

Ο μενάνδρειος και ο μολιερικός “Μισάνθρωπος”

Στέλλα Κουλάνδρου

Abstract_ Stella Koulandrou | The Misanthrope of Menander and of Molière

The article examines Menander’s *Dyskolos* in parallel with Molière’s *Misanthrope*, regarding the theatrical genre, the heroes, the sources of humor, the political and the philosophical background, the position of women and the point of view of each poet on his own “misanthrope”.

ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΑΠΟΤΥΠΩΜΑΤΑ του κωμικού θεατρικού είδους, που διαθέτουμε, είναι οι έντεκα διασωθείσες κωμωδίες του μόνου εκπροσώπου της Αρχαίας ή Παλαιάς Κωμωδίας, του Αριστοφάνη, κωμωδία η οποία «πέθανε, χωρίς άμεσους απογόνους»,¹ αφού αυτός ο θαυμαστός συνδυασμός όλων των αποχρώσεων του κωμικού στοιχείου: της ανεπανάληπτης λεκτικής εφευρετικότητας, της οξείας κριτικής και σκωπτικής ικανότητας, της υψηλότερης ποίησης δίπλα στο «ταπεινότερο» βωμολοχικό αστείο, της άμεσης επικαιρότητας και τοπικότητας αλλά ταυτόχρονα της απόλυτης παγκοσμιότητας και διαχρονικότητας, της μουσικότητας και της σωματικότητας, δεν έχει ποτέ και πουθενά ξαναεμφανιστεί. Αντίθετα, «γενάρχης» της ευρωπαϊκής κωμωδίας θεωρείται ο μόνος εκπρόσωπος της Νέας Κωμωδίας του οποίου διασώζονται έργα, ο Μένανδρος, ο οποίος, με τις κωμωδίες χαρακτήρων και καταστάσεων, με τα μονίμως επαναλαμβανόμενα μοτίβα πλοκής, που εντούτοις δέχονται αμέτρητες παραλλαγές, και με τα –φαινομενικά– «ακίνδυνα», «απολιτικά» και «οικογενειακά» θέματά του, καθόρισε, κατ’ αρχάς μέσω των λατινικών διασκευών του Πλάτου και του Τερέντιου, τη νεώτερη και σύγχρονη κωμωδία.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η παράλληλη ανάγνωση του πιο ολοκληρωμένα διασωσμένου μενάνδρειου έργου, του *Δύσκολου*, με ένα από τα σημαντικότερα μολιερικά έργα, τον *Μισάνθρωπο*. Είναι αξιοσημείωτο ότι στον τύπο του μισάνθρωπου, τύπο αντικοινωνικό, δηκτικό και οργισμένο, φαίνεται να ταιριάζει η τραγική σκιαγράφηση· εκείνος, ωστόσο, αποτελεί σταθερό κωμικό χαρακτήρα, με τραγικές «αποχρώσεις» βέβαια, του οποίου η απομόνωση οφείλεται σε συνειδητή επιλογή και μέσω αυτής διαμαρτύρεται για τα κακώς κείμενα της εκάστοτε κοινωνίας. Κατ’ αυτόν τον τρόπο, παρά τη φαινομενικά

¹ THIERRY 2001, 13.

φαιδρή παρουσιάσή του (η οποία διαθέτει, κατ' αρχήν, βάθος και ουσία), ο τύπος αυτός προσφέρει το διακειμενικό² μέσο, ώστε κάθε δημιουργός να καταφέρει να υπερβεί τους τοπικούς και χρονικούς περιορισμούς και, υπό το θεατρικό προσωπείο του μισάνθρωπου, να ασκήσει δριμεία κριτική σε εποχές έντονες και μεταβατικές, που κλυδωνίζονται από κοινωνικο-πολιτικές αναταραχές, όπως ήταν τόσο η εποχή του Μενάνδρου όσο και η εποχή του Μολιέρου.³

Κωμωδία χαρακτήρων και καταστάσεων

Τα δύο τελευταία έργα του Αριστοφάνη, οι *Εκκλησιάζουσες* και ο *Πλούτος*, διαφοροποιούνται, σε κάποιον βαθμό, από τα προηγούμενα: είναι περιορισμένη η παρουσία και η λειτουργία του Χορού, λείπει η Παράβαση, το θέμα τους είναι λιγότερο «αθηναϊκό» και περισσότερο οικουμενικό. Περίπου εβδομήντα χρόνια μετά τον *Πλούτο*, το 316 π.Χ., «διδάχθηκε» στα Λήνια ο *Δύσκολος*, από τα πρωιμότερα έργα του Μενάνδρου. Το κωμικό σύμπαν παραλλάσσεται εδώ πλήρως· εστιάζει σε «ιδιωτικά» θέματα, στην οικογενειακή σφαίρα και όχι πλέον στη δημόσια. Κεντρικό θέμα είναι ο έρωτας ενός νεαρού για μία νεαρά και οι προσπάθειές του, υπερπηδώντας το εμπόδιο του «δύστροπου» πατέρα της, να την κερδίσει. Η υπόθεση κινείται στον χώρο του αληθοφανούς και του δυνατού, διαδραματίζεται στη «γη», στην «υπαρκτή» Αττική, χωρίς πλαστούς τόπους, φανταστικές συλλήψεις και «παρά φύσιν» γεγονότα. Οι ήρωες είναι «κανονικοί» άνθρωποι, εκείνοι στην Αθήνα της εποχής του ποιητή και –περίπου– εκείνοι στη σημερινή γη· μόνη εξαίρεση αποτελεί ο θεός Παν, ο οποίος περιορίζεται, όμως, στην απαγγελία του προλόγου και στην εισαγωγή των θεατών στη δράση του έργου.

Ο ποιητής επικεντρώνεται στη διαγραφή των χαρακτήρων των ηρώων του, εξερευνώντας εντέχνως την ηθική τους ποιότητα και τις εσωτερικές τους διαδικασίες και ανησυχίες, διαμορφώνοντας όντα με ψυχολογική προοπτική και σε ρεαλιστική διάσταση. Η σημασία που δίνει ο Μενάνδρος στους εξατομικευμένους δραματικούς χαρακτήρες αποδεικνύεται από το γεγονός ότι πολλά έργα του, εκτός από τον *Δύσκολο*, αναπτύσσονται γύρω από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά ενός χαρακτήρα: *Κόλαξ*, *Αγροίκος*, *Δεισιδαίμων*... Είναι προφανής κάποια «περιπατητική» επίδραση στη διαμόρφωση αυτών των μορφών, και ιδιαίτερα από τον μαθητή του Αριστοτέλη και δάσκαλο του Μενάνδρου, τον Θεόφραστο, και δη το έργο του *Χαρακτήρες*. Εντούτοις, δεν μπορούμε να

² Η Julia KRISTEVA (1974, 59–60) ορίζει τη διακειμενικότητα ως τη μετάβαση από ένα σύστημα σημαινόντων σε άλλο, που λαμβάνει χώρα σε οποιασδήποτε μορφής λογοτεχνικό κείμενο. Ο Mikhail Bakhtine, από την άλλη πλευρά, θεωρεί τον διάλογο ανάμεσα στα λογοτεχνικά έργα ως ιδιαίτερο τύπο σημασιολογικών σχέσεων μεταξύ ολοκληρωμένων εκφωνημάτων, πίσω από τα οποία κρύβονται πραγματικά ή δυνητικά «υποκείμενα» που μιλούν, οι δημιουργοί δηλαδή των εκφωνημάτων, οι οποίοι μας ενδιαφέρουν ως εκφραστές ορισμένης σύλληψης του κόσμου (TODOROV 1981, 96). Περισσότερα για την έννοια της διακειμενικότητας: SCHMITZ 2007, 77–85.

³ PRÉAUX 1959.

ισχυριστούμε ότι ο ποιητής απλώς αντιγράφει τους σχηματικά διαγραμμαμένους χαρακτήρες των φιλοσοφικών πραγματειών, αλλά προχωρά στη διαμόρφωση σύνθετων προσώπων, με σημαντική δραματική λειτουργικότητα, αντλώντας πιθανότατα υλικό τόσο από τη δραματική παράδοση όσο και από την παρατήρηση πραγματικών ανθρώπινων τύπων.⁴

Η δεύτερη ισοβαρής «μέριμνα» του εκπροσώπου της Νέας Κωμωδίας είναι η κατασκευή της πλοκής, η οποία «μαθηματικά» οδηγεί, μετά από σειρά αλληλένδετων περιστατικών, με πλήθος ανατροπών, εκπλήξεων και απροόπτων να παρεμβάλλονται στο μεταξύ, στο ευτυχές τέλος. Στο σημείο αυτό, είναι ευδιάκριτη η «επίδραση» που άσκησε ο Ευριπίδης με τις «τραγι-κωμωδίες»⁵ του στο κωμικό αυτό θεατρικό είδος, το οποίο, κατά παράδοξο τρόπο, ενώ αφομοιώνει και εξελίσσει ή μεταλλάσσει κάποια από τα στοιχεία της προγενέστερης Παλαιάς και της επόμενης αυτής Μέσης Κωμωδίας, δείχνει να αντλεί αρκετά στοιχεία και από την τραγωδία – και ιδιαίτερα την ευριπίδεια. Εν ολίγοις, φαίνεται ότι η Νέα Κωμωδία αποτελεί παράγωγο μακρόχρονης σύγκλισης ανάμεσα στην τραγωδία και την κωμωδία. Αν επιχειρούσαμε τη μελέτη του μενάνδρειου έργου υπό το πρίσμα της αριστοτελικής *Ποιητικής*, θα μπορούσαμε να επισημάνουμε κάποια συνάφειά του με τις θεωρήσεις του εν λόγω φιλοσόφου περί τραγωδίας: Ο Αριστοτέλης ορίζει την τραγωδία ως «μίμηση πράξεως» και θεωρεί «ψυχή» της τον μύθο, την ιστορία, τη σκηνική ανάπτυξη της πλοκής – που αποτελεί μία από τις προτεραιότητες του Μενάνδρου. Δεύτερο σε σπουδαιότητα στοιχείο (στον Μένανδρο είναι ισότιμο με την πλοκή, σε εποχή που έχει στο κέντρο της το «άτομο» και όχι τον «πολίτη»-μέλος της πόλης-κράτους) θεωρεί τη διάπλαση των χαρακτήρων, με αληθοφάνεια και συνέπεια (1450a-b). Ως προς τη σύνθεση της πλοκής, δε, η μενάνδρεια κωμωδία υιοθετεί και εκμεταλλεύεται πλήρως την «περιπέτεια» (την εις το εναντίον μεταβολή) και την τελική «αναγνώριση» (1452a-b), που σηματοδοτούν την εξέλιξη της δράσης στις δύο κατευθύνσεις: τη «δέσιν» και τη «λύσιν» της υπόθεσης και τη μεταβολή του έργου προς την ευτυχία – καθώς πρόκειται για κωμωδία, αλλά με ειρωνικό ερωτηματικό στο τέλος, ανάλογο με εκείνο των ευριπίδειων «ιλαροτραγωδιών». Συνεπώς, στα εβδομήντα περίπου χρόνια που χωρίζουν τον αριστοφανικό *Πλούτο* από τον μενάνδρειο *Δύσκολο*, το κωμικό θέατρο μεταμορφώνεται άρδην.⁶

⁴ ΦΟΥΝΤΟΥΛΑΚΗΣ 2011.

⁵ Ως τραγικωμωδίες, ρομαντικά μελοδράματα ή ιλαροτραγωδίες χαρακτηρίζονται τα έργα του Ευριπίδη που διαθέτουν «ευτυχές τέλος» και κάποιες ιδιαίτερες τεχνικές και θεματικά μοτίβα: αναγνώριση, περιπέτεια, νόθα παιδιά, βιασμοί, έργα τα οποία και θεωρούνται «πρόδρομοι» της Νέας Κωμωδίας: *Αλκιστη*, *Ιων*, *Ελένη*, *Ιφιγένεια εν Ταύροις*. Ωστόσο, όπως ορθά έχει επισημανθεί (GREGORY 2014, 367· WHITMAN 1996, 134), το στοιχείο της ευτυχούς κατάληξης δεν σημαίνει υποχρεωτική ειδολογική ταύτιση με την κωμωδία (ευτυχή κατάληξη -ίσως- έχουν και οι αισχύλειες *Ευμενίδες*).

