

# Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών  
*Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία*

Μεταπτυχιακή Διατριβή



Μια διακειμενική ανάγνωση της *Φαίδρας* του Σενέκα

**Γιώργος Χ. Καραμπάτης**

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια

**Αικατερίνη Τσολακίδου**

Ιανουάριος 2021

# Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

*Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία*

## Μεταπτυχιακή Διατριβή

Μια διακειμενική ανάγνωση της *Φαίδρας* του Σενέκα

Γιώργος Χ. Καραμπάτης

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια  
Αικατερίνη Τσολακίδου

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών στην Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία από τη Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

Ιανουάριος 2021

ΛΕΥΚΗ ΣΕΛΙΔΑ

## Περίληψη

Στόχος της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής είναι η ανάδειξη των διακειμενικών σχέσεων που υπάρχουν στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη, την *4<sup>η</sup> Επιστολή* του Οβίδιου και τη *Φαίδρα* του Σενέκα. Θα επιχειρηθεί η διερεύνηση του θέματος της θεϊκής δράσης και των ορίων της ανθρώπινης ελευθερίας. Θα γίνει προσπάθεια να ιχνηλατηθούν οι έμφυλες ταυτότητες του άνδρα και τη γυναίκας όπως διαμορφώνονται κοινωνικά και αναπαρίστανται λογοτεχνικά στην Αθήνα του 5<sup>ου</sup> αι. π.Χ. και στη Ρώμη του 1<sup>ου</sup> αι. μ.Χ. Στο πλαίσιο αυτό θα συζητηθούν τα προβλήματα επικοινωνίας που προκύπτουν στις σχέσεις των δύο φύλων και οι κίνδυνοι από τη διακόρευση των ορίων που τίθενται ανάμεσα στο αρσενικό και το θηλυκό, το ιδιωτικό και το δημόσιο, το εσωτερικό και το εξωτερικό. Επίσης, θα αναδειχθεί η λειτουργία του λόγου σε συνδυασμό με την ερωτική επιθυμία και τη βία που αυτή συχνά επιβάλλει. Τέλος, θα δοθεί έμφαση στο φιλοσοφικό βάθος και στις πολιτικές προεκτάσεις που υπάρχουν στα κείμενα αυτά.

## Summary

The aim of this master's thesis is to highlight the intertextual relations that exist in the *Hippolytus* of Euripides, the *4th Epistle* of Ovid and the *Phaedra* of Seneca. An attempt will be made to investigate the subject of divine action and the limits of human freedom. Also, an attempt will be made to trace the gender identities of the man and the woman as they are formed socially and are represented literary in Athens of the 5th century B.C. and in Rome of the 1st century A.D. In this context, the communication problems that arise in the relations between the two sexes and the dangers of crossing the boundaries between the male and the female, the private and the public, the internal and the external will be discussed. Also, the function of language will be highlighted in combination with the erotic desire and the violence that it often imposes. Finally, emphasis will be placed on the philosophical depth and political implications of these texts.

## Ευχαριστίες

Η οφειλή μου στην επιβλέπουσα καθηγήτρια κ. Αικατερίνη Τσολακίδου για την εκπόνηση της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής είναι ανυπολόγιστη. Την ευχαριστώ θερμά για την επιστημονική καθοδήγηση, τις καίριες επισημάνσεις και τη γενναιόδωρη στάση της.

Στην Μυρτώ, *carissimae filiolae meae*

# Περιεχόμενα

Εισαγωγή.....	7
1.1. Ο μύθος.....	7
1.2. Οι πηγές.....	8
1.3. Η διακειμενικότητα.....	9
Εύριπίδου <i>Ήππόλυτος</i> .....	13
Publi Ovidi Nasonis <i>Heroidum 4</i> .....	49
Luci Annaei Senecae <i>Phaedra</i> .....	63
Συμπεράσματα.....	101
Βιβλιογραφία .....	107



# Κεφάλαιο 1

## Εισαγωγή

### 1.1. Ο μύθος

Πυρήνας της υπόθεσης είναι ένας παλιός μύθος της Τροιζήνας για έναν όμορφο νέο, τον Ιππόλυτο, ο οποίος βρήκε τραγικό θάνατο, όταν το άρμα στο οποίο επέβαινε ανατράπηκε και στην τρελή πορεία που ακολούθησε το σώμα του διαμελίστηκε. Αυτός ο νέος απέκτησε αρχικά μια τοπική λατρεία, σημαντικό μέρος της οποίας ήταν η προσφορά βοστρύχων από νεαρές κοπέλες την παραμονή του γάμου τους που σηματοδοτούσε το τέλος της ανέμελης νεανικής ζωής.

Σταδιακά, καθώς ο άμωμος Ιππόλυτος πρόβαλλε ως ο προστάτης της παρθενίας, άρχισε να αποδίδεται ο θάνατός του στην αγνότητά του. Αυτήν την εξέλιξη διευκόλυνε αρχικά η εισαγωγή της Φαίδρας στον μύθο και εν συνεχεία η απόδοση της πατρότητας του Ιππόλυτου στον Θησέα. Άλλωστε, ο τελευταίος γεννήθηκε στην Τροιζήνα από την ένωση του Αιγέα με τη θυγατέρα του Πιθέα Αίθρα. Επίσης, ο Θησέας ήταν γνωστό ότι ερωτεύτηκε την Αμαζόνα Αντιόπη ή Ιππολύτη. Ο γιος που απέκτησε μαζί της ο Θησέας θα μπορούσε ευεξήγητα να έχει τα χαρακτηριστικά και τις συνήθειες της μητέρας του. Η σύνδεση πλέον με την Άρτεμη ήταν εύκολη.

Ένας άλλος θεός που παίζει καθοριστικό ρόλο στην υπόθεση είναι ο Ποσειδώνας. Η προνομιακή σχέση του Θησέα με την Αττική, στην οποία ο θεός της θάλασσας λατρευόταν έντονα, διευκόλυνε και τη δική του ενσωμάτωση στον μύθο. Όσο για τη Φαίδρα, αυτή συνδεόταν με την Αφροδίτη μέσω της μητέρας της Πασιφάης. Η θεά θέλησε να την τιμωρήσει για την περιφρόνηση που είχε επιδείξει απέναντι στη λατρεία της, και για αυτό της ενέβαλε έρωτα με τον ταύρο με τον οποίο συννευρέθηκε και έφερε στην ζωή

τον Μινώταυρο<sup>1</sup>. Η συνέχεια έφερε τον Θησέα στην Κρήτη ως σφάγιο, αλλά αυτός με τη συνδρομή και της Αριάδνης που τον ερωτεύτηκε θανάτωσε το τέρας. Ο Θησέας την πήρε μαζί του στο ταξίδι της επιστροφής, αλλά την εγκατέλειψε στη Νάξο, ενώ αργότερα νυμφεύθηκε την αδελφή της Φαίδρα.

Η Αφροδίτη φαίνεται να συνεχίζει την εκδικητική της μανία απέναντι στη γενιά της Πασιφάης, εμβάλλοντας ερωτικά συναισθήματα στην κόρη της Φαίδρα για τον προγονό της. Ο Θησέας βέβαια είχε στείλει τον Ιππόλυτο στην Τροιζήνα, μακριά από την Αθήνα, για να τον αναθρέψει ο παππούς του Πιθθέας. Στόχος του ήταν να κρατήσει τον γιο της Αμαζόνας μακριά από τα παιδιά που απέκτησε από τη Φαίδρα και να αποσοβήσει έτσι πιθανούς κινδύνους στη διαδοχή του στον θρόνο της Αθήνας. Ωστόσο, η ανάγκη καθαισμού του Θησέα από τον φόνο των Παλλαντιδών, έδωσε την ευκαιρία στην Αφροδίτη να οδηγήσει τον Θησέα μαζί με τη Φαίδρα στην Τροιζήνα κι εκεί να γεννηθεί ο ανόσιος έρωτας της μητρυιάς του.

Η δημιουργία του λογοτεχνικού μύθου της Φαίδρας, σύμφωνα με τις σωζόμενες μαρτυρίες που διαθέτουμε, πρέπει να έλαβε χώρα όχι νωρίτερα από τον 6<sup>ο</sup> αι. π.Χ. Τον επόμενο αιώνα αυξάνονται γεωμετρικά οι καλλιτεχνικές μαρτυρίες και έκτοτε ο συγκεκριμένος μύθος συνέχιζε να γονιμοποιεί κάθε μορφή τέχνης.

## 1.2. Οι πηγές

Ο μύθος της Φαίδρας, σύμφωνα με τις μαρτυρίες που διαθέτουμε, είχε αξιοποιηθεί λογοτεχνικά πριν από τον Σενέκα πέντε φορές. Ο Ευριπίδης είχε επεξεργαστεί δύο φορές τον συγκεκριμένο μύθο με εντελώς διαφορετικές στοχεύσεις και αποτελέσματα: μία στον *Ιππόλυτο Καλυπτόμενο*, τραγωδία η οποία δεν έχει σωθεί, και μία στον *Ιππόλυτο Στεφανηφόρο*. Ο Σοφοκλής είχε συνθέσει και αυτός μία ομώνυμη τραγωδία, όπως και ο πολυγραφότατος ποιητής της ελληνιστικής περιόδου Λυκόφρων, έργα όμως που δυστυχώς δεν μας έχουν διασωθεί. Τέλος, ο Οβίδιος ανανεώνει τη λογοτεχνική επεξεργασία του μύθου, υιοθετώντας έναν πρωτότυπο τρόπο. Συγκεκριμένα, συντάσσει

---

<sup>1</sup> Σύμφωνα με άλλη εκδοχή ο ασυγκράτητος έρωτας της Πασιφάης για τον ταύρο ήταν στην ουσία μια τιμωρία προς τον πατέρα της Ήλιο, καθώς αυτός αποκάλυψε στον Ήφαιστο τον παράνομο έρωτα της θεάς με τον Άρη.

μια φανταστική επιστολή μέσω της οποίας η ηρωίδα γνωστοποιεί τα αισθήματά της στον Ιππόλυτο.

Σε όλα αυτά τα έργα βάσει των άμεσων και έμμεσων ενδείξεων που διαθέτουμε παρέμειναν σταθερά τα ουσιώδη στοιχεία του μύθου. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι οι δημιουργοί στερούνταν κάθε δυνατότητα να χειριστούν το υλικό αυτό σύμφωνα με τη φαντασία, την ευρηματικότητα και την πρωτοτυπία της σκέψης τους. Εξάλλου ο/η συγγραφέας προχωρά στην «κατασκευή» μιας πραγματικότητας, επιλέγοντας συγκεκριμένα στοιχεία μέσα από μια συγκεκριμένη φιλοσοφική θεώρηση και στάση ζωής, για να αποδώσει αυτό που πιστεύει ότι συνέβη.

Η δομή της *Φαίδρας* παρουσιάζει εμφανείς διαφορές σε σχέση με τον *Ιππόλυτο*. Αυτό αποτελεί ένδειξη ότι ο ποιητής είχε στη διάθεσή του και άλλα, χαμένα σήμερα, ομόθεμα έργα ή ότι η διάθεσή του για ανανέωση και διαφορετική διαπραγμάτευση υπήρξε εντονότατη.

Οι υπαινιγμοί που υπάρχουν διάστικτα μέσα στο κείμενο είναι συχνά τόσο λεπτοί που πραγματικά απαιτούν για την κατανόησή τους ένα κοινό ιδανικό, αφού θα έπρεπε να έχει διαβάσει σχεδόν τα πάντα και ταυτόχρονα να τα θυμάται!<sup>2</sup>

### 1.3. Η διακειμενικότητα

Ο Σενέκας σε καμία περίπτωση δεν μεταφράζει από τα ελληνικά πρότυπα, όταν συγγράφει τις τραγωδίες του<sup>3</sup>. Μια προσεκτική ανάγνωση αποκαλύπτει πως δεν ανιχνεύεται ούτε ένας στίχος πανομοιότυπος με αυτά. Αντιθέτως, υπάρχει αφθονία σκηνών που δεν έχουν καμία απολύτως σχέση με τα ελληνικά έργα του 5<sup>ου</sup> αι. π.Χ., αλλά ακόμη και εκείνες που ακολουθούν το πρότυπο είναι γραμμένες σε διαφορετικό τόνο και

---

<sup>2</sup> «Ο ποιητής μιλά υπαινικτικά προϋποθέτοντας ότι το κοινό του γνωρίζει ή θα έπρεπε να γνωρίζει τους μύθους, την πλοκή και τους ήρωές τους, και κατά συνέπεια ότι ήταν ικανό να συλλάβει τον παραμικρό υπαινιγμό ή να θυμηθεί λεπτομέρειες που παραλείπονται στις τραγωδίες του.» Ράιος (2015: 82)

<sup>3</sup> “Seneca however is not translator; the original Greek plays are springboards for his imagination, and now are nowhere closely followed. He combines scenes from a variety of dramas with passages inspired by other poetic (often nondramatic) sources.” Mayer (2002: 12)

αναλογία<sup>4</sup>. Συχνά μάλιστα δραματουργικά στοιχεία αντλούνται από τις συμβάσεις του είδους, όπως διαμορφώθηκε στην Ελληνιστική περίοδο και ιδιαίτερα από τη Νέα Κωμωδία του 4<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ.<sup>5</sup>

Η σύνθεση του έργου λοιπόν εδράζεται στην αξιοποίηση στοιχείων από πολλές πηγές<sup>6</sup> και υπακούει στη γνωστή, σύμφωνα με την ιστορία της ρωμαϊκής λογοτεχνίας, πρακτική της σύμφυρσης (*contaminatio*)<sup>7</sup>. Ο παραδοσιακός αυτός όρος πλέον έχει εμπλουτιστεί με πιο πολλές και πιο ποικίλες επιρροές, περισσότερο ή λιγότερο συνειδητές, δίνοντας τη θέση του στον σύγχρονο όρο της διακειμενικότητας.

Τα λογοτεχνικά κείμενα δεν αναφέρονται απαραίτητα στην εξωτερική πραγματικότητα, αλλά σε πολλές περιπτώσεις αναφέρονται άμεσα σε άλλα κείμενα. Γεννιέται έτσι η έννοια του *διακειμένου*, των διάφορων δηλαδή κειμενικών στοιχείων τα οποία μπορούμε να εντοπίσουμε σε περισσότερα από ένα λογοτεχνικά έργα. Τα κείμενα είναι δυνατόν να «συνομιλούν» μεταξύ τους, ανεξάρτητα από τη θέληση ή τους αρχικούς στόχους των δημιουργών τους. Καθήκον του αναγνώστη είναι να μπορέσει να εξηγήσει αυτήν τη συνομιλία και στη συνέχεια να ελέγξει κατά πόσον επηρεάζεται από αυτήν η ερμηνεία του κάθε κειμένου. Με αυτή την έννοια, η θεωρία της διακειμενικότητας συνδέεται σαφώς με τη συγκριτική προσέγγιση και μελέτη της λογοτεχνίας και αναδεικνύει με τον πιο ξεκάθαρο τρόπο τη σημασία αλλά και τον δημιουργικό χαρακτήρα της αναγνωστικής πράξης και του ρόλου του αναγνώστη. Δεν είναι, άλλωστε, τυχαίο ότι η έννοια της διακειμενικότητας αναπτύχθηκε σχεδόν παράλληλα με τις λεγόμενες αναγνωστικές θεωρίες.

Ο Σενέκας στις επιστολές του συχνά αφήνει να διαφανούν οι απόψεις και οι θεωρητικές παραδοχές του για το θέμα της διακειμενικότητας. Με παρρησία αίφνης ομολογεί πως:

Ep. 84.8

*Etiam si cuius in te comparebit similitudo, quem admiratio tibi altius fixerit, similem esse te volo quomodo filium, non quomodo imaginem; imago res mortua est. "Quid ergo? Non intelletur, cuius imiteris orationem, cuius argumentationem, cuius sententias?"*

<sup>4</sup> Kenney & Clausen (2013: 698)

<sup>5</sup> "Certainly the tragedies of Seneca, while they reveal and exploit an obvious counterpoint with the plays of the 5th century Attic triad, especially in respect of divergent treatments of the same myth, display many dramaturgical features derived from the conventions of Hellenistic drama, particularly New Comedy of the 4th and 3rd centuries B.C." Boyle (2010: 10-11)

<sup>6</sup> "The advantage of the practice is clear: the playwright had his script ready to hand and needed only to adapt it for a different sort of audience." Mayer (2002: 13)

<sup>7</sup> Περισσότερα για το θέμα αυτό στον Gahan (1987: 380-387).

Puto aliquando ne intellegi quidem posse, si imago vera sit; haec enim omnibus, quae ex quo velut exemplari traxit, formam suam inpressit, ut in unitatem illa conpetant. Non vides, quam multorum vocibus chorus constet ?

[Ακόμη κι αν ανιχνευθεί κάποια ομοιότητα ανάμεσα σε εσένα και εκείνον που λόγω θαυμασμού σου έκανε μεγάλη εντύπωση, εύχομαι να του μοιάζεις όπως το παιδί μοιάζει στον πατέρα του, και όχι όπως μια εικόνα μοιάζει στο πρωτότυπο· διότι μια εικόνα είναι νεκρό πράγμα. «Τι λοιπόν; Δεν θα γίνει αντιληπτό τίνος το έργο μιμείσαι, τίνος την επιχειρηματολογία αντιγράφεις, τίνος τη φρασεολογία;» Πιστεύω πως κάποιες φορές δεν είναι δυνατόν να γίνει αντιληπτό, εάν η εικόνα είναι αληθινή· διότι η αληθινή εικόνα αφήνει το δικό της αποτύπωμα σε όλα τα στοιχεία που άντλησε υποτίθεται για να τα μιμηθεί, ώστε να συνδυαστούν σε μια ενότητα. Δεν βλέπεις πόσες φωνές συνδυάζει ο Χορός;]

Η λογοτεχνική μίμηση, λοιπόν, εάν γίνεται με σωστό τρόπο, οδηγεί σε ένα γνήσιο και αληθινό έργο που πορεύεται τη δική του ανεξάρτητη ζωή. Ο Σενέκας υποστηρίζει ότι ο υποψήφιος συγγραφέας αναδιφώντας στην προγενέστερη λογοτεχνική παραγωγή:

Ep. 79.6

parata verba invenit, quae aliter instructa novam faciem habent. Nec illis manus incit tamquam alienis. Sunt enim publica.

[Βρίσκει έτοιμα λόγια, τα οποία, εάν τοποθετηθούν διαφορετικά, αποκαλύπτουν ένα νέο πρόσωπο. Και δεν απλώνει το χέρι του σε αυτά ενώ ανήκουν σε κάποιον άλλον. Διότι είναι δημόσια περιουσία.]

Επομένως, για τον Σενέκα αυτή η *contaminatio* είναι ουσιώδης για την λογοτεχνική δημιουργία<sup>8</sup> και μέσα από την ανάλυση των τραγωδιών του μπορούμε να κατανοήσουμε τον τρόπο με το οποίο αξιοποιεί και επικοινωνεί με τα έργα των προκατόχων του<sup>9</sup>.

Οι πιο σημαντικοί τραγικοί ποιητές των χρόνων της Δημοκρατίας Έννιος, Πακούβιος και Άκκιος έγραψαν τραγωδίες στηριζόμενοι στα ελληνικά πρότυπα<sup>10</sup>. Ωστόσο, το μέγεθος της οφειλής τους δεν μας είναι απολύτως σαφές, καθώς μόνο σύντομα αποσπάσματα μας έχουν σωθεί. Πάντως, από όσο γνωρίζουμε κανείς δεν ασχολήθηκε με την ιστορία του Ιππόλυτου<sup>11</sup>.

Η αρχαία ελληνική τραγωδία αντλεί τη θεματολογία της από ένα σχετικά πεπερασμένο σύνολο μύθων. Τα θέματα συνεχώς επαναλαμβάνονται με διάφορες βέβαια παραλλαγές

<sup>8</sup> Trinacty (2016: 14)

<sup>9</sup> Για περισσότερα δεξ Ker (2006: 19-41).

<sup>10</sup> “Most of such tragedies took their themes and plots from existing Greek plays (but the process was nothing at all like translation).” Boyle (2010: 7)

<sup>11</sup> Coffey & Mayer (2005: 11)

επαληθεύοντας ότι η τραγωδία υπόκειται διαρκώς και όχι συμπτωματικώς στη διακειμενικότητα<sup>12</sup>. Η διαχείριση του υλικού και η οργάνωση της πλοκής από τον δημιουργό επαληθεύουν ή διαψεύδουν μερικώς ή πλήρως τον διαμορφωμένο ορίζοντα προσδοκίας των θεατών, καθιστώντας τους συνένοχους στην πρόσληψη του μύθου. Το ενημερωμένο κοινό που παρακολουθεί ή διαβάζει την τραγωδία ουσιαστικά αναγνωρίζει το νόημά της στη διαλεκτική σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα σε αυτό και τις διάφορες επεξεργασίες που έχουν προηγηθεί και συνομιλούν μεταξύ τους. Οι διαφορές που παρατηρούνται, όσο κι αν φαίνονται εκ πρώτης όψεως περιορισμένες ή ασήμαντες, κρύβουν μια δυναμική ανανέωσης και νέας νοηματοδότησης. Κάθε εκδοχή αποτελεί μια παραλλαγή του ίδιου θέματος που λειτουργεί συμπληρωματικά, ανατρεπτικά αλλά ποτέ εξοβελιστικά. Η τραγωδία ήδη από την εποχή του 5<sup>ου</sup> αι. π.Χ. είναι μια διαδικασία αναδιαμόρφωσης γνωστών μύθων που συγκροτεί τον τραγικό λόγο.

Η ρωμαϊκή τραγωδία, όπως άλλωστε και ο ελληνικός πρόγονός της, επηρεάζεται και συνδιαλέγεται με το ευρύτερο κοινωνικό, πολιτικό και επιστημονικό πλαίσιο μέσα στο οποίο λαμβάνει χώρα η συγγραφή της<sup>13</sup>. Ο Σενέκας υφαίνει το κείμενο της *Φαίδρας* αντλώντας υλικό από πολλαπλές πηγές και όχι απλώς από τους Αθηναίους τραγικούς του 5ου αι. π.Χ.<sup>14</sup> Μελετώντας τη *Φαίδρα* παρακολουθεί κανείς τον τρόπο και τον βαθμό πρόσληψης των ποιητών της Αυγούστειας περιόδου από τον Σενέκα. Με κριτική ματιά διαβάζει, αφομοιώνει και εγκολπώνεται δημιουργικά πολλαπλές πηγές, όχι μόνο ποιητικές, αλλά και φιλοσοφικές, ρητορικές, πολιτικές και άλλες. Ο ποιητής ενδιαφέρεται έντονα να διατηρεί ανοικτούς τους διαύλους επικοινωνίας με τους προκατόχους του στην τέχνη του λόγου και η τραγωδία με τις διακριτές φωνές που ενσωματώνει και την ποικιλία των γενικεύσεων που επιτρέπει καταδεικνύει την αξιοθαύμαστη δεξιότητά του<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> Burian (2015: 269)

<sup>13</sup> Boyle (2010: 7)

<sup>14</sup> Tarrant (2004: 213-263)

<sup>15</sup> Trinacty (2016: 31)

# Κεφάλαιο 1

## Ευριπίδου *Ιππόλυτος*

Ο *Ιππόλυτος* είναι η μοναδική -γνωστή τουλάχιστον- περίπτωση δραματοποίησης του ίδιου θέματος από τον ίδιο ποιητή. Ο Ευριπίδης επιτυγχάνει να παρουσιάσει το ίδιο περίγραμμα του μύθου σε ένα πλαίσιο όμως το οποίο τη δεύτερη φορά διασώζει την ευπρέπεια της Φαίδρας και αποκαθιστά μερικώς τον χαρακτήρα της<sup>16</sup>. Στον *Στεφανηφόρο* η ηρωίδα προσπαθεί να αποκρύψει το πάθος της και είναι έτοιμη να δώσει τέλος στην ζωή της, όταν διαπιστώνει ότι κινδυνεύουν τα παιδιά της με ατίμωση. Η Φαίδρα εμφορείται από τις αρετές της *αίδους*, της *σωφροσύνης* και της *εύκλειας*<sup>17</sup>.

Οι στίχοι που καταλαμβάνουν οι ήρωες είναι σχεδόν ισομοιρασμένοι με τον Ιππόλυτο να έχει ένα ελαφρύ προβάδισμα (271), ενώ η Φαίδρα και ο Θησεάς (187) υπολείπονται ακόμη και σε σχέση με την Τροφό (216). Ωστόσο, συγκρίνοντας με άλλες τραγωδίες όπου ο κεντρικός ήρωας καταλαμβάνει τη μερίδα του λέοντος, η συγκεκριμένη παρουσιάζεται ελαφρώς αμφιλεγόμενη. Κάθε προσπάθεια να εντοπισθεί μία κεντρική φιγούρα καταλήγει σε αδιέξοδο<sup>18</sup>. Αυτό δικαιολογεί και την άποψη που έχει κατατεθεί, πως η ενότητα του έργου προκύπτει όχι από τη δράση ενός προσώπου, αλλά από το πλέγμα των σχέσεων που αναπτύσσεται μεταξύ τους στις δεδομένες συνθήκες, οι οποίες επιβάλλουν με τρόπο οδυνηρό την επιλογή ανάμεσα στα άκρα μιας διελκυστίνδας που δημιουργείται από τον λόγο και την άρνησή του, τη σιωπή. Η επιλογή λοιπόν ανάμεσα στον λόγο και τη σιωπή καθίσταται ο πρωταγωνιστής και ο ενοποιητικός παράγων της πλοκής του έργου.

Στη σκηνή εμφανίζεται πρώτη η θεά Αφροδίτη, η οποία αυτοσυστήνεται με κάθε επισημότητα. Προειδοποιεί ρητά πως *ὄσοι φρονοῦσιν μέγα και δεν αποδίδουν τον*

---

<sup>16</sup> Burian (2015: 305)

<sup>17</sup> Zeitlin (1996: 219)

<sup>18</sup> Knox (2001: 311)

πρέποντα σεβασμό στο πρόσωπό της, έχουν άσχημη κατάληξη (5). Ο λόγος της, μια έννοια που εμφανίζεται για πρώτη φορά στο έργο, αλλά θα κυριαρχήσει σε όλη την έκτασή του σε συνδυασμό με άλλες παραμέτρους, σύντομα θα επαληθευτεί, καθιστώντας την εξέλιξη της υπόθεσης προδιαγεγραμμένη (9). Η οργή της κατευθύνεται προς τον διακεκριμένο Ιππόλυτο, του οποίου η μοναδικότητα όμως έγκειται στην πλήρη άρνησή του να συμμετάσχει στα «αφροδίσια» (14), αναλαμβάνοντας πλέον ενεργά τον ρόλο που του αναλογεί εκ φύσεως. Η ανωμαλία της συμπεριφοράς του περιγράφεται με τρόπο γλαφυρό. Προτιμά την αναζήτηση θηραμάτων και όχι *βροτείας όμιλίας* (19). Η λέξη *όμιλία* πέρα από τη σημασία της κοινωνικής συναναστροφής δηλώνει και τη συνουσία, τη σαρκική ένωση<sup>19</sup>. Εδώ ακούγεται για πρώτη φορά και η θεά Άρτεμη, προς την οποία είναι προσανατολισμένη όλη η ευσέβειά του. Ωστόσο, αυτό δεν θα εμποδίσει την αδελφή της να τιμωρήσει τον Ιππόλυτο χωρίς άλλη καθυστέρηση εντός της ημέρας. Το μέλλον του ήρωα, λοιπόν, είναι προδιαγεγραμμένο από τη θεϊκή βουλή ήδη από την αρχή του έργου (21). Στο τέλος του λόγου της η θεά θα προκαλέσει τους θεατές να σχηματίσουν με τα μάτια της φαντασίας τους τις πύλες του Άδη ολάνοιχτες (57-8). Εκείνος βέβαια ακόμη δεν μπορεί να τις δει, αλλά αργότερα θα διέλθει τις πύλες του οίκου που θα τον φέρουν πιο κοντά στον θάνατο και από τις οποίες θα τον αντικρίσει για πρώτη φορά στο πρόσωπο της απαγχονισμένης Φαίδρας.

Στον σχεδιασμό της δικής του εξόντωσης εμπλέκεται αναίτια και η μητριά του Φαίδρα. Η ίδια βέβαια απαλλάσσεται προκαταβολικά, καθώς της αναγνωρίζεται η ευγένεια του ήθους της (26) και η αιτία πρόκλησης του νοσηρού πάθους της (*έρωτι δεινῶ τοῖς έμοῖς βουλευμάσι* 28). Λίγο αργότερα θα επαναλάβει την αθωότητα της Φαίδρας, αποδίδοντάς της τον χαρακτηρισμό *εύκλεής* (47) και εισάγοντας έτσι στο σημείο αυτό το βασικό κίνητρο που ρυθμίζει τη συμπεριφορά της σε όλη την τραγωδία. Ακόμη και ο Χορός, όταν πια θα έχει πεθάνει η Φαίδρα, θα επιβεβαιώσει την ευγένεια του ήθους της που την καθιστά ανάμεσα στις γυναίκες *άριστα* (849).

Η συνάντησή της με τον Ιππόλυτο κατά τη διάρκεια των Ελευσινίων μυστηρίων υπήρξε η γενεσιουργός αιτία του έρωτά της. Η έξοδός της από τον οίκο, έστω για να παραστεί σε μια θρησκευτική εκδήλωση, εγκυμονούσε σοβαρότατο κίνδυνο για την ακεραιότητά του. Ο αυστηρός εγκλεισμός των γυναικών μέσα στο σπίτι τους άφηνε ελάχιστα περιθώρια για σύναψη παράνομων σχέσεων και αυτό εξηγεί γιατί στις εξαιρετικές περιπτώσεις που

---

<sup>19</sup> LSJ sv 2.



αυτές συνάπτονταν ο άνδρας ήταν κάποιος από το στενό περιβάλλον, της οικογένειας, του φιλικού κύκλου ή της γειτονιάς<sup>20</sup>. Η Φαίδρα κράτησε κρυφό τον έρωτά της για τον προγονό της και δεν άφησε κανέναν να καταλάβει τα αισθήματά της, αφού επέλεξε σθεναρά τη σιωπή (40). Περιορίστηκε να ιδρύσει προς τιμήν της θεάς του έρωτα έναν ναό στον βράχο της Ακρόπολης των Αθηνών με προσανατολισμό την Τροιζήνα (30-1), ώστε να μπορεί να «βλέπει» τον αγαπημένο της<sup>21</sup>. Το βλέμμα είναι συχνά ο υποδοχέας για την αντίδραση σε εξωτερικά ερεθίσματα, και ο ρόλος του στη γέννηση ερωτικού πόθου είναι αδιαμφισβήτητος. Συχνά σε θρησκευτικές τελετουργίες όπου η παρουσία των γυναικών ήταν δεδομένη και κυρίαρχη, οι άνδρες είχαν την ευκαιρία να συναντήσουν με τα μάτια τους τις έγκλειστες τον υπόλοιπο καιρό γυναίκες και να ερωτευθούν. Το αξιοσημείωτο στην τραγωδία είναι η αντιστροφή των παραδοσιακών ρόλων, αφού το βλέμμα που ενεργοποίησε τέτοια συναισθήματα κατά τη διάρκεια της λατρευτικής εκδήλωσης ανήκε στη Φαίδρα και είχε ως αντικείμενο θέασης τον Ιππόλυτο.

Το τρίτο πρόσωπο που κατονομάζεται ως όργανο της βούλησης της θεάς είναι ο Θησέας, ο πατέρας του Ιππόλυτου. Αυτός θα πληροφορηθεί τον έρωτα της συζύγου του για τον γιο του με τρόπο που προς το παρόν δεν αποκαλύπτεται από τη θεά. Δεν θα διστάσει να τον αφανίσει, αξιοποιώντας το δώρο του ουράνιου πατέρα του Ποσειδώνα (45). Και σε αυτήν την περίπτωση η θεϊκή δράση είχε καθοριστικό ρόλο.

Ο Ιππόλυτος εισέρχεται στη σκηνή προερχόμενος από έναν κόσμο ημίαιμο, ξένο προς τον πολιτισμό, δίνοντας οδηγίες στον θεράποντα για αναπομπή ευχών προς τη θεά Άρτεμη και καταθέτοντας ο ίδιος έναν *πλεκτόν στέφανον ἐξ ἀκηράτου λειμῶνος* (73-4). Με το στεφάνι που φέρνει ο Ιππόλυτος ως προσφορά στην αγαπημένη του θεά μπορούμε να διακρίνουμε μία αμφισημία. Το στεφάνι προφανώς φανερώνει την επιθυμία του νεαρού να τιμήσει την Άρτεμη. Συνδέεται όμως και με το τυπικό του γάμου που επισφραγίζει την επιθυμία σύνδεσης του ζευγαριού. Επίσης, ένα στεφάνι φοράει και ο Θησέας, όταν επιστρέφει στο σπίτι του από τον Κάτω Κόσμο. Αυτό το στεφάνι όμως οδηγεί στη σύζευξη της επιθυμίας με τον θάνατο. Το «στεφάνι» του Θησέα, η Φαίδρα, πρόδωσε τον γάμο της με την ανόσια επιθυμία της για τον Ιππόλυτο. Ο τελευταίος δεν θα σωθεί από την Άρτεμη, παρά το στεφάνι της προσφοράς του. Η Φαίδρα θα αυτοκτονήσει και ο Θησέας θα απωλέσει τη γυναίκα, τον γιο του και το κύρος του.

---

<sup>20</sup> McClure (1999: 119)

<sup>21</sup> Goff (2006: 20)

Ο υπηρέτης στην προσευχή επαναλαμβάνει εμφατικά την ιδιότητα της παρθενίας της θεάς (66 & 72), την οποία ο Ιππόλυτος έχει αποφασίσει να κρατήσει και για τον εαυτό του. Στην εικόνα του *άκηράτου λειμῶνος* αναγνωρίζουμε μια ανωμαλία, μια πράξη βίαιης ανατροπής της φύσης<sup>22</sup>. Ο ήρωας έχει παραιτηθεί από τη φυσική σεξουαλική δραστηριότητα, η οποία ενέχει σε έναν βαθμό το στοιχείο της βίας, και αγωνίζεται να διατηρήσει την αγνότητά του με τρόπο όμως που συνιστά βιασμό της ομαλότητας. Στο Ιπποκρατικό corpus η μακρόχρονη αποχή από το σεξ λογίζεται ως η αιτία για πολλά, συνήθως υστερικά, συμπτώματα στα κορίτσια, τα οποία θεραπεύονται με τον γάμο<sup>23</sup>.

Η εικόνα στο σύνολό της αισθητοποιεί έναν φανταστικό κόσμο, όπου η αναπαραγωγή πραγματοποιείται χωρίς τη συνεύρεση των δύο φύλων και όπου γενικώς απουσιάζει παντελώς η γυναικεία σεξουαλικότητα ή ακόμη και οι γυναίκες<sup>24</sup>. Ο *λειμών* που παραμένει ανέγγιχτος όμως δεν συνάδει με την αγνότητα, αλλά με τη στειρότητα. Ήταν γνωστή η μεταφορική φρασεολογία και εικονοποιία σύμφωνα με την οποία ο γάμος ήταν μια μορφή καλλιέργειας και η γυναίκα το υποψήφιο για καλλιέργεια χωράφι. Επομένως, η επιλογή ζωής του Ιππόλυτου συνιστά ουσιαστικά αποδοχή μιας πορείας που οδηγεί στον μαρασμό και τον θάνατο<sup>25</sup>. Η παρουσία της ανοιξιάτικης μέλισσας (77) αποτελεί μετωνυμία της Αφροδίτης και των αναπαραγωγικών δυνάμεων που κομίζει<sup>26</sup>.

Ο Ιππόλυτος λειτουργεί ως χαρακτηριστικό σύμβολο αποτυχίας κατά τη διαδικασία μετάβασης στο στάδιο της ενηλικίωσης και σεξουαλικής ωριμότητας. Παρουσιάζεται με θηλυκά χαρακτηριστικά, καθώς η εμμονή του να διατηρήσει την παρθενία του αποτελούσε παραδοσιακό στοιχείο της ταυτότητας του γυναικείου φύλου στην αρχαία Ελλάδα<sup>27</sup>. Η άρνηση του ήρωα να ενταχθεί στη σεξουαλική δραστηριότητα των ενηλίκων και να σεβαστεί τη θεά Αφροδίτη, πυροδοτεί την οργή της τελευταίας και οδηγεί στην καταστροφή όχι μόνον τον Ιππόλυτο αλλά και τους υπόλοιπους χαρακτήρες. Η σύγκυση που προκαλεί ο ήρωας με την άρνησή του να υιοθετήσει την ταυτότητα του αρσενικού αντιπροσωπεύει έναν κίνδυνο για την κοινότητα. Το τέλος του θα μπορούσε να το δει

---

<sup>22</sup> "Hippolytos's virginity in the service of the goddess Artemis seems to tell us that the untouched body can only be imagined as feminine, but it also suggests that untouchability bears a metaphysical charge transcending the laws of nature and even of gender." Zeitlin (1996: 235)

<sup>23</sup> Goldhill (2004: 118)

<sup>24</sup> Segal (1993: 108)

<sup>25</sup> Goff (2006: 60)

<sup>26</sup> Segal (1986: 173)

<sup>27</sup> Burian (2015: 307)

κανείς ως εκδήλωση ενός άλλου τελετουργικού, με το οποίο η πόλις εκδιώκει από το σώμα της ένα άρρωστο μέλος, τον *φαρμακό* ή τον αποδιοπομπαίο τράγο. Με τον τρόπο αυτό επιχειρείται η διασφάλιση της σωτηρίας της πόλης και η αποσόβηση κάθε κινδύνου που θέτει σε αμφιβολία την ύπαρξή της.

Η επικοινωνία του Ιππόλυτου με την Άρτεμη γίνεται μόνο μέσω της ακοής και όχι μέσω της όρασης (85-6). Η αίσθηση της όρασης ανήκει στην επικράτεια της Αφροδίτης, όπως προδίδει και το λεξιλόγιο όρασης και δείξης που χρησιμοποίησε (4, 9, 25, 27, 30, 41, 42, 51, 57)<sup>28</sup>. Η ιδιαιτερότητα αυτή αντεστραμμένη θα αποτυπωθεί στη σχέση του Ιππόλυτου με τη Φαίδρα, όπου βλέπει ο ένας τον άλλον, αλλά ποτέ δεν ανταλλάσσουν ευθέως λόγια μεταξύ τους. Η αθέατη όψη της θεάς απενεργοποιεί τη δυνατότητα έγερσης ερωτικής επιθυμίας, καθιστώντας την ασώματη και ασεξουαλική<sup>29</sup>. Απορρίπτοντας την Αφροδίτη και τιμώντας αποκλειστικά την αθέατη Άρτεμη στον λειμών, ο Ιππόλυτος προστατεύει τον εαυτό του από τις επιπτώσεις που θα μπορούσε να έχει το κοίταγμα στη θεά του έρωτα.

Ο υπηρέτης, μόλις ο Ιππόλυτος ολοκλήρωσε την προσευχή του, αρπάζει την ευκαιρία, για να προειδοποιήσει τον κύριό του για τη στάση που τηρεί απέναντι στην Αφροδίτη, το άγαλμα της οποίας κοσμεί την είσοδο του σπιτιού του (101). Αυτός όμως με τρόπο εμμονικό που προδίδει ψυχοπαθολογικό πάθος, αρνείται ακόμη και το άκουσμα του ονόματός της. Άλλωστε, καθιστά απολύτως σαφές ότι ο τρόπος ζωής που έχει επιλέξει απάδει προς τον δικό της. Αυτός έχει ταχθεί φρουρός της αγνότητας (102) και απαξιοί κάθε δραστηριότητα που λαμβάνει χώρα στο σκοτάδι (106). Δεν διστάζει μάλιστα να μιλήσει για την Αφροδίτη με προκλητική αδιαφορία η οποία αγγίζει τα όρια της ύβρεως (113). Ο απόλυτος διαχωρισμός τον οποίο κάνει ο Ιππόλυτος με τρόπο μανιαχιστικό υποδηλώνει διαταραχή και νοσηρότητα<sup>30</sup>. Ο υπηρέτης προφυλάσσει τον εαυτό του από μια τέτοια αυτοκαταστροφική συμπεριφορά και παρακαλεί τη θεά να συγχωρέσει και τον αφέντη του, αποδίδοντας την υπερφίαλη συμπεριφορά του στην ορμητικότητα της νιότης του (117). Ωστόσο, το πρόβλημα έγκειται στο ότι η ορμητικότητα που επισημαίνει ο υπηρέτης δεν είναι προσανατολισμένη προς τη σωστή κατεύθυνση.

---

<sup>28</sup> McClure (1999: 120)

<sup>29</sup> Segal (1993: 90)

<sup>30</sup> "Hippolytus' rejection of Aphrodite, then, is not just a desire for chastity or purity, but also a subverting of his passage to manhood. His entrance on stage from the wilds of the countryside with the youths of his own age to spurn the worship of Aphrodite marks how Hippolytus resists the narrative pattern of the development of his role in society, the distortion of the positioning of the self." Goldhill (2004: 120)

Ο Χορός καταλαμβάνει τη θέση του στην ορχήστρα, περιγράφοντας τη νοσηρή, όπως την χαρακτηρίζει (131), κατάσταση της Φαίδρας. Αξιοσημείωτη όμως είναι η επισήμανση ότι κρατάει την αρρώστια της *έντός οίκων* (132-3), την ίδια στιγμή που καλύπτει το πρόσωπό της με ένα αραχνοῦφαντο πέπλο (*λεπτὰ φάρη* 134). Η κίνηση αυτή της ηρωίδας παραπέμπει στην προηγούμενη επεξεργασία του μύθου από τον Ευριπίδη, όπου ο Ιππόλυτος ήταν αυτός που προσπαθούσε να καλυφθεί για να αποφύγει την επαφή με την ανόσια μητριά του. Εκεί ο ήρωας προσπαθούσε να καλυφθεί για να μην αντικρίζει την απειλή της αγνότητάς του, εδώ η Φαίδρα προσπαθεί να καλυφθεί για να μην αντικρίζουν το ερωτικό της πάθος. Ωστόσο, η απόκρυψη που παρέχει το βέλο δεν είναι πλήρης, με αποτέλεσμα να κρύβει -την ίδια στιγμή που αποκαλύπτει- το ξανθό της κεφάλι με τρόπο υπαινικτικό και διεγερτικό. Στο ξανθό κεφάλι της Άρτεμης ο Ιππόλυτος νωρίτερα (82) αφιέρωσε έναν πλεκτό στέφανο, στο ξανθό κεφάλι της Φαίδρας (134) θα χαρίσει άθελά του μια πλεκτή θηλιά.

Η στάση της Φαίδρας προδίδει αποφασιστικότητα να πεθάνει, παίρνοντας μαζί της στον τάφο την αιτία που της προκάλεσε την αρρώστια. Αρνείται να λάβει την παραμικρή τροφή, κρατώντας κρυφό το πάθος της (135-40). Ο Χορός των γυναικών αναρωτιέται αν κάποιος θεός είναι υπαίτιος της κατάστασής της. Οι θεότητες που αναφέρει συνδέονται με καταστάσεις στις οποίες οι θνητοί παραδίδονται στις δυνάμεις τους. Ο Παν, η Εκάτη, η Ρέα, η Δίκτυνα, οι Κορύβαντες, η καθεμία θεότητα με τον δικό της τρόπο μπορεί να κυριεύσει δαιμονικά τους ανθρώπους. Η δεύτερη πιθανή αιτία σύμφωνα με τον Χορό είναι το ενδεχόμενο μοιχείας του Θησέα. Η ειρωνεία εδώ καθίσταται έκδηλη, αφού συμβαίνει ακριβώς το αντίθετο. Το *έν οίκους* (153) και το *κρυπτά* (154) επαναφέρουν δύο ζευγάρια αντιθετικών εννοιών που συνδέονται οργανικά μεταξύ τους: μέσα vs έξω και συγκάλυψη vs αποκάλυψη. Το μέσα είναι ο χώρος της συγκάλυψης όπου κινείται η γυναίκα, ενώ το έξω είναι ο χώρος της αποκάλυψης όπου δραστηριοποιείται ο άνδρας. Η ανατροπή στην προκειμένη περίπτωση αποτελεί καθρέφτισμα της συμπεριφοράς της Φαίδρας. Επιπλέον, η αναφορά σε κάποια *φάμαν* (158) που έφτασε από την Κρήτη (156) φέρνει στο προσκήνιο την καταγωγή της Φαίδρας και την παράδοση των μελών της οικογενείας της σε ανόσιους έρωτες. Η φήμη είναι εκείνη που ανησυχεί την ηρωίδα και αυτήν προσπαθεί να διαφυλάξει για την ίδια και τα παιδιά της, αλλά η οικογενειακή της παράδοση δεν είναι με το μέρος της.

Ο Χορός περιγράφει με ιδιαίτερος μελανά χρώματα τη φύση και τη θέση της γυναίκας. Με τη *δυστρόπω ἄρμονία κακῶ των γυναικῶν* συνήθως *συνοικεῖ* και ἡ *δύστανος ἀμηχανία*

(161-3). Για μια ακόμη φορά το γυναικείο σώμα με τα χαρακτηριστικά που διαθέτει προβάλλεται ανοικτό και εκτεθειμένο στην παραφροσύνη (164). Η επίκληση στην Άρτεμη με την ιδιότητα της προστάτιδος του τοκετού ανατρέπει την αρχική εντύπωση της ακραίας πόλωσης μεταξύ της Αφροδίτης που συνδέεται με τη σεξουαλική δραστηριότητα και της Άρτεμης που ακολουθεί μια ζωή χωρίς αυτήν. Τα βιολογικά δεδομένα της γονιμότητας και της αναπαραγωγής σηματοδοτούν την αναγκαιότητα της γυναίκας και τη διακριτή της ύπαρξη από τον άνδρα<sup>31</sup>.

Η Τροφός οδηγεί την άρρωστη Φαίδρα έξω από το σπίτι στο φως, αλλά με αυτήν την ενέργεια οδηγεί *ἔξω δόμων* αυτό που θα έπρεπε να παραμείνει μέσα, τα *δέμνια νοσερᾶς κοίτης* (179-80). Η παραμύθια επαληθεύει την εσωτερική πάλη που δίνει η Φαίδρα, αγωνιζόμενη να μείνει εσώκλειστη και να μην προβεί σε οποιαδήποτε ενέργεια αποκάλυψης του πάθους της. Η Τροφός προβάλλει έντονα τον απλοϊκό της χαρακτήρα (176) και τον πρακτικό τρόπο με τον οποίο προσεγγίζει τα πράγματα (186). Στο τέλος μάλιστα, ενώ επικρίνει την ευπιστία που δείχνουν οι άνθρωποι στα λόγια, θα προσδώσει σε αυτά ακαταμάχητη αξία, επιχειρώντας με αυτά να πείσει τη Φαίδρα να μιλήσει και τον Ιππόλυτο να συγκατατεθεί. Και στις δύο περιπτώσεις όμως το αποτέλεσμα θα είναι τραγικό.

