

6. Ο Μολιέρος και η κωμωδία (Άννα Ταμπάκη – Αλεξία Αλτουβά)

Σύνοψη κεφαλαίου

Στο κεφάλαιο αυτό θα αναφερθούμε στο πνεύμα και την ουσία του μολιερικού έργου, σε αντίθεση με την κοινωνική ακινησία που χαρακτηρίζει τους δύο κορυφαίους δραματουργούς της Γαλλίας (Κορνέιγ και Ρακίνας,) και ιδιαιτέρως στην όσμωση των διαφορετικών δραματουργικών παραδόσεων και την αποτύπωση των μεταλλάξεων της εποχής του. Θα σκιαγραφήσουμε την τυπολογία του έργου του, και συγκεκριμένα την κωμωδία ηθών και την κωμωδία χαρακτήρα, καθώς και τις οφειλές του τόσο στη λαϊκή φαρσοκωμωδία όσο και στην ιταλική κωμωδία. Θα αναλύσουμε τη δραματική θεωρία του περί κωμωδίας και κωμικού, όπως διαρθρώθηκε μέσα από τους Προλόγους των έργων του (ψυχολογικός ρεαλισμός, απόδοση εκ του φυσικού), και στη συνέχεια θα αναδείξουμε το φαρσικό στοιχείο, έτσι όπως αναφύεται στις κωμωδίες πλοκής (φαρσοκωμωδίες) αλλά και στις μεγάλες κωμωδίες, όπου λειτουργεί ως μέσο ψυχολογικών αποκαλύψεων και απεικόνιση της εμμονής. Το κεφάλαιο θα ολοκληρωθεί με δραματολογική ανάλυση του Σχολείου Γυναικών και του Μισάνθρωπου.

Α' Μέρος: Ιστορία

6.1 Ιστορικό πλαίσιο

6.1.1 Πνευματική - Θεατρική ζωή - Σύντομο διάγραμμα

1622: Ο Κορνέιγ (Corneille) σπουδάζει στη γενέτειρά του Ρουέν. Παίζουν τραγωδίες στα κολλέγια της πόλης.

1623: Οι λιμπερτίνοι (libertins), ελεύθερα σκεπτόμενα, «φιλελεύθερα» πνεύματα, υφίστανται διωγμούς. Ο όρος δεν έχει την ίδια σημασία που αποκτά στον 18ο αιώνα και προσδίδεται πλέον στα ελευθεριάζοντα ήθη.

1624: Ο περίφημος λιμπερτίνος Γκασσεντί (Pierre Gassendi), γράφει το *Κατά Αριστοτέλους (Contre Aristote)*.

1630: Τίρσο ντε Μολίνα (Tirso de Molina), *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* (=Dom Juan).

1631: Λόπε ντε Βέγκα (Lope de Vega), *Η νύχτα του Σαν Χουάν (La noche de San Juan)*, Καλντερόν (Pedro Calderón de la Barca), *Η ζωή είναι όνειρο (La vida es sueño)*. Ο Κορνέιγ εμφανίζεται στο προσκήνιο με την κωμωδία *Μελίτη (Mélite)*.

1632: Γεννιούνται ο φιλόσοφος Σπινόζα (Spinoza) και ο ζωγράφος Βερμέερ (Johannes Vermeer). Στη γαλλική τέχνη κυριαρχούν ο Πουσσέν (Poussin), ο Λα Τουρ (La Tour), οι αδελφοί Λε Νεν (Le Nain) και ο γνωστός προσωπογράφος και μετέπειτα φίλος του Μολιέρου Πιερ Μινιάρ (Pierre Mignard).

1633: Ο Γαλιλαίος αναγκάζεται από την Ιερά Εξέταση να αποκηρύξει τις θεωρίες του.

1634: Κορνέιγ, *Η Ακόλουθος (La Suivante)*, *Η Βασιλική πλατεία (La Place Royale)*. Με πρωτοβουλία του καρδινάλιου Ρισελιέ (Richelieu) ιδρύεται η Γαλλική Ακαδημία.

1635: Κορνέιγ, *Μήδεια (Médée)*.

1636: Κορνέιγ, *Σιντ (Le Cid)*. Γίνεται διάσημος εξαιτίας της *Διαμάχης (Querelle)* που προκαλεί το έργο του.

1637: Παράσταση του *Σιντ* στο θέατρο του Μαρέ (Marais). Στη Βενετία ιδρύεται η πρώτη μόνιμη λυρική σκηνή. Ο Καρτέσιος (Descartes) γράφει τον *Λόγο περί της μεθόδου (Discours de la méthode)*

1638: Γέννηση του Λουδοβίκου ΙΔ' (Louis XIV). Σαπλέν (Chapelain), *Οι θέσεις της Ακαδημίας σχετικά με τον Σιντ (Les sentiments de l'Académie sur le Cid)*.

1639: Γεννιέται ο Ρακίνας (Racine).



6.1 Ο λιμπερτίνος φιλόσοφος Γκασσεντί.
Προσωπογραφία [Πηγή: [Wikipedia](#)]

1640: Κορνέιγ, *Οράτιος* (*Horace*), *Κίννας* (*Cinna*).

1641: Λουί Λε Νεν (Louis Le Nain), *Το κάρο* (*La charrette*), έργο που θεωρείται το πρώτο «ειλικρινές» [ρεαλιστικό] τοπίο της γαλλικής τέχνης.

1642: Πεθαίνει ο Ρισελιέ.

1643: Πεθαίνει ο Λουδοβίκος ο ΙΓ' (Louis XIII). Ανεβαίνει στον θρόνο ο ανήλικος Λουδοβίκος ΙΔ'. Αντιβασιλεία της Άννας της Αυστριακής (Anne d'Autriche). Πρωθυπουργία του καρδινάλιου Μαζαρίνου (Mazarin). Κορνέιγ, *Πολυεύκτης* (*Polyeucte*). Γκασσεντί, *Η φιλοσοφία του Επίκουρου* (*La philosophie d'Épicure*).

1644: Κορνέιγ, *Ο Ψεύτης* (*Le menteur*). Πρώτες επιστολές της Μαντάμ ντε Σεβινιέ (Mme de Sévigné) που περιγράφουν τη ζωή της γαλλικής Αυλής.

1645: Με πρωτοβουλία του Μαζαρίνου εισάγεται στη Γαλλία η ιταλική όπερα. Μετακαλεί Ιταλούς καλλιτέχνες, τον Τορέλλι, σκηνογράφο και μηχανικό θεάτρου, τον χοροδιδάσκαλο Μπατίστα Μπάλμπι (Battista Balbi) και ανεβάζουν όπερα του F. Saccati. Ο Κορνέιγ γράφει τη *Ροδογόννη* (*Rodogune*).

1646: Πρώτη επαφή του φιλοσόφου Πασκάλ (Pascal) με τους Ιανсениστές. Γέννηση του Leibniz.

1648: Συνθήκη της Βεστφαλίας. Εξέγερση της Σφενδόνης (La Fronde), της οποίας οι συνέπειες θα διαρκέσουν ως το 1653. Ο Μποσσυέ (Bossuet) εκφωνεί τον πρώτο δημόσιο λόγο του. Σκαρόν (Scarron), *Μεταμφιεσμένος Βιργίλιος* (*Virgile travesti*).

1649: Η περίφημη «précieuse» Μαντεμουαζέλ Ντε Σκυντερύ (Mlle de Scudéry) εκδίδει το μυθιστόρημα *Ο μεγάλος Κύρος* (*Le grand Cyrus*). (-1657) Σκαρόν, *Le Roman comique*, στο οποίο περιγράφονται οι περιπλανήσεις των κωμωδών στη Γαλλία της εποχής.

1650: Ανοίγουν τα σαλόνια της Μαντεμουαζέλ Ντε Σκυντερύ, της Μαντάμ Σκαρόν (Mme Scarron) και της Μαντάμ ντε Σαμπλέ (Mme de Sablé). Κορνέιγ, *Ανδρομέδα* (*Andromède*), έργο με μηχανές (pièce à machines).

1651: Ενηλικίωση του Λουδοβίκου ΙΔ'. Χόμπς (Hobbes), *Λεβιάθαν* (*Leviathan*). Κορνέιγ, *Νικομήδης* (*Nicomède*).

1652: Ο Λα Ροσφουκώ (La Rochefoucauld) αποσύρεται στα κτήματά του και αρχίζει να γράφει τα *Αποφθέγματα* (*Maximes*). Κορνέιγ, *Περθαρίτης* (*Pertharite*). Εγκαταλείπει προσωρινά το θέατρο.

1653: Ο Κρόμβελ (Cromwell), πιεζόμενος από τους Πουριτανούς, αναγκάζεται να κλείσει όλα τα θέατρα στην Αγγλία.

1654: Ο Πασκάλ στο Port-Royal. Μαντεμουαζέλ Ντε Σκυντερύ, *Κλέλια* (*Clélie*).

1655: Πεθαίνει ο λιμπερτίνοσ στοχαστής Γκασσεντί. Ο Ρακίνας στο Port-Royal. Συρανό ντε Μπερζεράκ (Cyrano de Bergerac), *Ταξίδι στο φεγγάρι* (*Voyage dans la lune*).

1656-7: Pascal, *Οι Επαρχιακές* [Επιστολές] (*Les Provinciales*). Ο Σπινόζα (Spinoza) εκδιώκεται από τη Συναγωγή του Άμστερνταμ.

1658: Θάνατος του Κρόμβελ.

1659: Επιστροφή του Κορνέιγ στο θέατρο με τον *Οιδίποδα* (*Oedipe*).

1660: Τελούνται οι γάμοι του Λουδοβίκου με τη Ισπανίδα Μαρία Θηρεσία. Μπουαλώ (Boileau), *Πρώτη Σάτιρα* (*Satire I*).

1661: Θάνατος του Μαζαρίνου. Αρχίζει η προσωπική βασιλεία του Λουδοβίκου ΙΔ'. Είσοδος του Κολμπέρ (Colbert) στο Συμβούλιο. Ο Λε Μπρέν (Le Brun) ορίζεται επίσημος ζωγράφος του βασιλιά. Ο Λυλλύ (Lully) ορίζεται υπεύθυνος (surintendant) της μουσικής.

1662: Ο Κολμπέρ γίνεται πρωθυπουργός. Θάνατος του Πασκάλ.

1663: Απαρχές του βασιλικού μαικηνισμού. Ο Μπουαλώ γράφει τις *Στροφές* (*Stances*), όπου καταφέρεται κατά των εχθρών του Μολιέρου. Αύγ. 1663: Ντοννώ ντε Βιζέ (Donneau de Visé), *Ζελίνδα ή η Αληθής Κριτική του Σχολείου των Γυναικών* (*Zélinde ou la Véritable Critique de l'École des Femmes*), όπου αποδίδεται στον Μολιέρο η βαρύτατη για την εποχή κατηγορία της ασέβειας. Οκτ. 1663: Ο Μπουρσώ (Boursault) ανεβάζει στο Hôtel de Bourgogne το έργο *Προσωπογραφία του ζωγράφου* (*Portrait du peintre*), όπου γελοιοποιείται ο Μολιέρος, ο οποίος παρακολουθεί την παράσταση. Ντοννώ ντε Βιζέ, *Η Εκδίκηση του Μαρκησιού* (*La Vengeance du Marquis*), Μονφλερύ (Montfleury), *Ο Αυτοσχεδιασμός του Οτέλ ντε Κοντέ* (*L'impromptu de l'Hôtel de Condé*), έργο στο οποίο κατηγορείται ο Μολιέρος για αιμομιξία.

1664: Λαφονταίν (La Fontaine), *Μύθοι* (*Contes*). Μάιος, Βερσαλλίες: Ξεκινούν οι μεγαλοπρεπείς εορτασμοί με την ονομασία: «Les plaisirs de l'île enchantée» (Οι απολαύσεις της μαγεμένης νήσου). Ο εφημέριος Ρουλλέ (Roullé) δημοσιεύει λίβελλο κατά του συγγραφέα του *Ταρτούφου*, με τίτλο *Ο Ένδοξος βασιλεύς του κόσμου* (*Le Roi Glorieux au monde*). Ο Μπουαλώ αφιερώνει στον Μολιέρο τη *Δεύτερη Σάτιρα* (*Satire II*).

1665: Πεθαίνει ο Πουσσέν. Λα Ροσφουκώ, *Αποφθέγματα (Maximes)*. Αρχίζει να εκδίδεται στο Άμστερνταμ το *Ζουρνάλ ντε Σαβάν (Journal des Savants)*, το παλαιότερο φιλολογικό περιοδικό που απευθυνόταν στους λογίους της «Ευρωπαϊκής Πολιτείας των Γραμμάτων». Σιέρ ντε Ροσμόν (Sieur de Rochemont), *Παρατηρήσεις περί της κωμωδίας Δον Ζουάν (Observations sur la comédie de Dom Juan)*, λιβέλλος κατά του Μολιέρου, που προέρχεται από το περιβάλλον του Πορ-Ρουαγιάλ (Port-Royal).

1666: Κορνέιγ, *Αγησίλαος (Agésilas)*.

1667: Μίλτον (Milton), *Ο Χαμένος Παράδεισος (The Paradise Lost)*, εμβληματικό έργο του προρομαντικού ρεύματος. Ρακίνας, *Ανδρομάχη (Andromaque)*.

1668: Λαφονταίν, πρώτη συλλογή των *Μύθων (Fables)*. Πεθαίνει ο Μινιάρ (Pierre Mignard), που φιλοτέχνησε γνωστές προσωπογραφίες του Μολιέρου.

1669: Ρακίνας, *Βρεταννικός (Britannicus)*.

1670: Κατασκευή των Βερσαλλιών. Απομάκρυνση και φυλάκιση του Φουκέ για ατασθαλίες. Μερική δημοσίευση των *Στοχασμών (Pensées)* του Πασκάλ. Ο Ρακίνας γράφει τη *Βερενίκη*.

1671: Οι Βερσαλλίες αποτελούν τώρα πια το κέντρο της Αυλής. Μαντάμ ντε Σεβινιέ, *Επιστολές*.

1672: Ρακίνας, *Βαγιαζήτ (Bajazet)*. Ο καρδινάλιος ντε Ρέτζ (de Retz) αρχίζει να συντάσσει τα *Απομνημονεύματά* του.

Ιαν.-Φεβρ. 1673: Στην Κων/πολη, στη γαλλική πρεσβεία, δίνονται σε ειδικά διαμορφωμένη αίθουσα παραστάσεις έργων του Μολιέρου. Παρίστανται και «επιφανείς Έλληνες» του Πέραν και του Γαλατά με τις συζύγους τους ([Ταμπάκη, 1988](#)).

1673-1674: Μεγάλες όπερες του Λυλλύ.

1674: Ο Κορνέιγ μετά το έργο *Σουρήνας (Suréna)* εγκαταλείπει το θέατρο. Ο Boileau συνθέτει την *Ποιητική Τέχνη (Art Poétique)*, κανονιστικό κείμενο του κλασικισμού.

6.1.2 Molière (Jean-Bapiste Poquelin): Η ζωή και το έργο του

Στις 27 Απριλίου του 1621, ο Ζαν Ποκλέν (Jean Poquelin), «ταπετσιέρης και θαλαμηπόλος στην υπηρεσία του Βασιλέως» [tapissier du Roi], και η Μαρί Κρεσσέ (Marie Cressé) ενώνονται με τα δεσμά του γάμου στην παρισινή εκκλησία του Αγίου Ευσταθίου (Saint-Eustache). Προέρχονται από εύπορα, ανερχόμενα αστικά στρώματα της εποχής. Από τον γάμο τους θα γεννηθούν πέντε παιδιά, από τα οποία θα επιζήσουν τα τρία. Το 1622, στις 15 Ιανουαρίου, ο Ζαν-Μπαπτίστ Ποκλέν (Jean-Baptiste Poquelin) (που θα γίνει γνωστός ως Μολιέρος) βαπτίζεται στην εκκλησία του Αγίου Ευσταθίου. Την περίοδο 1631 με 1639 (;) ο Μολιέρος φοιτά στους Ιησουίτες, στο Κολλέγιο του Clermont, το σημερινό Λύκειο Louis le Grand. Ανάμεσα στους συμμαθητές του συγκαταλέγονται ο μετέπειτα περιηγητής Μπερνιέ (Bernier), ο μεγάλος ποιητής Σαπέλ (Chapelle) και ο Συρανό ντε Μπερζεράκ (Cyrano de Bergerac), όλοι τους μελλοντικοί λιμπερτίνοι



6.2 Η εκκλησία του Αγίου Ευσταθίου στο Παρίσι [Πηγή: [wikipedia](#)]



6.3 Το λύκειο Louis le Grand [Πηγή: [wikipedia](#)]

(libertins), ελευθερόφρονα, σκεπτόμενα πνεύματα.

Το 1632 πεθαίνει η μητέρα του Μολιέρου και ο πατέρας του ξαναπαντρεύεται τον επόμενο χρόνο την Κατρίν Φλερέτ (Catherine Fleurette), η οποία πεθαίνει στα 1636, κατά τη γέννηση της δεύτερης κόρης της. Η οικογενειακή κατοικία βρίσκεται τώρα στην πιο ζωντανή συνοικία του Παρισιού, κοντά στις Άλ (Halles), στην κεντρική δηλαδή αγορά. Με τον παππού του Louis Cressé πηγαίνει συχνά στο θέατρο, στο Hôtel de Bourgogne, όπου παρακολουθούν φάρσες των Ιταλών ηθοποιών και τραγωδίες από τον θίασο των Grands Comédiens.

Το 1637 ο πατέρας του παραχωρεί στον Μολιέρο το προνόμιο του «ταπετσιέρη και θαλαμηπόλου του Βασιλέως».

Το 1639 αποφοιτά από το Κολλέγιο του Clermont [Louis le Grand], έχοντας εντυφώσει στους κλασικούς συγγραφείς, όλως ιδιαίτερος στους Λατίνους. Στο έργο του γίνεται αργότερα εμφανής η εξοικείωση που έχει με τον Πλάυτο και τον Τερέντιο. Ακολουθεί νομικές σπουδές στην Ορλεάνη με σκοπό να ασκήσει τη δικηγορία.

Το 1640, ο Τιμπέριο Φιορέλλι (Tiberio Fiorelli), ο επιλεγόμενος Scaramouche, ανανεωτής της ιταλικής κωμωδίας και μεγάλος παντομίμος έρχεται στο Παρίσι. Ο Μολιέρος γνωρίζεται μαζί του και πιθανόν μαθητεύει κοντά του. Συναντά την κωμωδό Μαντλέν Μπεζάρ (Madeleine Béjart), 22 τότε χρόνων, προστατευόμενη του Δούκα της Μοντέν (Duc de Modène). Το 1641 παίρνει δίπλωμα δικηγόρου. Δεν πρόκειται ωστόσο να ασκήσει ποτέ το επάγγελμα. Εγκαθίσταται στην οικία της οικογένειας Μπεζάρ.



6.5 Προσωπογραφία Μολιέρου
[Πηγή: [wikipedia](https://en.wikipedia.org/wiki/Moli%C3%A8re#/media/File:Moli%C3%A8re.jpg)]

Στις 6 Ιανουαρίου του 1643, ο Μολιέρος –που σε λίγο ενηλικιώνεται– παραιτείται από το πατρικό επαγγελματικό προνόμιο και επιλέγει το θέατρο. Τον Φεβρουάριο γεννιέται η κόρη της Madeleine, Αρμάντ (Armande) ή Μενού (Menou), όπως την αποκαλούν χαϊδευτικά, ενώ σύμφωνα με άλλες μαρτυρίες, το 1643, είναι ήδη τεσσάρων ετών. Οι πληροφορίες είναι συγκεχυμένες σχετικά με το όλο ζήτημα. Αλλού φέρεται ως μικρή αδελφή της Madeleine, αλλού ως κόρη του Μολιέρου. Στις 30 Ιουνίου, ιδρύει το σχήμα Illustre Théâtre [=Επιφανές Θέατρο], με την Madeleine Béjart, τον αδελφό της Ζοζέφ (Joseph), την Ζενεβιέβ (Geneviève) Béjart, και εννέα άλλους κωμωδούς. Ο ίδιος θα μοιράζεται τους τραγικούς ρόλους με δύο άλλους ηθοποιούς. Στις 12 Σεπτεμβρίου υπογράφεται συμφωνητικό για την παραχώρηση της αίθουσας Jeude Raume (Αίθουσα Αντισφαίρισης) των Métayers. Έως ότου αποπερατωθούν οι εργασίες, το Illustre Théâtre δίνει παραστάσεις στη Ρουέν. Εκεί γνωρίζεται ο Μολιέρος με τους δυο αδελφούς Κορνέιγ, τον Τομά και τον Πιερ.

Την 1η Ιανουαρίου 1644, ο θίασος ανοίγει τις πύλες του στο κοινό. Έχει δυο μεγάλους ανταγωνιστές, το θίασο του Hôtel de Bourgogne και το θίασο του Marais. Το θέατρο του Μαρέ καταστρέφεται από πυρκαγιά στις 15 Ιανουαρίου. Ο Jean-Baptiste Poquelin, με το όνομα Μολιέρος, τίθεται επικεφαλής του θιάσου. Τον Δεκέμβριο, το θέατρο του Marais επαναλειτούργει. Αυτή είναι η χαριστική βολή για το Illustre Théâtre που εγκαταλείπει την αίθουσα των Métayers και εγκαθίσταται τώρα στην Κρουά Νουάρ (Croix Noire), στο Κε ντε Σελεστέν (Quai des Célestins).

Στις 8 Ιανουαρίου 1645, αρχίζουν οι παραστάσεις στην Croix Noire. Νέα αποτυχία. Ο Μολιέρος φυλακίζεται για χρέη στο Σατελέ (Châtelet). Αποφυλακίζεται με εγγύηση και ο πατέρας του πληρώνει τα χρέη. Στο τέλος του έτους, ο Μολιέρος, με τους Joseph, Madeleine και Geneviève Béjart προσχωρούν στον θίασο του Ντυφρέν (Dufresne), όπου βρίσκεται ήδη ο Ρενέ Μπερτελό (René Berthelot), γνωστός ως Ντυ Παρκ (Du Parc) ή Γκρο-Ρενέ (Gros-René). Αρχίζει μια μακρά περίοδος περιπλανήσεων στην επαρχία που θα διαρκέσει ως το 1658 (13 χρόνια).

1648: Ο θίασος βρίσκεται στη Νάντη (Nantes).

1649: Ο θίασος περιοδεύει στις πόλεις Τουλούζη, Μονπελιέ (Montpellier) και Ναρμπόν (Narbonne).



6.4 Θίασος στο Hôtel de Bourgogne (1634) [Πηγή: [wikipedia](https://en.wikipedia.org/wiki/H%C3%B4tel_de_Bourgogne#/media/File:H%C3%B4tel_de_Bourgogne.jpg)]

1650-1651: Ο θίασος βρίσκεται στο Agen, Rézenas, Languedoc. Ο Μολιέρος γίνεται ο πραγματικός αρχηγός του θιάσου, ο οποίος τίθεται κάτω από την προστασία του πρίγκιπα ντε Κοντί (de Conti) που εξασφαλίζει επιχορηγία στον θίασο.

Το 1651 ο θίασος μετακινείται από την επαρχία του Λανγκντόκ στην Προβηγκία (Provence).

Το 1652, ο θίασος βρίσκεται στη Γκρενόμπλ (Grenoble).

Κατά το 1653, ο θίασος πηγαινοέρχεται ανάμεσα στη Γκρενόμπλ και στην επαρχία του Λανγκντόκ.

Το 1655, ο θίασος βρίσκεται στη Λυών (Lyon). Εδώ συνθέτει ο Μολιέρος τα πρώτα του «σενάρια», σκαριφήματα κωμωδιών που στηρίζονταν στον αυτοσχεδιασμό του ηθοποιού, όπως το *Η ζήλια του Μουτζούρη* (*La jalousie du Barbouillé*) και το *Ο ιπτάμενος ιατρός* (*Le médecin volant*). Παράσταση της φαρσοκωμωδίας *Ο Ασυλλόγιστος ή οι Αναποδιές* (*L'Étourdi ou les Contretemps*). Πρόκειται για την πρώτη μεγάλη (πεντάπρακτη) κωμωδία του. Ο πρίγκιπας ντε Κοντί, επηρεασμένος από τη μεταστροφή του στον καθολικισμό, αποσύρει την προστασία του. Θα εξελιχθεί σε μαχητικό εχθρό του Μολιέρου.

Κατά το 1656 με 1657, ο θίασος βρίσκεται στη Λυών και στη Ντιζόν (Dijon).

1658: Ο θίασος βρίσκεται αρχικά στη Ρουέν. Ο Μολιέρος επιστρέφει οριστικά στο Παρίσι. Στις 24 Οκτωβρίου, παίζει ενώπιον του βασιλιά, στο Λούβρο, τον *Νικομήδη* και τη φάρσα *Ο ερωτευμένος γιατρός* (*Le docteur amoureux*). Εκδήλωση εύνοιας του Λουδοβίκου που θέτει τον θίασο υπό την προστασία του. Στις 2 Νοεμβρίου, ο θίασος εγκαθίσταται στο θέατρο του Πετί-Μπουρμπόν (Petit-Bourbon), το οποίο χρησιμοποιούν εναλλάξ με τον ιταλικό θίασο. Οι Ιταλοί κρατούν γι' αυτούς τις πιο αποδοτικές μέρες: Κυριακή, Τρίτη και Παρασκευή.

Το 1659, ο θίασος των Ιταλών επιστρέφει στη χώρα του και ο Μολιέρος έχει πλέον στην αποκλειστική του διάθεση την αίθουσα του Petit-Bourbon. Ανεβάζει χωρίς επιτυχία τις παλαιές τραγωδίες του Κορνέιγ. Στρέφεται σε κωμωδίες, στον *Ασυλλόγιστο* καθώς και στο *Ερωτικό Πείσμα* (*Le Dépit amoureux*). Στις 18 Νοεμβρίου ανεβαίνει η πρώτη του κωμωδία ηθών *Οι Γελόιες Επιτηδευμένες* (*Les Précieuses ridicules*). Θρίαμβος!

Στις 11 Οκτωβρίου, κατεδαφίζεται το Petit-Bourbon, προκειμένου να γίνουν εργασίες επέκτασης του Λούβρου. Ο θίασος μένει άπρακτος για τρεις μήνες, μέχρις ότου ο βασιλιάς παραχωρήσει στον θίασο την αίθουσα του Παλαί-Ρουαγιάλ (Palais-Royal).

Το 1661, επιστρέφουν οριστικά οι Ιταλοί ηθοποιοί. Τους συνοδεύει ο νεαρός και ταλαντούχος Ντομένικο Μπιανκολέλλι (Domenico Biancolelli), γνωστός ως Αρλεκίνος. Γίνεται φίλος με τον Μολιέρο. Στις 4



6.6 Άποψη του Vaux-le-Vicomte [Πηγή: [Wikipedia](#)]

Φεβρουαρίου, ανεβαίνει το έργο *Δον Γκαρσία της Ναβάρρας ή ο ζηλότυπος πρίγκιπας* (*Don Garcie de Navarre ou le prince jaloux*). Αποτυχία. Στις 24 Ιουνίου, ανεβαίνει η κωμωδία ηθών *Σχολείο των συζύγων* (*L'école des maris*). Γνωρίζει μεγάλη επιτυχία. Ο Μολιέρος παίρνει επίσημη έγκριση για την έκδοση του έργου του, προστατεύοντας έτσι τα πνευματικά του δικαιώματα. Στις 11 Ιουλίου, το *Σχολείο των συζύγων* παίζεται στο Βω-λε-Βικόντ (Vaux-le-Vicomte), στην εξοχική μεγαλόπρεπη κατοικία του ισχυρού άνδρα Φουκέ (Fouquet), υπουργού των οικονομικών. Στις 17 Αυγούστου, ανεβαίνει στο Βω-λε-Βικόντ το έργο *Οι Ενοχλητικοί* (*Les Fâcheux*), η πρώτη κωμωδία-μπαλέτο του Μολιέρου. Παρόντες είναι ο βασιλιάς και η βασιλομήτωρ. Στις 14 Σεπτεμβρίου, παράσταση του *Ο δεματάς* (*Le Fagotier*), αρχική παραλλαγή του γνωστού *Γιατρός με το στανιό* (*Le médecin malgré lui*). Στις 4 Νοεμβρίου, πρεμιέρα στο Παρίσι των *Ενοχλητικών*. Σημειώνει μεγάλη επιτυχία.



6.7 Ο Σκαραμούς διδάσκει τον Μολιέρο (1670) [Πηγή: [Wikipedia](#)]

Τον Ιανουάριο του 1662 επιστρέφει ο Σκαραμούς (Scaramouche) και παίζει εναλλάξ με τον Μολιέρο στην αίθουσα του Παλαί-Ρουαγιάλ. Ο Μολιέρος παντρεύεται στην εκκλησία του Σαιν Ζερμαίν λ' Οξερουά (St. Germain l'Auxerrois) την Armande Béjart,



6.8 Συνάντηση του Μολιέρου με τον Λουδοβίκο ΙΔ'. Έργο του Jean-Léon Gérôme [Πηγή: [Wikipedia](#)]

19 Οκτωβρίου, ο θίασος παίζει στις Βερσαλλίες τον *Αυτοσχεδιασμό των Βερσαλλιών* (*L'Impromptu de Versailles*), έργο πολεμικής, που συνεχίζει τη διαμάχη του *Σχολείου*.

Τον Ιανουάριο του 1664, γεννιέται το πρώτο του παιδί. Το βαπτίζει το βασιλικό ζεύγος και του δίνει το όνομα Louis. Πεθαίνει σε ηλικία μόλις 10 μηνών. Στις 29 Ιανουαρίου, ανεβάσει στα διαμερίσματα της βασιλομήτορος, στο Λούβρο, την κωμωδία-μπαλέτο *Γάμος με το ζόρι* (*Le mariage forcé*). Συνεργάζεται για πρώτη φορά με τον Λυλλύ. Στις 15 Φεβρουαρίου, το έργο ανεβαίνει στο Palais-Royal. Τον Μάιο ο θίασος συμμετέχει στους εορτασμούς των Βερσαλλιών. 8 Μαΐου: Παίζουν την *Πριγκίπισσα της Ήλιδας* (*La Princesse d'Élide*). 9 Μαΐου: Παίζουν επίσης το μπαλέτο *Το Ανάκτορο του Αλκίνοου* (*Le Palais d'Alcine*) και τους *Ενοχλητικούς*. Στις 12 Μαΐου παρουσιάζουν ενώπιον του βασιλιά τις τρεις πρώτες πράξεις του *Ταρτούφου*. Αρχίζει η «κωτόθεση» του *Ταρτούφου*. Η «Αδελφότητα της Αγίας Μεταλήψεως» (Confrérie du Saint-Sacrement), η επονομαζόμενη από τους μετριοπαθείς «Συνωμοσία των θρησκόληπτων» (Cabale des dévots), με την υποστήριξη της βασιλομήτορος, δραστηριοποιείται με στόχο να απαγορευθεί το έργο. Ο Μολιέρου καταθέτει το πρώτο του «Υπόμνημα» (Placet) στον βασιλιά. Παίζεται και διαβάζεται το έργο ιδιωτικά. Ο Μολιέρου το τελειοποιεί. Τον Ιούνιο ο θίασος ανεβάσει το πρώτο έργο του Ρακίνα, την *Θηβαΐδα* (*La Thébaïde ou les Frères ennemis*).

