας, σε ισότιμη βάση, με ελεύθερους πολίτες.

Η λειτουργία του Παρμένοντα ως εξωσκηνικού αγγελιαφόρου του νεαρού κυρίου του δεν εξαντλείται στην Πρώτη Πράξη της Κωμωδίας. Ο Μοσχίωνας, στο πλαίσιο της Τέταρτης Πράξης και, ενώ συνομιλεί με το Νικήρατο (στίχοι 430 κ.ε.), αναφέρει ότι, συναντώντας τυχαία τον Παρμένοντα στην αγορά, όπου είχε σταλεί, για να αγοράσει τα απαραίτητα για το γάμο (στίχοι 189 κ.ε.), πληροφορήθηκε ότι η τελετή θα λάβει χώρα, την ίδια μέρα (στίχοι 431-2: *Ὁ Παρμένων εἶπεν ἐν ἀγορᾷ περιτυχῶν ἄρτι μοι*), καθώς, πιθανότατα, ο Δημέας, στους στίχους 203-5, των οποίων η κατάσταση παράδοσης δεν επιτρέπει την εξαγωγή ασφαλούς νοήματος, είχε ενημέρωσε το δούλο ότι τα ψώνια προορίζονται για το γάμο του θετού γιου του⁵²⁶. Έτσι, για μια ακόμη φορά, επιβεβαιώνεται η γνώση του Παρμένοντα για τα πάντα και αποδεικνύεται απαραίτητος και πολύτιμος βοηθός του νεαρού αφέντη του αλλά και του Μενάνδρου, καθώς ο Μοσχίωνας έχει έντεχνα κρατηθεί στο σκοτάδι σε σχέση με τις νεώτερες και τις πιο σημαντικές εξελίξεις του δράματος.

Αξιοσημείωτα διαφορετική προβάλλει η εικόνα του νεαρού κυρίου και του δούλου, κατά το συγχρωτισμό τους, στην τελευταία πράξη της κωμωδίας, όταν δηλαδή επιστρέφουν επί σκηνής, αφού και οι δύο έχουν τραπεί προηγουμένως σε φυγή. Η διαφορά που παρατηρείται στη σχέση Μοσχίωνα και Παρμένοντα εντοπίζεται, βέβαια, στη συμπεριφορά του αφέντη απέναντι στο δούλο, καθώς ο υπηρέτης εξακολουθεί να αντιμετωπίζει τον κύριό του με την ίδια και τη χαρακτηριστική γι' αυτόν οικειότητα.

Ο τρόπος, βέβαια, με τον οποίο ο Μοσχίωνας αναγγέλλει την είσοδο του Παρμένοντα στη σκηνή δηλώνει ότι τουλάχιστον η εξάρτησή του από τον πιστό του δούλο παραμένει αμετάβλητη (στίχοι 639-40: *ἀλλ' οὐτοσί γάρ... ὄν μάλιστ' ἐβουλόμην*). Ο Μοσχίωνας συνεχίζει να έχει ανάγκη από την παρουσία και τη βοήθεια του δούλου του, για να θέσει σε λειτουργία το σχέδιο τιμωρίας του θετού του πατέρα. Το ύφος, όμως, και το ήθος που υιοθετεί έχει αλλάξει, αφού ασκεί απροσημάτιστα «τα κυριαρχικά του δικαιώματα» έναντι του υπηρέτη του. Τον προσφωνεί απότομα⁵²⁷ (στίχος 657: *οὗτος*), και μάλιστα κατ' επανάληψη (στίχοι 675: *οὗτος, οὐ φέρεις*; και 680: *ἔτι λαλεῖς οὗτος*;), ενώ δεν ανταποδίδει, όπως και ο πατέρας του (στίχοι 296-7: *χαῖρε, δέσποτα. / τὴν σφυρίδα καταθεῖς ἦκε δεῦρ'.*), το χαιρετισμό του Παρμένοντα και

⁵²⁶ Δεδούση, 2003, 153.

⁵²⁷ Sandbach, 2003, 622.

του απαντά, προστάζοντάς τον⁵²⁸ (στίχοι 657-9: *χαῖρε σύ. / ἀφείς...θᾶπτον εἴσιθι εἴσω*). Επιπλέον, δεν του αποσαφηνίζει τις προθέσεις του, τον διατάζει συστηματικά (στίχοι 658-661: *...εἴσιθι...ἔνεγκέ μοι...βαδίξε καὶ σιωπή*) και τον απειλεί με μαστίγωση (στίχοι 662-3: *εἰ λήψομαι ἰμάντα*), που θυμίζει στο κοινό τον αντίστοιχο εκφοβισμό του Δημέα (στίχοι 306: *ἐγὼ σε μαστιγοῦν...* και 321-2: *ἰμάντα παίδων τις...μοι τὸν ἄσεβῆ*), όταν ο δούλος καθυστερεί να επιτελέσει την εργασία που του έχει ανατεθεί.

Από την άλλη, ο Παρμένοντας, επειδή φαίνεται να μην είναι συνηθισμένος σε μια τέτοια συμπεριφορά του νεαρού κυρίου του και, θεωρώντας την εμπλοκή του στη ζωή και τις αποφάσεις του αφέντη του δεδομένη, δεν πτοείται από τον «άλλο» Μοσχίωνα. Τον προσφωνεί εξίσου απότομα (στίχος 657: *χαῖρε σύ*), αντιμετωπίζει με άνεση την αρχική προσταγή να τρέξει μέσα στο σπίτι (στίχος 659: *τί ποιήσω;*) και, εκφράζοντας την έκπληξή του για την απρόσμενη διαταγή που του απευθύνεται, να φέρει ένα σπαθί και ένα χιτώνα (στίχοι 659-60: *χλαμύδα καὶ σπάθην τινὰ ἔνεγκέ μοι*), καθώς και τη δυσaráσκειά του για το ότι ο κύριός του δεν τον καθιστά μέτοχο των προθέσεών του, δεν υπακούει τυφλά, ρωτάει επίμονα και ζητάει εξηγήσεις (στίχοι 660: *σπάθην ἐγὼ σοι; / ἐπὶ τί;* και 662: *τί δὲ τὸ πρᾶγμ';*). Επίσης, αν και ο Μοσχίωνας απαιτεί την άμεση υλοποίηση των επιταγών του (στίχος 660: *καὶ ταχύ*), ο Παρμένοντας κωλυσιεργεί και θα χρειαστεί η προσφυγή στην απειλή του μαστιγίου, που απ' ό,τι φαίνεται συνιστά το μόνο μέσο με το οποίο γίνεται συνεργάσιμος, για να πειθαρχήσει τελικά (στίχος 663: *μηδαμῶς ἔβαδίζω γάρ*). Οπωσδήποτε, η αντίδραση του δούλου, στη σκηνή αυτή, σχετίζεται με το ενδιαφέρον που τον χαρακτηρίζει για το νεαρό κύριό του, αλλά και με την πολυπραγμοσύνη του. Ο Μένανδρος, μάλιστα, φαίνεται να «παίζει» με την περιέργεια του Παρμένοντα, καθώς συστηματικά τον φέρνει αντιμέτωπο με πρόσωπα και καταστάσεις που την εξάπτουν, αλλά τελικά δεν την ικανοποιούν⁵²⁹. Η άποψη, τέλος, του Sommerstein ότι οι ερωτήσεις του υπηρέτη και η αργοπορία του να επιτελέσει τις εντολές του Μοσχίωνα είναι δυνατόν να οφείλονται στο φόβο που του προκαλεί μια ενδεχόμενη συνάντηση του Δημέα⁵³⁰ δεν επιβεβαιώνεται από την άνεση με την οποία αντιμετωπίζει το γηραιό κύριό του, στη συνέχεια, όταν ανταμώνουν επί σκηνής (στίχος 693).

⁵²⁸ Δεδούση, 2003, 269.

⁵²⁹ Δεδούση, 2003, 270.

⁵³⁰ Sommerstein, 2013, 298.

Ο Παρμένοντας, όταν επανεμφανίζεται επί σκηνής (στίχοι 670 κ.ε.) και διαψεύδει συνακόλουθα τις προσδοκίες του Μοσχίωνα και του κοινού για είσοδο του Δημέα⁵³¹ (στίχοι 664-69: *πρόσεισι νῦν ὁ πατήρ...ἐψόφηκε προῖὼν τὴν θύραν*), δεν έχει υλοποιήσει τη διαταγή του αφέντη του. Αποτιμώντας υπεροπτικά τη συμπεριφορά του Μοσχίωνα (στίχοι 670-1: *ὑπερίζειν μοι δοκεῖς...τῶν ἐνθάδε πραγμάτων*) και επιδεικνύοντας υψηλό βαθμό αυτονομίας και αυτοπεποίθησης, δε φέρνει το χιτώνα και το σπαθί, καθώς θεωρεί ότι το συμπέρασμα στο οποίο έχει καταλήξει ανταποκρίνεται απόλυτα στην πραγματικότητα, η δύσθυμη, δηλαδή, ψυχολογική κατάσταση του κυρίου του οφείλεται στην ελλιπή του πληροφόρηση σε σχέση με την εξέλιξη του γάμου του (στίχοι 671-2: *εἰδὼς τ' ἀκριβῶς οὐθέν...εἰς ἀθυμίαν τ' ἄγεις*). Σε κάθε περίπτωση, όμως, συγκινητική είναι η χαρά του για «τις χαρές» του αφεντικού του, που, μάλιστα, εξαιρείται με τη χρήση του τροχαϊκού τετράμετρου⁵³², καθώς και η διάθεσή του να τον καθησυχάσει. Έτσι, ενώ ο Μοσχίωνας τον ρωτάει οργισμένος για την απείθειά του και εξακολουθεί να απαιτεί την υλοποίηση της αρχικής διαταγής του (στίχοι 673: *οὐ φέρεις* και 675: *οὗτος, οὐ φέρεις;*), επισημαίνει ότι η τέλεση των γάμων συνιστά την αιτία της ανυπακοής του (στίχος 673: *ποῦσι γάρ σοι τοὺς γάμους*) και τον ενημερώνει, πιστεύοντας ότι τον ηρεμεί, για τις συγκεκριμένες, γαμήλιες προετοιμασίες που λαμβάνουν χώρα εντός του σπιτιού (στίχοι 673-4: *κεράννυται...Ἡφαίστου φλογί*), με την παραδοσιακά για αντίστοιχα χωρία παρατραγική γλώσσα, η οποία, στη συγκεκριμένη περίπτωση, αποδίδει και το συναίσθημα της έντονης ευχαρίστησης που διακρίνει τον Παρμένοντα⁵³³. Επίσης, χωρίς να πτοηθεί από τον εκνευρισμό του Μοσχίωνα, τον πληροφορεί, με επιμονή και σε ζωνηρό ασύνδετο σχήμα, για την ευτυχή έκβαση της υπόθεσης του (στίχοι 675-7: *σὲ γάρ, <σὲ>...οὐδὲν κακὸν ἐστὶ σοι*) και, επιχειρώντας συστηματικά να τον καταπραΰνει, τον συμβουλεύει τελικά, όπως ακριβώς και ο θετός του πατέρας στην Τέταρτη Πράξη (στίχος 539), να επιδείξει θάρρος (στίχος 677: *θάρρει*).

Ο Μοσχίωνας, ωστόσο και σε αντίθεση με την Πρώτη Πράξη του δράματος, παρουσιάζεται να πιστεύει ότι δεν είναι πια το παιδί που ένας δούλος θα μπορούσε να νουθετεί και να κατευθύνει⁵³⁴. Ενώ, σύμφωνα με το Sandbach, βαδίζει απειλητικά εναντίον του Παρμένοντα, ώστε να τον αναγκάσει να ρωτήσει πανικόβλητος τί

⁵³¹ Frost, 1988, 115.

⁵³² Δεδούση, 2003, 271.

⁵³³ Sandbach, 2003, 624.

⁵³⁴ Konstan, 2013, 150.

βούλει;⁵³⁵ (στίχος 677), φαλκιδεύει, με εντονότατη αγανάκτηση, από το δούλο το δικαίωμα που του είχε παραχωρήσει, να τον παραινεί, και, ανακαλώντας στη μνήμη των θεατών τις ύβρεις που εξαπέλυσε εναντίον του υπηρέτη ο Δημέας, κατά τη σκηνή της ανάκρισης (στίχος 322: ... τὸν ἀσεβῆ), του απευθύνεται προσβλητικότερα, αλλά και τυπικά για ένα μενάνδρειο κύριο, ο οποίος, ενώ κατευθύνεται σωστά από το δούλο του, έχει ήδη πάρει την απόφασή του⁵³⁶ (στίχοι 677-8: *νουθητήσεις μ', εἶπέ μοι, ἱερόσυλε;*). Ποια ενέργεια, όμως, του Μοσχίωνα οδήγησε τον Παρμένοντα στην ενδεικτική έκπληξης και ταραχής αναφώνηση *παῖ, τί ποιεῖς, Μοσχίων;* (στίχος 678), πώς πρέπει να ερμηνευθεί η δήλωσή του, στη συνέχεια, *διακέκομμαι τὸ στόμα* (στίχος 679) και ποιο είναι το κακό που τον βρήκε, όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει «κατά μέρος»⁵³⁷ (στίχοι 680-1: *νῆ Δί, ἐξέύρηκά γε τόδε κακόν;*);

Βέβαια, η επικρατούσα άποψη για τις σχετικές αντιδράσεις του Παρμένοντα είναι ότι ο νεαρός κύριός του τον γρονθοκοπεί τόσο δυνατά στο πρόσωπο, ώστε να του σχίσει τα χείλη. Ωστόσο, η Δεδούση αποκλείει, με ιδιαίτερα πειστικά επιχειρήματα, την περίπτωση ο Μοσχίωνας να ασκεί φυσική βία εις βάρος του δούλου του. Επίσης, εξηγεί την αρχική αναφώνηση του Παρμένοντα (στίχος 678) ως αποτέλεσμα του *τόδε κακόν* (στίχος 681), της αλλοπρόσαλλης και εχθρικής συμπεριφοράς του κυρίου του, χωρίς να τη θεωρεί απίθανη «απάντηση» σε απειλητική κίνηση του Μοσχίωνα εναντίον του και εξώθησή του προς την πόρτα του σπιτιού του Δημέα. Τέλος, ερμηνεύοντας μεταφορικά το *διακέκομμαι τὸ στόμα*, πιστεύει ότι αποδίδει την έκπληξη και την αδυναμία του Παρμένοντα να συνεχίσει να μιλάει, από τη στιγμή που ο Μοσχίωνας εξακολουθεί να είναι εκνευρισμένος και ανυποχώρητος σε σχέση με την επιτέλεση της εντολής του⁵³⁸. Ο τρόπος, άλλωστε, που ο Παρμένοντας αντιμετωπίζει το νεαρό κύριό του, στη συνέχεια, φαίνεται να δικαιώνει τη θέση της Δεδούση.

Άξια αναφοράς, μάλιστα, στο σημείο αυτό είναι και η απόπειρα του D. Konstan να δικαιολογήσει τη συμπεριφορά του Μοσχίωνα στο πλαίσιο της Πέμπτης Πράξης της κωμωδίας. Αποδεικνύοντας, λοιπόν, ο συγκεκριμένος μελετητής ότι γενικότερα, στις κωμωδίες αλλά και ειδικότερα στη *Σαμία*, το δικαίωμα στο θυμό συνιστά ένδειξη ώριμου πολίτη πιστεύει ότι η τελευταία Πράξη του δράματος στοχεύει στο να δώσει την ευκαιρία στο Μοσχίωνα να εκφράσει την οργή του, προκειμένου να αποδείξει την

⁵³⁵ Sandbach, 2003, 624.

⁵³⁶ Sommerstein, 2013, 301.

⁵³⁷ Δεδούση, 2003, 276.

⁵³⁸ Δεδούση, 2003, 275-7.

αξιοπρέπειά του, την ενηλικίωσή του και την ικανότητά του τελικά να λειτουργήσει ως επικεφαλής του οίκου που σύντομα θα κληθεί να δημιουργήσει. Έτσι, ο Konstan, υποστηρίζοντας ότι ο Μοσχίωνας όντως βιαιοπράγησε επί σκηνής εις βάρος του Παρμένοντα, θεωρεί ότι η στάση του ευθυγραμμίζεται με τη πρόθεσή του να προβάλλει την ωριμότητα που πια τον χαρακτηρίζει, καθώς αντιμετωπίζει το δούλο του, όπως κάθε ενήλικας Αθηναίος⁵³⁹. Άλλωστε, είναι εμφανές ότι, στη σκηνή αυτή, πρότυπο για τη συμπεριφορά του Μοσχίωνα στον Παρμένοντα αποτελεί ο θετός του πατέρας. Στην ίδια, ωστόσο, επιδίωξη θα μπορούσε οπωσδήποτε να αποδοθεί και η εκ διαμέτρου διαφορετική αντιμετώπιση του Παρμένοντα από το Μοσχίωνα, όπως αυτή παρατηρείται στην έναρξη και το τέλος του δράματος, χωρίς να είναι απαραίτητη η αποδοχή της άσκησης φυσικής βίας από τον κύριο στο δούλο.

Η υιοθέτηση εκ μέρους του Μοσχίωνα δεσποτικού ύφους δε φαίνεται να φέρει τα αναμενόμενα αποτελέσματα. Ο Παρμένοντας, έχοντας, εξάλλου, ως υπόδειγμα την τακτική που ακολουθεί σε σχέση με το Δημέα, δηλώνει την υποταγή του και αποδέχεται, κατά τα φαινόμενα, την υλοποίηση της διαταγής του Μοσχίωνα (στίχος 680: *Βαδίζω*). Ουσιαστικά, όμως, αναλαμβάνει πρωτοβουλίες, εξακολουθεί να καθυστερεί και διστάζει να επιτελέσει το πρόσταγμα του αφέντη του (στίχος 680: *Μέλλεις;*). Η επιμονή του, μάλιστα, και η απόπειρά του να συνεφέρει το Μοσχίωνα είναι χαρακτηριστική, αλλά και κωμική, καθώς επαναλαμβάνει, από τη μισάνοιχτη προφανώς πόρτα⁵⁴⁰, τη διαπίστωση του προχωρημένου της διαδικασίας του γάμου στο εσωτερικό του σπιτιού (στίχος 681: *Άγουσι τὸς γάμους ὄντως*). Για να αποχωρήσει, τελικά, ο Παρμένοντας από τη σκηνή, θα χρειαστεί ο Μοσχίωνας, ο οποίος τόσο εξαρτημένος ήταν, κατά τη διάρκεια της υπόλοιπης κωμωδίας, από τις πληροφορίες του δούλου του, να τον ειρωνευτεί για το δεδομένο των νέων που του κομίζει και να υποδηλώσει, με αυτόν τον τρόπο, ότι τα του γάμου δεν τον ενδιαφέρουν (στίχοι 681-2: *πάλιν; ἕτερον ἐξάγγελλέ μοί τι*).

Όταν ο Παρμένοντας επανεμφανίζεται στη σκηνή (στίχοι 687 κ.ε.) και διαψεύδει για μια ακόμη φορά τις προσδοκίες του Μοσχίωνα και του κοινού για έλευση του Δημέα (στίχοι 682 κ.ε.), έχει τελικά υλοποιήσει τη διαταγή του κυρίου του, φέρνοντάς του το σπαθί και τη γλαμύδα. Από την άλλη, δε σκοπεύει να κρύψει τον εκνευρισμό και το θυμό του για την έως τώρα συμπεριφορά του Μοσχίωνα απέναντί του. Έτσι, του

⁵³⁹ Konstan, 2013, 148-151.

⁵⁴⁰ Sandbach, 2003, 625.

απευθύνεται απότομα, επιτακτικά, μονολεκτικά και σχεδόν με αγένεια (στίχοι 687: ἦν ἰ πάρεστιν αὕτη καὶ σπάθη ἰ ταυτὶ λαβέ, 688: οὐθείς και 689: οὐ φημι). Ωστόσο και αντίθετα από αυτό που φαίνεται να ανέμενε και να επιθυμούσε ο Μοσχίωνα, ο Παρμένοντας μερίμνησε, ακολουθώντας κατά γράμμα την εντολή του αφέντη του (στίχος 661) και αποδεικνύοντας την αφοσίωσή του σε αυτόν, να μη γίνει αισθητός από κανέναν.

Οι εναγώνιες, βέβαια, και πιθανά οργισμένες ερωτήσεις του κυρίου του, σχετικά με το αν τον είδε κάποιος από το εσωτερικό του σπιτιού (στίχοι 688-9: τῶν ἔνδον οὐθείς σ' εἶδεν; ...ουδὲ εἶς παντελῶς; ...τί λέγεις;) καθώς και η κατάρα που του εξαπολύει (στίχος 689: Ἀλλὰ σ' ὁ Ζεὺς ἀπολέσαι), ενώ φοράει το στρατιωτικό χιτώνα και ζώνεται το σπαθί⁵⁴¹, επαρκούν, προκειμένου ο πονηρός δούλος να αντιληφθεῖ πια το σχέδιο του Μοσχίωνα⁵⁴² και να τον αντιμετωπίζει, στη συνέχεια, σύμφωνα με τη M. Martinez, με υπεροπτική ειρωνεία⁵⁴³. Ο Παρμένοντας, λοιπόν, αδράχνει την ευκαιρία, εκδηλώνει, ὅπως και στη Πρώτη Πράξη, αίσθηση ανωτερότητας έναντι του αφέντη του και προβαίνει σε αντίποινα για τη συμπεριφορά του απέναντί του. «Παίζοντας», μάλιστα, «το παιχνίδι» του Μοσχίωνα αλλά με τους δικούς του ὅρους και θέλοντας προφανώς να του προκαλέσει αμηχανία⁵⁴⁴, τον παρακινεί να αναχωρήσει και τον επιπλήττει αυστηρά (στίχος 690: Πρόαγ' ὅποι μέλλεις ἰ φλυαρεῖς).

Η είσοδος του Δημέα από το σπίτι του στη σκηνή⁵⁴⁵ (στίχος 690) λειτουργεί ως από μηχανής θεός για το Μοσχίωνα. Η έκπληξη και η απορία που εκφράζει, όταν αντικρίζει το θετό του γιο (στίχοι 691 κ.ε.), επιβεβαιώνουν ότι ο Παρμένοντας είχε πει την αλήθεια, κανείς δεν τον είδε στο εσωτερικό του σπιτιού να μεταφέρει τη χλαμύδα και το σπαθί⁵⁴⁶. Ενώ, ὁμως, ο δούλος αποδεικνύεται να είναι ἔμπιστος και ειλικρινής στο νεαρό κύριό του, παράλληλα, συνεχίζει να τον φέρνει σε δύσκολη θέση, προτρέποντάς τον, αρκετά χλευαστικά και οπωσδήποτε βασανιστικά, να βιαστεί (στίχος 691: Πρόαγε θᾶπτον). Διεκπεραιώνοντας, ἄλλωστε, ἄψογα το ρόλο που έχει αναλάβει, προσποιείται ότι θα τον ακολουθήσει στις στρατιωτικές του περιπέτειες, αν και δεν του έχει ζητηθεί και δεν έχει πάρει τη σχετική ἄδεια από το Δημέα. Ως εκ τούτου, δηλώνει τη πρόθεσή

⁵⁴¹ Δεδούση, 2003, 278.

⁵⁴² Sandbach, 2003, 626.

⁵⁴³ Konstan, 2013, 151.

⁵⁴⁴ Sandbach, 2003, 626.

⁵⁴⁵ Frost, 1988, 115.

⁵⁴⁶ Sommerstein, 2013, 305.

του να εισέλθει στο σπίτι, για να αποχαιρετήσει τα υπόλοιπα μέλη του οίκου⁵⁴⁷ (στίχοι 693-4: *[Ι. νὸν δὲ δεῖ κάμῃ τοὺς ἔνδον προσειπεῖν ἔρχομ[μ] ἤδη*). Λόγοι δραματικής οικονομίας επιβάλλουν την έξοδο του Παρμένοντα από τη σκηνή, αφού ο ίδιος ηθοποιός πρέπει να εμφανιστεί στο στίχο 713 ως Νικήρατος⁵⁴⁸. Ο δούλος, ωστόσο, με την πρόταξη του συγκεκριμένου λόγου αποχώρησης και καθώς δε φαίνεται να ανησυχεί καθόλου ότι ενδέχεται να μην προλάβει το Μοσχίωνα, για τον οποίο, μάλιστα, αναφέρει ότι βρίσκεται ήδη καθοδόν (στίχος 693: *Ἵς ὀραῖς ἤδη βαδίζει κάστιν ἔν ὁδῶ[ι]*), δηλώνει έμμεσα ότι ο κύριός του στην πραγματικότητα δε σκοπεύει να φύγει⁵⁴⁹. Η πρωτοβουλία του, τέλος, να παρουσιαστεί ως ακόλουθος του αφέντη του στο ταξίδι, ενώ σχετίζεται με το «παιχνίδι» του, μπορεί να θεωρηθεί και απόδειξη των ισχυρών δεσμών που χαρακτηρίζουν υπηρέτη και κύριο, αλλά και της συμπληρωματικότητας των προσωπικοτήτων τους, η οποία ανάγεται ήδη στον Αριστοφάνη. Αφού ήταν αυτονόητο ο Μοσχίωνας να έχει συνοδό ένα δούλο⁵⁵⁰, αυτός δε θα μπορούσε να είναι άλλος από τον Παρμένοντα.

Αξιοσημείωτη, όμως, και ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η ερμηνεία της στάσης του Παρμένοντα από το Sommerstein, μετά την είσοδο του Δημέα στη σκηνή (στίχος 690). Ο Sommerstein, λοιπόν, ενώ θεωρεί δεδομένο ότι ο δούλος έχει πια αντιληφθεί τις πραγματικές προθέσεις του Μοσχίωνα, υποστηρίζει ότι η εμφάνιση του Δημέα οδηγεί τον υπηρέτη στο να πάρει το μέρος του νεαρού αφέντη του και να τον συνδράμει στην εξαπάτηση του θετού του πατέρα, όπως έκανε και αρχικά με τη συμμετοχή του στη συνωμοσία που αφορούσε στο βρέφος. Έτσι, σύμφωνα με το Sommerstein, ο Παρμένοντας, αποδεικνύοντας για μια ακόμη φορά την αδυναμία που τρέφει στο Μοσχίωνα έναντι του Δημέα, επισημαίνει στο γηραιό κύριό του ότι ο γιος του βρίσκεται ήδη καθοδόν και, προκειμένου να «διακοσμήσει» το σχέδιο του Μοσχίωνα και να το κάνει ακόμη πειστικότερο, υποκρίνεται ότι και αυτός θα τον ακολουθήσει στις στρατιωτικές του περιπέτειες (στίχοι 693-4)⁵⁵¹.

Σε κάθε περίπτωση, με αυτόν τον τρόπο, αποχωρεί ο Παρμένοντας από τη σκηνή, υπονοώντας πιθανά ότι θα ακολουθήσει το Μοσχίωνα στο «ταξίδι» του, όχι, βέβαια, σαν στρατιώτη στην Ανατολή αλλά ως επικεφαλής του οίκου που πρόκειται να εγκαινιαστεί. Ο Μοσχίωνας, άλλωστε, παρουσιάζεται να έχει ανάγκη από τις υπηρεσίες

⁵⁴⁷ Sandbach, 2003, 626.

⁵⁴⁸ Δεδούση, 2003, 279.

⁵⁴⁹ Sandbach, 2003, 626.

⁵⁵⁰ Δεδούση, 2003, 279.

⁵⁵¹ Sommerstein, 2013, 304-6.

του πιστού σε αυτόν υπηρέτη, αν και καταβάλλει φιλότιμες προσπάθειες να τον κάνει να συμμορφωθεί με το δουλικό του status. Ο Παρμένοντας, όμως, έχοντας συνειδητοποιήσει πόσο απαραίτητος είναι στο κύριό του και λόγω της οικειότητας που αναγκαστικά έχει αναπτυχθεί μεταξύ τους, συστηματικά «υπερβαίνει τα εσκαμμένα».

4.4.2 Ο Παρμένοντας και ο Δημέας

Σύμφωνα με τον T.B.L. Webster, στις κωμωδίες του Μενάνδρου, ο γιος είναι δυνατόν να τιμωρήσει το δούλο ο οποίος του έχει παραχωρηθεί από τον πατέρα, αλλά ο υπηρέτης φοβάται παράλληλα τη βαρύτερη ποινή του γηραιότερου κυρίου του⁵⁵². Το συγκεκριμένο υπόδειγμα βρίσκει εφαρμογή και στη *Σαμία*, καθώς η ενδεχόμενη τιμωρία του Δημέα υπερβαίνει όντως συναισθηματικά τον Παρμένοντα και, ίσως, το «μαστίγιο» του αφέντη αποτελεί το μόνο μέσο που μπορεί να τον πτοήσει. Ομολογουμένως, φροντίζει επιμελώς, και σε αντίθεση με τη συμπεριφορά που επιδεικνύει έναντι του Μοσχίωνα, να δίνει την εντύπωση ότι χαρακτηρίζεται από απόλυτη και πλήρη υποταγή στο Δημέα, παρόλ' αυτά, έντεχνα υπονομεύει τελικά και τη γηραιά δεσποτική εξουσία.

