

Ο ΚΑΤΖΟΥΡΜΠΟΣ ΚΑΙ Η ΛΑΤΙΝΙΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ
ΣΥΜΒΟΛΗ ΣΤΗΝ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ ΚΡΗΤΙΚΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ

Τίτλος
ΧΡΙΣΤΙΝΑΣ Β. ΔΕΔΟΥΣΗ

[ΛΕΥΚΗ ΣΕΛΙΔΑ]

Ο ΚΑΤΖΟΥΡΜΠΟΣ ΚΑΙ Η ΛΑΤΙΝΙΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ

ΣΥΜΒΟΛΗ ΣΙΗΝ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ ΚΡΗΤΙΚΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ

Στή μελέτη αύτή έξετάζεται ή κωμωδία τοῦ Χορτάτση *Κατζούρμπος* μὲ τὴ βοήθεια τῆς λατινικῆς κωμωδίας τοῦ Πλαύτου καὶ τοῦ Τεφεντίου, πού, δπως εἶναι γνωστό, εἶναι ἡ πηγὴ τῆς ιταλικῆς κωμωδίας τῆς 'Αναγεννήσεως καὶ γενικότερα τοῦ νεώτερου εύρωπαϊκοῦ θεάτρου. Τὸ κρητικὸ θέατρο γεννιέται ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τῆς ιταλικῆς 'Αναγεννήσεως, καὶ ἡ κρητικὴ κωμωδία ἔχει πρότυπο τὴν ιταλικὴ κωμωδία τῆς 'Αναγεννήσεως, τὴν erudita. Δηλαδὴ ἔχομε στὴν κρητικὴ κωμωδία ἐπιβίωση τῆς λατινικῆς ἔμμεσα διὰ τῆς ιταλικῆς — χωρὶς νὰ ἀποκλείεται καὶ δμεση ἐπίδραση τῆς λατινικῆς στοὺς δραματικοὺς ποιῆτες τῆς Κρήτης. Θὰ ἔξεταστῇ τί ἐπιζεῖ στὴν κρητικὴ κωμωδία *Κατζούρμπος* ἀπὸ τὴ λατινική, στὴν ὑπόθεση καὶ στὴν πλοκή της, στοὺς τύπους τῶν προσώπων καὶ στὰ χαρακτηριστικά των, στὴ δραματικὴ τεχνική, καὶ σὲ ἄλλες λεπτομέρειες. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο θὰ ξεχωρίσουν τὰ νεώτερα στοιχεῖα, ἀν ὑπάρχουν, σὲ δλα τὰ θέματα ποὺ θὰ ἔξετασθοῦν. Τὸ δτὶ αύτῃ ἡ ἔρευνα εἶναι, δπως νομίζω, ἀπαραίτητη γιὰ τὴν φιλολογικὴ ἐρμηνεία τῆς κρητικῆς κωμωδίας — φυσικὰ καὶ γιὰ τὴν αἰσθητική της ἀξιολόγηση — θὰ τὸ δείξουν τὰ πορίσματά της¹.

Σύγκριση κρητικῆς κωμωδίας μὲ τὴ λατινικὴ δὲν ἔχει γίνει ἀλλη φορά, οὔτε συστηματικὴ προσπάθεια καθορισμοῦ στοιχείων ποὺ ἀνήκουν σὲ ἄλλες πηγὲς ἐκτὸς ἀπὸ τὴ λατινικὴ κωμωδία. 'Η ιταλικὴ κωμωδία τῆς 'Αναγεννήσεως εἶχε ἐλάχιστα ἔρευνηθῆ, γιὰ νὰ βρεθοῦν πρότυπα τῆς κρητικῆς, πρὶν ἀπὸ τὴν ἔκδοση τοῦ *Κατζούρμπου* ἀπὸ τὸν καθηγητὴ κ. Λ. Πολίτη, ποὺ στὴν πολυσέλιδη Εἰσαγωγή του ἔξετάζει καὶ τὸ θέμα τῶν προτύπων τῆς κωμωδίας αὐτῆς, καθὼς καὶ τοὺς τύπους καὶ τὰ πρόσωπά της ἔνα². 'Ο κ. Λ. Πολίτης ἐντο-

1. Τέτοιου εἶδους ἔρευνα ἔχει γίνει γιὰ τὴν ιταλικὴ κωμωδία τῆς 'Αναγεννήσεως, βλ. π.χ. I. SANESI *La commedia* Milano 1954 (β' ἔκδ.) τόμ. 1ος σ. 277 ἐξ. 'Ο σημερινὸς δμως ἔρευνητῆς βρίσκεται σὲ πιὸ πλεονεκτικὴ θέση, ἐπειδὴ οἱ γνώσεις μας γιὰ τὴν ἐλληνικὴ μέση καὶ νέα κωμωδία ἔχουν πολὺ ἀναπτυχθῆ στὶς τελευταῖς κυρίως δεκαετίες. Τὸ ίδιο ισχύει καὶ γιὰ τὴ λατινικὴ κωμωδία, ἀφοῦ ἡ τελευταῖα εἶχε πρότυπο τὶς ἐλληνικὲς μέση καὶ νέα κωμωδία.

2. Γεωργίου Χορτάτση *Κατζούρμπος* Κριτικὴ ἔκδοση, Σημειώσεις, Γλωσσάριο ΛΙΝΟΓ ΠΟΛΙΤΗ, 'Ηράκλειον Κρήτης 1964 ('Εταιρία Κρητικῶν Μελετῶν. Κρητικὸ Θέατρον 1), βλ. Εἰσαγωγὴ σ. μβ' - ξβ'.

πίζει τὴν ἔρευνά του, ποὺ δὲν εἶναι τόσο λεπτομερής όσο ὁ Ἰδιος θὰ τὸ ξθελε¹, περισσότερο στοὺς τρεῖς βενετσιάνους κωμῳδιογράφους: Beolco (Ruzzante), Calmo, Giancarli — καὶ ἐπίδραση Βενετῶν κωμῳδιογράφων στοὺς Κρητικούς μπορεῖ a priori νὰ θεωρηθῇ πιθανή. Διαπιστώνει ἀναλογίες καὶ ὅμοιότητες τῆς ὑποθέσεως τοῦ Κατζούρμπον μὲ ὑποθέσεις βενετσιάνικων κωμῳδῶν, καταλήγοντας στὸ συμπέρασμα ὅτι κακιὰ δὲν μπορεῖ νὰ θεωρηθῇ πρότυπο τοῦ Κατζούρμπον οὔτε στὸ σύνολο οὔτε ἐν μέρει.² Άλλα ὅμοιότητες καὶ ἀναλογίες στὴν ὑπόθεση δὲν ἔχουν σημασία γιὰ τὴ διαπίστωση τῆς μιμήσεως, ἀφοῦ καὶ στὴν κωμῳδία τῆς Ἀναγεννήσεως ἡ ὑπόθεση εἶναι τυποποιημένη, συγκροτεῖται δηλαδὴ ἀπὸ συνδυασμοὺς μοτίβων καὶ κοινῶν τόπων, δπως εἶναι στὴ λατινική κωμῳδία. Σημασία θὰ είχαν ὅμοιότητες στὴν πλοκὴ τῆς ὑποθέσεως καὶ στὰ λόγια ἢ στὴ συμπεριφορὰ τῶν προσώπων στὶς λεπτομέρειες.³ Επίδραση τῆς βενετσιάνικης κωμῳδίας διαπιστώνει ὁ κ. Λ. ΠΟΛΙΤΗΣ στὰ κωμικὰ «δρώμενα» ποὺ ὑπάρχουν στὸν Κατζούρμπο, δηλ. Ξυλοφορτώματα στὴ σκηνή, μεθυσμένος ποὺ παραπατᾶ κ.ἄ.⁴, ἐπειδὴ τέτοιου εἴδους «δρώμενα» ὑπάρχουν ἀφθονα στὶς βενετσιάνικες κωμῳδίες.⁵ Άλλα καὶ στὴν περίπτωση ποὺ θὰ βρισκόταν ίταλικὸ πρότυπο ἢ πρότυπα τοῦ Κατζούρμπον, ἡ ἀνάγκη νὰ ἐπισημανθῇ, δπου ὑπάρχει, ἐπιβίωση τῆς λατινικῆς κωμῳδίας, δὲν θὰ ἥταν μικρότερη.⁶ Η ὑπαρξη τοῦ ίταλικοῦ προτύπου θὰ βοηθοῦσε νὰ καταλήξωμε μὲ κάποια βεβαιότητα σὲ συμπεράσματα, π.χ. σχετικὰ μὲ τὸ ἀν εἶχε ὁ Χορτάτσης ἀμεση ἐπαφὴ μὲ τὴ λατινικὴ κωμῳδία, σχετικὰ μὲ τὴ δική του συμβολὴ στὸ εἶδος καὶ μὲ τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς τέχνης του γενικά.⁷ Ακόμη θὰ μπορούσαμε ἀπὸ τὰ νεώτερα στοιχεῖα ποὺ ὑπάρχουν στὸν Κατζούρμπο, νὰ ξεχωρίσωμε τὰ ίταλικὰ ἀπὸ τὰ κρητικὰ ἢ γενικὰ Ἑλληνικά.

Καὶ ὁ Πλαύτος καὶ ὁ Τερέντιος ἀναφέρουν ἀρκετὲς φορὲς στοὺς προλόγους τῶν ἔργων των τὰ ὄνόρατα τῶν 'Ἐλλήνων ποιητῶν καὶ τοὺς τίτλους τῶν ἔργων ποὺ χρησιμοποιοῦν ώς πρότυπα. Οἱ ποιητὲς αὐτοὶ (Μένανδρος, Φιλήμων, Δίφιλος, Ἀπολλόδωρος κ.ἄ.) ἀνήκουν στὴ νέα κωμῳδία, ἀλλὰ δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι καὶ κωμῳδίες τῆς μέσης, δηλ. τῆς ἐποχῆς ποὺ μεσολαβεῖ μεταξὺ Ἀριστοφάνη καὶ Μενάνδρου, ἔχουν χρησιμεύσει ώς πρότυπα τοῦ Πλαύτου⁸. Κανένα δύως ἀπὸ τὰ ἔργα ποὺ χρησίμευσαν ώς πρότυπα λατινικῶν κωμῳδῶν

1. Βλ. Κατζούρμπος Εἰσαγωγὴ σ. νγ'.

2. Τέτοιου εἴδους «δρώμενα» ὑπάρχουν σὲ μεγάλη ποικιλία καὶ ἀφθονία στὴ fabula motoria, στὴ λατινική κωμῳδία δπου κυριαρχεῖ ἡ κίνηση (π.χ. οἱ Menaechmi τοῦ Πλαύτου), ἐνῶ στὴ stataria κυριαρχεῖ ὁ λόγος (π.χ. ἡ Cistellaria τοῦ Πλαύτου). ἡ fabula mixta εἶναι συνδυασμὸς τῶν δύο εἰδῶν (π.χ. ὁ Eupinthus τοῦ Τερέντιου). Η motoria έχει βέβαια τὰ περισσότερα στοιχεῖα φάρσας.

3. Ἀγήκουν στὴ μέση κωμῳδία τὰ πρότυπα τῶν κωμῳδῶν: Amphitruo, Menaechmi, καὶ Persa. Βλ. T.B.L. WEBSTER Studies in Later Greek Comedy Manchester 1953 σ. 67 ἔξ.

δὲν ἔχει σωθῆ, οὔτε καὶ κανένα ἔργο τῆς ἑλληνικῆς μέσης κωμῳδίας σώζεται ὀλόκληρο, καὶ πρὶν ἀπὸ λίγα χρόνια δὲν σωζόταν οὔτε καὶ τῆς νέας. Τὰ ἀποσπάσματα τῶν ἑλληνικῶν προτύπων ποὺ ὑπάρχουν, δὲν ἥταν ἀρκετὰ γιὰ νὰ δεῖξουν πῶς ἀκριβῶς χρησιμοποίησαν τὰ πρότυπά των οἱ λατίνοι κωμῳδοί. Ἀπὸ τίς ἀρχές δύμας τοῦ 20οῦ αἰώνα, ποὺ ἀρχισαν νὰ ἔρχωνται στὸ φῶς τὰ παπυρικὰ εὐρήματα τοῦ ἔργου τοῦ Μενάνδρου κυρίως, ἡ φιλολογικὴ ἔρευνα ἀσχολεῖται μὲ τὴ μέση καὶ νέα κωμῳδία—ποὺ ὡς τότε δὲν εἶχαν λόγω ἑλλείψεως ὑλικοῦ μελετηθῆ συστηματικὰ—καὶ προσπαθεῖ νὰ καθορίσῃ τὰ ρωμαϊκὰ στοιχεῖα ποὺ ὑπάρχουν στὶς λατινικές κωμῳδίες, καὶ νὰ διαχρίνῃ τὰ χαρακτηριστικὰ τῶν δύο λατίνων ποιητῶν. Στὴ μελέτη αὐτὴ δὲν κρίθηκε σκόπιμο νὰ δοθῇ ἔμφαση στὴ διάκριση μεταξὺ τῆς λατινικῆς καὶ τῆς ἑλληνικῆς παραδόσεως παρὰ μόνο δπου λόγοι ἐρμηνείας τὸ ἀπαιτοῦν, ἐπειδὴ ἡ ἑλληνικὴ κωμῳδία ἐμπνέει τὴν Ἰταλικὴ μέσω τῆς λατινικῆς.

'Η ὑπόθεση τοῦ Κατζούρμπου

'Η ὑπόθεση μιᾶς κωμῳδίας διφεύλεται στὴ δημιουργικὴ φαντασία τοῦ ποιητῆ της. Στὴν κωμῳδία γενικὰ δὲν ἴσχυει αὐτὸ ποὺ ἴσχυει στὴν τραγῳδία, δπου οἱ ὑποθέσεις της, μύθοι τὶς περισσότερες φορές, εἶναι κοινὸ κτῆμα τῶν ποιητῶν τοῦ εἰδους αὐτοῦ¹.

'Η ὑπόθεση τοῦ Κατζούρμπου εἶναι ὑποτυπώδης σὲ σχέση μὲ τὸ μῆκος του. Δὲν ἔχει μιὰ κεντρικὴ ὑπόθεση μὲ τὴν ὅποια νὰ συνυφαίνωνται ἀλλες δευτερεύουσες, ἀλλὰ μιὰ ἐμβρυακή, θὰ ἔλεγε κανείς, ὑπόθεση, ποὺ διανθίζεται μὲ ἐπεισόδια ποὺ συνδέονται μ' αὐτὴ χαλαρά. 'Ο νεαρὸς Νικολὸς εἶναι ἐρωτευμένος μὲ τὴν Κασσάντρα, κόρη ὃχι πραγματικὴ τῆς Πουλισένας, τῆς μαστροποῦ ἡ «ρουφιάνας», δπως ἀποκαλεῖται στὸ κείμενο. 'Αντεραστής του εἶναι ὁ Ἀρμένης. 'Η Πουλισένα δύμας θὰ τὴν παραχωρήσῃ σ' δποιον τῆς δώση περισσότερα χρήματα. Δὲν πρόκειται βέβαια γιὰ περίπτωση γάμου, δπως εὐφήμως ἀποκαλεῖται ἡ μίσθιση ἑταίρας στὸ κείμενο, ἀφοῦ ὁ Ἀρμένης εἶναι ἥδη παντρεμένος καὶ ὁ Νικολὸς ἀπλῶς θὰ γίνη δεκτὸς ὡς ἐραστής, μόνο ἀφοῦ καταβάλῃ ἕνα μεγάλο ποσό. Οὔτε πρόκειται γιὰ ἐξαγορὰ καὶ ἀπελευθέρωση, ὅπότε ἡ κοπέλα θ' ἀκολουθοῦσε τὸν ἀγοραστή της. 'Η περίπτωση ἐξαγορᾶς τῆς ἐλευθερίας μιᾶς κοπέλας ἀπὸ τὸν ἐραστή της εἶναι συχνὴ στὴ λατινικὴ κωμῳδία (σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση τὴν κοπέλα τὴν ἔχει συνήθως στὴν κατοχή του ἔνας πορνοβο-

1. Βλ. τὸ ἀπόσπασμα 191 τοῦ 'Αυτιφάνη (F.C.A. Kosc), στὸ δποιον δ ποιητὴς τῆς κωμῳδίας παραπονιέται γιὰ τὴ μειονεκτικὴ του θέση σὲ σύγκριση μὲ τὸ συνάδελφό του ποιητὴ τῆς τραγῳδίας, ποὺ τὶς ὑποθέσεις του τὶς βρίσκει ἐτοιμεῖς, ἐνῶ διδιος πρέπει νὰ τὶς πλάσῃ μόνος του.

σκός)¹, δπως είναι συχνή καὶ ἡ μίσθωση μιᾶς ἑταίρας γιὰ ἔνα χρονικὸ διάστημα μὲ τὸν δρό τῆς ἀποκλειστικότητας². Καὶ ἡ περίπτωση ἔρωτα μεταξὺ νέου καὶ νέας ποὺ τὴν ἐκμεταλλεύεται ἡ μητέρα της, πραγματικὴ ἢ δχι, ὑπάρχει στὴ λατινικὴ κωμωδία³. Τὸ πρόβλημα τοῦ Νικολοῦ είναι ἡ ἐξεύρεση τοῦ ποσοῦ ποὺ θὰ τοῦ ἐξασφαλίσῃ τὴν εἰσοδο στὸ σπίτι τῆς Πουλισένας. Τὰ χρήματα τοῦ τὰ προμηθεύει ἡ Ἰδια ἡ Κασσάντρα δίνοντάς του νὰ πουλήσῃ τὰ χρυσά της βραχιόλια, ποὺ τῆς εἶχε ἀγοράσει ἡ Πουλισένα. Τέτοιο παράδειγμα δὲν ὑπάρχει, δσο μπόρεσα νὰ ἐξαχριβώσω, στὴ λατινικὴ κωμωδία. Ἡ ἐπινόηση τῶν βραχιολιῶν θὰ δφείλεται μᾶλλον σὲ ἵταλὸ κωμωδιογράφο, δπως φαίνεται ἀπὸ τὴν ἀτεχνη προσαρμογὴ της στὸν Κατζούρμπο: είναι ἀνεξήγητο γιατί ἡ Πουλισένα ξόδεψε ἔνα τόσο μεγάλο ποσὸ γιὰ ν' ἀγοράσῃ βραχιόλια στὴν κοπέλα, ποὺ δ ἀντρας της τὴν εἶχε ἀγοράσει γιὰ νὰ τὴν ὑπηρετῇ⁴. Τὰ βραχιόλια μάλιστα είναι τόσο μεγάλα ποὺ ἡ Κασσάντρα δὲν μπορεῖ ἀκόμη νὰ τὰ φορέσῃ⁵. Φαίνεται δτι δποιος πρωτοχρησιμοποίησε τὸ μοτίβο τῶν βραχιολιῶν, τὸ χρησιμοποίησε διαφορετικὰ ἀπὸ τὸν Χορτάτον. Δηλαδὴ τὰ βραχιόλια θὰ ἔταν ἴσως τῆς μητέρας τῆς χαμένης κοπέλας, ποὺ τὰ εἶχε φυλαγμένα καὶ τὰ πούλησε δταν παρουσιάστηκε ἀνάγκη. Τὰ πουλημένα βραχιόλια θὰ χρησίμευαν ὡς πρώτης τάξεως σημάδι ἀναγνωρισμοῦ, ἀν ἔπειταν στὰ χέρια τοῦ πατέρα ἢ τῆς μητέρας της. Ὁ Νικολὸς δίνει τὰ χρήματα καὶ ἐξασφαλίζει τὸ «γάμο» του μὲ τὴν Κασσάντρα. Ἀλλὰ ἡ ἀπληστη Πουλισένα εἰσπράττει καὶ ἀπὸ τὸν Ἀρμένη ἀνάλογο μεγάλο ποσὸ βρίσκοντας καὶ σχέδιο ἐξαπατήσεως του. Ἐδῶ μπαίνει καὶ τὸ μοτίβο τῆς χλοπῆς φορεμάτων τῆς συζύγου ἀπὸ τὸν ἀπιστο σύζυγο, ποὺ προορίζονται ὡς δῶρο πρὸς τὴ φιλενάδα του. Τὸ ἐπεισόδιο τοῦ Κατζούρμπου είναι μίμηση πιστὴ τοῦ Ἰδιοῦ ἐπεισοδίου ποὺ ὑπάρχει στὴν κωμωδία τοῦ Πλαύτου *Menaechmi*⁶. Οἱ ἀπιστοι σύζυγοι τῆς λατινικῆς κωμωδίας είναι πάντα γέ-

1. Βλ. π.χ. Πλαύτου *Poenulus*: ὁ νεαρὸς Agorastocles είναι ἔρωτευμένος μὲ τὴν Adelpharium, ποὺ, δταν ἔταν μικρή, ιάποιος τὴν ἔκλεψε ἀπὸ τὴν Καρχηδόνα καὶ τὴν πούλησε στὸν πορνοβοσκὸ Lycus. Τὴν ἡμέρα ἀκριβῶς ποὺ πρόκειται ν' ἀρχίσῃ νὰ φέρνῃ κέρδος στὸν κύρτο της —δ Agorastocles δὲν κατορθώνει νὰ τὴν ἐξαγοράσῃ— ἀναγνωρίζεται κόρη τοῦ Καρχηδονίου Hanno καὶ παντρεύεται τὸν Agorastocles.

2. Στὴν *Asinaria* 229 ἔξ. ἡ Iena Cleareta ζητᾶ ἀπὸ τὸν Argyrippus 20 minas (μνᾶς), δηλ. 2000 ἀττικὲς δραχμὲς γιὰ νὰ τοῦ παραχωρήσῃ τὴ Philaeum γιὰ ἔνα χρόνο. Ὁ Ἀρμένης (πρ. 1 στ. 317) λέει δτι θὰ δῶσῃ στὴν Πουλισένα 2000 πέρπερα γιὰ νὰ τοῦ παραχωρήσῃ τὴν Κασσάντρα.

3. Βλ. π.χ. Πλαύτου *Asinaria*, ποὺ ἔχει ὡς πρότυπο τὴν κωμωδία *'Onagdē* τοῦ Δημοφίλου.

4. Βλ. πρ. 5η στ. 175.

5. Βλ. πρ. 2η στ. 202 ἔξ.

6. Καὶ στὴν *Asinaria* δ γέρος Demaenetus ὑπόσχεται στὴ Philaeum νὰ κλέψῃ μία palla (=ἐπαγλωφόρι μακρὺ καὶ πλατύ) τῆς γυναίκας του καὶ νὰ τῆς τὴ χαρίσῃ.

ροι, μὲν ἔξαίρεση τὸν Menaechmus τῆς κωμῳδίας *Menaechmi*, καὶ τὴν ἀπιστίαν τους καταλήγει σὲ γελοιοπόθηση, δικαῖος στὸν Κατζούρμπο¹. Ἡ σύζυγος εἶναι συνήθως πολύφερνη, ζηλιάρα καὶ δεσποτική, ἔτσι ποὺ δὲ χαρακτήρας τῆς νὰ εἶναι κάπως καὶ ιένητρο τῆς ἀπιστίας. Ὁ Menaechmus θεωρεῖ τὴν γυναικαν του ἐχθρό, καὶ τὴν κλοπὴν τοῦ φορέματός της ἔχει τὸ νόημα τῆς ἐκδικήσεως². Στὸν Κατζούρμπο δὲν ὑπάρχει κίνητρο γιὰ τὴν ἀπιστία τοῦ Ἀρμένη ἀλλὰ ἀπὸ τὸν γελοῖο του ἔρωτα πρὸς τὴν Κασσάντρα. "Ἐτσι δὲν ἔξηγεῖται γιατὶ ὁ Ἀρμένης βάζει τὸν ὑπηρέτη του Μούστρουχο νὰ κλέψῃ δύο «βέστες» τῆς γυναικας του³, ἐνῷ θὰ μποροῦσε ν' ἀγοράσῃ ἄλλες. Ἡ σύζυγος πληροφορεῖται τὴν κλοπὴν τῶν φορεμάτων της καὶ στοὺς *Menaechmi* καὶ στὸν Κατζούρμπο ἀπὸ πρόσωπα ποὺ νομίζουν δτὶ ἀδικήθηκαν. Στὴν πρώτη περίπτωση ἀπὸ τὸν παράσιτο⁴ τοῦ Menaechmus, ποὺ ἔχασε τὸ γεῦμα, καὶ στὴ δεύτερη ἀπὸ τὴν γριά μαστροπὸ 'Ανέζα⁵, ποὺ ἀγνοήθηκε στὸ μαγείρεμα τῆς ὑποθέσεως καὶ δὲν ἔλαβε μερίδιο ἀπὸ τὴν πλαύσια λεία ποὺ ἡ Πουλισένα μὲ τὴν Ἀρκολιὰ κατέρθωσαν ν' ἀποσπάσουν ἀπὸ τὸν Ἀρμένη. Στὴ σκηνὴ μεταξὺ τοῦ Ἀρμένη καὶ τῆς γυναικας του, δταν αὐτὴ ἔχη πληροφορηθῆ τὰ κατορθώματά του, ἀκολουθεῖ ὁ Κατζούρμπος τὴν κωμῳδία *Menaechmi*⁶: ὁ Menaechmus ἐπιστρέφει καθυστερημένος⁷, μονολογώντας, δικαῖος καὶ ὁ Ἀρμένης⁸. Τὸν μονόλογό του, στὸν ὅποιο ὁμολογεῖ τὴν ἀπιστία του καὶ τὴν κλοπὴν, τὸν ἀκούει χωρὶς νὰ γίνεται ἀντιληπτὴ ἡ γυναικα του, καὶ τὴ στιγμὴ ποὺ ἐπιτέλους ἐτοιμάζεται νὰ μπῇ στὸ σκίτι τῆς φιλενάδας του, παρουσιάζεται καὶ τὸν σταματᾶ. Τοῦ ζητᾶ νὰ τῆς φέρη πίσω τὴν palla ποὺ τῆς ἔκλεψε. Ὁ Menaechmus στὴν ἀρχὴ ἀρνεῖται κάνοντας δτὶ δὲν καταλαβαίνει, ἀλλὰ ἀναγκάζεται νὰ παραδεχθῇ δτὶ πράγματι τῆς τὴν πῆρε, δῆθεν γιὰ νὰ τὴ δανείσῃ μόνο, καὶ ὑπόσχεται δτὶ θὰ τὴ φέρη πίσω. Ἡ γυναικα τοῦ Menaechmus μπαλνει στὸ σπίτι λέγοντάς του δτὶ, διὸ δὲν τῆς ἐπιστρέψῃ τὴν κλεμμένη palla, δὲν πρόκειται νὰ τοῦ ἀνοίξῃ τὴν πόρτα τοῦ σπιτιοῦ. Ὁ Menaechmus χωρὶς νὰ ἐνοχληθῇ καθόλου ἀπὸ τὸ ἐπεισόδιο αὐτὸ ἀποφασίζει νὰ καταφύγῃ στῆς φιλενάδας του. Στὸν Κατζούρμπο ὁ Ἀρμένης ὁδηγεῖται διὰ τῆς βίας ἀπὸ τὴν γυναικα του καὶ τὴν ὑπηρέτρια 'Αννίτσα στὸ σπίτι του καὶ κλει-

1. Τὸ μοτίβο τοῦ ἀπιστού γέρου συζύγου ὑπάρχει στὸν ΙΙλιότο, στὶς κωμῳδίες του *Asinaria*, *Casina* (=Κληρούμενοι τοῦ Φιλήμονος), καὶ *Mercator* (= 'Εμπόρος τοῦ Φιλήμονος), καὶ στὸν *Phormio* (= 'Επιδικαζόμενος τοῦ Ἀπολλοδόρου) τοῦ Τερεντίου.

