



ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ «ΚΛΑΣΙΚΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ»

Διπλωματική εργασία

Το μοτίβο της εγκατάλειψης στον μύθο της Φαίδρας: Αρχαία και σύγχρονη οπτική

Φαναριώτης Ελευθέριος

Α. Μ.: 100030

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Αλέκου Στέλλα



Ιωάννινα, 2026

Ελευθέριος Φαναριώτης

(Α. Μ.: 100030)

**Το μοτίβο της εγκατάλειψης στον μύθο της Φαίδρας: Αρχαία και σύγχρονη
οπτική**

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

Επιβλέπουσα: Στέλλα Αλέκου, Επίκουρη Καθηγήτρια Λατινικής Φιλολογίας

Ιωάννινα 2026

Τριμελής εξεταστική επιτροπή:

Στέλλα Αλέκου, Επίκουρη Καθηγήτρια Λατινικής Φιλολογίας Π.Ι.

Δέσποινα Παπαστάθη, Μέλος Ε.Δ.Ι.Π. Νέας Ελληνικής Φιλολογίας Π.Ι.

Χαρίλαος Μιχαλόπουλος, Αναπληρωτής Καθηγητής Λατινικής Φιλολογίας Δ.Π.Θ.

Φωτογραφία Εξωφύλλου: Alexandre Cabanel (1880) *Phèdre*. Διαθέσιμο μέσω
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alexandre_Cabanel_-_Ph%C3%A8dre.jpg
[Τελευταία Ανάκτηση: 22/2/2026]

*“Μοναξιά μου όλα μοναξιά μου τίποτα
Μη μ' αφήνεις τώρα που είναι όλα πιο δύσκολα
Έρωτα μου όλα κι έρωτά μου τίποτα
Μη μ' αφήνεις τώρα που είναι όλα πιο δύσκολα”*

Πυξ Λαξ, *Μοναξιά μου Όλα* (1998)

Περιεχόμενα

Ευχαριστίες.....	7
Συντομογραφίες εργασίας.....	9
Περίληψη.....	10
1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	12
1. Η μυθολογική παράδοση σχετικά με την Φαίδρα στην αρχαιότητα	12
I. Ο μύθος της Φαίδρας και του Ιππόλυτου	12
II. Ο ήρωας Θησέας στα πλαίσια του οίκου και η πολιτική προέκταση του μύθου.....	13
2. Η λογοτεχνική αξιοποίηση του μύθου	16
I. Η αξιοποίηση του μύθου στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία και τη ρωμαϊκή τέχνη	16
II. Η αξιοποίηση του μύθου στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία.....	19
3. Μεθοδολογία της εργασίας.....	20
I. Η μέθοδος της αλληλοποίησης.....	20
2. HEROIDES IV	23
1. Η αξιοποίηση του μύθου της Φαίδρας στην 4 ^η επιστολή των <i>Ηρωίδων</i>	23
2. Η <i>diffamatio</i> του Θησέα	24
I. Ο Θησέας ως σύζυγος	24
II. Ο Θησέας ως πατέρας	29
3. Οι ταυτότητες της Φαίδρας	32
I. Η Φαίδρα ως Αριάδνη	32
II. Η Φαίδρα ως κυνηγός	35
III. Η Φαίδρα ως ελεγειακή ποιήτρια	38
4. Η ρητορική αποπλάνηση της Φαίδρας.....	49
I. Μυθολογική προϊστορία του κρητικού οίκου	50
II. Η Φαίδρα και το κληρονομικό σχήμα του άνομου έρωτα	51
III. Η συμβολή του θεϊκού παράγοντα στη διαιώνιση της κληρονομικής κατάρτας.....	53

IV. Η εμπλοκή του Ιππόλυτου στην αλυσίδα της κληρονομικής κατάρας.....	54
V. Η υπερασπιστική γραμμή της Φαίδρας.....	57
3. Η <i>PHAEDRA</i> ΤΟΥ ΣΕΝΕΚΑ	64
1. Η προσέγγιση του μύθου μέσω του λατινικού δράματος.....	64
2. Η απεικόνιση του Θησέα στην <i>Phaedra</i>	65
I. Η μοναξιά της Φαίδρας	66
II. <i>Diffamatio</i> του Θησέα.....	67
III. Η στερεοτυπική σεξουαλική εικόνα του Ρωμαίου άνδρα.....	69
IV. Διακειμενικές αναφορές με τον Ευριπίδη και τον Οβίδιο	71
3. Η παρουσίαση του πάθους της Φαίδρας	74
I. Σωματοποίηση του πάθους της Φαίδρας.....	74
II. Ο ρόλος της Κρήτης στη γέννηση του πάθους της Φαίδρας.....	76
III. Η Φαίδρα ως κυνηγός.....	79
IV. Διακειμενικές αναφορές με την προγενέστερη παράδοση	82
4. Η ερωτική εξομολόγηση της Φαίδρας	85
I. Η απευθείας ερωτική εξομολόγηση της Φαίδρας.....	86
II. Ο Ιππόλυτος ως άλλος Θησέας.....	87
III. Η νομική, ηθική και κοινωνική στρατηγική της Φαίδρας	89
IV. Η επίδραση του ψυχολογικού παράγοντα στην ερωτική εξομολόγηση της Φαίδρας	91
V. Διακειμενικές συνδέσεις με τον Οβίδιο και τον Ευριπίδη	93
4. Η <i>PHAEDRA</i> ΤΟΥ JULES DASSIN.....	96
1. Η κινηματογραφική μεταφορά του μύθου από τον Jules Dassin	96
2. Ο διάλογος με το αρχαίο παρελθόν	97
I. Από το αρχαίο δράμα στο σύγχρονο αστικό μελόδραμα.....	97
II. Οι αναχρονισμοί στην <i>Phaedra</i>	99
III. Αρχαίοι και σύγχρονοι ήρωες: Συγκλίσεις και αποκλίσεις.....	103
3. Αρχαίο και σύγχρονο πάθος.....	107
I. Η μεταμόρφωση της Φαίδρας	108
II. Η ανάπτυξη του ερωτικού δεσμού	108
III. Η αποκάλυψη του παράνομου δεσμού	110
IV. Απώλχοι με την παράδοση	112

4. Η γυναικεία οπτική του πάθους στην κινηματογραφική μεταφορά του μύθου	115
I. Το γυναικείο πάθος ως κέντρο της πλοκής	116
II. Ο κυρίαρχος ρόλος της Φαίδρας στην ερωτική διεκδίκηση	117
III. Η απεικόνιση μιας σύγχρονης σεξουαλικά απελευθερωμένης γυναίκας	120
5. Η ΦΑΙΔΡΑ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΡΙΤΣΟΥ	124
1. Ο ποιητικός μονόλογος <i>Φαίδρα της Τέταρτης Διάστασης</i>	124
2. Η ερωτική εξομολόγηση της Φαίδρας	125
I. Η απευθείας ερωτική εξομολόγηση της Φαίδρας	125
II. Η ερωτική διεκδίκηση της Φαίδρας	130
III. Η υπαρξιακή Φαίδρα ως προσωπείο του ποιητή	134
IV. Το δίπολο ανάμεσα στον λόγο και τη σιωπή	138
3. Ο ρόλος του Θησέα στον πεζό επίλογο	142
I. Η πραγματική προδοσία εις βάρος της Φαίδρας	142
II. Ο Θησέας ως καταλύτης της δικαιοσύνης	144
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	148
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	152

Ευχαριστίες

Η παρούσα Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία εκπονήθηκε στο πλαίσιο του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος Φιλολογίας (Τομέας Κλασικής Φιλολογίας) του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Η επιλογή του θέματος «Το μοτίβο της εγκατάλειψης στον μύθο της Φαίδρας: Αρχαία και σύγχρονη οπτική» προέκυψε έπειτα από συζήτηση με την επιβλέπουσα, κ. Στέλλα Αλέκου, και τη συνένωση των ακαδημαϊκών και ερευνητικών μας ενδιαφερόντων πάνω στη ρωμαϊκή ελεγεία και τη νέα ελληνική λογοτεχνία. Παρόλο που ως απόφοιτος της κατεύθυνσης της Μεσαιωνικής και Νεότερης Ελληνικής Φιλολογίας δεν είχα προπτυχιακή τριβή με τον Οβίδιο και έπειτα με την είσοδό μου στο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών “Κλασική Φιλολογία” δεν μπορούσα λόγω ακαδημαϊκών υποχρεώσεων να παρακολουθήσω το μάθημα “Οβιδίου *Ηρωίδες*”, η ενασχόλησή μου με τον ελεγειακό ποιητή στα πλαίσια συγγραφής της διπλωματικής εργασίας μου έδωσε την ευκαιρία να ασχοληθώ συστηματικότερα με το έργο του και να τον προσεγγίσω μέσω της μελέτης σχετικά με την αξιοποίηση του αρχαίου μύθου στη ρωμαϊκή ελεγεία.

Αξίζει, φυσικά, να επισημανθεί ότι η εργασία αυτή δε θα μπορούσε να υλοποιηθεί και να πραγματοποιηθεί εις πέρας δίχως τη συμβολή και τη στήριξη πολλών ανθρώπων. Πρωτίστως θα ήθελα να απευθύνω τις θερμές μου ευχαριστίες στην επιβλέπουσα καθηγήτριά μου κ. Στέλλα Αλέκου, Επίκουρη Καθηγήτρια Λατινικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, για την καθοδήγηση, την υποστήριξη και την εμπιστοσύνη που μου έδειξε σε όλο το διάστημα της συγγραφής της διπλωματικής εργασίας. Την ευχαριστώ, επίσης, για τις επισημάνσεις και τις συμβουλές σε όλη την πορεία μέχρι την ολοκλήρωση του πονήματός μου.

Ακόμη, θα ήθελα να ευχαριστήσω και τα άλλα δύο μέλη της τριμελούς επιτροπής, την κ. Δέσποινα Παπαστάθη, μέλος Ε.Δ.Ι.Π. Νέας Ελληνικής Φιλολογίας Π.Ι., και τον κ. Χαρίλαο Μιχαλόπουλο, Αναπληρωτή Καθηγητή Λατινικής Φιλολογίας Δ.Π.Θ, που δέχτηκαν να συμπεριληφθούν στην τριμελή εξεταστική επιτροπή της διπλωματικής μου εργασίας. Ειδικότερα, αξίζει να επισημάνω πως το προπτυχιακό μάθημα της κ. Παπαστάθη “Ιδεολογία και αισθητική: Η ποίηση του Γιάννη Ρίτσου” μου άνοιξε τον δρόμο για την περαιτέρω ενασχόλησή μου με το ποιητικό σύμπαν του Γιάννη Ρίτσου, που αποτελεί και έναν από τους βασικούς πυλώνες της παρούσας εργασίας. Ακόμη, ευχαριστίες θα ήθελα να απευθύνω και στον κ. Χαρίλαο Μιχαλόπουλο, ο οποίος

ενθάρρυνε την προοπτική ανάπτυξης του διαπολιτισμικού και διακαλλιτεχνικού διαλόγου με τον εμπλουτισμό του θέματος μέσω της μελέτης της κινηματογραφικής πρόσληψης του μύθου από τον Jules Dassin στην ταινία *Phaedra*.

Επιπρόσθετα, θα ήθελα να ευχαριστήσω τις δύο αγαπημένες μου συμφοιτήτριες στο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών, την Μαρία Αλεξιάδου και την Μόνικα Ιακώβου, με τις οποίες εκτός από τα φοιτητικά έδρανα κατά τη διάρκεια της ακαδημαϊκής μας συνύπαρξης μοιραστήκαμε παράλληλα σκέψεις, αγωνίες, άγχη και χαρές σε όλη μας την πορεία έως την ολοκλήρωση των μεταπτυχιακών σπουδών μας.

Δε θα μπορούσα, ασφαλώς, να παραλείψω να εκφράσω τις βαθύτερες ευχαριστίες μου και την ευγνωμοσύνη μου στους αγαπημένους μου γονείς, Σωτήρη και Μαργιετίνα, για τις θυσίες, την αγάπη, την υπομονή και τη στήριξή τους σε όλη τη διάρκεια της φοίτησής μου στο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών και καθ' όλη τη διάρκεια της συγγραφής της εργασίας. Ένα μεγάλο ποσοστό αυτής της προσπάθειας οφείλεται και στη δική τους «αθόρυβη» συμβολή και υποστήριξη.

Τέλος, από καρδιάς θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους τους φίλους μου και την οικογένεια που δημιούργησα κατά τη διάρκεια των φοιτητικών μου χρόνων για την εκτός ακαδημαϊκού επιπέδου αγάπη και στήριξη σε όλη τη διάρκεια των σπουδών μου, αλλά και για το πιο σημαντικό μάθημα που μου δίδαξε η αλληλεπίδρασή μου μαζί τους: ότι αν θες να προχωρήσεις γρήγορα, πήγαινε μόνος σου, όμως αν θες να προχωρήσεις μακριά, πήγαινε με παρέα.

Συντομογραφίες εργασίας

OCD: Oxford Classical Dictionary	Met.: Metamorphoses
OLD: Oxford Latin Dictionary	Ov. Am.: Οβιδίου Amores
Aen.: <i>Αινείαδα</i>	Ov. Ars Am.: Οβιδίου Ars Amatoria
Am.: <i>Amores</i>	Ov. Her.: Οβιδίου Heroides
βλ.: Βλέπε	PMG: Poetae Melici Graeci
έκδ.: Έκδοση	pp.: pages / paginas / páginas
επιμ.: Επιμέλεια	πρβλ.: παράβαλε
Ευριπ.: Ευριπίδου	Sen.: Seneca
μτφρ.: μετάφραση	σσ.: σελίδες
Her.: Heroides	στ.: στίχος/ στίχοι
λ.: λήμμα	Rac.: Racine
LIMC: Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae	Ψευδο – Απολλ.: Ψευδο – Απολλόδωρος

Περίληψη

Η παρούσα εργασία επιχειρεί να αναδείξει με εύληπτο τρόπο μία από τις πτυχές του αρχαιοελληνικού μύθου της Φαίδρας, την εγκατάλειψή της από τον σύζυγό της, και την αναπροσαρμογή του στη σύγχρονη εποχή. Η εξέταση του θέματος θα πραγματοποιηθεί κειμενοκεντρικά βάσει της μεθόδου της αλληλοποίησης, με σκοπό την ανάδειξη της αμοιβαίας και ταυτόχρονης διαδικασίας δημιουργίας και εξέλιξης, και μέσω της παράλληλης μελέτης και ανάλυσης τεσσάρων θεμελιωδών έργων που πραγματεύονται τον μύθο: την 4η επιστολή των *Ηρωίδων*, τη λατινική τραγωδία *Phaedra* του Σενέκα, την κινηματογραφική μεταφορά του μύθου με την ταινία *Phaedra* (1962) του Jules Dassin και τον δραματικό μονόλογο *Φαίδρα* του Γιάννη Ρίτσου στην ποιητική του συλλογή *Τέταρτη Διάσταση*. Στην πρώτη ενότητα, που αφορά την 4^η επιστολή των *Ηρωίδων*, θα εξετάσουμε πώς η Φαίδρα δυσφημεί τον Θησέα στον ιδιωτικό του βίο ως σύζυγο και ως πατέρα, πώς επιχειρεί να πείσει τον Ιππόλυτο ότι είναι το ιδανικό ταίρι για εκείνον και πώς κατασκευάζει ρητορικά την επιστολή της για να απενεχοποιήσει το πάθος της. Στη δεύτερη ενότητα, που αφορά την τραγωδία *Phaedra* του Σενέκα, θα εξετάσουμε πώς η Φαίδρα δομεί το πορτραίτο του άπιστου συζύγου της βάσει της εικόνας ενός Ρωμαίου άνδρα της εποχής του δραματουργού, τις συνέπειες που επιφέρει το κρυφό ερωτικό πάθος στο σώμα και την ψυχή της και την εισαγωγή του καινοτόμου στοιχείου της απευθείας ερωτικής εξομολόγησης της Φαίδρας προς τον Ιππόλυτο. Στην τρίτη ενότητα, η οποία πραγματεύεται την κινηματογραφική μεταφορά του μύθου από τον Jules Dassin, θα ακολουθήσουμε τα χνάρια του σκηνοθέτη στην πορεία από το αρχαίο δράμα έως τη σύνθεση ενός σύγχρονου αστικού μελοδράματος με την προσθήκη του στοιχείου της εξωσυζυγικής σχέσης μητριάς και προγόνου, θα εξετάσουμε την αποτύπωση του πάθους της Φαίδρας και τις συνέπειές του στην ηρωίδα και την οικογένεια συνολικά μετά την αποκάλυψη της παράνομης ερωτικής σχέσης. Στην τελευταία ενότητα, η οποία αφορά τον ποιητικό μονόλογο *Φαίδρα* του Γιάννη Ρίτσου, θα παρουσιάσουμε πώς το στοιχείο της απευθείας ερωτικής εξομολόγησης αξιοποιείται από τον ποιητή για να εκφράσει προσωπικές του απόψεις και προβληματισμούς. Ταυτόχρονα, θα αναλύσουμε πώς ο ποιητής στο ποίημα μετασχηματίζει τον Θησέα από διαχρονικά άπιστο και κακό πρότυπο συζύγου σε καταλύτη και προσωποποίηση της οριστικής δικαιοσύνης που

επέρχεται για κάθε άνθρωπο, τον θάνατο. Η διεξαγόμενη μελέτη αποτελεί μία προσπάθεια ανάδειξης της αλληλένδετης δημιουργίας και πρόσληψης της εγκατάλειψης της Φαίδρας από τον σύζυγό της, που αποτελεί διαχρονικό στοιχείο του αρχαίου μύθου, και ταυτόχρονα συμβάλλει στην καλλιέργεια του διαπολιτισμικού διαλόγου ανάμεσα στη λατινική λογοτεχνία, τη σύγχρονη κινηματογραφική τέχνη και τη νεότερη ελληνική λογοτεχνία.

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1. Η μυθολογική παράδοση σχετικά με την Φαίδρα στην αρχαιότητα

I. Ο μύθος της Φαίδρας και του Ιππόλυτου

Όσον αφορά την Φαίδρα και τον Ιππόλυτο, σε αρχικό στάδιο τα δύο πρόσωπα δεν αναφέρονταν στην ίδια μυθολογική παράδοση, ωστόσο τελικά εντάχθηκαν στην ίδια ιστορία λόγω της κοινής τοποθέτησής τους στην περιοχή της Τροιζήνας. Σύμφωνα με τη μυθολογία, η Φαίδρα ήταν κόρη του διάσημου βασιλιά της Κρήτης, Μίνωα, και της Πασιφάης, κόρης του Ήλιου. Παντρεύτηκε τον Θησέα, ο οποίος δέχτηκε να την παντρευτεί, αφού σκότωσε τον Μινώταυρο και εγκατέλειψε την Αριάδνη, στα πλαίσια της διασφάλισης της συμμαχίας της Αθήνας με την Κρήτη, και απέκτησε μαζί του δύο παιδιά, τον Ακάμαντα και τον Δημοφώντα. Από την άλλη μεριά, ο Ιππόλυτος απαντά σε πολύ παλιούς μύθους της Τροιζήνας, πόλη στην οποία λατρευόταν ως τοπικός θεός κατά τα πρότυπα της λατρείας του τρωικού Διομήδη. Η λατρεία του σχετιζόταν με την είσοδο των νεαρών κοριτσιών στην ενήλικη ζωή μέσω του γάμου, κάτι που σχετιζόταν με το ότι ο ίδιος ο ήρωας έχασε τη ζωή του πάνω στο άνθος της νιότης του, όταν σκοτώθηκε από τα άλογά του, και μάλιστα σε αυτόν αφιέρωναν μία μπούκλα από τα μαλλιά τους την παραμονή του γάμου τους.¹

Η τελική διαμόρφωση του μύθου και η σύνδεση ανάμεσα στον Ιππόλυτο και την Φαίδρα συντελέστηκε, όταν ο νεαρός ήρωας «μετατράπηκε» σε γιό του Θησέα, ο οποίος και εκείνος ως γιός της Αίθρας και του Αιγέα και εγγονός του Πιτθέα σχετιζόταν με την Τροιζήνα. Η Φαίδρα ερωτεύτηκε δίχως ανταπόκριση τον πρόγονό της και ύστερα τον κατηγορήσε ψευδώς ότι αποπειράθηκε να τη βιάσει. Έτσι, ο πατέρας του ζήτησε από τον Ποσειδώνα την τιμωρία του και εκείνος έστειλε ένα ταυρόμορφο θαλάσσιο τέρας που κατεδίωξε το άρμα του Ιππόλυτου και τον οδήγησε στον θάνατό

¹ Grimal (1986: 344)· Ράϊος (2015: 95-96)· Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος, Α. Ν. / Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. (2021: 351).

του.² Η Φαίδρα τον ακολούθησε και αυτή αυτοκτονώντας πριν ή, κατά άλλες εκδοχές, μετά τον θάνατό του, σφραγίζοντας και ενώνοντας έτσι τις μοίρες τους. Η κοινή κατάληξη της ζωής τους εξηγεί γιατί μαζί με τον Ιππόλυτο διατηρήθηκε και η μνήμη της Φαίδρας. Όπως αναφέρει ο Πausanías, οι τάφοι τους στην Τροιζήνα σώζονταν σε απόσταση μόλις λίγων μέτρων, ενώ και ο μύθος γενικότερα προσωποποιήθηκε και στη φύση λόγω του αρχέγονου και πρωτόγονου χαρακτήρα του ήρωα. Συγκεκριμένα, ο Ιππόλυτος προσωποποιείται ως ήλιος που δύει και το ταυρόμορφο τέρας που τον οδήγησε στον θάνατο ως τα σύννεφα της θύελλας, ενώ μεταφορικά και η Φαίδρα συνεχίζει αέναα να τον διεκδικεί συμβολίζοντας τον νικηφόρο αγώνα του φωτός απέναντι στο σκοτάδι: ο Ιππόλυτος ως αυγερινός που φωτίζεται από το σεληνιακό φως και εξάπτει τον έρωτα της Φαίδρας, ενώ άλλοτε η σύζυγος του Θησέα παρουσιάζεται ως προσωποποίηση της σελήνης που μάταια καταδιώκει τον ήλιο.³

Ο μύθος ξεπέρασε τα ελληνικά σύνορα διασχίζοντας το Ιόνιο και την Αδριατική φτάνοντας στην Ιταλία και συγκεκριμένα στην περιοχή της Αρικίας, η οποία ήταν αποικία της Τροιζήνας στο Λάτιο. Εκεί ο Ιππόλυτος συνδέθηκε με μια τοπική θεότητα ονόματι *Virbius*, με τον οποίο παρουσίαζε κοινά χαρακτηριστικά.⁴ Θεωρήθηκε πως ήταν ο αναστημένος από την Αρτέμιδα Ιππόλυτος, ο οποίος μεταφέρθηκε μακριά από την πατρίδα του και έζησε εκεί κρυμμένος για να μην κεραυνοβοληθεί από τον Δία, όπως και ο Ασκληπιός.⁵

II. Ο ήρωας Θησέας στα πλαίσια του οίκου και η πολιτική προέκταση του μύθου

Ο Θησέας έχει καθιερωθεί στη μυθολογική παράδοση ως ένας από τους σημαντικότερους ήρωες της αρχαιότητας. Γιος της Αίθρας και του Αιγέα ή του Ποσειδώνα, κατά άλλες εκδοχές, έχει να επιδείξει σημαντικούς άθλους ήδη από τη νεανική του ηλικία στο ταξίδι του από την Τροιζήνα προς την Αθήνα για να γνωρίσει τον πατέρα του με αποκορύφωμα την εξολόθρευση του Μινώταυρου στον λαβύρινθο της Κρήτης. Αποτελούσε μία γνωστή μυθολογική φιγούρα ήδη από τους Έλληνες, όμως η άνοδος της λατρείας του συμπίπτει με την άνθιση της Αθήνας ως πόλης – κράτους. Οι Αθηναίοι προσπάθησαν να αναδείξουν τον Θησέα σε τοπικό ήρωα κατά τα πρότυπα

² Ράϊος (2015: 97-99)· Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος, Α. Ν. / Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. (2021: 351).

³ Ράϊος (2015: 95, 98).

⁴ Η μεταμόρφωση του Ιππόλυτου σε *Virbius* αποτελεί στοιχείο της ρωμαϊκής μυθολογίας και απαντά τόσο στην *Αινειάδα* του Βιργιλίου (7. 762, 777) όσο και στις *Metamorphoses* του Οβιδίου (15. 544).

⁵ Ράϊος (2015: 96-97).

του Ηρακλή, παρόλο που εκείνος ήταν ένα μυθικό πρόσωπο με παρουσία σε μύθους σε όλη την ελληνική επικράτεια. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να μετατραπεί ο Θησέας από ένα τοπικό πανιώνιο μυθικό πρόσωπο σε έναν ήρωα με πανελλήνια ακτινοβολία.⁶ Όμως, τι γίνεται πίσω από τις κλειστές πόρτες του οίκου ενός από τους διασημότερους ήρωες της αρχαιότητας; Τι συμβαίνει, όταν πέφτει το παραπέτασμα και αποκαλύπτονται άγνωστες πτυχές του ήρωα, οι οποίες υπονομεύουν την ηρωική του διάσταση;

Αν και έχει να επιδείξει σωρεία ανδραγαθημάτων στον δημόσιο βίο, στην ιδιωτική του ζωή ο Θησέας παρουσιάζει μια εντελώς διαφορετική και σκοτεινή πλευρά κυρίως ως σύντροφος και αργότερα ως σύζυγος. Ακόμη και πριν παντρευτεί την Φαίδρα, έχει βεβαρυνμένο ιστορικό με τις γυναίκες που συνδέθηκε. Συγκεκριμένα, εγκατέλειψε την κόρη του Σίνη, η οποία τον ερωτεύτηκε και τον συγχώρησε για τον φόνο του πατέρα της, και βίασε την Αλόπη, κόρη του Κερκύονα. Σταθμό στη ζωή του αποτέλεσε η σύνδεσή του με την κόρη του Μίνωα και αδελφή της Φαίδρας, Αριάδνη. Με τη βοήθειά της εξολόθρευσε τον Μινώταυρο και μαζί έφυγαν από την Κρήτη, όμως αργότερα την εγκατέλειψε στη Νάξο.⁷ Η επόμενη γυναίκα με την οποία συνδέθηκε ήταν η Αμαζόνα μητέρα του Ιππόλυτου, η Αντιόπη ή Ιπολύτη, την οποία και εκείνη την εγκατέλειψε για να παντρευτεί την Φαίδρα, την άλλη κόρη του Μίνωα,⁸ προκειμένου να ενισχύσει τη συμμαχία Αθήνας-Κρήτης, και την σκότωσε κατά τη διάρκεια του γάμου του, όταν οι Αμαζόνες επιτέθηκαν στην Αθήνα. Ακόμη, όμως, και μετά τον γάμο του δεν παρέμεινε πιστός στη Φαίδρα, η οποία φαίνεται πως γνώριζε τις εξωσυζυγικές του

⁶ Grimal (1986: 430-432)· Walker (1995: 5, 9, 15).

⁷ Η ιστορία της εγκατάλειψης της Αριάδνης από τον Θησέα παρουσιάζει ποικίλες εκδοχές. Η αρχαιότερη αναφορά εντοπίζεται στη ραψωδία λ της *Οδύσσειας* (στ. 321-325), ενώ ο μύθος πέρασε και στη λυρική ποίηση διαμέσου του Σιμωνίδη του Κείου, όπως μας πληροφορούν τα αρχαία σχόλια (PMG), αλλά η πληρέστερη περιγραφή του μύθου της εγκατάλειψης της Αριάδνης από τον Θησέα αποδίδεται στο τρίτο βιβλίο της *Βιβλιοθήκης* του ψευδο-Απολλόδωρου (παράγραφοι 15-16). Στη λατινική λογοτεχνική παράδοση σημαντικότερες εκδοχές αποτελούν το ποίημα 64 του Κάτουλλου και η 10^η επιστολή των *Ηρωίδων* του Οβιδίου. Η επικρατέστερη εκδοχή αναφέρει πως την εγκατέλειψε και εκείνη το κατάλαβε το επόμενο πρωί, όταν ξύπνησε και είδε το πλοίο του να πλέει στον ορίζοντα. Άλλες εκδοχές αναφέρουν τον έρωτά του για μία άλλη γυναίκα, την Αίγλη, ή πως με την καθοδήγηση της Αθηνάς και του Ερμή έφυγε από το νησί ή ακόμη και πως η Αριάδνη αρπάχτηκε από τον Διόνυσο μέσα στη νύχτα. Τέλος, μία εναλλακτική παράδοση αναφέρει πως το ζευγάρι δεν πήγε ποτέ στην Νάξο, αλλά στην Κύπρο, όπου αποβίβάστηκε η Αριάδνη σε προχωρημένη εγκυμοσύνη και την περιποιήθηκαν οι γυναίκες του νησιού, ενώ ο Θησέας λόγω μιας θαλασσοταραχής βρέθηκε με το πλοίο στο πέλαγος αφήνοντάς τη μόνη στο νησί, όπου και απεβίωσε στη γέννα, βλ. Grimal (1986: 432-433).

⁸ Η σύνδεση του Θησέα με τις γυναίκες και γενικότερα με τον οίκο του Μίνωα δημιουργεί και έναν παραλληλισμό ανάμεσα στον Αθηναίο ήρωα και τον μυθικό βασιλιά της Κρήτης και τις σχέσεις τους με τις γυναίκες τους, καθώς και οι δύο υπήρξαν άπιστοι με πολλές εξωσυζυγικές σχέσεις, βλ. Armstrong (2006: 119).

περιπέτειες,⁹ ενώ και ως πατέρας δεν φαίνεται να είχε και την καλύτερη σχέση με τον Ιππόλυτο, καθώς με την καχυποψία του και την κατάρρα που εξαπέλυσε προς τον Ιππόλυτο ως απόρροια της οργισμένης αντίδρασής του στις ψευδείς κατηγορίες εναντίον του τον οδήγησε στον θάνατο.¹⁰

Παράλληλα με τις παραδόσεις που αναφέρονται στις εξωσυζυγικές σχέσεις του Θησέα εμφανίζεται και το όνομα του Πειρίθου, βασιλιά των Λαπίθων. Η φιλία των δύο ανδρών αναπτύχθηκε στον Μαραθώνα, όταν ο Πειρίθους επιχείρησε να κλέψει τα βόδια του Θησέα, όμως εντυπωσιασμένοι ο ένας από την ομορφιά του άλλου δέθηκαν με φιλικούς δεσμούς, ενώ στην αρχαία παράδοση υπάρχουν υπόνοιες και για ομοφυλοφιλική σχέση των δύο ανδρών, και μάλιστα πολέμησαν μαζί στον πόλεμο Λαπίθων και Κενταύρων. Οι δυο τους, ωστόσο, εμπλέκονται και σε περιπέτειες που ενέχουν απόπειρες σύναψης εξωσυζυγικών περιπετειών, καθώς είχαν προσπαθήσει να απαγάγουν την Ωραία Ελένη από τη Σπάρτη, όταν ήταν ακόμη έφηβη, αλλά και την Περσεφόνη από τον Κάτω Κόσμο, όπου τελικά παγιδεύτηκαν και αιχμαλωτίστηκαν από τον Άδη μέχρι να τους ελευθερώσει ο Ηρακλής.¹¹

Τέλος, αφού παρατέθηκαν όλες οι μυθολογικές παραδόσεις που αφορούν τον Θησέα, αξίζει να αναφερθούμε στις πολιτικές προεκτάσεις και τη σημασία που είχε ο μύθος για τους Αθηναίους. Παρά την αρνητική εν μέρει απεικόνιση του Θησέα στη μυθολογία, οι Αθηναίοι προσπάθησαν να τον αναγάγουν σε σύμβολο δημοκρατικού ηγέτη και ιδανικού μονάρχη. Η προσπάθεια αυτή συμπίπτει χρονικά με την άνθηση της Αθήνας ως πόλης-κράτους περίπου τον 8^ο αιώνα π. Χ. Ως εκ τούτου, οι Αθηναίοι μετατρέπουν τον Θησέα, ο οποίος αποτελούσε τοπικό αττικό ήρωα ήδη γνωστό από την εποχή των Ιώνων, σε ένα πρόσωπο με πανελλήνια φήμη και ακτινοβολία κατά τα πρότυπα του μυθικού Ηρακλή.¹² Αργότερα, ο τύραννος Πεισίστρατος και οι γιοί του υποστήριζαν τη λατρεία του Θησέα, τον οποίο ανήγαγαν σε μέγα ήρωα της Αθήνας και μυθολογικό τους πρόγονο. Επιχείρησαν να υιοθετήσουν και να εκμεταλλευτούν τον ήρωα ως μυθικό πρότυπο και μοντέλο, προκειμένου να νομιμοποιήσουν την εξουσία τους και να δικαιολογήσουν τις πολιτικές τους, τις οποίες απέδιδαν στον Θησέα ισχυριζόμενοι πως εκείνος ήταν ο πρωταρχικός ιδρυτής αρκετών νέων θεσμών που

⁹ Αναφορά για τις απιστίες του Θησέα γίνεται τόσο στις *Ηρωίδες* του Οβιδίου (4. 109-112) όσο και στην τραγωδία *Phaëdra* του Σενέκα (στ. 91-92).

¹⁰ Grimal (1986: 344)· Armstrong (2006: 119-122).

¹¹ Grimal (1986: 434)· Armstrong (2006: 122).

¹² Walker (1995: 4-5, 9, 15).

είχαν οι ίδιοι εισάγει στην Αθήνα. Για τον σκοπό αυτό υποστήριξαν και τη δημιουργία νέων λογοτεχνικών έργων σχετικά με τον Θησέα και μεταξύ άλλων τη δημιουργία ενός έπους αφιερωμένο σε εκείνον, στο οποίο θα ενσωματώνονταν οι περιπέτειές του πριν φτάσει στην Αθήνα (Σίνης, Φαία, Σκίρων, Κερκύων, Προκρούστης) και οι μετέπειτα άθλοι του με τον ταύρο του Μαραθώνα και τον Μινώταυρο.¹³ Εκτός από την εποχή του Πεισίστρατου, ο μύθος του Θησέα αξιοποιήθηκε στην πολιτική ζωή της Αθήνας το 476-475 π. Χ., όταν ο Αθηναίος πολιτικός Κίμων ανέλαβε να μεταφέρει τα οστά του ήρωα πίσω στην Αθήνα από το νησί της Σκύρου. Ο Κίμων εκμεταλλεύτηκε τη φήμη του Θησέα και το γεγονός ότι αυτός έφερε τα λείψανά του πίσω στην πατρίδα, προκειμένου να ανακόψει την αυξανόμενη δημοφιλία του Θεμιστοκλή μετά τη ναυμαχία της Σαλαμίνας.¹⁴

2. Η λογοτεχνική αξιοποίηση του μύθου

Ι. Η αξιοποίηση του μύθου στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία και τη ρωμαϊκή τέχνη

Σχετικά με την αξιοποίηση της μυθολογικής παράδοσης, παρατηρείται πως, ήδη από τον 5ο αιώνα π.Χ., οι λογοτεχνικές και οι εικαστικές μαρτυρίες πληθαίνουν και ο μύθος αξιοποιείται και αναπτύσσεται τροφοδοτώντας την έμπνευση ζωγράφων, ποιητών και γλυπτών. Περαιτέρω εμπλουτισμός με πολλές νέες ή περιθωριακές παραλλαγές τοποθετείται χρονικά στην αλεξανδρινή εποχή. Όμως, παρά τα όποια νέα στοιχεία προστέθηκαν στην παράδοση, τα ουσιαστικά χαρακτηριστικά του μύθου παρέμειναν αναλλοίωτα και οι ποιητές σεβόμενοι τα βασικά και «αμετακίνητα» στοιχεία του μύθου είχαν την ελευθερία να αξιοποιήσουν την ιστορία επινοώντας κάθε φορά ένα διαφορετικό κίνητρο.¹⁵

Στην αρχαία Ελλάδα ο μύθος αξιοποιήθηκε δραματικά τόσο από τον Ευριπίδη όσο και από τον Σοφοκλή. Ο Ευριπίδης συνέγραψε δύο διαφορετικές τραγωδίες για τον συγκεκριμένο μύθο με δύο εκ διαμέτρου διαφορετικές κατευθύνσεις. Στην πρώτη τραγωδία (*Ιππόλυτος καλυπτόμενος*), η οποία δε μας σώζεται, παρουσιάζεται μια αδιάντροπη, τολμηρή και προκλητική Φαίδρα που εξομολογείται απευθείας τον έρωτά της στον Ιππόλυτο και μάλιστα επιδίδεται σε μαγικές πρακτικές για να τον κάνει να

¹³ Walker (1995: 35, 38-40, 45).

¹⁴ Walker (1995: 56).

¹⁵ Ράϊος (2015: 99-100).

ενδώσει στον έρωτά της. Το αθηναϊκό κοινό σκανδαλίστηκε και αποδοκίμασε το έργο οδηγώντας στη συγγραφή της δεύτερης τραγωδίας (*Ιππόλυτος στεφανηφόρος*), η οποία και διασώθηκε, και παρουσιάζεται μία άλλη Φαίδρα ενάρετη και όργανο της εκδίκησης της Αφροδίτης προς τον Ιππόλυτο. Στο τέλος ηττάται από τα ίδια της ενστικτώδη πάθη που ξεπερνούν τη λογική, όπως και οι υπόλοιποι ήρωες της τραγωδίας (Ιππόλυτος, Θησέας), με αποτέλεσμα υπό το βάρος της ερωτικής απόρριψης και της δυσφήμισής της να αυτοκτονήσει, αφού πρώτα μέσω μίας επιστολής έχει κατηγορήσει ψευδώς τον Ιππόλυτο για βιασμό. Όσον αφορά την τραγωδία του Σοφοκλή, είναι ένα έργο που δεν μας έχει σωθεί και δε μπορεί να είναι κανείς σίγουρος για την κατεύθυνση που επέλεξε ο τραγικός ποιητής, όμως από το γεγονός ότι ο τίτλος του έργου αναφέρεται στην Φαίδρα υποθέτουμε πως η εστίαση του έργου επικεντρώνεται σε αυτήν.¹⁶

Τέλος, όσον αφορά την απεικόνιση του μύθου στην τέχνη, στην αρχαία ελληνική τέχνη ο μύθος δεν αναπαρίσταται τόσο συχνά όσο άλλοι μύθοι και η παρουσία του περιορίζεται κατά κόρον σε αγγειογραφίες του 4^{ου} αιώνα π.Χ. από την Κάτω Ιταλία.¹⁷ Αντίθετα, η μυθολογική παράδοση της Φαίδρας και του Ιππόλυτου απαντά συχνότερα στη ρωμαϊκή τέχνη, ιδίως στην τοιχογραφία και σε ρωμαϊκές σαρκοφάγους. Πιο συγκεκριμένα, ανασκαφές που έγιναν στην Πομπηία έφεραν στο φως άθικτες τοιχογραφίες, οι οποίες διατηρήθηκαν ακόμη και μετά την έκρηξη του Βεζυβίου το 79 μ.Χ. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα αποτελούν τα απομεινάρια μιας τοιχογραφίας στον Οίκο των Επιχρυσωμένων Ερώτων (House of the Gilded Cupids) στο βόρειο τμήμα του οικοδομήματος, η οποία, αν και δε διασώζεται, εικάζεται πως η καθιστή γυναικεία μορφή που φαίνεται να διακρίνεται και το πρόσωπο δίπλα της απεικονίζουν την Φαίδρα και τον Ιππόλυτο.¹⁸ Επιπρόσθετα, ο μύθος εντοπίζεται και σε ακόμη μία τοιχογραφία στην Πομπηία στον Οίκο του Ιάσωνα, όπου σε μία μικρή αίθουσα του οικήματος έχουμε την αναπαράσταση της αποκάλυψης του παράνομου πάθους από την Φαίδρα στην Τροφό και τη σύνταξη της επιστολής προς τον Θησέα.¹⁹ Μία ακόμη τοιχογραφία που αναπαριστά τον μύθο εντοπίζεται στα περίχωρα της Ρώμης αυτή τη φορά και πιο συγκεκριμένα στον Οίκο *Munatia Procula*, ο οποίος χρονολογείται κατά την εποχή του αυτοκράτορα Αδριανού γύρω στο 123 μ.Χ. Η Φαίδρα απεικονίζεται να κρατά ένα κομμάτι σχοινί, μία εικόνα που παραπέμπει στην

¹⁶ Πάϊος (2015: 100)· Montanari (2017: 285).

