

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Θεατρικές Σπουδές*

Μεταπτυχιακή Διατριβή



Από τον Αρχαίο Μύθο στην Αποδόμησή του: Ο μύθος της
Φαίδρας από τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη στη Μοντέρνα
Φαίδρα του Γιάννη Ρίτσου και στη Μεταμοντέρνα *Φαίδρα* ή
Άλκηστη-Love Stories της Έλενας Πέγκα

Βάια Καραμπάτσα

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Αγγελική Γιαννούλη

Ιούνιος 2017

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Θεατρικές Σπουδές*

Μεταπτυχιακή Διατριβή

Από τον Αρχαίο Μύθο στην Αποδόμησή του: Ο μύθος της
Φαίδρας από τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη στη Μοντέρνα
Φαίδρα του Γιάννη Ρίτσου και στη Μεταμοντέρνα *Φαίδρα ή*
Άλκηστη-Love Stories της Έλενας Πέγκα

Βάια Καραμπάτσα

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Αγγελική Γιαννούλη

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.

Ιούνιος 2017

Περίληψη

Στόχος της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής είναι να διερευνήσει τον τρόπο με τον οποίον επαναπραγματεύονται τον μύθο της Φαίδρας δύο σύγχρονα νεοελληνικά έργα, τα οποία βασίζονται στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη: η *Φαίδρα* (1974-1975) του Γιάννη Ρίτσου και η *Φαίδρα ή Άλκηστη –Love Stories* (2007) της Έλενας Πέγκα. Υπό το πρίσμα μιας διακειμενικής προσέγγισης, εξετάζεται ο τρόπος με τον οποίο ενσωματώνεται στο νέο του συγκείμενο ο μύθος της Φαίδρας και η αλληλεπίδρασή του με τους λόγους του συγκειμένου αυτού. Επιχειρείται να προσδιοριστεί πώς οι λόγοι του μοντερνισμού και του μεταμοντερνισμού, που υπόκεινται στα δύο έργα, επηρεάζουν την αναπαράσταση της ηρωίδας και τη στάση των συγγραφέων απέναντι στον μύθο. Ο Ρίτσος παρουσιάζει τη Φαίδρα ως μια γυναίκα που επαναστατεί, αρνούμενη να συμβιβαστεί με την κοινωνική καταπίεση και υποκρισία που την περιβάλλουν, αποδίδοντάς της την ελευθερία της επιλογής αλλά και την ευθύνη που αυτή εμπερικλείει. Μέσω του μύθου ο Ρίτσος φέρνει τον άνθρωπο αντιμέτωπο με τον χρόνο και τον θάνατο, για να τον οδηγήσει στην υπέρβαση του τραγικού του πεπρωμένου και να τον επανατοποθετήσει στον κόσμο του νοήματος και της ιστορίας, που το παράλογο του κόσμου του αρνείται. Η ανάγνωση του *Ιππόλυτου* και της *Άλκηστης* του Ευριπίδη από την Πέγκα, ενημερωμένη από την ψυχαναλυτική θεωρία της Kristeva για την αποκειμενοποίηση και τις απόψεις του Foucault για την ρηματική (discursive) συγκρότηση του σεξουαλικού υποκειμένου, αποδομεί τη διαφορά ανάμεσα στις δύο μυθικές ηρωίδες, για να οδηγήσει στην διάλυση ολόκληρο το σύστημα των διακρίσεων που δημιουργεί έμφυλους κοινωνικούς μύθους. Το έργο της, αποδομώντας τα συμπεράσματα του μοντερνισμού και τις «μεγάλες αφηγήσεις» του για την ιστορική χειραφέτηση του υποκειμένου, θα μπορούσε να διαβαστεί ως ένας μεταμοντέρνος αντιμύθος στον μοντέρνο μύθο του Ρίτσου.

Summary

This MA dissertation aims to explore the use of the myth of Phaedra in two contemporary Greek literary works, which are based on Euripides' *Hippolytus*: Yannis Ritsos' *Phaedra* and Elena Penga's *Phaedra or Alcesties – Love Stories*. In the light of an intertextual approach, the dissertation explores the ways in which the myth of Phaedra is incorporated in its new context and its interact with this context's discourses. An attempt is made to define how the discourses of modernism and postmodernism, which underlie the two modern works, affect the representation of the mythic heroine and the authors' stance towards myth in general. Ritsos depicts Phaedra as a woman in revolt, unwilling to compromise with the social pressure and hypocrisy which surround her, and give her the freedom of choice and the responsibility this entails. Through the use of myth Ritsos makes the human beings confront time and death, in order to lead them to the transcendence of their tragic destiny and to reposition them into the world of meaning and history, which the absurdity of the world denies. Penga's reading of Euripides' *Hippolytus* and *Alcesties*, in light of of Kristeva's psychoanalytic theory of abjection and Foucault's views concerning the discursive construction of the sexual subject, deconstructs the difference between her two mythic heroines in order to dissolve the entire system of discriminations which creates engendered social myths. Her work, which deconstructs the conclusions of modernism and its "great narratives" of historical emancipation, can be read as a postmodern anti-myth in opposition to Ritsos' modern myth.

Ευχαριστίες

Αισθάνομαι την ειλικρινή ανάγκη να ευχαριστήσω από τη θέση αυτή τους καθηγητές μου, κ. Ελένη Γκίνη, κ. Χριστάκη Χριστοφή και κ. Βάιο Λιαπή για τα πολύτιμα εφόδια, την αμέριστη συμπαράσταση και την ενθάρρυνση που μου προσέφεραν, καθώς και την κ. Αγγελική Γιαννούλη, επιβλέπουσα της μεταπτυχιακής μου διατριβής, για την καθοδήγηση, τις πολύτιμες συμβουλές της και την κατανόησή της. Στον κ. Βάιο Λιαπή οφείλω επιπλέον πολλές εξαιρετικές παρατηρήσεις, που συμπεριέλαβα στην μεταπτυχιακή μου διατριβή.

Ιδιαίτερα θα ήθελα να ευχαριστήσω τον άντρα μου, Απόστολο, και τα παιδιά μου, Μιχάλη και Κωνσταντίνο, με την υπόσχεση - και τη βεβαιότητα - ότι ο χρόνος που τους στέρησα θα τους ανταποδοθεί ως πολύτιμη εμπειρία ζωής, απόρροια αυτού του ταξιδιού μου στον χώρο του θεάτρου και της λογοτεχνίας.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή.....	1
1 ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Η λογοτεχνική διαδρομή του μύθου της Φαίδρας.....	6
1.1 Η Φαίδρα στον <i>Ιππόλυτο</i> του Ευριπίδη.....	7
1.2 Η Φαίδρα μετά τον <i>Ιππόλυτο</i>	10
2 ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Φαίδρα: Ο μοντέρνος μύθος Ρίτσου	14
2.1 Από τον τραγικό κύκλο του πεπρωμένου στον κύκλο της ζωής.....	15
2.2 Η Φαίδρα, οι Φαίδρες και ο λόγος της υπέρβασης.....	18
2.3 Μύθος και Ιστορία.....	29
3 ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Φαίδρα ή Άλκηστη-Love stories: Ο μεταμοντέρνος αντι-μύθος της Έλενας Πέγκα.....	34
3.1 Ο τραγικός κύκλος του πεπρωμένου ως παγίδευση στην αφήγηση.....	35
3.2 Φαίδρα ή Άλκηστη: 0-2 (ή η αποδόμηση της επιστημονικής λογικής).....	40
3.3 Από την Ιστορία στις «μικρές ιστορίες».....	47
Επίλογος.....	52
Βιβλιογραφία	56

Εισαγωγή

Ο μύθος, οποιεσδήποτε και αν θεωρηθεί ότι είναι οι απαρχές του – και έχουν δοθεί διαφορετικές απαντήσεις από διαφορετικά επιστημονικά πεδία στο ερώτημα αυτό – προϋποθέτει την κωδικοποίησή του σε μια αφήγηση.¹ Αποτελώντας πάντα αντικείμενο διαπραγματεύσεως μεταξύ της κοινότητας και ενός μεμονωμένου αφηγητή, εμπερικλείει αλλά και επαναδιαπραγματεύεται ταξινομήσεις με ιδεολογικό χαρακτήρα.² Ο μύθος της Φαίδρας ακολουθεί μια τυπική δομή που συναντάται σε διαφορετικές πολιτισμικές παραδόσεις και παρουσιάζει παγκόσμια διάδοση (Αρχαία Ελλάδα, Κίνα, Ινδία, Αίγυπτος).³ Αναφέρεται σε μια μεγαλύτερη σε ηλικία γυναίκα, που επιχειρεί ανεπιτυχώς να αποπλανήσει έναν νεώτερο και αθώο άντρα τον οποίο κατηγορεί ψευδώς, όταν εκείνος την απορρίπτει. Οι κατηγοριοποιήσεις και τα ηθικά διλήμματα που εμπεριέχει στις δομές του ο μύθος αυτός (άντρας/ γυναίκα, αθωότητα/ ενοχή, αγνότητα/ ανηθικότητα, δίκαιο/άδικο), αντιμετωπίστηκαν με διαφορετικό τρόπο από διαφορετικές εποχές και διαφορετικούς συγγραφείς. Η αντίθεση μύθος-λόγος εξάλλου αποτέλεσε πεδίο αντιπαράθεσης ήδη από την αρχαιότητα, ενώ το θέμα αυτό αντανακλάται και σήμερα στις συζητήσεις για την υπόσταση του μύθου – αν δηλαδή πρόκειται για αληθή ή ψευδή αφήγηση.⁴ Οι κοινωνικές και πνευματικές ζυμώσεις γύρω από τα ζητήματα αυτά αποτυπώνονται στις αλλεπάλληλες μεταμορφώσεις της ηρωίδας στη μακραίωνη λογοτεχνική πορεία της, η οποία, ξεκινώντας από τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη (428 π. Χ.) και με ενδιάμεσους σημαντικούς σταθμούς στο έργο του Οβίδιου και του Σενέκα κατά τη ρωμαϊκή εποχή, του Ρακίνα στον κλασικιστικό 17^ο αι., του

¹ Lincoln 1999: ix.

² Lincoln 1999: 147.

³ Βλ. σχετικά Beugnot 2016: 943. Παραλλαγές της δομής αυτής αποτελούν η ιστορία της Σθενέβοιας και του Βελλεροφόντη, του Πηλέα και της Ιππολύτης καθώς και της γυναίκας του Πετεφρή και του Ιωσήφ στο κεφάλαιο της Γένεσης της Π. Διαθήκης.

⁴ Lincoln 1999: x.

Swinburne στο μεταίχμιο ρομαντισμού και μοντερνισμού και των O'Neill και Yourcenar τον 20^ο αιώνα, συνεχίζεται αδιάπτωτα ως τις μέρες μας.⁵

Το ενδιαφέρον της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής εστιάζεται στις περιόδους του μοντερνισμού και του μεταμοντερνισμού, που παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον ως προς την προσέγγιση των κλασικών μύθων αλλά και μια ενδιαφέρουσα διαλεκτική μεταξύ τους.⁶ Η τάση επιστροφής στον μύθο είναι κυρίαρχη στο πλαίσιο του μοντερνισμού. Πίσω από την τάση αυτή, η κριτική αναγνωρίζει την επίδραση των ανθρωπολογικών σπουδών και της ψυχανάλυσης, που ανέδειξαν την οικουμενικότητα του μύθου και αναγνώρισαν σ' αυτόν αρχέγονες παραστάσεις της ανθρώπινης συνείδησης.⁷ Ο Eliot διείδε στη «μυθική μέθοδο», τους διαρκείς δηλαδή παραλληλισμούς παρελθόντος – παρόντος, ένα μέσο για να επιτευχθεί κάποιος έλεγχος, κάποια τάξη και νόημα στο χάος της σύγχρονης ιστορίας.⁸ Ισχυρή στάθηκε ακόμα η επίδραση του Nietzsche, που αποθέωσε τον μύθο ως έκφραση της ανθρώπινης δημιουργικότητας ταυτίζοντάς τον με την τέχνη,⁹ αλλά και του γαλλικού υπαρξιστικού θεάτρου, που επιχείρησε να εκφράσει μέσα από τον μύθο μια νέα θεώρηση του κόσμου και του ανθρώπου.¹⁰ Από την άλλη πλευρά, η μαρξιστική κριτική του μύθου ως προπαγανδιστικού ψέματος επέδρασε σημαντικά στην καχυποψία του μοντερνισμού απέναντι στις ιδεολογικές καταβολές του μύθου.¹¹ Αυτό που φαίνεται κυρίως να ενοχλεί είναι η προβληματική σχέση του μύθου με τη θρησκεία καθώς και οι σχέσεις εξουσίας που εμποδώνει και διαιωνίζει.¹² Η αντίφαση αυτή στη στάση του μοντερνισμού απέναντι στον μύθο είναι για τον Bell κυρίαρχο χαρακτηριστικό της μοντέρνας μυθοποιίας.¹³ Στο ίδιο έργο συνυπάρχουν συχνά και οι δύο τρέχουσες σημασίες με τις οποίες επενδύθηκε ο όρος, τόσο αυτή της ψευδούς όσο και αυτή της

⁵ Πρόκειται συγκεκριμένα για τα έργα *Cressa* (Heroides, 4.2) του Οβίδιου, *Phaedra* του Σενέκα, *Phèdre* του Ρακίνα, το δραματικό ποίημα *Phaedra* του Swinburne, το θεατρικό έργο του O'Neill *Desire under the elms* (Πόθοι κάτω από τις φτελιές), και το λυρικό πεζογράφημα *Phèdre ou le desespoir* (Φαίδρα ή Η Απόγνωση) της Yourcenar.

⁶ Η οριοθέτηση του μοντερνισμού και του μεταμοντερνισμού είναι ζήτημα πολύπλοκο και διαμφισβητούμενο. Στη λογοτεχνική κριτική, ωστόσο, ο όρος «μοντερνισμός» (modernism) συνήθως αναφέρεται στην αισθητική της ύστερης νωτερικότητας (από το 1850 κ.ε.), ενώ ο όρος «μεταμοντερνισμός» άρχισε να χρησιμοποιείται ευρέως από το 1960 κ.ε. για να περιγράψει μια νέα ευαισθησία στη λογοτεχνία, που απορρίπτει τον μοντερνισμό ή κατ' άλλους υιοθετεί τις τεχνικές του και τις επεκτείνει (βλ. Zima 2010: 6, Nicol 2006: 565).

⁷ βλ. Eliot 1975: 178. Για την επίδραση της ψυχανάλυσης και των ανθρωπολογικών σπουδών στην ανάγνωση της τραγωδίας βλ. και Πατσαλίδης 1997: 135- 136 και πιο αναλυτικά 136-165.

⁸ Eliot 1975: 177.

⁹ 2015: 9, Lincoln 1999: 63.

¹⁰ Πατσαλίδης 1997: 245-258.

¹¹ Von Hendy 2001: 49.

¹² Freer 2015: 10-11.

¹³ Bell 1997: 2, 2011: 205.

θεμελιώδους για έναν πολιτισμό αφήγησης, ενώ η καχυποψία απέναντι σε κάθε κοσμοθεωρία συνυπάρχει με τη βίωση από τους μοντερνιστές της δικής τους κοσμοθεωρίας ως πίστης και πεποίθησης.¹⁴ Η ίδια αμφισημία, αλλά με κάποιον σχετικισμό ως προς την ιδεολογική του χρήση (και κατάχρηση), διακρίνεται και στη στάση του μεταμοντερνισμού απέναντι στο θέμα αυτό. Στη μεταμοντέρνα μυθοπλασία είναι εμφανής η επίδραση της θεωρίας του μεταδομισμού, της νεοκλασικής αποδόμησης και της φεμινιστικής κριτικής, που ευνοούν την κριτική στάση προς το παρελθόν.¹⁵ Ο Pavis επισημαίνει την εξάρτηση του μεταμοντερνισμού από την παράδοση, την οποία πρέπει να αφομοιώσει για να την υπερβεί.¹⁶ Ιδιαίτερα επικριτικός είναι ο μεταμοντερνισμός απέναντι σε ό, τι θεωρεί μύθους του μοντερνισμού: την εμπιστοσύνη προς την επιστήμη και την αλήθεια και τη νοσταλγία για ενότητα στην εμπειρία και την αισθητική έκφραση.¹⁷ Εγκαταλείποντας το εγχείρημα του μοντερνισμού για ένα συνεκτικό όραμα, στρέφεται προς τις «μικρές αφηγήσεις» και τα «λεκτικά παιχνίδια».¹⁸ Κατά τον Faulconer, ο μεταμοντέρνος μύθος συγκροτείται ως αντι-μύθος, που επιχειρεί να αποδομήσει τα συμπεράσματα του μοντερνισμού.¹⁹ Αμφισβητώντας την ιδέα της ενότητας του έργου τέχνης αλλά και του υποκειμένου και αντιμετωπίζοντας με ειρωνεία την εναγώνια προσπάθεια για την ανακάλυψη της αλήθειας ως κατασκευές ενός αυθαίρετου τρόπου αντίληψης των πραγμάτων, ο μεταμοντέρνος μύθος αυτοπαρουσιάζεται ως παιχνίδι και ως πύλη προς τον μεταφορικό, ποιητικό χώρο.²⁰

Η παρούσα μελέτη θα επικεντρωθεί σε δύο σύγχρονα νεοελληνικά έργα που επαναπροσεγγίζουν τον μύθο της Φαίδρας στηριζόμενα στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη: τη *Φαίδρα* (1974-1975) του Γιάννη Ρίτσου και τη *Φαίδρα ή Άλκηστη- Love Stories* (2007) της Έλενας Πέγκα. Το κριτήριο για την επιλογή τους ήταν η αντιπροσωπευτικότητά τους σε σχέση με την αισθητική και τα ενδιαφέροντα του μοντερνισμού και του μεταμοντερνισμού. Ο Ρίτσος έγραψε τον δραματικό μονόλογό του *Φαίδρα* κατά την παραγμένη για την Ελλάδα περίοδο 1974-1975 και τον συμπεριέλαβε το 1978 στην

¹⁴ Bell 1997: 2, Freer 2015: 13.

¹⁵ Πατσαλίδης 1997: 267-268.

¹⁶ Pavis 1988: 217.

¹⁷ Faulconer 2008: 235.

¹⁸ Ο Lyotard ορίζει το μεταμοντέρνο ως δυσπιστία απέναντι στις μεγάλες αφηγήσεις, τα μεγάλα ερμηνευτικά σχήματα που υπόσχονται την ιστορική χειραφέτηση του υποκειμένου (Lyotard 1993: 26). Τα «γλωσσικά παιχνίδια», όρος που ο Lyotard αντλεί από τον Wittgenstein, αποτελούν μια μοναδική πραγματικότητα, που συγκροτείται μέσω των συμπεριφορών και των δραστηριοτήτων των ομιλητών, και διακρίνονται από γλωσσική επινοητικότητα και φαντασία. Βλ. Lyotard 1993:17.

¹⁹ Βλ. Faulconer 2008: 219-236.

²⁰ Heller 2006: 151, Segal 2004: 148.

έκτη έκδοση της ποιητής του συλλογής *Τέταρτη Διάσταση*, ένα ορόσημο στην ποιητική πορεία του, που σηματοδοτεί, κατά τον Τζιόβα, την προσχώρησή του στον μοντερνισμό.²¹ Η Πέγκα είναι μια από τις πιο αντιπροσωπευτικές δραματουργούς του μεταμοντέρνου κινήματος στην Ελλάδα. Το έργο της *Φαίδρα ή Άλκηστη Love Stories* φέρνει σε αντιπαράθεση τη Φαίδρα με την Άλκηστη, μια μυθική ηρωίδα που αποτελεί τον αντίποδά της, επιχειρώντας να αποδομήσει τη διαφορά ανάμεσά τους. Εκκινώντας από την παρατήρηση του Pavis ότι «qui dit *postmoderne* dit *moderne* et qui dit *moderne* dit *classique*», θα επιχειρήσουμε την αντίστροφη, πιο συμβατική πορεία, για να διερευνήσουμε πώς από το κλασικό έργο του Ευριπίδη οδηγούμαστε στη μοντέρνα *Φαίδρα* του Ρίτσου και από αυτήν στην μεταμοντέρνα *Φαίδρα ή Άλκηστη* της Πέγκα, ένα έργο που, όπως θα υποστηρίξουμε, επιχειρεί να αποδομήσει όχι μόνο τον τραγικό μύθο του Ευριπίδη αλλά και τον μοντέρνο μύθο του Ρίτσου.

Η μεθοδολογία με την οποία προσεγγίζονται τα εξεταζόμενα έργα κινείται στο πλαίσιο της συγκριτικής προσέγγισης, αξιοποιώντας ωστόσο στοιχεία από τη θεωρία της διακειμενικότητας. Η διακειμενική προσέγγιση, ξεπερνώντας τους στόχους της συγκριτικής μεθοδολογίας, δίνει τη δυνατότητα να συσχετιστεί το λογοτεχνικό έργο με όλο το λογοτεχνικό σύστημα όσο και με την κοινωνία, την ιστορία και τον πολιτισμό, που θεωρείται ότι μετέχουν στην ίδια κειμενικότητα με τη λογοτεχνία.²² Το κείμενο αντιμετωπίζεται ως ένα μωσαϊκό από παραθέματα, κώδικες, κοινωνικές γλώσσες και εν γένει κείμενα του γενικότερου πολιτισμικού κώδικα και όχι ως αυτόνομη δομή με ανεξάρτητο νόημα.²³ Σύμφωνα με την Kristeva, η οποία εισήγαγε τον όρο διακειμενικότητα στη θεωρία της λογοτεχνίας, τα κείμενα, ως τμήματα του κοινωνικού λόγου, απηχούν τις αέναες ιδεολογικές διαμάχες που χαρακτηρίζουν τη γλώσσα και τον λόγο στην κοινωνία.²⁴ Υπό την οπτική αυτή, η διερεύνηση του διακειμενικού πλέγματος του λογοτεχνικού έργου μπορεί να οδηγήσει στον εντοπισμό της θέσης του στον λόγο και της σχέσης του με το ιστορικό και πολιτισμικό του συγκείμενο.

Η επιχειρούμενη έρευνα επιδιώκει την κάλυψη ενός μικρού μέρους του κενού που παρατηρείται στη βιβλιογραφία σχετικά με την εξέλιξη του μύθου της Φαίδρας στη νεοελληνική λογοτεχνία και δραματουργία σ' αυτήν την πιο πρόσφατη παραγωγική της φάση. Από όσο γνωρίζουμε, δεν έχει επιχειρηθεί ποτέ συγκριτική εξέταση των έργων

²¹ Tziouvas 1996: 67, 1997: 6.

²² Alfaro 1996: 271, Juvan 2008: 99.

²³ Βλ. Allen 2000: 36, Juvan 2008: 103-104, Williams 2015: 170.

²⁴ Βλ. Allen 2000: 36-37.

του Ρίτσου και της Πέγκα, ενώ το έργο της νεώτερης ελληνίδας δραματουργού δεν έχει εξεταστεί ακόμα ούτε μεμονωμένα.²⁵ Διαβάζοντας τα δύο έργα υπό το πρίσμα που αναφέρθηκε, παρά την επιφανειακή συνάφειά τους, που έγκειται στην κοινή αναφορά τους στον ευριπίδειο *Ιππόλυτο* και σε ελάχιστα κοινά μοτίβα, προσδοκούμε να διαφανεί ο υπόρρητος μεταξύ τους διάλογος, που καταλήγει σε διαφορετικές θέσεις για τον άνθρωπο και τον κόσμο, την ιστορία και την τέχνη. Θα επιχειρηθεί να καταδειχτεί ότι το έργο της Πέγκα, αποδομώντας τα συμπεράσματα της *Φαίδρας*, μπορεί να διαβαστεί ως ένας μεταμοντέρνος αντι-μύθος που αντιπαρατίθεται στον μοντέρνο μύθο του Ρίτσου.

Στο πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζεται αδρομερώς η λογοτεχνική παράδοση του μύθου της Φαίδρας. Η αναδρομή αυτή κρίθηκε απαραίτητη, για να δοθεί μια ιστορική προοπτική στη λογοτεχνική διαδρομή της ηρωίδας, εφόσον μάλιστα και τα δύο εξεταζόμενα έργα εμπλέκουν στον διάλογό τους με τον μύθο πολλές διαφορετικές λογοτεχνικές εκδοχές του. Ιδιαίτερο βάρος δίνεται στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη, που αποτελεί και το κύριο διακείμενό τους.²⁶ Στο δεύτερο και τρίτο κεφάλαιο, υπό την οπτική μιας συγκριτικής και διακειμενικής προσέγγισης, επιχειρείται να διερευνηθεί πώς ενσωματώνεται ο μύθος της Φαίδρας στα έργα του Ρίτσου και της Πέγκα αντίστοιχα και πώς μετασχηματίζεται και ανασηματοδοτείται μέσα από την απαλληλεπίδρασή του με τους λόγους του νέου του συγκειμένου. Συνδυάζεται η κλασική στη συγκριτική γραμματολογία αναζήτηση παραθεμάτων, μοτίβων και υπαινιγμών με τη διερεύνηση δομών που αποκαλύπτουν τη θέση των υποκειμένων της αφήγησης στον λόγο. Αναζητούνται οι συγκλίσεις και οι αποκλίσεις (στην υπόθεση, στη δομή και στην προσέγγιση των χαρακτήρων) που παρουσιάζουν τα δύο έργα σε σχέση με τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη αλλά και μεταξύ τους, με αναφορές και στην υπόλοιπη λογοτεχνική παράδοση, όταν αυτό κρίνεται διαφωτιστικό. Εξετάζεται ακόμα η στάση των δύο συγγραφέων απέναντι στην Ιστορία, ζήτημα στο οποίο εντοπίζεται και η πιο σημαντική ίσως απόκλιση των προσεγγίσεών τους. Τα συμπεράσματα της έρευνας παρουσιάζονται στον επίλογο της μεταπτυχιακής διατριβής.

²⁵ Το δεδομένο αυτό έπαψε να ισχύει κατά τη διάρκεια της εκπόνησης της διατριβής, με τη δημοσίευση της μονογραφίας της Ουρανίας Αναγνώστου *Το Θέατρο της Έλενας Πέγκα* (ΚΑΠΑ Εκδοτική, 2016), που μελετά και το εν λόγω έργο της Πέγκα. Το προχωρημένο στάδιο στο οποίο βρισκόταν η εκπόνηση της μεταπτυχιακής διατριβής δεν επέτρεψε την ενημέρωση της βιβλιογραφίας μας με τη μονογραφία αυτή.

²⁶ Αυτό υποδηλώνεται από τα περικειμενικά και παρακειμενικά στοιχεία των έργων: την προμετωπίδα της *Φαίδρας* του Ρίτσου (Ρίτσος 1990: 293) και τη δήλωση της Πέγκα στο σκηνοθετικό σημείωμα της παράστασης του έργου της (Πέγκα 2007 β).

Κεφάλαιο 1

Η Λογοτεχνική Διαδρομή του Μύθου της Φαίδρας

Η Φαίδρα είναι κόρη του μυθικού βασιλιά της Κρήτης Μίνωα και της Πασιφάης, γνωστής στη μυθολογία για τον παράταιρο έρωτά της με έναν ταύρο, καρπός του οποίου υπήρξε το μυθολογικό τέρας Μινώταυρος. Κατά τον 6^ο π. Χ. αιώνα η Φαίδρα συνδέεται με τον μυθικό ήρωα της Αττικής Θησέα, για να της αποδοθεί ένας έρωτας λιγότερο αφύσικος από αυτόν της μητέρας της αλλά εξίσου παραβατικός και ανόσιος, αφού αντικείμενο του έρωτά της είναι ο προγονός της, γιος του Θησέα και της αμαζόνας Αντιόπης (ή Ιππολύτης).²⁷ Ο νέος την απωθεί και αυτή τον εκδικείται, κατηγορώντας τον για βιασμό ή απόπειρα βιασμού. Η κατάληξη του παραβατικού έρωτά της είναι τραγική: η ίδια αυτοκτονεί και ο Ιππόλυτος βρίσκει τον θάνατο από έναν τερατώδη ταύρο, τον οποίο έστειλε ο Ποσειδώνας ανταποκρινόμενος στην κατάρα του γιου του, Θησέα.

Από τα τρία γνωστά τραγικά έργα της κλασσικής αρχαιότητας που πραγματεύτηκαν τον μύθο, τη *Φαίδρα* του Σοφοκλή, τον *Ιππόλυτο Καλυπτόμενο* και τον *Ιππόλυτο Στεφανηφόρο ή Στεφανία* του Ευριπίδη, μόνο το τελευταίο, που διδάχτηκε το 428 π. Χ., σώζεται ακέραιο. Η συγκεκριμένη πηγή από την οποία άντλησε τον μύθο ο αρχαίος τραγικός δεν έχει εντοπιστεί. Στον *Ιππόλυτο* αναφέρονται λατρευτικές εκδηλώσεις με τελετές, στο πλαίσιο των οποίων νεαρές παρθένες της Τροιζήνας αφιέρωναν την κόμη τους στον ήρωα, ένα έθιμο που κατά τη Mills αποσκοπούσε στη μετάβαση των ανύπαντρων κοριτσιών στον έγγαμο βίο.²⁸ Πιθανότατα η αρχική λειτουργία του μύθου

²⁷ Barrett 1964: 9.

²⁸ Ευρ. *Ιππ.* 1428, Mills 2002: 21.