Η Φαίδρα περιγράφεται με λεξιλόγιο εξόχως σωματικό (*δέμας, κάρρα, μελέων, σύνδεσμα, χεῖρας, κεφαλαῖς βόστρυχον, ὤμοις* 198-202). Το σώμα της προβάλλει τόσο έντονα που υποβάλλει τις γνωστές φοβίες των ανδρών γύρω από τη σεξουαλική διέγερση που προκαλεί και τη δαιμονική του φύση που γεννά, όπως προδίδει η φράση *λέλυμαι μελέων σύνδεσμα*. Η αφαίρεση του πέπλου που φορεί μπορεί να ερμηνευθεί ως μία χειρονομία που εντάσσεται στην τελετουργία του λυσιμελούς "Ερωτα. Πάντως, η χαλάρωση ως μεταφορά στην ερωτική ζωή μιας γυναίκας συνδέεται αντιστικτικά με τον χαρακτηριστικό θάνατο της ασφυξίας από την αγχόνη<sup>32</sup>. Η ερωτική εικονοποιία συνεχίζει εντονότερα, όταν περιγράφει την επιθυμία της να ξεδιψάσει από *δροσερᾶς κρηνίδος καθαρῶν ὑδάτων* και να βρει ανάπαυση σε *ένα κομήτη λειμῶνι* που σκιάζεται από *αίγειροις* (208-11). Η διαστροφή των εννοιών και η σύζευξη της βίας με την επιθυμία καταφάσκειται και με τη διαφορετική σήμανση των μεταφορών του Ιππόλυτου από τη Φαίδρα<sup>33</sup>. Ο λειμῶν και η βρύση που χρησιμοποιούνται από τον πρώτο ως σημεία

---

<sup>31</sup> Goldhill (2004: 122-123)

<sup>32</sup> Goff (2006: 7)

<sup>33</sup> Segal (1986: 180)

αγνότητας, μετατρέπονται από τη δεύτερη σε εικόνες που προδίδουν πόθο και επιθυμία. Ο λειμών στον οποίο επιδιώκει να αποκλειστεί ο Ιππόλυτος θα καταρρεύσει εσωτερικά κάτω από την πίεση της αμφισημίας και της αμφίπλευρης διαστροφής<sup>34</sup>. Το γεγονός ότι η Φαίδρα στη συνέχεια (239-444) αισθάνεται ντροπή για όσα είπε, καταδεικνύει ότι στη φαντασία της υπήρχαν σαφείς ερωτικές συνδηλώσεις<sup>35</sup>. Η Τροφός εν αγνοία της συνενώνει τον έρωτα, τα άλογα και το υγρό στοιχείο με την επιθυμία της Φαίδρας. Η ίδια ένωση θα λάβει χώρα στο τέλος του Ιππόλυτου<sup>36</sup>.

Η Φαίδρα από την αρχή του έργου είναι φανερό ότι έχει προκρίνει μια στάση βωβή, προσπαθώντας να καταπνίξει τις ανόσιες ορέξεις της και να τους στερήσει την υπόσταση που θα τους προσέδιδε η εκφορά τους στη δημόσια σφαίρα. Η Τροφός μετέρχεται κάθε μέσο, προκειμένου να κάμψει τις αντιστάσεις της και να αποκαλύψει την αιτία της αρρώστιας της, ώστε να αναζητήσει και τρόπους θεραπείας της. Στην πραγματικότητα όμως η εκδήλωση της ασθένειας με τρόπο φανερό θα την καταστήσει αγιάτρευτη! Ύστερα από τις πιέσεις της Τροφού αποφασίζει να μιλήσει, αλλά ο λόγος της είναι περισσότερο ένα παραλήρημα της αρρώστιας της μέσα στο οποίο λανθάνει ο πόθος της για τον Ιππόλυτο, ο οποίος εκφράζεται μετωπικά με την εικόνα του λιβαδιού με το παχύ χορτάρι και τις λεύκες. Η καταπιεσμένη επιθυμία της εκδηλώνεται με τρόπο που χρήζει ψυχιατρικής εξέτασης, κάτι που επισημαίνει και η Τροφός (214), αλλά καταλαβαίνει καθυστερημένα και η Φαίδρα (241). Η επιθυμία της να ακολουθήσει τον Ιππόλυτο στο κυνήγι και να εγκαταλείψει τον γυναικείο της ρόλο δεν είναι απλώς εκδήλωση υστερίας, αλλά συνυφαίνεται με τη διαδικασία προσδιορισμού της ταυτότητας των προσώπων που είναι διαρκώς υπό αμφισβήτηση στην τραγωδία. Αγριότητα, τρέλα, γυναικεία επιθυμία, κίνδυνοι που η κοινωνία πρέπει να αποσαφηνίσει και να ελέγξει<sup>37</sup>.

Η κίνησή της να καλύψει και πάλι το κεφάλι της σηματοδοτεί την ανανέωση της απόφασής της να τηρήσει στάση σιωπηλή και να κρατήσει κρυφό το πάθος της. Υπαινικτικά επανέρχεται στη μνήμη η προγενέστερη επεξεργασία του μύθου με τον Ιππόλυτο όμως να είναι καλυπτόμενος. Η Τροφός υποκρίνεται ότι συναινεί στο αίτημα της Φαίδρας να την καλύψει (κρύψον 243, κρύπτε 245), προκειμένου να μεταφέρει την

---

<sup>34</sup> Για τις πολλαπλές σημάνσεις που ανευρίσκονται στα λόγια της Φαίδρας δεξ Goff (2006: 1-10).

<sup>35</sup> McClure (1999: 126)

<sup>36</sup> Segal (1986: 182)

<sup>37</sup> Goldhill (2004: 125)

έννοια της πρόσκαιρης και φαινομενικής απόκρυψης του σώματος που επιζητά εκείνη με κάποιο ρούχο στη μόνιμη και τελεσίδικη απόκρυψή του με το χώμα του ενταφιασμού που επίκειται για την Τροφό. Έτσι, προσπαθεί να διεγείρει συναισθηματικά τη Φαίδρα, ώστε να κάμψει τις αντιστάσεις της, αφήνοντας να εννοηθεί ότι σύντομα θα καλύψει την ίδια ο θάνατος και δεν θα είναι πλέον δίπλα της για να της συμπαραστέκεται. Στο τέλος όμως πεθαίνει η Φαίδρα και μάλιστα με τρόπο απολύτως ορατό στους άλλους<sup>38</sup>. Κι ενώ στηλιτεύει την αυστηρότητα που οδηγεί τη Φαίδρα στην υιοθέτηση μιας στάσης άκαμπτης, επειδή βλέπτει ολοφάνερα τον εαυτό της για τον αναπάντητο έρωτα που τη βασανίζει, την ίδια στιγμή εν αγνοία της υποδεικνύει και την ανάλογη μονοκόμματη συμπεριφορά του Ιππόλυτου η οποία θα έχει εξίσου καταστροφικά αποτελέσματα.

Ο Χορός ανακρίνει διακριτικά την Τροφό για την κατάσταση της Φαίδρας, γεγονός που την ωθεί να καταβάλει ακόμη μία προσπάθεια, για να εξασφαλίσει και τη μαρτυρία των γυναικών ότι έκανε ό,τι μπορούσε για να βοηθήσει την κυρία της. Δεν διστάζει να απαξιώσει τα προηγούμενα λόγια της, για να ακολουθήσει νέα τακτική που ελπίζει ότι θα αποβεί πιο αποτελεσματική (291-2). Ρωτάει αν τη βασανίζει *τι τῶν ἀπορρήτων κακῶν* (293), υποδεικνύοντας ότι οι γυναίκες συχνά αντιμετωπίζουν άσχημες καταστάσεις που δεν λέγονται ή δεν πρέπει να λέγονται ανοικτά, παρά μόνο στον κλειστό κύκλο των γυναικών που φαίνεται ότι αποτελούν μια ξεχωριστή κοινότητα. Κατ' εξαίρεση επιτρέπεται η αποκάλυψή τους σε άνδρες που έχουν την ιδιότητα του ιατρού, μία ακόμη επισήμανση της νοσηρής φύσης τους η οποία χρειάζεται ιατρική παρακολούθηση (296). Επιπλέον, η διαμεσολάβηση των ιατρών και η κατ' εξαίρεση επικοινωνία ανδρών και γυναικών μέσω αυτών τονίζει εμφατικά τα διακριτά όρια των κόσμων στους οποίους ανήκουν τα δύο φύλα και την προβληματική, παραπλανητική και διακεκομμένη επικοινωνία των γυναικών λόγω της άρρωστης φύσης τους<sup>39</sup>. Το γεγονός ότι η γυναικεία σεξουαλικότητα σε κάθε της έκφανση πρέπει να κρατείται εν κρυπτώ και να συζητείται μακριά από την παρουσία των ανδρών ενισχύει την εντύπωση ότι οι γυναίκες πρέπει να αποτελούν μια διακριτή κοινότητα λόγου<sup>40</sup>. Η Φαίδρα έχει μόλις εξέλθει από μια κρίση που την εξώθησε σε έναν λόγο κενό ουσιαστικά περιεχομένου. Ωστόσο, έστω και με

---

<sup>38</sup> "Her death will be the object of the most theatrical revelation within the play, when the doors of the house are opened to show her hanging body." Goff (2006: 14)

<sup>39</sup> Segal (1993: 90)

<sup>40</sup> McClure (1999: 124)

αυτόν τον τρόπο αποφορτίσθηκε μερικώς από την πίεση και είναι τώρα πιο δεκτική στις πιέσεις της Τροφού να ολοκληρώσει το βήμα και να ξεδιπλώσει τις εσωτερικές σκέψεις της.

Η Τροφός προσπερνά την αποτυχημένη της απόπειρα να αποκαταστήσει διαύλους λεκτικής επικοινωνίας μαζί της και την πλήττει στο αδύναμο σημείο της, όπως αποκαλύπτεται: το μέλλον των παιδιών της. Την προειδοποιεί ότι αυτό θα τεθεί σε κίνδυνο από τον Ιππόλυτο, στην περίπτωση που εκείνη υλοποιήσει την απόφασή της να πεθάνει. Η δική της παρουσία θα διασφάλιζε την ομαλή μετάβαση της εξουσίας του οίκου σε αυτά, αλλά ο αφανισμός της θα έθετε σε κίνδυνο τα δικαιώματά τους λόγω της πιθανής προβολής αξιώσεων από τον νόθο γιο που είχε αποκτήσει ο Θησέας εκτός γάμου. Το όνομά του μάλιστα, το οποίο ακούγεται για πρώτη φορά στη συζήτηση, πυροδοτεί νέο κύμα έκδηλης ανησυχίας της Φαίδρας, η οποία προσπαθεί να επιβάλει τη σιωπή (312). Και μόνο το άκουσμα του ονόματος του αγαπημένου της όμως αρκεί για να καταβάλει τη λογική της και να κάμψει τις αντιστάσεις της<sup>41</sup>. Η Τροφός, διαβλέποντας τη ρωγμή που ενεργοποίησε στις τεκτονικές πλάκες της σιωπής της Φαίδρας, πέφτει στα πόδια της ικετευτικά και προκαλεί εσωτερικό σεισμό που τις κατακερματίζει. Η καταφυγή της Φαίδρας στην οικογενειακή της ιστορία είναι μια απέλπιδα προσπάθεια να αποφύγει το αναπόφευκτο, την ίδια στιγμή που προσημαίνει με την υπενθύμιση των άτυχων ερώτων στους οποίους ενεπλάκησαν η μητέρα και η αδελφή της, τον λόγο που τη βασανίζει.

Η Φαίδρα αναζητά τρόπο να πει όσα τη βασανίζουν χωρίς να μιλήσει. Θα ήθελε να μπορούσε η Τροφός να το πράξει στη θέση της (345) και να την απαλλάξει έτσι από το σπάσιμο της σιωπής της και κατά συνέπεια από την καταστροφή. Τελικά το όνομα του αγαπημένου της ακούγεται για δεύτερη φορά και πάλι από την Τροφό, αλλά η περιγραφή της Φαίδρας που προηγήθηκε δεν άφηνε κανένα περιθώριο αμφιβολίας (351).

Είναι η ώρα της Τροφού να αλλάξει στάση και να αποκηρύξει την αξία του λόγου, προτιμώντας την οριστική σίγαση: τον θάνατο. Αναγνωρίζει μάλιστα ότι πίσω από την προηγούμενη υπεροψία της για τον λόγο κρύβεται η Αφροδίτη, η οποία τη χρησιμοποίησε την ίδια στιγμή που πίστευε ότι σκεφτόταν ελεύθερη. Τώρα είναι αυτή που επιλέγει τον θάνατο από τον οποίο πριν από λίγο προσπαθούσε να γλιτώσει τη Φαίδρα.

---

<sup>41</sup> Segal (1993: 115)



Η Φαίδρα υιοθετεί τώρα τον λόγο και μάλιστα εν πλήρει συνειδήσει. Το κεντρικό θέμα του λόγου της είναι η διπροσωπία στην οποία οδηγούνται οι μοιχαλίδες<sup>42</sup>. Ο κατάλογος των ηδονών που παραθέτει παραπέμπει ευθέως στο γυναικείο φύλο και τη σεξουαλικότητά της<sup>43</sup>. Εξηγεί αναλυτικά στον Χορό τη συλλογιστική που την είχε οδηγήσει στη σιωπή. Αρχικά, προσπάθησε να κρύψει το αρρωστημένο πάθος της, ύστερα να επανακτήσει τη φρόνησή της και τέλος να αυτοκτονήσει<sup>44</sup>. Μα το ξέσπασμά της δεν άλλαξε την κατάστασή της, πέρα από την ευκαιρία που της παρείχε να αποδείξει ενώπιον τρίτων το μεγαλείο των ενεργειών της και να χαρεί την εκτίμησή τους (402). Η αρρώστια της εγγράφεται στο φύλο της, το οποίο με τη σειρά του την καθιστά *μίσημα πᾶσιν* (407). Καταριέται τη γυναίκα που πρώτη ατίμασε τη συζυγική κλίνη και όσες είναι αδίστακτες για κάθε ατιμία. Την περιμένει πλέον ο θάνατος, αλλά τουλάχιστον θα πεθάνει, όπως ελπίζει, χωρίς να περάσει απαρατήρητη η ευγένεια του ήθους της. Έχει παρατηρηθεί ότι ο λόγος της Φαίδρας στο σύνολό της είναι διάστικτος από δικανικούς όρους και ρητορικές τεχνικές που προσημαίνουν τον αντίστοιχο αγώνα λόγων Θησέα και Ιππόλυτου<sup>45</sup>.

Η Τροφός όμως αναιρεί την προηγούμενη απόφασή της να πάρει στον τάφο της όσα άκουσε καθώς *δεύτεραι φροντίδες* (436), οι οποίες πιστεύει ότι είναι *σοφώτεροι*, την κάνουν να αναθεωρήσει τη στάση της και να επαναπροσεγγίσει τη Φαίδρα. Το πάθος της την οδήγησε νωρίτερα στη σιωπή· η λογική -νομίζει- την οδηγεί τώρα στον λόγο. Νωρίτερα ήταν η Φαίδρα που η λογική της την οδήγησε στη σιωπή και το πάθος της στον λόγο. Ο λόγος προβάλλει και με τις δύο σημασίες που έχει: ομιλία και λογική<sup>46</sup>. Η σχέση όμως μεταξύ τους έχει εμφανώς διαρραγεί. Η απόφαση της Τροφού να κοινοποιήσει στον Ιππόλυτο το μυστικό της Φαίδρας, όπως αργότερα και η γραπτή καταγγελία εις βάρος του Ιππόλυτου την οποία καταθέτει η Φαίδρα στον Θησέα, καταδεικνύουν τα καταστροφικά αποτελέσματα που προκαλούνται, όταν οι γυναίκες αποκαλύπτουν στους άνδρες μυστικά που έπρεπε να μένουν γνωστά μόνο σε αυτές<sup>47</sup>.

Με έναν μακροσκελή και ρητορικά άρτιο λόγο που προδίδει θητεία στη σοφιστική παράδοση η Τροφός επιχειρηματολογεί υπέρ της κυρίας της με τρόπο που υποδεικνύει

---

<sup>42</sup> McClure (1999: 128)

<sup>43</sup> McClure (1999: 130)

<sup>44</sup> "Phaedra's reasoning here reflects well that what might be expected of an upper-class Athenian woman." Goldhill (2004: 126)

<sup>45</sup> McClure (1999: 128)

<sup>46</sup> Knox (2001: 316)

<sup>47</sup> Segal (1993: 90)

χωρίς να κατονομάζει την ολοκλήρωση του δεσμού που ονειρεύεται η Φαίδρα. Ο Ευριπίδης αναπαριστά τον λόγο των γυναικών στενά συνδεδεμένο με το άδυτο του οίκου και τον έρωτα, όχι όμως αδαή από τις επιταγές της ρητορικής και της εκλεπτυσμένης επιχειρηματολογίας<sup>48</sup>. Η Τροφός μέσα από υπαινιγμούς και αμφίσημες διατυπώσεις σφυγμομετρεί και τις αντιδράσεις της Φαίδρας. Όταν βλέπει ότι η αντίδρασή της είναι χλιαρή και γενικόλογη, τότε προβαίνει σε ευθεία διατύπωση των δεύτερων σκέψεων της. Αξιοποιώντας μια γνωστή τεχνική των σοφιστών, επικαλείται δύο μυθολογικά παραδείγματα με τα οποία επιδιώκει να εκλογικεύσει την ερωτική συμπεριφορά των ανθρώπων. Ο Έρωτας επιβάλλει τη θέλησή του, χωρίς να μπορούν ούτε οι θεοί να αντισταθούν<sup>49</sup>. Η Τροφός προσπαθεί να πείσει τη Φαίδρα ότι η απόκρυψη και η συγκάλυψη μπορούν να επεκτείνουν τη δράση τους από τη σφαίρα των ανόσιων σκέψεων και στη σφαίρα των ανήθικων πράξεων. Άλλωστε, η τελειότητα είναι συνθήκη απλησίαστη για τον άνθρωπο, ακόμη και για απλά πρακτικά θέματα όπως η στέγη ενός σπιτιού. Πάντως, αυτή θα πλακώσει μεταφορικά όλα τα μέλη της οικογένειάς της στη συνέχεια λόγω των επιλογών που έκαναν τα πρόσωπα. Κι αν προσπαθεί με τρόπο δικολαβίστικο να παρουσιάσει η Τροφός ως αρρώστια όχι το πάθος που τρέφει για τον Ιππόλυτο, αλλά το μένος με το οποίο προσπαθεί να το καταπνίξει. Προτείνει λοιπόν για την περίπτωση της μέσα μαγικά, τα οποία συχνά μετέρχονται οι γυναίκες και από τα οποία συχνά κινδυνεύουν οι άντρες (480-1). Ύστερα από τον μακροσκελή λόγο της Φαίδρας, όπου η ηρωίδα ανέπτυξε σκέψεις και προβληματισμούς για το δίλημμα που αντιμετώπιζε να μιλήσει ανοικτά για το πάθος της ή να το θάψει σιωπηρά, δείχνει έτοιμη να υποκαταστήσει τον λόγο με τα μέσα της μαγείας. Αυτή θα της επιτρέψει να αποκαλύψει την αγάπη της για τον Ιππόλυτο, την ίδια στιγμή που θα εξακολουθήσει να μην απευθύνεται λεκτικά σε αυτόν<sup>50</sup>. Οι γυναίκες λοιπόν αυτοπαρουσιάζονται με τρόπο που επαληθεύει τα στερεότυπα και τις σεξιστικές αντιλήψεις της εποχής ως απειλή δαιμονική για τους άντρες.

Η Φαίδρα επιτίθεται βιαίως και προσπαθεί να επιβάλει τη σιωπή. Μιλάει με τρόπο απαξιωτικό για τα ωραία λόγια (487). Η Τροφός όμως έχει πλέον επανέλθει στην προτεραιότητα της άποψη για την αξία των λόγων και προσπαθεί να πείσει τη Φαίδρα,

---

<sup>48</sup> McClure (1999: 112)

<sup>49</sup> McClure (1999: 137)

<sup>50</sup> Segal (1993: 97) όπου επιπλέον σημειώνει: "An analogous transformation of language occurs for Hippolytus. He can fulminate against women and make long speeches in his own defense, but his oath to the Nurse also keeps him from full communication with Theseus (1033, 1060-63); and so, he maintains silence about the one fact that matters."

προκειμένου να σώσει τη ζωή της. Η Φαίδρα κάνει μια τελευταία προσπάθεια να κρατήσει ζωντανή την άμυνά της απέναντι στον εκμαυλιστή λόγο, αλλά είναι τόσο εξαντλημένη που ομολογεί ότι είναι έτοιμη να βουλιάξει στο κακό, εάν ο λόγος της το παρουσιάσει ελκυστικό (504-6). Παραδίδεται στην Τροφό και είναι έτοιμη να κάνει ό, τι της υποδείξει. Αυτή πλέον αναλαμβάνει ξανά τον ρόλο που είχε, όταν η Φαίδρα ήταν μικρό κορίτσι και χρειαζόταν κάποιον να την καθοδηγεί. Η Φαίδρα, αφού επέλεξε αυτοβούλως πρώτα τη σιωπή και ύστερα τον λόγο, τώρα εναποθέτει τη μοίρα της στην Τροφό και οδηγείται στην καταστροφή<sup>51</sup>.

Η Φαίδρα παραδόξως δεν βρίσκεται στον χώρο όπου στερεοτυπικά έπρεπε να βρίσκεται αλλά έξω από το σπίτι. Την ίδια στιγμή μέσα από αυτό ακούγονται δυσοίωνα οι φωνές του Ιππόλυτου, ο οποίος σύμφωνα με τις ίδιες αντιλήψεις δεν θα έπρεπε να βρίσκεται μέσα στο σπίτι. Η ανατροπή της τάξης αποτελεί σήμα επικείμενης καταστροφής. Οι πύλες είναι το αρχιτεκτονικό στοιχείο που διαχωρίζει το μέσα από το έξω ενώ παράλληλα ελέγχει την επικοινωνία μεταξύ τους, όπως το στόμα είναι η πύλη από την οποία εξέρχονται και γνωστοποιούνται διά του λόγου οι εσωτερικές σκέψεις και επιθυμίες στον κοινωνικό περίγυρο. Μέσα vs έξω, σιωπή vs λόγος, γυναίκα vs άνδρας, όλα τα αντιθετικά ζεύγη συνυπάρχουν, αλλά διεισδύουν βιαίως το ένα μέσα στο άλλο διασαλεύοντας την τάξη και προμηνύοντας την καταστροφή<sup>52</sup>. Η Φαίδρα το συνειδητοποιεί πρώτη και αντιλαμβάνεται ότι τα φάρμακα που της διαφήμιζε η Τροφός είναι όλα άχρηστα. Μόνο φάρμακο πλέον για αυτήν είναι ο θάνατος (599-600).

Η Τροφός αποφάσισε να προσεγγίσει τον Ιππόλυτο, ευελπιστώντας ότι θα μπορούσε να αναλάβει τον ρόλο του θεράποντος ιατρού της κυρίας της. Νωρίτερα είχε δηλώσει ότι η ανοικτή επικοινωνία γυναικών με άνδρες είναι εφικτή, όταν αυτοί κατέχουν επιστημονικές γνώσεις και θεραπευτικές ικανότητες (293-6). Το αποτέλεσμα όμως αυτής της προσπάθειας είναι καταστροφικό, καθώς η Φαίδρα θα επιστρέψει εσπευσμένα λόγω των εξελίξεων στον γνωστό και συκοφαντημένο από τους άνδρες ιδιωτικό κόσμο των γυναικών: την ψευδολογία και την πλάγια επικοινωνία μέσω επιστολών<sup>53</sup>. Ο Ιππόλυτος όχι μόνο δεν είναι ιατρός, αλλά χρειάζεται ο ίδιος έναν, αφού η διεστραμμένη

---

<sup>51</sup> Knox (2001: 317)

<sup>52</sup> Segal (1993: 94)

<sup>53</sup> Segal (1993: 92)

μέριμνά του για τη διατήρηση της αγνότητάς του ακρωτηριάζει την ακεραιότητα των φυσιολογικών σχέσεων που μπορούν να αναπτυχθούν ανάμεσα στα δύο φύλα.

Το πάθος της ηρωίδας, όπως πληροφορούμαστε από την Αφροδίτη στον Πρόλογο, είχε πυροδοτηθεί πολύ νωρίτερα, ήδη πριν από την εκδημία της από την Αθήνα. Θα μπορούσε λοιπόν να παραμείνει κρυμμένο στην ψυχή της ηρωίδας και να περιοριστεί η βλάβη μόνο στο δικό της πρόσωπο. Η Τροφός όμως αναλαμβάνει πρωτοβουλίες που εγκλωβίζουν όχι μόνον τη Φαίδρα αλλά και τα υπόλοιπα πρόσωπα σε έναν μηχανισμό αναπόφευκτης καταστροφής. Είναι αυτή που θα ξεστομίσει το όνομα του Ιππόλυτου, ενώ η Φαίδρα θα προσπαθήσει να διατηρήσει την ανωνυμία του αντικειμένου του πόθου της. Είναι αυτή που αποφασίζει να μεσολαβήσει αυθαίρετα στον Ιππόλυτο. Σύμφωνα με μία ακόμη κοινή αρχή που διέπει την τραγική πλοκή, η ανεξέλεγκτη δράση των δούλων επιφέρει καταστροφικά αποτελέσματα<sup>54</sup>. Και όλα αυτά συμβαίνουν εν τη απουσία του Θησέα, του κυρίου του οίκου, όπως επιτάσσει και πάλι το μοτίβο της πλοκής της αθηναϊκής τραγωδίας<sup>55</sup>.

Η παραμάνα χωρίς να διστάζει, αλλάζει για τέταρτη φορά στάση και παρακαλεί τον Ιππόλυτο να σωπάσει. Πέφτει μάλιστα στα πόδια του για να το πετύχει, όπως έκανε νωρίτερα και με τη Φαίδρα, αλλά για να πετύχει ακριβώς το αντίθετο. Ο Ιππόλυτος φαίνεται ότι είχε δώσει όρκο προκαταβολικά, αλλά στον πιο διάσημο ίσως στίχο της τραγωδίας διαχωρίζει τη γλώσσα από τη φρόνηση: *ἢ γλῶσσ' ὀμώμοχ', ἢ δὲ φρήν ἀνώμοτος* (612). Στον περίφημο λίβελλο που εκφωνεί κατά των γυναικών συλλήβδην έχει παρατηρηθεί ότι εκφράζει με την υπερβολή που τον διακατέχει το άγχος του άνδρα απέναντι στο έτερο φύλο. Ο μισογυνισμός του τον οδηγεί στην ανεκπλήρωτη ευχή να αποκτούν οι άνδρες παιδιά χωρίς συνεύρεση με τις γυναίκες. Τεκμήρια της κακότητάς της υπάρχουν πολλά, όπως υποστηρίζει, και το μεγαλύτερο κακό που θα μπορούσε να συμβεί σε κάποιον είναι να του λάχει έξυπνη γυναίκα (640). Η φυσική κατάσταση μιας γυναίκας είναι να μη σκέφτεται πολύ (641), γιατί, όταν μπορεί να το κάνει, τότε εκδηλώνεται η φυσική της προδιάθεση προς την κακία, υποβοηθούμενη από την Αφροδίτη (642). Στο σημείο αυτό βάζει και πάλι στο στόχαστρο την Κύπριδα, για την οποία εκδηλώνει με κάθε ευκαιρία την αποστροφή του.

---

<sup>54</sup> Hall (2015: 174)

<sup>55</sup> Hall (2015: 173)

Ο λόγος επίσης είναι το όργανο που παρασύρει τις γυναίκες στην αισχρουργία, για αυτό πρέπει να μένουν καταδικασμένες σε κατάσταση ει δυνατόν αφωνίας και πλήρους απουσίας κάθε λεκτικής επικοινωνίας. Δεν πρέπει να τις συναναστρέφονται μέσα στο σπίτι δούλες, καθώς αυτές θα τις έβγαζαν από την ασφαλή κατάσταση της αλαλίας και διανοητικής διεργασίας. Εντύπωση προκαλεί η αναντιστοιχία ανάμεσα στη γνώμη που εκφράζει ο Ιππόλυτος και τη σκηνική πραγματικότητα. Συγκεκριμένα, ο ίδιος επισημαίνει ότι *αἱ κακαὶ ἔνδον δρῶσιν κακὰ βουλευόμενα* και *ἔξω ἐκφέρουσι πρόσπολοι* (649-50). Στην περίπτωση του όμως συμβαίνει το αντίθετο: η Φαίδρα που σοφίστηκε αυτά τα αίσχη είναι έξω, ενώ μέσα είναι η υπηρέτριά της που τα μεταφέρει στον -επίσης μέσα- Ιππόλυτο. Και εδώ η διασάλευση των ορίων και η αντιστροφή των ρόλων και των θέσεων είναι κακός οίωνός.

Η ευσέβεια είναι το ιδανικό που ενστερνίζεται ο Ιππόλυτος και αυτή έχει εκτεθεί σε κίνδυνο, ύστερα από τις αποκαλύψεις της Τροφού. Ωστόσο, αυτήν υπηρετώντας, όπως επισημαίνει, θα διασφαλίσει τη σωτηρία της (656), θα τηρήσει τον όρκο του και δεν θα αποκαλύψει τίποτε στον πατέρα του (660). Αναρωτιέται όμως πώς θα μπορέσουν να αντικρίσουν τον Θησέα τόσο η παραμάνα όσο και η κυρία της. Τρέφει πραγματική απορία αναμειγμένη με μίσος για τα όρια της αναισχυντίας και της προσποίησης στα οποία μπορούν να φτάσουν και αναμένει να το διαπιστώσει ιδίως όμμασι, όταν επιστρέψει ο Θησέας συνοδευόμενος από αυτόν (662). Το βλέμμα αυτό παραπέμπει σε εκείνο της Φαίδρας που προκάλεσε τη γέννηση του ερωτικού της πάθους για τον Ιππόλυτο, μόνο που τώρα το δικό του βλέμμα απέχει πλήρως από οποιοδήποτε ερωτικό υπαινιγμό<sup>56</sup>. Επίσης, ο μόνος που θα συναντηθεί με τον Θησέα και μάλιστα κατηγορούμενος για όσα εκείνες διέπραξαν θα είναι ο ίδιος. Κι ως επιτίθεται τώρα λυσσαλέα εναντίον των γυναικών (664), κι ως εύχεται κάποιος να τις μάθει να σωφρονούν (667). Στο τέλος αυτός θα δεχτεί λυσσαλέα επίθεση πρώτα από τον πατέρα του, ύστερα από αυτό που ευχήθηκε ο πατέρας του και τελικά από αυτό που πολέμησε να αποδιώξει από τη ζωή του. Αυτό ίσως θα τον κάνει στο τέλος να γίνει σώφρων ο ίδιος.

Η Φαίδρα βλέπει καθαρά πλέον τις πύλες του Άδη να ανοίξει για την ίδια και την *εὐκλειά* της, που είχε θέσει ως πρώτη προτεραιότητα στη ζωή της, να κινδυνεύει να εξαϋλωθεί (686). Μάλιστα, αναγνωρίζει ότι η τιμωρία της αυτή είναι δικαιολογημένη (672), αφού απασφάλισε το στόμα της και κοινοποίησε όσα έπρεπε να μην πάρουν ποτέ

---

<sup>56</sup> Segal (1993: 118)

λεκτική υπόσταση. Παρασύρθηκε από την Τροφό και μίλησε ενώ δεν έπρεπε. Ήλπιζε όμως ότι τουλάχιστον δεν θα μιλήσει εκείνη, όπως ρητά την είχε προειδοποιήσει (685-6). Δεν κρατήθηκε και τώρα ο κίνδυνος που την απειλεί είναι ασύμμετρος. Ανησυχεί πως ο θετός της γιος θα παρουσιάσει το σφάλμα της Τροφού ως δικό της σφάλμα (690) και έτσι θα προκαλέσει πλημμυρίδα κατηγοριών σε βάρος της (692). Η Τροφός, η οποία δέχεται σφοδρότατη επίθεση από τη Φαίδρα, προσπαθεί να δικαιολογήσει τις πράξεις της επικαλούμενη την αγάπη και τη φροντίδα της. Δεν διστάζει μάλιστα να δηλώσει με τρόπο αναιδή ότι, αν η εξέλιξη ήταν άλλη, τότε η γνώμη που θα είχε η κυρία της για το πρόσωπό της θα ήταν εντελώς διαφορετική (700). Ο ηθικός σχετικισμός που επιχειρεί να εγκαθιδρύσει ως κάτι το φυσιολογικό την καθιστά απωθητική, τόσο που ακόμη και η Φαίδρα με ύφος απροκάλυπτα αυστηρό της ζητάει να σταματήσει να μιλάει (*παῦσαι λέγουσα* 706), να φύγει από μπροστά της και να φροντίζει μόνο για τα δικά της (*ἄπελθε καὶ σαυτῆς πέρι φρόντιζε* 708).

Η Φαίδρα εισέρχεται σε μια νέα διανοητική και συναισθηματική περιδίνηση, καθώς αδυνατεί να πιστέψει ότι ο Ιππόλυτος δεν θα παρασυρθεί από το πάθος του και δεν θα αποκαλύψει τα πάντα στον πατέρα του. Ο θάνατος είναι πλέον η μόνη διέξοδος για αυτήν, όπως είχε διαβλέψει και νωρίτερα, αλλά με μία πολύ σημαντική διαφορά. Δεν θα λάβει χώρα μέσα στη σιωπή, αλλά στην πολυλογία. Ο δικός της λόγος θα αποδυναμώσει προληπτικά τον αντίλογο του Ιππόλυτου, καθώς αυτή θα έχει πια πεθάνει. Έτσι, θα μπορέσει να διασφαλίσει την εύκλεια που αποζητά για την ίδια και τα παιδιά της, ενώ την ίδια στιγμή θα καταστρέψει τον αγαπημένο της. Ο δικός της αγών ανάμεσα στην επιθυμία της και τη διασφάλιση της ακεραιότητάς της θα την οδηγήσει στην εξύφανση ενός δολερού σχεδίου που θα εμπλέξει τον Ιππόλυτο ως ηθικό αυτουργό στην αυτοκτονία της και θα παρασύρει και τον ίδιο στον θάνατο<sup>57</sup>. Με τον τρόπο αυτόν ευελπιστεί ότι θα καταστήσει σώφρονα κάποιον που λίγο νωρίτερα νόμιζε ότι διδάσκει αυτός τη σωφροσύνη στις γυναίκες (731). Πάντως, με τον θάνατό της η Φαίδρα, έτσι όπως τον σκηνοθετεί, επαληθεύει τις ύβρεις που είχε εξαπολύσει νωρίτερα ο Ιππόλυτος κατά των γυναικών. Η ηρωίδα δηλώνει απερίφραστα *κακόν γε χατέρῳ γενήσομαι θανοῦσα*<sup>58</sup> (728-9) και τρέπεται μέσω της Αφροδίτης σε μια γυναίκα όμοια με αυτές που καταράστηκε<sup>59</sup>.

---

<sup>57</sup> Zeitlin (1996: 117)

<sup>58</sup> McClure (1999: 146)

<sup>59</sup> Segal (1986: 16)

Ο λόγος της επιστολής της Φαίδρας είναι μία ακόμη απόδειξη της επικίνδυνης φύσης των γυναικών με τη σεξουαλικότητα να είναι ακόμη και εδώ κυρίαρχη και καταστροφική. Η ηρώίδα σπάει τη σιωπή της, υπερβαίνοντας τις παραδοσιακές αναστολές και μιλώντας για το σώμα της σε άνδρες, αλλά την ίδια στιγμή επαληθεύει τα χειρότερα πολιτισμικά στερεότυπα που ίσχυαν εκείνη την εποχή για τις γυναίκες. Επιχειρεί να προασπίσει την τιμή της συζυγικής της κλίνης, επινοώντας όμως μια ντροπιαστική ιστορία για το σώμα της, η οποία συνιστά κατάφωρη εξαπάτηση με ολέθρια αποτελέσματα για τους άνδρες του οίκου<sup>60</sup>. Πρόθεση του ποιητή σε όλη την έκταση της τραγωδίας, είτε με τη Φαίδρα είτε με την Τροφό, είναι να ιχνηλατήσει τις ολέθριες συνέπειες που εγκυμονεί ο λόγος των γυναικών, όταν διαχέεται στον ανοιχτό χώρο της ανδρικής επικράτειας<sup>61</sup>.

Μέσα από το σπίτι ακούγονται οι δυσάρεστες ειδήσεις του απαγχονισμού της γυναίκας του Θησέα. Ούτε η πράξη της αυτοκτονίας ούτε η αποκαθήλωση από τη θηλιά δεν γίνονται μπροστά στα μάτια των θεατών. Με τον ταραγμένο διάλογο της Τροφού με τον Χορό και τη νοερή περιγραφή των ενεργειών μέσα στο σπίτι ενεργοποιείται η φαντασία και οπτικοποιείται ο λόγος. Την ίδια στιγμή καταφθάνει ο Θησέας, αλλά η υποδοχή που του γίνεται δεν είναι ευοίωνη. Εξάλλου, αποτελούσε κοινό λογοτεχνικό τόπο ότι η μακρόχρονη απομάκρυνση του άνδρα από τον οίκο και η συνακόλουθη απουσία επιτήρησης της συζύγου αποτελεί δυνητικά σημαντική απειλή<sup>62</sup>. Οι φωνές που ακούγονται μέσα από το σπίτι παραβιάζουν δυσοίωνα τα όρια του μέσα και του έξω. Η σκέψη του πηγαίνει στον γέροντα Πιθθέα και στο ενδεχόμενο απώλειάς του. Ωστόσο, ο Χορός του ξεκαθαρίζει ότι η συμφορά που τον έπληξε έχει πηγή νεανική (798). Και πάλι αποτυγχάνει να μαντέψει σωστά, καθώς τα παιδιά του είναι ζωντανά, όχι όμως και η μητέρα τους, όπως τον ενημερώνει ο Χορός, ο οποίος τηρώντας τον όρκο σιωπής που είχε δώσει δεν αποκαλύπτει τίποτε στον Θησέα.

Ο Θησέας αφαιρεί από το κεφάλι του το στεφάνι του θεωρού που φορά και καλεί τους υπηρέτες να παραβιάσουν τις πόρτες, ώστε να έρθει το μέσα έξω. Η Φαίδρα, όπως δηλώνει ο Θησέας, *κατθανοῦσ' ἀπώλεσεν* (810) τον ίδιο, ενώ ο Χορός πιο συγκεκριμένα αναφέρει για εκείνη πως *τούσδε δόμους συγγέαι* (812). Ο θάνατός της λοιπόν θα αποτελέσει το πρελούδιο για τις συμφορές που θα ακολουθήσουν λόγω της διασάλευσης των ορίων και της σύγχυσης των ρόλων που επέφερε με τη συμπεριφορά της. Η έμφαση

---

<sup>60</sup> Segal (1993: 117)

<sup>61</sup> McClure (1999: 112)

<sup>62</sup> McClure (1999: 119)

στον οίκο δίδεται και από τον Θησέα (819), χωρίς να υποψιάζεται ακόμη την κατάρρευση που επαπειλείται, ενώ ο ίδιος βλέπει τον εαυτό του μέσα σε μια θάλασσα άγριων συμφορών από την οποία δεν έχει τη δύναμη *μήποτ' έκνεῦσαι πάλιν μηδ' έκπερᾶσαι* (824-5). Ελεεινολογεί τον *έρημον οἶκον* (847) και τα ορφανά πλέον παιδιά του, χωρίς να γνωρίζει ακόμη ούτε την έκταση του προβλήματος ούτε τη δική του συμμετοχή.

Τότε η ματιά του Θησέα εντοπίζει το γράμμα που κρατάει η ξέψυχη Φαίδρα *έκ φίλης χερδς* (856), όπως εσφαλμένα αντιλαμβάνεται. Διότι φίλη δεν υπήρξε ούτε προς τον Ιππόλυτο, για τον οποίο ένωσε αισθήματα που παραβίαζαν τα όρια της σχέσης τους, ούτε προς τον Θησέα, προς τον οποίο η προδοσία της μπορεί βέβαια να περιορίστηκε στο επίπεδο του λόγου, αλλά με το ίδιο μέσο θα τον παγιδεύσει τώρα σε ολέθρια πλάνη για τον γιο του και θα προκαλέσει την καταστροφή και των δύο. Ο λόγος της Φαίδρας, όσο ήταν υπό τον έλεγχο της φρόνησης, ήταν αναποτελεσματικός, αποσπασματικός ή παραληρηματικός. Όταν τίθεται στην υπηρεσία της Αφροδίτης, τότε ο λόγος της, ο γραπτός εν προκειμένω, βρίσκει τον στόχο του και οδηγεί στην καταστροφή τον Θησέα και τον Ιππόλυτο<sup>63</sup>. Ο Ευριπίδης με την πρωτοποριακή χρήση της δέλτου συναιρεί την αρχαϊκή αντίληψη για τη δολιότητα των γυναικών με τον συγκαιρινό του σκεπτικισμό αφενός για τη νέα τεχνολογία της γραφής και αφετέρου για τη δυνατότητα του πειστικού λόγου να εξαπατά<sup>64</sup>. Είναι αξιοσημείωτο ότι η *αίδως* με την οποία προίκισε τη Φαίδρα ο ποιητής -εν αντιθέσει με τον *Ιππόλυτο Καλυπτόμενο*- δημιουργεί εμπόδια στην εξέλιξη των σχεδίων της Αφροδίτης. Ωστόσο, η τραγωδία ολοκληρώνεται όπως προέβλεπε ο μύθος. Αυτό επιτυγχάνεται με τη χρήση πλάγιων μέσων, και κυρίως μέσω ενός χαρακτήρα που ενεργεί ως ενδιάμεσος για έναν άλλο<sup>65</sup>.

Ο Θησέας σπεύδει να αποδώσει την πράξη της συζύγου του στην υποψία της ότι σκοπεύει να την αντικαταστήσει με άλλη γυναίκα στο σπίτι και στο κρεβάτι του (860-1), αλλά είναι εκείνη που είχε την πρόθεση να κάνει το ίδιο με έναν άλλον άντρα και μάλιστα τον γιο του. Το σπίτι και το άδυτο του σπιτιού, η συζυγική κλίνη, είναι στο προσκήνιο των παράλληλων μονολόγων Θησέα και Χορού, μέχρι τη στιγμή που το περιεχόμενο της επιστολής καθίσταται γνωστό και ο Θησέας θα αναφωνήσει ότι ο Ιππόλυτος *έτλη θιγεῖν βία* (885-6) αυτό που ανήκε στην αποκλειστική κυριότητα του ίδιου. Είναι η σειρά του Θησέα τώρα να μετέλθει το μέσο του λόγου, ύστερα από την αποκάλυψη του

---

<sup>63</sup> Burian (2015: 308)

<sup>64</sup> McClure (1999: 147)

<sup>65</sup> Zeitlin (1996: 221)



υποτιθέμενου βιασμού με τη διπλή απόδειξη του πτώματος και της επιστολής. Στο δικό του στόμα όμως, λόγω του δώρου που του είχε χαρίσει ο ουράνιος πατέρας του, ο λόγος αποκτά τρομακτικές διαστάσεις, καθώς έχει τη δύναμη να αποφασίζει για τη ζωή και τον θάνατο. Χωρίς δισταγμό και δεύτερη σκέψη προσεύχεται στον Ποσειδώνα να του εκπληρώσει μία από τις τρεις ευχές που του είχε τάξει και να πλήξει θανάσιμα τον Ιππόλυτο. Η επιλογή του να καταδικάσει σε θάνατο τον γιο του φαίνεται ότι έχει τα εχέγγυα της ελεύθερης βούλησης, αλλά εντάσσεται στο σχέδιο της Αφροδίτης να τιμωρήσει τον ασεβή νεαρό. Παρά τις παρακλήσεις του Χορού αρνείται να το ξανασκεφτεί και μάλιστα προσθέτει και μία επιπλέον κατάρα με χαρακτήρα περισσότερο πολιτικό παρά μεταφυσικό. Τον εξορίζει από τη χώρα (893) και διασφαλίζει ότι με τον ένα ή τον άλλο τρόπο θα πετύχει την τιμωρία του.

Η ειρωνεία στο σημείο αυτό είναι εξόχως δραστική. Ο Θησέας αναφωνεί πως δεν σκοπεύει να κρατήσει το στόμα του κλειστό, χρησιμοποιώντας το ρήμα *κατέχω* (883). Το ίδιο ρήμα είχε χρησιμοποιήσει και η Αφροδίτη για να περιγράψει το ερωτικό πλήγμα που δέχτηκε η Φαίδρα στην καρδιά της από τη θεά του Ιππόλυτου (27). Ο τελευταίος είχε σαφώς προειδοποιήσει ότι η γλώσσα και όχι ο νους του έχουν πάρει όρκο σιωπής (612). Αυτό όμως που τελικά δεν έκανε ο Ιππόλυτος το κάνει εδώ ο Θησέας. Η απειλή δεν μένει άυλη, αλλά αποκτά σάρκα και οστά και επαληθεύει την έκδηλη ανησυχία για την καταστροφική δύναμη που περικλείει<sup>66</sup>.

Τότε καταφθάνει στη σκηνή και ο Ιππόλυτος, ο οποίος αντικρίζει τη νεκρή Φαίδρα, αλλά δηλώνει έκπληκτος τηρώντας τον όρκο του. Στο σημείο αυτό παρατηρούμε μία ακόμη εναλλαγή ρόλων ανάμεσα στη Φαίδρα και τον Ιππόλυτο. Η επιστολή μεταφέρει προς τα έξω τον λόγο της Φαίδρας για πράγματα που θα έπρεπε να παραμείνουν κρυφά μέσα στο σπίτι, όπως συνέβη νωρίτερα, όταν οι φωνές του Ιππόλυτου μετέφεραν στον εξωτερικό περίβολο όσα έπρεπε να περιβάλλουν με σιωπή οι τοίχοι του σπιτιού<sup>67</sup>. Παρακαλεί τον πατέρα του να του γνωστοποιήσει τι έχει συμβεί με τρόπο που αφενός θυμίζει την προσπάθεια της Τροφού να ξεκλειδώσει τη σιωπηλή Φαίδρα και αφετέρου επαναφέρει ένα από τα μείζονα θέματα της τραγωδίας, την επιλογή ανάμεσα στον λόγο και τη σιωπή, την αποκάλυψη και τη συγκάλυψη. Άλλωστε, τα αποτελέσματα που κατήγαγε η Τροφός με την επιλογή που έκανε είναι ήδη γνωστά και ο Ιππόλυτος δείχνει να τελεί σε σύγχυση, αντιφάσκοντας εξόφθαλμα. Απευθύνεται στον πατέρα του, δηλώνοντας ότι *σιωπῆς δ'*

---

<sup>66</sup> Segal (1993: 116)

<sup>67</sup> Segal (1993: 96)

οὐδὲν ἔργον ἐν κακοῖς (911), αλλά την ίδια στιγμή εκείνος θα κάνει ακριβώς το αντίθετο, αποσκοπώντας με τον όρκο σιωπής του στην αποσόβηση της συμφοράς. Και εκείνος αυτοπροβάλλεται ως φίλος (914) του Θησέα, αλλά η έννοια και τα όρια έχουν προ πολλού διασαλευθεί. Το επαληθεύει αμέσως ο Θησέας, καθώς επιτίθεται έμμεσα στον Ιππόλυτο, ειρωνευόμενος τις άνευ φρονήσεως γνώσεις και δεξιότητές του (920). Ο Θησέας προστίθεται στη λίστα εκείνων που στην τραγωδία μέμφονται τους άλλους για έλλειμμα φρόνησης και εύχεται κάποιος να μπορούσε να τους τη διδάξει. Δεν αντιλαμβάνεται όμως ούτε ότι στη λίστα αυτή μόλις ενέγραψε και τον εαυτό του ούτε ότι τα δίδακτρα είναι πολύ υψηλά. Τα πρόσωπα συντριβόμενα μόνον αποκτούν τη φρόνηση που δεν έχουν.

