

Κεφάλαιο 8: Ο γαλλικός κλασικισμός και η ανάδυση ενός νέου κριτικού λόγου

Ο γαλλικός κλασικισμός με το αυστηρό κανονιστικό του πλαίσιο και οι διάφορες ερμηνείες που δέχτηκε η αριστοτελική ποιητική θα αποτελέσουν τον βασικό θεωρητικό άξονα του κεφαλαίου. Θα γίνει αναφορά στις νέες γαλλικές ποιητικές (βλ. Ποιητική τέχνη του Boileau) αλλά και στη Διαμάχη μεταξύ νέων και αρχαίων, που ανοίγει την αυλαία για το τέλος των ρυθμιστικών μοντέλων και την ανάδυση ενός νέου κριτικού λόγου στη λογοτεχνία και στις τέχνες γενικότερα. Παράλληλα, θα αναφερθούμε στο έντεχνο παραμύθι, που ως λογοτεχνικό είδος κερδίζει έδαφος την εποχή αυτή, αλλά και στη διεύρυνση του μυθιστορηματικού είδους, που αποκτά έναν πιο εσωτερικό και πιο σύγχρονο τρόπο αναπαράστασης, με ιδιαίτερη μνεία στο πρώτο μυθιστόρημα ανάλυσης ψυχικών τοπίων (Η Πριγκίπισσα ντε Κλεβ). Το κεφάλαιο θα κλείσει με αποσπάσματα από σχετικά θεωρητικά και λογοτεχνικά κείμενα, ασκήσεις εμβάθυνσης, σύνοψη και ενδεικτική βιβλιογραφία.

8.1 Ο 17ος αιώνας

Τον 17ο αιώνα στην Ευρώπη αναπτύσσονται δύο διαφορετικές λογοτεχνικές “σχολές”: ο γαλλικός Κλασικισμός και το Μπαρόκ, στο οποίο θα αναφερθούμε εκτενώς στο επόμενο κεφάλαιο. Εδώ να σημειώσουμε, ότι, όπως αναφέρει ο Joachim Küpper, αυτή η εποχή είναι «ταυτόχρονα επανάκτηση (του μεσαιωνικού) και αντιμετώπιση (της Αναγέννησης), μια εποχή της ανανέωσης (renovatio)» (Küpper, 25), και από αυτή την άποψη τόσο το Μπαρόκ όσο και ο Κλασικισμός, σε διαφορετικές θρησκευτικές, πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες, επεξεργάζονται τη νέα εικόνα του ανθρώπου και του κόσμου, όπως διαμορφώθηκε στην Αναγέννηση. Σίγουρο πάντως μπορεί να θεωρηθεί ότι, τουλάχιστον στη λογοτεχνία, το Μπαρόκ επηρέασε τον Κλασικισμό, όπως έγινε και το αντίστροφο..

Ένας παράγοντας που θα παίζει σημαντικό ρόλο από τον 17ο αιώνα και μετά και που εξηγεί, μεταξύ άλλων, τις διαφορές μεταξύ Μπαρόκ και Κλασικισμού είναι το κοινό. Έτσι, ενώ για παράδειγμα το κοινό του Σαίξπηρ στην Αγγλία απαρτίζεται από όλες τις κοινωνικές τάξεις, του Λόπε ντε Βέγα στην Ισπανία από τον λαό και τον κλήρο, το κοινό στην κλασικιστική Γαλλία ήταν «la cour et la ville» (Auerbach, 12), δηλαδή η αυλή του βασιλιά, οι αριστοκράτες και οι μεγαλοαστοί, δηλαδή όχι παραπάνω από έξι χιλιάδες άτομα, τα οποία, με τον έναν ή με τον άλλον τρόπο, ήταν συνδεδεμένα με την κεντρική εξουσία που ασκούσε ο μονάρχης.

Στην Ισπανία σημαντικό ρόλο παίζει η θρησκεία, η οποία ελέγχει τη λογοτεχνική παραγωγή μέσω των Ακαδημιών· ενώ στην κλασικιστική Γαλλία η νεοαριστοτελική ερμηνεία της ποιητικής επιβάλλεται και ενδυναμώνεται μέσα στο πολιτικό πλαίσιο της μοναρχίας και στο ιδεολογικό πλέγμα του ορθολογισμού, και λογοδοτεί και αυτή με τη σειρά της σε θεσμούς όπως οι Ακαδημίες, χωρίς όμως να μένει στάσιμη. Η εποχή επιβάλλει σταδιακά νέα σημαινόμενα στη λογοτεχνία, οδηγώντας και την κριτική σε νέους δρόμους.

8.2 Η επίδραση της αυγουστίνειας θεωρίας στην αξία των συναισθημάτων και η καρτεσιανή φιλοσοφία

Πρώτα η λογοτεχνία, κατόπιν η ρητορική και μετά η φιλοσοφία, μελέτησαν από διαφορετικές οπτικές και με διαφορετικό σκοπό τα ανθρώπινα συναισθήματα και πάθη, τα συνέδεσαν με τη συμπεριφορά του ανθρώπου και την αναζήτηση της ευδαιμονίας και της αρετής, και ενδιαφέρθηκαν και για τη χειραγωγή τους. Από αυτή την αρχαία συζήτηση για τα συναισθήματα και τα πάθη, παίζουν σημαντικό ρόλο στη νεωτερικότητα οι **στωικοί φιλόσοφοι** και η θεωρία του Αυγουστίνου περί συναισθημάτων και παθών.

Μέσα στο πλαίσιο του δόγματος του προκαθορισμού (praedestinatio), η αυγουστίνεια αναβάθμιση της αξίας των συναισθημάτων επιδρά σημαντικά στις θεωρίες περί παθών της νεωτερικότητας. Από τον Λούθηρο έως τον Πασκάλ (Blaise Pascal, 1623-1662) και τον Μαλεμπράνς (Nicolas Malebranche, 1638-1715), στον γιανσενισμό και τον πιετισμό ή ευσεβισμό (βλ. εξήγηση στο κεφ. 10), η αξία των συναισθημάτων είναι μια δεδομένη αλήθεια. Μολονότι αναγνωρίζουν πως υπάρχει μεγάλη γκάμα αρνητικών παθών και έξεων, οι στοχαστές πιστεύουν ότι η ηθική είναι αποτέλεσμα της καλλιέργειας ενάρετων συναισθημάτων. Αποτέλεσμα αυτής της θεώρησης είναι η σταδιακή ανάπτυξη μιας ρητορικής της ευαισθησίας, η οποία επηρέασε τη λογοτεχνία και ειδικά την τραγωδία, και οδήγησε σε ποιητικές με επίκεντρο το συναίσθημα, όπως για παράδειγμα του Ντυμπό

(Jean-Baptiste Dubos, 1670-1742) το έργο *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719).

Σε συμβιωτική σχέση με τους συνεχιστές των θεωριών του Αυγουστίνου, αναπτύχθηκε όμως και η μηχανιστική αντίληψη του κόσμου και του ανθρώπου, που ξεκινάει με τον Καρτέσιο (René Descartes, 1596-1650) και επικρατεί κατά τον 17ο αιώνα. Η ορθολογική καρτεσιανή φιλοσοφία πρεσβεύει την υπεροχή της λογικής έναντι των συναισθημάτων και θεωρεί την ψυχή και το σώμα ως δύο διαφορετικά πεδία, σηματοδοτώντας έτσι μια μεγάλη αλλαγή στην αντιμετώπιση των ανθρώπινων παθών. Ο καρτεσιανός *δυϊσμός*, ο *διαχωρισμός* δηλαδή ύλης και πνεύματος, ευνοεί την προσπάθεια ταξινόμησης, ερμηνείας και ελέγχου των ψυχικών εκδηλώσεων του ανθρώπου. Χρησιμοποίησε διχοτομίες και αντιθετικά ζεύγη εννοιών για να εκφραστεί, αυτή η προσπάθεια κινείται αρχικά σε δύο διαφορετικές κατευθύνσεις: η μία είναι επηρεασμένη από τη στωική φιλοσοφία και σκοπό έχει να θεραπεύσει τις αρνητικές ροπές και έξεις του ανθρώπου, επιμένοντας στην ανάπτυξη ηθικών θεωριών, όπως π.χ. η ηθική του Σπινόζα (Baruch Spinoza, 1632-1677)· ενώ η άλλη χρησιμοποιεί *επιστημονικές* μεθόδους ανάλυσης των συναισθημάτων, θεωρώντας πως η ορθολογική αντιμετώπιση των παθών, τα οποία θεωρούνται αδυναμίες, είναι εφικτή μέσω των κατάλληλων μεθόδων, όπως π.χ. ο Χομπς (Thomas Hobbes, 1588-1679).

8.3 Το δίπολο λογική και πάθος (raison – passion)

Αυτή η αντίθεση μεταξύ όσων που θεωρούν τα πάθη και τα αρνητικά συναισθήματα ως ασθένειες ή αδυναμίες που πρέπει να ελεγχθούν και όσων αναγνωρίζουν την αξία τους για τον άνθρωπο και θεωρούν πως μια πιο αυστηρή και συστηματική “αισθηματική παιδεία” θα απάλυνε τις αρνητικές έξεις, θα ενταθεί στις αρχές του 18ου αιώνα με τις θεωρίες περί *moral sense*: όπως του Anthony Ashley-Cooper, του Earl of Shaftesbury (1671-1713), του Francis Hutcheson, (1694-1747)· αντίθετως, με τον Kant θα παραχωρηθεί κατ’ αρχάς στην εξουσία του νου (Vernunft) η ηθική και συνάμα ο έλεγχος των συναισθημάτων.

Αυτή η συζήτηση περί παθών αναπτύχθηκε γύρω από το δίπολο *raison – passion* και θα επηρεάσει σημαντικά τη λογοτεχνία αλλά και τη λογοτεχνική κριτική κατά τον 17ο αιώνα, η οποία θα αποπειραθεί να εξορθολογήσει περαιτέρω την ποιητική πράξη, συνεχίζοντας την παράδοση των αναγεννησιακών ρυθμιστικών ποιητικών. Ειδικά η τραγωδία θα γίνει το προνομιακό πεδίο δοκιμής των καταστροφικών αποτελεσμάτων του πάθους, ενώ θα αναπτύξει παράλληλα μια νέα ρητορική των συναισθημάτων, η οποία θα εκφράσει τη σύγκρουση μεταξύ ηθικών κανόνων, κοινωνικών συμβάσεων και ατομικών επιθυμιών (Neuschäfer, 2006). Στο πάθος και τα συναισθήματα θα προστεθεί αργότερα ως κινητήρια δύναμη το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο. Η σημασία της πολιτικής και των μηχανισμών εξουσίας αρχίζει σταδιακά να αποκαλύπτεται και να σκηνοθετείται στις τραγωδίες (Matzat, 2008, 133), ενώ η τύχη και το τυχαίο ως παράγοντας της τραγικής περιπέτειας των ηρώων αρχίζουν να χάνουν τη σημασία τους.

Παράλληλα με αυτή την ορθολογική εξήγηση των τραγικών παθημάτων ως αποτελέσματος της σύγκρουσης ενός εντέλει ανεξέλεγκτου ψυχικού κόσμου, ο οποίος παρακούει τις επιταγές της ηθικής και της λογικής, η λογοτεχνία τον 17ο αιώνα αποτυπώνει έναν κόσμο συνεχώς μεταβαλλόμενο, τον οποίο καμία υπερβατική δύναμη δεν κρατά σε ισορροπία. Έτσι, ενώ η τραγωδία τον 16ο αιώνα είναι το όχημα που εν πολλοίς μεταφέρει τη διδαχή ότι αν οι ήρωες ήταν ενάρετοι, δεν θα είχαν αυτές τις τραγικές περιπέτειες, τον 17ο αιώνα γίνεται σχετικά σαφές ότι αυτό δεν ισχύει πάντα. Άλλωστε, κατά τον επερχόμενο 18ο αιώνα η αρετή θα καταστεί στο αστικό δράμα η βασική αιτία των συμφορών, ειδικότερα των γυναικών, που θα αποτελέσουν το εναργέστερο παράδειγμα και συγχρόνως θύμα της αστικής ηθικής.

8.4 Κλασικιστικό δόγμα

Η κοινωνική σημασία και η επιρροή του θεάτρου τόσο στις αριστοκρατικές αυλές, όσο και στην ανερχόμενη τάξη των αστών στην Αγγλία, στην Ισπανία και στα λαϊκά στρώματα αυξάνονται ολοένα. Στο ορθολογικό πνεύμα της εποχής του καρτεσιανισμού, η πολιτική και θρησκευτική εξουσία και, κυρίως, η ποιητική κριτική προσπαθούν να ελέγξουν όσο το δυνατόν περισσότερο την τραγωδία, η οποία κατά τον 17ο αιώνα ανθίζει, προετοιμάζοντας το έδαφος για τον 18ο αιώνα. Αυτή η εποχή, η τόσο γόνιμη για την τραγωδία, έχει εκ πρώτης όψεως αντιφατικές πλευρές. Έτσι, αντίθετα με ό,τι συμβαίνει στην υπόλοιπη Ευρώπη, στη Γαλλία επιβάλλονται και ενδυναμώνονται νεοαριστοκρατικές ποιητικές μέσες στο πολιτικό πλαίσιο της μοναρχίας και στο ορθολογικό ιδεολογικό πλέγμα που το διέπει, χωρίς όμως να μένουν στάσιμες. Τον 17ο αιώνα όλες οι ποιητικές αναφέρονται στον Αριστοτέλη και στον Οράτιο, ενώ στην πραγματικότητα προσπαθούν να αναδιαμορφώσουν την αρχαία

παράδοση ώστε να ανταποκρίνεται στα πολιτικά και κοινωνικά ήθη της καινούριας εποχής.

Η τραγωδία εξελίσσεται στην αυλή του βασιλιά Λουδοβίκου XIV παράλληλα με τη θεωρητική προσπάθεια που κάνουν σημαίνοντες εκπρόσωποι του γαλλικού κλασικισμού όπως ο Μπουαλώ (Boileau, 1636-1711) και ο Ντ' Ωμπινιάκ (L'Abbé d'Aubignac, 1604-1676): αμφότεροι συζητούν την έννοια του υψηλού και συγχρόνως διατηρούν τη ρυθμιστική λογική των αναγεννησιακών ποιητικών, εδραιώνοντας έτσι το *κλασικιστικό δόγμα* (*doctrine classique*), που απαιτεί από τους συγγραφείς –πέρα από την ενότητα του χώρου, του χρόνου και της δράσης– υφολογική καθαρότητα, ενώ απαγορεύει τη μείξη των ειδών (κωμωδία, τραγωδία). Σε αυτό το πλαίσιο εξορθολογισμού της ποιητικής πράξης διαμορφώνεται σιγά σιγά ένα νέο παράδειγμα τραγωδίας.



Εικόνα 8.1 Το εξώφυλλο του *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* του Jean-Baptiste Dubos (1719). (© URL φωτογραφίας https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ce/Jean-Baptiste_Dubos_-_R%C3%A9flexions_critiques.jpg)

Ο θαυμασμός προς την Αρχαιότητα, η προσπάθεια μίμησης των αρχαίων προτύπων, η αυστηρότητα της δομής, η αποτύπωση του φυσικού και του αληθοφανούς, η λεπτομερής και οξυδερκής ηθική και ψυχολογική ανάλυση, η σαφήνεια και η καθαρότητα του ύφους γίνονται οι βασικές αρχές της τραγωδίας. Οι τραγωδίες πρέπει να πληρούν αυτές τις προϋποθέσεις, ώστε να ανταποκρίνονται στο καλό γούστο (*bon goût*), την καλαισθησία: μια νέα έννοια, η οποία αποκτά ιδιαίτερη σημασία αυτή την εποχή και είναι συνδεδεμένη με την έννοια του κοινού (Dens, 726-729).

Μολονότι η ιδέα του ωραίου υπάρχει ήδη από την Αρχαιότητα, το γούστο είναι μια νεωτερική έννοια, η οποία συνδέεται με τη χειραφέτηση του υποκειμένου και το δικαίωμά του να κάνει αισθητικές κρίσεις, χωρίς να αναφέρεται σε αυθεντίες. Η λέξη *goût* συνδέεται με την έννοια του *honnête homme*, ο οποίος, πέραν της γενικής παιδείας, πρέπει να έχει μια ιδιαίτερα καλλιεργημένη αίσθηση του ωραίου. Ο πρώτος που τεκμηρίωσε θεωρητικά το γούστο ήταν ο Abbé Dubos. Το 1719, στο έργο του *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, επηρεασμένος από την αισθησιарχία του Λοκ (John Locke, 1632-1704), ο Abbé Dubos θεωρεί ότι υπάρχει μια έκτη αίσθηση στον άνθρωπο που αφορά το ωραίο (*Désirât*, 71).

Με αυτόν τον τρόπο, δημιουργεί μια θεωρία που νομιμοποιεί την αισθητική κρίση του θεατή, του αναγνώστη και του κριτικού, ενώ ταυτόχρονα υπονομεύει τις ρυθμιστικές ποιητικές, αφήνοντας περιθώριο και για άλλου είδους κρίσεις πέρα από τις παραδεδομένες, τις επίσημες, τις κοινά αποδεκτές (Kaiser, 184). Η ασφαλιστική δικλείδα που αποτρέπει να προβεί κανείς σε οποιουδήποτε είδους κρίσεις είναι η ιδέα ότι, παρ' όλο που ο όρος *sentiment* είναι –υποτίθεται– ένα πανανθρώπινο χαρακτηριστικό και δηλώνει μια αυθόρμητη αντίδραση απέναντι σε ένα έργο τέχνης, οι μόνοι που είναι σε θέση να αποφασίσουν τι είναι ωραίο και τι όχι είναι εκείνοι που είναι γνώστες ή ειδικοί.

Από αυτή την άποψη η αποδοχή του γούστου ως αισθητικής αρχής σημαίνει τη σταδιακή αποδυνάμωση της έννοιας της αυθεντίας και την αντικατάστασή της με την έννοια του ειδικού (που μπορεί και να αμφισβητηθεί). Έτσι, μολονότι η ποιητική του (*L'Art poétique*, 1674) είναι ρυθμιστική, ο Boileau λαμβάνει υπόψη του το κοινό (ποιητές και μη ποιητές) και σε αυτό απευθύνεται, σε αντίθεση με τα πρότυπά του: τον Αριστοτέλη, που τον ενδιαφέρει μόνον η επίδραση της τραγωδίας στο κοινό, και τον Οράτιο, για τον οποίο το κοινό παίζει μάλλον ελάσσονα ρόλο. Αυτή η νέα αξία που αποκτά το κοινό οδηγεί στη μεγαλύτερη εξάρτηση του ποιητή από τις εκφερόμενες απόψεις. Από την άλλη, όμως, εμπλέκοντας το κοινό δυναμικά στη διαδικασία της καλλιτεχνικής πράξης και κριτικής, η λογοτεχνία και το θέατρο αποκτούν μεγαλύτερη κοινωνική επιρροή, κάτι που θα φανεί πιο έντονα τον 18ο αιώνα, ενώ, την ίδια περίπου εποχή, η αισθητική αναλαμβάνει ως νέο πεδίο ιδεών τη φιλοσοφική ερμηνεία και τον εξορθολογισμό και εντέλει τον έλεγχο του γούστου.

