

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Θεατρικές Σπουδές*

Μεταπτυχιακή Διατριβή



Δύο Εκδοχές της Φαίδρας:

Φαίδρα του Ρίτσου, Ιππόλυτος του Ευριπίδη

Μαρία Γουργολίτσα

Επιβλέπων Καθηγητής

Βάιος Λιαπής

Μάιος 2015

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Θεατρικές Σπουδές*

Μεταπτυχιακή Διατριβή

Δύο Εκδοχές της Φαίδρας:

Φαίδρα του Ρίτσου, Ιππόλυτος του Ευριπίδη

Μαρία Γουργολίτσα

Επιβλέπων Καθηγητής

Βάιος Λιαπής

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών

στις *Θεατρικές Σπουδές*

από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

Μάιος 2015

Περίληψη

Η συγκεκριμένη μεταπτυχιακή διατριβή εστίασε στη μελέτη του προσώπου της Φαίδρας, όπως αυτή παρουσιάζεται στη *Φαίδρα* του Ρίτσου και στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη. Σκοπός του πρώτου μέρους είναι να προσεγγίσει το μονόλογο της *Φαίδρας* του Ρίτσου μέσα από το φιλοσοφικό λόγο του υπαρξισμού. Πιο συγκεκριμένα, θα δώ τη συμπεριφορά της Φαίδρας ως συμπεριφορά ατόμου που η υπαρκτική του γνησιότητα είναι άρρηκτα δεμένη με «το βλέμμα του Άλλου» και την αποδέσμευση από την «κακή πίστη». Η Φαίδρα ελεύθερα επιλέγει να εκφράσει το πάθος της και δομεί την αντίληψή της για το είναι της και για τον έρωτά της αφομοιώνοντας αρχές του υπαρξισμού, για να αποφασίσει τελικά να αποδράσει από τον κόσμο αυτοκτονώντας. Ο έρωτάς της, μέρος της διαδικασίας μηδενοποίησης του Είναι, η οποία της επιτρέπει να επιλέγει ελεύθερα και υπεύθυνα το σχέδιο ζωής της, θα ανακόψει την πορεία της προς την κατάκτηση της προσωπικής της ελευθερίας. Επίσης, ενώ φάνηκε να επιλέγει την ελευθερία από κάθε μορφή κακής πίστης, όπως οι θεοί και οι κοινωνικές συμβάσεις, εν τέλει, ομοίως με το μυθικό της πρότυπο, δεσμεύτηκε από την κακή πίστη του κοινωνικά αρμοστού. Στο δεύτερο μέρος της διατριβής αυτής επιχειρώ να σκιαγραφήσω το χαρακτήρα της Φαίδρας, όπως παρουσιάζεται στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη. Το ήθος της ξεδιπλώνεται αφενός όσο εκείνη αμφιταλαντεύεται για το αν θα πρέπει να αποκαλύψει ή όχι τα συναισθήματά της στο Χορό και την Τροφό και αφετέρου όταν επιλέγει την αυτοκτονία της και την εκδίκησή της εναντίον του Ιππόλυτου. Η ευριπίδεια ηρωίδα κρίνει το ορθό των πράξεών της με κριτήριο την κοινωνική ευπρέπεια και αναζητεί την ηδονή του ενάρετου βίου, σύμφωνα με την αριστοκρατική ηθική. Ακολουθεί επίμετρο, στο οποίο θα προσπαθήσω να αναδείξω πώς ο Ρίτσος αφομοίωσε και μετέπλασε την ευριπίδεια Φαίδρα, εισάγοντας στοιχεία φιλοσοφικού στοχασμού με επιδράσεις ιδίως από το φιλοσοφικό ρεύμα του υπαρξισμού.

Summary

This M.A. dissertation is a study of the character of Phaedra in Ritsos' *Phaedra* and in Euripides' *Hippolytus*. The first part aims at an existentialist reading of Ritsos' *Phaedra*. Specifically, I argue that Phaedra's behaviour is that of an individual whose existential authenticity is inextricably bound with "the Gaze of the Other" and the struggle to extricate herself from "bad faith". Phaedra freely chooses to express her passion and structures her vision of her own being and her own love through the prism of existentialism, eventually deciding to break free from the world by means of suicide. Her love, which might have been part of a process of "nihilation" that could have allowed her to choose freely and responsibly her own life-project, in fact inhibits her quest for personal freedom. Moreover, Ritsos' Phaedra, while apparently choosing freedom over bad faith in all its forms (e.g. religious belief, or social conventions), ultimately remains bound (like her Euripidean predecessor) by bad faith in the form of social propriety. In the second part of this M.A. dissertation, I attempt to sketch the character of Phaedra in Euripides' *Hippolytus*. The ethos of the Euripidean Phaedra unfolds as she dithers over whether to reveal or not her amorous feelings in front of Chorus and her Nurse, and also at the moment when she chooses to commit suicide in order to take revenge on Hippolytus. The Euripidean Phaedra judges her actions by the standards of social propriety and seeks the pleasure of virtuous life, according to aristocratic ethics. In a post-face, I attempt to show how Ritsos assimilates and adapts the Euripidean model by introducing elements of philosophical meditation under the influence of existentialism in particular.

Περιεχόμενα

1	Εισαγωγή	7
2	Σκοπός της Έρευνας	10
3	Α Μέρος: Η Φαίδρα του Ρίτσου	12
3.1	Φαίδρα: Οι «σκηνικές» οδηγίες.....	12
3.2	Η Φαίδρα, το βλέμμα του Άλλου και η κακή πίστη.....	15
3.3	Η αυτοκτονία.....	26
4	Β Μέρος: Η Φαίδρα στον Ιππόλυτο του Ευριπίδη	32
4.1	Εισαγωγή.....	32
4.2	Οι θεές, Αφροδίτη και Άρτεμη, ελέγχουν τη συμπεριφορά της Φαίδρας και του Ιππόλυτου.....	34
4.3	Το παραλήρημα της Φαίδρας.....	38
4.4	Ο μονόλογος της Φαίδρας.....	40
4.5	Η αποκάλυψη του έρωτα της Φαίδρας και η εκδίκησή της.....	44
5	Επίμετρο	48
	Βιβλιογραφία	51

Κεφάλαιο 1

Εισαγωγή

Ο Γιάννης Ρίτσος γράφει τον δραματικό ποιητικό μονόλογο, *Φαίδρα*, μεταξύ του Απρίλη του 1974 και του Ιούλη του 1975 στην Αθήνα και το Καρλόβασι της Σάμου και τον αφιερώνει στον Γιάννη Τσαρούχη. Η *Φαίδρα* είναι ποιητική σύνθεση που δημοσιεύτηκε αρχικά ως αυτόνομος τόμος το 1979 και το ίδιο έτος συμπεριλήφθηκε στην έκτη έκδοση της συλλογής *Τέταρτη Διάσταση* (Μακρυνικόλα 1993, 147). Η συλλογή απαρτίζεται από δεκαεπτά κείμενα, τα δέκα από τα οποία είναι αρχαιόθεμα και αποτελούν μονολόγους προσώπων της ελληνικής μυθολογίας και του αρχαίου δράματος: του Αγαμέμνονα, του Ορέστη, της Ιφιγένειας, του Τειρεσία, της Χρυσόθεμη, της Ισμήνης, του Αίαντα, του Φιλοκτήτη, της Ελένης, της Φαίδρας. Η ποιητική συλλογή ξεκινά με τη *Σονάτα του σεληνόφωτος* (1956) και κλείνει με τη *Φαίδρα*. Ο εναρκτήριοι και ο καταληκτικός λόγος της συλλογής δημιουργούν ένα πλέγμα συμμετρικών αντιθέσεων. Η Φαίδρα, μετά την αποτυχία της να πλησιάσει τον Ιππόλυτο, θα συνεχίσει το παιχνίδι της δύναμης με την αυτοκτονία της και το γράμμα που αφήνει στον άντρα της. Αντίθετα, η Γυναίκα με τα Μαύρα επανειλημμένα ζητεί την αποδοχή του νεαρού επισκέπτη, δημιουργώντας μια κατάσταση αδυναμίας και αβεβαιότητας σχετικά με τις πραγματικές της επιθυμίες, όπως δείχνει το τέλος του ποιήματος (Jeffreys 1994, 76).

Στους δραματικούς μονολόγους της πολυσχιδούς *Τέταρτης Διάστασης* ο Ρίτσος εφαρμόζει τη μυθική μέθοδο: επιλέγει να μη μιλήσει απευθείας για τα πράγματα, αλλά μεταθέτει τον προσωπικό του λόγο στα μυθικά πρόσωπα, τα οποία λειτουργούν ως προσωπεία του ποιητή, ως περσόνα του ποιητή· το μυθικό υπόστρωμα της ποίησης γίνεται η «ποιητική του μάσκα» (Jeffreys 1994, 64). Ο μύθος, λοιπόν, στον Ρίτσο λειτουργεί ως ένα είδος μεταμφίεσης, που του επιτρέπει να παρουσιάσει στοιχεία από τη δική του προσωπική, αυτοβιογραφική μυθολογία (Ζερβού 2009, 190). Ο ποιητής, όπως επισημαίνει η Χρ. Προκοπάκη (1981), «καλυμμένος, ακάλυπτος, ευάλωτος θα μιλήσει πίσω από ποικίλα προσωπεία.» ένας λυρικός ήρωας, συνοδευόμενος συνήθως

από ένα βουβό πρόσωπο, προβαίνει σε εξομολογήσεις, αποκαλύψεις, που δίνουν μια λυτρωτική αίσθηση, και ο ποιητής, ο οποίος δανείζεται τη φωνή του ήρωα, φιλτράρει το λόγο του μέσα από την ψυχοσύνθεση του πλαστού προσώπου, παίρνει στοιχεία από αυτό, με αποτέλεσμα, μολονότι αναγνωρίζεται πίσω από το προσωπείο, να μην είναι πια ο ίδιος (Προκοπάκη 1981, 307).

Στην προμετωπίδα της *Φαίδρας*, ο Ρίτσος τοποθετεί τους στίχους από τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη, «...Είναι φυσικό άμα οι θεοί το θέλουν οι θνητοί να σφάλλουν» (*Ιππόλ.* 1433-4), ανοίγοντας έτσι το δρόμο για έναν διακειμενικό διάλογο. Η *Φαίδρα* του Ρίτσου αφομοιώνει από τη *Φαίδρα* του Σενέκα και τη *Φαίδρα* (1677) του Ρακίνα το στοιχείο της προσωπικής εξομολόγησης του πάθους της από την ίδια προς τον Ιππόλυτο. Στην τραγωδία του Σενέκα η εξομολόγηση της Φαίδρας (*Φαίδρα*, στιχ. 589-719) είναι δική της πρωτοβουλία, αφού η Φαίδρα, έρμαιο του πάθους της, αρνείται ή αδυνατεί να ελέγξει τον έρωτά της, τον οποίο θεωρεί κληρονομική ασθένεια και για αυτό ανίατη. Στην ομότιτλη, πεντάπρακτη τραγωδία του Ρακίνα η Παραμάννα παροτρύνει τη Φαίδρα να εξομολογηθεί τον έρωτά της στον Ιππόλυτο, αφού ο Θησέας θεωρείται νεκρός. Αυτό, βέβαια, καθιστά την εξομολόγηση (Πράξη 3^η, Σκηνή 1^η) λιγότερο κολάσιμη. Η εξομολόγηση της Φαίδρας στον Ιππόλυτο εικάζεται ότι πρέπει να υπήρχε στον μη σωζόμενο *Ιππόλυτο Καλυπτόμενο* του Ευριπίδη, ο οποίος ήταν μία από τις πηγές της *Φαίδρας* του Σενέκα· εκεί το αίσθημα της αιδούς μετά την αποκάλυψη του ανόσιου έρωτα οδηγεί τον Ιππόλυτο να σκεπάσει το πρόσωπό του. Ο δε Ρακίνας στον πρόλογό του μας πληροφορεί ότι πηγές του είναι μεταξύ άλλων ο Ευριπίδης και ο Σενέκας (Ρακίνας 1998, 14). Επίσης και στις δύο τραγωδίες (του Σενέκα και του Ρακίνα) λείπει ο πρόλογος της Αφροδίτης και η εμφάνιση της Άρτεμης, ως από μηχανής θεάς, στο τέλος του έργου. Το θεϊκό πλαίσιο της ευριπίδειας τραγωδίας περιορίζεται και δίνει τη θέση του στα ψυχολογικά κίνητρα των ηρώων αναδεικνύοντας την ανθρώπινη φύση. Χωρίς να παραβλέπουμε τη γραμματολογική καταγωγή της *Φαίδρας* από τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη, αξίζει να σημειώσουμε ότι η *Φαίδρα* του Ρίτσου αποκλίνει από το πρότυπό της. Η Φαίδρα θα εκφωνήσει το μονόλογό της σε ένα αμφίσημο σκηνικά και χρονικά περιβάλλον, το οποίο συνθέτει στοιχεία της αρχαιότητας και του αστικού περιβάλλοντος του εικοστού αιώνα. Επιπλέον, η Φαίδρα δομεί την αντίληψή της για το είναι της και για το πάθος της αφομοιώνοντας αρχές του υπαρξισμού. Σε αντίθεση με την ευριπίδεια Φαίδρα, η σύγχρονη Φαίδρα θα επιλέξει την εξομολόγηση του ερωτικού

της πάθους προς τον προγονό της. Θα παραδοθεί στον οίστρο της ερωτικής της λαγνείας και, όταν αποδειχθεί ότι το πάθος της θα μείνει ανεκπλήρωτο, θα οικειοποιηθεί το θάνατο, θα επιλέξει, όμοια με την ηρώίδα του Ευριπίδη, την αυτοκτονία, αφήνοντας ένα γράμμα στον Θησέα με το οποίο κατηγορεί ψευδώς τον Ιππόλυτο ως βιαστή της.

Ο Ρίτσος ακροβατεί ανάμεσα στην ποιητική σύνθεση και στο δραματικό μονόλογο, συνδυάζοντας στοιχεία και από τα δύο είδη, για να εκφράσει την εσωτερική περιπέτεια της Φαίδρας. Η δράση των προσώπων του ευριπίδειου *Ιππολύτου* δίνει τη θέση της σε μια ποιητική σύνθεση, στην οποία ένα μόνο πρόσωπο, η Φαίδρα, εξομολογείται το ερωτικό της πάθος μπροστά στο κωφό πρόσωπο του Ιππόλυτου, χωρίς την παρουσία άλλων προσώπων ή του συλλογικού προσώπου του Χορού. Η θεατρικότητα της ποιητικής σύνθεσης επιτυγχάνεται τόσο στον πεζό πρόλογο και επίλογο, που επέχουν θέση σκηνικών οδηγιών, όσο και στις ενδοκειμενικές σκηνικές οδηγίες, που συνυφαίνονται με την πρωτοπρόσωπη αφήγηση. Σε μια ποίηση, που τα πράγματα της καθημερινότητας, όπως η «πολυθρόνα», το «τσιγάρο», το «παγκάκι του κήπου» (Ρίτσος 1972, 295), γίνονται οι μάρτυρες του εσωτερικού δράματος των προσώπων, ο Ρίτσος θα φανερώσει το τραγικό ως συμπεριφορά που εκπορεύεται από τη γνώση της φθοράς και της ανεξέλεγκτης ροής του χρόνου (Χωρεάνθης 1988, 72-3). Η Φαίδρα, όχι μόνο θα προχωρήσει σε μια παραληρηματική έκφραση του σαρκικού της πάθους, αλλά και θα ακολουθήσει το δρόμο του θανάτου, με «νεκρική αυτοηδονή» (Ρίτσος 1972, 312), αφού το πάθος της έμεινε ανεκπλήρωτο (Λιαπής 2008, 324). Ο Ρίτσος πλάθει μια γυναίκα η οποία ταλανίζεται από την ερωτική δίψα, που της προκαλεί η ρωμαλέα νιότη του προγονού της. Το ψυχοσωματικό της άλγος γίνεται ποιητικός λόγος, που εκφράζει το αδιέξοδο του κτηνώδους και τραγικού πάθους.

Κεφάλαιο 2

Σκοπός της Έρευνας

Σκοπός του πρώτου μέρους της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής, είναι να προσεγγίσει το μονόλογο της *Φαίδρας* του Ρίτσου μέσα από το φιλοσοφικό λόγο του υπαρξισμού. Πιο συγκεκριμένα, θα προσπαθήσω να δω τη συμπεριφορά της *Φαίδρας* ως συμπεριφορά ατόμου που η υπαρκτική του γνησιότητα είναι άρρηκτα δεμένη με «το βλέμμα του Άλλου» και την αποδέσμευση από την «κακή πίστη». Η *Φαίδρα* ελεύθερα επιλέγει να εκφράσει το πάθος της, για να αποφασίσει τελικά να αποδράσει από τον κόσμο αυτοκτονώντας. Θεώρησα σκόπιμο, στο κύριο σώμα της μελέτης, να γίνει αναφορά στις βασικές αρχές του υπαρξισμού, στον βαθμό που έχουν άμεση συνάφεια με το θέμα της μεταπτυχιακής διατριβής, για να φωτιστεί καλύτερα η σύνθεση της προσωπικότητας και της δράσης της *Φαίδρας*. Πιο συγκεκριμένα στο πρώτο μέρος επικεντρώνομαι και αναλύω τις εξής επιμέρους ενότητες:

- ❖ *Φαίδρα*: Οι «σκηνικές» οδηγίες.
- ❖ Η *Φαίδρα*, το βλέμμα του Άλλου και η κακή πίστη.
- ❖ Η αυτοκτονία.

Στο δεύτερο μέρος της εργασίας αυτής επιχειρώ να σκιαγραφήσω το χαρακτήρα της *Φαίδρας*, όπως παρουσιάζεται στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη. Η *Φαίδρα* στον *Ιππόλυτο* εμφανίζεται μόνο στο πρώτο μισό της τραγωδίας, δηλαδή πριν από την αυτοκτονία της. Το ήθος της ξεδιπλώνεται αφενός όσο εκείνη αμφιταλαντεύεται για το αν θα πρέπει να αποκαλύψει ή όχι τα συναισθήματά της στο Χορό και την Τροφό και αφετέρου όταν επιλέγει την αυτοκτονία της και την εκδίκησή της εναντίον του *Ιππόλυτου*. Οι επιμέρους ενότητες του δεύτερου μέρους είναι οι εξής:

- ❖ Οι θεές, Αφροδίτη και Άρτεμη, ελέγχουν τη συμπεριφορά της *Φαίδρας* και του *Ιππόλυτου*.
- ❖ Το παραλήρημα της *Φαίδρας*.
- ❖ Ο μονόλογος της *Φαίδρας*.
- ❖ Η αποκάλυψη του έρωτα της *Φαίδρας* και η εκδίκηση της.