ήταν αιτιολογική και αποσκοπούσε στην ερμηνεία του αφηρωισμού του Ιππόλυτου, ο οποίος στην περιοχή της Τροιζήνας, όπου εντοπίζεται η καταγωγή του, απολάμβανε τιμές θεού.²⁹ Ο ρόλος της Φαίδρας στο πλαίσιο αυτό θα πρέπει να ήταν δευτερεύων, περιορισμένος στην ανάδειξη της ηθικής ακεραιότητας του αξιέραστου νέου, που αντιστάθηκε στις ανήθικες προτάσεις της.³⁰ Στον *Ιππόλυτο Καλυπτόμενο*, που πιθανότατα προηγήθηκε του σωζόμενου έργου, η Φαίδρα δεν πρέπει να απείχε πολύ από το αρχέτυπο της ανήθικης γυναίκας.³¹ Η αποκάλυψη του πάθους της γινόταν με δική της πρωτοβουλία, προκαλώντας τον αποτροπιασμό του Ιππόλυτου, που κάλυπτε το κεφάλι του από ντροπή. Η αποτυχία που γνώρισε το έργο αλλά και η σκληρή σάτιρα του Αριστοφάνη, που επιφύλασσε στον Ευριπίδη τη μομφή του διαφθορέα, γιατί τόλμησε να ανεβάσει στη σκηνή *Φαίδρας [...] πόρνας*,³² αποκαλύπτει ότι το συντηρητικό μέρος του αθηναϊκού κοινού δεν θα μπορούσε να ανεχτεί την άμεση έκφραση του παράνομου γυναικείου έρωτα.³³

1.1 Η Φαίδρα στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη

Στο σωζόμενο έργο του ο Ευριπίδης παρουσιάζει μια ευγενέστερη εκδοχή της Φαίδρας, απαλείφοντας το «άπρεπες και κατηγορίας ἄξιον».³⁴ Το έργο προλογίζει η θεά Αφροδίτη, που ομολογεί ότι η ίδια ενέπνευσε τον ανόσιο έρωτα στην ηρωίδα, για να τιμωρήσει την ασέβεια του Ιππόλυτου προς το πρόσωπό της.³⁵ Η Φαίδρα είναι τώρα μια γυναίκα που αγωνίζεται να διατηρήσει την υπόληψή της και προτιμά να δώσει τέλος στη ζωή της παρά να υποκύψει στο παράνομο πάθος της. Φαίνεται να επιζητεί ένα ανώτερο ηθικό κριτήριο, όπως αποκαλύπτει το ενδιαφέρον της για την *αἰδῶ*,³⁶ την οποία δε συσχετίζει μόνο με την *εὐκλειαν*, την ανάγκη για κοινωνική αναγνώριση και τον συνακόλουθο φόβο για την κοινωνική αποδοκιμασία, αλλά και με τη συναίσθηση του ίδιου του ατόμου για την ηθική του ακεραιότητα.³⁷ Ο έρωτάς της παρουσιάζεται ως

²⁹ Barrett 1964: 7-8.

³⁰ Barrett 1964: 8.

³¹ Barrett 1964: 12.

³² Dover 1993: Αριστοφ. *Βατρ.* 1043. Βλ. και Καραμάνου 2011: 5, 11.

³³ Mills 2002: 29, 33, Barrett 1964: 12.

³⁴ Το παράθεμα προέρχεται από την αρχαία *ὑπόθεσιν* του Ιππόλυτου (που πιθανότατα γράφτηκε από τον Αριστοφάνη Βυζάντιο). Βλ. στην έκδοση Barrett 1964: 96.

³⁵ Ευρ. *Ιππ.* 47-50.

³⁶ Ευρ. *Ιππ.* 377-387.

³⁷ Για την αντίληψη της *αἰδοῦς* στον *Ιππόλυτο* έχουν διατυπωθεί διαφορετικές απόψεις. Μια ενδιαφέρουσα προσέγγιση είναι αυτή του Segal, ο οποίος θεωρεί ότι το επίμαχο χωρίο αντανακλά τον προβληματισμό για ένα εσωτερικευμένο ηθικό κριτήριο, που δεν αφορά μόνο τις εξωτερικές εκδηλώσεις της συμπεριφοράς. Βλ. Segal 1970: 286. Και ο Goldhill θεωρεί ότι ο Ευριπίδης, μέσω της Φαίδρας,

εμπόδιο σ' αυτή της την προαίρεση, ως *μανία* και *νόσος*,³⁸ μια δύναμη ανεξέλεγκτη και ακατάλυτη, την οποία δε μπορεί να καταπνίξει παρά τις απεγνωσμένες προσπάθειές της. Το πάθος της και το ψυχικό και σωματικό της μαρτύριο αποδίδεται με πρωτόγνωρο για την εποχή ρεαλισμό.³⁹ Η πίεση και η παραπειστική επιχειρηματολογία της Τροφού,⁴⁰ που επιδιώκει να της σώσει τη ζωή, την οδηγεί σε μια σειρά από υποχωρήσεις που θα αποδειχτούν μοιραίες. Υποκύπτοντας στην ικεσία της, αποκαλύπτει το μυστικό της και της επιτρέπει να διαχειριστεί το πρόβλημά της. Η Τροφός, αφού δεσμεύσει με όρκο σιωπής τον Ιππόλυτο, επιχειρεί να τον πείσει να υποκύψει στον έρωτα της Φαίδρας, προκαλώντας την έντονη αντίδρασή του.⁴¹ Η εξέλιξη αυτή οδηγεί τη Φαίδρα σε έναν ηθικό συμβιβασμό: προκειμένου να διατηρήσει τη φήμη της, κατηγορεί τον νέο για βιασμό. Επιχειρεί ωστόσο να στηρίξει την απόφασή της σε κοινωνικά αποδεκτές αξίες.⁴² Αναφέρεται στους φόβους της για την ατίμωση των παιδιών της, του άντρα της και του οίκου της Κρήτης, η φήμη των οποίων κινδυνεύει να αμαυρωθεί από την αποκάλυψη του άνομου έρωτά της.⁴³ Η Φαίδρα δεν είναι βέβαια αθώα, η ευγένειά της ωστόσο, έστω και με τρόπο αμφίσημο, αναγνωρίζεται τελικά και από το ίδιο το θύμα της⁴⁴ αλλά και από την προστάτιδά του θεά Άρτεμη.⁴⁵

Ο τίτλος της τραγωδίας υποδηλώνει επικέντρωση στο πρόσωπο του Ιππόλυτου, στην ηθογράφηση του οποίου διατηρείται το μυθικό μοτίβο της ηθικής ακεραιότητας. Το ιδανικό του Ιππόλυτου είναι η *σωφροσύνη*, αξία που επιχειρεί να ακολουθήσει υιοθετώντας μια στάση ζωής αφοσιωμένη στην αγνότητα και στην ευσέβεια προς την Άρτεμη.⁴⁶ Η αθωότητά του υπονομεύεται τόσο από την ασέβειά του προς την Αφροδίτη όσο και από την υπεροψία του απέναντι στη Φαίδρα και σε όλο το κοινωνικό του περιβάλλον.⁴⁷ Ιδιαίτερα το μισογυνικό παραλήρημα στο οποίο κορυφώνεται η αντίδρασή του στις προτάσεις της Τροφού είναι το στοιχείο που αμαυρώνει τη θετική

επιχειρεί να αμφισβητήσει την *εὐκλειαν* και την ηθική της επάρκεια στην κοινωνία της εποχής του (Goldhill 1986: 235). Η απόφαση της Φαίδρας από την άποψη αυτή φαίνεται ως ηθικός συμβιβασμός.

³⁸ Ευρ. *Ιππ.* 241, 394, 405.

³⁹ De Rommilly 1997: 59.

⁴⁰ Πολλοί μελετητές σχετίζουν την επιχειρηματολογία της Τροφού με τη σοφιστική ρητορική. Βλ. Κνοχ 1983: 322-323, De Rommilly 1997: 40.

⁴¹ Ευρ. *Ιππ.* 616-668.

⁴² Βλ. και Αλεξοπούλου 2013: 193.

⁴³ Ευρ. *Ιππ.* 716-721.

⁴⁴ *έσωφρόνησε δ' οὐκ ἔχουσα σωφρονεῖν* (Ευρ. *Ιππ.* 1034).

⁴⁵ Ευρ. *Ιππ.* 1301.

⁴⁶ Ευρ. *Ιππ.* 87. Βλ. ακόμα: *τὸ σωφρονεῖν* (στιχ. 80), *σοφοί* (στιχ. 90).

⁴⁷ Για πολλούς μελετητές η «ὑβρις» του Ιππόλυτου μεταφέρεται από το θεϊκό και στο ανθρώπινο επίπεδο, όπως υποδηλώνεται από την υποτιμητική του συμπεριφορά προς την τροφή και όλο το γυναικείο γένος. Βλ. Αλεξοπούλου 2013: 64 και σ. 91, Lauriola 2015: 449.

εικόνα του σώφρονος νέου που διεκδικεί.⁴⁸ Όπως έχει παρατηρήσει ο Dodds, ο Ευριπίδης στηρίζει την τραγικότητα των έργων του σε ήρωες που έχουν ευγενείς προθέσεις, αλλά αποδεικνύονται ασταθείς.⁴⁹ Τόσο ο Ιππόλυτος όσο και η Φαίδρα αποτυγχάνουν να εκπληρώσουν τα ιδανικά τους. Η τραγωδία τους θα ολοκληρωθεί με την παρέμβαση του Θησέα, ο οποίος, αδυνατώντας να διακρίνει ανάμεσα στη φαινομενική ενοχή του Ιππόλυτου και την αλήθεια, θα καταδικάσει το γιο του σε εξορία και θα τον καταραστεί, ζητώντας τον θάνατό του από τον Ποσειδώνα. Η προδιαγραφή του πεπρωμένου των ηρώων από την Αφροδίτη στον πρόλογο και η επέμβαση της Άρτεμης στην έξοδο μοιάζει να περιχαράκνει την ανθρώπινη δράση σε έναν αδιαπέραστο κύκλο. Ωστόσο οι άνθρωποι στον Ευριπίδη δεν είναι πιόνια στα χέρια των θεών. Η τραγωδία τους παίζεται κάπου ανάμεσα στην ανθρώπινη αδυναμία και σε εξωγενείς παράγοντες που επηρεάζουν τις αποφάσεις τους.

Το θέμα του έρωτα αποκτά στο έργο του Ευριπίδη κεντρικό ρόλο.⁵⁰ Παρουσιάζεται ως επικίνδυνη ψυχοσωματική δύναμη, που απειλεί τα όρια του αυτόνομου εγώ.⁵¹ Η γυναικεία σεξουαλικότητα από θέμα ιδιωτικό γίνεται έτσι ευρύτερα πολιτικό, απειλώντας να δημιουργήσει περιπλοκές στη δημόσια εικόνα του άντρα.⁵² Οι ανησυχίες της Φαίδρας ότι η ατίμωσή της θα στερήσει από τα παιδιά της την *παρρησίαν*, την ελεύθερη δημόσια έκφραση, υποδεικνύουν την ανάγκη της πολιτικής κοινωνίας να ελέγξει την γυναικεία σεξουαλικότητα, προκειμένου να διατηρήσει τη συνοχή της.⁵³ Στη σκηνή του Ευριπίδη, ωστόσο, η Φαίδρα βρίσκει το βήμα για να εκφράσει την πικρία της για τη δυσμενή θέση στην οποία την τοποθετεί ακριβώς η γυναικεία της φύση.⁵⁴ Το στοιχείο αυτό, σε συνδυασμό με την έμφαση στο σωματικό και ψυχικό της μαρτύριο, καθώς και την παράλληλη υπονόμηση του Ιππόλυτου, συνιστά ήδη μια μετακίνηση από την απαξίωση της ηρωίδας στον μύθο.⁵⁵

Κεντρική θέση στο έργο του Ευριπίδη έχει ο προβληματισμός για την αναξιοπιστία του λόγου (τόσο του ενδιάθετου όσο και του εκπεφρασμένου) ως μέσου για την ηθική διάκριση και επιλογή, μια αντίληψη που απηχεί το κλίμα του σκεπτικισμού που

⁴⁸ Ευρ. *Ιππ.* 616-648.

⁴⁹ Dodds 1929: 99.

⁵⁰ De Romilly 1997: 56- 57.

⁵¹ Hall 2010: 249.

⁵² Segal 1988: 273.

⁵³ Ευρ. *Ιππ.* 420-423.

⁵⁴ Βλ. Ευρ. *Ιππ.* 406-407: *γυνή [...] μίσημα πᾶσιν.*

⁵⁵ Η Hall (2010: 250) θεωρεί ότι το έργο επιβεβαιώνει την πατριαρχική τάξη παραγκωνίζοντας τη γυναίκα και επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον στη σχέση των δύο αντρών. Βλ. όμως και Goldhill 1986:116, για μια πιο θετική εκτίμηση.

διαδόθηκε κατά τον 5^ο αιώνα από τους σοφιστές.⁵⁶ Για την Τροφό δεν υπάρχει πρόβλημα που να μην μπορεί να λυθεί με τη γλώσσα, ενώ η Φαίδρα αμφισβητεί την αξιοπιστία της.⁵⁷ Η Φαίδρα και ο Ιππόλυτος, αλλά και η Τροφός και ο Θησέας αποτελούν εξάλλου παραδείγματα εσφαλμένης κρίσης, θέτοντας με τις αποφάσεις τους σε εφαρμογή το θεϊκό σχέδιο της εξόντωσης του Ιππόλυτου. Η αδυναμία του ανθρώπου υπογραμμίζεται από την αντιπαραβολή του με το θείο, που έχει πρόσβαση σε μια περιοχή γνώσης απρόσιτη στον άνθρωπο.⁵⁸ Η μόνη προσιτή στους θνητούς αλήθεια είναι ότι τους περιμένει ο θάνατος. Όσο ζούμε *μύθοις ἄλλως φερόμεσθα*.⁵⁹ Όπως παρατηρεί ο Whitman, ο τραγικός μύθος του Ευριπίδη «δείχνει έναν κόσμο κατακερματισμένο, έναν άνθρωπο που αναζητά τη λύτρωση στον ίδιο του τον ανθρωπισμό».⁶⁰ Η μεγαλοψυχία που επιδεικνύει ο Ιππόλυτος απέναντι στον πατέρα του, ενώ ήδη αντικρίζει τις πύλες του Άδη, αποτελεί το ανθρωπιστικό μήνυμα του έργου, την ίδια μάλιστα στιγμή που το θείο (ή η κοσμική αναγκαιότητα) παρουσιάζεται άδικο, ανάλητο και εκδικητικό.⁶¹

1.2 Η Φαίδρα μετά τον Ιππόλυτο

Στην ιστορία της πρόσληψης του μύθου εντοπίζεται μια μετατόπιση του ενδιαφέροντος από τον Ιππόλυτο στη Φαίδρα, καθώς και μια πόλωση, είτε προς την κατεύθυνση της ενοχοποίησης είτε προς την κατεύθυνση της αθώωσης της ηρώιδας,⁶² χαρακτηριστικά ήδη εμφανή στους Λατίνους συγγραφείς που επαναδιαπραγματεύτηκαν τον μύθο. Στο έργο του Οβίδιου (1^{ος} αι. π. Χ. – 1^{ος} αι. μ. Χ) η Φαίδρα είναι μάλλον μια γυναίκα προοδευτική παρά επιλήψιμη, αποφασισμένη να υποστηρίξει τη νομιμότητα του έρωτά της.⁶³ Αντίθετα, στη *Φαίδρα* του Σενέκα (1^{ος} αι. μ. Χ.) η ηρώίδα στιγματίζεται ως «κακιά μητριά», μεγαλύτερο κακό ακόμα κι από την παιδοκτόνο Μήδεια,⁶⁴ και γίνεται το

⁵⁶ Dodds 1929: 99, Goldhill 1986: 231.

⁵⁷ Ευρ. *Ιππ.* 61.

⁵⁸ Η Άρτεμη και η Αφροδίτη θεωρείται ότι αντιπροσωπεύουν αιώνιες ανταγωνιστικές κοσμικές δυνάμεις που κυβερνούν την ανθρώπινη ζωή (Dodds 1929: 102) ή ακόμα ενστικτώδη πάθη (Kitto 2003: 209, Rommilly 1997: 52). Κάποιες από τις παραδοχές για τον Ευριπίδη και τη σχέση του με τους θεούς έχουν αρχίσει ωστόσο να αμφισβητούνται. Η Lefkowitz προτείνει να δεχτούμε τη δράση των θεών στο έργο του Ευριπίδη στην κυριολεξία της (Lefkowitz 1989: 72, 77), ενώ ο Whitman (1996:179) θεωρεί ότι ο Ευριπίδης είχε εξίσου συγκεχυμένη εικόνα για τους θεούς όσο και οι περισσότεροι από τους συγχρόνους του.

⁵⁹ Ευρ. *Ιππ.* 197.

⁶⁰ Whitman 1996:179.

⁶¹ Knox 1983: 331.

⁶² Βλ. Lauriola 2015: 473.

⁶³ Lauriola 2015: 450-3.

⁶⁴ Βλ. Lauriola 2015: 443.

αντιπαράδειγμα της στωικής φιλοσοφίας της απάθειας που ο συγγραφέας πρεσβεύει.⁶⁵ Η Φαίδρα εξευγενίζεται από τον Ρακίνα τον 17^ο αι. για να προσαρμοστεί στο κλασικιστικό ιδανικό της ευπρέπειας.⁶⁶ Η συκοφαντία, πράξη «υπερβολικά ταπεινή και βδελυρή για μια πριγκίπισσα»,⁶⁷ αποδίδεται στην τροφό της, ενώ η ίδια η Φαίδρα εξαγνίζεται μέσα από τη μετάνοια και τον θάνατο.⁶⁸

Κατά τον 19^ο αιώνα ξεχωρίζει η ποιητική προσέγγιση του μύθου από τον Swinburne, που κινείται ανάμεσα στον ρομαντισμό και τον μοντερνισμό.⁶⁹ Στον έμμετρο διάλογο *Φαίδρα* (1866) η ηρωίδα ζητά από τον Ιππόλυτο να τη σκοτώσει με το ξίφος του, που αποκτά συνδηλώσεις φαλλικού συμβόλου.⁷⁰ Η Φαίδρα, μολυσμένη από τις διαστροφικές σεξουαλικές επιθυμίες της μητέρας της, επαναστατεί ενάντια στην οικογενειακή δυστυχία, που την οδηγεί σε έναν πρόωρο και βίαιο θάνατο. Είναι μια μπωντλαιρική μοιραία γυναίκα, που κατέχεται από τον ερωτικό πόθο και τον θάνατο.⁷¹ Στο ίδιο κλίμα και επηρεασμένος από την παρακμιακή ποίηση, ο D' Annunzio θα αποδώσει στη Φαίδρα τα αμφίσημα χαρακτηριστικά της μοιραίας και αυτοκαταστροφικής γυναίκας – ειδώλου, την κυρίαρχη αναπαράσταση της γυναίκας του 19^{ου} αιώνα.⁷²

Κάτω από την ισχυρή επίδραση του Φρόντ ο 20^{ος} αιώνας στρέφει το ενδιαφέρον του στην ψυχολογική προσέγγιση της ηρωίδας. Στο έργο του *Πόθοι κάτω από τις φτελιές* (1926) ο O'Neill μεταφέρει τη δράση στην αμερικανική επαρχία του 19^{ου} αι. και μετατρέπει την Άμπυ/Φαίδρα σε μια σύγχρονη τραγική Μήδεια, που θυσιάζει το παιδί που θα γεννηθεί από τον παράνομο έρωτά της με τον Ήμπεν/Ιππόλυτο, για να του αποδείξει την ελικρίνεια των συναισθημάτων της. Μια σειρά διασκευών, κυρίως από γυναίκες συγγραφείς (Marina Tsvetaeva,⁷³ Hilda Doolittle,⁷⁴ Marguerite Yourcenar), προσεγγίζουν την ηρωίδα μέσα από μια φεμινιστική οπτική.⁷⁵ Η Φαίδρα της Yourcenar (*Φαίδρα ή Η Απόγνωση*, 1936) είναι μια γυναίκα σκληρή και κυνική, θύμα του δυστυχισμένου και αδύνατου έρωτά της, που εξεγείρεται ενάντια στις προκαταλήψεις

⁶⁵ Pratt 1948: 7-8.

⁶⁶ Lauriola 2015: 461.

⁶⁷ Ρακίνας 1998 14.

⁶⁸ Ρακίνας 1998: 94.

⁶⁹ Johansen 2014: 52.

⁷⁰ Johansen 2014: 50.

⁷¹ Johansen 2014: 50.

⁷² Βλ. Lauriola 2015: 462 -463, Βοβέλ 2000: 244-257.

⁷³ Πρόκειται για την ποιητική συλλογή *Fedra*, που γράφτηκε το 1927 και εκδόθηκε το 1928.

⁷⁴ *Hippolytus Temporizes* (1927).

⁷⁵ Lauriola 2015: 466.

και τους θεσμούς που της επιβάλλουν την υποταγή.⁷⁶ Ο ελληνικός μοντερνισμός, με εξαίρεση την κινηματογραφική εκδοχή της Φαίδρας από τον Jules Dassin (*Φαίδρα*, 1962, σε σενάριο της Μαργαρίτας Λυμπεράκη), δεν δείχνει ανάλογο ενδιαφέρον για τη μυθική ηρωίδα.⁷⁷ Στην ταινία του Dassin, που ανακινεί θέματα ταξικής πάλης, οι νέοι θεοί είναι ισχυρές οικογένειες Ελλήνων πλοιοκτητών,⁷⁸ ενώ η Φαίδρα παρουσιάζεται ως μια παράφορα ερωτευμένη, επαναστατική αλλά μάλλον ανάλγητη κοινωνικά γυναίκα, που την αφήνει αδιάφορη η πραγματική τραγωδία του έργου, το πολύνεκρο ναυάγιο του πλοίου του άντρα της.⁷⁹

Ο μεταμοντερνισμός διατηρεί το ενδιαφέρον για τη μυθική ηρωίδα, δίνοντας έμφαση κυρίως στην αποτύπωση του συγκεκριμένου στο οποίο μεταφέρεται η ιστορία της. Η Sarah Kane (*Phaedra's Love*, 1995) μεταφέρει στις διαπροσωπικές σχέσεις των ηρώων της την ωμή βία του έργου του Σενέκα. Η Φαίδρα είναι μέλος μιας σύγχρονης βασιλικής οικογένειας, που παραμελείται από τον αδιάφορο και άπιστο βασιλικό της σύντροφο. Ο Ιππόλυτος, ένας νέος καταθλιπτικός, κυνικός, που αλλάζει σεξουαλικούς συντρόφους χωρίς να απολαμβάνει τον έρωτα, διαμελίζεται στο τέλος του έργου από έναν υποκινούμενο από τον Θησέα αγριεμένο όχλο. Ο Charles Mee στο *True Love* (2001) μεταφέρει την πλοκή σε ένα βενζινάδικο στην αμερικανική επαρχία. Εκκινώντας τον προβληματισμό του από το *Συμπόσιο* του Πλάτωνα,⁸⁰ και με υπαινιγμούς στην αιμομιξία και σε άλλες διαστροφικές παρεκτροπές της libido, διερευνά τις διαφορετικές μορφές του έρωτα, αμφισβητώντας την καθιερωμένη αντίληψη για την «πραγματική αγάπη» και τονίζοντας παράλληλα τις περιπλοκές που δημιουργεί στην ίδια την έννοια του πραγματικού η λειτουργία των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης. Η αφήγηση της ιστορίας της ηρωίδας είναι και στα δύο έργα αποστασιοποιημένη, κάποτε μάλιστα ψυχρή, αγγίζοντας ενίοτε το κωμικό και – στην περίπτωση της Kane – το γκροτέσκο.⁸¹

⁷⁶ Torres 2006: 27.

⁷⁷ Ο Αριστομένης Προβελέγγιος ήταν αυτός που εισήγαγε τη Φαίδρα στην νεοελληνική σκηνή (*Φαίδρα*, 1919). Πριν από αυτόν ο Δημήτριος Βερναρδάκης χρησιμοποίησε στη *Φαύστα* του (1893) μοτίβα από τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη και τη *Φαίδρα* του Ρακίνα, για να διανθίσει μια υπόθεση που αντλεί ωστόσο από τη βυζαντινή ιστορία. Ο Ρίτσος δείχνει ένα διαρκές ενδιαφέρον για τον *Ιππόλυτο*, όπως φαίνεται από τις συχνές αναφορές του (*Μεταμορφώσεις*, *Η Άρτεμις* και *Σάρκινος Λόγος*). Στο ποίημα *Άρτεμις* (Ρίτσος 1989: 91), ποίημα γραμμένο κατά τη διάρκεια της δικτατορίας (Καρλόβασι, 12, VI 1969), η μορφή του Ιππόλυτου, αφοσιωμένου πιστού μιας θεάς που καταδιώκει αθώους θνητούς, προοιωνίζεται την απεικόνισή του στη *Φαίδρα*.

⁷⁸ Lauriola 2015: 492.

⁷⁹ Dassin 1962.

⁸⁰ McDonald 1988: 171.

⁸¹ Βλ. Cummings 2010: 80, McDonald 1988: 171.

Στον χώρο της νεοελληνικής δραματουργίας ξανασυναντάμε τη Φαίδρα στο έργο της Λείας Βιτάλη *Τζιν Φιζ* (1990) ως σύγχρονη ιδιοκτήτρια ενός μπαρ που ερωτεύεται την κόρη του άντρα της Ιππολύτη, δίνοντας στη συγγραφέα τη δυνατότητα να διερευνήσει τη γυναικεία φύση και ψυχολογία στο πλαίσιο της πάλης των φύλων.⁸² Στο έργο του Βασίλη Παπαγεωργίου *Ιππόλυτος Καλυπτόμενος* (1997), που ενσωματώνει αποσπάσματα του ομώνυμου έργου του Ευριπίδη, ο έρωτας της Φαίδρας και του Ιππόλυτου ολοκληρώνεται και το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στον απόλυτο έρωτα της Φαίδρας, που απειλεί να διασαλεύσει την – αμφισβητούμενη – κοινωνική ευταξία.⁸³

⁸² Βλ. Ανδριανού 2008.

⁸³ Βλ. Βερβεροπούλου 2006: 50.

Κεφάλαιο 2

Φαίδρα: Ο Μοντέρνος Μύθος του Ρίτσου

Η *Φαίδρα*, ένας δραματικός μονόλογος⁸⁴ που αντλεί την υπόθεσή του από τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη, γράφτηκε κατά το διάστημα 1974-1975 και εντάχθηκε το 1978 στην έκτη έκδοση της ποιητικής συλλογής *Τέταρτη Διάσταση* (1972). Ο Τζιόβας θεωρεί ότι η συλλογή αυτή σημειώνει μια στροφή στην ποιητική πορεία του Ρίτσου, με κύρια χαρακτηριστικά την πιο ώριμη αξιοποίηση του μύθου και τον πειραματισμό με τον χρόνο, στοιχεία που σηματοδοτούν την προσχώρησή του στον μοντερνισμό.⁸⁵ Τα περισσότερα από τα δεκαεπτά ποιήματα της συλλογής είναι αρχαιόθεμα, διατηρούν ωστόσο τον δεσμό τους με την επίκαιρη εμπειρία, δημιουργώντας παραλληλισμούς ανάμεσα στο ποιητικό παρόν και το μυθικό παρελθόν. Μετά από κάποιες αρχικές επιφυλάξεις απέναντι στον μύθο, που είχαν ενδεχομένως ιδεολογική βάση, ο Ρίτσος αναγνωρίζει τα πλεονεκτήματα της «μυθικής μεθόδου», η οποία είχε καθιερωθεί από τη γενιά του '30 και κυρίως από τον Σεφέρη και στο χώρο της ελληνικής λογοτεχνίας.⁸⁶ Μια ιδιαιτερότητα εξάλλου της ελληνικής πρόσληψης του μοντερνισμού είναι ότι ο μύθος σχετίζεται στενά με την παράδοση και την ιστορική μνήμη. Όπως και στην περίπτωση του Σεφέρη, στον Ρίτσο η σχέση παρελθόντος-παρόντος που δημιουργείται από την ανάκληση του μυθικού θέματος είναι πιο άμεση, μέσω του συνδέσμου της γλώσσας και του φυσικού τοπίου.⁸⁷ Το γεγονός αυτό καθιστά πιο συμβατό τον μύθο με

⁸⁴ Για τον όρο δραματικός μονόλογος και τους πειραματισμούς του μοντερνισμού με το είδος βλ. Sinfield 1977: 65.

⁸⁵ Τζιόβας 1996: 67.

⁸⁶ Βλ. ωστόσο Keeley 1969, ο οποίος αναθεωρεί την άποψή του για τη συνεπή χρήση της «μυθικής μεθόδου» του Eliot από τον Σεφέρη, επισημαίνοντας την προσωπική συμβολή του Έλληνα ποιητή και την εξέλιξη της μεθόδου στο έργο του.

⁸⁷ Keeley 1969: 119.

την ιδεολογία του Ρίτσου, εξουδετερώνοντας τον φόβο της εκζήτησης, ο οποίος έχει επισημανθεί στην ποίηση του μοντερνισμού.⁸⁸

Η ενασχόληση του Ρίτσου με τον μύθο της Φαίδρας συμπίπτει με μια ιδιαίτερα παραγμένη και οδυνηρή περίοδο της ελληνικής ιστορίας, καθώς η συγγραφή του έργου ξεκίνησε τον Απρίλιο του 1974, λίγο πριν από το τέλος της επταετούς δικτατορίας, και ολοκληρώθηκε τον Ιούλιο του 1975, έναν χρόνο περίπου μετά την τραγωδία της τουρκικής εισβολής στην Κύπρο και τη Μεταπολίτευση. Μέσα σ' αυτήν την απογοητευτική πραγματικότητα ο Ρίτσος χρησιμοποιεί τον μύθο της Φαίδρας, για να αμφισβητήσει την παγίδευση του ανθρώπου στο πεπρωμένο, να επιβεβαιώσει την ελευθερία ως επιλογή και να επισημάνει την ευθύνη του ανθρώπου απέναντι στο παρελθόν του και στον μελλοντικό του κόσμο. Προσδίδοντας μέσα από το μυθικό υπόστρωμα μια διαχρονική διάσταση στην επίκαιρη εμπειρία και αποτυπώνοντας στον μύθο τη δική του κοσμοθεωρία για τον άνθρωπο, τη θέση του στον κόσμο και στην ιστορία, επανεγγράφει τον μύθο της Φαίδρας στον δικό του, μοντέρνο μύθο.

2.1 Από τον τραγικό κύκλο του πεπρωμένου στον κύκλο της ζωής

Η δομή της *Φαίδρας*, τυπική στα περισσότερα από τα ποιήματα της *Τέταρτης Διάστασης*, ενισχύει τη θεατρικότητα που ήδη προσδίδει στο έργο η φόρμα του δραματικού μονόλογου. Κορμός του ποιήματος είναι ο μονόλογος μιας γυναίκας που απευθύνεται σε έναν νέο άντρα, ένα πρόσωπο που παραμένει βουβό. Ο μονόλογος πλαισιώνεται από έναν πρόλογο και έναν επίλογο σε πεζό λόγο με τη μορφή σκηνικών οδηγιών, που τοποθετούν το έργο στον χώρο και τον χρόνο και προεκτείνουν τη δράση. Αν και τα πρόσωπα δεν κατονομάζονται, ο τίτλος και η προμετωπίδα του ποιήματος υπαινίσσονται την ταυτότητά τους. Η υπόθεση του έργου ακολουθεί τις βασικές γραμμές του ευριπίδειου *Ιππόλυτου*: το παράφορο πάθος της Φαίδρας για τον γιο του άντρα της, την απεγνωσμένη μάχη της με τα συναισθήματά της, την ενοχοποίηση του *Ιππόλυτου* με μια επιστολή πριν την αυτοκτονία της και, τέλος, τη διαταγή του *Θησέα* να εξοριστεί ο γιος του.