8.5 Το πρότυπο του έντιμου ανδρός (*honnête homme*), η ευπρέπεια (*bienseance*) και η αληθοφάνεια (*vraisemblance*) στην τραγωδία



Εικόνα 8.2 Πορτρέτο του Nicolas Boileau, φιλοτεχνημένο από τον Jean-Baptiste Santerre (1678). (URL φωτογραφίας https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/25/Nicolas_Boileau.PNG)

Τον 17ο αιώνα *bon goût* σημαίνει το γούστο που αντιστοιχεί στα ιδανικά της *honnêteté*, της *vraisemblance* και της *bienséance*. Η τραγωδία οφείλει δηλαδή να αποτυπώνει το ιδανικό του *honnête homme*. Ο όρος αυτός δεν έχει μεταφραστεί επίσημα στα ελληνικά, ούτε όμως και σε άλλες γλώσσες. Μεταφράζοντας κατά λέξη θα τον αποδίδαμε ως *έντιμο άνδρα*, ή *καλό καγαθό*, κατά το αρχαίο πρότυπο. Η έννοια, ωστόσο, δεν εξαντλείται σ' αυτήν τη σημασία, αλλά υποστηρίζεται και από άλλες έννοιες, οι οποίες τη συνοδεύουν ως ένα αόρατο συγκείμενο. Τα κύρια χαρακτηριστικά του *honnête homme* είναι η τέχνη της συζήτησης, η προσαρμοστικότητα, η αυτοσυγκράτηση, η πνευματική ευρύτητα και οξύνοια, η επιδεξιότητα στο χειρισμό καταστάσεων, η ευπρέπεια στις κοινωνικές συναναστροφές, η ευγένεια, η γενναιοδωρία, η ηθική ακεραιότητα κ.ά. Ο *honnête homme* είναι το πρότυπο του άνδρα που ακολούθησε χρονικά τον ευγενή και τον αυλικό και λειτουργεί ως προάγγελος του αστού, ενός ανθρώπου που δεν μετράει πια η καταγωγή του για να είναι σεβαστός, αλλά κατακτά την κοινωνική αποδοχή με την αξία, την αρετή, την ευγένεια και την καλλιέργειά του (Galle, 33-60).

Bienséance σημαίνει ευπρέπεια, μαζί με όλα τα συνώνυμά της, ενώ *vraisemblance* είναι η αληθοφάνεια. Η αληθοφάνεια για την τραγωδία σημαίνει το κατά πόσο είναι πιθανή η πλοκή ενός θεατρικού έργου, ενώ ευπρέπεια σημαίνει το κατά πόσο ανταποκρίνεται στο ηθικά πρέπον (Morgan, 293-304). Το ηθικά πρέπον και το πιθανό οφείλουν να είναι στενά συνδεδεμένα μεταξύ τους, πράγμα όμως που στη λογική του *κλασικιστικού δόγματος* σημαίνει πως ό,τι δεν είναι ηθικά πρέπον δεν είναι και πιθανό. Στόχος της μίμησης είναι λοιπόν το ηθικά πρέπον, το κοινωνικά και πολιτικά αποδεκτό, δηλαδή ένας ιδανικός κόσμος, ευπρεπής, ωραίος, απαλλαγμένος από οτιδήποτε αισχρό, άσχημο, ντροπιαστικό. Μόνον έτσι μπορεί η τραγωδία να ανταποκριθεί στο καλό γούστο που έχει ή θα πρέπει να έχει το κοινό της, σύμφωνα με τις επιταγές των πολιτικών και θρησκευτικών αρχών. Το *bon goût* καθίσταται μ' αυτόν τον τρόπο μια σημαντική ρυθμιστική αισθητική αρχή, η οποία λειτουργεί εν είδει λογοκρισίας, ενώ η τραγωδία μεταλλάσσεται, μέσα από τη συνδιαλλαγή της με το κοινό και την εξουσία, καθώς και με τις ηθικές και αισθητικές τους προσλαμβάνουσες.

8.6 Ωραιοποίηση και ποιητική δικαιοσύνη

Αυτός ο τρόπος μίμησης, ωστόσο, που για την τραγωδία σημαίνει επιλογή και εξύψωση ορισμένων ανθρωπινων πράξεων, ψυχικών και συναισθηματικών εκδηλώσεων, τρόπων επικοινωνίας, απόκρυψη, απόθεση και αποσιώπηση άλλων, σκοπό έχει να μετατρέψει το δράμα σ' ένα συμβολικό σκηνικό, όπου ο άνθρωπος μπορεί να παρατηρεί την εικόνα του εξιδανικευμένου, ηθικά και κοινωνικά αποδεκτού, πρότυπου εαυτού του. Το θέατρο γίνεται καθρέφτης, που ωραιοποιεί και διδάσκει την ομορφιά, το ηθικά και κοινωνικά πρέπον. Και αυτό το ωραιοποιημένο σκηνικό, που η τραγωδία οφείλει να αποτυπώσει για να μεταδώσει ηθικά μηνύματα, πρέπει να

διαπνέεται από ποιητική δικαιοσύνη.

Ο όρος ποιητική δικαιοσύνη καθιερώνεται γύρω στις αρχές του 17ου αιώνα (Zach, 25). Με την έννοια αυτή εννοείται η υποχρέωση του συγγραφέα να επιφυλάσσει καλύτερη μοίρα στους ενάρετους ήρωες και χειρότερη στους κακούς. Το πόσο σημαντικός είναι αυτός ο κανόνας φαίνεται από τη δήλωση του Ρακίνα, στον *Πρόλογο* της *Φαίδρας*, που σκοπό έχει να εξευμενίσει εκ των προτέρων τους κριτικούς του: «les moindres fautes y sont sèverement punies» («Τα παραμικρά λάθη θα τιμωρηθούν αυστηρά») (Racine, 1999, 819).

8.7 *Le Cid* του Κορνέιγ



Εικόνα 8.3 Πορτρέτο του Pierre Corneille, έργο αγνώστου, Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας. (📄URL φωτογραφίας https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/57/Gravure_Pierre_Corneille.jpg)

Το ότι η αληθοφανής ωραιοποίηση (*embellissement*) της φύσης, που αφορά μια ιδεατή και εντέλει εξαυλωμένη πραγματικότητα, ενώ προϋποθέτει και απαιτεί ποιητική δικαιοσύνη, θα σήμαινε σοβαρές δυσκολίες και θα είχε μεγάλες επιπτώσεις στην πράξη της τραγωδίας φάνηκε σχετικά σύντομα με την αντιπαράθεση που ξέσπασε το 1637 για το έργο του Κορνέιγ (Pierre Corneille, 1606-1684) *Le Cid*, η οποία ονομάστηκε *La Querelle du Cid* (*Η διαμάχη του Σιντ*). Ωστόσο, το έργο του Corneille δεν ήταν αμιγώς τραγωδία γιατί είχε αίσιο τέλος και γι' αυτό επιγράφεται και «tragi-comédie» (τραγικοκωμωδία). Στο δράμα *Le Cid*, που ανέβηκε το 1637, ο Corneille επεξεργάζεται έναν ισπανικό μύθο του Μεσαίωνα, εμπνευσμένο από το μαθητή του Lope de Vega τον Guillén de Castro (*Las mocedades del Cid*, 1618). Η υπόθεση του έργου είναι η εξής: η Chimène και ο Rodrigue αγαπιούνται. Όταν ο πατέρας της Chimène χαστουκίζει δημόσια τον πατέρα του Rodrigue, ο Rodrigue αναγκάζεται να πάρει εκδίκηση και σκοτώνει τον πατέρα της Chimène. Παρ' όλο που αγαπά ακόμα τον Rodrigue, η Chimène υποχρεώνεται να τον περιφρονεί. Ο Rodrigue πάει όμως στον πόλεμο και επιστρέφει ως ήρωας. Η Chimène, μετά τη μεσολάβηση του βασιλιά, δέχεται να τον παντρευτεί. Τα κεντρικό θέμα του έργου είναι η αντίθεση μεταξύ τιμής και έρωτα, και, ενώ πραγματεύεται ένα ηρωικό ιδανικό ανδρισμού και πατριωτισμού, στο τέλος υπερισχύει η ατομική επιθυμία για ευτυχία.

Στην έντονη δημόσια συζήτηση, που έλαβε χώρα μετά την πρωτοφανή επιτυχία του έργου, οι κριτικοί (μεταξύ άλλων: Scudéry, Mairet και Chapelain) κατηγόρησαν τον Corneille ότι το θέμα του δεν είναι αρχαιοελληνικό ή ρωμαϊκό όπως θα έπρεπε, ότι η πλοκή υποσκάπτει την ενότητα χώρου και χρόνου, και ότι, δείχνοντας έναν αριστοκράτη να χαστουκίζει έναν άλλον αριστοκράτη, ξεπερνά τα όρια της ευπρέπειας και της αληθοφάνειας, γιατί κάτι τέτοιο δεν είναι δυνατό να συμβεί στους κύκλους αυτούς, όπου η αυτοσυγκράτηση και η μετρημένη έκφραση συναισθημάτων είναι κυρίαρχη αρετή. Ακόμα πιο δριμύ κατηγορώ εξέφρασαν οι κριτικοί με αφορμή το γεγονός ότι η ηρωίδα αγαπάει το δολοφόνο του πατέρα της και τον παντρεύεται. Έτσι, σε σχέση με την ιστορική αλήθεια που κρύβεται στο μύθο του Cid και το έργο του Corneille, ο Σκυντερύ (Georges de Scudéry, 1601-1667) δηλώνει: «μπορεί να είναι αλήθεια ότι η Chimène παντρεύτηκε τον Cid [...] αλλά δεν είναι σε καμία περίπτωση πιθανό μια νέα γυναίκα με τιμή να παντρευτεί το δολοφόνο του πατέρα της» (Scudéry, 75).

Κάτι τέτοιο δεν συνάδει με την *bienséance*, πόσο μάλλον που η Chimène δέχεται τον Cid την ίδια μέρα του φόνου και του εκμυστηρευτεί τον έρωτά της. Κάτι τέτοιο επίσης δεν είναι αληθοφανές, δεν συνάδει δηλαδή με την *vraisemblance*, είναι άπρεπο και καμιά γυναίκα δεν θα το έπραττε. Στα επιχειρήματα των κριτικών είναι σαφές ότι η ευπρέπεια (ό,τι θεωρείται ηθικό και πρόπον) είναι το στοιχείο που εγγυάται την αληθοφάνεια της τραγωδίας. Πάντως, η άσκηση πολιτικής είναι εξίσου σημαντική με την προσπάθεια επιβολής μιας ηθικής

τάξης μέσω της λογοτεχνικής κριτικής, η οποία εκφέρεται στο όνομα του γούστου και του κοινού. Έτσι, και η μονομαχία μεταξύ του ήρωα και του πατέρα της ηρωίδας προσέβαλε το αίσθημα της ευπρέπειας. Με δεδομένο ότι υπήρχε μια σχετικά πρόσφατη απαγόρευση των μονομαχιών, και μάλιστα επί ποινή θανάτου, ακόμα και η αναπαράστασή τους στο θέατρο «έθιγε» την αισθητική του κοινού και για την ακρίβεια την «αισθητική» του πανίσχυρου τότε Richelieu (Mousnier, 114-115).

Ο Corneille υποτάσσεται μετά από αυτό στην *doctrine classique*, συνεχίζοντας ωστόσο να δηλώνει την αντίθεσή του στη σύνδεση της *vraisemblance* με την *bienséance*, ενώ ξεκαθαρίζει πως γι' αυτόν στόχος της τραγωδίας δεν πρέπει να είναι το έλεος αλλά ο θαυμασμός. Και από αυτή την άποψη, ο *Cid* συνέδεσε τον ηρωισμό και τη ρητορική των μεσαιωνικών επών με την τραγωδία. Έτσι, στον Πρόλογο του *Nicomède* (1651) ο Corneille δηλώνει: «Ο δικός μου τύπος ήρωα αποκλίνει λίγο από τους κανόνες της τραγωδίας, επειδή δεν ζητά να προκαλέσει έλεος εξαιτίας της υπερβολικής δυστυχίας του· ωστόσο, η επιτυχία έδειξε ότι η σταθερότητα μιας μεγάλης καρδιάς, που προκαλεί μονάχα θαυμασμό στην ψυχή του θεατή, είναι ενίοτε εξίσου ευχάριστη με τη συμπόνια για τις δυστυχίες» (Corneille, 1984, 641).

Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι ο Corneille είναι από τους πρώτους που αντιστέκονται στην επιβολή ποιητικής δικαιοσύνης¹, χωρίς ωστόσο να αμφισβητεί ότι σκοπός της τραγωδίας είναι να διδάξει τους θεατές. Θεωρεί, όμως, ότι η δραματουργική παρουσίαση των κακών ιδιοτήτων ενός ήρωα είναι υπεραρκετή για να διδαχτεί το κοινό: «Και όπως ένα πορτραίτο δεν είναι λιγότερο όμορφο επειδή απεικονίζει μια άσκημη γυναίκα, και δεν χρειάζεται να προειδοποιεί ότι το πρωτότυπο δεν είναι όμορφο για να μας αποτρέψει από το να μας αρέσει [το πρωτότυπο], το ίδιο συμβαίνει και με τη λεκτική μας ζωγραφική: όταν το έγκλημα περιγράφεται με όλα του τα μελανά χρώματα, όταν τα ελαττώματα είναι ξεκάθαρα δοσμένα, δεν χρειάζεται να το δείξουμε να καταλήγει σε αποτυχία για να προειδοποιήσουμε ότι δεν πρέπει να το μιμηθούμε» (Corneille, 1984, 98).

8.8 Η μίμηση μιας εξωραϊσμένης πραγματικότητας

Η μεγάλη συζήτηση στην οποία οδήγησε αυτή η αντιπαράθεση κατέληξε αφενός σε μια μεγαλύτερη αυστηρότητα των κανόνων που διέπουν την τραγωδία, και αφετέρου σε μια σημαντική μετατόπιση της έννοιας της μίμησης: και επισήμως πλέον δεν πρόκειται για μίμηση της πραγματικότητας ή του ιδεατού, αλλά για μίμηση εξωραϊσμένων τμημάτων της πραγματικότητας, που αντικαθρεφτίζουν τις κοινωνικές συμβάσεις και τους ηθικούς κώδικες της εποχής. Ο Aubignac δηλώνει το 1657 στο έργο του *Pratique du théâtre*: «Δεν είναι το αληθινό το αντικείμενο του θεάτρου, διότι υπάρχουν πολλά αληθινά πράγματα που δεν πρέπει να τα βλέπουμε στη σκηνή. [...] Το πιθανό δεν μπορεί ούτε και αυτό να αποτελέσει το αντικείμενό του, διότι υπάρχουν πολλά πράγματα που μπορούν μεν να συμβούν [...], αλλά που, αν τα αναπαριστούσαμε, θα ήταν γελοία ή ελάχιστα πιστευτά [...]. Επομένως, μονάχα το αληθοφανές μπορεί να θεμελιώσει, να στηρίξει και να κλείσει ικανοποιητικά ένα δραματικό ποίημα: δεν λέμε ότι τα αληθινά πράγματα αποκλείονται από το θέατρο, αλλά ότι γίνονται δεκτά μονάχα όταν είναι και αληθοφανή» (Aubignac, 66).

Χαρακτηριστική είναι δήλωση της Ακαδημίας στο κείμενο *Sentiments de l'Académie Française sur la tragédie comédie du Cid* (1637), το οποίο επισφράγισε τη συζήτηση και το μεγαλύτερο μέρος του συνέταξε ο Chapelain: «Διατείνομαστε ότι δεν είναι όλες οι αλήθειες καλές για το θέατρο και ότι για μερικές ισχύει ό,τι και γι' αυτά τα τρομερά εγκλήματα, για τα οποία οι δικαστές ρίχνουν στην πυρά, μαζί με τους εγκληματίες, και τη δικογραφία. Υπάρχουν αλήθειες τερατώδεις, ή αλήθειες που οφείλουμε να αποσιωπήσουμε για το καλό της κοινωνίας, ή που, αν δεν μπορούμε να τις κρατήσουμε κρυμμένες, πρέπει να περιοριζόμαστε στο να τις αναφέρουμε ως πράγματα παράδοξα» (Gasté, 365-366).

8.9 Ρακίνας: η τραγωδία ως καθρέφτης των ανθρωπίνων παθών

Όμως η τραγωδία δεν μένει στο καθρέφτισμα θραυσμάτων μιας εξιδανικευμένης εικόνας, αλλά αποτυπώνει σταδιακά και τις σκοτεινές πλευρές του ανθρώπου, τα πάθη και τα ένστικτά του, ξεπερνώντας έτσι στην πράξη αυτό που απαιτούσε η θεωρία. Άλλωστε, στόχος της τραγωδίας είναι, όπως τον διατυπώνει ο Ραπέν (René Rapin, 1621-1687) το 1674, ο έλεγχος των συναισθημάτων: «Η τραγωδία ρυθμίζει τη χρήση [στο πρωτότυπο: usage] των παθών, μετριάζοντας το φόβο και το έλεος που αποτελούν εμπόδια για την αρετή. Όταν στην *Ηλέ-*

1 Ο κανόνας αυτός αρχίζει να παραβιάζεται στη λογοτεχνία μόλις προς το τέλος του 18ου αιώνα.

κτρα του Σοφοκλή αναπαριστά τον Αίγισθο να τιμωρείται, ενώ προηγουμένως έχει απολαύσει την αμαρτία του επί μια δεκαετία [εννοεί την ερωτική σχέση του Αίγισθου με την Κλυταιμνήστρα], μαθαίνει στους ανθρώπους ότι το κακό δεν μένει ποτέ ατιμώρητο. Όταν δείχνει στο θέατρο μια βασίλισσα τόσο δυστυχισμένη όσο η Εκάβη να θρηνεί με ύφος τόσο συγκινητικό για τις δυστυχίες της, όπως συμβαίνει στο έργο του Ευριπίδη, διδάσκει ότι η εύνοια της τύχης και τα μεγαλεία του κόσμου δεν είναι πάντοτε πραγματικά αγαθά» (Rapin, 21-22).