Στις 15 Φεβρουαρίου 1665, ανεβαίνει ο *Δον Ζουάν* (*Dom Juan ou le Festin de Pierre*). Παρόλο που σημειώνει μεγάλη επιτυχία, αποσύρεται από το ρεπερτόριο του θίασου κατόπιν «διακριτικών πιέσεων». Στις 3 Αυγούστου, έρχεται στον κόσμο η κόρη του Esprit-Madeleine. Πεθαίνει το 1723 χωρίς απογόνους. Στις 14 Αυγούστου, ο θίασος τίθεται υπό την αιγίδα του Βασιλιά Ήλιου (Roi Soleil), επονομάζεται Troupe du Roi (θίασος του Βασιλιά) και λαμβάνει ετήσια επιχορήγηση 6.000 λίρες (livres). Στις 14 Σεπτεμβρίου ανεβάσει το έργο *Ο Έρωτας γιατρός* (*L'amour médecin*). Τον Δεκέμβριο έρχεται σε διάσταση με τον Ρακίνα εξαιτίας της τραγωδίας *Αλέξανδρος ο Μέγας* (*Alexandre le Grand*), την οποία ανεβάσει ο θίασος στις 4 Δεκεμβρίου, και ο Ρακίνας παραχωρεί απροειδοποίητα στις 18 Δεκεμβρίου στον θίασο του Hôtel de Bourgogne. 27 Δεκεμβρίου: ασθένεια του Μολιέρου.

Το 1666, ο Μολιέρου και η Armande αποφασίζουν να ζήσουν χωριστά. Στις 4 Ιουνίου, ανεβαίνει στη σκηνή ένα από τα πιο σημαντικά του έργα, ο *Μισάνθρωπος* (*Le Misanthrope*). Τον κεντρικό ήρωα Αλσέστ (Alceste) ερμηνεύει ο ίδιος ενώ τον τύπο της φιλάρεσκης («coquette») Σελιμέν (Célimène) αποδίδει εξαιρετικά η Armande. Το έργο δεν γνωρίζει επιτυχία. Στις 6 Αυγούστου, ανεβαίνει με πολύ μεγάλη επιτυχία το έργο *Γιατρός με το στανιό* (*Le Médecin malgré lui*). Στις 2 Δεκεμβρίου, ανεβαίνει το έργο *Μελικέρτη* (*Mélicerte*). Ο ομώνυμος ρόλος είναι στα μέτρα της Armande.

Στις 5 Ιανουαρίου 1667, στο παλάτι του Saint-Germain-en-Laye, ανεβαίνει το έργο *Ποιμενική κωμωδία* (*Pastorale comique*). Στις 14 Φεβρουαρίου, ανεβαίνει το έργο *Ο Σικελός ή ο έρωσ ζωγράφος* (*Le Sicilien ou l'amour peintre*). Πρεμιέρα στο Παρίσι στις 10 Ιουνίου. Τον Μάρτιο



6.9 Αποψη του Saint-Germain-en-Laye [Πηγή: [Wikipedia](#)]

που είναι κατά είκοσι περίπου χρόνια νεότερη του. Στις 26 Δεκεμβρίου ανεβαίνει το έργο *Το Σχολείο των γυναικών* (*L'école des femmes*).

1663: Αρχίζει η «Διαμάχη» (Querelle) σχετικά με το *Σχολείο των γυναικών*, διαμάχη την οποία αρχικά πυροδοτεί ο φθόνος ορισμένων συγγραφέων και του θιάσου του Hôtel de Bourgogne. Την 1η Ιουνίου, απαντώντας ο Μολιέρου γράφει την *Κριτική του Σχολείου των γυναικών* (*Critique de l'école des femmes*) (βλ. Παράρτημα). Ο Ιππότης ντ' Αρμανιάκ (Chevalier d'Armagnac) επιτίθεται στη μέση του δρόμου στον Μολιέρου. Στις

ο θίασος ανεβάζει τον *Αττίλα* (*Attila*) του Κορνέιγ. (Απρίλιος) Σοβαρή ασθένεια θα κρατήσει τον Μολιέρο μακριά από τη σκηνή για δύο μήνες. Τον Μάιο ο Μολιέρος επιφέρει αλλαγές στον *Ταρτούφο*. Στις 5 Αυγούστου ανεβαίνει με άδεια του βασιλιά ο *Ταρτούφος* με τον τίτλο *L'Imposteur* (*Ο Απατεώνας*). Μεγάλη συρροή κοινού. Ακολουθούν αντιδράσεις. Στις 6 Αυγούστου επιβάλλεται απαγόρευση του έργου από τον Λαμουανιόν (*Lamoignon*). Λίγο αργότερα παρεμβαίνει και ο Αρχιεπίσκοπος Αρντουέν ντε Περεφίξ (*Hardouin de Péréfixe*). Δεύτερο διάβημα, «Υπόμνημα» (*Placet*) του Μολιέρου στον βασιλιά.

Στις 13 Ιανουαρίου 1668 ανεβαίνει με επιτυχία ο *Αμφιτρώων* (*Amphitryon*). Στις 18 Ιουλίου παίζεται στις Βερσαλλίες, ενώπιον του βασιλιά, η κωμωδία *Γεώργιος Δαντίνος ή ο εν συγχύσει σύζυγος* (*George Dandin ou le mari confondu*). Στις 9 Σεπτεμβρίου ανεβαίνει στη σκηνή ο *Φιλάργγυρος* (*L'Avare*), πεντάπρακτη κωμωδία χαρακτήρα σε πεζό λόγο. Το θέμα της είναι εμπνευσμένο από την *Aulularia* του Πλάυτου. Αποτυχία. Η υγεία του χειροτερεύει και μάλιστα κυκλοφορεί η φήμη ότι πέθανε. Ζει χωριστά από την Armande.



6.10 *Άποψη του Chambord*
[Πηγή: [Wikipedia](#)]

παίζεται το έργο *Οι υπέροχοι εραστές* (*Les amants magnifiques*). Στις 18 Φεβρουαρίου ανοίγει το Palais-Royal με τον *Ταρτούφο*. Στις 28 Απριλίου επιστρέφει ο περιφημος Σκαραμούς (*Scaramouche*). Εμφανίζεται στο Palais-Royal. Στις 14 Οκτωβρίου ανεβαίνει η κωμωδία-μπαλέτο *Ο Αρχοντοχωριάτης* (*Le Bourgeois Gentilhomme*). Το έντονο εξωτικό, ανατολίτικο χρώμα της, σύμφωνα με τη βασιλική παραγγελία, αντλείται από την επικαιρότητα της εποχής (πρόσφατη επίσκεψη τουρκικής αντιπροσωπείας). Στις 23 Νοεμβρίου η βασιλική επιχορήγηση αγγίζει τις 7.000 λίρες (*livres*).

Στις 17 Ιανουαρίου 1671 στις Tuileries [το Παλάτι του Κεραμεικού στο Παρίσι] ανεβαίνει η *Ψυχή* (*Psyché*) με πολυτελή κουστούμια και σκηνικά. Την περίοδο 18 Μαρτίου με 15 Απριλίου γίνονται τροποποιήσεις στη σκηνή του Palais-Royal. Το κόστος ανέρχεται σε 1.989 λίρες, που το μοιράζονται όμως με τους Ιταλούς. Στις 24 Μαΐου ανεβαίνει η φάρσα *Οι κατεργαριές του Σκαπίνου* (*Les fourberies de Scapin*). Από τις 27 Νοεμβρίου ως τις 7 Δεκεμβρίου ο θίασος βρίσκεται στο Saint-Germain-en-Laye. Στις 2 Δεκεμβρίου ανεβαίνει *Η κόμισσα του Εσκαρμπανιά* (*Comtesse d'Escarbagnas*).

Στις 17 Φεβρουαρίου 1672 πεθαίνει η Madeleine Béjart, αφήνοντας κληρονόμο της την Armande. Ο θάνατός της προκαλεί βαρύ πλήγμα στον Μολιέρο. Στις 11 Μαρτίου ανεβαίνουν οι *Σοφές Γυναίκες* [Σοφολογιώτατες] (*Les Femmes savantes*). Γνωρίζουν μεγάλη επιτυχία. Στις 13 Μαρτίου ο Λουδοβίκος παρέχει στον Λυλλύ το δικαίωμα αποκλειστικής χρήσης της νεοσύστατης όπερας. Στις 29 Μαρτίου επέρχεται οριστική ρήξη με τον Λυλλύ. (Ιούνιος-Ιούλιος): Ο Μολιέρος ζει στο προάστιο του Οτέγ (*Auteuil*) [βρίσκεται σήμερα στο 16° διαμέρισμα του Παρισιού]. Νοικιάζει ένα διαμέρισμα στην οδό Richelieu, όπου θα μείνει ως τον θάνατό του μαζί με την Armande, με την οποία συμφιλιώνεται. Στις 15 Σεπτεμβρίου, γεννιέται το τρίτο του παιδί, ο Pierre-Jean-Baptiste-Armand, που πεθαίνει ένα μήνα αργότερα. Τον Οκτώβριο, λόγω ασθένειας του Μολιέρου, διακόπτονται οι παραστάσεις.

Στις 10 Φεβρουαρίου 1673 ανεβαίνει στη σκηνή το κύκνειο άσμα του Μολιέρου, *Ο κατά φαντασίαν ασθενής* (*Le malade imaginaire*). Στις 17 Φεβρουαρίου, κατά τη διάρκεια της παράστασης και ενώ προφέρει το περίφημο «Ομνύω» (*Juro*) του Αργκάν (*Argan*), ο Μολιέρος κάνει αιμόπτυση επί σκηνής, που κατορθώνει

Στις 5 Φεβρουαρίου 1669 δημόσια παράσταση του *Ταρτούφου* μετά από σχετική άδεια. Το έργο παίζεται ως το Πάσχα. Στις 25 Φεβρουαρίου, πεθαίνει ο πατέρας του σε ηλικία 73 ετών. Στις 15 Μαρτίου, άδεια για την έκδοση του *Ταρτούφου*. Δημοσιεύεται με εκτεταμένο Πρόλογο του συγγραφέα. Μεταφράζεται στα αγγλικά. Στις 17 Σεπτεμβρίου & στις 20 Οκτωβρίου ο θίασος παίζει 15 κωμωδίες στο παλάτι του Σαμπόρ (*Chambord*). Στις 6 Οκτωβρίου, παίζεται η κωμωδία-μπαλέτο *Ο κύριος Πουρσονιάκ* (*Monsieur de Pourceaugnac*). Πρεμιέρα του έργου στο Παρίσι, στις 15 Νοεμβρίου.

1670: Την περίοδο 30 Ιανουαρίου-10 Φεβρουαρίου, ο Μολιέρος είναι υπεύθυνος των εορταστικών εκδηλώσεων που λαμβάνουν χώρα στο Saint-Germain-en-Laye. Στις 4 Φεβρουαρίου

παίζεται το έργο *Οι υπέροχοι εραστές* (*Les amants magnifiques*). Στις 18 Φεβρουαρίου ανοίγει το Palais-Royal με τον *Ταρτούφο*. Στις 28 Απριλίου επιστρέφει ο περιφημος Σκαραμούς (*Scaramouche*). Εμφανίζεται στο Palais-Royal. Στις 14 Οκτωβρίου ανεβαίνει η κωμωδία-μπαλέτο *Ο Αρχοντοχωριάτης* (*Le Bourgeois Gentilhomme*). Το έντονο εξωτικό, ανατολίτικο χρώμα της, σύμφωνα με τη βασιλική παραγγελία, αντλείται από την επικαιρότητα της εποχής (πρόσφατη επίσκεψη τουρκικής αντιπροσωπείας). Στις 23 Νοεμβρίου η βασιλική επιχορήγηση αγγίζει τις 7.000 λίρες (*livres*).

Στις 17 Ιανουαρίου 1671 στις Tuileries [το Παλάτι του Κεραμεικού στο Παρίσι] ανεβαίνει η *Ψυχή*



6.11 *Η Madelaine Béjart στις*
Précieuses ridicules [Πηγή: [Wikipedia](#)]

να κρύψει από το κοινό. Μεταφέρεται στο σπίτι του, στην οδό Richelieu, χωρίς να δεχτεί, παρά την επιθυμία του, την τελευταία κοινωνία. Ο εφημέριος της ενορίας του Αγίου Ευσταθίου (Saint-Eustache) αρνείται τον ενταφιασμό του στο κοιμητήριο. Διαβήματα από τους φίλους του προς τον βασιλιά που δίνει εντολή στον Αρχιεπίσκοπο να προσπαθήσει να αποφύγει το σκάνδαλο. Στις 21 Φεβρουαρίου ο Μολιέρος ενταφιάζεται νύχτα στο κοιμητήριο του Σαιν-Ζοζέφ (Saint-Joseph). Ο χώρος πολιορκείται από χιλιάδες ζητιάνους· για να τους ησυχάσει, η Armande αναγκάζεται να τους ρίξει ασημένια νομίσματα. Στις 24 Φεβρουαρίου ξαναρχίζουν οι παραστάσεις του θιάσου με τον *Μισάνθρωπο*. Ο θίασος του Μολιέρου μεταφέρεται στην οδό Γκενεγκώ (Guénégaud) και ενώνεται με τους ηθοποιούς του Marais.

Στις 21 Οκτωβρίου 1680, κατόπιν βασιλικής διαταγής, ενώνεται ο θίασος του Marais με αυτόν του Hôtel de Bourgogne και ιδρύεται η Comédie Française.

6.2 Ο Μολιέρος, εκφραστής της εποχής του

«Όταν απεικονίζετε τους ανθρώπους, πρέπει να τους αποδίδετε εκ του φυσικού. Είναι αναγκαίο αυτά τα πρόσωπα να μοιάζουν αληθινά, και δεν θα έχετε πετύχει το παραμικρό, εάν δεν αναγνωρίζουν σ' αυτά [οι θεατές] τους ανθρώπους της εποχής σας».

(Μολιέρος, *Κριτική του Σχολείου των γυναικών*)

« Lorsque vous peignez les hommes, il faut peindre d'après nature. On veut que ces portraits ressemblent, et vous n'avez rien fait, si vous n'y faites reconnaître les gens de votre siècle »

(Molière, *La critique de l'École des femmes*)

Τον Μολιέρο τον προσεγγίζουν οι μελετητές του κομματιαστά, συνθέτοντας και προσαρμόζοντας όπως σ' ένα puzzle, τα ποικίλα τμήματα που συναπαρτίζουν τη ζωή του, την προσωπικότητα και το έργο του σε μείζονα θέματα, αλλά και σε περίτεχνα θεατρολογικά ή φιλολογικά ερωτήματα. Το μυστήριο της ζωής του Μολιέρου, τα δύσκολα χρόνια των περιπλανήσεων στη γαλλική επαρχία, η κοσμοθεωρία του, οι φιλοσοφικές του θέσεις και οι ασαφείς σχέσεις του με το ελευθεριάζον, φιλελεύθερο ρεύμα της εποχής, τους λιμπερτίνους, οι αστικές του καταβολές και οι πολλαπλές δραματουργικές παραδόσεις που δέχτηκε και αφομοίωσε, δεν ανασυγκροτούν παρά ελάχιστες ψηφίδες ερωτημάτων. Να αναρωτηθούμε γιατί όλη αυτή η πολυσημία; Γιατί πολύ απλά ο Μολιέρος έζησε, στο αποκορύφωμα του γαλλικού αιώνα του κλασικισμού, πληθώρα εμπειριών, οι οποίες και στάθηκαν, θα μπορούσαμε να πούμε, καταλυτικές, αν και φαινομενικά ασύμβατες μεταξύ τους.

Έχει επανειλημμένως επισημανθεί ότι οι γονείς του ανήκαν στα ανερχόμενα αστικά στρώματα της εποχής. Οφείλουμε να λάβουμε υπόψη μας τόσο τον δυναμικό χαρακτήρα του αναπτυσσόμενου εμπορικού στοιχείου στον 17ο αιώνα, ως προς την αναμόρφωση της κοινωνικής διαστρωμάτωσης, όσο και την ενεργό συμμετοχή του στις διαδικασίες ανάπτυξης, προκειμένου να κατανοήσουμε αρκετές από τις κωμικές καταστάσεις και θέσεις που περιέχονται στα έργα του Μολιέρου. Ωστόσο, αυτή η αστική κοινωνία, που βρισκόταν σε ανοδική πορεία και σε εξέλιξη είχε ήδη διαμορφώσει τους δικούς της κώδικες συμπεριφοράς, την *ηθική* της «περί του πρακτέου». Αυτή ακριβώς γαλούχησε τον νεαρό Jean-Baptiste Poquelin στα πρώτα, τρυφερά χρόνια της ζωής του. Η πίστη στην κοινή λογική, σε ένα είδος υγιούς ορθοφροσύνης, στο «bon sens» των απλών ανθρώπων, σε μια χρυσή τομή ορθολογισμού και μέτρου, που κυριαρχεί, σε σημαντικό μάλιστα βαθμό, στα έργα του.



6.12 Ιταλοί και Γάλλοι ηθοποιοί κωμωδίας (1670). Ο Μολιέρος απεικονίζεται πρώτος από αριστερά ως Αρνόλφος [Πηγή: [Wikipedia](#)]

Ο νεαρός γόνος του «ταπετσιέρη και θαλαμηπόλου του Βασιλέως» βρέθηκε σ' ένα πολύβουο σταυροδρόμι εμπειριών. Έζησε στο Παρίσι, σε μια από τις πιο ζωντανές συνοικίες, στην περιοχή της Κεντρικής Αγοράς (των Halles), εκεί όπου μπορούσε εύκολα να συναπαντηθεί με τον κόσμο των επαγγελματιών της αγοράς, με τα υπαίθρια θεάματα, τους μίμους και τους ακροβάτες που διαιώνιζαν τις μεσαιωνικές μορφές θεάτρου. Γνώρισε νωρίς την *ιταλική κωμωδία*, τις συνταγές της *commedia dell'arte*, συχνάζοντας ήδη με τον παππού του στο θέατρο των Ιταλών (Théâtre des Italiens), και επίσης γεύθηκε το σοβαρό είδος, την *τραγωδία*, που έπαιζαν οι Grands Comédiens στο Hôtel de Bourgogne. Είναι εύκολο να φαντασθούμε τον άμεσο τρόπο με τον οποίο επηρέασαν όλα αυτά τη νεανική φαντασία του προικισμένου με στοχαστική ευαισθησία και οξυδερκή παρατηρητικότητα Μολιέρου. Συνάμα, οι σπουδές του, ιδιαίτερες προσεγμένες, στο σχολείο των Ιησουιτών, όπου φοιτούσαν τα μεγαλύτερα πνεύματα της εποχής του, του προσέφεραν στέρεο κλασικό, φιλολογικό εξοπλισμό, του οποίου αργότερα θα κάνει εύστοχη χρήση στο έργο του.

Το πνεύμα και η ουσία του μολιερικού έργου αποκρυσταλλώνονται, σε αντίθεση ακριβώς με την «κοινωνική ακινησία» που χαρακτηρίζει την τραγωδία, και ως εκ τούτου άλλους κορυφαίους δραματουργούς της εποχής του, τον Κορνείι ή τον Ρακίνα, μέσα από την οργανική και γοητευτική πρόσμιξη, την όσμωση των διαφορετικών δραματουργικών παραδόσεων και την αποτύπωση των κοινωνικών μεταλλάξεων της εποχής του.

Σπούδασε νομικά, αλλά αφηφώντας την πατρική εξουσία, που ήταν νόμος απαράβατος την εποχή εκείνη, επέλεξε το «αμφιλεγόμενο» επάγγελμα του ηθοποιού. Με την ίδρυση του «Επιφανούς Θεάτρου» (Illustre Théâtre) θα γνωρίσει την οικονομική και καλλιτεχνική αστάθεια. Πλάνητας για 13 ολόκληρα χρόνια οργώνει με τον θίασό του την επαρχία της Γαλλίας, περιοδεύοντας με ποικίλο ρεπερτόριο. Αποκτά σιγά σιγά υψηλές προστασίες και, επιστρέφοντας στο Παρίσι, εξασφαλίζει την εύνοια του Βασιλιά Ήλιου. Αρκετά από τα ύστερα έργα του, κυρίως αυτά που ανήκουν στο είδος της «κωμωδίας-μπαλέτου» (comédie-ballet), φέρουν ακριβώς τη σφραγίδα της βασιλικής επιταγής.

Ως ηθοποιός, ο Μολιέρος καλλιέργησε ποικιλία ειδών, όπου μπορεί κανείς να διακρίνει την αρχική, βαθύτερη προτίμησή του στους τραγικούς ρόλους. Τους αποδίδει με αντισυμβατική απλότητα και φυσικότητα, χωρίς δηλαδή την καθιερωμένη στομφώδη απαγγελία της εποχής, επιλογή που του καταλογίζεται επικριτικά. Ωστόσο, μέσα από την παραξενιά της τύχης, οι αντίξοες περιστάσεις τον ωθούν κάθε φορά να αντλεί από το κωμικό του οπλοστάσιο μια λύση, μια επιτυχία.

Ως δραματουργός, ο Μολιέρος προσανατολίζεται σχετικά νωρίς προς την κωμωδία. Ίσως στην αρχή επρόκειτο για την πρόχειρη λύση, τη σανίδα σωτηρίας σε μια στιγμή αμηχανίας και αναζήτησης διεξόδου. Έτσι πρέπει να γράφτηκαν πρωτόλεια «σενάρια», όπως *Η ζήλια του Μοντζούρη* (*La jalousie du Barbouillé*) (Molière, *Η ζήλια του μοντζούρη*) και *Ο ιπτάμενος ιατρός* (*Le medecin volant*) (Molière, *Ο ιπτάμενος γιατρός*), αλλά και οι πρώτες πεντάπρακτες έμμετρες κωμωδίες του, που υπακούουν στην καθιερωμένη τυπολογία της κωμωδίας πλοκής (comédie d'intrigue) και έχουν ιταλικό πρότυπο: *Ο Ασυλλόγιστος ή οι Αναποδιές* (*L'Étourdi ou les Contretemps*) (Molière, *Ο απερίγραπτος*), και το *Ερωτικό πείσμα* (*Le Dépit amoureux*). Όμως γρήγορα πρέπει να διαισθάνθηκε τις ουσιαστικές δυνατότητες που του παρείχε η κωμωδία τόσο ως μέσο προσωπικής έκφρασης όσο, γιατί όχι, και ως μέσο κοινωνικής κριτικής.



6.13 Ο Μολιέρος ως Σγαναρέλλος
[Πηγή: [Wikipedia](#)]

Η γαλλική κωμωδία του 17ου αιώνα οφείλει, όπως είναι γνωστό, τις κυριότερες πηγές έμπνευσής της στην ιταλική κωμωδία, τη λαϊκή (commedia dell'arte) και τη λόγια (commedia erudita), και συνάμα σε σημαντικό βαθμό στην ανθούσα ισπανική κωμωδία της εποχής. Πρόκειται κατ ουσίαν για μια α-χρονική κωμωδία καταστάσεων (comédie de situations), στην οποία οι τυποποιημένοι ήρωες, τα καθιερωμένα ζευγάρια των ερωτευμένων, οι υπηρέτες, οι άλλοι στερεότυποι τύποι του γελοίου γέρου (συχνά ερωτευμένου), του σχολαστικού διδασκάλου (dottore), του καυχησιάρη ψευτοπαλληκαρά (του γνωστού από τη ρωμαϊκή κωμωδία *miles gloriosus*), κ.λπ., αντιμετωπίζουν σωρεία από αναπάντεχες περιπέτειες. Η περιπεπλεγμένη πλοκή του έργου συνιστά τη βασικότερη πηγή του κωμικού.

Αντιθέτως, η δομημένη σύμφωνα με τους ακριβείς κανόνες του κλασικισμού τραγωδία του 17ου αιώνα, της οποίας η υπόθεση ανάγεται αποκλειστικά σε μυθολογικά και ιστορικά θέματα, βασίζεται

κατεξοχήν στην παρατήρηση και την ανάλυση της πολυπλοκότητας των ανθρωπίνων παθών και συγκρούσεων.

Έχουμε συνεπώς δύο ρητά περιγεγραμμένους χώρους: την κωμωδία, στην οποία κινούνται και δρουν απλουστευμένοι άνθρωποι χαρακτήρες, και την τραγωδία, στην οποία επιβάλλεται εξ ορισμού (με αποκορύφωμα τον Ρακίνα) η σε βάθος ψυχολογική μελέτη της ανθρώπινης φύσης.

Η μεγαλοφυΐα του Μολιέρου έγκειται ακριβώς στο ότι, χωρίς ποτέ να σταματήσει να θεραπεύει τις παραδοσιακές μορφές του είδους, γράφοντας εύστοχες φάρσες και ερμηνεύοντας με μοναδική δεξιοτεχνία τους αντίστοιχους ρόλους, όπως για παράδειγμα στις *Κατεργαριές του Σκαπίνου* (*Les fourberies de Scapin*), ανέδειξε την κωμωδία ηθών (comédie de mœurs), της οποίας είχαν ήδη τεθεί οι βάσεις στην εποχή του και αναζητήσει στην κωμωδία χαρακτήρα (comédie de caractère) μια νέα μορφή κωμικού, το *υψηλό*, που έναν αιώνα αργότερα ξεχώρισαν οι Εγκυκλοπαιδιστές φιλόσοφοι (Wagner, 1973).

Στις μεγάλες κωμωδίες χαρακτήρα, αποκορύφωμα της δύναμης του στοχασμού του, ο Μολιέρους ενδοσκοπεί και αναλύει εναργέστατα τα ανθρώπινα πάθη. Νωρίτερα ακόμη, με την πρώτη κωμωδία που



6.14 Σαλόνι γυναικών, έργο του Abraham Bosse (17ος αι.) [Πηγή: [Wikipedia](#)]

εμπνέεται από σύγχρονο, επίκαιρο θέμα της εποχής του, τις *Γελοίες επιτηδευμένες* (*Les précieuses ridicules*), έργο που διαδέχεται το *Ερωτικό Πείσμα*, θέτει επί σκηνής με απολαυστικό τρόπο ένα επίκαιρο θέμα της εποχής του, το ρεύμα της *επιτήδευσης* (préciosité). Οι βασικές συνιστώσες της μολιερικής κωμωδίας ηθών είναι εδώ παρούσες: εύστοχη χρήση ενός υλικού που του προσφέρει η ίδια η κοινωνική πραγματικότητα, έντεχνη σκιαγράφηση των μετατοπίσεων ορισμένων συνηθειών της αριστοκρατίας στο αστικό περιβάλλον (το λόγιο ρεύμα της *επιτήδευσης* διαμορφώθηκε στα περίφημα φιλολογικά σαλόνια της εποχής, τα οποία διατηρούσαν κυρίες της αριστοκρατίας με αξιόλογη μόρφωση και ενίοτε ρηξικέλευθες ιδέες, όπως ήταν αυτές για την εκπαίδευση των γυναικών): τα φιλολογικά σαλόνια συνέβαλαν καθοριστικά στις πνευματικές ζυμώσεις τόσο στον 17ο αιώνα όσο και στον επόμενο αιώνα, αυτόν του Διαφωτισμού) (Craveri, 2007), διακριτική υπόδειξη μιας υγιούς ορθοφροσύνης που βασίζεται στην κοινή λογική. Το επόμενο χρονολογικά έργο-κλειδί, στο οποίο αξίζει να σταθεί κανείς προκειμένου να διακρίνει την εξέλιξη της μολιερικής θεματολογίας, είναι το *Σχολείο των συζύγων* (*L'école des maris*). Ένα έργο που μαζί με το θεματικά ομόλογό του αλλά πολύ πιο ώριμο *Σχολείο των γυναικών* (*L'école des femmes*) όχι μόνον θίγουν, μέσα από μια ουμανιστική και προοδευτική για την εποχή τους οπτική σκοπιά, το επίμαχο ζήτημα της εκπαίδευσης των κοριτσιών, η οποία εξακολουθεί να κυριαρχείται στον 17ο αιώνα (και στον 18ο αιώνα) από συντηρητικά, εκκλησιαστικά πρότυπα, αλλά εισάγουν και έναν άνεμο εκσυγχρονισμού και διατύπωσης νέων αντιλήψεων, όπως της καλλιέργειας της ελεύθερης βούλησης, σε αντίθεση με τον πειθαναγκασμό ως προς την επιλογή συζύγου, που προσκρούει στην παραδοσιακή, αστική ηθική ορισμένων κωμικών του ηρώων (του οπισθοδρομικού και γελοίου Σγαναρέλλου στο *Σχολείο των συζύγων* και του υποχόνδριου Αρνόλφου στο *Σχολείο των γυναικών*).

Δεν έχει ειπωθεί άστοχα ότι ο γαλλικός αστικός τρόπος ζωής και οι αντινομίες του, τα οράματα των δυναμικών αστικών στρωμάτων της εποχής του Λουδοβίκου ΙΔ' εκφράστηκαν ποικιλοτρόπως στο έργο του Μολιέρου. Το ομόλογό του αποκρυσταλλώνεται θα μπορούσε να πει κανείς στο θαύμα της ολλανδικής ζωγραφικής: «Ο αστός του Μολιέρου τοποθετείται ανάμεσα στον Franz Hals και τον Rembrandt» (Simon, 1996).