Ο λόγος είναι αυτός που δέχεται πρώτος τη βίαιη επίθεση των προσώπων. Διαβάλλεται από τον Θησέα ως μέσο αναποτελεσματικό για τη διάκριση των φίλων από τους εχθρούς (925-310) και από τον Ιππόλυτο ως μέσο διαβολής και ραδιουργίας (932-5). Τότε εκρήγνυται η οργή του Θησέα και σαρώνει με τη δύναμη ορμητικού κύματος, ως προπομπός εκείνου που θα ακολουθήσει στη συνέχεια, τον Ιππόλυτο. Η είσοδος του γιου του εκεί που δεν έπρεπε, εκεί που είχε αποκλειστικό δικαίωμα μόνον αυτός (944), αποτελεί αδιάσειστο τεκμήριο της ανηθικότητάς του καθώς και ευθεία προσβολή και αμφισβήτηση της πατριαρχικής εξουσίας. Ο Θησέας θα καταχραστεί το μέσο που λιοδορεί, για να μεμφθεί τον Ιππόλυτο. Με τον χειμαρρώδη λόγο του αποκλείει κάθε πιθανότητα διαφυγής του από την ενοχή και αποσαφηνίζει πως κανείς όρκος δεν θα μπορούσε να ανατρέψει την αξιοπιστία των λεγομένων της επιστολής (960-1). Ένας άλλος όρκος όμως εμπλέκεται κι αυτός στο πλεκτό της θηλιάς που είναι περασμένη στο λαιμό όλων των ηρώων της τραγωδίας.

Ο Θησέας, υπερβαίνοντας τα στερεότυπα αλλά μόνον για να τα επαληθεύσει, υποστηρίζει ότι η μωρία ενίοτε απαντά και σε άνδρες που εμφανίζονται κατώτεροι από τις γυναίκες (966-9). Το πρόβλημα της ταυτότητας του φύλου του Ιππολύτου αναδεικνύεται ξανά, καθώς παρουσιάζει χαρακτηριστικά που δεν ανταποκρίνονται στις κοινωνικά προσδιορισμένες αντιλήψεις της εποχής. Το υποτιθέμενο ερωτικό πάθος για τη Φαίδρα που του ενέπνευσε η Αφροδίτη και για το οποίο τον εγκαλεί ο πατέρας του, συνιστά μια εκδήλωση παραφροσύνης και παράδοσης σε νοσηρές καταστάσεις που θα ταίριαζαν μόνον σε μια γυναίκα. Ωστόσο, ο Θησέας περιβάλλει τα λόγια μιας γυναίκας με απόλυτη εμπιστοσύνη και χωρίς να το αντιλαμβάνεται διολισθαίνει και ο ίδιος σε μια άρνηση των ορίων που πρέπει να συντηρούνται, σύμφωνα με τα στερεότυπα της εποχής, ανάμεσα στα δύο φύλα. Επιπλέον, ο ίδιος εγκαλεί τους νεαρούς άνδρες που παρασύρονται από την

Αφροδίτη, αλλά είναι ο ίδιος που ολοφάνερα παρουσιάζεται να έχει πληγωθεί από ερωτική αντιζηλία και οργή<sup>68</sup>. Η απόφασή του να επιβάλει την πατριαρχική του εξουσία και να τιμωρήσει τον γιο του σκληρά προδίδει το ανομολόγητο άγχος ενός άνδρα που βλέπει τη θέση που έχει στο σπίτι και στο κρεβάτι του να την εποφθαλμιά ένας άλλος. Εάν δεν αντιδράσει, τότε αυτό θα ισοδυναμεί με ανυπόφορη ήττα (976) και ακύρωση όλων των προηγούμενων κατορθωμάτων του.

Ο Ιππόλυτος αναγνωρίζει προκαταβολικά την αδυναμία του να χειρίζεται τον λόγο αλλά και τη δυσκολία του να συγχρωτίζεται με άνδρες μεγαλύτερους από την ηλικία του (985-6). Στην ήδη ομολογημένη παραδοχή του ότι μισεί την επικοινωνία με τις γυναίκες προσθέτει και την αδυναμία του να ενταχθεί στον όμιλο των ανδρών. Η προβληματική κατάστασή του λοιπόν που τον έχει εγκλωβίσει αφύσικα στο μεταβατικό στάδιο της εφηβείας και δεν του επιτρέπει να εισέλθει ομαλά στον όμιλο και τις δραστηριότητες των ανδρών είναι πλήρως ανεπτυγμένη και μάλιστα από τον ίδιο. Ο λόγος είναι θηλυκός, σύμφωνα με την περιγραφή του Ιππόλυτου. Κρύβει κινδύνους αδιόρατους μέσα σε ελκυστικό περιτύλιγμα και μπορεί να παρασύρει τους ανθρώπους σε πράξεις άδικες. Είναι αδύνατον όμως να αποφύγει τη χρήση του στην περίπτωση αυτή, όπως αδύνατον είναι να αποκτήσει κανείς απογόνους χωρίς να υποχρεωθεί να συνευρεθεί με ένα επίσης αναγκαίο κακό: τις γυναίκες. Ο λόγος του αποκαλύπτει την απόσταση που τον χωρίζει από την πραγματικότητα. Πρώτον δηλώνει ότι είναι ο πιο φρόνιμος άνθρωπος (995), δεύτερον ότι σέβεται τους θεούς (996) και τρίτον ότι απέχει από ερωτικές περιπτώξεις για τις οποίες γνωρίζει μόνον από περιγραφές και εικόνες (1004-5). Ωστόσο, τη φρονιμάδα του την τοποθετεί στον ανοιχτό χώρο της υπαίθρου (993-4) και όχι στην οργανωμένη πολιτική κοινότητα των ανθρώπων. Ο σεβασμός του προς τους θεούς εξαντλείται σε μία από αυτούς, ενώ για μία άλλη, την Αφροδίτη, έχει δηλώσει την πλήρη αδιαφορία του. Η αγνότητα του σώματος και η αποχή από τον ερωτικό στίβο που σηματοδοτεί και τη μετάβαση από την παιδικότητα στην ενήλικη φυσιολογική δραστηριότητα των ανδρών, δεν συντελεί στην αγνότητα της ψυχής, αλλά στην ψυχοπαθολογική διαταραχή της.

Η επιχειρηματολογία του συνεχίζεται με δύο ακόμη συλλογισμούς που συναρτούν τη Φαίδρα με το τεκμήριο της ομορφιάς (1009-10) και τη μετάβαση της εξουσίας (1010-1). Για το πρώτο φαίνεται να υπονοεί ότι η συζήτηση είναι περιττή, ενώ για το δεύτερο

---

<sup>68</sup> Segal (1993: 98) όπου παρατηρεί και το εξής: “Despite what Theseus says about Kypriis disturbing young men's minds (967-70), it is Kypriis in the mind (and speech) of women that the play reveals”.

παράλογη. Ο ίδιος δεν ενδιαφέρεται για τα πρωτεία στην πόλη, κι ας είναι κληρονόμος του Θησέα, αλλά για τα πρωτεία στους Έλληνικούς αγώνες (1016). Κι αυτή η επιλογή όμως φανερώνει άρνηση να αναλάβει τον ρόλο που του αναλογεί σύμφωνα με τα πρότυπα της πατριαρχικής κοινωνίας στην οποία ζει.

Κι ενώ μιλάει τόσην ώρα, ο λόγος του παραμένει ουσιαστικά κρυπτικός, καθώς αρνείται να αποκαλύψει εκείνο που συγκάλυψε η Φαίδρα. Έτσι, παγιδεύεται στη θηλιά που έπλεξε ο ίδιος με τον όρκο του και η μητριά του με την επιστολή της. Με τη στάση του υιοθετεί μια γυναικεία συμπεριφορά και αποδέχεται να κριθεί στη θέση ενός άλλου που υπάρχει μόνο στη νοσηρή φαντασία και αισχρολογία της Φαίδρας. Αδυνατεί να μιλήσει για τον εαυτό του ενώπιον του Θησέα και υποχωρεί στην αμήχανη επιλογή της σιωπής. Η διάκριση ανάμεσα στο αρσενικό και στο θηλυκό έχει πλήρως καταρρεύσει<sup>69</sup>.

Η φρόνηση λοιπόν που διεκδικούν αμφότεροι παραμένει στα αζήτητα. Η αυτοκτονία της Φαίδρας πιστεύει ότι επισφράγισε με φρονιμάδα μια ζωή χωρίς φρόνηση. Αγνοεί όμως ότι μαζί με την πλεκτή από ίνες θηλιά που έπλεξε για τον εαυτό της, έπλεξε και μία θηλιά από λέξεις για τον ίδιο, πράξη κάθε άλλο παρά φρόνιμη. Όσο για αυτόν, η φρόνηση που πιστεύει ότι διέπει τον βίο του βρίσκεται μόνο στη σφαίρα της φαντασίας του (1034-5).

Στον σύντομο διάλογο που ακολουθεί μεταξύ πατέρα και γιου είναι η σειρά του Θησέα να αποδείξει χωρίς να το γνωρίζει ότι η φρόνηση απουσιάζει και από αυτόν. Παρουσιάζεται απολύτως βέβαιος για την απόφασή του να εξορίσει τον γιο του, ώστε να περάσει μια ζωή γεμάτη βάσανα και ταλαιπωρίες στην εξορία. Η ποινή του θανάτου πιστεύει ότι θα ήταν *ῥᾶστος* για τον Ιππόλυτο, αλλά με την ευχή του στον Ποσειδώνα σε αυτόν τον έχει καταδικάσει. Επιπλέον, το απαξιωτικό σχόλιο που κάνει για τους διαμεσολαβητές των θεών, τις προφητείες και τους οιωνούς, αποτελεί αδιάσειστο τεκμήριο της αφροσύνης του. Η διατύπωση της φράσης του μάλιστα (*πόλλ' ἐγὼ χαίρειν λέγω* 1059) είναι πανομοιότυπη με εκείνη του Ιππόλυτου, όταν είχε επιδείξει ασέβεια στην Αφροδίτη (113). Πατέρας και γιος χρησιμοποιούν το ίδιο λεκτικό, συμπεριφέρονται με την ίδια απερισκεψία και θα έχουν ανάλογο τέλος.

Ο Ιππόλυτος εύχεται να μπορούσαν οι τοίχοι του σπιτιού να μιλήσουν, για να πιστοποιούσαν την αθωότητά του (1074-5), αλλά ο Θησέας τον ειρωνεύεται για τους *άφώνους μάρτυρας* (1076) που επικαλείται. Η ειρωνεία περιπλέκεται, καθώς και ο ίδιος

---

<sup>69</sup> Goff (2006: 66)

ο Θησέας σε τέτοιους μάρτυρες στηρίζει την ετυμηγορία του (αγχόνη, επιστολή), αλλά και ο Ιππόλυτος, ενώ υπήρξε μάρτυρας της ενοχής της Φαίδρας, παραμένει άφωνος. Ο λόγος και η σιωπή για μια ακόμη φορά συμπλέκονται με το πάθος και τρέπονται σε εκτελεστικά όργανα της Αφροδίτης. Η ικανότητα που παρουσιάζουν στον λόγο τόσο η Φαίδρα όσο και ο Ιππόλυτος είναι κατά δήλωσή τους μειωμένη. Η Φαίδρα ζητάει τη βοήθεια της Τροφού για να μιλήσει εκ μέρους της, ενώ ο Ιππόλυτος τη συνδρομή των τοίχων του σπιτιού για να καταθέσουν υπέρ του<sup>70</sup>. Η στάση του Ιππόλυτου ανακαλεί και την ανησυχία της Φαίδρας μήπως τη μαρτυρήσουν οι τοίχοι (418). Σε κάθε περίπτωση αυτό που αναδεικνύεται είναι η αδυναμία των γυναικών να παραγάγουν λόγο αξιόπιστο στην κοινωνία. Το σπίτι ξέρει, αλλά όπως και η γυναίκα δεν μπορεί να μιλήσει<sup>71</sup>.

Η αναγγελία του θανάτου του Ιππόλυτου επαληθεύει τη ρηχή μνήμη και την απούσα φρόνηση του Θησέα. Αναρωτιέται ποιος ήταν ο δράστης, ξεχνώντας την ευχή του στον ουράνιο πατέρα του (1164-5). Θα του το θυμίσει ο Αγγελιαφόρος, αποκαλύπτοντας παράλληλα και την επιφανειακή ευσέβεια του Θησέα. Επίσης, ο Αγγελιαφόρος θα λειτουργήσει και ως καταλύτης των ορίων των κοινωνικών τάξεων, αφού, αν και δεν διαθέτει το προνόμιο της ευγενικής καταγωγής, αναγνωρίζεται από τον ίδιο τον Ιππόλυτο ως άριστος (*σὺν τοῖς ἀρίστοις ἀεὶ εὐτυχεῖν φίλοις* 1018) και είναι αυτός που σπεύδει να αποδώσει, πριν από την επιφάνεια της Άρτεμης, το μέτρο της τιμής που του αναλογεί (*τις ἄνδρ' ἄριστον βούλεται σῶσαι παρών* 1242)<sup>72</sup>. Αυτό όμως που κυρίως επιτυγχάνει είναι να συνδράμει στην υπέρβαση των επιπλοκών που προκάλεσε μία γυναίκα στον αυστηρό ανδρικό κόσμο των νομικών και ηθικών κρίσεων, της αστικής ζωής, των αγωνισμάτων κ.λπ. Ο Αγγελιαφόρος λειτουργεί ως μεσάζων μεταξύ των δύο ανδρών για την αποκατάσταση της σχέσης τους, προοικονομώντας και την καταληκτική σκηνή επανασύνδεσής τους. Επικυρώνει με τη διαμεσολάβησή του το αρσενικό ιδανικό μιας «ενστικτώδους» εμπιστοσύνης και σεβασμού μεταξύ ανδρών<sup>73</sup>.

Ο Ιππόλυτος, όπως πληροφορούμαστε, υποτάσσεται στον ζυγό που του φόρεσε με τα λόγια ο πατέρας του (1182) και δίνει εντολή να περάσουν κυριολεκτικά τον ζυγό στα άλογά του για να πάρει τον δρόμο της εξορίας. Σε μια ακτή *ἐπέκεινα τῆσδε γῆς* (1199), σε *έναν ἔρημον χῶρον* (1198), σε έναν τόπο άτοπο, ακούστηκε ένας φριχτός βρυχηθμός

---

<sup>70</sup> Goff (2006: 68)

<sup>71</sup> Goff (2006: 12)

<sup>72</sup> Segal (1993: 107)

<sup>73</sup> Segal (1993: 108)

(1201-2) και στη συνέχεια εθεάθη ένα τεράστιο κύμα (1205-6) που έκρυψε και τις ακτές της Αττικής και τον Ισθμό της Κορίνθου και τη γειτονική Επίδαυρο (1208-9). Μέσα από αυτό ξεπήδησε ένα *ἄγριον τέρας*, ένας ταύρος (1214), προκαλώντας τρόμο στα άλογα. Η περιγραφή της καταδίωξης του Ιππόλυτου από τον ταύρο με τρόπο κινηματογραφικό καταλήγει σε ανατροπή του άρματος, παγίδευση του Ιππόλυτου στα λουριά και θανάσιμο σύρσιμο στα βράχια, αφήνοντάς τον σχεδόν ξέπνοο, ίσα ίσα για να συναντήσει ξανά το βλέμμα του πατέρα του.

Ο θάνατος του Ιππόλυτου συνιστά ένα ακόμη περιστατικό ειρωνικής συγχώνευσης των σεξουαλικών ταυτοτήτων. Η εικόνα του άρματος μπορεί να προέρχεται από τη φωτογραφική συλλογή ενός γάμου. Σε ένα άρμα επιβιβαζόταν η νύφη, για να την οδηγήσουν στο νέο της σπίτι και στον νέο της κύριο. Η αντιστροφή και πάλι των ρόλων αρσενικού και θηλυκού για τον Ιππόλυτο είναι εμφανής. Το άρμα που ζεύει για τον εαυτό του τον οδηγεί ωσάν νύφη στον γάμο με τον θάνατο. Κι ο θάνατος τον βρίσκει με τρόπο που απάδει προς το βιολογικό φύλο του. Πνίγεται στη θηλιά που σχηματίζουν τα λουριά του κατακερματισμένου άρματός του. Η επιτέλεση μιας χαρακτηριστικής ανδρικής δράσης, της οδήγησης ενός άρματος, μετατρέπεται σε θηλυκή εμπειρία από την ευπάθεια και τη δυνατότητα διείσδυσης στο σώμα<sup>74</sup>. Ωστόσο, από μια άλλη οπτική γωνία θα μπορούσε να δει κανείς στον γενναίο τρόπο με τον οποίο ο Ιππόλυτος συναντά τον θάνατο τη μοναδική απόπειρα να πλησιάσει τον κόσμο των ανδρών<sup>75</sup>. Επιπλέον, η λειτουργία του ταύρου έχει παρατηρηθεί ότι αποτελεί μια προσπάθεια να αποδοθεί η ανθρώπινη βία σε μια υπερφυσική παρουσία που φέρει θεϊκή προέλευση, ώστε να συγκαλυφθεί η δυσάρεστη πραγματικότητα της ανθρώπινης κατάστασης<sup>76</sup>.

Σε όλη την έκταση της τραγωδίας το πρόβλημα επικοινωνίας ανάμεσα στα φύλα και στα πρόσωπα είναι πρόδηλο. Ο ταύρος όμως είναι η πιο χαρακτηριστική περίπτωση επιτυχούς επικοινωνίας, στην οποία ο άρατος θεός αποκρίνεται με τον πιο κραυγαλέο τρόπο στον λόγο των θνητών<sup>77</sup>. Ωστόσο, ο τρόπος με τον οποίο επιτυγχάνεται η επικοινωνία οδηγεί σε μία ανώμαλη και κτηνώδη κατάσταση, η οποία μάλιστα ανατρέπει και τις κατηγορίες που εκτόξευσε ο Ιππόλυτος εναντίον των γυναικών για την άγρια φύση τους (645-8). Συγκεκριμένα, είναι ο λόγος του Θησέα προς τον Ποσειδώνα που

---

<sup>74</sup> Segal (1993: 122)

<sup>75</sup> Segal (1993: 125)

<sup>76</sup> Goff (2006: 74)

<sup>77</sup> Segal (1993: 99)

εισάγει την κτηνωδία ως αποτέλεσμα της ανδρικής επικοινωνίας, συσκοτίζοντας έτσι τη διαύγεια που ο Ιππόλυτος πίστευε ότι διαθέτει το ανδρικό σύμπαν. Ο πατέρας του λοιπόν εν αγνοία του κατακρημνίζει τον «τακτοποιημένο» κόσμο του γιου του, ήδη από τη στιγμή που επεσήμανε ότι η μωρία που προκαλεί το ερωτικό πάθος δεν πλήττει μόνον τις γυναίκες αλλά ενίοτε και τους νεαρούς άνδρες (970). Επιπλέον, η καταπιεσμένη ανδρική σεξουαλικότητα που είχε εξοριστεί από τον Ιππόλυτο στο ανέγγιχτο λιβάδι παρουσιάζεται μεταφορικά με την εμφάνιση του ταύρου εμφανώς διεγερμένη<sup>78</sup>. Ο ταύρος είναι πρόδηλα ένα σεξουαλικό σύμβολο που ανακαλεί τη συνουσία της Πασιφάης και διατρανώνει την ισχύ της Αφροδίτης<sup>79</sup>. Ο ταύρος συμβολίζει τη ρώμη του ερωτικού πάθους την οποία προσπάθησε να αποκρούσει ο Ιππόλυτος, αλλά τελικά συνετρίβη καθότι η δύναμή του είναι υπέρτερη.

Ο Θησέας υποδέχεται την είδηση του θανάτου σε έναν «τόπο» συναισθηματικά άτοπο, σαν τον γεωγραφικό όπου χάθηκε σύμφωνα με την περιγραφή που προηγήθηκε ο Ιππόλυτος, αφού ούτε η χαρά ούτε η λύπη υπάρχουν για αυτόν (1260). Συναινεί στη μεταφορά του γιου του ενώπιόν του όχι από ευαισθησία και συμπόνια, αλλά από τυπική ευσέβεια προς τους θεούς και λόγω του ακατάλυτου βιολογικού δεσμού μαζί του<sup>80</sup>. Κατά βάθος επιδιώκει να έχει ακόμη μια ευκαιρία να τον κοιτάξει στα μάτια και να δει τη συντριβή που θα του επιφέρει με τα λόγια του και με τη θεϊκή συνδρομή (1265-7). Σύντομα όμως θα αποδειχθεί ότι θα συντριβεί ο ίδιος με τα λόγια που θα του απευθύνει μια θεά μπροστά στα μάτια του γιου του. Αλλά τότε θα είναι πλέον αργά για όλους.

Η εμφάνιση της Άρτεμης καταυγάζει την πλάνη και το όνειδος του Θησέα, ο οποίος έπεσε θύμα των ψευδών λόγων της συζύγου του (1288). Είναι πλέον καταδικασμένος να ζει ντροπιασμένος, μακριά από τους ενάρετους ανθρώπους (1294) και το φως του πάνω κόσμου (1290). Η Φαίδρα και ο Ιππόλυτος αθώνονται από τη θεά. Η πρώτη έπεσε θύμα της Αφροδίτης και κατελήφθη από έρωτα για τον Ιππόλυτο (1303), τον οποίο προσπάθησε να αποδιώξει με *γενναιότητα* (1301). Προδόθηκε όμως από την παραμύνη της και από φόβο μήπως φανερωθεί *έγραψε ψευδεῖς γραφάς* (1311) και προκάλεσε με δόλο την καταστροφή του Ιππόλυτου. Ο τελευταίος δεν παρασύρθηκε από τα λόγια της Τροφού (1307-8) για να ατιμάσει τον πατέρα του ούτε από τις ύβρεις του πατέρα του (1308-9) για να προδώσει τον όρκο του, διατηρώντας την ευσέβειά του. Η εμφατική

---

<sup>78</sup> Segal (1993: 99)

<sup>79</sup> Segal (1986: 183)

<sup>80</sup> Segal (1993: 107)

φράση της θεάς *ἄλλ' ὄμως ἔπεισέ σε* (1312) αμέσως μετά την πενθημιμερή τομή του στίχου είναι καταπέλτης για τον Θησέα. Παρασύρθηκε από ένα γραπτό κείμενο και κυρίως από το σώμα της Φαίδρας, που, όπως φαίνεται, «μιλά» πιο εύγλωττα από το στόμα της<sup>81</sup> και κακομεταχειρίστηκε το δώρο που του είχε προσφέρει ο πατέρας του, στρέφοντάς το εναντίον του γιου του και μάλιστα ανεξέταστα (1322-3). Κι όμως, παρά τα τόσα σφάλματά του, κι αυτός μπορεί να συγχωρεθεί (1325-6), διότι όλα ήταν θέλημα της Αφροδίτης.

Ο Ιππόλυτος ή ό,τι έχει απομείνει από αυτόν εισέρχεται στη σκηνή, ζητώντας να απαλλαγεί από τους φρικτούς πόνους που του προκαλούν το διαμελισμένο σώμα του και η καταρρακωμένη συνείδησή του (1347-53). Η συμπτωματολογία του Ιππόλυτου, όταν ζει τις τελευταίες του στιγμές, παραπέμπει σε καταστάσεις ερωτικού παροξυσμού ή επώδυνου τοκετού<sup>82</sup>. Όπως έχει επισημανθεί από τη Nicole Loraux, ο Ιππόλυτος στο σημείο αυτό αναπαριστά κατά κάποιο τρόπο την εμπειρία των γυναικών και την εξοικείωσή τους με τον σωματικό πόνο. Με την περιγραφή του πόνου που βιώνει ο ήρωας και με τη διατήρηση στη συλλογική μνήμη του έρωτα της Φαίδρας μέσω του γαμήλιου τελετουργικού που θα ανακοινώσει η Άρτεμη στο τέλος, ο διχοτομημένος φυλετικά κόσμος του ήρωα συντήκεται από την επιθυμία της Φαίδρας<sup>83</sup>.

Με τις διευκρινίσεις της Άρτεμης, την παρουσία της οποίας αντιλαμβάνεται μέσω της όσφρησης (1391), ο Ιππόλυτος είναι ο πρώτος που συνειδητοποιεί την τραγική αλήθεια και των τριών πρωταγωνιστών της οικογενειακής τραγωδίας (1403). Συγχωρεί τον πατέρα του και αναγνωρίζει τη θεϊκή προέλευση της δυστυχίας τους (1415). Ο θρήνος για την απώλεια του Ιππόλυτου παραπέμπει στον θρήνο για τον θάνατο της Φαίδρας. Ωστόσο, υπάρχει μία πολύ σημαντική διαφορά: στην περίπτωση της ηρωίδας ο θρήνος περιορίζεται στον περικλειστο κόσμο του οίκου, ενώ στην περίπτωση του Ιππόλυτου η εστίαση διευρύνεται και περιλαμβάνει όχι μόνον τον ιδιωτικό αλλά κυρίως τον δημόσιο χώρο. Η ειρωνεία εντοπίζεται στο ότι ο Ιππόλυτος είχε προβληματική σχέση με το κοινωνικό σύνολο, καθώς ήταν ο μόνος από τους πολίτες που αρνιόταν τον γάμο και τη λατρεία της Αφροδίτης. Στο τέλος όμως το δικό του όνομα θα συνδεθεί με τη λατρεία και τα έθιμα του θεσμού του γάμου που μισούσε<sup>84</sup>. Ο Ιππόλυτος κάνει την εμφάνισή του στη

---

<sup>81</sup> McClure (1999: 152)

<sup>82</sup> Zeitlin (1996: 111)

<sup>83</sup> Segal (1993: 109)

<sup>84</sup> Segal (1993: 112)



σκηνή, προερχόμενος από έναν χώρο που δεν επικοινωνεί στην πραγματικότητα με την πόλιν. Ακόμη κι όταν βρίσκεται στα πρόθυρα του βασιλικού οίκου και κατ' επέκταση της πόλεως, το βλέμμα του παραμένει στραμμένο σε έναν χώρο ιδιωτικό, στον προσωπικό του *ἀκήρατον λειμῶνα*<sup>85</sup>. Κι ωστόσο ο πατέρας του αργότερα θα αμφισβητήσει πλήρως την αγνότητά του (*οὐ σώφρων καὶ κακῶν ἀκήρατος* 949), ενώ ο Χορός με την ευχή του να τύχει *ἀκήρατον ἄλγεσι θυμὸν* (1114) θα τον ειρωνευτεί σκληρά<sup>86</sup>.

Η Ἄρτεμη παρεμβαίνει για να προφυλάξει τον ευνοούμενό της (1416-8), δίνοντας μάλιστα την υπόσχεση ότι θα εκδικηθεί τον χαμό του πληρώνοντας την Αφροδίτη με το ίδιο νόμισμα (1420-22). Επίσης, αναγγέλλει την εγκαθίδρυση μιας λατρείας προς τιμήν του Ιππόλυτου στην Τροιζήνα. Τα νεαρά κορίτσια θα του προσφέρουν τα μαλλιά τους και τα δάκρυά τους (1426-7) για την παρθενία τους και θα διατηρήσουν στη συλλογική μνήμη της κοινότητας τον έρωτα της Φαίδρας προς εκείνον (1429-30). Έτσι, εξισορροπείται κάπως η αναγνώριση από τον πατέρα του και η αποδοχή του στον κόσμο των ανδρών, αφού η ένταξή του στο γυναικείο τελετουργικό του γάμου επεκτείνει τις ποικίλες εκφάνσεις της εκθήλυνσής του μέσα στην τραγωδία<sup>87</sup>. Επίσης, έκδηλα ειρωνικό είναι και το γεγονός ότι η Φαίδρα δύο φορές μέσα στο έργο ήταν έτοιμη να αποδεχτεί τον θάνατο, προκειμένου να διατηρήσει κρυφό τον έρωτά της για τον Ιππόλυτο (310-2, 710-22), και τελικά ενώνεται μαζί του στον θάνατο με έναν τρόπο που κάθε άλλο παρά σιωπηλός είναι (*κούκ ἀνώνυμος πεσὼν ἔρωσ ὁ Φαίδρας εἰς σὲ σιγηθήσεται* 1429-30)<sup>88</sup>. Το τραγούδι αυτό κάθε άλλο παρά την *εὐκλειαν* της Φαίδρας υπηρετεί, καθώς τη συνδέει στο διηνεκές με τον ψόγο της ανόσιας σχέσης που πόθησε. Αυτό που επέτυχε ήταν να συνδέσει τις γυναίκες στη συλλογική συνείδηση της πόλεως με την κακή φήμη<sup>89</sup>. Τέλος, η Αφροδίτη, η οποία στην αρχή του έργου παρουσιάστηκε ως άσπονδος εχθρός του Ιππόλυτου, στο τέλος με τρόπο ειρωνικό συνδέεται κι αυτή μαζί του, καθώς καθιερώνεται η λατρεία του στο πλαίσιο της μετάβασης των κοριτσιών από την παιδικότητα στην ενηλικίωση με τον γάμο. Η επιθυμία λειτουργεί ως ένα δομικό στοιχείο της πλοκής, καθώς είναι πάντοτε παρούσα είτε ως το αντικείμενο των λόγων που εκφέρουν τα πρόσωπα είτε ως το ζητούμενο συγκάλυψης όταν επιλέγουν να σιωπήσουν. Με άλλα λόγια η εσωτερική ορμή να την εκφράσουν βρίσκεται σε διαρκή σύγκρουση με την ανάγκη να την αποσοβήσουν. Ακόμη και ύστερα από τον θάνατο της Φαίδρας, η δική

---

<sup>85</sup> Segal (1993: 113)

<sup>86</sup> Segal (1986: 174)

<sup>87</sup> Segal (1993: 121)

<sup>88</sup> Segal (1993: 123)

<sup>89</sup> McClure (1999: 118)

της επιθυμία θα αποτελέσει την πρώτη ύλη για το λατρευτικό άσμα των μελλόνυμφων κοριτσιών<sup>90</sup>.

Ύστερα από αυτά και τις συστάσεις να πάρει ο Θησέας στην αγκαλιά του τον γιο του, η Άρτεμη αποσύρεται αποδιώχνοντας το βλέμμα της από το ψυχορράγημα του Ιππόλυτου. Η σκηνή της επανένωσης πατέρα και γιου εντάσσεται σε μια σπουδαία παραδοσιακή λογοτεχνική εικονογραφία (π.χ. Πρίαμος-Αχιλλέας, Οδυσσέας-Τηλέμαχος κ.ά.), όπου αποτυπώνονται με έντονο τρόπο τα αισθήματα μεταξύ ανδρών. Συνδυάζοντας το γεγονός αυτό με τον θρήνο της κοινότητας, ο Ευριπίδης αναμειγνύει την προσωπική έκφραση συναισθήματος με τα αποδεκτά σύμφωνα με την ηρωική παράδοση πρότυπα ανδρικής συμπεριφοράς<sup>91</sup>.

Έκδηλα ειρωνικό όμως είναι το γεγονός ότι η αποκατάσταση της σχέσης πατέρα-γιου που προκάλεσε ο Θησέας με την κατάρα του εναντίον του Ιππόλυτου λόγω της μηχανορραφίας της Φαίδρας στην προσπάθειά της να διασφαλίσει τα δικαιώματα των νόμιμων παιδιών της στη δημόσια αρένα των ελεύθερων πολιτών, πραγματοποιείται με την παρέμβαση μιας γυναικείας θεότητας που βασιλεύει έξω από την πολιτική κοινωνία στους άγριους χώρους και τρόπους του κυνηγιού<sup>92</sup>.

Στον ύστατο διάλογο που διαμείβεται μεταξύ πατέρα και γιου ο Ιππόλυτος απαλλάσσει πλήρως τον Θησέα και τον παρακαλεί να του καλύψει το *πρόσωπον ως τάχος πέπλοις* (1457). Η κίνηση αυτή τώρα δεν γίνεται, όπως στην προγενέστερη επεξεργασία του ποιητή, για να καλυφθεί από τα ανόσια αισθήματα της μητριάς του, αλλά για να προστατεύσει τον πατέρα του από τη θέα της έλευσης του θανάτου του. Ο Ιππόλυτος αναζητά και σε αυτήν την τραγωδία την ταυτότητα του καλυπτόμενου, αλλά αυτή τη φορά στον ίδιο τον θάνατο<sup>93</sup>. Πάντως, αυτή η χειρονομία κάλυψης του προσώπου του ενισχύει την ταύτιση του Ιππόλυτου με τα γυναικεία χαρακτηριστικά, καθώς απάδει προς το αρρενωπό πρότυπο του αγωνιστή ή τη δόξα του ευγενικού θανάτου που η Άρτεμη επιδιώκει για τον ευνοούμενο της (1299)<sup>94</sup>.

Η τραγωδία, καθώς συγχωνεύει το μυθολογικό παρελθόν με το παρόν και το μακρινό μέλλον, την Αθήνα με την Τροιζήνα, τον συναισθηματικό λυρισμό με τη γνωμολογική

---

<sup>90</sup> Goff (2006: 32)

<sup>91</sup> Segal (1993: 127)

<sup>92</sup> Segal (1993: 105-106)

<sup>93</sup> Goff (2006: 18)

<sup>94</sup> Segal (1993: 119)

διάσταση, μας υπενθυμίζει ότι τα γεγονότα που έχουμε δει έχουν όχι μόνο τοπική αλλά και καθολική σημασία. Γινόμαστε θεατές όχι μόνο του συγκεκριμένου επεισοδίου, αλλά της ανθρώπινης κατάστασης στην τραγική της διάσταση<sup>95</sup>.

Η Αφροδίτη στην αρχή του έργου ορίζει το αναπόδραστο πλαίσιο της δράσης των προσώπων του δράματος. Για την ακρίβεια, δεν προαναγγέλλει απλώς αυτά που θα συμβούν, αλλά τα καθορίζει με τη βούλησή της, δικαιολογώντας τα κίνητρά της<sup>96</sup>. Ωστόσο, αυτό δεν στερεί από τους ήρωες την ελευθερία που ως συστατικό της προσωπικότητάς τους καθιστά τους ίδιους πρόσωπα τραγικά. Οι αποφάσεις τους παρουσιάζονται ως προϊόν ελεύθερης επιλογής και η αίσθηση αυτή ισχυροποιείται από το γεγονός ότι οι ήρωες εμφανίζονται όχι ως παθητικά και παραδομένα στη μοίρα υποκείμενα, αλλά ως πρόσωπα ενεργά και έτοιμα να αναπροσαρμόσουν τη στάση τους ελεύθερα υπό το φως νέων δεδομένων. Τελικά, όμως, αυτό που καταφάσκεται είναι η ανυπαρξία της ελεύθερης βούλησης του ανθρώπου και η ματαιότητα της ηθικής επιλογής<sup>97</sup>. Η επιλογή ανάμεσα στη σιωπή και τον λόγο δεν είναι παρά ο πανανθρώπινος καμβάς μέσα στον οποίο εγγράφεται η ουσία της τραγωδίας.

Στο τέλος του έργου με τρόπο συμμετρικό εμφανίζεται μια άλλη θεότητα, η Άρτεμη, η οποία με τη σειρά της προλέγει μια νέα σειρά οδυνηρών εξελίξεων. Συνεργώντας λοιπόν οι δύο τους ορίζουν το πλαίσιο αναφοράς της πλοκής στον χώρο της θείας δίκης, την ίδια στιγμή κατά την οποία ο Ευριπίδης εφαρμόζει μια πολύ ενδιαφέρουσα μεταθεατρική τεχνική: το θέατρο όπου παριστάνεται η τραγωδία εμπλαισιώνεται από ένα άλλο θέατρο, στο οποίο οι θεαίνες σκηνοθετούν την εξέλιξη της δράσης<sup>98</sup>. Ίσως σε καμία άλλη τραγωδία δεν είναι τόσο εμφανή τα προκαθορισμένα όρια δράσης των ηρώων από μια εξωτερική δύναμη<sup>99</sup>. Επιπλέον, ο ποιητής, μιλώντας μέσα από τη θεά του έρωτα στον πρόλογο, δημιουργεί ένα σοφότερο και πιο χρήσιμο μνημείο από τον ναό της Φαίδρας στην Ακρόπολη: την ίδια την παράσταση<sup>100</sup>.

Οι χαρακτήρες της τραγωδίας κινούνται σε ένα αυστηρό πλαίσιο θεϊκής βούλησης και αντιπαράθεσης, χωρίς όμως ο ποιητής να αφαιρεί από τους ήρωες την ελευθερία δράσης και την ευθύνη των επιλογών τους. Είναι αποκαλυπτικό το ότι όλα τα πρόσωπα αλλάζουν

---

<sup>95</sup> Segal (1993: 131)

<sup>96</sup> Knox (2001: 312)

<sup>97</sup> Knox (2001: 313)

<sup>98</sup> Burian (2015: 306-7)

<sup>99</sup> Knox (2001: 312)

<sup>100</sup> Segal (1993: 115)

στάση και υιοθετούν διαφορετικές επιλογές από τις αρχικές τους. Η Φαίδρα φαίνεται αποφασισμένη να κρατήσει το στόμα της κλειστό και να μην αποκαλύψει σε κανέναν το μυστικό που τη φθείρει. Σύντομα όμως υποκύπτει στις πιέσεις της Τροφού και προδίδει τα πάντα. Η Τροφός καταβάλλει κάθε προσπάθεια για να πείσει την κυρία της να μοιραστεί μαζί της τον καημό της, αλλά μόλις επιτυγχάνει τον στόχο της μετανιώνει, για να αλλάξει και πάλι γνώμη, προτείνοντας στη Φαίδρα ξόρκια και μαγικά. Η ίδια θα προσεγγίσει τον Ιππόλυτο και όταν δει τον όλεθρο να πλησιάζει θα προβεί σε νέα αλλαγή. Ο Ιππόλυτος στην αρχή θα διατυπώσει απερίφραστα την πρόθεσή του να γνωστοποιήσει στον πατέρα του τις ανήθικες ορέξεις της συζύγου του, αλλά αργότερα θα παραμείνει πεισματικά σιωπηλός, γνωρίζοντας τον επαπειλούμενο κίνδυνο. Έτσι, το δράμα υποχρεώνει τους θεατές να τους αξιολογήσουν με μεγαλύτερη επιείκεια και να αντιληφθούν εντονότερα την τραγικότητά τους.

Η δύναμη του λόγου που διαχωρίζει τον άνθρωπο από τα άλλα ζώα<sup>101</sup> και τον τοποθετεί σε προνομιακή θέση αποδεικνύεται ότι μπορεί να είναι και η καταδίκη του. Ο λόγος του επιτρέπει να συλλαμβάνει αφηρημένες έννοιες και να αποκτά ηθική συνείδηση, αλλά το γεγονός αυτό τον φέρνει αντιμέτωπο με επιλογές και τον αφήνει συχνά εκτεθειμένο σε λάθη και αστοχίες. Το προνόμιο είναι ταυτόχρονα και δαμόκλειος σπάθη που επικρέμαται σε κάθε του επιλογή. Ο Ευριπίδης καταδεικνύει ότι οι ηθικές επιλογές του ανθρώπου και το όργανο που οδηγεί σε αυτές είναι άνευ νοήματος<sup>102</sup>. Τα πρόσωπα της τραγωδίας είναι τόσο διαφορετικά μεταξύ τους, αλλά και τόσο όμοια. Τα κίνητρά τους, οι προθέσεις τους, οι πράξεις τους είναι πολύ διαφορετικά, αλλά όλα υπόκεινται στην ίδια αναπόδραστη πραγματικότητα. Ζουν σε πλήρη άγνοια της λειτουργίας του κόσμου και των δυνάμεων που τον κυβερνούν.

Η Αφροδίτη στον Πρόλογο και η Άρτεμη στην Έξοδο αποκαλύπτουν στους θεατές, όχι όμως και στους ήρωες της τραγωδίας τις δυνάμεις που ελέγχουν την ανθρώπινη δράση. Ο τρόπος που το κάνουν παραμένει αφανέρωτος, καθώς συντονίζεται με τις σκέψεις και τις αντιδράσεις των ηρώων και δεν προσκρούει σε αυτές. Έχει υποστηριχθεί πως αν απουσίαζαν από το έργο, η αληθοφάνεια του έργου δεν θα υφίστατο το παραμικρό πλήγμα. Η παρουσία και η δράση των θεών στον *Ιππόλυτο* κάνουν τον κόσμο στον οποίο

---

<sup>101</sup> Αριστοτέλους *Πολιτικά* 1.1.10 κ.ε.

<sup>102</sup> Knox (2001: 321)

ζει ο άνθρωπος απάνθρωπο. Μέσα όμως σε αυτό το πλαίσιο αναδεικνύεται η ανθρωπιά του ανθρώπου<sup>103</sup>.

Η Φαίδρα θέτει στο επίκεντρο της ύπαρξής της τη διατήρηση της εύκλειας, όπως αρμόζει σε έναν γόνο αριστοκρατικής οικογενείας. Αυτή ρυθμίζει τη συμπεριφορά της από την αρχή μέχρι το τέλος. Αυτή την υποχρεώνει να παραμείνει σιωπηλή και να πεθάνει, αυτή την οδηγεί να αλλάξει στάση και να μιλήσει στον Χορό έτσι ώστε να έχει την ευκαιρία να της αναγνωρίσουν την προσήλωσή της στην ηθική ακεραιότητα, αυτή τέλος την εξωθεί στο να εξυφάνει ένα σχέδιο φυσικής εξόντωσης για την ίδια και τον Ιππόλυτο και ηθικής για τον Θησέα. Σε κάθε περίπτωση όμως ο αγώνας της αυτός παραμένει αδικαίωτος, καθώς στο τέλος αποκαλύπτεται ότι εκείνη αφενός έτρεφε ανόσια αισθήματα για τον Ιππόλυτο και αφετέρου ξεγέλασε τον Θησέα να θανατώσει τον γιο του. Επιπλέον, καταδεικνύεται πόσο επικίνδυνη είναι η αξίωση των γυναικών για δημόσια αναγνώριση με το παράδειγμα της Φαίδρας. Παραβιάζοντας τη σιωπή της για να προασπίσει τη φήμη της, προκαλεί τον όλεθρο του οίκου<sup>104</sup>. Ο στόχος της για κάτι που παραδοσιακά συναρτάται με τις αξιώσεις που εγείρει ο άνδρας μέσα στην πόλιν συνιστά μια μείζονα παραδοξότητα, γύρω στην οποία αρθρώνεται η σκηνική δράση<sup>105</sup>. Οι δύο θείαινες αδιαφορούν πλήρως για το θέμα της εύκλειας της ηρωίδας: η Αφροδίτη αναγνωρίζει την εντιμότητά της αλλά αυτό δεν την εμποδίζει να την οδηγήσει ως παράπλευρη απώλεια στην καταστροφή· την Άρτεμη απασχολεί μόνον η φήμη του αγαπημένου της, ο οποίος θα δικαιωθεί με την ίδρυση μιας λατρείας στην οποία ο έρωτας της Φαίδρας θα αναφέρεται ως απόδειξη της αγνότητας του Ιππόλυτου.

Ο Ιππόλυτος, γόνος αριστοκρατικής γενιάς, έστω κι αν είναι νόθος, εμφορείται και αυτός από ανάλογα ιδεώδη. Η συμπεριφορά του ρυθμίζεται γύρω από το ιδανικό της ευσέβειας και στόχος του είναι να παραμείνει αγνός και να αφιερώσει τη ζωή του στην παρθένο Άρτεμη. Προσβάλλει όμως κατάφωρα την Αφροδίτη και αναιρεί με τον τρόπο αυτόν το ίδιο το ιδανικό που υποτίθεται ότι υπηρετεί. Μερικές από τις διακρίσεις ορίων σε κοινωνικό επίπεδο που πραγματεύεται η τραγωδία αφορούν τα όρια μεταξύ ανθρώπινου και θεϊκού, αρσενικού και θηλυκού, ενήλικα και παιδιού, ελεύθερου και δούλου, πολίτη και μη πολίτη, Έλληνα και βάρβαρου. Ο Ιππόλυτος είναι μια μορφή που με τη στάση και τις ενέργειές του μας επιτρέπει να διερευνήσουμε όλες αυτές τις αντιθέσεις. Είναι ένας

---

<sup>103</sup> Segal (1986: 197-198)

<sup>104</sup> McClure (1999: 118)

<sup>105</sup> McClure (1999: 117)

θνητός, ο οποίος όμως συμπεριφέρεται με τη βεβαιότητα ενός θεού και επιθυμεί να κινείται αποκλειστικά στους χώρους που ανήκουν στη θεά Άρτεμη. Είναι ένας νεαρός άνδρας, ο οποίος όμως αρνείται ουσιαστικά να ενηλικιωθεί και προσπαθεί πεισματικά να διατηρήσει την παρθενία του, την ίδια στιγμή που απειλείται από την εισβολή μιας γυναίκας που επιχειρεί να αποκτήσει τον έλεγχο πάνω του. Είναι ένας ενήλικας, ο οποίος όμως συμπεριφέρεται σαν παιδί, προσπαθώντας να διατηρήσει την ανεμελιά μιας περασμένης πια ηλικίας. Είναι ένας ελεύθερος, ο οποίος όμως συμπεριφέρεται δουλικά απέναντι στις δραστηριότητες του κυνηγιού, απέχοντας από όλες τις άλλες που χαρακτηρίζουν τον ελεύθερο άνδρα. Είναι πλέον τυπικά πολίτης, αλλά η συμπεριφορά του δεν επαληθεύει την ταυτότητα αυτή, καθώς φαίνεται ότι απέχει εντελώς από τον δημόσιο πολιτικό χώρο. Τέλος, είναι Έλληνας, αλλά η συμπεριφορά του συχνά προσομοιάζει με αυτή ενός βάρβαρου, καθώς ο κόσμος στον οποίο επιθυμεί να ζει είναι ο κόσμος των άγριων θηρίων που ζουν χωρίς την ικανότητα της σκέψης ή του λόγου, πέρα από τα όρια του πολιτισμού και τους νόμους της κοινότητας των πολιτών<sup>106</sup>.