Εικόνα 8.4 Πορτρέτο του Jean Racine του Jean-Baptiste Santerre. (©URL φωτογραφίας https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5f/Jean-Baptiste_Racine.PNG)

Αυτή η εστίαση στα ψυχικά τοπία του ανθρώπου οφείλεται στο έντονο ενδιαφέρον της φιλοσοφίας και της λογοτεχνίας (βλ. αρχή του παρόντος κεφαλαίου), που στρέφονται πλέον στα *passiones animae*, στους ψυχικούς μηχανισμούς που τα προκαλούν, καθώς και στην πολύπλοκη σχέση τους με τη διάνοια και τη λογική. Και αυτή η διάκριση ανάμεσα στη λογική και στο πάθος, σε όλες τις πιθανές εκδοχές της, είναι που καθορίζει εν πολλοίς την τραγωδία της εποχής του γαλλικού κλασικισμού, ενώ ο έρωτας ως *passion* γίνεται ένα από τα αγαπημένα θέματα της λογοτεχνίας. Η τραγωδία και το δράμα, ως μέσα αναπαράστασης της επικοινωνίας μεταξύ των ανθρώπων, γίνονται το σκηνικό όπου δοκιμάζονται οι συμβολικοί κώδικες του έρωτα και οι καταστροφικές του συνέπειες.

Ο Ρακίνας (Jean Racine, 1639-1699) είναι από τους πρώτους που επιτυγχάνει την αποτύπωση των παθών με τέτοια ενάργεια. Μεγαλωμένος σε ένα γιανσενικό περιβάλλον, γαλουχημένος με το δόγμα του προκαθορισμού, αποτελεί ενδεικτικό παράδειγμα του ενδιαφέροντος της δραματικής ποίησης για τα ψυχικά τοπία του ανθρώπου κατά τον 17ο αιώνα, όπως και του πώς η τραγωδία, σεβόμενη εκ πρώτης όψεως την *doctrine classique*, καταρυσίαν την υπονομεύει (Matzat, 57).

Το 1671, στον πρόλογο της *Bérénice*, ο Ρακίνας ορίζει ως στόχο της τραγωδίας την ικανοποίηση του θεατή αλλά και τη συναισθηματική εμπλοκή του στα δράματα: «Ο πρωταρχικός κανόνας είναι να αρέσουμε και να συγκινήσουμε. Όλοι οι άλλοι υπάρχουν μόνο και μόνο για να φτάσουμε σ' αυτόν τον πρώτο» (Racine, 1999, 452). Παρόμοια διατύπωση θα βρούμε και στο *L'Art poétique* του Boileau: «Το μυστικό είναι πρωτίστως να αρέσουμε και να συγκινήσουμε. Επινοήστε τεχνάσματα που να μπορούν να με συγκινήσουν» (Boileau, 169). Οι παραδοσιακοί στόχοι της τραγωδίας, η κάθαρση αλλά και η διδακτική λειτουργία του θεάτρου, περιθωριοποιούνται.

Ενδεικτικό είναι το ανέκδοτο που αφορά την απόφαση του Ρακίνα να γράψει τη *Φαίδρα*: «Ο Ρακίνας υποστήριξε ότι ένας καλός ποιητής μπορούσε να μας κάνει να δικαιολογήσουμε ακόμη και τα μεγαλύτερα εγκλήματα. Προσέθεσε ότι, για να μειώσει κανείς τη φρίκη του εγκλήματος της Μήδειας ή της Φαίδρας ώστε να τις κάνει αγαπητές στους θεατές σε σημείο που να τους εμπνεύσει λύπηση για τις δυστυχίες τους, το μόνο που χρειαζόταν ήταν γόνιμο πνεύμα, ευαισθησία και ορθή κρίση. Καθώς οι παρευρισκόμενοι αρνιόνταν να πιστέψουν ότι αυτό είναι δυνατό και κάποιοι θέλησαν μάλιστα να τον κοροϊδέψουν γι' αυτήν του την απίθανη γνώμη, η αγανάκτησή του ήταν τέτοια που τον έκανε να πάρει την απόφαση να καταπιαστεί με την τραγωδία *Φαίδρα*, στην οποία κατάφερε τόσο καλά να μας κάνει να τη συμπονούμε για τις δυστυχίες της ώστε ο θεατής λυπάται περισσότερο την ένοχη μητριά απ' ό,τι τον ενάρετο Ιππόλυτο» (Racine 1865, 263).

8.10 Η Φαίδρα του Ρακίνα

Το σημαντικό είναι πλέον ο θεατής να συναισθάνεται, να νιώθει. Και για να νιώσει, πρέπει να αποτυπώνονται στην τραγωδία αυτά που νιώθουν και οι ήρωές της όπως η Φαίδρα, με μια δύναμη λόγου που να εννοεί χωρίς να λέει, που να αποκαλύπτει τις πιο σκοτεινές πτυχές της ανθρώπινης ψυχή και συγχρόνως να τις καλύπτει πίσω από ρητορικά σχήματα και κοινωνικά αποδεκτούς κώδικες επικοινωνίας. Σεβόμενος έτσι στα πλαίσια του δυνατού τόσο την *bienséance* όσο και τη *vraisemblance*, ο Ρακίνας επιτυγχάνει να αναδείξει το αρχαϊκό παρελθόν της τραγωδίας. Στην εκδοχή του Ρακίνα, η Φαίδρα ταλανίζεται από τον έρωτά της για το γιο του άντρα της, τον Ιππόλυτο, και εκμυστηρεύεται το πάθος της στην τροφή της.

*Η Αθήνα τον αγέρωχο μου φανερώνει εχθρό μου.
Τον βλέπω και στη θέα του χλομιάζω, κοκκινίζω
Μια ταραχή σηκώνεται στην έκθαμβη ψυχή μου
Ούτε να δω μπορούσα πια ούτε και να μιλήσω
Και πάγονα και φλεγόμεν παντού σε όλο το σώμα*
(Ρακίνας, Φαίδρα, 35)

Αυτή η εκμυστήρευση, η λεκτική εκφορά του πάθους της, αποτελεί και την αρχή της τραγωδίας. Όταν μαθαίνει ότι ο άντρας της ο Θησέας πέθανε, αποφασίζει ακολουθώντας τη συμβουλή της τροφού της, να ομολογήσει στον Ιππόλυτο τον έρωτά της, και όταν εκείνος μένει ψυχρός απέναντί της, τότε η Φαίδρα, εκτός εαυτού, του ζητά να τη σκοτώσει.

*Η χήρα του Θησέα τον Ιππόλυτο τολμά να αγαπά!
Τούτο το απαίσιο τέρας μην σου ξεφύγει, πίστεψέ με.
Να, η καρδιά μου. Εδώ το χέρι σου ας χτυπήσει.
Την προσβολή που σου 'κανα θέλοντας να ξεπλύνω,
Προς του σπαθιού σου κιάλας τη μεριά νιώθω να γέρνω.
Χτύπα.*
(Ρακίνας, Φαίδρα, 50)

Και αυτή η δεύτερη εκμυστήρευση, η ομολογία του πάθους, είναι που δημιουργεί τις προϋποθέσεις για την τραγική εξέλιξη. Όταν ο πατέρας του εμφανίζεται ζωντανός, ο Ιππόλυτος αποφασίζει να μην του μιλήσει για την ερωτική εξομολόγηση της μητριάς του. Όμως η Φαίδρα το αγνοεί και σπαράσσεται από την ενοχή και το πάθος, ενώ συγχρόνως συναισθάνεται την ντροπιαστική θέση στην οποία έχει βρεθεί. Όταν η τροφός της συκοφαντεί τον Ιππόλυτο στον πατέρα του, η Φαίδρα θέλει να εκμυστηρευθεί στον Θησέα την αλήθεια. Μαθαίνει, όμως, ότι ο Ιππόλυτος αγαπάει μιαν άλλη γυναίκα και, ωθούμενη από τη ζήλια της, σιωπά.

*Ζηλεύω εγώ! [...]
Ολόκληρη αναδίνω αιμομιξία και δόλο.
Τ' ανθρωποκτόνα χέρια μου, εκδίκηση διψώντας
Στ' αθώο αίμα φλέγονται να βουτηχτούνε*
(Ρακίνας, Φαίδρα, 70)

Ο Θησέας θα καταραστεί τον Ιππόλυτο και ο Ιππόλυτος θα έχει οικτρό τέλος. Η Φαίδρα, που ήθελε να εκδικηθεί τον Ιππόλυτο, μετά το θάνατό του θα αυτοκτονήσει με δηλητήριο, αλλά, προτού πεθάνει, θα ομολογήσει στον άντρα της το άνομο πάθος της.

8.11 Η τραγικότητα της Φαίδρας

Η τραγικότητα του κόσμου στον οποίο κινείται η Φαίδρα μοιάζει να έγκειται στην αδυναμία του ανθρώπου να ελέγξει τα καταστροφικά πάθη του: τον έρωτα και τη ζήλια. Έτσι, δεν είναι μόνον η ανθρώπινη αδυναμία, η μοναχική συνείδηση και τα προγονικά αμαρτήματα που αποτυπώνονται στην τραγωδία, αλλά τα ίδια τα πάθη, με κυριότερο όλων τον έρωτα. Ο έρωτας γίνεται η μηχανή που κινεί την τραγωδία και ο Ρακίνας δεν τον σκηνοθετεί ως αρρώστια, που θα μπορούσε ίσως να γιατρευτεί, αλλά ως κατάρα, από την οποία δεν μπορεί κανείς να ξεφύγει, ως παραφορά, που ούτε η σύνεση ούτε η λογική δεν μπορούν να τιθασεύσουν.

Η Φαίδρα προσπαθεί μέχρι την τελευταία στιγμή να λυτρωθεί και να αποτρέψει το κακό. Και αυτή η απελπισμένη προσπάθειά της να προλάβει και να αποτρέψει την καταστροφή, την οδηγεί ακόμα πιο γρήγορα στο προδιαγεγραμμένο τραγικό τέλος. Ο ψυχικός κόσμος και οι σκοτεινές πλευρές του ανθρώπου καθίστανται με τον τρόπο του Ρακίνα αντικείμενο της τραγωδίας Δεν είναι πλέον μίμηση πράξεων, αλλά μίμηση ψυχικών παθών, έγκλειστων σε μια ρητορική κατασκευή που υποκαθιστά το σώμα και τις επιθυμίες του. Από αυτή την άποψη, τα πάθη του ήρωα είναι και παθήματα, ενώ ο λόγος που μεταφέρει το βουβό σώμα γίνεται πράξη.

Η ομιλία, οι λέξεις αλλά και η σιωπή κινούν τα τραγικά νήματα. Η πρώτη ομολογία της Φαίδρας θα φέρει τη δεύτερη και έπειτα την τρίτη. Το τραγικό κουβάρι ξετυλίγεται σε μια σειρά εκμυστηρεύσεων που οδηγούν στην καταστροφή. Από την άλλη, και η σιωπή οδηγεί στην καταστροφή, η εκμυστήρευση που δεν κάνει η Φαίδρα, ο Ιππόλυτος ο οποίος δεν ομολογεί τι συνέβη, αλλά, αντί αυτού, εξομολογείται τον έρωτά του για την Αρικήα στον πατέρα του, και αυτή η εκμυστήρευση είναι που τον οδηγεί στο θάνατο, γιατί είναι αυτή που οδηγεί τη Φαίδρα στη σιωπή. Ανάμεσά τους βρίσκεται ο Θησέας που δεν ερμηνεύει τα σημάδια σωστά, την ένοχη συμπεριφορά της Φαίδρας και του Ιππόλυτου, που πιστεύει τα ψευδή λόγια της τροφού και όχι τα αληθινά της Αρικήας, της γυναίκας που αγαπά ο Ιππόλυτος. Ο λόγος και η σιωπή είναι οι πράξεις που οδηγούν στην καταστροφή, ενώ η λανθασμένη ερμηνεία τους σφραγίζει την τραγωδία.

8.12 Η Φαίδρα του Ευριπίδη

Στον Ευριπίδη, ο ίδιος μύθος σκηνοθετείται αλλιώς. Το πάθος της Φαίδρας δικαιολογείται από την επιθυμία της Αφροδίτης να εκδικηθεί τον Ιππόλυτο, που απέχει από τον έρωτα παραμένοντας αγνός και λατρεύοντας μόνον την Άρτεμη. Η Αφροδίτη αναγκάζει τη Φαίδρα να ερωτευτεί τον Ιππόλυτο και, όπως και η Φαίδρα του Ρακίνα, να προδοθεί από τα λόγια της. Όμως δεν είναι αυτή που εξομολογείται το πάθος της στον Ιππόλυτο αλλά η τροφός της, που μεσολαβεί ανάμεσα στους δύο. Και αυτή η μεσολάβηση είναι καθοριστική για την τραγωδία γιατί σημαίνει το θάνατο της Φαίδρας.

Αυτό που ο Ευριπίδης παρουσιάζει ως αντιπαλότητα ανάμεσα σε δύο θεές, την Αφροδίτη και την Άρτεμη, και που μπορεί να ερμηνευτεί ως αντίθεση μεταξύ του έρωτα και της αποχής από αυτόν, της σεξουαλικότητας και της άρνησής της, οδηγεί και τους δύο ήρωες στην καταστροφή, χωρίς εκ πρώτης όψεως οι ίδιοι να είναι υπαίτιοι για το τραγικό τέλος. Αυτό γίνεται σαφές ήδη από την αρχή, όταν η Αφροδίτη παρουσιάζεται και εξηγεί αυτά που θα συμβούν, ενώ στο τέλος εμφανίζεται η Άρτεμις, η οποία θα απαλλάξει τον Ιππόλυτο από τις κατηγορίες, εξηγώντας στον Θησέα τι συνέβη, επιβεβαιώνοντας έτσι την αθωότητα του Ιππόλυτου. Και αυτό όμως που στον Ευριπίδη εκκινεί με την εμφάνιση μιας θεάς και ολοκληρώνεται με την εμφάνιση μιας άλλης είναι μια τραγωδία των ανθρώπων.

Η Φαίδρα προσπαθεί να αποφύγει τη μοίρα της, να αποκρύψει το πάθος της, επιζητώντας ωστόσο απελπισμένα την πραγμάτωσή του. Και όταν συνειδητοποιεί ότι αυτό δεν πρόκειται να εκπληρωθεί, τότε, ανάμεσα στην απόρριψη, την ατίμωση και το θάνατο, διαλέγει το θάνατο.

*Και εγώ την Κύπριδα που με κατέστρεψε
τη ζωή μου θα της δώσω σήμερα κιόλας
Να χαρεί.
Θα χαθώ για την πικρή μου αγάπη
αλλά θα γίνω και για κείνον συμφορά. Να μάθει
Να μη με εξευτελίζει που άθελα έφταιξα
Και το ίδιο να πάθει για όσα δεν έφταιξε
Να βάλει γνώση.
(Ευριπίδης, *Ιππόλυτος*, 93)*

Προτού πεθάνει, η Φαίδρα γράφει ένα γράμμα με το οποίο κατηγορεί τον Ιππόλυτο ότι τη βίασε. Ο Ιππόλυτος μένει ακλόνητος στο μισογυνισμό και την απέχθειά του απέναντι στον έρωτα και ωθείται στο θάνατο, χωρίς να βάλει γνώση, κρατώντας την υπόσχεση που έδωσε στην τροφό να μη μιλήσει στον πατέρα του για το κρυφό πάθος της μητριάς του. Ο Θησέας πονάει για το θάνατο της γυναίκας του και ο πόνος του γίνεται θυμός, που τον οδηγεί να καταδικάσει άδικα το γιο του σε θάνατο. Και οι τρεις είναι εξίσου ένοχοι γι' αυτό που συνέβη: η Φαίδρα γιατί κατηγορήσε τον Ιππόλυτο, ο Ιππόλυτος γιατί την προσέβαλε βαθιά, ο Θησέας γιατί βιάστηκε να βγάλει συμπεράσματα.



Εικόνα 8.5 Η Φαίδρα του Alexandre Cabanel (1880). Μουσείο Fabre, Montpellier, Γαλλία. (URL φωτογραφίας https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/41/Alexandre_Cabanel_-_Ph%C3%A8dre.jpg)

Ο Ρακίνας θα πάρει θέση μόνο για τη θεά Αφροδίτη. Στη Φαίδρα η τροφός θα αποδειχτεί υστερόβουλη, και ο Ιππόλυτος δεν θα είναι, όπως ο Ιππόλυτος του Ευριπίδη, αφοσιωμένος στο κυνήγι, απεχθανόμενος τον έρωτα και αποφεύγοντας το γυναικείο φύλο. Ο Ιππόλυτος του Ρακίνα αγαπάει μια άλλη γυναίκα και γνωρίζει τι σημαίνει έρωτας. Αυτό επιτρέπει στον Ρακίνα να δικαιολογήσει τη Φαίδρα: από τη μια οι κακές συμβουλές της τροφού και από την άλλη η ζήλια: μια ζήλια αδηφάγα, που στη Φαίδρα του Ευριπίδη δεν υπάρχει. Αν ο έρωτας οδηγεί τον ερωτευμένο να αποθεώσει το αντικείμενο του πόθου του, η ζήλια ζητά την καταστροφή του. Αυτή η καταστροφή επέρχεται όταν η Φαίδρα πρέπει να αποφασίσει αν θα μιλήσει: πρέπει να μιλήσει, θέλει να το κάνει αλλά στο τέλος δεν μιλά. Έτσι, ο κινητήριο μοχλός της τραγωδίας είναι ο έρωτας, ενώ η καταστροφή οφείλεται στη ζήλια.

8.13 Η Φαίδρα του Σενέκα

Η Φαίδρα του Ρακίνα, από αυτή την άποψη, είναι έρμαιο του πάθους της, βρίσκεται συνεχώς στην κόψη του ξυραφιού μεταξύ λογικής και τρέλας. Και παρ' όλο που ο Ρακίνας ισχυρίζεται πως η Φαίδρα έχει ως πρότυπο τον Ευριπίδη, στην πραγματικότητα είναι φανερή η επίδραση και του Σενέκα στο έργο του (Levitán, 185). Στον Σενέκα η Φαίδρα έχει παραδοθεί στην τρέλα, πέφτει σχεδόν λιπόθυμη στα χέρια του Ιππόλυτου όταν του εξομολογείται τα αισθήματά της. Άδικα προσπαθεί η τροφός να την επαναφέρει στη λογική, είναι αδύνατο. Η Φαίδρα βυθίζεται ολοένα και περισσότερο στο πάθος της, δεν μπορεί να σκεφτεί τίποτα άλλο εκτός από τον Ιππόλυτο, ο οποίος την έχει απορρίψει. Όταν ο Θησέας επιστρέφει, η Φαίδρα κατηγορεί τον Ιππόλυτο ότι προσπάθησε να τη βιάσει και παριστάνει πως θέλει να πεθάνει από την ντροπή της γι' αυτό που συνέβη. Ο Θησέας καταριέται το γιο του και στην επόμενη σκηνή φτάνει η είδηση ότι ο Ιππόλυτος πέθανε. Η Φαίδρα αρχίζει τώρα σιγά σιγά να καταλαβαίνει τι έκανε. Ολοφυρόμενη, θα κατηγορήσει τον Θησέα ως φονιά και, προτού αυτοκτονήσει, θα ομολογήσει τη δική της ενοχή.