2. Bλ. *Menaechmi* 110 - 124 καὶ 130 - 134.

3. Bλ. πρ. 1η στ. 319 ἐξ.

4. Bλ. *Menaechmi* 518 - 521.

5. Bλ. πρ. 3η στ. 407 - 428.

6. Bλ. στ. 559 - 663.

7. Γιὰ τὸν κοινὸ τόπο τῆς καθυστερήσεως τῶν ἔραστῶν βλ. σ. 270.

8. Bλ. πρ. 5η στ. 1 ἐξ.



δώνεται μέσα, γιατί νὰ δραπετεύσῃ σὲ λίγο ἀπὸ τὸ παράθυρο μὲ σκοπὸ νὰ καταφύγη μὲ τὴν ἔδια, ὅπως ὁ Μεναέχμιος, ἀδιαντροπιὰ στὸ σπίτι τῆς Πουλισένας¹. Τὴ στιγμὴ διως ποὺ προσπαθεῖ νὰ πηδήσῃ ἀπὸ τὸ παράθυρο, ὁ Μούστρουχος, ὁ ὑπηρέτης του, ἐπιστρέφει καὶ τοῦ ἀναγγέλλει δτι βρῆκε τὴ χαμένη του κόρη, ποὺ δὲν εἶναι σὲλη ἀπὸ τὴν Κασσάντρα. Τὸ μοτίβο τοῦ ἀναγνωρισμοῦ ἔχει ἀρχίσει νὰ προετοιμάζεται ἥδη ἀπὸ τὴν πρώτη πράξη, δταν ἡ Πουλισένα ὄμολογει στὴν Ἀνούσα, δτι ἡ Κασσάντρα δὲν εἶναι πραγματικὴ της κόρη, ἀλλὰ σκλάβα ἀγορασμένη ἀπὸ τὸν ἀντρα της (πρ. 1η στ. 231 ἔξ.). Μόνο διως στὴν τέταρτη πράξη μαθαίνομε ἀπὸ τὴ γυναίκα τοῦ Ἀρμένη δτι κατάγονται ἀπὸ τὴν «Ἀξά» καὶ δτι ἔχασαν μιὰ κόρη ποὺ τοὺς τὴν ἀρπάξαν οἱ Τοῦρκοι (στ. 47 ἔξ.). Η Ἀρμένισσα γιὰ δεύτερη φορὰ στὴν ἔδια πράξη (στ. 416 ἔξ.), ἀφοῦ μαθαίνει τὰ κατορθώματα τοῦ ἀντρα της καὶ τὸν κατηγορεῖ πῶς, ἀντὶ νὰ φροντίσῃ νὰ βρῆ τὴ χαμένη του κόρη, ἀσχολεῖται μὲ ἐρωτοδουλειὲς καὶ γίνεται περίγελο τῶν πορνῶν, ἀναφέρει πάλι τὴν καταγωγὴ της καὶ πῶς ἔχασαν τὴν κόρη των. Στὸ τέλος λέει δτι ἀνέθεσε στὸν Μούστρουχο νὰ τὴ βρῆ. Στὴν ἀρχὴ τῆς πέμπτης πράξεως ὁ Μούστρουχος τὴν ἔχει κιόλας βρῆ. Ο ἀναγνωρισμὸς νέας, ποὺ στὰ χέρια μαστροποῦ ἡ πορνοβοσκοῦ προορίζεται γιὰ τὸ ἐπάγγελμα τῆς πόρνης, εἶναι κοινὸς τόπος τῆς ἀρχαίας κωμῳδίας². Τὸ μοτίβο αὐτὸ δὲν εἶναι θεατρικὴ σύμβαση στὴν Ἑλληνικὴ κωμῳδία: ὁ ἀναγνωρισμὸς εἶναι ἀπαραίτητος ἀν πρόκειται νὰ ἐπακολουθήσῃ νόμιμος γάμος. Σύμφωνα μὲ τὸ ἀττικὸ δέκατο ἔνας Ἀθηναῖος ἔπρεπε νὰ παντρευτῇ μόνο Ἀθηναία, γιὰ νὰ ἔχουν τὰ παιδιά των πλήρη δικαιώματα Ἀθηναίου πολίτη. «Ωστε ἡ κοπέλα ποὺ εἶχε τὴν ἀτυχία νὰ εἶναι ἀγνώστου πατρός, εἴτε ἐπειδὴ ἦταν ἔκθετη εἴτε ἐπειδὴ μικρὴ τὴν εἶχαν ἀρπάξει ληστὲς κτλ., ἦταν ἀδύνατο νὰ γίνη σύζυγος Ἀθηναίου πολίτη, ἀν δὲν ἀναγνωρίζοταν κόρη Ἀθηναίου πολίτη. Η λατινικὴ κωμῳδία, ἡ *palliata*, διατήρησε τὶς λεπτομέρειες τῆς οἰκογενειακῆς ζωῆς τῶν Ἑλληνικῶν προτύπων της, ἀφοῦ δὲν σὲλιάζει οὔτε τὴν ἔθνικότητα τῶν προσώπων οὔτε τὰ βασικὰ τοπικά των πλαίσια. Εκεῖνο ποὺ δὲν προσαρμόστηκε στὴ λατινικὴ κωμῳδία εἶναι ἡ περίπτωση τῆς φτωχῆς ξένης ἡ γενικὰ ἀγνώστου καταγωγῆς κόρης ποὺ γίνεται παλλακή, δηλ. σύζυγος χωρὶς νόμιμο γάμο³. Ετσι στὴ λατινικὴ κωμῳδία κάθε σχέση ἐκτὸς τοῦ γάμου χαρακτηρίζεται ως πορνεία.

Τὸ θέμα τοῦ ἀναγνωρισμοῦ, ποὺ συνδυάζεται μάλιστα μὲ ἔκθεση παιδιοῦ, τὸ πῆρε ἡ κωμῳδία ἀπὸ τὴν τραγῳδία. Στοὺς μύθους, ἀπὸ τοὺς δροίους ἡ τρα-

1. Πρ. *Menaechmi* 668 - 671 καὶ *Katzeobrompos* πρ. 5η στ. 71 - 75.

2. Βλ. π.χ. τὴν κωμῳδία τοῦ Πλαύτου *Poenulus*.

3. Π.χ. στὴν *Pequinodorum* τοῦ Μενάνδρου ἡ Γλυκέρα καὶ ὁ Πολέμων ζοῦν σὰν σύζυγοι χωρὶς νὰ εἶναι παντρεμένοι. Μετὰ τὴν ἀναγνώριση τῆς Γλυκέρας ως κόρης ἐλευθέρου πολίτη, ὁ πατέρας της τὴν ἐγγυᾷ παιδιῶν ἐπ' ἀρχῆ γησίων μὲ τὴν καθιερωμένη βέβαια προΐκα.

γωδία ἔπαιρνε τὰς ὑποθέσεις της, οἱ περιπτώσεις ἐκθέσεως καὶ ὄστερα ἀναγνωρισμοῦ παιδιῶν εἶναι πάρα πολλές, καὶ δχι μόνο στοὺς Ἑλληνικοὺς μύθους¹. Ἡ στιγμὴ τοῦ ἀναγνωρισμοῦ στὴν τραγῳδία εἶναι στιγμὴ κορυφώσεως συναισθημάτων καὶ ἐνδιαφέροντος, τὴν ὅποια οἱ ποιητὲς φρόντιζαν δισο μποροῦσαν νὰ ἐκμεταλλευτοῦν θεατρικά. Γι' αὐτὸν οἱ σκηνὲς ἀναγνωρισμοῦ ἀπαιτοῦσαν καὶ ἴδιαίτερα φροντισμένη δραματικὴ τέχνη καὶ ἀνάλογο ὑψηλὸν ὄφος. Ἡ κωμῳδία παίρνοντας ἀπὸ τὴν τραγῳδία τὸ μοτίβο τοῦ ἀναγνωρισμοῦ, τὸ πῆρε μαζὶ μὲ τὴν ἐπισημότητα καὶ τὴ δραματικὴ τεχνικὴ μὲ τὰς ὅποιες ἡ τραγῳδία τὸ εἶχε συνδυάσει², δχι δμως σὰν παρωδία τραγῳδίας ἀλλὰ σὰν ἐπίδραση, ἀφοῦ τὸ μοτίβο αὐτὸν δὲν ἔγινε λόγω τῆς φύσεώς του κωμικό. Ἡ σοβαρότητα τοῦ θέματος καὶ ἡ δραματική του σημασία ἔκαμψεν καὶ τὸν Χορτάτση νὰ δεῖξῃ ἴδιαίτερη φροντίδα στὶς σκηνὲς τοῦ ἀναγνωρισμοῦ. Ἡ φροντίδα φαίνεται στὴν ἀνάπτυξη τῶν σκηνῶν σὲ μῆκος, στὴ συναισθηματολογία τῶν προσώπων καὶ στὸ ποιητικὸν λεκτικό. Στὶς σκηνὲς αὐτὲς δίνεται ἡ εὔκαιρία σὲ δλα τὰ πρόσωπα νὰ ἐκφράσουν τὰ συναισθήματά των, σὲ βάρος δμως τῆς ἀληθιοφάνειας ποὺ δ ποιητῆς σ' δλα τὸ ἔργο του προσπαθεῖ νὰ μὴ παραμελῇ. Δίνεται ἔτσι ἡ ἐντύπωση δτι δ ποιητῆς ἐδῶ ξεφεύγει ἀπὸ τὸ ἀμεσο πρότυπό του (ἡ τὰ πρότυπά του) καὶ αὐτοσχεδιάζει. Ἡ συνομιλία τῆς Ἀρμένισσας μὲ τὴν Πουλισένα ἔχει σοβαρὸν καὶ ἐπίσημο τόνο καθὼς καὶ συμμετρία στὴ μετρική της μορφή³: στιχομυθία μὲ διστιχα στὴν ἀρχή, δύο ἀπαντήσεις μὲ τετράστιχα τῆς Πουλισένας, ἀντιλαβὴ στὸ σημεῖο ποὺ ἀναφέρεται τὸ δνομα τῆς κοπέλας, τέλος μὲ τετράστιχο τῆς Ἀρμένισσας. Αὐτὸν τὸ διάλογο ὑποτίθεται δτι δὲν τὸν ἀκοῦν δ Ἀρμένης μὲ τὸν Μούστρουχο, ἐνῶ βρίσκονται στὴ σκηνὴ καὶ ξέρουν δτι τὸ θέμα τῆς συνομιλίας τῶν δύο γυναικῶν εἶναι ἡ χαμένη κόρη τοῦ Ἀρμένη. Αὐτὸν εἶναι δραματικὰ ἀδικαιολόγητο, ἀλλὰ ἔτσι δ ποιητῆς παραχειμίζει τὴ σκηνὴ μὲ τὰς ἐρωτήσεις τοῦ Ἀρμένη καὶ τὰς ἐκφράσεις ἐνθουσιασμοῦ καὶ χαρᾶς τοῦ ζεύγους. Ἡ Πουλισένα πηγαίνει ὄστερα νὰ ρωτήσῃ τὴν Κασσάντρα ἀν θυμάται τὰ δνόματα τῶν γονιῶν της. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ δτι εἶναι ἀπίθανο νὰ μὴν εἶχε ποτὲ συζητήσει τὸ θέμα αὐτὸν μὲ τὴν Κασσάντρα, καὶ σὲ συσχέτιση μάλιστα μὲ τὸν Ἀρμένη⁴ ποὺ τῆς προ-

1. Βλ. π.χ. τοὺς μύθους τῶν Μωυσῆ, Κύρου, καὶ Πάρη.

2. Βλ. π.χ. τὴ σκηνὴ τοῦ ἀναγνωρισμοῦ στὴν Περικειρομένη τοῦ Μενάνδρου στ. 337 - 397.

3. Πρ. 5η στ. 163-188. Ὁ ἐκδότης κ. Λ. ΠΟΛΙΤΗΣ σημειώνει τὸν «συμβατικὸν ἀπίσημο χαρακτήρα» ποὺ ἔχει ἡ στιχομυθία τῆς Ἀρμένισσας μὲ τὴν Πουλισένα (*Κατζούρμπος Σημειώσεις* σ. 128).

4. Στὰ λόγια τῆς Κασσάντρας «Ἀρμένη εἶχα πατέρα μου καὶ Ἀρμένισσα εἶχα μάνα» (πρ. 5η στ. 223) δὲν μπορεῖ νὰ δοθῇ ἀλλη ἐρμηνεία ἀπὸ τὸ δτι τὰ δνόματα αὐτὰ εἶναι ἔθνικὰ καὶ δχι ἐπίθετα. Ἐξ ἀλλου κανένα ἀπὸ τὰ πρόσωπα τῆς κωμῳδίας δὲν ἔχει ἐπίθετο. Φυσικὰ παραμένει ἀνεξήγητο γιατί δὲν ἀναφέρθηκαν καθόλου τὰ δνόματα τοῦ ζεύγους στὶς σκηνὲς μάλιστα τοῦ ἀναγνωρισμοῦ.

ριζες γιακέραστη, ἐπὶ πλέον ὁ διέλογος γίνεται στὴν πόρτα τοῦ σπιτιοῦ τῆς Πουλισένας, γιὰ νὰ τὸν παρακολουθήσουν οἱ θεατές, ἀλλὰ ὑποτίθεται ὅτι δὲν τὸν παρακολουθοῦν ὁ Ἀρμένης μὲ τὴν Ἀρμένισσα καὶ τὸν Μούστρουχο, ποὺ φυσικὰ ἄμεσα ἐνδιαφέρονται γιὰ τὸ περιεχόμενο τῆς συζητήσεως. Καὶ ἐνῶ ἡ Κασσάντρα ἀπὸ τὶς ἐρωτήσεις τῆς Πουλισένας ὑποπτεύεται ὅτι αὐτὴ κάτι θὰ ἔμαθε γιὰ τοὺς γονεῖς τῆς — καὶ ἡ Πουλισένα τῆς λέει ὅτι θὰ τῆς τὰ πῆ, ἀφοῦ πάρη πρῶτα τὶς πληροφορίες ποὺ ζητᾶ —, ἡ Κασσάντρα μπαίνει στὸ σπίτι χωρὶς νὰ περιμένῃ νὰ μάθῃ τί συμβαίνει. Ἡ Πουλισένα ἀνακοινώνει τὶς πληροφορίες μόνο στὴν Ἀρμένισσα, καὶ τελικὰ μαθαίνει καὶ ὁ Ἀρμένης ποιὰ εἶναι ἡ χαμένη του κόρη. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ λεκτικὸ τῆς σκηνῆς γιὰ τὴν ὅποια ἔγινε λόγος, σ' ὅλες τὶς σκηνὲς τοῦ ἀναγνωρισμοῦ ὁ ποιητὴς προσέχει ἴδιαίτερα τὸ λεκτικὸ τῶν προσώπων του βάζοντάς τα νὰ μιλοῦν μὲ εὐγένεια καὶ λυρικὲς ἐκφράσεις ποὺ περιγράφουν τὴ συναισθηματικὴ των κατάσταση, ἐνῷ οἱ σημαντικοὶ σὲ νόημα στίχοι ἐπαναλαμβάνονται.

Λεπτομέρεια τοῦ ἀναγνωρισμοῦ εἶναι ὅτι ἡ ἀναγνωριζομένη θὰ πρέπη νὰ ἔχῃ διατηρήσει τὴν ἀγνότητά της, ἡ τουλάχιστο νὰ τὴν ἔχῃ χάσει ἀπὸ τὸν ἐραστὴ ποὺ θὰ γίνη σύζυγός της. Γι' αὐτὸ ἀπὸ τὶς πρῶτες ἐρωτήσεις ποὺ ρωτᾶ ἔνας πατέρας ἢ ἄλλο μέλος τῆς οἰκογενείας, εἶναι ἀν ἡ κόρη εἶναι ἔντιμη ἢ ἀν θὰ φέρη ντροπὴ στὸν πατέρα καὶ γενικὰ στὴν οἰκογένειά της. Στὸν *Eunuchus* τοῦ Τερεντίου (=Εὐνοῦχος — Κόλαξ τοῦ Μενάνδρου) ὁ Chremes, ἀδελφὸς τῆς χαμένης Pamphila, δὲν ἐνθουσιάζεται ὅταν μαθαίνῃ πώς ἡ χαμένη του ἀδελφὴ βρίσκεται στὸ σπίτι τῆς ἑταίρας Thais, ἡσυχάζει δμως ὅταν ἡ Thais τὸν διαβεβαιώνει πώς *aeducta ita uti teque illaque dignumst* (στ. 745 ἔξ.). Τὸ ἴδιο βρίσκομε καὶ στὸν *Katzenōρμπο*. Ὁ Ἀρμένης ρωτᾶ: «Μὰ πές μου, σ' ἵντα βρίσκεται; πούρι 'ναι τιμημένη;» Ἡ ἀπάντηση τοῦ Μούστρουχου τὸν καθησυχάζει: «Καὶ τιμημένη καὶ καλὰ περίσσια ἀναπαμένη» (πρ. 5η στ. 97 ἔξ.)¹. Μετὰ τὸν ἀναγνωρισμὸ στὴν κρητικὴ κωμῳδία, δπως καὶ στὰ ἰταλικὰ ἐνδιάμεσα, ἡ ξενικὴ καταγωγὴ τῆς κόρης δὲν ἀποτελεῖ βέβαια κώλυμα γάμου. Ἀξιοσημείωτο εἶναι τὸ ὅτι πραγματικὸ ἐμπόδιο ήταν ἡ οἰκονομικὴ κατάσταση τῆς Κασσάντρας — ὁ Νικολὸς δὲν ἀντιμετωπίζει ἀπὸ τὴν ἀρχὴ περίπτωση γάμου του μὲ τὴν Κασσάντρα — καὶ δχι τὸ γεγονός ὅτι μεγάλωσε σὲ χέρια ἑταίρας.

Αὐτὴ εἶναι σὲ κύριες γραμμὲς ἡ ὑπόθεση τοῦ *Katzenōρμπον*. Παράλληλα δμως δροῦν καὶ ἄλλα πρόσωπα, ποὺ ἡ εἶναι ἐντελῶς ἀσχετα μὲ τὴν ὑπόθεση αὐτῆ, δπως οἱ Κουστουλιέρης - Κατζοῦρμπος, ἡ παῖζουν μικρὸη ἀσήμαντο ρόλο σ' αὐτῆ, δπως ὁ Δάσκαλος, ὁ Κατζάραπος, ἡ Ἀννούσσα, καὶ ἡ Ἀνίτσα. Ὁ Κου-

1. Στὸν Σικεώνιο τοῦ Μενάνδρου (Ειδ. R. KASSEL στ. 370 ἔξ.) ὑπάρχει ὁ ἔξιτης διάλογος: (Δρόμων) "Ἐστι σοι καὶ σφέσται τὸ θυγάτριον. (Κιχησας) Καλῶς δὲ σφέσται, Δρόμων, ἡ σφέσται, αὐτὸ τοῦτο; (Δρ.) Παρθένος γ' ἔηι, ἀπειδος ἀνδρός. (Κιχ.) Εὖ γε.

στουλιέρης, που συνοδεύεται πάντοτε στή σκηνή από τὸ δοῦλο του Κατζούρμπο, προσθέτει κωμικά ἐπεισόδια, δπως περίπου γίνεται στή σύγχρονη ἐπιθεώρηση. Τὸ «κνούμερό» του, δπως θὰ δοῦμε, ἀνήκει στήν κλασική παράδοση. *Ο ρόλος τοῦ Δασκάλου στήν ὑπόθεση είναι πολὺ μικρός: κατηγορεῖ τὴν Πουλισένα δτὶ διέφθειρε τὸ μαθητή του Νικολό, τὸν Νικολὸ δτὶ ἀρχισε τὶς ἔρωτοδουλειὲς καὶ παραμελεῖ τὸ σχολεῖο του, πληροφορεῖ τὸν Γιάκουμο, πατέρα τοῦ Νικολοῦ, γιὰ τὶς παρεκτροπὲς τοῦ γιοῦ του. *Ως ἐδῶ σύμφωνα μὲ τὸ «χαρακτήρα» ἐνὸς δασκάλου. *Ο πραγματικός του ὅμως ρόλος είναι στήν κρητική κωμωδία τὸ τυπικό του «κνούμερο» σὲ συνδυασμὸς κυρίως μὲ τοὺς Κουστουλιέρη - Κατζούρμπο.

Στήν ὑπόθεση τοῦ Κατζούρμπον ἔχομε τὸ συνδυασμὸ δύο βασικῶν μοτίβων: τὸ μοτίβο τοῦ γέρου συζύγου ποὺ ἀπατᾷ τὴ γυναίκα του καὶ τὸ μοτίβο τῆς κοπέλας στὰ χέρια μαστροποῦ ποὺ ἀναγγωρίζεται ἀπὸ τοὺς γονεῖς της καὶ παντρεύεται τὸν νέο ποὺ τὴν ἀγαπᾶ. *Ο συνδυασμὸς αὐτῶν τῶν δύο μοτίβων δὲν ὑπάρχει στή λατινική κωμωδία. *Ο γελοιοποιημένος γέρος ἐραστὴς δὲν μπορεῖ νὰ ἐμφανιστῇ στή λατινική κωμωδία, ποὺ ἐμπνέεται ἀπὸ τὴν καλαισθησία τῆς ἐλληνικῆς νέας κωμωδίας, καὶ σὰν συγκινημένος πατέρας ποὺ βρίσκει τὸ χαμένο του παιδί. Τὸ πρῶτο μοτίβο, δπως εἰδαμε, είναι παρμένο ἀπὸ τὴν κωμωδία τοῦ Πλαύτου *Menaechmi*, δπου ὑπάρχει καὶ τὸ ἐπεισόδιο τῆς κλοπῆς τῶν ρούχων τῆς συζύγου· τὸ δεύτερο μοτίβο είναι ἀρκετὰ κοινὸ στή λατινική κωμωδία. ¹ Πρέπει νὰ παρατηρηθῇ δτὶ τὸ πρῶτο μοτίβο τὸ χειρίζεται καλύτερα ἀπὸ τὸ δεύτερο δ Χορτάτσης, ἐπειδὴ καθοδηγεῖται ἀπὸ τὴν κωμικὴ ἴδιοφυτα τοῦ Πλαύτου.

Καὶ στὸν Κατζούρμπο ὑπάρχει ἡ βασικὴ ἀτμόσφαιρα ρεαλισμοῦ, ποὺ ὑπάρχει στή λατινική κωμωδία καὶ ὀφείλεται στή νέα κωμωδία, μὲ ἔξαιρέσεις ἐλάχιστες ποὺ ὀφείλονται σὲ ἐπιδράσεις τῆς μέσης κωμωδίας. *Ο Χορτάτσης προσαρμόζει τὴν ὑπόθεσή του σὲ δρισμένον τόπο καὶ χρόνο, ὥστε νὰ δίνεται ἡ ἐντύπωση μιᾶς πιθανῆς ἱστορίας τῆς ἐποχῆς του. *Η ἱστορία τῆς Κασσάντρας είναι πιθανή. Τὸ δουλεμπόριο στὸ Αίγανο καὶ στήν Κρήτη, ἀφοῦ ξφθασε στή μεγαλύτερή του ἀκμὴ κατὰ τὸ 14. αἰώνα καὶ τὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 15., ἔξακολούθησε σὲ μικρότερη κλίμακα ὡς τὴν ἐποχὴ ποὺ γράφεται δ Κατζούρμπος². Πρόσφυγες ἀπὸ διάφορα μέρη τῆς 'Ελλάδας κατέφευγαν στήν Κρήτη, δταν οἱ πατρίδες των κυριεύοντων ἀπὸ τοὺς Τούρκους. Πολλοὶ κάτοικοι τῶν νησιῶν τοῦ Αίγανου, ποὺ ἐπεφταν στὰ χέρια τῶν Τούρκων ἡ καὶ τῶν Βενετῶν, πουλιόντων σκλάβοι. *Η Νάξος εἰδικά, ἡ πατρίδα τῆς Κασσάντρας, εἶχε ἀρκετὲς φορὲς

1. Bλ. π.χ. τὶς ὑποθέσεις τῶν κωμωδιῶν τοῦ Πλαύτου *Poenulus* καὶ *Rudens*.

2. Bλ. CHARLES VERLINDEN *La Crète, débouché et plaque tournante de la traite des esclaves aux XIV et XV siècles* *Studi in onore di Amintore Fanfani III Medioevo*, Milano 1962 σ. 593 - 669.