Ας μην φαντασθούμε όμως ότι ο Μολιέρους χαρίζεται στους αστούς ήρωές του ή ότι επιχειρεί να τους ωραιοποιήσει. Από τον τυραννικά γελοίο Σγαναρέλλο του *Σχολείου των συζύγων* και τον



6.15 Προσωπογραφία της Mme de Rambouillet: διατηρούσε σημαντικό φιλολογικό σαλόνι [Πηγή: [Wikipedia](#)]

βαθύτατα οπισθοδρομικό Αρνόλφο (Arnolphe) του *Σχολείου των γυναικών*, ας σταθούμε επιλεκτικά στον αμαθή νεόπλουτο αστό (έμπορο υφασμάτων) Monsieur Jourdain, τον *Αρχοντοχωριάτη* (στην κυριολεξία στον αστό που προσπαθούσε να μεταλλαχθεί σε αριστοκράτη, όπως υποδηλώνει ο πρωτότυπος τίτλος: *Le Bourgeois Gentilhomme*), που παραλογίζεται, παρακινούμενος από τη μωροφιλοδοξία του να κατακτήσει τα πάντα με το χρήμα, δηλαδή αγοράζοντάς τα: την κοινωνική εκτίμηση, τίτλους ευγενείας, καλλιέργεια και καλούς τρόπους. Αναγνωρίζουμε εδώ το φαινόμενο εγκαθίδρυσης της noblesse de robe, της ευγένειας του ενδύματος, της εξαγοράς δηλαδή του τίτλου ευγενείας, σε αντίθεση με την παλαιά noblesse d'èrèe, της ευγένειας δηλαδή του *ξίφους*, που οφείλει συνήθως τους τίτλους και τη γαιοκτησία της σε ανδραγαθίες που ανάγονται στην εποχή των Σταυροφοριών. Αρνητικός ήρωας είναι ασφαλώς και ο φιλάργυρος Αρπαγκόν (Harpagon), ο οποίος με την αλόγιστη φιλαργυρία του και τον στατικό, σωρευτικό του πλούτο, όχι μόνον συνθλίβει το άμεσο οικογενειακό του περιβάλλον και προκαλεί βλάβη στον ευρύτερο κοινωνικό του περίγυρο αλλά συγχρόνως αντιστρατεύεται άθελά του με τον αναχρονισμό του, τους μηχανισμούς οικονομικής ανάπτυξης και επένδυσης των νεότερων χρόνων (Bouvier-Ajam, 1972, Delon, 1972, Ταμπάκη, 1993, 2002). Όσο για το κύκνειο άσμα του Μολιέρου, τον *Κατά φαντασία ασθενή* (*Le malade imaginaire*), ο υποχόνδριος κεντρικός ήρωας Argan αποπνέει, θα λέγαμε, έναν «παλαιομοδίτικο» αστικό συντηρητισμό, γεμάτο προκαταλήψεις.

Όμως το μεγαλοφυές ταλέντο του Μολιέρου ξεπέρασε κατά πολύ τα όρια της αποτύπωσης των ανθρωπίνων ηθών και της διόρθωσης των αδυναμιών του χαρακτήρα των ανθρώπων, σύμφωνα με το κλασικό πρόσταγμα «Castigat ridendo mores».

Τρία έργα του στάθηκαν κορυφαίες στιγμές του γαλλικού 17ου αιώνα και ο προβληματισμός που έθεταν προκάλεσε δέος στους συγχρόνους του εξαιτίας της «ανησυχητικής» βαθύτητας που τα χαρακτήριζε: πρόκειται για τον *Ταρτούφο*, τον *Δον Ζουάν* και τον *Μισάνθρωπο*.

Ο *Ταρτούφος*, αντλώντας το θέμα του από τη σύγχρονη πραγματικότητα, σκιαγραφεί τον «ψευδευλαβή» (faux dévot), τον φανατικό θρησκόληπτο, επικίνδυνη μάστιγα και έναν πολύ ισχυρό κοινωνικό τύπο της εποχής του Λουδοβίκου ΙΔ' (με επικεφαλής την πανίσχυρη θρησκευτική οργάνωση της Αδελφότητας της Αγίας Μεταλήψεως την επονομαζόμενη από τους εχθρούς της «Συνωμοσία των Θρησκόληπτων»). Στον *Dom Juan*, καθώς επεξεργάζεται, με διδακτικούς στόχους, έναν μύθο ήδη πολυχρησιμοποιημένο, ο Μολιέρος πλάθει έναν απελευθερωμένο από θρησκευτικές πεποιθήσεις, χωρίς ηθικούς φραγμούς και ανενδοίαστα κυνικό τύπο, του οποίου πολλές ρήσεις θυμίζουν υπαρκτά πρόσωπα της εποχής του. Στο πιο «φιλοσοφικό» από τα έργα του, τον *Μισάνθρωπο*, χειρίζεται ένα θέμα που έχει απασχολήσει τους συγγραφείς από την Αρχαιότητα. Ο μολιερίκος ήρωας Alceste, ευάλωτος καθώς είναι στην κενότητα και τη ματαιοδοξία της εποχής του, υπόκειται σε διαφορετικές ερμηνείες. Στον αιώνα του Διαφωτισμού, ο «πολίτης της Γενεύης», ο Jean-Jacques Rousseau, διακρίνει λ.χ. στον κεντρικό ήρωα το ενάρετο άτομο που άδικα γελοιοποιεί ο Μολιέρος (βλ. Παράρτημα). Αντιθέτως, η ρομαντική κριτική του 19ου αιώνα σκανδαλίζεται εμπρός στην απόλυτη έκφραση της εχθρότητας του Αλσέστ προς την κοινωνία. Μια κωμωδία, όπου το κωμικό και το δραματικό στοιχείο συνυπάρχουν (αν και δεν είναι η μόνη, αφού ακόμη και σε φάρσες όπως ο *Γεώργιος Δαντίνος* έχουμε το αμφίρροπο συναίσθημα της πικρίας και της εξαπάτησης ενός ανθρωπάκου, ενός απλοϊκού χωριάτη, που βρίσκεται πιασμένος στα περίτεχνα δίχτυα της ευγενούς συζύγου του και της οικογένειάς της), έργο στο οποίο τίθεται εν μέρει σε αμφισβήτηση το ιδεώδες του «έντιμου ατόμου» (honnête homme), ιδεώδες το οποίο ακριβώς συνίσταται στην απόρριψη του «εγώ», αφού ο μολιερίκος κεντρικός ήρωας διεκδικεί το δικαίωμα έκφρασης της αλήθειας, σπάζοντας τις προκαταλήψεις και πληρώνοντας ασφαλώς ακριβά το τίμημα.

Είναι δυνατόν να αντλήσουμε από το πανόραμα των κωμωδιών του Μολιέρου την κοσμοθεωρία του, τη δική του ηθική τάξη. Γνωρίζουμε ότι έχει κινηθεί στους κύκλους των λιμπερτίνων (libertins), των ελευθεροφρονούντων, και ότι έχει διατηρήσει χρόνιες φιλίες με τους εκπροσώπους του «φιλελεύθερου» αυτού κινήματος. Η φιλοσοφία του βασίζεται στην ελευθερία της βούλησης του ατόμου. Εκφράζεται στο έργο του, αν και όχι ανενδοίαστα, η εμπιστοσύνη στην ανθρώπινη φύση. Εάν το άτομο υπακούσει στις επιταγές του μέσου όρου και του ορθού λόγου και εάν κατορθώσει να αποκρούσει τις πάσης φύσεως ακρότητες και τα επιβλαβή πάθη, είναι δυνατόν να ευτυχήσει επί γης. 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 (Ταμπάκη, 1993).



6.16 Η σελίδα τίτλου του *Ταρτούφου* [Πηγή: [Wikipedia](#)]

6.3 Η δραματική θεωρία του Μολιέρου

Ο Μολιέρος, απαντώντας στους επικριτές του, εξέθεσε τις απόψεις του περί κωμωδίας και κωμικού στους «Προλόγους» (Préfaces) των *Γελοίων Επιτηδευμένων* (*Les précieuses ridicules*) και του *Ταρτούφου* (*Le Tartuffe*), καθώς και στις «Προειδοποιήσεις» (Avertissements) που προτάσσονται στους *Ενοχλητικούς* (*Les Fâcheux*), στην *Κριτική του Σχολείου των γυναικών* (*La critique de l'école des femmes*) και στον *Αυτοσχεδιασμό των Βερσαλλιών* (*L'Impromptu de Versailles*). Μέσα από τα παραπάνω κείμενα αποκρυσταλλώνεται μια συνεκτική θεωρία που φωτίζει τη δραματική του τέχνη.

6.3.1 Να αρέσεις στο κοινό

Είναι «ο ύψιστος κανόνας όλων των κανόνων». Στην «Προειδοποίηση» των *Ενοχλητικών* αρνείται να εξετάσει «εάν όλοι αυτοί που διασκέδασαν, γέλασαν σύμφωνα με τους κανόνες». Οι κανόνες δεν είναι κάποιοι μυστηριώδεις νόμοι, είναι αρχές θεμελιωμένες σε απλές παρατηρήσεις της λογικής που ο καθένας μπορεί να τις εφαρμόσει.

«Το κοινό είναι ο ύψιστος κριτής» (Πρόλογος στις *Précieuses*). Ο Μολιέρος δεν δέχεται ως μόνους “επαίοντες” και κριτές τους ανθρώπους του θεάτρου και τους σχολαστικούς διανοούμενους που αποφαίνονται σύμφωνα με τις επιταγές της *Ποιητικής* του Αριστοτέλη και του Οράτιου. Αφουγκράζεται τόσο το πλήθος των απλών ανθρώπων, τη γαλαρία (το parterre, τη λαϊκή πλατεία δηλαδή του θεάτρου της εποχής) όσο και τα «έντιμα άτομα». Στη γαλαρία όπως και στην Αυλή υπάρχουν μνημένοι, γνώστες και άτομα με κρίση. Αυτή η φροντίδα του να αρέσει όχι μόνον σε ένα συγκεκριμένο κοινό, αλλά σε θεατές διαφορετικής κοινωνικής σύνθεσης, εξηγεί ενδεχομένως την ποικιλομορφία του έργου του. Διαθέτει αλάνθαστες συνταγές για να διασκεδάσει το πλήθος, αλλά χρειάζεται να ανέβει σε άλλη αισθητική κλίμακα για να αρέσει στους αυλικούς, σ’εκείνα «τα πρόσωπα που μας προκαλούν τον σεβασμό και δεν γελούν παρά μόνον όταν εκείνα το επιθυμούν» (*L'Impromptu de Versailles*, σκηνή I). Ενώ στην *Κριτική του Σχολείου των γυναικών* αποφαίνεται: «Είναι παράδοξο το εγχείρημα να προκαλέσεις το γέλιο στα έντιμα άτομα» [«C’est une étrange entreprise que celle de faire rire les honnêtes gens»].

6.3.2 Η αντίληψη περί κωμωδίας

Στα 1660, εγκαταλείπεται η φανταζιστική και γεμάτη παραδοξότητες κωμωδία που ήταν του συρμού γύρω στα 1640. Το ενδιαφέρον στρέφεται στη *φυσικότητα* (naturel), στην *αληθοφάνεια* (vraisemblance) και στις ψυχολογικές αναλύσεις. Σκιαγραφώντας φυσικούς και αληθοφανείς χαρακτήρες, ο Μολιέρος κερδίζει την αποδοχή του κοινού.

Η ύλη της κωμωδίας: Ο Μολιέρος αναφέρεται επανειλημμένως στον στόχο του: να σκιαγραφήσει την ανθρώπινη φύση. Κατορθώνει δε να συγκεράσει τη γενικότητα αυτού του εγχειρήματος με την απεικόνιση των συγχρόνων του ηθών. Τα θέματα που τον εμπνέουν ιδιαίτερος είναι η υποκρισία και η ψευδής μίμηση της αρετής. Στις *Précieuses*, π.χ., έχουμε μια καρικατούρα της πνευματώδους επιτήδευσης ενώ στον *Ταρτούφο* μια καρικατούρα της θρησκευτικής ευσέβειας (dévotion).

Η απόδοση εκ του φυσικού (Peindre d’après nature): Αν και στηρίζεται στο σατιρικό πνεύμα, κατορθώνει να ξεπερνά τα προσωπικά στοιχεία. Βασίζεται σε μια τόσο εμβριθή παρατήρηση της ανθρώπινης φύσης, ώστε ο καθένας μπορεί να αναγνωρίσει στοιχεία του εαυτού του σ’ αυτά τα προτεινόμενα «δημόσια κάτοπτρα». Μέσα στην ένταση της πολεμικής που ασκεί εναντίον των κατηγορών του, ο Μολιέρος υποστηρίζει (άδικα και ενδεχομένως με υπερβολή) ότι η κωμωδία είναι δυσκολότερο είδος από την τραγωδία.

Ψυχολογικός ρεαλισμός: Οι προσωπογραφίες του δεν είναι απλουστευτικές και μονοδιάστατες. Η *Διαμάχη του Σχολείου των γυναικών* του προσέφερε το έναυσμα για να διευκρινίσει τη φύση του ψυχολογικού ρεαλισμού, με τον οποίο αποδίδει την ανθρώπινη αλήθεια και την πολυπλοκότητα των προσώπων του. Γράφει σχετικά ότι δεν είναι ασυμβίβαστο ούτε παράδοξο να φαίνεται κάποιος γελοίος σε μερικά ζητήματα και «έντιμο άτομο» σε άλλα... Και αναφορικά με την περίφημη ερωτική παραφορά του Αρνόλφου στην πέμπτη πράξη του *Σχολείου* που θεωρήθηκε ως υπερβολική ή ακόμη ως υπέρ το δέον κωμική, επικαλείται την ανεξέλεγκτη συμπεριφορά σοβαρών ανθρώπων σε παρόμοιες περιστάσεις. «Επιτέλους εάν μπορούσαμε να δούμε τους εαυτούς μας όταν είμαστε πολύ ερωτευμένοι...».

6.3.3 Η φάρσα – Η φαρσοκωμωδία

Ο Μολιέρος διαθέτει την αίσθηση του φαρσικού στοιχείου. Ξεκίνησε γράφοντας φάρσες και δεν σταμάτησε ποτέ: ήταν η εύκολη μέθοδος για να γεμίζει μια θεατρική αίθουσα. Δεν είναι εύκολο να κατατάξουμε σε ένα συγκεκριμένο είδος τις περισσότερες από τις κωμωδίες του. Ωστόσο μπορούμε να θεωρήσουμε ως καθαρές φάρσες τα ακόλουθα έργα: *Σγαναρέλλος ή ο κατά φαντασίαν κερατάς* (*Sganarelle ou le cocu imaginaire*, 1660), *Με το ζόρι παντρεία* (*Le Mariage forcé*, 1664), *Ο Έρωτας γιατρός* (*L'Amour médecin*, 1665), *Γιατρός με το στανιό* (*Le Médecin malgré lui*, 1666), *Γεώργιος Δαντίνος* (*George Dandin*, 1668). Από την χορεία των κωμωδιών πλοκής (comedies d'intrigue), αυτές στις οποίες κυριαρχεί η φάρσα είναι: *Ο Σικελός ή ο έρωσ ζωγράφος* (*Le Sicilien ou l'amour peintre*, 1666), *Ο κύριος Πουρσονιάκ* (*Monsieur de Pourceaugnac*, 1669) και *Οι κατεργαριές του Σκαπίνου* (*Les fourberies de Scapin*, 1671). Αλλά και αρκετές από τις κωμωδίες ηθών (comedies de mœurs) περιέχουν πολλά φαρσικά στοιχεία: οι *Précieuses ridicules* (1659), το *Σχολείο των συζύγων* (1661), η *Κόμησα του Εσκαρμπανιά* (*Comtesse d'Escarbagnas*, 1672), ακόμη και ο *Φιλάργγυρος* (*L'Avare*, 1668), *Ο Αρχοντοχωριάτης* (*Le Bourgeois gentilhomme*, 1670) και *Ο κατά φαντασίαν ασθενής* (*Le malade imaginaire*, 1673). Υπάρχουν, εντέλει, σκηνές και φαρσικές τεχνικές και στις μεγάλες, τις «ψηλές κωμωδίες» του, όπως είναι το *Σχολείο των γυναικών*, ο *Δον Ζουάν*, ο *Ταρτούφος* και οι *Σοφές γυναίκες* [*Σοφολογιώτατες*] (*Les Femmes savantes*). Ο *Μισάνθρωπος* που διαδραματίζεται μέσα σ' ένα κομψό σαλόνι θα αποτελούσε εξαίρεση, εάν ο υπηρέτης Du Bois δεν προσέδιδε μια φαρσική νότα στο τέλος της τέταρτης Πράξης.

Στις καθαρές φαρσοκωμωδίες ο στόχος είναι το γέλιο. Γι' αυτόν τον σκοπό, ο Μολιέρος προστρέχει στις εγγυημένες τεχνικές του είδους, που τις γνωρίζει άλλωστε σε βάθος.

Παραδοσιακοί τύποι: Εντοπίζουμε με ευκολία τα παραδοσιακά στοιχεία της γαλλικής και της ιταλικής κωμωδίας: ξυλοδαρμούς, χαστούκια που δίνονται σε λάθος πρόσωπο, μεταμφιέσεις, παιγνιώδεις και φανταζίστικες σκηνές, καρικατούρες των γιατρών και των διαφόρων σχολαστικών δασκάλων (pédants). Ο Μολιέρος οικειοποιείται με άνεση τα λαϊκά παραδοσιακά στοιχεία του είδους. Η γλώσσα είναι ανάλογη (αν και περισσότερο διακριτική από αυτή των προκατόχων του) και ο Μολιέρος δεν διστάζει να την προσαρμόσει στις κινήσεις και τις χειρονομίες των ηρώων του.

Ανανέωση της φάρσας: Εάν και άντλησε από τις τεχνικές της παραδοσιακής φάρσας, ο Μολιέρος τη μπόλιασε με ανανεωτικά στοιχεία χάρις στην καλλιτεχνική του ευφυΐα και το μοναδικό ταλέντο της παρατηρητικότητας που διέθετε.

Αληθινή παρατήρηση: Τα πρόσωπα της γαλλικής και της ιταλικής φάρσας δρουν ως νευρόσπαστα. Είναι στερεότυποι τύποι: ο παλληκαράς, ο παράσιτος, ο σχολαστικός (δάσκαλος ή γιατρός), ο αφελής ή πονηρός υπηρέτης, κ.λπ. Σε αντίθεση, ο Μολιέρος δημιουργεί ανθρώπινα όντα, με ασυνήθιστη εκφραστική ποικιλία (ιδίως στα πρόσωπα των υπηρετών). Στον ρόλο του Σκαπίνου καταργεί τον ψευτοπαλληκαρά και τον παράσιτο. Ο τύπος του σχολαστικού (pédant) αποδίδεται σε φιλοσόφους, γιατρούς, επιτηδευμένους λόγιους, σαν αυτούς που βλέπει ο συγγραφέας γύρω του. Έχουν διαφορετικούς χαρακτήρες που τους προσδίδουν τη δική τους ατομικότητα.

Απλοποίηση που φθάνει στην καρικατούρα: Στις φάρσες του, ο Μολιέρος δεν οδηγεί σε βάθος την ανάλυση «εκ του φυσικού». Αρκείται στο να αποδώσει με κυρίαρχες πινελιές τον κάθε ήρωα. Ορισμένες υπερβολές (όπως π.χ. ακραίες ενδυματολογικές επιλογές) οδηγούν σε μια απλουστευμένη, συμπτυκτωμένη δυναμική παρουσία του ήρωα: συχνά μάλιστα τα φαρσικά πρόσωπα μοιάζουν με μαριονέτες. Η μηχανιστική απλούστευση υπάρξεων που αισθάνεται ο θεατής εντούτοις ως αληθινά όντα, προκαλεί πολλές φορές ασυγκράτητο γέλιο.

Η φάρσα του Μολιέρου χαρακτηρίζεται από την εύστοχη μίξη και την εξισορρόπηση του μπουφόνικου στοιχείου με την πραγματικότητα.

Η φάρσα στη μεγάλη κωμωδία: Εκτός από τις καθαρές φάρσες, αυτό το είδος του κωμικού ενυπάρχει, σε διάφορα επίπεδα και στις μεγάλες κωμωδίες. Οφείλουμε να αναζητήσουμε ενδεχομένως τον απώτερο λόγο στην ψυχοσύνθεση του Μολιέρου. Ωστόσο, αυτή η αναγωγή στη φάρσα δεν γίνεται άνευ λόγου: συνδέεται, αντιθέτως, με τη δραματουργική τεχνική του συγγραφέα ή με την καλλιτεχνική του πρόθεση. Χρησιμοποιεί συστηματικά τις τεχνικές της φάρσας ως «θεραπεία», προκειμένου να διασπάσει τη σοβαρότητα ορισμένων καταστάσεων. Σε γενικές δε γραμμές, η φάρσα αποτελεί το μέσο για να διαγραφούν οι χαρακτήρες ή για να εκφραστούν οι ιδέες.

1. Μέσο ψυχολογικών αποκαλύψεων: Στις μεγάλες κωμωδίες, τα φαρσικά εφέ συνδέονται στενά με τις ψυχολογικές καταστάσεις των ηρώων (βλ. για παράδειγμα παρόμοιες σκηνές στον *Φιλάργγυρο*, Α, ΙΙΙ και Γ, Ι· επίσης στον *Αρχοντοχωριάτη*, Α & Β).

2. Μηχανισμός και απεικόνιση της εμμονής: Σε ορισμένες περιπτώσεις, οι μηχανιστικές τεχνικές της φάρσας και της καρικατούρας αποκαλύπτουν με τον καλύτερο τρόπο τον χαρακτήρα και τις εμμονές των ηρώων (π.χ. ο Harpagon στον *Φιλάργγυρο*, ο Orgon στον *Ταρτούφο*, ο M. Jourdain στον *Αρχοντοχωριάτη* ή Argan στον *Κατά φαντασίαν ασθενή*). Το πάθος τους τυφλώνει σε τέτοιο βαθμό, ώστε να τους απομονώνει από την πραγματικότητα και να τους κάνει κυριολεκτικά αναισθητους εμπρός σε ό,τι δεν έχει σχέση με την έμμονη ιδέα τους.

Οι μηχανικά επαναλαμβανόμενες λεκτικές εκφράσεις (mots de nature) μας επιτρέπουν να κατανοήσουμε καλύτερα τη σχέση που υπάρχει ανάμεσα στη μηχανιστική όψη της φάρσας και την πραγματική ζωή. Οι πιο περίφημες απ' αυτές που χρησιμοποιεί ο Μολιέρος στις κωμωδίες του είναι το «Χωρίς προίκα» («Sans dot») του φιλάργυρου Harpagon (*L'Avare*, A, VII) και το «Ο καημενούλης» («Le pauvre homme!») του Orgon στον *Ταρτούφο* (A, III). Αυτές οι επαναλαμβανόμενες εκφράσεις που υποδηλώνουν την εμμονή του ήρωα λειτουργούν ως ψυχολογικά κάτοπτρα.

3. Συμβολική σημασία: Το φαρσικό στοιχείο στις μεγάλες κωμωδίες μπορεί επομένως να νοηθεί ως το μέσο που θα κάνει πιο απτή στον θεατή μια ηθική αλήθεια ή μια ιδέα. Αυτός ο συμβολικός χαρακτήρας αποτελεί ένα από τα κυρίαρχα χαρακτηριστικά του μολιερικού θεάτρου. Για να συγκεράσει τις «ωραίες θεωρίες» με τις επιταγές της πραγματικότητας, δύο δρόμοι ανοίγονται:

α. η λεπτή ψυχολογική ανάλυση: Ο Μολιέρος περιγράφει λ.χ. την αμηχανία του Αλσέστ, ο οποίος, παρά τις ειλικρινείς του προθέσεις και αποφάσεις δεν αποτολμά να πει στον Ορόντη αυτό που πραγματικά σκέφτεται για το σονέτο του (*Μισάνθρωπος*, A, II),

β. η τεχνική της φάρσας, όπως για παράδειγμα η σκηνή στην οποία ο Harpagon καταριέται τον γιο του, απειλώντας τον με ένα μπαστούνι (*Φιλάργγυρος*, Δ, III-V), η σκηνή στην οποία η Τουανέτ (Toinette), μεταμφιεσμένη σε γιατρό εξετάζει τον Argan (*Le malade imaginaire*, Γ, XIV), οι τελετουργίες κατά τις οποίες ο μεν M. Jourdain γίνεται «mamamouchi» (μουφτής) στον *Αρχοντοχωριάτη*, ο δε Argan γίνεται γιατρός στον *Κατά φαντασίαν ασθενή*.

6.3.4 Η πλοκή στις μεγάλες κωμωδίες

Ο Μολιέρος είναι ικανότατος στο στήσιμο μιας σαγηνευτικής, απρόβλεπτης και καλά ενορχηστρωμένης δραματικής πλοκής. Ήδη από το *Σχολείο των γυναικών* (και νορίτερα ακόμη), όπου η πλοκή δεν καταλαμβάνει ακόμη σημαντική θέση, προσανατολίζεται στη μελέτη των ηθών και κυρίως των *χαρακτήρων*. Στα καλύτερα από τα έργα του, στον *Ταρτούφο*, τον *Μισάνθρωπο*, τον *Φιλάργγυρο*, τον *Αρχοντοχωριάτη*, τις *Σοφές γυναίκες* [*Σοφολογιώτατες*], τον *Κατά φαντασίαν ασθενή*, ενδιαφέρεται πριν απ' όλα να απεικονίσει «εκ του φυσικού» και πολύ συχνά παραμελεί τη δραματική πλοκή, ή έστω την υποτάσσει στην αλήθεια της απεικόνισης.

Το σύνθημα σχήμα: Με εξαίρεση τον *Μισάνθρωπο*, ο Μολιέρος παραμένει πιστός στα έργα του, στο σύνθημα σχήμα της κωμωδίας πλοκής. Κυρίως το θέμα που θα επιλυθεί στο τέλος είναι ένας γάμος που εμποδίζεται από τους γονείς μιας νεαρής κόρης (ή σπανιότερα ενός νεαρού). Συνήθως όμως ο αντιτιθέμενος σ' αυτόν τον γάμο είναι ένας μανιακός (ένας ήρωας με εμμονές, όπως λ.χ. ο φιλάργυρος) και η κωμωδία έχει ως στόχο να φέρει στο φως τα γελοία ελαττώματα αυτού του ατόμου.

Οι ήρωες του Μολιέρου: 1. Το κεντρικό πρόσωπο παρεμποδίζει τον γάμο μόνο και μόνο για να ικανοποιήσει μια έμμονη ιδέα του: ο φιλάργυρος Αρπαγκόν επιδιώκει να παντρέψει τον γιο του με μια πλούσια χήρα, και την κόρη του με τον άρχοντα Ανσέλμο «που είναι μόλις πενήντα χρόνων και όλοι θαυμάζουν τα πλούτη του», ο Οργκόν υπόσχεται την κόρη του στον «θεοσεβούμενο» Ταρτούφο, ο κ. Ζουρντέν (M. Jourdain) αρνείται να δώσει την κόρη του στον Κλεάντ (Cléante) γιατί δεν είναι ευγενής (gentilhomme), ενώ εκείνος ονειρεύεται να την κάνει μαρκησία ή, γιατί όχι, δούκισσα! Στις *Σοφές Γυναίκες* [*Σοφολογιώτατες*], η Φιλαμέντ (Philaminte), λόγια γυναίκα προορίζει την κόρη της Ερριέτα (Henriette) για τον ήρωά της, το «πνεύμα» που θαυμάζει, τον Τρισοτέν (Trissotin), ενώ ο κατά φαντασίαν ασθενής το μόνο που επιθυμεί είναι να παντρέψει την κόρη του Αγγελική (Angélique) με έναν γιατρό.

2. Οι εκμεταλλευτές: Γύρω απ' αυτούς τους μανιακούς, στροβιλίζονται διάφοροι δολοπλόκοι (intrigants) που γνωρίζουν πολύ καλά πώς να εκμεταλλευθούν τις εμμονές των θυμάτων τους προς ίδιον όφελος, προικωθήρες, όπως ο Ταρτούφος και ο Trissotin, άπληστα και φιλοχρήματα όντα, όπως η Μπελίν (Béline), που εποφθαλμιά την κληρονομιά του υποχόνδριου Argan, κ.λπ.

3. Το μέρος της λογικής: Στο αντίθετο στρατόπεδο, απέναντι από την ανίερη συμμαχία των μανιακών ηρώων και των εκμεταλλευτών τους, στέκει καταρχήν το ζευγάρι των ερωτευμένων, του οποίου απειλείται η

αίσια έκβαση του έρωτα. Συνήθως είναι πολύ ερωτευμένοι και συνάμα άοπλοι. Ευτυχώς υποστηρίζονται από λογικά και ενίοτε ευρηματικά, εύστροφα πρόσωπα: την ειλικρινή Mme Jourdain, τον καλοκάγαθο Κρυζάλ (Chrysale) στις *Σοφές γυναίκες* [*Σοφολογιώτατες*], από αδελφούς και γαμπρούς των κεντρικών ηρώων, των οποίων οι λογικές και ολίγον μονότονα επαναλαμβανόμενες νουθεσίες τους έδωσαν τον τίτλο των *raisonneurs* (αυτών δηλαδή που μιλούν με ορθότητα και λογική).

Όμως η πιο ισχυρή αντίθεση στους κατεχόμενους από τις εμμονές τους ήρωες προέρχεται από τους υπηρέτες (ιδίως τις υπηρέτριες) που έχουν μεγάλη γλώσσα, μιλούν ελεύθερα και είναι σε θέση να αποκαλύψουν την υποκρισία και να ανοίξουν τον δρόμο στον θρίαμβο του έρωτα. Η «ακόλουθος» Ντορίν (Dorine) βλέπει πεντακάθαρα τη σκευωρία του Ταρτούφου και υποστηρίζει την εξέγερση της θυγατέρας του Μαριάννας εναντίον του τυφλωμένου από την εμμονή του Οργκόν. Στον *Κατά φαντασία ασθενή*, η Τουανέτ (Toinette) ξεσκεπάζει με ένα στρατήγημα την υποκριτική Μπελίν (Γ, XVIII) ([Lagarde & Michard, 1993](#)).

Η τέχνη των καταστάσεων: Παρ' όλα τα πολλά κοινά τους σημεία, τα έργα δεν μοιάζουν μεταξύ τους, γιατί ο δημιουργός τους γνωρίζει να εφευρίσκει για κάθε κωμωδία τις πλέον πρόσφορες καταστάσεις, ώστε να αναδυθούν και να φωτιστούν πλήρως οι χαρακτήρες του.

Στον *Ταρτούφο* λ.χ., ο ψευδοθρησκευόμενος πετυχαίνει να εγκατασταθεί στο σπίτι του ευσεβούς Οργκόν. Εκεί μπορεί με όλη του την άνεση να κάνει τις δολοπλοκίες του, να προκαλέσει τη σύγκρουση του οικοδεσπότη του με τον γιο του, να αποσπάσει την υπόσχεση γάμου με την κόρη του και τη δωρεά της περιουσίας του. Μοιραίο λάθος του υπήρξε η ερωτοτροπία τους με τη γυναίκα του Οργκόν. Με ευστροφία, η τελευταία κατόρθωσε να τον ξεσκεπάσει.

