

# Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

*Θεατρικές Σπουδές*

## Μεταπτυχιακή Διατριβή

Οι Διακειμενικές Αναπαραστάσεις της Φαίδρας μέσα από το  
Στοιχείο της Εξομολόγησης, στα ομώνυμα Έργα του Γιάννη  
Ρίτσου και της Μαρίνας Τσβετάγιεβα και το Έργο της Αμάντας  
Μιχαλοπούλου *Η Φαίδρα Καίγεται*

Παντελής Μάκη

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια  
Ελένη Γκίνη

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 2023



## Περίληψη

Στόχος της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής είναι, μέσα από την επικέντρωση στο τρίπτυχο πάθος, εξομολόγηση και τιμωρία, να αναδειχθούν οι διακειμενικές εκδοχές του μύθου της Φαίδρας, στα έργα της Μαρίνας Τσβετάγιεβα, του Γιάννη Ρίτσου και της Αμάντας Μιχαλοπούλου. Η θεωρία της διακειμενικότητας αποτελεί το βασικό μεθοδολογικό εργαλείο μελέτης των έργων. Παράλληλα, η διατριβή επιχειρεί να εξετάσει εάν ο επιτελεστικός λόγος της Φαίδρας, όπως προτείνεται στη θεωρία της Judith Butler για το κοινωνικό φύλο, καταφέρνει να υπονομεύσει τα ρυθμιστικά κανονιστικά πλαίσια που ορίζουν την έμφυλη ταυτότητα της ηρώιδας σε κάθε έργο. Στις νεότερες πραγματεύσεις του μύθου που εξετάζονται στην παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή, η Φαίδρα, στον βαθμό που οι κοινωνικές νόρμες της εποχής το επιτρέπουν, επιχειρεί να αντισταθεί σε αυτά τα ρυθμιστικά πλαίσια. Οι ηρώιδες της Τσβετάγιεβα, του Ρίτσου και της Μιχαλοπούλου, σε αντίθεση με τη Φαίδρα του Ευριπίδη που προσπάθησε απεγνωσμένα να καταπνίξει τα αισθήματά της, υποδέχονται το πάθος άλλοτε ως ευκαιρία προσωπικής εκπλήρωσης και άλλοτε ως μια σαφή έκφραση αντίστασης στα πατριαρχικά πρότυπα. Μέσα από την εξομολόγησή τους επιχειρούν να θραύσουν τα κοινωνικά στερεότυπα και να διεκδικήσουν το δικαίωμά τους στην επιθυμία. Το δικαίωμα αυτό, ωστόσο, καμία Φαίδρα δεν θα καταφέρει να το απολαύσει. Ο λόγος της δεν κατορθώνει να επιτελέσει μία έμφυλη ταυτότητα ικανή να αντιπαρέλθει τα κανονιστικά πρότυπα και να κατοχυρώσει το δικαίωμα στο πάθος.

## Summary

The goal of this MA dissertation is, by focusing on the triptych "passion, confession, punishment", to highlight the intertextual versions of the myth of Phaedra in the works of Marina Tsvetaeva, Yiannis Ritsos and Amanda Michalopoulou. The theory of intertextuality is used as the primary methodological tool to examine the texts. At the same time, the thesis attempts to examine whether Phaedra's performative discourse, as proposed in Judith Butler's theory of social gender, succeeds in undermining the regulatory normative frameworks that define the gender identity of the heroine in each play. In the most recent discussions of the myth which are examined in this master's thesis, Phaedra, to the extent that the social norms of the time allow, attempts to resist these regulatory frameworks. The heroines in Tsvetaeva, Ritsos and Michalopoulou's works, unlike Euripides' Phaedra who desperately tried to suppress her feelings, embrace passion as a means of personal fulfillment or a form of resistance to oppressive social norms. Through their confession, they attempt to break the social stereotypes and to claim their right to desire. However, no Phaedra will be able to enjoy the specific right. Her discourse fails to enact a gender identity that would allow overcoming normative standards and reserving the right to passion.

## **Ευχαριστίες**

Θα ήθελα από τη θέση αυτή να ευχαριστήσω την κ. Ελένη Γκίνη, η οποία επέβλεψε την εκπόνηση της μεταπτυχιακής μου διατριβής, τόσο για την άψογη συνεργασία που είχαμε, όσο και για τη στήριξη, καθοδήγηση και ενθάρρυνση που μου πρόσφερε όλο αυτό το διάστημα. Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στα μέλη της εξεταστικής επιτροπής κ. Βάιο Λιαπή και κ. Αντώνη Πετρίδη για τις εύστοχες και ουσιαστικές παρατηρήσεις τους.

Το ταξίδι στον κόσμο του θέατρου που ολοκληρώνεται με την εκπόνηση της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής δεν θα είχε πραγματοποιηθεί χωρίς την προτροπή και συνεχή στήριξη της συζύγου μου Γεωργίας, την οποία ευχαριστώ για όλα.

## Περιεχόμενα

<b>1</b>	<b>Εισαγωγή.....</b>	<b>7</b>
1.1	Θεωρία της διακειμενικότητας .....	9
1.2	Η κατασκευή του κοινωνικού φύλου.....	13
<b>2</b>	<b>Ευριπίδη <i>Ιππόλυτος</i>.....</b>	<b>17</b>
2.1	Η θέση της γυναίκας στην κλασική εποχή .....	18
2.2	Η συμβολή του θεϊκού στοιχείου στην εμφάνιση του πάθους.....	20
2.3	Το πάθος καταβάλλει τη Φαίδρα.....	21
2.4	Η αποκάλυψη του μυστικού πάθους .....	24
2.5	Ο λόγος της Φαίδρας.....	25
2.6	Η Φαίδρα μετατρέπεται σε επιθετική τιμωρό .....	27
2.7	Συμπέρασμα.....	29
<b>3</b>	<b>Μαρίνα Τσβετάγιεβα <i>Φαίδρα</i>.....</b>	<b>32</b>
3.1	Μύθος και ιστορία στο έργο της Τσβετάγιεβα .....	34
3.2	Οι παραινέσεις της Τροφού και η αντίσταση της Φαίδρας.....	35
3.3	Η εξομολόγηση της Φαίδρας στον Ιππόλυτο και η αυτοκτονία.....	36
3.4	Οι κατηγορίες της Τροφού και η αποκάλυψη του πάθους.....	38
3.5	Συμπέρασμα.....	40
<b>4</b>	<b>Γιάννης Ρίτσος <i>Φαίδρα</i>.....</b>	<b>42</b>
4.1	Η εξομολόγηση μιας θυσιασμένης επιθυμίας.....	43
4.2	Η αυτοκτονία ως αντίσταση και επιλογή ελευθερίας.....	48
4.3	Συμπέρασμα.....	49
<b>5</b>	<b>Αμάντα Μιχαλοπούλου <i>Η Φαίδρα καίγεται</i>.....</b>	<b>51</b>
5.1	Δικαίωμα στο πάθος.....	53
5.2	Η εξομολόγηση στον Ιππόλυτο.....	56
5.3	Το πάθος τιμωρεί.....	57
5.4	Συμπέρασμα.....	58
<b>6</b>	<b>Επίλογος.....</b>	<b>60</b>
	<b>Βιβλιογραφία .....</b>	<b>66</b>

# Κεφάλαιο 1

## Εισαγωγή

Ο μύθος, άχρονος και ανοιχτός στον χρόνο, συνδέεται με τις απαρχές του ανθρώπινου φαντασιακού και την ανάγκη της ανθρώπινης συνείδησης να εξηγήσει το άγνωστο. Η ανάγκη του ανθρώπου να αναμεταδίδει και, ταυτόχρονα, να ανανοηματοδοτεί το παραδεδομένο μυθολογικό υλικό προκειμένου να κατανοήσει, μέσω της γλωσσικής διατύπωσης, τον φυσικό κόσμο, τις πολιτισμικές συνθήκες, τις ανθρώπινες συμπεριφορές και τις κοινωνικές σχέσεις είναι αρχέγονη και σύμφυτη με την ύπαρξή του (Highet, 2000, 686). Η διαμόρφωση και η ερμηνεία του μύθου σχετίζεται άμεσα με το κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο παράγεται ή αναπαράγεται, ενώ εξυπηρετεί ή εγκαθιδρύει ιδέες και αντιλήψεις οι οποίες, χωρίς τη βοήθεια του μύθου ως μέσο «θεσμοθέτησης» ιδεών, δεν θα είχαν την ίδια βαρύτητα και εγκυρότητα (Lincoln, 1999, 30). Οι σύγχρονοι συγγραφείς πραγματεύονται εκ νέου τους αρχετυπικούς μύθους, δημιουργώντας τους δικούς τους λογοτεχνικούς μύθους, μέσω των οποίων ανακαλύπτονται νέες σημασιολογικές προεκτάσεις και δημιουργούνται νέες εκδοχές (Φρέρης, 1999, 13).

Ένας από τους αρχετυπικούς μύθους που χρησιμοποιήθηκε εκτενώς στη λογοτεχνία είναι ο μύθος της Φαίδρας. Αρχέτυπο της ώριμης γυναίκας που ερωτεύεται τον νεαρό προγονό της, η ηρωίδα εμπνέει πολλούς συγγραφείς και ποιητές, οι οποίοι της προσδίδουν χαρακτηριστικά άμεσα συνδεδεμένα με την εποχή που το έργο ξαναγράφεται (Σιαφλέκης, 2005, 5). Στην αρχαία ελληνική δραματική ποίηση, ο μύθος του Ιππόλυτου και της Φαίδρας

αποτέλεσε το θέμα τριών τραγωδιών. Οι τραγωδίες αυτές είναι: η *Φαίδρα* του Σοφοκλή, ο *Ιππόλυτος Καλυπτόμενος* και ο *Ιππόλυτος Στεφανηφόρος* του Ευριπίδη. Ο *Ιππόλυτος Στεφανηφόρος*, το μόνο από τα τρία έργα που σώζεται ολόκληρο, είναι το τελευταίο χρονικά (Barrett, 1964, 10). Έκτοτε συνεχίζει μια ποικίλη – χρονικά, γεωγραφικά, ειδολογικά και προσληπτικά – πορεία, που πέρασε μέσα από τη λατινική γραμματεία, τη δραματική παραγωγή του 13<sup>ου</sup>, 17<sup>ου</sup>, 18<sup>ου</sup> και 19<sup>ου</sup> αιώνα και εμπλουτίστηκε τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, όπου γνώρισε πολλές όχι μόνο δραματικές αλλά και χορογραφικές ή κινηματογραφικές αποτυπώσεις (Διαμαντάκου, 2006, 45).

Με κύριο εργαλείο ανάλυσης τη θεωρία της διακειμενικότητας, η παρούσα διατριβή αποσκοπεί στην ανάλυση των εκδοχών της *Φαίδρας* στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη και στα έργα *Φαίδρα* της Μαρίνας Τσβετάγιεβα, *Φαίδρα* του Γιάννη Ρίτσου όπως και στο έργο της Αμάντας Μιχαλοπούλου *Η Φαίδρα καίγεται* ώστε να καταδειχθούν οι διαφορετικές προσεγγίσεις και οι πολλαπλές μετεγγραφές του μύθου, καθώς και ο τρόπος με τον οποίο ενσωματώνεται στο νέο του συγκείμενο. Η εργασία θα επιχειρήσει να προσεγγίσει τις αναπαραστάσεις της *Φαίδρας* εστιάζοντας ιδιαίτερα στο τρίπτυχο πάθος, εξομολόγηση και τιμωρία, το οποίο επανέρχεται σε όλα τα έργα που θα μελετηθούν.

Στόχος είναι να καταδειχθεί ότι ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίζει το πάθος η *Φαίδρα* μεταβάλλεται, καθορίζοντας τη μορφή της εξομολόγησης, η οποία άλλοτε είναι έμμεση και άλλοτε άμεση, αλλά και τις συνέπειες αυτής της εξομολόγησης τόσο για την ίδια όσο και για όσους την περιβάλλουν. Κάθε πραγμάτευση του μύθου αναπαριστά μία *Φαίδρα* σύγχρονη με την εποχή της, μια γυναίκα που παλεύει να αποκτήσει τη δική της φωνή απέναντι στα ρυθμιστικά κανονιστικά πλαίσια που ορίζουν διαχρονικά το φύλο της. Το ερώτημα που προκύπτει είναι αν και σε ποιο βαθμό η αναπαράσταση της *Φαίδρας* σε κάθε ένα από αυτά τα έργα υπακούει τελικά στα κοινωνικά κατασκευασμένα πρότυπα, ή αν η ηρωίδα – με τη στάση της – καταφέρνει να τα υπονομεύσει.



## 1.1 Θεωρία της διακειμενικότητας

Η θεωρία της διακειμενικότητας επιχειρεί να διερευνήσει τους κώδικες επικοινωνίας που αναπτύσσονται μεταξύ των λογοτεχνικών κειμένων, εκείνους τους συνδεδετικούς κρίκους που εγκαθιστούν μία σχέση αλληλεπίδρασης ανάμεσα στα κείμενα, αναδεικνύοντας κάθε φορά την ενσωμάτωση και τη μεταφορά στοιχείων από ένα κείμενο σε ένα άλλο περιβάλλον συμφραζομένων. Με την ανίχνευση αυτών των συνδεδετικών κρίκων, πιστοποιείται η συνέχεια, όπως επίσης και ο διάλογος που ανοίγεται μεταξύ των κειμένων. Αναδεικνύονται οι ιστορικές σχέσεις, αλλά και οι σχέσεις σε επίπεδο μορφής και περιεχομένου. Συγχρόνως, όμως, αποδεικνύεται η μοναδικότητα και η ιδιαιτερότητα του κάθε κειμένου ή λογοτεχνικού μύθου. Η διακειμενικότητα ανατρέπει τη σύλληψη του κειμένου σαν μια αυτάρκη, ερμητική ολότητα, φέρνοντας στο προσκήνιο, αντ' αυτής, το γεγονός ότι όλη η λογοτεχνική παραγωγή πραγματοποιείται με την παρουσία άλλων κειμένων, τα οποία, στην πραγματικότητα, είναι παλίμψηστα (Allen, 2000). Όπως επισημαίνουν οι Worton & Still (1990), η διακειμενικότητα ορίζει το κείμενο ως σημείο σύγκλισης δύο επιπέδων: της παραγωγής και της πρόσληψης του έργου. Σε αυτούς τους δύο άξονες πρωταρχικό ρόλο αναλαμβάνουν αντίστοιχα ο συγγραφέας και ο αναγνώστης.

Η Julia Kristeva, η οποία πρότεινε τον όρο στα τέλη της δεκαετίας του '60, ορίζει τη διακειμενικότητα ως τη μετάβαση από ένα σύστημα σημαίνοντων σε ένα άλλο. Η μετάβαση αυτή δεν γίνεται ούτε με τη μίμηση ούτε με στείρα αναπαραγωγή, αλλά με τη διαδικασία του μετασχηματισμού και της αφομοίωσης. Σε αυτό το φαινόμενο της αφομοίωσης ενός συστήματος σημαίνοντων από ένα άλλο, και του σχεδόν ταυτόχρονου μετασχηματισμού του, τα μεταβιβαζόμενα στοιχεία δημιουργούν τις δομές του νέου κειμένου και είναι ταυτόχρονα στοιχεία πρόσληψης για τον νέο αναγνώστη (Σιαφλέκης, 1988, 31). Για την Kristeva (1984, 59), κανένα λογοτεχνικό κείμενο δεν μπορεί να δημιουργηθεί αυτόνομα και ανεξάρτητα από αυτά που έχουν ήδη γραφεί, ούτε μπορεί να θεωρηθεί απομονωμένο, καθώς βρίσκεται σε άμεση διαλογικότητα με άλλα έργα εξαιτίας της πολλαπλότητας των κωδίκων του. Ως εκ τούτου, η διακειμενικότητα δεν είναι μία προσθήκη επιδράσεων, αλλά μία δημιουργική εργασία μεταφοράς στοιχείων, μία διαδικασία μετασχηματισμού, ιδιοποίησης και μετ-εγγραφής των στοιχείων αυτών σε ένα καινούριο κειμενικό

περιβάλλον. Καθώς «κάθε κείμενο είναι ένα μωσαϊκό από παραθέσεις» (Kristeva, 1980, 66), η μελέτη της διακειμενικότητας διευρύνει τα όρια της ερμηνείας ενός γραπτού κειμένου, χρησιμοποιώντας στοιχεία που δεν υπάρχουν απαραίτητα γραμμένα μέσα σε αυτό, αλλά ανήκουν σε μια προηγούμενη αναγνωστική εμπειρία. Και πριν από την Kristeva, αρκετοί θεωρητικοί της λογοτεχνίας προέβησαν σε μελέτες σχετικά με την αλληλεπίδραση των λογοτεχνικών έργων. Άλλωστε η ίδια η Kristeva, συγκρότησε τη θεωρία της για τη διακειμενικότητα μέσα από τη μελέτη του Mikhail Bakhtin<sup>1</sup>. Σύμφωνα με τον Allen (2000, 15), η διακειμενικότητα αρχικά χρησιμοποιήθηκε ως αναφορά στη θεμελιώδη για τον Bakhtin διαλογική σύλληψη της γλώσσας, η οποία φέρνει στο προσκήνιο ιδεολογικές και άλλες συγκρούσεις, διαίρεσεις και ιεραρχίες μέσα στην κοινωνία. Ο Bakhtin αναφέρεται στον διαλογικό χαρακτήρα των έργων και στην πολυφωνία της γραφής, εννοώντας τη σχέση που αναπτύσσει το έργο με τα προηγούμενα και σύγχρονά του, όπως επίσης και με αυτά που θα ακολουθήσουν. Συγκεκριμένα, τονίζει ότι τα στοιχεία του παρελθόντος ενσωματώνονται στην παροντική πραγματικότητα του συγγραφέα και αφομοιώνονται στο έργο, καθώς αποκτούν μία νέα δυναμική, συνυφασμένη με τη σύγχρονη εποχή. Κατά τον ίδιο τρόπο, και τα μελλοντικά έργα θα είναι σε άμεση επικοινωνία με τα τωρινά και θα δημιουργήσουν μία σχέση διαλογικότητας (Μπαχτίν, 1995, 66-69). Ο Roland Barthes, ακολουθώντας τη θεωρία της Kristeva, συσχετίζει τη διακειμενικότητα τόσο με τη διαδικασία της παραγωγής του κειμένου όσο και με την υποκειμενικότητα του αναγνώστη. Υποστηρίζει ότι μέσα στο κείμενο αναπτύσσονται δύο σχέσεις: μεταξύ του κειμένου και του αναγνώστη και μεταξύ του κειμένου και της γλώσσας. Στην πρώτη περίπτωση, κατά την ανάγνωση του κειμένου, μία λέξη, μία εντύπωση ή ένα θέμα μπορεί να θέσει σε εγρήγορση την υποκειμενικότητα του αναγνώστη και να ξυπνήσει μνήμες από άλλα λογοτεχνικά έργα. Στη δεύτερη περίπτωση, ο δημιουργός αποδομεί τη γλώσσα της επικοινωνίας του με τα άλλα έργα και αναδομεί μια άλλη γλώσσα στο δικό του έργο. Έτσι, το διακείμενο δεν αποτυπώνεται στο λογοτέχνημα ως ένα στοιχείο μίμησης, αλλά ως ένα δημιουργικό αποτέλεσμα μετά τη διαδικασία αποδόμησης, ανακατανομής και διασποράς της γλώσσας των προγενέστερων κειμένων (Barthes, 1981, 135). Σύμφωνα δε με τον Barthes (1977,

---

<sup>1</sup> Στο δοκίμιο «Word, Dialogue and Novel» που γράφτηκε το 1966, η Kristeva παρουσιάζει και αναπτύσσει τις κεντρικές ιδέες του Mikhail Bakhtin ως αποτέλεσμα ενός γόνιμου διαλόγου με τα κείμενά του. Το δοκίμιο μεταφράστηκε και συμπεριλήφθηκε στο «Desire in Language» το 1980.

126), οι διακειμενικές συνδέσεις ενός κειμένου δεν μπορούν ποτέ να σταθεροποιηθούν ούτε να εντοπιστούν και να απαριθμηθούν εξαντλητικά, καθώς το κείμενο συνδυάζει τη δομή και το άπειρο του νοήματος. Ως εκ τούτου, η κειμενική ανάλυση δεν στοχεύει στην αποκάλυψη του μοναδικού νοήματος του κειμένου, αλλά επιδιώκει να διερευνήσει τον τρόπο που το νόημα αποδομείται, εκρήγνυται και διασπείρεται.

Στο σημείο αυτό θα άξιζε να σημειωθεί η θέση του Michel Riffaterre ο οποίος συνδέει τη διακειμενικότητα με την προσληπτική ικανότητα του αναγνώστη. Ο Riffaterre υποστηρίζει ότι η διακειμενικότητα λειτουργεί ως εργαλείο ανάγνωσης που επιβάλλει την ερμηνεία του κειμένου, ως ένας μηχανισμός που υποβοηθά τη λογοτεχνική ανάγνωση. Για τον Riffaterre (1983, 250), η διακειμενικότητα εξουσιάζει την παραγωγή σημασίας και την επεξήγησή του. Όπως επισημαίνει, «η διακειμενικότητα είναι ο μηχανισμός ο προσίδιος στη λογοτεχνική ανάγνωση. Μόνο αυτή παράγει τη σημασιότητα, ενώ η γραμμική ανάγνωση, κοινή στα λογοτεχνικά και μη λογοτεχνικά κείμενα, παράγει απλώς το νόημα». Ενώ ο Riffaterre εστιάζει τη μελέτη του στις σχέσεις των σημασιο-υφολογικών μικροδομών στην κλίμακα της φράσης ή του σύντομου κειμένου, ο Gerard Genette επιχειρεί να μελετήσει αυτές τις σχέσεις στην προοπτική της συνολικής δομής του έργου (Genette, 2018, 29). Όπως επισημαίνει η Τσιριμώκου (2018, 21), «ο Ζενέτ βγαίνει από τη συμπάγεια του περικλειστού κειμενικού σύμπαντος για να εντοπίσει τις κροσσωτές διασυνδέσεις του με άλλα κείμενα που προηγούνται και τα οποία «μιμείται» άλλοτε με σέβας και άλλοτε με ασέβεια, επαναλαμβάνοντας ή τροποποιώντας δραστικά τις επίνοιες και τις τεχνικές τους». Ο Genette ορίζει όλα όσα συσχετίζονται, κρυφά ή φανερά, το κείμενο με άλλα κείμενα ως μεταδιακειμενικότητα και διακρίνει πέντε τύπους μεταδιακειμενικών σχέσεων: τη διακειμενικότητα την οποία ορίζει ως σχέση συμπαρουσίας ανάμεσα σε δύο ή περισσότερα κείμενα, ως δραστική παρουσία ενός κειμένου μέσα στο άλλο. Πρόκειται για το «παραδοσιακό παράθεμα», τη «λογοκλοπή» ή τον «υπαιγιμό». Την παρακειμενικότητα που αναφέρεται στα παρακειμενικά στοιχεία (τίτλος, υπότιτλος, πρόλογοι, επίλογοι κ.λπ.) που προικίζουν το κείμενο με έναν ποικιλόμορφο περίγυρο και ενίοτε έναν σχολιασμό επίσημο ή ανεπίσημο. Τα παρακειμενικά στοιχεία διακρίνονται σε περικείμενο και επικείμενο. Το περικείμενο αποτελούν γενικά όλα εκείνα τα στοιχεία που βρίσκονται γύρω από το κείμενο (τίτλοι, αφιερώσεις, πρόλογοι, σημειώσεις κ.λπ.). Το επικείμενο αποτελούν όλα εκείνα τα

στοιχεία που βρίσκονται έξω από το βιβλίο (συνεντεύξεις, συζητήσεις, γράμματα, ημερολόγια κ.λπ.). Ο τρίτος τύπος μεταδιακειμενικών σχέσεων που εισηγείται ο Genette είναι η μετακειμενικότητα που αναφέρεται στην κατεξοχήν κριτική σχέση που ενώνει ένα κείμενο με κάποιο άλλο για το οποίο μιλά, χωρίς υποχρεωτικά να το παραθέτει. Το σύνολο των γενικών ή υπερβατικών κατηγοριών – είδη του λόγου, τρόποι, λογοτεχνικά γένη – από τις οποίες δημιουργείται κάθε μεμονωμένο κείμενο αποτελεί μία ξεχωριστή κατηγορία για τον Genette, την οποία ονομάζει αρχικειμενικότητα (Genette, 2018, 28-32). Ο πιο σημαντικός τύπος μεταδιακειμενικών σχέσεων είναι, σύμφωνα με τον Genette (2018, 29), η υπερκειμενικότητα, η οποία διερευνά τη σχέση που δημιουργείται αποκλειστικά και μόνο μεταξύ δύο κειμένων. Ο Genette ονομάζει το προγενέστερο κείμενο *υποκείμενο* και το μεταγενέστερο *υπερκείμενο*. Στο *υποκείμενο* εμφυτεύεται το *υπερκείμενο*, αποκλείοντας κάθε περίπτωση σχολιασμού. Το υπερκείμενο, δηλαδή, περιλαμβάνει όλα τα κείμενα που προέρχονται από ένα παλαιότερο κείμενο, μέσα από έναν απλό ή έμμεσο μετασχηματισμό, γεγονός που υπογραμμίζει τις πολυάριθμες σχέσεις ανάμεσα στους πέντε τύπους της διακειμενικότητας. Η σχέση που συνδέει το προηγούμενο με το μεταγενέστερο κείμενο είναι, σύμφωνα με τον Genette, σχέση μετασχηματισμού ή μίμησης. Ένα υπερκείμενο B μετασχηματίζει ένα υποκείμενο A όταν εξάγει από αυτό στοιχεία του θέματός του, ένα πρότυπο πράξεων και σχέσεων, τις οποίες χειρίζεται με έναν διαφορετικό τρόπο. Ένα υπερκείμενο B μιμείται ένα υποκείμενο A όταν οικειοποιείται τον τρόπο, το στυλ του υποκειμένου A, για να διηγηθεί μια τελείως διαφορετική ιστορία. Η υπερκειμενικότητα είναι, κατά τον Genette (2018, 37), ένα καθολικό στοιχείο της λογοτεχνικότητας. Όπως επισημαίνει, *δεν υπάρχει λογοτεχνικό έργο που σε κάποιο βαθμό και ανάλογα με τις αναγνώσεις του να μην ανακαλεί κάποιο άλλο, και υπό αυτή την έννοια όλα τα έργα είναι υπερκειμενικά.*

Η πραγμάτευση του μύθου της Φαίδρας από τον Ευριπίδη στην τραγωδία *Ιππόλυτος* αποτέλεσε το υποκείμενο για πολλούς από τους μεταγενέστερους μετασχηματισμούς του ίδιου μύθου σε καινούρια λογοτεχνικά έργα που απηχούν τις ιστορικές και κοινωνικές προεκτάσεις της εποχής του δημιουργού τους. Αυτή η διαδικασία μετασχηματισμού θα αποτελέσει το κύριο αντικείμενο της παρούσας εργασίας. Με κύριο εργαλείο ανάλυσης τη θεωρία της διακειμενικότητας θα μελετήσουμε με ποιο τρόπο χρησιμοποίησαν το υλικό που

άντλησαν από τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη τόσο ο Ρίτσος και η Τσβετάγιεβα όσο και η Μιχαλοπούλου, ώστε μέσα από μια διαδικασία μετασχηματισμού να αναπαραστήσουν τη δική τους Φαίδρα, προτείνοντας έναν καινούριο λογοτεχνικό μύθο.