*Ιππόλυτε,
η όψη σου είναι αυτή που βλέπω τώρα;
Εγώ την εκατόνησα έτσι;
Τάχα ποιος άγριος Σίνης, ποιος Προκρούστης
εσκόρπισε τα μέλη σου· Ποιος ταύρος
της Κρήτης, που τ' απαίσια μουγκρητά του·
τις φυλακές του Δαίδαλου γεμίζουν,
δίμορφος με κεφάλι κερασφόρο
σε σπάραξε Ω! αλίμονο, που εχάθη
η λαμπερή ομορφιά σου, των ματιών μου·
το άστρο [...]
(στον εαυτό της)
Αν έχεις την τιμή σου,*

πέθανε για τον άντρα σου, κι αν όχι,
πέθανε για τον έρωτά σου.
(Σενέκας, *Ιππόλυτος ή Φαίδρα*, 67-68)

Παραμένει ασαφές αν η Φαίδρα του Σενέκα αυτοκτονεί για την τιμή ή για τον έρωτά της. Το σίγουρο είναι ότι παρασύρεται από έναν πόθο που δεν γνωρίζει λογική και ηθική. Κυριευμένη από τη μανία του έρωτα, είναι έτοιμη να καταστρέψει το αντικείμενο του έρωτά της χωρίς κανένα δισταγμό.

8.14 Η βιαιότητα του λόγου στη *Φαίδρα* του Ρακίνα

Αν για τον Ευριπίδη οι θεοί είναι απάνθρωποι και για τον Σενέκα απόντες, για τον Ρακίνα ο Θεός παρακολουθεί τον άνθρωπο αδιάκοπα, απαιτεί και κρίνει, αλλά δεν επεμβαίνει, δεν βοηθά, δεν καθοδηγεί. Ο άνθρωπος είναι μόνος του απέναντι στον κόσμο και απέναντι στον Θεό. Αλλά στον Ρακίνα έχουμε, επίσης, κάτι που ούτε στον Ευριπίδη ούτε στον Σενέκα βρίσκουμε στον ίδιο βαθμό: την απόλυτη εξουσία του λόγου πάνω στην πραγματικότητα, την εξουσία του λόγου πάνω στο σώμα, τη λέξη που γίνεται πράξη, τη λέξη που αντικαθιστά την πράξη, που υποκαθιστά το σώμα, τη λέξη που είναι *μίμηση* του άφατου, που είναι *αμαρτία* και *περιπέτεια*, τη λέξη, που δεν οδηγεί στην *κάθαρση* αλλά στην καταστροφή.

Αυτήν τη βιαιότητα της λέξης στην ίδια ένταση θα την ξανασυναντήσουμε στην *Penthesilea* (1808) του Χάινριχ φον Κλάιστ (Heinrich von Kleist, 1777-1811). Σε αντίθεση όμως με τον Kleist, σύμφωνα με τον οποίον η περίτεχνη γλώσσα πρέπει να έχει σκοπό να αναδείξει και να τονίσει το νόημα, να αποστρέψει τον αναγνώστη/θεατή, από τη μορφή και να τον στρέψει στο περιεχόμενο (Kleist, 348), στον Ρακίνα η λυρική γλώσσα επιτυγχάνει να συγκαλύψει το νόημα, όπως συγκαλύπτει το σώμα, να παραπλανήσει με τη μουσικότητά της, να κρύψει το περιεχόμενο πίσω από τη μορφή, το βάθος πίσω από την εικόνα, το αόρατο πίσω από το ορατό. Όπως σημειώνει ο Starobinski: «Στον Ρακίνα, πίσω από αυτό που βλέπουμε, υπάρχει αυτό που διακρίνουμε αμυδρά, και, ακόμη πιο πέρα, εκείνο του οποίου την πραγματικότητα μπορούμε μονάχα να διαισθανθούμε χωρίς να βλέπουμε τίποτα [...] Το βάθος τους προέρχεται από την απουσία μιας καθορισμένης και εξ ολοκλήρου ορατής φύσης: απορρέει από κάτι το οποίο μπορούμε να ονομάσουμε συγχρόνως πλεόνασμα και έλλειψη» (Starobinski, 93).

Αυτός είναι και ο λόγος που οι σύγχρονοι κριτικοί του Ρακίνα είδαν την πλαστικότητα και τη δύναμη της γλώσσας του, αλλά δεν είδαν ότι ο κόσμος στον οποίο κινείται η *Φαίδρα* είναι κλειστός από παντού και μέσα του υπάρχουν άγνωστες δυνάμεις, δεν είδαν το αρχαϊκό βάθος της, δεν είδαν ότι η τραγωδία είχε μια σαφή πολιτική σημασία, δεν είδαν ότι, σεβόμενη την *doctrine classique*, επί της ουσίας την καταργούσε, αποκαλύπτοντας τα σκοτεινά βάθη της ανθρώπινης ύπαρξης. Από την άλλη, οι γιανσενιστές μέντορες του Γάλλου δραματουργού θεώρησαν ότι η *Φαίδρα* παρουσιάζει ένα παράδειγμα προς αποφυγή και συμφιλώθηκαν μαζί του, δεν είδαν ότι ο κόσμος της είναι ένας κόσμος χωρίς λύτρωση, που τον κυβερνά ένας σκληρός Θεός.

Πριν από τον Ρακίνα, ο μύθος της Φαίδρας είχε χρησιμοποιηθεί σε διάφορες τραγωδίες από τον Robert Garnier (1573), τον Guérin de La Pinelière (1634-35), τον Gabriel Gilbert (1645) και τον Mathieu Bidar (1675). Από το 1573 ως τον Ρακίνα, ο Ιππόλυτος μεταμορφώνεται σταδιακά σε *galant homme*, ενώ ο Gilbert και ο Bidar, για να αποφύγουν την κατηγορία της αιμομιξίας, φαντάζονται μια Φαίδρα που ακόμα δεν έχει παντρευτεί τον Θεσέα. Την ίδια εποχή με τον Ρακίνα γράφει και ανεβάζει μια *Φαίδρα* ο Πραντόν (Nicolas Pradon, 1632-1698). Και αυτό είναι που οδηγεί στην κορύφωση της *Διαμάχης μεταξύ Αρχαίων και Μοντέρνων*.

8.15 Η *Διαμάχη Αρχαίων και Μοντέρνων*

Τι είναι όμως η *Διαμάχη Αρχαίων και Μοντέρνων*; Μοντέρνος είναι ένας όρος που πρωτοεμφανίζεται στα λατινικά τον 6ο αιώνα μ.Χ. και χρησιμοποιείται για να δηλώσει τη διαφορά μεταξύ των σύγχρονων και των παλαιότερων. Έτσι, οι πρώτοι μοντέρνοι είναι οι χριστιανοί που διαφοροποιούνται με αυτόν τον τρόπο από τους αρχαίους ειδωλολάτρες. Αυτή η αντίθεση επανεμφανίζεται στην ιταλική Αναγέννηση, σε ένα τελείως διαφορετικό πλαίσιο, μια και αφορά αποκλειστικά τη λογοτεχνία. Σ' έναν διάλογο (1401-6) του Λεονάρντο Μπρούνι (Leonardo Bruni, περ. 1370-1444), που είναι κατά κάποιο τρόπο προάγγελος της διαμάχης η οποία έλαβε χώρα στη Γαλλία και έμεινε στην ιστορία της λογοτεχνίας ως *Querelle des Anciens et des Modernes*, τίθεται το ερώτημα εάν οι μοντέρνοι συγγραφείς της εποχής, ο Δάντης, ο Πετράρχης και ο Βοκάκιος, είναι εξίσου σημαντικοί,

εξίσου καλοί ή και καλύτεροι συγγραφείς από τους αρχαίους. Το ερώτημα δεν είναι ρητορικό αλλά ουσιώδες. Και αυτό φάνηκε κυρίως στη δημόσια διαμάχη που ξέσπασε στη Γαλλία και είχε διάρκεια σχεδόν έναν αιώνα, ενώ έφτασε και στην Ιταλία, την Αγγλία και στη Γερμανία.



Εικόνα 8.6 Πορτρέτο του Charles Perrault του Philippe Lallemand (1672). (©URL φωτογραφίας <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d4/ChPerrault.jpg>)

Οι απαρχές της διαμάχης θα πρέπει να αναζητηθούν στην *Querelle du Cid*, στην οποία αναφερθήκαμε παραπάνω, όπου για πρώτη φορά η Ακαδημία με εντολή του βασιλιά θα επιχειρήσει να ελέγξει και να ποδηγητήσει με τόση αυστηρότητα τη δραματική παραγωγή, χρησιμοποιώντας τον Αριστοτέλη ως επιχειρήμα. Η αυθεντία του Αριστοτέλη γίνεται με αυτόν τον τρόπο το εργαλείο ενάντια σε καθετί νεωτερικό, καθετί “μοντέρνο”. Η ήττα της παλιάς αριστοκρατίας, που είχε διασφαλίσει το 1661 την απόλυτη εξουσία του Λουδοβίκου XIV, είχε ως αποτέλεσμα μια γενική αίσθηση απαισιοδοξίας, η οποία εντείνεται από τις ιδέες του προκαθορισμού των Γιανσενιστών και οδηγεί σε μια εκ πρώτης όψεως άνευ όρων αποδοχή της αυθεντίας των αρχαίων. Και αυτή ακριβώς η στάση συμπυκνώνεται στη φράση του Λα Μπρυγιέρ (La Bruyère, 1645-1696) «Όλα έχουν ήδη ειπωθεί, ερχόμαστε πολύ αργά» (La Bruyère, 67). Αυτή η στάση δεν σημαίνει όμως ότι η λογοτεχνία σταματά να δημιουργεί, αντιθέτως είναι μια εποχή που με τον Ρακίνα, όπως είδαμε παραπάνω, αλλά και με τους μύθους (*Fables*) του Λα Φονταίν (La Fontaine, 1621-1695) και την *Art poétique* του Boileau, η γαλλική λογοτεχνία γράφει μια λαμπρή σελίδα, δημιουργώντας έναν νέο κανόνα με πρότυπο τους αρχαίους.

Υπάρχει ωστόσο και η άλλη πλευρά. Ο Corneille συνεχίζει μέχρι το 1674 να γράφει, και, παρ’ όλο που έχει υποταχτεί πλήρως στην *doctrine classique*, το έργο του συνεχίζει να εμπνέει τους “αντιφρονούντες”, ενώ στην Ακαδημία υπάρχουν πλέον και εκπρόσωποι των μοντέρνων. Η δημόσια διαμάχη δεν αργεί να ξεσπάσει. Το 1687, ο Περώ (Charles Perrault, 1628-1703) διαβάζει το ποίημα του *Le siècle de Louis le Grand*, όπου συγκρίνει την εποχή του Αυγούστου με την εποχή του Λουδοβίκου, εγκωμιάζοντας τον Γάλλο βασιλέα και καταλήγοντας ότι και οι αρχαίοι ήταν απλώς άνθρωποι και ότι δεν θα έπρεπε να τους λατρεύουν, αλλά απλώς να τους εκτιμούν (Perrault, 165). Η πρώτη απάντηση ήρθε από τον Boileau, ενώ ο Perrault συνεχίζει τη διαμάχη δημοσιεύοντας το 1688 τον πρώτο από τους διαλόγους του με τίτλο *Parallèle des anciens et des modernes*: σ’ αυτόν υπερασπίζεται τους μοντέρνους. Η διαμάχη αυτή κράτησε μέχρι το 1694 και πήραν μέρος πολλοί, μεταξύ των οποίων από την πλευρά των μοντέρνων ο Fontenelle² και ο Saint-Évremond χάρη στον οποίο η θεωρητική αυτή σύγκρουση έφτασε ως την Αγγλία. Η συζήτηση θα ξεκινήσει εκ νέου στη Γαλλία τον 18ο αιώνα με τη Madame Dacier ως υπερασπιστρια των αρχαίων και τον Houdar de La Motte ως υπερασπιστή των μοντέρνων.

8.16 Η φαντασία και η μίμηση στο κέντρο της διαμάχης

Τίθεται όμως το ερώτημα ποιο είναι το διακύβευμα αυτής της διαμάχης. Αναφέραμε παραπάνω ότι, σε αντιδιαστολή με τη *Φαίδρα* του Pradon, η *Φαίδρα* του Ρακίνα αποτέλεσε κορύφωση της διαμάχης. Όπως εξηγεί η Α. Η. Τ. Levi: «Η διαμάχη αρχαίων και μοντέρνων κορυφώθηκε στις αρχές του 1677, όταν οι νεωτεριστές

2 *Digression sur les anciens et les modernes* (1688).

αντιπαρέθεσαν το έργο *Φαίδρα και Ιππόλυτος* του Pradon με τη *Φαίδρα* του Ρακίνα. Η *Gazette d'Amsterdam* τόνισε με έμφαση ότι το κοινό θεώρησε το έργο του Ρακίνα “σύμφωνο με το γούστο των αρχαίων”, αλλά ότι “ο Pradon έδωσε μεγαλύτερη βαρύτητα στο γούστο του κοινού”» (Levi, 408). Η σημασία που προσδίδεται πλέον στο γούστο του κοινού καθίσταται και εδώ προφανής.

Το γεγονός ότι η *Φαίδρα* του Ρακίνα ήταν το πρώτο έργο που ανέβηκε στη σκηνή της Comédie Française³, η οποία είχε μόλις ιδρυθεί με διάταγμα του Λουδοβίκου XIV, δεν σημαίνει κάτι γι’ αυτή καθαυτή την αξία του έργου, σημαίνει κάτι όμως για το γούστο που προτιμούσε ο βασιλιάς. Αυτό που δεν είναι ίσως τόσο προφανές είναι το γεγονός ότι το λογοτεχνικό είδος της τραγωδίας (και όχι μόνο αυτό) στην *doctrine classique* περιχαρικόκωνεται, αποκτά ένα ασφυκτικό κανονιστικό πλαίσιο, ενώ η δημιουργία νέων ειδών και η ελεύθερη διαχείριση και επεξεργασία παλαιότερων ειδών καθίσταται ύποπτη. Τίθεται όμως υπό αίρεση και η φαντασία και η επινοητικότητα του καλλιτέχνη, και γι’ αυτό μεγάλο μέρος της διαμάχης αναλώνεται γύρω από αυτό το θέμα. Το άλλο μεγάλο ζήτημα που ανακύπτει είναι το θέμα της μίμησης. Πρέπει να περιοριστεί η μίμηση των προτύπων, ο συγγραφέας έχει κάθε δικαίωμα να μιμηθεί και ό,τι δεν υπάρχει στη φύση, όπου φύση, όπως είδαμε, είναι πλέον ένας όρος προβληματικός.

Σε αυτό το πλαίσιο, διατυπώνονται καινοφανείς ιδέες, που αφορούν τα λογοτεχνικά είδη. Έτσι, ο Perrault και οι μοντέρνοι απαιτούν από την κριτική να μεταχειριστεί ισότιμα τα λογοτεχνικά είδη και μ’ αυτόν τον τρόπο ανθίστανται σ’ ένα αυστηρά ιεραρχημένο αξιακό σύστημα, στο οποίο η τραγωδία και το έπος καταλαμβάνουν τις ανώτερες θέσεις. Παράλληλα, διαχωρίζουν σαφώς τις *καλές τέχνες* (beaux arts) από τις *ελεύθερες τέχνες* (artes liberales⁴), αποσυνδέοντας έτσι τη λογοτεχνία από τη ρητορική. Τα έργα τέχνης αντιμετωπίζονται ως έκφραση μιας προοδευτικά εξελισσόμενης έκφρασης της ιδέας του ωραίου. Με αυτόν τον τρόπο, σχετικοποιείται τι είναι ωραίο (Kuhle, 513). Και όλες αυτές οι απόψεις ανοίγουν το δρόμο ώστε τον 18ο αιώνα η τέχνη να αυτονομηθεί, να δημιουργηθεί δηλαδή η έννοια της τέχνης όπως την αντιλαμβανόμαστε σήμερα: η έκφραση του ανθρώπου που είναι καθ’ ύλην αρμόδια για την αναζήτηση και την αποτύπωση της ομορφιάς· επιπροσθέτως, δημιουργούν το έδαφος για τη γέννηση της Αισθητικής ως νέου φιλοσοφικού κλάδου, που αναπτύσσεται ως η θεωρία περί ωραίου, εμπλεκόμενη και αυτή αργότερα στη συζήτηση περί λογοτεχνίας και λογοτεχνικών ειδών.

Εκ των υστέρων, μπορούμε να πούμε ότι οι μοντέρνοι κέρδισαν τη μάχη. Στον 18ο αιώνα, η Αρχαιότητα θα συνεχίσει να προσφέρει πρότυπα για την τραγωδία και το έπος, αλλά οι επόμενες γενιές θα στραφούν και σε άλλες κατευθύνσεις. Ωστόσο, οι υποστηρικτές των αρχαίων, τουλάχιστον στη Γαλλία, κληροδοτούν έναν κανόνα, ο οποίος απέδειξε από μόνος του, και χωρίς να έχει την πρόθεση, τη σημασία και των σύγχρονων συγγραφέων. Επιπλέον, το κύρος της κλασικής παιδείας θα διασφαλίσει την επιβίωση ενός σημαντικού μέρους της αρχαίας παράδοσης, μαζί μ’ έναν κανόνα που χρησιμεύει ως δείκτης της κοινωνικής και πολιτιστικής ταυτότητας. Όπως σημειώνει και ο Terence Cave, «Από τη συζήτηση αυτή επομένως αναδεικνύονται σημαντικά θέματα: η ιδέα της προόδου, η φύση και ο σκοπός της παιδείας, η πολιτιστική θέση των γυναικών, ο τρόπος με τον οποίο ο σχηματισμός του κανόνα συμβάλλει σε κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα και στη διαμόρφωση της εθνικής ταυτότητας» (Cave, 425).

8.17 Μολιέρος: η κωμωδία ως καθρέφτης των ηθών

Αν η τραγωδία λειτούργησε στον κλασικισμό ως καθρέφτης των ανθρώπινων παθών, η κωμωδία υπήρξε ο καθρέφτης των κοινωνικών ηθών της εποχής. Ο πιο γνωστός κωμωδιογράφος, ο Μολιέρος (Jean-Baptiste Poquelin, 1622-1673) συνέδεσε το όνομά του με την κωμωδία-μπαλέτο (είδος που συνδυάζει μουσική, χορό και κείμενο), πρωτοανεβάζοντας το έργο *Les Facheux* το 1661. Μέσω των έργων του, που διακρίνονται για την υφολογική τους ποικιλία, άσκησε δριμύτατη κριτική στα κοινωνικά ήθη της εποχής του και επηρέασε σημαντικά τους μεταγενέστερους. Γνώστης της ρωμαϊκής κωμωδίας του Πλάτου και του Τερέντιου, επηρεασμένος από τη γαλλική παράδοση της μεσαιωνικής φάρσα, την ιταλική Commedia dell'arte και την ισπανική κωμικοτραγωδία, ο Μολιέρος καινοτομεί, συνδυάζοντας στοιχεία από διαφορετικά θεατρικά είδη και παραδόσεις.