Η Τροφός δεν φαίνεται να έχει ως οδηγό στη συμπεριφορά της κάποιο ιδανικό. Η σκέψη και οι πράξεις της αφορμώνται από καθαρά πρακτικά κίνητρα. Ενδιαφέρεται αποκλειστικά για τη σωτηρία της κυρίας της και στην προσπάθεια αυτή δεν διστάζει να μετέλθει οποιοδήποτε μέσο πιστεύει ότι θα την οδηγήσει στο επιθυμητό αποτέλεσμα<sup>107</sup>. Ο αριστοκρατικός κώδικας αξιών της είναι άγνωστος και ως οδηγό της έχει τον λόγο. Το δημοκρατικό πολίτευμα της Αθήνας του 5<sup>ου</sup> αι. π.Χ. μπορεί να επαίρεται ότι προήλθε από την ανακάλυψή του και ότι εδραίωσε καθοριστικά τον ρόλο του. Στη δημοκρατία δεν υπάρχουν αδιέξοδα και ο λόγος είναι το όργανο για την υπέρβασή τους. Χρειάζεται απλώς να είναι κανείς ευέλικτος και προσαρμοστικός στα συνεχώς μεταβαλλόμενα δεδομένα. Οι σοφιστές με τη διδασκαλία τους έδειξαν ότι η αλήθεια δεν εδράζεται σε μια σταθερή βάση. Με τον σχετικισμό που εισηγήθηκαν συνδέεται και η εμμονή τους στη ρητορική ικανότητα με την οποία μπορεί κανείς να είναι πειστικός, ακόμη κι αν χρειαστεί να αλλάξει εντελώς τοποθέτηση. Αυτό άλλωστε κάνει και η Τροφός, η οποία με ευελιξία αξιοποιεί κάθε φορά τη δύναμη του λόγου ανάλογα με τις στοχεύσεις της. Η προσαρμοστικότητά της της επιτρέπει να ξεπερνά τις απογοητεύσεις και τα εμπόδια με σύμμαχο τον λόγο. Έτσι, την αρχική απογοήτευσή της να σώσει τη Φαίδρα (353) τη διαδέχεται η πίστη της ότι ο λόγος δύναται να τη βοηθήσει είτε άμεσα με επιχειρήματα

---

<sup>106</sup> Hall (2015: 143)

<sup>107</sup> Knox (2001: 322)

είτε έμμεσα με ξόρκια (435 κε.). Όταν όμως η προσπάθειά της να προσεγγίσει τον Ιππόλυτο για λογαριασμό της Φαίδρας εν αγνοία της συντρίβεται στην άκαμπτη στάση του, τότε σπεύδει να του συστήσει αποχή από τον λόγο. Και η Φαίδρα, όταν αμέσως μετά την οδυνηρή αποκάλυψη συναντά την Τροφό, της ζητάει να σωπάσει. Η Τροφός με τον λόγο της στη διπλή του υπόσταση επέτυχε μόνο να οδηγήσει τους ήρωες ένα βήμα πιο κοντά στην καταστροφή τους. Ο μονοδιάστατος αξιακός κώδικας των δύο ηρώων καταρρέει από την επίθεση που εξαπολύει η Τροφός με όπλα της τον άνευ ορίων σχετικισμό που περιβάλλεται το ένδυμα του ορθολογισμού<sup>108</sup>.

Ο Θησέας είναι ο αριστοκράτης βασιλιάς της Αθήνας, ο οποίος όμως εμφανίζει χαρακτηριστικά που παραπέμπουν σε πολιτικούς του 5<sup>ου</sup> αι π.Χ<sup>109</sup>. Ενδιαφέρεται πρωτίστως για τη δημόσια εικόνα του και την εκτίμηση που τρέφει για αυτόν η πόλη. Θρηνεί για την απώλεια της Φαίδρας ή κατακεραυνώνει τον γιο του Ιππόλυτο, αλλά την ίδια στιγμή η προσοχή του είναι στραμμένη στο βλέμμα των Αθηναίων. Δεν τρέφει ιδιαίτερη εκτίμηση για τον λόγο και αυτοπροβάλλεται ως άνθρωπος της πράξης. Στηλιτεύει τον Ιππόλυτο για τα ωραία λόγια του που κρύβουν μέσα τους το κακό και εκδηλώνει πραγματισμό για την αξία της ευσέβειας. Επιστρέφει από μια θρησκευτική αποστολή, επικαλείται τον Δία, προσεύχεται στον Ποσειδώνα, αλλά δεν παραλείπει να συμπληρώσει την κατάρα του με μια ανθρώπινη πολιτική πράξη, ένα διάταγμα με το οποίο εξορίζει τον γιο του. Όταν μάλιστα ενημερώνεται για τον θάνατό του, η πρώτη σκέψη του τον οδηγεί σε κάποιον θνητό αυτουργό, ξεχνώντας τις προσευχές και τις κατάρες του.

Εν κατακλείδι, και οι τέσσερις ήρωες στο τέλος συντρίβονται εξαιτίας εκείνης της αρχής που αναγνώριζαν οι ίδιοι ως θεμελιώδη για τη ζωή τους. Η Φαίδρα επιδιώκει την εύκλεια, αλλά αποτυγχάνει οικτρά, η Τροφός κραδαίνει τον λόγο ως παντοδύναμο όργανο, αλλά εξαναγκάζεται να σιωπήσει οριστικά, ο Ιππόλυτος θέλει να είναι ευσεβής, αλλά η μονόπλευρη στάση του είναι προσβλητική για μια άλλη θεά, ο Θησέας, τέλος, αγωνίζεται για τη διασφάλιση της εκτίμησης της πόλης, αλλά η Άρτεμη τον διαβεβαιώνει ότι αυτή έχει πλέον χαθεί. Όλοι τους ανακαλύπτουν, είτε παραμένοντας ζωντανοί είτε οδηγούμενοι στον θάνατο, ότι οι στόχοι που θέτουν και οι επιλογές που κάνουν οι άνθρωποι συχνά είναι μάταιοι· ο ηθικός κώδικας και το πολιτικό ένστικτο αναποτελεσματικά· ο λόγος και η σιωπή αδιάφορα. Οι επιζήσαντες τουλάχιστον

---

<sup>108</sup> Segal (1993: 107)

<sup>109</sup> Knox (2001: 325)

πληροφορούνται στο τέλος αυτό που οι θεατές είχαν το προνόμιο να ξέρουν από την αρχή: ο κόσμος κυβερνάται από την αδιευκρίνιστη και ενίοτε παράλογη βούληση των θεών.

Η γυναίκα στην τραγωδία εν αντιθέσει με την κοινωνική πραγματικότητα της εποχής εμφανίζεται με τρόπο ασυνήθιστο. Το ιδανικό της εποχής, όπως το δηλώνει απερίφραστα ο Περικλής στον επιτάφιο λόγο του, είναι να μην αναφέρεται το όνομα των ευυπόληπτων γυναικών σε δημόσιο χώρο. Ο εγκλεισμός της γυναίκας στον οίκο αποτελούσε ένα μέσο που διέθετε η πατριαρχική κοινωνία της εποχής για να ελέγξει τη γυναικεία σεξουαλικότητα και να εξασφαλίσει για τον άνδρα νόμιμους άρρενες απογόνους<sup>110</sup>. Οι κοινωνικές συμβάσεις της εποχής τοποθετούν τον άνδρα έξω και τη γυναίκα μέσα<sup>111</sup>. Όταν η γυναίκα φέρνει προς τα έξω αυτά που θα έπρεπε να μένουν κρυφά μέσα στο σπίτι, τότε συνιστά απειλή για τον άνδρα και τον οίκο του. Ο οίκος είναι ο χώρος εκδήλωσης της αμαρτίας και επιβολής της τιμωρίας των γυναικών, την ίδια στιγμή όμως που και η γυναίκα καταστρέφει τον οίκο.<sup>112</sup> Ωστόσο, στην τραγωδία, η οποία σημειωτέον ότι αποτελούσε θέαμα ή καλύτερα διδασκαλία που είχε κατ' εξοχήν δημόσιο χαρακτήρα, οι γυναίκες προβάλλουν επικίνδυνα για τα ειωθότα της εποχής. Αυτό είναι κάτι που σε όλους τους τραγικούς και ιδιαιτέρως στον Ευριπίδη ανατρέπεται πλήρως<sup>113</sup>. Το παράδοξο αυτό αξίζει την προσοχή μας, καθώς η φυγή των γυναικών από το εσωτερικό του σπιτιού επιφέρει και την καταστροφή του.

Η γυναικεία μορφή και το γυναικείο σώμα γίνεται το μέσο με το οποίο οι πολιτισμοί που είναι πατριαρχικοί προσπαθούν να συλλάβουν αφαιρετικά ιδέες και τρόπους σκέψης για τη διατήρηση της τάξης στις κοινωνίες τους. Οι γυναίκες θεωρούνταν πως είναι πολύ περισσότερο εκτεθειμένες σε σχέση με τους άνδρες στα πάθη, ιδίως τον έρωτα. Μια τέτοια περίπτωση συναντούμε στο πρόσωπο της Φαίδρας. Αυτή, όπως συμβαίνει συνήθως στην τραγωδία, ενεργεί υπό την καταλυτική επίδραση μιας ανεπίτρεπτης παρόρμησης, κατά την περίοδο που ο σύζυγός της απουσιάζει από το σπίτι<sup>114</sup>. Ο τελευταίος επιστρέφει, αλλά ο νόστος του σημαδεύεται από μια χαοτική κατάσταση που επικρατεί στο σπίτι του.

---

<sup>110</sup> Goff (2006: 4)

<sup>111</sup> Zeitlin (1996: 113)

<sup>112</sup> Goff (2006: 11)

<sup>113</sup> Hall (2015: 156)

<sup>114</sup> «Κάθε γυναίκα που υπερβαίνει τα όρια στην τραγωδία, είναι, προσωρινά ή μόνιμα, χωρίς συζυγο.» Hall (2015: 18)



Επίσης, στον κόσμο της αθηναϊκής τραγωδίας οι γυναίκες, είτε κοινή συναινέσει του πατέρα και του γαμπρού σε περίπτωση γάμου είτε με τη βία του άνδρα σε περίπτωση πολέμου, βρίσκονταν ουσιαστικά ακινητοποιημένες σε αντίθεση με τους άνδρες οι οποίοι είχαν απεριόριστη ελευθερία κινήσεων<sup>115</sup>. Η Φαίδρα παραχωρήθηκε στο πλαίσιο ενός πολιτικού συμβιβασμού μεταξύ Αθήνας και Κρήτης και η θέση της ήταν απολύτως καθορισμένη από ένα αυστηρό πλαίσιο περιορισμών, δίνοντας υποχρεωτικά λόγο για κάθε πράξη της στον εντελώς απαλλαγμένο από αντίστοιχη υποχρέωση άνδρα της. Η θέση της γυναίκας, όπως την όριζε η νομοθεσία της εποχής, ήταν απολύτως εξαρτημένη από τον άνδρα κύριο του σπιτιού. Η ίδια όμως ήταν *άκυρη*, αν λάβουμε υπόψη τον χαρακτηρισμό του Αριστοτέλη για την ψυχή των γυναικών.

Η απουσία του Θησέα σε τακτά και μακρά χρονικά διαστήματα θα μπορούσε να εξηγήσει σύμφωνα με τις ιατρικές αντιλήψεις της εποχής την κατάσταση της Φαίδρας. Η επιβεβλημένη αποχή της Φαίδρας από τη σεξουαλική δραστηριότητα ενοχοποιείται κατά τον Ιπποκράτη για την «ασθένειά» της<sup>116</sup>.

Η τραγωδία πάντως λειτουργούσε ως ένας μηχανισμός, ο οποίος με την αξιοποίηση ορισμένων επαναλαμβανόμενων σχημάτων της πλοκής επιβεβαίωνε στη συνείδηση των θεατών τη διάρθρωση της πατριαρχικής και ξενοφοβικής κοινωνίας στην οποία ζούσαν<sup>117</sup>. Η κατωτερότητα των γυναικών, των ξένων και των δούλων αναδεικνυόταν με τρόπο εντυπωσιακό, καθώς η πρόσκαιρη σκηνική τοποθέτηση όλων αυτών των προσώπων στο πλαίσιο δραστηριοτήτων από τις οποίες ήταν στην πραγματική κοινωνική ζωή της πόλης αποκλεισμένοι δεν είχε εντέλει άλλο αποτέλεσμα από την επαλήθευση των στερεοτύπων. Η τραγωδία οριοθετεί την υπεροχή του άνδρα έναντι των γυναικών, οι οποίες όταν εισβάλλουν στον δημόσιο χώρο προκαλούν σοβαρότατους κλυδωνισμούς στην ευστάθεια του οικογενειακού και κοινωνικού οικοδομήματος.

Ο λόγος είναι ένα όργανο του οποίου η δύναμη και η αποτελεσματικότητα τίθεται διαρκώς σε διαπραγμάτευση. Η αποδοχή της υπεροχής του σε μια εποχή μάλιστα κατά την οποία η σοφιστική κίνηση και η εκτίναξη της εκτίμησης με την οποία αντιμετωπιζόταν η ρητορική έρχεται σε σύγκρουση με τον κόσμο της τραγωδίας και τελικά παραμένει εν αμφιβόλω η αποτελεσματικότητά του. Τα πρόσωπα της πλοκής

---

<sup>115</sup> Hall (2015: 159)

<sup>116</sup> «Αν η Φαίδρα είχε ζητήσει τη συμβουλή ενός γιατρού, θα της είχε πιθανόν συστήσει για θεραπεία τη σεξουαλική επαφή – με τον σύζυγό της βεβαίως.» Hall (2015: 162)

<sup>117</sup> Hall (2015: 137)

υιοθετούν διαδοχικά τη σιωπή ή τον λόγο, αλλά ανεξαρτήτως επιλογής και για διαφορετικούς λόγους το αποτέλεσμα είναι πάντοτε καταστροφικό για τους ίδιους και για τους άλλους.

Αποτελεί ειρωνεία το γεγονός ότι σε μία τραγωδία στην οποία ο κεντρικός ήρωας μάχεται για την παρθενία του και αγωνίζεται να κρατήσει το σώμα του ανέγγιχτο, η παρουσία του σώματος είναι τόσο έντονη σε τρεις χαρακτηριστικές σκηνές: αρχικά στην πρώτη έλευση της Φαίδρας, όπου αποτυπώνονται τα σωματικά συμπτώματα της ασθένειάς της, έπειτα στην εμφάνιση του άψυχου σώματός της που κρέμεται, και τέλος στο διαμελισμένο σώμα του ετοιμοθάνατου Ιππόλυτου<sup>118</sup>.

---

<sup>118</sup> Segal (1993: 110)

# Κεφάλαιο 2

## Publi Ovidi Nasonis *Heroidum* 4

Ο Οβίδιος είναι ο ποιητής που επηρέασε τον Σενέκα στη συγγραφή των τραγωδιών του περισσότερο από κάθε άλλον προγενέστερο ποιητή<sup>119</sup>. Άλλωστε, η μετάβαση από την πρώιμη λογοτεχνική περίοδο του Αυγούστου σε αυτή του Νέρωνα συμβατικά περιγράφεται ως κίνηση από τη χρυσή στην αργυρή περίοδο της λατινικής λογοτεχνίας. Σε αυτή την αλλαγή αποφασιστικό ρόλο διαδραμάτισε ο Οβίδιος με την απόρριψη του κλασικισμού της εποχής του Αυγούστου και της έμφασης που δινόταν στην έννοια του *decorum*. Στη θέση αυτής πρόβαλλε με αξιοσημείωτη ένταση το θέμα της αγάπης και μάλιστα των πιο ακραίων πτυχών της<sup>120</sup>.

Οι *Ηρωίδες* είναι ένα έργο της ώριμης συγγραφικής περιόδου του Οβιδίου. Αποτελεί ένα νέο λογοτεχνικό είδος που προκύπτει από τη μείξη της ποίησης με τη ρητορική. «Δεν είναι βέβαια έμμετρες *suasoriae*, αλλά και δεν θα είχαν γραφεί έτσι χωρίς εκείνη την προπαιδεία<sup>121</sup>.» Η ρητορική μεταρσιώνεται από μέσο πειθούς σε μέσο καλλιτεχνικής απεικόνισης του χαρακτήρα. Ο ποιητής ανοίγει νέους δρόμους στην ερωτική ελεγεία, καθώς στις επιστολές αυτές τον λόγο έχουν οι γυναίκες και όχι οι άνδρες σε ένα πλαίσιο που ορίζεται από τον μύθο<sup>122</sup>. Πρόκειται για επιστολές από γυναίκες αδικημένες ή εγκαταλελειμμένες, οι οποίες απευθύνονται στους αγαπημένους τους και στις οποίες «ο έρωτας μετατρέπεται από παιχνίδι σε πεπρωμένο<sup>123</sup>. Η 4<sup>η</sup> επιστολή μάλιστα αποτελεί τη

---

<sup>119</sup> Coffey & Mayer (2005: 18)

<sup>120</sup> “What in fact happened awaits adequate description, but it seems clear that the change began with Ovid, whose rejection of Augustan classicism (especially its concept of the *decorum* or appropriateness), cultivation of genetic disorder and experimentation, love of paradox absurdity, incongruity, hyperbole, wit, and focus on extreme emotional states, influenced everything that followed.” Boyle (2010: 11)

<sup>121</sup> Albrecht (2017: 648)

<sup>122</sup> Albrecht (2017: 602)

<sup>123</sup> Albrecht (2017: 656)

συνισταμένη ανάμεσα στα είδη της ελληνικής τραγωδίας και της ρωμαϊκής ελεγείας. Η οφειλή του Σενέκα σε αυτή την επιστολή είναι διαπιστωμένα πολύ μεγάλη<sup>124</sup>.

Η Φαίδρα ως επιστολογράφος δεν αποτελεί πρωτότυπη σύλληψη του Οβιδίου<sup>125</sup>. Στον *Ιππόλυτο Στεφανηφόρο* η ηρωίδα συντάσσει μία επιστολή λίγο πριν από το απονενομημένο της διάβημα, με την οποία συκοφαντεί στον Θησέα τον Ιππόλυτο, υποδεικνύοντας στο πρόσωπό του τον βιαστή της και τον πρόξενο της αυτοκτονίας της. Η επιστολή αυτή όμως έχει τον ίδιο τον Ιππόλυτο ως αποδέκτη και δεν αποσκοπεί στο να τον καταστρέψει, αλλά στο να κάμψει τις αντιστάσεις του απέναντι στο ερωτικό της κάλεσμα. Επιπλέον, η ελεγειακή επιστολή της Φαίδρας προς τον Ιππόλυτο φαίνεται ότι βασίζεται περισσότερο στον *Ιππόλυτο Καλυπτόμενο* του Ευριπίδη και αυτό της προσδίδει ακόμη μεγαλύτερη αξία για τη διερεύνηση των διακειμενικών αναφορών του Σενέκα.

Αξιοσημείωτη είναι η παρουσίαση της ηρωίδας με τον τρόπο που γνωρίζουμε από την ερωτική ελεγεία. Χαρακτηριστικά δείγματα αυτής της επεξεργασίας είναι:

- i. το θέμα του κυνηγιού
- ii. η λογική των παρακλήσεων
- iii. η παρουσίαση της εξοχής
- iv. ο ρόλος του απατημένου συζύγου
- v. η προβολή του έρωτα ως πάθους που μπορεί να γίνει αντιληπτό στην υπέρτατη έντασή του μόνον από τις γυναίκες.

Το ηρωικό και τραγικό υλικό παρουσιάζεται εμφανώς υποβαθμισμένο και ο ποιητής, στο πνεύμα που απηχεί περισσότερο η *Ars amatoria*, προσεγγίζει την ηρωίδα με όρους σύγχρονους. Η Φαίδρα είναι μια κοινή γυναίκα της οποίας ο έρωτας ήταν αξιοθρήνητος, αν όχι κωμικός.

Η Φαίδρα στην αρχή της επιστολής της τυπικά ακολουθεί τις προδιαγραφές του είδους, δηλώνοντας τον αποστολέα και τον παραλήπτη και απευθύνοντας έναν σύντομο χαιρετισμό. Ωστόσο, οι αναφορές αυτές γίνονται με τρόπο εξόχως κρυπτικό που δεν

---

<sup>124</sup> “To Ovid in fact Seneca is especially indebted. Mention was made above of the influence of Ovidian poetic modes on the style of postclassical Roman verse and the probable influence of ovidian and augustan dramaturgy on Seneca. But Seneca was also indebted to Ovid in matters of motif, theme, and characterization, and one Ovidian text influenced Seneca’s Phaedra above all else, Phaedra’s imagined verse epistle to Hippolytus, *Heroides* 4.” Boyle (2010: 16-17)

<sup>125</sup> Michalopoulos (2006: 6)

μπορεί να περάσει απαρατήρητος. Συγκεκριμένα, για τον εαυτό της χρησιμοποιεί την φράση *Cressa puella*<sup>126</sup> (2), η οποία προκαλεί πολλούς συνειρμούς, αφενός λόγω του επιθετικού προσδιορισμού που αναφέρεται σε συγκεκριμένη τοποθεσία και αφετέρου λόγω του ουσιαστικού που δημιουργεί άλλες συνδηλώσεις. Η Κρήτη ως τόπος καταγωγής της ηρωίδας συνδέεται με την πλούσια σε εκδηλώσεις σεξουαλικής διαστροφής ιστορία της οικογένειάς της και την αναπόφευκτη λόγω κληρονομικότητας έκθεσή της σε ανάλογες πράξεις. Η *puella*<sup>127</sup> είναι ένα όνομα που δηλώνει συνήθως την ανύπανδρη κοπέλα και, ειδικά στο πλαίσιο της ελεγειακής ποίησης, το αντικείμενο του πόθου και το υποκείμενο του πάθους και της οδύνης<sup>128</sup>. Η Φαίδρα στην τραγωδία του Σενέκα (609-12) εκλιπαρεί τον Ιππόλυτο να πάψει να την αποκαλεί μητέρα και να διαλέξει μια λέξη ταπεινότερη, όπως αδελφή ή καλύτερα δούλη<sup>129</sup>. Η τελευταία λέξη μάλιστα έχει έντονες ερωτικές συνηχήσεις, γνωστές από την ελεγειακή ποίηση, και με αυτές επιτυγχάνει την ίδια στόχευση με εκείνη της λέξης που χρησιμοποιεί στην επιστολή<sup>130</sup>. Εν ολίγοις, η Φαίδρα αποφεύγει τα ονόματα ή το λεξιλόγιο που θα αποκάλυπταν την πραγματική σχέση που τη συνδέει με τον Ιππόλυτο, διότι αυτομάτως θα καθιστούσε πρόδηλο τον ανόσιο χαρακτήρα που έχει το πάθος της. Έτσι, η σχέση μεταξύ μητριάς και προγονού παραχωρεί την θέση της στη σχέση κοπέλας και ανδρός/συζύγου.

Μια άλλη ενδιαφέρουσα σχέση που μπορεί να ανιχνεύσει κανείς ανάμεσα στο επίθετο *Cressa* και στην τραγωδία είναι η εξής: συχνά οι Κρήτες, σύμφωνα με την παράδοση, συνδέονταν με την κατηγορία του ψεύδους. Αυτό επαληθεύεται εύκολα στην περίπτωση της περίφημης επιστολής που συνέταξε η Φαίδρα και βρέθηκε δίπλα στο πτώμα της στον Ευριπίδη. Και στον Σενέκα όμως το ψέμα είναι αυτό που μετέρχεται, έστω κι αν το μέσο που χρησιμοποιεί τώρα αλλάζει. Δεν συντάσσει επιστολή, αλλά συκοφαντεί δια ζώσης

---

<sup>126</sup> Τον όρο *puella* θα χρησιμοποιήσει και στο τέλος της επιστολής της (173).

<sup>127</sup> "Puella is not only "the standard term for a woman viewed as a potential object of love, but also a term suggesting the pathos and the erotic suffering of the girl. Above all, Phaedra's self-identification as puella practically signals her transposition from the world of Greek tragedy to that of Roman elegy;" Michalopoulos (2006: 8)

<sup>128</sup> Βέβαια, όταν η λέξη *puella* χρησιμοποιούνταν για παντρεμένες γυναίκες, τότε χαρακτήριζε εκείνες που επιδείκνυαν λάγνα συμπεριφορά, αλλά αυτή η συνυποδήλωση σίγουρα δεν ανήκε στις προθέσεις της ηρωίδας.

<sup>129</sup> "She proposes preferably designations: sister, slave even. Now in Latin these words can have erotic overtones, especially the latter which suggest the servitude of love motif, common in erotic poetry." Mayer (2002: 27)

<sup>130</sup> "The central concept of Roman analogy was precisely this 'servitude of love', *servitium amoris*." Boyle (2010: 172)

τον γιο στον πατέρα του. Και όσο για τον Οβίδιο, η υπενθύμιση της καταγωγής της υπονομεύει την αξιοπιστία της επιστολής της.

Τέλος, σε ό,τι αφορά την ευχή για υγεία (*salute* 4.1) που απευθύνει στον Ιππόλυτο, αυτή έρχεται σε έντονη αντίθεση με την κατάσταση στην οποία βρίσκεται η ίδια στην τραγωδία<sup>131</sup>. Εκεί, αναγνωρίζει πως η ψυχή της ματαιώς αναζητά *sana consilia* (180) και πως η κάψα και ο έρωσ την βασανίζουν εσωτερικά στο *pectus insanum* (640). Η Τροφός επισημαίνει για την κατάσταση της ηρωίδας πως δεν θα υπάρξει τέλος της υφέρπουσας δράσης των *flammis insanis* (361). Ο Χορός περιγράφει την αιφνίδια και βίαιη αποχώρηση του Ιππόλυτου, παρομοιάζοντάς την με *insanis similis procellae* (736), η οποία προκλήθηκε από τη λεκτική και μόνο αποκάλυψη των ανόσιων σκέψεων της μητρυιάς του και χωρίς την παραμικρή μετάβαση σε επίπεδο σωματικής επαφής. Τέλος, η ίδια η Φαίδρα στη σκηνή του εικονικού φόνου της από τον Ιππόλυτο δηλώνει πως την θεραπεύει από την τρέλα της (*sanas furentem* 711), ενώ στην τελευταία σκηνή αποδίδει την αθλιότητα που διέπραξε εις βάρος του στο *pectore insano* (1193) που φωλιάζει μέσα της<sup>132</sup>. Εν κατακλείδι, η ευχή για την υγεία του Ιππόλυτου εκπορεύεται από μια βαριά νοσούσα γυναίκα, η οποία μολύνει ακόμη και με τα λόγια της τους άλλους.

Η Φαίδρα στην επιστολή παραδέχεται ότι τρεις φορές προσπάθησε να του εξομολογηθεί τον έρωτα της και τρεις φορές υπαναχώρησε (4.7-8)<sup>133</sup>. Στην τραγωδία του Σενέκα παρατηρούμε ισάριθμες προσπάθειες της ηρωίδας να αποτολμήσει τη γνωστοποίηση των συναισθημάτων της με διαφορετικά αποτελέσματα. Στην πρώτη, εξαιτίας της επίμονης προσπάθειας της Τροφού να τη συνετίσει, καταλήγει πως μόνη λύση για αυτήν είναι ο θάνατος. Μια δεύτερη, περισσότερο εσωτερική, προσπάθεια φαίνεται ότι λαμβάνει χώρα εντός του οίκου. Η Φαίδρα αδυνατεί να αποδεχτεί τη ματαιώση των προσπαθειών της να κερδίσει τον Ιππόλυτο και αποφασίζει να ενδυθεί τον ρουχισμό και τα σύνεργα του κυνηγιού, προκειμένου να τον συναντήσει σε ένα φανταστικό κυνήγι. Η τρίτη και τελευταία της προσπάθεια γίνεται όταν έρχεται πρόσωπο με πρόσωπο με τον Ιππόλυτο, οπότε και αποφασίζει να παρακάμψει κάθε της αναστολή και να εκμεταλλευτεί

---

<sup>131</sup> "Its use could be seen as Phaedra's very first hint at the nosos theme in the letter." Michalopoulos (2006: 130)

<sup>132</sup> Coffey & Mayer (2005: 190)

<sup>133</sup> Για μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα διακειμενική αναφορά για το ίδιο θέμα, αλλά ανάμεσα στην επιστολή του Οβιδίου και τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη δεξ Michalopoulos (2006: 12).

την ευκαιρία που της δίνεται, καθώς ανακτά τις αισθήσεις της στην αγκαλιά του. Η ομοιότητα των στίχων 602-3 της *Φαίδρας* και 4.7-8<sup>134</sup> της *Επιστολής* είναι εντυπωσιακή.

Ωστόσο, η Φαίδρα αποφασίζει τελικά να σπάσει τη σιωπή της και να γνωστοποιήσει στον Ιππόλυτο τα αισθήματά της, παρακινημένη, όπως λέει, από την αγάπη της. Με τον τρόπο αυτό μάλιστα αθώνει τον εαυτό της, αφού συμμορφώνεται προς τις υποδείξεις μιας ανώτερης δύναμης. Η στάση αυτή βρίσκεται στον αντίποδα της επιλογής που έκανε η τραγική ηρωίδα στον *Ιππόλυτο Στεφανηφόρο*: εκεί αποφασίζει να υιοθετήσει τη σιωπή. Η αλλαγή αυτή έχει και ευρύτερη σημασία, καθώς σηματοδοτεί και τη μετάβαση σε άλλο λογοτεχνικό είδος: την ελεγεία<sup>135</sup>. Η εικόνα του Έρωτα που καθοδηγεί το ερωτευμένο πρόσωπο είναι συνηθισμένη στην ελεγειακή ποίηση. Στη *Φαίδρα* του Σενέκα παρακολουθούμε την ηρωίδα να βασανίζεται από έναν έρωτα που δεν μπορεί να γνωστοποιήσει και για αυτό καταφεύγει δύο φορές στη σιωπή: την πρώτη φορά, ύστερα από τις νουθεσίες της Τροφού, επιλέγει την αυτοκτονία που οδηγεί στην οριστική αποσιώπηση· τη δεύτερη φορά επιλέγει τη φυγή στα δάση που οδηγεί σε αναγκαστική αφωνία. Ωστόσο, όταν συνέρχεται στην αγκαλιά του Ιππόλυτου, αλλάζει στάση και αποφασίζει να μιλήσει. Η διαφορά έγκειται στο ότι στον Οβίδιο η εσωτερική πάλη για την επιλογή της σιωπής ή της αποκάλυψης έχει ελεγειακά χαρακτηριστικά, αφού η Φαίδρα πλέον, αποδίδοντας στα κελεύσματα του έρωτα την απόφασή της να «μιλήσει» γράφοντας, λειτουργεί ενδεδυμένη το προσωπίο της ποιήτριας. Η εικόνα του Έρωτα να υπαγορεύει στη Φαίδρα αυτό που πρέπει να κάνει θυμίζει έντονα αντίστοιχες εικόνες από τη ρωμαϊκή ελεγεία, όπου ο Έρωτας επιπλήττει τον ποιητή, επειδή σκέφτεται να συνθέσει τους στίχους του σε άλλο είδος ποίησης<sup>136</sup>.

Επίσης, ανάλογο είναι και το έντονα κελευστικό ύφος των παραινέσεων που δέχεται η ηρωίδα για να μιλήσει. Βέβαια, στην επιστολή πομπός είναι ο προσωποποιημένος *Amor*, ο οποίος την προστάζει *scribe!* Στην τραγωδία η φωνή προέρχεται από μέσα της, αλλά ο τόνος είναι ίδιος (*aude, tempta*) και η πηγή που πυροδοτεί τη φωνή είναι ο *amor* της για τον προγονό της!

Το αίσθημα του *rudor* για την ηρωίδα της επιστολής αποτελεί ένα εμπόδιο, το οποίο απλώς ξεπερνά με την απόφασή της να συντάξει μια επιστολή, αφού η γλώσσα της την

---

<sup>134</sup> Boyle (2010: 172)

<sup>135</sup> Michalopoulos (2006: 11)

<sup>136</sup> Michalopoulos (2006: 14)

προδίδει (4.9-10). Στην τραγωδία όμως η Φαίδρα ομολογεί πως βαθιά μέσα της δεν έχασε κάθε ντροπή (*Non omnis animo cessit ingenuo pudor* 250), ενώ αργότερα αισθάνεται λυτρωμένη για την αποκατάσταση της τιμής της με την παράδοσή της στο ξίφος του Ιππόλυτου (*salvo ut pudore manibus immoriar tuis* 712). Ωστόσο, δεν φαίνεται να δυσκολεύεται στη συνέχεια να αποτινάξει από πάνω της κάθε ανάλογο εμπόδιο (*serus est nobis pudor* 595). Αργότερα πάντως θα δηλώσει υποκριτικά πως ο θάνατος θα ξεπλύνει την προσβεβλημένη από τον Ιππόλυτο τιμή της (*labem hanc pudoris eluet noster cruor* 893), και στο τέλος θα επαναλάβει ότι ο θάνατος είναι το μόνο που μπορεί να καταπραΰνει την πληγωμένη τιμή της (*o mors pudoris maximum laesi decus* 1189)<sup>137</sup>. αυτή τη φορά όμως θα το εννοεί.

Στην επιστολή η Φαίδρα εκφράζει το ενδιαφέρον της για τη φήμη (*fama*) που την συνοδεύει, ακολουθώντας τις επιταγές της ρωμαϊκής κοινωνίας, στην οποία η εικόνα της ηθικής ακεραιότητας αποτελούσε μια τυπική αρετή της Ρωμαίας *matrona*<sup>138</sup>. Ανάλογο ενδιαφέρον για την προάσπιση της εύκλειας εκδηλώνει και η ομώνυμη ηρωίδα στον *Ιππόλυτο Στεφανηφόρο* και μάλιστα με φανερότην ανησυχία της για τη δημόσια εικόνα της. Στην τραγωδία του Σενέκα η *fama* είτε αποδοκιμάζεται από την Τροφό (269-70) είτε σχετικοποιείται από τη Φαίδρα (598).

Επιπλέον, η έγνοια της Φαίδρας για τη *fama* στην επιστολή του Οβιδίου είναι στενά συνυφασμένη με τον Ιππόλυτο, καθώς το ενδιαφέρον της εστιάζει περισσότερο στην αποσόβηση των ανησυχιών του και στην άρση των πιθανών ενστάσεων του παρά στον εαυτό της. Αντιθέτως, στην τραγική ηρωίδα η *fama* περιστρέφεται γύρω από την ίδια και τη μέριμνά της για τη δημόσια εικόνα της. Όσο για την εικόνα που θα κληροδοτήσει στα παιδιά της, αυτή μάλλον παραγνωρίζεται εντελώς, όπως και στην τραγωδία. Η Φαίδρα, διαφορετικά σε σχέση με το ελληνικό πρότυπο<sup>139</sup>, φαίνεται να επιθυμεί την πλήρη αποκοπή από τον δεσμό με τα παιδιά της χάριν της ικανοποίησης του αθέμιτου πάθους της για τον προγονό της.

Η παρθενία προβάλλεται από τη Φαίδρα με ιδιαίτερη έμφαση στους στίχους 4.27-34<sup>140</sup>, προκαλώντας, όπως είναι φυσικό, έντονη απορία. Ο πολύχρονος γάμος της με τον Θησέα και η απόκτηση τέκνων εντός αυτού υπονομεύει την ευστάθεια ενός τέτοιου ισχυρισμού και για

---

<sup>137</sup> Boyle (2010: 208)

<sup>138</sup> Michalopoulos (2006: 17)

<sup>139</sup> Michalopoulos (2006: 21)

<sup>140</sup> "Phaedra's concern for her virginity could be seen as an appropriation of Hippolytus' concern with his virginity." Michalopoulos (2006: 147)



τον λόγο αυτόν θα πρέπει ίσως να ερμηνευθεί όχι κυριολεκτικά. Πιθανότατα αποτελεί μία ακόμη απόδειξη της διαστρέβλωσης της πραγματικότητας που της υπαγορεύει το πάθος της<sup>141</sup>. Από την άλλη όμως ενδέχεται να εντάσσεται σε έναν καλά μελετημένο σχεδιασμό να κερδίσει τον Ιππόλυτο με την προβολή ενός χαρακτηριστικού πολύ ελκυστικού για τον ήρωα, το οποίο ο τελευταίος διαφυλάσσει ως κόρη οφθαλμού, καθώς αναγνωρίζει σε αυτό τον πυρήνα της ύπαρξής του. Αντιστοίχως, και στην τραγωδία του Σενέκα (668-9)<sup>142</sup> δεν διστάζει να χρησιμοποιήσει ως ύστατο όπλο αποπλάνησης την αγνότητά της, δηλώνοντας μάλιστα έτοιμη να την απεμπολήσει μόνο για χάρη του.

Η Φαίδρα στην επιστολή αναλαμβάνει έναν ρόλο γνωστό ήδη από την ελληνιστική λογοτεχνική παράδοση, αυτόν του προαγωγού (*Iena*)<sup>143</sup>. Δεν διστάζει να προτρέψει τον προγονό της να εγκαταλείψει την προσήλωσή του στην *pietas* και να υιοθετήσει τα μοντέρνα ήθη της εποχής. Τον ρόλο αυτόν διατηρεί στον Σενέκα η Τροφός, η οποία (435-482)<sup>144</sup> επιχειρεί να παρασύρει τον Ιππόλυτο απαριθμώντας μια σειρά από επιχειρήματα που τελικό στόχο έχουν να προετοιμάσουν το έδαφος για την ανόσια ένωση με τη Φαίδρα.

Η Φαίδρα του Σενέκα (611) προτείνει στον προγονό της να την αποκαλεί *soror*, αλλά η πρόταση αυτή δεν γίνεται εύκολα αντιληπτό με ποιο τρόπο εξυπηρετεί τα σχέδια της ηρωίδας. Η απάντηση ίσως βρίσκεται στη συγκεκριμένη επιστολή του Οβιδίου, όπου η Φαίδρα επεσήμανε ότι ο Δίας νομιμοποιεί τον ερωτικό δεσμό ανάμεσα σε αδέρφια, και μάλιστα εντός του πιο εξευγενισμένου και ηθικά άμεμπτου πλαισίου, του γάμου (4.134-5). Το ίδιο άλλωστε είχε υπαινιχθεί η ηρωίδα και νωρίτερα (4.35-6).

Η σκηνή όπου η Φαίδρα παραληρεί και φαντασιώνεται τον εαυτό της να μετέχει σε φανταστικά κυνήγια (387-403), έχει το αντίστοιχό της στην επιστολή (4.37-52)<sup>145</sup>. Ωστόσο, παρά τις προφανείς ομοιότητες σε επίπεδο θεματικό και στυλιστικό υπάρχει και μια ουσιώδης διαφορά. Η Φαίδρα στην επιστολή κινείται σε επίπεδο αυστηρά ιδιωτικό, καθώς η εξομολόγησή της γίνεται γραπτώς και μακριά από αδιάκριτα βλέμματα. Αντιθέτως, στην τραγωδία ο χαρακτήρας της ίδιας εξομολόγησης είναι δημόσιος και η ηρωίδα εκτίθεται ενώπιον της πόλης. Επίσης, ευδιάκριτη διαφορά είναι και η εντελώς

---

<sup>141</sup> Michalopoulos (2006: 23)

<sup>142</sup> Coffey & Mayer (2005: 150)

<sup>143</sup> Michalopoulos (2006: 24)

<sup>144</sup> Coffey & Mayer (2005: 131)

<sup>145</sup> Ο συσχετισμός με το γνωστό μοτίβο του ερωτικού κυνηγιού είναι και εδώ προφανής·δες και Michalopoulos (2006: 150).

διαφορετική κατάσταση στην οποία βρίσκεται η ηρωίδα στα δύο έργα. Στην επιστολή η Φαίδρα δείχνει να έχει καλύτερο έλεγχο του εαυτού της. Δεν περιγράφει μια φαντασίωση, η πραγματοποίηση της οποίας εύχεται να εκπληρωθεί, αλλά μια πραγματικότητα, όπως προδίδει και η οριστική έγκλιση που χρησιμοποιεί<sup>146</sup>. Αντιθέτως, στην τραγωδία είναι προφανές ότι το πάθος την κυβερνά και την παρασύρει σε ευχολόγια και παραισθήσεις. Άλλωστε, η ρηματική έγκλιση που κυριαρχεί είναι η προτρεπτική / ευχετική υποτακτική. Το κινήγι στο οποίο φαντασιώνεται ότι παίρνει μέρος είναι μια ανθρώπινη δραστηριότητα φαινομενικά άσχετη προς τη σεξουαλικότητα, αλλά, όπως έχει αποδείξει η επιστήμη της ψυχολογίας, με τον μηχανισμό της μετουσίωσης ανευρίσκουμε σε αυτήν βαθύτερα νοήματα τα οποία απορρέουν από τη δύναμη της σεξουαλικής ενόρμησης.

Η Φαίδρα περιγράφει τον εαυτό της ως το απολύτως ταιριαστό ταίρι για τον Ιππόλυτο, καθώς φαντάζεται ότι μοιράζεται τα ίδια ενδιαφέροντα, κυνηγάει στα ίδια μέρη και μετέρχεται τις ίδιες πρακτικές με αυτόν. Στην επιστολή όμως η ηρωίδα φαίνεται ότι θέλει όχι μόνον να είναι μαζί με τον Ιππόλυτο, αλλά να είναι κυριολεκτικά ο ίδιος<sup>147</sup>! Στην τραγωδία δηλώνει απλώς ότι θέλει να μοιάζει με την Αμαζόνα μητέρα του. Αυτή η διαφορά ίσως υποδεικνύει την περισσότερο άγρια και απρόβλεπτη συμπεριφορά της Φαίδρας, η οποία στο τέλος όχι μόνο δεν θα διστάσει να συκοφαντήσει τον προγονό της, αλλά δεν θα κάνει τίποτε για να ανακόψει και το σχέδιο καταστροφής που εξύφανε για αυτόν.

Εντελώς διαφορετική είναι η εικόνα του Ιππόλυτου ανάμεσα στα δύο έργα. Στην τραγωδία, πριν ακόμη από την αποκάλυψη των συναισθημάτων που τρέφει η Φαίδρα για τον ίδιο, ο Ιππόλυτος ξεσπά σε ένα υβρεολόγιο για τις γυναίκες συλλήβδην (559-564), ενώ στη συνέχεια δεν διστάζει να κατακεραυνώσει τη Φαίδρα ως τη χειρότερη του γένους των γυναικών. Αντιθέτως, στην επιστολή η άκαμπτη στάση του Ιππόλυτου απέναντι στην πολιορκία της Φαίδρας αποδίδεται όχι σε ένα σφυρηλατημένο και βαθιά εμπεδωμένο φρόνημα μισογυνισμού και α-σεξουαλικότητας, αλλά σε μια δικαιολογημένη σύμφωνα με το κειμενικό είδος της ελεγείας συμπεριφορά<sup>148</sup>.

---

<sup>146</sup> Michalopoulos (2006: 27)

<sup>147</sup> Michalopoulos (2006: 31)

<sup>148</sup> Michalopoulos (2006: 36-37)

Τέλος, ο οίκος στην τραγωδία είναι ο χώρος που πρόθυμα θέλει να εγκαταλείψει η Φαίδρα, προκειμένου να ακολουθήσει τον αγαπημένο της στα βαθύσκιωτα άλση και στα βουνά. Στην επιστολή όμως το σπίτι είναι ο χώρος που παρέχει ασφάλεια στους εραστές και κάλυψη στις περιπτώξεις τους (4.143-5)<sup>149</sup>.

Η Φαίδρα ελεεινολογεί τον γάμο της με τον Θησέα και χαρακτηρίζει τον εαυτό της όμηρο και τον σύζυγό της εχθρό (47-8). Πιθανότατα ο γάμος ήταν μέρος ενός συμβιβασμού μεταξύ των Αθηνών και της Κρήτης. Ο Οβίδιος παρουσιάζει αναλυτικά τους λόγους που εξέθρεψαν το μίσος της Φαίδρας (4.111-16). Η απουσία του Θησέα δεν ήταν σπάνιο φαινόμενο και για αυτό τον μέμφεται (91) η Φαίδρα η οποία αισθάνεται εγκαταλελειμμένη. Στην επιστολή η ηρώιδα τονίζει και εκεί τη συνεχή και μακρά απουσία του που τείνει να αποκτήσει χαρακτηριστικά μονιμότητας. Ο Σενέκας (94) παραδίδει πως ο Θησέας απουσιάζει από το σπίτι του, διότι συντρέχει τον φίλο του Πειρίθου στην προσπάθειά του να συνευρεθεί με τη βία με την Προσέρπινα/Περσεφόνη. Και στον Οβίδιο<sup>150</sup> η απουσία του Θησέα αποδίδεται στον ίδιο ακριβώς λόγο. Ωστόσο, η αναφορά στη σχέση του με τον Πειρίθου προκαλεί σκέψεις για ενδεχόμενο ομοφυλοφιλικό δεσμό μεταξύ τους, που στην περίπτωση της επιστολής λανθάνει στη χρήση του ρήματος *praerono*<sup>151</sup>. Η ίδια κατηγορία ίσως κρύβεται και στα λόγια της Φαίδρας (96-8). Υπό αυτό το πρίσμα η Φαίδρα είναι λογικό να ευελπιστεί ότι ο Θησέας είτε δεν δικαιούται να την κατηγορήσει για μοιχεία είτε, ακόμη καλύτερα, δεν τον απασχολεί καθόλου το θέμα του γάμου τους<sup>152</sup>.

Ο Οβίδιος παρουσιάζει την αγάπη της Φαίδρας ως μία ακόμη τιμωρία της Αφροδίτης εις βάρος της οικογενείας της λόγω της ηλιακής της καταγωγής (4.53-4)<sup>153</sup>. Την ίδια ακριβώς γραμμή ακολουθεί και ο Σενέκας (124)<sup>154</sup>. Μαζί τους πάντως διαφωνούν η Αφροδίτη και ο Ευριπίδης, αφού στον Πρόλογο του *Ιππόλυτου* (47-50) η θεά δηλώνει πως στόχος της είναι η τιμωρία του ήρωα και όχι της Φαίδρας, η οποία αποτελεί παράπλευρη απώλεια.

---

<sup>149</sup> Michalopoulos (2006: 38 & 206)

<sup>150</sup> Boyle (2010: 141)

<sup>151</sup> "Phaedra through her careful choice of an elegiac vocabulary infuses her narrative with erotic implications which are aimed perhaps at the supposedly homosexual attachment of Theseus to Pirithous." Michalopoulos (2006: 188)

<sup>152</sup> Αντίθετοι σε αυτήν την άποψη είναι οι Coffey & Mayer (2005: 99 & 114).