## 1.2 Η κατασκευή του κοινωνικού φύλου

Για τη μελέτη των αναπαραστάσεων της Φαίδρας στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη, στη *Φαίδρα* του Ρίτσου και της Μαρίνας Τσβετάγιεβα, όπως και στο έργο *Η Φαίδρα καίγεται* της Αμάντας Μιχαλοπούλου, βοηθητικό παράγοντα θα αποτελέσει ο καθορισμός των διαφοροποιητικών στοιχείων ανάμεσα σε αυτό που ορίζεται ως βιολογικό και ως κοινωνικό φύλο, στοιχεία που στην πραγματικότητα συνδιαμορφώνουν πεποιθήσεις, συμπεριφορές, κοινωνικά στερεότυπα, ταυτότητες και ρόλους στο πλαίσιο της εκάστοτε κοινωνίας.

Μέσα από τον καθορισμό των χαρακτηριστικών που συναποτελούν αυτό που ονομάζεται κοινωνικά κατασκευασμένο φύλο, όπως ορίστηκε από συγκεκριμένες φεμινιστικές προσεγγίσεις, καθώς και μέσα από την ανάλυση συγκεκριμένων χαρακτήρων, θα διερευνηθεί σε ποιο βαθμό η συμπεριφορά των γυναικείων μορφών, στα υπό εξέταση έργα, είναι αποτέλεσμα συγκεκριμένης παθολογίας χαρακτήρων ή προϊόν υπαγορευμένο από τις αρχές και τις αξίες της κοινωνίας στην οποία εγγράφεται το κάθε έργο. Η φεμινιστική θεωρία εξελίχθηκε δεχόμενη επιδράσεις από γεγονότα και θεωρίες όπως η Γαλλική Επανάσταση, ο Διαφωτισμός, ο Μαρξισμός και η Ψυχανάλυση. Ο έντονος πολιτικός χαρακτήρας της δεκαετίας του 1960 αποτέλεσε σημαντικό σημείο αλλαγής για τη φεμινιστική θεωρία. Όπως αναφέρει η Καντσά (2009, xi), ο ριζοσπαστικός φεμινισμός εμφανίζεται στις Η.Π.Α. στα τέλη της δεκαετίας του 1960 ως αντίλογος στον σοσιαλιστικό φεμινισμό, ο οποίος απέδιδε την υποδεέστερη θέση των γυναικών στον παγκόσμιο καπιταλισμό και προσέβλεπε σε μια απελευθέρωση των γυναικών μέσα από μια αλλαγή στα δικαιώματα και τα καθήκοντά τους στο πεδίο της παραγωγής, και τον φιλελεύθερο φεμινισμό, ο οποίος υποστήριζε τη θεσμική ισότητα των ανδρών και των γυναικών.

Η Judith Butler, επηρεασμένη από τον ριζοσπαστικό φεμινισμό και την Simon de Beauvoir<sup>2</sup>, απορρίπτει τον βιολογικό καθορισμό του φύλου και υποστηρίζει ότι ο δρόμος προς το αρσενικό ή το θηλυκό είναι αποτέλεσμα μιας κοινωνικά επιβεβλημένης συμπεριφοράς. Οι απόψεις αυτές επηρέασαν σημαντικά τη φεμινιστική θεωρία στα τέλη του 20<sup>ού</sup> αιώνα (Evans, 2004, 103-104). Η θεωρία της Butler στηρίζεται στην ιδέα ότι το υποκείμενο οικεί σε έναν κόσμο ο οποίος έχει υιοθετήσει μια σειρά από κανόνες, νόρμες και απαγορεύσεις, με αποτέλεσμα να διαμορφώνεται ένα συγκεκριμένο μοντέλο για το πώς θα πρέπει να ζει, να φέρεται και να εκφράζεται. Η εικόνα που διατηρεί το υποκείμενο για το σώμα του, για τη βιολογία του σώματός του, για τη σεξουαλικότητά του, για το τι είναι ηθικό, δεν είναι αποτέλεσμα μιας εξ αποκαλύψεως αλήθειας, αλλά αντιθέτως είναι κατασκευασμένη. Με το πέρασμά του στην κοινωνική ζωή, το άτομο μαθαίνει να μιλά, να κατανοεί τους γύρω του, υιοθετώντας νοήματα που προϋπάρχουν μέσα στον λόγο, χωρίς όμως να είναι δημιουργός αυτών των νοημάτων. Το κοινωνικό φύλο κατασκευάζεται μέσα από τον λόγο, ανάλογα δηλαδή με το πώς το αντιλαμβάνονται τα υποκείμενα σε διαφορετικές περιόδους, τόπους και περιστάσεις. Κατά συνέπεια, καθίσταται δυνατή η παραγωγή πολλαπλών και παροδικών υποκειμενικών θέσεων μέσα στον λόγο, με αποτέλεσμα το φύλο να αποτελεί ουσιαστικά μια κατηγορία νοήματος εντός του λόγου (Κογκίδου & Πολίτης, 2006, 11).

Εκκινώντας από την άποψη ότι η έμφυλη και η σεξουαλική ταυτότητα επιβάλλονται κοινωνικά μέσω ποικίλων περιορισμών και απαγορεύσεων, η Butler αμφισβητεί τη σύνδεση και τη συνέχεια του βιολογικού με το κοινωνικό φύλο και τη μορφή της σεξουαλικότητας που τους αποδίδεται, καθώς θεωρεί ότι οι κατηγορίες αυτές επιβάλλουν μια «αναγκαστική» ετεροφυλοφιλία (Αθανασίου, 2011, 15). Παράλληλα, υποστηρίζει ότι το βιολογικό φύλο, όπως και το κοινωνικό, κατασκευάζεται πολιτισμικά και ότι η φαινομενική φυσικότητα του βιολογικού φύλου παράγεται επίσης λογοθετικά, προκειμένου να εξυπηρετηθούν συμφέροντα πολιτικής ή κοινωνικής φύσης της κυρίαρχης τάξης (Butler, 2009, 169). Αυτή η μη φυσικότητα του φύλου είναι θεμελιώδης για την Butler, καθώς σημαίνει ότι το σώμα δεν αποτελεί υλικότητα αυτή καθαυτή, αλλά ούτε υπάρχει *de facto*, δεν είναι μόνο ύλη, αλλά

---

<sup>2</sup> Τον δρόμο για τη θεώρηση της κοινωνικής κατασκευής του φύλου και της φεμινιστικής σκέψης άνοιξε η Simon de Beauvoir με το *Δεύτερο φύλο*, διατυπώνοντας την άποψη της κατασκευής στην κλασική πλέον φράση: «*Γυναίκα δεν γεννιέσαι, αλλά γίνεσαι*» (Beauvoir, 1979, 293).

και φορέας νοήματος. Το φύλο αποτελεί μια συνεχή και αδιάκοπη υλοποίηση δυνατοτήτων (Αθανασίου, 2006, 385). Η Butler δεν παραβλέπει το γεγονός ότι το βιολογικό στοιχείο διαμόρφωσε τις έμφυλες σχέσεις, σχεδόν σε απόλυτο βαθμό. Υποστηρίζει, ωστόσο, ότι η αντίληψη για το τι μετράει ως βιολογικό φύλο διαμορφώνεται πάντα μέσα σε συγκεκριμένα κοινωνικά πλαίσια. Το θεωρούμενο βιολογικό φύλο, σύμφωνα με την Butler (2009, 32), δεν είναι η βάση για την παραγωγή του κοινωνικού φύλου, αλλά μάλλον το αποτέλεσμα του. Πώς όμως οι επίκτητες συμπεριφορές που υπαγορεύονται από τις αρχές και αξίες της εκάστοτε κοινωνίας εκλαμβάνονται ως εγγενείς και διατηρούνται σταθερές στον χρόνο με αποτέλεσμα να συνεχίζεται η παρανόηση για τη βιολογική διαφορετικότητα; Για να απαντήσει στο ερώτημα αυτό, η Butler (2009) διατυπώνει τη θεωρία της επιτελεστικότητας. Θεωρεί, δηλαδή, ότι το φύλο θεσπίζεται «μέσω μιας στιλιζαρισμένης επανάληψης πράξεων» που αναπαριστούν ήδη νοήματα του κοινωνικού κατεστημένου, όπως συμβαίνει σε κάθε δραματοποίηση που αναπαριστά μιμητικές πράξεις. Συγχρόνως, όμως, μέσα από αυτή την επιτέλεση των μιμητικών δράσεων νομιμοποιείται η διπολική σχέση βιολογικού-κοινωνικού φύλου.

Σε όλη αυτή τη διαδικασία της επιτέλεσης, το φύλο δεν αποτελεί μια εσωτερική, σταθερή ταυτότητα, ούτε προκύπτει ως αποτέλεσμα εμπρόθετης δράσης του υποκειμένου. Το φύλο, σύμφωνα με την Butler (2009, 182-183), είναι «πράττειν» και όχι «είναι». Το φύλο δεν προϋπάρχει. Είναι αυτό που επιτελούμε την κάθε στιγμή<sup>3</sup>. Η Butler υποστηρίζει ότι η έμφυλη ταυτότητα επιβάλλεται κοινωνικά μέσω ποικίλων περιορισμών και απαγορεύσεων. Το υποκείμενο καταναγκάζεται, διαμορφώνει, στηρίζει την ύπαρξή του και τις επιθυμίες του και τελικώς εσωτερικεύει και αποδέχεται τους όρους της εξουσίας κάτω από ένα πλαίσιο ισχυρού πανικού, φόβου και αγωνίας από την πίεση της ισχύος της. Το υποκείμενο αδυνατεί να συλλάβει, να προσδιορίσει και να αρθρώσει σε επίπεδο λόγου τον εαυτό έξω από το σύστημα της εξουσίας, παγιδεύεται στα επίπεδα του λόγου, σε έναν λόγο που δεν επέλεξε ποτέ. Ταυτόχρονα όμως είναι ο ίδιος ο λόγος που εγκαινιάζει και στηρίζει την ικανότητά του για δράση. Μέσα από τον επιτελεστικό λόγο, το υποκείμενο έχει τη δυνατότητα να επιλέξει,

---

<sup>3</sup> Στη διατύπωση της θεωρίας της επιτελεστικότητας, επίδραση άσκησε και το έργο του φιλόσοφου John Austin όσον αφορά την επιτέλεση πράξεων μέσω γλωσσικών εκφορών, καθώς ο λόγος συμμετέχει ενεργά στην παραγωγή της κοινωνικής πραγματικότητας (Ωστιν, 2003).

να υπονομεύσει την έμφυλη ταυτότητα που του επιβλήθηκε κοινωνικά και να δημιουργήσει έναν νέο έμφυλο τρόπο ζωής που να μπορεί να ανατρέψει τους περιορισμούς και τις απαγορεύσεις της εξουσίας. Καθώς το φύλο δεν αποτελεί μια εσωτερική, σταθερή ταυτότητα, αλλά επιτελείται κάθε στιγμή, στόχος του φεμινισμού, σύμφωνα με την Butler (2009, 184), θα πρέπει να είναι η δημιουργία ενός νέου έμφυλου τρόπου ζωής, ο οποίος μέσα από την επιτέλεση να αποφεύγει την ιεραρχία ανάμεσα στα φύλα, να μην εξιδανικεύει κάποιες εκφράσεις φύλου αποκλείοντας κάποιες άλλες και να υποσκάπτει τον λόγο που νομιμοποιεί την καταδίκη μειονοτικών έμφυλων και σεξουαλικών πρακτικών.

Γίνεται αντιληπτό πως ο τρόπος αναπαράστασης των γυναικών στη λογοτεχνία αποτελεί ένα ανοικτό σύστημα κοινωνικοποίησης, το οποίο μπορεί να επιβεβαιώσει ή να υπονομεύσει νόρμες και κοινωνικά στερεότυπα. Η μελέτη των αναπαραστάσεων της Φαίδρας στα υπό εξέταση έργα, θα καταδείξει σε ποιο βαθμό η δράση της υπαγορεύεται από τα κοινωνικά στερεότυπα της εποχής τους ή υπονομεύει τα στερεότυπα αυτά, διεκδικώντας έναν νέο έμφυλο τρόπο ζωής.



# Κεφάλαιο 2

## Ευριπίδη *Ιππόλυτος*

Ο Ευριπίδης παρουσιάζει στον *Ιππόλυτο* *Στεφανηφόρο* τον ενάρετο βίο του Ιππόλυτου σε αντιδιαστολή με το τραγικό πάθος της Φαίδρας. Είχε προηγηθεί η πραγμάτευση του μύθου της Φαίδρας στο έργο *Ιππόλυτος Καλυπτόμενος*. Σε αντίθεση με την αγνότητα, που προβάλλεται ως το βασικό χαρακτηριστικό του Ιππόλυτου, αυτό που κυριαρχεί στην αναπαράσταση της Φαίδρας είναι το πάθος. Είναι αυτό που την ορίζει και το οποίο, όταν αποκαλυφθεί, θα οδηγήσει την ίδια και όσους την περιβάλλουν στην καταστροφή<sup>4</sup>.

Στη συνέχεια της παρούσας διατριβής θα μελετηθεί τόσο ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται και αποκαλύπτεται το πάθος, όσο και οι συνέπειες αυτής της αποκάλυψης. Η παρουσίαση της τραγωδίας του Ευριπίδη θα επικεντρωθεί σε εκείνα τα στοιχεία που σχετίζονται άμεσα με την τραγική ηρωίδα, καθορίζουν τη στάση της απέναντι στο θεόσταλτο πάθος και καθοδηγούν τη δράση της, όταν οι δραματικές εξελίξεις το επιβάλλουν. Πριν από αυτό, όμως, κρίνεται σκόπιμο να προηγηθεί μια συνοπτική παρουσίαση της θέσης της γυναίκας στην κοινωνική πυραμίδα της κλασικής εποχής, ώστε να διερευνηθεί αν η αναπαράσταση της Φαίδρας, υπακούει στα κοινωνικά κατασκευασμένα

---

<sup>4</sup> Σύμφωνα με τον Διαμαντόπουλο (1978, 98), το πάθος της Φαίδρας, το οποίο συνιστά μια αποκλίνουσα συμπεριφορά, δεν μπορεί παρά να φέρνει στον νου των θεατών και τις ολέθριες γι' αυτούς επεκτατικές τάσεις, καθώς η κατακτητική τους ορμή έχει οδηγήσει στον λοιμό και στον κίνδυνο της υποδούλωσης.

πρότυπα της εποχής για τα δυο φύλα ή εάν, μέσω της προβολής κατακριτέων για την εποχή προτύπων ή συμπεριφορών, ο Ευριπίδης καλεί τον θεατή να εξερευνήσει κριτικά τα πρότυπα αυτά.

## 2.1 Η θέση της γυναίκας στην κλασική εποχή

Για την Αθήνα του 5<sup>ου</sup> αιώνα, το σύστημα του οίκου είναι εκείνο που ουσιαστικά αναπαρήγαγε την πατριαρχική εξουσία μέσα από τη διαδοχή της ιδιοκτησίας από τον πατέρα στον γιο. Τα υπόλοιπα μέλη του οίκου, γυναίκες, παιδιά, δούλοι, δεν είχαν καμία ορατή παρουσία και επιρροή στη δημόσια σφαίρα της πόλης, με αποτέλεσμα η δραστηριότητά τους να περιορίζεται αποκλειστικά στην ιδιωτικότητα του οίκου (Goff, 2007, 2). Η Foxhall (2013, 71) επισημαίνει ότι οι γυναίκες θεωρούνταν όντα ημιτελή ή και ατελή, τα οποία δεν ήταν σε θέση να ελέγξουν ούτε το σώμα τους, με αποτέλεσμα να είναι ανίκανα να συμμετέχουν σε σημαντικά ζητήματα της πόλης. Έτσι αποκλείστηκαν από τη δημόσια σφαίρα. Η γυναίκα ήταν αναγκασμένη κυριολεκτικά και μεταφορικά να κηδεμονεύεται από το ανδρικό στοιχείο και να λειτουργεί υπό την πίεση μιας ανδρικής κουλτούρας, η οποία την είχε εξοβελίσει από βασικές κοινωνικές λειτουργίες, περιορίζοντας την στον οίκο υπό αυστηρό έλεγχο (Flacelière, 1995, 116). Ωστόσο, παρόλο που η γυναίκα θεωρούνταν υποδεέστερη και δεν κατείχε ιδιαίτερο ρόλο στα κοινά, είχε σημαντικό ρόλο σε άλλες πλευρές της κοινωνίας, όπως στην ιδιωτική σφαίρα του οίκου. Βασική αποστολή της ήταν η απόκτηση νόμιμων απογόνων, ώστε να διασφαλίζεται η μεταβίβαση της περιουσίας σε κάποιο νόμιμο κληρονόμο. Κατά συνέπεια, όπως σημειώνει η Foxhall (2013, 42), η μοιχεία θεωρούνταν ανεπίτρεπτη στην αθηναϊκή κοινωνία, επειδή ακριβώς υπονόμει την ικανότητα του οίκου και της κοινωνίας να αναπαραχθούν κοινωνικά και πολιτικά. Ως εκ τούτου, η γυναίκα για να διασφαλίσει τη φήμη και την αγνότητά της, υποχρεωνόταν να παραμένει περιχαρακωμένη στον οίκο και να μην συμμετέχει σε κοινωνικές εκδηλώσεις, ώστε να μην έρχεται σε επαφή με άλλους άνδρες και κατ' επέκταση να μην τεθεί ποτέ ζήτημα αμφισβήτησης της πατρότητας των απογόνων (Blundell, 1995, 125). Μέσα σε ένα τέτοιο πολιτικό και κοινωνικό κλίμα η έξοδος των γυναικών στον δημόσιο βίο συνιστούσε

κίνδυνο και απειλή για το κοινωνικό οικοδόμημα. Ο μόνος τρόπος παρουσίας των γυναικών στον δημόσιο χώρο ήταν η συμμετοχή τους στη θρησκευτική ζωή της πόλης (Fantham, 2004, 132).

Η τραγωδία προβληματίζεται πάνω στα θέματα που αφορούν στη γυναίκα και τη θέση της στην κοινωνία. Όπως επισημαίνει η Foley (1981, 8), στη δραματική ποίηση οι γυναίκες εμφανίζονται συχνά να παίρνουν σημαντικές αποφάσεις κατά την απουσία του άντρα κηδεμόνα και να αψηφούν σκόπιμα την εξουσία, παραβιάζοντας τα κοινωνικά δεδομένα της εποχής. Ο Gomme (1925, 3) επισημαίνει, ωστόσο, τη διάσταση ανάμεσα στη γυναικεία μορφή, όπως αναδεικνύεται μέσα από την αθηναϊκή δραματική τέχνη, και στην παραδοσιακή εικόνα της γυναίκας, όπως προβάλλεται από άλλες πηγές εκτός του δράματος. Επιπρόσθετα, η Zeitlin (2002, 106) παρατηρεί ότι, καθώς η απεικόνιση της γυναίκας πραγματοποιείται από άντρες τραγωδούς, συνιστά κατ' ουσία έναν επίπλαστο γυναικείο και κατ' ουσίαν πατριαρχικό λόγο, που στοιχειοθετεί με το περιεχόμενό του ένα είδος προπαγάνδας και διαιώνισης των πατριαρχικών αντιλήψεων περί κατασκευής κοινωνικών φύλων.

Ο Ευριπίδης παίρνει τη γυναίκα από τον οίκο και την τοποθετεί στο κέντρο του θεάτρου, στο κέντρο της πόλης. Αναγνωρίζει και εξετάζει τους περιορισμούς στους οποίους υπόκεινται οι γυναίκες, ενώ ταυτόχρονα ενδιαφέρεται για τα αισθήματα που τους προκαλούν οι περιορισμοί αυτοί (Lauriola & Demetriou, 2015, 461). Το ερώτημα που απομένει να απαντηθεί είναι, ωστόσο, εάν οι αναπαραστάσεις των γυναικείων μορφών στις τραγωδίες του και ιδιαίτερα στον *Ιππόλυτο*, που θα εξεταστεί στη συνέχεια, συντηρούν ή υπονομεύουν τους περιορισμούς, οι οποίοι καθορίζουν το πλαίσιο μέσα στο οποίο επιτρέπεται να δράσει η γυναίκα της εποχής του.

## 2.2 Η συμβολή του θεϊκού στοιχείου στην εμφάνιση του πάθους

Το ερωτικό πάθος της Φαίδρας για τον προγονό της Ιππόλυτο αποτέλεσε το κεντρικό θέμα σε δύο τραγωδίες του Ευριπίδη: τον *Ιππόλυτο Καλυπτόμενο* όπου η ανήθικη συμπεριφορά της Φαίδρας προκάλεσε έντονες αντιδράσεις και τον *Ιππόλυτο Στεφανηφόρο*, που του χάρισε την πρώτη του νίκη σε δραματικούς αγώνες (Barrett, 1964, 11). Στη νεότερη επεξεργασία του μύθου στον *Ιππόλυτο Στεφανηφόρο* ο Ευριπίδης τοποθετεί τους ήρωες εντός ενός πολύ αυστηρού πλαισίου που ορίζεται από τη βούληση και τη δράση των θεών. Η Αφροδίτη στον Πρόλογο του έργου ορίζει το αναπόδραστο πλαίσιο της δράσης των προσώπων του δράματος. Σύμφωνα με τον Kitto (2010, 380), ο πρόλογος της Αφροδίτης προετοιμάζει τον δρόμο για το εσωτερικό δράμα των ηρώων. Με την εμφάνισή της, η θεά εξαγγέλλει και προοικονομεί στους θεατές την τιμωρία του «ενόχου» Ιππόλυτου, εξαιτίας των προσβολών που δέχεται (Ευρ. *Ιππόλ.*, 13). Στον σχεδιασμό εξόντωσης του θεομάχου Ιππόλυτου εμπλέκεται αναίτια και η μητριά του Φαίδρα, η οποία με θεϊκή παρέμβαση έχει ερωτευτεί τον Ιππόλυτο (Ευρ. *Ιππόλ.*, 28)<sup>5</sup>. Ωστόσο, η θεά, θα αναγνωρίσει προκαταβολικά την ευγένεια του ήθους και την αθωότητα της Φαίδρας, αποδίδοντάς της τον χαρακτηρισμό *εύκλεής* (Ευρ. *Ιππόλ.*, 47), εισάγοντας ουσιαστικά το βασικό κίνητρο που θα ρυθμίσει τη συμπεριφορά της ηρωίδας σε όλη την τραγωδία. Από τη στιγμή που η Φαίδρα πρωτοείδε τον Ιππόλυτο κατά τα Ελευσίνια Μυστήρια, πληγωμένη από τις σαγίτες του έρωτα, ο οποίος καλείται για πρώτη φορά στο έργο ως «νόσος», «βογκάει και δε μιλάει»<sup>6</sup> (Ευρ. *Ιππόλ.*, 38-40). Από ηθικής πλευράς, ο έρωτας είναι νοσηρός, απαράδεκτος, αντίθετος προς τους νόμους της πανάρχαιας αρετής και από την πρώτη στιγμή καταδικασμένος. Η λέξη «νόσος» που χρησιμοποιείται για να περιγράψει το πάθος της ερωτευμένης Φαίδρας καταδεικνύει τόσο την εξασθενημένη σωματική κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει, όσο και την παθολογία της ερωτικής μανίας που την διακατέχει, με αποτέλεσμα να σφαδάζει από τον

---

<sup>5</sup> Σύμφωνα με τον Bierl (2020, 58), η θεά Αφροδίτη στον Πρόλογο υπονοεί ότι η κυριευμένη από το πάθος Φαίδρα θα καταστεί στην ουσία το υποχείριο της θεάς, το ανυπεράσπιστο θήραμά της, υποκινούμενη εξ ολοκλήρου από τον έρωτά της. Όπως θα δούμε παρακάτω τα πράγματα θα εξελιχθούν διαφορετικά.

<sup>6</sup> Η σιωπή αποτελεί μέρος της ερωτικής συμπτωματολογίας, αλλά και κάποιων περιπτώσεων θεόσταλτης μανίας, πρβλ. τις περιπτώσεις Ορέστη [Ευρ. *Ορέστ.*, 228] και Ηρακλή [Ευρ. *Ηρακλ.*, 930]. Η επιλογή ανάμεσα στη σιωπή και τον λόγο θα αποτελέσει καθοριστικό παράγοντα εξέλιξης της δράσης στη συνέχεια (Barrett, 1964, 160).

πόθο (Dimoglidis, 2017, 2). Το ζήτημα που εγείρεται, και σχετίζεται άμεσα με το θεϊκό στοιχείο στο έργο, αφορά στον τρόπο με τον οποίο θα διαχειριστεί η Φαίδρα το πάθος που την έχει καταβάλλει. Όπως σημειώνει η Κακουδάκη (2007, 50), η Φαίδρα, αν και εξ αρχής εμφανίζεται με όλα τα συμπτώματα του έρωτα, θα αρνηθεί το δικαίωμά της στον σαρκικό πόθο και τον έρωτα που απειλεί να σπιλώσει την τιμή της και θα επιλέξει την αυτοχειρία, αντιστρέφοντας έτσι τη θεϊκή εντολή για εκδίκηση. Σύμφωνα με την Romilly (2000, 158), η βασική σύγκρουση στο έργο του Ευριπίδη δεν συντελείται ανάμεσα στις δύο θεότητες, αλλά ανάμεσα σε δύο ανθρώπους, τη Φαίδρα και τον Ιππόλυτο, οι οποίοι εξαιτίας της διαφορετικής τους ιδιοσυγκρασίας οδηγούνται τελικά στην καταστροφή.

Ο ρόλος των δύο θεαινών δεν υποκαθιστά τις επιλογές των προσώπων ούτε στερεί από τους ήρωες την ελευθερία τους, καθώς αυτοί εμφανίζονται όχι ως παθητικά και παραδομένα στη μοίρα υποκείμενα, αλλά ως πρόσωπα ενεργά και έτοιμα να αναπροσαρμόσουν τη στάση τους ελεύθερα υπό το φως νέων δεδομένων (Κnox, 2001, 313). Το θεϊκό σχέδιο, ωστόσο, θα ακυρώσει τελικά την ελευθερία τους και θα τονίσει τη ματαιότητα των ηθικών επιλογών τους. Η Φαίδρα και ο Ιππόλυτος θα πεθάνουν όχι μόνο γιατί θα το επιλέξουν, αλλά γιατί αυτό προέβλεπε το σχέδιο της Αφροδίτης που ανακοινώθηκε ήδη στον Πρόλογο του έργου (Halleran, 1995, 41).