3 Ένα από τα πέντε εθνικά θέατρα της Γαλλίας. Ιδρύθηκε στις 21 Οκτωβρίου 1680.

4 Δηλαδή η Γραμματική, η Διαλεκτική, η Ρητορική, η Αριθμητική, η Γεωμετρία, η Αστρονομία και η Μουσική.



Εικόνα 8.7 Ο Μολιέρος στο ρόλο του Καίσαρα, πορτρέτο του Nicolas Mignard, 1658. (©URL φωτογραφίας https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fe/Moli%C3%A8re_-_Nicolas_Mignard_%281658%29.jpg)

Συγγραφέας, σκηνοθέτης και ηθοποιός (παίζει ο ίδιος στα έργα του), ο Γάλλος κωμωδιογράφος φτιάχνει ένα θέατρο που στηρίζεται τόσο στις χειρονομίες και στο σώμα όσο και στη μουσική και το λόγο. Η μείξη των ειδών και οι αισθητικές καινοτομίες του ικανοποίησαν το βασιλιά και την αυλή του, αλλά βρήκαν επικριτές σε όσους υποστήριζαν την υφολογική καθαρότητα ή αισθάνονταν ότι ήταν αντικείμενα της σάτιρας του. Όπως σημειώνει η Canova-Greene: «Η κωμωδία-μπαλέτο, που αρχικά δημιουργήθηκε για τη βασιλική αυλή, παρουσιάστηκε κατόπιν στην πόλη και σημείωσε μεγάλη επιτυχία. Το νέο αυτό είδος είναι που έφερε την κωμωδία και τον Μολιέρο πιο κοντά με το βασιλιά. [...] Πιο ευέλικτη από την τραγωδία και μη κωδικοποιημένη ακόμη, η κωμωδία ήταν κατάλληλη για καινοτομίες. Ο Μολιέρος συμπεριέλαβε στα έργα του μεγάλη ποικιλία στοιχείων, αντικατοπτρίζοντας την αισθητική της αβρότητας [galàn] της γαλλικής αριστοκρατίας, πράγμα που του επέτρεψε να ικανοποιήσει τις προσδοκίες ενός ευρύτερου κοινού, είτε επρόκειτο για αριστοκράτες της αυλής είτε για πολίτες χαμηλότερων κοινωνικών τάξεων» (Canova-Greene, 7).

Εάν υποθέσουμε ότι ο Henri Bergson έχει δίκιο υποστηρίζοντας ότι υπάρχουν δύο είδη γέλιου –να γελάς μαζί με κάποιον και να γελάς σε βάρος κάποιου– τότε οι θεατές του Μολιέρου γελάνε σε βάρος των ηρώων του, και αυτό γιατί οι ίδιοι οι ήρωες δεν γελάνε με τα παθήματά τους αλλά παίρνουν τον εαυτό τους πολύ στα σοβαρά. Το να γελάς όμως σε βάρος κάποιου σημαίνει μια «στιγμιαία αναισθησία της καρδιάς» (Bergson,4), που προϋποθέτει με τη σειρά της ότι βρίσκεσαι σε πλεονεκτική θέση έναντι του άλλου. Και αυτή η πλεονεκτική θέση του θεατή εδραιώνεται από το λεπτομερές ψυχογράφημα και την παρουσίαση των κινήτρων των ηρώων, που είναι άνθρωποι συνηθισμένοι και συγχρόνως υπερβολικοί. Τα όποια ελαττώματα, οι όποιες εμμονές τους, οι όποιες ναρκισσιστικές συμπεριφορές τους μεγεθύνονται σε τέτοιο βαθμό που ακόμα και αν ο θεατής αναγνωρίσει στοιχεία του εαυτού του στο έργο του Μολιέρου, είναι δύσκολο να ταυτιστεί με τους ήρωες. Και αυτή η ταλάντωση ανάμεσα στο συνηθισμένο και το υπερβολικό είναι που καθιστά τα έργα του Μολιέρου τόσο σημαντικές για την ιστορία της κωμωδίας. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Γάλλος κωμωδιογράφος έγινε και εν ζωή γνωστός στην Ευρώπη, μεταφράστηκε, διασκευάστηκε και τα έργα του ανέβηκαν σε όλες τις ευρωπαϊκές σκηνές και παίζονται ως τις μέρες μας.

8.18 Ο Κατά φαντασίαν ασθενής του Μολιέρου

Ο Κατά φαντασίαν ασθενής, η τελευταία κωμωδία-μπαλέτο του Μολιέρου, που πέθανε κατά την διάρκεια της 4ης παράστασης, ανέβηκε το 1673 στο Palais Royal σε μουσική του Marc Antoine Charpentier. Το έργο περιέχει στοιχεία φάρσας, αλλά και το μοτίβο του ερωτευμένου ζευγαριού, γνωστού από την Commedia dell'arte. Ο τίτλος του έργου είναι που το καθιστά κωμωδία: αν ήταν “ασθενής” και ο θεατής δεν γνώριζε αν ο πρωταγωνιστής, ο Αργκάν, είναι πράγματι άρρωστος ή όχι, τότε δεν θα είχαμε να κάνουμε με κωμωδία. Ο Αργκάν είναι ένας εγωιστής που φοβάται το θάνατο και για να “επιζήσει” σχεδιάζει να παντρεύει την κόρη του μ’ έναν γιατρό, θέλει δηλαδή να την “πουλήσει” για να “αγοράσει” έναν γιατρό επί 24ώρου βάσεως. Εν προκειμένω,

ο άκρατος εγωισμός στηλιτεύεται παράλληλα με την αρρωστομανία και τη νοσοφοβία του ήρωα. Το εγώ του Αργκάν είναι τόσο πολύτιμο για τον ίδιο που τον καθιστά τόσο εύπιστο και τον οδηγεί να γίνει αντικείμενο εκμετάλλευσης.

Από την άλλη, ο γιατρός (όπως και ο φαρμακοποιός) είναι αυτός που εκμεταλλεύεται τον δήθεν άρρωστο και χρησιμοποιεί για ίδιον όφελος την υποτιθεμένη αυθεντία και εξουσία που του παρέχει η γνώση, την οποία παριστάνει ότι διαθέτει· είναι με λίγα λόγια ένας ιδιοτελής απατεώνας και ως τέτοιος παρουσιάζεται στο έργο. Με τον τρόπο αυτό στηλιτεύεται έμμεσα κάθε αυθεντία και αποκαλύπτεται η φιλοχρήματη φύση και η απληστία του ανθρώπου απέναντι στο συνάνθρωπό του.

Αντικείμενο κριτικής στο έργο είναι και οι ενδοοικογενειακές σχέσεις που μπαίνουν στο μικροσκόπιο του Μολιέρου. Εκ πρώτης όψεως παρουσιάζεται μια τυπική οικογένεια της εποχής, όπου την εξουσία μοιάζει να την έχει ο υποτιθέμενος άρρωστος πατέρας (επιλογή συζύγου για τις κόρες, απειλή εγκλεισμού σε μοναστήρι σε περίπτωση άρνησης). Από τη συζήτηση όμως μεταξύ του ήρωα και του αδελφού του προκύπτει ότι αυτή που πραγματικά ασκεί την εξουσία είναι η γυναίκα του με την «κρεβατομουρμούρα» της· και, όπως διαφαίνεται από το έργο, ούτε οι κόρες ούτε η υπηρέτρια υπακούουν στο «αφεντικό», ενώ αυτή που φαινομενικά υπακούει, η γυναίκα του, το κάνει υστερόβουλα· και ο αδελφός όμως του Αργκάν –ασχέτως αν έχει καλούς σκοπούς– του αντιμιλάει και ανακατεύεται και στις ενδοοικογενειακές του υποθέσεις. Από αυτή την άποψη, η «αρρώστια» τού «κατά φαντασίαν ασθενή» είναι ένδειξη της απόλυτης αδυναμίας του όχι μόνο να αντιληφθεί τις πραγματικές προθέσεις των άλλων και να διαχωρίσει το είναι από το φαίνεσθαι (ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του Μπαρόκ δράματος), αλλά και ένδειξη αδυναμίας να διατηρήσει την εξουσία του εαυτού του (το σώμα του το έχει παραδώσει στους γιατρούς) και της οικογένειάς του (την οικογένεια του την έχει παραδώσει στη γυναίκα του). Εν ολίγοις, ο ψυχαναγκασμός του, όπως θα το ονομάζαμε σήμερα, δεν υποδηλώνει παρά την αδυναμία του να είναι κύριος του εαυτού του και του οίκου του, βασικό ζητούμενο του Διαφωτισμού. Και αυτά ακριβώς τα στοιχεία εμφανίζονται με πολλαπλές μορφές στο έργο. Έτσι, η παιγνιώδης αντιμετώπιση της αρρώστιας και του θανάτου διαπλέκεται στο έργο μ' ένα παιχνίδι μεταξύ του είναι και του φαίνεσθαι: άλλωστε, ο ήρωας, που παριστάνει τον άρρωστο, θα πρέπει να παραστήσει το νεκρό για να θεραπευτεί· ενώ από την άλλη, η σκηνή με το μπαλέτο με την οποία κλείνει το έργο, όπου ο θεραπευμένος πλέον κατά φαντασίαν ασθενής αποφασίζει να γίνει ο ίδιος γιατρός, είναι η επιτομή της λογικής του Διαφωτισμού.

Σε τι συνίσταται όμως το κωμικό στοιχείο που προκαλεί το γέλιο στο έργο; Η μία πηγή γέλιου είναι εξωκειμενική ή για την ακρίβεια σωματική (αφορά γκριμάτσες, χειρονομίες, τη στάση του σώματος) και στηρίζεται στη μουσική, στο τραγούδι, στην κίνηση πάνω στη σκηνή, στο χορό· η άλλη είναι ενδοκειμενική και στηρίζεται σε δύο είδη θεάτρου, το λαϊκό και το λόγιο, ενώ χρησιμοποιεί μια μεγάλη παλέτα κωμικών τρόπων που εκκινούν από τις ύβρεις (π.χ. βλάκας) και φτάνουν έως τον πνευματώδη διάλογο (π.χ. “πληρωμένες” απαντήσεις). Πιο πολύ απ' όλα όμως το γέλιο προκαλείται από την υπερβολή των χαρακτήρων, την απόστασή τους από την κοινωνική κανονικότητα, την ελευθερία, την αναίδειά τους να λένε τα πράγματα με το όνομά τους, πράγματα που συνήθως δεν λέγονται, ακόμα κι αν γίνονται: όπως, για παράδειγμα, η απαίτηση του πατέρα Αργκάν να του ταιριάζει ο άντρας της κόρης του.

8.19 Η υπεράσπιση της κωμωδίας στον *Κατά φαντασίαν ασθενή*

Ο Μολιέρος απαντά στους επικριτές του και σε αυτό το έργο, όπως συνήθως κάνει σε όλες του τις κωμωδίες. Έτσι, ο αδελφός τού κατά φαντασίαν ασθενή τού προτείνει να πάνε να δούνε μια κωμωδία του Μολιέρου για να βγει από την πλάνη του. Στο διάλογο που ακολουθεί ο «Μολιέρος» παρουσιάζεται ως το ακριβώς αντίθετο του ήρωα: είναι «γιατροφοβικός» όχι γιατί αρνείται την αυθεντία του γιατρού αλλά γιατί φοβάται τη διάγνωση, όπως και τα φάρμακα: ο ήρωας φοβάται μην πεθάνει και ο «Μολιέρος» φοβάται μήπως τον πεθάνει ο γιατρός του. Συνδεδεμένος έτσι έμμεσα με τον ήρωά του, ο «Μολιέρος» υπερασπίζεται μ' αυτόν τον τρόπο το έργο του, που δεν είναι παρά μια πικρή σάτιρα της ανθρώπινης κατάστασης και της ανθρώπινης αδυναμίας απέναντι στο θάνατο, η αποκάλυψη της ανθρώπινης μικρότητας και της μικρόνοιας, το ξεγύμνωμα του εγωπαθούς υποκειμένου, τα κουσούρια του οποίου παρουσιάζονται μεγεθυμένα για να γίνουν αντικείμενα παρατήρησης και αφορμή για γέλιο.

Στην έμμεση υπεράσπιση του έργου, το πρώτο βασικό επιχείρημα είναι ότι όλοι, μηδενός εξαιρουμένου, μπορούν να γίνουν αντικείμενο σάτιρας και σ' αυτούς τους «όλους» ανήκει και ο ίδιος ο Μολιέρος, όπως και το έργο του· με άλλα λόγια, αφού δεν εξαιρεί τον εαυτό του και το έργο του από τα βέλη της σάτιρας και πα-

ραδίδει τον εαυτό του στη γλεύη του ήρωά του, του δίνει έτσι το δικαίωμα να σχολιάζει δηκτικά οποιονδήποτε, όσο «αξιοσέβαστος» κι αν είναι. Το άλλο επιχείρημα υπέρ της σάτιρας, σύμφωνα με τον Μπεράλντ, είναι ότι η κωμωδία και το θέατρο δρουν θεραπευτικά, ο κατά φαντασίαν ασθενής άλλωστε θεραπεύεται από τις εμμονές του παίζοντας θέατρο.

8.20 Το μυθιστόρημα

Στο πλαίσιο της διαμάχης μοντέρνων και αρχαίων συζητείται και ένα είδος που θεωρείται δευτέρας κατηγορίας: το μυθιστόρημα. Οι πρόλογοι των μυθιστορημάτων είναι το μέρος όπου αναπτύσσονται κατά κύριο λόγο οι θεωρίες περί του είδους αυτού, υπό μορφή σατιρικών σχολίων, θεωρητικών δοκιμίων και κριτικών κειμένων· έτσι δημιουργείται σταδιακά ένα σώμα κειμένων που αφορά το είδος στην ολότητά του. Αυτή η κριτική δραστηριότητα εντοπίζεται κατά κύριο λόγο στη Γαλλία, ενώ στην Αγγλία, όπου φτάνουν οι μεταφράσεις των γαλλικών κειμένων, αναδύεται σταδιακά το θεωρητικό ενδιαφέρον για το είδος. Παρ' όλο που ο Perrault και οι μοντέρνοι ζητούν την ισότητα μεταξύ των ειδών, η εχθρότητα απέναντι στο μυθιστόρημα διακρίνει ολόκληρο τον 17ο αιώνα. Ο Pierre Nicole χαρακτηρίζει τους μυθιστοριογράφους δολοφόνους γιατί δηλητηριάζουν το κοινό. Ο Jean Pierre Camus και ο Charles Sorel κατηγορούν τους συγγραφείς μυθιστορημάτων (και τους αναγνώστες) ότι χάνουν τον καιρό τους με επικίνδυνα προϊόντα της φαντασίας, που είναι ανήθικα και άρα επιβλαβή, ενώ ο *Δον Κιχώτης* του Θερβάντες χρησιμοποιείται ως παράδειγμα για το πού μπορεί να οδηγήσει η ανάγνωση μυθιστορημάτων, δηλαδή στην τρέλα (Mallinson, 314).

Ως απάντηση στις κατηγορίες που απευθύνονται στο μυθιστόρημα –όχι μόνο ότι απομακρύνει τον αναγνώστη από την πραγματικότητα, αλλά και ότι τον διαφθείρει– οι υπέρμαχοι του μυθιστορήματος, δηλαδή κατά κύριο λόγο οι ίδιοι οι μυθιστοριογράφοι, απαιτούν το μυθιστόρημα να είναι αληθοφανές, να διασκεδάζει τον αναγνώστη, αλλά και να περιέχει ηθικές παραινέσεις. Υπ' αυτή την έννοια, ιδιαίτερο βάρος δίνεται στο ιστορικό πλαίσιο και την αληθοφάνεια, ενώ και η ποιητική δικαιοσύνη, για την οποία μιλήσαμε παραπάνω, παίζει και εδώ σημαντικό ρόλο. Γι' αυτό, τον λόγο η τιμωρία του ανήθικου και η ανταμοιβή του ηθικού είναι χαρακτηριστικό των περισσότερων μυθιστορημάτων της εποχής.

Όπως αναφέρει ο Mallinson, «αυτό είναι απλώς ένα μικρό βήμα στην αντίληψη της μυθοπλασίας ως βασικού οδηγού για τη ζωή: πέρα από το να παράσχει μια ανήθικη και βλαβερή εκτροπή των ηθικών κανόνων, θεωρείται σημαντικό μέρος της εκπαίδευσης. Ο Jean Desmarets de Saint-Sorlin υποστηρίζει στην εισαγωγή του στο *Rosane* (1639) ότι το έργο του προσφέρει πολύτιμα μαθήματα για τον αναγνώστη και το ίδιο επισημαίνει αργότερα η Madeleine de Scudéry, η οποία τονίζει τα πολλαπλά ηθικά και κοινωνικά οφέλη του μυθιστορήματος. Η εικόνα του μυθιστοριογράφου ως ανεύθυνου οραματιστή και ονειροπόλου (*gêneur*) έχει επομένως απορριφθεί σθεναρά. Αυτές οι κριτικές όμως κάνουν σαφή τη διάκριση ανάμεσα στην αλήθεια της μυθοπλασίας και την αλήθεια της καθημερινής εμπειρίας. Παρ' όλο που πολλοί συγγραφείς μπορεί να ισχυριστούν ότι τα μυθιστορήματά τους έχουν ένα ιστορικό πλαίσιο, ωστόσο δεν στοχεύουν να παρουσιάσουν στον αναγνώστη την ιστορία, όποια κι αν είναι αυτή». Ο λόγος είναι, όπως εξηγεί ο Desmarets, ότι η ιστορία «αποτελείται από ένα ασύνηθες και εξωφρενικό συμβάν [*extravagance*], σε αντίθεση με τη μυθοπλασία που διαμορφώνεται σύμφωνα με τις αρχές της τάξης και της ευπρέπειας [*raison* και *bienséance*]· η ιστορία μπορεί να μας δώσει το αληθινό [*le vrai*], αλλά η μυθοπλασία μας δίνει μια πιο γενική, αληθοφανή όψη [*le vraisemblable*]. [...] Αυτή είναι μια θεωρία της μυθοπλασίας στην οποία υπάγονται πολλές γενιές διηγημάτων που χαρακτηρίζονται από εξιδανικευμένους ήρωες –θαρραλέοι πολεμιστές, εραστές που ξέρουν να σέβονται, ενάρετες ηρωίδες– οι οποίοι λειτουργούν σ' έναν κόσμο με κυρίαρχο στοιχείο την αρετή· αυτό θα συσχετιζόταν με τον όρο μυθιστόρημα» (Mallinson, 315-316).

8.21 Το μυθιστόρημα *Η πριγκίπισσα ντε Κλεβ της Μαντάμ ντε Λαφαγιέτ*.