Ακολουθεί Επίμετρο, στο οποίο θα προσπαθήσω να αναδείξω πώς ο Ρίτσος αφομοίωσε και μετέπλασε την ευριπίδεια Φαίδρα, εισάγοντας στοιχεία φιλοσοφικού στοχασμού με επιδράσεις ιδίως από το φιλοσοφικό ρεύμα του υπαρξισμού.

Κεφάλαιο 3

Α Μέρος: Η Φαίδρα του Ρίτσου

3.1 Φαίδρα: Οι «σκηνικές» οδηγίες

Η Φαίδρα του Ρίτσου, όπως και η ομώνυμη ηρωίδα του Ευριπίδη, θα επιλέξει την αυτοκτονία και θα κατηγορήσει ψευδώς τον Ιππόλυτο για το βιασμό της. Διαφοροποιείται όμως από το τραγικό της πρότυπο επιλέγοντας να φανερώσει η ίδια το πάθος της στον Ιππόλυτο, χωρίς ηθικούς φραγμούς. Στην τραγωδία του Ευριπίδη δεν υπάρχει συνομιλία ανάμεσα στην Φαίδρα και τον Ιππόλυτο: εκεί, η Παραμάννα είναι αυτή που αναλαμβάνει να γνωστοποιήσει στον Ιππόλυτο τα ερωτικά συναισθήματα της βασίλισσας (*Ιππόλ.* 596-7). Η Φαίδρα δεν έχει κοινά στοιχεία με τον προγονό της, δεν θα συμπορευτεί μαζί του: είναι και θα παραμείνει τραγικά μόνη.

Ο Ρίτσος στην *Τέταρτη Διάσταση*, αν και αντλεί τους ήρωες τους από την αρχαία ελληνική λογοτεχνία και τη μυθολογία, προβάλλει τα πρόσωπα ως υπάρξεις που γίνονται περσόνες σε μια επινοημένη και σκηνοθετημένη καθημερινή πραγματικότητα (Δάλλας 2008, 55). Όπως αναφέρει η Προκοπάκη, ο Ρίτσος «τείνει μέσα από το «παράξενο» και τις απότομες τομές να αποδραματοποιήσει το μύθο, να κεντρίσει τον αναγνώστη, για να αντιμετωπίσει κριτικά την «αφήγηση»· κάτι δηλαδή που βρίσκεται κοντά στην μπρεχτική τεχνική· ο ποιητής φορά προσωπίο και συγχρόνως μας το δείχνει» (Προκοπάκη 1981, 315). Με μια εμμονή στη λεπταίσθητη περιγραφή των γυναικείων προσώπων σε εσωτερικό χώρο και με τη ρεαλιστική παρουσίαση των προσώπων μέσα σε άφθονους αναχρονισμούς καταφέρνει ο Ρίτσος να συνενώσει τον μυθικό με το σύγχρονο κόσμο των ηρώων του (Δάλλας 2008, 56-58). Για αυτό και το όνομα της Φαίδρας, όπως άλλωστε και των υπολοίπων προσώπων της *Τέταρτης Διάστασης*, δεν αναφέρεται ποτέ, παρά μόνο ως τίτλος του μονολόγου. Στις σκηνικές οδηγίες του προλόγου, «μια γυναίκα, ίσως πάνω από σαράντα χρονώ...», «σηκώνεται με απότομη κίνηση» και «με μια χειρονομία ανεξήγητα προκλητική ανάβει τσιγάρο» (Ρίτσος 1972, 295). Το κάπνισμα είναι ένας από τους λεπτούς και διάχυτους αναχρονισμούς, όπως η διαπίστωση της Φαίδρας ότι ο Ιππόλυτος δεν άνοιξε ποτέ μόνος του το ψυγείο

για να πάρει «ένα μικρό κομμάτι σοκολάτα» (Ρίτσος 1972, 300) ή το ψιθύρισμα των ονομάτων των δρόμων της Αθήνας, που η ίδια περπάτησε: «...Ακαδημίας, Πανεπιστημίου, Σταδίου, οδός Αιόλου» (Ρίτσος 1972, 304· βλ. Jeffreys 1994, 89). Ο Ρίτσος, πλησιάζοντας με συμπάθεια την ελληνική μεταδικτατορική κοινωνία των μεγαλοαστών, στην οποία ανήκει η σύγχρονη Φαίδρα, πραγματεύεται την «προνομιακή αισθησιακή σχέση της μεγάλης αρχόντισσας» (Χωρεάνθης 1988, 72), η οποία κατοικεί σε ένα εύπορο, αστικό σπίτι, σε ένα αρχοντικό στην Τροιζήνα (Πρεβελάκης 1981, 546), όπως αποδεικνύει ο εσωτερικός διάκοσμός του: «...πλεχτή κουνιστή πολυθρόνα...ένας μεγάλος καθρέφτης. Ένα μαρμάρινο τραπέζι. Καναπές. Δύο πολυθρόνες. Δύο σκαλιστές καρέκλες» (Ρίτσος 1972, 295).

Ο Ρίτσος χρησιμοποιεί το εύπλαστο και καθολικό υλικό του μύθου γεφυρώνοντας το πραγματικό με το φανταστικό, το παρόν με το παρελθόν, αντιστρέφοντας ενίοτε το βάρος του μύθου (Ζερβού 2009, 196-199). Ήδη από τον τίτλο του ποιήματος, *Φαίδρα*, γίνεται σαφές ότι ο Ρίτσος επιλέγει να στρέψει το βάρος στο γυναικείο πρόσωπο και μάλιστα να την επιφορτίσει με την απόφαση της προσωπικής εξομολόγησης του σαρκικού πάθους της. Στα πρόσωπα του μονολόγου, όπως άλλωστε και στα πρόσωπα όλων των αρχαιόθεμων μονολόγων της *Τέταρτης Διάστασης*, συντίθενται στοιχεία του μυθικού παρελθόντος και του παρόντος, με αποτέλεσμα τα πρόσωπα να τοποθετούνται τελικά σε ένα άχρονο περιβάλλον. Για παράδειγμα ο Ιππόλυτος αφενός φορά σανδάλια και έχει γυρίσει από κυνήγι, εντάσσεται δηλαδή στον κόσμο του αρχαίου μύθου, αργότερα όμως ψάχνει το σταυρουδάκι του σύγχρονου, χριστιανού Ιππόλυτου. Η χρονική ασάφεια επιτείνεται με την τοποθέτηση της δράσης σε ένα επίσης ασαφώς προσδιορισμένο τοπίο. Η αναγωγή του σύγχρονου γίνεται όχι στο μύθο, αλλά σε μια τρίτη ενδιαμέση πραγματικότητα, στην οποία οι δύο κόσμοι, ο μυθικός και ο παροντικός, συνυφίστανται. Ο Δάλλας χρησιμοποίησε τον όρο «αμφιχρονία» για να περιγράψει αυτή τη συνύπαρξη του παρελθόντος με το παρόν (Δάλλας 2008, 56). Ο Μαστροδημήτρης κάνει λόγο για έναν «μεταφυσικό» χρόνο που δημιουργεί στον άνθρωπο τον υπαρξιακό τρόπο, την απελπισία, την αίσθηση της ματαιότητας (Μαστροδημήτρης 2009, 245).

Αναλογιζόμενοι τη διαλεκτική σχέση ανάμεσα στο φως και το σκοτάδι και τη συσχετική αντιπαράθεση νύχτας και σιωπής (Σαντζίλιο 1978, 15), μπορούμε να κατανοήσουμε ότι η Φαίδρα, για να εξομολογηθεί ένα ανόσιο έρωτα, τις λάγνες χωρίς ηθικούς φραγμούς

επιθυμίες της επιλέγει την ώρα της δύσης του ηλίου, που το φως έχει ελαχιστοποιηθεί, και ταυτόχρονα έχει ανάγκη τη σιωπή του Ιππόλυτου σαν ένα είδος απομόνωσης προκειμένου να συγκροτήσει το είναι της. Οι σκηνικές οδηγίες του προλόγου παρουσιάζουν το σπίτι της Φαίδρας ένα ανοιξιάτικο απόγευμα με ανοιχτές μπαλκονόπορτες, που αφήνουν να περάσει το λευκό, διάχυτο φως, αν και «*πλησιάζει το λιόγερμα*» (Ρίτσος 1972, 295). Ωστόσο η δράση θα εξελιχθεί στο εσωτερικό του σπιτιού, μακριά από το φως: εκεί η Φαίδρα θα φανερώσει το ερωτικό της πάθος και θα αυτοκτονήσει. Με την έλευση του Ιππόλυτου, η οποία γίνεται αισθητή με τη «*νεανική, κυριαρχική φωνή*» του (Ρίτσος 1972, 295) τα αντικείμενα, «*ο καθρέφτης, το τραπέζι, οι κουρτίνες, οι τοίχοι πορφυρώνουν*» (Ρίτσος 1972, 295) και, όταν η γυναίκα «*παίρνει θέση*» (Ρίτσος 1972, 295), το δωμάτιο πλέον είναι «*κατακόκκινο*» (Ρίτσος 1972, 295), όπως και εκείνη, βαμμένη από το χρώμα του ηλιοβασιλέματος. Το σπίτι, η αλλαγή από το φως στο σκότος, λειτουργεί ως σκηνικό του δραματικού μονολόγου, στο οποίο αφθονούν οι αναχρονισμοί, η σύμπλευση παρόντος και παρελθόντος. Ο Ρίτσος διαστρεβλώνει, παραποιεί το πραγματικό και αληθοφανές, μια τεχνική που μοιάζει με την ζωγραφική του Πικάσο (Πιερά 1978, 23). Πλάθει μια ποίηση γεμάτη λεπτομέρειες, παρατηρεί την πραγματικότητα, ονομάζει τα πράγματα για να περάσει από τον υλικό κόσμο στην ανθρώπινη μοίρα, εικονογραφώντας τα όρια μέσα στα οποία κινείται η ανθρώπινη ελευθερία (Αρβανιτάκης 2008, 29-30). Εικονοποιεί με πράγματα της καθημερινότητας και με τις σκηνικές οδηγίες δημιουργεί το σκηνικό διάκοσμο, ώστε να εκφραστεί ο δραματικός μονόλογος των προσώπων με μπρεσιονιστικό χαρακτήρα (Δάλλας 2008, 55, 57, 62).

Η εικόνα του σπιτιού, επίσης, μας επιτρέπει τη συνειρμική αντιστοίχιση της μυθικής τοπογραφίας των ποιημάτων με βιογραφικά στοιχεία του ποιητή, όπως το σπίτι του στη Μονεμβασιά. Εξάλλου είναι δυνατόν να συνδεθεί η συναισθηματική και αισθητική αποτίμηση της Τέταρτης Διάστασης με την οικογενειακή ιστορία του ποιητή (Jeffreys 1994, 76). Η Φαίδρα ζει, εκφράζει το χειμαρρώδη έρωτά της και πεθαίνει μέσα στο σπίτι, όπως ο Ρίτσος στο σπίτι του στη Μονεμβασιά ανακαλύπτει το πάθος του για την ποίηση και ταυτόχρονα βιώνει το άλγος που προκαλούν η ασθένεια και ο θάνατος οικείων προσώπων του.

3.2 Η Φαίδρα, το βλέμμα του Άλλου και η κακή πίστη

Η μυθολογία του Ρίτσου πλάστηκε από το συγκερασμό της πολιτικής του ιδεολογίας, της γνώσης των αρχαίων Ελλήνων και των μηνυμάτων του υπαρξισμού (Αρβανιτάκης 2008, 33). Ο Ρίτσος ήταν άριστος γνώστης της γαλλικής και είναι λογικό να ήρθε από νωρίς σε επαφή με τον υπαρξισμό, πριν ακόμα μεταφραστούν στην ελληνική τα πρώτα κείμενα του υπαρξισμού. Όταν, βέβαια, γράφεται η *Φαίδρα* έχουμε πλέον ελληνικές μεταφράσεις και θεατρικά έργα, που απηχούν τις αρχές του υπαρξισμού (Παύλου 2013, 146). Τα πρόσωπα της *Τέταρτης Διάστασης* φέρουν στοιχεία του φιλοσοφικού ρεύματος του υπαρξισμού, όπως ο *Αγαμέμνων* και ο *Ορέστης*, ο οποίος τόσο πρόδηλα συνομιλεί με τον *Ορέστη των Μυγών* του Σαρτρ (Λιαπής 2014, 1, 6), έτσι και η Φαίδρα παρουσιάζει τη σκέψη της μπολιασμένη από τη φιλοσοφική σκέψη του υπαρξισμού όπως αυτός εκφράστηκε από τον Κίρκεγκωρ, τον Σαρτρ και τον Καμύ. Ο υπαρξισμός είναι η φιλοσοφική θεωρία, η οποία απορρίπτει την άποψη της παραδοσιακής φιλοσοφίας από τους προσωκρατικούς ως τον Χέγκελ, η οποία θέλει να ερμηνεύσει την ουσία του όντος, για να γίνει κατανοητή η ύπαρξή του. Για τον υπαρξισμό η ύπαρξη προηγείται της ουσίας, δηλαδή ο χαρακτήρας του ανθρώπου είναι αποτέλεσμα των επιλογών του και δεν γεννήθηκε με αυτόν, ούτε είναι μηχανιστικό αποτέλεσμα της ανάπτυξής του (Webber 2008, 24· Σαρτρ χ.χ. 36,23). Ερχόμαστε στον κόσμο αυτόν χωρίς προϋπάρχουσες ή προκαθορισμένες ιδιότητες οντολογικής ουσίας. Όταν αρνηθούμε την γεγονότητά μας (*facticité*) και τους περιορισμούς της, τότε εμείς οι ίδιοι θα αποδώσουμε ουσία στην ύπαρξή μας και θα ορίσουμε την ουσία μας από τον τρόπο που ζούμε (Reynolds 2006, 53-4). Έτσι η Φαίδρα θα επιλέξει τις πράξεις της: το μονόλογο, την ψευδή κατηγορία του Ιππόλυτου και την αυτοκτονία της· οι επιλογές της είναι μέρος της διαδικασίας να αποκτήσει συνείδηση της υποκειμενικότητάς της. Για αυτό θα δει τον εαυτό της ως εξωτερικός παρατηρητής, θα στοχαστεί τον εαυτό της ως υποκείμενο των πράξεών της, καθώς προσπαθεί να συγκροτήσει την υπόστασή της, να αποδώσει ουσία στην ύπαρξή της. Η ύπαρξη του άλλου, ότι δηλαδή υπάρχω μαζί με άλλους μου δίνει τη δυνατότητα συνείδησης της υποκειμενικότητάς μου, η οποία είναι και διυποκειμενικότητα στο βαθμό που αυτοπαρατηρείται, βλέπει τον εαυτό της απ' έξω, όσο έχει συνείδηση ότι υπάρχουν και άλλα υποκείμενα και άλλα βλέμματα (Webber 2008, 120-1· Reynolds 2006, 29, 94). Έχω συνείδηση της υποκειμενικότητάς μου, όταν αναγνωρίσω ότι υπάρχω μέσα στον κόσμο, όταν δηλαδή απομακρυνθώ από τον εαυτό μου και δω την υπόστασή μου, τις πράξεις μου μέσα από το βλέμμα ενός

τρίτου που παρατηρεί (Catalano1985 158, 161-2, 190). Στην αντίθετη περίπτωση, αν δηλαδή παρέμενε απορροφημένη από τις πράξεις της, χωρίς να υιοθετεί την οπτική γωνία του τρίτου πρόσωπου, του Άλλου, που παρατηρεί τις πράξεις του, θα είχε αφομοιωθεί από τον κόσμο αυτό και θα είχε γίνει ένα αναπόσπαστο τμήμα του. Σύμφωνα, εξάλλου, με τον υπαρξισμό είμαστε ελεύθεροι να επιδιώξουμε όποια ουσία επιθυμούμε, τουλάχιστον μέσα σε ένα διυποκειμενικό κόσμο (Reynolds 2006, 56).

Στην εναρκτήρια σκηνή του ποιήματος ο Ρίτσος, αντιστρέφοντας το μύθο, παρουσιάζει τη Φαίδρα να καλεί τον Ιππόλυτο για να του μιλήσει. Στον πρόλογο του *Ιππόλυτου* του Ευριπίδη ο Ιππόλυτος εισέρχεται στη σκηνή στεφανηφόρος με ακολουθία υπηρετών, για να προσφέρει το στεφάνι του στην Άρτεμη και να καταδηλώσει την πίστη του στην παρθενία (*Ιππόλ.* 61-88). Ο Ρίτσος, παραπέμποντας στην τραγωδία, παρουσιάζει τον Ιππόλυτο να γυρίζει από κυνήγι και να έχει στα μαλλιά του «αγριάγκαθα του δάσους»:

« Σε κάλεσα, ανέτοιμο κ' εσένα, πριν πάρεις ανάσα,
πριν μπεις στο λουτρό, μ' όλη τη σκόνη κολλημένη
στο ωραίο σου πρόσωπο· (κοκκίνισες· σ' έπιασε ο ήλιος·– δε μ' άκουσες,
δε φόρεσες κείνο το μαρτιάτικο δαχτυλίδι που σούπλεξα·) και πόσα
χνούδια
απ' τα αγριάγκαθα του δάσους στα μαλλιά σου.»
(Ρίτσος 1972, 295-296).

Από την αρχή του μονολόγου της η Φαίδρα, καλώντας τον Ιππόλυτο να του μιλήσει, εισάγει στο ποίημα το βασικό θέμα του υπαρξισμού, το πρόβλημα του Άλλου, συγκεκριμένα την τυραννία του βλέμματος του Άλλου, όταν το υποκείμενο, εν προκειμένω η Φαίδρα, θέλει να συγκροτήσει την υπόστασή της. Εξάλλου, η προσωπική συνείδηση και η ελευθερία θεμελιώνονται σε έναν κόσμο, όπου υπάρχουν σε ένα πεδίο τυχαιότητας και άλλες συνειδήσεις, ο Άλλος, ο οποίος ως μια ξεχωριστή υποκειμενικότητα προσπαθεί να οργανώσει τον κόσμο με κέντρο το δικό του εγώ (Μπακονικόλα 1991, 69). Η Φαίδρα θα προσπαθήσει να διαμορφώσει την υποκειμενικότητά της, να αποκτήσει υποκειμενική συνείδηση της ύπαρξής της, να συγκροτήσει το Είναι δι' εαυτό (*pour-soi*) μέσα από το βλέμμα του Άλλου, εν προκειμένω του Ιππόλυτου.

