Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Θεατρικές Σπουδές

Μεταπτυχιακή Διατριβή

Ο Ρόλος της Τροφού στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη και η Επιβίωσή του στην *Phaedra* του Σενέκα και την *Phèdre* του Ρακίνα

Όνομα - Επώνυμο Φοιτητή
Πασχάλης Πράντζιος

Επιβλέπων Καθηγητής
Γεώργιος Κράιας

Μάιος 2020

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Θεατρικές Σπουδές

Μεταπτυχιακή Διατριβή

Ο Ρόλος της Τροφού στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη και η Επιβίωσή του στην *Phaedra* του Σενέκα και την *Phèdre* του Ρακίνα

Όνομα - Επώνυμο Φοιτητή
Πασχάλης Πράντζιος

Επιβλέπων Καθηγητής
Γεώργιος Κράιας

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 2020

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στην παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή εξετάζεται ο ρόλος της τροφού στις τραγωδίες *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη, *Phaedra* του Σενέκα και *Phèdre* του Ρακίνα. Ως εργαλείο ερμηνείας των εξεταζόμενων κειμένων επιλέχθηκε η διακειμενικότητα, επιχειρώντας μέσα από τις αποκλίσεις που παρουσιάζει η τροφός από ποιητή σε ποιητή να εντοπιστούν τα καινούρια στοιχεία που συνθέτουν τον ρόλο της και οδηγούν σε μία νέα ανάγνωση των έργων. Συγκεκριμένα, παρουσιάζεται η προώθηση της δράσης του κάθε έργου μέσω των πρωτοβουλιών της εκάστοτε τροφού, ξεχωριστά και εν συγκρίσει, με απώτερο στόχο να αναδειχθεί ο λειτουργικός της ρόλος, ο οποίος δεν την καθιστά μόνο μοχλό προώθησης της δραματικής πλοκής, αλλά και φορέα των ιδεών του εκάστοτε ποιητή. Με εργαλείο διερεύνησης τη θεωρία της *Αισθητικής Ανταπόκρισης* του Iser αποσαφηνίζονται οι κοινωνικοπολιτικές και ιδεολογικές συνθήκες που διαμόρφωσαν τη σκέψη του Ευριπίδη, του Σενέκα και του Ρακίνα κατά τον 5ο π.Χ. αιώνα, τον 1ο και τον 17ο μ.Χ. αιώνα αντίστοιχα, στη βάση των οποίων δημιουργήθηκε ο χαρακτήρας της κάθε τροφού. Επιπρόσθετα, διερευνάται ο τρόπος με τον οποίο αξιοποίησαν οι ποιητές τον ελάσσονα αυτόν χαρακτήρα, προκειμένου να οικοδομήσουν τον δικό τους λογοτεχνικό μύθο και να τον αναπροσαρμόσουν με βάση τα κοινωνικά δεδομένα της εποχής τους, παράγοντας πολλαπλές σημασίες. Ειδικότερα, με σημείο εστίασης το πρόσωπο της τροφού, εξετάζεται ενδελεχώς το πώς μέσω της διακειμενικής ανάγνωσης τα έργα αυτά καθίστανται πρωτότυπα. Η ενεργός συμμετοχή των τροφών οδηγεί σε νέες προοπτικές ερμηνείας όχι μόνο ως προς τη συμπεριφορά των ηρώων, αλλά και ως προς τις ιδέες που εμφωλεύουν πίσω από τις λέξεις. Εν ολίγοις, παρουσιάζεται η διάκριση και η σύγκριση των παραμέτρων εκείνων που οδήγησαν τον Ευριπίδη στην ενεργοποίηση του δευτερεύοντος αυτού ρόλου σε σύγκριση με τις αντίστοιχες παραμέτρους των μεταγενέστερων, Σενέκα και Ρακίνα, οι οποίες με τη σειρά τους διαμόρφωσαν τις συνθήκες για μία νέα προσέγγιση του λογοτεχνικού μύθου, μεγεθύνοντας τον λειτουργικό ρόλο της δικής τους τροφού.

SUMMARY

This postgraduate dissertation examines the character of the Nurse in the tragedies *Hippolytus* by Euripides, *Phaedra* by Seneca and *Phèdre* by Racine. The tool to be used for analysing the aforementioned texts is intertextuality; through the variations in the way each poet portrays the character of the Nurse an attempt is made to identify the new elements that constitute this character and which open up novel reading possibilities of the texts. Specifically, the promotion of the action of each play is presented through the initiatives of each individual Nurse, both separately and in comparison. The ultimate aim is to highlight the character's functional role, which makes in not only a lever that promotes dramatic plot, but also a carrier of each poet's ideas. Iser's *Aesthetic Response Theory* has been used to determine the socio-political and ideological conditions that shaped the thinking of Euripides, Seneca and Racine in the 5th century BC and in the 1st and 17th century AD respectively, on which the creation of the character of the Nurse was based. In addition, this dissertation explores how poets took advantage of the minor character, in order to build the character's own literary legend and adapt it to the social context of their time, creating a plethora of different contexts. In particular, using the character of the Nurse as the focal point, it is examined in depth how these works become original through intertextual studies. The active involvement of the Nurse leads to new perspectives for interpretation not only of the behavior of the heroes but also of the ideas behind them. In short, the determination of those parameters that led Euripides to the activation of this secondary character are presented and compared with the corresponding parameters of the later poets, Seneca and Racine, which in turn formed the conditions for a new approach to the literary legend, thus magnifying the functional role of their Nurse.

Ευχαριστώ θερμά τον κύριο Γεώργιο Κράια για την αμέριστη συμπαράσταση και καθοδήγηση που μου πρόσφερε ως επιβλέπων καθηγητής καθ' όλη τη διάρκεια της εκπόνησης της παρούσας διατριβής.

Πίνακας περιεχομένων

Πρόλογος 2

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1ο Η τροφός του Ευριπίδη στον *Ιππόλυτο* ως πεδίο έναρξης διακειμενικού διαλόγου 5

1.1 Βασικές πτυχές της διακειμενικότητας 5

1.2 Διακειμενικός ιστός των εξεταζόμενων έργων 8

1.3 Η διακειμενικότητα του χαρακτήρα της τροφού από την Ευρύκλεια του Ομήρου, στον Αισχύλο, τον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη 11

1.4 Η τροφός στον ευριπίδειο *Ιππόλυτο* 13

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2ο Ο ρόλος της τροφού ως πεδίο διακειμενικού διαλόγου μεταξύ Ευριπίδη, Σενέκα και Ρακίνα 21

2.1 Η τροφός στην *Phaedra* του Σενέκα 21

2.1.1 Η τροφός στην *Phèdre* του Ρακίνα 27

2.2 Διακειμενικός διάλογος με άξονα τους τίτλους των εξεταζόμενων τραγωδιών…36

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3ο Η θεωρία της *Αισθητικής Ανταπόκρισης* του Iser ως θεωρητικό εργαλείο ανάδειξης των νοημάτων 39

3.1 Η εφαρμογή της θεωρίας του Iser 39

3.1.1 Το λογοτεχνικό *ρεπερτόριο* ως κατευθυντήριος άξονας του αναγνώστη 41

3.1.2 Η αναγνωστική επεξεργασία των κειμένων 44

3.1.3 Η διάδραση κειμένου-αναγνώστη 50

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ 55

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ 59

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή στηρίζεται στον λογοτεχνικό μύθο της Φαίδρας και του Ιππόλυτου, όπως αυτός αποδόθηκε από τον Ευριπίδη, τον Σενέκα και τον Ρακίνα. Ο μύθος αυτός έχοντας ως θέμα τον μοιραίο έρωτα και την οριοθέτησή του στο πλαίσιο του κοινωνικά επιτρεπτού στηρίζεται σε δύο άξονες, στον προσωπικό και τον κοινωνικό. Η αλγεινή πορεία που διάγει η Φαίδρα στην απέλπιδα προσπάθειά της να κατακτήσει τον Ιππόλυτο αφορά τον προσωπικό άξονα, ενώ η αποκάλυψη του ερωτικού συναισθήματος αφορά τον κοινωνικό, υπό την έννοια ότι η φανέρωση του μιαρού έρωτα της μητρυιάς για τον προγονό της αντίκειται στις εκάστοτε ηθικές αντιλήψεις της κοινωνίας. Ο λογοτεχνικός αυτός μύθος, στον οποίο διαφαίνεται η αντιπαράθεση μεταξύ ιδιωτικού και κοινωνικού βίου, συνειδητοποιημένου και ανομολόγητου έρωτα, επιθυμίας και ελευθερίας,[1] ενέπνευσε τους εξεταζόμενους ποιητές και τους οδήγησε στην παραγωγή των τριών κατά σειρά δραμάτων: *Ιππόλυτος, Phaedra, Phèdre.*

Τα ανωτέρω έργα απασχόλησαν πολλές φορές την επιστημονική κοινότητα, και μεμονωμένα και εν συγκρίσει, γι' αυτό και η έρευνα βρίθει μελετών που εμπνεύστηκαν τη θεματική τους από τα εν λόγω κείμενα. Στην παρούσα διατριβή εξετάζεται ο λειτουργικός ρόλος του δευτερεύοντος χαρακτήρα της τροφού των έργων και ο τρόπος με τον οποίο αξιοποιήθηκε από τους ποιητές. Η επιλογή του θέματος εκκινά με την υπόθεση πως οι δραματουργικές επιλογές του Ευριπίδη ανέδειξαν το πρόσωπο της τροφού ως κινητήριο μοχλό της δραματικής πλοκής, γεγονός που επηρέασε τους μεταγενέστερους ποιητές, Σενέκα και Ρακίνα. Εστιάζοντας κανείς την προσοχή του στον τρόπο με τον οποίο αποδόθηκε από τον κάθε ποιητή ο λειτουργικός χαρακτήρας της τροφού, τις συνέπειες που προκάλεσε η δράση της και τη συμβολή της στη διαμόρφωση του ιδεολογικού πυρήνα των έργων, τίθεται ως κεντρικό ερευνητικό ερώτημα το εξής: Κατά πόσο μπορεί μία διακειμενική προσέγγιση των τριών δραμάτων με άξονα το πρόσωπο της τροφού να οδηγήσει σε μία νέα ανάγνωση των έργων;

Με γνώμονα τον διακειμενικό διάλογο που αναπτύσσεται μεταξύ των εξεταζόμενων κειμένων και με εστίαση στη δράση της τροφού, το ανωτέρω ερώτημα παρουσιάζει ενδιαφέρον, δεδομένου ότι παρατηρεί κανείς πως ο ελάσσων χαρακτήρας της τροφού καθορίζει τη μοίρα των ηρώων σε τέτοιο βαθμό που θα μπορούσε να εικαστεί πως, αν απουσίαζε, η πορεία της πλοκής θα ήταν διαφορετική. Μελετώντας συγκριτικά τα εξεταζόμενα κείμενα, εύκολα διαπιστώνει κανείς ότι οι ποιητές εφοδίασαν τις τροφούς με

[1] Φρέρης (1998) 52, 60

όλα τα απαραίτητα μέσα, προκειμένου να επηρεάσουν την εξέλιξη της δραματικής πλοκής και να γίνουν οι ίδιες δημιουργοί της δράσης, σε σημεία ειδικά που η πλοκή φαινόταν να τελματώνει ή να τελειώνει άδοξα. Με δεδομένο μάλιστα ότι στον λόγο της κάθε τροφού διακρίνονται οι ιδεολογικές επιρροές των ποιητών από την εποχή τους, μπορεί κάλλιστα να υποθέσει κανείς ότι η τροφός αποτελεί *persona* του κάθε ποιητή. Συνεπώς, η απόδειξη των ανωτέρω θέσεων μπορεί πράγματι να οδηγήσει σε μία νέα ανάγνωση των έργων με σημείο εστίασης όχι τους κεντρικούς ήρωες αυτή τη φορά, αλλά τις τροφούς.

Λαμβάνοντας υπόψιν τα δεδομένα αυτά, μέσα από επισταμένη μελέτη των εξεταζόμενων έργων και ακολουθώντας την περιγραφική και ερμηνευτική μέθοδο, η παρούσα διατριβή διέρχεται τα ακόλουθα στάδια διερεύνησης:

α) Στην εισαγωγική υποενότητα του 1ου κεφαλαίου παρουσιάζονται οι βασικές αρχές της διακειμενικότητας, προκειμένου να καταστεί σαφές το πλαίσιο στο οποίο θα κινηθεί η συνεξέταση των έργων. Στη συνέχεια, επιχειρείται να παρουσιαστεί αδρομερώς η διακειμενική συσχέτιση των κειμένων με κέντρο εστίασης τον χαρακτήρα της τροφού σε κάθε ποιητή, ενώ κρίθηκε σκόπιμο να γίνει μία σύντομη αναδρομή στον ρόλο της τροφού εν γένει, εκκινώντας από τον Όμηρο και συνεχίζοντας στην αρχαία τραγωδία. Η παρουσίαση αυτή στοχεύει στην ερμηνεία της επιλογής του Ευριπίδη να δώσει, μέσα στο πλαίσιο της νεοτερικότητας που χαρακτηρίζει τη σκέψη του, νευραλγικό ρόλο στον ελάσσονα χαρακτήρα της τροφού. Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με την παρουσίαση της τροφού στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη και επιχειρεί να αποδείξει τους λόγους για τους οποίους ο ποιητής αξιοποίησε την τροφό του με τέτοιο τρόπο, ώστε να αναδείξει μέσω αυτής τον ιδεολογικό πυρήνα του αιώνα του.

β) Στο επόμενο κεφάλαιο επιχειρείται η παρουσίαση της τροφού στον Σενέκα και τον Ρακίνα με απώτερο στόχο τη δημιουργία διακειμενικού διαλόγου μεταξύ των τριών ποιητών και την εξαγωγή σημαντικών συμπερασμάτων που οδηγούν σε μία νέα θεώρηση των εξεταζόμενων έργων. Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται προσεγγίζοντας διακειμενικά την επιλογή των τίτλων των υπό εξέταση τραγωδιών, με την υπόθεση πως δεν είναι τυχαία η επιλογή τους και γι' αυτό η διερεύνησή τους μπορεί να οδηγήσει σε ασφαλή συμπεράσματα που συνδέουν και ερμηνεύουν το κάθε έργο σε συνάρτηση με την εποχή του.

γ) Στο τελευταίο κεφάλαιο επιδιώκεται η ανάδειξη των σημαντικότερων ιδεολογικών θεμάτων των εξεταζόμενων έργων με εργαλείο τη θεωρία της *Αισθητικής Ανταπόκρισης (Wirkungsästhetik)* του Iser, η οποία έρχεται να επιβεβαιώσει τον λειτουργικό ρόλο της τροφού και σε αυτό το επίπεδο. Χρησιμοποιώντας τα θεωρητικά εργαλεία του Iser, ήτοι: *υπονοούμενος αναγνώστης, εκκλητική δομή του κειμένου, ρεπερτόριο, διχασμός ερμηνευτικού υποκειμένου, προσκήνιο/παρασκήνιο, θέμα/ορίζοντας*, εξετάζεται ο τρόπος με τον οποίο το

εκάστοτε έργο λειτουργεί και κατευθύνει τον αναγνώστη μέσω του ρεπερτορίου του, το πώς τα θεωρητικά εργαλεία του Iser ενισχύουν την ποιότητα της αναγνωστικής επεξεργασίας των εξεταζόμενων κειμένων και πώς μέσα από τη διαδραστική σχέση κειμένου-αναγνώστη αναφύεται ο ρόλος της τροφού ως εργαλείο ανάδειξης της ιδεολογικής βάσης του κάθε έργου.

Η μεταπτυχιακή διατριβή ολοκληρώνεται με την εξαγωγή συμπερασμάτων της κειμενοκεντρικής μελέτης και των διαπιστώσεων από την εφαρμογή των θεωρητικών αρχών του Iser.

Κεφάλαιο 1ο

Η τροφός του Ευριπίδη στον *Ιππόλυτο* ως πεδίο έναρξης διακειμενικού διαλόγου

1.1 Βασικές πτυχές της διακειμενικότητας

Η ανάλυση της διακειμενικότητας συνιστά την ερμηνεία των νέων δεδομένων που εμφανίζονται κατά την αναπροσαρμογή ενός παλαιότερου έργου, υπό την προϋπόθεση ότι στα νέα αυτά δεδομένα εμφωλεύει και μία νέα λειτουργία.[2] Η Kristeva, επιχειρώντας να ορίσει το φαινόμενο του μετασχηματισμού ενός κειμένου μέσα σε ένα άλλο, ή ορθότερα τη μετάβαση ενός συστήματος σημαινόντων σε ένα άλλο, εισήγαγε τον όρο *διακειμενικότητα* στο έργο της *Σημειωτική* το 1969.[3] Ο όρος δηλώνει τον διάλογο που αναπτύσσεται μεταξύ κειμένων, λαμβάνοντας ως δεδομένο πως κάθε κείμενο αποτελεί ενσωμάτωση και μετασχηματισμό ενός άλλου κειμένου,[4] χωρίς αυτό να σημαίνει πως το αρχικό κείμενο χάνει τον προσωπικό χαρακτήρα και την ιδεολογία του. Ο διακειμενικός διάλογος που αναπτύσσεται μεταξύ συγκρινόμενων κειμένων εξετάζει τα κείμενα, τοποθετώντας τα σε ένα νέο σημασιολογικό περιβάλλον.

Είναι απαραίτητο να επισημανθεί πως πριν από την Kristeva, ο Bakhtin[5] είχε καταλήξει πως η συσχέτιση των κειμένων διαμορφώνει ένα υβριδικό πλαίσιο επικοινωνίας μεταξύ τους. Κατά τον Prayer, η Kristeva επανερμηνεύει τη μπαχτινική διαλογικότητα[6] ως διάδραση μεταξύ υποκειμένων και χρησιμοποιώντας τον όρο διακειμενικότητα προσδίδει στη διαλογικότητα του Bakhtin κοινωνιογλωσσικές και ιδεολογικές προεκτάσεις, οικοδομώντας στη βάση αυτή μία γνωσιακή και αξιολογική προοπτική.[7] Με άλλα λόγια, η Kristeva στη

---

[2] Κράιας, *Παράβασις* 17 (2019), (υπό έκδοση)
[3] Σιαφλέκης (1989) 15-19
[4] Kristeva (1969) 85
[5]«Ο Μπαχτίν είναι ο φιλόσοφος του γίγνεσθαι, της ανοιχτής διαδικασίας που δεν ολοκληρώνεται, ούτε οριστικοποιείται, αλλά ανανεώνεται διαρκώς από την εναλλαγή των ιστορικών και κοινωνικών συμφραζομένων». Τζιόβας (2000) 468
[6] Κάθε κείμενο αποτελεί «ενσαρκωμένη συνύπαρξη των κοινωνικο-ιδεολογικών αντιφάσεων ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν, ανάμεσα σε διάφορες εποχές του παρελθόντος, διάφορες κοινωνικο-ιδεολογικές ομάδες του παρόντος, ανάμεσα σε ρεύματα, σχολές, κύκλους κτλ». Μπαχτίν (1980) 146
[7] Prayer (2015) 77-80

βάση της διαλογικότητας και της πολυφωνίας που εισήγαγε ο Bakhtin[8] χρησιμοποίησε τον όρο διακειμενικότητα ορίζοντας το κείμενο ως αλληλεπίδραση άλλων κειμένων (ως διαρκή ενσωμάτωση δηλαδή της κάθε είδους ετερότητας στην ταυτότητα του κειμένου κατά τη συγκρότησή του) και ως αναλυτικό εργαλείο για την ερμηνεία του ίδιου αυτού κειμένου.[9] Ακολούθως, η θέση του Jenny, για τον οποίο η διακειμενικότητα συνιστά ένα νέο τρόπο ανάγνωσης διασπώντας τη γραμμικότητα του κειμένου,[10] παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, δεδομένου ότι στην παρούσα διατριβή προτείνεται αυτό ακριβώς, η ανάγνωση των εξεταζόμενων κειμένων υπό νέα οπτική με σημείο αναφοράς το πρόσωπο της τροφού στους τρεις ποιητές. Αυτός ο νέος τρόπος ανάγνωσης προσπερνά τον οριζόντιο συνταγματικό άξονα του κειμένου (θέμα κειμένου – παραλήπτης) και οδηγεί τον αναγνώστη στο πεδίο του κάθετου παραδειγματικού άξονα (κείμενο – συγκείμενο).[11] Με δεδομένη τη θέση πως η μελέτη του διακειμένου οδηγεί στην εξέταση των έργων με άξονα την εποχή που τα γέννησε και την εξέλιξη του θέματος μέσα στον χρόνο, εξετάζεται σε επόμενο κεφάλαιο η νοηματική σχέση που συνδέει τα εξεταζόμενα κείμενα με την εποχή τους και πώς μέσα από την τροφό του Ευριπίδη, του Σενέκα και του Ρακίνα αναδεικνύεται η σχέση αυτή.

Ο Genette ορίζει τη διακειμενικότητα ως «ο,τιδήποτε θέτει σε σχέση, ανοιχτή ή μυστική, το κείμενο με άλλα κείμενα»,[12] ωστόσο είναι απαραίτητο να προστεθεί πως η διακειμενική προσέγγιση ενός έργου από την πλευρά του δημιουργού δεν στηρίζεται στην απλή παράθεση στοιχείων που προέρχονται από άλλα κείμενα, αλλά στην ενσωμάτωση και κάποιες φορές στη μεταλλαγή αυτών στο νέο κείμενο.[13] Στην ιστορία της διακειμενικότητας υπάρχει και το ενδεχόμενο εντοπισμού διακειμενικών στοιχείων στο δεύτερο έργο εν αγνοία του συγγραφέα του. Ωστόσο, η επισήμανση αυτή αφορά στο ελάχιστο τα εξεταζόμενα έργα,[14] δεδομένου ότι, ως φαίνεται, ο Σενέκας και ο Ρακίνας επιλέγουν συνειδητά τι θα αναπαράγουν από το έργο του Ευριπίδη και τι όχι. Κατά τη διακειμενική προσέγγιση των έργων, όπως επισημαίνει ο Κράιας, πρέπει να ερευνάται η νέα λειτουργία που προκύπτει μέσα από την αναπραγμάτευση της ίδιας θεματικής, λειτουργία η οποία δεν εκπηγάζει από τις συγκλίσεις

---

[8] Κατά την Kristeva, ο Μπαχτίν εισήγαγε στη λογοτεχνική θεωρία την άποψη ότι «κάθε κείμενο είναι ένα μωσαϊκό από παραθέματα, κάθε κείμενο είναι η απορρόφηση και ο μετασχηματισμός ενός άλλου κειμένου». Πουρκός (2016) 270

[9] Δημητρούλια (2015) 14

[10] Jenny (1976) 266-267, ο Jenny εξετάζει την έννοια από τη σκοπιά της γλωσσολογίας.

[11] Κατά τον Jenny (1996) 82, «κάθε διακειμενική αναφορά προσφέρει μια εναλλακτική επιλογή: ή να συνεχίσει κανείς την ανάγνωση βλέποντας εκεί απλώς ένα απόσπασμα, όπως οποιοδήποτε άλλο, ένα αναπόσπαστο δηλαδή τμήμα της συνταγματικής δομής του κειμένου, ή αλλιώς να επιστρέψει με ένα είδος διανοητικής ανάμνησης στο αρχικό κείμενο».

[12] Genette (1982) 7

[13] Σύμφωνα με τον Jenny (1976, 266-267) η διαδικασία αυτή συντελείται σε τρία επίπεδα: στη λεκτική αναπαράσταση της εικόνας, στην ευθυγράμμιση, η οποία αποτελεί την αρχή της ενσωμάτωσης και της ρήξης του νέου κειμένου με το προηγούμενο, και στην κατοχύρωση, όπου συντελείται η παραγωγή του νέου κειμένου.

[14] Βλ. σελ. 41-42

των έργων μεταξύ τους, αλλά από τις αποκλίσεις τους, καθώς εκεί εντοπίζεται κάθε καινούριο στοιχείο.[15]

Επιπροσθέτως, η διακειμενικότητα δεν αφορά μόνο τον δημιουργό, αλλά και τον αναγνώστη της λογοτεχνίας, ο οποίος αναλόγως της παιδείας του, λαμβάνει υπόψιν του την έννοια και τη χρησιμοποιεί ως εργαλείο ανάγνωσης. Ο Riffaterre ορίζει τη διακειμενικότητα ως «το δίκτυο των λειτουργιών που συγκροτεί και ρυθμίζει τις σχέσεις μεταξύ κειμένου και διακειμένου»[16] και υποστηρίζει ότι το διακείμενο είναι το σύνολο των κειμένων που ο αναγνώστης ανακαλεί στη μνήμη του κατά τη διαδικασία της ανάγνωσης και μάλιστα το σύνολο αυτό δεν είναι πεπερασμένο και θεωρητικά μπορεί να αναπτύσσεται συνεχώς, ταυτόχρονα με το πνευματικό επίπεδο του αναγνώστη.[17] Ο Umberto Eco θεωρεί πως μέσω της ανάγνωσης ενεργοποιείται μία διακειμενική γνώση,[18] ενώ ανάλογες είναι και οι θέσεις των Ricardou[19] και Jenny.[20] Συνεπώς, η διακειμενικότητα, εκτός του ότι αποτελεί μία ιδιότητα του κειμένου, σχετίζεται άμεσα και με την αναγνωστική διαδικασία,[21] εφόσον ο αναγνώστης πέραν της αναγνώρισης των διακειμένων κομίζει στο κείμενο τις προσωπικές του γνώσεις και τις αναγνωστικές του εμπειρίες. Το κείμενο, κατά τον Barthes, προσφέρεται στον αναγνώστη ως πολυδιάστατος τόπος, στον χώρο του οποίου ενεργοποιείται το ατελεύτητο διακειμενικό παιχνίδι.[22]

Σε σχέση με τα ανωτέρω, παρουσιάζει ενδιαφέρον η άποψη του Σιαφλέκη πως ο συγγραφέας είναι ένας προνομιούχος αναγνώστης, ο οποίος δημιουργεί τις προϋποθέσεις για μια νέα ανάγνωση του έργου του. Κατά συνέπεια, η διακειμενικότητα πρέπει να εννοηθεί ως πράξη δημιουργική από την πλευρά του συγγραφέα, ο οποίος κινείται παλίνδρομα μεταξύ παρελθόντος και παρόντος. Στα όρια της κίνησης αυτής ανακύπτει η σημασία του έργου και το αισθητικό του πρόσωπο, με το οποίο αντιμετωπίζει τον αναγνώστη. Όσο καίρια είναι η παρέμβαση του συγγραφέα στην αναδημιουργία της σημασίας ενός λογοτεχνικού μύθου τόσο κρίσιμη είναι και η στάση του αναγνώστη, δεδομένου ότι δεν μπορεί να ενεργοποιηθεί η προτεινόμενη από τον συγγραφέα σημασία, να αποκτήσει δηλαδή αισθητικό αποτέλεσμα, παρά μόνο μέσω της διαδικασίας πρόσληψης, που πραγματοποιείται κατά την ανάγνωση του έργου. Εν ολίγοις, ο συγγραφέας οργανώνει και προτείνει ένα μήνυμα και ο αναγνώστης καλείται να το ανιχνεύσει και να το σημασιοδοτήσει.[23] Με δεδομένο, λοιπόν, ότι «η

[15] Κράιας *Παράβασις* 17 (2019), (υπό έκδοση)
[16] Riffaterre (1990) 57
[17] Riffaterre (1980) 625
[18] Eco (1981) 21
[19] Ricardou (1971) 163
[20] Jenny (1976) 266
[21] Worton & Still (1990) 1-5
[22] Barthes (1988) 137-143, 151-160
[23] Σιαφλέκης (2005) 13-20

διακειμενικότητα δημιουργεί επίπεδα πρόσβασης στο νόημα»,[24] θα αναζητηθεί η διαφορετική τεχνική του κάθε εξεταζόμενου ποιητή, ο οποίος αξιοποιεί το πρόσωπο της τροφού κατ' αναλογία και με το κοινωνικό-πολιτισμικό περιβάλλον στο οποίο μεγαλώνει και με το ιδεολογικό-πνευματικό του υπόβαθρο.

1.2 Διακειμενικός ιστός των εξεταζόμενων έργων

Λαμβάνοντας ως δεδομένο ότι ο ευριπίδειος *Ιππόλυτος* λειτουργεί ως διακειμενικός δείκτης των μεταγενέστερων ποιητών, Σενέκα *(Phaedra)* και Ρακίνα *(Phèdre),* επιχειρείται η ερμηνεία των νέων στοιχείων που ανακύπτουν μέσα από την αναπροσαρμογή του παλαιότερου έργου, εστιάζοντας στο πρόσωπο της τροφού. Υπό την προϋπόθεση ότι για τη διακειμενικότητα κάθε κείμενο αποτελεί ενσωμάτωση και μετασχηματισμό ενός άλλου κειμένου, οι μεταγενέστεροι ποιητές διατηρούν τα στοιχεία εκείνα που καθιστούν τον μύθο αναγνωρίσιμο, ενώ ταυτόχρονα εμπλουτίζουν το έργο τους με νέα δεδομένα, τα οποία αντλούνται από το σημασιολογικό περιβάλλον, μέσα στο οποίο αναδημιουργείται ο μύθος. Η διακειμενική ανάγνωση των τριών έργων με σημείο εκκίνησης το πρόσωπο της ευριπίδειας τροφού και απόληξης την τροφό του Ρακίνα, η οποία σε σχέση με τον ομόλογο ρόλο της στον Ευριπίδη και τον Σενέκα γίνεται επώνυμη και ονομάζεται "Οινώνη", επιτρέπει να διαφανεί η περιοδική εξέλιξη του δευτερεύοντος αυτού ρόλου, εξετάζοντας την παλίνδρομη κίνηση παρελθόντος-παρόντος, στη βάση της οποίας κινείται ο κάθε ποιητής.

Μελετώντας τα κείμενα από τη σκοπιά αυτή, επιχειρείται η διάκριση και η σύγκριση των παραμέτρων εκείνων που οδήγησαν τον Ευριπίδη στην παρουσίαση της τροφού ως καθοριστικού παράγοντα της δραματικής πλοκής του *Ιππόλυτου* με τις αντίστοιχες των μεταγενέστερων, Σενέκα και Ρακίνα, οι οποίες με τη σειρά τους διαμόρφωσαν τις συνθήκες για μία νέα προσέγγιση του εν λόγω προσώπου. Στα εξεταζόμενα κείμενα υπάρχουν ευδιάκριτα εσωτερικά στοιχεία που επιτρέπουν την αντιπαραβολή αυτή και οδηγούν στην εξαγωγή συμπερασμάτων.

Είναι βέβαιο πως ο μύθος της Φαίδρας αποτέλεσε τη δραματική βάση των τριών ποιητών. Ωστόσο, ο Ευριπίδης δεν επέλεξε να ονομάσει την τραγωδία του "Φαίδρα", εν αντιθέσει με τους μεταγενέστερους. Το "γιατί" αποτελεί μέρος της παρούσας έρευνας, ξεκινώντας από την υπόθεση πως δεν ήταν τυχαία ούτε η επιλογή του Ευριπίδη να τιτλοφορήσει το έργο του "Ιππόλυτος" ούτε η επιλογή του Σενέκα και του Ρακίνα να ονομάσουν τις τραγωδίες τους "Φαίδρα".[25] Στο πλαίσιο της μετεξέλιξης αυτής από τον έναν τίτλο στον άλλον, το πρόσωπο της ευριπίδειας τροφού λαμβάνει διαφορετική διάσταση, εκ

[24] Stewart (1980) 1151
[25] Το ζήτημα αυτό εξετάζεται στο 2ο κεφάλαιο, στην υποενότητα 2.2, σ.36.