⁶ ΚΩΝΣΤΑΝΤΑΚΟΣ 2005-2006· ARNOTT 1972.

Αντίστοιχα, κωμωδίες ηθών-χαρακτήρων (όπως ο *Μισάνθρωπος*) και καταστάσεων (όπου επικρατεί το φαρσικό στοιχείο, οι παρανοήσεις και οι γρήγοροι ρυθμοί, ενώ είναι ευδιάκριτη η επίδραση της λαϊκής ιταλικής αυτοσχέδιας κωμωδίας) είναι και οι μολιερικές κωμωδίες – με τοπικό και επικαιρικό, αλλά ταυτόχρονα με παγκόσμιο και διαχρονικό χαρακτήρα. Και για τον Μολιέρο, το υλικό της έμπνευσής του είναι η «πραγματική» ζωή και τα ρεαλιστικά πρόσωπα. Η δραματουργία της εποχής του Κλασικισμού υποτίθεται ότι πρέπει να ακολουθεί τους κωδικοποιημένους κανόνες (τους οποίους, βέβαια, ο Μολιέρος εντέχνως καταστρατηγεί· θεωρία του είναι ότι το «να αρέσεις στο κοινό» αποτελεί τον κανόνα των κανόνων) της καθαρότητας του είδους, των τριών ενοτήτων, της αληθοφάνειας και της ευπρέπειας.⁷ Γενικότερα, ως πηγές της μολιερικής κωμωδίας μπορούν να καταγραφούν η προσωπική παρατήρηση, οι αρχαίοι Έλληνες και Λατίνοι συγγραφείς, η *commedia dell'arte* και η *commedia erudita*, οι σύγχρονες και οι παλαιότερες γαλλικές κωμωδίες, το μυθιστόρημα και το ισπανικό θέατρο. Το πνεύμα και η ουσία της μολιερικής κωμωδίας, κοινολογίς, αποκρυσταλλώνονται, σε αντίθεση με την «ακινήσια» της κλασικιστικής τραγωδίας, στην όσμωση των ποικίλων δραματουργικών παραδόσεων και στην αποτύπωση των κοινωνικών μεταλλάξεων της εποχής της.⁸

Ο Κνήμων και ο Αλσέστ: Ο ηλικιωμένος και ο νεαρός μισάνθρωπος

Ο «ιδιαιτέρος» αυτός χαρακτήρας που πρωταγωνιστεί στις δύο κωμωδίες που μελετούμε παράλληλα, ο αντικοινωνικός, ευέξαπτος και μισάνθρωπος, προέρχεται, πιθανότατα, από κάποιο υπαρκτό πρόσωπο, τον Τίμωνα τον Αθηναίο, του οποίου το μίσος για τους άλλους, που θεωρούσε συλλήβδην φαύλους και μοχθηρούς, καθώς και η τάση του για απομόνωση, έχουν λάβει παροιμιώδεις διαστάσεις.⁹ Αναφορές στο πρόσωπό του γίνονται ήδη τόσο στη *Λυσιστράτη*¹⁰

⁷ Όπως επισημαίνουν η Άννα Ταμπάκη και η Αλεξία Αλτουβά, μια συγκεκριμένη εικόνα κυριάρχησε για μακρό χρονικό διάστημα στη λογοτεχνική ιστορία του 17ου αιώνα. Υπό την προστασία του Λουδοβίκου ΙΔ', μια παρέα φίλων: ο Μολιέρος, ο La Fontaine και ο Racine, θα επεξεργαστούν, με επικεφαλής τον Voileau, και θα εφαρμόσουν την κλασικιστική θεωρία, που στηρίζεται κατεξοχήν στην ηγεμονία του ορθού λόγου (*raison*), στην υπακοή στους αριστοτελικούς κανόνες και στη μίμηση των Αρχαίων. Σε βασικές γραμμές, οι «κανόνες» του Κλασικισμού στην τέχνη είναι: μίμηση της φύσης (*nature*), αληθοφάνεια (*vraisemblance*), κοσμιότητα (*bienséances*), τήρηση αριστοτελικών ενοτήτων (ΤΑΜΠΛΗΚΗ, ΣΠΥΡΙΔΟΠΟΥΛΟΥ & ΑΛΤΟΥΒΑ 2015, 162–63).

⁸ ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ 2002· SCOTT 2000.

⁹ Ο Τίμων παραλληλίζεται στο πλατωνικό *Συμπόσιον* με το «νήπιον», που μαθαίνει από τα λάθη του (222b)· στον πλατωνικό *Αλκιβιάδη*, επιπλέον, αναφέρεται ότι ο Πλάτων θα ήταν ο μόνος άνθρωπος που ο Τίμων θα μπορούσε να συναναστραφεί (2.147). Ο ρήτορας Λυσίας, συν τους άλλους, φέρεται να έχει γράψει λόγο προς Τίμωνα. Ο Τίμων, εξάλλου, αναφέρεται και από τον ιστορικό Πλούταρχο (*Αντώνιος* 70, *Αλκιβιάδης* 16 κ.α.).

¹⁰ «Χορός γυναικών: Άλλο τώρα παραμύθι θα σου πω μελωδικό, που θα βγάλεи κολοκύθι τον δικό σου τον σκοπό. Ο Τίμων ο μισάνθρωπος, αλήτης κι αγριάνθρωπος, πήρε των ομματιών του και από την πόλη χάθηκε στον κόσμο τον δικό του· τους άντρες τους σιχάθηκε, μα τις γυναίκες

όσο και στους *Όρνιθες*,¹¹ ενώ η μορφή τράβηξε το ενδιαφέρον και άλλων προγενέστερων και μεταγενέστερων ποιητών, όπως του Φρυνίχου στο *Μονότροπος*, του Μνησίμαχου στο *Δύσκολος*, του Λουκιανού στο *Τίμων ο Μισάνθρωπος*, του Σαίξπηρ στο *Τίμων ο Αθηναίος* και του Χόφμανσταλ στο *Δύσκολος*.¹²

Ο Κνήμων, ο μενάνδρειος ήρωας, σκιαγραφείται, προτού καν εμφανιστεί επί σκηνής (πρακτική που έχει υιοθετηθεί και από τον Ευριπίδη, στη *Μήδεια* ή τον *Ιππόλυτο* π.χ.), από την εντύπωση που προκαλεί στους άλλους. Ο δούλος Πυρρίας, ο πρώτος που ο ερωτευμένος νέος Σώστρατος έστειλε να «εξερευνήσει» την κατάσταση, αναφέρεται στον «τρελό» που τον κυνηγάει, ρίχνοντάς του πέτρες και χωμάτινους σβόλους, στον «δαιμονισμένο» και «στριμμένο», σε κάποιο «τέρας» εν ολίγοις (στ. 88–133). Παρά τη μερική «δικαιολόγησή» του από τον παράσιτο (ο οποίος είναι μόνο λόγια και εξαφανίζεται, προτού αναλάβει οποιαδήποτε δράση) Χαιρέα, ότι είναι λογικό να είναι απότομος ο «φτωχός χωριάτης», λόγω των συνθηκών της ζωής τους (στ. 130–131), ο κεντρικός ήρωας εμφανίζεται απόλυτος [είναι χαρακτηριστική η διαρκής επανάληψη, κατά τον πρώτο μονόλογό του (στ. 153–168), των αντιθέτων: *ἅπαντας – οὐδὲν – πανταχοῦ*, που φανερώνει τη λογική «*όλα ή τίποτα*» και «*άσπρο ή μαύρο*» που τον διακατέχει], αντικοινωνικός (ζηλεύει τον Πρωτέα για την ικανότητά του να μετατρέπει τους παρείσακτους σε πέτρες), με έντονη την αίσθηση της υπερβολής (τον ενόχλησε ένας για μικρό χρονικό διάστημα, και πιστεύει ότι παρενοχλήθη από «*όχλο ανυπόφορο*» που διαρκώς φλυαρεί, και θεωρεί το σπίτι του στοά ή αίθουσα συνεδρίου).¹³

Στην τρίτη Πράξη του έργου, διαγράφεται καθαρότερα ο χαρακτήρας του πρωταγωνιστή, και αφενός τονίζονται οι αρνητικές πτυχές του –κυρίως η απολυτότητα– αφετέρου, όμως, πολλαπλασιάζονται και «τα ελαφρυντικά» που του διασφαλίζει ο συγγραφέας. Ο Κνήμων αγανακτεί πάλι με την κοσμοσυρροή που συμβαίνει έξω από το σπίτι του (το οποίο έχει την ατυχία να βρίσκεται δίπλα στο ιερό του Πανός και των Νυμφών) και αποδιώχνει άγρια τους δυο τύπους, που «*τολμούν*» να του ζητήσουν σκεύη (είναι χαρακτηριστικό το «*πάλι εσύ*»,¹⁴ με το οποίο υποδέχεται τον Σίκωνα, όταν του χτυπά –για πρώτη και μόνη φορά– την πόρτα, μπερδεύοντάς τον με τον προηγούμενο εισβολέα, τον Γέτα. Π' αυτόν, οι άνθρωποι δεν διαθέτουν ξεχωριστή ταυτότητα, αλλά εντάσσονται όλοι στη γενική κατηγορία: «*Παρείσακτοι*»). Ωστόσο, η –ατυχώς γενικευτική και ισοπεδωτική– μισανθρωπία του ερείδεται στην υποκρι-

θέλει να γλείφει σαν το μέλι» (στ. 805–820).

¹¹ «Πεισθέταιρος: Ναι μα τον Δία, πάντα βέβαια εσύ έχεις το μίσος των θεών. — Προμηθεύς: Τίμωνα καθαρός (νέτος σκέτος)» (στ. 1548–1549).

¹² Περισσότερα για τον τύπο του μισάνθρωπου πριν και μετά τον Μένανδρο και τον Μολιέρο: HARRIS 2022.

¹³ Η Ariana TRAILL (2001) υποστηρίζει ότι η πόρτα του Κνήμωνα λειτουργεί ως πανταχού παρόν, ορατό «σύμβολο» του ήρωα· είναι αντικείμενο με το οποίο αλληλεπιδρούν οι υπόλοιποι, όταν ο ίδιος δεν βρίσκεται στη σκηνή, στο οποίο μεταφέρουν τα αισθήματα που νιώθουν για εκείνον και μέσω του οποίου εισπράττουν την απομόνωσή του και την αντικοινωνικότητά του.

¹⁴ PETRIDES 2004.

τική ευσέβεια των θαμώνων, στην επιδειξιμανία και την έλλειψη βαθύτερης πίστης και ουσίας, με τις οποίες εκτελούν τη λατρεία. Άρα, δεν πρόκειται για «κακό» άνθρωπο, αλλά για κάποιον απόλυτο ιδεαλιστή, ο οποίος απορρίπτει τους άλλους, επειδή δεν ανταποκρίνονται στα δικά του υψηλά ηθικά κριτήρια. Τη στιγμή που συμβαίνει το «ατόπημα» της ρίψης των αντικειμένων, φαίνεται πάλι ο διττός του χαρακτήρας: αμέσως οργίζεται με τη γριά υπηρέτρια και απειλεί να την κατεβάσει στο πηγάδι, γρήγορα, εντούτοις, αντιλαμβάνεται τον παραλογισμό και τη σκληρότητα της απόφασής του και αναλαμβάνει ο ίδιος την πράξη, ενώ τονίζει τη «δυστυχία» και τη «μοναξιά» του, εισπράττοντας για ακόμα μία φορά τη δικαιολόγηση, ότι είναι «καημένος» της Αττικής αγρότης, που «πολεμάει με πέτρες και τίποτα δεν παίρνει, πέρα από στενοχώριες» (στ. 595–606).