Ο Παρμένοντας συναντιέται, για πρώτη φορά, με το Δημέα επί σκηνής στο πλαίσιο της Δεύτερης Πράξης, όταν ο κύριός του έχει πείσει πια το Νικήρατο να τελεστεί αμέσως ο γάμος των παιδιών τους. Ο δούλος εμφανίζεται, κατόπιν πρόσκλησης του αφέντη του, ο οποίος, ασκώντας το δεσποτικό του κύρος⁵⁵³ και από τη μισάνοιχτη πόρτα του σπιτιού⁵⁵⁴, τον φωνάζει δυνατά με το όνομά του και το συνηθισμένο για δούλους, οποιασδήποτε ηλικίας, προσηγορικό *παί*⁵⁵⁵ (στίχος 189: *Παρμένων, παῖ, Παρμένων*). Ο Παρμένοντας πρέπει να ανταποκρίνεται αμέσως στο κάλεσμα του Δημέα και πιθανότατα είναι παρών, στον επόμενο στίχο (στίχος 190)⁵⁵⁶, όταν ο κύριός του απαριθμεί τη «λίστα» με τα αναγκαία, και τυπικά σε ανάλογες περιπτώσεις διεξαγωγής γάμου⁵⁵⁷, ψώνια που επιβάλλεται να κάνει αποκλειστικά αυτός από την αγορά (στίχοι 190-2: *...στε]φάνους, ίερεῖον...πριάμενος ἦ/κε*). Η απαραίτητη κινητοποίηση του δούλου, προκειμένου να πραγματοποιηθεί η τελετή, αποδεικνύει όχι μόνο τον υψηλό βαθμό «χρησιμότητάς» του στο πλαίσιο του οίκου του Δημέα, αλλά

⁵⁵² Δεδούση, 2003, 279.

⁵⁵³ Frost, 1988, 9-10.

⁵⁵⁴ Δεδούση, 2003, 149.

⁵⁵⁵ Sommerstein, 2013, 162.

⁵⁵⁶ Frost, 1988, 105.

⁵⁵⁷ Δεδούση, 2003, 150.

και τις ευρείες αρμοδιότητες που έχει αναλάβει καθώς και τα δικαιώματα που απολαμβάνει. Επιπλέον, φαίνεται ότι ο Παρμένοντας έχει κερδίσει την εμπιστοσύνη του κυρίου του, ώστε να μην υπόκειται στους περιορισμούς που απορρέουν παραδοσιακά από το δουλικό status, αφού είναι συνηθισμένο γι' αυτόν να περιφέρεται μόνος του στην αγορά και να διαχειρίζεται χρήματα (στίχος 195: *ἀργύριον λαβῶν τρέχω*). Ο Δημέας, αναγνωρίζοντας τη σχετική εμπειρία και ικανότητα του υπηρέτη, αφήνει τελικά στην κρίση του τα ψώνια που θα χρειαστούν για το γάμο (στίχοι 191-2: *πάντα τάξ ἀγορᾶς ἀπλῶς πριάμενος*)⁵⁵⁸, χωρίς, μάλιστα, να έχει αναφερθεί ρητά ότι θα πραγματοποιηθεί η συγκεκριμένη τελετή, καθώς φαίνεται ότι ήταν αναμενόμενο για τον τετραπέρατο δούλο να το έχει ήδη αντιληφθεί⁵⁵⁹ από το κατάλογο των προμηθειών που του υπαγορεύθηκε.

Αξιοσημείωτη και ενδεικτική της συμπεριφοράς του Παρμένοντα προς το Δημέα είναι και η συνέχεια της σκηνής. Ο κύριος επιδεικνύοντας το κυριαρχικά του δικαιώματα έναντι του δούλου του, τον προστάζει για την άμεση υλοποίηση της βούλησής του και προσθέτει στις υποχρεώσεις του υπηρέτη τη μίσθωση ενός μαγείρου (στίχοι 193-4: *καὶ ταχέως ἰ...λαβὲ καὶ μᾶγειρον*). Ο Παρμένοντας εκφράζει, βέβαια, έκπληξη για τις διαταγές του αφέντη του και την εγγενή του πολυπραγμοσύνη⁵⁶⁰, ενώ δυσανασχετεί συνάλληλα με το φόρτο των εργασιών που του ανατίθενται (στίχοι 194-5: *καὶ μᾶγειρον; πριάμενος ταυτί;*), παραπέμποντας στη συνηθισμένη, αλλά ευκαιριακή, φυγοπονία των αριστοφανικών δούλων (πβ. *Σφήκες* 1 κ.ε., 211 κ.ε., *Βάτραχοι* 167 κ.ε., *Πλούτος* 316 κ.ε.)⁵⁶¹. Από την κοφτή, όμως, και μονολεκτική απάντηση του Δημέα (στίχος 195: *πᾶριάμενος*), συνειδητοποιεί ότι πρέπει να συμβιβαστεί, για την ώρα, με το δουλικό του καθεστώς και, δηλώνοντας ουσιαστικά την υποταγή του, διαβεβαιώνει τον κύριό του για τη, χωρίς χρονοτριβή, επιτέλεση των προσταγών (στίχος 195).

Είναι, οπωσδήποτε, εντυπωσιακή η ευκολία με την οποία παραιτείται ο Παρμένοντας από την προσπάθεια να μάθει το λόγο των αιτημάτων του κυρίου του, ειδικά αν συγκριθεί με τις φορτικές και επίμονες εξηγήσεις που ζητάει από το Μοσχίωνα στην Πέμπτη Πράξη. Όταν, άλλωστε, επιστρέφει στη σκηνή (στίχος 198)⁵⁶² και, με μισάνοικτη την πόρτα⁵⁶³, υποτίθεται ότι απευθύνεται σε κάποιο από τα μέλη

⁵⁵⁸ Δεδούση, 2003, 150.

⁵⁵⁹ Sandbach, 2003, 563.

⁵⁶⁰ Δεδούση, 2003, 151.

⁵⁶¹ Στεφανής, 1980, 136.

⁵⁶² Frost, 1988, 105.

⁵⁶³ Δεδούση, 2003, 152.

του σπιτιού, δηλώνει πλήρη άγνοια όσον αφορά στην αιτία της αποστολής του, ενώ αναγνωρίζει απόλυτα την εξουσία του Δημέα, επισημαίνοντας, πιθανά και μεγαλόφωνα για ευνόητους λόγους, ότι ήδη επιτελεί τη βούληση του αφέντη του, αφού αυτές τις διαταγές έχει πάρει (στίχοι 198-200: *οὐκ οἶδ' οὐδὲ ἔν...συντείνω τ' ἐκεῖ ἤδη*). Βέβαια, δεν είναι δυνατόν, λόγω και της παρουσίας του Νικήρατου, ο δούλος να μην είχε σκεφτεί την πιθανότητα ότι οι προετοιμασίες αφορούν στο γάμο του Μοσχίωνα και της Πλαγγόνας. Ο Sommerstein, μάλιστα, υποστηρίζει ότι ο Παρμένοντας ρωτάει εσκεμμένα τον κύριό του για τις εργασίες που του αναθέτει, προσποιούμενος ότι δεν αντιλαμβάνεται απόλυτα της διαταγές του και δηλώνοντας ότι *οὐκ οἶδ' οὐδὲ ἔν*, καθώς δε θέλει να προκαλέσει καμία υποψία στο Δημέα ότι ξέρει ή έστω έχει μαντέψει περισσότερα από όσα του έχει πει⁵⁶⁴. Όμως, ο Παρμένοντας, σε καμία περίπτωση, δε μένει τελικά με την απορία και την περιέργειά του ανικανοποίητη, όπως αποδεικνύεται από τους στίχους 431-2 (*νῦν ποῦσμεν τοὺς γάμους; ...περιτυχὸν ἄρτι μοι*), όπου καθίσταται σαφές ότι έμαθε τελικά ότι ο γάμος του Μοσχίωνα με την Πλαγγόνα είναι αυτός που πρόκειται να τελεστεί αμέσως. Απλώς, ο υπηρέτης, έχοντας τη δυνατότητα να σταθμίσει τις καταστάσεις, ξέρει πότε είναι η κατάλληλη στιγμή, για να ενημερωθεί και προφανώς αποκομίζει την πολυπόθητη πληροφορία στο τέλος της Πράξης και στο πλαίσιο στίχων που δεν παραδίδονται από το κείμενο⁵⁶⁵.

Επιπλέον, ο Παρμένοντας, αν και κατ' επανάληψη (στίχοι 195 και 198-200) προβάλλει θεωρητικά την πρόθεση να υπακούσει αμέσως στις προσταγές του γηραιού αφέντη, στην πραγματικότητα, χρονοτριβεί να διεκπεραιώσει την εργασία που του έχει ανατεθεί⁵⁶⁶, παραπέμποντας στην κωλυσιεργία με την οποία αντιμετωπίζει και την επιτέλεση της διαταγής του νεαρού κυρίου του, κατά την Πέμπτη Πράξη. Κατά συνέπεια, θα χρειαστεί ο Δημέας, εκφράζοντας την έκπληξη, τον εκνευρισμό του, αλλά και τον κυριαρχικό του ρόλο, να τον επιπλήξει (στίχος 202: *παῖ, διατρίβεις; οὐ δραμεῖ;*). Εξάλλου, ο πονηρός δούλος, πριν φύγει για την αγορά, είναι έτοιμος να «αποκρούσει» την παρατήρηση του κυρίου του. Δικαιολογεί την καθυστέρησή του και μεταθέτει την ευθύνη είτε στη Χρυσίδα είτε στις γυναίκες γενικά και την περιέργειά τους (στίχος 203: *περ]ί[ερ]γος ἢ γυνή*)⁵⁶⁷, επιδεικνύοντας αφοπλιστική ικανότητα και δικαιοδοσία ως προς το να προβαίνει σε αφοριστικές κρίσεις.

⁵⁶⁴ Sommerstein, 2013, 164-5.

⁵⁶⁵ Δεδούση, 2003, 153.

⁵⁶⁶ Sandbach, 2003, 563.

⁵⁶⁷ Δεδούση, 2003, 153.

Όταν ο Παρμένοντας ξανασυναντιέται με το Δημέα επί σκηνης, αν και δεν έχουν μεσολαβήσει πολλοί στίχοι, η κωμωδία έχει πάρει νέα τροπή. Ο δούλος επιστρέφει, όπως βέβαια είναι αναμενόμενο, από την αγορά με τα ψώνια για το γάμο και το μάγειρο που του είχε ζητηθεί να μισθώσει. Μέλημα, όμως, του κυρίου δεν είναι πια η αυθημερόν τέλεση του γάμου του γιου του. Το κοινό, με ένα μονόλογο του Δημέα, που αποδίδει πειστικά το χαρακτήρα του και τη δύσκολη θέση στην οποία πιστεύει ότι βρίσκεται⁵⁶⁸, έχει ήδη ενημερωθεί για τις πρόσφατα εγερθείσες υποψίες του, το παιδί που θεωρούσε δικό του είναι του Μοσχίωνα και της Χρυσίδας. Έτσι, η εμφάνιση του υπηρέτη (στίχος 283) αντιμετωπίζεται από τον κύριό του ως απρόσμενα θετική συγκυρία (στίχοι 280-1: *Ἄλλ' εἰς καλὸν γὰρ... ἐκ τῆς ἀγορᾶς*), αφού είναι σίγουρος ότι ο δούλος που τα ξέρει όλα θα τον βοηθήσει να διαλευκάνει το ζήτημα. Καθώς ο Παρμένοντας είναι για το Δημέα, όπως και για το Μοσχίωνα στην Πέμπτη Πράξη (στίχοι 638-40), το κατάλληλο πρόσωπο που φτάνει την κατάλληλη στιγμή, επισημαίνεται η εξάρτηση και του γηραιού αφέντη του από αυτόν, αλλά και ο αναντικατάστατος ρόλος που διαδραματίζει στο πλαίσιο του οίκου.

Σύμφωνα, ωστόσο, με όσα αναφέρει ο Δημέας στην αναγγελία εισόδου του Παρμένοντα, ο κύριος αφήνει τον υπηρέτη, αρχικά, να οδηγήσει στο εσωτερικό του σπιτιού αυτούς που φέρνει μαζί του (στίχοι 282-2: *ἐάτεον αὐτὸν παραγαγεῖν ἔστι τούτους οὕς ἄγει*), αφού ο Μένανδρος στοχεύει και στην αποτελεσματικά δραματική εναλλαγή και αντίθεση του εκτεταμένου μονολόγου του Δημέα με τη μικρή ζωντανή σκηνή της συνέχειας, ανάμεσα στον παραδοσιακά κωμικό για το κοινό μάγειρο και το δούλο (στίχοι 283-94). Όταν ο Παρμένοντας είναι έτοιμος να αποχωρήσει και αυτός, συνοδεύοντας εντός του σπιτιού την ομάδα των προσώπων που έχει μισθώσει και ενώ δεν έχει αντιληφθεί μέχρι τότε, σύμφωνα με την καθιερωμένη τακτική την Νέας Κωμωδίας, τη σκηνική παρουσία του Δημέα⁵⁶⁹, ο κύριος διακόπτει, φωνάζοντάς τον (στίχος 295: *Παρμένων*), την πορεία εξόδου του και «στρώνει το χαλί», για να ξεκινήσει η σημαντική σκηνή της ανάκρισης του υπηρέτη. Ο αφέντης, εν τούτοις, αναβάλλει την πολυπόθητη «σύγκρουση», εντείνοντας το δραματικό ενδιαφέρον, καθώς, χωρίς να ανταποδώσει το χαιρετισμό του δούλου του (στίχος 296: *χαῖρε, δέσποτα*), τον διατάζει να αφήσει πρώτα μέσα το καλάθι με τις προμήθειες και έπειτα να παρουσιαστεί ενώπιόν του⁵⁷⁰ (στίχος 297: *τὴν σφυρίδα καταθεῖς ἦκε δεῦρ'.*).

⁵⁶⁸ Sandbach, 2003, 542.

⁵⁶⁹ Δεδούση, 2003, 172.

⁵⁷⁰ Frost, 1988, 107.

Οπωσδήποτε, κατά τη σύντομη αυτή συναναστροφή Δημέα Παρμένοντα, ο κύριος ασκεί αποκάλυπτα τη δεσποτική του εξουσία και ο δούλος συμμορφώνεται αβίαστα με τους περιορισμούς που απορρέουν από το δουλικό του status. Η υποταγή και ο σεβασμός που ο Παρμένοντας θέλει να επιδείξει ότι τον χαρακτηρίζει σε σχέση με τον αφέντη του, ενυλώνεται στην προσφώνηση *δέσποτα* (στίχος 296), την οποία συστηματικά χρησιμοποιεί στο δράμα, για να αναφερθεί στο Δημέα (στίχοι 304: *τί δεῖ ποιεῖν, δέσποτα;*, 320: *ἔστι, δέσποτ'*, 643: *...καὶ τὸν δεσπότην ἔφυγον*), και ποτέ, όταν αποτείνεται στο Μοσχίωνα, καθώς φαίνεται να συνιστά προνόμιο και αποκλειστικότητα του γηραιού κυρίου του.

Ο Παρμένοντας, λοιπόν, υπακούει στην εντολή του κυρίου του και αποχωρεί, λέγοντας *ἀγαθῆι τύχηι* (στίχος 297). Η Δεδούση θεωρεί ότι ο δούλος, στο σημείο αυτό, μιλάει κυριολεκτικά και αποδεικνύει την ανησυχία που πρέπει να τον διακρίνει, καθώς έχει αντιληφθεί την αυστηρότητα και το επιτακτικό ύφος που έχει υιοθετήσει ο Δημέας απέναντί του. Συνακόλουθα, ερμηνεύει τη χρήση του *πλήττειν* αντί του συνηθέστερου *μοφεῖν*, στο πλαίσιο της αναγγελίας εισόδου του στη σκηνή (στίχοι 300-1: *ἀλλὰ τὴν θύραν προῖὼν πέπληχε*), ως ένδειξη της βιασύνης του να εκτελέσει τη διαταγή του αφέντη. Επιπλέον, η Δεδούση υποστηρίζει ότι οι οδηγίες που δίνει ο Παρμένοντας από τη μισάνοικτη πόρτα στη Χρυσίδα (στίχοι 301-3: *δίδοτε, Χρυσί, ...φυλάττετε ἀπὸ τῶν κεραμίων*) παραπέμπουν στην αμηχανία που αισθάνεται και υπηρετούν την προσπάθειά του να δημιουργήσει την εντύπωση ότι δεν είχε το χρόνο να τις απευθύνει στο εσωτερικό του σπιτιού, λόγω της ανυπομονησίας του να παρουσιαστεί στο Δημέα⁵⁷¹. Αντίθετα, ο Sandbach υιοθετεί την άποψη ότι η χαρακτηριστική για τον γηραιό κύριο αυτοσυγκράτηση δεν επέτρεψε στον Παρμένοντα να αντιληφθεί τις πραγματικές προθέσεις του. Έτσι, το *ἀγαθῆι τύχηι* του δούλου συνιστά τυπική έκφραση συναίνεσης και ο τρόπος ανοίγματος της πόρτας αποκαλύπτει αγενή αυτοπεποίθηση, όπως και οι διαταγές στη Χρυσίδα, οι οποίες σηματοδοτούν ταυτόχρονα τα καθήκοντά του, αλλά και τα προνόμια που απολαμβάνει ο υπηρέτης στον οίκο του Δημέα, καθώς και τη χρονοτριβή του, για μια ακόμη φορά, να ικανοποιήσει το αίτημα του αφέντη του. Ο Sandbach, επίσης, πιστεύει ότι ο δούλος, ενώ είναι απόλυτα ικανοποιημένος με τον εαυτό του, καθώς διεκπεραιώνει με επιτυχία όλες τις «αποστολές» που αναλαμβάνει, «βαδίζει» ξέγνοιαστα και ανέμελα «προς την καταστροφή»⁵⁷².

⁵⁷¹ Δεδούση, 2003, 175-6.

⁵⁷² Sandbach, 2003, 573-5.

Αναμφισβήτητα, οι απόψεις και των δύο μελετητών μπορούν να αποτελέσουν πειστική πρόταση ερμηνείας του συγκεκριμένου χωρίου. Όμως, η θέση του Sandbach, η οποία ευνοεί την ύπαρξη ειρωνείας, με τους θεατές να γνωρίζουν περισσότερα από τον Παρμένοντα, καθώς η ψευδαίσθηση και αυταπάτη του δεν ανταποκρίνονται στην αντικειμενική διάθεση του Δημέα, φαίνεται να συμβάλει σε δραστικότερο δραματικό αποτέλεσμα.

Ο τρόπος, ωστόσο, με τον οποίο ο δούλος απευθύνεται στον κύριό του, όταν αρχίζει η πολυαναμενόμενη σκηνή της ανάκρισης, προβάλλει, επιδεικτικά και ίσως υποκριτικά, τη διάθεσή του να υποταχθεί ολοκληρωτικά στη βούληση του Δημέα, αφού, εκφράζοντας, ουσιαστικά, σεβασμό και υπακοή στο πρόσωπο του αφέντη, παρουσιάζεται να είναι έτοιμος να υλοποιήσει την όποια διαταγή του (στίχοι 303-4: *τί δεῖ ποιεῖν, δέσποτα;*). Ενώ, μάλιστα, φαίνεται να στέκεται κοντά στην πόρτα του σπιτιού και ο Δημέας θέλει να αποφύγει τον κίνδυνο τα διαμειβόμενα να ακουστούν στο εσωτερικό του⁵⁷³, επιτελεί, χωρίς την παραμικρή καθυστέρηση, το πρόσταγμα του κυρίου του να τον πλησιάσει (στίχοι 304-5: *τί δεῖ ποιεῖν...ἔτι μικρόν. ἦν*). Η ευπείθεια και η αφοσίωση που τον διακρίνει σε σχέση με το γηραιό αφέντη του αποδεικνύεται, βέβαια, στην πράξη επίπλαστη και φαινομενική, καθώς, εξαντλώντας τις δυνατότητες που έχει στο πλαίσιο του δουλικού του status, παραμένει πιστός στο νεαρό κύριό του και το σχέδιο εξαπάτησης του θετού του πατέρα.

Έτσι, όταν πια, σύμφωνα με το Sandbach, ο κύριος δεν κρύβει την αγανάκτησή του⁵⁷⁴ και τον απειλεί προειδοποιητικά και οπωσδήποτε πειστικά⁵⁷⁵, ο Παρμένοντας, διατηρεί την ψυχραιμία του και έκπληκτος εμφανίζεται να απορεί (στίχοι 305-308: *ἄκουε δὴ μου...μαστιγοῦν; τί δὲ πεπόηκα;*). Όταν, επίσης, ο Δημέας, προσποιούμενος, όπως άλλωστε και σε όλη τη διάρκεια της ανάκρισης (στίχοι 311, 316), ότι διαθέτει αδιάσειστες αποδείξεις, προσάπτει στο δούλο την κατηγορία ότι του κρύβει κάτι μαζί με άλλους, διαμαρτύρεται και δημιουργεί παράλληλα την εντύπωση ότι αισθάνεται προσβεβλημένος (στίχος 308: *συγκρύπτεις τι πρᾶγμα ἤσθημ'. ἐγώ;*)⁵⁷⁶. Εξάλλου, δε διστάζει να υπερασπιστεί σθεναρά την εγκυρότητα της μαρτυρίας του, αλλά και την επιλογή του να μην αποκαλύψει το παραμικρό, με μια μακροσκελή σειρά ομοτικών προσφωνήσεων, σε ασύνδετο σχήμα (στίχοι 309-310: *μὰ τὸν Διόνυσον...μὰ τὸν*

⁵⁷³ Sommerstein, 2013, 195.

⁵⁷⁴ Sandbach, 2003, 575.

⁵⁷⁵ Sommerstein, 2013, 196.

⁵⁷⁶ Sommerstein, 2013, 196.

Ἀσκληπιόν), που, ενώ συνιστά παραδοσιακά κωμικό τέχνασμα⁵⁷⁷ και παραπέμπει σε συνηθισμένη πρακτική λαϊκού ανθρώπου, προδίδει έμμεσα και την ενοχή του, καθώς οι θεοί στους οποίους ορκίζεται έχουν την ιδιότητα να απομακρύνουν το κακό, στη συγκεκριμένη περίπτωση το μαστίγωμα με το οποίο τον έχει ήδη εκφοβίσει ο αφέντης του⁵⁷⁸. Επιπλέον, χωρίς καθόλου να πτοηθεί από τις αποδείξεις που ο Δημέας επισημαίνει εσκεμμένα ότι υπάρχουν και προσπαθώντας να προσδώσει αξιοπιστία στον όρκο του (στίχοι 311-2: *παῦ' μηδὲν ὄμνυ' ...ἢ μήποτ' ἄρ'*), εξακολουθεί να διαψεύδει τον κύριό του, ενώ, με θράσος και αγένεια του ανταπαντά και επιτελεί την εντολή του να τον κοιτάζει κατάματα (στίχος 312: *οὔτος, βλέπε δεῦρ'· ἰδοῦ, βλέπω*), η οποία εδράζεται πιθανά στην εμπιστοσύνη και την ειλικρίνεια που ο Δημέας θεωρεί ότι χαρακτηρίζει τη σχέση τους. Βέβαια, ο τρόπος με τον οποίο ο Δημέας αντιμετωπίζει τον Παρμένοντα, στο σημείο αυτό, είναι αξιοσημείωτος, καθώς, υπερβαίνοντας την εδραιωμένη αρχαιοελληνική αντίληψη που ήθελε τους δούλους άψυχα αντικείμενα ιδιοκτησίας⁵⁷⁹, του αναγνωρίζει συναισθήματα και καταβάλλει προσπάθεια να τα «εκβιάσει». Η σχετική, όμως, απόπειρα αποδεικνύεται ατελέσφορη, αφού ο Παρμένοντας αφήνει αναπάντητη την ερώτηση του αφέντη *τὸ παιδίον τίνος ἐστίν* (στίχος 313) και αντιδρά με ένα «κατά μέρος»⁵⁸⁰, που δηλώνει την επιβεβαίωση των φόβων του για το αντικείμενο της εξεταστικής διαδικασίας στην οποία έχει υποβληθεί (στίχος 313: *ἦν.*). Αποφασίζοντας να μείνει πιστός στα συμφωνημένα, η αποκλειστική του απάντηση για τη μητρότητα του παιδιού στην επιτακτική και, οπωσδήποτε, οργισμένη επανάληψη της ερώτησης πρέπει να θεωρείται ως υπεκφυγή από το Δημέα⁵⁸¹ και να τον οδηγεί σε κατάσταση παραφροσύνης, καθώς οι υποψίες του αφορούν μόνο στην πατρότητα του βρέφους, για την οποία ο υπηρέτης τελικά αποκρίνεται, σύμφωνα επίσης με το αρχικό σχέδιο, αλλά και προκλητικά⁵⁸², αν γίνει δεκτή η συμπλήρωση *φησιν* αντί του πιο ανώδυνου και λιγότερο πιθανού *φασιν*⁵⁸³ (στίχοι 313-5: *τὸ παιδίον τίνος ἐστ' ἐρωτῶ...σόν, φ[ησιν]*). Ο δούλος, ακόμη, αποδίδοντας τον ισχυρισμό ότι ο πατέρας του βρέφους είναι ο γηραιός κύριός του στη Χρυσίδα, αποφεύγει έντεχνα να πει ο ίδιος ένα προκάλυπτο ψέμα⁵⁸⁴. Απόλυτα,

⁵⁷⁷ Sandbach, 2003, 575.

⁵⁷⁸ Δεδούση, 2003, 178.

⁵⁷⁹ Garland, 1988, 64.

⁵⁸⁰ Δεδούση, 2003, 179.

⁵⁸¹ Sommerstein, 2013, 199.

⁵⁸² Sandbach, 2003, 576.

⁵⁸³ Δεδούση, 2003, 180.

⁵⁸⁴ Sommerstein, 2013, 199.

άλλωστε, ενδεικτική της προσήλωσης του Παρμένοντα στη συνωμοσία των τριών αποτελεί η στάση που τηρεί και στη συνέχεια της ανάκρισής του. Ενώ, λοιπόν, ο Δημέας αγανακτισμένος εκτοξεύει απειλές εναντίον του και τον κατηγορεί ευθέως ότι τον εξαπατά, ο δούλος, με υπέρμετρη ιταμότητα, για μια ακόμη φορά το αρνείται, υποκριτικά εμβρόντητος (στίχος 315: *ἀπόλωλας ἑφρακίζεις μ'. ἐγώ;*). Η αντίδρασή του, μάλιστα, με την ερώτηση *τίς φησί;* (στίχος 319), στην «μπλόφα» του κυρίου του πως τα ξέρει όλα⁵⁸⁵, ότι δηλαδή το παιδί είναι του Μοσχίωνα, ο υπηρέτης είναι γνώστης του συμβάντος και για χάρη του θετού του γιου το ανατρέφει η Χρυσίδα (στίχοι 316-8: *εἰδότα γ' ἀκριβῶς...νῦν αὕτη τρέφει*), αν και είναι δυνατόν να θεωρηθεί ενδεικτική της παραχΐς του⁵⁸⁶, μπορεί να αποτελεί και μια ύστατη προσπάθεια εκ μέρους του να αμφισβητήσει την εγκυρότητα της ενημέρωσης του δεσπότη του⁵⁸⁷.

Μόνο όταν ο αφέντης, συνεχίζοντας την τακτική παραπλάνησης που ακολουθεί⁵⁸⁸, επισημαίνει τον πανθομολογούμενο χαρακτήρα των πληροφοριών του και ζητάει επιτακτικά από τον Παρμένοντα να τις επιβεβαιώσει, αποφασίζει να παραδεχτεί απερίφραστα ότι αυτές ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα (στίχοι 319-20: *πάντες. ἀλλ' ἀπόκριναι...ἀλλὰ λανθάνειν*). Έχοντας συνειδητοποιήσει, εξάλλου, το μάταιο της όποιας απόπειρας να διαψεύσει πια τον κύριό του και εκφράζοντας οπωσδήποτε σκόπιμα, τη συγκεκριμένη στιγμή, την υποταγή του στο πρόσωπό του, αποκαλώντας τον *δέσποτ'*, φαίνεται, από τη χρήση του *λανθάνειν*, ότι σκοπεύει να πει κάτι που τουλάχιστον θα οδηγήσει τον αφέντη του στην αλήθεια. Καθώς, όμως, είναι πολύ νωρίς για το τέλος της κωμωδίας και προφανώς εξίσου με το δούλο και ο κύριος έχει παραπλανηθεί και υπερεκτιμήσει τις πληροφορίες που διαθέτει⁵⁸⁹, ο Παρμένοντας διακόπτεται από τον εξοργισμένο Δημέα, ο οποίος ερμηνεύει τη λέξη *λανθάνειν* ως ομολογία εξαπάτησής του σε σχέση με την πατρότητα του παιδιού της παλλακίδας του⁵⁹⁰. Έτσι, ο γηραιός δεσπότης, διατάζοντας κάποιον από τους δούλους που βρίσκονται στο εσωτερικό του σπιτιού να του φέρει ένα μαστίγιο, υβρίζει και απειλεί τον Παρμένοντα (στίχοι 321-2: *τί λανθάνειν;...μοι τὸν ἀσεβῆ*), ο οποίος, ενώ ήδη εκδηλώνει τάση φυγής⁵⁹¹, εκφράζει το φόβο του με την έκκληση για άρση της εντολής του αφέντη του (στίχος 322: *μή, πρὸς θεῶν*). Η εντολή, ωστόσο, του Δημέα, όπως

⁵⁸⁵ Sommerstein, 2013, 199.