κατὰ τὸ 16. αἰώνα λεηλατηθῆ ἀπὸ Τούρκους καὶ κάτοικοί της εἶχαν πουληθῆ σκλάβοι¹. "Ωστε τὸ μοτίβο τοῦ παιδιοῦ ποὺ χάνει τοὺς γονεῖς του καὶ τοὺς ξαναβρίσκει ὕστερα ἀπὸ χρόνια, προσαρμόζεται καλὰ στὴν ἐποχὴ τοῦ ποιητῆ. Ἀλλὰ στὸ χειρισμὸν αὐτοῦ τοῦ μοτίβου στὴν κωμωδία μας θὰ μποροῦσε κανεὶς νὰ παρατηρήσῃ πολλά: 'Ἡ ἴστορία τῶν βραχιολιῶν μένει μετέωρη, οἱ σκηνὲς τοῦ ἀναγνωρισμοῦ εἶναι ἀφύσικες καὶ αὐτὸ ὄφελεται σὲ δραματικὴ ἀδεξιότητα. 'Ἡ Πουλισένα λέει δτὶ ἡ Κασσάντρα πιάστηκε σκλάβα «μὲ τὸν κύρη της καὶ μὲ τ' ἀδέλφια τεσσαράκοντα» (πρ. 1η στ. 233 - 236), τὰ ἀδέλφια της δύμως ἔξαφανίζονται χωρὶς νὰ γίνη λόγος γι' αὐτὰ ἀπὸ τοὺς γονεῖς των. Ἀσάφεια ὑπάρχει ἀκόμη στὴ χρήση τῶν λέξεων «ἀγοράζω» καὶ «έξαγοράζω», διν δὲν θεωρηθῆ τὸ δεύτερο συνώνυμο τοῦ πρώτου. 'Ἡ Πουλισένα λέει: «κι' διντρας μου τὴν ἀγόρασε καὶ σπίτι του ἔφερέ τη» (πρ. 1η στ. 235), καὶ «ὁ διντρας μου εἶχε μου πεῖ πώς εἴσαι 'Αξιωτοπούλα, κι' ἔγρασέ σε εἰς τὴν Χιδὸ ποὺ σ' ηὔρε σκλαβοπούλα» (πρ. 5η στ. 211 - 212). 'Ἡ Κασσάντρα πάλι λέει: «καὶ 'γόρασέ με ἀφέντης μου καὶ σπίτι του ἔφερέ με» (πρ. 5η στ. 227). Αὐτὰ σημαίνουν δτὶ ἡ Κασσάντρα ἦταν σκλάβα. 'Ἡ Ἀρμένισσα δύμως λέει δτὶ «έξαγόρασε» τὴν ἵδια καὶ τὸν διντρα της ἔνας πλούσιος, ποὺ τοὺς εἶχε σὰν ἀδέλφια του καὶ μετὰ τὸ θάνατό του τὸν κληρονόμησαν. Τὴν κόρη της λέει «τὴν ἔξαγόρασε γεῖς Κρητικὸς γριποῦμε» (πρ. 4η στ. 432 - 434). Πῶς θὰ πρέπη νὰ ἔρμηνευτῇ τὸ «έξαγόρασε» τῆς Ἀρμένισσας; "Οτι ὁ ἀγοραστῆς των τοὺς ἀγοράζει γιὰ νὰ τοὺς ἐλευθερώσῃ; Αὐτὸ δύμως δὲν ἰσχύει γιὰ τὴν Κασσάντρα, δπως εἴδαμε. Τότε θὰ πρέπη νὰ θεωρηθῆ συνώνυμο τοῦ «ἀγόρασε». "Αλλωστε εἶναι καὶ ἀπίθανο νὰ πλήρωσε ἔνας δῆγνωστός τους ἔνα σημαντικὸ ποσό γιὰ καθαρὰ φιλανθρωπικοὺς λόγους, ἐνῶ ἡ Πουλισένα λέει δτὶ ὁ διντρας της «ἀγόρασε» τὴν Κασσάντρα γιὰ τὴν «κυβέρνησή» της, δηλαδὴ γιὰ νὰ τὴν ὑπηρετῇ (πρ. 5η στ. 175).

Τὰ πρόσωπα τοῦ Κατζούρμπου

Οἱ στερεότυποι θεατρικοὶ τύποι, ποὺ συναντοῦμε στὶς λατινικὲς κωμωδίες, προέρχονται ἀπὸ τὶς ἑλληνικὲς κωμωδίες ποὺ χρησίμευσαν ως πρότυπά των· εἶναι δύμως δημιουργήματα ὅχι τῆς νέας ἀλλὰ τῆς μέσης κωμωδίας. 'Ἡ νέα κωμωδία τοὺς παρέλαβε μαζὶ μὲ δλο τὸ θεατρικὸ ὄλικὸ τῆς παραδόσεως καὶ τοὺς προσάρμοσε στὸ δικό της πνεῦμα. "Οπου ἡ ὑπόθεση στὴ νέα κωμωδία ἀπαιτοῦσε ἔνα ἀπὸ τὰ κεντρικὰ πρόσωπα νὰ ἔχῃ ἥδη λαμπρὴ σταδιοδρομίᾳ ως τύπος στὴ θεατρικὴ παράδοση, ἐκεῖ δημιουργήθηκε ἔνα πρόσωπο πού, ἐνῶ μποροῦσε νὰ διατηρῇ χαρακτηριστικὰ ἀπὸ τὴν παράδοση, εἶχε δική του

1. Βλ. Περικλέους Γ. Ζερλέντου *Γράμματα τῶν τελευταίων Φράγκων Δουκῶν τοῦ Αιγαίου πελάγους 1438 - 1565 . . .* Ἐρμούπολις 1924.

άτομικότητα. Δὲν βλέπει μόνο ό ποιητής τῆς νέας κωμῳδίας μὲ συμπάθεια καὶ κατανόηση τὰ πρόσωπά του· τὴν ἴδια στάση μεταδίνει καὶ στοὺς θεατές, ποὺ ἀναγνωρίζουν στὰ πρόσωπα τῆς νέας κωμῳδίας ἀνθρώπους, ποὺ λίγο ἡ πολὺ συναντοῦν στὴν καθημερινή ζωή. "Ετοι δμως ἡ κωμῳδία ἀπέκτησε σοβαρὸ περιεχόμενο¹, στὸ ὅποιο συνυπάρχει τὸ κωμικὸ στοιχεῖο στὴν ἀναλογία περίπου ποὺ ὑπάρχει καὶ στὴ ζωή. Ἐντελῶς κωμικὸ εἶναι τώρα μόνο ὁρισμένα πρόσωπα, μεταξὺ αὐτῶν καὶ οἱ τύποι τῆς θεατρικῆς παραδόσεως, ἐνῶ οἱ βασικοὶ ἥρωες εἶναι ἀνθρώπινοι: κατὰ τὶς περιστάσεις μποροῦν νὰ προκαλοῦν συγκίνηση ἡ ἵλαρότητα, χωρὶς νὰ εἶναι οὔτε τραγικοὶ οὔτε κωμικοὶ ἡ γελοῖος². Καὶ ἡ μέση κωμῳδία, δπου πλάστηκαν καὶ μεσουράνησαν οἱ κωμικοὶ τύποι, καὶ ἡ νέα, δπου διατηρήθηκαν, σὲ δεύτερη δμως θέση, μαζὶ μὲ τοὺς ἀνθρώπινους ἥρωες, ἐπέζησαν στὶς λατινικὲς κωμῳδίες τοῦ Πλαύτου καὶ τοῦ Τερεντίου. Ἐξετάζοντας τὰ πρόσωπα τοῦ Κατζούρμπον θὰ δοῦμε ἂν εἶναι τύποι ἡ ἔχουν ἀτομικότητα, ποιοὶ τύποι καὶ ποιὰ χαρακτηριστικά των ἐπιζοῦν ἀπὸ τὴ λατινικὴ κωμῳδία. Τὰ νέα στοιχεῖα ποὺ δφεύλονται στοὺς Ιταλοὺς καὶ στοὺς Κρητικούς θὰ ἐπισημαίνωνται δπου ἐμφανίζονται.

Απὸ τὰ πρόσωπα, γιὰ τὰ ὅποια ἔγινε λόγος κατὰ τὴν ἐξέταση τῆς ὑποθέσεως, τὸ ζεῦγος τῶν νεαρῶν ἐρωτευμένων ἔχει δοθῆ ἀπὸ τὸν ποιητὴ μὲ συμπάθεια. Ἐδῶ βρίσκει εὐχαίρια ὁ Χορτάτσης νὰ ἐκφράσῃ τὸ λυρισμό του περιγράφοντας ρομαντικὰ τὸ ἐρωτικὸ συναίσθημα, ποὺ στὶς λατινικὲς κωμῳδίες περιγράφεται μὲ λιτότητα, δταν εἶναι σοβαρό, καὶ μὲ παρεδίκα λυρισμοῦ, δταν ὁ ποιητὴς θέλη νὰ δημιουργήσῃ κωμικὴ ἐντύπωση. Εἶναι τυπικοὶ ἐρωτευμένοι χωρὶς ἀτομικότητα. Ἡ Κλοσσάντρα ξεχωρίζει κάπως: εἶναι ἰδεαλιστικὰ παρουσιασμένη, ἀν σκεφτῇ κανεὶς σὲ τὶ σπίτι μεγάλωσε. Συμπαθητικὴ ἐμφανίζεται καὶ ἡ Ἀρμένισσα, ἐπειδὴ ὑπερισχύει στὰ χαρακτηριστικά της ἡ πονεμένη μάνα καὶ δχι ἡ ἀπατημένη σύζυγος. Τὶς ἀπιστίες τοῦ Ἀρμένη τὶς βλέπει μὲ περιφρόνηση καὶ εἶναι ἀρκετὰ δυναμική, δταν παρουσιαστῇ ἀνάγκη. Καὶ αὐτὴ εἶναι ἰδε-

1. Χαρακτηριστικὸ εἶναι δτι ὁ Dante δνόμασε *Commedia* ἔνα μεγάλο διηγηματικὸ ποίημα μὲ λυπητερὴ ἀρχὴ καὶ εύτυχισμένο τέλος. Οἱ σκηνοθέτες ποὺ, δταν διδάσκουν νέα κωμῳδία, προσπαθοῦν νὰ τὴν παρουσιάσουν στὸ σύνολό της ὄσο μποροῦν πιὸ κωμική, τὴν παρεμμηνεύουν. Ἡ παράσταση τοῦ Δυσαόλου τοῦ Μενάνδρου ἀπὸ τὸ Εθνικὸ Θέατρο τὸ 1961 εἶναι τυπικὸ παράδειγμα τέτοιας παρεμμηνείας καὶ παραχμορφώσεως.

2. Π.χ. ὁ Πολέμων τῆς *Περικειρομένης* τοῦ Μενάνδρου εἶναι ἐξατομικευμένο πρόσωπο, ποὺ ἀν καὶ ἀνήκει στὸν τύπο τοῦ στρατιωτικοῦ καὶ ἔχει μερικὰ χαρακτηριστικά του, παρουσιάζεται ἀπὸ τὸν Μένανδρο ἀνθρώπινος καὶ γι' αὐτὸ συμπαθητικός. Ἡ Thais τοῦ Eupuchus τοῦ Τερεντίου, ἀν καὶ ἀνήκει στὸν τύπο τῆς ἑταίρας ποὺ ἡ θεατρικὴ παράδοση ἔχει ζωγραφίσει μὲ τὰ μελανότερα χρώματα — στὴν Πουλισένα τοῦ Κατζούρμπον ἐπιζεῖ σ' αὐτὴ τὴ μορφὴ — παρουσιάζεται ἀπὸ τὸν Τερέντιο (= Μένανδρο) καλὴ καὶ εὐγενική, δηλ. ὁ ποιητὴς ἔπλασε γι' αὐτὴ ἔνα χαρακτήρα δπως τὸν ήθελε.

αλιστική παρουσιασμένη και ἔχει δινίστοιχο τόπο στή λατινική κωμωδία τή σοβαρή ματρόνα. Γιά τὸν Ἀριένη ἔγινε ἡδη ἀρχετός λόγος. Εἶναι καρικατούρα, ὁ γελοῖος ἐρωτευμένος γέρος τῆς λατινικῆς κωμωδίας, ποὺ γίνεται τελικά — στή κωμωδία τῆς Ἀναγεννήσεως — ἕνας συγχινημένος πατέρας ποὺ βρίσκει τὸ χαμένο του παιδί.

‘Ο Γιάκουμος, ὁ πατέρας τοῦ Νικολᾶ, εἶναι ὁ *pater durus*:¹ τῆς λατινικῆς κωμωδίας, δηλ. ὁ αὐστηρὸς πατέρας ποὺ βλέπει μὲ ἀνησυχία τὰ παραστρατῆματα τοῦ γιοῦ του. ‘Αν δὲν εἶναι πάντα φιλάργυρος, εἶναι δμως πάντα ίδιαιτερα ἀπασχολημένος μὲ τὰ οἰκονομικά του. Οἱ περιπέτειες τοῦ γιοῦ του μὲ τὶς ἑταῖρες τῶν ἀνησυχοῦν, γιατὶ φοβᾶται πὼς τὰ ἀπαραίτητα ἔξοδα θὰ τὰ πληρώσῃ ὁ ίδιος, πράγμα ποὺ συνήθως τὸ παθαίνει. ‘Ο Νικολὸς στήν πρώτη πράξη παραπονεῖται δτὶ ἡ αὐλαριβειὰ ἡ μεγάλη τοῦ πατέρα του εκι’ ἡ πλήσια ἀπὸ τὴν ἄλλη ἀχορταγιὰ τῆς μάνας της) (στ. 101 ἐξ.) εἶναι ποὺ τὸν πληγώνουν. ‘Οπως θὰ δοῦμε, καὶ ἡ αὐλαριβειὰ τῶν ἑταίρων εἶναι κοινοτοπία τῆς λατινικῆς κωμωδίας. ‘Ο ρόλος τοῦ Γιάκουμου εἶναι μικρός. ‘Εμφανίζεται στήν τέταρτη πράξη γιὰ πρώτη φορά, πληροφορημένος ἀπὸ τὴ γριὰ Ἀνέζα δτὶ ὁ Νικολὸς ἔδωσε ἕνα μεγάλο ποσὸ στήν Πουλιστένα. Εἶναι σχεδὸν βέβαιος δτὶ ὁ Νικολὸς κάτι: ἔχειψε ἀπὸ τὸ σπίτι καὶ τὸ πούλησε. ‘Ο μονόλογός του (πρ. 4η στ. 89 ἐξ.) περιέχει παράπονα ποὺ εἶναι κονιοὶ τόποι. Κατηγορεῖ τὸν Νικολὸ δτὶ κλέβει ἀπὸ τὸ σπίτι δ.τι βρῆ, δηλ. λεφτά, λάδι, κρασί, καὶ μ’ αὐτὰ ἀγοράζει δπλα ἡ πληρώνει τὶς πόρνες. ‘Απὸ τὸ κείμενο δμως τῆς κωμωδίας δὲν ἐπιβεβαιώνονται οἱ κατηγορίες τοῦ Γιάκουμου. ‘Ο Νικολὸς ἔχει μεγάλη ἀνάγκη ἀπὸ λεφτά, ἀλλὰ αὖτε δτὶ ίδιος σκέφτεται νὰ κλέψῃ ἀπὸ τὸν πατέρα του, οὔτε ὁ Κατζάραπος τοῦ τὸ προτίνει, δπως συγγὰ γίνεται στή λατινική κωμωδία. Οὔτε ἀναφέρεται πουθενά δτὶ στὸ παρελθὸν ἔγι: δώσει ποτὲ λεφτὰ στήν Πουλιστένα. ‘Η νεαρὴ του ἡλικία² — δεκάξι: ἔτῶν ἀρχίζουν τοὺς ἔρωτες τόσο τὰ ἀγόρια δσο καὶ τὰ κορίτσια τῆς λατινικῆς κωμωδίας, λεπτομέρεια ποὺ καὶ αὐτὴ διατηρεῖται — δὲν μᾶς ἐπιτρέπει νὰ ὑποθέσωμε δτὶ ὁ Νικολὸς πρόφταστε νὰ ἔχῃ καὶ ἄλλες ἔρωτικὲς περιπέτειες. Τὸ δτὶ πάλι μὲ τὰ κλοπιμαῖα ἀγοράζει δπλα³, εἶναι λεπτομέρεια ποὺ καὶ αὐτὴ δὲν ἐπιβεβαιώνεται ἀπὸ τὸ κείμενο τοῦ Κατζούρμπου. Τὰ κοινότοπα παράπονα τοῦ Γιάκουμου δὲν προσαρμόζονται στὸ χαρακτῆρα τοῦ Νικολοῦ, δπως τὸν παρουσιάζει ὁ ποιητής.

‘Ο Κατζάραπος συμπλήρωνε τὰ πρόσωπα τοῦ σπιτιοῦ τοῦ Γιάκουμου.

1. Κατάλογο χαρακτήρων ποὺ ὑπάρχουν στὶς κωμωδίες τοῦ Μενάνδρου ἔχει δ. ‘Οβίδιος *Amores I*, XV, 17 ἐξ. καὶ τοῦ Φιλήμονος ἔχει δ. ‘Απουλήιος *Florida XVI*.

2. Πρ. 4η στ. 97.

3. Πρ. 4η στ. 105.

Στὸν κατάλογο τῶν προσώπων τοῦ δράματος¹ χαρακτηρίζεται «δοῦλος φαγάς», καὶ ὁ χαρακτηρισμὸς αὐτὸς ἀπηχεῖ τὸν ἀρχαῖο παράσιτο. «Οπως καὶ οἱ ἄλλοι τύποι, ὁ παράσιτος γεννιέται καὶ κυριαρχεῖ στὴν Ἑλληνικὴ μέση κωμωδία, ποὺ τὸν πῆρε, δπως καὶ τοὺς ἄλλους τύπους, ἀπὸ τὴν πραγματικὴν ζωὴν. Στὴ λατινικὴ palliata ἀντιπροσωπεύεται μὲ πλῆθος ἀπογόνους του. Ο Κατζάραπος δὲν εἶναι βέβαια παράσιτος, εἶναι ὑπηρέτης ποὺ τὸν τρέφει ὁ ἀφέντης του, ἀλλὰ ὁ δάσκαλος, ποὺ σὰν μορφωμένος ξέρει τὴν ὅρολογία τῆς λατινικῆς κωμωδίας, τὸν ἀποκαλεῖ «parassito vero» (πρ. 5η στ. 313), «γουλάρη, adulatore, καὶ φαγά» (πρ. 5η στ. 315 ἔξ.). Τὸ κείμενο τῆς κωμωδίας δικαιολογεῖ τὰ ἐπίθετα «γουλάρης» καὶ «φαγάς», ὅχι ὅμως τὸ «adulatore» καὶ τὸ χαρακτηρισμὸς «parassito vero», γιατὶ οὔτε πραγματικὸς παράσιτος εἶναι ὁ Κατζάραπος οὔτε βέβαια κόλακας. Τὰ ἐπίθετα ἔξηγοῦνται ως ἐπίδραση καὶ μίμηση τοῦ λεξιλογίου τῆς λατινικῆς καὶ τῆς ιταλικῆς κωμωδίας²: ἐπειδὴ εἶναι συνηθισμένος ὁ τύπος τοῦ παρασίτου - κόλακος, σὰν συμπλήρωμα ἀπαραίτητο τοῦ χαρακτηρισμοῦ «παράσιτος» πέρασε καὶ τὸ ἐπίθετο «adulatore», ποὺ δὲν ἔχει καμία σχέση μὲ τὸν Κατζάραπο. Η συμμετοχὴ του στὴν ὑπόθεση εἶναι μηδαμινὴ καὶ η παρουσία του στὴ σκηνὴ ἔχει ἀποκλειστικὸ σκοπὸ νὰ διασκεδάσῃ τοὺς θεατές. Περιγραφὲς φαγητῶν σὲ συνδυασμὸ μὲ πεινασμένον παράσιτο ή δοῦλο εἶναι μοτίβο ποὺ κυριαρχεῖ στὴν Ἑλληνικὴ μέση κωμωδία³, καὶ τὸ βρίσκομε καὶ στὴ λατινική⁴. Η κωμικὴ θεωρία περὶ φυλακῶν, ποὺ ἀναπτύσσει ὁ Κατζάραπος στὴν πέμπτη πράξη (στ. 129 - 132), ἀνήκει στὸν παράσιτο Peniculus τῆς κωμωδίας τοῦ Πλαύτου *Menaechmi*⁵, δ ὅποιος ὑποστηρίζει πῶς τὰ πολλὰ καὶ ώραῖα φαγητὰ εἶναι τὰ πιὸ ἀποτελεσματικὰ «δεσμά» γιὰ νὰ μὴ δραπετεύουν οἱ φυλακισμένοι. Εκτὸς ἀπὸ τοὺς κωμικούς του μονολόγους ὁ Κατζάραπος ἀποτελεῖ μὲ τὸν Νικολὸ τὸ συνηθισμένο ζευγάρι: νεαρὸς ἐρωτευμένος - δοῦλος του, ποὺ εἶναι πολὺ κοινὸ στὴ λατινικὴ κωμωδία. Η πρώτη σκηνὴ τοῦ Κατζούρμπου διού δὲν ἐρωτευμένος νεαρὸς ἐκφράζει τὸν ἔρωτά του καὶ τὶς δυσκολίες ποὺ συ-

1. Ο κατάλογος αὐτός, δπως θὰ δοῦμε πιὸ κάτω δπου ἔξετάζεται ή δραματικὴ τεχνική, ἔχω τὴ γνώμη δτι δὲν γράφτηκε ἀπὸ τὸν ποιητὴ τοῦ Κατζούρμπου.

2. Τὸ ἐπίθετο adulator δὲν ὑπάρχει οὔτε στὸν Πλαύτο οὔτε στὸν Τερέντιο, οἱ δποῖοι ἀποδίδουν τὴν ἴδιαν ιδιότητα μὲ ἄλλες λέξεις (π.χ. adsentor, blandus), ποὺ οἱ Ιταλοὶ ἀπέδωσαν μὲ τὴν λέξη adulatore. Καὶ ὁ Δάσκαλος τοῦ Φορτουνάτου κατατάσσει τὸν Μποζίκη, δοῦλο τοῦ Λούρα, στοὺς «παρασίτους πᾶχουσι τὴν διάκρισιν ἐλίγη» (πρ. 4η στ. 264).

3. Αγαπητὸ θέαμα στὴ μέση κωμωδία εἶναι τὰ συμπόσια καὶ οἱ εύωχλες. Γπάρχουν στὰ ἀποσπάσματά της εύωχλες ἐπὶ σκηνῆς, προετοιμασίες συμποσίων, συζητήσεις γιὰ ψώνια, κατάλογοι τροφίμων, περιγραφὲς παρασκευῆς φαγητῶν, καὶ πολλοὶ μεθυσμένοι δοῦλοι.

4. Βλ. π.χ. Πλαύτου *Persa* 87 ἔξ. καὶ 404 ἔξ., τῆς ὅποιας τὸ Ἑλληνικὸ πρότυπο πρέπει νὰ ἀνήκη στὴ μέση κωμωδία.

5. Βλ. στ. 79 - 95.

ναντᾶ στὴν ἀπόκτηση τῆς ἀγαπημένης του, ἐνῶ ὁ δοῦλος του τὸν οἰκτίρει ἢ τὸν κοροϊδεύει, παρακολουθεῖ τὴν λατινικὴν κωμῳδίαν¹. Ἀλλὰ ἐνῶ στὴν λατινικὴν δοῦλος μὲ τὴν ἔξυπνάδα καὶ τὴν πονηριάν του βγάζει τελικὰ ἀπὸ τὴν δύσκοληθέση τὸν νεαρό του κύριο καταστρώνοντας καὶ ἐκτελώντας σχέδιο ἔξευρέσεως χρημάτων, ποὺ συνήθως εἶναι τὸ βασικὸ πρόβλημα, ὁ Κατζάραπος δὲν προσφέρει οὐσιαστικὴν πηρεσίαν, ἐπειδὴ ὁ νοῦς του εἶναι μόνο στὸ στομάχι του. 'Ο Νικολὸς δμως, ἀκολουθώντας τὰ ἵχνη τοῦ ἐραστῆ τῆς λατινικῆς κωμῳδίας, λέει στὸν Κατζάραπο «περιμάζωξε τὶς πονηριές κι' θλη τὴν φρόνεψή σου, γιὰ νὰ μπορῶ νὰ βοηθηθῶ τώρα μὲ τὴν βουλή σου» (πρ. 1η στ. 113 ἑξ.), ἀλλὰ ὁ Κατζάραπος δὲν ἔχει οὔτε τὶς «πονηριές» οὔτε τὴν «φρόνεψη» ποὺ ἔχουν οἱ συνάδελφοι του τῆς λατινικῆς κωμῳδίας σὲ παρόμοιες περιστάσεις.

'Ο Μούστρουχος, ὁ «δοῦλος» τοῦ 'Αρμένη, ἀνήκει στὸν κλασσικὸ τύπο τοῦ πανούργου δούλου. Προσπαθεῖ ν' ἀνοίξῃ τὰ μάτια τοῦ χυρίου του γιὰ νὰ μὴ πέσῃ θύμα στὶς «πολιτικές», τὸν κοροϊδεύει πίσω ἀπὸ τὴν πλάτη του, ὑποκρίνεται τὸν τίμιο, δταν τοῦ λέην ὁ 'Αρμένης νὰ κλέψῃ τὶς «βέστες τῆς χυρᾶς του», γιὰ νὰ τοῦ ἀποσπάσῃ χρήματα, πράγμα ποὺ φυσικὰ κατορθώνει. Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία δτὶς κλέβει τὸν ἀφέντη του, δταν τὸν στέλνῃ νὰ ψωνίσῃ τρόφιμα, δπως κάνουν καὶ οἱ πρόγονοι του τῆς λατινικῆς κωμῳδίας². Τὰ παράπονά του δτὶς δὲν μπόρεσε νὰ βρῇ τίποτε ἄλλο νὰ ψωνίσῃ ἐκτὸς ἀπὸ «τέσσερεις καπόνους» δὲν ἀποκλείεται νὰ δείχνουν δτὶς ὑπῆρχε κάποια ἔλλειψη τροφίμων, δταν γραφόταν ἡ κωμῳδία αὐτή. 'Ο ρόλος τοῦ Μούστρουχου στὴν ὑπόθεση εἶναι μικρὸς ἀλλὰ οὖσιώδης: κλέβει τὶς «βέστες» καὶ τὶς πηγαίνει στὴν Πουλισένα, καὶ βρίσκει

1. Βλ. π.χ. Πλαύτου *Pseudolus* 13 - 129, *Poenulus* 129 - 188, Τερεντίου *Eunuchus* 46 - 78. 'Η ἀρχικὴ αὐτὴ σιηνὴ μὲ τὸν ἐρωτευμένο ποὺ διηγεῖται τὰ ἐρωτικὰ του προβλήματα, ἥταν τόσο τυπικὴ καὶ συνηθισμένη, ὥστε ὁ Charinus στὴν κωμῳδία τοῦ Πλαύτου *Mercator* 1 ἑξ., δπου δὲν ιδιος λέει καὶ τὸν πρόλογο, ἀρχίζει μὲ τοὺς ἔξι τις στίχους:

Duas res simul nunc agere decretumst mihi;
et argumentum et meos amores eloquar.
non ego item facio ut alios in comoediis
<vi> vidi amoris facere, qui aut Nocti aut Dii
aut Soli aut Lunae miserias narrant suas.

(Μὲ βάλλει νὰ κάνω δυὸς πράγματα μαζί: καὶ τὴν ὑπόθεση τῆς κωμῳδίας νὰ σᾶς πῶ καὶ τοὺς ἔρωτές μου. 'Αλλὰ ἔγω δὲν θὰ κάνω δπως οἱ ἄλλοι ἐρωτευμένοι εἰδα νὰ κάνουνε στὶς κωμῳδίες, ποὺ ἡ στὴ Νόχτα ἡ στὴ Μέρα ἡ στὸν "Ηλιο" ἡ στὴ Σελήνη τὰ βάσανά τους κάθονται καὶ λένε).