Η Φαίδρα, σε αντίθεση με τον Ιππόλυτο, είναι ελεύθερη από οποιοδήποτε είδος κακής πίστης. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο άνθρωπος βρίσκεται σε κακή πίστη και ως εκ τούτου

αρνείται την ελευθερία του, όσο αρκείται σε παρελθοντικές του επιλογές, όσο, υποκύπτοντας στις κοινωνικές συμβάσεις, προσποιείται ότι δεν έχει επιλογή και συμπορεύεται με μια συγκεκριμένη κατάσταση, αντίθετη προς την ελεύθερη βούλησή του, με αποτέλεσμα να δίνει ταυτότητα στον εαυτό του με βάση τα υπάρχοντά του, ή άλλο κομμάτι της γεγονότητας (όπως η κοινωνική του θέση). Η ανθρώπινη συνείδηση όμως λειτουργεί μέσω της αναίρεσης της γεγονότητας· για να σχεδιάσει ο άνθρωπος το μέλλον, πρέπει να αναιρέσει αυτό που είναι (Reynolds 2006, 57). Τότε αρνείται το συντελεσμένο καθ' εαυτό (*en-soi*), ενώ το δι' εαυτό γίνεται συνεχώς στο παρόν και ταυτίζεται με την ανθρώπινη συνείδηση, την ανθρώπινη ύπαρξη που βρίσκεται συνεχώς σε εξέλιξη. Για τη Φαίδρα αποδεσμεύεται από μορφές κακής πίστης, όπως η πίστη στους θεούς, οι οποίοι για αυτήν είναι αόρατοι, ή όπως η αγιότητα πριν την αμαρτία, την οποία θεωρεί δειλία:

« Την αγιότητα πριν την αμαρτία

δεν την πιστεύω· – ανημπόρια τη λέω, δειλία τη λέω –
τα' αφιερώματα στους θεούς: προσχήματα για ν' αποφύγουμε τη δοκι-
μασία·-

αόρατοι οι θεοί· δε δίνουν αποδείξεις· – πιθανόν αυτό που ζητάμε·»

(Ρίτσος 1972, 296).

Για αυτό οι θεοί, ως κακή πίστη, για τη Φαίδρα δεν υπάρχουν και δεν μπορεί να υπαγάγει τις αποφάσεις της στη βούλησή τους: είναι καταδικασμένη να είναι ελεύθερη, έτσι μπορεί να αυτενεργεί υπεύθυνα. Με αφετηρία την αντίληψη του αθεϊστικού υπαρξισμού, ότι ο θεός δεν υπάρχει, ο άνθρωπος είναι εγκαταλειμμένος, μόνος, μετέωρος μέσα στην τυχαιότητα της ελευθερίας και χωρίς αξίες ή επιταγές που να κατευθύνουν τη συμπεριφορά του, ελεύθερος να επιλέξει τις πράξεις του. Μόνο για ένα πράγμα δεν είναι ελεύθερος: για την ελευθερία του· έτσι ο άνθρωπος, ως προϊόν και μόνο της ύπαρξής του, θα αποφασίσει μόνος τι θα πράξει, χωρίς να βασίζεται σε κάποιο θεό ή καθιερωμένους ηθικούς κανόνες συμπεριφοράς (Λασσιθιωτάκη 1981, 8-9).

Ο Σαρτρ διακρίνει δύο τρόπους συνείδησης: το «προστοχαστικό σκέπτεσθαι» στο οποίο έχουμε εμπειρία του κόσμου χωρίς το εγώ να είναι μέρος αυτού του κόσμου και το «στοχαστικό σκέπτεσθαι» το οποίο προϋποθέτει την ύπαρξη ενός εγώ που αναστοχάζεται παρελθοντικές εμπειρίες (Reynolds 2006, 54). Τον πρώτο τρόπο συνείδησης μπορούμε να ανιχνεύσουμε, όταν η Φαίδρα, αν και μένει στο σπίτι, με κλειστά μάτια μέσα από τα «γυάλινα» βλέφαρά της (Ρίτσος 1972, 296) βλέπει έξω,

παρακολουθεί τον Ιππόλυτο να πίνει νερό στην πηγή. Ο Ιππόλυτος είναι η συνείδηση του άλλου, η οποία παρατηρούμενη από τη Φαίδρα έγινε αντικείμενο, στο οποίο επικρατεί η Φαίδρα, ελέγχοντάς την ως παρατηρητής. Ωστόσο, ο ανελέητος αγώνας επικράτησης της μιας συνείδησης επί της άλλης συνεχίζεται, και η Φαίδρα, απορροφημένη στη δραστηριότητά της να παρατηρεί το ερωτικό της αντικείμενο, τον Ιππόλυτο, δεν στοχάζεται τον εαυτό της ως υποκείμενο, δεν υιοθετεί δηλαδή την οπτική γωνία του άλλου, ώστε να δει τον εαυτό της ως τρίτο πρόσωπο. Αφήνεται και γίνεται κομμάτι αυτού του κόσμου, αποδέχεται τον κόσμο που την περιβάλλει, γίνεται αντικείμενό του (Είναι καθ' εαυτό), με συνέπεια να αποδεχτεί τη μοίρα, η οποία είναι μια εξωτερική δύναμη που της επιβλήθηκε. Η Φαίδρα, ως Είναι καθ' εαυτό, είναι καταδικασμένη να παραμείνει αδρανής, και αυτό της προκαλεί ασφυξία. Τότε αρχίζει να αποκτά συνείδηση του εαυτού της, να αυτοελέγχεται, να αναγνωρίζει ότι δεν ανέχεται την υπόστασή της ως Είναι καθ' εαυτό:

« Ο χτύπος του αργαλειού

μοιάζει παράταιρος, δε χωράει μες στην κάμαρα, βγαίνει στο δρόμο –
όλα κοιτούν προς τα έξω, διαχέονται· ακόμα κ' εγώ
παρ' όλο που μένω μες στο σπίτι, παρ' όλο που κρατώ κλειστά τα μάτια
για να συγκεντρωθώ – το αισθάνομαι: δεν επαρκώ στον εαυτό μου·
μες απ' τα βλέφαρά μου

σα νάναι γυάλινα, βλέπω έξω, σε βλέπω ξεκάθαρα στο δάσος, βλέπω
το γέριμο του λαιμού σου όταν πίνεις νερό στην πηγή· λέω, μάλλον,
πως τα έξω εισδύουν εντός μας – μια αποδοχή γενική σαν τη μοίρα –
γεμίζουμε άξαφνα ως την ασφυξία· καταλαβαίνουμε το προηγούμενο
άδειο· το άδειο

δεν είναι πια ανεκτό· (και πού να βρεις την πληρότητα; Ασφυξία).»

(Ρίτσος 1972, 296).

Όταν η Φαίδρα επιτρέπει τα «έξω» να εισδύουν «εντός μας», έχει εσωτερικεύσει το βλέμμα του Άλλου, για να δει τον εαυτό της μέσα από τη ματιά του Άλλου· έχει ξεκινήσει η διαδικασία συγκρότησης της υποκειμενικότητάς της, αφού θα γίνει ο τρίτος που θα την παρατηρεί. Τότε μέσα από αυτή τη μορφή αλλοτρίωσής της, αποξένωσής της δηλαδή από τον εαυτό της, θα αποκτήσει αντίληψη της συνείδησής της μέσα από το βλέμμα ενός τρίτου.

Η άθρη Φαίδρα απορρίπτει την αγιοσύνη του Ιππόλυτου, την άρνησή του απέναντι στην αμαρτία και τον σαρκικό έρωτα, και εκφράζει συγκεκριμένα την επιθυμία της να συνευρεθεί μαζί του. Χρησιμοποιεί εξωπραγματικές εικόνες με αόριστη ομορφιά

στην προσπάθειά της να μη μιλήσει απροκάλυπτα για την ερωτική επιθυμία της και να καταστείλει το πάθος της, το οποίο είναι τραγικό και κτηνώδες (Λιαπής 2008, 323).

« Ίσως και εσύ να το ξέρεις:
τα πιο όμορφα πράγματα τα λέμε συνήθως
για να αποφύγουμε να πούμε μιαν αλήθεια· κ' ίσως
αυτή η αποσιωπημένη αλήθεια νάναι που δίνει
τη μεγάλη ομορφιά κι αοριστία
σ' αυτά τα τετριμμένα ξένα λόγια – αιώνιος νόμος
της ομορφιάς που λένε.

Η αοριστία πάντα
μαρτυράει κάτι βαθύ κι ορισμένο – πιθανόν τραγικό ή και κτηνώδες –
μια θυσιασμένη επιθυμία,
λερναία επιθυμία.»

(Ρίτσος 1972, 299).

Σκέφτεται τον εαυτό της δούλο ή ιπποκόμο του Ιππόλυτου να τον ακολουθεί στο κυνήγι, ενώ αργότερα γίνεται θήραμά του:

«Κάποτε σκέφτηκα
να φορέσω τα ρούχα ενός δούλου σου ή ενός ιπποκόμου για να έρθω μαζί
σου στο κυνήγι [...]
Δε σ' το κρύβω:
πολλές φορές ονειρεύτηκα να κρυφτώ σ' ένα θάμνο, στο δάσος,
να κινώ σαν αγρίμι τα κλαδιά, να με τοξεύσεις,
νάμαι το σπάνιο θήραμά σου.»

(Ρίτσος 1972, 297-8).

Οι σκηνές αυτές παραπέμπουν στον παραληρηματικό λόγο της ευριπίδειας Φαίδρας του πρώτου επεισοδίου, στο οποίο άρρωστη από την ερωτική οδύνη, από ντροπή αποφεύγει να ομολογήσει την αιτία του άλγους. Αντί αυτού, δηλώνει πως θέλει να πάει στα δάση για κυνήγι, να γευτεί δροσερό νερό, να αναπαυθεί κάτω από τις λεύκες, να δαμάσει πουλάρια (*Ιππόλ.*, 198-249). Οι επιθυμίες που εκφράζει η ευριπίδεια Φαίδρα αφομοιώνονται από τη Φαίδρα του Ρίτσου ως «όμορφα πράγματα που λέμε συνήθως για να αποφύγουμε να πούμε μιαν αλήθεια» (Ρίτσος 1972, 299).

Σύμφωνα με τον Σαρτρ οι σχέσεις των ανθρώπων είναι ανταγωνιστικές. Η ανθρώπινη ύπαρξη προσπαθεί να καταστήσει τον άλλον αντικείμενό της (Βαλ 1970, 217). Ωστόσο, όταν είμαστε αντικείμενο στα μάτια κάποιου άλλου ή αντικείμενο της κρίσης του,

Ιππόλυτου που ζητεί η Παραμάνα από τη Φαίδρα για να τη σώσει (Ιππόλ. 513-515). Αποδεικνύεται μέσα από αυτή τη σκηνή ότι ο παγανιστικός και χριστιανικός μύθος βρίσκονται ο ένας δίπλα στον άλλο στην ποίηση του Ρίτσου (Colakis 1984, 127).

Η Φαίδρα επιθυμεί τον σαρκικό έρωτα, την ικανοποίηση της ηδονής, με άλλα λόγια ακολουθεί το πρώτο, σύμφωνα με τον Κίρκεγκωρ, στάδιο της ανθρώπινης ύπαρξης, το αισθητικό, στο οποίο ο άνθρωπος καθυποτάσσεται στις πρόσκαιρες ηδονές και την επαναλαμβανόμενη ηδονοθηρία (Φαρμάκης 2008, 19). Επιπλέον, στο αισθητικό στάδιο ο άνθρωπος καταφεύγει στην φαντασία και τη διανοητική έξαρση, για να υποκαταστήσει τη γνήσια υπαρκτική εμπειρία (Λιαπής 2014, 9-10), την οποία μπορεί να βιώσει μόνο όταν αποκατασταθεί η αυθεντική του σχέση με το θεό, στο θρησκευτικό στάδιο. Η Φαίδρα όμως είναι άθεη: για αυτήν, οι θεοί, είναι «αόρατοι», «προσχήματα για να αποφύγουμε τη δοκιμασία» (Ρίτσος 1972, 296). Απελπισμένη, βιώνοντας τη ματαιότητα του έρωτά της, ζει ερωτικές χίμαιρες, αρέσκεται να αυτοπαρατηρείται, κάτι που χαρακτηρίζει το υποκείμενο κατά το αισθητικό στάδιο, όπου το απελπισμένο εγώ, εξαιτίας της αποτυχημένης προσπάθειας να γίνει ο εαυτός του, αρκείται στην αυτοπαρατήρηση (Κίρκεγκωρ 1999, 129). Επειδή η Φαίδρα αδυνατεί να φτάσει στην υπαρκτική γνησιότητα, βιώνει ένα είδος φαντασιακής ύπαρξης με χαρακτηριστικό την απουσία της γνήσιας επικοινωνίας με τον Άλλο (Λιαπής 2014, 9-10). Η Φαίδρα φαίνεται να κατανοεί την αδυναμία επικοινωνίας, όταν βεβαιώνει ότι ο καθένας βλέπει με τα δικά του μάτια:

«Πικραίνομαι μόνο
ίσως και χαίρομαι μαζί) που μήτε συ δε με βλέπεις
-παρ' ότι σ' τα' ομολόγησα – μ' αυτή την περήφανη,
την ένδοξη, παγκόσμια μου αλουργίδα.
[...]

Ω, βέβαια,
καθένας βλέπει με τα δικά του μάτια.»

(Ρίτσος 1972, 303).

Για τον άθεο υπαρξισμό του Σαρτρ ο άνθρωπος δεν δεσμεύεται από τη βούληση των οποιωνδήποτε θεών, η οποία λειτουργεί ως άλλοθι για τις πράξεις του. Ωστόσο, σύμφωνα με τον Σαρτρ, η κακή πίστη, δηλαδή η εκούσια ή ακούσια παραδοχή δεδομένων (αρχών της κοινωνίας, θρησκευτικών αντιλήψεων κτλ), υπαγορεύει κανόνες συμπεριφοράς, στους οποίους μεταθέτουμε την ευθύνη των πράξεών μας. Τότε η ανθρώπινη ύπαρξη, παγιδευμένη στη γεγονότητα, ανακόπτει την εξελικτική της

πορεία συγκρότησης του Είναι δι' εαυτό, χάνει την ελευθερία της (Catalano 1985, 88-90), αλλοτριώνεται. Η κακή πίστη συνδέεται με τη δυνατότητα του ανθρώπου να υπάρχει ως γεγονός αλλά και ως υπέρβαση. Γεγονότητα, εξάλλου, είναι το σύνολο των στοιχείων του ατόμου με βάση τα οποία ο άλλος, ο τρίτος το προσδιορίζει (Παύλου 2013, 152). Ο άνθρωπος μπορεί να φτάσει στην υπέρβαση, όταν επιλέξει να υπερβεί τα δεδομένα της γεγονότατος. Όταν, όμως, αναζητήσει ελαφρυντικά, βοήθεια και στήριγμα στις εγκαθιδρυμένες αξίες, τότε γίνεται άνθρωπος κακής πίστης, ενώ στην αντίθετη περίπτωση θα αναζητούσε την ελευθερία (Σαρτρ χ.χ., 75-76). Ο υπαρξιστής θα κατακτήσει την υπαρκτική γνησιότητα, όταν αποφασίσει ελεύθερα να φύγει από την παθητική και στατική κατάσταση του Είναι καθ' εαυτό και να σχεδιάσει την πράξη που θα τον οδηγήσει στο Είναι δι' εαυτό. Η ελευθερία, λοιπόν, συνίσταται ότι έχουμε τον έλεγχο των κινήτρων μιας πράξης. Ο υπαρξιστής ελεύθερα επιλέγει να αποδώσει χαρακτήρα στα κίνητρα των πράξεών του, με αποτέλεσμα να διαμορφώνει και να ελέγχει ταυτόχρονα το χαρακτήρα των σχεδίων (projects). Οι πράξεις μας είναι ελεύθερες, γιατί έχουν τις ρίζες τους στις ελεύθερες επιλογές μας (Webber 2008, 61-2). Η Φαίδρα προς στιγμήν, αναζητώντας την ελευθερία της, κατορθώνει να αποξενωθεί από τον εαυτό της και να τον δει ως κάποιος τρίτος από ένα «χώρο βαθύ και υψηλό» (Ρίτσος 1972, 303):

«...εκεί, στο ύψος του ονείρου και της τελικής μου θέλησης, μόνη με μένα,
απαλλαγμένη από μένα, χωρισμένη
από τα ξέχωρα δικά μου, ενωμένη με τον κόσμο. Και τα σκοινιά που
με δέναν
στα χέρια, στα πόδια, στο λαιμό, κομμένα,
φτερά τώρα κ' εκείνα...»

(Ρίτσος 1972, 303-4).

Είναι αυτή η αίσθηση της φανταστικής αλήθειας που την κάνει να θυμηθεί ένα άγριο, κάτασπρο άλογο να σπάει τα δεσμά του και να καλπάζει περήφανο, ελεύθερο (Πρεβελάκης 1981, 548). Ωστόσο, το άλογο, που έχει θυσιάσει στον αγώνα του για ελευθερία την αρτιμελεία του, μετά από μερικά βήματα κοιτάζει «σοβαρά και περίλυπα την τριχιά του» (Ρίτσος 1972, 304).

Με οφθαλμοφανή τρόπο μπορούμε να ταυτίσουμε τη Φαίδρα με το άσπρο άλογο, το οποίο συμβολίζει την άρνησή της να ελευθερωθεί. Όπως το άλογο επέλεξε την τριχιά του, έτσι και η Φαίδρα καθλώνεται μέσα στο σπίτι σε στατικότητα υπό την τυραννία

ότι η Φαίδρα υποτάχθηκε στην κακή πίστη και αρκέστηκε να είναι το αντικείμενο του βλέμματος των άλλων:

« Δεν ξέρω πια πού να μείνω,
έτσι πολιορκημένη απ' τους ίσκιους μου, πιο φανερή τώρα,
όρθια θαρρώ καταμεσής του κόσμου, προδομένη, περίβλεπτη,
στόχος των δούλων, των σκυλιών, του αφέντη, εσένα, να βλέπω
τις διαρκείς μεταμορφώσεις των ίσκιων μου.»

(Ρίτσος 1972, 305).

Το αίσθημα της αμηχανίας μπροστά στην αδυναμία της να απαλλαγεί από τις σκιές της δεν ήταν ικανό να την κινητοποιήσει, ώστε να βγει από τη θέση του αντικειμένου και να δει ως παρατηρητής τον εαυτό της. Σύμφωνα με τον υπαρξισμό, το υποκείμενο βιώνει την εμπειρία του περίβλεπτου αντικειμένου, όταν νιώθει ντροπή, δειλία και αμηχανία (Βαλ 1970, 217). Το αίσθημα της ντροπής είναι αποτέλεσμα της αντίληψης ότι η ανθρώπινη ύπαρξη έχει γίνει αντικείμενο της συνείδησης των άλλων. Έχω άμεση εμπειρία της ντροπής, όσο «ο άλλος» με κοιτάζει και όχι εγώ αυτόν, ώστε να αναγνωρίσω τελικά τον εαυτό μου ως αντικείμενο. Η ντροπή, λοιπόν, απορρέει από την υπευθυνότητάς μας για τις πράξεις μας και την άμεση σχέση των πράξεών μας με τους άλλους και μας κάνει να συνειδητοποιήσουμε την ύπαρξη του άλλου και τη σχέση μας με τον άλλο (Catalano 1985, 161, 152).