Ο Αλσέστ, από την άλλη πλευρά, ο πρωταγωνιστής του γαλλικού έργου, είναι και ο ερωτευμένος νέος της ιστορίας (ο πλήρης τίτλος του έργου είναι *Le Misanthrope ou L'atrabilaire amoureux*¹⁵), που ο ίδιος δημιουργεί τα προβλήματα στη σχέση του, σε αντίθεση με τον Κνήμωνα, ο οποίος αποτελεί το εμπόδιο στην ολοκλήρωση της σχέσης των νέων. Είναι ο θιασώτης της απόλυτης ειλικρίνειας και ευθύτητας: «Σιχαίνομαι τα ανάξια τα κατώματα, που οι άνθρωποι του κόσμου συνηθάνε. Σιχαίνομαι της μέσης τα τσακίσματα, τα ψεύτικα φιλιά και κοπλιμέντα. Θαρρείς κι αγώνα στάνουν ποιος τον άλλον θα ξεπεράσει στην υποκρισία... Για να τιμάς, πρέπει να ξεχωρίζεις, κι όταν τιμάς όλον τον κόσμο αράδα, αυτό θα πει πως δεν τιμάς κανένα» (σ. 9–10). Αυτό που τον χαρακτηρίζει, όπως ακριβώς και τον Κνήμωνα, είναι η απολυτότητα, η γενίκευση, η ισοπέδωση, η αδιαλλαξία: δηλώνει απροκάλυπτα ότι μάχεται «ολάκερη τη φάρα των ανθρώπων», ότι μισεί «τους πάντες και τα πάντα» (σ. 12–13). Ο χαρακτήρας και η συμπεριφορά του δεν προκαλούν τρόπο στους γύρω του –όπως συμβαίνει με τον Κνήμωνα– αλλά ευθύς εξαρχής ο φίλος του τού ανταπαντά ότι η «φιλοσοφημένη οργή του» του προκαλεί το γέλιο και ότι η «αρρώστια» του τον καταντά κωμικό (σ. 12–13), ενώ η «αγαπημένη» του τον εμπαιζει και του ομολογεί ευθαρσώς ότι, όταν εκείνος κάνει τον άγριο, της φαίνεται γελοίος (σ. 96).

Πρόκειται για το «δράμα» κάποιου ερωτευμένου, που νομίζει ότι βρίσκει ανταπόκριση στον έρωτά του. Αποδίδει τα ελαττώματα της αγαπημένης του στα παράδοξα της εποχής και θεωρεί εαυτόν ικανό να τη «διορθώσει»: είναι αφόρητα επικριτικός και διδακτικός: της επισημαίνει ότι δεν του αρέσει «η διαγωγή» της, δηλώνει ότι προσπαθεί «να της τα κόψει» τα ελαττώματά της, ενώ με άκρα αλαζονεία επαίρεται ότι ποτέ κανείς δεν αγάπησε τόσο όσο εκεί-

¹⁵ «Χολερικός ερωτευμένος». Σύμφωνα με τον Ιπποκράτη, τον πατέρα της Ιατρικής, το ανθρώπινο σώμα εκκρίνει τέσσερις «χυμούς», οι οποίοι προσδιορίζουν την ιδιοσυγκρασία και τη διάπλαση καθενός: ένας από αυτούς είναι η μαύρη χολή, την οποία σχηματίζει η Γη, που είναι ξερή και ψυχρή. Ο ανθρώπινος τύπος που διατηρεί περίσσεια μαύρης χολής στον οργανισμό του είναι ο Μελαγχολικός: τύπος σοβαρός, σκυθρωπός και κατηφής.

νος. Της θέτει το δίλημμα επιλογής μεταξύ του ίδιου και των αντεραστών του, όμως μονίμως είτε η Σελιμέν υπεκφεύγει είτε εμφανίζονται διάφοροι «παρείσακτοι», με αποτέλεσμα ο εκνευρισμός του μισάνθρωπου να γιγαντώνεται, ενώ ταυτόχρονα ο ίδιος καταλαβαίνει ότι αδυνατεί να υπερνικήσει το πάθος του. Η «δομή» της κωμωδίας περιστρέφεται γύρω από την ψυχοσύνθεση του Αλσέστ, του υπερευαίσθητου, του ηθικά απόλυτου και, εντέλει, του κατηγορηματικά μηδενιστή. Το τέλος του έργου, με τον μισάνθρωπο να εγκαταλείπει τα εγκόσμια (όπως και τον Κνήμωνα, προσπαθούν να τον αποτρέψουν, εδώ με ηπιότερο τρόπο) εκφράζει την πεσιμιστική τάση του Μολιέρου. Ο Αλσέστ είναι ολομόναχος απέναντι σε όλους τους άλλους, με την «ιερή» οργή του απέναντι στην υποκριτική, πλαστή, κακόβουλη και ανήθικη κοινωνία. Μόνος με τις απόλυτες αξίες του. Ασυμβίβαστος, φανατικά προσηλωμένος στην αρετή και στην αλήθεια. Όπως ακριβώς και ο Κνήμων, δεν μπορεί να συγκατοικήσει με τους άλλους ο αθεράπευτα ειλικρινής· συνεπώς, μοναδική επιλογή του είναι η έξοδος, η μοναξιά: «Άμποτε να 'στε πάντα ευτυχισμένοι και ν' αγαπάτε πάντα ο ένας τον άλλον. Προδομένος εγώ κι αδικημένος από όλους, φεύγω από τη μαύρη κόλαση, όπου βασιλεύει η κάκητα, το κρίμα. Κάπου θα βρω ήσυχη γωνιά, όπου θα μπορώ να ζήσω άνθρωπος τίμιος» (σ. 127).

Ο κοινωνικός περίγυρος

Η μισανθρωπία και η αντικοινωνικότητα των πρωταγωνιστών αφενός απορρέει από και αφετέρου διοχετεύεται στον κοινωνικό τους περίγυρο· συνεπώς, είναι σημαντική η διερεύνησή του. Ο Κνήμων είναι μισάνθρωπος· είναι γέρος, απογοητευμένος από τη ζωή και από τους άλλους – και γι' αυτό έχει απομονωθεί. Η δυσκολία του δύσκολου δεν παρουσιάζεται από τον Μένανδρο ως αποκλειστικά αυτοφυής (μόνο ως χαρακτηρισολογικό στοιχείο) αλλά και ως απόρροια των πολιτικο-κοινωνικο-οικονομικών συνθηκών. Ταυτόχρονα, αρκετοί από τους γύρω του είναι τέτοιοι που να του παρέχουν το «δικαίωμα» στη μισανθρωπία: υποκριτές, ωφελμιστές, επιφανειακοί, εγωιστές, εκδικητικοί. Ο Γοργίας, από την άλλη πλευρά, είναι ο νεαρός «αγροίκος», που ζει τις ίδιες δυσκολίες –οι οποίες «τον έχουν μεστώσει» και γι' αυτό «ο νους του είναι πάνω από την ηλικία του»– και θα μπορούσε και αυτός εύκολα να εξελιχθεί σε «Κνήμωνα», αν δεν ενεργοποιούνταν η καλή του τύχη.¹⁶ Παρά την τραχύτητα της συμπεριφοράς του, διαγράφεται, μαζί με την Κόρη, ο πιο θετικός ήρωας του έργου, ανιδιοτελής, ειλικρινής και αλληλέγγυος. Αψηφώντας την άκρωσ αρνητική συμπεριφορά που έχει εισπράξει από τον Κνήμωνα, αναλαμβάνει, δίχως ταλαντεύσεις και αμφιβολίες, τη διάσωσή του.

Ο Σώστρατος, από την άλλη πλευρά, ο ερωτευμένος νέος, ο εκπρόσωπος της «ευγενούς» τάξης, είναι διαφορετικός – και εδώ το σχόλιο του ποιητή είναι αιχμηρό. Εξαρχής μέχρι τέλους είναι επικεντρωμένος στον εαυτό του και στον στόχο του να εκπληρώσει τον –θεόσταλτο– έρωτά του. Επιστρατεύει

¹⁶ HAEGEMANS 2001.

όποιον βρίσκεται δίπλα του (δούλους, παράσιτους, τον αδελφό της νύφης...), προκειμένου να πετύχει αυτό που θέλει. Την ώρα της «διάσωσης» παραμένει απλώς θεατής, θαυμάζοντας την αγαπημένη του και αφήνοντας στον Γοργία το έργο. Αν και στο τέλος «διδάσκει» ότι «όποιος έχει νου» δεν πρέπει για τίποτα να απελπίζεται, καθώς όλα μπορεί «με κόπο και φροντίδα» να τα πετύχει· ο ίδιος, μάλιστα, αποτελεί το τρανταχτό παράδειγμα, αφού κατάφερε «σε μία μόλις μέρα» να διεκπεραιώσει γάμο που κανένα δεν θα μπορούσε ποτέ να φανταστεί ότι θα γινόταν (στ. 860–865), δεν αντιλαμβάνεται ότι για τον δικό του «άθλο» περισσότερο «κόπιασαν και φρόντισαν» άλλοι και λιγότερο ο ίδιος. Επομένως, ο χαρακτήρας και η συμπεριφορά αυτού του νεαρού αποτελεί έρεισμα στη μισανθρωπία του πρωταγωνιστή.

Το ισχυρότερο έρεισμα, εκτός από την έκδηλη επιδειξιμανία και την υπερβολή των θυσιών και των τελετών που πραγματοποιούνται, που δικαιολογούν την οργή του Κνήμωνα, το δίνουν στην τελική Πράξη¹⁷ ο κλασικός τύπος του μάγειρα, ο Σίκωνας, και ο κλασικός κωμικός και πειναλέων δούλος, ο Γέτας, με το «βασανιστήριο» που οργανώνουν στον μισάνθρωπο. Ο Κνήμων έχει πλέον παραδεχτεί το λάθος του, τους έχει δώσει την άδεια να πράξουν ό,τι και όπως το επιθυμούν, η ερωτική ιστορία έχει ήδη λήξει ένδοξα, και ο ίδιος έχει απλώς δηλώσει την απόφασή του εφεξής να αποσυρθεί πλήρως και να μην ενοχλεί ούτε να ενοχλείται από κανένα. Συνεπώς, η τελική σκηνή μάλλον φαντάζει ως επίδειξη εκδικητικού μένους και κακοβουλίας και δεν δικαιολογείται «ηθικά», παρά την όποια φαρσοκωμική της στόχευση.

Ο Αλσέστ είναι εξίσου μισάνθρωπος· πεσιμιστής και γκρινιάρης, πληγωμένος από την κοινωνική υποκρισία· εντούτοις, είναι ερωτευμένος με την άστατη, τη φιλάρεσκη (coquette) Σελιμέν, η οποία ζει στις κοινωνικές συμβάσεις που εκείνος, ακριβώς, αποστρέφεται. Ως εκ τούτου, συχνάζει αναγκαστικά στο σαλόνι της και έρχεται αντιμέτωπος με την πλέον κίβδηλη και επιφανειακή κοινωνία. Οι ήρωες που πλαισιώνουν τον πρωταγωνιστή είναι πάλι τέτοιοι που να δικαιολογούν τη μισανθρωπία του: ανόητοι μαρκήσιοι (οι περίφημοι «*petits-marquis*» που καυτηριάζει ο Μολιέρος και στον *Αυτοσχεδιασμό των Βερσαλλιών*) και «ψευτοενάρετες» (*grudes*), όπως η Αρσινόη. Η μοναδική θετική ηρωίδα είναι η Ελιάντ· τα λόγια της είναι άκρως «σοφά» και μετριοπαθή: Αφενός παραξενεύεται με την επικριτική στάση του Αλσέστ απέναντι στην αγαπημένη του, καθώς, κατ' εκείνη, οι άντρες που αγαπούν επαινούν το αγαπημένο τους πλάσμα· το πάθος τούς τυφλώνει τόσο που να μη διακρίνουν κανένα ελάττωμα (σ. 55), αφετέρου, εις απάντηση, δηλώνει τη δική της αδιαπραγμάτευτη αγάπη προς εκείνον, τον οποίον και ξεχωρίζει, παρά τους παράξενους τρόπους του – ίσα-ίσα που η «ακατάπαυστη ειλικρίνειά» του της φανερώνει κάτι «ηρωικό και μέγα» και τη θεωρεί σπάνια αρετή (σ. 85).

¹⁷ Η όποια αποτελεί «πάγια» προσθήκη του κωμικού ποιητή, εκεί που δείχνει να έχει ολοκληρωθεί το έργο, και φαίνεται πως έρχεται να προσθέσει ό,τι ο ποιητής θέλει να υπογραμμίσει.