2. 'Ο Συαμος π.χ. τῆς κωμῳδίας *Truculentus* τοῦ Πλαύτου, ἐπιστρέφοντας φορτωμένος μὲ τρόφιμα, ποὺ τὸν ἔστειλε ν' ἀγοράσῃ ὁ ἐραστὴς τῆς *Phronesium*, ὁμολογεῖ: (στ. 561 ἑξ.): Nam iam de hoc opsonio de mina deminui una modo
quinq̄e pūmmos: mihi detraxi partem herculaneam.

(Καὶ τώρα ἀπ' αὐτὰ τὰ φώνια ποὺ κάνουν ἐκατὸ δραχμὲς ἔβγαλα δέκα, ἀφαίρεσα τὴν δεκάτη τοῦ 'Ηρακλῆ γιὰ τὸν ἔσυντό μου).

τὴ χαμένη κόρη τοῦ Ἀρμένη. Κίνητρο βέβαια στὶς πράξεις τού εἶναι τὸ χρῆμα.

Τὸ ζεῦγος Κουστουλιέρης - Κατζούρμπος εἶναι ἀπὸ τὶς πιὸ χτυπητὲς ἐπιβιώσεις τῆς λατινικῆς κωμωδίας στὴν κωμωδία τῆς Ἀναγεννήσεως. Οἱ τύποι αὐτοὶ καὶ σὲ δ, τι λένε καὶ σὲ δ, τι κάνουν ἀπηγοῦν κοινοὺς τόπους τῆς λατινικῆς κωμωδίας καὶ πολὺ λίγα ὀφεῖλουν στὴν Ἀναγέννηση¹. Καὶ ὁ τύπος τοῦ στρατιωτικοῦ εἶναι γέννημα τῆς ἑλληνικῆς μέσης κωμωδίας, ἔχει δμως λαμπρὴ σταδιοδρομία καὶ στὴ νέα. Κύριο χαρακτηριστικό του εἶναι ἡ ἀλαζονεία, γι' αὐτὸ ὁ τύπος αὐτὸς ἔχει καὶ τὸν τίτλο ἀλαζών, που στὴ λατινικὴ ἀποδόθηκε *gloriosus*. Καὶ ὁ συνδυασμὸς τῶν τύπων ἀλαζών - κόλαξ ἐμφανίζεται γιὰ πρώτη φορὰ στὴ μέση κωμωδία, στὸν Ἀντιφάνη. 'Ο κόλαξ εἶναι βέβαια ὁ παράσιτος τοῦ στρατιωτικοῦ, καὶ εἶναι καὶ αὐτὸς τύπος που οἱ "Ἐλληνες κωμικοὶ ποιητὲς πῆρον ἀπὸ τὴ ζωὴ τῆς ἐποχῆς των. Χωρὶς ἀμφιβολία ὁ τύπος τοῦ στρατιωτικοῦ εἶναι δημιούργημα ἀντιπολεμικοῦ πνεύματος, καὶ μὲ τὸν τύπο αὐτὸ κατὰ τὶς τελευταῖς δεκαετίες τοῦ 4. αἰώνα σατιρίζονται ἔμμεσα ἀπὸ τοὺς καλλιεργημένους Ἀθηναίους οἱ ἀξεστοὶ Μακεδόνες στρατιωτικοί. 'Αλλὰ οἱ Ρωμαῖοι, τῶν δποίων ἡ στρατιωτικὴ δύναμη καὶ δραστηριότητα ἀκμάζει στὰ χρόνια τοῦ Πλαύτου καὶ τοῦ Τερεντίου, δὲν ὑπῆρχε φόβος νὰ ταυτίσουν τὸν ἔαυτό των μὲ τοὺς *gloriosos milites* τῆς σκηνῆς, ἐπειδὴ οἱ Λατίνοι κωμικοὶ τῆς *palliata paxoruusidázouν* "Ἐλληνες καὶ ἄλλης ἑθνικότητας πρόσωπα καὶ δχι Ρωμαίους. Πῶς θὰ ἔβλεπαν δμως οἱ Κρητικοὶ τὴν ἐπὶ σκηνῆς γελοιοποίηση τοῦ συμπατριώτη των στρατιωτικοῦ; 'Η χαμηλὴ κοινωνικὴ προέλευση τοῦ γελοίου στρατιωτικοῦ (βλ. πρ. 5η στ. 401 ἑξ.) τὸν ξεχωρίζει ἀπὸ τὸ θεατρικὸ κοινὸ στὸ ὅποιο ἀπευθύνεται ὁ Χορτάτσης καὶ που ἀποτελεῖται κυρίως ἀπὸ Βενετούς καὶ ἀπὸ τὴν Κρητικὴ ἀριστοκρατία, γι' αὐτὸ δὲν τοὺς ἐνοχλεῖ ἡ γελοιοποίησή του².

'Ο τύπος τοῦ στρατιωτικοῦ εἶναι ἡ ὀλότελα γελοῖος—τυπικὸ παράδειγμα ὁ *Thraso* τοῦ *Eunuchus* (=Κόλαξ τοῦ Μενάνδρου)—ἢ καὶ κάπως δινειροπαρμένος—τυπικὸ παράδειγμα ὁ *Rygorolinices* τῆς κωμωδίας *Miles gloriosus* τοῦ Πλαύτου. Καταπονεῖ μὲ τὴ μεγαλομανία καὶ περιαυτολογία του τοὺς συνομιλητές του³. Τὸν ἀκοῦν μόνο δσοι ἔχουν κάποιο συμφέρον ἀπ' αὐτὸν, δηλαδὴ ὁ παράσιτός του γιὰ νὰ ἔξασφαλίζῃ τὴ διατροφή του, καὶ ἡ ἐταίρα γιὰ νὰ τοῦ ἀποσπᾶ

1. 'Η σκηνὴ π.χ. τῆς *Ξιφομαχίας* εἶναι ἐπινόηση τῆς Ἀναγεννήσεως (βλ. πρ. 2η στ. 61 - 88).

2. Βλ. σ. 269 διου γίνεται λόγος γιὰ τὸ θεατρικὸ κοινὸ τῆς κρητικῆς κωμωδίας.

3. 'Ηταν τόσο συνηθισμένα αὐτὰ ὡστε ὁ *Stratophanes* τῆς κωμωδίας *Truculentus* τοῦ Πλαύτου λέει στοὺς θεατές νὰ μὴν περιμένουν νὰ κάνη αὐτὸς αὐτὸ ποὺ κάνουν δλοι: στ. 482 ἑξ. *Ne expectetis, spectatores, meas pugnas dum praedicem:*

manibus duella praedicare soleo, haud in sermonibus.

(Θεατές, μὴν περιμένετε νὰ σᾶς ἀναγγείλω τὶς μάχες μου· μὲ τὰ χέρια μου κι δχι μὲ λόγους συνηθίζω ν' ἀναγγέλλω τὰ πολεμικά μου ιατορθώματα).

χρήματα ἡ δ, τι ἄλλο μπορεῖ. Οἱ ἐρωτικές του ἐπιτυχίες εἶναι φανταστικές, στὴν πραγματικότητα οἱ γυναικες τοῦ κλείνουν τὴν πόρτα κατάμουτρα. Ὁ στρατιωτικός, φοβερὸς στὶς ἀπειλές του, γιὰ νὰ ἔχδικηθῇ φέρνει ἐνισχύσεις καὶ ἐπιχειρεῖ συχνὰ παρωδία στρατιωτικῆς ἐπιχειρήσεως κατὰ τοῦ σπιτιοῦ τῆς ἑταίρας ποὺ τὸν ἔδιωξε. Εἶναι δμως δειλός¹, καὶ παρὰ τὴ φαινομενική του σκληρότητα γίνεται παιχνιδάκι στὰ χέρια της. Ὁ Κουστουλιέρης εἶναι πιστὸς ἀντίγραφο τοῦ τύπου αὐτοῦ.

‘Ο Κατζούρμπος² ἀντιστοιχεῖ στὸν κόλακα – παράσιτο τῆς λατινικῆς κωμῳδίας. Στὸν κατάλογο τῶν προσώπων χαρακτηρίζεται «δοῦλος ριδικολόζος». Τὸ ἐπίθετο «ριδικολόζος» δὲν δικαιολογεῖται ὅσο πρέπει ἀπὸ τὸ κείμενο³, δικαιολογεῖται δμως ὡς ἀπήχηση τῆς λατινικῆς κωμῳδίας: ὁ τυπικὸς παράσιτος τῆς κωμῳδίας τοῦ Πλαύτου *Stichus* (= ‘Αδελφοὶ Α’ τοῦ Μενάνδρου), ὁ *Gelasimus*, ἀποκαλεῖ ὁ ἴδιος τὸν ἔαυτό του *ridiculosissimus* (στὸν ὑπερθετικό!) καὶ *ridiculus*⁴. Στὴ λατινικὴ κωμῳδία ὁ παράσιτος δὲν εἶναι δοῦλος, ἀλλὰ ἐλεύθερος, ἀσωτος καὶ ἔπεισμένος, ποὺ γιὰ νὰ ἔξασφαλίσῃ δωρεὰν διατροφὴ προσκολλᾶται σ’ ἔναν πλούσιο καὶ κοσμικὸν νέο—ὁ στρατιωτικός εἶναι τὸ εὔχολο θύμα του. ‘Ως ἀντάλλαγμα πρέπει νὰ εἶναι εὐχάριστος, νὰ λέηται καὶ νὰ ἔξυπηρετῇ βπως μπορεῖ αὐτὸν ποὺ τὸν τρέφει. Στὴν περίπτωση ποὺ αὐτὸς εἶναι στρατιωτικός, ὁ παράσιτός του ὀφείλει νὰ τὸν ἀκούῃ μὲ θαυμασμό, νὰ τὸν παινεύῃ, νὰ τὸν κολακεύῃ, ἀλλὰ δὲν χάνει εὐκαιρία καὶ νὰ τὸν κοροϊδεύῃ πίσω ἀπὸ τὴν πλάτη του⁵. Αὐτὴ τὴ γραμμὴ ἀκολουθεῖ καὶ ἡ συμπεριφορὰ τοῦ Κατζούρμπου.

Χαρακτηριστικὴ ἀπήχηση τῆς λατινικῆς κωμῳδίας βρίσκομε καὶ στὴν ἔξης λεπτομέρεια: “Οταν ὁ Κουστουλιέρης ξαναγυρίζει ἀρματωμένος γιὰ νὰ ἐπιτεθῇ κατὰ τῆς Πουλισένας — παρωδία στρατιωτικῆς ἐπιχειρήσεως κατὰ τὰ

1. ‘Ο Κουστουλιέρης χαρακτηρίζεται απὸν κατάλογο τῶν προσώπων ὡς «κοδάρδος» (=δειλός).

2. Αὐτὸς δίνει μὲ τὸ ὄνομά του τὸν τίτλο τῆς κωμῳδίας· ἡ παράδοση δμως ἀναφέρει τὸ ἴδιο ἔργο τοῦ Χορτάτζη μὲ τίτλο τὸ ὄνομα τοῦ Κατζάραπου (βλ. Λ. ΠΟΛΙΤΗ Κατζούρμπος Εἰσαγωγὴ σ. κα’ - κδ’). ‘Ονόματα δούλων καὶ παρασίτων εἶναι συχνὰ τίτλοι λατινικῶν κωμῳδιῶν, π.χ. Πλαύτου *Circulio* (παράσιτος), *Epidicus* (δοῦλος), *Pseudolus* (δοῦλος), Τερεντίου *Phormio* (παράσιτος). Μὲ τὴ διαφορὰ δὲν στὶς κωμῳδίες αὐτὲς τὰ πρόσωπα τῶν τίτλων παίζουν σημαντικὸ ρόλο στὶς ὑποθέσεις, ἐνῶ στὴν κωμῳδία τοῦ Χορτάτζη καὶ ὁ Κατζούρμπος καὶ ὁ Κατζάραπος δὲν ἔχουν ούσιαστικὸ ρόλο στὴν ὑπόθεση· ἀλλὰ στὰ κωμικὰ ἐπεισόδια δὲν ρόλος τοῦ Κατζάραπου εἶναι μεγαλύτερος.

3. ‘Ο κ. Λ. ΠΟΛΙΤΗΣ (σ. Ξ’ τῆς Εἰσαγωγῆς) παρατηρεῖ δὲν γίνεται πολὺ φανερὸς ἀπὸ τὸ κείμενο γιατὶ ὁ Κατζούρμπος χαρακτηρίζεται μ’ αὐτὸν τὸ ἐπίθετο.

4. Βλ. σ. 381 ἔξ. καὶ 174 ἔξ.

5. Βλ. τὸ χαρακτηριστικὸ μονόλογο τοῦ περίφημου παρασίτου *Gnatho* στὴν κωμῳδία τοῦ Τερεντίου *Eupuchus* 232 ἔξ., ποὺ εἶναι πρόσωπο τῆς κωμῳδίας τοῦ Μενάνδρου *Κόλας*.

κλασσικά πρότυπα — δ Κατζούρμπος τὸν ἀκολουθεῖ «ἀρματωμένος» μὲ κρέας και κρασὶ (πρ. 4η στ. 283 - 288), δπως δι μάγειρος Sanga τοῦ στρατιωτικοῦ Thraso, στὴν κωμωδία τοῦ Τερεντίου *Eunuchus*, πηγαίνει στὴν ἐπίθεση κατὰ τῆς ἑταίρας Thais κρατώντας μιὰ πετσέτα τῆς κουζίνας. 'Ο διάλογος και τῶν δύο μὲ τὸν στρατιωτικὸ ἔχει χαρακτηριστικὴ ὁμοιότητα¹.

'Ο Δάσκαλος τοῦ Κατζούρμπον εἶναι ἕνας κωμικὸς τύπος ποὺ χρωστᾶ ὄρισμένα μόνο χαρακτηριστικά του στὴν κλασσικὴ παράδοση. 'Ο παιδαγωγὸς τῆς λατινικῆς κωμωδίας, δπως τὸν βλέπομε στὴν κωμωδία τοῦ Πλαύτου *Bacchides* (=Λις ἐξαπατῶν τοῦ Μενάνδρου), εἶναι δι Lydus, δοῦλος ποὺ ἔχει ἀναλάβει τὸ γιὸ τοῦ κυρίου του, τὸν Pistoclerus. 'Αποκαλεῖται magister και ἔχει ἀρκετὸ ρόλο σ' αὐτὴ τὴν κωμωδία. Σὲ μιὰ σκηνὴ δι Lydus (στ. 109-169) μαλώνει τὸ μαθητὴ του ποὺ ἔμπλεξε μὲ μιὰ ἑταίρα και ἐκφράζει τὴ λύπη του ποὺ οἱ διδασκαλίες και οἱ κόποι του πῆγαν χαμένοι. Τὸ ἔδιο μοτίβο ὑπάρχει και στὸν Κατζούρμπο (πρ. 4η στ. 122 ἔξ.): δι δάσκαλος τοῦ Νικολοῦ σὲ μονόλογο ποὺ τὸν ἀκούει και δι Γιάκουμος, και ὑστερα σὲ διάλογο μὲ τὸν Γιάκουμο, διαπιστώνει τὴ διαφθορὰ τοῦ μαθητῆ του και λυπᾶται ποὺ οἱ διδασκαλίες του πῆγαν χαμένες. Σὲ ἄλλη σκηνὴ δι Lydus (στ. 368 - 384) περιγράφει τὶς ἀδελφὲς Bacchides, ποὺ θεωρεῖ ὑπεύθυνες γιὰ τὴ διαφθορὰ τοῦ μαθητῆ του, μὲ τὰ μελανότερα χρώματα. Και δι δάσκαλος τοῦ Κατζούρμπον (πρ. 2η στ. 243 ἔξ.) τὰ βάζει μὲ τὴν Πουλισένα, ποὺ τὴ θεωρεῖ ὑπεύθυνη τῆς διαφθορᾶς τοῦ μαθητῆ του, τὴν ὅποια μάλιστα ἀπειλεῖ δτι θὰ καταγγείλη στὸν Δούκα γιὰ νὰ τὴν τιμωρήσῃ. 'Η ἀπειλὴ αὐτὴ εἶναι προσαρμοσμένη ἀπήχηση τῆς λατινικῆς κωμωδίας στὴν ἐποχὴ τοῦ ποιητῆ: δι Argyrippus στὴν κωμωδία *Asinaria* (στ. 131) ἀπειλεῖ τὴ lena Cleareta και τὴν ἑταίρα κόρη της δτι θὰ τὶς καταγγείλη στοὺς tres-viros, ἀπειδὴ διαφθείρουν τοὺς νέους, δπως και δi Diniarchus στὴν κωμωδία *Truculentus* (στ. 761). 'Ο magister στὶς *Bacchides* καταγγέλλει τὶς παρεκτροπὲς τοῦ μαθητῆ του στὸν πατέρα τοῦ νέου και διαπιστώνει τὴν ἔλλειψη σεβασμοῦ

1. *Eunuchus* 777 ἔξ.

Thraso. Quid ignave? peniculon pugnare, qui istum huc portes cogitas?

Sanga. Egon? imperatoris virtutem novoram et vim militum;

sine sanguine hoc non posse fieri: qui abstergerem volnera?

(Θράσων. Τί; Βρὲ βλάκα, σκέφτεσαι μὲ σφουγγαρόπανο νὰ πολεμήσῃς και τὸ φερες ἔδω;

Σάγκας. 'Εγώ; "Ηξερα πώς διρχηγὸς εἶναι γενναῖος κι οἱ στρατιῶτες δυνατοί, και διπωσδήποτε αἷμα θὰ χυθῇ. Πώς θὰ σκούπιζα τὰ τραύματα;")

Κατζούρμπος πρ. 4η στ. 285 ἔξ.

Κουστ. Κι' ἵντα τὰ θέλεις γάιδαρε; πῶς; σὲ περβόλι πᾶμε γὴ σ' ἄλλον τόπο, ξένοιαστα νὰ κάτσωμε νὰ φᾶμε;

Κατζ. 'Η βιτουβάρια ήκουσα πώς κάνει χρειά στὴ μάχη γεῖς καπετάνιος ξάκουστος πάντα σιμάκ του νὰ 'χη.

πού έδειχναν τότε τὰ παιδιά πρὸς τοὺς δάσκαλους τῶν· τὸ ἕδιο καὶ ὁ δάσκαλος τοῦ Κατζούρμπου¹. Τὰ ὑπόλοιπα χαρακτηριστικά του τὰ δρεῖνει ὁ δάσκαλος στὴν Ἰταλικὴν Ἀναγέννησην. 'Η μανία του γ' ἀνασκατεύη στὰ λόγια του λατινικά, ποὺ ὑποτίθεται δτὶ οἱ ἀμέρφωτοι συνομιλητές του δὲν τὰ καταλαβαίνουν καὶ ποὺ εἶναι γι' αὐτὸς πηγή κωμικῶν παρανοήσεων, εἶναι τὸ βασικὸ κωμικὸ του χαρακτηριστικό. Κωμικὴ ἐκμετάλλευση ἀκατανόητης γλώσσας ὑπάρχει καὶ στὴ λατινικὴ κωμωδία: τὰ φανταστικὰ «καρχηδονικά» τοῦ Hanno, στὴν κωμωδία τοῦ Πλαύτου *Poenulus* (στ. 930 - 1031), τὰ μεταφράζει κωμικὰ ὁ δοῦλος Milphio, ποὺ κάνει πώς τὰ καταλαβαίνει, προσαρμόζοντάς τα ἡχητικὰ στὰ λατινικά. Στὴν κρητικὴν κωμωδία ὁ δάσκαλος ἔκτος ἀπὸ τὰ λατινικὰ ἀνασκατεύει καὶ Ἰταλικά, ποὺ στὴν Κρήτη ἦταν τότε δεῖγμα μορφώσεως. Σὲ ἀναλογίᾳ μάλιστα τὰ λατινικὰ τοῦ δάσκαλου εἶναι πολὺ λιγότερα ἀπὸ τὰ Ἰταλικά του. Δὲν μποροῦμε νὰ συμπεράνωμε δτὶ ὁ Χορτάτσης εἶχε ἀξιόλογες γνώσεις τῆς λατινικῆς ἀπὸ τὰ λατινικὰ ποὺ χρησιμοποιεῖ ὁ δάσκαλος. Πρῶτα πρῶτα εἶναι πολὺ πιθανὸ σὲ πολλὲς ἐκφράσεις καὶ λέξεις νὰ ἔχῃ μαψηθῆ Ἰταλικὲς κωμωδίες ποὺ παρουσιάζουν αὐτὸν τὸν τύπο. Τὰ λατινικὰ ποὺ μποροῦμε ν' ἀποδώσωμε μὲ κάποια βεβαιότητα στὸν Χορτάτση, εἶναι δσα συνδυάζονται λόγω τῆς ἡχητικῆς των ὅμοιότητας μὲ Ἑλληνικὲς λέξεις γιὰ δημιουργία κωμικῶν παρανοήσεων. Αὐτὸς γίνεται σὲ ὄχτων λατινικὲς λέξεις², ἐνῶ ὑπάρχουν δέκα περίπτωσεις παρανοήσεων Ἰταλικῶν λέξεων. Παρατηροῦμε ἀχρόμη δτὶ τὰ 70% τῶν περιπτώσεων δπου χρησιμοποιεῖ ὁ δάσκαλος λατινικὴ γλώσσα, ἀποτελοῦνται ἀπὸ μία μόνο λατινικὴ λέξη ἢ εἶναι ἐκφράσεις μὲ δύο ἢ τρεῖς λέξεις. 'Αρκετὲς φορὲς ὁ δάσκαλος μεταφράζει ὁ ἕδιος τὰ λατινικά του στὰ Ἰταλικά καὶ στὰ Ἑλληνικά, καὶ τὰ Ἰταλικά του στὰ Ἑλληνικά³, δχι γιὰ νὰ τὸν καταλάβουν οἱ συνομιλητές του ἢ οἱ θεατές — δὲν μεταφράζει τὶς δύσκολες ἢ παροιμιακὲς ἐκφράσεις — ἀλλὰ ἀπὸ κεκτημένη ἐπαγγελματικὴ συνήθεια. Τὰ λατινικὰ γνωμικὰ ποὺ ἀναφέρει ἀνήκουν σὲ συλλογὴ⁴ ποὺ εἶχε στὸ Μεσαιωνακό μεγάλη κυκλοφορία, δπως τὰ βυζαντινὰ γνωμολόγια. 'Απὸ κλασσικὸ λατίνο συγγραφέα ὑπάρχει μόνο ἡ πασίγνωστη παροιμιακὴ ἐκφραση τοῦ Κικέρωνος *o tempora o mores*, ποὺ δὲν εἶναι βέβαια ἐνδειξη δτὶ δποιος τὴ χρησιμοποιεῖ ἔχει διαβάσει Κικέρωνα καὶ παραθέτει χωρίο του. Εἶναι βέβαιο δτὶ πουθενὲ ὁ Κικέρων δὲν ἀναφέρει τὴ γνώμη *cum bonis ambula* τῆς λατινῆς συλλογῆς γνωμικῶν, τὸ δτὶ δμως τὴν *πικοντσεδέρειν* (πρ. 5η στ. 348), δπως κάθε λογικὸς ἀνθρωπός, σημαίνει μόνο

1. Βλ. πρ. 4η στ. 199 - 209.

2. 'Έκτος ἀπὸ τὴν περίπτωση *in claudura* (πρ. 4η στ. 222) ποὺ εἶναι παραφθορὰ γνωστῆς λέξεως, πιθανὸν δχι λατινικῆς.

3. Βλ. π.χ. πρ. 2η στ. 238, πρ. 4η στ. 148, 210, 228, 237, 241.

4. Βλ. Λ. ΠΟΛΙΤΗ *Κατζούρμπος Σημειώσεις* σ. 104 καὶ J. NOURNEY *Lateinisches und italienisches in der kretischen Komödie Bari* 1961 σ. 90.

πώς ὁ «μέγας Τσιτσερόνες» ταιριάζει στή ρίμα μὲ τὸ «Κατόνες» (πρ. 5η στ. 347 ἑξ.). Παρατηρήσαμε¹ δτὶ ὁ Δάσκαλος μιλώντας πρὸς τὰ δὲλλα πρόσωπα χρησιμοποιεῖ ἐπίθετα τῶν θεατρικῶν τύπων τῆς λατινικῆς κωμωδίας καὶ θὰ ξέταν φυσικὸν νὰ ὑπάρχουν στὰ λατινικά του ἔκφρασεις καὶ λέξεις τῆς λατινικῆς κωμωδίας περισσότερες ἀπὸ δύσες πραγματικὰ ὑπάρχουν. Ο στίχος 195 (πρ. 4η) Ο scelestissime, adesdum, paucis nam te volo, συσχετίστηκε ἀπὸ τὸν Nourney² μὲ τὸ στίχο 28 ἑξ. τῆς Andria τοῦ Τερεντίου: Sosia, adesdum: paucis te volo. Τὸ adesdum εἶναι διόρθωση τοῦ ἔκδοτη κ. Λ. Πολίτη ἀπὸ τὰ aedes dum καὶ audis dum τῶν δύο χειρογράφων. Δὲν ἀποκλείεται δύμας νὰ εἶναι παραφθορὲς καὶ τοῦ audidum, δηλαδὴ «ἄκουσε λίγο, θέλω νὰ σοῦ πῶ δυὸ λόγια». Τὸ paucis te volo εἶναι συνηθισμένη ἔκφραση τοῦ προφορικοῦ λόγου ποὺ ὑπάρχει καὶ στὸν Πλαῦτο καὶ στὸν Τερέντιο³, δπως, φυσικό, καὶ οἱ λέξεις ades ἢ audi. «Οσο γιὰ τὸν ὑπερθετικὸν scelestus, αὐτὸς δὲν ἔχει στὸν ἀποκλειστικὸν λεξιλόγιο τοῦ Πλαύτου καὶ τὸν βρίσκομε στὴν χλητικὴ πτώση μόνο στὴν κωμωδία Amphitruo 561⁴, ἐνῶ ὁ θετικὸς βαθμὸς στὴν χλητικὴ (scelestē καὶ scelestā) εἶναι συνηθισμένη ὑβριστικὴ λέξη καὶ στοὺς δύο λατίνους κωμικούς. «Ἔχομε ἐδῶ χρήση λεξιλογίου τῆς λατινικῆς κωμωδίας καὶ ὅχι παράθεση τοῦ συγκεκριμένου χωρίου τῆς Andria⁵, καὶ τὸ ἵδιο ισχύει καὶ γιὰ τὴν ἄλλη περίπτωση στὸ στίχο 298 (πρ. 4η): hic non arrexit aures. Η ἔκφραση arrigo aures (=στηλώνω τ' αὐτιά, δηλαδὴ ὀψούω μὲ προσοχὴ) ἀπαντᾶ μιὰ φορὰ στὸν Πλαῦτο καὶ μιὰ στὸν Τερέντιο⁶, καὶ εἶναι χαρακτηριστικὴ τοῦ κωμικοῦ λεξιλογίου, δπως καὶ ἡ συνάνυμη της, καὶ συχνὴ στὸν Πλαῦτο, adhībeo aures⁷. Ἐνσυνείδητη παράθεση δρισμένου χωρίου δὲν μπορεῖ νὰ θεωρηθῇ ἡ

1. Βλ. σ. 255.