Εικόνα 8.8 Marie-Madeleine Pioche de La Vergne, κόμισσα de La Fayette. (©URL φωτογραφίας https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5f/Madame_de_La_Fayette.jpg)

Επιβεβαίωση και ταυτόχρονα εξαίρεση σε αυτό τον κανόνα αποτελεί ένα μυθιστόρημα της εποχής αυτής, που θεωρείται προάγγελος του μοντέρνου μυθιστορήματος και το πρώτο μυθιστόρημα που αποτυπώνει ψυχικά τοπία. Πρόκειται για την *Princesse de Clèves* της Μαντάμ ντε Λαφαγιέτ (Madame de La Fayette, 1634-1693). Και εδώ έχουμε ένα συγκεκριμένο ιστορικό πλαίσιο –έχει δηλαδή προηγηθεί επεξεργασία ιστορικών πηγών– και σ’ αυτό το αληθοφανές σκηνικό συνυπάρχουν επινοημένοι ήρωες και ιστορικά πρόσωπα. Η πλοκή διαδραματίζεται στην αυλή του Ερρίκου Β’ (1547–1559), όπου η νεαρή ηρωίδα κάνει την εμφάνισή της σε ηλικία 16 ετών. Το απόσπασμα που ακολουθεί είναι ενδεικτικό της φιλοσοφίας που διαπνέει το μυθιστόρημα, και αποτυπώνει την εικόνα του ευγενούς, πνευματικά καλλιεργημένου και ενάρετου ανθρώπου, ίδιου του γαλλικού κλασικισμού.

«Εμφανίστηκε τότε στην αυλή μια καλλονή που συγκέντρωσε την προσοχή όλων. Έπρεπε να ήταν πανέμορφη για να προξενήσει τέτοιο θαυμασμό σ’ ένα περιβάλλον τόσο συνηθισμένο στην ομορφιά. [...] Ο πατέρας της πέθανε νέος και την είχε αφήσει στην κηδεμονία της γυναίκας του, της κυρίας ντε Σαρτρ, της οποίας η καλοσύνη, η αρετή και η αξία ήταν μοναδικές. Όταν έχασε τον άνδρα της, πέρασε πολλά χρόνια χωρίς να εμφανισθεί στην αυλή. Στη διάρκεια αυτής της απουσίας ασχολήθηκε με την ανατροφή της κόρης της. Δεν προσπάθησε να καλλιεργήσει μόνο το πνεύμα και να φροντίσει την ομορφιά της, επεδίωξε επίσης να της αναπτύξει το αίσθημα για την αγάπη της αρετής. Οι περισσότερες μητέρες πιστεύουν ότι αρκεί να αποσιωπήσουν ό,τι σχετίζεται με τον έρωτα για να αποτρέψουν τα παιδιά τους απ’ αυτόν. Η κυρία ντε Σαρτρ είχε την αντίθετη γνώμη. Μιλούσε συχνά στην κόρη της για τον έρωτα. Της αποκάλυπτε τις ομορφιές του για να μπορέσει πιο εύκολα να της επισημάνει τους κινδύνους.

Της περιέγραφε την ανειλικρίνεια των ανδρών, τη δολιότητα, την απιστία τους, την οικογενειακή δυστυχία που προκαλούν οι παράνομοι δεσμοί. Της εξηγούσε επίσης την ηρεμία που βασιλεύει στη ζωή μιας τίμιας γυναίκας και πόση ακτινοβολία και ανάταση δίνει η αρετή σε πρόσωπο με υψηλή καταγωγή και ομορφιά. Της τόνιζε όμως πόσο δύσκολα προστατεύεται αυτή η αρετή. Πρέπει να είναι, της έλεγε, πολύ δύσπιστη προς τον εαυτό της και να μένει προσηλωμένη στη μοναδική ευτυχία μιας γυναίκας, που είναι ν’ αγαπά και να αγαπιέται από τον άνδρα της. Η κόρη αυτή ήταν τότε μία από τις πιο περιζήτητες νέες στη Γαλλία και παρ’ όλο που ήταν πολύ νέα, της είχαν ήδη γίνει πολλές προτάσεις. Η κυρία ντε Σαρτρ που ήταν υπερβολικά φιλόδοξη δεν έβρισκε κανέναν αντάξιο της κόρης της. Επειδή όμως είχε συμπληρώσει τα δεκαέξι χρόνια της, θέλησε να την οδηγήσει στην αυλή» (La Fayette, 38).

Εκεί, η νεαρή ηρωίδα συναντά και παντρεύεται, υπακούοντας τη μητέρα της, τον πρίγκιπα ντε Κλεβ. Γνωρίζει όμως και τον κόμη Nemours και ερωτεύονται ο ένας τον άλλον. Μολονότι οι συμβάσεις της αυλής δεν επιτρέπουν στους δύο ερωτευμένους να εκφράσουν τα συναισθήματά τους, η μητέρα της νεαρής, που διαισθάνεται ότι κάτι συμβαίνει, λίγο πριν πεθάνει παρακαλεί την κόρη της να απομακρυνθεί από την αυλή ώστε να σώσει την τιμή της και την αρετή της. Παρ’ όλο που οι κοινωνικές υποχρεώσεις αρχικά δεν της επιτρέπουν να φύγει, νιώθει η συνείδησή της την πιέζει και υπό το κράτος του φόβου ότι θα αποκαλυφθούν τα συναισθήματά της καταφεύγει στην εξοχή, όπου εξομολογείται στον άντρα της τον έρωτά της για τον Nemours. Όταν ο άντρας

της, που συνεχίζει να την αγαπά, πεθαίνει, η πριγκίπισσα ντε Κλεβ αρνείται να παντρευτεί τον Nemours και ζει μέχρι το τέλος της ζωής της απομονωμένη.

Το μυθιστόρημα έχει επηρεαστεί από το *Lettres portugaises* (1668) και αποτυπώνει ένα πάθος, που θυμίζει αυτό της Φαίδρας στον Ρακίνα (άλλωστε και εδώ η εξομολόγηση παίζει σημαντικό ρόλο), παρουσιάζοντας τον έρωτα ως ανθρώπινη αδυναμία. Ο αγώνας που διεξάγεται μεταξύ πάθους και λογικής, καρδιάς και αρετής αναδεικνύει σαφώς τους κοινωνικούς κανόνες που τον επιβάλλουν. Γι' αυτό, άλλωστε, το κείμενο δεν συνοδεύεται από αναφορές στη θρησκεία, ούτε περιλαμβάνει ηθικολογικά σχόλια. Το ερώτημα που θέτει είναι πώς και κατά πόσον μπορεί ο άνθρωπος να ελέγξει τα συναισθήματά του μέσω της λογικής. Χαρακτηριστικό από αυτή την άποψη είναι το τέλος του μυθιστορήματος:

«Με το πρόσχημα ν' αλλάζει περιβάλλον και χωρίς να δείξει ότι είχε πάρει την απόφαση να εγκαταλείψει την αυλή, αποτραβήχτηκε σ' ένα μοναστήρι. Μόλις το πληροφορήθηκε ο κύριος ντε Νεμούρ, ένιωσε την σημασία αυτής της απομόνωσης και κατάλαβε την σοβαρότητά της. Κατάλαβε τότε ότι δεν είχε τίποτα πια να ελπίζει. Οι χαμένες ελπίδες του δεν τον εμπόδισαν να μεταχειρισθεί όλα τα μέσα για να κερδίσει ξανά την κυρία ντε Κλεβ. [...] Ο κύριος ντε Νεμούρ πήγε τέλος να την επισκεφθεί με το πρόσχημα ότι πήγαινε για λουτρά. Ταράχθηκε κι ένιωσε μεγάλη έκπληξη μαθαίνοντας την άφιξή του. Έβαλε να του μιλήσει μια φίλη της που αγαπούσε και εκτιμούσε και να τον παρακαλέσει να μην παραξενευθεί αν δεν ήθελε να εκτεθεί στον κίνδυνο να τον δει και με την παρουσία του να μεταβάλει τα αισθήματα που αυτή ήθελε να διατηρήσει. Ήθελε να του πει ότι αφού κατάλαβε πως το καθήκον της και η ψυχική της ηρεμία εναντιώνονταν στην έλξη που ένιωθε γι' αυτόν, τα εγκόσμια της είχαν φανεί τόσο ασήμαντα που τ' απαρνιόταν για πάντα· ότι δεν σκεφτόταν πλέον παρά μόνο ό,τι είχε σχέση με την άλλη ζωή κι ότι δεν της έμενε κανένα άλλο συναίσθημα από την επιθυμία να συμφωνήσει κι αυτός μαζί της.

Ακούγοντας αυτά τα λόγια ο κύριος ντε Νεμούρ νόμιζε ότι θα πέθαινε από δυστυχία. Την παρακάλεσε επανειλημμένα να πάει στην κυρία ντε Κλεβ για να την πείσει να τον δεχθεί· αλλά αυτή του είπε ότι η κυρία ντε Κλεβ όχι μόνο της απαγόρευσε να μεταφέρει οτιδήποτε εκ μέρους του, αλλά ούτε καν να της διηγηθεί την συζήτησή τους. Τελικά έπρεπε πάλι να φύγει παίρνοντας μαζί του όλον τον πόνο που μπορεί να νιώσει ένας άνδρας χωρίς ελπίδα να ξαναδεί την γυναίκα που αγαπούσε με τον πιο δυνατό, τον πιο γνήσιο και τον πιο βαθύ έρωτα του κόσμου. Παρ' όλα αυτά δεν αποθαρρύνθηκε κι έκανε το παν για να την κάνει ν' αλλάξει γνώμη. Τα χρόνια κύλησαν, το πέρασμα του χρόνου κι ο χωρισμός απάλυναν τον πόνο και έσβησαν τον έρωτά του. Η ζωή της κυρίας ντε Κλεβ έδειχνε ότι δεν θα ξαναγύριζε στην αυλή. Περνούσε τον μισό χρόνο στο μοναστήρι και τον άλλον μισό στα κτήματα της· ζούσε με ευσέβεια και σε απομόνωση όπως στα πιο αυστηρά μοναστήρια και η σύντομη ζωή της ήταν αμίμητο παράδειγμα αρετής» (La Fayette, 198-199).

Η απάντηση λοιπόν στο ερώτημα που θέτει το μυθιστόρημα, πώς δηλαδή μπορεί ο άνθρωπος να ελέγξει τα συναισθήματά του, είναι μέσω της αποφυγής κινδύνων, μέσω της απάρνησης των εγκοσμίων. Και αυτό γιατί το «αμίμητο παράδειγμα αρετής» καθίσταται εφικτό επειδή ακριβώς δεν εκτίθεται σε κινδύνους. Και από αυτήν την άποψη η αρετή είναι το αποτέλεσμα όχι τόσο του θριάμβου της λογικής έναντι του συναισθήματος, όπως επιτάσσει η καρτεσιανή φιλοσοφία, όσο της απομάκρυνσης από την κοινωνία, της απομόνωσης του ατόμου, της αποφυγής των πειρασμών.

8.22 Μυθιστόρημα και αναγνώστης

Την εποχή ωστόσο που γράφεται το *La princesse de Clèves*, το οποίο είχε μεγάλη επιτυχία και συζητήθηκε έντονα, είναι ενδεικτικές για το λογοτεχνικό είδος του μυθιστορήματος δύο σύγχρονες του αναγνώσεις. Η μία είναι του Jean-Baptiste-Henri de Valincour και η άλλη είναι του Abbé de Charnes. Ο μεν Valincour κατηγορεί το μυθιστόρημα διότι παρουσιάζει χαρακτήρες –αναφέρεται ειδικά στο κόμη Νεμούρ– που είναι ηθικά αδύναμοι, ενώ κρίνει το μυθιστόρημα σύμφωνα με τις αρχές του *κλασικιστικού δόγματος*, ο δε Charnes υποστηρίζει ότι δεν πρέπει να κρίνει κανείς το μυθιστόρημα από ηθικής άποψης, αλλά ως προς την εγγύτητά του στην πραγματικότητα, στην αλήθεια. Και σ' αυτό το μοτίβο, δηλαδή στην απαίτηση για μια ρεαλιστική απεικόνιση μιας ηθικής πραγματικότητας, θα κινηθεί και η συζήτηση τουλάχιστον μέχρι τα μέσα του 18ου αιώνα.

Όπως όμως υπογραμμίζει ο Mallinson, «Το ρεαλιστικό και συνάμα ηθικό μοιάζει να είναι ένας αδύνατος συνδυασμός και, λόγω της αποτυχίας σε ένα από αυτά, μεγάλο μέρος της κριτικής του μυθιστορήματος ασχολείται εντατικά με τα ίδια τα κείμενα. Για ορισμένους, αυτή η συζήτηση οδηγεί στην εικόνα ενός αναγνώστη που προσεγγίζει ένα μυθιστόρημα από μια λιγότερο ηθικά ευάλωτη σκοπιά, είναι λιγότερο παθητικός δέκτης ενός κειμένου, ενώ συμμετέχει ενεργά σε αυτό [...] ακόμη και κατά το δεύτερο μισό του αιώνα, η αναζήτηση

ενός συνδυασμού απόλαυσης και αλήθειας συνεχίζει να αποτελεί τη βάση της σκέψης, έστω και σε διαφορετικό πλαίσιο. Με βάση αυτές τις αρχές, όμως, υπάρχει μια αυξανόμενη συνειδητοποίηση της καθοριστικής, αν όχι προβληματικής, σχέσης μεταξύ του κειμένου και του αναγνώστη. Στον επόμενο αιώνα μεταφέρονται οι αμφιβολίες σχετικά με την ικανότητα του συγγραφέα να ενσαρκώσει την αλήθεια στο κείμενό του αλλά και να τη μεταφέρει επαρκώς στον αναγνώστη» (Mallinson, 320-321).

Ασκήσεις εμβάθυνσης και εμπέδωσης

1. Η τραγωδία *Le Cid* του Corneille

Ένα από τα στοιχεία που στηλιτεύτηκαν περισσότερο στην τραγωδία *Le Cid* του Corneille είναι ότι η ηρωίδα συνεχίζει να αγαπάει το δολοφόνο του πατέρα της. Το γεγονός ότι ο έρωτας, η καρδιά και το πάθος είναι ισχυρότερα όχι μόνο από την επιθυμία εκδίκησης, αλλά, κυρίως, από το καθήκον της προάσπισης της τιμής της οικογένειας, δηλαδή από την κοινωνική ευταξία και τη λογική, επιτρέπει την κυριαρχία του πάθους επί της λογικής, πράγμα που την εποχή αυτή θεωρείται αδιανόητο να αποτυπωθεί στη λογοτεχνία.

- Στο απόσπασμα που ακολουθεί η ηρωίδα συζητά με την Ελβίρα, την έμπιστη τροφό της. Παρατηρήστε εδώ τη δραματική παρουσίαση του αγώνα μεταξύ έρωτα και τιμής, καθώς και το γεγονός ότι, παρ' όλο που η τιμή μοιάζει να έχει μεγαλύτερη σημασία, το μεγαλύτερο μέρος του μονολόγου αφορά τον έρωτα:

EΛΒΙΡΑ

*Εκείνος σας στερεί πατρός
και σεις τον αγαπάτε;*

XΙΜΕΝΗ

Αν τον αγαπώ!

*Πτωχή η λέξις τον λατρεύω! Η οργή
ανθίσταται ματαίως εις τον έρωτα.
Εν τω εχθρώ ευρίσκω τον ερώμενον
μισώ μεν τον φορέα, αλλ' αισθάνομαι
παρά το μίσος ότι κατά του πατρός
ο εραστής εν μέση τη καρδία μου
παλαίει έτι. Προχωρεί, υποχωρεί,
αμύνεται, προσβάλλει, νυν μεν ισχυρός,
αδύνατος δε πάλιν, ηττημένος νυν
και αύθις θριαμβεύων. Αλλ' εν τη σκληρά
μονομαχία, ήν ο έρωσ συγκροτεί
προς την οργήν, σπαράττει την καρδίαν μου
μη συναρπάζων την ψυχήν μου. Όσην καν
ο έρωσ έχει εξουσίαν επ'εμού,
δε θα ακούσω τας υπαγορεύσεις του.
Ναι, τρέχω αδιστάκτως όπου η τιμή
με διατάσσει. Τον Ροδρίγον αγαπώ,
η τύχη του με θλίβει, η καρδία μου
υπέρ εκείνου κρατερώς αμύνεται.
Αλλ' όμως παρά πάντας τους αγώνας του
γνωρίζω ποία είμαι και πως λέγομαι
και ότι τον πατέρα μου εφόνευσεν
(Corneille, 53)*

2. Οι συνέπειες της κλασικιστικής ποιητικής για την τραγωδία

- Διαβάστε το παρακάτω απόσπασμα από την κριτική μελέτη με τίτλο *Κλασικισμός*, στο οποίο ο Dominique Secretan εξηγεί πόσο επηρεάζουν οι κλασικιστικοί κανόνες τις επιλογές των συγγραφέων και τις συνέπειές τους για τα θεατρικά έργα.

