

UN ÉCHANTILLON D'ARISTOPHANE:
ΟΙ ΣΦΗΚΕΣ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ ΚΑΙ ΟΙ ΔΙΑΔΙΚΟΙ
(*LES PLAIDEURS*) ΤΟΥ ΡΑΚΙΝΑ

Ὁ μελετητής πού θά θελήσει νά καταγράψει τοὺς λογοτεχνικοὺς ἀπογόνους τοῦ Ἀριστοφάνη κινδυνεύει νά βρεθεῖ στὴν ἴδια θέση με τὸν Borges, ὅταν βάλθηκε νά ἀνακαλύψει τοὺς προδρόμους τοῦ Kafka: «Στὴν ἀρχὴ τὸν θεώρησα μοναδικό, κάτι σὰν τὸν φοῖνικα τῶν ρητορικῶν ἐγκωμίων»¹. Στὸ εὐρύτερο τοπίο τῆς Εὐρωπαϊκῆς λογοτεχνίας ὁ Ἀριστοφάνης μοιάζει σὰν ἀπομονωμένος ὀγκόλιθος — ἓνας κορυφαῖος ἀλλὰ μοναδικὸς συγγραφέας, χωρὶς ἀπογόνους ἢ μιμητές, με φήμη ἀντιστρόφως ἀνάλογη πρὸς τὴν ἐπίδρασή του στοὺς μεταγενέστερους. Πράγματι, μεταξὺ τῶν λογίων κυριαρχεῖ ἡ ἐντύπωση ὅτι ἡ ἐπίδραση αὐτῆ ὑπῆρξε μηδαμινή: κατὰ τὴ διατύπωση τοῦ Gilbert Murray, ὁ Ἀριστοφάνης πέθανε ἀκλήρος². Ὡστόσο ἡ ἐντύπωση αὐτὴ δὲν εἶναι ἀπόλυτα ἀκριβής. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι στὴ διαμόρφωση τοῦ κύριου ρεύματος τῆς δυτικῆς δραματουργίας τὸ ἔργο τοῦ Ἀριστοφάνη δὲν ἐπαιξε σχεδὸν κανένα ρόλο: ἡ Εὐρωπαϊκὴ κωμωδία βασίστηκε κατὰ τὸ πλεῖστον στοὺς Ρωμαίους κωμικοὺς, τὸν Πλαῦτο καὶ τὸν Τερέντιο, πού με τὴ σειρά τους μιμήθηκαν ὄχι τὸν Ἀριστοφάνη ἀλλὰ τὴ Νέα Κωμωδία τοῦ Μενάνδρου καὶ τῶν συγχρόνων του. Ἀπὸ τοὺς Ρωμαίους δραματουργοὺς ἐμπνεύσθηκαν οἱ Ἱταλοὶ κωμωδιογράφοι τῆς Ἀναγέννησης (Machiavelli, Ariosto, Dolce, Cecchi κ.ἄ.), πού παρήχαν τὰ κύρια πρότυπα γιὰ τὴν κατοπινὴ Εὐρωπαϊκὴ κωμικὴ παραγωγὴ. Στὸν Πλαῦτο καὶ στὸν Τερέντιο ἀνέτρεξαν οἱ μεγάλοι δάσκαλοι τῆς κλασικῆς κωμωδίας, ὅπως ὁ Σαίξπηρ καὶ ὁ Μολιέρος, στὸ βαθμὸ πού ἀναζήτησαν ἀρχαῖα πρότυπα. Μέσω τῶν Ρωμαϊκῶν διασκευῶν ἡ ποιητικὴ τῆς Νέας Κωμωδίας κυριάρχησε στὴν Εὐρωπαϊκὴ κωμικὴ σκηνή, τουλάχιστον ὥς τις πρῶτες δεκαετίες τοῦ 20οῦ αἰῶνα: ἔτσι διαμορφώθηκε ὁ κυρίαρχος τύπος Εὐρωπαϊκοῦ κωμικοῦ δράματος, ἡ ρεα-

1. Jorge Luis Borges, «Ὁ Kafka καὶ οἱ πρόδρομοί του» στὸ *Διερευνήσεις*, μτφ. Α. Κυριακίδης, Ἀθήνα 1990, 91.

2. Βλ. Whitman (1964) 2, Segal (1973) 129, Segal (2001) 107, Van Steen (2000) xi.

λιστική κωμωδία που δίνει έμφαση στην καλοφτιαγμένη πλοκή, τη γεμάτη κωμικές καταστάσεις και παρεξηγήσεις, στις έρωτικές ιστορίες και στη διαγραφή των χαρακτήρων. Αντίθετα, η Παλαιά Κωμωδία του Άριστοφάνη, με τις φανταστικές πλοκές, τη χαλαρή έπεισοδιακή δομή και την ελευθερόστομη σάτιρα της επικαιρότητας, μοιάζει ξένη προς τη μεγάλη αυτή παράδοση.

Αυτή όμως είναι μόνον η μια πλευρά του ζητήματος. Διότι από την άλλη πλευρά είναι εξίσου αληθινό ότι σε όλο το διάστημα της Ευρωπαϊκής πνευματικής ιστορίας από την Αναγέννηση ως τις μέρες μας το έργο του Άριστοφάνη δεν έπαψε ποτέ να διαβάζεται και να άπασχολεί τους λογίους και τους ποιητές — όχι μόνον τους ειδικούς φιλόλογους αλλά και τους ανθρώπους των γραμμάτων και τους καλλιτέχνες που άναζητούσαν την έμπνευση στην κλασική Έλλάδα. Οί κωμωδίες του Άριστοφάνη εκδίδονται, μεταφράζονται, συζητούνται, και, το σπουδαιότερο, έμπνέουν δημιουργικά άρκετους Ευρωπαίους συγγραφείς, οι όποιοι τις διασκευάζουν ή τις μιμούνται σε δικά τους έργα. Και δεν ένοούμε μόνον άσημους στιχοπλόκους ή σχολαστικούς άρχαιόφιλους: άνάμεσα στους δημιουργούς που έμπνεύστηκαν από την Άριστοφανική κωμωδία συγκαταλέγονται σπουδαίες μορφές, όπως ο Hans Sachs, ο Machiavelli, ο Rabelais, ο Ronsard, ο Ben Jonson, ο Πακίνας, ο Goethe, ο Wieland, ο Lenz, ο Henry Fielding, ο Heine, ο Wagner, ο Shelley, ο Robert Browning. Βέβαια, τέτοιες διασκευές και άναπλάσεις παραμένουν μεμονωμένες άπόπειρες, που ποτέ δεν γέννησαν μιάν ένιαία και συνεχή Άριστοφανική παράδοση στην Ευρωπαϊκή λογοτεχνία: έπισκοπώντας τες δυσκολευόμαστε να φανταστούμε μιάν έναλλακτική ιστορία της Ευρωπαϊκής κωμωδίας, όπου η κινητήρια δύναμη θά ήταν ο Άριστοφάνης άντι για τόν Πλαῦτο και τόν Τερέντιο. Για τη δυτική λογοτεχνία ο Άριστοφάνης παραμένει ένας μεγάλος περιθωριακός. Όστόσο η περιστασιακή έστω άξιοποίησή του από μεγάλους δημιουργούς μαρτυρεί τη ζωντανή άπήχηση του έργου του. Στόν είκοστό αιώνα μάλιστα, όταν το κίνημα του μοντερνισμού κλονίζει την καθιερωμένη λογοτεχνική παράδοση, η άλλόκοτη τέχνη του Άριστοφάνη προξενεί άνανεωμένο ένδιαφέρον. Όλα τά χαρακτηριστικά του Άριστοφανικού θεάματος που ένοχλούσαν τη ρεαλιστική κλασικιστική δραματολογία (ή άπροκάλυπτη μεταθεατρικότητα και η άμεση έπαφή με το κοινό, η καταστρατήγηση των ρεαλιστικών συμβάσεων, η μείξη των δραματικών ειδών και η έκτεταμένη χρήση της παρωδίας, η τολμηρή πολιτική κριτική, ο συνδυασμός τελετουργικών στοιχείων και μορφών λαϊκής ψυχαγωγίας) φέρνουν τώρα τόν Άριστοφάνη πολύ κοντά στις άναζητήσεις των συγγραφέων της μοντερνιστικής πρωτοπορίας. Περίφημοι θεατράνθρωποι, από τόν Max Reinhardt, τόν Νεμιρόβιτς-Ντάντσενκο και τόν Charles Dullin ως τόν Luca Ronconi και τόν Peter Hall, παρουσιάζουν τις Άριστοφανικές κωμωδίες στό θέατρο, και σημαντικοί δημιουργοί, όπως ο T. S. Eliot, ο Bertold Brecht, ο Friedrich Dürren-

matt, ο Maurice Béjart, ο Tony Harrison, εμπνέονται από το έργο του ποιητή³.

Σε πείσμα λοιπόν του Gilbert Murray, ο 'Αριστοφάνης δέν πέθανε έντελώς άκκληρος για το νεώτερο Εύρωπαϊκό θέατρο. 'Η κωμωδία του άφησε στα Εύρωπαϊκά γράμματα λίγους αλλά όχι άνάξιους απογόνους. 'Ενας από τους πιό έκλεκτους είναι χωρίς άλλο οί Διάδικοι του Γάλλου δραματουργού Jean Racine ή Ρακίνα, που εμπνέονται άμεσα από τους Σφήκες του 'Αριστοφάνη. Σε αυτό το σπάνιο 'Αριστοφανικό δείγμα της Γαλλικής σκηνης του 17ου αιώνα είναι

3. Το βιβλίο του Süß (1911) παραμένει ή έκτενέστερη συνολική έπισκόπηση της πρόσληψης του 'Αριστοφάνη στη Δυτική Εύρώπη μέχρι και τον 19ο αιώνα. Παρά την παλαιότητα του, το έργο άποτελεί θησαυρό πληροφοριών, ιδίως για την περίοδο της 'Αναγέννησης, τη Γαλλία του 16ου, 17ου και 18ου αιώνα και τη Γερμανία του Διαφωτισμού και του πρώιμου ρομαντισμού. Παρουσιάζει όμως και σοβαρές έλλείψεις, π.χ. άγνοεί σχεδόν έντελώς την 'Αγγλική λογοτεχνία και για την περίοδο μετά τον Διαφωτισμό περιορίζεται άποικειστικά στα Γερμανικά γράμματα. Τις έλλείψεις του Süß συμπληρώνουν άλλες βραχύτερες έπισκοπήσεις: Lord (1925) 75-175 (πληροφοριακή αλλά ξεπερασμένη και ένίοτε άνακριβής), Σολομός (1990) 332-376 (πλούσια και καλογραμμένη αλλά έρασιτεχνική και ένίοτε άκριτη) και Halliwell (1998) lvi-lxvi (σύντομη αλλά εύστοχη και άξυδερκής). Για την άναβίωση και τις παραστάσεις των 'Αριστοφανικών κωμωδιών στον Δυτικό κόσμο βλ. Walton (1987) 261-381· πβ. άκόμη Sommerstein (1973), Pintacuda (1982) 116-124, Bordin (1989), Henderson (1993), Evenden (1993), Goward (1993), Maitland (1993), Maitland-Buch (1997). 'Υπάρχουν επίσης πολλές μελέτες που έρευνούν ειδικότερα θέματα, κυρίως την επίδραση του 'Αριστοφάνη σε συγκεκριμένες περιόδους, χώρες ή δημιουργούς: π.χ. Hille (1907), Prutz (1919), Friedländer (1932) και (1933), Werner (1973) και (1987) και Zimmermann (1998) 258-262 για τη Γερμανική λογοτεχνία, Hilsenbeck (1908) για τη Γερμανία του 18ου αιώνα, Denkler (1970) για τη Γερμανική πολιτική κωμωδία πριν από την επανάσταση του 1848, Johné (1992) για τον Γερμανικό Ουμανισμό του 16ου αιώνα, Starnawski (1959) για τά Πολωνικά γράμματα, Lever (1946-47) για την 'Αναγεννησιακή 'Αγγλία, Creizenbach (1904) για τον Leonardo Aretino, Bonnard (1970) για τον Rabelais, Davison (1963), Potter (1968), Gum (1969), Dick (1974) και Hubbard (1991) 231-240 για τον Ben Jonson, Atkins (1954) και Gelzer (1993) για τον Goethe, O'Sullivan (1990) για τον Wagner, Jones (1967) για τον Ούγγρο δραματουργό Imre Madách, Pintacuda (1982) 113-116 και Ferrer-Forés-de Dios Hernández (1997) για όπερες, μπαλέτα και άλλα μουσικά έργα εμπνευσμένα από 'Αριστοφανικές κωμωδίες, Fiddian (1955) για τις όπερέτες των Gilbert και Sullivan, Segal (1994) για τον Samuel Beckett, Schmitz (1989) για τον Friedrich Dürrenmatt, Fix (1973) για τον Γερμανό δραματουργό Peter Hacks, François (1971) για παράλληλα γνωρίσματα και τεχνικές του 'Αριστοφανικού και του σύγχρονου θεάτρου. 'Ο Halliwell (1998) lx σημ. 72 έχει υποσχεθεί ένα βιβλίο ασον *Aristophanic Satire* που θα άναφέρεται έκτενώς στην πρόσληψη του 'Αριστοφάνη στην 'Αγγλία. Για τη νεώτερη 'Ελλάδα, έκτος από το σύντομο μελέτημα του Pontani (1965), υπάρχει τώρα το εξαιρετικό βιβλίο της Van Steen (2000), που εξέτάζει τους κυριότερους σταθμούς της νεοελληνικής πρόσληψης του 'Αριστοφάνη, από τον Κοραή και τον Χουρμούζη στον Κούν και τον Σολομό, παραθέτοντας πλουσιότατο υλικό.

αφιερωμένο το παρόν δοκίμιο, που επιχειρεί μιὰ συγκριτική ανάγνωση τῆς κωμωδίας τοῦ Ρακίνα καὶ τοῦ Ἀριστοφανικοῦ τῆς προτύπου.

*

Στὸ δεκάστιχο ποίημα «πρὸς τοὺς ἀναγνῶστες» ποὺ προτάσσει στὸν *Γαργαντούα* τοῦ ὁ πολὺς François Rabelais διαβάζουμε τὴν ἀκόλουθη ἀξιοσημειώευτη διαπίστωση:

*Mieux est de ris que de larmes escrire,
pource que rire est le propre de l'homme.*
(Κάλλιο γράφει γιὰ γέλια, ὅχι γιὰ κλάματα,
γιατὶ τὸ γέλιο εἶναι ἴδιον τοῦ ἀνθρώπου.)

Ὁ Ρακίνας, καλὸς γνώστης τοῦ ἔργου τοῦ Rabelais, χωρὶς ἄλλο εἶχε ὑπόψη του τὴ συμβουλὴ αὐτή, δὲν ἀποφάσισε ὅμως νὰ τὴν ἐφαρμόσει παρὰ μόνον μίαν φορὰ στὴ ζωὴ του: οἱ *Διάδικοι* (*Les Plaideurs*) εἶναι ἡ μόνη κωμωδία ποὺ παρουσίασε σὲ ὁλόκληρῃ τῇ θεατρικῇ σταδιοδρομίᾳ του καὶ κατέχει ἀνάμεσα στὶς πολυάριθμες τραγωδίες του μιὰ θέση ἰδιαίτερη καὶ ἀνεπανάληπτη, ὅπως τὸ κωμικὸ μονόπρακτο *Gianni Schicchi* στὸ μελοδραματικὸ ἔργο τοῦ Puccini. Οἱ *Διάδικοι* παρουσιάστηκαν γιὰ πρώτη φορὰ στὸ Hôtel de Bourgogne στὰ τέλη τοῦ 1668, πιθανότατα στὶς ἀρχὲς Νοεμβρίου⁴. Στὸ προλογικὸ σημεῖωμα ποὺ προέταξε στὴν πρώτη ἔκδοση ὁ Ρακίνας παρέχει σημαντικὲς πληροφορίες γιὰ τὴ γένεση καὶ τὴν ὑποδοχὴ τῆς κωμωδίας. Ἀρχικὰ τὴν προόριζε γιὰ τὸν θίασο τῶν Ἰταλῶν κωμικῶν ποὺ ἦσαν μόνιμα ἐγκατεστημένοι στὸ Παρίσι καὶ μοιράζονταν ἀπὸ τὸ 1661 τὸ θέατρο τοῦ Palais-Royal μὲ τὸν θίασο τοῦ Μολιέρου. Οἱ Ἰταλοὶ παρουσίαζαν φάρσες βασισμένες σὲ στερεότυπους χαρακτήρες, στὰ πρότυπα τῆς commedia dell'arte, μὲ παραδοσιακὲς ἐρωτικὲς ἱντριγκες, μπουφόνικες σκηνὲς καὶ κωμικοὺς αὐτοσχεδιασμοὺς (lazzi)⁵. Ἀπὸ τοὺς πιὸ διάσημους καλλιτέχνες τοῦ θιάσου ἦταν ὁ Scaramouche (κατὰ κόσμον Tiberio Fiorelli), τὸν ὁποῖο ὁ Ρακίνας φανταζόταν μὲ ἀπόλαυση στὸν ρόλο τοῦ μονομανοῦς δικαστῆ. Δυστυχῶς ὁ δεξιότηνης αὐτὸς κωμικὸς ἀναχώρησε τὸ 1668 γιὰ τὴν Ἰταλία, στερώντας ἔτσι τὸν Ρακίνα ἀπὸ τὸ βασικὸ του κίνητρο νὰ συνθέσει ἓνα ἔργο γιὰ τοὺς Ἰταλοὺς. Κάποιοι φίλοι τοῦ Ρακίνα τὸν παρακίνησαν πάντως νὰ προχωρήσει μὲ τὸ Ἀριστοφανικὸ του πείραμα: μεταξὺ τούτων συγκαταλέγονταν πιθανότατα γνωστοὶ συγγραφεῖς, ὅπως ὁ Boileau, ὁ La Fontaine, ὁ Fure-

4. Γιὰ τὴν γένεση καὶ ὑποδοχὴ τῶν *Διαδίκων* βλ. Jasinski (1958) 245, 251-253, Colinet (1982) 33-36, Huet (1999) 17 κ.ἑξ.

5. Γιὰ τοὺς Ἰταλοὺς κωμικοὺς βλ. Guichemerre (1978) 72-76, Zuber-Cuénin (1984) 43-44, Picciola (1992) 17-18, 29-30, Conesa (1995) 27-34.

tière καὶ ὁ Chapelle, πού μαζὶ μὲ τὸν Ρακίνα εἶχαν δημιουργήσει ἕνα λογοτεχνικὸ κύκλο ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τῆς δεκαετίας τοῦ 1660. Ἔτσι ὁ Ρακίνας ὁλοκλήρωσε τοὺς Διαδίκους καὶ παραχώρησε τὸ ἔργο στὸν θίασο τοῦ Hôtel de Bourgogne, μὲ τὸν ὁποῖο συνεργαζόταν σταθερὰ ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 1665. Ἀρχικὰ ἡ κωμωδία δὲν γνώρισε ἐπιτυχία: τὸ Παρισινὸ κοινὸ λίγο ἔλειψε νὰ σφυρίζει τοὺς ἡθοποιούς, καὶ τὸ ἔργο κατέβηκε μετὰ ἀπὸ δύο μόλις παραστάσεις. Ὅμως ἕνα μῆνα ἀργότερα ὁ θίασος τοῦ Hôtel de Bourgogne παρουσίασε τοὺς Διαδίκους στὶς Βερσαλλίες, ἐνώπιον τοῦ βασιλιᾶ, μὲ θριαμβευτικὴ ἀπήχηση: ὁ Λουδοβίκος ΙΔ' διασκέδασε πολὺ μὲ τὰ κωμικὰ εὐρήματα τοῦ Ρακίνα, καὶ ὁ βασιλικὸς γέλωας ἐξασφάλισε στὸ ἔργο ἐπιτυχία καὶ μακροήμερευση στὴν Παρισινὴ σκηνή.

Γιὰ τὴν εὐκολότερη παρακολούθηση τῆς σύγκρισης πού ἀκολουθεῖ θὰ συνοψίσω ἐδῶ τὴν πλοκὴ τῶν Διαδίκων. Ἡρώας τῆς κωμωδίας εἶναι ὁ Perrin Dandin («Πετρῆς Μπουμπούνας»), δικαστὴς σὲ μιὰ πόλη τῆς Κάτω Νορμανδίας, πού ἡ ἀφοσίωσή του στὸ δικαστικὸ λειτουργημὰ ἔχει πάρει τὴ μορφὴ πραγματικῆς μονομανίας. Ὁ γιὸς του Λέανδρος (Léandre) τὸν κλειδώνει μέσα στὸ σπίτι γιὰ νὰ τὸν ἐμποδίσει νὰ τρέχει στὰ δικαστήρια καὶ ὁ θυρωρὸς Petit-Jean («Γιαννάκης») περνᾷ τὴ νύχτα ξάγρυπνος γιὰ νὰ τὸν φυλάει. Ὁ Λέανδρος, ὅπως ὁμολογεῖ στὸν L'Intimé, τὸν γραμματέα τοῦ δικαστῆ, εἶναι ἐρωτευμένος μὲ τὴν Ἰσαβέλλα (Isabelle), κόρη τοῦ κυρίου Chicanneau, πού κατοικεῖ στὸ γειτονικὸ σπίτι. Ὁ Chicanneau («Στρεψοδικόπουλος») εἶναι δικομανὴς καὶ ἔρχεται νὰ βρεῖ τὸν δικαστὴ Dandin γιὰ κάποια χρόνια ὑπόθεσή του. Ἐξῶ ἀπὸ τὸ σπίτι συναντᾷ τὴν κόμισσα de Pimbésche («Μαντάμ Ψηλομύτα»), μιὰν ἄλλη δικομανή, ἀλλὰ ἡ συνάντησή τους καταλήγει, ἐξαιτίας μιᾶς παρεξήγησης, σὲ καθγὰ καὶ ἀντεγκλήσεις. Στὴ δεύτερη πράξῃ ὁ Λέανδρος καὶ ὁ γραμματέας καταστρώνουν ἕνα σχέδιο γιὰ νὰ προσεγγίσουν τὴν Ἰσαβέλλα. Ὁ γραμματέας, μεταμφιεσμένος σὲ δικαστικὸ κλητῆρα, χτυπᾷ τὴν πόρτα τοῦ Chicanneau δῆθεν γιὰ νὰ ἐπιδώσει μιὰ κλήτευση — στὴν πραγματικότητά γιὰ νὰ παραδώσει στὴν Ἰσαβέλλα ἕνα ραβασάκι τοῦ Λεάνδρου. Ὁ Chicanneau ἐμφανίζεται καὶ ξυλοφορτώνει τὸν γραμματέα, ἀλλὰ τότε ἐπεμβαίνει ὁ Λέανδρος, μεταμφιεσμένος σὲ ἀστονομικό, καὶ συλλαμβάνει τὸν Chicanneau. Ἡ Ἰσαβέλλα ἀναγνωρίζει τὸν Λέανδρον καὶ τοῦ δίνει κρυφὰ νὰ καταλάβει ὅτι ἀποδέχεται τὸν ἔρωτά του. Ἔτσι ὁ Λέανδρος δίνει στὸν Chicanneau καὶ στὴν κοπέλα νὰ ὑπογράψουν ἕνα ἔγγραφο, πού εἶναι δῆθεν ἡ κατάθεσή τους ἀλλὰ στὴν πραγματικότητά ἕνα συμφωνητικὸ γάμου μεταξὺ τοῦ ἰδίου καὶ τῆς Ἰσαβέλλας. Ἐμφανικὰ ἐμφανίζεται ὁ Dandin στὴ στέγῃ τοῦ σπιτιοῦ του καὶ ζητᾷ νὰ δικάσει, ὁπότε ὁ Chicanneau, ὁ μασκαρεμένος γραμματέας-κλητῆρας καὶ ἡ κόμισσα, πού ἔχει καταφτάσει στὸ μεταξὺ, ἀρχίζουν νὰ τοῦ ἐκθέτουν τὶς ὑποθέσεις τους. Μὲ τὰ πολλά, ὁ Λέανδρος πείθει τὸν πατέρα του νὰ ικανοποιήσει τὴ δικαστικὴ μονομανία του στὸ σπίτι, δικάζοντας οἰκιακὲς ὑποθέσεις: ἕνας σκύλος πού καταβρόχθισε ἕνα καπὸν θὰ εἶναι ὁ πρῶτος κατηγορούμενος. Στὴν τρίτη πράξῃ γίνεται ἡ δίκη

του σκύλου: ο θυρωρός Petit-Jean παίζει τον κατήγορο και ο γραμματέας τον συνήγορο υπεράσπισης, ώσπου εμφανίζονται ο Chicanneau και η κόρη του και διακόπτουν τη δίκη. Ο Dandin γοητεύεται από την όμορφη Ίσαβέλλα, αλλά ο Λέανδρος προσκομίζει το υπογεγραμμένο συμφωνητικό γάμου και ο δικαστής το αναγνωρίζει ως έγκυρο. Ο Λέανδρος και η Ίσαβέλλα γιορτάζουν τον γάμο τους, ο σκύλος αθρώνεται χάριν της γαμήλιας περιστάσης και ο Dandin, περιχαρής και αδιόρθωτος, ζητά και άλλες υποθέσεις για να δικάσει.

Όπως φαίνεται από την παραπάνω σύνοψη, ο Ρακίνας έχει δανειστεί από τους Σφήκες του Άριστοφάνη δύο βασικά μοτίβα: τη μορφή του μονομανούς δικαστή, που το πάθος του για δίκες τον οδηγεί σε έξωφρενικές υπερβολές, ώσπου ο γιός του αναγκάζεται να τον περιορίσει κατ' οίκον και την οικιακή δίκη του σκύλου, μια λαμπρή Άριστοφανική σύλληψη που τέσσερις δεκαετίες νωρίτερα είχε εμπνεύσει έναν άλλο μεγάλο κωμικό δραματουργό, τον Ben Jonson (πβ. τη δίκη των σκύλων στην πέμπτη πράξη της κωμωδίας *The Staple of News*, 1625). Στη μετάπλαση των δύο αυτών θεμάτων ο Ρακίνας αντιγράφει πολλές χαρακτηριστικές λεπτομέρειες του Άριστοφανικού του προτύπου⁶. Ο Dandin αντίστοιχῃ στὸν Άριστοφανικό Φιλοκλέωνα: και οἱ δύο εἶναι μονομανεῖς δικαστὲς πού τρέχουν κάθε πρωὶ πρῶτοι πρῶτοι στὸ δικαστήριο (Σφήκ. 89-93 ~ *Plaid.* 21-22), ἔχουν καταντήσει ἀκόμη καὶ νὰ κοιμοῦνται ἐκεῖ (Σφήκ. 104-105 ~ *Plaid.* 24, 76), καὶ ὅταν ὁ πετεινὸς ἀργεῖ νὰ τοὺς ξυπνήσει, πιστεύουν πὼς ἔχει δωροδοκηθεῖ ἀπὸ κάποιον κατηγορούμενο γιὰ νὰ τοὺς καθυστερήσει (Σφήκ. 100-102 ~ *Plaid.* 35-38). Οἱ γιοὶ τῶν δικαστῶν, ὁ Βδελυκλέων καὶ ὁ Λέανδρος, φέρουν βαρέως τὴ μακρία τῶν πατέρων τους καὶ προσπαθοῦν νὰ τοὺς κρατήσουν μακριὰ ἀπὸ τίς δίκες φυλακίζοντάς τους μέσα στὸ σπίτι (Σφήκ. 125 κ.ἑξ. ~ *Plaid.* 40 κ.ἑξ.). Καὶ στὰ δύο ἔργα ὁ γερο-δικαστὴς προσπαθεῖ ἐπανειλημμένα νὰ διαφύγει, ἐκμεταλλεύόμενος ὅποιοδήποτε ἀφύλακτο ἄνοιγμα τοῦ σπιτιοῦ, ἀλλὰ συλλαμβάνεται ἐπ' αὐτοφώρῳ (Σφήκ. 126-130, 144-210, 365-399 ~ *Plaid.* 61-65, 514-545, 560-580), καὶ ἐκθέτει σὲ ἓνα μακροσκελὲς λόγο τὰ πλεονεκτήματα τῆς θέσης τοῦ δικαστῆ καὶ τὸ πάθος του γιὰ τὸ λειτούργημά του (Σφήκ. 548-630 ~ *Plaid.* 83-110). Καὶ στίς δύο κωμωδίες ὁ γιὸς πείθει στὸ τέλος τὸν πατέρα του νὰ παραμείνει στὸ σπίτι καὶ νὰ δικάζει τίς οἰκιακές του υποθέσεις (Σφήκ. 765 κ.ἑξ. ~ *Plaid.* 605 κ.ἑξ.), καὶ ἓνας οἰκόσιτος σκύλος πού ἔκλεψε κάτι ἀπὸ τὸ κελάρι γίνεται ὁ πρῶτος κατηγορούμενος (Σφήκ. 835 κ.ἑξ. ~ *Plaid.* 619 κ.ἑξ.).