¹⁷ LIMC, λ. Phaidra.

¹⁸ Newby (2016: 164, 166-167, 171).

¹⁹ Newby (2016: 177, 181).

αυτοκτονία της. Ταυτόχρονα, το γεγονός πως στην ίδια αίθουσα εντοπίστηκαν τοιχογραφίες της Σκύλλας, της Κανάκης, της Πασιφάης και της Μύρρας δηλώνει και τη γνώση του δημιουργού όσον αφορά τα μυθολογικά θέματα, καθώς κοινός παρονομαστής όλων των γυναικών που αναπαρίστανται στην ίδια αίθουσα είναι μία ιστορία άνομης αγάπης, η οποία τις οδήγησε στο να προδώσουν και να καταστρέψουν τις οικογένειές τους.²⁰

Επιπλέον, όσον αφορά την παρουσία του μύθου σε ρωμαϊκές σαρκοφάγους, αυτή μπορεί να τοποθετηθεί χρονικά σε δύο περιόδους: στην εποχή του Αντωνίνου έως την εποχή του Σεπτίμου Σεβήρου (180-240 μ.Χ.), όπου κυριαρχεί η απεικόνιση της Φαίδρας ως σύμβολο του άνομου και ανεξέλεγκτου ερωτικού πάθους και ο τονισμός της κυνηγετικής ιδιότητας του Ιππόλυτου, και στο τελευταίο τέταρτο του 3^{ου} αιώνα μ.Χ., όπου κυρίως επικρατούν οι μορφές του Θησέα και του Ιππόλυτου και λιγότερο εκείνη της Φαίδρας. Οι σαρκοφάγοι και των δύο περιόδων αυτών προέρχονταν κυρίως από τη Μικρά Ασία και βασιζόνταν στην απεικόνιση του Ιππόλυτου σε γλυπτά από τη Μικρά Ασία όσο και από την Αθήνα, τα οποία μετακινήθηκαν στην Ρώμη υπό το φόβο επιδρομής βαρβαρικών φύλων στην Ανατολή.²¹ Εξαιρετικά σπάνια είναι η απεικόνιση του Θησέα στις ρωμαϊκές σαρκοφάγους, τον οποίο εντοπίζουμε μόνο σε δύο περιπτώσεις. Ειδικότερα, σε μία σαρκοφάγο της εποχής του αυτοκράτορα Αδριανού, όπου αναπαρίσταται η Αριάδνη τη στιγμή που παραδίδει τον μίτο στον Θησέα, ο φόνος του Μινώταυρου και η εγκατάλειψη της κόρης του Μίνωα από τον Αθηναίο ήρωα. Ωστόσο, η πιο γνωστή σαρκοφάγος που απεικονίζει τον Θησέα προέρχεται από τον αρχαίο οικισμό Φιδήναι κοντά στη Ρώμη κατά μήκος του αρχαίου δρόμου *Via Salaria* και τοποθετείται χρονικά ανάμεσα στην τέταρτη και την πέμπτη δεκαετία του τρίτου αιώνα μ.Χ. Η σαρκοφάγος αυτή αποτελεί μία ξεχωριστή περίπτωση λόγω των ρωμαϊκών μηνυμάτων και συμβολισμών που απηχεί πλάι στην αναπαράσταση του μύθου του Θησέα και της Αριάδνης, αλλά και των αλληγορικών φιγούρων που εμφανίζονται μαζί με τους μυθολογικούς ήρωες. Χαρακτηριστικότερα, στη σκηνή της αναχώρησης (*profectio*) του Θησέα πίσω από το άλογό του διακρίνεται μία γυναίκα φιγούρα, η οποία ενσαρκώνει τη ρωμαϊκή *virtus*, και από πίσω της η εστεμμένη

²⁰ Newby (2016: 189-192).

²¹ Zanker / Ewald (2012: 344-345).

ανδρική μορφή παραπέμπει στη ρωμαϊκή θεότητα *Honos*, που προσωποποιούσε την τιμή και την ηθική ακεραιότητα.²²

II. Η αξιοποίηση του μύθου στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία

Το πιο απτό παράδειγμα και ταυτόχρονα το καλύτερο δείγμα αξιοποίησης της μυθολογικής παράδοσης της Φαίδρας στη δυτική ευρωπαϊκή λογοτεχνία και το θέατρο αποτελεί το δράμα *Φαίδρα* (*Phèdre*) του Ρακίνα. Πρόκειται για ένα καλοδοσολεμένο δράμα 1.654 στίχων και πέντε πράξεων, από το οποίο απουσιάζουν τα χορικά. Αν και ο δραματουργός στην εισαγωγή του έργου του δηλώνει πως έχει επηρεαστεί από τον Ευριπίδη, εντούτοις χαράσσει τη δική του πορεία, καθώς το έργο έχει περισσότερο χαρακτήρα οικογενειακού δράματος παρά τραγωδίας. Μπορεί να επηρεάζεται τόσο από τον Ευριπίδη όσο και από τον Σενέκα, όμως ο Ρακίνας ταυτόχρονα αποκλίνει από τα πρότυπά του, καθώς αμφισβητεί τις αξίες του παρελθόντος και το διατηρεί σε μία διακριτική απόσταση, ώστε να μην κατέχει απόλυτη εξουσία επί του παρόντος.²³

Μπορεί μέσα στο έργο να εντοπίζονται σταθερά στοιχεία του μύθου και επιδράσεις από την *Phaedra* του Σενέκα, όπως η παρουσία του Θησέα στον Κάτω Κόσμο, η απευθείας ερωτική εξομολόγηση της Φαίδρας στον Ιππόλυτο, η ψευδής κατηγορία εναντίον του, η κατάρα του Θησέα και η τελική αθώωση του νεαρού ήρωα δια στόματος της μητριάς του, ωστόσο ο Ρακίνας δεν ενδιαφέρεται απλά να αποδώσει πιστά τον Σενέκα και τα αρχαία πρότυπά του. Στόχος του είναι να προχωρήσει πέρα από την οπτική του Λατίνου δραματουργού, του οποίου οι ήρωες λόγω των παθών και των φιλοδοξιών τους καταστρέφονται, και να παρουσιάσει τους χαρακτήρες του εμμονικά προσκολλημένους στη δική τους σταθερή ακεραιότητα και τη δράση τους να καθορίζεται από υπευθυνότητα και αυτογνωσία. Η πρακτική αυτή αποκρυσταλλώνεται κυρίως στον χαρακτήρα της Φαίδρας, η οποία παρουσιάζεται περισσότερο υπεύθυνη σε σχέση με τα αρχαία πρότυπά της. Αγωνίζεται και εκείνη να διατηρήσει την ηθική της ακεραιότητα και την τιμή της, όμως δεν καταρρέει ψυχολογικά υπό το βάρος των γεγονότων. Αντίθετα, με υπευθυνότητα, αυτογνωσία και καθαρή κρίση αποδέχεται το σφάλμα και την «πτώση» της. Ταυτόχρονα, διακρίνεται τόσο για την ευγένεια όσο και για την αξιοπρέπειά της, καθώς την απόφαση για τη συκοφάντηση του Ιππόλυτου δε

²² Zanker / Ewald (2012: 404, 406-408).

²³ Levitan (1989: 206)· Campbell (2005: 215)· Πάιος (2015: 387-389).

την λαμβάνει εκείνη ως προϊόν εκδίκησης για την ερωτική απόρριψή του, αλλά η Τροφός.²⁴

Επιπρόσθετα, σημαντική καινοτομία του Ρακίνα αποτελεί η μοντέρνα προσθήκη και εκδοχή της ερωτικής αντιζήλου της Φαίδρας. Ο εμπλουτισμός του μύθου με την ένταξη της Αρικίας στο δράμα αποτελεί μεγάλη απόκλιση σε σχέση με τον αρχαίο μύθο και εκφράζει την επιλογή του Γάλλου δραματουργού να παρουσιάσει τον Ιππόλυτο μέσα σε ένα πιο πολιτισμένο πλαίσιο σε σχέση με τον μισογύνη ήρωα του Ευριπίδη και του Σενέκα. Για τον σκοπό αυτό έπρεπε να επινοηθεί και ο γυναικείος χαρακτήρας της Αρικίας, καθώς τα τρυφερά αισθήματα που θα γεννούσε στον Ιππόλυτο θα βοηθούσαν στον εξευγενισμό της ψυχής του. Για την επιλογή του αυτή, ωστόσο, ο Ρακίνας επικρίθηκε, καθώς θεωρήθηκε πως ο Ιππόλυτος χάνει την άγρια και ημιβάρβαρη ταυτότητά του και με αυτόν τον τρόπο δε μπορεί να διαφανεί η αντίθεση των χαρακτήρων.²⁵

3. Μεθοδολογία της εργασίας

Ι. Η μέθοδος της αλληλοποίησης

Σε ό,τι αφορά τη μεθοδολογία, η παρούσα εργασία επιχειρεί την παρουσίαση του μοτίβου της εγκατάλειψης του μύθου της Φαίδρας υπό το πρίσμα του διακειμενικού και διαπολιτισμικού διαλόγου ανάμεσα στις διαφορετικές προσλήψεις και παρουσιάσεις του μύθου στη λατινική λογοτεχνία διαμέσου του Οβιδίου και του Σενέκα, στη σύγχρονη κινηματογραφική μεταφορά του μύθου από τον Dassin και την αξιοποίηση της αρχαίας μυθολογικής παράδοσης από τον Γιάννη Ρίτσο στη νέα ελληνική λογοτεχνία. Βασική επιδίωξη της εργασίας είναι η ανάδειξη των κοινών στοιχείων και της αμοιβαίας διαδικασίας δημιουργίας των διαφορετικών προσλήψεων και προσεγγίσεων του μύθου της Φαίδρας. Για την αναζήτηση των σχέσεων ανάμεσα στη λατινική λογοτεχνία, την κινηματογραφική πρόσληψη και τη σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία θα βασιστούμε στη μέθοδο της αλληλοποίησης. Η αλληλοποίηση (*allelorpoiesis*) είναι ένας νεολογισμός που σχηματίζεται από τις ελληνικές ρίζες *άλληλον* (αμοιβαίο, αλληλένδετο) και *-ποίηση* (δημιουργία), υποδηλώνοντας τη διαδικασία αμοιβαίας ή αλληλένδετης δημιουργίας. Αναδεικνύει τη συνέχεια και την

²⁴ Tobin (1971: 130)· Levitan (1989: 199-200)· Calder (1999: 113)· Campbell (2005: 219)· Πάϊος (2015: 389, 391).

²⁵ Tobin (1971: 131)· Levitan (1989: 207)· Πάϊος (2015: 392-393).

αλλαγή που παρατηρείται ανάμεσα σε φαινόμενα πολιτισμικά, τη μεταμόρφωση αρχαίων θεμάτων, πρακτικών, τεχνών και επιστημών, αλλά και το πώς αυτά προσλαμβάνονται, μεταπλάθονται και αναπτύσσονται για μια διαφορετική κοινωνία. Συχνά αναφέρεται σε θεωρητικά πλαίσια ως ένα «διαδικό μοντέλο» που λειτουργεί ως «μυθοπλασία της αυτοποίησης», εστιάζοντας στη σχέση μεταξύ δύο στοιχείων. Χρησιμοποιείται για να περιγράψει καταστάσεις όπου δύο συστήματα ή οντότητες δημιουργούν το ένα το άλλο ή εξελίσσονται μαζί, σε αντίθεση με την αυτοποίηση (autopoiesis), όπου ένα σύστημα δημιουργεί τον εαυτό του. Πρέπει να διαχωρίζεται από την αδελφοποίηση (adelphopoiesis), η οποία είναι μια ιστορική χριστιανική τελετή ένωσης, και την αλλοποίηση (allopoiesis), η οποία αφορά τη δημιουργία κάτι διαφορετικού από το ίδιο το σύστημα. Ο όρος εμφανίζεται σε ακαδημαϊκές συζητήσεις που αφορούν τη μεταφορά ιδεών, την πρόσληψη της αρχαιότητας ή τη λογοτεχνική θεωρία, όπως επισημαίνει και η Ciccolella, η οποία χρησιμοποιεί την αλληλοποίηση για να αναδείξει την αναβίωση των ελληνικών γραμμάτων στη Δύση κατά την εποχή της Αναγέννησης (15^{ος}-17^{ος} αιώνας), την πρόσληψη της βυζαντινής παράδοσης και την προσαρμογή της στον δυτικό κόσμο και την επίδραση της Αναγέννησης στον πρώιμο ελληνικό πολιτισμό, που αποκρυσταλλώνεται στον πολιτισμό και τα λογοτεχνικά δημιουργήματα της ενετικής Κρήτης.²⁶

Η αρχή της αλληλοποίησης εμπεριέχεται και στην έννοια του μετασχηματισμού, ο οποίος νοείται ως αμοιβαία δημιουργική παραγωγή, ως μετάφραση, μεταφορά ή αναδιαμόρφωση πολιτισμικών αγαθών και διαδραματίζει θεμελιώδη ρόλο στην ανάπτυξη συστημάτων τέχνης και γνώσης. Δεν αποτελεί μία απλή παράδοση πολιτισμικού υλικού, αλλά φέρνει στο προσκήνιο την αλλαγή και προσκαλεί τον μελετητή να διερευνήσει. Ταυτόχρονα, προκαλεί τον μελετητή να κατανοήσει την πολιτισμική αλλαγή και πώς αναπτύσσεται ο διαπολιτισμικός διάλογος μέσω της ιδιοποίησης και της αφομοίωσης προγενέστερων πολιτισμικών στοιχείων σε έναν νέο πολιτισμικό ορίζοντα. Ως συστατικό στοιχείο του μετασχηματισμού η αλληλοποίηση συμβάλλει στην απομάκρυνση από τις γραμμικές έννοιες της «μονοκατευθυντικής επιρροής» και την ενίσχυση της «μετασχηματιστικής ενσωμάτωσης» ως

²⁶ Ciccolella (2019: 48, 57, 58)· Bergemann / Dönike / Schirrmeister / Toepfer / Walter / Weitbrecht (2019: 9).

εποικοδομητική πράξη που κατανοεί τους κανόνες και τις παρορμήσεις μίας συγκεκριμένης εποχής και πολιτισμού.²⁷

Ακόμη, η αλληλοποίηση επεκτείνεται και στο πεδίο των μεταφράσεων εγείροντας ζητήματα σχετικά με το πόσο «πιστές», «ελεύθερες» ή «ισοδύναμες» μπορούν να θεωρηθούν σε σχέση με τα πρωτότυπα κείμενα και πώς μπορούν να λειτουργήσουν ως αυτόνομα κείμενα μέσα στον εκάστοτε πολιτισμό που αναπτύσσονται και υποδέχεται το πρωτότυπο κείμενο. Η κανονιστικά ρυθμισμένη σχέση ανάμεσα στο πρωτότυπο κείμενο και τη μετάφραση να είναι συστατική για το ίδιο το κείμενο, όμως διαμέσου της αλληλοποίησης η προσοχή στρέφεται κυρίως σε ζητήματα λογοτεχνικής πρόσληψης, μεταφοράς της λογοτεχνίας και λειτουργίας των μεταφράσεων μέσα στην κουλτούρα που τις υποδέχεται. Ως εκ τούτου, η αλληλοποίηση αναπληρώνει ένα ερευνητικό και θεωρητικό έλλειμα όσον αφορά τη σχέση ανάμεσα στο πρωτότυπο κείμενο και το αντίστοιχο μεταφρασμένο, στοιχείο συστατικό για κάθε μετάφραση. Δηλαδή, δίχως να υποβαθμίζεται η πιστότητα μίας μετάφρασης σε σχέση με το πρωτότυπο κείμενο, εντούτοις η αλληλοποίηση προκρίνει την αυτονομία έναντι του πρωτοτύπου κατά τη διάρκεια της μεταφραστικής διαδικασίας. Πρώιμες απόψεις προς αυτή την κατεύθυνση είχαν εκφράσει δύο σημαντικές προσωπικότητες της φιλολογίας και καθηγητές του Πανεπιστημίου του Βερολίνου, ο Moritz Haupt (1808-1874) και ο Ulrich von Wilamowitz (1848-1931). Για τον Haupt η πιστότητα στη μετάφραση νοούταν ως «θάνατος» της κατανόησης, ενώ ο Wilamowitz, μαθητής του Haupt και μία γενιά μεταγενέστερος, ισχυριζόταν πως η μετάφραση συνεπαγόταν πρωτίστως κατανόηση του κειμένου και θεωρούσε τη μεταφραστική διαδικασία ως μία «μετεμψύχωση», όπου η ψυχή παραμένει ίδια, όμως το σώμα αλλάζει.²⁸

²⁷ Bergemann / Dönike / Schirrmeister / Toepfer / Walter / Weitbrecht (2019: 10-12)· Kallendorf (2019: 136, 147).

²⁸ Kitzbichler (2017: 209-210, 212, 223)· Poiss (2017: 225-228).

2. HEROIDES IV

1. Η αξιοποίηση του μύθου της Φαίδρας στην 4^η επιστολή των *Ηρωίδων*

Οι *Ηρωίδες* αποτελούν ένα καινοτόμο λογοτεχνικό είδος, εμπνευστής του οποίου είναι ο Οβίδιος, στο οποίο συνενώνονται ποικίλα λογοτεχνικά είδη: ελεγεία, δραματικός μονόλογος και, κυρίως, επιστολογραφία. Μέσω της διάρθρωσής τους σε επιστολές δίνεται η δυνατότητα σε γνωστές γυναίκες της μυθολογίας να διηγηθούν την ιστορία τους, δηλαδή την ιστορία της εγκατάλειψής τους από τους εραστές τους, να εκφράσουν τον εσωτερικό τους κόσμο και να αποτυπώσουν την ψυχή και τα συναισθήματά τους στο χαρτί. Στη συλλογή η γυναίκα και όχι ο άνδρας τίθεται στο προσκήνιο και εξερευνώνται με διεισδυτικότερο τρόπο ζητήματα, όπως η παθολογία του γυναικείου έρωτα, η απουσία του αγαπημένου τους και η εικονογραφία της ψυχικής τους κατάστασης. Ο Οβίδιος εντάσσει τις συντάκτριες των επιστολών σε μία μακρά παράδοση διήγησης ιστοριών που εγκαταλείφθηκαν από τους εραστές τους, η οποία ξεκινά από τον Ευριπίδη και συνεχίζεται και στην αλεξανδρινή ποίηση, προσφέροντας μία εναλλακτική οπτική και διάσταση του ιδιωτικού βίου, που γίνεται προϊόν δημόσιας έκθεσης. Τα νοητά σύνορα ανάμεσα στον οίκο και την κοινωνία παύουν να ισχύουν, ένα προσωπικό συναίσθημα και κατάσταση καθίσταται δημόσιο και στο προσκήνιο τίθεται η γυναικεία ψυχοσύνθεση και ευαισθησία.²⁹

Όσον αφορά την 4^η επιστολή των *Ηρωίδων*, η οποία θα μας απασχολήσει στην παρούσα εργασία, αποτελεί μία ξεχωριστή περίπτωση, καθώς η Φαίδρα είναι η μόνη συντάκτρια που στέλνει επιστολή όχι για να εκλιπαρήσει τον σύντροφό της, αλλά με σκοπό τη σύναψη μίας νέας ερωτικής σχέσης. Σε αντίθεση με τις υπόλοιπες ηρωίδες, η Φαίδρα είναι η μόνη που δεν έχει να επιδείξει ένα ερωτικό παρελθόν με τον αποδέκτη της επιστολής της και δηλώνει πρόθυμη να εγκαταλείψει τον σύζυγό της και να ξεκινήσει μία νέα ζωή στο πλάι του. Τέλος, μία ακόμη ιδιομορφία της Φαίδρας σε σχέση με τις υπόλοιπες ηρωίδες είναι πως έχει συντάξει και κατά το παρελθόν

²⁹ Lindheim (2003: 13)· Sharrock (2006: 150)· Kennedy (2006: 217)· von Albrecht (2012: 636, 648-649).

επιστολή, μία επιστολή αυτοκτονίας στην τραγωδία *Ιππόλυτος Στεφανηφόρος* του Ευριπίδη, με την οποία τον κατηγορεί ψευδώς πως αποπειράθηκε να τη βιάσει.³⁰

Πηγές για τον Οβίδιο αποτέλεσαν ο Ευριπίδης, ο οποίος συνέγραψε δύο τραγωδίες για τον μύθο: τον *Ιππόλυτο Καλυπτόμενο* και τον *Ιππόλυτο Στεφανηφόρο*. Ακέραιη σώζεται μόνο η δεύτερη τραγωδία, την οποία έγραψε ο Ευριπίδης μετά τις έντονες αντιδράσεις του κοινού κατά την παρουσίαση της πρώτης πραγμάτευσης του μύθου. Στον *Ιππόλυτο Καλυπτόμενο* ο τραγικός ποιητής παρουσιάζει μία τολμηρή Φαίδρα να εξομολογείται η ίδια απευθείας τον έρωτα της στον Ιππόλυτο και να καταφεύγει ακόμη και σε μαγικές πρακτικές για να πετύχει να ενδώσει ο πρόγονός της στον έρωτά της. Το αθηναϊκό κοινό σκανδαλίστηκε από αυτή τη συμπεριφορά και αποδοκίμασε την απεικόνιση αυτή της Φαίδρας. Αυτό οδήγησε στη συγγραφή της δεύτερης τραγωδίας, όπου πλέον η Φαίδρα παρουσιάζεται ως θύμα της Αφροδίτης και το πάθος ως θεόσταλτη τιμωρία από την Αφροδίτη, με σκοπό την τιμωρία του Ιππόλυτου για την αποστροφή του προς τον έρωτα και τη μη απόδοση τιμών προς το πρόσωπό της, κάτι που προκαλεί και τη συμπάθεια των ακροατών προς την ηρωίδα. Τέλος, τον μύθο πραγματεύτηκε και ο Σοφοκλής στην τραγωδία *Φαίδρα*, η οποία δε μας σώζεται, αλλά από τον τίτλο μπορούμε να υποθέσουμε πως επίκεντρο της πλοκής είναι η σύζυγος του Θησέα.³¹

2. Η *diffamatio* του Θησέα

Στους στ. 109-128 η Φαίδρα μας εισάγει στο εσωτερικό του οίκου της καθιστώντας κοινωνούς τους αναγνώστες στα τεκταινόμενα πίσω από τις κλειστές πόρτες του παλατιού. Χρωματίζει αρνητικά τον Θησέα παρουσιάζοντας μια αντίθετη πλευρά του από την ηρωική του υπόσταση, καθώς, παρά τα ανδραγαθήματα και τους άθλους που έχει να επιδείξει στη δημόσια ζωή, στον ιδιωτικό του βίο φαίνεται να έχει αποτύχει τόσο ως σύζυγος (στ. 109-116) όσο και ως πατέρας (στ. 117-128).

1. Ο Θησέας ως σύζυγος

Η Φαίδρα ξεκινά να απαριθμεί τα εγκλήματα του Θησέα προς την οικογένειά του, δηλαδή προς εκείνη και προς τον Ιππόλυτο, προκειμένου να τονίσει την κοινή τους

³⁰ Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος, Α. Ν. / Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. (2021: 351-352).

³¹ Παπαδοπούλου (2008: 172)· Ράϊος (2015: 100)· Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος, Α. Ν. / Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. (2021: 352).

μοίρα, να προκαλέσει «ρωγμές» στην αφοσίωσή του προς τον πατέρα του και εντέλει να κάμψει τις όποιες αντιστάσεις του. Υπογραμμίζοντας την άκαρδη συμπεριφορά του απέναντί της, τις απιστίες του και απευθυνόμενη στην καρδιά του Ιππόλυτου ανασύροντάς του μνήμες και εικόνες από την προβληματική σχέση με τον πατέρα του αποσκοπεί στο να του υπενθυμίσει πως και οι δύο εγκαταλείφθηκαν από εκείνον και μοιράζονται την ίδια θλίψη για την συμπεριφορά του:³²

tempore abest aberitque diu Neptunius heros;
illum Pirithoi detinet ora sui.
praeposuit Theseus -nisi si manifesta negamus-
Pirithoum Phaedrae Pirithoumque tibi.
sola nec haec ad nos iniuria venit ab illo;
in magnis laesi rebus uterque sumus.

Πάνω στην ώρα ο Ποσειδώνιος ήρωας απουσιάζει και καιρό θ' απουσιάζει
Εκείνον η ακτή του αγαπημένου του Περίθου κρατάει καρφωμένο
Πιο πάνω έχει βάλει τον Πειρίθοο -εκτός αν τα κατάδηλα αρνηθούμε-
από τη Φαίδρα, κι από σένα τον Πειρίθοο πιο πάνω έχει βάλει ο Θησέας
Και δεν είναι η μόνη αδικία αυτή που έχει κάνει ενάντια και στους δυο μας.
Κι ο ένας και ο άλλος εξαιτίας του έχουμε σε σπουδαίες υποθέσεις υποφέρει.³³

Heroides 4, στ. 109-114

Η πρώτη αναφορά της Φαίδρας στην κακή συζυγική συμπεριφορά του Θησέα γίνεται άμεσα δηλώνοντας εκ προοιμίου πως η επιστολή γράφεται εν τη απουσία του συζύγου της (*tempore abest aberitque diu*, 109: 'Πάνω στην ώρα ο Ποσειδώνιος ήρωας απουσιάζει και καιρό θ' απουσιάζει'), ο οποίος φαίνεται να βρίσκεται μακριά από το σπίτι του κοντά στον Πειρίθοο.³⁴ Η εικόνα του ήρωα αμαυρώνεται περισσότερο στους επόμενους στίχους, όταν η Φαίδρα υπονοεί πως η σχέση των δύο ανδρών δεν είναι καθαρά φιλική, ειδικότερα στον στ. 110 με την ειρωνική χρήση της κτητικής

³² Fulkerson (2005: 130). Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος, Α. Ν. / Μιχαλόπουλος, Χ.Ν. (2021: 371). Martorana (2024: 248-249).

³³ Το κείμενο και η μετάφραση των *Ηρωίδων* ακολουθεί την έκδοση των Βαϊόπουλου / Μιχαλόπουλου, Α. Ν. / Μιχαλόπουλου, Χ.Ν. (2021).

³⁴ Η σχέση Θησέα-Πειρίθου συναντάται ευρέως στους μύθους που αναφέρονται στον Αθηναίο ήρωα. Οι μυθικές εκδοχές που συνδέουν τους δύο άνδρες αφορούν κατά κανόνα περιπέτειες του Θησέα μακριά από τον οίκο και τη σύζυγό του και ενίοτε προσπάθειές του για σύναψη κάποιας εξωσυζυγικής σχέσης, βλ. Grimal (1986: 434).

αντωνυμίας *sui*. Ακόμη, στον στ. 112 κάνει μία ακόμη αναφορά στην ιδιαίτερη σχέση τους τονίζοντας πως προτιμά την παρέα του Πειρίθου εις βάρος της οικογένειάς του (*Pirithoum Phaedrae Pirithoumque tibi*, 112: “από τη Φαίδρα, κι από σένα τον Πειρίθο πιο πάνω έχει βάλει ο Θησέας”). Συνεπώς, αποσκοπεί όχι μόνο να αναδείξει την αποτυχία του ως συζύγου μέσω της απουσίας του από τη συζυγική εστία και κλίνη, αλλά και ως πατέρα, καθώς αναφερόμενη στον Ιππόλυτο (*tibi*) επιδιώκει να τον προσεταιριστεί και να τον στρέψει εναντίον του.³⁵

Χρειάζεται, επίσης, να σημειωθεί ότι η Φαίδρα στο πλαίσιο της παρουσίασης του Θησέα ως αντιήρωα,³⁶ αλλά και ως ανάξιου συζύγου και εραστή στα ελεγειακά πλαίσια, επιστρατεύει στον λόγο της δύο όρους που σχετίζονται με το νομικό λεξιλόγιο της εποχής της: την *iniuria* (στ. 113) και το ρήμα *laesi* (στ. 114).³⁷ Μέσω της ταλάντευσης ανάμεσα στη νομοθεσία και την ελεγεία και της ένταξης νομικών όρων στα πλαίσια της ελεγειακής ποίησης η ηρωίδα υπαινίσσεται πως η αιτία της φυγής του συζύγου της ήταν η ομοερωτική σχέση του με τον Πειρίθοο.³⁸

Όσον αφορά την *iniuria*, ο όρος αναφέρεται σε ενέργεια ή συμπεριφορά αντίθετη προς τον νόμο ή έχει την έννοια ενός ιδιωτικού αδικήματος που μπορεί να προσβάλλει την υπόληψη ή την συμπεριφορά κάποιου.³⁹ Επιπλέον, αναφέρεται σε μία μεγάλη κατηγορία εγκλημάτων, ακόμη και ιδιωτικής φύσεως, τα οποία διώκονται μόνο κατόπιν αιτήματος του θύματος. Η Φαίδρα αξιοποιεί τη νομική ορολογία μέσα στο σύμπαν της ελεγειακής ερωτικής ποίησης για να γνωστοποιήσει ένα αδίκημα μέσα στα πλαίσια του οίκου. Ως «θύμα» του Θησέα καταγγέλλει ένα έγκλημα ιδιωτικό με ισχύ και ακτινοβολία, όμως στη δημόσια ζωή της ρωμαϊκής κοινωνίας δηλώνει την προδοσία και την εγκατάλειψη που βιώνει από τον σύντροφό της. Σκοπός της ηρωίδας είναι να ενοχοποιήσει τον Θησέα ως σύζυγο και ως εραστή στα ελεγειακά πλαίσια και να νομιμοποιήσει το πάθος της για τον Ιππόλυτο. Κατά συνέπεια, η Φαίδρα επιδιώκει να δικαιολογήσει την προδοσία απέναντι στο σύζυγό της, καθώς εκείνος την είχε εγκαταλείψει για μία εξωσυζυγική σχέση και είχε παραβιάσει το *foedus amoris*,⁴⁰

³⁵ Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος, Α. Ν. / Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. (2021: 371).

³⁶ Σχετικά με το μοτίβο του αντιήρωα στην ελεγεία, το οποίο σχετίζεται με την υποδούλωση στην αγαπημένη (*servitium amoris*) και την ολοκληρωτική του υποταγή σε αυτήν (*obsequium amoris*), βλ. Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. / Μιχαλόπουλος, Α. Ν. (2015: 29)

³⁷ Σχετικά με την αξιοποίηση του νομικού λεξιλογίου από τον Οβίδιο και τη ρητορική του παιδεία βλ. Fairweather (1987: 181-196), Auhagen (2007: 414), Ziogas (2016: 213-240) και Martorana (2024: 238).

³⁸ Martorana (2024: 248).

³⁹ Σύγχρονο Λατινοελληνικό Λεξικό s. v. *iniuria*.

⁴⁰ Berger (1991: 502)· Michalopoulos (2006: 189)· Martorana (2024: 249).

δηλαδή τη συνθήκη φιλίας, ειρήνης και συμμαχίας, η οποία στην ελεγειακή ορολογία δηλώνει τη γαμήλια δέσμευση.⁴¹

Στον στ. 114 η Φαίδρα χρησιμοποιεί άλλον έναν όρο νομικής φύσεως, τον οποίο εντάσσει στα ελεγειακά συμφραζόμενα και τον αξιοποιεί μέσα στα ειδολογικά πλαίσια της επιστολής που γράφει στον Ιππόλυτο. Χρησιμοποιεί το ρήμα *laesi*, το οποίο είναι νομικά επιφορτισμένο, έχει την έννοια του «πληγώνω», «τραυματίζω» ή «βλάπτω» και αναφέρεται γενικότερα σε οτιδήποτε προκαλεί βλάβη ή τραυματισμό.⁴² Παρόλο που εντάσσεται στη νομική ορολογία, πρόκειται και για έναν σεσημασμένο όρο που χρησιμοποιούν οι ελεγειακοί ποιητές για όσους πληγώνονται στο πεδίο του έρωτα και ειδικότερα χρησιμοποιείται κατά κόρον για να τονιστεί η απιστία του εραστή. Με τη χρήση του όρου η Φαίδρα εγείρει ζητήματα νομιμότητας και συζυγικής πίστης του Θησέα. Γνωστοποιεί πως η θέση του συζύγου της δίπλα της έχει ερημώσει, καθώς εκείνος αθετεί τις γαμήλιες υποσχέσεις, παραβιάζει τους φυσικούς και νόμιμους δεσμούς και απουσιάζει από τον οίκo του προτιμώντας τις απολαύσεις που του προσφέρει μία παράνομη εξωσυζυγική σχέση. Παράλληλα, με τη χρήση του α' πληθυντικού προσώπου (*sumus*) θέλει να προσδώσει συλλογικό τόνο στο αίσθημα κενού μετά την εγκατάλειψή της απευθυνόμενη άμεσα στον Ιππόλυτο. Κατορθώνει με αυτόν τον τρόπο να πλήξει ακόμη περισσότερο τη δημόσια εικόνα του Θησέα, ο οποίος απογυμνώνεται από κάθε ηρωικό υπόβαθρο και διθύραμβο έχοντας αποτύχει τόσο ως σύζυγος όσο και ως πατέρας.⁴³

Τέλος, το μοτίβο της *diffamatio* του Θησέα ως ανάξιου και άπιστου συντρόφου ολοκληρώνεται με την αναφορά της Φαίδρας σε δύο γυναίκες από το παρελθόν του ήρωα (στ. 114-121), στις οποίες επέδειξε παρόμοια ή και χειρότερη συμπεριφορά: την αδελφή της, την Αριάδνη,⁴⁴ και την Ιππολύτη, τη μητέρα του Ιππόλυτου:

⁴¹ Berger (1991: 474): *Σύγχρονο Λατινοελληνικό Λεξικό* s. v. *foedus*.

⁴² Berger (1991: 536): *Σύγχρονο Λατινοελληνικό Λεξικό* s. v. *laedo*.

⁴³ Michalopoulos (2006: 189): Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος, Α. Ν. / Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. (2021: 372).

⁴⁴ Η απρεπής συμπεριφορά του Θησέα απέναντι στα μέλη του κρητικού οίκου δεν περιορίζεται μόνο στις δύο αδελφές, την Αριάδνη και την Φαίδρα. Στην 10η επιστολή των *Ηρωίδων* (10. 77, 115) η Αριάδνη δυσφημεί τον Θησέα μέσω της υπενθύμισης του πιο σπουδαίου άθλου του, την εξόντωση του Μινώταυρου. Απεικονίζει τον ήρωα ως τον δολοφόνο του αδελφού της, καθώς αναφέρεται στον Μινώταυρο ως μέλος της οικογένειάς της (*fratrem*), μία σχέση που είχε τονιστεί και από τον Κάτουλλο στην ελεγεία 64 (στ. 150, 180, 181). Η οβιδιανή Αριάδνη υπογραμμίζει την οικογενειακή αυτή σύνδεση για να αμαυρώσει ακόμη περισσότερο την εικόνα του Θησέα, τον οποίο εκτός από αναξιόπιστο σύντροφο τον παρουσιάζει και ως δολοφόνο του αδελφού της, αν και αποσιωπά τη δική της ανάμειξη στη θανάτωσή του, βλ. Knox (1995: 246-247, 252) και Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος, Α. Ν. / Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. (2021: 495, 498).

ossa mei fratris clava perfracta trinodi
sparsit humi; soror est praeda relictā feris.
prima securigeras inter virtute puellas
te peperit, nati digna vigore parens;
si quaeras, ubi sit – Theseus latus ense peregit,
nec tanto mater pignore tuta fuit.
at ne nupta quidem taedaeque accepta iugali-

Με το φριχτό ροζιασμένο του ρόπαλο τσάκισε τα οστά του αδερφού μου
και σκόρπια τα παράτησε κατάχαμα. Την αδερφή μου άφησε λεία στα θηρία.
Εσένα έχει γεννήσει η γενναιότερη από τις Αμαζόνες που κρατούν τσεκούρια
μητέρα αληθινά αντάξια με την παλικάριά του γιού της.
Αν απορείς πού βρίσκεται – την τρύπησε με το σπαθί του ο Θησέας στα πλευρά
της
και δεν την έσωσε πως ήτανε μητέρα γιού τόσο σπουδαίου.
Μα ούτε καν τη δέχτηκε σαν νύφη με γαμήλιες λαμπάδες

Heroides 4, στ. 114-121

Η πρώτη αναφορά στο αμαρτωλό παρελθόν του Θησέα ως συντρόφου γίνεται στον στ. 116, όταν η Φαίδρα ανακαλεί τον μύθο της εγκατάλειψης της αδελφής της στην Νάξο. Την παρομοιάζει με «λεία» (*praeda*) θέλοντας να απεικονίσει πόσο απροστάτευτη και ευάλωτη ήταν σε ξένο τόπο εγκαταλελειμμένη από τον σύντροφό της,⁴⁵ ενώ παράλληλα θέλει να τονίσει και την αναληψία του εις βάρος της.⁴⁶ Για να γίνει πιο πειστική αναφέρεται και εκείνη, όπως και η Αριάδνη, στον φόνο του αδελφού της, του Μινώταυρου, από τον Θησέα.⁴⁷

Τα εγκλήματα του Θησέα, όμως, απέναντι στις συντρόφους της ζωής του κορυφώνονται στους επόμενους στίχους, όταν η Φαίδρα αναφέρεται στην Αμαζόνα μητέρα του Ιππόλυτου, την Ιπολύτη. Προκειμένου να καταστείλει τους ενδοιασμούς και τις αναστολές του, του υπενθυμίζει πως ο ίδιος του ο πατέρας θανάτωσε τη μητέρα

⁴⁵ Πρβλ. Ον. *Her.* 1. 26, 4. 116, 8. 82, 10. 96, 11. 111, 12. 111, 15. 51, 16. 154, 19. 178, 21. 120.

⁴⁶ Η Martorana (2024: 250) στον στίχο αυτό τονίζει πως η Φαίδρα υποπίπτει σε μία σημαντική αντίφαση όσον αφορά τη μοίρα της αδελφής της στην Νάξο, καθώς αγνοεί πως τελικά η Αριάδνη παντρεύτηκε τον θεό Διόνυσο. Ίσως όμως και να αποσιωπά την εκδοχή αυτή του μύθου παρουσιάζοντας στον Ιππόλυτο μόνο εκείνη που εξυπηρετεί την αρνητική σκιαγράφηση του Θησέα.

⁴⁷ Και η Αριάδνη στην επιστολή προς τον Θησέα (*Her.* 10. 96) αναφέρεται στον φόνο του Μινώταυρου (*praeda cibusque feris*), βλ. Michalopoulos (2006: 191).