Στον *Φιλάργγυρο*, οι καταστάσεις υποχρεώνουν τον Αρπαγκόν σε *έξοδα* που τον ταλανίζουν. Είναι πλούσιος αστός, άρα πρέπει να έχει ένα επίπεδο ζωής, να συντηρεί ένα σπίτι με υπηρέτες, μάγειρα και οικονόμο, να έχει άμαξα και αμαξά. Είναι πατέρας, έχει έναν ερωτευμένο και σπάταλο γιο και μια θυγατέρα που επιδιώκει να την παντρέψει «δίχως προίκα». Είναι χήρος, επιθυμεί να ξαναπαντρευτεί αλλά η κατά πολύ νεότερή του Μαριάννα είναι φτωγή και πρέπει να της προσφέρει ένα μεγάλο συμπόσιο...

Πραγματικά μεγαλοφυής είναι η κατάσταση που διαμορφώνει ο Μολιέρος στον *Μισάνθρωπο*. Ο πεσιμιστής και γκρινιάρης Αλσέστ, πληγωμένος από την κοινωνική υποκρισία, είναι ερωτευμένος με μια άστατη, με μια φιλάρεσκη ("coquette"), που ζει μέσα σε όλες τις κοινωνικές συμβάσεις που εκείνος αποστρέφεται. Αναγκάζεται λοιπόν να συχνάζει στο σαλόνι της Σελιμέν και να συναντά την πιο ψεύτικη κοινωνία, την πιο απομακρυσμένη από την αληθινή φύση.

Τελειοποίηση της πλοκής: Το ιδεώδες παρέμενε να συλλάβει ο Μολιέρος μια τέτοιου είδους πλοκή, ώστε η ομαλή διαδοχή των επεισοδίων να προσφέρει τις πλέον πρόσφορες καταστάσεις, ώστε να απεικονισθούν τα ανθρώπινα ήθη. Αυτό το κατορθώνει ο Μολιέρος στην εντέλεια σε ορισμένες από τις υψηλές του κωμωδίες: στον *Ταρτούφο*, στις *Σοφές γυναίκες* [*Σοφολογιώτατες*] και στον *Μισάνθρωπο*.

Ειδικά για τον *Μισάνθρωπο*, έχει ειπωθεί ότι το έργο στερείται πλοκής. Εάν όμως λάβουμε υπόψη το εσωτερικό δράμα που βιώνει ο ήρωας, μπορούμε να αποφανθούμε πως, αντιθέτως, η δράση του έργου είναι τέλεια εννοηστρομένη. Πρόκειται για το «δράμα» του ατόμου που αγαπά και νομίζει ότι έχει ανταπόκριση στον έρωτά του. Αποδίδει στα παράδοξα της εποχής, τα ελαττώματα της Σελιμέν και ελπίζει πως εκείνος θα μπορέσει να την απαλλάξει από τα πάθη της. Αποφασίζει ήδη από την πρώτη Πράξη να της θέσει το δίλημμα επιλογής μεταξύ αυτού και των αντεραστών του. Όμως κάθε φορά που επιχειρεί να θέσει το ζήτημα, είτε η άστατη Σελιμέν διαφεύγει είτε κάποιοι «ενοχλητικοί» τρίτοι εμφανίζονται. Από πράξη σε πράξη, ο εκνευρισμός του Αλσέστ μεγαλώνει· υποπτεύεται με πόνο ψυχής ότι η Σελιμέν τον προδίδει. Ανακαλύπτει τις αδυναμίες της, αλλά καταλαβαίνει ότι του είναι αδύνατον να υπερνικήσει το πάθος του. Όταν, στο τέλος του έργου, έχει πλέον τη βεβαιότητα ότι ξεγελάστηκε, θα βρει τη δύναμη να διακόψει αυτήν τη σχέση και να αποσυρθεί. Η ενότητα του έργου συγκροτείται μέσα από το ηθικό δράμα του Αλσέστ και οι σκηνές που είναι φαινομενικά ξένες προς τη δράση (π.χ. Β, IV) πρέπει να μελετηθούν ακριβώς σε συνάρτηση με τον χαρακτήρα του ήρωα, που είναι τόσο ευαισθητοποιημένος σε όλες τις εκδοχές της ζήλιας και του οποίου ο πεσιμισμός αποτελεί στοιχείο της ψυχοσύνθεσής του.

Ψυχολογική πλοκή: Το στοιχείο να χτίσει την πλοκή σε απόλυτο συσχετισμό με τον κεντρικό ήρωα το κέρδισε ο Μολιέρος στον *Δον Ζουάν*, στον *Φιλάργγυρο*, στον *Κατά φαντασίαν ασθενή*, κυρίως δε στον *Αρχοντοχωριάτη*. Θα λέγαμε ότι ξεχνά τα ζευγάρια των νεαρών ερωτευμένων και την απειλούμενη ευτυχία τους και αναλώνεται στο να αποκαλύψει με δεξιοτεχνία όλες τις εκδοχές του χαρακτήρα του κεντρικού ήρωα.

Στον *Φιλάργγυρο*, πολλά παράλληλα μοτίβα ξετυλίγονται και διαπλέκονται, της Ελίζ (Élise) και του Βαλέρ (Valère), του Κλεάντ (Cléante) και της Μαριάννας, του ερωτευμένου Αρπαγκόν με τη Μαριάννα και συνεπώς αντίζηλου του γιου του. Στην πραγματικότητα όμως, η ενότητα του έργου χτίζεται πάνω στον χαρακτήρα του Αρπαγκόν, πατέρα μιας κόρης σε ηλικία γάμου και ενός σπάταλου γιου. Του φιλάργυρου που

είναι διχασμένος ανάμεσα στον έρωτά του και την περιουσία του, του φιλάργυρου που περιφρουρεί την κασέλα με τους θησαυρούς του. Η ευτυχής λύση έρχεται επειδή ξαναβρίσκει τα χρήματά του και όχι ως συνέπεια του καταγισμού των αναγνωρίσεων.

Πόσες και πόσες σκηνές στον *Κατά φαντασία ασθενή*, ιδίως στην τρίτη πράξη, δεν συνδέονται με την πλοκή του έργου μόνον εξαιτίας του χαρακτήρα του Αργκάν.

Στον *Αρχοντοχωριάτη* φαίνεται ωστόσο σε ποιο βαθμό ο Μολιέρος δίνει προτεραιότητα στην απεικόνιση του χαρακτήρα του κεντρικού ήρωα εις βάρος της πλοκής. Στις δύο πρώτες πράξεις του έργου, στην ουσία παρελαύνουν ενώπιον του Μ. Jourdain ποικίλα πρόσωπα που επιχειρούν να εκμεταλλευθούν το πάθος του για «ποιότητα» ζωής, εκλέπτυνση δηλαδή του *είναι* και του *φαίνεσθαι*, των τρόπων συμπεριφοράς, του πνεύματος και της εμφάνισης: ο χοροδιδάσκαλος, ο δάσκαλος μουσικής, ο δάσκαλος ξιφασκίας, ο δάσκαλος φιλοσοφίας, ο ράφτης με τους βοηθούς του. Θα μπορούσε κανείς να αλλάξει τη σειρά των σκηνών χωρίς να αλλοιώσει την πλοκή, η οποία στην ουσία διαφαίνεται στο τέλος της τρίτης πράξης.

Οι λύσεις (dénouements): Εάν άφηνε ο δραματογράφος την πλοκή να εξελιχθεί σύμφωνα με τις λογικές συνέπειες των καταστάσεων, πολλά έργα του Μολιέρου θα μεταλλάσσονταν με ομαλό τρόπο σε «δράματα»: στο *Σχολείο των γυναικών*, η αφελής Αγνή (Agnès) θα υπέκυπτε στον αηδιαστικό Αρνόλφο, ο *Ταρτούφος* θα έβαινε στο τέλος του με την καταστροφή της οικογένειας του Οργκόν, την ενδεχόμενη ατίμωσή της και τον θρίαμβο της υποκρισίας, ο φιλάργυρος Αρπαγκόν σίγουρα δεν θα ξανάβρισκε την κασελίτσα του, ο Μ. Jourdain και ο Αργαν θα καταστρέφονταν ολοκληρωτικά από τους επιδέξιους εκμεταλλευτές τους.

Ο Μολιέρος εφαρμόζει στα έργα του ποικίλα είδη λύσεων.

I. «Κατασκευασμένες» λύσεις (dénouements artificiels): Καθώς το απαιτεί η κωμωδία, η λύση πρέπει να είναι ευτυχής, οι κακοί να τιμωρούνται και οι καλοί να βρίσκουν την ανταμοιβή τους. Ο Μολιέρος αγαπά να καταλήγει στον θρίαμβο της οικογενειακής ειρήνης και της λογικής. Κατασκευάζει με φαντασία διαφόρους τύπους λύσεων.

1. Αναγνωρίσεις: Πρόκειται για το παραδοσιακό μέσον (με τις αναγνωρίσεις χαμένων προσώπων) που κάνει την εμφάνισή του ήδη στον *Ασπλόγιστο* (*L'Étourdi*). Διπλή αναγνώριση έχουμε στις *Κατεργαριές του Σκαπίνου*. Σειρά αναγνωρίσεων έχουμε στο τέλος του *Φιλάργυρου*.

2. Στρατηγήματα: Το γεγονός που οδηγεί στη λύση της πλοκής δεν είναι προϊόν της τύχης, αλλά προέρχεται από τον επιδέξιο χειρισμό ενός προσώπου του δράματος: εραστές που μεταμφιέζονται σε γιατρούς για να κερδίσουν τις αγαπημένες τους μέσα από τα χέρια των αντιζήλων τους (*Ο Έρωτας γιατρός*, *Γιατρός με το στανιό*), νεαρές ερωτευμένες που μεταμφιέζονται για να ξεφύγουν από τους φύλακές τους και να παντρευτούν τους αγαπημένους τους (*Ερωτικό πείσμα*, *Σχολείο των συζύγων*, κ.λπ.). Στον *Αρχοντοχωριάτη* και στον *Κατά φαντασία ασθενή*, ο ένας αποφασίζει, αφού γίνει «μαμαμουσί», να δώσει την κόρη του Λυσίλ (Lucile) στον «γιο του Μεγάλου Τούρκου», ο δε άλλος να δώσει την κόρη του σε έναν «μελλοντικό γιατρό» και να γίνει και ο ίδιος γιατρός. Εξάλλου τελειώνουν με χορευτικά (ballets), διαλύοντας μέσα στην ευφορία την έλλειψη αληθοφάνειας των λύσεων.

II. Υπερφυσικές λύσεις: Στο τέλος του *Αμφιτρύωνα*, επεμβαίνει ο Δίας μέσα σ' ένα σύννεφο (τέλειο παράδειγμα της χρήσης του «από μηχανής θεού»), ενώ στον *Δον Ζουάν*, το Άγαλμα σύρει τον ήρωα στην Κόλαση.

III. Λογικές και πεσιμιστικές λύσεις: Εκτός από το πικρό τέλος του *Γεώργιου Δαντίνου*, μόνον ο *Μισάνθρωπος* υπακούει ως το τέλος στη λογική των χαρακτήρων του δράματος και το τέλος του εκφράζει την πεσιμιστική τάση του Μολιέρου ([Lagarde & Michard, 1993](#)).

6.3.5 Ο Μολιέρος, ζωγράφος των ηθών

Ο Μολιέρος έχει έντονη σατιρική φλέβα και κατάφερε να διακωμωδήσει τα ήθη της εποχής του. Οι κωμωδίες ηθών που έγραψε, στην ουσία τοποθετούνται στο σύγχρονό του περιβάλλον, αποτελούν δε τους καρπούς της εμπριθούς παρατήρησής του. Δίνει στο καθένα από τα πρόσωπά του τη σφραγίδα του επαγγέλματός του και της κοινωνικής του κατάστασης. Στις κωμωδίες του βρίσκουμε την πλήρη εικόνα της κοινωνίας της εποχής του.

1. Η Αυλή: Οι συνήθειές της αποτυπώνονται στη συμπεριφορά όσων συχνάζουν στο σαλόνι της άστατης Σελιμέν. Οι ελευθεριάζοντες και κυνικοί ευγενείς απεικονίζονται στο πρόσωπο του Δον Ζουάν, οι ανενδοίαστοι στο πρόσωπο του Δοράντη (Dorante) στον *Αρχοντοχωριάτη*. Θετική απεικόνιση, αν και υπερβολική, έχουμε στην περίπτωση του *Μισάνθρωπου*.

2. Τα παρισινά αστικά στρώματα: Η αστική παρισινή τάξη αποτελεί το σύνηθες πλαίσιο των κωμωδιών του: έμποροι, όπως ο M. Jourdain, ευημερούντες αστοί, όπως ο Chrysale, ο Argan και ο Orgon, μεγαλοαστοί, όπως ο Αρπαγκόν, καθηγητές, συμβολαιογράφοι, γιατροί, φαρμακοποιοί κ.ά.

3. Η επαρχία: Απ' αυτήν αντλείται καταρχήν η πληθώρα των γεμάτων ζώη και πολύ συμπαθητικών υπηρετών (και των δυο φύλων). Ανακαλείται η ζωή και οι συνήθειες των μικρών πόλεων αλλά και της μικρής αριστοκρατίας της υπαίθρου (*Γεώργιος Δαντίνος, La comtesse d'Escarbagnas*) ([Lagarde & Michard, 1993](#)).

6.4 Η απεικόνιση των χαρακτήρων

6.4.1 Απεικόνιση εκ του φυσικού

I. Αιώνια ανθρώπινη αλήθεια: Ο Μολιέρος, σκιαγραφώντας χαρακτήρες ύστερα από την προσεκτική παρατήρηση και την εμβριθή ανάλυση της ανθρώπινης φύσης, έπλασε τύπους διαχρονικούς, βαθιά ριζωμένους στην κοινωνική πραγματικότητα της εποχής του, ικανούς ωστόσο να ξεπεράσουν αυτή τη συγκεκριμένη χρονικότητα και τον ίδιο τον συγγραφέα τους. Δεν αντανakλούν μόνον, και με τρόπο αφηρημένο, το ελάττωμά τους ή το έμμοιο πάθος τους, είναι ταυτοχρόνως αληθινά και ζωντανά όντα. Έχουν μια εμβέλεια οικουμενική αλλά διατηρούν και την ιδιαιτερότητά τους.

II. Σύνθετοι χαρακτήρες: Ως προσεκτικός παρατηρητής της ζωής, ο Μολιέρος συλλαμβάνει την ποικιλομορφία της. Οι υπηρέτες του παρουσιάζουν μια μεγάλη ποικιλία στις αποχρώσεις του χαρακτήρα τους, το ίδιο και οι τρεις «λόγιες» κυρίες και οι δύο σχολαστικοί (pédants) που τις περιβάλλουν (*Σοφές γυναίκες [Σοφολογιώτατες]*).

Οι σημαντικοί του ήρωες είναι σύνθετοι και αντιφατικοί, όπως είναι και οι άνθρωποι στη ζωή τους. Το έμμοιο πάθος τους συνοδεύεται και από άλλα στοιχεία του χαρακτήρα τους, με τα οποία η μανία τους συχνά και συγκρούεται. Ο Αρπαγκόν είναι φιλάργυρος, αλλά και ερωτευμένος. Δεν αντέχει τα έξοδα, αλλά τον ενδιαφέρει και η κοινή γνώμη και επιθυμεί να διατηρεί ένα ανεκτό επίπεδο ζωής. Ο Ταρτούφος, επιδέξιος και κυνικός υποκριτής είναι και απερίσκεπτα ηδυπαθής. Ο Αρνόλφος αγαπά την Αγνή, θα ήθελε όμως και αυτή να ανταποκριθεί στον έρωτά του με την τυραννική εξουσία ενός εγωιστή κηδεμόνα.

Τα πιο σύνθετα πρόσωπα του Μολιέρου είναι ο Δον Ζουάν και ο Αλσέστ. Ο Δον Ζουάν, κυνικός και αδάμαστος καρδιοκατακτητής, συχνά ειδεχθής, έχει ορισμένα στοιχεία γενναιότητας και γοητείας που τον κάνουν ενίοτε συμπαθητικό. Όσο για τον Αλσέστ, αυτόν τον πεσιμιστή, τον «εχθρό του ανθρώπινου είδους», ο οποίος αναζητά την τελειοποίηση, αυτόν τον αδέκαστο πρωταθλητή της ειλικρίνειας που αναστενάζει στα πόδια μιας άστατης γυναίκας, αυτόν τον έντιμο άνθρωπο που γίνεται ταυτοχρόνως και γελοίος, με όλες του τις αντιφάσεις, μπορούμε να αποφύγουμε να τον δούμε με συμπάθεια ως έναν από τους ομοίους μας;



6.17 Η αποκάλυψη του Ταρτούφου σε γκραβούρα του 1682 [Πηγή: [Wikipedia](#)]

6.4.2 Η περιγραφή των χαρακτήρων

I. Η έμμεση περιγραφή: Μερικές φορές το δραματικό πρόσωπο έχει περιγραφεί πριν από την είσοδό του στη σκηνή. Το πορτραίτο του Αρπαγκόν σκιαγραφείται ευθύς εξαρχής. Κατά τον ίδιο τρόπο, μόλις σηκωθεί η αυλαία, μαθαίνουμε από τον Σγαναρέλλο για την «κακία» του Δον Ζουάν, από τους καθηγητές για τη «ματαιοδοξία» του M. Jourdain. Το πιο μεστό παράδειγμα μας παρέχεται στον *Ταρτούφο*: γνωρίζουμε τα πάντα για τον ήρωα, εκείνος όμως εμφανίζεται στην τρίτη πράξη.

II. Η αποδεικτική μέθοδος: Τα κύρια πρόσωπα του Μολιέρου είναι υποχείρια σε μια έμμοιο ιδέα που αποκαλύπτεται όταν σκοντάφτει πάνω σε ένα εμπόδιο ή αντιθέτως όταν βρίσκει πρόσφορο έδαφος. Οι χαρακτηριστικές σκηνές είναι λοιπόν ένα είδος δοκιμασίας, στην οποία υποβάλλεται ο ήρωας, και έχουν αποδεικτικό ρόλο.

Ο χαρακτήρας ενός μονομανούς αναδύεται σε όλη του την ένταση όταν ξέρουν πως να τον κολακεύσουν, εγγείρημα που αναλαμβάνουν να φέρουν εις πέρας οι διάφοροι εκμεταλλευτές και δολοπλόκοι.

Ο Μολιέρος δεν χρειάζεται μακρόσυρτες σκηνές αλλά λίγα, απαραίτητα και χαρακτηριστικά στοιχεία προκειμένου να αποκαλύψει τη φύση ενός χαρακτήρα του.

Συχνά μάλιστα χρησιμοποιεί πρόσωπα-«οδηγούς», που παρεμβαίνουν και μιλούν με χαμηλή φωνή, σχολιάζοντας τα δρώμενα. Πίσω απ' αυτά τα πρόσωπα κρύβεται ο συγγραφέας που προσανατολίζει την κρίση του θεατή.

6.5 Το κωμικό στον Μολιέρο

Ενίοτε το έργο του ακροβατεί και βρίσκεται στα όρια του τραγικού. Ο Γκαίτε αποφαινόταν ότι τα μολιερικά έργα «αγγίζουν την τραγωδία». Γίνεται ακόμη λόγος από τους ρομαντικούς για τη «μελαγχολία» του Μολιέρου. Η σατιρική ροπή που τον διακατείχε ήταν και η αιτία που του ενέπνευσε πολλούς πικρούς στίχους για τα «ήθη του αιώνα».

Η σοβαρότητα του θεάτρου του χρωστά πολλά στον ρεαλισμό του. Μοιάζει να υπάρχει κάτι ανησυχητικό και συνάμα απογοητευτικό στη μετριότητα της ανθρωπότητας. Οι ήρωές του γίνονται δυστυχία και διολισθαίνουν ηθικά, διότι το πάθος γεννά πάλι πάθος. Εξάλλου, ο εγωισμός αυτών των μονομανών γίνεται συχνά αιτία δυστυχίας για τους οικείους τους και το άμεσο περιβάλλον τους (*Φιλάργυρος*, *Ταρτούφος*, κ.λπ.).

Ωστόσο, στην παράσταση το κωμικό υπερισχύει και, διασκεδάζοντάς μας, μας κάνει να ξεχνάμε τη σοβαρότητα αυτών των απεικονίσεων.

Η τέχνη του Μολιέρου έγκειται στο ότι χειρίζεται με διασκεδαστικό τρόπο επώδυνες καταστάσεις. Οι πηγές του κωμικού του οπλοστασίου είναι ανεξάντλητες: κωμική υφή των λέξεων (τα έργα του κινούνται, ανάλογα με τα δραματικά πρόσωπα, σε πολλά γλωσσικά επίπεδα), χειρονομίες, διακοπές, επαναλήψεις, δημιουργία σύγχυσης και ασυνεννοησίας, «αυθόρμητες εκφράσεις» (*mots de nature*) που αντανακλούν, όπως είδαμε πιο πάνω, την εμμονή του ήρωα, κωμικές καταστάσεις, κ.ά.

Δύο τάσεις κυριαρχούν: η δημιουργία αντιθέσεων και η χρήση της παρωδίας.

Ο Μολιέρος σκιαγραφεί τις αντιθέσεις των ηρώων του, μέσω του χαρακτήρα τους, του λεξιλογίου τους και των ηθών τους (βλ. τους δυο αδελφούς στο *Σχολείο των συζύγων* ή τον απλοϊκό Gorgibus και τις επιτηδευμένες στις *Précieuses*). Ενίοτε φέρνει τους ήρωές του σε αντίθεση με τον ίδιο τους τον εαυτό. Μας οδηγεί με μαεστρία σ' αυτήν την αίσθηση έλλειψης ισορροπίας και προσαρμογής, στην οποία ο Bergson έβλεπε την ίδια την ουσία του γέλιου.

Πιο ραφιναρισμένη από την προηγούμενη, είναι η τεχνική της παρωδίας, η οποία προκαλεί τον θεατή να συμμετάσχει σε ένα είδος πνευματικού παιγνιδιού. Παρωδία των σύγχρονων ηθών στις *Précieuses*, στον *Μισάνθρωπο*, λογοτεχνική παρωδία (αισθητική κρίση του σονέτου του Ορόντη από τον Αλσέστ) καθώς και παρωδία του τραγικού θεάτρου στον *Μισάνθρωπο* (B, V και Δ, III), παρωδία της ιατρικής γλώσσας σε αρκετά από τα έργα του. Στο κωμικό στοιχείο της παρωδίας, μπορούμε να προσθέσουμε και τη χρήση του *έμμεσου λόγου*. Αριστουργήματα θεωρούνται οι ερωτικοί μονόλογοι σε ύφος θρησκευόμενο του Ταρτούφου και ο διαφορούμενος λόγος της Ελμίρας, καθώς απευθύνεται ταυτοχρόνως στον Ταρτούφο και τον σύζυγό της Οργκόν (Γ, III και Δ, V).

Η υψηλή κωμωδία: Μέσω αυτού του κωμικού, το οποίο κινείται σε ανώτερο επίπεδο, μέσω «του γέλιου μέσα στη ψυχή» (*le rire dans l'âme*), ο Μολιέρος επεδίωξε να αρέσει στους «έντιμους ανθρώπους» της εποχής του. Χωρίς να διολισθήσει στο είδος του αστικού δράματος, πρόδρομο των ειδών που κυριάρχησαν στο τέλος του 19ου και στον 20ό αιώνα, στόχευε προς το ιδεώδες ενός αποκαθαρμένου κωμικού, στη δημιουργία σκηνών που θα έμοιαζαν με κομμάτια συνομιλίας, γεμάτης ζωή και φυσικότητα. Πραγματοποίησε εν μέρει αυτό το όραμα σε ορισμένα έργα του: στο *Σχολείο των συζύγων*, στον *Δον Ζουάν*, στον *Ταρτούφο*, στις *Σοφές γυναίκες*. Το πέτυχε ολοκληρωτικά στον *Μισάνθρωπο*, στον οποίο κατόρθωσε να αποφύγει κάθε χυδαιότητα και να παραμείνει το έργο κωμικό (;) ως το τέλος.

Castigat ridendo mores: Είναι σε θέση ο κωμικός συγγραφέας «να διορθώσει τα πάθη των ανθρώπων»; Ο Μολιέρος πιστεύει ότι είναι ικανός τουλάχιστον να εργασθεί ώστε να απαλύνει τα πάθη (Πρόλογος στον *Ταρτούφο*). Οι μεγάλες του κωμωδίες περιέχουν πάντοτε μια θέση, η οποία δεν κατευθύνει τη δράση αλλά βγαίνει αβίαστα από το παιγνίδι των χαρακτήρων. Βεβαίως προκύπτουν ορισμένες διαφορούμενες καταστάσεις, όπως στον *Δον Ζουάν*, στον οποίο ο διεφθαρμένος ήρωας διαθέτει, όπως

ειπώθηκε, και συμπαθητικές πλευρές, ή στον *Μισάνθρωπο*, όπου παραπαίει κανείς ανάμεσα στον ακραίο Αλσέστ και τον «λογικό» Φιλέντ.

6.6 Η «φιλοσοφία» του Μολιέρου

Η επιτήδευση (La préciosité): Ορισμένα ζητήματα τα μελέτησε εκ του σύνεγγυς, όπως το πρόβλημα της «επιτήδευσης» και της «προσποίησης» (affectation). Είναι αμείλικτος με τις μιμητικές επαρχιώτισσες, με τις φαντασμένες αστές και με τους «ανθρώπους των λατινικών» (gens à latin). Οι καρικατούρες του δεν είναι απολύτως πιστές αναπαραστάσεις των σαλονιών της εποχής του, στιγματίζει, ωστόσο, τις αρχές της επιτήδευσης, την εμμονή των θιασωτών τους ότι ζουν δήθεν μόνο για το πνεύμα και ότι αγνοούν «το ζώδες μέρος» του ανθρώπου.

Η εκπαίδευση των γυναικών: Αυτό το θέμα απασχολεί τον 17ο αιώνα. Είναι αρκετή η στοιχειώδης και κυρίως πρακτική εκπαίδευση που προσφέρουν τα μοναστήρια; Η ολιγάριθμη αλλά ισχυρή ελίτ των λογίων («σοφών») γυναικών διεκδικούν το δικαίωμα στη γνώση: απαιτούν να σπουδάζουν μαθηματικά, φυσική και φιλοσοφία, όπως ακριβώς και οι άνδρες. Ο Μολιέρος πιστεύει σε μια ήπιας μορφής εκπαίδευση (*Σχολείο των συζύγων*, *Σχολείο των γυναικών*). Η γυναίκα δεν είναι απαραίτητο να είναι φιλόσοφος ή ελληνίστρια, μπορεί να είναι όμως ενάρετη, λογική και πνευματώδης. Υπάρχουν πολλά παραδείγματα, ας κρατήσουμε εδώ τα λόγια του Κλείτανδρου (Clitandre) στις *Σοφές Γυναίκες*: συμφωνεί να είναι ενήμερη η γυναίκα για όλα τα θέματα χωρίς όμως να επιδεικνύει αδιάκριτα τις γνώσεις της, να μην ασχολείται με τη μελέτη μόνο και μόνο για το «φαίνεσθαι», να έχει μελετήσει χωρίς να κάνει συνεχείς αναφορές στους συγγραφείς και τα έργα που έχει διαβάσει και να μην αρέσκεται σε μεγαλοστομίες (Α, III).

Ο έρωτας και ο γάμος: Ο Μολιέρος μάχεται την αυταρχική άποψη που κυριαρχεί στον 17ο αιώνα. Θεωρεί ειδεχθείς τους γονείς που εξαναγκάζουν τα παιδιά τους να συνάψουν γάμο που έρχεται σε αντίθεση με την προσωπική τους κλίση και τα αισθήματά τους. Ο γάμος είναι ένα «πράγμα ιερό και όσιο» και πρέπει να φέρνει στη γυναίκα τη χαρά και όχι την άρνηση και τον μαρασμό.

Η θρησκεία: Ανήκε άραγε στους ελευθερόφρονες λιμπερτίνους; Στα έργα του επιτίθεται από τη μια πλευρά στους ψευδευλαβείς, στους μη ανεκτικούς θρησκευόμενους, στους υποκριτές και τους φανατικούς, αλλά αποδέχεται από την άλλη την ειλικρινή ευσέβεια, που εκδηλώνεται με πραότητα. Δεν συμμερίζεται ούτε και τις ακρότητες των ιανсениστών. Ο Μολιέρος πιστεύει ότι μπορεί να πιστεύει κάποιος στον Θεό, να ενδιαφέρεται για τη σωτηρία της ψυχής του, γευόμενος εκ παραλλήλου με σύνεση και εντιμότητα τις χαρές της ζωής. Ο Μολιέρος αναπτύσσει στο έργο του, όπως είναι φυσικό, όχι μια συνεκτική και οργανωμένη «φιλοσοφική» θεωρία, αλλά τάσεις σύμφυτες με την ψυχοσύνθεσή του και με την εμπειρία του που οδηγούν σε μια *τέχνη του ζην*.

Η ορθή φύση: Ο μεγάλος κανόνας είναι γι' αυτόν η υπακοή στους κανόνες που επιβάλλει η φύση, όρο τον οποίο πρέπει να εκλάβουμε με την κλασική του ερμηνεία, της λογικής δηλαδή και του ορθού λόγου. Η φύση επιβάλλει άλλωστε και τον όρο του μέτρου. Κομφορμιστής ή όχι, πραγματικός ηθολόγος ή όχι, ο Μολιέρος είναι αντίθετος σε κάθε υπερβολή και θιασώτης της μέσης οδού.

Β' Μέρος: Δραματολογία

6.7 Το σχολείο των γυναικών, 1662

Πρόκειται για μία από τις πρώτες μεγάλες κωμωδίες του Μολιέρου που είχε μεγάλη επιτυχία και συνάμα δημιούργησε σκάνδαλο, δίνοντας έναυσμα σε συζητήσεις και αντιρρητικά κείμενα, γνωστά ως «Διαμάχη» (Querelle). Στον Μολιέρο έδωσε την ευκαιρία να απαντήσει στους επικριτές του με δύο σημαντικά κείμενά του, την *Κριτική στο Σχολείο των γυναικών* και τον *Αυτοσχεδιασμό των Βερσαλλιών* (βλ. Παράρτημα). Το έργο εκτείνεται σε πέντε πράξεις και σε 1779 στίχους, εκ των οποίων οι 1737 είναι «αλεξανδρινοί» [*αλεξανδρινός στίχος*: (Γαλλία) ο κλασικός δωδεκασύλλαβος στίχος· χωρίζεται σε δύο μέρη (ημιστίχια) των έξι συλλαβών με μία τομή (césure)]. Παραστάθηκε για πρώτη φορά στο θέατρο του Παλαί-Ρουαγιάλ, στις 26 Δεκεμβρίου 1662. Το πρωτοποριακό της στοιχείο έγκειται στην ανάμιξη φαρσικών στοιχείων με στοιχεία της «ψηλής κωμωδίας».