Ὁ Ρακίνας μεταφέρει τὴ δράση τῆς Άριστοφανικῆς κωμωδίας στὴ σύγχρονη τοῦ Γαλλικῆ ἐπαρχία: οἱ Διάδικοι διαδραματίζονται σὲ μιὰ πόλη τῆς

6. Γιὰ τὰ στοιχεῖα πού δανείζεται ὁ Ρακίνας ἀπὸ τὸ Άριστοφανικὸ πρότυπό του πβ. Süss (1911) 80-83, Knight (1950) 288, Gross (1965a) 209-224, Huet (1999) 121-125 καὶ τίς σημειώσεις στὴν ἔκδοση τοῦ Mesnard (1865).

Κάτω Νορμανδίας και οι θεσμοί του 'Αττικού δικαίου έχουν δώσει τη θέση τους στη Γαλλική δικαιοσύνη του 17ου αιώνα⁷. Συχνά ο Ρακίνας αντικαθιστά λεπτομέρειες του 'Αριστοφανικού του προτύπου με διασκεδαστικά σύγχρονα παράλληλα. Έτσι π.χ. ο Φιλοκλέων των *Σφηκῶν* διατηρεί στο σπίτι του ένα μεγάλο απόθεμα από βότσαλα, για να τα χρησιμοποιήσει ως ψήφους στις δίκες (*Σφήκ.* 109-110): ο Dandin αντίστοιχα έχει συσσωρεύσει ένα απόθεμα από φακέλους για δικογραφίες (*Plaid.* 72-74). 'Ο Φιλοκλέων κοιμάται με τα τρία δάκτυλα ενωμένα, σαν να κρατά τη δικαστική του ψήφο (*Σφήκ.* 94-95): ο Dandin κοιμάται φορώντας την τήβεννο και το σκοῦφο του δικαστή (*Plaid.* 33-34). 'Η φετιχιστική προσκόλληση του Dandin στην τήβεννό του άπηχεί την έμμονη του Φιλοκλέωνα στὸν τραχὺ μανδύα του (*τρίβων*, *Σφήκ.* 116, 1122 κ.έξ.), τὸν ὁποῖο δὲν ἔννοεῖ νὰ ἀποχωριστεῖ. Μολοντί ὁ μανδύας αὐτὸς δὲν εἶναι ἡ ἐπίσημη στολή τοῦ δικαστῆ, ὅπως ἡ τήβεννος τοῦ Dandin, ὥστόσο λειτουργεῖ ὡς σύμβολο τοῦ δικαστικοῦ λειτουργήματος τοῦ Φιλοκλέωνα καὶ τῆς ἔμμονης του σὲ αὐτό⁸. Στους *Σφήκες* ὁ τρίβων τοῦ Φιλοκλέωνα ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν πολυτελὴ ἐνδυμασία τοῦ Βδελυκλέωνα (*Σφήκ.* 1122-1156), καὶ στοὺς *Διαδίκους* ὁ Dandin ἀντιπαράθετε τὴ δικαστικὴ του τήβεννο στὰ στολίδια τῆς μόδας ποὺ φορᾷ ὁ κομψευόμενος γιὸς του (*Plaid.* 88-92). 'Ο Βδελυκλέων τῶν *Σφηκῶν* εἶναι ἕνας πλούσιος καὶ ὑπεροπτικὸς 'Αθηναῖος, ποὺ συχνάζει στὰ συμπόσια τῆς ὑψηλῆς κοινωνίας καὶ ἐπιδεικνύει ἀριστοκρατικὲς συνήθειες (*Σφήκ.* 135, 1168-1264): παρόμοια ὁ Λέανδρος τῶν *Διαδίκων* περιγράφεται ὡς ἕνας κοσμικὸς δανδῆς, ποὺ συχνάζει στοὺς χοροὺς καὶ στὶς λέσχες τῆς μόδας (*Plaid.* 84-90). 'Ο Dandin περιφρονεῖ τέτοιους σὺμπ μεγαλουσιάνους καὶ εὐχαριστεῖται νὰ τοὺς βλέπει νὰ περιμένουν ταπεινά στὸ δικαστήριό του (*Plaid.* 97-101), ὅπως ὁ Φιλοκλέων χαίρεται ὅταν ἰσχυροὶ ἄνδρες τῶν 'Αθηνῶν ταπεινώνονται μπροστά του γιὰ νὰ τὸν καλοπιιάσουν στὶς δίκες (*Σφήκ.* 552-575).

Γιὰ ποῖο λόγο μετέφερε ὁ Ρακίνας τὴ δράση στὴ σύγχρονή του Γαλλία; Στὸ Γαλλικὸ θέατρο τῆς ἐποχῆς δὲν ὑπῆρχε κανένας σχετικὸς κανόνας ποὺ νὰ ἐπιβάλλει τὴ σύγχρονη Γαλλία ὡς ὑποχρεωτικὸ σκηνικὸ τῆς κωμικῆς δράσης. Οἱ κριτικοὶ καὶ θεωρητικοὶ τοῦ θεάτρου, ὅπως ὁ ἄββας François Hédelin d'Aubignac στὸ περίφημο σύγγραμμά του *Ἡ πρακτικὴ τοῦ θεάτρου* (*La pratique du théâtre*, 1657), ὁ Jean Chapelain, ὁ Saint-Évremond, ἀπηχώντας τοὺς ὀρismus τῆς *Ποιητικῆς* τοῦ Scaliger, ὀρίζουν τὴν κωμωδία ὡς θεατρικὸ ἔργο ποὺ παρουσιάζει χαρακτηριστὲς μέσης ἢ κατώτερης κοινωνικῆς τάξης, ἔχει ἐπινοημένη ὑπόθεση μὲ αἴσιο τέλος, δὲν περιέχει σοβαρὰ θέματα καὶ εἶναι γραμμένο σὲ ἀπλὸ ὅφος, ἀλλὰ δὲν καθορίζουν τὸν τόπο καὶ τὸν χρόνον τῆς δράσης. Τὸ ἴδιο

7. Βλ. Lemaître (1908) 162-163, Truc (1926) 145, Knight (1950) 287, Yarrow (1978) 42.

8. Βλ. Vaio (1971) 336, Bowie (1993) 93-94.

και οι δραματουργοί που διατυπώνουν θεωρητικές απόψεις γύρω από την τέχνη τους, όπως ο Jean Mairet και ο Pierre Corneille⁹. Η πρακτική των κωμωδιογράφων της εποχής οδηγεί στο ίδιο συμπέρασμα: η κλασική Γαλλική κωμωδία μπορεί να μη διακρίνεται από τη θαυμαστή ελευθερία σκηνικού χώρου της Σαιξπηρικής κωμωδίας, αλλά δεν αισθάνεται καθόλου υποχρεωμένη να περιορίσει τη δράση στη σύγχρονη Γαλλία. Έτσι, από τις κωμωδίες του Μολιέρου ο *Δόν Ζουάν* και ο *Σικελός* ή ο *Έρωτας ζωγράφος* (*Le Sicilien ou L'Amour peintre*) διαδραματίζονται στη Σικελία, ο *Ασυλλόγιστος* (*L'étourdi*) στη Μεσσήνη της Σικελίας και οι *Πανουργίες του Σκαπίνου* (*Les fourberies de Scapin*) στη Νάπολη. Οι συγγραφέι των λεγόμενων «κωμωδιών à la l'espagnole» (*comédies à l'espagnole*), δηλαδή ρομαντικών κωμωδιών βασισμένων σε Ισπανικά πρότυπα —ένος είδους που ήκμασε ιδιαίτερα κατά την περίοδο 1640-1660 και καλλιεργήθηκε από συγγραφείς όπως ο d'Ouville, ο Scarron, ο Boisrobert, ο Quinault, ο Thomas Corneille και ο Montfleury— τοποθετούσαν συχνά τη δράση των έργων τους σε μιαν εξωτική Ισπανία¹⁰. Ακόμη και η αρχαία Ελλάδα δεν αποκλείεται ως χώρος δράσης για μια κωμωδία, ιδίως σε περιπτώσεις έργων έμπνευσμένων από τον Πλαῦτο και τον Τερέντιο ή ειδικά των αισθηματικών κωμωδιών (*comédies galantes*): οι *Σωσίες* του Jean Rotrou και ο *Αμφιτρυών* του Μολιέρου διαδραματίζονται στην αρχαία Θήβα, ο *Εδνούχος* του La Fontaine στην αρχαία Αθήνα, η *Πριγκίπισσα της Ηλίδας* (*La princesse d'Élide*) του Μολιέρου στην αρχαία Ηλίδα και οι *Μεγαλοπρεπείς έραστές* του (*Les amants magnifiques*) στη Θεσσαλία. Ο Ρακίνας λοιπόν μπορούσε άνετα να τοποθετήσει τους *Διαδίκους* του στην αρχαία Αθήνα, μιμούμενος το Αριστοφανικό του πρότυπο. Αν επέλεξε να εκσυγχρονίσει τη δράση της κωμωδίας, αυτό οφείλεται στις σατιρικές προθέσεις του: ένας από τους βασικούς στόχους του ήταν να σατιρίσει τα Γαλλικά δικαστήρια και το δικανικό σύστημα της εποχής του, και για το σκοπό αυτό ήταν επιβεβλημένη η μεταφορά της δράσης στη σύγχρονή του Γαλλία. Ουμώμαστε τον χρυσό κανόνα

9. Bl. d'Aubignac, *La pratique du théâtre* στην έκδοση του Martino (1927) 144, 150-151· Corneille, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* στην έκδοση των Louvat-Escola (1999) 70-78 και *Discours de la tragédie* στην έκδοση των Louvat-Escola (1999) 131· Mairet, Πρόλογος στο *La Silvanire* (Scherer (1975) 482-483)· Bray (1927) 333-335, Voltz (1964) 48, Guichemerre (1978) 4-6, Morel (1986) 159, Picciola (1992) 33-34, Conesa (1995) 8-9, Louvat-Escola (1999) 236-238.

10. Πβ. κωμωδίες όπως *L'héritier ridicule*, *Le marquis ridicule*, *Jodelet ou le maître valet*, *Jodelet duelliste*, *La fausse apparence* και *Don Japhet d'Arménie* του Scarron, *L'école des filles* του Montfleury κ.ά., που διαδραματίζονται στην Ισπανία. Για την «κωμωδία à la l'espagnole» εν γένει βλ. Adam (1951) 322-328, Adam (1952) 409-411, Adam (1968) 178-179, Guichemerre (1978) 33-41, Zuber-Cuénin (1984) 149, Morel (1986) 180-181, Picciola (1992) 45-50, Conesa (1995) 82-92.

τῆς σατιρικῆς κωμωδίας σύμφωνα με τὸν Ben Jonson: «no country's mirth is better than our own»¹¹.

Εἶναι ὥστόσο ἐνδιαφέρον νὰ συσχετίσουμε αὐτὴν τὴν ἐπιλογὴ μετὰ τὴν πρακτικὴ τοῦ Ρακίνα ὡς τραγικοῦ δραματούργου: ὁ Ρακίνας τοποθετοῦσε τὴ δράση τῶν τραγωδιῶν του σχεδὸν πάντα στοὺς ἀρχαίους χρόνους, παίρνοντας τὰ θέματα τοῦ ἀπὸ τὴν Ἑλληνικὴ μυθολογία, τὴ Ρωμαϊκὴ ἱστορία ἢ τὴν Παλαιὰ Διαθήκη. Ἡ μόνη τραγωδία του ποὺ ἐμπνέεται ἀπὸ ἕνα σύγχρονο γεγονός εἶναι ὁ *Βαγιαζήτ* (*Bajazet*, 1672), ποὺ λαμβάνει χώρα στὴ μακρινὴ Ὀθωμανικὴ αὐτοκρατορία, στὸ σεράι τοῦ σουλτάνου Μουράτ Δ' στὴν Κωνσταντινούπολη: ἐδῶ, ὅπως σημειώνει ὁ Ρακίνας στὸν δεῦτερο πρόλογο τοῦ ἔργου¹², ὁ ἀπομακρυσμένος καὶ ἐξωτικὸς χώρος τῆς δράσης ἀντισταθμίζει τὴν ἐγγύτητα τοῦ χρόνου καὶ ἐξασφαλίζει τὴν ἀπαιτούμενη ἀπόσταση ἀνάμεσα στὴν τραγικὴ μυθοπλασία καὶ στὸν κόσμο τῶν θεατῶν. Στὸν ἴδιο πρόλογο ὁ Ρακίνας ἐπισημαίνει ὅτι ἡ ἀπόσταση αὐτὴ εἶναι ἀπολύτως ἀναγκαία γιὰ τὴν τραγωδίαν, καὶ ὅτι ὁ τραγικὸς δραματούργος ὀφείλει νὰ τὴν τηρεῖ, τοποθετώντας τὰ ἔργα του εἴτε σὲ παλαιούς καιροὺς εἴτε σὲ ἀπόμακρους τόπους. Γιὰ τὴν κωμωδίαν του ὅμως ὁ Ρακίνας ἀκολουθεῖ ἀκριβῶς ἀντίθετη τακτικὴ, ἐντοπίζοντας τὴ δράση στὴ σύγχρονη Γαλλία. Εἶναι ἀναπόφευκτος ὁ παραλληλισμὸς μετὰ τὴν πρακτικὴ τῶν Ἑλλήνων δραματούργων τοῦ 5ου π.Χ. αἰῶνα: στὴν κλασικὴ Ἀττικὴ τραγωδία ἡ δράση ἐκτυλισσόταν ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον στὴ μυθικὴ ἐποχὴ, τὴν ὁποία οἱ Ἕλληνες ἔβλεπαν ὡς ἀπόμακρο παρελθόν, ἢ, σὲ περιπτώσεις ὅπως οἱ *Πέρσες* τοῦ Αἰσχύλου, σὲ ἕνα μακρινὸ τόπο ποὺ ἀντιστάθμιζε τὴ χρονικὴ ἐγγύτητα τῶν δραματιζομένων (ὁ Ρακίνας μνημονεύει ἀκριβῶς τὸ παράδειγμα τῶν *Περσῶν* στὸν πρόλογο τοῦ *Βαγιαζήτ*, προκαλώντας ὁ ἴδιος τὸν παραλληλισμὸ). Ἀντίθετα ἡ Ἀττικὴ κωμωδία, ὅσο τὴν γνώριζε ὁ Ρακίνας ἀπὸ τὰ σωζόμενα ἔργα τοῦ Ἀριστοφάνη, διαδραματιζόταν στὸ σύγχρονο ἀστικὸ περιβάλλον τοῦ κωμικοῦ ποιητῆ, ἐντοπίζοντας ἢ τουλάχιστον ξεικινώντας τὴ δράση ἀπὸ τὴν Ἀθῆνα τοῦ 5ου αἰῶνα. Πιθανότατα ὁ Ρακίνας, ποὺ ἐπικαλεῖται συχνὰ τὴν Ἑλληνικὴ δραματούργειαν ὡς πρότυπο γιὰ τὴ θεατρικὴ παραγωγὴ του¹³, θέλησε νὰ ἀκολουθήσει τὴν πρακτικὴ τοῦ κλασικοῦ Ἑλληνικοῦ θεάτρου καὶ σὲ αὐτὸ τὸ σημεῖο. Κατὰ παράδοξο τρόπο λοιπὸν ἡ ἀπιστία του πρὸς τὸ εἰδικότερο πρότυπό του (τοὺς

11. Ben Jonson, *The Alchemist*, Prologue, στ. 6.

12. «L'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des temps». Βλ. τὸν πρόλογο αὐτὸ στὴν ἔκδοση τοῦ Collinet (1983) 60-61.

13. Πβ. ὅσα γράφει στὸν πρῶτο καὶ στὸν δεῦτερο πρόλογο τῆς *Andromaque* (Collinet (1982) 173-175), στὸν πρῶτο πρόλογο τοῦ *Britannicus* (Collinet (1982) 303-305), στοὺς προλόγους τῆς *Bérénice* (Collinet (1982) 374-376), τῆς *Iphigénie* (Collinet (1983) 201-205), τῆς *Phèdre* (Collinet (1983) 277-279), τῆς *Esther* (Collinet (1983) 346) καὶ τῆς *Athalie* (Collinet (1983) 408). Γιὰ τὴν περίπλοκη σχέση τοῦ Ρακίνα μετὰ τὴν Ἑλληνικὴ ἀρχαίότητα βλ. γενικὰ Knight (1950) 393-411, Morel (1992) 36-39.

Σφήκες του Ἀριστοφάνη), με τη μεταφορά της δράσης στη σύγχρονη Γαλλία, αποτελεί μαρτυρία και απόδειξη της προσήλωσής του στο γενικότερο πρότυπο του — την κλασική Ἑλληνική δραματουργία στο σύνολό της.

Ὁ Ρακίνας προσαρμόζει και αναπλάθει κάποιες κωμικές τεχνικές του Ἀριστοφάνη, μέσα στο πλαίσιο βέβαια που του επέβαλλαν ἡ παράδοση και οἱ συμβάσεις του Γαλλικού θεάτρου της ἐποχῆς του. Θὰ φέρω παραδείγματα γιὰ δύο τέτοιες τεχνικές: τὸ παιγνίδι μετὰ τη θεατρικὴ ψευδαίσθηση και τὴν παρατραγωδία.

Στὸν πρόλογο τῶν Σφηκῶν οἱ δοῦλοι Ξανθίας και Σωσίας, προτοῦ ἐκθέσουν τὴν ὑπόθεση τῆς κωμωδίας, ἀνοίγουν ἓνα εἶδος «διαλόγου» μετὰ τὸ κοινὸ (στ. 73-86), ζητώντας ἀπὸ τοὺς θεατὲς νὰ μαντέψουν τὴν παράξενη ἀσθένεια τοῦ Φιλοκλέωνα και συζητώντας τίς ἀπαντήσεις που ὑποτίθεται ὅτι λαμβάνουν. Μετὰ τὸν τρόπο αὐτὸ ὁ Ἀριστοφάνης ὑπογραμμίζει τὸν μεταθεατρικὸ χαρακτήρα τῆς σκηνῆς και ἐπιτυγχάνει ἀμεσότερη ἐπαφὴ ἀνάμεσα στοὺς ἡθοποιούς και στὸ κοινὸ του: διακόπτει τὴ δραματικὴ ψευδαίσθηση, ὑπενθυμίζει στοὺς θεατὲς ὅτι παρακολουθοῦν ἓνα σκηνικὸ παιγνίδι και τοὺς προσκαλεῖ νὰ πάρουν και οἱ ἴδιοι μέρος¹⁴. Στὸ Γαλλικὸ θέατρο τῆς ἐποχῆς τοῦ Ρακίνα τέτοιες διακοπὲς τῆς δραματικῆς ψευδαίσθησης ἀπαγορεύονται αὐστηρά. Ὁ ἀββὰς d'Aubignac στὴν Πρακτικὴ τοῦ θεάτρου ἀναθεματίζει τὴ διακοπὴ τῆς δραματικῆς ψευδαίσθησης ὡς ἀντίθετη πρὸς τὴν κοινὴ λογικὴ και ἐπικρίνει ρητὰ τὸν Ἀριστοφάνη γιὰ τὴ συνήθειά του νὰ συγχέει τὴν πραγματικὴτητα τῆς δράσης μετὰ τὴ θεατρικὴ ἀναπαράστασή της («mélange de la représentation avec la vérité de l'action»)¹⁵. Ὡστόσο, ὁ Ρακίνας μπορεῖ νὰ καταφύγει τουλάχιστον σὲ πλάγιους μεταθεατρικοὺς ὑπαινιγμούς και ἀμφίσημα παιγνίδια μετὰ τὴ δραματικὴ ψευδαίσθηση, και αὐτὸ κάνει στὸ ἀντίστοιχο σημεῖο τῆς δικῆς του κωμωδίας. Ὁ Petit-Jean, προτοῦ ἐκθέσει τὴν ὑπόθεση τοῦ ἔργου, ἀναφέρεται στὸν δικὸ του ρόλο ὡς θυρωροῦ τῆς οἰκίας τοῦ δικαστῆ (Plaid. 12):

Ma foi, j'étais un franc portier de comédie.

(Στὴν πίστη μου, ἤμουν σκέτος πορτιέρης τοῦ θεάτρου.)

Ὁ πορτιέρης τοῦ θεάτρου δὲν ἐπέτρεπε τὴν εἴσοδο στὴν αἴθουσα παρὰ μόνο σὲ ὄσους θεατὲς τοῦ εἶχαν πληρώσει τὸ εἰσιτήριό τους¹⁶: παρόμοια ὁ Petit-Jean ἐπέτρεπε νὰ εἰσέλθουν στὸ σπίτι τοῦ δικαστῆ μόνον ὅσοι τοῦ εἶχαν πληρώσει ἓνα γερὸ φιλοδώρημα. Ὅμως τὰ λόγια αὐτὰ ἔχουν και μιὰν εὐρύτερη σημασία. Ὁ

14. Γιὰ τὸν μεταθεατρικὸ χαρακτήρα τῆς σκηνῆς αὐτῆς βλ. Purves (1997) 10.

15. D'Aubignac, *La pratique du théâtre* στὴν ἐκδοση τοῦ Martino (1927) 43-50, πβ. Voltz (1964) 49-51.

16. Βλ. Jasinski (1958) 277-278, Gross (1965b) 329, Forestier (1981) 193-194.

θυρωρὸς τοῦ Dandin παρομοιάζεται μὲ τὸν πορτιέρη ποὺ στέκεται στὴν εἴσοδο τοῦ θεάτρου: ἔτσι τὸ σπῆτι τοῦ Dandin, ἐπικεντρο τῆς δράσης τοῦ ἔργου καὶ τοῦ σκηنيκοῦ χώρου, παραλληλίζεται μὲ τὸ ἴδιο τὸ θέατρο, πρᾶγμα ποὺ ἐπισημαίνει ἔμμεσα τὸν θεατρικὸ χαρακτήρα τῆς σκηνικῆς πράξης ποὺ ἔχει μόλις ἀρχίσει. Ἐντεχνα καὶ ὑπαινικτικά ὁ Ρακίνας ὑπενθυμίζει στοὺς θεατὲς ὅτι παρακολουθοῦν μιὰ θεατρικὴ παράσταση. Ὁ Petit-Jean, ποὺ ἐκφωνεῖ τὸν ἐναρκτήριο μονόλογο καὶ ἐκθέτει τὴν ὑπόθεση, εἰσάγοντας τὸ κοινὸ στὸν κόσμον τοῦ ἔργου, εἶναι σὰν τὸν πορτιέρη τοῦ θιάσου, ποὺ ὑποδέχεται τὸ κοινὸ στὸ θέατρο: καλωσορίζει τοὺς θεατὲς στὸν χώρὸ τοῦ δραματικοῦ παιγνιδιοῦ καὶ τοὺς καλεῖ νὰ παρακολουθήσουν τὴν παράσταση.

Στοὺς Σφήκες 762-763 ὁ Ἀριστοφάνης χρησιμοποιεῖ τὴν παρατραγωδία γιὰ νὰ τονίσει τὴν ἀφοσίωση τοῦ Φιλοκλέωνα στὸ δικαστικὸ του λειτουργήμα. Ὁ Φιλοκλέων, παρωδώντας ἓνα στίχο τοῦ Εὐριπίδη (*Κοῖσαι ἀπ. 465 N: "Αἰδης κρινεῖ ταῦτ"*)¹⁷, διακηρύσσει πῶς μόνον ὁ Ἄδης μπορεῖ νὰ τὸν χωρίσει ἀπὸ τὰ δικαστικά του καθήκοντα (*"Αἰδης διακρινεῖ πρότερον ἢ γ'ὼ πείσομαι*): ὁ Φιλοκλέων ἀγαπᾷ τὸ λειτουργήμα τοῦ δικαστῆ ὅσο καὶ τὴ ζωὴ του. Σὲ ἓνα ἀντίστοιχο ξέσπασμα τοῦ Dandin στοὺς *Διαδίκους* ἡ παρατραγωδία χρησιμοποιεῖται ἀκριβῶς γιὰ τὸν ἴδιο σκοπὸ. Ὅπως ὁ Ἀριστοφάνης τὸν Εὐριπίδη, ὁ Ρακίνας παρωδεῖ ἐδῶ τὸν πρεσβύτερο ὁμότεχνο καὶ ἀντίπαλό του, τὸν Pierre Corneille. Ἡ περίφημη ἔκρηξη ὀργῆς τοῦ Don Diègue στὴν τραγωδία τοῦ Corneille *Le Cid* (στ. 227):

Achève, et prends ma vie après un tel affront
(Τελείωνε, πάρε μου τὴ ζωὴ μετὰ ἀπὸ τέτοια προσβολή)

γίνεται στὸ στόμα τοῦ Dandin, σὲ ἓνα ξέσπασμα ἀγανάκτησης ἐνάντια στὸν καταπιεστικὸ γιό του (*Plaid. 601*):

Achève prends ce sac, prends vite.
(Τελείωνε, πάρε αὐτὸν τὸν φάκελο, γρήγορα.)

Ἡ ἀντικατάσταση τοῦ «*ma vie*» ἀπὸ τὸ «*ce sac*» ὑποδηλώνει πῶς ὁ Dandin ἀγαπᾷ τὸν φάκελο μὲ τίς δικογραφίες του (*sac de procès*), καὶ κατ' ἐπέκτασιν τὴ θέση τοῦ δικαστῆ, ὅσο καὶ τὴ ζωὴ του¹⁸. Δὲν ξέρουμε πῶς ἔβλεπε ὁ Εὐριπίδης τίς ἀνελέητες παρωδίες τῶν ἔργων του ἀπὸ τὸν Ἀριστοφάνη. Ὁ Corneille

17. Βλ. MacDowell (1971) 236.

18. Πβ. Picard (1951) 1115, Collinet (1982) 504 σημ. 53. Γιὰ τίς παρωδίες στίχων τοῦ Corneille καὶ ἄλλων δραματουργῶν στοὺς *Διαδίκους* βλ. Süß (1911) 81-82, Jasinski (1957) 452-459, Jasinski (1958) 269-277, Dubu (1992) 182-185.

πάντως, σύμφωνα με μαρτυρίες της εποχής, φαίνεται πώς πειράχτηκε πολύ από τις αββάδεις παρωδίες των στίχων του στην κωμωδία του νεαρού όμοτέχνου του¹⁹.