Η ενότητα της δράσης αποκλείει, ή αν μη τι άλλο περιορίζει στο ελάχιστο, τις επιμέρους πλοκές και τα μη ουσιώδη, ξένα επεισόδια. Η πλοκή όχι μόνο πρέπει να είναι απλή, ή μ' έναν μόνο σκοπό ίσως, αλλά πρέπει να οργανώνεται τόσο λογικά ώστε η ακολουθία των συμβάντων, η πραγματική τάξη των σκηνών, η σειρά των αντιπαραθέσεων που μορφοποιούν το θεατρικό έργο να μην μπορούν να αλλοιώνονται χωρίς να καταστρέφεται το σύνολο. Επίσης, καθώς ο ίδιος ο σκηνικός χώρος είναι περιορισμένος και καθώς πρέπει να υπάρχει ένας λογικός συσχετισμός ανάμεσα στον χρόνο της δράσης και στον χρόνο της παράστασης, το αποτέλεσμα είναι ότι η δράση, η υπόθεση ή ίδια, πρέπει να περιορίζεται σε ό,τι μπορεί να συμβαίνει στην πραγματικότητα μέσα σε ένα μικρό χρονικό διάστημα, ας πούμε μέσα σε εικοσιτέσσερις ώρες, καθώς επίσης και μέσα σε έναν περιορισμένο χώρο, ας πούμε σε δύο διαφορετικούς αλλά πάντως γειτονικούς χώρους. Ο αριθμός των προσώπων που βρίσκονται στη σκηνή κάθε φορά, θα έπρεπε να παραμένει μικρός. Καθετί σκοπεύει στη συγκέντρωση, π.χ. η εκλογή, ως θέματος του θεατρικού έργου, μιας κρίσης στη ζωή του ήρωα. Η ίδια ανάγκη για συγκέντρωση οδηγεί τον θεατρικό συγγραφέα να αφαιρεί χωρίς έλεος οτιδήποτε δεν συντελεί στο να οδηγεί σ' αυτό το τέλος. Το πλάτος θυσιάζεται για χάρη του βάθους. [...] Ο Mairet διάλεξε, πριν από τον Corneille και τον Racine, να αλλοιώσει την ιστορία για χάρη του θεατρικού έργου και της αξιοπιστίας του. Η ψυχολογία πήρε την πρωτοκαθεδρία από την ιστορία: «δεν αλλοίωσα την ιστορία χωρίς λόγο»: ο στόχος ήταν η αληθοφάνεια και η ενότητα, ή η σύγκρουση. Οι συγκρούσεις προμηθεύουν πλούσιο υλικό σ' αυτό το είδος θεατρικού έργου, συγκρούσεις ανάμεσα στην αγάπη και το καθήκον, ανάμεσα σε δύο καθήκοντα, ανάμεσα στο άτομο και το κράτος, ανάμεσα στην ενεργητικότητα και την αδυναμία, ανάμεσα στη λογική και το συναίσθημα. Περιορισμός της πλοκής σε ένα ελάχιστο σημείο συνεπάγεται, επίσης, την ανάγκη για εντελώς κατανοητές εισαγωγικές σκηνές (περίληψη γεγονότων που έγιναν στο παρελθόν και έκθεση του προβλήματος που πρόκειται να λυθεί), για αγγελιοφόρους που αφηγούνται τα εκτός της σκηνής δρώμενα, για νοητικές διεργασίες που πρέπει να κοινοποιηθούν μέσω μονολόγων (οι οποίοι δεν είναι απλώς θρήνοι ή φιλοσοφικοί στοχασμοί) και μέσω συζητήσεων με έμπιστα πρόσωπα (ενώ όλοι οι άλλοι διάλογοι είναι αληθινές αντιπαρατάξεις). Όλα αυτά μπορεί να φαίνεται ότι διαπιστώνονται πολύ εύκολα, αλλά πρέπει να θυμόμαστε ότι κάτι τέτοιο δεν συνέβαινε στις αρχές του δέκατου έβδομου αιώνα (Secretan, 59-61).

3. Η Ποιητική τέχνη του Boileau

Αν υπάρχει κάποιος που κυριαρχεί στη λογοτεχνική κριτική κατά την περίοδο 1660-1740, αυτός είναι ο ποιητής και κριτικός Nicolas Boileau-Despréaux (1636- 1711). Ως μιμητής του Οράτιου και μεταφραστής του Λογγίνου, ο Boileau συνδέει συνειδητά τον εαυτό του με τους αρχαίους, αλλά το ύφος και η κριτική στάση του είναι ενός ανθρώπου του σύγχρονου κόσμου. Στο έμμετρο έργο του *Ποιητική Τέχνη* (1674), γραμμένο σε αλεξανδρινούς στίχους, ο Boileau συνοψίζει τις αρχές του κλασικισμού και επηρεάζει σημαντικά την εποχή του και εντός και εκτός Γαλλίας. Στο άσμα που ακολουθεί –το πρώτο από τα τέσσερα που συγκροτούν το έργο–, ο ποιητής παρουσιάζει τους γενικούς κανόνες της ποιητικής τέχνης.

- Διαβάστε το απόσπασμα και παρατηρήστε τη σημασία του ορθού λόγου και της λογικής στην ποιητική πράξη, παρά την αποδοχή ότι το ταλέντο είναι έμφυτο.

ΑΣΜΑ ΠΡΩΤΟ

*Η φύση, γόνιμη σε εξαιρετα πνεύματα,
ξέρει σοφά να μοιράζει στους δημιουργούς τα ταλέντα:
Ο ένας μπορεί να χαράζει σε στίχους τη φλόγα του έρωτα,
ο άλλος ν' ακονίζει μ' ωραία κοντυλιά το επίγραμμα⁵
ο Μαλέρμπ⁵ μπορεί ενός ήρωα τους άθλους να ψάλει,
ο Ρακάν⁶ την Φυλλίδα να υμνεί, τους ποιμένες, τα δάση:
συχνά όμως, ένα πνεύμα που αρέσκεται στην κολακεία*

5 Μαλέρμπ (François de Malherbe, 1555 - 1628), Γάλλος λυρικός ποιητής, θεωρείται ότι προετοίμασε το έδαφος για έλευση του κλασικισμού.

6 Ρακάν (Honorat de Bueil de Racan, 1589 -1670), Γάλλος ποιητής, πολύ γνωστός στην εποχή του.

εκτιμά λάθος το ταλέντο του και στερείται αυτογνωσίας.
 Έτσι, κάποιος που είδαμε κάποτε με τον Φαρ⁷
 να μαυρίζει με στίχους τους τοίχους ενός καμπαρέ
 ξεκινάει παράκαιρα, με χωρίς εμπειρίας φωνή,
 να υμνήσει τη θριαμβική των Εβραίων φυγή
 και ενώ στις ερήμους καταδιώκει τον Μωσή,
 στις θάλασσες τρέχει με τον Φαραώ να πνιγεί.
 Ό,τι θέμα και αν πραγματεύεται, υψηλό ή ευχάριστο,
 το ορθό νόημα πάντοτε με τη ρίμα εναρμονίζεται:
 κακώς φαίνεται πως η μια την άλλη εχθρεύεται
 η ρίμα είναι σκλάβο και οφείλει μόνο να υπακούσει.
 Εάν στην αρχή προσπαθώντας φιλότιμα την αναζητείτε,
 ο νους συνηθίζει να τη βρίσκει με ευχέρεια
 στις λογικής τον ζυγό αγόγγυστα υποκλίνεται
 κι όχι μόνο δεν ενοχλεί, μα ωφελεί και εμπλουτίζεται
 εάν όμως παραμελήσετε, ρεμπελεύει
 και τρέχει το νόημα πίσω της για να την επανεύρει.
 Στέργετε λοιπόν τη λογική: είτε πάντα και μόνο απ' αυτήν
 τα γραπτά σας και λάμψη ν' αντλούν και τιμή.
 (Boileau, 21, 23, στ. 14-38)

4. Η λυρική ποίηση

Τα αποσπάσματα που ακολουθούν από το άρθρο του James Sambrook με τίτλο *Poetry, 1660-1740* σχετικά με τη λυρική ποίηση το διάστημα 1660-1740 αφορούν την έννοια της φύσης, το διαχωρισμό και την ιεράρχηση των λογοτεχνικών ειδών, τη σχέση λογικής και φαντασίας και την έννοια του υψηλού.

- Διαβάστε τα αποσπάσματα και συνδέστε τα με το προηγούμενο κεφάλαιο. Υπάρχουν διαφορές μεταξύ των αναγεννησιακών νεοαριστοτελικών ποιητικών και των στοιχείων και των αισθητικών επιταγών που αναφέρει ο Sambrook για την περίοδο αυτή;

Όλοι οι κριτικοί την εποχή αυτή συμφωνούν ότι η ποίηση είναι μίμηση της φύσης, αλλά η «φύση» επιδέχεται ευρείας ερμηνείας. Θα μπορούσε να είναι αυτό που ο Dryden, ακολουθώντας τις απόψεις του Bellori, αποκαλεί ιδέα της τέλει φύσης, στην οποία οι διάσπαρτες ομορφιές μιας φαινομενικά συνηθισμένης φύσης ενώνονται, ενώ οι παραμορφώσεις και τα ελαττώματα της φύσης αποκλείονται. Η ίδια η έννοια της τέλει φύσης θα μπορούσε να θεωρηθεί, από καθαρά χριστιανική άποψη, ως η φύση πριν το προπατορικό αμάρτημα, έτσι ώστε ο μεγάλος στόχος της ποίησης [...] είναι να αποκατασταθεί η φυσική τάξη που χάθηκε με την πτώση. [...]

Η καλλιέργεια του θαυμασμού για τα μη κλασικά πρότυπα θα αποδυνάμωνε εντέλει τις σαφείς διακρίσεις μεταξύ των λογοτεχνικών ειδών που κληρονομήθηκαν από τους αρχαίους, όμως ο σαφής διαχωρισμός μεταξύ των ειδών καλά κρατεί την περίοδο 1660-1740: Ο Addison ανέλυσε ακόμη και την μπαλάντα του «Chevy Chase»⁸, σύμφωνα με τους κλασικούς κανόνες για την ηρωική ποίηση. Οι κριτικοί συμφώνησαν ότι υπάρχει μια ιεράρχηση των ειδών, με το έπος, στην περίπτωση της μη δραματικής ποίησης, να καταλαμβάνει τη σημαντικότερη θέση. Μοντέλα άγνωστα στους αρχαίους θα μπορούσαν πάντως να έχουν θέση σε αυτή την ιεραρχία, κάτι που αναφέρει και ο Boileau στο *L'Art poétique*. Κάθε είδος έχει όμως ένα ιδιαίτερο ύφος, μια ιδιαίτερη μορφή και μια ιδιαίτερη λειτουργία, που αντιστοιχούν σε διαφορετικές πτυχές της φύσης και αυτό παρ' όλο που οι κριτικοί ενδέχεται να διαφοροποιούνται ως προς την εν λόγω αντιστοιχία: για παράδειγμα, κατά τον Rapin, το ποιμενικό είδος σχετίζεται με ιστορικούς παράγοντες και, κατά τον Fontenelle, με τη γενική ανθρώπινη ψυχολογία. [...]

Ο Boileau καλεί τους ποιητές να αγαπούν τη λογική και οι κριτικοί της περιόδου τονίζουν πάντα την ανάγκη να χρησιμοποιηθεί η λογική στη συγγραφή ποίησης, ωστόσο κανείς δεν ισχυρίζεται ότι η ποιητική δημιουργία είναι μια απόλυτα ορθολογική δραστηριότητα. Η δημιουργική δύναμη βρίσκεται ακόμα εκεί που ήταν πάντα: στο

7 Λα Φαρ (Charles Auguste marquis de La Fare, 1644 -1712), Γάλλος στρατιωτικός, έγραψε τα *Απομνημονεύματα* (1716)

8 Μπαλάντα προερχόμενη από την προφορική παράδοση σε δύο εκδοχές, εκ των οποίων η πρώτη γράφτηκε γύρω στα 1430.

εντυπωσιακό ή στη φαντασία, όροι συνώνυμοι για τους περισσότερους κριτικούς. [...] Σε ποιο βαθμό ο ποιητής θα μπορούσε να αγνοήσει τις επιταγές της λογικής αποτελούσε θέμα συζήτησης. Οι κριτικοί φυσικά επαινούν την ιδιοφυΐα ποιητών όπως ο Όμηρος και ο Σαίξπηρ, οι οποίοι έφτασαν ή ακόμα και ξεπέρασαν ποιητές με σαφώς μεγαλύτερο επίπεδο μάθησης, όπως ο Βιργίλιος και ο Μίλτων. [...]

Όπως δηλώνει ο Boileau, ο οποίος μετέφρασε και διέδωσε το έργο του Λογγίνου, το υψηλό δεν μπορεί να αναλυθεί· μπορεί να γίνει μόνο αισθητό σε ό,τι εξυψώνει, μαγεύει, ανυψώνει τον αναγνώστη και τον συνεπαίρνει. [...] Υπάρχει μια μυστική δύναμη στην ποίηση που αναγνωρίζεται από την καρδιά, και όχι από το μυαλό, ώστε ακόμη και η κριτική, σε τελευταία ανάλυση, να μην θεωρείται ότι είναι εξ ολοκλήρου ορθολογική υπόθεση. Παρά τη συνεχή αναγνώριση των κανόνων της ποίησης, το γούστο γίνεται το πιο σημαντικό και αποφασιστικό κριτήριο για την περίοδο 1660-1740. Στα επόμενα χρόνια, το δόγμα του γούστου θα ανοίξει δρόμους προς την κατεύθυνση μιας ακόμα μεγαλύτερης κριτικής σχετικότητας και προς την κατεύθυνση μιας κριτικής που εστιάζει περισσότερο στις υποκειμενικές επιδράσεις της ποίησης [...] (Sambrook, 114-116).

5. Ο κατά φαντασίαν ασθενής του Μολιέρου

Το απόσπασμα που ακολουθεί είναι από την 3η σκηνή του *Κατά φαντασίαν ασθενή* και αφορά την υπεράσπιση της κωμωδίας και το δικαίωμά της να σατιρίζει τα πάντα. Το γεγονός ότι στις πρώτες παραστάσεις του έργου ο ίδιος ο Μολιέρου έπαιζε τον Αργκάν εντείνει την κωμικότητα της σκηνής.

- Διαβάστε το απόσπασμα και παρατηρήστε με ποιον τρόπο ο Μολιέρου επιχειρεί να προλάβει την κριτική εκ μέρους των γιατρών.

ΜΠΕΡΑΛΑΝΤ Κατάλαβε, αδελφέ μου, ότι δεν το 'χω βάλει σκοπό να προσβάλω την ιατρική και τους γιατρούς. Άλλωστε, καθένας είν' ελεύθερος να πιστεύει αυτά που θέλει. Όσα σου λέω, θέλω να μείνουν μεταξύ μας. Πάντως, μακάρι να κατάφερα να σε βγάλω από την πλάνη σου και, για να σε διασκεδάσω, να σ' έπαιρνα μαζί μου σε κάποια από τις κωμωδίες του Μολιέρου που έχει τέτοιο θέμα.

ΑΡΓΚΑΝ Σιγά τον συγγραφέα! Ωστε έτσι ε; Τολμάει στις κωμωδιούλες του και πιάνει στο στόμα του σεβαστούς επιστήμονες όπως οι γιατροί!

ΜΠΕΡΑΛΑΝΤ Δεν σατιρίζει τους γιατρούς. Απλώς ξεμπροστιάζει τις ανόητες μεθοδεύσεις τους εν ονόματι της ιατρικής!

ΑΡΓΚΑΝ Ναι, μωρέ, έχει μούτρα και κριτικάρει την ιατρική! Σκέψου τι ηλίθιος είναι και τι μεγάλη γνώμη έχει για τον εαυτόν του, που τολμάει και κοροϊδεύει τις γνωματεύσεις και τις θεραπείες! Α, τον γελοίο! Τολμάει κι ορθώνει το μηδαμινό ανάστημα του μπροστά στη γιγάντια επιστήμη της ιατρικής και τολμάει να σατιρίζει τους αξιοσέβαστους γιατρούς στις κωμωδίες του!

ΜΠΕΡΑΛΑΝΤ Καλά κάνει. Ο κωμωδιογράφος βάζει στα έργα του διάφορα επαγγέλματα και δημόσιες θέσεις. Εδώ άλλοι σατιρίζουν βασιλιάδες και πρίγκιπες – γιατί οι γιατροί να είναι στο απυρόβλητο;

ΑΡΓΚΑΝ Μα το θεό, αν εγώ ήμουν γιατρός, θα έπαιρνα πίσω το αίμα μου για την αυθάδειά του: όταν θ' αρρώσταινε, θα τον άφηνα να πεθάνει χωρίς να του δώσω καμία σημασία. Και τότε ας χτυπιότανε κι ας φώναζε όσο ήθελε! Δεν θα του έδινα καμία συμβουλή, ούτε μια ελάχιστη αφαίμαξη, ούτε ένα τοσοδούλι κλύσμα, και θα του έλεγα, «Σκάσε και ψόφα, καταραμένε, για να δεις τι σημαίνει να τα βάζεις με την ιατρική!».

ΜΠΕΡΑΛΑΝΤ Έχεις γίνει έξαλλος μαζί του, χωρίς καν να τον ξέρεις.

ΑΡΓΚΑΝ Ναι, γιατί είναι άσχετος και γελοίος! Και, αν είχανε μυαλό οι γιατροί, θα έκαναν αυτό που είπα εγώ.

ΜΠΕΡΑΛΑΝΤ Ο Μολιέρου έχει πιο πολύ μυαλό απ' τους γιατρούς σου και δεν θα ζητήσει ποτέ τη βοήθεια τους.

ΑΡΓΚΑΝ Κακό του κεφαλιού του: αυτός θα πάει σκασμένος!

ΜΠΕΡΑΛΑΝΤ Έχει λόγους, λέει, γι' αυτό που κάνει. Φάρμακα, λέει, παίρνουν μόνο οι γεροί και δυνατοί άνθρωποι, γιατί μόνο αυτοί αντέχουν και την αρρώστια και τα φάρμακα. Ενώ αυτός είναι τόσο αδύναμος, που μπορεί ν' αντέξει μόνο την αρρώστια!

ΑΡΓΚΑΝ Αυτά είναι σοφίσματα των δήθεν έξυπνων. Τέλος πάντων, αρκετά ασχοληθήκαμε μ' αυτό το υποκείμενο. Δεν θέλω να παραχτώ παραπάνω, γιατί θα ερεθιστεί η χολή μου και θα έχω κι άλλα τρεχάματα.

ΜΠΕΡΑΛΑΝΤ Όπως θες, αδελφέ μου! Για ν' αλλάξω θέμα, πιστεύω πως, εντάξει, σου έφερε αντίρρηση η κόρη σου, όμως αυτός δεν είναι λόγος να την πετάξεις σε μοναστήρι. Επίσης, στην επιλογή του γαμπρού δεν πρέπει να σκέφτεσαι μόνο τον εαυτό σου, αλλά και την κόρη σου. Ο γάμος κρατάει μια ολόκληρη ζωή και ο γάμος που δεν βασίζεται στην ευτυχία δεν πετυχαίνει ποτέ (Μολιέρου, 112-114).

6. Τα δημοφιλή μυθιστορήματα την εποχή της Madame de La Fayette

Το απόσπασμα που ακολουθεί είναι από τον πρόλογο της Τερέζας Πεσμαζόγλου, μεταφράστριας του μυθιστορήματος *La princesse de Clèves*, και αφορά τις δύο δημοφιλέστερες κατηγορίες μυθιστορημάτων στα χρόνια της Mme de la Fayette.

- Διαβάστε προσεκτικά το απόσπασμα και, με βάση αυτά που διαβάσατε στο κεφάλαιο αυτό, εντοπίστε σε τι συνίσταται η ιδιαιτερότητα του μυθιστορήματος της Mme de la Fayette.