Το θέμα της απιστίας αποτελεί ένα κεντρικό μοτίβο στο έργο του Μολιέρου που αντλεί τις πηγές του από τους Λατίνους, τον Τερέντιο και Πλαύτο, από τον Βοκκάκιο (*Δεκαήμερο*), την commedia dell' arte και τον Αρετίνο. Ήδη στο πρωτόλειό του *Η ζήλια του Μπαρμπουγιέ* [*Μοντζούρη*] εκμεταλλεύεται θεματικά στοιχεία από ιταλικές φάρσες και από το *Δεκαήμερο* του Βοκκάκιου ([Molière, Η ζήλια του μοντζούρη, Jasinski, 1969](#)). Το ίδιο μοτίβο της εξαπάτησης του συζύγου από την πονηρή γυναίκα του το επεξεργάζεται εκ νέου με πιο ώριμο τρόπο και λανθάνοντα στοιχεία κοινωνικής κριτικής στον *Γεώργιο Δαντίνο*.

Ο φόβος του ώριμου συνήθως συζύγου να εξαπατηθεί από τη γυναίκα του, να γίνει «κερατάς» εντοπίζεται ήδη σε μια από τις πρώτες φάρσες του, στον *Σγαναρέλλο* (*Sganarelle ou le cocu imaginaire*), έπειτα στην πρώτη θα λέγαμε κωμωδία του «με θέση», στο *Σχολείο των συζύγων* (1661), ομόλογο και πρόπλασμα του *Σχολείου των γυναικών*. Τα πρότυπα που εντοπίζονται είναι η νουβέλα του Ισπανού María de Zayas Sotomayor, *El prevenido engañado* (1637) που διασκεύασε ο Σκαρόν στα 1655, με τίτλο *Η ανώφελη προφύλαξη* (*La Précaution inutile*) – την ίδια πηγή χρησιμοποιεί αργότερα και ο Μπωμαρσαί (Beaumarchais) στον *Κουρέα της Σεβίλλης* (*Le Barbier de Séville*), (βλ. κεφάλαιο 9).

6.7.1 Ανάλυση της πλοκής

Α' Πράξη: Στη σκηνή αυτή έκθεσης του θέματος και ψυχολογικής σκιαγράφησης του κεντρικού ήρωα, ο Αρνόλφος επιστρέφει από σύντομο ταξίδι και ενημερώνει τον έμπιστο φίλο του Κρυζάλντ (που εκφράζει τη φωνή της λογικής) ότι πρόκειται να παντρευτεί: «εντός της αύριον το θέμα αυτό να κλείσω» (στ. 2). Ο Κρυζάλντ τον προειδοποιεί ότι θα υποστεί τη χλεύη των άλλων συζύγων που μέχρι τώρα εκείνος κατηγορούσε για τις εξωσυζυγικές σχέσεις των γυναικών τους. Ο Αρνόλφος (σημειωτέον ότι το όνομα του ήρωα ηχεί ειρωνικά διότι ο άγιος Αρνόλφος είναι ο προστάτης των απατημένων συζύγων) εκφράζει τις απόψεις του σχετικά με το θέμα της απιστίας, υποστηρίζοντας ότι είναι ίδιον των μορφωμένων κι έξυπνων γυναικών. Αποκαλύπτει ότι ο ίδιος έχει επιλέξει μια σύζυγο ταπεινής καταγωγής που έχει μεγαλώσει εσώκλειστη σε μοναστήρι σύμφωνα «με την πολιτική του» και τις οδηγίες του, κι ότι την κρατά μακριά από κοινωνικές συναναστροφές για να παραμείνει αθώα και πιστή:

Τη θέλω απαίδευτη σχεδόν, χωρίς φιλοδοξία,
Που ν' αγνοεί και τι θα πει ομοιοκαταληξία.
Κι άμα τις ρίμες τύχαινε σε συντροφιά να παίζει
Και να ταιριάζει θα 'πρεπε μια λέξη με «τραπέζι»,
Θα επιθυμούσα νά 'λεγε: «Ταιριάζει η τάρτα κρέμα». (στ. 95-99)



6.18 Το Σχολείο των Γυναικών. Γκραβούρα (1719)
[Πηγή: [Wikipedia](#)]

για να παραμείνει αθώα και πιστή:

*σε όλα τα παραθέματα χρησιμοποιούμε τη μετάφραση της Χρύσας Προκοπάκη (2004).

Καλεί τον Κρυζάλντ σε δείπνο για να την γνωρίσει και να διαπιστώσει ο ίδιος τα λεγόμενά του. Δηλώνει τέλος την αλλαγή του ονόματός του σε ντε λα Σους (de la Souche) – ηχεί πολύ κωμικά στη γαλλική γλώσσα που στην κυριολεξία σημαίνει το «κούτσουρο» (Α, Ι):

ΚΡΥΖΑΛΝΤ

[...] Επήρες τ' όνομα λα Σους, με ρίζες, από τζάκι;

ΑΡΝΟΛΦΟΣ

Χώρα που ανέκαθεν λα Σους λέγαν τ' αρχοντικό μου,
Στ' αυτιά μου πιο καλά χτυπά απ' το βαφτιστικό μου. (στ. 171-173)

Ο Αρνόλφος επιστρέφει σπίτι του και χτυπά να του ανοίξουν. Κωμική σκηνή ανάμεσα στους υπηρέτες του, Αλαίν και Ζωρζέτ, και στον ίδιο. Ρωτά τι κάνει η Αγνή (Α, ΙΙ). Εμφανίζεται η Αγνή και ο Αρνόλφος εγκωμιάζει τη σεμνότητά της (Α, ΙΙΙ). Ο Αρνόλφος συναντά τον Οράτιο, γιο φίλου του, που έρχεται από μακριά. Τον υποδέχεται εγκάρδια, ζητάει να μάθει τα νέα του και του δίνει χρήματα. Ο Οράτιος τον ενημερώνει ότι έχει σχέση με μια κοπέλα, αποκαλύπτοντας, άθελά του, ότι πρόκειται για την Αγνή. Χωρίς να γνωρίζει ότι ο Αρνόλφος και ο ντε λα Σους είναι το ίδιο πρόσωπο, χλευάζει τον προστάτη της Αγνής, χαρακτηρίζοντάς τον τρελό ανθρωπάκι, ζηλότυπο και βλάκα. Ο Αρνόλφος αποφασίζει να μην αποκαλύψει την ταυτότητά του μέχρι να μάθει τι έχει συμβεί μεταξύ τους (Α, ΙV).

Β΄ Πράξη: Ο Αρνόλφος μονολογεί και σκέφτεται τις επόμενες κινήσεις του (Β, Ι). Επιστρέφει σπίτι του και κατηγορεί τους υπηρέτες ότι άνοιξαν σε έναν ξένο, εν τη απουσία του, παρά τις εντολές του. Αποφασίζει να αιφνιδιάσει την Αγνή για να μάθει την αλήθεια (Β, ΙΙ). Ο Αλαίν και η Ζωρζέτ προσπαθούν να καταλάβουν τη συμπεριφορά του κυρίου τους. Ο Αλαίν εξηγεί στη Ζωρζέτ τι είναι η ζηλοτυπία από την οποία πάσχει ο κύριός τους (Β, ΙΙΙ). Ο Αρνόλφος αποφασίζει να διατηρήσει την ψυχραιμία του και να πάει μια βόλτα με την Αγνή για να της αποσπάσει την αλήθεια (Β, ΙV). Σημαντική, αποκαλυπτική σκηνή για την ψυχολογία της Αγνής και την αφοπλιστική της αθωότητα, είναι ακριβώς αυτή που κυρίως προκάλεσε τις αντιδράσεις των σεμνότυφων και έγινε αιτία της «Διαμάχης».

ΑΡΝΟΛΦΟΣ

Η βόλτα μας ωραία.

ΑΓΝΗ

Ωραία πολύ.

ΑΡΝΟΛΦΟΣ

Τι ωραίος καιρός!

ΑΓΝΗ

Ωραίος πολύ.

ΑΡΝΟΛΦΟΣ

Τι νέα;

ΑΓΝΗ

Ψόφησε το γατάκι μας.

[...]

ΑΡΝΟΛΦΟΣ

Μήπως έπληττες;

ΑΓΝΗ

Ποτέ δε νιώθω πλήξη.

ΑΡΝΟΛΦΟΣ

Και τι άλλο λοιπόν έκανες αυτές τις δέκα μέρες;

ΑΓΝΗ

Έξι σκουφίτσες, νυχτικές και δυο κουνουπιέρες. (στ. 460-466)

Ο Αρνόλφος επιχειρεί να εκμαιεύσει τα γεγονότα που συνέβησαν όσο εκείνος έλειπε και η Αγνή του αποκαλύπτει ότι πράγματι γνώρισε έναν νέο που περνούσε κάτω από το μπαλκόνι και της έκανε υποκλίσεις. Στη συνέχεια μια γριά την επισκέφτηκε και της είπε ότι ο νέος αρρώστησε εξαιτίας της και ότι εκείνη ήταν το μόνο γιατρικό για να σωθεί. Οπότε η Αγνή αναγκάστηκε να δέχεται τον νέο στο σπίτι, καθώς επίσης τα φιλά και τα χάνια του ως μέρος της θεραπείας.

ΑΓΝΗ

Όρκους πως μ' αγαπά τρελά, πως είν' ολοδικός μου.
Και λόγια μου 'λεγε γλυκά, τα πιο γλυκά του κόσμου.
Πράματα που με τίποτα κανείς δεν τα συγκρίνει.
Κι όταν μιλά, κάθε φορά τη γλύκα τους εκείνη
Τη νιώθω να με γαργαλά, και μέσα δω ένα κάτι
Σαλεύει, κι είμαι, πώς το λεν, συγκίνηση γεμάτη.

ΑΡΝΟΛΦΟΣ, *μόνος.*

Αχ! Πόσο επώδυνη έρευνα για ένα μοιραίο μυστήριο
Που μόνο τον ερευνητή ποτίζει δηλητήριο!

Στην Αγνή.

Εκτός από τα λόγια αυτά, απ' το πρωί ως το βράδυ,
Για πες μου, Αγνή, δε σου 'κανε, ας πούμε, κάποιο χάνδι.

ΑΓΝΗ

Ω, τι πολλά! Τα χέρια μου, τα μπράτσα μου να παίρνει,
Αχόρταγα να τα φιλά, και πάνω τους να γέρνει...

ΑΡΝΟΛΦΟΣ

Σου πήρε κι άλλο τίποτα μήπως; Για πες μου, Αγνή μου;
Βλέποντάς την σαστισμένη.

Ωχ!

ΑΓΝΗ

Ε...

ΑΡΝΟΛΦΟΣ

Τι; Τι;

ΑΓΝΗ

Μου πήρε...

ΑΡΝΟΛΦΟΣ

Τι;

ΑΓΝΗ

Το...

ΑΡΝΟΛΦΟΣ

Πώς;

ΑΓΝΗ

Αχ, η φωνή μου...

Μου κόβεται και δεν τολμώ· μπορεί να εξοργιστείτε.

ΑΡΝΟΛΦΟΣ

Όχι.

ΑΓΝΗ

Ναι, πώς!

ΑΡΝΟΛΦΟΣ

Όχι, θεοί!

ΑΓΝΗ

Στη ζωή σας ορκιστείτε!

ΑΡΝΟΛΦΟΣ

Στη ζωή μου.

ΑΓΝΗ

Θα θυμώσετε. Μου... Θε μου, τι μαρτύριο!

ΑΡΝΟΛΦΟΣ

Δε θα θυμώσω.

ΑΓΝΗ

Ναι, καλά!

ΑΡΝΟΛΦΟΣ

Διάβολε, τι μυστήριο!

Σου πήρε...

ΑΓΝΗ

Μου...

ΑΡΝΟΛΦΟΣ, *μόνος*

Πώς καίγομαι, σαν κολασμένη φύση.

ΑΓΝΗ

Μου πήρε, να, το φιόγκο μου [=ruban στο πρωτότυπο, κορδελάκι], που μου 'χατε χαρίσει.

Κι ομολογώ, δεν μπόρεσα αντίρρηση να φέρω.

ΑΡΝΟΛΦΟΣ, *ανακουφισμένος*.

Ας πάει ο φιόγκος στο καλό. Μα θα 'θελα να ξέρω.

Αν χάδια μόνο και φιλιά σου 'κανε αυτός ο νέος.

ΑΓΝΗ

Πώς; Κάνουν κι άλλα, δηλαδή; [...] (στ. 559-582)

Ο Αρνόλφος της εξηγεί ότι για να σωθεί από την αμαρτία πρέπει να παντρευτεί. Η Αγνή ενθουσιάζεται γιατί νομίζει ότι θα παντρευτεί τον νέο («Δεν ξέρω πώς να σας το πω, σας είμαι τόσο ευγνώμων, / Ω, τι ευτυχία να βρίσκομαι πάντα μ' εκείνον μόνον!» – στ. 625-626), όμως ο Αρνόλφος της απαγορεύει να τον ξαναδεί και την προτρέπει να του πετάξει μια πέτρα από το μπαλκόνι για να τον διώξει. Η Β' πράξη κλείνει με τα απειλητικά λόγια του Αρνόλφου: «Σιωπή! Τέρμα το γλέντι. / Εγώ είμαι ο κύριος και ομιλώ. Θ' ακούσεις τον αφέντη». (στ. 644-645), (B, V).

Γ΄ Πράξη: Η Αγνή ακολουθεί τις συμβουλές του Αρνόλφου κι εκείνος την προετοιμάζει για τον γάμο τους, δίνοντας παράλληλα οδηγίες στους υπηρέτες να αποφεύγουν τον Οράτιο (Γ, I). Η δεύτερη σκηνή, από τις πιο σημαντικές του έργου, έχει κάτι το απειλητικό, σκοτεινό και κωμικοτραγικό συγχρόνως. Η Αγνή ακούει τις νουθεσίες του Αρνόλφου που της λέει ότι είναι τιμή της που θα τον παντρευτεί, ότι οφείλει να τον υπακούει και να είναι τίμια και πιστή, καθώς σε αντίθετη περίπτωση θα καταλήξει στα Τάρταρα. Ο γάμος περιγράφεται ως ένα επαχθές καθήκον («Δεν είναι χαριεντίσματα, παιχνίδι ο γάμος· δέος! / Και τις γυναίκες με βαρύ κι ιερό δεσμεύει χρέος», στ. 695-696). Της δίνει να διαβάσει «Τα καθήκοντα της παντρεμένης γυναίκας»: «Οι αρχές του γάμου ή τα καθήκοντα της παντρεμένης γυναίκας με τον καθημερινό πνευματικό διαλογισμό» που ορίζουν ότι κάθε σύζυγος οφείλει να είναι σεμνή, πιστή, υπάκουη κι ακόμα πώς να φέρεται, πώς να ντύνεται και πώς να αποφεύγει κάθε πνευματική ενασχόληση («Μες στην κάμαρή της χαρτικά δεν κάνει / Να 'χει, μήτε πένα, μήτε και μελάνι, / Ο άντρας της θα γράφει όπου θέλει αυτή / Κι ό,τι μες στο σπίτι πρέπει να γραφτεί», στ. 780-784) και κάθε κοινωνική συναναστροφή (όπως συνάξεις σε σαλόνια γυναικών, χαρτοπαιξία, περιπάτους του συρμού, γεύματα στη χλόη...). Πρόκειται για μια συναγωγή συντηρητικών, βαθύτατα οπισθοδρομικών απόψεων που αν και ηχούν κωμικοτραγικά, παραμένουν ωστόσο τρομακτική απειλή για μια νέα γυναίκα που μόλις ξεκινά τη ζωή της. (Γ, II). Ο Αρνόλφος μονολογεί εμμένοντας στην άποψή του ότι είναι καλύτερη μια σύζυγος αμόρφωτη από μια μορφωμένη, καθώς την πρώτη μπορεί κανείς να τη διαμορφώσει όπως θέλει (Γ, III). Στη συνέχεια συναντά τον Οράτιο και τον ρωτά πως πάνε τα πράγματα με την κοπέλα που τον ενδιαφέρει. Ο Οράτιος τον ενημερώνει ότι τα πράγματα έχουν αλλάξει, καθώς ο προστάτης της κοπέλας επέστρεψε κι έμαθε για τη σχέση τους, με αποτέλεσμα οι υπηρέτες να μην του επιτρέπουν την είσοδο κι η ίδια να του πετάει πέτρες από το μπαλκόνι. Παράλληλα του αποκαλύπτει ότι μαζί με την κοτρόνα η Αγνή του πέταξε κι ένα μπυλιέτο όπου του αποκαλύπτει, μέσα στην απονήρευτη ακόμη άγνοιά της, τα αισθήματά της για εκείνον (από το σημείο αυτό παρακολουθούμε τη βαθμιαία ωρίμανση της Αγνής και το πέρασμά της, μέσω του έρωτα, σε μια κατάσταση εγρήγορσης του πνεύματος). Ο Οράτιος περιγελά τις αναποτελεσματικές τακτικές του αυταρχικού προστάτη της κοπέλας και ζητάει βοήθεια από τον Αρνόλφο, ώστε να βρει τρόπο να μπει στο σπίτι της. Ο Αρνόλφος φεύγει βιαστικά προφασιζόμενος ότι έχει κάτι να κάνει (Γ, IV). Μονολογεί εκφράζοντας τα αισθήματα ζήλιας και οργής που νιώθει, αλλά και τον έρωτά του για την Αγνή. Αποφασίζει να πάει να την βρει για να εξετάσει τη συμπεριφορά της μετά τις πράξεις της (Γ, V).

Δ΄ Πράξη: Μετά τη συνάντησή του με την Αγνή, ο Αρνόλφος μονολογεί, απορώντας με την αθώα στάση της και την ικανότητά της να κρύβει τις πράξεις της. Αποφασίζει να μην αφήσει τους κόπους του να πάνε χαμένοι και να προχωρήσει τα σχέδια του γάμου (Δ, I). Εξακολουθεί να μονολογεί χωρίς να αντιλαμβάνεται την παρουσία του Συμβολαιογράφου, ο οποίος του απευθύνεται, αναλύοντας τους όρους του συμβολαίου γάμου που του έχει αναθέσει. Ο Αρνόλφος δεν τον ακούει και ο μεταξύ τους διάλογος προκαλεί σύγχυση, με αποτέλεσμα ο Αρνόλφος να διώξει εντέλει τον Συμβολαιογράφο (Δ, II). Ο Συμβολαιογράφος φεύγει θυμωμένος (Δ, III). Ο Αρνόλφος δασκαλεύει τον Αλαίν και τη Ζωρζέτ πώς να συμπεριφερθούν στον Οράτιο όταν θα προσπαθήσει να τους προσεγγίσει για να καταφέρει να δει την Αγνή (Δ, IV). Ο Αρνόλφος σκέφτεται να βάλει κατάσκοπο του σπιτιού τον παπουτσή της γωνίας κι επιπλέον να αποκλείσει την Αγνή από τον έξω κόσμο (Δ, V). Ο Οράτιος αποκαλύπτει στον Αρνόλφο ότι κατάφερε να μπει στο δωμάτιο της Αγνής, αλλά εκείνη την στιγμή ανέβηκε πάνω ο προστάτης της με αποτέλεσμα να αναγκαστεί να κρυφτεί σε μια ντουλάπα, από όπου άκουγε αλλά δεν έβλεπε τον εξοργισμένο άντρα. Ταυτόχρονα όμως του λέει ότι το ίδιο βράδυ η Αγνή πρόκειται να του ρίξει μια σκάλα από το μπαλκόνι της για να ανεβεί κρυφά (Δ, VI). Ο Αρνόλφος μονολογεί και πάλι καθώς παραδέχεται ότι όλες του οι προφυλάξεις δεν έχουν αποτέλεσμα. Αποφασίζει να εμποδίσει τα σχέδια των δύο νέων (Δ, VII). Ο Αρνόλφος συνομιλεί με τον Κρυζάλντ, ο οποίος ως *raisonneur*, υποστηρίζει ότι το θέμα της απιστίας πρέπει να αντιμετωπίζεται με αξιοπρέπεια και μέτρο κι όχι με ακραίες συμπεριφορές. Ο Αρνόλφος αντιδρά, χωρίς όμως να αποκαλύψει τους λόγους (Δ, VIII). Ο Αρνόλφος καταστρώνει σχέδιο και ζητάει από τους Αλαίν και Ζωρζέτ να το εκτελέσουν. Σύμφωνα με αυτό, μόλις ο εραστής ανέβει το βράδυ τη σκάλα, οι δύο υπηρέτες θα τον αιφνιδιάσουν και θα τον ξυλοφορτώσουν (Δ, IX).

Ε΄ Πράξη: Ο Αρνόλφος αναστατωμένος κατσαδιάζει τους υπηρέτες γιατί νομίζει ότι σκότωσαν στο ξύλο τον Οράτιο (Ε, I). Ο Οράτιος εμφανίζεται και διηγείται στον Αρνόλφο τα συμβάντα. Στην αρχή παράπεσε από τη σκάλα και τον νόμιζαν νεκρό. Μέσα όμως στη σύγχυση βρήκε ευκαιρία να το σκάσει με την Αγνή. Οπότε τώρα ζητάει χάρη από τον Αρνόλφο να φιλοξενήσει για λίγες μέρες την Αγνή, μέχρι να φύγουν μαζί, ώστε να μη δημιουργηθεί σκάνδαλο. Ο Αρνόλφος δέχεται με ανακούφιση να βοηθήσει (Ε, II). Ο Οράτιος εμπιστεύεται την Αγνή στα χέρια του Αρνόλφου που είναι κρυμμένος στο σκοτάδι σύμφωνα με το σχέδιο (Ε,

III). Ακολουθεί η πιο σημαντική σκηνή της Ε΄ πράξης και, ψυχολογικά, μία από τις πιο σπουδαίες του έργου. Ο Αρνόλφος αποκαλύπτεται στην Αγνή και την κατηγορεί ότι τον εξαπατά. Εκείνη, μεταμορφωμένη πια κυριολεκτικά από απαίδευτη παιδούλα σε μια ώριμη ερωτευμένη γυναίκα, ομολογεί με θάρρος ότι αγαπά τον Οράτιο, δεν υποκύπτει στα παρακάλια του Αρνόλφου που προσπαθεί να της αλλάξει γνώμη και αντικρούει όλα του τα επιχειρήματα με παρρησία: «Εμένα κατακρίνετε, δικό μου είναι το λάθος / Που δεν αγαπηθήκατε όπως αυτός με πάθος; / Εγώ δε σας εμπόδισα καθόλου, απ' όσο ξέρω». (στ. 1534-1536). Του καταλογίζει την αμάθεια στην οποία την άφησε και από την οποία τη λύτρωσε η αγάπη του Οράτιου:

ΑΓΝΗ

Πράγματι, απ' τις φροντίδες σας είχα μεγάλη ωφέλεια.
Μου δώσατε μια μόρφωση μπορεί να πούμε τέλεια!
Θαρρείτε πως είμαι περήφανη, δεν έχω καταλάβει,
Δεν ξέρω μέσα μου καλά πως είμαι ένα κουτάβι;
Νιώθω πολλή ντροπή γι' αυτό στην ηλικία που 'μαι
Κι αν γίνεται, δε θέλω πια βλάκας να θεωρούμαι.

ΑΡΝΟΛΦΟΣ

Μισείς την άγνοια και ζητάς, όσο κι αν σου κοστίζει,
Να μάθεις κάτι απ' το δανδή;

ΑΓΝΗ

Βεβαίως, θα με βοηθήσει.
Ό,τι έχω μάθει το 'μαθα μόνο απ' αυτόν το φίλο,
Και λέω του οφείλω πιο πολλά απ' όσα σας οφείλω. (στ. 1554-1564)

Από δω και πέρα έχουμε πλήρη ανατροπή των ρόλων θύτη-θύματος, καθώς ο Αρνόλφος χάνει τον έλεγχο των πράξεών του και με μια ερωτική παραφορά που φθάνει στη γελοιότητα, επιχειρεί να μεταπείσει το αντικείμενο του πόθου του, υποσχόμενος στην Αγνή τα πάντα:

ΑΡΝΟΛΦΟΣ

Μπορείς, αν θέλεις, μάτια μου, μπορείς, μπορείς, γλυκό μου.
(*Αναστενάζει*).

Άκουσε τον ερωτικό, βαρύ αναστεναγμό μου.
Το βλέμμα το λιπόθυμο, κοίταξε τη μορφή μου.
Κι άφησε του μυζιάρικου τον έρωτα, όμορφή μου.
Τίποτα μάγια, σίγουρα, θα σου 'χει καμωμένα,
Μα πιο ευτυχής χίλιες φορές θα 'σαι μαζί μ' εμένα.
Σ' αρέσουν τα φορέματα, το ντύσιμο το φινό·
Όλα θα σ' τα 'χω πάντα εγώ, το λόγο μου σου δίνω.
Μέρα και νύχτα αδιάκοπα θα σε χαϊδολογάω.
Θα σε τρελάνω στα φιλιά, μικρή μου, θα σε φάω·
Θα κάνεις ό,τι επιθυμείς και δε θα σ' επιπλήττω·
Δεν εξηγούμαι πιο πολύ, και ο νοών νοείτω.

(*Μόνος*).

Κοίτα το πάθος που μπορεί τον άνθρωπο να βγάλει!
Τέλος, σαν την αγάπη μου στον κόσμο δεν είν' άλλη.
Αχάριστη, τι απόδειξη θά 'θελες να σου δώσω;
Να κλαίω θέλεις να με δεις; Θες να δαρθώ καμπόσο;
Μια τούφα απ' το κεφάλι μου να ξεριζώσω; Πες το,
Να σκοτωθώ θέλεις λοιπόν; Άμα το θέλεις, έστω!
Τούτη η καρδιά τη φλόγα της, έτοιμη ν' αποδείξει...

ΑΓΝΗ

Ακούστε, όλος ο λόγος σας διόλου δεν μ' έχει αγγίζει
Με δυο λεξούλες, πιο πολλά ο Οράτιος θά 'χε κάνει. (στ. 1586-1606)

Εκτός εαυτού, πλέον, ο Αρνόλφος απειλεί ότι θα την στείλει σε μοναστήρι. (E, IV). Ο Αρνόλφος δίνει εντολή στον Αλαίν να κλείσει την Αγνή στο δωμάτιο και να την προσέχει μέχρι να βρει άλλο μέρος να την κρύψει (E, V). Ο Οράτιος ενημερώνει τον Αρνόλφο ότι έφτασε στην πόλη ο πατέρας του με σκοπό να τον παντρέψει με την κόρη του Ανρίκ. Του ζητάει να μεταπείσει τον πατέρα του, χωρίς να του αποκαλύψει τίποτα για τον δεσμό του με την κοπέλα. Κρύβονται μαζί για να παρακολουθήσουν τη συνέχεια (E, VI). Ο Ανρίκ συναντά τον Κρυζάλντ που είναι κουνιάδος του και ζητά τη γνώμη του για τον γάμο της κόρης του με τον γιο του Ορόντ, δηλ. τον Οράτιο. Ο Αρνόλφος υπόσχεται μυστικά στον Οράτιο ότι θα τον βοηθήσει, αλλά μόλις συναντά τον Ορόντ τον συμβουλεύει να μην ακούσει την επιθυμία του γιου του και να τον παντρέψει, κρατώντας τον λόγο που έχει δώσει. Ο Οράτιος συνειδητοποιεί ότι ο Αρνόλφος και ο ντε λα Σους είναι το ίδιο πρόσωπο (E, VII). Η Ζωρζέτ ειδοποιεί τον Αρνόλφο ότι η Αγνή θέλει να το σκάσει κι εκείνος βιάζεται να φύγει, αφήνοντας τον Οράτιο να θρηνεί την τύχη του (E, VIII). Εμφανίζεται η Αγνή που ζητάει από τον Οράτιο να μην αφήσει τον Αρνόλφο να την πάρει μακριά του, ενώ ο τελευταίος πιάζει τον Ορόντ να προχωρήσει τον γάμο του γιου του. Ο Ορόντ ενώπιον όλων αποκαλύπτει ότι η Αγνή είναι η κόρη του Ανρίκ με την οποία θέλει να παντρέψει τον γιο του. Με τη βοήθεια του Κρυζάλντ διηγείται την ιστορία της κοπέλας που για να αποφευχθεί ένα σκάνδαλο εμπιστεύτηκαν οι γονείς της σε μια χωρική να τη μεγαλώσει, αλλά τώρα ο πατέρας της γύρισε να την αναζητήσει. Ο Αρνόλφος φεύγει αναστατωμένος. Ο Οράτιος ομολογεί στον πατέρα του την αγάπη του για την Αγνή. Ο Ανρίκ αναγνωρίζει την κόρη του. Ο Κρυζάλντ κάνει αποφώνηση (E, IX).

6.8 Ο Μισάνθρωπος, 1666

Πλήρης τίτλος: *Ο Μισάνθρωπος ή ο Χολερικός ερωτευμένος (Le Misanthrope ou l' Atrabilaire amoureux)*, κωμωδία σε πέντε πράξεις (η κάθε πράξη περιέχει αντιστοίχως 3, 6, 5, 4 και 4 σκηνές), σε 1808 αλεξανδρινούς στίχους. Παραστάθηκε για πρώτη φορά στις 4 Ιουνίου 1666, στο θέατρο του Palais-Royal. Είναι εμπνευσμένη από τον *Δύσκολο* του Μένανδρου. Ο υπότιτλος παραπέμπει στη θεωρία του Γαλιανού, ευρέως διαδεδομένη και ακόμη αποδεκτή στον 18ο αιώνα, σχετικά με τα τέσσερα στοιχεία που καθορίζουν τον ανθρώπινο οργανισμό και τον ψυχισμό του ατόμου. Στο ανθρώπινο σώμα ενυπάρχουν τέσσερα «υγρά» και οι μεταξύ τους αναλογίες καθορίζουν τον χαρακτήρα. Ο «χολερικός» Αλσέστ (Alceste) καθορίζεται από τη μαύρη χολή (μέλαινα χολή –bile– μελαγχολία), ενώ ο «σώφρων» φίλος του Φιλέντ (Philinte) από το «φλέγμα». Αναφορές σε αυτά τα στοιχεία (humeurs) βρίσκουμε σε πολλές κωμωδίες του Μολιέρου.