του.⁴⁸ Η Φαίδρα υπενθυμίζει τη δολοφονία της Ιπολύτης από τον Θησέα για να υπενθυμίσει πως ο Αθηναίος ήρωας είχε επιδείξει την ίδια ανέντιμη συμπεριφορά εγκαταλείποντας τη μητέρα του Ιππόλυτου και αθετώντας τις υποσχέσεις του για γάμο (*pignore*). Συνεπώς, αποσκοπεί στο να αποδείξει στον Ιππόλυτο πως δεν είναι η πρώτη που υφίσταται αυτή την συμπεριφορά από τον πατέρα του δηλώνοντας πως είναι ένας κατά συρροή άπιστος σύζυγος,⁴⁹ ενώ με την αναφορά στη μητέρα του τον επαναφέρει στο παρελθόν του, όπως έκανε και στην αρχή της επιστολής.⁵⁰

II. Ο Θησέας ως πατέρας

Η Φαίδρα δε φροντίζει μόνο να δυσφημήσει τον Θησέα ως σύζυγο δομώντας το πορτραίτο ενός κατά συρροή άπιστου άνδρα που εγκαταλείπει τις συντρόφους του, αλλά και να αμαυρώσει την εικόνα του ως γονιού στα μάτια του Ιππόλυτου. Προκειμένου λοιπόν να κάμψει τις αντιστάσεις του Ιππόλυτου, ώστε να ενδώσει στον έρωτά της, του υπενθυμίζει την προβληματική τους σχέση ως πατέρας και γιός με αποκορύφωμα τη δολοφονία της Αμαζόνας μητέρας του (στ. 114-122) και τον αποκλεισμό του από τη σειρά διαδοχής του αθηναϊκού θρόνου (στ. 123-126).

Μία πρώιμη αναφορά στην αποξένωση ανάμεσα στον πατέρα και τον γιο γίνεται στον στ. 107, όταν η Φαίδρα ανακαλεί τις ευριπίδειες καταβολές του μύθου της και αναφέρεται στα παιδικά χρόνια του Ιππόλυτου (*hic tecum Troezena colam, Pittheia regna*, 107: ‘Εκεί μαζί σου, στην Τροιζήνα, θέλω εγώ να κατοικήσω, στο βασίλειο του Πιτθέα’).⁵¹ Το γεγονός ότι ο Πιτθέας ήταν εκείνος που τον ανέθρεψε στην Τροιζήνα αρκετά χιλιόμετρα μακριά από το παλάτι της Αθήνας μαρτυρά και την πρώιμη αποξένωση ανάμεσα στους δύο άνδρες. Επιπρόσθετα, ο χαρακτηρισμός που χρησιμοποιείται για να προσδιοριστεί ο Θησέας στον στ. 109 (*Neptunius heros*) μας μεταφέρει νοητά στην κατάρρα του ήρωα προς τον γιο του μετά την ψευδή κατηγορία για βιασμό της Φαίδρας. Αποτελεί έμμεσα μία προοικονομία για τον θάνατο του Ιππόλυτου δια στόματος του ίδιου του πατέρα του. Ως εκ τούτου, διαφαίνεται πόσο

⁴⁸ Θα μπορούσε να αναφερθεί πως η δύναμη της αφήγησης της Φαίδρας ενισχύεται και από το ότι διηγείται έναν γεγονός που το έζησε από πολύ κοντά, καθώς την ημέρα του γάμου της με τον Θησέα οι Αμαζόνες με επικεφαλής την Ιπολύτη επιτέθηκαν στην Αθήνα και στη μάχη που επακολούθησε η αρχηγός των Αμαζόνων σκοτώθηκε από τον ίδιο τον ήρωα, βλ. Grimal (1986: 344).

⁴⁹ Armstrong (2006: 121)· Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος, Α. Ν. / Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. (2021: 372-373).

⁵⁰ Ον., *Her.* 4. 2 *mittit Amazonio puella Cressa viro.*

⁵¹ Ευριπ., *Ιππόλυτος* ἐλθόντα γάρ νιν Πιτθέως ποτ’ ἐκ δομῶν.

βαθύ ήταν το χάσμα ανάμεσα στον πατέρα και τον γιο, καθώς ο Θησέας δίχως δεύτερη σκέψη τον καταδίκασε για μία τόσο ανόσια πράξη.⁵²

Ωστόσο, η Φαίδρα του υπενθυμίζει πως ο ομφάλιος λώρος αποκόπηκε, όταν ο Θησέας δολοφόνησε την Ιππολύτη. Ο Ιππόλυτος από την παιδική του ηλικία στερείται τη μητέρα του, γεγονός με νομική και συναισθηματική διάσταση, καθώς ως καρπός αυτής της ένωσης αποτελεί και εγγύηση για τη νομιμότητά της και για την αγάπη των γονέων (*pignore*),⁵³ αλλά και τη ζωντανή απόδειξη της αθέτησης της συμφωνίας του Θησέα να προστατέψει την Αμαζόνα, την οποία δολοφόνησε με τα ίδια του τα χέρια.⁵⁴ Συγχρόνως, ο φόνος της Αμαζόνας έχει άμεσο αντίκτυπο και στη διαδοχή του θρόνου της Αθήνας και εγείρει ζητήματα κληρονομικότητας. Ο Ιππόλυτος δεν είναι επίσημα αναγνωρισμένος από τον πατέρα του, καθώς είναι τέκνο εκτός γάμου και δεν έχει τα ίδια κληρονομικά δικαιώματα με τα επίσημα αναγνωρισμένα παιδιά του με την Φαίδρα.⁵⁵ Η ίδια η ηρωίδα μάλιστα του υπενθυμίζει στον στ. 122 (*nothus*) την αντιμετώπισή του από τον πατέρα του, αλλά και αργότερα στον στ. 124 (*tollendi causa*), όταν αναφέρεται στο κλασικό ρωμαϊκό έθιμο, σύμφωνα με το οποίο ο πατέρας σήκωνε στον αέρα το νεογέννητο παιδί του, ώστε να το αναγνωρίσει ως τέκνο που αποκτήθηκε εντός γάμου.⁵⁶

Η κύρια αναφορά στο ζήτημα της διαδοχής του θρόνου γίνεται από την Φαίδρα στους στ. 123-126:

addidit et fratres ex me tibi, quos tamen omnis

non ego tollendi causa, sed ille fuit.

o utinam nocitura tibi, pulcherrime rerum,

⁵² Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος, Α. Ν. / Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. (2021: 370-371).

⁵³ Σχετικά με τη νομική διάσταση του όρου *pignus* ως συμβόλαιο και εγγύηση προστασίας βλ. Berger (1991: 630).

⁵⁴ Σύγχρονο Λατινοελληνικό Λεξικό s. v. *pignus*.

⁵⁵ Στο σημείο αυτό η Φαίδρα φαίνεται να ανακαλεί τις ηθικές μεταρρυθμίσεις του Οκταβιανού Αυγούστου και το νομοθετικό του πλαίσιο που στόχευε στον περιορισμό της μοιχείας (*de adulteriis coercendis*), την ενθάρρυνση και την επαναφορά των χρηστών ρωμαϊκών ηθών. Εν μέσω της νομοθετικής εκστρατείας κατά των εξωσυζυγικών σχέσεων η αναφορά στις πολλαπλές ενώσεις και εξωσυζυγικές σχέσεις του Θησέα σκιαγραφούν το προφίλ ενός σεσημασμένου άπιστου συζύγου, ο οποίος μάλιστα έχει αποκτήσει και έναν γιό εκτός γάμου (*nothus*), βλ. Martorana (2024: 251-52) και Balsdon (1984: 94-96).

⁵⁶ Η αναφορά αποτελεί αναχρονισμό, καθώς ένα ρωμαϊκό έθιμο εκφέρεται δια στόματος μίας αρχαίας ελληνίδας μυθολογικής ηρωίδας. Μέσω της κατάλυσης των χρονικών και πολιτισμικών περιορισμών η Φαίδρα αρθρώνει τον λόγο της βασισμένη σε νομικές συνδηλώσεις υπενθυμίζοντας στον Ιππόλυτο τον παραγκωνισμό του από τον πατέρα του, ο οποίος ξεκίνησε από τη στιγμή της γέννησής του, όταν δεν τον αναγνώρισε ως νόμιμο τέκνο και διάδοχό του, βλ. Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος, Α. Ν. / Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. (2021: 374).

in medio nisu viscera rupta forent!

Από εμένα και αδέρφια σου προσέθεσε· όμως για όλ' αυτά δεν είμαι η αιτία
εγώ, αλλά αυτός που τ' αναγνώρισε ως γνήσιους δικούς του κληρονόμους.

Αν πως θα βλάψουνε εσένα γνώριζα, το πιο όμορφο πλάσμα του κόσμου,

Τα σπλάχνα μου στα δύο ας άνοιγαν την ώρα που τα ξεγεννούσα!

Heroides 4, στ. 123-126

Οι στίχοι αυτοί αποτελούν και τη μοναδική αναφορά που κάνει η Φαίδρα στα παιδιά της στην επιστολή της προς τον Ιππόλυτο. Ωστόσο, η επίκληση στη μητρότητα δεν αποσκοπεί στο να υπογραμμίσει την αγάπη της για αυτά, αφού τα θέτει σε δεύτερη μοίρα εις βάρος του έρωτα. Θίγει το ζήτημα διαδοχής υπενθυμίζοντας στον Ιππόλυτο πως τα παιδιά που απέκτησε ο Θησέας μαζί της είναι εντός γάμου, οπότε έχουν περισσότερα κληρονομικά δικαιώματα από εκείνον. Υπονοεί πως δεν τα έκανε με τη θέλησή της (*non ego tollendi causa, sed ille fuit*, 124: "Από εμένα και αδέρφια σου πρόσθεσε· όμως για όλ' αυτά δεν είμαι εγώ η αιτία"), αλλά ο σύζυγός της επιθυμούσε να αποκτήσει διαδόχους για να τον αποκλείσει από τον θρόνο της Αθήνας. Δεν τα αντιμετωπίζει ως κάτι που τη δένει με εκείνον και ως «καθρέφτη» της ευτυχίας της μέσα στον γάμο, αλλά ως προσωποποίηση της αδικίας που υφίσταται ο Ιππόλυτος στο οικογενειακό του περιβάλλον. Όλα αυτά έχουν ως αποτέλεσμα να αντιστρέφεται και να ανατρέπεται το παραδοσιακό μοτίβο της κακής μητριάς (*saeva noverca*),⁵⁷ το οποίο συντηρούνταν και υπήρχε και κατά τα χρόνια που ζούσε ο Οβίδιος, καθώς τα μέλη της ανώτερης ρωμαϊκής αριστοκρατικής τάξης, στην οποία ανήκε και ο ποιητής, παντρεύονταν παραπάνω από μία φορά κατά την ενήλικη ζωή τους. Ως εκ τούτου, δημιουργούνταν εντάσεις ανάμεσα στα τέκνα και τους θετούς γονείς εξαιτίας της έλλειψης σταθερότητας στην οικογενειακή ζωή.⁵⁸ Ταυτόχρονα με την αναίρεση του

⁵⁷ Εκτός από την παραδοσιακή ανατροπή του μοτίβου της κακής μητριάς (*saeva noverca*), στον στ. 124 εντοπίζεται και σαφή ενδοκειμενική σχέση με την Μήδεια. Ενδεικτικά, στην 12^η επιστολή των *Ηρωίδων* (*Her.* 12. 188) η Μήδεια υπενθυμίζει στον Ιάσωνα τα παιδιά που έχουν αποκτήσει μαζί επιδιώκοντας να διεγείρει τα συναισθήματα του ήρωα και να αναδείξει τη δεινή θέση στην οποία έχει περιέλθει η οικογένειά του, την οποία έχει εγκαταλείψει. Λαμβάνοντας υπόψιν τον αρχαίο μύθο, ο Οβίδιος στον στίχο αυτό δια στόματος της Μήδειας έμμεσα προοιωνίζει την παιδοκτονία από τη μητέρα και τοποθετεί μεταφορικά την ηρώίδα στον ρόλο της μητριάς, όπως ακριβώς την παρουσιάζει και στις *Metamorphoses* (*Met.* 1. 147) απέναντι στον Θησέα. Συνεπώς, γίνεται αντιληπτό πως μέσω της μεταφορικής αυτής ανταλλαγής μια σκληρή μητέρα μπορεί να ονομαστεί και μητριά των παιδιών της και αναιρείται η απόσταση ανάμεσα στις δύο ιδιότητες, βλ. Bessone (1997: 253-255).

⁵⁸ Bradley (1991: 85).

στερεότυπου της κακής μητριάς, αναδεικνύεται όλο και πιο αρνητικά ο Θησέας ως πατρική φιγούρα και κακό πρότυπο πατέρα.⁵⁹

Συνοψίζοντας, μπορούμε να επισημάνουμε ότι στην προσπάθειά της να απενεχοποιήσει τον έρωτά της υπενθυμίζει στον Ιππόλυτο την κακή συμπεριφορά του Θησέα στην ιδιωτική του ζωή, η οποία ερχόταν σε διάσταση με τη δημόσια εικόνα του ως ήρωα. Πρώτα τον δυσφημεί ως σύζυγο και απαριθμεί τα εγκλήματά του τόσο προς εκείνη, όταν την εγκατέλειψε για μία εξωσυζυγική περιπέτεια, όσο και προς τη μητέρα του Ιππόλυτου, την οποία δολοφόνησε. Δε στέκεται, όμως, μόνο στην κακή συζυγική του συμπεριφορά, αλλά κηλιδώνει και την εικόνα του ως πατέρα με τον παραγκωνισμό του νόθου Ιππόλυτου από τη διαδοχή του αθηναϊκού θρόνου σε σχέση με τα νόμιμα τέκνα του.

3. Οι ταυτότητες της Φαίδρας

Στην ενότητα αυτή θα ακολουθήσουμε τα χνάρια της Φαίδρας, η οποία ακροβατεί ανάμεσα σε διαφορετικές προσωπικότητες και ταυτότητες, προκειμένου κατά την ανάγνωση της επιστολής ο Ιππόλυτος να λησμονήσει το γεγονός πως συνομιλεί με τη μητριά του, έτσι ώστε να καμφθούν πιο εύκολα οι αντιστάσεις του και να ενδώσει στον έρωτά της. Στόχος είναι να γίνει κατανοητό πώς η Φαίδρα αξιοποιεί και υιοθετεί μέσα στην επιστολή της διαφορετικά προσώπεια και πώς οικειοποιείται τις ειδολογικές συμβάσεις της ελεγείας, προκειμένου να ελέγξει τις αντιδράσεις του Ιππόλυτου. Για αυτόν τον σκοπό εμφανίζεται στην επιστολή πρώτα ως η αδελφή της, η Αριάδνη, στη συνέχεια ανάγει τον εαυτό της σε κυνηγό και ιδανικό ταίρι του Ιππόλυτου και τέλος ως ελεγειακή ποιήτρια, που γνωρίζει άρτια τις συμβάσεις του ποιητικού είδους, προσπαθεί να τον πείσει για τη νομιμότητα της σχέσης τους και να απαλείψει τον αιμομικτικό και άνομο χαρακτήρα της.

Ι. Η Φαίδρα ως Αριάδνη

Η επιστολή 4 ξεκινά με τη συντάκτρια να απευθύνει χαιρετισμό προς τον αποδέκτη. Και τα δύο πρόσωπα παραμένουν ανώνυμα δίχως να δηλώνεται ρητά η ταυτότητά τους. Ο αποστολέας φροντίζει τεχνηέντως να αποκρύψει την πραγματική του ταυτότητα,

⁵⁹ Michalopoulos (2006: 22)· Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος, Α. Ν. / Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. (2021: 373).

όπως και τα στοιχεία του παραλήπτη. Για τον εαυτό της η Φαίδρα χρησιμοποιεί το τοπωνυμικό *Cressa* τόσο για να τονίσει την καταγωγή της παραπέμποντας έτσι και στο άνομο παρελθόν των γυναικών του οίκου της όσο και για να αποσιωπήσει τη συγγενική της σχέση με τον Ιππόλυτο και να απομακρύνει από το μυαλό του τις όποιες υπόνοιες για αιμομιξία, αν και δεν πρόκειται για βιολογική αιμομιξία, αλλά στα πλαίσια των κοινωνικών και ηθικών δεσμών. Όσον αφορά τον Ιππόλυτο, προσφωνείται ως *viro*, μία έννοια αμφίσημη, καθώς μπορεί να εννοεί τον σύζυγο ή τον γιό ή τον απόγονο.⁶⁰ Αν και γνωρίζουμε πως πρόκειται για τη Φαίδρα, εντούτοις στον πρόλογο οι γλωσσικές επιλογές θυμίζουν ένα άλλο πρόσωπο του μινωικού οίκου, την Αριάδνη, η οποία έχει βιώσει και εκείνη την εγκατάλειψη, όπως και η αδελφή της, και μάλιστα από τον ίδιο άνδρα.⁶¹

Στον στ. 2 η Φαίδρα τονίζει την κρητική καταγωγή της (*Cressa puella*) πρωτίστως για να αποκρύψει την ταυτότητά της και να υπενθυμίσει στον Ιππόλυτο την κληρονομική ατυχία των γυναικών του οίκου της στο πεδίο του έρωτα.⁶² Όμως, εκ πρώτης όψεως ο αυτοχαρακτηρισμός της αυτός μας μεταφέρει νοητά στην Αριάδνη, καθώς η αντονομασία αυτή έχει χρησιμοποιεί ξανά στο παρελθόν για την αδελφή της.⁶³ Η Φαίδρα νιώθει να ταυτίζεται με την αδελφή της, η οποία στον κόσμο της ελεγκείας εκτός από πρότυπο ομορφιάς αποτυπώνεται και ως σύμβολο για όσες έχουν εγκαταλειφθεί από τους συντρόφους τους,⁶⁴ αφού ο Θησέας έφυγε από το νησί της Νάξου δίχως εκείνη. Παρόμοια είναι και η θέση της Φαίδρας, αν και βρίσκεται στο παλάτι και όχι σε έναν ξένο, άγριο και αφιλόξενο τόπο. Δανείζεται το προσωπείο της γυναίκας που θρηνεί (*puella querens*) για να γράψει τη δική της ιστορία, καθώς αποστέλλει την επιστολή εν τη απουσία του συζύγου της, ο οποίος την έχει εγκαταλείψει, όπως και την

⁶⁰ Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος, Α. Ν. / Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. (2021: 353).

⁶¹ Ο μύθος της εγκατάλειψης της Αριάδνης ήταν γνωστός στη λατινική λογοτεχνία ήδη πολύ καιρό πριν την 10η επιστολή στις *Ηρωίδες*. Συγκεκριμένα, ο Κάτουλλος στο ποίημα 64, ένα ποίημα με πολλές φωνές και αφηγήσεις, ενσωματώνει αυτή την εκδοχή της ιστορίας, όταν εξιστορεί πως η ίδια η Αριάδνη είδε με τα μάτια της το πλοίο του Θησέα να απομακρύνεται από τις ακτές της Νάξου. Αρχίζει, έτσι, σιγά σιγά να δομείται ένα μοτίβο και μία εικόνα εγκατάλειψης, καθώς η αδελφή της Φαίδρας συνειδητοποιεί πρώτα την απουσία του αγαπημένου της (στ. 58-59) και αυτό κορυφώνεται αργότερα (στ. 69-70), όταν τον βλέπει να φεύγει από το νησί και εκείνη να παρακολουθεί όρθια, πανικόβλητη και θλιμμένη από την ακρογιαλιά. Εκτός, όμως, από το μοτίβο της εγκατάλειψης, καθιερώνεται και η διάσταση ανάμεσα στην ηρωική φύση του Θησέα στη δημόσια σφαίρα και τη σκληρότητά του ως σύντροφος στην ιδιωτική του ζωή αθετώντας τους γαμήλιους όρκους και τις υποσχέσεις του απέναντι στην Αριάδνη, ενώ ανάλογη κακή συντροφική και συζυγική αυτή τη φορά συμπεριφορά θα επιδείξει και στην αδελφή της, βλ. Gaisser (1995: 579, 592, 594) και Trimble (2025: 214, 221).

⁶² Michalopoulos (2006: 9).

⁶³ *flevit praecipites Cressa tulisse Notos*; (Ov. *Am.* 1.7.16), *Cressa Thyesteo si se abstinuisset amore* (Ov. *Ars Am.* 1.327).

⁶⁴ Πρβλ. Ov. *Am.* 1. 7. 15-16.

Αριάδνη,⁶⁵ και απευθύνεται στον Ιππόλυτο, με τον οποίο όμως δεν έχει ερωτικό παρελθόν. Ίσως επηρεασμένη από την προϊστορία της Αριάδνης με τον ίδιο άνδρα και γνωρίζοντας πως του έστειλε γράμμα, δίχως όμως ανταπόκριση (10η επιστολή των *Ηρωίδων*), φαίνεται να έχει πειστεί πως ο Θησέας έχει εγκαταλείψει ξανά μία σύντροφό του. Ως εκ τούτου, θεωρεί πως είναι ανώφελο να του γράψει, οπότε επικεντρώνει την ενέργειά της και τη γραφή της στην απόπειρα σύναψης μιας νέας σχέσης πιστεύοντας πως η γραφή και οι λέξεις έχει μεγαλύτερη δύναμη από τον λόγο και εξουσία ζωής και θανάτου.⁶⁶

Όπως και η Αριάδνη στην 10η επιστολή των *Ηρωίδων* γράφει εν τη απουσία του συζύγου της, έτσι και η Φαίδρα δια στόματος της αδελφής της από την αρχή καθιστά ωςεί παρόντα τον Θησέα στην επιστολή. Στην προκειμένη περίπτωση ανασύρει ένα περιστατικό από το αμαρτωλό παρελθόν του, την εγκατάλειψη της αδελφής της στη Νάξο, με σκοπό να του προσδώσει έναν διττό ρόλο. Δηλαδή, από τη μία πλευρά αυτός γίνεται η αιτία που την οδηγεί στην αγκαλιά του προγόνου της, όμως από την άλλη πλευρά η σεσημασμένα κακή συντροφική και συζυγική του συμπεριφορά λειτουργεί ως *exemplum* για την ερωτική συμπεριφορά του γιου του και αποτελεί έμμεση παράκλησή της προς εκείνον να μην απορρίψει τον έρωτά της.⁶⁷

Έχοντας, επομένως, ενδυθεί τη μάσκα της Αριάδνης, με την οποία εκτός από κοινό αίμα μοιράζονται και μια κοινή ιστορία εγκατάλειψης από τον ίδιο άνδρα, παρουσιάζει τον εαυτό της ως θήραμα του Θησέα, ενός ήρωα με έντονο το ερωτικό και παραβατικό στοιχείο στον χαρακτήρα του.⁶⁸ Όπως ακριβώς η Αριάδνη βιώνει έντονα την εγκατάλειψή της από τον Θησέα, έτσι και η Φαίδρα αντίστοιχα νιώθει την ερήμωση, αφού η θέση του συζύγου της δίπλα της τόσο στο παλάτι όσο και στο κρεβάτι τους έχει μείνει άδεια. Στη συνέχεια, όμως, αυτό μεταβάλλεται, καθώς από θήραμα αναλαμβάνει

⁶⁵ Vaiopoulos (2024: 30-32).

⁶⁶ Fulkerson (2005: 128, 140). Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος, Α. Ν. / Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. (2021: 351-352).

⁶⁷ Fulkerson (2005: 132).

⁶⁸ Ο Θησέας είναι ένας ήρωας που συνδυάζει τόσο τον ηρωισμό όσο και το ερωτικό και σεξουαλικό στοιχείο. Οι άθλοι του, σύμβολο μετάβασής του από την εφηβεία στην ενήλικη ζωή, ενισχύουν ακόμη περισσότερο την ερωτική και σεξουαλική του ορμή. Αυτό διαφαίνεται καθαρότερα στον πιο σημαντικό άθλο του, τον φόνο του Μινώταυρου, αλλά και στην τραγωδία *Phaedra* του Σενέκα, όταν κατεβαίνει και τελικά εγκλωβίζεται στον Κάτω Κόσμο. Η κατάβαση στον Άδη στην αρχαιότητα συνδεόταν με την απελευθέρωση εσωτερικών πόθων και επιθυμιών και στην προκειμένη περίπτωση η τόλμη του Θησέα για ένα τέτοιο εγχείρημα συνδέεται με τη σεξουαλική του τόλμη και την ακόρεστη ερωτική του επιθυμία, βλ. Segal (1986: 34, 106-107).

τα ηνία του κυνηγού προσπαθώντας να έλθει κοντά στον Ιππόλυτο, αντίπαλο δέος του Θησέα τόσο στον ηρωισμό όσο και στον ερωτικό τομέα.⁶⁹

II. Η Φαίδρα ως κυνηγός

Στους στ. 37-52 η Φαίδρα για χάρη του έρωτά της για τον Ιππόλυτο μεταμορφώνεται στη θηλυκή εκδοχή του και μετατοπίζει το κέντρο της δράσης της από το παλάτι της Αθήνας στην ύπαιθρο. Προκειμένου να βρεθεί πλησίον του, να τον αφουγκραστεί και να τον αισθανθεί ακόμα περισσότερο κοντά της διεισδύει μέσα στον δικό του χώρο και μετατρέπεται από τη βασίλισσα της Αθήνας σε κυνηγό και ακόλουθο της Αρτέμιδος. Ως ικανός ιχνηλάτης ακολουθεί τα βήματά του μέσα στο δάσος και εμφανίζεται μπροστά του με νέα ταυτότητα έχοντας παραβιάσει τα σύνορα που χωρίζουν τον μικρόκοσμό του με εκείνα των υπόλοιπων ανθρώπων του κοινωνικού του περιγύρου.

Ήδη από τους στ. 37-44 η Φαίδρα αναφέρεται στην απόπειρα υιοθέτησης μιας νέας ταυτότητας μακριά από τα στερεότυπα και τις πεπατημένες της κοινωνίας και της εποχής της:

Iam quoque – vix credes - ignotas mittor in artes;

est mihi per saevas impetus ire feras.

iam mihi prima dea est arcu praesignis adunco

Delia; iudicium subsequor ipsa tuum.

in nemus ire libet pressisque in retia cervis

hortari celeris per iuga summa canes,

aut tremulo excussum iaculum vibrare lacerto,

aut in graminea ponere corpus humo.

⁶⁹ Το μοτίβο αυτό αντανακλά εντονότερα στην 10η επιστολή των *Ηρωίδων*, όταν η Αριάδνη βιώνει την πλήρη απομόνωση και μοναξιά, αισθήματα που μονοπωλούν και κυριαρχούν σε όλη την έκταση του γράμματος. Πρόκειται για μία ξεχωριστή περίπτωση, αφού είναι η μοναδική από τις γυναίκες των *Ηρωίδων* που τις εγκαταλείπει ο σύντροφός τους σε έναν ξένο τόπο. Σε αντίθεση με την Φαίδρα, όπου βρίσκεται στο παλάτι, η Αριάδνη έχει εγκαταλειφθεί από τον Θησέα σε έναν ξένο τόπο πολύ μακριά από τον πολιτισμό και την οικογένειά της. Έτσι, βιώνει μία πλήρη αποξένωση, αφού έχει μείνει ολομόναχη δίχως κανέναν δικό της άνθρωπο, ενώ και η εναγώνια προσπάθειά της να βρει τον αγαπημένο της (στ. 17-18, 21-23) φανερώνει την ψυχική της αναταραχή. Στο τέλος καταρρακώνεται, όταν βλέπει το πλοίο του Θησέα να σαλπάρει από τη Νάξο και εκείνη να μένει στην ακρογιαλιά (στ. 29-36). Αργότερα, η απουσία του αγαπημένου της αποκτά μεγαλύτερη διάσταση, όταν επιστρέφει από την παραλία και αντικρίζει την κενή θέση του στο κρεβάτι τους (στ. 56-60), το οποίο πια δε συμβολίζει τη συντροφικότητα και τον έρωτα, αλλά την πλήρη μοναξιά της Αριάδνης, όπως δηλώνει και η ίδια με το επίθετο *sola* (στ. 59), βλ. Bolton (1994: 42, 46-47, 50).

Να, μου' ρθε πόθος αναπάντεχα να πάω μαζί με τ' άγρια θηρία.
Πρώτη για μένα είναι στο εξής η διάσημη για το κυρτό της τόξο
θεά από τη Δήλο. Υποτάσσομαι κι εγώ στις προτιμήσεις τις δικές σου.
Στα δάση να γυρνώ βρίσκω απόλαυση κι αφού στα δίχτυα μου ελάφια πιάσω
τα γρήγορά μου κυνηγόςκυλα να σαλαγάω πάνω στα κορφοβούνια,
ή το τρεμάμενο ακόντιο να δονώ, από το χέρι μου τινάζοντάς το,
ή πάνω στη χορταριασμένη γη να ξεδιπλώνω το κορμί μου.

Heroides 4, στ. 37-44

Θεμέλιο για την οικοδόμηση της νέας της ταυτότητας είναι η ενασχόλησή της με τις «άγνωστες τέχνες» (*ignotas artes*),⁷⁰ κάτι που μπορεί να έχει διαφορούμενη έννοια υπονοώντας είτε το ίδιο το κυνήγι είτε το νέο της status ως αναδυόμενη ελεγειακή φωνή. Έμμεσα η νέα αυτή ταυτότητα που ευαγγελίζεται η ηρωίδα αποτελεί και σύγκρουση με το προγενέστερο μυθολογικό και τραγικό της παρελθόν. Σε αντίθεση με την ευριπίδεια εκδοχή της, για την οποία η επιθυμία να στραφεί στο κυνήγι είναι απόρροια της θεόσταλτης τρέλας της Αφροδίτης, η Φαίδρα στις *Ηρωίδες* έχει άμεση επίγνωση των πράξεών της, όπως δηλώνει στον στ. 52 (*me tacitam conscius urit amor*, 52: “Έχω συναίσθηση τι έρωτας με καίει, γι’ αυτό δε βγάζω άχνα”). Η μεταστροφή της στο κυνήγι αποτελεί συνειδητή επιλογή της θέλοντας έτσι να ανακαλέσει στον αγαπημένο της την εικόνα της μητέρας του, την οποία έχασε πρόωρα, και να κάμψει τις όποιες αντιστάσεις του.⁷¹

Εκτός από το «παιχνίδι» της με προσωπεία, ώστε να διαστρεβλώσει την πραγματικότητα και να παρουσιαστεί ως η θηλυκή εκδοχή του Ιππόλυτου, η Φαίδρα επαναπροσδιορίζει τον μικρόκοσμό του και τον εντάσσει σε ένα νέο ερωτικό πλαίσιο. Το μοτίβο της ερωτικής καταδίωξης και της σύνδεσης του κυνηγιού με τον έρωτα απαντά ιδιαίτερα συχνά στη λογοτεχνία και τη μυθολογία,⁷² όπως δηλώνει και η ίδια

⁷⁰ Ο όρος χρησιμοποιείται από τον Οβίδιο και στην 12η επιστολή της Μήδειας προς τον Ιάσονα, όταν αναφέρεται στη βοήθεια που του προσέφερε με την ιδιότητά της ως μάγισσα στην Κολχίδα και συγκεκριμένα τις συμβουλές της για το ζευγάρι των ταύρων (στ. 17-18) και για τη σπορά των δοντιών του δράκοντα (στ. 19-20), βλ. Jacobson (1974: 114).

⁷¹ Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος, Α. Ν./ Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. (2021: 360-361).

⁷² Η άρρηκτη σύνδεση του δάσους και του κυνηγιού με το ερωτικό στοιχείο αποτελεί μία σεσημασμένη εικόνα στην αρχαία ελληνική και λατινική λογοτεχνία. Το μοτίβο απαντά ήδη από την αλεξανδρινή ποίηση και συγκεκριμένα στα *Ειδύλλια* του Θεόκριτου και στην *Αλεξάνδρα* του Λυκόφρονος. Στη

αργότερα μέσα στην επιστολή.⁷³ Αυτή η αυθαίρετη εισβολή της στο πεδίο δράσης του αγαπημένου της δυναμιτίζει τα θεμέλια και τους βασικούς πυλώνες πάνω στους οποίους εκείνος δόμησε τη δική του πραγματικότητα. Δηλαδή, από ένα περιχαρακωμένο πεδίο, στο οποίο διαφύλασσε την αγνότητα και την παρθενία του, μετατρέπεται και αναπροσαρμόζεται σε ένα περιβάλλον με έντονη την οσμή του έρωτα και της ερωτικής επιθυμίας. Η μετάβαση αυτή διαφαίνεται στον στ. 39 (*arcu praesignis adunco*, 39: “Η διάσημη για το κυρτό της τόξο”) και στον στ. 43 (*tremulum excusso iaculum vibrare lacerto*, 43: “το τρεμάμενο ακόντιο να δονώ, από το χέρι μου τινάζοντάς το”), όταν δύο κυνηγετικά όπλα, το τόξο (*arcu*) και το ακόντιο (*iaculum*) χρησιμοποιούνται με ερωτικά υπονοούμενα.⁷⁴ Συγκεκριμένα, με το τόξο, το οποίο έχει και άμεση σχέση με τον Ιππόλυτο λόγω της φήμης του ως ικανού τοξότη, επιχειρεί να συσχετίσει την Αρτέμιδα (*Delia*) με τον Έρωτα (*Amor*) και τη στερεοτυπική εικόνα του ως τοξοβόλου θεού, ενώ η εικόνα του Ιππόλυτου να κραδαίνει το ακόντιο έχει φαλλικούς συμβολισμούς και τον προετοιμάζει για αργότερα,⁷⁵ όταν θα παρουσιαστεί ως το ιδανικό ταίρι της.⁷⁶

Ακόμη, η Φαίδρα προετοιμάζει το έδαφος για να μεταμορφωθεί από βασίλισσα σε κυνηγό στους στ. 47-48, όταν χρησιμοποιεί το μυθολογικό *exemplum* του Βάκχου:

nunc feror, ut Bacchi furiis Eleleides actae,

λατινική λογοτεχνία εντοπίζεται πρώτη φορά στα έργα *Epidicus* και *Trinnumus* του Πλαύτου. Η εικόνα, όμως, του κυνηγού-εραστή και η σύνδεση του δάσους με τον έρωτα παγιώνεται με τον Οβίδιο, ο οποίος αξιοποιεί τον όρο του ερωτικού κυνηγιού στις *Metamorphoses* στον μύθο της Δάφνης και του Απόλλωνα, ενώ υιοθετεί το δίπτυχο κυνηγού-εραστή στην *Ars Amatoria* (1, 646) και στο *Remedia Amoris* (στ. 502). Έτσι, σε ένα περιβάλλον με έντονο ερωτικό συμβολισμό η ερωτική παρθενία του Ιππόλυτου φαντάζει μάλλον ως αδυναμία, καθώς το δάσος ως κομμάτι της άγριας φύσης ευνοεί την απελευθέρωση των ενστίκτων των ανθρώπων συμπεριλαμβανομένης και της άμετρης σεξουαλικότητάς τους. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα η ίδια η σεξουαλικότητα, από την οποία απέχει πεισματικά, να στραφεί εναντίον του μεταμορφώνοντάς τον από κυνηγό σε θήραμα της μητριάς του, η οποία αδυνατεί να δαμάσει το πάθος της όπως ακριβώς τα άγρια θηρία δεν μπορούν να καταπολεμήσουν τα ένστικτά τους, βλ. Murgatroyd (1984: 363-364, 366), Green (1996: 243-245) και McCutcheon (370-371).

⁷³ Βλ. *Her.* 4. 93-100.

⁷⁴ Εκτός από σεξουαλικό σύμβολο στην 4η επιστολή, το ακόντιο απαντά και στην 21η επιστολή, όταν το χρησιμοποιεί η Κυδύπη συνδέοντάς το με τον αγαπημένο της, τον Ακόντιο. Στην προκειμένη περίπτωση πρόκειται για ένα ομιλούν όνομα που αναδεικνύει την επιζήμια πλευρά του έρωτα, καθώς ο Ακόντιος επιφέρει πληγές στην αγαπημένη του, όπως το ομώνυμο όπλο, καθώς μέσω του μήλου της προκαλεί ασθένεια. Επίσης, μία ακόμα πτυχή της σκληρής πλευράς του έρωτα και με απόηχους από τον μύθο της Φαίδρας είναι η αναφορά της στη δολοφονία της μητέρας του Ιππόλυτου από τον Θησέα στον στ. 120 (*sicut ab Hippolyte, praeda relata tibi est*), μία γυναίκα που η Φαίδρα έχει ως πρότυπο και θέλει να την πλησιάσει υποδύομενη την κυνηγό, βλ. Kenney (1996: 230-231, 241-242).

⁷⁵ Michalopoulos (2006: 30)· Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος, Α. Ν. / Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. (2021: 360-362).

⁷⁶ Βλ. *Her.* 4. 81-83.

quaeque sub Idaeo tympana colle movent

Τώρα πλανιέμαι σαν του Βάκχου τις πιστές που «ελελεύ» κραυγάζουν
μανιασμένες

Είτε όπως αυτές που τύμπανα χτυπούν στους πρόποδες της Ίδης

Heroides 4, στ. 47-48

Εδώ η Φαίδρα απηχεί μια γνωστή πρακτική των γυναικών που βρίσκονταν σε ερωτική
μανία και διέγερση, την ταύτισή τους με τον Βάκχο.⁷⁷ Αν και στη συνέχεια αναφέρεται
στον παροξυσμό του ερωτικού της συναισθήματος στον στ. 51 (*furor*), δεν
χρησιμοποιεί το συγκεκριμένο μυθολογικό *exemplum* για να δώσει άλλοθι στον εαυτό
της. Όπως δηλώνει και η ίδια, έχει σώας τας φρένας δίχως να έχει διαταραχθεί η ψυχή
της από κάποιον εξωτερικό (θεϊκό) παράγοντα και αναλαμβάνει την πλήρη ευθύνη των
πράξεών της, όπως δηλώνει και η ίδια ρητά στον στ. 52 (*me tacitam conscius urit amor*,
52: “Έχω συναισθήση τι έρωτας με καίει, γι’ αυτό δε βγάζω άχνα”). Συνεπώς, η
σύνδεσή της με τον Βάκχο λειτουργεί συμβολικά σηματοδοτώντας την ανάδυση της
κυνηγού Φαίδρας και τον παραγκωνισμό της βασίλισσας.⁷⁸

III. Η Φαίδρα ως ελεγειακή ποιήτρια

Αν και η ελεγεία αποτελούσε ένα κατεξοχήν ανδρικό ποιητικό είδος, ο Οβίδιος τόσο
στην 4^η επιστολή όσο και συνολικά στις *Ηρωίδες* χρησιμοποιεί τις γυναικείες φωνές
ως διαμεσολαβητές για να εκφραστεί.⁷⁹ Παρόλο που η ελεγεία συνεχίζει να γράφεται

⁷⁷ Στο σημείο αυτό επανέρχεται και η σύνδεση των δύο αδελφών που μοιράζονται μια κοινή ιστορία
εγκατάλειψης από τον ίδιο άνδρα. Και η Αριάδνη στο ποίημα 64 του Κάτουλλου στον στ. 61
(*bacchantis*) συνδέεται με τον Βάκχο μέσω της διαμόρφωσης της συναισθηματικής της κατάστασης
μετά τη φυγή του Θησέα. Παρομοιάζεται, έτσι, με μαινάδα και με τη θυελλώδη συναισθηματική
κατάσταση που μαστιγώνει μία βάκχα. Όμως, η συναισθηματική της κατάσταση βιώνεται εσωτερικά
δίχως εξωτερικό ξέσπασμα, καθώς δηλώνεται πως το σοκ της εγκατάλειψης την έχει «μεταμορφώσει»
σε πέτρα (*saxea*), έχουμε δηλαδή συνδυασμό σωματικής ακινησίας και συναισθηματικής ταραχής. Ίσως,
όμως, να αποτελεί και μία προοικονομία για το τελικό happy ending στον μύθο της, αφού τελικά
παντρεύεται τον θεό Διόνυσο, βλ. Gaisser (1995: 606) και Trimble (2025: 223-224).

⁷⁸ Michalopoulos (2006: 31-32).