## 2.3 Το πάθος καταβάλλει τη Φαίδρα

Η Τροφός οδηγεί τη Φαίδρα έξω από το σπίτι στο φως, αλλά με αυτή την ενέργεια οδηγεί έξω στο φως αυτό που θα έπρεπε να παραμείνει κρυμμένο εντός του οίκου<sup>7</sup>. Στον μονόλογό της παραδέχεται τη δυσχερή θέση στην οποία έχει περιέλθει ως θεραπαινίδα της Φαίδρας, αφού η βασίλισσα ό,τι θέλει τώρα, παύει να το θέλει αργότερα κι επιθυμεί το ακριβώς αντίθετο («Γιατί γνώμες αλλάζεις κάθ' ώρα και σου φταίνε τα πάντα» Ευρ. *Ιππόλ.*, 184)<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Η Φαίδρα υποφέρει, παραμένοντας, ωστόσο, εντός του οίκου εκεί όπου σύμφωνα με τις κοινωνικές επιταγές της εποχής είναι ο χώρος δράσης της γυναίκας. Όταν η Φαίδρα βρεθεί εκτός του οίκου, η «ασθένειά» της, το πάθος της, θα αποβεί καταστροφικό για όλους.

<sup>8</sup> Οι μεταφράσεις από τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη είναι του Κώστα Βάρναλη.

Συμπληρώνει ότι η Φαίδρα δεν επιθυμεί αυτά που έχει, αλλά ποθεί κάτι άλλο που της λείπει<sup>9</sup> (Ευρ. *Ιππόλ.*, 185). Η Φαίδρα περιγράφεται με λεξιλόγιο εξόχως σωματικό (Ευρ. *Ιππόλ.*, 198-202). Ορατά καταβεβλημένη, εύθραυστη από την ακαταμάχητη δύναμη του έρωτα, αδύναμη να στηριχτεί στα πόδια της και παραληρούσα, είναι έτοιμη να καταρρεύσει. Σύμφωνα με την Goff (2007, 6), η Φαίδρα προβάλλει τόσο έντονα το σώμα της, που ενισχύει τις γνωστές φοβίες των ανδρών γύρω από τη σεξουαλική διέγερση που αυτό μπορεί να προκαλέσει<sup>10</sup>. Κύρια χαρακτηριστικά των ερωτικών συμπτωμάτων που βιώνει αποτελούν οι ψυχικές της μεταπτώσεις, οι διαδοχικές δηλαδή αλλαγές της διάθεσής της και τα ανεξήγητα αιτήματα που θα διατυπώσει μόλις πάρει τον λόγο. Αφού ζητήσει να της αφαιρέσουν το πέπλο, θα χαλαρώσει όχι μόνο σωματικά αλλά και ψυχικά και θα καταφύγει στον λόγο, ο οποίος θα υποδηλώσει την κυριαρχία του έρωτα από τον οποίο υποφέρει. Μέσα από έναν παραληρηματικό λόγο, θα εκφράσει επιθυμίες που είναι ασύμβατες με τη θέση και με τη φύση της και οι οποίες αντιβαίνουν στους κανόνες συμπεριφοράς που αρμόζουν σε μια γυναίκα (Ευρ. *Ιππόλ.*, 208-231). Σύμφωνα με τον Glenn (1976, 441), στους στίχους που αναφέρονται στις επιθυμίες της Φαίδρας ενυπάρχουν έντονοι ερωτικοί συμβολισμοί. Η δροσερή πηγή, με το νερό της οποίας θέλει να σβήσει τη δίψα της, αλλά και τα δέντρα κάτω από τα οποία θέλει να αναπαυθεί, μπορεί να ερμηνευθούν ως φαλλικά σύμβολα, μέσω των οποίων η ηρωίδα εκφράζει έμμεσα τη σεξουαλική επιθυμία της για τον Ιππόλυτο. Τα λιβάδια συνδέονται με τη γυναικεία σεξουαλικότητα, ενώ το κυνήγι λειτουργεί ως ερωτική μεταφορά, στοιχείο συχνό στην αρχαία ελληνική ποίηση. Το δόρυ που θέλει να κρατήσει η Φαίδρα λειτουργεί και αυτό ως φαλλικό σύμβολο, αποκαλύπτοντας το πάθος της για τον Ιππόλυτο. Η επίκλησή της στη θεά Άρτεμη για κυνηγετικές περιπέτειες σχετίζεται με την κυνηγετική φύση του έρωτα και μπορεί να ερμηνευτεί διττά: είτε ως έμμεση παραδοχή της ερωτικής της επιθυμίας μέσα από την ανάγκη της να βρεθεί σε φυσικό περιβάλλον ιδιαίτερα προσφιλές στον νεαρό, είτε ως προσπάθεια καταπολέμησης του ερωτικού της πάθους, επικαλούμενη τη θεά Άρτεμη που αντιπροσωπεύει την αγνή ζωή (Lesky, 2010, 79).

---

<sup>9</sup> Η Τροφός με τον στίχο αυτό μπορεί να αναφέρεται στην κυκλοθυμική συμπεριφορά της Φαίδρας, αλλά ο θεατής που γνωρίζει την αιτία της συμπεριφοράς της Φαίδρας δεν μπορεί παρά να σκεφτεί ότι αυτό που αναζητεί και της λείπει είναι ο Ιππόλυτος.

<sup>10</sup> Ιδιαίτερα ο στίχος 199 («Μου λυθήκαν οι αρμοί των μελών μου»).

Η Τροφός θεωρεί τις επιθυμίες της Φαίδρας ανάρμοστες για μια γυναίκα γι' αυτό και την προτρέπει να σωπάσει, να μη λέει «λόγια τρελά μπρος στον κόσμο» (Ευρ. *Ιππόλ.*, 212). Εκφράζοντας την επικρατούσα ηθική που επιβάλλει στις γυναίκες να παραμένουν εντός του οίκου και να καταπνίγουν επιθυμίες που είναι ασύμβατες με τη θέση τους, αντιδρά στον παραληρηματικό λόγο της Φαίδρας, καθώς όσα ακούει συνιστούν στην ουσία εγκατάλειψη του γυναικείου ρόλου. Η γυναικεία επιθυμία και η τρέλα ήταν κατακριτέα, καθώς αποτελούσαν κινδύνους για την κοινωνία της εποχής, οι οποίοι θα έπρεπε να αποσαφηνιστούν και να ελεγχθούν (Goldhill, 2004, 125). Τα λόγια της Τροφού επαναφέρουν τη Φαίδρα στη λογική, και εκείνη αντιλαμβάνεται ότι εκφράστηκε μέσα σε ένα περιβάλλον πλάνης («Ποια κατάρα θεϊκή με παιδεύει;» Ευρ. *Ιππόλ.*, 239-241). Νιώθει τύψεις και ντροπή για όσα ξεστόμισε, ζητά από την Τροφό να της σκεπάσει το πρόσωπο και για πρώτη φορά δηλώνει πως γι' αυτήν είναι προτιμότερος ο θάνατος<sup>11</sup> (Ευρ. *Ιππόλ.*, 239-244). Όπως ο σημειώνει ο Cairns (2002, 75), ο πέπλος με τον οποίο σκεπάζει η Τροφός το πρόσωπο της Φαίδρας αποτελεί δείγμα ντροπής για μια γυναίκα που οφείλει να φροντίζει ώστε η δημόσια εικόνα της να χαρακτηρίζεται από σεμνότητα και να μην φανερώνει την ερωτική της φύση, προκειμένου να εξασφαλίζεται η κοινωνική αναγνώριση της τιμής της. Η Φαίδρα αναγνωρίζει τη θεϊκή πλάνη ως την αιτία της αλλοπρόσαλλης συμπεριφοράς της, η οποία αποτελεί απότοκο της συμπτωματολογίας του έρωτα («Ποια κατάρα θεϊκή με παιδεύει; Ευρ. *Ιππόλ.*, 241). Έχοντας συνειδητοποιήσει πόσο άπρεπα εκφράστηκε, κρύβει το πρόσωπό της από ντροπή, εγκαταλείπει τον λόγο και βυθίζεται στη σιωπή — μια εκούσια σιωπή που αποσκοπεί στη διαφύλαξη της τιμής της και η οποία διαφέρει σημαντικά από τη σιωπή ως σύμπτωμα θεόσταλτης ερωτικής μανίας, στην οποία αναφέρθηκε η θεά Αφροδίτη στον Πρόλογο του έργου. Την επόμενη φορά που θα λύσει τη σιωπή της τα αποτελέσματα θα είναι καταστροφικά τόσο για την ίδια, όσο και για τα υπόλοιπα μέλη του οίκου της.

---

<sup>11</sup> Η οδυνηρή επαναφορά της Φαίδρας στη λογική παραπέμπει στις αντίστοιχες περιπτώσεις Ορέστη, Αίαντα και Ηρακλή, οι οποίοι κατανοώντας – εκ των υστέρων – τις αποτρόπαιες/ακραίες πράξεις τους υπό την επήρεια θεόσταλτης μανίας, αναζητούν τον θάνατο κατά την επαναφορά τους στη λογική.

## 2.4 Η αποκάλυψη του μυστικού πάθους

Η Φαίδρα εγκαταλείπει τον λόγο και βυθίζεται στη σιωπή, σηματοδοτώντας έτσι την απόφασή της να κρατήσει το πάθος της κρυφό. Η Τροφός, ωστόσο, κυριευμένη από περιέργεια θα επιμείνει, υποδεικνύοντας ότι αν η αρρώστια που την βασανίζει επιτρέπεται να κοινοποιηθεί και σε άντρες, τότε μπορούν να καλέσουν τους γιατρούς (Eur. *Ιππόλ.*, 297). Σε αντίθετη περίπτωση, μπορούν να την βοηθήσουν οι γυναίκες της Τροϊζήνας (Eur. *Ιππόλ.*, 293). Το γεγονός ότι η γυναικεία σεξουαλικότητα σε κάθε της έκφανση πρέπει να κρατείται μυστική και να συζητείται μακριά από την παρουσία των ανδρών ή με τη διαμεσολάβηση των γιατρών συνιστά μία ακόμη επισήμανση της νοσηρής φύσης των γυναικών, τονίζοντας εμφατικά τα διακριτά όρια των κόσμων στους οποίους ανήκουν τα δύο φύλα (McClure, 1999, 124). Η σιωπή της Φαίδρας δεν αποθαρρύνει την Τροφός, η οποία προειδοποιεί ότι η απόφασή της να πεθάνει θέτει σε κίνδυνο το μέλλον των παιδιών της («δε θα πάρουν απ' το γονιό τους κλήρα» Eur. *Ιππόλ.*, 307). Η αναφορά του ονόματος του Ιππόλυτου αμέσως μετά θα αναστατώσει τη Φαίδρα και θα σηματοδοτήσει την αντίστροφη πορεία για την αποκάλυψη του μυστικού. Η Φαίδρα, όμως, δεν θα ομολογήσει αμέσως το πάθος της. Αυτό θα γίνει βαθμιαία και μετά από τις εξαντλητικές ερωτήσεις της Τροφού. Η Φαίδρα θα κάνει απελπισμένες προσπάθειες να αποφύγει την αποκάλυψη του μυστικού της, καθώς πασκίζει «να 'βγει τίμια απ' τα ντροπιάσματα» (Eur. *Ιππόλ.*, 320-330). Όταν όμως η Τροφός καταφεύγει στο έσχατο μέσο της ικεσίας, οι αντιστάσεις της Φαίδρας υποχωρούν. Όπως σημειώνει ο Dodds (1925, 103), η σύμβαση που υπαγορεύει τον σεβασμό της ικεσίας εξασφαλίζει στη Φαίδρα την αναγκαία πρόφαση, ώστε να εκμηδενίσει τις αναστολές της και να κάνει το πρώτο βήμα προς την ομολογία του πόθου της. Διακρίνοντας στο πάθος της μια μορφή κληρονομικότητας, η Φαίδρα ανασύρει από τη μνήμη της τους τερατώδεις, μη φυσιολογικούς έρωτες που βρήκαν τα θηλυκά μέλη της οικογένειάς της, εντάσσοντας και τη δική της περίπτωση στην επονείδιστη παράδοση των γυναικών της οικογενείας της. Η Φαίδρα έχει ήδη δώσει αρκετά στοιχεία για να αντιληφθεί η Τροφός ότι υποφέρει από έναν παράδοξο έρωτα. Η εξομολόγηση του έρωτα θα πραγματοποιηθεί αμέσως μετά με την εξής στιχομυθία:

ΦΑΙ. Σαν τι πράμα είναι αυτό που λέγετ' έρωτας;



ΤΡΟ. Το πιο γλυκό, μα και το πιο φαρμάκι!

ΦΑΙ. Εγώ μονάχα το φαρμάκι του ήπια.

ΤΡΟ. Τι μου λες; Ερωτεύτηκες; Με ποιόνε;

ΦΑΙ. Το γιο της Αμαζόνας – κι ό,τι να 'ναι!

ΤΡΟ. Τον Ιππόλυτο;

ΦΑΙ. Συ τον ονομάτισες!

## 2.5 Ο λόγος της Φαίδρας

Μετά την αποκάλυψη του ανόσιου πάθους είναι η ώρα της Τροφού να αλλάξει στάση και να αποκηρύξει την αξία του λόγου, προτιμώντας την οριστική σίγαση: τον θάνατο. Η Φαίδρα από την άλλη, θα υιοθετήσει συνειδητά αυτή την φορά τον λόγο ώστε να μεταβάλει το προσωπικό της πάθος σε δημόσια παραδοχή της έντιμης στάσης της και συνεπώς προβολή της εύκλειάς της (Reckford, 1974). Απευθυνόμενη στον Χορό εξιστορεί, σε μια νηφάλια και απολογητική πολύστιχη ρήση, αναδρομικά όλη την πορεία του ερωτικού πάθους της, αλλά και την εσωτερική της πάλη με σκοπό να το τιθασεύσει. Οι άνθρωποι πράττουν το κακό από έλλειψη αποφασιστικότητας να πράξουν το σωστό και όχι από κακία ή ανηθικότητα. Ενώ διακρίνονται από ηθικές αρχές, αδυνατούν να ενεργήσουν σύμφωνα με αυτές. Ομοίως συμβαίνει και με την ίδια. Ενώ διαθέτει ηθικές αρχές και γνωρίζει το σωστό, αδυνατεί να αντιπαλέψει τον παράνομο έρωτα (Barrett, 1964, 227-229). Όπως εξηγεί, αφού πρώτα προσπάθησε να αποκρύψει το πάθος της μέσα στη σιωπή, στη συνέχεια προσπάθησε μάταια με οδηγό τη φρόνηση να το καταστείλει. Όταν όμως κατάλαβε ότι ήταν αδύνατο να υπερνικήσει την Αφροδίτη, αποφάσισε να βάλει τέλος στη ζωή της (Ευρ. *Ιππόλ.*, 400). Η Φαίδρα με τον λόγο της επιδιώκει να παρουσιαστεί ως μια γυναίκα ευκλείης, η οποία αποζητά τον θάνατο εξαιτίας ενός πάθους, το οποίο δεν μπορεί να καταπολεμήσει. Και εδώ φαίνεται η τραγικότητα της ηρωίδας, η οποία ενώ γνωρίζει εκ των προτέρων ότι οι

άνθρωποι είναι καταδικασμένοι στον αγώνα εναντίον των παθών τους, δεν ενδίδει, αλλά συνεχίζει να αντιστέκεται (Winnington-Ingram, 2003, 205-207). Ο πιο μεγάλος της φόβος είναι να κατηγορηθεί ότι έχει ατιμάσει τον σύζυγο και τα παιδιά της (Eur. *Ιππόλ.*, 419- 421). Θέλει ο σύζυγος και τα παιδιά της να συνεχίσουν να ζουν με τιμή και ελευθερία μέσα στην πόλη των Αθηνών (Eur. *Ιππόλ.*, 422-423). Αν όμως η ίδια παραμείνει στη ζωή, θα γνωρίσουν την περιφρόνηση των άλλων και θα εξωθηθούν στο κοινωνικό περιθώριο (Eur. *Ιππόλ.*, 424-425). Με τον θάνατο θα διασφαλίσει την υστεροφημία της και θα αποφύγει να στιγματιστεί μελλοντικά η οικογένειά της από την ντροπή. Η αυτοκτονία προβάλλει γι' αυτήν σχεδόν ως καθήκον (Garrison, 1995, 69). Η Τροφός, αντιμέτωπη με την ειλημμένη απόφαση της βασίλισσας να αυτοκτονήσει, αλλάζει τακτική, καθώς όπως λέει «πιο σωστές είναι οι δεύτερες γνώμες των ανθρώπων» (Eur. *Ιππόλ.*, 435). Εγκαταλείπει τη σιωπή, υιοθετεί εκ νέου τον λόγο και επιχειρεί να δικαιολογήσει το ένοχο και ηθικά μεμπτό πάθος της Φαίδρας. Όπως επισημαίνει ο Halleran (1995, 187), η Τροφός, σε πλήρη αντίθεση με όσα είχε υποστηρίξει προηγουμένως (Eur. *Ιππόλ.*, 353-361), θα προσπαθήσει να πείσει τη Φαίδρα πως ο καλύτερος τρόπος να ξεπεράσει την άσχημη κατάσταση στην οποία βρίσκεται είναι να αφεθεί στο πάθος. Με έναν λόγο σοφιστικής ρητορικής όπου τονίζεται η θεϊκή υπαιτιότητα και το πάθος προβάλλεται ως αναπόδραστο θεϊκό θέλημα, η Τροφός συμβουλεύει τη Φαίδρα να απορρίψει το ενδεχόμενο αυτοκτονίας και να ενδώσει στο ερωτικό της πάθος (Eur. *Ιππόλ.*, 475-476). Όπως σημειώνει η Romily (2000, 164), η Τροφός εισάγει στην τραγωδία τον απόηχο επιχειρημάτων που δικαίωναν ανεπίτρεπτες, για την ηθική της εποχής, συμπεριφορές στο όνομα του ακατανίκητου έρωτα. Χωρίς ηθικές αναστολές, η Τροφός ωθεί τη Φαίδρα προς τον ανόσιο έρωτα, θεωρώντας πως είναι εκείνο που πραγματικά χρειάζεται. Νομίζει πως από τη στιγμή που η ζωή της Φαίδρας βρίσκεται σε κίνδυνο, νομιμοποιείται κάθε προσπάθεια για τη σωτηρία της, ακόμη και αν αυτή μπορεί να οδηγήσει στον εξευτελισμό της. Η Φαίδρα αντιστέκεται στα «ομορφόλογα που σπιτικά ρημάζουν» (Eur. *Ιππόλ.*, 488) και προσπαθεί να επιβάλει τη σιωπή (Eur. *Ιππόλ.*, 487). Η αντίστασή της, ωστόσο, έχει φτάσει στα όριά της. Έτσι αποδέχεται την προτροπή της Τροφού για χρήση μαγικών βοτάνων που μπορούν να θεραπεύσουν το πάθος της ή να το προκαλέσουν στο ποθούμενο πρόσωπο, επιβεβαιώνοντας, ωστόσο, το στερεότυπο που θέλει τις γυναίκες να μετέρχονται ύπουλα μέσα και να αποτελούν δαιμονική απειλή για τους άντρες (Eur. *Ιππόλ.*, 478-481). Θα απαγορεύει όμως στην Τροφό να αποκαλύψει με

οποιονδήποτε τρόπο την αλήθεια στον Ιππόλυτο. Η Τροφός αποχωρεί από τη σκηνή δίνοντας την υπόσχεση στη Φαίδρα ότι «καλά θα τα βολέψει» (Ευρ. *Ιππόλ.*, 520). Η ειρωνεία στο σημείο αυτό έγκειται στο γεγονός ότι η Τροφός έχει ως σκοπό τη σωματική και υλική διαφύλαξη της Φαίδρας, πέραν των ηθικών φραγμών, ενώ, αντίθετα, η ίδια η Φαίδρα έχει ως σκοπό τη διαφύλαξη της ηθικής της τιμής. Οι διαφορετικές προτεραιότητες της Τροφού και η αφελής εκ μέρους της υπερεκτίμηση των ικανοτήτων της κατά τη συνάντησή της με τον Ιππόλυτο θα φέρουν ακριβώς τα αντίθετα αποτελέσματα από αυτά που επιδιώκει.

## 2.6 Η Φαίδρα μετατρέπεται σε επιθετική τιμωρό

Η Φαίδρα παραδόξως δεν βρίσκεται μέσα στον οίκο, όπου στερεοτυπικά έπρεπε να βρίσκεται η γυναίκα, αλλά εκφέρει τον λόγο της στον δημόσιο χώρο. Την ίδια στιγμή από μέσα ακούγονται δυσοίωνα οι φωνές του Ιππόλυτου, ο οποίος σύμφωνα με τις ίδιες στερεοτυπικές αντιλήψεις δεν θα έπρεπε να βρίσκεται μέσα στο σπίτι που αποτελεί τον κατεξοχήν χώρο δράσης των γυναικών. Η ανατροπή της τάξης αποτελεί σήμα επικείμενης καταστροφής. Μέσα/έξω, σιωπή/λόγος, γυναίκα/άνδρας, όλα τα αντιθετικά ζεύγη συνυπάρχουν, αλλά διεισδύουν βιαίως το ένα μέσα στο άλλο, διασαλεύοντας την τάξη και προμηνύοντας την καταστροφή (Segal, 1993, 95). Οι πρωτοβουλίες της Τροφού θα εγκλωβίσουν όχι μόνο τη Φαίδρα αλλά και τα υπόλοιπα πρόσωπα σε έναν μηχανισμό αναπόφευκτης καταστροφής (Segal, 1993, 92).

Ο Ιππόλυτος αντιδρά έντονα στη μεσιτεία της Τροφού και παρά τις ικεσίες της (Ευρ. *Ιππόλ.*, 605) να μην πατήσει τον όρκο που έδωσε<sup>12</sup> (Ευρ. *Ιππόλ.*, 610) εκφράζει, με τον λόγο του όλο το μένος του κατά του γυναικείου φύλου. Ανάμεσα σε πολλά άλλα θα υποστηρίξει ότι οι γυναίκες θα πρέπει να αποφεύγουν κάθε λεκτική επικοινωνία, καθώς ο λόγος είναι το όργανο που μπορεί να τις παρασύρει στην αισχροουργία (Ευρ. *Ιππόλ.*, 647), επιβεβαιώνοντας με ακραίο τρόπο ακόμα ένα στερεότυπο για τη θέση των γυναικών στην κοινωνία της εποχής. Τα σκληρά λόγια του Ιππόλυτου και η έμμεση απειλή για αποκάλυψη του μυστικού

---

<sup>12</sup> Ο τρόπος με τον οποίο θα αναφερθεί ο Ιππόλυτος στον όρκο που έδωσε στην Τροφό («Ορκίστ' η γλώσσα, μα η ψυχή μου ανόρκιστη!») θα γεμίσει αμφιβολίες τη Φαίδρα αναφορικά με τις προθέσεις του.

στον Θησέα, πείθουν τη Φαίδρα ότι η δημοσιοποίηση του ερωτικού της πάθους είναι πλέον τετελεσμένη. Για να προστατέψει την τιμή της, πρέπει να δράσει άμεσα και αποφασιστικά. Μπροστά στην απρόσμενη εξέλιξη της κοινοποίησης του μυστικού της στον Ιππόλυτο, θεωρεί ως μόνη λύση την άμεση αυτοθυσία («Τώρα δε βασιτέται τέτοια ζωή!» Ευρ. *Ιππόλ.*, 679). Μέχρι την αποκάλυψη του μυστικού της από την Τροφό μπορεί να υποστηριχτεί ότι η Φαίδρα δεν ενεργεί, όπως αναμενόταν, ως εκπρόσωπος της θεάς Αφροδίτης, καθώς αντιστρέφει τη θεική εντολή για εκδίκηση. Αγωνίζεται να διαφυλάξει την εύκλεια της, μία κατεξοχήν ηθική αξία της Άρτεμης, επιλέγοντας να αυτοκτονήσει παρά να υποκύψει στο πάθος της και να οδηγηθεί στην ατίμωση. Ο προσβλητικός λόγος του Ιππόλυτου και οι έμμεσες απειλές για κοινοποίηση του μυστικού, ωστόσο, θα μεταβάλουν άρδην τη στάση της.

Η καταβεβλημένη, από τη συμπτωματολογία του έρωτα και ανήμπορη να ανταπεξέλθει στη νοσούσα κατάσταση, Φαίδρα δίνει τη θέση της σε μια νέα δυναμική Φαίδρα, η οποία όχι μόνο μεταλλάσσεται σε ό,τι αφορά τη συμπεριφορά της, αλλά αναλαμβάνει πλήρως τον έλεγχο της κατάστασης προκειμένου να διαφυλάξει την τιμή της. Η νοσούσα βασίλισσα θα μεταβληθεί σε επιθετική τιμωρό, προβάλλοντας την εκδικητική πλευρά της θεάς Αφροδίτης με ύφος και συμπεριφορά, ανάρμοστη προς τις μέχρι τώρα δραματικές συμβάσεις του έργου. Ενώ η παλαιότερη απόφασή της να αυτοκτονήσει υπήρξε απότοκο της αδυναμίας της να υπερβεί το ανόσιο πάθος, τώρα με την αυτοκτονία της επιδιώκει να αποτρέψει με κάθε τρόπο την κοινοποίηση του πάθους της στον Θησέα από τον Ιππόλυτο. Σε διαφορετική περίπτωση, η ίδια δεν θα διαφέρει σε τίποτα από τις γυναίκες που προηγουμένως χαρακτήριζε άτιμες (Ευρ. *Ιππόλ.*, 407-414) και ως εκ τούτου η πολύχρονη προσπάθεια για καταστολή του πάθους της θα θεωρηθεί άσκοπη (Mills, 2002, 56).