Ο Αλσέστ μισεί την ανθρωπότητα, καταγγέλλει την υποκρισία, τη δειλία και τη συναλλαγή που επικρατεί. Αγαπά εντούτοις με πάθος τη Σελιμέν (Célimène), νεαρή χήρα, «φιλάρεσκη» («coquette») που αρέσκεται να διασκεδάζει, και να κακολογεί τους γύρω της. Ο ενάρετος Αλσέστ είναι αναγκασμένος λοιπόν να δίνει μάχες, χαμένες από τα πριν, οι οποίες θα τον οδηγήσουν στην τελική φυγή. Σ' αυτό το έργο «σαλονιού», ο Μολιέρος ασκεί έντονη κριτική στα ήθη της Αυλής, στην υποκρισία που κυριαρχεί σ' αυτήν την κοινωνία του «φαίνεσθαι», στην οποία οι συμπεριφορές φθάνουν στα όρια της παρωδίας.

Ο *Μισάνθρωπος* είναι ένα έργο, όπως έχουμε ήδη επισημάνει, χωρίς σημαντική πλοκή και με ελάχιστα κωμικά στοιχεία.

Επικεντρώνεται κυρίως στην παρουσίαση των χαρακτήρων που περιτριγυρίζουν τη Σελιμέν: ανόητοι μαρκήσιοι (οι περίφημοι «petits-marquis» που καυτηριάζει ο Μολιέρος έντονα και στον *Αυτοσχεδιασμό των Βερσαλλιών*), «ψευτοενάρετες» («prudens»), όπως η Αρσινόη, στη μοναδική θετική ηρωίδα, την Ελιάντ (Eliante), εξαδέλφη της Σελιμέν, και κυρίως στο ψυχογράφημα του άτεγκτου κεντρικού ήρωα και στις συνεχείς ήττες που υφίσταται. Στον αντίποδα βρίσκεται ο μετριοπαθής φίλος του Φιλέντ (Philinte).

Θα μπορούσαμε να ορίσουμε το πλάνο του έργου ως εξής: η πρώτη πράξη αποτελεί τον *κύκλο του Αλσέστ*, όπου προσεγγίζουμε τις απόλυτες απόψεις του κεντρικού ήρωα και τον χαρακτήρα του, η δεύτερη και



6.19 Ο Μισάνθρωπος. Εξώφυλλο της έκδοσης του 1666 [Πηγή: [Wikipedia](#)]

τρίτη πράξη τον κύκλο της Σελιμέν και όσα διαδραματίζονται στο σαλόνι της (ερωτοτροπίες, κουτσομπολιά, μηχανορραφίες), ενώ η τέταρτη και πέμπτη πράξη συνθέτουν τον κύκλο της τελικής εξέλιξης, την κορύφωση και την πικρή αποχώρηση του Αλσέστ για έναν τόπο απομονωμένο, στον οποίο θα μπορέσει να ζήσει σαν ένας «ενάρετος άνθρωπος» («homme d'honneur») ([Molière, Le Misanthrope](#), σσ. 26-27).

Πράξη Α΄: Ο Αλσέστ (Alceste) συνομιλεί με τον Φιλέντ (Philinte), φίλο που λειτουργεί ως *raisonneur*, τον οποίο κατηγορεί ότι είναι υποκριτής γιατί κάνει κομπλιμέντα σε όλους ανεξαίρετως. Ο Φιλέντ αντιλέγει ότι είναι καλό να κρατά κανείς τους τύπους και να είναι ευγενικός («Κάποιος του κόσμου σαν κι εμάς πάντως δεν παραλείπει / Συμβατικές αβρότητες, τις απαιτούν οι τύποι», στ. 65-66). Ο Αλσέστ υποστηρίζει ότι πρέπει να λέγεται πάντα η αλήθεια, ενώ ο Φιλέντ ότι αυτό δεν είναι πάντα εφικτό:

ΑΛΣΕΣΤ

Όχι, είπα. Να κολάζονται φρικτά μέχρις εσχάτων
Οι επαίσχυντες ανταλλαγές ψεύτικων αισθημάτων.
Θέλω άντρες να 'μαστε σωστοί. Πάντα, παντού, με πάθος
Κάθε μας λόγος της καρδιάς ν' αντανακλά το βάθος.
Εκείνη πρέπει να μιλά, ποτέ καμιά κουβέντα
Μην κρύβει τι αισθανόμαστε με κούφια κομπλιμέντα.

ΦΙΛΕΝΤ

Πολλές φορές, αν λέγαμε την καθαρήν αλήθεια.
Γελοίοι θα κατανοούσαμε, θά 'ταν απρέπεια ηλίθια.
Κάποτε, τις αρχές σου δεν θέλω να προσβάλλω,
Καλύτερα ό,τι νιώθουμε να κρύβουμε απ' τον άλλο.
Είν' εύστοχο και κόσμιο να λέμε στον καθένα
Όσα σκεφτόμαστε γι' αυτόν κι έχουμε μαζεμένα;
Σε κάποιον που μισεί κανείς ή απλώς που δεν τ' αρέσει
Το πώς έχουν τα πράγματα θα κάτσει να του εκθέσει;

ΑΛΣΕΣΤ

Βεβαίως (στ. 66-81)

(*σε όλα τα παραθέματα χρησιμοποιούμε τη μετάφραση της Χρύσας Προκοπάκη (1996)).

Ο Αλσέστ δηλώνει ότι είναι μισάνθρωπος γιατί δεν ανέχεται τις συμπεριφορές των άλλων («[...], μισώ όλους τους ανθρώπους. / Μισώ τους μεν γιατί είν' κακοί, καθάρματα μεγάλα, / Τους δε, γιατί με τους κακούς τα πάνε μέλι-γάλα, / Και δεν αισθάνονται γι' αυτούς το ρωμαλέο μένος / Που πρέπει στους ενάρετους να εγείρει ο διεφθαρμένος» (στ. 128-132)), ενώ ο Φιλέντ πρεσβεύει ότι πρέπει να είναι κανείς ανεκτικός στις αδυναμίες της ανθρώπινης φύσης και μετριοπαθής («Με τα ήθη ας μην τρωγόμαστε, κι ο κόσμος δεν εχάθη, / Ας δούμε μ' επιείκεια τ' ανθρώπινα τα πάθη / [...] Η κοινωνία μιαν αρετή πιο ελαστική ζητάει, / Κι η σύνεση η υπερβολική κουσούρι καταντάει. / Υπερβολές στην τέλεια σοφία δε θα βρούμε, / Μας θέλει σώφρονες χωρίς το μέτρο να υπερβούμε» (στ. 145-152) [ο στ. 152 είναι μεταφορά εδαφίου από την *Προς Ρωμαίους Επιστολή* του Αποστόλου Παύλου, εδάφιο που μάλλον γνωρίζει ο Μολιέρος στη μετάφραση του Μονταίν (Montaigne)]). Τέλος, αναφέρεται ότι ο Αλσέστ προσμένει δικαίωση από το δικαστήριο για μια υπόθεσή του, ενώ ο Φιλέντ του υποδεικνύει ότι παρά τα όσα υποστηρίζει, τον γοητεύει η Σελιμέν, γυναίκα κακεντρεχής και αμφιβόλου ηθικής, ενώ έχουν εκδηλώσει γι' αυτόν το ενδιαφέρον τους τόσο η Ελιάντ όσο και η Αρσινόη. (Α, Ι).

Ερχόμαστε τώρα στην κομβική σκηνή του «σονέτου», που αποτελεί τόσο «κάτοπτρο» του χαρακτήρα του Αλσέστ όσο και κλειδί για την εξέλιξη της πλοκής. Ο Ορόντ (Oronte), ένας από τους «κοσμικούς» μαρκησίους που συγχάζουν στο σαλόνι της Σελιμέν και τη φλερτάρουν, κάνει φιλοφρονήσεις στον Αλσέστ, ζητώντας του πιεστικά εν συνεχεία να ακούσει ένα σονέτο που έχει γράψει για να του πει τη γνώμη του. Ο Φιλέντ το βρίσκει καλό, αλλά ο Αλσέστ το απορρίπτει:

ΟΡΟΝΤ

Σονέτο... είναι σονέτο, ναι. Η ελπίς' για κάποια που είδα

Να επικροτεί το πάθος μου, δίνοντάς μου μιαν ελπίδα.
Η ελπίς... Μην περιμένετε μεγαλειώδεις στίχους,
Στίχοι απαλοί, λιπόθυμοι, με τρυφερούς απολήχους...
(Στις ενδιάμεσες μικρές παύσεις κοιτάζει τον Αλσέστ).

ΑΛΣΕΣΤ

Ναι, θα το δούμε.

ΟΡΟΝΤ

Η ελπίς... Δεν ξέρω βέβαια το ύφος
Αν εύληπτο θα σας φανεί ή μήπως κάποιο ημίφως...
Κι η επιλογή των λέξεων θα σας ικανοποιήσει.

ΑΛΣΕΣΤ

Θα δούμε, κύριε.

ΟΡΟΝΤ

Να πω, για την ορθή σας κρίση,
Πως μέσα σ' ένα τέταρτο εγράφηκε εν συνόλω.

ΑΛΣΕΣΤ

Ας δούμε, κύριε· σ' αυτά δεν παίζει η ώρα ρόλο.

ΟΡΟΝΤ

*Η ελπίς σαφώς τον βίο μας ηδύνει,
Τον πόνο μας σε νάρκη τον τυλίγει·
Αν όμως πουθενά δεν καταλήγει,
Προνόμιο θλιβερό, ω Φυλλίς, οδύνη.*

ΦΙΛΕΝΤ

Αχ, ήδη γοητεύτηκα απ' το μικρό αυτό δράμα.

ΑΛΣΕΣΤ, χαμηλόφωνα.

Πώς; Έχεις μούτρα να το λες ωραίο αυτό το πράμα;

ΟΡΟΝΤ

*Η θέρμη σας, στο πάθος μου τη δίνη,
Θα προτιμούσα να ήτανε πιο λίγη·
Δεν την αντέχει αυτή η καρδιά που επλήγη.
Αν είναι ελπίδες μόνο να της δίνει.*

ΦΙΛΕΝΤ

Αχ! Και με τι λεπτότητα τα λέει κι ευαισθησία!

ΑΛΣΕΣΤ, χαμηλόφωνα.

Να πάρει! Απαίσιε κόλακα, υμνείς την ανοησία!

ΟΡΟΝΤ

*Αν στην ορμή της φλόγας μου δε μένει
Παρά εσαεί να την κρατούν δεμένη,
Σε μνήματος ψυχρού θα γείρω κλίνη.
Η αβρότης σας πληγή ψυχής δεν κλείνει·
Ωραία Φυλλίς, σε τέτοιον κυκεώνα,
Τι απελπισία να ελπίζω στον αιώνα!*

ΦΙΛΕΝΤ

Περιπαθές το κλείσιμο, ωραίο για μιαν ωραία!

ΑΛΣΕΣΤ, χαμηλόφωνα.

Το στόμα να σου κλείνανε, πανάθλιε διαφθορέα.

Και να το κλείναν για καλά, να πάψει πια να ζέχνει. (στ. 305-335)

Ο Μολιέρος παρουσιάζει εδώ ένα μέτριο, συνηθισμένο σονέτο, από τα πολυπληθή της εποχής, δεν είναι γελοίο ούτε εντελώς κακό (πρβλ. με την άποψη του Donneau de Visé στο [Παράρτημα](#)). Στα μάτια του Αλσέστ έχει ύφος περίτεχνο, του λείπει η φυσικότητα και η αλήθεια. Αντιπροτείνει ένα παλιό λαϊκό τραγούδι που «αναβλύζει μέσα από την ψυχή»:

Το ύφος το περίτεχνο που τό 'χουν για καμάρι
Δεν έχει φυσικότητα κι αλήθεια, μήτε χάρη.
Είναι μια σκέτη εκζήτηση και λεκτικά παιχνίδια,
Η φύση δε μιλά ποτέ με ψεύτικα στολίδια.
Το απαίσιο γούστο των καιρών γι' αυτό μ' έχει φοβίσει.
Οι απαίδευτοί μας πρόγονοι καλύτερη είχαν κρίση.
Κι ό,τι θαυμάζουν σήμερα εμένα δε μ' αγγίζει
Σαν το παλιό τραγούδι αυτό που απ' την ψυχή αναβλύζει:

*Αν μου 'χε δώσει ο βασιλιάς
Το απέραντο Παρίσι,
Κι από την κόρη που αγαπώ
Η ζωή μου είχε χωρίσει,
Θε να 'λεγα στο βασιλιά
Δε θέλω το Παρίσι,
Εγώ γυρνώ στην αγκαλιά, στην αγκαλιά,
Που αυτή μου 'χει χαρίσει.*

Ύφος παλιό, κάπως φτωχή κι η ομοιοκαταληξία.
Όμως δε βλέπετε κι εσείς εδώ μιαν άλλη αξία [...] (στ. 385-402)

Μετά από μια μικρή λογομαχία, ο Ορόντ φεύγει προσβεβλημένος· είναι πλέον ένας δηλωμένος εχθρός του Αλσέστ (Α, II). Ο Φιλέντ προσπαθεί να συνετίσει τον φίλο του, αλλά εκείνος τον διώχνει θυμωμένος (Α, III).

Πράξη Γ΄: Ο Ακάστ περιαιτολογεί και εξηγεί στον Κλιτάντρ τους λόγους για τους οποίους νιώθει τυχερός. Ο Κλιτάντρ παρατηρεί ότι σε αυτούς δεν θα πρέπει να συμπεριλαμβάνει τη Σελιμέν την οποία διεκδικεί και ο ίδιος. Συμφωνούν να αφήσουν εκείνη να επιλέξει ποιον προτιμά (Γ, I). Εμφανίζεται η Σελιμέν που αναρωτιέται ποιος ήρθε μόλις (Γ, II). Ο Βάσκος ανακοινώνει ότι έφτασε η Αρσινόη (Arsinoé). Η Σελιμέν την κατηγορεί στον Ακάστ ότι είναι ζηλόφθονη, επειδή δεν έχει θαυμαστές, και τη «στολίζει» με ένα σωρό επίθετα (Γ, III). Η Αρσινόη μπαίνει στο σαλόνι και επικαλούμενη την μεταξύ τους φιλία ενημερώνει τη Σελιμέν ότι άκουσε να τη «συζητούν» και να την κατηγορούν για φιλαρέσκεια και «ζωηρά ήθη». Η Σελιμέν που την υποδέχεται με αβρότητα, της αποκαλύπτει ότι κι η ίδια άκουσε αντίστοιχα να συζητούν για εκείνη και να την κατηγορούν για υποκρισία. Οι άσπονδες φίλες, η «σεμνότυφη» (prude) Αρσινόη και η φιλάρεσκη Σελιμέν σε μια απολαυστική, εξαιρετικά έξυπνη και πυκνή στιχομυθία, καταλήγουν να αλληλοκατηγορούνται. Η Αρσινόη ετοιμάζεται να φύγει, αλλά την προλαβαίνει ο Αλσέστ (Γ, IV). Η Αρσινόη προτρέπει τον Αλσέστ να αξιώσει κάποιον τίτλο από την Αυλή για όσα έχει προσφέρει, αλλά εκείνος αρνείται, κατηγορώντας όσα συμβαίνουν στην Αυλή και αυτούς που κερδίζουν τιμές χωρίς να τις αξίζουν. Η Αρσινόη προειδοποιεί τον Αλσέστ ότι τα αισθήματα της Σελιμέν δεν είναι ειλικρινή και του υπόσχεται να του φέρει αποδείξεις (Γ, V).

Πράξη Δ΄: Ο Φιλέντ συζητά με την Ελιάντ για τον «ξεροκέφαλο» χαρακτήρα του Αλσέστ που φέρεται περίεργα. Επιπλέον, ο Φιλέντ απορεί με τα αισθήματα του Αλσέστ για τη Σελιμέν. Η Ελιάντ δηλώνει

γοητευμένη από τη φιλαλήθεια του Αλσέστ («Παράξενοι είν' οι τρόποι του πολύ σε κάθε σχέση, / Να ομολογήσω πως μέσα μου ξεχωριστή έχει θέση / Σ' αυτή τη φιλαλήθεια που τα 'χει όλα δοσμένα / Υπάρχει κάτι ηρωικό, κάτι ευγενές για μένα. / Είναι μια σπάνια πια αρετή στον αιώνα μας' μακάρι / Σ' όλο τον κόσμο να 'βλεπα αυτήν εδώ τη χάρη», στ. 1163-1168) και πρόθυμη να συνδεθεί μαζί του αν σταθεί άτυχος στον έρωτά του με τη Σελιμέν. Ο Φιλέντ από τη μεριά του ομολογεί στην Ελιάντ ότι θα επιθυμούσε να κερδίσει εκείνος την καρδιά της (Δ, I). Ο Αλσέστ φτάνει αναστατωμένος και εξοργισμένος με τη Σελιμέν που κατηγορεί ότι τον απατά. Απόδειξη είναι ένα ραβασάκι της Σελιμέν προς τον Ορόντ. Ο Φιλέντ κι η Ελιάντ προσπαθούν να τον ηρεμήσουν, αλλά εκείνος δεν ακούει. Για να την εκδικηθεί, αφιερώνει την καρδιά του στην Ελιάντ και της ζητά να τη δεχθεί (Δ, II). Φτάνει η Σελιμέν και αντιμετωπίζει τον εξοργισμένο Αλσέστ που την κατηγορεί για υποκρισία και απάτη. Ο Αλσέστ της δείχνει ως τεκμήριο το ραβασάκι της. Η Σελιμέν το αναγνωρίζει, όμως υποστηρίζει ότι δεν απευθυνόταν στον Ορόντ, αλλά σε μια γυναίκα. Ο Αλσέστ, απελπισμένος από ζήλια, της ζητάει εξηγήσεις. Η Σελιμέν τον κατηγορεί για τη συμπεριφορά και τις υποψίες του, δηλώνοντας αθώα. Ο ήρωας έχει πλήρη συνείδηση της αδυναμίας του εμπρός στην απόλυτη δύναμη του ερωτικού πάθους (Δ, III):

ΑΛΣΕΣΤ

Αχ! Άπιστη, είν' αλλόκοτη η αδυναμία μου, ακραία!
Ξέρω πως με πλανεύετε με λόγια τόσο ωραία!
Ας είναι, εγώ υποκλίνομαι μπροστά στην ειμαρμένη,
Είν' η ψυχή μου ολόκληρη σ' εσάς, παραδομένη.
Θέλω ως τέλος της καρφιάς αυτής να δω τη στάση.
Κι αν προδοσία σκοτεινή να κάνει δε διστάσει.

ΣΕΛΙΜΕΝ

Όχι, όπως πρέπει ν' αγαπούν εσείς δεν μ' αγαπάτε.

ΑΛΣΕΣΤ

Αχ! τέτοια αγάπη αδύνατον να βρείτε όπου κι αν πάτε.
Κι απ' τη λαχτάρα μου να δουν το πόσο είμαι δικός σας.
Φτάνω να κάνω φοβερές ευχές για το κακό σας:
Να μην είστε αξιαγάπητη, κανείς να μη σας θέλει,
Σε φοβερή εξαθλίωση νά 'χατε πέσει εντέλει,
Τίποτα ας μη σας έδινε ο Θεός στη γην ετούτη,
Μήτε καλή καταγωγή, μήτε σειρά και πλούτη,
Κι έτσι η καρδιά μου μοναχά, θυσία σε μια θρησκεία
Θα διόρθωνε της τύχης σας τη σοβαρή αδικία.
Και θά 'νιωθα έτσι τη χαρά, την περηφάνια τώρα
Πως ό έρωτάς μου μοναχά σάς φέρνει όλα τα δώρα.

ΣΕΛΙΜΕΝ

Για το καλό μου νοιάζεστε με ένα περίεργο τρόπο!
Ας μην το δώσουν οι ουρανοί μη κάνετε τον κόπο!...
Βλέπω τον κύριο Ντυμπούα γουστοζικά ντυμένο. (στ. 1415-1435)

Εισέρχεται φοβισμένος ο Ντυμπούα (Du Bois), υπηρέτης του Αλσέστ, ίσως και το μόνο γνήσια κωμικό στοιχείο στο έργο («Τι μασκαρέματα είν' αυτά, και τι ύφος τρομαγμένο;» στ. 1436 [στο πρωτότυπο υπάρχει η λέξη *équipage*, που δηλώνει στην περίπτωση αυτή την ταξιδιωτική σκευή. Μάλλον ο υπηρέτης μεταμφιέστηκε σε οδηγό ταξιδιωτικής άμαξας για να βοηθήσει τον κύριό του να αποδράσει από τη Γαλλία]), ([Molière, *Le Misanthrope*](#), σ. 96), που θέλει να προειδοποιήσει τον Αλσέστ να φύγει όσο το δυνατόν γρηγορότερα γιατί κινδυνεύει. Αιτία είναι ένα σημείωμα που άφησε κάποιος γνωστός του Αλσέστ σχετικά με τη δίκη στην οποία εμπλέκεται. Ο Αλσέστ φεύγει εσπευσμένα για να δει τι συμβαίνει και δίνει υπόσχεση στη Σελιμέν ότι θα ξανασυναντηθούν το βράδυ (Δ, IV).

Πράξη Ε': Ο Αλσέστ συνομιλεί με τον Φιλέντ οργισμένος γιατί έχασε τη δίκη εξαιτίας δολοπλοκιών και απάτης. Σε αυτό συνέβαλε και ο Ορόντ από την πλευρά του, λόγω της διένεξης που είχε με τον Αλσέστ

εξαιτίας του σονέτου. Ο Αλσέστ, διαπιστώνοντας ότι δεν υπάρχουν πλέον αξίες και ήθος, έχει αποφασίσει να αποσυρθεί, αλλά περιμένει πρώτα να μιλήσει με τη Σελιμέν για το σχέδιό του. Ο Φιλέντ προσπαθεί με λογικά επιχειρήματα να τον μεταπειθεί, αλλά μάταια (E, I). Ο Αλσέστ και ο Ορόντ ζητούν από τη Σελιμέν να αποφασίσει ποιον από τους δύο θα επιλέξει για να δώσει την καρδιά της. Εκείνη διστάζει με το πρόσχημα ότι δεν είναι σωστό να απορρίπτει κατά πρόσωπο έναν θαυμαστή και καλεί ως κριτή την Ελιάντ (E, II). Η Ελιάντ δηλώνει ότι καλύτερα είναι να ομολογεί κανείς αυτό που βαθιά πιστεύει. Οι δύο αντεραστές εξακολουθούν να πιέζουν τη Σελιμέν να πάρει μια απόφαση (E, III). Φτάνουν η Αρσινόη με τους Ακάστ και Κλιτάντρ που κατηγορούν τη Σελιμέν για υποκρισία. Ο Ακάστ διαβάζει ενώπιον όλων ένα σημείωμα (κείμενο σε πεζό λόγο) της Σελιμέν, στο οποίο καταφέρεται κατά των θαυμαστών της, σχολιάζοντας τον καθένα χωριστά. Ο Αλσέστ παρουσιάζεται εδώ ως εξής: «Ο κύριος με τις πράσινες κορδέλες [«l'homme aux rubans verts» = το πράσινο χρώμα το φορούσαν κυρίως οι γελωτοποιοί· ο Μολιέρος και η σύζυγός του το χρησιμοποιούσαν ωστόσο πολύ στα θεατρικά τους κουστούμια] ([Molière, Le Misanthrope](#), σ. 110) με διασκεδάζει πότε πότε με τις αγριάδες του και το βλοσυρό του ύφος. Μα άπειρες φορές πάλι τον βρίσκω οχληρό, τον πιο οχληρό του κόσμου...». Οι θαυμαστές αποχωρούν ενοχλημένοι, εκτός από τον Αλσέστ. Η Σελιμέν του δίνει δίκιο και του ζητάει να τη μισήσει («Εφταίξα, ναι, τ' ομολογώ [...] / Των άλλων περιφρόνησα θυμούς, οργή, τα μίση, / Μα απέναντί σας δέχομαι ότι έχω εγκληματήσει. / Βρίσκω απολύτως λογική και την εχθρότητά σας. / Ξέρω καλά πόσο ένοχη θα φαίνομαι μπροστά σας, / Κι ότι τα πάντα μαρτυρούν αυτή την απιστία, / Να με μισείτε συνεπώς έχετε κάθε αιτία. / Μισήστε με, το δέχομαι», στ. 1739-1747). Με την απάντησή του ο Αλσέστ, που αποτελεί ένα από τα πλέον δυνατά σημεία του έργου και αποκαλύπτει για μιαν ακόμη φορά το παράφορο πάθος του, δηλώνει ότι είναι διατεθειμένος να τη συγχωρήσει αν εκείνη δεχτεί να φύγει μαζί του στην ερημιά:

ΑΛΣΕΣΤ

Άπιστη, πώς; η οργή μου
Θα ξεριζώσει μονομιάς την άπειρη στοργή μου;
Κι αν τώρα τόσο δυνατά ποθώ να σας μισήσω,
Είν' η καρδιά μου πρόθυμη ν' ακούσει ό,τι ζητήσω;

Στην Ελιάντ και στον Φιλέντ.

Μια αγάπη ανάξια νά σε ποια μας σέρνει κατηφόρα,
Την πλήρη αδυναμία μου βλέπετε οι δυο σας τώρα.
Αλλά για νά 'μαι ειλικρινής, δεν έχω φθάσει στα όρια,
Θα δείξω, παραβιάζοντας όλα τα περιθώρια,
Ότι από λάθους συνετούς μάς λεν στην οικουμένη,
Καμιά καρδιά απ' τ' ανθρώπινα δεν είναι απαλλαγμένη.
Ναι, να ξεχάσω είμ' έτοιμος όλα τα εγκλήματά σας,
Να συγχωρήσω μέσα μου τ' άθλια καμώματά σας,
Κι αδυναμίες να τα πω σε χρόνια που γεμάτα
Διαφθορά, παρέσυραν και τα δικά σας νιάτα.
Αρκεί να με βοηθήσετε να φύγω από του κόσμου
Τη θλιβερή συνάφεια· αυτός είν' ο σκοπός μου.
Κι εκεί, σ' αυτήν την ερημιά που τάζω τη ζωή μου,
Να 'ρθείτε πρόθυμα κι εσείς να μείνετε μαζί μου.[...] (στ. 1748-1768)

Η Σελιμέν αρνείται «τον κόσμο ν' αρνηθεί προτού γεράσει και να θαφτεί στην ερημιά», ομολογεί ότι: «Για μια εικοσάχρονη ψυχή η μοναξιά είναι τρόμος» (στ. 1774), του προσφέρει όμως το χέρι της, δεχόμενη να τον παντρευτεί. Ο Αλσέστ μεταστρέφεται απολύτως («Όχι, σας μισεί τώρα η καρδιά μου, φτάνει», στ. 1779) και τη διώχνει οριστικά («Σας απορρίπτω, φύγετε ..», στ. 1783). Στρέφεται τώρα στην Ελιάντ, εκφράζοντάς την εκτίμησή του και την επιθυμία να ενωθούν. Η Ελιάντ απαντά ότι αποφασίζει να δώσει την καρδιά της και το χέρι της στον Φιλέντ. «Απ' όλους προδομένος πια, και από αδικίες χορτάτος» (στ. 1803), ο Αλσέστ δηλώνει ότι θα καταφύγει στη μοναξιά της ερημιάς, «σε κάποιο απόμερο κομμάτι αυτής της κτίσης, / Όπου να σου επιτρέπεται σαν έντιμος να ζήσεις» (στ. 1805-1806). Ο Φιλέντ με την Ελιάντ σκοπεύουν να τον μεταπείσουν (E, IV).

Παράρτημα

1. Αμφισβήτηση της πατρότητας των έργων του Μολιέρου

Η πατρότητα των έργων του Μολιέρου αποτέλεσε αντικείμενο αμφισβητήσεων για πρώτη φορά το 1910, έτος κατά το οποίο ο ποιητής και μυθιστοριογράφος Pierre Louÿs σε άρθρο που δημοσίευσε στο φιλολογικό περιοδικό *Comœdia*, με τίτλο «Ο Μολιέρος είναι ένα αριστούργημα του Κορνέιγ» («Molière est un chef-d'œuvre de Corneille»), ανακοίνωσε ότι ανακάλυψε μια φιλολογική απάτη. Ο Μολιέρος, κατ' αυτόν, δεν έγραψε ο ίδιος τα έργα του, αλλά χρησιμοποιούσε για τον σκοπό αυτό τον Κορνέιγ, ή, ακριβέστερα, ο τελευταίος χρησιμοποιούσε το όνομα του Μολιέρου, σύμφωνα με μια πρακτική που δεν συναντά ωστόσο κανείς στον 17ο αιώνα παρά μόνον για κείμενα που ανήκουν στο είδος της λιβελλογραφίας ή σε συλλογές των αρχών του αιώνα που περιέχουν λόγιες φάρσες.

Αυτή η παλαιά και ξεχασμένη αμφισβήτηση, αναζωπυρώθηκε και επεκτάθηκε γύρω στις απαρχές του 20ού αι., κυρίως με τη δημοσίευση σε αγγλο-σαξωνικό περιοδικό δύο άρθρων, εκ των οποίων το ένα αποτελεί περίληψη μιας διδακτορικής διατριβής στα ρωσικά. Βασισμένα σε διαφορετικού τύπου στατιστικές μεθόδους, τα άρθρα αυτά διαπιστώνουν την εγγύτητα του λεξιλογίου και της σύνταξης των δύο μεγάλων συγγραφέων, και καταλήγουν στο ότι η θεωρία του Pierre Louÿs είναι βάσιμη. Πρόκειται για υφολογικές και ενδοκειμενικές αναλύσεις που στηρίζονται και σε συντακτικά δεδομένα. Ωστόσο, καθώς η έρευνα δεν επεκτάθηκε και σε άλλους συγγραφείς και δραματουργούς του 17ου αιώνα δεν οδηγεί σε ασφαλείς διαπιστώσεις εάν και κατά πόσο αυτή η λεξικολογική και συντακτική εγγύτητα υπάρχει και σε άλλους δημιουργούς της ίδιας περιόδου. Πράγματι, σύμφωνα με μια άλλη πιο πρόσφατη μελέτη αποδεικνύεται ότι εάν διευρύνουμε την έρευνά μας σε ένα *corpus* συγγραφέων, θα δούμε ότι οι ομοιότητες μεταξύ Μολιέρου και Κορνέιγ δεν έχουν τίποτε το ιδιαίτερο. Όπως ακριβώς συμβαίνει και με διάφορες αμφίβολες θεωρίες (και αμφισβητήσεις) που έχουν διατυπωθεί για την πατρότητα των έργων του Σαίξπηρ (Shakespeare), οι ειδικοί μελετητές των Γάλλων κλασικών του 17ου αιώνα θεωρούν τις ως άνω θεωρίες ανυπόστατες και αβάσιμες και τις έχουν πλέον κατηγορηματικά απορρίψει.