⁷⁹ Η ελεγεία αποτελεί ένα ποιητικό είδος με κοινότυπα χαρακτηριστικά και αυστηρές συμβάσεις. Στο
επίκεντρο τίθεται ο έρωτας ως κυρίαρχη μορφή ζωής και ποίησης μέσω της έκφρασης του ερωτικού
συναισθήματος του ελεγειακού ποιητή, ο οποίος είναι άνδρας, προς μία νεαρή γυναίκα (*puella*). Ωστόσο,
στις *Heroides* η οπτική αλλάζει, καθώς η γυναίκα πλέον σκιαγραφεί την παθολογία του έρωτα, ενώ
διαμέσου του Οβίδιου δίνεται η δυνατότητα σε γνωστές γυναίκες της μυθολογίας να συνθέσουν την

από έναν άνδρα ελεγειακό ποιητή, στην 4^η επιστολή το ποιητικό υποκείμενο είναι μια ώριμη γυναίκα, η οποία αρθρώνει τη δική της φωνή επιχειρώντας να προσεγγίσει τον κατά πολύ νεότερο αγαπημένο της, να απαλείψει τους ενδοιασμούς του και να ενδώσει στον έρωτά της. Σκοπός της είναι μέσω της ελεγειακής γραφής να παρουσιαστεί στον Ιππόλυτο με τη νέα της ιδιότητα ως ελεγειακή ποιήτρια και όχι ως μητριά του και ταυτόχρονα να απενεχοποιήσει τον έρωτά της για αυτόν εντάσσοντάς τον στο πλαίσιο της ελεγείας.

Η απόπειρα αποπλάνησης του Ιππόλυτου ξεκινά από τον στ. 2 της επιστολής, όταν η Φαίδρα του συστήνεται με διαφορετική πλέον ταυτότητα. Ο αυτοχαρακτηρισμός της ως *puella* (*Cressa puella*) αποσκοπεί στην απάλειψη του επικού της παρελθόντος και στην ειδολογική εγγραφή της σε ένα νέο σύμπαν, αυτό της ελεγείας, στα πλαίσια του οποίου επιθυμεί να παρουσιαστεί ως το ιδανικό ταίρι του. Μέσω των ελεγειακών απόηχων θέλει να παραμορφώσει την παραδοσιακή σχέση μητριάς-προγόνου θέτοντάς την σε ένα ερωτικό και ελεγειακό πλαίσιο και να γεφυρώσει το χρονικό χάσμα μεταξύ τους, καθώς πλέον η ίδια δεν είναι η ώριμη γυναίκα, αλλά η νεαρή και άπειρη ερωτικά παρθένα *puella*.⁸⁰ Η προσφώνησή της προς τον Ιππόλυτο (*Amazonio viro*) είναι σκόπιμα τεχνηέντως ασαφής, καθώς ο Οβίδιος λαμβάνει υπόψιν τις αυστηρές κοινωνικές επιταγές της εποχής του σχετικά με την αγνότητα και την ηθική των Ρωμαίων γυναικών. Συνεπώς, η αμφίσημη προσφώνηση περιφρουρεί την ιδιωτικότητα της Φαίδρας και την προστατεύει σ περίπτωση υποκλοπής της επιστολής.⁸¹ Ταυτόχρονα, η ηρώιδα τονίζει την καταγωγή του Ιππόλυτου (*Amazonio*), μέσω της οποίας έμμεσα κάνει νύξη στην προβληματική του σεξουαλικότητα απόρροια της καταγωγής του από την πλευρά της Αμαζόνιας μητέρας του.⁸² Η Φαίδρα λειτουργεί ως *praeceptor amoris*, καθώς ορίζει την ειδολογική κατεύθυνση της επιστολής, η οποία στέλνεται από μία ελεγειακή *puella* σε έναν ελεγειακό *vir* (*viro*), και επαναπροσδιορίζει τη σχέση με τον Ιππόλυτο, καθώς με την προσφώνηση *viro* τον

αυτοπροσωπογραφία τους και να αναδείξουν την καθολικότητα της γυναικείας ψυχής και του πόνου για έναν χαμένο έρωτα, βλ. Lindheim (2003: 32), Αντωνιάδης (2015: 26) και von Albrecht (2017: 636).

⁸⁰ Jacobson (1974: 147)· Fulkerson (2005: 129)· Michalopoulos (2006: 8)· Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος, X. N. / Μιχαλόπουλος, A. N. (2021: 353).

⁸¹ Armstrong (2006: 142-143)· Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος, A. N. / Μιχαλόπουλος, X. N. (2021: 352).

⁸² Με την προσφώνηση *Amazonio* η Φαίδρα τονίζει την καταγωγή του Ιππόλυτου από την πλευρά της μητέρας του. Η αναφορά αυτή έμμεσα σκιαγραφεί τη σεξουαλική συμπεριφορά του νεαρού άνδρα και την αποχή του από τον έρωτα, η οποία θυμίζει τη στάση της φυλής της μητέρας του. Όπως και οι Αμαζόνες απείχαν από τον ερωτικό στίβο και απέφευγαν τις σεξουαλικές επαφές με άνδρες, αντίστοιχα και ο Ιππόλυτος περιφρουρεί την αγνότητά του αρνούμενος τις σχέσεις με τις γυναίκες, βλ. Casali (1995: 2) και Michalopoulos (2006: 32).

καλεί να λάβει δράση και από αδρανή έφηβο να μετατραπεί σε ενήλικα άνδρα και εραστή σύμφωνα με τα ελεγειακά πρότυπα.⁸³

Η Φαίδρα θέτει τις βάσεις του νέου της status και της νέας της ταυτότητας δηλώνοντας με όρους πολιτικοστρατιωτικούς τη μετάβασή της από το τραγικό παρελθόν της στον κόσμο της ελεγείας, από την Ελλάδα στη Ρώμη (*his arcana notis terra pelagoque feruntur*, 5: ‘Τέτοιες γραφές τα μυστικά σε θάλασσες και σε στεριές τα μεταφέρουν’). Πρόκειται ουσιαστικά για ποιητική ανακατασκευή της φράσης *terra marique*, η οποία χρησιμοποιούταν στον πολιτικό και στρατιωτικό βίο, όμως προσαρμόζεται στον κόσμο της ελεγείας για να δηλώσει την αλλαγή ταυτότητας της Φαίδρας και την εγγραφή της στον ελεγειακό κόσμο.⁸⁴ Η νέα της ταυτότητα γίνεται πιο ξεκάθαρη στους στ. 10-14, όταν δηλώνει πως πλέον έχει υποταχθεί στις θεϊκές προσταγές του *Amoris*:⁸⁵

dicere quae puduit, scribere iussit amor.
quidquid Amor iussit, non est contemnere tutum;
regnat et in dominos ius habet ille deos.
ille mihi primo dubitanti scribere dixit:
‘scribe! dabit victas ferreus ille manus’.

Εμένα ό,τι ντράπηκα να πω, με πρόσταξε ο Έρωτας να γράψω.
Όποια εντολή δώσει ο Έρωτας, δεν είναι φρόνιμο κανείς να αγνηφήσει.
Και στους θεούς τους παντοδύναμους εκείνος βασιλεύει και έχει εξουσία.
Εκείνος, στην αρχή, όταν ήμουν σε δίλημμα να γράψω ή όχι, είπε σε μένα:
«γράφ’ του κι ως έχει καρδιά από σίδερο, τα χέρια θα σου παραδώσει υποταγμένα».

Heroides 4, στ. 10-14

Προκειμένου να δικαιολογήσει τον παράνομο και αιμομικτικό χαρακτήρα του έρωτά της, χρησιμοποιεί ένα σεσημασμένο ελεγειακό μοτίβο: τη σύνταξη ποίησης, εν προκειμένω επιστολής, ύστερα από υπόδειξη του *Amoris*. Προτάσσει ως άλλοθι την

⁸³ Casali (1995: 2)· Michalopoulos (2006: 33-34).

⁸⁴ Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος, Α. Ν. / Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. (2021: 354).

⁸⁵ Η υποταγή στις προσταγές του Έρωτα δεν είναι κάτι ασυνήθιστο στον Οβίδιο, ο οποίος πραγματεύεται το ζήτημα και στις *Metamorphoses* (10. 64-79) στην εξιστόρηση του μύθου του Ορφέα και της Ευριδίκης. Η ιστορία αποτελεί μυθολογικό *exemplum* της παντοδυναμίας του Έρωτα στις καρδιές των ανθρώπων, καθώς ο μυθικός μουσικός κατεβαίνει στον Κάτω Κόσμο, εγγείρημα ιδιαίτερα τολμηρό και ριψοκίνδυνο, παρακινημένος από τη σφοδρή του επιθυμία να συναντήσει και να επανενωθεί με το έτερόν του ήμισυ, βλ. Reed (2024: 323).

υποταγή στις θεϊκές προσταγές, προκειμένου έτσι να απαλλαχθεί από τις ευθύνες της ανήθικης πρότασής της. Με τη χρήση όρων νομικής γλώσσας (*scribere, iussit, ius habet*) παρουσιάζει τον Έρωτα ως νομοθέτη, ο οποίος της υπαγορεύει προστακτικά (*scribe*) να εξωτερικεύσει τα συναισθήματά της περνώντας από την ιδιωτική στη δημόσια έκφραση. Η Φαίδρα ακολουθεί το ελεγειακό μοτίβο της *recusatio*, σύμφωνα με το οποίο οι ελεγειακοί ποιητές απορρίπτουν τις παραδοσιακές ρωμαϊκές αξίες και τον ρωμαϊκό νόμο και θέτουν υπέρνω κάθε νομοθεσίας τον Έρωτα.⁸⁶ Μάλιστα, στον στ. 14 εκφράζει και την ελπίδα της πως μέσω της γραφίδας του νόμου θα κάμψει και τις αντιστάσεις και τις ενστάσεις ενός σκληρόκαρδου εραστή (*ferreus*) παλεύοντας για να τον κατακτήσει (*militia amoris*), όπως ακριβώς ένας μονομάχος (*manus*).⁸⁷

Η Φαίδρα φροντίζει να δομεί για τον εαυτό της το πορτραίτο μίας *puella* άπειρης στο πεδίο του έρωτα. Αν και είναι μια ώριμη παντρεμένη γυναίκα, υπογραμμίζει το πρωτόγνωρο ερωτικό συναίσθημα που την κατακλύζει, αίσθημα τόσο έντονο που έχει σβήσει το πρότερο έγγαμο παρελθόν της και έχει «ανανεώσει» την παρθενία της.⁸⁸

venit amor graves, quo serius – urimur intus;

urimur, et caecum pectora vulnus habent.

Καθότι ήρθε αργότερα, βαρύτερα μ' έπιασε ο έρωτας – εντός μου καίω·

φλέγομαι και τα φυλλοκάρδια μου κρυφή λαβωματιά τα σιγοτρώνει.

Heroides 4, στ. 19-20

Υστερα, στους στ. 23-26 η Φαίδρα ενισχύει ακόμη περισσότερο το αυτοπορτρέτο της ως άμαθης στο πεδίο του έρωτα. Με το επίθετο *rude*, που αποτελεί σεσημασμένο επίθετο για την ερωτική απειρία, στον στ. 25 και με ένα γλωσσικό ολίσθημα στον στ. 26 (*exacto tempore*, 26: ‘‘σαν έρθει ο χρόνος’’) αναφέρεται στη νέα ελεγειακή της

⁸⁶ Την αρχή αυτή ασπάζεται και ο Οβίδιος (*Am.* 1.5) διακηρύσσοντας την αυτονομία του Έρωτα από το ισχύον νομοθετικό πλαίσιο, κάτι που θέτει νέα όρια σε κοινωνικό, νομικό και ηθικό επίπεδο και ταυτόχρονα μετασχηματίζει και ανατρέπει τις παραδοσιακές κοινωνικές δομές της αυγούστειας κοινωνίας. Έτσι, νόμος και έρωτας συγκλίνουν και αποκλίνουν ο ένας από τον άλλον διεκδικώντας την πρωτοκαθεδρία για το ποιος θα ορίζει τις ιδιωτικές σχέσεις των Ρωμαίων πολιτών, ενώ ο εραστής-ποιητής αξιοποιεί και ενίοτε παρωδεί τη νομική γλώσσα υπερασπιζόμενος το δίκαιο του Έρωτα, βλ. Ziogas (2021: 32, 103).

⁸⁷ Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος, Α. Ν. / Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. (2021: 355-356)· Martorana (2024: 244).

⁸⁸ Jacobson (1974: 148).

ταυτότητα επιχειρώντας να ενισχύσει την εικόνα της ως μία νεαρή παρθένα κοπέλα και ιδανικό ταίρι για τον αγνό Ιππόλυτο, ο οποίος διαφυλάττει αυστηρά την του παρθενία απέχοντας από τον ερωτικό στίβο:

sic male vixque subit primos rude pectus amores,

sarcinaque haec animo non sedet apta meo.

ars fit, ubi a teneris crimen condiscitur annis;

cui venit exacto tempore, peius amat.

έτσι κι εμένα η καρδιά μου ανυπότακτη βαριά και δύσκολα τους πρώτους έρωτες
αντέχει

κι αυτό το πλάκωμα δεν κάθεται καλά επάνω στην ψυχή μου.

Τέχνη είν' ο έρωσ, αν μαθαίνεται από τα τρυφερά τα χρόνια η αμαρτία.

Μα όποια, σαν περάσει ο χρόνος, ερωτεύεται, με βάσανα χειρότερα αγαπάει.

Heroides 4, στ. 23-26

Η κορύφωση της αυτοπροβολής της ως *puella* απαντά στους στ. 27-34. Πρώτα, όμως, η Φαίδρα ενδύεται και τον μανδύα της ελεγειακής *Iena* (στ. 27-28) καλώντας τον Ιππόλυτο να γίνει «συνένοχος» στο άνομο πάθος της, να απαρνηθεί την αγαμία του και να αφεθεί μαζί της στην ερωτική άβυσσο. Έπειτα, στους στ. 29-30 η αναφορά στα μήλα (*pomaria*), κατεξοχήν ερωτικό σύμβολο στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία, και η εικονοποιία μέσω της προσφοράς των λουλουδιών (*et tenui primam delegere ungue rosam*, 30: ‘‘κι εσύ το πρώτο τριαντάφυλλο να κόψεις με το απαλό σου νύχι’’), που θυμίζει τα γαμήλια άσματα της Σαπούς,⁸⁹ προδίδουν τη σεξουαλική επιθυμία της Φαίδρας και αξιοποιούνται από την ηρωίδα, με σκοπό την ενίσχυση της εικόνας της ως μιας νεαρής και άμαθης επί των ερωτικών θεμάτων κοπέλας. Προσπαθεί να διαστρεβλώσει την πραγματικότητα και να απαλείψει το γεγονός ότι είναι σύζυγος του πατέρα του, δείγμα της σύγχυσης και της ψυχικής ταραχής της, απόρροια του έντονου ερωτικού της πάθους. Η διαγραφή του παρελθόντος της αποσκοπεί στο να γίνει ακόμα πιο ποθητή στα μάτια του παρουσιαζόμενη ως ένας «θηλυκός Ιππόλυτος»

⁸⁹ Πρόκειται για τα αποσπάσματα 105a και 105c Lobel-Page της Σαπούς, βλ. Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος, Α. Ν. / Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. (2021: 359).

(mirroring),⁹⁰ ώστε να τον πείσει πως είναι το ιδανικό ταίρι για εκείνον, καθώς και οι δύο απέχουν από τον έρωτα διατηρώντας την παρθενία τους. Η Φαίδρα ταυτόχρονα με την περιφρούρηση της γυναικείας αρετής της αντιλαμβάνεται τον άνομο χαρακτήρα του έρωτά της. Προκειμένου να τον πείσει να ανταποκριθεί στον έρωτά της, η Φαίδρα στρέφεται στην ελεγειακή ποίηση, παρεισφρύει στον ανδροκρατούμενο ποιητικό χώρο της ελεγείας και προσομοιάζει την ποιητική της φωνή στα ανδρικά πρότυπα και συγκεκριμένα στην ιδιόμορφη προσωπικότητα του πρόγονού της.⁹¹

Στους 67-84 η Φαίδρα διακόπτει τη ροή της ερωτικής της εξομολόγησης μεταφέροντας νοητά τον Ιππόλυτο στο παρελθόν και συγκεκριμένα στην πρώτη τους συνάντηση στα Ελευσίνια Μυστήρια.⁹² Ο αγαπημένος της γίνεται αντικείμενο θέασης και περιγραφής από εκείνη, μία περιγραφή που δομείται πάνω σε δύο άξονες: την εξωτερική ομορφιά του (στ. 71-78) και τις αθλητικές και κυνηγετικές του επιδόσεις (στ. 79-84) παρουσιάζοντάς τον ως μια ενιαία οντότητα που στο πρόσωπό του συνενώνονται τα χαρακτηριστικά του ιδανικού Ρωμαίου άνδρα. Αν και πρόκειται ακόμη για έναν νεαρό που βρίσκεται στο μεταίχμιο μεταξύ της εφηβείας και της ενηλικίωσης και η

⁹⁰ Η Φαίδρα συντάσσει την επιστολή της υπό το κράτος και την κυριαρχία του έντονου έρωτά της για τον Ιππόλυτο. Η εξομολόγησή της μέσω της επιστολής της και η υιοθέτηση πολλών διαφορετικών προσωπειών, ένα από τα οποία είναι και αυτό της ελεγειακής ποιήτριας, συνάδει πλήρως με την ψυχική της κατάσταση και την εσωτερική αναταραχή της απόρροια του έντονου ερωτικού συναισθήματος. Όταν η δίνη του έρωτα βρίσκεται στο ισχυρότερο σημείο της, τα νοήματα γίνονται όλο και πιο ασαφή και συγκεχυμένα, θολώνει η ακρίβεια και η αναφορά του νοήματος και επικρατεί παράλληλα και σύγχυση ταυτοτήτων, ώστε ακόμη και η ερωτική επιστολή δε μπορεί επακριβώς να οριοθετήσει τα νοήματα, καθώς συντάσσεται υπό το καθεστώς της πλήρους κυριαρχίας του συναισθήματος επί της λογικής. Η τακτική αυτή συνάδει και με τις θεωρίες του Lacan σχετικά με τις διαφορετικές οπτικές του πάθους όσον αφορά τα δύο φύλα και την ψυχοαναλυτική του θεωρία, σύμφωνα με την οποία η ερωτική εμπειρία διέπεται από 3 πυλώνες: το συμβολικό (απαγορευμένο), το φαντασιακό (αυτό που φαντάζεται το Εγώ για να στεριώσει και να ενισχυθεί) και το πραγματικό (εκφράζει το αδύνατο, στο οποίο τα συναισθήματα λαχταρούν τα πάντα, όμως δεν είναι αυτό που ορίζει την πραγματικότητα, απλά είναι η αφετηρία της εσωτερικής οριοθέτησης). Τα τρία αυτά μέρη αλληλεπιδρούν μεταξύ τους, με αποτέλεσμα το υποκείμενο να «στραγγαλίζεται» σε αυτή την πραγματικότητα και να χάνει την ταυτότητά του. Ειδικά όταν πρόκειται για γυναίκα, όπως στην προκειμένη περίπτωση, η επιθυμία για το ανικανοποίητο εντείνεται, με αποτέλεσμα να υιοθετεί πολλές και διαφορετικές ταυτότητες για να κερδίσει την καρδιά του αγαπημένου της και να γίνει το μόνο και οριστικό αντικείμενο του πόθου του, βλ. Lindheim (2003: 81-82), Kristeva (2014: 12, 14, 19) και Janan (2012: 377).

⁹¹ Michalopoulos (2006: 22-23 145-146)· Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος, Α. Ν. / Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. (2021: 358-359).

⁹² Η συνάντηση των δύο εραστών κατά τη διάρκεια μυστηρίων και θρησκευτικών τελετών αποτελούσε συνηθισμένο μοτίβο στη λογοτεχνία. Η Φαίδρα προσδίδει μυσταγωγικό χαρακτήρα στην περιγραφή της πρώτης φοράς που αντίκρισε τον Ιππόλυτο, όμως ταυτόχρονα μέσω των μυθολογικών απόχων της θρησκευτικής αυτής τελετής θέλει να του υπενθυμίσει και τη δική τους σχέση. Συγκεκριμένα, τα μυστήρια σχετίζονταν με την αρπαγή της παρθένας (*puellae*) Περσεφόνης από τον Πλούτωνα παρουσία και της Αρτέμιδος, θεάς-προστάτιδας του Ιππόλυτου. Έτσι, κάνει νύξη στον αγαπημένο της με σκοπό να γίνει πιο ενεργητικός και διεκδικητικός στον έρωτά του και να ανταποκριθεί ως *amator*. Επίσης, η αναφορά της στην *Cerem*, ρωμαϊκή θεά του γάμου, στον στ. 67 (*Cerealis Eleusin*) δείχνει έμμεσα ποια επιθυμεί να είναι η κατάληξη της σχέσης τους, βλ. Michalopoulos (2006: 40-41).

σεξουαλικότητά του δεν έχει καθοριστεί, η Φαίδρα εξαίρει την εξωτερική ομορφιά και τις ικανότητές του στην ιππασία και το κυνήγι, στοιχεία σημαντικά στην ανατροφή Ελλήνων και Ρωμαίων. Γίνεται, επομένως, αντιληπτό πως ο Ιππόλυτος εξυψώνεται ως αντικείμενο του πόθου μίας ελεγειακής *puella*, γεγονός που σηματοδοτεί την είσοδό του στον κόσμο των ενήλικων Ρωμαίων ανδρών.⁹³

Φτάνοντας στην Ελευσίνα για να παρακολουθήσει τα μυστήρια, όπως αναφέρει και η προγενέστερη μυθολογική παράδοση,⁹⁴ ο Ιππόλυτος από θεατής μετατρέπεται σε δέκτη του έντονου βλέμματος της μητριάς του, που πυροδοτεί τον πόθο της. Η Φαίδρα αντιστρέφει τα κοινωνικά πρότυπα αναλαμβάνοντας τον ρόλο του άνδρα ταυτόχρονα με την ανάδυση της ελεγειακής φωνής της. Αν και οι γυναίκες απέφευγαν το έντονο βλέμμα (*gaze*) υπό τον φόβο της κοινωνικής κατακραυγής,⁹⁵ στην προκειμένη περίπτωση ένας άνδρας γίνεται αποδέκτης ενός γυναικείου βλέμματος και ο ανδρικός πόθος αντικαθίσταται από τη γυναικεία φωνή, η οποία οικειοποιείται το ελεγειακό ύφος και μετασχηματίζει τον εραστή μέσα στο ελεγειακό σύμπαν.⁹⁶ Έπειτα, αρχίζει να ξετυλίγεται το κουβάρι της ηδονοβλεπτικής περιγραφής του Ιππόλυτου στους στ. 71-78:⁹⁷

candida vestis erat, praecincti flore capilli,
flava verecundus tinxerat ora rubor,
quemque vocant aliae vultum rigidumque trucemque
pro rigido Phaedra iudice fortis erat.
sint procul a nobis iuvenes ut femina compti!-
fine coli modico forma virilis amat.
te tuus iste rigor positique sine arte capilli

⁹³ Michalopoulos (2006: 45-47).

⁹⁴ ἐλθόντα γάρ νιν Πιπθέως ποτ' ἐκ δόμων σεμνῶν ἐς ὄψιν καὶ τέλη μυστηρίων (Ευριπ. *Ιππόλυτος* 24-25).

⁹⁵ Το στερεότυπο αυτό απηχεί στους ορθούς κανόνες κοινωνικής συμπεριφοράς που θα έπρεπε να έχει μία Ρωμαία γυναίκα και στον τρόπο που παρουσιάζει δημοσίως τον εαυτό της, κάτι που ήταν ιδιαίτερα σημαντικό για τη ρωμαϊκή κοινωνία. Συγκεκριμένα, οι Ρωμαίες γυναίκες έπρεπε να αποφεύγουν να συναντούν τα βλέμματα άλλων ανδρών σε δημόσιους χώρους και να κρατούν τα μάτια τους χαμηλά. Έτσι, απέφευγαν να κακοχαρακτηριστούν και να αποκτήσουν κακή φήμη, καθώς η διασταύρωση με κάποιο βλέμμα ενός άνδρα μπορούσε να λογιστεί ως πρόσκληση για σεξουαλική προσέγγιση, βλ. Langlands (2006: 72).

⁹⁶ Michalopoulos (2006: 42-43). Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος, Α. Ν. / Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. (2021: 365-366)

⁹⁷ Το μοτίβο της ηδονοβλεπτικής περιγραφής αξιοποιείται από τον Οβίδιο και στον μύθο του Δία και της Καλλιστώς (*Met.* 2. 401-416), όπου ένας θεός κατεβαίνει από το αθάνατο βάθρο του στην κοσμική του διάσταση μέσω της εμπλοκής του στο ερωτικό παιχνίδι και την έκφραση σεξουαλικών ιδιοτροπιών, βλ. Barchiesi (2024: 190-191).

et levis egregio pulvis in ore decet.

Κάτασπρος ήταν ο χιτώνας σου, η κόμη σου ανθοστεφανωμένη,
και ντροπαλό κοκκίνισμα την ξανθοκίτρινη όψη σου είχε ζωγραφίσει,
κι αυτό το πρόσωπο που αποκαλούν τραχύ οι άλλες κι αγροίκο,
ήτανε με τη Φαίδρα για κριτή όχι τραχύ αλλά γεροδεμένο.
Αυτοί οι νεαροί που καλλωπίζονται όμοια με τις γυναίκες, να μου λείπουν!-
Με κάποιο μέτρο την εμφάνιση ο άντρας πρέπει να φροντίζει.
Αυτή η αγριάδα και η κόμη σου, έτσι ατημέλητη όπως πέφτει,
σου πάει, καθώς η πανάλαφρη σκόνη στο εξαίσιο πρόσωπό σου.

Heroides 4, στ. 71-78

Η Φαίδρα χρησιμοποιεί την ελεγειακή της φωνή ως «όργανο» για να απογυμνώσει τον Ιππόλυτο και εισέρχεται νοητά στο εσωτερικό της κάμαράς του, όταν εκείνος μένει γυμνός ατενίζοντας το σώμα του δίχως κανένα κάλυμμα. Ενώ η πεπατημένη στην ελεγεία είναι η εξωτερική εμφάνιση της κοπέλας να αξιοποιείται ως το αντικείμενο της ποιητικής αναπαράστασης, στη συγκεκριμένη περίπτωση η Φαίδρα ως ελεγειακή ποιήτρια πια τοποθετεί τον Ιππόλυτο στη θέση της *puella*. Η αρχή της περιγραφής της ανατομίας του κορμιού του ξεκινά emphaticά με το επίθετο *candida* (στ. 71). Πρόκειται για επίθετο αρκετά συνηθισμένο στην ελεγειακή παράδοση, το οποίο αναφέρεται στη λευκότητα και την καθαρότητα του προσώπου και του δέρματος ως δείγμα εκθαμβωτικής ομορφιάς και δήλωνε την ωχρότητα της επιδερμίδας της ελεγειακής *puella*.⁹⁸ Ωστόσο, στον στ. 71 η Φαίδρα δε το χρησιμοποιεί μόνο για να δηλώσει την ομορφιά του Ιππόλυτου στα πλαίσια της ελεγειοποίησής του, αλλά αντανακλά και την αμόλυντη ηθική του. Ταυτόχρονα, με την επιλογή του λευκού χρώματος, το οποίο φορούσαν οι πιστοί στις ρωμαϊκές γιορτές, συμπληρώνει την περιγραφή της ομορφιάς του Ιππόλυτου και δημιουργεί γέφυρα ανάμεσα στην αρχαία Ελλάδα, εφόσον γίνεται αναφορά στα Ελευσίνια Μυστήρια, και τη Ρώμη, καθώς η εξωτερική περιγραφή του Ιππόλυτου αντανακλά την αμφίεση των πιστών στις ρωμαϊκές γιορτές.⁹⁹ Συνεπώς, γίνεται αντιληπτό πώς ο Ιππόλυτος στο μεταίχμιο ανάμεσα στην εφηβεία και την

⁹⁸ OLD, λ. *candidus-a-um*.

⁹⁹ Michalopoulos (2006: 168-169).

ενηλικίωση συνδυάζει τα ανδρικά και τα γυναικεία χαρακτηριστικά, κάτι που τον καθιστά ακόμη πιο ποθητό στα μάτια της ώριμης μητριάς του.¹⁰⁰

Στον στ. 72 (*flava verecundus tinxerat ora rubor*, 72: “και ντροπαλό κοκκίνισμα την ξανθοκίτρινη όψη σου είχε ζωγραφίσει”) η Φαίδρα συνεχίζει την περιγραφή των εξωτερικών χαρακτηριστικών του πρόγονού της που τη σκανδαλίζουν περιγράφοντας την κόμη του, αναφορά που προσιδιάζει στο μοτίβο της περιγραφής των μαλλιών της ελεγειακής *puella*,¹⁰¹ ενώ στον στ. 77 (*te tuus iste rigor positique sine arte capilli*, 77: “Αυτή η αγριάδα και η κόμη σου, έτσι ατημέλητη όπως πέφτει”) εκθειάζει την ατημέλητη εμφάνισή του δηλώνοντας πως το αγριωπό στοιχείο είναι αυτό που την ελκύει ακόμη περισσότερο. Μέσα, όμως, στη γενικότερη περιγραφή της εξωτερικής του εμφάνισης, ταυτόχρονα επιχειρεί να «πριονίσει» τα θεμέλια της ηθικής του και να την αναπροσαρμόσει στον ελεγειακό και ερωτικό κόσμο μέσω της διττής φύσης του επιθέτου *rigidumque* (στ. 73), το οποίο, αν και δηλώνει την αυστηρότητα σε ζητήματα ηθικής, έχει και σεξουαλικές συνυποδηλώσεις υπονοώντας την ανδρική στύση.¹⁰²

Η Φαίδρα ολοκληρώνει την περιγραφή του αγαπημένου της στους στ. 79-84. Η περιγραφή πλέον δεν εστιάζεται στον εραστή Ιππόλυτο, αλλά στον κυνηγό εκθειάζοντας τις άψογες κυνηγετικές και αθλητικές του ικανότητες:

sive ferocis equi luctantia colla recurvas,

exiguo flexos mirror in orbe pedes;

seu lentum valido torques hastile lacerto,

ora ferox in se versa lacertus habet,

sive tenes lato venabula cornea ferro.

denique nostra iuvat lumina, quidquid lagis.

¹⁰⁰ Michalopoulos (2006: 46): Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος, X. N. / Μιχαλόπουλος, A. N. (2021: 366).

¹⁰¹ Η περιγραφή της εξωτερικής εμφάνισης με έμφαση στην κόμη χρησιμοποιείται από τον Οβίδιο στην 12^η επιστολή των *Ηρωίδων* (12. 11), όπου η Μήδεια μέσω μίας ρητορικής ερώτησης (*cur mihi plus aequo flavi placuere capilli / et decor et linguae gratia ficta tuae?*) υπαινίσσεται την υπερφυσική αιτία του έρωτά της, τα ξανθά μαλλιά του Ιάσωνα, τα οποία της προκαλούν θαυμασμό. Ανάλογο μοτίβο παρατηρούμε και στην 15^η επιστολή, όταν η Σαπφώ περιγράφει τον καλλωπισμό και την εμφάνισή της αναφέροντας τα ανακατεμένα της μαλλιά, βλ. Knox (1995: 294) και Bessone (1997: 79-80).

¹⁰² Michalopoulos (2006: 47): Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος A. .N / Μιχαλόπουλος, X. N. (2021: 366).

Αν άγριου αλόγου τον ατίθασο λαιμό θελήσεις να λυγίσεις,
Θαυμάζω που μπορείς σε κύκλο ελάχιστο τα πόδια του να στρέφεις.
Όταν το ευλύγιστο ακόντιο κουνάς με το γερό σου μπράτσο,
μαγνητισμένο πάνω του το βλέμμα μου το ρωμαλέο μπράτσο σου κρατάει,
είτε βαστάς δόρατα από κρανιά, που έχουνε στις άκρες τους ατσάλι.
Τα μάτια τα δικά μου ευφραίνονται, ό,τι κι αν κάνεις, τέλος πάντων.

Heroides 4, στ. 79-84

Το ενδιαφέρον πια μετατοπίζεται από το κορμί του και τα ενδότερα της κάμαράς του και κατά μία έννοια «εισβάλλει» στον δικό του χώρο δράσης παραβιάζοντας για δεύτερη φορά την ιδιωτικότητά του. Η εισβολή αυτή ολοκληρώνει τη σκιαγράφησή του ως ιδανικού Ρωμαίου άνδρα και αποτελεί μία συμβολική μετάβαση από τον κόσμο της εφηβείας στον κόσμο των ενήλικων ανδρών και την ωρίμανσή του στο πεδίο του έρωτα, εφόσον το κυνήγι έχει σεξουαλικές συνυποδηλώσεις, όπως χαρακτηριστικά τονίζεται στους στ. 79-81, όταν αναφέρεται τόσο στην ικανότητά του να δαμάζει τα άγρια άλογα όσο και πως πλέον είναι για εκείνη ο ιδανικός εραστής.¹⁰³

Στο τελευταίο μέρος της επιστολής η Φαίδρα ενδύεται ξανά τον μανδύα του *praeceptoris amoris* στην προσπάθειά της να παρασύρει τον Ιππόλυτο στα ενδότερα της κάμαράς της. Συγκεκριμένα, στους στ. 137-138 του δηλώνει πως η συγγένειά τους αποτελεί το κατάλληλο άλλοθι, ώστε να μπορούν να συνευρίσκονται δίχως να το υποψιαστεί κανείς:

nec labor est celare, licet peccemus, amorem.

cognato poterit, nomine culpa tegit.

Κι αν αμαρτήσουμε, δε θα' ναι δύσκολο να κουκουλώσουμε τον έρωτά μας.

Με τη συγγενική μας σχέση ως πρόσχημα μπορούμε να κρύψουμε το αμάρτημά μας.

¹⁰³ Michalopoulos (2006: 47)· Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος, Α. Ν. / Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. (2021: 366-367).

Έτσι, υπό το πρόσχημα της συγγένειας, η οποία δηλώνεται και μέσω του *cognato*, οι δύο υποψήφιοι εραστές δε θα χρειάζεται να «κρύβονται» κάτω από το πέπλο της νύχτας και να βρίσκονται σε διαρκή εγρήγορση και ανησυχία για το αν αποκαλυφθούν.¹⁰⁴

Συνεχίζοντας σε αυτό το μοτίβο έχει ακόμη ένα ισχυρό επιχείρημα προκειμένου να τον πείσει πως δεν υπάρχει ο κίνδυνος να αποκαλυφθεί ο παράνομος έρωτάς τους, καθώς μοιράζονται την ίδια στέγη (στ. 141-142):

non tibi per per tenebras duri reseranda mariti

ianua, non custos decipiendus erit;

Και ούτε στα σκοτάδια θα χρειάζεται εσύ καμία πόρτα να παραβιάζεις

του αυστηρού συζύγου μου, ούτε φύλακα δε θα' ναι ανάγκη να εξαπατήσεις.

Η Φαίδρα στους στίχους αυτούς ανακαλεί ένα σεσημασμένο μοτίβο στην ελεγεία, το παρακλαυσίθυρον (*paraclausithyron*).¹⁰⁵ Εικονοποιεί τον Ιππόλυτο εντάσσοντας τον σε ελεγειακά πλαίσια και δομώντας για εκείνον την εικόνα του *exclusus amator*. Όμως, αν και το δίστιχο με την προσθήκη ενός σταθερού ελεγειακού σημείου αναφοράς χρωματίζεται με τα χρώματα της ελεγείας, εντούτοις έχουμε ανατροπή του, καθώς ο Ιππόλυτος ως ένοικος και συγκάτοικος της *puella* δε χρειάζεται να προσκρούσει πάνω στη σκληρότητά της ή εκείνη του συζύγου και αφέντη, η οποία αποτυπώνεται στην πόρτα του οικήματος (*duri reseranda mariti ianua*, 141: ‘καμία πόρτα να παραβιάζεις’), ενώ του υπογραμμίζει πως ο δρόμος για την κλίνη της είναι ορθάνοιχτος, καθώς κανένας φρουρός (*non custos*) δε θα βρίσκεται εκεί για να τον

¹⁰⁴ Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος, Α.Ν / Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. (2021: 376)· Martorana (2024: 256).

¹⁰⁵ Το παρακλαυσίθυρον (*paraclausithyron*) ανήκει στους λεγόμενους «κοινούς τόπους» (*loci communes*) και αποτελεί σταθερό σημείο αναφοράς στην ελεγειακή παράδοση με τις καταβολές του να εντοπίζονται στην ελληνιστική ποίηση και τη Νέα Κωμωδία. Στο *paraclausithyron* ο εραστής ως *exclusus amator* καταφεύγει μπροστά στην πόρτα (*ianua*) της αγαπημένης του, η οποία αρνείται να του ανοίξει, και εκείνος προσπαθεί με παρακάλια ή με το ερωτικό του τραγούδι να την μεταπείσει. Εμπόδια στην προσπάθειά του πολλές φορές στέκονται ένας δούλος επιφορτισμένος με καθήκοντα θυρωρού (*ianitor*) από την *puella*, ο οποίος γίνεται και αποδέκτης δωροδοκιών και κολακειών από τον εραστή-ποιητή, αλλά και ο ερωτικός αντίζηλος (*vir*), ο οποίος είναι σύζυγος ή εραστής της *puella*, και πολλές φορές την κρατά περιορισμένη τοποθετώντας έναν φύλακα (*custos*) στην πόρτα, βλ. Αντωνιάδης (2015: 27-28).

εμποδίζει. Παρατηρείται, συνεπώς, ότι η ανατροπή του *paraclausithyron* εγγυάται την ασφάλεια των δύο εραστών, ενώ συγχρόνως καταστρατηγούνται τα όρια ανάμεσα στον ιδιωτικό και δημόσιο βίο, την απόκρυψη και την αποκάλυψη, την ντροπή και τη δημόσια έκθεση, καθώς το φυσικό σύνορο, δηλαδή η πόρτα (*ianua*), χάνει την ισχύ της. Επίσης, η ίδια η πόρτα πλέον αποκτά έναν άλλο χαρακτήρα, καθώς, ενώ στην προγενέστερη λογοτεχνική παράδοση ανοίγει και αποκαλύπτει ένα τοπίο θανάτου και συμφοράς για τον οίκο,¹⁰⁶ στον κόσμο της ελεγείας μετασχηματίζεται σε σύμβολο ζωής και έρωτα αναιρώντας την απόσταση ανάμεσα στην *puella* και τον εραστή της.¹⁰⁷

Εν κατακλείδι, συμπεραίνουμε πως η Φαίδρα για να σαγηνεύσει τον Ιππόλυτο και να τον παρασύρει στον δικό της αισθησιακό κόσμο επιχειρεί να υιοθετήσει διαφορετικές ταυτότητες και προσωπεία, ώστε ο πρόγονός της να λησμονήσει πως η επιστολή που κρατά στα χέρια του είναι γραμμένη από τη μητριά του. Βάσει αυτής της στρατηγικής η Φαίδρα παρουσιάζεται ως άλλη Αριάδνη, με την οποία νιώθει να ταυτίζεται, καθώς και οι δύο έχουν εγκαταλειφθεί από τον ίδιο άνδρα, τον Θησέα, και έχουν ερωτευτεί δύο άνδρες που έχουν συγγενική σχέση (πατέρας με γιο). Επιπρόσθετα, υιοθετεί το προφίλ του κυνηγού αφενός για να παρουσιαστεί ως το ιδανικό ταίρι του Ιππόλυτου και αφετέρου για να αναλάβει τα ηνία στην ερωτική καταδίωξη και να επαναπροσδιορίσει τον ρόλο της μέσα στα πλαίσια της νέας ελεγειακής της ταυτότητας. Τέλος, με την εγγραφή της στον κόσμο της ελεγείας επιχειρεί να απενεχοποιήσει το άνομο ερωτικό της πάθος, να το θέσει σε μία νέα βάση και με αυτόν τον τρόπο να άρει τις όποιες ενστάσεις του Ιππόλυτου, ώστε εκείνος να ενδώσει στο ερωτικό της κάλεσμα.