3.3 Η αυτοκτονία

Η Φαίδρα έχασε τον εαυτό της, την ύπαρξή της και την ελευθερία της, αλλοτριώθηκε και για αυτό αποδίδει στην ιστορία του πάθους της το χαρακτηριστικό της ξένης, της αλλότριας προς αυτήν την ίδια και προς την ανθρωπινή της ύπαρξη, εφόσον το πάθος της την καθήλωσε στη θέση του περιβλεπτού αντικειμένου, για να προχωρήσει αμέσως μετά στη γνήσια υπαρκτική πράξη της ελεύθερης επιλογής του θανάτου. Αφού το πάθος της, οι λάγνες επιθυμίες της δε θα εκπληρωθούν ούτε θα κατασταλούν, θα μεταμορφωθούν σε οικειοποίηση του θανάτου, σε «νεκρική ηδονή» (Ρίτσος 1972, 312-πβ. Λιαπής 2008, 324):

«Ω, φόβος κι αναγάλλια του τέλους - να τελειώναν όλα
κ' εσύ κ' εγώ κ' η διαφορά μας. Τι ανόητα αισθήματα, θέ μου,
τόσα υπερτροφικά - κι ούτε που μας αφήνουν
έναν ελάχιστο ελεύθερο χώρο δικό μας, να κάνουμε ένα βήμα
έστω και προς το θάνατό μας. Τι ηλίθια ιστορία, ξένη, ξένη.»
(Ρίτσος 1972, 308).

Η Φαίδρα, γνωρίζοντας ότι το χάσμα ανάμεσα στον Ιππόλυτο και την ίδια είναι αγεφύρωτο, οδηγείται στη μοναξιά, χάνεται στο αδιέξοδο, αποσύρεται στο «γυάλινο θάλαμο» (Ρίτσος 1972, 311) του θανάτου (Πρεβελάκης 1981, 552). Κατά τη διάρκεια του ερωτικού της παραληρήματος – μονολόγου, προχώρησε σε «διαβρωτική ανάλυση» (Πρεβελάκης 1981, 544), που καταλήγει στην αίσθηση ματαιότητας μετά από μια κατάφαση της ζωής. Συνειδητοποιεί τη διαφορά της από τον Ιππόλυτο: αυτή είναι «έμπειρη» και «τυραγνισμένη», ενώ ο Ιππόλυτος είναι «ανήξερος», «υπερόπτης», «αστεία» και «αξιολάτρευτα αθώος» (Ρίτσος 1972, 302). Εντούτοις, αυτή η επίγνωση της διαφοράς τους δε διευκολύνει τα πράγματα:

«[...] Μα το χειρότερο απ' όλα:
κ' η πιο βαθειά κατανόηση της διαφοράς μας
δεν διευκολύνει τα πράγματα· δεν καταργεί
τις διαφορές μας και τις χωριστές μας αξιώσεις.»
(Ρίτσος 1972, 303).

Σύμφωνα με τον Σαρτρ, η συνεχής εξελικτική πορεία της ανθρωπίνης ύπαρξης από το μηδέν προς το ον, ως μεταβαλλόμενη δυνατότητα, δεν μπορεί να ετεροκαθορίζεται, παρά μόνο να σχεδιάζεται από την συνείδηση του καθενός. Οι ηθικές αρχές που υφίστανται σε μια κοινωνία ερήμην της ανθρωπίνης ύπαρξης, με λίγα λόγια οι διάφορες

μορφές κακής πίστης, ανακόπτουν την υπεύθυνη, ελεύθερη πορεία προς το «Είναι δι' εαυτό». Ο τρόμος, που εκπορεύεται από την αναγνώριση της ελευθερίας της ύπαρξης να δράσει αγνοώντας τις προκαθορισμένες ηθικές νόρμες, μπορεί να οδηγήσει στην αποποίηση της ευθύνης των επιλογών του ανθρώπου και στη μετάθεσή του στη γεγονόττητα. Τότε το υποκείμενο απαλλάσσεται από τον τρόπο της ελευθερίας, απομακρύνεται από το σχεδιασμό της πορείας της ύπαρξης και εν τέλει αλλοτριώνεται. Η αλλοτρίωση της ύπαρξης είναι και αποτέλεσμα της παρουσίας των άλλων, οι οποίοι μπορεί να είναι η κόλασή μας «*l'enfer c'est les autres*» (Σαρτρ χ.χ.α, 55), αφού οι σχέσεις των ανθρώπων είναι ανταγωνιστικές, κάθε φορά που η συνείδηση του ενός έχει ως σκοπό να μετατρέψει σε αντικείμενο τη συνείδηση του άλλου, να τον αλλοτριώσει, για να διατηρήσει την ελευθερία της (Βαλ 1970, 218). Η Φαίδρα βίωσε εφιαλτικές στιγμές υπό την εποπτεία του βλέμματος των άλλων.

Η πορεία της ανθρώπινης συνείδησης προς την εξέλιξη έχει ως αφετηρία την κατανόηση, την αποδοχή ότι είναι δυνατή η εξέλιξη ως ελεύθερη επιλογή, πέρα από προκαθορισμένες, κοινωνικές συμβάσεις και μοιρολατρικές αντιλήψεις προδιαγεγραμμένου μέλλοντος. Ο άνθρωπος, λοιπόν, είναι μια προβολή, δηλαδή ένα σχέδιο και δεν είναι παρά αυτός που θα είναι και θα είναι αυτός που θα γίνει· εν τέλει συγκροτεί την υπόστασή του μέσα από τις πράξεις του (Βαλ 1970, 77-8). Η Φαίδρα, κυριευμένη από την ερωτική της επιθυμία, αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στην αποδοχή της ελεύθερης βούλησης και πράξης και την ασφάλεια της κακής πίστης. Θέλει να αφαιρέσει το προσωπείο, για να εμφανιστεί αιμόφυρτο και βασανισμένο το πρόσωπό της, έστω την ύστατη στιγμή πριν το θάνατο. Εξάλλου έχει κατανοήσει ότι είναι υποχείριο του πάθους της και δεν χρειάζεται προσωπείο, για να κρύψει τον έρωτά της (Πρεβελάκης 1981, 551).

« [...] ώσπου
το πρόσωπό μας αιμόφυρτο να βγει μες απ' το προσωπείο, να το κα-
λύψει ακέριο –
βασανισμένο πρόσωπο με την ακραία υπεροψία του ανυπεράσπιστου,
με την τόλμη
να υπάρξει μια στιγμή πάνω απ' το προσωπείο του, έστω
την ύστατη στιγμή πριν απ' τον θάνατό του ή και μετά το θάνατό του.»
(Ρίτσος 1972, 309).

Το προσωπείο, μετωνυμία της αλλοτριωμένης ύπαρξης, οριοθετεί την ανθρώπινη συμπεριφορά με κριτήριο το «κοινό και αρμοστό μέτρο» (Ρίτσος 1972, 308), το

κοινωνικά αποδεκτό μέτρο. Το προσωπίο διαρρηγνύει τη γνησιότητα της ύπαρξης και των συναισθημάτων. Το προσωπίο μετέτρεψε τη Φαίδρα σε σκιά του εαυτού της και τον Ιππόλυτο σε άγιο που απέχει από τις σαρκικές απολαύσεις. Η Φαίδρα δεν μπορεί να ξεφύγει από την αντικειμενοποίησή της ως αποτέλεσμα του βλέμματος του άλλου.

« κι από πάνω
νάχεις το φόβο μήπως ξεκολλήσει ολόκληρο το προσωπίο
από μια αθέλητη σύσπαση του χαμόγελου· [...]
μη και φανεί
ολόγυμνη η άγρια σου πείνα, η αστείρευτη πείνα.»
(Ρίτσος 1972, 308).

« Δε βλέπω τη μορφή σου. Καλύτερα. Δε
βλέπω
την προσωπίδα σου (γιατί φοράς και συ προσωπίδα· - αγιότητα πες
την,
αγνότητα πες την – προσωπίδα).»
(Ρίτσος 1972, 309).

Η Φαίδρα δεν επιζητεί να ενταχθεί στη χορεία των ανθρώπων, των οποίων τα πρόσωπα κατάφεραν να εκτοπίσουν τις προσωπίδες τους, διαφορώντας για τον κοινωνικό ψόγο. Αυτούς τους ανθρώπους η Φαίδρα τους ονομάζει Αγίους, οι οποίοι ακολούθησαν το δρόμο του προσωπικού μαρτυρίου τους, τον αγώνα τους να δημιουργήσουν το πρόσωπό τους, τον εαυτό τους, αβοήθητοι, μακριά από τους κανόνες κάποιου θεού ή μιας κοινωνικής ηθικής αρχής. Η Φαίδρα αρκείται να πετάξει το προσωπίο, δεν μπορεί να το αντικαταστήσει με το πρόσωπό της. Μοιάζει να αποδέχεται το μοναχικό της βίο, που απειλείται από υφέρπουσες ή φανερές εξωτερικές δυνάμεις, όπως η μοίρα, οι οποίες της επιβάλλονται:

«έχω συχνά διακρίνει πρόσωπα νεκρών, γδαρμένα,
όχι αιμάτινα πια, αλλά κατάχλωμα,
αμαρτωλά, κι αδιάφορα τώρα, να επικάθονται
επάνω στην ψυχρή τους χρυσή προσωπίδα.

«Αυτά
πούχαν πολύ μαρτυρήσει και πολύ ψευστεί (για ν' αποφύγουν ίσως
να ομολογήσουν το μαρτύριό τους), αυτά
είναι τα πρόσωπα θαρρώ των Αγίων.

Α, μη νομίσεις πως ζητώ να μπω και γω στη χορεία τους
και πως γι' αυτό τους εγκωμιάζω. Όχι, όχι. Εγώ ομολόγησα. Το άγιο,
το ταπεινό το ψεύδος δεν το κράτησα. Το προσωπίο

τόσκισα και το πέταξα μπροστά στα πόδια σου· δεν το διατρύπησα,
δεν το υπερκάλυψα με το πρόσωπό μου. Ωστόσο και τώρα
θάθελα να σ' το ξαναπώ: την αγιότητα πριν την αμαρτία δεν την
πιστεύω.

Τίποτα δεν πιστεύω. Δεν καταλαβαίνω τίποτα. Καθένας μόνος,
καθένας προγραμμαμένος, με την κόκκινη σφραγίδα
στο μέτωπο ή στην πλάτη.»

(Ρίτσος 1972, 309-310).

Η Φαίδρα προχωρεί στην οικειοποίηση του θανάτου της. Στη σκηνή όπου η Φαίδρα παρουσιάζει το τοπίο του θανάτου της, δεσπόζουν εικόνες από δρόμους σκουριασμένους με φανοστάτες και εγκαταλειμμένα σπίτια, με πινακίδα ετοιμόρροπη και ένα ρολόι χωρίς δείκτες· οι εικόνες αυτές παραπέμπουν πιθανώς στην εναρκτήρια σκηνή της ταινίας *Άγριες Φράουλες* του Ίνγκμαρ Μπέργκμαν, στην οποία ο Ίσακ Μπόργκ σε ένα αντίστοιχο ρημαγμένο τοπίο παρατηρεί μια νεκροφόρα να έρχεται, διαπιστώνει ότι ο νεκρός στο φέρετρο είναι ο ίδιος και παρασύρεται από το νεκραναστημένο πτώμα στο θάνατό του (Λιαπής 2008, 325). Η Φαίδρα παρατηρεί το νεκρό εαυτό της μέσα «από κάποιο γυάλινο θάλαμο χωρίς θερμοκρασία» (Ρίτσος 1972, 311)· παρατηρεί το θάνατο, στον οποίο τα πάντα σιωπούν, οι αιτιώδεις σχέσεις και η συνέχεια παύουν να υπάρχουν και αντικαθίστανται από τη σιωπή, που κάνει τη στιγμή του θανάτου ηδονικά όμορφη:

«Τότε κ' εγώ οικειοποιούμαι πρόθυμα το θάνατό μου· ξεμακραίνω,
παρατηρώ μες από κάποιο γυάλινο θάλαμο χωρίς θερμοκρασία
τις κωμικές κινήσεις και τους μορφασμούς των φοβισμένων, των απελ-
πισμένων ή οργισμένων,
του Θησέα, τις δικές σου, των δούλων· – ναι, κωμικές, γιατί κανέναν
ήχο,
καμμιά φωνή δεν ακούω, εκτός μονάχα αυτούς τους δύο γυάλινους
βώλους
μες στην άδεια, πανένια βαλίτσα. Τα πάντα απομένουν
εντελώς ξεκομμένα απ' την ατμόσφαιρα κι απ' την αιτία, διαιρεμένα,
μόνα, ασυντόνιστα, χωρίς συνέπεια, συνέχεια, σχέση.
όμορφος θάνατος. Η σιωπή που κοιτάει κι ακούει τη σιωπή. Διασκε-
δάζω για λίγο.
Παρατηρώ απαρατήρητη. Χαίρομαι τη δική μου απουσία.»

(Ρίτσος 1972, 311-12).

Λίγο πριν προχωρήσει η Φαίδρα στην αυτοκτονία, θα διαπιστώσει ότι είναι μάταιη οποιαδήποτε προσπάθεια να αποδώσει νόημα στον κόσμο:

«Ω, αλήθεια, τι να πρωτοκρύψει κανείς; - το σχέδιο; τα χέρια; το στόμα; τα μάτια; Η ίδια πάντα επιθυμία, η ίδια ανεκτέλεστη αμαρτία· - η αντιστροφή του παιχνιδιού: Ο ίδιος σπάγγος, τα ίδια κομμένα κεφάλια στο δίσκο, τα ίδια καρφιά, κ' η ίδια μαύρη ομπρέλα πάνω στη σκάλα απ' όπου γκρεμίστηκαν τα πέντε παιδιά.»
(Ρίτσος 1972, 313).

Περιγράφεται ένας παράλογος κόσμος, όπου δεν υπάρχει ελπίδα συγκρότησης αληθινού νοήματος. Τα λόγια της Φαίδρας απηχούν τις σκέψεις του Αλμπέρ Καμύ για το παράλογο της ζωής. Ο Καμύ στο δοκίμιό του πάνω στο παράλογο, *Ο μύθος του Σίσυφου*, στοχάζεται τον άνθρωπο, ο οποίος αναγνωρίζει την απουσία οποιουδήποτε νοήματος, που θα έκανε τον κόσμο οικείο και φιλικό. Ο Καμύ θεωρεί ότι σε ένα ανοίκειο κόσμο, σε ένα σύμπαν στερημένο από ψευδαισθήσεις ο άνθρωπος νιώθει σαν ξένος. Η επιθυμία του ανθρώπου για συγκρότηση νοήματος, έρχεται σε αντίθεση με την «παράλογη σιωπή του σύμπαντος» (Καμύ 2007, 24), δηλαδή την απουσία λογικής και νοήματος. Όταν το άτομο συνειδητοποιήσει την αδυναμία επιβολής έλλογης τάξης και τη ματαιότητα του πόνου, μπορεί να επιλέξει την απόδραση από τον κόσμο αυτοκτονώντας. (Καμύ 2007, 20-1). Πράγματι, η Φαίδρα επιλέγει αυτόν ακριβώς τον τρόπο απόδρασης από τον κόσμο.

«[...] Η αδικία του ενός ανθρώπου προς τον άλλον πολεμιέται, και κάποτε νικιέται. Όμως η αδικία της φύσης - τι να πούμε; - ακαταμάχητη εκείνη, άσκοπη κι αδικαίωτη - (γιατί, τάχα, αδικία;). Μόνη αδικία είναι η ίδια η ζωή.»

(Ρίτσος 1972, 314).

Η Φαίδρα ακολουθώντας το μυθικό της πρότυπο θα αποδώσει στον Ιππόλυτο την ψευδή κατηγορία, ότι τάχα τη βίασε. Η πράξη της αυτή, επειδή στοχεύει στην περιφρούρηση της κοινωνικής της θέσης, μπορεί να θεωρεί αποτελέσματα κοινωνικών παραγόντων, μια μορφή κακής πίστης. Εξάλλου το πέταγμά της προς την ελευθερία έχει αποτύχει και η ίδια ενστερνίστηκε τον κοινωνικό κώδικα ηθικής, αλλότριο προς την ίδια. Αν διαβάσουμε τη συμπεριφορά της ευριπίδειας Φαίδρας αναχρονιστικά υπό το πρίσμα του υπαρξισμού, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η τραγική ηρωίδα υποτάσσεται σε μια μορφή κακής πίστης, όταν βασανίζεται από την ανάγκη να περιφρουρήσει την ηθική υπόληψή της, και τελικά αυτοκτονεί, για να αποφύγει την ντροπή που θα φέρει η αποκάλυψη των αισχρών έργων, των μιαρών συναισθημάτων της (*Ιππόλ.* 715-723). Η

Φαίδρα του Ρίτσου, όπως έχει παρουσιαστεί προηγουμένως στην εργασία αυτή, έχει συναίσθηση πως είναι έρμαιο της Μοίρας και πως βρίσκεται στο έλεος της Αφροδίτης (Πρεβελάκης 1981, 551):

«καθένας προγραμμαμένος, με την κόκκινη σφραγίδα
στο μέτωπο ή στην πλάτη».

(Ρίτσος 1972, 310)

«Τι φταίμε, αλήθεια, για όλα τούτα; Ποιος τα θέλησε έτσι;
Όχι, πάντως εμείς.»

(Ρίτσος 1972, 308)

Η Φαίδρα αποδέχεται παθητικά τη δύναμη του πεπρωμένου, το οποίο είναι συστατικό στοιχείο της γεγονότητας· αποποιείται των ευθυνών της, το οποίο είναι μορφή κακής πίστης. Το φύλλο του χαρτιού με την κατηγορία εναντίον του Ιππόλυτου δεν βρέθηκε στο χέρι της, όπως στην τραγωδία του Ευριπίδη, αλλά «στη ζώνη της» (Ρίτσος 1972, 315). Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Ρίτσος εστιάζει τη συμπάθειά του στη Φαίδρα, αν και ο βασανιστικός της έρωτας την οδήγησε στην εκδίκηση, ύστερα από την ακλόνητη επιλογή της αγνότητας από τον Ιππόλυτο (Chambers 1992, 52).