παραλλήλου με τους πρωταγωνιστές που αλλάζουν κι αυτοί τοποθέτηση. Με δεδομένο μάλιστα πως οι ενέργειες του δευτερεύοντος αυτού χαρακτήρα φωτίζουν και καθορίζουν τη στάση των κεντρικών ηρώων, η τροφός του Ευριπίδη μετατοπίζει το κέντρο εστίασης από τον Ιππόλυτο στη Φαίδρα, στοιχείο που εντοπίζεται προφανώς από τον Σενέκα και αξιοποιείται αναλόγως και από τον Ρακίνα.

Ο Ευριπίδης, αξιοποιώντας το πρόσωπο της τροφού, ανοίγει έναν διακειμενικό διάλογο με τους προγενέστερους Αισχύλο και Σοφοκλή γύρω από το ζήτημα της μοίρας και επηρεάζει τους μεταγενέστερους ποιητές, καθώς δίνει νέα τραγική διάσταση στο ανθρώπινο πεπρωμένο, μετατοπίζοντας, όπως υποστηρίζει η Romilly,[26] το τραγικό στην καρδιά του ανθρώπου.[27] Αν για τον Αισχύλο η έννοια της τραγικής σύγκρουσης δεν αφορά τη σχέση του ανθρώπου με τον άνθρωπο,[28] αλλά τη σύγκρουσή του με το θείο και την παρέμβαση των θεών προς αποκατάσταση της κοινωνικής ευρυθμίας,[29] και αν για τον Σοφοκλή είναι προϊόν ηθικών διλημμάτων που φέρουν το στίγμα της προσωπικής ευθύνης του τραγικού ήρωα, ανεξαρτήτως αν η μοίρα και οι θεοί κατευθύνουν την ύπαρξή του, οι ιστορικές συνθήκες κάτω από τις οποίες έγραψε ο Ευριπίδης, η πολιτική και ηθική κρίση που έπληττε την Αθήνα της εποχής του σε συνάρτηση με την ανάπτυξη νέων φιλοσοφικών ρευμάτων, σφράγισαν το σύνολο του έργου του και μετατόπισαν την οπτική περί του τραγικού σε άλλες σφαίρες.[30] Ο Ευριπίδης, μέσω της τροφού, παρουσιάζει τον άνθρωπο να είναι ο ίδιος υπεύθυνος για τις πράξεις του, ενώ οι δραματικές συγκρούσεις που συνιστούν την τραγικότητά του πηγάζουν από την ψυχική του κατάσταση και τις ιδιαιτερότητες του χαρακτήρα του. Πιθανώς, επηρεασμένος από τη σοφιστική κίνηση της εποχής του προχωρά σε μια εκλογίκευση του τραγικού,[31] κατά την οποία ο άνθρωπος καθοδηγείται στη ζωή από μια αμετάκλητη θεία βούληση και καταλήγει στη σωτηρία ή την καταστροφή μέσω των προσωπικών του επιλογών. Η θέση του αυτή εκφράζεται στον *Ιππόλυτο* μέσα από τις πρωτοβουλίες της τροφού, οι οποίες συνιστούν προσωπικές επιλογές της ιδίας και καθορίζουν τις ενέργειες των αποφάσεων των πρωταγωνιστών.

Στον ανωτέρω διάλογο φαίνεται να συμμετέχουν και οι δύο μεταγενέστεροι ποιητές, αξιοποιώντας ανάλογα το πρόσωπο της δικής τους τροφού. Ασφαλώς επηρεασμένοι από την οπτική του Ευριπίδη συμπληρώνουν τη θέση του για τον καθορισμό της ανθρώπινης μοίρας από τους θνητούς με άξονα το ιδεολογικό υπόβαθρο της δικής τους εποχής. Συνεπώς, όπως η

---

[26] «Η διαφορά ανάμεσα στον Αισχύλο και τον Ευριπίδη είναι πιο βαθιά και πιο πλατιά παρ' ό,τι ανάμεσα στον Ευριπίδη και στον Ρακίνα», Romilly (1997α) 10-11
[27] Romilly (1997β) 52
[28] Kitto (1993) 61
[29] Μποζίζιο (2010) 63
[30] Romilly (1997β) 14
[31] Romilly (2000) 156

αρχαία σοφιστική επηρεάζει την ευριπίδεια σκέψη, αναλόγως επηρεάζεται ο Σενέκας από τη στωική φιλοσοφία και ο Ρακίνας από τον γαλλικό κλασικισμό και τον Ιανσενισμό.[32]

Με δεδομένη τη θέση πως κανένας ήρωας δεν θα ήταν τραγικός, αν επέλεγε διαφορετική λύση από αυτή που υπαγορεύει η τραγική του φύση, οι τρεις ποιητές χρησιμοποιούν το πρόσωπο της τροφού, για να αναδείξουν την τραγικότητα των κεντρικών ηρώων τους. Η ιστορία του οιονεί αιμομικτικού έρωτα της Φαίδρας για τον Ιππόλυτο αποτελεί τον συνδετικό κρίκο για τις τρεις τροφούς των τραγωδιών, ο χαρακτήρας των οποίων ολοκληρώνεται σταδιακά περνώντας από ποιητή σε ποιητή. Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς πως η διακειμενική προσέγγιση της τροφού, κλείνοντας τον κύκλο της στον Ρακίνα, ενώνει τα τρία έργα, καθώς, αν απομονωθούν τα στοιχεία του χαρακτήρα της τροφού σε κάθε εξεταζόμενο έργο και ενωθούν μεταξύ τους, έχουμε έναν ολοκληρωμένο θεατρικό χαρακτήρα. Ενώ, δηλαδή, μεμονωμένα βλέπει κανείς πως, μετά την ανάληψη των πρωτοβουλιών που καθιστά τις τροφούς για λίγο πρωταγωνίστριες της δράσης, χάνονται από την αφήγηση –μιας και στην πραγματικότητα δεν ενδιαφέρει η αυτόνομη ύπαρξή τους– αν ιδωθούν εν αθροίσει ως μία τροφός μετά και από την προσέγγιση του Ρακίνα, ο ρόλος τους αποκτά άλλη υπόσταση, καθώς από ανώνυμα πρόσωπα αποκτούν ταυτότητα. Κατ' επέκταση, τα νέα στοιχεία που ανακύπτουν από ποιητή σε ποιητή για κάθε κεντρικό ήρωα συνθέτουν και ολοκληρώνουν τον κάθε χαρακτήρα, ώστε, μετά τη διακειμενική προσέγγιση των τριών δραμάτων με σημείο αναφοράς το πρόσωπο της τροφού, ο αναγνώστης να έχει αποκτήσει νέα άποψη για το ποιος ήταν ο Ιππόλυτος και ποια η Φαίδρα, απ' ό,τι είχε, όταν παρακολουθούσε μεμονωμένα την κάθε εκδοχή.

Με βάση τα προαναφερθέντα, επιλέγεται η διακειμενικότητα ως αναλυτικό εργαλείο για την ερμηνεία των εξεταζόμενων κειμένων, επιχειρώντας μέσα από τις αποκλίσεις της τροφού από ποιητή σε ποιητή να εντοπιστούν τα καινούρια στοιχεία που συνθέτουν τον ρόλο της και οδηγούν σε μία νέα ανάγνωση των έργων. Αφού παρουσιαστεί η προώθηση της δράσης του κάθε έργου μέσω των πρωτοβουλιών της τροφού, στο τρίτο κεφάλαιο της παρούσης, με εργαλείο διερεύνησης τη θεωρία της *Αισθητικής Ανταπόκρισης* του Iser, θα εξεταστούν οι κοινωνικοπολιτικές και ιδεολογικές συνθήκες που διαμόρφωσαν τη σκέψη του Ευριπίδη κατά τον 5ο π.Χ. αιώνα, του Σενέκα κατά τον 1ο μ.Χ. αιώνα και του Ρακίνα κατά τον 17ο μ.Χ. αιώνα, στη βάση των οποίων δημιουργήθηκε ο χαρακτήρας της εκάστοτε τροφού.

[32] Οι επιρροές που δέχτηκαν οι τρεις ποιητές εξετάζονται στο 2ο και το 3ο κεφάλαιο.

1.3 Η διακειμενικότητα του χαρακτήρα της τροφού από την Ευρύκλεια του Ομήρου στον Αισχύλο, τον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη.

Η θέση που καταλαμβάνει η τροφός στη δομή της οικογένειας κατά την αρχαιότητα δεν είναι τυχαία. Η παρουσία της αποτελούσε ένδειξη πλούτου για τον κάθε οίκο[33] και η τροφός δεν αντιμετωπίζονταν ως οικιακή δούλα, αλλά ως μέλος της εκάστοτε οικογένειας.[34] Ο αδιάσπαστος δεσμός μεταξύ τροφού και παιδιού επικυρώνεται και από τις επιτάφιες επιγραφές που έχουν βρεθεί και είναι αφιερωμένες στη στοργή που κατέδειξαν οι τροφοί κατά την ανατροφή των τέκνων που είχαν αναλάβει.[35]

Ο ρόλος της τροφού στη λογοτεχνία βρίσκει την πρώτη του έκφραση στην *Οδύσσεια* του Ομήρου μέσα από τα πρόσωπα της Ευρύκλειας (τροφός του Οδυσσέα και του Τηλέμαχου) και της Ευρυνόμης (τροφός της Πηνελόπης). Οι δύο αυτές τροφοί, κατά την Pratt,[36] ξεπερνώντας τον αρχικό τους ρόλο εμφανίζονται να έχουν ενεργό συμμετοχή στην εσωτερική διοίκηση του παλατιού. Η Ευρύκλεια, βέβαια, σε αντίθεση με την Ευρυνόμη, εμφανίζεται στο προσκήνιο περισσότερο και της αποδίδονται από τον Όμηρο τα χαρακτηριστικά της εξυπνάδας, της σοφίας και της ευγένειας, γι' αυτό και έχει το δικαίωμα όχι μόνο να συμβουλεύει και να επαινεί αλλά και να ψέγει, όταν οι συνθήκες το απαιτούν.[37] Ωστόσο, ο ρόλος της είναι περιορισμένος και δεν αναπτύσσει αυτόνομη δράση, δεδομένου ότι ο προσωποκεντρικός χαρακτήρας της *Οδύσσειας* απαιτεί η δράση να περιστρέφεται γύρω από τον νόστο του Οδυσσέα και περιορίζει κατά πολύ όλους τους άλλους χαρακτήρες, πόσω μάλλον των δούλων. Εν αντιθέσει, στις εξεταζόμενες τραγωδίες οι πρωτοβουλίες των τροφών εμφανίζονται ενισχυμένες, δεδομένου ότι με την τραγωδία αλλάζει η εστίαση και από τον ηρωικό κόσμο του έπους οδηγούμαστε στην πόλη και τον οίκο. Το έπος[38] ως είδος τοποθετείται στο παρελθόν και τα πολεμικά κατορθώματα των ηρώων του αποτελούν την προϊστορία των τραγικών προσώπων. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο εμφανίζονται και οι τροφοί, οι οποίες, κατά τον Henderson, παρουσιάζονται ως πιστές υπερασπίστριες του οίκου που υπηρετούν.[39]

Στην αρχαία τραγωδία, η τροφός ως ξεχωριστός χαρακτήρας εμφανίζεται σε πέντε δράματα.[40] Ωστόσο, στον ευριπίδειο *Ιππόλυτο* η τροφός αποτελεί ξεχωριστή περίπτωση,

---

[33] Karydas (1998) 2
[34] Joshel (1986) 15
[35] Pratt (2000) 60
[36] Pratt (2000) 46
[37] Karydas (1998) 58
[38] Η τροφός με την ομηρική λειτουργία συναντάται και στην ελληνιστική περίοδο, στα *Αργοναυτικά* του Απολλώνιου Ρόδιου με την εμφάνιση της Πολυξούς, η οποία αποτελεί τη μόνη περίπτωση τροφού που αναπτύσσει δημόσια δράση.
[39] Henderson (1987) 123
[40] Αισχύλου *Χοηφόροι,* Σοφοκλή *Τραχίνιαι,* Ευριπίδη *Ανδρομάχη, Μήδεια, Ιππόλυτος.*

καθώς διαφοροποιείται από τον επικουρικό ρόλο που διαδραματίζουν οι υπόλοιπες τροφοί. Η Karydas υποστηρίζει πως μόνον ο Ευριπίδης κατάφερε να δώσει ουσιαστική υπόσταση στον ρόλο της τροφού, γι' αυτό και αποτέλεσε πρότυπο για τον Σενέκα και τον Ρακίνα.[41]

Θα μπορούσε να διακρίνει κανείς ως προς το πρόσωπο της τροφού του Ευριπίδη στον *Ιππόλυτο* την ενδεχόμενη επίδραση που άσκησε πάνω του η τροφός του Αισχύλου στις *Χοηφόρους,* δεδομένου ότι με τις ενέργειες της αισχύλειας τροφού ενεργοποιείται η *περιπέτεια* του δράματος, καθώς, αγνοώντας τις διαταγές της Κλυταιμνήστρας και ακολουθώντας τις υποδείξεις του Χορού, συντελεί, εν αγνοία της βέβαια, στην επιτυχία της αποστολής του Ορέστη.[42] Πιθανή επίδραση στην ευριπίδεια τροφό στον *Ιππόλυτο* να άσκησε και η τροφός της Διηάνειρας στις *Τραχίνιες*[43] του Σοφοκλή, παρότι ο ρόλος της είναι καθαρά συμβουλευτικός. Όπως υποστηρίζει η Karydas, η προτροπή της τροφού στην κυρία της να στείλει τον Ύλλο σε αναζήτηση του πατέρα του, ενεργοποιεί τη δράση του έργου.[44]

Εκτός από τον *Ιππόλυτο*, ο Ευριπίδης συμπεριέλαβε το πρόσωπο της τροφού στη *Μήδεια,* όπου εκεί ο ρόλος της συνίσταται στο να προβλέπει τις συμπεριφορές της κυρίας της, μιας και είναι το μόνο πρόσωπο του έργου που γνωρίζει σε βάθος την ιδιαίτερη φύση της Μήδειας, και στην *Ανδρομάχη,* όπου προσδίδει στην τροφό της Ερμιόνης μητρικά χαρακτηριστικά, καθώς προσπαθεί να ηρεμήσει την άτεκνη βασίλισσα και να την προστατέψει από το να κάνει κακό στον ίδιο της τον εαυτό.[45]

Ο τρόπος με τον οποίο ο Ευριπίδης παρουσιάζει το πρόσωπο της τροφού στα έργα του, πέρα από μια ιδιαίτερη συμπάθεια που διακρίνεται από την πλευρά του ως προς την επιλογή αυτών των χαρακτήρων, αποτελεί στοιχείο καινοτόμου τεχνικής, δεδομένου ότι ο ποιητής αξιοποιεί ελάσσονες χαρακτήρες στα έργα του, για να αποδώσει τον μύθο και υπό το πρίσμα της "δικής τους" οπτικής γωνίας. Τα πρόσωπα αυτά γίνονται εργαλείο στα χέρια του, καθώς οι ενέργειές τους, εκτός του ότι κλιμακώνουν και ενισχύουν την αγωνία του κοινού, συνδράμουν τον ποιητή να οδηγήσει στη δέουσα λύση το δράμα του. Εστιάζοντας στον *Ιππόλυτο*, ο Ευριπίδης, χρησιμοποιώντας το μοτίβο του πιστού δούλου, ο οποίος συμπάσχει με τον πρωταγωνιστικό χαρακτήρα, αξιοποιεί στο έργο του τη μη ευγενική καταγωγή της τροφού με διττό τρόπο. Από τη μια ενσαρκώνει τη γνώση της λαϊκής σοφίας και από την άλλη προχωρά σε ενέργειες που δεν θα μπορούσε να προβεί η Φαίδρα λόγω της κοινωνικής της θέσης.

---

[41] Karydas (1998) 1
[42] Karydas (1998) 65
[43] Οι Τραχίνιες πιθανολογείται ότι γράφτηκαν πριν το 431 π.Χ., Webster (2002) 22
[44] Karydas (1998) 77
[45] Karydas (1998) 112, 89

1.4 Η τροφός στον ευριπίδειο *Ιππόλυτο*

Ο Ευριπίδης με τον *Ιππόλυτο* αποτελεί ίσως τη μόνη περίπτωση τραγικού που σε δεύτερο έργο του[46] επανέλαβε το ίδιο θέμα επανατοποθετώντας τους χαρακτήρες του σε νέα βάση.[47] Ως φαίνεται, η απόρριψη της πρώτης εκδοχής του μύθου από το αθηναϊκό κοινό και η ενδεχόμενη επιτυχία της *Φαίδρας* του Σοφοκλή που ακολούθησε, οδήγησαν τον ποιητή στην επαναδιαπραγμάτευση του θέματός του.[48] Ο Ευριπίδης, μελετώντας την αντίληψη των κλασικών χρόνων που θέλει τον άνθρωπο δέσμιο της θεϊκής δύναμης,[49] δημιουργεί στον *Ιππόλυτο* την αίσθηση ότι «ο άνθρωπος κλυδωνίζεται στο έλεος γεγονότων που έρχονται και τον αιφνιδιάζουν».[50] Υποκινητής της δράσης στο έργο εμφανίζεται η θεά Αφροδίτη, η οποία, κατά τον Knox, δεν προβλέπει απλώς, αλλά καθορίζει την πορεία της δραματικής πλοκής,[51] ενώ αντίστοιχα ο Halleran θεωρεί το σχέδιο της Αφροδίτης μοχλό προώθησης της δράσης.[52] Η προγενέστερη όμως άποψη του Lesky, σύμφωνα με την οποία ο Ευριπίδης έδωσε ενεργό ρόλο στην Αφροδίτη χωρίς να πιστεύει στον ρόλο των θεών,[53] σε συνδυασμό με την παρατήρηση του Barrett ότι ο Ευριπίδης καλλιεργεί προσδοκίες που στη συνέχεια διαψεύδει (τα γεγονότα στον *Ιππόλυτο* εξελίσσονται με διαφορετική σειρά σε σχέση με τις προβλέψεις της Αφροδίτης) κρατώντας κατ' αυτόν τον τρόπο σε εγρήγορση το ενδιαφέρον των θεατών,[54] επιτρέπουν τη διαμόρφωση του κάτωθι συλλογισμού.

Ο Ευριπίδης ως εκφραστής των εννοιών *είναι* και *φαίνεσθαι* που αποτελούν μέρος της προβληματικής των σοφιστών, εφαρμόζει πιθανώς τις έννοιες αυτές στο πρόσωπο της Αφροδίτης, η οποία φαίνεται υποκινητής της δράσης, και στο πρόσωπο της τροφού που επί της ουσίας είναι ο βασικός μοχλός προώθησης της δραματικής πλοκής. Με τον τρόπο αυτό εκφράζει αφενός τις θρησκευτικές πεποιθήσεις του κοινού της εποχής του και το κερδίζει, και αφετέρου ενισχύει την τραγική υπόσταση της Φαίδρας, τοποθετώντας την να παλεύει με ένα ακατανίκητο ερωτικό πάθος, το οποίο προέρχεται από τη θεία βούληση. Στην πραγματικότητα, ο Ευριπίδης αξιοποιεί τα πρόσωπα της Αφροδίτης και της τροφού, για να εκφράσει τη θέση του γύρω από το ζήτημα της μοίρας. Ο ποιητής μέσα από τον *Ιππόλυτο* διατρέχει την ιδεολογική πορεία του αιώνα του ως προς την αντίληψη του πεπρωμένου, εκκινώντας από την αισχύλεια άποψη βάσει της οποίας η μοίρα της βασίλισσας είναι

---

[46] Το πρώτο ήταν ο *Ιππόλυτος Καλυπτόμενος*.
[47] Για τους Έλληνες τραγικούς δεν ήταν συνηθισμένη μία τέτοια τακτική. Βλ. Barrett (1964) 13-14, Segal (1986) 203-204, Coffey / Mayer (1990) 7-8
[48] Barrett (1964) 13
[49] Dodds (1951) 29
[50] Romilly (1997α) 170
[51] Knox (1983) 312-313
[52] Halleran (1995) 37
[53] Lesky (1958) 137
[54] Barret (1964) 164

προκαθορισμένη από την Αφροδίτη, αξιοποιεί στην πορεία τη σοφόκλεια αντίληψη εμφανίζοντας την Φαίδρα να ακολουθεί την προκαθορισμένη από τη θεά μοίρα, καθορίζοντας ταυτόχρονα και η ίδια το πεπρωμένο της με τις επιλογές της, για να καταλήξει μέσω της τροφού, η οποία με τις ενέργειές της κατευθύνει τη μοίρα της βασίλισσας προς συγκεκριμένη κατεύθυνση, στη θέση ότι η μοίρα καθορίζεται κυρίως από τους θνητούς. Εύλογα, λοιπόν, συμπεραίνει κανείς πως στην ευριπίδεια σκέψη η Αφροδίτη απηχεί το *φαίνεσθαι* και η τροφός το *είναι*.

Ξεκινώντας με την υπόθεση πως η δραματική πλοκή εξελίσσεται με βάση τις ενέργειες της τροφού και με την πεποίθηση ότι τα πράγματα θα είχαν διαφορετική έκβαση, εάν η τροφός δεν εμπλεκόταν στην υπόθεση με τον τρόπο που ενεπλάκη, διερευνείται η στάση της τροφού, εστιάζοντας στην ορθολογικότητα της επιχειρηματολογίας της και τα συναισθήματα αγάπης που τρέφει για την Φαίδρα και κατευθύνουν τις πρωτοβουλίες της.

Μετά την Πάροδο των γυναικών του Χορού, η τροφός εμφανίζεται στη σκηνή με την Φαίδρα απέναντί της και βρίσκεται σε αδιέξοδο [τί σ᾽ ἐγὼ δράσω, τί δὲ μὴ δράσω; (στ.177)],[55] καθώς ακόμη δεν γνωρίζει πως το συναισθηματικό παραλήρημα της Φαίδρας είναι προϊόν ερωτικού πάθους. Σύμφωνα με τα λεγόμενά της θα προτιμούσε να ήταν άρρωστη η ίδια παρά η Φαίδρα, [κρεῖσσον δὲ νοσεῖν ἢ θεραπεύειν, (στ.186)],[56] γεγονός που καταδεικνύει την αγάπη της. Ο ποιητής, όμως, δεν παρουσιάζει το συναισθηματικό δέσιμο της τροφού με τη βασίλισσα, για να δείξει πόσο δεμένη είναι μία τροφός με την κυρία της, αλλά χρησιμοποιεί την αγάπη της τροφού ως εργαλείο, καθιστώντας την κινητήρια δύναμη των πρωτοβουλιών που αναπτύσσονται στη συνέχεια και προωθούν τη δραματική πλοκή.

Με δεδομένο ότι στον κόσμο της τραγωδίας δικαιούνται να εκφράσουν με την ίδια παρρησία τις απόψεις τους πρόσωπα διαφορετικής κοινωνικής θέσης,[57] ο Ευριπίδης επιστρατεύει τη λογική της τροφού, προκειμένου να μεταστρέψει την ψυχολογία της βασίλισσας και να την κάνει να δει τη ζωή με άλλο μάτι, παρ’ όλες τις δυσκολίες της [κοὐκ ἔστι πόνων ἀνάπαυσις … δυσέρωτες δὴ φαινόμεθ᾽ ὄντες … κοὐκ ἀπόδειξιν τῶν ὑπὸ γαίας, μύθοις δ᾽ ἄλλως φερόμεσθα, (στ.190-197)].[58] Ο γνωμικός χαρακτήρας των λόγων της, μέσω των οποίων αμφισβητείται η ύπαρξη των θεών του Κάτω Κόσμου, γίνεται φορέας των σκεπτικιστικών ιδεών του ποιητή, ο οποίος ασκώντας κριτική στους θεούς οδηγεί τη σκέψη των θεατών στην αμφιβολία και στην αναζήτηση ενδεχομένως μίας νέας ευσέβειας.[59] Ο

[55] «Τί να κάνω και τί να μην κάνω;». Η μετάφραση των στίχων του Ευριπίδη σε όλο το σώμα της εργασίας είναι του Κ. Βάρναλη.
[56] «Κάλλιο εγώ να ᾽μουν άρρωστη κι όχι θεραπεύτρα».
[57] Καρακάση (2011) 58
[58] «και δεν έχουν τέλος οι πίκρες… και με πάθος πολύ λαχταρούμε… κανένας δεν την γνώρισε κι έτσι με κούφια παραμύθια πορεύεται ο κόσμος».
[59] Romilly (1997β) 285

ποιητής επιλέγει την τροφό, για να στηρίξει την Φαίδρα στο αδιέξοδο πάθος της και όχι κάποιον από τους θεούς, όχι γιατί αποκλείει τη θεϊκή επέμβαση στη ζωή των θνητών, αλλά επειδή οι πράξεις των θεών φαντάζουν ακατανόητες. Ο άνθρωπος, κατά τον Ευριπίδη, στέκει μόνος του, έρμαιο των κοινωνικών συνθηκών που καταστρατηγούν την ελευθερία του, με μόνη, ενδεχομένως, βοήθεια από έναν άλλον άνθρωπο, όπως στην προκειμένη περίπτωση η τροφός στην Φαίδρα. Ωστόσο, αυτό δεν σημαίνει πως το ποιητικό φαινόμενο της τραγωδίας είναι απλώς μία απάντηση στη μεταφυσική αγωνία του ανθρώπου ούτε ότι αφορά αποκλειστικά τις σχέσεις ανθρώπων και θεών.[60] Εν προκειμένω, ο ποιητής, "κρυμμένος" πίσω από την τροφό, επιδιώκει να απομακρύνει από τη θεϊκή ερμηνεία τη δέσμη των ενεργειών που θα επακολουθήσουν, με στόχο να φωτίσει όχι την πράξη, αλλά τον ψυχολογικό της αντίκτυπο, την οδύνη και τις παραπλανήσεις της ανθρώπινης ζωής.[61]

Ο ποιητής, τεχνηέντως, επιλέγει να πέφτουν οι συμβουλές της τροφού [ῥᾶιον δὲ νόσον μετά θ᾽ ἡσυχίας καὶ γενναίου λήματος οἴσεις, (στ.205-206) / οὐ μὴ παρ᾽ ὄχλωι τάδε γηρύσηι, (στ.213)][62] στο κενό, εφόσον ο στόχος του δεν είναι να πειστεί η Φαίδρα και να αλλάξει ρότα στη σκέψη της, αλλά να διαφανεί η αντίθεση ανάμεσα στο μέτρο που διέπει την επιχειρηματολογία της τροφού και στο άμετρο που χαρακτηρίζει το ερωτικό παραλήρημα της βασίλισσας. Καθώς, λοιπόν, αποβλέπει να αναδείξει τις συνέπειες που ακολουθούν τις δίχως μέτρο πράξεις, η τροφός γίνεται εργαλείο της πένας του κι ενώ *φαίνεται* ότι λειτουργεί αυτόβουλα, στην ουσία *είναι* ετεροκατευθυνόμενη από τον ίδιο. Η κίνησή της να καλύψει το κεφάλι της Φαίδρας με το μαντήλι [κρύπτω, (στ.250)][63] –κίνηση που το χέρι του ποιητή πραγματοποιεί– υποδηλώνει την απαρχή των ενεργειών της τροφού που θα κατευθύνουν τη δραματική πλοκή, επιταχύνοντας ή επιβραδύνοντας, αναλόγως των προθέσεων του Ευριπίδη. Το γεγονός ότι προσδίδει στην τροφό το χαρακτηριστικό γνώρισμα της επιμονής, όταν πιέζει την Φαίδρα να αποκαλύψει το μυστικό της [φθέγξαι τι, δεῦρ᾽ ἄθρησον. ὦ τάλαιν᾽ ἐγώ, στ.300],[64] πέραν του ότι εξυπηρετεί τη δραματική οικονομία του έργου προάγοντας το στοιχείο της *περιπέτειας*, καθώς η τροφός άλλα περιμένει να ακούσει και άλλα ακούει τελικά, παρουσιάζει με μεγαλύτερη δραματική ένταση το ψυχικό πάθος της Φαίδρας, «διαρρηγνύοντας τον κύκλο της σιωπής και της αιδούς της βασίλισσας και απασφαλίζοντας τη ζωή της».[65] Ο ποιητής, δηλαδή, με τη διατύπωση ενός λογικού επιχειρήματος της τροφού [εἰ θανῆι, προδοῦσα σοὺς παῖδας, πατρώιων μὴ μεθέξοντας δόμων, (στ.305-306)][66] στρέφει

[60] Καρακάση (2011) 57
[61] Romilly (2000) 45, 149-150
[62] «Θέλουν ησυχία, πομονή τ᾽ αρρωστέματα», «Μη λες τέτοια λόγια τρελά μπρος στον κόσμο».
[63] «Το σκεπάζω».
[64] «Πες τίποτα… Γιά κοίτα με… Αχ! η μαύρη!»
[65] Ρεμεδιάκη (2019) 82-83
[66] «αν πεθάνεις, θα προδώσεις τ᾽ αγαπητά παιδιά σου, δε θα πάρουν απ᾽ το γονιό τους κλήρα».

την κουβέντα στον Ιππόλυτο [μὰ τὴν ἄνασσαν ἱππίαν Ἀμαζόνα, ἣ σοῖς τέκνοισι δεσπότην ἐγείνατο, νόθον φρονοῦντα γνήσι᾽, οἶσθά νιν καλῶς, Ἱππόλυτον ... (στ.307-310)],[67] για να δημιουργήσει στην Φαίδρα ισχυρή αναστάτωση με το άκουσμα του ονόματος [οἶμοι, (στ.310)],[68] και να προκαλέσει κατ᾽ αυτόν τον τρόπο την περιέργεια της τροφού, η οποία μη μπορώντας να κατανοήσει επακριβώς την αντίδραση της βασίλισσας [ἀπώλεσάς με, μαῖα, καί σε πρὸς θεῶν τοῦδ᾽ ἀνδρὸς αὖθις λίσσομαι σιγᾶν πέρι, (στ.311-312)],[69] καταφεύγει στο μέσο της ικεσίας [τί δρᾶις; βιάζηι, χειρὸς ἐξαρτωμένη; (στ.325)].[70] Χάριν της δραματικής οικονομίας, η βασίλισσα, παρότι προσπαθεί να αποφύγει την αποκάλυψη του μυστικού,[71] ενδίδει στις παρακλήσεις της τροφού ως ένδειξη σεβασμού απέναντί της [δώσω· σέβας γὰρ χειρὸς αἰδοῦμαι τὸ σόν, (στ.335)].[72] Ο Ευριπίδης, με την επιλογή του αυτή, στοχεύει αφενός στην προώθηση της δραματικής πλοκής και αφετέρου στην ενίσχυση του στοιχείου της δράσης.[73] Εντέχνως, λοιπόν, παρουσιάζει την έκπληξη της τροφού στο άκουσμα του ονόματος [Ἱππόλυτον αὐδᾶις; (στ.352)][74] και την οδηγεί να απευθυνθεί στον Χορό, για να εκφράσει τη φρίκη της και την επιθυμία της να πεθάνει [ἀπαλλαχθήσομαι βίου θανοῦσα· χαίρετ᾽, οὐκέτ᾽ εἴμ᾽ ἐγώ, (στ.356-357)],[75] δημιουργώντας τις προϋποθέσεις εκκίνησης και κορύφωσης της δραματικής δράσης στη συνέχεια του έργου. Εκτός αυτού, η συγκεκριμένη αντίδραση της τροφού μαρτυρά την επιθυμία του Ευριπίδη να κερδίσει την εύνοια του κοινού, καθώς η εν λόγω αντίδραση πλαισιώνει την αντίληψη του μέσου Αθηναίου πολίτη που παρακολουθεί την παράσταση και δύναται να ταυτιστεί με τη φρίκη που εκφράζει η τροφός, η οποία εν προκειμένω λειτουργεί ως "πυροσβέστης" άμεσων αρνητικών αντιδράσεων από την πλευρά του κοινού, ενώ ταυτόχρονα δίνει τον χρόνο στον μέσο θεατή να διαχειριστεί στη σκέψη του την μιαρή ερωτική επιθυμία της Φαίδρας.