Οι αποκλίσεις από την πλοκή του ευριπίδειου έργου επικαιροποιούν τον μύθο, υποδηλώνουν όμως συγχρόνως και μια διάθεση υπονόμεισής του. Η Φαίδρα

⁸⁸ Βλ. Bien 1974: 16.

αναβαθμίζεται σε κεντρικό πρόσωπο και η δράση παρουσιάζεται μέσα από τη δική της οπτική. Η Ζερβού μιλά για «τεχνική της αντιστροφής» του τραγικού λόγου, σε ανάλογες περιπτώσεις, κατά τις οποίες δευτερεύοντες τραγικοί χαρακτήρες – και ιδιαίτερα γυναίκες – αναλαμβάνουν κεντρικό ρόλο.⁸⁹ Στην περίπτωση της *Φαίδρας*, η ομώνυμη ηρωίδα γίνεται από αποδέκτης του μίσους του Ιππόλυτου για το φύλο της κριτής του επικριτή της, υιοθετώντας κάποτε έναν τόνο επιθετικό και ειρωνικό, που προδίδει ένα φεμινιστικό ενδιαφέρον. Η δράση των θεών, καθώς και οποιοδήποτε άλλο μεταφυσικό στοιχείο, όπως η κατάρα του Θησέα, η παρέμβαση του Ποσειδώνα και ο τερατώδης ταύρος, απαλείφονται. Παρότι όμως οι θεοί απουσιάζουν ως σωματική παρουσία, ο προβληματισμός για τη σχέση του ανθρώπου με το θείο διατηρείται, συνιστώντας μάλιστα μια κεντρική θεματική. Οι θεοί παραμένουν στη *Φαίδρα* ως αγάλματα, ορατά, υλικά σημεία της τυφλής θρησκευτικής πίστης και ενδεχομένως της ιδεολογικής της εκμετάλλευσης. Η αμφισβήτηση του θείου καθιστά τον άνθρωπο απόλυτα υπεύθυνο για τις πράξεις του. Για τη *Φαίδρα* οι θεοί αποτελούν ένα πρόσχημα «για να αποφύγουμε τη δοκιμασία», «έναν ίσκιο να κρυφτούμε».⁹⁰ Το απόσπασμα από τον ευριπίδειο *Ιππόλυτο* στην προμετωπίδα του έργου, ένα χωρίο στο οποίο τονίζεται η ευθύνη των θεών για την ανθρώπινη κακοδαιμονία, επενδύεται έτσι με έναν τόνο ειρωνικό.⁹¹

Το τέλος του ποιήματος υποδηλώνει μια διάθεση ανατροπής των συμπερασμάτων του ευριπίδειου έργου. Ενώ στην έξοδο της ευριπίδειας τραγωδίας η Άρτεμη αποκαθιστά την τιμή του Ιππόλυτου, στη *Φαίδρα* το σύμβολο της σταυρικής θυσίας, που σχηματίζεται στο σώμα της ηρωίδας από τους ίσκιους των αγαλμάτων της Αφροδίτης και της Άρτεμης, αντιστρέφει ειρωνικά τη λειτουργία της από μηχανής θεϊκής επέμβασης αποκαθιστώντας τη *Φαίδρα* ή, τουλάχιστον, τονίζοντας την τραγικότητά της. Η τύχη του Ιππόλυτου έρχεται σε δεύτερη μοίρα, καθώς τα γεγονότα του τραγικού έργου που επικεντρώνονται στο πρόσωπό του συμπυκνώνονται στον επίλογο, ενώ κάποια από αυτά παραλείπονται ή υπονοούνται. Η πιο αισθητή ίσως παράλειψη είναι η συμφιλίωση του Θησέα με τον Ιππόλυτο, που για τον Κνοχ αποτελεί την πεμπτουσία του ανθρωπισμού του ευριπίδειου έργου.⁹² Στο τέλος της *Φαίδρας* ο Ιππόλυτος έρχεται αντιμέτωπος με τις συνέπειες της «φονικής δειλίας» και της «ύβρης της σιωπής» του,

⁸⁹ Ζερβού 2009:193. Η *Φαίδρα* δεν μπορεί βέβαια να θεωρηθεί δευτερεύων χαρακτήρας στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη, ωστόσο αποσύρεται από τη δράση μετά το δεύτερο επεισόδιο, ενώ το υπόλοιπο έργο επικεντρώνεται στην τραγική μοίρα του Ιππόλυτου.

⁹⁰ Ρίτσος 1990: 296.

⁹¹ «... Είναι φυσικό /άμα οι θεοί το θέλουν οι θνητοί να σφάλουν.» (Ρίτσος 1990: 293).

⁹² Κνοχ 1983: 331.

για να επιβληθεί η «αδέκαστη» δικαιοσύνη όχι μιας θεϊκής δύναμης, αλλά της Φαίδρας, που αρνείται τη χριστιανική ηθική της άφεσης και της συγχώρεσης.⁹³

Ο Ρίτσος επαναφέρει ακόμα αντεστραμμένο ως προς την λειτουργία του και το σχήμα του κύκλου, που στον *Ιππόλυτο* περιχαράκωνει την ανθρώπινη δράση σε έναν αδιαπέραστο κύκλο, ο οποίος ορίζεται από την εξωτερική αναγκαιότητα. Στη *Φαίδρα* αυτό που τονίζεται είναι η παραγωγική ανθρώπινη δραστηριότητα ως παράγοντας υπέρβασης του θανάτου, της τραγικής συνθήκης της ανθρώπινης ύπαρξης. Το ποίημα ξεκινά και κλείνει μέσα στην απόλυτη σιωπή και τον θάνατο. Η εικόνα ενός κομμένου σχοινού που κρέμεται σε ένα δέντρο στον πρόλογο παραπέμπει στον επίλογο, στον απαγχονισμό της Φαίδρας στην κάμαρά της, υποδηλώνοντας μάλιστα μια μετακίνηση από το ιδιωτικό και το ειδικό στο κοινωνικό και το γενικό. Οι εικόνες ωστόσο του θανάτου στην αρχή του έργου συνοδεύονται από αντίθετές τους, που υποδηλώνουν τη συνέχιση της ζωής: τη φωνή ενός πουλιού, τον αμφίσημο κτύπο ενός καρφίου που μπήγεται σε ένα ξύλο και τον ήχο μιας σμίλης που λαξεύει ένα άγαλμα.⁹⁴ Το ίδιο το ποίημα (το οποίο μάλλον ταυτίζεται με το «λυπημένο άγαλμα» που η φιλοτέχνησή του είναι σε εξέλιξη), εντασσόμενο ως δημιουργικός λόγος στην παραγωγική ανθρώπινη δραστηριότητα που μορφοποιεί τον κόσμο, αναιρεί τη σιωπή και τον θάνατο. Ο τραγικός κύκλος του πεπρωμένου υποκαθίσταται έτσι από τον κύκλο της ζωής.

Το υλικό αντλείται ελεύθερα και επιλεκτικά από την τραγωδία,⁹⁵ ενώ η τεχνική του εσωτερικού μονολόγου διαταράσσει τη χρονική συνέχεια. Η σύνθεση του μονολόγου χαρακτηρίζεται από ένα μοντάζ εικόνων και περιγραφών που συνδέονται με χαλαρούς συνειρμούς. Το στοιχείο αυτό, σε συνδυασμό με τη συνεχή παλινδρόμηση ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν, στη μνήμη της ηρωίδας και στη μνήμη του ποιητή, συντείνει στη δημιουργία μιας «ρητορικής αναρχίας»⁹⁶ που τείνει να αρνείται τη συνοχή και το νόημα. Η εικόνα του κόσμου που απορρέει από την ποιητική αυτή είναι χαρακτηριστική μιας μοντερνιστικής αντίληψης: στο θέατρο του κόσμου – που υπονοείται από τη θεατρική μεταφορά – ο άνθρωπος (η ηρωίδα, ο ποιητής, ο αναγνώστης) έρχεται αντιμέτωπος με την αποσπασματικότητα της σύγχρονης εμπειρίας, αγωνιζόμενος να ανακαλύψει το νόημα που θα δώσει συνοχή στο πρόσωπό του, στην εμπειρία του και στον κόσμο του.

⁹³ Ρίτσος 1990: 314.

⁹⁴ Ρίτσος 1990: 295.

⁹⁵ Όπως υποστηρίζει ο Βελουδής, η αποσπασματική χρήση του μυθικού υλικού είναι χαρακτηριστική ολόκληρης της μοντέρνας ευρωπαϊκής ποίησης (1991: 114).

⁹⁶ Τζιόνας 1996: 74.

2.2 Η Φαίδρα, οι Φαίδρες και ο λόγος της υπέρβασης

Η Φαίδρα παρουσιάζεται ήδη από τις προλογικές σκηνικές οδηγίες ως μια γυναίκα σύγχρονη, αποφασιστική, προκλητική, χωρίς ενοχές για τη σεξουαλικότητά της. Αυτή η Φαίδρα θυμίζει πιο πολύ τις σύγχρονες λογοτεχνικές εκδοχές της, παρά την ευριπίδεια ηρωίδα. Η προκλητική της στάση, το τσιγάρο (που ήδη από την εποχή του μεσοπολέμου έγινε έμβλημα της γυναικείας χειραφέτησης), ο πληθωρικός ερωτισμός της, η υπογράμμιση της ηλικίας της, αποτελούν ενδεχομένως αναφορές στην ηρωίδα του Dassin (*Φαίδρα*, 1962). Η σκηνοθεσία του προλόγου θυμίζει ακόμα το έργο *Πόθοι κάτω απ' τις φτελιές* του O'Neill, με κοινό σημείο αναφοράς μια κουνιστή πολυθρόνα, στην οποία η Άμπυ περιμένει να συναντήσει τον Ήμπεν.⁹⁷ Πυκνότεροι είναι οι υπαινιγμοί στη *Φαίδρα ή Η Απόγνωση* της Yourcenar. Από αυτήν αντλείται, ελαφρά τροποποιημένη, η ανατρεπτική αντίληψη ότι η αγιότητα προϋποθέτει την αμαρτία.⁹⁸ Στη Yourcenar παραπέμπει ακόμα η εικόνα της επιθυμίας ως επαίσχυντης εγκυμοσύνης, η οποία όμως επανέρχεται στο έργο του Ρίτσου, για να αντιστραφεί.⁹⁹ Επανέρχεται επίσης ο προβληματισμός αν ο έρωτας είναι προορισμός της γυναίκας.¹⁰⁰ Οι αναφορές στις προγενέστερες αυτές πραγματεύσεις του μύθου υποδεικνύουν ότι η Φαίδρα φέρει μέσα της τη μνήμη όλου του λογοτεχνικού παρελθόντος της.

Αν κάτι χαρακτηρίζει τη Φαίδρα του Ρίτσου, πέρα από το ερωτικό πάθος, αυτό είναι το πάθος για ελευθερία.¹⁰¹ Για να την κατακτήσει, θα πρέπει να υπερβεί όχι μόνο τις εξωτερικές δεσμεύσεις, αλλά και το παρελθόν της και τον ίδιο της τον εαυτό. Ο μονόλογός της αποτελεί έναν αναστοχασμό πάνω στη ζωή της, που καταλήγει στην ανασηματοδότηση του παρελθόντος της υπό την προοπτική του προσδιορισμού της μελλοντικής στάσης της. Ο Ρίτσος παρουσιάζει την ηρωίδα του μια στιγμή ακριβώς πριν την πράξη που θα καθορίσει το πεπρωμένο της και θα προσδιορίσει την ταυτότητά της. Παρότι η συνειρμική ανάδυση των αναμνήσεών της υπονομεύει τη χρονική συνέχεια, γίνεται αντιληπτή η προσπάθεια του ποιητή να υποβάλει την εντύπωση της πνευματικής ανέλιξης, όπως υποδηλώνεται και από το μοτίβο της πτήσης - με νιτσεϊκές

⁹⁷ Ρίτσος 1990: 295, O'Neil 1997: 51.

⁹⁸ Συγκεκριμένα η Φαίδρα επαναλαμβάνει ότι δεν πιστεύει «στην αγιότητα πριν την αμαρτία» (η υπογράμμιση δική μου), ενώ η Yourcenar αναφέρεται σε «αθωότητα». Πβ. Yourcenar 1981: 35 και Ρίτσος 1990: 306.

⁹⁹ Πβ. Yourcenar 1981: 31: «φέρει την ελπίδα της σα μια επαίσχυντη μεταθανάτια εγκυμοσύνη» και Ρίτσος 1990: 296: «ενώ /γυμνή η επιθυμία μου, στίλβουσα, ολόλευκη, επιπλέει/ επάνω στο σκοτάδι, σαν πνιγμένη γυναίκα με κοιλιά τυμπανισμένη/ με διογκωμένο αιδοίο - μια γυναίκα με τα μάτια κλεισμένα φωτισμένη/ απ' το φεγγάρι - όχι πνιγμένη, απλώς επιπλέουσα ανάσκελα - μια έγκυος γυναίκα».

¹⁰⁰ Yourcenar 1981: 9 και Ρίτσος 1990: 313.

¹⁰¹ Βλ. και Myrsiades 1980: 471.

μάλλον αναφορές¹⁰² – που διατρέχει με ελαφρές παραλλαγές όλο το ποίημα. Η Φαίδρα του Ρίτσου θα απορρίψει την παραδοσιακή ηθική και κυρίως τη θρησκευτική πίστη, όπως και την κοινωνική υποκρισία (που υποδηλώνεται από το σύμβολο του προσώπιδου), παράγοντες που αντιστρατεύονται την ελευθερία της, τη σεξουαλική και κοινωνική της χειραφέτηση και, τελικά, την ελεύθερη έκφραση του προσώπου της.

Είναι ακόμα σημαντικό ότι η Φαίδρα κατακτά την αυτοσυνειδησία και την αυθεντικότητα μέσα από μια διαδικασία διυποκειμενική, που περιλαμβάνει την αναμέτρηση της ελευθερίας της με την ελευθερία του Ιππόλυτου, που στον Ρίτσο παρουσιάζεται ως «αφέντης». Η λέξη αυτή, που θα μπορούσε να θεωρηθεί «ιδεολόγημα», ανακαλεί ένα ολόκληρο πεδίο κοινωνικών αντιπαραθέσεων και αγώνων, που παραπέμπει στη διαλεκτική του «κυρίου και του δούλου» του Hegel,¹⁰³ αλλά και στον ενστερνισμό της και τη διαφοροποίησή της από τους Sartre, Marx και Nietzsche.¹⁰⁴ Στη *Φαίδρα*, το στοιχείο που παραπέμπει στον Sartre είναι η μεταφορά της διαλεκτικής αυτής στο πεδίο των ερωτικών σχέσεων και η αναπαράσταση της ερωτικής σχέσης του

¹⁰² Βλ. π.χ. στον *Ζαζατούστρα*: «Η ίδια η ζωή θέλει να οικοδομηθεί με κίνες και σκαλοπάτια στα ύψη [...] Κι επειδή χρειάζεται ύψος χρειάζεται σκαλοπάτια κι αντίσταση σκαλοπατιών κι ανεβαίνοντες» (Nietzsche 1958: 85). Κι ακόμα: «Μα όποιος θέλει να γίνει ελαφρός κι ένα πουλί πρέπει ν' αγαπά τον εαυτό του» (Nietzsche 1958: 161): «Κι όποιον δε διδάξετε να πετά διδάξετέ τον να πέφτει γρηγορώτερα [sic]». Η εικονοποιία αυτή σχετίζεται με την υπέρβαση του εαυτού, την τολμηρή και περιπετειώδη πνευματική αναζήτηση και την απελευθέρωση από τις παραδοσιακές αξίες, ενώ το ύψος υποδηλώνει την ευρύτητα του πεδίου που επιτρέπει την πρόσβαση στην αλήθεια και τη γνώση (Luke 1978: 113 – 116). Το σημαντικότερο εμπόδιο στο δρόμο της υπέρβασης είναι ο φαρισαϊσμός των «Καλών» και των «Δίκαιων», που σταυρώνουν «εκείνον που ανακάλυψε την ίδια του την αρετή» (Nietzsche 1958: 179). Ο Ρίτσος χρησιμοποιεί στη *Φαίδρα* τον συμβολισμό της σκάλας για να υποδηλώσει τον αγώνα του ανθρώπου για ελευθερία (Ρίτσος 1990: 313), ενώ η Φαίδρα παρουσιάζεται συχνά να αιωρείται πάνω από την πόλη της Αθήνας και να εποπτεύει την εικόνα της διαφθοράς και της σαθρότητας που παρουσιάζει (Ρίτσος 1990: 310, 311). Η δριμεία κριτική της προς τη θρησκεία μπορεί να συσχετιστεί επίσης με την κριτική του Nietzsche, ενώ ο φαρισαϊσμός των παραδοσιακών αξιών υποδηλώνεται με το σύμβολο του προσώπιδου (σύμβολο συχνό επίσης στον Nietzsche) και η εικόνα της σταυρωμένης στο τέλος του έργου – πέρα από τη θυσία – μπορεί να υποδηλώνει ότι είναι θύμα της παραδοσιακής ηθικής. Βλ. επίσης και Προκοπάκη, που σχετίζει την εικόνα της πτήσης στον Ρίτσο με την ιδέα της ελευθερίας και της υπέρβασης του εαυτού (1981: 80).

¹⁰³ Βλ. Hegel 1993: 336-345. Στη *Φαινομενολογία του Πνεύματος* ο Hegel βλέπει ως απαραίτητο στάδιο της πορείας του ανθρώπου προς την αυτοσυνειδησία τον αγώνα ζωής και θανάτου ανάμεσα σε δύο υποκειμένα, δύο βουλήσεις που επιθυμούν να επικρατήσουν η μια έναντι της άλλης, ώσπου η μια από τις δυο να περιέλθει στην κατάσταση του δούλου, αποποιούμενη την υποκειμενικότητά της και θέτοντας τον εαυτό της στην υπηρεσία της απόλαυσης του κυρίαρχου. Η επιθυμία αναγνώρισης ωστόσο του κυρίου από τον δούλο και η εξάρτησή του από αυτόν για την απόλαυση των αγαθών τον καθιστά δούλο του δούλου (Hegel 1993: 339-340). Αν η διυποκειμενική σχέση του Ιππόλυτου και της Φαίδρας θεωρηθεί ότι παραπέμπει σε έναν τέτοιο αγώνα επικράτησης, η Φαίδρα, μέσα από τον καθημερινό της μόχθο και το προσωπικό της μαρτύριο κατακτά την αυτοσυνειδησία της, ενώ αντίθετα ο Ιππόλυτος μετατρέπεται από αφέντη σε δούλο, όπως υποδηλώνεται στο τέλος του έργου, όταν ο ήρωας γονατίζει, συνειδητοποιώντας και αναγνωρίζοντας ενδεχομένως την ελευθερία της Φαίδρας (Ρίτσος 1990: 315).

¹⁰⁴ Με τον όρο «ιδεολόγημα» η Kristeva αναφέρεται σε εκφορές που έχουν το στοιχείο της διαλογικότητας: λέξεις όπως «δικαιοσύνη», «Θεός», κ.λπ., που ενσωματώνουν στο κείμενο τις κοινωνικές διαμάχες γύρω από το νόημα αυτών των λέξεων. Βλ. σχετικά Allen 2000: 36-37.

Ιππόλυτου και της Φαίδρας ως αγώνα ζωής και θανάτου¹⁰⁵ στον Marx παραπέμπει ο συσχετισμός της με την επαναστατική στάση της ηρωίδας· στον Nietzsche η μεταφορά της διαλεκτικής από το κοινωνικό στο ηθικο-πνευματικό πεδίο και ο συσχετισμός της με μια ηθική στάση που προάγει τη ζωή, την απελευθέρωση των ενστίκτων και την κατάρριψη των παραδοσιακών αξιών.¹⁰⁶ Η συνύπαρξη των υπαινιγμών αυτών στη *Φαίδρα* υποδηλώνει ότι ο Ρίτσος επιστρατεύει κάθε μέσο που του προσφέρει η φιλοσοφική σκέψη, για να αποδώσει στον άνθρωπο την ελευθερία του, σε επίπεδο κοινωνικό και υπαρξιακό, ατομικό και συλλογικό. Την πορεία της πνευματικής αυτής ανέλιξης, που θα οδηγήσει την ηρωίδα στην αυτοσυνειδησία και την αυθεντικότητα θα επιχειρήσουμε να σκιαγραφήσουμε στη συνέχεια της ενότητας αυτής.

Η Φαίδρα παρουσιάζεται αρχικά διχασμένη ανάμεσα στη μητρική ταυτότητα και στο ερωτικό πάθος, στην προσπάθειά της να εξιδανικεύσει τα συναισθήματά της και στην επιθυμία της να ενδώσει στη σαρκική εκπλήρωσή τους.¹⁰⁷ Αυτό που φαίνεται να αναζητά στον έρωτα είναι η πληρότητα, να γεμίσει «[τ]ο άδειο [που] δεν είναι πια ανεκτό» ή –με μια ηχώ πλατωνική - την αλήθεια, την ομορφιά, «ένα γαλάζιο φτερό».¹⁰⁸

¹⁰⁵ Για την υιοθέτηση της εγελιανής διαλεκτικής του κυρίου και του δούλου από τον Sartre βλ. Ogilvy 1980: 201.

¹⁰⁶ Για την διαλεκτική του κυρίου και του δούλου στον Nietzsche βλ. την πρώτη πραγματεία του έργου του *Γενεαλογία της ηθικής* (Nietzsche χ.χ. (β): 34-64).

¹⁰⁷ Τόσο οι κινήσεις όσο και ο λόγος της τη στιγμή που αφαιρεί κάποια αγριάγκαθα που μπλέχτηκαν στα μαλλιά του Ιππόλυτου υποδηλώνουν την ταλάντευση της ανάμεσα στη μητρική τρυφερότητα και στην ερωτική παρόρμηση να δαγκώσει έναν βόστρυχο του. Βλ. Ρίτσος 1990:296.

¹⁰⁸ Ρίτσος 1990: 296. Στον πλατωνικό *Φαίδρο* η ψυχή παρουσιάζεται ως άρμα που το σέρνουν δυο άλογα: ο θυμός, που την οδηγεί σε μια ανοδική πορεία, και η επιθυμία, που προσπαθεί να την καθελκύσει προς την αδιαφανή υλικότητα, τη σαρκική εκπλήρωση του έρωτα. Οι ψυχές των εραστών που κατορθώνουν να αντισταθούν στη σαρκική εκπλήρωση του έρωτά τους επανακτούν μετά θάνατον τα χαμένα φτερά τους (Πλ. *Φαιδρ.*246a– 249d). Όπως σημειώνει στη μελέτη του για τον πλατωνικό έρωτα ο Δόικος, ο αγώνας ανάμεσα στα μέρη της ψυχής συνδέεται με την οντολογική άνοδο και τη δυνατότητα ελέγχου του άγριου αισθησιακού από την ένθεη ορμή προς την ομορφιά (Δόικος 2001: 13). Μέσα στο ερωτικό συναίσθημα η επιθυμία για το ένσαρκο και η ένταση του ονειρισμού συναντώνται, άλλοτε συγκλίνοντας και άλλοτε στρεφόμενες η μια εναντίον της άλλης (Δόικος 2001: 13). Επιπλέον, ο ερωτευμένος λατρεύει στο αγαπημένο πρόσωπο τον θεό που προσιδιάζει στη φύση του (*τὴν τοῦ σφετέρου θεοῦ φύσιν*) και επιχειρεί να το μυήσει στη λατρεία αυτή (Δόικος 2001: 42, 43). Τα φτερά, έχουν ιδιαίτερη σημειολογία στο πλαίσιο αυτό, εκφράζοντας τον σύνδεσμο ανάμεσα στο αισθητό και το υπεραισθητό, «τη δύναμη που ωθεί τον άνθρωπο να αποσπαστεί από το πρώτο και να φτάσει στο δεύτερο» (Δόικος 2001: 49). Η έλξη της Φαίδρας προς τον Ιππόλυτο ενεργοποιείται από το εξωτερικό κάλλος της μορφής (τα γαλάζια μάτια του), το οποίο ωστόσο υποκειμενοποιείται, εξιδανικεύεται και αποκτά μεταφυσική και ονειρική διάσταση, ενώ μια πλατωνική ηχώ υπάρχει ίσως και στην εμμονή της να αποδεσμεύσει τον Ιππόλυτο από τις ηθικές αγκυλώσεις του και να τον μυήσει στη δική της πίστη, στις δικές της αξίες, έστω και με τίμημα την απώλεια της ζωής του. Οι αναφορές του Ρίτσου στο όνειρο, στην ομορφιά και το λεξιλόγιο που παραπέμπει στην εκκλησιαστική γλώσσα σε συσχετισμό με τον έρωτα ενισχύουν μια τέτοια ανάγνωση (βλ. Ρίτσος 1990 298-299). Ο Ρίτσος ωστόσο φαίνεται να απορρίπτει την πλατωνική υποβάθμιση του σώματος στη διαδικασία της οντολογικής ανόδου του ερωτευμένου (βλ. Δόικος 2001: 48). Αξίζει τέλος να σημειωθεί ότι ο Ρίτσος είχε πραγματευτεί το θέμα του πλατωνικού έρωτα σε πρωτόλειο (αδημοσίευτο) ποίημα του, που τελείωνε όπως και η *Φαίδρα*, με το σημείο του σταυρού να σχηματίζεται στο σώμα του Σωκράτη, ο οποίος παρουσιάζεται να μετανοεί που δεν ενέδωσε στον έρωτα του Αλκιβιάδη, «που δεν

Το γαλάζιο αυτό φτερό, παραπέμποντας στο ουράνιο και πνευματικό στοιχείο και σχετιζόμενο με την αγνότητα,¹⁰⁹ ίσως υποδηλώνει τις αποτυχημένες προσπάθειες της ηρώιδας να αρθεί πάνω από την υλικότητά της και τη σαρκική επιθυμία, υπενθυμίζοντας τη Φαίδρα του Ευριπίδη. Η μοντέρνα ψυχολογία που αποδίδει ο Ρίτσος στην ηρώίδα του δεν ικανοποιείται ωστόσο από την αποποίηση της υλικότητας του σώματος. Σε αντίθεση με την ευριπίδεια Φαίδρα ή ακόμα πιο ευθέως με τη Φαίδρα του Ρακίνα, που θεωρεί τον έρωτά της τερατώδη, η Φαίδρα του Ρίτσου θεωρεί τερατώδη τη θυσία της επιθυμίας. Αντιστρέφοντας το βιβλικό πορτραίτο της Σαλώμης, αποδίδει τη βία όχι στη γυναικεία σεξουαλικότητα, αλλά στην καταστολή της:

Τα πιο όμορφα πράγματα τα λέμε συνήθως
για ν' αποφύγουμε να πούμε μιαν αλήθεια· κ' ίσως
αυτή η αποσιωπημένη αλήθεια νάναι που δίνει
τη μεγάλη ομορφιά κι αοριστία
σ' αυτά τα τετριμμένα ξένα λόγια – αιώνιος νόμος
της ομορφιάς που λένε.
Η αοριστία πάντα
μαρτυράει κάτι βαθύ κι ορισμένο – πιθανόν τραγικό ή και κτηνώδες –
μια θυσιασμένη επιθυμία,
λερναία επιθυμία· – διασκεδάζει να παίζει στα νύχια της έναν κόκκινο σπάγγο· να
τοποθετεί
τα κομμένα κεφάλια της στον ασημένιο δίσκο στολισμένα με πολύχρω-
μες ταινίες·
να βγάζει τα καρφιά απ' τον τοίχο, να τα στήνει ορθά στο κρεβάτι,
παίζοντας έτσι
με το δικό μας μοναδικό κεφάλι, η πολυκέφαλη. Και πια, – τι να κάνουμε; –
αυτό το παιχνίδι μας αρέσει.¹¹⁰

Η άνιση μάχη με τα συναισθήματά της παρουσιάζεται ως ταλάντευση ανάμεσα στα δύο άκρα της θυματοποίησης και της επιθετικότητας. Άλλοτε φαντασιώνεται τον εαυτό της ως θήραμα του Ιππόλυτου,¹¹¹ ή βρίσκει μια μαζοχιστική απόλαυση καταπιέζοντας τα ένστικτά της. Κι άλλοτε παίζει με τον «αστεία αθώο» Ιππόλυτο με μια σαδιστική σχεδόν

έξησ[ε]» (παραπέμποντας προφανώς στο *Συμπόσιο* του Πλάτωνα). Βλ. σχετικά Προκοπάκη 2008: 432-433.

¹⁰⁹ Βλ. Ρίτσος 1990: 300.

¹¹⁰ Ρίτσος 1990: 299.

¹¹¹ Ρίτσος 1990: 298.

ευχαρίστηση, ηδονιζόμενη καθώς τον βλέπει να αναζητά το σταυρουδάκι που του έκλεψε και καλλιεργώντας τη φαντασίωση ότι είναι η ίδια το πάτωμα που σέρνεται για να το βρει.¹¹² Η λανθάνουσα βιαιότητα και η εμμονική έφεση προς τον θάνατο που της αποδίδει ο Ρίτσος παραπέμπουν σε μια (μετα)ρομαντική ευαισθησία.¹¹³ Η αναπαράσταση αυτή της γυναίκας είναι κυρίαρχη σ' όλον τον 19^ο αιώνα, ξεκινώντας από τον ρομαντισμό και φτάνοντας ως τον γαλλικό συμβολισμό και την παρακμιακή ποίηση.¹¹⁴ Οι αναφορές μπορεί να είναι ωστόσο εγγύτερες και πιο οικείες, παραπέμποντας στη γυναικεία ποιητική γραφή των αρχών του 20^{ου} αιώνα, που υιοθετεί το πορτρέτο της Σαλώμης, διεκδικώντας το δικαίωμα στη σεξουαλικότητα και τη χειραφέτηση από τον άντρα.¹¹⁵

Η αντιφατική ωστόσο απεικόνιση της Φαίδρας μπορεί να αποτελεί αναφορά και στη σαρκική αντίληψη για τις ερωτικές σχέσεις. Στο φιλοσοφικό του δοκίμιο *Το είναι και το μηδέν* ο Σαρτρ διακρίνει δύο θεμελιώδεις στάσεις απέναντι στον άλλον: τον έρωτα, τον οποίο συσχετίζει με τη γλώσσα και τον μαζοχισμό, και την επιθυμία, τη σαρκική διεκδίκηση του Άλλου, την οποία σχετίζει με τον σολιψισμό και τον σαδισμό. Οι δυο αυτές θεμελιώδεις στάσεις εναλλάσσονται κυκλικά και αποτελούν η μια την αποτυχία της άλλης, εμπεριέχοντας σε διαφορετικό βαθμό ψήγματα από όλες τις συναφείς εκδηλώσεις τους.¹¹⁶ Η ταλάντευση της Φαίδρας ανάμεσα στον έρωτα και την επιθυμία, με τις μαζοχιστικές και σαδιστικές τους στιγμές, αντανακλά τις ματαιώσεις της στην προσπάθεια να συνδεθεί με τον κόσμο του άλλου. Ο έρωτάς της αποκτά έτσι την ποιότητα μιας αυθεντικής επιλογής, και όχι της έκθεσης σε μια ανεξέλεγκτη εξουσιαστική δύναμη. Είναι και στο σημείο αυτό φανερή η προσπάθεια υπέρβασης της ευριπίδειας αντίληψης για τον έρωτα, ως δύναμης που στερεί από το άτομο την αυτονομία του. Ως στάση ζωής, ο έρωτας προσδιορίζει τον τρόπο που η Φαίδρα σχετίζεται με τα πράγματα και τον κόσμο και υπαγορεύει τη δική του ηθική: η Φαίδρα κατορθώνει παρά τις ματαιώσεις και το ψυχικό και σωματικό της μαρτύριο να αρθεί πάνω από τον ατομικισμό της και να συναισθανθεί την ανθρώπινη δυστυχία, τον πόνο

¹¹² Ρίτσος 1990: 301-302.