<sup>153</sup> Boyle (2010: 145)

<sup>154</sup> Coffey & Mayer (2005: 102)

Ο Ιππόλυτος εκρήγνυται με βιαιότητα λόγω των αποκαλύψεων της μητριάς του και αμέσως μετά την επίκληση που κάνει στον Δία απευθύνεται στον Ήλιο (4.53-4). Η μνεία στον ακτινοβόλο Τιτάνα, ποιητική μετωνυμία για τον Απόλλωνα<sup>155</sup>, απαντά και στην 4<sup>η</sup> επιστολή του Οβιδίου και αποτελεί ουσιαστικά την κλασική απεικόνιση του θεού με τις ακτίνες φωτός να αναδύονται από το κεφάλι του (4. 159). Η αναφορά στον θεό του Ήλιου αποκαλύπτει και ένα κλασικό μότιβο φωτός και σκότους, αποκάλυψης και συγκάλυψης, που είναι θεμελιώδες στην τραγωδία της *Φαίδρας*. Αυτός έφερε στο φως τον έρωτα που επιχείρησαν να κρατήσουν στα σκοτεινά ο Άρης και η Αφροδίτη<sup>156</sup>. Εξαιτίας αυτού τιμωρείται από την τελευταία η Φαίδρα και η γενιά της. Σε αυτόν πάλι από κοινού με τον Δία θα προστρέξει, για να τη συνδράμουν στην επιβεβαίωση του ψευδούς ισχυρισμού της σχετικά με τον υποτιθέμενο βιασμό από τον Ιππόλυτο (888-90).

Το παιχνίδι της φανέρωσης και της απόκρυψης, του φωτός και του σκότους, διατρέχει όλη την ιστορία της *Φαίδρας*. Άλλοτε κατηγορεί τον Ήλιο για τα προβλήματα που αντιμετωπίζει και άλλοτε τον παρακαλεί για τα ανομήματα που σχεδιάζει. Η σχέση δηλαδή εμφανίζεται προβληματική, όπως προβληματική είναι και η υφή των παράνομων σχέσεων στις οποίες εκών-άκων εμπλέκεται ο θεός. Η ηρώίδα στην επιστολή τον επικαλείται, για να υποδεχθεί θετικά την ειλικρινή και εκ βαθέων της εξομολόγηση ο Ιππόλυτος. Αντιθέτως, στην τραγωδία τον επικαλείται, για να παραστεί ως αδιάψευστος μάρτυς με το φως που σκορπά στο κακό που της προξένησε ο Ιππόλυτος.

Και μια ακόμη διακειμενική συνυποδήλωση: Ο αυτοκράτορας Νέρων είχε τοποθετήσει ένα τεράστιο επιχρυσωμένο άγαλμα στην είσοδο της χρυσής κατοικίας του, το οποίο αναπαριστούσε τον ίδιο με τη μορφή του θεού Ήλιου που φορά το ακτινωτό στέμμα<sup>157</sup>. Άθελά του λοιπόν ο Ήλιος συνδέεται και με την πολιτική και μάλιστα με έναν εκπρόσωπό της διαβόητο για την ηθική του και όχι μόνον υπόσταση.

Η Φαίδρα του Σενέκα (102-3) παρομοιάζει το κακό που τη βρήκε σαν τον πύρινο ατμό που ξερνά ο κρατήρας της Αίτνας. Η φωτιά που καίει τα σωθικά λόγω του ανεκπλήρωτου έρωτα είναι ένα σύμπτωμα που επαναλαμβάνει η Φαίδρα και στην επιστολή της (4.19-

---

<sup>155</sup> Boyle (2010: 177)

<sup>156</sup> "From an intertextual perspective, Phaedra's reference to Sun, the god of light, picks up the thematic polarity of concealment and revelation, darkness and light, which is fundamental in the first mythological list, especially through the allusion to Sun's revelation of Venus' adultery with Mars." Michalopoulos (2006: 213)

<sup>157</sup> Boyle (2010: 177)

20). Πάντως, το ερωτικό πάθος που συγκρίνεται με τη βιαιότητα της φωτιάς<sup>158</sup> του ηφαιστείου της Αίτνας απαντά και στην 15<sup>η</sup> επιστολή του Οβιδίου. Έτσι αισθάνεται η Σαπφώ για τον Φάωνα που χάρη στο δώρο της Αφροδίτης είχε μεταμορφωθεί σε έναν γοητευτικό νεαρό.

Η τραγική Φαίδρα (113) οικτρίζει το άσχημο ριζικό της, υπονοώντας την ανόσια ένωσή της με τον ταύρο που έστειλε ο Ποσειδών δώρο στον Μίνωα. Αντίστοιχη μνεία κάνει η ηρώιδα και στον Οβίδιο (4.57-8), όπου χαρακτηρίζει τον καρπό της ένωσης *crimen* και *onus*<sup>159</sup>. Επίσης, και στα δύο έργα η Φαίδρα χαρακτηρίζει με τον ίδιο προσδιορισμό (*fatale*) τη μοίρα της, παίζοντας με τη διπλή σημασία που έχει: μοιραία αλλά και θανάσιμη. Η απόδοση της αιτίας του κακού που βιώνει στο ριζικό της οικογένειας εμφανίζεται αναλυτικά και στα δύο κείμενα. Η ανοσιότητα ως αναπόφευκτο συστατικό των σχέσεων που συνάπτουν οι θυγατέρες του Μίνωα είναι κοινός τόπος και στον Οβίδιο (4.61-2)<sup>160</sup> και στον Σενέκα (127).

Η Τροφός (149-58)<sup>161</sup> προσπαθεί να αποτρέψει τη Φαίδρα από την ανήθικη προσέγγιση που έχει στο μυαλό της, απειλώντας την πως δεν θα συναινέσουν και δεν θα συγκαλύψουν ένα τέτοιο ανοσιούργημα οι πρόγονοί της: ο Μίνως, ο Απόλλων και ο Δίας. Την ίδια απαρίθμηση κάνει και η Φαίδρα στην επιστολή της (4.157-60), φανερώνοντας το αδύνατο της κατάστασης<sup>162</sup>. Σημειωτέον ότι ο Ιππόλυτος (671-83) επικαλείται την παρέμβαση των ίδιων θεοτήτων για την προστασία του από τη μιαρή πρόταση της Φαίδρας. Το ίδιο κάνει και η Φαίδρα (888-90), όταν αποκαλύπτει συγκεκαλυμμένα το πρόσωπο που ευθύνεται για τον υποτιθέμενο βιασμό της.

Η Φαίδρα στην τραγωδία ομολογεί πως αγάπησε ό,τι δεν έπρεπε να αγαπήσει (*amavimus nefanda* 596). Επιχειρεί εναγωνίως να επαναπροσδιορίσει τη σχέση τους και να απαλλαγεί από τον τίτλο της μητέρας που καθιστά την επιθυμία της να συνάψει ερωτικό δεσμό με τον Ιππόλυτο απολύτως ανόσια. Έτσι, του προτείνει να την αποκαλεί αδελφή

---

<sup>158</sup> “The metaphoric use of fire and heat for love constitutes a widespread topos in ancient poetry.” Michalopoulos (2006: 141)

<sup>159</sup> Όπως σημειώνει ο Michalopoulos “Phaedra’s emphasis on Pasiphae’s deception of the bull conveys a covered message to Hippolytus about her determination to overcome his resistance” (2006: 160).

<sup>160</sup> (Boyle 2010: 145) & (Coffey & Mayer 2005: 103)

<sup>161</sup> Οι Coffey & Mayer (2005: 105) σημειώνουν: “It was the duty of male relatives to punish errant women in the family. The custom allows the Nurse to list, as in Ovid Her. 4.157-60, those who might punish Phaedra; each individual is given a descriptive phrase which hints both at his reasons for prosecuting a sinner and at his identity”.

<sup>162</sup> Πάντως, σε αυτήν την αναφορά στους προγόνους της απουσιάζει κάθε υπαινιγμός για τη δυστυχία που βιώνει· δεξ και Michalopoulos (2006: 211-212).

του ή δούλη του, αποφορτίζοντας την επιθυμητή σχέση από το βάρος της ανηθικότητας (609-12).

Στην επιστολή του Οβιδίου εκφράζει την πίστη ότι η συγγενική της σχέση με τον Ιππόλυτο θα μπορούσε να συμβάλει στη νομιμοποίηση των εναγκαλισμών τους, κάνοντας όσους τους βλέπουν να πιστεύουν ότι είναι ένδειξη της τρυφερότητας που εκδηλώνει η μητριά προς τον θετό υιό της (4.137-40)<sup>163</sup>. Αποσιωπά οποιονδήποτε συγγενικό δεσμό μεταξύ τους (4.1-2), επιλέγοντας για τον εαυτό της τον άχρωμο αυτοπροσδιορισμό *Cressa puella*<sup>164</sup> και για τον ποθητό νέο τον χαρακτηρισμό *Amazonio viro*.

Επίσης, η Φαίδρα στην επιστολή της δυσκολεύεται να εξωτερικεύσει τις σκέψεις και τα συναισθήματά της, όπως κάνει και στη σκηνή με τον Ιππόλυτο (602). Ωστόσο, είναι ολοφάνερο πως στην επιστολή η επίκληση της δυσκολίας αυτής δεν είναι παρά ένα τέχνασμα με το οποίο προσπαθεί να διεγείρει την προσμονή του αναγνώστη (4.7-8)<sup>165</sup>.

Η τραγική Φαίδρα αναφέρεται στον μίτο χάρη στον οποίο ο Θησέας διέφυγε από τον λαβύρινθο, χωρίς όμως να κατονομάζει την αδελφή της Αριάδνη, η οποία ήταν εκείνη που του τον δώρισε (650). Αντιθέτως, η ελεγειακή ηρωίδα δεν ξεχνάει να τη μνημονεύσει στην επιστολή της (4.59-60)<sup>166</sup>. Ωστόσο, στην τραγωδία η Φαίδρα λίγο πιο κάτω αναφέρεται στην αδελφή της, θρηνολογώντας εκ μέρους και των δύο, επειδή τις ξελόγιασε ο άνδρας ενός οίκου (665-6). Ο άνδρας αυτός όμως δεν είναι ο ίδιος, όπως θα περιμέναμε, και για τις δύο, αλλά διαφορετικός. Στην επιστολή<sup>167</sup> η ηρωίδα καταγράφει την ίδια ακριβώς εκδοχή με τις δύο αδελφές να πέφτουν θύματα πατέρα και γιου (4.63-65). Η Φαίδρα και στις δύο περιπτώσεις προσπερνά τον ενδιάμεσο κρίκο στη σχέση της που είναι βέβαια ο πατέρας του Ιππόλυτου<sup>168</sup>. Η Αριάδνη εγκαταλείφθηκε από τον Θησέα, αφού πρώτα τη γοήτευσε με την ομορφιά του. Η ομορφιά είναι και πάλι αυτή που παρασύρει τη Φαίδρα στην ονειροπόληση μιας σχέσης με τον γιο του. Ο γάμος με τον Θησέα δεν ήταν απόρροια

---

<sup>163</sup> “Phaedra’s claim for concealing the illicit affair under the protection of kinship can be traced back to relevant motifs from the skeptic literature, more specifically to the excessive intimacy among relatives.” Michalopoulos (2006: 204)

<sup>164</sup> Για την ελεγειακή ταυτότητα που ενδέεται η Φαίδρα στην επιστολή δεξ Michalopoulos (2006: 131).

<sup>165</sup> Boyle (2010: 172)

<sup>166</sup> Boyle (2010: 175)

<sup>167</sup> Boyle (2010: 176) & Coffey & Mayer (2005: 150)

<sup>168</sup> “In any case, the attentive reader does not fail to take into consideration the fact that Phaedra’s comparison rests on the condition that both father and son have been erotically involved with the two sisters. But this is true only for Theseus, while for Hippolytus is more like wishful thinking. As a result, the close association between father and son ultimately collapses into pieces.” Michalopoulos (2006: 34)

ερωτικού πάθους, αλλά πολιτικό συναισθητικό που έκανε ο αδελφός της Δευκαλίων, όταν ο Θησέας ήταν πια βασιλιάς της Αθήνας.

Στην τραγωδία η Αμαζόνα Αντιόπη κατονομάζεται ρητά ως σύζυγος του Θησέα, ο οποίος μάλιστα δεν δίστασε, όπως υπονοεί η Τροφός<sup>169</sup>, να τη δολοφονήσει (226-7). Ωστόσο, στην επιστολή, όπως υποστηρίζει η Φαίδρα, η μητέρα του Ιππόλυτου ποτέ δεν συνδέθηκε με τον Θησέα με τα νόμιμα δεσμά του γάμου. Κι αυτό έγινε εσκεμμένα, προκειμένου να αποκλειστεί ως νόθος από τη διεκδίκηση του θρόνου (4.117-22)<sup>170</sup>. Η διαδοχή πάντως του Θησέα από τον Ιππόλυτο δεν αμφισβητείται από τον Αγγελιαφόρο (1112).

Το ζήτημα της διαδοχής λοιπόν δεν είναι αδιαμφισβήτητο και οι δύο ποιητές το αντιμετωπίζουν διαφορετικά<sup>171</sup>. Ο Οβίδιος μέσω της ηρωίδας του επισημαίνει τον προβληματικό χαρακτήρα του ζητήματος<sup>172</sup>, ενώ ο Σενέκας υιοθετεί την εκδοχή ενός νόμιμου γάμου και ενός νόμιμα αποκτηθέντος απογόνου που προβάλλει ισχυρό δικαίωμα στον θρόνο. Ο Σενέκας επιδιώκει να συνυφάνει στο ηθικό σκέλος της υπόθεσης και μια πολιτική διάσταση, επηρεασμένος περισσότερο από τις ίντριγκες και τις δολοφονίες που λάμβαναν χώρα στο παλάτι, προκειμένου να ανατραπεί η νόμιμη διαδοχή.

Επίσης, τόσο η Τροφός στην τραγωδία όσο και η Φαίδρα στην επιστολή αποδεικνύουν βαθιά γνώση των λεπτομερειών του μύθου που συνδέονται με την τελευταία, αφού ο θάνατος της Αμαζόνας από τον Θησέα αποτελούσε μια πολύ λίγο διαδεδομένη εκδοχή<sup>173</sup>.

Η Φαίδρα στην τραγωδία, πριν προβεί στην αποκάλυψη των συναισθημάτων της, ζητάει από τον Ιππόλυτο να της δείξει έλεος (622-3). Το ίδιο κάνει και στην επιστολή της, αλλά εκεί έχει ήδη ολοκληρώσει την ερωτική της εξομολόγηση (4.161-2). Η Φαίδρα στην

---

<sup>169</sup> "The Nurse dashes the hope for clemency by referring to the murder of Hippolytus' Amazon mother, Antiope, an act frequently alluded to in this play." Coffey & Mayer (2005: 112)

<sup>170</sup> Με τον τρόπο αυτό ίσως έντεχνα η Φαίδρα μεταβιβάζει το πρόβλημα της κληρονομικότητας από εκείνη στον Ιππόλυτο· δεξ και Michalopoulos (2006: 191).

<sup>171</sup> "The Messenger wants only to stress the completeness of Hippolytus' fall from good fortune, not to involve himself in difficulties over his status compared to the sons of Phaedra." Coffey & Mayer (2005: 184)

<sup>172</sup> "The reference to Hippolytus' illegitimacy in the letter is much more than a verbal echo from tragedy. Phaedra proves to be an attentive and well-informed reader of the Euripidean play, where Hippolytus' illegitimacy plays a prominent role. Throughout the play the references to Hippolytus as "the illegitimate son of Theseus" are constant and become an essential part of the father-son relationship. Moreover, Phaedra moves a step forward and invests her reference to Hippolytus' illegitimacy with political implications, since she interprets his personal misfortunes within the wider context of strife for political power. She holds that behind Theseus' failure as a father hides his ambition to maintain political power and his will to transfer this power only to his legitimate heirs. In this light, the killing of Hippolytus' mother and his bastardy turn from personal issues into matters of public concern." Michalopoulos (2006: 35)

<sup>173</sup> Michalopoulos (2006, pp. 192-193)

επιστολή επικαλείται τη *nobilitas* που παραπέμπει στη σύγχρονη κοινωνία του Οβιδίου και εντάσσεται στην προσπάθεια του ποιητή να συμβάλει στην αφομοίωση και ενσωμάτωση της ηρώιδας στη ρωμαϊκή κοινωνία<sup>174</sup>. Ο Σενέκας, έχοντας πια τη ρωμανοποίηση της ηρώιδας ως δεδομένη, αξιοποιεί το νέο δεδομένο που του παρέχει ο Οβίδιος: την ελεγειακή ταυτότητα της ηρώιδας που πιστοποιείται με τις αναφορές στην ικεσία και δουλεία.

---

<sup>174</sup> “Phaedra's use of *nobilitas*, a striking Roman term, reflects the social reality of Quid's contemporary Rome, thus contributing to the heroine's Romanization.” Michalopoulos (2006: 213)



# Κεφάλαιο 3

## Luci Annaei Senecae *Phaedra*

Η παραγωγή τραγωδιών στην Αθήνα του 5<sup>ου</sup> π.Χ. συνδέεται αναφανδόν με το πολιτισμικό περιβάλλον μέσα στο οποίο δημιουργήθηκε. Μέσα σε λιγότερο από εβδομήντα χρόνια, περίοδος που καλύπτεται από τον Αισχύλο και ολοκληρώνεται από τον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη, το είδος της τραγωδίας άνθισε και παρήκμασε με τρόπο εντυπωσιακά γρήγορο και έντονο. Έχουν γίνει πολλές απόπειρες να ερμηνευθεί αυτή η παρουσία που θα μπορούσε να παρομοιασθεί με την κίνηση ενός διάττοντος αστέρα, και ίσως εκείνη που έχει αφήσει εντονότερο το αποτύπωμά της είναι εκείνη του Nietzsche<sup>175</sup>, ο οποίος κατηγόρησε τον Ευριπίδη για υποχωρητικότητα στη σωκρατική τακτική της αμφισβήτησης.

Η αθηναϊκή τραγωδία αποτελούσε ένα δημιούργημα προορισμένο να παρασταθεί ενώπιον του δήμου στο πλαίσιο μιας θρησκευτικής γιορτής. Εξέφραζε με τρόπο άμεσο ή έμμεσο τις στάσεις και τις αποφάσεις μιας πόλης-κράτους με δημοκρατικό πολίτευμα<sup>176</sup>. Αντιθέτως, οι τραγωδίες του Σενέκα συντέθηκαν για ένα πολύ περιορισμένο κοινό μιας αχανούς αυτοκρατορίας.

Η τραγωδία του Ευριπίδη φέρει το όνομα του Ιππόλυτου, καθώς ο νέος έχει σαφώς τον μεγαλύτερο ρόλο εν σχέσει με τα άλλα πρόσωπα του δράματος. Εμφανίζεται στην α' σκηνή και πεθαίνει στην τελευταία. Επιπλέον, η αποθέωσή του στο τέλος του έργου τον ανυψώνει σε δυσθεώρητα ύψη και τον ανακηρύσσει πανηγυρικά πρωταγωνιστή που δικαιούται αναντίρρητα το όνομά του να κοσμή τον τίτλο<sup>177</sup>. Αντιθέτως, στον Σενέκα οι ρόλοι ποσοτικά τουλάχιστον σχεδόν ισομοιράζονται με οριακή επικράτηση της Φαίδρας

---

<sup>175</sup> Nietzsche (1995: passim)

<sup>176</sup> Segal (1986: 3)

<sup>177</sup> Ράιος (2015: 136)

έναντι του Ιππολύτου (Ιππόλυτος ca 235 στ., Φαίδρα ca 242 στ. και Τροφός ca 245 στ.)<sup>178</sup>. Σημαντικότερο είναι ότι η ηρωίδα εξακολουθεί να είναι παρούσα στη σκηνή στην τελευταία Πράξη, αφού η αυτοκτονία της λαμβάνει χώρα τότε. Μάλιστα, πριν αφήσει την τελευταία της πνοή, διατρανώνει την ενοχή της και τη σκευωρία εις βάρος του προγονού της με έναν τρόπο που επισύρει την προσοχή πάνω της και στα νέα ήθη της εποχής του ποιητή. Επόμενο λοιπόν είναι η τραγωδία να φέρει το όνομα της Φαίδρας<sup>179</sup>.

Έχει διατυπωθεί η άποψη ότι ο Σενέκας επηρεάστηκε περισσότερο από τον *Ιππόλυτο Καλυπτόμενο* στην κατασκευή της δικής του τραγωδίας. Κάποιοι μάλιστα επιχείρησαν να ανακατασκευάσουν το χαμένο αυτό εργό, αξιοποιώντας την εκδοχή που επεξεργάστηκε ο Σενέκας. Ωστόσο, όσα γνωρίζουμε με σχετική ασφάλεια για αυτό το έργο περιορίζονται σε είκοσι περίπου αποσπάσματα και μαρτυρίες και κατά συνέπεια κάθε τέτοια απόπειρα είναι μάταιη<sup>180</sup>.

Σε αυτήν την τραγωδία<sup>181</sup> ο Ευριπίδης είχε παρουσιάσει επί σκηνής μια αδιάντροπη Φαίδρα. Ο χώρος δράσης είναι η Αθήνα και όχι η Τροιζήνα. Η ηρωίδα κινείται αυτόνομα από το ανόσιο πάθος της για τον προγονό της. Αποκαλύπτει η ίδια τα ένοχα αισθήματά της στον Ιππόλυτο και δεν διστάζει να μετέλθει πρακτικές μαγείας για να τον κερδίσει. Το αθηναϊκό κοινό ενοχλήθηκε σφόδρα και αποδοκίμασε τον ποιητή, ο οποίος επανήλθε με νέα επεξεργασία του μύθου, τον *Ιππόλυτο Στεφανηφόρο*, αποδίδοντας τώρα τα πάθη και τις ενέργειές της στην εκδικητική manía της Αφροδίτης. Με τον τρόπο αυτό η Φαίδρα δεν είναι πλέον ένα ακατανόητο και τερατώδες πλάσμα, αλλά ένα θύμα των θεών. Στο έργο του Ευριπίδη παρακολουθούμε από την αρχή το σχέδιο της Αφροδίτης να καταστρέψει τον Ιππόλυτο χρησιμοποιώντας ως επίγειο όργανό της τη Φαίδρα και διαπλέκοντας όλους τους χαρακτήρες σε ένα αξεδιάλυτο δίχτυ<sup>182</sup>. Αντιθέτως, στη *Φαίδρα* του Σενέκα απουσιάζει ή μάλλον υποβαθμίζεται στα παραδοσιακά όρια της θεοσέβειας η συμμετοχή των θεών.

Η τραγωδία ξεκινά με την είσοδο του Ιππόλυτου, ο οποίος ετοιμάζεται για κυνήγι και καταλαμβάνει με τον λόγο του κάθε άκρη της Αττικής, οριοθετώντας τον γεωγραφικό

---

<sup>178</sup> Ράιος (2015: 135)

<sup>179</sup> Πάντως, πρέπει να σημειωθεί ότι δεν υπάρχει ομοφωνία στο corpus των χφ που διασώζουν τις τραγωδίες του Σενέκα. Στην ομάδα E το έργο φέρει το όνομα της Φαίδρας, ενώ στην ομάδα A το όνομα του Ιππόλυτου.

<sup>180</sup> "Much is uncertain about the first Hippolytus play and it is not permissible to use Seneca's play as a means of reconstructing it." Coffey & Mayer (2005: 6)

<sup>181</sup> Αναλυτικές πληροφορίες για τα σωζόμενα αποσπάσματα στον Barrett (2017: 10-45).

<sup>182</sup> Zeitlin (1996: 224)

χώρο δράσης (1-30). Συνεχίζει με αναφορές στα απαραίτητα σύνεργα του κυνηγιού: τα σκυλιά (31-43) και τα όπλα (44-53). Ο ημιάγριος κόσμος του κυνηγιού εγκαθίσταται συμβολικά από την αρχή του έργου και σε αυτόν τοποθετείται εξ αρχής ο Ιππόλυτος.

Η εναρκτήρια σκηνή του προλόγου αποτελεί μια λογοτεχνική αναπαράσταση ενός γνωστού και αγαπητού θεάματος στη ρωμαϊκή κοινωνία, το οποίο παρουσιαζόταν στο *circus*<sup>183</sup>. Στο πλαίσιο των *ludi* οργανώνονταν προς τέρψιν των θεατών αναπαραστάσεις κυνηγιού (*venationes*), κατά τα πρότυπα των κυνηγιών των βασιλέων της Αφρικής και της Ανατολής. Άγρια θηρία και εξωτικά ζώα από κάθε άκρη της αυτοκρατορίας παρήλαυναν ενώπιον των θεατών σε ένα σκηνοθετημένο θέαμα που περιελάμβανε θηριομαχίες, μάχες με κυνηγούς, επιδείξεις ικανοτήτων κ.ά. Η αγριότητα αυτών των θεαμάτων λειτουργούσε ως υπενθύμιση της απόστασης που χώριζε τον πολιτισμένο κόσμο της Ρώμης από τον βάρβαρο και απολίτιστο κόσμο. Αυτόν τον κόσμο εκπροσωπεί ο Ιππόλυτος με τη στάση που υιοθετεί απέναντι στη ζωή και τις απολαύσεις της.

Ο Σενέκας αξιοποιεί ένα στοιχείο που παραδίδεται βέβαια στον Ευριπίδη, φροντίζει όμως να το μεγεθύνει και να το εντάξει στα συμφραζόμενα της εποχής του, προκειμένου να αναπαραστήσει σκηνικά τον *furor* του Ιππόλυτου. Έτσι, αυτό που δεν είχε προηγούμενο σε άλλον χαρακτήρα της ρωμαϊκής λογοτεχνίας, ώστε να το μιμηθεί ο Σενέκας, αισθητοποιείται μέσω ενός γνωστού θεάματος της εποχής, οδηγώντας στη σκηνή έναν ήρωα άγριο, κατεχόμενο από βάρβαρο λόγω καταγωγής (γιος της Αμαζόνας) *furor*. Σκηνοθετεί τον ήρωά του μέσα σε ένα πλαίσιο από το οποίο μοναδική διέξοδος είναι ο θάνατος.

Η σκηνή της προσευχής του Ιππολύτου απαντά και στα δύο έργα (54-80, 73-87<sup>184</sup>) αλλά οι ομοιότητες μεταξύ τους είναι περιορισμένες<sup>185</sup>. Στον Σενέκα η τοπογραφία διευρύνεται και ο ήρωας αναφέρεται εκτενώς στα απόμακρα μέρη του κόσμου τα οποία διαφεντεύει η θεά, εκμεταλλεόμενος την ευκαιρία να τονίσει την αχανή επικράτεια στην οποία επιβάλλει τη βούλησή της η Ρώμη. Τοπωνύμια όπως ο Άρξης, ο Ίστρος, η Κρήτη, η Πυρήνη, η Υρκανία, λαοί όπως οι Γαίτουλοι, οι Άραβες, οι Γαράμαντες, οι Σαρμάτες, κάνουν τους

---

<sup>183</sup> Ο Ράιος (2015: 176-177) σημειώνει και τα εξής: «Ο Σενέκας προσπάθησε να οικοδομήσει τη δική του διαμαρτυρία μέσω μιας αλληγορίας, με όχημά της το κυνήγι, να αλληγορήσει δηλ. την πολιτική κατάσταση της εποχής του, όπου εύκολα οι 'σημερινοί κυνηγοί' μεταβάλλονταν την επαύριο σε οικτρά θηράματα άλλων 'κυνηγών' με ασυγκράτητα πάθη, όπως συνέβαινε με τον Νέρωνα και το περιβάλλον του στα τελευταία χρόνια της βασιλείας του».

<sup>184</sup> Boyle (2010: 138)

<sup>185</sup> «Γενικά το τελετουργικό στοιχείο προβάλλει ισχυρότερα απ' ό,τι στον Ευριπίδη.» Albrecht (2017: 956)

θεατές να αισθάνονται δέος για την αυτοκρατορία στην οποία ζουν. Ο Σενέκας δεν χάνει την ευκαιρία να κάνει έναν πολιτικό υπαινιγμό που θα ικανοποιούσε την εξουσία. Σε σχέση με την αντίστοιχη προσευχή του Ιππόλυτου στην ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη απουσιάζει σχεδόν κάθε υπαινιγμός καταπιεσμένου ερωτισμού και άρνησης σεξουαλικής δραστηριότητας. Ο *άκήρατος λειμών*, ο *πλεκτός στέφανος*, η *μέλισσα*, η *ποτάμιος δρόσος*, η *χρυσέα κόμη*, όλα απουσιάζουν. Ακόμη και η επικοινωνία με την Άρτεμη είναι διαμεσολαβημένη, καθώς τα σκυλιά είναι αυτά που ενημερώνουν τον ήρωα για την ευνοϊκή υποδοχή της προσευχής του. Τέλος, η πομπή θριάμβου με την οποία ο ήρωας συγκρίνει την επιστροφή από ένα επιτυχημένο κυνήγι (*victor 52, praeda 77, triumpho 80*), αποτελεί έναν σαφή πολιτικό και στρατιωτικό υπαινιγμό στα ήθη της Αυτοκρατορίας<sup>186</sup>. Από την αρχή του έργου εγκαθίσταται στη σκηνή ένας κόσμος ημίαιμος, που κινείται στις παρυφές της πόλης και του πολιτισμού<sup>187</sup>.

Η σκηνή του κυνηγιού υπάρχει και στην τραγωδία του Ευριπίδη<sup>188</sup>. Στη *Φαίδρα* όμως ο Σενέκας τοποθετεί τον Ιππόλυτο να ετοιμάζεται και όχι να επιστρέφει από το κυνήγι, όπως κάνει ο Ευριπίδης. Η περιγραφή του κόσμου στον οποίο ετοιμάζεται να εισέλθει ο νεαρός όμως δεν είναι ο χώρος της αγνότητας που διεκδικεί για τον εαυτό του, αλλά ένας χώρος που κυριαρχεί η αγριότητα και τα θηρία. Όταν μάλιστα αργότερα η Φαίδρα θα εκδηλώσει την επιθυμία της να τον ακολουθήσει στο κυνήγι, δεν θα παραλείψει να επισημάνει ότι τα δάση είναι στιγματισμένα από τις οικογενειακές της αμαρτίες (114)<sup>189</sup>. Ο Χορός τέλος θα επισημάνει με τη σειρά του στο πρώτο άσμα τις ενστικτώδεις αναπαραγωγικές δυνάμεις που κυριαρχούν στη φύση, τις οποίες όμως ο Ιππόλυτος απωθεί με κάθε τρόπο.

Το κυνήγι θα μπορούσε να λειτουργεί και ως υπαινιγμός για τη θρυλούμενη κατάσταση που επικρατούσε στην αυτοκρατορική αυλή. Με λόγο εσκεμμένα κρυπτικό και αλληγορικό ο Σενέκας καταγγέλλει τα πολιτικά ήθη που επικρατούσαν λόγω των ανταγωνισμών και των αλλοπρόσαλλων συμπεριφορών του Νέρωνα. Οι αδιάστακτες ενέργειες των ανθρώπων του περιβάλλοντός του για τον παραγκωνισμό των άλλων και

---

<sup>186</sup> “The military imagery of the monody is overt and telling -the victor, the spoils, the triumph- imagery which, suggesting an analogy between Hippolytus’ confident aggression, his urge to control and dominate his worship of distractive power and that of Rome’s triumphant military, underscores the former and intimates its contemporary relevance. Signally, the geographical bounds of Diana’s Kingdom suggest those of Rome itself. Not only in the case of Hippolytus is the issue of human power and its reality or illusion paramount.” Boyle (2010: 19)

<sup>187</sup> Ράιος (2015: 110)

<sup>188</sup> Boyle (2010: 18)

<sup>189</sup> Mayer (2002: 37)

την επικράτησή τους προσομοιάζουν με ένα κυνήγι στο οποίο όμως εναλλάσσονται σε διαφορετικούς ρόλους οι «κυνηγοί» και τα «θηράματα». Το ζοφερό κλίμα του τέλους της τραγωδίας επιβεβαιώνει αυτήν την ανάγνωση.

Ο Ιππόλυτος αποχωρεί και αμέσως στη σκηνή εμφανίζεται η Φαίδρα, χωρίς εμφανή σημάδια σωματικής ή διανοητικής ασθένειας. Η προσφώνησή της στην Κρήτη φέρνει στο προσκήνιο την καταγωγή της, χωρίς ωστόσο προς το παρόν άμεσες αρνητικές συνδηλώσεις. Αντιθέτως, οι αιτιάσεις της στρέφονται κατά του βασιλείου στο οποίο βρίσκεται και κατά του συζύγου της, το όνομα του οποίου θα ακουστεί με καθυστέρηση. Το εντυπωσιακό όμως είναι πως ενώ λείπουν, όπως σημειώσαμε, οι αναφορές στα αίτια των μελών της οικογένειας της Φαίδρας, διατυπώνονται ρητά εκείνα του Θησέα (91-8)<sup>190</sup>. Συγκεκριμένα, τον κατηγορεί για συχνή απουσία από το σπίτι και μάλιστα προς άγραν ερωτικών περιπετειών. Τελευταίο μάλιστα επίτευγμά του είναι η συνδρομή που παρείχε στον φίλο του Πειρίθοο, προκειμένου να κλέψουν τη σύζυγο του θεού του Κάτω Κόσμου. Ο Σενέκας στο σημείο αυτό δεν ακολουθεί τον Ευριπίδη, αλλά τον Οβίδιο, προκειμένου να παράσχει στην ηρωίδα του κάποια ελαφρυντικά. Η Φαίδρα θα μπορούσε να κηρύξει επισήμως νεκρό τον σύζυγό της και έτσι να παρουσιάσει -νομικά τουλάχιστον- την ένωσή της με τον Ιππόλυτο άμεμπτη. Ο θάνατος του Θησέα θα σηματοδοτούσε και τον θάνατο των περιορισμών που υπήρχαν. Ο Ιππόλυτος θα έπαυε πια να είναι γιος του συζύγου της και έτσι η ένωσή τους δεν θα αποτελούσε πλέον αμάρτημα<sup>191</sup>. Μπορεί όλο αυτό να ακούγεται περισσότερο ως δικονομικό τέχνασμα, αλλά στη ρωμαϊκή κοινωνία της εποχής σίγουρα θα έβρισκε ισχυρά ερείσματα και θα απάλλασσε τη Φαίδρα από κάθε κατηγορία ανοσιότητας.

Η μοιχεία και τα ανόσια κρεβάτια (*stupra et illicitos toros* 97) συνδέονται με τον Θησέα και όχι με τη Φαίδρα, όπως ήταν αναμενόμενο, και είναι ο Θησέας πάλι που δεν τον συγκράτησε ούτε ο φόβος ούτε η ντροπή (*timor pudorque* 96-7). Το ανεξέλεγκτο πάθος (*furor* 96) έχει πλήξει κατά τα λεγόμενα της Φαίδρας εκείνον, ενώ η ίδια υποφέρει από ένα μεγαλύτερο μαράζι (*dolor* 99). Βέβαια, η εικόνα του ηφαιστείου της Αίτνας (101-3) δεν αφήνει καμία αμφιβολία για τις ερωτικές διαστάσεις της θλίψης και του

---

<sup>190</sup> "Seneca adopted a different version of the myth (used by Ovid, Her. 4.109-12), his adventure with Pirithous in the Underworld, which it should be noted, makes Phaedra's choice of abandonment more pathetic." Mayer (2002: 28)

<sup>191</sup> Ράιος (2015: 101)

προβλήματος που την τρώει. Δεν διστάζει μάλιστα να το χαρακτηρίσει με έναν τρόπο που αποτελεί σαφή υπαινιγμό για την ανηθικότητά του (*malum* 101).

Ο Θησέας ως σύζυγος σκιαγραφείται συναισθηματικά αποστασιοποιημένος και αδιάφορος, αλλά αυτό δεν είναι κάτι για το οποίο θα μπορούσε να δεχθεί αυστηρή κριτική στην εποχή του Σενέκα. Ήταν πολύ συνηθισμένο στους γάμους της υψηλής κοινωνίας να μην υπάρχει στενός συναισθηματικός δεσμός μεταξύ των συζύγων, αλλά το κλίμα γενικώς να είναι χαλαρό και απρόσωπο<sup>192</sup>.

Η Φαίδρα δηλώνει αδυναμία να λαμβάνει πλέον μέρος σε θρησκευτικές δραστηριότητες συμβατές με το φύλο της (105-9)<sup>193</sup>. Στον *Ιππόλυτο* η συμμετοχή σε μία τέτοια υπήρξε η αφορμή για τη γέννηση του ερωτικού πάθους της προς τον προγονό της, αλλά στον Σενέκα αυτές οι τελετές αποτελούν μάλλον μια ανάμνηση των κοινωνικών συμβάσεων του Αθηναϊκού παρελθόντος. Στη δική του εποχή και ιδίως στην αυτοκρατορική αυλή οι γυναίκες είχαν σαφώς μεγαλύτερη ελευθερία κινήσεων και οι ευκαιρίες που είχαν για να συναντηθούν με άνδρες ήταν πολλές και ποικίλες.

Το όνομα του Ιππόλυτου ακούστηκε νωρίτερα από τη Φαίδρα ως προσδιοριστικό του Θησέα (98), αλλά ακόμη παραμένει στην αφάνεια όσον αφορά το πάθος της Φαίδρας. Υπαινικτικά μόνον μπορεί να γίνει ο συσχετισμός των δύο λόγω του σύντομου παραληρήματος της Φαίδρας που αναζητά να συμμετάσχει σε κυνηγετικές δραστηριότητες (110-1). Το κυνήγι αποτελεί ένα βασικό θέμα της τραγωδίας. Στον Πρόλογο ο Ιππόλυτος εισέρχεται στη σκηνή με όλα τα απαραίτητα σύνεργα και όλους τους συμπαραστάτες, κυνηγούς και κυνηγόσκυλα. Στην Έξοδο γίνεται ο ίδιος αντικείμενο θήρας, καθώς οι δούλοι και τα σκυλιά επιδίδονται σε μακάβρια αναζήτηση για τον εντοπισμό των διεσπαρμένων μελών του. Ωστόσο, ανάμεσα σε αυτά τα ακραία δομικά στοιχεία του έργου αισθανόμαστε καθόλη τη διάρκεια ότι παρακολουθούμε ένα συμβολικό κυνήγι που έχει ως θήραμα τον Ιππόλυτο· τον «κυνηγούν» η Φαίδρα, η Τροφός, η κατάρα του Θησέα, το θαλάσσιο τέρας, τα άλογά του. Ο νέος προσδιορίζεται συνεχώς με επίθετα που τον εμφανίζουν ως άγριο θηρίο (*immitis, ferus, saevus, silvestris*).

---

<sup>192</sup> Michalopoulos (2006: 20)

<sup>193</sup> "The inability of a woman to keep her lovelorn mind on her work is an ancient symptom." Coffey & Mayer (2005: 100)

Το κυνήγι όμως αποτελούσε ένα πολύ γνωστό μοτίβο της ερωτικής ποίησης<sup>194</sup>, για το οποίο θα μπορούσε κανείς να εντοπίσει πολλά παραδείγματα: π.χ. Δάφνη – Απόλλων, Αρέθουσα – Αλφειός, Αφροδίτη – Άδωνις, Δίας - Καλλιστώ κ.ά. Ο εραστής είναι ο κυνηγός και το ερώμενο πρόσωπο το θήραμα. Η προσπάθεια να κερδηθεί ο άλλος συχνά περιγράφεται με το λεξιλόγιο του κυνηγιού. Η ίδια η προσπάθεια πολλές φορές μετατρέπεται όντως σε ένα κυνήγι. Το κυνήγι μεταμφιέζεται σε μια διεστραμμένη ερωτική δραστηριότητα και το βασίλειο του Ιππόλυτου βεβηλώνεται. Επομένως, το θέμα του κυνηγιού, πέρα από τις προφανείς συνάψεις με τον Ιππόλυτο, σχετίζεται με το γνωστό μοτίβο του ερωτικού κυνηγιού<sup>195</sup> που συναντούμε στην ελεγειακή ποίηση<sup>196</sup>.

Η Φαίδρα σύντομα επανέρχεται στα λογικά της και προσπαθεί ορθολογικά να εξηγήσει την κατάστασή της. Αποδίδει την εμπλοκή της σε έναν έρωτα ανείπωτο (*infando malo* 115) στο άθλιο ριζικό της μητέρας της (*fatale miserae matris malum* 113) και στην εκδικητική μανία της Αφροδίτης (124-6). Στην εκδοχή του Ευριπίδη (239-49) η ηρωίδα εμφανίζει πιο έντονα σημάδια αυτοκριτικής, αναζητώντας τις δικές της ευθύνες για την απομάκρυνσή της από τον δρόμο της λογικής (*δύστηνος ἐγώ, τί ποτ' εἰργασάμην; ποῖ παρεπλάγχθην γνώμης ἀγαθῆς;* 239-40). Αναγνωρίζει τον παράγοντα της τρέλας, την οποία συνδέει με την κατάρρα κάποιου δαίμονα χωρίς όμως να γνωρίζει την ταυτότητά του (*ἐμάνην, ἔπεσον δαίμονος ἄτη* 241). Επιπλέον, ομολογεί συντετριμμένη τη ντροπή που βιώνει για όσα ξεστόμισε, κλαίγοντας απαρηγόρητη και παρακαλώντας την Τροφό να την κρύψει από το περιφρονητικό βλέμμα των άλλων (*μαῖα, πάλιν μου κρύψον κεφαλήν, αἰδούμεθα γὰρ τὰ λελεγμένα μοι. κρύπτε: κατ' ὄσων δάκρυ μοι βαίνει, καὶ ἐπ' αἰσχύνην ὄμμα τέτραπται* 243-6). Τέλος, ο θάνατος της φαίνεται ότι θα μπορούσε να τη λυτρώσει από τα βάσανα του παρόντος (*ἀλλὰ κρατεῖ μὴ γιγνώσκοντ' ἀπολέσθαι* 248-9).

Τα στοιχεία που κυριαρχούν στον Σενέκα είναι η εκδικητική μανία της Φαίδρας λόγω της αποκάλυψης των δικών της ανήθικων πράξεων, η κληρονομική κατάρρα που βαραίνει συλλήβδην τη γενιά της Φαίδρας χωρίς καμία δική τους υπαιτιότητα και η απέλπιδα έστω αναζήτηση κάποιας εξωτερικής βοήθειας που θα μπορούσε να τη βγάλει από το αδιέξοδο. Αντιθέτως, στον Ευριπίδη η ηρωίδα αναζητά και τις δικές της ευθύνες για την

---

<sup>194</sup> Ο Segal ερμηνεύει τη στάση του Ιππόλυτου υπό το πρίσμα της ψυχανάλυσης: ο Ιππόλυτος προσπαθεί να απωθήσει τον ερωτισμό που είναι διάχυτος στη φύση και χρησιμοποιεί το κυνήγι ως μέσο εξόντωσης της γονιμότητας και άρνηση της αναπαραγωγής (1986: 60ff).

<sup>195</sup> "The idea of accompanying your beloved in his hunting pursuits as a proof of erotic devotion is a typically elegiac concept." Michalopoulos (2006: 28)

<sup>196</sup> Mayer (2002: 21)

κατάσταση, έστω κι αν η τύφλωση του νου (ἄτη) από την οποία αναγνωρίζει ότι υποφέρει, αποδίδεται διστακτικά σε κάποια άγνωστη θεότητα. Τέλος, το λεξιλόγιο που χρησιμοποιεί αποκαλύπτει ότι το κυρίαρχο συναίσθημα από το οποίο εμφορείται είναι η αιδώς και η αίσχυνή (τλήμων 242, αίδούμεθα 244, αίσχύνην 246) για μια κατάσταση που αποδίδει με γενναιότητα και αυτοκριτική στην απώλεια της ευθυκρισίας και της λογικής (παρεπλάγχθην γνώμης αγαθῆς 240, ὀρθοῦσθαι γνώμην 247, τὸ μαινόμενον 248).

Η Τροφός από την πρώτη στιγμή καθίσταται σαφές πως γνωρίζει το πάθος που βασανίζει την κυρία της και δεν καταβάλλει καμία προσπάθεια, όπως στον *Ιππόλυτο*, να την οδηγήσει σε αποκαλύψεις. Αντιθέτως, προσπαθεί να αποφύγει τις ευθείες αναφορές στον δεσμό που η Φαίδρα επιθυμεί και να αποσιωπήσει το όνομα του Ιππόλυτου, ενώ επιδιώκει πλείστες επικριτικές αναφορές και χαρακτηρισμούς για το πάθος της. Το χαρακτηρίζει άρρητο (*nefanda* 130), γλυκερό κακό (*dulce malum* 134), ανόσιο πάθος (*nefas* 143 & 153), κρίμα (*facinus* 146, 151 & 169), ανήθικη συνεύρεση (*coitus nefandos* 160), όνειδος (*stupro* 160), μεγάλο έγκλημα (*magnis sceleribus* 161), σεξουαλική ακολασία (*culpa* 163), ανόσιο έρωτα (*amoris impii* 165), φλόγα ανόσιου πάθους (*nefandis ignibus* 173). Όσον αφορά τον Ιππόλυτο το όνομα του παραμένει κρυφό, αλλά η αναφορά της Τροφού στη πρόθεση της κυρίας της να συγχωνεύσει την κλίνη του συζύγου με αυτήν του υιού (*miscere thalamos patris et gnati apparatus* 171) δεν αφήνει καμία αμφιβολία. Η γυναικεία μήτρα (*utero* 172), το όργανο που προκαλεί δέος στους άνδρες, ενοχοποιείται για τη διασάλευση της ηθικής και της φυσικής τάξης. Ο Σενέκας δείχνει επηρεασμένος από τα στωικά διδάγματα και δίνει έμφαση στην ανατροπή των νόμων της φύσης που συνιστά ολέθριο σφάλμα (*natura totiens legibus cedit suis* 176).

Η παρουσία της φύσης στη *Φαίδρα* είναι τόσο έντονη που είναι αδύνατον να μην το αντιληφθεί κανείς με την πρώτη ανάγνωση. Η λέξη *natura* εμφανίζεται συνολικά επτά φορές στην τραγωδία, σχεδόν όσες και στις υπόλοιπες τραγωδίες του ποιητή<sup>197</sup>. Ο Boyle υποστήριξε μάλιστα ότι η τραγωδία της Φαίδρας είναι ένας διαλογισμός πάνω στη δύναμη της φύσης και την αδυναμία του ανθρώπου<sup>198</sup>. Η δράση και η διαγραφή των

---

<sup>197</sup> "This is the first occurrence in the play of the Latin word *natura*. There are six other occurrences of it in *Phaedra* but only 10 in the remaining seven plays." Boyle (2010: 147)

<sup>198</sup> Boyle (1985: 1284-1347)



χαρακτήρων διατηρούν σταθερά την εστίαση στο θέμα της φύσης και στη σχέση της με τον κόσμο των ανθρώπων<sup>199</sup>.