*

Ο Ρακίνας προσθέτει στα 'Αριστοφανικά θέματα του μανιακού δικαστή και της δίκης του σκύλου μιάν έρωτική πλοκή, που αποτελεί δική του επινόηση: ο Λέανδρος, ο γιός του δικαστή, είναι έρωτευμένος με τη γειτονοπούλα του 'Ισαβέλλα, και κατορθώνει με ένα πονηρό τέχνασμα να εξασφαλίσει την υπογραφή του πατέρα της στο συμβόλαιο του γάμου τους. Η προσθήκη του έρωτικού στοιχείου εὐθυγραμμίζεται με την κυρίαρχη πρακτική της κωμικής δραματουργίας της εποχής: στη Γαλλική κωμωδία του 17ου αιώνα οι έρωτικές υποθέσεις αποτελούν αναγκαίο στοιχείο της πλοκής· το νεαρό έρωτευμένο ζευγάρι που συναντᾷ ποικίλα εμπόδια στην ολοκλήρωση της αγάπης του και χρειάζεται να καταφύγει σε τεχνάσματα για να τὰ ξεπεράσει εμφανίζεται σταθερά στη συντριπτική πλειοψηφία των κωμωδιών αυτής της περιόδου²⁰. Όπως πολλοί σύγχρονοι του κωμωδιογράφοι (π.χ. πολύ συχνά ο Μολιέρος), ο Ρακίνας έδω φαίνεται να εμπνέεται ειδικά από τις έρωτικές έντριγκες της 'Ιταλικής κωμωδίας: ἄς μὴ ξεχνούμε ότι ἄρχικα εἶχε σχεδιάσει τὸ ἔργο του γιὰ τὸν θίασο τῶν 'Ιταλῶν κωμικῶν. Εἶναι χαρακτηριστικό ὅτι τὰ ὀνόματα πού φέρει τὸ έρωτικό ζευγάρι τῶν *Διαδίκων* —Λέανδρος καὶ 'Ισαβέλλα— εἶναι τυπικά ὀνόματα τῶν έραστῶν στὴν *commedia dell'arte*²¹, τὰ πρότυπα τῆς ὁποίας ἀκολουθοῦσαν οἱ 'Ιταλοὶ κωμικοὶ τοῦ Palais-Royal.

Εἶναι ἀξιοσημείωτο ὅτι τὸ ἴδιο φαινόμενο παρατηρεῖται σὲ πολλές διασκευές ἢ μιμήσεις 'Αριστοφανικῶν κωμωδιῶν κατὰ τοὺς νεώτερους χρόνους: οἱ συγγραφεῖς τοὺς ἔχουν τὴν τάση νὰ συμπληρώνουν τὴν 'Αριστοφανική ὑπόθεση με έρωτικά μοτίβα ἢ έρωτικές πλοκές δικῆς τους ἐμπνεύσεως. Γιὰ παράδειγμα, ἡ Γεωργία Σάνδη, διασκευάζοντας τὸν *Πλούτο* τὸ 1863, προσέθεσε στὴν κωμωδία μιὰ κόρη τοῦ Χρεμύλου πού εἶναι έρωτευμένη με ἕναν δοῦλο. Στῇ

19. Βλ. Collinet (1982) 501 σημ. 22.

20. Βλ. Lemaître (1908) 163, Adam (1954) 353, Voltz (1964) 93, Zuber-Cuénin (1984) 298, Backès (1981) 76-79.

21. Βλ. Picciola (1992) 30, 42, 59. 'Από τὴν 'Ιταλική *commedia* τὰ ὀνόματα αὐτὰ περνοῦν στὴ Γαλλική κωμωδία τῆς εποχής: Λέανδρος ὀνομάζεται ὁ νεαρὸς έραστής σὲ κωμωδίες τοῦ Μολιέρου (*L'étourdi*, *Le médecin malgré lui*, *Les fourberies de Scapin*), τοῦ d'Ouville (*Les fausses vérités*) κ.ἄ., 'Ισαβέλλα ἡ ἡρώιδα σὲ κωμωδίες τοῦ Pierre Corneille (*L'illusion comique*), τοῦ Boisrobert (*La belle plaideuse*), τοῦ Scarron (*Jodelot ou le maître valet*), τοῦ Μολιέρου (*L'école des maris*), τοῦ Regnard (*Les Ménechmes*, *Le légataire universel*, *Les filles errantes*) κ.ἄ.

Λυσιστράτη τοῦ Maurice Donnay (1892) ἡ κεντρικὴ ἡρώιδα ἔχει ἓναν ἐραστὴ, τὸν ὁποῖο συναντᾷ κρυφὰ τῇ νύχτᾳ, παραβιάζοντας ἔτσι καὶ τὴ συζυγικὴ τῆς πίστη καὶ τὸν ὄρκο σεξουαλικῆς ἀποχῆς ποὺ ἔχει δώσει μαζί με τὶς ἄλλες γυναῖκες. Ἐδῶ τὸ συγκεκριμένο ἐρωτικὸ μοτίβο ἀπηχεῖ τὸ ἔντονο ἐνδιαφέρον τοῦ Γαλλικοῦ μπουλβάρ τῆς Belle Époque γιὰ ὑποθέσεις μοιχείας. Στὰ καθ' ἡμᾶς, ἡ κωμωδία *Τοῦ Κουτρούλη ὁ γάμος* (1845) τοῦ Ἀλεξάνδρου Ρίζου Ραγκαβῆ —μιὰ συνειδητὴ ἀπόπειρα ἀνάπλασης Ἀριστοφανικῶν προτύπων— πραγματοποιεῖται τὴν προσπάθεια τοῦ ράφτη Κουτρούλη νὰ γίνεῖ ὑπουργός: τὸ φιλόδοξο αὐτὸ σχέδιο ἀποτελεῖ ἓνα χλωμὸ σύγχρονο ἀντίστοιχο τῶν ἐξωφρενικῶν ὁραμάτων ἐνὸς Πισθεταίρου ἢ ἐνὸς Ἀγορακρίτου, ἀλλὰ εἶναι πάλι χαρακτηριστικὸ ὅτι ὁ Κουτρούλης τὸ ἀναλαμβάνει προκειμένου νὰ ἐντυπωσιάσει καὶ νὰ κερδίσει τὴν κοπέλα ποὺ ἐπιθυμεῖ νὰ παντρευτεῖ. Τέτοιες προσθῆκες ἐρωτικῶν μοτίβων στὴν Ἀριστοφανικὴ πλοκὴ μαρτυροῦν τὴν καταδυνάστευση τῆς Εὐρωπαϊκῆς κωμικῆς δραματουργίας ἀπὸ τὴν κληρονομία τῆς Νέας καὶ τῆς Ρωμαϊκῆς κωμωδίας. Οἱ Ἕλληνες ποιητὲς τῆς Νέας Κωμωδίας, ὁ Μένανδρος καὶ οἱ σύγχρονοί του, καὶ οἱ Ρωμαῖοι διασκευαστές τοὺς ἐπέβαλαν γιὰ πρώτη φορὰ στὸ Εὐρωπαϊκὸ θέατρο τὴν ἐρωτικὴ πλοκὴ ὡς ἀναγκαῖο συστατικὸ τῆς κωμικῆς μυθοπλασίας. Μέσω τῶν Ρωμαίων ἡ παράδοση τῆς Νέας Κωμωδίας κυριάρχησε στὴν κατοπινὴ Εὐρωπαϊκὴ σκηνὴ τόσο ὀλοκληρωτικά, ὥστε νὰ εἶναι περίπου ἀδιανόητὴ μιὰ κωμωδία χωρὶς κάποιον ἐρωτικὸ μοτίβο ἢ ἐνδιαφέρον. Ἔτσι, ἀκόμη καὶ οἱ συγγραφεῖς ποὺ ἐμπνέονται ἀπὸ τὸν Ἀριστοφάνη αἰσθάνονται ὑποχρεωμένοι νὰ ἐμπλουτίσουν τὸ Ἀριστοφανικὸ τοὺς ὕλικὸ με μιὰ πρόσθετὴ ἐρωτικὴ πλοκὴ.

Στοὺς *Διάδικους* ἡ Ἀριστοφανικὴ ἱστορία καὶ ἡ ἐρωτικὴ πλοκὴ παρουσιάζουν ἓνα βασικὸ κοινὸ σημεῖο: καὶ οἱ δύο περιέχουν ἓναν μονομανὴ χαρακτήρα. Ὅσο μανιώδης δικαστὴς εἶναι ὁ Dandin, ἄλλο τόσο ψυχαναγκαστικὰ δικομανὴς εἶναι ὁ Chicanneau, ὁ πατέρας τῆς Ἰσαβέλλας, ὁ ὁποῖος ἀγαπᾷ με ἀρρωστημένο πάθος νὰ ἀντιδικεῖ. Καὶ οἱ δύο ἀνήκουν στὸν ἴδιον κωμικὸ τύπο τοῦ «ἰδεοληπτικοῦ» ἢ «μονομανοῦς» χαρακτήρα, μιᾶς μορφῆς με μακρὰ καὶ διαπρεπὴ παρουσία στὴν Εὐρωπαϊκὴ κωμικὴ σκηνή. Μιὰ ἀναδρομὴ στὴ σκηνικὴ ἱστορία αὐτοῦ τοῦ τύπου εἶναι ἀπαραίτητὴ ἐδῶ γιὰ νὰ κατανοήσουμε τὸν τρόπο με τὸν ὁποῖο τὸν χειρίζεται ὁ Ραχίνας στοὺς *Διάδικους*.

Ὁ κωμικὸς μονομανὴς ἀποτελεῖ χαρακτηριστικὸ παράδειγμα τῆς «ἀκαμψίας» καὶ τοῦ «αὐτοματισμοῦ» ποὺ βρίσκονται, σύμφωνα με τὸν Bergson, στὴ ρίζα τοῦ κωμικοῦ²². Διακρίνεται ἀπὸ ἓνα μοναδικὸ χαρακτηριστικόν, μιὰ ιδιότητα ἢ ἰδιορρυθμία, ποὺ ἔχει ὅμως διογκωθεῖ ὑπερβολικὰ καὶ δυσανάλογα, σὲ βάρος ὅλων τῶν ἄλλων γνωρισμάτων του, με ἀποτέλεσμα νὰ κυριαρχήσει ὁλο-

22. Βλ. H. Bergson, *Τὸ γέλιο. Δοκίμιο γιὰ τὴ σημασία τοῦ κωμικοῦ*, μτφ. Β. Τομανάς, Ἀθήνα 1998, 15-24, 149-150.

κληρωτικά πάνω στην προσωπικότητα και τη συμπεριφορά του: αυτή η ιδιορρυθμία γίνεται το κυρίαρχο πάθος του, μια μονομανία ή ιδεοληψία που κατευθύνει τις σκέψεις και τις πράξεις του και καθορίζει τον τρόπο με τον οποίο ο μονομανής βλέπει τον κόσμο. 'Αντί να προσαρμόσει τις σκέψεις του στα πράγματα, ο κωμικός μονομανής υποτάσσει τα πράγματα στον δικό του ιδιόρρυθμο τρόπο σκέψης: η μονομανία του λειτουργεί σαν παραμορφωτικό πρίσμα, διὰ μέσου τοῦ οποίου και μόνον αυτός αντιλαμβάνεται τον κόσμο, με αποτέλεσμα να έχει μια διαστρεβλωμένη εικόνα τῆς πραγματικότητας. 'Η βασική δραματική λειτουργία τοῦ μονομανοῦς χαρακτήρα είναι να επαναλαμβάνει πεισματικά την ιδεοληψία του, και αυτή η επανάληψη, μαζί με την υπερβολή του, αποτελούν τις βασικές πηγές τῆς κωμικότητάς του²³.

Ο πρώτος κωμικός μονομανής τῆς Εὐρωπαϊκῆς δραματουργίας είναι ὁ Φιλοκλέων, ὁ μανιακὸς δικαστὴς τῶν *Σφηκῶν* τοῦ Ἀριστοφάνη. Χωρὶς ἀμφιβολία καὶ ἄλλοι ἐκπρόσωποι τῆς Παλαιᾶς Ἀττικῆς Κωμωδίας ἐπλάσαν τέτοιους χαρακτήρες: π.χ. στὸν *Μονότροπο* τοῦ Φρυνίχου ὁ κεντρικὸς ἥρωας ἦταν ἓνας μονήρης μισάνθρωπος (ἀπ. 19-20 K-A), πρόγονος μιᾶς μακρᾶς σειρᾶς χαρακτήρων ποὺ ἡ μανία τους συνίσταται στὴ μισανθρωπία καὶ στὴν τάση τους γιὰ ἀπομόνωση. Στὴν Ἀριστοφανικὴ κωμωδία, ὅπως ἴσως γενικότερα στὴν κωμωδία τοῦ 5ου π.Χ. αἰῶνα, ὁ μονομανὴς σκιαγραφεῖται καὶ ἀξιοποιεῖται δραματικὰ μόνον γιὰ τὸ ἐνδιαφέρον ποὺ παρουσιάζει αὐτὸς καθ' ἑαυτὸν ὡς χαρακτήρας καὶ γιὰ τὴν κωμικὴ του δυναμική: ὁ ποιητὴς τὸν ἀνατέμνει ὡς χαρακτηρολογικὸ ἀξιοπερίεργο καὶ τὸν χρησιμοποιοῖ ὡς πηγὴ κωμικῶν καταστάσεων, ἀλλὰ δὲν τὸν ἐντάσσει ἀκόμη (ὅπως θὰ γίνεϊ ἀργότερα) σὲ μιὰν ἐρωτικὴ πλοκή. Τὸ ἴδιο συμβαίνει ἐν πολλοῖς καὶ στὴν Ἀγγλικὴ Ἀναγεννησιακὴ κωμωδία, ὅπου ὁ τύπος τοῦ μονομανοῦς εἶναι γνωστὸς ὡς «humour» (κατὰ λέξη «χυμός» — ἀπὸ τὴν ἀρχαία θεωρία γιὰ τοὺς τέσσερις «χυμούς» τοῦ σώματος, αἷμα, φλέγμα, ξανθὴ καὶ μέλαινα χολή: αὐτοὶ ἰσορροποῦν στὸν φυσιολογικὸ ἄνθρωπο, ὅταν ὅμως ἓνας ὑπερσχύει ἐναντι τῶν ἄλλων, ὁ ἄνθρωπος ἐκδηλώνει μιὰν ιδιορρυθμίαν ἢ μανίαν). Ὁ δραματουργὸς ποὺ ἐκμεταλλεῖτο κατεξοχὴν τὸν κωμικὸν τύπον τοῦ «humour» ἦταν ὁ Ben Jonson: πρωτοπειραματίστηκε μὲ αὐτὸν στὰ πρώιμα ἔργα του *Every Man in his Humour* (Καθένας μὲ τὴν τρέλα του, 1598) καὶ *Every Man out of his Humour* (Καθένας χωρὶς τὴν τρέλα του, 1599) καὶ στὴν ὀριμὴ δραματουργία του συνέχισε νὰ σκιαγραφεῖ διασκεδαστικούς ιδεοληπτικούς ἢ μονομανεῖς χαρακτήρες, ὅπως ὁ ὑποχόνδριος Morose στὴν *Επικοίνη ἢ Σιωπηλὴ γυναίκα* (*Epicoene or The Silent Woman*, 1609), ὁ ἄπληστος μεγαλομανὴς Σέρ Ἐπίκουρος Μάμμων καὶ ὁ θρησκόληπτος Ἀνανίας στὸν *Ἀλχημιστὴ* (*The Alchemist*, 1610) καὶ μιὰ δλόκληρη πιναχοθήκη

23. Γιὰ τὸν κωμικὸ μονομανὴ βλ. γενικὰ Frye (1957) 168-169, 172-173, Konstan (1995) 16-17, 95-96, Segal (2001) 79.

ἀπὸ humours στὸ *Πανηγύρι τοῦ Ἀγίου Βαρθολομαίου* (*Bartholomew Fair*, 1614)²⁴. Ὁ Jonson, ὅπως ὁ Ἀριστοφάνης, ἐκμεταλλεύεται κωμικὰ τοὺς μονομανεῖς χαρακτήρες γιὰ τὸ χαρακτηριστολογικὸ ἐνδιαφέρον ποὺ παρουσιάζουν αὐτοὶ καθ' ἑαυτοὺς καὶ γιὰ τὴ σάτιρα τῶν ἐλαττωμάτων τους: ἡ παρουσία τους στὸ ἔργο ἔχει ὡς βασικὸ σκοπὸ τὴν ἐκθεση, εἰκονογράφηση καὶ διακωμώδηση τῆς μανίας τους. Οἱ ἐρωτικὲς ἱντριγκες, ὅταν ὑπάρχουν, παραμένουν σὲ δεῦτερο πλάνο καὶ δὲν ἀναπτύσσονται ἰδιαίτερα. Αὐτὴ εἶναι ἡ πρώτη, ὡς τὴν ποῦμε «Ἀριστοφανική», ἐκδοχὴ τοῦ μονομανοῦς χαρακτήρα.

Ἦδη ὅμως ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς Νέας Κωμωδίας ὁ κωμικὸς μονομανὴς ἀποτιᾶ μιὰ πρόσθετη διάσταση: καθὼς ἡ ἐρωτικὴ πλοκὴ τοποθετεῖται στὸ κέντρο τῆς κωμικῆς μυθοπλασίας, ὁ μονομανὴς ἐντάσσεται ὀργανικὰ σὲ αὐτήν. Πέρα ἀπὸ τὴν εἰκονογράφηση καὶ διακωμώδηση τῆς μανίας του, ἡ παρουσία του στὸ ἔργο ἐπιτελεῖ τώρα μιὰ ἐπιπλέον δραματικὴ λειτουργία: ὁ κωμικὸς μονομανὴς εἶναι τὸ ἐμπόδιο ποὺ παρακωλύει τὴν ἔνωση τοῦ ἐρωτευμένου ζευγαριοῦ τῆς κωμωδίας, καὶ οἱ νεαροὶ ἐραστὲς πρέπει νὰ βροῦν τρόπο νὰ τὸν παραμερίσουν. Στὸ πλαίσιο αὐτοῦ τοῦ βασικοῦ σεναρίου ὁ μονομανὴς μπορεῖ νὰ εἶναι ὁ δύστροπος πατέρας τῆς ἀγαπημένης, ὁ ὁποῖος ἐξαιτίας τῆς μονομανίας του ἐμποδίζει μὲ τὸν ἑνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο τὸν γάμο τῆς κόρης του μὲ τὸν νεαρὸ ἥρωα, ὅπως κάνουν ὁ μισάνθρωπος Κνήμων στὸν *Δύσκολο* τοῦ Μενάνδρου καὶ ὁ φιλάργυρος *Εὐκλείων* στὴν *Aulularia* τοῦ Πλάτου· ἢ μπορεῖ νὰ εἶναι ὁ ἐρωτικὸς ἀντίζηλος τοῦ νεαροῦ ἥρωα, ὁ ὁποῖος διεκδικεῖ τὴν ἀγαπημένη κοπέλα γιὰ δικό του λογαριασμό, ὅπως ὁ φιλάργυρος Σμικρίνης στὴν *Ἀσπίδα* τοῦ Μενάνδρου, ποὺ ἐποφθαλμιᾷ τὴ μηνηστὴ τοῦ νεαροῦ Χαιρέα γιὰ τὴν περιουσία της. Αὐτὴ εἶναι ἡ δεύτερη ἐκδοχὴ τοῦ μονομανοῦς χαρακτήρα — ὡς τὴν ποῦμε «ἐκδοχὴ τῆς Νέας Κωμωδίας».

Αὐτὴ ἡ δεύτερη ἐκδοχὴ, μὲ τὸν μονομανὴ χαρακτήρα ὀργανικὰ ἐνσωματωμένο στὴν ἐρωτικὴ πλοκὴ, κυριαρχεῖ καὶ στὴ Γαλλικὴ κωμωδία τῆς ἐποχῆς τοῦ Ρακίνα: τὴ χρησιμοποιεῖ κατὰ κόρον ὁ Μολιέρος, ἀλλὰ καὶ ἄλλοι δραματουργοί, ὅπως ὁ Boisrobert, ὁ Scarron καὶ ὁ Pierre Corneille. Ὁ κωμικὸς μονομανὴς ἐμφανίζεται συχνὰ στὸν ρόλο τοῦ δύσκολου γονέα: ἐμποδίζει τὸν γάμο τῆς κόρης του μὲ τὸν νεαρὸ ἀγαπημένο της, προορίζοντάς την γιὰ κάποιον ἄλλο γαμπρὸ ποὺ κολακεύει τὴ μονομανία του, ὅπως ὁ θρησκόληπτος Orgon στὸν *Ταρτούφο*, ὁ μεγαλομανὴς κύριος Jourdain στὸν *Ἀρχοντοχωριάτη*, ὁ ὑποχόνδριος Argan στὸν *Κατὰ φαντασίαν ἀσθενή*, καὶ —στὴ θηλυκὴ ἐκδοχὴ τῆς δύσκολης μητέρας— ἡ σχολαστικὴ Philaminte στὶς *Σοφολογίσσες* (*Les femmes savantes*) τοῦ Μολιέρου· ἢ δυσχεραίνει τὶς ἐρωτικὲς ἐπιδιώξεις τοῦ γιου του, στερώνοντας του τὰ ἀπαιτούμενα χρήματα, ὅπως ὁ φιλάργυρος Amidor στὴν *Ὠραία ἀντί-*

24. Γιὰ τοὺς humours τοῦ Ben Jonson βλ. Jamieson (1966) 10, Holdsworth (1978) 11-12, 15-17, 51, 64-65, Levenson (1990) 283-284.

δικο (*La belle plaideuse*) του Boisrobert. "Αλλοτε πάλι ο μονομανής είναι ο έρωτικός αντίζηλος του νεαρού ήρωα, ο οποίος πρέπει να παραμεριστεί με κάποιο τέχνασμα, όπως ο ζηλότυπος Arnolphe στο *Σχολείο των γυναικών* του Μολιέρου ή ο φαντασιολόγος μεγαλομανής Don Japhet στον *Don Japhet d'Arménie* του Scarron. 'Ο Harpagon στον *Φιλάργυρο* του Μολιέρου συνδυάζει και τις δύο αυτές ιδιότητες, έμποδίζοντας ως δύσκολος πατέρας τόν έρωτα της κόρης του και παράλληλα έποφθαλμιώντας την αγαπημένη του γιου του. Τέλος, σέ μιάν ένδιαφέρουσα παραλλαγή του δεύτερου σεναρίου, ο μονομανής χαρακτήρας είναι ο ίδιος ο νεαρός έρωτευμένος ήρωας του έργου, και ή μανία του γίνεται τó βασικό έμπόδιο στην έκπληρωση του έρωτά του, καθώς του δημιουργεί παρεξήγήσεις και προβλήματα στη σχέση του με την αγαπημένη του: έδω άνήκουν ο Alceste στον *Μισάνθρωπο* του Μολιέρου και ο μυθομανής Dorante στον *Ψεύτη* (*Le Menteur*) του Pierre Corneille.

"Υστερα από την παραπάνω έπισκόπηση, μπορούμε νά έκτιμήσουμε καλύτερα τó έγχείρημα του Ρακίνα στους *Διαδίκους*. Στην ουσία οί *Διάδικοι* συνδυάζουν και συγχωνεύουν στό ίδιο έργο και τις δύο έκδοχές του μονομανούς χαρακτήρα που γνώρισαμε από την Εύρωπαϊκή κωμική παράδοση, την 'Αριστοφανική έκδοχή και την έκδοχή της Νέας Κωμωδίας: αυτές άντιστοιχοϋν στά δύο βασικά νήματα πλοκής της κωμωδίας, την 'Αριστοφανική ιστορία του δικαστή Dandin, που ο Ρακίνας δανείζεται από τούς *Σφήκες*, και τή ρομαντική ιστορία, που έπινσε κατά τά πρότυπα της 'Ιταλικής κωμωδίας. Στην 'Αριστοφανική ιστορία ο μονομανής δικαστής Dandin σκιαγραφείται μόνον γιά τó κωμικό ένδιαφέρον που παρουσιάζει καθ' έαυτόν ως χαρακτήρας και γιά τή διακωμώδηση της ιδεολογίας του: αυτός είναι ο τρόπος του 'Αριστοφάνη και του Jonson. Στην ρομαντική ιστορία ο δικομανής Chicanneau, πέρα από τή διακωμώδηση της μανίας του, έπιτελεί και μιá καίρια λειτουργία στό πλαίσιο της έρωτικής πλοκής: είναι ο δύσκολος πατέρας της 'Ισαβέλλας, ο οποίος κρατά την κόρη του κλεισμένη στό σπίτι και έμποδίζει τόν έρωτα του Λεάνδρου γι' αυτήν. Αυτός είναι ο τρόπος της Νέας Κωμωδίας, τόν όποιο έκμεταλλεύτηκε και άνέπτυξε κατεξοχήν στη Γαλλική σκηνή ο Μολιέρος.

Τά δύο νήματα της πλοκής τών *Διαδίκων*, 'Αριστοφανικό και έρωτικό, συνυφάνονται με μεγάλη έπιδεινότητα. "Ενα πλῆθος από άναλογίες και παραλληλισμούς άνάμεσά τους ένισχύει τή συνοχή του έργου. 'Ο μανιώδης δικαστής Dandin και ο δικομανής Chicanneau έχουν πολλά κοινά σημεία: ο Dandin θέλει νά δικάσει όλον τόν κόσμο (*Plaid.* 31: il nous veut tous juger), ο Chicanneau είναι πρόθυμος νά προσαγάγει σέ δίκη όλόκληρη τή Γαλλία (*Plaid.* 131-132: à l'audience / il fera ... venir toute la France). 'Η μονομανία τους, που τούς κάνει νά σηκώνονται από τά χαράματα (*Plaid.* 26 κ.έξ., 69 κ.έξ., 175-176), άποδεικνύεται καταστροφική και γιά τούς δύο: ο Dandin φθείρει την υγεία του με τις ταλαιπωρίες (*Plaid.* 80-82), ο Chicanneau κατασπαταλά

τὴν περιουσία του στὶς δίκες (*Plaid.* 129-130). Ὁ Dandin εἶναι περήφανος γιὰ τοὺς προγόνους του, ποὺ ἦσαν ὅλοι δικαστές, καὶ θὰ ἤθελε νὰ δεῖ καὶ τὸν γιό του στὸν ἴδιο δρόμο (*Plaid.* 90-93): ὁ Chicanneau διακηρύσσει ὅτι ὁ πατέρας του τὸν ἀνέθρεψε «μετὰ φόβου Θεοῦ καὶ δικαστικῶν κλητῆρων» (*Plaid.* 436-437: dans la crainte de Dieu... et des sergents) καὶ ἐνθουσιάζεται ὅταν φαντάζεται πὼς ἡ κόρη του διαβάζει δικαστικὰ ἔγγραφα (*Plaid.* 366-369). Καὶ οἱ δύο ἐκδηλώνουν φετιχιστικὴ ἀγάπη γιὰ τὰ ἀντικείμενα ποὺ σχετίζονται μὲ τὴ μανία τους: ὁ Dandin δὲν ἀποχωρίζεται τὴν τῆβεννο καὶ τὶς δικογραφίες του (*Plaid.* 33-34, 72-74), ὁ Chicanneau δὲν ἀντέχει νὰ βλέπει νὰ σκίζουν ἓνα δικαστικὸ ἔγγραφο (*Plaid.* 370). Ἄν ὁ Dandin ἔχει πλαστεῖ μὲ πρότυπο τὸν Φιλοκλέωνα, ὁ Chicanneau ἔχει πλαστεῖ καθ' ὁμοίωσιν τοῦ Dandin.