Κατά τον Kitto, ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί τους ήρωές του, για να φέρει στη σκηνή μία τραγωδία, η οποία παίζεται ουσιαστικά πίσω από τη σκηνή. Θεωρεί, μάλιστα, πως εκεί εδράζεται ο ενάρετος κόσμος της Φαίδρας, ο οποίος συνιστά την τραγικότητά της, καθώς η ηρωίδα είναι τραγική, ακριβώς επειδή είναι ενάρετη. Ο μελετητής ερμηνεύει την εσωτερική πάλη της Φαίδρας ως προϊόν σύγκρουσης μίας ενάρετης φύσης κι ενός μιαρού ερωτικού

---

[67] «Ναι, μα την καβαλάρισσ᾽ Αμαζόνα, που των παιδιών σου νόθο αφέντη γέννησε, —κι όμως περνάει για γνήσιος— ξέρεις ποιόνε σου λέγω! Τον Ιππόλυτον!»
[68] «Αλιά μου».
[69] «Αχ! μη, για το θεό! Μην ξαναπείς τ᾽ όνομα τούτο, νένα! Με σκότωσες!»
[70] «Τί κάνεις; Πώς κρεμιέσαι από το χέρι μου;»
[71] Αξιοπρόσεκτη η προοικονομία του ρήματος ὀλῆι: «θα με χάσεις». (στ.329)
[72] «Θα σου την κάνω· σέβομαι τα χρόνια σου».
[73] Ο Baldry, στηριγμένος στο *Περί Ποιητικής* (VI) του Αριστοτέλη υποστηρίζει πως «η τραγωδία δεν είναι αναπαράσταση των ανθρώπων, αλλά της δράσης και της ζωής. Οι τραγωδίες δεν παριστάνονται για να αναπαραστήσουν έναν ανθρώπινο χαρακτήρα, αν και ο τελευταίος συμπεριλαμβάνεται για χάρη της δράσης». Baldry (1992) 136
[74] «Τον Ιππόλυτο;»
[75] «Θα την ξεφορτωθώ τη μαύρη ζήση! Έχετε γεια. Πια δεν υπάρχω εγώ».

πάθους και πιστεύει πως η βασίλισσα είναι δοσμένη ως ενάρετη από τον ποιητή.[76] Ωστόσο, η ερευνητική του ματιά σ' αυτό το σημείο κινείται μονομερώς, καθώς θεωρεί τον ενάρετο κόσμο της Φαίδρας ως δεδομένο και ερμηνεύει την παρεκτροπή του ως αποτέλεσμα της παρέμβασης της Αφροδίτης. Προφανώς, διαφεύγει της προσοχής του η οπτική του Ευριπίδη, όπως εξηγήθηκε προηγουμένως, για το *φαίνεσθαι* της θεάς και το *είναι* της τροφού. Η Φαίδρα μπορεί να μην εμφανίζεται στον Ευριπίδη ευθέως ως ανήθικη, όπως θα εμφανιστεί στον Σενέκα, σίγουρα όμως δεν είναι ενάρετη, δεδομένου ότι η τροφός αντιλαμβάνεται πως η κυρία της ως εν δυνάμει μοιχαλίδα είναι έτοιμη με τη δική της βοήθεια να απιστήσει με τον γιο του συζύγου της. Η τραγικότητα της βασίλισσας δεν αρύεται από την ενάρετη φύση της, όπως υποστηρίζει ο Kitto, αλλά από το εσωτερικό της αδιέξοδο, καθώς ξέρει πως, αν ενδώσει στο πάθος της, το τίμημα που θα πληρώσει θα είναι δυσανάλογα μεγαλύτερο από αυτό που ήδη βιώνει. Ακόμη κι αν διακρίνει κανείς κάτι το ενάρετο στην Φαίδρα, η ηθική της έχει ήδη εκπέσει, αφού στη συνείδησή της έχει πια δοθεί στον Ιππόλυτο. Παρόλ' αυτά, η παρατήρηση του Kitto ότι η ευριπίδεια τραγωδία παίζεται επί της ουσίας πίσω από τη σκηνή δεν είναι άστοχη, δεδομένου ότι το εσώτερο δράμα της Φαίδρας βιώνεται στον έσω κόσμο και οι συγκρούσεις που ταλανίζουν το μυαλό της εδρεύουν στην ψυχή της και την εμποδίζουν να εμφανιστεί στο προσκήνιο και να αναλάβει υπευθύνως πρωτοβουλίες, για να δώσει η ίδια την όποια λύση στο αδιέξοδό της. Αδύναμη καθώς είναι, πρέπει να σταθεί πίσω από την τροφό και να καταστεί θύμα μίας αυτόβουλης τροφού. Για τον λόγο αυτό, ο ποιητής προσπερνά ως προϊόν έκπληξης την πρώτη αντίδραση της τροφού και την οδηγεί στην ανάληψη δράσης, προκειμένου να οδηγήσει τα πρόσωπα του δράματος στην υλοποίηση της μοίρας τους. Γι' αυτό και διαφοροποιεί τη στάση της, όταν ακούει την Φαίδρα να δηλώνει πως θα τερματίσει τη ζωή της [ἐπειδὴ τοισίδ᾽ οὐκ ἐξήνυτον Κύπριν κρατῆσαι, κατθανεῖν ἔδοξέ μοι, (στ.400-401)],[77] για να μη χάσει την αξιοπρέπειά της.[78] Αποτελεί χαρακτηριστικό της ευριπίδειας σκέψης η τοποθέτηση ενός πλούτου συλλογισμών για τα πάντα πλάι στα βάσανα και τους θρήνους.[79] Υπό τη συνθήκη αυτή παρατίθεται η λογική επιχειρηματολογία της τροφού, η οποία αντικρούοντας πρωτίστως τον ίδιο της τον εαυτό[80] –καθώς προηγουμένως διατεινόταν πως θέλει και η ίδια να θέσει τέρμα στη ζωή της– επιδιώκει να υποβαθμίσει το ερωτικό πάθος της βασίλισσας, υπεραπλουστεύοντας τη σύστασή του υπό την οπτική ενός απλού έρωτα που κάθε άνθρωπος θα μπορούσε να νιώσει [ἐρᾶις (τί τοῦτο θαῦμα;) σὺν πολλοῖς βροτῶν· κἄπειτ᾽

[76] Kitto (1993) 275-274
[77] «αφού δεν μπορούσα να νικήσω μ᾽ όλα τούτα την Κύπρη, πήρ᾽ απόφαση να σκοτωθώ».
[78] Starkey (2009) 40
[79] Romilly (1997β) 145
[80] Halleran (1995) 187

ἔρωτος οὕνεκα ψυχὴν ὀλεῖς; (στ.439-440)].[81] Ο συλλογισμός που αναπτύσσει, αποκύημα ορθής λογικής που μαρτυρά τις επιδράσεις του Ευριπίδη από τη σοφιστική, έχει ως στόχο την αποδυνάμωση των ηθικών διαστάσεων που είχε προσδώσει η Φαίδρα στον έρωτά της, και καταλήγει στο συμπέρασμα πως, αν η βασίλισσα αντισταθεί στον θεόσταλτο από την Αφροδίτη έρωτα, θα τιμωρηθεί, διότι διαπράττει ύβρη περιφρονώντας τους θεούς [ὃν δ᾽ ἂν περισσὸν καὶ φρονοῦνθ᾽ εὕρηι μέγα, τοῦτον λαβοῦσα πῶς δοκεῖς καθύβρισεν, (στ.445-446)].[82] Για την τροφό, η Αφροδίτη είναι μία φυσική δύναμη, αδιάφορη μεν για την ανθρώπινη ηθική, απαραίτητη δε για να έρθει κανείς σε συνεννόηση μαζί της. Η θέση του Ευριπίδη είναι προφανής: Η θεά δεν είναι ένα μέλος του Πανθέου που αποδοκιμάζεται από τον ποιητή, αλλά ένα παντοδύναμο καταστρεπτικό στοιχείο που ενυπάρχει στην ανθρώπινη φύση.[83]

Ο έρωτας της Φαίδρας παρουσιάζεται από τον Ευριπίδη ως μία ισχυρή ψυχολογική δύναμη[84] που κυριαρχεί ολοκληρωτικά την ηρωίδα και θα μπορούσε ενδεχομένως να την σύρει ακόμη και σε μια πρόωρη αυτοκτονία, η οποία όμως θα εγκλώβιζε την επιδιωκόμενη δραματική εξέλιξη της πλοκής, γεγονός που καθιστά απαραίτητη την παρέμβαση της τροφού ως εργαλείο απεγκλωβισμού της δράσης. Κατά συνέπεια, ο ποιητής, πεπεισμένος ότι το ενδιαφέρον της τραγωδίας έγκειται στον τρόπο εκτύλιξης της υπόθεσης και όχι στη λύση της πλοκής,[85] αποφεύγει στο σημείο αυτό την αυτοχειρία της Φαίδρας με τη δραματική επινόηση της μαγείας, παρουσιάζοντας την τροφό να διατείνεται πως κατέχει μαγικά μέσα που θα μπορούσαν να φέρουν τον Ιππόλυτο ερωτικά κοντά στη βασίλισσα [εἰσὶν δ᾽ ἐπωιδαὶ καὶ λόγοι θελκτήριοι· φανήσεταί τι τῆσδε φάρμακον νόσου, (στ.478-479)].[86] Λαμβάνοντας υπόψιν πως, για τον Ευριπίδη, το ερωτικό πάθος αντιμετωπίζεται ως μία συμπαντική δύναμη που κατευθύνει τη δράση, ανεξάρτητα από τον χαρακτήρα του ήρωα, ο ποιητής είναι απαραίτητο να παρέμβει στο σημείο αυτό και να "χειραγωγήσει" την πλοκή με στόχο να κατευθύνει την τραγωδία του στο σημείο που θέλει.[87] Έτσι, παρουσιάζει την τροφό να προσπερνά τις ηθικές της αναστολές και να παροτρύνει τη βασίλισσα να γευτεί τον έρωτα [τί σεμνομυθεῖς; οὐ λόγων εὐσχημόνων δεῖ σ᾽ ἀλλὰ τἀνδρός,(στ.490-491)][88] μέσα από τις

[81] «Ερωτεύτηκες! Καθόλου παράξενο. Πολλοί τηνε παθαίνουν. Και ζητάς να πεθάνεις για έναν έρωτα;»
[82] «Όποιος κάνει το φανταγμένο πεισματάρη, τον αρπάζει και τονε ταπεινώνει».
[83] Kitto (1993)274-275
[84] Kitto (1993) 336-337
[85] Μποζίζιο (2010) 71
[86] «Υπάρχουνε γητέματα και ξόρκια και κάτι θα βρεθεί να σε γιατρέψει».
[87] Kitto (1993) 337-338
[88] «Άσε τα λόγια τα μεγάλα. Ανώφελα! Για τον καλό σου ανάγκη να γνοιαστούμε!»

πρωτοβουλίες που η ίδια προτίθεται να αναλάβει. Η Φαίδρα συμφωνεί[89] και η τροφός αναλαμβάνει δράση.

Δεν είναι άτοπο να συμπεράνει κανείς ότι ο Ευριπίδης, μέσα από τις ενέργειες της τροφού, οριοθετεί το τραγικό στο πλαίσιο μίας τριπλής αντίφασης,[90] η οποία συνίσταται στη συνέργεια ανθρώπινου και θείου (τροφός – Αφροδίτη), στον συνδυασμό *πράττειν* και *πάσχειν* (τροφός – Φαίδρα) και στην ηθική διττότητα μέσω της αμφισημίας καλού και κακού, υπό την έννοια ότι η τροφός επιδιώκει το καλό της βασίλισσας, μολονότι της προξενεί κακό.

Αν ο στόχος του Ευριπίδη ήταν να παρουσιάσει στο αθηναϊκό κοινό τις συνέπειες ενός έρωτα με μιαρό χαρακτήρα λόγω της εξ αγχιστείας συγγένειας, το πρόσωπο της τροφού ήταν δραματικά απαραίτητο, για να οδηγήσει στη λύση του δράματος και να επιφέρει την επιδιωκόμενη κάθαρση. Το μαγικό στοιχείο βάσει του οποίου θα οδηγούνταν η Φαίδρα στην εκτόνωση του ερωτικού της πάθους, δεν συνάδει με την ευριπίδεια σκέψη, γι' αυτό και η τροφός δεν προσπαθεί καν να το αξιοποιήσει. Τουναντίον, επιλέγει τον δρόμο της αποκάλυψης του μυστικού της Φαίδρας στον Ιππόλυτο με όλες τις καταστροφικές συνέπειες που είχε η φανέρωση αυτού του μυστικού, προκειμένου να διαφανεί η ευριπίδεια οπτική της μοίρας που θέλει τον άνθρωπο να κινεί τα νήματα ανεξαρτήτως της θείας βούλησης. Η ενέργεια της τροφού να δέσει με όρκο τον Ιππόλυτο, ώστε να μη φανερώσει σε κανέναν το μυστικό [ὦ τέκνον, ὅρκους μηδαμῶς ἀτιμάσης, (στ.611)][91] αποδεικνύεται καθοριστικής σημασίας, καθώς προκάλεσε τον θάνατό του στη συνέχεια, εφόσον δεν μπορούσε να υπερασπιστεί τον εαυτό του στον Θησέα. Επιπλέον, οι πρωτοβουλίες της τροφού είχαν άμεσες συνέπειες και στην ίδια, καθιστώντας την υπό μία έννοια τραγικό πρόσωπο, δεδομένου ότι η Φαίδρα της χρέωσε προδοσία απέναντι στην εμπιστοσύνη που της έδειξε και την επέπληξε με γλώσσα σκληρή [ὦ παγκακίστη καὶ φίλων διαφθορεῦ, οἷ' εἰργάσω με. Ζεύς σε γεννήτωρ ἐμὸς πρόρριζον ἐκτρίψειεν οὐτάσας πυρί, (στ.682-684)].[92] Το κίνητρο της αγάπης που προέβαλε η τροφός, για να δικαιολογήσει την πράξη της [ἔθρεψά σ' εὔνους τ' εἰμί· τῆς νόσου δέ σοι ζητοῦσα φάρμαχ' ηὗρον οὐχ ἀβουλόμην, (στ.698-699)],[93] εξόργισε ακόμη περισσότερο την Φαίδρα ενισχύοντας την τραγική θέση της τροφού της, η οποία

[89] Η συμφωνία της Φαίδρας εγείρει ερωτήματα, δεδομένου ότι είναι άξιο διερεύνησης το πώς μια ηρωίδα, η οποία μάχεται για την τιμή της, συναινεί τόσο εύκολα στη χρήση *θελκτηρίων φίλτρων: βότανα της αγάπης* (στ.509). Η συναίνεση αυτή δύναται να ερμηνευτεί ποικιλοτρόπως, δεδομένου ότι είναι δραματικά απαραίτητη για την προώθηση της πλοκής, συνάδει με την έλλειψη σταθερής βούλησης που χαρακτηρίζει τις ευριπίδειες ηρωίδες και αποτελεί προϊόν ενός έρωτα που απελπισμένος προσπαθεί να κρατηθεί ζωντανός έστω και για λίγο μέσα από τη δύναμη της μαγείας.

[90] Μπακονικόλα (1994) 104

[91] «Παιδί μου, μην πατάς τον όρκο που 'κανες».

[92] «Κακούργα εσύ, χαλάστρα των δικώ σου, τί μου 'κανες; Άμποτε ο Δίας γενάρχης μου να σ' έκαιγε μ' αστροπελέκι, στάχτη».

[93] «Εγώ σ' ανάθρεψα και σ' αγαπώ. Μα φάρμακο ζητώντας της αρρώστιας σου, βρήκα ό,τι δεν ήθελα».

πλήρωσε τις συνέπειες των πράξεών της μέσα από τον πόνο που εισέπραξε ενδεχομένως στη συνέχεια με την αυτοκτονία της γυναίκας που είχε αναθρέψει.

Εν ολίγοις, η καταστροφή που επήλθε μετά την παρέμβαση της τροφού δεν είχε ως αιτία τον απαγορευμένο κοινωνικά έρωτα της Φαίδρας, αλλά τη διέξοδο που προσπάθησε να δώσει στον έρωτα αυτόν η τροφός. Με δεδομένο μάλιστα ότι η κάθαρση υλοποιείται μέσα από την απαλλαγή των συναισθημάτων του *ελέους* και του *φόβου* που αισθάνεται ο θεατής κατά τη διάρκεια της παράστασης, ο σκοπός της τραγωδίας επιτεύχθηκε. Ωστόσο, ενώ ο *έλεος* και ο *φόβος* αυτός φαινόταν ότι είχε σημείο αναφοράς μονάχα τους κεντρικούς ήρωες (*φαίνεσθαι*), στην πραγματικότητα αφορούσε και το πρόσωπο της τροφού (*είναι*). Με άλλα λόγια, ο Ευριπίδης κατάφερε να προσδώσει τραγική διάσταση στον ελάσσονα χαρακτήρα της τροφού, καθιστώντας την κατ' αυτόν τον τρόπο τραγικό πρόσωπο.

Συγκεφαλαιώνοντας, η επιλογή του Ευριπίδη να δώσει τραγική διάσταση στον χαρακτήρα της τροφού δεν είναι τυχαία. Ο ποιητής καθιστά την τροφό τραγικό πρόσωπο μέσα στο πνεύμα της νεοτερικότητας που χαρακτηρίζει τις τραγωδίες του.[94] Το αν η Φαίδρα είναι ή δεν είναι τραγικό πρόσωπο δεν αποτελεί αντικείμενο διερεύνησης, δεδομένου ότι ο τραγικός χαρακτήρας της είναι αναμφισβήτητος. Η καινοτόμος διάθεση, όμως, του Ευριπίδη στρέφει την προσοχή του και στους δευτερεύοντες χαρακτήρες. Ως ποιητής-φιλόσοφος συνεπαίρνεται από καινούριες ιδέες και λόγω του πνευματικού περιβάλλοντος, όπου ανήκει, δεν διστάζει να αμφισβητεί τα πάντα[95] και να ανατρέπει, κατ' επέκταση, ακόμη και τις νόρμες του τραγικού. Έτσι, όπως κατέβασε τους ήρωες από τα βάθρα τους, κατά πώς σημειώνει η Romilly,[96] σφραγίζοντας το τραγικό είδος με μία βαθιά ανανέωση, με τον ίδιο τρόπο "ανέβασε" στο βάθρο του τραγικού ήρωα τον ελάσσονα χαρακτήρα της τροφού.

[94] Romilly (1997β) 273
[95] Romilly (1997α) 166
[96] Romilly (1997α) 134

Κεφάλαιο 2ο

Ο ρόλος της τροφού ως πεδίο διακειμενικού διαλόγου μεταξύ Ευριπίδη, Σενέκα και Ρακίνα

2.1 Η τροφός στην *Phaedra* του Σενέκα

Οι συγκλίσεις που παρουσιάζει η *Phaedra* του Σενέκα με τον ευριπίδειο *Ιππόλυτο* είναι οφθαλμοφανείς, ωστόσο ο Ρωμαίος φιλόσοφος δεν αντιγράφει τον Ευριπίδη, καθώς μεταγράφει τον μύθο υπό το πρίσμα της δικής του οπτικής, παράγοντας ένα αξιόλογο αισθητικό αποτέλεσμα. Ο λειτουργικός ρόλος της ευριπίδειας τροφού δεν πέρασε απαρατήρητος από τον Σενέκα, δεδομένου ότι ο αντίστοιχος ρόλος της ρωμαϊκής τραγωδίας λειτουργεί ως ένας δεύτερος εντός του δράματος δημιουργός, ο οποίος στρέφει και κατευθύνει την πλοκή προς συγκεκριμένη κατεύθυνση.[97] Παράλληλα, όπως στον δραματικό κόσμο του Ευριπίδη, και της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας ευρύτερα, η διαφορετική κοινωνική θέση των δεύτερων χαρακτήρων δεν αποτελούσε εμπόδιο, για να εκφραστούν απόψεις με παρρησία, έτσι και στο δραματικό σύμπαν του Σενέκα η κοινωνική καταγωγή των ηρώων του δεν τους στερεί το δικαίωμα της ισηγορίας. Η επιλογή του Ρωμαίου ποιητή να καταστήσει φανερές τις προερχόμενες από τη φιλοσοφία των Στωικών θέσεις του μέσω της τροφού, καταδεικνύει την πεποίθησή του ότι η σοφία δεν διέπει μονάχα τους πατρικίους, αλλά μπορεί να αποτελέσει χαρακτηριστικό κάθε ανθρώπου ανεξαρτήτως κοινωνικής τάξης.

Στη βάση της επιχειρηματολογίας του προηγούμενου κεφαλαίου σε σχέση με τις έννοιες *φαίνεσθαι* (Αφροδίτη) και *είναι* (τροφός), ο Ρωμαίος φιλόσοφος αφαιρεί από τον πρόλογό του την Αφροδίτη ως κατευθυντήριο άξονα της ειμαρμένης των ηρώων του και εμφανίζει εξ αρχής την τροφό ως κινητήριο μοχλό της εξέλιξης. Ο Frangoulidis[98] χαρακτηρίζει τον ρόλο της τροφού καινοτόμο στο ρωμαϊκό δράμα, υπό την έννοια ότι

[97] Frangoulidis (2009) 404-405
[98] Frangoulidis (2009) 404

προσπερνά τον διαμεσολαβητικό[99] ρόλο μεταξύ των δύο πρωταγωνιστών που της είχε προσδώσει ο Ευριπίδης και καθίσταται υπαίτια για τον θάνατο του Ιππόλυτου.

Στην έναρξη του διαλόγου της τροφού με την Φαίδρα, ο γνωμικός χαρακτήρας της επιχειρηματολογίας της συγκλίνει με τον αντίστοιχο χαρακτήρα στον Ευριπίδη, συνάμα όμως δημιουργείται απόκλιση, καθώς μέσα από το πρώτο γνωμικό της τροφού, ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται ότι η τροφός γνωρίζει το μυστικό της βασίλισσας [quiquis in primo obstitit pepulitque amorem, tutus ac victor fuit, (στ.132-133)].[100] Η διαπίστωση αυτή συνιστά την ειδοποιό διαφορά των δύο έργων, δεδομένου ότι στον Σενέκα η τροφός αλληλεπιδρά εξ αρχής με τη βασίλισσα και μετέχει στη δράση. Μέσω της αλληλεπίδρασης αυτής, ο ποιητής αναδεικνύει τη σύγκρουση μεταξύ λογικής και συναισθήματος, καθιστώντας τραγικό πρόσωπο όχι μονάχα την Φαίδρα αλλά και την τροφό, καθώς μέσα της οι δύο αυτές δυνάμεις αντιμάχονται και την οδηγούν σε πρωτοβουλίες που έρχονται σε αντίθεση με τις αρχές που υποστήριξε στην αρχή του διαλόγου της με τη βασίλισσα [Miscere thalamus patris et gnati apparas uteroque prolem capere confusam impio? Perge et nefandis verte naturam ignibus, (στ.171-173)].[101]

Σύμφωνα με την Marti,[102] στο πρόσωπο της τροφού αντανακλάται το λογικό τμήμα της ψυχής της Φαίδρας, ενώ κατά τον Pratt,[103] μέσω της τροφού τονίζεται η διαμάχη μεταξύ του αυτοελέγχου που προτάσσει η ίδια και του ανεξέλεγκτου πάθους που βιώνει η βασίλισσα. Γι' αυτό και ο Grimal[104] θεωρεί πως ο Σενέκας διεισδύει στην ψυχολογία του πάθους της Φαίδρας, το οποίο υπερκερνά τις αντιδράσεις της τροφού και καθίσταται ισχυρότερο, οδηγώντας τη βασίλισσα στην καταστροφή. Κατά τον Boyle,[105] η ηθικολογία που χαρακτηρίζει την επιχειρηματολογία της τροφού, αντί να συνεφέρει την Φαίδρα, δυσχεραίνει περισσότερο τη θέση της και την οδηγεί στη μοναξιά του τραγικού ήρωα. Ο Σενέκας, όμως, προσπερνά στο σημείο αυτό το αδιαμφισβήτητο στοιχείο της μοναξιάς που συνιστά τραγικότητα και αξιοποιεί την τεχνική των αντίθετων χαρακτήρων με έναν ιδιότυπο τρόπο. Οι δύο γυναίκες αντιμετωπίζουν το συναίσθημα που έχει κατακλύσει την ψυχή και το μυαλό της Φαίδρας υπό το πρίσμα διαφορετικής οπτικής,[106] ωστόσο, παρότι η μία είναι βυθισμένη

---

[99] Ο Grimal (1963) 310, θεωρεί πως ο ρόλος της τροφού στη ρωμαϊκή τραγωδία αποτελεί συνδυασμό των δύο ρόλων που της αποδόθηκαν από τον Ευριπίδη (αποτρεπτικός στον *Ιππόλυτο Καλυπτόμενο*, διαμεσολαβητικός στον *Ιππόλυτο Στεφανηφόρο*).

[100] «Όποιος στον έρωτα αντιστέκεται κι απ' την αρχή τον αποδιώχνει, αυτός κερδίζει τη σωτηρία και τη νίκη». Η μετάφραση των στίχων του Σενέκα σε όλο το σώμα της εργασίας είναι του Β. Λιαπή.

[101] «Έχεις σκοπό να μπλέξεις το κρεβάτι του πατέρα και του γιου και σε ανόσια μήτρα να συλλάβεις τον σπόρο αυτής της σύγχυσης;»

[102] Marti (1945) 232

[103] Pratt (1963) 221-222

[104] Grimal (1963) 314

[105] Boyle (1987) 19

[106] Braund / Gill (1997) 215

στο πάθος της και η άλλη στις σκέψεις της, ο τρόπος που αντιμετωπίζουν το συναίσθημα αυτό, μολονότι εκ πρώτης όψεως τις φέρνει σε σύγκρουση, τις κάνει να επικοινωνούν μεταξύ τους.[107]

Ο Σενέκας με έντεχνο τρόπο χρησιμοποιεί την τροφό, προκειμένου να ενημερώσει το κοινό του για το παρελθόν της Φαίδρας, αξιοποιώντας από τον προκάτοχό του Ευριπίδη το μοτίβο της κληρονομικής ενοχής [quo, misera, pergis? Quid domum infamem aggravas superasque matrem? (στ.142-143)].[108] Είναι οφθαλμοφανές ότι η έννοια των ενοχών για την οποία μιλά η τροφός εισάγεται στο έργο του Σενέκα κατά μίμηση του Ευριπίδη, ο οποίος εκφράζει ανάλογες απόψεις δια στόματος Φαίδρας [αἳ πῶς ποτ᾽, ὦ δέσποινα ποντία Κύπρι, βλέπουσιν ἐς πρόσωπα τῶν ξυνευνετῶν οὐδὲ σκότον φρίσσουσι τὸν ξυνεργάτην τέραμνά τ᾽ οἴκων μή ποτε φθογγὴν ἀφῆι; (στ.415-418)].[109] Η Φαίδρα του Σενέκα, όμως, δεν εμφορείται από τις ίδιες αξίες που υποτίθεται πως χαρακτηρίζουν τον φαινομενικά ενάρετο κόσμο της Φαίδρας του Ευριπίδη, δεδομένου ότι στα χέρια του Σενέκα μεταλλάσσεται σε ερωτοπαθή γυναίκα, δέσμια του σαρκικού της πάθους, ακόλαστη σχεδόν,[110] γεγονός που επιβάλλει στον ποιητή να μιλήσει για ενοχές η τροφός και όχι η βασίλισσα. Άλλωστε, είναι προφανές ότι ο Σενέκας τις στωικές του απόψεις περί ηθικής τις περνά μέσα από τον λόγο της τροφού, δεδομένου ότι το πάθος έχει αποδυναμώσει τη λογική[111] της Φαίδρας, η οποία αδυνατεί σε αυτό το σημείο της δράσης να αντισταθεί στην επιδρομή του πάθους και να βιώσει ενοχή. Στην κλιμακούμενη επιχειρηματολογία[112] της τροφού καθίσταται αξιοπρόσεκτη η χρήση της προσωπικής αντωνυμίας *nos* στον λόγο της [credamus…nos, (στ.153)],[113] καθώς, πέρα από τη συμμετοχή της στην παροντική συγκάλυψη του ένοχου ερωτικού συναισθήματος της κυρίας της, υποδηλώνει και την ενεργό δράση της στην πορεία της εξέλιξης, δημιουργώντας αγωνία στον ακροατή. Η επιλογή του Σενέκα να ενισχύσει την επιχειρηματολογία της τροφού με ψυχολογικούς όρους [nefandos (στ.160), pavor (στ.162), animus, timens (στ.163)][114] και με όρους που άπτονται στον τομέα της δικαιοσύνης [magnis sceleribus, (στ.161), poena (στ.162), culpa (στ.163)][115] δεν είναι τυχαία, εφόσον υποδεικνύει όχι μόνο την εσωτερική

---

[107] Henry / Walker (1966) 230

[108] «Πού βαδίζεις, κακόμοιρη; Κι άλλες πομπές θες να φορτώσεις το σπιτικό σου το κακόφημο; Πας να ξεπεράσεις τη μάνα σου;»

[109] «Πώς ημπορούνε, Κύπρη μου αφρογέννητη, να κοιτάνε το σύγκλινό τους άντρα καταπρόσωπα, δίχως να φοβούνται το συνεργό τους, το σκοτάδι, κι ούτε τη σκεπή του σπιτιού, μπας και μιλήσουν;»

[110] Διαμαντάκου (2006) 53

[111] Pratt (1948) 3

[112] Quod maritus supera non cernit loca, (στ.145): «επειδή ο άντρας σου δεν βλέπει τον πάνω κόσμο»/ latere tantum facinus occultum sinet?, (στ.151): «νομίζεις θ᾽ αφήσεις τέτοιαν αμαρτία να μείνει κρυμμένη;» / credis hoc posse effici, inter videntes omnia ut lateas avos?, (στ.157-158): «νομίζεις αλήθεια πως μπορείς να ξεφύγεις το βλέμμα των πατέρων σου, που βλέπουν τα πάντα;»

[113] «κρύβουμε…εμείς».

[114] «ζευγαρώματα» (άνομα, αιμομικτικά), «τύψεις», «ψυχή», «φόβος».

[115] «τρομερά εγκλήματα», «τιμωρία», «ενοχές».

πάλη της Φαίδρας, αλλά και της ίδιας της τροφού, η οποία αδυνατεί να βρει σωτηρία, καθώς αντιλαμβάνεται πως δεν θα μπορέσει να αποτρέψει τη βασίλισσα από το πάθος της. Το ρήμα *precor* (στ.165) που χρησιμοποιεί η τροφός στον λόγο της αποκτά ιδιαίτερη βαρύτητα, καθώς υποδηλώνει την απόγνωση ενώπιον του αδιεξόδου που δημιουργείται, γι' αυτό και ικετεύει την Φαίδρα να αποτινάξει τον έρωτα από το μυαλό της [compesce amoris impii flammas, precor, (στ.165)].[116] Η απόγνωση αυτή κορυφώνεται στον στίχο 171 [Miscere thalamos patris et gnati apparas],[117] καθώς ο ποιητής με επιδέξιο τρόπο χρησιμοποιεί την τροφό, για να αποκαλύψει στον αναγνώστη ποιος πρωταγωνιστεί στον ανόσιο έρωτα της Φαίδρας. Η αποκάλυψη αυτή ενέχει στοιχεία ήττας για την ίδια, καθώς από εκεί και έπειτα οι εξελίξεις την αναγκάζουν, χάριν της δραματικής οικονομίας, να υποχωρήσει από τις αρχικές της θέσεις υπό την απειλή της αυτοκτονίας της Φαίδρας[118] και να προκαλέσει ανατροπή με τις επικείμενες ενέργειές της, οι οποίες θα οδηγήσουν τα γεγονότα στη λύση που επιδιώκει να δώσει ο ποιητής.