Μια διαδικτυακή πύλη που δημιουργήθηκε το 2011, υπό τη διεύθυνση του Georges Forestier (<http://www.moliere-corneille.paris-sorbonne.fr/>), προσφέρει ένα σύνολο ιστορικών, φιλολογικών, υφολογικών και λεξικογραφικών τεκμηρίων της εποχής, καθώς και σύγχρονες έρευνες που καταρρίπτουν τη θέση του Louÿs.

(*Στοιχεία για το θέμα στο λήμμα *Μολιέρος* (Molière) στη γαλλική Wikipédia: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Molhttps://fr.wikipedia.org/wiki/Molière> και εκτεταμένο λήμμα με τίτλο: «Πατρότητα των έργων του Μολιέρου» («Paternité des œuvres de Molière»): https://fr.wikipedia.org/wiki/Paternité_des_œuvres_de_Molière).

2. Ανεξάντλητος Μολιέρος

Σαν αθάνατος θεατρίνος ο Jean-Baptiste Poquelin, ο Μολιέρος, δεν έπαψε ποτέ να περιοδεύει ανά την υφήλιο και να μεταφέρει διαχρονικά και τοπικά τις αποσκευές του ανθρωπογραφικού θεάτρου του. [...]

Μπορεί ο ηρωικός κόσμος του Πιέρ Κορνέιγ, όπου εξαίρονται οι αριστοκρατικές αξίες και τα ερωτικά ιδεώδη, να ξαναζεί κατά καιρούς στη Γαλλία ένδοξες ώρες σε ιδανικές παραστάσεις, όπως εκείνος ο «Σίντ» του Ζαν Βιλάρ. Μπορεί επίσης ο θαμβωτικός λόγος του Ρακίνα, μια μουσική, σχεδόν «γλυπτική», απόδοση σε στίχους των σκοτεινών παθών, να συνιστά σήμερα για ορισμένους ανήσυχους σκηνοθέτες ένα προνομιακό πεδίο επαλήθευσης της τραγωδίας του ομιλούντος προσώπου. Όμως η μολιερική κωμωδία παραμένει το θεατρικό επίτευγμα του γαλλικού 17ου αιώνα με τις περισσότερες επιπτώσεις στις εθνικές δραματουργίες της Ευρώπης και της Ασίας, με την πιο δυναμική προβολή στο μέλλον αν υπολογίσουμε τι ρόλο έπαιξε στις μεταμορφώσεις του αστικού δράματος, με το ευρύτερο, τέλος, φάσμα ερμηνειών και προσεγγίσεων, ιδιαίτερα μέσα στον 20ό αιώνα των σκηνοθετών, όπου παράλληλα με την συνειδητοποίηση και έκφραση μιας νέας τραγικότητας, αποκαταστάθηκαν πλήρως και χωρίς αξιοκρατικές προκαταλήψεις όλες οι μορφές του κωμικού.

«Ο Δον Ζουάν δεν είναι για τον Μολιέρο παρά ένας που φοράει μάσκα. Άλλοτε τον βλέπουμε με τη μάσκα της έκλυσης των ηθών, της α-θρησκείας, του κυνισμού και της υποκρισίας ενός αυλικού κοντά στον Βασιλιά-Ήλιο, άλλοτε με τη μάσκα του συγγραφέα-κατήγορου, άλλοτε με τη μάσκα του εφιάλτη που πνίγει τον ίδιο τον συγγραφέα, αυτή τη βασανιστική μάσκα που υποχρεωνόταν να φοράει στα θεάματα της Αυλής ή ακόμη μπροστά στην άπιστη σύζυγό του. Και μονάχα στο τέλος ο συγγραφέας δίνει στη μαριονέτα του τη μάσκα του El Burlador De Sevilla που είχε δει να φοράνε στις περιοδείες οι Ιταλοί». Έτσι συσχετίζει τον Δον Ζουάν και τον Μολιέρο, το πλάσμα και τον πλαστοουργό, ο μεγάλος Ρώσος σκηνοθέτης Βσεβολόντ Μέγερχολντ σε ένα σημαντικό άρθρο του για «Το θέατρο του πανηγυριού» γραμμένο το 1912. Δύο χρόνια αφότου ανέβασε τον μολιερικό «Δον Ζουάν» στο Αυτοκρατορικό Θέατρο Αλεξαντρίνσκι, αντιμετωπίζοντας για πρώτη φορά ένα κλασικό κείμενο εισάγοντας μία σειρά από σκηνικές καινοτομίες και αποσαφηνίζοντας την έννοια του γκροτέσκου. Αντίστοιχα, ο ηθοποιός, κωμωδιογράφος, διευθυντής θιάσου και σκηνοθέτης Μολιέρος παίρνει μπροστά στους ανθρώπους του σύγχρονου θεάτρου τη μορφή μασκοφόρου. Τόσο για να ανταποκριθεί στις αντιφατικές συμπεριφορές, στα διφορούμενα πρόσωπα της περιπαθούς ζωής του που, όπως γράφει ο Ζάκ Σερέρ είχε «τη φόρμα σονάτας», όσο και για να σημασιοδοτήσει όλα εκείνα τα πορträιτα από την πινακοθήκη χαρακτήρων που περικλείουν οι κωμωδίες του, μαζί με αρχαίζοντα φαρσικά σχήματα, με λαϊκές κωμικές τεχνικές, με αλληγορίες, με ρεαλιστικές εικόνες, με μια «δεινή μαρτυρία για την κοινωνία της εποχής του», σύμφωνα με την παρατήρηση του Σαιντ Μπέβ.

[...] Τα πολλά και σημαντικά ανεβάζματα έργων του Μολιέρου τις τελευταίες δεκαετίες στην Ευρώπη και κυρίως τη Γαλλία, όπου προηγήθηκαν οι ιστορικές παραστάσεις του Ζακ Κοπώ («Οι κατεργαριές του Σκαπίνου»), του Λουϊ Ζουβέ («Ταρτούφος», «Το σχολείο γυναικών», «Δον Ζουάν»), του Σαρλ Ντυλέν («Ο Φιλάργυρος») και του Ζαν Βιλάρ («Δον Ζουάν»), πιστοποιούν πόσο ανεξάντλητα είναι τα μολιερικά κείμενα και τι πλούσιο υλικό προσφέρουν στους εκφραστές της σκηνικής νεωτερικότητας. Υλικό για προβληματισμό και νέα παραγωγή νοήματος. Ο Αντουάν Βιτέζ, που το 1978 είχε ανεβάσει έναν μολιερικό κύκλο, μια τετραλογία συντεθειμένη από «Το σχολείο γυναικών», τον «Ταρτούφο», τον «Δον Ζουάν» και τον «Μισάνθρωπο», ανακαλύπτοντας τις υπόγειες διασυνδέσεις των έργων μεταξύ τους και φωτίζοντας τη θεατρικότητα, τους τρόπους και τους όρους παιζίματος στον Μολιέρο, προσδιόρισε μιαν οπτική γωνία της νεότερης μολιερικής ερμηνευτικής, με τη φράση: «Ο Ντοστογιέφσκι έλεγε ότι όλοι γεννηθήκαμε από “Το παλτό” του Γκόγκολ. Εμείς, έχουμε βγει από τον “Ζώρζ Νταντέν” και τον “Ταρτούφο” του Πλανσόν». Έτσι ο Βιτέζ δήλωνε έμμεσα πώς αυτός και οι σύγχρονοί του της θεατρικής πράξης εκλάμβαναν το κείμενο σαν ένα καμίνι αλήθειας. [...]

Το μολιερικό εξάλλου «θεατρικό μυθιστόρημα», η ανθρώπινη και καλλιτεχνική περιπέτεια του ποιητή με τη βιογραφική προοπτική της πυροδοτεί έναν στοχασμό για την ιδέα του θιάσου και τις σχέσεις στο εσωτερικό της ομάδας. [...] Για όσα περιέχει το *Registre*, ημερολόγιο καταστρώματος του ηθοποιού Λα Γκράνζ και όσα κατ' επέκταση ενδέχεται να αφορούν τις μετέπειτα συσπειρώσεις ή κολεκτίβες θεατρίνων. Αυτό το «θεατρικό μυθιστόρημα» λειτουργώντας ως χώρος αναλογιών και αναφορών, ενέπνευσε στο Θέατρο του Ήλιου της Αριάν Μνουσκίν την ταινία «Μολιέρος» [Ariane Mnouchkine, *Molière*, 1978]. Ενώ ο Μολιέρος ως πρόσωπο-θέμα χρησιμοποιείται από διάφορες σύγχρονες δραματικές και σκηνικές γραφές.

(Ελένη Βαροπούλου, «Ανεξάντλητος Μολιέρος», στο: Μολιέρο, *Ζώρζ Νταντέν. Αφιέρωμα στον Μολιέρο και την εποχή του*, Θέατρο Εξαρχείων-Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, 1991, σσ. 72-76).

3. Σχολείο των γυναικών, 1662

3.1 Μολιέρο, *Η Κριτική του Σχολείου των γυναικών (La Critique de l'École des femmes)*, 1663

Στη διαμάχη που ξέσπασε μετά τη μεγάλη επιτυχία του *Σχολείου των γυναικών* [...] πρωτεύουσα θέση κατέχει το μικρό έργο του ίδιου του Μολιέρου *Η Κριτική του Σχολείου των γυναικών*, που γράφτηκε ως απάντηση στα πρώτα επικριτικά σχόλια για την κωμωδία του. Ο συγγραφέας υπερασπίζεται το έργο του με τον γνωστό ειρωνικό και παιγνιώδη τρόπο του, που θα είναι ωστόσο μια καυστική σάτιρα των σατιριστών του.

Στο σαλόνι της Ουρανίας, το οποίο καθώς λέει η εξαδέλφη της Ελίζα, είναι «το καταφύγιο όλων των κηφήνων της Αυλής», θα συγκεντρωθούν για να περάσουν τη βραδιά τους η «λογία» και σεμνότυφη (ή

ψευδοσεμνότυφη) Κλιμένη, ένας μαρκήσιος, ένας ιππότης, ο Ντοράντ (τύπος του καθώς πρέπει ευγενούς), και ο τραγικός ποιητής Λυσίδα. Η συζήτηση θα περιστραφεί στο *Σχολείο των γυναικών*. Ο θίασος είναι πλήρης, για να επιτρέψει στον Μολιέρο, μέσα από τη σύγκρουση επικριτών και υπερασπιστών του να δώσει για πρώτη φορά μια μικρογραφία του κόσμου της Αυλής και των σαλονιών. Οι ψευτολόγιες, οι σεμνότυφες κυρίες, οι υποκριτές κοσμικοί, οι θρησκόληπτοι, οι φανατικοί, οι ματαιόδοξοι αλληλοσφραζόμενοι ποιητές, οι αργόσχολοι μαρκήσιοι, αντιπροσωπεύονται στη «φιλική» συνάθροιση. Όλοι αυτοί θα γίνουν στο μέλλον οι αγαπημένοι στόχοι της μολιερικής σάτιρας. Είναι ο κόσμος που θα ζωντανέψει ο συγγραφέας στα αριστουργήματά του, για να θίξει καιρία προβλήματα του αιώνα του και όχι μόνον.

Στη σκηνή που παραθέτουμε, ο υπηρέτης έχει αναγγείλει την άφιξη της Κλιμένης. Ωσπου ν' ανέβει η επισκέπτρια, οι δύο εξαδέλφες έχουν ανταλλάξει τα πιο απαξιωτικά σχόλια γι' αυτήν. Θα δούμε πως στη διάρκεια της συζήτησης, η Ελίζα, αντιστρέφοντας ακριβώς αυτά που της καταλόγιζε, θα της πλέξει ένα χονδροειδώς κολακευτικό εγκώμιο.

Κυρίαρχο θέμα εδώ, η προσβολή, στο επίμαχο έργο της γυναικείας αιδούς, με αποκορύφωμα την περίφημη σκηνή του «το» (Ε' σκηνή, Πράξη II του *Σχολείου των γυναικών*). Σημειωτέον ότι με το σκάνδαλο αυτής της σκηνής θα ασχοληθούν όλοι οι μελλοντικοί επικριτές του έργου στις σχετικές πολεμικές τους.

(Χρύσα Προκοπάκη, στο Μολιέρο, *Το σχολείο των γυναικών*. Μετάφραση Χρύσα Προκοπάκη, Η νέα Σκηνή, Θέατρο Οδού Κυκλάδων, Απρίλιος 2003 [πρόγραμμα της παράστασης], σ. 150).

Σκηνή III
Κλιμένης, Ουρανία, Ελίζα, Γκαλοπίνος

ΟΥΡΑΝΙΑ: Πράγματι, είναι πολύ αργά, και...

ΚΛΙΜΕΝΗ: Αχ! Έλεος αγαπητή μου, πείτε να μου φέρουν γρήγορα ένα κάθισμα.

ΟΥΡΑΝΙΑ: Μια πολυθρόνα, αμέσως!

ΚΛΙΜΕΝΗ: Αχ! Θεέ μου!

ΟΥΡΑΝΙΑ: Μα τι σας συμβαίνει;

ΚΛΙΜΕΝΗ: Δεν αντέχω άλλο.

ΟΥΡΑΝΙΑ: Τι πάθατε;

ΚΛΙΜΕΝΗ: Λιποθυμώ.

ΟΥΡΑΝΙΑ: Ζαλίζεστε;

ΚΛΙΜΕΝΗ: Όχι.

ΟΥΡΑΝΙΑ: Θέλετε να σας λύσουμε τον κορσέ;

ΚΛΙΜΕΝΗ: Όχι, Θε μου, όχι, αχ!

ΟΥΡΑΝΙΑ: Μα τι κακό σας βρήκε και πότε;

ΚΛΙΜΕΝΗ: Πάνω από τρεις ώρες και το κουβαλάω από το Παλαί-Ρουαγιάλ.

ΟΥΡΑΝΙΑ: Πώς;

ΚΛΙΜΕΝΗ: Για τις αμαρτίες μου, είδα αυτό το φριχτό συγγραφικό συνονθύλευμα, το *Σχολείο των γυναικών*. Αισθάνομαι ακόμη εξαντλημένη από τη ναυτία που μου προκάλεσε, και φοβάμαι ότι δεν θα συνέλθω πριν περάσουν τουλάχιστον δεκαπέντε μέρες.

ΕΛΙΖΑ: Για δεσ πως έρχονται οι αρρώστιες εκεί που δεν το περιμένεις!

ΟΥΡΑΝΙΑ: Δεν ξέρω τι ιδιοσυγκρασία έχουμε εγώ κι η αδελφή μου, αλλά είδαμε προχθές το ίδιο έργο και γυρίσαμε κι οι δυο μας απολύτως υγιείς και χαρούμενες.

ΚΛΙΜΕΝΗ: Και δεν σας έπιασαν σπασμοί, αγαπητή μου;

ΟΥΡΑΝΙΑ: Δεν είμαι τόσο ντελικάτη, δόξα τω Θεώ. Και, εγώ τουλάχιστον, νομίζω πως αυτή η κωμωδία θα μπορούσε μάλλον να θεραπεύει παρά να αρρωσταίνει τους ανθρώπους.

ΚΛΙΜΕΝΗ: Α, Θεέ μου! Τι είναι αυτά που λέτε; Είναι δυνατόν να υποστηριχθεί αυτή η άποψη από κάποιον που διαθέτει κοινό νου; Μπορεί κανείς να προσβάλλει κατάφωρα τη λογική όπως εσείς; Και, ειλικρινώς, υπάρχουν πνεύματα τόσο πεινασμένα γι' αστεία, ώστε να μπορούν να γεύονται τα άνοστα καρκεύματα αυτής της κωμωδίας; Σε ό,τι με αφορά, ομολογώ ότι δεν βρήκα κόκκο άλατος μέσα σε όλα αυτά. «*Τα μωρά απ' τ' αυτί*» δεν τρώγονται, τι απαίσιο γούστο. Η «*τάρτα κρέμα*» με αηδίασε. Και μου ήρθε να κάνω εμετό με τη «*σούπα*».

ΕΛΙΖΑ: Θεέ μου! Με τι κομπό τρόπο τα λέτε όλ' αυτά! Ήμουν έτοιμη να πιστέψω πως είναι καλό αυτό το έργο, αλλά η κυρία έχει μια τόσο πειστική ευγλωττία, παρουσιάζει τόσο χαριτωμένα τα πράγματα που, θέλεις δε θέλεις, αναγκάζεσαι να συμφωνήσεις.

ΟΥΡΑΝΙΑ: Εγώ πάντως δεν είμαι τόσο ευγενική και, να πω τη γνώμη μου, θεωρώ αυτή την κωμωδία μία από τις πιο διασκεδαστικές του συγγραφέα της.

ΚΛΙΜΕΝΗ: Αχ, πόσο θλίβομαι για σας όταν μιλάτε έτσι. Δεν θα μπορούσα να ανεχθώ αυτή την έλλειψη ευθυκρισίας εκ μέρους σας. Είναι δυνατόν ένας ενάρετος άνθρωπος να τέρπεται με ένα έργο που αδιαλείπτως απειλεί το αίσθημα της αιδούς και ρυπαίνει κάθε στιγμή τη φαντασία;

ΕΛΙΖΑ: Μα τι ωραία που τα λέτε! Πόσο σκληρή παίκτρια είστε στην κριτική, κυρία. Και πόσο λυπάμαι τον καημένο τον Μολιέρο που σας έχει εχθρό!

ΚΛΙΜΕΝΗ: Ακούστε με, αγαπητή μου, κι αλλάξτε με καλή πίστη την άποψή σας. Και για να προστατέψετε την τιμή σας, μη διαδίδετε ότι αυτή η κωμωδία σας άρεσε.

ΟΥΡΑΝΙΑ: Εγώ δεν ξέρω τι βρίσκετε εκεί μέσα που να προσβάλλει την αιδώ.

ΚΛΙΜΕΝΗ: Αλλίμονο, τα πάντα. Και θεωρώ βέβαιο ότι μια τίμια γυναίκα δεν θα μπορούσε να τη δει χωρίς να σκανδαλισθεί. Τόσα πολλά αισχρά και ρυπαρά εμφανίστηκαν μπροστά μου.

ΟΥΡΑΝΙΑ: Θα πρέπει να γνωρίζετε πολλά γι αυτά τα αισχρά και ρυπαρά που οι άλλες δεν γνωρίζουν. Γιατί εγώ δεν είδα τίποτα απ' αυτά.

ΚΛΙΜΕΝΗ: Προφανώς γιατί δεν θέλετε να δείτε. Διότι επιτέλους, όλα αυτά τα ρυπαρά, δόξα τω Θεώ, είναι οφθαλμοφανή. Δεν τα καλύπτει ίχνος πέπλου, και τα πιο τολμηρά μάτια φρίττουν με τη γύμνια τους.

ΕΛΙΖΑ: Ω!

ΚΛΙΜΕΝΗ: Χα, χα, χα!

ΟΥΡΑΝΙΑ: Μα, επιτέλους, σας παρακαλώ να μου επισημάνετε ένα απ' αυτά τα ρυπαρά που λέτε.

ΚΛΙΜΕΝΗ: Αλίμονο, χρειάζεται να σας τα επισημάνω;

ΟΥΡΑΝΙΑ: Ναι. Σας ζητώ μονάχα ένα σημείο που σας σκανδάλισε τόσο πολύ!

ΚΛΙΜΕΝΗ: Χρειάζεστε τάχα τίποτα άλλο παρά τη σκηνή αυτής της Αγνής όταν λέει τι της πήρανε;

ΟΥΡΑΝΙΑ: Ε, και λοιπόν; Τι το βρόμικο βρίσκετε σ' αυτό;

ΚΛΙΜΕΝΗ: Αα!

ΟΥΡΑΝΙΑ: Πώς;

ΚΛΙΜΕΝΗ: Πιφ!

ΟΥΡΑΝΙΑ: Μα τι;

ΚΛΙΜΕΝΗ: Δεν έχω να σας πω τίποτα.

ΟΥΡΑΝΙΑ: Εγώ τουλάχιστον δεν καταλαβαίνω τίποτα κακό.

ΚΛΙΜΕΝΗ: Τόσο το χειρότερο για σας.

ΟΥΡΑΝΙΑ: Μάλλον τόσο το καλύτερο νομίζω. Βλέπω τα πράγματα απ' τη μεριά που μου τα δείχνουν, και δεν τα στριφογυρίζω για να βρω αυτό που δεν πρέπει να δω.

ΚΛΙΜΕΝΗ: Η τιμή μιας γυναίκας...

ΟΥΡΑΝΙΑ: Η τιμή μιας γυναίκας δεν κρίνεται από τους μορφασμούς. Δεν είναι πρόπον να θέλεις να είσαι πιο φρόνιμη απ' αυτές που είναι φρόνιμες. Η προσποίηση σ' αυτό το θέμα είναι χειρότερη απ' οτιδήποτε άλλο. Και δεν βρίσκω τίποτε πιο γελοίο από την υπερβολική ευθιξία για την τιμή, που όλα τα βλέπει απ' την κακή πλευρά, αποδίδει στα πιο αθώα λόγια βδελυρά υπονοούμενα και θίγεται από τα απατηλά φαινόμενα. Πιστέψτε με, οι γυναίκες που κάνουν τόσα καμώματα για το καθετί δεν θεωρούνται γι' αυτόν το λόγο περισσότερο καθωσπρέπει. Αντίθετα, η γεμάτη μυστήριο αυστηρότητά τους και οι επιτηδευμένοι μορφασμοί τους προκαλούν τους πάντες να ελέγχουν και να κατακρίνουν την ιδιωτική τους ζωή. Και όλοι ενθουσιάζονται όταν ανακαλύπτουν κάτι πραγματικά μεμπτό. Για να σας δώσω ένα παράδειγμα: Τις προάλλες, κάποιες γυναίκες που κάθονταν απέναντι στα θεωρεία μας, παίρνοντας ψεύτικες εκφράσεις σ' όλη τη διάρκεια του έργου, αποστρέφοντας το πρόσωπό τους, κρύβοντάς το, κατάφεραν να προκαλέσουν ένα σωρό ηλίθια σχόλια για τη συμπεριφορά τους, σχόλια που βεβαίως δεν θα λέγονταν δίχως όλα αυτά. Και μάλιστα κάποιος υπηρέτης φώναξε πως είναι πιο αγνές στ' αυτιά τους απ' ό,τι στο υπόλοιπο σώμα τους.

ΚΛΙΜΕΝΗ: Τέλος πάντων, πρέπει να είναι κανείς τυφλός ή να κάνει πως δεν βλέπει σ' αυτό το έργο σημεία και τέρατα.

ΟΥΡΑΝΙΑ: Δεν είναι σωστό να θέλουμε να βλέπουμε κάτι που δεν υπάρχει.

ΚΛΙΜΕΝΗ: Αχ! Επιμένω και πάλι πως οι βρωμιές βγάζουν μάτι.

ΟΥΡΑΝΙΑ: Εγώ, λοιπόν, δεν συμφωνώ καθόλου μ' όλα αυτά.

ΚΛΙΜΕΝΗ: Πώς; Δεν προσβάλλεται κατάφωρα η αιδημοσύνη μ' αυτό που λέει η Αγνή στο σημείο για το οποίο μιλάμε;

ΟΥΡΑΝΙΑ: Στ' αλήθεια, όχι. Δεν λέει ούτε μια λέξη απρεπή. Κι αν θέλετε ν' ακούσετε κάτι άλλο κάτω απ' αυτά, τότε εσείς κατασκευάζετε τους ρύπους κι όχι αυτή, αφού μιλάει απλώς για ένα φιόγκο που της πήρανε.

ΚΛΙΜΕΝΗ: Α, ναι, για φιόγκο, βέβαια. Όμως αυτό το «το» εκεί που αυτή κομπιάζει, δεν έχει μπει εκεί και ως έτυχε. Αυτό το «το» σου γεννά περιέργες σκέψεις. Αυτό το «το» σκανδαλίζει αφάνταστα. Και ό,τι και να πείτε, δεν θα μπορούσατε να υπερασπιστείτε αυτό το αναίσχυντο «το».

ΕΛΙΖΑ: Πράγματι, εξαδέλφη, συμφωνώ με την κυρία εναντίον αυτού το «το». Αυτό το «το» είναι αναίσχυντο στο έπακρο και δεν έχετε δίκιο να υπερασπίζεσθε αυτό το «το».

ΚΛΙΜΕΝΗ: Μια αισχροέπεια που δεν αντέχεται.

ΕΛΙΖΑ: Πώς την είπατε αυτή τη λέξη κυρία;

ΚΛΙΜΕΝΗ: Αισχροέπεια, κυρία.

ΕΛΙΖΑ: Α, Θε μου! Αισχροέπεια. Δεν ξέρω τι σημαίνει αυτή η λέξη, αλλά βρίσκω πως είναι η πιο όμορφη του κόσμου.[...]

(Μολιέρου, *Το σχολείο των γυναικών*, σσ. 152-159).

3.2. Κρίσεις σύγχρονων σκηνοθετών για το *Σχολείο Γυναικών*

Eric Vigner

(σκηνοθέτησε την παράσταση που δόθηκε στην Comédie Française κατά την περίοδο 1999-2000).

Η τρέλα του Αρνόλφου είναι ότι ονειρεύτηκε μια ζωή έξω από τον κόσμο, μακριά από την πραγματικότητα για δεκατρία ολόκληρα χρόνια. Τα πάντα έχουν ήδη παιχτεί πριν ξεκινήσει το έργο. Όταν ο Αρνόλφος γυρίζει στο σπίτι του, το σκουλήκι βρίσκεται κιόλας μέσα στο φρούτο: το έξω έχει μπει αμετάκλητα στο μέσα. Η παιδίσκη αυτή που είχε κάποτε συναντήσει δεν ερχόταν από το πουθενά: και φυσικό πατέρα είχε και οικογένεια. Και τώρα, η οικογένεια, ο πατέρας, η κανονική λειτουργία και ροή του κόσμου, εμφανίζονται ξανά στο προσκήνιο, διεκδικούν τα δικαιώματά τους... Η πραγματικότητα έρχεται να εξοβελίσει τη φαντασίωση του Αρνόλφου.

(Μολιέρου, *Το σχολείο των γυναικών*, σσ. 124-125, μετάφραση Ε.[ιρήνη] Λ.[εβίδη]).

Didier Bézac

(άρθρο του σκηνοθέτη του *Σχολείου* στο Φεστιβάλ της Αβινιόν το 2002).

«Και θέλω εντός της σήμερα η υπόθεση να κλείσει». Ο άντρας που στην αρχή του *Σχολείου των γυναικών* ξεστομίζει αυτή τη φράση δεν ξέρει πως, στην πραγματικότητα, βρίσκεται με καθυστέρηση πέντε πράξεων από τα άλλα πρόσωπα του έργου και πως η αρχή του σχεδίου του έχει ήδη καταστραφεί από πριν. Η γυναίκα που σκοπεύει να διαμορφώσει σύμφωνα με τα μέτρα του (και την οποία θέλει να παντρευτεί, δείχνοντας δυσπιστία στα λόγια του κόσμου) είναι ήδη ερωτευμένη με έναν άλλο άντρα. [...]

Ήδη πιστός σ' ένα δραματουργικό σύστημα που δεν θα πάψει ποτέ να επαναλαμβάνει στην τέχνη του, ο Μολιέρους διχάζεται: κάτω από τη μάσκα των προσώπων που αντιπαραβάλλει στον Αρνόλφο –της αθωότητας, του ανταγωνισμού, της φιλικής ευθυκρισίας ή της υποδεέστερης αναίδειας– ο Μολιέρους δεν σταματά να δείχνει στον άλλον, που ενσαρκώνει τον εαυτό του, το τραγικό του λάθος και να του αναγγέλλει την ήττα του, από σκηνή σε σκηνή, μέχρι να την ολοκληρώσει με ένα τέλος τακτοποιημένο ήδη από την αρχή.

Ακόμη και το *Σχολείο* αναποδογυρίζεται: ενώ έπρεπε να είναι το σχολείο ενός τυραννικού δασκάλου και μιας νέας συνείδησης που βασανίζεται (το σχολείο της συμμόρφωσης, της βλακειάς και της σκληρότητας, από το οποίο υποφέρουμε ακόμη), αυτό το σχολείο έχει το πρόσωπο της βεβιασμένης διαστρέβλωσης μιας νεαρής κοπέλας από έναν άντρα έρημο και πεισματάρη.

Αν η μάχη της ζωής φαίνεται κερδισμένη από την αρχή για την Αγνή, η μάχη της συνειδητοποίησης για τον δάσκαλο μοιάζει να έχει χαθεί: ο Αρνόλφος θα αποδειχθεί ένας κακός μαθητής, και το τέλος της

παράστασης θα τον βάλει στην άκρη για πάντα. Είναι λοιπόν αυτό το απροσδόκητο τέλος του *Σχολείου των γυναικών* που κάνει το έργο να μοιάζει τόσο με τραγωδία όσο και με φάρσα.

Σε κάθε περίπτωση, ο Μολιέρος φυτεύει τον σπόρο για τη μάχη και τις αξίες της ζωής, και το κάνει αυτό από έργο σε έργο, κάτω από τη μύτη των αυλικών υποκριτών και πίσω από τη δική του κλοουνίστικη μάσκα, ένας αγγελιαφόρος σχεδόν του επερχόμενου αιώνα: του αιώνα των Φώτων.

(Μολιέρου, *Το σχολείο των γυναικών*, σσ. 125-126, μτφρ. Χριστίνα Λάμπρου).

3.3. Jacques Lacan

(*Séminaire*, livre V, εκδ. Seuil, Παρίσι 1998).

Η μοναδικότητα του προσώπου της Αγνής φαίνεται πως έθεσε ένα αίνιγμα στους ψυχολόγους και τους κριτικούς – Τι είναι αυτή η Αγνή; απλώς γυναίκα; μια νυμφομανής; μια κομψευόμενη; μια αποτέτσια; Τίποτα απ' όλα αυτά. Είναι ένα πλάσμα το οποίο έχει διδαχθεί τον λόγο και απλώς τον αρθρώνει. [...]

Τι μας λέει η εξέλιξη της ιστορίας; Θα μπορούσε να έχει τον τίτλο «Πώς εμφανίζεται το πνεύμα στα κορίτσια;» Η Αγνή είναι παγιδευμένη μέσα στις λέξεις του νεαρού που γνώρισε. Αυτός ο Οράτιος εισβάλλει στο εν λόγω παιχνίδι, όταν στη μεγάλη σκηνή, όπου ο Αρνόλφος της προτείνει να ξεριζώσει μια τούφα από τα μαλλιά του για να της αποδείξει την αγάπη του, εκείνη του απαντάει με ηρεμία:

ΑΓΝΗ

Με δυο λεξούλες, πιο πολλά ο Οράτιος θά 'χε κάνει.