Η Τροφός με τρόπο υπολογισμένο επικαλείται στην αρχή την αγνότητα της ψυχής της Φαίδρας (*casto pectore* 130), γρήγορα όμως αφήνει να διαφανεί η έντονη αμφισβήτησή της. Αρχικά, καταφέρεται γενικόλογα εναντίον της έπαρσης (*tumor* 137) που εμφανίζεται σύμφυτη σε μια βασίλισσα. Το χαρακτηριστικό αυτό μαζί με τη σκληρότητα και την εξοικείωση στο ψέμα (*durus et veri insolens* 136) την εμποδίζουν να επανέλθει στον ίσιο δρόμο (*ad recta* 137). Προφανώς αυτές οι κατηγορίες έχουν στόχο την ίδια τη Φαίδρα και απορρέουν από την άμεση γνώση που η Τροφός έχει για την κυρία της. Στη συνέχεια θα αφήσει τους υπαινιγμούς και θα την κατηγορήσει ευθέως ότι προσπαθεί να ξεπεράσει τη μητέρα της και να επιφέρει ένα ακόμη ντροπιαστικό πλήγμα στον οίκο της (*quid domum infamem aggrauas superasque matrem?* 142-3). Καθιστά απολύτως ξεκάθαρο ότι το τερατώδες (*monstra* 144) που διέπραξε η Πασιφάη έχει το ελαφρυντικό ότι προκλήθηκε από τη μοίρα (*fato* 144), ενώ για το δικό της ανοσιούργημα (*nefas* 143, *scelera* 144) ευθύνεται αποκλειστικά η δική της και μόνον ανηθικότητα (*moribus* 144).

Εν αντιθέσει επίσης με την αντίστοιχη σκηνή στον Ευριπίδη, η Τροφός δεν κραδαίνει ως απειλή τη μοίρα των παιδιών της Φαίδρας. Εστιάζει αποκλειστικά στην απιθανότητα να έχει αίσιο τέλος αυτή η σχέση, αφού τα παραδοσιακά γυναικεία όπλα για τα οποία οι ίδιες πλειστάκις έχουν δεχθεί επιθέσεις από τους άνδρες, η επιδεξιότητα και η απάτη (*astu doloque* 153), θα έχουν μηδενικό αποτέλεσμα. Η Φαίδρα δεν θα καταφέρει να κρατήσει μυστική την αμαρτία της από τους θεούς που συνδέονται με τη γενιά της (154-8). Οι θεοί στον Σενέκα δεν θα κλείσουν τα μάτια, πολλώ δε μάλλον δεν θα προκαλέσουν μία τέτοια αισχρουργία, όπως συμβαίνει με τον ενεργητικό ρόλο που έχει η Αφροδίτη και την παθητική στάση των υπολοίπων, ακόμη και της Άρτεμις.

Η ρητορική τέχνη επίσης δεν είναι άγνωστη ούτε στη Ρωμαία επίγονο της Τροφού. Ουσιαστικά ο λόγος της είναι μια τυπική *refutatio* με την οποία επιχειρεί να καταρρίψει τον αντίλογο που θα μπορούσε να εγείρει η Φαίδρα. Τα βασικά γνωρίσματα της *concessio* είναι ευδιάκριτα, καθώς η Τροφός εξετάζει υποθετικά και για χάρη της Φαίδρας περιπτώσεις στις οποίες η ίδια δεν θα απέδιδε ποτέ καμία ελπίδα ή ορθότητα. Με άρτια

---

<sup>199</sup> “The action of the play, the dramatization of its major figures, and -often the index in Senecan tragedy of where a play’s attention lies- the preoccupation of the chorus sustain the focus on nature and its relationship to the human world.” Boyle (2010: 18)

επιχειρηματολογία που εξαντλεί όλες τις πιθανότητες δικαίωσης και συγκάλυψης του σχεδιαζόμενου ανήθικου δεσμού, δεν παραλείπει να επισημάνει ότι ακόμη κι αν η Φαίδρα επιτύχει το ανέλπιστο, να τον κρατήσει δηλαδή κρυφό από όλους και έτσι να αποφύγει την κατασχώνη και την τιμωρία, δεν θα γλιτώσει από την άγρυπνη συνείδηση και τη μολυσμένη ψυχή (162-3) που υπάρχει σε όλες και αρκεί από μόνη της να επιφέρει βαρύτερη τιμωρία. Επίσης, η βαρβαρότητα του πάθους της συνδέεται με διάφορες φυλές που βρίσκονταν στα όρια της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας (165-8). Ο πολιτικός υπαινιγμός είναι σαφής: η Ρώμη κρατάει μακριά και έξω από τα σύνορά της τη βαρβαρότητα. Τέλος, η καταγωγή της από την Κρήτη και όχι κάποια θεότητα ενοχοποιείται για το ανόσιο πάθος της (175-7). Η Κρήτη, ο Μίνωας, η Πασιφάη, ο Μινώταυρος, η Αφροδίτη προβάλλονται μετ' επιτάσεως στο ρωμαϊκό κείμενο, εν αντιθέσει με το προγενέστερο ελληνικό έργο, όπου οι αναφορές είναι περιορισμένες και χωρίς εμφανείς αρνητικές συνδηλώσεις<sup>200</sup>.

Η Φαίδρα απαντά με έναν τρόπο βαθύτατα ειρωνικό πως διαθέτει ακόμη τη λογική της, για να μπορεί να καταλάβει απλώς ότι την έχει χάσει! Το πάθος της την οδηγεί στον γκρεμό κι ενώ βλέπει την αλήθεια οδηγείται στο κακό (*Quae memoras scio uera esse, nutrix; sed furor cogit sequi peiora. uadit animus in praeceps sciens* 177-9)<sup>201</sup>. Οι σωστές συμβουλές δεν έχουν καμία επίδραση πάνω της και αποβαίνουν μάταιες (180), διότι η λογική έχει ηττηθεί και στη θέση της κυβερνά το μανιασμένο πάθος και ο φτερωτός θεός του έρωτα (184-5). Απέναντι στον τελευταίο δεν μπόρεσαν να αντισταθούν ούτε οι ίδιοι οι θεοί (186-94).

Η Τροφός με ρασιοναλισμό που εντυπωσιάζει αποδομεί τις κατηγορίες που εκτοξεύουν οι άνθρωποι στους θεούς, προκειμένου να δικαιολογήσουν τα πάθη τους. Ο Έρωτας δεν είναι παρά μια κούφια επινόηση της τρέλας των ανθρώπων (*vana ista demens animus* 202), μια πλαστή κατασκευή (*finxit* 203), ένα ψεύτικο όνομα (*titulum numinis falsi* 197). Στην πραγματικότητα όλες αυτές οι ιστορίες για τον φτερωτό θεό που διασχίζει τον κόσμο και σκορπά τα βέλη του (199-200) και ενώ είναι ο μικρότερος από τους θεούς διαθέτει τόσο μεγάλη εξουσία (201), δεν είναι παρά μία προσπάθεια συγκάλυψης της αισχρής σαρκικής ηδονής (*libido* 195-6). Υπαίτια είναι η πολυτέλεια και η τρυφηλότητα

---

<sup>200</sup> “Now here a strong native element enters into Seneca’s characterization, for the Romans believed in inherited character traits: you behave as you do because you belong to a certain family. Phaedra shares this attitude to family traits, and finds in herself a predisposition to unnatural love thanks to her mother Pasiphae.” Mayer (2002: 40)

<sup>201</sup> Coffey & Mayer (2005: 108) & Boyle (2010: 147)

(204-5) που εξωθεί τους ανθρώπους στην αναζήτηση πρωτόγνωρων απολαύσεων (205). Ο Σενέκας βρίσκει την ευκαιρία να επιτεθεί στα «νέα» ήθη της σύγχρονης κοινωνίας του και να αναπολήσει τη λιτότητα και την απλότητα της *aurea aetas*. Απόδειξη για τον ισχυρισμό του που τοποθετεί στο στόμα της Παραμάνας και πιθανόν στρέφεται κατά συγκεκριμένων περιπτώσεων της εποχής του, είναι ότι οι πλούσιοι και οι βασιλείς ρέπουν προς την υπερβολή και καταπατούν τον θεϊκό νόμο (213-4). Η έννοια του μέτρου (*medium* 212, *modica* 214) και ο υγιής έρωτας (*sancta Venus* 211, *sanos affectus* 212) εμφιλοχωρούν μόνον στις χαμηλές στέγες (*paruis in tectis* 211) και τον ανεπιτήδευτο λαό (*uulgus* 212).

Η Φαίδρα, πιστή στη δήλωση παραφροσύνης της, αναγνωρίζει μόνον την εξουσία του έρωτα, προσπερνώντας προκλητικά τόσο το σκεπτικό της Τροφού για την αληθινή προέλευση του ερωτικού πάθους όσο και τις συγκεκριμένες απειλές της για την επιστροφή του Θησέα. Αντιθέτως, κηρύσσει σε αφάνεια τον σύζυγό της, θεωρώντας ότι άπαξ και επισκέφτηκε τον κόσμο των νεκρών, είναι αδύνατον πια να επιστρέψει στον κόσμο των ζωντανών (218-21). Η Τροφός όμως την καλεί να μην τον θεωρεί ξεγραμμένο, γιατί πολλές φορές στο παρελθόν διέψευσε ανάλογες προβλέψεις (222-4) και τότε θα βρεθεί αντιμέτωπη με την αποδεδειγμένη σε άλλες περιστάσεις σκληρότητά του (*immitis* 226, *saevam manum* 227).

Στην τραγωδία του Σενέκα η Τροφός είναι εκείνη που κραδαίνει το επιχείρημα της ευπρεπούς συμπεριφοράς που πρέπει να χαρακτηρίζει τα υψηλά πρόσωπα (*quid deceat alto praeditam solio vides: metue ac verere sceptra remeantis viri* 216-7)<sup>202</sup>. Αντίθετα, στον Ευριπίδη είναι η ίδια η Φαίδρα που αναγνωρίζει την αναγκαιότητα να δίνουν οι ευγενείς το σωστό παράδειγμα στους ταπεινούς<sup>203</sup>: (ὅταν γὰρ αἰσχρὰ τοῖσιν ἐσθλοῖσιν δοκῆ, ἢ κάρτα δόξει τοῖς κακοῖς γ' εἶναι καλά 411-2). Η αλλαγή αυτή πιστοποιεί την αλλαγή των ηθών ανάμεσα στην ελληνική και στη ρωμαϊκή κοινωνία. Η Φαίδρα στον Ευριπίδη διατηρεί τα χρηστά ήθη της δέσποινας, ενώ στον Σενέκα είναι έκδηλη η μετατόπιση σε πιο ελευθεριάζοντα ήθη. Για αυτό και χρειάζεται η υπόμνηση της Τροφού.

Καθώς διαπιστώνει ότι κάθε της προσπάθεια προσκρούει στην άκαμπτη στάση της Φαίδρας, η Τροφός ενεργοποιεί το τελευταίο της όπλο. Περιγράφει τον ανήξερο αγαπημένο της με χρώματα ιδιαιτέρως μελανά και καθιστά σαφές ότι απέχει από κάθε

---

<sup>202</sup> Boyle (2010: 150)

<sup>203</sup> Boyle (2010: 150)

συναναστροφή με γυναίκα (*exosus omne feminae nomen fugit* 230), μένει μακριά από ερωτικές περιπτώξεις (*conubia uitat* 232), τρέφει μίσος για όλες τις γυναίκες (*cuius odio forsitan persequitur omnes* 238-9) και μένει προσηλωμένος στις αγνές του συνήθειες (*castosque ritus Venere non casta exuet* 237). Τέλος, η κραυγή της Φαίδρας (261) ότι θα λειτουργήσει για τον εαυτό της ως *vindex castitatis* παραπέμπει στο γνωστό πολιτικό αίτημα της εποχής του ποιητή με αλλαγή της γενικής προσδιοριστικής σε *libertatis*<sup>204</sup>.

Η Φαίδρα, ενώ φαίνεται ότι έχει απάντηση για κάθε εμπόδιο που προβάλλει η Τροφός, αιφνίδια αλλάζει άποψη, προκαλώντας αμηχανία στους σχολιαστές. Η αιφνίδια μεταστροφή της προκάλεσε έντονο προβληματισμό στην κριτική, η οποία αδυνατώντας να την εξηγήσει με όρους της λογικής επιχείρησε να την αποδώσει σε σύμφυρση διαφορετικών προτύπων. Προτάθηκε λοιπόν η ερμηνεία<sup>205</sup> ότι ο Σενέκας στο σημείο αυτό εγκαταλείπει τη Φαίδρα του *Ιππόλυτου Καλυπτόμενου* και συνεχίζει με τη Φαίδρα του *Ιππόλυτου Στεφανηφόρου*. Ωστόσο, η μετάσταση αυτή, για την οποία δεν υπάρχουν συγκεκριμένες μαρτυρίες πέρα από τη γενική γνώση ότι ο χαρακτήρας της ηρωίδας παρουσιάζεται τελείως διαφορετικός ανάμεσα στα δύο έργα, δεν είναι η μόνη λύση που θα μπορούσε να δοθεί στο πρόβλημα. Έτσι, η ξαφνική αυτή μεταβολή θα μπορούσε να αποδοθεί στις συμβάσεις του είδους· ο χρόνος αποκτά άλλες διαστάσεις στην τραγωδία και κάτι που στον πραγματικό κόσμο θα απαιτούσε πολύ χρόνο, στον τραγικό κόσμο των ηρώων συστέλλεται και συμπυκνώνεται δραματικά. Επίσης, έχει υποστηριχθεί ότι η αλλαγή αυτή είναι απλώς ένα τέχνασμα της ηρωίδας, προκειμένου να ασκήσει ψυχολογικό εκβιασμό στην Τροφό με την απειλή της αυτοκτονίας<sup>206</sup> και έτσι να την καταστήσει συνεργό της. Ο Σενέκας φαίνεται πάντως ότι ενδιαφέρεται περισσότερο για τις συναισθηματικές καταστάσεις παρά για τις ψυχικές διεργασίες<sup>207</sup>.

Μια άλλη εξήγηση της αιφνίδιας μεταβολής θα μπορούσε να ανιχνευθεί στην επίδραση που άσκησε στον Σενέκα η ρητορική. Η ρητορική παιδεία δεν αντιμάχεται την ποίηση, αλλά παρέχει ερείσματα στην ποιητική φαντασία να αναπτύσσεται με τρόπο συστηματικό<sup>208</sup>. Συγκεκριμένα, το ενδιαφέρον για τις *declamationes* την εποχή που

---

<sup>204</sup> “The phrase *libertatis vindex* was a common political slogan and is obviously echoed by Phaedra.” Boyle (2010: 153)

<sup>205</sup> Ράιος (2015: 115)

<sup>206</sup> ό.π.

<sup>207</sup> Coffey & Mayer (2005: 115) όπου σημειώνουν και τα εξής: “The Phaedra of Euripides is presented from the first as a modest woman shocked by her own feelings, but Seneca's heroine never suggests that she has been through any inner debate or struggle with her emotions”.

<sup>208</sup> «Η ρητορική δεν είναι ένα απλό ένδυμα, ένα άψυχο περικάλυμμα, αλλά αποτελεί την ουσία αυτού που νιώθουν και εκφράζουν οι ήρωες.» Ράιος (2015: 70)

εγκαινιάζεται με τον Αύγουστο ήταν εξαιρετικά μεγάλο για ευνόητους λόγους. Ο πολιτικός λόγος δεν ευδοκίμει πλέον στους δημόσιους χώρους αλλά μόνο στις αίθουσες διδασκαλίας. Οι *declamationes* διακρίνονταν σε *controversiae* και *suasoriae*. Οι *controversiae* ανήκαν στο δικανικό είδος· τα θέματά τους ήταν πλαστά και συνήθως παράδοξα και ο αγορητής ανέπτυξε δύο εντελώς διαφορετικές απόψεις. Οι *suasoriae* ανήκαν στο συμβουλευτικό είδος· ο αγορητής απευθύνεται σε πρόσωπα από την ιστορία ή τη μυθολογία, προκειμένου να τα καθοδηγήσει σε μια κρίσιμη απόφαση. «Μέσω της διάχυσής της σε όλα σχεδόν τα είδη (πεζά και ποιητικά) η ρητορική αποκτά κεντρική θέση στη λογοτεχνία της εποχής.»<sup>209</sup>

Η επίδραση της ρητορικής στις τραγωδίες του Σενέκα<sup>210</sup> τεκμαίρεται επίσης από την επιλογή του λεξιλογίου, τη χρήση της γλώσσας, την οργάνωση του λόγου και τα εκφραστικά μέσα<sup>211</sup>. Η ρητορική είναι το όπλο που αξιοποιεί ο ποιητής, προκειμένου να αποδώσει τις καταστάσεις και να φωτίσει μέσα από τους λόγους των ηρώων τον χαρακτήρα και τα πάθη τους. Αυτό μπορεί να το διαπιστώσει κανείς είτε μέσα από τους μακροσκελείς και δύσκολους να αποδοθούν σκηνικά μονολόγους είτε μέσα από τις εντυπωσιακά σφικτές και ρυθμικά γρήγορες στιχομυθίες. Πάντως η παρουσία στοιχείων της ρητορικής που ανιχνεύονται στο έργο του Σενέκα ανάγεται ήδη στην παράδοση που διαμόρφωσε ο Ευριπίδης. Ο ποιητής της *Φαίδρας* αξιοποίησε και όλα τα στοιχεία που υπήρχαν στη λογοτεχνική παραγωγή της περιόδου της Δημοκρατίας και του Αυγούστου<sup>212</sup>.

Η τραγωδία, όπως επισημαίνει και ο Οράτιος, δεν βρίσκει φιλοξενία στο θέατρο, καθώς εκεί το κοινό απαιτεί βίαια θεάματα. Έτσι η τραγωδία πλέον μετατρέπεται σε ανάγνωσμα που λαμβάνει χώρα σε κλειστό κύκλο και εκτελείται από ένα πρόσωπο. Προφανώς, σε μία τέτοια διαδικασία οι ηθοποιοί και ο σκηνικός περίγυρος αντικαταστάθηκαν από την ορθοφωνία και τη ρητορικότητα<sup>213</sup>.

---

<sup>209</sup> Μιχαλόπουλος & Μιχαλόπουλος (2015: 22)

<sup>210</sup> Kenney & Clausen (2013: 699)

<sup>211</sup> “An armoury of rhetorical techniques was the progeny of such training. Students were taught the declamatory employment of antitheses and conceits, of descriptive set-pieces and historical *exempla*, of moralizing commonplaces (*loci communes*) and rhetorical flourishes. They were taught the use of apostrophe, alliteration, assonance, tricolon, anaphora, asyndeton, homoeoteleuton, polyptoton, *figura etymologica*, *commutatio*; the use of synonyms, antonyms, oxymora, paradox, innuendo, epigram, point; above all declamatory structure.” Boyle (2010: 13)

<sup>212</sup> Coffey & Mayer (2005: 19)

<sup>213</sup> Coffey & Mayer (2005: 12)

Είναι η σειρά της Τροφού τώρα να αλλάξει στάση. Ενώ προσπαθούσε να επιβάλει τη σιωπή γύρω από το ανόσιο πάθος της Φαίδρας, η ομολογία της τελευταίας ότι θα ακολουθήσει τον δρόμο του συζύγου της στον Κάτω Κόσμο για να προλάβει το ανόσιο κρίμα (254), την οδηγεί σε δεύτερες σκέψεις και γνωστοποιεί στη Φαίδρα ότι θα προσεγγίσει τον Ιππόλυτο εκ μέρους της (271-3). Εν αντιθέσει με την επεξεργασία του Ευριπίδη η Παραμάνα γνωστοποιεί τις προθέσεις της και δεν λειτουργεί εν αγνοία της κυρίας της. Στην ελληνική τραγωδία η Φαίδρα ευχόταν, χωρίς όμως να το εννοεί, να μπορούσε να μιλήσει εκ μέρους της η Τροφός (345). Στον Σενέκα το κάνει με τις ευχές της κυρίας της, προβάλλοντας ένα πρόσωπο περισσότερο αδίστακτο και ενισχύοντας την υποψία ότι η αυτοκτονία που ανήγγειλε ήταν ένα τέχνασμα. Αποκτά χαρακτηριστικά που την προσομοιάζουν με τον γνωστό ρόλο της *Iena* στην ελληνιστική και κυρίως ελγειακή λογοτεχνική παράδοση. Σε μια προσπάθεια να σώσει την αμετάπειστη και έτοιμη να δώσει τέλος στη ζωή της Φαίδρα δηλώνει έτοιμη να εκμαυλίσει τον Ιππόλυτο<sup>214</sup>.

Στον αγώνα λόγων Φαίδρας - Τροφού (85-274) η συζήτηση περιστρέφεται γύρω από ζητήματα που θίγουν άμεσα την τιμή και την αξιοπρέπεια της βασίλισσας. Ο απροκάλυπτος τρόπος με τον οποίο τίθενται θέματα όπως η μοιχεία, η προδοσία της συζυγικής κλίνης, η σύναψη δεσμών με τον γιο του συζύγου της από άλλον γάμο, θα ήταν ασύμβατος με την ηθική της αθηναϊκής κοινωνίας του 5<sup>ου</sup> αι. π.Χ. Αντιθέτως, η ρωμαϊκή κοινωνία του 1<sup>ου</sup> αι. απέχει παρασάγγας από αυτό το αυστηρό πλαίσιο και η θέση της γυναίκας γενικώς, και ειδικώς των μελών της αυτοκρατορικής οικογένειας, είναι τελείως διαφορετική<sup>215</sup>. Η συμπεριφορά τους διέπετο από μεγάλη ελευθερία κινήσεων που τους επέτρεπε να συμμετέχουν ενεργά και παρασκηνιακά στην πολιτική, να συνάπτουν συχνά εξωσυζυγικές σχέσεις με τρόπο απροκάλυπτο και γενικά να μη θυμίζουν σε τίποτε την εικόνα της σεβαστής *matrona*<sup>216</sup>.

Ο Χορός ψάλλει την παντοδυναμία του έρωτα, αξιοποιώντας πολλά παραδείγματα αντλημένα από τη μυθολογία ή το φυσικό περιβάλλον (274-356)<sup>217</sup>. Η απάντηση στο ερώτημα που υπέβαλε στην Τροφό για την κατάσταση της Φαίδρας δεν αφήνει κανένα περιθώριο εφησυχασμού ότι το πάθος της έχει τιθασευτεί. Το λεξιλόγιο που χρησιμοποιεί

---

<sup>214</sup> Coffey & Mayer (2005: 117)

<sup>215</sup> "It has also been observed that the situation Seneca describes reflects the reality of high society in Rome, where well-born matronae did not hesitate to take the erotic initiative with men who had caught their fancy." Mayer (2002: 26)

<sup>216</sup> Ράιος (2015: 117)

<sup>217</sup> Coffey & Mayer (2005: 123)

η Τροφός και οι παρατηρήσεις που κάνει παραπέμπουν σε ιατρική καταγραφή των συμπτωμάτων εκδήλωσης ενός νοσήματος, το οποίο βεβαίως καθίσταται φανερό ότι οφείλεται σε ερωτική επιθυμία ή μάλλον απογοήτευση: φλόγες της τρέλας (*flammis insanis* 361), βουβή κάψα (*aestu tacito* 362), ερωτική μανία (*furor* 363), πυρακτωμένο βλέμμα (*erumpit oculis ignis* 364), ωχρά μάγουλα (*lassae genae* 364), λυμένα μέλη (*populatur artus cura* 377), ασταθές βάδισμα (*gressus tremunt* 377), δάκρυα (*lacrimae* 381) κ.λπ. Στον λόγο της κυριαρχεί κατά κράτος το σώμα, για το οποίο αποτυπώνονται με γλαφυρότητα οι εξωτερικές εκδηλώσεις του, η στάση και η λειτουργικότητά του, το ενδιαφέρον της Φαίδρας για την εμφάνισή του ή ακόμα και για την ίδια του την ύπαρξη. Αυτό το σώμα εισέρχεται στη σκηνή με τρόπο δυσσιώνο. Οι πόρτες του ανακτόρου ανοίγουν και οδηγούν έξω από το σπίτι όχι μόνο το σώμα της Φαίδρας, αλλά και το κρεβάτι της πάνω στο οποίο μάλιστα είναι και η ίδια! Ό, τι θα έπρεπε να παραμένει προφυλαγμένο στο εσωτερικό του σπιτιού, το σώμα της γυναίκας και ο «στίβος» δράσης του, εκτίθενται σε κοινή θέα (384-6).

Ο ρόλος του Χορού στη *Φαίδρα* διατηρεί σε κάποιο βαθμό τα παραδοσιακά χαρακτηριστικά του ρόλου που είχε στην αθηναϊκή τραγωδία του 5<sup>ου</sup> π.Χ. Αυτό μάλιστα αποτελεί «πρωτοτυπία» της *Φαίδρας* και δεν απαντά σε άλλες τραγωδίες του ποιητή<sup>218</sup>. Συμμετέχει στα τεκταινόμενα ως έναν βαθμό, συνομιλεί με τα πρόσωπα και αφορμάται για τα άσματα που ψάλλει από τις σκηνές που προηγήθηκαν<sup>219</sup>. Ωστόσο, διατηρεί διαρκώς το status ενός διακριτικού θεατή και δεν παρεμβαίνει ποτέ στην εξέλιξη της δράσης<sup>220</sup>. Η παρουσία του Χορού στην αθηναϊκή τραγωδία συνέβαλλε με τρόπο εμφαντικό στην ανάδειξη της πλοκής ενώ στον Σενέκα υπηρετεί κατεξοχήν πρακτικούς λόγους. Συγκεκριμένα, τα χορικά προσφέρουν έναν ευδιάκριτο διαχωρισμό των πέντε πράξεων που επιθυμεί να διατηρήσει ως δομικό σχήμα ο Σενέκας. Με άλλα λόγια, έπρεπε να υπάρχει έστω και προσχηματικά, για να υπηρετήσει τις συμβάσεις του είδους<sup>221</sup>.

---

<sup>218</sup> "Their role is thus in the *Phaedra* functional to a degree not found in some of the other plays (perhaps another sign that this is an early essay in the genre)." Mayer (2002: 33)

<sup>219</sup> "This Senecan Chorus is thus a commentator rather like the older Greek Chorus, but somehow telepathetic in its perceptions." Mayer (2002: 22)

<sup>220</sup> "What is clear however is that the Senecan Chorus is almost entirely divorced from the action." Mayer (2002: 32) & Ράιος (2015: 134).

<sup>221</sup> "The fact is that the Chorus was still felt to be an essential feature in tragedy, as it no longer was in comedy; in Athens the commission to compose a tragedy for the public festivals had actually been called the award of a chorus. So, a Chorus there still had to be for the sake of the genre, even when it had ceased to perform a substantial role in the action." Mayer (2002: 35)

Η Φαίδρα, φλεγόμενη από το πάθος της για τον Ιππόλυτο, αποκηρύττει καθετί το οποίο συνδέεται παραδοσιακά με τη γυναικεία καλαισθησία και αποπλάνηση: ενδύματα, αρώματα, ψιμύθια, χτενίσματα (386-93). Επιλέγει την εμφάνιση και αμφίεση μιας αμαζόνας<sup>222</sup>, ευελπιστώντας ότι έτσι ίσως κερδίσει τον Ιππόλυτο (394-7)<sup>223</sup>. Άλλωστε και η μητέρα του Ιππόλυτου κέρδισε στο παρελθόν τον Θησέα (398-403). Η Τροφός προσεύχεται για τον σκοπό αυτόν στην Άρτεμη και όχι στην Αφροδίτη που είναι καθ' ύλην αρμόδια για τα ερωτικά θέματα. Όταν αντικρίζει τον νεαρό, αμφιταλαντεύεται προς στιγμήν, αλλά τελικά κατανικά τους δισταγμούς της με ένα σκεπτικό εξόχως αποκαλυπτικό για την εποχή του Σενέκα. Συγκεκριμένα, επισημαίνει ότι στις συναναστροφές με τους βασιλείς οφείλει κανείς, εάν θέλει να επιβιώσει, να απαλλαγεί από τα αισθήματα της δικαιοσύνης (*iusta* 428), της αξιοπρέπειας (*decus* 429) και της αιδημοσύνης (*pudor* 430).

Ο Ιππόλυτος αντιλαμβάνεται την ταραχή της Τροφού και υποψιάζεται κάτι κακό για τον πατέρα του ή τη μητριά και τα παιδιά της. Εκείνη τον καθησυχάζει και αναπτύσσει διεξοδικά ένα θέμα που αποτελούσε κοινό λογοτεχνικό τόπο: την παροδικότητα της νεότητας. Η φευγαλέα της ύπαρξη επιβάλλει την αξιοποίησή της στο έπακρο κάθε στιγμή. Συνιστά στον νεαρό να εγκαταλείψει την ανένδοτη στάση του και την πεισματική εμμονή του και να «χαλαρώσει». Ωστόσο, η κυριαρχία της έννοιας της χαλάρωσης σε ένα πλαίσιο αρματοδρομίας (*mentem relaxa* 444, *mobili cursu fugit* 446, *tristem iuventam solue* 449, *cursus rape* 449, *effunde habenas* 450) δεν προοιωνίζεται τίποτε θετικό. Το σφάλμα του Ιππολύτου επισημαίνεται ρητά: δεν ακολουθεί αυτό που οι θεοί ορίζουν ηλικιακά συμβατό για τον ίδιο (451-3), δεν έχει κατανοήσει ποιο είναι το καθήκον του άνδρα (463). Η εικόνα της σποράς και της καλλιέργειας αποτελεί έναν σαφή υπαινιγμό για αυτό που οφείλει να κάνει, προειδοποιώντας για τον κίνδυνο εξαφάνισης που ελλοχεύει, εάν δεν αλλάξει συμπεριφορά. Ο παραινετικός της λόγος μάλιστα εδράζεται σε ένα από τα πιο βασικά στωικά διδάγματα: *proinde uitae sequere naturam ducem*<sup>224</sup> (481). Ωστόσο, είναι προφανές πως ο στωϊκός Σενέκας δεν το «μυθοποιεί», αλλά το φέρνει σε αντιπαράθεση στη σκηνή με άλλες απόψεις που κυκλοφορούσαν<sup>225</sup>. Για παράδειγμα, το

---

<sup>222</sup> Boyle (2010: 162)

<sup>223</sup> Boyle (2010: 162) & Coffey & Mayer (2005: 126)

<sup>224</sup> "A central principle of Stoic ethics from Zeno and Cleanthes onwards to live in agreement with nature." Boyle (2010: 166)

<sup>225</sup> "It should be clear from the critical analysis of the play that there exist alternative models, and Seneca may have been attracted to drama (or to this dramatic situation) for the opportunity it offered to set rival views into opposition." Mayer (2002: 37)



ελαφρυντικό που αναζητά η Φαίδρα για τα ανόσια πάθη της στο οικογενειακό της ριζικό είναι σε καταφανή αντιθέση με τον Στωικισμό<sup>226</sup>. Η φύση δεν μας κληροδοτεί τις αμαρτίες των προγόνων μας, αλλά αυτές είναι προϊόν των δικών μας επιλογών.

Ο Ιππόλυτος αδράχνει με φανερή ικανοποίηση την αναφορά στη φύση που έκανε η Τροφός, για να εκθέσει τη δική του βιοθεωρία του. Σύντομα, όμως, αποκαλύπτεται ότι τα δύο πρόσωπα δεν εννοούν το ίδιο πράγμα, όταν ομιλούν για τον φυσικό τρόπο ζωής. Η Τροφός συστήνει στον Ιππόλυτο μια ζωή σύμφωνη με τη φύση και ο ίδιος επιλέγει μια ζωή μέσα στη φύση. Πλέκει το εγκώμιο αυτής της ζωής που είναι απαλλαγμένη από τα ακόλουθα (483-557): την εύνοια του πλήθους και τη λατρεία του όχλου (*non aura populi et uulgi* 488), το αίσθημα της ζήλειας (*invidia* 489), τη μεροληψία (*fauor* 489), τη λαχτάρα για εξουσία (*regno imminens* 490), τις κούφιες τιμές (*uanos honores* 491), τα εφήμερα πλούτη (*fluxas opes* 491), τον φθόνο (*niger edaxque liuor dente* 493), την πολυτελέστατη διαμονή (*mille non quaerit tegi diues columnis* 496-7), τις αιματηρές θυσίες (*cruor largus pias inundat aras* 498-9), τις πανούργες παγίδες (*callidas frauds* 502-3), τα δαιδαλώδη παλάτια (*multiplfici domo* 523-4), την τυφλή επιθυμία για χρυσάφι (*nullus auri caecus cupido* 527-8), την κατοχή ιδιοκτησίας (*nullus in campo sacer diuisit agros arbiter populis lapis* 528-9), την ανόσια μανία του κέρδους (*impius lucri furor* 540), την ορμή του θυμού (*ira praeceps* 541), το ακόλαστο πάθος (*libido* 542), τις πολεμικές τέχνες και τους αμέτρητους τρόπους θανάτου (*artes nouas et mille formas mortis* 550-1), τα οικογενειακά εγκλήματα πάθους (*scelera per cunctas domos* 553). Ο κατάλογος είναι εξαντλητικός, αλλά παράλληλα είναι και αποκαλυπτικός για τις στοχεύσεις του. Ο Σενέκας διά στόματος Ιππόλυτου διατυπώνει συγκεκριμένα βαρύτερες κατηγορίες για την αυτοκρατορική αυλή. Ακόμη και ο προσβλητικός τρόπος με τον οποίο σχολιάζει τις μητριές (558) δύσκολα δεν θα συνδεθεί με την εποχή του ποιητή.

Οι περιπτώσεις μοιχείας δεν ήταν σπάνιες στα ανώτερα στρώματα της ρωμαϊκής κοινωνίας. Ο Χορός νωρίτερα είχε κατηριάζει τις άγριες μητριές (*saenas novercas* 356), επειδή τις κυριεύει το ερωτικό πάθος. Η αναφορά σε αυτές σίγουρα προκαλούσε συνειρμούς στο κοινό της εποχής του Σενέκα<sup>227</sup>. Η έρευνα έχει επισημάνει ότι πίσω από

---

<sup>226</sup> Mayer (2002: 41)

<sup>227</sup> "Savagery or cruelty was a defining feature of the traditional stepmother figure, the noverca (Άλκηστις 309f). The figure appeared often in declamatory exercises; to Seneca's contemporaries, however, the figure was not simply a traditional or legendary one. Stepmothers (Livia, Messalina, Agrippina) had played -and perhaps at the time of this play (if it predates Agrippina's murder in AD 59) were playing- an important and notorious role in imperial politics. Tacitus wastes no time in his *Annales* in casting Augustus' wife, Livia, as the noverca. Boyle (2010: 159-160)

την περίπτωση της Φαίδρας ίσως κρύβονται πραγματικά περιστατικά που συγκλόνισαν την αυτοκρατορική αυλή και αμαύρωσαν την οικογένεια του Αυγούστου. Η Μεσσαλίνα, η νυμφομανής σύζυγος του αυτοκράτορα Κλαύδιου, αφού είχε ήδη γίνει διαβόητη για τις ερωτικές της επιδόσεις, το έτος 48 πήρε μονομερώς διαζύγιο από τον Κλαύδιο, για να παντρευτεί τον νεαρό και όμορφο Σίλιο<sup>228</sup>. Η εκτέλεσή της πλέον ήταν μονόδρομος για τον αυτοκράτορα, ο οποίος όμως σπεύδοντας να καλύψει τη χηρεία του νυμφεύθηκε την Αγριππίνα, την κόρη του αδελφού του. Χρειάστηκε να εκδοθεί διάταγμα από τη Σύγκλητο, προκειμένου να υπερκερασθούν τα εμπόδια της αφύσικης αυτής σχέσης<sup>229</sup>.

Σε αυτό το σημείο όμως ο Ιππόλυτος εκρήγνυται με τρόπο αιφνίδιο, στρέφοντας τα βέλη του συλλήβδην εναντίον του γένους των γυναικών<sup>230</sup>. Αναφωνεί πως η γυναίκα είναι *dux malorum et scelerum Artifex* (559). Η βαναυσότητά του υποδηλώνει ψυχοπαθολογική διαταραχή και απωθημένη σεξουαλικότητα. Το παράδειγμα της Μήδειας που επικαλείται είναι απολύτως ανεπαρκές για να παρουσιαστεί τεκμηριωμένη η καθολική κατηγορία εις βάρος του γυναικείου φύλου. Τουναντίον, η αδυναμία και του ίδιου να προσδιορίσει την πηγή του μίσους που τρέφει δεν τον εμποδίζει να δηλώνει ανερυθρίαστα ότι τον ευχαριστεί (567-9)! Η Τροφός προσπαθεί να του υποδείξει το σφάλμα του, επικαλούμενη το παράδειγμα της μητέρας του. Ωστόσο, τα χαλινάρια που περνάει ο Έρωτας (*induit frenos Amor* 574) και ο ζυγός της Αφροδίτης (*Veneris iugum* 576) παραπέμπουν στην τραγική κατάληξη του Ιππόλυτου.

Ο λίβελλος του Ιππολύτου σε σχέση με τον αντίστοιχο που διατυπώνει στον Ευριπίδη είναι εμφανώς μεγαλύτερος. Η πιο εντυπωσιακή διαφορά όμως είναι ότι εκφωνείται από τον ήρωα πριν από την αποκάλυψη των ανόσιων αισθημάτων που τρέφει για αυτόν η μητριά του, ενώ στον Ευριπίδη έχει προηγηθεί η γνωστοποίηση από κάποια υπηρέτρια της ηρώιδας στο εσωτερικό του παλατιού.

Η Τροφός στον Ευριπίδη έχει τον ρόλο του ενδιάμεσου ανάμεσα στους πρωταγωνιστές, Ιππόλυτο και Φαίδρα, οι οποίοι δεν συναντώνται ποτέ επί σκηνής. Στον Σενέκα, όμως, η

---

<sup>228</sup> Για τον Σίλιο και την ξεχωριστή ομορφιά του και τους συνειρμούς που ένα καλλιεργημένο ακροατήριο θα έκανε με αφορμή την περιγραφή του κάλλους του Ιππόλυτου ο Mayer σημειώνει: "The Chorus indulge in an orgy of detail about the charms of masculine good looks. This, however, has some moral purpose: good looks can prove one's undoing. Their warning might have had a particular reason for a contemporary audience which had fresh in its mind the fate of Silius." Mayer (2002: 28)

<sup>229</sup> Coffey & Mayer (2005: 26)

<sup>230</sup> Boyle (2010: 170)

μεσολάβηση αυτή περιορίζεται δραστικά, καθώς η ηρωίδα δεν διστάζει να εξομολογηθεί η ίδια τον έρωτά της ενώπιον του προγονού της<sup>231</sup>.

Η Τροφός περιγράφει την είσοδο της Φαίδρας με τρόπο που παραπέμπει στην ελεγειακή ποίηση: ασταθές βάδισμα, ανυπομονησία, λιποθυμία, χλωμάδα (580-6). Ανέλπιστα προσγειώνεται στην αγκαλιά του Ιππόλυτου και σταθερά σε ελεγειακό τόνο περιγράφει τις φλόγες και τις αισθήσεις που τη βασανίζουν. Με τρόπο που θυμίζει τον χαρακτήρα της Τροφού και όχι της Φαίδρας στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη, ομολογεί απερίφραστα ότι τα αισθήματά της είναι έγκλημα (*sceleris* 594, *scelera* 598), ανοσιούργημα (*nefanda* 596) και κρίμα (*crimen* 597), αλλά αυτό δεν την εμποδίζει να προχωρήσει. Αντιθέτως, με σοφιστική επιχειρηματολογία διαβλέπει την πιθανότητα να δικαιωθεί (596-8)<sup>232</sup>. Ο Σενέκας σίγουρα είχε δει να συμβαίνει κάτι ανάλογο στην αυλή του αυτοκράτορα. Ο ευγενής χαρακτήρας της βασίλισσας του 5<sup>ου</sup> αι. π.Χ. αλλάζει και αποκτά τα ταπεινά χαρακτηριστικά της απλοϊκής Τροφού. Η εξέλιξη αυτή δεν είναι άσχετη με τα τεκταινόμενα στη Ρώμη του Σενέκα. Η αδυναμία της Φαίδρας να μιλήσει και να αποκαλύψει στον Ιππόλυτο τα αισθήματά της δεν ομοιάζει με την αντίστοιχη που εκδήλωσε στην ελληνική τραγωδία απέναντι στην Παραμάνη της. Στο ελληνικό πρότυπο γινόταν εύκολα αντιληπτό ότι το πρόβλημα που αντιμετώπιζε ήταν πραγματικό και τα κίνητρά της ευγενή. Εδώ φαίνεται ότι εντάσσεται σε έναν ευρύτερο σχεδιασμό προσποίησης και αποπλάνησης. Μεγαλόστομες διατυπώσεις (603-5, 607) αλλά απόλυτος αυτοέλεγχος συνυπάρχουν και συλλειτουργούν. Λίγο αργότερα σε μία αποστροφή προς τον εαυτό της (634-5) θα επαληθεύσει ότι όλα γίνονται βάσει σχεδίου.

Η Φαίδρα (609-12), προκειμένου να διευκολύνει τα σχέδιά της για την κάμψη της αντίστασης και των ενδοιασμών του Ιππόλυτου, προσπαθεί να αποσιωπήσει τη μητρική σχέση που τη συνδέει με αυτόν και του προτείνει να την αποκαλεί αδελφή του ή καλύτερα δούλη του<sup>233</sup>. Ανάλογη προσπάθεια κατέβαλε και η Βυβλίσ (Met. 9.466-7), για να κάμψει την αντίσταση του δίδυμου αδελφού της Κούνου<sup>234</sup>. Η μνεία στη Βυβλίδα και η ανάδειξη της διεστραμμένης αγάπης για τον αδελφό της σίγουρα θα ξυπνούσε συνειρμούς για τις αντίστοιχες ορέξεις του αυτοκράτορα Καλλιγούλα, ο οποίος διακρινόταν από ιδιάζουσα φιλαδέλφεια, αλλά και για τον Νέρωνα, ο οποίος υποδύθηκε

---

<sup>231</sup> "Seneca resolved to go further than either Euripides or Ovid and presented us with a woman who could put her own case in the very presence of her beloved." Mayer (2002: 26)

<sup>232</sup> Boyle (2010: 172)

<sup>233</sup> Coffey & Mayer (2005: 145-146)

<sup>234</sup> Boyle (2010: 172)

στη σκηνή την Κανάκη που έγινε ερωμένη του αδελφού της Μακαρέα και μάλιστα κυοφόρησε το παιδί του<sup>235</sup>.

Το δέλεαρ της εξουσίας που θα περιέλθει στον Ιππόλυτο, εφόσον δεχθεί να πάρει τη θέση του πατέρα του δίπλα της, εντάσσεται από τη Φαίδρα στο οπλοστάσιό της (617-23). Κι αυτή η τακτική, πέρα από το γεγονός ότι αποκαλύπτει τον αμοραλισμό της, προκαλεί αναπόφευκτους συνειρμούς με το ιστορικό πλαίσιο συγγραφής της *Φαίδρας*. Ο Σενέκας μάλιστα εξαπολύει με δριμύτητα τα βέλη της ειρωνείας του για την υποκρισία διαβόητων μητριών, αξιοποιώντας τον χαρακτήρα της Φαίδρας (638).

Η ηρώιδα αποκαλύπτει στον προγονό της τα ερωτικά αισθήματα που τρέφει για αυτόν, συναιρώντας με υβριδικό τρόπο, όπως είχε προειδοποιήσει και η Τροφός (171-2), πατέρα και γιο. Τα δύο πρόσωπα γίνονται με τη δύναμη του λόγου ένα· ένας οίκος έκλεψε τις καρδιές δύο αδελφών (665). Ο λόγος γίνεται το όργανο της διαστροφής όχι μόνον της ηθικής τάξης αλλά ακόμη και της ίδιας της πραγματικότητας. Αίφνης, ο Θησέας συνδέεται αποκλειστικά με την Αριάδνη, ενώ η Φαίδρα αποσιωπά εντελώς τη σχέση της με αυτόν. Προηγουμένως τον είχε κηρύξει σε αφάνεια όσον αφορά στο παρόν, τώρα σβήνει και το παρελθόν μαζί του. Επιπλέον, το ελεγειακό χρώμα των στίχων είναι εμφανές με την επανεμφάνιση των μοτίβων της ικεσίας, της ανέγγιχτης ψυχής, του καημού, του επικείμενου θανάτου, των παρακλήσεων προς το αγαπημένο πρόσωπο.

Ο Ιππόλυτος αναπέμπει την προσευχή του στους ουράνιους θεούς και όχι αποκλειστικά στην Άρτεμη. Στον λόγο του δεν κυριαρχεί η επίδειξη των αξιών της ζωής που έχει επιλέξει, αλλά η ανηθικότητα της μητριάς του που θα έπρεπε ήδη να έχει ξεσηκώσει την οργή των θεών. Η Φαίδρα παρουσιάζεται από τον Ιππόλυτο υπέρτερη σε σχέση με τη τερατογεννήτρα (*monstrifera* 688) μητέρα της, αλλά και από την διαβόητη Μήδεια (697).

Η σκηνή που ακολουθεί με την ικεσία και την επαπειλούμενη θανάτωση της Φαίδρας με τη διείσδυση του ξίφους του στο σώμα της είναι έμφορτη από ερωτικούς συμβολισμούς (705-12). Η Φαίδρα παραδίδεται με αγαλλίαση στα χέρια του Ιππόλυτου, καθώς αυτό που επιθυμούσε φαίνεται ότι θα εκπληρωθεί. Μόνο που αναρωτιέται κανείς εάν αυτό

---

<sup>235</sup> Ο Παπαγγελής (2010: 243) καταλήγει σχολιάζοντας τις υποκριτικές επιδόσεις του αυτοκράτορα κατά τη στιγμή που η Κανάκη σπαράσσονταν μέσα στις ωδίνες του αιμομικτικού της τοκετού: «Παρακμιακή πανδαισία σε πλήρες αυτοκρατορικό μεγαλείο, και οι τυχεροί της παράστασης σίγουρα θα θυμήθηκαν την οβιδιακή Βυβλίδα».

είναι ο θάνατος που θα την απαλλάξει από το πάθος της ή ο έρωτας που διακαώς επιζητούσε.

Η Τροφός χωρίς να χάσει χρόνο αναλαμβάνει τώρα το σχέδιο σπίλωσης του Ιππόλυτου<sup>236</sup>. Απορρίπτει τη σιωπή (719), αλλά εκμεταλλεύεται την αναγκαστική σιωπή γύρω από τα αίσχη της κυρίας της λόγω της απουσίας μαρτύρων (724). Κραδαίνει το σιωπηλό ξίφος (730), το οποίο μαζί με άλλα βουβά στοιχεία (αχτένιστη κόμη, ξεριζωμένες τρίχες, αναίσθητη Φαίδρα, χαμένο βλέμμα) «μιλούν» για τον βιασμό που δεν έγινε! Σε ένα κρεσέντο ηθικής αμετροέπειας αποσυνδέει πλήρως την ενοχή από τα γεγονότα της πραγματικότητας (*casus* 735) και την συναρτά αποκλειστικά με την κατάσταση του νου (*mens* 735).