Ἡ μονομανία τοῦ Chicanneau εἶναι τὸ παραπλήρωμα τῆς μανίας τοῦ Dandin, ἀλλὰ καὶ τὸ ἀνестραμμένο εἶδωλό της. Ὁ Chicanneau χαίρεται νὰ τραβολογᾷ ἀνθρώπους στὸ δικαστήριο, ὁ Dandin νὰ τοὺς δικάζει. Ἡ συμμετρικὴ αὕτη σχέση ἐπεκτείνεται σὲ ὁλόκληρο τὸ σπιτικό τους. Ἡ οἰκία τοῦ Chicanneau ἀποτελεῖ τὸ ἀνестραμμένο εἶδωλο τῆς οἰκίας τοῦ Dandin: στὴ δευτέρῃ ἑνας γνωστικὸς γιὸς περιορίζει τὸν ἀνισόρροπο πατέρα του, στὴν πρώτη ἀντίθετα ἑνας ἀνισόρροπος πατέρας κρατᾷ ἐγκλειστη τὴ γνωστικὴ κόρη του²⁵. Ὁ Λέανδρος συμμετέχει ἐνεργᾶ καὶ στὰ δύο νήματα τῆς πλοκῆς, ἀλλὰ μὲ ἀντίστροφους ρόλους: στὴν Ἀριστοφανικὴ πλοκὴ φυλακίζει τὸν πατέρα του, στὴν ἐρωτικὴ πλοκὴ ἐλευθερώνει τὴν Ἰσαβέλλα. Τέτοιες συμμετρίες ἐξασφαλίζουν τὴ συνοχὴ τῆς διπλῆς πλοκῆς τοῦ ἔργου.

Ἡ κωμωδία περιέχει καὶ ἓνα τρίτο μονομανὴ χαρακτήρα, θηλυκοῦ γένους: τὴ δικομανὴ κόμισσα de Pimbescche, ποὺ ἐμπλέκεται σὲ μιὰ δικαστικὴ διένεξη μὲ τὸν Chicanneau. Ἡ θηλυκὴ κωμικὴ μονομανὴς εἶναι σπάνια στὴν Εὐρωπαϊκὴ δραματουργία. Ἡ δεισιδαίμων μητέρα τοῦ Σωστράτου στὸν Δύσκολο τοῦ Μενάνδρου, μὲ τὸν περιορισμένο ρόλο της, εἶναι ἴσως ἡ ἀρχαιότερη γνωστὴ περίπτωση. Παραλλαγὲς αὐτοῦ τοῦ τύπου ἀποτελοῦν ἡ πουριτανὴ Dame Purecraft στὸ *Πανηγύρι τοῦ Ἀγίου Βαρθολομαίου* τοῦ Jonson καί, στὸ νεώτερο θέατρο, ἡ ὑποχόνδρια Λαίδη Elizabeth Mulhammer στὸν *Ἐμπιστο Ὑπάλληλο* (*The Confidential Clerk*) τοῦ T. S. Eliot, ἡ ὁποία ἔχει μανία μὲ τὸν πνευματισμό. Στὸ Γαλλικὸ θέατρο ὁ Μολιέρος ἔμελλε νὰ δώσει, λίγα χρόνια μετὰ τοὺς Διαδίκους, τὰ πιὸ διάσημα δείγματα τῆς ἀσυνήθιστης αὐτῆς μορφῆς, τὶς σχολαστικὲς Philaminte καὶ Bélise στὶς *Σοφολογιότητες* (1672). Στους Διαδίκους ἡ κόμισσα λειτουργεῖ δομικὰ ὡς ἓνα εἶδος διαμέσου μεταξὺ τοῦ Dandin καὶ τοῦ Chicanneau ἢ γενικότερα τῆς Ἀριστοφανικῆς καὶ τῆς ἐρωτικῆς πλοκῆς. Ἡ μανία της μοιάζει μὲ ἐκείνη τοῦ Chicanneau: ἡ κόμισσα

25. Γιὰ τὸ μοτίβο τοῦ ἐγκλεισμοῦ στους Διαδίκους πβ. Gross (1965b) 319-320, Gross (1966) 226-229, Gutwirth (1970) 90-92.

είναι κι αυτή δικομανής και αγαπᾷ με πάθος νὰ ἀντιδικεῖ. Ἀλλὰ ἡ οἰκογενειακὴ τῆς κατάσταση τὴν φέρνει πὺρ κοντὰ στὸν Dandin: οἱ συγγενεῖς τῆς ζητοῦν νὰ τὴν περιορίσουν, ὅπως κάνει ὁ Λέανδρος μετὸν πατέρα του. Ἡ ἔριδά τῆς μετὸν Chicanneau συνδέει τὰ δύο νήματα τῆς πλοκῆς. Ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά ὁ γραμματέας τὴν ἐκμεταλλεύεται ὡς ἀφορμὴ γιὰ νὰ θέσει σὲ ἐφαρμογὴ τὴν ἐρωτικὴ ἱντριγκα (πηγαίνει στὸ σπίτι τοῦ Chicanneau μεταμφιεσμένος σὲ κλητῆρα, δῆθεν γιὰ νὰ τοῦ ἐπιδώσει μιὰ κλήτευση ἐκ μέρους τῆς κόμισσας). Ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἡ ἴδια ἔριδα ὁδηγεῖ στὴ διένεξη τῆς κόμισσας καὶ τοῦ Chicanneau ἐνώπιον τοῦ Dandin (*Plaid.* 507-575), δηλαδὴ σὲ μιὰ ἄτυπη οἰκιακὴ δίκη ποὺ προετοιμάζει τὴ δίκη τοῦ σκύλου στὴν τρίτη πράξη — τὸν πυρῆνα τῆς Ἀριστοφανικῆς πλοκῆς. Ἡ «δίκη» τοῦ Chicanneau καὶ τῆς κόμισσας εἶναι ἡ πρώτη ποὺ γίνεται στὸ σπίτι τοῦ δικαστῆ, ἀντικαθιστώντας τὸ δικαστήριο μετὸ οἰκιακὸ περιβάλλον: ἔτσι λειτουργεῖ ὡς προπομπὴς γιὰ τὴ δίκη τοῦ σκύλου, ὅπου συμβαίνει ἐπιπλέον μιὰ ἀκόμη πὺρ παράδοξη ἀντικατάσταση — τοῦ κατηγορουμένου ἀνθρώπου ἀπὸ ἕνα ζῶο. Ὁ Ρακίνας οἰκοδομεῖ τὴν κωμικὴ του φαντασμαγορία κλιμακωτά.

*

Ὅπως οἱ *Σφήκες*, ἔτσι καὶ οἱ *Διάδικοι* ἔχουν ἐμφανεῖς σατιρικὲς προθέσεις. Τὸ δηρικτὸ καὶ σαρκαστικὸ πνεῦμα τοῦ Ρακίνα, τὸ ὁποῖο μαρτυροῦν σύγχρονοί του ὅπως ὁ Boileau καὶ τὸ ὁποῖο προβάλλει μετὸν δριμύτητα στοὺς προλόγους του²⁶, ἐξηγεῖ τὴν ἐλξὴ ποὺ αἰσθανόταν ὁ ποιητὴς γιὰ τὴ σατιρικὴ Ἀριστοφανικὴ κωμωδία καὶ ἦταν ἀναμφίβολα ἕνα ἀπὸ τὰ βασικὰ κίνητρά του γιὰ νὰ τὴ μιμηθεῖ. Οἱ *Σφήκες* εἶναι γεμάτοι ἀπὸ σατιρικὲς ἀναφορὲς σὲ διασημότητες τῶν Ἀθηνῶν, πολιτικούς, σοκοφάντες, ποιητὲς καὶ κάθε λογγῆς διαβόητους χαρακτῆρες, ποὺ διακωμωδοῦνται γιὰ τὰ ἐλαττώματά τους²⁷. Παρόμοια οἱ *Διάδικοι* περιέχουν πλῆθος σαρκαστικούς ὑπαινιγμούς σὲ πρόσωπα τῆς ἐποχῆς: π.χ. ἡ φιγούρα τῆς κόμισσας διακωμωδεῖ τὴν Mme de Crissé, μιὰ διαβόητη δικομανή, ἡ Babonnette, ἡ μακαρίτισσα γυναίκα τοῦ Dandin (*Plaid.* 102-108), εἶναι μιὰ γελοιογραφία τῆς κυρίας Tardieu, συζύγου τοῦ γενικοῦ εἰσαγγελέα τοῦ Παρισιῦ, καὶ οἱ ἀγορεύσεις τοῦ γραμματέα καὶ τοῦ Petit-Jean στὴ δίκη τοῦ σκύλου παρωδοῦν τοὺς ρητορικοὺς manierismos γνωστῶν δικηγόρων²⁸. Ὁ

26. Βλ. Larroumet (1919) 57, Jasinski (1957) 429, Jasinski (1958) 249-250, Dubu (1992) 7, 190, Morel (1992) 8, 19.

27. Πρ. ἐνδεικτικὰ στ. 19-23, 42-51, 74-84, 325, 380, 401, 418-421, 459, 462, 506, 579, 592, 599, 687-691, 787-795, 822-823, 947-948, 1142, 1183-1184, 1220-1248, 1267-1283, 1301-1318, 1408-1414, 1500-1515.

28. Βλ. Lemaître (1908) 164-166, Garapon (1957) 294-295, Jasinski (1957) 434-462, Jasinski (1958) 254, 257-269, 272, 277-278, Dubu (1992) 185-192, Huet (1999) 31-32.

μὴ ἢ σάτιρα τῶν δύο ποιητῶν ἔχει καὶ ἓναν εὐρύτερο στόχο: τὸ δικαστικὸ σύστημα τῆς ἐποχῆς τους καὶ τὶς ἀδυναμίες του²⁹. Ὁ Φιλοκλέων καὶ ὁ Dandin παρουσιάζονται ὡς κακεντρεχεῖς καὶ ἄδικοι δικαστές. Ὁ Φιλοκλέων εὐχαριστεῖται μοχθηρὰ νὰ καταδικάζει τὰ θύματά του στὶς πιὸ βαριεὶς ποινὲς (πβ. π.χ. Σφήκ. 106, 158-160, 277-280, 893-991) καὶ ἀρρωσταίνει ἂν ἀθωωθοῦν (Σφήκ. 281-285, 994-1002). ὁ Dandin ἀπολαμβάνει νὰ βλέπει κατὰδικους στὰ βασανιστήρια (Plaid. 848-852). Ὁ Φιλοκλέων θέλει νὰ τὸν διασκεδάσουν οἱ κατηγορούμενοι στὶς δίκες μὲ ἀστεῖες ἱστορίες, δραματικὲς ἀπαγγελίες καὶ μουσικὴ (Σφήκ. 566-567, 578-582). ὁ Dandin πρόθυμα λαμβάνει δῶρα ἀπὸ τοὺς ἀντιδίκους (Plaid. 94, 568).

Ὡστόσο, ὑπάρχουν σημαντικὲς διαφορὲς ἀνάμεσα στὴ σάτιρα τοῦ Ρακίνα καὶ στὴν κωμικὴ κριτικὴ τοῦ Ἀριστοφάνη. Στους Σφήκες ἡ σάτιρα τοῦ δικαστικοῦ συστήματος εἶναι στενὰ συνδεδεμένη μὲ τὴν κριτικὴ τῆς πολιτικῆς κατάστασης καὶ τῶν ἰσχυρῶν ἀνδρῶν τῆς Ἀθήνας. Ὁ Ἀριστοφάνης ἐπιτίθεται ἐνάντια στοὺς διεφθαρμένους δημαγωγούς, ὅπως ὁ Κλέων, οἱ ὁποῖοι ἐξαπατοῦν καὶ ἐκμεταλλεύονται τοὺς κληρωτοὺς δικαστὲς γιὰ νὰ ἐπιτύχουν καταδίκες τῶν πολιτικῶν ἀντιπάλων τους καὶ νὰ αὐξήσουν τὴν προσωπικὴ τους ἐπιρροή. Αὐτοὶ ἀποτελοῦν στὴν οὐσία τὸν βασικὸ στόχο τῆς Ἀριστοφανικῆς κριτικῆς: ὁ Ἀριστοφάνης δὲν ἐπικρίνει τοὺς δικαστικοὺς θεσμοὺς καθ' ἑαυτοὺς ἀλλὰ τὸν δόλιο τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο τοὺς μεταχειρίζονται οἱ φιλόδοξοι δημαγωγοὶ γιὰ τοὺς δικούς τους σκοπούς³⁰. Μιὰ τέτοια πολιτικὴ διάσταση ἀπουσιάζει ἀπὸ τοὺς Διαδίκους. Ὁ Ρακίνας διακωμᾷ μόνον τὶς ἀδυναμίες τοῦ δικαστικοῦ συστήματος —τὶς περίπλοκες διαδικασίες, τὶς δίκες ποὺ χρονίζουν, τὴ διαφθορὰ καὶ τὴ μεροληψία τῶν δικαστῶν, τὴ στρεψοδικία τῶν δικηγόρων, τὴν ἐπιτηδευμένη γλώσσα τῶν ἀγορεύσεων— χωρὶς νὰ ὑποδεικνύει καμία ἀνώτερη πολιτικὴ δύναμη ποὺ τὶς προκαλεῖ ἢ τὶς ἐκμεταλλεύεται³¹. Ἡ διαφορὰ στόχων ἀνάμεσα στὸν Ρακίνα καὶ στὸν Ἀριστοφάνη φαίνεται καθαρὰ στὴν πραγμάτευση τῆς δίκης τοῦ σκύλου. Στὸν Ἀριστοφάνη ἡ δίκη αὐτὴ λειτουργεῖ ὡς γκροτέσκα ἀλληγορία μιᾶς σύγχρονης πολιτικῆς διαμάχης: οἱ δύο σκύλοι, ὁ Λάβης, ποὺ κατηγορεῖται ὅτι ἔκλεψε ἓνα κεφάλι Σικελικὸ τυρί, καὶ ὁ κατήγορός του Κῦων Κυδαθηναίεὺς, συμβολίζουν φανερὰ τὸν στρατηγὸ Λάχνητα καὶ τὸν δημαγωγὸ Κλέωνα, ποὺ εἶχε κατηγορήσει τὸν Λάχνητα γιὰ κατάχρηση δημοσίου χρήματος

29. Γιὰ τὸν Ἀριστοφάνη βλ. MacDowell (1971) 2-4, Dover (1972) 127-131, Jouan (2000) 83-98. Γιὰ τὸν Ρακίνα Mesnard (1865) 135, Lemaitre (1908) 166-167, Jasinski (1957) 424, 434-436, 462-464, Jasinski (1958) 245-249, 253-269, 279-282, Butler (1959) 103-104.

30. Βλ. Rogers (1915) xvii-xix, MacDowell (1971) 1-4, Dover (1972) 129-130, Lenz (1980) 24-28, Sommerstein (1983) xvi-xviii, MacDowell (1995) 160-165, 175-176, Jouan (2000) 95-96.

31. Πβ. Gutwirth (1970) 86-87.

κατά την έκστρατεια του στη Σικελία το 427-425 π.Χ.³². Στὸν Ρακίνα, ἀπεναντίας, ἡ δίκη τοῦ σκύλου δὲν ἔχει καμία ἀλληγορική πολιτική διάσταση: ὁ σκύλος του εἶναι μόνον ἓνας σκύλος, ὅχι γελοιογραφία κανενὸς δημοσίου λειτουργοῦ.

Μακρὰν τοῦ νὰ σατιρίζει, ὅπως ὁ Ἀριστοφάνης, ἐκείνους ποὺ ἀσκοῦν τὴν πραγματική πολιτική ἐξουσία, ὁ Ρακίνας φαίνεται ἀντίθετα νὰ εὐθυγραμμίζεται μὲ τὴν πολιτική τους καὶ νὰ ἐξυπηρετεῖ τὰ σχέδιά τους. Οἱ *Διάδικοι* παρουσιάστηκαν σὲ μιὰ περίοδο ὅπου ὁ βασιλιάς Λουδοβίκος ΙΔ' καὶ ὁ πανίσχυρος ὑπουργὸς του Colbert σχεδιάζαν μιὰ ριζική μεταρρύθμιση τοῦ Γαλλικοῦ δικαστικοῦ συστήματος. Ἡ κακή ὀργάνωση καὶ δυσλειτουργία τῶν δικαστηρίων, ἡ χαώδης πολλαπλότητα καὶ ἀσυμφωνία τῶν τοπικῶν ἐθιμικῶν κανόνων, ἡ μακρὰ διάρκεια τῶν δικῶν, ἡ αὐθαιρεσία τῶν δικαστῶν λόγω τῆς ἀπουσίας κεντρικοῦ ἐλέγχου — μὲ δυὸ λόγια, ὅλες οἱ ἀδυναμίες τοῦ συστήματος ποὺ διακωμωδεῖ ὁ Ρακίνας — εἶχαν ἀπὸ καιρὸ καταστήσει ἐμφανῆ στὸν βασιλιά καὶ στὸν Colbert τὴν ἀνάγκη μεταρρύθμισης τῆς νομολογίας καὶ τῶν δικαστικῶν θεσμῶν. Δύο σημαντικὰ διατάγματα γιὰ τὴ μεταρρύθμιση τοῦ ἀστικοῦ καὶ τοῦ ποινικοῦ δικαίου ἐκδόθηκαν ἀντίστοιχα τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1667 καὶ τὸν Αὐγούστο τοῦ 1670 — λίγο πρὶν καὶ λίγο μετὰ τὴν παρουσίαση τῶν *Διαδίκων* στὰ τέλη τοῦ 1668. Δὲν πρόκειται γιὰ σύμπτωση: ὁ Ρακίνας, σὰν καλὸς αὐλικός, θέτει πρόθυμα τὴν κωμωδία του στὴν ὑπηρεσία τοῦ βασιλέως³³. Δὲν εἶναι τυχαῖο ὅτι οἱ *Διάδικοι*, ποὺ εἶχαν ἀποτύχει οἰκτρὰ κατὰ τὴν πρώτη παρουσίασή τους στὸ Παρίσι, γνώρισαν θριαμβευτικὴ ἐπιτυχία ὅταν παίχτηκαν στὶς Βερσαλλίες ἐνώπιον τοῦ βασιλεῦς, καὶ ὅτι ἡ βασιλικὴ ἐπιδοκιμασία ἐπέβαλε τελικὰ τὸ ἔργο καὶ στὴν Παρισινὴ σκηνή. Κάποτε τὸ ποιητικὸ ταλέντο ἔχει ἀνάγκη καὶ ἀπὸ αὐλικὲς ικανότητες γιὰ νὰ εὐδοκιμήσει.

Ὁ Ρακίνας προσέχει ἀκόμη νὰ μὴν τονίσει ὑπερβολικὰ τὴ σατιρικὴ πλευρὰ τῆς κωμωδίας του. Ἀντίθετα, ἀμβλύνει τὶς αἰχμὲς τῆς κριτικῆς του μὲ διαφοροῦμενα καὶ ἀμφισημίες: ἀφήνει νὰ ἐννοηθεῖ ὅτι ὁ Dandin εἶναι μιὰ ἰδιαίτερη ἐκκεντρικὴ περίπτωση, ὅχι τυπικὸ δεῖγμα τῶν Γάλλων δικαστῶν, καὶ συνεπῶς ἡ κωμωδία εἶναι γελοιογραφία ἐνὸς ἀτόμου, ὅχι σάτιρα τῶν θεσμῶν³⁴. Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι ἡ ἀπολογία τοῦ Dandin ὑπὲρ τῶν προνομίων τῆς ζωῆς τοῦ δικαστῆ (*Plaid.* 83-110), σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν ἀντίστοιχο λόγο τοῦ Φιλοκλέωνα (*Σφήκ.* 548-630), δὲν προκαλεῖ κανέναν ἀντίλογο ἀπὸ τὸν γιό του (ὁ Λεάνδρος περιορίζεται ἀπλῶς νὰ στείλει τὸν πατέρα του πίσω στὸ σπίτι). Αὐτὸ συμβαίνει διότι ἡ σχετικὴ ἀπάντηση τοῦ Βδελυκλέωνα στοὺς *Σφήκες* (*Σφήκ.* 650-724)

32. Βλ. MacDowell (1971) 164-165, 249-250, MacDowell (1995) 167-170.

33. Βλ. Dubech (1926) 47-53, Picard (1956) 140, Jasinski (1957) 463-464, Jasinski (1958) 279-280, Butler (1959) 103-104, Huet (1999) 27-29, 127-131.

34. Βλ. Dubu (1992) 175, Morel (1992) 101.

εἶναι μιὰ ἐκτενὲς κριτικὴ τῶν ἀδυναμιῶν τοῦ δικαστικοῦ συστήματος καὶ τῆς ἐκμετάλλευσης τῶν δικαστῶν ἀπὸ τοὺς διεφθαρμένους πολιτικούς — ἐνῶ ὁ Ρακίνας δὲν ἤθελε νὰ παρουσιάσει κανένα πρόσωπο ποὺ νὰ ἀσχεῖ ἀνοικτὴ κριτικὴ στοὺς δικαστικούς θεσμούς. Γιὰ νὰ ἀντισταθμίσει κάπως τὴν κατάργηση τοῦ ἀντιλόγου τοῦ Βδελυκλέωνα σὲ αὐτὸ τὸ σημεῖο, ὁ Ρακίνας παρουσιάζει ἀργότερα τὸν Λέανδρο νὰ ἐπιχειρηματολογεῖ ἐνάντια στὴ δικομανίαν τοῦ Chicanneau (*Plaid.* 645-651). Καθὼς ὁ Chicanneau δὲν εἶναι δημόσιος λειτουργὸς ἀλλὰ ἀπλὸς ἰδιώτης, ἡ ἀνασκευή τῆς δικῆς του μανίας δὲν συνεπάγεται καμία κριτικὴ πρὸς τοὺς θεσμούς. Εἶναι ἐπίσης χαρακτηριστικὸ ὅτι, ἐνῶ οἱ Διάδικοι περιέχουν πολλοὺς συγκεκριμένους σατιρικούς ὑπαινιγμούς σὲ πρόσωπα τῆς ἐποχῆς, κανένα ἀπὸ τὰ πρόσωπα αὐτὰ δὲν κατονομάζεται ἀνοικτὰ στὸ ἔργο: αὐτὸ εἶναι πολὺ διαφορετικὸ ἀπὸ τὴν Ἀριστοφανικὴ πρακτικὴ τοῦ ὀνομαστὶ *καμωδεῖν*. Ἀκόμη καὶ γιὰ ὅσους ἀπολάμβαναν τὴ βασιλικὴ εὐνοία, ἡ δεσποτεία τοῦ Λουδοβίκου ΙΔ' δὲν παρεῖχε τὴν ἐλευθερίαν λόγου τῆς δημοκρατικῆς Ἀθῆνας.

Ἔτσι ἐξηγεῖται καὶ ἡ διαφορετικὴ στάση τῶν δύο δικαστῶν κατὰ τὴ δίκην τοῦ σκύλου. Πρὶν ἀκόμη ἀρχίσει ἡ δίκη, ὁ Φιλοκλέων ἐμφανίζεται καθαρὰ προκατειλημμένος ἐναντίον τοῦ κατηγορουμένου καὶ ζητᾷ τὴν καταδίκη του (*Σφήκ.* 847, 850, 893), ἐνῶ ὁ Dandin ζητᾷ νὰ μεταχειρισθοῦν τὸν κατηγορούμενο πολιτισμένα καὶ χωρὶς βία (*Plaid.* 625-626). Στὴ διάρκεια τῆς δίκης καὶ οἱ δύο δικαστὲς διακόπτουν συνεχῶς τοὺς ἀντιδίκους, ἀλλὰ γιὰ διαφορετικούς λόγους. Ὁ Φιλοκλέων παρεμβαίνει μὲ μοχθηρὰ καὶ σαρκαστικὰ σχόλια γιὰ τὸν κατηγορούμενο, ποὺ δείχνουν τὴν ἐπιθυμίαν του νὰ τὸν τιμωρήσει αὐστηρὰ (*Σφήκ.* 898-901, 912-914, 917-921, 931-935, 941, 945, 953, 956, 960-961, 966). Ἔτσι παραβιάζει τὸν δικαστικὸ του ὄρκο, ποὺ τοῦ ἐπέβαλλε νὰ παραμείνει ἀμερόληπτος καὶ νὰ ἀποφασίσει μόνον ἀφοῦ ἀκούσει καὶ τὶς δύο πλευρὲς³⁵. Ὁ Dandin ἀντίθετα δὲν δείχνει καμία προκατάληψη: παρεμβαίνει γιὰ νὰ ρυθμίσει διαδικαστικὰ ζητήματα (*Plaid.* 717, 720-723), γιὰ νὰ ἐπιπλήξει τὸν L'Intimé ἐπειδὴ διέκοψε ἀντικανονικὰ τὸν ἀντίδικό του (*Plaid.* 687-692) ἢ γιὰ νὰ ζητήσει ἀπὸ τοὺς συνηγόρους νὰ ἀποφύγουν τὶς ἄσχετες μακρηγορίες καὶ νὰ ἐκθέσουν μὲ σαφήνεια τὴν ὑπόθεσιν (*Plaid.* 705-706, 725-726, 733-734, 746-754, 763-768, 790-791, 797-801), ἀκριβῶς ὅπως ὀφείλει νὰ κάνει ἓνας σωστὸς δικαστής. Οἱ παρεμβάσεις του φανερώουν τὴν προσήλωσή του στοὺς κανόνες τῆς δίκαιης δίκης. Στὸ τέλος τῆς δίκης ὁ Φιλοκλέων παραβλέπει τὸν οἶκτο ποὺ αἰσθάνθηκε πρὸς στιγμὴν γιὰ τὰ κουτάβια τοῦ κατηγορουμένου καὶ παραμένει ἀκλόνητος στὴν καταδικαστικὴ του ἀπόφαση: ὁ σκύλος ἀπαλλάσσεται μόνον χάριν σὲ ἓνα τέχνασμα τοῦ Βδελυκλέωνα (*Σφήκ.* 985-994). Ἀντίθετα ὁ Dandin δεῖ-

35. Βλ. τὸν ὄρκο στὸν Δημοσθένη 24.151: καὶ ἀκροάσσομαι τοῦ τε κατηγοροῦντος καὶ τοῦ ἀπολογουμένου ὁμοίως ἀμφοῖν. Πβ. Δημοσθ. 18.2, Ἰσοκρ. II. Ἀντιδ. 21, Rogers (1915) xxv-xxvi.

χνει περισσότερη συμπόνοια: παραδέχεται ότι αισθάνεται οίκτο, σταθμίζει τα αισθήματά του έναντι της σοβαρότητας του αδικήματος (*Plaid.* 827-832) και τελικά απαλλάσσει τον σκύλο με τη θέλησή του (*Plaid.* 881-883). Αυτές οι τροποποιήσεις του Ρακίνα αποκαλύπτουν χαρακτηριστικά τη διαφορούμενη σατιρική τακτική του. 'Η έντιμη στάση του Dandin στη δίκη του σκύλου οφείλεται άφ' ενός στην απροθυμία του Ρακίνα να σαρκάσει φανερά τη σκληρότητα και την αυθαιρεσία των δικαστών. 'Αφ' έτερου όμως συνιστά έξοχη είρωνεια: αυτός ο δικαστής, ο οποίος στίς συνηθισμένες υποθέσεις του δέχεται πρόθυμα δωροδοκίες (πβ. *Plaid.* 568) και δέν διστάζει να ρίξει ανθρώπους στα βασανιστήρια (πβ. *Plaid.* 848-852), εμφανίζεται δίκαιος και συμπονετικός όταν δικάζει ένα σκύλο. 'Η δικαιοσύνη φέρεται καλύτερα στα σκυλιά παρά στους ανθρώπους.