Ιδιαίτερη περίπτωση αποτελεί ο συγκαταβατικός φίλος του Αλσέστ, ο Φιλέντ. Είναι εκπρόσωπος της μετριοπάθειας και, κατά το συνήθειο του Μολιέρου, έρχεται σε αντίθεση με την απολυτότητα του κεντρικού ήρωα. Υποστηρίζει ότι «άμα κανείς ζει στην κοινωνία, θα φέρεται όπως όλοι» (σ. 10). Ως αντίποδας του μισάνθρωπου, δηλώνει επιείκεια και συμπάθεια για τα ελαττώματα των άλλων και τονίζει ότι η αρετή στην πράξη πρέπει να είναι «ελαστική», ότι δεν είναι δυνατόν να είμαστε τέλειοι, αλλά πρέπει να προσαρμοζόμαστε στις συνήθειες της εποχής (σ. 14–15). Είναι χαρακτηριστικό πως συμφωνεί με τις απόψεις του Αλσέστ, ότι «όλα στον κόσμο είναι απάτη και συμφέρον» και ότι «η πονηριά νικά παντού και πάντα», αλλά αφενός εύχεται «να μην ήταν έτσι», αφετέρου θεωρεί ότι υπάρχει και όφελος από τις κακίες των άλλων, αφού αποτελούν την αφορμή για κάποιους να ενεργοποιούν τη δική τους αρετή και φιλοσοφία (σ. 109).¹⁸

Η θέση της γυναίκας

Το πλέον πολιτικό και κοινωνικό του σχόλιο ο αρχαίος κωμικός ποιητής το διατυπώνει μέσω της θέσης των διαφόρων γυναικών που εμφανίζονται στο έργο του – και στο σημείο αυτό προσεγγίζει έκδηλα την ευριπίδεια τραγωδία.¹⁹ Είναι τριών «τύπων» οι γυναίκες που εμφανίζονται στη μενάνδρεια κωμωδία: η «ελεύθερη» αθηναία σύζυγος ή κόρη, η εταιρά και η δούλα. Παρά τα αιχμηρότατα σχόλια για τη θέση των δύο τελευταίων κατηγοριών στη *Σαμία* και τους *Επιτρέποντες*, στο παρόν έργο εμφανίζεται μόνο η πρώτη κατηγορία, εμφάνιση η οποία, εντούτοις, επιτρέπει αρκετά συμπεράσματα. Για τις δύο αθηναίες συζύγους, την πρώην γυναίκα του Κνήμωνα και μητέρα της Κόρης και του Γοργία, και τη μητέρα του Σώστρατου, ο ρόλος τους είναι «διακοσμητικός», όπως και ο ρόλος τους στην πραγματική ζωή της εποχής τους – περιορίζεται στη συμμετοχή στις λατρευτικές τελετές, στις οικιακές εργασίες και στο μέγαλωμα των παιδιών· θα μπορούσαμε, ίσως, να επισημάνουμε ότι είναι κάπως πρωτοποριακό το γεγονός ότι η σύζυγος του Κνήμωνα τον εγκατέλειψε – υπαγόμενη, βέβαια, αμέσως υπό την «προστασία» του γιου της.

Η Κόρη –είναι χαρακτηριστικό ότι ούτε καν κατονομάζεται– βρίσκεται υπό τη μόνιμη κηδεμονία –και τον φόβο– του πατρός της· ζει εσώκλειστη, της απαγορεύεται οποιαδήποτε κοινωνική συναναστροφή, ενώ αναμένει να αποφασίσουν για το μέλλον της οι «ιδιοκτήτες» της, όπερ και συμβαίνει τελικά: ο πατέρας την παραδίδει στον αδελφό, ο οποίος και αποφασίζει να την παραδώσει –χαρμόσυνα– στον ερωτευμένο νέο, που –χάρη στην «καλή της τύχη»– είναι και πλουσιόπαιδο.²⁰ Η δική της γνώμη ουδέποτε ζητείται, καθ' όλην τη διάρκεια του έργου, όπως ουδέποτε και για οιοδήποτε θέμα δεν ζητούνταν η γνώμη από οποιαδήποτε αντίστοιχη «Κόρη» της εποχής. Εύγλωττες είναι οι

¹⁸ HAWCROFT 2007· JONES 1982· HERZEL 1975.

¹⁹ ΚΟΥΛΑΝΔΡΟΥ 2017· TRAILL 2008· ROSIVACH 1998.

²⁰ COX 2002.

απόψεις του Χαιρέα, οι οποίες και καθρεφτίζουν τις αντιλήψεις της κοινωνίας για τη θέση της γυναίκας, αλλά και υποκρύπτουν το ειρωνικό σχόλιο –και την αφυπνιστική διάθεση– του ποιητή: Όταν κάποιος ζητά τη μεσολάβησή του, προκειμένου να κατακτήσει κάποια εταίρα, πηγαίνει αμέσως και την αρπάζει – δίχως δεύτερη σκέψη· όταν, όμως, πρόκειται «για γάμο με ελεύθερη κοπέλα», η τακτική διαφοροποιείται: μαθαίνει πρώτα για το σόι της, τη ζωή της και τους τρόπους της (στ. 57–68).

Στην κλασικιστική μολιερική κωμωδία, από την άλλη πλευρά, είναι αρκετά διαφορετική η κατάσταση.²¹ Σε άλλο έργο του, το *Σχολείο των γυναικών*,²² ο ποιητής σατιρίζει τόσο τους άνδρες, που χειραγωγούν τις συζύγους τους, όσο και την εκπαίδευση των γυναικών, που κυριαρχείται από συντηρητικά εκκλησιαστικά πρότυπα, διατυπώνοντας ιδιαίτερα προοδευτικές αντιλήψεις, όπως η χρεία της καλλιέργειας της ελεύθερης βούλησης. Ως προς τη βασική γυναικεία παρουσία του υπό ανάλυση έργου, μας μεταφέρει, βεβαίως, πολύ μακριά από τις υποτακτικές –και βουβές– γυναίκες του *Δύσκολου*. Η Σελιμέν είναι «κακόγλωσση, κοκέτα και αλαφρόμυαλη» – είναι, εν συντομία, «της εποχής της γνήσιο τέκνο» (σ. 19). Πρόκειται για απολύτως ενεργητική και αποφασιστική γυναίκα, που έχει γνώμη και διεκδικεί το δικαίωμα επιλογής. Αγανακτεί με την επικριτικότητα και την κτητικότητα του Αλσέστ, ο οποίος και ακολουθεί τη δική του «μέθοδο αγάπης»: να τσακώνεται με όποιους αγαπά και όλη η «φωτιά» του να ξεσπά σε πικρόλογα – αυτή η «γκρινιάρα» αγάπη τής δημιουργεί έκπληξη και άρνηση (σ. 41). Εντέλει, η φορτικότητα του «εραστή» τής προκαλεί τόση αποστροφή, ώστε του δηλώνει ευθαρσώς ότι δεν είναι «άξιος» της αγάπης της και ότι εκείνη δεν θα συνεχίσει να υποτιμά τον εαυτό της, υποκρινόμενη την ερωτευμένη μαζί του, ενώ αποκάλυπτα τονίζει ότι εκείνος δεν την αγαπάει όσο «της πρέπει» (σ. 98–99) – γίνεται αντιληπτό ότι απέχουμε πόρρω από τις μενάνδρειες ανώνυμες Κόρες, των οποίων οι τύχες ορίζονται από τους κηδεμόνες τους. Η Σελιμέν δείχνει να αδιαφορεί πλήρως για τη γνώμη των άλλων, ενώ δυναμικά υπερασπίζεται τις επιλογές της. Η συνάντησή της με την Αρσινόη, η οποία και της μεταφέρει «καλοπροαίρετα» όσα ακούγονται γι' αυτήν, είναι αποκαλυπτική τόσο της επιφανειακότητας των σχέσεών τους όσο και του σθένους με το οποίο η Σελιμέν επιχειρηματολογεί υπέρ της τακτικής της: «Θα κάνατε καλά να μη σας πολυνοιάζει για τους άλλους, μα να κοιτάτε τη δουλειά σας· πρώτα να μελετάμε πρέπει τον εαυτό μας και ύστερα να επικρίνουμε τους άλλους και πρέπει να είναι υπόδειγμα η ζωή μας, αν θέλουμε τους άλλους να διορθώσουμε» (σ. 74–75).

Η πηγή του κωμικού

Μελετούμε δύο κωμωδίες, μία ελληνική, του 4ου π.Χ. αιώνα, και μία γαλλική, του 17ου μ.Χ. αιώνα. Το προσδοκώμενο αποτέλεσμα από το κωμικό θεατρι-

²¹ CHOLAKIAN 1985.

²² ΜΟΛΙΕΡΟΣ 2019.

κό είδος είναι, κατά βάση, η πρόκληση του γέλιου, η δημιουργία θετικής και αισιόδοξης διάθεσης. Ως προς το μενάνδρειο έργο, εν πρώτοις δεν φαίνεται τόσο κωμωδία όσο, αν όχι τραγωδία –παρότι αντλεί αρκετά στοιχεία, δομικά, τεχνικά, αλλά και νοηματικά–, ηθικολογία. Γενικότερα, η Νέα Κωμωδία διαθέτει το ηθικολογικό στοιχείο, εν είδει γενικού στοχασμού για την ανθρώπινη συμπεριφορά και τις κοινωνικές σχέσεις και συμβάσεις, ωστόσο οι ποιητές επιχειρούν να αναμειγνύουν τις «γνωμολογίες» τους με ποικίλα σκηνικά ευρήματα, ώστε να πετύχουν το ευκταίο χιουμοριστικό αποτέλεσμα. Η μενάνδρεια κωμωδία, εν ολίγοις, δείχνει σαν αναποδογυρισμένη τραγωδία· τραγωδία που «εκτονώνει» τη σοβαρότητά της στη φαιδρότητα της περιστασιακής κατάστασης και του περιστασιακού ήθους.²³

Παρότι οι δύο άλλες από τις πιο ολοκληρωμένες διασωσμένες κωμωδίες του Μενάνδρου, η *Σαμία* και οι *Επιτρέποντες*, είναι σαφώς περισσότερο «κωμικές», με μεγαλύτερη χρήση φαρσικών στοιχείων, γρήγορων ρυθμών, επαναλαμβανόμενων σκηνών και παρανοήσεων, και στον *Δύσκολο*, που φαντάζει περισσότερο ρομαντικό-αισθηματικό δράμα, μπορούμε να εντοπίσουμε κωμικά ευρήματα, αν και εκείνο που προέχει είναι η πικρή ειρωνεία ή η φαιδρή μελαγχολία, όπως συμβαίνει, εντέλει, σε κάθε καλή κωμωδία, αρχής γενομένης από την αριστοφανική. Υπάρχουν και σε αυτό το έργο τυπικοί φαρσικοί ρόλοι: οι πειναλέοι και πονηροί δούλοι, οι μάγειροι, οι παράσιτοι – αν και με αρκετά περιορισμένα τα μπουρλέσκ-υπερβολικά στοιχεία της κωμικής παράδοσης και με ρεαλιστικότερη παρουσίαση· υπάρχουν ανατροπές (η ίδια η πτώση του ήρωα στο πηγάδι, φερ' ειπείν, που δρομολογεί και την ευτυχή κατάληξη της ιστορίας), γρήγοροι ρυθμοί ή φαρσικές σκηνές, όπως η τελευταία του «βασανισμού» του μισάνθρωπου. Επιπλέον, συναντούμε και το στοιχείο της παρατραγωδίας/παραμυθολογίας²⁴ (το οποίο επίσης είναι εντονότερο στους *Επιτρέποντες* και στη *Σαμία*), στη μυθολογική «παραβολή» του Περσέα, με την οποία ο Κνήμων περιγράφει τη μισανθρωπία του, όπου το κωμικό παράγεται από τη δυσαρμονία ανάμεσα στην «υψηλή» μυθολογία με την «πεζή» καθημερινότητα. Ο ίδιος ο κωμικός ήρωας, εντέλει, καθώς πρόκειται για «κωμωδία χαρακτήρα», προκαλεί ίσως σε κάποια σημεία τον γέλωτα, με την απόλυτη κοσμοθεωρία και συμπεριφορά του, ενσαρκώνοντας την έλλειψη ισορροπίας και προσαρμογής, στην οποία ο Henri Bergson διέκρινε την ίδια την ουσία του γέλιου.²⁵ Εντούτοις, ο ποιητής τον περιβάλλει με αγάπη και κατανόηση, του δίνει βάθος και ουσία σκέψης και καταφέρνει να του χαρίσει τη συμπάθεια του κοινού.

²³ CUSSET 2003.