Ο Χορός σχολιάζει τη δολιότητα (*dolus* 828) της Φαίδρας, την οποία όμως προσπαθεί να ερμηνεύσει στο πλαίσιο του μανιασμένου πάθους των γυναικών (*feminae praiceps furor* 824) και της γυναικείας πανουργίας (*omni fraude feminea* 828). Την ίδια στιγμή αναγγέλλει την έλευση της «σκιάς» του Θησέα, αφού τα χαρακτηριστικά του αποτελούν μακρινή ανάμνηση του εαυτού του (829-34). Το επαληθεύει και ο ίδιος, περιγράφοντας την αδυναμία του και τα βάσανά του κατά την τετράχρονη απουσία του στο ταξίδι του στον Άδη (838). Είναι η δική του σειρά να παραπονεθεί για τα αινιγματικά λόγια της Τροφού (858-9), όπως έκανε νωρίτερα ο Ιππόλυτος στη Φαίδρα (639-40). Η αποκάλυψη θα προέλθει από το άνοιγμα της θύρας (863), όπως αναγγέλλει η Τροφός· στην πραγματικότητα όμως αυτό που θα επιχειρηθεί είναι η συγκάλυψη της αλήθειας.

Η Φαίδρα επαληθεύει ακόμη μια φορά ότι δεν ορρωδεί προ ουδενός και εκτελεί το επόμενο σχέδιο αποπλάνησης. Αυτή τη φορά όμως η αποπλάνηση δεν είναι ερωτική με στόχο την εύνοια του Ιππόλυτου, αλλά εκδικητική με στόχο την καταστροφή του και με όργανο καταστροφής τον Θησέα. Σε αυτό το σχέδιο που εξυφαίνει θα παίξει ρόλο και η Τροφός με τη σιωπή της και τις απειλές εις βάρος της (882-5). Η Φαίδρα με τρόπο αναίσχυντα ειρωνικό επικαλείται τις ίδιες θεότητες (888-90) στις οποίες απευθύνθηκε και ο Ιππόλυτος, όταν αποκαλύφτηκε το ανόσιο πάθος της. Η αποκάλυψη του υποτιθέμενου δράστη γίνεται με τη σιωπηλή μαρτυρία του ξίφους που άφησε πίσω του ο νεαρός (896-7)<sup>237</sup>. Ο Θησέας, χωρίς να διασταυρώσει τις καταγγελίες και να δώσει την ευκαιρία στον γιο του να απολογηθεί, σπεύδει να τον καταδικάσει προπετώς, όπως

---

<sup>236</sup> Boyle (2010: 180) & Coffey & Mayer (2005: 155)

<sup>237</sup> Boyle (2010: 190-191)

συνέβη και στον Ευριπίδη. Πίσω από την απλότητα και τις αρχαϊκές του συνήθειές του αναγνωρίζει προσποίηση και ψεύδος (918-22). Μόνο που τα τελευταία απαντούν στην πολυτέλεια και τα νέα ήθη, που τα εκπροσωπεί η σύζυγός του Φαίδρα. Η αντίληψη που επικρατούσε στους κόλπους των ανδρών της ρωμαϊκής κοινωνίας εκείνης της εποχής για τις γυναίκες ήταν πως πρόκειται για πλάσματα απρόβλεπτα και επικίνδυνα, καθώς η συμπεριφορά τους ρυθμίζεται όχι από τη λογική αλλά από τα πάθη<sup>238</sup>. Αυτό θα μπορούσε ίσως να δικαιολογήσει στα μάτια των θεατών την αντίδραση της Φαίδρας στην απόφαση του Θησέα και κυρίως την κατάρα του με την οποία τη σφραγίζει. Το θυμικό της είναι τόσο ερεθισμένο λόγω του πληγωμένου της εγωισμού που δείχνει αδιάφορη απέναντι στην όχι μόνο άδικη αλλά και φονική απόφαση του Θησέα.

Η σκηνή της δραματικής απόφασης του Θησέα να εξορίσει και να καταραστεί τον υιό του παρουσιάζει πολύ μεγάλες διαφορές ανάμεσα στα δύο έργα. Στον ρωμαϊκό επίγονο (903-58) ο Ιππόλυτος έχει ήδη αποχωρήσει από το παλάτι και δεν θα συναντηθεί ποτέ με τον Θησέα. Το γεγονός αυτό αφαιρεί από τη *Φαίδρα* τον δραματικό διάλογο πατέρα και υιού που παρακολουθούμε στον Ευριπίδη. Επιπλέον, η Φαίδρα κατονομάζει διά ζώσης στον σύζυγό της τον υποτιθέμενο υπεύθυνο για την κατάστασή της, και όχι μέσω μιας άψυχης και βουβής επιστολής. Διατηρεί μάλιστα την ψυχραιμία της και παραμένει απόλυτα προσηλωμένη στο σχέδιό της να εκδικηθεί τον προγονό της που την απέρριψε, καθ' όλη τη διάρκεια της σκηνής. Δεν δείχνει να αμφιταλαντεύεται, ακόμη κι όταν ο Θησέας θα εκδώσει ενώπιόν της την κατάφωρα άδική απόφασή του.

Ο Θησέας αισθάνεται βαριά προσβεβλημένος, καθώς ένας άλλος άνδρας, και μάλιστα ο γιος του, τον αντικατέστησε στη συζυγική κλίνη της γυναίκας του. Η προσβολή του ανδρικού εγωισμού του τον εξωθεί να διατάξει την εξορία του Ιππόλυτου σε μέρη που ο Ρωμαίος θεατής ή/και αναγνώστης θα αναγνώριζε ότι βρίσκονταν έξω από την επικράτεια του πολιτισμένου κόσμου που αντιπροσώπευε η Ρωμαϊκή αυτοκρατορία. Κι ενώ στον Ευριπίδη προηγείται η προσευχή στον Ποσειδώνα και έπεται το διάταγμα της εξορίας, στον Σενέκα η σειρά έχει αντιστραφεί. Αυτό που με σκεπτικισμό και αμφιβολία χρησιμοποίησε ο Θησέας στο ελληνικό έργο, στο ρωμαϊκό προβάλλεται με βεβαιότητα και αποφασιστικότητα. Άλλωστε, ήδη ο Θησέας στο υπόβαθρο της *Φαίδρας* είχε αξιοποιήσει τις δύο από τις τρεις ευχές που του είχε δωρίσει ο Ποσειδώνας και συνεπώς διέθετε εχέγγυα για την αποτελεσματικότητά τους. Αντιθέτως, στον *Ιππόλυτο* ο Θησέας

---

<sup>238</sup> Ράιος (2015: 141)

δεν είχε προβεί στην ενεργοποίηση καμίας από τις τρεις ευχές που παρέμεναν μέχρι τότε ανενεργές.

Η αντίστοιχη σκηνή στον *Ιππόλυτο* (874-1089) δεν είναι ένας μακροσκελής μονόλογος του Θησέα ενώπιον μιας αδίστακτης και σιωπηλής Φαίδρας. Η Φαίδρα βέβαια παραμένει βουβή και στη σκηνή του Ευριπίδη, όχι όμως εκουσίως, αλλά αναγκαστικά, αφού κείται νεκρή. Αντιθέτως, κυριαρχεί ο διάλογος μπροστά στο άψυχο σώμα της μεταξύ πατέρα και γιού. Ο Ιππόλυτος θα έχει την ευκαιρία να αμυνθεί και να αντικρούσει τις άδικες κατηγορίες. Η προσπάθειά του βέβαια θα στεφθεί από πλήρη αποτυχία, αλλά το κοινό θα έχει την ευκαιρία να εκτιμήσει βαθύτερα τον χαρακτήρα του νεαρού. Ο Χορός επίσης θα παρέμβει, προκειμένου να σώσει την ζωή του Ιππολύτου και την ευθυκρισία του Θησέα.

Αξιοσημείωτη είναι η έμφαση που αποδίδεται και στα δύο έργα στο στοιχείο της υποκρισίας. Στη *Φαίδρα* ο Θησέας (915-22) στηλιτεύει την υποκρισία στη συμπεριφορά του Ιππόλυτου, αξιοποιώντας στο έπακρο το όπλο της ειρωνείας με τους εξής τρόπους:

- με τη χρήση της ρητορικής ερώτησης (*ubi...?*)
- με τη χρήση της δεικτικής αντωνυμίας (*vultus ille*)
- με τη χρήση περιγραφικών/ποιοτικών επιθέτων με αρνητικό χαρακτήρα (**ficta maiestas viri, vita fallax, abditos sensus, animis turpibus**)
- με τη χρήση περιγραφικών/ποιοτικών επιθέτων με αντίθετη σημασία από αυτήν που έχουν (*habitus horrens, morumque senium triste, affectus graves, pulchram faciem*)
- με τη χρήση ηθικά φορτισμένων εννοιών και μάλιστα προσωποποιημένων ( **pudor impudentem celat, audacem quies, pietas nefandum**)
- με τη ρητορική αποστροφή στον προσωποποιημένο βίο (*o vita fallax*)
- με την πλήρη ανατροπή της ηθικής τάξης (*vera fallaces probant simulantque molles dura*)

Στον *Ιππόλυτο* ο Θησέας μάταια εύχεται να υπήρχε σημάδι αδιάψευστο για τους ειλικρινείς και διαφορετική λαλιά για τους υποκριτές (925-31). Επίσης, ανάλογα εκφραστικά μέσα που αισθητοποιούν την ειρωνεία αξιοποιεί ο Θησέας και στον

Ευριπίδη<sup>239</sup>: αποστροφές, ρητορικές ερωτήσεις, αρνητικά φορτισμένες λέξεις, περιγραφικά επίθετα με αντιστροφή νοημάτων κ.ά. (948-54)

Η αντίδραση του Θησέα στο άγγελμα του Αγγελιαφόρου (998-9) είναι ψυχρή, όπως συμβαίνει και στην αντίστοιχη σκηνή του Ευριπίδη (1265-7). Ωστόσο, εν αντιθέσει με τον *Ιππόλυτο*<sup>240</sup>, ο Άγγελος εκδηλώνει έντονο δισταγμό και αναζητά διέξοδο από το δυσάρεστο καθήκον της αναγγελίας των δυσάρεστων ειδήσεων που μεταφέρει. Διαφορετική είναι και η περιγραφή της εμφάνισης και της επίθεσης του τέρατος που οδήγησε στον θάνατο του Ιππόλυτου. Αμέσως μετά το άκουσμα μιας υπόκωφης βροντής από τα βάθη της θάλασσας (1007-8) επικρατεί μία εκκωφαντική σιωπή (1008-10), την οποία διαδέχεται η γέννηση μιας παράδοξης θύελλας που κατευθύνεται απειλητικά όχι προς τα πλοία αλλά προς την ξηρά (1015-8). Η κυοφορία του απόκοσμου φαινομένου περιγράφεται με γλαφυρότητα και κορυφώνεται στην εμφάνιση ενός «κακού» που ξεπερνούσε κάθε φόβο (1031-4). Το *malum* είναι ένας όρος που εμφανίζεται συνολικά εικοσιπέντε φορές στην τραγωδία. Στις είκοσι που προηγήθηκαν οι ερωτικές και δη οι νοσηρά ερωτικές συνδηλώσεις είναι προφανείς. Στη εικοστή πρώτη εμφάνισή του (1032) χρησιμοποιείται για τον χαρακτηρισμό του τέρατος που αναδύεται από τη θάλασσα. Αυτό το τέρας όμως που στον Ευριπίδη συζητήσαμε την πιθανότητα να συμβολίζει τον καταπιεσμένο ερωτισμό του Ιππόλυτου εδώ μπορεί να ιδωθεί ως ένα σύμβολο του ανόσιου πάθους της Φαίδρας.

Η περιγραφή που ακολουθεί (1035-1104) ικανοποιεί τις αισθητικές αρχές του κοινού της εποχής του Σενέκα που αρέσκονταν σε θεάματα αιματηρά και φρικώδη. Μέσα σε αυτό το σκηνικό παρακολουθούμε την αριστεία του Ιππόλυτου (1055-79), ο οποίος επιδέξια προσπαθεί να γλιτώσει από το μένος του θαλάσσιου τέρατος. Αυτό που έχει ιδιαίτερη σημασία είναι ότι το τέρας στον Σενέκα δεν αντιπροσωπεύει κακόβουλους θεούς που καταστρέφουν τους θνητούς, αλλά τη δική τους λανθάνουσα τερατωδία μέσω της οποίας καταστρέφονται μόνοι τους<sup>241</sup>.

Τελικά, το σώμα του γκρεμίζεται από το άρμα, που εν αντιθέσει με τον Ευριπίδη παραμένει ακέραιο<sup>242</sup>, και καταξεσκίζεται κατά την τρελή πορεία που ακολούθησε, μπλεγμένο καθώς ήταν στα λουριά (1085-97). Ο κορμός του δέντρου πάνω στον οποίο

---

<sup>239</sup> Boyle (2010: 192)

<sup>240</sup> Boyle (2010: 197) & Coffey & Mayer (2005: 176)

<sup>241</sup> Segal (1986: 6)

<sup>242</sup> Boyle (2010: 201)



διαλύθηκε το άρμα στην εκδοχή του Ευριπίδη, εδώ ανακόπτει προσωρινά την κίνησή του, καθώς καρφώνεται σε αυτόν το σώμα του Ιππόλυτου (1098-9). Τα άλογα, ξεπερνώντας το αρχικό σοκ της αναγκαστικής παύσης, με νέα προσπάθεια ολοκληρώνουν το φρικιαστικό έργο του διαμελισμού. Η περιγραφή που ακολουθεί είναι άκρως προσβλητική για το σώμα του Ιππόλυτου (1102-4), αλλά ως φαίνεται προκαλούσε τέρψη στη ρωμαϊκή κοινωνία του 1<sup>ου</sup> αι. μ.Χ.

Ένα σημείο ακόμη που αξίζει την προσοχή μας είναι ότι οι τοποθεσίες που κατονομάζει ο Αγγελιαφόρος είναι ίδιες με εκείνες που διαβάζουμε στον *Ιππόλυτο* (1205-9): ακτή του Σκίρωνα, Ισθμός, Επίδαυρος. Ωστόσο, στην τραγωδία του Σενέκα (1022-24) είναι αταίριαστες με το σκηνικό στο οποίο εκτυλίσσεται η υπόθεση<sup>243</sup>. Εν αντιθέσει με τον *Ιππόλυτο*, η δράση δεν τοποθετείται στην Τροιζήνα αλλά στην Αθήνα. Πάντως, τα κατονομαζόμενα μέρη εντοπίζονται στις ακτές του Σαρωνικού και καλύπτουν την έκταση από την Επίδαυρο μέχρι τα Μέγαρα, πράγμα που σημαίνει πως ούτε και από την Τροιζήνα θα ήταν ορατά. Σε κάθε περίπτωση λοιπόν ο στόχος των ποιητών δεν είναι η αληθοφάνεια αλλά η δραματικότητα.

Εν αντιθέσει με τον *Ιππόλυτο*, όπου ο θανάσιμα τραυματισμένος ήρωας έρχεται στη σκηνή, προκειμένου να συμφιλιωθεί με τον πατέρα του, ο Σενέκας επιλέγει να συντελεστεί ο θάνατος του Ιππόλυτου εκτός σκηνής. Στη σκηνή θα μεταφερθούν τα σπαράγματα του κορμιού του, όπως ακριβώς παρακολουθούμε και στις *Βάκχες* στην περίπτωση του Πενθέα<sup>244</sup>. Όπως επισημαίνει ο Mayer, ένας συνδυασμός στοιχείων από διαφορετικές πηγές δεν θα αιφνιδίαζε το κοινό, έστω κι αν η αισθητική του στην προκειμένη περίπτωση δεν το ενέκρινε<sup>245</sup>.

Η συμβολή των σκυλιών του Ιππόλυτου στην ανεύρεση των διεσπαρμένων μελών του σώματός του (1105-8) παραπέμπει στις *Μεταμορφώσεις* (3.155-252), όπου ο Ακταίων, επειδή είδε γυμνή την Άρτεμη, καθώς λουζόταν, μεταμορφώθηκε σε ελάφι και κατασπαράχτηκε από τα ίδια τα σκυλιά του<sup>246</sup>. Εκεί, ο εγγονός του Κάδμου εξαιτίας της ακούσιας συνάντησης με τη θεά εν ώρα λουτρού εγγράφεται στον μακρύ κατάλογο εκείνων που δοκίμασαν την αυστηρότητα και την αναληψία των θεών. Όσο παράλογη

---

<sup>243</sup> Coffey & Mayer (2005: 178)

<sup>244</sup> “What was probably very moving in Euripides is generally deemed laughable in Seneca. But if, as we urged above, the final scene is meant not to be seen but imagined, then much of the objection evaporates.” Mayer (2002: 32)

<sup>245</sup> Mayer (2002: 69)

<sup>246</sup> Boyle (2010: 202)

όμως είναι η ποινή που υφίσταται ο Ακταίων<sup>247</sup>, άλλο τόσο είναι και η κατάληξη του Ιππόλυτου, ο οποίος δεν διασώζεται από την Άρτεμη, παρά την ομολογημένη αγάπη του ήρωα προς αυτήν και κυρίως παρά την εξόφθαλμη αθωότητά του. Στην περίπτωση του Οβιδίου η θεά είναι ο πρόξενος της παράλογης τιμωρίας του νεαρού, στην τραγωδία του Σενέκα ο αδιάφορος θεατής της.

Το θέμα της νομιμότητας στη γέννηση του Ιππολύτου δεν αμφισβητείται ποτέ στη *Φαίδρα*, καθώς η Αντιόπη ήταν νόμιμη σύζυγος του Θησέα. Βέβαια, ο τελευταίος δεν δίστασε να τη δολοφονήσει (926-9), αλλά ποτέ δεν ετέθη σε αμφισβήτηση η αξίωση του ορφανού από μητέρα παιδιού για τον θρόνο<sup>248</sup>. Αντιθέτως, στον *Ιππόλυτο* δεν πληροφορούμαστε ποτέ το όνομα της μητέρας του ήρωα, η οποία παραμένει μια ανώνυμη Αμαζόνα (10, 307, 351, 581) που συνευρέθηκε με τον Θησέα και απέκτησε μαζί του ένα νόθο παιδί (309, 962, 1083, 1455). Πιθανόν η έμφαση στην αμαζόνεια καταγωγή του Ιππόλυτου δίδεται από τον Σενέκα, για να δικαιολογηθεί εξ αυτής η αγριότητα των παθών του. Ο φόβος της αβέβαιης πατρότητας στην Αθήνα του 5<sup>ου</sup> αι. π.Χ. εγείρει προβλήματα κληρονομικότητας και συνέχειας του *οίκου*. Η μοιχεία διαρρηγνύει όχι απλώς τη σχέση των δύο συζύγων, αλλά και τους κοινωνικούς δεσμούς<sup>249</sup>. Το πρόβλημα αυτό ωστόσο δεν υφίσταται στη Ρώμη του 1<sup>ου</sup> αι. μ.Χ., όπου η διαδοχή και η συνέχεια δεν συναντούσε εμπόδια λόγω μοιχείας και εξώγαμων.

Ο Θησέας επικαλείται τη Φύση με την ιδιότητα της ύψιστης δύναμης του σύμπαντος<sup>250</sup>. Μόλις έχει ολοκληρωθεί η περιγραφή του φρικτού τέλους του γιου του και ο ίδιος δείχνει σαν να βρίσκεται συναισθηματικά μετέωρος. Κλαίει όχι γιατί τον σκότωσε, αλλά γιατί τον έχασε (1122)<sup>251</sup>! Από αυτήν τη συναισθηματική α-τοπία θα τον βγάλει η Φαίδρα, οδηγώντας τον όμως στη συνειδητοποίηση της πλάνης του και στη συντριβή.

---

<sup>247</sup> Ο Παπαγγελής (2010: 139-140) σημειώνει μάλιστα τα εξής: «Αν ο ίδιος ο Ακταίων, ενώπιος 'θεού ζώντος', υφίσταται την αντίδραση της Άρτεμης ως αδόκητη και παράλογη εκδίκηση, ο αναγνώστης τη νιώθει μάλλον ως *coitus interruptus*: αν ο Οβίδιος οικτείρει τον αθώο Ακταίωνα, μπορεί ταυτόχρονα να ευφραίνεται με τον συνένοχο, 'υποκριτικό' αναγνώστη του και να συμμερίζεται -αυτός ο εκμαυλιστής- τον 'εφιάλτη' της ματαιωμένης του φαντασίωσης». Μια τέτοια ματαιωμένη συνουσία ανάμεσα στη μητριά και τον προγονό με ανάλογα τραγικά αποτελέσματα θα μπορούσε να ανιχνεύσει ο αναγνώστης στην περίπτωση του Ιππολύτου και της Φαίδρας με τη βοήθεια της διακειμενικής παραπομπής.

<sup>248</sup> "In both Euripides and Ovid Hippolytus is a 'bastard' and not an 'assured heir'." Boyle (2010: 203)

<sup>249</sup> Goldhill (2004: 127)

<sup>250</sup> Αναλυτικά για τις σημασίες με τις οποίες απαντά ο όρος στο έργο του Σενέκα δες Boyle (2010: 213-214).

<sup>251</sup> "Theseus' grief is similar to that of Clytemnestra when she has received news of the death of Orestes at Sophocles *El.* 770-1." Coffey & Mayer (2005: 184)

Κατόρθωσε να επιστρέψει από τον Άδη, όπως επισημαίνει ο Χορός (1143-8), αλλά εκεί τον ξαναστέλνει συναισθηματικά η απώλεια του γιου του. Η Φαίδρα, εν αντιθέσει με τον Ευριπίδη, εμφανίζεται στη σκηνή ολοζώντανη κρατώντας ένα μαχαίρι (1154-5). Επιτίθεται λεκτικά στον σύζυγό της, διότι κάθε του επάνοδος από τα κατορθώματά του συνοδευόταν από βλάβη για τους δικούς του (1164-7). Στη συνέχεια απευθύνεται σε ό,τι έχει απομείνει από τον Ιππόλυτο, αναλαμβάνοντας την ηθική αυτουργία για τον θάνατό του (1168-9, 1176-8) και προαναγγέλλοντας τον δικό της (1179-84). Για αυτήν, όπως φαίνεται, η ερωτική καταδίωξη και το σκηνικό του κυνηγιού συνεχίζεται και μετά θάνατον. Η Φαίδρα προσφέρει μία τούφα από τα μαλλιά της στον άρτι θανόντα Ιππόλυτο. Η προσφορά αυτή ανήκε στο παραδοσιακό τελετουργικό, το οποίο στον Σενέκα ιδιοποιείται η μητέρα του<sup>252</sup>. Στον Ευριπίδη (1423-27) η Άρτεμη ανακοινώνει την καθιέρωση της λατρείας του Ιππολύτου στην Τροιζήνα σε αντιστάθμισμα για τα δεινά που υπέστη. Οι άγαμες κοπέλες θα κόβουν τα μαλλιά τους πριν από τον γάμο τους και θα χύνουν τα δάκρυά τους στο μνήμα του.

Τέλος, σε έναν δραματικό εσωτερικό μονόλογο που λαμβάνει χώρα εις επήκοον όλων η Φαίδρα αναγνωρίζει ότι τα λόγια της ήταν συκοφαντίες και το ανοσιούργημα που έπλασε πάνω στην τρέλα της και στην παραφορά της καρδιάς της ψεύτικη επινόηση (1192-4). Ο Ιππόλυτος παρέμεινε αγνός (*castus* 1195), ανέγγιχτος (*pudicus* 1196), αθώος (*insons* 1196), άγιος (*sancto viro* 1198) και στη μνήμη του προσφέρει το αίμα της χοή εξαγνιστική (*inferias* 1198). Η Φαίδρα αυτοκτονεί πλήττοντας τον εαυτό της με το ξίφος του αγαπημένου της. Ο θάνατός της μάλιστα λαμβάνει χώρα επί σκηνής, πράξη που απάδει προς την αισθητική του αθηναϊκού θεάτρου της κλασικής περιόδου<sup>253</sup> και προφανώς υποδηλώνει τόσο την αισθητική του ποιητή όσο και του κοινού στο οποίο απευθύνεται<sup>254</sup>. Στον Ευριπίδη (764-75) ο θάνατός της έλαβε χώρα μέσα στο παλάτι με μια θηλιά που έπλεξε στον λαιμό της, λυγίζοντας από την υπέρτερη δύναμη της Αφροδίτης. Αυτοκτονεί, διότι της είναι αδύνατον να ζει με τα ανόσια αισθήματα που της έχουν γεννηθεί εξαιτίας της θεάς. Αντιθέτως, στον Σενέκα η ηρωίδα δίνει τέλος στην ζωή

---

<sup>252</sup> Boyle (2010: 207-208) & Coffey & Mayer (2005: 189)

<sup>253</sup> Οι Coffey & Mayer (2005: 190) όπου σημειώνουν και το εξής: "Seneca either decided to break with classic practice, or he had a model in later theatrical tradition, or he was composing for a pseudo-stage where only the minds' eye would visualize the scene".

<sup>254</sup> "At any rate, Senecan characters kill or commit suicide quite often on stage, and we should probably regard this as evidence for a certain grossness of sensibility in the Roman audience, the grossness encouraged by what they encountered in the amphitheater. Death as spectacle was a roman pastime, and even though Seneca himself deplored it in an eloquent letter, he was to some extent infected by the taste." Mayer (2002: 31-32)

της, επειδή δεν μπορεί να ζει τη στιγμή που ο Ιππόλυτος έχει πεθάνει και επειδή συνθλίβεται από τις τύψεις για την απώλεια που προκάλεσε.

Ο Θησέας συντετριμμένος εικονογραφεί μια σειρά από πρόσωπα και διαδικασίες που συναρτώνται με τον θάνατο (1198-1243). Ο εκούσιος εγκλεισμός του στον άχαρο τόπο των νεκρών παρουσιάζεται ως η μόνη επιλογή του. Την τιμωρία αυτή στον Ευριπίδη προτείνει η θεά Άρτεμη<sup>255</sup> (1290-1). Επιπλέον, Ο Θησέας (1223-5) ανακαλεί στη μνήμη του την τιμωρία που επέβαλε στους διαβόητους ληστές Σίνι και Σκίρωνα, αναζητώντας την καταλληλότερη για τον εαυτό του και το έγκλημα που διέπραξε εις βάρος του παιδιού του. Στον *Ιππόλυτο*, αντιθέτως, ο Θησέας (976-80) μνημονεύει τα ανδραγαθήματά του αυτά, για να προβάλλει την τύχη που είχαν άλλοι οι οποίοι δεν τον έβλαψαν προσωπικά, και να παρουσιάσει έτσι δικαιολογημένη την τιμωρία που επιβάλλει στον γιο του που τον προσέβαλε βάνουσα<sup>256</sup>.

Η παράκληση του Θησέα να του φέρουν ό,τι απέμεινε από το διασκορπισμένο σώμα του γιου του παραπέμπει εντυπωσιακά στις *Βάκχες*<sup>257</sup>. Στον Ευριπίδη (1431-4) παρεμβαίνει η από μηχανής θεά Άρτεμις και προστάζει τον πατέρα να κρατήσει τον ζωντανό ακόμη Ιππόλυτο στην αγκαλιά του για τον ύστατο αποχαιρετισμό και τις αμοιβαίες εξηγήσεις<sup>258</sup>. Η μακάβρια αναγνώριση των μελών του σώματος του Ιππόλυτου σε μια προσπάθεια ανασύστασής του εν είδει παζλ (1256-74), προδίδει την εξοικείωση του ρωμαϊκού κοινού σε ανάλογα θεάματα στο *circus*. Επιπλέον, ενισχύει την άποψη εκείνων που πιστεύουν ότι οι τραγωδίες του Σενέκα ήταν προορισμένες για απαγγελία και όχι για παράσταση. Το σημαντικότερο όμως είναι να αναγνωριστεί η δύναμη του λόγου και η ικανότητα του Σενέκα που δημιούργησε μια ζωντανή σκηνή μέσω της οπτικοποίησης και της φαντασίας<sup>259</sup>.

Ο Θησέας στον *Ιππόλυτο* συναντήθηκε επί σκηνής με τον αρτιμελή γιο του και είχε την ευκαιρία να ακούσει τη δική του θέση για τα τεκταινόμενα. Αυτό προσδίδει μεγαλύτερο

---

<sup>255</sup> Boyle (2010: 209)

<sup>256</sup> Boyle (2010: 210) & Coffey & Mayer (2005: 193)

<sup>257</sup> Ο Mayer σημειώνει χαρακτηριστικά: “He reserved his most remarkable borrowing for the last scene, by adapting the ending of Euripides *Bacchae* to conclude his own play” (2002: 69) & “The reassembly of Hippolytus’ body at the end of the play is often faulted but it shows Seneca get once more drawing upon the rich reserves of Athenian tragedy. A similar scene had concluded Euripides’ *Bacchae*, in which Agave put back together the broken limbs of her son Pentheus” (2002: 23).

<sup>258</sup> Boyle (2010: 212)

<sup>259</sup> Ο Mayer (2002: 16) σημειώνει και τα εξής: “The audience at a recitation necessarily focused its attention upon the language, there being no spectacle to distract it. Since the elite’s control of language ensured its own position in society and government, tragedy could regain its place as an instrument of political or moral discussion”.

τραγικό βάθος αφενός στην απόφασή του και αφετέρου στα ίδια τα πρόσωπα. Ο Θησέας δείχνει προκατειλημμένος και άπονος απέναντι στον γιο του, ενώ ο Ιππόλυτος ευγενής και καρτερικός, προστατεύοντας μέχρι την τελευταία στιγμή τη μητριά του αλλά και τον πατέρα του. Αντιθέτως, στη *Φαίδρα* τα δύο πρόσωπα δεν συναντήθηκαν παρά μόνο όταν όλα πια είχαν τελειώσει στη μακάβρια σκηνή του τέλους.

Ο Σενέκας παρουσιάζει τους χαρακτήρες του να βρίσκονται σε απόσταση και να μην επικοινωνούν παρά μόνο εμμέσως. Σφάλλουν σε πλήρη απομόνωση και εν αγνοία των επιχειρημάτων της άλλης πλευράς. Ο συνειδητός τρόπος με τον οποίο οι ήρωες στον Σενέκα διαπράττουν το κακό εν αντιθέσει με την τραγωδία του Ευριπίδη φανερώνει ίσως και μια αλλαγή στην αντίληψη με την οποία ο Αριστοτέλης προσέγγιζε την έννοια του τραγικού.

Η τραγωδία ολοκληρώνεται όχι με μία σύντομη ωδή, όπως στον Ευριπίδη, αλλά με τα δραματικά λόγια του Θησέα, σύμφωνα με την πρακτική του Σενέκα<sup>260</sup>. Ο Ιππόλυτος πρόκειται να αποτεφρωθεί, όταν ολοκληρωθεί η εύρεση των μελών του σύμφωνα με τις ισχύουσες αριστοκρατικές πρακτικές του 1<sup>ου</sup> αι. μ.Χ. Αντιθέτως, το πτώμα της Φαίδρας, προκειμένου να τιμωρηθεί για την ανοσιότητά της (*impio capiti* 1280) το περιμένει ένας εξευτελισμός, καθώς θα καλυφθεί από βαρύ χώμα (*gravis tellus* 1280)<sup>261</sup>.

Η προσωπική ευθύνη και η αυτοσυνειδησία που αποτελούν γνωρίσματα της στάσης και της συμπεριφοράς της ανώτερης τάξης της εποχής του Σενέκα επηρεάζουν καθοριστικά τη διαγραφή των χαρακτήρων του έργου<sup>262</sup>. Τόσο η Φαίδρα όσο και ο Ιππόλυτος έχουν πλήρη επίγνωση ότι για τα σφάλματά τους δεν ευθύνεται η Αφροδίτη ή κάποια ανώτερη δύναμη, αλλά οι ίδιοι. Ο Θησέας επίσης δεν κατηγορεί τους θεούς για το ολέθριο σφάλμα του να καταδικάσει τον γιο του, αλλά το αποδίδει εξ ολοκλήρου στον εαυτό του. Η άγνοια που χρωματίζει την τραγικότητα των ηρώων των ελληνικών έργων δεν απαντά εδώ. Η δράση των υπερφυσικών δυνάμεων στη *Φαίδρα* περιορίζεται στην παρέμβαση του Ποσειδώνα και στην εμφάνιση του θαλάσσιου τέρατος. Αυτό μάλλον δεν ήθελε να το απαλείψει από το έργο ο Σενέκας για λόγους μάλλον αισθητικής και όχι μεταφυσικής.

Το τέλος της τραγωδίας παρουσιάζει εντυπωσιακές διαφορές που αντανακλούν τις διαφορετικές στοχεύσεις του Σενέκα. Ενώ στον Ευριπίδη η κάθαρσις επέρχεται με την

---

<sup>260</sup> Boyle (2010: 213)

<sup>261</sup> Boyle (2010: 212)

<sup>262</sup> Ράιος (2015: 135)

αποκατάσταση της τιμής του Ιππόλυτου από την ίδια την Άρτεμη, τη συμφιλίωσή του με τον πατέρα του επί σκηνής και, ενώ ακόμη είναι ζωντανός, την προαναγγελία της λατρείας που θα του αποδίδουν στο εξής οι μελλοντικές κοπέλες, αφιερώνοντας έναν βόστρυχο από τα μαλλιά τους, στον Σενέκα το κλίμα είναι ερεβώδες. Πολύ πιθανό αυτό να οφείλεται στην περιρρέουσα ατμόσφαιρα της εποχής του ποιητή, ο οποίος θέλει να την προβάλλει αφτιασίδωτη και τρομακτική<sup>263</sup>.

Η εμπλοκή του Σενέκα με την πολιτική, και μάλιστα σε μια ιδιαίτερα ζοφερή περίοδο της Ρώμης, δεν μπορεί να μην άφησε με κάποιο τρόπο τα ίχνη της στις τραγωδίες του<sup>264</sup>. Βέβαια, είναι ευνόητο ότι οι όποιοι υπαινιγμοί θα είναι πολύ προσεκτικά διατυπωμένοι, καθώς το καθεστώς του Νέρωνα έρρεπε σε κάθε είδους φρικαλεότητες<sup>265</sup>. Η καλλιτεχνική *dissimulatio* στα χέρια του Σενέκα ευτύχησε να αρθεί σε πολύ υψηλά επίπεδα. «Η απόλυτη μοναρχία συμβάλλει έμμεσα στη λογοτεχνοποίηση του μύθου<sup>266</sup>.» Η πολιτική ως θέμα έπαψε να εντάσσεται στις προτιμήσεις των συγγραφέων. Η άμεση κριτική ήταν εξαιρετικά επικίνδυνη και ο μύθος λειτούργησε ως πλαίσιο συγκάλυψης<sup>267</sup>.

Η τραγωδία ως είδος μπορεί να είχε χάσει τη δημόσια ακτινοβολία της, επιβίωσε όμως ως έκφραση της σκοτεινής ατμόσφαιρας της εποχής και ως έμμεση κριτική της τυραννίας<sup>268</sup>. Παρόλο που καταβαλλόταν προσπάθεια η σφαίρα του *otium* να μη «μολύνεται» από τη σφαίρα του *negotium*, το θέατρο διατήρησε πάντοτε μια πολιτική χροιά και λειτουργούσε συχνά ως ένας χώρος, όπου οτιδήποτε θα μπορούσε να συνδεθεί με την τρέχουσα πολιτική και κοινωνική κατάσταση γινόταν ασμένως δεκτό ως ευκαιρία εκτόνωσης και έκφρασης επιδοκιμασίας ή αποδοκιμασίας<sup>269</sup>. Αυτό μάλιστα καθίστατο ακόμη πιο εύκολο στις περιπτώσεις των *recitationes*, όπου η ανάγνωση της τραγωδίας μετ' ήθους ενώπιον ενός κοινού περιορισμένου και αυστηρά επιλεγμένου θα έκανε λιγότερο επικίνδυνους τους υπαινιγμούς κατά της εξουσίας. Οι λόγοι για να διαμαρτυρηθεί κανείς την εποχή του Νέρωνα ήταν αναμφισβήτητα πολλοί και αυτό το γνώριζε ίσως καλύτερα από τον καθένα ο Σενέκας, ο οποίος ζούσε εκ του σύνεγγυς τις βίαιες παρεκτροπές του πρώην μαθητή του. Άλλωστε, οι Ρωμαίοι ως θεατές

---

<sup>263</sup> Ράιος (2015: 177)

<sup>264</sup> “Phaedra is dated provisionally to the final years of Claudius: this is important because it rules out any interpretation of the text which depends upon the presence of specific allusions to Nero and Agripina.” Mayer (2002: 13)

<sup>265</sup> Ράιος (2015: 112)

<sup>266</sup> Albrecht (2017: 732)

<sup>267</sup> Ράιος (2015: 180)

<sup>268</sup> Albrecht (2017: 733)

<sup>269</sup> Ράιος (2015: 179)

ενδιαφέρονταν περισσότερο για τις ευκαιρίες που τους προσέφερε η παράσταση να εκδηλώσουν την επιδοκιμασία ή την αποδοκιμασία τους για επίκαιρα πρόσωπα και γεγονότα που αναφέρονταν υπαινικτικά στο έργο παρά για την ίδια την υπόθεση του έργου που αναφερόταν σε απομακρυσμένες χρονικά ιστορικά περιόδους και ξεχασμένα πρόσωπα του μυθικού παρελθόντος<sup>270</sup>.

Η υπόθεση της *Φαίδρας* παρέχει πλούσιο υλικό προς εκμετάλλευση για πολιτικούς λόγους. Τα κεντρικά πρόσωπα της τραγωδίας, πέρα από το στενό οικογενειακό πλαίσιο, θέτουν με τη συμπεριφορά τους σε δοκιμασία την ίδια την υπόσταση του βασιλικού οίκου και της πόλης. Η έρευνα έχει αποπειραθεί να ανιχνεύσει στους ήρωες της *Φαίδρας* συσχετισμούς με υπαρκτά πρόσωπα της Ρώμης<sup>271</sup>. Αυτοί οι συσχετισμοί όμως δύσκολα μπορούν να επαληθευτούν σε όλη την έκταση του δράματος και απομένουν λίγοι μόνον υπαινιγμοί σε κάποια σημεία. Η τραγωδία εξάλλου φέρει μέσα της ένα πολύ συγκεκριμένο νοηματικό φορτίο, καθώς έχει εγγεγραμμένους στο εσωτερικό της τους ερμηνευτικούς κώδικες του παραδοσιακού μυθολογικού υλικού από το οποίο αντλεί την υπόθεσή της.

Ωστόσο, η αδυναμία να διαβαστεί το έργο ως μια εκτενής πολιτική αλληγορία δεν αναιρεί τη δυνατότητα να εμφιλοχωρούν σε αυτήν συγκεκαλυμμένα οι σκέψεις και οι αντιδράσεις του ποιητή για τα πρόσωπα και τα πράγματα της ιδιαίτερα ταραγμένης εποχής του. Είναι γεγονός βέβαια ότι η ποίηση και γενικά η λογοτεχνία της Ρώμης ετίθεντο στο πλευρό της αυτοκρατορικής εξουσίας, επιλογή που αναμφισβήτητα ήταν ασφαλέστερη από την άσκηση κριτικής· για αυτό και οι αντίθετες φωνές σπανίζουν. Ο Σενέκας όμως θα μπορούσε να τηρήσει ανάλογη στάση και στις τραγωδίες του με αυτήν που συχνά υιοθετούσε, όπως βεβαιώνουν και οι ιστορικοί της εποχής, στον πολιτικό του βίο. Η ειλικρινής έκφραση των σκέψεων και των συναισθημάτων του θα τον εξέθεταν σε θανάσιμο κίνδυνο απέναντι στον τυραννικό Νέρωνα, οπότε η προσποίηση και η απόκρυψη αποτελούσαν ουσιαστικά μονόδρομο. Για παράδειγμα, η ικεσία της Τροφού (406-430) με αυτό το αμφιλεγόμενο αίτημα θα μπορούσε να εκληφθεί ως έμμεσος

---

<sup>270</sup> Dupont (2007: 143 κεξ)

<sup>271</sup> «Η δραματική ποίηση είναι γι' αυτόν ένας πειστικότερος τρόπος έκφρασης της σκέψης. Επιλέγοντάς την ο ποιητής της Φαίδρας κατάφερε να εκφράσει με ένταση 'ιδέες' που 'κοιτάζουν' τον άνθρωπο της εξουσίας, και μάλιστα κατάματα και σε όλη τη κλίμακα του μεγαλείου και της κατάπτωσης.» Ράιος (2015: 77)

υπαινιγμός στην πρακτική να αποδίδονται ευχαριστίες στον Νέρωνα, όταν εξέδιδε διαταγές για εξορία ή εκτέλεση<sup>272</sup>.

Η *dissimulatio* λοιπόν από βίωμα του πραγματικού κόσμου στον οποίο μετείχε θα μπορούσε να αποικίσει και τον φανταστικό κόσμο που έπλαθε. Με αυτή τη λογική θα εγκατέλειπε κανείς τους άμεσους και προφανείς συσχετισμούς που θα γίνονταν εύκολα αντιληπτοί και από αυτούς που δεν έπρεπε, και θα προσανατολιζόταν στην αναζήτηση πλήρως καμουφλαρισμένων υπαινιγμών που θα έφταναν ακόμη και στην πλήρη αντιστροφή των ρόλων<sup>273</sup>.

Μια πολύ ενδιαφέρουσα «ανάγνωση» της τραγωδίας που συγκροτήθηκε και προτάθηκε με αυτό το σκεπτικό<sup>274</sup> και προσκομίζει ως τεκμήριο βεβαιότητας ακριβώς το ότι είχε περάσει μέχρι τώρα απαρατήρητη, συνδέει τον άρρενα Ιππόλυτο με την πρώτη σύζυγο του Νέρωνα Οκταβία και τις θήλειες Φαίδρα και Τροφό με τον ίδιο τον αυτοκράτορα και τον σύμβουλό του. Συγκεκριμένα, ο Νέρων απέπεμψε την Οκταβία, για να νυμφευθεί την εγκυμονούσα Ποππαία, με την κατηγορία της στειρότητας και της κατάθλιψης. Στο κείμενο συναντούμε δώδεκα φορές το επίθετο *tristis* και δύο φορές το επίθετο *sterilis* ως προσδιορισμούς του Ιππόλυτου που του αποδίδουν η Τροφός, ο Χορός και ο Θησέας. Αυτή η πληθωρική εμφάνισή τους, αν μάλιστα λάβει κανείς υπόψη του ότι σπανίζουν στα άλλα έργα του Σενέκα και ότι, όταν εμφανίζονται, αναφέρονται σε φαινόμενα ή καταστάσεις και όχι σε πρόσωπα, καθιστούν ελκυστική τη συγκεκριμένη προσέγγιση. Την υπόθεση αυτή ενισχύει και το γεγονός ότι ανάλογες αναφορές απουσιάζουν παντελώς από το έργο του Ευριπίδη, αποδεικνύοντας ότι αποτελούν στοιχεία πρωτοτυπίας του Σενέκα, με τα οποία υπηρετεί τους δικούς του προγραμματικούς σκοπούς. Επιπλέον, ο στενός συγγενικός δεσμός μεταξύ των κεντρικών προσώπων της τραγωδίας έχει το ανάλογό του στο ατυχές αυτοκρατορικό ζεύγος. Η Φαίδρα ήταν μητριά του Ιππόλυτου, ενώ η Οκταβία, ως κόρη του Κλαυδίου, είναι αδελφή του υιοθετημένου από τον τελευταίο Νέρωνα.

Ο αισχρός τρόπος με τον οποίο συκοφαντήθηκε ο Ιππόλυτος και οδηγήθηκε στον όλεθρο παραπέμπει στην τραγική κατάληξη της Οκταβίας. Η τελευταία αρχικά είχε αποπεμφθεί από τον Νέρωνα, όταν όμως οι αντιδράσεις άρχισαν να εκδηλώνονται με τρόπο

---

<sup>272</sup> Ράιος (2015: 119)

<sup>273</sup> Ράιος (2015: 183 κ.ε.)

<sup>274</sup> ό.π.



ανησυχητικό, τότε ο τελευταίος δεν δίστασε να οργανώσει μια εκστρατεία κατασυκοφάντησής της, χρησιμοποιώντας ως μίσθαρνο όργανό του τον αρχηγό του στόλου Anicetus, ο οποίος ψευδομαρτυρώντας ομολόγησε ότι είχε ερωτικές σχέσεις με τη σύζυγο του αυτοκράτορα. Έτσι, ο Νέρων επέτυχε αρχικά την εξορία της σε ένα νησί και στη συνέχεια τον θάνατό της.

Τέλος, ένα ακόμη στοιχείο που συμβάλλει στην ευθυγράμμιση των φανταστικών και ιστορικών προσώπων είναι ο αποκεφαλισμός της Οκταβίας κατ' απαίτηση της Ποππαίας. Η αποτρόπαιη αυτή πράξη παραπέμπει στον φρικτό διαμελισμό του σώματος του Ιππόλυτου, ο οποίος δεν υφίσταται στην τραγωδία του Ευριπίδη. Εκεί ο ήρωας επιστρέφει στο παλάτι θανάσιμα τραυματισμένος αλλά αρτιμελής· πεθαίνει συμφιλιωμένος στην αγκαλιά του πατέρα του και με την υπόσχεση της θεάς ότι θα αποκτήσει τη δική του λατρεία στην Τροιζήνα. Αντιθέτως, στη *Φαίδρα* ο Θησέας υποδέχεται στη σκηνή μερικά μόνο σπαράγματα από το σώμα του γιου του, χωρίς να έχει τη δυνατότητα να κρατήσει για τελευταία φορά τον επαίσχυντα συκοφαντημένο γιο του στην αγκαλιά του. Αναμφίβολα, η αδικία που υπέστησαν τα δύο πρόσωπα, Οκταβία και Ιππόλυτος, καθώς και η φρικιαστική κατάληξή τους θα προκαλούσε εύλογους συνειρμούς στο ρωμαϊκό κοινό, τουλάχιστον σε εκείνο το τμήμα του που δυσφορούσε με την τυραννική άσκηση της εξουσίας από τον Νέρωνα.

Τα χαρακτηριστικά της *impietas*, της *libido* (195, 207, 542, 981), του *tumor* (137) και της *luxuria* (204-8) που αποδίδονται στη *Φαίδρα* είναι μερικά από τα πιο γνωστά καταγγελλόμενα γνωρίσματα του Νέρωνα. Στις σφοδρότατες κατηγορίες του Ιππόλυτου (553-64) θα μπορούσε κανείς να διακρίνει υπαινιγμούς σε μια σειρά από εγκλήματα της Ιουλο-Κλαυδιανής δυναστείας που είτε είχαν ερωτικό κίνητρο (*quaeque succensas agit libido mentes* 541-2) είτε εντάσσονταν στις μηχανοραφίες για την εξουσία (*venit imperii sitis cruenta, factus praeda maiori minor: / pro iure vires esse* 542-4):

- δολοφονίες του Γάιου Σαλλούστιου Κρίσπου Πασσιανού και του αυτοκράτορα Κλαύδιου από τη σύζυγό τους Αγριππίνα σε δεύτερο και τρίτο γάμο αντίστοιχα (*maritus coniugis ferro iacet* 556),
- δολοφονία της Αγριππίνας με εντολή του γιου της Νέρωνα (*dextera gnati parens cecidit* 555-6),

- υποτιθέμενη δολοφονία του αγέννητου παιδιού της από την Οκταβία, για να συγκαλύψει τον δήθεν παράνομο δεσμό της (*perimuntque fetus impiae matres suos*557),
- δολοφονία του Βρεταννικού από τον θετό αδελφό του Νέρωνα, για να κερδίσει τον θρόνο (*a fratre frater*555).