Τονίζει στην εντέλεια αυτό που είναι φανερό και πανταχού παρόν από την αρχή του έργου, δηλαδή αυτό που της ήρθε στο μυαλό μόλις γνώρισε το εν λόγω πρόσωπο, μ' άλλα λόγια τις κουβέντες του που είναι γλυκές κι ευχάριστες:

ΑΓΝΗ

Για σας ο γάμος βάσανα, θλίψη είναι και μαράζι
Τα λόγια σας μου δίνουνε μια εικόνα που τρομάζει.
Μα εκείνος για χαρές μιλάει και γλύκα τόση,
που λαχταρά να παντρευτεί κανείς για να τις νιώσει.

Αυτά που έχει πει ο Οράτιος, εκείνη είναι ανίκανη να τα ξαναπεί ή να τα πει στον εαυτό της, αλλά βγαίνουν μέσα από τα λόγια, δηλαδή μέσα απ' αυτό που διαρρηγνύει το σύστημα του μαθημένου λόγου και του εκπαιδευτικού λόγου. Και μέσα απ' αυτά παγιδεύεται.

Το είδος της αγάπης που αποτελεί μια διάσταση της ύπαρξής της συνδέεται ακριβώς με το γεγονός ότι για εκείνη δεν υπάρχει τίποτα άλλο πέρα από τα λόγια. Όταν ο Αρνόλφος της εξηγεί ότι ο άλλος της φίλησε τα χέρια και τα μπράτσα, εκείνη ρωτάει: «Υπάρχει τίποτα άλλο;» Είναι μια θεά της λογικής αυτή η Αγνή. Έτσι ο εκλογικευμένος στο έπακρο λόγος της φτάνει μια στιγμή που θα κάνει τον Αρνόλφο να εκραγεί όταν, ενώ την κατηγορεί για αχαριστία, έλλειψη συναίσθησης του καθήκοντος, προδοσία, εκείνη του απαντά με αξιοθαύμαστη ευθυβουλία – είναι ένα τέρας λογικής:

ΑΡΝΟΛΦΟΣ

Για τα καλά που σου 'κανα, με πότισες φαρμάκι
Φιδάκι που το ζέσταινα στον κόρφο μου, φιδάκι
Που αχάριστο, σαν ξύπνησε και δυνατό έχει νιώσει.
Το χέρι που το χάιδευε στρίβει να το δαγκώσει.

ΑΓΝΗ

Μα γιατί με μαλώνετε;

ΑΡΝΟΛΦΟΣ

Αδικο θά 'χω λέω.

ΑΓΝΗ

Δε βλέπω τίποτα κακό σ' ό,τι έκανα, τι φταίω;

ΑΡΝΟΛΦΟΣ

Να φεύγεις μ' έναν εραστή, αισχρή δεν είναι πράξη;

ΑΓΝΗ

Μα αν λέει πως για γυναίκα του με θέλει, τότε εντάξει.

Το μάθημά σας άκουσα κι ό,τι είπατε θα κάμω·

Είπατε πως το αμάρτημα σβήνεται με το γάμο.

Και παρακάτω:

ΑΡΝΟΛΦΟΣ

Έκανα ό,τι ήταν δυνατό για να τα καταφέρω.

Αλλά όλες μου οι προσπάθειες χαμένες τώρα πάνε.

ΑΓΝΗ

Μα τότε εκείνος πιο σοφός σ' αυτά θα πρέπει να 'ναι.

Εφόσον για ν' αγαπηθεί δεν κόπιασε καθόλου.

ΑΡΝΟΛΦΟΣ, *δυνατά*.

Αφού είσαι τέρας λογικής, ωραία μου γαλιάντρα.

Πες μου, γι' αυτόν σ' ανέθρεψα και μ' όλη την καρδιά μου

Τόσον καιρό σε φρόντιζα και ζούσες μ' έξοδά μου;

ΑΓΝΗ

Όλα θα σας τα δώσει αυτός, ως τελευταία δεκάρα.

ΑΡΝΟΛΦΟΣ

Λέει κάτι λόγια, που διπλά μ' αγανακτούν. Κατάρα!

Έτσι, ενώ στην αρχή έχουμε να κάνουμε με έναν άντρα που επιχειρηματολογεί μπροστά σε μια άπραγη κοπελίτσα, κι αυτό είναι που δημιουργεί την κωμικότητα του όλου πράγματος, μόλις το πνεύμα έρχεται στο κορίτσι, ξεπηδάει και η λογική επιχειρηματολογία, και ο πρώην λογικός γίνεται τώρα ο άπραγος, γιατί, μέσα από λέξεις που δεν εμπεριέχουν κανένα διαφορούμενο, της λέει ότι την αγαπάει και της το λέει με όλους τους τρόπους, φτάνοντας μάλιστα στο σημείο να καταλήξει:

Θα κάνεις ό,τι επιθυμείς και δεν θα σ' επιπλήττω·

Δεν εξηγούμαι πιο πολύ, και ο νοών νοείτω.

(Μολιέρου, *Το σχολείο των γυναικών*, σσ. 126-129, μτφρ. Ε.[ιρήνη] Λ.[εβίδη]).

4. Ο Μισάνθρωπος

4.1 Donneau de Visé

Γράμμα πάνω στην κωμωδία του Μισανθρώπου (1668) [*Lettre sur le Misanthrope*]

[...] Ο Μολιέρος δεν είναι από εκείνους που δεν τα κάνουν όλα εξίσου καλά και η επιλογή του των άλλων χαρακτήρων δεν ήταν λιγότερο επιτυχής, αφού η ερωμένη του Μισανθρώπου είναι μια νεαρή χήρα, φιλάρεσκη και πολύ φιλοκατήγορη. Εδώ πρέπει κανείς ν' αναφωνήσει, θαυμάζοντας την επιδεξιότητα του συγγραφέα, όχι επειδή ο χαρακτήρας αυτός είναι αρκετά κοινότοπος και θα μπορούσαν πολλοί άλλοι να τον χρησιμοποιήσουν, αλλά πρέπει κανείς να θαυμάσει το εξής. Το ότι σε ένα έργο όπου ο Μολιέρος θέλει να εκφραστεί εναντίον των ηθών της εποχής του, χωρίς να χαρίζεται σε κανέναν, μας θέτει ενώπιον μιας

φιλοκατηγόρου και ενός εχθρού των ανθρώπων. Επαφίεμαι σε εσάς για να σκεφτείτε εάν τα δύο αυτά πρόσωπα μπορούν, πολύ φυσικά, να μιλήσουν εναντίον όλου του κόσμου, αφού το ένα μισεί τους ανθρώπους και το άλλο αρέσκεται να κακολογεί για τα όσα ξέρει γι' αυτούς.

Πραγματικά η επιδεξιότητα του συγγραφέα είναι αξιοθαύμαστη. Είναι αυτά ζητήματα τα οποία ο πολύς κόσμος δεν παρατηρεί και έχουν γίνει με μεγάλη προσοχή. Ο Μισάνθρωπος, μόνος του, δεν θα μπορούσε να είχε μιλήσει εναντίον όλων των ανθρώπων, ωστόσο βρίσκει τον τρόπο να το κάνει, με τη βοήθεια μιας φιλοκατήγορης γυναίκας, και δι' αυτού, να μπορέσει σε ένα μόνο έργο να βάλει την τελευταία πινελιά στην τοιχογραφία του αιώνα. Είναι εδώ, ολόκληρος, αφού βλέπουμε μία γυναίκα που θέλει να φαίνεται σεμνότυφη να είναι ταυτοχρόνως φιλάρεσκη, και ταυτοχρόνως μαρκησίους που αντιπροσωπεύουν την αυλή τόσο, ώστε να μπορούμε να βεβαιώσουμε ότι στην κωμωδία αυτή βλέπουμε όλα όσα κατακρίνουμε στα ήθη της εποχής.

Η δεύτερη σκηνή [της Α' πράξης] μας διασκεδάζει και μας καθηλώνει τα μέγιστα, αφού βλέπουμε έναν ευγενή να κάνει φιλοφρονήσεις στον Μισάνθρωπο, τις οποίες μόλις πριν από λίγο έχει κατακρίνει και πρέπει εξ ανάγκης ή να διαψεύσει τον χαρακτήρα του ή να του επιτεθεί ανοιχτά. Αλλά στη συνέχεια είναι ακόμη πιο στριμωγμένος όταν το ίδιο πρόσωπο του διαβάζει ένα σονέτο και θέλει να τον αναγκάσει να του πει τη γνώμη του. Στην αρχή, ο Μισάνθρωπος δείχνει κάποια προσοχή και προσπαθεί να τον κάνει να καταλάβει εκείνο που δεν θέλει να του πει ανοιχτά, για να αποφύγει να τον συγχύσει. Αλλά στο τέλος είναι αναγκασμένος να του επιτεθεί ανοιχτά και το κάνει μ' έναν τρόπο που πρέπει πολύ να διασκεδάσει τον θεατή. Τον κάνει να αντιληφθεί ότι το σονέτο του είναι κατώτερο από μια στροφή παλιού τραγουδιού που του αναφέρει, ότι δεν είναι παρά παιχνίδι λέξεων που δεν σημαίνουν τίποτα αλλά ότι το τραγούδι λέει πολλά περισσότερα αφού δείχνει τουλάχιστον έναν ερωτευμένο που θα εγκατέλειπε μια πόλη σαν το Παρίσι για χάρη της ερωμένης του.

Δεν νομίζω ότι μπορείς να δεις κάτι πιο ευχάριστο από τη σκηνή αυτή. Το σονέτο δεν είναι κακό, σύμφωνα με τον τρόπο που γράφουν σήμερα, και όσοι αναζητούν αυτό που θα λέγαμε επιτήδευση και πετυχημένες ρίμες, αντί του κοινού νου, ασφαλώς θα το βρουν καλό. Είδα μάλιστα στην προεμιέρα του έργου μερικούς που γελάστηκαν όσο παιζόταν η σκηνή αυτή αφού φώναζαν ότι το σονέτο ήταν καλό, προτού ο Μισάνθρωπος κάνει την κριτική του. Και ύστερα βρέθηκαν καταντροπιασμένοι. [...]

Όλα στην κωμωδία αυτή είναι χρήσιμα, όλα είναι ωφέλιμα. Ο φίλος του Μισάνθρωπου είναι τόσο νουνεχής, που όλος ο κόσμος θα έπρεπε να τον μιμείται. Δεν υπερβάλλει και δεν υστερεί στην κριτική του. Δεν εξωθεί τα πράγματα στα άκρα, η διαγωγή του επομένως πρέπει να επιδοκιμάζεται απ' όλον τον κόσμο. Ο Μισάνθρωπος πρέπει να εμπνέει σ' όλους τους ομοίους του την επιθυμία να διορθωθούν. Οι φιλοκατήγορες, φιλάρεσκες γυναίκες, με το παράδειγμα της Σελιμέν, βλέποντας ότι κινδυνεύουν να δημιουργήσουν καταστάσεις που προκαλούν την περιφρόνηση, πρέπει να παύσουν να κακολογούν κρυφά τους καλύτερους φίλους τους. Οι ψευδοσεμνότυφες πρέπει να γνωρίζουν ότι οι μορφασμοί τους δεν χρησιμεύουν σε τίποτα και ότι εάν ποτέ ήταν τόσο φρόνιμες όσο θέλουν να φαίνονται, θα είναι αξιοκατάκριτες πάντα, όσο θέλουν να φαίνονται σεμνότυφες.

Δε λέω τίποτα για τους μαρκησίους· τους θεωρώ τους πλέον αδιόρθωτους και έχουν ακόμα τόσα πολλά να διορθώσουν, ώστε όλος ο κόσμος να συνομολογεί ότι μπορούν να παίζονται για πολύν καιρό ακόμα, παρόλο που οι ίδιοι έχουν αντίθετη γνώμη. [...]

(Μολιέρος, *Ο Μισάνθρωπος*. Κωμωδία. μτφρ. Χρύσα Προκοπάκη, Η νέα Σκηνή – Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, Αθήνα 1998, πρόγραμμα της παράστασης, σσ. 18-24: μετάφραση Άγγελος Βλάχος).

4.2 Voltaire

Σημείωμα για τον Μισάνθρωπο [*Oeuvres de Molière, nouvelle édition augmentée de la vie de l'auteur et des remarques historiques et critiques par M. de Voltaire, Αμστερνταμ, Λειψία, Arkstée et Merkus, vol. 3, σσ. 334-336*]

Η Ευρώπη βλέπει σε αυτό το έργο το αριστούργημα της υψηλής κωμικής τέχνης· το θέμα του Μισανθρώπου γνώρισε επιτυχία σε όλα τα έθνη πολύ πριν από τον Μολιέρο, κι ύστερα απ' αυτόν. Πράγματι, δεν υπάρχει σχεδόν τίποτα πιο συναρπαστικό από έναν άνθρωπο που μισεί το ανθρώπινο γένος, έχοντας δοκιμάσει τη μοχθηρία του, που περιστοιχίζεται από κόλακες, που η δουλική τους φιλοφροσύνη βρίσκεται σε πλήρη αντίθεση με την ακαμψία του. Αυτός ο τρόπος αντιμετώπισης του Μισανθρώπου είναι ο πιο κοινός, ο πιο φυσικός και ο πιο πρόσφορος για το κωμικό είδος. Ο τρόπος που διάλεξε ο Μολιέρος είναι πολύ κομψότερος

και, μολονότι πρόσφερε πολύ λιγότερα, αποκτούσε τέχνη περισσή. Εμπνεύστηκε ένα θέμα στείρο, δίχως δράση, δίχως ενδιαφέρον: ο μισάνθρωπος του μισεί τους ανθρώπους μάλλον από ιδιοσυγκρασία παρά από αιτιολογία· το έργο δεν έχει περισσότερη πλοκή απ' όση χρειάζεται για να αναδειχθούν οι χαρακτήρες αλλά ίσως όχι αρκετή για να συνεπάρει· αντ' αυτού, όλοι οι χαρακτήρες έχουν μια δύναμη, μια αλήθεια και μια λεπτότητα που άλλος κωμικός συγγραφέας δεν έτυχε ποτέ να γνωρίσει.

Ο Μολιέρος είναι ο πρώτος που κατόρθωσε να μετατρέψει σε σκηνές τις κοσμικές συνομιλίες και να τις συνδυάσει με πορτρέτα. Ο *Μισάνθρωπος* είναι γεμάτος πορτρέτα, είναι μια διαρκής ζωγραφική, αλλά μια ζωγραφική για εκείνες τις γελοιότητες που τα απαίδευτα μάτια δεν είναι σε θέση να διακρίνουν. Θα ήταν ανώφελο να εξετάσουμε εδώ με λεπτομέρεια όλες τις χάρες αυτού του αριστουργήματος του πνεύματος και να δείξουμε με πόση τέχνη ένας άνθρωπος που εξωθεί την αρετή ως την παρωδία κυριεύεται από πάθος για μια φιλάρεσκη κυρία, να παρατηρήσουμε τη συνομιλία και τη χαριτωμένη αντίθεση μιας σεμνότυφης με αυτήν την αφάνταστα κοκέτα. Όποιος διαβάσει, πρέπει να αισθάνεται τούτες τις χάρες, που όσο κι αν είναι μεγάλες, δεν θα άξιζαν τίποτε χωρίς το ύφος. Το έργο απ' άκρη σε άκρη ακολουθεί περίπου το ύφος που έχουν οι *Σάτιρες* του Ντεπρεώ [Μπουαλώ], και απ' όλα τα έργα του Μολιέρου τούτο είναι το πιο δυνατό. [...]

(Μολιέρος, *Ο Μισάνθρωπος*. Κωμωδία, σσ. 24-26, μτφρ. Μαριλίζα Μητσού).

4.3 Jean-Jacques Rousseau

Γράμμα στον Ντ' Αλαμπέρ για τα θεάματα (Lettre à M. D'Alembert sur les spectacles, 1758)

Είναι φανερό ότι η δασκαλίστικη ψυχραιμία του Philinte προσφέρεται απολύτως, για να πολλαπλασιάσει και να αναδείξει κωμικά τις εκρήξεις του άλλου. Και το άδικο του Μολιέρου δεν βρίσκεται στο γεγονός ότι έκανε τον μισάνθρωπο άνθρωπο γεμάτο θυμό και χολή· αλλά στο γεγονός ότι τον φόρτωσε με παιδαριώδεις μανιές, για θέματα που δεν θα 'πρεπε να τον συγκινούν. Ο ποιητής δεν κατέχει τον χαρακτήρα του μισάνθρωπου. Τούτος δω καθορίζεται από τη φύση του πάθους που τον κυριαρχεί. Το πάθος αυτό είναι το βίαιο μίσος της κακίας, που γεννιέται από τη φλογερή αγάπη της αρετής και που γίνεται πικρόχολο από το συνεχές θέαμα της κακίας των ανθρώπων: μόνο μια μεγάλη και ευγενική ψυχή είναι ικανή να το νιώσει. Η φρίκη και η περιφρόνηση που το ίδιο τούτο πάθος εκτρέφει στην ψυχή για όλες τις κακίες που την ερέθισαν, χρησιμεύει εξίσου για να τις διώξει από την καρδιά που ταράζουν. Επιπλέον η συνεχής παρατήρηση της αταξίας που βασιλεύει στην κοινωνία, τον αποσπά από τον εαυτό του, ώστε να συγκεντρώσει όλη του την προσοχή στο γένος των ανθρώπων. Η συνήθεια αυτή εξυψώνει τις ιδέες του, τις μεγαλώνει, καταστρέφει μέσα του όλες τις ποταπές τάσεις που τροφοδοτούν τον εγωισμό και τον κάνουν συμπαγή· και από τη σύμπραξη αυτή γεννιέται ένα είδος σθένους, ένας αγέρωχος χαρακτήρας που επιτρέπει στην ψυχή μόνο συναισθήματα αντάξιά της.

Τούτο δε σημαίνει ότι ο άνθρωπος παύει να είναι άνθρωπος· ότι το πάθος δεν τον κάνει συχνά αδύναμο, άδικο, παράλογο· ότι ίσως παραμονεύει να δει τα κρυμμένα ελατήρια που έχουν οι πράξεις των άλλων, με την κρυφή ευχαρίστηση να διαπιστώσει σ' αυτές την εξαχρείωση της καρδιάς τους· ότι ένα μικρό κακό δεν του προξενεί συχνά μεγάλο θυμό, έτσι που ένας επιδέξιος κακός, ερεθίζοντάς τον επίτηδες, να μας κάνει να πιστέψουμε ότι ο κακός είναι ο άλλος. Είναι όμως εξίσου σωστό ότι όλα τα μέσα δεν είναι ικανά να οδηγήσουν σ' αυτά τα αποτελέσματα, και ότι πρέπει να ταιριάζουν στο χαρακτήρα του για να τον αναδείξουν· διαφορετικά, έχουμε βάλει έναν άλλο άνθρωπο στη θέση του μισανθρώπου· και τούτον δω, τον έχουμε ζωγραφίσει με γραμμές που δεν είναι δικές του.

Σ' αυτήν, λοιπόν, την πλευρά του χαρακτήρα του μισανθρώπου πρέπει να χρεωθούν τα μειονεκτήματά του και την πλευρά αυτή, ο Μολιέρος την εκμεταλλεύεται με τρόπο αξιοθαύμαστο σε όλες τις σκηνές του *Alceste* με τον φίλο του, όπου τα αποφθέγματα και τα ειρωνικά σχόλια του τελευταίου αποσυντονίζουν συνεχώς τον άλλο και τον κάνουν να λείει ένα σωρό κουταμάρες, εϋστοχα τοποθετημένες. Αλλά αυτός ο στυφός και σκληρός χαρακτήρας, που με την πρώτη αφορμή κάνει τον μισάνθρωπο τόσο δηλητηριώδη και πικρόχολο, τον απομακρύνει συγχρόνως από οποιαδήποτε παιδαριώδη δυσθυμία που δεν έχει καμία λογική βάση, και από οποιοδήποτε πολύ έντονο προσωπικό συμφέρον, με το οποίο δεν είναι σωστό να έχει την παραμικρή σχέση. Μπορεί να γίνεται έξω φρενών με όλες τις αταξίες που παρατηρεί: αυτά προσθέτουν καινούργια τοπία στον πίνακα· αλλά πρέπει να είναι ψυχραιμος μπροστά σε ό,τι τον αφορά προσωπικά. Γιατί, έχοντας κηρύξει τον πόλεμο στους κακούς, περιμένει βεβαίως ότι κι αυτοί θα του επιτεθούν με τη σειρά τους. Εάν δεν είχε προβλέψει τι θα του στοίχιζε η ειλικρίνειά του, τότε η τελευταία θα ήταν ανοησία και όχι αρετή. Τι σημασία έχει που μια κίβδηλη γυναίκα τον πρόδωσε, που φίλοι ανάξιοι τον

ατίμασαν και που αδύναμοι φίλοι τον εγκαταλείπουν· πρέπει να το αντέξει χωρίς γκρίνια: γνωρίζει τους ανθρώπους.

Εάν αυτές οι διακρίσεις είναι σωστές, ο Μολιέρος κατάλαβε λάθος τον μισάνθρωπο. Πιστεύετε ότι πρόκειται για πλάνη; Όχι, βέβαια. Αλλά η επιθυμία του να γελάσουμε εις βάρος του ήρωα, τον ανάγκασε να τον υποτιμήσει, θυσιάζοντας την αλήθεια του χαρακτήρα.

(Μολιέρος, *Ο Μισάνθρωπος*, σσ. 30-34, μτφρ. Γεράσιμος Βώκος).

Ασκήσεις ανακεφαλαίωσης

Εστιάστε στα παρακάτω:

1. Σχολείο των γυναικών

- Περιγράψτε τον χαρακτήρα του Αρνόλφου και συγκρίνετε την πρώτη και την τελευταία σκηνή του έργου όπου εμφανίζεται.
- Περιγράψτε τον χαρακτήρα της Αγνής και την εξέλιξή του στη διάρκεια του έργου.
- Αναλύστε τη μέθοδο που ακολουθεί ο Αρνόλφος για τη διαπαιδαγώγηση της Αγνής: στάδια εξέλιξης και αποτελεσματικότητα του σχεδίου.
- Αναφερθείτε στον χαρακτήρα του Οράτιου, τα σημεία που εμφανίζεται στη διάρκεια του έργου και τον ρόλο που επιτελεί.
- Αναλύστε τα κωμικά στοιχεία του έργου και τα σημεία που προκάλεσαν την περιβόητη «διαμάχη».
- Ποιο δραματικό πρόσωπο του έργου διαθέτει κατά τη γνώμη σας τα χαρακτηριστικά του «έντιμου ανθρώπου»; Αιτιολογήστε την απάντησή σας.
- Εντοπίστε τα στοιχεία επίδρασης του μολιερικού έργου στον *Κουρέα της Σεβίλλης* του Μπωμαρσαί (βλ. κεφάλαιο 11).

2. Μισάνθρωπος

- Περιγράψτε τον χαρακτήρα του Αλσέστ και αναλύστε πού έγκειται η μισανθρωπία του.
- Περιγράψτε τον χαρακτήρα της Σελιμέν και τη θέση της μέσα στη μικρή αυλή του σαλονιού της. Συγκρίνετε με την κοινωνική πραγματικότητα της εποχής του Μολιέρου.
- Περιγράψτε τη σχέση Αλσέστ – Σελιμέν και τα στάδια εξέλιξής της στη διάρκεια του έργου.
- Ποιοι χαρακτήρες του έργου ενσαρκώνουν το ιδεώδες του «*honnête homme*»; Συγκρίνετε τις απόψεις τους με αυτές του Αλσέστ.
- Αναλύστε την προβληματική του συγγραφέα σχετικά με τη θέση του Αλσέστ ως Μισάνθρωπου απέναντι στο κοινωνικό σύνολο και αιτιολογήστε το τέλος που δίνει στο έργο του.
- Εντοπίστε τα τρωτά της κοινωνίας της εποχής του που θίγει ο Μολιέρος στο έργο και την θέση που παίρνει απέναντι στα πράγματα.

Βιβλιογραφία κεφαλαίου

Ξενόγλωσση

- Bouvier-Ajam, M. (1972). Le décor historique, économique et social [de l'époque de Molière]. *Europe* Vol. 11-12, 10-16.
- Delon, M. (1972). Lectures de Molière au XVIIIe siècle. *Europe* Vol. 11-12, 92-102.
- Jasinski, R. (1969). *Molière*. Paris: coll. Connaissance de Lettres.
- Lagarde, A. & Michard, L. (1993). *Littérature du XVIIIe siècle: Les Grands Auteurs français du programme - Anthologie et Histoire littéraire*. Paris: Bordas
- Molière. (1980). *Le Misanthrope. Comédie*. (Επιμ.-Σχόλια: Fernand Angué). Paris: Bordas.
- Simon, A. (1996). *Molière*. Paris: Le Seuil.
- Wagner, M. (1973). *Molière and the Age of Enlightenment*. Banbury, Oxfordshire: The Voltaire Foundation.

Ελληνόγλωσση

- Craveri, B. (2007). *Η συμβολή των γυναικών σε μια νέα μορφή κοινωνικότητας (17ος-18ος αι.) / La contribution des femmes à une nouvelle forme de civilité (XVIIe-XVIIIe siècles)*. (Μτφρ. Ρωξάνη Δ. Αργυροπούλου, Ετήσια Διάλεξη Κ.Θ. Δημαρά). Αθήνα: ΙΝΕ/ΕΙΕ.
- Molière, J-B. (2002). *Η ζήλεια του μοντζούρη*. (Μτφρ. Μίρκα Θεοδοροπούλου. Επιμέλεια σειράς: Πλάτων Μαυρομούστακος). Αθήνα: Επικαιρότητα.
- Molière, J-B. (2002). *Ο απερίγραπτος*. (Μτφρ. Σοφία Διονυσοπούλου. Επιμέλεια σειράς: Πλάτων Μαυρομούστακος). Αθήνα: Επικαιρότητα.
- Molière, J-B. (2002). *Ο ιπτάμενος γιατρός*. (Μτφρ. Μίρκα Θεοδοροπούλου. Επιμέλεια σειράς: Πλάτων Μαυρομούστακος). Αθήνα: Επικαιρότητα.
- Μολιέρος (1996). *Ο μισάνθρωπος*. (Μτφρ. Χρύσα Προκοπάκη). Αθήνα: Νέα Σκηνή - Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών.
- Μολιέρος (2004). *Το σχολείο των γυναικών*. (Μτφρ. Χρύσα Προκοπάκη). Αθήνα: Νέα Σκηνή.
- Ταμπάκη, Α. (1988). Ο Μολιέρος στη φαναριώτικη παιδεία. Τρεις χειρόγραφες μεταφράσεις. *Τετράδια Εργασίας* 14. Αθήνα: ΚΝΕ/ΕΙΕ.
- Ταμπάκη, Α. (1993). Ο Μολιέρος, εκφραστής της εποχής του. Στο Πρόγραμμα του *Ασυλλόγιστου* του Μολιέρου που ανέβασε το Θέατρο των Νινί (Ρέθυμνο, Καλοκαίρι 1993), σε σκηνοθεσία Τηλέμαχου Μουδατσάκη.
- Ταμπάκη, Α. (1993, 2002). *Η νεοελληνική δραματολογία και οι δυτικές της επιδράσεις (18ος-19ος αι.)*. Μία συγκριτική προσέγγιση. Β' έκδοση. Αθήνα: Ergo.

Προτεινόμενη Βιβλιογραφία Κεφαλαίου

Ξενόγλωσση

- Cairncross, J. (1963). *Molière bourgeois et libertin*. Paris: Nizet.

- Cairncross, J. (1988). *L'Humanité de Molière*. Paris: Nizet.
- Conesa, G. (1983). *Le dialogue moliéresque: étude stylistique et dramaturgique*. Paris: Presses universitaires de France.
- Dandrey, P. (1992). *Molière ou l'esthétique du ridicule*. Paris: Klincksieck.
- Dandrey, P. (1993). *Le «cas» Argan: Molière et la maladie imaginaire*. Paris: Klincksieck.
- De Guardia, J. (2007). *Poétique de Molière: Comédie et répétition*. Genève: Droz, coll. «Histoire des idées et critique littéraire» (n° 431).
- Duchêne, R. (1998). *Molière*. Paris: Fayard.
- Forestier, G. (1990). *Molière*. Paris: Bordas, coll. «En toutes lettres».
- Forestier, G. & Bourqui, C. (2010). *Molière: Œuvres complètes*. T. 1-2. Paris: Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade» (n° 8, n° 9).
- Guibert, A. J. (1961-1973). *Bibliographie des œuvres de Molière publiées au XVII^e siècle*. Paris: CNRS. (2 vol. + suppléments).
- Hartnoll, P. (Ed.) (1983). *The Oxford Companion to the Theatre*. Oxford University Press.
- Jurgens, M. & Maxfield-Miller, E. (1963). *Cent ans de recherches sur Molière, sur sa famille et sur les comédiens de sa troupe*. Paris: Archives Nationales.
- McKenna, A. & Vial-Bonacci, F. (2005). *Molière dramaturge libertin*. Paris: Champion, coll. «Champion classiques / Essais».
- Molière (1994). *L'École des femmes*. Ouvrage publié sous la direction de Bernard Chédozeau. Édition présentée par Marie-Henriette Bru. Paris: Classiques Bordas.
- Mongrédien, G. (1965). *Recueil des textes et des documents du XVII^e siècle relatifs à Molière (2 vol.)*. Paris: CNRS.
- Mory, C. (2007). *Molière*. Paris: Gallimard, coll. «Biographies» (n° 22).
- Rey, F. & Lacouture, J. (2007). *Molière et le roi: L'affaire Tartuffe*. Paris: Le Seuil.
- Riggs, L. (2005). *Molière and Modernity*. Charlottesville: Rookwood Press.
- Roy, D. (1995). Molière. In Banham, Martin (Ed.). *The Cambridge Guide to Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Scott, V. (2000). *Molière, A Theatrical Life*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ελληνόγλωσση

- Μαυρομούστακος, Π. (2002). *Μολιέρως*. Αθήνα: Επικαιρότητα.
- Μολιέρως, Ζώρζ Νταντέν. Αφιέρωμα στον Μολιέρως και την εποχή του* (1991). Αθήνα: Θέατρο Εξαρχείων-Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών.
- Μολιέρως. (1993). *Ο μισάνθρωπος*. (Μτφρ. Δημήτρης Δημητριάδης). Αθήνα: Νέα Σύνορα - Α. Α. Λιβάνη.

Φιλμογραφία

- Molière* (1978), της Ariane Mnouchkine ([wikipedia](https://en.wikipedia.org/wiki/Molière_(1978_film)))