⁵⁸⁶ Δεδούση, 2003, 180.

⁵⁸⁷ Sandbach, 2003, 576.

⁵⁸⁸ Sommerstein, 2013, 200.

⁵⁸⁹ Sommerstein, 2013, 196-7.

⁵⁹⁰ Δεδούση, 2003, 180.

⁵⁹¹ Δεδούση, 2003, 181.

συμβαίνει συνήθως στο δράμα⁵⁹², πρέπει να υλοποιείται και ένας δούλος, χάριν του θεάματος και της έμφασης που προσδίδεται στα σκηνικά δρώμενα, να εμφανίζεται επί σκηνής⁵⁹³, με μαστίγιο, που προορίζεται για τον κύριό του, ο οποίος, εκφράζοντας την εντονότατη αγανάκτησή του, συνεχίζει να εκφοβίζει τον Παρμένοντα, να ασκεί έναντί του την απεριόριστη, δεσποτική του εξουσία και να τον απειλεί με τη συνηθισμένη για δραπέτες δούλους ποινή του στιγματισμού (στίχος 323: *στίζω σε, νή τὸν Ἥλιον*), που, ενώ πιθανότατα εξαπολύεται από τον κύριο με την έννοια της πρόκλησης σημαδιών από το μαστίγιο, φαίνεται να εκλαμβάνεται από τον υπηρέτη, σύμφωνα με το μονόλογό του, μετά την επιστροφή του (στίχοι 654-5: *Ἥπειλῆσ' ἐμὲ στίζειν*), κυριολεκτικά⁵⁹⁴. Η θέα, βέβαια, του μαστιγίου και η επιβεβαίωση της πρόθεσης του αφέντη για άμεσο στιγματισμό του δούλου συνιστούν επαρκείς λόγους, για να οδηγηθεί ο Παρμένοντας σε απόγνωση και να φύγει, τρέχοντας (στίχοι 323-4: *στίξεις ἐμέ; ... ἀπόλωλα*). Τότε, ο Δημέας, οργισμένος και σε έξαλλη κατάσταση, τον υβρίζει, αποκαλώντας τον *μαστιγία*, με σκοπό ενδεχομένως και το κωμικό αποτέλεσμα, αφού ο Παρμένοντας μόλις γλύτωσε το μαστίγωμα, ενώ απαιτεί και την καταδίωξή του, ίσως από τον υπηρέτη που πριν από λίγο πρέπει να παρουσιάστηκε επί σκηνής⁵⁹⁵ (στίχοι 324-5: *ποῖ σὺ, ποῖ, μαστιγία; λάβ' αὐτόν*).

Η σκηνή της ανάκρισης είναι απόλυτα ενδεικτική της σχέσης του Δημέα με τον Παρμένοντα. Ο κύριος εμφανίζεται να έχει απόλυτη ανάγκη από το δούλο και τις πληροφορίες του, ενώ προβαίνει σε απροκάλυπτη άσκηση του δεσποτικού του κύρους. Από την άλλη, ο υπηρέτης, εκδηλώνει επιδεικτικά την υποταγή του στο γηραιό αφέντη του, αλλά, αποδεικνύοντας έμπρακτα την αφοσίωσή του στο Μοσχίωνα, παραμένει προκλητικά πιστός στο νεαρό κύριό του και το σχέδιο εξαπάτησης του Δημέα, ακόμη και αν στοχεύει, σύμφωνα με τον MacCary, να προφυλάξει τον οίκο από περιττές δυσχέρειες⁵⁹⁶. Η συγκεκριμένη στάση του δούλου εξυπηρετεί, οπωσδήποτε, και τη δραματική οικονομία, καθώς είναι νωρίς ακόμη, για να αποκαλυφθεί η αλήθεια. Επιπλέον, φαίνεται ότι ο Παρμένοντας, με την πονηριά του, είναι αυτός που τελικά κινεί τα νήματα της ανακριτικής διαδικασίας. Απαντώντας, με φειδώ και προσπαθώντας σταδιακά και έντεχνα να καταλάβει τι γνωρίζει ο κύριός του, δε διστάζει να παίζει με την αντοχή και την υπομονή του, προκειμένου να αντιδράσει με

⁵⁹² Sommerstein, 2013, 201.

⁵⁹³ Δεδούση, 2003, 180.

⁵⁹⁴ Sommerstein, 2013, 201-2.

⁵⁹⁵ Sommerstein, 2013, 201.

⁵⁹⁶ MacCary, 1969, 286.

τον πλέον κατάλληλο, κάθε φορά, τρόπο. Δίνει, επίσης, την εντύπωση ότι δεν του προκαλεί φόβο γενικά ο κυριαρχικός ρόλος που ο Δημέας αυτονόητα διαδραματίζει στη ζωή του, καθώς πτοείται μόνο, όταν ο αφέντης του αποφασίζει να τον τιμωρήσει, αν και αποδεδειγμένα είναι σε θέση να αντιμετωπίσει και αυτήν την περίπτωση, αντιδρώντας με την ύψιστη δυνατή απείθεια.

Αξιοσημείωτη είναι και η τελευταία σκηνική επαφή του δούλου με τον κύριο στην Πέμπτη Πράξη της *Σαμίας*, όταν, δηλαδή, ο Δημέας αναζητά το θετό του γιο για τη διεξαγωγή της τελετής του γάμου και έκπληκτος τον βλέπει να είναι ντυμένος με στρατιωτικό πανωφόρι και ζωσμένος με σπαθί. Καθώς, λοιπόν, ο Μοσχίωνας αρνείται να απαντήσει στις επίμονες ερωτήσεις του πατέρα του, ο δούλος είναι αυτός που αποκρίνεται εκ μέρους του⁵⁹⁷ (στίχος 693: *ὡς ὄρᾱις ἤδη βαδίζει κᾶστιν ἐν ὁδῶ[ι]*), επιδεικνύοντας, μάλιστα, διανοητική ανωτερότητα έναντι του κυρίου του, αφού ο τρόπος με τον οποίο του απευθύνεται υπονοεί το περιττό των αποριών του Δημέα. Η αντίδραση, όμως, του Παρμένοντα στο σημείο αυτό αποδεικνύει και την άνεση που αισθάνεται να παρεμβαίνει, αυτόκλητος, στη συζήτηση ελεύθερων πολιτών και να διαλέγεται μαζί τους με οικειότητα, όπως έχει συμβεί και στην Πρώτη Πράξη της κωμωδίας, κατά τη συνομιλία του με το Μοσχίωνα και τη Χρυσίδα. Αξιοσημείωτος είναι και ο βαθμός αυτονόμησής του, στη συγκεκριμένη σκηνή, από τις προθέσεις και τις επιταγές του γηραιού αφέντη του, αφού, άσχετα από τα αντικειμενικά του κίνητρα, αποφασίζει και δηλώνει, ανενδοίαστα και χωρίς καν να σκεφτεί πως χρειάζεται να ζητήσει σχετική άδεια από το Δημέα, ότι θα ακολουθήσει το Μοσχίωνα στις στρατιωτικές του περιπέτειες. Έτσι, απαλλαγμένος από τους περιορισμούς της δεσποτικής εξουσίας του γηραιού κυρίου του, παίρνει και την πρωτοβουλία να αποχωρήσει από τη σκηνή (στίχος 694: *ἔρχο[μ] ἤδη*).

4.4.3 Ο Παρμένοντας και οι λοιποί ελεύθεροι της *Σαμίας*

Σε σημαντικά συμπεράσματα, για το ήθος και το ύφος που διακρίνει τον Παρμένοντα είναι δυνατόν να οδηγήσει και η εξέταση του τρόπου με τον οποίο συμπεριφέρεται στους υπόλοιπους ελεύθερους χαρακτήρες του δράματος. Συγκεκριμένα, ο υπηρέτης έρχεται σε σκηνική επαφή με τη Χρυσίδα και το μάγειρο και η στάση που υιοθετεί απέναντί τους δε φαίνεται να συνάδει με το δουλικό του ρόλο. Βέβαια, τόσο η Χρυσίδα, ως γυναίκα, Σαμιώτισσα, πρώην εταίρα και νυν παλλακίδα,

⁵⁹⁷ Sommerstein, 2013, 305.

όσο και ο μάγειρος, ο οποίος ασκεί ένα ταπεινό επάγγελμα⁵⁹⁸, ανήκουν στις «παρυφές» της κοινωνίας⁵⁹⁹. Δεν παύει, όμως, και οι δύο να είναι ελεύθεροι, με status εκ των πραγμάτων ανώτερο από αυτό του Παρμένοντα. Επιπλέον, η Χρυσίδα πρέπει να θεωρηθεί και η κυρία του οίκου του Δημέα καθώς και η υπεύθυνη του υπηρετικού προσωπικού του⁶⁰⁰, αφού φαίνεται να είναι αυτή που διαχειρίζεται τα έξοδα του σπιτιού (στίχος 195: *ἀργύριον λαβὼν τρέχω*) και τις προμήθειες της αποθήκης⁶⁰¹, ενώ έχει και την εξουσία να οργανώνει και να διατάζει τους δούλους⁶⁰² (στίχοι 258: “*αὐτὴ καλεῖ τίτη σε*”, 301-4: *δίδοτε, Χρυσί, πάνθ’...πρὸς θεῶν*, στίχος 730: *Χρυσί, πέμπε τὰς γυναῖκας, λουτροφόρον, ἀλχητρίδα*). (Για περισσότερα στοιχεία όσον αφορά στο status της Χρυσίδας και του μαγείρου βλ. ενότητα 4.7)

Η οικειότητα με την οποία, τουλάχιστον, αντιμετωπίζει ο Παρμένοντας τη Χρυσίδα γίνεται αισθητή, ήδη από την πρώτη στιγμή της συνομιλίας του μαζί της. Ο υπηρέτης έχοντας προβεί στο ηθικό κήρυγμα του νεαρού κυρίου του και αντιλαμβανόμενος την παρουσία της επί σκηνής, αναφέρεται στη Χρυσίδα, χρησιμοποιώντας μόνο το όνομά της (στίχος 70: *καὶ Χρυσὶς ἦν ἐνταῦθ’*). Στη συνέχεια και ενώ η Χρυσίδα τον επιπλήττει φιλικά για την αγανάκτηση και τις φωνές του⁶⁰³ (στίχος 69: *τί βοᾷς, δύσμορε;*), δε διστάζει να εκφράσει με απολυτότητα έντονη αποδοκιμασία για την παρατήρησή της, απαντώντας έμμεσα με επανάληψη της άμεσης ερώτησής της⁶⁰⁴. Παράλληλα, επιδεικνύει διανοητική έπαρση έναντί της, καθώς χαρακτηρίζει αγενώς την ερώτησή της ως αστεία (στίχοι 70-1: *ἐρωτᾷς δὴ με σὺ τί βοᾷ; γελοῖον*). Την ίδια, άλλωστε, συμπεριφορά απέναντι στην παλλακίδα του κυρίου του υιοθετεί ο Παρμένοντας και αφού, με περισσή αυτοπεποίθηση και ορμητικότητα, επισημάνει τις επιθυμίες του σε σχέση με το γάμο του Μοσχίωνα (στίχοι 71-5: *βούλομ’ εἶναι τοὺς γάμους ἤδη...σῆσαμον κόπτειν παρελθόν*). Προτάσσοντας εμφιατικά και οπωσδήποτε εγωιστικά την οριστική αντωνυμία *αὐτὸς*, στο πλαίσιο, βέβαια, της απόπειρας να δικαιώσει τη στάση του⁶⁰⁵, θεωρεί σκόπιμο να απευθυνθεί στην ανώτερη κοινωνικά Χρυσίδα, χρησιμοποιώντας, με θράσος, μόνο την προσωπική αντωνυμία *σοι*. Επίσης, επικρίνοντάς την ουσιαστικά για την αρχική της παρατήρηση και εκδηλώνοντας σαφώς την αίσθηση ανωτερότητας

⁵⁹⁸ Sandbach, 2003, 583.

⁵⁹⁹ Brown, 2001, xxiv (introduction) και Sommerstein, 2013, 188.

⁶⁰⁰ Sommerstein, 2013, 194 και 319 και Δεδούση, 2003, 161.

⁶⁰¹ Δεδούση, 2003, 151.

⁶⁰² Sommerstein, 2013, 194.

⁶⁰³ Δεδούση, 2003, 120.

⁶⁰⁴ Sommerstein, 2013, 123.

⁶⁰⁵ Δεδούση, 2003, 121.

η οποία φαίνεται να τον διακρίνει σε σχέση με το άτομό της, τη ρωτάει, πιθανότατα οργισμένος, και της επισημαίνει το αυτονόητο για αυτόν, ότι δηλαδή και ο ίδιος έχει επαρκείς λόγους, ώστε να επιθυμεί την τέλεση του γάμου⁶⁰⁶ (στίχοι 75-6: *αὐτὸς οὐχ ἱκανὰς ἔχειν προφάσεις δοκῶ σοι;*).

Ο Παρμένοντας πρέπει να απευθύνεται ξανά στη Χρυσίδα, κατά τη Δεύτερη Πράξη της *Σαμίας*, αφού έχει εισέλθει στο σπίτι, προκειμένου να πάρει χρήματα για την αγορά των προμηθειών του γάμου, και ξαναβγαίνει στη σκηνή. Κρατώντας, λοιπόν, την πόρτα μισάνοικτη, υποτίθεται ότι αποκρίνεται σε καταγιισμό ερωτήσεων που του υποβάλλονται από μέλη του εσωτερικού του σπιτιού. Καθώς είναι εύλογη η εικασία ότι οι περισσότερες των αποριών προέρχονται από την υπεύθυνη διαχείριση των του οίκου, τη Χρυσίδα⁶⁰⁷, εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι ο υπηρέτης απαντά με άνεση, οικειότητα, αλλά και κοφτό ύφος (στίχοι 198-200: *οὐκ οἶδ' οὐδὲ ἔν...συντείνω τ' ἐκεῖ ἤδη*). Επίσης, ο Παρμένοντας είναι πιθανόν να αναφέρεται στη Χρυσίδα, στη συνέχεια της ίδιας σκηνής, όταν αποδίδει την καθυστέρηση που επιδεικνύει στην επιτέλεση της προσταγής του κυρίου του στην περιέργειά της⁶⁰⁸ (στίχος 203). Έτσι, ο δούλος, για να απαλλαγεί των ευθυνών, δεν έχει κανένα ενδοιασμό να χρησιμοποιήσει την κυρία του και να προβεί σε αρνητική, αξιολογική κρίση γι' αυτήν.

Επιπλέον, ο Παρμένοντας αποτρέπει σίγουρα από τη μισάνοικτη πόρτα στη Χρυσίδα⁶⁰⁹, κατά την Τέταρτη Πράξη, όταν πια έχει αφήσει το καλάθι με τα ψώνια στο εσωτερικό του σπιτιού και επιστρέφει επί σκηνής (στίχοι 301-3: *Δίδοτε, Χρυσί, πάνθ' ὅσ' ἄν...πρὸς θεῶν*). Αν και χρησιμοποιεί πληθυντικό αριθμό (στίχοι 301: *δίδοτε* και 302: *φυλάττετε*), απευθύνεται, σύμφωνα με το σχήμα κατά το νοούμενο, ειδικά στη Χρυσίδα⁶¹⁰, η οποία ως παλλακίδα του Δημέα πρέπει να έχει την εξουσία να συντονίζει και να προστάζει τα μέλη του υπηρετικού προσωπικού του οίκου⁶¹¹. Βέβαια, η οικειότητα με την οποία αντιμετωπίζει ο Παρμένοντας, και σε αυτήν την περίπτωση, τη Χρυσίδα, προσφωνώντας της μόνο με το μικρό της όνομα⁶¹², δεν πρέπει να προκαλεί πια ιδιαίτερη εντύπωση. Όμως, ο δούλος φαίνεται ότι υπερβαίνει τα εσκαμμένα, καθώς με αγενή αυτοπεποίθηση και επιτακτικό ύφος δίνει οδηγίες, φωνάζοντας, στην ελεύθερη «κυρία» του. Σύμφωνα, μάλιστα, με το Sandbach, ακόμη και η αναφορά στον

⁶⁰⁶ Sandbach, 2003, 553.

⁶⁰⁷ Δεδούση, 2003, 152.

⁶⁰⁸ Δεδούση, 2003, 153.

⁶⁰⁹ Δεδούση, 2003, 176.

⁶¹⁰ Δεδούση, 2003, 166.

⁶¹¹ Sommerstein, 2013, 194.

⁶¹² Sandbach, 2003, 575.

παραδοσιακά κωμικό χαρακτήρα της γριάς που παρουσιάζει ακατάσχετη κλίση προς την οινοποσία υπηρετεί την εμφατική προβολή της αυτοπεποίθησης του υπηρέτη⁶¹³. Οπωσδήποτε, η συγκεκριμένη σκηνή αναδεικνύει τον Παρμένοντα ως έναν «πολυχρηστικό» και προνομιούχο δούλο, με ευρείες αρμοδιότητες και δικαιοδοσίες στο πλαίσιο του νοικοκυριού του Δημέα. Ωστόσο, εντυπωσιακή είναι και η απροκάλυπτη αίσθηση υπεροχής που τον χαρακτηρίζει έναντι της Χρυσίδας.

Η τελευταία μνεία του Παρμένοντα στη Χρυσίδα εντοπίζεται, στο μονόλογό του, κατά την Πέμπτη Πράξη, όταν επανεμφανίζεται, μετά τη «δραπέτευσή» του, επί σκηνής. Ο δούλος αναφέρεται στην κυρία του, χρησιμοποιώντας την αόριστη αντωνυμία *τις* (στίχος 651: *τῶν ἔνδον ὁμολόγησε τοῦτό τις τέκειν*). Ενώ παρατηρείται συχνά στη *Σαμία* η αντωνυμία αυτή να δηλώνει ορισμένα πρόσωπα⁶¹⁴, ο Sandbach υποστηρίζει ότι η συγκεκριμένη επιλογή του υπηρέτη ενυλώνει τη πρόθεσή του να κρατήσει σε απόσταση τη Χρυσίδα⁶¹⁵. Η άποψη, όμως, του Sommerstein, ότι ο Παρμένοντας δεν αναφέρεται ονομαστικά στη Χρυσίδα, όπως και στην Πλαγγόνα (στίχοι 646-7), καθώς βασικό του μέλημα είναι να παρουσιάσει απόλυτα αδρομερώς την ακολουθία των γεγονότων του δράματος⁶¹⁶, φαίνεται να ανταποκρίνεται περισσότερο στην έως τώρα σκηνική συμπεριφορά του δούλου προς την παλλακίδα του γηραιού αφέντη του.

Επομένως, χαρακτηριστική είναι η οικειότητα και η άνεση με την οποία ο δούλος αντιμετωπίζει συστηματικά τη Χρυσίδα, ενώ εκδηλώνει περιστασιακά και αξιοσημείωτη αγένεια καθώς και αίσθηση ανωτερότητας απέναντί της. Η προκλητική, βέβαια, στάση που ο υπηρέτης υιοθετεί σε σχέση με την ελεύθερη οικοδέσποινά του είναι δυνατόν να αποδοθεί στη συνηθισμένη για την κωμωδία αντιστροφή ρόλων, αλλά και στην εξυπηρέτηση της δραματικής οικονομίας και του κωμικού αποτελέσματος. Επιπλέον, η συγκεκριμένη συμπεριφορά του Παρμένοντα προς τη Χρυσίδα πρέπει να οφείλεται και στη γειτνίαση που χαρακτηρίζει το status των δύο χαρακτήρων, αλλά και στους ισχυρούς «δεσμούς» που μοιραία έχουν σφυρηλατηθεί μεταξύ τους, λόγω της συμμετοχής τους στο σχέδιο της συνωμοσίας. Τέλος, ο τρόπος που αντιμετωπίζει ο δούλος την κυρία του οίκου του Δημέα παραπέμπει και σχετίζεται αναμφισβήτητα και με τη γενικότερη αυτοπεποίθηση που τελικά τον διακρίνει στο σύνολο της κωμωδίας.

⁶¹³ Sandbach, 2003, 575.

⁶¹⁴ Δεδούση, 2003, 221.

⁶¹⁵ Sandbach, 2003, 621.

⁶¹⁶ Sommerstein, 2013, 296.

Ιδιαίτερα προσβλητικός, ωστόσο, είναι ο τρόπος με τον οποίο ο Παρμένοντα αντιμετωπίζει το μάγειρο, ο οποίος λόγω και του δικού του χαμηλού κοινωνικού status, παρουσιάζεται να ανταγωνίζεται επάξια το δούλο σε επαίσχυντη συμπεριφορά και σε υβριστική «λέξη», καθώς, ενώ γενικά δεν παρατηρούνται έντονες αντιθέσεις στη μενάνδρεια γλώσσα, το λεξιλόγιο και η δομή της ανεπαίσθητα εξατομικεύονται, ώστε να ταιριάζει στον εκάστοτε χαρακτήρα⁶¹⁷. Ακολουθώντας, λοιπόν, τη διαταγή του Δημέα (στίχος 194), ο Παρμένοντας επιστρέφει από την αγορά, στην Τρίτη Πράξη της *Σαμίας*, έχοντας μισθώσει τον απαραίτητο για την πραγματοποίηση του γάμου μάγειρο. Η άφιξη, μάλιστα, του κωμικού διδύμου και των υπόλοιπων, απροσδιόριστων, βάσει του κειμένου, ως προς τον αριθμό και την ταυτότητα, βουβών προσώπων, αναγγέλλεται από το Δημέα (στίχοι 280-2), που, έχοντας ολοκληρώσει το μεγάλο του μονόλογο (στίχοι 206-79), παραμερίζει⁶¹⁸ και δε γίνεται αντιληπτή, κατά τη συνηθισμένη κωμική σύμβαση, η παρουσία του⁶¹⁹.

Σύμφωνα, επίσης, με πάγια σκηνική τεχνική (βλ. και στίχος 61), ο Παρμένοντας και ο μάγειρος, εισερχόμενοι, βρίσκονται στη μέση της, ζωντανής στη συγκεκριμένη περίπτωση, συζήτησής τους. Ο μάγειρος πρέπει να έχει δώσει ήδη εξωσκηνικά δείγματα της παραδοσιακά υπέρμετρης φλυαρίας του⁶²⁰, υποβάλλοντας στο δούλο ερωτήσεις που σχετίζονται με τη διεκπεραίωση των επαγγελματικών του υποχρεώσεων στο γάμο του Μοσχίωνα⁶²¹. Έτσι και όπως συστηματικά συμβαίνει στη Νέα Κωμωδία, ο Παρμένοντας εκφράζει τον έντονο εκνευρισμό του για την πολυλογία του συνομιλητή του και καταφεύγει στο συνηθισμένο λογοπαίγνιο που, αποδίδοντας εύγλωττα και περιπαίζοντας το στερεοτυπικό ελάττωμα του μαγείρου, στηρίζεται στην κυριολεκτική και μεταφορική σημασία (ενοχλώ, βασανίζω) του ρήματος (*κατα*)κόπτειν⁶²² (στίχος 283-5: *μάγειρ' ἐγώ, μὰ τοὺς θεοὺς, ...κατακόψαι πάντα πράγματ'*). Ο υπηρέτης, συγκεκριμένα, με σαφή επικριτική διάθεση, αναρωτιέται τι χρειάζεται ο μάγειρος τα μαχαίρια του, αφού μπορεί να τα «σφάζει» όλα με τη φλυαρία του. Αξιοσημείωτο είναι ότι το παραδοσιακό αλλά πάντα δημοφιλές στο κοινό λογοπαίγνιο δεν παρουσιάζεται, στους στίχους αυτούς, με την απλή μορφή που εντοπίζεται στα πρώιμα έργα του δραματουργού, αλλά τροποποιημένο, αφού το

⁶¹⁷ Sandbach, 2003, 27.

⁶¹⁸ Frost, 1988, 106.

⁶¹⁹ Sandbach, 2003, 572.

⁶²⁰ Sandbach, 2003, 572.

⁶²¹ Sommerstein, 2013, 191.

⁶²² Sommerstein, 2013, 188.

κατακόψαι λειτουργεί ταυτόχρονα μεταφορικά και κυριολεκτικά, συναπτόμενο με το *λαλῶν* και το *πάντα πράγματ' αντίστοιχα*. Δεν αποκλείεται, άλλωστε, ο Παρμένοντας, με την ασυνήθιστη «απομόνωση» της προσωπικής αντωνυμίας *σύ*, που τοποθετείται στο τέλος του στίχου, ενώ προτάσσεται της ερωτηματικής πρότασης στο πλαίσιο της οποίας λειτουργεί ως υποκείμενο, να δηλώνει emphaticά ότι η αναφορά του παραπέμπει σε ατομικό χαρακτηριστικό του συγκεκριμένου ανθρώπου, διαχωρίζοντάς τον από τους υπόλοιπους συναδέλφους του που ενδέχεται να χρειάζονται μαχαίρια⁶²³.

Ο μάγειρος, εξάλλου, φαίνεται να μην υπολείπεται του Παρμένοντα στην υιοθέτηση προσβλητικής συμπεριφοράς. Συνεπώς και αντιλαμβανόμενος την επιτιμητική στάση του δούλου απέναντί του, αντεπιτίθεται, χαρακτηρίζοντάς τον, με ιδιαίτερα υποτιμητικό ύφος, απαίδευτο και ανειδίκευτο⁶²⁴. Ο υπηρέτης, βέβαια, διαμαρτύρεται, δεν αποδέχεται την προσβολή και αποδεικνύει τη μεγάλη ιδέα που έχει για τον εαυτό του καθώς και για την ποιότητα των υπηρεσιών που προσφέρει (στίχοι 285-6: *Ἄθλιε ἰδιῶτ'. ἐγώ;*). Ενώ, όμως, ο μάγειρος προσπαθεί να επιβεβαιώσει την εγκυρότητα του περιφρονητικού χαρακτηρισμού που απέδωσε στον Παρμένοντα, απαριθμώντας τις ερωτήσεις που χρήζουν απάντησης, προκειμένου να διεκπεραιωθεί απρόσκοπτα το έργο του (στίχοι 286-292: *δοκεῖς γέ μοι, νῆ τοὺς θεοὺς...εἰ τᾶλλ' ὑπάρχει πάντα*), προκαλεί τελικά το δικαιολογημένο εκνευρισμό του δούλου, αφού, σε σύντομο χρονικό διάστημα, τον «βομβαρδίζει», σε ασύνδετο σχήμα, με έναν υπερβολικά μεγάλο αριθμό ερωτημάτων (εφτά), τα οποία, μάλιστα, σταδιακά εκφυλίζονται⁶²⁵. Ο Παρμένοντας, τότε, αντιδρά και καταλογίζει στο μάγειρο ότι είναι κουραστικός⁶²⁶ (στίχοι 292-4: *κατακόπτεις γέ με...οὐχ ὡς ἔτυχεν*), διακόπτοντας την απόδοση της παρατεινόμενης υποθετικής πρότασής του και καταφεύγοντας σε ένα δεύτερο *κόπτειν* λογοπαίγνιο, που ακολουθεί τα βήματα του πρώτου, καθώς η σημασία του ρήματος από μεταφορική, αρχικά, «εξελίσσεται» σε κυριολεκτική, με την απροσδόκητη «κατακλείδα» *εἰς περικόμματα*⁶²⁷. Επιπλέον, η ειρωνική διάθεση του δούλου σε βάρος του συνομιλητή του, στο σημείο αυτό, αντικατοπτρίζεται στην εκφραστική του επιλογή να χρησιμοποιήσει και αυτός υποθετική πρόταση, που, ωστόσο, συνοδεύεται από απόδοση, στον ιδιαίτερα σαρκαστικό τρόπο⁶²⁸ με τον οποίο τον αποκαλεί, αφού η

⁶²³ Sommerstein, 2013, 190.

⁶²⁴ Sandbach, 2003, 572.

⁶²⁵ Sommertsein, 2013, 191.

⁶²⁶ Δεδούση, 2003, 174.

⁶²⁷ Sommerstein, 2013, 192.

⁶²⁸ Sommerstein, 2013, 192.

προσφώνηση *φίλτατε* παραπέμπει σε επιτηδευμένη και σκωπτική ευγένεια⁶²⁹, αλλά και στην έκφραση *οὐχ ὡς ἔτυχεν*, με την οποία ο Παρμένοντας προσδίδει επαγγελματική δεξιοτεχνία⁶³⁰ στην ικανότητα του μαγείρου να γίνεται ενοχλητικός.