²⁴ Η παρατραγωδία αποτελεί βασική πηγή του κωμικού στοιχείου για την Αρχαία Κωμωδία (Παλαιά και Νέα)· πρόκειται για ιδιόνημη μορφή παρωδίας, όπου η κωμωδία σατιρίζει το αδελφό της θεατρικό είδος, την τραγωδία, είτε παραθέτοντας αυτούσια τραγικά αποσπάσματα, είτε διακωμωδώντας «ονομαστί» τους τραγικούς ποιητές –κυρίως τον Ευριπίδη (*Βάτραχοι* και *Θεσμοφοριάζουσες*)–, είτε διακωμωδώντας τον τραγικό στόμφο, το λεκτικό, το ύφος, το μέλος ή την ατμόσφαιρα. Η παραμυθολογία διακωμωδεί τον μύθο γενικά, όχι την τραγική του μετάπλαση.

²⁵ BERGSON 1998.

Η μοιερική κωμωδία, από την άλλη πλευρά, δεν ξεδιπλώνει ιδιαίτερα γρήγορη ή ανατρεπτική πλοκή, ενώ διαθέτει ελάχιστα κωμικά στοιχεία – εν συντομία, φαίνεται ακόμα λιγότερο κωμωδία και προσεγγίζει ακόμα περισσότερο την τραγωδία από τη μενάνδρεια. Το κωμικό στον Μολιέρο, εν γένει, προκαλείται μερικώς από τις «καταβολές» της *commedia dell'arte*: τους ταχείς ρυθμούς, την έντονη στιχομυθία, τις παρεξηγήσεις, τις συγκεκριμένες χειρονομίες (*lazzi*), τους παραδοσιακούς φαρσικούς τύπους, τις μεταμφιέσεις, τις παιγνιώδεις και φανταζίστικες σκηνές, τις καρικατούρες.²⁶ Στις κωμωδίες χαρακτήρων, εντούτοις, παρότι υπάρχουν και αρκετά από τα προαναφερθέντα στοιχεία –στον *Μισάνθρωπο* εμφανίζεται και το στοιχείο της παρατραγωδίας–, στο κέντρο βρίσκεται κάποιο ανθρώπινο ελάττωμα, το οποίο, όμως, στην προκειμένη περίπτωση, παρά την υπερβολή του, όπως ακριβώς και στη μενάνδρεια κωμωδία, δεν παράγει τόσο το κωμικό αποτέλεσμα όσο τη συμπάθεια των θεατών – και προκαλεί την αφύπνισή τους. Μέσω της «υψηλής κωμωδίας», μέσω του κωμικού που κινείται σε ανώτερο επίπεδο, μέσω «του γέλιου στην ψυχή» (*le rire dans l'âme*), ο Μολιέρος επεδίωξε να αρέσει στους «έντιμους ανθρώπους» της εποχής του· στόχευε στο ιδεώδες του αποκαθαρμένου κωμικού, στη δημιουργία σκηνών γεμάτων ζωή και φυσικότητα.²⁷ Συνεπώς, και στο γαλλικό έργο το γέλιο μετατρέπεται μάλλον σε μειδίαμα, χαρίεντα σκεπτικισμό και αναστοχασμό.

Πολιτικές προεκτάσεις

Από το «ονομαστί κωμωδεΐν» και τις άμεσες –σκωπτικές– αναφορές σε πολιτικά και άλλα «υπαρκτά» πρόσωπα και καταστάσεις της εποχής, στην Παλαιά Κωμωδία, περνούμε, με τη Νέα Κωμωδία, σε φαινομενικά «ουδέτερες», «ακίνδυνες», απολιτικές και οικιακές υποθέσεις. Καθώς η μενάνδρεια κωμωδία δεν αποτελεί πλέον άμεση αντανάκλαση τοπικών ειδήσεων και αναγνωρίσιμων στοιχείων με το πολιτικοκοινωνικό πλαίσιο της εποχής της, ενίοτε αντιμετωπίζεται σαν επιφανειακή κωμωδία, ερωτικό μελοδραματικό φληνάφημα ή και σαπουνόπερα.²⁸ Δεν είναι, όμως, ακριβώς έτσι. Η «οικογένεια», που βρίσκεται στο επίκεντρο της Νέας Κωμωδίας, αποτελεί μικρογραφία του ευρύτερου κοινωνικού περιβάλλοντος, από το οποίο οι μενάνδρειοι ήρωες δεν εμφανίζονται διόλου απομονωμένοι. Η θεματική επικέντρωση στα «στενά» ζητήματα του οίκου δεν στερείται, ως εκ τούτου, κοινωνικής και πολιτικής σημασίας.²⁹

Κατ' αυτόν τον τρόπο, η πλοκή του *Δύσκολου* στην πρώτη ανάγνωση φαίνεται ανώδυνα διασκεδαστική: ο νέος ερωτεύεται τη νέα, καταφέρνει (με τη βοήθεια της Τύχης και κάποιων φίλων) να υπερβεί την τροχοπέδη του αντίξου πατέρα, τελείται ο γάμος και «ζήσαμε εμείς καλά». Εντούτοις, στο έργο

²⁶ DANDREY 2002· NURSE 1991.

²⁷ ΤΑΜΠΛΑΚΗ, ΣΠΥΡΙΔΟΠΟΥΛΟΥ & ΑΛΤΟΥΒΑ 2015, 229.

²⁸ ΜΠΟΥΡΑΖΕΛΗΣ 2009.

²⁹ BLANCHARD 2007· ZAGAGI 1994· KONSTAN 1995.

τίθενται σημαντικά πολιτικά και κοινωνικά θέματα, που αφορούν τόσο άμεσα τη συγκεκριμένη εποχή όσο και διαχρονικά κάθε εποχή. Γίνεται λόγος για την άδικη κατανομή του πλούτου και για τη σκληρή και άχαρη ζωή που βιώνουν οι χειρώνακτες και οι αγρότες: Οι δύσκολες συνθήκες διαβίωσης του Κνήμωνα ενίοτε επιστρατεύονται ως ελαφρυντικά της συμπεριφοράς του, ενώ ο πλούσιος Σώστρατος αναγκάζεται να «υποδυθεί» τον φτωχό, στην προσπάθεια να κερδίσει την εύνοιά του· τα λόγια του δούλου Δάου, συν τοις άλλοις, είναι σημαντικά: «Αχ! καταραμένη φτώχεια. Γιατί έτσι μας καταπλακώνεις; Γιατί μας συντροφεύεις στο σπίτι και ζεις μαζί μας τόσα χρόνια;» (στ. 208–211). Ο *Δύσκολος*, που ανεβαίνει το 316 π.Χ., ίσως να φωτίζει ιδιαίτερα «επίκαιρα» θέματα, όπως την αξία της εργασίας, της λιτότητας και της αυτάρκειας, τις αξίες που πρεσβεύει ο «μισάνθρωπος» εν ολίγοις, που αποτελούσαν παραμέτρους του πολιτικού κλίματος που είχε διαμορφώσει ο Δημήτριος ο Φαληρέυς.³⁰

Επιπρόσθετα, εξαιτίας της νέας θέσπισης εξαιρετικά υψηλού ορίου περιουσίας, πολλοί Αθηναίοι έχασαν τα δικαιώματά τους, θέμα το οποίο επίσης θίγεται έντονα τόσο στο υπό πραγμάτευση όσο και σε άλλα μενάνδρεια έργα: τους *Επιτρέποντες* και τη *Σαμία*, δηλαδή η αντίθεση Αθηναίων–μη Αθηναίων, γνήσιων–νόθων παιδιών, δούλων και εταίρων–ελεύθερων. Οι διαρκείς πόλεμοι, οι αναταραχές, η συχνή εναλλαγή των κυβερνώντων, η πειρατεία, η έκθεση βρεφών, που επικρατούν στην πραγματική ζωή, δημιουργούν το κλίμα της ανασφάλειας που τόσο έντονα μεταφέρεται στα μενάνδρεια έργα, με τη μορφή της κυριαρχίας της Τύχης, έννοια που εμφανίζεται και σε κάποια ευριπίδεια έργα, σε αντίστοιχα ταραχώδη περίοδο δηλαδή, όχι όμως με τη σημασία της μοιρολατρίας, αλλά ως πίστη στην ύπαρξη κάποιας αόρατης και ακατανόητης δύναμης που μπορεί και ρυθμίζει τα ανθρώπινα, χωρίς αυτό να σημαίνει πως οι άνθρωποι δεν μπορούν να την ανατρέψουν θετικά ή αρνητικά – το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα στο εν λόγω έργο είναι η κόρη του Κνήμωνα, η οποία, με τον ενάρετο χαρακτήρα της, ενεργοποίησε την «καλή της τύχη» και κέρδισε την εύνοια του Πανός.³¹

Συνακόλουθα, η μενάνδρεια κωμωδία εκ πρώτης όψεως φαίνεται «ιδιωτική», καθώς περιστρέφεται γύρω από οικογενειακά θέματα, αλλά στην πραγματικότητα τα θέματα αυτά κάθε άλλο παρά «απολιτικά» είναι. Η γνωστή ρήση του Αριστοφάνη του Βυζαντίου: «ὦ Μένανδρε καὶ βίε, πότερος ἄρ' ἡμῶν πό-

³⁰ WILES 1984· HOFFMANN 1986· LAPE 2004· MAJOR 1997· OWENS 2011.

³¹ Είναι χαρακτηριστικό ότι στους *Επιτρέποντες* το κεντρικό «μήνυμα» είναι το «ἦθος ἀνθρώπων δαίμων» και είναι σημαίνουν ότι ο Μένανδρος το διατυπώνει μέσω κάποιου δούλου (του Ονήσιμου), ενώ το στρέφει εναντίον κάποιου ελεύθερου και εύπορου (του Σμικρίνη), ο οποίος αδυνατεί να το κατανοήσει: «Στον καθένα (οι θεοί) φρουρό και προστάτη έχουν βάλει τον χαρακτήρα· ακοίμητος ἐπόπτης μᾶς σώζει αυτός, αν δίκαια του φερθούμε· αλλιώς μας αφανίζει, αν αδικούμε. Αυτός είναι ο θεός μας και η αιτία της ευτυχίας μας ή της δυστυχίας· αυτόν να καλοπιάνεις, ἅμα θέλεις να ευτυχήσεις και έτσι καμιά πράξη παράλογη μήτε άδικη να κάνεις» (στ. 1092–1099).

τερον άπεμιμήσατο»³² δείχνει, ακριβώς, ότι η κωμωδία αυτή εκκινεί από την πραγματικότητα της εποχής της· εντούτοις, δεν την αποτυπώνει επακριβώς, αλλά, λόγω και του θεατρικού είδους, την εξωραΐζει κάπως, προς χάριν της τέρψης. Στον *Δύσκολο*, όπως και στη *Σαμία*, με την ευοίωνα κατάληξη (τον γάμο) τίθεται η διάσταση ανάμεσα στις κοινωνικές τάξεις στο περιθώριο – κάτι σπάνιο, βέβαια, στην πραγματικότητα της εποχής.³³ Αντίστοιχα, η ευτυχής κατάληξη κάποιων νόθων και έκθετων (*Σαμία*, *Επιτρέποντες*) δεν αποτελεί τον ρεαλιστικό «κανόνα». Γίνεται σαφές, ως εκ τούτων, ότι το κωμικό είδος που μελετούμε αποτελεί συνδυασμό ποιητικής ουτοπίας και πιστής απεικόνισης θεμελειωδών δομών της εποχής του. Η δράση του ξεφεύγει προς την ιδεολογική φαντασία, αφενός επικυρώνοντας τον αναπαραγωγικό μηχανισμό της πόλεως, αφετέρου όμως γεφυρώνοντας, με το μαγικό άγγιγμα της κωμωδίας, πολιτικο-κοινωνικο-οικονομικά και άλλα ρήγματα, τα οποία στην «πραγματική ζωή» θα έθεταν ανυπέβλητα προσκόμματα στην ευτυχία. Έτσι, στο ιδεολογικό της επίπεδο η δράση δεν επιβεβαιώνει απλώς τους νόμους της πόλεως, αλλά επενεργεί σ' αυτούς διασταλτικά.³⁴

Η πραγματικότητα αποτελεί το σημείο αφετηρίας για τη μενάνδρεια κωμωδία. Οι λύσεις της, που επιτυγχάνονται με τη συναρμογή «μαγικών» συμπτώσεων (τυχαίων συμβάντων, αναγνωρισμών, απροσδόκητων συμπεριφορών), που παραβιάζουν επιδεικτικά τον νόμο των πιθανοτήτων, μετατρέπουν εντέλει την πραγματικότητα σε μυθοπλασία. Η αίσια «λύση» των μυθοπλαστικών ζητημάτων δεν σημαίνει ταυτόχρονα και πραγματική επίλυση των υπαρκτών προβλημάτων: το ρομαντικό κουβάρι μπορεί να ξεμπλέκεται, αλλά οι αιτίες που το προκάλεσαν, που φτάνουν μέχρι τους βαθύτερους μηχανισμούς της αθηναϊκής πολιτικής ιδεολογίας, δεν έχουν απαλειφθεί. Το χάσμα ανάμεσα στην παραμυθιακή κατάληξη και το ρεαλιστικό ιστορικο-κοινωνικό πλαίσιο προκαλεί πικρή ειρωνεία – και σ' αυτό το σημείο οι μενάνδρειες κωμωδίες ταυτίζονται απολύτως με τις ευριπίδειες «τραγικωμωδίες». Η ρεαλιστική αφετηρία έχει σκοπό να τονίσει ότι ο Μένανδρος κατασκευάζει εναλλακτική φανταστική πραγματικότητα, κάποια κωμική πόλιν, όπου οι ερωτικοί δεσμοί συνάπτονται κόντρα σε κάθε λογική, όπου ακόμη και οι πιο φρικτές πράξεις βίας είναι συγκεκαλυμμένη ευλογία και όπου οι ταξικές και οι έμφυλες αντιθέσεις απαλείφονται. Ο δέκτης, εντέλει, καθίσταται συμμετοχος στην πραγμάτωση του καινούργιου «πιθανού κόσμου», κάποιας άδολης ευτοπίας, τόσο ασύμβατης με τους όρους του ρεαλισμού και τόσο στιγματισμένης από τα σημάδια του πόνου, που προηγήθηκε, που προκαλεί γλυκόπικρη αμηχανία.