¹¹³ Βλ. και Δάλλας 2008: 57: «η Φαίδρα οδηγεί το πάθος του ερωτισμού της στα όρια ενός μεταρομαντικού παροξυσμού». Το πορτραίτο αυτό της ηρωίδας θυμίζει ακόμα στον Σάββα τη Φαίδρα του D' Annunzio.

¹¹⁴ Για την αναπαράσταση του έρωτα και του θανάτου σε συσχετισμό με τη γυναίκα από τον ρομαντισμό και τη γαλλική παρακμιακή ποίηση βλ. Βοβέλ 2000: 244-256.

¹¹⁵ Η Μυρτιώτισσα περιγράφει τη «νέα γυναίκα» με τρόπο που υπαινικτικά παραπέμπει στη Σαλώμη (βλ. Μυρτιώτισσα 1914: 370), πορτρέτο που οικειοποιείται και η Γαλάτεια Καζαντζάκη σε ποίημα της με τίτλο *Σαλώμη* (1909). Βλ. σχετικά Νικολοπούλου 2011: 69. Κι ο Ρίτσος παραπέμπει αόριστα στη Σαλώμη, με την αναφορά στα «κομμένα κεφάλια» στον ασημένιο δίσκο. Βλ. Ρίτσος 1990: 299.

¹¹⁶ Σαρτρ 2007: 574, 577, 602.

του άλλου, να ενωθεί με τον κόσμο. Ο Ρίτσος τονίζει με μια εκτενή εικονοποιία τη σχέση της Φαίδρας με τον κόσμο¹¹⁷ ως σχέση ερωτική:

Το σπίτι είναι σώμα, – το αγγίζω,
 με αγγίζει,
κολλάει πάνω μου, τις νύχτες ιδίως. Οι φλόγες των λύχνων
μου γλείφουν τους μηρούς, τη μέση· αργοπορούν με μικρά ρίγη
κάτω απ' τ' αριστερό μου αφτί· μου δαγκώνουν τις ρώγες·
το σάλιο τους λάμπει, με καίει, με δροσίζει, με δείχνει.¹¹⁸

εκεί, στο ύψος του ονείρου και της τελικής μου θέλησης, μόνη με μένα,
απαλλαγμένη από μένα, χωρισμένη
από τα ξέχωρα δικά μου, ενωμένη με τον κόσμο.¹¹⁹

Και τα σεντόνια μουσκεμένα από νερά χλιαρά, σπέρμα κ' ιδρώτα,
και τα φορέματα, τα εσώρρουχα, ριγμένα στο πάτωμα χάμω
και τ' άλλα μέσα στα σεντούκια ή στις ντουλάπες συσπασμένα, να στα-
 ζουν, να στάζουν
μικρές σταλαματιές που αμέσως πήζουν, κρυσταλλώνουν, σταλαχτίτες,
 σταλαγμίτες
σε βαθιά σπήλαια μέσα μας – περίεργα γυάλινα δάση,
γυάλινα αγάλματα πουλιών, ανθρώπων, δέντρων, ζώων
γυάλινα ερωτικά συμπλέγματα σε μια υπόγεια, πυρετική υγρασία.

Καμμιά φορά περνάει συρτά μια πράσινη σαύρα από κει μέσα [...]
παρατηρεί με αμήχανη έκσταση, με μια καχύποπτη προφύλαξη, και
 μένει
ασάλευτη, μαρμαρωμένη, χάνοντας το πράσινο χρώμα της.¹²⁰

¹¹⁷ Η εικονοποιία στο σημείο αυτό αναφέρεται στο σπίτι, πρέπει να σημειωθεί ωστόσο ότι το σπίτι στον Ρίτσο, όπως υποστηρίζει ο Άρης Μαραγκόπουλος, αποτελεί μια «γιγαντιαία μεταφορά», είναι «η αρχέτυπη μήτρα του κόσμου, η χώρα που χωράει τα πάντα, το κέντρο του κόσμου, αν όχι όλος ο κόσμος» (Μαραγκόπουλος 2008: 324). Στην περίπτωση της *Φαίδρας*, το σπίτι μπορεί να ταυτιστεί τόσο με τον καταπιεστικό μικρόκοσμο που συνθλίβει την ηρωίδα όσο και ως προέκταση του εαυτού της, της ερωτικής ιδιοσυγκρασίας της, που δημιουργεί ερωτικές συνάψεις με τα πράγματα. Η εικόνα της μαρμαρωμένης σαύρας που χάνει το πράσινο χρώμα της ζωτικότητας στο απόσπασμα που παρατίθεται υποδεικνύει την αναγκαιότητα της εξόδου από τον μικρόκοσμο αυτό και το «ερωτικό» άνοιγμα της ηρωίδας προς τον κόσμο. Η κοινωνική ευαισθητοποίηση της Φαίδρας υποδηλώνει ότι επιτυγχάνει αυτό το άνοιγμα. Δεν μπορούν να διαφύγουν βέβαια εδώ και οι αυτοβιογραφικοί υπαινιγμοί στην εμπειρία του ποιητικού υποκειμένου.

¹¹⁸ Ρίτσος 1990: 300.

¹¹⁹ Ρίτσος 1990: 303.

Αν ισχύει ο συσχετισμός που επισημάνθηκε με τη σαρτρική σκέψη, σκοπός της Φαίδρας δεν είναι απλά να εξομολογηθεί τον έρωτά της, αλλά να καταστήσει τον Ιππόλυτο από ερώμενο εραστή, υποκείμενο της επιθυμίας, μέσω της γοητείας του λόγου της και της μετάδοσης της ερωτικής έξαψής της. Ιδιαίτερα η προετοιμασία της Φαίδρας για την υποδοχή του Ιππόλυτου στον πρόλογο θυμίζει έντονα τη σαρτρική περιγραφή του τρόπου με τον οποίο επιχειρείται να μεταδοθεί η σαρκική επιθυμία: η ερωτική έξαψη αποτελεί μια σαρκική γλώσσα που επιχειρεί να σαγηνεύσει τον άλλο.¹²¹ Αντίστοιχα, στην ενότητα που πραγματεύεται τον έρωτα, ο Σαρτρ αναφέρεται και στη γλώσσα, ως μέσο γοήτευσης του ερώμενου από τον εραστή.¹²²

Η διαδικασία της αυτοσυνειδησίας και της αυτοπραγμάτωσης είναι στη *Φαίδρα* διυποκειμενική. Στο πρόσωπο του Ιππόλυτου, που παρουσιάζεται ως «αφέντης», η ηρωίδα θα αναγνωρίσει όλους τους ιδεολογικούς μηχανισμούς που αντιστρατεύονται την ελευθερία της: την πατριαρχία, τη θρησκεία, τον πολιτικό αυταρχισμό. Με την επιχειρηματολογία της, που παίρνει κάποτε ιδιαίτερα ειρωνικό τόνο, επιχειρεί να υποσκάψει την ηθική της αγνότητας και της ερωτικής αποχής. Η κριτική της στις θρησκευτικής καταγωγής ηθικές αγκυλώσεις του Ιππόλυτου αποκτά μια άμεσα πολιτικοκοινωνική διάσταση (αν και με τρόπο υπαινικτικό και κρυπτικό), όταν η Φαίδρα αναφέρεται ειρωνικά στις λατρευτικές του συνήθειες. Η αγαπημένη του ασχολία, το κυνήγι, είναι μια άσκοπη βία, που δε βρίσκει δικαίωση στη χρήση ή στην κοινωνική προσφορά. Τα θηράματά του προσφέρονται ως θυσία σε μια ανύπαρκτη θεά, που υποστηρίζει την προσφυγή σ' αυτή την αδικαίωτη σπατάλη της ζωής. Δε μπορεί να διαφύγει ωστόσο εδώ ο υπαινιγμός στη μαρξιστική αντίληψη για τον συσχετισμό της μεταφυσικής αξίας που αποδίδεται στα αντικείμενα (τον «φετιχισμό των εμπορευμάτων») με την αντικειμενοποίηση των κοινωνικών σχέσεων και την παρεπόμενη ταξική εκμετάλλευση και δυνάστευση.¹²³ Ο Ρίτσος οπλίζει ακόμα την ηρωίδα του με επιχειρήματα που παραπέμπουν – ακόμα και σε επίπεδο λεξιλογικό – στην κριτική του ασκητικού ιδανικού από τον Nietzsche. Ο Ιππόλυτος έχει ως έμβλημα του αγώνα του τη «νίκη της θέλησης» και «την αγιότητα της στέρησης», ενώ η Φαίδρα παρουσιάζεται (μάλλον σκόπιμα) να συγχέει τη «στέρηση» με την «άρνηση».¹²⁴ Οι λέξεις «θέληση», «στέρηση» και «άρνηση» συναντώνται στην κριτική του Nietzsche για το

¹²⁰ Ρίτσος 1990: 307.

¹²¹ Σαρτρ 2007: 621-62.

¹²² Σαρτρ 2007: 587-590.

¹²³ Βλ. Μαρξ 2002: 85.

¹²⁴ Βλ. Ρίτσος 1990: 296.

ασκητικό ιδανικό στο έργο του *Πέρα από το καλό και το κακό*.¹²⁵ Η τιθάσευση των παρορμήσεων, η κυριαρχία πάνω στο σώμα και τις αισθήσεις συνιστά για τον Nietzsche υποβάθμιση της ίδιας της ζωής. Αφορμή για παρόμοιους συσχετισμούς δίνει και το έργο του Ρίτσου. Η αγνότητα, το μυθικό διακριτικό του Ιππόλυτου και αυτό ακριβώς που στοιχειοθετεί τη μυθική αθωότητά του, υπονομεύεται για να αναχθεί σε αιτία της σολιψιστικής του συμπεριφοράς. Ο Ιππόλυτος, όπως με ευθύτητα τον κατηγορεί η Φαίδρα, είναι τυφλός όχι μόνο απέναντι στο δικό της μαρτύριο, αλλά και απέναντι στην ίδια τη ζωή και τον ανθρώπινο πόνο.¹²⁶ Αντιμέτωπη με τον Ιππόλυτο, η ελευθερία της Φαίδρας θα αναμετρηθεί με τη δική του ελευθερία. Πετώντας το προσωπίο της μπροστά στα πόδια του θα υπαινιχθεί την υπέρβασή της.

Με την αναπαράσταση του άντρα ως αφέντη εισάγεται στο ποίημα πιο άμεσα ο φεμινιστικός προβληματισμός. Ο Πιθθέας μαζί με τον Θησέα και τον Ιππόλυτο συγκροτούν το πατριαρχικό περιβάλλον που κάνει τη Φαίδρα να ασφυκτιά. Η κοινωνική αυτή πίεση παίρνει τη μορφή ενός ασώματου και άνευρου πανεποπτικού ματιού, που «στέκεται, ορά, αποτρέπει».¹²⁷ Ο Ρίτσος οδηγεί την ηρωίδα του στην κατανόηση της καταπίεσης του γυναικείου φύλου στο πλαίσιο της κυριαρχικής επιβολής ενός ευρύτερου εξουσιαστικού μηχανισμού, ενός ενιαίου συστήματος, που εμπεριέχει, εκτός από την οικογενειακή δομή, και δομές απρόσωπες, όπως η θρησκεία και το κράτος. Η στατικότητα του συστήματος αυτού υποδηλώνει την στασιμότητα, την άρνηση της εξέλιξης, δηλαδή της ζωής. Επιβάλλει γι' αυτό το τέλμα, τον θάνατο: «ένα κάτι σαν καρδιακή συγκοπή».¹²⁸

Ο θάνατος παρουσιάζεται ως μοναδική διέξοδος προς την ελευθερία κι όχι πια ως μέσο για τη διατήρηση της τιμής, όπως για την ηρωίδα του Ευριπίδη.¹²⁹ Η φυγή που επιχειρεί

¹²⁵ Βλ. Nietzsche χ.χ.: 95.

¹²⁶ Ρίτσος 1990: 314. Ως τυφλότητα παρουσιάζει και ο Sartre τον σολιψισμό, αποδίδοντας στο άτομο που ακολουθεί αυτή τη στάση ζωής την άνεση, την αυταρέσκεια, την υποκρισία και την εργαλειακή αντιμετώπιση του άλλου, χαρακτηριστικά με τα οποία παρουσιάζει τον Ιππόλυτο ο Ρίτσος. Βλ. Σαρτρ 2007: 599.

¹²⁷ Ρίτσος 1990: 307. Πβ. (Ρίτσος 1990: 233). Ανάλογη εικόνα εντοπίζει η Παύλου και στον *Αίαντα*, αποδίδοντάς της υπαρξιστικές αλλά και θρησκευτικές αναφορές. Βλ. Παύλου 2013: 17.

¹²⁸ Ρίτσος 1990: 307.

¹²⁹ Η ιδέα του θανάτου ως ελευθερίας έχει ρομαντικές καταβολές. Μπορεί να συνδεθεί με τον *Βέρθερο* του Goethe η εικόνα του δέσμιου αλόγου, που αποτελεί ψυχολογική προβολή της ανάγκης της Φαίδρας για ελευθερία (βλ. Ρίτσος 1990: 304). Ο Βέρθερος μιλά για μια ευγενή ράτσα αλόγων που ανοίγουν εκούσια μια φλέβα για να αναπνεύσουν ελεύθερα, όταν είναι υπερβολικά καταπονημένα και ομολογεί την επιθυμία του για αιώνια ελευθερία (βλ. Goethe 1922: 64). Ανάλογα ο Ρίτσος παρουσιάζει τη Φαίδρα να απομυζά το αίμα από μια φλέβα της. Για την επίδραση του έργου αυτού στην ρομαντική αντίληψη σχετικά με την αυτοκτονία ως απελευθέρωση βλ. Τσιριμώκου (2000: 273). Για τις αντιλήψεις και την αναπαράσταση του θανάτου από τον ρομαντισμό και μεταρομαντισμό βλ. ακόμα Βοβέλ 2000: 247-248.

ωστόσο η Φαίδρα μέσα από τις φαντασιωτικές προβολές του θανάτου της δεν είναι πραγματική ελευθερία. Η επιστροφή στην πραγματικότητα είναι πιο απογοητευτική και συντριπτική, οδηγώντας την ηρωίδα σε έναν ακραίο μηδενισμό. Το αποφασιστικό βήμα της προς την ελευθερία είναι η άρνηση του παρελθόντος της, μέσα από μια διαδικασία που θυμίζει τη σαρτρική «μηδενοποίηση», την άρνηση της ταυτότητας ως στατικού και αναλλοίωτου χαρακτηριστικού της προσωπικότητας και την προβολή του εαυτού στο μέλλον σε μια διαφοροποιημένη θυμική και κοινωνική κατάσταση.¹³⁰ Το έναυσμα για τον επαναπροσδιορισμό της ζωής της είναι η σχεδόν ενορατική αποκάλυψη της ζωής ως τοπίου θανάτου. Η εικονοποιία παραπέμπει σε εικόνες βιβλικής Αποκάλυψης:

Η νύχτα απλώνεται σαν μια καθολική αυτοκτονία· παραδίνει
γυμνά τα σώματα σ' ένα τεράστιο μαρμάρινο νεκροτομείο.
[...] ένας νέος
με όρχεις κομμένους· μια σειρά από γέρους φαλακρούς, σταφιδιασμένους,
μ' ανοιχτά φαφούτικα στόματα σε μορφασμό απληστίας· κι από πάνω
ένα μεγάλο φεγγάρι αχνιστό σα βρασμένη πατάτα
μόλις ξεφλουδισμένη απ' τα όλο κόμπους κοκκαλιάρικα χέρια
της τελευταίας γριάς. Α, η αδάμαστη ετούτη
η άσκημη πείνα ως και μπροστά στο θάνατό μας ακόμα.¹³¹

Από μια υπερβατική θέση (τον εξώστη του σπιτιού της) η Φαίδρα βλέπει 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.¹³² Αν ο κόσμος αυτός είναι ένας κόσμος στον οποίο δεν αξίζει να ζει κανείς, η Φαίδρα αποφασίζει ότι αξίζει να πεθάνει για τον αλλάξει. Η αποδοχή του μυθικού πεπρωμένου της παρουσιάζεται ως συνειδητή επιλογή, που αποκτά τον χαρακτήρα επαναστατικής πράξης, μιας πράξης στην οποία βλέπει την πιθανότητα μιας αυθεντικής ύπαρξης.¹³³ Η επαναστατική της εξέγερση παρουσιάζεται ως μεταστοιχείωση του ίδιου του έρωτά της, σαν ερωτική

¹³⁰ Σαρτρ 2007: 228.

¹³¹ Ρίτσος 1990:312.

¹³² Στο κεφάλαιο «Για το νέο είδωλο» του *Ζαρατούστρα* ο Nietzsche στιγματίζει τη δίψα για εξουσία και χρήμα που σχετίζει με το κράτος, αναφερόμενος στο νέο αυτό «είδωλο» ως μια μαζική αυτοκτονία που λέγεται ζωή, ένα θέαμα που του προκαλεί ναυτία και ασφυξία. Βλ. Nietzsche 1958: 43.

¹³³ Από την πλευρά του υπαρξισμού τόσο ο Sartre όσο και ο Camus αντιτίθενται στην αυτοκτονία ως αυθεντική επιλογή. Ο Nietzsche διακρίνει μια επαναστατική διάσταση στην αυτοκτονία, όταν αποτελεί άρνηση του ασκητισμού, την άρνηση της ζωής (Loeb 2008: 164). Στον *Ζαρατούστρα* υμνεί ακόμα τον «άγιο αρνητή» που πεθαίνει για χάρη του σκοπού και του κληρονόμου του. Η αυτοκτονία της Φαίδρας δεν είναι πράξη που υποβιβάζει την αξία της ζωής και αυτό είναι που ίσως τη δικαιώνει. Για την αυτοκτονία στον υπαρξισμό και ιδιαίτερα στον Nietzsche και τον Camus βλ. Loeb 2008: 163- 190.

διέγερση, που αιματώνει το σώμα της και υπερκαλύπτει το πρόσωπο και το προσωπίο της.¹³⁴ Η ηθική αποτίμηση της πράξης της μένει ωστόσο εκκρεμής. Η Φαίδρα έχει επίγνωση ότι θα χαρακτηριστεί από κάποιους άδικη. Γι' αυτήν μεγαλύτερη αδικία είναι η ίδια η ζωή, που επιφυλάσσει σε όλους την ίδια προγραφή, «την ίδια κόκκινη σφραγίδα στην πλάτη»:¹³⁵ τη μοίρα του θανάτου.

Στον επίλογο η εξωσκηνική δράση μοιράζεται στα δύο: στο δωμάτιο όπου λαμβάνει χώρα η αυτοκτονία της Φαίδρας και στον χώρο όπου ο Ιππόλυτος παίρνει το καθαρήριο λουτρό του.¹³⁶ Ο μόνος ήχος που σπάζει την απόλυτη σιωπή είναι τα κοάσματα των βατράχων, κάτι «ελαστικό, γλοιώδες, αισθησιακό, οδυνηρό κι αηδιαστικό ταυτόχρονα».¹³⁷ Αν τα κοάσματα προέρχονται από τους *Βατράχους* του Αριστοφάνη,¹³⁸ υπαινίσσονται μάλλον το απρόσιτο στην ανθρώπινη γνώση μυστήριο του θανάτου και το αμφίβολο της ετυμηγορίας του. Η ποιότητα των επιθέτων που χρησιμοποιούνται παραπέμπει ωστόσο παράλληλα στο αίσθημα της σαρτρικής ναυτίας, που αποτελεί την ψυχοσωματική εκδήλωση της συνειδητοποίησης του παραλόγου της ύπαρξης.¹³⁹ Η υπαρξιστική προοπτική που δίνεται στο πλαίσιο αυτό υποδηλώνει ενδεχομένως ότι η Φαίδρα αναλαμβάνει την ευθύνη για μια πράξη, την ηθική της οποίας δεν μπορεί να εγγυηθεί καμιά μεταφυσική αρχή, δύναμη ή αξία: την ευθύνη και το βάρος της ελευθερίας.¹⁴⁰

¹³⁴ Ρίτσος 1990: 309. Και στο σημείο αυτό η εικονοποιία αλλά και λεκτικοί υπαινιγμοί παραπέμπουν στον Nietzsche. Βλ. π.χ. στον Ζαρατούστρα (Nietzsche 1958: 163): «Άλλοι είναι ερωτευμένοι με τις μούμιες κι άλλοι πάλι με τα φαντάσματα' και τούτοι και κείνοι είναι το ίδιο εχθροί της σάρκας και του αίματος – ω πόσο δεν πάνε με τη γεύση μου όλοι αυτοί! Γιατί εγώ αγαπώ το αίμα». Το αίμα και το κόκκινο χρώμα σχετίζονται με το σαρκικό στοιχείο και το ένστικτο και συνδηλώνουν την ορμή για ζωή, την αντίσταση στο «πνεύμα της βαρύτητας» - που είναι ο τίτλος της ενότητας αυτής - και την υπέρβαση των παραδοσιακών αξιών. Στον Nietzsche ακόμα πιθανόν παραπέμπει η ιδέα της μετουσίωσης της υλικής επιθυμίας και των καταστροφικών δυνάμεων σε δημιουργική δράση. Για τον Nietzsche η ενστικτώδης ζωή αποτελεί τη βάση και την πρώτη ύλη της δημιουργίας (Reed 2010: 169). Υπό μια τέτοια οπτική θα μπορούσαμε να διαβάσουμε την εικόνα αυτή ως μετουσίωση του έρωτα και των βίαιων ενστίκτων της Φαίδρας σε «δημιουργική καταστροφικότητα».

¹³⁵ Ρίτσος 1990: 310. Δε μπορεί να αγνοηθεί εδώ η αμφισημία της φράσης, που υπαινίσσεται και τις πολιτικές διώξεις που έχει υποστεί ο ποιητής.

¹³⁶ Ρίτσος 1990: 314-315. Αποτελεί ειρωνική αναφορά στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη, που νιώθει μιανός από όσα άκουσε από την Τροφό (Ευρ. *Ιππ.*: 653-654).

¹³⁷ Ρίτσος 1990: 314.

¹³⁸ Ο υπαινιγμός ενισχύεται από την εικόνα της λίμνης, που παραπέμπει στην Αχερουσία (Ρίτσος 1990: 314). Η αναφορά στους αριστοφανικούς *Βατράχους* μπορεί να σχετίζεται με την απαξίωση της Φαίδρας στο έργο αυτό (Dover 1993: Αριστοφ. *Βατρ.*: 15).

¹³⁹ Βλ. π.χ. στη *Ναυτία* του Σαρτρ χ.χ.:14-15, όπου το αίσθημα της ναυτίας περιγράφεται με εικόνες που παραπέμπουν σε κάτι αδιευκρίνιστο, ρευστό, γλοιώδες και αηδιαστικό. Σαφής υπαινιγμός του Ρίτσου στη σαρτρική ναυτία υπάρχει στα *Χάρτινα*: «Τούτη η ναυτία, λέει, όχι δεν είναι αρρώστια. Απάντηση είναι» (Ρίτσος 1993: 195).

¹⁴⁰ Σαρτρ 2007: 752, 787.

Απέναντι στα ηθικά διλήμματα που προκύπτουν από τη δομή του μύθου, ο Ρίτσος φαίνεται να υιοθετεί τον προοπτικισμό (perspectivism) της υπαρξιστικής φιλοσοφίας.¹⁴¹ Μια εικόνα που παριστά την ερωτική επιθυμία ως ανήθικη γυναίκα, όπως συνδηλώνεται από την πρησμένη κοιλιά και το διογκωμένο αιδοίο της, αναιρείται από μια αντεστραμμένη αντανάκλασή της, που παριστά την επιθυμία ως γυναίκα εγκυμονούσα.¹⁴² Η αντιστροφή υποδηλώνει τη διάθεση του ποιητή να υπονομεύσει τις διακρίσεις της παραδοσιακής ηθικής ανάμεσα στο καλό και το κακό, το ηθικό και το ανήθικο. Τον ίδιο ρόλο υπηρετεί και η επανάληψη από την ηρωίδα της θέσης της ότι δεν πιστεύει στην αγιότητα πριν την αμαρτία. Οι «Άγιοι» του Ρίτσου, θυμίζοντας τους σοφούς του Νίτσε, είναι άνθρωποι που έχουν καταβυθιστεί στις σκοτεινές πλευρές του εαυτού τους, που έχουν «πολύ μαρτυρήσει και πολύ ψευστεί» για να διασώσουν το αληθινό τους πρόσωπο.¹⁴³ Η αγιότητα, όπως προκύπτει και από τη σφοδρή κριτική του Ιππόλυτου, δεν αφορά την άρνηση της ζωής, αλλά την προαγωγή της. Αγιότητα είναι ο ίδιος ο έρωτας.

Με το ίδιο πνεύμα αντιμετωπίζεται και η ηθική ευθύνη της Φαίδρας για τον θάνατο του Ιππόλυτου. Η προβολή της «αδικίας» και της «εκδίκησης» της ηρωίδας στην κοινωνική αδικία και τη βία της εξουσίας, δίνει στην πράξη της την ποιότητα της αντίστασης.¹⁴⁴ Η μεταφορική κυοφορία της θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως κυοφορία της επανάστασης, εφόσον μάλιστα η επανάστασή της παρουσιάζεται σαν ερωτική διέγερση. Η πράξη της Φαίδρας μπορεί να είναι άδικη, όπως και η ίδια η ηρωίδα αναγνωρίζει, ωστόσο εξαγνίζεται, όχι μόνο και όχι τόσο μέσω του πόνου και του σωματικού και ψυχικού μαρτυρίου, όσο μέσω του έρωτα. Η στάση της Φαίδρας απέναντι στο σώμα και τη ζωή δεν είναι απαξιωτική. Η επιθυμία της να αναλάβει η ίδια αυτό που γνωρίζει ότι θα είναι το τελευταίο λουτρό του Ιππόλυτου, παραπέμπει σε τελετουργική πράξη.¹⁴⁵ Σκοπός της

¹⁴¹ «Προοπτικισμός» είναι η άποψη ότι κάθε αξίωση στη γνώση συνδέεται αναπόφευκτα με την οπτική που διαμορφώνεται από το νοούν υποκείμενο. Βλ. Reginster 2001: 217.

¹⁴² Αξίζει να σημειωθεί εδώ ότι ο Nietzsche χρησιμοποιεί συχνά στον Ζαρατούστρα τη μεταφορά της εγκυμοσύνης, σχετίζοντάς την με τον έρωτα και τον γάμο, για να υπαινιχθεί τη δημιουργικότητα (Burnham 2010: 93).

¹⁴³ Ρίτσος 1990: 309.

¹⁴⁴ Ένας πιθανός υπαινιγμός στην *Ηλέκτρα* του Giraudoux ενισχύει την επαναστατική εικόνα της Φαίδρας. Βλ. Ρίτσος (1990: 310-311): «Ο κηπουρός είναι νεκρός. Το σκυλί του γλιστράει κάτω απ' τα δέντρα» και: «το αμάξι με τους δυο φονιάδες κάτω ακριβώς απ' το μοναχικότερο άστρο». Ο Κηπουρός, κήρυκας της ηθικής της αγάπης και της χαράς στον Giraudoux, στον Ρίτσο παρουσιάζεται νεκρός, ενώ οι «δυο φονιάδες» (στην ανάγνωση αυτή θα μπορούσαν να παραπέμπουν στον Αίγισθο και στην Κλυταιμνήστρα) διαφεύγουν ελεύθεροι. Ο Ρίτσος ακυρώνει το δίλημμα που θέτει ο Giraudoux στην *Ηλέκτρα*, να αποφασίσει ανάμεσα στο δικό της αίσθημα δικαιοσύνης, που επιβάλλει την τιμωρία των δολοφόνων του πατέρα της, και στη σωτηρία του λαού της. Εδώ η σωτηρία του λαού είναι η τιμωρία των τυράννων. Ο Ρίτσος υπαινίσσεται ακριβώς τη σχετική ηθική αξία κάθε πράξης.

¹⁴⁵ Ρίτσος 1990: 313.

«εκδίκησής» της είναι να διδάξει στον Ιππόλυτο τον ανθρώπινο πόνο,¹⁴⁶ και, αν αυτό δεν υποκρύπτει κάποια ειρωνεία, θα μπορούσε να αποτελεί μια αναφορά στον πλατωνικό έρωτα, η ουσία του οποίου εντοπίζεται στην καθοδήγηση του ερωμένου στον δρόμο της αρετής. Ίσως αυτό που υπονοείται είναι ότι ο Ιππόλυτος, με την έκθεσή του στη βία της εξουσίας, θα επανακτήσει τον χαμένο ανθρωπισμό του, έστω κι αν το τίμημα είναι η ίδια του η ζωή. Ο Ρίτσος επιστρέφει έτσι από έναν τελείως διαφορετικό δρόμο στο τέλος του ευριπίδειου *Ιππόλυτου*, για να προβάλλει στην προέκταση του επιλόγου του την εικόνα ενός Ιππόλυτου που έχει μάθει να συγχωρεί. Ο αμφίσημος επίλογος, όπου ο Ιππόλυτος γονατίζει μπροστά στον Θησέα, μπορεί να διαβαστεί ως ειρωνικό σχόλιο για την αδυναμία ενός Ιππόλυτου που είχε ως έμβλημά του τη «δύναμη της θέλησης» και ως επιβεβαίωση της ελευθερίας της Φαίδρας, παράλληλα όμως αφήνεται να αιωρείται και η αόριστη ελπίδα της κοινωνικής αλλαγής: ο «αφέντης» Θησέας, το κέντρο της βίας στο ποίημα του Ρίτσου, είναι αυτός που πλήττεται περισσότερο στον ευριπίδειο *Ιππόλυτο*, μετανοώντας για τη στάση του.