Αξιοσημείωτη είναι επίσης η σχέση της Φαίδρας και του Νέρωνα με τον ήλιο. Η ετυμολογία του ονόματος της Φαίδρας σημαίνει αυτήν που λάμπει, ενώ οι γενεαλογικές της ρίζες τη συνδέουν με τον Ήλιο (εγγονή) και την Πασιφάη (μητέρα) που σημαίνει αυτήν που ρίχνει το φως της παντού. Η ηρωίδα (124-8) αποδίδει την κατάστασή της στην επιθυμία της Αφροδίτης να εκδικηθεί τη γενιά του Ήλιου, διότι αποκάλυψε τον παράνομο δεσμό της με τον Άρη στον Ήφαιστο. Ο Χορός (764-72) προειδοποιεί ότι η ομορφιά του Ιππόλυτου υπόκειται στη φθοροποιό δύναμη του χρόνου, το πέρασμα του οποίου αισθητοποιείται με μια παρομοίωση που στο αναφορικό της μέρος παρουσιάζει τον ήλιο: η ομορφιά χάνεται, όπως μαραίνονται τα άνθη από τις ακτίνες του ήλιου. Επίσης, την ίδια απειλή κραδαίνει (777-87), όταν επισημαίνει ότι ο Τιτάνας ήλιος με το φως του προδίδει κάθε πιθανό καταφύγιο που θα μπορούσε να αναζητήσει για να σωθεί. Λίγο πιο κάτω (795-7) τον συμβουλεύει υπαινικτικά να αποφεύγει τις ακτίνες του, για να μη χάσει τη λάμψη του. Τέλος, η περιγραφή της τρελής πορείας του άρματος από τον Αγγελιαφόρο θυμίζει πολύ έντονα το επεισόδιο με τον γιο του Ήλιου Φαέθωνα, ο οποίος κεραυνοβολήθηκε από τον Δία, προκειμένου να γλιτώσει την επιφάνεια της γης από τις καταστροφές που προκαλούσε.

Ο βιογράφος του Νέρωνα Σουητώνιος αφηγείται (6.6) πως ο “*Nero natus est [...] tantum quod ex oriente sole, paene ut radiis prius quam terra contingeretur*” (ο Νέρων γεννήθηκε, τη στιγμή ακριβώς που ανέτειλε ο ήλιος, και έτσι οι ακτίνες του έπεσαν πρώτα πάνω του και μετά στη γη). Στον ίδιο (6.53) αναφέρεται ότι ο “*Νέρων Apollinem cantu, Solem aurigando aequiperare existimaretur*” (εθεωρείτο ισάξιος με τον Απόλλωνα στο τραγούδι και με τον Ήλιο στην αρματοδρομία). Το τεράστιο άγαλμα που είχε στήσει ο Νέρων στο Χρυσό Παλάτι του σύμφωνα με την αφήγηση του ίδιου βιογράφου (6.31) παρίστανε μάλλον τον Νέρωνα με ηλιακά χαρακτηριστικά, όπως αποτυπώνεται σε νομίσματα της εποχής του.

Η μητρική καταγωγή της Φαίδρας και του Νέρωνα παρουσιάζουν μερικές εντυπωσιακές ομοιότητες. Η μητέρα της Φαίδρας Πασιφάη συνευρέθηκε με τον ταύρο και γέννησε ένα

τέρας, το όνειδος του οποίου ούτε τα πιο σκοτεινά και λαβυρινθώδη υπόγεια δεν μπορούσαν να αποκρύψουν. Η ηρωίδα σπεύδει να συνδέσει το πάθος της με το θανάσιμο αμάρτημα της μητέρας της (113) που επιδαψιλεύει συμφορές σε όλη τη γενιά της (124-8). Η Τροφός σε αυτό ακριβώς στηριζόμενη (142-3) προσπαθεί να συγκρατήσει τη Φαίδρα από τη διάπραξη ενός ακόμη μεγαλύτερου ανομήματος που θα προστεθεί στην ήδη βεβαρημένη γενιά της<sup>275</sup> (169-77). Ακόμη και ο Ιππόλυτος θα την προσβάλει, συγκρίνοντάς την με τη μητέρα της και αποδίδοντας στην κοιλιά της μολυσματικές ιδιότητες (688-93).

Η Αγριππίνα, η μητέρα του Νέρωνα, δεν ευτύχησε να δει το όνομά της στις λαμπρές σελίδες της ιστορίας, αλλά συνδέθηκε με μια σειρά από σκοτεινές μηχανορραφίες και δολοφονίες. Μεταξύ άλλων προκάλεσε τον θάνατο δύο συζύγων της (Γάιου Σαλλούστιου Κρίσπου Πασσιανού και Κλαύδιου), κατηγορήθηκε για αιμομικτικές σχέσεις με τον αδελφό της Καλλιγούλα, συνέβαλε στην απομάκρυνση του Βρετανικού από τη σειρά διαδοχής και εν συνεχεία στην εξόντωσή του.

Ο παραλληλισμός της Τροφού με τον ίδιο τον ποιητή θα μπορούσε να στηριχθεί σε μερικές πολύ ενδιαφέρουσες αναλογίες. Η Τροφός εμφανίζεται στην αρχή τουλάχιστον να λειτουργεί ως η φωνή της λογικής και να προσπαθεί να συνετίσει την παραπαίουσα Φαίδρα. Αργότερα βέβαια, συνειδητοποιώντας ότι η στάση αυτή έχει μάλλον το αντίθετο αποτέλεσμα, αναλαμβάνει εκουσίως έναν ρόλο αμφιλεγόμενο, αφού αρχικά επιχειρεί να προσελκύσει για χάρη της τον Ιππόλυτο και στη συνέχεια, όταν αποτυγχάνει, θέτει σε λειτουργία έναν μηχανισμό συκοφάντησης του νεαρού. Ο Σενέκας, όπως έχει επισημανθεί από την ιστοριογραφική έρευνα, ως παιδαγωγός του νεαρού Νέρωνα στην αρχή και ως σύμβουλος του αυτοκράτορα στη συνέχεια, προσπάθησε να τιθασεύσει τον βίαιο και ακόλαστο χαρακτήρα του. Ωστόσο, αυτό δεν κατέστη πάντοτε δυνατό και γεννώνται εύλογα απορίες για τη στάση που τήρησε σε μια σειρά από εγκληματικές ενέργειες του αυτοκράτορα. Ίσως λοιπόν ο Σενέκας επιχειρεί με την ιχνογράφηση του βίου της Τροφού να βρει ελαφρυντικά για τον δικό του ρόλο στη σκοτεινή περίοδο της παντοδυναμίας του Νέρωνα.

Η περίφημη *domus aurea* που ανήγειρε ο Νέρων το έτος 64 έστρεψε πάνω της τα πυρά της σύγχρονης κριτικής λόγω του τεράστιου όγκου της και της υπερβολικής της πολυτέλειας. Ο Σουητώνιος την περιγράφει (6.31) ως μια αχανή έκταση που

---

<sup>275</sup> Coffey & Mayer (2005: 104)

περιελάμβανε ελαιώνα, βοσκότοπο, αμπελώνες, τεχνητή λίμνη και βέβαια πολλά κτίσματα που έδιναν την εντύπωση μιας πόλης μέσα στην εξοχή. Είναι πολύ πιθανό στα λόγια του Ιππόλυτου (490-8) να υπάρχουν υπαινιγμοί για την άσωτη ζωή που διάγει ο Νέρων και στην οποία επιχειρεί να αποκρύψει την ασχήμια των πράξεών του.

Πολιτικές προεκτάσεις επίσης θα μπορούσαν να ανιχνευθούν συνδυαστικά στα λόγια της Φαίδρας και στην κατάληξη του Ιππόλυτου. Η ηρωίδα αναγνωρίζει πως τα αισθήματά της είναι ανόσια και υπεύθυνη για αυτά είναι αποκλειστικά η ψυχή της που βαδίζει εν γνώσει της στην καταστροφή (178-80). Η οικογενειακή της παράδοση δηλαδή στις βαρβαρότητες αποσιωπάται πλήρως. Ο Ιππόλυτος, επίσης, αθρώνεται πανηγυρικός από την ίδια τη μητριά του, η οποία του αναγνωρίζει αγνά ήθη και άσπιλη αιδημοσύνη (1195-6). Και εδώ η βάρβαρη καταγωγή του και η υποτιθέμενη φυλετική ανοσιότητά του καταρρέουν μεγαλοπρεπώς. Την εποχή του ποιητή η ρωμαϊκή αυτοκρατορία καταφέρνει να βρει κατά το μάλλον ή ήττον την ισορροπία της ανάμεσα στις φυγόκεντρες δυνάμεις του πολυπολιτισμικού χαρακτήρα της και στις κεντρομόλες δυνάμεις ενός πολιτιστικού και εκπαιδευτικού προγράμματος με το οποίο επιχειρείται η εμπέδωση κλίματος σεβασμού και έλλειψης καχυποψίας απέναντι σε όλες τις φυλές της αυτοκρατορίας. Εν προκειμένω, οι ήρωες δεν δαιμονοποιούνται εξαιτίας της φυλής ή της καταγωγής τους, αλλά η συμπεριφορά τους αποδίδεται στη μανία των παθών τους.

Η κριτική συχνά έχει επιχειρήσει να ερμηνεύσει τις τραγωδίες του Σενέκα υπό το πρίσμα των φιλοσοφικών του πεποιθήσεων και να βρει σε αυτές τη λογοτεχνική αναπαράσταση των πεζών φιλοσοφικών πραγματειών του<sup>276</sup>. Ωστόσο, οποιαδήποτε απόπειρα μιας τέτοιας μονοσήμαντης προσέγγισης, η οποία θα έβλεπε τους ήρωες αποκλειστικά ως πρότυπα ή αντι-πρότυπα στωικής συμπεριφοράς, θα στερούσε την αναγνωστική ανταπόκριση και την αισθητική απόλαυση από σημαντικές και πολύπλευρες διαδρομές<sup>277</sup>.

Εξάλλου, η τραγωδία, λόγω των ιδιαίτερων συμβάσεων του είδους, επιτρέπει την ενσωμάτωση πολλαπλών εστιάσεων (π.χ. διαφορετικοί χαρακτήρες του έργου, λυρικά μέρη του Χορού, αφηγηματικές ρήσεις του Άγγελου κ.ά.). Έτσι, την ίδια στιγμή που

---

<sup>276</sup> "His dedication to stoic teaching is often felt to have had some influence upon his dramatic writing, so it should always be borne in mind." Mayer (2002: 11)

<sup>277</sup> «Δεν είναι απλό να αξιολογήσουμε το ιδεολογικό περιεχόμενο των δραμάτων. Με την απαισιοδοξία τους, τη σκληρότητά τους και την υποδαύλιση του πόνου είναι άραγε εντελώς άσχετα προς τα φιλοσοφικά συγγράμματα; Ή, αντίθετα, πρόκειται για διδακτικά έργα; Και οι δύο απαντήσεις απλοποιούν υπέρ το δέον τα πράγματα.» Albrecht (2017: 963)

κάποια από τα πρόσωπα του έργου υιοθετούν το λεξιλόγιο και προβάλλουν τις αρχές του Στωικισμού, αυτά συνυφαίνονται με το ευρύτερο τραγικό πλαίσιο της υπόθεσης του έργου και διεκδικούν την αξία μίας μόνο ερμηνευτικής εκδοχής της πραγματικότητας<sup>278</sup>. Η αναπλασίωση χωρίων και όρων με φιλοσοφικό περιεχόμενο εντός των τραγωδιών του ποιητή τα σημασιοδοτεί εκ νέου και τα καθιστά οργανικό κομμάτι του τραγικού του κόσμου<sup>279</sup>. Η τραγωδία παρέχει τη δυνατότητα στον ποιητή να οδηγήσει συχνά στα άκρα την ισχύ των φιλοσοφικών του δογμάτων και να ιχνηλατήσει έτσι νέες ατραπούς για τα στωικά δόγματα, όπως το κατά φύσιν ζην (naturam sequere) ή τη μάχη ανάμεσα στη λογική (ratio) και τα πάθη.

Επομένως, είναι εξαιρετικά δύσκολο να ερμηνεύσει κανείς το έργο και τους χαρακτήρες υπό το πρίσμα της στωικής φιλοσοφίας. Αναντίρρητα αποτελεί ένα εργαλείο για μια διεισδυτική ανάλυση των παθών τα οποία όταν είναι εξημμένα οδηγούν στην ύβριν και την καταστροφή. Το κακό δεν είναι θεόσταλτο (όπως στον Ευριπίδη), αλλά αποτελεί ψυχική ασθένεια που εκδηλώνεται ραγδαία και βίαια, όταν αποσύρεται στο παρασκήνιο ηττημένη η λογική (ratio). Με την τραγωδία όμως έχουμε αποτυπωμένη περισσότερο την διάγνωση του κακού και λιγότερο την θεραπεία του.

Το πάθος εισχωρεί στους ανθρώπους, όπως οι ασθένειες προσβάλλουν τα σώματα και τα ταλαιπωρούν παντοιοτρόπως. Ο ανόσιος έρωτας της Φαίδρας αντιμετωπίζεται βέβαια και στον Ευριπίδη ως αρρώστια, αλλά εκεί η διάγνωση τον αποδίδει στην οικογενειακή κληρονομιά και στο μίσος της Αφροδίτης. Αντιθέτως, στη *Φαίδρα* η προέλευση της αρρώστιας δεν είναι θεία, αλλά αμιγώς ανθρώπινη. Η ηρωίδα, αγνοώντας προφανώς τα στωικά παραγγέλματα, παρασύρεται από το πάθος της και επιδεινώνει εκούσα άκουσα την κατάστασή της. Στο τέλος συνθλίβεται στις συμπληγάδες πέτρες της παραφοράς και της αιδημοσύνης<sup>280</sup> που η ίδια ενεργοποίησε.

Τα πάθη για τους Στωικούς δεν είναι άλογες συγκινήσεις που προέρχονται από τη ζώδη φύση μας, αλλά εσφαλμένες μορφές της λειτουργίας του λογικού<sup>281</sup>. Κατά κάποιον τρόπο ο άνθρωπος είναι εκτεθειμένος στα πάθη, εφόσον δεν ακολουθεί τη φωνή της λογικής. Στις τραγωδίες του Σενέκα συχνά η σύγκρουση ανάμεσα στον παραλογισμό

---

<sup>278</sup> Trinacty (2016: 16)

<sup>279</sup> Εξάλλου, όπως σημειώνει και ο Martindale «every reading of a word becomes a fresh ‘instantiation’ with its own character... the process of recontextualization was already in motion with the text’s first receivers, so that there never was an obviously fixed original context» (1993: 16-17).

<sup>280</sup> Ράιος (2015: 150)

<sup>281</sup> Nussbaum (2015: 464-465)

(*furor*) και τη λογική (*ratio*) προβάλλεται σε πρώτο πλάνο<sup>282</sup>. Η Φαίδρα (178-80) αναγνωρίζει ότι ο νους της αδυνατεί να κάνει τις σωστές επιλογές και αναλαμβάνει με τραγικό τρόπο την ευθύνη των πράξεών της, οι οποίες την οδηγούν εν γνώσει της στην καταστροφή. Αυτό όμως δεν συνάδει με τις αρχές της Στοάς<sup>283</sup>. Και ο Ιππόλυτος, στη δεύτερη πράξη, όταν αποκηρύσσει μετά βδελυγμίας το γένος των γυναικών, αποδίδει τη στάση του αυτή (567-8) είτε στη λογική (*ratio*), είτε στη φύση (*natura*), είτε στην τρέλα (*furor*). Και η τελευταία μάλλον είναι η πιθανότερη αιτία, όπως προκύπτει από τη συνέχεια. Τέλος, και ο Θησέας αποδίδει στον *furor* τον υποτιθέμενο βιασμό του γιου του, ενώ σε αυτόν αποδίδει η Φαίδρα τη συμμετοχή του στο σχέδιο του Πειρίθου. Εν ολίγοις, όλοι οι χαρακτήρες, συμμορφούμενοι προς τη στωική διδασκαλία, επιδεικνύουν μια παράλογη συμπεριφορά, την οποία μόνον η λογική θα μπορούσε να αποτρέψει.

Εν κατακλείδι, ο κόσμος που αναπαριστά ο Σενέκας στις τραγωδίες του εδράζεται στην σαρωτική κατίσχυση του κακού και εκφράζεται με τη θορυβώδη ευγλωττία<sup>284</sup>. Η σκιαγράφηση της βίας και των παθών προσδίδει το ιδιαίτερο βάθος των έργων. Η στωική φιλοσοφία αποτελεί αναμφισβήτητα ένα δεδομένο της βιοθεωρίας και κοσμοθεωρίας του ποιητή, αλλά οι τραγωδίες επιβάλλουν τα δικά τους κριτήρια ανάγνωσης και ερμηνείας<sup>285</sup>.

---

<sup>282</sup> Mayer (2002: 43)

<sup>283</sup> ό.π.

<sup>284</sup> Coffey & Mayer (2005: 29)

<sup>285</sup> "The extent to which Seneca projected philosophical belief into his tragic writing will remain an area for fruitful discussion." Coffey & Mayer (2005: 29)

# Κεφάλαιο 5

## Συμπεράσματα

Παλαιότερα η μελέτη των κειμένων εστίαζε στον δημιουργό, τα λογοτεχνικά είδη, τις πηγές, τα πρότυπα κ.λπ. Η σύγχρονη θεωρία της λογοτεχνίας εισήγαγε τη διακειμενικότητα ως εργαλείο ανάλυσης και κατανόησης των κειμένων, δίνοντας έμφαση στη μελέτη των σχέσεων που το κείμενο αναπτύσσει με άλλα κείμενα. Το κείμενο κατασκευάζεται από προϋπάρχοντα κείμενα και οδηγεί σε μια ατελείωτη διαδικασία παραγωγής, μια διακειμενικότητα. Σε ένα κείμενο, διάφορες εκφράσεις, παρμένες από άλλα κείμενα, διασταυρώνονται και εξουδετερώνουν η μια την άλλη.<sup>286</sup> Σύμφωνα με την Kristeva κάθε λέξη πρέπει να αναλυθεί σε δύο άξονες:

- οριζοντίως, ως μια σχέση ανάμεσα στο γράφον υποκείμενο και τον αποδέκτη του
- καθέτως, ως κατευθυνόμενη σε κάποιο προηγούμενο ή σύγχρονο κείμενο<sup>287</sup>.

Μελετώντας συγκριτικά τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη, την *4<sup>η</sup> Επιστολή* του Οβίδιου και τη *Φαίδρα* του Σενέκα επιχειρήσαμε να αναγνωρίσουμε τις ομοιότητες και τις διαφορές μεταξύ τους, τις ρήξεις και τις ακολουθίες με την παράδοση, ώστε η αναγνωστική μας εμπειρία να εμπλουτιστεί με νέες οπτικές και σημασίες.

Ο Ευριπίδης ασχολήθηκε δύο φορές με την υπόθεση του Ιππόλυτου, κατακτώντας με τον *Καλυπτόμενο* την απόλυτη κατακραυγή και με τον *Στεφανηφόρο* την πρώτη νίκη. Η νεότερη επεξεργασία τοποθετεί τους ήρωες να κινούνται εντός ενός πολύ αυστηρού και ακατανόητου πλαισίου που ορίζεται από τη βούληση και τη δράση των θεών. Η Αφροδίτη

---

<sup>286</sup> Kristeva (1982: 36)

<sup>287</sup> “Horizontal axis (subject-addressee) and vertical axis (text-context) coincide, bringing to light an important fact: each word (text) is an intersection of words (texts) where at least one other word (text) can be read... any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another. The notion of *intertextuality* replaces that of intersubjectivity, and poetic language is read as at least double.” Kristeva (1982: 66)

στην αρχή και η Άρτεμη στο τέλος, συνυφαίνουν ένα δίχτυ, έναν πλεκτόν στέφανον, από το οποίο δεν μπορούν να ξεφύγουν οι ήρωες. Αντιθέτως, μετατρέπονται εν αγνοία τους σε επίγεια όργανα εκτέλεσης του αδιευκρίνιστου και παράλογου σχεδίου τους. Ωστόσο, η εξέλιξη της πλοκής αποκαλύπτει πως κάθε άλλο παρά αυτόματη και αναπόφευκτη είναι η δράση των προσώπων. Οι αμφιταλαντεύσεις και οι ανατροπές στις αρχικές αποφάσεις τους λαμβάνουν χώρα με τρόπο εντυπωσιακό. Η Τροφός επισημαίνει ότι οι δεύτερες σκέψεις είναι καλύτερες, και πράγματι οι τρεις από τους βασικούς ήρωες αλλάζουν την αρχική τους στάση κατόπιν, όπως πιστεύουν, ωριμότερης σκέψης (η Τροφός μάλιστα αλλάζει όχι μόνον δύο αλλά τέσσερις φορές). Ο Θησέας είναι ο μόνος από τους ήρωες που παραμένει σταθερός στην απόφασή του, αλλά η σταθερότητα δεν σώζει ούτε αυτόν από την καταστροφή.

Ο Ευριπίδης συνθέτει ένα πολυφωνικό έργο στο οποίο φωνή έχουν πρόσωπα από πολλές διαφορετικές ομάδες. Ωστόσο, την ίδια στιγμή που παρουσιάζει επί σκηνής γυναίκες και δούλους που ήταν παντελώς αποκλεισμένοι από τον δημόσιο βίο, την ίδια στιγμή τους εκθέτει ανεπανόρθωτα, ισχυροποιώντας παραδοσιακές αντιλήψεις που εκ πρώτης όψεως φαίνεται ότι επιχειρεί να απονομιμοποιήσει<sup>288</sup>. Το σύστημα διά της τραγωδίας διασφάλιζε τη συνέχειά του με την αξιοποίηση ποιητικών τρόπων αιτιολόγησης όσον αφορά τον έλεγχο των γυναικών από τους άντρες<sup>289</sup>.

Ο λόγος και η επιθυμία στην τραγωδία του Ευριπίδη καθοδηγούν τα πρόσωπα και τις συμπεριφορές τους με τρόπο συχνά βίαιο<sup>290</sup>. Τα πρόσωπα επιβάλλουν με διάφορους τρόπους τη σιωπή ή την ομιλία των άλλων, αλλά τα αποτελέσματα είναι εξίσου καταστροφικά. Στην πραγματικότητα αμφότερες οι ενέργειες συνιστούν πράξεις βίας, οι οποίες δρουν διαλυτικά ως προς την ιδιαίτερη υπόσταση των χαρακτήρων, καθιστώντας τα όρια μεταξύ τους συχνά δυσδιάκριτα.

Το αντιθετικό ζεύγος του λόγου και της σιωπής βρίσκεται σε αναλογία με άλλα αντιθετικά ζεύγη, όπως αρσενικό vs θηλυκό, εξωτερικό vs εσωτερικό, αποκάλυψη vs συγκάλυψη<sup>291</sup>. Τα όρια του εσωτερικού και εξωτερικού χώρου, τα οποία συνυφαίνονται

---

<sup>288</sup> Πάντως η Hall σημειώνει: «Ορισμένοι Αθηναίοι των κλασικών χρόνων είχαν ήδη αντιληφθεί ότι η τραγωδία ενείχε μία επικίνδυνα ριζοσπαστική δυναμική, γιατί έδινε σε πρόσωπα που ήταν υπό την εξουσία του πολίτη το δικαίωμα να εκφράζονται και να εισακούονται με συμπάθεια». (2015: 177)

<sup>289</sup> Hall (2015: 186)

<sup>290</sup> "Desire and speech are mutually generating and threaten to perpetuate themselves and each other without end. Both desire and speech, moreover, can be represented as forms of violence, so that the three forces are intimately connected." Goff (2006: 54)

<sup>291</sup> Goff (2006: 2)



με τα όρια του ιδιωτικού και του δημόσιου, διαταράσσονται βιαίως και μαζί με αυτά συγχέονται και τα πεδία δράσης γυναικών και ανδρών. Ο Ιππόλυτος συμπεριφέρεται με τρόπο που καταδεικνύει την άρνησή του να ανδρωθεί και να αναλάβει τον κοινωνικά προσδιορισμένο ρόλο του στον οίκο. Διαβιοί στα δάση, ασχολείται με το κυνήγι και λατρεύει την Άρτεμη. Με τον τρόπο αυτόν παρατείνει αφύσικα την περίοδο της εφηβείας του και απέχει συνειδητά από την ανάληψη της ανδρικής του ταυτότητας.

Η χύτευση του μυθολογικού υλικού της τραγικής παράδοσης σε νέα μορφή αποτελεί καινοτομία του Οβίδιου. Συγχωνεύει τις τέχνες της ποίησης και της ρητορικής και συναιρεί τα είδη της ελληνικής τραγωδίας και της ρωμαϊκής ελεγείας. Το αποτέλεσμα είναι εντυπωσιακό και η συμβολή του στην πρόσληψη του μύθου από τον Σενέκα και στην κατάθεση της δικής του εκδοχής αδιαμφισβήτητη.

Τα πρόσωπα και τα θέματα αποκτούν νέες νοηματοδοτήσεις, σύμφωνα με τις επιταγές του είδους της ελεγείας. Ο ποιητής παραχωρεί τον πρωταγωνιστικό ρόλο στη Φαίδρα, η οποία κάτω από τις οδηγίες του Έρωτα προσπαθεί να αποπλανήσει τον Ιππόλυτο. Χρησιμοποιεί το μέσο της επιστολής, όχι για να συκοφαντήσει τον Ιππόλυτο, αλλά για να τον παρασύρει στον έρωτά της. Η ίδια παρουσιάζεται να δυσκολεύεται στην εξωτερίκευση των συναισθημάτων της προς τον Ιππόλυτο, αλλά οι λόγοι που το προκαλούν δεν έχουν καμία σχέση με τις ηθικές αναστολές της τραγωδίας. Πρόκειται απλώς για ένα ποιητικό τέχνασμα, ανάμεσα στα πολλά που χρησιμοποιεί, για να διεγείρει την αγωνία του αναγνώστη, τόσο του Ιππόλυτου που εγγράφεται στην αφήγηση όσο και αυτού που υπονοείται στην ανάγνωση κατά τον Iser.

Η άκαμπτη στάση του Ιππόλυτου δεν απορρέει από έναν ανδρικό χαρακτήρα που εμφορείται από φόβο και μίσος για το άλλο φύλο ούτε από έναν νεαρό άνδρα που στερείται σεξουαλικού προσανατολισμού και ερωτικής επιθυμίας. Αντιθέτως, αποτελεί μια αναμενόμενη -σύμφωνα με το κειμενικό είδος της ελεγείας- συμπεριφορά, η οποία απαιτεί και λογοτεχνική προσπάθεια για να καμφθεί. Το σκηνικό στο οποίο λαμβάνει χώρα αυτή η δοκιμασία δεν είναι η σκηνή του αθηναϊκού θεάτρου, που έθετε σε κοινή θέα και δημόσιο έλεγχο όσα σκέφτονταν και έπρατταν τα πρόσωπα της τραγωδίας, αλλά η κατά μόνας ανάγνωση μιας επιστολής, η οποία κρατούσε σε αυστηρά ιδιωτικό επίπεδο και μακριά από αδιάκριτα βλέμματα την εξομολόγηση μιας ερωτευμένης γυναίκας. Ο οίκος είναι παρών και στην επιστολή, όχι όμως με τις σημάνσεις που συζητήσαμε στην τραγωδία του Ευριπίδη, αλλά ως ένας χώρος που μπορεί να παράσχει ασφάλεια και

κάλυψη στις ερωτικές περιπτώξεις που επιδιώκει η Φαίδρα. Επίσης, ο Οβίδιος με τη συγκεκριμένη επιστολή επιχειρεί να πολιτογραφήσει τη Φαίδρα στη ρωμαϊκή κοινωνία, σκιαγραφώντας την με τρόπο που να παραπέμπει στις σύγχρονες -και ενίοτε διαβόητες- γυναίκες της υψηλής κοινωνίας της Ρώμης.

Ο Σενέκας, ακολουθώντας από νωρίς τα όνειρά του για μια πολιτική σταδιοδρομία στα ανώτερα κλιμάκια, συνδέθηκε γρήγορα με το αυτοκρατορικό περιβάλλον, το οποίο του συμπεριφέρθηκε άλλοτε με κραυγαλέα εύνοια και άλλοτε με θανάσιμη εχθρότητα. Όλο αυτό το διάστημα απέκτησε πολύτιμες εμπειρίες, μελετώντας εκ του σύνεγγυς τη φύση της εξουσίας και τις επιπτώσεις από την κατάχρησή της. Με περίτεχνους υπαινιγμούς μπορούσε να επιτεθεί πλαγίως στα ήθη της Ρώμης και ιδιαίτερα των μελών της αυτοκρατορικής αυλής. Παράλληλα, εκμεταλλευόταν την ευκαιρία να προβάλλει το μεγαλείο του *imperiū*, αξιοποιώντας τοπογραφικές αναφορές από τα πέρατα του κόσμου και εισάγοντας με τη δύναμη του λόγου στη σκηνή θεάματα τα οποία για την αισθητική του 5<sup>ου</sup> αι. π.Χ. ήταν अपαράδεκτα, αλλά για την εποχή του ποιητή ιδιαίτερος δημοφιλή.

Ο *άκρητος λειμών*, ο *πλεκτός στέφανος*, η *μέλισσα*, η *ποτάμιος δρόσος*, η *χρυσέα κόμη*, κάθε υπαινιγμός δηλαδή καταπιεσμένου ερωτισμού και άρνησης σεξουαλικής δραστηριότητας απουσιάζουν. Το κυνήγι είτε διατηρεί τα γνωρίσματα ενός διαδεδομένου θεάματος και αρρενωπής δραστηριότητας είτε αποκτά τα ελεγειακά χαρακτηριστικά του ερωτικού παιχνιδιού.

Η άγνοια που χρωματίζει την τραγικότητα των ηρώων του Ευριπίδη δεν απαντά εδώ. Η δράση των υπερφυσικών δυνάμεων στη *Φαίδρα* είναι περιορισμένη στο ελάχιστο. Το κακό δεν είναι θεόσταλτο, αλλά εκδήλωση ψυχικής νόσου που προκαλεί η απίσχναση της λογικής. Ο ανόσιος έρωτας της Φαίδρας αντιμετωπίζεται βέβαια και στον Ευριπίδη ως αρρώστια, αλλά εκεί η διάγνωση τον αποδίδει στην οικογενειακή κληρονομιά και στο μίσος της Αφροδίτης. Αντιθέτως, στη *Φαίδρα* η προέλευση της αρρώστιας δεν είναι θεία, αλλά αμιγώς ανθρώπινη.

Το ζήτημα της διαδοχής δεν είναι αδιαμφισβήτητο και οι δύο ποιητές το αντιμετωπίζουν διαφορετικά<sup>292</sup>. Ο Ευριπίδης και ο Οβίδιος επισημαίνει τον προβληματικό χαρακτήρα του

---

<sup>292</sup> Coffey & Mayer (2005: 184)

ζητήματος<sup>293</sup>, ενώ ο Σενέκας υιοθετεί την εκδοχή ενός νόμιμου γάμου και ενός νόμιμα αποκτηθέντος απογόνου που προβάλλει ισχυρό δικαίωμα στον θρόνο. Ο Σενέκας επιδιώκει να συνυφάνει στο ηθικό σκέλος της υπόθεσης και μια πολιτική διάσταση, επηρεασμένος περισσότερο από τις ίντριγκες και τις δολοφονίες που λάμβαναν χώρα στο παλάτι, προκειμένου να ανατραπεί η νόμιμη διαδοχή.

Η ιδεολογία και οι αντιλήψεις της εποχής στην οποία έζησε και έγραψε ο Σενέκας δεν ήταν δυνατόν να μην αφήσουν έντονο το αποτύπωμά τους στο έργο του. Η θέση της γυναίκας της ανώτερης τάξης ήδη κατά τη διάρκεια του 1<sup>ου</sup> αι. π.Χ. αναβαθμίζεται σημαντικά και οι γυναίκες αποκτούν αυξημένη δύναμη και ανεξαρτησία. Ένα από τα πιο ορατά σημάδια της εξέλιξης αυτής είναι η σεξουαλική τους απελευθέρωση. Το ιδανικό της πιστής και ενάρετης Ρωμαίας οικοδέσποινας αρχίζει να ξεθωριάζει<sup>294</sup>. Η Φαίδρα παρουσιάζεται με τα χαρακτηριστικά της *ponerca* που έχει κυριευθεί από το ερωτικό πάθος. Εν αντιθέσει με το ελληνικό πρότυπο<sup>295</sup>, φαίνεται να επιθυμεί την πλήρη αποκοπή από τον δεσμό με τα παιδιά της χάριν της ικανοποίησης του αθέμιτου πάθους της για τον προγονό της. Επίσης, ο θάνατός της δεν επιφέρει ανακούφιση στον Θησέα, ο οποίος την καταριέται βέβαια, αλλά δεν μπορεί να απαλλαγεί εντελώς από την ενοχλητική παρουσία της στο παρόν. Στο έργο του Ευριπίδη η Άρτεμη αναφέρει τη Φαίδρα, αλλά το δώρο της λατρείας της για τον Ιππόλυτο διαγράφει επιτυχώς την παρουσία της<sup>296</sup>. Το τέλος στον Ευριπίδη με τη συνάντηση και συμφιλίωση πατέρα-γιου επιβεβαιώνει τις σεξουαλικές και χωρικές διακρίσεις μεταξύ ανδρών και γυναικών και αποκαθιστά μια «φυσιολογική» ανδροκρατούμενη κατάσταση. Η γυναίκα επέστρεψε στη γνωστή της θέση ως ξένος και ως εισβολέας που με τον πόθο που προκαλεί ή αισθάνεται δημιουργεί χάος<sup>297</sup>.

Η Φαίδρα του Ευριπίδη διατηρεί όλες τις κοινωνικές δεσμεύσεις που επιβάλλουν η εποχή και η θέση της. Ενδιαφέρεται πρωτίστως για την τιμή της και για την τιμή των παιδιών της και οι καταναγκασμοί που επιβάλλει ο κοινωνικός έλεγχος στη συμπεριφορά της είναι αφόρητοι. Ο σεβασμός στη δημόσια γνώμη, η απόλαυση της τιμής, του επαίνου και της δημόσιας εκτίμησης αποτελούν την ισχυρότερη συνεκτική δύναμη μέσα στην

---

<sup>293</sup> Michalopoulos (2006: 35)

<sup>294</sup> Ward, Heichelheim & Yeo (2008: 322)

<sup>295</sup> Michalopoulos (2006: 21)

<sup>296</sup> Segal (1993: 120)

<sup>297</sup> Segal (1993: 133)

κοινωνία. Η μεγαλύτερη τιμωρία που υφίσταται ένας άνθρωπος είναι καθετί που τον εκθέτει στην περιφρόνηση ή τον καθιστά περίγελο των άλλων.

Αντιθέτως, η Φαίδρα του Σενέκα παρουσιάζεται εναρμονισμένη με τη θέση που είχε κατακτήσει η γυναίκα στην εποχή των αυτοκρατορικών χρόνων. Διαθέτει πολύ μεγαλύτερη ανεξαρτησία και την ενδιαφέρει περισσότερο η ατομική της συνείδηση και λιγότερο η κοινωνική διακριτικότητα. Ισχυρότατο τεκμήριο αυτής της νέας αντίληψης είναι η ομολογία της ενοχής της στο τέλος του έργου. Η Φαίδρα δεν δείχνει να ανησυχεί τόσο για την κοινωνική κατακραυγή που ίσως ξεσηκώσει, όσο για την προσωπική της κατάληξη που θα σφράγιζε τη ζωή και το θάνατό της στο ψέμα<sup>298</sup>.

Θα κλείσουμε με την επισήμανση του Segal: the meaning of Seneca' s plays unfolds in the immediate foreground of an emotional present, whereas most Greek tragedies more directly and integrally implicate the world-order, something that includes but transcends the personal lives of the characters”<sup>299</sup>.

---

<sup>298</sup> Albrecht (2017: 964)

<sup>299</sup> Segal (1986: 4)

# Βιβλιογραφία

- Albrecht, v. M. (2017). *Ιστορία της Ρωμαϊκής Λογοτεχνίας*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Alföldy, G. (2009). *Ιστορία της Ρωμαϊκής κοινωνίας*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Balsdon, J. (1984). *Ρωμαίες γυναίκες*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Barrett, W. S. (2017). *Euripides: Hippolytos*. Oxford: Oxford University Press.
- Boyle, A. J. (1985). In Nature's Bonds: A Study of Seneca's 'Phaedra' . *ANRW*, σσ. 1284-1347.
- (1997). *Tragic Seneca: An Essay in the Theatrical Tradition*. Oxon: Routledge.
- (2010). *Seneca's Phaedra*. Cambridge: Francis Cairns.
- (2014). *Seneca Medea*. Oxford: Oxford University Press.
- Burian, P. (2015). Πώς ένας μύθος γίνεται μύθος τραγωδίας. Στο P. E. Easterling, *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία* (σσ. 267-314). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Coffey, M., & Mayer, R. (2005). *Seneca Phaedra*. Cambridge: Cambridge Univeristy Press.
- Diggle, J. (1984). *Euripidis Fabulae*. Oxford: Oxford Classical Texts.
- Dodds, E. R. (2004). *Ευριπίδου Βάκχαι*. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Dodson-Robinson, E. (2016). *Brill's Companion to the Reception of Senecan Tragedy*. Leiden-Boston: Brill.
- Dupont, F. (2007). *Η αυτοκρατορία του ηθοποιού*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Easterling, P. E. (2015). *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Fitch, J. G. (2008). *Seneca (Oxford Readings In Classical Studies)*. Oxford: Oxford University Press.
- Gahan, J. J. (1987). Imitatio and Aemulatio in Seneca's Phaedra. *Latomus*(46), σσ. 380-7.
- Garnsey, P., & Saller, R. (2006). *Η Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία - Οικονομία, κοινωνία και πολιτισμός*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Goff, B. E. (2006). *The noose of words: Readings of desire, violence & language in Euripides' Hippolytos*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Goldhill, S. (2004). *Reading Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Goward, B. (2002). *Αφήγηση και Τραγωδία*. Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα.

- Gregory, J. (2014). *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*. Αθήνα: Δημ. Ν. Παπαδήμα.
- Grimal, P. (1991). *Λεξικό της Ελληνικής και Ρωμαϊκής Μυθολογίας*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Hall, E. (2015). Η κοινωνιολογία της αθηναϊκής τραγωδίας. Στο P. E. Easterling, *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία* (σσ. 137-188). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Heyworth, S. J. (2007). *Sexti Properti Elegi*. Oxford: Oxford Classical Texts.
- Hitchcock, L. A. (2008). *Theory for Classics*. Oxon: Routledge.
- Holub, R. C. (2004). *Θεωρία της Πρόσληψης*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Hose, M. (2011). *Ευριπίδης Ο ποιητής των παθών*. Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα.
- Jauss, H. R. (1995). *Η θεωρία της Πρόσληψης*. Αθήνα: Εστία.
- Kennedy, G. (2014). *Ιστορία της κλασικής ρητορικής*. Αθήνα: Δημ. Ν. Παπαδήμα.
- Kenney, E. J., & Clausen, W. V. (2013). *Ιστορία της Λατινικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Παπαδήμα.
- Ker, J. (2006). Seneca, Many of Many Genres. Στο K. Volk, & G. Williams, *Seeing Seneca Whole: Perspectives on Philosophy, Poetry and Politics* (σσ. 19-41). Leiden - Boston: Brill.
- Knox, B. M. (2001). The Hippolytus of Euripides. Στο E. Segal, *Oxford Readings in Greek Tragedy* (σσ. 311-331). Oxford: Oxford University Press.
- Kristeva, J. (1982). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press.
- Lesky, A. (1988). *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*. Θεσσαλονίκη: Κυριακίδη.
- (1989). *Η τραγική ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων τ.2*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Liddell - Scott. (x.x.). *Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσης*. Αθήνα: Ι. Σιδέρης.
- Long, A. A. (2003). *Η ελληνιστική φιλοσοφία*. Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.
- Lowe, N. J. (2004). Euripides. Στο R. N. Irene De Jong, *Narrators, narratees, and narratives in ancient greek literature* (σσ. 273-274). Leiden-Boston: Brill.
- Martindale, C. (1993). *Redeeming the Text: Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Martindale, C., & Thomas, R. F. (2006). *Classics and the Uses of Reception*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Mastrorarde, D. J. (2010). *The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2015). *Ευριπίδου Μήδεια*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Mayer, R. (2002). *Seneca: Phaedra*. London: Duckworth.
- McClure, L. (1999). *Spoken Like a Woman: Speech and Gender in Athenian Drama*. Princeton: Princeton University Press.

- Michalopoulos, C. (2006). *Ovid's Heroides 4 and 8. A commentary with introduction*. Leeds: The University of Leeds.
- Murray, G. (1966). *Euripidis Fabulae*. Oxford: Oxford Classical Texts.
- Mynors, R. (1977). *P. Vergili Maronis Opera*. Oxford: Oxford Classical Texts.
- Nietzsche, F. (1995). *Η Γέννηση της Τραγωδίας*. Αθήνα: Κάκτος.
- Nussbaum, M. (2015). *Η θεραπεία της επιθυμίας*. Αθήνα: Θύραθεν.
- Reynolds, L. D. (1991). *C. Sallusti Crispi*. Oxford: Oxford Classical Texts.
- Romilly, J. d. (1990). *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- (2011). *Η Νεότερικότητα του Ευριπίδη*. Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα.
- Rose, H. J. (1980). *Ιστορία της Λατινικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.
- Schmitz, T. A. (2007). *Modern Literary Theory and Ancient Texts. An introduction*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Segal, C. (1986). *Interpreting Greek Tragedy: Myth, Poetry, Text*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- (1986). *Language and Desire in Seneca's Phaedra*. Princeton: Princeton University Press.
- (1993). *Euripides and the Poetics of Sorrow: Art, Gender and Commemoration in Alcestis, Hippolytus and Hecuba*. Durham and London: Duke University Press.
- Staley, G. A. (2010). *Seneca and the idea of Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Tarrant, R. (1978). Senecan Drama and Its Antecedents. *Harvard Studies in Classical Philology* , σσ. 213-263.
- (2004). *P. Ovidi Nasonis Metamorphoses*. Oxford: Oxford Classical Texts.
- Trinacty, C. (2016). *Imago res mortua est: Senecan Intertextuality*. Στο E. Dodson-Robinson, *Brill's Companion to the Reception of Senecan Tragedy* (σσ. 13-33). Leiden - Boston: Brill.
- Ward, A. M., Heichelheim, F. M., & Yeo, C. A. (2008). *Οι Ρωμαίοι*. Αθήνα: Οδυσσεύς.
- Whitman, C. H. (1996). *Ο Ευριπίδης και ο κύκλος του μύθου*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
- Williams, B. (2014). *Αιδώς και Ανάγκη*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Zeitlin, F. I. (1996). *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Zwierlein, O. (1986). *L. Annaei Senecae Tragoediae*. Oxford: Oxford Classical Texts.
- Αντωνιάδης, Θ., & Χαμέτη, Ρ. (2005). *Λουκρήτιος Για την Φύση των Πραγμάτων*. Θεσσαλονίκη: Θύραθεν.
- Γιατρομανωλάκης, Γ. (1999). *Οβίδιος Ερωτικά Αντιφάρμακα*. Αθήνα: Άγρα.
- Θεοτόκης, Κ. (1970). *Βεργιλίου Τα Γεωργικά*. Αθήνα: Κείμενα.
- Ιακώβ, Δ. Ι. (1998). *Η ποιητική της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

- Κάλφας, Β., & Ζωγραφίδης, Γ. (2006). *Αρχαίοι Έλληνες Φιλόσοφοι*. Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών.
- Κουτρούμπας, Δ. Ε. (2007). *Οράτιος*. Αθήνα: Παπαδήμας.
- Λαζανάς, Β. Ι. (1991). *Άλβιος Τίβουλλος*. Αθήνα: Δημ. Ν. Παπαδήμας.
- (2008). *Προπέρτιος - Ο Μεγάλος Λατίνος Ερωτικός Ποιητής*. Αθήνα: Δ. Ν. Παπαδήμα.
- Μαντζίλας, Δ., & Στέφου, Κ. (2019). *Ανθολόγιο Ρωμαϊκής Ποίησης*. Αθήνα: Καρδαμίτσας.
- Μαρκαντωνάτος, Α., & Τσαγγάλης, Χ. (2008). *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία: Θεωρία και Πράξη*. Αθήνα: Gutenberg.
- Μερακλής, Μ. Γ. (2005). *Πετρώνιος Σατυρικών*. Αθήνα: Πατάκης.
- Μιχαλόπουλος, Χ. Ν., & Μιχαλόπουλος, Α. Ν. (2015). *Ρωμαϊκή Επική Ποίηση Βεργίλιος Αινειάδα Οβίδιος Μεταμορφώσεις*. Αθήνα: Κάλλιπος.
- (2015). *Ρωμαϊκή Ερωτική Ελεγεία*. Αθήνα: Κάλλιπος.
- (2015). *Ρωμαϊκή Λυρική Ποίηση Οράτιος Carmina*. Αθήνα: Κάλλιπος.
- Μπάρμπας, Ι. Α. (2001). *Σοφοκλής Αντιγόνη*. Θεσσαλονίκη: Ζήτρος.
- Νικολαΐδης, Τ. (2002). *Σενέκα Επιστολή 90*. Αθήνα: Στιγμή.
- Παπαγγελής, Θ. (2000). *Οβιδίου Ερωτική Τέχνη*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- (2006). *Η Ρώμη και ο κόσμος της*. Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών.
- (2019). *Βιργιλίου Αινειάδα*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- (1995). *Από τη βουκολική ευτοπία στην πολιτική ευτοπία*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- (2010). *Σώματα που άλλαξαν τη θωριά τους*. Αθήνα: Gutenberg.
- Παπαδόδημα, Έ. (2011). *Σενέκα Θυέστης*. Αθήνα: Στιγμή.
- Ράιος, Δ. (2015). *Σενέκα Φαίδρα*. Ιωάννινα: Carpe Diem.
- Σακαλής, Ι. (2005). *Ευριπίδου Ιππόλυτος*. Αθήνα: Πατάκης.
- Τρομάρας, Λ. (2016). *Κάτουλλος Ο Νεωτερικός ποιητής της Ρώμης*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Χατζηκώστα, Σ. Γ. (2005). *Θεοκρίτου Ειδύλλια*. Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα.
- Χειμωνάς, Γ. (1985). *Ευριπίδη Βάκχες*. Αθήνα: Καστανιώτη.