³² *Mev. Testimonium* 83 Kassel-Austin.

³³ ROSIVACH 2001.

³⁴ Όπως ακριβώς και η τραγωδία, δηλαδή. Είναι δηλωτικό το σχόλιο του Walter Nestle, ότι η τραγωδία γεννιέται, όταν κοιτάμε τον μύθο με τα μάτια του πολίτη. Όχι μόνο ο κόσμος του μύθου χάνει τη συνοχή του και διαλύεται υπό αυτό το βλέμμα, αλλά και ο κόσμος της πόλης εξετάζεται και αμφισβητείται στις βασικές του αξίες (VERNANT 1988, 28).

Συνακόλουθα, το κοφτερότερο εργαλείο κοινωνικής κριτικής και κωμικής ειρωνείας του Μενάνδρου είναι, ακριβώς, το «χαρμόσυνο τέλος» του.³⁵

Μεταβαίνοντας στον μολιερικό *Μισάνθρωπο* (1666), το πολιτικοκοινωνικό πλαίσιο του Grand Siècle είναι ο συγκεντρωτισμός στο πρόσωπο του Roi-soleil (L'état c'est moi) Λουδοβίκου XIV. Ταυτόχρονα, όμως, παρατηρείται η άνοδος της αστικής τάξης (που πρωταγωνιστεί και στο υπό μελέτη έργο) και αξιοθαύμαστη πολιτιστική άνθηση. Η αστική κοινωνία, ακριβώς, με την ανοδική της πορεία, διαμόρφωσε τη δική της ηθική, η οποία και γαλούχησε τον εν λόγω συγγραφέα, από το έργο του οποίου ξεπροβάλλει η πίστη στην κοινή λογική, στον ορθολογισμό και στο μέτρο.³⁶ Οι ιστορικοί διακρίνουν τον 17ο αιώνα σε δύο εποχές: Η μία χαρακτηρίζεται από το αριστοκρατικό ιδεώδες, είναι ευφάνταστη και ιδεαλιστική, και βρίσκει την έκφρασή της στην μπαρόκ τέχνη και στο ηρωικό μυθιστόρημα· η άλλη, στην οποία εντάσσεται μεταξύ άλλων ο Μολιέρος, είναι η ρεαλιστική εποχή των θετικών ιδεών.³⁷

Η μολιερική κωμωδία, εν γένει, παρωδεί τη θρησκευτική υποκρισία, τη σεμνοτυφία, την ψευδοδιάνοηση, τον σνομπισμό, τον τσαρλατανισμό, την υστεροβουλία, την κολακεία (έντονο στοιχείο στον *Μισάνθρωπο*), τη ματαιοδοξία, την απατεωνιά, την επιτήδευση, την υπέρβαση του μέτρου, τα κίβδηλα συναισθήματα, την ανειλικρίνεια (έντονο στοιχείο στον *Μισάνθρωπο*), τον γάμο που γίνεται από συμφέρον, την καταπίεση των ενστίκτων χάρη στους «κώδικες καλής συμπεριφοράς» – η ταύτιση της κριτικής στόχευσης με εκείνη της μενάνδρειας κωμωδίας είναι προφανής. Σε αντίθεση, όμως, με τον Μενάνδρο, ο Μολιέρος δεν οδηγείται αναγκαστικά στο «χαρμόσυνο τέλος». Εκτός από το έργο του με το χαρακτηριστικότερο «κακό τέλος», τον *Δον Ζουάν*, και ο *Μισάνθρωπος* τελειώνει με την κατάκτηση της πολυπόθητης απομόνωσης από τον κεντρικό ήρωα – κάτι που αρνούνται, εντέλει, στον μενανδρικό ήρωα οι γύρω του. Συνεπώς, ο γάλλος δραματουργός δεν διστάζει (ας θυμηθούμε και την πικρή κατάληξη των αριστοφανικών *Νεφελών*) να υπογραμμίσει τη σκωπτική και πεσιμιστική του διάθεση μέχρι τέλους.

Φιλοσοφικές προεκτάσεις

Εκτός από το πολιτικό και το κοινωνικό υπόβαθρο των φαινομενικά «επιδερμικών» μενάνδρειων έργων, έντονη είναι και η αντανάκλαση, συνειδητή ή ασυνείδητη, των φιλοσοφικών θεωριών της εποχής. Στον *Δύσκολο*, εν προκειμένω, καθρεφτίζονται αρκετές από τις φιλοσοφικές αντιλήψεις που κυριαρχούσαν τον 4ο π.Χ. αιώνα, διηθημένες από τη δραματουργική επεξεργασία και το προσωπικό στίγμα του ποιητή πάντοτε.

Μία από τις Σχολές των οποίων η φιλοσοφία αναδύεται εν μέρει από τη μενάνδρεια κωμωδία είναι η Περιπατητική. Έχει ήδη επισημανθεί ότι ο Μενάν-

³⁵ ΠΕΤΡΙΔΗΣ 2016.

³⁶ SIMON 1996.

³⁷ ROSSETTO 1987.

δρος έχει αντλήσει ίσως κάποια στοιχεία στη διαμόρφωση των κωμικών του τύπων από τους *Χαρακτήρες* του Θεόφραστου. Πέραν αυτού, η ολιγάρκεια και η αποχή από τη σπατάλη και την υπερβολική ηδονή είναι χαρακτηριστικό που ο Αριστοτέλης αποδίδει στον τύπο του «αγροίκου», επανερχόμενου στη Νέα Κωμωδία.³⁸ Στα *Ηθικά Ευδήμεια*, ο φιλόσοφος διατυπώνει την άποψη ότι οι αγροίκοι νιώθουν «αναισθησία», αδιαφορία για τις ηδονές: «μάλιστα δ' εἰσι τοιοῦτοι (αναισθητοί), οἴους οἱ κωμωδοδιδάσκαλοι παράγουσιν ἀγροίκους, οἱ οὐδὲ τὰ μέτρια καὶ τὰ ἀναγκαῖα πλησιάζουσι τοῖς ἡδέσιν» (1230b 18ff). Είναι ακριβώς η περίπτωση του Κνήμωνα, δηλαδή, ο οποίος ψέγει τους άλλους για την επιδειξιμανία και τη σπατάλη τους και επιδεικνύει τη δική του εγκράτεια και ολιγάρκεια, ενώ απέχει από οποιαδήποτε τελετή. Εκείνο που τον χαρακτηρίζει, βεβαίως, ως χαρακτήρα, είναι η απολυτότητα, συνεπώς στερείται της σημαντικής αριστοτελικής αρχής, της μεσότητας. Ο Δημήτριος ο Φαληρεύς, επίσης μαθητής του Θεόφραστου (ο οποίος στο έργο του *Περὶ ευσεβείας* υποστηρίζει ότι οι θεοὶ αγαπούν την απλότητα και τις προσφορές με αγνή καρδιά), είχε επιβάλει μέτρα στην Αθήνα για τη μείωση της κοινωνικής επίδειξης, όπως τον περιορισμό των δαπανηρῶν ταφικῶν μνημείων.

Ο Μένανδρος υπήρξε «συνέφηβος» και με τον Επίκουρο, στίγματα της φιλοσοφίας του οποίου επίσης διακρίνουμε στις κωμωδίες του. Δύο από τις βασικές αρχές της επικούρειας φιλοσοφίας είναι η ατομικότητα και η τυχαιότητα, οι οποίες αποτελούν και δύο από τις βασικότερες αρχές της μενάνδρειας κωμωδίας.

Η στωική φιλοσοφία, επιπρόσθετα, η οποία, μάλιστα, συναντιέται σε κάποια σημεία με την περιπατητική, κάνει έντονα την εμφάνισή της στο μενάνδρειο έργο. Οι Στωικοί, ως «κοσμοπολίτες» με ανοικτούς ορίζοντες, υποστηρίζουν σθεναρά ότι το μόνο κριτήριο των ανθρώπων πρέπει να είναι το ήθος τους και όχι η κοινωνική τους καταγωγή, η οικονομική τους κατάσταση, το φύλο και η ηλικία – θεωρία η οποία υιοθετείται διαρκώς τόσο στον *Δύσκολο* όσο –ίσως περισσότερο– στους *Επιτρέποντες* και στη *Σαμία*. Έτσι, ο φτωχός και «αγροίκος» Γοργίας, όπως και η «χωριάτισσα με τους καλούς τρόπους» Κόρη, είναι, κατ' ουσίαν, πιο «ευγενείς» από τον Σώστρατο, «που έχει πλήθος τα χωράφια αλλά έχει τρόπους της πόλης» και που τελικά φανερώνεται αρκετά χειριστικός και ιδιοτελής. Στο τέλος, συν τοις άλλοις, ο Κνήμων αποφασίζει να αποδεσμευτεί από όλα τα επιφανειακά πράγματα, τα «αδιάφορα» κατά τη στωική φιλοσοφία, και να απομονωθεί πλήρως.

Η κυνική κοσμοθεωρία, εν κατακλείδι, η οποία επίσης μερικώς προσεγγίζει τις άλλες, αφήνει το αποτύπωμά της στον *Δύσκολο*.³⁹ Καταρχάς, και μόνον η αντικοινωνική και αντικομοφορμιστική, ενάντια στο ρεύμα και στον «συρμό», συμπεριφορά των φιλοσόφων αυτών μάς παραπέμπει στον βασικό ήρωα – είναι χαρακτηριστικό το έμβλημά τους (ο κύων) και η παραδοχή τους πως δια-

³⁸ ΚΟΝΣΤΑΝΤΑΚΟΣ 2005.

³⁹ ΤΣΕΚΟΥΡΑΚΗΣ 1977.

φέρουν από τους άλλους «σκύλους», διότι δεν δαγκώνουν τους εχθρούς αλλά τους φίλους, για να τους διορθώσουν. Κατά την κυνική αντίληψη, επιπλέον, η ευδαιμονία κατακτάται με την εξασφάλιση της μέγιστης δυνατής εσωτερικής αυτάρκειας, μέσω της απελευθέρωσης από τις μεταβολές της Τύχης και άλλων εξωτερικών παραγόντων· πρέπει να περιφρονούνται όσα αιχμαλωτίζουν τους ανθρώπους στα δεσμά των αναγκών: πλούτος – πολυτέλεια – αξιώματα – δόξα – απολαύσεις. Έτσι, «κυνικά» στοιχεία (κάποια εντοπίζονται και στις άλλες κοσμοθεωρίες) του Κνήμωννα είναι η αυτάρκεια, η περιφρόνηση προς την τυπολατρεία, η ροπή προς την εξαντλητική εργασία, η οποία, μάλιστα, δεν αποβλέπει σε υλικές απολαβές, καθώς και η τάση του να ξεχωρίζει τον εαυτό του και να τον παρουσιάζει ως παράδειγμα προς μίμηση.