2. Ε. & σ. 88, βλ. ὑποσημ. 4 τῆς σ. 260.

3. Π.χ. Πλαύτου Miles glor. 375 sed paucis verbis te volo, Palaestrio, Rudens 120 ἑξ. paucis percontarier volo ego ex te, Persa 599 percontari hanc paucis hic volt. Τερέντιου Adelphoe 806 ausulta paucis, Hecyra 510 Phidippe, ades audi paucis.

4. Scelestissime, aedes mihi praedicare id?

5. Οὕτε καὶ τοῦ Amphitruo 561, δπου ὑπάρχει τὸ μοναδικὸν scelestissimum, ἀν κανεὶς σκεφτόταν νὰ τὸ συσχετίσῃ μὲ τὸ στίχο 195 (πρ. 4η). Ο ἔκδοτης τοῦ Κατζούρμπου κ. Λ. ΠΟΛΙΤΗΣ (βλ. σ. λέξ τῆς Εἰσαγωγῆς) συμπεραίνει δτὶ δ. Χορτάτσης είχε χλασσικὴ παίδευση ἀπὸ τὸ δτὶ «Ο Δάσκαλος ἀναφέρει τοὺς Λατίνους ποιητὲς Βιργίλιο, Όραπτο, Κάτουλλο, Τίβουλλο, Μαρτιάλιο, ἀλλὰ καὶ εἶναι σὲ θέση νὰ παραθέσῃ (σωστὰ) χωρία ἀπὸ τὸν φευδο-Κάτωνα, τὸ Corpus juris civilis καὶ τὴν Andria τοῦ Τερέντιου (ποὺ ξέρει τὴν ὑπόθεση της καὶ χρησιμοποιεῖ στίχους τῆς αὐτούσιας)».

6. Rudens 1293 Suo mihi hic sermone arrexit auris καὶ Andria 933 Arrige auris, Pamphile.

7. Π.β. Φρογουράτος (πρόλ.) 151 Δότε μας τὸ λοιπὸ τ' αὐτιά, καὶ Γέπαρης (1ος πρόλ. τοῦ χρ. τῆς Βενετίας) 62. Καὶ δότε μας τ' αὐτιά σας, μὲ Πλαύτου Trinummus (πρόλ.) 11 date vocivas auris, καὶ Miles glor. 954 Auris meas profecto dedo in dicionem tuam. Βλ. καὶ Στάθης πρ. 1η στ. 148 καὶ 190.

χρήση μιᾶς κοινῆς ἢ καὶ ἰδιωματικῆς ἐκφράσεως τοῦ προφορικοῦ λόγου, δταν δὲν ὑπάρχη καμιὰ ἀναλογία ἢ δμοιότητα στὴν περίσταση καὶ στὰ συμφραζόμενα. "Οπως δὲν μποροῦμε νὰ εἴμαστε βέβαιοι γιὰ τὸ βαθὺδ τῆς λατινομάθειας τοῦ Χορτάτση, ἀκόμη λιγότερο μποροῦμε νὰ συμπεράνωμε δτι αὐτὸς ἤξερε λατινικὲς κωμωδίες στὸ πρωτότυπο, ἀπὸ τὶς λέξεις καὶ ἐκφράσεις τῆς γλώσσας τῆς λατινικῆς κωμωδίας ποὺ περιέχουν τὰ λατινικὰ τοῦ Δασκάλου, ἐπειδὴ τὸ ἴταλικὸ πρότυπο ἢ τὰ πρότυπα τοῦ Κατζούρμπου μᾶς εἶναι δγνωστα. 'Ο Δάσκαλος παραλληλίζει (πρ. 4η στ. 115 ἔξ.) τὴν περίπτωση τοῦ Νικολοῦ μὲ τὴν περίπτωση τοῦ Pamphilus, νέου ἐρωτευμένου τῆς Andria, ἀλλὰ αὐτὸς ὁ παραλληλισμὸς δὲν δείχνει δτι ὁ ποιητὴς μᾶς ἤξερε καλὰ τὴν ὑπόθεση τῆς Andria, ἀφοῦ ἀναφέρει λεπτομέρειες ποὺ δὲν ὑπάρχουν στὴν κωμωδία αὐτὴ τοῦ Τερεντίου¹. Οὕτε καὶ στὴν περίπτωση αὐτὴ μποροῦμε νὰ εἴμαστε βέβαιοι δτι ὁ Χορτάτσης δὲν ἀκολουθεῖ ἴταλὸ κωμωδιογράφο βάζοντας τὸν δάσκαλο νὰ παραλληλίζῃ τὸν Νικολὸ μὲ τὸν λατίνο ἐραστὴ τῆς Andria. Καὶ γιὰ τὸν ἕδιο λόγο δὲν μπορεῖ νὰ θεωρηθῇ ἔνδειξη δτι ὁ Χορτάτσης εἶχε ὁ ἕδιος μελετήσει κλασικοὺς λατίνους ποιητές, τὸ γεγονός δτι ὁ δάσκαλος κομπάζοντας τοὺς ἀναφέρει. Εἶναι χαρακτηριστικὸ τοῦ τύπου αὐτοῦ νὰ ἐπιδεικνύῃ τὴ μόρφωσή του ἀναφέροντας πολλὰ δνόματα ποιητῶν καὶ συγγραφέων, καὶ εἶναι ἐπόμενο ν' ἀραδιάζῃ τὰ δνόματα τῶν κλασσικῶν λατίνων ποιητῶν.

"Άλλο χαρακτηριστικὸ τοῦ Δασκάλου εἶναι οἱ ὑπονοούμενες δμοφυλικές του σχέσεις μὲ τοὺς μαθητές του². Αὐτὸς εἶναι ἀσυμβίβαστο δχι μόνο μὲ τὴ στοιχειώδη ἡθική, ἀλλὰ καὶ μὲ τὸν ἕδιο τὸ χαρακτήρα τοῦ Δασκάλου, ποὺ παρουσιάζεταις ὡς ἡθικολόγος, δταν καταχρίνῃ τὸ μαθητή του καὶ τὴν Πουλισένα. Στὸ τέλος μάλιστα φέρεται ἐντελῶς «ἐκτὸς χαρακτῆρος» ζητώντας τὴν Πουλισένα σὲ γάμο. Τὸ χαρακτηριστικὸ τῆς δμοφυλοφιλίας τοῦ δασκάλου δὲν φαίνεται νὰ δφείλεται σὲ ἐπίδραση τῆς ἀρχαίας λογοτεχνίας. Στὴ λατινικὴ κωμωδία γενικὰ οἱ πολὺ σπάνιες περιπτώσεις ὑπαινιγμῶν δμοφυλοφιλίας τὴν παρουσιάζουν ὡς δεῖγμα κτηνωδίας. Εἶναι πιθανὸν αὐτὸς τὸ χαρακτηριστικὸ τοῦ δασκάλου νὰ ἔχῃ ρίζες στὴν πρὶν ἀπὸ τὴν 'Αναγέννηση ἴταλικὴ λογοτεχνία καὶ νὰ εἶναι ἵσως ἔκει στοιχεῖο ρεαλισμοῦ. "Ηδη στὴ Θεία Κωμωδία (Κόλαση, 15ο canto) ὁ ποιητὴς βρίσκεται ἀνάμεσα στὶς κολασμένες ψυχὲς τῶν δμοφυλοφίλων τὸ δάσκαλό του Μπρουνέτο, καὶ ὁ δάσκαλός του τὸν πληροφορεῖ δτι

1. 'Ο κ. Λ. ΠΟΛΙΤΗΣ παρατηρεῖ (στὶς Σημειώσεις του σ. 113) δτι οἱ λεπτομέρειες τοῦ παραλληλισμοῦ τοῦ Νικολοῦ μὲ τὸν Πάμφιλο τῆς Andria δὲν ὑπάρχουν στὴ λατινικὴ κωμωδία.

2. Στὸν Φορτουνάτο οἱ ἀπερίφραστα καὶ ὡμὰ δικτυπωμένες δμοφυλικές σχέσεις του δασκάλου ἀποτελοῦν τὸ ζενίθ τῆς βανανσότητας καὶ χυδαιότητας ποὺ ὑπάρχει στὸ λεκτικὸ τῆς κωμωδίας αὐτῆς. Στὸ δάσκαλο δμως τοῦ Στάθη δὲν ὑπάρχει τὸ χαρακτηριστικὸ αὐτό.

σύντροφοί του στήν Κόλαση εἶναι κληρικοί καὶ φημισμένοι λόγιοι. Καὶ στήν κωμῳδία τῆς 'Αναγεννήσεως ἡ δύμοφυλοφίλία παρουσιάζεται συνδυασμένη μὲ τῇ λογιότητα. Εἶναι φανερὸ δτὶ ἡ ἴταλικὴ κωμῳδία, καὶ μαζὶ μὲ αὐτὴν καὶ ἡ κρητική, πλάθοντας τὸν τύπο τοῦ δασκάλου δὲν ἐνδιαφέρεται γιὰ τὸ χαρακτήρα του, γι' αὐτὸν καὶ δὲν θεωροῦν ἀπαραίτητο νὰ ὑπάρχῃ λογικὴ συνέπεια στή συμπεριφορὰ καὶ στὰ λόγια του. Τὸ μόνο στὸ διποτὸ ἀποδεικνύεται δτὶ ἀποβλέπουν, εἶναι νὰ προκαλέσουν τὸ γέλιο καὶ νὰ διασκεδάσουν τοὺς θεατές. 'Η ποιότητα δύμως τοῦ κωμικοῦ στοιχείου ποὺ προσφέρεται μὲ τὸν τύπο τοῦ δασκάλου εἶναι φτηνή. 'Ο δάσκαλος εἶναι τύπος περισσότερο ἀποκρουστικὸς παρὰ κωμικός, δχι μόνο γιὰ τὴν ἀνηθικότητά του, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὸν ἀλλοπρόσαλλο «χαρακτήρα» του καὶ γιὰ τὴν ἀφόρητη κουφότητά του.

'Η Πουλισένα, ἡ 'Αρκολιά, καὶ ἡ 'Ανέζα ἀνήκουν στὸν τύπο τῆς μαστροποῦ (lepa) ἡ «ρουφιάνας» κατὰ τὴν ἴταλικὴ δρολογία. 'Ο τύπος των ἔρχεται κατ' εὐθεῖαν ἀπὸ τὴν λατινικὴ κωμῳδία καὶ ἐλάχιστα χρωστοῦν στήν 'Αναγέννηση, μὲ τὴ διαφορὰ δτὶ στὴ λατινικὴ κωμῳδία ἡ μαστροπὸς καὶ ἡ ἴταίρα συγκατοικοῦν, εἶναι μητέρα καὶ κόρη φυσικὴ ἡ θετή. 'Ως νεωτερισμὸς στὴν κρητικὴ κωμῳδία παρουσιάζεται ἡ λεπτομέρεια δτὶ ἡ 'Αρκολιά καὶ ἡ 'Ανέζα δὲν ἔκπειται λεύονται ἀπ' αὐθείας τὶς μαθήτριές των, ἀλλὰ περιορίζονται νὰ εἰσπράττουν μεστικά. Τὸ ἐπάγγελμα τῆς μεσίτρας φαίνεται πῶς ἔξυπηρετεῖ νεώτερες κοινωνικὲς ἀνάγκες. Τὸ ἵδιο, δτὰν περιοριστῇ στὰ νόμιμα συνοικέσια, γίνεται τὸ ἀξιοπρεπὲς ἐπάγγελμα τῆς προξενήτρας¹. Στὴν Πουλισένα συνδυάζεται καὶ ὁ τύπος τῆς ἴταίρας (meretrix), ποὺ χρειάζεται γιὰ τὰ ἐπεισόδια κυρίως μὲ τὸν Κουστουλιέρη, τοῦ ὅποιου ἡ τυποποιημένη σχέση μὲ τὴν ἴταίρα ἐπαναλαμβάνεται, δπως εἴδαμε, καὶ στὸν Κατζούρμπο. 'Εταίρα ὑπῆρξε καὶ ἡ 'Αρκολιά στὰ νιάτα τῆς, σύμφωνα πάλι μὲ τὴν καθιερωμένη στὴ λατινικὴ κωμῳδία προτορία τοῦ τύπου της. 'Η μασκροχρόνια θητεία τῆς στὸ ἐπάγγελμα τῆς χρησιμεύει ὡς βασικὴ ἐκπαίδευση γιὰ τὸ τωρινό, δηλ. τὸ ἐπάγγελμα τῆς μαστροποῦ, τῆς δποίας ἔργο εἶναι καὶ ἡ διδασκαλία τῶν ἀρχῶν καὶ τῶν μυστικῶν τοῦ ἐπαγγέλματος τῆς ἴταίρας. Γι' αὐτὸν ἡ 'Αρκολιά χαρακτηρίζεται στὸν κατάλογο τῶν προσώπων τοῦ δράματος «γριὰ ρουφιάνα καὶ δασκάλα». Θὰ πρέπη ν' ἀποκλειστῇ ἡ κυριολεκτικὴ ἔρμηνεία τῆς λέξεως «δασκάλα», στὴν ὅποια καταλήγει ὁ ἐκδότης τοῦ Κατζούρμπου κ. Λ. Πολίτης μὲ βάση τὴ μνεία τοῦ «σχολειοῦ» τῆς 'Αρκολιᾶς (πρ. 1η στ. 228) καὶ τὴν ἐλευθεριότητα τῶν ἥθων τῆς ἐποχῆς ἐκείνης «καὶ μάλιστα στὴν ὑπερβολὴ μὲ τὴν δποία παρουσιάζονται στὴν κωμῳδία»². Οὕτε δύμως ἡ λέξη «δασκάλα» οὕτε ἡ λέξη «σχολειό», ποὺ ἀναφέρονται στὴν 'Αρκολιά, ἔχουν κυριολεκτικὴ σημασία. 'Η μεταφορικὴ

1. Αὐτὸν συμβαίνει π.χ. στὸν Φορτουνάτο: ἡ «ρουφιάνα» Πετροῦ εἶναι καὶ προξενήτρα

2. Βλ. Κατζούρμπος Εἰσαγωγὴ σ. νθ'.

χρήση τῆς λέξεως δασκάλα (magistra) εἶναι χαρακτηριστική στὴ λατινικὴ κωμῳδία καὶ γενικά μὲ τὴ σημασία τῆς πολὺ ἔμπειρης σὲ κάτι¹, καὶ εἰδικὰ στὶς σχέσεις ἑταῖρας καὶ ἐραστῶν τῆς, ποὺ ἀποβλέπουν στὸ maximum τῆς οἰκονομικῆς τῶν ἐκμεταλλεύσεως, θπως στὸν Κατζοῦρμπο. Στὴν κωμῳδία τοῦ Πλαύτου *Truculentus* 735 ἔξ. ἡ μεταφορὰ ἐπεκτείνεται καὶ στὶς λέξεις *disco*, *litterae*, καὶ *commentare*. Στὴν ἐπέκταση φυσικὰ τῆς μεταφορᾶς τὸ σπίτι τῆς μαστροποῦ ἡ ἑταῖρας ἀποκαλεῖται σχολεῖο: ἔτσι δνομάζει τὸ σπίτι τῆς στὴν *Asinaria* 226 ἔξ. τοῦ Πλαύτου ἡ *lēna Cleareta*, ἐνῷ ὁ ἐραστὴς *Argyrippus* δνομάζει τὸν ἔκιντό του μαθητή:

Clear, haecine te esse oblitum, in ludo qui fuisti tam diu?

Argyr. Tua ista culpa est, quae discipulum semidoctum abs te amoves.
(Clear. Μήπως ἔσθ τὰ ξέχασες αὐτά, ποὺ στὸ σχολειό μου φοίτησες τόσο πολύ;
Argyr. Δικό σου εἶναι τὸ φταλέμιο, ἀπολυτήριο ἔδωσες σὲ μισσοσπουδασμένο μαθητή).

Πρόκειται ἐδῶ γιὰ ἀποπομπὴ ἐραστῆ, ὅταν τοῦ τελειώνουν τὰ χρηματικὰ ἀποθέματα. Αὐτὴ ἡ μεταφορὰ ἐπιζεῖ στὸν Κατζοῦρμπο: ἡ Ἐρκολιὰ εἶναι «δασκάλαι» ἐπειδὴ δασκαλεῖει καὶ καθοδηγεῖ τὶς ἑταῖρες, ἐπὶ πληρωμῇ φυσικά, ἀφοῦ αὐτὸ εἶναι τὸ ἐπάγγελμά της. Τὸ σπίτι ἐπομένως τῆς «δασκάλας», δπου γίνεται ἡ «διδασκαλία», εἶναι τὸ «σκολειό» τοῦ στ. 228 τῆς 1ης πράξεως². Ἡ μεταφορικὴ χρήση τῆς λέξεως «δασκάλισσα» ὑπάρχει στὸ στ. 339 τῆς 2ης πρ., ἐνῷ παρακάτω (στ. 356) ἡ Πουλισένα παρομοιάζει τὴν Ἐρκολιὰ μὲ δασκάλα³. Ἡ Ἐρκολιὰ κάνει τὴν ἐμφάνισή της στὴ σκηνὴ (πρ. 2η στ. 313 ἔξ.) μὲ ἀνάπτυξη συμβουλῶν πρὸς τὴν Πουλισένα καὶ τὴν ὑπηρέτριά της Ἀννούσα, ποὺ δὲν διαφέρουν καθόλου ἀπὸ τὶς συμβουλὲς ποὺ δίνουν στὶς λατινικὲς κωμῳδίες οἱ πολυάριθμες σύναδέλφισσές της⁴. Στὴ δεύτερη καὶ τελευταῖα τῆς ἐμφάνιση στὴ σκηνὴ (πρ. 3η στ. 207 ἔξ.) συζητεῖ μὲ τὴν ὑπηρέτρια τῆς Πουλισένας τὶς λεπτομέρειες τῆς ἔξαπατήσεως τοῦ Ἀρμένη μὲ τὴν ἀντικατάσταση τῆς Κασσάντρας ἀπὸ τὴν Ἀννούσα. Ἡ ἔξαπάτηση γέρου ἐραστῆ μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο δὲν εἶναι πρωτότυπη — στὴν *Casina* τοῦ Πλαύτου τὴν νεαρὴ κοπέλα διντικαθιστᾶ ἔνας διντρας —, πρωτότυπα παρουσιάζει μόνο ἡ ἔξαπάτηση ὡς πρὸς τὴ χρήση τῆς στύψης καὶ τῶν «τατάλων» (πρ. 3η στ. 249), ποὺ δὲν ἔχει ἀνάλογό της στὴ λατινικὴ κωμῳδία καὶ εἶναι συνεπῶς λεπτομέρεια ποὺ πρόσθεσε ἡ Ἀναγέννηση. Ὑπάρχει ἀρκετὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὶς δύο «γριές ρουφιάνες» τοῦ Κατζοῦρμπου. Ἡ Ἐρκολιὰ

1. Βλ. Πλαύτου *Stichus* 105 ἔξ. καὶ Τερεντίου *Hecyra* 203 ἔξ.

2. Λίγο παρακάτω (στ. 245) ἡ Πουλισένα λέει καθαρὰ δῇ «στὸ σπίτι κάτω της Ἐρκολιὰς θέλομε σμίξει ἀντάμι καὶ τὴ δουλειὰ π' ἀρχίσαμε θέλομε ἀποκάμει».

3. Τὸ πὼς σ' ἔκρατου πάντα μου ὡς γιὰ δασκάλισσά μου.

4. Βλ. π.χ. στὶς κωμῳδίες τοῦ Πλαύτου *Asinaria* 153 - 248 τὶς θεωρίες τῆς *Cleareta* καὶ *Cistellaria* 78 ἔξ. τὴ θεωρία τῆς *Lena*.

έχει κύρος και αὐτοπεποίθεση, διατυπώνει τις συμβουλές και γνῶμες της κατηγορηματικά και ἀφ' ὑψηλοῦ και εἶναι πιστὸ διντίγραφο τῆς τυπικῆς μαστροπού τῆς λατινικῆς κωμῳδίας.

‘Η Ἀνέζα *«τοῦ στενοῦ»*¹ εἶναι τύπος λαϊκός ποὺ ἐκφράζεται μὲ μισοκακόμοιρη ἀφέλεια ἀλλὰ καὶ χιοῦμορ. Εἶναι πονηρή, ἐκδικητική, καὶ χρησιμοποιεῖ μὲ μεγάλη τέχνη τὰ μοναδικά, δπως ἡ Ἰδια λέσι, δπλα της: «τὴ δόλια γλώσσα καὶ τὰ καημένα φόμαστα» (πρ. 3η στ. 297 ἔξ.). ‘Ο μεγάλος της μονόλογος (πρ. 3η στ. 281 - 332) εἶναι ἀπὸ τὰ πιὸ καλογράμμενα μέρη τοῦ *Κατζούριου*. ‘Υπάρχει σ’ αὐτὸν διαφοροποίηση ὑφους ποὺ προσαρμόζεται στὸ χαρακτήρα τῆς γριᾶς Ἀνέζας. Τὸ εἶδος τοῦ μονολόγου αὐτοῦ, κυρίως στὴν ἀρχὴ του, ἀνήκει στὴ δραματικὴ τεχνικὴ τῆς κλασσικῆς παραδόσεως. Δηλαδὴ ἔχει εἰσαγωγὴ μὲ γνωμικὸ περιεχόμενο καὶ ἀκολουθεῖ διήγηση γεγονότος, ποὺ δικαιολογεῖ τὸ γνωμικό, ἀλλὰ εἶναι ἀσχετο μὲ τὴν ὑπόθεση τοῦ *Κατζούριου*, σχετικὸ δμως μὲ τὸ ἐπάγγελμά της καὶ τὸν τύπο της: ‘Ακολουθεῖ ἡ διεκτραγώδηση τῶν δυσκολιῶν τοῦ ἐπαγγέλματός της στὸ μοτίβο: «τώρα πᾶνε οἱ πολιτικὲς τέσσαρες στὸ τορνέσι» (στ. 311)² δοσμένη μὲ τὴν ἀφέλεια, τὴν πονηριὰ καὶ τὸ χιοῦμορ της. Τὸ ἐποχορύφωμα μάλιστα τοῦ μονολόγου της γιὰ τὶς δύο ἡ τέσσερεις θεοσεβούμενες κυράδες ποὺ τὴν συντηροῦν, γιατὶ ἀλλιώς θὰ ἀναγκαζόταν ν’ ἀλλάξῃ τέχνη, συνδυάζεται καὶ μὲ προσφώνηση δχι ὅλων τῶν θεατῶν ἀλλὰ μόνο τῶν γυναικῶν³ (χεράδες μου, στ. 322). ‘Η ἀνάμιξη τῆς Ἀνέζας στὴν ὑπόθεση εἶναι δραστική: αὐτὴ φανερώνει τὴν κλοπὴ τῶν φορεμάτων στὴ γυναικα τοῦ Ἀρμένη καὶ τὴν πληρωμὴ τῆς Πουλισένας ἀπὸ τὸν Νικολὸ στὸν πατέρα του. Οἱ ἐνέργειές της αὐτὲς στρέφονται ἐναντίον τῆς Πουλισένας καὶ τῆς διμότεχνής της Ἀρκολίδης, οἱ δποῖες τὴν ἀγιόησαν στὸ μαγείρεμα τῆς ὑποθέσεως. ‘Ο δεύτερος μονόλογός της (πρ. 3η στ. 407 - 428) ἔχει καὶ δραματικὴ σημασία καὶ χαρακτηρισμό. ‘Ωστε ἡ Ἀνέζα εἶναι τὸ μοναδικὸ σχεδὸν πρόσωπο στὸν *Κατζούριο* ποὺ παρούσιαζεται μὲ κάποια διτομικότητα καὶ ξεφεύγει γι’ αὐτὸ ἀπὸ τὸν ἀπρόσωπο τύπο.

‘Η Πουλισένα συνδυάζει τὸν τύπο τῆς ἑταίρας μὲ τὸν τύπο τῆς μαστροπού ποὺ ἐκμεταλλεύεται τὴν κόρη της⁴. Καὶ στὶς δύο της ἰδιότητες κατευθύνεται

1. ‘Η προσθήκη τοῦ προσδιορισμοῦ *«τοῦ στενοῦ»* στὸ ὄνομά της δὲν ἔξηγεται ἀπὸ τὸ κείμενο τοῦ *Κατζούριου*. ‘Υποθέτω δτι θὰ πρέπη νὰ ἔρμηνευθῇ περίπου ως *«τῆς γειτονιᾶς»*, καὶ δτι πρόκειται περὶ τοῦ *αστενοῦ* ποὺ παριστάνει τὸ τυπικὸ σκηνικὸ τοῦ θεάτρου τῆς Ἀναγεννήσεως στὸ κέντρο τῆς σκηνῆς διάμεσος σὲ δύο οἰκήματα. Βλ. καὶ σ. 272.

2. ‘Ο Diniarchus στὴν κωμῳδία τοῦ Πλαύτου *Truculentus* 64 ἔξ. λέσι δτι *«σήμερα οἱ πορνοβοσκοὶ καὶ οἱ πόρνες ξεπέρνονται στὸν ἀριθμὸ τὶς μύγες τοῦ καλοκαιριοῦ»*.

3. Βλ. καὶ σ. 274.