4. Η ρητορική αποπλάνηση της Φαίδρας

Στην παρούσα ενότητα θα βαδίσουμε στα ρητορικά χνάρια της Φαίδρας και θα εξετάσουμε πώς κατασκευάζει ρητορικά την επιστολή της προς τον Ιππόλυτο, προκειμένου να απενεχοποιήσει το πάθος της, και πώς ως ένας ικανός ρήτορας προσδίδει ρητορική στόχευση στο γράμμα της. Σκοπός της ενότητας αυτής είναι να εξεταστεί η μυθολογική προϊστορία του κρητικού οίκου (Ευρώπη, Πασιφάη, Αριάδνη)

¹⁰⁶ Στην τραγωδία του Ευριπίδη *Ιππόλυτος* η προσταγή του Θησέα να ανοίξουν οι πύλες του παλατιού για να τον υποδεχθούν στον στ. 793 (*πύλας ἀνοίξας εὐφρόνως προσενέπειν*) οδηγεί στην αποκάλυψη της νεκρής Φαίδρας, η οποία έχει δώσει τέλος στη ζωή της δια απαγχονισμού.

¹⁰⁷ Michalopoulos (2006: 39)· Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος, Α. Ν / Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. (2021: 376).

και τον τρόπο με τον οποίο η Φαίδρα, στην 4η επιστολή των *Ηρωίδων* αξιοποιεί αυτά τα *exempla*, για να νομιμοποιήσει ρητορικά τον έρωτά της και να τον εντάξει σε ένα κληρονομικό σχήμα «οϊκείου» πάθους. Παράλληλα, θα διερευνηθεί πώς ο Οβίδιος, μέσα από τη γυναικεία φωνή, συνομιλεί με την αυγούστεια νομοθεσία περί γάμου και μοιχείας και πώς αξιοποιεί το ρωμαϊκό και το θείο δίκαιο, τα οποία εγγράφει και μετασχηματίζει στο ελεγειακό σύμπαν.

I. Μυθολογική προΐστορία του κρητικού οίκου

Η Φαίδρα ανήκει στον οίκο του Μίνωα, ο οποίος έχει να επιδείξει όσον αφορά τις γυναίκες κυρίως ατυχή περιστατικά και ιστορίες όσον αφορά τον έρωτα. Οι πιο γνωστές μυθολογικές παραδόσεις αφορούν την Ευρώπη και την Πασιφάη. Η ιστορία της Ευρώπης αποτελεί μία από τις γνωστότερες μυθολογικές παραδόσεις.¹⁰⁸ Σύμφωνα με τη μυθολογία, την Ευρώπη την ερωτεύτηκε ο Δίας και παίρνοντας τη μορφή ταύρου τη μετέφερε από την Τύρο, στην οποία ήταν βασιλιάς ο πατέρας της, στην Κρήτη. Μαζί έκαναν τρία παιδιά: τον Μίνωα, τον Ραδάμανθυ και τον Σαρπηδόνα. Όσον αφορά τον μύθο της Πασιφάης αποτελεί μία επίσης γνωστή ιστορία στην αρχαία μυθολογική παράδοση.¹⁰⁹ Η βασίλισσα της Κρήτης ερωτεύτηκε έναν ταύρο μετά από παρέμβαση του Ποσειδώνα, αφού ο Μίνωας αθέτησε την υπόσχεσή του προς εκείνον να του τον προσφέρει ως θυσία. Η Πασιφάη στην προσπάθειά της να ζευγαρώσει με τον ταύρο ζήτησε από τον Δαίδαλο να κατασκευάσει ένα ομοίωμα του ζώου. Εκείνη μπήκε μέσα και από την ένωσή τους προέκυψε ο Μινώταυρος, ένα τέρας μισός άνθρωπος και μισός ταύρος.¹¹⁰

¹⁰⁸ Ο μύθος της αρπαγής της Ευρώπης από τον Δία αναφέρεται στο 3ο βιβλίο της *Βιβλιοθήκης* του ψευδο-Απολλόδωρου (ταύτης Ζεὺς ἐρασθεὶς, ῥόδου ἀποπλέων, ταῦρος χειροήθης γενόμενος, ἐπιβιβάσθεισαν διὰ τῆς θαλάσσης ἐκόμισεν εἰς Κρήτην. ἡ δέ, ἐκεῖ συνευνασθέντος αὐτῇ Διός, ἐγέννησε Μίνωα Σαρπηδόνα Ραδάμανθυν), ενώ αποτέλεσε το κεντρικό θέμα του επυλλίου *Εὐρώπη* του Μόσχου και εξιστορείται αναλυτικά στους στ. 63-124, βλ. Edmonds (1912: 433-434, 436-437) και Frazer (1921: 298).

¹⁰⁹ Την ιστορία της τη μαθαίνουμε έμμεσα από την Φαίδρα και την Τροφό στην τραγωδία *Ἰππόλυτος* στους στ. 337-338 (ὦ τλήμων, οἶον, μήτερ, ἡράσθης ἔρον. / ὃν ἔσχε ταύρου, τέκνον; ἡ τί φῆς τόδε;), αλλά και στο 3ο βιβλίο της *Βιβλιοθήκης* του ψευδο-Απολλόδωρου (ὀργισθεὶς δὲ αὐτῷ Ποσειδῶν ὅτι μὴ κατέθυσε τὸν ταῦρον, τοῦτον μὲν ἐξηγγρίωσε, Πασιφάην δὲ ἐλθεῖν εἰς ἐπιθυμίαν αὐτοῦ παρεσκεύασεν. ἡ δὲ ἐρασθεῖσα τοῦ ταύρου συνεργὸν λαμβάνει Δαίδαλον, ὃς ἦν ἀρχιτέκτων, πεφευγὼς ἐξ Ἀθηνῶν ἐπὶ φόνῳ), βλ. Frazer (1921: 304).

¹¹⁰ Grimal (1986: 147, 331).

II. Η Φαίδρα και το κληρονομικό σχήμα του άνομου έρωτα

Προκειμένου να αποσπάσει την εύνοια του Ιππόλυτου (*captatio benevolentiae*), η Φαίδρα κάνει αναδρομή στο άνομο παρελθόν της οικογένειάς τη στο πεδίο του έρωτα και ειδικότερα των γυναικών. Με την αναφορά της στις ατυχείς και εκτός κανονικού πλαισίου ερωτικές περιπέτειες των προγόνων της θέλει να τονίσει πως είναι ακόμη ένας κρίκος στην αλυσίδα μιας οικογενειακής παράδοσης που διαιωνίζει τους αμαρτωλούς έρωτες. Η πρώτη αναφορά της στο βεβαρυμμένο ερωτικό παρελθόν της οικογένειάς της γίνεται στους στ. 53-58, όταν αναφέρεται ονομαστικά στις γυναίκες του οίκου της που έπεσαν θύματα αυτής της κληρονομικής κατάρας.¹¹¹ Η πιο εκτενής αναφορά, εκτός από την αναφορά της στην ιστορία της Ευρώπης, η οποία αποτελεί και τη «βασιλομήτωρα» του οίκου,¹¹² γίνεται για την Πασιφάη, η οποία έχει και την πιο γνωστή περιπέτεια άνομου ερωτικού πάθους:

Forsitan hunc generis fato reddamus amorem,

et Venus ex tota gente tributa petat.

Iuppiter Europen – prima est ea gentis origo-

dilexit, tauro dissimulante deum.

Pasiphae mater, decepto subdita tauro,

enixa est utero crimen onusque suo

Ίσως εγώ αυτόν τον έρωτα χρωστάω στη μοίρα της γενιάς μου,

κι η Αφροδίτη ικανοποίηση ζητάει για όλο μου το σόϊ.

Ο Δίας την Ευρώπη αγάπησε – αυτή 'ναι η ρίζα της γενιάς μου-

τη θεία φύση του καλύπτοντας πίσω από τη μορφή ενός ταύρου.

¹¹¹ Η μυθολογική παράδοση για τους άνομους και εκτός φυσικών νόμων έρωτες των γυναικών της οικογένειας της Φαίδρας απηχεί μία σεσημασμένη αντίληψη στην αρχαία Ρώμη σχετικά με τη σεξουαλικότητα των γυναικών. Συγκεκριμένα, οι γυναίκες αποτελούν μυστήρια και παθιασμένα πλάσματα με μία επικίνδυνη ροπή προς την απιστία και σε αλόγιστα ερωτικά πάθη. Με βάση αυτή την πεποίθηση ο οίκος της Φαίδρας και συγκεκριμένα τα γυναικεία μέλη του ανταποκρίνονται σε αυτό το στερεότυπο, βλ. Armstrong (2006: 111).

¹¹² Η αναφορά στην Ευρώπη και η εμφατική της τοποθέτηση στην αρχή του στ. 55 (*Iuppiter Europen*) αποτελεί μία επιλογή της Φαίδρας, η οποία επιθυμεί να αναγάγει την καταγωγή της σε θεϊκό πλαίσιο. Η αναφορά της αρπαγής της Ευρώπης από τον Δία, που μνημονεύεται και από τον Ευριπίδη στην τραγωδία *Ιππόλυτος* (στ. 337-343), αποσκοπεί στην υπενθύμιση του άνομου παρελθόντος των γυναικών του κρητικού οίκου στο πεδίο του έρωτα. Παρότι η Ευρώπη χρησιμοποιείται από την Φαίδρα ως ένα μυθολογικό *exemplum* για να δικαιολογήσει το παράνομο πάθος της για τον Ιππόλυτο, η ταύτισή της με τον κρητικό οίκο προξενεί εντύπωση. Η σύνδεση της πριγκίπισσας των Φοινίκων με τον κρητικό οίκο αποτελεί επιλογή της ελεγειακής Φαίδρας, καθώς η Ευρώπη δεν αποτελούσε συγγενή του θεού Ήλιου, ο οποίος σύμφωνα με τη μυθολογία ήταν ο προπάτορας του κρητικού οίκου. Επομένως, πρόκειται για συγγενή εξ αγχιστείας και όχι εξ αίματος βλ. Michalopoulos (2006: 64, 158).

Η Πασιφάη η μάνα μου ενώθηκε με έναν ταύρο που είχε ξεγελάσει

Και μέσα στην κοιλιά κουβάλησε του αμαρτήματός της το φορτίο.

Heroides 4, στ. 53-58

Παρατηρούμε πως εξαίρει την Πασιφάη ως πρότυπο και μυθολογικό παράδειγμα (*exemplum*) τόσο για το ήθος όσο και για τις επιλογές της. Αν και αποτελεί μία αμφίσημη μυθολογική προσωπικότητα, η Φαίδρα την ανακατασκευάζει ρητορικά στα ειδολογικά πλαίσια της επιστολογραφίας και την ανάγει σε πρότυπο συμπεριφοράς, καθώς επιθυμεί να τη μιμηθεί για να συνδεθεί ερωτικά με τον Ιππόλυτο.¹¹³ Η σπουδαιότητα του ρόλου της στη ζωή και τη μοίρα της εξηγείται και από την εμφαντική τοποθέτησή της στην πρώτη θέση του στ. 57, ώστε να τονιστεί ποιος οργάνωσε την πλάνη και τον δόλο στην προσπάθειά της να ζευγαρώσει με τον ταύρο. Η σχέση αυτή φέρει παρόμοια στοιχεία με τον έρωτα της Φαίδρας για τον Ιππόλυτο, λόγω του σκανδαλώδους χαρακτήρα τους. Όμως, αν και ο έρωτας της Φαίδρας βάσει των κοινωνικών επιταγών είναι ένα πάθος αιμομικτικό, φαντάζει λιγότερο αφύσικος από την ένωση ενός ανθρώπου με ένα ζώο.¹¹⁴

Αργότερα, στους στ. 63-66 η Φαίδρα για να τονίσει ακόμη περισσότερο τη δύναμη της κληρονομικότητας του άνομου πάθους ενεργεί ως ένας ικανός ρήτορας και υπογραμμίζει πως εκείνη δε φέρει καμία ουσιαστική ευθύνη για το πρωτόγνωρο ερωτικό συναίσθημα που την κατακλύζει, αλλά ακολουθεί τους οικογενειακούς νόμους (*socias leges*). Μέσω του επιθέτου *socias* η Φαίδρα δηλώνει τη συνενοχή και την υπόθαλψή της στο κληρονομικό κακό, το οποίο διαωνίζεται.¹¹⁵ Προκειμένου να αποτινάξει το βάρος της ενοχής της, επαναπροσδιορίζει το συναίσθημά της μέσα στο πλαίσιο του κληρονομικού δικαίου,¹¹⁶ ακόμη κι αν αυτό σημαίνει πως έμμεσα θα δυσφημήσει την οικογένειά της και θα υπονομεύσει την βασιλική καταγωγή της.¹¹⁷

¹¹³ Alekou (2022: 534, 546).

¹¹⁴ Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος, Α. Ν. / Μιχαλόπουλος, Α. Ν. / Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. (2021: 364).

¹¹⁵ Η συνενοχή και η υπόθαλψη σε ένα έγκλημα ή σε μία πράξη πριν, κατά τη διάρκεια και μετά την τέλεσή της απαντά και αλλού στις *Ηρωίδες* και συγκεκριμένα στις προγραμματικές δηλώσεις της Μήδειας στην 10η επιστολή προς τον Ιάσονα (στ. 1-4). Η Μήδεια καταστρατηγεί τους κανόνες της επιστολογραφίας, διότι δε ξεκινά με τον τυπικό χαιρετισμό, αλλά εκ προοιμίου υπενθυμίζει τη συμβολή της στους άθλους του Ιάσονα και στη σωτηρία τη δική του και των Αργοναυτών συντρόφων του (*ars mea cum peteres ut tibi ferret opem*), βλ. Berger (1991: 709), Bessone (1997: 61) και Αλέκου (2021: 41-42).

¹¹⁶ Martorana (2024: 246).

¹¹⁷ Η Φαίδρα αντιστρέφει ένα παραδοσιακό μοτίβο στις *Ηρωίδες*, σύμφωνα με το οποίο οι συντάκτριες των επιστολών προκρίνουν την λαμπρή καταγωγή τους. Στην επιστολή αυτή η καταγωγή δεν προβάλλεται με στόχο την δόμηση ενός καλύτερου πορτραίτου για τη συντάκτρια, αλλά φωτίζει ένα

hoc quoque fatale est: placuit domus una duabus;

me tua forma capit, capta parente soror.

Thesides Theseusque duas rapuere sorores-

ponite de nostra bina tropaea domo!

Ανήκει και αυτό στη μοίρα μας: μας θέλγει και τις δύο ο ίδιος οίκος.

Εμένα μάγεψε η δική σου ομορφιά, την αδερφή μου μάγεψε ο γονιός σου.

Έχουν αρπάξει δύο αδερφές ο γόνος του Θησέα και ο Θησέας –

- να υψώσετε και τρόπαιο διπλό για τον χαμό του οίκου του δικού μας!

Heroides 4, στ. 63-67

III. Η συμβολή του θεϊκού παράγοντα στη διαιώνιση της κληρονομικής κατάρας

Εκτός από τις ενέργειες των γυναικών του οίκου της, η Φαίδρα εκ προοιμίου υπογραμμίζει και τον ρόλο των θεών στη διαιώνιση του οικογενειακού κακού. Προκειμένου να αποποιηθεί το βάρος των ευθυνών της, υπογραμμίζει και τη συμβολή των θεών. Συγκεκριμένα, η Φαίδρα τονίζει πως η κληρονομική κατάρα της οικογένειάς της στο πεδίο του έρωτα είναι απόρροια του θεϊκού παράγοντα αναφέροντας την Αφροδίτη (*et Venus ex tota gente tributa petat*, 54: ‘‘κι η Αφροδίτη ικανοποίηση ζητάει για όλο μου το σόϊ’’).¹¹⁸ Επιπρόσθετα, η αναφορά της στη μοίρα της (*fato*) χρωματίζει με ακόμη πιο μελανά χρώματα την προϊστορία της οικογένειάς της και αναδεικνύει το δίπολο ανάμεσα στον πολιτισμένο και τον πρωτόγονο έρωτα, το ανθρώπινο και το ζωώδες, το λογικό και το αλόγιστο ερωτικό πάθος.¹¹⁹

Προς το τέλος της επιστολής της προς τον Ιππόλυτο, η Φαίδρα αναφέρεται ξανά στη συμβολή του θεϊκού παράγοντα στην κηλίδωση του ονόματος της οικογένειάς της. Η εστίαση σε αυτό το απόσπασμα της επιστολής αλλάζει, καθώς δίνει έμφαση στους άνδρες της οικογένειάς της. Αναφέρει πρώτα τον πατέρα της (*Minos*),¹²⁰ στη συνέχεια

άνομο παρελθόν, του οποίου οι συνέπειες έχουν ισχύ και στον παρόντα χρόνο, βλ. Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος Α. Ν. / Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. (2021: 362-363).

¹¹⁸ Το μένος της Αφροδίτης προς τον βασιλικό οίκο της Κρήτης εντοπίζεται στη μυθολογική παράδοση, καθώς ο γεννήτορας του οίκου, ο θεός Ήλιος, ήταν εκείνος που αποκάλυψε την παράνομη σχέση της με τον Άρη. Μέσω του μύθου, επομένως, τεκμαίρεται πως η άνομη προϊστορία των γυναικών του οίκου στο πεδίο του έρωτα αποτελεί εκδίκηση της θεάς, βλ. Armstrong (2006: 65).

¹¹⁹ Armstrong (2006: 112)- Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος, Α. Ν. / Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. (2021: 363).

¹²⁰ Μόνο τυχαία δε μπορεί να θεωρηθεί η αναφορά στον Μίνωα, καθώς ούτε εκείνος δεν είχε να παρουσιάσει μια ισορροπημένη ερωτική ζωή θυμίζοντας μάλιστα σε αρκετά σημεία και τον σύζυγό της,

κάνει μία έμμεση νύξη στον Δία (*quod veniant proavi fulmina torta manu*, 158: ‘‘που απ’τα χέρια του προπάππου μου φεύγουν οι κεραυνοί σαν τις σαΐτες’’), με τον οποίο η Ευρώπη γέννησε τον Μίνωα, ενώ ολοκληρώνει την αναφορά της στους προπάτορές της στους στ. 159-160, όταν αναφέρεται στον θεό Ήλιο:

quod sit avus radiis frontem vallatus acutis,
purpureo tepidum qui movet axe diem-

που ο παππούς μου είναι στο μέτωπο με αιχμηρές ακτίνες στολισμένος,
αυτός που το θερμό ξημέρωμα φέρνει με τ’ ολοπόρφυρό του άρμα;

Heroides 4, στ. 149-150

Στο σημείο αυτό η Φαίδρα αναφέρει μία ακόμη μυθολογική παράδοση που σχετίζεται με τον οίκο του Μίνωα. Η αναφορά της στον θεό Ήλιο επαναφέρει το ζήτημα της κληρονομικής κατάρας των γυναικών της οικογένειάς της στο πεδίο του έρωτα, η οποία για ακόμη μία φορά φαίνεται να είναι βαθιά ριζωμένη στο πέρασμα των χρόνων ως απόρροια της εκδικητικότητας της Αφροδίτης προς τον Ήλιο για την αποκάλυψη της παράνομης σχέσης της με τον Άρη.¹²¹ Μάλιστα, ακόμη και η αποστροφή της προς εκείνη στον στ. 167 (*per Venerem*, 167: ‘‘στης Αφροδίτης τ’ όνομα’’) μπορεί να μοιάζει με όρκο, όμως αποτελεί ειρωνική αναφορά, αν λάβουμε υπόψιν παλαιότερες διασκευές του μύθου.¹²² Πιο συγκεκριμένα, ο Ευριπίδης στο προοίμιο της τραγωδίας *Ιππόλυτος* προσδίδει θεόσταλτο χαρακτήρα στο πάθος της Φαίδρας και το σκιαγραφεί ως ερωτική μανία που ταλανίζει την ηρωίδα και γίνεται βάρος στην ψυχή της.¹²³

IV. Η εμπλοκή του Ιππόλυτου στην αλυσίδα της κληρονομικής κατάρας

Η Φαίδρα δεν ασχολείται μόνο με τις ενέργειες των θεών και των προγόνων της που συνέβαλαν στην εδραίωση και τη διαιώνιση του κληρονομικού κακού. Για αυτό

τον Θησέα, καθώς και αυτός, αν και παντρεμένος με την Πασιφάη, εμπλέκεται σε πολλές εξωσυζυγικές περιπέτειες, βλ. Armstrong (2006: 119-120).

¹²¹ Ο ρόλος του θεού ήλιου στην αποκάλυψη της παράνομης σχέσης του Άρη και της Αφροδίτης υπογραμμίζεται στο δεύτερο τραγούδι του Δημόδοκου στο νησί των Φαιάκων στη ραψωδία θ της *Οδύσσειας* (στ. 266-366). Ως θεός που σταθερά είναι επόπτης των πάντων τονίζεται η συνεισφορά του στην αποκάλυψη του δεσμού στον Ήφαιστο, ιδίως στους στ. 270-271 (*ἄφαρ δέ οἱ ἄγγελος ἦλθεν / Ἥλιος, ὃ σφ’ ἐνόησε μιγαζομένους φιλότητι*) και στον στ. 302 (*Ἡέλιος γάρ οἱ σκοπιὴν ἔχεν εἶπέ τε μῦθον*), βλ. de Jong (2011: 220, 222).

¹²² Ευριπ., *Ιππόλυτος* 9, 21-25.

¹²³ Παπαδοπούλου (2008: 155, 172).

καθιστά τόσο τον Θησέα όσο και τον Ιππόλυτο κρίκους στην αλυσίδα της κληρονομικής κατάρας και επιρρίπτει και στους δύο άνδρες ένα μερίδιο ευθυνών.

Ήδη από τον στ. 59, όπου ο Θησέας αναφέρεται με το πατρωνυμικό του όνομα (*Aegides*), κάνει νύξη στον ρόλο που επιτέλεσε ο σύζυγός της στη διαιώνιση του κακού, καθώς, αφού σκότωσε τον Μινώταυρο, συνδέθηκε ερωτικά με την αδελφή της, την Αριάδνη, την οποία και στη συνέχεια εγκατέλειψε. Για αυτό κιόλας ο Θησέας χαρακτηρίζεται ως *perfidus*, δηλαδή ως άπονος και σκληρόκαρδος σύντροφος, ένας χαρακτηρισμός σεσημασμένος στις *Ηρωίδες* για όσους εγκαταλείπουν τις συντρόφους τους.¹²⁴ Εκτός όμως από τον Θησέα, εμπλέκει και τον ίδιο τον Ιππόλυτο στην οικογενειακή παράδοση, καθώς τον προσφωνεί με το πατρωνυμικό του όνομα (*Thesides*) και τον συνδέει με τον πατέρα του. Η Φαίδρα αξιοποιεί ρητορικά το ζεύγος *capit-capta* (*me tua forma capit, capta parente soror*, 64: ‘Έμένα μάγεψε η δική σου ομορφιά, την αδερφή μου μάγεψε ο γονιός σου’) για να τονίσει τη στενή αδελφική σχέση των δύο γυναικών και την ταυτόχρονη θυματοποίησή τους από τον πατέρα και τον γιό.¹²⁵ Αποτέλεσμα είναι ο παραλληλισμός των δύο ανδρών και η σύνδεσή τους στο πεδίο της σεξουαλικότητας, εφόσον έχουν σαηνεύσει ερωτικά δύο αδελφές. Επιπλέον, η ερωτική και ελεγειακή χροιά που προσδίδει στην αναφορά της για τη μορφή (*forma*) του Ιππόλυτου στον στ. 64 αποσκοπεί στην ανάδειξή του ως «δεύτερου Θησέα» και την απάλειψη της εικόνας του ως ενός αγνού και παρθένου άνδρα.¹²⁶ Όμως, η ερωτική εμπλοκή του στη διαταραγμένη ερωτική παράδοση της οικογένειάς της δηλώνει περισσότερο μια ευχή και μία προσδοκία της Φαίδρας παρά μία απτή πραγματικότητα. Ίσως έμμεσα με τη χρήση του *rapuere*, να ενθαρρύνει και μία πιο ελεγειακή ανάγνωση, δηλαδή την αναγωγή του Ιππόλυτου σε *raptor* και τη μεταβολή του ερωτικού του status.¹²⁷ Τη διάθεσή της αυτή δηλώνει και στον στ. 66 (*ponite de nostra bins tropaea domo!*, 66: ‘να υψώσετε και τρόπαιο διπλό για τον χαμό του οίκου του δικού μας!’) τονίζοντας πως η αποπλάνηση του Ιππόλυτου θα αποτελεί

¹²⁴ Fulkerson (2005: 133).

¹²⁵ Michalopoulos (2006: 74).

¹²⁶ Παρόμοιο μοτίβο συναντούμε και στην 12η επιστολή των *Ηρωίδων* (στ. 11-12), όπου η Μήδεια προσδίδει ερωτική και ελεγειακή χροιά στον έρωτα και την ομορφιά. Η ελεγειακή απόχρωση του δίστιχου ενισχύεται και από την ρητορική ερώτηση προς τον Ιάσωνα (*et decor et linguae gratia ficta tuae?*), όπου τονίζεται η υπερφυσική δύναμη του πάθους, το οποίο πια σκιαγραφείται ως μια κατακλυσμιαία δύναμη που συγκλονίζει την ηρωίδα, βλ. Bessone (1997: 79)

¹²⁷ Στο νομικό λεξιλόγιο ως *raptor* ή *raptus* εννοείται εκείνος που απαγάγει μία γυναίκα παρά τη θέληση της οικογένειάς της, βλ. Berger (1991: 667).

επισφράγιση ότι είναι πράγματι άξιο μέλος του οίκου της και συνεχιστής της κληρονομιάς της στο ερωτικό πεδίο.¹²⁸

Στο καταληκτικό μέρος της επιστολής της (στ. 165-166) η Φαίδρα χρησιμοποιεί την ελεγειακή γλώσσα, προκειμένου να εκλιπαρήσει τον Ιππόλυτο, ώστε να μαλακώσει τη στάση του απέναντί της και να ενδώσει στο πάθος της.¹²⁹

Flecte, ferox, animos! potuit corrumpere taurum

mater; eris tauro saevior ipse truci?

Γλύκανε την καρδιά, σκληρόκαρδε! Ν' αποπλανήσει έναν ταύρο

η μάνα μου κατάφερε. Πιο αδυσώπητος εσύ θα είσαι από έναν άγριο ταύρο;

Heroides 4, στ. 165-166

Στους στίχους αυτούς η Φαίδρα προχωρά σε μια άτυπη σύγκριση ανάμεσα στον Ιππόλυτο και τον ταύρο, η οποία παράλληλα αποτελεί προοικονομία και τραγική ειρωνεία για το τέλος του νεαρού ήρωα.¹³⁰ Η σύνδεσή του με τον ταύρο αποτελεί ένα ρητορικό τέχνασμα της Φαίδρας επιδιώκοντας με αυτό το *ex maiore* παράδειγμα να προσδώσει λογική στο άλογο και να αποδείξει πως ό,τι μπορεί να φαντάζει αταίριαστο ίσως τελικά και να μπορεί να τεθεί σε μία βάση και να αναπτυχθούν ισχυροί δεσμοί. Η Φαίδρα επιχειρεί να πείσει τον Ιππόλυτο να αποτινάξει τους ηθικούς περιορισμούς και δισταγμούς του, ώστε να μη θεωρήσει ανόσιο τον αιμομικτικό έρωτά τους. Συγχρόνως,

¹²⁸ Fulkerson (2005: 131, 133)· Michalopoulos (2006: 34)· Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος, Α. Ν. / Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. (2021: 365).

¹²⁹ Η άτυπη αυτή πρόσκληση και παράκληση προς τον Ιππόλυτο να την ακολουθήσει στα μονοπάτια του έρωτα ανακαλεί τόσο την Αριάδνη όσο και την Μήδεια. Στο τέλος της 10ης επιστολής των *Ηρωίδων* η Αριάδνη για να πείσει τον Θησέα να γυρίσει πίσω του υπενθυμίζει τις ευεργεσίες της προς εκείνον (στ. 143) μέσω της βοήθειας που του προσέφερε στον λαβύρινθο, ενώ χαρακτηριστικό είναι το επίθετο *lassas* στον στ. 145, επίθετο σεσημασμένο στον Οβίδιο, που υποδηλώνει την εξάντληση της Αριάδνης ως απόρροια του ερωτικού πάθους. Στην 12η επιστολή η Μήδεια με επιτακτικό τρόπο στον στ. 193 (*redde torum*) απευθύνεται στον Ιάσωνα σαν να είναι κάποιος ασυνεπής οφειλέτης καλώντας τον να της επιστρέψει αυτό που δικαιωματικά της ανήκει. Αναδύεται, λοιπόν, το ερωτικό μοτίβο της στέρησης του κρεβατιού και η Μήδεια προσπαθεί να προασπίσει και να υπενθυμίσει τα δικαιώματά της ως *uxor* και η στέρηση του ρόλου της είναι αυτή που αναδεικνύει και το κίνητρο της εκδίκης της, βλ. Knox (1995: 256) και Bessone (1997: 260-262).

¹³⁰ Ο ταύρος αποτελεί ένα ζώο με έντονη παρουσία και στην 12η επιστολή στις *Ηρωίδες* και συγκεκριμένα στον στ. 93 (*iungis aenipedes inadusto corpore tauros*), στον στ. 163 (*serpentis igitur potui taurosque furentes*), όταν η Μήδεια αναφέρεται στην προσπάθειά της να δαμάσει τους ταύρους και να βοηθήσει τον Ιάσωνα να φέρει εις πέρας την αποστολή του, και στον στ. 193 (*non ego te inploro contra taurosque virosque*), όταν με σαρκαστικό τόνο απευθύνει ξανά το ίδιο αίτημα που είχε κάνει κάποτε ο Ιάσων προς εκείνη, βλ. Bessone (1997: 224, 264).

το παράδειγμα του ταύρου αποσκοπεί στο να κάμψει τις αντιστάσεις του και να του υπενθυμίσει πως ακόμη και ένα αδάμαστο θηρίο δίχως ενσυναίσθηση και λογική υπέκυψε σε μια γυναίκα, έστω κι αν αυτή η ένωση μοιάζει αφύσικη.¹³¹

V. Η υπερασπιστική γραμμή της Φαίδρας

Ο Οβίδιος τοποθετεί τη Φαίδρα στη θέση ενός ικανού ρήτορα με άριστη γνώση του δικανικού ρωμαϊκού συστήματος, ώστε να χαράξει την κατάλληλη υπερασπιστική γραμμή για τη νομιμοποίηση του έρωτά τον Ιππόλυτο. Για αυτόν τον λόγο ο ποιητής αξιοποιεί τα πολιτικά, κοινωνικά και νομικά συμφραζόμενα της Ρώμης. Ο Οβίδιος χρησιμοποιεί ως «προσωπείο» τη γυναικεία φωνή της Φαίδρας για να ασκήσει κριτική στην ηθική νομοθεσία του Αυγούστου υποσκάπτοντας ταυτόχρονα τα θεμέλια του πολιτικού και κοινωνικού οικοδομήματος της Ρώμης της εποχής του.¹³² Για την υλοποίηση αυτής της στρατηγικής «κατασκευάζει» ρητορικά μία Φαίδρα (*suasoria*), η οποία για να απενεχοποιήσει το πάθος της αξιοποιεί την πολιτική ορολογία, τους «νόμους της ελεγγείας», καθώς και το ρωμαϊκό δίκαιο (*lex Romana*) της εποχής της (στ. 3-11, 17-18) και το θείο δίκαιο (*lex divina*) (στ. 32-36, 131-136).¹³³

Η αρχή γίνεται με την αξιοποίηση της πολιτικής γλώσσας και ορολογίας στο ελεγγειακό περιβάλλον. Στον στ. 5 (*his arcana notis terra pelagoque feruntur*, 5: “Τέτοιες γραφές τα μυστικά σε θάλασσες και σε στεριές τα μεταφέρουν”) η Φαίδρα ανασκευάζει ποιητικά την πολιτικοστρατιωτική φράση *terra marique* και σηματοδοτεί πως «διάβηκε τον Ρουβίκωνα» περνώντας από την Ελλάδα στη Ρώμη, από την ελληνική λογοτεχνική παράδοση στη ρωμαϊκή.¹³⁴ Όμως, παρόλο που θέλει να αρθρώσει τη φωνή της και να εξωτερικεύσει τον έρωτά της, αντιλαμβάνεται πως η εξομολόγηση του ερωτικού συναισθήματος, στην προκειμένη περίπτωση, είναι σκανδαλώδης.

¹³¹ Fulkerson (2005: 134). Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος Α. Ν. / Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. (2021: 378).

¹³² Η σχέση του Οβιδίου με τη ρητορική μαρτυρείται από τον ίδιο στα *Tristia* (4.10), όταν στάλθηκε από τους γονείς του στη Ρώμη για να διδαχθεί τη ρητορική τέχνη και να ακολουθήσει δικανική σταδιοδρομία, όμως στη συνέχεια αφοσιώθηκε στην ποίηση. Εντούτοις, οι σπουδές του και οι διδαχές έμειναν βαθιά ριζωμένες μέσα του, κάτι που αποδεικνύεται και από τα έργα του, στα οποία πολλές φορές ενσωματώνει νομική γλώσσα και ασκεί έμμεσα κριτική στο σύγχρονό του νομοθετικό πλαίσιο περί ηθικής, γάμου και οικογένειας που θεσπίστηκε από τον Οκταβιανό Αύγουστο. Δεν είναι λίγες, μάλιστα, οι φορές που στηλιτεύει την εισβολή της δημόσιας ζωής μέσω των νόμων και του πολιτικού ελέγχου στον ιδιωτικό βίο των Ρωμαίων πολιτών, βλ. Martorana (2024: 238-241).

¹³³ Martorana (2024: 238-241).

¹³⁴ Martorana (2024: 242). Πρβλ. Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος, Α. Ν. / Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. (2021: 354).

Ελλοχεύει, επομένως, ο κίνδυνος να στιγματιστεί δημόσια για το μοιχικό πάθος της,¹³⁵ αν λάβουμε υπόψιν τους περιορισμούς που ίσχυαν για τις γυναίκες κατά την εποχή σύνταξης της επιστολής από τον Οβίδιο λόγω των νόμων που ψηφίστηκαν για τον περιορισμό της μοιχείας (*de adulteriis coercendis*) και στη ρύθμιση του γάμου ανάμεσα στις κοινωνικές τάξεις (*de maritandis ordinibus*).¹³⁶ Για αυτό και χαρακτηρίζει την επιστολή της προς τον Ιππόλυτο με τη λέξη *notas* στον στ. 6, όρος αρνητικά επιφορτισμένος που δηλώνει στίγμα ή ντροπή.¹³⁷ Αν και μπορεί να έχει την έννοια της ανταλλαγής μηνυμάτων μεταξύ εχθρών στην πολιτική σφαίρα, στην προκειμένη περίπτωση υποδηλώνει ένα αδίκημα ιδιωτικής φύσεως, τη διεφθαρμένη και ανάρμοστη συμπεριφορά απέναντι στα μέλη της οικογένειας. Η συμπεριφορά αυτή οδηγεί στην τιμωρία (*nota censoria*) μέσω του αποκλεισμού από την κοινωνική ζωή λόγω παραβατικής και αποκλίνουσας συμπεριφοράς, που αφορούσε πρωτίστως τη διατάραξη του οικογενειακού πυρήνα. Ταυτόχρονα, το άτομο στιγματίζεται με *ignominia* (ατιμία) για την ηθικά επιλήψιμη συμπεριφορά του, συνθήκη ιδιαίτερα αρνητική για κάθε Ρωμαίο πολίτη.¹³⁸

Εκτός από την αξιοποίηση και εγγραφή του πολιτικού λεξιλογίου, η Φαίδρα δηλώνει ρητά την προσχώρησή της στον κόσμο της ελεγείας και την υπακοή της στους ειδολογικούς κανόνες του νέου αυτού ποιητικού είδους που θα ακολουθήσει από εδώ και πέρα. Ήδη από την αρχή της επιστολής της η ηρωίδα επιχειρεί να βάλει γερά θεμέλια στην υπεράσπιση του έρωτά της, καθώς υποστηρίζει πως η έκφραση του πάθους της είναι απόρροια της συμμόρφωσής της με τους νόμους της ελεγείας, στην οποία πια έχει προσχωρήσει. Αρχικά, στον στ. 3 (*quid epistula lecta nocebit* ?, 3: “τι θα σε βλάψει να διαβάσεις ένα γράμμα;”) θεμελιώνει τη νέα της ελεγειακή ταυτότητα και αποδεικνύεται άριστη γνώστρια του μυθολογικού και λογοτεχνικού παρελθόντος της. Συγχρόνως, φροντίζει να καθησυχάσει τον Ιππόλυτο πως δεν εγκυμονεί για τον

¹³⁵ Martorana (2024: 243).

¹³⁶ Πρόκειται για τους νόμους που ψηφίστηκαν από τη Σύγκλητο το διάστημα 19-17 π.Χ. και αποτέλεσαν ακρογωνιαίους λίθους του αυγούστειου νομοθετικού προγράμματος. Γνώμονας ήταν η επαναφορά των χρηστών ρωμαϊκών ηθών και ο περιορισμός της ασωτείας. Ακόμη, το νομοθετικό πλαίσιο για τη ρύθμιση των γάμων ανάμεσα στις κοινωνικές τάξεις δυσχέρανε ακόμη περισσότερο τη θέση των γυναικών όσον αφορά την επιλογή συζύγου. Ήδη οι περιορισμοί στην επιλογή συζύγου για τις γυναίκες ήταν περισσότεροι σε σχέση με τους άνδρες, καθώς ως επί το πλείστον ο πατέρας της οικογένειας ή σπανιότερα οι συγγενείς όριζαν την επιλογή του κατάλληλου για εκείνη συζύγου, επομένως οι ανάρμοστοι γάμοι δεν ήταν συχνοί και οι γυναίκες ήταν εγκλωβισμένες στη μέγγενη της κοινωνικής κατακραυγής, βλ. Balsdon (1984: 94-96, 228, 231-232).

¹³⁷ *Σύγχρονο Λατινοελληνικό Λεξικό* s. v. *nota*.

¹³⁸ Berger (1991: 598)· Martorana (2024: 243).

ίδιο κανέναν κίνδυνο η ανάγνωση του γράμματός της,¹³⁹ ίσως όμως η ρητορική αυτή ερώτηση ενέχει κίνδυνο, καθώς αποτελεί και μία απορία ή ειρωνεία ή ακόμη και έμμεση προοικονομία σχετικά με τον επερχόμενο χαμό του Ιππόλυτου, τον οποίο γνωρίζουμε από τον Ευριπίδη (στ. 1.230-1.250).¹⁴⁰ Υποστηρίζει πως δεν πράττει κάτι που κινείται εκτός πλαισίου νόμου, καθώς συμμορφώνεται και ενεργεί βάσει των όσων της υπαγορεύει ο Έρωτας (*scribere iussit amor*, 10: “με πρόσταξε ο έρωτας να γράψω”).¹⁴¹ Αν και η αιδώς (*pudor*) της απαγορεύει να αρθρώσει λόγο, εντούτοις υπακούει στις διαταγές του Έρωτα, όπως δηλώνει χαρακτηριστικά και στον στ. 11 (*quidquid Amor iussit*, 11: “Όποια εντολή δώσει ο Έρωτας”). Ο *Amor* ενεργεί ως νομική και καθοδηγητική αρχή που αναλαμβάνει καθήκοντα νομοθέτη,¹⁴² δικαστή και αξιωματούχου και έχει δικαίωμα εξουσίας (*ius*) πάνω σε θεούς και ανθρώπους.¹⁴³ Η Φαίδρα, επομένως, ως εραστής (*amator*) συμμορφώνεται με τις υποδείξεις του νομοθέτη, όμως ταυτόχρονα παρακάμπτει και υποσκάπτει το ρωμαϊκό νομοθετικό

¹³⁹ Η επικινδυνότητα της ανάγνωσης μίας επιστολής αποτελεί ένα στοιχείο σεσημασμένο στον Οβίδιο. Μία τέτοια περίπτωση εντοπίζεται στο ζεύγος των διπλών επιστολών 20-21 μέσω του ρήματος *perlege* (*Her.* 20. 3, *Her.* 21. 109). Ειδικότερα, στην επιστολή του προς την Κυδίππη ο Ακόντιος εκ προοιμίου προτρέπει την Κυδίππη να αναγνώσει την επιστολή μέχρι το τέλος δίχως φόβο, καθώς η ηρωίδα είχε κάθε λόγο να είναι επιφυλακτική με τα μηνύματα που έρχονται ξαφνικά. , βλ. Kenney (1996: 183).