Με τον θάνατό της, ωστόσο, θα επιδιώξει όχι μόνο να διαφυλάξει την τιμή της, αλλά να εκδικηθεί και να τιμωρήσει τον υπερήφανο Ιππόλυτο, ο οποίος την απέρριψε και έμμεσα εκφράστηκε με ντροπιαστικό τρόπο εναντίον της. Η τραγική ηρωίδα προτού βάλει τέλος στη ζωή της γράφει μια επιστολή, με την οποία κατηγορεί ευθέως τον Ιππόλυτο ως επίδοξο βιαστή και εμμέσως ως διεκδικητή του θρόνου. Η εκδίκησή της βασίζεται στην ιδέα ότι ο Ιππόλυτος θα διδαχθεί τη σωφροσύνη που ο ίδιος θεωρούσε φυσική ιδιότητα (Ευρ. *Ιππόλ.*,

80) από εκείνη που κατηγόρησε για έλλειψή της (Ευρ. *Ιππόλ.*, 667). Η Φαίδρα, ωστόσο, επιλέγει τον δόλο ως τρόπο δράσης, για να καταστρέψει τον Ιππόλυτο, χρησιμοποιώντας συγχρόνως και τον Θησέα, ο οποίος εν αγνοία του προωθεί, στην ουσία, την εκπλήρωση του σχεδίου της. Το σχέδιό της δεν θα λάβει χώρα, ωστόσο, μέσα στη σιωπή. Ο δικός της λόγος θα αποδυναμώσει προληπτικά τον αντίλογο του Ιππόλυτου, καθώς αυτή θα έχει πια πεθάνει. Έτσι, θα μπορέσει να διασφαλίσει την εύκλεια που αποζητά για την ίδια και τα παιδιά της, ενώ την ίδια στιγμή θα καταστρέψει τον αγαπημένο της. Η Φαίδρα, με την επιστολή της, σπάει τη σιωπή, μιλά σε άντρες για το σώμα της, υπερβαίνοντας τις παραδοσιακές αναστολές και επαληθεύοντας την ίδια στιγμή τα χειρότερα πολιτισμικά στερεότυπα που ίσχυαν εκείνη την εποχή για τις γυναίκες. Επιχειρεί να προασπίσει την τιμή της συζυγικής της κλίνης, επινοώντας όμως μια ντροπιαστική ιστορία για το σώμα της, η οποία συνιστά κατάφωρη εξαπάτηση με ολέθρια αποτελέσματα για τους άνδρες του οίκου (Segal, 1993, 177). Η κατηγορητήρια επιστολή από τη μια αφαιρεί τον λόγο από τον Ιππόλυτο και από την άλλη εγκλωβίζει τον Θησέα σε ένα δραματικό περιβάλλον βεβιασμένης, παρορμητικής αντίδρασης, που δεν του επιτρέπει να ερευνήσει πιο ψύχραιμα τα γεγονότα. Ο Θησέας άγεται από το πάθος της Φαίδρας και εν αγνοία του συμβάλλει στην καταστροφή του οίκου του. Περιβάλλει τον λόγο μιας γυναίκας με απόλυτη εμπιστοσύνη και χωρίς να το αντιλαμβάνεται διολισθαίνει και ο ίδιος σε μια άρνηση των ορίων που διέπουν τις σχέσεις των δύο φύλων, σύμφωνα με τα στερεότυπα της εποχής (Fletcher, 2003, 39).

## 2.7 Συμπέρασμα

Ο Ευριπίδης δομεί την προσωπικότητα της Φαίδρας πάνω στα αντιθετικά ζεύγη λόγου/σιωπής και πάθους/τιμής. Η Φαίδρα αγωνίζεται να αντιπαλέψει το θεόσταλτο πάθος, για να διαφυλάξει την τιμή της. Γι' αυτό παραμένει εντός του οίκου, επιλέγοντας τη σιωπή. Για τη Φαίδρα δεν τίθεται το δίλημμα αν πρέπει να ενδώσει σε αυτόν τον έρωτα ή όχι. Προσπαθεί να εφαρμόσει τις ηθικές αρχές, αλλά δεν τα καταφέρνει. Θα εγκαταλείψει τη σιωπή, για να εξηγήσει στις γυναίκες της Τροϊζήνας για ποιον λόγο η αυτοκτονία είναι ο

μόνος τρόπος να διαφυλάξει αυτά που δεν μπορεί έμπρακτα να εφαρμόσει. Η μοναδικότητα της ηρωίδας του Ευριπίδη έγκειται στην αυτογνωσία που την χαρακτηρίζει σε όλο το έργο, καθώς γνωρίζει από την αρχή ότι έχει καταβληθεί από ένα πάθος που την υπερβαίνει και απειλεί την καλή της φήμη. Το πάθος λειτουργεί ως δομικό στοιχείο της πλοκής, καθώς είναι πάντοτε παρόν είτε ως το αντικείμενο των λόγων που εκφέρουν τα πρόσωπα είτε ως το ζητούμενο συγκάλυψης όταν επιλέγουν να σιωπήσουν. Η εξομολόγηση του πάθους, η αφελής παρέμβαση της Τροφού και οι έμμεσες απειλές του Ιππόλυτου για κοινοποίηση του πάθους στον Θησέα θα μεταβάλουν δραματικά τη στάση της ηρωίδας. Ο λόγος της, όσο ήταν υπό τον έλεγχο της φρόνησης, υπήρξε αναποτελεσματικός, αποσπασματικός ή παραληρηματικός. Όταν τίθεται στην υπηρεσία της Αφροδίτης, τότε ο λόγος της, ο γραπτός εν προκειμένω, βρίσκει τον στόχο του και οδηγεί στην καταστροφή τον Θησέα και τον Ιππόλυτο (Burian, 2015, 308).

Η Φαίδρα δεν ορίζεται απόλυτα από τη θεϊκή βούληση. Έχει τη δυνατότητα να αντισταθεί, να παλέψει, να αντιδράσει σύμφωνα με τον αξιακό κώδικα της κοινωνίας στην οποία είναι ενταγμένη πριν υποταχτεί στη μοίρα που της επιφύλαξε η θεά Αφροδίτη. Αυτό τον αξιακό κώδικα, το ηθικό πλαίσιο που καθορίζει τα όρια και τον χώρο της δράσης, θέτει στο επίκεντρο της προβληματικής του ο Ευριπίδης στον *Ιππόλυτο Στεφανηφόρο*. Οι άνθρωποι που, όπως ο Ιππόλυτος, περιφρονούν τους θεούς ή, όπως η Φαίδρα, παρεκκλίνουν από τον αξιακό κώδικα που διέπει τις σχέσεις των δύο φύλων τιμωρούνται ακόμα κι αν το πράττουν στο όνομα της σωφροσύνης. Η Φαίδρα, σε αντίθεση με τις κοινωνικές συμβάσεις που θέλουν τη γυναίκα να περιορίζει τη δράση της εντός του οίκου βυθισμένη στη σιωπή, υιοθετεί τον λόγο στον δημόσιο χώρο που ανήκει στους άντρες, ομολογώντας το ανόσιο πάθος της, ενώ στη συνέχεια, μέσω του γραπτού λόγου υποβάλλει με δόλιο τρόπο στον Θησέα την τιμωρία του Ιππόλυτου, υπηρετώντας και εκπληρώνοντας τελικά το σχέδιο της θεάς Αφροδίτης. Ο Ευριπίδης, σε αντίθεση με τον *Ιππόλυτο Καλυπτόμενο*, παρουσιάζει στον *Στεφανηφόρο* μία Φαίδρα ηθικά βελτιωμένη που αγωνίζεται να διαφυλάξει την τιμή της. Παράλληλα, όμως, επιβεβαιώνει όλα τα αρνητικά στερεότυπα που χαρακτήριζαν τις γυναίκες της εποχής της: η παρουσία της στον δημόσιο χώρο των αντρών, η ψευδολογία μέσω της επιστολής και

κυρίως η χρήση του λόγου θα οδηγήσουν τον οίκο του Θησέα στην καταστροφή.<sup>13</sup> Η Φαίδρα του Ευριπίδη προβάλλει την αντίληψη που υποστηρίζει ότι η γυναίκα πρέπει να πασκίζει να παραμείνει έντιμη εντός του οίκου, υποφέροντας αγόγγυστα. Η δημόσια παρουσία εκτός του οίκου και κυρίως η χρήση του λόγου είναι επικίνδυνη, καθώς όπως υπονοεί ο Ιππόλυτος μπορεί να την οδηγήσει στην αισχροουργία (Ευρ. *Ιππόλ.*, 648) με καταστροφικά αποτελέσματα.

Όπως καταδείχθηκε από την αναπαράσταση της Φαίδρας που αναλύθηκε πιο πάνω, η συγκεκριμένη πραγμάτευση του μύθου από τον Ευριπίδη επιβεβαιώνει στη συνείδηση των θεατών τη διάρθρωση της πατριαρχικής κοινωνίας στην οποία ζούσαν (Hall, 2015, 137). Η κατωτερότητα των γυναικών αναδεικνύεται με τρόπο εντυπωσιακό, καθώς η πρόσκαιρη σκηνική τοποθέτησή τους στο πλαίσιο δραστηριοτήτων από τις οποίες ήταν στην πραγματική κοινωνική ζωή της πόλης αποκλεισμένες δεν έχει άλλο αποτέλεσμα από την επαλήθευση των στερεοτύπων.

---

<sup>13</sup> Σε ολόκληρο το έργο οι γυναίκες συνομιλούν με γυναίκες (η Φαίδρα με την Τροφό και τον Χορό των Γυναικών) και οι άντρες με άντρες (ο Ιππόλυτος με τον Θησέα). Η προσπάθεια της Τροφού να επικοινωνήσει λεκτικά με τον Ιππόλυτο θα έχει ως αποτέλεσμα την αυτοκτονία της Φαίδρας, ενώ όταν η Φαίδρα απευθυνθεί μέσω της επιστολής στον Θησέα θα οδηγήσει τον Ιππόλυτο στον θάνατο.

# Κεφάλαιο 3

## Μαρίνα Τσβετάγιεβα Φαίδρα

Μετά τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη αρκετοί συγγραφείς νοηματοδότησαν εκ νέου τον αρχετυπικό μύθο της Φαίδρας, προσδίδοντας νέες σημασιολογικές προεκτάσεις και δημιουργώντας τους δικούς τους λογοτεχνικούς μύθους, οι οποίοι επιχείρησαν να δώσουν απαντήσεις σε ερωτήματα που έθετε η εποχή που γράφτηκε το κάθε έργο. Τα λογοτεχνικά έργα που στηρίχτηκαν στον μύθο της Φαίδρας προέκυψαν μέσα από μία δημιουργική διαδικασία αφομοίωσης και μετασχηματισμού στοιχείων από παλαιότερες πραγματεύσεις του μύθου. Άλλωστε, όπως σημειώνει η Kristeva (1984, 59), *κανένα λογοτεχνικό κείμενο δεν μπορεί να δημιουργηθεί αυτόνομα και ανεξάρτητα από αυτά που έχουν ήδη γραφεί.*

Έχει ήδη αναφερθεί ότι η μελέτη της δημιουργικής διαδικασίας μετασχηματισμού των αναπαραστάσεων της Φαίδρας στα έργα *Φαίδρα* του Γιάννη Ρίτσου, *Φαίδρα* της Μαρίνας Τσβετάγιεβα και *Η Φαίδρα καίγεται* της Αμάντας Μιχαλοπούλου αποτελεί τον στόχο της παρούσας διατριβής. Πιο συγκεκριμένα, θα μελετηθούν οι αναπαραστάσεις της Φαίδρας μέσα από τις διακειμενικές σχέσεις που εντοπίζονται με τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη στα θέματα του πάθους, της εξομολόγησης και της τιμωρίας, ώστε να διερευνηθεί σε ποιο βαθμό η έμφυλη ταυτότητα που υιοθετεί η Φαίδρα σε κάθε λογοτεχνικό έργο υπακούει, υπονομεύει ή και ανατρέπει τις νόρμες της εξουσίας και τα κοινωνικά στερεότυπα της εποχής του.



Στο σημείο αυτό, κρίνεται σκόπιμο να αιτιολογηθεί η επιλογή των συγκεκριμένων έργων για τους σκοπούς αυτής της διατριβής. Ο μύθος του Ιππόλυτου και της Φαίδρας γνώρισε πολλές δραματικές αποτυπώσεις, με πιο γνωστές τις τραγωδίες του Ευριπίδη, του Σενέκα και του Ρακίνα. Πέρα από τη συζήτηση των διακειμενικών σχέσεων των νεότερων αναπαραστάσεων της Φαίδρας με την ομώνυμη ηρωίδα του Ευριπίδη, σκοπός της παρούσας διατριβής είναι να εξετάσει σε ποιο βαθμό η Φαίδρα, στις νεότερες πραγματεύσεις του μύθου, επιδιώκει ή και καταφέρνει μέσα από την εκφορά ενός διαφορετικού επιτελεστικού λόγου να υπερβεί τους περιορισμούς που της υποβάλλει το κοινωνικό της φύλο, όπως αυτό ορίζεται από την Butler, και να αποκτήσει τη δική της φωνή απέναντι στα ρυθμιστικά κανονιστικά πλαίσια που ορίζουν διαχρονικά την έμφυλή της ταυτότητα. Τόσο η Τσβετάγιεβα και ο Ρίτσος όσο και η Μιχαλοπούλου δομούν την πραγμάτευση του λογοτεχνικού τους μύθου εστιάζοντας στους γυναικείους χαρακτήρες και αποδίδοντας ιδιαίτερη σημασία στον λόγο των γυναικείων μορφών.<sup>14</sup> Καθώς η έμφυλη ταυτότητα, σύμφωνα με την Butler, δεν προϋπάρχει, αλλά επιτελείται κάθε στιγμή μέσα από τον λόγο, αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον η εξέταση και η συζήτηση του εκφερόμενου λόγου στα υπό εξέταση έργα ώστε να διαπιστωθεί εάν αυτός επιβεβαιώνει ή υπονομεύει τις νόρμες της εξουσίας, διεκδικώντας για τις ηρωίδες έναν νέο έμφυλο τρόπο ζωής. Τα έργα των Τσβετάγιεβα, Ρίτσου και Μιχαλοπούλου αποτελούν σχετικά πρόσφατες και σύγχρονες πραγματεύσεις του μύθου, αφού τόσο η *Φαίδρα* του Ρίτσου, όσο και η *Φαίδρα* της Τσβετάγιεβα γράφτηκαν κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, ενώ το έργο της Μιχαλοπούλου μόλις το 2021. Επιπλέον, τόσο η ηρωίδα του Ρίτσου όσο και οι ήρωες της Μιχαλοπούλου τοποθετούνται στο σήμερα, με αποτέλεσμα η τοποθέτησή τους, μέσα από τον λόγο, απέναντι στα κανονιστικά πλαίσια της σύγχρονης εποχής να αποκτά επιπρόσθετο ενδιαφέρον. Τέλος, το γεγονός ότι το έργο της Αμάντας Μιχαλοπούλου *Η Φαίδρα καίγεται*, το οποίο γράφτηκε και παρουσιάστηκε το 2021, δεν έχει ακόμα μελετηθεί αποτέλεσε ακόμα ένα ισχυρό κίνητρο για την επιλογή του.

---

<sup>14</sup> Η Τσβετάγιεβα αναβαθμίζει τον ρόλο της Τροφού και αποδίδει ιδιαίτερη σημασία στο δίπολο Φαίδρας/Τροφού, ο Ρίτσος γράφει έναν μονόλογο όπου η Φαίδρα εξομολογείται στον Ιππόλυτο, ο οποίος παραμένει βουβό πρόσωπο, ενώ η Μιχαλοπούλου δομεί το έργο αποκλειστικά σχεδόν στους γυναικείους χαρακτήρες.

### 3.1 Μύθος και ιστορία στο έργο της Τσβετάγιεβα

Η *Φαίδρα* της Μαρίνας Τσβετάγιεβα γράφτηκε το 1927 και αποτελεί το δεύτερο μέρος μίας ημιτελούς τριλογίας με γενικό τίτλο *Η οργή της Αφροδίτης*, η οποία έχει ως κεντρικό χαρακτήρα τη μορφή του Θησέα (Thomson, 1989, 338). Η πραγμάτευση του μύθου του Θησέα συνδέεται άμεσα με τα βιώματα της ποιήτριας. Αποτελεί μία κατάθεση ψυχής για τα αισθήματα που νιώθει σχετικά με τους ανεκπλήρωτους έρωτές της, για τον Ρίλκε και τον Πάστερνακ, με τους οποίους αλληλογραφεί εκείνη την περίοδο. Οι ανεκπλήρωτοι έρωτες με τους δύο λογοτέχνες θυμίζουν τόσο την Αριάδνη που εγκαταλείφθηκε από τον Θησέα, όσο και τη Φαίδρα που βίωσε την απόρριψη από τον Ιππόλυτο (Fox, 2001, 50). Όπως σημειώνει ο King (1980, 21), η Τσβετάγιεβα ενσωματώνει τον μύθο στην πραγματικότητα και τον πλέκει περίτεχνα με την ίδια τη ζωή της και τα βιώματά της. Στην κοσμοθεωρία της, ο μύθος και η ιστορία δεν είναι δύο στοιχεία αντίπαλα, αλλά συνδέονται δυναμικά, αποδεικνύοντας ότι ο μύθος πάντα θα αναδύεται από την ιστορία. Η πρόζα της Τσβετάγιεβα αποδεικνύει με κάθε τρόπο ότι ο μύθος θα χρησιμοποιεί την ιστορία ώστε να υποστηριχθεί ο ίδιος.

Οι σχέσεις συμπαρουσίας ανάμεσα στη *Φαίδρα* της Τσβετάγιεβα και τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη είναι αναντίρρητες, καθώς σε αυτήν εντοπίζονται πολλά κοινά στοιχεία με τον αρχετυπικό ευριπίδειο μύθο. Η ποιήτρια διατηρεί τη βασική πλοκή του μύθου, καθώς και η δική της Φαίδρα τοποθετείται στην Τροιζήνα, όπως ακριβώς και στην ευριπίδεια τραγωδία, ενώ ο δραματικός χρόνος παραπέμπει στη μυθική περίοδο. Όπως σημειώνουν οι Torlone & Fox (2012, xxi), η *Φαίδρα* της Τσβετάγιεβα αποτελεί μία εκμοντερνισμένη εκδοχή της ευριπίδειας τραγωδίας.

Η επιλογή του τίτλου *Φαίδρα* και η αναβάθμιση του ρόλου της Τροφού καταδεικνύουν την πρόθεση της Τσβετάγιεβα να εστιάσει στον γυναικείο λόγο, μέσα από την ανάδειξη της σχέσης της ηρωίδας της με την Τροφό. Το πάθος της Φαίδρας και η τιμωρία του Ιππόλυτου δεν προκαθορίζονται από την παρέμβαση της θεάς Αφροδίτης, ωστόσο το θεϊκό στοιχείο δεν απουσιάζει από το έργο της Τσβετάγιεβα. Ήδη από την πρώτη σκηνή, όπου συναντώνται για πρώτη φορά στο δάσος, τόσο η Φαίδρα όσο και ο Ιππόλυτος δηλώνουν ότι υπηρετούν τη θεά Αφροδίτη και τη θεά Άρτεμη αντίστοιχα.

## 3.2 Οι παραινέσεις της Τροφού και η αντίσταση της Φαίδρας

Αυτή η συνάντηση θα αποτελέσει την αιτία για το πάθος της Φαίδρας, το οποίο όπως και στον Ευριπίδη εκδηλώνεται με τα συμπτώματα μιας αρρώστιας («παράξενη αρρώστια, βαριά, πυρετός άγνωστος», Τσβετάγιεβα, 2019, 26). Μια αρρώστια που μπορεί να έχει καταβάλει το σώμα της, αλλά δεν έχει καταλύσει την αυτοκυριαρχία της (New, 2021, 51). Σε αντίθεση με τη Φαίδρα του Ευριπίδη, η Φαίδρα της Τσβετάγιεβα δεν θα εκφράσει άνομες επιθυμίες συνεύρεσης με τον προγονό της. Θα προφητεύσει, ωστόσο, όπως η θεά Αφροδίτη στον ευριπίδειο μύθο, τον θάνατο του Ιππόλυτου και τον δικό της απαγχονισμό («Ο καλπασμός σταμάτησε! Έσπασε το κλαδί», Τσβετάγιεβα, 2019, 28-31). Η Τροφός, αν και δεν θα κατανοήσει το νόημα των λόγων της Φαίδρας («Για ποιον καρπό μιλάει... Ποιο άλογο», Τσβετάγιεβα, 2019, 31), θα αντιληφθεί αμέσως το είδος της αρρώστιας που την βασανίζει και υιοθετώντας έναν μεφιστοφελικό λόγο, θα προσπαθήσει να πείσει τη Φαίδρα να παραδοθεί στο πάθος της (Karlinsky, 1985, 201). Θα αναφερθεί στις γεμάτες πάθος γυναίκες της γενιάς της Φαίδρας («Εκείνες όλο πάθος, εσύ μονάχα φόβο», Τσβετάγιεβα, 2019, 34), θα υπενθυμίσει τη μεγάλη διαφορά ηλικίας που τη χωρίζει από τον Θησέα (Τσβετάγιεβα, 2019, 39), αλλά και το γεγονός ότι είναι η τρίτη, στη σειρά, γυναίκα του. Η ατεκνία της Φαίδρας, σύμφωνα με την Τροφού, οφείλεται στην κατάρρα των προηγούμενων γυναικών του Θησέα με αποτέλεσμα ο γάμος της, αφού έμεινε χωρίς παιδί, να είναι σκέτη ακολασία (Τσβετάγιεβα, 2019, 40-41). Μετά τις διαπιστώσεις αυτές, η Τροφός θα εντείνει τις προσπάθειές της με προτροπές («Πρέπει να ζήσεις πέντε φορές πιο έντονα», «...να λαχταράς, να θέλεις, να τολμάς», Τσβετάγιεβα, 2019, 42). Η εξομολόγηση της Φαίδρας θα πραγματοποιηθεί όταν η Τροφός επικαλεστεί τους δεσμούς γάλακτος που την συνδέουν με τη Φαίδρα. Όπως η Τροφός του Ευριπίδη κατέφυγε στην ικεσία υποχρεώνοντας τη Φαίδρα να αποκαλύψει το όνομα του Ιππόλυτου, έτσι και η Τροφός της Τσβετάγιεβα επικαλείται τους ιδιαίτερους δεσμούς που την συνδέουν με τη Φαίδρα ώστε να την υποχρεώσει να υπακούσει «στη φωνή του γάλακτος, τη μητρότητα που αναβλύζει από την καρδιά» (Τσβετάγιεβα, 2019, 43) και να μοιραστεί το μυστικό της («Φαίδρα, το όνομα!», Τσβετάγιεβα, 2019, 44).

Ο λόγος της Τροφού έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την ηθική που χαρακτηρίζει την αντίδραση της Φαίδρας στις παραινέσεις της παραμάννας της. Η Φαίδρα επαινεί τις αρετές του Θησέα και κατηγορεί την Τροφό ότι με τα λόγια της την εξωθεί στην ατιμία («Με θες ατιμασμένη;», Τσβετάγιεβα, 2019, 49). Για την Τροφό η μητρότητα, την οποία στερήθηκε η ίδια, αποτελεί την πηγή της ζωής και το αντίβαρο στον μαρασμό του γυναικείου σώματος. Η εκπλήρωση του πάθους θεραπεύει τη φθορά, ενώ η άρνησή του θερίζει τη νιότη. Εκ πρώτης όψεως ο λόγος της Τροφού δείχνει μια γυναίκα χειραφετημένη, η οποία διεκδικεί το δικαίωμα στο πάθος χωρίς να ντρέπεται γι' αυτό. Πόσο χειραφετημένη είναι, ωστόσο, μια γυναίκα η οποία μόνο μέσα από την ένωση με τον άντρα μπορεί να ανθίσει; Η Τσβετάγιεβα, γράφοντας τη *Φαίδρα* στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα στην εξορία, επωμίζεται ανοικτά την ελλειμματικότητα του γυναικείου (Κονδυλάκη, 2019, 117). Επιδιώκοντας να απαλλάξει τη Φαίδρα από τα αρνητικά χαρακτηριστικά που της έχουν αποδώσει προηγούμενες πραγματεύσεις του μύθου, δομεί το έργο πάνω στο δίπολο Φαίδρα/Τροφός. Παρουσιάζει μια Φαίδρα, η οποία είναι σε θέση να ελέγχει τον λόγο και τις πράξεις της, σε αντίθεση με την Τροφό, η οποία, σύμφωνα με τον Karlinsky (1985, 201), θυμίζει γυναίκα χωρικό του 19<sup>ου</sup> αιώνα η οποία εκφέρει έναν λόγο που φτάνει στα όρια της χυδαιότητας. Η Τσβετάγιεβα προσδίδει στη βασίλισσα Φαίδρα χαρακτηριστικά που ανατρέπουν τη στερεοτυπική αντίληψη για τις καταστροφικές συνέπειες που συνεπάγεται η εκφορά του λόγου από μια γυναίκα σε δημόσιο χώρο. Από την άλλη, όμως, μεταφέρει όλα τα στερεοτυπικά χαρακτηριστικά στην Τροφό, μια γυναίκα κατώτερης κοινωνικής τάξης, αδυνατώντας να υπερασπιστεί τη δυνατότητα εκφοράς δημόσιου λόγου ισότιμα από όλες τις γυναίκες χωρίς αυτός ο λόγος να έχει καταστροφικές συνέπειες.

### **3.3 Η εξομολόγηση της Φαίδρας στον Ιππόλυτο και η αυτοκτονία**

Όταν η Φαίδρα αποκαλύπτει ότι αγαπά τον θετό της γιο, η Τροφός, σε αντίθεση με τον ευριπίδειο μύθο, δεν θα προβάλει το πάθος της ως αναγκαίο θεϊκό θέλημα ώστε να την πείσει να ενδώσει σε αυτό. Άλλωστε το πάθος δεν απειλεί τη ζωή της ηρωίδας της

Τσβετάγιεβα, όπως συμβαίνει με τη Φαίδρα στον Ευριπίδη. Η Τροφός, ως άλλη Φαίδρα, που επιθυμεί να ζήσει το πάθος που δεν έζησε («Από τη νιότη σου παίρνω τροφή», Τσβετάγιεβα, 2019, 54), θα παροτρύνει την προστατευόμενη της να «διαλέξει μια ώρα όταν όλα κρύβονται εύκολα» (Τσβετάγιεβα, 2019, 47) και να ενωθεί με τον Ιππόλυτο. Η Φαίδρα θα αντικρούσει τις παραινέσεις της με επιχειρήματα που αποδεικνύουν την ηθική της, αλλά και την ικανότητά της να σκέφτεται με σύνεση, χωρίς να επιτρέπει στο πάθος της να καθοδηγεί τις πράξεις της<sup>15</sup>. Αφού τελικά παραδεχτεί ότι «αγαπά τον Ιππόλυτο για όλα» (Τσβετάγιεβα, 2019, 56), αποφασίζει να προσεγγίσει τον αγαπημένο της για να του μεταφέρει αυτά που αισθάνεται.

Στο σημείο αυτό η Τσβετάγιεβα ανατρέπει τον μύθο. Χρησιμοποιεί το μοτίβο της επιστολής ώστε η δική της Φαίδρα να ομολογήσει την αγάπη της στον Ιππόλυτο, σε αντίθεση με την Φαίδρα του Ευριπίδη που χρησιμοποίησε την επιστολή για να τον κατηγορήσει και να τον εκδικηθεί<sup>16</sup>. Με αυτό τον τρόπο, αποτρέπεται η συνάντηση της Τροφού με τον Ιππόλυτο, αλλά κυρίως προετοιμάζεται η συνάντηση της Φαίδρας με τον θετό της γιο, κατά την οποία η πρώτη θα επιχειρήσει να εξομολογηθεί τον έρωτά της.