Η Φαίδρα του Ρίτσου αφενός θέλει να βρει ανταπόκριση ο πόθος της και αφετέρου ατενίζει τη λυτρωτική βεβαιότητα του θανάτου. Τα αντιφατικά συναισθήματα που βιώνει εκφράζονται στην ακροτελεύτια σκηνή ως «παράφορα κοάσματα των βατράχων – κάτι ελαστικό, γλοιώδες, αισθησιακό, οδυνηρό κι αηδιαστικό ταυτόχρονα» (Ρίτσος 1972, 314· πβ. Λιαπής 2008, 325). Η σύγχρονη Φαίδρα προτίμησε το λόγο σε αντίθεση με τη σιωπηρή ευριπίδεια Φαίδρα. Ο Ρίτσος έπλασε το χαρακτήρα της πέρα από το βάρος του παρελθόντος και του μύθου (Colakis 1984, 124). Η Φαίδρα του Ρίτσου χλεύασε την αγιότητα του Ιππόλυτου, εξαιτίας της οποίας η σχέση του με την Άρτεμη έγινε σταυρός μαρτυρίου· ο Ιππόλυτος «γονατίζει» (Ρίτσος 1972, 315) και σιωπηλός ακούει τον Θησέα να του ανακοινώνει την καταδίκη του, αφού αντιλαμβάνεται το δικό του μερίδιο στην τραγωδία, τη βλάβη που προκάλεσε στον εαυτό του και στη βασανισμένη Φαίδρα η άκαμπτη επιμονή του να φορά τη μάσκα της αγιότητας (Chambers 1992, 53). Οι σκιές των αγαλμάτων των δύο θεαίνων πέφτουν σταυρωτά «πάνω στο σώμα της κρεμασμένης» (Ρίτσος 1972, 315). Το μαρτύριο της Φαίδρας τελείωσε με την αυτοκτονία της. Ο ποιητής ενέταξε τη Φαίδρα στη χορεία των Αγίων, των ανθρώπων, οι οποίοι σηκώνουν το σταυρό των προσωπικών τους επιλογών, αν και η ίδια διαφοροποίησε τον εαυτό της από αυτούς.

Κεφάλαιο 4

Β Μέρος: Η Φαίδρα στον Ιππόλυτο του Ευριπίδη

4.1 Εισαγωγή

Συνοψίζοντας το πρώτο μέρος μπορούμε να πούμε ότι η Φαίδρα του Ρίτσου μονολογεί μπροστά στον Ιππόλυτο, ο οποίος παραμένει σιωπηλός μέχρι το τέλος. Για τη Φαίδρα ο Ιππόλυτος είναι ο Άλλος με τον οποίο βρίσκεται σε ανταγωνιστική σχέση, όσο εκείνη προσπαθούσε να κατακτήσει την ελευθερία της συνείδησής της. Η πνευματική της πάλη, που είχε ερείσματα στις αρχές του υπαρξισμού, έμεινε χωρίς αντίλογο. Αυτό, βέβαια, δεν αποδυνάμωσε την ύπαρξη των άλλων: του Ιππόλυτου, του Θησέα, των οποίων το βλέμμα θέλησε να υπονομεύσει το πέταγμά της προς την ελευθερία και να την καθλώσει στην τετελεσμένη γεγονόττητα. Ωστόσο, η Φαίδρα θα επιλέξει την υπαρξιακά ελεύθερη πράξη της αυτοκτονίας.

Η ευριπίδεια Φαίδρα είχε επιλέξει την αυτοκτονία, για να προστατεύσει την τιμή της, όπως αυτή καθορίζεται από την κοινωνική ηθική που είχε αφομοιώσει. Έχει αναγνωρίσει ότι αδυνατεί να ξεφύγει από την κληρονομικότητα του πάθους. Η επιδίωξη της αρετής, με τη σημασία της σωφροσύνης, που θα της εξασφαλίσει τον έντιμο βίο κατευθύνει τις πράξεις της. Η ευριπίδεια Φαίδρα θα σπάσει τη σιωπή της, που προστατεύει τη φήμη της, με μια παραληρηματική έκφραση του πάθους της. Τελικά θα ομολογήσει το πάθος της στο Χορό και την Τροφό. Δε θα μιλήσει ποτέ με τον Ιππόλυτο. Ωστόσο, οι αποφάσεις της είναι άμεσα εξηρημένες από το πρόσωπό του. Ο φόβος, μήπως ο Ιππόλυτος αποκαλύψει το ένοχο μυστικό της και η ίδια διασυρθεί κοινωνικά, είναι αρκετός να την οδηγήσει στην αυτοκτονία. Ένα σημείο που πρέπει να θυγεί είναι ο ρόλος των δύο θεαινών, της Αφροδίτης και της Άρτεμης. Και στα δύο κείμενα ο Ιππόλυτος ρυθμίζει τη συμπεριφορά του με κριτήριο το θεϊκό στοιχείο: επιλέγει την παρθενία. Η Φαίδρα από την άλλη στον Ρίτσο δηλώνει την αθεΐα της. Η ευριπίδεια Φαίδρα συνυφαίνει την κοινωνική της ηθική με το σεβασμό στο θεϊκό στοιχείο. Αυτό που αξίζει να σημειωθεί είναι ότι στην τραγωδία τα πρόσωπα ενεργούν

μέσα σε ένα θεϊκό πλαίσιο, το οποίο αγνοούν. Έτσι ο Ευριπίδης αφήνει τα ανθρώπινα κίνητρα να είναι διακριτά, ενώ οι θεές έχουν σημαίνοντα δραματικό ρόλο.

4.2 Οι θεές, Αφροδίτη και Άρτεμη, ελέγχουν τη συμπεριφορά της Φαίδρας και του Ιππόλυτου

Η τραγωδία *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη διδάχτηκε το 428 π. Χ. και είναι ο δεύτερος *Ιππόλυτος*, ο *Στεφανίας* ή *Στεφανηφόρος*, σε διάκριση με τον πρώτο, τον *Καλυπτόμενο*, τον οποίο δεν μπορούμε να προσδιορίσουμε χρονικά (Barrett 1964, 10).

Ο Ευριπίδης παρουσιάζει στον *Ιππόλυτο* τη σύγκρουση των ανθρώπων με τη φυσική δύναμη του έρωτα και τις θεϊκές δυνάμεις, που εκπροσωπούν η Αφροδίτη και η Άρτεμη. Στον πρόλογο του δράματος παρουσιάζεται η Αφροδίτη, για να δώσει το πλαίσιο του έργου. Η θεϊκή διάσταση, ο ρόλος δηλαδή των δύο θεαινών, δεν υποκαθιστά τις επιλογές των προσώπων, οι οποίες αντικατοπτρίζουν την ηθική τους. Επίσης, η δραματική ειρωνεία διατρέχει όλο το έργο, το οποίο δίνεται μέσα σε ένα θεϊκό περίγραμμα (Halleran 1995, 38). Τα πρόσωπα, δηλαδή, δρουν αγνοώντας το σχέδιο της Αφροδίτης· οι αντιλήψεις τους και εν τέλει οι πράξεις τους αντικατοπτρίζουν τον ηθικό κώδικα που πρεσβεύουν. Οι επιλογές τους μεταξύ σιωπής και λόγου, πρώτης και δεύτερης σκέψης, πάθους και έλλογης πράξης αποδεικνύουν την ελευθερία και τη δυνατότητα του ανθρώπου, του οποίου ο έναρθρος λόγος τον διακρίνει από τα ζώα, να κάνει τις ηθικές του επιλογές, έστω και αν το αποτέλεσμα αυτών προάγει το σκοπό της Αφροδίτης (Κnox 1979, 215). Οι θεατές γνωρίζουν ότι η Φαίδρα και ο Ιππόλυτος θα πεθάνουν, όχι μόνο γιατί θα το επιλέξουν, αλλά γιατί αυτό προβλέπει το σχέδιο της Αφροδίτης, το οποίο η θεά ανακοινώνει στον πρόλογο· αυτή η γνώση των θεατών σε αντίθεση με την άγνοια των προσώπων δημιουργεί δραματική ειρωνεία. Η Αφροδίτη εμφανίζεται στην αρχή και η Άρτεμη στο τέλος του έργου, παρουσιάζοντας ομοιότητες στα κίνητρα και τη γλώσσα, οι οποίες ομοιότητες υπογραμμίζουν τη συμμετρική δομή του έργου. Η συμμετρία διευρύνεται από το γεγονός ότι ένα σύντομο άσμα για την Άρτεμη ακολουθεί την αποχώρηση της Αφροδίτης, όπως ένα σύντομο άσμα προηγήθηκε της εισόδου της Αρτέμιδος (Halleran 1995, 38). Ο Ευριπίδης συνηθίζει να ανοίγει τα έργα του με μακρούς προλόγους, στους οποίους ένας άνθρωπος ή θεός ενημερώνει το κοινό για ό,τι χρειάζεται να ξέρει. Στον *Ιππόλυτο* η Αφροδίτη είναι εκείνη που μπορεί να γνωστοποιήσει στο κοινό τον έρωτα της Φαίδρας για τον Ιππόλυτο, προκειμένου το κοινό να κατανοήσει τις πρώτες σκηνές (την άφιξη του Ιππόλυτου και το παραληρήμα της Φαίδρας), αφού η Φαίδρα αρνείται να τον αποκαλύψει (Barrett 1964, 154). Στον

πρόλογο η Αφροδίτη παρουσιάζει τον εαυτό της σε όλο της το μεγαλείο, ανακοινώνει την ευθύνη της, εξηγεί τα κίνητρά της, και εμείς περιοριζόμαστε να τα δεχτούμε (Κnox 1979, 206· Winnington-Ingram 2002, 210). Θέλει να καταστρέψει τον Ιππόλυτο επειδή την περιφρονεί, τιμά μόνο την Άρτεμη και επιλέγει την παρθενία (*Ιππόλ.* 10-16). Για αυτό η Αφροδίτη εμφύσησε στη Φαίδρα το ερωτικό πάθος για τον προγονό της και σκοπεύει να αποκαλύψει τον έρωτα αυτό στον Θησέα, ώστε εκείνος με την κατάρα του να αφανίσει το γιο του (*Ιππόλ.* 41-5)· τέλος, θα χαθεί και η Φαίδρα. Η Αφροδίτη μπορεί να ανακοινώνει τα σχέδια της, όμως όλα αυτά προϋποθέτουν τις αποφάσεις των προσώπων που υπαγορεύονται από τα ηθικά τους κριτήρια. Η απόφαση τελικά των προσώπων να μιλήσουν ή όχι είναι εκδήλωση της ελεύθερης βούλησής τους (Κnox 1979, 207). Η Αφροδίτη επιδρά ως εξωτερικός και εσωτερικός παράγοντας στην ανθρώπινη πραγματικότητα· η διπλή της όψη καθορίζει τη δομή της τραγωδίας, την ενότητα, το μέγεθος και την ένταση της τραγικής δράσης. Έτσι δημιουργείται μια τραγωδία στην οποία ο άνθρωπος μάταια προσπαθεί να καταστείλει ένα κομμάτι της φύσης του, το ερωτικό του ένστικτο, φανερώνοντας την ανθρώπινη ανικανότητα μπροστά στη θεϊκή δύναμη (Segal 1965, 118-9). Προφανώς η Αφροδίτη στον Ευριπίδη επισημαίνεται ως αμείλικτη φυσική δύναμη και προσωποποίηση της ενστικτώδους σεξουαλικότητας, αλλά στον πρόλογο είναι η θεά που επηρεάζει με συγκεκριμένο και συμπαγή τρόπο το περιβάλλον της. Όσο, βέβαια, η δράση θα προχωρά, η Αφροδίτη θα γίνεται περισσότερο μια εσωτερική δύναμη παρά πρόσωπο, για να φτάσει η Τροφός να πει ότι είναι κάτι περισσότερο από θεά (*Ιππόλ.* 360)· τα δε πρόσωπα της τραγωδίας θα παρουσιαστούν ως ευαίσθητα πλάσματα της φύσης με θέληση και εσωτερική ζωή (Segal 1965, 119). Τα πρόσωπα δρουν ως αυτόνομες υπάρξεις κάτω από τις καταστάσεις που δημιουργούν οι θεότητες, και η τραγικότητα είναι αποτέλεσμα των παρανοήσεων και της άγνοιας των ίδιων των προσώπων (Halleran 1995, 41), τα οποία δρουν μέσα σε ένα συγκεκριμένο κοινωνικό περιβάλλον και φέρουν ένα συγκεκριμένο ηθικό κώδικα και μια κληρονομικά προκαθορισμένη συμπεριφορά.

Ο δραματικός τόπος στον οποίο τοποθετείται η δράση είναι ο χώρος μπροστά από το παλάτι του Πιθθέα στην Τροιζήνα. Στο κέντρο υπάρχει μια μεγάλη είσοδος με δίφυλλη θύρα· οι θεατές βλέπουν στη σκηνή δύο αγάλματα, της Αφροδίτης και της Άρτεμης. Το άγαλμα της Αφροδίτης είναι κοντά στην πύλη του παλατιού (*Ιππόλ.* 101), ενώ δεν υπάρχει κειμενική αναφορά για το πού βρίσκεται το άγαλμα της Άρτεμης, στο οποίο ο

Ιππόλυτος προσφέρει ένα στεφάνι από λουλούδια (*Ιππόλ.* 73), όταν εισέρχεται στη σκηνή, επιστρέφοντας από το κυνήγι, και αφού η Αφροδίτη έχει αποχωρήσει. Ο Ιππόλυτος βρίσκεται σε εξωτερικό χώρο, ενώ η Φαίδρα θα εμφανιστεί από το εσωτερικό του παλατιού, εφόσον ο Ιππόλυτος εγκαταλείψει τη σκηνή, για να μπει στο παλάτι μαζί με τους ακολούθους του (*Ιππόλ.* 109-113). Η αντίθεση εσωτερικού και εξωτερικού χώρου δράσης θα συνυφανθεί με τη διαδοχή λόγου και σιωπής της Φαίδρας στον άξονα της εξέλιξης του δράματος. Η Φαίδρα, όταν βγει από το παλάτι, θα αποκαλύψει τον παράνομο έρωτά της, που μάταια προσπαθούσε να καταπνίξει στο εσωτερικό του σπιτιού. Ο Ιππόλυτος συνδέεται περισσότερο με τον εξωτερικό χώρο, με το κυνήγι και τα λιβάδια, όπου λατρεύει την Άρτεμη· με το κυνήγι επιμηκύνει την προκοινωνική του κατάσταση, η οποία χαρακτηρίζεται από έλλειψη ερωτικών – κοινωνικών επαφών, αυξάνοντας την απόσταση από τον οίκο και την ενηλικίωσή του (Goff 1990, 4). Ο Ιππόλυτος και οι σύντροφοί του αναπέμπουν τελετουργικό ύμνο προς την Άρτεμη. Ο Ιππόλυτος κάνει αναφορά στην ιδιαίτερη εύνοιά του, να έχει δηλαδή την τιμή να συντροφεύει μια θεά, την Άρτεμη, στο κυνήγι, και αρνείται να τιμήσει την Αφροδίτη, επικαλούμενος την αγνότητά του (*Ιππόλ.* 101). Φεύγοντας μάλιστα από τη σκηνή, καθώς περνά δίπλα από το άγαλμα της Αφροδίτης απορρίπτει τη θεά και τις συμβουλές του θεράποντα για την ανάγκη σεβασμού της Αφροδίτης (*Ιππόλ.* 113), επιβεβαιώνοντας με αυτό τον τρόπο την περιφρόνησή του προς τη θεά και την αλαζονεία του προς το γέροντα θεράποντα (Barrett 1964, 180). Ο Ιππόλυτος με τη μονομέρειά του, την αδιαλλαξία του και την υβριστική του συμπεριφορά προς την Αφροδίτη επαλήθευσε τα λόγια της Αφροδίτης για την υβριστική του συμπεριφορά προς τη θεά, με την οποία προκάλεσε την οργή της και προδιέγραψε τον τραγικό δρόμο της πτώσης του.

Ο Ευριπίδης ανάγει τις ρίζες της δυστυχίας της Φαίδρας στο παρελθόν της και στο οικείο περιβάλλον της· ωστόσο και οι δύο χαρακτήρες, και ο Ιππόλυτος και η Φαίδρα, έχουν κληρονομικό υπόβαθρο που σχετίζεται με το χαρακτήρα και τη συμπεριφορά τους (Winnington-Ingram 2002, 203). Εξάλλου η Αφροδίτη στον πρόλογο έθιξε το γεγονός ότι ο Ιππόλυτος είναι νόθος γιος του Θησέα και της Αμαζόνας (*Ιππόλ.* 10), όπως φυσικό (νόθο) τέκνο του Ποσειδώνα και κατ' όνομα γιος του Αιγέα είναι ο Θησέας, που προσπάθησε να ξεφύγει από το αίμα των Παλλαντιδών (*Ιππόλ.* 35· βλ. Roisman 1999, 38). Ο Θησέας σκότωσε τους γιους του Πάλλαντος, αδελφού του Αιγέα, όταν

αμφισβήτησαν το δικαίωμά του να διαδεχτεί τον Αιγέα. Για να εξαγνιστεί από το άγος αυτοεξορίστηκε και κατέφυγε στην Τροιζήνα, στο παλάτι του Πιθθέα, πατέρα της μητέρας του, της Αίθρας. Ο Ιππόλυτος κληρονόμησε από την Αμαζόνα την απόρριψη του γάμου (Reckford 1972, 423) και επιπλέον, ως νόθος γιος, δεν μπορεί να θεωρεί δεδομένη την αποδοχή του πατέρα του· εξάλλου μεγαλώνει μακριά του, στο παλάτι του Πιθθέα, ασχολούμενος με το κυνήγι, τους αγώνες και τις αριστοκρατικές συντροφίες, για να αποδείξει την ευγενική του καταγωγή, που θα του εξασφάλιζε την αποδοχή του πατέρα του και συνάμα του δίνει τη δυνατότητα να μείνει πιστός στην αγνότητα, ως οπαδός της Άρτεμης (Roisman 1999, 38). Ο Ιππόλυτος δε θα καταφέρει να επικοινωνήσει με τον τραχύ και βίαιο Θησέα, θα παραμείνει ένας ξένος για τον πατέρα του και θα οδηγηθεί στην καταστροφή (Reckford 1972, 423). Τα αίτια της έλλειψης επικοινωνίας των δύο βασικών προσώπων παρουσιάζονται από την αρχή του έργου: ο Ιππόλυτος και η Φαίδρα αντιλαμβάνονται διαφορετικά τη σωφροσύνη. Ο Ιππόλυτος μιλάει για άσπιλο λιβάδι που το ποτίζει η προσωποποιημένη Αιδώς, και μόνο αυτός, που φύσει κατέχει τη σωφροσύνη, μπορεί να κόψει τα λουλούδια του, για να τα προσφέρει στην Άρτεμη (*Ιππόλ.* 77-9· Winnington-Ingram 2002, 211). Για τον Ιππόλυτο, ο οποίος αυτοσυστήνεται ως «αγνός» (*Ιππόλ.* 103), σωφροσύνη σημαίνει αγνότητα, αποχή από σεξουαλικές επιθυμίες, εφόσον είναι μονοσήμαντα αφιερωμένος στην Άρτεμη (*Ιππόλ.* 1365). Αντίθετα, όπως θα φανεί στη συνέχεια της τραγωδίας, για τη Φαίδρα σωφροσύνη είναι ο έλεγχος των παθών της, ώστε να κερδίσει την εύκλεια, την καλή φήμη που υπαγορεύεται από τα ηθικά κριτήρια της αριστοκρατικής κοινωνικής τάξης στην οποία ανήκει (Winnington-Ingram 2002, 206).