Στο σημείο αυτό, αξίζει να επισημανθεί ότι η εκπεφρασμένη θέση της τροφού, κατά την επιχειρηματολογία της, σχετικά με τους καταστροφικούς έρωτες των πλουσίων [cur sancta paruis habitat in tectis Venus mediumque sanos uulgus affectus tenet et se coercent modica, contra diuites regnoque fulti plura quam fas est petunt? (στ.211-214)][119] αποτελεί δάνειο από τον Ευριπίδη, ο οποίος εκφράζει ανάλογη θέση μέσω της Φαίδρας [ἐκ δὲ γενναίων δόμων τόδ᾽ ἦρξε θηλείαισι γίγνεσθαι κακόν· ὅταν γὰρ αἰσχρὰ τοῖσιν ἐσθλοῖσιν δοκῆι, ἦ κάρτα δόξει τοῖς κακοῖς γ᾽ εἶναι καλά, (στ.409-412)].[120] Η σύγκλιση των απόψεων στον διακειμενικό διάλογο των δύο ποιητών σ' αυτό το σημείο αποτελεί ταυτόχρονα και απόκλιση, καθώς ο λόγος εκφοράς της ανωτέρω θέσης αλλάζει στον Σενέκα πρόσωπο. Αν υποθέσει κανείς ότι ο Σενέκας δανείζεται την εν λόγω ιδεολογική τοποθέτηση του Ευριπίδη, επειδή επιθυμεί να εκφράσει κι αυτός την ίδια θέση, ο ποιητής είναι υποχρεωμένος να μετατοπίσει την υφιστάμενη ιδέα από την Φαίδρα στην τροφό, δεδομένου ότι η αδίστακτη σενέκεια Φαίδρα διαφοροποιείται από την ευριπίδεια και κατ' επέκταση το περιεχόμενο του συγκεκριμένου λόγου δεν συνάδει στον κόσμο των ιδεών της.

---

[116] «Πνίξε τις φλόγες του ανόσιου έρωτά σου, σε ικετεύω».

[117] «Έχεις σκοπό να μπλέξεις το κρεβάτι του πατέρα και του γιου».

[118] Η απειλή της αυτοκτονίας είναι απαραίτητη από δραματουργική άποψη, καθώς προωθείται η εξέλιξη του έργου, ωστόσο η Φαίδρα του Σενέκα το πιο πιθανό είναι να χρησιμοποιεί την απειλή αυτή, για να εκμεταλλευτεί την αγάπη της τροφού προς το πρόσωπό της και να την καταστήσει σύμμαχο. Για την αγνότητα των προθέσεων της Φαίδρας, βλ. Dodds (1925) 102-104, Mossman (2003) 201-217.

[119] «Γιατί ο αγνός ο έρωτας σε μικρά σπίτια κατοικεί; Γιατί στου απλού λαού την ψυχή φωλιάζουν αγάπες όλο υγεία και το μέτρο βάζει όρια στον ίδιο τον εαυτό του, ενώ οι πλούσιοι κι όσοι εμπιστεύονται στην εξουσία τους ζητούνε παραπάνω από όσα πρέπει;»

[120] «Και πρωτάρχισε αυτό το παραστράτημα των γυναικών απ᾽ τα μεγάλα σπίτια. Σαν δίνουν το παράδειγμα οι αρχόντοι, τί θες να κάνει ο παρακατιανός;»

Στους στίχους 360-386, ο Σενέκας εμφανίζει την τροφό μέσα από έναν επικό[121] τρόπο διήγησης να διεκτραγωδεί στον Χορό τα δεινά της βασίλισσας, κερδίζοντας αφενός τη συμπάθειά του και δίνοντας αφετέρου τον χρόνο στον ακροατή να έρθει σε επαφή με τα συναισθήματά του, αποκρυσταλλώνοντας τα στοιχεία του *ελέους* και του *φόβου* που είχε βιώσει έως εκείνη τη στιγμή. Στη συνέχεια, η επιλογή του Σενέκα να προσευχηθεί η τροφός στην Άρτεμη ζητώντας της βοήθεια [ades invocate, iam fave votis, dea, (στ.423)][122] μάλλον ειρωνική μπορεί να χαρακτηριστεί, δεδομένου ότι η θεά της αγνότητας μονάχα να αποτρέψει θα μπορούσε τον Ιππόλυτο, παρά να συμβάλει θετικά στο ερωτικό κάλεσμα της Φαίδρας. Με δεδομένη την ανωτέρω θέση, δεν είναι άστοχο να υποστηρίξει κανείς πως ο Σενέκας χρησιμοποιεί την τροφό σ' αυτό το σημείο, για να διαλεχθεί με τον σκεπτικισμό της εποχής του Ευριπίδη γύρω από το *είναι* και το *φαίνεσθαι* της θεάς Άρτεμης. Έτσι, ενώ η θεά φαίνεται ότι ανταποκρίνεται στη βοήθεια που της ζητά η τροφός και της στέλνει τον Ιππόλυτο, στην πραγματικότητα με την κίνησή της αυτή αρνείται τη βοήθεια και παρουσιάζει τον γιο του Θησέα ως εκφραστή της άρνησής της. Άλλωστε στον Πρόλογο του έργου η θεά είχε στείλει ως σημάδι συγκατάβασης στην προσευχή του Ιππόλυτου το αλύχτισμα των σκυλιών [En, diua, faue! signum arguti misere canes: uocor in siluas, (στ.81-82)],[123] ενώ μετά την προσευχή της τροφού απουσιάζει κάθε σημείο εύνοιας.[124]

Η θέση της Marti ότι στην *Phaedra* του Σενέκα αντικατοπτρίζεται το ψυχολογικό σύστημα που υιοθετεί ο ποιητής, ακολουθώντας τις απόψεις της Μέσης Στοάς σχετικά με το λογικό και άλογο τμήμα της ψυχής,[125] βρίσκει εφαρμογή στο πρόσωπο της τροφού, καθώς ο ποιητής, μετατοπίζοντας τις αρχικές θέσεις της τροφού σε νέο επίπεδο, καταδεικνύει πώς το άλογο τμήμα της ανθρώπινης ψυχής δύναται να επηρεάσει το λογικό. Η τροφός υιοθετεί εξ αρχής την εσωτερική πάλη της βασίλισσας και μολονότι αντιστέκεται, ενδίδει σε συμπεριφορές που φανερώνουν αλλοίωση του χαρακτήρα της.[126] Ο Σενέκας με τη μεταστροφή της τροφού επιτυγχάνει αφενός να κερδίσει το ενδιαφέρον του αναγνώστη μέσω της νεοδημιουργηθείσας αγωνίας και αφετέρου να στρέψει την προσοχή του στο ζήτημα της ειμαρμένης [Quem fata cogunt, ille cum venia est miser, (στ.440)].[127] Ο ποιητής επιδιώκει να μη φέρει η επιχειρηματολογία της τροφού το επιθυμητό αποτέλεσμα στον Ιππόλυτο, δεδομένου ότι προλειαίνει το έδαφος για την εμφάνιση της Φαίδρας. Η άστοχη, επί παραδείγματι, πειθώ της τροφού με την επίκληση στη θεά Αφροδίτη επιβεβαιώνει την άποψη

[121] Fantham (1975) 6
[122] «Έλα, θεά, που σε καλώ, άκου τις προσευχές μου».
[123] «Έλα, θεά, δώσε μας τη χάρη σου! Ξεκάθαρο σινιάλο, των σκυλιών το άγριο γάβγισμα: με φωνάζουνε τα δάση».
[124] Frangoulidis (2009) 407
[125] Marti (1945) 229
[126] Marti (1945) 232
[127] «Όποιον τον αναγκάζει η τύχη του, τον συγχωράς σαν είναι δυστυχισμένος».

του Segal ότι η τροφός με τον λόγο της στον Ιππόλυτο όχι μόνο δεν τον επηρέασε θετικά απέναντι στην Φαίδρα, τουναντίον έδειξε πόσα πράγματα τον χωρίζουν από τη βασίλισσα.[128] Ο στόχος του Σενέκα είναι οφθαλμοφανής. Κρατώντας αποστάσεις από τον ευριπίδειο *Ιππόλυτο* αποφεύγει να ακολουθήσει την προγενέστερη επιλογή της τροφού, η οποία είχε αποκαλύψει το όνομα της Φαίδρας στον γιο του Θησέα, και δημιουργεί τις συνθήκες, ώστε ο νεαρός να μάθει την αλήθεια από το στόμα της βασίλισσας. Προκειμένου να επιβραδύνει την αγωνία των ακροατών καθυστερεί την είσοδο της Φαίδρας, μεγαλώνοντας τον υποκριτικό ρόλο της τροφού, η οποία μετέρχεται κάθε ρητορικό τέχνασμα, για να πείσει τον Ιππόλυτο να γευτεί τον έρωτα, δίχως να διστάζει να διαστρεβλώσει την πραγματικότητα, καθώς ταυτίζει τη φυσική ερωτική έλξη με το ανόσιο πάθος της Φαίδρας,[129] η οποία αναμένει την κατάλληλη στιγμή από τον Σενέκα, για να φανερώσει την αλήθεια της. Η προοικονομία της επικείμενης άρνησης του νέου είναι πρόδηλη στον διάλογο της τροφού με τον Ιππόλυτο [Taceo novercas: mitius nil est feris (στ.558), detestor omnes, horreo fugio execror (στ.566), verba sic spernit mea (στ.582)].[130] Έτσι, παρότι η πρώτη επαφή που έχει ο Ιππόλυτος με τις κρυφές επιθυμίες της Φαίδρας υποβόσκει στον διάλογό του με την τροφό,[131] η αλήθεια της βασίλισσας αποκαλύπτεται, όταν, υπό την επήρεια της θεϊκής μανίας, καθώς υποστηρίζει ο Grimal,[132] ακολουθεί την παρότρυνση της τροφού να μιλήσει η ίδια.

Ο Σενέκας επιλέγει να είναι παρούσα η τροφός την ώρα της ερωτικής εξομολόγησης της Φαίδρας στον Ιππόλυτο. Πρόκειται για βασική απόκλιση από τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη, καθώς εκεί απουσιάζει η σκηνή της συνάντησης. Σύμφωνα με τους Boyle[133] και Roisman,[134] εικάζεται πως ο Σενέκας δανείζεται την εν λόγω σκηνή από τον *Ιππόλυτο Καλυπτόμενο.*[135] Ο ποιητής κατά τη σκηνή της ερωτικής εξομολόγησης δεν έδωσε τυχαία βουβό ρόλο στην τροφό, καθώς κατά τη διάρκεια της σιωπής της η τροφός μηχανεύεται τρόπους, προκειμένου να σώσει την κυρία της, γεγονός που πιστοποιείται από την αμεσότητα της αντίδρασής της [regeramus ipsi crimen, στ.720)],[136] μόλις αποχωρήσει ο Ιππόλυτος οργισμένος ξεχνώντας στη σκηνή το σπαθί[137] του [Adeste, Athenae! …nefandi raptor Hippolytus sturpi instat

[128] Segal (1986) 55
[129] Ράιος (2015) 143
[130] «Για να μην πω για τις μητρυιές: πιο άγριες κι από άγρια θηρία», «Τις σιχαίνομαι όλες, τις τρέμω, φεύγω μακριά τους, την κατάρα μου να ’χουν», «έτσι κι αυτός περιφρονά τα λόγια μου».
[131] Segal (1986) 155
[132] Grimal (1963) 311
[133] Boyle (1987) 160
[134] Roisman (1999) 397-409
[135] Η σκηνή αυτή αποτέλεσε και τον λόγο της κάλυψης του προσώπου του νεαρού στην εν λόγω τραγωδία, με σκοπό να αποφύγει το μίασμα.
[136] «την κατηγόρια απάνω του ας ρίξουμε».
[137] Οφθαλμοφανής εδώ η πανουργία της τροφού, η οποία επικαλείται το σπαθί ως τεκμήριο ενοχής.

premitque. … En praeceps abit ensemque trepida liquiti attonitus fuga. Pignus tenemus sceleris, (στ.725-730)].[138]

Ο στόχος του Σενέκα είναι σαφής: Μετατοπίζοντας το σχέδιο της ψευδούς κατηγορίας από την ευριπίδεια επιλογή της Φαίδρας στο πρόσωπο της τροφού, τραγικοποιεί ακόμη περισσότερο τη βασίλισσα, η οποία βρίσκεται προ τετελεσμένων γεγονότων, ενώ συνάμα παρουσιάζει την τροφό εν πλήρει αντιθέσει σε σχέση με την προηγηθείσα στάση της, καθιστώντας τις συγκρούσεις που διενεργούνταν μέσα της εργαλείο ανάδειξης και της δικής της τραγικότητας. Ο Σενέκας ολοκληρώνει τη δράση της τροφού, οδηγώντας την Φαίδρα σε αδιέξοδο, η οποία υπό το βάρος των απειλών του Θησέα [Verbere ac vinclis anus altrixque prodet quicquid haec fari abnuit, (στ.882-883)][139] και χειραγωγούμενη από τις πρωτοβουλίες της τροφού παίρνει πάνω της το σχέδιο της συκοφαντίας. Μολονότι ο Croisille θεωρεί τον ρόλο της τροφού ήσσονος σημασίας και τον αντιμετωπίζει μονάχα ως εργαλείο του Σενέκα, για να ελαχιστοποιήσει τις ευθύνες της βασίλισσας,[140] η τροφός λειτουργεί ως ηθικός αυτουργός της ατίμωσης του Ιππόλυτου και το σχέδιό της που ολοκληρώνει η Φαίδρα οδηγεί στην καταστροφή τρεις ανθρώπους.[141]

Εν ολίγοις, ο Σενέκας μέσα από την απόγνωση που ενέχεται στο σχέδιο δράσης της τροφού βυθίζει στη δίνη της τραγικότητας και τις δύο γυναίκες, δρομολογώντας και ενισχύοντας στη συνέχεια την τραγική θέση του Ιππόλυτου και του Θησέα. Για τον λόγο αυτό, δεν μπορεί κανείς παρά να διαφωνήσει με τη θέση των Henry και Walker, σύμφωνα με την οποία οι πρώτοι λόγοι της τροφού είναι αταίριαστοι με το έργο.[142] Ο Σενέκας, μέσα από τη διάσταση των λόγων της τροφού και των πράξεών της στη συνέχεια, επιμαρτυρεί την τραγικότητα της ανθρώπινης φύσης, αποδεικνύοντας πως ο άνθρωπος επιδίδεται σ' έναν αμείλικτο αγώνα στην προσπάθειά του να επιβεβαιώσει ότι η ειμαρμένη δεν μπορεί να καθορίσει την ύπαρξή του· κι όταν φτάνει σε αδιέξοδο, η πορεία του γίνεται αλγεινή με την αποκάλυψη ότι είναι καταδικασμένος.[143]

2.1.1 Η τροφός στην *Phèdre* του Ρακίνα

Ο Ρακίνας με το έργο του *Phèdre* διαλέγεται με τους προγενέστερους ποιητές, χωρίς να ανατρέπει τον αρχετυπικό ευριπίδειο μύθο αλλά και χωρίς να τον αντιγράφει. Εντοπίζοντας τον καθοριστικό ρόλο της ευριπίδειας και σενέκειας τροφού στη δραματική οικονομία των

[138] «Ελάτε εδώ, Αθηναίοι! … Ο άρπαγας Ιππόλυτος ανόσιο έγκλημα να κάμει ζητεί και επιμένει … Νά τον, κιόλας φευγάτος, και μες στη σύγχυση της τρομαγμένης του φυγής του 'πεσε το σπαθί. Νά η απόδειξη για το έγκλημα».
[139] «Με βουρδουλιές και μ' αλυσίδες η γριά παραμάνα θα φανερώσει όσα ετούτη εδώ να πει αρνιέται».
[140] Croisille (1964) 292
[141] Armstrong (2006) 152, βλ. σ. 55
[142] Henry/Walker (1966) 225
[143] Ανδριόπουλος (1990) 310

έργων τους και την επίταση των συναισθημάτων του *ελέου* και του *φόβου* με απώτερο στόχο την αριστοτελική *κάθαρσιν*, δημιουργεί μία νέα εκδοχή του μύθου της Φαίδρας, στην οποία διακρίνεται ευκρινώς ο ενεργητικός ρόλος της τροφού.

Η οφθαλμοφανής διαφορά που ανακύπτει, κατά την πρώτη ανάγνωση του έργου, αφορά τη σπίλωση του ονόματος του Ιππόλυτου στον Θησέα. Αν στον Ευριπίδη η ανώνυμη τροφός οδηγεί την Φαίδρα στην απόφαση, πριν αυτοκτονήσει, να συντάξει μία επιστολή προς τον βασιλιά ενοχοποιώντας τον γιο του, και αν στον Σενέκα η ίδια πάλι με τις επιλογές της οδηγεί την κυρία της να σταθεί απέναντι στον άντρα της και να συκοφαντήσει τον Ιππόλυτο, στον Ρακίνα η τροφός γίνεται επώνυμη, καθώς ο ποιητής την ονομάζει "Οινώνη", και στέκεται αυτή πια ενώπιον του βασιλιά παριστάνοντας πως υποφέρει, επειδή είναι αναγκασμένη να κατονομάσει ως υπαίτιο της συμφοράς της Φαίδρας τον Ιππόλυτο [Et plaignant à la fois son trouble et vos alarmes, J'ai servi malgré moi d'interprète à ses larmes, (στ.1021-1022)].[144]

Στο σχέδιο συκοφάντησης του Ιππόλυτου από την τροφό, έχει ενδιαφέρον να εξεταστεί η επιλογή του Ρακίνα να παρουσιάσει ως αποδεικτικό στοιχείο ενοχής στον Θησέα το ξίφος του νεαρού [J'ai reconnu le fer, instrument de sa rage, (στ.1009)].[145] Μόλις ο Ιππόλυτος ακούει κατάπληκτος την ερωτική εξομολόγηση της Φαίδρας και τραβά το ξίφος του οργισμένος, εκείνη το αρπάζει, για να αυτοκτονήσει μπροστά του, και όταν η Οινώνη εμποδίζει τη συμφορά, το ξίφος αυτό μένει στα χέρια της βασίλισσας [Son épée en vos mains heureusement laissée, (στ.889)],[146] ενώ στη συνέχεια, όταν η τροφός συναντά τον Θησέα, το χρησιμοποιεί ως ισχυρό αποδεικτικό στοιχείο της ενοχής του γιου του. Παρατηρώντας τις ενέργειες της τροφού ως προς τη συμβολή της στη συκοφάντηση του Ιππόλυτου από τον Ευριπίδη έως τον Ρακίνα, διαπιστώνει κανείς μία κλιμάκωση στη δράση της τροφού, καθώς φέρει έμμεσα την ευθύνη για την επιλογή της ευριπίδειας Φαίδρας να ενοχοποιήσει με το γράμμα της τον νεαρό, κατόπιν είναι αυτή που σπρώχνει την Φαίδρα του Σενέκα να αξιοποιήσει το ξίφος του Ιππόλυτου, για να πείσει τον Θησέα για την ενοχή του νέου, και είναι η ίδια που με το ξίφος στο χέρι, στον Ρακίνα, εμφανίζεται στον βασιλιά και κατηγορεί ευθέως τον γιο του.

Με την επιλογή του Ρακίνα να κατονομάσει την τροφό του "Οινώνη" και να παρουσιάσει την αυτοκτονία της ως συμπλήρωμα του κενού που είχαν αφήσει οι δύο προγενέστεροι ποιητές για την τύχη της, κλείνει ο κύκλος που άνοιξε με την ευριπίδεια τροφό και συνεχίστηκε με τον Ρωμαίο φιλόσοφο. Υπό την οπτική αυτή, η τροφός στον Ρακίνα

---

[144] «Και τώρα, οικτίροντας την αγωνία της, τον πανικό σου, ακούσια, αναγκάζομαι γιατί θρηνεί να σε φωτίσω». Η μετάφραση των στίχων του Ρακίνα σε όλο το σώμα της εργασίας είναι του Στρ. Πασχάλη.
[145] «Το ξίφος τ' αναγνώρισα, το σύνεργο του πάθους του».
[146] «Το ξίφος του ευτυχώς στα χέρια σου έχει μείνει».

αποτελεί συνέχεια και εξέλιξη των προγενέστερων προσώπων της, αποκτώντας μέσα από τον επώνυμο ρόλο της στον Γάλλο ποιητή ταυτότητα. Για τον λόγο αυτό, δεν πείθει η θέση της Παπαγεωργίου ότι «η Οινώνη, πέρα από τον ρόλο της ως τροφού δεν υπάρχει ως προσωπικότητα».[147] Η συγγραφέας, προφανώς, εστίασε την προσοχή της στην τροφό, αποδίδοντάς της, όπως υποστηρίζει, μονάχα τη λειτουργία ενός *alter ego* της Φαίδρας και αντιμετωπίζει τον ρόλο της τροφού διεκπεραιωτικά, καθώς θεωρεί πως ο Ρακίνας τη βάζει να διαπράττει την αισχρή πράξη της συκοφαντίας, μόνο και μόνο για να απαλλάξει τη βασίλισσα από οποιαδήποτε ταπεινή συμπεριφορά θα αμαύρωνε το μεγαλείο της.[148] Η Οινώνη, ωστόσο, δεν είναι μονάχα αυτό. Η συκοφαντική δυσφήμιση του Ιππόλυτου καθιστά τον Θησέα τραγικό πρόσωπο, καθώς ο ποιητής βυθίζει με τα ψέματα της τροφού τον βασιλιά στο σκοτάδι της άγνοιας, για να τον ανασύρει στο φως, όταν πια θα είναι αργά. Επιπλέον, ένα *alter ego* μιας ισχυρής προσωπικότητας δεν μπορεί να μη διαθέτει το ίδιο προσωπικότητα. Άλλωστε, όπως θα αποδειχθεί στη συνέχεια, το *alter ego* της Φαίδρας είναι ένας αντίθετος ιδεολογικός πυρήνας που εκπροσωπείται από την Οινώνη.[149]

Διεισδύοντας στο κείμενο του Ρακίνα με σημείο εστίασης την τροφό, δύναται να οδηγηθεί κανείς στον ακόλουθο συλλογισμό: Αν για τον Ευριπίδη έπρεπε για τον μιαρό έρωτα της Φαίδρας και του Ιππόλυτου, της σεξουαλικότητας και της άρνησής της ως προϊόν αντιπαλότητας της Αφροδίτης και της Αρτέμιδος,[150] να αξιοποιηθεί το πρόσωπο της τροφού, για να τον καταδικάσει, ακολουθώντας τις ηθικές επιταγές του καιρού του, και αν για τον Σενέκα η τροφός ήταν απαραίτητη, για να ξεδιπλώσει το αχαλίνωτο ερωτικό πάθος της Φαίδρας, προκειμένου να επιβεβαιώσει τη θέση των Στωικών για την ευθύνη του ανθρώπου που επιτρέπει στο πάθος του να κατακυριεύσει τη λογική του, για τον Ρακίνα η Οινώνη γίνεται εργαλείο, προκειμένου να καταδείξει πως ο έρωτας δεν είναι ιάσιμη αρρώστια, αλλά κατάρα από την οποία ουδείς δύναται να ξεφύγει και παραφορά που ούτε η σύνεση ούτε η λογική τιθασεύουν.[151] Το ερωτικό πάθος της Φαίδρας καθίσταται καταστροφικό και γιατί είναι απαγορευμένο και γιατί δεν βρίσκει ανταπόκριση και μένει ανικανοποίητο.[152] Οι αρχικές προσπάθειες της Οινώνης, μετά την ανακοίνωση του ψευδούς θανάτου του Θησέα, να ζήσει η βασίλισσα τον έρωτά της [Thésée en expirant vient de rompre les noeuds (στ.351), Et vous pouvez le voir sans vous rendre coupable (στ.354)][153] οδηγούν την Φαίδρα σε μια

[147] Παπαγεωργίου (2013) 72
[148] Παπαγεωργίου (2013) 72
[149] Προς επίρρωση της θέσης, συνηγορεί η άποψη του Τσατσούλη, ο οποίος δεν βλέπει απλώς την Οινώνη ως ένα *alter ego* της Φαίδρας, αλλά την αντιμετωπίζει σαν να πρόκειται για το άλλο της μισό. Τσατσούλης (2008) 189-190
[150] Καρακάση (2011) 154
[151] Καρακάση (2011) 153
[152] Szondi (2002) 78-81
[153] «Με του Θησέα τον θάνατο λύθηκαν τα δεσμά», «Δίχως να νιώθεις ένοχη μπορείς πια να τον βλέπεις».

καταστροφική, για την ίδια, ερωτική εξομολόγηση, ενώ οι παρηγοριές της τροφού στη συνέχεια της πλοκής, όταν αποκαλύπτεται πως ο Ιππόλυτος αγαπά την Αρικία, κάνουν έξαλλη τη βασίλισσα [Qu'entends-je? Quels conseils ose-t-on me donner? (στ.1307)],[154] καθώς αποδεικνύεται συνεχώς μέσα από τις συζητήσεις της με την τροφό πως όσο και να προσπαθεί να λυτρωθεί και να αποτρέψει το κακό, τόσο περισσότερο απελπίζεται. «Ο τετραγωνισμός του ερωτικού τριγώνου»[155] που ανέκυψε με την προσθήκη του καινούριου γυναικείου χαρακτήρα, δημιουργεί τη σημαντικότερη ίσως απόκλιση του Ρακίνα από τον Ευριπίδη και τον Σενέκα, καθώς τραγικοποιεί ακόμη περισσότερο την Φαίδρα και σπρώχνει την Οινώνη βαθύτερα στον κόσμο της σκευωρίας. Η απελπισμένη προσπάθεια της βασίλισσας να προλάβει και να αποτρέψει την καταστροφή που επίκειται, καταστροφή που τη χρεώνει στην Οινώνη [Voilà comme tu m'as perdue, (σ.1309)],[156] επιβεβαιώνει τη θέση πως οι ήρωες του Ρακίνα βρίσκονται παγιδευμένοι σε μια σύγκρουση προσωπικών επιθυμιών και καθήκοντος,[157] και οδηγεί την Φαίδρα ακόμη πιο γρήγορα στο προδιαγεγραμμένο τέλος της.[158] Ο ποιητής χρησιμοποιεί την τροφό, για να ενισχύσει τις εσωτερικές συγκρούσεις της Φαίδρας, καθιστώντας το πάθος της καταστροφικό, με απώτερο στόχο να εκφράσει τη δυσπιστία του ορθολογικού κλασικισμού προς τα ταπεινά ανθρώπινα αισθήματα,[159] δεδομένου ότι, για τις ορθολογικές αντιλήψεις του γαλλικού κλασικισμού που ασπάζεται ο Ρακίνας, το πάθος του ήρωα αποτελεί μία καταστροφική δύναμη που συνθλίβει τον ίδιο και συμπαρασύρει και τους άλλους στην καταστροφή.[160] Άλλος ένας λόγος, επομένως, που αιτιολογεί την αυτοκτονία της Οινώνης.

Όλα τα παραπάνω συνηγορούν στην άποψη ότι είναι άξιος προσοχής ο τρόπος που χρησιμοποιεί την τροφό του ο Ρακίνας στην *Phèdre* του και επιτρέπουν τη διείσδυση σε βαθύτερα μονοπάτια. Μολονότι και στον Ρακίνα η τροφός είναι αυτή που κινεί τα νήματα της δραματικής πλοκής ενισχύοντας την *περιπέτεια* της δράσης, όχι μόνο όσο είναι εν ζωή αλλά και στη συνέχεια μετά την αυτοκτονία της, καθώς οδηγεί την Φαίδρα στην αποκάλυψη της αλήθειας στον Θησέα [Non, Thésée, il faut rompre un injuste silence: Il faut à votre fils rendre son innocence. Il n'était point coupable (στ.1617-19) / La détestable Oenone a conduit tout le reste (στ.1626)],[161] ο ποιητής, πέρα από το όνομα, προσδίδει στην Οινώνη και ιδεολογικό πρόσημο. Εύλογα θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς πως η επιλογή του αυτή, να

[154] «Μα τι ακούω; Τι συμβουλές τολμάς να δίνεις;»
[155] Διαμαντάκου (2006) 52
[156] «Κοίτα πως μ' έχεις αφανίσει!»
[157] Παπαγεωργίου (2013) 59
[158] Καρακάση (2011) 153
[159] Παπαγεωργίου (2013) 59
[160] Παπαγεωργίου (2012) 28-29
[161] «Όχι, Θησέα, πρέπει να λύσω την άδικη σιωπή μου, πρέπει στον γιο σου ν' αποδώσω την αθωότητά του. Σε τίποτα δεν έφταιξε», «Η αποτρόπαια Οινώνη χειρίστηκε όλα τ' άλλα».