¹⁴⁰ Michalopoulos (2006: 10): Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος, Α. Ν. / Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. (2021: 354).

¹⁴¹ Παρόμοιο μοτίβο συναντούμε και στην επιστολή του Ακόντιου προς την Κυδίππη (*Her.* 20. 27-30), όταν αναφέρει πως ο ίδιος ο Έρωτας τον συμβούλευσε ως σωστός δικηγόρος πώς να διεκδικήσει την γυναίκα που επιθυμούσε. Ο *Amor* εδώ εμφανίζεται με ρωμαϊκά χαρακτηριστικά και με το προσωπείο ενός δικανικού συμβούλου, άριστου γνώστη του ρωμαϊκού δικαίου, ο οποίος επινοεί ένα «συμβόλαιο» για να δεσμευτεί η Κυδίππη πως θα παντρευτεί τον Ακόντιο. Το ζήτημα επαναφέρεται στον στ. 38 μέσω ενός ρητορικού ερωτήματος (*scripta mihi caute littera crimen erit ?*) μέσω του οποίου τονίζει τη μετριοπάθεια του μηνύματος της επιστολής πάνω στο μήλο, την οποία ανάγνωσε η Κυδίππη μέσα στον ναό, και πως όσα ήταν γραμμένα υπαγορεύτηκαν συνειδητά από τον δικηγόρο Έρωτα, βλ. Kenney (1996: 186, 188).

¹⁴² Ο διακεimenικός διάλογος της ελεγειακής ποίησης του Οβιδίου και της νομοθεσίας του Αυγούστου αποτελεί ένα από τα χαρακτηριστικά που εντοπίζονται στις ελεγείες του ποιητή. Ο έρωτας ορίζεται ως μία πολιτισμική κατασκευή που οι ρίζες του βρίσκονται εκτός των πολιτισμικών κανόνων και εκτός κάθε κοινωνικής ιεραρχίας και κοινωνικών κανόνων. Για αυτό ο εραστής (*amator*) υπακούοντας στις προταγές του *Amor* επαναπροσδιορίζει το νομικό πλαίσιο στη λογική της ομαλοποίησης του πάθους του. Η ερωτική επιθυμία, λοιπόν, και το ερωτικό συναίσθημα διεκδικούν τη δική τους αυτονομία μέσα στο κοινωνικό, νομικό και ηθικό πλαίσιο της εποχής του. Ο έρωτας και ο νόμος μπορεί να συμπλέκονται, όμως ο *Amor* είναι εκείνος που κατέχει τα ηνία μέσα στο ελεγειακό σύμπαν, επαναπροσδιορίζει το περιεχόμενο και ορίζει την αποκλειστικότητα στη ρύθμιση των ανθρώπινων σχέσεων, βλ. Ziogas (2021: 3, 11, 98, 103).

¹⁴³ Το ρήμα *scribo* εκτός από την αυτοαναφορική του σημασία, μέσω της οποίας δηλώνει πως διαβάζουμε μία επιστολή, χρησιμοποιείται και με τη νομική του διάσταση μέσω της καταγραφής μίας απόφασης σε πινακίδα. Το ρήμα επαναφέρεται τόσο στον στ. 13 (*ille mihi primo dubitanti scriber dixit*) όσο και στον στ. 14 (*scribe! dabit vixtas ferreus ille manus*) και αξιοποιείται από τη Φαίδρα τόσο η ελεγειακή όσο και η νομική του διάσταση. Σκοπός της είναι να δείξει πως φαινομενικά συμμορφώνεται με ό,τι είναι αποδεκτό και νόμιμο, όμως ταυτόχρονα παρακάμπτει και υπονομεύει την αυγούστεια νομοθεσία μέσω της εγγραφής της στο ελεγειακό νομικό πλαίσιο που υπαγορεύει ο *Amor*, βλ. Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος, Α. Ν. / Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. (2021: 356) και Martorana (2024: 244-245).

σύστημα και τον αυγούστειο κώδικα, καθώς χειρίζεται τους ισχύοντες νόμους από τη δική της οπτική γωνία και τους θέτει σε μία νέα βάση.¹⁴⁴

Εκτός από τους ελεγειακούς νόμους, η Φαίδρα μεταχειρίζεται και προσαρμόζει το ρωμαϊκό δίκαιο (*lex Romana*) στο ελεγειακό σύμπαν. Ο συγκερασμός της ελεγειακής και της δικανικής γλώσσας χρησιμοποιείται ως «όπλο» από την ηρωίδα για να τονίσει πως δεν καταπατά κάποιον νόμο και κινείται εντός των επιτρεπόμενων πλαισίων, εφόσον η μοιχεία στην ελεγεία δεν είναι κολάσιμη. Κινούμενη προς αυτή την κατεύθυνση εκμεταλλεύεται τις πολλαπλές και αμφίσημες αναγνώσεις του όρου *socialia foedera* στον στ. 17,¹⁴⁵ ο οποίος εδώ έχει την έννοια των «γαμήλιων όρκων». Μέσω του *foedus*,¹⁴⁶ όρου σεσημασμένου στη λατινική ορολογία, εννοεί τη συμφωνία της και τους όρκους αγάπης και πίστης που έδωσε με τον εραστή της (*amator*), ο οποίος και τους κατέλυσε εγκαταλείποντάς την.¹⁴⁷ Ως εκ τούτου, ως μια ελεύθερη γυναίκα πια υπογραμμίζει πως απλά ακολουθεί και υπακούει στους νόμους της οικογένειάς της (*socias leges*), Έτσι, η ίδια δεν αισθάνεται πως παρανομεί ούτε πως διαπράττει κάτι ποινικά κολάσιμο, καθώς ο αιμομικτικός έρωτάς της για τον Ιππόλυτο συμβαδίζει με τα οικογενειακά έθιμα και τους νόμους του οίκου της.¹⁴⁸ Από νομική άποψη προσπαθεί να διασφαλίσει την καλή της φήμη (*fama*), όπως δηλώνει και στον στ. 18, στοιχείο διαχρονικό στον μύθο, έχοντας παράλληλα επίγνωση του παράνομου χαρακτήρα του πάθους της, όπως αποκαλύπτεται με τη χρήση του όρου *crimine*.¹⁴⁹

¹⁴⁴ Michalopoulos (2006: 10)· Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος, Α. Ν. / Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. (2021: 354)· Martorana (2024: 244-245).

¹⁴⁵ Η αμφισημία του όρου έγκειται στις πολλαπλές ερμηνείες του *socius*, το οποίο μπορεί να δηλώνει είτε την πολιτική συμμαχία είτε την ερωτική σχέση, αλλά στην προκειμένη περίπτωση μπορεί να υπαινίσσεται και τη συστηματοποίηση των οικογενειακών ενώσεων και των συζυγικών σχέσεων της αυγούστειας νομοθεσίας και εποχής, βλ. Martorana (2024: 245).

¹⁴⁶ Το *foedus* αποτελεί κοινό τόπο στην ελεγειακή ορολογία και πρόκειται ουσιαστικά για έναν μετασχηματισμό του συμφώνου μιας στρατιωτικής ή πολιτικής συμμαχίας σε «συμβόλαιο» ανάμεσα στον ποιητή-εραστή (*amator*) και την *puellam*, αλλά μπορεί να εννοεί γενικότερα και τη σεξουαλική ένωση, βλ. Martorana (2024: 246).

¹⁴⁷ Μία παρόμοια «συμφωνία» με τη μορφή συμβολαίου αναφέρει και η αδελφή της Φαίδρας, η Αριάδνη, στον στ. 78 της 10^{ης} επιστολής των *Ηρωίδων* (*esset, quam dederas, morte soluta fides*), την οποία και κατέλυσε ο σύντροφός της, ο οποίος φάνηκε αναξιόπιστος και κατέλυσε τους όρους της. Η «συμφωνία» της αυτή με τον Θησέα με τη μορφή υπόσχεσης θα έπανε να ισχύει μόνο σε περίπτωση θανάτου, αφού εκείνος είχε ορκιστεί να την αγαπά όσο ζούσαν και οι δύο, βλ. Knox (1995: 247).

¹⁴⁸ Παρόμοια θέση επαναλαμβάνει ούτε πως διαπράττει κάτι ποινικά κολάσιμο, καθώς ο αιμομικτικός έρωτάς της για τον Ιππόλυτο συμβαδίζει με τα οικογενειακά έθιμα και τους νόμους του οίκου της, ενώ το φαινομενικά ανήθικο και ανόσιο υπακούει στο φυσικό δίκαιο και το δίκαιο της ανθρωπότητας, αν λάβουμε υπόψιν πως το *leges gentis* εντάσσεται στη διευρυμένη έννοια του *ius gentium*, βλ. Martorana (2024: 246).

¹⁴⁹ Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος, Α. Ν. / Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. (2021: 357).

Παράλληλα με την ένταξη του έρωτα της Φαίδρας και του Ιππόλυτου σε έναν ελεγειακό πλαίσιο, ο Οβίδιος επιχειρεί να απενεχοποιήσει ακόμη περισσότερο τον έρωτά της με την επίκληση και του θείου δικαίου (*lex divina*). Ο ποιητής, έχοντας γνώση πόσο θα διατάρασσε τα ηθικά θεμέλια της αυγούστειας κοινωνίας η γυναικεία ερωτική εξομολόγηση, επικαλείται μία εξουσία ανώτερη από εκείνη του Οκταβιανού. Αυτή είναι η κοσμική εξουσία των θεών. Για την υιοθέτηση αυτού του σκοπού η Φαίδρα αξιοποιεί στο λογοτεχνικό πεδίο ένα μυθολογικό *exemplum*, τον γάμο της Ήρας και του Δία. Μέσω αυτού προσπαθεί να κάμψει τις αντιστάσεις του Ιππόλυτου, να διαλύσει τις αμφιβολίες του και να απενεχοποιήσει την επικείμενη ένωσή τους.¹⁵⁰

Η πρώτη αναφορά γίνεται στους στ. 35-36, όταν αποσιωπά τον αιμομικτικό χαρακτήρα του πάθους της και επικεντρώνει την προσοχή της μόνο στην ντροπή που θα της επιφέρει η διάπραξη της μοιχείας, όπως δηλώνει και η ίδια χαρακτηριστικά στον στ. 32 (*candor ab insolita labe*, 32: ‘‘είναι γραφτό μου να κηλιδωθεί από μια ανεπανάληπτη αμαρτία’’) με το δίπολο ανάμεσα στην αγνότητα και την κηλίδα:

si mihi concedat Iuno fratremque virumque,

Hippolytum videor praepositura Iovi!

Ακόμα κι αν τον αδερφό και άντρα της η Ήρα ήθελε να μου παραχωρήσει,

Θαρρώ πως απ’ τον Δία τον Ιππόλυτο θα είχα εγώ για ταίρι προτιμήσει!

Heroides 4, στ. 35-36

Η επόμενη νύξη στη μυθολογική παράδοση εντοπίζεται στους στ. 131-136, όταν η Φαίδρα σε αυτό το σημείο επιχειρεί μία τολμηρή διατύπωση θεμελιώνοντας ουσιαστικά τον γάμο ανάμεσα στον Δία και την Ήρα ως σημείο καμπής και μετάβασης από μία εποχή αγνότητας, την εποχή του Κρόνου, σε μία νέα ανανεωτική περίοδο, στην οποία η αιμομιξία πια δεν καθίσταται επιλήψιμη:

ista vetus pietas, aevo moritura futuro,

rustica Saturno regna tenente fuit.

¹⁵⁰ Αν και δεν πρόκειται για μία καθαρά αιμομικτική σχέση, αλλά σχέση μητριάς-προγόνου, αυτό δεν αναιρεί πως έχουμε να κάνουμε με μία περίπτωση ένωσης στενών συγγενών, η οποία σύμφωνα με τις διατάξεις των αυγούστειων νόμων θεωρούνταν κατακριτέα και τιμωρούνταν αυστηρά, παρόλο που η ενδογαμία συνέβαινε στην αρχαία Ρώμη κυρίως για οικονομικούς λόγους, βλ. Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος, Α. Ν./ Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. (2021: 375).

Iuppiter esse pium, statuit quodcumque iuvaret,
et fas omne facit fratre marita soror.
illa coit firma generis iunctura catena,
imposuit nodos cui Venus ipsa suos.

Εκείνη η παλαιά ευσέβεια ήταν γραφτό ν' αφανιστεί μια μέρα.
Υπήρχε, όταν το παλιομοδίτικο βασίλειό του ο Κρόνος κυβερνούσε.
Ο Δίας όρισε πως είναι τίμιο αυτό που μας προσφέρει απολαύσεις
και έκανε τα πάντα να επιτρέπονται, αφού γυναίκα του έκανε την αδερφή του.
Μονάχα εκείνος ο δεσμός συγγένειας σφραγίζεται γερά με αλυσίδα,
Όταν σφιχτόδεσε τους κόμπους η ίδια η Αφροδίτη αυτοπροσώπως.

Heroides 4, στ. 131-136

Ενώ η αναδρομή και η επιστροφή σε μία παλαιότερη και πιο ιδεαλιστική εποχή (*mos maiorum*), κάτι που αποτέλεσε και τη ναυαρχίδα του νομοθετικού προγράμματος του Οκταβιανού Αύγουστου, συνήθως χρωματίζεται θετικά στο μυαλό των ανθρώπων, στην προκειμένη περίπτωση επιδιώκεται το αντίστροφο. Η σκιαγράφιση του παρελθόντος, το οποίο προσωποποιείται διαμέσου του Κρόνου (*Saturno*), αποσκοπεί στην απόρριψη της παραδοσιακής ηθικής και της αυγούστειας νομοθεσίας.¹⁵¹ Η Φαίδρα «ακροβατεί» τεχνηέντως ανάμεσα στα κοινωνικά και θρησκευτικά έθιμα και την ερωτική ελεγειακή ποίηση, ενώ δείχνει μία εξαιρετική άνεση κινούμενη στους χώρους της θείας και της ανθρώπινης νομοθεσίας για να στηρίξει τις θέσεις της. Λαμβάνοντας, συγχρόνως, υπόψιν και τις ειδολογικές συμβάσεις της ελεγείας, σύμφωνα με τις οποίες έχουμε ταύτιση του Οκταβιανού με τον Δία,¹⁵² «παίζει» με την

¹⁵¹ Την απόρριψη της επιστροφής που πρέσβευε η κωδικοποίηση των αυγούστειων νόμων υπογραμμίζει η Φαίδρα πιο ξεκάθαρα με τον αναχρονισμό στον στ. 131 και την αναφορά της στην *pietatem*, παραδοσιακή ρωμαϊκή αξία, η οποία συνδέεται με τα *rustica magna* (στ. 132) του Κρόνου. Η απόρριψη της θεμελιώδους για τη ρωμαϊκή κοινωνία αξίας εκφράζεται με μία μετοχή μέλλοντα (*moritura*), η οποία κινείται στην ίδια κατεύθυνση με τους στ. 129-130, όπου η Φαίδρα επενδύει στον ηθικό σχετικισμό και προτρέποντας τον Ιππόλυτο να μη δίνει τόση βαρύτητα σε παραδοσιακές έννοιες, όπως πρόγονος και μητριά (*quia privigno videar coitura noverca*), βλ. Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος, Α. Ν. / Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. (2021: 374) και Martorana (2024: 254).

¹⁵² Ο Οκταβιανός Αύγουστος μετά την επιβολή της ρωμαϊκής ειρήνης (*pax Romana*) πέρασε στην ρωμαϊκή ιστορία ως ο θεμελιωτής της Χρυσής Εποχής της Ρώμης. Για αυτό, παρουσιάστηκε στη ρωμαϊκή λογοτεχνία ως αντιπρόσωπος του Δία στη γη, αλλά δεν ήταν και λίγες οι φορές που ταυτίστηκε με τον βασιλιά των θεών. Στην ταύτισή του με τον θεϊκό κόσμο συντέλεσε και η εκλογή του στο αξίωμα του Ανώτατου Αρχιερέα (*Pontifex Maximus*) το 12 π. Χ., όπως μας πληροφορεί ο Οβίδιος στους *Fasti* (4. 949-954). Ο αυτοκράτορας ως απόγονος του Αινεία και της Αφροδίτης θεωρήθηκε συγγενής (*cognatus*) του Δία και αυτό αποτυπώθηκε στον λαό με την αναγωγή του ιδιωτικού του ιερού, το οποίο ήταν αφιερωμένο στην Αφροδίτη (*Vesta*), σε χώρο δημόσιας λατρείας, εφόσον η κατοικία του *Pontifex*

αυγούστεια νομοθεσία και με τα όρια ανάμεσα στο ρωμαϊκό και το θείο δίκαιο. Επισημαίνει πως ο αυτοκράτορας και οι νόμοι του δεν έχει δικαιοδοσία και ισχύ στον κόσμο των θεών. Ως εκ τούτου, δεν μπορεί να ελέγξει τις θεϊκές σχέσεις, όπως τις ιδιωτικές ζωές των Ρωμαίων πολιτών. Προσεγγίζει από ελεγειακή σκοπιά το ζήτημα του άνομου έρωτα έχοντας ως «άλλοθι» όχι μόνο τον γάμο Δία-Ήρας, αλλά και το ότι η σχέση ενισχύεται από τα δεσμά που επέβαλλε η ίδια η θεά της ελεγείας, η Αφροδίτη (*imposuit nodos cui Venus ipsa suos*, 136: ‘‘όταν σφιχτόδεσε τους κόμπους του η ίδια η Αφροδίτη αυτοπροσώπως’’) επαναδιαπραγματευόμενη τους κανόνες της ελεγείας και υπερβαίνοντας τους κανόνες της Ρώμης.¹⁵³

Εν κατακλείδι, παρατηρούμε πως η 4η επιστολή των *Ηρωίδων* αποτελεί ένα ιδιαίτερο πεδίο, καθώς συνενώνει πολλές και διαφορετικές όψεις. Η Φαίδρα επανεντάσσει τον προσωπικό της έρωτα σε ένα κληρονομικό σχήμα του κρητικού οίκου, αξιοποιεί νομικούς όρους και ρητορικές στρατηγικές, και, μέσα από την ελεγειακή φωνή της, σχολιάζει εμμέσως το αυγούστειο νομοθετικό πλαίσιο. Έτσι, ο Οβίδιος, πιστός στη ρητορική του παιδεία, μετατρέπει την επιστολογραφία σε χώρο όπου ο μύθος και ο νόμος διαπλέκονται και αλληλοϋπονομεύονται.

Maximus έπρεπε να είναι δημόσια. Επιπρόσθετα, ο Οβίδιος μας ενημερώνει ξανά τόσο στους *Fasti* (1. 650) όσο και στις *Metamorphoses* (15. 868-870) για την αναπαράσταση του Οκταβιανού ως αντιπροσώπου του Δία επί της γης (*sola toro m agni digna reperta Iovis*), ακόμη και για την ταύτισή του με τον βασιλιά των θεών (*Iuppiter arces / temperat aetherias et mundi regna triformis, / terra sub Augusto est*). Τέλος, ο Οράτιος στα *Carmina* (1.12.57) ταυτίζει τον Αύγουστο με τον Δία μέσω του χαρακτηρισμού *aequus*, ο οποίος σκιαγραφεί τον δίκαιο και αμερόληπτο χαρακτήρα που πρέπει να έχει ο διοικητής ενός κράτους, στοιχεία που διακατέχει και ο ίδιος ο Δίας, βλ. Nisbet & Hubbard (1970: 168), Fantham (1998: 275), Green (2004: 298) και Levick (2010: 152, 264, 290).

¹⁵³ Martorana (2024: 254-256).

3. Η PHAEDRA ΤΟΥ ΣΕΝΕΚΑ

1. Η προσέγγιση του μύθου μέσω του λατινικού δράματος

Η τραγωδία *Phaedra* του Σενέκα αποτελεί μία από τις γνωστότερες δραματικές αξιοποιήσεις του μύθου στην αρχαιότητα. Είχαν προηγηθεί οι δύο τραγωδίες του Ευριπίδη (*Ιππόλυτος Καλυπτόμενος* και *Ιππόλυτος Στεφανηφόρος*), η χαμένη τραγωδία *Φαίδρα* του Σοφοκλή, μία πραγμάτευση του μύθου από τον Λυκόφωνα και η 4^η επιστολή στις *Ηρωίδες* του Οβιδίου, όπου ο ελεγειακός ποιητής κατασκευάζει ένα φανταστικό γράμμα που υποτίθεται πως στέλνει η Φαίδρα στον Ιππόλυτο για να του εξομολογηθεί τον έρωτά της. Ο Σενέκας στην τραγωδία του παρουσιάζει τη βασική πλοκή του μύθου, σύμφωνα με την οποία η Φαίδρα ερωτεύεται τον πρόγονό της, ο οποίος συνειδητά απέχει από τον έρωτα και είναι αποκλειστικά αφοσιωμένος στη λατρεία της Αρτέμιδος και τις κυνηγετικές του δραστηριότητες. Στο άκουσμα της είδησης του έρωτα που τρέφει για αυτόν η μητριά του ο Ιππόλυτος ξεσπά και απορρίπτει τον έρωτά της. Για να τον εκδικηθεί η Φαίδρα τον κατηγορεί ψευδώς στον Θησέα πως αποπειράθηκε να τη βιάσει και εκείνος ζητά από τον Ποσειδώνα να τιμωρήσει τον ένοχο. Αποτέλεσμα είναι ο θεός της θάλασσας να στείλει ένα ταυρόμορφο τέρας να καταδιώξει τα άλογα του Ιππόλυτου, τα οποία ανατρέπουν το άρμα του και τον οδηγούν στον θάνατο. Στο τέλος η Φαίδρα αποκαλύπτει την πλάνη στον Θησέα αποκαθιστώντας την τιμή του Ιππόλυτου και έπειτα αυτοκτονεί με το ξίφος του.¹⁵⁴

Παρόλο που ο Σενέκας εντάσσει μέσα στην τραγωδία του βασικά και διαχρονικά δεδομένα του μύθου, όπως το πάθος της Φαίδρας, η αγνότητα του Ιππόλυτου, η ερωτική απόρριψη της μητριάς από τον πρόγονό της, η ψευδής κατηγορία εις βάρος του Ιππόλυτου και η κατάρα του Θησέα, που επιφέρει τον θάνατο του γιού του,

¹⁵⁴ Ράϊος (2015: 99).

εντούτοις εκμεταλλεύεται την ελευθερία του να παρουσιάσει με έναν διαφορετικό τρόπο τον μύθο και να επινοήσει ένα διαφορετικό κίνητρο. Καινοτόμα στοιχεία σε σχέση με τη μυθολογική παράδοση αποτελούν η ερωτική εξομολόγηση της ίδιας της Φαίδρας στον Ιππόλυτο δίχως τη διαμεσολάβηση ενός τρίτου προσώπου, η συνειδητή επιλογή του Σενέκα να περιορίσει τον ρόλο των θεών μόνο στην παρέμβαση του Ποσειδώνα και η απαγγελία της ψεύτικης απόπειρας βιασμού του Ιππόλυτου εναντίον της από την ίδια την Φαίδρα στον Θησέα και όχι διαμέσου επιστολής. Η τραγωδία του Σενέκα διαφέρει σημαντικά από τις προγενέστερες πραγματεύσεις του μύθου, αν και παρατηρείται πως είναι ένα έργο που αποτελεί αποτέλεσμα «σύμφυρσης» (*contaminatio*) από την αρχαία ελληνική τραγωδία (Ευριπίδης, Σοφοκλής), την αλεξανδρινή ποίηση (Λυκόφρων) και την ελεγειακή παράδοση (Οβίδιος). Ως εκ τούτου, τεκμαίρεται πως πρόκειται για ένα έργο δημιουργεί σχέσεις ανταγωνισμού (*imitatio*) και μίμησης (*aemulatio*) σε σχέση με τα προγενέστερα έργα και τις πραγματεύσεις του μύθου.¹⁵⁵

2. Η απεικόνιση του Θησέα στην *Phaedra*

Για χρόνια ο μύθος της Φαίδρας ταξίδευε και ανατροφοδοτούταν στην ελληνική και τη λατινική λογοτεχνική παράδοση. Αν και στην αρχαία ελληνική παράδοση μέσω του Ευριπίδη τονίστηκε η εσωτερική πάλη της με ένα άνομο πάθος, σταδιακά ο μύθος εμπλουτίστηκε και ενισχύθηκε στη λατινική λογοτεχνική παράδοση μέσω του Οβιδίου στις *Ηρωίδες* και του Σενέκα στην τραγωδία *Phaedra* με την κραυγή της γυναίκας που εγκαταλείφθηκε από τον σύζυγό της. Ο Σενέκας ήδη από την πρώτη εμφάνιση της Φαίδρας στο έργο (στ. 89-92) σηματοδοτεί ταυτόχρονα και τη δυσφήμιση (*diffamatio*) του Θησέα, καθώς μας ενημερώνει πως έχει εγκαταλείψει τη συζυγική στέγη και είναι εγκλωβισμένος στον Κάτω Κόσμο λόγω μίας εξωσυζυγικής περιπέτειας (στ. 93-98). Σκοπός της ενότητας είναι να αναδείξει πώς η Φαίδρα ενημερώνει το κοινό και τους αναγνώστες ότι η απουσία του συζύγου της σχετίζεται με την εμπλοκή του σε άνομα και ανεξέλεγκτα ερωτικά πάθη. Προσπαθεί με αυτόν τον τρόπο να αμαυρώσει τη δημόσια εικόνα του θέτοντας στο προσκήνιο την ανάρμοστη συμπεριφορά του στα πλαίσια του οίκου και της ιδιωτικής του ζωής. Ταυτόχρονα, θα επιχειρηθεί να συνδεθεί

¹⁵⁵ Πάϊος (2015: 99, 102-104)· von Albrecht (2017: 948, 954).

το πώς η σκιαγράφηση του Θησέα από τον Σενέκα συνδέεται με το στερεότυπο για τον ιδανικό Ρωμαίο άνδρα κατά την εποχή συγγραφής της τραγωδίας.

I. Η μοναξιά της Φαίδρας

Ήδη από τους στ. 89-92 η Φαίδρα φροντίζει μέσα σε τέσσερις στίχους να περικλείσει τη δυστυχία της για το ανικανοποίητο που αισθάνεται ούσα εγκλωβισμένη σε έναν γάμο που δεν ήταν επιλογή της και έχοντας για σύντροφο κάποιον που δε την λογαριάζει:

cur me in penates obsidem invisos datam
hostique nuptam degree aetatem in malis
lacrimisque cogis? Profugus en coniunx abest
praestatque nuptae quam solet Theseus fidem.

όμηρο γιατί μ' έδωσες σ' ένα παλάτι που μισώ
κι έχοντας πάρει γι' άντρα τον εχθρό μου
στα δάκρυα μ' αναγκάζεις και τη δυστυχία τα χρόνια της ζωής μου να περνώ; Να
πάλι το' σκασε ο αλήτης σύζυγός μου και ο Θησέας δείχνει στη γυναίκα του
την πίστη του σαν πάντα!¹⁵⁶

Phaedra, στ. 89-92

Στους στίχους αυτούς η Φαίδρα μας εισάγει στον μικρόκοσμό της και το περιβάλλον μέσα στο οποίο ζει και συστήνει ταυτόχρονα τον απόντα σύζυγό της. Συγκεκριμένα, δηλώνει πως είναι εγκλωβισμένη σε έναν γάμο που δεν ήταν δική της επιλογή ούτε καρπός πραγματικού έρωτα. Όπως ενημερώνει η ίδια η ηρωίδα (*cur me in penates obsidem invisos datam*, 89: “γιατί μ' έδωσες σ' ένα παλάτι που μισώ”) ο γάμος της αποτέλεσε εγγύηση και ένα συμβόλαιο για τη διασφάλιση της συμμαχίας ανάμεσα στην Αθήνα και την Κρήτη.¹⁵⁷

Το γεγονός ότι η Φαίδρα δε νιώθει την ευτυχία, τον έρωτα και το πάθος μέσα στον γάμο και τη σχέση της με τον σύζυγό της δεν πρέπει να προκαλεί εντύπωση, αν λάβουμε υπόψιν την εποχή συγγραφής της τραγωδίας και του ίδιου του τραγικού

¹⁵⁶ Το κείμενο και η μετάφραση της τραγωδίας *Phaedra* ακολουθεί την έκδοση του Ραΐου, Δ. (2015).

¹⁵⁷ Boyle (1987: 141).

ποιητή. Στην κοινωνία της αρχαίας Ρώμης οι γάμοι έμοιαζαν περισσότερο με «συμβόλαια», προκειμένου να επιτευχθούν πολιτικοί στόχοι, να ικανοποιηθούν οικονομικές ανάγκες και να συναφθούν πολιτικές συμμαχίες. Ακόμη, επικρατούσα ήταν η άποψη πως η γυναίκα θα έπρεπε να επιλέγεται πρωτίστως βάσει της κοινωνικής και οικονομικής της θέσης, ενώ ένας γάμος που γινόταν λόγω της φυσικής έλξης και του συναισθήματος ήταν από σπάνιος έως και αδύνατος.¹⁵⁸

Αξίζει, επίσης, να επισημανθεί πως στον γάμο της Φαίδρας δεν έχει εκλείψει μόνο το ερωτικό στοιχείο, αλλά και η συντροφικότητα, αφού εμφανίζεται μόνη της δίχως τον σύζυγό της στο πλευρό της. Στο επόμενο μέρος της εισαγωγικής της αφήγησης η Φαίδρα φροντίζει να καταστήσει ακόμα πιο ηχηρή και στομφώδη την απογοήτευση και τη δυστυχία που αισθάνεται μέσα στον γάμο της, όταν κοινοποιεί την απουσία του Θησέα από το παλάτι.¹⁵⁹

II. *Diffamatio* του Θησέα

Στο πρώτο μέρος της εισαγωγικής της αφήγησης η Φαίδρα υπαινίσσεται την κακή συζυγική συμπεριφορά του Θησέα, όταν εκφράζει την θλίψη και την απογοήτευσή της για τον γάμο της. Στο δεύτερο μέρος του εισαγωγικού προλόγου της η αναφορά της γίνεται ευθεία, όταν αρχίζει να δυσφημεί τον Θησέα και να τον κατηγορεί για συζυγική απιστία. Συγκεκριμένα, δεν βρίσκεται μόνο εκτός παλατιού, αλλά και εκτός φυσικής πραγματικότητας, καθώς είναι εγκλωβισμένος μαζί με τον επιστήθιο φίλο του, τον Πειρίθοο, στον Κάτω Κόσμο:

Fortis per altis invii retro lacus
vadit tenebras miles audacis proci,
solio ut revulsam regis inferni abstrahat;
pergit furoris socius, haud illum timor
pudorque tenuit: stupra et illicitos toros
Acheronte in imo quaerit Hippolyti pater.

Στρατιώτης γενναίος τολμηρού εραστή

¹⁵⁸ Treggiari (1991: 92-94, 100-101).

¹⁵⁹ Boyle (1987: 141)· Coffey & Mayer (1990: 98).

τα βαθιά διασχίζει σκοτάδια της λίμνης,
απ' όπου κανείς δεν γυρίζει πίσω ξανά,
μ' ένα στόχο: ν' αρπάξει με βία απ' το θρόνο της
και να σύρει μαζί του την Κυρά του υποχθόνιου Ρήγα!
Ενός πάθους τρελού το δρόμο συνένοχος κάνει
δεν τον κράτησε ο φόβος ούτε η ντροπή: ναι, μοιχείες
και άνομους έρωτες ψάχνει ο κύρης του Ιππόλυτου
στα βάθη του Αχέροντα!

Phaedra, στ. 93-98

Η Φαίδρα κοινοποιεί πως η παρουσία των δύο ανδρών στον Κάτω Κόσμο δεν συνδέεται με την πραγματοποίηση κάποιου ηρωικού άθλου ούτε έχει ευγενή σκοπό. Αντίθετα, η αποστολή και ο εγκλωβισμός των δύο φίλων στο βασίλειο του Άδη συνδεόταν με την απόπειρα του Πειρίθου να αρπάξει την Περσεφόνη (*revulsam*) ή ακόμη και να τη βιάσει (*pergit*). Ο Θησέας εδώ, λοιπόν, δεν παρουσιάζεται με όλη του την λαμπρότητα και την ηρωική του διάσταση, αλλά ως εμπλεκόμενος σε μία εξωσυζυγική περιπέτεια και ως συνένοχος σε μία ανόσια πράξη.¹⁶⁰

Ωστόσο, δεν είναι μόνο η Φαίδρα που με τα λόγια της σκιαγραφεί μία σκοτεινή εικόνα για τον σύζυγό της. Η Τροφός (στ. 226-227) φροντίζει να υπενθυμίσει τόσο σε εκείνη όσο και στους αναγνώστες πως, αν και έχει ένα λαμπρό όνομα ως ήρωας με σωρεία ανδραγαθημάτων, ως σύντροφος έχει βεβαρημένο και αμαυρωμένο παρελθόν, καθώς δολοφόνησε την Αντιόπη, τη μητέρα του Ιππόλυτου. Έτσι, παρουσιάζεται και ως ένας άνθρωπος ανάλγητος δίχως ίχνος ευαισθησίας, ο οποίος χωρίς καμία αναστολή και δισταγμό αφαιρεί τη ζωή από τη γυναίκα που του χάρισε ένα παιδί.¹⁶¹

Immitis etiam coniugi castae fuit:
experta saevam [est] barbara Antiope manum.

Αυτός; Που φέρθηκε σκληρά και στην αγνή γυναίκα του;
Η βάρβαρη Αντιόπη δοκίμασε καλά το άγριό του χέρι.

Phaedra, στ. 226-227

¹⁶⁰ Coffey & Mayer (1990: 99).

¹⁶¹ Coffey & Mayer (1990: 112).

Η αρνητική απεικόνιση του Θησέα, όμως, δε σταματά εδώ, καθώς επανέρχεται στο τέλος του έργου (στ. 1.211-1.212) από ένα μάλλον απροσδόκητο πρόσωπο. Αυτό δεν είναι άλλο από τον ίδιο τον Θησέα, ο οποίος κατεβάζει τον εαυτό του από το βάθρο των ηρώων και τον στήνει απέναντί του κάνοντας έναν θλιβερό απολογισμό και αυτοκριτική του παρελθόντος του:

Sidera et manes et undas scelere complevi meo:
amplius sors nulla restat; regna me norunt tria.

Με τα εγκλήματά μου γέμισα τ' άστρα,
το βασίλειο των νεκρών και το υγρό στοιχείο. Άλλος με κλήρο μοιρασμένος
χώρος δεν περσεύει: Τα τρία βασίλεια με ξέρουνε καλά.

Phaedra, στ. 1.211-1.212

Στο σημείο αυτό ο Θησέας είναι η πρώτη φορά που αναφέρεται ξεκάθαρα στα δικά του προσωπικά εγκλήματα και όχι μόνο στην εμπλοκή του στην αρπαγή της Περσεφόνης, αλλά και στις προσωπικές τραγωδίες που αφορούν τον οίκο του και συνέβησαν με δική του υπαιτιότητα.¹⁶² Αναλογιζόμενος τις προσωπικές συμφορές που έπληξαν την οικογένειά του, συνειδητοποιεί και επιβεβαιώνει τα λεγόμενα της Φαίδρας στην αρχή της τραγωδίας, ότι δηλαδή η άνομη συμπεριφορά του εντέλει αποδείχθηκε αυτοκαταστροφική και τα μέλη της οικογένειάς του παρασύρθηκαν στη δίνη του ολέθρου απόρροια της τιμωρίας που αποδόθηκε σε εκείνον για τα όσα είχε διαπράξει και την αποτυχία του να σταθεί αντάξιος ως πατέρας και σύζυγος.¹⁶³

III. Η στερεοτυπική σεξουαλική εικόνα του Ρωμαίου άνδρα

Η Φαίδρα δυσφημεί τον Θησέα και τον απεικονίζει ως κατά συρροή άπιστο σύζυγο, ώστε να αποδομήσει την ηρωική του υπόσταση και να κοινοποιήσει την ανάρμοστη

¹⁶² Η αναφορά αυτή έχει γίνει και πρωτότερα από την Φαίδρα (στ. 1.164-1.167), όταν βάζει εναντίον του Θησέα και τον κατηγορεί πως κάθε του επιστροφή πίσω στην πατρίδα του και τον οίκο του συνοδεύεται από τον θάνατο ενός προσώπου της οικογένειάς του αναφερόμενη στον γιό του, τον Ιππόλυτο, αλλά και τον πατέρα του, τον Αιγέα (*gnatus et genitor*), ο οποίος από τον καημό του πνίγηκε, όταν αντίκρισε το πλοίο με τα μαύρα πανιά, μία ιστορία που αναφέρεται και στο ποίημα 64 του Κάτουλλου παράλληλα με την εξιστόρηση της εγκατάλειψης της Αριάδνης στη Νάξο, ώστε να δείξει πως ο Θησέας αθετεί τις υποσχέσεις του (*irrita*) και ξεχνά τους αγαπημένους του (*immemor*). Συνεχίζοντας, επιρρίπτει αποκλειστικά σε εκείνον την ευθύνη για το ξεκλήρισμα της οικογένειάς του και στην αδυναμία του να επιτελέσει τον ρόλο του ως σύντροφος και ως σύζυγος (*pervertis domum amore semper coniugum aut odio nocens*) εννοώντας προφανώς τόσο εκείνη όσο και τη μητέρα του Ιππόλυτου, βλ. Boyle (1987: 206-207) και Trimble (2025: 217, 220).

¹⁶³ Coffey & Mayer (1990: 192).

ιδιωτική του συμπεριφορά στα πλαίσια του οίκου. Ωστόσο, ο Σενέκας φροντίζει δια στόματος της Φαίδρας να προβάλλει τη στερεοτυπική εικόνα της ρωμαϊκής κοινωνίας για τον Ρωμαίο άνδρα.

Αν και γενικότερα στη ρωμαϊκή κοινωνία η απιστία θεωρούταν απειλή για την κοινωνική συνοχή και ήταν κοινή πεποίθηση πως συνδεόταν με την έλλειψη αρετής και ηθικής, αυτό δε φαίνεται να ίσχυε τόσο για τους άνδρες μοιχούς, οι οποίοι αντιμετωπίζονταν με αμφιθυμία. Ενώ η γυναικεία σεξουαλικότητα θεωρούταν επικίνδυνη και οι εξωσυζυγικές σχέσεις των γυναικών τιμωρούταν ιδιαίτερα αυστηρά σύμφωνα με τον αυγούστειο νομοθετικό κώδικα (*Lex Iulia de adulteriis*), για τους άνδρες η σεξουαλική τους ζωή ήταν άμεσα συνυφασμένη με την πολιτική τους ζωή και σταδιοδρομία. Ο ανδρισμός ενός Ρωμαίου άνδρα συνδεόταν άμεσα με την πολιτική και κοινωνική του θέση και η έντονη ερωτική του ζωή ήταν δείγμα αρρενωπότητας και ενίσχυε τόσο το δημόσιο προφίλ του όσο και την πολιτική του δύναμη.¹⁶⁴ Η εικονοποιία του Θησέα από τον Σενέκα βασίζεται στα στερεοτυπικά χαρακτηριστικά του ιδανικού Ρωμαίου άνδρα, που θα έπρεπε να αποπνέει σθένος, σκληρότητα, αλλά ταυτόχρονα αυτοσυγκράτηση και σύνεση.¹⁶⁵

Η στερεοτυπική εικόνα του Θησέα ως πρότυπο αρρενωπότητας και ιδανικού Ρωμαίου άνδρα ενισχύεται και από την κατάβασή του στον Κάτω Κόσμο. Στην τραγωδία του Σενέκα το ταξίδι του Θησέα στον Άδη έχει σεξουαλικές συνυποδηλώσεις και εκφράζει ένα κλασικό μοτίβο στην αρχαιότητα, σύμφωνα με το οποίο η απόπειρα να κατέβει κάποιος στον Κάτω Κόσμο είχε συμβολική διάσταση, καθώς συνδεόταν με την απελευθέρωση εσωτερικών πόθων και επιθυμιών.¹⁶⁶ Ο άτυπος αυτός «άθλος» του Θησέα δεν αποτελεί υπενθύμιση της ηρωικής του διάστασης, αλλά θέλει να τονίσει πως πρόκειται για έναν άνδρα με ασυγκράτητη σεξουαλική επιθυμία και διάθεση που ξεπερνά κατά πολύ τα όρια του μέτρου. Προκειμένου να «ξεδιψάσει» την ακόρεστη

¹⁶⁴ Edwards (1993: 48-49, 53).