Η προβολή της Φαίδρας στα αλληπάλληλα στρώματα του παρελθόντος της δίνει στην πνευματική της περιπέτεια την προοπτική της υπέρβασης: απαλλάσσεται από τον κοινωνικό κομπορμισμό της ευριπίδειας ηρωίδας, τη λιμπιντική εξουσία που καθορίζει την ηρωίδα της Yourcenar, τον ατομικισμό και την ταξική αναληγσία της Φαίδρας του Dassin. Απαλλάσσεται ακόμα κι από τον έρωτα, που οδηγεί την ηρωίδα του O'Neill στην απεγνωσμένη πράξη της παιδοκτονίας. Αποκτά εν τέλει την ελευθερία της αλλά και το βάρος της ευθύνης της. Μέσω της επαναστατικής πράξης της πραγματώνεται η ενοποίηση του προσώπου της, στο οποίο συναιρούνται όλες οι αντιθετικές της όψεις: ο έρωτας με την εξαγνιστική καταστροφικότητα του θανάτου, η αγιότητα με την αμαρτία, η ενοχή με την αθωότητα, ο ατομικισμός του προσωπικού μαρτυρίου με την κοινωνική ευαισθησία απέναντι στον πανανθρώπινο πόνο. Οι αναφορές στη λογοτεχνική παράδοση του μύθου και στις περιπέτειες του πνεύματος (ρομαντισμός, παράλογος) προσδίδουν στην αφήγηση του μύθου μια ιστορική προοπτική.

2.3 Μύθος και Ιστορία

Σημαντικό ρόλο στη *Φαίδρα* διαδραματίζει ο χρόνος, όπως είναι άλλωστε αναμενόμενο σε μια ποιητική συλλογή που τον θεματοποιεί. Η πιο έκδηλη ιδιοτυπία της *Τέταρτης*

¹⁴⁶ Ρίτσος 1990: 314. Και η ευριπίδεια ηρωίδα επικαλείται ως κίνητρο της πράξης της να διδάξει στον Ιππόλυτο τη «σωφροσύνη». Βλ. Ευρ. *Ιππ.* 731.

Διάστασης στο θέμα αυτό είναι οι αναχρονισμοί, που δημιουργούν την αίσθηση μιας ιδιότυπης συνύπαρξης παρελθόντος και παρόντος. Η διάρρηξη της χρονικής τάξης φαίνεται να υπονομεύει την ιστορικότητα δίνοντας την αίσθηση ενός χρόνου κυκλικού, επαναλαμβανόμενου και αποσπασματικού.¹⁴⁷ Η στάση ωστόσο του μοντερνισμού απέναντι στην ιστορία δεν είναι ανιστορική. Εκφράζει έναν βαθύτερο πόθο για αποκάθαρση και ανόρθωση του παρόντος,¹⁴⁸ μια εντύπωση που είναι εμφανής και στη *Φαίδρα*. Η κρισιμότητα του παρόντος στρέφει τον ποιητή στο παρελθόν, για να διερευνήσει μέσα από μια παρελθούσα ατομική εμπειρία, που φαίνεται να αισθάνεται ανάλογη με τη δική του, «την ίδια την ιστορική κίνηση».¹⁴⁹ Η διαλεκτική εξάλλου του επικαιρικού με το διαχρονικό αποτελεί κυρίαρχο χαρακτηριστικό του μοντερνισμού.¹⁵⁰

Κατά την Προκοπάκη, το ατομικό βίωμα του μυθικού ήρωα σχετίζεται πάντα στο έργο του Ρίτσου με την ιστορία, ανακαλώντας επίκαιρες εμπειρίες.¹⁵¹ Στη *Φαίδρα* μέσω των αναχρονισμών τα βιώματα της ηρωίδας συνδέονται με την εμπειρία της δικτατορίας και της μεταπολίτευσης. Μια ξεθωριασμένη πινακίδα με ένα αλυσοδεμένο ψωμί, η κοσμοσυρροή και οι ταραχές στους δρόμους της Αθήνας, η στρατιωτική βία, ο θάνατος των αγωνιζόμενων παιδιών αποτελούν πιθανούς υπαινιγμούς στην εξέγερση Πολυτεχνείου.¹⁵² Η επίκαιρη ιστορική συγκυρία παρουσιάζεται μέσα από εφιαλτικές, εξπρεσιονιστικές εικόνες και μορφές: 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.¹⁵³

Αυτή την κοινωνική πραγματικότητα φέρνει ο Ρίτσος αντιμέτωπη με το παρελθόν μέσω του μύθου της *Φαίδρας*. Στόχος, όπως έχει επισημανθεί από την κριτική, είναι η

¹⁴⁷ Tziovas 1997: 34.

¹⁴⁸ Habermas 1981: 4-5, Harvey 1989: 20.

¹⁴⁹ Βλ. και Προκοπάκη 1981: 11.

¹⁵⁰ Ο μοντερνισμός, κατά τον Harvey, κινήθηκε ανάμεσα σ' αυτούς τους δύο πόλους: το φευγαλέο, το εφήμερο και το παροδικό από τη μια πλευρά και το αιώνιο και αμετάβλητο από την άλλη. Μέσα από το εφήμερο επιδιώκεται η εξαγωγή υπαινιγμών για το αιώνιο, την αναπαράσταση καθολικών αληθειών (Harvey 1989: 20).

¹⁵¹ Βλ. και Προκοπάκη 1981: 11.

¹⁵² Ρίτσος 1990: 310, 313.

¹⁵³ Ρίτσος 1990: 310. Βλ. και Λιαπής 2008: 324-325, όπου συσχετίζεται η ατμόσφαιρα της *Φαίδρας* στο σημείο αυτό με την ταινία του Ingmar Bergman *Άγριες Φράουλες* (1977), μια ταινία εμβληματική του γερμανικού εξπρεσιονισμού. Ο κεντρικός χαρακτήρας της ταινίας, 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. Είναι γνωστό ότι ο Bergman έχει επηρεαστεί βαθύτατα από τον υπαρξισμό, όπως και ο Ρίτσος.

ανοικείωση, η αποστασιοποίηση από «την αναγκαιότητα της λαχανιασμένης στιγμής» και συνακόλουθα η ενεργοποίηση της κριτικής αντίληψης του αναγνώστη.¹⁵⁴ Η κοινή εμπειρία ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν είναι αυτή της ψυχικής οδύνης που απορρέει από την καταπίεση, την έλλειψη της ελευθερίας, την καταστολή του έρωτα, που στον Ρίτσο φαίνεται να ταυτίζεται με την ίδια τη ζωή. Η αντιπαράθεση των δύο απομακρυσμένων ιστορικά εποχών κάνει αισθητή την κοινωνική στασιμότητα: η συνύπαρξη των αρχαίων αγαλμάτων της Άρτεμης και της Αφροδίτης με το χριστιανικό σύμβολο του σταυρού υποδεικνύει ότι η θρησκεία εξακολουθεί να αποτελεί πρόσκομμα στην ελευθερία του ανθρώπου, παρόλο που τα παγανιστικά σύμβολα έχουν αντικατασταθεί από τα χριστιανικά. Ο πολιτικός αυταρχισμός συνεχίζει να καταδυναστεύει τον άνθρωπο. Η τεχνολογική εξέλιξη, που προβάλλεται μέσα από τους αναχρονισμούς (τα καπέλα, τα τσιγάρα, την επίπλωση, τη μεταμόρφωση εν γένει του υλικού περιβάλλοντος του ανθρώπου), φαίνεται στο πλαίσιο αυτό να συνιστά επίφαση προόδου. Παράλληλα όμως ο Ρίτσος παρουσιάζει την ιστορική αλλαγή ως δυνατή, και μάλιστα ως συντελούμενη, μέσω της επαναστατικής πράξης της ηρώιδας του. Η πρόοδος που σημειώθηκε στο γυναικείο ζήτημα με την επαναστατική κινητοποίηση των γυναικών, υπενθυμίζει ότι ο κοινωνικός μετασχηματισμός προϋποθέτει τη συλλογική δράση.

Η προσέγγιση της ιστορίας από τον Ρίτσο είναι συμβατή με το πνεύμα του ιστορικού υλισμού, θυμίζοντας τις θέσεις του Walter Benjamin (ίσως διαμεσολαβημένες και από τον Brecht, του οποίου η επιρροή στον Ρίτσο υποστηρίζεται από την κριτική). Η ιστορία για τον Benjamin είναι κατασκευασμένη από τους νικητές, που αποκρύπτουν ότι η υλική πρόοδος στηρίζεται στην καταπίεση και στην εκμετάλλευση.¹⁵⁵ Ο Benjamin υποστηρίζει την αναγωγή στο καθολικό μέσω του ατομικού, όπως και την αντιμετώπιση του παρελθόντος μέσα από την προοπτική του παρόντος,¹⁵⁶ μια συνάντηση που εγείρει την αξίωση για τη δικαίωση και την «απελευθέρωση» του παρελθόντος μέσα από την επαναστατική πράξη.¹⁵⁷ Η συνέντευξη της Φαίδρας και του Ρίτσου, του παρελθόντος και του παρόντος, λαμβάνει χώρα τη στιγμή ακριβώς που η Φαίδρα κυοφορεί την επανάσταση. Ο άνθρωπος (ο ποιητής και οι σύγχρονοί του) τοποθετείται έτσι απέναντι στην ιστορική συγκυρία και καλείται να δεχτεί την ευθύνη

¹⁵⁴ Στους αναχρονισμούς αποδίδεται από τους περισσότερους μελετητές του Ρίτσου η λειτουργία της μπρεχτικής αποστασιοποίησης. Βλ. Προκοπάκη 1981: 46, Jeffreys 1994: 88, Green 1996: 107.

¹⁵⁵ Μπένγιαμιν 1983: 11.

¹⁵⁶ Σπυροπούλου 2007: 18.

¹⁵⁷ Μπένγιαμιν 1983: 8, 10.

του απέναντι στο παρελθόν. Οι αναφορές στην σαρτρική φιλοσοφία ενθαρρύνουν ωστόσο και μια υπαρξιστική ανάγνωση της προσέγγισης του χρόνου από τον Ρίτσο. Κατά τον Sartre παρελθόν, παρόν και μέλλον συμφύρονται κατά τη στιγμή της προβολής του υποκειμένου στο μέλλον του, μέσω της πράξης που θα σηματοδοτήσει την αυθεντική του ύπαρξη. Το ελεύθερο άτομο στρέφεται προς το παρελθόν για να το επανασηματοδοτήσει, αποβλέποντας στη μελλοντική πράξη που θα στοιχειοθετήσει την ελευθερία του, στο πλαίσιο της ευθύνης του για τον μελλοντικό του κόσμο του.¹⁵⁸ Ο Ρίτσος περιγράφει ακριβώς τη στιγμή που η Φαίδρα, υπό την προοπτική της απόφασής της για την πράξη που θα στοιχειοθετήσει την ελευθερία της, στρέφεται στο παρελθόν της, για να του αποδώσει τη σημασία του. Η πράξη αυτή, ατομική αλλά με κοινωνική προοπτική, αποτελεί «τον καταλύτη για την επανεκκίνηση του τροχού της ιστορίας».¹⁵⁹

Σε κάθε περίπτωση, αυτό που υπονοείται είναι η ευθύνη του ανθρώπου απέναντι στον χρόνο ως ελευθερία. Στο ποιητικό παρόν, όπου τοποθετείται ο χρόνος του ποιήματος, ο χρόνος εξακολουθεί να είναι ωστόσο αποδιαρθρωμένος, ενώ το κλίμα του παραλόγου, όπως υποδηλώνεται από τα κοσμάτα των βατράχων στον επίλογο, δε φαίνεται να αίρεται στον εξωτερικό κόσμο, δημιουργώντας την εντύπωση της ματαιότητας της ανθρώπινης δράσης. Η ουτοπία του «αταξικού γαλάζιου» (που αποτελεί τον ορίζοντα της προοπτικής της ποίησης του Ρίτσου), η πραγματική δικαιοσύνη και η πραγματική ελευθερία, μετατίθεται έξω από τα όρια του ποιήματος, συνιστώντας μια – ίσως αμφίβολη – προέκταση, μια αναμονή. Είναι ίσως η αναμονή αυτή στην οποία στηρίζεται η ελπίδα, που θα οδηγήσει το ποίημα από το τέλος ξανά στην αρχή του.

Προχωρώντας πέρα από το επικαιρικό, ο Ρίτσος τοποθετεί τον άνθρωπο μπροστά στον μεγαλύτερο φραγμό της ελευθερίας του: τον ίδιο τον θάνατο, την «αδικία της φύσης».¹⁶⁰ Ο παράλογος κόσμος του ευριπίδειου έργου υποκαθίσταται από τον μεταθρησκευτικό παράλογο κόσμο, που θυμίζει τον κόσμο του Camus.¹⁶¹ Ο τραγικός ήρωας του Ευριπίδη, που αγωνίζεται μάταια να υπερβεί τη θνητότητά του και να προσεγγίσει μια γνώση που ανήκει μόνο στο θείο, υποκαθίσταται από τον παράλογο άνθρωπο, που επαναστατεί ενάντια στη μοίρα του θανάτου, για να την υπερβεί μέσω της ελευθερίας του. Η *Φαίδρα* συνδέεται μ' αυτόν τον τρόπο με τον ίδιο τον τραγικό πυρήνα του ευριπίδειου έργου, για να υποδείξει μια διέξοδο από το τραγικό του όραμα. Αν η πράξη

¹⁵⁸ Βλ. Σαρτρ 2007: 770-772.

¹⁵⁹ Προκοπάκη 1981: 49.

¹⁶⁰ Ρίτσος 1990: 314.

¹⁶¹ Καμύ 1973: 14. Βλ. και Liapis 2014: 138, για το παράλογο στον *Ορέστη*.

που σηματοδοτεί την ελευθερία είναι στη *Φαίδρα* – όπως και στον *Ορέστη* – σύστοιχη με την ιδεολογία του ποιητή, έχει την ποιότητα μιας ελεύθερης επαναλαμβανόμενης εκλογής και όχι της άκριτης προσήλωσης σε ένα δόγμα.¹⁶²

Στην προσέγγιση του μύθου από τον Ρίτσο μπορούμε να διακρίνουμε την αμφισημία που ο Bell θεωρεί χαρακτηριστικό της μοντέρνας μυθοποιίας.¹⁶³ Στη σφοδρή επίθεση του Ρίτσου στον χριστιανικό μύθο υπολανθάνει η μαρξιστικής επιρροής αμφισβήτησή του ως προπαγανδιστικού ψέματος, το οποίο μάλιστα χρησιμοποιείται ως όργανο εκμετάλλευσης από εξουσιαστικούς μηχανισμούς, για να απονεκρώσει την αντίσταση στην καταπίεση και να υποβαθμίσει τη ζωή με την υπόσχεση μιας αμφίβολης ανάστασης.¹⁶⁴ Από την άλλη πλευρά, ο μύθος φαίνεται να καταξιώνεται, τόσο ως έκφραση της ανθρώπινης δημιουργικής ικανότητας, όπως τον έβλεπε ο Nietzsche, όσο και ως μέσο πολιτικής αφύπνισης και «υποδειγματικός τόπος ιστορικής ανάλυσης», όπως τον έβλεπε ο Benjamin.¹⁶⁵ Ο μύθος του Ρίτσου υποδεικνύει την ελευθερία ως δυνατότητα και επιλογή, έστω και στα προδιαγεγραμμένα από την ιστορική αναγκαιότητα και τον ίδιο το θάνατο όρια. Ο Ρίτσος αντιστρατεύεται τους περιορισμούς αυτούς με κάθε μέσο που του παρέχει η φιλοσοφική σκέψη: τη μαρξιστική και την υπαρξιστική επανάσταση και τη νιτσεϊκή δημιουργικότητα, μέσα που θέτει στην υπηρεσία της ποίησής του, για να ευαγγελιστεί την «ανάσταση» σε ένα επίπεδο ενδοκοσμικό.¹⁶⁶ Το άτομο επανατοποθετείται έτσι στον κόσμο του νοήματος και της ιστορίας.

¹⁶² Βλ. και Καμύ 1973: 77. Στον *Ορέστη* ο Ρίτσος μιλά ακόμα για «πίστη», μια πίστη ωστόσο που διακρίνει από την «ανίδεη πίστη» του λαού και την παρουσιάζει ακριβώς ως επιλογή. Βλ. Ρίτσος 1990 89.

¹⁶³ Βλ. Bell 1997: 2.

¹⁶⁴ Βλ. π.χ. την μοιρολατρική αντίληψη της Παραμάνας για τον θάνατο (Ρίτσος 1990: 300).

¹⁶⁵ Σπυροπούλου 2007: 16, 21.

¹⁶⁶ Στο ποίημα *Όταν έρχεται ο Ξένος*, το τελευταίο της *Τέταρτης Διάστασης*, ο Ξένος ευαγγελίζεται τον θάνατο του θανάτου. Βλ. Ρίτσος 1990: 334.

Κεφάλαιο 3

Φαίδρα ή Άλκηστη–Love Stories: **Ο Μεταμοντέρνος Αντι-μύθος της Έλενας Πέγκα**

Το θεατρικό έργο *Φαίδρα ή Άλκηστη - Love stories* (2007) πραγματεύεται δύο ερωτικές ιστορίες, οι οποίες αντλούνται από δύο τραγωδίες του Ευριπίδη, τον *Ιππόλυτο* και την *Άλκηστη*.¹⁶⁷ Είναι το πρώτο έργο της Πέγκα που αντλεί την υπόθεσή του από το αρχαίο τραγικό δράμα, η διακειμενικότητα ωστόσο είναι συνήθης πρακτική και στα υπόλοιπα έργα της.¹⁶⁸ Γράφτηκε και σκηνοθετήθηκε από την ίδια τη συγγραφέα με αφορμή την XIII Διεθνή Συνάντηση Αρχαίου Δράματος (Δελφοί, 2007) με θέμα «Η Γυναίκα στο Αρχαίο Δράμα», που αποτέλεσε πρόκληση για μια ανανεωτική ανάγνωση των κλασικών έργων. Η ιδιαιτερότητα της προσέγγισης της Πέγκα έγκειται στην επιλογή δύο κλασικών ηρωίδων που αποτέλεσαν διαμετρικά αντίθετα παραδείγματα γυναικείου ήθους. Η Φαίδρα συγκαταλέγεται στις παραβατικές γυναικείες μορφές της τραγωδίας, φέροντας το στίγμα της επίδοξης μοιχού, ακόμα και της πόρνης. Ο έρωτάς της είναι ανόσιος και συνιστά απειλή για τα συμφέροντα και τις αξίες της κοινωνίας. Από την άλλη πλευρά η Άλκηστη, που δέχεται να πεθάνει στη θέση του άντρα της, εξαιρείται ως συζυγικό πρότυπο. Είναι η «άριστη γυνή» της αρχαίας τραγωδίας.¹⁶⁹ Η αντιπαράθεση ωστόσο των δύο γυναικών και των ιστοριών τους στο έργο της Πέγκα αποδομεί τον μύθο τους, υπονομεύοντας τη διαφορά τους.

¹⁶⁷ Το έργο είναι αδημοσίευτο. Αντίτυπό του έχει καταθέσει η συγγραφέας στη Βιβλιοθήκη του Τμήματος Θεατρολογίας του Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

¹⁶⁸ Πατσαλίδης 2013.

¹⁶⁹ Η Άλκηστη από την αρχαιότητα μέχρι και τον 19^ο αιώνα απολάμβανε τη φήμη της ιδανικής συζύγου. Βλ. Hall 2010: 238.

3.1 Ο τραγικός κύκλος του πεπρωμένου ως παγίδευση στην αφήγηση

Το έργο αρθρώνεται σε δύο μέρη, που διηγούνται διαδοχικά τις ιστορίες των δύο τραγικών ηρωίδων. Η ιστορία της Φαίδρας αποτελείται από τέσσερεις σκηνές. Η πρώτη, μια καθημερινή σκηνή γεύματος, έχει στόχο να καταδείξει την ερωτική ένταση στη σχέση της Φαίδρας με τον Ιππόλυτο.¹⁷⁰ Ο λόγος που ανταλλάσσουν οι ήρωες είναι λιτός και η πληροφορητικότητα του υποτυπώδης: ένας υπαινιγμός στην αιμομικτική διάσταση της σχέσης τους (ο Ιππόλυτος αποκαλεί επανειλημμένα τη Φαίδρα «μαμά»), που αναιρείται στη συνέχεια από την επισήμανση της Υπηρέτριας Φ ότι η Φαίδρα «δεν είναι η μητέρα του [Ιππόλυτου]» και η πληροφορία ότι η Φαίδρα ετοιμάζεται να φύγει, προοπτική που μένει ωστόσο εκκρεμής.¹⁷¹ Ο Ιππόλυτος χορεύει προκλητικά και η Φαίδρα αποχωρεί ταραγμένη. Στη δεύτερη σκηνή ο Ιππόλυτος, με μια κάμερα προσαρμοσμένη σε ένα τηλεκατευθυνόμενο αυτοκίνητο, κινηματογραφεί τη Φαίδρα καλώντας την να πάρει προκλητικές ερωτικές στάσεις. Ένα παιχνίδι φορτισμένο με σεξουαλικά υπονοούμενα καταλήγει στον αυνανισμό της Φαίδρας και στην απεγνωσμένη φυγή του Ιππόλυτου, που ισχυρίζεται ότι «δεν ήθελε».¹⁷² Η σκηνή κλείνει με τον Ιππόλυτο να εγκαταλείπει ταραγμένος τη Φαίδρα, για να συναντήσει τον θάνατο, ο οποίος τον προειδοποιεί ότι η Φαίδρα «έκανε την πρόκληση του αδιανόητου», που «είναι η βαθύτερη ανθρώπινη επιθυμία» – ένας υπαινιγμός αινιγματικός, που μπορεί να υποτεθεί ότι αναφέρεται στην επιθυμία της αιμομιξίας.¹⁷³ Η τρίτη σκηνή ξεκινά με τη Φαίδρα να κοιτάζει «αποχαυνωμένη» στην οθόνη τις εικόνες με το σώμα της που τράβηξε ο Ιππόλυτος.¹⁷⁴ Ακολουθεί ένα παιχνίδι ρόλων, στο οποίο η μεταμφιεσμένη σε Φαίδρα Υπηρέτρια Φ. εξομολογείται στον Θησέα – που τον υποδύεται η Φαίδρα φορώντας τα ρούχα του – τον απαγορευμένο έρωτά της. Ο Θησέας (Φαίδρα) της ζητά να τον συγχωρήσει, της υπόσχεται να μην την εγκαταλείψει ποτέ ξανά και της προτείνει να πάρει εκείνος τη θέση του Ιππόλυτου.¹⁷⁵

¹⁷⁰ Πέγκα 2007α: 2.

¹⁷¹ Πέγκα 2007α: 3.

¹⁷² Πέγκα 2007α: 7. Εδώ ίσως πρέπει να διακρίνουμε επίδραση από το *Φαίδρας Έρωτος* της Kane και συγκεκριμένα στη σκηνή του αυνανισμού του Ιππόλυτου, που ανατρέπει την εικόνα του ανέραστου Ιππόλυτου. Βλ. Kane 2002: 142. Την παρατήρηση οφείλω στον κ. Λιαπή, τον οποίον ευχαριστώ θερμά.

¹⁷³ Πέγκα 2007α: 8.

¹⁷⁴ Πέγκα 2007α: 8.

¹⁷⁵ Πέγκα 2007: 9.

Η σκηνή κλείνει με έναν μονόλογο της Φαίδρας, στον οποίο η ηρωίδα κατηγορεί το σώμα της και τις ακόρεστες επιθυμίες του για ό, τι συνέβη και επικαλείται κάποιον ή κάτι που θα μπορούσε να τη μεταφέρει σε μια διαφορετική πραγματικότητα, μακριά από το σαρκοβόρο πάθος της. Ως απάντηση στην επίκλησή της παρουσιάζεται ο Θάνατος, με τη μορφή «ενός νέου σκοτεινού άντρα».¹⁷⁶ Η Φαίδρα, αφού προβάλλει κάποια μάλλον ασθενή αντίσταση, εγκαταλείπεται στην αγκαλιά του, όπου θα πεθάνει μέσα σε ερωτικούς σπασμούς, μεταβιβάζοντας σ' αυτόν την ερωτική της έξαψη για τον Ιππόλυτο. Η προσταγή «να τιμωρηθεί» επισφραγίζει τη μοίρα του νέου.¹⁷⁷

Η δεύτερη ιστορία αρχίζει με την Άλκηστη να έχει αντικαταστήσει τη Φαίδρα στην αγκαλιά του Θανάτου στο ίδιο της το κρεβάτι. Οι σκηνές που απαρτίζουν το μέρος αυτό είναι αντίστοιχες με αυτές της ιστορίας της Φαίδρας αλλά ακολουθούν αντίστροφη σειρά. Μετά τη συνάντηση με τον Θάνατο, για τον οποίο η Άλκηστη έχει ετοιμαστεί σαν να πρόκειται για ταξίδι, ακολουθεί ένα παιχνίδι ρόλων ανάμεσα στην Υπηρέτρια Α, που υποδύεται την Άλκηστη, και στην ίδια την Άλκηστη που υποδύεται τον Άδμητο. Η μεταμφίεση παρέχει στην ηρωίδα το πρόσχημα για να εκφράσει τον έρωτά της, αποτελεί όμως συγχρόνως και έναν υπαινιγμό για την προβληματική έλλειψη του ερωτικού λόγου στο ευριπίδειο έργο. Στην επόμενη σκηνή, στον διάλογό της με τον πραγματικό Άδμητο, η Άλκηστη του ζητά να μην παντρευτεί άλλη γυναίκα μετά το θάνατό της, όπως και η ομώνυμη ηρωίδα του Ευριπίδη.¹⁷⁸ Η σκηνή καταλήγει με την Άλκηστη στην ερωτική αγκαλιά του Άδμητου, του οποίου το βλέμμα έχει ωστόσο κάτι από τη σκοτεινότητα του Θανάτου. Το έργο κλείνει με μια βιντεο-προβολή, που παρουσιάζει στον Κάτω Κόσμο τον Θάνατο να φέρνει στη Φαίδρα τον νεκρό Ιππόλυτο, δημιουργώντας την εντύπωση του εγκλωβισμού των ηρώων σε ένα παιχνίδι επιθυμίας και ματαίωσης, στο οποίο ούτε ο θάνατος είναι ικανός να δώσει τέλος.

Το έργο παρουσιάζεται ως συρραφή από μοτίβα και παραθέματα, τα οποία αντλούνται τόσο από τον *Ιππόλυτο* όσο και από άλλες εκδοχές του μύθου, που επιστρέφουν από το παρελθόν ως μνήμες εξαρθρωμένες και αλλοιωμένες. Απογυμνωμένες από τη μαγεία και το συναισθηματικό φορτίο του τραγικού λόγου και κατακερματισμένες από διακοπές της δράσης με χορικά και προβολές, οι σκηνές του έργου μοιάζουν με χειρονομίες,

¹⁷⁶ Πέγκα 2007α: 1.

¹⁷⁷ Πέγκα 2007α: 12.

¹⁷⁸ Πέγκα 2007α: 19, Ρούσσο 1993:71 (Ευρ. Αλκ.: 305).

κοινωνικά και γλωσσικά *gestus*, παραπέμποντας σε μπρεχτικές τεχνικές.¹⁷⁹ Αυτό που μένει από το έργο του Ευριπίδη περιορίζεται στα βασικά μυθήματα: ο έρωτας της Φαίδρας για τον προγονό της (1^η σκηνή), η απόπειρα αποπλάνησής του (2^η σκηνή), η εξομολόγηση του έρωτά της στην Τροφό (3^η σκηνή) και υπαινιγμοί για τον θάνατο του Ιππόλυτου και την αυτοκτονία της (3^η σκηνή και 4^η σκηνή). Μένουν ακόμα κάποιοι ασαφείς υπαινιγμοί σε λεπτομέρειες ήσσονος σημασίας, όπως η δύστροπη συμπεριφορά της Φαίδρας προς την Υπηρέτριά της και οι απαιτήσεις της να ικανοποιήσει τις ανάγκες της, ενώ παραλείπονται σημαντικά στοιχεία πλοκής, όπως η αιτία του θανάτου του Ιππόλυτου. Το υλικό από τις πηγές συνδυάζεται με τρόπο παιγνιώδη. Η εξομολόγηση του έρωτα της Φαίδρας στην Υπηρέτρια ανακαλεί την αντίστοιχη σκηνή του Ευριπίδη, αλλά παρουσιάζεται ως παιχνίδι ρόλων. Το μοτίβο της εξομολόγησης ως εξιλέωσης παραπέμπει ακόμα στη *Φαίδρα* του Ρακίνα.¹⁸⁰ Το ερωτικό παιχνίδι του Ιππόλυτου και της Φαίδρας αντλείται από το *True Love* του Charles Mee, το ίδιο και η ηδονοβλεπτική σκηνή του χορού του Ιππόλυτου και οι υπαινιγμοί στα μέσα ενημέρωσης, που εισάγονται με τις ραδιοφωνικές εκπομπές. Η παραλλαγή του παιχνιδιού στο έργο της Πέγκα («κυνηγός – θήραμα») θυμίζει τη *Φαίδρα* του Ρίτσου, ενώ η βιντεοπροβολή που παρουσιάζει το ζευγάρι στον Κάτω Κόσμο τη *Φαίδρα ή Απόγνωση* της Yourcenar. Οι παραπομπές παίρνουν κάποτε τη μορφή εσκεμμένης λογοκλοπής.¹⁸¹ Στον διάλογο των δύο Υπηρετριών στην πρώτη σκηνή παρατίθεται αυτούσια μια φράση από το *True love* του Mee. Η Πέγκα χρησιμοποιεί το παράθεμα ως αφορμή πληροφόρησης για την ταυτότητα των ηρώων της, ενώ συγχρόνως αρνείται τον υπαινιγμό στην αιμομιξία:

(α) BONNIE: He calls her "mother." RED DICKS: Why not?¹⁸²

(β) ΥΠΗΡ. Α: Την φωνάζει μαμά. ΥΠΗΡ.Φ: Δεν είναι η μητέρα του.