ιδεολογικοποιήσει δηλαδή τον ρόλο της τροφού, αποτελεί δάνειο από τον Ευριπίδη από τη μια που χρησιμοποιεί τον λόγο της τροφού, για να εκφράσει τις επιρροές του από τη Σοφιστική και από τον Σενέκα από την άλλη που μέσω της τροφού του συνομιλεί με τον Ευριπίδη και τους Στωικούς. Ωστόσο, στον Ρακίνα, η Οινώνη και η Φαίδρα παρουσιάζονται ως σύμβολα δύο αντιτιθέμενων ιδεολογικών κόσμων, του 5ου π.Χ. και του 17ου μ.Χ. αιώνα αντίστοιχα. Ο ποιητής, υπό την επήρεια του θρησκευτικού Ιανσενισμού και της αποκλίνουσας κλασικής και μπαρόκ διχοτόμησης του "μεγάλου αιώνα" *(grand siècle),* παρουσιάζει τη νέα εκδοχή του μύθου της Φαίδρας και του Ιππόλυτου, δημιουργώντας ένα ψυχολογικό δράμα αντιθέσεων, φωτός και σκότους [Elle veut voir le jour; et sa douleur profonde, στ.149],[162] ζωής και θανάτου [De quel droit sur vous-même osez-vous attenter? Vous offensez les dieux auteurs de votre vie, (στ.196-197),][163] ένα δράμα κοσμικό [La faiblesse aux humains n'est que trop naturelle, (στ.1301)][164] και πνευματικό [Puisse le juste ciel dignement te payer, (στ.1319)].[165] Η Οινώνη προσδίδει στο έργο του έναν κοσμικό-ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα, υπό την έννοια ότι απομακρύνει τους θεούς από τις ανθρώπινες επιλογές που καθιστούν τον άνθρωπο υπεύθυνο για τις πράξεις του, τα πάθη και την τιμωρία του. Ωστόσο, η θέση του Ρακίνα είναι άλλη: ο Θεός του επειδή βλέπει πόσο αξιοθρήνητος είναι ο άνθρωπος λόγω των παθών του, μπορεί με τη χάρη Του να τον λυτρώσει. Η θεία χάρη όμως δεν δίνεται αδιακρίτως σ' όλους τους ανθρώπους. Γι' αυτό και η Φαίδρα, βυθισμένη στο σκοτάδι του μιαρού έρωτα, δεν παρουσιάζεται μόνο δέσμια του πάθους της και του πεπρωμένου της, αλλά και των θεών που δεν μπορούν να παραβλέψουν τα αμαρτήματα των προγόνων της και την εμποδίζουν να δεχτεί τη θεία χάρη που θα μπορούσε να την οδηγήσει από το σκοτάδι στο φως. Επί της ουσίας, η ηρωίδα βρίσκεται απομονωμένη μέσα στο σύμπαν της ιανσενικής εμπειρίας και ηθικής, με την οποία γαλουχήθηκε ο Γάλλος δραματουργός, διχασμένη ανάμεσα στην άρνησή της να συνταχθεί με το κακό και την αμαρτία της εγκόσμιας ζωής, συνειδητοποιώντας ταυτόχρονα το ασυμβίβαστο της άρνησής της με την πραγματικότητα που βιώνει.[166] Ο Ρακίνας χρησιμοποιεί τη δισυπόστατη έννοια του καλού και του κακού ως διακείμενο, συνομιλώντας με την τροφό του Ευριπίδη, η οποία, ενώ επιδιώκει το καλό, εντούτοις προκαλεί το κακό, στέκεται για λίγο στη στωική θέαση του Σενέκα βάσει της οποίας χωρίς το κακό δεν μπορεί να οριστεί το καλό,[167] και διχοτομεί τον ψυχικό κόσμο της Φαίδρας, ο οποίος παραπαίει στο μεταίχμιο κακού και καλού, μεταξύ αμαρτίας και ερωτικής επιθυμίας, θανάτου και ζωής. Η διχοτόμηση

[162] «Θέλει να βγει έξω στο φως, κι όμως βαριά η οδύνη της».
[163] «Με ποιο δικαίωμα τολμάς να θες τον θάνατό σου; Προσβάλλεις τις Θεότητες που έπλασαν τη ζωή σου».
[164] «Αντάμα πάει ο άνθρωπος με την αδυναμία».
[165] «Είθε ο δίκαιος ουρανός άξια να σε πληρώσει!»
[166] Διαμαντάκου (2006) 51
[167] Long (1990) 270

αυτή, η οποία κινείται στα όρια του ιανσενισμού και του παγανισμού απαιτώντας την ανάγκη συνύπαρξης των δύο αυτών κόσμων, δημιουργεί ένα κάτοπτρο διπλής όψης, όπου στη μία πλευρά στέκεται η Φαίδρα αντικατοπτρίζοντας τον πνευματικό κόσμο της αμαρτίας και στην άλλη η Οινώνη αντανακλώντας το κοσμικό επίπεδο, στο οποίο κινείται η απενοχοποιημένη έκφραση της ερωτικής επιθυμίας. Οι δύο αυτοί κόσμοι αδυνατούν να συνυπάρξουν, γι' αυτό και ο Τσατσούλης υπογραμμίζει πως «Φαίδρα και Οινώνη είναι το εξαρχής διαμελισμένο υποκείμενο που δεν θα βρει τη σύνθεσή του, παρά μόνο στον θάνατο».[168]

Κατόπιν τούτων, η παγανιστική ματιά της Οινώνης απέναντι στη ζωή [Vivez, vous n'avez plus de reproche à vous faire, (στ.349) / Et vous pouvez le voir sans vous rendre coupable (στ.354)],[169] αντιπαρατίθεται με τον γεμάτο ενοχές ιανσενικό κόσμο που αντιπροσωπεύει η Φαίδρα[170] [J'en ai trop prolongé la coupable durée, (στ.217) / Je n'en mourrai pas moins, j'en mourrai plus coupable (στ.242)].[171] Αν για τον Ευριπίδη διαχωρίστηκε η θρησκεία από τον μύθο και οι πράξεις των θεών έγιναν αντικείμενο κριτικής, ενώ ο άνθρωπος κατέστη υπεύθυνος για τη μοίρα του, και αν για τον Σενέκα ο άνθρωπος, για να αντιμετωπίσει την ευθύνη των πράξεών του, πρέπει να κατανοήσει και να ελέγξει τα πάθη του, για τον Ρακίνα ο Θεός δεν επεμβαίνει αλλά και ούτε σταματά να παρακολουθεί και να κρίνει τον άνθρωπο, να τον γεμίζει ενοχές για τα πάθη του και τις πράξεις του, αφήνοντάς τον επί της ουσίας μόνο του. Ο έρωτας για τον Ρακίνα αποτελεί σύμβολο δύο κόσμων, αυτού που κείται έξω από τον άνθρωπο και αντιστέκεται στις επιθυμίες του σώματος και αυτού που βρίσκεται μέσα στον άνθρωπο και απαιτεί ανυποχώρητα την εκπλήρωσή τους.[172] Η τροφός προτάσσει στην Φαίδρα το δεύτερο, ενώ η Φαίδρα ακροβατεί μεταξύ των δύο κόσμων, δέσμια της πίστης και των ενοχών της. Ο κόσμος στον οποίο κινείται η Οινώνη ανήκει στη σφαίρα του ορατού, ενώ ο αντίστοιχος κόσμος της Φαίδρας είναι αόρατος για την τροφό της και ορατός μονάχα για την ίδια. Για τον Ρακίνα, επομένως, «πίσω από αυτό που βλέπουμε, υπάρχει αυτό που διακρίνουμε αμυδρά και, ακόμη πιο πέρα, η πραγματικότητα εκείνου που μπορούμε μονάχα να διαισθανθούμε».[173]

Αν υποθέσει κανείς ότι πράγματι η Φαίδρα φέρει την κατάρα[174] που έστειλε η Αφροδίτη στη γενιά της [Ô haine de Vénus! Ô fatale colère!, (στ.249) / Jusqu'au dernier

---

[168] Τσατσούλης (2008) 188
[169] «Ζήσε, τον εαυτό σου δεν έχεις πια αιτία να τον κατηγορείς», «Δίχως να νιώθεις ένοχη μπορείς πια να τον βλέπεις».
[170] Braga (1990) 289
[171] «Πολύ την άφησα την ένοχη ζωή μου να μακρύνει», «Δεν θα πεθάνω ένοχη πιο λίγο, πιο πολύ ένοχη θα πεθάνω».
[172] Καρακάση (2011) 78, 158
[173] Starobinski (1961) 73
[174] Για την κατάρα της Αφροδίτης που κατατρέχει τους απογόνους του Ήλιου, βλ. Roubine (1979) 10

soupir de malheurs poursuivie (στ.1293)][175] και, παρά τις προσπάθειες που καταβάλλει, αδυνατεί να ξεφύγει[176] από το πεπρωμένο της, τότε εμφανίζεται ως άθυρμα της θείας βούλησης και η Οινώνη ως το χέρι που θα την οδηγήσει στην υλοποίηση του *γραμμένου*. Με δεδομένο ότι οι ήρωες του Ρακίνα κινούνται σ' έναν κόσμο όπου κυριαρχεί η φιλαυτία των ανθρώπων, καθώς τυφλωμένοι[177] από το πάθος που δημιουργεί η αυταπάτη της παντοδυναμίας της ανθρώπινης φύσης, οδηγούνται στην πλάνη μιας ανύπαρκτης ισχύος, οι παραινέσεις της Οινώνης [Vivez donc. Que l'amour, le devoir vous excite, (στ.209) / Réparez promptement votre force abattue, (στ.214) / Détrompez son erreur, fléchissez son courage, (στ.357)][178] τυφλώνουν την Φαίδρα και της δημιουργούν την ψευδαίσθηση ενός συμβιβασμού μεταξύ τιμής και ατιμίας, ενδυναμώνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο το ερωτικό της πάθος για τον Ιππόλυτο [Hé bien! À tes conseils je me laisse entraîner. Vivons, si vers la vie on peut me ramener, (στ.363-364)].[179] Η Οινώνη βοηθά τον Ρακίνα με έναν ιδιότυπο τρόπο να παρουσιάσει το προδιαγεγραμμένο τέλος της ηρωίδας. Ο ποιητής, έχοντας επηρεαστεί ενδεχομένως από το ευριπίδειο *είναι* και *φαίνεσθαι*, αντιπαρατάσσει την παγανιστική θέαση του κόσμου της Οινώνης με τον ιανσενικό κόσμο της Φαίδρας και, ενώ φαίνεται ότι ο παγανισμός της Οινώνης οδηγεί τον ιανσενισμό της Φαίδρας στην κατεύθυνση που επιθυμεί η τροφός, στην πραγματικότητα ο ιανσενισμός νικά τον παγανισμό, καθώς η Οινώνη με τις πράξεις και τις ενέργειές της στο τέλος επιβεβαιώνει την βασική αρχή του προπατορικού αμαρτήματος. Εν ολίγοις, όπως για τον Ιανσενισμό η θεωρία του προπατορικού αμαρτήματος χρεώνει ως συλλογικό το αμάρτημα προοιωνίζοντας το τέλος της ανθρωπότητας,[180] με τον ίδιο τρόπο και στην *Phèdre* το προπατορικό αμάρτημα μιαίνει ολόκληρη τη γενιά του Ήλιου, γι' αυτό και η Φαίδρα οδηγείται στον χαμό.

Στο πλαίσιο της ανωτέρω θέσης περί σύζευξης του αρχαίου κόσμου με τον χριστιανικό, όπως αυτός αποτυπώνεται από τον Ρακίνα στην Οινώνη και την Φαίδρα αντίστοιχα, έχει ενδιαφέρον να εξεταστούν οι θέσεις του ποιητή που ενυπάρχουν στο κείμενο αναφορικά με το ζήτημα της ζωής και του θανάτου. Η ειδοποιός διαφορά στον ιδεολογικό κόσμο των δύο γυναικών συνίσταται στο γεγονός ότι ο θάνατος για την Φαίδρα αποτελεί συνέχεια της ζωής σ' έναν κόσμο μεταθανάτιο [J'ai voulu, devant vous exposant mes remords, Par un chemin plus lent descendre chez les morts, (στ.1635-1636)],[181] ενώ για την

---

[175] «Έχθρα της Αφροδίτης! Οργή μοιραία!», «Μέχρι την έσχατή μου την πνοή, καταραμένη».
[176] Brunet, Maestre (2003) 151
[177] Ο κόσμος στον οποίο κινούνται οι ήρωες του Ρακίνα χαρακτηρίζεται από την αγάπη των ανθρώπων για τον εαυτό τους και αποτελεί το βασίλειο των τυφλών, βλ. Roubine (1979) 39-40
[178] «Ζήσε λοιπόν. Χρέος κι αγάπη να σε παρακινούν», «Τη σωριασμένη δύναμή σου γρήγορα ξαναβρές», «Το λάθος του διόρθωσε, λύγισε την καρδιά του».
[179] «Λοιπόν! Στις συμβουλές σου αφήνομαι, κι ας με οδηγήσουν».
[180] Botin (2012) 17
[181] «Μπροστά σου θέλησα, την ενοχή μου ομολογώντας, από έναν δρόμο πιο αργό να κατεβώ στον Άδη».

Οινώνη η ζωή τελειώνει με τον θάνατο [Voulez-vous sans pitié laisser finir vos jours? (στ.188)].[182] Η υψηλή ηθική συνείδηση της Φαίδρας σε συνδυασμό με τις αμετακίνητες ενοχές της, δεδομένου ότι δεν απουσιάζει η επίγνωση[183] του ηθικού λάθους της, αντιτίθεται στην κοσμική θέαση της τροφού. Ο ποιητής εμφανίζει τις ανησυχίες της Οινώνης αυστηρά περιορισμένες στον επίγειο κόσμο και οριοθετεί την αφοσίωσή της στο εδώ και τώρα, παρουσιάζοντάς την να πασχίζει να ξεπεράσει τον αόρατο μεν, παρόντα δε ιανσενικό κώδικα ηθικής που διέπει τη συνείδηση της Φαίδρας [De l'austère pudeur les bornes sont passées, (στ.766)][184] και την οδηγεί σε άκρατο πεσιμισμό [Jusqu'au dernier soupir de malheurs poursuivie, Je rends dans les tourments une pénible vie, (στ.1293-1294)].[185] Αν η Φαίδρα του Ευριπίδη προσπερνά τη ρήση της τροφού της, όταν εκείνη διατείνεται πως ουδείς γνωρίζει αν υπάρχει άλλη ζωή πέραν αυτής που ζούμε [τοῦδ᾽ ὅτι τοῦτο στίλβει κατὰ γῆν δι᾽ ἀπειροσύνην ἄλλου βιότου κοὐκ ἀπόδειξιν τῶν ὑπὸ γαίας, μύθοις δ᾽ ἄλλως φερόμεσθα, (στ.194-197)],[186] η Φαίδρα του Ρακίνα, που ως τραγική ηρωίδα αγωνίστηκε να ξεπεράσει το νοσηρό πάθος της για τον Ιππόλυτο, οδηγώντας τα πράγματα σε μια τροχιά θανάτου, όχι μονάχα βιολογικού αλλά και ηθικού, συνειδησιακού, ψυχικού, κοινωνικού, περιμένει τη ζωή που κείται πέραν του κόσμου αυτού να την εξαγνίσει [Et la mort à mes yeux dérobant la clarté Rend au jour, qu'ils souillaient, toute sa pureté, (στ.1643-1644)].[187] Ωστόσο, παρότι μεταξύ των δύο αυτών κόσμων υφίστανται ιδεολογικές διαφορές, η σχέση των δύο γυναικών διέπεται από το στοιχείο της ψυχολογικής υποστήριξης, δεδομένου ότι και η Οινώνη έχει ανάγκη από την κυρία της για να δώσει νόημα στη ζωή της και η Φαίδρα χρειάζεται την τροφό της, καθώς η ίδια παρουσιάζεται αδύναμη να διαχειριστεί τα συναισθήματά της. Η παρατήρηση αυτή οδηγεί στη σκέψη πως ο Ρακίνας διασαφηνίζει με αυτόν τον τρόπο τη σχέση των δύο αυτών γυναικών, επεξηγώντας τον ψυχολογικό παράγοντα της σύνδεσής τους όχι μόνο για το δικό του έργο, αλλά και για τα αντίστοιχα των προκατόχων του.[188] Η ψυχολογική σύνδεση των δύο γυναικών δεν εμποδίζει τον ποιητή να οδηγήσει τη σχέση τους σε σύγκρουση, όχι μόνο για να προκαλέσει δράση, αλλά και να προσδώσει στο πρόσωπο της τροφού τραγικό χαρακτήρα, καθώς η Οινώνη εισπράττει την αιχμηρή αντίδραση της βασίλισσας απέναντί της ως κατάφωρη αδικία έναντι της αγάπης που δρομολόγησε τις επιλογές της. Εμβαθύνοντας, βέβαια, διαπιστώνει κανείς πως η τραγικότητα της Οινώνης ανακύπτει μέσα από τη σύγκρουση του παγανιστικού *φαίνεσθαι* και του ιανσενικού *είναι*.

---

[182] «Θέλεις ν᾽ αφήσεις τη ζωή σου αλύπητα να πάρει τέλος;»
[183] Couprie (2001) 22
[184] «Ξεπέρασα τα όρια της αυστηρής αισχύνης».
[185] «Μέχρι την έσχατή μου την πνοή, καταραμένη, φεύγω από τούτη την οικτρή ζωή, μες σε μαρτύρια».
[186] «τι δεν ξέρουμε κάτου απ᾽ το χώμα να υπάρχει άλλη ζήση. Κανένας δεν την γνώρισε κι έτσι με κούφια παραμύθια πορεύεται ο κόσμος».
[187] «Κι ο χάρος, απ᾽ τα μάτια μου το φως αρπάζοντας, τον ήλιο που μόλυναν, εξαγνίζει».
[188] Braga (1990) 289-290, 292

Επιπροσθέτως, είναι χρήσιμο να επισημανθεί η οπτική του Ρακίνα απέναντι στις δύο αυτοκτονίες των γυναικών. Θα ήταν επιδερμική η θέση πως ο ποιητής, αφού χρησιμοποίησε την τροφό ως πλοηγό της δραματικής πλοκής, στη συνέχεια την οδήγησε στον θάνατο, όπως επίσης θα ήταν επιφανειακή η θέαση του θανάτου της Οινώνης με το αιτιολογικό ότι πληγώθηκε από την αγνωμοσύνη της Φαίδρας και αποχώρησε από τη ζωή. Είναι προφανές ότι η Φαίδρα δεν δύναται να ακολουθήσει μια ζωή γεμάτη ίντριγκες και συκοφαντίες· η παγανιστική οπτική της Οινώνης, για την ηθική συνείδηση της Φαίδρας, η οποία γνωρίζει πως η μοίρα της έχει σφραγιστεί από έναν θεό εκδικητή, φαντάζει κοντόφθαλμη. Η Οινώνη, κινούμενη στα όρια του ορατού κόσμου, θεωρεί πως τα πάντα υπόκεινται σε αλλαγή, ακόμη και η ίδια η αρετή. Έξω από το πλαίσιο της ανθρώπινης αφοσίωσης, φιλίας και αγάπης που αισθάνεται για την κυρία της, δεν περιμένει περαιτέρω κρίσεις για τις πράξεις της από τους απόντες θεούς. Η τροφός δεν αυτοκτονεί γιατί φοβάται κάποια μεγαλύτερη τιμωρία ούτε συμμερίζεται τις μεταφυσικές ανησυχίες της Φαίδρας και την έμμονη ανάγκη της για αποκατάσταση και εξιλέωση. Ο Ρακίνας, τεχνηέντως, παρουσιάζει την Οινώνη να μιλά και να πράττει σαν να μην έχει αθάνατη ψυχή και άλλες ηθικές υποχρεώσεις πέρα από αυτές που υπαγορεύονται από την αφοσίωσή της στην κυρία της, γιατί θέλει να αναδείξει την οπτική της Φαίδρας ότι ο θάνατος δεν είναι το τέλος, αλλά η αρχή της πραγματικότητας.[189]

Όπως έχει παρουσιαστεί, και στους τρεις ποιητές ο θάνατος της Φαίδρας έρχεται ως επιστέγασμα των πρωτοβουλιών της κάθε τροφού. Ο Ρακίνας δανείζεται το τέλος της ηρωίδας του κυρίως από τον Σενέκα, αφού η Φαίδρα αυτοκτονεί μετά την κατά πρόσωπο αποκάλυψη της αλήθειας στον άνδρα της. Ωστόσο, ο Γάλλος ποιητής διαφοροποιείται από τον προκάτοχό του, καθώς η αυτοκτονία της Φαίδρας του Σενέκα ωριμάζει ηθικά την ηρωίδα του, δεδομένου ότι παρουσιάστηκε ως αδίστακτη από τον ποιητή, ενώ η Φαίδρα του Ρακίνα δεν χρήζει ηθικής δικαίωσης υπό την έννοια ότι το στοιχείο της ηθικής δεν απουσίαζε, λόγω των ενοχών της, από το πρόσωπό της. Η Φαίδρα του Ρακίνα αποτελεί συνειδητή επιλογή του ποιητή, ο οποίος δημιουργεί τον ρόλο της με βάση το ιανσενικό σύμπαν, τοποθετώντας την ηρωίδα του στην κατηγορία των αγαθών ανθρώπων που, ενώ αισθάνονται ενοχές και συνειδητοποιούν το αμάρτημα, εντούτοις δεν τους δόθηκε η θεία χάρη. Εν τέλει, η Φαίδρα δεν υπακούει στην τροφό της, αλλά στη δύναμη του παντεπόπτη Θεού που στέκεται πιο ψηλά από αυτήν. Παρότι η Οινώνη της υπέδειξε άλλους δρόμους θέασης του κόσμου, η ίδια, έχοντας αυτεπίγνωση, αναλαμβάνει την ευθύνη της, καθώς γνωρίζει πως πρέπει να τιμωρηθεί. Συγκεφαλαιώνοντας, συνάγεται προσφυώς το συμπέρασμα πως ο Ρακίνας, με εργαλείο την τροφό του, κατάφερε να μοιράσει το αμάρτημα της Φαίδρας μεταξύ δύο ιστορικών χρονικών πλαισίων, αξιοποιώντας τον παγανιστικό μύθο και το χριστιανικό τέλος.

[189] Braga (1990) 294-297

2.2 Διακειμενικός διάλογος με άξονα τους τίτλους των εξεταζόμενων τραγωδιών

Με βάση την προηγηθείσα ανάλυση, έχει καταστεί σαφές πως η τροφός του Ευριπίδη επηρέασε τη σύνθεση των αντίστοιχων τραγωδιών του Σενέκα και του Ρακίνα. Ως φαίνεται, όμως, η επιρροή αυτή καθόρισε και την επιλογή των νέων τίτλων των έργων, υπό την έννοια ότι η ευριπίδεια τροφός μετατόπισε το κέντρο προσοχής από τον Ιππόλυτο στην Φαίδρα, στοιχείο που πιθανώς επηρέασε την τιτλοφόρηση των μεταγενέστερων ποιητών. Πέραν της οφθαλμοφανούς διαφοράς, βάσει της οποίας ο εκάστοτε ποιητής επέλεξε τον τίτλο του αναλόγως της έκτασης του κάθε δραματικού ρόλου και της χρονικής διάρκειας που είχε η παρουσία του στη σκηνή –στον Ευριπίδη η Φαίδρα αποχωρεί ήδη στο πρώτο μισό του δράματος, άρα το πρόσωπο του Ιππόλυτου παραμένει πολύ περισσότερο επί σκηνής, ενώ στις δύο επόμενες εκδοχές του μύθου, η παρουσία των κεντρικών προσώπων αντιστρέφεται– υπάρχουν βαθύτερα αίτια που μπορούν να δικαιολογήσουν τη διαφορετική επιλογή του τίτλου για το κάθε έργο ξεχωριστά.

Είναι άστοχο να υποστηρίξει κανείς πως ο Ευριπίδης τιτλοφόρησε το έργο του *Ιππόλυτος*, θέλοντας να δείξει τις καταστροφικές συνέπειες που είχε πάνω του ο έρωτας της Φαίδρας. Θα ήταν επιφανειακή μια τέτοια θέση, αφού ούτως ή άλλως ο έρωτας αυτός συνέτριψε, για διαφορετικούς λόγους, και τους δύο ήρωες. Υπό αυτή την οπτική, θα μπορούσε κάλλιστα ο Ευριπίδης είτε να τιτλοφορήσει το έργο του και με τα δύο ονόματα είτε να επιλέξει τον τίτλο "Φαίδρα". Αν λάβει κανείς υπόψιν τη θέση της Romilly[190] ότι ο Ευριπίδης, διεισδύοντας σε βάθος στον εσωτερικό κόσμο της ανθρώπινης ύπαρξης ως γνώστης της καρδιάς του ανθρώπου, δεν μπορούσε παρά να νιώθει νοσταλγία για έναν κόσμο πιο αγνό, και ότι ο Πελοποννησιακός Πόλεμος του καιρού του κάθε άλλο παρά μετρίαζε τη νοσταλγία του αυτή, τότε μπορεί να κατανοήσει ορθότερα την επιλογή του ποιητή να παρουσιάσει στο δράμα του ένα πρόσωπο τρυφερό και ιδανικό, αποκομμένο από τον υπόλοιπο κόσμο, όπως ήταν ο Ιππόλυτος. Ο Ευριπίδης, λοιπόν, δημιούργησε έναν ήρωα αγνό και ηθικό, ο οποίος θα μπορούσε να αποτελέσει πρότυπο ψυχικής αγνότητας και ηθικών αρετών για τους νέους της εποχής του, επιδιώκοντας ενδεχομένως να δείξει στο κοινό του πως η Αθήνα δεν θα καταφέρει να βγει σώα από τον Πελοποννησιακό Πόλεμο, αν οι νέοι της δεν επανακτήσουν τον ενάρετο δρόμο που χάραξαν οι Μαραθωνομάχοι πρόγονοί τους.[191] Ο ποιητής στρέφει την προσοχή του κοινού του στο πρόσωπο του Ιππόλυτου με το ομώνυμο έργο του, αντιδιαστέλλοντας τον τραγικό έρωτα της Φαίδρας με τον ενάρετο βίο του νέου, προμηνύοντας την καταστροφή του Αθηναϊκού πολιτεύματος και την ήττα της Αθήνας από

[190] Romilly (1997α) 164
[191] Κόντος /Πορώτης (1990) 13,15

τους Σπαρτιάτες.[192] Υπό την έννοια αυτή, θα μπορούσε να υποθέσει κανείς πως οι δύο κεντρικοί ήρωες του έργου λειτουργούν ως σύμβολα, ο μεν Ιππόλυτος ως εκφραστής του *είναι* δείχνει τον δρόμο που πρέπει να ακολουθήσουν οι Αθηναίοι, η δε Φαίδρα, εκπροσωπώντας το *φαίνεσθαι*, λειτουργεί ως δείκτης των ολέθριων επιλογών της επεκτατικής τους πολιτικής.

Με βάση τα ανωτέρω, δεν είναι τυχαίο που η τροφός του Ευριπίδη μετατόπισε το κέντρο βάρους της προσοχής σ' αυτό που δεν θα έπρεπε να κάνουν οι Αθηναίοι, οι οποίοι κατά το παρελθόν διήγαν τον δρόμο της αρετής στον οποίο βρισκόταν και η Φαίδρα, πριν επιτρέψει στον εαυτό της να υποδουλωθεί στο καταστροφικό της πάθος που την οδήγησε στη συκοφάντηση του Ιππόλυτου και τον θάνατό του. Το στοιχείο αυτό θα μπορούσε κάλλιστα να ανιχνευθεί από τον Σενέκα, καθώς δημιούργησε εξ αρχής μία αμφιβόλου ηθικής Φαίδρα, πιθανώς επηρεασμένος από την τελική επιλογή της ηρωίδας του Ευριπίδη, για να την οδηγήσει στην ομολογία της ενοχής της και τη μετάνοια, προτού αυτοκτονήσει απελευθερωμένη από το ψεύδος και τις ενοχές που της δημιούργησε ο θάνατος του Ιππόλυτου.[193] Επιπλέον, με δεδομένο ότι η σκέψη του Σενέκα εμφορείται από τις αντιλήψεις των Στωικών, βάσει των οποίων το κακό αρύεται από την εξαθλίωση του χαρακτήρα, όταν το πάθος καταστρατηγεί τη λογική,[194] ο ποιητής χτίζει την κοσμοθεωρία του μέσα από το πρόσωπο της Φαίδρας, γι' αυτό και επιλέγει να δώσει στο έργο του τον ομώνυμο τίτλο. Στη μετάνοια της βασίλισσας, πριν την ολοκλήρωση του έργου, είναι εμφανής η στωική θέση του Σενέκα, καθώς το κακό δεν συνιστά υπερφυσική οντότητα,[195] γι' αυτό και η Φαίδρα μπόρεσε στο τέλος να παλέψει με τις αδυναμίες της και να οδηγηθεί προτού πεθάνει στην αρετή. Συνεπώς, ο Ρωμαίος ποιητής απαντά στον Ευριπίδη με τον τίτλο *Phaedra*, προβάλλοντας την ψυχική δύναμη της ηρωίδας του, η οποία, ακολουθώντας αντίστροφη πορεία από την ευριπίδεια βασίλισσα, παρουσιάζεται εξαρχής αήθης υπό την επήρεια του πάθους της, αλλά στο τέλος του έργου αναλαμβάνει με γενναιότητα τις ευθύνες της. Η επιλογή αυτή του Σενέκα δίνει τη δέουσα ταυτότητα στην ηρωίδα του και τον οδηγεί, κατ' επέκταση, στην οριστική επιλογή του τίτλου.

Ο Ρακίνας, μελετώντας τους προκατόχους του, είχε δύο επιλογές: Φαίδρα ή Ιππόλυτος. Άλλωστε, δεν είναι τυχαίο πως η αρχική επιλογή τιτλοφόρησης του έργου περιελάμβανε τα ονόματα και των δύο ηρώων. Ως φαίνεται, το δίλημμα του τίτλου βρισκόταν κατ' αναλογία με τη σκέψη, όπως παρουσιάζεται στον πρόλογο του έργου, ότι η Φαίδρα του

[192] Διαμαντόπουλος, (1978) 98-99
[193] Albrecht (2012) 1368
[194] Pratt (1948) 3
[195] Pratt (1948) 6

δεν είναι «μήτε εντελώς ένοχη μήτε εντελώς αθώα».[196] Η βασική του απόκλιση από τον ευριπίδειο μύθο, να παρουσιάσει και τον Ιππόλυτο δέσμιο ενός ένοχου έρωτα για την Αρικία, η οικογένεια της οποίας ανήκε στους εχθρούς του Θησέα, δημιουργεί αμφιταλάντευση στην επιλογή του τίτλου, καθώς, από διαφορετική οπτική γωνία ιδωμένοι, οι δύο κεντρικοί ήρωες παρουσιάζονται τραγικοί. Ωστόσο, η ενοχή που υποβόσκει στον έρωτα του Ιππόλυτου τον καθιστά αφενός μεν υπόλογο απέναντι στον πατέρα του και τον τραγικοποιεί, αφετέρου δε είναι ήσσονος σημασίας σε σχέση με το επίπεδο ενοχής που βιώνει η Φαίδρα στον μιαρό της έρωτα. Η τραγικότητα του νεαρού ενισχύεται μέσα από το ψέμα της τροφού, είναι δηλαδή προϊόν ψεύδους και όχι αποτέλεσμα δικής του ευθύνης. Η αφαίρεση της αγνότητας, όμως, από το πρόσωπο του Ιππόλυτου –πέραν του ότι αποτελεί απάντηση στην ενδεχόμενη αγανάκτηση του κοινού του Ευριπίδη, επειδή ο πρότερος Ιππόλυτος, μολονότι δεν είχε κανένα ψεγάδι, εντούτοις πέθαινε– εγκλωβίζει ακόμη περισσότερο τη βασίλισσα στο ερωτικό της αδιέξοδο, οδηγώντας την τραγικότητά της σε ακόμη πιο δύσβατα μονοπάτια, καθώς της γεννά το πάθος της ζήλειας και σπρώχνει τον έρωτά της στην απόλυτη παράκρουση. Η ζήλεια υποδουλώνει την Φαίδρα στον έρωτα, την κάνει να ξεχνά τις θρησκευτικές αρχές της και οδηγεί στον θάνατο τον άνδρα που ερωτεύτηκε. Ο έρωτας της Φαίδρας υπερίσχυσε των αισθημάτων αγάπης που έτρεφε η βασίλισσα για τον νεαρό, θόλωσε τον νου της κι ενώ μπορούσε να σώσει τον Ιππόλυτο, εάν αναλάμβανε τις ευθύνες της νωρίτερα, παραδέχεται την ενοχή της, όταν είναι πια αργά. Ο Ρακίνας απαντά στους προκατόχους του ότι ο έρωτας παίρνει το πρόσωπο της Φαίδρας και είτε ιδωθεί ως «ανταποδοτικός, ανεκπλήρωτος ή απαγορευμένος, εκδικητικός ή θανατηφόρος»,[197] καθίσταται αήττητος. Κι ο ποιητής εάν δεν μπορεί να αποφασίσει αν η Φαίδρα καθίσταται ένοχη ή αθώα, είναι γιατί, τελικά, τίθεται ζήτημα «περί της ενοχής ή της αθωότητας της ίδιας της ανθρώπινης φύσης».[198] Επομένως, ο Ρακίνας, καταλήγοντας στον τίτλο *Phèdre*, απαντά στους προγενέστερους ποιητές πως δεν είναι βέβαιος αν η ηρωίδα που του ενέπνευσαν τα έργα τους είναι ένοχη ή αθώα, πως δεν έχει σημασία αν ο Ιππόλυτος είναι αγνός ή αν η Φαίδρα είναι ενάρετη, αδίστακτη ή χριστιανή, αφού ο έρωτας αδιαφορεί για όλα αυτά, καθώς καθίσταται κραταιός. Έτσι, ο ποιητής με τη διλημματική του θέση όχι μόνο δεν κλείνει τον κύκλο της Φαίδρας, αλλά τον ανοίγει ακόμη περισσότερο, γεγονός άλλωστε που έχει αποδειχθεί στην πορεία του χρόνου, καθώς ο μύθος αυτός δεν σταμάτησε να εμπνέει τους συγγραφείς και να δημιουργεί νέες εκδοχές.[199]

---

[196] Ρακίνας (2017) 13
[197] Ζηροπούλου (2016) 65
[198] Ζηροπούλου (2016) 65
[199] Ενδεικτικά, Ελληνική λογοτεχνία: Προβελέγγιος (1916) *Φαίδρα*, Λυμπεράκη (1962) *Φαίδρα*, Ρίτσος (1975) *Φαίδρα*, Παπαγεωργίου (2005) *Ιππόλυτος Καλυπτόμενος* / Ρώσικη λογοτεχνία: Tsvetaeva (1928) *Phaedra* / Αγγλική λογοτεχνία: Sackville (1913) *The coming of Hippolytus*, Harrison (1975) *Phaedra Britannica*, Kane (1996) *Phaedra's Love* / Γαλλική Λογοτεχνία: Deberly (1926) *Le Supplice de Phèdre*, Yourcenar (1935) *Φαίδρα*

Κεφάλαιο 3ο

Η θεωρία της *Αισθητικής Ανταπόκρισης* του Iser ως θεωρητικό εργαλείο ανάδειξης των νοημάτων

3.1 Η εφαρμογή της θεωρίας του Iser

Η διακειμενική ανάγνωση ενός θεατρικού έργου χαρακτηρίζεται, μεταξύ άλλων, από την αισθητική συσσώρευση των πολιτισμικών και ιδεολογικών στοιχείων, τα οποία στοιχειοθετούν το *εδώ και τώρα* σε συνάρτηση με το *εκεί και τότε.* Γι' αυτό, ο αναγνώστης που αντικρίζει συγχρονικά ένα κείμενο, είναι απαραίτητο να αποκωδικοποιήσει το ιστορικό *εκεί* του θεατρικού έργου, επιστρατεύοντας τις γενικές αλλά και ειδικές γνώσεις του.[200]

Το εγχείρημα της διακειμενικής προσέγγισης των εξεταζόμενων έργων υπό την οπτική της θεωρίας της *Αισθητικής Ανταπόκρισης* του Iser και με άξονα το πρόσωπο της τροφού προαπαιτεί τον διαχωρισμό ανάμεσα στον πραγματικό αναγνώστη και στον *υπονοούμενο*[201] που εισήγαγε ο Γερμανός θεωρητικός ως εργαλείο ανάλυσης, προκειμένου να καταστήσει την πράξη ανάγνωσης ενός λογοτεχνικού κειμένου πράξη νοηματοδότησης.