¹⁶⁵ Trafford (2021: 16).

¹⁶⁶ Η έκρηξη αυτή των συναισθημάτων που επηρεάζει άμεσα την ψυχική κατάσταση των ηρώων μεταβάλλοντάς την βίαια και αστραπιαία εκφράζεται με το *furoris* (στ. 96), το οποίο δηλώνει το πάθος, και οδηγεί στην έκλειψη της ντροπής (*pudorque*). Με βάση τη συγκεκριμένη πεποίθηση, η κατάβαση του Θησέα στον Άδη δεν αφορά μόνο τον ίδιο, αλλά διαχέεται και στα υπόλοιπα πρόσωπα του παλατιού και συγκεκριμένα στην Φαίδρα, η οποία ταλανίζεται από τον κρυφό της έρωτα για τον Ιππόλυτο. Αν και τον κατηγορεί για κάτι απτό, τη φυγή του από το πλευρό της και την εμπλοκή του σε άνομες εξωσυζυγικές περιπέτειες, έμμεσα μετατοπίζει σε εκείνον το άγχος της για το πάθος που κουβαλά στην ψυχή της. Εκμεταλλεύεται, λοιπόν, την απουσία του για να εκφράσει όσα κρατά φυλακισμένα μέσα της έχοντας ως άλλοθι τις αδικίες του συζύγου της εις βάρος της, βλ. Segal (1986: 180-182) και Boyle (1987: 142).

σεξουαλικότητά του, παραμελεί τη σύζυγό του και απομακρύνεται από κοντά της ανενόχλητος δίχως να υπολογίζει την οδύνη που της προκαλεί «ακυρώνοντάς» την ως σύντροφο και ως γυναίκα. Η συμπεριφορά αυτή του Θησέα κρίνεται αποκλίνουσα και αντίθετη σύμφωνα με το δίκαιο, καθώς για τους Ρωμαίους η συμπεριφορά ενός πολίτη στην ιδιωτική σεξουαλική του ζωή και η αμφίβολη ηθική στον ερωτικό τομέα αντανakλά και στη δημόσια εικόνα του, καθώς συνεπαγόταν και μία εξίσου αμφίβολη ηθική στην κοινωνική του ζωή. Ταυτόχρονα, διαταράσσεται ο οικογενειακός πυρήνας, καθώς η Φαίδρα εμφανίζεται απηυδισμένη και νιώθει να ασφυκτιά σε έναν γάμο που απουσιάζει η αγάπη και η συντροφικότητα και κυριαρχούν τα δάκρυα, η μοναξιά και το κενό. Το χάσμα ανάμεσα στους δύο συζύγους μεγαλώνει, η απόσταση πια μεταξύ τους γίνεται ερεβώδης και οι ψυχές τους δεν συναντιούνται. Απόρροια όλων αυτών είναι να συντηρείται μία νοσηρή κατάσταση εντός του οίκου, εφόσον συντηρείται ένας γάμος αποτυχημένος και δίχως μέλλον.¹⁶⁷

IV. Διακειμενικές αναφορές με τον Ευριπίδη και τον Οβίδιο

Ο Σενέκας εκκινεί από τον αρχαίο μύθο και από μία σταθερή μυθολογική βάση, ωστόσο δημιουργεί ένα νέο έργο με νέους στόχους. Η απεικόνιση του Θησέα ως σεσημασμένα άπιστου συζύγου, ο οποίος απουσιάζει από το παλάτι για χάρη μίας εξωσυζυγικής περιπέτειας, ανταποκρίνεται στην προγενέστερη μυθολογική παράδοση και σκιαγράφηση του ήρωα, όμως ο Σενέκας στα πλαίσια της *contaminatio*, δηλαδή της σύμφυρσης διαφορετικών στοιχείων, αντλεί στοιχεία από τον Ευριπίδη και τον Οβίδιο, όμως πλάθει τον Θησέα βασιζόμενος στις κοινωνικές συνθήκες της εποχής του και τη στερεοτυπική εικόνα που είχε η ρωμαϊκή κοινωνία για έναν ενεργό σεξουαλικά ενήλικα άνδρα.¹⁶⁸

Όσον αφορά τον Θησέα, ο Σενέκας φροντίζει να τονίσει την απουσία του εκ προοιμίου. Σε αυτό το σημείο παρεκκλίνει από τον Ευριπίδη, όπου, παρόλο που λείπει ξανά από το παλάτι,¹⁶⁹ η απουσία του επισκιάζεται από την ένταση του άνομου πάθους της Φαίδρας και του θεϊκού παράγοντα, ακολουθώντας το πρότυπο του Οβιδίου και απηχώντας τα λόγια της Φαίδρας στην επιστολή της, στην οποία γνωστοποιεί στον Ιππόλυτο πως η απουσία του σχετίζεται με την εμπλοκή του σε εξωσυζυγικές

¹⁶⁷ Segal (1986: 34)· Trafford (2021: 9-10).

¹⁶⁸ Ράϊος (2015: 104).

¹⁶⁹ Ευριπ., *Ιππόλυτος* 281.

περιπέτειες.¹⁷⁰ Μάλιστα, αργότερα στον στ. 94 έμμεσα και το πρόσωπο που είναι μαζί του (*audacis proci*), το οποίο δηλώνεται και ονομαστικά στον στ. 244 (*Nempe Pirithoi comes?*, 244: ‘‘Θες να πεις του Πειρίθου ο ‘φίλος’;’’).¹⁷¹ Ο Σενέκας φαίνεται να ακολουθεί την ίδια μυθολογική παράδοση που συμπεριέλαβε και ο Οβίδιος στις *Ηρωίδες*, σύμφωνα με την οποία ο Θησέας ήταν ένας κατά συρροή άπιστος σύζυγος,¹⁷² κάτι που ενισχύεται και από την εμπλοκή του ονόματος του Πειρίθου στην υπόθεση της τραγωδίας. Ο Σενέκας εμπλουτίζει ακόμη περισσότερο το στοιχείο της εμπλοκής του Θησέα σε μία εξωσυζυγική περιπέτεια, αφού η Φαίδρα στους στ. 95-96 αναφέρει πως η κατάβαση του συζύγου της στον Κάτω Κόσμο συνδεόταν με τη συνενοχή του σε μία ανόσια πράξη, την απόπειρα αρπαγής (*revulsam*) ή ακόμη και βιασμού (*pergit*) της Περσεφόνης από τον Πειρίθου.¹⁷³ Συνεπάγεται, επομένως, πως η σκιαγράφηση του Θησέα από την αρχή της τραγωδίας ως ενός άπιστου συζύγου με ροπή στις σχέσεις εκτός γάμου συνδέεται με τη διαχρονική αντίληψη και στερεότυπα σχετικά με τη σεξουαλικότητα του άνδρα, απόψεις με τις οποίες ήταν εμποτισμένη και η ρωμαϊκή κοινωνία της εποχής του Σενέκα. Δηλαδή οι πολλές ερωτικές σύντροφοι είναι δείγμα αρρενωπότητας και ανδρισμού, ένας ολοκληρωμένος άνδρας είναι ενεργός σεξουαλικά

¹⁷⁰ Πρβλ. *Her.* 4. 109-112.

¹⁷¹ Η αναφορά στο όνομα του Πειρίθου στον στ. 244 εντάσσεται στη γενικότερη προσπάθεια δυσφήμισης (*diffamatio*) του Θησέα από την αρχή της τραγωδίας υπονοώντας εκτός από την απόπειρα αρπαγής της Περσεφόνης από τον Άδη και την ομοερωτική σχέση των δύο ανδρών. Η μυθολογική παράδοση κάνει λόγο πως πράγματι κατά την πρώτη τους συνάντηση στον Μαραθώνα οι δύο άνδρες έμειναν έκθαμβοι ο ένας από την ομορφιά του άλλου, ενώ παρόμοια αναφορά κάνει και ο Οβίδιος δια στόματος της Φαίδρας στην 4η επιστολή των *Ηρωίδων* (στ. 114-115), όταν υπαινίσσεται πως ο Θησέας λόγω της ομοφυλοφιλικής του σχέσης με τον Πειρίθου έχει εγκαταλείψει τόσο εκείνη όσο και τον γιό της. Αν λάβουμε υπόψιν τη συγκεκριμένη μυθολογική παράδοση, ο Θησέας δεν παρουσιάζεται μόνο ως άπιστος και ανάξιος σύζυγος, αλλά ως παράδειγμα προς αποφυγή συνολικά ως πρότυπο άνδρα, καθώς στο ρωμαϊκό γίνεσθαι οι άνδρες με ομοφυλοφιλικές σχέσεις δεν έχαιραν ιδιαίτερου σεβασμού, διότι έρχονταν σε αντίθεση με την εικόνα του ενεργού σεξουαλικά ρόλου που κατείχε το ανδρικό φύλο. Η σεξουαλική παθητικότητα θεωρούταν αμάρτημα για τη ρωμαϊκή κοινωνία, ειδικά κατά την ενήλικη ζωή, και απέπνεε θηλυπρέπεια, η οποία ταυτιζόταν με την πολιτική, κοινωνική και ηθική αδυναμία στα πλαίσια της ταύτισης της ιδιωτικής ερωτικής ζωής των ανδρών με τη δημόσια εικόνα τους και την πολιτική τους σταδιοδρομία, βλ. Grimal (1986: 434), Edwards (1993: 53, 65, 70-71) και Martorana (2024: 248).

¹⁷² Διαχρονική είναι η αντίληψη πως το ανδρικό φύλο έχει μία έμφυτη ροπή προς τη σεξουαλικότητα και την εναλλαγή συντρόφων, όμως τροχοπέδη σε αυτό στέκονται οι κοινωνικοί περιορισμοί. Μία ακόμη πτυχή σε αυτό είναι πως το μεγαλύτερο μέρος των εξωσυζυγικών δραστηριοτήτων προέρχεται λόγω των μη ικανοποιητικών σχέσεων με τη σύζυγό του και ειδικότερα όσον αφορά την έλλειψη σύνδεσης και την απώλεια των ερωτικού ενδιαφέροντος, κάτι που δεν θα πρέπει να προξενεί εντύπωση σε έναν ρωμαϊκό γάμο, στην πλειονότητα των οποίων το πάθος και ο ρομαντισμός εξέλειψαν, με αποτέλεσμα να μην αναπτύσσονται γερά συναισθηματικά θεμέλια, βλ. Kinsey / Pomeroy / Martin (1948: 589-590), David / Brannon (1976: 11) και Thompson / Bennett (2017: 57).

¹⁷³ Mayer (1990: 97-99, 113).

και πρέπει να αποπνέει γοητεία και έντονο ερωτισμό, ώστε να είναι ακαταμάχητος στις γυναίκες.¹⁷⁴

Επιπλέον, ο Σενέκας φροντίζει, όπως και ο Οβίδιος, να αξιοποιήσει τις ρητορικές του γνώσεις στην εξέλιξη της πλοκής της τραγωδίας. Όπως ακριβώς και ο προπάτοράς του αναμοχλεύει το ρητορικό του παρελθόν σε μία προσπάθεια της Φαίδρας να δικαιολογήσει και να καταστήσει νόμιμο τον αιμομικτικό της έρωτα για τον Ιππόλυτο, έτσι και εδώ προκειμένου να τονίσει την απουσία του Θησέα υπογραμμίζει πως όχι μόνο είναι απών από το παλάτι, αλλά και γενικότερα, αφού βρίσκεται εκτός των φυσικών συνόρων αυτού του κόσμου εγκλωβισμένος στον Άδη. Η παρουσία του Θησέα στον Κάτω Κόσμο επανέρχεται διαρκώς στο προσκήνιο της υπόθεσης και επιτελεί έναν διττό ρόλο.¹⁷⁵ Συγκεκριμένα, υποθάλπει σεξουαλικά κίνητρα, καθώς συμβολίζει την ακόρεστη σεξουαλική διάθεσή του και τα αχαλίνωτα ερωτικά πάθη που πρέπει να ικανοποιηθούν, ακόμη και αν η συμπεριφορά υπερβαίνει τους νόμους και την ηθική, και συγχρόνως προσφέρει ένα νομικό «άλλοθι» στην Φαίδρα. Εφόσον εκείνος παραμένει εντός των συνόρων του Κάτω Κόσμου, τότε μπορεί να θεωρηθεί αποκομμένος από τον κόσμο των ζωντανών και η σύζυγός του μπορεί να θεωρήσει νόμιμα τον εαυτό της ως χήρα, αφού στο ρωμαϊκό δίκαιο ο γάμος (*matrimonium*) είναι η δια βίου ένωση του ανδρόγυνου ενώπιον του ανθρώπινου και του θείου νόμου με την ισχύ του να χάνεται, αν κάποιος από τους δύο φύγει από την ζωή. Λαμβάνοντας υπόψιν αυτήν την παράμετρο, ως έναν βαθμό το πάθος της «εξαγνίζεται» και μπορεί πια να το εκφράσει δημόσια δίχως τον φόβο πως διαπράττει κάτι που αντιβαίνει στην ηθική και τους νόμους της εποχής της.¹⁷⁶

Βάσει των παραπάνω, γίνεται αντιληπτό ότι εκ προοιμίου η Φαίδρα παρουσιάζει τον Θησέα ως αρνητικό πρότυπο συζύγου. Με τα λόγια της μας εισάγει στο εσωτερικό του οίκου τους, ο οποίος σε αντίθεση με τη λαμπρή δημόσια εικόνα του ήρωα Θησέα, είναι διαποτισμένος από τη δυστυχία και τη μοναξιά. Η Φαίδρα εκφράζεται αρνητικά τόσο

¹⁷⁴ Edwards (1993: 70)· Cantarella (2002: 274).

¹⁷⁵ Εκτός από τον εισαγωγικό μονόλογο της Φαίδρας, αναφορές και νύξεις για τον εγκλωβισμό του Θησέα στον Κάτω Κόσμο απαντώνται σε όλη την εξέλιξη της πλοκής της τραγωδίας. Ειδικότερα, στους στ. 625-628, όταν η Φαίδρα στον διάλογό της με τον Ιππόλυτο εκφράζει την πεποίθησή της πως δεν θα επιστρέψει ποτέ πίσω, αφού τον έχει φυλακίσει ο Άδης, και στους στ. 835-837, την πρώτη σκηνή του Θησέα στο έργο, όταν ο ίδιος ανακοινώνει πως απελευθερώθηκε από τα δεσμά του και επέστρεψε στον κόσμο των ζωντανών, ένα μοτίβο που έχει απηχήσει και από τον Οβίδιο (*Met.* 7. 411). Τέλος, στους στ. 1.217-1.219 ο Θησέας επαναφέρει στη μνήμη του την αιχμαλωσία του στον Άδη και απηχεί τη γνωστή μυθολογική δοξασία, σύμφωνα με την οποία ο Ηρακλής ήταν εκείνος που τον απελευθέρωσε κατά την εκτέλεση του τελευταίου άθλου του, βλ. Boyle (1987: 173) και Mayer (1990: 164, 192).

¹⁷⁶ Segal (1986: 35)· Berger (1991: 578)· Ράϊος (2015: 102).

για τον γάμο της, ο οποίος ήταν περισσότερο ένα «συμβόλαιο» παρά δική της επιθυμία, όσο και για τον σύζυγό της, τον οποίο κατηγορεί πως έχει φύγει από κοντά της και βρίσκεται στον Κάτω Κόσμο εμπλεκόμενος σε μία περιπέτεια συζυγικής απιστίας. Για την αρνητική απεικόνιση του Θησέα ο Σενέκας δεν έλαβε υπόψιν του μόνο την προγενέστερη παράδοση, κυρίως τον Ευριπίδη και τον Οβίδιο, αλλά φρόντισε να δομήσει την εικόνα του Θησέα ως σεσημασμένα άπιστου συζύγου με τη στερεοτυπική εικόνα του Ρωμαίου άνδρα της εποχής του και τις απόψεις περί ανδρικής σεξουαλικότητας που ενυπήρχαν στη ρωμαϊκή κοινωνία.

3. Η παρουσίαση του πάθους της Φαίδρας

Η σενέκεια Φαίδρα εμφανίζεται επί σκηνής με εμφανή τα σημάδια της ψυχικής εξάντλησης και κόπωσης. Το πάθος που βιώνει εσωτερικά αρχίζει πλέον και έχει εμφανείς εξωτερικές επιπτώσεις, δεν περιορίζεται στα σύνορα της κάμαράς της και αποκτά πια δημόσια διάσταση, αφού τα συμπτώματά της εσωτερικής αναστάτωσης της ακτινοβολούν και γίνονται ορατά σε όσους συναναστρέφονται μαζί της. Στην ενότητα αυτή θα εξεταστεί πώς η ψυχική κατάσταση της Φαίδρας αποδίδεται μέσω της σύνδεσής του με φυσικά στοιχεία (στ. 86-87, 102-103, 181-182, 364, 379, 381, 383) και πώς ο έρωτας της αποτελεί διαιώνιση του οικογενειακού κακού με την εμπλοκή των γυναικών του κρητικού οίκου σε άνομες ερωτικές περιπέτειες (στ. 85-88, 113-117). Ακόμη, θα μελετηθεί πώς η Φαίδρα καταλαμβάνομενη εντελώς από τη δίνη του ερωτικού της πάθους επιχειρεί να αναλάβει τα ηνία στο ερωτικό πεδίο επιθυμώντας να γίνει η ίδια κυνηγός και να «καταδιώξει» τον Ιππόλυτο (στ. 112, 233-235, 387-403) και πώς αυτή η επιλογή της κρίνεται ριζοσπαστική, αφού αντιστρέφει τους φυλετικούς ρόλους και στερεότυπα και αναλαμβάνει τον ρόλο του αρσενικού όσον αφορά τα ηνία στο ερωτικό κυνήγι.

Ι. Σωματοποίηση του πάθους της Φαίδρας

Το πάθος και η ψυχική αναταραχή της Φαίδρας αποδίδονται με δύο πολύ κοινά σύμβολα: την θάλασσα και τη φωτιά. Και τα δύο φυσικά στοιχεία αποτελούν συνηθισμένα παραδείγματα και μοτίβα τόσο στη λογοτεχνία όσο και σε ποικίλες εκφάνσεις της καθημερινής ζωής για την αποτύπωση του ερωτικού πόθου.

Ταυτόχρονα, ανήκουν σε μια μεγάλη κατηγορία όρων με εννοιολογικό περιεχόμενο και δομή που έχουν σχέση με τα συναισθήματα.¹⁷⁷

Όσον αφορά την αναφορά της στην θάλασσα και γενικότερα στο υδάτινο στοιχείο, είναι το πρώτο σύμβολο που χρησιμοποιεί από τις πρώτες στιγμές κιόλας μετά την εμφάνισή της (*cuius per omne litus innumerae rates tenuere pontum*, 86-87: που τα καράβια σου, αρίφνητα, σε κάθε ακτή αρμενίζοντας, τον πόντο διαφεντεύουν). θάλασσα αναδεικνύει την ψυχική της κατάσταση και το πάθος της και είναι άμεσα συνδεδεμένη με τη γυναικεία σεξουαλικότητα, η οποία είναι ιδιαίτερα έντονη στον οίκο της.¹⁷⁸ Δεν είναι τυχαία, άλλωστε, και η εκ προοιμίου αποστροφή προς την οικογένειά της και τη γενιά της στον στ. 85 (*Creta dominatrix*) θέλοντας να συνδέσει την θαλασσοκράτειρα Κρήτη με το πρωτόγονο πάθος που βιώνει. Στην εξέλιξη της πλοκής της τραγωδίας η θάλασσα δεν δηλώνεται πάντα ρητά, αλλά είναι πάντα παρούσα. Ειδικότερα, στους στ. 181-182 παρομοιάζει τον εαυτό της με ναύτη (*navita*) που προσπαθεί να ισορροπήσει τη σχεδία του στη θάλασσα, όπως ακριβώς και εκείνη πασχίζει να δαμάσει το πάθος της (*furor*) και να το υποτάξει στη λογική της (*ratio*). Το υδάτινο στοιχείο επανέρχεται στους στ. 350-351, όταν ο Χορός με την εικόνα της μανιασμένης θάλασσας (*insani / belua ponti*, 350-351: Ως και το κήτος ερωτεύεται του μανιασμένου πόντου) επιχειρεί να περιγράψει την βιαιότητα του έρωτα που ταλανίζει την Φαίδρα. Ακόμη και τα δάκρυα της Φαίδρας στους στ. 381-383, μία εικόνα που έχει έντονους οβιδιανούς και ελεγειακούς απόηχους,¹⁷⁹ παρομοιάζονται με τα νερά που προέρχονται από το λιώσιμο των χιονιών του όρου Ταύρος. Εκτός, όμως, από την ένταση του πάθους η Φαίδρα αξιοποιεί την θάλασσα και ως ένα μέσο για να ξεπλύνει την ντροπή της μετά την εξομολόγησή της στον Ιππόλυτο (στ. 715-718).¹⁸⁰

Το δεύτερο σύμβολο που αποτυπώνει την εσωτερική αναταραχή της Φαίδρας και την πάλη της να αναχαιτίσει τον χείμαρρο των συναισθημάτων της είναι η φωτιά, η οποία εμπεριέχει εκτός από την κυριολεκτική και μεταφορική σημασία εννοώντας το πάθος

¹⁷⁷ Kövecses (2000: 29).

¹⁷⁸ Εκ διαμέτρου αντίθετη είναι η συμβολοποίησή της από τον Ιππόλυτο, με τον οποίο συνδέεται και με πιο σκοτεινά δεσμά, αφού από τη θάλασσα και με την ισχύ του θεού των θαλασσών, του Ποσειδώνα, επέρχεται ο θάνατός του. Εκτός από την αρνητική σύνδεσή της μαζί του, ο νεαρός ήρωας τη χρησιμοποιεί και εκείνος τη θάλασσα στον στ. 530 (*Nondum secabant credulae pontum rates*) και στους στ. 551-552 (*Hinc terras cruor infecit omnis fusus et rubuit mare*) για να δηλώσει μία εποχή χαμένης αθωότητας, όπου δεν κυριαρχούσε η ηθική έκπτωση, βλ. Segal (1986: 38-39, 41).

¹⁷⁹ Πρβλ. *Her.* 4.175-176.

¹⁸⁰ Segal (1986: 38-39, 41)· Ράϊος (2015: 144-145).

ή και την φλόγα της αγάπης.¹⁸¹ Αποτελεί μια ιδιαίτερα συνηθισμένη μετωνυμία, που χρησιμοποιείται στον λόγο, και συνδέεται με το ερωτικό πάθος. Πρώτα ο Οβίδιος στην 4η επιστολή των *Ηρωίδων* και συγκεκριμένα στον στ. 33 χαρακτηρίζει το πάθος της ως «άξιο φωτιάς» (*digno igni*), ώστε να τονίσει την άγρια φύση του.¹⁸² Ο Σενέκας αξιοποιεί και αυτός το μοτίβο προχωρώντας ταυτόχρονα σε έναν αναχρονισμό, καθώς ο έρωτας της Φαίδρας για τον πρόγονό της περιγράφεται σαν τις φλόγες της Αίτνας (*qualis Aetnaeo vapor exundat antro*, 102-103: ‘‘σαν τον πύρινο ατμό που ξερνά ο κρατήρας της Αίτνας’’). Με την εικόνα αυτή σκιαγραφεί την εσωτερική διάβρωση της ηρωίδας ως απόρροια της πάλης της να αναχαιτίσει τον έρωτά της και παράλληλα υπογραμμίζει πόσο η ίδια ταλαιπωρείται από τις συνέπειές του. Μάλιστα, η εσωτερική αυτή θύελλα σωματοποιείται στον στ. 364 (*erumpit oculis ignis et lassae genae*, 364: ‘‘φωτιά ξεπετιέτ’ απ’ τα μάτια της και τα ‘ξέπνοα’ βλέφαρα’’), όταν πια δηλώνεται πως από τα μάτια της δεν τρέχουν πια δάκρυα, αλλά φωτιά, κάτι που συμβολοποιείται και σε θεϊκό επίπεδο στον στ. 379 (*Et qui ferebant signa Phoebeae facis*, 379: ‘‘Τα μάτια της που έφεραν τη ‘σφραγίδα’ της δάδας του Φοίβου’’).¹⁸³

II. Ο ρόλος της Κρήτης στη γέννηση του πάθους της Φαίδρας

Στον εισαγωγικό της πρόλογο (στ. 85-88) η Φαίδρα κάνει μία αποστροφή προς τη γενέτειρά της, την Κρήτη, και την οικογένειά της. Η αναφορά αυτή ξεδιπλώνει την αμαρτωλή προϊστορία των γυναικών του οίκου της στο πεδίο του έρωτα και τον άνομο χαρακτήρα των παθών τους. Αποτέλεσμα όλων αυτών είναι να διαιωνίζεται το κακό περνώντας διαμέσου του αίματος από γενιά σε γενιά, να αποκτά κληρονομικό χαρακτήρα και να καθορίζει τη μοίρα και τις πράξεις των θηλυκών προσώπων του βασιλικού οίκου της Κρήτης, όπως συμβαίνει και με την Φαίδρα:¹⁸⁴

O magna vasti Creta dominatrix freti,
cuius per omne litus innumerae rates
tenuere pontum, quicquid Assyria tenus
tellure Nereus pervium rostris secat

¹⁸¹ *Σύγχρονο Λατινοελληνικό Λεξικό* s. v. *ignis*.

¹⁸² Kövecses (2000: 38)· Martorana (2024: 247-248).

¹⁸³ Segal (1986: 48-49).

¹⁸⁴ Segal (1986: 42).

Κρήτη τρανή, κυρίαρχη του απέραντου πελάγους,
που τα καράβια σου, αρίφνητα, σε κάθε ακτή αρμενίζοντας, τον πόντο
διαφεντεύουν – κάθε μαθές θαλάσσιο δρόμο, ως τις συριακές ακτές, που αφήνει
ο Νηρέυς τα έμβολα των πλοίων να διασχίζουν.

Phaedra, στ. 85-88

Ήδη από την πρώτη της εμφάνιση στο έργο η Φαίδρα φαίνεται να αναγνωρίζει την
αδιέξοδη ψυχική και ηθική της κατάσταση, αλλά και την αιτία για τα τωρινά δεινά της.
Μέσω των θρήνων της επιδιώκει να κερδίσει την εύνοια και τη συμπάθεια του κοινού
(*captatio benevolentiae*) ορίζοντας ως ρίζα του κακού και του πρωτόγνωρου και
άνομου έρωτα που νιώθει για τον γιο του συζύγου της την κακή προϊστορία της
οικογένειάς της. Έτσι, έμμεσα δηλώνει και την ήττα της λογικής (*ratio*), που αδυνατεί
να δαμάσει το μανιασμένο πάθος της (*furor*), λόγω του ότι το παράνομο και
απαγορευμένο πάθος είναι εγγεγραμμένο στον γενετικό κώδικα της οικογένειάς της
οριστικά και αμετάκλητα.¹⁸⁵

Στους στ. 113-117, αφού η Φαίδρα ξεδίπλωσε το αίσθημα μοναξιάς που την κυριεύει
εν μέσω της απουσίας του συζύγου της σε «πονηρά» ξεπορτίσματα, επαναφέρει το
ζήτημα της κληρονομικότητας των ακραίων ερωτικών παθών που διαχέεται διαμέσου
του αίματος στις γυναίκες της οικογένειάς της:

Fatale miserae matris agnosco malum:
peccare noster novit in silvis amor.
Genetrix, tui me miseret! Infando malo
correpta, pecoris efferum saevi ducem
audax amasti;

Αναγνωρίζω – αλίμονο!- της άθλιας μητέρας μου το άθλιο ριζικό:
ο έρωτας μας έμαθε στα δάση ν' 'αμαρτάνει'.
Μητέρα, σε λυπάμαι! Από ένα πάθος
που δε λέγεται συνεπαρμένη τόλμησες να αγαπήσεις τον άγριο αρχηγό ατίθας
αγέλης

Phaedra, στ. 113-117

¹⁸⁵ Coffey & Mayer (1990: 96-97)· Ράϊος (2015: 146).

Η Φαίδρα στους στίχους αυτούς δηλώνει ακόμη πιο άμεσα το «διαταραγμένο» γονίδιο που ταλανίζει τις γυναίκες του βασιλικού οίκου της Κρήτης. Το ανόσιο αίμα που κυλά στις φλέβες της γενιάς της αποτελεί τη μήτρα των συμφορών της. Για τον λόγο αυτό φροντίζει να υπογραμμίσει τη συμβολή της μοίρας και του πεπρωμένου του οίκου της στη ζωή της. Η έννοια της μοίρας τοποθετείται εμφατικά στην αρχή του στ. 113 (*Fatale*) με σκοπό η Φαίδρα να αποτινάξει από πάνω της την ευθύνη και την ενοχή της για τον έρωτά της για τον Ιππόλυτο.¹⁸⁶ Στη συνέχεια, αναφέρει το παράδειγμα της μητέρας της (*matris*), η οποία μπλέχτηκε στα δίχτυα ενός παράδοξου έρωτα, λόγω του έρωτά της για τον ταύρο, ένα τρομακτικό και αδάμαστο θηρίο, όπως το χαρακτηρίζει η Φαίδρα στον στ. 117 (*torvus, impatiens iugi*, 117: ‘‘ανήμερο θηρίο, δίχως να δέχεται ζυγό’’) επιδιώκοντας να φωτίσει τον παρά φύσιν χαρακτήρα της ένωσης.¹⁸⁷

Τέλος, στους στ. 124-126 η Φαίδρα κάνει μία ακόμη αναφορά στην προΐστορία της οικογένειάς της προσφέροντας αυτή τη φορά μία διαφορετική διάσταση. Τονίζει πως η αιτία για τα σκανδαλώδη ερωτικά πάθη της οικογένειάς της είναι η οργή της Αφροδίτης για τον προπάτορα της γενιάς της, τον Ήλιο, επειδή αποκάλυψε την παράνομη σχέση της με τον Άρη.¹⁸⁸

Stirpem perosam Solis invisī Venus
per nos catenas vindicat Martis sui
suasque

¹⁸⁶ Η έννοια της μοίρας ως κινητήριου μοχλού που κατευθύνει τη ζωή, τα αισθήματα και τις πράξεις των ανθρώπων δεν είναι καινοτομία του Σενέκα ούτε είναι πρωτόγνωρη στη λατινική λογοτεχνία. Την ίδια πεποίθηση εκφράζει και η Διδώ σε ένα από τα πιο διάσημα επεισόδια στην *Αινειάδα* του Βιργιλίου (4. 23), όταν εξομολογείται τον έρωτά της για τον Αινεία (*adgnosco veteris vestigia flammae*) αναγνωρίζοντας πλέον την επιρροή που αρχίζει να ασκεί στην ψυχή της, ενώ χρησιμοποιώντας το *flammae* δείχνει πως έχει πλέον παραδοθεί ολοκληρωτικά στις αισθησιακές και συναισθηματικές απολαύσεις αυτού του νέου έρωτα. Παρόμοια με τον Βιργίλιο και ο Οβίδιος αξιοποιεί το μοτίβο της μοίρας και του πεπρωμένου και μάλιστα κατά την πραγμάτευση του ίδιου μύθου με τον Σενέκα. Συγκεκριμένα, ο διακειμενικός αυτός διάλογος διαφαίνεται και στον στ. 54 της 4ης επιστολής των *Ηρωίδων*, όταν ο Οβίδιος διαμέσου της Φαίδρας χρησιμοποιεί την ίδια ακριβώς λέξη (*forsitan hunc generis fato reddamus amorem*), η οποία, όμως, εκτός από το πεπρωμένο μπορεί να δηλώνει και τον θάνατο, δίνοντας ακόμη πιο μελανή απόχρωση στην προΐστορία, αλλά και τη μελλοντική εξέλιξη του οίκου της Φαίδρας. Μάλιστα, στον στ. 62 κιάλας αναφέρει πως δεν πράττει τίποτα λιγότερο από το να ακολουθεί τους κανόνες της οικογένειάς της (*socias leges*) θέλοντας έτσι να δείξει την κληρονομική ροπή του οίκου της προς τα διεφθαρμένα πάθη, βλ. Boyle (1987: 143), Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος, Α. Ν. / Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. (2021: 363), Fratanuono & Alden Smith (2022: 131-132) και Martorana (2024: 246).

¹⁸⁷ Coffey & Mayer (1990: 101).

¹⁸⁸ Ο μύθος της μοιχείας της Αφροδίτης με τον Άρη, αποκάλυψή τους από τον θεό Ήλιο και η τιμωρία τους από τον Ήφαιστο εξιστορείται και από τον Δημόδοκο στο δεύτερο τραγούδι του στο παλάτι των Φαιάκων στη ραψωδία θ της *Οδύσσειας* (στ. 266-366), βλ. de Jong (2011: 220).

Την απεχθή γενιά του ήλιου που μισεί πάνω μας εκδικείται η Αφροδίτη
Για το αλυσοδέσιμο του εραστή της Άρη καθώς και το δικό της.

Phaedra, στ. 124-126

III. Η Φαίδρα ως κυνηγός

Το κυνήγι αποτελεί ένα από τα σταθερά και αμετάκλητα σημεία του μύθου, το οποίο στον Σενέκα ήδη από την αρχή του έργου τίθεται επί σκηνής, όταν ο Ιππόλυτος εμφανίζεται σε ρόλο αρχικυνηγού δίνοντας οδηγίες στους συντρόφους του.¹⁸⁹ Η εναρκτήρια σκηνή συστήνει στο κοινό τον νεαρό ήρωα και τον τοποθετεί απευθείας στον τόπο δράσης του μακριά από τον πολιτισμό και το άστυ σε ένα περιβάλλον που για τον ίδιο συμβολίζει την αθωότητα και την αγνότητα.¹⁹⁰ Η εικόνα του παραπέμπει στην αμαζόνια και ημιβάρβαρη καταγωγή του από την πλευρά της μητέρας του, ενώ ως κυνηγός και ακόλουθος της Αρτέμιδος ενσαρκώνει τη στερεοτυπική εικόνα της αποκλειστικής αφοσίωσης στις κυνηγετικές δραστηριότητες και αποχής από το ερωτικό πεδίο και τη σεξουαλική δραστηριότητα. Όμως, αν και ο ίδιος έχει πλάσει για τον εαυτό του έναν ειδυλλιακό μικρόκοσμο και επιθυμεί να παραμείνει αγνός και παρθένος μέσα στον κόσμο του δάσους, τελικά παγιδεύεται και πέφτει θύμα του ερωτισμού που συνοδεύει την κυνηγετική δραστηριότητα.¹⁹¹ Πιο συγκεκριμένα, ο εισβολέας είναι μια γυναίκα και πιο συγκεκριμένα η μητριά του.

Στον στ. 112 η Φαίδρα απευθύνει μία ρητορική ερώτηση, πρακτική ιδιαίτερα συνηθισμένη στον Σενέκα, στον εαυτό της (*Quo tendis, anime? Quid furens saltus amas?*, 112: ‘Για πού τραβάς ψυχή μου; Γιατί απά στην τρέλα σου τα δάση αναζητάς;’) προσπαθώντας να ερευνήσει και να κατανοήσει τα πραγματικά της αισθήματα και τα κίνητρά της.¹⁹² Για πρώτη φορά εκφράζει την επιθυμία της να

¹⁸⁹ Η εισαγωγή του έργου αποτελεί πρωτοτυπία του Σενέκα, καθώς για πρώτη φορά αξιοποιεί μια λυρική μονωδία στο εναρκτήριο μέρος μιας τραγωδίας του θεμελιώνοντας έτσι μία βασική θεματική του μύθου, το κυνήγι, βλ. Segal (1986: 60).

¹⁹⁰ Για τον Ιππόλυτο η ύπαιθρος αποτελεί έναν τόπο που μπορεί να ξαναβρεί τη χαμένη του αθωότητα, την οποία έχασε με τη δολοφονία της μητέρας του από το χέρι του ίδιου του πατέρα, και για αυτό προσπαθεί να βρίσκεται όσο πιο μακριά γίνεται από την οικογένειά του και το παλάτι, που αποτυπώνει στα μάτια του ένα περιβάλλον εμποτισμένο από βίαια, άμετρα και έκνομα πάθη, αλλά και εγκληματικούς έρωτες, βλ. Segal (1986: 80),

¹⁹¹ Green (1996: 244)· Mocanu (2012: 36)· Ράϊος (2015: 171).

¹⁹² Coffey & Mayer (1990: 101).

ακολουθήσει τον Ιππόλυτο στο δάσος και τις κυνηγετικές του δραστηριότητες, κάτι που εκφράζει και πιο άμεσα στους στ. 233-235 στον διάλογό της με την Τροφό:

Hunc in nivosi collis haerentem iugis,
et aspera agili saxa calcantem pede
sequi per alta nemora, per montes placet.

Ναι, αυτόν λαχταρώ να πάρω ξοπίσω, διασχίζοντας
Βαθύσκιατα άλση μα και βουνά, την ώρα που εκείνος
Στις κορφές σκαρφαλώνει χιονισμένου βουνού
και μ' ευκίνητο πόδι πατάει τα άγρια βράχια.