Στη συνέχεια, μάλιστα, οι δύο χαρακτήρες επιδίδονται σε έναν ανταγωνισμό χαμηλού μορφωτικού επιπέδου και ποταπής συμπεριφοράς, που οπωσδήποτε συνάδει και αισθητοποιεί παράλληλα τον περιθωριοποιημένο κοινωνικό τους ρόλο. Ο μάγειρος, προσπαθώντας να απαντήσει στις προσβολές, καταριέται τον υπηρέτη, που, με ετοιμότητα και άνεση, του ανταποδίδει το ανάθεμα (στίχοι 294-5: *οἴμωζε. καὶ σὺ τοῦτο γε παντὸς ἔνεκ*). Ο Παρμένοντας, όμως, είναι αυτός που τελικά αποφασίζει να δώσει τέλος σε αυτό το μικρό, διασκεδαστικό επεισόδιο, καθώς προστάζει το μάγειρο και την ομάδα του να αποχωρήσει από τη σκηνή και να εισέλθει στο σπίτι του Δημέα (στίχος 295: *Ἀλλὰ παράγετ' εἴσω*). Η σχετική εντολή του δούλου, που ανταποκρίνεται αναμφίβολα στον υπεύθυνο ρόλο του όσον αφορά στη μίσθωση του μαγείρου και τις αρμοδιότητες που εκπηγάζουν από αυτήν⁶³¹, υπονοεί οπωσδήποτε και άσκηση εξουσίας στον κοινωνικά ανώτερό του.

Αν και σε κανένα άλλο σημείο της κωμωδίας δεν παρατηρείται κοινή σκηνική δράση Παρμένοντα και μαγείρου, αξιοσημείωτη είναι και η μνεία που κάνει ο μάγειρος, όταν επανεμφανίζεται στο πλαίσιο, επίσης, της Τρίτης Πράξης, στο δούλο. Συγκεκριμένα, μετά το δεύτερο, μεγάλο μονόλογο του Δημέα (στίχοι 325-356) και αφού ο Παρμένοντας έχει φύγει τρέχοντας (στίχος 324), ο μάγειρος βγαίνει βιαστικά στη σκηνή προς ανεύρεση του υπηρέτη και στέκεται μπροστά από την πόρτα του σπιτιού⁶³². Η είσοδός του, μάλιστα, ακολουθεί την πάγια σκηνική τεχνική, καθώς μονολογεί και δεν αντιλαμβάνεται την παρουσία του Δημέα⁶³³, ο οποίος, απορροφημένος στις σκέψεις του, δεν τον αναγγέλλει⁶³⁴. Ο μάγειρος, λοιπόν, ενώ δίνει την εντύπωση ότι είχε αρχίσει ήδη από το εσωτερικό του σπιτιού να μιλάει για τον Παρμένοντα⁶³⁵, τον αναζητά, παραξενεμένος, τον φωνάζει δυνατά και διαμαρτύρεται, γιατί εξαφανίστηκε και δεν τον βοήθησε στο παραμικρό, όπως εμφaticά δηλώνει (στίχοι 357-60: *ἀλλ' ἄρα πρόσθε τῶν θυρῶν...ἀλλ' οὐδὲ μικρὸν συλλαβῶν*). Αναμφισβήτητα, ο Μένανδρος παρουσιάζει εσκεμμένα το μάγειρο να έχει την ανάγκη

⁶²⁹ Δεδούση, 2003, 174.

⁶³⁰ Sandbach, 2003, 57

⁶³¹ Frost, 1988, 13.

⁶³² Frost, 1988, 108.

⁶³³ Δεδούση, 2003, 192.

⁶³⁴ Frost, 1988, 12.

⁶³⁵ Sommerstein, 2013, 213.

του δούλου, προκειμένου να καταστήσει τελικά φυσική την είσοδο του νέου προσώπου στη σκηνή⁶³⁶, καθώς, ενώ δεν είναι και απίθανο ο μάγειρος να έχει μαζί του βοηθό ή βοηθούς, το πολυπληθές υπηρετικό προσωπικό του Δημέα θα μπορούσε να τον συνδράμει και ο Παρμένοντας έχει ήδη υποδείξει στη Χρυσίδα να του δώσουν ό,τι χρειαστεί (στίχοι 301-2). Βέβαια, δεν αποκλείεται να προέκυψε και κάποιο πρόβλημα το οποίο θα μπορούσε να αντιμετωπιστεί μόνο από τον αρχιδούλο του οίκου⁶³⁷. Σε κάθε περίπτωση, όμως, αποδεικνύεται, για μια ακόμη φορά, η «πολυχρηστικότητα» του Παρμένοντα και ο σημαντικός ρόλος που διαδραματίζει σε οτιδήποτε συντελείται στο σπίτι, αφού ως επικεφαλής των υπόλοιπων δούλων⁶³⁸ και εκτελώντας, με σημερινά δεδομένα, χρέη οικονόμου, έχει ευρείες αρμοδιότητες και είναι απαραίτητος για την εύρυθμη λειτουργία του νοικοκυριού του Δημέα.

4.5 Ο Παρμένοντας και η Σαμία

Ο Παρμένοντας δεν είναι σημαντικός μόνο για τον οίκο του Δημέα, αλλά και για τη Σαμία. Ο Μένανδρος του αναθέτει και αυτός, όπως, άλλωστε, και οι δύο «σκηνικοί» αφέντες του, πολλούς και αξιόλογους ρόλους, ενώ αποδεικνύει συστηματικά τη σπουδαιότητα που αποδίδει στο χαρακτήρα του, προκειμένου να «χτιστεί» και να «ξεδιπλωθεί» η πλοκή του έργου, αλλά και να διεκπεραιωθούν ποικίλες, δραματικές και κωμικές, λειτουργίες στο πλαίσιο του.

4.5.1 Ο Παρμένοντας και ο ρόλος του στην πλοκή

Ο θεατής αντιλαμβάνεται άμεσα τη λειτουργικότητα του Παρμένοντα για την εξέλιξη της Σαμίας, ήδη από την πρώτη στιγμή της εμφάνισής του επί σκηνής (στίχος 61). Ο δούλος είναι αυτός που αναγγέλλει σε όλους τους ενδιαφερομένους, το Μοσχίωνα, τη Χρυσίδα, αλλά και το κοινό, την επιστροφή του Δημέα και του Νικήρατου από το ταξίδι τους (στίχοι 62-3), δίνοντας ουσιαστικά το εναρκτήριο λάκτισμα της κρίσιμης και ενδιαφέρουσας φάσης της κωμωδίας. Επίσης, μέσω του ηθικού κηρύγματος που απευθύνει στο νεαρό κύριό του, αλλά και του διαμειβόμενου μεταξύ τους διαλόγου, χαρακτηρίζεται ο Μοσχίωνας και προβάλλεται η δειλία και η αισχύνη ως ρυθμιστικά συναισθήματα της σχέσης του προς το θετό του πατέρα (στίχοι

⁶³⁶ Δεδούση, 2003, 191-2.

⁶³⁷ Sommerstein, 2013, 214.

⁶³⁸ Sandbach, 2003, 581.

65: *δειλὸς ἤδη γίγνομαι...* και 67: *αἰσχύνομαι τὸν πατέρα*), η οποία, ἤδη ἀπὸ τον πρόλογο, ἔχει φανεί ὅτι θα καθορίσει την εξέλιξη του δράματος. Ο Παρμένοντας, επιπλέον, εἶναι αὐτὸς που πιθανότατα θέτει ἐπὶ τάπητος το ζήτημα της συνέχισης του σχεδίου που αφορά στο παιδί του νεαροῦ κυρίου του (στίχοι 77-9) και, αποτελώντας αναντίρρητα ἕναν ἀπὸ τους τρεις συνωμότες, εἶναι, *de facto*, δραματουργικά αναβαθμισμένος.

Καθὼς, ὁμως, η ἀγάπη συνιστᾶ εἰδοποιό γνώρισμα της Νέας Κωμωδίας⁶³⁹, ο δούλος, μετέχοντας στη συνωμοσία, προάγεται σε βασικό υπερασπιστή της. Ἄλλωστε, ἀπὸ το στόμα του θα ἀκουσθεῖ, για πρώτη φορά, η λέξη «γάμος» και θα παρουσιασθεῖ να εμμένει πεισματικά στην τέλεσή του, αναδεικνύοντας το θέμα που συνέχει ὅλες τις πράξεις της *Σαμίας*⁶⁴⁰, σε τέτοιο σημείο που δεύτερος τίτλος της κωμωδίας να εἶναι *Κηδεῖα* (*Συμπεθεριό, Γάμος*)⁶⁴¹. Εξάλλου, ο Μένανδρος, ακολουθώντας στην πραγματικότητα θεατρική σύμβαση του εἴδους που περιορίζει χρονικά τα δρώμενα της κωμωδίας στο διάστημα της μίας ἡμέρας⁶⁴², και στη συνέχεια, θα χρησιμοποιήσει με επιτυχία τον Παρμένοντα για την ἐπιτέλεση των εσπευσμένων προετοιμασιῶν του γάμου του Μοσχίωνα με την Πλαγγόνα,

Αναμφισβήτητα, ὡστόσο, θεμέλιο λίθο της συγκεκριμένης κωμωδίας συνιστοῦν τα λανθασμένα συμπεράσματα⁶⁴³, στην εξαγωγή των οποίων πρωταγωνιστικός προβάλλει ο ρόλος του δούλου, εἰδικά στη σκηνή της ἀνάκρισής του ἀπὸ το Δημέα (στίχοι 301-325). Ο υπηρέτης, καθὼς εμφανίζεται αποφασισμένος να μη δημοσιοποιήσει τίποτε ἀπὸ το σχέδιο των τριῶν, επιβεβαιώνει, αρχικά, ὅτι μητέρα του παιδιοῦ εἶναι η Χρυσίδα (στίχος 314). Στη συνέχεια, χωρὶς να ἀποκηρύξει την αρχική του επιβεβαίωση, καθὼς θεωρεῖ ὅτι ο κύριός του ξέρει ὅλη την ἀλήθεια, ἀναγκάζεται να παραδεχθεῖ πως το παιδί εἶναι του Μοσχίωνα και για χάρη του το φροντίζει η παλλακίδα του Δημέα (στίχοι 316-20), ἐννοώντας ὅτι μητέρα του βρέφους εἶναι η Πλαγγόνα και η Χρυσίδα το ἀνατρέφει, ἐνὼ δεν εἶναι δικό της, για να μην ἔρθει σε δύσκολη θέση ο Μοσχίοντας. Για το Δημέα, βέβαια, η ὁμολογία του δούλου σημαίνει ὅτι το παιδί εἶναι του θετοῦ του γιου και της παλλακίδας του, η οποία το μεγαλώνει, ἀποδεικνύοντας την ἀγάπη και την ἀφοσίωση που τρέφει για τον υποτιθέμενο νεαρό ἐραστή της⁶⁴⁴. Μάλιστα, ἐνὼ πιθανότατα ο

⁶³⁹ Brown, 2001, xiii (introduction).

⁶⁴⁰ Sandbach, 2003, 540.

⁶⁴¹ Δεδούση, 2003, 6*.

⁶⁴² Δεδούση, 2003, 142.

⁶⁴³ Lesky, 1990, 904.

⁶⁴⁴ Sommerstein, 2013, 200.

Παρμένοντας είναι έτοιμος να αποκαλύψει τα πάντα, οι απειλές του Δημέα τον «ωθούν» να φύγει έντρομος, έχοντας ουσιαστικά επαληθεύσει τις υποψίες του κυρίου του για τη μητρότητα και την πατρότητα του βρέφους και επιβεβαιώσει μόνο κατά το ήμισυ την αλήθεια. Βέβαια, είναι πολύ νωρίς, για να μάθει ο Δημέας τι πραγματικά συμβαίνει. Έτσι, οι επιλεκτικές και παραπλανητικές πληροφορίες του υπηρέτη, ενώ επιβραδύνουν τον επιθυμητό για όλους γάμο, εξυπηρετούν τις δραματικές προθέσεις του ποιητή, αφού ευνοούν τη προώθηση της πλοκής και τον εμπλουτισμό της, με περαιτέρω και συνεχείς περιπλοκές και παρεξηγήσεις, στις οποίες στηρίζεται το κύριο μέσο της Νέας Κωμωδίας για πρόκληση γέλιου, η κωμική ειρωνεία⁶⁴⁵. Η σημαντική, άλλωστε, για την εξέλιξη του έργου παρέμβαση του δούλου στο σημείο αυτό προβάλλεται έμμεσα και από τον ίδιο το Δημέα, στην τελευταία πράξη του έργου, όταν αποδίδει την απαράδεκτη συμπεριφορά του προς τη Χρυσίδα και το Μοσχίωνα σε λανθασμένα συμπεράσματά του, που οφείλονταν στο ότι δε γνώριζε όλη την αλήθεια (στίχος 703: *ἠγνόησ', ἥμαρτον, ἐμάνην*).

Η δραματική, τέλος, σημασία του Παρμένοντα για το «χτίσιμο» της *Σαμίας* αποδεικνύεται, οπωσδήποτε, και από το ότι συνιστά έναν από τους κατεξοχήν κωμικούς χαρακτήρες της. Η αστεία και εύθυμη πτυχή του ρόλου του γίνεται αντιληπτή από την καθολική σκηνική του δράση και συμπεριφορά, καθώς ο συγχρωτισμός του με οποιοδήποτε από τα υπόλοιπα πρόσωπα φαίνεται να στοχεύει συστηματικά στην πρόκληση του γέλιου. Ιδιαίτερα, ωστόσο, κωμικά εύσημα αποδίδονται στο δούλο στις σκηνές της αντιπαράθεσής του με το μάγειρο (στίχοι 283-294) και το Δημέα (στίχοι 301-325), που αποτελούν αναμφίβολα δύο από τις πλέον διασκεδαστικές στιγμές του έργου. Ο Hunter, επισημαίνοντας το «φαρσοειδές» ύφος και ήθος των συγκεκριμένων επεισοδίων, καθώς και τη διαφορά τους σε σχέση με τον κωμικά «σοβαρό» μονόλογο του Δημέα που προηγείται⁶⁴⁶, θεωρεί αυτό το καλαίσθητο «πάντρεμα» «σοβαρότητας και φάρσας», που παρατηρείται γενικότερα στο μενάνδρειο corpus, ως το διακριτικό γνώρισμα των πιο επιτυχημένων στιγμών του δραματουργού⁶⁴⁷. Αξιοσημείωτο, εξάλλου, κωμικό αποτέλεσμα επιτυγχάνεται και με το μονόλογο του Παρμένοντα, ο οποίος μπορεί να θεωρηθεί ως ο φαιδρός αντίποδας της ρήσης του Μοσχίωνα, της οποίας και έπεται⁶⁴⁸. Τέλος, ακόμα και η απουσία του δούλου φαίνεται να γίνεται

⁶⁴⁵ Brown, 2001, xiii (introduction).

⁶⁴⁶ Hunter, 1994, 71.

⁶⁴⁷ Hunter, 1994, 151.

⁶⁴⁸ Sommerstein, 2013, 28.

αντικείμενο εκμετάλλευσης από τον ποιητή, προκειμένου να προσδοθεί εύθυμο χρώμα στην κωμωδία, αφού ως αφορμή για την εμφάνιση του παραδοσιακά κωμικού μαγείρου στην, επίσης, «σοβαρή» σκηνή της εκδίωξης της Χρυσίδας από το Δημέα (στίχοι 369-397) χρησιμοποιείται η αναζήτηση του Παρμένοντα.

4.5.2 Ο Παρμένοντας και ο μονόλογός του

Η σπουδαιότητα του χαρακτήρα του δούλου, αλλά και συνάλληλα η ιδιαίτερη μεταχείριση που του επιφυλάσσει ο δραματουργός πιστοποιείται και από το ότι του «επιτρέπεται» να εκφωνήσει και έναν από τους μονολόγους του έργου, οι οποίοι γενικά έχουν συντεθεί με εξαιρετική δεξιοτεχνία⁶⁴⁹, παραπέμποντας στην απaráμιλλη ικανότητα που χαρακτήριζε το Μένανδρο στη συγγραφή τους⁶⁵⁰. Στην Πέμπτη Πράξη, λοιπόν, ο δούλος, για πρώτη φορά μετά τη φυγή του, επιστρέφει επί σκηνής (στίχος 641), έκδηλα απογοητευμένος και εξοργισμένος με τη συμπεριφορά του απέναντι στο γηραιό κύριό του. Καθώς φοβάται τις επιπτώσεις της «λιποταξίας» του, υπερασπίζεται την αθωότητά του σε σχέση με τα γεγονότα που αφορούν στο βρέφος και απαλλάσσει τον εαυτό του από οποιαδήποτε ευθύνη⁶⁵¹.

Φαίνεται να συγκαταλέγεται μέσα στις προθέσεις του κωμωδιογράφου η εκτεταμένη έκθεση του εσωτερικού «αγώνα» του Παρμένοντα, αφού ο Μοσχίωνας δεν τον διακόπτει, αν και αναγγέλλει την είσοδό του στη σκηνή, έχοντας μόλις ολοκληρώσει το δικό του μονόλογο, με την επισήμανση ότι είναι το πρόσωπο που προπάντων ήθελε και που έφτασε στην κατάλληλη στιγμή. Η Δεδούση, σωστά, δεν αποδίδει τη συγκεκριμένη αντίφαση σε έλλειψη πείρας του ποιητή, αλλά η άποψή της ότι η μακρά ρήση του πολυαναμενόμενου και του έγκαιρα αφιχθέντος δούλου οφείλεται στην εφαρμογή συμβατικού χαρακτηριστικού της Νέας Κωμωδίας, του μονολόγου εισόδου ενός προσώπου στη σκηνή⁶⁵², αναιρείται από την απουσία ανάλογου, απόλυτα παράλληλου αποσπάσματος⁶⁵³. Ακόμη, η Δεδούση υποστηρίζει ότι Μοσχίωνας δίνει άδεια στο δούλο του να μακρηγορήσει, αν και τον χρειάζεται αμέσως, επειδή στόχος του μονολόγου συνιστά και η ενημέρωσή του για γεγονότα που συνέβησαν στον Παρμένοντα, από την τελευταία φορά που συναντήθηκαν (στίχοι 431-

⁶⁴⁹ Sandbach, 2003, 543.

⁶⁵⁰ Sandbach, 2003, 15.

⁶⁵¹ Δεδούση, 2003, 267.

⁶⁵² Δεδούση, 2003, 263.

⁶⁵³ Sommerstein, 2013, 295.

2)⁶⁵⁴. Σύμφωνα, όμως, με το Sommerstein όσα αναφέρονται δεν εμπίπτουν στο πεδίο ενδιαφέροντος του νεαρού κυρίου⁶⁵⁵, τουλάχιστον τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή, γεγονός που αποδεικνύεται και από το ότι, στη συνέχεια, τα χαρακτηρίζει απαξιωτικά φλυαρίες (στίχος 658: *Αφείς ἃ φλυαρεῖς ταῦτα...*). Ο Sandbach, προσπαθώντας και αυτός να ερμηνεύσει την προφανή ασυνέπεια της σιωπής του Μοσχίωνα, υποστηρίζει, αρκετά πειστικά, ότι ο Παρμένοντας, ενώ απευθύνεται στο κοινό, πετυχαίνει να στρέψει τα βλέμματα πάνω του, ώστε η παρουσία του Μοσχίωνα σχεδόν να ξεχαστεί και κανένας θεατής να μην αναρωτηθεί για την ανακόλουθη στάση του. Έτσι, όταν τελικά ο νεαρός κύριος παρεμβαίνει (στίχος 657), ξαφνιάζει και το κοινό και το δούλο και η διακοπή της ρήσης αποβαίνει ιδιαίτερα αποτελεσματική⁶⁵⁶.

Η ερμηνεία του Sommerstein για τη λογική ανακολουθία που παρατηρείται ανάμεσα στην προβαλλόμενη ανάγκη του Μοσχίωνα για άμεση εξυπηρέτησή του από το δούλο και την έκταση που τελικά προσλαμβάνει η δουλική ρήση ανταποκρίνεται περισσότερο στους στόχους του δραματουργού. Σύμφωνα, με το Sommerstein, ο Μένανδρος προέταξε, έναντι της πιστής «υπακοής» των συμβάσεων, να γράψει, αδράχνοντας την ευκαιρία, το συγκεκριμένο μονόλογο, στον οποίο η αυτοαθώωση του δούλου στο ζήτημα του παιδιού (στίχοι 645-53: *καθ' ἐν γὰρ οὕτωσί...πεπόηκεν κακόν; οὐθέν*), η έντονη αυτοκαταδίκη του για την αναιτιολόγητη φυγή του (στίχοι 641-4: *Νῆ τὸν Δία τὸν μέγιστον...τούτου πεποιηκῶς ἄξιον;* και 653-4: *τί οὖν οὕτως ἔφυγες, ἀβέλτερε καὶ δειλότατε;*) και η προσγείωσή του στην πραγματικότητα, με την απογοητευτική αυτοὑπενθύμιση ότι, άσχετα με την υπαιτιότητα ή την ενοχή του, η απειλή στιγματισμού συνιστούσε επαρκή λόγο, για να τραπεί σε φυγή (στίχοι 654-7: *Γελοῖον. ἠπέιλησ' ἐμέ...πάντα τρόπον οὐκ ἄστεϊον*), συνδυάζονται ομολογουμένως διασκεδαστικά⁶⁵⁷. Η εύθυμη, άλλωστε, πτυχή και λειτουργικότητα του μονολόγου, που υπηρετείται κυρίως από την επιλεκτική αναφορά του πονηρού υπηρέτη σε γεγονότα για τα οποία κανένας δε θα του επέρριπτε ευθύνη και τη συνακόλουθη, εσκεμμένη αποσιώπηση του σχεδίου εξαπάτησης του Δημέα, στο οποίο ο ίδιος συμμετείχε ενεργά, έχει επισημανθεί και από τη Δεδούση⁶⁵⁸.

Η έμφαση που ο Μένανδρος φαίνεται να δίνει στο συγκεκριμένο μονόλογο ενυλώνεται και στην ιδιαίτερα επιμελημένη «λέξη», που έχει υιοθετήσει, κατά τη

⁶⁵⁴ Δεδούση, 2003, 267.

⁶⁵⁵ Sommerstein, 2013, 295.

⁶⁵⁶ Sandbach, 2003, 621.

⁶⁵⁷ Sommerstein, 2013, 205.

⁶⁵⁸ Δεδούση, 2003, 267.

συγγραφή του. Ο Παρμένοντας ξεκινάει τη ρήση του, με κωμική σοβαρότητα (στίχοι 641-2), χρησιμοποιώντας, προς έξαρση της συνέχειας⁶⁵⁹, τον εντυπωσιακό, και οπωσδήποτε πιο βαρύ από το συνηθισμένο *νή (τὸν) Δία*, ὄρκο *νή τὸν Δία τὸν μέγιστον*⁶⁶⁰, τη μακροσκελή λέξη *εὐκαταφρόνητον*, η οποία ακούγεται ασυνείδητα ειρωνικά από ένα δούλο, που θα ήταν αναμενόμενο σε κάθε περίπτωση να αντιμετωπίζεται με περιφρόνηση από τους ανωτέρους του⁶⁶¹, αλλά και το ετυμολογικό σχήμα *ἔργον εἶμ' εἰργασμένος*, το οποίο με τον περιφραστικό παρακειμένο εκφράζει αποτελεσματικότερα τη συνέχεια της πράξης στο παρόν⁶⁶² και τη μετοχή παρακειμένου προσδίδει επισημότητα στο ύφος⁶⁶³. Βασικά, όμως, χαρακτηριστικά του μονολόγου αποτελούν η ζωντάνια, η παραστατικότητα και η αμεσότητα, που σε μεγάλο βαθμό επιτυγχάνονται με τις συχνές ερωτήσεις που υποβάλλει ο δούλος (στίχοι 644, 652, 653-4, 655), δίνοντας την εντύπωση ότι διαλέγεται. Στους δώδεκα, άλλωστε, πρώτους στίχους, όπου από κοινού με τους θεατές (στίχος 645: *καθ' ἔν γὰρ οὕτωςι σαφῶς σκεψόμεθα*) αποτιμᾶ τα γεγονότα, αποστασιοποιείται από το «εγώ» του και μιλάει για τον ίδιο, μεταχειριζόμενος τρίτο πρόσωπο και μνημονεύοντας το όνομά του τρεις φορές (στίχοι 647, 648, 652), ενώ, στη συνέχεια (στίχοι 653-7), αποτρέπει στον εαυτό του σε δεύτερο πρόσωπο⁶⁶⁴. Ο Sommerstein, μάλιστα, υποστηρίζει ότι τόσο η, δηλωτική απουσίας οποιασδήποτε ευθύνης, έκφραση *ἀδικεῖ...οὐδὲν Παρμένων* (στίχος 647), όσο και η εκτεταμένη αναφορά στον εαυτό του σε τρίτο πρόσωπο, δεν αποκλείεται να συνιστούν μιμήσεις της δημοσθέειας αυτοαθώωσης στο λόγο *Περὶ τοῦ Στεφάνου*⁶⁶⁵. Άξιο αναφοράς, τέλος, είναι ότι ο μονόλογος του Παρμένοντα ολοκληρώνεται, όπως θα ταίριαζε σε ρήση ενός δούλου, με την κωμική λέξη *γρῶ*⁶⁶⁶ (στίχος 655) και τη χρήση του *ἀστεῖος* (στίχος 657), σύμφωνα με την καθομιλουμένη⁶⁶⁷.

Επίσης, στη ρήση του Παρμένοντα εντοπίζεται ένα γενικότερο χαρακτηριστικό των μενάνδρειων μονολόγων, η αποστροφή προς το κοινό⁶⁶⁸. Ο υπηρέτης, λοιπόν, προτρέπει τους θεατές να εξετάσουν μαζί του την ευθύνη του στα γεγονότα (στίχος 645). Ο Παρμένοντας, με τη συγκεκριμένη μεταθεατρική του στάση, δε φαίνεται να

⁶⁵⁹ Δεδούση, 2003, 267.

⁶⁶⁰ Sandbach, 2003, 621.

⁶⁶¹ Sommerstein, 2013, 295.

⁶⁶² Sandbach, 2003, 621.

⁶⁶³ Sommerstein, 2013, 295.

⁶⁶⁴ Δεδούση, 2003, 269.

⁶⁶⁵ Sommerstein, 2013, 296.

⁶⁶⁶ Δεδούση, 2003, 269.

⁶⁶⁷ Sandbach, 2003, 621-2.

⁶⁶⁸ Lesky, 1990, 911.

στοχεύει τελικά μόνο στην εμπλοκή του κοινού στο θεατρικό παιχνίδι, αλλά και σε μια προσομοίωση δίκης, εμφανιζόμενος ο ίδιος ως κατηγορούμενος που απολογείται και μετατρέποντας το θέατρο σε δικαστήριο και τους θεατές σε ενόρκους. Η αίσθηση αυτή επιτείνεται από τη δικανική ορολογία που απαντά στο λόγο του (στίχοι 643: *ἀδικῶν*, 647: *ἀδικεῖ...οὐθέν*, 648: *οὐκ αἴτιος*, 656: *ἀδίκως παθεῖν τοῦτ' ἢ δικαίως*), τα εκφραστικά μέσα που μετέρχεται, την τακτική της εις άτοπον απαγωγής που ακολουθεί, προκειμένου να αποκλείσει την όποια περίπτωση ενοχής του (στίχοι 645-653: *καθ' ἐν γάρ...οὐθέν*), καθώς και από την αναφορά του στα σημαντικότερα συμβάντα της «υπόθεσης» (στίχοι 646-651: *ὁ τρόφιμος ἐξήμαρτεν...τοῦτό τις τεκεῖν*), η οποία θα μπορούσε να αποτελεί τη *διήγηση* ενός ρητορικού λόγου. Οπωσδήποτε, όμως, αξιοσημείωτη είναι η γνώση εκ μέρους του Παρμένοντα δικανικής φρασεολογίας και πρακτικής, αλλά και αυτή καθαυτή η δυνατότητα αυτοὑπεράσπισής του, αν ληφθεί υπόψη ότι, σύμφωνα με το αττικό δίκαιο, οι δούλοι δεν είχαν δικαίωμα προσφυγής στα δικαστήρια. Βέβαια, η διαφοροποίηση της κωμωδίας από την πραγματική ζωή αποτελεί συνηθισμένο τέχνασμα του ποιητή, με σκοπό την πρόκληση του γέλιου. Ωστόσο, ο Chris Carey υποστηρίζει ότι η συγκεκριμένη επιλογή του Μένανδρου αντικατοπτρίζει δυνατότητα που χαρακτήριζε τους δούλους, κατά τον 4^ο αιώνα, να χαίρουν δηλαδή σχετικής ελευθερίας και αυτοδιάθεσης και να έχουν ως μοναδική υποχρέωση την καταβολή στον κύριό τους της αποφοράς, μιας μηνιαίας εισφοράς⁶⁶⁹.