ΥΠΗΡ. Α: Δεν έχει μητέρα; Πού είναι;

ΥΠΗΡ. Φ: Μητέρα του είναι η Ιππολύτη, η βασίλισσα των Αμαζόνων.¹⁸³

¹⁷⁹ Η μπρεχτική επίδραση είναι ακόμα πιο έντονη στην παράσταση, με την ειρωνική στάση των ηθοποιών απέναντι στον ρόλο τους. Η αποπλαισιωμένη και ανιστορική αφήγηση της Πέγκα (βλ. παρακάτω στην ενότητα «Από την ιστορία στις 'μικρές ιστορίες'») υπονομεύει ωστόσο την ουσία των μπρεχτικών τεχνικών, που εμφορούνται από το πνεύμα του ιστορικού υλισμού και στοχεύουν στην ιστορικοποίηση της κοινωνικής εμπειρίας. Βλ. Μπρεχτ 1970: 249, 251, 254.

¹⁸⁰ Ρακίνας 1998: 89-90.

¹⁸¹ Ο μεταμοντερνισμός χρησιμοποιεί συνειδητά τη λογοκλοπή (plagiarism) για να υποσκάψει την έννοια της συγγραφικής αυθεντίας. Βλ. Williams 2015: 176. Ο Charles Mee από του οποίου του έργο αντλεί αποσπάσματα η Πέγκα, ενθαρρύνει την πρακτική αυτή. Βλ. Cummings 2010: 85.

¹⁸² Mee 2001: 27.

Η στάση που τηρεί η συγγραφέας απέναντι στις πηγές της είναι παιγνιώδης και ειρωνική. Μετατρέπει το «δεν έχω πού να κρυφτώ» της Φαίδρας του Ρίτσου σε παιδικό παιχνίδι.¹⁸⁴ Παρωδεί την τεχνική της προειδοποίησης με την ενσάρκωσή της στο πρόσωπο του Θανάτου. Αμφισβητεί την εξιλεωτική και εξαγνιστική δύναμη που αποδίδει ο Ρακίνας στην εξομολόγηση (η Φαίδρα κλαίει), μαζί με τις θρησκευτικές αντιλήψεις που σχετίζονται με την μετάνοια. Αντιστρέφοντας μάλιστα ειρωνικά την αφήγηση του Ρακίνα παρουσιάζει μεταμελημένο τον Θησέα για την εγκατάλειψη της Φαίδρας και την αδιαφορία του. Η προσέγγισή της στο μυθικό μοτίβο της αποπλάνησης δημιουργεί σύγχυση ως προς τους ρόλους του αποπλανώντος και του αποπλανημένου. Ο Ιππόλυτος δεν είναι σεξουαλικά αθώς: χορεύει σαγηνευτικά ενώπιον της Φαίδρας, την κινηματογραφεί σε προκλητικές στάσεις, κάνει πρώτος ένα ερωτικό άνοιγμα επιχειρώντας να τη φιλήσει στο αυτί. Αλλά και απέναντι στη Φαίδρα η Πέγκα τηρεί την ίδια απόσταση. Η επιτακτική στάση της απέναντι στην Υπηρέτρια Φ χρωματίζεται στο έργο της Πέγκα με κοινωνικοπολιτικούς υπαινιγμούς, που τονίζονται μέσω της αναφοράς τους στην έντονα πολιτικοποιημένη *Φαίδρα* του Dassin.¹⁸⁵ Ειρωνική και σαρκαστική είναι η στάση της Πέγκα απέναντι στο στερεότυπο της πόρνης, που απέδωσε στην ηρωίδα της η παράδοση. Στη σκηνή της ερωτικής της ένωσης με τον Θάνατο η Φαίδρα υιοθετεί έναν λόγο που παραπέμπει σε πορνογραφία.¹⁸⁶

Με τρόπο μεθοδικό η Πέγκα υπονομεύει όλα τα στοιχεία που συγκροτούν την μυθική ταυτότητα της ηρωίδας: το στερεότυπο της «κακιάς μητριάς» στην πρώτη σκηνή, της λάγνας και πλανεύτρας γυναίκας στη δεύτερη, της άπιστης συζύγου στην τρίτη, της πόρνης στην τέταρτη. Η Φαίδρα ωστόσο μοιάζει εγκλωβισμένη στη μυθική της ταυτότητα, όπως υποδηλώνεται από την ακύρωση της προοπτικής της φυγής της.¹⁸⁷ Με πιο εύγλωττο ίσως τρόπο ο εγκλωβισμός των ηρώων στον μύθο αποκαλύπτεται

¹⁸³ Πέγκα 2007: 3.

¹⁸⁴ Ρίτσος 1990: 301.

¹⁸⁵ Ανακαλεί τη σκηνή που η Άννα (η τροφός) ανάβει και προσφέρει τσιγάρο στη Φαίδρα.

¹⁸⁶ «Δες με. Πιάσε με. Πιάσε με παντού. Τα χείλη σου δωσμου [sic] τα χείλη σου. Δωσμου τη γλώσσα σου (τον τραβάει πάνω της) Μπες μπες μέσα μου. Πιο πολύ βαθιά μπες (τον βάζει μέσα της) Έτσι Έτσι. Για σένα Ιππόλυτε όλη η έκσταση δική σου.» (Πέγκα 2007α: 12). Η σκηνή αποκτά πιο σαρκαστικό τόνο αν διαβαστεί ως απάντηση στο έργο της Kane, στο οποίο ο Ιππόλυτος προτείνει στη Φαίδρα να πάει με έναν άλλον άντρα για να ξεπεράσει τον έρωτά της απέναντί του. Βλ. Kane 2002:169. Αξίζει να αναφερθεί εδώ ότι η Hutcheon υποστηρίζει την πολιτική λειτουργία της παρωδίας στο πλαίσιο της μεταμοντέρνας αισθητικής, σε αντίθεση με τον Jameson που χρησιμοποιεί τον όρο *pastiche* για να δηλώσει ακριβώς μια παρωδία κενή περιεχομένου, που θεωρεί διακριτική του μεταμοντερνισμού. Η παρωδία του πορνογραφικού λόγου στο σημείο αυτό, διακρίνεται από την πολιτική λειτουργία που της αποδίδει η Hutcheon. Βλ. Hutcheon 1986- 1987: 186, 1988: 39.

¹⁸⁷ Βλ. και Hutcheon 1988: 158, που θεωρεί ως διακριτικό του μεταμοντέρνου χαρακτήρα την απώλεια της «ουμανιστικής αυτονομίας του».

στον τρόπο που ο Άδμητος αφηγείται την ιστορία του στην έκτη σκηνή. Η αφήγησή του παρουσιάζει τα μορφολογικά χαρακτηριστικά του παραμυθιού:

Η Άλκηστη ήταν τόσο ωραία, τόσο όμορφη ήταν που ο πατέρας της ο Πελίας κάλεσε όλους τους μνηστήρες της, που ήταν πολλοί, και τους ζήτησε να πάρουν μέρος σε έναν διαγωνισμό. Τους ζήτησε να ζέψουν δυο άγρια ζώα στο άρμα τους. Κάτι ακατόρθωτο. Είπε πως εκείνος που θα κατάφερνε κάτι τέτοιο, ο πιο ικανός, θα έπαιρνε την Άλκηστη για γυναίκα του. Εγώ που ήμουν ευνοούμενος του Απόλλωνα, γιατί ήμουν καλός και ευσεβής νέος, ζήτησα τη βοήθεια του Θεού. Ο Απόλλωνας με βοήθησε. Έπιασα ένα λιοντάρι και έναν αγριόχοιρο και τα έξεψα στο άρμα μου, και ο Πελίας εντυπωσιάστηκε και με τίμησε. Μου έδωσε την ωραία Άλκηστη, την κόρη του, για γυναίκα.¹⁸⁸

Τα κείμενα επιβάλλονται στους χαρακτήρες. Το ίδιο το έργο, αρνούμενο την αυθεντικότητα και παρουσιαζόμενο ως συρραφή άλλων κειμένων, υποδεικνύει την κειμενικότητα ως αναπόφευκτη συνθήκη της συγκρότησης της υποκειμενικότητας. Η αυθεντικότητα – που με τόση αγωνία αναζητά η Φαίδρα του Ρίτσου – στον μεταμοντερνισμό παρουσιάζεται αδύνατη. Θα μπορούσαμε έτσι να δούμε τη βιντεο-προβολή της τελευταίας σκηνής, που παρουσιάζει τη Φαίδρα και τον Ιππόλυτο να παγιδεύονται στην αιωνιότητα, ως μια θεματική αυτοεπικέντρωση (*mise en abyme*), που αντανακλά τη βασική προβληματική του έργου.¹⁸⁹

Αν όμως δεν υπάρχει δυνατότητα διαφυγής από τον λόγο, μπορεί ο λόγος να χρησιμοποιηθεί, ως σημείο αντίστασης, ως μέσο υπονόμησης της εξουσίας, όπως προτείνει ο Foucault.¹⁹⁰ Την αποδόμηση του μύθου ως λόγου ηγεμονικού, που παγιδεύει

¹⁸⁸ Πέγκα 2007α: 17. Είναι ευδιάκριτες αρκετές από τις λειτουργίες που εντοπίζει στις παραμυθιακές αφηγήσεις ο Propp: έλλειψη, δοκιμασία, λήψη μαγικού μέσου, νίκη, λύση, γάμος (Propp 1968: 35, 39, 43, 64). Ας επισημανθεί ότι ο Ευριπίδης παραλείπει στη δική του αφήγηση τις παραμυθιακές αυτές λεπτομέρειες, τις οποίες η Πέγκα αντλεί προφανώς από άλλη πηγή. Στην πλοκή αυτή είναι αισθητή η αντικειμενοποίηση της γυναίκας, που της αποδίδεται ο ρόλος του πολύτιμου – χωρίς βούληση – αντικειμένου. Ο χαρακτηρισμός «πολύτιμη» αποδίδεται μάλιστα στην ηρωίδα και από τον θάνατο (Πέγκα 2007α: 14).

¹⁸⁹ Κατά την Hutcheon, η διακειμενικότητα, που αποτελεί ένα από τα κυριότερα διακριτικά γνωρίσματα του μεταμοντερνισμού, αποτελεί κυρίως μια στρατηγική που καταδεικνύει ότι το νόημα είναι κατασκευή. Της αποδίδει λειτουργία πολιτική (1988: 41). Εφόσον για τον μεταμοντερνισμό η κοινωνική, πολιτική και ιστορική πραγματικότητα είναι ρηματική (*discursive*), η μόνη γνήσια πολιτική και «ιστορικότητα» είναι για τη Hutcheon η παραδοχή και υπόδειξη του γεγονότος αυτού (Hutcheon 1986- 87: 182).

¹⁹⁰ Φουκώ 1978: 125. Βλ. και Auslander 1987: 23, ο οποίος θεωρεί ότι ο μεταμοντερνισμός αποτελεί μια «πολιτική και αισθητική πρακτική αντίστασης», με την έννοια ότι τοποθετεί το υποκείμενο μέσα στους κυρίαρχους λόγους για να αποκαλύψει και να αποδομήσει τις διαδικασίες πολιτισμικού ελέγχου, τονίζοντας ίχνη μη ηγεμονικών λόγων μέσα στον κυρίαρχο λόγο.

τους ήρωες σε κλειστές ταυτότητες και σημασίες, φαίνεται να επιδιώκει το έργο της Πέγκα.

3.2 Φαίδρα ή Άλκηστη: 0-2 (ή η αποδόμηση της επιστημονικής λογικής)

Στο έργο της Πέγκα δε συναντάται η εξαντλητική αυτοανάλυση της Φαίδρας του Ρίτσου. Οι δραματικοί χαρακτήρες της παρουσιάζουν τη χαρακτηριστική στη μεταμοντέρνα δραματουργία αποσπασματικότητα, ρευστότητα και απροσδιοριστία, που έδωσε τη λαβή να γίνει λόγος για τον «θάνατο του χαρακτήρα».¹⁹¹ Παρότι όμως η γραφή της «κινείται στην επιφάνεια, αποφεύγοντας τους ψυχολογισμούς»,¹⁹² οι διακειμενικοί υπαινιγμοί υποδηλώνουν ότι η Πέγκα επιχειρεί να διαβάσει τους ήρωές της προσφεύγοντας σε διαφορετικές θεωρητικές προσεγγίσεις. Τα ερωτήματα που διερευνά («γιατί η Φαίδρα δεν μπορεί να αγαπάει τον Ιππόλυτο χωρίς να τον έχει δικό της;» και «γιατί η Άλκηστη έχει κάνει τον έρωτά της αγάπη;») αντανakλούν ανάλογους προβληματισμούς που εκφράζει ο Freud στο *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας*, έργο στο οποίο διερευνά το ασυμβίβαστο του ερωτικού ενστίκτου με τα συμφέροντα του πολιτισμού.¹⁹³ Στον υπότιτλο του έργου («Love stories») εμπεριέχονται ενδεχομένως υπαινιγμοί στις *Ιστορίες Αγάπης* της Kristeva, έργο που αναφέρεται στην αποκειμενοποίηση της γυναίκας από τον σύγχρονο πολιτισμό, στην *Ιστορία της σεξουαλικότητας* του Foucault, που περιγράφει τους εξουσιαστικούς μηχανισμούς που ελέγχουν μέσω του λόγου τη σεξουαλική συμπεριφορά, αλλά και στις αφηγήσεις του έρωτα από την πολιτισμική βιομηχανία παραγωγής εικόνων, τους νέους μυθοποιούς: τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης και τον κινηματογράφο.¹⁹⁴ Το ερωτικό σώμα – το ιδεολόγημα που υποκαθιστά τον «αφέντη» του Ρίτσου – αποτελεί την τομή όλων αυτών των λόγων με το έργο της Πέγκα. Οι δύο ηρωίδες της, με τη διαμετρικά αντίθετη στάση τους απέναντι στο ερωτικό σώμα, γίνονται το πεδίο της διερεύνησης της τύχης του

¹⁹¹ Fuchs 1996: 169-176.

¹⁹² Πατσαλίδης (2013): «η γραφή της Πέγκα κινείται στην επιφάνεια, αποφεύγοντας τους ψυχολογισμούς και οτιδήποτε αναστέλλει την κίνηση της θεατρικής της κάμερας».

¹⁹³ Βλ. Πέγκα 2007β: 54. Από το έργο του Φρόντ αντλούνται και κάποια παραθέματα. Πβ.: «Ποτέ δεν είμαστε πιο απροστάτευτοι από τον πόνο από όταν αγαπούμε, ποτέ πιο αβοήθητα δυστυχημένοι από όταν έχουμε χάσει το αγαπημένο αντικείμενο ή την αγάπη του» (Φρόντ 1994: 37) και: «Είμαστε αδύναμοι οι άνθρωποι όταν αγαπάμε» (Πέγκα 2007α: 18).

¹⁹⁴ Βλ. για παράδειγμα την ταινία *Love Story* του Hiller (1970).

στον σύγχρονο πολιτισμό.¹⁹⁵ Ο τίτλος, η σκηνή ακόμα και η δομή του έργου υπαινίσσονται μια σχέση αντικατοπτρισμού της μιας γυναίκας στην άλλη. Αυτό όμως που κυρίως τις συνδέει είναι ο κοινός θάνατος, που παρουσιάζεται ενσαρκωμένος από τον ίδιο ηθοποιό. Η φαντασματική παρουσία του Θανάτου υπαινίσσεται μια ντεριντιανή αποδομητική ματιά στην προσέγγιση των ιστοριών τους, αφού «ό,τι συμβαίνει ανάμεσα σε δύο [...] μπορεί να συνδιαλέγεται μόνο με κάποιο φάντασμα».¹⁹⁶ Μέσω των δύο ηρωίδων η Πέγκα αποδομεί τη διαφορά ανάμεσα στη ζωή και στο θάνατο, τη φύση και τον πολιτισμό, τον άντρα και τη γυναίκα.

Αν υιοθετήσουμε τη φροϋδική προσέγγιση, την οποία φαίνεται να ενθαρρύνει η Πέγκα και στο σκηνοθετικό της σημείωμα, η Φαίδρα αντιπροσωπεύει κατεξοχήν τον τύπο του ερωτικού ατόμου, που επιδιώκει ως πρότυπο ευτυχίας τη σωματική ηδονή.¹⁹⁷ Η συγγραφέας αναφέρει ότι η ηρωίδα της είναι «το σώμα και το πάθος» και «προτεραιότητά της είναι ο έρωτας».¹⁹⁸ Η πηγή της δυστυχίας της εντοπίζεται στην πολιτισμική επιταγή της μονογαμίας και στο ταμπού της αιμομιξίας που καθιστούν την έκφραση του έρωτά της αδύνατη.¹⁹⁹ Η αμφίσημη φράση «δεν έχει πού να κρυφτώ»²⁰⁰ στο παιχνίδι της με τον Ιππόλυτο και πιο έκδηλα η εξομολόγηση των επιθυμιών της, αποκαλύπτουν την εσωτερίκευση των πολιτισμικών απαγορεύσεων υπό τη μορφή ενοχής, η οποία δεν απαιτεί πια – όπως στη Φαίδρα του Ευριπίδη – την αποκάλυψη των ένοχων πράξεων για να λειτουργήσει απαγορευτικά και δεν διακρίνει ανάμεσα στην πρόθεση της αιμομιξίας ή της μοιχείας και στην υλοποίησή της.²⁰¹ Οι ενοχές και η απόρριψη την οδηγούν στην παραίτηση από τις ορμές της και στην ενεργοποίηση του ενστίκτου της καταστροφής, του θανάτου, που κατευθύνεται τόσο προς τον εαυτό της όσο και προς τον Ιππόλυτο: το «εγώ φταίω» οδηγεί στην αυτοκτονία της.²⁰² Το «εκείνος

¹⁹⁵ Ο προβληματισμός αυτός υποδεικνύεται και σε συνέντευξή της: «In this time of crisis what is the role of the personal, of the senses, of the body? Do people trust their body? Do they listen to it? [...] How do our senses and our body want us to live, work, relate, create?» (Baussels & Stefanou 2016).

¹⁹⁶ Πεφάνης 2013: 189. Ο Derrida θεωρητικοποιεί στο έργο του *Spectres de Marx* (1993· αγγλ. μετάφρ. *Specters of Marx* 1994) τη φιγούρα του φαντάσματος. Εισάγει τον όρο «hauntology» (από το ρήμα «στοιχειώνω» και τη λέξη «οντολογία»), για να υποδείξει ότι η ύπαρξη στοιχειώνεται πάντα από κάτι άλλο, που καθιστά αδύνατη την περιγραφή, την κατανόηση και τον περιορισμό της σε κλειστές, απόλυτες κατηγορίες (Lorek –Jesińska 2013: 7). Βλ. Derrida 1994: 63 και (ειδικότερα για το θέατρο) 202.

¹⁹⁷ Πέγκα 2007β: 54. Και η σκηνή του έργου προκαλεί συσχετισμούς με το φροϋδικό υποσυνείδητο. Στο κέντρο του χώρου που οριοθετείται για την κάθε ηρωίδα δεσπόζει ένα κρεβάτι, συνεκδοχή της κυριαρχίας της λίμπιντο στην ψυχική ζωή, και τρεις καρέκλες, που ανακαλούν το οιδιπόδειο τρίγωνο.

¹⁹⁸ Πέγκα 2007β: 54.

¹⁹⁹ Ο χαρακτηρισμός της Φαίδρας ως «δυστυχιμένη[ς]» (Πέγκα 2007α: 9) αποτελεί έναν ευθύ υπαινιγμό στο έργο του Freud *Ο πολιτισμός πηγής δυστυχίας* (Φρόντ 1994).

²⁰⁰ Πέγκα 2007α: 5.

²⁰¹ Φρόντ 1994: 97.

²⁰² Πέγκα 2007α: 10.

φταίει» στην προσταγή «να τιμωρηθεί», που έχει ως συνέπεια τον θάνατό του.²⁰³ Στον αντίποδα της Φαίδρας βρίσκεται η Άλκηστη: ένα αύταρκες, ναρκισσιστικό άτομο, που καταφέρνει να μετουσιώσει «τον έρωτα σε αγάπη»,²⁰⁴ «μια εξουδετερωμένη ως προς τον στόχο σεξουαλική διέγερση».²⁰⁵ Έχοντας εσωτερικεύσει τα πολιτισμικά ιδανικά, επιδιώκει να είναι «η γυναίκα που αγάπησε τον άντρα της πιο πολύ από κάθε άλλη θνητή»,²⁰⁶ έστω κι αν αυτό σημαίνει ότι πρέπει να πεθάνει στη θέση του.

Ο Freud καταδικάζει τον πολιτισμό, που ωθεί το άτομο εκβιαστικά στη μετουσίωση, αποκλείοντας την ατομική ιδιαιτερότητα.²⁰⁷ Στην προσέγγιση όμως αυτή η Άλκηστη και πάλι αναδεικνύεται ως πολιτισμικό πρότυπο, μια οπτική που η Πέγκα επιχειρεί να αποδομήσει. Είναι κυρίως με τον μύθο της Άλκηστης που γίνεται η ανατροπή της μυθικής αφήγησης, όπως υποδηλώνεται και από την ανατροπή της χρονικής τάξης στην ιστορία της. Αποδομώντας τη μυθική ανάσταση της Άλκηστης, η Πέγκα φαίνεται να συνδέει τον θάνατο ως «προτεραιότητά της»²⁰⁸ όχι τόσο με την επιλογή της να πεθάνει στη θέση του άντρα της, αλλά με τη ζωή χωρίς έρωτα, που ισοδυναμεί με θάνατο. Τόσο η προσέγγιση της Kristeva όσο και του Foucault υποστηρίζουν την ανάγνωση της Άλκηστης ως «βουβού» σώματος.²⁰⁹

Η Kristeva δανείζεται από τον Πλάτωνα τον όρο «χώρα», για να περιγράψει τον τρόπο με τον οποίο το ψυχικό περιβάλλον του βρέφους σχετίζεται με το μητρικό σώμα. Κατά το προ-οιδιπόδειο αυτό στάδιο της διαμόρφωσης της υποκειμενικότητάς του το παιδί αρχικά βιώνει μια αδιαφοροποίητη ταύτιση με το μητρικό περιέχον. Αυτό το στάδιο η Kristeva ταυτίζει με τον πρωταρχικό ναρκισσισμό. Σταδιακά το παιδί αρχίζει να αντιλαμβάνεται τη διαφορά του από το περιβάλλον και κατά συνέπεια τη διαφορά ανάμεσα στον εαυτό και τον άλλο, αντιμετωπίζοντας μια πρωταρχική ναρκισσιστική κρίση.²¹⁰ Η διαδικασία της διαφοροποίησης περιλαμβάνει έναν πόλο σύνδεσης και αποσύνδεσης με το μητρικό σώμα, έναν πόλο πρωτογενούς ταύτισης με έναν αγαπώντα πατέρα και έναν πόλο επιθυμίας και μίσους, γοήτευσης και αποστροφής προς τη

²⁰³ Πέγκα 2007α: 12.

²⁰⁴ Πέγκα 2007β: 54.

²⁰⁵ Φρόυντ 1994: 63.

²⁰⁶ Πέγκα 2007α: 16.

²⁰⁷ Φρόυντ 1994: 117-118.

²⁰⁸ Πέγκα 2007β: 54.

²⁰⁹ Η Πέγκα φαίνεται να συνδέει τη σιωπηρή απονέκρωση του σώματος με τη σιωπή που επιβάλλεται στην Άλκηστη στο τέλος του τραγικού έργου του Ευριπίδη. Βλ. Ευρ. Άлк.: 1143 (Ρούσσο 1993: 133).

²¹⁰ Βλ. McAfee 2004: 19-20.

μητέρα, «μια μητέρα-αποκείμενο, τόπο απόκρουσης και διαφοροποίησης, δυσωδία».²¹¹ Το καταπιεσμένο μέρος της μητρικής εξουσίας, που ο σύγχρονος πολιτισμός αποκειμενοποιεί,²¹² αποτελεί και το αντικείμενο του ενδιαφέροντος της Kristeva. Η χώρα είναι το κατώφλι μεταξύ φύσης και πολιτισμού, γιατί, χωρίς να υπόκειται στο συμβολικό, διακρίνεται από μια προ-γλωσσική επικοινωνία, που περιλαμβάνει μιμικές κινήσεις, ηχολαλίες, ρυθμούς και επιτονισμούς, και ρυθμίζεται από κοινωνικούς και φυσικούς περιορισμούς.²¹³ Διευκολύνει έτσι το πέρασμα από το φαντασιακό επίπεδο (τον χώρο των ενστίκτων, τη φύση) στο συμβολικό (τον πολιτισμό), που προϋποθέτει την κατάκτηση της συμβολικής λειτουργίας της γλώσσας, ώστε να κατανοούνται οι πολιτισμικές επιταγές και απαγορεύσεις. Η επιστροφή στη μητρική χώρα καθίσταται αδύνατη με την παρεμβολή της γλώσσας και το πέρασμα στο συμβολικό επίπεδο, κάποια στοιχεία της όμως εξακολουθούν να επιβιώνουν. Η Kristeva αναφέρεται στα στοιχεία αυτά με τον όρο «σημειωτικό», αποδίδοντάς τους ρόλο ανατρεπτικό και επαναστατικό.²¹⁴ Η μη σταθεροποιημένη διάκριση και η μη ολοκληρωμένη σύνδεση με τη μητέρα μπορούν να επιβεβαιωθούν σε περιστάσεις στις οποίες το υποκείμενο οδηγείται στα όρια, όπως η έκθεση στον άλλον, στον έρωτα, στην απώλεια, στον πόνο και στον θάνατο.

Στην ανάγνωση αυτή η Φαίδρα αντιστοιχεί «στη μοίρα της φύσης», την αδυναμία του υποκειμένου να αποσυνδεθεί από την αρχαϊκή μητέρα και να αποκτήσει σταθερούς δεσμούς με τον άλλον, ενώ η Άλκηστη αφομοιώνει τον νόμο και τη γλώσσα, το συμβολικό. Αποκειμενοποιώντας τη μητέρα, αποκλείει τη μιμική πλευρά της έκφρασης, τα υπολείμματα από το προ-συμβολικό στάδιο έκφρασης, γι' αυτό και η σωματική, σαρκική έκφραση την τρομάζει. Και οι δυο γυναίκες, αντιμέτωπες με τον έρωτα και τον θάνατο επιβεβαιώνουν τις αρχικές επιλογές τους κατά την πρωταρχική ναρκισσιστική κρίση του διαχωρισμού. Στη Φαίδρα επικρατεί η «ζωώδης φύση» των ενστίκτων, στην

²¹¹ Kristeva 2011: 496.

²¹² Ο όρος «αποκειμενοποίηση» (τον οποίο η Kristeva δανείζεται από τον Bataille) αναφέρεται σε μια αναπτυξιακή φάση του υποκειμένου, απαραίτητη για τη διαμόρφωση του αυτόνομου υποκειμένου, αλλά και κρίσιμη, καθώς σχετίζεται με τη διάκριση ανάμεσα στον εαυτό και τον Άλλο. Συνοδεύεται από συναισθήματα τρόμου, καθώς το υποκείμενο απειλείται από την κατάρρευση του νοήματος. Πρόκειται για κρίση που επαναλαμβάνεται κάθε φορά που το υποκείμενο εκτίθεται σε μια έκτακτη και εξαιρετική κατάσταση, όπως η έκθεση στον άλλον και ο θάνατος. Η Kristeva επεκτείνει την εμπειρία αυτή εκτός από το ατομικό και σε συλλογικό επίπεδο, εντάσσοντάς την στις βαθύτερες δομές των πολιτισμικών ταμπού. Βλ. σχετικά Becker-Leckrone 2005: 151.

²¹³ Βλ. Schippers 2011: 46. Τέτοιες ηχολαλίες (επαναλήψεις λέξεων και φράσεων), ως υπαινιγμοί στον μύθο του Νάρκισσου και της Ηχώς και κατά συνέπεια στην ανεπιτυχή επίλυση του πρωταρχικού ναρκισσισμού, εισάγονται από την Πέγκα στην παράστασή της στον διάλογο του Άδημου και της Άλκηστης.

²¹⁴ Robinson 2000: 292.

Άλκηστη η εσωτερίκευση της επιθετικότητας που προστάζει ο πολιτισμός. Και στις δυο ο Θάνατος παρουσιάζεται ως μια έλλειψη, επιθυμία να μεταφερθούν «κάπου αλλού», σε έναν χώρο που παραπέμπει στη φύση, τη σημειωτική χώρα, στην αρχική ενικότητα που προηγείται του διαχωρισμού του υποκειμένου από τον Άλλο. Η Φαίδρα θέλει να αντλήσει ηδονή «από τα δέντρα τα φύλλα τα πουλιά τις πεταλούδες από το φως από τα σύννεφα» και αναζητά κάποιον ή κάτι να τη μεταφέρει μακριά από το σώμα της και τον εαυτό της, σε «κάτι άλλο, άγνωστο, αδιανόητο».²¹⁵ Η Άλκηστη αναζητά στον Θάνατο «μια άλλη φύση», «χρώματα, φώτα και σκιές ενός άλλου κόσμου».²¹⁶ Ως αναπότρεπτο πεπρωμένο του σώματος μέσα σε μια πατριαρχική κοινωνική οργάνωση που αποκειμενοποιεί τη γυναίκα παρουσιάζεται η «ζωώδης» ή η «βουβή φύση»: ο θάνατος του σώματος ή σιωπηρή του απονέκρωση: η Φαίδρα ή η Άλκηστη. Η Άλκηστη δεν παρουσιάζεται πια ως πολιτισμικό ζητούμενο και ιδανικό. Η αποκειμενοποίηση της μητέρας σημαίνει την απόρριψη του σημειωτικού, ακριβώς των στοιχείων εκείνων δηλαδή που έχουν ζωτική σημασία για την πολιτισμική ανανέωση.

Ο Φουκώ επιχειρεί να διερευνήσει πώς παράγεται και διαμορφώνεται ένα σεξουαλικό υπο-κείμενο από τους κοινωνικούς λόγους περί σεξουαλικότητας. Η οικογένεια, το κράτος, η εκκλησία, ακόμα και η ιατρική συνιστούν ένα ενιαίο σύστημα που επιχειρεί να «κανονικοποιήσει» το σώμα.²¹⁷ Το σεξ διακρίνεται σε θεμιτό, που περιορίζεται στο νόμιμο ζευγάρι, και αθέμιτο.²¹⁸ Η πολιτεία καθιστά τη σεξουαλικότητα θέμα δημοσίου συμφέροντος, παρεμβαίνοντας σε ζητήματα που αφορούν τον γάμο και τη νόμιμη ηλικία του ή την πρωιμότητα των σεξουαλικών επαφών και προάγοντας μέσω διαφόρων στρατηγικών την «παιδαγωγικοποίηση» του σεξ. Ο ποιμαντικός λόγος με το μυστήριο της εξομολόγησης εξετάζει εξονυχιστικά και ελέγχει όχι μόνο τις πράξεις αλλά τις κρυφές σκέψεις, τις προθέσεις και τις ερωτικές φαντασιώσεις.²¹⁹ Η ιατρική «ψυχιατροποίηση» την ηδονή, αναλύοντας το γυναικείο σώμα «σαν σώμα ολοκληρωτικά κορεσμένο από σεξουαλικότητα», συμβάλλοντας στη διάκριση της μητέρας από το αρνητικό της είδωλο, την υστερική.²²⁰ Οι μηχανισμοί αυτοί αποτελούν ένα διεσπαρμένο σε διαφορετικούς λόγους αλλά ενιαίο ως προς τις στρατηγικές του

²¹⁵ Πέγκα 2000α: 10.