4. Τὸ ζεῦγος κόρη *«πολιτική»* - μητέρα τῆς μαστροπός, μὲ τὴ ἀρπακτικὴ τῶν διάθεση, εἶναι ἡδη μοτίβο μὲ παραλλαγῆς στὶς *«παραινέσεις»* τοῦ Στεφ. Σαχλίκη (G. WAGNER *Carmina Graeca medii aevi Leipzig* 1874). Εἶναι δξιοσημείωτο δτι στὶς σκηνὲς αὐτές,

ἀπὸ τὶς διδασκαλίες τῆς Ἀρχολιᾶς· εἶναι ἡ τυπικὴ ἀρπακτικὴ ἑταῖρα τῆς λατινικῆς κωμῳδίας — τύπος ποὺ μεσουράνησε στὴ μέση κωμῳδία — καὶ ἐπιζεῖ στὸν Κατζοῦρμπο μὲ δλα τὰ χαρακτηριστικὰ της. Ἡ συμπεριφορὰ τῶν ἑταιρῶν, ποὺ ἀναπτύσσεται στὴ δεύτερη σκηνὴ τῆς πρώτης πράξεως (στ. 159 - 228), εἶναι κοινὸς τόπος στὶς λατινικὲς κωμῳδίες. Ἡ λεπτομέρεια πὼς ἡ Πουλισένα ἀρχισε τὴ σταδιοδρομία της ὡς ἑταῖρα μετὰ τὸ θάνατο τοῦ συζύγου της ἀνήκει στὴν Ἀναγέννηση¹. Στὴ λατινικὴ κωμῳδία ἡ τάξη τῶν εὐνπόληπτων γυναικῶν δχι μόνο εἶναι καθαρὰ χωρισμένη ἀπὸ τὴν τάξη τῶν ἑταιρῶν - πορνῶν, ἀλλὰ καὶ δὲν ὑπάρχει περίπτωση μεταπτώσεως ἀπὸ τὴ μιὰ στὴν δλλη, ἐκτὸς φυσικὰ ἀπὸ τὴν περίπτωση ἀρπαγῆς κόρης σὲ μικρὴ ἡλικία, ποὺ πέφτει σὲ χέρια πορνοβοσκοῦ ἢ μαστροποῦ, ἀλλὰ καὶ σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση ἔγκαιρος ἀναγνωρισμὸς τὴν ἀποκαθιστᾷ στὴν τάξη ποὺ ἀπὸ τὴ γέννησή της ἀνήκει². Ὁ τυπικὸς καὶ ἀπρόσωπος τύπος τῆς Πουλισένας ἔξιδανικεύεται ἀπότομα στὶς σκηνὲς τοῦ ἀναγνωρισμοῦ τῆς Κασσάντρας. Ἀποκτᾶ τρόπους καὶ λεκτικὸ εὐγενικὸ μιλώντας γιὰ τὶς φροντίδες της πρὸς τὴ θετὴ της κόρη. Μὲ εὐγενικὸ τρόπο τῆς φέρεται καὶ ἡ Ἀρμένισσα, ἐνῶ ξέρει δτὶ ἐκείνη ἀνήκει στὴν κατηγορία τῶν «πουτανῶν». Γιὰ τὸ ίδιωτερο ὄφος στὶς σκηνὲς τοῦ ἀναγνωρισμοῦ ἔχει ἥδη γίνει λόγος³.

Ἡ Ἀννούσα, ἡ ὑπηρέτρια τῆς Πουλισένας, δέχεται καὶ ἐφαρμόζει τὶς διδασκαλίες τῆς Ἀρχολιᾶς καὶ τῆς Ἀνέζας, ἀκολουθώντας τὸ παράδειγμα τῆς κυρίας της, χωρὶς δμως νὰ ἔχῃ τὸν κυνισμὸ της. Λυπᾶται τὴν Κασσάντρα γιὰ δσα τῆς ἐτοιμάζει ἡ Πουλισένα καὶ βοηθᾶ κατὰ κάποιο τρόπο τὸν ἐρωτευμένο Νικολό. Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ ἀγανάκτησή της ἐπειδὴ ὁ πρῶτος ἐραστὴς τῆς Κασσάντρας θὰ εἶναι γέρος, καὶ δὲν παραλείπει νὰ ἐκφράζῃ τὸν ἀποτρο-

δπου περιγράφονται δραματικὰ μὲ ζωηρότητα καὶ χιοῦμόρ μητέρα καὶ κόρη, ἐπισκιάζεται ἡ ἀρχικὴ παρουσιετικὴ πρόθεση τοῦ ποιητῆ καὶ καταντῷ πρόσχημα γιὰ νὰ τὶς γράψῃ. Ἡ λεπτομέρεια τῆς καταγγελίας στὸν Δούκα (βλ. σ. 259) ὑπάρχει καὶ ἐδῶ ἀλλὰ γίνεται ἀπὸ τὴν «πολιτικὴ» ποὺ παρουσιάζεται ἀδικημένη καὶ ἀτιμασμένη ἀπὸ τὸν ἐραστὴ της καὶ τὸν καταγγέλλει γιὰ νὰ τιμωρηθῇ ἀπὸ τὸν Δούκα. Ὄστόσο ἡ προέλευση τοῦ μοτίβου στὸν Σαχλίκη θὰ πρέπη μᾶλλον ν' ἀναζητηθῇ σὲ λογοτεχνικὲς πηγὲς καὶ νὰ μὴ θεωρηθῇ αὐτὸ στοιχεῖο ρεαλιστικῆς ἀπεικονίσεως τῆς ἐποχῆς του. Στὰ κείμενα τοῦ Σαχλίκη τὰ στοιχεῖα τῆς ἐποχῆς του καὶ ἡ τυχὸν πρωτοτυπία του ὑφαίνονται στὸ στημόνι τῶν λογοτεχνικῶν κοινῶν τόπων τῆς παραδόσεως, ποὺ παίρνουν μορφὴ κατὰ τὸν Μεσαίωνα, καὶ αὐτὸ βέβαια δὲν ισχύει μόνο γιὰ τὸν Σαχλίκη.

1. Στὴ «βουλὴ τῶν πολιτικῶν» ποὺ περιγράφει ὁ Σαχλίκης (βλ. WAGNER *Carmina Graeca* σ. 94 ἐξ.), ὑπάρχουν ἀρκετὲς χῆρες.

2. Ἡ λατινικὴ κωμῳδία ἀκολουθεῖ σ' αὐτὸ τὴν ἑλληνικὴ, ἀφοῦ ἑλληνικὴ κοινωνία παρουσιάζει στὴ σκηνὴ της. Στὰ ἡθικὰ πλαίσια τῆς νέας κωμῳδίας οἱ γυναικεῖς τοῦ ἡμικόσμου περιορίζονται στὴν τάξη τῶν ξένης καταγωγῆς κατοίκων τῆς Ἀττικῆς καὶ στὴν τάξη τῶν δούλων.

3. βλ. σ. 249 ἐξ.

πιασμό της στήν ίδια ένδει γέρου ἔραστη, όταν μάλιστα ἀποφασίζεται νὰ πάρη η ίδια τὴ θέση τῆς Κασσάντρας καὶ νὰ δεχτῇ τὶς ἔρωτικὲς διαγύσεις τοῦ Ἀρμένη. Αύτὸ τὸ μοτίβο: ἀταίριαστη καὶ ἀποκρουστικὴ ἐνωση πλούσιου γέρου μὲ νέα, καὶ περιγραφὴ τῶν μειονεκτημάτων τοῦ γέρου ἔραστη, τὸ ὅποῖο ὑπάρχει καὶ στὸν Φορτουνάτο μὲ φραστικὲς ὁμοιότητες¹, δὲν ὑπάρχει στὴ λατινικὴ κωμωδία. Τὸ βρίσκομε δὲν στὸ στιχούργημα τοῦ 16ου αἰώνα «Περὶ γέροντος νὰ μὴν πάρῃ κορίτσι»² καὶ θὰ πρέπη νὰ θεωρηθῇ βέβαιη ἡ ἀπήγησή του στὸν Κατζούρμπο: στοὺς στίχους 32 (παίρνει τὴν νέαν δὲ γέροντας καὶ τρῶ την σὰν ἀπίδι) καὶ 37 (ηὔρεν δὲ γέρος ὥριμον τ' ἀπίδι καὶ δροσίστη) τοῦ στιχουργήματος αὐτοῦ ὑπάρχει ἡ δυσνόητη, χωρὶς αὐτοὺς τοὺς στίχους, μεταφορὰ τῆς Ἀννούσας «τ' ἀπίδι, νὰ τοῦ πῶ ὑστερα, διψᾶς, καὶ κάτσε φά το» (πρ. 4η στ. 24)³. Ἡ Ἀννούσα δὲν ἔχει οὔτε τὴν ίδιαίτερη πονηριὰ οὔτε τὸ χιοῦμορ τῶν ὑπηρετριῶν τῶν ἑταίρῶν τῆς λατινικῆς κωμωδίας⁴. Ὁ μονόλογὸς τῆς, μὲ τὸν ὅποῖο ἀρχίζει ἡ τέταρτη πράξη, ἔχει πολὺ μικρὴ δραματικὴ λειτουργία: πληροφορεῖ μόνο τοὺς θεατὲς δὲι βρῆκε τὸν Νικολὸ καὶ τοῦ ἀνήγγειλε τὴν τακτοποίηση τῆς εἰσόδου του στὸ σπίτι τῆς Πουλισένας. Κατὰ τὰ δὲλλα δὲ μονόλογος αὐτὸς εἶναι μικρὸ ρεσιτάλ ἡθοποιίας τῆς Ἀννούσας. Στοὺς δικτῷ πρώτους στίχους διηγεῖται μὲ ἀγανάκτηση τὶ τράβηξε, γυρεύοντας τὸν Νικολό, ἀπὸ τοὺς διντρες στὸ δρόμο, ποὺ τὴν πείραζαν, τῆς ἔκαναν χειρονομίες κτλ.⁵ Τὰ ίδια ἀκριβῶς συνήθιζαν νὰ κάνουν καὶ οἱ Ρωμαῖοι στὶς συναδέλφισσές της τῆς λατινικῆς κωμωδίας, δπως μᾶς πληροφορεῖ δ Ζεμιρφο στὴν κωμωδία τοῦ Πλαύτου *Mercator*⁶.

1. Πβ. Κατζούρμπο πρ. 1η στ. 229 ἔξ. καὶ πρ. 2η στ. 408 μὲ Φορτουνάτο πρ. 2η στ. 491 ἔξ. καὶ πρ. 2η στ. 368. Ὁ ο. Δ. ΠΟΛΙΤΗΣ θεωρεῖ αὐτὲς τὶς φραστικὲς ὁμοιότητες ἐνδείξεις μακήσεως τοῦ Κατζούρμπον ἀπὸ τὸν ποιητὴ τοῦ Φορτουνάτου (βλ. Κατζούρμπος Εἰσαγωγὴ σ. 50'). Θὰ διεγκα μᾶλλον δὲι καὶ δ Φόσκολος χρησιμοποιεῖ τὸ κοινότοπο μοτίβο ποὺ ὑπάρχει στὸν Κατζούρμπο, καὶ ποὺ φυσικὰ διατυπώνεται μὲ φραστικὲς ἀναλογίες.

2. Βλ. WAGNER *Carmina Graeca* σ. 106 - 111.

3. Αὐτὴ ἡ σχέση τοῦ στιχουργήματος αὐτοῦ μὲ τὸν Κατζούρμπο ἐνισχύει τὴ γνώμη τοῦ Η.Λ. ΒΟΥΤΙΕΡΙΔΗ, ποὺ δέχονται οἱ MIRAMBEL καὶ KNÖS, δὲι δ ποιητὴς του πιθανὸν νὰ είναι Κορητούς, τὴν ὅποια ἀπορρίπτει δ Φ. ΚΟΥΚΟΤΛΕΣ. Μὲ τὸν τελευταῖο συμφωνεῖ δ Φ. ΜΠΟΓΜΠΟΤΛΙΔΗΣ, ποὺ καταπιάνεται μὲ τὸ ζήτημα αὐτὸ στὴ μελέτη του «Παραπτηρήσεις εἰς Μεσατωνικά Κείμενα» 'Επετ. τῆς Φιλοσ. Σχολ. τοῦ Πανεπιστ. Ἀθηνῶν 13 (1962 - 63), 364 - 366.

4. Π.χ. ἡ Astaphium στὴν κωμωδία *Truculentus* τοῦ Πλαύτου.

5. Τὸ μοτίβο ἐπαναλαμβάνεται στὴν Λύγουστίνα τοῦ Φορτουνάτου πρ. 2η στ. 471 - 476.

6. Βλ. στ. 405 ἔξ.

Quia illa forma matrem familias

flagitium sit si sequatur, quando incedat per vias,
contemplant, conspiciant omnes, mutent, nictent, sibilent,
vellicent, vocent, molesti sint.

(Γιατὶ θὰ ξενιάσει τέτοια καλλονὴ νὰ συναθένῃ τὴ συβαρὴ κυρία. Καθὼς θὰ περπα-

· Ή 'Αννίτσα, ή υπηρέτρια τῆς Ἀρμένισσας, κάνει τὴν εἰσοδό της στὴ σκηνὴ μὲ μονόλογο τῆς κλασσικῆς δραματικῆς τεχνικῆς δπως καὶ ἡ Ἀνέζα: εἰσαγώγη μὲ παροιμία ποὺ ἐφαρμόζεται στὸ περιστατικὸ τοῦ ὅποιου ἀκολουθεῖ ἡ διήγηση¹. Τὸ περιστατικὸ δὲν ἔχει καὶ ἐδῶ σχέση μὲ τὴν υπόθεση τῆς κωμῳδίας, ἀλλὰ μὲ τὸν τύπο τῆς Ἀννίτσας. Καὶ ἡ Ἀννίτσα ἀνήκει οὐσιαστικὰ στὴν κατηγορία τῶν ἑλευθερίων γυναικῶν, χωρὶς ὅμως νὰ εἶναι αὐτὸ τὸ ἐπάγγελμά της. Ή ἀφελής της ἔεδιαντροπὰ στὶς ρεαλιστικὲς της περιγραφὲς ἐπισκιάζει τὴν κωμικὴ χροιὰ τοῦ μονολόγου της, ποὺ παίρνει ἔτσι χαρακτήρα πορνογραφικό, στοιχεῖο καὶ αὐτὸ ποὺ ἀνήκει στὴν Ἀναγέννηση. Ο ρόλος της στὸ δράμα εἶναι πολὺ μικρός: μὲ ἐρωτήσεις της ἡ Ἀρμένισσα κάνει γνωστὲς τὶς λεπτομέρειες γιὰ τὴ χαμένη της κόρη. Χωρὶς μάλιστα νὰ ἔχῃ ξανακούσει τίποτε ἡ Ἀννίτσα γι' αὐτή, ἔχει κιόλας δινειρευτῆ ὅτι ἡ Ἀρμένισσα βρίσκει τὴ χαμένη της κόρη. Τὸ μοτίβο τοῦ δινείρου, ποὺ προδιαγράφει αἰνιγματικὰ τὰ συμβάντα ποὺ θὰ ἐπακολουθήσουν, ὑπάρχει στὴ λατινικὴ κωμῳδία καὶ ἔχει οὐσιαστικὴ θέση στὴν υπόθεση², ἐνῶ στὸν Κατζούρμπο εἶναι ἀπλὸ παραγέμμισμα ποὺ καταλήγει στὴν προικοδότηση τῆς Ἀννίτσας, ἀφοῦ τὸ δινείρο της πραγματοποιεῖται, καὶ στὸ γάμο της μὲ τὸν Μούστρουχο, ποὺ συνταιριάζεται ἀστραπιαῖα στὴν τελευταία σκηνὴ τῆς κωμῳδίας³.

Οπως εἴδαμε δλα τὰ πρόσωπα ποὺ δροῦν στὸν Κατζούρμπο ἀκόλουθοιν πιστὰ τὸν ἀντίστοιχο τύπο τῆς λατινικῆς κωμῳδίας. Νέος κωμικὸς τύπος εἶναι μόνο ὁ Δάσκαλος, τὰ χαρακτηριστικά του ὅμως εἶναι ἀντιφατικὰ καὶ δὲν ὑπάρχει συνέπεια στὶς πράξεις του. Μεταπτώσεις ἀπὸ τὸν τύπο τῶν παρουσιάζουν ὁ Ἀρμένης καὶ ἡ Πουλισένα. Στοιχεῖα ἀτομικότητας ὑπάρχουν μόνο στὴ γριά Ἀνέζα. Θὰ πρέπη νὰ προστεθῇ ὅτι ὁ Χορτάτσης παρουσιάζει μὲ ἀρκετή δόση ιδεαλισμοῦ τὰ γυναικεῖα πρόσωπα: ἡ Κασσάντρα δὲν δέχεται τὴ μοίρα παθητικά, ἡ Ἀρμένισσα εἶναι δυναμικὴ καὶ μυχλωμένη καὶ οἱ δυὸ δὲν εἶναι κωμικὰ πρόσωπα. Ή 'Αννούσα ἔχει στοιχεῖα ἀνθρωπισμοῦ καὶ κάποιο μέτρο στὶς πράξεις της. Γενικὰ ἡ κυρίως δικκωμώδηση περιορίζεται στὰ ἀνδρικὰ πρόσωπα.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Γιάκουμο, ποὺ ἀνήκει στὴν τάξη τῶν ἀστῶν — ἀναφέρεται ὡς «μισέρ Γιάκουμος» καὶ «τσιταδίνος» —, τὰ ἄλλα πρόσωπα τοῦ Κατζούρμπου ἀνήκουν στὸ λαό (plebe) καὶ μάλιστα τὰ περισσότερα στὴν πιὸ φτωχὴ του τάξη, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Ἀρμένη, ποὺ ἔγινε πλούσιος ἀπὸ κληρονομιά. Ο Κουστουλέ-

τοῦσσε αὐτὴ στους δρόμους, δλοι οι διντρες θὰ κοίταζαν, γλυκοκοίταζαν, έγνεφαν, ἔκλεψαν τὸ μάτι, σφύριζαν, θὰ τὴν τσιμποῦσαν, θὰ τῆς μιλοῦσαν, θὰ τὴν ἐνοχλοῦσαν).

1. Βλ. πρ. 4η στ. 57 - 88.

2. Βλ. π.χ. τὸ δινείρο τοῦ Demipho στὴν κωμῳδία τοῦ Πλαύτου *Mercator* 225 ἔξ. καὶ τοῦ Daemones στὴν κωμῳδία τοῦ Ιδιου *Rudens* 593 ἔξ.

3. Τὸ μοτίβο ἐπαναλαμβάνεται καὶ στὸν Στάθη: στὴν Ἀλεξάντρα, ποὺ εἶδε τὸ προφῆτικὸ δινείρο, προτείνουν νὰ παντρευτῇ τὸν Φόλα.

οης φαίνεται πώς εἶναι σὲ καλὴ οἰκονομικὴ κατάσταση, εἶναι δμως νεόπλουτος καὶ ταπειγῆς καταγωγῆς¹. Κανένας Βενετός γενικά, ἀλλὰ οὔτε καὶ ἐκπρόσωπος τῆς κρητικῆς ἀριστοκρατίας, δὲν ὑπάρχει στὸν Κατζούρμπο καὶ στὶς ἄλλες κρητικὲς κωμῳδίες. Οἱ Δούκας τῆς Κρήτης ἀναφέρεται συχνὰ τιμητικὰ — σ' αὐτὸν καταφεύγοντα γιὰ ἀπονομὴ δικαιοσύνης —, καὶ δὲν ὑπάρχει πουθενά ἡ παραμικρὴ ἔνδειξη δικαιωμαδήσεως τῶν Βενετῶν, δπως καὶ δὲν ἐκφράζεται ἀπὸ κανένα πρόσωπο ὁ παραμικρὸς ὑπαινιγμὸς κατὰ τῶν Βενετῶν. Οἱ ποιῆτὴς, δὲν φέρνει στὴν ἐπιφάνεια τὴν ἔθνικότητα τῶν προσώπων τῆς κωμῳδίας του, ἀφοῦ δὲν τὰ ἀπασχολοῦν θέματα ποὺ νὰ τὴν ἐγγίζουν. Αὐτὰ εἶναι χαρακτηριστικὲς ἔνδειξεις δτι τὸ θεατρικὸ κοινὸ τοῦ Χορτάτση ἀποτελοῦν οἱ Βενετοὶ καὶ οἱ Κρήτες ἀριστοκράτες. Μόνο τέτοιο κοινὸ θὰ μποροῦσε ἀλλωστε νὰ παρακολουθήσῃ ἀνετα τὰ λατινικὰ καὶ τὰ ιταλικὰ τοῦ Δασκάλου, καὶ ν' ἀνεχθῇ τὴν ἐπὶ σκηνῆς γελοιοποίηση τοῦ Κρητικοῦ στρατιωτικοῦ.

Η πληθώρα τῶν μαστροπῶν, ἡ κυνικὴ ἔταιρα, οἱ ἀσεμνες ὑπηρέτριες, καὶ ὁ διανήθικος δάσκαλος δὲν μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν σοβαρὲς ἔνδειξεις μεγάλης ἐκλύσεως τῶν ἡθῶν κατὰ τὴν ἐποχὴ τοῦ ποιητῆ, ἐπειδὴ ὁ ποιητὴς δὲν ἐμπνέεται ἀπὸ τὴ ζωὴ τῆς σύγχρονῆς του κοινωνίας, ἀλλὰ βασικὰ ἀπὸ τὴ θεατρικὴ λογοτεχνία τῆς ἐποχῆς του, ποὺ συμβαίνει νὰ εἶναι καὶ αὐτὴ μέμηση λογοτεχνίας.

Λεπτομέρειες στὸν Κατζούρμπο

ποὺ ἀπηχοῦν κοινοὺς τόπους τῆς λατινικῆς κωμῳδίας

Ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς κοινοὺς τόπους ποὺ ἔχουν ἥδη ἀναφερθῆ, ὑπάρχουν καὶ μερικοὶ ἄλλοι, ποὺ μᾶς βοηθοῦν νὰ δώσωμε σωστὴ ἐρμηνεία στὸ κείμενο τοῦ Κατζούρμπον καὶ συμπληρώνουν τὴν εἰκόνα τῆς ἔξαρτήσεως τῆς κρητικῆς κωμῳδίας ἀπὸ τὰ κλασσικὰ πρότυπα.

Η προετοιμασία δείπνου ποὺ συνδυάζεται μὲ ἐπίσκεψη τοῦ ἔραστῆ στὸ σπίτι τῆς φιλενάδας του καὶ μὲ ἀποστολὴ δούλου στὴν ἀγορὰ γιὰ ψώνια, εἶναι κοινὸς τόπος στὴ λατινικὴ κώμῳδία². Ἐτσι καὶ ὁ Ἀρμένης στέλνει τὸν Μόύστρουχο στὴν ἀγορὰ γιὰ ψώνια ποὺ προορίζονται γιὰ τὸ τραπέζι ποὺ θὰ γινόταν στὸ σπίτι τῆς Πουλισένας. Τὸ ἴδιο κοινὸ τόπος εἶναι καὶ τὸ δεῖπνο ποὺ συνδυάζεται μὲ γάμο: ὁ Ἀρμένης στέλνει τὸν Μόύστρουχο νὰ ἔτοιμάσῃ δεῖπνο «ἄκριβότατο» γιὰ τὸ γάμο τῆς κόρης του.

Μία ἀπὸ τὶς λεπτομέρειες τῆς προετοιμασίας γιὰ τὸ δεῖπνο στὸ σπίτι τῆς ἔταιρας εἶναι καὶ ὁ ἀρωματισμὸς τοῦ σπιτιοῦ. Πάλι στὴν κωμῳδία *Menaechmi*

1. Κατζούρμπος πρ. 5η στ. 401 ἔξ.

2. Bk. π.χ. *Menaechmi* 174 καὶ 208 ἔξ.

(στ. 353) ή έταίρα *Erotium* διατάζει ἐκτὸς ἀπὸ τις ἄλλες προετοιμασίες νὰ κάψουν ἀρωματικὲς ούσίες¹. Καὶ ἡ Πουλισένα (πρ. 2η στ. 397 ἔξ.) στέλνει τὴν Ἀννούσα νὰ ἀγοράσῃ «κάπνισμα νὰ θυμιάσωμε», ώς συμπλήρωμα βέβαια τῶν προετοιμασιῶν γιὰ τὴν ἐπίσκεψη τῶν δύο ἑραστῶν στὸ σπίτι της καὶ ἀσχετα μὲ θρησκευτικὲς συνήθειες.

Εἶναι κοινὸς τόπος, ὅταν ὁ ἑραστῆς βιάζεται καὶ ἀνυπομονεῖ νὰ πάη στὸ σπίτι τῆς φιλενάδας του ποὺ τὸν περιμένει, νὰ συναντᾶ ἐμπόδια ποὺ τὸν καθυστεροῦν. Αὐτὰ τὰ ἐμπόδια ἔχουν σχέση μὲ τὴ δημόσια ζωή: πολιτικὲς συνελεύσεις, δικαστήρια κτλ. Ὁ *Menaechmus* στὴν κωμῳδία *Menaechmi* 571 ἔξ. ἔρχεται καθυστερημένος ἀπὸ κάποιον ποὺ συνάντησε στὸ *forum* καὶ τοῦ ζήτησε νὰ τὸν βοηθήσῃ σὲ κάποια του ὑπόθεση στὰ δικαστήρια². "Ἐτσι καὶ ὁ Ἀρμένης (πρ. 5η στ. 1 - 8)³ παραπονεῖται ὅτι τὸν καθυστέρησαν δυὸ παλιοὶ του φίλοι Χιῶτες. Αὐτοὶ θὰ τοῦ ζήτησαν νὰ τοὺς βοηθήσῃ σὲ ὑπόθεση ποὺ ἔχει σχέση μὲ φιλονικίες καὶ ἀντιλογίες. "Ἐτσι, νομίζω, θὰ πρέπη νὰ ἐρμηνευτῇ στὴν παροιμιακή, ὅπως φαίνεται, ἔκφραση «ἀθιβολές τοῦ κυρ Λουνδ»⁴ ή λέξη «ἀθιβολές». Ὁ ἔκδότης κ. Λ. ΠΟΛΙΤΗΣ (*Σημειώσεις* σ. 127) δίνει ἔδω στὸ «ἀθιβολές» τὴ σημασία φλυαρίες, ἀλλὰ ή καθυστέρηση φαίνεται περισσότερο δικαιολογημένη ἀν δεχθοῦμε ὅτι ὀφείλεται σὲ ἔξυπηρέτηση φίλων παρὰ σὲ ἀσκοπες φλυαρίες, καὶ αὐτὸ τὸ ἐνισχύει καὶ ή ἀναλογία ἀπὸ τὴ λατινικὴ κωμῳδία.

Συνηθισμένη δικαιολογία γιὰ ν' ἀφήσῃ ἔνας ἀντρας τὴ σκηνὴ στὴ λατινικὴ κωμῳδία εἶναι ὅτι θὰ πάη γιὰ δουλειὰ στὸ *forum*⁵. Γι' αὐτὸ ὁ Νικολός, ὅταν τὸν ρωτᾷ ή Ἀννούσα ποὺ θὰ τὸν βρῆ γιὰ νὰ τοῦ ἀνακοινώσῃ τὰ ἀποτελέσματα τῶν ἐνεργειῶν της, τῆς λέει νὰ τὸν ζητήσῃ στὸ σπίτι του «γὴ ἐπὰ στὸ φόρο κάτω» (πρ. 3η στ. 22). "Ἐχω τὴ γνώμη ὅτι τὸ «φόρο» ἔδω δὲν εἶναι ὁ χῶρος τῆς σκηνῆς ἐμπρὸς ἀπὸ τὰ σπίτια ποὺ παριστάνει τὸ σκηνικό", ἀλλὰ ή ἀγορὰ τῆς πόλεως ὅπου συχνάζουν οἱ ἀντρες. Αὐτὸ φαίνεται ἀπὸ τὸ ὅτι τῆς λέει πρῶτα νὰ τὸν ζητήσῃ στὸ σπίτι του καὶ, ἀν δὲν τὸν βρῆ ἔχει, γὰ τὸν ζητήσῃ «στὸ φόρο», καὶ ἀπὸ τὸ ὅτι ὑπάρχει στὸ «ἐπὰ στὸ φόρο» καὶ ὁ προσδιορισμὸς «κάτω». "Αλλωστε τὰ λόγια τῆς Ἀννούσας (πρ. 3η στ. 265 ἔξ.), ὅταν ἐπιστρέψῃ μὲ τὴν Ἀρχολιά, ἐπιβεβαιώνουν αὐτὴ τὴν ἐρμηνεία.