4.5.3 «Προνομίων» συνέχεια

Όπως έγινε αντιληπτό από την ανάλυση του μονόλογου του Παρμένοντα, ο Μένανδρος, σηματοδοτώντας τη σπουδαιότητα του ρόλου του δούλου, του «παραχωρεί το δικαίωμα», αλλά και τον επιφορτίζει με την υποχρέωση να έρχεται σε άμεση επαφή με το κοινό, απευθυνόμενος προς αυτό. Εξάλλου, αν και τυποποιημένη⁶⁷⁰, η θεμελιώδους σημασίας για την Αρχαία Κωμωδία δραματική τεχνική της αποστροφής στο κοινό έχει υιοθετηθεί από την Νέα Κωμωδία⁶⁷¹, με σκοπό και αποτέλεσμα, όχι τόσο την άρση της δραματικής ψευδαίσθησης όσο την ενσωμάτωση των θεατών στα δρώμενα⁶⁷². Ο δούλος, μάλιστα, φαίνεται να αποτελεί για το Μένανδρο τον καταλληλότερο από τους χαρακτήρες του, προκειμένου να

⁶⁶⁹ Carey, 2011, 444-5.

⁶⁷⁰ Δεδούση, 2003, 4.

⁶⁷¹ Φουντουλάκης, 2011, 145.

⁶⁷² Ireland, 2010, 337.

επιτύχει το στόχο του, αφού συνιστά ιδιαίτερα προσφιλή κωμικό τύπο και στις τρεις περιόδους της αρχαίας ελληνικής κωμωδίας⁶⁷³, η συγκεκριμένη λειτουργία του υπηρέτη ανάγεται ήδη στην αριστοφανική παράδοση και η πλειοψηφία των παρισταμένων στο θέατρο είναι απόλυτα εξοικειωμένη με τους εξωδραματικούς εκπροσώπους του θεσμού της δουλείας. Ως εκ τούτου, ο Παρμένοντας στρέφεται σαφώς προς τους θεατές, κατά το μονόλογό του (στίχος 645), αλλά η επικοινωνία του με το κοινό είναι δυνατόν να εντοπιστεί και σε «κατά μέρος» σχόλια (π.χ. στίχοι 313 και 680-1), που, μάλιστα, συνιστούν σπάνια περίπτωση αποστροφής προς το κοινό στο πλαίσιο της Νέας Κωμωδίας⁶⁷⁴. Ο Παρμένοντας, όμως, μπορεί να θεωρηθεί ένας πολυεπίπεδος διάυλος επικοινωνίας, στα χέρια του Μενάνδρου, καθώς αποδέκτες των μηνυμάτων του δεν αποτελούν μόνο οι δραματικοί χαρακτήρες επί σκηνής και το κοινό, αλλά και τα πρόσωπα που υποτίθεται ότι βρίσκονται εντός του οικήματος της σκηνής του θεάτρου. Σύμφωνα, λοιπόν, με αποκλειστικά κωμική, σκηνική τεχνική⁶⁷⁵, δύο φορές (στίχοι 198-9, 301-3), κρατάει μισάνοικτη την πόρτα του σπιτιού του Δημέα και απευθύνεται σε πρόσωπα που υποτίθεται ότι βρίσκονται στο εσωτερικό του, επεκτείνοντας ουσιαστικά το σκηνικό χώρο.

Επιπλέον, ο γενικότερα σαφής προσδιορισμός της κίνησης του δούλου επί σκηνής, αλλά και ο τρόπος με τον οποίο αναγγέλλεται η είσοδος του από το γηραιό (στίχοι 280-1) και νεαρό κύριό του (στίχοι 639-40), στην Τρίτη και την Πέμπτη Πράξη αντίστοιχα, συνιστούν ενδεικτικά στοιχεία της δραματικής του βαρύτητας και της προνομιακής του μεταχείρισης από τον ποιητή. Βέβαια, ιδιαίτερη επιμέλεια χαρακτήριζε το Μένανδρο στη δήλωση των εισόδων και των εξόδων των προσώπων⁶⁷⁶ και η αναγγελία εισόδου τους στη σκηνή εντάσσεται σε πάγια σκηνική τεχνική, ακολουθώντας καθιερωμένη φρασεολογία⁶⁷⁷. Ο Παρμένοντας, ωστόσο, είναι ο μοναδικός χαρακτήρας του δράματος που, δύο φορές, αναγγέλλεται ως το άτομο που φτάνει, την κατάλληλη στιγμή. Καθώς, μάλιστα, σχεδόν παντελή αδιαφορία χαρακτηρίζει τον ποιητή στην επισήμανση της στάσης και της κίνησης των βουβών προσώπων επί σκηνής, ίσως η μοναδική αναγγελία εισόδου ενός τέτοιου προσώπου στο στίχο 732⁶⁷⁸ (*πάρεστιν ὄδε φέρων*) να αφορά στον αρχιδούλο του οίκου του Δημέα.

⁶⁷³ Στεφανής, 1980, 182, 187 και 191.

⁶⁷⁴ Δεδούση, 2003, 4.

⁶⁷⁵ Δεδούση, 2003, 176.

⁶⁷⁶ MacCary, 1969, 294.

⁶⁷⁷ Δεδούση, 2003, 170.

⁶⁷⁸ Frost, 1988, 4.

4.6 Ο Παρμένοντας, η παράδοση και η Νέα Κωμωδία

Αναμφισβήτητα, τα έργα της Νέας Κωμωδίας συνιστούν τα πλέον πλουραλιστικά ως προς τις πηγές προέλευσής τους δημιουργήματα του αρχαίου δράματος, καθώς επηρεάζονται μοιραία από κοινωνικούς παράγοντες⁶⁷⁹ και ακολουθούν, όπως θα ήταν αναμενόμενο «τα χνάρια» της προγενέστερης τους δραματικής παράδοσης⁶⁸⁰. Έτσι, η κωμωδία του Μενάνδρου παρουσιάζει «εκλεκτικές συγγένειες» με την αριστοφανική⁶⁸¹, έχει, οπωσδήποτε, κληρονομήσει την κωμική παρακαταθήκη της Μέσης Κωμωδίας και «διαλέγεται» εμφανώς με την κλασική τραγωδία⁶⁸², ιδιαίτερα την ευριπίδεια⁶⁸³, ενυλώνοντας μια μακροχρόνια διαδικασία συναίρεσης των δύο δραματικών ειδών, της οποίας η αρχή ανάγεται ήδη στον 5^ο αιώνα π.Χ.⁶⁸⁴ Αντίστοιχα και ενώ ο κωμικός τύπος του δούλου κατέχει αδιάλειπτα σημαντική θέση και στις τρεις περιόδους της αρχαίας κωμωδίας⁶⁸⁵, προάγγελος του, ομολογουμένως πιο σύνθετου και τυποποιημένου, κωμικού χαρακτήρα του δούλου, όπως αυτός εμφανίζεται στα έργα της Μέσης και της Νέας Κωμωδίας, αποτελούν οι υπηρέτες του Αριστοφάνη⁶⁸⁶.

Στο δραματικό, λοιπόν, χαρακτήρα και τη σκηνική δράση του Παρμένοντα είναι δυνατόν να εντοπιστούν παραδοσιακά στοιχεία που παραπέμπουν γενικά στους αριστοφανικούς δούλους, αλλά και ειδικότερα στους «αρχιδούλους» των *Βατράχων* και του *Πλούτου*. Συγκεκριμένα και όπως ο Ξανθίας (*Βάτραχοι*, στίχοι 1 κ.ε.) και ο Καρίωνας (*Πλούτος*, στίχοι 1 κ.ε. και 624-26), παρουσιάζεται επί σκηνής ως συνοδός του κυρίου του (στίχος 61), ρόλο που αυτοπροσφέρεται να αναλάβει και για το υποτιθέμενο ταξίδι του νεαρού αφέντη του στην Ανατολή (στίχοι 693-4). Άλλωστε, ανάλογα και με την περίπτωση του Διονύσου των *Βατράχων* και του Χρεμύλου στον *Πλούτο*, ο δούλος είναι ο βοηθός του Μοσχίωνα, ενός δηλαδή από τους βασικούς χαρακτήρες του δράματος⁶⁸⁷. Επίσης, ο Παρμένοντας, ανακαλώντας την εικόνα τόσο ομιλούντων αριστοφανικών υπηρέτων, του Ξανθία (*Βάτραχοι*, στίχοι 1 κ.ε.) και του Καρίωνα (*Πλούτος* στίχοι 1 κ.ε. και 624 κ.ε.), όσο και βουβών δούλων της Αρχαίας Κωμωδίας και με υποτυπώδεις ρόλους, των δύο ζευγαριών δηλαδή που εμφανίζονται

⁶⁷⁹ Ireland, 2010, 333.

⁶⁸⁰ Φουντουλάκης, 2011, 116.

⁶⁸¹ Φουντουλάκης, 2011, 141.

⁶⁸² Φουντουλάκης, 2011, 120

⁶⁸³ Knox, 2001, 4.

⁶⁸⁴ Φουντουλάκης, 2011, 182.

⁶⁸⁵ Στεφανής, 1980, 187 και 191.

⁶⁸⁶ Φουντουλάκης, 2004, 58.

⁶⁸⁷ Φουντουλάκης, 2011, 149.

στους *Όρνιθες* (στίχοι 1 κ.ε.) και τις *Εκκλησιάζουσες* (833 κ.ε.) καθώς και του Ισμηνία και του ακόλουθου του Λάμαχου στους *Αχαρνείς* (στίχοι 860 κ.ε. και 1140 κ.ε. αντίστοιχα), δύο φορές, κατά τη διάρκεια του έργου, σκευοφορεί (στίχοι 283 κ.ε. και 678). Εξάλλου, ο κωμικός τύπος του σκευοφόρου δούλου, σύμφωνα με αρχαιολογικά ευρήματα και σωζόμενα αποσπάσματα δεσπόζει και στη σκηνή της Μέσης Κωμωδίας⁶⁸⁸. Μάλιστα, ο δούλος της Σαμίας, καθώς δυσανασχετεί προκαταβολικά για το φόρτο των εργασιών που του ανατίθενται (στίχοι 194-5), θυμίζει έντονα τον Ξανθία στους *Βατράχους* και τις αντίστοιχες διαμαρτυρίες του, αλλά και τη φυγοπονία που χαρακτηρίζει ευκαιριακά τους δούλους της Αρχαίας Κωμωδίας⁶⁸⁹ (*Σφήκες* στίχοι 1 κ.ε., 211 κ.ε. και *Πλούτος* στίχοι 316 κ.ε.).

Επιπλέον, ο πρωταγωνιστής του υπηρετικού προσωπικού της *Σαμίας*, πληροφορώντας το Μοσχίωνα για την επιστροφή του Δημέα και του Νικήρατου (στίχοι 62-3), διεκπεραιώνει το, συνηθισμένο για αριστοφανικούς δούλους (*Αχαρνείς* στίχοι 959-70, 1071-77, 1084-94 και 1174-89, *Σφήκες* στίχοι 1292-1325, 1474-1515, *Ειρήνη* στίχοι 255-88, *Βάτραχοι* 503-20, *Εκκλησιάζουσες* 1112 κ.ε. και *Πλούτος* στίχοι 627-770, 802-22 και 1097-1170), ρόλο του αγγέλου, ο οποίος φαίνεται να επεκτείνεται και εκτός σκηνής, αφού από αυτόν ενημερώνεται στην αγορά ο νεαρός κύριός του για την αυθημερόν τέλεση του γάμου του (στίχοι 431-2). Ο Παρμένοντας, όμως, όταν «μεταδίδει» στο Μοσχίωνα τις εξελίξεις που λαμβάνουν χώρα εντός του οίκου του (στίχοι 670 κ.ε.), λειτουργεί και ως τραγικός εξάγγελος, όπως και ο Καρίωνας, όταν περιγράφει τις μεταβολές που συντελέστηκαν στο σπίτι του Χρεμύλου, μετά την είσοδο του Πλούτου σε αυτό (*Πλούτος* στίχοι 802-22). Αναφερόμενος, βέβαια, ειδικά στις γαμήλιες δραστηριότητες (στίχοι 673-4), ευθυγραμμίζεται σαφώς όχι μόνο με την αριστοφανική παράδοση που θέλει τους δούλους να είναι επιρρεπείς στις υλικές απολαύσεις και τη συντριπτική πλειοψηφία των αγγελιών τους να αφορούν σε συμποτικά και γενικότερα γαστρονομικά ζητήματα⁶⁹⁰, αλλά και με κοινό τόπο της Μέσης Κωμωδίας⁶⁹¹. Άλλωστε, και οι τέσσερις αγγελίες που απαντούν στους *Βατράχους* και τον *Πλούτο*, καθώς χαρακτηρίζονται και από γαστρονομικά παρεπόμενα, αποδεικνύουν πιο συγκεκριμένα τη συνέχεια που διακρίνει το δούλο της Σαμίας σε σχέση με τους προγόνους του. Τέλος, είναι πολύ πιθανόν ο Παρμένοντας να

⁶⁸⁸ Στεφανής, 1980, 199.

⁶⁸⁹ Στεφανής, 1980, 163.

⁶⁹⁰ Στεφανής, 1980, 107-8.

⁶⁹¹ Στεφανής, 1980, 201.

μετέχει και στη γαμήλια πομπή του τέλους του έργου, μεταφέροντας τα απαραίτητα για την τελετή αντικείμενα, τα στεφάνια και τις λαμπάδες⁶⁹², υπενθυμίζοντας την αντίστοιχη λειτουργία πολλών δούλων της Αρχαίας Κωμωδίας⁶⁹³ και, ειδικότερα, τη δραστηριότητα του βωβού υπηρέτη των *Βατράχων*, στα εγκαίνια του ποιητικού αγώνα ανάμεσα στον Αισχύλο και τον Ευριπίδη (στίχοι 871-904), καθώς και τη συμμετοχή του Καρίωνα ως μέλους της πομπής ίδρυσης του Πλούτου⁶⁹⁴, κατά την έξοδο του ομώνυμου έργου (στίχοι 1191 κ.ε.).

Ο αρχιδούλος του οίκου του Δημέα παρουσιάζει, όπως ήδη έχει γίνει αντιληπτό, και χαρακτηριστικά αναλογίες με τους προκατόχους του. Ακολουθώντας το ύφος και το ήθος κυρίως των δύο διαπρεπέστερων δούλων της Αρχαίας Κωμωδίας, του Ξανθία των *Βατράχων* και του Καρίωνα του *Πλούτου*, αλλά και άλλων οπωσδήποτε αριστοφανικών δούλων (*Ιππείς* 40 κ.ε., *Σφήκες* 67 κ.ε., 1299, 1303, 1320-21, *Ειρήνη* 54 κ.ε., 65 και 72), μιλάει και αυτός προσβλητικά προς το δεσπότη του (στίχος 69). Επίσης, ο Παρμένοντας, όπως και οι εκπρόσωποι του δουλικού θεσμού στα έργα του Αριστοφάνη (*Σφήκες* στίχοι 74 κ.ε., 1299 κ.ε., *Ειρήνη* 43 κ.ε., *Βάτραχοι* στίχοι 480-1, 739-40, 780 και *Πλούτος* 13 κ.ε., 158-59, 656-66, 1164 κ.ε.), παραδίδει μαθήματα κοινωνικής και ηθικής συμπεριφοράς στον κύριό του (στίχοι 63 κ.ε.), στο πλαίσιο, βέβαια, της γενικότερης κριτικής που ασκεί στους ελεύθερους χαρακτήρες του δράματος (στίχος 203), και εκδηλώνει έναντι του αφέντη του αίσθηση υπεροχής, η οποία, για πρώτη φορά, έχει αναπαρασταθεί πλέον αποκάλυπτα επί σκηνής με την αλλαγή της σκευής Διονύσου και Ξανθία⁶⁹⁵. Η επιλογή, επιπλέον, του Παρμένοντα να θέσει με αποφασιστικότητα επί τάπητος το ζήτημα της συνέχισης του σχεδίου των τριών (στίχοι 77-9) αντικατοπτρίζει το ρεαλισμό του, ο οποίος, ενώ συνιστά γνώρισμα γενικά των αριστοφανικών δούλων (*Σφήκες* 500 κ.ε., *Ειρήνη* 970 κ.ε., 1019-20 και 1050)⁶⁹⁶, ενυλώνεται πιο αντιπροσωπευτικά, κατά τη συνομιλία του Ξανθία με τον οικέτη του Κάτω Κόσμου στους *Βατράχους* (στίχοι 738 κ.ε.), και αδιαμφισβήτητητα στον αρχιδούλο της Αρχαίας Κωμωδίας, τον Καρίωνα του *Πλούτου* (στίχοι 22 κ.ε., 45 κ.ε., 160 κ.ε., 189 κ.ε., 318 κ.ε., 672 κ.ε., 688 κ.ε., 697 κ.ε.). Τέλος και καθώς η αυτοπαρατήρηση αποτελεί συνηθισμένη τακτική των υπηρετών του Αριστοφάνη⁶⁹⁷, ο

⁶⁹² Δεδούση, 2003, 292.

⁶⁹³ Στεφανής, 1980, 98.

⁶⁹⁴ Sommerstein, 2001, 216.

⁶⁹⁵ Στεφανής, 1980, 149.

⁶⁹⁶ Στεφανής, 1980, 160.

⁶⁹⁷ Στεφανής, 1980, 155-6.

δούλος της *Σαμίας* εμφανίζει έντονες ομοιότητες με αυτούς και δη με τον Καρίωνα, στον οποίο παρατηρείται η τάση να εκφράζει πιο συχνά και αναλυτικά τα προσωπικά του αισθήματα. Πιο συγκεκριμένα, ο Παρμένοντας, στο πλαίσιο του μονολόγου του (στίχοι 641 κ.ε.), μιλάει και αυτός με/για τον εαυτό του, εκφράζει το φόβο που του προκαλεί ενδεχόμενη τιμωρία του κυρίου του και συναισθάνεται την αδυναμία του να αντιδράσει αποτελεσματικά στο άδικο, όπως, ακριβώς, και οι αριστοφανικοί πρόγονοί του (*Ιππείς* στίχοι 8 κ.ε., 54 κ.ε., 69 κ.ε., *Ειρήνη* στίχοι 74 κ.ε. και *Βάτραχοι* 33 κ.ε.).

Εξάλλου, και η σκηνή του αγανακτισμένου δεσπότη, Δημέα, που προσπαθεί να συλλέξει πληροφορίες από το δούλο του, Παρμένοντα, απειλώντας τον με σωματικές τιμωρίες (στίχοι 301-25), ενώ θυμίζει οπωσδήποτε την περιβόητη ανάκριση των *Βατράχων* (στίχοι 618 κ.ε.), εντάσσεται γενικότερα, ακόμη και από την άποψη του λεκτικού και της τεχνικής του διαλόγου, στην αριστοφανική, κωμική παράδοση⁶⁹⁸. Καθώς, όμως, ο Παρμένοντας τρέπεται σε φυγή, για να αποφύγει την υλοποίηση των απειλών του δεσπότη του (στίχοι 321 κ.ε.), παραπέμποντας συνάλληλα στο κωμικό στερεότυπο του δειλού υπηρέτη, αλλά και στον μπουρλέσκ τόπο του δούλου που τρέχει⁶⁹⁹, μεταφέρει στο ελληνιστικό δράμα τυπικό επεισόδιο της κωμωδίας του Αριστοφάνη, την είσοδο στη σκηνή ή την έξοδο από αυτήν ενός υπηρέτη που τρέχει (π.χ. *Όρνιθες* 1122 κ.ε., *Αχαρνείς* 176 κ.ε.)⁷⁰⁰. Άλλωστε, αν ο Παρμένοντας όντως γρονθοκοπήθηκε από το νεαρό κύριό του στην Πέμπτη Πράξη του έργου (στίχος 678), τότε ο δούλος του Μενάνδρου έγινε αποδέκτης συνηθισμένης για τους υπηρέτες της αττικής κωμικής σκηνής συμπεριφοράς, αφού ο ξυλοδαρμός του δούλου από τον κύριό του αποτελούσε δημοφιλές μοτίβο της Αρχαίας Κωμωδίας⁷⁰¹.

Ωστόσο, η Μέση και η Νέα Κωμωδία έχουν προσδώσει στην απεικόνιση του κωμικού τύπου του δούλου και ιδιαίτερα, στερεοτυπικά χαρακτηριστικά, τα οποία ο Μένανδρος τα αποδέχεται, αλλά δε δεσμεύεται από αυτά. Έτσι, χωρίς να είναι σπάνια η εκμετάλλευση από το δραματουργό του τυποποιημένου γνωρίσματος για τη δημιουργία στο κοινό προσδοκιών οι οποίες τελικά θα διαψευστούν⁷⁰², οι μενάνδρειοι δούλοι, ενώ παρουσιάζουν αναγνωρίσιμα χαρακτηριστικά, διακρίνονται τελικά από

⁶⁹⁸ Δεδούση, 2003, 181.

⁶⁹⁹ Konstan, 2013, 154.

⁷⁰⁰ Φουντουλάκης, 2011, 149.

⁷⁰¹ Στεφανής, 1980, 126.

⁷⁰² Sandbach, 2003, 25.

ποικιλία, λεπτές αποχρώσεις⁷⁰³ και απaráμιλλο ρεαλισμό, αφού κανένας τους δε μοιάζει εντελώς με κάποιον άλλο.

Ο MacCary, λοιπόν, στην προσπάθειά του να επισημάνει το προσδιοριστικό στοιχείο της δράσης του Παρμένοντα στη *Σαμία*, θεωρεί ότι ο αρχιδούλος του οίκου του Δημέα είναι ο αφοσιωμένος υπηρέτης που εντοπίζεται σε όλες τις περιόδους και όλα τα είδη της κωμωδίας⁷⁰⁴. Ο κυρίαρχος, όμως, ρόλος του Παρμένοντα φαίνεται να ανταποκρίνεται περισσότερο σε κοινό τόπο της Νέας Κωμωδίας, ο οποίος βέβαια απαντά ήδη στην αρχαία ελληνική τραγωδία, του δούλου ως βοηθού, ειδικά σε ερωτικά ζητήματα, του νεαρού δεσπότη του⁷⁰⁵. Καθώς, μάλιστα, η τραγωδία του Ευριπίδη *Ιππόλυτος* έχει κοινό θεματικό πυρήνα με τη *Σαμία*, εστιάζοντας και αυτή στις συνέπειες μιας παρεξήγησης που προκαλείται ανάμεσα σε έναν πατέρα και ένα γιο και αφορά στη γυναίκα με την οποία ζει ο πρώτος⁷⁰⁶, ο χαρακτήρας του Παρμένοντα δεν μπορεί να μην ανακαλέσει στη μνήμη των θεατών, πιο συγκεκριμένα, την τροφή της ευριπίδειας Φαίδρας. Επιπλέον, και η σχέση του Μοσχίωνα με τον υπηρέτη του ακολουθεί την τυπολογία της εξάρτησης του νεαρού κυρίου από τον πονηρό δούλο της Νέας Κωμωδίας⁷⁰⁷. Γι' αυτό, ενώ τυπικό χαρακτηριστικό του μενάνδρειου δούλου, σύμφωνα με τον MacCary, αποτελεί ο φόβος που αισθάνεται για τον αφέντη του⁷⁰⁸, ο Παρμένοντας φοβάται «εξειδικευμένα» το γηραιό κύριό του, και, μάλιστα, μόνο όταν ο Δημέας δίνει την εντύπωση ότι θα υλοποιήσει την απειλή σωματικής τιμωρίας που έχει εξαπολύσει εις βάρος του.

Επιπρόσθετα, ο Παρμένοντας ενσαρκώνει οπωσδήποτε τον πονηρό δούλο, ο οποίος αποτελεί στερεοτυπικό χαρακτήρα της Νέας Κωμωδίας⁷⁰⁹. Συνακόλουθα, στη σκηνική του δράση και συμπεριφορά είναι δυνατόν να εντοπιστεί περιστασιακά η εκδήλωση αυτοπεποίθησης και επιδεξιότητας, συμβατικών γνωρισμάτων του μενάνδρειου υπηρέτη, σύμφωνα με τον Dover⁷¹⁰. Επίσης, χωρίς να είναι, βέβαια, ο απόλυτος *servus callidus*, ο δολοπλόκος δηλαδή δούλος που κατευθύνει την εξέλιξη των γεγονότων και τη συνείδηση του κυρίου του⁷¹¹, «καταβάλλει φιλότιμες προσπάθειες», προκειμένου να προσεγγίσει το συγκεκριμένο δουλικό τύπο, που, κατά την Krieter-Spiro, ήταν τόσο

⁷⁰³ MacCary, 1970, 290.

⁷⁰⁴ MacCary, 1969, 286.

⁷⁰⁵ Δεδούση, 2003, 123.

⁷⁰⁶ Hunter, 1994, 166.

⁷⁰⁷ Dover, 2007, 285.

⁷⁰⁸ MacCary, 1969, 293.

⁷⁰⁹ Φουντουλάκης, 2004, 58.

⁷¹⁰ Dover, 2007, 285.

⁷¹¹ Harsh, 1955, 135.

δημοφιλής, στο πλαίσιο της Νέας Κωμωδίας, όσο και στους ρωμαϊκούς απογόνους της⁷¹². Έτσι, αν και έχει δίκιο ο MacCary να υποστηρίζει ότι δεν υπάρχει καμία ένδειξη ότι ο Παρμένοντας είναι ο ιθύνων νους του σχεδίου εξαπάτησης του Δημέα⁷¹³, συμμετέχει ενεργά σε αυτό και αναλαμβάνει την πρωτοβουλία να εκμαιεύσει τη συνέχισή του. Ακόμη, είναι απαραίτητος στο Μένανδρο για τη προώθηση της πλοκής της κωμωδίας, ενώ, κατά την πρώτη εμφάνισή του επί σκηνής, επιχειρεί με αποφασιστικότητα να χειραγωγήσει το νεαρό αφέντη του. Μάλιστα, ο δραματουργός εκμεταλλεύεται τη σύμβαση του ραδιούργου δούλου και δημιουργεί προσδοκίες στο κοινό, οι οποίες, ωστόσο, διαψεύδονται στη συνέχεια, ότι ο υπηρέτης θα λειτουργήσει σαν πιστός εκπρόσωπος του δούλου που καταστρώνει μηχανορραφίες, στην Πέμπτη Πράξη του έργου, όταν ο Μοσχίωνας αναγγέλλει την είσοδο του Παρμένοντα και αναφέρει ότι φτάνει, την κατάλληλη στιγμή, αυτός που ήθελε και προπάντων χρειαζόταν. Ο Μοσχίωνας, όμως, έχει ανάγκη τον Παρμένοντα, μόνο για να του φέρει ένα σπαθί και μια χλαμύδα⁷¹⁴.

Σύμφωνα, τέλος, με το William Anderson, δεν αποκλείεται στο χάσμα που παρατηρείται στο κείμενο, στο τέλος του μονόλογου του Μοσχίωνα και το στίχο που αυτός απευθύνεται για πρώτη φορά στο δούλο του (στίχος 61), ο Παρμένοντας να εμφανίζεται επί σκηνής ως *servus currens*⁷¹⁵, τρέχοντας δηλαδή λαχανιασμένος, για να αναγγείλει σημαντικά νέα στον κύριό του⁷¹⁶. Άλλωστε, ο δουλικός αυτός τύπος, αν και συνιστά μια από τις πλέον γνώριμες μορφές της *fabula palliata*⁷¹⁷, ανάγει την προέλευσή του στην Αρχαία Κωμωδία⁷¹⁸, ενώ ο Πυρρίας στο *Δύσκολο* (στίχοι 81 κ.ε.) και ο Δάος στην *Ασπίδα*, (στίχοι 399 κ.ε.) συνιστούν αντιπροσωπευτικές περιπτώσεις της συγκεκριμένης τυπολογίας κωμικού δούλου⁷¹⁹. Μάλιστα, σε εμφάνιση του *servus currens* είναι πιθανόν να παραπέμπει και απόσπασμα του Κλεάρχου (*PCG* απ. 1/408), ποιητή της Μέσης Κωμωδίας⁷²⁰.

⁷¹² Sommerstein, 2013, 294.

⁷¹³ MacCary, 1969, 286.

⁷¹⁴ Sommerstein, 2013, 294-5.

⁷¹⁵ Anderson, 1970, 236.

⁷¹⁶ Στεφανής, 1980, 199.

⁷¹⁷ Hunter, 1994, 118.

⁷¹⁸ Στεφανής, 1980, 199.

⁷¹⁹ Anderson, 1970, 235.

⁷²⁰ Στεφανής, 1980, 200.

4.7 «Άλλοι» δούλοι

Όπως γίνεται αντιληπτό, ήδη από τους πρώτους στίχους του προλογικού μονόλογου του Μοσχίωνα (στίχοι 13-6: *τῶι χορηγεῖν διέφερον... τὰ μέτρι' ἐπαρκεῖν ἐδυνάμην*), ο θετός του πατέρας ανήκει στην ελίτ της αθηναϊκής κοινωνίας. Το υψηλό, οικονομικό status του Δημέα αντικατοπτρίζεται και στο πολυπληθές υπηρετικό προσωπικό του οίκου του, το οποίο, στη *Σαμία*, δεν περιορίζεται στη διεκπεραίωση λειτουργιών που είναι συνδεδεμένες παραδοσιακά με δούλους.