²¹⁶ Πέγκα 2000α: 14.

²¹⁷ Φουκώ 1978: 106.

²¹⁸ Φουκώ 1978: 12.

²¹⁹ Φουκώ 1978: 29.

²²⁰ Φουκώ 1978: 129.

σύστημα που επιβάλλει την «κανονικοποίηση»²²¹ της σεξουαλικότητας μέσα από ένα τριπλό διάταγμα: «απαγόρευση, ανυπαρξία, βουβαμάρα».²²² Η κριτική του Φουκώ παρεισδύει στο έργο της Πέγκα μέσα από την ίδια τη δομή του έργου: από τη μια πλευρά της σκηνης παρουσιάζεται το νόμιμο ζευγάρι, η Άλκηστη και ο Άδμητος και από την άλλη ο παράνομος έρωτας του Ιππόλυτου και της Φαίδρας· από τη μια πλευρά η μητέρα και από την άλλη η υστερική γυναίκα, «η ολοκληρωτικά κορεσμένη από σεξουαλικότητα»· από τη μια πλευρά η πόρνη, από την άλλη η ευσεβής χριστιανή, η «βικτωριανή σεμνότυφη», που ο Φουκώ θεωρεί ότι ακόμα και σήμερα αποτελεί «έμβλημα της σεξουαλικότητάς μας».²²³ Στην αναπαράσταση του άλλου κόσμου, όπου θέλει να ταξιδέψει η Άλκηστη με τον Θάνατο, συμφύρονται ειρωνικά οι αρχαιοελληνικές με τις χριστιανικές αντιλήψεις για το εκείθεν: το πέρασμα από τον Αχέροντα με τον χριστιανικό κήπο του Παραδείσου, όπου το άφθαρτο, αναστημένο σώμα, θα υποκαταστήσει το πήλινο φθαρτό σαρκίο. Η στάση της Πέγκα απέναντι στους ήρωές της δεν είναι ωστόσο επικριτική.²²⁴ Στόχο της κριτικής της αποτελούν οι εξουσιαστικοί μηχανισμοί που δεν καθιστούν αδύνατο μόνο τον *ἄρρυθμο* έρωτα της Φαίδρας και του Ιππόλυτου,²²⁵ αλλά και τον θεμιτό έρωτα της Άλκηστης και του Άδμητου.

Η μεταμφίεση των δύο ηρωίδων θα μπορούσε να διαβαστεί και ως ειρωνική αναφορά στις ίδιες τις πρακτικές του αρχαιοελληνικού θεάτρου, και συγκεκριμένα στην ερμηνεία των γυναικείων ρόλων από άντρες. Υπενθυμίζει μ' αυτόν τον τρόπο ότι οι ηρωίδες δεν είναι παρά μόνο κείμενα, γραμμένα από την ανδρική αυθεντία, που επιβάλλει στην αναπαράσταση του γυναικείου φύλου το αντρικό βλέμμα. Αν ο υπότιτλος του έργου υπαινίσσεται την ταινία του Hiller *Love Story*,²²⁶ θέλει πιθανόν να υπογραμμίσει την επιβίωση και την προαγωγή των έμφυλων μύθων μέσα από την πολιτισμική βιομηχανία του θεάματος: η ιστορία της μυθικής Άλκηστης μοιάζει να επαναλαμβάνεται, για να

²²¹ Εδώ αξίζει να σημειώσουμε την απόγνωση της Φαίδρας από την «κανονικότητα της ζωής» και την «κανονικότητα του θανάτου». Βλ. Πέγκα 2000α: 11.

²²² Φουκώ 1978:13, 19.

²²³ Φουκώ 1978: 11.

²²⁴ Η φράση της Άλκηστης «δεν είναι δουλειά μου να σε κρίνω» (Πέγκα 2007α: 18) φαίνεται να αντανακλά και τη στάση της Πέγκα απέναντι στους ήρωές της.

²²⁵ Βλ. Ευρ. *Ιππ.*: 30.

²²⁶ Το σενάριο της ταινίας γράφτηκε από τον Erich Segal (κλασικό φιλόλογο στο Γέιλ και μελετητή της ρωμαϊκής κωμωδίας), στον οποίο θα ήταν ασφαλώς γνωστή η ιστορία της Άλκηστης (την παρατήρηση οφείλω και πάλι στον κ. Λιαπή).

επικυρωθεί ο μύθος της ανυστερόβουλης αγάπης, που επιβάλλει στη γυναίκα τη θυσία ως κοινωνική καταξίωση.²²⁷

Η εξουσία ωστόσο κατά τον Φουκώ δεν συνιστά ένα σύστημα επιβαλλόμενο από πάνω προς τα κάτω, αλλά ένα αλυσιδωτό πλέγμα, που διασπείρεται σε όλο το κοινωνικό σύστημα. Οι ήρωες αναπαράγουν την εξουσία μέσα στο πλαίσιο όλων των σχέσεών τους: ο Θησέας επιβάλλει στον Ιππόλυτο τον Νόμο του, την απαγόρευση της αιμομιξίας· ο Ιππόλυτος στη Φαίδρα την ταυτότητα του σεξουαλικού αντικειμένου.²²⁸ η Φαίδρα επιβάλλει στην Υπηρέτρια Φ την ταυτότητα της υπηρέτριας και στον Ιππόλυτο την τιμωρία με την επίκληση του Νόμου· ο Άδμητος επιβάλλει στην Άλκηστη την εικόνα «της γυναίκας που αγάπησε τον άντρα της περισσότερο από κάθε άλλη θνητή» και η Άλκηστη στον Άδμητο τη ζωή που πρέπει να ακολουθήσει μετά τον θάνατό της. Με τον τρόπο αυτό υπονομεύεται έμμεσα η αντίθεση ανάμεσα στον άντρα και τη γυναίκα, με τρόπο που υποδεικνύει ότι, έστω και αν η γυναίκα είναι πιο ευάλωτη σε έναν κοινωνικό χώρο διάσπικτο από έμφυλες σχέσεις εξουσίας και ανισότητες, ο κοινωνικός μετασχηματισμός δεν είναι ένα αποκλειστικά γυναικείο ζήτημα, αλλά αφορά την ίδια τη βιωσιμότητα των διαφυλικών και ευρύτερα των κοινωνικών σχέσεων.

Θα έπρεπε μάλλον να κατανοήσουμε την προσφυγή στους διαφορετικούς αυτούς λόγους όχι ως πρό(σ)κληση για μια ενιαία ανάγνωση και υπαινιγμό μιας ενιαίας σύλληψης του κόσμου, όπως στην περίπτωση του Ρίτσου, αλλά περισσότερο ως μια στρατηγική αντίστασης,²²⁹ μέσω της οποίας επιχειρείται η υπονόμηση όλων των λόγων – συμπεριλαμβανομένων και των μύθων – που επιβάλλουν στις δύο γυναίκες τη διαφορά, κατατάσσοντάς τις σε κλειστές κατηγορίες: πόρνη/ ιδανική σύζυγος, υστερική γυναίκα/ μητέρα. Η Πέγκα δείχνει ότι η διαφορά αυτή είναι μια αυθαίρετη πολιτισμική κατασκευή. Στη λογική της επιστήμης, που ευνοεί την κατανόηση του κόσμου μέσω διπολικών ζευγαριών που παρουσιάζονται ως αποκλειστικές δυνατότητες (είτε/ή, 0-1), αντιπροτείνεται η λογική της δια-λογικότητας, την οποία η Kristeva αποδίδει με τον τύπο 0-2.²³⁰ Η Φαίδρα είναι το σώμα της Άλκηστης που αποκειμενοποιείται. Η Άλκηστη είναι η Φαίδρα που επιζεί, χωρίς όμως να ξεφύγει από

²²⁷ Βλ. Hiller 1970. Η πρωταγωνίστρια (Ali McGraw), στην επιθανάτια κλίνη της, δε δέχεται τη συγγνώμη του άντρα της (Ryan O'Neal) για τις θυσίες στις οποίες αναγκάστηκε να υποβάλλει τον εαυτό της, λέγοντας ότι «αγάπη είναι να μη χρειάζεται ποτέ να ζητάς συγγνώμη».

²²⁸ Υπαινικτική είναι η 2^η σκηνή, στην οποία ο Ιππόλυτος κινηματογραφεί τη Φαίδρα, ζητώντας της να πάρει προκλητικές ερωτικές στάσεις (Πέγκα 2000α: 4).

²²⁹ Βλ. και Φουκώ 1978: 126.

²³⁰ Allen 2000: 44.

μια ζωή που μοιάζει με θάνατο.²³¹ Ίσως όμως η Φαίδρα και η Άλκηστη να μην είναι, γιατί είναι μόνο εικόνες που η πολιτισμική φαντασία δημιουργεί και επιβάλλει.

3.3 Από την Ιστορία στις «μικρές ιστορίες»

Η λέξη «stories» του τίτλου, εμπεριέχοντας την έννοια της αφήγησης και αντιδιαστέλλομενη με την έννοια της Ιστορίας, υπονοεί μια μετακίνηση από τις «μεγάλες αφηγήσεις» του μοντερνισμού στις «μικρές ιστορίες» του μεταμοντερνισμού. Την μετακίνηση αυτή προοικονομεί η επιστροφή του Θανάτου, της ενσάρκωσης της ίδιας της αποδόμησης, που, μεταπηδώντας από την ιστορία της Άλκηστης στην ιστορία της Φαίδρας, έρχεται να οδηγήσει τις δύο ηρωίδες σε ένα «κάπου αλλού».

Από την αφήγηση της Πέγκα λείπει ο «μεγάλος ήρωας» και ο «μεγάλος σκοπός», η χρονική αλληλουχία και η λογική αιτιότητα, τα χαρακτηριστικά δηλαδή που κατά τον Lyotard διακρίνουν τις μεγάλες αφηγήσεις.²³² Η ιστορικότητα, ακόμα και ως αφηγηματική συνέχεια, υπονομεύεται τόσο από την ανατροπή της χρονικής τάξης – ιδιαίτερα αισθητή στην ιστορία της Άλκηστης – όσο και από τους αναχρονισμούς. Το άλογο του μυθικού Ιππόλυτου και το άρμα του μυθικού Άδμητου συνυπάρχουν με τηλεκατευθυνόμενα αυτοκίνητα, κάμερες και σύγχρονα τεχνολογικά μέσα. Παρότι αναχρονισμούς αυτού του είδους χρησιμοποιεί και ο Ρίτσος, η επίμονη επιστροφή στο παρελθόν και στη μνήμη στη *Φαίδρα* υποδεικνύει το ενδιαφέρον του για την ιστορική κατανόηση του κόσμου και του ανθρώπου. Αντίθετα, στο έργο της Πέγκα η μνήμη των ηρώων είναι σχεδόν απύσχα. Οι μνήμες που διεισδύουν στο έργο υπό τη μορφή της διακειμενικότητας παρουσιάζονται όχι με ιστορική προοπτική, όπως στο έργο του Ρίτσου, αλλά ως ενσωματωμένες στο παρόν (ανα)παραστάσεις της σεξουαλικότητας, ως υπολείμματα του «αρχαϊκού παρελθόντος» των ηρώων. Τέτοιες μνήμες εισάγονται και στο κείμενο της παράστασης στη μιμητική και χορογραφική κινησιολογία των ηθοποιών. Η προσφορά μιας ανθοδέσμης από την Υπηρέτρια Α (που στέκεται πίσω από τον Ιππόλυτο, ως προβολή του) προς την Υπηρέτρια Φ αποτελεί αναφορά στη ρομαντική απεικόνιση του έρωτα. Αργότερα, στην πρώτη και πάλι σκηνή, στη χορογραφία των δύο Υπηρετριών επαναλαμβάνεται ένα κινησιακό σύνταγμα που αποδίδει την κίνηση ενός τοξοβόλου, παραπέμποντας στην κλασική αναπαράσταση του

²³¹ Βλ. και Τσατσούλης 2007: 122, για τον κερματισμό του προσώπου στο έργο της Πέγκα.

²³² Lyotard 1993: 17.

Έρωτα ως τοξοβόλου θεού.²³³ Σε αντίθεση με τον Ρίτσο, που επιχειρεί να δώσει μια ιστορική προοπτική στις διακειμενικές του αναφορές, η Πέγκα παρουσιάζει το παρελθόν ως μια άποψη του παρόντος. Η προσέγγιση αυτή του χρόνου υποδηλώνει την «αναζήτηση [...] μιας παροντικότητας και μιας ενθαδικότητας, εννοημένων έξω από συσχετισμούς».²³⁴ Η αίσθηση αυτή ενισχύεται από την έντονη προβολή της σωματικότητας. Το σώμα βρίσκεται διαρκώς στο προσκήνιο: ερωτεύεται, πάσχει, πεθαίνει, εκφράζεται στην κατεξοχήν δική του γλώσσα μέσα από τον χορό, πολλαπλασιάζεται διαθλώμενο σε αλλότρια σώματα,²³⁵ μεγαθύνεται σε οθόνες βίντεο, εν ολίγοις μυθοποιείται.

Παρότι οι «μικρές ιστορίες» του μεταμοντερνισμού δε διακρίνονται από την άμεση και επιθετική πολιτική αντιπαράθεση που παρατηρείται στο μοντέρνο πολιτικό θέατρο (όπως για παράδειγμα σε αυτό του Μπρεχτ), δείχνουν ενδιαφέρον για θέματα ευρύτερα πολιτικά, όπως η ετερότητα.²³⁶ Στις ουτοπίες του μοντερνισμού, που αναφέρονται στο μέλλον και επιχειρούν να περιγράψουν ένα απόλυτο έξω, ένα «κάπου αλλού» ριζικά διαφοροποιημένο και εχθρικό προς τις υπάρχουσες κοινωνικές δομές, ο μεταμοντερνισμός αντιπροτείνει τους ενδιάμεσους τόπους, τα «κατώφλια», που δίνουν έμφαση στη δυνατότητα της ετερότητας να διεισδύσει στο παροντικό και στο ενθαδικό, χωρίς τις επιπλοκές που προϋποθέτουν τα ουτοπικά οράματα για να υλοποιηθούν.²³⁷ Στην προσέγγιση της Πέγκα οι επιπλοκές αυτές τονίζονται μέσα από την αξίωση της Φαίδρας για δικαιοσύνη. Η προσταγή της Φαίδρας «να τιμωρηθεί» ο Ιππόλυτος είναι ίσως το σημείο στο οποίο η Πέγκα διαλέγεται πιο άμεσα με τον Ρίτσο, υπαινισσόμενη ότι η «αδέκαστη» δικαιοσύνη που ζητά η Φαίδρα αποτελεί επίκληση της βίας και του θανάτου.

Η στάση που τηρεί η Πέγκα στο ζήτημα αυτό θυμίζει την προσέγγιση της έννοιας της δικαιοσύνης από τον Derrida στο *Specters of Marx*. Ο Derrida παρουσιάζει τη δικαιοσύνη ως συμβάν, μια έννοια από την οποία αποκλείει κάθε συσχετισμό με τη δύναμη, είτε ως δυναμικότητα, είτε ως δυνητικότητα είτε –κυρίως– ως κυριαρχία.²³⁸ Όπως το ορίζει ο

²³³ Πέγκα 2007γ.

²³⁴ Πεφάνης 2005: 224.

²³⁵ Η σχέση της Υπηρέτριας Φ με τη Φαίδρα είναι ενδεικτική ενός υπαινιγμού ότι οι ήρωες αποτελούν μέρη της ψυχικής δομής του υποκειμένου. Προεκτείνοντας αυτόν τον συσχετισμό θα μπορούσε να εννοηθεί ότι ο Άλλος είναι μέρος του Εγώ. Βλ. π.χ. τη σκηνή όπου η Υπηρέτρια Φ πίνει το νερό και καπνίζει το τσιγάρο που προορίζονται για τη Φαίδρα (Πέγκα 2007γ).

²³⁶ Βλ. Πεφάνης 2005: 214.

²³⁷ Σταυρίδης 1998: 51-52.

²³⁸ Βλ. Μπιτσώρης 2015: 98-99.

Derrida, το συμβάν είναι κάτι που λαμβάνει χώρα, όταν το αδύνατο γίνεται δυνατό.²³⁹ Η έλευση του συμβάντος προϋποθέτει την «αδύναμη ισχύ», ένα είδος παθητικής απόφασης, «που προϋποθέτει την πρωτοκαθεδρία του άλλου» ως άλλης απόφασης, που πάντα υπάρχει μέσα στο υποκείμενο ως μέρος της δομής του.²⁴⁰ Στη θέση του μεσσιανικού πνεύματος, που επιστρέφει από το παρελθόν για να επιβάλλει το δίκαιο ως επανόρθωση και εκδίκηση, ο Derrida αντιπροτείνει «την απεριόριστη ασυμμετρία της σχέσης με τον άλλον» ως θέση της δικαιοσύνης.²⁴¹ Η προσέγγιση αυτή επιτρέπει την αισιοδοξία ότι το αδύνατο του επαναστατικού μετασχηματισμού μπορεί να γίνει απροσδόκητα πραγματικότητα, χωρίς τις περιπλοκές που δημιουργεί η «οικονομία της εκδίκησης».²⁴² Η επίκληση του Νόμου από τη Φαίδρα («να τιμωρηθεί»), συνιστά ένα επιτελεστικό ομιλιακό ενέργημα (ομιλιακή πράξη), η οποία δε μπορεί να προκαλέσει συμβάν, κατά τον Derrida, γιατί υποδηλώνει την ενεργητική απόφαση, «την αποφασιστικότητα του εγώ έναντι του άλλου».²⁴³ Η Φαίδρα δεν εκτίθεται «στην απροϋπόθετη έλευση του συμβάντος»,²⁴⁴ επιβάλλει κυριαρχικά την έλευσή του: τη συνάντησή της με τον Ιππόλυτο στον Κάτω Κόσμο. Η τελευταία σκηνή του έργου, ως επανάληψη αλλά και ως διαφορά (ιδιαίτερα με την απομάκρυνση της κάμερας αλλά και του θανάτου από τη σκηνή), αφήνει μια ελπίδα αισιοδοξίας για τη δυνατότητα μιας ανατροπής της μυθικής αφήγησης.

Η Πέγκα φαίνεται να εντοπίζει την προοπτική του κοινωνικού μετασχηματισμού όχι στην Επανάσταση, όπως ο Ρίτσος, αλλά στη διασπορά, σε τοπικές εστίες αντίστασης. Η σκηνή της μεταμφίεσης και της εξομολόγησης της Φαίδρας είναι ίσως η πιο υπαινικτική μιας τέτοιας προοπτικής, αν και τα σημεία αντίστασης παρουσιάζονται μέσα στο κείμενο διεσπαρμένα, ως επαναστατικές εστίες. Στο πρόσωπο του Θησέα – που τον υποδύεται η Φαίδρα – εκπροσωπούνται όλοι οι θεσμοί που κατά τον Foucault παράγουν το σεξουαλικό υποκείμενο: ο πολιτικός (που υπόσχεται), ο εξομολόγος, ο πατέρας, ο νόμος, ο ψυχοθεραπευτής:

Ησύχασε Φαίδρα. Μη το σκέφτεσαι τώρα, μη τον σκέφτεσαι. Τώρα είμαι εγώ κοντά σου. Έχεις εμένα κοντά σου. Κανέναν άλλο δε χρειάζεσαι. Συγχώρεσέ

²³⁹ Μπιτσώρης 2015: 99.

²⁴⁰ Μπιτσώρης 2015: 100. Βλ. στο σημείο αυτό και την παρατήρηση της Φαίδρας ότι ο Ιππόλυτος ήταν «πάντα εδώ», με την έννοια ότι ο άλλος αποτελεί μέρος του εγώ (Πέγκα 2007α: 2).

²⁴¹ Derrida 1994: 26.

²⁴² Derrida 1994: 26.

²⁴³ Βλ. Μπιτσώρης 2015: 99-100 για την ομιλιακή πράξη («ομιλιακό ενέργημα») στη θεωρία του Derrida και τη σχέση της με τη δικαιοσύνη και το συμβάν.

²⁴⁴ Μπιτσώρης 2015: 99.

με που έλειπα από κοντά σου τόσο καιρό. Δεν θα ξαναφύγω Φαίδρα. Δεν θα σε ξαναφήσω. Θα είμαι εγώ για σένα ό τι θέλεις, ό τι ποθείς. Θα είμαι το πρόσωπό του, το σώμα του, το δέρμα του, η μυρωδιά του, το βλέμμα του. Ησύχασε (κλαίει)²⁴⁵

Η αμφισβησία της μεταμφίεσης, μπορεί να ερμηνευτεί τόσο ως αποδοχή του ανδροκεντρικού λόγου και της εξουσίας, όσο και ως επιτέλεση του φύλου, που υπαινίσσεται ότι η έμφυλη ταυτότητα είναι μια κατασκευή, που μπορεί να αμφισβητηθεί, να μετασχηματιστεί και να υλοποιηθεί σε νέες μορφές.²⁴⁶ Τόσο ο Foucault όσο και η Kristeva προτείνουν ταυτότητες ρευστές, που δε στηρίζονται σε διακρίσεις, έμφυλες ή άλλες, και που δεν υπόκεινται σε ιεραρχίες και θέσεις εξουσίας. Μπορούμε να δούμε τότε, πίσω και πέρα από τη μεταμφίεση, τον άντρα που υιοθετεί τον λόγο της αγάπης, που είναι στιγματισμένος κοινωνικά ως «γυναικείος». Μπορούμε να δούμε τον Άλλον ως μέρος του εγώ και όχι ως κόλασή του, είτε με την έννοια του κολασμού, της τιμωρίας, στην οποία φαίνεται να παραπέμπει η περίπτωση της Φαίδρας, είτε με τη χριστιανική φαντασιακή μετάπλασή της, στην οποία αναφέρεται η περίπτωση της Άλκηστης. Μία από τις ερμηνείες που επιτρέπει ο αμφίσημος τίτλος του έργου είναι ακριβώς η επινόηση μιας προσωπικής ιστορίας για το εγώ, μιας μυθοπλαστικής, «αναγκαστικά κίβδηλης», φαντασιακής ταυτότητας, που είναι και η μόνη προοπτική που διαβλέπει η Kristeva για την ανάσταση του σύγχρονου Νάρκισσου.²⁴⁷

Το ίδιο το κείμενο φαίνεται να προτείνει τον εαυτό του ως ανοιχτότητα, ως έναν ενδιάμεσο χώρο συνδιαλλαγής με την ετερότητα, που ανακαλεί τις ετεροτοπίες του Foucault και τη σημειωτική χώρα της Kristeva.²⁴⁸ Το έργο είναι ένας χώρος που αναπαριστά αλλά συγχρόνως αμφισβητεί και μετασχηματίζει την πραγματικότητα, όπως η φουκωική ετεροτοπία. Η Πέγκα αναπαριστά μέσα σ' αυτό κι άλλους πραγματικούς τόπους που στεγάζουν την ετερότητα: τον οίκο ανοχής, στον οποίο παραπέμπει το πορνογραφικό ύφος του λόγου της Φαίδρας στην ερωτική της συνεύρεση με τον Θάνατο, και την τρανς κοινότητα μέσω του υπαινιγμού στην

²⁴⁵ Πέγκα 2007: 9.

²⁴⁶ Έναν τέτοιο προβληματισμό υποκίνησε η Judith Butler (με υπόβαθρο τον φιλοσοφικό λόγο της Simon de Beauvoir και του Foucault), η οποία βλέπει το φύλο ως ενέργημα, που υλοποιείται μέσα από την επαναληπτική επιτέλεση κινήσεων και χειρονομιών. Βλ. Salih 2002: 92.

²⁴⁷ Kristeva 2011: 505.

²⁴⁸ Οι ετεροτοπίες αναφέρονται σε χώρους θεσμοθετημένους και πραγματικούς, που αναπαριστούν και ταυτόχρονα αμφισβητούν και ανατρέπουν όλες τις άλλες χωρικές διατάξεις που συναντώνται στο εσωτερικό μιας κοινωνίας. Βλ. Σταυρίδης 1998: 54.

πολιτισμική πρακτική του drag (παρενδυσίας).²⁴⁹ Το έργο της γίνεται μ' αυτόν τον τρόπο το κατώφλι συνδιαλλαγής με αυτόν τον κόσμο του περιθωρίου, την αποκλεισμένη ετερότητα, που υλοποιεί την ουτοπία στο εδώ και τώρα, υποδεικνύοντας ότι ο μετασηματισμός είναι κάτι που συμβαίνει μέσα στα όρια της κοινωνίας και δεν αφορά κάτι μακρινό και απρόσιτο: ο κήπος του Παραδείσου υπάρχει εδώ, μέσα στην κοινωνική ετερογένεια, έναν φουκωκό κήπο.²⁵⁰

Η σύνθεση του κειμένου παραπέμπει ακόμα στο σημειωτικό της Kristeva, καθώς επιτρέπει να διεισδύσουν στον λόγο στοιχεία του σημειωτικού, όπως η μεταφορική γλώσσα, η μουσική, η μιμική, ο χορός, το φανταστικό στοιχείο. Είναι σώμα και λόγος, η Φαίδρα και η Άλκηστη μαζί. Είναι αυτή η ετερογένεια φαντασιακού και συμβολικού, που διασφαλίζει για την Kristeva τη δυνατότητα αλλαγής.²⁵¹

Η αφήγηση της Πέγκα αποδομεί τον μύθο της Φαίδρας για να τον ανα-δομήσει σε έναν νέο, μεταμοντέρνο μύθο, που προάγει το καταπιεσμένο από τον κυρίαρχο λόγο σώμα, το παροντικό και το ενθαδικό. Στην αναδόμηση που προτείνει χρησιμοποιούνται τα ίδια υλικά με τα οποία κατασκευάζεται η σύγχρονη μυθική πραγματικότητα: η μαγεία, η επιφάνεια, η τεχνολογία και το διασκεδαστικό περίβλημα, για να μετασηματιστούν όμως σε μια μορφή τέχνης που δεν επιδιώκει ένα παθητικό βλέμμα και ένα παθητικό υποκείμενο: σε ένα «γλωσσικό παιχνίδι» που προϋποθέτει από όλους τους συμμετέχοντες την ενεργοποίηση όλων των δημιουργικών ικανοτήτων τους.²⁵²

Η Πέγκα βρίσκει τελικά χώρο για να κρύψει τη Φαίδρα της μέσα στην απεραντοσύνη της σημείωσης, αφήνοντας όμως περιθώριο στον θεατή να την «ανακρίνει», να της υποβάλλει ερωτήσεις, ίσως ακόμα και το εναγώνιο αμλετικό ερώτημα που αποτέλεσε πάντα τον θεμελιώδη προβληματισμό του θεάτρου: «να ζει κανείς ή να μη ζει;» (ή μήπως: Άλκηστη ή Φαίδρα;), με τρόπο αποστασιοποιημένο, αποδραματοποιημένο και ασφαλή. Το ερώτημα δεν προσεγγίζεται με τη λογική της επιστήμης, γι' αυτό και η απάντηση που μπορεί να πάρει ο θεατής είναι δια-λογική.

²⁴⁹ Την πρακτική του drag φέρνει ως παράδειγμα αντίστασης στον ηγεμονικό λόγο η Butler στο βιβλίο της *Bodies that Matter*. Βλ. Salih 2002: 92.

²⁵⁰ Ο Φουκώ αναφέρει ως παράδειγμα ετεροτοπίας τον περσικό κήπο, ως έναν μικρόκοσμο που απεικόνιζε όλον τον κόσμο. Βλ. Foucault 1986: 25-26.

²⁵¹ Robinson 2000: 293.

²⁵² Το παιχνίδι είναι μια επανερχόμενη έννοια στο έργο, από το τηλεκατευθυνόμενο αυτοκίνητο του Ιππόλυτου μέχρι τα ερωτικά παιχνίδια του Ιππόλυτου και της Φαίδρας και το παιχνίδι ρόλων ανάμεσα στις ηρωίδες και τις υπηρέτριές τους.

Επίλογος

Η Φαίδρα, ξεκινώντας ως ένας δευτερεύων χαρακτήρας σε έναν μύθο που δεν της ανήκε, θα αποκτήσει γρήγορα πρωταγωνιστικό ρόλο, για να ταυτιστεί με τον παράνομο έρωτα και το ερωτικό πάθος, ένα ζήτημα ιδιωτικής φύσης, το οποίο όμως απέκτησε ήδη στον Ευριπίδη όχι μόνο ηθική και κοινωνική αλλά και πολιτική σημασία. Στην πρόσληψη του έργου παρουσιάζεται μια πόλωση, είτε προς την κατεύθυνση της ενοχοποίησης είτε προς την κατεύθυνση της αθώωσης της ηρωίδας, ανάλογα με τα πολιτισμικά ιδανικά κάθε εποχής και τις φιλοσοφικές ανησυχίες και ιδεολογικές καταβολές του κάθε δημιουργού. Στη λογοτεχνική διαδρομή της η Φαίδρα μεταμορφώθηκε σε «κακιά μητριά» από τον Σενέκα, σε περιπαθή αλλά ευγενή πριγκίπισσα από τον Ρακίνα, σε μοιραία και αυτοκαταστροφική γυναίκα από τον Swinburne, σε θύμα της ανδροκρατούμενη κοινωνίας από την Yourcenar, σε επαναστατημένη γυναίκα από τον Ρίτσο. Η μεταμοντέρνα προσέγγιση της ηρωίδας από την Πέγκα θα αποδομήσει όλες αυτές τις αναπαραστάσεις ως αυθαίρετες μυθικές κατασκευές. Τη διαδρομή αυτή επιχείρησε να ιχνηλατήσει η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή, δίνοντας έμφαση στους δυο τελευταίους σταθμούς της: τη *Φαίδρα* του Ρίτσου και τη *Φαίδρα ή Άλκηστη - Love Stories* της Πέγκα. Επιχειρήθηκε να διερευνηθεί πώς ανασημιασιοδοτείται και μετασχηματίζεται ο μύθος της Φαίδρας σε μια νέα αφήγηση. Χρησιμοποιώντας το ίδιο πρωτογενές υλικό και τηρώντας εξίσου κριτική στάση απέναντί του, προσφεύγοντας ενίοτε στις ίδιες τεχνικές (την αποσπασματικότητα, τη διακειμενικότητα, την αυτοαναφορικότητα, την αποστασιοποίηση), εκκινώντας ακόμα κάποτε από τον ίδιο προβληματισμό (όπως η σχετική αξία των διακρίσεων ανάμεσα στη ζωή και το θάνατο, το δίκαιο και το άδικο), ο Ρίτσος και η Πέγκα καταλήγουν σε διαφορετικά συμπεράσματα, τόσο όσον αφορά το ειδικότερο θέμα της απεικόνισης της μυθικής ηρωίδας όσο και την αντίληψη για τον μύθο, τον άνθρωπο και τη θέση του στον κόσμο και στην ιστορία.