*

'Αξίζει να συζητήσουμε και άλλες μεταβολές που επιφέρει ο Ρακίνας στο πρότυπό του. 'Ο θυρωρός Petit-Jean και ο γραμματέας L'Intimé αντιστοιχούν στους δύο δούλους των *Σφηκων*, Ξανθία και Σωσία, αλλά έχουν μεγαλύτερο ρόλο στο έργο και οι μορφές τους αναπτύσσονται πολύ περισσότερο. Οι δούλοι των *Σφηκων* δέν είναι εξατομικευμένες μορφές: είναι αδύνατον να ξεχωρίσουμε τον έναν από τον άλλο³⁶. 'Αντίθετα στους *Διαδίκους* ο Petit-Jean και ο L'Intimé είναι πρόσωπα με ιδιαίτερα άτομικά γνωρίσματα, και ο Ρακίνας έμμεταλλεύεται κωμικά την αντίθεση των χαρακτήρων τους. 'Ο Petit-Jean είναι κουτοπόνηρος, άξεστος και βραδύστροφος: μοιάζει να κατάγεται από τον gracioso, τον άδέξιο και μπουφόνο υπηρέτη της 'Ισπανικής κωμωδίας, τον όποιο παρέλαβαν και οι Γάλλοι συγγραφείς των κωμωδιών α λα 'Ισπανικά, ή από τους πιό άργόστροφους υπηρέτες της 'Ιταλικής commedia, όπως ο Pulcinella. 'Αντίθετα ο L'Intimé είναι πανέξυπνος και εύρηματικός: σχεδιάζει επιδέξια το τέχνασμα για την προσέγγιση της 'Ισαβέλλας και παίζει τον ρόλο του με δεξιότητες: συγγενεύει με τους πανούργους υπηρέτες της commedia, που διαπρέπουν σε άπάτες και ίντριγκες, όπως ο Scapino ή ο Brighella. 'Η αντίθεση μεταξύ των δύο προβάλλει διασκεδαστικά στη δίκη του σκύλου: ο Petit-Jean μιλά άδέξια, διαστρέφει κωμικά τα ιστορικά όνόματα και χάνει τα λόγια του, ενώ ο L'Intimé απολαμβάνει τον ρόλο του, χειρίζεται με άνεση τα τεχνάσματα της δικανικής ρητορείας και δέν πτοείται από τις παρεμβάσεις του δικαστή. 'Η ανάποδη και έξατομικευση των ρόλων των υπηρέτων ευθυγραμμίζεται με τη γενικότερη πρακτική της κωμωδίας του 17ου αιώνα, όπου οι πονηροί και μπουφόνοι υπηρέτες είχαν προνομιοῦχο θέση, και τελικά μαρτυρεί για μιάν ακόμη φορά

τὴν ἰσχυρὴ ἐπίδραση τῆς ποιητικῆς τῆς Νέας Κωμωδίας. Ἰδίως ὁ L'Intimé ἀνήκει σὲ μιὰ μακρὰ παράδοση πού, μέσω τῶν πονηρῶν (valets) τῆς Γαλλικῆς κωμωδίας, ὅπως ὁ Mascarille ἢ ὁ Scapin τοῦ Μολιέρου, καὶ τῶν κατεργάρηδων «zanni» τῆς Ἰταλικῆς commedia, ὀδηγεῖ πίσω στοὺς πανοῦργους δούλους τῆς Ρωμαϊκῆς κωμωδίας³⁷.

Ἀκολουθώντας τὴν πρακτικὴ τῆς σύγχρονῆς τοῦ Γαλλικῆς σκηνῆς, ὁ Ρακίνας καταργεῖ τὸν χορὸ τῆς Ἀριστοφανικῆς κωμωδίας. Οἱ δραματουργοὶ τοῦ 16ου αἰῶνα (Garnier, Jodelle, Grévin κ.ἄ.) χρησιμοποιοῦσαν ἀκόμη τὸν χορὸ, κατὰ τὰ πρότυπα τῶν οὐμανιστικῶν τραγωδιῶν τῆς Ἀναγέννησης, καὶ ἡ πρακτικὴ αὐτὴ συνεχίστηκε γιὰ λίγο στὶς ἀρχές τοῦ 17ου αἰῶνα, σὲ κάποια ἔργα τοῦ Hardy, τοῦ Racan καὶ τοῦ Mairet: ὥστόσο, γύρω στὸ 1630 ὁ χορὸς ἐξαφανίστηκε ἀπὸ τὴ Γαλλικὴ σκηνή. Μερικοὶ λόγιοι τοῦ 17ου αἰῶνα ἐπιχειρηματολογοῦσαν ὑπὲρ τοῦ χοροῦ καὶ ὑποστήριζαν τὴν ἀναβίωσή του στὸ Γαλλικὸ θέατρο: ἔτσι ὁ ἀββὰς d'Aubignac στὴν *Πρακτικὴ τοῦ θεάτρου*, ὁ Jean Chapelain στὴν ἐπιστολὴ του πρὸς τὸν Antoine Godeau σχετικὰ μὲ τὴ θεατρικὴ ἐνότητα τοῦ χρόνου, ὁ ἑλληνιστὴς André Dacier στὶς μεταφράσεις του τῆς *Ποιητικῆς* τοῦ Ἀριστοτέλη καὶ τῶν τραγωδιῶν τοῦ Σοφοκλῆ, καὶ ἀργότερα ὁ Saint-Évremond στὴν πραγματεία του γιὰ τὴν ὥπερα³⁸. Στὴν πράξη ὅμως ἡ ἀναβίωση ἦταν πολὺ δύσκολη: γιὰ τὸ θέατρο τῆς ἐποχῆς ἡ συνεχὴς καὶ συχνὰ βουβὴ παρουσία τοῦ χοροῦ στὸ ἔργο θὰ προκαλοῦσε σκηνικὴ ἀμηχανία καὶ πλεῖστα δραματουργικὰ προβλήματα στὴν ἐκτύλιξη τῆς πλοκῆς καὶ στὸν χειρισμὸ τοῦ δραματικοῦ χώρου καὶ χρόνου. Ἐπιπλέον, ἡ χρῆση τοῦ χοροῦ, ἀπαιτώντας πρόσθετο ἀριθμὸ ἡθοποιῶν καὶ μουσικῶν, θὰ ἦταν δαπανηρὴ καὶ ἀσύμφορη γιὰ τοὺς Παρισινούς θιάσους. Ὁ Ρακίνας, σύμφωνα μὲ κάποιες μαρτυρίες, ὀνειρευόταν ἀργότερα νὰ συνθέσει μιὰ τραγωδίαν μὲ χορὸ, κατὰ τὰ ἀρχαῖα Ἑλληνικὰ πρότυπα³⁹, καὶ τελικὰ πραγματοποίησε τὸ σχέδιό του στὰ δύο τελευταῖα δράματά του, τὶς βιβλικὲς τραγωδίες *Ἑσθήρ* (1689) καὶ *Ἀθαλία* (1690). Ὅμως οἱ τραγωδίαι αὗτὲς δὲν γράφτηκαν γιὰ τοὺς θιάσους τοῦ Παρισιοῦ ἀλλὰ γιὰ τὶς νεαρὲς μαθήτριες τοῦ παρθεναγωγείου τοῦ Saint-Cyr, πού εἶχε ιδρύσει ἡ Madame de Maintenon: ἐκεῖ τὸ πολυπρόσωπο τοῦ χοροῦ δὲν ἀποτελοῦσε πρόβλημα, ἀπεναντίας ἔδινε τὴν εὐκαιρία σὲ περισσότερες μαθήτριες νὰ συμμετάσχουν

37. Πβ. Duckworth (1952) 405, Frye (1957) 173-174, Voltz (1964) 40, Scherer (1950) 41, Picciola (1992) 29, 45.

38. Βλ. d'Aubignac, *La pratique du théâtre* στὴν ἐκδοση τοῦ Martino (1927) 195, 212-213· Chapelain, *Lettre à Antoine Godeau sur la règle des vingt-quatre heures* στὴν ἐκδοση τοῦ Hunter (1936) 124· Arnaud (1888) 144, Knight (1950) 77, 378, 381-382, Scherer (1950) 39-40, 356-357, Thiery (1992) 170, Picciola (1992) 91, Louvat-Escola (1999) 154.

39. Βλ. Knight (1950) 377-379.

στην παράσταση και να επιδείξουν την εκπαίδευσή τους στο τραγούδι⁴⁰. Τα δημόσια θέατρα όμως δεν διέθεταν ανάλογο πλοῦτο ανθρώπινου δυναμικοῦ, και ὁ χορὸς παρέμεινε σὲ ἀχρηστία γιὰ τὸ κύριο ρεῦμα τῆς Γαλλικῆς δραματουργίας.

Ἡ κατάργηση τοῦ χοροῦ στὴ διασκευή τοῦ Ρακίνα ἔχει λοιπὸν νὰ κάνει μὲ τοὺς σκηνηκούς περιορισμούς τοῦ θεάτρου τῆς ἐποχῆς. Ἵσως ὅμως σχετίζεται και μὲ τὴν πρόθεση τοῦ Ρακίνα νὰ ἀπαλύνει τὴ σατιρικὴ πλευρὰ τῆς κωμωδίας του. Ὁ Ρακίνας, ὅπως εἶδαμε, ἀμβλύνει τὴν σάτιρα τῶν δικαστικῶν θεσμῶν ὑποδηλώνοντας ὅτι ὁ Dandin εἶναι μιὰ ἰδιαίτερη, μοναχικὴ περίπτωση⁴¹· ἀλλὰ ἓνας χορὸς ἀπὸ δικαστές, κατὰ τὸ πρότυπο τῶν Σφηκῶν, ποὺ θὰ πλαισίωναν τὸν Dandin και θὰ μοιράζονταν τὸ πάθος του γιὰ τὶς δίκες, θὰ διέυρνε τὴ σάτιρα ἐπικίνδυνα, μετατρέποντας τὴν κωμωδία σὲ γενικευμένη ἐπίθεση ἐναντίον τοῦ δικαστικοῦ συστήματος. Πάντως, ὀρισμένα γνωρίσματα και λειτουργίες τοῦ Ἀριστοφανικοῦ χοροῦ ἔχουν μεταφερθεῖ σὲ ἄλλα πρόσωπα τῶν Διαδίκων. Ὁ χορὸς τῶν Σφηκῶν, τουλάχιστον στὸ πρῶτο μέρος τοῦ ἔργου⁴¹, λειτουργεῖ ὡς ἡχώ τῆς μανίας τοῦ Φιλοκλέωνα: πολλαπλασιάζει τὸν κεντρικὸ ἥρωα, ἀντανakλᾷ τὴν εἰκόνα του και ἀπηχεῖ τὴ φωνή του. Ὁ Chicanneau και ἡ κόμισσα ἐπιτελοῦν παρόμοια λειτουργία στοὺς Διαδίκους. Μὲ τὴ μονομανία τους γιὰ τὶς δίκες, ποὺ ἀποτελεῖ τὸ παραπλήρωμα τῆς μανίας τοῦ Dandin, σιγοντάρουν τὸν δικαστὴ, πολλαπλασιάζοντας τὴν εἰκόνα του και ἀπηχώντας τὸ πάθος του. Ἡ ἀντιστοιχία τους μὲ τὸν Ἀριστοφανικὸ χορὸ φαίνεται στὸν τίτλο τῆς κωμωδίας: οἱ Διαδίκαιοι εἶναι ὁ Chicanneau και ἡ κόμισσα, ἀκριβῶς ὅπως οἱ Σφήκες εἶναι ὁ χορὸς τῶν ὀξύθυμων δικαστῶν. Ὅπως ὁ χορὸς τῶν Σφηκῶν, ὁ Chicanneau και ἡ κόμισσα φτάνουν ἔξω ἀπὸ τὸ σπῆτι τοῦ δικαστῆ νωρὶς τὸ πρῶτ και διερωτῶνται γιὰτὶ δὲν ἔχει ἐμφανιστεῖ ἀκόμη (*Plaid.* 175 κ.ἐξ., 189 κ.ἐξ. ~ Σφήκ. 266 κ.ἐξ.). Ἀργότερα προσπαθοῦν νὰ μποῦν στὸ σπῆτι και συναντοῦν τὴν ἀντίσταση τοῦ Λεάνδρου (*Plaid.* 546 κ.ἐξ.), ἀκριβῶς ὅπως ὁ χορὸς τῶν Σφηκῶν ἐκτελεῖ ταραγμένες χορογραφίες ἔξω ἀπὸ τὸ σπῆτι τοῦ δικαστῆ ἐνῶ ὁ Βδελυκλέων προσπαθεῖ νὰ τοὺς διώξει (*Σφήκ.* 403-460).

Ὁ Ρακίνας ἀπαλείφει ἐπίσης τὸ δεύτερο μέρος τῶν Σφηκῶν, τὶς σκηνές μετὰ τὴν παράβαση (στ. 1122 κ.ἐξ.), ὅπου ὁ Φιλοκλέων ἀλλάζει τρόπο ζωῆς και ἐκπαιδεύεται ἀπὸ τὸν γιό του γιὰ νὰ συμμετάσχει στὶς διασκευάσεις τῆς καλῆς κοινωνίας, μὲ καταστροφικὰ ὅμως ἀποτελέσματα. Μόνο λίγα μοτίβα ἀπὸ τὸ μέρος αὐτὸ μεταπλάθονται στοὺς Διαδίκους: π.χ. ἡ γοητεία ποὺ ἀσκει ἡ Ἰσαβέλλα στὸν γέρο-Dandin (*Plaid.* 835-852) ἀπηχεῖ ἱσως τὸ λάγνο πάθος τοῦ Φιλοκλέωνα γιὰ τὴν αὐλητρίδα ποὺ ἀπάγει ἀπὸ τὸ συμπόσιο (*Σφήκ.* 1341 κ.

40. Γιὰ τοὺς χοροὺς τῶν τραγωδιῶν αὐτῶν πβ. Knight (1950) 382, 385-386, 396, Scherer (1950) 357, Picciola (1992) 138.

41. Παρὰ τὶς διαφορές του ἀπὸ τὸν Φιλοκλέωνα: βλ. MacDowell (1971) 10-11, Thiercy (1986) 271-272, Sidwell (1990) 17-18.

ἐξ.)⁴². Φυσικά, οί τολμηρὲς σεξουαλικὲς λεπτομέρειες τοῦ 'Αριστοφανικοῦ ἐπεισοδίου λογοκρίνονται: τὰ ἄσχετα σχόλια γιὰ τὸ αἰδοῦο τῆς αὐλητρίδας (Σφήκ. 1373-1377) ἀντικαθίστανται ἀπὸ ἐπαίνους γιὰ τὰ γλυκὰ μάτια τῆς 'Ισαβέλλας (Plaid. 840). 'Επίσης, ἡ φιλονικία τοῦ Chicanneau καὶ τῆς κόμισσας θυμίζει τὴ διένεξη τοῦ Φιλοκλέωνα μὲ τὴν ἀρτοπώλισσα (Σφήκ. 1388-1414): ἡ ἀρτοπώλισσα ἀναγγέλλει μὲ στόμφο τὴ γενεαλογία τῆς (Σφήκ. 1396-1397), ὅπως ἡ κόμισσα ἀπαριθμεῖ τοὺς τίτλους τῆς στὴ μήνυσή τῆς ἐναντίον τοῦ Chicanneau (Plaid. 400-401). Οὐσιαστικά ὅμως τὸ δεύτερο μέρος καταργεῖται, ἴσως διότι ὁ Ρακίνας τὸ θεωροῦσε πολὺ χαλαρὰ συνδεδεμένο μὲ τὸ προηγούμενο κύριο μέρος καὶ ἄσχετο μὲ τὸ θέμα καὶ τὴν πλοκὴ τοῦ ἔργου, ἕνα περιττὸ προσάρτημα στὴν κωμωδία ποὺ εἶχε κατὰ βάσιν ὀλοκληρωθεῖ μὲ τὴ δίκη τοῦ σκύλου. Δὲν εἶναι δύσκολο νὰ σχηματίσει κανεὶς μιὰ τέτοια ἐντύπωση, ἂν κρίνει τοὺς Σφήκες μὲ τὰ μέτρα τῆς νεώτερης Εὐρωπαϊκῆς κωμωδίας καὶ τοὺς κανόνες περὶ ἐνότητος δράσης ποὺ τὴν διέπουν: οἱ πιὸ πολλοὶ ἀπὸ τοὺς παλαιότερους μελετητὲς τῶν Σφηκῶν συμμερίζονταν τὴν ἴδια ἀπαξιωτικὴ ἄποψη γιὰ τὸ δεύτερο μέρος⁴³. 'Εξάλλου, ἡ ἔμμετρη ὑπόθεση τῶν Σφηκῶν, ποὺ ἀποδίδεται στὸν 'Αριστοφάνη τὸν Βυζάντιο καὶ συνοδεύει τὴν κωμωδία στὰ χειρόγραφα⁴⁴, συνοψίζει τὴ δράση μόνο μέχρι τὴ δίκη τοῦ σκύλου καὶ δὲν ἀναφέρεται καθόλου στὶς τρεῖς μετὰ τὴν παράβαση. 'Η ὑπόθεση αὐτὴ προτασσόταν τοῦ ἔργου καὶ στὶς τρεῖς ἐκδόσεις τοῦ 'Αριστοφάνη ποὺ εἶχε στὴν κατοχὴ του ὁ Ρακίνας (γι' αὐτὲς βλ. παρακάτω), συνεπῶς εἶναι πολὺ πιθανὸ ὅτι ὁ Γάλλος δραματουργὸς τὴν εἶχε προσέξει. Διαβάζοντάς τὴν θὰ σχημάτιζε τὴν ἐντύπωση πὼς καὶ οἱ ἀρχαῖοι γραμματικοὶ συμφωνοῦσαν μὲ τὴν ἄποψή του καὶ παρέβλεπαν τὸ δεύτερο μέρος τῆς κωμωδίας ὡς πλεοναστικό: θὰ αἰσθανόταν ἔτσι πὼς ἡ ἀρχαία φιλολογικὴ κριτικὴ ἔμμεσα νομιμοποιοῦσε τὴν ἀπόφασή του νὰ ἀπαλείψει τὶς περιττὲς αὐτὲς σκηνὲς γιὰ χάρη τῆς δραματικῆς συνοχῆς καὶ οἰκονομίας.

Καὶ στὶς δύο κωμωδίες ἡ δίκη τοῦ σκύλου ἔχει πρόδηλο μεταθεατρικὸ χαρακτήρα: ὀργανώνεται καὶ δομεῖται σὰν σκηνικὸ παιγνίδι, σὰν ἕνα εἶδος «θεάτρου ἐν θεάτρῳ», ποὺ ἀναπαριστᾷ τὴ δικαστικὴ διαδικασίαν πρὸς τέρψιν τοῦ μαυιακοῦ δικαστῆ⁴⁵. Τὸ σπῆτι τοῦ δικαστῆ παρέχει τὸν σκηνικὸ ὥρο γιὰ αὐτὴν

42. Πβ. Süss (1911) 83, Knight (1950) 288.

43. Βλ. π.χ. Mazon (1904) 74-76, van Leeuwen (1909) xv-xvi, Wilamowitz (1911) 472, 479-480, Rogers (1915) xiv, 177, 209, Schmid-Stählin (1946) 276-279, Lesky (1971) 491-492. Νεώτεροι μελετητὲς ἀνασκευάζουν αὐτὴν τὴν ἄποψη καὶ ἐπισημαίνουν μιὰ σειρὰ ἀπὸ μοτίβα ποὺ ἐνοποιοῦν τὰ μέρη τοῦ ἔργου: βλ. Whitman (1964) 155-165, Vaio (1971) 335-351, MacCary (1979) 137-138, Lenz (1980) 28-43, Thiercy (1986) 173-175, Hubbard (1991) 126-137, Russo (1994) 127-128, Slater (1997) 28, 36-49.

44. Βλ. στὴν ἐκδόση τοῦ MacDowell (1971) 45.

45. Γιὰ τοὺς Σφήκες βλ. Reckford (1987) 252-255, Hubbard (1991) 131-133, Russo (1994) 128, Slater (1997) 34-35, Purves (1997) 15-16. Γιὰ τοὺς Διάδικους Butler

τὴν ἀναπαράσταση τοῦ δικαστηρίου, ἀντικείμενα τοῦ νοικοκυριοῦ χρησιμεύουν ὡς σκηνικὰ στοιχεῖα καὶ μέλη τοῦ οἴκου (ἄνθρωποι καὶ ζῶα) παίζουσι τοὺς ρόλους τῶν διαδίκων καὶ τῶν συνηγόρων. Ὁ γιὸς τοῦ δικαστῆ εἶναι ὁ ὀργανωτὴς καὶ σκηνοθέτης τοῦ θεάματος. Ὁ Βδελυκλέων στοὺς *Σφήκες* διαμορφώνει τὸν σκηνικὸν χώρον, καθοδηγεῖ τὴ δρᾶσιν καὶ ἐν τέλει χειραγωγεῖ καὶ τὴν ἀντίδρασιν τοῦ πατέρα του στὸ δικαστικὸν θέαμα, ἐξαπατώντας τον ὥστε νὰ ψηφίσει τὴν ἀθώωσιν τοῦ κατηγορουμένου: ὅπως ἐγκαινιάζει τὸ θεατρικὸν παίγνιδι, ξέρει καὶ νὰ τὸ οδηγήσῃ στὴν κατάληξιν ποὺ ὁ ἴδιος ἐπιθυμεῖ. Παρόμοια λειτουργεῖ καὶ ὁ Λέανδρος στοὺς *Διαδίκους*: μοιράζει τοὺς ρόλους τοῦ θεάματος (*Plaid.* 631 κ.ἑξ.) καὶ παρεμβαίνει σὰν σκηνοθέτης γιὰ νὰ δώσῃ ὁδηγίαις στὸν Petit-Jean γιὰ τὴν ἐρμηνείαν τοῦ ρόλου του (*Plaid.* 693-696). Γι' αὐτὸ τὸ λόγο τόσο ὁ Λέανδρος ὅσο καὶ ὁ Βδελυκλέων θεωροῦνται ἀπὸ κάποιους μελετητὲς ὡς φερέφωνο ἢ προσωπεῖο (*persona*) τοῦ συγγραφέα⁴⁶. Ὁ δικαστής, ἀπὸ τὴ μεριά του, βρίσκει καὶ στὰ δύο ἔργα στὴ θέσιν τοῦ θεατρικοῦ κοινοῦ: γνωρίζει ὅτι στὴν πραγματικότητά δὲν βρίσκεται στὸ δικαστήριον καὶ ὅτι ἡ δίκη ποὺ παρακολουθεῖ δὲν εἶναι ἀληθινὴ δίκη, ἀλλὰ παραδίδεται ἡθελημένα στὴν ψευδαίσθησιν καὶ ἀντιμετωπίζει τὸ θεατρικὸν παίγνιδι ποὺ ἐκτυλίσσεται μπροστά του σὰν νὰ ἦταν πραγματικότητά. Αὕτῃ ἀκριβῶς εἶναι ἡ ψυχολογία τῶν θεατῶν ἐνὸς θεατρικοῦ ἔργου, οἱ ὅποιοι ξέρουσι ὅτι βρίσκονται στὸ θέατρο καὶ παρακολουθοῦν μὴ παράστασιν, ἀλλὰ ἀφήνονται μὲ τὴ θέλησίν τους νὰ ξεγελάστουν καὶ ἐμπλέκονται συναισθηματικὰ στὰ δρώμενα, σὰν νὰ ἦταν ἀληθινὰ ὅσα διαδραματίζονται πᾶν ὡς στὴ σκηνή.

Σφάλλει ἐπομένως ὁ G. Forestier, ὅταν ὑποστηρίζει ὅτι στὴ δίκη-παράστασιν τῶν *Διαδίκων* ὁ Λέανδρος ἔχει τὴ θέσιν τοῦ κοινοῦ, ἐπειδὴ δηλώνει στὴν ἀρχὴ ὅτι ὁ ἴδιος θὰ παίξῃ τὸν ρόλον τοῦ ἀκροατηρίου τῆς δίκης (*Plaid.* 668 «je suis l'assemblée»)⁴⁷. Τὸ κοινὸ τῆς παράστασης εἶναι ὁ Dandin, γιὰ χάριν τοῦ ὁποίου ἔχει στηθεῖ ἡ οἰκιακὴ δίκη, ἐνῶ ὁ Λέανδρος εἶναι ὁ ὀργανωτὴς καὶ καθοδηγητὴς τοῦ θεάματος, ὅπως δείχνουν οἱ σκηνοθετικὲς παρεμβάσεις του. Ἐξάλλου, ἡ μορφή τοῦ δικαστῆ λειτουργεῖ πολὺ ἐπιτυχημένα ὡς μεταφορὰ ἢ σύμβολον γιὰ τὸ θεατρικὸν κοινόν, τόσο στὴν κλασικὴ Ἀθῆνα ὅσο καὶ στὴ Γαλλία τοῦ 17ου αἰῶνα. Στὴν ἀρχαία Ἀθῆνα ἡ μεταφορὰ βασιζόταν σὲ ἐμφανεῖς ἀναλογίαις ἀνάμεσα στὶς δίκας τῶν λαϊκῶν δικαστηρίων καὶ στοὺς δραματικούς ἀγῶνες: καὶ στὶς δύο περιπτώσεις ἡ ἐκβασθὴ κρινόταν ἀπὸ πολῖτες ποὺ εἶχαν ἐπιλε-

(1959) 123, Gross (1965b) 321, 325-326, 329-331, Forestier (1981) 348-349, Backès (1981) 79, Dubu (1992) 182.

46. Γιὰ τὸν Λέανδρον βλ. Dubu (1992) 172-173. Γιὰ τὸν Βδελυκλέωνα Thiercy (1986) 268 σημ. 97, Reckford (1987) 247, 254-255, 271-274, 277, Hubbard (1991) 114, 132-133, Russo (1994) 124, Purves (1997) 13, ἀλλὰ πρ. τίς ἐπιφυλάξεις τοῦ Slater (1997) 36.

47. Forestier (1981) 348-349.

γεῖ με κλῆρο (οἱ κριτὲς τῶν δραματικῶν ἀγώνων κληρώνονταν ἀπὸ ἓνα σύνολο θεατῶν ποὺ εἶχαν προτείνει οἱ δέκα φυλὲς τῆς Ἀθήνας, οἱ δικαστὲς κληρώνονταν ἀπὸ τὸ σύνολο τῶν ἐνδιαφερομένων πολιτῶν στὴν ἀρχὴ κάθε ἔτους): καὶ στὶς δύο περιπτώσεις οἱ κριτὲς ὀφείλαν νὰ δώσουν προσοχὴ σὲ ὅλους τοὺς ἀντιπάλους (οἱ δικαστὲς ἀκούγαν καὶ τοὺς δύο ἀντιδίκους, οἱ κριτὲς τοῦ θεάτρου παρακολουθοῦσαν ὅλα τὰ διαγωνιζόμενα ἔργα) καὶ στὸ τέλος ἐξέφραζαν τὴ γνώμη τους διὰ ψήφου καὶ ἡ ἀπόφαση λαμβανόταν κατὰ πλειοψηφία⁴⁸. Στὴ Γαλλία τοῦ Ρακίνα δὲν ὑπάρχουν τέτοιες ὁμοιότητες μεταξὺ δικαστηρίου καὶ θεάτρου. Ὡστόσο ἡ μορφή τοῦ δικαστῆ παραμένει πρόσφορη ὡς σύμβολο τοῦ θεατρικοῦ κοινοῦ χάρις σὲ μιὰ καθαρὰ γλωσσικὴ μεταφορά: λέξεις ὅπως «juge, juger, jugement», ποὺ ἀναφέρονται κυριολεκτικὰ στοὺς δικαστὲς καὶ τὶς ἀποφάσεις τους, χρησιμοποιοῦνται πολὺ συχνὰ γιὰ τὴν ὑποδοχὴ καὶ κρίση ἐνὸς θεατρικοῦ ἔργου ἀπὸ τὸ κοινόν· ὁ θεατὴς ἀποκαλεῖται «juge», κριτὴς ἢ «δικαστὴς» τοῦ ἔργου, καὶ ἡ κρίση του «jugement». Λόγιοι ὅπως ὁ ἀββὰς d'Aubignac, δραματοῦργοι ὅπως ὁ Corneille καὶ ὁ Ρακίνας στοὺς προλόγους καὶ στὶς ἀφιερώσεις τῶν ἔργων τους καὶ ὁ Μολιέρους στὴν *Κριτικὴ τοῦ Σχολείου τῶν γυναικῶν* (*La critique de l'École des femmes*) χρησιμοποιοῦν ἐπανειλημμένα αὐτὲς τὶς ἐκφράσεις, ποὺ φαίνεται πὼς ἦσαν πολὺ διαδεδομένες στὴ γλώσσα τῆς ἐποχῆς⁴⁹. Ἔτσι, ὁ δικαστὴς Dandin ὡς θεατὴς μιᾶς δικαστικῆς παράστασης ὑλοποιεῖ σκηνηκὶ μιὰ συνηθισμένη ἐκφράση τῆς καθημερινῆς γλώσσας.