Αναμφισβήτητα, η γριά τροφός του Μοσχίωνα (στίχοι 236-7: *τοῦ δὲ Μοσχίωνος ἦν τίτθη τις αὐτῆς, πρεσβυτέρα,*) και το *θεραπαινίδιον* (στίχος 251), που «εμφανίζονται» στο πρώτο μονόλογο του Δημέα, κατά την Τρίτη Πράξη, αν και δεν αποτελούν, με την τυπική έννοια, ομιλούντα πρόσωπα του έργου, διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στην προώθηση της πλοκής. Μάλιστα, ενώ κάνουν σύντομη «εμφάνιση», προβάλλονται αποτελεσματικά επαρκή γνωρίσματα του χαρακτήρα τους, αφού ο Δημέας, στην αφήγησή του, μιμείται τις φωνές τους και τον τόνο τους, ενώ μεταφέρει και αυτούσια τα λόγια τους⁷²¹.

Η τροφός, λοιπόν, του Μοσχίωνα, αν και απελεύθερη, εξακολουθεί να ζει στο σπίτι του Δημέα (στίχοι 237-8: *γεγονυῖ' ἐμῇ θεράπαιν', ἐλευθέρα δὲ νῦν*), να εξαρτάται από αυτόν και να είναι υποχρεωμένη να υπακούει στις εντολές του⁷²². Επίσης, υπονοείται ότι είχε αναλάβει τη φροντίδα του Μοσχίωνα από πρώιμο στάδιο της νηπιακής του ηλικίας (στίχοι 246-7: *πρώην τοιῦτον ὄντα Μοσχίων' ἐγὼ αὐτὸν ἐτιθηνούμην ἀγαπῶσα*). Όπως, εξάλλου, πρέπει να αναφέρει σε πρότασή της που δεν παραδίδεται ολόκληρη (στίχοι 246-7: *νῦν δ' [ἐπεὶ... ἤδη καὶ τόδ[ε]*), η αγάπη που έτρεφε για το θετό γιο του Δημέα και κάποια από τα καθήκοντά της ως παραμάνας βρίσκουν τώρα εφαρμογή στο πρόσωπο του παιδιού του⁷²³. Το έντονο ενδιαφέρον που αισθάνεται η ηλικιωμένη τροφός για το βρέφος αποδεικνύεται από την αγανάκτησή της, ενώ το βλέπει παραμελημένο (στίχοι 252-4: *“λούσατ', ὦ τάλαν, ... τὸν μικρὸν οὐ θεραπεύετε;”*), από το λεξιλόγιο οικειότητας που χρησιμοποιεί⁷²⁴, όταν απευθύνεται σε αυτό (στίχοι 242: *φίλτατον τέκνον*, 243: *μέγ' ἀγαθόν / μάμμη*), και γενικότερα από τη στοργή και τη τρυφερότητα με την οποία του συμπεριφέρεται (στίχος 244: *ἐφίλησε, περιήνεγκεν*). Βασικό, όμως, γνώρισμα της γριάς τροφού, αλλά και παραδοσιακό της συγκεκριμένης

⁷²¹ Sommerstein, 2013, 28.

⁷²² Sommerstein, 2013, 173.

⁷²³ Sommerstein, 2013, 179.

⁷²⁴ Δεδούση, 2003, 163.

δουλικής μορφής, που είναι εξίσου προσφιλής στη Νέα Κωμωδία και την τραγωδία του 5^{ου} αιώνα⁷²⁵, συνιστά η φλυαρία της⁷²⁶ (στίχοι 260-1: *ὃ τάλαινα τῆς ἐμῆς λαλιᾶς*). Κατά συνέπεια, ο Μένανδρος έχει διαμορφώσει όλες τις απαραίτητες και αναγκαίες συνθήκες, ώστε η αποκάλυψη της πληροφορίας που τόσο αναστάτωσε το Δημέα, η πατρότητα του παιδιού (στίχος 248: *παιδίον ἐκείνου γέγονεν...*), να γίνει με φυσικότητα, αλλά να μην παύει να είναι απρόσμενη για το θεατή⁷²⁷, αφού, ακολουθώντας πολλές αφηγήσεις της τραγωδίας, ο δραματουργός καθυστερεί να τη φέρει στο προσκήνιο⁷²⁸. Η ηλικιωμένη, μάλιστα, παραμάνα, επειδή συνειδητοποιεί τρομαγμένη ότι πιθανότατα έγινε η αιτία, για να διαρρεύσει το μυστικό στο γηραιό κύριό της (στίχος 256: *οὐ δῆπου γε ποῦ;*), εξαφανίζεται από την «αφηγηματική σκηνή», έχοντας αντιληφθεί πλήρως το ατόπημά της και χωρίς να είναι καθόλου σίγουρη ότι ο Δημέας *οὐκ ἀκήκο' οὐδέν* (στίχος 259). Τα τελευταία, άλλωστε, λόγια της, *ὃ τάλαινα τῆς ἐμῆς φλυαρίας* (στίχοι 260-1), επιδεινώνουν την κατάσταση, καθώς συνοψίζουν εύγλωττα ότι αποκάλυψε κάτι που υποτίθεται ότι έπρεπε να κρατηθεί κρυφό⁷²⁹.

Η γριά τροφός επαναλαμβάνει τα της πατρότητας του βρέφους και στον αρκετά εκτεταμένο και οπωσδήποτε ζωντανό διάλογο που έχει με το *θεραπαινίδιον* (στίχοι 251-61) και μεταφέρει στους θεατές σε ευθύ λόγο ο Δημέας. Η νεαρή, λοιπόν, και με κατώτερη θέση στην ιεραρχία του νοικοκυριού, υπηρέτρια, όπως δηλώνεται από το υποκοριστικό που χρησιμοποιείται γι' αυτήν, αν και εκφωνεί μόνο είκοσι λέξεις, σκιαγραφείται ως γρήγορη στις κινήσεις της (στίχοι 251-2: *καὶ θεραπαινιδίωι...εἰστρέχοντι*) και τη σκέψη της. Μιλώντας, γενικά, χαμηλόφωνα και σε επείγοντα τόνο⁷³⁰, κάνει απεγνωσμένες προσπάθειες, προκειμένου να μην ακούσει την αλήθεια ο Δημέας και να καλύψει την επιπολαιότητα της παραμάνας (στίχοι 255-6: *“δύσμορ' ἤλικον...ἔνδον ἐστὶν αὐτός”*). Όταν, άλλωστε, μιλάει δυνατά, αναφέροντας στην τροφό ότι την αναζητεί η κυρία (στίχος 258: *αὐτὴ καλεῖ τίτθη σε*), έχει διπλό στόχο, αφού επιχειρεί να εξακριβώσει αν ο αφέντης μπορεί να ακούσει όσα διαμείβονται μεταξύ τους, αλλά και να ενθαρρύνει την παραμάνα να αποχωρήσει από το δωμάτιο, προτού προκαλέσει περισσότερα προβλήματα. Τέλος, προτρέποντας τη συνομιλήτριά της να αποχωρήσει γρήγορα, τη διαβεβαιώνει ότι ο κύριος δεν άκουσε τίποτε (στίχοι

⁷²⁵ Sommerstein, 2013, 177.

⁷²⁶ Δεδούση, 2003, 167.

⁷²⁷ Sandbach, 2003, 564.

⁷²⁸ Sommerstein, 2013, 173.

⁷²⁹ Sommerstein, 2013, 180-1.

⁷³⁰ Sommerstein, 2013, 180.

258-9: *βάδιζε καὶ σπεῦδ', οὐκ ἀκήκο' οὐδέν' εὐτεχέστατα*). Ο Δημέας, όμως, και έχει ακούσει τα πάντα και ο διάλογος των δύο γυναικών επαρκούσε, για να καταλάβει ότι τα μέλη του νοικοκυριού εσκεμμένα αποκρύπτουν από αυτόν σημαντικές πληροφορίες. Επομένως, η πραγματικά καλοπροαίρετη παρέμβαση της νεαρής υπηρέτριας είχε αποτελέσματα αντίθετα των προθέσεών της. Ο δεσπότης της οδηγήθηκε από όσα ειπώθηκαν σε λαθεμένα συμπεράσματα, που οπωσδήποτε θα τον εκνευρίσουν περισσότερο από την αλήθεια⁷³¹.

Σύμφωνα με τη Δεδούση και το Sandbach, οι αναφορές της *Σαμίας* στην πρώην δούλη και τροφό του Μοσχίωνα δεν περιορίζονται στο μονόλογο του Δημέα. Οι δύο μελετητές θεωρούν ότι η πρώην παραμάνα είναι και η γριά που πρέπει, κατά τις οδηγίες του Παρμένοντα, να προσέξει η Χρυσίδα, ώστε να μην πλησιάσει τις στάμνες με το κρασί⁷³² (στίχοι 301-3: *Χρυσί, ...τὴν δὲ γραῦν φυλάττετε ἀπὸ τῶν κεραμίων*). Ενώ αδιαμφισβήτητη είναι στο σημείο αυτό η χρήση του κωμικού στερεότυπου της τάσης των γυναικών προς το κρασί, ο Sommerstein, αλλά και ο U. v. Wilamowitz, όπως αναφέρει ο Sandbach, ταυτίζουν, ωστόσο, την ηλικιωμένη της υπόδειξης του Παρμένοντα με τη γριά που ο Δημέας παραχωρεί ως θεραπαινίδα στη Χρυσίδα, όταν την εκδιώκει από τον οίκο του⁷³³ (στίχοι 372-3: *ἀλλ' ἔχεις τὸ παιδίον, τὴν γραῦν*). Ο Wilamowitz, μάλιστα, υποθέτει ότι η γριά που ακολουθεί την αποπεμπόμενη παλλακίδα ήταν υπηρέτριά της, πριν τη σύναψη της σχέσης της με το Δημέα⁷³⁴. Αντίθετα, ο Sommerstein υποστηρίζει ότι η γριά ανήκει στο υπηρετικό προσωπικό του οίκου του Δημέα και αυτός βρίσκει την ευκαιρία, μεταβιβάζοντάς την στη Χρυσίδα να απαλλαγεί από μια δούλη που του προκαλεί αρκετά προβλήματα και του προσφέρει αντιστρόφως ανάλογες υπηρεσίες⁷³⁵.

Σε πολλά, εξάλλου, σημεία του κειμένου, είναι δυνατόν να επισημανθούν αναφορές σε μέλη του γυναικείου υπηρετικού προσωπικού του οίκου, που δεν παρουσιάζονται επί σκηνής. Έτσι, *οἱ ἔνδον* τους οποίους ο Δημέας, στον πρώτο μονόλογό του της Τρίτης Πράξης, αφηγείται ότι διατάζει να ετοιμάσουν όλα όσα πρέπει για το γάμο (στίχος 221: *τοῖς ἔνδον ἐκέλευσ' εὐτρεπίξειν πάνθ' ἃ δεῖ*), και οι *αὐτοὶ* που αναστατώνονται, εξαιτίας της βιασύνης (στίχοι 223-4: *τὸ δὲ τάχος...τιν' αὐτοῖς ἐνεπόει*), συνιστούν, αν εξαιρεθούν η Χρυσίδα και η πρώην τροφός, που αποτελούν

⁷³¹ Sommerstein, 2013, 181.

⁷³² Δεδούση, 2003, 176 και Sandbach, 2003, 575.

⁷³³ Sommerstein, 2013, 194-5 και Sandbach, 2003, 575.

⁷³⁴ Sandbach, 2003, 575.

⁷³⁵ Sommerstein, 2013, 195.

ελεύθερους χαρακτήρες, κυρίως γυναίκες δούλες, αλλά, καθώς μία μειοψηφία υπηρετών είναι άντρες, για όλη την ομάδα χρησιμοποιείται το αρσενικό γένος⁷³⁶. Μάλιστα, στις εντολές του Δημέα περιλαμβάνεται και η επιτέλεση των προεισαγωγικών ενεργειών μιας θυσίας (στίχος 222: *ἐνάρχεσθαι κανοῦν*)⁷³⁷, στην οποία ήδη η Αρχαία Κωμωδία «επιβάλλει» την παρουσία και τη συμμετοχή δούλων⁷³⁸, ενώ, στη συνέχεια της αφήγησής του, ο αφέντης, μιμούμενος τις φωνές των γυναικών δούλων του⁷³⁹, παραθέτει σε ευθύ λόγο τα υλικά και τα αντικείμενα που πανικοβλημένες ζητούν η μία από την άλλη, προκειμένου να υλοποιήσουν αμέσως τις επιταγές του (στίχοι 226-7: *αἱ δ' ἐβόων ἅμα... ἀπόδος ἄνθρακας.*). Επιπλέον, ο Δημέας απευθύνεται στο γυναικείο υπηρετικό προσωπικό του⁷⁴⁰, απειλώντας το, όταν, κατά την Τέταρτη Πράξη και μετά την εκδίωξη της Χρυσίδας, βγαίνει στη σκηνή και μιλάει προς το εσωτερικό του σπιτιού του⁷⁴¹, εξοργισμένος από τα κλάματα και την αγάπη των δούλων για την πρώην κυρία τους, πιθανά από κάποιες προσπάθειες υπεράσπισής της⁷⁴² και την παραμέληση των εργασιών τους (στίχοι 440-2: *ἂν λάβω ζύλον, ... οὐ διακονήσετε τῷ μαγείρῳ*;). Επίσης, σύμφωνα με το Sommerstein, σε δούλες που μεταφέρουν νερό⁷⁴³ για τα καθιερωμένα λουτρά του γάμου από την πηγή Καλλιρρόη⁷⁴⁴ κάνει μνεία και ο Μοσχίωνας (στίχος 124: *ἐπὶ λουτρ' ἔπεμπον τὰς γ[υ]ναῖκας*), ενώ εισέρχεται, στη Δεύτερη Πράξη, και μεταφέρει στους θεατές τις φαντασιώσεις του σε σχέση με την πραγματοποίηση των διαφόρων σταδίων του γάμου του.

Ο Sommerstein, άλλωστε, ισχυρίζεται ότι δούλες ενσαρκώνουν τη λουτροφόρο και την αυλητρίδα, που η Χρυσίδα, κατόπιν εντολής του Δημέα (στίχος 730: *Χρυσί, πέμπε τὰς γυναῖκας, λουτροφόρον, ἀυλητρίδα*), οδηγεί επί σκηνής, προκειμένου να στελεχωθεί η γαμήλια πομπή του τέλους. Βέβαια, κανονικά λουτροφόρος έπρεπε να είναι κάποια συγγενής του γαμπρού ή της νύφης, αλλά, επειδή στη συγκεκριμένη περίπτωση τέτοιο πρόσωπο δεν είναι διαθέσιμο, το ρόλο αναλαμβάνει υπηρέτης ως βουβό πρόσωπο. Τέλος, ο Sommerstein διατείνεται ότι η δούλη που εμφανίζεται ως αυλητρίδα, στην

⁷³⁶ Sommerstein, 2013, 173-4.

⁷³⁷ Δεδούση, 2003, 160.

⁷³⁸ Στεφανής, 1980, 91.

⁷³⁹ Sommerstein, 2013, 175.

⁷⁴⁰ Δεδούση, 2003, 218.

⁷⁴¹ Frost, 110, 1988.

⁷⁴² Sommerstein, 2013, 239.

⁷⁴³ Sommerstein, 2013, 142.

⁷⁴⁴ Δεδούση, 2003, 134.

πραγματικότητα, θα χρειαστεί να μιμηθεί μόνο το παίξιμο του αυλού, με δεδομένη την ύπαρξη πραγματικού αυλητή στην παράσταση⁷⁴⁵.

Ωστόσο, δούλη πιθανά είναι και η Τρύφη, η οποία, σε στίχο που παρατίθεται από το Φρύνιχο και σύμφωνα με το γραμματιστή προέρχεται από τη *Σαμία*, θα άναβε τη φωτιά σε ένα βωμό ή θυμιατό, ενώ άλλο πρόσωπο θα έφερνε στον ομιλητή το λιβάνι (...*ἄμεινον δὲ Μένανδρος ἐν τῇ Σαμῖα φησὶν “φέρε τὸν λιβανωτὸν ἰσὺ δ’ ἐπίθεες τὸ πῦρ, Τρύφῃ”*). Ο Sandbach, εντούτοις, υποστηρίζει ότι ο Φρύνιχος παραδίδει λανθασμένο όνομα έργου, αφού στη *Σαμία* δεν υπάρχει δραματικός χαρακτήρας με το όνομα Τρύφη⁷⁴⁶. Εξάλλου, όλες οι προσπάθειες των φιλόλογων να τοποθετήσουν το σχετικό απόσπασμα σε χάσμα του Παπύρου Β απέβησαν ανεπιτυχείς⁷⁴⁷. Ο Sommerstein, μάλιστα, θεωρεί πιθανό ο Φρύνιχος να σκόπευε να παραθέσει δύο αποσπάσματα από διαφορετικά έργα, αλλά τελικά να του διέφυγε ο στίχος της *Σαμίας* και ο τίτλος του έργου για το στίχο που αναφέρει. Ως εκ τούτου, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι ίσως το απόσπασμα που παραδίδεται δεν ανήκει στο μενάνδρειο corpus, καθώς χαρακτήρας με το όνομα Τρύφη απαντά μόνο σε χωρίο από τον *Τοκιστή* του Άλεξη (*PCG* απ. 232), όπου όμως δε γίνεται σαφές αν πρόκειται για δούλη ή εταίρα⁷⁴⁸.

Ο Παρμένοντας, όμως, δεν αποτελεί το μοναδικό άρρενα δούλο του υπηρετικού προσωπικού του Δημέα. Τουλάχιστον δύο δούλοι⁷⁴⁹ συνοδεύουν ως βουβά πρόσωπα τον οικονομικά ευκατάστατο αφέντη τους, κατά την πρώτη εμφάνισή του επί σκηνής, μετά την επιστροφή από το ταξίδι του, μεταφέροντας τις αποσκευές του και παραπέμποντας σε τυπική σκηνή της Αρχαίας Κωμωδίας⁷⁵⁰, αλλά και στον παραδοσιακό δουλικό τύπο του αχθοφόρου υπηρέτη. Το πρώτο, μάλιστα, σχόλιό του ο Δημέας το απευθύνει στην ακολουθία του και το Νικήρατο (στίχος 96: *ἄρ] οὖν μεταβολῆς αἰσθάνεσθ’ ἤδη τόπου*), ο οποίος δεν αποκλείεται να παρουσιάζεται τόσο φτωχός, ώστε να μην έχει κανένα δούλο και να μεταφέρει μόνος του τις αποσκευές του. Έτσι, το κοινό θα αντιλαμβανόταν αμέσως ποιος από τους ελεύθερους πολίτες της χορείας που εισήλθε από την πάροδο που οδηγεί στο λιμάνι είναι ο θετός πατέρας του Μοσχίωνα⁷⁵¹. Στη συνέχεια, εξάλλου, ο Δημέας, ασκώντας στους υπηρέτες του τη

⁷⁴⁵ Sommerstein, 2013, 320.

⁷⁴⁶ Sandbach, 2003, 631.

⁷⁴⁷ Δεδούση, 2003, 298.

⁷⁴⁸ Sommerstein, 2013, 324.

⁷⁴⁹ Tordoff, 2013, 21.

⁷⁵⁰ Στεφανής, 1980, 99.

⁷⁵¹ Sommerstein, 2013, 132.

δεσποτική του εξουσία⁷⁵², τους διατάζει να μουν στο σπίτι (στίχοι 104-5: *εἴσω παράγετε ὑμεῖς*) και, ενώ υπηρετεί το κωμικό αποτέλεσμα, υιοθετεί τη συνηθισμένη συμπεριφορά του κυρίου προς τον αργό υπηρέτη, απευθυνόμενος ιδιαίτερα επιτακτικά και προσβλητικά σε έναν από τους δούλους του που καθυστερεί να υλοποιήσει την εντολή του (στίχος 105: *ἀπόπληθθ' ἔστηκας ἐμβλέπων ἐμοί;*).

Επίσης, ο Δημέας κάποιον από τους δούλους του διατάζει, στο τέλος της ανακριτικής σκηνής με τον Παρμένοντα, να του φέρει ένα μαστίγιο (στίχος 321: *ἰμάντα παίδων τις δότω*). Αν όντως η εντολή του επιτελέστηκε, καθώς επικρατεί διχογνωμία ανάμεσα στους μελετητές, και ο υπηρέτης εξακολουθεί να βρίσκεται επί σκηνής, τότε αυτός είναι και ο αποδέκτης της προσταγής του Δημέα, αμέσως μετά, να πιάσει τον Παρμένοντα (στίχος 325: *λάβ' αὐτόν*), που τρέχει, για να σωθεί⁷⁵³. Σίγουρα, όμως, εμφανίζεται επί σκηνής ο υπηρέτης τον οποίο ο Δημέας προστάζει από την πόρτα του σπιτιού του να μεταφέρει έξω τις λαμπάδες και τα στεφάνια για τη γαμήλια πομπή (στίχοι 731-2: *δεῦρο δ' ἡμῖν ἐκδότω τις δαῖδα καὶ στεφάνους, ἵνα συμπροπέμπωμεν*), αφού, κατ' εξαίρεση για βουβό πρόσωπο⁷⁵⁴, η είσοδός του αναγγέλλεται, και αποδεικνύεται ότι η τυπική για την Αρχαία Κωμωδία παρουσία δούλων στις τελετές επιβιώνει και στην κωμωδία των ελληνιστικών χρόνων. Τέλος, σύμφωνα με τη Δεδούση, στους μάρτυρες, ενώπιον των οποίων ο Νικήρατος *ἐγγυᾷ* την κόρη του στο Μοσχίωνα, συμπεριλαμβάνονται και δούλοι⁷⁵⁵.

Όπως συμβαίνει και στους *Βατράχους* και τον *Πλούτο* του Αριστοφάνη, και στη *Σαμία* υπάρχουν ελεύθεροι χαρακτήρες, συγκεκριμένα ο μάγειρος, η Χρυσίδα και ο Μοσχίωνας, που είναι δυνατόν να συνιστούν «όψεις» και «αντανακλάσεις» του θεσμού της δουλείας.

Ο κωμικός χαρακτήρας του μαγείρου, ο οποίος έχει καθιερωθεί ήδη στη Μέση Κωμωδία⁷⁵⁶, εμφανίζεται ιδιαίτερα συχνά στα έργα του Μενάνδρου. Άλλοτε προσλαμβάνεται, στο πλαίσιο μιας ιδιωτικής θυσίας, για να θυσιάσει, ελλείψει ιερέα, το ζώο, να το σφαγιάσει και να το μαγειρέψει, και, σε άλλες περιπτώσεις, προκειμένου να προετοιμάσει γεύματα σε γιορτές και γάμους. Οι μάγειροι στη Νέα Κωμωδία συνήθως είναι ελεύθεροι⁷⁵⁷ και συχνά σχετίζονται με δούλους, για να διεκπεραιώσουν

⁷⁵² Frost, 1988, 13.

⁷⁵³ Sommerstein, 2013, 203.

⁷⁵⁴ Frost, 1988, 117.

⁷⁵⁵ Δεδούση, 2003, 287.

⁷⁵⁶ Sommerstein, 2013, 188.

⁷⁵⁷ Δεδούση, 2003, 172.

την επαγγελματική τους υποχρέωση, ενώ υπάρχει η πιθανότητα να είναι και οι ίδιοι δούλοι⁷⁵⁸. Βέβαια, ο μάγειρος που προσλαμβάνεται από τον Παρμένοντα είναι ελεύθερος⁷⁵⁹, αλλά, σύμφωνα με την παράστασή του στο μωσαϊκό της *Σαμίας* που βρέθηκε στη Μυτιλήνη, ξενικής καταγωγής⁷⁶⁰, πιθανότατα αφρικανικής⁷⁶¹. Επιπλέον, η μισθωτή εργασία που προσέφερε και θεωρούνταν από τους Αθηναίους σχεδόν ισοδύναμο της δουλείας⁷⁶² και η υποτίμηση με την οποία αντιμετωπιζόταν γενικότερα το επάγγελμά του, αφού, κατά το Θεόφραστο, δεν άρμοζε σε ευπρεπείς πολίτες⁷⁶³, παραπέμπουν σε κοινωνικό status όμορο, τουλάχιστον, του δουλικού. Ο Μένανδρος, παρόλ' αυτά, «κάνει την τιμή» στο μάγειρό του, να εμφανίζεται σε δύο σκηνές και, αν και αρχικά φαίνεται ότι ο χαρακτήρας του κινείται εντός του καθιερωμένου πλαισίου, τελικά αξιολογείται από το δραματουργό, με ένα διαφορετικό και αξιοσημείωτο τρόπο⁷⁶⁴.

Ο μάγειρος, κατά την πρώτη του εμφάνιση, προσφωνείται από τον Παρμένοντα με τον επαγγελματικό του τίτλο (στίχος 283: *μάγειρ' ἐγώ, μὰ τοὺς θεοὺς*), αν και το κοινό πρέπει να τον είχε ήδη αναγνωρίσει πιθανά από το μαχαίρι που φέρει, από άλλες καθιερωμένες λεπτομέρειες της περιβολής του, αλλά και από το προσωπίο του⁷⁶⁵, που, σύμφωνα με το μωσαϊκό της Μυτιλήνης, ταυτίζεται με αυτό του δεύτερου μαγείρου Ν^ο 26 (Τέτιξ) του Πολυδεύκη⁷⁶⁶. Ο ποιητής, ωστόσο, κάνοντας επιλεκτική και δημιουργική χρήση των στερεοτυπικών γνωρισμάτων με τα οποία η Μέση Κωμωδία έχει «προικίσει» το συγκεκριμένο χαρακτήρα⁷⁶⁷, τον παρουσιάζει να διακρίνεται από αλαζονικό ύφος (στίχοι 283 κ.ε.), αλλά προτιμά να υπαινιχθεί παρά να προβάλλει εκτενώς τη φλυαρία του⁷⁶⁸. Η δραματική, όμως, αξία που αποδίδει ο Μένανδρος στο μάγειρο αποδεικνύεται από το γεγονός ότι τον «στρατολογεί» σε μια σημαντική για την οικονομία του έργου σκηνή, καθώς το εχθρικό ύφος και ήθος που διακρίνει τους δύο πρωταγωνιστές της, τον Παρμένοντα και το μάγειρο, προοικονομεί μια μακρά σειρά αντιπαραθέσεων, οι οποίες θα τερματιστούν, μόνο όταν αρχικά ο Δημέας (στίχοι 527-

⁷⁵⁸ Cox, 2013, 168.

⁷⁵⁹ Sommerstein, 2013, 188-9 και Δεδούση, 2003, 172.

⁷⁶⁰ Δεδούση 2003, 172.

⁷⁶¹ Sommerstein, 2013, 189.

⁷⁶² Tordoff, 2013, 51.

⁷⁶³ Δεδούση, 2003, 173.

⁷⁶⁴ Sommerstein, 2013, 29.

⁷⁶⁵ Handley, 2001, 30.

⁷⁶⁶ Δεδούση, 2003, 16*.

⁷⁶⁷ Arnott, 2010, 320.

⁷⁶⁸ Sandbach, 2003, 572.

531) και, στη συνέχεια, ο Νικήρατος (στίχοι 585-611) μάθουν την αλήθεια για το βρέφος. Άλλωστε, η συγκεκριμένη σκηνή καθώς και το απόσπασμα της άφιξης του Νικήρατου με το πρόβατο (στίχοι 399-404) συνιστούν τα μοναδικά, αμιγώς, κωμικά επεισόδια της Τρίτης Πράξης⁷⁶⁹.

Ο Μένανδρος, και κατά τη δεύτερη εμφάνιση του μαγείρου (στίχοι 357 κ.ε.), «κοσμεί» τον ήρωά του, με καθιερωμένα από την κωμική παράδοση χαρακτηριστικά, τη φλυαρία⁷⁷⁰ και την τάση ανάμειξης στις οικογενειακά ζητήματα των πελατών του⁷⁷¹, αλλά τελικά του επιφυλάσσει έναν ιδιαίτερο ρόλο. Ο μάγειρος, βέβαια, παρουσιάζεται επί σκηνής προς ανεύρεση του Παρμένοντα και η εμφάνισή του είναι απαραίτητη για τεχνικούς λόγους, προκειμένου να μη μείνει η σκηνή άδεια, όταν ο Δημέας θα αποχωρήσει στο εσωτερικό του σπιτιού του⁷⁷² (στίχος 360). Επίσης, σύμφωνα με το Sandbach, ο μάγειρος, με την παρουσία του στη σκηνή της εκδίωξης της Χρυσίδας από τον οίκο του Δημέα, προσδίδει κωμικό χρώμα σε μια σοβαρή φάση του έργου⁷⁷³, λειτουργώντας ουσιαστικά ως φορέας κωμικής αποκλιμάκωσης και διεκπεραιώνοντας αντίστοιχο ρόλο των δούλων της Αρχαίας Κωμωδίας. Ωστόσο, οι δραματικές αρμοδιότητες του μαγείρου στη συγκεκριμένη σκηνή φαίνεται να είναι ευρύτερες, αφού συμβάλλει στη θεώρηση της συμπεριφοράς του Δημέα μέσω ενός τρίτου, σχετικά ουδέτερου, προσώπου, που, ενώ αναμένεται να είναι απλός παρατηρητής και σχολιαστής των γεγονότων, στο τέλος, αισθάνεται την υποχρέωση, παρακινούμενο από το αίσθημα δικαίου του, και να παρέμβει (στίχοι 383-390)⁷⁷⁴. Εξάλλου, και μόνο η παρουσία του μαγείρου σε μια σκηνή που έχει επιλεγεί, ως αντιπροσωπευτική της *Σαμίας*, να απεικονιστεί στα μωσαϊκά της Μυτιλήνης⁷⁷⁵ είναι ενδεικτική της ιδιαίτερης μεταχείρισής του από το δραματουργό.