Ο Iser εισάγει την έννοια του *υπονοούμενου* αναγνώστη, καθώς επιχειρεί να διακριβώσει τις κειμενικές δομές που ενεργοποιούν και ενδεχομένως καθοδηγούν τον αναγνώστη κατά την ανάγνωση-επεξεργασία του κειμένου.[202] Εμφανώς επηρεασμένος από τη θεωρία του Ingarden,[203] βάσει της οποίας οι δύο πόλοι ενός λογοτεχνικού έργου, ο καλλιτεχνικός και ο αισθητικός,[204] συγκροτούν το λογοτεχνικό κείμενο ως αισθητικό

ή Η Απόγνωση, Cesbron (1961) *Phèdre à Colmbes*, Bailly (1990) *Phèdre en Inde* / Ιταλική λογοτεχνία: Annunzio (1909) *Fedra*, Bozzini (1909) *Fedra.*

[200] Θωμαδάκη (1993) 225

[201] Holub (2004) 147-149

[202] Iser (1991α) 29

[203] Τζιόβας (1983) 83

[204] Ο καλλιτεχνικός πόλος αναφέρεται στο κείμενο που γράφεται από τον συγγραφέα, ενώ ο αισθητικός στην πραγμάτωσή του από τον αναγνώστη. Η σύγκλιση κειμένου-αναγνώστη αποτελεί αναγκαία προϋπόθεση για την ύπαρξη του λογοτεχνικού έργου. Τζιόβας (1983) 83

αντικείμενο μόνο όταν διαβάζεται και συμπληρώνεται από τον αναγνώστη, θεωρεί πως το λογοτεχνικό έργο αποκτά υπόσταση μέσω της διαλεκτικής σύγκλισης κειμένου-αναγνώστη και έχει δυνητικό χαρακτήρα,[205] υπό την έννοια ότι το νόημα του κειμένου δεν περιορίζεται ούτε στην κειμενική πραγματικότητα ούτε στην υποκειμενικότητα του αναγνώστη. Τουναντίον, η δυναμική του λογοτεχνικού έργου είναι απόρροια αυτής ακριβώς της δυνητικότητας,[206] καθώς ο αναγνώστης παράγει το νόημα του λογοτεχνικού κειμένου μέσα από προβολές της ατομικής του συνείδησης υπό την καθοδήγηση των κειμενικών δομών.[207] Αυτό σημαίνει πως αναγνώστης και κείμενο συμπλέκονται με τέτοιο τρόπο, ώστε αφενός αίρεται η διάκριση υποκειμένου και αντικειμένου, αφετέρου το νόημα δεν συνιστά πλέον ένα αντικείμενο προς προσδιορισμό, αλλά ένα αποτέλεσμα προς βίωση.[208]

Κατά τον Iser, ο *υπονοούμενος* αναγνώστης ενσωματώνει δύο βασικές παραμέτρους: από τη μια την προκαταρκτική δόμηση του ενδεχόμενου νοήματος από το κείμενο και από την άλλη την πραγμάτωση αυτής της δυναμικής από το υποκείμενο της αναγνωστικής διαδικασίας. Εν ολίγοις, ο *υπονοούμενος* αναγνώστης εγκολπώνεται τόσο την εκ των προτέρων δόμηση ενός εν δυνάμει νοήματος όσο και τη δυνατότητα συγκεκριμενοποίησης αυτού του νοήματος από τον αναγνώστη, υπό την προϋπόθεση ότι αυτός ενστερνίζεται τον ανάλογο ρόλο.[209] Ο Τζιόβας διευκρινίζει πως ο *υπονοούμενος* αναγνώστης δεν πρέπει να συγχέεται με τον πραγματικό, καθώς ο πρώτος είναι ενδοκειμενικός, ενώ ο δεύτερος καλείται να προσέξει τις δομές που συνιστούν τον *υπονοούμενο* και να ολοκληρώσει την πραγμάτωση του κειμένου.[210] Υπό την προϋπόθεση ότι ο *υπονοούμενος* αναγνώστης ενσαρκώνει όλους τους αναγκαίους προκαθορισμούς, ώστε το λογοτεχνικό έργο να προκαλέσει την ενεργοποίηση του νοήματος, ο *υπονοούμενος* αναγνώστης συνιστά μία κειμενική δομή, η οποία γίνεται αντιληπτή από τον πραγματικό αναγνώστη ως περιορισμός.[211] Αυτό σημαίνει πως, κατά τη διαδικασία δόμησης του νοήματος, ο ρόλος του πραγματικού αναγνώστη καθορίζεται από ενδοκειμενικούς περιορισμούς. Εν ολίγοις, η θεωρία του Iser συνδυάζει το κείμενο ως αντικειμενική μορφή με κάποιες λανθάνουσες, όπως υποστηρίζει ο Τζιόβας, οδηγίες προς τον αναγνώστη με την υποκειμενική διάθεση του τελευταίου. Υπό την έννοια αυτή, η θεωρία του θα μπορούσε να διεκδικήσει τη σχετική αντικειμενικότητα, εφόσον η υποκειμενικότητα του αναγνώστη τιθασεύεται από ενδοκειμενικούς περιορισμούς.[212]

---

[205] Iser (1994) 38
[206] Iser (2000) 195
[207] Iser (1994) 45
[208] Iser (1991β) 161
[209] Iser (1994) 60-61, 64, 66.
[210] Τζιόβας (2003) 243
[211] Iser (1994) 60
[212] Τζιόβας (1983) 84

Επομένως, λαμβάνοντας ως δεδομένο ότι ο *υπονοούμενος* αναγνώστης είναι κειμενική κατασκευή –υπό την έννοια ότι "συγκροτείται" από το εκάστοτε κείμενο με βάση τις ιδιαιτερότητές του και τις απαιτήσεις που προβάλλει η κατανόησή του– και ο πραγματικός αναγνώστης οφείλει να "συνομιλήσει" μαζί του, στη διακειμενική προσέγγιση των εξεταζόμενων έργων θα αξιοποιηθούν τα θεωρητικά εργαλεία του Iser, εστιάζοντας τη μελέτη σε τρία κυρίως σημεία: στο πώς το κάθε θεατρικό έργο λειτουργεί και κατευθύνει τον αναγνώστη, στον τρόπο της διακειμενικής αναγνωστικής επεξεργασίας και στη διαδραστική σχέση κειμένου-αναγνώστη.

3.1.1 Το λογοτεχνικό *ρεπερτόριο* ως κατευθυντήριος άξονας του αναγνώστη

Κατά τον Iser, το *ρεπερτόριο* ενός λογοτεχνικού κειμένου συνιστά το "οικείο έδαφος", όπου συναντώνται το κείμενο και ο αναγνώστης, προκειμένου να αρχίσει η επικοινωνία τους.[213] Ο όρος αυτός, πέρα από τα στοιχεία του κυρίαρχου λογοτεχνικού παραδείγματος –που για τους αναγνώστες μίας ορισμένης περιόδου συνιστούν αναμενόμενες και καθιερωμένες παραμέτρους του συγκεκριμένου κειμενικού είδους, λ.χ. οι αρχές που διέπουν την αρχαία τραγωδία–, συμπεριλαμβάνει τα εξωκειμενικά στοιχεία που εισχωρούν στο κείμενο και αφορούν όχι μόνο το κοινωνικοπολιτισμικό συγκείμενο, αλλά και τις διακειμενικές παρουσίες.[214] Υπό την έννοια αυτή, ο *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη καθιστά αισθητή τη διακειμενική του παρουσία στις εξεταζόμενες τραγωδίες και γίνεται το έξω-κείμενο που κατευθύνει τον αναγνώστη να ανασύρει τον παράγοντα σύγκριση κατά την αναγνωστική διαδικασία. Επομένως, αν θεωρήσει κανείς τον *Ιππόλυτο* ως αρχικό *ρεπερτόριο* των τραγωδιών του Σενέκα και του Ρακίνα, το κείμενο του Ευριπίδη συνιστά πράγματι έναν οικείο χώρο, όπου συναντιέται ο αναγνώστης με το κείμενο και αρχίζει η επικοινωνία μεταξύ πραγματικού και *υπονοούμενου* αναγνώστη. Καθώς μετατοπίζεται ο τόπος και ο χρόνος, το βασικό στοιχείο του ήρωα που μετέχει στο τραγικό συνίσταται στο γεγονός ότι διαπράττει ύβρη σε ορισμένο χρόνο, πλήρως εναρμονιζόμενο ως προς την ψυχοτροπία, η οποία προτείνεται από τον κοινωνικό περίγυρο του εκάστοτε συγγραφέα.[215]

Μελετώντας κανείς την *Phaedra* του Σενέκα, διαπιστώνει εμφανώς πως αποτελεί διακείμενο του *Ιππόλυτου* του Ευριπίδη. Ωστόσο, υπό την προϋπόθεση ότι κατά τη διακειμενικότητα υπάρχει και το ενδεχόμενο εντοπισμού διακειμενικών στοιχείων εν αγνοία

[213] Holub (2004) 151
[214] Iser (1994) 115
[215] Θωμαδάκη (2010) 56-57

του συγγραφέα,[216] θα μπορούσε να διακρίνει κανείς την αναλογία που υπάρχει μεταξύ της ακόλαστης Φαίδρας του Σενέκα που τολμά να διεκδικήσει τον Ιππόλυτο μέσα από την κατά πρόσωπο συνομιλία της μαζί του και της τολμηρής για τα ήθη της εποχής Φαίδρας του *Ιππόλυτου Καλυπτόμενου,* η οποία ακολουθεί την ίδια τακτική, παρότι η γνωστή για τις ερωτικές της ακρότητες κοινωνία της Ρώμης δικαιολογεί πλήρως την εμφάνιση μίας ανάλογης βασίλισσας. Αν ο *Ιππόλυτος Καλυπτόμενος* του Ευριπίδη χαρακτηρίστηκε ως άσεμνο για τα ήθη της εποχής έργο και ο ποιητής οδηγήθηκε στην παραγωγή ενός δεύτερου *Ιππόλυτου* γι' αυτόν τον λόγο, καθίσταται φανερό ότι το μυστικιστικό κλίμα της κλασικής εποχής, δεν μπορούσε να αποδεχθεί στην τέχνη τον ωμό ρεαλισμό. Για τον λόγο αυτό, ο αιρετικός για την εποχή του Ευριπίδης έρχεται σε αντίθεση και με τον κοινωνικό περίγυρο της Αθήνας του 5ου π.Χ. αιώνα, και με το πολιτικό κλίμα της εποχής του, επιφορτισμένο καθώς είναι με τον Πελοποννησιακό Πόλεμο. Ο δεύτερος *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη που ονομάστηκε από τον ποιητή *Στεφανηφόρος,* αποτελεί προφανώς διακείμενο του πρώτου, με μια σημαντική ωστόσο διαφορά, η οποία συνίσταται στην εξομολόγηση της Φαίδρας. Ο ποιητής δεν επιτρέπει στον εαυτό του για δεύτερη φορά την κατά πρόσωπο ερωτική εξομολόγηση της Φαίδρας στον Ιππόλυτο και ενεργοποιεί το πρόσωπο της τροφού, για να φανερώσει στον γιο του Θησέα τον έρωτα της βασίλισσας. Με άλλα λόγια, θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς πως ο *υπονοούμενος* αναγνώστης του *Ιππόλυτου Στεφανηφόρου* στρέφει την προσοχή του αναγνώστη στη διακειμενική παρουσία του *Καλυπτόμενου*, οδηγώντας τον στη διαπίστωση ότι το δεύτερο έργο του ποιητή εμπεριέχει την αυστηρή κριτική στάση του αθηναϊκού περιβάλλοντος, η οποία ενδεχομένως ώθησε τον ποιητή στη διακειμενική επεξεργασία της πρώτης του εγγραφής.[217]

Λαμβάνοντας υπόψιν την επιλογή του Σενέκα να διαμορφώσει τον ρόλο της τροφού του κατά τέτοιο τρόπο, ώστε η Φαίδρα να "αναγκαστεί" να εξομολογηθεί μόνη της τον έρωτά της στον Ιππόλυτο, οδηγείται κανείς στην υπόθεση ότι ο *Ιππόλυτος Καλυπτόμενος* θα μπορούσε να αποτελέσει τη βάση για να παρουσιάσει ο Σενέκας το δικό του διακείμενο. Ωστόσο, η ηθική της ρωμαϊκής κοινωνίας είναι αυτή που διαμόρφωσε το πρόσωπο της δικής του βασίλισσας. Συνεπώς, αναζητώντας κανείς στην κειμενική δομή της *Phaedra* του Σενέκα τον *υπονοούμενο* αναγνώστη, παρατηρεί ότι του υποδεικνύεται να εξετάσει τη ρωμαϊκή κοινωνία για να εξακριβώσει τον λόγο για τον οποίο ο Σενέκας δεν κωλύεται ηθικά να εμφανίσει μια Φαίδρα τολμηρή, σχεδόν ακόλαστη.

---

[216] Ο Κράιας στο άρθρο του «Ἡ ἐξέλιξη τοῦ τραγικοῦ ἀπὸ τὸν Αἰσχύλο στὸν Σαίξπηρ: Μιὰ διακειμενικὴ προσέγγιση τῶν *Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας* καὶ τοῦ *Μακμπέθ*» υποστηρίζει ότι ο διακειμενικός διάλογος δεν επιδιώκεται σε κάθε περίπτωση από τους δημιουργούς, αλλά σε ορισμένες περιπτώσεις λαμβάνει χώρα εν αγνοία των δημιουργών, χωρίς δηλαδή να επιδιώκουν με το έργο τους να έρθουν σε επαφή με κάτι παλαιότερο. Κράιας, *Παράβασις* 17 (2019), (υπό έκδοση)

[217] Θωμαδάκη (1993) 228-229

Η Θωμαδάκη αναφέρει πως το πολιτικό και κοινωνικό σύστημα της Ρώμης του Νέρωνος «οδηγεί στην τραγωδία του αίματος του Σενέκα, σ' ένα θέατρο της σκληρότητας, όπως θα το χαρακτήριζε ο Artaud».[218] Το πλέγμα προσωπικής αβεβαιότητας, υποψιών και βίας που δημιουργεί η πολιτική δράση της άρχουσας τάξης στη Ρώμη, διαμορφώνει το ανάλογο κλίμα στην κοινωνία και επηρεάζει το θέατρο. Ο *υπονοούμενος* αναγνώστης του Σενέκα οδηγεί τον πραγματικό στη διαπίστωση πως το ιστορικό *εκεί* που γεννήθηκε η τροφός της *Phaedra* του Σενέκα είναι η αυτοκρατορική Ρώμη του Νέρωνος, γεγονός που επιβάλλει στον ποιητή να συγκεράσει στο έργο του τη χαλαρή ως προς τα ήθη ρωμαϊκή κοινωνία με τον φόβο που αποπνέει η εξουσία του αυτοκράτορα. Το απαγορευμένο *ρεπερτόριο* του ωμού ρεαλισμού της κλασικής Αθήνας καθίσταται επιτρεπτό στην ακόλαστη ρωμαϊκή κοινωνία της εποχής των Κλαυδίων. Προφανώς, το ρωμαϊκό κοινό μπορούσε να αντλήσει ευχαρίστηση από το τολμηρό ερωτικό πάθος της βασίλισσας για τον γιο του άντρα της. Συνεπώς, το *ρεπερτόριο* του Σενέκα στο οποίο συναντιέται ο αναγνώστης και το κείμενο, αντικατοπτρίζει τη φθίνουσα ηθική της άρχουσας τάξης σε συνδυασμό με το γενικότερο παρακμιακό ηθικά πλαίσιο της ρωμαϊκής κοινωνίας, όπου δεσπόζουν, όπως σημειώνει η Θωμαδάκη, τα άγρια ένστικτα, τα σκοτεινά πάθη, η αντίθεση ανάμεσα σε φως και σκοτάδι.[219]

Ακολούθως, στην *Phèdre* του Ρακίνα το ίδιο το κείμενο μέσω του *υπονοούμενου* αναγνώστη υποδεικνύει πως και στη γαλλική τραγωδία η Φαίδρα αποκαλύπτει μόνη της το πάθος της στον Ιππόλυτο. Ωστόσο, το *ρεπερτόριο* στο οποίο συναντιέται ο αναγνώστης με το κείμενο δεν είναι το ίδιο. Η Γαλλία του 17^{ου} αι. μ.Χ. δεν ήταν ανεκτική, όπως η αντίστοιχη ρωμαϊκή. Η ανήθικη στάση στη συμπεριφορά μίας βασίλισσας θεωρούνταν σκανδαλώδης. Ο Ρακίνας, ενεργοποιώντας τον λειτουργικό ρόλο της τροφού που είχε ήδη διακρίνει ο Σενέκας μελετώντας το κείμενο του Ευριπίδη, φορτώνει πάνω της τα αμαρτήματα του παγανιστικού κόσμου που αντιπροσωπεύει, και δημιουργεί μία Φαίδρα άμεσα ταυτισμένη με την κοινωνιολογική και ανθρωπολογική φιλοσοφία του αιώνα του Λουδοβίκου ΙΔ΄. Αν υποθέσει κανείς ότι ο *υπονοούμενος* αναγνώστης του Ρακίνα έχει κατασκευαστεί από τον ποιητή κατ' αναλογία με τους προγενέστερους ποιητές, οι οποίοι αξιοποίησαν το ρεπερτόριο της δικής τους εποχής, τότε ο Γάλλος ποιητής δεν απέχει από τον Ευριπίδη και τον Σενέκα, δεδομένου ότι το κοινωνικό και πολιτικό υπόβαθρο της κάθε τραγωδίας διαφαίνεται μέσω του *υπονοούμενου* αναγνώστη υπό το πρίσμα των αρχών του 5^{ου} π.Χ., του 1^{ου} μ.Χ. και του 17^{ου} μ.Χ αιώνα.

Συνεπώς, ο *υπονοούμενος* αναγνώστης που ενυπάρχει στο κάθε διακείμενο καλεί τον πραγματικό να επανεκτιμήσει τον μύθο που πραγματεύεται ο Ευριπίδης και να συλλάβει την

[218] Θωμαδάκη (1993) 228
[219] Θωμαδάκη (1993) 228-229

εκκλητική[220] δομή του κειμένου, η οποία τον οδηγεί να σταθεί με κριτική ματιά απέναντι σ' αυτό που θεωρούσε έως τότε δεδομένο, και μέσω της *ανοικείωσης*[221] να τοποθετήσει σε διαφορετικό συγκείμενο τις λογοτεχνικές συμβάσεις του *Ιππόλυτου*.[222] Με άλλα λόγια, αν προσεγγίσει κανείς τον όρο *υπονοούμενος αναγνώστης* διακειμενικά, θα διαπιστώσει πως ο *υπονοούμενος* αναγνώστης του Ρακίνα "διαλέγεται" με τον αντίστοιχο του Ευριπίδη και του Σενέκα, φανερώνοντας στον πραγματικό αναγνώστη την *εκκλητική* δομή των κειμένων που μελετά, ενώ, μέσω της αντίστιξης και της αντιπαράθεσης προς το *ρεπερτόριο,* το λογοτεχνικό κείμενο αναδιοργανώνει τις κοινωνικοπολιτισμικές νόρμες και τις λογοτεχνικές παραδόσεις, ώστε να επανεκτιμηθεί η λειτουργία τους στην πραγματική ζωή.[223]

Εν ολίγοις, επειδή το ιστορικό *εκεί και τότε* επιδρά άμεσα κάθε φορά στην καλλιτεχνική δημιουργία, οι ποιητές δίνουν μία καινούρια εκδοχή του αρχετυπικού μύθου που αφενός θυμίζει το πρωτότυπο, αφετέρου απομακρύνεται από αυτό, εφόσον εντάσσεται σε άλλο ιστορικό πλαίσιο σύνθεσης.

3.1.2 Η αναγνωστική επεξεργασία των κειμένων

Χρησιμοποιώντας ως εργαλείο μελέτης του διακειμενικού διαλόγου των υπό εξέταση κειμένων τις δύο κύριες αναγνωστικές στρατηγικές του Iser, *παρασκήνιο-προσκήνιο* και *θέμα-ορίζοντας,*[224] έχει ενδιαφέρον να σκεφτεί κανείς πώς ο *υπονοούμενος* αναγνώστης του *Ιππόλυτου* οδηγεί στο *παρασκήνιο* το α' ή το β' στοιχείο του κειμένου, το οποίο έως εκείνη τη στιγμή ο τάδε ή ο δείνα αναγνώστης θεωρούσε προσκηνιακό, δηλαδή στοιχείο σημαντικό για τον θεματικό προσανατολισμό του έργου, για να αναδειχθούν τα στοιχεία εκείνα, τα οποία ο *υπονοούμενος* αναγνώστης του Σενέκα και του Ρακίνα θα σύρει στο *προσκήνιο* ανασημασιοδοτώντας τα νοήματα.

Υπό την ανωτέρω προϋπόθεση, τα εξεταζόμενα έργα αλληλοεπιδρούν με τον *Ιππόλυτο,* προκειμένου να αναδυθεί το αισθητικό αντικείμενο, το οποίο συγκροτείται μέσα από μία πράξη κατανόησης από την πλευρά του αναγνώστη. Αυτό σημαίνει ότι ο αναγνώστης ανά πάσα στιγμή εστιάζει σ' ένα *θέμα* και καθώς προχωρά τη διακειμενική ανάγνωση,

---

[220] Η *εκκλητική δομή* του κειμένου είναι βασική παράμετρος της επικοινωνιακής διάστασης της λογοτεχνικής ερμηνείας: κάθε κείμενο περιέχει τόπους ακαθοριστίας, εφόσον η δομή του εδράζεται σε σχηματοποιημένες όψεις· αυτούς τους τόπους ακαθοριστίας καλείται να συμπληρώσει ο αναγνώστης, προβάλλοντας σε αυτούς τις ερμηνευτικές προσδοκίες του και, στη συνέχεια, αναθεωρώντας ή διαψεύδοντάς 'τες. Βλ. Holub (2004) 145-149

[221] Η έννοια της *ανοικείωσης* θα μπορούσε να οριστεί ως ένα σύστημα σημείων και τεχνικών που επιδιώκει να υπονομεύσει τους αντιληπτικούς αυτοματισμούς και να υποχρεώσει τον αναγνώστη να επανοργανώσει την αντιληπτική διαδικασία και να αντιμετωπίσει το κείμενο, αλλά και την ίδια την πραγματικότητα, με μια φρέσκια ματιά και με αποαυτοματοποιημένη αντίληψη. Βλ. Holub (2004) 35-37

[222] Iser (1994) 92

[223] Holub (2004) 151

[224] Iser (1994) 155-169

αναφύονται καινούρια θέματα, τα οποία αντιπαρατίθενται σε ορισμένες περιπτώσεις μεταξύ τους. Προς επίρρωση της θέσης αυτής μπορεί να εξεταστεί η λειτουργία του θεϊκού στοιχείου και η συσχέτισή του με το θέμα της μοίρας. Ο *υπονοούμενος* αναγνώστης του Ευριπίδη διαμορφώνει τις συνθήκες ανάγνωσης του έργου κατά τέτοιο τρόπο, ώστε να αναδειχθεί ως κύριος μοχλός της υλοποίησης της μοίρας των ηρώων όχι η Αφροδίτη (*φαίνεσθαι*), αλλά η τροφός (*είναι*). Η θέση του οφθαλμοφανής και οικεία για τον αναγνώστη, ο οποίος, μέσω του *υπονοούμενου* αναγνώστη του κειμένου, αντιλαμβάνεται το θρησκευτικό *ρεπερτόριο* της ευριπίδειας σκέψης που θέλει τον άνθρωπο να κινεί το νήμα της μοίρας περισσότερο από τους θεούς. Η αρχική του διαμορφωθείσα πεποίθηση με την Αφροδίτη υπαίτια της μοίρας της Φαίδρας οδηγείται στο *παρασκήνιο* και στο *προσκήνιο* έρχεται το πρόσωπο της τροφού. Κατόπιν, προσεγγίζοντας ο αναγνώστης διακειμενικά το ίδιο θέμα στην *Phaedra* του Σενέκα, ο *υπονοούμενος* αναγνώστης του κειμένου δημιουργεί τη σύγκριση μεταξύ θεϊκής παρέμβασης και ανθρώπινης μοίρας και μετατοπίζει στο *παρασκήνιο* την ευριπίδεια θέση που, ενώ εστιάζει στο στοιχείο της ανθρώπινης επιλογής, δεν αναιρεί τη θεϊκή ευθύνη. Έτσι ανασύρει στο *προσκήνιο* μέσω του *υπονοούμενου* αναγνώστη του κειμένου τη θέση του Σενέκα για το αντίστοιχο θέμα. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο αναγνώστης προχωρά στην ανάγνωση της *Phaedra* του Σενέκα κατέχοντας πως ο Σενέκας προχώρησε την ευριπίδεια θέαση της μοίρας, εξοβελίζοντας τις θέαινες, Αφροδίτη και Άρτεμις, για να εστιάσει την προσοχή του σε μία κοινωνία ανθρωποκεντρική, στην οποία οι θεοί δεν επεμβαίνουν και η ελεύθερη βούληση καθορίζει τη μοίρα. Ωστόσο, ο τρόπος με τον οποίο ο *υπονοούμενος* αναγνώστης καθοδηγεί την ανάγνωση του κειμένου, συμπληρώνει το *προσκήνιο* της μοίρας του Σενέκα και οδηγεί στη σκέψη πως η αποδέσμευση του δράματος από τους θεούς στην κοινωνία της Ρώμης υποδηλώνει μία καινούρια δέσμευση, η οποία συνίσταται στην υποδούλωση του αυτοκρατορικού ζυγού. Συνεπώς, η μοίρα της Φαίδρας ως προϊόν ελεύθερης βούλησης, δεν αναιρεί τον έλεγχό της από την εξουσία της αυτοκρατορικής Ρώμης.[225] Με άλλα λόγια, η μοίρα του ανθρώπου φεύγει από τα χέρια των θεών και μετατοπίζεται στο *παρασκήνιο*, οδηγώντας στο *προσκήνιο* ως καθοδηγητή της μοίρας τη δύναμη των αυτοκρατόρων.

Ακολούθως, ο *υπονοούμενος* αναγνώστης του Ρακίνα κομίζει στο *προσκήνιο* νέα δεδομένα, καθώς κατευθύνει τον αναγνώστη να θέσει στο *προσκήνιο* και πάλι τη θρησκευτική εκδοχή της μοίρας, αυτή τη φορά μέσω της υποβόσκουσας σύγκρισης ανάμεσα στον παγανιστικό κόσμο της τροφού και στον ιανσενικό κόσμο της Φαίδρας. Για τον Ρακίνα, μόνο ο Θεός με τη χάρη Του μπορεί να λυτρώσει τον άνθρωπο, ο οποίος καθίσταται

[225] Θωμαδάκη (1993) 227-228

αξιοθρήνητος μέσα από τις πράξεις και τα πάθη του. Έτσι, στο *προσκήνιο* της ανάγνωσης τίθεται ως θέμα η σύνδεση του ορίζοντα της μοίρας με το προπατορικό αμάρτημα. Όλα αυτά τα νέα θέματα που αναδύονται κάθε φορά και καθίστανται ενίοτε προσκηνιακά –απωθώντας στο *παρασκήνιο* (αλλά όχι εξαλείφοντας) τα προηγουμένως θεωρούμενα ως προσκηνιακά θέματα– συνθέτουν τον *ορίζοντα* νοηματοδότησης. Ο σύγχρονος αναγνώστης, βλέποντας με τη βοήθεια των εργαλείων του Iser μέσα από την απόσταση του χρόνου τις θεματικές αυτές μετατοπίσεις, καταλήγει πως η μοίρα στον Ρακίνα ορίζεται ως προϊόν μίας «αυστηρής ιανσενικής νομοτέλειας και πως η τραγωδία αυτή ως διακείμενο καταστρέφει παγανιστικές δοξασίες και αρχαία τυπικά και ανοίγεται σε καινούριες διακειμενικές προϋποθέσεις και προοπτικές».[226]

Υπό την οπτική της ερμηνείας του τραγικού μύθου της Φαίδρας και του Ιππόλυτου, λοιπόν, εστιάζοντας κανείς στο πρόσωπο της βασίλισσας, όπως αυτό φανερώνεται στον αναγνώστη μέσα από τις ενέργειες της τροφού, παρατηρεί την εξέλιξη του μύθου, καθώς διαφοροποιούνται τα κοινωνικοπολιτικά και αισθητικά δεδομένα σε συνάρτηση με τα ερωτήματα που καλείται ο κάθε συγγραφέας να απαντήσει. Το ήθος της τραγικής οντότητας της Φαίδρας του Ευριπίδη με τις έντονες εσωτερικές συγκρούσεις και τις ακραίες διλημματικές καταστάσεις υποχωρεί στη διακειμενική εγγραφή της νέας δραματουργίας, φέρνοντας στο *προσκήνιο* του Σενέκα μία Φαίδρα αδίστακτη ηθικά, για να οδηγηθεί στο *παρασκήνιο* στη συνέχεια μέσω της ανάγνωσης του Ρακίνα, καθώς ο *υπονοούμενος* αναγνώστης του κειμένου, περνώντας από τη ρωμαϊκή εποχή στον αιώνα του γαλλικού κλασικισμού, προτάσσει στο *προσκήνιο* μία Φαίδρα εξιλεωμένη, καθώς πλέον έχει τιμωρηθεί για όλη της την ανηθικότητα. Η πλοκή του κειμένου του Ρακίνα επιτάσσει την απώθηση της κατασκευασμένης, υπό την επίδραση του βλέμματος της αθηναϊκής κοινωνίας, ηθικής της Φαίδρας του Ευριπίδη στο *παρασκήνιο,* για να οδηγήσει στο *προσκήνιο* μία νέα προσέγγιση της ηθικής της ηρωίδας άμεσα εκπορευόμενη από το βλέμμα ενός παντεπόπτη και άτεγκτου Θεού.