Η εποχή του Μολιέρου, από την άλλη πλευρά, είναι εξίσου «δραστήρια» φιλοσοφικά. Κλασικισμός σημαίνει ουμανισμός, αρμονία και συμμετρία. Για τους κλασικούς συγγραφείς και τους φιλοσόφους (Montaigne), το πραγματικό αντικείμενο της λογοτεχνίας (άρα και του θεάτρου) είναι η παρουσίαση και η ανάλυση του ανθρώπου· όταν αναφέρονται στη φύση, εννοούν την ανθρώπινη φύση. Η αισθητική τους είναι, ως εκ τούτου, απολύτως συνδεδεμένη με τη διατύπωση κάποιας ηθικής αντίληψης (éthique). Από την εκάστοτε ιδιάζουσα κοσμοαντίληψη –και ειδικά «ανθρωπο-αντίληψη»– εξαρτάται η έκφραση της τέχνης τους. Η ανθρώπινη συμπεριφορά, η ηθική και ο τρόπος σκέψης βρίσκεται στο κέντρο και του *Μισάνθρωπου*· ο κεντρικός ήρωας στηλιτεύει την κενοδοξία, την επιπολαιότητα, την υποκρισία και την επιφανειακότητα της αστικής κοινωνίας, ενώ υποδεικνύει την –απόλυτη– ηθική ακεραιότητα.

Η μολιερική κοσμοθεώρηση βασίζεται στην ελευθερία της βούλησης του ατόμου. Διατυπώνεται στο έργο του, μολονότι όχι ανενδοίαστα, η εμπιστοσύνη στην ανθρώπινη φύση. Εάν το άτομο υπακούει στις επιταγές του μέσου όρου και του ορθού λόγου και εάν κατορθώνει να αποκρούει τις πάσης φύσεως ακρότητες και τα επιβλαβή πάθη, ίσως καταφέρει να ευτυχήσει. Ενδεχομένως, το ρεαλιστικό, καυστικό και ενίοτε πικρό βλέμμα του Μολιέρου υποδεικνύει ως μέτρο αρμονίας την καρτεσιανή ισορροπία, έννοια που διαποτίζει το κλασικό ιδεώδες του 17ου αιώνα.⁴⁰ ο Descartes τονίζει την πρωτοκαθεδρία του ορθού λόγου· τα πάθη κυριαρχούνται από τον λόγο, αλλά δεν του υποτάσσονται. Ως μέγιστο «κανόνα», ο Μολιέρος προβάλλει την υπακοή στους «φυσικούς κανόνες», δηλαδή στη λογική και στον ορθό λόγο· η φύση επιβάλλει το μέτρο.

Ο γάλλος δραματουργός δεν πιστεύει πλέον στη στωική φιλοσοφία, δίχως όμως να καταλήγει στον απόλυτο πεσιμισμό. Δέχτηκε την επίδραση του ελευθερόφρονος ρεύματος (courant libertain), το οποίο έγινε τρόπον τινά υπόγειο πλην σημαντικό. Επιχείρησε να συμφιλιώσει τον σκεπτικισμό με τον «εκκοσμημένο» χριστιανισμό, επειδή στις ανθρώπινες αδυναμίες. Είναι σαφές,

⁴⁰ ΤΑΜΠΑΚΗ 2002.

άλλωστε, ότι ο Μολιέρος απαρνείται την ασκητική αρετή και την υποκριτική πίστη· επιδεικνύει μεγαλύτερη ευαισθησία για τα πάθη και τις αδυναμίες παρά για τις αρετές. Μολαταύτα, δεν θεωρεί διόλου ότι το ανθρώπινο είδος είναι α priori διεφθαρμένο. Ο Μολιέρος, εν συντομία, αντιτίθεται στην υπερβολή και υπερασπίζεται τη μέση οδό· υποστηρίζει την ωραιότητα των φυσικών συναισθημάτων. Μάλιστα, η φυσικότητα, την οποία εμπιστεύεται, είναι η κατάληξη μακρόχρονης προσπάθειας της ανθρωπότητας να υπερβεί το κτήνος και να κερδίσει την ευγένεια και την ομορφιά,⁴¹ αυτό που επιδιώκει, δηλαδή, αν και με λανθασμένο τρόπο, ο Αλσέστ.

Ο κωμικός ποιητής και ο ήρωάς του

Από τις σημαντικότερες παραμέτρους κατά την ανάλυση κάποιου θεατρικού έργου, και δη κωμωδίας χαρακτήρων, είναι η επισήμανση της οπτικής του συγγραφέα, του τρόπου με τον οποίον αντιμετωπίζει τον ήρωά του και της στάσης που υιοθετεί απέναντί του. Με δεδομένο ότι οι κωμωδίες χαρακτήρων αποτελούν κωμωδίες ανθρώπινων ελαττωμάτων, είναι σημαντικό να επισημανθεί ότι τόσο ο Έλληνας ποιητής του 4ου π.Χ. αιώνα όσο και ο γάλλος ποιητής του 17ου μ.Χ. αιώνα δεν παρουσιάζουν τους ήρωές τους ως καρικατούρες, αλλά τους δίνουν πολλά «ελαφρυντικά» για την απόλυτη συμπεριφορά τους, «φορτώνοντας» ταυτόχρονα τον οικογενειακό και κοινωνικό τους περίγυρο με πλήθος ελαττωμάτων και με επιδείξεις κακής συμπεριφοράς, τους περιβάλλουν με αγάπη και κατανόηση – καθώς και με την «πάγια» και αναμενόμενη κωμική ειρωνεία.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο Κνήμων, καθ' όλη τη διάρκεια του έργου, έχει ήδη προσλάβει αρκετά θετικά στον χαρακτηρισμό του: είναι εργατικός, ειλικρινής, τίμιος· παρά τη γενικότερη μισανθρωπία του και τον ειδικότερο (λόγω των αντιλήψεων της εποχής) μισογυνισμό του, έχει αφενός φροντίσει για τη σωστή (υπό τα ισχύοντα δεδομένα) ανατροφή της κόρης του, δεν αφήνει αφετέρου τη γριά Σιμίκη να κατέβει στο πηγάδι, αλλά αναλαμβάνει ο ίδιος το ριψοκίνδυνο εγχείρημα. Στον τελικό του μονόλογο, όταν εξηγεί τους λόγους που τον ανάγκασαν να αποτραβηχτεί, επιδιώκοντας –λανθασμένα– την απόλυτη αυτάρκεια, δεν παρουσιάζεται διόλου ως καρικατούρα, αλλά ως πρόσωπο με γερές απόψεις, το οποίο αναγνωρίζει τα σφάλματά του και δέχεται να επανορθώσει, παρότι ο χαρακτήρας του δεν αλλάζει ουσιαστικά. Παραμένει σταθερός στην πεποίθησή του ότι οι –περισσότεροι τουλάχιστον– άνθρωποι είναι φαύλοι, αναγνωρίζει ότι το λάθος του ήταν η ισοπέδωση και η γενίκευση, αποφασίζει εφεξής να απέχει από τα «αδιάφορα» και μεταθέτει κάθε ευθύνη και απόφαση στον θετό του γιο, ζώντας πλέον ο ίδιος απολύτως απομονωμένος: «Δεν θέλω τώρα συμβουλές και τέτοια, τη γνώμη να μου αλλάξετε, μονάχα να καταλάβετε. Το μόνο ως τώρα σφάλμα που έκανα ήταν πως θαρρούσα τον εαυτό μου αυτάρκη, πως δεν είχα κανενός την ανάγκη. Τώρα ως βλέπω

⁴¹ ADAM 1987.

πόσο γοργά μπορεί να τελειώσει κι αιφνίδια η ζωή, καταλαβαίνω τι ανόητος ήμουν τότε. Πρέπει πάντα πλάι σου να 'χεις κάποιον βοηθό σου. Τόσο πολύ 'χε ξαστοχήσει ο νους μου, βλέποντας τους ανθρώπους ότι ζούσαν με το μυαλό στραμμένο προς το κέρδος, που, μα τον Ήφαιστο, θεωρούσα ούτε ένας δεν θα 'θελε ποτέ καλό του άλλου... Αν ζήσω, ωστόσο, αφήστε με όπως θέλω να ζω, τ' άλλα όλα εσύ να τα φροντίσεις... Ίσως ετούτα να μη σας αρέσουν· ζήστε όπως θέλετε. Τώρα στην άκρη θα πάει ο δύστροπος γερο-γκρινιάρης... Ωχ! Όσα είχα να πω, στα είπα· τώρα, για τους θεούς, μη με σκοτίζεις άλλο» (στ. 703–750). Συνεπώς, από τον τρόπο που ο ποιητής παρουσιάζει τον βασικό του ήρωα δεν διαφαίνεται γραφική και μονολιθική φιγούρα, η οποία επιδεικνύει –αναίτια– φαιδρή συμπεριφορά, αλλά άτομο με κατασταλαγμένη (μετά από προσωπικές αρνητικές εμπειρίες και από συστηματική παρατήρηση των άλλων) σκέψη για την ηθική ποιότητα των ανθρώπων και για την αυθεντικότητα των κοινωνικών σχέσεων. Ο μισάνθρωπος έχει τη δική του φιλοσοφία ζωής, εν είδει ονείρου της ιδεατής κοινωνίας, από την οποία θα εκλείπουν η υποκρισία, η επιπολαιότητα, ο ωφελιμισμός και η κακία.

Αντίστοιχα, ο τρόπος που ο Μολιέρος παρουσιάζει τον Αλσέστ στο «φιλοσοφικότερο» έργο του αποτυπώνει κάποια σχεδόν «τραγική» φιγούρα με βαθύτατο και σοβαρότατο στοχασμό. Η οξεία κοινωνική σάτιρα του Μολιέρου, εν γένει, στοχεύει –όπως και του Μενάνδρου– στη διόρθωση των ελαττωμάτων. Είναι χαρακτηριστικό ότι και ο Μολιέρος, σε αντίθεση με τον Αριστοφάνη, δεν σατιρίζει συγκεκριμένα άτομα, αλλά τα ισχύοντα κοινωνικά ήθη και τους κανόνες· υιοθετώντας, ωστόσο, τόσο εμβριθή παρατήρηση της ανθρωπίνης φύσης, αυτά τα θεατρικά «κάτοπτρα» δεν αντανakλούν αποκλειστικά και αφηρημένα το ελάττωμά τους ή το έμμοιο πάθος τους, αλλά είναι ταυτοχρόνως αληθινά και ζωντανά όντα, ούτως ώστε να γίνονται διαχρονικοί τύποι, όπου καθένας μπορεί να αναγνωρίσει στοιχεία του εαυτού του.⁴² Ο γάλλος ήρωας, όπως ακριβώς και ο έλληνας, δεν είναι πράγματι «μισάνθρωπος» (κάτι που υποστήριξε και ο Jean-Jacques Rousseau),⁴³ δεν μισεί, δηλαδή, την ανθρωπότητα· αντίθετα, έχει καλή ψυχή, η οποία, ακριβώς επειδή αγαπά την ανθρωπότητα, μισεί το κακό που εκείνη πράττει ή ανέχεται. Στον *Μισάνθρωπο*, έργο «σαλονιού», ασκείται έντονη κριτική στα ήθη της Αυλής αλλά και της ανερχόμενης αστικής τάξης, στην υποκρισία που κυριαρχεί στην κοινωνία του «φαινεσθαι», στην οποία οι συμπεριφορές φτάνουν στα όρια της παρωδίας· φαίνεται να υπάρχει κάτι ανησυχητικό και ταυτόχρονα πεσιμιστικό στη «μετριότητα» της ανθρωπότητας – και αυτό, όπως και στον Μένανδρο, είναι που προκαλεί την αίσθηση της μελαγχολίας.

⁴² Ο Γιάννης ΒΑΡΒΕΡΗΣ (1987) πιστεύει ότι η ατομική προσήλωση του Μολιέρου στην «τραγική αφετηρία» του ανθρώπου ίσως είναι ο βαθύτερος λόγος για τον οποίον κέρδισε τη «θεατρική μακροήμερευση» των ηρώων του.