Ο τρόπος που η Φαίδρα θα προσεγγίσει τον Ιππόλυτο επιβεβαιώνει για άλλη μια φορά ότι το πάθος δεν την έχει καταβάλει, αλλά ότι είναι σε θέση να ελέγχει τον λόγο και τις πράξεις της. Θα συνδέσει το πρώτο της ερωτικό σκίρτημα με το δάσος που αποτελεί τον φυσικό χώρο του Ιππόλυτου («Ένα βλέμμα ήταν η αρχή... Η αρχή ήσουν εσύ... στο σάλπισμα... στον αχό του δάσους», Τσβετάγιεβα, 2019, 69-70) και δεν θα διστάσει να παραδεχτεί ότι φλογίζεται για εκείνον και ονειρεύεται έναν κοινό ύπνο χωρίς ξύπνημα, αιώνιο «δίχως μητριές και γιους θετούς... δίχως γυναίκες τρίτες» (Τσβετάγιεβα, 2019, 73), προοικονομώντας για άλλη μια φορά τον θάνατο της ίδιας και του Ιππόλυτου.

Πριν επιτρέψει στην ηρωίδα της να ομολογήσει τόσο απροκάλυπτα τον έρωτά της, η Τσβετάγιεβα έχει φροντίσει να την απαλλάξει από τους ρόλους της μητριάς, της συζύγου και της μητέρας. Η Φαίδρα είναι η τρίτη γυναίκα του βασιλιά, είναι σχετικά νέα, καθώς την

---

<sup>15</sup> Η Φαίδρα αντιτάσσει τον μισογυνισμό του Ιππόλυτου, τη διαφορά ηλικίας που τους χωρίζει, το γεγονός ότι είναι σαν μητέρα για εκείνον, αλλά και το ότι είναι παντρεμένη.

<sup>16</sup> «Γράψε ένα γράμμα... Θα δώσω εγώ τη γραφή εσύ δώσε τα χείλη» (Τσβετάγιεβα, 2019, 58).

χωρίζουν μόλις δέκα χρόνια από τον νεαρό Ιππόλυτο και το κυριότερο έχει παραμείνει άτεκνη, γεγονός που θεωρούνταν εντελώς αφύσικο την αρχαία εποχή (Fox, 2001, 56). Η μεγάλη διαφορά ηλικίας με τον Θησέα και το γεγονός ότι είναι η τρίτη κατά σειρά γυναίκα του απαλλάσσουν τη Φαίδρα από τις ηθικές επιταγές που συνοδεύουν τον ρόλο της συζύγου. Άλλωστε, όπως επισημαίνει η Τροφός, «ανέγγιχτη σηκώνεται από το νυφικό κρεβάτι» (Τσβετάγιεβα, 2019, 40). Παράλληλα, η Τσβετάγιεβα προβάλλει τόσο την ατεκνία όσο και τη μικρή διαφορά ηλικίας που χωρίζει την ηρωίδα της από τον Ιππόλυτο ώστε να καταδείξει ότι η δική της Φαίδρα, σε αντίθεση την ευριπίδεια, δεν είναι η μητέρα που προσπαθεί να καταπνίξει το πάθος της για να προστατέψει τα παιδιά της, αλλά μια ερωτευμένη γυναίκα που τολμά να εξομολογηθεί τον έρωτά της, αλλά δεν βρίσκει ανταπόκριση. Ο γυναικομάχος Ιππόλυτος την αναγνωρίζει μόνο ως σύζυγο του βασιλιά (Τσβετάγιεβα, 2019, 67) και όχι ως μια γυναίκα που φλέγεται γι' αυτόν (Lauriola & Demetriou, 2015, 461). Η απόρριψη από τον Ιππόλυτο θα την οδηγήσει στην αυτοκτονία («η μυρτιά έβγαλε παράξενο φρούτο», Τσβετάγιεβα, 2019, 74). Σύμφωνα με τον Fox (2001, 56), η Φαίδρα με τον θάνατό της παρεκκλίνει από τον παραδοσιακό της ρόλο, ο οποίος εκπληρώνεται μόνο όταν η γυναίκα, υιοθετώντας την αναμενόμενη συμπεριφορά που αρμόζει στο φύλο της, προσφέρει στον σύζυγό της νόμιμους απογόνους.

### **3.4 Οι κατηγορίες της Τροφού και η αποκάλυψη του πάθους**

Η Φαίδρα του Ευριπίδη όχι μόνο υπέκυψε στο πάθος της, αλλά χρησιμοποίησε δόλο ώστε να διαφυλάξει την τιμή της και να εκδικηθεί τον Ιππόλυτο. Η Φαίδρα της Τσβετάγιεβα είναι σε θέση να διαχειρίζεται το πάθος της. Δεν αυτοκτονεί για να απαλλαχτεί απ' αυτό, αλλά επειδή ο έρωτάς της δεν βρήκε ανταπόκριση (Gerard, 1993, 6). Συνεπώς με τη μέχρι τώρα αναπαράσταση της Φαίδρας ως μια γυναίκα με ηθικές αξίες και ανατρέποντας για άλλη μια φορά τον μύθο, η Τσβετάγιεβα μεταθέτει την ευθύνη για την ψευδή κατηγορία εναντίον του Ιππόλυτου στην Τροφό, η οποία αναλαμβάνει να σώσει την τιμή της νεκρής βασίλισσας, παρουσιάζοντας την αλήθεια ψευτιά και την ψευτιά αλήθεια (Τσβετάγιεβα, 2019, 78). Με

αυτό τον τρόπο απαλλάσσει την ηρωίδα της από το όνειδος της ψευδούς κατηγορίας που της απέδιδαν οι προηγούμενες πραγματεύσεις του μύθου. Η αριστοκρατικής καταγωγής Τσβετάγιεβα παρουσιάζει τη βασίλισσα Φαίδρα με έναν αξιακό κώδικα που δεν της επιτρέπει να χρησιμοποιήσει το ψέμα ώστε να επιτύχει τον σκοπό της. Τις ψευδείς κατηγορίες θα χρησιμοποιήσει αργότερα η κατώτερη κοινωνικά Τροφός. Θα μπορούσε να υποστηριχτεί ότι η Τσβετάγιεβα, γράφοντας την εποχή του Μεσοπολέμου και αποτυπώνοντας τις αντιλήψεις της εποχής, δεν είναι σε θέση να απαλλάξει όλες τις γυναίκες από το στερεότυπο που τις θέλει να χρησιμοποιούν το ψέμα και τον δόλο, με αποτέλεσμα να συνδέει την ηθική ανωτερότητα που αποδίδει στη Φαίδρα με την κοινωνική της καταγωγή. Έτσι, ενώ αποκαθιστά την ηθική ακεραιότητα της βασίλισσας, η οποία χρησιμοποιώντας το πνεύμα μπορεί να ελέγξει τις επιθυμίες της, η κατώτερη κοινωνικά Τροφός παραμένει δέσμια των λάγνων επιθυμιών του σώματος.

Οι κατηγορίες της Τροφού θα εγκλωβίσουν και πάλι τον Θησέα, ο οποίος θα περιβάλει τον λόγο της παραμάνας με απόλυτη εμπιστοσύνη, με αποτέλεσμα να καταδικάσει τον Ιππόλυτο σε θάνατο. Σε αντίθεση με τον ευριπίδειο μύθο όπου η επιστολή της Φαίδρας προς τον Θησέα έχει ως αποτέλεσμα την καταδίκη του Ιππόλυτου, στο έργο της Τσβετάγιεβα η επιστολή της Φαίδρας προς τον Ιππόλυτο θα αποδείξει την αθωότητά του και θα ξεσκεπάσει τη δολιότητα της Τροφού.

Η ύπαρξη της επιστολής μπορεί να αθώνει τον Ιππόλυτο, αλλά ταυτόχρονα αποκαλύπτει το πάθος της Φαίδρας για τον προγονό της. Η Τροφός θα προσπαθήσει να την «λευκάνει με το δικό της μαύρο» (Τσβετάγιεβα, 2019, 97), αναλαμβάνοντας πλήρως την ευθύνη, αφού «της Φαίδρας η γραφή, το χέρι όμως δικό της» (Τσβετάγιεβα, 2019, 96). Για την Τσβετάγιεβα, ωστόσο, η ανάληψη της ευθύνης από την Τροφού δεν είναι αρκετή. Η Φαίδρα δεν παρασύρθηκε από τις απρεπείς νουθεσίες της Τροφού. Σύμφωνα με τον Θησέα, η Φαίδρα, όπως και η ηρωίδα του Ευριπίδη, υπέκυψε στην οργή της Αφροδίτης, η οποία είχε ως στόχο να τιμωρήσει τον ίδιο. Η Τσβετάγιεβα θα ανατρέψει για μια ακόμα φορά τον μύθο και θα απαλλάξει ολοκληρωτικά τη Φαίδρα, αποδίδοντας το πάθος «στης μοίρας τα αρχαία χτυπήματα» (Τσβετάγιεβα, 2019, 98). Από την τελευταία αυτή ανατροπή του μύθου προκύπτει ένα ερώτημα: η απόδοση του πάθους στην οργή της Αφροδίτης αποτελεί μέρος

της προσπάθειας της Τσβετάγιεβα να αποσείσει κάθε κατηγορία από τη Φαίδρα και να προβάλει την ηθική της αφού διαχειρίστηκε το πάθος με σύνεση, χωρίς να καταφύγει στον δόλο και σε ψευδείς κατηγορίες ή επιδιώκει να υποδείξει ότι στο πατριαρχικό περιβάλλον του Θησέα, η αποκλίνουσα συμπεριφορά των γυναικών μπορεί να εξηγηθεί και να γίνει αποδεκτή μόνο αν συνδεθεί με τη μοίρα των αντρών; Η Φαίδρα της Τσβετάγιεβα είναι μια γυναίκα που δεν παρασύρεται από το πάθος της. Χρησιμοποιεί το πνεύμα και τη λογική της για να κυριαρχήσει πάνω σε αυτό. Οι αξίες της δεν της επιτρέπουν να χρησιμοποιήσει δόλο ή να εκτοξεύσει ψευδείς κατηγορίες. Ως εκ τούτου, η απόδοση του πάθους στην οργή της Αφροδίτης δεν ενισχύει περαιτέρω την ηθική αποτίμηση της ηρωίδας. Είναι, ωστόσο, ο μόνος τρόπος ώστε ο Θησέας να αποδεχτεί και να εξηγήσει το πάθος της γυναίκας του, καθώς στην πατριαρχική του κοσμοαντίληψη το πάθος μιας γυναίκας για έναν άλλον άντρα θεωρούνταν απαράδεκτο και καταδικαστέο. Ο Θησέας δεν θα εξετάσει ποτέ τον τρόπο με τον οποίο η Φαίδρα διαχειρίστηκε το πάθος της και τη στάση της απέναντι σ' αυτό. Η αποκλίνουσα συμπεριφορά μπορεί να γίνει αποδεκτή μόνο εάν αποδοθεί στις «μοίρας τα χτυπήματα» που αποσκοπούν στην τιμωρία του άντρα.

### 3.5 Συμπέρασμα

Η Τσβετάγιεβα επιχειρεί να απαλλάξει την ηρωίδα της από όσα αρνητικά οι προηγούμενες πραγματεύσεις του μύθου επεσώρευσαν στο πρόσωπό της. Παρουσιάζει μια Φαίδρα με ηθικές αρχές που είναι σε θέση να ελέγχει το πάθος και τις πράξεις της. Μια Φαίδρα που έχει το θάρρος να απευθυνθεί η ίδια στον Ιππόλυτο και να αποδεχτεί την απόρριψη, χωρίς να καταφύγει στον δόλο και στις ψευδείς κατηγορίες. Την ίδια στιγμή, όμως, παρουσιάζει μια γυναίκα ατελή που χρειάζεται τον άντρα για να ανθίσει ώστε να μην θεωρηθεί «άχρηστη και στέρφα» (Τσβετάγιεβα, 2019, 41). Μια γυναίκα της οποίας το πάθος, στον κυρίαρχο κόσμο των αντρών, μπορεί να γίνει αποδεκτό μόνο εφόσον επιβάλλεται από μία ανώτερη δύναμη. Η Τσβετάγιεβα αθώνει τη βασίλισσα από κάθε κατηγορία, αλλά μεταφέρει και επιβεβαιώνει όλα τα αρνητικά στερεότυπα που τη συνοδεύουν σε μια γυναίκα κοινωνικά κατώτερη. Η Τροφός αναπαρίσταται ως ένας μεφιστοφελικός χαρακτήρας που δεν διστάζει



να κατηγορήσει τον Θησέα και να παροτρύνει τη Φαίδρα να τον απατήσει. Ακολούθως, θα κατηγορήσει ψευδώς τον Ιππόλυτο όχι για να σώσει την τιμή της προστατευόμενης της, αλλά για να τον εκδικηθεί επειδή δεν ανταποκρίθηκε στον έρωτά της και την οδήγησε στην αυτοκτονία.

Η Τσβετάγιεβα συνδέει με επιτυχία τον αρχετυπικό μύθο με τη σύγχρονη εποχή της, προσδίδοντάς του νέες σημασιολογικές προεκτάσεις, με αποτέλεσμα να τον ανανεώνει. Η αναπαράσταση της Φαίδρας, ωστόσο, δεν καταφέρνει να κατοχυρώσει το δικαίωμα της γυναίκας στο πάθος, ενώ η αναπαράσταση της Τροφού επιβεβαιώνει όλα τα αρνητικά χαρακτηριστικά που αποδίδονται σε μια γυναίκα κατώτερης κοινωνικής τάξης, όπως ο δόλος, η εκδικητικότητα και ο χειριστικός λόγος που μπορεί να οδηγήσει – όσους πέφτουν θύματά του – στην καταστροφή.

# Κεφάλαιο 4

## Γιάννης Ρίτσος *Φαίδρα*

Ο Γιάννης Ρίτσος γράφει τη *Φαίδρα* πενήντα χρόνια μετά τη Μαρίνα Τσβετάγιεβα, σε μια εποχή έντονων κοινωνικών και πολιτικών ζυμώσεων στην Ελλάδα. Η σύνθεση του έργου, το οποίο περιλαμβάνεται στη συλλογή *Τέταρτη Διάσταση*, ξεκινά τον Απρίλιο του 1974, λίγο πριν από το τέλος της δικτατορίας, και ολοκληρώνεται τον Ιούλιο του 1975, έναν χρόνο περίπου μετά την τραγωδία της τουρκικής εισβολής στην Κύπρο. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ο Ρίτσος υιοθετεί τον μύθο ως έναν άλλο τρόπο έκφρασης της σύγχρονης κοινωνικοπολιτικής πραγματικότητας καθώς, όπως επισημαίνει ο Διαλησμάς (1984, 55), πρόθεσή του είναι, μέσω της έλξης που του ασκεί η ελληνική μυθολογία και τα γεμάτα πάθη πρόσωπα της αρχαίας τραγωδίας, να αναδείξει συγκαλυμμένα ανθρώπινα πάθη και να αποκαλύψει τα σημεία τριβής των ανθρώπινων σχέσεων. Εντάσσει την ηρωίδα του σε ένα νέο σημασιολογικό περιβάλλον το οποίο εκφράζει τους προβληματισμούς και τις αντιλήψεις που απορρέουν από τις κοινωνικοπολιτικές και ιστορικές συνθήκες της εποχής του ενώ, παράλληλα, προχωρεί σε έναν μορφικό μετασχηματισμό του αρχέτυπου, αναπτύσσοντας τον μύθο της Φαίδρας σε μια ποιητική σύνθεση με στοιχεία δραματικού μονολόγου (Μήττα, 2002). Αυτός ο μορφικός μετασχηματισμός παρέχει στον ποιητή την ελευθερία να εστιάσει σε ορισμένα θέματα του πρωταρχικού μύθου και με την εικονοποιητική τους δύναμη να προβάλει τα νοήματα που επιθυμεί ο ίδιος.

Πέρα από τον μορφικό μετασχηματισμό, ο Ρίτσος θα αφαιρέσει από την ευριπίδεια Φαίδρα το τραγικό της «περίβλημα», για να πλάσει ένα γυναικείο πλάσμα σύγχρονο και απόλυτα γήινο, μια ηρώίδα που αποτυπώνει την ατμόσφαιρα του εικοστού αιώνα. Στο πρόσωπο της ηρώιδας του συντίθενται στοιχεία του μυθικού παρελθόντος και του παρόντος, με αποτέλεσμα αυτή να τοποθετείται τελικά σε ένα άχρονο περιβάλλον. Ο Δάλλας (2008, 56) χρησιμοποίησε τον όρο «αμφιχρονία», για να περιγράψει αυτή τη συνύπαρξη του παρελθόντος με το παρόν. Αν και ο Ρίτσος ακολουθεί τις βασικές γραμμές του ευριπίδειου Ιππόλυτου, οι αποκλίσεις από την πλοκή της τραγωδίας του Ευριπίδη (η εστίαση στην εξομολόγηση του πάθους στον Ιππόλυτο, η απουσία του θεϊκού στοιχείου) επικαιροποιούν τον μύθο, υποδηλώνοντας ταυτόχρονα και μια διάθεση υπονόμευσής του. Χρησιμοποιώντας αυτό που η Ζερβού (2009, 193) ονόμασε «τεχνική της αντιστροφής» του τραγικού λόγου, κατά την οποία δευτερεύοντες τραγικοί χαρακτήρες – και ιδιαίτερα γυναίκες – αναλαμβάνουν κεντρικό ρόλο, ο Ρίτσος αναβαθμίζει σε κεντρικό πρόσωπο τη Φαίδρα. Παράλληλα συρρικνώνει τον μύθο, περιορίζοντάς τον μόνο στην εξομολόγηση της ηρώιδας, μια εξομολόγηση ειλικρινή και συνειδητοποιημένη, όπως η ανακεφαλαίωση μιας ζωής, της οποίας η κατάληξη μπορεί να χαρακτηριστεί ως μια τάση φυγής από την προσποίηση σε μια προσπάθεια αποδέσμευσης από το πεπρωμένο (Φρέρης, 1998, 65).

## 4.1 Η εξομολόγηση μιας θυσιασμένης επιθυμίας

Η εξομολόγηση της Φαίδρας θα πραγματοποιηθεί ένα ανοιξιάτικο απόγευμα, την ώρα που πορφυρό φως φωτίζει την μεγάλη κάμαρα στην οποία η Φαίδρα βρίσκεται σε μια λικνιστή καρέκλα και με τα μάτια κλειστά ψαύει τις θηλές της, αρχικά πάνω από το ύφασμα του ρούχου της κι έπειτα κατάσαρκα. Ο Ρίτσος, ήδη από τις σκηνικές οδηγίες, δημιουργεί μια άκρως ερωτική ατμόσφαιρα. Σε αντίθεση με τη Φαίδρα του Ευριπίδη, η οποία προσπαθεί να τιθαसेύσει το θεόσταλτο πάθος της ώστε να διατηρήσει την τιμή της αλλά και τη Φαίδρα της Τσβετάγιεβα που μπορεί να είναι σε θέση να ελέγχει το πάθος της αλλά χρειάζεται την παρότρυνση της Τροφού για να το εξομολογηθεί, ο Ρίτσος επιφορτίζει τη δική του Φαίδρα

με την απόφαση της προσωπικής εξομολόγησης του σαρκικού της πάθους<sup>17</sup>, παρουσιάζοντάς την ως μια γυναίκα σύγχρονη, αποφασιστική, προκλητική, χωρίς ενοχές για τη σεξουαλικότητά της<sup>18</sup>.

Παρά το γεγονός ότι η ίδια καλεί τον Ιππόλυτο («Σε κάλεσα», Ρίτσος, 1972, 295), εμφανίζεται στην αρχή διστακτική χωρίς να ξέρει πώς να αρχίσει, περιμένοντας τις σκιές να κρύψουν τα λόγια που φοβάται να ξεστομίσει. Οι «μητρικές» συμβουλές με τις οποίες αρχίζει την εξομολόγησή της και οι οποίες αποδίδουν τον εσωτερικό διχασμό μεταξύ της μητρικής ταυτότητας και της ερωτικής έλξης που νιώθει για τον προγονό της, γρήγορα θα δώσουν τη θέση τους στην παραδοχή ότι ο ασφυκτικός χώρος του σπιτιού και η αίσθηση του άδειου που την καταβάλλει δεν είναι πια ανεκτά. Η Φαίδρα δεν επαρκεί στον εαυτό της και αναζητεί την πληρότητα στον έρωτα (Ρίτσος, 1972, 296). Σε αντίθεση με την ευριπίδεια Φαίδρα που προσπαθεί να καταστείλει το πάθος της, ή ακόμα πιο ευθέως με τη Φαίδρα του Ρακίνα η οποία θεωρεί τον έρωτά της τερατώδη, η Φαίδρα του Ρίτσου θεωρεί τερατώδη τη θυσία της επιθυμίας. Η αγιότητα πριν την αμαρτία δεν είναι τίποτε άλλο από δειλία, ενώ τα αφιερώματα στους θεούς προσχήματα για να αποφύγουμε τη δοκιμασία (Ρίτσος, 1972, 296). Οι θεοί, χωρίς να δίνουν αποδείξεις, παραμένουν ως αγάλματα, υλικά σημεία μιας τυφλής θρησκευτικής πίστης<sup>19</sup>.

Η Φαίδρα του Ρίτσου, όταν καλεί τον Ιππόλυτο για να εξομολογηθεί τον έρωτά της, γνωρίζει ότι ο νέος που έχει απέναντι της δεν είναι ένας μισογύνης αρνητής του έρωτα. Έχει δει τα χνάρια στα σεντόνια του όταν μόνος του αγαπιέται και θυμάται ένα βράδυ όταν βρίσκονταν στην Αθήνα δεν δίστασε, έστω και για μια στιγμή, να γείρει το κεφάλι του στον ώμο της (Ρίτσος, 1972, 297, 300). Τα σημάδια αυτά μπορεί να μην είναι αρκετά ώστε η Φαίδρα να ελπίζει στην ερωτική ανταπόκριση του Ιππόλυτου, αλλά είναι πιθανόν να συνέβαλαν στην απόφασή της να απευθυνθεί προς τον Ιππόλυτο. Παράλληλα της επιτρέπουν να στηλιτεύσει

---

<sup>17</sup> Ο Ρίτσος οικειοποιείται το στοιχείο της προσωπικής εξομολόγησης, το οποίο συναντάται τόσο στη *Φαίδρα* του Σενέκα, όσο και στη *Φαίδρα* του Ρακίνα, ενώ εικάζεται ότι υπήρχε και στον μη σωζόμενο Ιππόλυτο Καλυπτόμενο του Ευριπίδη.

<sup>18</sup> Αυτό αποδίδεται ιδιαίτερα από τη χειρονομία της να ανάψει τσιγάρο μπροστά στον Ιππόλυτο πριν αρχίσει την εξομολόγησή της. Το τσιγάρο και γενικότερα η προκλητική της στάση θυμίζουν την ομώνυμη Φαίδρα του Jules Dassin (1962).

<sup>19</sup> «Είναι φυσικό άμα οι θεοί το θέλουν οι θνητοί να σφάλλουν» (Ρίτσος, 1972, 293). Το απόσπασμα από τον ευριπίδειο Ιππόλυτο στην προμετωπίδα του έργου, ένα χωρίο στο οποίο τονίζεται η ευθύνη των θεών για την ανθρώπινη κακοδαιμονία, επενδύεται με έναν τόνο ειρωνικό.

τόσο τις θρησκευτικής καταγωγής ηθικές αγκυλώσεις του προγονού της, όσο και ευρύτερα τις συνήθειες του, όπως το κυνήγι, το οποίο δεν είναι τίποτα άλλο παρά μια άσκοπη βία, που δεν βρίσκει δικαίωση στη χρήση ή την κοινωνική προσφορά. Η ειρωνική αναφορά στις συνήθειες του Ιππόλυτου («Τι κυνηγάς, αλήθεια», Ρίτσος, 1972, 298) αποκτά πολιτικοκοινωνική διάσταση και εμμέσως πλην σαφώς συνδέεται με έναν βαθύτερο υπαινιγμό περί προσωπικής (και δη σωματικής) επίτευξης.

Η επιθυμία να συνοδεύσει τον Ιππόλυτο στο κυνήγι ώστε να τον γνωρίσει «σε ό,τι ξεφεύγει από την πειθαρχία προς την έκσταση» (Ρίτσος, 1972, 298), όπως και η φαντασίωσή της να αποτελέσει θήραμά του, θυμίζουν τον παραληρηματικό λόγο της ηρωίδας του Ευριπίδη<sup>20</sup>. Για τη Φαίδρα του Ρίτσου, ωστόσο, οι εικόνες αυτές δεν αποτελούν παρά όμορφα πράγματα που υποκρύπτουν μια λερναία, θυσιασμένη επιθυμία (Ρίτσος, 1972, 299). Αυτή η λερναία επιθυμία για την πληρότητα που μόνο ο έρωτας μπορεί να προσφέρει και ο συνεχής, αδιέξοδος αγώνας για απεγκλωβισμό από τις κοινωνικές επιταγές θα αποτελέσουν το επίκεντρο της εξομολόγησής της. Μέσα από έναν αναστοχασμό, που θα καταλήξει στην ανασηματοδότηση του παρελθόντος της, η Φαίδρα θα προσδιορίσει εκ νέου την ταυτότητά της. Παλινδρομώντας στον χρόνο (παρόν, παρελθόν), τον τόπο (Αθήνα, Τροιζήνα) και στον χώρο (μέσα, έξω) η Φαίδρα θα εξομολογηθεί το ψυχοσωματικό της άλγος απέναντι σε ένα κωφό πρόσωπο, αναζητώντας διέξοδο προς την ελευθερία<sup>21</sup>.

Η Φαίδρα βρίσκεται στην Τροιζήνα, σε έναν χώρο όπου τα πάντα ανήκουν στον Ιππόλυτο. Σε αντίθεση με την παραμονή τους στην Αθήνα όπου ο Ιππόλυτος συμπεριφερόταν με ευγένεια και συστολή<sup>22</sup>, εδώ, στον χώρο του, ο ίσκιος του καλύπτει τα πάντα και η άνεσή του την πνίγει. Το σπίτι στην Τροιζήνα ταυτίζεται με το σώμα του<sup>23</sup>. Παραιοθητικά αισθάνεται την επαφή του, όταν το «αγγίζει» και «αγγίζεται» από αυτό, όταν «κολλάει» πάνω της τις νύχτες, όταν οι φλόγες των λύχνων γλείφουν τους μηρούς και τη μέση της. Για τη Φαίδρα, το «μέσα» στο οποίο βρίσκεται, ο χώρος του Ιππόλυτου, ταυτίζεται με τον

---

<sup>20</sup> Ευρ. *Ιππόλ.*, 208-231

<sup>21</sup> Ο Τζιονας (1996, 74), υποστηρίζει ότι η εναλλαγή εικόνων και περιγραφών αλλά και η συνεχής παλινδρόμηση ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν συντείνει στη δημιουργία μιας «ρητορικής αναρχίας».