"Ὑπάρχουν καὶ ἄλλες λεπτομέρειες στὸν *Katzenorum* ποὺ εἶναι ἀπηχήσεις τῆς λατινικῆς κωμῳδίας, χωρὶς νὰ θεωρηθῇ ὅτι δσες θὰ ἀναφερθοῦν ἔξαντλοιν

1. *Sternite lectos, incendite odores.* Βλ. καὶ Πλαύτου *Bacchides* 1181.

2. Βλ. καὶ ἄλλες καθυστέρησεις τέτοιου εἰδους: Πλαύτου *Casina* 563 ἔξ. καὶ *Poenulus* 504 ἔξ.

3. Τὸν βιαστικὸ Ἀρμένη τὸν καθυστερεῖ στὴ 2η πράξη καὶ ὁ Δάσκαλος (στ. 292 ἔξ.).

4. Δὲν ἀποκλείεται νὰ ἔχῃ ἵταλικὴ προέλευση αὐτὴ ή ἀγνωστη ἔκφραση.

5. Βλ. Πλαύτου *Asinaria* 245 καὶ *Truculentus* 313.

6. Αὐτὴ τὴν ἐρμηνεία δίνει ὁ κ. Λ. ΠΟΛΙΤΗΣ (*Κατζοῦρμπος* σ. 106 ἔξ.).

τὸ θέμα¹. Ἀναφέραμε ήδη ότι η ἡλικία τῶν δεκάδες ἐτῶν τοῦ Νικολοῦ εἶναι η τυπικὴ ἡλικία τῶν νεαρῶν ἔραστῶν καὶ τῶν δύο φύλων². Οὐδεὶς ἀριθμὸς ἐτῶν μεσολαβεῖ ἀπὸ τὴν ἀπώλειαν ἢ ἔκθεσην παιδιῶν ὡς τὴν ἀναγνώρισή των³. Στὴν ἀναγνώριση τῆς Κασσάντρας περιέργως δὲν ἀναφέρεται ἀριθμὸς ἐτῶν, ἀναφέρεται δμως στὸν *Φορτουνάτο* πρ. 4η στ. 530 ἐξ.⁴ Ως ἀπαραίτητο στοιχεῖο ἀνατροφῆς ἀναφέρεται η ἐκπαίδευση τοῦ παιδιοῦ σὲ σχολεῖο. Τὰ κορίτσια δμως στὴ λατινικὴ κωμωδία δὲν πηγαίνουν στὰ συνηθισμένα σχολεῖα ἀλλὰ σὲ σχολεῖα μουσικῆς μόνο⁵. Στὸν *Κατζούρμπο* (πρ. 5η στ. 208) η Πουλισένα λέει στὴν Κασσάντρα «καὶ ἔβαλά σε σὲ σκολειό»⁶. Αὐτὸς εἶναι ἀπήχηση τῆς λατινικῆς κωμωδίας, ὅχι σωστή, ἀφοῦ ίσχυει μόνο γιὰ τὰ ἀγόρια: η μήπως εἶναι ἔνδειξη ότι τὰ κορίτσια τῆς ἐποχῆς τοῦ Χορτάτου πήγαιναν σὲ σχολεῖο, δπως τὰ ἀγόρια; Γιὰ νὰ δοθῇ η δεύτερη ἔρμηνεία θὰ πρέπη νὰ ζητηθοῦν ἀλλες μαρτυρίες τῆς ἐποχῆς ἐκτὸς ἀπὸ τὴν κωμωδία καὶ τὴν λογοτεχνία ἵσως γενικά⁷.

'Η δραματικὴ τεχνικὴ στὸν Κατζούρμπο

Στὸ χειρόγραφο τοῦ *Κατζούρμπον* μετὰ ἀπὸ τὸν κατάλογο τῶν προσώπων

1. Πρόχειρα μπορεῖν ἀκόμη ν^ο ἀναφερθοῦν οἱ ἔτης κοινοὶ τόποι: δοῦλος ἐναντίον τοῦ ἔρωτα καὶ ὑπὲρ τοῦ φαγητοῦ καὶ ποτοῦ (*Κατζάραπος*, πρ. 1η στ. 43 ἐξ.), δοῦλος ποὺ οἰκτιρεὶ τὸν ἔρωτευμένο του κύριο καὶ θεωρεῖ τὸν ἔρωτα τρέλαι η ἐπικίνδυνη ἀρρώστια (*Κατζάραπος*, πρ. 3η στ. 163 ἐξ.), κάποιος ποὺ ἀποτρέπει ἄλλον νὰ μπῇ σὲ σπίτι ἑταίρας (*Δάσκαλος*, πρ. 5η στ. 301 ἐξ.).

2. Βλ. π.χ. *Τερεντίου Euphuchus* 318.

3. Βλ. Πλαύτου *Casina* 39 ἐξ. καὶ *Rudens* 1422.

4. «Δεκάδει χρόνοι πάσι, ἀπὸ τὸ πῆρε η Νένα του...». Βλ. καὶ στ. 570.

5. Βλ. Πλαύτου *Rudens* (πρόλ.) 40 ἐξ.

6. Βλ. *Φορτουνάτο* πρ. 4η στ. 571 «κι' εἰσὲ σκολειὸ ἔβαλά το».

7. Δύο χαρακτηριστικὲς ἀπηχήσεις τῆς λατινικῆς κωμωδίας ὑπάρχουν στὸν *Στάθη*. Στὴν πρώτη πράξη στ. 177 ἐξ. δ *Στάθης* μαλώνοντας τὸν ὑπηρέτη του τοῦ λέει «πᾶσα δύτας εἶναι ἀρχιμενὶα τέσσερεις λίτρες παίρνεις...» δπως στὴν κωμωδία τοῦ Πλαύτου *Stichus* 58 ἐξ. δ *Απιρφο* διαμαρτύρεται ότι οἱ δοῦλοι του ξεχνοῦν νὰ κάνουν τὶς δουλειὲς ποὺ πρέπει, ἀλλὰ θυμοῦνται νὰ ζητοῦν στὴν πρώτη τοῦ μηνὸς τὴν τροφὴ δλοκλήρου τοῦ μηνός. Η λατινικὴ κωμωδία μᾶς λέει ότι οἱ δοῦλοι ἐπαίρναν κάθε πρώτη τοῦ μηνὸς τὴν τροφὴ δλοκλήρου τοῦ μηνός, τί δμως διττοπροσωπεύουν στὸν *Στάθη* οἱ «τέσσερεις λίτρες»; Τὸ μισθὸ τοῦ ὑπηρέτη ποὺ προκαταβάλλεται η μόνο ἐνα ποσὸ γιὰ τὸ ντύσιμό του κτλ., η εἶναι ἀπλὴ ἀπήχηση τῆς λατινικῆς κωμωδίας χωρὶς δινιστοιχία στὴν πραγματικὴ ζωή; Η δεύτερη ἀπήχηση, ποὺ εἶναι φραστική: «τὸ λογισμὸ ἔχω στὴν καρδιὰ σπιρούνι καὶ ἀγκυλώνει» (πρ. 2η στ. 265) εἶναι μιὰ χαρακτηριστικὴ μεταφορὰ τῆς λατινικῆς κωμωδίας. Βλ. Πλαύτου *Truculentus* 853 ne ista stimulum longulum longum habet, quae usque illinc cor pungit meum, ("Αχ, μεγάλο. έχει αὐτὴ κεντρί, ποὺ ἀπὸ τόσο μακριὰ μοῦ ἀγκυλώνει τὴν καρδιὰ μου). Καὶ *Bacchides* 1159 cor stimulo foditur (σπιρούνι ἀγκυλώνει τὴν καρδιὰ μου).

νπάρχει σύντομη περιγραφή τοῦ σκηνικοῦ¹: «ραφιγουράρεται χώρα μὲ πόρτες καὶ στενά, παραθύρι τῆς Πουλισένας». Ή περιγραφὴ δὲν εἶναι βέβαια πολὺ κατατοπιστική, ἀναφέρεται στὸ μόνιμο σκηνικὸ τῆς ἐποχῆς, στὸ δποῖο προσκριμόζονται δλες οἱ κωμῳδίες, δπως συμβαίνει καὶ μὲ τὶς λατινικὲς κωμῳδίες. Οἱ «πόρτες» ἀντιπροσωπεύουν εἰσόδους σπίτιῶν καὶ οἱ σκηνικὲς ἀνάγκες τοῦ Κατζούρμπου ἐκανοποιοῦνται μὲ δύο σπίτια: τὸ σπίτι τοῦ 'Αρμένη καὶ τὸ σπίτι τῆς Πουλισένας, ποὺ πρέπει νὰ ἔχουν καὶ τὰ δύο ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ισόγειο καὶ ἕνα πάτωμα μὲ παράθυρο ποὺ νὰ μπορῇ νὰ χρησιμοποιηθῇ ἀπὸ τοὺς ἡθοποιούς. Στὴν περιγραφὴ δμως τοῦ σκηνικοῦ ἀναφέρεται μόνο τὸ παράθυρο τῆς Πουλισένας καὶ δχε τοῦ 'Αρμένη. Καὶ ὁ πληθυντικὸς «στενὸ» δὲν ἀνταποκρίνεται στὸ πραγματικὸ σκηνικό. Εἶναι γνωστὸ δτι στὸ τυπικὸ σκηνικὸ τῆς 'Αναγεννήσεως ἀνάμεσα στὰ δύο σπίτια δπάρχει ἔνα στενὸ δρομάκι ποὺ μπορεῖ νὰ χρησιμοποιηται ἀπὸ τοὺς ἡθοποιούς. Καὶ ἡ προσωνυμία τῆς 'Ανέζας «τοῦ στενοῦ» προϋποθέτει ἔνα δρισμένο καὶ γνωστὸ στενό. Αὐτὰ μὲ κάνουν νὰ δημιουργήσουν δτι ἡ περιγραφὴ τοῦ σκηνικοῦ δὲν γράφτηκε ἀπὸ τὸν ποιητὴ τῆς κωμῳδίας καὶ πιθανὸν οὔτε καὶ ὁ κατάλογος τῶν προσώπων, ἐπειδὴ περιέχει δρολογία ποὺ ὁ ποιητὴς δὲν χρησιμοποιεῖ στὸ κείμενο τῆς κωμῳδίας του: ὁ «σκολίτης» τοῦ καταλόγου στὸ κείμενο εἶναι «σκολάρος», τὰ «κοδάρδος», «ἀμορόζος», καὶ «ριδικολόζος» δὲν δημιουργοῦνται στὸ κείμενο. Ή δρολογία δμως τοῦ καταλόγου δείχνει, δπως εἴδαμε, γνώστη τῆς λατινικῆς κωμῳδίας καὶ τῆς δρολογίας της².

'Ο κύριος χώρος τῆς σκηνῆς παριστάνει δρόμο ἐμπρὸς ἀπὸ τὰ δύο σπίτια τοῦ σκηνικοῦ, δπως καὶ στὴ σκηνὴ τῆς λατινικῆς κωμῳδίας. Αναφέρεται στὸ κείμενο ἀπὸ τὴν 'Αννούσα «πὰ στὴ ρούγω» (πρ. 3η στ. 265) καὶ «στὴ στράτα τούτη» (πρ. 3η στ. 271 ἐξ.).

'Η διάρθρωση τοῦ Κατζούρμπου σὲ πέντε πράξεις³ μὲ πρόλογο καὶ ἐπίλογο ποὺ ἀπευθύνονται πρὸς τοὺς θεατές, εἶναι καθιερωμένο σχῆμα τῆς λατινικῆς κωμῳδίας, ποὺ ἀκολουθεῖ δπως σὲ δλα καὶ σ' αὐτὸ τὴν ἐλληνικὴ νέας κωμῳδία⁴. Ωστόσο τὸ μεγάλο μῆκος τοῦ Κατζούρμπου — μὲ τὰ ἵντερμέδια θὰ περνᾶ τοὺς 3000 στίχους — καὶ τοῦ Φορτουνάτου, ποὺ ἔχει πάνω ἀπὸ 3500 στίχους, προϋποθέτει πολύωρες θεατρικὲς παραστάσεις, διν μάλιστα ὑπολογιστῇ δτι τὸ μουσικοχορευτικὸ καὶ ὄπλομαχικὸ περιεχόμενο τῶν ἵντερμεδίων χρειάζεται γιὰ νὰ παρασταθῇ ἀρκετὸ χρόνο⁵. Εἶναι φανερὸ δτι ὁ δραματικὸς ποιητὴς

1. Στὶς δλλες κρητικὲς κωμῳδίες δὲν δημιουργεῖται.

2. Βλ. σ. 258.

3. 'Απὸ τὶς τρεῖς κρητικὲς κωμῳδίες μόνο ὁ Στάθης ἔχει τρεῖς πράξεις.

4. Τὰ ἵντερμέδια εἶναι βέβαια προσθήκες τῆς 'Αναγεννήσεως. Στὶς λατινικὲς κωμῳδίες ἔχει τελείως καταργηθῆ ὁ Χορός. Δὲν δημιουργοῦνται τὴν μεταξὺ τῶν πράξεων ἐνδείξεις, δπως ἡ ἔνδειξη ΧΟΡΟΥ στὰ χειρόγραφα τῆς ἐλληνικῆς νέας κωμῳδίας.

5. 'Ο μέσος δρός τῶν λατινικῶν κωμῳδιῶν εἶναι 1000 περίπου στίχοι.

δὲν ἔχει περιορισμὸν ὡς πρὸς τὴν διάρκειαν τῆς παραστάσεως τοῦ ἔργου του. "Ισως δμως ὁ Κατζούρμπος (τὸ ἕδιο καὶ ὁ Φορτονάτος) νὰ μὴ γράφτηκε ἀρχικὰ γιὰ θεατρικὴ παράσταση, ἀλλὰ μόνο γιὰ ἀνάγνωση καὶ γιὰ μελλοντικὴ παράσταση, ἀν παρουσιαζόταν ὁ χορηγὸς καὶ ὁ θίασος¹.

"Ο πρόλογος τοῦ Κατζούρμπον, ποὺ τὸν κάνει ὁ "Ἐρωτας, δὲν εἰσάγει τὸ θεατρικὸν κοινὸν στὴν ὑπόθεση, δπως γίνεται μὲ τοὺς προλόγους τῆς νέας κωμῳδίας καὶ ἐν μέρει τῆς λατινικῆς², κατατοπίζοντάς τους στὰ «ἔξω τοῦ δράματος», ἀλλὰ εἶναι περιαυτολογία: ὁ "Ἐρωτας μιλᾶ γιὰ τὴ δύναμη καὶ τὰ κατορθώματά του. Αὐτὰ εἶναι κοινοὶ τόποι στὴ λογοτεχνία τῆς 'Αναγεννήσεως. Παραλλαγὲς στὰ ἕδια μοτίβα περιέχει καὶ ὁ μονόλογος τοῦ "Ἐρωτα στὴν ἀρχὴ τῆς 5ης πράξεως τοῦ Γύπαρη, τοῦ ὅποιου ἐπιλογὴ τμημάτων ἀποτελεῖ τὸν πρόλογο τοῦ "Ἐρωτα στὸν Στάθη³. Στοὺς ὄκτω τελευταίους μόνο στίχους μιλᾶ ὁ "Ἐρωτας γιὰ τὸν νέο καὶ τὸν γέρο ποὺ «έδδέξεψε», ἀναφέρει τὴν Πουλισένα δτὶ πῆρε δύο «ἄμπιτα» ἀπὸ τὸν γέρο, καὶ ἀναγγέλλει τὴν ἔξοδο τοῦ νέου μὲ τὴν κιθάρα καὶ τὴ μελλοντικὴ ἐμφάνιση τοῦ γέρου μὲ «τοὺς νυκτικούς του φελλούς». 'Ο ρόλος τοῦ προλόγου στὴν χρητικὴ κωμῳδία ἔχει ἐκφυλιστῆ: εἶναι κάτι συμβατικὸν καὶ οὐσιαστικὸν ἀχρηστό στὸ δράμα, ποὺ συνδέεται μὲ τὴν παράσταση καὶ δχὶ μὲ τὴ συγγραφὴ τοῦ ἔργου. Εἶναι φυσικὸ λοιπὸν τὸ δτὶ δὲν ἀπασχολεῖ τὸν ποιητὴ, ποὺ καταφεύγει γιὰ νὰ ἐκπληρώσῃ τὸν τύπο, ὁ ἕδιος ἢ ὁ θιασάρχης - σκηνοθέτης, στὰ ἔτοιμα καὶ στοὺς κοινοὺς τόπους. Αὐτὰ ἐνισχύουν τὴ γνώμη τοῦ κ. Λ. ΠΟΛΙΤΗ δτὶ δ πρόλογος τοῦ Κατζούρμπον δὲν ἔχει γραφτῆ ἀπὸ τὸν Χορτάτον⁴. Τὸ χειρόγραφο ποὺ ἔφτασε στὰ 'Εφτάνησα δὲν θὰ εἴχε οὔτε πρόλογο οὔτε κατάλογο τῶν προσώπων τοῦ δράματος⁵.

1. Βλ. M. I. ΜΑΝΟΤΣΑΚΑ <Τὰ χάσματα τῆς χρητικῆς κωμῳδίας Στάθης> Κρητ. Χρ. 8 (1954), 301 ἔξ., δπου ὑποστηρίζεται ἡ γνώμη τοῦ ΣΤΥΛ. ΑΛΒΕΙΟΥ (Κρητ. Χρ. 8, 1954, 138) δτὶ ἡ συντόμευση τοῦ Στάθη έγινε γιὰ τὴ θεατρικὴ παράσταση τοῦ ἔργου.

2. "Ολες οἱ κωμῳδίες τοῦ Τερεντίου ἔχουν προλόγους (ἡ *Hecyra* μάλιστα ἔχει δύο), τοῦ Πλαύτου δμως ἀρκετὲς δὲν ᔹχουν προλόγους. Οἱ πρόλογοι τοῦ Τερεντίου περιέχουν καὶ προσωπικὲς ἐπιθέσεις ἐναντίον ἀντιπάλων του. Φυσικὸ εἶναι δλοι οἱ πρόλογοι νὰ μὴν εἶναι γνήσιοι.

3. Στὸν Φορτονάτο προλογίζει ἡ Τύχη, ποὺ ἐμφανίζεται μὲ τὸν τροχὸν τῆς και τὶς κοινοτοπίες ποὺ συνδέονται μὲ τὴ μορφὴ της, δπως τὴ βρίσκομε ἔδη στὰ λογοτεχνικὰ κείμενα τοῦ Μεσαιωνικοῦ καὶ στὰ ελεονογραφημένα χειρόγραφά των. Βλ. π.χ. *Carmina Burana* I. Die moralisch-satirischen Dichtungen ἔκδ. A. HILKA καὶ O. SCHUMAN Heidelberg 1930 σ. 34 ἔξ. Φυσικὸ οἱ κοινοὶ τόποι ἐπιδέχονται ἐπεκτάσεις καὶ παραλλαγές.

4. Βλ. Κατζούρμπος Σημειώσεις σ. 95.

5. 'Ο GARETH MORGAN ὑποστηρίζει τὴν πολὺ πιθανὴ γνώμη δτὶ οἱ πρόλογοι μποροῦσαν νὰ ἐναλλάσσονται, δτὶ ένας πρόλογος μποροῦσε νὰ ταιριάζῃ καὶ νὰ χρησιμοποιῆται στὶς παραστάσεις πολλῶν δραματικῶν ἔργων, καὶ δτὶ ἡ τελευταία περίπτωση φαίνεται δτὶ ισχύει γιὰ τὸν ἀποσπασματικὸ Πρόλογο τῆς 'Αφροδίτης ποὺ ὑπάρχει στὸν Cod. Marc. XI. 19 folio 421v. Βλ. <Three Cretan Manuscripts> Κρητ. Χρον. 8 (1954), 63.

‘Ο ἐπίλογος δύμας τοῦ Κατζούρμπου εἶναι πιστὴ μίμηση χαρακτηριστικῶν ἐπιλόγων τῆς λατινικῆς κωμῳδίας. Εἶναι κοινὸς τόπος ἡ κωμῳδία νὰ τελειώνῃ μὲ γάμο (ἢ γάμους) ποὺ γιορτάζεται μὲ εὐωχία, καὶ τὸ πρόσωπα νὰ ἀποχωροῦν τελικὰ ἀπὸ τὴ σκηνὴ γιὰ νὰ λάβουν μέρος στὸ γλέντι ποὺ θὰ ἐπακολουθήσῃ σὲ κάποιο ἀπὸ τὰ σπίτια ποὺ παριστάνει τὸ σκηνικό. Ἡ εὐωχία δίνει ἀφορμὴ σὲ ἀστεία πρόσκληση ἢ καὶ δήλωση δτὶ δὲν προσκαλοῦνται οἱ θεατὲς στὸ τραπέζι τοῦ γάμου. Δηλώνουν ἀκόμη δτὶ δὲν πρόκειται νὰ ξαναβγοῦν στὴ σκηνὴ καὶ ζητοῦν ἀπὸ τοὺς θεατὲς «ἔνα θερμὸ χειροκρότημα»: plausum date¹. Οἱ δύο τελευταῖοι στίχοι τοῦ Κατζούρμπου «παρακαλῶντας σας πολλὰ νὰ κάμετ’ δλοι δύμαδι ἀν εἶναι καὶ σᾶς ἄρεσε κάποιο μικρὸ σημάδι», ἀπηχοῦν στίχους δπως τῆς *Casina* (πρόλ.) 3 si verum dixi, signum clarum date mihi (“Αν εἴπα τὴν ἀληθεια, κάντε μου καθαρὸ σημάδι) καὶ τῶν *Captivi* 1035 ἔξ. Et si placuimus neque odio fuimus, signum hoc mittite: qui pudicitiae esse voltis praemium, plausum date (κι ἀν σᾶς εὐχαριστήσαμε καὶ δὲν μᾶς βαρεθήκατε, κάντε μᾶς αὐτὸ τὸ σημάδι: ἔσεῖς ποὺ θέλετε νὰ βραβεύεται ἡ ἀρετὴ χειροκροτῆστε μας).

Διακοπὴ τῆς θεατρικῆς ψευδαισθήσεως, ποὺ εἶναι χαρακτηριστικὸ τῆς κωμῳδίας, στὴ λατινικὴ κωμῳδία γίνεται καὶ μὲ προσφώνηση τῶν θεατῶν κατὰ τὴ διάρκεια μονολόγων συνήθως. Στὸν Κατζούρμπο ὑπάρχει σὲ δύο περιπτώσεις: πρ. 2η στ. 5 (Κουστ.) «μὰ μετὰ ποιόν, στὴν πίστη σας, θὲ νὰ μαλώσω πλιό μου». Καὶ πρ. 3η στ. 322 (‘Ανέζα) «κι’ ἀληθινά, κεράδες μου, τὴν τέχνη εἶχ’ ἀφήσει».

Παρατηρήσαμε ἡδη σὲ μονολόγους τοῦ Κατζούρμπου ἔνα τυπικὸ σχῆμα μονολόγων τῆς λατινικῆς κωμῳδίας, ποὺ ἀντιγράφει φυσικὰ τὴν τεχνικὴ τῆς ἐλληνικῆς νέας κωμῳδίας². Στὴν τελευταίᾳ ἡ ἀπουσία τοῦ Χοροῦ κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ δράματος καὶ ὁ περιορισμός του σὲ ἐμβόλιμες ἐμφανίσεις μεταξὺ τῶν πράξεων ἔκανε ἀναγκαῖα τὴν ἀνάπτυξη τῶν μονολόγων. Καὶ στὸν Κατζούρμπο χρησιμοποιεῖται ὁ μονόλογος γιὰ νὰ πληροφορηθοῦν οἱ θεατὲς τὰ ἔκτὸς τῆς σκηνῆς συμβάντα, γιὰ νὰ ἐκφραστοῦν ψυχικὲς καταστάσεις καὶ ν’ ἀναπτυχθοῦν ίδεις καὶ σκέψεις. Μὲ τὸν μονόλογο τὰ διάφορα πρόσωπα παρουσιάζουν τὸν τύπο των ἢ τὸ χαρακτήρα των.

Τὴν τεχνικὴ τῆς λατινικῆς κωμῳδίας ἀκολουθεῖ ὁ Κατζούρμπος καὶ στὸν τρόπο ἀναγγελίας τῆς εἰσόδου τῶν προσώπων στὴ σκηνή, στὴ σύγχρονη παρουσία προσώπων ποὺ τὸ ἔνα κατασκοπεύει τὸ ἄλλο, χωρὶς νὰ γίνεται ἀντιληπτό, στὰ «καταμέρος» (*aside, à part*) ποὺ ὑποτίθεται δτὶ τὰ ἀκοῦν μόνο οἱ θεατὲς καὶ ὅχι τὰ ὄλλα πρόσωπα στὴ σκηνὴ. Εἶναι τυπικὸς τρόπος ἀναγγελίας εἰσόδου προσώπου ἢ δήλωση ἀπὸ πρόσωπο ποὺ βρίσκεται στὴ σκηνὴ δτὶ ἀκούγεται

1. Βλ. Πλαΐτου *Cistellaria* 782 ἔξ., *Pseudolus* 1331 ἔξ., *Rudens* 1417 ἔξ.

2. Βλ. σ. 265 καὶ 268.