Και οι δύο συγγραφείς αξιοποιούν ελεύθερα, επιλεκτικά και αποσπασματικά το υλικό που αντλούν από τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη, παρουσιάζοντας τη διάθεση να συνδιαλεχθούν όχι μόνο με το τραγικό έργο αλλά με όλη την λογοτεχνική παράδοση του μύθου. Αν ήταν δυνατό να συνοψιστεί σε μια λέξη η στάση του Ρίτσου απέναντι στην παράδοση αυτή, θα ήταν η λέξη υπέρβαση. Ο Ρίτσος, επαναφέροντας ως δομικό στοιχείο του έργου του τον κύκλο υποδεικνύει την πρόθεσή του να υπερβεί το τραγικό ευριπίδειο όραμα, αναζητώντας τα όρια της ελευθερίας ακόμα και μέσα στην ανθρώπινη μοίρα της θνητότητας. Η διακειμενικότητα αναλαμβάνει στη *Φαίδρα* του Ρίτσου τον ρόλο της διαλεκτικής διερεύνησης, για να εκφράσει την εναγώνια αναζήτηση της αλήθειας από τον άνθρωπο. Αυτό που χαρακτηρίζει τη στάση του έργου της Πέγκα απέναντι στα διακείμενά του είναι η ειρωνεία. Η διακειμενικότητα χρησιμοποιείται μάλλον ως αυτοαναφορικός υπαινιγμός, που υπογραμμίζει την αναπόφευκτη εμπλοκή του έργου τέχνης – όπως και του υποκειμένου – στον λόγο. Αυτοαναφορική είναι και η λειτουργία της κυκλικής δομής του έργου της, με τρόπο μάλιστα που υποδηλώνεται ότι στόχος της ειρωνικής (επ)αναφοράς δεν είναι το ευριπίδειο έργο αλλά οι ιδέες της αυθεντικότητας (και της αυθεντίας), της ενικότητας, της ταυτότητας: ό,τι ο μεταμοντερνισμός παρουσιάζει ως μύθους του μοντερνισμού.

Κοινό ακόμα χαρακτηριστικό τους είναι ο διαλογικός και ο πολυφωνικός χαρακτήρας, που οφείλεται στην προσφυγή τους σε περισσότερους του ενός λόγους για την προσέγγιση του μύθου. Ο Ρίτσος, με υπόβαθρο τον λόγο του μαρξισμού και του υπαρξισμού, παρουσιάζει τη *Φαίδρα* ως μια γυναίκα που υπερβαίνει το παρελθόν της, απελευθερώνεται από τις κοινωνικές συμβάσεις και επαναστατεί ενάντια στην κοινωνική αδικία, για να κατακτήσει την ελευθερία και την αυθεντικότητα. Απορρίπτοντας τις βασισμένες στην παραδοσιακή ηθική διακρίσεις (αθωότητα/ ενοχή, αγιότητα/αμαρτία, δίκαιο/άδικο), ο Ρίτσος υπαινίσσεται το δικαίωμα του καταπιεσμένου ατόμου στην αντίσταση. Η Πέγκα δεν παίρνει μέρος στην πολωτική λογοτεχνική διαμάχη γύρω από το θέμα της αθωότητας και της ενοχής της *Φαίδρας*. Προσεγγίζει τις ηρωίδες της μέσα από διαφορετικούς λόγους (Freud, Foucault, Kristeva, Derrida), με στόχο την αποδόμηση της μεταξύ τους διαφοράς. Φέρνει τον θεατή αντιμέτωπο με τη στερεοτυπική απεικόνιση της *Φαίδρας* ως ανήθικης γυναίκας και της Άλκηστης ως ιδανικής συζύγου, για να παρουσιάσει τις διακρίσεις αυτές ως κοινωνικά κατασκευασμένες και αυθαίρετες. Οι λόγοι στους οποίους προσφεύγει δεν παρουσιάζονται ως μια συνεκτική ερμηνεία του ανθρώπου και του κόσμου, αλλά μάλλον ως στρατηγική αντίστασης στον κυρίαρχο λόγο.

Ο Ρίτσος αντιμετωπίζει υπό μια ευρύτερη προοπτική το ατομικό δράμα της ηρωίδας του, για να συμπεριλάβει στην τραγική εικόνα της Φαίδρας τη μοίρα του ανθρώπου και την ιστορία των λαών. Το θέμα της γυναικείας χειραφέτησης αντιμετωπίζεται με μια ευθέως πολιτική κριτική, σχετιζόμενο με τους εξουσιαστικούς μηχανισμούς της θρησκείας και του κοινωνικοπολιτικού συστήματος. Σχετίζοντας άμεσα την ατομική εμπειρία με το παρόν, τοποθετεί το άτομο μπροστά στην ευθύνη του απέναντι στο παρελθόν του και στον μελλοντικό κόσμο του. Η προσέγγισή του καταλήγει σε ένα συνεκτικό προσωπικό όραμα, που δε διεκδικεί ωστόσο αξιώσεις μοναδικότητας στην κατοχή της αλήθειας, αλλά παρουσιάζεται ως πίστη, ως μια στάση ζωής που φέρει την ευθύνη για το όραμα του κόσμου και της κοινωνίας που προάγει. Η Πέγκα αρνείται την υπαγωγή της γυναίκας και του ατόμου σε ένα «μεγάλο σκοπό», μια ουτοπία, μια «μεγάλη αφήγηση». Αναζητά αντιστάσεις απέναντι στους εξουσιαστικούς μηχανισμούς που διαμορφώνουν το υποκείμενο στο εδώ και στο τώρα, στις μικρές επαναστατικές εστίες και όχι στην Επανάσταση, αρνούμενη να δει την προσφυγή στη βία ως ιστορική αναγκαιότητα. Αποδομώντας τα συμπεράσματα της *Φαίδρας*, το έργο της Πέγκα μπορεί να διαβαστεί ως ένας μεταμοντέρνος αντι-μύθος που αντιπαρατίθεται στον μοντέρνο μύθο του Ρίτσου.

Και τα δύο έργα τηρούν απέναντι στον μύθο την αμφίσημη στάση που επισημάνθηκε από την αναδρομή στη σχετική βιβλιογραφία. Η υπονομευτική διάθεση απέναντι στους μύθους συνδυάζεται με την ταυτόχρονη καταξίωση της μυθοπλασίας. Η ποίηση είναι για τον Ρίτσο ανάσταση και ο ποιητής συμμερίζεται την ευθύνη του κόσμου του. Ενώ ο Ρίτσος εξαίρει τον ρόλο της τέχνης και του καλλιτέχνη, τοποθετώντας τον σε θέση περίοπτη, ώστε να εποπτεύει την ιστορία (όπως υποδηλώνεται από την εικονοποιία που παραπέμπει στην ανύψωση και την πτήση), η Πέγκα υπαινίσσεται την αναπόφευκτη εμπλοκή της τέχνης στη ρηματική κατασκευή της πραγματικότητας. Το έργο της δεν είναι «μάθημα» αλλά «παιχνίδι», ένας ακόμα λόγος ανάμεσα στους άλλους, με τους οποίους κατασκευάζουμε την αντίληψή μας για την πραγματικότητα. Αν διαφέρει σε κάτι είναι ως προς το γεγονός ότι δεν παρουσιάζεται ως πραγματικότητα, αλλά διακρίνεται από αυτοσυνειδησία όσον αφορά την οντολογική του υπόσταση και επιβάλλει στον θεατή αυτόν τον τρόπο θέασης.

Το παρελθόν, όπως παρατηρεί ο Πεφάνης, «είναι ένα κομμάτι του ενεργού παρόντος και η παράδοση επιβιώνει, ούτως ή άλλως, στο παρόν που την αρνείται».²⁵³ Το έργο *Φαίδρα ή Άλκηστη Love Stories* της Πέγκα αποδομεί τον μύθο της παραβατικής και αναίσχυντης γυναίκας που ερωτεύεται τον προγονό της, υπονομεύοντας τις ιδεολογικές δομές του και τη θεώρηση του κόσμου που αντιπροσωπεύει. Συγχρόνως όμως μας οδηγεί, με μια κίνηση αναδρομική που προϋποθέτει την αφομοίωση όλης της προγενέστερης παράδοσης, στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη. Συντελεί έτσι στην επιβίωση της παράδοσης αυτής και συγχρόνως στην επιβίωση της Φαίδρας, όχι με τρόπο μουσειακό, ως έκθεμα που πρέπει να παραμείνει αναλλοίωτο, αλλά ως ζωντανό κομμάτι του παρόντος, ως σώμα. Κάτι τέτοιο προϋποθέτει την αμφισβήτηση, τη ρήξη, αλλά και την αναδημιουργία.

²⁵³ Πεφάνης 2005: 213.

Βιβλιογραφία

Αλεξοπούλου, Χρ. Ε. 2013. *Ευριπίδης: Η δράση της γυναίκας. Εκδίκηση και επιβολή: Μήδεια, Ιππόλυτος, Εκάβη*. Αθήνα: Έννοια.

Alfaro, J. M. M. 1996. "Intertextuality: Origins and Development of the Concept", *Atlantis* XVIII (1-2), 268-285.

Allen, G. 2000. *Intertextuality*. London and New York: Routledge.

Ανδριανού, Ε. 2008. *Το θέατρο της Λείας Βιτάλη: μια περιπέτεια αυτογνωσίας*. Διαθέσιμο στο: <http://www.theatrikaapanda.blogspot.gr> [Πρόσβαση 1/4/2017].

Auslander, P. 1987. "Toward a Concept of the Political in Postmodern Theatre", *Theatre Journal*, 39 (1):20- 34.

Barrett, W. S. 1964. *Euripides: Hippolytos* (Edited with introduction and commentary). Oxford: Clarendon Press.

Baussels, M. & Sefanou, E. 2016. *Meet the Greek writers revolutionising poetry in the age of austerity*, <https://www.theguardian.com/books/2016/may/11/meet-the-greek-writers-revolutionising-poetry-austerity>

Beardsworth, S. 2004. *Julia Kristeva: Psychoanalysis and modernity*. Albany: State University of New York Press.

Becker – Leckrone, 2005. *M. Julia Kristeva and Litterary Theory*. Hampshire – New York: Palgrave MacMillan.

Bell, M. 1997. *Literature, Modernism and Myth: Belief and Responsibility in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.

Βελουδής, Γ. 1991. «Ο μύθος στο Ρίτσο», *Νέα Εστία*, 1547: 113-116

Βερβεροπούλου, Ζ. 2006. «Η ρητορική των σωμάτων: 'Ιππόλυτος Καλυπτόμενος' στο Θέατρο Τέχνης 'Ακτίς Αελίου'», *Θεσσαλονίκη*, 23-1-2006, 50.

Burnham, D. & Jesinghausen, M. 2010. *Nietzsche's Thus Spoke Zarathustra: An Edinburgh Philosophical Guide*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Beugnot, B. 2016. "Phaedra". Στο: P. Brunel (ed.). *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes* (trans. W. Allatson, J. Hayward & T. Selous). Oxon & New York: Routledge.

Bien, P. 1974. "Myth in Modern Greek Letters, with Special Attention to Yannis Ritsos's 'Philoctetes'", *Books Abroad*, 48: 15-20.

Βοβέλ, Μ. 2000. *Ο θάνατος και η Δύση. Από το 1300 ως τις μέρες μας*, Τομ. Β' (μετφ. Κ. Κουρεμένος). Αθήνα: Νεφέλη.

- Brunel, P. (επιμ.). 2016. *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes* (trans. W. Allatson, J., Hayward & T. Selous). New York and London: Routledge.
- Cummings, S. T. 2010. *Remaking American Theater: Charles Mee, Anne Bogart and the SITI Company*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Δάλλας, Γ. 2008. «Οπτικές του θέματος και της ποιητικής στα αρχαιόθεμα ποιήματα του Ρίτσου». Στο: Α. Μακρυνικόλα & Σ. Μπουρνάζος (επιμ.). *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος*. Αθήνα: Κέδρος, 53-62.
- De Romilly, J. 1997. *Η νεοτερικότητα του Ευριπίδη*. Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου – Καρδαμίτσα.
- Derrida, J. 1994. *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International* (trans. P. Kamuf). New York & London: Rutledge.
- Dodds, E. R. 1929. "Euripides the Irrationalist", *The Classical Review*, 43 (3): 97-104.
- Δόικος, Π. 2001. *Πλάτων, Φαίδρος* (μελέτη, μετάφραση, σχόλια). Θεσσαλονίκη: Ζήτρος.
- Dover, K. 1993. *Aristophanes Frogs* (Edited with Introduction and Commentary). New York: Clarendon Press- Oxford.
- Eliot, T. S. 1975. "Ulysses, Order and Myth". Στο: F. Kermode (ed.). *Selected Prose of T. S. Eliot*. London: A Harvest Book, 175-178.
- Faulconer, J. E. 2008. "The Myth of the Modern: The Anti-myth of the Postmodern", *FARMS Review*, 20 (1): 219-36.
- Fortier, M. 2002. *Theory/ Theatre. An Introduction*. London & New York: Routledge.
- Foucault, M. 1986. "Of Other Spaces" (trans. J. Miskowiec), *Diacritics*, 16 (1): 22-27.
- Fuchs, E. 1996. *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Freer, S. 2015. *Modernist Mythopoeia: The Twilight of the Gods*. London /New York: Palgrave Macmillan.
- Giraudoux, J. 2015. *Ηλέκτρα* (μετφ. Τ. Δημητρούλια). Λευκωσία: Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου.
- Goethe, W. 1922. *Βέρθερος: Μυθιστόρημα* (μετφ. Ι. Αρέτα). Αθήνα: Νέα Εκδοτική Εταιρεία Χρήστου Φέξη & Βασ. Κουμπούγια.
- Goldhill, S. 1986. *Reading Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Green, P. 1996. "Myth, Tradition, and Ideology in the Greek Literary Revival: The Paradoxical Case of Yannis Ritsos", *Arion: Journal of Humanities and the Classics*, 4(2): 88-111.
- 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*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 183-199.

- Habermas, J. 1981. "Modernity versus Postmodernity", *New German Critique*, 22:3-14.
- Hall, E. 2010. *Greek Tragedy: Suffering under the Sun*. Oxford: Oxford University Press.
- Harvey, D. 1989. *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Blackwell.
- Heller, S. 2006. *The absence of myth*. Albany: State University of New York Press.
- Hutcheon, L. 1988. *A Poetics of Postmodernism*. London and New York: Routledge.
- Hutcheon, L. 1986-1987. "The Politics of Postmodernism: Parody and History", *Cultural Critique*, No. 5: 79-207.
- Ιλίνσκαγια, Σ. 1986. *Η μοίρα μιας γενιάς: Συμβολή στη μελέτη της μεταπολεμικής πολιτικής ποίησης στην Ελλάδα*. Αθήνα: Κέδρος.
- Jeffreys, M. J. 1994. "Reading in the Fourth Dimension", *Modern Greek Studies*, 2: 61-106.
- Juvan, M. 2008. *History and Poetics of Intertextuality*. West Lafayette/ Indiana: Purdue University Press.
- Καμύ, Α. 1973. *Ο μύθος του Σίσυφου: Δοκίμιο πάνω στο παράλογο*, (μετφ. Β. Χατζηδημητρίου). Αθήνα: Μπουκουμάνης.
- Kane, S. 2002. *Έλεος & Φαίδρας Έρωσ* (μετφ. Α.Παραπονιάρη). Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Καραμάνου, Ι. 2011. «Ευριπιδαριστοφανίζων: Η πρόσληψη του Ευριπίδη στην αρχαία κωμωδία». Στο: Θ. Παππάς & Α. Μαρκαντωνάτος (επιμ.). *Αττική Κωμωδία. Πρόσωπα και προσεγγίσεις*. Αθήνα: Gutenberg 675-737.
- Keeley E. 1969. "Seferis and the 'Mythical Method'", *Comparative Literature Studies*, 6 (2): 109-125.
- Kitto, H. D. F. 2003. *Greek Tragedy*. London/New York: Routledge.
- Knox, B. M. W. 1983. "The Hippolytus of Euripides". Στο: E. Segal(ed.). *Oxford Readings in Greek Tragedy*. Oxford: OxfordUniversityPress, 312-332.
- Kristeva, J. 2011. *Ιστορίες Αγάπης: Μια ψυχαναλυτική ματιά στον έρωτα* (μετφ. Τ. Μπέτζελος). Αθήνα: Κέδρος.
- Lauriola, R. 2015. "Hippolytus". Στο: R. Lauriola & K. N. Dimitriou (ed.). *Brill's Companion to the Reception of Euripides*. Leiden- Boston: Brill, 443- 503.
- Lechte, J. 1991. "Kristeva's 'Soleil noir' and Postmodernity", *Cultural Critique*, 18, 97-121.
- Lefkowitz, M. R. 1989. "'Impiety' and 'Atheism' in Euripides' Dramas", *The Classical Quarterly*, Vol. 39 (1): 70-82.
- Liapis, V. 2014. "Orestes and Nothingness: Yannis Ritsos' Orestes, Greek Tragedy and Existentialism", *International Journal of the Classical Tradition*, 21: 121-158.

- 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*. Αθήνα: Gutenberg, 265-447.
- Lincoln, B. 1999. *Theorizing Myth: Tradition, Ideology and Scholarship*. Chicago- London: The University of Chicago Press.
- Loeb, P.S. 2008. "Suicide, Meaning and Redemption". Στο: M. Dries (ed.) *Nietzsche on Time and History*. Berlin: Walter de Gruyter, 163- 190.
- Lorek- Jezińska, E. 2013. *Hauntology and Intertextuality in Contemporary British Drama by Women Playwrights*. Toruń: Nicolaus Copernicus University Press.
- Luke, F.D. 1978. "Nietzsche and the Imagery of Height". Στο: M. Pasley (ed.). *Nietzsche: Imagery and Thought. A Collection of Essays*. Berkley and Los Angeles: University of California Press, 104- 122.
- Lyotard, J. F. 1993. *Η μεταμοντέρνα κατάσταση* (μετφ. Κ. Παπαγιώργης). Αθήνα: Γνώση.
- Μαΐλης, Μ. 2009. *Από την 4^η Αυγούστου ως τις μέρες μας: Η γενική πορεία της ταξικής πάλης*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
- Μαραγκόπουλος, Α. 2008. «Το παραβατικό σπίτι του Γιάννη Ρίτσου: Η μορφή ως περιεχόμενο». Στο: Α. Μακρυνικόλα & Σ. Μπουρνάζος (επιμ.). *Διεθνές Συνέδριο: Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος*. Αθήνα: Κέδρος, 320-331.
- Μαρξ, Κ. 2002. *Το Κεφάλαιο: Κριτική της Πολιτικής Οικονομίας*, Τόμος Πρώτος (μετφ. Π. Μαυρομμάτη). Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
- McAfee, N. 2004. *Julia Kristeva*. New York /London: Routledge.
- McDonald, M. 1988. *The Living Art of Greek Tragedy*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Mee, Ch. 2001. *True Love. The (Re)making Project*. Διαθέσιμο στο: <http://www.charlesmee.org> [Πρόσβαση: 17/1/2016].
- Mills, S. 2002. *Euripides: Hippolytus*. London: Duckworth.
- Μπένγιαμιν, Β. 1972. *Δοκίμια για το Μπρεχτ*, (μετφ. Ν. Κολοβός). Αθήνα.
- Μπένγιαμιν, Β. 1983. *Θέσεις για τη φιλοσοφία της Ιστορίας – Ο Σουρρεαλισμός – Για την εικόνα του Προυστ* (μετφ. Μ. Παράσχης). Αθήνα: Ουτοπία.
- Μπιτσώρης, Β. 2015. «Jaques Derrida: Δικαιοσύνη, δίκαιο – συμβάν, μεσσιανικότητα». Στο: Γ. Κακολύρης (επιμ.). *Η πολιτική και ηθική σκέψη του Jacques Derrida*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Μπρεχτ, Μπ. 1970. *Πέντε θεωρητικά κείμενα για το θέατρο* (μετφ. Α. Βερυκοκάκη). Αθήνα: Κάλβος.
- Myrsiades, K. 1980. "Phaedra by Yánnis Rítsos" (review), *World Literature Today*, 54 (3): 471.
- Μυρτιώτισσα. 1914. «Πόθος». *Γράμματα*, 21-24: 370.

- Nicol, B. 2006. "Postmodernism". Στο: Bradshaw, D. and Dettmar, K. J. H. (επιμ.). *A Companion to Modernist Literature and Culture*. Blackwell, 565 – 570.
- Nietzsche, F. 1958. *Έτσι μίλησεν ο Ζαρατούστρα: Ένα βιβλίο για όλους και για κανέναν* (μετφ. Άρη Δικταίου). Αθήνα: Καρφάκη.
- Νικολοπούλου, Μ. 2011. «Γυναικεία σεξουαλικότητα και γραφή στα περιοδικά λόγου και τέχνης (1900-1920)». Στο: Κ. Δημάδης (επιμ.). *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)*, Τόμος Δ. Δ' Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών, Γρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010 (πρακτικά). Αθήνα: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, 59-72.
- Νίτσε, Φ. χ.χ. (α). *Πέρα από το καλό και το κακό: Πρελούδιο σε μια φιλοσοφία του μέλλοντος* (μετφ. –επιμ. Ζήσης Σαρίκας). Αθήνα: Νησίδες.
- Νίτσε, Φ. χ.χ. (β). *Γενεαλογία της ηθικής* (μετφ. –επιμ. Ζήσης Σαρίκας). Αθήνα: Νησίδες.
- Ogilvy, J. (1980). *Mastery and Sexuality: Hegel's Dialectic in Sartre and Post-Freudian Psychology*, *Human Studies*, 3 (3), 201-219.
- Ο'Νηλ, Ε. 1997. *Πόθοι κάτω απ' τις φτελιές* (μετφ. Ντ. Βολανάκη). Αθήνα: Δωδώνη.
- Πατσαλίδης, Σ. 1997. *(Εν)τάσεις και (Δια)στάσεις: Η Ελληνική Τραγωδία και η Θεωρία του Εικοστού Αιώνα*. Αθήνα: Τυπωθήτω .
- Πατσαλίδης, Σ. 2013. *Τα μικρά, τα καθημερινά και τα ασυνήθιστα στο θεατρικό έργο της Έλενας Πέγκα*. (Ομιλία στο τιμητικό αφιέρωμα για την Έλενα Πέγκα. Δημοτική Βιβλιοθήκη, Θεσσαλονίκη 13/11/2013). Διαθέσιμο στο: http://savaspatsalidis.blogspot.gr/2013/11/blog-post_14.html [Πρόσβαση: 8.10.2015]
- Pavis, P. 1988. "L' héritage classique du théâtre post-moderne", *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 217-232.
- Παύλου, Μ. 2013. «Στοιχεία Υπαρξισμού στον Αίαντα του Ρίτσου», *Logeion*, 3: 1-33.
- Πέγκα, Ε. 2007α. *Φαίδρα ή Άλκηστη –Love Stories* (αδημοσίευτο). Αντίτυπο χειρογράφου Βιβλιοθήκης Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ.
- Πέγκα, Ε. 2007β. «Φαίδρα ή Άλκηστη – Love Stories» (σκηνοθετικό σημείωμα). Στο: *XII Διεθνής Συνάντηση Αρχαίου Δράματος. Η Γυναίκα στο Αρχαίο Δράμα*. Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών.
- Πεφάνης, Γ. Π. 2005. *Κείμενα και νοήματα: Μελέτες και άρθρα για το θέατρο*. Αθήνα: Σοκόλη.
- Πεφάνης, Γ. Π. 2013. «Ο χώρος και ο χρόνος του φαντάσματος: Μια φαινομενολογική προσέγγιση της ξενότητας στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία», *Παράβασις*, 11: 189-204.
- Pratt, N. T. Jr. 1948. "The Stoic Base of Senecan Drama", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 79: 1-11.
- Προκοπάκη, Χ. 1981. *Η πορεία προς την Γκραγκάντα ή οι περιπέτειες του οράματος*. Αθήνα: Κέδρος.

- Προκοπάκη, Χ. 2008. «Η αποθέωση του δρόμου: Μια πρώιμη σύνθεση του Ρίτσου χαρισμένη στον Παλαμά». Στο: Α. Μακρυνικόλα & Σ. Μπουρνάζος (επιμ.). *Διεθνές Συνέδριο: Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος*. Αθήνα: Κέδρος, 415- 433.
- Propp, V. 1968. *Morphology of the Folk tale*, (2nd edition). Austin: University of Texas Press.
- Ρακίνας. 1998. *Φαίδρα* (μετφ. Σ. Πασχάλης). Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών.
- Reed, T. J. 2010. *Nietzsche's Animals: Idea, Image and Influence*. Στο: Pasley, M. (ed.). *Nietzsche: Imagery and Thought. A Collection of Essays*. Berkley and Los Angeles: University of California Press.
- Reginster, B. 2001. The Paradox of Perspectivism, *Philosophy and Phenomenological Research*, 62 (1): 217-233.
- Ρίτσος, Γ. 1989. *Ποιήματα, Τόμος Ι*. Αθήνα: Κέδρος.
- Ρίτσος, Γ. 1990. *Τέταρτη Διάσταση*. Αθήνα: Κέδρος.
- Ρίτσος, Γ. 1993. *Ποιήματα, Τόμος ΙΑ'*. Αθήνα: Κέδρος.
- Robinson, J. 2000. "Feminism and the Spaces of Transformation", *Transactions of the Institute of British Geographers*, 25: 285-301.
- Rorty, R. 2008. "Deconstruction". Στο P. Brooks, H.B. Nisbet & C. Rawson (ed). *The Cambridge History of Literary Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ρούσσο, Τ. 1993. *Ευριπίδης: Αλκηστις* (μετφ). Αθήνα: Κάκτος.
- Salih, S. 2002. *Judith Butler*. London & New York: Routledge.
- Σαντζίλιο, Κ. 1978. *Μύθος και ποίηση στον Ρίτσο* (μετφ. Θ. Ιωαννίδης). Αθήνα: Κέδρος.
- Σαρτρ, Ζ. Π. 2007. *Το Είναι και το Μηδέν. Δοκίμιο φαινομενολογικής οντολογίας* (μετφ. Κωστή Παπαγιώργη). Αθήνα: Παπαζήση.
- Σαρτρ, Ζ. Π. χ.χ. *Η Ναυτία* (μετφ. Γ. Εγγλέζος). ΔΑΜ.
- Savvas, M. 1995. "Euripides Augmented: Yannis Ritsos's Phaedra", *The Comparatist*, 19: 18-27.
- Schippers, B. 2011. *Julia Kristeva and Feminist Thought*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Segal, C. 1988. "Confusion and Concealment in Euripides' Hippolytus: Vision, Hope and Tragic Knowledge", *Mètis. Anthropologie des mondes grecs ancient*, 3: 263-282.
- Segal, R. A. 2004. *Myth: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Sinfield, A. 1977. *Dramatic monologue*. New York: Routledge.
- Σπυροπούλου, Α. 2007. «Εισαγωγή: Η μυθική νεωτερικότητα του Βάλτερ Μπένγιαμιν». Στο: Σπυροπούλου, Α. (επιμ.). *Βάλτερ Μπένγιαμιν: Εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Σταυρίδης, Σ. 1998. «Οι χώροι της ουτοπίας και η ετεροτοπία: Στο κατώφλι μιας σχέσης με το διαφορετικό», *Ουτοπία: Επιθεώρηση Τέχνης και Πολιτισμού*, 31: 51-66.

Torres, V. 2006. "L' ab-négation, figure de la femme dans *Feux* de Marguerite Yourcenar", *Bulletin de la Société Internationale d' Études Yourcenarienne*, 27: 19-30.

Τσιριμώκου, Α. 2000. *Εσωτερική ταχύτητα*. Αθήνα: Άγρα.

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* (London), 67-80.

Webber, J. 2011. "Bad Faith and the Other". Στο: J. Webber (ed.). *Reading Sartre: On phenomenology and existentialism*. London and New York: Routledge, 180-194.

Whitman, C. H. 1996. *Ο Ευριπίδης και ο κύκλος του μύθου* (μετφ. Ε. Θωμαδάκη). Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.

Williams, P. 2015. "Plagiarism, Palimpsest and Intertextuality", *New Writing*, 12, 2: 169-180.

Φουκώ, Μ. 1978. *Η ιστορία της σεξουαλικότητας 1. Η δίψα της γνώσης* (μετφ. Γ. Ροζάκη). Αθήνα: Ράππα.

Φρόντ, Σ. 1994. *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας. Το μέλλον μιας αυταπάτης* (μετφ. Γ. Βαμβαλής). Αθήνα: Επίκουρος.

Χέγκελ, Γκ. 1993. *Φαινομενολογία του πνεύματος*, Τόμος 1, (μετφ. Δ. Τζωρτζόπουλου). Αθήνα: Δωδώνη.

Yourcenar, M. 1981. *Φωτιές* (μετφ. Ι. Δ. Χατζηνικολή). Αθήνα: Χατζηνικολή.

Zima, P. V. 2010. *Modern/Postmodern: Society, Philosophy, Literature*. London – N.York: Continuum.

Ταινίες και παραστάσεις

Dassin, J. (σκηνοθεσία). 1962. *Φαίδρα*. Ελλάδα – ΗΠΑ – Γαλλία. Joele – Jorilie – Melinafilm.

Hiller, A. (σκηνοθεσία). 1970. *Love Story*. United States. Paramount Pictures.

Πέγκα, Ε. 2007γ. *Φαίδρα ή Άλκηστη – Love Stories*. Δελφοί. XIII Διεθνής Συνάντηση Αρχαίου Δράματος. Διαθέσιμο στο: <https://www.youtube.com/watch?v=QR2wsKAfMk> [Πρόσβαση 19/4/2017].