<sup>22</sup> «Ποτέ δεν άνοιξες μόνος το ψυγείο να πάρεις δύο κεράσια... ένα μικρό κομμάτι σοκολάτας» (Ρίτσος, 1972, 300).

<sup>23</sup> «Όταν στρώνω το τραπέζι θαρρώ πως σκεπάζω έναν νεκρό μ' ένα σεντόνι· πως δεν έχω δικαίωμα μήτε στον νεκρό μου μήτε στο σεντόνι» (Ρίτσος, 1972, 300).

καταπιεστικό μικρόκοσμο που την συνθλίβει. Ο χώρος αυτός συγκροτεί το πατριαρχικό περιβάλλον που την κάνει να ασφυκτιά. Η κοινωνική πίεση παίρνει τη μορφή ενός ασώματου παντεποπτικού ματιού, που «στέκεται, ορά και αποτρέπει» (Ρίτσος, 1972, 307)<sup>24</sup>. Πολιορκημένη και περίβλεπτη θα γυρίσει τον χρόνο πίσω και θα ανανοηματοθήσει παλαιές χειρονομίες, προσδίδοντάς τους ερωτικό περιεχόμενο. Απέναντι στη συλλογική δυνάστευση ενός ματιού «που σ' εμποδίζει να μιλήσεις, που σ' εμποδίζει να δεις» (Ρίτσος, 1972, 307), η Φαίδρα θα αντιδράσει καταφεύγοντας στο φαντασιακό. Έτσι η αναζήτηση της κλεμμένης αλυσίδας με τον σταυρό εικονοποιείται στη φαντασία της ως κορύφωση της ερωτικής πράξης. Η Φαίδρα θα κρατήσει την αλυσίδα ως ένα προσωπικό αντικείμενο του πόθου της, περιμένοντας μάταια το φιλί του Ιππόλυτου που θα αναστήσει την ίδια μαζί με τον μικρό Εσταυρωμένο<sup>25</sup>. Ο μικρός Εσταυρωμένος χρησιμοποιείται από τον Ρίτσο όχι μόνο για να υποδηλώσει την αγνότητα του Ιππόλυτου, εκείνο που τον δένει απόλυτα με το θείο και το οποίο αντιτίθεται στον πλούσιο ερωτισμό της Φαίδρας, αλλά κυρίως για να υποδείξει ότι η θρησκεία εξακολουθεί, έστω και με διαφορετικό τρόπο, να αποτελεί πρόσκομμα στην ελευθερία του ανθρώπου.

Η Φαίδρα θα επιχειρήσει να κατακτήσει την ελευθερία της μέσα από την πληρότητα που προσφέρει ο έρωτας, αλλά γρήγορα θα αντιληφθεί ότι όχι μόνο αυτό δεν είναι εφικτό, αλλά ακόμα και η κατανόηση των διαφορών και αξιώσεων που την χωρίζουν με τον Ιππόλυτο δεν είναι αρκετή για να τις καταργήσει (Ρίτσος, 1972, 303). Η επίγνωση της δυστυχίας, ωστόσο, μπορεί, έστω και πρόσκαιρα, να την κρατήσει σε έναν χώρο βαθύ και υψηλό, να της προσφέρει τη «σπλαχνιά της άχρονης αστροφεγγιάς» και την αίσθηση ότι έχει ξεφύγει από το κλειστό και το θνητό που την καταπιέζει<sup>26</sup>. Για άλλη μια φορά ο Ρίτσος χρησιμοποιεί το ζεύγος μέσα/έξω αλλά και τη σύζευξη του παρελθόντος με το παρόν, για να υποδείξει ότι η ηρωίδα του τοποθετείται και δρα σε ένα άχρονο περιβάλλον, καθώς κοιτώντας από ψηλά αναγνωρίζει με λύπη τους δρόμους της σύγχρονης Αθήνας που εγκατέλειψε, παράλληλα με το σπίτι του Θησέα, το σπίτι της από το οποίο απουσιάζει.

---

<sup>24</sup> «Δεν έχω πια πού να κρυφτώ... και φέγγω ολόκληρη και βλέπομαι» (Ρίτσος, 1972, 301).

<sup>25</sup> Η αλυσίδα με τον σταυρό θυμίζει το κομμάτι υφάσματος του Ιππόλυτου που ζητεί η Τροφός από τη Φαίδρα στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη για να την σώσει (Ευρ. *Ιππόλ.*, στ. 513-515) (Colakis, 1984, 127).

<sup>26</sup> «Εγώ δεν είμαι εκεί μέσα – ξανάλεγα: έχω φύγει, έχω ξεφύγει απ' το κλειστό κι απ' το θνητό» (Ρίτσος, 1972, 304).

Ο μικρός Εσταυρωμένος που κρέμεται στο στήθος της, και στην περίπτωση της Φαίδρας αντιπροσωπεύει τις νόρμες του κοινωνικού κατεστημένου, θα την επαναφέρει μέσα στο σπίτι να μετράει με των άλλων τα μέτρα τις κινήσεις της. Όπως το κάτασπρο άλογο αγωνίστηκε μανιασμένα να απελευθερωθεί από τα δεσμά του αλλά τελικά δεν έφυγε μακριά, έτσι και η Φαίδρα καθηλώνεται μέσα στο σπίτι υπό την τυραννία του βλέμματος του Θησέα και του Ιππόλυτου. Προδομένη και ταπεινωμένη προσπαθεί απεγνωσμένα να αφομοιωθεί από το σκοτάδι, να κλειστεί στον πυρήνα της σαν ένας κόκκος στάρι μες στο χώμα. Μα δεν τα καταφέρνει, καθώς η επιθυμία της γυμνή και ολόλευκη επιπλέει στο σκοτάδι, σαν έγκυος γυναίκα<sup>27</sup> (Ρίτσος, 1972, 306).

Σε αντίθεση με τον Ευριπίδη, στον Ρίτσο οι θεοί απουσιάζουν και οι άνθρωποι σιωπούν. Η Φαίδρα δεν αγωνίζεται να επιβεβαιώσει την «εύκλεια» που της απέδωσε η θεά Αφροδίτη ούτε και εξομολογείται το πάθος της μπροστά στο συλλογικό πρόσωπο του Χορού που προσπαθεί να την βοηθήσει. Ο σύγχρονος άνθρωπος του Ρίτσου είναι μόνος, δέσμιος του βλέμματος του Άλλου. Ενός βλέμματος που σταδιακά δημιουργεί το προσωπίο που κάθε πρωί εφαρμόζει στο αιμόφυρτο πρόσωπό του, ώστε να κρύψει την αστείρευτη πείνα των θυσιασμένων του επιθυμιών. Η ηρωίδα του Ρίτσου, ωστόσο, δεν επιδιώκει να περιληφθεί στη χορεία των Αγίων που μαρτύρησαν για να μην ομολογήσουν. Αυτή ομολόγησε το πάθος της, το προσωπίο της το έσκισε και το πέταξε μπροστά στα πόδια του Ιππόλυτου (Ρίτσος, 1972, 310). Όταν πια αντιληφθεί ότι έχει αποτύχει να πείσει ερωτικά τον Ιππόλυτο,<sup>28</sup> τότε οι λάγνες επιθυμίες της θα μεταμορφωθούν σε οικειοποίηση του θανάτου, σε «νεκρική αυτοηδονή» (Ρίτσος, 1972, 312· πβ. Λιαπής 2008, 324). Όπως σημειώνει ο Πρεβελάκης (1981, 552), η Φαίδρα, γνωρίζοντας ότι το χάσμα ανάμεσα στον Ιππόλυτο και την ίδια είναι αγεφύρωτο, οδηγείται στη μοναξιά, χάνεται στο αδιέξοδο και αποσύρεται στον «γυάλινο θάλαμο» του θανάτου (Ρίτσος, 1972, 311).

---

<sup>27</sup> Η εικόνα αυτή παραπέμπει στο έργο *Φαίδρα ή Η Απόγνωση* της Yourcenar (1981, 31) («φέρει την ελπίδα της σα μια επαίσχυντη μεταθανάτια εγκυμοσύνη».)

<sup>28</sup> «Μαντεύω τον αποτροπιασμό σου» (Ρίτσος, 1972, 309).

## 4.2 Η αυτοκτονία ως αντίσταση και επιλογή ελευθερίας

Παρατηρώντας από μια υπερβατική θέση μέσα από τον «γυάλινο θάλαμο», η Φαίδρα αντιλαμβάνεται την αλήθεια για τη ζωή και τον κόσμο της, έναν κόσμο στον οποίο κυριαρχεί η καταστολή της ερωτικής επιθυμίας, η απληστία και η δίψα της εξουσίας. Ο θάνατος, όπου «τα πάντα απομένουν εντελώς ξεκομμένα απ' την ατμόσφαιρα κι απ' όποια αιτία» (Ρίτσος, 1972, 311), παρουσιάζεται όχι πια ως μέσο για τη διατήρηση της τιμής, όπως για την ηρωίδα του Ευριπίδη, αλλά ως η μοναδική διέξοδος προς την ελευθερία. Η εικονοποιία του θανάτου που παραπέμπει σε εικόνες βιβλικής Αποκάλυψης αποτυπώνει την επίκαιρη ιστορική συγκυρία<sup>29</sup> ενώ, σύμφωνα με τον Λιαπή (2008, 324-325), θυμίζει την εναρκτήρια σκηνή της ταινίας *Άγριες Φράουλες* του Ίνγκμαρ Μπέργκμαν, στην οποία ο Ίσακ Μποργκ βρίσκεται (στο όνειρό του) σε ένα τοπίο εγκατάλειψης, όπου συναντώνται οι παλιοί φανοστάτες, το ρολόι χωρίς δείκτες και άλλες εικόνες που ξαναβρίσκονται στο έργο του Ρίτσου (σελ. 310).

Η Φαίδρα, εγκλωβισμένη στην ανεκτέλεστη αμαρτία του πάθους, αφενός επιθυμεί να βρει ανταπόκριση ο πόθος της και αφετέρου ατενίζει τη λυτρωτική βεβαιότητα του θανάτου. Τα αντιφατικά συναισθήματα που βιώνει εκφράζονται στην ακροτελεύτια σκηνή ως «παράφορα κοάσματα των βατράχων – κάτι ελαστικό, γλοιώδες, αισθησιακό, οδυνηρό κι αηδιαστικό ταυτόχρονα» (Ρίτσος, 1972, 314· πβ. Λιαπής, 2008, 325). Καθώς έχει ήδη ετοιμάσει την εκδίκησή της, θα αποδιώξει τον Ιππόλυτο στο καθαρτήριο λουτρό, για να ξεπλυθεί από τα ανόσια λόγια<sup>30</sup>. Ο Ρίτσος δεν θα τροποποιήσει τη συνέχεια του μύθου. Η Φαίδρα θα βρεθεί απαγχονισμένη με ένα γράμμα στη ζώνη της, στο οποίο θα αναφέρει ότι ο Ιππόλυτος προσπάθησε να τη βιάσει. Ο Θησεάς θα εξορίσει τον Ιππόλυτο, ο οποίος θα δεχθεί την τιμωρία του χωρίς να αντιδράσει.

Αν η ηρωίδα του Ευριπίδη κατέφυγε στη συκοφαντία και την εκδίκηση γιατί ένιωσε να απειλείται η τιμή της από τα απαξιωτικά λόγια του Ιππόλυτου, πώς θα πρέπει να

<sup>29</sup> Σταφιδιασμένοι, φαλακροί γέροι που διψούν για εξουσία και καρπώνονται τους λαϊκούς αγώνες, ευνουχισμένοι νέοι, παραμορφωμένα σεξουαλικά όργανα, έρημοι δρόμοι με ίχνη εγκατάλειψης και παρακμής, με τα συνθήματα της επανάστασης φθαρμένα και αλλοιωμένα και μια καμπάνα που δε σημαίνει την ανάσταση (Ρίτσος, 1972, 312).

<sup>30</sup> Η αναφορά στα «ανόσια λόγια» πιθανόν να αποτελεί ειρωνική αναφορά στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη, που νιώθει μιανό από όσα άκουσε από την Τροφό (Ευρ. *Ιππόλ.*, 653-654).



αποτιμήσουμε την ηθική ευθύνη της Φαίδρας του Ρίτσου για την τιμωρία του Ιππόλυτου, η οποία εκ πρώτης όψεως μοιάζει αναίτια, άδικη και εκδικητική; Για τον Ρίτσο, η Φαίδρα αποτελεί ένα σύμβολο αντίστασης απέναντι στην κοινωνική αδικία και τη βία της εξουσίας που αντιπροσωπεύει ο Ιππόλυτος. Η τιμωρία του Ιππόλυτου δεν αποτελεί ωστόσο, μόνο μια πράξη αντίστασης στην κυριαρχική επιβολή ενός ευρύτερου πατριαρχικού, εξουσιαστικού μηχανισμού, αλλά αποσκοπεί στο να διδάξει στον Ιππόλυτο τον ανθρωπινό νόμο που θα τον οδηγήσει στην κατάκτηση του χαμένου του ανθρωπισμού, έστω κι αν το τίμημα είναι η ίδια του η ζωή<sup>31</sup>. Και ίσως τελικά να το καταφέρνει. Η γονυκλισία του Ιππόλυτου απέναντι στον Θησέα στον επίλογο του ποιήματος ίσως να υποδηλώνει ότι ο Ιππόλυτος, που είχε ως έμβλημά του τη δύναμη της θέλησης, έχει μάθει πια να συγχωρεί. Αν αυτό είναι άδικο; Για τη Φαίδρα δεν είναι, καθώς «μόνη αδικία είναι η ίδια η ζωή. Κι ο θάνατος η μόνη οριστική δικαιοσύνη, αν και αργά πάντα φτασμένη» (Ρίτσος, 1972, 314).

### 4.3 Συμπέρασμα

Η Φαίδρα του Ρίτσου, όπως και η ηρωίδα του Ευριπίδη, ταλανίζεται από τον έρωτα που νιώθει για τον νεαρό προγονό της. Σε αντίθεση όμως με την τελευταία, η οποία επιδιώκει ανεπιτυχώς να κρατήσει μυστικό το πάθος της, η ηρωίδα του Ρίτσου, μια σύγχρονη γυναίκα του εικοστού αιώνα, καλεί η ίδια τον Ιππόλυτο για να του εξομολογηθεί τον έρωτά της. Επιζητεί την πληρότητα που προσφέρει ο έρωτας ή τον απεγκλωβισμό της από τη λερναία επιθυμία. Η Φαίδρα θα γίνει, από αποδέκτης του μίσους του Ιππόλυτου για το φύλο της, κριτής του επικριτή της, υιοθετώντας έναν τόνο επιθετικό και ειρωνικό. Θα χλευάσει την προσχηματική αγιότητα του Ιππόλυτου, αμφισβητώντας το θείο και θα απορρίψει την κοινωνική υποκρισία, επιχειρώντας να απελευθερωθεί από τις κοινωνικές συμβάσεις και να επαναστατήσει ενάντια στην κοινωνική αδικία.

Η Φαίδρα, ωστόσο, δεν θα απολαύσει την πληρότητα του έρωτα, αλλά ούτε και θα απαλλαγεί από τη θυσιασμένη επιθυμία. Παγιδευμένη στο βλέμμα του Άλλου και στο

---

<sup>31</sup> Και η Φαίδρα στον Ευριπίδη επικαλείται ως κίνητρο της πράξης της να διδάξει στον Ιππόλυτο τη «σωφροσύνη» (Ευρ. *Ιππόλ.*, 731.).

αδιέξοδο ενός χνώδους κόσμου, θα οικειοποιηθεί τον θάνατό της, διεκδικώντας το δικαίωμα στην αντίσταση και την ελευθερία. Όπως επισημαίνει η Καρατάσου (2014, 289), το πραγματικό τέλος της σύγκρουσης της Φαίδρας με τον Ιππόλυτο αλλά και με τον ίδιο της τον εαυτό επέρχεται μόνο με τον θάνατο, ο οποίος θα σβήσει τις διαφορές τους, τις προοπτικές τους και τις διαφορετικές τους αξιώσεις. Σε αντίθεση με την ηρωίδα του Ευριπίδη, η οποία, εγκλωβισμένη στις κοινωνικές επιταγές, αυτοκτονεί για να διαφυλάξει την τιμή της και τη Φαίδρα της Τσβετάγιεβα που πεθαίνει καθώς ο έρωτάς της δεν βρήκε ανταπόκριση, η Φαίδρα του Ρίτσου θα επιλέξει την αυτοκτονία ως πράξη αντίστασης και επιλογή ελευθερίας. Ο Ρίτσος μεταγράφει τον μύθο της Φαίδρας για να τοποθετήσει, μέσα από την ηρωίδα του, τον σύγχρονο άνθρωπο μπροστά στον μεγαλύτερο φραγμό της ελευθερίας του, τον ίδιο τον θάνατο, την «αδικία της φύσης» (Ρίτσος, 1972, 314), να αμφισβητήσει την παγίδευσή του στο πεπρωμένο και να επιβεβαιώσει την ελευθερία ως επιλογή.

# Κεφάλαιο 5

## Αμάντα Μιχαλοπούλου

### *Η Φαίδρα καίγεται*

Το 2021 η Καλλιτεχνική Διευθύντρια του Φεστιβάλ Αθηνών Κατερίνα Ευαγγελάτου εγκαινιάζει το πρόγραμμα Contemporary Ancients με κύριο στόχο τη διερεύνηση νέων δραματουργικών προσεγγίσεων του αρχαίου ελληνικού δράματος. Στο πλαίσιο αυτού του προγράμματος προτείνεται στη συγγραφέα Αμάντα Μιχαλοπούλου να δημιουργήσει ένα καινούργιο θεατρικό έργο εμπνευσμένο από τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη. Το αποτέλεσμα αυτής της ανάθεσης υπήρξε το θεατρικό έργο *Η Φαίδρα καίγεται*, το οποίο παρουσιάστηκε το ίδιο καλοκαίρι στο θέατρο της Μικρής Επιδαύρου σε σκηνοθεσία Γιάννη Καλαβριανού.

«Αυτό που μ' ενδιέφερε, αναφέρει η Μιχαλοπούλου (2023), ήταν να δω πώς θα μπορούσε να υπάρξει μια κάπως αντιπατριαρχική ματιά στον μύθο του Ιππόλυτου. Ήθελα να δημιουργήσω μια Φαίδρα που συνεχίζει να επιθυμεί όχι μόνο ερωτικά, αλλά για μια γενική κατάφαση στη ζωή, που δεν αισθάνεται ενοχικά απέναντι στην επιθυμία της, αλλά προσπαθεί να την εξερευνήσει σαν να είναι κάτι φυσιολογικό στη σφαίρα του ανθρώπινου συναισθήματος».

Η Μιχαλοπούλου προτείνει μια διαφορετική ανάγνωση του μύθου, δομώντας το έργο της πάνω στο δίπτυχο πάθος/ευθύνη, αποδίδοντας ιδιαίτερη σημασία στον γυναικείο επιτελεστικό λόγο. Η δική της Φαίδρα είναι μία σύγχρονη γυναίκα η οποία, σε αντίθεση με την ηρωίδα του Ευριπίδη, δεν πασκίζει να κρύψει ή να κατευνάσει το πάθος που νιώθει για τον γιο του Θησέα. Διεκδικεί το δικαίωμα στο πάθος, το οποίο αντιμετωπίζει ως κάλεσμα ζωής και αναλαμβάνει την ευθύνη για αυτό. Οι δύο θεότητες, η Τροφός και ο Θησέας, πρόσωπα που διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη, απουσιάζουν από το έργο της Μιχαλοπούλου. Ο Θησέας λείπει σε ταξίδι για δουλειές, ενώ η Τροφός δίνει τη θέση της στη Ληώνη<sup>32</sup>, φίλη και συνομήλικη της Φαίδρας, η οποία, σε αντίθεση με την Τροφό, έχει μία ισότιμη σχέση μαζί της. Στο εξοχικό της Ληώνης, όπου παραθερίζουν η Φαίδρα και ο Ιππόλυτος, βρίσκονται και οι δύο έφηβες κόρες της, Αφροδίτη και Άρτεμη<sup>33</sup>, οι οποίες διεκδικούν την προσοχή του Ιππόλυτου. Τα πρόσωπα του έργου, τέσσερις γυναίκες και ένας άντρας, τοποθετούνται σε ένα περιβάλλον καλοκαιρινών διακοπών όπου κυριαρχεί η ελευθερία και η ανεμελιά. Η ζέστη του καλοκαιριού, μια από τις πολλές μεταφορές του πάθους που χρησιμοποιεί η Μιχαλοπούλου, και η επέτειος των γενεθλίων της Φαίδρας<sup>34</sup> δημιουργούν τη συνθήκη ώστε η τελευταία να θραύσει τα στερεότυπα που υπαγορεύουν σε μια παντρεμένη γυναίκα μέσης ηλικίας να έχει καταπνίξει κάθε ερωτική διάθεση και, χωρίς ενοχή, να εξομολογηθεί το πάθος της στον Ιππόλυτο. Η Φαίδρα θα διεκδικήσει με την εξομολόγησή της το δικαίωμα σε μια ζωτικότητα που θα της επιτρέψει να νιώσει και πάλι κορίτσι και θα αναλάβει την ευθύνη γι' αυτό. Το φύλο, σύμφωνα με την Butler (2009), αποδεικνύεται επιτελεστικό, συνιστά την ταυτότητα που υποτίθεται ότι είναι. Δημιουργείται από τις ίδιες τις λέξεις και τις πράξεις που εκ των υστέρων το περιγράφουν. Το ερώτημα είναι εάν ο επιτελεστικός λόγος που εκφέρει η Φαίδρα της Μιχαλοπούλου καταφέρνει να υπονομεύσει την έμφυλη ταυτότητα που της επιβλήθηκε κοινωνικά και να διεκδικήσει έναν νέο έμφυλο τρόπο ζωής που να ανατρέπει τους περιορισμούς και τις απαγορεύσεις.

---

<sup>32</sup> Το όνομα Ληώνη προκύπτει από τον συνδυασμό της Λητούς (μητέρας της Άρτεμης) και της Διώνης (μητέρας της Αφροδίτης) (Μιχαλοπούλου, 2021, 8).

<sup>33</sup> Τα ονόματα των δύο κοριτσιών αλλά και ο μεταξύ τους ανταγωνισμός για τον Ιππόλυτο αποτελούν μια ευθεία αναφορά στις ομώνυμες θεότητες.

<sup>34</sup> Η Φαίδρα γίνεται 52 ετών.

## 5.1 Δικαίωμα στο πάθος

Η Μιχαλοπούλου επιχειρεί, μέσα από το έργο της, να προτείνει μία αντιπατριαρχική ανάγνωση του μύθου. Η δική της Φαίδρα δεν αντιλαμβάνεται το πάθος που αισθάνεται για τον Ιππόλυτο ως νόσο, αλλά ως πηγή ζωτικότητας. Είναι μια σύγχρονη γυναίκα, ενταγμένη στο πολιτισμικό πλαίσιο του 21<sup>ου</sup> αιώνα που δεν κουβαλά τις ενοχές προηγούμενων εποχών. Δεν αποδέχεται τα ηλικιακά στερεότυπα που στην ουσία καθορίζουν τη στάση μιας γυναίκας, υποχρεώνοντάς την να καταπνίγει επιθυμίες που κάποιιοι άλλοι όρισαν ότι δεν αρμόζουν στην ηλικία ή στο φύλο της. Η Φαίδρα δεν είναι μόνο μια γυναίκα πενήντα δύο ετών παντρεμένη με παιδιά. Είναι ταυτόχρονα και ένα κορίτσι που αντιμάχεται τη φθορά του χρόνου, αναζητώντας τη χαμένη του ζωτικότητα, την οποία ταυτίζει με το δικαίωμα στο πάθος, με το δικαίωμα στον έρωτα. Αυτή τη ζωτικότητα η Φαίδρα θα την υπερασπιστεί μέχρι τέλους. Για να το κάνει αυτό, θα πρέπει να θραύσει τα στερεότυπα που απαγορεύουν σε μια γυναίκα να διεκδικεί το δικαίωμά της στον πόθο. Η θράυση των στερεοτύπων και η υπεράσπιση του πάθους προοικονομούνται από το Προοίμιο του έργου πριν ακόμα η Φαίδρα εμφανιστεί στη σκηνή. Οι έφηβες/θεότητες, οι οποίες στην αρχή υπερασπίζονται τη διακριτή τους ταυτότητα<sup>35</sup>, στη συνέχεια, όταν αντιλαμβάνονται ότι λένε αυτά που οι άλλοι αναμένουν από αυτές, επιχειρούν να απαλλαγούν από τα «λόγια που τους έχουν βάλει στο στόμα» (Μιχαλοπούλου, 2021, 14). Η υπεράσπιση του πάθους προοικονομείται μέσα από την αναφορά στον *Καιόμενος* του Τάκη Σινόπουλου, ένα ποίημα ανοικτό σε διαφορετικές αναγνώσεις, το οποίο σύμφωνα με την Μιχαλοπούλου (2023), «μπορεί να δηλώνει τόσο τη μοναξιά αυτού που βιώνει το πάθος, όσο και τον τρόπο που αντιμετωπίζουν το πάθος του όσοι τον περιβάλλουν»<sup>36</sup>. Η Φαίδρα, όπως και η ευριπίδεια ηρωίδα, θα εμφανιστεί καταβεβλημένη και αδύναμη<sup>37</sup>. Η καταπιεσμένη ερωτική επιθυμία υποδηλώνεται μέσα από

---

<sup>35</sup> Η Αφροδίτη εμφανίζεται στερεοτυπικά ως το κορίτσι που παίζει πιάνο, γνωρίζει γαλλικά και ονειρεύεται να κάνει οικογένεια, σε αντίθεση με τις πιο «αντρικές ιδιότητες» της Άρτεμης, η οποία ονειρεύεται να ζήσει στο φεγγάρι, να πηγαίνει ορειβάσια με τον Ιππόλυτο και να μην αποκτήσει παιδιά.

<sup>36</sup> Ο Σινόπουλος στο ποίημα *Ο Καιόμενος* παρουσιάζει έναν άνθρωπο ο οποίος με την αυτοπυρπόλησή του επιδιώκει να αντισταθεί με πάθος στις ζοφερές και παρασιτικές συνθήκες που επικρατούν γύρω του και να διατρανώσει το μήνυμα της ελευθερίας της ζωής. Η Μιχαλοπούλου επιχειρεί να συνδέσει την πράξη του ήρωα του Σινόπουλου με τη στάση της δικής της ηρωίδας απέναντι στο πάθος και την αναζήτηση της ελευθερίας.