Αξίζει να σημειωθεί η σημασία του βλέμματος ως κινητήριας δύναμης για τη δράση των προσώπων. Η Αφροδίτη και η Άρτεμη ανακοινώνουν την αναχώρησή τους από τη σκηνή με παρόμοιο τρόπο: φεύγουν εξαιτίας αυτού που βλέπουν (*Ιππόλ.* 51, 1439). Η Αφροδίτη βλέπει τον Ιππόλυτο να έρχεται, ενώ η Άρτεμη τον βλέπει να πεθαίνει. Η όραση έχει κεντρική σημασία στον *modus operandi* της Αφροδίτης: ο Χορός στην πρώτο στάσιμο κάνει λόγο για τον έρωτα που σταλάζει τον πόθο στα μάτια, ενώ η Αφροδίτη στον πρόλογο μας γνωστοποιεί ότι η Φαίδρα ερωτεύτηκε τον Ιππόλυτο, μόλις τον είδε, και έχτισε κατόπιν ναό αφιερωμένο στην Κύπριδα· ο ναός ανεγέρθη στην Ακρόπολη, από όπου η Φαίδρα μπορούσε να δει την Τροιζήνα, τον τόπο στον οποίο ζούσε ο Ιππόλυτος, καθιστώντας έτσι το ναό μνημείο της αγάπης (Luschnig 1988, 4).

4.3 Το παραλήρημα της Φαίδρας

Στο πρώτο επεισόδιο αναπτύσσεται η εσωτερική πάλη της Φαίδρας προκειμένου να ελέγξει και εν τέλει να καταπολεμήσει το παράνομο πάθος, το οποίο παρουσιάζεται ως ασθένεια (*Ιππόλ.* 38-40). Η Φαίδρα μέσα από τη διαμάχη πάθους και νόησης θα αποκαλύψει το ήθος της, αλλά θα αποκαλύψει και τα ερωτικά της συναισθήματα. Ο Ιππόλυτος φεύγει από τη σκηνή και εμφανίζεται η Φαίδρα, κλινήρης (*Ιππόλ.* 180) από το εσωτερικό του παλατιού, με φανερά τα σημάδια της αρρώστιας και της ασιτίας. Η Φαίδρα θα περάσει από την ειρηνική, εν οίκω ζωή της σε παθιασμένη, ασταθή και αυτοκαταστροφική συμπεριφορά. Έχει κυριευθεί από τον πόθο, που την έχει τραυματίσει σαν βέλος της Κύπριδος (*Ιππόλ.* 530-2), και αρνείται τρεις ημέρες ήδη να σιτιστεί, προσπαθώντας να αυτοκτονήσει. Ας σημειωθεί ότι η Αφροδίτη μας πληροφορεί για το ψυχικό άγχος της Φαίδρας υπογραμμίζοντας ότι η Φαίδρα λιώνει σιωπηρά (*Ιππόλ.* 39-40). Ενδεικτική της σιωπής της είναι η μπόλια που καλύπτει τα μαλλιά της: όταν έρχεται στη σκηνή είναι καλυμμένη, αλλά ζητεί να της αφαιρέσουν τη μπόλια που βαραίνει το άρρωστο σώμα της (*Ιππόλ.* 201-2), μια κίνηση που φανερώνει επίσης τη διάθεσή της να σπάσει τη σιωπή της και να μιλήσει (Montiglio 2000, 177). Η Φαίδρα αμφιταλαντεύεται ακόμα μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού χώρου, λόγου και σιωπής, ζωής και θανάτου. Ανίκανη να στηριχτεί στα πόδια της ζητεί από τις γυναίκες του Χορού να της κρατήσουν το σώμα και το κεφάλι όρθιο. Η χρήση προστακτικών σε ενεστωτικό χρόνο (:«*αἴρετε...ὄρθοῦτε*» *Ιππόλ.* 196) τονίζει την ανάγκη συνεχούς προσοχής εκ μέρους των γυναικών (Barrett 1964, 199-200). Αφού χαλάρωσε το σώμα της και το απάλλαξε από το βάρος του μαντηλιού (πβ. «*βαρὺ μοι κεφαλῆς ἐπίκρανον ἔχειν*» *Ιππόλ.* 201), θα χαλαρώσει και ψυχικά και θα αφεθεί σε ένα παραλήρημα, το οποίο υποδεικνύει την κυριαρχία του έρωτα αλλά και ισοδυναμεί με συμβιβασμό μεταξύ σιωπής και λόγου (Goff 1990, 6-7). Η Φαίδρα ζητεί να πιει νερό από δροσερή πηγή, να βρεθεί σε λιβάδια, σε δάση, να κυνηγήσει, να δαμάσει πουλάρια σε αμμουδιές (*Ιππόλ.* 208-231): είναι προφανές ότι η Φαίδρα ζητεί να βρεθεί στο χώρο του Ιππόλυτου (Luschnig 1988, 5). Το πάθος, που συνειδητά η Φαίδρα έχει καταπνίξει, έρχεται στην επιφάνεια με μια σειρά από άγριες επιθυμίες: θέλει να βρεθεί σε φυσικό περιβάλλον, προσφιλές στον Ιππόλυτο (*Ιππόλ.* 219) και να κάνει ό, τι και εκείνος (*Ιππόλ.* 215-22). Ο Dodds (1925) σημειώνει ότι η κρυμμένη αγάπη της Φαίδρας μεταφράζεται σε μια σειρά από επιθυμίες, οι οποίες έχουν σχέση με τον Ιππόλυτο και εκφράζονται απροκάλυπτα· υποστηρίζει ότι το παραλήρημα δεν είναι συγκαλυμμένη

έκφραση πάθους, αλλά ότι το πάθος μάταια αναζητεί σε συμβολικές πράξεις την ικανοποίηση, επειδή η Φαίδρα αρνείται την κυριολεκτική πραγματικότητα. Ο Dodds ταυτίζει το παραλήρημα με το ένα είδος αιδούς για το οποίο κάνει λόγο η Φαίδρα στο μονόλογό της (*Ιππόλ.* 384-5), δηλαδή την αιδώ που δεν προκαλεί ζημιά (Dodds 1925, 102).

Αμέσως μετά το παραλήρημα η Φαίδρα έχει επίγνωση της κατάστασής της· αναφωνεί ότι είναι δύστυχη, τυφλωμένη από την άτη. Νιώθει ντροπή (*Ιππόλ.* 239-242), από την έμμεση αποκάλυψη των συναισθημάτων της και για αυτό ζητεί να της καλύψουν το κεφάλι· εξάλλου ο πέπλος είναι δείγμα ντροπής (αιδούς) για μια γυναίκα που οφείλει η δημόσια εικόνα της να χαρακτηρίζεται από σεμνότητα και βέβαια να μη φανερώσει την ερωτική της φύση, ώστε να εξασφαλίζεται η κοινωνική αναγνώριση της τιμής της (Cairns 2002, 75· Llewellyn-Jones 2003, 155-6). Η Τροφός την ικετεύει (*Ιππόλ.* 326), για να μάθει την αιτία της νόσου, και εκείνη απερίφραστα τη βεβαιώνει ότι δε θα προσβάλει το σεβασμό που της δείχνει (*Ιππόλ.* 335). Η Φαίδρα, αναλαμβάνοντας να ικανοποιήσει στην ικεσία της Τροφού, βρίσκει ταυτόχρονα διέξοδο για τη βαθύτατη λαχτάρα της πληγωμένης από έρωτα καρδιάς (Winnington-Ingram 2002, 209). Η σύμβαση που υπαγορεύει το σεβασμό της ικεσίας εξασφαλίζει στη Φαίδρα την αναγκαία πρόφαση, ώστε να εκμηδενίσει τις αναστολές της και να κάνει το πρώτο βήμα προς την ομολογία του πόθου της (Dodds 1925, 103). Η Φαίδρα έχει την ωριμότητα να αναγνωρίσει ότι έχει προγονικούς λόγους (*Ιππόλ.* 337-43) να αποστρέφεται τη σεξουαλική ακολασία, να φοβάται και να μισεί την παράνομη αγάπη (Stanford 1944, 13): η μητέρα της, η Πασιφάη, ενώθηκε ερωτικά με τον ταύρο, και η αδελφή της, η Αριάδνη, έγινε γυναίκα του Διόνυσου μετά την εγκατάλειψή της από το Θησέα στη Νάξο και η ίδια είναι το τρίτο μέλος της οικογένειας που πέφτει θύμα ενός καταστροφικού έρωτα. Ειδικά η Φαίδρα και η Πασιφάη είναι θύματα ενός έρωτα ακόλαστου και συνάμα καταστροφικού.

4.4 Ο μονόλογος της Φαίδρας

Η Φαίδρα, μετά την αποτυχία της να ελέγξει το πάθος της, θα μιλήσει όχι μόνο ως ερωτευμένη γυναίκα, αλλά και με μια διάθεση στοχασμού προκειμένου να εξηγήσει γιατί προσπάθησε να αντιμετωπίσει τον ερωτά της με την απομόνωσή της στο εσωτερικό του σπιτιού και γιατί τελικά αποφάσισε να αυτοκτονήσει. Παρουσιάζει την αιδώς ως κίνητρο των πράξεών της (Hose 2011, 98-101). Η Φαίδρα γνωρίζει πως είναι επώδυνο να έχει πλήρη συνείδηση του πάθους της (*Ιππόλ.* 247). Από την άλλη, για να πάψει να έχει συνείδηση της δυστυχίας της, θα πρέπει να παραφρονήσει, πράγμα απεχθές· προτιμότερο είναι λοιπόν να επιλέξει να βυθιστεί στην άγνοια που χαρίζει ο θάνατος (Barrett 1964, 208). Οργανώνει τη λογική τεκμηρίωση στην οποία θα στηρίξει την απόφαση που ήδη έχει λάβει: να πεθάνει (*Ιππόλ.* 401).

Υπάρχουν δύο βασικοί τρόποι να διαβαστεί ο εκτενής και συχνά ασαφής λόγος της Φαίδρας (*Ιππόλ.* 373-430). Κατά μια άποψη η Φαίδρα απολογείται και εξηγεί γιατί δεν μπόρεσε να πράξει το σωστό, πώς δηλαδή απέτυχε. Μελετητές που υποστηρίζουν τη συγκεκριμένη άποψη είναι ο Dodds (1925), ο Barrett (1964), ο Segal (1965) και ο Winnington-Ingram (2002). Υιοθετώντας την αντίθετη άποψη ο Kovacs (1980) υποστηρίζει ότι η Φαίδρα εξηγεί όχι τους λόγους της αποτυχίας της, αλλά πώς επρόκειτο να πετύχει τον έντιμο βίο, τον οποίο υπαγορεύει η αρετή των άριστων (Kovacs 1980, 292). Ο λόγος της, ο οποίος δικαιολογεί την ηθική της πορεία και τους φόβους της, μήπως παρεκκλίνει από αυτήν, ακολουθεί την εξής δομή (Halleran 1995, 180-1):

- Ξεκινά με μια γενική τοποθέτηση: οι θνητοί αποτυγχάνουν να πράξουν το ορθό όχι εξαιτίας της άγνοιας, αλλά εξαιτίας της φυγοπονίας ή της φιληδονίας (*Ιππόλ.* 373-87).
- Βλέπει καθαρά τα πράγματα και δεν προτίθεται να μετακινηθεί από τις απόψεις της (*Ιππόλ.* 388-90).
- Απαριθμεί τους τρόπους που δοκίμασε για να αντιμετωπίσει το επαίσχυντο πάθος της: τη σιωπή και τη σωφροσύνη, πριν το τελευταίο και αναγκαίο βήμα, το θάνατο (*Ιππόλ.* 391-402).

Έχοντας λάβει τις αποφάσεις της εξηγεί τους λόγους τους:

- ❖ Το όνειδος που προκαλούν οι αισχρές πράξεις δεν είναι μη ανεκτό. Η απόφασή της Φαίδρας έχει σκοπό την αποφυγή της δύσκειας (*Ιππόλ.* 403-4).
- ❖ Η μοιχεία είναι αφενός αισχρή, και αφετέρου δε θέλει να καταισχύνει τον άντρα της και να αμαυρώσει το καλό όνομα των παιδιών της (*Ιππόλ.* 419-27)
- ❖ Απεύχεται να δει τον εαυτό της ανάμεσα σε κακούς-δυσκλείς θνητούς (*Ιππόλ.* 428-30).

Η Φαίδρα ανοίγει τον εξομολογητικό λόγο της με μια γενίκευση για την αποτυχία του ανθρώπου να πράξει το σωστό, αν και το ξέρει, εξαιτίας της φυγοπονίας ή της φιληδονίας (*Ιππόλ.* 380-4). Η άποψη αυτή παραπέμπει εκ του αντιθέτου στη σωκρατική αντίληψη ότι η γνώση οδηγεί στην αρετή και στις σωστές πράξεις (Πλάτων, *Πρωταγόρας* 352b). επομένως, σε αντίθεση με τη σωκρατική σκέψη, που θέλει την άγνοια ως αιτία του κακού (Dodds 1925, 102), ο Ευριπίδης, λιγότερο αισιόδοξος από τον Σωκράτη, παρουσιάζει τη Φαίδρα να γνωρίζει το σωστό, αλλά να αποτυγχάνει να το πράξει (Mills 2002, 56-7). Η Φαίδρα κάνει λόγο για δύο είδη αιδούς: την καλή και την κακή, που γίνεται βάρος των οίκων (*Ιππόλ.* 385-6). Ο Dodds (1925) εξηγεί τη διπλή φύση της αιδούς με αναφορά στα ρήματα «αΐδούμεθα» (*Ιππόλ.* 244), όπου η Φαίδρα ντρέπεται για το ερωτικό της παραλήρημα, και «αΐδοῦμαι» (*Ιππόλ.* 335), όπου δέχεται την ικεσία της Τροφού από σεβασμό στην ηλικία της. Η πρώτη περίπτωση αντιπροσωπεύει την καλή αιδώ, που αφορά τον αυτοσεβασμό, ενώ η δεύτερη είναι η κακή αιδώς, ο σεβασμός δηλαδή σε μια εξωτερική-κοινωνική σύμβαση, όπως η ικεσία. Η Φαίδρα υποχωρώντας στην εξωτερική σύμβαση θα αποκαλύψει τον εσωτερικό της κόσμο και θα καταστραφεί (Dodds 1925, 103). Ο Barrett (1964) βλέπει την κακή αιδώ ως ατομία ή αναποφασιστικότητα, που οδηγεί στον όλεθρο των οίκων. Με αυτόν τον τρόπο η Φαίδρα αναφέρεται στην προσωπική της υπόθεση, επειδή η έλλειψη αποφασιστικότητας την παρακωλύει, την οδηγεί να παραστρατήσει και δεν παλεύει να νικήσει τον έρωτά της, αν και γνωρίζει ότι πρέπει (Barrett 1964, 230). Ο Winnington-Ingram (2002) επισημαίνει ότι, όταν η Φαίδρα αναφέρεται στον περισπασμό των απολαύσεων, αντλεί υλικό από την προσωπική της εμπειρία και αποκαλύπτει στο κοινό κάτι δραματικά σημαντικό: το περιβάλλον της, το οποίο είναι ένας ακόμα σημαίνων αιτιακός παράγοντας της τραγωδίας πέρα από την κληρονομικότητα που έχει ήδη θιγεί. Οι απολαύσεις, η φλυαρία και η απραξία (*Ιππόλ.* 383) είναι κομμάτι της προσωπικής ζωής της Φαίδρας, ως βασίλισσας, η οποία ζει στο παλάτι περιτριγυρισμένη από δούλες και περνά την ώρα της σε μια γλυκιά απραξία. Αυτό το περιβάλλον αφενός και η αιδώς

αφετέρου συμβάλλουν στην ψυχική κατάρρευση της Φαίδρας. Επειδή η ζωή στο παλάτι την εντάσσει σε μια κοινωνική τάξη, η Φαίδρα ενστερνίζεται τον ηθικό κώδικα της τάξης αυτής, σύμφωνα με τον οποίο η σωφροσύνη (*Ιππόλ.* 399) με την έννοια του αυτοελέγχου, που στην παρούσα κατάσταση εκδηλώνεται ως απόφαση σιωπής, θα της εξασφαλίσει την καλή φήμη, την εύκλεια. Ακριβώς για αυτό η αιδώς ως διανοητική στάση, ηθικό κριτήριο και αίσθημα της σεμνότητας υπαγορεύει τη σιωπή· η αιδώς, λοιπόν, είναι το συναίσθημα που ένωσε η Φαίδρα, όταν το παραλήρημά της αποκάλυψε με πλάγιο τρόπο τον έρωτά της, και τότε για πρώτη φορά πρόδωσε την προσπάθειά της να μείνει σιωπηλή· η αιδώς τώρα θα της υπαγορεύσει πάλι να σιωπήσει (*Ιππόλ.* 394) και για αυτό θα επιλέξει το θάνατο (*Ιππόλ.* 400· βλ. Winnington-Ingram 2002, 205-7). Επιπλέον, για να δικαιολογήσει την απόφασή της, επικαλείται τη γυναικεία φύση της, εξαιτίας της οποίας θα κριθεί με αυστηρότητα και θα δεχτεί το κοινωνικό μίσος (*Ιππόλ.* 405-6).

Ο Kovacs (1980) θεωρεί ότι η ερμηνεία του Dodds (1925) για την αιδώ παραβαίνει το νόμο του πιθανού και του λογικού. Ο Kovacs πιστεύει ότι σε ένα αρχαιοελληνικό δράμα, που γραφόταν για να γίνει κατανοητό μέσα σε ένα θέατρο και όχι για να διαβαστεί, είναι σχεδόν απίθανο κάποιος από το κοινό, ακούγοντας τη λέξη *αιδώς* στο στίχο 385, να σκεφτεί την προηγούμενη χρήση του ρήματος *αίδοῦμαι* στο στίχο 335 (Kovacs 1980, 289). Ο Kovacs προτείνει να δούμε τους στίχους 380-6 του μονολόγου υπό το πρίσμα του σύνολου έργου· ερμηνεύει το *δισσαί δ' εισίν* (*Ιππόλ.* 385) ως διάκριση όχι της αιδούς, αλλά των ηδονών σε καλές και κακές. Επειδή η Φαίδρα στο μονόλογο, μετά την αναφορά της στην αιδώ, μας δίνει τους λόγους για τους οποίους αποφάσισε να καταφύγει στην αυτοκτονία, αναφέρεται στην αιδώ, ως μορφή καλής ηδονής, για να εξηγήσει ότι το κριτήριο που υπαγορεύει την επιλογή της αυτοκτονίας είναι η αρετή. Η Φαίδρα, εξάλλου, δηλώνει ότι η αποτυχία της δεν οφείλεται στην έλλειψη νοημοσύνης, αλλά σταθερότητας (*Ιππόλ.* 388-90· Kovacs 1980, 291-2, 295), ότι πέρασε από τη σιωπή στο λόγο. Οι απολαύσεις μπορεί να είναι ταυτόχρονα επώδυνες και ανώδυνες: η φλυαρία και η αργία είναι κακές ηδονές, ενώ η αιδώς, ως αρετή, με την έννοια της σεμνότητας και του σεβασμού, είναι καλή ηδονή, για μια αριστοκράτισσα, όπως η Φαίδρα. Επομένως, η αιδώς ως καλή ηδονή είναι το χαρακτηριστικό που στοχεύει στο αριστοκρατικό (ευγενές) αγαθό, την καλή φήμη, και αποφεύγει το αισχρό, την απομάκρυνση του ανθρώπου από τον ενάρετο βίο και την αμαύρωση της προσωπικής του τιμής· είναι η αίσθηση της τιμής και αποτελεί ηδονή όσο δεν τη θεωρούμε

συνώνυμη του πειρασμού· εξάλλου, όταν ο άνθρωπος έλλογα επιλέγει τον ενάρετο βίο, που υπαγορεύει η αριστοκρατική ηθική, τελικά νιώθει ευχαρίστηση μέσα σε αυτόν (Kovacs 1980, 296-7, 294).