Προς επίρρωση της ανωτέρω θέσης έρχεται ο ορίζοντας της σπίλωσης του ονόματος του Ιππόλυτου που προκάλεσε η τροφός με τις πράξεις της και τα θέματα που αναφύονται μέσω αυτού σε κάθε ποιητή. Ο *υπονοούμενος* αναγνώστης του Ευριπίδη μπορεί να ανέδειξε μέσω του κειμένου την τροφό ως υπαίτια της καταστροφής, ωστόσο η αυτοκτονία της Φαίδρας οδηγεί στο *παρασκήνιο* τη δράση της τροφού και φέρνει στο *προσκήνιο* το θέμα της αιδούς, της τιμής και της υστεροφημίας, θέματα που καθορίζουν την επιλογή της Φαίδρας να συκοφαντήσει μέσω του γράμματος τον Ιππόλυτο, προκειμένου να σώσει μετά τον θάνατό

[226] Θωμαδάκη (1993) 230

της τη φήμη των παιδιών της και του άντρα της, του λαού της και του ονόματός της. Η ηθική της αθηναϊκής κοινωνίας αυτό προτάσσει και η βασίλισσα, δέσμια του βλέμματος αυτού του εξωτερικού παράγοντα πάνω της, οδηγείται στην προαναφερθείσα επιλογή. Στον Σενέκα, ωστόσο, τα πράγματα ακολουθούν άλλη σειρά. Ο *υπονοούμενος* αναγνώστης φέρνει στο *προσκήνιο* ως άμεσα υπεύθυνη για τη σπίλωση του Ιππόλυτου την τροφό, η οποία αξιοποιεί για τον σκοπό αυτό το ξίφος του νεαρού, για να την μετατοπίσει στο *παρασκήνιο* και να φέρει στο *προσκήνιο* την Φαίδρα, η οποία φαίνεται ότι αναγκάζεται να συκοφαντήσει τον Ιππόλυτο στον πατέρα του. Εντούτοις, μία προσεκτική ανάγνωση των στίχων 824 – 828 [Quid sinat inausum feminae praeceps furor? nefanda iuueni crimina insonti apparat. en scelera! quaerit crine lacerato fidem, decus omne turbat capitis, umectat genas: instruitur omni fraude feminea dolus][227] στο τέλος του δεύτερου χορικού άσματος οδηγεί τον αναγνώστη να θέσει στο *παρασκήνιο* τον εξαναγκασμό της Φαίδρας ως απόρροια των ενεργειών της τροφού και να φέρει στο *προσκήνιο* τις πραγματικές προθέσεις της βασίλισσας και τον ενεργό της ρόλο ως προς τη σπίλωση του νεαρού. Με τον τρόπο αυτό η Φαίδρα καθίσταται, όπως και η ευριπίδεια ομόλογός της, ηθικώς υπεύθυνη για τη σκευωρία εις βάρος του Ιππόλυτου, με τη διαφορά ότι η Φαίδρα του Σενέκα δεν εμφορείται από τα ιδανικά της εποχής του Ευριπίδη, γι' αυτό και μπορεί εύκολα να υποδυθεί τον ρόλο του θύματος ενώπιον του Θησέα και να πει ψέματα. Η εκδοχή αυτή του Σενέκα φαίνεται να επηρέασε τον Ρακίνα, ο οποίος υπό την απειλή της εμφάνισης του Θησέα στήνει τη σκευωρία εναντίον του Ιππόλυτου βάσει του σχεδίου της Οινώνης και τη σιωπηρή συγκατάβαση της βασίλισσας. Ωστόσο, ο *υπονοούμενος* αναγνώστης του κειμένου συγκρίνοντας τον φόβο που είχε νιώσει η Φαίδρα του Σενέκα υπό την αντίστοιχη απειλή, τον μετατοπίζει στο *παρασκήνιο* φέρνοντας στο *προσκήνιο* τη θρησκευτική ενοχή ως κυρίαρχο συναίσθημα της βασίλισσας.

Μολοντούτο, το θέμα της ενοχής και των τύψεων ως κυρίαρχο στοιχείο που οδήγησε την Φαίδρα ως καλή χριστιανή ενώπιον του Θησέα με ειλικρινή διάθεση μετάνοιας να αναλάβει την ευθύνη της και να άρει την κατάρα του βασιλιά για τον γιο του, απωθείται στο *παρασκήνιο,* για να έρθει στο *προσκήνιο* το θέμα της ερωτικής ζήλειας που δημιουργεί το πρόσωπο της Αρικίας. Η πλευρά αυτή της Φαίδρας αποσιωπάται στον Ευριπίδη και τον Σενέκα –ο Ιππόλυτος εξάλλου εμφανίζεται ανέραστος σ' αυτούς– και ενισχύει το συναίσθημα της ερωτικής οδύνης της απόρριψης, οδηγώντας τη βασίλισσα σε μια καταστροφική για τον Ιππόλυτο σιωπή. Η επιλογή αυτής της στάσης από την Φαίδρα επιμαρτυρεί αφενός την ρακίνεια άποψη του τραγικού ως προϊόντος της ανώφελης μάχης του ατόμου με το

[227] «Τι θ' αφήσει ατόλμητο της γυναικός η αχαλίνωτη μανία; Ανείπωτες για το αθώο αγόρι ετοιμάζει κατηγορίες. Τι εγκλήματα! Μαδώντας τα μαλλιά της ζητεί να την πιστέψουν και ασχημίζει το λαμπρό κεφάλι της, τα μάγουλά της μουσκεμένα. Με κάθε γυναικεία απάτη το τέχνασμά της εξοπλίζει».

πεπρωμένο του,[228] εγείρει αφετέρου νέο θέμα που αφορά τη γυναικεία φύση και τη θέση της στο *εκεί και τότε*.

Η διακειμενική ανάγνωση των έργων με σημείο απόληξης τον αναγνώστη του Ρακίνα, επιτρέπει να καταστήσει τον *υπονοούμενο* αναγνώστη των κειμένων ως το κυρίαρχο εργαλείο αναζήτησης νέων θεμάτων που έρχονται διαρκώς στο *προσκήνιο* της αναγνωστικής διαδικασίας. Συνεπώς, ο αναγνώστης του Ρακίνα έχει ήδη στο *ρεπερτόριο* της ανάγνωσής του το θέμα που αφορά τη θέση της γυναίκας, όπως είχε αναδειχθεί από τον *υπονοούμενο* αναγνώστη του Ευριπίδη. Η γυναίκα της κλασικής Αθήνας του 5ου αι. μ.Χ., ούσα κατώτερη από τον άντρα και περιορισμένη στον οίκο, βιώνει τη μοίρα του φύλου της. Η μοίρα αυτή την καθιστά υπόλογη όχι μόνο απέναντι στον άντρα-αφέντη, αλλά και απέναντι στην κρίση της αθηναϊκής κοινωνίας. Έτσι, η Φαίδρα του Ευριπίδη, διεφθαρμένη ηθικά –υπό την οπτική ότι η απιστία έχει ήδη συντελεστεί στο μυαλό της–, καθίσταται υπόλογη απέναντι στον εαυτό της μέσω του βλέμματος των άλλων και όχι ως υποχρέωση να σταθεί απέναντί της και να λογοδοτήσει με αίσθημα ευθύνης για τις πράξεις της. Επομένως, καθίσταται φανερό ότι η γυναίκα στον Ευριπίδη παρουσιάζεται υποταγμένη και μετέρχεται την πονηριά, προκειμένου να επιβιώσει η τιμή της. Θα έλεγε κανείς πως η κοινωνία είναι αυτή που στρέφει τη γυναίκα στη διαφθορά και το ψέμα, καθώς της στερεί τη δυνατότητα να ορθώσει το ανάστημά της και να διεκδικήσει ακόμη και το πάθος της. Πρόκειται για μια ακόμη έκφανση των εννοιών *φαίνεσθαι* και *είναι,* αυτή τη φορά με βάση το θέμα της σωφροσύνης και της αιδούς. Οι δύο αυτές έννοιες ενώ υπάρχουν, για να προστατεύσουν τον άνθρωπο, επί του πρακτέου τον καταστρέφουν, καθώς παρερμηνεύεται το νόημά τους από την κοινωνία και χρησιμοποιούνται ως φραγμός των βαθύτερων επιθυμιών της ανθρώπινης φύσης.

Στο ίδιο πλαίσιο κινείται και το πρόσωπο της τροφού, αφού ο ενεργητικός ρόλος που της δίνει ο Ευριπίδης συνάδει με την αντίληψη περί γυναικείας φύσης, η οποία την καθιστά πηγή κάθε κακού, υπόδουλη των συναισθημάτων της, γεμάτη πονηριά και δόλο. Εάν υποθέσει κανείς πως η Αφροδίτη έβαλε ως στόχο πραγμάτωσης του σχεδίου της την Φαίδρα, ως γυναίκα την επέλεξε, γιατί η κοινωνία την έχει κάνει λιγότερο ανθεκτική. Ακόμη και αν ο Ευριπίδης αναιρεί την Αφροδίτη τοποθετώντας την στο *φαίνεσθαι*, την τροφό την επιλέγει γιατί τον εξυπηρετεί ως γυναίκα. Ως εκ τούτου, η ανάγκη της Φαίδρας να προασπίσει την τιμή της και να διαχειριστεί το πάθος της γίνονται οι δύο αντίρροπες δυνάμεις που στρέφονται εναντίον της και την οδηγούν στην ψυχική κατάπτωση, τη σωματική καταβολή και τον θρήνο.[229] Συνεπώς, η έννοια της τιμής αναδύεται στο *προσκήνιο* από τον Ευριπίδη ως

[228] Ταμπάκη/ Σπυριδοπούλου/ Αλτουβά (2015) 197
[229] Αλεξοπούλου (2000) 91

προϊόν δόλου και αξιοποιείται, όπως θα φανεί στη συνέχεια, από τους μεταγενέστερους ποιητές ως διακείμενο με διαφορετικές εκδοχές προσέγγισης.

Προχωρώντας στον Σενέκα, ο *υπονοούμενος* αναγνώστης φέρνει στο *προσκήνιο* το μίσος του Ιππόλυτου για τις γυναίκες ως διακείμενο του Ευριπίδη στη νεότερη εκδοχή του μύθου. Αναφανδόν στο κείμενο αντιπαρατίθεται η ηθική και ειρηνική ζωή του άνδρα με τη γυναικεία πονηριά που μετέρχεται τεχνάσματα ως ίδιον της γυναικείας φύσης. Προς επίρρωση της θέσης έρχεται το πρόσωπο της τροφού ως η γυναίκα που υποκινεί τη δράση της βασίλισσας, και το πρόσωπο της Φαίδρας ως η γυναίκα που δεν δύναται να διεκδικήσει τα θέλω της, υπό την έννοια ότι παρουσιάζεται ως παθητικός χαρακτήρας, υποχείριο των σκέψεων της τροφού της. Αν ληφθεί υπόψιν πως η Φαίδρα του Σενέκα είναι τόσο διεφθαρμένη που υποκρίνεται την αδύναμη, ενώ στη βάση της είναι αδίστακτη, ο παθητικός χαρακτήρας που της αποδίδεται από τον ποιητή είναι εικονικός και αποτελεί μέρος του σχεδίου της βασίλισσας να καλύψει την ανηθικότητά της, γεγονός που την καθιστά περισσότερο πονηρή, εφόσον παριστάνει το θύμα των ενεργειών της τροφού της. Η *Phaedra* του Σενέκα απηχεί τις απόψεις της ρωμαϊκής κοινωνίας που της προσδίδει ως γυναίκα το χαρακτηριστικό του αδύναμου πλάσματος, ωστόσο στη στάση της εμπεριέχεται όλη η θρασύτητα με την οποία την οπλίζει η εξουσία. Υπό την οπτική αυτή θα μπορούσε, ίσως, κανείς να την ταυτίσει με τον Νέρωνα και να φέρει στο *προσκήνιο* το θέμα της λογικής του παραλόγου, εφόσον αυτό που επιζητεί η Φαίδρα ταυτίζεται με το αδύνατο.[230] Η ειδοποιός διαφορά μεταξύ τους συνίσταται στο γεγονός ότι η Φαίδρα δεν επιτρέπεται να διεκδικήσει το αδύνατο, επειδή είναι γυναίκα. Η μόνη δυνατότητα που έχει είναι ο δόλος, γι' αυτό και δεν διστάζει να σπιλώσει το όνομα του Ιππόλυτου, όταν βρεθεί σε αδιέξοδο. Δεν είναι τυχαία άλλωστε η θέση που εκφράζει ο Σενέκας ταυτίζοντας τη γυναικεία φύση με την έννοια του δόλου [Instruitur omni fraude feminea dolous, (στ. 828)].[231]

Έχει ήδη παρουσιαστεί στο προηγούμενο κεφάλαιο η καινοτόμος επιλογή του Ρακίνα να θέσει στο *παρασκήνιο* τον αγνό Ιππόλυτο και να ωθήσει στο *προσκήνιο* έναν Ιππόλυτο επιρρεπή στον έρωτα. Ωστόσο, ο ερωτευμένος Ιππόλυτος τιμωρείται από τη σιωπή της Φαίδρας, ακριβώς γιατί είναι ερωτευμένος. Ο *υπονοούμενος* αναγνώστης του κειμένου ανάγει τη ζήλεια ως θέμα στο *προσκήνιο* της υπόθεσης και μετατοπίζει στο *παρασκήνιο* την επιλογή του Ρακίνα να συκοφαντήσει η τροφός με ιδία πρωτοβουλία τον Ιππόλυτο στον πατέρα του. Η ζήλεια όμως που αναδύεται στο *προσκήνιο* "δηλητηριάζει" την παραφροσύνη της Φαίδρας και την οδηγεί σε παροξυσμό, ενώ μετατοπίζει στο *παρασκήνιο* τον δόλο της τροφού, τον οποίο είχε αποδεχθεί προηγουμένως, φανερώνοντας μία νέα πλευρά του εαυτού της, την

[230] Θωμαδάκη (1993) 233
[231] «Με κάθε γυναικεία απάτη το τέχνασμά της εξοπλίζει».

οποία είχε επιμελώς "αποκρύψει" ο Ρακίνας. Η Φαίδρα παύει για λίγο να είναι χριστιανή και "μεταμορφώνεται" σε γυναίκα. Με τον τρόπο αυτό, το κατώτερο ένστικτο της ζήλειας γίνεται για τον Ρακίνα συνώνυμο της γυναικείας φύσης. Το γεγονός ότι μία άλλη γυναίκα κέρδισε την καρδιά του Ιππόλυτου, δεν θίγει τον έρωτά της, αλλά την ίδια ως γυναίκα. Η ζήλεια, λοιπόν, για τον Ρακίνα εκτός από τον θηλυκό προσδιορισμό του γραμματικού της γένους, αποκτά και υπόσταση θηλυκής φύσεως, καθώς γίνεται εργαλείο στα χέρια του ποιητή, προκειμένου να παρουσιάσει την παντοδυναμία της ζήλειας στον άνθρωπο. Εν ολίγοις, η ζήλεια της Φαίδρας στο έργο οδηγεί στο *παρασκήνιο* τον δόλο της τροφού, για να φέρει στο *προσκήνιο* τρεις θανάτους: τον φυσικό θάνατο της Οινώνης και του Ιππόλυτου και τον ψυχικό θάνατο του Θησέα.

Αξιοποιώντας κανείς ως εργαλείο ανάγνωσης τον *υπονοούμενο* αναγνώστη του Iser, τα θέματα που μπορεί να αναδείξει κατά τη διακειμενική προσέγγιση των έργων δεν είναι μονάχα τα ανωτέρω. Αναλόγως του ορίζοντα που δύναται να θέσει κανείς, τα κείμενα βρίθουν θεμάτων που μετατοπίζονται από το *προσκήνιο* στο *παρασκήνιο* και τούμπαλιν. Με ορίζοντα, επομένως, τις ενέργειες της τροφού που καθόρισαν τη δραματική πλοκή των εξεταζόμενων έργων αναφύονται μέσω του *υπονοούμενου* αναγνώστη και άλλα θέματα, όπως η ύβρις και η κατάρα, η απιστία και η αιμομιξία, η τιμωρία και η προδοσία. Ωστόσο, αν θέλει να επικεντρωθεί κανείς στα δύο σπουδαιότερα, θα πρέπει να εξετάσει το πώς ο *υπονοούμενος* αναγνώστης αλληλοεπιδρά με τον πραγματικό γύρω από την παλινδρομική κίνηση μεταξύ *προσκηνίου* και *παρασκηνίου* των θεμάτων του έρωτα και του θανάτου.

3.1.3 Η διάδραση κειμένου–αναγνώστη

Λαμβάνοντας ως δεδομένο ότι, για τον Iser, ο αναγνώστης είναι παρών στο κείμενο μέσω της *περιπλανώμενης οπτικής γωνίας,*[232] η διαδικασία της ανάγνωσης των εξεταζόμενων κειμένων συνιστά μία διαλεκτική ανάμεσα στη θεώρηση του *Ιππόλυτου* και τις προσδοκίες που δημιουργεί η διακειμενική σύγκριση με τα έργα των Σενέκα και Ρακίνα. Κατά τον Iser, η αναγνωστική διαδικασία συνιστά μία πορεία κατά την οποία ο αναγνώστης αξιολογεί συνεχώς τα δεδομένα της αφήγησης, καθώς ένα μη αναμενόμενο κειμενικό στοιχείο τον αναγκάζει να αναπροσαρμόσει τις προσδοκίες του και να ανασημασιοδοτήσει τα όσα έχει ήδη διαβάσει.[233] Μία πρώτη καταγραφή ενός μη αναμενόμενου κειμενικού στοιχείου που κομίζει ο αναγνώστης στη διακειμενική πορεία της ανάγνωσης, συναντάται στο πρόσωπο της τροφού του Ευριπίδη. Ενώ, δηλαδή, η ανάγνωση εκκινά με την πεποίθηση πως η προσοχή θα

[232] Holub (2004) 156
[233] Τσιαμπάση (2012) 226

πρέπει να εστιαστεί στα πρωταγωνιστικά πρόσωπα του έργου, το κείμενο μέσω του *υπονοούμενου* αναγνώστη ενεργοποιεί άλλα νοήματα και ο αναγνώστης καλείται να προσέξει ότι το κλειδί της πλοκής ο Ευριπίδης το έχει δώσει στην τροφό του. Οι ενέργειες της τροφού οδηγούν την Φαίδρα να ανασύρει στην επιφάνεια όλα όσα έκρυβε επιμελώς στον εσωτερικό της κόσμο.

Αν, όπως υποστηρίχθηκε στο πρώτο κεφάλαιο, η τροφός απηχεί το *είναι* και η Αφροδίτη το *φαίνεσθαι,* η Φαίδρα αποτελεί την επιτομή των δύο εννοιών. Υπό την οπτική των ενεργειών της τροφού, το πρόσωπο που φανέρωσε η βασίλισσα με την αήθη επιλογή της να σπιλώσει το όνομα του πάθους της μέσω ενός γράμματος, αν μη τι άλλο αποδεικνύει πως η εύκλεια, η σωφροσύνη και η αιδώς συνιστούσαν το *φαίνεσθαι* της βασίλισσας, ενώ το *είναι* συνίστατο στη διαφθορά της ψυχής της. Αυτή τη διαφθορά διέκρινε και ο Σενέκας, παρουσιάζοντας την Φαίδρα του ανήθικη, χωρίς φραγμούς. Και καθώς ο *υπονοούμενος* αναγνώστης ενέχεται στο κείμενο, πάλι η τροφός γίνεται το μέσο, για να ολοκληρωθεί το ψυχολογικό προφίλ της βασίλισσας. Συνεπώς, αν ο Σενέκας προχωρούσε στη μεταστροφή της Φαίδρας χωρίς την τροφό, στο τέλος του έργου που την οδηγεί από την ανηθικότητα στη μετάνοια, θα άφηνε πίσω του ένα θεματικό κενό. Το θεματικό αυτό κενό καλύπτεται μέσω του *υπονοούμενου* αναγνώστη, διότι υποδεικνύεται πως ο ποιητής φρόντισε να παρουσιάσει στην αρχή του έργου του τις στωικές του θέσεις για τον έρωτα και τον θάνατο, αξιοποιώντας τον λόγο που είχε παραθέσει η τροφός στην επιχειρηματολογία της, με σκοπό να πείσει την Φαίδρα να δει με άλλο μάτι το ερωτικό της πάθος. Επί της ουσίας, με την επιχειρηματολογία της προλείανε το έδαφος για τη μεταστροφή της βασίλισσας.

Περνώντας στον Ρακίνα, ο *υπονοούμενος* αναγνώστης του κειμένου καθιστά φανερό πως η μετάνοια της Φαίδρας του Σενέκα ως αποτέλεσμα της παρέμβασης της τροφού δεν άφησε αδιάφορο τον Γάλλο ποιητή. Τουναντίον, αυτός προσέδωσε στη μετάνοια της δικής του Φαίδρας χριστιανικό πρόσημο και αξιοποιώντας την τροφό ως το αντίπαλο δέος του παγανισμού ανέδειξε το πρόσωπο που δεν είναι η Φαίδρα του Ευριπίδη και αυτό που δυσκολεύτηκε να γίνει η Φαίδρα του Σενέκα, μία ενάρετη Φαίδρα. Εύλογα, το καινούριο πρόσωπο της τροφού στον Ρακίνα δημιουργεί νέους συσχετισμούς που ανασημασιοδοτούν το ψυχολογικό πορτρέτο της Φαίδρας, με αποτέλεσμα η αναγνωστική διαδικασία να αποκτά άλλη συνεκτικότητα και ο αναγνώστης να γίνεται συμμέτοχος στην παραγωγή του κειμενικού νοήματος.[234] Εντούτοις, αυτό δεν συνεπάγεται πως οι πληροφορίες που λαμβάνει ο εκάστοτε αναγνώστης από το κείμενο είναι όμοιες, δεδομένου ότι κάθε πληροφορία που κομίζει είναι άμεσα συναρτώμενη με το εύρος της πνευματικότητάς του.[235]

[234] Holub (2004) 157
[235] Iser (1994) 110

Επιπροσθέτως, το υποκείμενο της ανάγνωσης των εξεταζόμενων έργων, καθώς έρχεται σε επαφή με τις καινούριες οπτικές της τροφού του Ευριπίδη, υφίσταται αυτό που ο Iser ονομάζει *διχασμό του ερμηνευτικού υποκειμένου*.[236] Ο αναγνώστης διχάζεται και αποξενώνεται από τον εαυτό του, καθώς αμφισβητεί τις προγενέστερες θεωρήσεις του για το έργο. Ωστόσο, μέσω της διακειμενικής ανάγνωσης των κειμένων, οδηγείται σε βαθύτερη αυτοσυνειδησία,[237] καθώς ο διακειμενικός διάλογος επαναπροσδιορίζει την αναγνωστική του ταυτότητα.[238] Από την άλλη, κατά την ερμηνευτική δραστηριότητα, η διάδραση που αναπτύσσεται μεταξύ κειμένου-αναγνώστη αίρει την αντίθεση αντικειμενικού-υποκειμενικού,[239] καθώς ο *υπονοούμενος* αναγνώστης προσανατολίζει την αναγνωστική δράση προς την κατεύθυνση που υποδεικνύει το ίδιο το κείμενο. Υπό αυτή την έννοια, ο αναγνώστης βιώνει μια «ελευθερία υπό επιτήρηση».[240]

Στο πλαίσιο της προαναφερθείσας ελευθερίας, ο αναγνώστης καλείται να καλύψει τα κενά που διασπούν την κειμενική συνοχή με στόχο την αποκατάστασή της. Στον διακειμενικό διάλογο μεταξύ Ευριπίδη, Σενέκα και Ρακίνα, τα κενά που αφήνει ο *Ιππόλυτος* ως προς την κατανόηση της δράσης της τροφού, η οποία συντελεί στην ανάδειξη του *είναι* των πρωταγωνιστών και κατ' επέκταση και των νοημάτων, συμπληρώνονται κατά την ανάγνωση. Αν λάβει κανείς υπόψιν τη θέση του Σαρτρ, βάσει της οποίας η δημιουργία βρίσκει την τελείωσή της μέσα από την ανάγνωση και το λογοτεχνικό έργο είναι μία έκκληση,[241] τα *κενά* ενός κειμένου σε συνδυασμό με τα *διάκενα* που χρησιμοποιεί ως όρους ο Iser, για να περιγράψει την κίνηση της *περιπλανώμενης οπτικής γωνίας*, η οποία καταλαμβάνει προσωρινά μία θεματικά άδεια θέση,[242] λειτουργούν ως εκκλήσεις προς τον αναγνώστη, προκαλώντας τη νοητική του ενεργοποίηση για τη δόμηση του νοήματος.[243] Επομένως, αν θεωρήσει κανείς πως οι πράξεις της τροφού δημιουργούν νέες εκδοχές προσέγγισης των θεμάτων, δύναται να υποστηρίξει πως το *περιπλανώμενο* βλέμμα του αναγνώστη αναζητά τη συμπλήρωση των κενών που αφήνει η ευριπίδεια τραγωδία γύρω από τους δύο θεματικούς πυρήνες του έργου, του έρωτα και του θανάτου.

Αν η απάτη που μετέρχεται η τροφός αποτελεί την κινητήρια δύναμη του έρωτα, ο έρωτας στους τρεις ποιητές "διεκδικεί" τον θάνατο, καθώς οι ποιητές συνθέτουν ένα ερωθανάτιο σύμπλεγμα που καθιστά τον θάνατο "εραστή" και τον έρωτα "ερώμενο". Όποια μορφή και να έχει λάβει στα εξεταζόμενα έργα ο έρωτας, μοιραίος ή απαγορευμένος,

[236] Holub (2004) 159
[237] Iser (1994) 178, 180
[238] Ήγκλετον (1996) 128
[239] Τζούμα (2005) 129
[240] Compagnon (2003) 225
[241] Sartre (1971) 59
[242] Holub (2004) 163
[243] Iser (1994) 284

ανταποδοτικός ή ανεκπλήρωτος, εκδικητικός ή θανατηφόρος, ο "κυρίαρχος εραστής" είναι ο θάνατος και μέσω αυτού ενεργοποιούνται τα νοήματα των κειμένων. Με δεδομένο ότι η τροφός σε κάθε έργο καθίσταται αυτουργός του εκάστοτε θανάτου, ο *υπονοούμενος* αναγνώστης γίνεται πλοηγός στο *περιπλανώμενο* βλέμμα του αναγνώστη, καθώς συντελεί έντονα στην ενεργοποίηση του νοήματος που ανακύπτει από το ερωθανάτιο προαναφερθέν σύμπλεγμα.

Ο *υπονοούμενος* αναγνώστης του Ρακίνα ως υποκείμενο της αναγνωστικής πράξης, επικυρώνει μέσω του κειμένου την ισχύ του θανάτου έναντι του έρωτα, ενώ ταυτόχρονα ανοίγει τον δρόμο για νέο διακειμενικό διάλογο. Συνεπώς, αν για τον Ευριπίδη ο έρωτας της Φαίδρας παραδόθηκε ως προϊόν αιδούς στον θάνατο προς ικανοποίηση του κοινωνικού περιβάλλοντος και για τον Σενέκα ως προϊόν ειλικρινούς μετάνοιας, στον Ρακίνα υπεισέρχεται και το στοιχείο της χριστιανικής ηθικής. Θα έλεγε κανείς πως πίσω από τον θάνατο της κάθε Φαίδρας ως προϊόν των ενεργειών της τροφού, ο θάνατος εμφανίζει μία εν εξελίξει προσωπικότητα που ολοκληρώνει την ισχύ της μέσα από τον Ρακίνα. Ο *υπονοούμενος* αναγνώστης του Ευριπίδη μετατοπίζει στο *παρασκήνιο* το γράμμα της Φαίδρας και οδηγεί στο *προσκήνιο* τον θάνατο. Υπό μία έννοια, μονάχα ο θάνατος θα μπορούσε να ενώσει το άνομο ζευγάρι και αυτό πιθανόν γίνεται, δεδομένου ότι ο θάνατος της Φαίδρας επιφέρει και τον χαμό του Ιππόλυτου. Με άλλα λόγια, αυτό που δεν κατάφερε η τροφός να επιτύχει, το επιτυγχάνει ο θάνατος. Στο σημείο αυτό, ο *υπονοούμενος* αναγνώστης ενεργοποιεί, μέσω του κειμένου, τις έννοιες *προσκήνιο–παρασκήνιο*, μετατοπίζοντας το *είναι* της τροφού στο παρασκήνιο ως *φαίνεσθαι* και οδηγώντας στο *προσκήνιο* ως πλοηγό το *είναι* του θανάτου. Κραταιός, επομένως, ο θάνατος στον Ευριπίδη, ωστόσο το *περιπλανώμενο* βλέμμα του αναγνώστη επιδιώκει να συμπληρώσει το προφίλ του θανάτου, αναζητώντας το γιατί ο θάνατος είναι ο "κυρίαρχος εραστής". Ο *υπονοούμενος* αναγνώστης του Σενέκα μετατοπίζει στο *παρασκήνιο* τον υπό τη σκέπη της αιδούς θάνατο του Ευριπίδη και το *περιπλανώμενο* βλέμμα του αναγνώστη καταλαμβάνει προσωρινά το κενό που δημιουργείται από τη μεταφορά του ευριπίδειου θανάτου στο *παρασκήνιο*, για να παρατηρήσει το *προσκήνιο* ενός νέου θανάτου, ενός θανάτου απελευθερωτή. Αν για τον Ευριπίδη ο θάνατος ήταν ενοχικός, για τον Σενέκα παρουσιάζεται απελευθερωτικός. Η Φαίδρα του Ευριπίδη ενώθηκε με τον θάνατο γεμάτη ενοχές, ενώ η Φαίδρα του Σενέκα έδωσε το χέρι της στον θάνατο για να απελευθερωθεί. Ακολούθως, στον Ρακίνα επέρχεται στο *προσκήνιο* ο θάνατος με το πρόσωπο του λυτρωτή. Συνεπώς, ο ενοχικός έρωτας πρέπει να ωριμάσει ηθικά για να απελευθερωθεί και να οδηγήσει διά της πίστεως του Ρακίνα σε λύτρωση τον ερώμενο μέσω του θανάτου.

Ειδικότερα, το θέμα του θανάτου υπερισχύει έναντι του έρωτα, δεδομένου ότι οι ποιητές προσδίδουν σ' αυτόν στοιχεία σοφίας, καθώς ο θάνατος κουβαλά στους κόλπους του τη γνώση της κλασικής αρχαιότητας του Ευριπίδη, την ηθική αίσθηση της στωικής φιλοσοφίας του Σενέκα και την αύρα του γαλλικού κλασικισμού σε συνάρτηση με τον χριστιανισμό του Ρακίνα. Στο ερωθανάτιο σύμπλεγμα που αναφύεται μέσω των εξεταζόμενων έργων, υπερισχύει ο λυτρωτικός θάνατος του Ρακίνα, γιατί εγκολπώνεται τους δύο προηγούμενους. Συνεπώς, η τροφός με τις ενέργειές της οδήγησε τα πράγματα σε μία ακροβασία ζωής και θανάτου, οδηγώντας την κάθε Φαίδρα στην ατραπό του θανάτου, για να βρει τη λύτρωση του έρωτά της στην αιώνια ζωή.