<sup>37</sup> Θα προκαλέσει έτσι την αντίδραση της Ληώνης: «Να σου φέρω τα χάπια που σου έδωσε ο γιατρός;» (Μιχαλοπούλου, 2021, 25).

μία αλλοπρόσαλλη συμπεριφορά, η οποία θυμίζει τη Φαίδρα στο Α΄ Επεισόδιο της τραγωδίας του Ευριπίδη. Χωρίς να μπορεί να εξηγήσει αυτό που της συμβαίνει, καθώς κάθε φορά που προσπαθεί χάνεται αυτό που θέλει να πει, αναζητεί τον Ιππόλυτο και νομίζει ότι ακούει τη φωνή του (Μιχαλοπούλου, 2021, 27). Θυμάται ότι στην οικογένειά της οι πιο πολλές γυναίκες είναι τέρατα και εκφράζει την επιθυμία να πεθάνει<sup>38</sup>. Η Μιχαλοπούλου θα χρησιμοποιήσει δραματικές εικόνες που παραπέμπουν στη θερμότητα ή τη φωτιά, ως μεταφορές για το πάθος, τις οποίες η Φαίδρα θα αξιοποιήσει για να εκδηλώσει και να υπερασπιστεί την ερωτική της επιθυμία για τον προγονό της. Το εσώρουχο του Ιππόλυτου που θα κάψει με το σίδερο η Ληώνη θα δώσει στη Φαίδρα το έναυσμα να εκφράσει την αδυναμία που τρέφει για τον θετό της γιο και να παραδεχτεί ότι η ομορφιά του Ιππόλυτου της κάνει καλό. Παράλληλα θα ομολογήσει πως όταν ο Ιππόλυτος «δεν είναι εκεί, δεν είμαι ούτε εγώ. Αλείφω βούτυρο στις φέτες των παιδιών και δεν υπάρχω»<sup>39</sup> (Μιχαλοπούλου, 2021, 29-30). Η Φαίδρα της Μιχαλοπούλου, σε αντίθεση με την ηρωίδα του Ευριπίδη, δεν ντρέπεται γι' αυτό που νιώθει, ούτε πασκίζει να το κρύψει. Άλλωστε, απέναντί της δεν έχει την επίμονη Τροφό που θεωρεί τις γυναικείες επιθυμίες ανάρμοστες, αλλά μια συνομήλικη φίλη που παρά τις επιφυλάξεις που θα εκφράσει είναι σε θέση να την καταλάβει, καθώς ενδόμυχα συμερίζεται και ίσως ζηλεύει τις επιθυμίες της<sup>40</sup>. Θυμίζοντας την Τροφό της Τσβετάγιεβα, η Φαίδρα θα υποστηρίξει πως ο Ιππόλυτος της ταιριάζει, αφού δεν αντέχει τους ώριμους άντρες με τις τρίχες τους να ασπρίζουν και τις κοιλίες τους να νερουλιάζουν<sup>41</sup>. Στις προτροπές της Ληώνης να ακούσει τη φωνή της λογικής, η Φαίδρα αναρωτιέται τι κέρδισε τόσα χρόνια με τη λογική και αντιτάσσει ότι τώρα κάνει ησυχία μόνο για να ακούει τη φωνή του Ιππόλυτου, αφού κοντά του αισθάνεται ελεύθερη (Μιχαλοπούλου, 2021, 35-36).

---

<sup>38</sup> Αντίστοιχα η Φαίδρα του Ευριπίδη αναφέρεται στη μητέρα της Πασιφάη που ερωτεύτηκε έναν Μινώταυρο, αλλά και την αδελφή της Αριάδνη που παντρεύτηκε τον θεό Διόνυσο (Eur. *Ιππόλ.*, 338-339).

<sup>39</sup> Η φράση αυτή θυμίζει μια αντίστοιχη παραδοχή της Φαίδρας του Ρίτσου «Όταν στρώνω το τραπέζι, θαρρώ πως σκεπάζω έναν νεκρό μ' ένα άσπρο σεντόνι· πως δεν έχω δικαίωμα μήτε στον νεκρό μου μήτε στο σεντόνι» (Ρίτσος, 1972, 300).

<sup>40</sup> «Και εγώ θα ήθελα έναν νέο άντρα... Δωσ' τον σε μένα» (Μιχαλοπούλου, 2021, 32).

<sup>41</sup> Πβ. «Φαίδρα, θα μπορούσε να είναι πατέρας σου. Πατέρας και άντρας μαζί δεν γίνεται», «Εσύ ομορφιά μου! Ν' αγαπάς έναν γκριζομάλλη. Πώς μπορούν τα αυτιά μου να ακούσουν τέτοια τρέλα» (Τσβετάγιεβα, 2019, 35).

Η δεύτερη πράξη θα ξεκινήσει με τις δύο φίλες να προετοιμάζονται για το πάρτι γενεθλίων της Φαίδρας και τις έφηβες κόρες να περιγελούν το πάθος της τελευταίας για τον Ιππόλυτο. Η συνθήκη του εορτασμού των γενεθλίων δεν εισάγεται τυχαία. Τα γενέθλια αποτελούν μια ευκαιρία ανασκόπησης και επανακαθορισμού προτεραιοτήτων. Τη μέρα αυτή, σύμφωνα με την Μιχαλοπούλου (2023), «η Φαίδρα αισθάνεται ότι ξαναγυρίζει σ' έναν πιο κοριτσίστικο εαυτό που πεισματικά αξιώνει να εκπληρωθούν οι επιθυμίες του». Αυτήν ακριβώς τη διάθεση υποδηλώνει η αντιστροφή των κεριών στην τούρτα των γενεθλίων της. Παράλληλα, η παρουσία των δύο έφηβων κοριτσιών στο πάρτι υποδηλώνει την αντίστιξη ανάμεσα στον κοριτσίστικο εαυτό της Φαίδρας που επιθυμεί και στα κανονιστικά πρότυπα που αξιώνουν να ελέγχουν την επιθυμία, καθορίζοντας τα όρια και τον τρόπο συμπεριφοράς. Έτσι, όταν έρθει ο Ιππόλυτος, η Φαίδρα θα προσπαθήσει με κάθε τρόπο να κερδίσει την προσοχή του. Θα σπεύσει να περιποιηθεί το έγκαυμά του<sup>42</sup>, θα επιχειρήσει να τον αποπλανήσει προφέροντάς του πορτοκαλάδα με αλκοόλ, ενώ ξέρει ότι δεν πίνει, και θα προτείνει ένα παιγνίδι ερωτήσεων, προσπαθώντας να εκμαιεύσει έστω και ένα κομπλιμέντο από τον θετό της γιο<sup>43</sup>.

Η αντιπατριαρχική ανάγνωση του μύθου που επιχειρεί η Μιχαλοπούλου δεν περιορίζεται μόνο στον χαρακτήρα της Φαίδρας. Τόσο η Αφροδίτη και η Άρτεμη, οι οποίες χλευάζουν τις στερεότυπες μητρικές φροντίδες της Φαίδρας<sup>44</sup>, όσο και η Ληώνη<sup>45</sup> εκφέρουν έναν επιτελεστικό λόγο που αποσκοπεί στην αμφισβήτηση των κανονιστικών προτύπων<sup>46</sup>. Τα κανονιστικά αυτά πρότυπα θα υπενθυμίσει αμέσως μετά στη Φαίδρα το συλλογικό πρόσωπο του Χορού, το οποίο στη συνέχεια έμμεσα θα προαναγγείλει και τον θάνατο του Ιππόλυτου<sup>47</sup>. Το πάθος, ωστόσο, δεν επιτρέπει στη Φαίδρα να συμμεριστεί τις επιφυλάξεις του Χορού. Η ελπίδα ότι θα καταφέρει να γεμίσει την άδεια καρδιά του Ιππόλυτου δεν θα

---

<sup>42</sup> Άλλη μια έμμεση αναφορά στο πάθος που θυμίζει τις «μητρικές» συμβουλές της Φαίδρας του Ρίτσου (1972, 296).

<sup>43</sup> «Ποια έχει το πιο ωραίο χαμόγελο;» (Μιχαλοπούλου, 2021, 50). Το παιγνίδι ονομάζεται «Αναπτήρας» και ως μια μεταφορά πάθους σχετίζεται με τη φλόγα που επιθυμεί να ανάψει η Φαίδρα στην καρδιά του Ιππόλυτου.

<sup>44</sup> «Ζακέτα πήρες;», «Και ρίξε κάτι πάνω σου, θα πουντιάσεις» Μιχαλοπούλου, 2021, (45, 52).

<sup>45</sup> Η Ληώνη θα χαρίσει στη Φαίδρα για τα γενέθλιά της έναν δονητή και λίγο μετά θα στέλνει φιλιά στον Ιππόλυτο, ρωτώντας τον αν την αγαπά (Μιχαλοπούλου, 2021, 50).

<sup>46</sup> Ληώνη: «Και εγώ θα ήθελα έναν νέο άντρα. Τόσα χρόνια χωρισμένη. Μόνη μου. Δωσ' τον σε μένα. Θα σου βρω άλλον.»

<sup>47</sup> Η αναφορά του Χορού σε επικίνδυνη στροφή και φρένα που στριγγλίζουν δημιουργεί την προσδοκία ότι ο Ιππόλυτος θα σκοτωθεί σε τροχαίο ατύχημα, όπως στη *Φαίδρα* του Dassin.

ευοδωθεί. Η απροκάλυπτη εξομολόγηση του έρωτά της στον θετό της γιο δεν θα βρει την ανταπόκριση που αναμένει. Η Φαίδρα θα θραύσει τα πρότυπα κανονιστικής συμπεριφοράς και θα διεκδικήσει με πάθος τον έρωτα ενός άντρα ο οποίος έχει επιλέξει να είναι μόνος, καθώς έχει ταυτίσει τη μοναξιά με την ελευθερία<sup>48</sup>.

## 5.2 Η εξομολόγηση στον Ιππόλυτο

Ο Ιππόλυτος της Μιχαλοπούλου δεν μοιάζει με τον μισογύνη ήρωα του Ευριπίδη που επιθυμεί να παραμείνει αμόλυντος και πιστός στη θεά Άρτεμη. Μπορεί να μην αποστρέφεται τις γυναίκες, αλλά δεν αισθάνεται την ανάγκη να τον αγαπούν<sup>49</sup>. Καθώς πιστεύει ότι οι άνθρωποι με τα πάθη τους εξουσιάζουν ο ένας τον άλλον, επιλέγει να είναι μόνος και να μην εξουσιάζει κανέναν. Η Φαίδρα, που νιώθει ότι ο Ιππόλυτος βρίσκεται παντού και ότι δεν υπάρχει χωρίς την αγάπη του, θα εξομολογηθεί τον έρωτά της σε κάποιον που θέλει να είναι ελεύθερος και που θεωρεί τους ανθρώπους ξένους. Θα ζητήσει να την πάρει μαζί του και όταν αυτός την προτρέψει να φερθεί σύμφωνα με την ηλικία της, θα αντιδράσει, υποδεικνύοντας ότι είναι ακόμα η παλιά Φαίδρα, παρορμητική σαν κορίτσι<sup>50</sup>. Η Φαίδρα της Μιχαλοπούλου είναι ένα κορίτσι που πεισματικά θέλει, με κάθε τρόπο, να αποκτήσει αυτό που επιθυμεί. Δεν θα διστάσει να απαιτήσει ακόμα και να ικετεύσει την αγάπη του, ώστε να «απαλλαγεί απ' όσα κάνουν οι άνθρωποι για να γεμίσουν τη μέρα τους» (Μιχαλοπούλου, 2021, 65). Όταν δεν καταφέρει να κερδίσει την ανταπόκριση του Ιππόλυτου θα γίνει προκλητική<sup>51</sup>. Η Μιχαλοπούλου παρουσιάζει μια Φαίδρα που σπάει τα στερεότυπα και χωρίς ενοχές εξομολογείται στον Ιππόλυτο τον έρωτά της. Ωστόσο, όταν η απελπισμένη της αγάπη δεν βρίσκει ανταπόκριση, εμφανίζεται πρόθυμη να ανεχθεί τα πάντα, αρκεί να έχει αυτό που επιθυμεί, με αποτέλεσμα να χάνει τον αυτοσεβασμό της<sup>52</sup>. Ο Ιππόλυτος που δεν θέλει «να γέρνει στον ώμο του κανείς» (Μιχαλοπούλου, 2021, 69) θα αμφισβητήσει την

<sup>48</sup> «Ποιος σου είπε ότι χρειαζόμαστε τους άλλους;» (Μιχαλοπούλου, 2021, 59).

<sup>49</sup> «Στο όνομα της αγάπης οι γυναίκες θέλουν να σε φάνε ζωντανό» (Μιχαλοπούλου, 2021, 64).

<sup>50</sup> «Τι περιμένετε από μια γυναίκα της ηλικίας μου... Κομποσκοίνια για προσευχές;» (Μιχαλοπούλου, 2021, 62).

<sup>51</sup> «Ξάπλωσε εδώ να παίξουμε, κάνε πως κοιμάσαι. Η Φαίδρα θα σου βγάλει το μαγιό, θα σου φιλήσει τους κροτάφους, τα μαλλιά» (Μιχαλοπούλου, 2021, 67).

<sup>52</sup> «Μπορείς να φανταστείς όποια θέλεις, ποια σου αρέσει;» (Μιχαλοπούλου, 2021, 68).



αγάπη της, υποστηρίζοντας ότι «πιστεύει ότι ξέρει τι θέλει επειδή θέλει κάτι που δεν έχει» (Μιχαλοπούλου, 2021, 69). Σε μια εποχή που προάγει τον ατομικισμό και τείνει να ταυτίζει τη μοναξιά με την ελευθερία, η Φαίδρα και ο Ιππόλυτος δεν μπορούν να βρουν κοινούς κώδικες επικοινωνίας. Ο Ιππόλυτος θέλει να είναι ελεύθερος χωρίς να εξουσιάζει κανέναν. Αντίθετα, για τη Φαίδρα η ελευθερία είναι συνώνυμη με την αγάπη<sup>53</sup>. «Και η πιο βαθιά κατανόηση της διαφοράς μας», θα πει η Φαίδρα του Ρίτσου στον Ιππόλυτο, «δεν ευκολύνει τα πράγματα, δεν καταργεί τις διαφορές και τις χωριστές μας αξιώσεις» (Ρίτσος, 1972, 303). Οι χωριστές αξιώσεις θα οδηγήσουν τους ήρωες της Μιχαλοπούλου στη σύγκρουση και την καταστροφή. Η Φαίδρα δεν διεκδικεί πλέον απλά το δικαίωμά της στο πάθος. Δεν την αφορά η ανταπόκριση του Ιππόλυτου. Άλλωστε, ο Ιππόλυτος βρίσκεται όπου κοιτάζει εκείνη. Τα πάντα φέρουν το όνομά του. Αυτό που της απομένει είναι να δείξει στον τρομαγμένο Ιππόλυτο πώς είναι να ζεις μέσα στο πάθος και να καίγεσαι απ' αυτό.

### 5.3 Το πάθος τιμωρεί

Το αρχετυπικό στοιχείο της φωτιάς και της θερμότητας θα χρησιμοποιηθεί αρκετές φορές για να υποδηλώσει το πάθος της Φαίδρας. Η ζεστή καλοκαιρινή μέρα, το καμένο εσώρουχο, το έγκαυμα του Ιππόλυτου και το παιγνίδι του αναπτήρα δεν αποτελούν παρά μεταφορές του πάθους. Η φωτιά δεν υποδηλώνει, ωστόσο, μόνο το πάθος. Είναι και το στοιχείο που θα οδηγήσει τη δράση στην κορύφωση, καθώς η Μιχαλοπούλου θα ανατρέψει τον μύθο με αποτέλεσμα η τιμωρία του Ιππόλυτου να επέλθει από τη φωτιά που θα βάλει η ίδια η Φαίδρα στο παρακείμενο δάσος και όχι από την επίκληση του Θησέα στον θεό Ποσειδώνα όπως στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη. Την τιμωρία του Ιππόλυτου είχε άλλωστε προεικάζει η ίδια, όταν τον προειδοποιούσε φέροντας τον αναπτήρα κοντά στο πρόσωπό του<sup>54</sup>. Η Φαίδρα, όπως και η ομώνυμη ηρωίδα του Ευριπίδη, είναι μια γυναίκα που έχει καταληφθεί από το πάθος, που καίγεται απ' αυτό. Σε αντίθεση, ωστόσο, με την ευριπίδεια Φαίδρα που θα αυτοκτονήσει για να διαφυλάξει την τιμή της, ή την ηρωίδα του Ρίτσου που θεωρεί τον

<sup>53</sup> «Είναι πιο σημαντικό ν' αγαπάς. Αυτό θα πει ελευθερία» (Μιχαλοπούλου, 2021, 71).

<sup>54</sup> «Πρόσεχε, βελούδινο μαξιλαράκι μου. Πρόσεχε μην καείς» (Μιχαλοπούλου, 2021, 66).

«θάνατο ως την μόνη οριστική δικαιοσύνη» (Ρίτσος, 1972, 314), η Φαίδρα της Μιχαλοπούλου είναι πεπεισμένη πως «αν βγει από μέσα της αυτή η φωτιά, αν λαμπαδιάσει τον τόπο, όλα θ' αρχίσουν ξανά και η ίδια θα ξαναγεννηθεί σαν τον φοίνικα» (Μιχαλοπούλου, 2021, 73).

Στα όρια της παραφροσύνης, κρατώντας δύο αναμμένα τσιγάρα, θα κατευθυνθεί προς το δάσος για να βγάλει από μέσα της τη φωτιά που την καίει και να δείξει στον Ιππόλυτο πώς αγαπάνε οι πραγματικές γυναίκες, πώς είναι να καίγεσαι από το πάθος. Ωστόσο, ο ταύρος της φωτιάς που θα βγει από μέσα της θα σκοτώσει τον Ιππόλυτο και θα αφήσει ανεξίτηλα τα σημάδια του πάθους στο σώμα της<sup>55</sup>. Οι πληγές θα αποτελούν την τιμωρία της, καθώς θα της θυμίζουν ότι ξεπέρασε το όριο, ότι δεν έκανε πίσω στην επιθυμία της (Μιχαλοπούλου, 2023). Η Μιχαλοπούλου θα επιτρέψει στη δική της Φαίδρα να ζήσει και να αναλάβει την ευθύνη των πράξεων της. Αλλά θα είναι μια Φαίδρα που πάντα θα περιμένει και θα μιλάει την ίδια γλώσσα. Θα είναι ένα δυστυχημένο κορίτσι που του έκοψαν στη μέση τον χορό (Μιχαλοπούλου, 2021, 85). Και αν θα ξαναγεννηθεί, αυτό θα γίνει αργά και με κόπο.

## 5.4 Συμπέρασμα

Η Μιχαλοπούλου επιχειρεί να προτείνει μια αντιπατριαρχική ματιά στον μύθο του Ιππόλυτου. Τοποθετεί τους ήρωές της στη σημερινή εποχή, σε ένα σκηνικό καλοκαιρινών διακοπών, αφαιρεί την παρέμβαση του θεϊκού στοιχείου και εστιάζει στον διαφορετικό τρόπο με τον οποίο οι ήρωες στέκονται απέναντι στον χρόνο και το πάθος. Η Φαίδρα, μία γυναίκα πενήντα δύο χρονών, θα καλωσορίσει το πάθος ως πηγή ζωτικότητας και θα διεκδικήσει το δικαίωμα σε αυτό. Χωρίς ενοχές, θα εξομολογηθεί τον έρωτά της στον Ιππόλυτο και θα αναλάβει την ευθύνη για ό,τι ακολουθήσει. Ο νεαρός Ιππόλυτος, που θεωρεί ότι η μοναξιά είναι προϋπόθεση για την ελευθερία του, θα απορρίψει τον έρωτά της και θα τιμωρηθεί από το πάθος που καίει τα πάντα. Από το πάθος αυτό θα καεί και η Φαίδρα.

---

<sup>55</sup> Η Μιχαλοπούλου αντικαθιστά το στοιχείο του νερού με το στοιχείο της φωτιάς: ο ταύρος, που «ξέρασε όξω ένα κύμα θεοτικό» (Ευρ. *Ιππόλ.*, 1215) για να τιμωρήσει τον Ιππόλυτο στην τραγωδία του Ευριπίδη, μετατρέπεται σε ταύρο της φωτιάς, με τον οποίο ο Ιππόλυτος πάλεψε και νικήθηκε.

Η Φαίδρα της Μιχαλοπούλου δεν νιώθει ενοχές για ό,τι είπε ή για όσα έπραξε. Γι' αυτό και δεν επιζητεί την εξιλέωση μέσα από την αυτοκτονία. Ο λόγος της, ωστόσο, τολμηρός και διεκδικητικός δεν μπορεί να γίνει ανεκτός, ούτε να μείνει ατιμώρητος. Η Μιχαλοπούλου δεν επιτρέπει στην ηρωίδα της να διεκδικήσει το δικαίωμα στο πάθος χωρίς κόστος. Το συλλογικό πρόσωπο του Χορού στην καταληκτική σκηνή του έργου δεν αντικρύζει μια γυναίκα που αναζήτησε και κέρδισε τη χαμένη της ζωτικότητα, αλλά μια γριά βασίλισσα με σορτς και μάτια πουλιού (Μιχαλοπούλου, 2021, 86). Οι ήρωες της Μιχαλοπούλου παραμένουν εγκλωβισμένοι στο πολιτισμικό πλαίσιο που τους δημιούργησε, προσπαθώντας, όχι πάντα με επιτυχία, να αντιταχθούν στις νόρμες της εξουσίας και τα κανονιστικά πρότυπα που υπόρρητα τους υποβάλλουν έναν προκαθορισμένο τρόπο δράσης και συμπεριφοράς.

# Κεφάλαιο 6

## Επίλογος

Η παρούσα διατριβή, εκκινώντας από τη διαπίστωση της Julia Kristeva (1984, 59) ότι «κανένα λογοτεχνικό κείμενο δεν μπορεί να δημιουργηθεί αυτόνομα και ανεξάρτητα από αυτά που έχουν ήδη γραφεί», είχε ως στόχο να παρουσιάσει και να αναλύσει τις εκδοχές της Φαίδρας στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη και στα έργα *Φαίδρα* της Μαρίνας Τσβετάγιεβα, *Φαίδρα* του Γιάννη Ρίτσου όπως και στο έργο της Αμάντας Μιχαλοπούλου *Η Φαίδρα καίγεται* ώστε να καταδειχθούν οι διακειμενικές σχέσεις ανάμεσα στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη και στις νεότερες μετεγγραφές του μύθου. Η μελέτη της διαδικασίας μετασχηματισμού των εκδοχών της Φαίδρας επιχειρήθηκε μέσα από την εστίαση στο πάθος, την εξομολόγηση και την τιμωρία που εντοπίζονται σε κάθε πραγμάτευση του μύθου που μελετήθηκε. Η Φαίδρα υποδέχεται και διαχειρίζεται το πάθος στο κάθε έργο που εξετάστηκε με διαφορετικό τρόπο, τον οποίο υπαγορεύει το πολιτισμικό πλαίσιο της εποχής που γράφεται το έργο. Το πολιτισμικό πλαίσιο και τα κοινωνικά στερεότυπα κάθε εποχής ορίζουν τα όρια μέσα στα οποία η Φαίδρα καλείται να δράσει και να αποφασίσει εάν και με ποιο τρόπο θα εξομολογηθεί το πάθος της στον *Ιππόλυτο*, όπως και την τιμωρία που θα επιφυλάξει στον προγονό της.

Τα κανονιστικά πρότυπα και οι απαγορεύσεις διαμορφώνουν αυτό που η Judith Butler ονομάζει κοινωνικό φύλο. Τόσο το κοινωνικό, όσο και το βιολογικό φύλο παράγονται,

σύμφωνα με την Butler (2009, 169), λογοθετικά, «μέσω μιας στιλιζαρισμένης επανάληψης πράξεων» που αναπαριστούν ήδη νοήματα του κοινωνικού κατεστημένου προκειμένου να εξυπηρετήσουν τα συμφέροντα της εκάστοτε κυρίαρχης τάξης. Καθώς το φύλο δεν προϋπάρχει αλλά είναι αυτό που επιτελείται κάθε στιγμή μέσα από τον λόγο (Butler, 2009, 182-183), στην παρούσα διατριβή προσπαθήσαμε να εξετάσουμε σε ποιο βαθμό ο λόγος της Φαίδρας επιτυγχάνει να θραύσει τις κοινωνικές νόρμες που καθορίζουν το κοινωνικό της φύλο και να διεκδικήσει έναν νέο έμφυλο τρόπο ζωής.

Η ευριπίδεια Φαίδρα, εντάσσεται σε ένα πολιτισμικό περιβάλλον που περιορίζει την γυναίκα στον οίκο, αποκλείοντας την από τη δημόσια σφαίρα, καθώς την θεωρεί ημιτελές και άρα ανίκανη να συμμετέχει στα σημαντικά ζητήματα της πόλης. Σε αυτό το περιβάλλον, η Φαίδρα θα αγωνιστεί απεγνωσμένα να αντιπαλέψει ένα θεόσταλτο πάθος ώστε να διαφυλάξει την τιμή και την υστεροφημία της. Γνωρίζει ότι δεν έχει κανένα δικαίωμα σε αυτό το πάθος, καθώς αυτό είναι απαγορευμένο και νοσηρό. Γι' αυτό η ίδια παραμένει εντός του οίκου, προσπαθώντας να κρύψει τις άνομες επιθυμίες της στη σιωπή. Το καταβεβλημένο της σώμα και ο παραληρηματικός λόγος που θα εκφέρει όταν βρεθεί εκτός του οίκου καταδεικνύουν ότι έχει κυριευθεί από ένα πάθος που την υπερβαίνει το οποίο όσο και αν προσπαθεί, αδυνατεί να καταστείλει. Η σιωπή και η αυτοκτονία προβάλλουν πλέον ως καθήκον, προκειμένου να αποφύγει την ντροπή και να διασφαλίσει την υστεροφημία της.

Ο Ευριπίδης δομεί την τραγωδία του πάνω στα αντιθετικά ζεύγη λόγου/σιωπής και πάθους/τιμής. Η σιωπή διαφυλάσσει την τιμή σε αντίθεση με τον λόγο που την απειλεί. Ο λόγος και η ικεσία της Τροφού θα οδηγήσουν στη δημόσια εξομολόγηση του πάθους. Οι δεύτερες σκέψεις και η μεσιτεία της θα αποδειχθούν τελικά λανθασμένες και καταστροφικές<sup>56</sup>. Έτσι όταν η Τροφός αποκαλύψει το ανόσιο πάθος στον Ιππόλυτο, η αυτοκτονία δεν θα προβάλλει πια ως καθήκον για τη Φαίδρα, αλλά ως μόνη και αναπόφευκτη διέξοδος. Ούτε όμως η σιωπή αποτελεί πια επιλογή. Η Φαίδρα θα χρησιμοποιήσει για άλλη μια φορά τον λόγο, αυτή τη φορά όχι για να αναδείξει τη φρόνηση

---

<sup>56</sup> Όπως επισημαίνει η Ebbott (2021, 337), ενώ για τη Φαίδρα και την Τροφό οι δεύτερες σκέψεις είναι καταστροφικές, ο Ιππόλυτος και ο Θησέας θα μπορούσαν να είχαν ωφεληθεί από μια δεύτερη σκέψη.