Ὁ Ρακίνας ὑπογραμμίζει ἀκόμη περισσότερο τὸν μεταθεατρικὸν χαρακτήρα τῆς δίκης τοῦ σκύλου προσθέτοντας τὸ ἐπεισόδιο μὲ τὸν Petit-Jean καὶ τὸν ὑποβολέα (*Plaid*. 699 κ.ἐξ.), ποὺ δὲν ἔχει τίποτε ἀντίστοιχο στὴν Ἀριστοφανικὴ κωμῳδία: ὁ ἀργόστροφος Petit-Jean ξεχνᾷ τὰ λόγια του καὶ ἕνας ὑποβολέας τοῦ τὰ σφυρίζει, ἀλλὰ ὁ Petit-Jean διαστρεβλώνει ὅσα ἀκούει, μὲ κωμικὰ

48. Στὺς Σφήκες ὁ Φιλοκλέων τονίζει ἀκόμη περισσότερο τὸν παραλληλισμὸ μεταξὺ δικαστῆ καὶ θεατρικοῦ κοινοῦ, ὅταν ἀπαριθμεῖ τὶς ἀπολαύσεις τῶν δικαστῶν: ἀν τύχει νὰ διχάζουν κάποιον ἡθοποιὸ ἢ αἰλητὴ, τοῦ ζητοῦν νὰ τοὺς παῖξει μιὰ θεατρικὴ σκηνὴ ἢ ἓνα μουσικὸ κομμάτι (*Σφήκ.* 579-582). Τὸ δικαστήριο ἐμφανίζεται ἔτσι σὰν ἓνα θέατρο ὅπου οἱ ἀντίδικοι δίνουν παράσταση γιὰ χάρις τῶν δικαστῶν. Βλ. Reckford (1987) 246, Hubbard (1991) 132, Slater (1997) 29-31, Purves (1997) 14-15, 20.

49. Βλ. Μολιέρου, *La critique de l'École des femmes*, στὴν ἐκδοση τοῦ Jouanny (1989) 487, 493, 494, 496, 499, 504, 505· Corneille, Ἀφιερωτικὴ ἐπιστολὴ τοῦ *La suivante* (Maurens (1968) 305), Ἀφιερωτικὴ ἐπιστολὴ τοῦ *La suite du Menteur* (Maurens (1968) 601), Examen τοῦ *Cid* (Maurens (1980) 208), Examen τοῦ *Cinna* (Maurens (1980) 362), Πρόλογος στὸ *La mort de Pompée* (Maurens (1980) 504), Examen τοῦ *La mort de Pompée* (Maurens (1980) 509)· Ρακίνα, Ἀφιέρωση τῆς *Thébaïde* (Collinet (1982) 53), Ἀφιέρωση τοῦ *Britannicus* (Collinet (1982) 301), Πρῶτος πρόλογος τοῦ *Britannicus* (Collinet (1982) 304), Ἀφιέρωση τῆς *Bérénice* (Collinet (1982) 373), Πρόλογος τῆς *Iphigénie* (Collinet (1983) 203), Πρόλογος τῆς *Phèdre* (Collinet (1983) 279). Βλ. ἐπίσης Bray (1927) 132-136, Voltz (1964) 208, Conesa (1995) 146-147.

ἀποτελέσματα. Ὁ ὑποβολέας παραπέμπει χαρακτηριστικά στὸν κόσμον τοῦ θεάτρου — εἶναι ὁ ἄνθρωπος ποὺ παρακολουθεῖ τὴν παράσταση ἀπὸ τὶς κούνιντες ἢ τὸ κουβούκλιό του καὶ ὑπενθυμίζει χαμηλόφωνα στοὺς ἡθοποιοὺς τὰ λόγια τους ὅταν τὰ λησμονοῦν. Ἡ παρουσία ἐνὸς τέτοιου προσώπου στὴ δίκη τοῦ σκύλου μᾶς ὑπενθυμίζει ζωηρὰ ὅτι ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ μιὰ θεατρικὴ παράσταση. Τὸ ἐπεισόδιο τοῦ ὑποβολέα δὲν εἶναι ἀπλῶς ἓνα ἀστεῖο, ἀλλὰ ἔχει βαθύτερη σημασία γιὰ τὴν κωμικὴ ποιητικὴ τοῦ Ρακίνα. Ὁ ποιητὴς ἀπάλειψε τὸ πιὸ γκροτέσκο καὶ ἐξωφρενικὸ στοιχεῖο τῆς Ἀριστοφανικῆς δίκης, τὴ θηριομορφικὴ ἀλληγορία τῶν σκύλων ποὺ συμβολίζουν ἄνθρώπους· ἀλλὰ ἀκόμη κι ἔτσι ἡ δίκη τοῦ σκύλου παραμένει ἡ πιὸ ἀλλόκοτη σκηνὴ τοῦ ἔργου του, μιὰ τολμηρὴ φανταστικὴ σύλληψη, πέρα ἀπὸ κάθε σύμβαση ἀληθοφάνειας καὶ ρεαλισμοῦ. Στὸν πρόλογό του ὁ Ρακίνας ἀναγνωρίζει ὅτι ἡ δίκη τοῦ σκύλου ἐξωθεῖ τὴ δράση πέρα ἀπὸ τὴν ἀληθοφάνεια (*au-delà du vraisemblable*) καὶ φοβᾶται μήπως τὴν θεωρήσουν σαχλαμάρα (*badinerie*)· στὸ κυρίως κείμενο παρουσιάζει τὸν Λέανδρο νὰ τὴν χαρακτηρίζει ὡς «ἀλλόκοτο τέχνασμα» (*un étrange artifice, Plaid. 660*). Τὸ ἐπεισόδιο τοῦ ὑποβολέα, ποὺ ὑπογραμμίζει ἔντονα τὸν θεατρικὸ χαρακτήρα τῆς δίκης, ἔχει παρόμοια ἀπολογητικὴ πρόθεση. Μὲ τὸ ἐπεισόδιο αὐτὸ ὁ Ρακίνας τονίζει ὅτι ἡ δίκη τοῦ σκύλου εἶναι πάνω ἀπὸ ὅλα θεατρικὸ παίγνidi, σκηνικὴ μυθοπλασία καὶ ὄχι πραγματικότητά, καὶ συνεπῶς ἐπιτρέπεται νὰ περιέχει ἰδέες καὶ τεχνάσματα ποὺ θὰ ἦσαν ἀπίστευτα καὶ παράλογα στὴν ἀληθινὴ ζωὴ. Ὁ ποιητὴς προβάλλει μὲ ἔμφαση τὸν συμβατικὸν χαρακτήρα τοῦ θεατρικοῦ δρωμένου γιὰ νὰ ἀπελευθερώσει τὴν κωμικὴ του δραματοουργία ἀπὸ τὶς ἐπιταγές τῆς ἀληθοφάνειας καὶ τῆς ρεαλιστικῆς ἀπεικόνισης. Εἶναι σὰν νὰ δηλώνει ὅτι «αὐτὸ ποὺ σᾶς δείχνω εἶναι καθαρὸ θέατρο, ὄχι ἀπεικόνιση τῆς ζωῆς, καὶ ἐπομένως εἶμαι ἐλεύθερος νὰ καταφύγω σὲ φανταστικὰ τεχνάσματα καὶ νὰ ἐξωθήσω τὰ πράγματα *au-delà du vraisemblable*». Τὸ ἐπεισόδιο τοῦ ὑποβολέα εἶναι λοιπὸν μιὰ ἔμμεση ὑπεράσπιση τῆς κωμωδίας καὶ τῶν φαντασμαγορικῶν στοιχείων της, καὶ εἶναι διασκεδαστικὸ ὅτι ἡ ὑπεράσπιση αὐτὴ περιέχεται ἀκριβῶς σὲ μιὰ σκηνὴ δίκης. Ἡ δίκη τοῦ σκύλου μετατρέπεται ἔτσι, σὲ μεταθεατρικὸ ἐπίπεδο, σὲ δίκη τῆς ἴδιας τῆς κωμωδίας, ποὺ κατηγορεῖται γιὰ «παραβίαση τῆς ἀληθοφάνειας» (*au-delà du vraisemblable*) καὶ «σαχλὰ ἀστεῖα» (*badineries*). Καὶ τὸ βασικὸ ἐπιχείρημα τῆς ὑπεράσπισης εἶναι τὸ ἐπεισόδιο τοῦ ὑποβολέα, δηλαδὴ ἀκριβῶς ἡ στιγμὴ ὅπου ὁ κατήγορος τῆς δίκης (ὁ ἀδέξιος *Petit-Jean* ποὺ ξεχνᾷ τὰ λόγια του) ἀποδεικνύεται ἀνόητος καὶ ἀνίκανος.

Τὸ ἐπεισόδιο τοῦ ὑποβολέα εἶναι ἐξ ὀλοκλήρου ἐπινόηση τοῦ Ρακίνα καὶ δὲν ἔχει κανένα ἀντίστοιχο στοὺς *Σφήκες*. Πιθανότατα ἐμπνέεται ἀπὸ μιὰ παρόμοια σκηνὴ στὴν πέμπτη πράξη τῆς κωμωδίας *Le pédant joué* (Ὁ ἐξαπατημένος σχολαστικὸς, 1645) τοῦ *Cyrano de Bergerac*⁵⁰, ὅπου, στὸ πλᾶισιο

50. Βλ. Brun (1893) 197-198, Forestier (1981) 348-349.

καὶ πάλι ἐνὸς «θεάτρου ἐν θεάτρῳ», ὁ ὀργανωτὴς τοῦ θεάματος λειτουργεῖ ὡς ὑποβολέας καὶ ὑπαγορεύει σὲ ἓναν ἀπὸ τοὺς ἡθοποιοὺς τὸν ρόλο του. Θὰ ἤθελα ὥστόσο νὰ ἐπισημάνω ἐδῶ καὶ μιὰ ἄλλη πιθανὴ πηγὴ ἔμπνευσης, ἡ ὁποία σχετίζεται μὲ τὸ ἴδιο τὸ κείμενο τοῦ Ἀριστοφάνη στὴ μορφὴ ποὺ τὸ διάβαζε ὁ Ρακίνας. Χάρη σὲ μιὰ ἐκθεση ἐκτίμησης τῶν βιβλίων τοῦ ποιητῆ, ποὺ συντάχθηκε μετὰ τὸν θάνατό του τὸ 1699, καὶ στὶς περαιτέρω βιβλιογραφικὰς ἐρευνες τοῦ Paul Bonnefon γιὰ τὴν ἀνασύνθεση τῆς βιβλιοθήκης του, γνωρίζουμε ὅτι ὁ Ρακίνας εἶχε στὴν κατοχὴ του τρεῖς ἐκδόσεις τῶν ἔργων τοῦ Ἀριστοφάνη, ἀπὸ τις ὁποῖες μπορούσε νὰ διαβάσει τοὺς Σφήκες: μία ἐκδοση τοῦ 1540 ἀπὸ τὸ τυπογραφεῖο τοῦ Chrestien Wechel στὸ Παρίσι, μία ἐκδοση τοῦ Aemilius Portus μὲ ἀρχαῖα σχόλια καὶ σημειώσεις τοῦ Odoardus Bisetus τυπωμένη στὴ Γενεύη τὸ 1607, καὶ μία τυπωμένη στὸ Leiden τὸ 1624 μὲ σημειώσεις τοῦ Joseph Justus Scaliger. Ἡ πρώτη παρεῖχε μόνον τὸ Ἑλληνικὸ κείμενο, οἱ ἄλλες δύο Ἑλληνικὸ κείμενο καὶ Λατινικὴ μετάφραση⁵¹. Στὶς τρεῖς αὐτὲς ἐκδόσεις ἡ κατανομὴ τῶν μερῶν τῶν προσώπων ποὺ παίρνουν μέρος στὴ δίκη τοῦ σκύλου εἶναι κάπως διαφορετικὴ ἀπὸ ἐκείνη ποὺ υἱοθετοῦν οἱ σύγχρονοι ἐκδόσεις τῆς κωμωδίας. Ἡ πιδ ἐνδιαφέρουσα ἀπόκλιση ἐντοπίζεται στοὺς στ. 907-911 καὶ 922-925, ὅπου μιᾶ ὁ ἐνάγων καὶ διατυπώνει τὴν κατηγορίαν ἐναντίον τοῦ κλέφτη σκύλου:

- 907 τῆς μὲν γραφῆς ἡκούσασθ' ἦν ἐργασάμην,
 ἀνδρες δικασταί, τουτονί. δεινότατα γὰρ
 ἔργων δέδρακε κάμῃ καὶ τὸ ὄνυπαπαῖ.
910 ἀποδράς γὰρ ἐς τὴν γωνίαν τυρὸν πολλὴν
 κατεσικέλιζε κἀνέπλητ' ἐν τῷ σκότῳ.

922 μὴ νυν ἀφῆτέ γ' αὐτόν, ὥς ὄντ' αὖ πολλὸν

51. Βλ. Bonnefon (1898) 179, 190, Knight (1950) 415. Τὰ πλήρη βιβλιογραφικὰ στοιχεῖα γιὰ τις τρεῖς αὐτὲς ἐκδόσεις ἔχουν ὡς ἐξῆς:

Ἀριστοφάνους ἐντραπικωτάτων κωμωδίαι ἑνδεκα. *Aristophanis facetissimi comediae undecim*. Parisiis: Apud Christianum Wechelum, 1540.

Ἀριστοφάνους κωμωδίαι ἑνδεκα... *Aristophanis comoediae undecim cum scholiis antiquis quae studio et opera nobilis viri Odoardi Biseti Carlaei sunt quamplurimis locis accurate emendata, et perpetuis novis scholiis illustrata*. Ad quae etiam accesserunt eiusdem in duas posteriores novi commentarii: opera tamen et studio doctissimi viri D. Aemylly Francisci Porti Cretensis filii ex Biseti autographo exscripti et in ordinem digesti. Aureliae Allobrogum: Sumptibus Caldorianae Societatis, 1607.

Ἀριστοφάνους κωμωδίαι ια'... *Aristophanis comoediae XI, graece et latine, cum indice paroemiarum selectiorum et emendationibus virorum doctorum, praecipue Iosephi Scaligeri*. Accesserunt praeterea fragmenta eiusdem ineditarum comoediarum Aristophanis. Lugduni Batavorum: Apud Iohannem Maire, 1624.

κυνῶν ἀπάντων ἄνδρα μονοφαγίστατον,
 ὅστις περιπλεύσας τὴν θυνεῖαν ἐν κύκλῳ
 ἐκ τῶν πόλεων τὸ σκῆρον ἐξεδήλοκεν.

Στις σύγχρονες ἐκδόσεις, ὅπως π.χ. τοῦ MacDowell (1971) καὶ τοῦ Sommerstein (1983), οἱ στίχοι αὐτοὶ ἀποδίδονται εὐλογα στὸν Κύναν τὸν Κυδαθηναίαν, τὸν σκύλο ποὺ συμβολίζει τὸν Κλέωνα: ὁ ἴδιος ὁ σκύλος-κατήγορος ἀναλαμβάνει νὰ διατυπώσει τὴν κατηγορία τοῦ ἐνώπιον τοῦ δικαστηρίου, ὅπως εἶχε ἀναγγεῖλει πρωτύτερα ἓνας δοῦλος (Σφήκ. 841-842: ἄτερός φησιν κύων κατηγορήσειν). Ὡστόσο, καὶ οἱ τρεῖς ἐκδόσεις τοῦ Ρακίνα ἀποδίδουν τοὺς στ. 907-911 καὶ 922-925 ὅχι στὸν Κύναν ἀλλὰ σὲ ἓναν Θεσμοθέτη, ὁ ὁποῖος ἐμφανίζεται νὰ συμμετέχει στὴ δίκη καὶ νὰ μιλᾷ γιὰ λογαριασμὸ τοῦ κατήγορου Κυνός. Αὐτὸς ὁ Θεσμοθέτης ἀποτελεῖ χωρὶς ἄλλο ἐπινόηση κάποιου παλαιοῦ ἐκδότη, ἐμπνευσμένη πιθανῶς ἀπὸ ὀρισμένα χειρόγραφα τῆς κωμωδίας, ὅπου ἀντὶ γιὰ τὸν Κύναν μιλᾷ καὶ διατυπώνει τὴν κατηγορία ἓνας δοῦλος («Οἰκέτης»)⁵². Ὅπως οἱ γραφεῖς τῶν χειρογράφων, ἔτσι καὶ οἱ παλαιότεροι ἐκδότες δίσταζαν νὰ παρουσιάσουν ἓναν σκύλο νὰ μιλᾷ σὰν ἄνθρωπος: γιὰ τὸν λόγο αὐτὸ ἐπινόησαν τὴ φιγούρα τοῦ Θεσμοθέτη, ποὺ μιλᾷ ὡς ἐκπρόσωπος τοῦ κατήγορου Κυνός, ὅπως ὁ Βδελυκλέων μιλᾷ ὡς συνήγορος γιὰ λογαριασμὸ τοῦ κατηγορούμενου Λάβητος⁵³. Ἐνῶ ὅμως ὁ Βδελυκλέων ἀναφέρεται στὸν Λάβητα στὸ τρίτο πρόσωπο, ὁ Θεσμοθέτης ἐμφανίζεται στοὺς στ. 907-911 καὶ 922-925 νὰ μιλᾷ στὸ πρῶτο πρόσωπο, σὰν νὰ εἶναι ὁ ἴδιος ὁ Κύναν: λειτουργεῖ δηλαδὴ ὡς φερέφωνο ἢ ὡς «φωνή» τοῦ Κυνός, ἐκφωνώντας τὸν λόγο τοῦ πελάτη του ἀκριβῶς ὅπως θὰ τὸν ἐκφωνοῦσε ὁ ἴδιος ὁ Κύναν.

Ὁ Ρακίνας ἦταν ἄνθρωπος τοῦ θεάτρου. Οἱ σημειώσεις του στὰ περιθώρια ἐκδόσεων τοῦ Σοφοκλῆ καὶ τοῦ Εὐριπίδη, ποὺ σώζονται μέχρι σήμερα, φανερώουν πὼς διάβαζε τὰ ἀρχαῖα δράματα μὲ τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ πρακτικοῦ δραματούργου, προσέχοντας τὴ δραματικὴ τεχνικὴ, ψάχνοντας νὰ βρεῖ πῶς οἱ ἀρχαῖοι ὁμότεχνοί του ἀντιμετώπισαν δραματουργικὰ προβλήματα ποὺ συναντοῦσε καὶ ὁ ἴδιος στὴ θεατρικὴ δημιουργία του: δείχνουν ἀκόμη ὅτι ἐνδιαφερόταν ἰδιαίτερα γιὰ τὴ σκηνικὴ παρουσίαση τῶν τραγωδιῶν, ὅτι προσπαθοῦσε νὰ ἀνασυνθέσει τὴ σκηνικὴ δράση καὶ τίς κινήσεις τῶν προσώπων καὶ σημείωνε στὰ

52. Βλ. τὸ κριτικὸ ὑπόμνημα καὶ τὰ σχόλια τοῦ MacDowell (1971) 92-93, 252.

53. Πβ. τὸ σχετικὸ σχόλιο τοῦ Odoardus Bisetous ἀπὸ τὴν ἐκδοσὴ τῆς Γενεύης τοῦ 1607, σ. 495: «ὁ θεσμοθέτης ὁ αὐτὸς ἔοικεν εἶναι τῷ θεράποντι καὶ κατηγορῶν ὡς δῆλον ἐκ τῆς κατηγορίας αὐτοῦ, ἣν ὑπὲρ τοῦ Κυδαθηναίως κυνὸς ἀνέλαβετο ... καὶ τοῦ μὲν Κυδαθηναίως προστάτης ἐστὶν ὁ θεσμοθέτης δὲ καὶ κατηγορεῖ τοῦ Λάβητος ... οὐ μέντοι οὔτε ὁ Κυδαθηναίως οὔτε ὁ Αἰξωνεὺς κύων ἐνταῦθα λαλεῖ, ἀλλ' ὑπὲρ αὐτῶν οἱ προστάται καὶ συνήγοροι ἐξ ἑθους ἐν τῷ δικαστηρίῳ λόγους ποιοῦνται».

περιθώρια τὶς σκηνικὲς δὴγίεες ποὺ ἔλειπαν ἀπὸ τὸ ἀρχαῖο κείμενο⁵⁴. Χωρὶς ἀμφιβολία λοιπὸν ὁ Ρακίνας, ὅταν διάβαζε ἓνα θεατρικὸ κείμενο, φανταζόταν ταυτόχρονα τὴ σκηνικὴ του παράστασι. Γιὰ τὴ σκηνὴ τῆς δίκης τοῦ σκύλου στοὺς Σφήκες εἶχε μπροστά του ἓνα κείμενο ὅπου ἓνας Θεσμοθέτης ἐπαναλάμβανε λέξη πρὸς λέξη, χωρὶς νὰ ἀλλάζει κἀν τὴν πρωτοπρόσωπη ἐκφορὰ, ὅσα κανονικὰ θὰ ἔπρεπε νὰ πεῖ ὁ κατήγορος Κύνων, ἀν μιλοῦσε στὴ δίκη: μὲ βάση αὐτὸ τὸ κείμενο ὁ Ρακίνας μποροῦσε εὐκόλα νὰ φανταστεῖ τὸν Κύναν νὰ ψιθυρίζει τὸν κατηγορητήριο λόγο του στὸν Θεσμοθέτη, ὁ ὁποῖος κατόπιν τὸν ἐπαναλάμβανε μεγαλόφωνα. Αὐτὴ ἡ σκηνικὴ δράση τοῦ ἐνέπνευσε ἴσως τὸ ἐπεισόδιο ὅπου ὁ ὑποβολέας προσπαθεῖ μὲ παρόμοιο τρόπο νὰ ψιθυρίσει στὸν ἀδέξιο κατήγορο Petit-Jean τὰ λόγια του.

*

Ἐπιλέγοντας τὸν Ἀριστοφάνη ὡς κωμικὸ πρότυπο ὁ Ρακίνας ἐπιχειρεῖ κάτι μοναδικὸ στὰ Γαλλικὰ γράμματα τῆς ἐποχῆς του. Ὁ Γαλλικὸς 17ος αἰὼνας τηρεῖ γενικὰ ἀμφίθυμην καὶ ἐν πολλοῖς ἀρνητικὴν στάσην ἀπέναντι τοῦ Ἀριστοφάνη: οἱ περισσότεροι λόγοι τῆς ἐποχῆς ἐνοχλοῦνται ἀπὸ τὴν ἐλευθεριότητα καὶ τὴ χοντροκοπιὰ τῶν κωμωδιῶν του. Ὁ ἀββὰς d'Aubignac στὴν *Πρακτικὴ τοῦ θεάτρου*, ὁ René Rapin στοὺς *Στοχασμοὺς περὶ τῆς ποιητικῆς* (*Réflexions sur la poétique*), ὁ Boileau στὴν *Ποιητικὴ τέχνη* (*Art poétique*), ὁ Charles Perrault στὸν *Παραλληλισμὸ Ἀρχαίων καὶ Συγχρόνων* (*Parallèle des Anciens et des Modernes*), ὁ Fénelon στὴν ἐπιστολὴν του πρὸς τὸν André Dacier γιὰ τὶς ἐνασχολήσεις τῆς Ἀκαδημίας (*Lettre à M. Dacier sur les occupations de l'Académie*) ἐπικρίνουν αὐστηρὰ τὸν Ἀριστοφάνη γιὰ τὰ ἄσεμνα καὶ χοντροκομμένα ἄστεϊα του, γιὰ τὴν ὑπερβολὴν καὶ τὴν ἀναληθοφάνειαν, τὴ σύγχυσι καὶ τὴν ἀκαταστασίαν τῶν κωμωδιῶν του, ποὺ παραβιάζουν τοὺς κανόνες τοῦ καλοῦ γούστου καὶ εἶναι κατὰλληλες μόνον γιὰ τὸν ἀπαίδευτο ὄχλον. Μόνη ἡ Madame Dacier, γνωστὴ Ἑλληνίστρια καὶ μεταφράστρια τῶν κλασικῶν, ὑπερασπίζεται τὸν μεγάλο κωμικὸ καὶ ἐκθειάζει τὶς χάρες καὶ τὶς ἀρετὲς τῆς τέχνης του⁵⁵. Ἔτσι ὁ Ἀριστοφάνης παραμένει ἓνας μεγάλος περιθωριακὸς γιὰ τὴν πνευματικὴ ζωὴ τῆς ἐποχῆς: ἐξάλλου τὸ ἔργο του δὲν εἶναι γνωστὸ πέρα ἀπὸ τὸν κύκλον τῶν ἀρχαιομαθῶν λογίων, καὶ οἱ περισσότεροι κωμωδιογράφοι τὸ ἀγνοοῦν, καθὼς δὲν κυκλοφορεῖ καμία μετάφρασί του στὰ Γαλλικὰ πρὶν ἀπὸ τὸ 1684, ὅποτε ἡ Madame Dacier μεταφράζει τὶς *Νεφέλες* καὶ τὸν *Πλοῦτον*⁵⁶.

54. Βλ. Knight (1950) 207-224.

55. Γιὰ τὴν πρόσληψιν τοῦ Ἀριστοφάνη στὴ Γαλλίαν τοῦ 17ου αἰῶνα βλ. Arnaud (1888) 295-296, Bourgoïn (1889) 326, Süß (1911) 76-90, Lord (1925) 138-144, Knight (1950) 75-76, Σολομὸς (1990) 353-357.

56. Βλ. Knight (1950) 54-56, 98.

Οι Διάδικοι του Ρακίνα είναι το μόνο Γαλλικό δράμα σε όλόκληρο τον 17ο αιώνα που εμπνέεται από το Άριστοφανικό θέατρο. Οι λόγοι που ώδηγησαν τον Ρακίνα σε μια τόσο ασυνήθιστη επιλογή προτύπου δεν είναι άσχετοι με την ανάμειξη του στις θεατρικές ξριδες της εποχής, και ειδικότερα με την αντιπαλότητα του προς τον Μολιέρο.