⁴³ Ο φιλόσοφος Jean-Jacques Rousseau υποστηρίζει στο *Lettre à D'Alembert* ότι ο *Μισάνθρωπος* είναι το καλύτερο έργο του Μολιέρου, αλλά διαφωνεί με τη διακωμώδηση του Αλσέστ· θεωρεί ότι το κοινό πρέπει να ταυτιστεί και να υποστηρίξει τα υψηλά ιδανικά του ήρωα (Ρουσό 2001).

Συνακόλουθα, τόσο ο Κνήμων όσο και ο Αλσέστ δεν αποτελούν καρικατούρες, αλλά κωμικοτραγικά αποστασιοποιημένους ανθρώπους κάποιας εποχής που, με τις κοινωνικοπολιτικές αναταραχές και αντιθέσεις της και με τις υπάρχουσες νοοτροπίες της, οδηγεί εύλογα και εύκολα κάποιον ευαίσθητο και ανήσυχο στην απογοήτευση και την οικειοθελή αποχώρηση από τα κοινά.

Εν κατακλείδι

Όπως συμβαίνει σε όλα τα βαθιά και ουσιαστικά έργα τέχνης, δεν είναι εύκολη η εξαγωγή κάποιου «μηνύματος» από τις δύο κωμωδίες. Τόσο ο Μένανδρος όσο και ο Μολιέρος αφήνουν το «μήνυμα» μετέωρο, στην απόλυτη δικαιοδοσία του δέκτη· δεν παίρνουν θέση. Είναι εξίσου με τους μεν (τον κοινωνικό περίγυρο) και με τον δε (τον μισάνθρωπο). Οι δύο ποιητές δεν ηθικολογούν – και αυτό είναι το πλέον υπέροχο, το στοιχείο, ακριβώς, εκείνο που καθιστά τα έργα τους άτρωτα και διαχρονικά. Αυτοί οι υπερευαίσθητοι, απόλυτοι, ασυμβίβαστοι, υπέρθερμοι άνθρωποι, με τα μοιραία, δονκιχωτικά χαρακτηριστικά και με την ανατρεπτική, αντικομφορμιστική και ρομαντική αντίληψη ζωής, όπως οι εν λόγω «μισάνθρωποι», κινούν συνήθως την Ιστορία. Πιθανόν «τραγικώ» τω τρόπω, με αντίδραση και απομόνωση, αλλά μόνο έτσι προχωρά –επί τα βελτίω– η ζωή.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ, 1987. *Όρνιθες*, μτφρ. Φ. Κακριδής. Αθήνα & Γιάννινα: Δωδώνη.
- _____, 1993. *Λυσιστράτη*, μτφρ. Κ.Χ. Μύρης. Αθήνα: Κάκτος.
- ΒΑΡΒΕΡΗΣ, Γ. 1987. Ο «φιλόμικτος» Μολιέρος. *Διαβάζω* 179: 25–30.
- ΚΟΥΛΑΝΔΡΟΥ, ΣΤ. 2017. Ζητήματα φύλου στον Ευριπίδη: Μήδεια – Φαίδρα – Κλυταιμνήστρα. *Θεατρογραφίες: Επιθεώρηση του Κέντρου Σημειολογίας του Θεάτρου* 22: 16–23.
- ΚΩΝΣΤΑΝΤΑΚΟΣ, Ι.Μ. 2005–2006. Το κωμικό θέατρο από τον 4ο αιώνα στην ελληνιστική περίοδο: Εξελικτικές τάσεις και συνθήκες παραγωγής. *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών* 37: 47–101.
- ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ, ΠΛ. 2002. *Μολιέρος*. Αθήνα: Επικαιρότητα.
- ΜΕΝΑΝΔΡΟΣ, 1992. *Επιτρέποντες*, μτφρ. Τ. Ρούσσος. Αθήνα: Κάκτος.
- _____, 1993. *Δύσκολος*, μτφρ. Τ. Ρούσσος. Αθήνα: Κάκτος.
- ΜΟΛΙΕΡΟΣ, 2000. *Μισάνθρωπος*, μτφρ. Κ. Βάρναλης. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- _____, 2019. *Το Σχολείο των γυναικών*, μτφρ. Χρ. Προκοπάκη. Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- ΜΠΟΥΡΑΖΕΛΗΣ, Κ. 2009. Δύσκολοι άνθρωποι και δύσκολοι καιροί: Μενάνδρεια κωμωδία και πρώιμη ελληνιστική εποχή. Στο Ι. ΚΡΆΛΛΗ (επιμ.), *Θέατρο και κοινωνία στη διαδρομή της ελληνικής ιστορίας: Μελέτες από μία ημερίδα προς τιμήν της Άννας Ραμού-Χαφιιάδη*. Αθήνα: Καρδαμίτσα, 33–49.
- ΠΕΤΡΙΔΗΣ, Α. 2016. *Ο Μένανδρος ανάμεσα στον ρεαλισμό, την ιδεολογική φαντασία και την κειμενικότητα: παραδείγματα από τη “Σαμία” (Μέρος 2/2)*, <https://antonispetrides.wordpress.com/2016/04/22/menander_realism_samia_2/> (22.04.2016).

- ΡΟΥΣΩ, Ζ.-Ζ. 2001. *Επιστολή στον Ντ' Αλαμπέρ (Περί των θεαμάτων)*, μτφρ. Γ. Μητρόπουλος. Αθήνα: Στάχυ.
- ΤΑΜΠΑΚΗ, Α. 2002. *Η νεοελληνική δραματολογία και οι δυτικές της επιδράσεις (18ος-19ος αι.): Μία συγκριτική προσέγγιση*. Αθήνα: Ergo.
- ΤΑΜΠΑΚΗ, Α., ΣΠΥΡΙΔΟΠΟΥΛΟΥ, Μ. & ΑΛΤΟΥΒΑ, Α. 2015. *Ιστορία και Δραματολογία του Ευρωπαϊκού Θεάτρου: Από την Αναγέννηση στον 18ο αιώνα*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών (www.kallipros.gr).
- ΤΣΕΚΟΥΡΑΚΗΣ, Δ. 1977. Κυνικά στοιχεία στις κωμωδίες του Μενάνδρου. *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του ΑΠΘ* 16: 375-99.
- ΦΟΥΝΤΟΥΛΑΚΗΣ, Α. 2011. Δραματικοί αντικατοπτρισμοί: Ο Μένανδρος και το κλασικό δράμα στο κατώφλι του ελληνιστικού κόσμου. Στο Θ.Γ. ΠΑΠΠΑΣ & Α.Γ. ΜΑΡΚΑΝΤΩΝΑΤΟΣ (επιμ.), *Αττική Κωμωδία: Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*. Αθήνα: Gutenberg, 103-93.
- ADAM, A. 1987. Ο ανθρωπισμός του Μολιέρου. *Διαβάζω* 179: 40.
- ARNOTT, W.G. 1972. From Aristophanes to Menander. *Greece & Rome* 19(1): 65-80.
- BERGSON, H. 1998. *Το γέλιο: Δοκίμιο για τη σημασία του κωμικού*, μτφρ. Β. Τομανάς. Αθήνα: Εξάντας.
- BLANCHARD, A. 2007. *La comédie de Ménandre : Politique, éthique, esthétique*. Paris: PUPS.
- CHOLAKIAN, P.Fr. 1985. The “Woman Question” in Moliere’s *Misanthrope*. *The French Review* 58(4): 524-32.
- COX, CH.A. 2002. Crossing Boundaries Through Marriage in Menander’s *Dyskolos*. *The Classical Quarterly* 52(1): 391-94.
- CUSSET, CH. 2003. *Ménandre ou la comédie tragique*. Paris: CNRS.
- DANDREY, P. 2002. *Molière ou l'esthétique du ridicule*. Paris: Klincksieck.
- GREGORY, J. 2014. Η τραγωδία του Ευριπίδη. Στο J. GREGORY (επιμ.), *Όψεις και Θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας: 31 Εισαγωγικά Δοκίμια*, μτφρ. Μ. Καίσαρ, επιμ. Δ. Ιακώβ. Αθήνα: Παπαδήμας, 346-73.
- HAEGEMANS, K. 2001. Character Drawing in Menander’s *Dyskolos*: Misanthropy and Philanthropy. *Mnemosyne* 54(6): 675-96.
- HARRIS, J. 2022. *Misanthropy in the Age of Reason: Hating Humanity from Shakespeare to Schiller*. Oxford: Oxford University Press.
- HAWCROFT, M. 2007. *Molière: Reasoning With Fools*. Oxford: Oxford University Press.
- HERZEL, R. 1975. The Function of the *Raisonneur* in Molière’s Comedy. *MLN* 90(4) (The French Issue): 564-75.
- HOFFMANN, G. 1986. L’espace théâtral et social du *Dyscolos* de Ménandre. *Métis* 1(2): 269-90.
- JONES, D.F. 1982. Love and Friendship in *Le Misanthrope*. *Romance Notes* 23(2): 164-69.
- KONSTAN, D. 1995. *Greek Comedy and Ideology*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- KONSTANTAKOS, I. 2005. Aspects of the Figure of the ἄγροικος in Ancient Comedy. *Rheinisches Museum für Philologie* 148(1): 1-26.
- KRISTEVA, J. 1974. *La Révolution du langage poétique*. Paris: Seuil.
- LAGARDE, A. & MICHARD, L. 1993. *Littérature du XVIIIe siècle : Les Grands Auteurs français du programme – Anthologie et Histoire littéraire*. Paris: Bordas.

- LAPE, S. 2004. *Reproducing Athens: Menander's Comedy, Democratic Culture, and the Hellenistic City*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- MAJOR, W.E. 1997. Menander in a Macedonian World. *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 38(1): 41–73.
- NURSE, P.H. 1991. *Molière and the Comic Spirit*. Genève: Droz.
- OWENS, W.M. 2011. The Political Topicality of Menander's *Dyskolos*. *The American Journal of Philology* 132(3): 349–78.
- PETRIDES, A. 2004. You Again: A Note on Menander, *Dyskolos*, 500. *Hermes* 132(1): 121–24.
- PRÉAUX, CL. 1959. Réflexions sur la misanthropie au théâtre : À propos du *Dyscolos* de Ménandre. *Chronique d'Égypte* 34(68): 327–41.
- ROSIVACH, V.J. 1998. *When A Young Man Falls in Love: The Sexual Exploitation of Women in New Comedy*. London: Routledge.
- _____, 2001. Class Matters in the *Dyskolos* of Menander. *The Classical Quarterly* 51(1): 127–34.
- ROSSETTO, P. 1987. Μολιέρος: Ένας άνθρωπος του καιρού του (μτφρ. Τ. Δημητρούλια). *Διαβάζω* 179: 31–33.
- SCHMITZ, TH.A. 2007. *Modern Literary Theory and Ancient Texts: An Introduction*. Oxford: Blackwell.
- SCOTT, V. 2000. *Molière: A Theatrical Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SIMON, A. 1996. *Molière*. Paris: Seuil.
- THIERCY, P. 2001. *Ο Αριστοφάνης και η Αρχαία Κωμωδία*, μτφρ. Γ.Φ. Γαλάνης. Αθήνα: Πατάκης.
- TODOROV, T. 1981. *Mikhail Bakhtine : Le principe dialogique*. Paris: Seuil.
- TRAILL, A. 2001. Knocking on Knemon's door: Stagecraft and Symbolism in the "Dyskolos". *Transactions of the American Philological Association* 131: 87–108.
- _____, 2008. *Women and the comic plot in Menander*. Cambridge: Cambridge University Press.
- VERNANT, J.-P. 1988. Εντάσεις και αμφιλογίες στην αρχαία ελληνική τραγωδία. Στο J.-P. VERNANT & P. VIDAL-NAQUET, *Μύθος και Τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα*, τόμ. Α', μτφρ. Στ. Γεωργούδη. Αθήνα: Ι. Ζαχαρόπουλος, 23–47.
- WHITMAN, C.H. 1996. *Ο Ευριπίδης και ο κύκλος του μύθου*, μτφρ. Ευαγγ. Θωμαδάκη. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
- WILES, D. 1984. Menander's *Dyskolos* and Demetrios of Phaleron's Dilemma. *Greece & Rome* 31(2): 170–80.
- ZAGAGI, N. 1994. *The Comedy of Menander: Convention, Variation & Originality*. London: Duckworth.

Στέλλα Κουλάνδρου

Μέλος Συνεργαζόμενου Εκπαιδευτικού Προσωπικού
στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο
koulandrou.stella@ac.eap.gr