και την ηθική της ακεραιότητα, αλλά για να τιμωρήσει τον Ιππόλυτο και να εξαπατήσει τους άντρες του οίκου της, παρασύροντάς τους στην καταστροφή. Ο Ευριπίδης παρουσιάζει μια ηρωίδα που ενώ γνωρίζει το σωστό, αδυνατεί να το πράξει. Η Φαίδρα αγωνίζεται να διαφυλάξει την τιμή της από ένα θεόσταλτο πάθος, αλλά τα μέσα που θα χρησιμοποιήσει (εγκατάλειψη του οίκου, παρουσία στον δημόσιο χώρο και αλόγιστη χρήση του λόγου), θα επιβεβαιώσουν τα στερεότυπα της εποχής που υποδεικνύουν ότι όταν η γυναίκα παρεκκλίνει από τον αξιακό κώδικα που διέπει τις σχέσεις των δύο φύλων, οδηγείται στην αισχροουργία.

Σε αντίθεση με τον Ευριπίδη, η Μαρίνα Τσβετάγιεβα επιχειρεί να απαλλάξει τη δική της Φαίδρα από κάθε κατηγορία. Αν και διατηρεί τη βασική πλοκή του μύθου, τοποθετώντας τη δράση στην Τροιζήνα, το πάθος της Φαίδρας, όπως και η τιμωρία του Ιππόλυτου δεν προκαθορίζονται από την παρέμβαση των θεών. Και η δική της Φαίδρα παρουσιάζεται καταβεβλημένη από το πάθος, ο λόγος της όμως, σε αντίθεση με την ηρωίδα του Ευριπίδη, δείχνει μια γυναίκα που έχει την ικανότητα να σκέφτεται με σύνεση, χωρίς να επιτρέπει στην παραφορά των αισθημάτων της να καθοδηγεί τις πράξεις της. Θα τολμήσει να εξομολογηθεί η ίδια το πάθος της στον Ιππόλυτο και θα οδηγηθεί στην αυτοκτονία εξαιτίας της απόρριψης από τον Ιππόλυτο και όχι για να διαφυλάξει την τιμή της ή να τιμωρήσει τον προγονό της, όπως έπραξε η ηρωίδα του Ευριπίδη.

Η Τσβετάγιεβα δομεί το έργο της πάνω στο δίπολο Φαίδρα/Τροφός. Η ηθική και ο αξιακός της κώδικας επιτρέπουν στη Φαίδρα να διαχειριστεί, μέσα από τον λόγο και τις πράξεις της, το πάθος χωρίς να καταφύγει στον δόλο και σε ψευδείς κατηγορίες. Η τιμή της βασίλισσας θα διαφυλαχθεί μέχρι τέλους, καθώς ακόμα και το πάθος θα αποδοθεί «στης μοίρας τα αρχαία χτυπήματα» (Τσβετάγιεβα, 2019, 98). Απέναντι στην ηθική και συνετή βασίλισσα, η Τσβετάγιεβα τοποθετεί την Τροφό, μια γυναίκα δέσμια των λάγνων επιθυμιών του σώματος. Μια γυναίκα, κατώτερης κοινωνικής τάξης, η οποία αφού εκμιαεύσει το μυστικό της βασίλισσας επικαλούμενη τους δεσμούς γάλακτος που την συνδέουν με τη Φαίδρα, όχι μόνο δεν θα την αποτρέψει, αλλά εκφέροντας έναν χειριστικό λόγο που φτάνει στα όρια της χυδαιότητας θα την προτρέψει να ενδώσει και να εξομολογηθεί τον έρωτά της στον Ιππόλυτο. Η Τροφός, επιβεβαιώνοντας όλα τα στερεοτυπικά χαρακτηριστικά που συνοδεύουν τη λεκτική επικοινωνία των γυναικών σε δημόσιο χώρο, θα απεργαστεί στη

συνέχεια την τιμωρία του Ιππόλυτου. Όπως η Φαίδρα του Ευριπίδη, έτσι και η Τροφός της Τσβετάγιεβα θα χρησιμοποιήσει δόλο και ψευδείς κατηγορίες για να παρουσιάσει την αλήθεια ψευτιά και την ψευτιά αλήθεια (Τσβετάγιεβα, 2019, 78), οδηγώντας τον οίκο του Θησέα στην καταστροφή. Η αποκατάσταση της αλήθειας δεν θα προέλθει από τους θεούς, αλλά από την επιστολή που είχε απευθύνει η Φαίδρα στον Ιππόλυτο, και η οποία, σε αντίθεση με την κατηγορητήρια επιστολή της ευριπίδειας Φαίδρας, θα απαλλάξει τον θετό της γιο από κάθε κατηγορία.

Η Φαίδρα της Τσβετάγιεβα, σε αντίθεση με την ηρώίδα του Ευριπίδη, είναι μια γυναίκα που έχει τη δύναμη να ελέγξει με το πνεύμα και τη λογική τις λάγνες επιθυμίες του σώματος, ώστε να μην οδηγηθεί στην αισχροουργία. Χρειάζεται όμως τον άντρα για να ανθίσει, διαφορετικά θα θεωρηθεί ατελής, «άχρηστη και στέρφα» (Τσβετάγιεβα, 2019, 41). Η Τσβετάγιεβα αν και απαλλάσσει τη βασίλισσα από κάθε κατηγορία, αποτυγχάνει να κατοχυρώσει το δικαίωμά της στο πάθος, καθώς αυτό για να αιτιολογηθεί και να γίνει αποδεκτό συνδέεται με τη μοίρα των αντρών. Παράλληλα, μεταφέρει όλα τα αρνητικά χαρακτηριστικά στην κατώτερη κοινωνικά Τροφό, συνδέοντας υπαινικτικά την ηθική ακεραιότητα με την κοινωνική καταγωγή.

Αν η Φαίδρα της Τσβετάγιεβα χρειάζεται τις επίμονες παραινήσεις της Τροφού για να ξεπεράσει τις ηθικές της αναστολές και να εξομολογηθεί τον έρωτά της στον Ιππόλυτο, η Φαίδρα του Ρίτσου, μια γυναίκα σύγχρονη, δεν νιώθει καμία ενοχή για αυτό που αισθάνεται. Γι' αυτό και καλεί η ίδια τον Ιππόλυτο για να του εξομολογηθεί το πάθος της. Η εξομολόγηση της Φαίδρας αποτελεί για τον Ρίτσο την αφορμή ώστε με υπόβαθρο τον λόγο του μαρξισμού και του υπαρξισμού να αναδείξει συγκαλυμμένα ανθρώπινα πάθη και να εκφράσει προβληματισμούς και αντιλήψεις που απορρέουν από τις κοινωνικοπολιτικές και ιστορικές συνθήκες της εποχής του.

Η Φαίδρα, που θεωρεί δειλία την αγιότητα πριν την αμαρτία και τερατώδη τη θυσία της επιθυμίας, στηλιτεύει έντονα τις θρησκευτικής καταγωγής ηθικές αγκυλώσεις του προγονού της. Επιθυμώντας διακαώς να απεγκλωβιστεί από τις κοινωνικές επιταγές που την καθλώνουν σε έναν καταπιεστικό μικρόκοσμο, όπου ένα ασώματο παντεποπτικό μάτι, «στέκεται, ορά και αποτρέπει» (Ρίτσος, 1972, 307), αναζητά την πληρότητα στον έρωτα, ως

διέξοδο προς την ελευθερία. Γρήγορα, ωστόσο, θα αντιληφθεί ότι η πληρότητα που αναζητεί δεν είναι εφικτή. Καθώς οι θεοί απουσιάζουν και οι άνθρωποι σιωπούν, η Φαίδρα θα παραμείνει δέσμια της ανεκτέλεστης επιθυμίας της, η οποία θα μεταμορφωθεί σε οικειοποίηση του θανάτου (Λιαπής, 2008, 324). Ο θάνατός της αποτελεί μια απέλπιδα προσπάθεια εξόδου από το αδιέξοδο ενός χαώδους κόσμου. Είναι μια πράξη αντίστασης απέναντι στην «αδικία της φύσης» (Ρίτσος, 1972, 314) και το πεπρωμένο που την καθηλώνει, μέσα από την οποία διεκδικεί το δικαίωμα στην ελευθερία. Η πραγμάτευση του μύθου της Φαίδρας από τον Ρίτσο δεν προτείνει κάτι ρηξικέλευθο στο επίπεδο των έμφυλων σχέσεων, καθώς η ηρωίδα του, αν και τολμά να εξομολογηθεί η ίδια τον έρωτά της στον Ιππόλυτο τελικά παραμένει δέσμια της ανεκπλήρωτης επιθυμίας της και οδηγείται στην αυτοκτονία. Ο Ρίτσος μεταγράφει τον μύθο για να τοποθετήσει τον σύγχρονο άνθρωπο απέναντι στον α-νόητο κόσμο στον οποίο βρίσκεται εγκλωβισμένος, υποδεικνύοντας του ότι θα πρέπει να αντισταθεί για να διεκδικήσει το δικαίωμα στην ελευθερία.

Η Φαίδρα της Μιχαλοπούλου διεκδικεί αυτό το δικαίωμα μέσα από το πάθος, το οποίο υποδέχεται ως πηγή ζωτικότητας και ως κάλεσμα ζωής. Ενταγμένη στο πολιτισμικό πλαίσιο του 21<sup>ου</sup> αιώνα, αντιστέκεται σε κάθε είδους στερεότυπα, κοινωνικά και ηλικιακά, που της υποβάλλουν να καταπνίγει τις επιθυμίες της. Παλεύει να αντισταθεί στη φθορά του χρόνου, να κρατήσει ζωντανό το κορίτσι που κρύβει μέσα της και πεισματικά αξιώνει την εκπλήρωση των επιθυμιών της, ενώ θα διεκδικήσει μέχρι τέλους τη ζωτικότητα που μπορεί να προσφέρει ο έρωτας. Χωρίς ίχνος ενοχής θα απευθυνθεί άμεσα στον Ιππόλυτο, προσπαθώντας με κάθε τρόπο να εκβιάσει την ανταπόκρισή του. Όπως η Φαίδρα του Ρίτσου, έτσι και η Φαίδρα της Μιχαλοπούλου θα αναζητήσει την ελευθερία στην πληρότητα που μπορεί να προσφέρει ο έρωτας αλλά, όπως και η ηρωίδα του Ρίτσου, δεν θα βρει ανταπόκριση. Μπορεί η απόρριψη από τον Ιππόλυτο να μην οδηγήσει τη Φαίδρα στην αυτοκτονία, αλλά η ένταση της επιθυμίας της, που μετωνυμικά εκδηλώνεται σαν φωτιά που λαμπαδιάζει τον τόπο, θα κάψει τον Ιππόλυτο και θα αφήσει ανεξίτηλα τα σημάδια της στο σώμα της. Το πάθος, όπως και στις προηγούμενες πραγματεύσεις του μύθου, δεν μένει ατιμώρητο. Ο λόγος της Φαίδρας όσο διεκδικητικός, ρηξικέλευθος και αποενοχοποιημένος



και αν είναι, δεν μπορεί να κατοχυρώσει το δικαίωμά της στο πάθος, ούτε και μπορεί να την απαλλάξει από αυτό.

Η ανανοηματοδότηση του παραδομένου μυθολογικού υλικού συνδέεται με την ανάγκη του ανθρώπου να κατανοήσει τις πολιτισμικές συνθήκες, τις ανθρώπινες συμπεριφορές και τις κοινωνικές σχέσεις, όπως διαμορφώνονται σε κάθε εποχή. Η πραγμάτευση του μύθου της Φαίδρας που εξετάστηκε στην παρούσα διατριβή αποτυπώνει τα κανονιστικά πρότυπα και τις νόρμες της εξουσίας, στην εποχή που γράφτηκε το κάθε έργο. Παράλληλα, επιβεβαιώνει ότι ο επιτελεστικός λόγος έχει τη δυνατότητα να υπονομεύει τα στερεότυπα και να υποσκάπτει τον λόγο που νομιμοποιεί περιορισμούς και απαγορεύσεις. Μέσα από τον επιτελεστικό της λόγο, η Φαίδρα επιχειρεί να αντισταθεί στα κανονιστικά πρότυπα της εποχής της. Έτσι, άλλοτε αντιμετωπίζει το πάθος ως νόσο, άλλοτε ως πρόκληση ελευθερίας και άλλοτε ως πηγή ζωτικότητας. Και αν σε καμιά εκδοχή του μύθου δεν καταφέρνει να απολαύσει το δικαίωμα στην επιθυμία και την εκπλήρωσή της χωρίς να τιμωρηθεί εξαιτίας του φύλου της, αυτό καταδεικνύει ότι απομένουν πολλά να γίνουν ακόμα ώστε η κάθε Φαίδρα, η κάθε γυναίκα, να αποποιηθεί τα στερεοτυπικά χαρακτηριστικά της έμφυλης ταυτότητας που της επιβάλλεται και να αξιώσει έναν νέο έμφυλο τρόπο ζωής.

# Βιβλιογραφία

- Αθανασίου, Α. (επιμ.) 2006. *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*. Αθήνα: Νήσος.
- Αθανασίου, Α. (επιμ.) 2011. *Επιτελεστικότητα και επισφάλεια. Η Τζούντιθ Μπάτλερ στην Αθήνα*. Αθήνα: Νήσος.
- Allen, G. 2000. *Intertextuality*. London: Routledge.
- Barrett, W. S. 1964. *Euripides: Hippolytos*. Oxford: Clarendon Press.
- Barthes, R. 1977. *Image-Music-Text*, trans. S. Heath. London: Fontana.
- Barthes, R. 1981, «Textual Analysis of Poe's "Valdemar"». In R. Young (ed.), *Untying the text*. London: Routledge.
- Beauvoir, S. 1979. *Το δεύτερο φύλο*, μτφ. Κ. Σιμόπουλος. Αθήνα: Γλάρος.
- Bierl, A. 2020. «Phaedra: A Tragic Queen in Turmoil Between Violent Love and Its Chaste Suppression. An Interpretation of Euripides Hippolytus in Initiatory Terms», *SKENE*, 57-83.
- Blundell, S. 1995. *Women in Ancient Greece*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

- Burian, P. 2015. «Πώς ένας μύθος γίνεται μύθος τραγωδίας». Στο P. E. Easterling (επιμ.), *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία* (σσ. 267-314). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Butler, J. 2009. *Αναταραχή φύλου: Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας*, μτφ. Γ. Καράμπελας. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Cairns, L. D. 2002. «The Meaning of the Veil in Ancient Greek Culture». In L. Llewellyn-Jones (ed.), *Women's Dress in Ancient World* (pp. 73-93). London & Swansea: Duckworth/Classical Press of Wales.
- Colakis, M. 1984. «Classical Mythology in Yiannis Ritsos's Dramatic Monologues». *Classical and Modern Literature* 4, 117-130.
- Δάλλας, Γ. 2008. «Οπτικές του θέματος και της ποιητικής στα αρχαιόθεμα ποιήματα του Ρίτσου». Στο Αικ. Μακρυνικόλα & Στρ. Μπουρνάζος (επιμ.), *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος: Διεθνές συνέδριο, οι εισηγήσεις* (σσ. 53-62). Αθήνα: Κέδρος, Μουσείο Μπενάκη.
- Διαλησημάς, Στ. 1984. *Εισαγωγή στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*. Αθήνα: Επικαιρότητα.
- Διαμαντάκου, Κ. 2006. «Σάρα Κέιν, Φαίδρας Έρωσ – Ρακίνα Φαίδρα – Σενέκα, Φαίδρα ή Ιππόλυτος – Ευριπίδη, Ιππόλυτος: Το παλίμψηστο μιας πολύ παλιάς ιστορίας», *Παράβασις* 7, 45-68.
- Διαμαντόπουλος, Α. 1978. *Η πολιτική μαρτυρία του ερωτικού μύθου στην τραγωδία. Μήδεια, Ιππόλυτος*. Αθήνα: Δημ. Ν. Παπαδήμας.
- Dimoglidis, V. 2017. «The Course of Phaedra's Erotic Passion in Euripides' Hippolytus». *Archive* 13, 12-21.
- Dodds, E. R. 1925. "The ΑΙΔΩΣ of Phaedra and the Meaning of the Hippolytus." *The Classical Review* 39, 5/6, 102-104.
- Ebbott, M. 2021. «Ιππόλυτος» Στο L. McClure (επιμ.), *Ευριπίδης 35 Μελέτες* (σσ. 335-345). Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

- Ευριπίδης, *Ιππόλυτος*. Απόδοση στα νεοελληνικά και σχολιασμός Κώστα Βάρναλη. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 1998.
- Evans, M. 2004. *Φύλο και κοινωνική θεωρία*, μτφ. Α. Κιουπκιολής. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Ζερβού, Α. 2009. «Ο αρχαίος μύθος και η 'στρατευμένη ποίηση' του καιρού μας – με αναφορές στο έργο του Γιάννη Ρίτσου». Στο Δ. Κόκορης (επιμ.), *Εισαγωγή στην ποίηση του Ρίτσου: επιλογή κριτικών κειμένων* (σσ. 183-199). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Fantham, E. κ.ά. 2004. *Οι γυναίκες στον αρχαίο κόσμο*, μτφ. Κ. Μπούρας. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Flacelière, R. 1995. *Ο έρωτας στην αρχαία Ελλάδα*, μτφ. Α. Καραντώνης. Αθήνα: Παπαδήμας.
- Fletcher, J. 2003. «Women and Oaths in Euripides». *Theatre Journal* 55, 29-44.
- Foley, H. P. 1981. «The Conception of Women in Athenian Drama». In H. P. Foley, (ed.), *Reflexions of Women in Antiquity* (pp. 127-168). New York: Gordon and Breach.
- Fox, M. S. 2001. *The Troubling Play of Gender: The Phaedra Dramas of Tsvetaeva, Yourcenar, and H.D. Selinsgrove*: SUP / London: Associated University Press.
- Foxhall, L. 2013. *Studying Gender in Classical Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Garrison, E. P. 1995. *Groaning Tears: Ethical and Dramatic Aspects of Suicide in Greek Tragedy*. Leiden / New York: Brill.
- Genette, G. 2018. *Παλίμψηστα: Η λογοτεχνία δεύτερου βαθμού*. μτφ. Β. Πατσογιάννης. Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.
- Gérard, A. S. 1993. *The Phaedra Syndrome: Of Shame and Guilt in Drama*. Amsterdam, Atlanta: GA Rodopi.
- Glenn, J. 1976. «The Fantasies of Phaedra: A Psychoanalytic Reading». *The Classical World*, 69, 7, 435–442.

- Goff, B. E. 2007. *The Noose of Words: Readings of Desire, Violence & Language in Euripides' Hippolytos*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Goldhill, S. 2004. *Reading Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gomme, A. W. 1925. «The Position of Women in Athens in the Fifth and Fourth Centuries». *Classical Philology* 20 (1), 1-25.
- Hall, E. 2015. «Η κοινωνιολογία της αθηναϊκής τραγωδίας». Στο P. E. Easterling (ed.), *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία* (σσ. 137-188). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Halleran, M. R. 1995. *Euripides: Hippolytus*. Oxford: Aris & Phillips Ltd.
- Highet, G. 2000. *Η κλασική παράδοση. Ελληνικές και ρωμαϊκές επιδράσεις στη λογοτεχνία της Δύσης*, μτφ. Τζ. Μαστοράκη. Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.
- Κακουδάκη, Τζ. 2007. «Από το μύθο στο θρύλο: Η εξέλιξη του κοινόχρηστου μύθου στο θέατρο και τον κινηματογράφο». Στο Μ. Καλδή (επιμ.), *Αρχαίοι μύθοι και σύγχρονη πραγματικότητα. Πρακτικά από την 6η Καλοκαιρινή Θεατρική Κατασκήνωση-Σεμινάριο 2007* (σσ. 47-60). Αθήνα: Πανελλήνιο Δίκτυο για το Θέατρο στην Εκπαίδευση.
- Καντσά, Β. 2009. «Εισαγωγή». Στο J. Butler *Αναταραχή φύλου: Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας* (σσ. 5-17). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Καρατάσου. Κ. 2014. *Λανθάνων διάλογος. Ο δραματικός μονόλογος στη δραματική ποίηση (19ος -20ός αι.)*. Αθήνα: Gutenberg.
- Karlinsky, S. 1985. *Marina Tsvetaeva: The Woman, her World and her Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- King, M. (ed./trans) 1980. *Marina Tsvetaeva. A Captive Spirit: Selected Prose*. Ann Arbor: Ardis.
- Kitto, H. D. F. 2010. *Αρχαία ελληνική τραγωδία*, μτφ. Λ. Ζενάκος. Αθήνα: Παπαδήμας.

- Knox, B. M. 2001. «The Hippolytus of Euripides». In E. Segal *Oxford Readings in Greek Tragedy* (pp. 311-331). Oxford: Oxford University Press.
- Kristeva, J. 1980. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Oxford: Blackwell.
- Kristeva, J. 1984. *Revolution in Poetic language*, trans. M. Wallace. New York: Columbia University Press.
- Κογκίδου, Δ. & Πολίτης, Φ. 2006. «Προλογικό Σημείωμα». Στο R. Connell *Το κοινωνικό φύλο*. Αθήνα: Επίκεντρο.
- Κονδυλάκη, Δ. 2019. «Μαρίνα / Φαίδρα. Η ψυχή που κυοφορούν οι λέξεις». Στο Μ. Τσβετάγιεβα *Φαίδρα* (σσ. 102-118). Αθήνα: Νεφέλη.
- Lauriola, R. & Demetriou, K. N. (eds) 2015. *Brill's Companion to the Reception of Euripides*. Boston: Brill Academic Pub.
- Lesky, A. 2010. *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων, τόμος Β΄*, μτφ. Ν. Χ. Χουρμουζιάδης. Αθήνα: MIET.
- Λιαπής, Β. 2008. «Η λογοτεχνική πρόσληψη της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας τον εικοστό (και τον εικοστό πρώτο) αιώνα». Στο Α. Μαρκαντωνάτος και Χ. Τσαγγάλης (επιμ.), *Αρχαία ελληνική τραγωδία: θεωρία και πράξη* (σσ. 265-447). Αθήνα: Gutenberg.
- Lincoln, B. 1999. *Theorizing Myth: Tradition, Ideology and Scholarship*. Chicago-London: The University of Chicago Press.
- McClure, L. 1999. *Spoken Like a Woman: Speech and Gender in Athenian Drama*. Princeton: Princeton University Press.
- Μήττα, Δ. 2002. *Μύθος και τέχνη: Διάλογος για τη διάχυση των ορίων*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Mills, S. 2002. *Euripides: Hippolytus*. London: Bloomsbury.
- Μιχαλοπούλου, Α. 2021. *Η Φαίδρα καίγεται*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Μιχαλοπούλου, Α. 2023. Προσωπική συνέντευξη στον γράφοντα (21/01/2023).

- Μπαχτίν, Μ. 1995. *Έπος και μυθιστόρημα*, μτφ. Γ. Κιουρτσάκης, Αθήνα: Πόλις.
- New, K. 2021. «The Transmission and Reception of the Phaedra Myth in Tsvetaeva's Drama». *The New Collection* 15, 51-68.
- Πρεβελάκης, Π. 1981. *Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος: Συνολική θεώρηση του έργου του*. Αθήνα: Κέδρος.
- Reckford, K. J. 1974. «Phaedra and Pasiphae: The Pull Backward». *Transactions of the American Philological Association* 104, 307-328.
- Riffaterre, M. 1983. *Text Production*, trans. T. Lyons, New York: Columbia University Press.
- Ρίτσος, Γ. (1972). *Τέταρτη Διάσταση*. Αθήνα: Κέρδος.
- Romilly, J. 2000. *Η ελληνική τραγωδία στο πέρασμα του χρόνου*, μτφ. Μπ. Αθανασίου, Αθήνα: Το Άστυ.
- Segal, C. 1993. *Euripides and the Poetics of Sorrow: Art, Gender and Commemoration in Alcestis, Hippolytus, and Hecuba*. Durham and London: Duke University Press.
- Σιαφλέκης, Ζ. 1988. *Συγκριτισμός και ιστορία της Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Επικαιρότητα.
- Σιαφλέκης, Ζ. 2005. *Η εύθραυστη αλήθεια: Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου*. Αθήνα: Gutenberg.
- Thomson, R. D. B. 1989. «Tsvetaeva's Play "Fedra": An Interpretation». *The Slavonic and East European Review* 67 (3), 337-352.
- Torlone, Z. M. & Fox, M. S. (intr., transl.) 2012. *Soul and Passion: Marina Tsvetaeva's Classical Plays Ariadne & Phaedra*. Oxford, Ohio: Staroe Vino.
- Τσβετάγιεβα, Μ. (2019). *Φαίδρα*, μτφ. Χρ. Χρυσόπουλος. Αθήνα: Νεφέλη.
- Τσιριμώκου, Λ. 2018. «Play it Again, Frederick». Στο G. Genette *Παλίμψηστα: Η λογοτεχνία δεύτερου βαθμού* (σσ. 9-24). Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.
- Tziovas, D. 1996. «Ritsos's Orestes: The Politics of Myth and the Anarchy of the Rhetoric». Στο P. Mackridge (ed.), *Ancient Greek Myth in Modern Greek Poetry. Essays in Memory of C. A. Trypanis*. (pp. 67-80). London, Portland, Oregon: Frank Cass.

- Yourcenar, M. 1981. *Φωτιές*, μτφ. Ι. Δ. Χατζηνικολή. Αθήνα: Χατζηνικολή.
- Winnington-Ingram R. P. 2003. «Hippolytus: A Study in Causation» In J. Mossman (ed.), *Oxford Readings in Classical Studies: Euripides* (pp. 201-217). Oxford: Oxford University Press.
- Worton M. & Still J. (eds) 1990. *Intertextuality: Theories & Practices*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- Φέρρης, Γ. 1998. «Η κοινωνική όψη του μύθου: η περίπτωση της Φαίδρας», *Νέα Πορεία* 44 (515-517), 52-70.
- Φέρρης, Γ. 1999. «Η λογοτεχνία ως μύθος», *Δια-Κείμενα* 1, 9-20.
- Ώστιν, Τ. 2003. *Πώς να κάνουμε πράγματα με τις λέξεις*, μτφ. Α. Μπίστης, Αθήνα: Εστία.
- Zeitlin, F. I. 2002. «Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama» in L. McClure (ed), *Sexuality and Gender in the Classical World: Readings and sources* (pp. 103-144). Oxford: Blackwell Publishers Ltd.