Εν κατακλείδι, μελετώντας κανείς τους τρεις ποιητές διαπιστώνει μία παθητική και άνευ όρων παράδοση του έρωτα στο μοιραίο με μόνη διέξοδο την αναχώρηση από τη ζωή και το πέρασμα στην οριστική σιωπή, στον θάνατο. Ο *υπονοούμενος* αναγνώστης των εξεταζόμενων κειμένων οδηγεί στη σκέψη πως ο έρωτας συγκρούεται με τον θάνατο και ηττάται, το δέον με τη βαθύτερη επιθυμία, η μοίρα με την ανθρώπινη αδυναμία.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Κατά τη διακειμενική ανάγνωση των έργων που εξετάστηκαν, μέσα από την τοποθέτηση των κειμένων σ' ένα νέο κάθε φορά σημασιολογικό περιβάλλον αναφύονται καινούριες ερμηνευτικές προσεγγίσεις, χωρίς αυτό να σημαίνει πως το εκάστοτε αρχικό κείμενο χάνει τον προσωπικό χαρακτήρα και το ιδεολογικό του πρόσημο. Ωστόσο, μετά το πέρας της διακειμενικής επεξεργασίας η θεώρηση των ηρώων αποκτά για τον αναγνώστη νέα διάσταση, καθώς, ιδωμένοι εν αθροίσει ως ένα πρόσωπο και όχι ως τρεις διαφορετικές εκδοχές του εκάστοτε προσώπου που παρουσιάζεται από τους ποιητές, συμπληρώνεται το ψυχολογικό προφίλ των ηρώων αποκτώντας αυθυπαρξία. Με τον ίδιο τρόπο λειτουργούν και οι θεματικές έννοιες των εξεταζόμενων κειμένων, υπό την οπτική ότι ολοκληρώνοντας ο αναγνώστης τη διακειμενική μελέτη του έχει αποκτήσει σαφέστερη εικόνα για την έννοια της μοίρας, του έρωτα και του θανάτου, που αποτελούν τη βάση πάνω στην οποία αναπλάθεται ο μύθος σε κάθε τραγωδία.

Όργανο σε αυτήν την πορεία αυθυπαρξίας προσώπων και ιδεών στάθηκε για τον κάθε ποιητή η τροφός. Η τροφός, λειτουργώντας ως *persona* του κάθε ποιητή και με διακύβευμα την κραταιότητα του έρωτα κατορθώνει να συνενώσει και να παρουσιάσει τον κάθε χαρακτήρα –συμπεριλαμβανομένου και του εαυτού της–, όπως αυτός εξελίσσεται στη γραμμή του χρόνου, ανοίγοντας ταυτόχρονα διακειμενικό διάλογο μεταξύ των έργων, αφήνοντας μάλιστα το πεδίο ανοιχτό για την ερμηνεία των εκδοχών του ίδιου μύθου. Υπό την έννοια αυτή, η τροφός ως διαχειρίστρια του πάθους των ηρώων γίνεται εργαλείο του κάθε ποιητή, ο οποίος, δίνοντάς της τη δυνατότητα να επεμβαίνει, να σχολιάζει, να επινοεί αλλά και να εκτελεί τα σχέδιά της, προσέδωσε στον ρόλο της "πρωταγωνιστική" διάσταση, αποδεικνύοντας πως ένας δευτερεύων χαρακτήρας ενός έργου μπορεί να διαδραματίσει σημαντικό ρόλο όχι μόνο ως προς την έκβαση της πλοκής αλλά και να αποτελέσει φορέα ιδεών. Το γεγονός αυτό προάγει τον ελάσσονα χαρακτήρα της τροφού σε μείζονα, επιτρέποντας τους ποιητές να αποδώσουν χαρακτηριστικά τραγικού ήρωα σ' ένα πρόσωπο που φαινομενικά μοιάζει δευτερευούσης σημασίας.

Επίσης, κατέστη φανερό πως οι τρεις ποιητές ακολούθησαν το αρχαίο ελληνικό πρότυπο με ελευθερία ως προς τη διασκευή και την εισαγωγή καινοτομιών. Ο τρόπος με τον οποίο αξιοποίησαν το πρόσωπο της τροφού έδωσε στο δράμα των ηρώων νέα διάσταση, αποδεικνύοντας πως στην πραγματικότητα το κάθε έργο είναι ένα δράμα τριών προσώπων και όχι μεμονωμένα του Ιππόλυτου ή της Φαίδρας ή του Θησέα. Με αυτόν τον τρόπο οι ποιητές δημιούργησαν εν αγνοία τους ένα ιδιότυπο ιψενικό τρίγωνο, ένα τρίγωνο *avant la lettre*.

Επιπροσθέτως, η τροφός διαδραματίζει καίριο ρόλο στην παρουσίαση της εκάστοτε εκδοχής, συντελώντας κάθε φορά στη δημιουργία ενός κρίκου στην αλυσίδα της εξέλιξης του μύθου της Φαίδρας και του Ιππόλυτου. Με "προεξάρχοντα" τον Ευριπίδη που μετακίνησε την τροφό σε πρώτο πλάνο, ο Σενέκας και ο Ρακίνας προέβαλαν τις δικές τους καινοτομίες αξιοποιώντας το νεωτεριστικό στοιχείο της τροφού του Ευριπίδη και κατέστησαν τον νεόδμητο μύθο διαφορετικό από το πρωτότυπό του, χωρίς ωστόσο να τον εξοβελίσουν, υπό την έννοια ότι ο πρωτότυπος μύθος ενυπάρχει στον πυρήνα του κάθε έργου. Ως εκ τούτου, ανεξάρτητα από τον χρόνο συγγραφής του κάθε κειμένου και από τις κοινωνικοπολιτικές αλλά και πολιτισμικές συνθήκες που διαμόρφωσαν τη σκέψη του εκάστοτε δημιουργού, επί της ουσίας ο μύθος της Φαίδρας παραμένει ίδιος και αναλλοίωτος. Ωστόσο, ο τρόπος με τον οποίο πραγματεύεται το θέμα του ο κάθε ποιητής αποτελεί προϊόν των κοινωνικών αντιλήψεων της εποχής του, δεδομένου ότι μέσα από τη δράση που προκάλεσε η τροφός αναφύεται ο εκάστοτε κώδικας ηθικής δεοντολογίας, ο οποίος καταπιέζει επί ματαίω τα ανομολόγητα ερωτικά πάθη στα έγκατα της ανθρώπινης ψυχής. Κατ' ουσίαν, η αλλαγή των κοινωνικών αντιλήψεων από εποχή σε εποχή είναι αυτή που γεννά νέες εκδοχές απόδοσης των λογοτεχνικών μύθων, οι οποίοι συνιστούν μετεξέλιξη αλλά και μετάπλαση του αρχέτυπου, στο οποίο εμφωλεύουν οι κοινωνικοπολιτικές, οι ιστορικές και οι πολιτισμικές επιδράσεις από τις οποίες εμφορείται ο εκάστοτε ποιητής.

Καθίσταται, λοιπόν, σαφές ότι η εξέταση των κειμενικών και εξωκειμενικών στοιχείων συνδράμουν στην ενεργοποίηση της πρόσληψης και του καθορισμού των αισθητικών κριτηρίων του αναγνώστη, ο οποίος αναπλάθει τον λογοτεχνικό μύθο ανάλογα με την ικανότητα που διαθέτει να αξιοποιήσει τα δεδομένα των αισθητικών εμπειριών και γνώσεών του. Συνεπώς, η εφαρμογή της θεωρίας της *Αισθητικής Ανταπόκρισης* του Iser ως εργαλείο μελέτης των στοιχείων αυτών επιβεβαιώνεται ως ορθή, καθώς το προθετικό και οντολογικό αυτό μοντέλο εξετάζει τις προσληπτικές διεργασίες του αναγνώστη που εκκινούν από το κείμενο και στοχεύουν στη νοηματοδότησή του. Ως τελικός σκοπός της ερμηνευτικής περιπλάνησης του αναγνωστικού υποκειμένου καθίσταται η συγκρότηση ενός συνεκτικού νοήματος, το οποίο συνίσταται στην προσπάθεια του αναγνώστη να συνδυάσει και να συσχετίσει κάθε επιμέρους συστατικό στοιχείο του κειμένου, προκειμένου να συνοργανώσει τα στοιχεία αυτά σε ένα συνεκτικό νοηματικό σύνολο. Αυτό σημαίνει ότι η διαδικασία παραγωγής νοήματος δεν συνιστά παθητική στάση, δεδομένου ότι προϋποθέτει εναργή συμμετοχή του αναγνώστη κατά τη διάρκεια της αναγνωστικής εμπειρίας και δόμησης του νοήματος του κειμένου.

Η εφαρμογή της προαναφερθείσης θεωρίας του Iser ως εργαλείο ανάδειξης των βασικότερων θεμάτων που τίθενται στο *προσκήνιο* μέσω των ενεργειών της κάθε τροφού,

οδηγεί στο συμπέρασμα πως η εκάστοτε παραγωγή κειμενικού νοήματος δεν είναι στατική διαδικασία. Με δεδομένο ότι οι δύο πόλοι της αναγνωστικής πράξης, το κείμενο και ο εκάστοτε αναγνώστης του, δεν είναι ποτέ σαφώς διαχωρισμένοι, η διαδικασία παραγωγής νοήματος βρίσκεται συνεχώς εν εξελίξει και, καθώς ταλαντεύεται στους δύο πόλους που συνιστούν την αναγνωστική πράξη, υπόκειται σε νέες κάθε φορά μορφοποιήσεις. Εν ολίγοις, ο διάλογος που υφίσταται μεταξύ κειμένου και *υπονοούμενου* αναγνώστη επιβεβαιώνει στο υποκείμενο της ανάγνωσης πως πρόκειται για μια διαρκώς εξελισσόμενη διαδικασία νοηματοδότησης, η οποία δεν ολοκληρώνεται ποτέ.

Ακολούθως, ο αναγνώστης, προκειμένου να συλλάβει τα νοήματα που ενεργοποιεί η τροφός, είναι απαραίτητο να "συναντηθεί" με το κείμενο στο κοινό έδαφος που ο Iser ονομάζει *ρεπερτόριο*. Ωστόσο, οι λογοτεχνικές, πολιτισμικές και ιδεολογικές συμβάσεις οι οποίες περιέχονται στο κείμενο και συμμερίζεται ο αναγνώστης δεν μπορούν από μόνες τους να ανατρέψουν την ενδεχόμενη συμβατική θέαση της πραγματικότητας του αναγνώστη. Το *ρεπερτόριο* αποτελεί το υπόβαθρο ή το εργαλείο, προκειμένου να υλοποιηθεί η ανατροπή αυτή μέσω των απροσδόκητων, καινοτόμων στοιχείων του εκάστοτε κειμένου, που υποσκάπτουν τις βεβαιότητες του αναγνώστη. Συνεπώς, αυτός υποχρεούται να υποβάλει σε διαρκή έλεγχο και να αναθεωρεί τις δημιουργημένες προσδοκίες του, μεταβάλλοντας την οπτική του γωνία και επιλέγοντας κάθε φορά ποια στοιχεία του κειμένου θα εντάξει στο *προσκήνιο* και ποια θα απωθήσει στο *παρασκήνιο*.

Τέλος, κατά τη διαδικασία του διακειμενικού διαλόγου που αναπτύχθηκε μεταξύ των ποιητών, ο *υπονοούμενος* αναγνώστης του Iser επιβεβαίωσε τη διακειμενική ισχύ της παρουσίας της τροφού στα εξεταζόμενα έργα. Υπό την προϋπόθεση ότι ο *υπονοούμενος* αναγνώστης διαφοροποιείται κατά περίπτωση, ανάλογα με τον τρόπο που το κάθε κείμενο δομεί και κατευθύνει τις δυνητικές πραγματώσεις των πιθανών σημασιών του, μπορεί να οδηγηθεί κανείς, ολοκληρώνοντας τον κύκλο της τροφού μέσα από τον Ρακίνα, σ' ένα συμπέρασμα, το οποίο δύναται να προσδώσει στην τροφό ένα επιπλέον λειτουργικό χαρακτηριστικό. Παρατηρώντας κανείς τις ενέργειες της τροφού ως προς τη συμβολή της στη συκοφάντηση του Ιππόλυτου με σημείο έναρξης τον Ευριπίδη και απόληξης τον Ρακίνα, διαπιστώνει μία κλιμάκωση στη δράση της τροφού σε σχέση με τη συκοφάντηση του νεαρού στον Θησέα, καθώς από έμμεση καθίσταται άμεση και καθοριστικής σημασίας. Με δεδομένο ότι ο *υπονοούμενος* αναγνώστης του Ρακίνα είναι σε θέση να φανερώσει στο υποκείμενο της ανάγνωσης την εξελικτική αυτή πορεία, θα μπορούσε να υποθέσει κανείς πως ο Ρακίνας επηρεασμένος από τη βαρύτητα που έχει το προπατορικό αμάρτημα για τη θρησκεία του, τιμωρεί με θάνατο την Οινώνη όχι μόνο για τις δικές της πράξεις, αλλά και γιατί κουβαλά εν είδει προπατορικού αμαρτήματος τα σφάλματα των προγενέστερων τροφών. Συνεπώς, αν τα

ανομήματα της γενιάς της Φαίδρας επιτάσσουν την τιμωρία της, καθώς συμβολίζουν το προπατορικό αμάρτημα του ιανσενισμού που πρεσβεύει ο ποιητής, με τον ίδιο τρόπο λειτουργούν και τα παραπτώματα των τροφών του Ευριπίδη και του Σενέκα στην περίπτωση της Οινώνης.

Συγκεφαλαιώνοντας, στα εξεταζόμενα έργα ο ελάσσων ρόλος της τροφού κατέστη μείζων, υπό την έννοια ότι αξιοποιήθηκε από τους ποιητές, προκειμένου να οικοδομήσουν τον δικό τους λογοτεχνικό μύθο και να τον αναπροσαρμόσουν με βάση τα κοινωνικά δεδομένα της εποχής τους, παράγοντας πολλαπλές σημασίες. Η διακειμενική ανάγνωση των έργων με σημείο εστίασης το πρόσωπο της τροφού καθιστά τα έργα "πρωτότυπα", καθώς οδηγεί σε νέες προοπτικές ερμηνείας της συμπεριφοράς των προσώπων και των ιδεών που εμφωλεύουν πίσω από αυτά. Ο αναγνώστης μελετώντας τους λογοτεχνικούς αυτούς μύθους της Φαίδρας επικυρώνει μέσα από ενδελεχή ανάγνωση την αισθητική τους αξία, καθώς πέρα από τη λογοτεχνικότητά τους συντελούν στη διαχρονικότητα και την εξέλιξη του εξεταζόμενου μύθου. Μέσα από την ανίχνευση θεμάτων, μοτίβων, μυθευμάτων και διακειμένων ενεργοποιείται η προσληπτική ικανότητα του αναγνώστη, καθώς κάθε μεμονωμένη σύγκριση της τραγωδίας με τον αρχετυπικό μύθο διερευνά αναλογίες, επιδράσεις, ομοιότητες και διαφορές και οδηγεί κατ' επέκταση σε μια ενδιαφέρουσα συγκριτική ανάλυση των λογοτεχνικών μύθων.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Albrecht, V. M. 2012. *Ιστορία της ρωμαϊκής λογοτεχνίας: από τον Ανδρόνικο ώς τον Βοήθιο και η σημασία της για τα νεότερα χρόνια,* μτφρ. Νικήτας, Δ. Ζ., Αρχόντογλου, Ε., Βήχος, Α., Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης.

Armstrong, R. 2006., *Cretan Women: Pasiphae, Ariadne and Phaedra in Latin Poetry,* Oxford University Press.

Baldry, H.C. 1992. *Το τραγικό θέατρο στην Αρχαία Ελλάδα,* μτφρ. Χριστοδούλου, Γ., Χατζηκώστα, Λ., Αθήνα: Καρδαμίτσας.

Barrett, W.S. 1964. *Euripides: Hippolytus,* Oxford University Press.

Barthes, R. 1988. *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο,* μτφρ. Σπανός, Γ., Αθήνα: Πλέθρον.

Botin, J. 2012. *Fatalité et liberté dans Phèdre de Racine*. Ανακτήθηκε στις 3/11/2019 από: https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/35225/1/gupea_2077_35225_1.pdf

Boyle, A. J. 1987. *Seneca's Phaedra, Introduction, Text, Translation and Notes,* Francis Cairns.

Braga, T. J. 1990. “Double Vision in Racine’s Phèdre”: *The Frence Review* 64, 2, 289-298.

Braund, S. M., Gill, C. 1997. *The passions in Roman Thought and Litterature,* Cambridge University Press.

Brunet, M.E., Maestre I. 2003. *Phèdre Racine,* Paris: Bordas.

Coffey, M. / Mayer, R. 1990. *Seneca: Phaedra,* Cambridge University Press.

Compagnon, A. 2003. *Ο Δαίμων της Θεωρίας. Λογοτεχνία και κοινή λογική,* μτφρ., Λαμπρόπουλος, Α., επιμ. Τζούμα, Α., Αθήνα: Μεταίχμιο.

Couprie, A. 2001. *La tragédie racinienne*, Paris: Hatier.

Croisille, J.-M. 1964. “Lieux Communs, Sentetiae et Intentions Philosophiques dans la *Phèdre* de Sénèque”: Segal, C., *Language and Desire in Seneca's Phaedra*, Princeton University Press, 276-301.

Dodds, E.R. 1925. “The aidos of Phaedra and the meaning of the Hippolytus”, *CR* 39, 102-104.

Dodds E. R. 1951. *The Greeks and the Irrational*, University of California Press.

Eco, U. 1981. *The role of the Reader*, London, Hutchinson.

Fantham, E. 1975. “Virgil's Dido and Seneca's tragic heroines”, *G & R* 22, 1-10.

Frangoulidis, S. 2009. “The Nurse as a plot-maker in Seneca's Phaedra”, *RFIC 137*, 402-423.

Genette, G. 1982. *Palimpsestes. La Litterature au Second Degré*, Paris: Seuil.

Grimal, P. 1963. *L'originalité de Sénèque dans la tragédie de Phèdre*, Les Belles Lettres.

Halleran R. M. 1995. *Euripides Hippolytus*, Aris and Philips Classical.

Henderson, J. 1987. “Older Women in Attic Old Comedy”, *TAPhA* 117, 105-129.

Henry, D./Walker, B. 1966. “Phantasmagoria and Idyll: An Element of Seneca's *Phaedra*”, *G&R* 13, 223-239.

Holub, R. 2004. *Θεωρία της πρόσληψης: μία κριτική εισαγωγή,* μτφρ., Τσακοπούλου, Κ., Αθήνα: Μεταίχμιο.

Jenny, L. 1976. “La stratégie de la forme”, *Poétique*, 27, 258-281, Paris: Seuil.

Jenny, L. 1996. «Η στρατηγική της μορφής», μτφρ. Καρπούζου, Π., *η Άλως* 3-4, 69-103.

Joshel, S. R. 1986. “Nurturing the Master's Child: Slavery and the Roman Child-Nurse”, *Signs 12*, 3-22.

Iser, W. 1991α. «Ανθρωπολογική απολογία της λογοτεχνίας»: «Συζήτηση με τον Wolfgang Iser», *Λόγου χάριν* 2, 25-36, μτφρ. Πεχλιβάνος, Μ., Αθήνα: Βιβλιοπωλείων της Εστίας.

Iser, W. 1991β. «Αντί εισαγωγής στο Συνειδησιακό βίωμα της ανάγνωσης»: James Henry, *Η εικόνα στο χαλί και τέσσερα δοκίμια των W. Iser, T. Todorov, Shlomith Rimmon και J. Hillis Miller*, μτφρ. νουβέλας Ισμυρίδου, Π., επιλογή και μτφρ. δοκιμίων Παπαδόπουλος, Κ., Αθήνα: Άγρα, 49-162.

Iser, W. 1994. *Der Akt des Lesens: Theorie aesthetischer Wirkung*, Fink, Munchen.

Iser, W. 2000. «Η αλληλεπίδραση ανάμεσα στο κείμενο και τον αναγνώστη»: Λεοντσίνη Μαίρη (επιμ.), *Όψεις της Ανάγνωσης,* μτφρ. Αθανασίου, Κ. και Σιατίτσας, Φ., Αθήνα: Νήσος, 195-211.

Karydas - Pournara H. 1998. *Eurykleia and Her Successors: Female Figures of Authority in Greek Poetics*, Lanham, Rowman and Littlefield.

Kitto, H. D. F. 1993. *Η αρχαία ελληνική τραγωδία*, μτφ. Ζενάκος, Λ., Αθήνα: Παπαδήμας.

Knox, B. 1983. «The Hippolytus of Eurypides», στο: Segal, M. (επιμ.) *Oxford Readings in Greek Tragedy*, Oxford: Oxford University Press, 311-331.

Kristeva, J. 1969. *Σημειωτική. Recherches pour unesémanalyse*, Παρίσι, Seuil.

Lesky, A. 1958. «Psychologie bei Euripides», *Entretiens de la foundation Hardt*, 6, 123-168.

Long, A. A. 1990. *Η ελληνιστική φιλοσοφία: Στωικοί, Επικούρειοι, Σκεπτικοί,* μτφρ. Δημόπουλος, Σ., Δραγώνα – Μοναχού, Μ., Αθήνα: ΜΙΕΤ.

Marti, B. 1945. “Seneca's Tragedies. A New Interpretation”, *TAPhA* 76, 216-245.

Mossman, J. 2003. *Oxford readings in classical studies: Euripides*, Oxford.

Pratt, L. 2000. “The Old Women of Ancient Greece and the Homeric Hymn to Demeter”, *TAPhA* 130, 41-65.

Pratt, N. T. 1948. «The Stoic Base of Senecan Drama», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association,* 79, 1-11.

Pratt, N. T. 1963. “Major Systems of Figurative Language in Senecan Melodrama”, *TAPhA* 94, 199-234.

Prayer, E.R. 2015. Text/Texts: “Interrogating Julia Kristeva’s Concept of Intertextuality”, Ars Artium: An International Peer Reviewed-Cum-Refereed Research Journal of Humanities and Social Sciences, 3, 77-80.

Racine, J. 1677. *PHÈDRE TRAGÉDIE*, Publié par Gwénola, Ernest et Paul Fièvre, Septembre 2015.

Ricardou, J. 1971. *Pour une théorie du nouveau roman,* Paris, Seuil.

Riffaterre, M. 1980. "Syllepsis", *Critical Inquiry* 6, 625-638.

Riffaterre, M. 1990. “Compulsory Reader Response: the Intertextual Drive” στο *Intertextuality: Theories and Practices,* επιμ. Worton, M. / Still, J., Manchester and New York: Manchester University Press, 56-78.

Roisman, H.M. 1999. “The veiled Hippolytus and Phaedra”, *Hermes* 127, 397-409.

Romilly, J. De. 1997α. *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία,* μτφρ. Καρδαμίτσα – Ψυχογιού, Μ., Αθήνα: Καρδαμίτσας.

Romilly, J. De. 1997β. *Η νεοτερικότητα του Ευριπίδη*, μτφρ. Στασινοπούλου-Σκιαδά, Μ., Αθήνα: Καρδαμίτσας.

Romilly, J. De. 2000. *Η εξέλιξη του πάθους: Από τον Αισχύλο στον Ευριπίδη*, μτφ. Αθανασίου, Μ. / Μηλιαρέση, Κ., Αθήνα: Το Άστυ.

Roubine, J.J. 1979. *Phèdre de Racine*, Paris: Edition Pédagogie Moderne.

Sartre J. P. 1971. *Τι είναι η Λογοτεχνία,* μτφρ. Αθανασίου, Μ., Αθήνα: Πλανήτης.

Seneca, *Phaedra.* Ανακτήθηκε στις 12/9/2019 από:
http://www.thelatinlibrary.com/sen/sen.phaedra.shtml

Segal, C. 1986. *Language and desire in Seneca's Phaedra,* Princeton.

Szondi, P. 2002. *An essay on the tragic,* Trans. By Paul Fleming. Stanford U, P., Stanford, California, 78-81.

Starkey, A. D. 2009. *The shame that lingers: a survivor-centered critique of Catholic sin-talk,* Peter Lang apublishing, New York.

Starobinski, J. 1961. *L' oeil vivant,* Paris.

Stewart, S. 1980. «The pickpocket: a study in tradition and allusion». *MLN,* 95, 1127-1154.

Webster, T. B. L. 2002. *Εισαγωγή στον Σοφοκλή*, μτφ. Μπάρμπας, Ι., Θεσσαλονίκη: Ζήτρος.

Worton, M./Still, J. 1990. «Εισαγωγή» στο: *Intertextuality: Theories and Practices,* επιμ. Worton, M./Still, J. Manchester and New York: Manchester University Press.

Αλεξοπούλου, Χ. 2000. *Γυναικεία Δράση στον Ευριπίδη, Εκδίκηση και Επιβολή (Μήδεια, Ιππόλυτος, Εκάβη),* Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Ανδριόπουλος, Δ. 1990. *Ιστορία της Νεοελληνικής Αισθητικής,* Α.Π.Θ, Θεσσαλονίκη: Υπηρεσία Δημοσιευμάτων.

Διαμαντάκου - Αγάθου, Κ. 2006. «Σάρα Κέην, *Φαίδρας Έρως*. Ρακίνα *Φαίδρα.* Σενέκα, *Φαίδρα ή Ιππόλυτος.* Ευριπίδη, *Ιππόλυτος.* Το παλίμψηστο μιας πολύ παλιάς ιστορίας»: *Παράβασις,* τόμος 7, επιμ. Πεφάνης, Γ. Π., Αθήνα: Ergo, 45-68.

Διαμαντόπουλος, Α. 1978. *Η πολιτική μαρτυρία του ερωτικού μύθου στην τραγωδία, Μήδεια, Ιππόλυτος,* Αθήνα: Παπαδήμας.

Δημητρούλια, Ξ. / Κεντρωτής, Γ. 2015. «Κείμενο - συγκείμενο – διακείμενο». [Κεφάλαιο Συγγράμματος] : *Λογοτεχνική μετάφραση - θεωρία και πράξη.* [ηλεκτρ. βιβλ.] Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, κεφ. 2, Διαθέσιμο στο: http://hdl.handle.net/11419/5253.

Ευριπίδης. 1998. *Ιππόλυτος,* μτφρ. Βάρναλης, Κ., Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Ζηροπούλου, Κ. 2016. *Ρακίνας Φαίδρα*, Οδηγός Μελέτης, Λευκωσία: ΑΠΚΥ.

Ήγκλετον, Τ. 1996. *Εισαγωγή στη Θεωρία της Λογοτεχνίας.* Μτφρ., Μαυρωνάς, Μ., εισ.-θεώρηση μτφρ., Τζιόβας, Δ., Αθήνα: Οδυσσέας.

Θωμαδάκη, Μ. 1993. *Σημειωτική του ολικού θεατρικού λόγου,* Αθήνα: Δόμος.

Θωμαδάκη, Μ. 2010. *Φωτοσκιάσεις των Αρχετύπων: Αναζητώντας το τελικό αίτιο στην Τέχνη και στο Θέατρο,* Αθήνα: Leader Books.

Κόντος, Κ. / Ποριώτης, Ν. 1990. *Ευριπίδης: Ιππόλυτος-Ίων,* Αθήνα: Ζαχαρόπουλος.

Καρακάση, Κ. 2011. *Όψεις του Τραγικού: Από τον Πλάτωνα ώς τον Ρακίνα*, Αθήνα: Gutenberg.

Κράιας, Γ. 2019. «Ἡ ἐξέλιξη τοῦ τραγικοῦ ἀπὸ τὸν Αἰσχύλο στὸν Σαίξπηρ: Μιὰ διακειμενικὴ προσέγγιση τῶν *Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας* καὶ τοῦ *Μακμπέθ*», υπό έκδοση στο περιοδικό *Παράβασις* 17.

Λιαπής, Β. 2018. Σενέκας, *Φαίδρα,* μετάφραση από το πρωτότυπο, ΑΠΚΥ 2018.

Μπακονικόλα – Γεωργοπούλου, Χ. 1994. *Στιγμές της ελληνικής τραγωδίας,* Αθήνα: Καρδαμίτσας.

Μπαχτίν, Μ. 1980. *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής,* μτφρ. Σπανός, Γ. Αθήνα: Πλέθρον.

Μποζίζιο, Π. 2010. *Ιστορία του θεάτρου,* «2η εκδ.», τ.Α΄, Αθήνα: Αιγόκερως.

Παπαγεωργίου, Ι. 2012. *Το Ευρωπαϊκό Θέατρο από τον 17ο έως τον 19ο αιώνα,* Πάτρα: Εκδόσεις Πανεπιστημίου Πατρών.

Παπαγεωργίου, Ι. 2013-14, «Η τεχνοτροπία του Κλασικισμού και η Φαίδρα»: *Δραματουργική Ανάλυση Ι, Κείμενα της Κλασικής Δραματουργίας,* Πανεπιστήμιο Πατρών, Πάτρα, *ανακτήθηκε στις 28/12/2016 από: http://www.academia.edu/21923517*

Πουρκός, Α. Μ. 2016. *Προοπτικές και όρια στον Μιχαήλ Μπαχτίν,* επιμ. – εισ. Πουρκός, Α. Μ., Πάτρα: OPPORTUNA.

Ράιος, Δ. 2015. *Σενέκα Φαίδρα, Εισαγωγή - Κριτική Έκδοση - Μετάφραση -Ερμηνευτική ανάλυση - Παράρτημα,* Ιωάννινα.

Ρακίνας. 2017. *Φαίδρα*, μτφρ. Πασχάλης, Σ., Αθήνα: Σοκόλη.

Ρεμεδιάκη, Ι. 2019. *Ευριπίδης: Ιππόλυτος*, μτφρ. Πασχαλης, Στρ., επίμ. Ρεμεδιάκη, Ι., Αθήνα: Κάππα Εκδοτική.

Σιαφλέκης, Ζ.Ι. 1989. «Επίδραση και Διακειμενικότητα στη συγκριτική έρευνα της λογοτεχνίας», *Σύγκριση* Ι, 15-20.

Σιαφλέκης, Ζ.Ι. 2005. *Η εύθραυστη αλήθεια. Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου,* Αθήνα: Gutenberg.

Ταμπάκη, Α. / Σπυριδοπούλου, Μ. / Αλτουβά, Α. 2015. *Ιστορία και Δραματολογία Ευρωπαϊκού Θεάτρου: Από την Αναγέννηση στον 18ο αι.,* Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών.

Τζιόβας, Δ. 1983. «Η έννοια του αναγνώστη στη θεωρία της Λογοτεχνίας»: *Ο Πολίτης* 62, 78-87, Αθήνα.

Τζιόβας, Δ. 2000. «Επίμετρο: Η αισθητική της άλλης φωνής και η άρνηση της τελεολογίας», *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι,* μτφρ. Ιωαννίδου, Α., επιμ. Χατζηβασιλείου, Β., Αθήνα: Πόλις.

Τζιόβας, Δ. 2003. *Μετά την Αισθητική: Θεωρητικές δοκιμές και ερμηνευτικές αναγνώσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας.* Αθήνα: Οδυσσέας.

Τζούμα, Α. 2005. *Ερμηνευτική: από τη βεβαιότητα στην υποψία.* Αθήνα: Μεταίχμιο.

Τσατσούλης, Δ. 2008. *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου: θεωρία και κριτική ανάλυση της σύγχρονης θεατρικής πρακτικής,* Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Τσιαμπάση, Φ. 2012. *Διδακτορική Διατριβή:* «Η αναγνωστική διαδικασία υπό το πρίσμα της θεωρίας της Αισθητικής Ανταπόκρισης στο σύγχρονο ελληνικό εξελικτικό μυθιστόρημα (Bildungsroman) της Λογοτεχνίας για Παιδιά και Νέους» Ανακτήθηκε στις 30/12/2018 από το Αρχείο διδακτορικών διατριβών: https://www.didaktorika.gr

Φρέρης, Γ. 1998. «Η κοινωνική όψη του μύθου: η περίπτωση της Φαίδρας»: *Νέα Πορεία* 515-517/221, 52-70, Θεσσαλονίκη.