Η ξριδα μεταξύ του Μολιέρου και του Ρακίνα χρονολογείται από το 1665. Ο Μολιέρος είχε βοηθήσει τον Ρακίνα στα πρώτα του βήματα, παρουσιάζοντας το 1664 την τραγωδία του Ρακίνα *Η Θηβαίδα* (*La Thébaidé*), με μικρή όμως επιτυχία, που δεν ικανοποίησε τον νεαρό ποιητή. Έτσι το 1665, ενώ ο θίασος του Μολιέρου είχε αρχίσει από τις 4 Δεκεμβρίου να παρουσιάζει το έπομενο έργο του Ρακίνα, την τραγωδία *Άλέξανδρος ο Μέγας* (*Alexandre le Grand*), ο Ρακίνας έμπιστεύθηκε κρυφά το ίδιο έργο και στον αντίπαλο θίασο του Hôtel de Bourgogne, που ξεκίνησε να το παρουσιάζει από τις 18 Δεκεμβρίου, κάνοντας αντίπραξη στον Μολιέρο. Ο ανταγωνισμός υποχρέωσε τον Μολιέρο να κατεβάσει τον *Άλέξανδρο* με μεγάλη ζημιά για τον θίασό του, που περνούσε μια δύσκολη περίοδο. Ο *Άλέξανδρος* γνώρισε μεγάλη επιτυχία στο Hôtel de Bourgogne, και ο Ρακίνας συνέχισε να συνεργάζεται με αυτό το θέατρο ως το τέλος της δημόσιας θεατρικής σταδιοδρομίας του, αλλά ο Μολιέρος δεν του συγχώρησε ποτέ την προδοσία. Τον Μάιο του 1668, μετά την καινούργια επιτυχία του Ρακίνα στο Hôtel de Bourgogne με την *Άνδρομάχη* (Νοέμβριος 1667), ο Μολιέρος παρουσίασε την κωμωδία του Subligny *Η τρελή ξριδα ή Κριτική της Άνδρομάχης* (*La folle querelle ou La critique d'Andromaque*), που ασκούσε καυστική κριτική στην *Άνδρομάχη* και διακωμωδούσε τον Ρακίνα στο πρόσωπο του γελοίου πρωταγωνιστή Éraсте⁵⁷. Οι Διάδικοι, λίγους μήνες αργότερα, έγγράφονται στο πλαίσιο της ίδιας διαμάχης: είναι ή απάντηση του Ρακίνα στην *Τρελή ξριδα*. Συνθέτοντας για πρώτη και μοναδική φορά στην καριέρα του μια κωμωδία ο Ρακίνας θέλησε να πολεμήσει τον Μολιέρο με τα ίδια του τα όπλα, να δείξει ότι μπορούσε να τον συναγωνιστεί ακόμη και στο είδος όπου ο Μολιέρος διέπρεπε κατεξοχήν. Ο Μολιέρος και ο θίασός του στο Palais-Royal κατείχαν τα πρωτεία στην κωμωδία: ο αντίπαλος θίασος του Hôtel de Bourgogne, που διακρινόταν στην τραγωδία αλλά έπαιρνε συνήθως τις κωμωδίες του από μέτριους συγγραφείς, δεν μπορούσε να συναγωνιστεί τον Μολιέρο σε αυτό το πεδίο. Γράφοντας λοιπόν τους *Διάδικους* ο Ρακίνας, ο κορυφαίος δραματουργός του Hôtel de Bourgogne, στόχευε ακριβώς στο να παράσχει επιτέλους στον θίασό του μια κωμωδία πρώτης τάξεως, που θα μπορούσε να σταθεί έπαξια απέναντι στις Μολιερικές κωμωδίες του Palais-

57. Για την ξριδα μεταξύ Μολιέρου και Ρακίνα βλ. Picard (1956) 101-118, 134-137, Jasinski (1958) 93-94, 99-100, 136-141, 151-157, 206-211, 233-241, Morel (1992) 12-15.

Royal. 'Ο κρυφός σκοπός των Διαδίκων είναι να άμφισβητήσουν την κωμική πρωτοκαθεδρία του Μολιέρου⁵⁸.

Σε αυτό το πλαίσιο ή έπιλογή του 'Αριστοφάνη ως προτύπου έχει ιδιαίτερη σημασία. 'Ο Μολιέρος, που άγνοούσε, όπως φαίνεται, τον 'Αριστοφάνη, κατέφυγε αντίθετα πολλές φορές στη Ρωμαϊκή κωμωδία. Ειδικά το 1668, ή χρονιά δηλαδή των Διαδίκων, είναι για τον Μολιέρο κατεξοχήν ή χρονιά μίμησης του Πλάττου: τον 'Ιανουάριο παρουσιάζει τον 'Αμφιτρώνα, βασισμένο στην όμω-νυμη κωμωδία του Πλάττου, και τον Σεπτέμβριο τον Φιλάργυρο (*L'avare*), έμπνευσμένο από την Κωμωδία της χύτρας (*Aulularia*)· με δύο έργα παρμένα από τον Πλάττο μέσα σε διάστημα λίγων μηνών ο Μολιέρος είναι σαν να διατυμπανίζει φωναχτά την προσήλωσή του στον Ρωμαίο κωμικό. 'Εμπνέεται όμως και από τον Τερέντιο, άντλώντας από τους 'Αδελφούς για το Σχολείο των συζύγων (*L'école des maris*, 1661) και αργότερα από τον Φορμώνα για τις Πανουργίες του Σκαπίνου (1671). Οί σύγχρονοι του Μολιέρου επίσης υπογραμμίζουν τη σχέση του με τη Ρωμαϊκή κωμωδία: συγγραφείς όπως ο La Bruyère στους Χαρακτήρες, ο Bussy-Rabutin στην άλληλογραφία του με τον René Rapin, ο Boileau στην Ποιητική Τέχνη, στις *Stances à M. Molière* και στην έπιστολή του προς τον Charles Perrault παραλληλίζουν τον Μολιέρο με τον Τερέντιο, και ο La Fontaine στο έπιτύμβιό του για τον Μολιέρο τον ένώνει με τους δύο μεγάλους Ρωμαίους κωμωδιογράφους σε μιάν άξεδιάλυτη κωμική τριάδα· ο Μολιέρος άναγνωρίζεται από τον κόσμο των γραμμάτων ως ο Τερέντιος της Γαλλίας⁵⁹. 'Επιλέγοντας ως πρότυπο τον 'Ελληνα 'Αριστοφάνη, ο Ρακίνας άπαντά άκριβώς σε αυτή τη σύνδεση του Μολιέρου με τη Ρωμαϊκή κωμωδία. 'Οπως άκριβώς είχε άντιτάξει στις Ρωμαϊκές τραγωδίες του Pierre Corneille, που έμπνέονταν από τη Ρωμαϊκή ιστορία, τις δικές του τραγωδίες με 'Ελληνικά θέματα, μυθολογικά (*Θηβαΐδα*, *Ανδρομάχη*) ή ιστορικά (*Αλέξανδρος*)⁶⁰, έτσι τώρα αντιπαράθετει στις Ρωμαϊκές έμπνεύσεις του Μολιέρου μιά κωμωδία βασισμένη στον μεγάλο 'Ελληνα κωμικό. 'Ετσι ο Ρακίνας διακηρύσσει την άνεξαρτησία του από τον Μολιερικό τύπο κωμωδίας, που έμπνεόταν από τη Ρωμαϊκή κωμική παράδοση, και ταυτόχρονα προβάλλει το δικό του έργο ως έπιστροφή σε αρχαιότερες και γνησιότερες πηγές του κωμικού, στο 'Αττικό ήλας του 'Ελληνικού κωμικού πνεύματος.

58. Πβ. Picard (1956) 142-144, Jasinski (1958) 250-251, Morel (1992) 16, 19, 36-37, 100-101, Huet (1999) 22-26.

59. Βλ. Boileau, *Art poétique* III 393-398 (Menant (1969) 108)· Boileau, *Stances à M. Molière sur sa comédie de l'École des femmes, que plusieurs gens frondaient* στ. 9-12 (Menant (1969) 136)· Boileau, *Lettre à M. Perrault* (Boileau (1740) 373)· Bourgoïn (1889) 221-223, Adam (1952) 403, Duckworth (1952) 406-408, Conesa (1995) 223, 226, 240, Huet (1999) 25.

60. Πβ. Picciola (1992) 119, 121-124, Huet (1999) 25-26.

Πόσο ἐλεύθερη εἶναι στὴν πραγματικότητα ἡ διασκευή τοῦ Ἀριστοφανικοῦ προτύπου καὶ πόσο μακρινὴ ἡ ἀπὸ ἀπὸ τὴν Ἀριστοφάνη πνεύματος στὴν κωμωδία τοῦ Ρακίνα τὸ διαπιστώσαμε παραπάνω: εἶδαμε ἀκόμη ὅτι τελικὰ οὔτε ὁ Ρακίνας κατόρθωσε νὰ ξεφύγει ἀπόλυτα ἀπὸ τὴν κυρίαρχη ἐπίδραση τῆς Νέας καὶ Ρωμαϊκῆς κωμωδίας, ὅπως δείχνει ἡ ἐξέχουσα θέση τῆς ἐρωτικῆς πλοκῆς στὸ ἔργο του. Παρὰ ταῦτα, οἱ προθέσεις τοῦ Ρακίνα δὲν διαψεύσθηκαν οὐσιαστικά: οἱ *Διαδίκαι* διαφέρουν ἐμφανῶς ἀπὸ τὶς Μολιερικὲς κωμωδίες, καὶ ἡ ἐπιλογή τοῦ Ἀριστοφανικοῦ προτύπου συνετέλεσε σὲ αὐτὴ τὴ διαφοροποίηση. Ἀντιδρώντας πρὸς τὴ Μολιερικὴ ποιητικὴ, ὁ Ρακίνας συνδύασε τὴ φανταστικὴ κωμωδία τοῦ Ἀριστοφάνη μὲ ἄλλες παραδόσεις ποὺ προσέφερε τὸ θέατρο τῆς ἐποχῆς ἐναλλακτικὰ πρὸς τὸ Μολιερικὸ μοντέλο, ὅπως ἡ *commedia dell'arte* καὶ ἡ μπαρόκ κωμωδία παλαιότερων συγγραφέων σὰν τὸν Scarron καὶ τὸν Desmarests de Saint-Sorlin: καὶ μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ δημιούργησε μιὰ γκροτέσκα φαντασμαγορικὴ κωμωδία, μὲ ἐξωπραγματικούς χαρακτήρες, φαρσικὲς καταστάσεις καὶ πλούσια γλωσσικὰ εὐρήματα, πολὺ διαφορετικὴ ἀπὸ τὴ ρεαλιστικὴ κωμωδία χαρακτήρων τοῦ Μολιέρου⁶¹.

Μολαταῦτα, ὁ Ρακίνας δὲν ξεφεύγει ἀπὸ τὴν ἀμφιθυμία μὲ τὴν ὁποία ἀντιμετωπίζει ἐν γένει ὁ Γαλλικὸς 17ος αἰώνας τὸν Ἀριστοφάνη. Ἡ διαφοροῦμενη στάση του φαίνεται καθαρὰ στὸ προλογικὸ σημεῖωμά του στοὺς *Διαδίκαιους*⁶². Ὁ Ρακίνας ἀναγνωρίζει βέβαια τὸν Ἀριστοφάνη ὡς μιὰ ἀπὸ τὶς μεγάλες αὐθεντίες τοῦ ἀρχαίου κόσμου καὶ τὸν προβάλλει ὡς πρότυπο καὶ ἐγγύηση γιὰ τὴν ποιότητα τῆς δικῆς του κωμωδίας («je traduis Aristophane, et l'on doit se souvenir qu'il avait affaire à des spectateurs assez difficiles. Les Athéniens savaient apparemment ce que c'était que le sel attique»). Ἐνοχλεῖται ὅμως κι αὐτὸς ἀπὸ τὴν ἐλευθεριότητα (*liberté*) τῆς Ἀριστοφανικῆς κωμωδίας καὶ τῆς ἀντιτάσσει τὴν ἀξέπαινη «εὐταξία» ἢ «κανονικότητα» (*régularité*) τῆς τέχνης τοῦ Μενάνδρου καὶ τοῦ Τερεντίου.

Προτάσσοντας στὸ ἔργο του ἓναν πρόλογο, ὅπου ὑπερασπίζεται τὶς ἐπιλογές του, ὁ Ρακίνας ἐφαρμόζει τὴ συνήθη πρακτικὴ τῶν συγγρόνων του Γάλλων δραματουργῶν. Παρόμοια τακτικὴ ὅμως ἀκολουθοῦσε καὶ ὁ Ἀριστοφάνης, ποὺ μιλᾷ διεξοδικὰ γιὰ τὴν τέχνη καὶ τὰ ἔργα του στὶς παραβάσεις τῶν κωμωδιῶν του — μεταξύ ἄλλων καὶ στὴν παράβαση τῶν *Σφηκῶν*. Εἶναι λοιπὸν ἐνδιαφέρον νὰ συγκρίνουμε τὸν πρόλογο τοῦ Ρακίνα, ὅπου ὁ ποιητὴς ὁμολογεῖ ἀνοιχτὰ τὴν ὀφειλὴ τοῦ στὸν Ἀριστοφάνη, μὲ ἀντίστοιχα Ἀριστοφανικὰ χωρία, καὶ νὰ διερωτηθοῦμε μήπως ἀπηχεῖ Ἀριστοφανικὲς διακηρύξεις. Γιὰ τὴ σύγκριση αὕτη μποροῦμε ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς *Σφηκες* νὰ λάβουμε ὑπόψη καὶ ἄλλες κωμωδίες, καθὼς εἶναι βέβαιο ὅτι οἱ γνώσεις τοῦ Ρακίνα γιὰ τὸ Ἀριστοφανικὸ θέατρο δὲν

61. Πβ. Garapon (1957) 294-297, Butler (1959) 122-125, Halliwell (1998) lx.

62. Πβ. Knight (1950) 286-287, Dubu (1992) 192.

περιορίζονταν στοὺς Σφήκες. Ὁ Ρακίνας εἶχε χωρὶς ἄλλο μελετήσει τὶς Νεφέλες, τὸν Πλοῦτο καὶ τὶς Ἐκκλησιάζουσες, ἀφοῦ σὲ μία ἀπὸ τὶς Ἀριστοφανικὲς ἐκδόσεις του (τὴν Παρισινὴ τοῦ 1540) ὑπῆρχαν ἰδιόγραφες σημειώσεις του στὰ περιθώρια αὐτῶν τῶν τριῶν κωμωδιῶν⁶³, καὶ πιθανῶς καὶ ἄλλα ἔργα.

Ἀρκετὲς δηλώσεις τοῦ Ρακίνα θυμίζουν Ἀριστοφανικὲς ἐξαγγελίες. Γιὰ παράδειγμα, ὁ Ρακίνας ἀποκηρύσσει τὰ ἄσεμνα λογοπαίγνια καὶ τὰ πρόστυχα χωρατὰ (sales équivoques, malhonnêtes plaisanteries) κάποιων σύγχρονων του κωμωδιογράφων. Αὐτὸ ἀπηχεῖ βέβαια τὶς ἀπόψεις τῶν σπουδαιότερων λογίων καὶ κριτικῶν τῆς ἐποχῆς, ποὺ καταδικάζουν σύσσωμοι τὰ γελοῖα τεχνάσματα καὶ τὰ χοντροκομμένα ἀστεῖα τῆς λαϊκῆς κωμωδίας⁶⁴. ἄλλα καὶ ὁ Ἀριστοφάνης ἀποδοκιμάζει μὲ παρόμοιο τρόπο τὰ φτηνὰ χωρατὰ τῶν ἀντιπάλων του (Σφήκ. 57-66, Νεφ. 537-544, Εἰρ. 739-751). Οἱ ἀντίπαλοι τοῦ Ἀριστοφάνη παρουσιάζουν «φορτικὴν κωμωδίαν» (Σφήκ. 66, Νεφ. 524), ὅπως ἐκείνοι τοῦ Ρακίνα «κάνουν τὸ θέατρο νὰ ξαναπέσει στὴν ἀχρεϊότητα» (font retomber le théâtre dans la turpitude). Ἀντίθετα, ἡ κωμωδία τοῦ ἴδιου τοῦ Ἀριστοφάνη εἶναι «σώφρων» (Νεφ. 537), καὶ ὁ Ρακίνας συγκαταλέγει τὸν ἑαυτοῦ του ἀνάμεσα στοὺς «σεμνοὺς συγγραφεῖς» (auteurs... modestes). Σχολιάζοντας τὴν ὑποδοχὴ τῶν Διαδίκων, ὁ Ρακίνας ἀντιπαράθετει δύο κατηγορίες θεατῶν: οἱ θεατὲς τοῦ Παρισιοῦ δὲν ἐκτίμησαν τὸ ἔργο του, ἐνῶ ἀντίθετα ὁ βασιλιάς καὶ οἱ αὐλικοὶ τῶν Βερσαλλιῶν — ποὺ θεωροῦνται προφανῶς καλῦτεροι κριτὲς — διασκέδασαν πολὺ μὲ αὐτό. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο περιγράφει ὁ Ἀριστοφάνης τὴν ὑποδοχὴ τῶν Νεφελῶν του, διακρίνοντας τοὺς σοφοὺς θεατὲς, ποὺ ἐκτίμησαν τὴν κωμωδία του καὶ τὸν ἔχουν σὲ μεγάλη ὑπόληψη, ἀπὸ τοὺς ὑπόλοιπους, ποὺ δὲν τὴν κατὰλαβαν καὶ τὴν ἀποδοκίμασαν (Νεφ. 525-529, Σφήκ. 1044-1050). Ἐξάλλου, ὅταν ὁ Ρακίνας χαρακτηρίζει τοὺς ἀρχαίους Ἀθηναίους «ἀρκετὰ δύσκολους θεατὲς» (des spectateurs assez difficiles), ἴσως ἀπηχεῖ Ἀριστοφανικὰ χωρία ποὺ ἐπαινοῦν τοὺς σοφοὺς θεατὲς (Νεφ. 527-529, 535) ἢ τονίζουν πόσο δύσκολα ἱκανοποιεῖται τὸ Ἀθηναϊκὸ κοινὸ (Ἰππ. 516-540). Βλέπουμε λοιπὸν ὅτι γιὰ τὴν ὑπεράσπιση τῆς κωμωδίας του ὁ Ρακίνας οἰκειοποιεῖται ὀρισμένους κοινούς τόπους τῆς Ἀριστοφανικῆς κωμικῆς κριτικῆς.

Ὡστόσο, ὁ Ρακίνας δὲν θέλει νὰ δώσει τὴν ἐντύπωση ὅτι ἀποδίδει ἰδιαίτερη σημασία στὸ κωμικὸ τοῦ ἔργου. Ἀφιερωμένος στὴ διαπρεπέστερη τέχνη τῆς

63. Bonnefon (1898) 190.

64. Βλ. Jean Chapelain, *Lettre à Antoine Godeau* στὴν ἔκδοση τοῦ Hunter (1936) 124· d'Aubignac, *La pratique du théâtre* στὴν ἔκδοση τοῦ Martino (1927) 75, 146-147, 388· Boileau, *Art poétique* I 79-97 (Menant (1969) 89) καὶ III 395-428 (Menant (1969) 108-109)· Corneille, *Examen τῆς Mélie* (Louvât-Escola (1999) 238) καὶ Ἀφιερωτικὴ ἐπιστολὴ τοῦ *Don Sanche d'Aragon* (Louvât-Escola (1999) 240)· Arnaud (1888) 299, Bourgoïn (1889) 136-138, 147-150, 163, 330-331, Bray (1927) 227-229, Morel (1986) 178, Picciola (1992) 30, 32, Conesa (1995) 25-26, 35-37, 142, 145-147.

τραγωδίας, θεωρεῖ τὴν κωμικὴν παρένθεση τῶν *Διαδίκων* ὡς πάρεργον, ὡς περιστασιακὴ διασκέδαση (amusement) ἀνάξια τοῦ πραγματικοῦ ταλέντου του. Ἔτσι ὁ πρόλογος τῶν *Διαδίκων* περιέχει καὶ δηλώσεις ποὺ ἀποσκοποῦν στὸ νὰ μειώσουν τὴν ἀξία τοῦ κωμικοῦ αὐτοῦ πειράματος — καὶ αὐτὲς εἶναι ἐκ διαμέτρου ἀντίθετες ἀπὸ ὅσα διακηρύσσει ὁ Ἀριστοφάνης γιὰ τὰ ἔργα του. Ὁ Ρακίνας δὲν περιμένει καμία ἰδιαίτερη τιμὴ γιὰ τὴν κωμωδία του («ce n'est pas que j'attende un grand honneur d'avoir assez longtemps réjoui le monde»), ἐνῶ ὁ Ἀριστοφάνης διακηρύσσει ἐπανειλημμένα ὅτι εἶναι ἄξιος μεγάλων τιμῶν (Ἀχ. 633, 641, Ἰππ. 509, Εἰρ. 736-738, 760-761). Ὁ Ρακίνας ὁμολογεῖ ὅτι οἱ φίλοι του τὸν βοήθησαν νὰ συνθέσει τὴν κωμωδία του: ἀντίθετα ὁ Ἀριστοφάνης διατυμπανίζει τὴν πρωτοτυπία τῶν συλλήψεών του — οἱ σύγχρονοί του δὲν τοῦ δίνουν ἰδέες ἀλλὰ τοῦ κλέβουν τὶς δικές του (Νεφ. 553-559). Ὁ Ρακίνας ἰσχυρίζεται πὼς ἔγραψε τὴν κωμωδία του σὲ πολὺ λίγο χρόνο («ne tarda guère à être achevée»), ἐνῶ ὁ Ἀριστοφάνης τονίζει τὸν μεγάλο κόπο ποὺ κατέβαλε γιὰ νὰ συνθέσει τὰ ἔργα του (Νεφ. 523-524, Ἰππ. 516). Ἡ ἀμφιθυμία ἐναντι τοῦ Ἀριστοφάνη συνδυάζεται λοιπὸν μὲ μιὰν ἀμφίθυμην στάση τοῦ Ρακίνα ἀπέναντι στὸ ἴδιο του τὸ ἔργο: ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά ὁ Ρακίνας ὑπερασπίζεται τὶς ἀρετὲς τῆς κωμωδίας του καὶ τὴν ἐκθειάζει ὡς ἀνώτερη ἀπὸ τὴν κωμικὴ παραγωγή τῶν συγχρόνων του, καὶ γιὰ τὸν σκοπὸ αὐτὸ οἰκειοποιεῖται τοὺς κοινούς τόπους τῆς Ἀριστοφανικῆς αὐτοκριτικῆς· ἀλλὰ ἀπὸ τὴν ἄλλη τὴν ἀντιμετωπίζει ὡς πάρεργον χωρὶς ἰδιαίτερη σημασία, ἀντιστρέφοντας τοὺς κοινούς τόπους τοῦ Ἀριστοφανικοῦ αὐτοεπαίνου.

Οἱ *Διάδικοι* σατιρίζουν, ὅπως εἶδαμε, τὸ δικαστικὸ σύστημα τῆς ἐποχῆς τους. Στὸν πρόλόγὸ του ὅμως ὁ Ρακίνας ἀναφέρεται μόνο πολὺ σύντομα καὶ ὑπαινικτικὰ σὲ αὐτὴν τὴν πλευρὰ τοῦ ἔργου του. Ἀντίθετα, στὴν προτελευταία παράγραφο ἐξετάζει διεξοδικὰ τὶς σατιρικὲς προθέσεις τοῦ Ἀριστοφάνη καὶ φαίνεται νὰ παρερμηνεύει σοβαρὰ τοὺς σκοποὺς καὶ τὴ λειτουργία τῆς Ἀριστοφανικῆς σάτιρας. Σύμφωνα μὲ τὸν Ρακίνα, ὁ Ἀριστοφάνης ἐξώθησε τὴν κωμικὴ δράση πέρα ἀπὸ τὴν ἀληθοφάνεια καὶ παρουσίασε ἀπίθανες καταστάσεις, ὅπως ἡ δίκη τοῦ σκύλου, καὶ τραβηγμένους χαρακτήρες προκειμένου νὰ ἀμβλύνει τὴ σάτιρα τῶν δικαστικῶν θεσμῶν καὶ νὰ ἐμποδίσει τὴν ἀναγνώριση ὑπαρκτῶν προσώπων πίσω ἀπὸ τὶς γελοιογραφίες του: «Aristophane a eu raison de pousser les choses au-delà du vraisemblable. Les juges de l'Aréopage n'auraient pas peut-être trouvé bon qu'il eût marqué au naturel leur avidité de gagner, les bons tours de leurs secrétaires et les forfanteries de leurs avocats. Il était à propos d'outrer un peu les personnages pour les empêcher de se reconnaître». Αὐτὴ ἡ ἀποψη δὲν ἔχει καμία σχέση μὲ τὴν πραγματικὴ τακτικὴ τοῦ Ἀριστοφάνη. Ὁ Ἀριστοφάνης δημιουργεῖ βέβαια φανταστικὲς κωμικὲς καταστάσεις, ἀλλὰ χωρὶς νὰ συγκαλύπτει οὔτε νὰ ἀμβλύνει στὸ ἐλάχιστο τὴν καυστικὴ σάτιρά του. Οἱ στόχοι τῆς κωμικῆς πολεμικῆς του εἶναι

δλοφάνεροι: κατονομαῖζει ἀπερίφραστα τὰ συγκεκριμένα πρόσωπα ποὺ διακωμωδεῖ, καὶ συχνὰ ὑπερηφανεύεται γιὰ τὸ θάρρος του νὰ ἐπιτίθεται ἀνοιχτὰ ἐναντίον ἰσχυρῶν ἀνδρῶν τῆς Ἀθήνας (Νεφ. 549, Σφῆκ. 1029-1037, Εἰρ. 751-760).