Επιπλέον, αξιοσημείωτα ιδιαίτερο και επισφαλές προβάλλει στο δράμα το κοινωνικό και νομικό status της Χρυσίδας⁷⁷⁶, η οποία, καθώς είναι γυναίκα, ξένη (Σαμιώτισσα), πρώην εταίρα και νυν παλλακίδα, συζώντας με το Δημέα εκτός γάμου⁷⁷⁷, μπορεί να θεωρηθεί ότι ανήκει στους παρίες της αθηναϊκής κοινωνίας⁷⁷⁸.

⁷⁶⁹ Sommerstein, 2013, 189-190.

⁷⁷⁰ Hunter, 1994, 84.

⁷⁷¹ Δεδούση, 2003, 203.

⁷⁷² Sommerstein, 2013, 213.

⁷⁷³ Sandbach, 2003, 583.

⁷⁷⁴ Sommerstein, 2013, 213.

⁷⁷⁵ Δεδούση, 2003, 197.

⁷⁷⁶ Marshall, 2013, 188.

⁷⁷⁷ Sandbach, 2003, 30.

⁷⁷⁸ Brown, 2001, xxv.

Βέβαια, η Χρυσίδα, ως εταίρα, έστω δεύτερης κατηγορίας (στίχοι 392-6: *αί κατά σε, Χρυσί, ...καὶ ταχὺ ποῶσιν*), και ελευθερη (στίχος 577: *σὺ δ' ἐπ' ἐλευθέραν γυναῖκα...καὶ διώκεις*) εἶχε τη δυνατότητα αυτενέργειας ως προς το να συναλλάσσεται με τους δικούς της όρους, ενώ έχαιρε και ελευθερίας κινήσεων, η οποία δε χαρακτηρίζε όλες τις υπόλοιπες γυναίκες της αρχαίας Αθήνας⁷⁷⁹. Επιπρόσθετα, η σχέση της παλλακείας δεν επέσειε κανένα κοινωνικό «στίγμα»⁷⁸⁰ και οποιαδήποτε ευπόληπτη γυναίκα μπορούσε να τη συνάψει⁷⁸¹. Παρόλ' αυτά, μια εταίρα, όπως άλλωστε και ένας δούλος, δεν έπανε να είναι κοινωνικά περιθωριοποιημένη⁷⁸² και το status μιας παλλακίδας, ακόμη και αν αυτή ήταν Αθηναία, εκλαμβανόταν ως κατώτερο, καθώς δεν την ακολουθούσε προίκα με τα παρεπόμενα πλεονεκτήματά της και τα παιδιά της αποκλείονταν από δικαιώματα, τόσο στο πλαίσιο της πόλης όσο και στο πλαίσιο της οικογένειας⁷⁸³. Ως εκ τούτου, δεν μπορούσε να αποτελέσει ποτέ αναπόσπαστο και πλήρως ενσωματωμένο μέλος ενός οίκου⁷⁸⁴.

Ανάλογα, η Χρυσίδα, αν και κατέχει, σύμφωνα με επαρκείς ενδείξεις του κειμένου τη θέση της οικοδέσποινας⁷⁸⁵ και ήταν και για τους δούλους η κυρία του σπιτιού⁷⁸⁶, θα παραμείνει πάντα *γαμετή εταίρα*, όπως χαρακτηριστικά και με ένα σαρκαστικό οξύμωρο την αποκαλεί ο Δημέας (στίχοι 130-1: *γαμετήν εταίραν...πῶς; ἄγνοῶ <γάρ> τὸν λόγον*), κατά τη Δεύτερη Πράξη του δράματος, όταν, οργισμένος όχι μόνο για τη γέννηση αλλά και για την ανατροφή από αυτήν ενός βρέφους, χωρίς τη συγκατάθεσή του, εννοεί ότι η τωρινή παλλακίδα του και πρώην εταίρα υιοθετεί συμπεριφορά νόμιμης συζύγου⁷⁸⁷. Η Χρυσίδα, λοιπόν, ποτέ δεν μπορεί να γίνει *γαμετή (γυνή)*, νόμιμη σύζυγος⁷⁸⁸. Πιο συγκεκριμένα, η αττική δικονομία επέτρεπε τη σύναψη γάμου, μόνο αν το μελλοντικό ζευγάρι καταγόταν από γονείς που ήταν αμφοτέροι Αθηναίοι πολίτες, ώστε τα παιδιά τους να αναγνωρίζονταν ως *γνήσια*⁷⁸⁹. Κατά συνέπεια, αν και *γαμετή γυνή* μπορούσε να γίνει και η *ἐπ' ἐλευθέροις παισίν παλλακή*, δηλαδή παλλακίδα που ήταν κόρη Αθηναίου πολίτη⁷⁹⁰, η Χρυσίδα, καθώς ήταν ξένη και με δεδομένη τη

⁷⁷⁹ Marshall, 2013, 175.

⁷⁸⁰ Wiles, 2001, 44.

⁷⁸¹ Sandbach 2003, 31.

⁷⁸² Φουντουλάκης, 2011, 176.

⁷⁸³ Sandbach, 2003, 31.

⁷⁸⁴ Marshall, 2013, 194.

⁷⁸⁵ Δεδούση, 2003, 161.

⁷⁸⁶ Sommerstein, 2013, 181.

⁷⁸⁷ Sommerstein, 2013, 144.

⁷⁸⁸ Sandbach, 2003, 559.

⁷⁸⁹ Sandbach, 2003, 28.

⁷⁹⁰ Δεδούση, 2003, 136.

νομιμότητα που διέκρινε το Μένανδρο σε σχέση με τα κάθε είδους δικαιώματα των χαρακτήρων του⁷⁹¹, μόνο ως παλλακίδα μπορεί να συμβιώσει στο πλευρό του Δημέα, ο οποίος είχε το δικαίωμα, ανά πάσα ώρα και στιγμή, να την εκδιώξει από το σπίτι του, χωρίς μάλιστα να είναι υποχρεωμένος να δικαιολογήσει τη συμπεριφορά του και να της παράσχει οποιαδήποτε μελλοντική στήριξη (στίχοι 390-7: *έν τῇ πόλει ὄψει...καὶ γνώσει τίς οὔσ' ἡμάρτανες*)⁷⁹². Η πρότερή της, μάλιστα, ιδιότητα ως εταίρας καθιστά το γάμο της με το Δημέα ακόμη πιο απίθανο, αφού πουθενά στη Νέα Κωμωδία δεν παρατηρείται γάμος ούτε Αθηναίου πολίτη ούτε άλλου Έλληνα με γυναίκα η οποία έχει διατελέσει εταίρα⁷⁹³.

Η αστάθεια και η ιδιοτυπία που χαρακτηρίζει το status της Χρυσίδας γίνεται καταφανής στο δράμα, όταν εγείρονται οι υποψίες ότι σχετίζεται ερωτικά με το Μοσχίωνα και αποτελεί τη μητέρα του παιδιού του. Αυτόματα, τότε, ενεργοποιείται το κοινωνικό στερεότυπο της ανήθικης εταίρας και η σύντροφος του Δημέα αντιμετωπίζεται ως διαβρωτικό στοιχείο της ευδαιμονίας του οίκου του⁷⁹⁴. Έτσι, υποβαθμίζεται σε πόρνη⁷⁹⁵ και, σαν να είναι δούλη και όχι παλλακίδα, αποκαλείται *ἄνθρωπος*⁷⁹⁶ (στίχος 348: *χαμαιτύπη δ' ἄνθρωπος*) και θεωρείται από το Νικήρατο, σε μια οπωσδήποτε στομφώδη υπερβολή του⁷⁹⁷, ενδεδειγμένη η πώλησή της (στίχοι 508-9: *παλλακὴν δ' ἂν αὔριον πρῶτος ἀνθρώπων ἐπώλουν*). Εξάλλου, και η «σιωπηρή» επάνοδος (στίχος 575: *φεῦγε, Χρυσί' κρείττων ἐστὶ μου*) και αποκατάστασή της στο σπίτι του Δημέα (στίχος 730: *Χρυσί, πέμπε...*), μετά την άρση της παρεξήγησης (στίχος 575:), αν και αποδίδεται από τον S. Ireland στην ικανότητα του Μενάνδρου να μεταβιβάζει ένα μήνυμα χωρίς διάλογο⁷⁹⁸, είναι δυνατόν να ερμηνευθεί ως ένδειξη του περιθωριοποιημένου, οικογενειακού και κοινωνικού, ρόλου της⁷⁹⁹.

Τέλος, δουλικές εκφάνσεις είναι δυνατόν να εντοπιστούν στη σκηνική δράση και συμπεριφορά του Μοσχίωνα, που, μάλιστα, τον εξομοιώνουν με τον αφοσιωμένο του δούλο Παρμένοντα. Έτσι, και οι δύο, τη δύσκολη στιγμή, αντιδρούν με τον ίδιο τρόπο. Και ο Παρμένοντας (στίχος 107) και ο Μοσχίωνας (στίχος 539), προκειμένου να

⁷⁹¹ Δεδούση, 2003, 107.

⁷⁹² Sommerstein, 2003, 181.

⁷⁹³ Δεδούση, 2003, 107.

⁷⁹⁴ Φουντουλάκης, 2011, 147-8.

⁷⁹⁵ Hunter, 1994, 129.

⁷⁹⁶ Sandbach, 2003, 579.

⁷⁹⁷ Δεδούση, 2003, 234.

⁷⁹⁸ Ireland, 2010, 381.

⁷⁹⁹ Brown, 2001, xxv-xxvi.

σωθούν από τον έξαλλο Δημέα και Νικήρατο αντίστοιχα, αποχωρούν τρέχοντας από τη σκηνή, εξίσου τρομοκρατημένοι. Η επιστροφή, άλλωστε, και των δύο γίνεται, κατά την Πέμπτη Πράξη του δράματος, και συνοδεύεται από επάλληλους μονόλογους, οι οποίοι περιλαμβάνουν «δεύτερες σκέψεις» τους. Επιπλέον, ο δούλος, στο μονόλογό του, αυτοκατηγορείται ως *ἀβέλτερος* και *δειλότατος* (στίχοι 653-4), ανακαλώντας τους αντίστοιχους αυτοχαρακτηρισμούς του νεαρού αφέντη του (στίχοι 65: *δειλὸς ἤδη γίνομαι...* και 126: *ἦν ἀβέλτερος*). Μάλιστα, στο σύνολο των διασωζόμενων κωμωδιών, οι μοναδικοί χαρακτήρες που καταλογίζουν στον εαυτό τους δειλία είναι ο Παρμένοντας και ο Μοσχίωνας της *Σαμίας*⁸⁰⁰. Γενικότερα, όμως, δελεαστική είναι η σύγκριση των δύο μονόλογων, δούλου και κυρίου, καθώς αποδεικνύει ότι τελικά ο ελεύθερος πολίτης είναι αυτός που αρνείται εμφανέστατα να αποδεχτεί την ευθύνη του στα γεγονότα, αφού ο Παρμένοντας αναφέρεται τουλάχιστον στο σχέδιο εξαπάτησης του Δημέα, ενώ ο Μοσχίωνας καταδικάζει ανενδοίαστα το θετό του πατέρα για τις υποψίες σε βάρος του, χωρίς να λαμβάνει υπόψη ότι η συνωμοσία που και ο ίδιος «έστησε» αποτελεί τη γενεσιουργό αιτία τους⁸⁰¹.

Ο Μοσχίωνας, τέλος, στο μονόλογό του, δε διστάζει να παραδεχτεί ενώπιον του κοινού το «δουλικό» του status. Ενώ, λοιπόν, αρχικά και μεταφορικά⁸⁰², αναφέρει ότι «απελευθερώθηκε» από την άδικη κατηγορία (στίχοι 616-7: *ἦς εἶχον αἰτίας μάτην ἐλεύθερος γενόμενος*), στη συνέχεια, παραληρώντας ρητορικά⁸⁰³, δηλώνει την «υποταγή» του στους τυπικούς «κυρίαρχους» των κωμικών εραστῶν⁸⁰⁴, τον ὄρκο, τον πόθο, το χρόνο και τη συνήθεια (στίχοι 624-5: *ὄρκος, πόθος, ...οἷς ἐδουλόμην ἐγώ*), και αναγνωρίζει, με ένα στίχο που θα μπορούσε να προέρχεται από τραγωδία⁸⁰⁵, τον Έρωτα ως απόλυτο «δεσπότη» της σκέψης και της δράσης του (στίχος 632: *ὁ τῆς ἐμῆς νῦν κύριος γνώμης Ἔρωτος*). Βέβαια, στο συγκεκριμένο χωρίο, μόνο με τη χρήση μεταφορών, επιτυγχάνεται η παραπομπή σε δουλικό status, καθώς ο θετός γιος του εύπορου Δημέα δεν αποκτά ποτέ, με ὄρους κοινωνικούς και οικονομικούς, δουλική ταυτότητα.

⁸⁰⁰ Sommerstein, 2013, 120.

⁸⁰¹ Sommerstein, 2013, 295.

⁸⁰² Δεδούση, 2003, 263.

⁸⁰³ Sandbach, 2003, 618.

⁸⁰⁴ Δεδούση, 2003, 264.

⁸⁰⁵ Sandbach, 2003, 618.

4.8 Οι δουλικές «όψεις» της αθηναϊκής κοινωνίας στη *Σαμία*

Σε αντίθεση με την πολιτικού χαρακτήρα αριστοφανική κωμωδία⁸⁰⁶, η απήχηση κοινωνικών θεσμών και αντιλήψεων στη μενάνδρεια, αστική κωμωδία χαρακτήρων και τύπων δεν είναι αυτονόητη⁸⁰⁷, αφού απουσιάζει από αυτήν η εστίαση στα προβλήματα της πόλης⁸⁰⁸. Η σχετικά ρεαλιστική, ωστόσο, αναπαράσταση από το Μένανδρο των ανθρώπινων χαρακτήρων και της καθημερινής πραγματικότητας⁸⁰⁹, στην οποία η παρουσία δούλων προβάλλει όχι μόνο δεδομένη, αλλά και αναμφισβήτητη, καθιστά δυνατή την προσπάθεια εντοπισμού στα έργα του δραματουργού στοιχείων ενδεικτικών της πραγματικής ζωής των δούλων της εποχής, αλλά και των αντιλήψεων της σύγχρονης του Μενάνδρου κοινωνίας για το θεσμό της δουλείας και τους εκπροσώπους του. Καθώς, μάλιστα, ο μενάνδρειος κόσμος, σε μεγάλο βαθμό, επικεντρώνεται στην ιδιωτική σφαίρα της αθηναϊκής ελίτ⁸¹⁰, οι οικιακοί δούλοι, αυτοί δηλαδή που ζουν στο σπίτι του κυρίου τους και διεκπεραιώνουν οικιακές εργασίες⁸¹¹, αποτελούν το κατεξοχήν αντικείμενο μελέτης.

Στη *Σαμία*, λοιπόν, αντικατοπτρίζεται η ευρεία γκάμα των υποχρεώσεων που καλούνταν να αναλάβουν οι οικιακοί δούλοι, καθώς ήταν γενικά στη διάθεση του αφέντη τους, προκειμένου να εξυπηρετήσουν οποιαδήποτε ανάγκη προέκυπτε στον οίκο⁸¹². Έτσι, συνοδεύουν τον κύριό τους (στίχοι 61 και 693-4), στέλνονται για προμήθειες στην αγορά (στίχοι 189 κ.ε.)⁸¹³, «σκευοφορούν» (στίχοι 104-5, 280 και 659), συμμετέχουν στην προετοιμασία ενός γάμου (στίχος 222)⁸¹⁴, υφαίνουν ρούχα (στίχος 234)⁸¹⁵. Η υποχρεωτική, άλλωστε, συνοδεία των κυριών, κατά τις εξόδους τους, από, συνήθως δύο, θεραπαινίδες, θα μπορούσε να συμβάλει και στην αποκατάσταση του κειμένου της κωμωδίας, επειδή, και χωρίς τη μετέπειτα επιβεβαίωση από τον Πάπυρο Β, καθιστά σωστή τη γραφή *θεραπαίνας* που παραδίδει ο Πάπυρος C για το στίχο 382, αντί της προτεινόμενης διόρθωσης *θεράπαιναν*⁸¹⁶.

⁸⁰⁶ Lesky, 1990, 583.

⁸⁰⁷ Degani, 2014, 236.

⁸⁰⁸ Δεδούση, 2003, 21*.

⁸⁰⁹ Φουντουλάκης, 2004, 30.

⁸¹⁰ Tordoff, 2013, 17.

⁸¹¹ Garland, 1988, 84.

⁸¹² Cox, 2013, 160.

⁸¹³ Garland, 1988, 87.

⁸¹⁴ Cox, 2013, 163.

⁸¹⁵ Tordoff, 2013, 11.

⁸¹⁶ Δεδούση, 2003, 202.

Καθώς, όμως, σύμφωνα με τη Virginia Hunter, ακόμη και στην περίπτωση του υπηρετικού προσωπικού, υπήρχε ιεραρχία, στον οίκο του Δημέα είναι δυνατόν να εντοπιστούν δούλοι που βρίσκονται «στην κορυφή της πυραμίδας», ο υπηρέτης, που στο δράμα ενσαρκώνεται από τον Παρμένοντα, και η τροφός (στίχοι 232 κ.ε.)⁸¹⁷. Οι τροφοί έχαιραν, εξάλλου, ιδιαίτερης εκτίμησης, καθώς *τίτθη* είναι μακράν το πιο συχνά αναγραφόμενο επάγγελμα σε επιτύμβιες στήλες οι οποίες τιμούν τη μνήμη γυναικών άγνωστης πόλης προέλευσης ή εθνικότητας. Οι γυναίκες αυτές, όπως παραδίδεται, εκτός από τη *Σαμία* (στίχοι 237-8), και το δικανικό, ψευδοδημοσθένειο λόγο *Κατά Ευέργου και Μνησιβούλου Ψευδομαρτυριών* ([Δημ.] 47.55), που αφορά σε αγωγή για βιαιοπραγία (*δίκη οικείας*)⁸¹⁸, τελικά απελευθερώνονταν⁸¹⁹. Μάλιστα, η πρώτη τροφός του ρητορικού λόγου ακολουθεί γενικότερα την ίδια πορεία με την τροφό του Μοσχίωνα, επιστρέφοντας, σε μεγάλη ηλικία και ενώ έμεινε χήρα, στο σπίτι των πρώην κυρίων της⁸²⁰, αφού θεωρούνταν καθήκον η στέγαση και η οικονομική συντήρηση της πρώην παραμάνας, από τη στιγμή που αυτή δεν είχε κάποιον άλλο τρόπο επιβίωσης ([Δημ.] 47.56). Επιπλέον, ανάλογα με την πρώτη τροφό του Μοσχίωνα, για την οποία η επιτέλεση οικιακών εργασιών φαίνεται να είναι αδιανόητη, η τροφός του ψευδοδημοσθένειου λόγου αντιμετωπίζεται με αξιοσημείωτο σεβασμό από τα μέλη της οικογένειας, έχοντας το προνόμιο, σε αντίθεση με τις δούλες του νοικοκυριού, να γευματίζει μαζί τους ([Δημ.] 47.55-6)⁸²¹. Τέλος, η τροφός της *Σαμίας*, ως πρώτη δούλη και νυν απελεύθερη, φέρνει, αναντίρρητα, στο προσκήνιο την πρακτική της απελευθέρωσης των δούλων από τον ιδιοκτήτη τους⁸²², που, αν και μαρτυρείται, ήδη από τα τέλη του 6^{ου} αιώνα, τον 4^ο αιώνα, φαίνεται να είναι όλο και πιο συνηθισμένη⁸²³.

Επιπρόσθετα, η κωμωδία του Μενάνδρου, και πιο συγκεκριμένα ο αριθμός των δούλων που υπονοείται ότι στελεχώνουν το υπηρετικό προσωπικό του οίκου του πλούσιου Δημέα και του φτωχού Νικήρατου είναι δηλωτικός της πολυπληθέστερης χορείας δούλων και αντίστοιχων υπηρεσιών που απολάμβαναν οι εύποροι Αθηναίοι συγκριτικά προς τους άπορους συμπολίτες τους⁸²⁴. Ο Νικήρατος, άλλωστε, δεν αποκλείεται να παρουσιάζεται τόσο φτωχός, ώστε να μη διαθέτει κανέναν άνδρα

⁸¹⁷ Cox, 2013, 128.

⁸¹⁸ Sommerstein, 2013, 277.

⁸¹⁹ Sommerstein, 2013, 128.

⁸²⁰ Tordoff, 2013, 11-12.

⁸²¹ Sommerstein, 2013, 177.

⁸²² MacDowell, 2015⁶, 131.

⁸²³ Garlan, 1988, 100.

⁸²⁴ Garlan, 1988, 86.

δούλο, αφού, στην πρώτη του εμφάνιση, δεν είναι απίθανο να μεταφέρει ο ίδιος τις περιορισμένες αποσκευές του, ενώ δεν υπάρχει και κανένα στοιχείο στο υπόλοιπο του κειμένου που να σηματοδοτεί την ύπαρξη άρρενων υπηρετών στο νοικοκυριό του. Ενδέχεται, ωστόσο, να έχει στην κατοχή του, όπως και ο Κνήμων στο *Δύσκολο*, μία γυναίκα υπηρέτρια, καθώς, κατά τη Krieter-Spiro, δεν υπάρχουν γνωστοί μενάνδρειοι οίκοι, χωρίς δούλους⁸²⁵.

Όμως, στο κείμενο της *Σαμίας* αντικατοπτρίζεται, επίσης, η παραδοσιακή, αρχαιοελληνική αντίληψη ότι οι δούλοι χαρακτηρίζονται από ηθική και πνευματική ποταπότητα⁸²⁶. Ο Μοσχίνας, λοιπόν, εξισώνει τον κακό άνθρωπο με το νόθο και το δούλο (στίχοι 142-4: *ὁ δὲ πονηρὸς καὶ νόθος καὶ δοῦλος*), ενώ ενδεικτική της πνευματικής, κυρίως, κατωτερότητας που «καταλογιζόταν» στους δούλους είναι και η προσβλητική επίπληξη του Δημέα σε σκευοφόρο υπηρέτη του (στίχος 105: *ἀπόπληχθ' ἔστηκας ἐμβλέπων ἐμοί;*). Επιπλέον, στο υπηρετικό προσωπικό της κωμωδίας εντοπίζονται ελαττώματα τα οποία η αρχαία λογοτεχνία, σηματοδοτώντας την προκατάληψη του ελεύθερου πολίτη για την εν γένει ποιότητα των δούλων, αποδίδει στερεοτυπικά στους εκπροσώπους του θεσμού. Ο Παρμένοντας παρουσιάζεται περιστασιακά φυγόπονος (στίχοι 194-5: *καὶ μάγειρον; πριάμενος ταυτί;*) και, «εξαγγέλλοντας» την προετοιμασία του γαμήλιου γεύματος (στίχοι 673-4: *κεράννυται... Ἡφαίστου φλογί*), παραπέμπει στην εγγενή, υποτίθεται, τάση των δούλων στις υλικές απολαύσεις. Τέλος, μια από τις γριές υπηρέτριες του οίκου του Δημέα φαίνεται να διακρίνεται από διττά, δουλικά αμαρτήματα, την κλοπή και την υπερβολική αγάπη για οίνοποσία (στίχοι 302-3: *τὴν δὲ γραῦν φυλάττετε ἀπὸ τῶν κεραμίων*)⁸²⁷.

Ακόμη, η μενάνδρεια κωμωδία ενυλώνει τον «πυρήνα» του θεσμού της δουλείας, την απόλυτη δικαιοδοσία του κυρίου επί της ζωής και του σώματος του δούλου του, αφού ο ιδιοκτήτης είχε κάθε δικαίωμα να τιμωρεί τον υπηρέτη του, χωρίς κανένα νομικό περιορισμό, και ο δούλος ουσιαστικά απαντούσε με το σώμα του. Άλλωστε, ο δούλος ήταν θεμιτό να βασανίζεται στο πλαίσιο δημόσιων και ιδιωτικῶν υποθέσεων, στις οποίες απαιτούνταν η μαρτυρία του, και διατελούσε διαρκῶς υπό το κράτος της απειλῆς να τιμωρηθεῖ σωματικῶς ἀπὸ τον αφέντη του⁸²⁸. Επομένως, η σκηνή της

⁸²⁵ Sommerstein, 2013, 132.

⁸²⁶ Στεφανής, 1980, 135.

⁸²⁷ Cox, 2013, 162-4.

⁸²⁸ Cox, 2013, 160.

ανάκρισης του Παρμένοντα από το Δημέα (στίχοι 301 κ.ε.), αλλά και γενικότερα οι εκφοβισμοί σωματικής τιμωρίας που εκτοξεύονται σε βάρος υπηρετών στο δράμα (π.χ. στίχοι 440-1: *ἂν λάβω ξύλον... ταῦτ' ἐγὼ ἐκκεκόφθαι* και 662-3: *εἰ λήγομαι ἰμάντα*), αν και συνιστούν τυπικό στοιχείο της κωμικής παράδοσης, αντιγράφουν την πραγματική ζωή.

Στη *Σαμία*, επιπλέον, είναι δυνατόν να «σταχυολογηθούν» πολλά μέσα σωματικής τιμωρίας των δούλων. Ο Παρμένοντας απειλείται επανειλημμένα με μαστίγωμα (στίχοι 306, 321, 662), που, αποτελώντας την πλέον συχνή μορφή τιμωρίας των υπηρετών, τόσο εξωδραματικά όσο και στις κωμωδίες του Αριστοφάνη και του Μενάνδρου, συμβόλιζε την κυριαρχία του δεσπότη επί του υπηρέτη του⁸²⁹. Ενώ ο σχετικός ἰμάντας μπορούσε να χρησιμοποιηθεί και για το δέσιμο των χεριών του θύματος⁸³⁰, ακόμα και ο τρόπος με τον οποίο ο Δημέας, στη σκηνή της ανάκρισης του Παρμένοντα, απευθύνει συλλογικά στους δούλους του τη διαταγή να του τον φέρουν (στίχος 321: *ἰμάντα παίδων τις δότω*) αποτελούσε «ρουτίνα» για το δράμα, αλλά και την καθημερινότητα των θεατών⁸³¹. Όταν, ωστόσο, ο Δημέας απαιτεί από τις γυναίκες του οίκου του να σταματήσουν να θρηνούν την απώλεια της Χρυσίδας, τις απειλεί με άλλο ὄργανο ξυλοδαρμού, το ραβδί (στίχοι 440-1: *ἂν λάβω ξύλον... ταῦτ' ἐγὼ ἐκκεκόφθαι*)⁸³². Τέλος, ο Παρμένοντας εκφοβίζεται, ἔστω και μεταφορικά, με στιγματισμό (στίχος 323: *στίζω σε*), την ποινή δηλαδή που υφίσταντο στο μέτωπο οι δραπέτες δούλοι, καθώς και αυτοί που είχαν υποπέσει σε άλλα σοβαρά αδικήματα⁸³³. Ο στιγματισμός, βέβαια, συνδύαζε την επονεϊδιστη τιμωρία με την προφύλαξη από την επανάληψη του αδικήματος⁸³⁴ και, καθώς ήταν πιθανόν να αποβεί επικίνδυνος, χωρίς τη λήψη μέτρων υγιεινής, θεωρούνταν η κατάλληλη ποινή για ένα δούλο⁸³⁵.

Οι δούλοι, οπωσδήποτε, δεν είχαν καμία άλλη επιλογή παρά να υφίστανται αδιαμαρτύρητα την όποια συμπεριφορά εκ μέρους του ιδιοκτήτη τους. Η παθητική αυτή αποδοχή της δουλικής μοίρας υπονοείται και στον επιπόλαιο χαρακτηρισμό που ο Νικήρατος αποδίδει στο Δημέα, θεωρώντας ότι έχει συμπεριφερθεί ήπια στο Μοσχίωνα και τη Χρυσίδα, συγκριτικά προς την υποτιθέμενη ὕβρη που έχουν διαπράξει εις βάρος του. Αποκαλώντας τον, λοιπόν, *ἀνδράποδον* (στίχος 506:

⁸²⁹ Cox, 2013, 160-1.

⁸³⁰ Sandbach, 2003, 576.