Ποια όμως βιβλία διαβάζουν για την ψυχαγωγία τους; Αυτά μπορούν να καταταχθούν σε δύο μεγάλες κατηγορίες. Η πρώτη, η πιο διαδεδομένη, περιλαμβάνει μυθιστορήματα που περιγράφουν την ζωή και τις περιπέτειες ηρωικών προσώπων. Έχουν ως καταγωγή τις έμμετρες ιπποτικές αφηγήσεις του τέλους του Μεσαίωνα. Παραδείγματα τέτοιων αφηγήσεων ηρωικών κατορθωμάτων με πρωταγωνιστές σχεδόν υπεράνθρωπους ιππότες σε τόπους εξωτικούς και διανθισμένων με στοιχεία μαγείας είναι ο *Polexandre* του *Gomberville* καθώς και τα πολύ γνωστά εκείνη την εποχή, τρία μυθιστορήματα του *Calprenède*, *Cassandra*, *Cléopâtre* και *Pharamond*. Τα μυθιστορήματα αυτού του είδους γεμάτα από απίθανες και σκληρές περιπέτειες ελκύνουν το κοινό της εποχής εκείνης. Περιέχουν όμως και που και που «ψυχολογικές» αναλύσεις, όπως και αξίες στις οποίες πρέπει να υποτάσσεται η γυναίκα μετά τον γάμο της, καθώς και διάφορους άλλους κώδικες τιμής, ηθών και εθίμων. Τα στοιχεία της έξω από κάθε πραγματικότητα αλλά πάντα νικηφόρου για τον ήρωα περιπέτειας μαζί με την έξαρση των ωραίων συναισθημάτων εντυπωσιάζουν ακόμη και μια ευγενή και ευφυή αναγνώστρια όπως την *Madame de Sevigné* (1626-1696) που ομολογεί, σε γράμμα στην κόρη της, ότι την γοητεύουν και την παρασύρουν.

Η δεύτερη κατηγορία αναγνωσμάτων περιλαμβάνει μυθιστορήματα στα οποία η έμφαση δεν βρίσκεται τόσο στις ηρωικές περιπέτειες των πρωταγωνιστών όσο στην ευαίσθητη ανάκληση και περιγραφή του συναισθηματικού κόσμου των χαρακτήρων τους. Τέτοια μυθιστορήματα έχουν την καταγωγή τους στην κλασική αρχαιότητα, «στα ποιμενικά», όπου ευαίσθητοι ήρωες και ηρωίδες ερωτεύονται και εκδηλώνουν τον έρωτά τους σε ήρεμο, γραφικό, βουκολικό περιβάλλον. Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα μυθιστορήματος αυτού του τύπου την εποχή εκείνη στη Γαλλία είναι η *Astrée* του *Honoré d'Urfé* (1568-1625), που άρχισε να δημοσιεύεται το 1607 (Πεσμαζόγλου, 10-11).

7. Η θεωρία περί μυθιστορήματος του Daniel Huet (1630-1721)

Το παρακάτω απόσπασμα είναι από ένα κριτικό κείμενο του English Showalter και αφορά τον Πιερ Υέ (Pierre Daniel Huet, 1630-1721), έναν από τους πρώτους θεωρητικούς του μυθιστορήματος στη Γαλλία που επηρέασε τόσο τους σύγχρονούς του όσο και τους μεταγενέστερους.

- Παρατηρήστε την σημασία της ποιητικής δικαιοσύνης στη θεωρία του Huet για το μυθιστόρημα και προσπάθεια υπαγωγής του είδους στην αριστοτελική παράδοση.

Ο *Pierre Daniel Huet* (Πιερ Ντανιέλ Υέ) ήταν ένας πολυμαθής ακαδημαϊκός, μέλος των κύκλων της *Λαφαγέτ*. Η *Πραγματεία* του, η πρώτη ιστορία του είδους, δόθηκε στη δημοσιότητα την ίδια χρονιά με το μυθιστόρημα *Zayde* της *Λαφαγέτ*: έχαιρε μεγάλης αναγνώρισης, με ένδεκα εκδόσεις μέχρι το 1711, όταν δημοσιεύτηκε και η τελευταία αναθεωρημένη έκδοση. Φαινομενικά ο σκοπός του Huet ήταν να εντοπιστεί η προέλευση του μυθιστορήματος, αλλά με τον τρόπο αυτό έπρεπε να δώσει έναν ορισμό του μυθιστορήματος, να εξετάσει τη σχέση του με την αλήθεια ή την πραγματικότητα και να διερευνήσει το σκοπό του. Ωστόσο η αναζήτηση για την προέλευση σήμαινε και μια αναζήτηση για νομιμοποίηση. Ως νέο είδος το μυθιστόρημα δεν γνώριζε πρότυπα και κανόνες· η ιστορική έρευνα του Huet σκόπευε να παράσχει και τα δύο. Ο Huet ορίζει το μυθιστόρημα ως «πλασματικές ιστορίες ερωτικών περιπετειών, γραμμένες σε έντεχνο πεζό λόγο, για την ευχαρίστηση και τη μόρφωση του αναγνωστικού κοινού». Η ευχαρίστηση είναι ένας υποδεέστερος στόχος, ένα εργαλείο για να ξεπεραστεί η φυσική ανθρώπινη αντίσταση στη μόρφωση, η οποία είναι ο κύριος στόχος. Ο Huet διατυπώνει το σταθερό πρότυπο, με το οποίο θα επιτευχθεί ο διδακτικός ρόλος του μυθιστορήματος: «να προβάλεις την ανταμοιβή της αρετής και την τιμωρία της ανηθικότητας». Ο ορισμός που δίνει ο Huet στο μυθιστόρημα είναι απόρροια του τελικού επιχειρήματός του ότι το μυθιστόρημα είναι μια μορφή έπους και επομένως θα πρέπει να ακολουθεί τους ίδιους κανόνες.

Μολονότι ο Huet αποδέχεται το μυθοπλαστικό χαρακτήρα του μυθιστορήματος και διαφωνεί με τους ηθικολόγους που το χαρακτηρίζουν ψεύδος, ο ίδιος εξακολουθεί να ανησυχεί για τη σχέση του μυθιστορήματος με την ιστορική ακρίβεια. Απομακρύνει «συσχετισμούς φανταστικής προέλευσης των εθνών» και εξαπολύει μύδρους εναντίον του *Annius Viterbus* για το γεγονός ότι έχει κατασκευάσει ιστορίες. Το μυθιστόρημα, εν ολίγοις, πρέπει να

δηλώσει τη μυθοπλαστική του φύση και όχι να μιμηθεί την αλήθεια τόσο πιστά ώστε να εξαπατήσει τους αναγνώστες. Επιπλέον, το μυθιστόρημα δεσμεύεται από την αρχή της αληθοφάνειας· συνεπώς η καθαρή μυθοπλασία είναι μη αποδεκτή στα μεγάλα μυθιστορήματα, επειδή είναι απίθανο οι μεγάλες πράξεις να έχουν διαφύγει της προσοχής των ιστορικών. Για το λόγο αυτό ο Huet εντάσσει τις γαλλικές θεωρίες του μυθιστορημάτος στην αριστοτελική παράδοση, αντιπαραθέτοντας την ιστορία με την ποίηση. Ο ίδιος διαχωρίζει τα μεγάλα μυθιστορήματα από τα κωμικά, όπως τον Δον Κιχώτη: στην τελευταία περίπτωση, η καθαρή μυθοπλασία είναι αποδεκτή (Showalter, 211).

Βιβλιογραφία κεφαλαίου

- Aubignac, François Hédelin Abbé d'. *La Pratique de théâtre und andere Schriften zur doctrine classique*. 1715. Επιμ. Hans-Jörg Neuschäfer. München: Fink, 1971.
- Auerbach, Erich. «La cour et la ville.» *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*. Επιμ. E. Auerbach. Francke: Bern, 1951. 12-50.
- Bergson, Henri. *Le rire: essai sur la signification du comique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1969.
- Boileau, Nicolas. *Œuvres complètes*. Επιμ. F. Escal. Paris: Gallimard, 1966.
- Canova-Greene, & Marie Claude. «The career strategy of an actor turned playwright: “de l’audace, encore de l’audace, toujours de l’audace”.» *The Cambridge Companion to Moliere*. Επιμ. D. Bradby, & A. Calder. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Cave, Terence. «Ancients and Moderns: France.» *The Cambridge History of Literary Criticism. The Renaissance*. Επιμ. G. P. Norton. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 417-425.
- Corneille, Pierre. *Ο Σιδ. Τραγωδία εις πράξεις πέντε*. Μτφρ. Σ.Ι. Βουτύρας. Αθήνα: [χ.ε.], 1899.
- Corneille, Pierre. *Œuvres complètes*. Επιμ. G. Couton. τ. 2. Paris: Gallimard, 1984.
- Dens, Jean-Pierre. «La notion du bon goût au XVIIème siècle: Historique et definition.» *Revue Belge de Philologie et d’Histoire -Belgische Tijdschrift voor Filologie en Geschiedenis* 53 (1975): 726-729.
- Désirat, Dominique. «Le sixième sens de l’Abbé Dubos: à propos des réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture.» *La Licorne* 23 (1992): 71-84.
- Galle, Roland. «Honneteté und sincerité.» *Französische Klassik: Theorie. Literatur. Malerei*. Επιμ. F. Nies, K. Stierle. München: Fink, 1985. 33-60.
- Gasté, Armand (επιμ.). *La querelle du Cid: pièces et pamphlets*. Paris: Welter, 1898.
- Kaiser, Thomas E. «Rhetoric in the Service of the King: The Abbe Dubos and the Concept of Public Judgment.» *Eighteenth-Century Studies* 23 (1989): 182-199.
- Kleist, Heinrich von. «Brief eines Dichters an einen anderen.» *Sämtliche Werke und Briefe*. Επιμ. H. Sembdner. τ.1. Έκδ. 9η. München: Carl Hanser, 1993. 347-349.
- Kuhnle, Till R. «Querelle.» *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Επιμ. G. Ueding. Tübingen: Niemeyer, 2005. 503-523.
- Küpper, Joachim. *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón. Untersuchungen zum spanischen Barockdrama, mit einer Skizze zur Evolution der Diskurse in Mittelalter, Renaissance und Manierismus*. Tübingen: Narr, 1990.
- La Bruyère, Jean de. *Les caractères*. Επιμ. R. Garapon. Paris: Garnier, 1962.
- La Fayette, Madame de. *Η πριγκίπισσα ντε Κλεβ*. Μτφρ. Τ. Πεσμαζόγλου. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1986.
- Levi, A. H. T. «The Reception of Greek Sources in Late Seventeenth-Century France.» *French Studies: A Quarterly Review* 42 (1988): 408-423.
- Levitan, William. «Seneca in Racine.» *Yale French Studies* 76 (1989): 185-210.
- Mallinson, G.J. «Seventeenth-Century Theories of the Novel in France: Writing and Reading the Truth.» *The Cambridge History of Literary Criticism. The Renaissance*. Επιμ. P. Norton. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 314-321.
- Matzat, Wolfgang. «Racines Liebestragödie.» *Die deutsche Tragödie. Neue Lektüren einer Gattung im europäischen Kontext*. Επιμ. V. C. Dörr, & H. J. Schneider. Bielefeld: Aisthesis, 2006. 39–58.
- . «Welttheater und Bühne der Gesellschaft. Überlegungen zur Tragödie der französischen Klassik.» *Theatre in Transition - Theater im Aufbruch. Das europäische Theater der Frühen Neuzeit*. Επιμ. R. Lüdeke, V. Richter. Tübingen: Niemeyer, 2008. 133–154.
- Morgan, Janet. «The Meanings of Vraisemblance in French Classical Theory.» *Modern Language Review* 81

(1986): 293-304.

Mousnier, Roland. *Les institutions de la France sous la monarchie absolue 1598-1789*. τ.1, Paris: P.U.F., 1974.

Neuschäfer, Hans-Jörg. «Der Geltungsdrang der Sinne und die Grenzen der Moral. Das anthropologische Paradigma der Affektenlehre und seine Krise im klassischen Drama Spaniens und Frankreichs.» *Französische Klassik: Theorie, Literatur, Malerei*. Επιμ. F. Nies, K. Stierle. München: Fink, 1985. 205–230.

Perrault, Charles. *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*. 1688–1696. Επιμ. H. R. Jauß. München: Eidos, 1964.

Racine, Jean. *Œuvres complètes*. Επιμ. G. Forestier. τ. 1. Paris: Gallimard, 1999.

---. *Œuvres complètes*. Επιμ. P. Mesnard. τ. 3. Paris: Hachette, 1865.

Rapin, René. *Reflexions sur la Poétique d'Aristote et sur les ouvrages des Poètes Anciens et Modernes*. 1674. Hildesheim & New York : Georg Olms, 1973.

Sambrook, James. «Poetry 1660-1740.» *The Cambridge History of Literary Criticism: The Eighteenth Century*. Επιμ. H. B. Nisbet, & C. J. Rawson. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 75-116.

Scudéry, Georges de. «Observations sur le Cid (1637).» *La Querelle du Cid. Pièces et pamphlets, publié d'après les originaux avec une introduction*. 1898. Επιμ. A. Gasté. Genève: Slatkine, 1970. 71-111.

Secretan, Dominique. *Κλασικισμός*. Μτφρ. Α. Παρίση. Αθήνα: Ερμής, 1983.

Showalter, English. «Prose fiction: France.» *The Cambridge History of Literary Criticism. The Eighteenth Century*. Επιμ. H. B. Nisbet, & C. J. Rawson. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 210–238.

Starobinski, Jean. *L'oeil vivant*. Paris: Gallimard, 1961.

Zach, Wolfgang. *Poetic Justice: Theorie und Geschichte einer literarischen Doktrin. Begriff-Idee-Komödienkonzeption*. Tübingen: Niemeyer, 1986.

Ευριπίδης. *Ιππόλυτος*. Μτφρ. Κ. Τοπούζης. Αθήνα: Επικαιρότητα, 1993.

Μολιέρος. *Ο κατά φαντασίαν ασθενής*. Μτφρ. Ερ. Μπελιές. Αθήνα: Ηριδανός, 2009.

Μπουαλώ, Νικολά. *Ποιητική τέχνη (Art poétique)*. Μτφρ. Φ. Παιδή. Αθήνα: Στιγμή, 2010.

Ρακίνας. *Φαίδρα*. Μτφ. Σ. Πασχάλης. Αθήνα: Ίκαρος, 1990.

Σενέκας, *Λεύκιος Ανναίος. Ιππόλυτος ή Φαίδρα*. Μτφρ. Τ. Ρούσος. Αθήνα: Καστανιώτης, 2000.

Σημαντικό είναι να θυμάστε ότι

- Στον Κλασικισμό συνυπάρχει η αυγουστίνη αναβάθμιση της αξίας των συναισθημάτων και η καρτεσιανή φιλοσοφία με την υπεροχή της λογικής έναντι των συναισθημάτων.
- Στην τραγωδία αναπτύσσεται μια νέα ρητορική των συναισθημάτων, που εκφράζει τη σύγκρουση μεταξύ ηθικών κανόνων, κοινωνικών συμβάσεων, ατομικών επιθυμιών, ενώ σημαντικό ρόλο αρχίζει να παίζει και η πολιτική εξουσία.
- Κατά τον γαλλικό 17ο αιώνα επιβάλλονται νεοαριστοτελικές ποιητικές με σκοπό να αναδιαμορφώσουν την αρχαία παράδοση, ώστε να ανταποκρίνεται στα πολιτικά και κοινωνικά ήθη της καινούριας εποχής.
- Το κλασικιστικό δόγμα απαιτεί από τους συγγραφείς –εκτός από την ενότητα του χώρου, του χρόνου και της δράσης– υφολογική καθαρότητα, ενώ απαγορεύει τη μείξη των ειδών (κωμωδία, τραγωδία).
- Τον 18ο αιώνα ο Abbé Dubos θεμελιώνει θεωρητικά την έννοια «bon goût» (καλό γούστο), μια αίσθηση του ανθρώπου που του επιτρέπει να κάνει αισθητικές κρίσεις, χωρίς να απευθύνεται σε ασθεντίες.
- Η μίμηση στοχεύει πλέον στην ευπρέπεια και την αληθοφάνεια, ώστε η τραγωδία να μεταδίδει μηνύματα ηθικά που διέπονται από ποιητική δικαιοσύνη.
- Η τραγωδία εκτός από την αποτύπωση μιας εξιδανικευμένης εικόνας αναλαμβάνει έναν ρυθμιστικό ρόλο στην έκφραση ανθρώπινων παθών.
- Η κωμωδία του Μολιέρου, στηριζόμενη στην μείξη διαφορετικών κωμικών παραδόσεων, αποτυπώνει σατιρικά τα ήθη της εποχής.
- Η διαμάχη των αρχαίων και μοντέρνων θα θέσει υπό συζήτηση την αυθεντία των αρχαίων και της νεωτερικότητας της λογοτεχνίας, εστιάζοντας στην επινοητικότητα του καλλιτέχνη και τη μίμηση προτύπων.
- Στο πλαίσιο της διαμάχης αρχαίων και μοντέρνων επανέρχεται η κριτική για το μυθιστόρημα ως κατώτερο είδος, επειδή απομακρύνει τον αναγνώστη από την πραγματικότητα και τον διαφθείρει.

Συνεπώς εντείνεται η ανάγκη για αληθοφάνεια, ηθικότητα και ποιητική δικαιοσύνη στο μυθιστόρημα.

Προτεινόμενη βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

- Corneille, Pierre. *Ο Σιδ. Τραγωδία εις πράξεις πέντε*. Μτφρ. Σ.Ι. Βουτύρας. Αθήνα: [χ.ε.], 1899.
- La Fayette, Madame de. *Η πριγκίπισσα ντε Κλεβ*. Μτφρ. Τ. Πεσμαζόγλου. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1986.
- Racine, Jean Baptiste. *Φαίδρα*. Μτφρ. Στρ. Πασχάλης. Έκδ. 2^η. Αθήνα: Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, 1998.
- Racine, Jean Baptiste. *Βερενίκη: Τραγωδία 1670-71*. Μτφρ. Στρ. Πασχάλης. Αθήνα: Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, 1997.
- Secretan, Dominique. *Κλασικισμός*. Μτφρ. Α. Παρίση. Αθήνα: Ερμής, 1983.
- Μπουαλώ, Νικολά. *Ποιητική τέχνη (Art poétique)*. Μτφρ. Φ. Παιδή. Αθήνα: Στιγμή, 2010.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

- Beam, Sara. *Laughing Matters: Farce and the Making of Absolutism in France*. New York: Cornell University Press, 2007.
- Bourque, Bernard, & Jane Southwood, & Christopher J. Gossip. *French Seventeenth-Century Literature: Influences and Transformations: Essays in Honour of Christopher J. Gossip*. Oxford, New York: Peter Lang, 2009.
- Delehanty, Ann T. *Literary Knowing in Neoclassical France: From Poetics to Aesthetics*. Lanham, Md: Bucknell University Press, 2013.
- Hoogaert, Corinne. *Rhétoriques de la tragédie*. Paris: Presses Universitaires de France, 2003.
- Lyons, John D. *Kingdom of Disorder: The Theory of Tragedy in Classical France*. West Lafayette: Purdue University Press, 1999.
- Phillips, Henry. «Vraisemblance and Moral Instruction in Seventeenth-Century Dramatic Theory.» *Modern Language Review* 73 (1978): 267-277.
- Pineau, Joseph. «Sur la culpabilité de la *Phèdre* de Racine: augustinisme et poésie.» *La Licorne* 20 (1991): 41-50.
- Woshinsky, Barbara R. *La princesse de Clèves: The Tension of Elegance*. The Hague: Mouton, 1973.