θόρυβος στὴν πόρτα, σημάδι πώς κάποιος βγαίνει¹. Στὸν Κατζούρμπο πρ. 2η στ. 155 ὁ Νικολὸς λέει «μὰ χτύπο λίγο ἀγρίκησα στὴν πόρταν ἀποπάνω», ἐνῶ κανονικὰ θὰ ἔπρεπε νὰ πῇ διὰ ὁ χτύπος ἀκούγεται ἀπὸ τὸ παράθυρο, ἐπειδὴ τὸ παράθυρο ἀνοίγει, ἀλλὰ εἶναι τόση ἡ δύναμη τοῦ λατινικοῦ λεξιλογίου τῆς τεχνικῆς, ὥστε ἡ μνεῖα τῆς πόρτας νὰ εἶναι ἀπαραίτητη². Στὴν 3η πράξη στ. 279 ἡ Ἀννούσα παραμερίζει γιὰ νὰ κατασκοπεύσῃ τὴ γριὰ Ἀνέζα: «σὲ μὰ μεριὰ θὲ νὰ συρθῶ τὰ λέγει νὰ γρικήσω, κι' ὅστερα θέλω σπλαχνικὰ νὰ τηνὲ χαιρετήσω». Τὰ πράγματα δύμως δὲν ἔξελισσονται ἀκριβῶς δπως εἶπε. 'Η Ἀνέζα, δταν ὁ μονόλογός της φθάση στὸ τέλος του, τὴ βλέπει γιὰ νὰ συνεχίσῃ: «Μὰ τὴν Ἀννούσα συντηρῶ...» (πρ. 3η στ. 329). Βλ. καὶ πρ. 4η στ. 113 ἔξ. «Μὰ μὲ τὴν ὕρα συντηρῶ τὸ δάσκαλό του...» καὶ στ. 171 ἔξ. «Σώπα νὰ ζήσης, δάσκαλε, κι' ἐν τον ἔδω ποὺ βγαίνει· γρήγορα, σύρσου 'ς μιὰ μεριὰ νὰ ἰδοῦμε ποῦ πηγαίνει»³.

Στὶς περισσότερες σκηνὲς τὰ πρόσωπα ποὺ μιλοῦν εἶναι δύο (21 περιπτώσεις), τρία εἶναι σὲ ἑπτὰ σκηνές, τέσσερα σὲ δύο, πέντε σὲ μία καὶ δεκατρία στὴν τελευταία σκηνή. Στὴ λατινικὴ κωμῳδία, στὴν ὅποια δὲν χρησιμοποιοῦνται περισσότεροι ἀπὸ πέντε ἡθοποιοὶ γιὰ δλους τοὺς φόλους—χωρὶς νὰ λογαριάζωνται τὰ βωβὰ πρόσωπα—, εἶναι ἀναγκαστικὴ ἡ συγχρότηση τῶν σκηνῶν ἀπὸ λίγα πρόσωπα, γιὰ νὰ δίνεται χρόνος στεύς ἡθοποιοῖς ν' ἀλλάζουν προσωπεῖα καὶ στολές, ἀφοῦ παίζουν περισσότερους ἀπὸ ἕνα ρόλους. Στὸν Κατζούρμπο ὑπάργει στὴ συγχρότηση τῶν σκηνῶν ἡ λατινικὴ τεχνική, ἀλλὰ χωρὶς, δπως φαίνεται ἀπὸ τὴν τελευταία σκηνή, αὐτὸ νὰ ὀφείλεται σὲ τεγγικὸ λόγο, στὸν περιορισμένο δηλαδὴ ἀριθμὸ τῶν ἡθοποιῶν, ἀλλὰ στὴ μίμηση, σὲ ἐλλειψη ἐνότητας στὴν ὑπόθεση καὶ πρωτοτυπίας στὸν ποιητή. "Οπως ἔχομε παρατηρήσει, οἱ σκηνὲς τοῦ ἀναγνωρισμοῦ τῆς Κασσάντρας⁴ παρουσιάζουν δραματικὲς ἀτέλειες ποὺ θὰ μποροῦσε ὁ ποιητὴς νὰ εἴχε ἀποφύγει, ἀν εἴχε τὴν εὐχέρεια νὰ κινήσῃ δραματικὰ μιὰ πολυπρόσωπη σκηνή. 'Η τελευταία σκηνὴ τῆς κωμῳδίας, στὴν ὅποια

1. Βλ. ΧΡΙΣΤΙΝΑΣ ΔΕΔΟΤΣΗ *<Studies in comedy>* 'Ελληνικὰ 18 (1964), 6 ἔξ.

2. Βλ. π.χ. *Menaechmi* 348 ἔξ. tacedum parumper, nam concrepuit ostium: videamus qui hinc egreditur (σιωπὴ γιὰ λίγο, γιατὶ ἡ πόρτα ἔτριξε: ἀς δοῦμε ποιὸς βγαίνει ξέω). *Aulularia* 665 ἔξ. attat, fori' crepuit. senex eccum aurum ecferit foras (ἄ, ἡ πόρτα ἔτριξε. Νάτος ὁ γέρος βγάζει ξέω τὸ χρυσάφι). *Casina* 434 attat, concedam huc, audio aperiri fores (ἄ, θ' ἀποσυρθῶ ἔδω, ἀκούω τὴν πόρτα ν' ἀνοίγῃ).

3. Βλ. π.χ. *Menaechmi* 158 concede huc a foribus (τραβήξου κατὰ δῶ ἀπὸ τὴν πόρτα) καὶ στ. 570 huc concedamus: ex insidieis aucupa (ἀς τραβηχτοῦμε ἔδω· πάσ' τον μὲ καρτέρι). *Mostellaria* 686 ἔξ. euge! optume eccum aedium dominus foras Simo progreditur ipsus. huc concessero (Μπράβο, θαυμάσια, νάτος ὁ ἴδιοκτήτης τοῦ σπιτιοῦ ὁ Σίμων βγαίνει ξέω. 'Εδω θὰ παραμερίσω). *Bacchides* 610 ἔξ. sed huc concedam, nam concrepuerunt fores. *Mnesilochus* eccum maestus progreditur foras ('Αλλ' ἀς παραμερίσω ἔδω, γιατὶ ἡ πόρτα ἔτριξε. Νάτος ὁ Μνησίλοχος βγαίνει ξέω λυπημένος).

4. Βλ. σ. 249 ἔξ.

είναι παρόντα καὶ μιλοῦν τὰ δεκατρία ἀπὸ τὰ δεκαπέντε πρόσωπα τοῦ δράματος. ἔχει μικρὴ δραματικὴ σημασία, ἀφοῦ ἡ ὑπόθεση ἔχει πιὰ δλοκληρωθῆ πρὶν ἀπὸ αὐτή. "Ἐχει κυρίως πανηγυρικὸ χαρακτήρα — προστίθεται ὁ γάμος τῆς Ἀννίτσας καὶ ἡ δῆθεν συμφιλίωση τοῦ Κουστουλιέρη μὲ τὴν Πουλισένα — καὶ εἶγαι καινοτομία τῆς Ἀναγεννήσεως¹, μὲ τὴν ὅποια ἐπιτυγχάνεται ἐναὶ ἐντυπωσιακὸ φινάλε, τόσο ποὺ ἀπὸ τότε ὡς σήμερα τὸ φινάλε μὲ ὅλο τὸ θίασο ἐπὶ σκηνῆς δὲν λείπει ἀπὸ τὴν πρακτικὴ τοῦ θεάτρου. Ἀπὸ τὴν καινοτομία τῆς τελευταίας σκηνῆς βγαίνει τὸ συμπέρασμα ὅτι οἱ θίασοι τῆς ἐποχῆς ἔχεινης είναι πολυπράσωποι, ὥστε κάθε ἡθοποιὸς νὰ μπορῇ νὰ παιζῃ ἐναὶ μόνο ρόλο ἢ ἀν παιζῃ περισσότερους, αὐτὸ θὰ γίνεται στὴν ἀνάγκη καὶ ὅπωσδήποτε χωρὶς αὐτὸ νὰ ἀπασχολῇ τὸν δραματικὸ ποιητή. Ἐνῶ δμως ὁ ποιητὴς δὲν δεσμεύεται ἀπὸ τὶς δυσκολίες ποὺ παρουσιάζει ὁ περιορισμένος ἀριθμὸς τῶν ἡθοποιῶν, δὲν χρησιμοποιεῖ ἀκέμη δημιουργικὰ αὐτό του τὸ πλεονέκτημα.

Οἱ σκηνοθετικὲς ὄδηγίες ποὺ ὑπάρχουν στὸν Κατζούρμπο είναι καινοτομία τῆς Ἀναγεννήσεως. Ἡ λατινικὴ κωμῳδία, ὅπως καὶ τὸ ἀρχαῖο δράμα γενικά, δὲν ἔχει σκηνοθετικὲς ὄδηγίες. Οἱ σπάνιες περιπτώσεις ἀποσπασμάτων ἀρχαίων θεατρικῶν ἔργων σὲ παπύρους ποὺ ἔχουν σημειώσεις σκηνοθετικῆς φύσεως δείχνουν ὅτι ἀνήκουν σὲ χειρόγραφα ποὺ χρησιμοποιήθηκαν γιὰ τὴν ἀπὸ σκηνῆς διδασκαλία τοῦ κειμένου². Ὁ Κατζούρμπος ἔχει πολλές, ἀναλόγως, σκηνοθετικὲς ὄδηγίες, ἐνῶ ὁ Στάθης καὶ ὁ Φορτονάτος ἔχουν ἐλάχιστες. Ἐλάχιστες ἔχει καὶ ἡ Ἔρωφίλη. Ἀντίθετα δλα τὰ ἵντερμέδια ἔχουν ἀφθονεῖς σκηνοθετικὲς ὄδηγίες³. Είναι φανερὸ πώς τὰ δημιουργήματα τῆς Ἀναγεννήσεως ἔχουν σὲ πολὺ μεγαλύτερο ἀριθμὸ τὴν καινοτομία τῶν σκηνοθετικῶν ὄδηγιῶν ἀπὸ τὰ ἔργα ποὺ μιμοῦνται κλασσικὰ εἴδη. Ωστόσο οἱ σχετικὰ πολλές σκηνοθετικὲς ὄδηγίες τοῦ Κατζούρμπου δὲν φαίνεται νὰ ἔχουν γραφῆ, τουλάχιστον στὸ σύνολό των, ἀπὸ τὸν Χορτάτση. Αὐτὸ δείχνει ἡ σύγκριση τῶν σκηνοθετικῶν ὄδηγιῶν τοῦ χειρογράφου τοῦ Κατζούρμπου μὲ τὶς σκηνοθετικὲς ὄδηγίες τοῦ χειρογράφου τῶν ἵντερμεδίων τοῦ Γύπαρη, ποὺ είναι ἀποσπάσματα τοῦ Κατζούρμπου (πρ. 2η στ. 1 - 92 καὶ πρ. 4η στ. 115 - 392). Ἀπὸ τὶς ὀκτὼ σκηνοθετικὲς ὄδηγίες ποὺ περιέχει ἡ ἔκδοση τοῦ Κατζούρμπου οἱ τρεῖς πρῶτες (πρ. 2η στοὺς στ. 72 καὶ 83, καὶ πρ. 4η μετὰ ἀπὸ τὸ στ. 170) ὑπάρχουν μόνο στὸ χειρόγραφο τῶν ἵντερμεδίων τοῦ Γύπαρη, δύο ὑπάρχουν μόνο στὸ χειρόγραφο τοῦ Κατζούρμπου (πρ. 4η μετὰ ἀπὸ τοὺς στ. 238 καὶ 385), καὶ οἱ ὑπόλοιπες τρεῖς⁴ ποὺ ὑπάρχουν καὶ στὰ δύο χειρόγραφα ταυτίζονται στὸ νόημα, ἀλλὰ διαφέρουν στὴ γλωσσικὴ δια-

1. Ἡ ἴδια σκηνὴ ὑπάρχει φυσικὰ καὶ στὸν Στάθη καὶ στὸν Φορτονάτο.

2. Βλ. ΧΡΙΣΤΙΝΑΣ ΔΕΔΟΤΣΗ *Μενάνδρου Σαμία* Ἀθῆναι 1965 σ. 3.

3. Τὸ ρεκόρ τῶν σκηνοθετικῶν ὄδηγιῶν τὸ ἔχει ὁ Ζήνων, δεύτερος ἔρχεται ὁ Γύπαρης.

4. Πρ. 4η μετὰ ἀπὸ τοὺς στ. 188, 204, 390.

τύπωση. Σκηνοθετικὴ σημασία θὰ ἔχῃ καὶ τὸ «ἔνα χέρι ποὺ δείχνει», που ὑπάρχει σὲ μερικὰ σημεῖα καὶ στὰ δύο χειρόγραφα. Οὗτε καὶ στὸ σημάδι αὐτὸ συμφωνοῦν τὰ δύο χειρόγραφα. Ὅπάρχει ἀκόμη μετὰ ἀπὸ τὸ στ. 239 (πρ. 1η) ἐνας σταυρὸς «σημεῖο πῶς κάποιος ἐμφανίζεται» σημειώνει ὁ ἐκδότης κ. Λ. ΠΟΛΙΤΗΣ στὸ κριτικὸ ὑπόμνημα. Δὲν εἶναι ἵσως περιττὸ τὸ σημεῖο αὐτὸ ἀφοῦ ὑπάρχει καὶ ἡ σκηνοθετικὴ ἔνδειξη «βγαίνει ὅξω»; Στὴ 2η πρ. μετὰ τὸ στ. 72 στὸ χειρόγραφο τοῦ Κατζούρμπου ὑπάρχει ἔνα χέρι ποὺ δείχνει, ἐνῶ στὸ ἀντίστοιχο μέρος τῶν ἴντερμεδίων τοῦ Γύπαρη ὑπάρχει ἡ σκηνοθετικὴ ὁδηγία «τονὲ χτυπᾶ μὲ τὸ σπαθί», ποὺ εὔχολα ἐννοεῖται ἀπὸ τὸ κείμενο. Ἐδῶ εἶναι ἄγνωστο τί σημαίνει τὸ χέρι ποὺ δείχνει. Μετὰ τὸ στ. 204 (πρ. 4η) τὸ χειρόγραφο τῶν ἴντερμεδίων ἔκτὸς ἀπὸ τὴ σκηνοθετικὴ ὁδηγία ἔχει καὶ ἔνα χέρι ποὺ δείχνει. Ἐδῶ τὸ χέρι θὰ μποροῦσε νὰ σημαίνῃ δτὶ ὁ Νικολὸς βγαίνει ἀπὸ τὴ σκηνὴ, ἀλλὰ αὐτὸ τὸ λέει ἡ σκηνοθετικὴ ὁδηγία¹. Ἀκόμη ἔνα χέρι ὑπάρχει στὸ περιθώριο τοῦ χειρογράφου στὸ στ. 68 (πρ. 5η) «σημεῖο δτὶ μπαίνει κάποιος στὴ σκηνὴ» σημειώνει ὁ κ. Λ. ΠΟΛΙΤΗΣ². Ἀλλὰ ὁ Ἀρμένης θὰ πρέπη νὰ εἶχε ἐμφανισθῆ στὸ παράθυρό του πρὶν ἀπὸ τὸ στ. 67, δπου ὁ Μούστρουχος λέει : «ιμὰ τὸν ἀφέντη μου θωρῶ μισοκατεβασμένο ἀπὸ τὸ παραθύρι του», καὶ ἀκόμη ὑπάρχει καὶ σκηνοθετικὴ ὁδηγία³, ὥστε πάλι παραμένει σκοτεινὸ τὸ νόημα τοῦ χεριοῦ ποὺ δείχνει. «Οπως οἱ σκηνοθετικὲς ὁδηγίες ἔτσι καὶ τὰ σκηνοθετικὰ σημάδια ποὺ εἴδαμε δὲν νομίζω δτὶ ἔχουν τοποθετηθῆ ἐκεῖ ποὺ βρίσκονται, ἀπὸ τὸν ποιητὴ τῆς κωμῳδίας. Ωστόσο δὲν μποροῦμε νὰ ἀποφασίσωμε σὲ ποιὸν θὰ πρέπη νὰ ἀποδοθοῦν καὶ οἱ σκηνοθετικὲς ὁδηγίες καὶ τὰ σκηνοθετικὰ σημάδια, ἀν δηλαδὴ ἔχουν τοποθετηθῆ ἀπὸ «σκηνοθέτη» τῆς ἐποχῆς ποὺ χρησιμοποίησε τὸ κείμενο γιὰ παράσταση⁴, ἢ ἀπὸ λόγιο ποὺ θέλησε νὰ διευκολύνῃ τὴ φαντασία τοῦ ἀναγνώστη καὶ τοῦ μελλοντικοῦ σκηνοθέτη.

Γενικὰ συμπεράσματα ἀπὸ τὰ πορίσματα αὐτῆς τῆς μελέτης εἶναι τὰ ἀκόλουθα :

Τὸ κύριο περιεχόμενο τοῦ Κατζούρμπου ἔρχεται ἀπὸ τὴ λατινικὴ κωμῳδία, εἰδικότερα τοῦ Πλαύτου. Οἱ *Menaechmi*⁵ μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν βασικὴ πηγὴ

1. «Τότες δ Νικολὸς δίδει μιὰ ἀμπωσιὰ τοῦ δασκάλου καὶ πέρτει χάμω καὶ φεύγει».

2. *Κατζούρμπος* σ. 127.

3. «Ο Ἀρμένης κάνει νὰ γκρεμιστῇ ἀπὸ τὸ παραθύρι».

4. «Αν οἱ σκηνοθετικὲς ὁδηγίες καὶ τὰ σημάδια εἶναι γραμμένα ἀπὸ τὸ ἴδιο χέρι ποὺ ἔχει γράψει καὶ τὸ κείμενο, οἱ προσθήκες ἢ εἶναι σύγχρονες μὲ τὸ χειρόγραφο ἢ προγενέστερες.

5. «Απὸ τὶς πρῶτες Ιταλικὲς κωμῳδίες ποὺ γράφτηκαν μὲ πρότυπο τὴ λατινικὴ εἶναι ἡ *Calandria* (1513) τοῦ Bernardo Dovizi da Bibiena, ποὺ μιμεῖται τὴν κωμῳδία *Me-*

ποὺ συμπληρώνεται μὲ τὴν κοινότοπη ἵντριγκα ποὺ ὄδηγει σὲ ἀναγνώριση καὶ στὸ γάμο δύο ἐρωτευμένων νέων. Τὰ πρόσωπά της εἶναι οἱ τύποι τῆς λατινικῆς κωμῳδίας μὲ τὰ κοινότοπα χαρακτηριστικά των, ἔκτος ἀπὸ τὸν τύπο τοῦ Δέσκαλου καὶ ἀπὸ δρισμένα γυναικεῖα πρόσωπα, κυρίως τῆς Ἀνέζας, ποὺ ἔχουν πινελιές ἀτομικοῦ χαρακτηρισμοῦ. Τὸ ἄγνωστο ἑλληνικὸ πρότυπο τῆς κωμῳδίας *Menaechmi* ἀνήκει στὴ μέση ἑλληνικὴ κωμῳδία, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὸ περιεχόμενό της καὶ γενικά ἀπὸ τὴν ἀιμόσφαιρό της. Οἱ κωμικοὶ τύποι ἔξι δὲλλου εἶναι καὶ αὐτοὶ δημιουργήματα τῆς μέσης κωμῳδίας¹, ποὺ διατηροῦνται βέβαια καὶ στὴ νέα, ἀλλὰ πρόσαρμοσμένοι στὸ πνεῦμα τῆς. Ἐπειδὴ δὲν ὑπάρχουν στὸν *Katzenjammer* χαρακτηριστικὰ εἰδικὰ τῆς ἑλληνικῆς νέας κωμῳδίας, ποὺ ὑπάρχουν ὅμως σὲ λατινικές κωμῳδίες, μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι στὸν *Katzenjammer* ἐπιζεῖ ἡ ἑλληνικὴ μέση κωμῳδία. Ὁ ποιητὴς τοῦ *Katzenjammer* δὲν ἔχει ἄλλη πρόθεση ἀπὸ τὸ νὰ διασκεδάσῃ τοὺς θεατές μὲ χοντρὸ κωμικὸ στοιχεῖο. Μὲ αὐτοῦ τοῦ εἰδούς τὴν κωμικότητα συνδυάζεται ἡ χυδαίκη ἀθυροστομία ποὺ προσθέτει ἡ Ἀναγέννηση. Ἀλλὰ οἱ ποιητὲς τῆς ἑλληνικῆς νέας κωμῳδίας δὲν ἀριοῦνται νὰ διασκεδάζουν μόνο τοὺς θεατές, ἔχουν κάτι νὰ ποῦν καὶ κάτι νὰ ὑποστηρίξουν σχετικὸ μὲ τὸν δύνθρωπο καὶ τὴ ζωὴ του. Ὁ Τερέντιος κυρίως τοὺς μιμεῖται, ἀλλὰ καὶ ὁ Πλαῦτος σὲ μερικές του κωμῳδίες², οἱ Ἰταλοὶ ὅμως μιμητὲς τῶν Λατίνων κωμικῶν πῆραν μόνο ὅ,τι προκαλοῦσε εὔκολο καὶ ἔντονο γέλιο, καὶ δ,τι ἥταν πιὸ εύκολο νὰ μιμηθοῦν.

Τὸ ἴδανικὸ τῶν Ἰταλῶν κωμῳδιογράφων τοῦ 16ου αἰώνα εἶναι ἡ δοσο τὸ δυνατὸ πληρέστερη μίμηση τῶν λατινικῶν προτύπων, ὅπως αὐτοὶ τὰ καταλάβαιναν, καὶ αὐτὸ τὸ στάδιο τῆς ἱστορίας τοῦ Ἰταλικοῦ θεάτρου ἀντανακλᾶται στὸν *Katzenjammer*. Αὐτὴ ἡ ὑποταγὴ στὰ κλασσικὰ πρότυπα, στὴν ἀρχὴ τῆς ἱστορίας τοῦ Ἰταλικοῦ θεάτρου, στάθηκε ὀφέλιμη μαθητεία τοῦ θεάτρου τῆς Εὐρώπης στὴν ἑλληνικὴ νέα κωμῳδία, ποὺ διὰ μέσου τῆς λατινικῆς εἶναι ἡ πηγὴ τοῦ νεώτερου εὐρωπαϊκοῦ θεάτρου. Εἶναι τόσο σπαρταριστὰ ζωντανὸς καὶ «σύγχρονος» ὁ κόσμος τῆς λατινικῆς κωμῳδίας καὶ στὴ σκέψη του καὶ στὴ δράση του, εἶναι τόσο ἀναπτυγμένη ἡ δραματικὴ τῆς τεχνικὴ, ὡστε ἡ μίμησή της ἥταν φυσικὴ καὶ ἀναγκαῖα στὰ πρῶτα βήματα τοῦ νέου θεάτρου. Ἀλλὰ στὴν περίπτωση τοῦ ἱκρητικοῦ θεάτρου, τὸ νέο θέατρο πεθαίνει βίαια μετὰ τὰ πρῶτα του βήματα, Ποιὸς ξέρει, ἵσως νὰ μᾶς ἔδινε ἀργότερα καὶ ἡ Κρήτη τὸν δικό της Goldoni.

“Αν τώρα ὁ Χορτάτσης διντλήσεις ἀπ’ εὐθείας ἀπὸ τὴ λατινικὴ κωμῳδία, στὸ πρωτότυπο ἡ σὲ μετάφραση, ἡ μιμήθηκε μόνο Ἰταλικές κωμῳδίες ποὺ μιμοῦν-

mæchmi (βλ. I. SANZEI *La Commedia* τόμ. 1ος σ. 271 Ἑ.). Οἱ *Menaechmi*, ὅπως εἶναι γνωστό, ἔμπνέουν τὸν Shakespeare στὸ ἔργο του *The Comedy of Errors*, καὶ σὲ νεώτερες ἐποχές ἔξεκολουθοῦν νὰ ἔμπνέουν θεατρικοὺς συγγραφεῖς.

1. Βλ. T. B. L. WEBSTER *Studies in later Greek Comedy* σ. 68 Ἑ.

2. Βλ. π.χ. τὴν κωμῳδία του *Captivi*.

ται τις λατινικές, εἶναι πρόβλημα ποὺ θὰ λυθῇ ὅταν γίνη δυνατὸν νὰ καθοριστῇ ὁ βαθμὸς ἑξαρτήσεώς του ἀπὸ τὰ ἵταλικά ἔργα σ' ὃλες τὶς λεπτομέρειες. Διαφορετικὰ πῶς μπορεῖ κανεὶς νὰ ξέρῃ ὅν στὶς σκηνὲς τοῦ Κατζούρμπου δποὺ ἐπιζοῦν οἱ *Menaechmi*, ὅπάρχει ἄμεση ἐπαφὴ τοῦ Χορτάτση μὲ τὴν κωμῳδίαν αὐτὴν τοῦ Πλαύτου ἢ μὲ κάποια ἵταλικὴ κωμῳδία ποὺ μιμεῖται τὴν κωμῳδίαν *Menaechmi*; Καὶ εἶναι γνωστὸν ὅτι ἡ κωμῳδία αὐτὴ εἶχε τεράστια ἀπήχηση ὅχι μόνο στὴν Ἀναγέννηση ἀλλὰ καὶ σὲ νεώτερες ἐποχές.

"Ο, τι ἐπισημάνθηκε ποὺ δὲν ἔρχεται ἀπὸ τὴν χλασσικὴν παράδοση — καὶ τὸ θέμα αὐτὸν δὲν ἔξαντλεῖται σ' αὐτὴ τὴν μελέτη — βοηθητικὸν μόνο φόλο παίζει στὴν συγκρότηση αὐτῆς τῆς κρητικῆς κωμῳδίας. Ἡ προέλευση τῶν νεώτερων στοιχείων ἡ εἶναι λογοτεχνικὴ — ἔχομε νὰ κάνωμε μὲ κοινοὺς τόπους ποὺ παίρνουν μορφὴν στὴν μεσαιωνικὴ Δύση καὶ στὸ Βυζάντιο — ἢ αὐτὰ ἐκφράζουν τὴν πραγματικότητα τῆς ἐποχῆς τοῦ ποιητῆ. Τὰ τελευταῖα, ποὺ εἶναι πολὺ λιγότερα ἀπὸ ὅσο θὰ περίμενε κανεὶς, ἔχουν ίδιαίτερη σημασία, ἐπειδὴ αὐτὰ μᾶς πληροφοροῦν γιὰ τὴν ἐποχὴν τοῦ ποιητῆ, τῆς ὅποιας ἐκφραση εἶναι καὶ ὁ ίδιος.

Τέλος ἡ μελέτη τῆς κωμῳδίας αὐτῆς δὲν μᾶς ἔδωσε κανένα στοιχεῖο ποὺ νὰ φωτίζῃ τὴν προσωπικότητα τοῦ ποιητῆ της. Ἡ προσωπικὴ του σκέψη δὲν ἐκφράζεται, δὲν παίνει καμιὰ στάση ἀπέναντι στὸ περιεχόμενο τῆς κωμῳδίας του, δὲν λέει τίποτε στοὺς συνανθρώπους του. Σκοπός του εἶναι μόνο νὰ διασκεδάσῃ τοὺς Βενετούς καὶ τοὺς Κρητικούς ἀριστοκράτες, ποὺ ἀποτελοῦν τὸ ὅχι πολὺ ἀπαιτητικὸ κοινό του, καὶ αὐτὸς εἶναι γιὰ τὴν ἐποχὴν του ἀρκετὰ μεγάλης φιλοδοξίας.

ΧΡΙΣΤΙΝΑ Β. ΔΕΔΟΥΣΗ
Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