⁸³¹ Sommerstein, 2013, 201.

⁸³² Cox, 2013, 164.

⁸³³ Sommerstein, 2013, 201.

⁸³⁴ Sandbach, 2003, 577.

⁸³⁵ Cox, 2013, 165.

ἀνδράποδον εἶ, Δημέα), του προσάπτει την κατηγορία ότι έχει υιοθετήσει μια στάση που δεν αρμόζει σε ελεύθερο πολίτη αλλά σε δούλο, ο οποίος, μολονότι αδικείται, είναι ανίκανος να υπερασπιστεί τον εαυτό του⁸³⁶. Βέβαια, όπως γίνεται αντιληπτό και από τη φυγή του Παρμένοντα στο δράμα (στίχος 324), οι δούλοι, όταν αισθάνονταν ότι κινδύνευε η ζωή τους, δραπέτευαν, ενώ μπορούσαν να καταφύγουν ως ικέτες στους ναούς, όπως στο Θησείο, ή στο βωμό των Ευμενίδων⁸³⁷.

Εντύπωση, κατά συνέπεια, προκαλεί η ανάλογη αντιμετώπιση του θεσμού της δουλείας και των εκπροσώπων της από την αριστοφάνεια και τη μενάνδρεια κοινωνία, αν και έχει παρέλθει επαρκής αριθμός ετών ανάμεσα στους δύο δραματογράφους. Παρόλ' αυτά και δικαιολογημένα, η Krieter-Spiro, στην εξαντλητική της μελέτη για τις εξαρτημένες κοινωνικές ομάδες των κωμωδιών του Μενάνδρου, καταλήγει ότι σε αυτές οι δούλοι γίνονται αποδέκτες μιας σχετικά ήπιας συμπεριφοράς και απολαμβάνουν σχέση εμπιστοσύνης με τον κύριό τους. Μάλιστα, ο Konstan αποδίδει τη στάση του κωμωδιογράφου στο υποβόσκον άγχος που χαρακτήριζε τους Αθηναίους, έχοντας δει τα στρατεύματά τους να ηττώνται και την πολιτική τους ανεξαρτησία να τίθεται σε κίνδυνο από τις δυνάμεις το Μακεδόνων. Ως εκ τούτου, ο μελετητής θεωρεί πιθανόν η συμπαθητική απεικόνιση, ορισμένων τουλάχιστον δούλων του Μενάνδρου, να οφείλεται σε αίσθηση ταύτισης των ελεύθερων Αθηναίων με το «εξαρτημένο» status των δούλων τους. Το σίγουρο, όμως, είναι ότι η εγγενής για το θεσμό της δουλείας βία εμφανίζεται ως αυτονόητο υπόβαθρο της κοινωνίας που αναπαρίσταται δραματικά από τις κωμωδίες του ποιητή⁸³⁸.

⁸³⁶ Sommerstein, 2013, 259.

⁸³⁷ Cox, 2013, 166.

⁸³⁸ Konstan, 2013, 157-8.

5. ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Όπως έγινε φανερό από την ανάλυση που προηγήθηκε, εξαιρετικά πολυπληθής παρουσιάζεται η δουλική χορεία των αριστοφανικών *Βατράχων* και της μενάνδρειας *Σαμίας*. Μάλιστα, αντίστοιχους ρόλους φαίνεται να αναλαμβάνουν και να διεκπεραιώνουν συστηματικά οι δουλικοί χαρακτήρες και των δύο κωμωδιών, μετέχοντας σε τυπικές σκηνές, συνιστώντας αποδέκτες εντολών στιγμιαίας δράσης, υπηρετώντας τη δραματική οικονομία και, οπωσδήποτε, το κωμικό αποτέλεσμα. Οι ευρύτερες, ωστόσο, δραματικές δικαιοδοσίες που ο Αριστοφάνης έχει παραχωρήσει στον Καρίωνα έχουν περιορίσει αξιοσημείωτα τον αριθμό του υπηρετικού προσωπικού του *Πλούτου* και αναδειξεί το δούλο του Χρεμύλου σε αποκλειστικό σχεδόν φορέα των λειτουργιών που στο πλαίσιο της αρχαίας κωμωδίας ανατίθενται σε δούλους.

Από την άλλη, και στα τρία έργα, είναι δυνατόν να εντοπιστούν χαρακτήρες οι οποίοι, ενώ αντικειμενικά δεν ανήκουν στην τάξη των δούλων, μπορούν να θεωρηθούν εκφάνσεις του θεσμού της δουλείας, καθώς είτε παρουσιάζουν status που γειτνιάζει με το δουλικό είτε συμπεριφορές που τους καθιστούν συμβολικούς, τουλάχιστον, εκπροσώπους του θεσμού. Επίσης και λαμβάνοντας πάντα υπόψη την de facto κωμική αντιστροφή και υπερβολή, οι δύο αριστοφανικές κωμωδίες, αλλά και η *Σαμία* του Μενάνδρου, παρόλο που η παραγωγή τους τοποθετείται σε διαφορετικές χρονικές περιόδους, αποτελούν αδιάσειστους μάρτυρες παγιωμένων αντιλήψεων, στο πλαίσιο της αρχαίας ελληνικής κοινωνίας, θεμελιωδών και ρυθμιστικών της εξωδραματικής σχέσης ελευθέρων και δούλων. Ο κύριος, λοιπόν, έχει το δικαίωμα και την υποχρέωση να ασκεί απεριόριστη εξουσία στον υπηρέτη του, η βία συνιστά προϋπόθεση και δεδομένο της όποιας «συνδιαλλαγής» του δίπολου, ενώ μειωμένες, ηθικοπνευματικές ικανότητες αποδίδονται συστηματικά στο δούλο. Οι *Βάτραχοι*, ειδικά, αποδεικνύουν το αυτονόητο για τον αρχαιοελληνικό πολιτισμό, τόσο του θεσμού της δουλείας όσο και των συγκεκριμένων απόψεων, καθώς ακόμη και η κοινωνία του Κάτω Κόσμου παρουσιάζει ταξική δομή αντίστοιχη με αυτή της Αθήνας του 5^{ου} αιώνα π.Χ. και η συμπεριφορά των «υποχθόνιων» κυρίων και δούλων χαρακτηρίζεται από ανάλογους των κοσμικών κανόνες.

Ο Αλέξης Σολομός, όμως, εντοπίζει το ειδοποιό γνώρισμα της τελευταίας αριστοφανικής κωμωδίας της κλασικής εποχής στη, ρηξικέλευθη για τα θεατρικά χρονικά, διανομή πρωταγωνιστικού ρόλου σε ένα δούλο, τον Ξανθία⁸³⁹. Πράγματι, ο

⁸³⁹ Σολομός, 2009, 296.

δούλος του θεού Διονύσου, παρουσιάζοντας έκδηλες διαφορές όχι μόνο σε σχέση με τους βωβούς και απρόσωπους υπηρέτες του Δικαιοπόλη στους *Αχαρνείς*, αλλά και με το σταθερά εμφανιζόμενο ζευγάρι των συνδούλων στην έναρξη των *Ιππέων*, των *Σφηκών* και της *Ειρήνης*, το οποίο ουσιαστικά «αναλώνεται» στην προλογική έκθεση της υπόθεσης των έργων⁸⁴⁰, αναδεικνύεται, αν όχι σε πρωταγωνιστή, τουλάχιστον, για το πρώτο μέρος των *Βατράχων*, σε φορέα της δράσης⁸⁴¹ και πραγματοποιεί την επίσημη έναρξη του καταλόγου των δούλων ως κωμικών πια ηρώων⁸⁴². Η διευρυμένη, μάλιστα, δραματική σπουδαιότητα του χαρακτήρα του Ξανθία συνοδεύεται από συμμετρική εκδήλωση αρνητικής συμπεριφοράς και αίσθησης υπεροχής προς το δεσπότη του⁸⁴³, στο πρόσωπο του οποίου τολμάει ανενδοίαστα να γελοιοποιήσει και τους θεούς της πόλης. Ο Αριστοφάνης, άλλωστε, αποδεικνύοντας την προνομιακή μεταχείριση που επιφυλάσσει στο δούλο του Διονύσου, τον έχει προικίσει με περισσότερη εξυπνάδα απ' όση διακρίνει την πλειοψηφία των ελεύθερων πολιτών των δραμάτων του⁸⁴⁴ και με πονηριά ανάλογη των μεταγενέστερων εκπροσώπων του δουλικού θεσμού επί σκηνής.

Αναμφισβήτητα, ωστόσο, το σπουδαιότερο δουλικό χαρακτήρα του αριστοφανικού σύμπαντος αποτελεί ο υπηρέτης του Χρεμύλου, Καρίωνας. Πιο συγκεκριμένα, ο δραματουργός επέλεξε να αναθέσει στον τελευταίο από τους γνωστούς δούλους του τις πλέον αυξημένες δραματικές και κωμικές αρμοδιότητες, εξουσιοδοτώντας τον, ανάμεσα στα άλλα, να ανοίξει την κωμωδία με έναν εκθετικό πρόλογο, να χορέψει, να αναγγείλει τη θεραπεία του τυφλού θεού, να αντικαταστήσει το δεσπότη του στην επεισοδιακή σκηνή με το Δίκαιο Άνδρα και το Συκοφάντη, να διαπραγματευτεί με ένα θεό, τον Ερμή, και να εμπλουτίσει, ουσιαστικά, την πλοκή με το στοιχείο της ίντριγκας⁸⁴⁵. Κατά κοινή ομολογία, εξάλλου, η συμπεριφορά του Καρίωνα προς το δεσπότη του παραπέμπει περισσότερο σε φίλο παρά σε υπηρέτη⁸⁴⁶, ενώ η βωμολοχική του διάθεση και η συνακόλουθη αίσθηση ανωτερότητας και χειραφέτησης που τον διακρίνει επεκτείνεται και αποτυπώνεται σε όποια συναναστροφή του, είτε δηλαδή σχετίζεται με ελεύθερους πολίτες ή δούλους είτε με θεούς ή ανθρώπους. Αν, λοιπόν, ο Ξανθίας των *Βατράχων* προοιωνίζεται τον αρχιδούλο του *Πλούτου*⁸⁴⁷, ο πιο

⁸⁴⁰ Akrigg, 2013, 120.

⁸⁴¹ Flashar, 2007, 454.

⁸⁴² Σολομός, 2009, 297.

⁸⁴³ Στεφανής, 1980, 152.

⁸⁴⁴ Σολομός, 2009, 296.

⁸⁴⁵ Lever, 1954, 176.

⁸⁴⁶ Thiercy, 2001, 147.

⁸⁴⁷ Dover, 2007, 284.

επιμελημένα απεικονισμένος από τον Αριστοφάνη Καρίωνας είναι πια ο τυπικά πονηρός υπηρέτης⁸⁴⁸, που, λειτουργώντας επί σκηνής με την άνεση ελεύθερου πολίτη⁸⁴⁹, προαναγγέλλει σαφώς τους δουλικούς χαρακτήρες οι οποίοι «χειραγωγούν» την πλοκή σε κάποιες από τις κωμωδίες του Μενάνδρου και του Πλαύτου⁸⁵⁰.

Πολλοί, άλλωστε, μελετητές, ανάμεσα στους οποίους, ο Στεφανής⁸⁵¹, ο Σολομός⁸⁵² και ο Akrigg⁸⁵³, υποστηρίζουν ότι οι δραματουργοί της Μέσης και της Νέας Κωμωδίας κληρονόμησαν έτοιμο το χαρακτήρα του πονηρού δούλου από τον *Πλούτο* του Αριστοφάνη, για να του προσδώσουν, με τη σειρά τους, νέες παραμέτρους και να τον φιλοτεχνήσουν με τυποποιημένα και πιο πολύπλοκα γνωρίσματα⁸⁵⁴. Έτσι, ο Παρμένοντας της *Σαμίας*, συνιστώντας αντιπροσωπευτικό μενάνδρειο δούλο, παίζει σημαντικό ρόλο στο «χτίσιμο» και την εξέλιξη της υπόθεσης της κωμωδίας⁸⁵⁵ και επιδεικνύει την, τυπική για τους υπηρέτες του δημιουργού του, πονηριά, αυτοπεποίθηση και ευελιξία⁸⁵⁶. Παράλληλα, συμβάλλει καταλυτικά στο κωμικό αποτέλεσμα, ενώ η δράση και οι λειτουργίες που αναλαμβάνει υπογραμμίζουν τις οφειλές τους στους αριστοφανικούς προκατόχους του, αλλά και τη συνέχεια που τον χαρακτηρίζει σε σχέση με αυτούς.

Όπωςδήποτε, τα τέλη του 4^{ου} αιώνα π.Χ. είναι συνυφασμένα με χαρακτήρες δούλων που διαδραματίζουν σπουδαιότερο ρόλο στην κωμωδία απ' ό,τι τον 5^ο αιώνα⁸⁵⁷. Οι καταβολές, ωστόσο, της δεσπίζουσας θέσης του δούλου στη σκηνή της ελληνιστικής κωμωδίας⁸⁵⁸ φαίνεται να εντοπίζονται στην αριστοφανική δραματουργική παραγωγή, και πιο συγκεκριμένα στον Ξανθία των *Βατράχων* και, κυρίως, στον Καρίωνα του *Πλούτου*. Η εξέλιξη, βέβαια, του συγκεκριμένου κωμικού τύπου σε πρωταγωνιστή είναι δυνατόν να αποδοθεί σε αισθητικούς λόγους, αλλά και σε κοινωνικά, ιστορικά, πολιτισμικά και οικονομικά συμφραζόμενα. Σίγουρα, όμως, ο πιο σημαντικός πιθανά κωμικός τύπος του μεταγενέστερου κωμικού θεάτρου

⁸⁴⁸ Flashar, 2007, 454.

⁸⁴⁹ Dover, 2007, 283.

⁸⁵⁰ Sommerstein, 2001, 24.

⁸⁵¹ Στεφανής, 1980, 187.

⁸⁵² Σολομός, 2009, 296.

⁸⁵³ Akrigg, 2013, 113.

⁸⁵⁴ Φουντουλάκης, 2004, 58.

⁸⁵⁵ Στεφανής, 1980, 191.

⁸⁵⁶ Dover, 2007, 285.

⁸⁵⁷ Dover, 2007, 285.

⁸⁵⁸ Στεφανής, 1980, 191.

«χρωστάει πολλά» στα αντίστοιχα φαινόμενά του, στο πλαίσιο και των τριών περιόδων της αρχαίας ελληνικής κωμωδίας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Akrigg, B. (2013): “Aristophanes, slaves and history” in: B. Akrigg, R. Tordoff (eds.) *Slaves and Slavery in Ancient Greek Comic Drama*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 111-123.
- Anderson, W.S. (1970): “A New Menandrian Prototype for the *Servus Currens* of Roman Comedy”, *Phoenix*, vol. 24, no. 3, pp. 229-236.
- Arnott, W.G. (2010): “Middle Comedy” in: G.W. Dobrov (ed.), *Brill’s Companion to the Study of the Greek Comedy*, Leiden - Boston: Brill, pp. 279-331.
- Barkhuizen, J.H. (1981), “The *Plutus* of Aristophanes”, *AClass*, vol. 24, pp. 17-22.
- Bowie, A.M. (2005): *Αριστοφάνης-Μύθος, τελετουργία και κωμωδία*, μετάφρ. Πόλυ Μοσχοπούλου, επιμέλ. Ανδρέας Μαρκαντωνάτος, Αθήνα: τυπωθήτω-Γιώργος Δάρδανος.
- Brown, P. (2001): “Introduction” in: M. Balme (translation and notes), *Menander, The Plays and Fragments*, New York: Oxford University Press, pp. ix- xxix.
- Carey, C. (2011): «Η ρητορική στον (άλλον) Μένανδρο» στο: Θ.Γ. Παππάς, Α.Γ. Μαρκαντωνάτος (επιμέλ.), *Αττική Κωμωδία-Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*, μετάφρ. Α.Γ. Μαρκαντωνάτος, Αθήνα: Gutenberg, σσ. 435-455.
- Cornford F.M. (1993³): *Η Αττική Κωμωδία*, μετάφρ. Α. Ζενάκος, Αθήνα: Δημ.Ν. Παπαδήμας.
- Cox, C. (2013): “Coping with punishment: the social networking of slaves in Menander” in: B. Akrigg, R. Tordoff (eds.), *Slaves and Slavery in Ancient Greek Comic Drama*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 159- 172.
- Δεδούση, Χ.Β. (2006): *Μενάνδρου Σαμία*, Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών.
- Degani, E. (2014⁷): «Η ελληνική λογοτεχνία έως το 300 π.Χ.» στο: Η.-G Nesselrath (επιμέλ.), *Εισαγωγή στην Αρχαιογνωσία*, τ. Α΄, μετάφρ. Θ. Κουρεμένος - Π. Κυριάκου, επιμέλ. Δ.Ι. Ιακώβ, Α. Ρεγκάκος, Αθήνα: Δημ. Ν. Παπαδήμας, σσ. 175-248.
- Dillon, M. (1987): “Topicality in Aristophanes *Ploutos*”, *Cl Ant.*, vol. 6, no. 2, pp. 155-183.
- Dobrov, G.W. (2010): “Comedy and her critics” in: G.W. Dobrov (ed.), *Brill’s Companion to the Study of the Greek Comedy*, Leiden - Boston: Brill, pp. 3-33.
- Dover, K.J. (2007⁷): *Η κωμωδία του Αριστοφάνη*, μετάφρ. Φ.Ι. Κακριδής, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

- Φίλιππας, Σπ.Ν. (1980): *Αριστοφάνους Πλούτος, Αρχαίον Κείμενον-Εισαγωγή-Μετάφρασις- Σημειώσεις*, Αθήνα: Πάπυρος.
- Flashar, H. (2007): «Η ιδιομορφία των όψιμων αριστοφανικών κωμωδιών», στο: Γ.Δ. Κατσής (επιμέλ.), *Θάλεια-Δεκαπέντε Μελετήματα για τον Αριστοφάνη*, μετάφρ. Σ. Χρονόπουλος, Αθήνα: Σμίλη, σσ. 430-461.
- Φουντουλάκης, Α. (2011): «Δραματικοί αντικατοπτρισμοί: Ο Μένανδρος και το κλασικό δράμα στο κατώφλι του ελληνιστικού κόσμου» στο: Θ.Γ. Παππάς, Α.Γ. Μαρκαντωνάτος (επιμέλ.), *Αττική Κωμωδία-Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*, Αθήνα: Gutenberg, σσ. 103-93.
- Φουντουλάκης, Α. (2004): *Αναζητώντας τον διδακτικό Μένανδρο*, Αθήνα: τυπωθήτω-Γιώργος Δάρδανος.
- Frost, K.B. (1988): *Exits and Entrances in Menander*, Oxford: Clarendon Press.
- Garland, Y. (1988): *Η δουλεία στην αρχαία Ελλάδα*, μετάφρ. Αλ. Χατζηδάκης, επιμέλ. Ζαχ. Δεμαθάς, Αθήνα: Gutenberg.
- Gomme, A.W. and Sandbach F.H. (2003²): *Menander: A Commentary*, Oxford: Oxford University Press.
- Groton, A.H. (1990): “Wreaths and Rags in Aristophanes’ *Plutus*”, *CJ*, vol. 86, no. 1, pp. 16-22.
- Hall F.W. et Geldart W.M. (1978): *Aristophanis Comoediae*, tomus II, Oxford Classical Texts, Αθήνα: Καρδαμίτσας.
- Handley, E.W. (2001): “The Conventions of the Comic Stage” in: E. Segal (ed.), *Oxford Readings in Menander, Plautus, and Terence*, New York: Oxford University Press, pp. 27-41.
- Handley, E.W. (1994²): «Κωμωδία», στο P.E. Easterling - B.M.W. Knox (eds.), *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, μετάφρ. Ν. Κονομής, Χρ. Γρίμπα, Μ. Κονομή, επιμέλ. Α. Στεφανής, Αθήνα: Δ.Ν. Παπαδήμας, σσ. 471-565.
- Harsh, P.W. (1955): “The Intriguing Slave in Greek Comedy”, *TAPhA*, vol. 86, pp. 135-142.
- Hunt, P. (2001): “The Slaves and the Generals of Arginusae”, *AJPh*, vol. 122, no. 3, pp. 359-380.
- Hunter, R (2014⁷): «Ελληνιστική Περίοδος» στο: Η.-G Nesselrath (επιμέλ.), *Εισαγωγή στην Αρχαιογνωσία*, τ. Α΄, μετάφρ. Θ. Κουρεμένος - Π. Κυριάκου, επιμέλ. Δ.Ι. Ιακώβ, Α. Ρεγκάκος, Αθήνα: Δημ. Ν. Παπαδήμας, σσ. 249-271.

- Hunter, R.L. (1994): *Η Νέα Κωμωδία στην Αρχαία Ελλάδα και τη Ρώμη*, μετάφρ. Β.Α. Φυντίκογλου, Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου-Μ. Καρδαμίτσα.
- Ireland, S. (2010): “New Comedy” in: G. Dobrov (ed.) *Brill’s Companion to the Study of the Greek Comedy*, pp. 333-96, Leiden - Boston: Brill, pp. 333-96.
- Knox, B (2001): “Euripidean Comedy” in: E. Segal (ed.), *Oxford Readings in Menander, Plautus, and Terence*, New York: Oxford University Press, pp. 3-24.
- Konstan, D. (2013): “Menander’s slaves: the banality of violence” in: B. Akkrigg, R. Tordoff (eds.), *Slaves and Slavery in Ancient Greek Comic Drama*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 144-158.
- Konstan D. and Dillon M. (1981): “The Ideology of Aristophanes’ Wealth”, *AJPh*, vol. 102, no. 4, pp. 371-94.
- Lape, S. (2013): “Slavery, drama and the alchemy of identity in Aristophanes” in: B. Akkrigg, R. Tordoff (eds.), *Slaves and Slavery in Ancient Greek Comic Drama*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 76-90.
- Lesky, A. (1990⁵): *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, μετάφρ. Αγ. Τσοπανάκης, Θεσσαλονίκη: Αδελφοί Κυριακίδη.
- Lever, K. (1954): “Middle Comedy, Neither Old nor New but Contemporary”, *CJ*, vol. 49, no. 4, pp. 167-180.
- MacCary, W.T. (1970): “Menander’s Characters: Their Names, Roles and Masks”, *TAPhA*, vol. 101, pp. 277-290.
- MacCary, W.T. (1969): “Menander’s Slaves: Their Names, Roles, and Masks”, *TAPhA*, vol. 100, pp. 277-294.
- MacDowell, D.M. (2015⁶): *Το δίκαιο στην Αθήνα των κλασικών χρόνων*, μετάφρ. Γεώργιος Μαθιουδάκης, Αθήνα: Δ.Ν. Παπαδήμας.
- Maidment, K.J. (1935): “The later comic chorus”, *CQ*, vol. 29, no. 1, pp. 1-24.
- Marshall, C.W (2013): “Sex slaves in New Comedy” in: B. Akkrigg, R. Tordoff (eds.), *Slaves and Slavery in Ancient Greek Comic Drama*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 173-196.
- Marshall, C.W. (1999): “Review”, *Phoenix*, vol. 53, no 1/2, pp. 147-150.
- McC. Brown, P.G. (1987): “Masks, Names and Characters in New Comedy”, *Hermes*, vol. 115, pp. 181-202.
- McGlew, J. (1997): “Aristophanes’ Wealth and Its Modern Interpreters”, *AJPh*, vol. 118, no. 1, pp. 35-53.

- Μπαξεβανάκις, Ν.Σ. (1975): *Αριστοφάνους Βάτραχοι, Αρχαίον Κείμενον-Εισαγωγή-Μετάφρασις- Σημειώσεις*, τ. 1, Πάπυρος, Αθήνα.
- Olson, S.D. (2013): “Slaves and politics in early Aristophanic comedy” in: B. Akrigg, R. Tordoff (eds.), *Slaves and Slavery in Ancient Greek Comic Drama*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 63-75.
- Olson, S.D. (2010): “Comedy, Politics, and Society” in: G. Dobrov (ed.), *Brill’s Companion to the Study of the Greek Comedy*, Leiden - Boston: Brill, pp. 35-69.
- Olson, S.D. (1990): “Economics and Ideology in Aristophanes’ Wealth”, *HSPH*, vol. 93, pp. 223-242.
- Olson, S.D. (1989): “Cario and the New World of Aristophanes’ Plutus”, *TAPhA*, vol. 119, pp. 193-199.
- Παππάς, Θ.Γ. (1996²): *Ο φιλόγελως Αριστοφάνης*, Αθήνα: Καρδαμίτσας.
- Παπαχρυσοστόμου, Α. (2012): «Πολιτική Σάτιρα και Κριτική στη Μέση Κωμωδία» στο: Α.Γ. Μαρκαντωνάτος, Λ. Πλατυπόδης (επιμέλ.), *Θέατρο και Πόλη*, Αθήνα: Gutenberg, σσ. 326-349.
- Παπαχρυσοστόμου, Α. (2011): «Καλειδοσκόπιο στην Μέση Κωμωδία: Η νομοτέλεια της αλλαγής στο αττικό δράμα», στο Θ.Γ. Παππάς, Α.Γ. Μαρκαντωνάτος (επιμέλ.) *Αττική Κωμωδία – Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*, Αθήνα: Gutenberg, σσ. 90-102.
- Papachrysostomou, A. (2006): *A commentary on selected fragments of Middle Comedy*, PhD thesis, London: University College of London.
- Robinson, A.M. (1978): “The Cult of Asklepius and the Theatre”, *Theatre J.*, vol. 30, no. 4, pp. 530-542.
- Rosen, R.M. (2010): “Aristophanes” in: G. Dobrov (ed.), *Brill’s Companion to the Study of the Greek Comedy*, Leiden - Boston: Brill, pp. 227-278.
- Sfyroeras, P. (1995): “What wealth has to do with Dionysus: from economy to poetics in Aristophanes’ *Plutus*”, *GRBS*, vol. 36, pp. 231-61.
- Silk, M. (2007): «Οι χαρακτήρες του Αριστοφάνη» στο: Γ.Δ. Κατσής (επιλ.-επιμέλ.) *Θάλεια-Δεκαπέντε μελετήματα για τον Αριστοφάνη*, Αθήνα: Σμίλη, σσ. 156-188.
- Σολομός, Αλ. (2009): *Ο ζωντανός Αριστοφάνης*, Αθήνα: Κέδρος.
- Sommerstein, A.H. (2013): *Menander Samia*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Sommerstein, A.H. (2001): *Wealth with translation and commentary*, Warminster - Wiltshire: Aris and Phillips.

- Sommerstein, A.H. (1984): “Aristophanes and the Demon Poverty”, *CQ*, vol. 34, no. 2, pp. 314-333.
- Sparkes B.A. (2004): “Aristophanes Wealth 802-18”, *MedArch*, vol. 17, pp. 231-236.
- Σπυρόπουλος, Η.Σ. (2011): «Φαινομενολογία, Γενεσιουργία και Λειτουργία της Αισχρολογίας και Αισχροπραξίας στην Αριστοφανική Κωμωδία» στο: Θ.Γ. Παππάς, Α.Γ. Μαρκαντωνάτος (επιμέλ.), *Αττική Κωμωδία-Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*, Αθήνα: Gutenberg, σσ. 412-434.
- Σπυρόπουλος, Η.Σ. (1988): *Αριστοφάνης-Σάτιρα, Θέατρο, Ποίηση*, Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής.
- Stanford, W.B. (2010²): *Βάτραχοι-Κριτική και ερμηνευτική έκδοση*, μετάφρ. Μάριος Μπλέτας, Αθήνα: Ινστιτούτο Βιβλίου-Α. Καρδαμίτσα.
- Στεφανής, Ι.Ε. (1980): *Ο δούλος στις κωμωδίες του Αριστοφάνη-Ο ρόλος του και η μορφή του*, Διδακτορική Διατρ., Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- Thiercy, P. (2001): *Ο Αριστοφάνης και η Αρχαία Κωμωδία*, μετάφρ. Γ.Φ. Γαλάνης, Πατάκης, Αθήνα.
- Tordoff, R. (2013): “Introduction: slaves and slavery in ancient Greek comedy” in: B. Akrigg, R. Tordoff (eds.), *Slaves and Slavery in Ancient Greek Comic Drama*, pp. 1-62, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-62.
- Wiles, D. (2001): “Marriage and Prostitution in Classical New Comedy” in: E. Segal (ed.), *Oxford Readings in Menander, Plautus, and Terence*, New York: Oxford Universtiy Press, pp. 42-52.
- Ξυπνητός, Ν.Φ. (1996): *Εισαγωγή στην Κωμωδία*, Αθήνα: Gutenberg.
- Zimmermann, B. (2007³): *Η Αρχαία Ελληνική Κωμωδία*, μετάφρ. Η. Τσιριγκάκης, επιμέλ. Δ.Ι. Ιακώβ, Αθήνα: Δ.Ν. Παπαδήμας.
- Zumbrunnen, J. (2006): “Fantasy, Irony, and Economic Justice in Aristophanes’ Assemblywomen and Wealth”, vol. 100, no. 3, pp. 319-333.