4.5 Η αποκάλυψη του έρωτα της Φαίδρας και η εκδίκησή της

Η Τροφός αποχωρεί από τη σκηνή προς το εσωτερικό του παλατιού, για να συναντήσει τον Ιππόλυτο. Η Φαίδρα σιώπησε, για να μιλήσει στη συνέχεια η Τροφός στο εσωτερικό του σπιτιού, στο χώρο δηλαδή της Φαίδρας, ο οποίος μπορεί να εξασφαλίσει τη μη δημοσιοποίηση του λόγου (Goff 1990, 16-7). Η Τροφός αποκάλυψε τον ανόσιο έρωτα της Φαίδρας.

Η μοίρα του Ιππόλυτου προσδιορίζεται όχι μόνο από την υποψία αθέτησης του όρκου σιωπής, αλλά και από την κληρονομικότητα και την ένταση των λόγων του, όταν καθυβρίζει το γυναικείο φύλο και περιφρονεί το ερωτικό αίσθημα. Ο Ιππόλυτος μιλά με ανεξέλεγκτη βία· το ξέσπασμά του οφείλεται στον ειλικρινή και ασυμβίβαστο χαρακτήρα του· η άρνησή του να μείνει σιωπηρός μπροστά στο αισχρό, χαρακτηριστικό της σεμνότητάς του, θα αποδειχθεί αδυναμία, την οποία θα χρησιμοποιήσει η Αφροδίτη για την καταστροφή του (Stanford 1944, 13). Η Φαίδρα αντιμετώπισε την περιφρόνηση των συναισθημάτων της από τον Ιππόλυτο και την προσβολή της γυναικείας φύσης της. Η Φαίδρα φοβάται ότι ο Ιππόλυτος, ο οποίος τόσο απροκάλυπτα και μονολιτικά καταδίκασε τις γυναίκες συλλήβδην, θα αποκαλύψει το μυστικό της και θα της στερήσει την εύκλεια (*Ιππόλ.* 687). Η Φαίδρα θα αναλάβει δράση: επιλέγει το θάνατό της και ταυτόχρονα υπαινίσσεται την καταστροφή του Ιππόλυτου (*Ιππόλ.* 724-731). Θα συκοφαντήσει τον Ιππόλυτο για να μάθει εκείνος να είναι σώφρων (*Ιππόλ.* 731). Σημειωτέον ότι για τον Ιππόλυτο η σωφροσύνη είναι το φυσικό χαρακτηριστικό της αγνότητας, το οποίο, σύμφωνα με την αντίληψή του, οι γυναίκες δεν το έχουν (*Ιππόλ.* 667), ενώ για τη Φαίδρα είναι η αυτοκυριαρχία που της εξασφαλίζει την κοινωνική αναγνώριση. Ειρωνεία δημιουργεί η αντιπαραβολή της υπόσχεσης της Φαίδρας να διδάξει στον Ιππόλυτο τη σωφροσύνη, δηλαδή την ορθότητα σκέψης, με τα τελευταία λόγια του Ιππόλυτου, όταν φεύγει από τη σκηνή και βεβαιώνει τον πατέρα του ότι δεν θα ξαναδεί άνθρωπο σωφρονέστερο από το γιό του (*Ιππόλ.* 1100-1· βλ. Segal 1965, 139).

Είναι σαφές ότι τα δύο πρωταγωνιστικά πρόσωπα δεν μπορούν να πάρουν σωστές

αποφάσεις και καταστρέφονται, όχι μόνο αδυνατώντας να επικοινωνήσουν αλλά και αγνοώντας την αλήθεια: η Φαίδρα αγνοεί τους πραγματικούς σκοπούς της Τροφού και την ευπείθεια του Ιππόλυτου στον όρκο του, ενώ ο Ιππόλυτος αγνοεί τις συνέπειες του όρκου του, τον οποίο δε θα μπορέσει να αθετήσει μπροστά στον πατέρα του για να υπερασπιστεί την αγνότητά του (Halleran 1995, 48).

Η Φαίδρα χρησιμοποιεί δόλο, για να καταστρέψει τον Ιππόλυτο. Η επινόηση του γράμματος με την κατηγορία εναντίον του Ιππόλυτου για απόπειρα βιασμού της προωθεί το σχέδιο της Αφροδίτης. Το γράμμα είναι μια απόδειξη της εξουσίας των γυναικών, οι οποίες ελέγχουν τον έναρθρο λόγο, όπως φαίνεται από το γεγονός ότι οι άντρες (εν προκειμένω ο Ιππόλυτος) ορκίζεται σε μια γυναίκα (την Τροφό), έπειτα ο Χορός ορκίζεται στη Φαίδρα αλληλεγγύη σε μια γυναικεία υπόθεση και τέλος ο Θησέας πιστεύει στα γραπτά λόγια της γυναίκας του και όχι στον Ιππόλυτο· η Φαίδρα και οι συντρόφισσές της, εξαιτίας της Αφροδίτης, έχουν τελικά τον έλεγχο (Fletcher 2003, 39). Ο όρκος σιωπής του Χορού προς τη Φαίδρα είναι θεματικά κατάλληλος για το έργο, γιατί παρακωλύει την επικοινωνία του Ιππόλυτου με τον Θησέα (Fletcher 2003, 38). Επιπροσθέτως, οι δύο άντρες, εξαιτίας της διαφορετικής ιδιοσυγκρασίας τους δε θα καταφέρουν να επικοινωνήσουν. Για μια ακόμα φορά οι αποφάσεις λαμβάνονται από τους θνητούς· ο Θησέας προσεύχεται στον Ποσειδώνα, ο οποίος θα εκπληρώσει την κατάρα του Θησέα εναντίον του γιου του.

Ο ταύρος (*Ιππόλ.* 1214), που προκάλεσε το φρικτό θάνατο του Ιππόλυτου προσωποποίησε τον τυφλό θυμό του Θησέα, που έχει τις ρίζες του στην Αφροδίτη ως ενστικτώδης έκφραση της ερωτικής αντιζηλίας του πατέρα εναντίον του γιου του· ο Θησέας ως υποχείριο της Αφροδίτης, είναι γεμάτος πάθος, και για αυτό δεν μπορεί να πιστέψει την αγνότητα του γιου του (Segal 1965, 146). Ο ταύρος ως σεξουαλικό σύμβολο, σηματοδοτεί τη δύναμη της Αφροδίτης, αλλά και τα βίαια ένστικτα των ανθρώπων και της άλογης φύσης: το πάθος της Φαίδρας και ο θυμός του Θησέα είναι σύμβολα του κτηνώδους στοιχείου του ανθρώπου, της ακόρεστης λαγνείας και του αναίτιου θυμού. Συνάμα ο ταύρος αντανακλά την αγριότητα, στοιχείο της κληρονομικότητας της Φαίδρας, πάνω στην οποία στηρίχτηκε η Αφροδίτη. Ο ταύρος, με τον οποίο συννευρέθηκε η Πασιφάη, στάλθηκε ταυτόχρονα από την Αφροδίτη, για να

εκδικηθεί την Πασιφάη και από τον Ποσειδώνα, για να τιμωρήσει τον Μίνωα για τους παράνομους έρωτές του. Στον τρόπο που πέθανε η Φαίδρα υπάρχει κάτι το μινωικό-ζωώδες: με πάθος προστατεύει το όνομά της και τα παιδιά της και αδίστακτα προχωρεί στην εκδίκηση, μια πράξη που πηγάζει από τα ένστικτά της, αλλά έχει τις ρίζες της στο παρελθόν της. Ο ταύρος συνδέει την καταστροφή του Ιππόλυτου με τις βαθύτατες ρίζες του πάθους της Φαίδρας και μέσω αυτών με το θυμό της Αφροδίτης (Segal 1965, 145).

Ο Ιππόλυτος πεθαίνει και η Άρτεμη έρχεται, για να φανερώσει ότι η Φαίδρα ήταν παίγνιο της Αφροδίτης, να αποκαταστήσει την αθωότητα του Ιππόλυτου και να του αποδώσει φόρο τιμής εγκαθιδρύοντας διαρκείς τιμές για τον Ιππόλυτο με τα άσματα που θα τραγουδούν οι νεαρές κοπέλες πριν το γάμο τους. Αρχικά η Άρτεμη υπόσχεται ότι θα πάρει εκδίκηση στρεφόμενη εναντίον ενός αγαπημένου προσώπου της Αφροδίτης· έτσι, όμως, η θυσία του Ιππόλυτου δε σπάει την αλυσίδα της βίας, αντιθέτως γίνεται ένα κομμάτι της. Η Άρτεμη, κρύβοντας την αναγκαία συνενοχή της στη δολοφονία του Ιππόλυτου, εξιλεώνεται εν μέρει με την εμφάνισή της στην τελευταία σκηνή (Pucci 2002, 162-64), αλλά στην τραγωδία υπάρχει ένα υπόλειμμα κακού, το οποίο οι θεοί είναι ανίκανοι να διορθώσουν (Konacs 1987, 70). Οι λατρευτικοί ύμνοι, που θα αναπέμπουν οι κόρες θρηνώντας πριν το γάμο τους κόβοντας τα μαλλιά τους, θα είναι αφιερωμένοι στον Ιππόλυτο, αλλά θα κρατούν ζωντανή τη μνήμη του έρωτα της Φαίδρας για τον προγονό της, φανερώνοντας ότι η μοίρα της Φαίδρας και του Ιππόλυτου ήταν συνυφασμένες (Reckford 1972, 414).

Στη συγκεκριμένη τραγωδία όλοι, θεοί και άνθρωποι, επιδιώκουν να περιφρουρήσουν την τιμή τους. Τα δύο κεντρικά πρόσωπα, η Φαίδρα και ο Ιππόλυτος, για να φέρουν εις πέρας το σκοπό τους, προχώρησαν άλλοτε στην ηθική επιλογή του λόγου και άλλοτε στην ηθική επιλογή της σιωπής. Τα πρόσωπα αυτά υπερασπίστηκαν τις ατομικές τους επιλογές αγνοώντας ότι εκπληρώνουν ένα θεϊκό σκοπό, ότι προωθούν ένα προκαθορισμένο αποτέλεσμα. Τελικά η ανθρώπινη επιλογή θα αποδειχθεί ασήμαντη και μάταιη· οι ηθικοί κώδικες αυτοκαταργούνται και καθίστανται αναποτελεσματικοί (Knox 1979, 216). Το δράμα τελειώνει με μια ανθρώπινη πράξη, τη συγχώρηση του Θησέα από το γιο του. Η Άρτεμη έχει φύγει, και ο Ιππόλυτος, έχοντας πλέον επίγνωση της ανθρώπινης φύσης και της θείας διακυβέρνησης, επιλέγει την πράξη της

συγχώρησης, διακηρύττει την ανεξαρτησία του ανθρώπου και επικυρώνει τις ανθρώπινες αξίες σε ένα απάνθρωπο σύμπαν (Knox 1979, 228-9). Ο άνθρωπος μπορεί να συμπαθεί και να συγχωρεί ανεξάρτητα από το τι κάνουν οι θεοί (Kovacs 1987, 77). Η Άρτεμη διακηρύττει ότι «είναι φυσικό, άμα οι θεοί το θέλουν, οι θνητοί να σφάλλουν» (Ιππόλ.1433-4). Οι θεοί έδρασαν ως εξωγενείς παράγοντες, αλλά αριστοτεχνικά διαπλέχτηκε η βούληση της Αφροδίτης με τα συναισθήματα και τις ιδέες της Φαίδρας, του Ιππόλυτου, της Τροφού και του Θησέα. Μπορεί τα πρόσωπα της τραγωδίας να αποδείχτηκαν έρμια των παθών τους και των θεών, όμως τελικά ο άνθρωπος κυριαρχεί μέσα στην κακοδαιμονία του, όταν δέχεται να πράξει με τη θέλησή του, εκείνο με το οποίο οι θεοί τον απειλούν, ακόμα και αν αυτό είναι η αποδοχή του θανάτου (Romilly 2000, 137).

Κεφάλαιο 5

Επίμετρο

Ο Ρίτσος αφομοιώνει το μυθικό πλαίσιο του *Ιππόλυτου* και το μεταπλάθει σε ποιητικό λόγο, ο οποίος αφενός ενσωματώνει στοιχεία του υπαρξισμού και αφετέρου αποδίδει στα πρόσωπα σύγχρονες κοινωνικές και θρησκευτικές αντιλήψεις. Ο Ρίτσος, ενώ στην προμετωπίδα της *Φαίδρας* προτάσσει στίχους του *Ιππόλυτου*, κάνοντας σαφή τη γραμματολογική καταγωγή του ποιητικού μονολόγου, διαφοροποιείται από τον Ευριπίδη, καθώς παρουσιάζει τη Φαίδρα να εξομολογείται η ίδια το πάθος της ενώπιον του Ιππολύτου. Αυτό η επιλογή μας επιτρέπει να θεωρήσουμε ότι ο Ρίτσος οικειοποιήθηκε το στοιχείο της προσωπικής εξομολόγησης της Φαίδρας, το οποίο συναντάται στη *Φαίδρα* του Σενέκα και στη *Φαίδρα* του Ρακίνα, και εικάζεται ότι υπήρχε στον μη σωζόμενο *Ιππόλυτο Καλυπτόμενο* του Ευριπίδη. Η γαλλομάθειά του μας επιτρέπει να δεχτούμε ότι γνώριζε τη *Φαίδρα* του Ρακίνα, της οποίας πηγή έμπνευσης στάθηκε η *Φαίδρα* του Σενέκα.

Η συγκεκριμένη μεταπτυχιακή διατριβή εστίασε στη μελέτη του προσώπου της Φαίδρας, όπως αυτή παρουσιάζεται στη *Φαίδρα* του Ρίτσου και στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη.

Τα βασικά ερωτήματα που ετέθησαν ήταν:

- 1) Ποιες αρχές (φιλοσοφικές, κοινωνικές και θρησκευτικές) συγκροτούν την προσωπικότητα της ηρώιδας στο κάθε έργο;
- 2) Ποια είναι τα κίνητρα των πράξεών της (εξομολόγηση του πάθους, αυτοκτονία, εκδίκηση);
- 3) Ποιος είναι ο ρόλος των θεών ή/και των θρησκευτικών αντιλήψεων στη λήψη των αποφάσεων της Φαίδρας και του Ιππόλυτου;

Αναδείχθηκαν τα εξής θέματα: η φύση του έρωτα, η εκάστοτε κρατούσα κοινωνική ηθική, η πίστη σε θρησκευτικές αντιλήψεις, η προσωπική ευθύνη, η πραγμάτωση του φιλοσοφικού στοχασμού.

Πέρα από αυτά τα ερωτήματα, που αφορούν τη θεματολογία και το περιεχόμενα του έργου, προσπάθησα να προσεγγίσω τη μέθοδο της ποιητικής σύνθεσης της *Φαίδρας*, όσο, βέβαια, αυτό εξυπηρετούσε την ανάλυση του έργου, ώστε να φωτιστούν πτυχές της προσωπικότητας της ηρωίδας.

Στη συνέχεια θα προσπαθήσω να αναδείξω πώς ο Ρίτσος αφομοίωσε και μετέπλασε την ευριπίδεια *Φαίδρα*, εισάγοντας στοιχεία φιλοσοφικού στοχασμού, με επιδράσεις ιδίως από το φιλοσοφικό ρεύμα του υπαρξισμού.

Μορφολογικά, η τραγωδία του Ευριπίδη έδωσε τη θέση της σε έναν ποιητικό μονόλογο, στον οποίο μόνον ο πρόλογος και ο επίλογος διατηρούν στοιχεία δραματικότητας, καθώς περιέχουν ένα είδος σκηνικών οδηγιών. Επίσης, ο μονόλογος της *Φαίδρας* απευθύνεται σε έναν ακροατή (τον Ιππόλυτο), του οποίου η παρουσία αναγνωρίζεται (π.χ. «σε κάλεσα» (Ρίτσος 1972, 295)), αν και δεν μιλεί ποτέ. Επίσης, ο λόγος της *Φαίδρας* περιέχει διάσπαρτες λεπτομέρειες που μπορούν να συνθέτουν το σκηνικό της δράσης. Και ενώ ο τόπος δράσης – η Τροιζήνα – είναι κοινός τόσο στον Ευριπίδη όσο και στον Ρίτσο, ο νεώτερος συγγραφέας συναιρεί το παρελθόν και το παρόν σε ένα τρίτο, σύνθετο χρονικό επίπεδο, το οποίο ο Γ. Δάλλας ονομάζει *αμφιχρονία* (Δάλλας 2008, 56). Συνταιριάζοντας το παρελθόν του μύθου με το προσωπικό του παρόν, ο Ρίτσος δημιουργεί ένα αμφίσημο περιβάλλον, το οποίο υποχρεώνει τον αναγνώστη να αντιμετωπίσει το κείμενο από κριτική απόσταση, χωρίς να υποκύπτει στον πειρασμό της ταύτισης με τα δρώμενα.