Παρεξήγησε στ' ἀλήθεια ὁ Ρακίνας τόσο πολὺ τὴ φύση τοῦ Ἀριστοφάνη; Μιὰ χαρακτηριστικὴ λεπτομέρεια στὸ χωρίο ποὺ παραθέσαμε παραπάνω μᾶς ὁδηγεῖ στὴ λύση τοῦ προβλήματος. Ὁ Ρακίνας γράφει πὼς ὁ Ἀριστοφάνης διακωμωδεῖ «τοὺς δικαστὲς τοῦ Ἀρείου Πάγου» (les juges de l'Areopage). Ὅμως στόχος τῆς σάτιρας τοῦ Ἀριστοφάνη στοὺς Σφῆκες δὲν εἶναι ὁ Ἀρειος Πάγος, ποὺ δὲν μνημονεύεται καθόλου στὸ ἔργο, ἀλλὰ τὰ λαϊκὰ δικαστήρια ὅπου δικάζαν σώματα κληρωτῶν ἐνόρκων. Αὐτὸ εἶναι ἐμφανὲς σχεδὸν σὲ κάθε σημεῖο τοῦ ἔργου: τὸ μαρτυροῦν εὐγλωττα π.χ. ἡ χαμηλὴ κοινωνικὴ θέση τοῦ χοροῦ τῶν δικαστῶν καὶ ἡ περιγραφή τοῦ Βδελυκλέωνα γιὰ τὸ πῶς τοὺς ἐξαπατοῦν οἱ δημαγωγοὶ μὲ πενιχρὲς ἀμοιβές (Σφῆκ. 650-724). Ἐξάλλου, στὸ κείμενο χρησιμοποιοῖται συχνὰ ὁ ὅρος ἡλιαστής καὶ ὁμόρριζα (Σφῆκ. 88, 206, 772, 891), ποὺ παραπέμπουν καθαρὰ στὴν Ἡλιαία, τὸ γνωστότερο ἀπὸ τὰ λαϊκὰ Ἀθηναϊκὰ δικαστήρια⁶⁵. Ὁ Ρακίνας δὲν μπορεῖ νὰ ἦταν τόσο ἀδαής ἢ ἀπρόσεκτος ἀναγνώστης ὥστε νὰ ὑποπέσει σὲ τέτοιο σφάλμα. Ἐπιπλέον, στὸ ἴδιο χωρίο τοῦ προλόγου ὁ Ρακίνας, μὲ ἓναν τρανταχτὸ ἀναχρονισμό, ἀποδίδει στοὺς ἀρχαίους δικαστὲς «γραμματεῖς» (secrétaires) καὶ «δικηγόρους» (avocats): αὐτοὶ εἶναι λειτουργοὶ τοῦ Γαλλικοῦ δικαστικοῦ συστήματος, ἀλλὰ δὲν ἔχουν θέση στὴν Ἀθήνα τοῦ 5ου π.Χ. αἰῶνα. Τὸ συμπέρασμα εἶναι φανερό: ὁ Ρακίνας ἠθελημένα παραποιεῖ τὸ Ἀριστοφανικὸ κείμενο. Ἀλλὰ γιατί;

Κατὰ τὴ γνώμη μου, ὁ Ρακίνας παραχαράσσει τὴν Ἀριστοφανικὴ πραγματικότητα προκειμένου νὰ ὑποδελώσῃ —ἔστω καὶ στοὺς λίγους γνῶστες τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδας ποὺ θὰ μπορούσαν νὰ ἀντιληφθοῦν τὴν παραποίηση— ὅτι καὶ οἱ ὑπόλοιπες πληροφορίες ποὺ μᾶς δίνει γιὰ τὸν Ἀριστοφάνη στὴν ἴδια παράγραφο τοῦ προλόγου του εἶναι ἐξίσου ἐσφαλμένες. Ἐμμεσα καὶ ὑπαινικτικὰ μᾶς ἐπισημαίνει ὅτι ὅλα ὅσα ἔγραψε γιὰ τὴ δῆθεν συγκαλύψῃ τῆς Ἀριστοφανικῆς σάτιρας κάτω ἀπὸ τὴν ἀναληθοφανῆ πλοκὴ ἀποτελοῦν συνειδητὴ παραποίηση τῶν προθέσεων τοῦ Ἀριστοφάνη. Ὅσο ἀναφέρονται οἱ Σφῆκες στὸν Ἀρειο Πάγο καὶ ὅσο χρησιμοποιοῦσαν γραμματεῖς καὶ δικηγόρους τὰ ἀρχαῖα δικαστήρια, ἄλλο τόσο φρόντιζε ὁ Ἀριστοφάνης νὰ συγκαλύψῃ τὴ σάτιρά του καὶ νὰ καταστήσῃ δύσκολα ἀναγνωρίσιμους τοὺς στόχους τῆς. Δὲν μασκάρει ὁ Ἀριστοφάνης τὴν κριτικὴ του: ὁ Ρακίνας εἶναι ποὺ καταφεύγει σὲ αὐτὴν τὴν τακτικὴ. Ὁ Ρακίνας ἀμβλύνει τὴ σάτιρα καὶ κρύβει τὴν πολεμικὴ του κάτω ἀπὸ

65. Γιὰ τὰ λαϊκὰ δικαστήρια τῆς ἀρχαίας Ἀθήνας βλ. MacDowell (1971) 2-4, Dover (1972) 128-131, Sommerstein (1983) xvi-xvii, MacDowell (1995) 151 κ.ἑξ., Jouan (2000) 86-91.

τις άπίθανες κωμικές καταστάσεις και τούς έξωφρενικούς χαρακτήρες του: ό «'Αριστοφάνης» τού προλόγου δέν είναι παρ άνα άκόμη προκάλυμμα τού Ρακίνα, ένα «προσωπεΐο» κάτω από τó όποίο κρύβεται ό Γάλλος δραματοουργός για να περιγράψει έμμεσα τή δική του σατιρική μέθοδο. Παραποιώντας τις προθέσεις τού Έλληνα κωμικού, ώστε να τις προσαρμόσει στη δική του τακτική, και ταυτόχρονα τραβώντας τεχνηέντως τήν προσοχή μας σέ αύτήν τήν παραποίηση, ό Ρακίνας θέλει να ύποδηλώσει τή σατιρική διάσταση τής δικής του κωμωδίας: μάς καλεΐ να αναζητήσουμε τή σατιρική κριτική και τούς στόχους της κάτω από τήν κωμική φαντασμαγορία τών *Διαδίκων*.

Γιατί όμως ό Ρακίνας κατέφυγε σέ τόσο περίπλοκους ύπαινιγμούς άντι να δηλώσει άπερίφραστα τις σατιρικές του προθέσεις; Έδω ισχύουν ασφαλώς οι ίδιες αίτίες πού τόν δδήγησαν να άπαλύνει τή σάτιρα στό κυρίως κείμενο τής κωμωδίας — έν μέρει ή έπιφυλακτικότητα και ή διπλωματία τού αύλικού, έν μέρει οι περιορισμοί τού σατιρικού λόγου ύπό τó δεσποτικό καθεστώς τών Λουδοβίκων. Έπάρχει όμως και μιá άλλη αίτία, πού σχετίζεται με τήν άρνητική στάση τού Γαλλικού 17ου αΐωνα έναντι τού 'Αριστοφάνη. Μια βασική μομφή τών λογίων τής εποχής έναντιόν τού 'Αθηναίου κωμικού άφορā άκριβώς στην άχαλίνωτη σατιρική έλευθερία τής κωμωδίας του, στήν άσύδοτη πολεμική πού άσκει ενάντια σέ πρόσωπα και πράγματα, χωρίς να δείχνει σεβασμό για τίποτε. 'Ο άββάς d' Aubignac στην *Πρακτική τού θεάτρου* καταδικάζει τήν «έπαίσχυντη κακολογία» (indigne médisance) τής Παλαιάς 'Αττικής Κωμωδίας και τούς «δυσφημιστικούς λιβέλλους» (libelles diffamatoires) τού 'Αριστοφάνη, πού είναι άνάξιοι να όνομάζονται έργα τού πνεύματος. 'Ο Boileau στην *Ποιητική τέχνη* επικρίνει τήν πρωτόγονη μανία (antique fureur) και τή δριμύτητα (aigreur), τή χολή και τó δηλητήριο (fiel, venin) τής 'Αριστοφανικής κωμωδίας, πού με «αδιάντροπα ξεσπάσματα μιās εύθυμίας παλιάτσων» (accès insolents d'une bouffonne joie) δέν δίσταζε να σαρκάζει τά πιό έντιμα και συνετά μέλη τής κοινωνίας. 'Ο Boileau και ό Charles Perrault, σκληροί αντίπαλοι στη διαβόητη «έριδα τών 'Αρχαίων και τών Συγχρόνων» (querelle des Anciens et des Modernes), συμφωνούν ώστόσο ότι ή άσύδοτη σάτιρα τού 'Αριστοφάνη συνετέλεσε στη δυσφήμιση και καταδίκη τού Σωκράτη⁶⁶. Μπροστά σέ αύτήν τήν όμόφωνη άποδοκιμασία, ό Ρακίνας δίσταζε φυσικά να δηλώσει φανερά τις σατιρικές προθέσεις του στόν πρόλογο μιās κωμωδίας πού έπεκαλεΐτο ως πρότυπο τόν 'Αριστοφάνη: φοβόταν εύλογα μήπως τόν κατηγορήσουν ότι έπιχειρεΐ να αναβιώσει τήν κατάπτυστη σατιρική άσυδοσία τής 'Αριστοφανικής κωμωδίας. Έτσι αναγκάζεται να περιοριστεί σέ πλάγιους ύπαινιγμούς για τή

66. Bl. d'Aubignac, *La pratique du théâtre* στην έκδοση τού Martino (1927) 46-47, 176, 324. Boileau, *Art poétique* III 335-358 (Menant (1969) 106-107). Süß (1911) 83.

σατιρική πλευρὰ τῶν Διαδίκων. Διακρίνουμε ἐδῶ ἓνα ἀκόμη σύμπτωμα τῆς ἀμφίθυμης στάσης τοῦ Ρακίνα ἀπέναντι στοῦ κωμικοῦ τοῦ δημιουργήμα καὶ στοὺν Ἀριστοφάνη: ὁ Ρακίνας ἀκολουθεῖ μὲν τὸ πρότυπο τοῦ Ἑλλήνα κωμικοῦ καὶ προικίζει, ὅπως ἐκεῖνος, τὴν κωμωδία του μὲ σατιρική διάθεση ἀπέναντι σὲ προβλήματα τῆς σύγχρονης κοινωνίας· ἀλλὰ διστάζει νὰ τὸ παραδεχτεῖ ἄνοιχτά.

Οἱ Διάδικοι ἀποκαλύπτουν μίαν ἀνεκμετάλλευτη κωμικὴ φλέβα, ἓναν πολὺ ἀποσχόμενο κωμωδιογράφο ποὺ ὅμως δὲν θέλησε νὰ ἀξιοποιήσει τὸ κωμικὸ ταλέντο του. Ὑπεύθυνες γι' αὐτὸ στάθηκαν οἱ αἰσθητικὲς ἀντιλήψεις τοῦ Ρακίνα γιὰ τὴν κωμωδία. Τόσο ἡ διφορούμενη στάση του ἀπέναντι στοὺν Ἀριστοφάνη ὅσο καὶ ἡ ἀμφιθυμία του ἀπέναντι στὴν ἴδια τὴν κωμωδία του, ὅπως τὶς βλέπουμε στὸν πρόλογο τῶν Διαδίκων, ἀποτελοῦν ἐκφάνσεις μιᾶς βαθύτερης ἀμφιθυμίας καὶ προκατάληψης τοῦ Ρακίνα ἀπέναντι στοῦ κωμικοῦ καθ' ἑαυτό, στὴν αἰσθητικὴ κατηγορία τοῦ κωμικοῦ. Ἡ προκατάληψη αὕτη εὐθυγραμμίζεται μὲ τὸ γενικότερο πνεῦμα τῆς ἐποχῆς —σύσσωμη ἡ λογιόσύνη τοῦ 17ου αἰῶνα ἀντιμετωπίζει τὸ γέλιο μὲ βαθιὰ καχυποψία καὶ ἀμηχανία⁶⁷— καὶ ἀναπόφευκτα ρίχνει τὴ σκιά της πάνω στοῦ κωμικοῦ ἔργο τοῦ Ρακίνα. Ὁ ποιητὴς θεωρεῖ τὸ κωμικὸ ὡς ὑποδεέστερο αἰσθητικὸ εἶδος, παραμένει ἀφοσιωμένος στὴν ἐξοχώτερη τέχνη τῆς τραγωδίας καὶ ἀρνεῖται νὰ δεῖ τὸ κωμικὸ του πείραμα ὡς τίποτε περισσότερο ἀπὸ ἓνα περιστασιακὸ πάρεργο. Ποτὲ δὲν θὰ θελήσει νὰ τὸ τοποθετήσει στὸ ἴδιο ἐπίπεδο μὲ τὶς τραγωδίες του⁶⁸. Καὶ τὸ κυριότερο, ποτὲ δὲν θὰ ξαναδοκιμάσει νὰ γράψῃ κωμωδία. Ἐτσι ἡ Γαλλικὴ σκηνὴ στέρηθηκε ἓναν ἱκανότατο κωμικὸ δραματογράφον, καὶ ἡ ἱστορία τῆς Εὐρωπαϊκῆς λογοτεχνίας ἔχασε τὴν εὐκαιρία νὰ συμπεριλάβῃ τὸν Ρακίνα στὶς ἀμφίπλευρες ἰδιοφυεῖς σὰν τὸν Σαίξπηρ καὶ τὸν Pierre Corneille, ποὺ ἀπέδειξαν στὴν πράξη τὸ Πλατωνικὸ ἀξίωμα ὅτι «τοῦ αὐτοῦ ἀνδρὸς εἶναι κωμωδία καὶ τραγωδία ἐπίστασθαι ποιεῖν» (Πλ. Συμπ. 223d). Ὁ μόνος ποὺ βγῆκε κερδισμένος ἦταν ὁ Μολιέρους, ὁ βασιλιάς τῆς Γαλλικῆς κωμωδίας, ποὺ γλύτωσε ἀπὸ ἓναν ἐπίφοβο ἀντίπαλον.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Adam, A. 1951. *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle*. Τόμ. II: *L'époque de Pascal*. Paris.
 Adam, A. 1952. *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle*. Τόμ. III: *L'apogée du siècle*. Paris.
 Adam, A. 1954. *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle*. Τόμ. IV: *L'apogée du siècle*. Paris.

67. Βλ. Conesa (1995) 8-9, 35-37, 145-147.

68. Βλ. Picard (1956) 144.

- Adam, A. 1968. *Littérature française. L'âge classique I: 1624-1660*. Paris.
- Arnaud, C. 1888. *Les théories dramatiques au XVII^e siècle. Étude sur la vie et les œuvres de l'Abbé d'Aubignac*. Paris.
- Atkins, S. 1954. «Goethe, Aristophanes, and the Classical Walpurgisnacht», *Comparative Literature* 6, 64-78.
- Backès, J.-L. 1981. *Racine*. Paris.
- Boileau, N. 1740. *Les œuvres de M. Boileau Despréaux avec des éclaircissemens historiques*. Τόμ. II. Paris.
- Bonnard, A. 1970. «L'humanisme de Rabelais éclairé par Aristophane», *EL* 3^e sér. 3, 23-44.
- Bonnefon, P. 1898. «La bibliothèque de Racine», *Revue d'Histoire littéraire de la France* 5, 169-219.
- Bordin, P. 1989. «Aristophanes - Zukunft der Vergangenheit», στο *Εὐρωπαϊκὸ Πολιτιστικὸ Κέντρο Δελφῶν. Ἡ Διεθνὴς Συνάντηση Ἀρχαίων Ἑλληνικοῦ Δράματος. Δελφοὶ 15-20 Ἰουνίου 1986*, Ἀθήνα, 123-129.
- Bourgoin, A. 1889. *Les maîtres de la critique au XVII^e siècle. Chapelain, Saint-Évremond, Boileau, La Bruyère, Fénelon*. Paris.
- Bowie, A.M. 1993. *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy*. Cambridge.
- Bray, R. 1927. *La formation de la doctrine classique en France*. Paris.
- Brun, P.-A. 1893. *Savinien de Cyrano Bergerac. Sa vie et ses œuvres d'après des documents inédits*. Paris.
- Butler, P. 1959. *Classicisme et baroque dans l'œuvre de Racine*. Paris.
- Collinet, J.-P. 1982. *Racine. Théâtre complet*. Τόμ. I. Paris.
- Collinet, J.-P. 1983. *Racine. Théâtre complet*. Τόμ. II. Paris.
- Conesa, G. 1995. *La comédie de l'âge classique (1630-1715)*. Paris.
- Creizenbach, W. 1904. «Die Aristophanes-Übersetzung des Leonardo Aretino», *Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte* 4, 385 κ.ξξ.
- Davison, P.H. 1963. «*Volpone* and the Old Comedy», *MLQ* 24, 151-157.
- Denkler, H. 1970. «Aufbruch der Aristophaniden. Die aristophanische Komödie als Modell für das politische Lustspiel im deutschen Vormärz», στο W. Paulsen (ed.), *Der Dichter und seine Zeit*, Heidelberg, 134-157.
- Dick, A.L. 1974. *Paideia through Laughter. Jonson's Aristophanic Appeal to Human Intelligence*. The Hague.
- Dover, K.J. 1972. *Aristophanic Comedy*. Berkeley-Los Angeles.
- Dubech, L. 1926. *Jean Racine politique*. Paris.
- Dubu, J. 1992. *Racine aux miroirs*. Paris.
- Duckworth, G.E. 1952. *The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*. Princeton.
- Evenden, M. 1993. «The Obscure, the Obscene, and the Pointed: Staging Problems in Aristophanes or The Quest for the Naive Dildo», *Drama* 2, 92-101.
- Fiddian, P. 1955. «The Greek Sources of Gilbert and Sullivan Opera», *Proceedings of the Classical Association* 52, 20-21.
- Ferrer-Forés, A.- de Dios Hernández, J. F. 1997. «Triple eco de Aristófanes en la literatura operística» στο A. López Eire (ed.), *Sociedad, política y literatura. Comedia Griega Antigua*. Salamanca, 265-269.
- Fix, P. 1973. «Der Frieden von Aristophanes/Hacks und sein Echo bei Publikum und Presse», στο W. Hofmann-H. Kuch (eds.), *Die gesellschaftliche Bedeutung des antiken Dramas für seine und für unsere Zeit*, Berlin, 17-25.

- Forestier, G. 1981. *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*. Genève.
- François, G. 1971. «Aristophane et le théâtre moderne», *AC* 40, 38-79.
- Friedländer, P. 1932. «Aristophanes in Deutschland», *Die Antike* 8, 229-253.
- Friedländer, P. 1933. «Aristophanes in Deutschland», *Die Antike* 9, 81-104.
- Frye, N. 1957. *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton.
- Garapon, R. 1957. *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français du Moyen Âge à la fin du XVIIIe siècle*. Paris.
- Gelzer, T. 1993. «Aristophanes in der 'Klassischen Walpurgisnacht'», στὸ A. Maler (ed.), *J.W. Goethe. Fünf Studien zum Werk*. Frankfurt a. M.-Bern-New York, 50-84.
- Goward, B. 1993. Κριτική τοῦ «Aristophanes, Frogs (Video). Aquila Productions», *Drama* 2, 253-255.
- Gross, N. 1965. «Racine's Debt to Aristophanes», *Comparative Literature* 17, 209-224. (1965a).
- Gross, N. 1965. «Les Plaideurs and the Racinian Canon», *Modern Language Notes* 80, 318-335. (1965b).
- Gross, N. 1966. «Conceit and Metaphor in Racine's *Les Plaideurs*», *Symposium* 20, 226-236.
- Guichemerre, R. 1978. *La comédie classique en France*. Paris.
- Gum, C. 1969. *The Aristophanic Comedies of Ben Jonson*. The Hague.
- Gutwirth, M. 1970. «La Muse Thalie, ou la Folle gageure de Jean Racine», *Romanic Review* 61.2, 85-92.
- Halliwel, S. 1998. *Aristophanes: Birds, Lysistrata, Assembly-Women, Wealth*. Oxford.
- Henderson, J. 1993. «Translating Aristophanes for Performance», *Drama* 2, 81-91.
- Hille, C. 1907. *Die deutsche Komödie unter Einwirkung des Aristophanes*. Leipzig.
- Hilsenbeck, F. 1908. *Aristophanes und die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts*. Berlin.
- Holdsworth, R.V. (ed.) 1978. *Jonson. Every Man in his Humour and The Alchemist. A Casebook*. London.
- Hubbard, T.K. 1991. *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*. Ithaca-London.
- Huet, J.-Y. 1999. *Racine. Les Plaideurs*. Paris.
- Hunter, A.C. 1936. *Jean Chapelain. Opusculs critiques*. Paris.
- Jamieson, M. 1966. *Ben Jonson. Three Comedies*. Harmondsworth.
- Jasinski, R. 1957. «Le sens des 'Plaideurs'», *Mercure de France* 331, 424-467.
- Jasinski, R. 1958. *Vers le vrai Racine*. Τόμ. I. Paris.
- Johne, R. 1992. «Aristophanes-Studien im deutschen Renaissance-Humanismus. Zum *Eccius dedolatus* Willibald Pirckheimers», *Drama* 1, 159-168.
- Jones, D.M. 1967. «An Aristophanic Drama from 19th Century Hungary», στὸ Κωμωιδτογράμματα. *Studia Aristophanea viri Aristophanei W.J.W. Koster in honorem*, Amsterdam, 108-114.
- Jouan, F. 2000. «Les tribunaux comiques d'Athènes», στὸ *Le théâtre grec antique: la comédie. Actes du 10ème colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer les 1er & 2 octobre 1999*, Paris, 83-98.
- Jouanny, R. 1989. *Molière. Œuvres complètes*. Τόμ. I. Paris.
- Knight, R.C. 1950. *Racine et la Grèce*. Paris.
- Konstan, D. 1995. *Greek Comedy and Ideology*. Oxford-New York.

- Larroumet, G. 1919. *Racine*. Paris.
- Lemaître, J. 1908. *Jean Racine*. Paris.
- Lenz, L. 1980. «Komik und Kritik in Aristophanes' 'Wespen'», *Hermes* 108, 15-44.
- Lesky, A. 1971. *Geschichte der griechischen Literatur*. Bern-München.
- Levenson, J. 1990. «Comedy», στὸ A.R. Braunmuller - M. Hattaway (eds.), *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*. Cambridge, 263-300.
- Lever, K. 1946-47. «Greek Comedy on the Sixteenth Century English Stage», *CJ* 42, 169-174.
- Lord, L.E. 1925. *Aristophanes. His Plays and his Influence*. London.
- Louvat, B. - Escola, M. 1999. *Corneille. Trois discours sur le poème dramatique*. Paris.
- MacCary, W.T. 1979. «Philokleon Ithyphallos: Dance, Costume and Character in the *Wasps*», *TAPA* 109, 137-147.
- MacDowell, D.M. 1971. *Aristophanes. Wasps*. Oxford.
- MacDowell, D.M. 1995. *Aristophanes and Athens*. Oxford.
- Maitland, J. 1993. «Tripping the Light Fantastic: Treading the Genre Boundaries in Aristophanes' *Ecclesiazusae*», *Drama* 2, 212-221.
- Maitland, J. - Buch, J. 1997. «Translating the Metaphor: Problems Solved and Circumvented in Staging Aristophanes' *Thesmophoriazusae*», *Drama* 5, 153-169.
- Martino, P. 1927. *L'abbé d'Aubignac. La pratique du théâtre*. Alger-Paris.
- Maurens, J. 1968. *Pierre Corneille. Théâtre complet*. Τόμ. I: *Comédies*. Paris.
- Maurens, J. 1980. *Pierre Corneille. Théâtre*. Τόμ. II: *Tragédies*. Paris.
- Mazon, P. 1904. *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*. Paris.
- Menant, S. 1969. *Boileau. Œuvres*. Τόμ. II: *Épîtres, Art poétique, Œuvres diverses*. Paris.
- Mesnard, P. 1865. *Œuvres de Jean Racine*. Τόμ. II. Paris.
- Morel, J. 1986. *Littérature française. De Montaigne à Corneille 1572-1660*. Paris.
- Morel, J. 1992. *Racine en toutes lettres*. Paris.
- O'Sullivan, N. 1990. «Aristophanes and Wagner», *Antike und Abendland* 36, 67-81.
- Picard, R. 1951. *Racine. Œuvres complètes*. Τόμ. I. Paris.
- Picard, R. 1956. *La carrière de Jean Racine*. Paris.
- Picciola, L. 1992. «Le théâtre», στὸ R. Zuber - E. Bury - D. Lopez - L. Picciola, *Littérature française du XVIIe siècle*. Paris, 5-138.
- Pintacuda, M. 1982. *Interpretazioni musicali sul teatro di Aristofane*. Palermo.
- Pontani, F.M. 1965. «Sopravvivenza di Aristofane in Grecia», *Dioniso* 39, 380-389.
- Potter, J.M. 1968. «Old Comedy in 'Bartholomew Fair'», *Criticism* 10, 290-299.
- Prutz, H. 1919. *Zur Geschichte der politischen Komödie in Deutschland*. München.
- Purves, A. 1997. «Empowerment for the Athenian Citizen: Philocleon as Actor and Spectator in Aristophanes' *Wasps*», *Drama* 5, 5-22.
- Reckford, K.J. 1987. *Aristophanes' Old-and-New Comedy. Six Essays in Perspective*. Chapel Hill-London.
- Rogers, B.B. 1915. *The Wasps of Aristophanes*. London.
- Russo, C.F. 1994. *Aristophanes. An Author for the Stage*. London-New York.
- Scherer, J. 1950. *La dramaturgie classique en France*. Paris. (Ἀνατύπωση: 1983).
- Scherer, J. 1975. *Théâtre du XVIIe siècle*. Τόμ. I. Paris.
- Schmid, W.- Stählin, O. 1946. *Geschichte der griechischen Literatur*. Τόμ. I.4. München.
- Schmitz, M. 1989. *Friedrich Dürrenmatts Aristophanes-Rezeption. Eine Studie zu den mutigen Menschen in den Dramen der 50er und 60er Jahre*. St. Ottilien.
- Segal, E. 1973. «The φύσις of Comedy», *HSCP* 77, 129-136.

- Segal, E. 1994. «Aristophanes and Beckett», στὸ A. Bierl - P. von Möllendorff (eds.), *Orchestra. Drama, Mythos, Bühne. Festschrift für Hellmut Flashar*, Stuttgart-Leipzig, 235-238.
- Segal, E. 2001. *The Death of Comedy*. Cambridge, Mass.- London.
- Sidwell, K. 1990. «Was Philokleon cured? The Νόσος Theme in Aristophanes' *Wasps*», *C & M* 41, 9-31.
- Slater, N.W. 1997. «Bringing Up Father: *Paideia* and *Ephebeia* in the *Wasps*», στὸ A.H. Sommerstein - C. Atherton (eds.), *Education in Greek Fiction*. Bari, 27-52.
- Σολομός, Α. 1990. «Ο ζωντανὸς Ἀριστοφάνης. Ἀθήνα.
- Sommerstein, A.H. 1973. «On Translating Aristophanes: Ends and Means», *G & R* n.s. 20, 140-154.
- Sommerstein, A.H. 1983. *The Comedies of Aristophanes*. Τόμ. 4: *Wasps*. Warminster.
- Starnawski, J. 1959. «Über die Aristophanes-Rezeption in Polen», *Das Altertum* 5, 49-54.
- Süss, W. 1911. *Aristophanes und die Nachwelt*. Leipzig.
- Thiercy, P. 1986. *Aristophane. Fiction et dramaturgie*. Paris.
- Thiercy, P. 1992. «La réception d'Aristote en France à l'époque de Corneille», *Drama* 1, 169-190.
- Truc, G. 1926. *Jean Racine. L'œuvre, l'artiste, l'homme et le temps*. Paris.
- Vaio, J. 1971. «Aristophanes' *Wasps*. The Relevance of the Final Scenes», *GRBS* 12, 335-351.
- van Leeuwen, J. 1909. *Aristophanis Vespae*. Leiden.
- Van Steen, G.A.H. 2000. *Venom in Verse. Aristophanes in Modern Greece*. Princeton.
- Voltz, P. 1964. *La comédie*. Paris.
- Walton, J.M. 1987. *Living Greek Theatre. A Handbook of Classical Performance and Modern Production*. New York-Westport, Connecticut-London.
- Werner, J. 1973. «Aristophanes-Übersetzung und Aristophanes-Bearbeitung in Deutschland», στὸ W. Hofmann-H. Kuch (eds.), *Die gesellschaftliche Bedeutung des antiken Dramas für seine und für unsere Zeit*. Berlin, 161-184 (ἀναδημοσιεύεται στὸ H.-J. Newiger (ed.), *Aristophanes und die Alte Komödie*, Darmstadt 1975, 459-485).
- Werner, J. 1987. «Political Points in Performances of Aristophanes», στὸ *Εὐρωπαϊκὸ Πολιτιστικὸ Κέντρο Δελφῶν. Διεθνὴς Συνάντηση Ἀρχαίου Ἑλληνικοῦ Δράματος. Δελφοὶ 8-12 Ἀπριλίου 1984, Δελφοὶ 4-25 Ἰουνίου 1985*. Ἀθήνα, 296-300.
- Whitman, C.H. 1964. *Aristophanes and the Comic Hero*. Cambridge, Mass.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. von 1911. «Über die Wespen des Aristophanes», *Sitzungsberichte der königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften*, 460-491, 504-535 (ἀναδημοσιεύεται στὸ U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Kleine Schriften*, Τόμ. I, Berlin 1935, 284-346).
- Yarrow, P.J. 1978. *Racine*. Oxford.
- Zimmermann, B. 1998. *Die griechische Komödie*. Darmstadt.
- Zuber, R.- Cuénin, M. 1984. *Littérature française. Le classicisme 1660-1680*. Paris.