Το θεϊκό πλαίσιο της τραγωδίας, χωρίς να εξαλείφεται, μεταπλάθεται, ώστε να είναι συμβατό με το σύγχρονο περιβάλλον των ηρώων του Ρίτσου. Στον Ευριπίδη, ο Ιππόλυτος εμμένει αλαζονικά στην απόφασή του να παραμείνει ανέραστος, ως ακόλουθος της Άρτεμης, και δεν διστάζει να περιφρονήσει την Αφροδίτη και να καθυβρίσει συλλήβδην το γυναικείο φύλο. Αντίστοιχα, στη *Φαίδρα* του Ρίτσου ο χριστιανός Ιππόλυτος επιλέγει την παρθενία που θα του εξασφαλίσει την αγιότητα, σύμφωνα με το χριστιανικό δόγμα. Η ευριπίδεια *Φαίδρα* δείχνει σεβασμό στους θεούς, σε αντίθεση με τη *Φαίδρα* του Ρίτσου που περίτρανα δηλώνει την αθεΐα της. Τη θρησκευτικότητα της ευριπίδειας ηρωίδας ο Ρίτσος την αντικαθιστά με την ελεύθερη βούληση, την υπευθυνότητα, τη δράση υπό το πρίσμα του υπαρξισμού, και μάλιστα του

αθεϊστικού υπαρξισμού. Όταν η Φαίδρα του Ρίτσου δίνει τον τίτλο της αγιότητας στους ανθρώπους, οι οποίοι τολμούν να αντικαταστήσουν το κοινωνικά συμβατό προσωπείο τους με το αληθινό τους πρόσωπο, για να αντιταχθούν στις κοινωνικές συμβάσεις, διαφοροποιείται από τη Φαίδρα του Ευριπίδη, η οποία, ακολουθώντας την αριστοκρατική ηθική, προτίμησε το θάνατο. Η αντίληψη της Φαίδρας για την αγιότητα απομακρύνεται από τον Χριστιανισμό ως εκκλησιαστικό δόγμα και πλησιάζει περισσότερο τον Χριστιανισμό της λαϊκής ευσέβειας, όπως αυτός βιώνεται από το μέσο Έλληνα της υπαίθρου (Πρεβελάκης 1981, 17, 22). Βέβαια, τα αξιακά κριτήρια της Φαίδρας, ως προς την αγιότητα, συμφωνούν με τις αρχές του υπαρξισμού, που θέλει τον άνθρωπο να σχεδιάζει τις πράξεις του αυτόβουλα, απαλλαγμένος από στοιχεία της γεγονότητας, όπως είναι οι δογματικές θρησκευτικές αντιλήψεις, στις οποίες το υποκείμενο μπορεί να μεταθέσει την ευθύνη των αποφάσεών του.

Στην τραγωδία του Ευριπίδη η Φαίδρα νοσεί από το ανόσιο ερωτικό της πάθος, παραληρεί και εν τέλει υποχωρεί στην κοινωνική σύμβαση της ικεσίας της Τροφού και ομολογεί τα ερωτικά της συναισθήματα στην Τροφό και το Χορό. Ομοίως, η Φαίδρα του Ρίτσου, αν και η ίδια καλεί τον Ιππόλυτο, για να του μιλήσει, ταλανίζεται από αυτή την απόφαση και, τουλάχιστον στην αρχή του μονολόγου, καταφεύγει στην αοριστία και στις υπεκφυγές για να αποκρύψει το πάθος της, όπως το παραλήρημα της ευριπίδειας Φαίδρας την απαλάσσει προσωρινά από την υποχρέωση να αποκαλύψει τον έρωτά της.

Η Φαίδρα του Ευριπίδη ανήκει στην αριστοκρατική τάξη και αναζητεί την ηδονή του ευπρεπούς-ενάρετου βίου. Το πάθος της όμως, και μάλιστα η ομολογία αυτού του πάθους, την απομακρύνει από αυτό το πρότυπο ζωής. Ο Ρίτσος αντικαθιστά την αριστοκρατική ηθική με τον φιλοσοφικό στοχασμό του υπαρξισμού. Έτσι οι αναστολές της σύγχρονης Φαίδρας εγγράφονται στα πλαίσια της υπαρξιστικής θεωρίας. Ο έρωτάς της, μέρος της διαδικασίας μηδενοποίησης του Είναι, η οποία της επιτρέπει να επιλέγει ελεύθερα και υπεύθυνα το σχέδιο ζωής της, θα γίνει ανασταλτικός παράγοντας, που θα ανακόψει την πορεία της προς την κατάκτηση της προσωπικής της ελευθερίας. Ωστόσο, ο ηδονισμός της Φαίδρας και στα δύο κείμενα την απομακρύνει από το εκάστοτε ιδεώδες της ευζωίας. Η ευριπίδεια Φαίδρα γνωρίζει το αισχρό της μοιχείας και δεν θέλει να διασυρθεί κοινωνικά. Η Φαίδρα του Ρίτσου, ενώ επιλέγει ως στόχο την υπαρκτική γνησιότητα, καθηλώνεται από τον έρωτά της στο αισθητικό (κατά Κίρκεγκωρ) στάδιο. Κάποιες στιγμές ένοιωσε την «ασφυξία» (Ρίτσος 1972, 296), εξαιτίας του ότι

κατανόησε πως ήταν κομμάτι του στατικού, συντελεσμένου κόσμου ή ένοιωσε «απαλλαγμένη» (Ρίτσος 1972, 303) από τον εαυτό της ή αντιλήφθηκε πως είναι «περίβλεπτη» (Ρίτσος 1972, 305), είχε δηλαδή συναίσθηση ότι αποτελεί αντικείμενο παρατήρησης από το βλέμμα του Άλλου, το οποίο είναι (κατά τον Σαρτρ) προϋπόθεση για τη διαμόρφωση της υποκειμενικότητας. Ωστόσο, το αίσθημα της αμηχανίας δεν ήταν αρκετό για να την κινητοποιήσει, και έτσι αρκέστηκε στις ηδονικές αναμνήσεις της. Η Φαίδρα του Ρίτσου, ενώ φάνηκε να επιλέγει την ελευθερία από κάθε μορφή κακής πίστης, όπως οι θεοί και οι κοινωνικές συμβάσεις, εν τέλει, ομοίως με το μυθικό της πρότυπο, δεσμεύτηκε από την κακή πίστη του κοινωνικά αρμοστού. Η ευριπίδεια ηρώίδα έκρινε το ορθό των πράξεών της με κριτήριο την κοινωνική ευπρέπεια, ενώ η Φαίδρα του Ρίτσου, εγκλωβίστηκε στις κοινωνικές επιταγές του οίκου του Θησέα, αποδέχτηκε ότι είναι δέσμια της μοίρας της και αποποιήθηκε την ευθύνη των πράξεών της.

Ο Ρίτσος ακολουθεί τη δομή του μύθου της ευριπίδειας τραγωδίας, που θέλει τη Φαίδρα να αυτοκτονεί πριν από το θάνατο του Ιππόλυτου και την αποκάλυψη της αλήθειας. Στη *Φαίδρα* του Σενέκα, η κεντρική ηρώίδα πρώτα κατηγορεί τον Ιππόλυτο στον Θησέα για απόπειρα βιασμού και κατόπιν αυτοκτονεί· έτσι, το ηθικό κίνητρο της αυτοκτονίας, η επιδίωξη δηλαδή της εύκλειας, επισκιάζεται από το κίνητρο της εκδίκησης. Η αυτοκτονία της Φαίδρας στον *Ιππόλυτο* είναι η έσχατη επιλογή της, αφού απέτυχε να ελέγξει το πάθος της, με αποτέλεσμα να κινδυνεύει η καλή φήμη της. Στον Ρίτσο, το αδιέξοδο της ευριπίδειας Φαίδρας μετασχηματίζεται στο αδιέξοδο ενός ανοίκειου κόσμου, που στερείται νοήματος, όπως πρεσβεύει ο Αλμπέρ Καμύ στο δοκίμιο για το παράλογο, *Ο μύθος του Σίσυφου*.

Βιβλιογραφία

- Αρβανιτάκης, Δ. (2008). «Γιάννης Ρίτσος: Μικρά Αναγνωστικά Προβλήματα». Στο: Αικατερίνη Μακρυνικόλα & Στρατής Μπουρνάζος (επιμ.), *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος: Διεθνές συνέδριο, οι εισηγήσεις* (σσ. 25-39). Αθήνα: Κέδρος, Μουσείο Μπενάκη.
- Barrett, W. S. (1964). *Euripides: Hippolytus; edited with introd. and commentary by W. S. Barrett*. Oxford: Clarendon Press.
- Cairns, L. D. (2002). 'The meaning of the Veil in Ancient Greek Culture'. In L. Llewelly-Jones (ed.), *Women's Dress in Ancient World* (pp. 73-93). London & Swansea: Duckworth/Classical Press of Wales.
- Camus, A. (2007). *Ο μύθος του Σίσυφου: δοκίμιο για το παράλογο* (μτφ. Νίκη Καρακίτσιου-Ντουζέ, Μαρία Κασαμπαλόγλου-Ρομπλέν). Αθήνα: Καστανιώτης.
- Catalano, J. S. (1985). *A Commentary on Jean-Paul Sartre's Being and Nothingness*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Chambers, M. (1992). «Yannis Ritsos and Greek Mythology». *Hermathema*, 153, pp. 37-56.
- Colakis, M. (1984). «Classical mythology in Yiannis Ritsos's dramatic monologues». *Classical and modern literature*, 4, pp. 117-130.
- Conacher, D. J. (2002). 'Rhetoric and Relevance in Euripidean Drama'. In J. Mossman (ed.), *Oxford Readings in Classical Studies: Euripides* (pp. 81-101). Oxford; New York: Oxford University Press.
- Δάλλας, Γ. (2008). «Οπτικές του θέματος και της ποιητικής στα αρχαιόθεμα ποιήματα του Ρίτσου». Στο: Αικατερίνη Μακρυνικόλα & Στρατής Μπουρνάζος (επιμ.), *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος: Διεθνές συνέδριο, οι εισηγήσεις* (σσ. 53-62). Αθήνα: Κέδρος, Μουσείο Μπενάκη.
- Dodds, E. R. (1925). 'The ΑΙΔΩΣ of Phaedra and the Meaning of the *Hippolytus*'. *The Classical Review*, 39 (5/6), pp. 102-104.
- Ευριπίδης, *Ιππόλυτος*. Εισαγωγή, μτφ., σχόλια Κ. Κοντού. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος, (χ.χ.).

- Ευριπίδης, *Ιππόλυτος*. Εισαγωγή, μτφ., σχόλια Ιγνάτιος Σακαλής. Αθήνα: Πατάκης, 2005.
- Ευριπίδης, *Ιππόλυτος*. Απόδοση στα νεοελληνικά και σχολιασμός Κώστα Βάρναλη. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 1998.
- Fletcher, J. (2003). 'Women and Oaths in Euripides'. *Theatre Journal* 55, pp. 29-44.
- Ζερβού, Α. (2009). «Ο αρχαίος μύθος και η «στρατευμένη» ποίηση του καιρού μας». Στο Δ. Κόκορης (επιμ.), *Εισαγωγή στην Ποίηση του Ρίτσου: επιλογή κριτικών κειμένων* (σσ. 183-199). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Goff, B. E. (1990). *The noose of words: readings of desire, violence and language in Euripides' Hippolytos*. Cambridge New York: Cambridge University Press.
- Halleran, M. R. (1995). *Euripides: Hippolytus with Introduction, Translation and Commentary by Michael R. Halleran*. Warminster, England: Aris & Phillips Ltd
- Hose, M. (2011). *Ευριπίδης: ο ποιητής των παθών* (μτφ. Μπέττυ Ταραντίλη), φιλ. επιμ. Νικ. Π. Μπεζαντάκος. Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου – Καρδαμίτσας.
- Husserl, E. (2005). *Φαινομενολογία* (εισαγωγή-μτφ.-σχόλια Πάνος Θεοδώρου). Αθήνα: Κριτική.
- Jeffreys, M. J. (1994). «Reading in the *Fourth Dimension*». *Modern Greek Studies*, 2, pp. 62-105.
- Κίρκεγκωρ, Σ. (1999). *Ασθένεια προς θάνατον: (Η έννοια της απελπισίας)* (μτφ. Κωστής Παπαγιώργης). Αθήνα: Καστανιώτης.
- Kitto, H. D. F. (1981). *Η αρχαία ελληνική τραγωδία* (2^η έκδοση) (μτφ. Λ. Ζενάκος). Αθήνα: Παπαδήμας.
- Knox, B. (1979). *Word and action: Essays on the Ancient Theater*. Baltimore and London: John Hopkins University Press. (pp. 201-230). This chapter originally appeared in *Yale Classical Studies*, 13 (1952), edited 1952 by The Yale University Press.
- Kovacs, D. (1980). 'Shame, Pleasure, and Honor in Phaedra's Great Speech (Euripides, *Hippolytus* 375-87)'. *The American Journal of Philology*, 101(3), pp. 287-303.
- Kovacs, D. (1987). *The heroic muse: studies in the Hippolytus and Hebeuca of Euripides*. Baltimore: John Hopkins University Press.

- Λασιθιωτάκη, Λ. Ε. Κ. (1981). *Ο Σαρτρ και οι δρόμοι της Ελευθερίας*, Αθήνα: Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό αρχείο.
- Levy, B. H. (2004). *Ο αιώνας του Σαρτρ: φιλοσοφική έρευνα* (μτφ. Τιτίκα Δημητρούλια). Αθήνα: Scripta.
- Λιαπής, Β. (2008). «Η Λογοτεχνική Πρόσληψη της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας τον Εικοστό (και τον Εικοστό Πρώτο) Αιώνα». Στο: Α. Μαρκαντωνάτος & Χ. Τσαγγάλης (επιμ.), *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία: Θεωρία και Πράξη* (σσ. 265-447). Αθήνα: Gutenberg.
- Liapis, V. (2014). «Orestes and Nothingness: Yiannis Ritsos' "Orestes", Greek Tragedy, and Existentialism». *International Journal of Classical Tradition*, 21, pp. 121-158.
- Llewellyn-Jones, L. (2003). *Aphrodite's Tortoise. The Veiled Woman of Ancient Greece*. Swansea: Classical Press of Wales.
- Luschnig, C. A. E. (1988). *Time holds the mirror: a study of knowledge in Euripides' Hippolytus*. Leiden; New York: E. J. Brill.
- Μακρυνικόλα. Αι. (1993). *Βιβλιογραφία Γιάννη Ρίτσου: 1924-1989*. Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας.
- Μαστροδημήτρης, Π. Δ. (2009). «Η ποίηση του Γιάννη Ρίτσου. Μια ανασκόπηση». Στο Δ. Κόκορης (επιμ.), *Εισαγωγή στην Ποίηση του Ρίτσου: επιλογή κριτικών κειμένων* (σσ. 237-247). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Mills, S. (2002). *Euripides: Hippolytus*. London: Duckworth.
- Montiglio, S. (2000). *Silence in the Land of Logos*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Μπακονικόλα – Γεωργοπούλου, Χ. (1991). *Φιλοσοφία και Δραματουργία από το «Είναι και το Μηδέν» στο θέατρο του Sartre* (2η έκδοση). Αθήνα: Βιβλιογονία.
- Παύλου. Μ. (2013). «Στοιχεία υπαρξισμού στον «Αίαντα» του Γιάννη Ρίτσου». *Λογείον* 3 σσ. 145-177.
- Πιερά, Ζ. (1978). *Γιάννης Ρίτσος: Η μακρά πορεία ενός ποιητή*, επιμ. Αικ. Μακρυνικόλα. Αθήνα: Κέδρος.
- Πρεβελάκης, Π. (1981). *Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος: Συνολική θεώρηση του έργου του*. Αθήνα: Κέδρος.
- Προκοπάκη, Χρ. (1981). «Η πορεία προς την Γκραγκάντα ή οι περιπέτειες του

- οράματος». Στο *Αφιέρωμα στο Γιάννη Ρίτσο* (σσ. 276-372). Αθήνα: Κέδρος.
- Pucci, P (2002). 'Euripides: The Monument and the Sacrifice'. In J. Mossman (ed.), *Oxford Readings in Classical Studies: Euripides* (pp. 139-169). Oxford; New York: Oxford University Press.
- Ρακίνας, *Φαίδρα - Θέατρο XIX*. Μετάφραση Στρατής Πασχάλης, 2η έκδοση. Αθήνα: Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, 1998.
- Reckford, K. J. (1972). 'Phaethon, Hippolytus, and Aphrodite'. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 103, pp. 405-432.
- Reynolds, J. (2006). *Understanding Existentialism. Understanding Movements in Modern Thought*. Chesman: Acumen.
- Ρίτσος, Γ. (1972). *Τέταρτη Διάσταση*. Αθήνα: Κέδρος.
- Roisman, M. H. (1999). *Nothing Is As It Seems: The Tragedy of the Implicit in Euripides' Hippolytus*. Lanham, Md: Rowman & Littlefield.
- Romilly, J. DE. (2000). *Η εξέλιξη του πάθους: Από τον Αισχύλο στον Ευριπίδη*, (μτφ. Μπάμπη Αθανασίου & Κατερίνα Μηλιαρέση). Αθήνα: Το Άστυ.
- Σαντζίλιο, Κρ. (1978). *Μύθος και Ποίηση στον Ρίτσο* (μτφ. Θόδωρος Ιωαννίδης). Αθήνα: Κέδρος.
- Sartre, J. P. (χ.χ.). *Ο υπαρξισμός είναι ένας ανθρωπισμός* (μτφρ. Κώστας Σταματίου). Αθήνα: Αρσενίδη.
- Sartre, J. P. (χ.χ.α). *Κεκλεισμένων των Θυρών* (μτφ. Μάριος Λαέρτης). (χ.τ.): Μαρίς.
- Sartre, J. P. (1977). *Το Είναι και το Μηδέν: δοκίμιο φαινομενολογικής οντολογίας* (εισαγωγή-μτφ.-σχόλια Κωστή Παπαγιώργη). Αθήνα: Παπαζήσης.
- Segal, C. P. (1965). 'The Tragedy of the *Hippolytus*: the Waters of Ocean and the Untouched Meadow'. *Harvard Studies in Classical Philology*, 70, pp. 117-169.
- Σενέκας, *Ιππόλυτος ή Φαίδρα*. Μετάφραση Τάσος Ρούσσοσ. Αθήνα: Καστανιώτης, 2000.
- Stanford, W. B. (1944). 'The "*Hippolytus*" of Euripides' *Hermathena*, 63, pp. 11-17.
- Wahl, J. A. (1970). *Εισαγωγή στις φιλοσοφίες του υπαρξισμού: (Κίρκεγκωρ, Χάϊντεγκερ, Γιάσπερς, Μαρσέλ, Σαρτρ)* (μτφ. Χρήστου Μαλεβίτση). Αθήνα: Δωδώνη.
- Warnock, M. (1996). *Existentialism* (revised edition). Oxford; New York: Oxford University Press.
- Webber, J. (2008). *The existentialism of Jean-Paul Sartre*. New York-London: Routledge Taylor & Francis Group.
- Winnington-Ingram R. P. (2002) 'Hippolytus: A Study in Causation'. In J. Mossman

(ed.), *Oxford Readings in Classical Studies: Euripides* (pp. 201-217). Oxford; New York: Oxford University Press.

Φαρμάκης, Δ. Κ. (2008). *Υπαρξη και απελπισία στη Φιλοσοφία του S. Kierkegaard*. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.

Χωρεάνθης, Κ. (1988). «Τα τραγικά πρόσωπα ενός ποιητή». *Διαβάζω*, 205, σσ: 67-76.