Phaedra, στ. 233-235

Πριν από το τρίστιχο αυτό η Τροφός στον στ. 232 έχει κάνει νύξη στην καταγωγή του Ιππόλυτου από την πλευρά της μητέρας του (*Amazonium*) υπενθυμίζοντας πως εξαιτίας αυτού απέχει από τον έρωτα. Επίσης, της υπενθυμίζει στους στ. 236-237 (*Resistet ille seque mulcendum dabit/ castosque ritus Venere non casta exuet?*, 236-237: ‘Θαρρείς πως ΑΥΤΟΣ θα σταθεί τις δικές σου ν’ ακούσει γητειές; Τις αγνές του ν’ αλλάξει συνήθειες με έναν άνομο έρωτα;’) πως ως κυνηγός και ακόλουθος της Αρτέμιδος διατηρεί την αγνότητά του και μένει αποκλειστικά προσηλωμένος στο κυνήγι. Η Φαίδρα, όμως, χρησιμοποιώντας το ρήμα *sequor* εκφράζοντας τη διάθεσή της να ακολουθήσει τον αγαπημένο της όπου κι αν βρεθεί εκείνος. Μάλιστα, το χρησιμοποιεί τρεις φορές μέσα στο έργο και κάθε μία χρήση του δηλώνει κλιμακωτά την πρόθεσή της να βρεθεί στην ίδια την καρδιά της ύπαρξης του Ιππόλυτου. Παρατηρείται, δηλαδή, αντιστροφή των ρόλων με την Φαίδρα να αναλαμβάνει τα ηνία και να μετατρέπεται από βασίλισσα σε έναν δυναμικό κυνηγό και θηρευτή, που εισβάλλει στον χώρο του Ιππόλυτου και επιθυμεί όχι απλά να γίνει σύντροφός του στο κυνήγι, αλλά να κυνηγήσει τον ίδιο. Ο Σενέκας δανείζεται το μοτίβο αυτό από τον Οβίδιο, όπου επιχειρείται μία ελεγειακή σύνδεση ανάμεσα στο κυνήγι και τον έρωτα με τη «μεταμόρφωση» της Φαίδρας σε κυνηγό κατά πρότυπο του ίδιου του Ιππόλυτου ή ακόμη και της Αμαζόνας μητέρας του.¹⁹³ Ο τραγικός ποιητής εμπνέεται από τον Οβίδιο και χρησιμοποιεί το κυνήγι ως αλληγορία για ερωτικές δραστηριότητες και συμφραζόμενα, αλλά στην *Phaedra* η εστίαση αλλάζει με την Φαίδρα να αναλαμβάνει

¹⁹³ Πρβλ. *Her.* 93-100

τον ρόλο του θηρευτή.¹⁹⁴ Συγκεκριμένα, εκτός από τον στ. 235, όπου η Φαίδρα θέλει να τον ακολουθήσει στο δάσος,¹⁹⁵ δηλώνει πως θα τον καταδιώξει ακόμη και μέσα στη θάλασσα (*Per ipsa maria si fugiet, sequar*, 243: ‘‘Και μέσα απ’ τη θάλασσα ακόμα αν το σκάσει, θα τρέξω ξοπίσω του’’). Ο παροξυσμός της φτάνει στην υψηλότερη κλίμακα στον στ. 700 (*Te vel per ignes, per mare insanum sequar*, 700: ‘‘Σένανε θε να κυνηγώ περνώντας μες από φωτιές, μες από θάλασσα τρικυμισμένη’’), όταν εξομολογείται απευθείας στον Ιππόλυτο πως θα βρεθεί στο κατόπι του, ακόμη κι αν χρειαστεί να περάσει μέσα από τη φωτιά.¹⁹⁶

Η μεταμόρφωση της Φαίδρας ολοκληρώνεται στους στ. 387-403, όταν η Φαίδρα ζητά από τις ακόλουθούς της να αφαιρέσουν όλα τα βασιλικά ενδύματα και τα κοσμήματά της (*Removete, famulae, purpura atque auro inlitas vestes*, 387-388: ‘‘Μακριά απόμένα να πάρετε, δούλες, τα ρούχα που είναι στην πορφύρα βαμμένα και χρυσά κεντημένα’’), ώστε απογυμνωμένη πια από την ενδυμασία και την εμφάνισή της ως βασίλισσα να ομοιάσει περισσότερο στην Αμαζόνα μητέρα του Ιππόλυτου. Σταδιακά εγκαταλείπει την ταυτότητά της ως βασίλισσα και σύζυγος του Θησέα επιχειρώντας να παρουσιαστεί ως το *alter ego* του Ιππόλυτου. Για αυτό αμέσως οικειοποιείται τον ρόλο του κυνηγού, ο οποίος στην άγρια φύση πρέπει να χρησιμοποιήσει όλα τα κόλπα και όλα τα διαθέσιμα μέσα που γνωρίζει.¹⁹⁷ Πρόκειται στην ουσία για ένα είδος

¹⁹⁴ Mocanu (2012: 27-29 , 41, 49)· Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. / Μιχαλόπουλος, Α. Ν. (2021: 360, 368).

¹⁹⁵ Η επιθυμία της Φαίδρας να μεταφέρει το κυνήγι στην ύπαιθρο και των δασών (*rustica silva*), σηματοδοτεί και την επιστροφή της κυνηγετικής δραστηριότητας στο φυσικό της περιβάλλον. Η επιλογή της αυτή σηματοδοτεί και την είσοδό της σε μία νέα πραγματικότητα, καθώς ο κυνηγός εγκαταλείποντας την πόλη εισέρχεται σε μία πρωτόγνωρη για εκείνον κατάσταση μακριά από τη ζώνη άνεσής του, εξερευνά έναν νέο κόσμο και επαναπροσδιορίζει τα όριά του, καθώς εγκαταλείπει τον πολιτισμένο κόσμο και εντάσσεται στον άγριο κόσμο της φύσης. Πρόκειται για ανατροπή της εκδοχής που ήθελε την αναζήτηση ερωτικών συντρόφων να λαμβάνει χώρα στο άστυ και κατά τη διάρκεια της ημέρας, όπως εκφράστηκε από τον Οβίδιο στην *Ars Amatoria* (1, 67-88), και συγκεκριμένα εντός της Ρώμης σε μέρη που είναι δημόσια και μάλιστα αποτελούν οικοδομήματα της αυγούστειας εποχής, όπως ναοί, στοές και σιντριβάνια. Όμως, στη συγκεκριμένη περίπτωση η επιθυμία της Φαίδρας να κυνηγήσει τον Ιππόλυτο στην ύπαιθρο συνάδει καλύτερα με τον επικίνδυνο και καταστροφικό χαρακτήρα του γυναικείου πάθους για την κοινωνία, αλλά και με την απελευθέρωση των άγριων ενστίκτων στο δάσος, βλ. Hollis (1977: 43), Schnapp (1989: 72) και Green (1996: 232, 236, 247).

¹⁹⁶ Coffey & Mayer (1990: 113)· Mocanu (2012: 47).

¹⁹⁷ Η υιοθέτηση του προφίλ της κυνηγού και της Αμαζόνας ομοιάζει με την τριαδική δομή (*partitio*) του ερωτικού κυνηγιού που αναφέρει ο Οβίδιος στο 1ο βιβλίο της *Ars Amatoria*, όπου πρώτα ο κυνηγός-εραστής πρώτα πρέπει να εντοπίσει το αντικείμενο του πόθου του και τον κατάλληλο τόπο για να το «κυνηγήσει» (στ. 35), όπως και η Φαίδρα που επιθυμεί να ακολουθήσει και να κυνηγήσει η ίδια τον Ιππόλυτο στο δάσος. Στη συνέχεια, ο Οβίδιος δίνει συμβουλές στον εραστή για το πώς να κάμψει τις αντιστάσεις και να κερδίσει την εύνοιά της αγαπημένης του (στ. 37), κάτι που αποκρυσταλλώνεται στην προσπάθεια της Φαίδρας να παρουσιαστεί στα μάτια του αγαπημένου της ως άλλη Αμαζόνα και όχι ως βασίλισσα και να διατηρήσει αυτή την εικόνα, προσπάθεια που είναι ανάλογη με το τρίτο στάδιο του ερωτικού κυνηγιού (στ. 38), όπου ο ποιητής δηλώνει πως ένας κυνηγός οφείλει να γνωρίζει και πώς να

τελετουργικού, κατά το οποίο η Φαίδρα για να κερδίσει την καρδιά του πρόγονού της πρέπει να αφήσει το άστυ και συμβολικά να μεταβεί στον κόσμο των δασών. Η εγκατάλειψη του παλατιού και της θέσης της ως βασίλισσας αποτελεί ταυτόχρονα και μαρτυρία του καταστροφικού χαρακτήρα του γυναικείου πάθους, μία δηλαδή συμβολική μετάβαση από την αθωότητα στην ενοχή και εντέλει στην καταστροφή του οίκου, όπως αυτή θα μετουσιωθεί στο τέλος της τραγωδίας με τον θάνατο του Ιππόλυτου και την αυτοκτονία της Φαίδρας. Παρουσιάζεται, λοιπόν, η ολέθρια διάσταση της γυναίκας κυνηγού, η οποία ποδηγετείται από τα ένστικτά της στο περιβάλλον της άγριας φύσης και δεν διατηρεί την αυτοκυριαρχία και την ψυχραιμία της. Αποτέλεσμα της διαταραχής αυτής είναι πως απομακρύνεται από τους κανόνες της ανθρώπινης κοινωνίας, χάνει την *ratio* της και «καταβροχθίζει» την οικογένειά της. Συγχρόνως, παρουσιάζεται ως μια άλλη Αμαζόνα προσπαθεί να γίνει πιο ποθητή στα μάτια του ανακαλώντας στη μνήμη του τη μόνη γυναίκα για την οποία είχε ποτέ συναισθήματα, τη μητέρα του, δημιουργώντας έτσι έναν ακαταμάχητο συνδυασμό Αμαζόνας και κυνηγού, στον οποίο ο Ιππόλυτος δε θα μπορούσε να αντισταθεί.¹⁹⁸

IV. Διακειμενικές αναφορές με την προγενέστερη παράδοση

Το πορτραίτο μιας Φαίδρας ως άρρωστης με εμφανή τα σημάδια της ψυχικής κόπωσης από την πάλη της με ένα παράνομο πάθος δομείται και από τον Ευριπίδη (στ. 198-202), όταν βγαίνει στη σκηνή παραπατώντας δίχως επαφή με την πραγματικότητα. Η ηρωίδα έχει εγκλωβιστεί σε μία νοσηρή κατάσταση, καθώς παλεύει να τιθασεύσει ένα συναίσθημα πρωτόγνωρο, το οποίο από τον πρόλογο του έργου έχει αποκτήσει τον χαρακτήρα μίας θεόσταλτης ερωτικής μανίας.¹⁹⁹ Παρόμοια εικόνα συναντούμε και στην *Phaedra* του Σενέκα, όπου η Φαίδρα παρουσιάζει όλα τα συμπτώματα του αρρωστημένου έρωτα, ο οποίος πλέον έχει κυριαρχήσει ολοκληρωτικά πάνω της οδηγώντας την σε ψυχική και σωματική αδυναμία. Το πάθος της σωματοποιείται και

διατηρεί ζωντανό και ζωηρό τον έρωτα του αγαπημένου προσώπου, αφού το έχει κατακτήσει, βλ. Hollis (1977: 39) και Green (1996: 232, 246).

¹⁹⁸ Mocanu (2012: 41)· Rzepkowski (2017: 142).

¹⁹⁹ Το πάθος της Φαίδρας στην τραγωδία του Ευριπίδη *Ιππόλυτος*, αν και εκ προοιμίου λαμβάνει τον χαρακτήρα μίας θεόσταλτης τιμωρίας από την Αφροδίτη, αποκρυσταλλώνει συγχρόνως και ένα στερεότυπο στην αρχαία τραγωδία και ανδρική κοσμοθεωρία. Πιο συγκεκριμένα, το πάθος της Φαίδρας για τον Ιππόλυτο εξέφραζε την πεποίθηση πως οι γυναίκες έχουν φυσική ροπή και προδιάθεση προς την ακόρεστη σεξουαλικότητα και τα εκτός λογικής ερωτικά πάθη, τα οποία επιφέρουν ολέθριες συνέπειες στα μέλη του οίκου τους και απειλούν την κοινωνική σταθερότητα, βλ. Μαρκαντωνάτος (2008: 154-155, 165).

ανακτά όχι μόνο τον έλεγχο του κορμιού της, αλλά και του μυαλού της, καθώς σταδιακά χάνει τη διαύγειά της και την επαφή της με την πραγματικότητα. Η εικόνα της είναι εκ διαμέτρου αντίθετη με εκείνη της Α΄ Πράξης, καθώς έδινε την εντύπωση πως θα μπορούσε να καταπολεμήσει το ερωτικό της πάθος. Φαίνεται, όμως τώρα να χάνει τη μάχη και τον έλεγχο του μυαλού της, καθώς μέσα σε παραλήρημα ζητά να την απαλλάξουν από όλα τα ακριβά της κοσμήματα και εκφράζει την επιθυμία να μεταλλαχθεί σε κάτι διαφορετικό από εκείνο που είναι πραγματικά (στ. 394-397). Στο τέλος επέρχεται και η κορύφωση της σωματοποίησης του ερωτικού πάθους που τη βασανίζει, καθώς υπό το βάρος της σωματικής και ψυχικής της αδυναμίας καταρρέει επί σκηνής (στ. 585-586).²⁰⁰

Αναφορά στην ιστορία της Πασιφάης γίνεται και στην 4η επιστολή των *Ηρωίδων*, όπου η Φαίδρα την αξιοποιεί, όπως και στον Σενέκα, για συγκεκριμένη σκοπιμότητα.²⁰¹ Χαρακτηριστικά, αποσκοπεί στο να προσδώσει λογική στο άλογο πάθος της Πασιφάης, να ξεγελάσει τον Ιππόλυτο, όπως η μητέρα της τον ταύρο, να κάμψει τις ενστάσεις του για τον αιμομικτικό χαρακτήρα της σχέσης τους και να τον πείσει πως ό,τι φαινομενικά φαντάζει αταίριαστο μπορεί τελικά στην πραγματικότητα να συνδέεται.²⁰² Αντίθετα, στον Σενέκα η αναφορά της Φαίδρας στο παρελθόν της οικογένειάς της απηχεί ένα κλασικό μοτίβο στις σενέκειες τραγωδίες σχετικά με το κληρονομικό στοιχείο, το οποίο πολλές φορές χρησιμοποιείται και ως αυτό που καθορίζει τους χαρακτήρες των ηρώων και τις πράξεις τους προκαλώντας στον θεατή το δίλημμα εάν τελικά το πεπρωμένο ορίζει το μέλλον μας ή οι ίδιες οι επιλογές μας. Έτσι και στην περίπτωση της Φαίδρας γνωρίζουμε από τη μυθολογική παράδοση την οικογενειακή προϊστορία ακόμη πριν ξεκινήσει το έργο. Η κληρονομικότητα τόσο διαμέσου της τιμωρίας της Αφροδίτης όσο και λόγω της Πασιφάης πλανάται σαν σκιά από πάνω της δημιουργώντας ευριπίδειους απόηχους, δηλαδή πως το πάθος της είναι θεόσταλτο δίχως εκείνη να δύναται να το ελέγξει. Όμως, στον Σενέκα φαίνεται πως η Φαίδρα αξιοποιεί την πτυχή αυτή περισσότερο ως μια δικαιολογία παρά ως μια απτή πραγματικότητα, καθώς φαίνεται, όπως και στον Οβίδιο, να έχει επίγνωση των ενεργειών και των επιλογών της. Αυτό γίνεται ιδιαίτερα αντιληπτό και αργότερα στην εξέλιξη της πλοκής μετά την ερωτική της εξομολόγηση στον Ιππόλυτο, όπου φαίνεται

²⁰⁰ Coffey & Mayer (1990: 125)· Ράϊος (2015: 118-119, 124).

²⁰¹ Πρβλ. *Her.* 4. 57-58 και *Her.* 4. 165-166.

²⁰² Coffey & Mayer (1990: 101)· Fulkerson (2005: 134)· Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. / Μιχαλόπουλος, Α. Ν. (2021: 364).

να χάνει την αυτοκυριαρχία της (στ. 699), να αποδέχεται τη μοίρα της και να αναλαμβάνει την πλήρη ευθύνη των πράξεών της.²⁰³

Ένα επιπρόσθετο στοιχείο διακειμενικού διαλόγου είναι η αυτοπαρουσίαση της Φαίδρας ως κυνηγού, στοιχείο που γνωρίζουμε πως αξιοποιήθηκε από τον Ευριπίδη στην τραγωδία *Ιππόλυτος*, έστω και αυτό εκφράζεται από την Φαίδρα με τη μορφή φαντασίωσης.²⁰⁴ Στη συνέχεια, το μοτίβο αξιοποιήθηκε και στη λατινική λογοτεχνική παράδοση τόσο από τον Οβίδιο στην 4^η επιστολή των *Ηρωίδων* όσο και από τον Σενέκα στην τραγωδία *Phaedra*. Εκ πρώτης όψεως η σενέκεια Φαίδρα κινείται στη γραμμή της οβιδιανής προκατόχου της, καθώς αντιλαμβάνεται πως ο δρόμος για την καρδιά του αγαπημένου της περνά διαμέσου των δασών και της εμφάνισής της μπροστά στα μάτια του ως της Αμαζόνας μητέρας του, την οποία αποχωρίστηκε πρόωρα.²⁰⁵ Παρουσιάζεται, λοιπόν, η ολέθρια διάσταση της γυναίκας κυνηγού, η οποία ποδηγετείται από τα ένστικτά της στο περιβάλλον της άγριας φύσης και δεν διατηρεί την αυτοκυριαρχία και την ψυχραιμία της. Αποτέλεσμα της διαταραχής αυτής είναι πως απομακρύνεται από τους κανόνες της ανθρώπινης κοινωνίας, χάνει την *ratio* της και «καταβροχθίζει» την οικογένειά της.²⁰⁶

Η διαφορά, όμως, ανάμεσα στη σενέκεια και την οβιδιανή εκδοχή της Φαίδρας είναι πως στον Σενέκα η επιθυμία της να απαρνηθεί τον πολιτισμένο κόσμο και να προσεταιριστεί το πρωτόγονο περιβάλλον των δασών αποτελεί απόρροια του αρρωστημένου πάθους της, που έχει καταλάβει πλήρως τον έλεγχο του μυαλού και του σώματός της. Το πάθος της παρουσιάζεται ως αρρώστια της ψυχής και όχι θεόσταλτο και φτάνει στο αποκορύφωμά του με το παραλήρημά της στους στ. 387-403, όπου πλέον έχει χάσει τον αυτοέλεγχο και τη διαύγειά της και έχει παραδοθεί πλήρως στο πάθος της. Αντίθετα, στον Οβίδιο, αν και ο έρωτας την έχει μεταμορφώσει σε κυνηγό και ακόλουθο της Αρτέμιδος και την ωθεί στο να κάνει τις ίδιες δραστηριότητες με τον Ιππόλυτο, δεν εμφανίζεται σε κανένα σημείο της επιστολής της να χάνει τα ηνία του

²⁰³ Segal (1986: 198-199)· Fitch & McElduff (2002: 25).

²⁰⁴ Πρβλ. Εὐριπ. *Ιππόλυτος* 208-231.

²⁰⁵ Η επιλογή της Φαίδρας να μετατοπίσει το κέντρο δράσης της από το παλάτι στο δάσος, εκεί όπου δραστηριοποιείται ο αγαπημένος της, έχει οβιδιανές αποχρώσεις και συγκεκριμένα απηχεί στο 3ο βιβλίο της *Ars Amatoria* (στ. 381-388), όπου ο Οβίδιος ως *praeceptor amoris* συμβουλεύει τις νεαρές γυναίκες (*puellae*) να συχνάζουν στα ίδια μέρη με τους άνδρες, ώστε να μπορούν να τις βλέπουν, και μάλιστα αναφέρει συγκεκριμένα μέρη μέσα στη Ρώμη, όπως ο ναός του Απόλλωνα στον Παλατινό λόφο, ο ναός της Ίσιδος και τα τρία θέατρα της πόλης, ενώ ταυτόχρονα συμβουλεύει και τους νεαρούς άνδρες αντίστοιχα πως πρέπει να πηγαίνουν σε τέτοια μέρη για να αναζητήσουν την ιδανική σύντροφο, βλ. Gibson (2003: 255, 257).

²⁰⁶ Green (1996: 245-246, 250).

εαυτού της και διατηρεί την αυτοκυριαρχία της. Μάλιστα, η ίδια στον στ. 52 (*me tacitam conscius urit amor*, 52: “Έχω συναίσθηση τι έρωτας με καίει, γι’ αυτό δε βγάζω άχνα”) δηλώνει πως έχει πλήρη επίγνωση των όσων γράφει αναλαμβάνοντας και την ευθύνη για την απευθείας ερωτική της εξομολόγηση στον Ιππόλυτο.²⁰⁷

Συμπερασματικά, μπορούμε να αναφέρουμε πως ο Σενέκας για να αποτυπώσει το πάθος της Φαίδρας πρώτα χρησιμοποιεί δύο κοινά σύμβολα, τη φωτιά και τη θάλασσα, ώστε να αποδώσει την εσωτερική της αναστάτωση και τον ταραγμένο ψυχισμό της, και έπειτα την παρουσιάζει να καταρρέει σωματικά υπό το βάρος της εσωτερικής της πάλης. Επιπλέον, η Φαίδρα αποδίδει το πρωτόγνωρο ερωτικό συναίσθημα που βιώνει στην κληρονομικότητα και την άνομη προϊστορία της οικογένειάς της, ιδίως της μητέρας της, στο πεδίο του έρωτα. Στη συνέχεια, μέσα σε παραλήρημα εκφράζει την επιθυμία να αλλάξει ενδυμασία και να αφοσιωθεί στο κυνήγι, μία επιλογή που συμβολικά αποτυπώνει τη διάθεσή της να αναλάβει τα να μεταμορφωθεί από βασίλισσα σε κυνηγό και να βρεθεί στον χώρο του αγαπημένου της και να αναλάβει τα ηνία στην ερωτική καταδίωξη και διεκδίκηση. Η εικόνα που πλάθει ο Σενέκας για την Φαίδρα αποδίδει οπτικά την απέλπιδα προσπάθεια της ηρώιδας να υποτάξει στη λογική (*ratio*) το πάθος (*furor*) που την έχει κυριεύσει.

4. Η ερωτική εξομολόγηση της Φαίδρας

Η ενότητα αυτή θα εστιάσει στη σκηνή της ερωτικής εξομολόγησης της Φαίδρας προς τον Ιππόλυτο. Συγκεκριμένα, θα εξηγηθεί γιατί πρόκειται για μία επαναστατική και ανατρεπτική επιλογή εκ μέρους του Σενέκα, ο οποίος δομεί μία Φαίδρα βάσει της ευριπίδειας οπτικής στην τραγωδία *Ιππόλυτος Καλυπτόμενος*, όπου η Φαίδρα εξομολογείται η ίδια στον πρόγονό της τον έρωτά της για εκείνον, μία επιλογή που σκανδάλισε το αθηναϊκό κοινό. Σκοπός της ενότητας είναι να εξεταστεί πώς η απευθείας εξομολόγηση της Φαίδρας στον Ιππόλυτο (στ. 640-671) λειτουργεί ως ρηξικέλευθη ρητορική και ιδεολογική ανατροπή σε σχέση με την ελληνική παράδοση και πώς εντάσσεται στο ρωμαϊκό νομικό και ηθικό πλαίσιο. Δηλαδή, θα αναλυθεί πώς η Φαίδρα χειρίζεται το ρωμαϊκό νομικό πλαίσιο όσον αφορά την παρουσία του Θησέα στον Άδη για να διασφαλίσει την υπόληψή της και γιατί με βάση τον κοινωνικό ρόλο

²⁰⁷ Ράϊος (2015: 80, 118-119)· Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. / Μιχαλόπουλος, Α. Ν. (2021: 360, 362).

της γυναίκας στην αρχαία Ρώμη παρουσιάζεται στην αρχή της ερωτικής της εξομολόγησης αμφίσημη και διστακτική ως προς το να εκφράσει τα συναισθήματά της.

I. Η απευθείας ερωτική εξομολόγηση της Φαίδρας

Η Φαίδρα προετοιμάζει το έδαφος για την ερωτική της εξομολόγηση προς τον Ιππόλυτο στους στ. 609-612, αφού την έχει συνεφέρει ο πρόγονός της μετά τη λιποθυμία της, απόρροια της ψυχικής και σωματικής της αδυναμίας λόγω του ερωτικού πάθους που ταλανίζει την ψυχή της. Η Φαίδρα διστάζει να του εξομολογηθεί όσα την ταλανίζουν (*Curae leves loquuntur, ingentes stupent*, 607: “Οι ελαφριές σκοτούρες είναι φλύαρες, βουβές οι σοβαρές”),²⁰⁸ ενώ παράλληλα εκμυστηρεύεται στον Ιππόλυτο πως πράγματι υπάρχει ένα μυστικό που τη βασανίζει, το οποίο όμως κρατά κρυφό και δεν το έχει εξομολογηθεί σε κανέναν.²⁰⁹ Η σιωπή αυτή την κατατρώνει εσωτερικά (*Pectus insanum vapor / amorque torret*, 640-641: “Κάψα τρελή κι ερωτική φλογίζει την καρδιά μου”), όμως ο Ιππόλυτος την προτρέπει να του ανοίξει την καρδιά της και προσφωνώντας την παράλληλα «μητέρα». Αυτό δίνει και το έναυσμα στην Φαίδρα να ξεκινήσει την ερωτική της εξομολόγηση:

Matris superbum est nomen et nimium potens;
nostros humilior nomen affectus decet;
me vel sororem, Hippolyte, vel famulam voca,
famulamque potius: omne servitium feram.

Το όνομα ΜΗΤΕΡΑ είν’ επιβλητικό κι έχει μεγάλο κύρος.

²⁰⁸ Στην 4η επιστολή των *Ηρωίδων* στον στ. 2 (*Amazonio Cressa puella viro*) η προσφώνηση επιτηδευμένα είναι ομιχλώδης και ασαφής, δίχως να προσδιορίζεται ούτε ο αποστολέας ούτε ο παραλήπτης. Η Φαίδρα χρησιμοποιεί για τον εαυτό της το τοπωνυμικό επίθετο *Cressa*, το οποίο έχει χρησιμοποιήσει ξανά ο Οβίδιος στο παρελθόν (*Am.* 1. 327, 1.7.16), όμως για να αναφερθεί στην Αριάδνη, ενώ για τον Ιππόλυτο χρησιμοποιεί το ουσιαστικό *viro*, με το οποίο μπορεί να δηλώνεται είτε ο άνδρας είτε ο απόγονος είτε ο σύζυγος. Έτσι, κατορθώνει να προστατεύσει την υπόληψη και την ανωνυμία της σε περίπτωση υποκλοπής της επιστολής και ανάγνωσής της από κάποιο τρίτο πρόσωπο, βλ. Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος, Α. Ν. / Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. (2021: 352-353).

²⁰⁹ Οι τύψεις της Φαίδρας θυμίζουν την οδύνη της Διδώς, η οποία μετά την ένωσή της με τον Αινεία αισθάνεται πως πρόδωσε τη μνήμη του συζύγου της, του Συχαίου, αμάρτημα βέβαια που δεν έχει τη βαρύτητα του αντίστοιχου της Φαίδρας, καθώς ο πρώτος σύζυγός της έχει φύγει εδώ και καιρό από τη ζωή. Όμως, εκείνη συνεχίζει να τον τιμά και να κρατά ζωντανή τη μνήμη του, όπως φαίνεται και στις *Ηρωίδες* (7. 193), όπου έχει τοποθετήσει την εικόνα του μέσα στο ιερό, αλλά και στην *Αινειάδα* (IV. 28-29, 550-552), όταν δηλώνει πως απομακρύνθηκε από τον νεκρό σύζυγό της μη σεβόμενη τη μνήμη του και την πίστη της προς εκείνον, καθώς πια δεν απέχει από τον έρωτα, βλ. Knox (1995: 219) και Fratantuono & Alden Smith (2022: 139, 780, 782).

Μα στα δικά μου αισθήματα μια λέξη ταπεινότερη
ταιριάζει· πες με ΑΔΕΛΦΗ σου, Ιππόλυτε, ... ή ΔΟΥΛΗ σου:
καλύτερα πες με ΔΟΥΛΗ σου· όλα τα βάρη της δουλείας θε να τα υπομένω.

Phaedra, στ. 609-612

Η Φαίδρα απαρνείται τον μητρικό της ρόλο και όχι μόνο, καθώς για χάρη του έρωτά της για τον Ιππόλυτο είναι πρόθυμη να υποστεί κάθε είδους δουλεία (*servitium*) απαρνούμενη την περηφάνια της, τους τίτλους και το ένδοξο όνομά της, επιλέγοντας την ταπεινότητα.²¹⁰ Δεν ακολουθεί τα χνάρια της μητέρας της, η οποία δυναμικά προσπάθησε να αποπλανήσει τον ταύρο με τη συνδρομή του Δαίδαλου.²¹¹ Βλέπουμε, επομένως, πως η Φαίδρα προσπαθεί να αποστασιοποιηθεί εν μέρει από το παρελθόν της και να θεσπίσει μία καινούργια ρητορική και *persona*, καθώς και μία διαφορετική εικόνα για τον εαυτό της. Η παρουσίαση της Φαίδρας αποκρυσταλλώνει μία τυπική εικόνα ενός σενέκειου ήρωα, την επιθυμία για την επιδοκιμασία και την αγάπη των άλλων, και οι πράξεις της κατευθύνονται βάσει αυτής της πεποίθησης. Ταυτόχρονα, η ανάγκη της να υιοθετήσει μία διαφορετική εικόνα για τον εαυτό της τροφοδοτείται και από το γεγονός πως η ίδια ζει σε μια κοινωνία, όπου η τιμή και η φήμη έχουν σημαίνουσα σημασία.²¹²

II. Ο Ιππόλυτος ως άλλος Θησέας

Παρόλο που η Φαίδρα έχει αρχίσει να εξωτερικεύει τα συναισθήματά της, δεν έχει γίνει ακόμη απολύτως ξεκάθαρη. Ο Ιππόλυτος ακόμη δεν έχει αντιληφθεί ότι εκείνος είναι το αντικείμενο του πόθου της μητριάς του και πιστεύει πως αναφέρεται στον Θησέα

²¹⁰ Στο σημείο αυτό ο Σενέκας δανείζεται από την ελεγεία έναν από τους σταθερούς και παραδοσιακούς «κοινούς τόπους» (*loci communes*) της ελεγείας, τη θεματική της ερωτικής υποδούλωσης (*servitium amoris*). Σύμφωνα με τη θεματική αυτή στο ελεγειακό σύμπαν, ο ποιητής για χάρη του έρωτα και του δυνατού πάθους που νιώθει για την *puella* απαρνείται τις παραδοσιακές ασχολίες ενός Ρωμαίου άνδρα και ανταλλάσσει την ελευθερία του με το να γίνει υπόδουλος της ομορφιάς της αγαπημένης του, η οποία ανάγεται σε *domina*. Υποβάλλει με αυτόν τον τρόπο τον εαυτό του σε μια εθελούσια διαδικασία αυτοταπείνωσης για να εξασφαλίσει την ανταπόκρισή της, ακόμη και τον οίκτο της. Ανάλογη επιδίωξη έχει και η Φαίδρα, όταν πρώτα δηλώνει πως είναι έτοιμη να δεχθεί οποιαδήποτε υποδούλωση και ταπείνωση και ζητά ταυτόχρονα από τον Ιππόλυτο να τη λυπηθεί στον στ. 623 (*miserere viduae*), ακόμη όμως δεν φανερώνει άμεσα τα κίνητρά της και το αντικείμενο του πόθου της προετοιμάζοντας σταδιακά το έδαφος για το τολμηρό εγχείρημά της, βλ. Αντωνιάδης (2015: 27) και Ραΐος (2015: 124).

²¹¹ Πασιφάνη δὲ ἐλθεῖν εἰς ἐπιθυμίαν αὐτοῦ παρεσκεύασεν. ἡ δὲ ἐρασθεῖσα τοῦ ταύρου συνεργὸν λαμβάνει Δαίδαλον, ὃς ἦν ἀρχιτέκτων, πεφευγὼς ἐξ Ἀθηνῶν ἐπὶ φόνῳ. οὗτος ξυλίνην βοῦν ἐπὶ τροχῶν κατασκεύασας, καὶ ταύτην λαβὼν καὶ κοιλάνας ἔνδοθεν, ἐκδείρας τε βοῦν τὴν δορὰν περιέρραψε, καὶ θεὸς ἐν ᾧ περ εἴθιστο ὁ ταῦρος λειμῶνι βόσκεισθαι, τὴν Πασιφάνην ἐνεβίβασεν (Ψευδο - Απολλ., Βιβλιοθήκη 3, 1.4)

²¹² Fitch & McElduff (2002: 18-19).

(*Amore nempe Thesei casto furis?*, 645: ‘Ο αγνός για τον Θησέα, υποθέτω, έρωτάς σου είναι που σε τρελαίνει;’). Έτσι, η Φαίδρα εκμεταλλευόμενη την παρανόησή του ξεκινά την ερωτική της εξομολόγηση αντικαθιστώντας το όνομα του Ιππόλυτου με εκείνο του Θησέα,²¹³ με σκοπό την αντιπαράθεση των προσώπων.²¹⁴ Εσκεμμένα η εξομολόγησή της παραμένει ασαφής και ομιχλώδης, καθώς η ίδια αντιλαμβάνεται την επικινδυνότητα του εγχειρήματός της. Με αυτό το σκεπτικό η Φαίδρα ξετυλίγει το κουβάρι της εξομολόγησής της υπογραμμίζοντας τον έρωτα και την αφοσίωσή της στον απόντα σύζυγό της:

Hippolyte, sic est: Thesei vultus amo
illos priores, quos tulit quondam puer,
cum prima puras barba signaret genas
monstrique caecam Gnosii vidit domum
et longa curva fila collegit via.

Αυτό ακριβώς, Ιππόλυτε, συμβαίνει! Την όψη του Θησέα
αγαπώ: εκείνη όμως την παλιά που είχε κάποτε, σαν ήταν
έφηβος, όταν τα πρώτα γένια του ‘σκιάζανε’ τα καθαρά του
μάγουλα· τότες που αντίκρισε τον Κνώσιο λαβύρινθο· όταν
τον ‘δαιδαλώδη’ δρόμο της εξόδου ξαναβρήκε με τη βοήθεια
του ‘τυλιγμένου’ κουβαριού.

Phaedra, στ. 646-650

Με την αποστροφή της αυτή η Φαίδρα ανακαλεί στη μνήμη της την εικόνα του Θησέα, όταν εκείνος ήταν ο νεαρός πρίγκιπας της Αθήνας (*Thesei vultus amo/ illos priores, quos tulit quondam puer*, 646-647: ‘Την όψη του Θησέα αγαπώ: εκείνη, όμως, την

²¹³ Segal (1986: 159).

²¹⁴ Η τέχνη της εξαπάτησης δεν είναι άγνωστη στην Φαίδρα, η οποία στη συνέχεια της τραγωδίας επανέρχεται στο μοτίβο αυτό, όταν κρατώντας το ξίφος του Ιππόλυτου αποκαλύπτει στον Θησέα την ταυτότητα του ανθρώπου που τη βίασε. Η σκηνή αυτή συνδυάζει και οβιδιανούς απόηχους, καθώς μας μεταφέρει σε μία σκηνή από τη νιότη του Θησέα, η οποία εντοπίζεται στις *Metamorphoses* (7. 419-423), όταν ο Αιγέας αναγνωρίζει το σπαθί που άφησε στον γιό του κάτω από έναν βράχο στην Τροιζήνα μαζί με ένα ζευγάρι σανδάλια και έτσι τον γλιτώνει από την απόπειρα δηλητηρίασης από την Μήδεια. Το σπαθί και στις δύο περιπτώσεις ανήκει στους γιούς και κληρονόμους του θρόνου συμβολίζοντας την εξουσία και αποτελεί ένα όργανο αναγνώρισης, όμως στον Σενέκα μετασχηματίζεται και από όργανο αναγνώρισης μετατρέπεται σε σύμβολο του εγκλήματος του γιού εις βάρος του πατέρα του. Ταυτόχρονα, ανάγεται και σε φαλλικό σύμβολο, το οποίο συμβολίζει τα άνομα και ζώωδη πάθη, βλ. Segal (1986: 164, 170-171) και Kenney (2024: 87).

παλιά που είχε κάποτε, σαν ήταν έφηβος’’) και πάνω στην ακμή της νιότης και του ηρωισμού του επιχειρούσε τον μεγαλύτερό του άθλο, το ταξίδι στην Κρήτη και τον φόνο του Μινώταυρου στον λαβύρινθο (*monstrique caecam Gnosii vidit domum*, 649: ‘‘τότες που αντίκρισε τον Κνώσιο λαβύρινθο’’). Στο σημείο αυτό η υπενθύμιση του μεγαλύτερου από τους άθλους του Θησέα αποτελεί εκ μέρους της Φαίδρας και μία άτυπη σύγκριση ανάμεσα σε πατέρα και γιό. Ο Θησέας με την εκτέλεση ενός άθλου που ξεπερνά τα ανθρώπινα όρια μεταβαίνει συμβολικά από την εφηβεία στην ενήλικη ζωή. Ταυτόχρονα, ηρωισμό και σεξουαλικότητα, καθώς ταυτόχρονα η ηρωική του δράση συνδυάζεται με μία ερωτική εμπειρία με τη σύναψη δεσμού με την Αριάδνη. Έμμεσα η Φαίδρα προσπαθεί να αφυπνίσει τον Ιππόλυτο, ο οποίος ακόμη έχει μείνει στάσιμος και εμμονικά προσκολλημένος στην κυνηγετική ζωή. Επιδιώκει ο άθλος του Θησέα να αποτελέσει έναν «φάρο» για εκείνον, ώστε παράλληλα με την είσοδό του στην ενήλικη ζωή του να ξεπεράσει τον εαυτό του και να ενδώσει στον έρωτά της.²¹⁵

III. Η νομική, ηθική και κοινωνική στρατηγική της Φαίδρας

Ως προς τη νομική και ηθική της εξασφάλιση, η Φαίδρα έχει φροντίσει ήδη από την αρχή της τραγωδίας να προετοιμάσει το έδαφος για να προβεί στην ερωτική της εξομολόγηση προς τον Ιππόλυτο. Δεν είναι μία απόφαση που λαμβάνεται εν θερμώ, αλλά πρόκειται για μία μελετημένη κίνηση. Ήδη από την πρώτη της εμφάνιση στο έργο η Φαίδρα δεν έχει δηλώσει απλά την απουσία του συζύγου της από το παλάτι, αλλά έχει διατυπώσει ρητά πως βρίσκεται στον Κάτω Κόσμο.²¹⁶ Η παράμετρος αυτή δημιουργεί μία νέα συνθήκη, καθώς σύμφωνα με τη μυθολογία κανείς δεν μπορούσε να περάσει τις πύλες του Άδη και να επιστρέψει μετά στον κόσμο των ζωντανών. Την πεποίθηση αυτή φαίνεται να πιστεύει ακράδαντα η Φαίδρα και να την υπογραμμίζει σε δύο περιστάσεις. Αρχικά, στον στ. 93 (*invii retro*), όπου τονίζει πως κανείς δεν μπορεί

²¹⁵ Segal (1986: 106-107).

²¹⁶ Στον στ. 93 η Φαίδρα χρησιμοποιώντας το *lacus*, το οποίο απαντά και στον Βιργίλιο (*Aen.* 6. 693) ως μετωνυμία για τα νερά του Κάτω Κόσμου, γνωστοποιεί την απουσία του Θησέα (*Fortis per altas invii retro lacus*). Όμως, δεν είναι μόνο εκείνη που επαναφέρει μέσα στην εξέλιξη της πλοκής της τραγωδίας το ζήτημα της παρουσίας του Θησέα, καθώς και η Τροφός στον στ. 148 (*ferre perpetuam Styga*) επαναφέρει το ζήτημα του Κάτω Κόσμου ως γεγονός και όχι για να ωθήσει την Φαίδρα στην αγκαλιά του Ιππόλυτου. Τέλος, ο ίδιος ο Θησέας στην επιστροφή του στο παλάτι στους στ. 835-837 αναφέρει πως γύρισε από τον Άδη θυμίζοντας αρκετά την εικόνα του Ηρακλή στις *Metamorphoses* (7. 411), ο οποίος γύρισε από τον κόσμο των νεκρών μετά το πέρας του τελευταίου του άθλου, την αρπαγή του Κέρβερου, ενώ αργότερα κάνει λόγο και για τον δικό του εγκλωβισμό στον ποταμό Φλεγέθοντα στους στ. 847-848 (*labor quantus fuit / Phlegethonte ab imo petere longinquum aethera*), ο οποίος χρησιμοποιείται μετωνυμικά σε αυτό το σημείο για να δηλώσει τα Τάρταρα, το κατώτερο σημείο του Άδη, βλ. Coffey & Mayer (105, 164-165) και Kenney (2024: 86).

να απεγκλωβιστεί από τα δεσμά του Κάτω Κόσμου, αλλά και στους στ. 625-628 μετά την εξομολόγησή της στον Ιππόλυτο. Η Φαίδρα, επομένως, στηρίζεται σε μία υποθετική κατάσταση και κατασκευάζει ρητορικά μια συνθήκη «συμβολικής χηρείας», προκειμένου να μειώσει την ενοχή της και ως χήρα να αναζητήσει νέο σύζυγο.²¹⁷ Η ηρωίδα αποδεικνύεται προσεκτική μελετήτρια και γνώστρια του ρωμαϊκού δικαίου και έτσι απαλλαγμένη από τον κίνδυνο να κατηγορηθεί για μοιχεία εναντίον του συζύγου της και από τον φόβο της κοινωνικής κατακραυγής μπορεί να αναζητήσει νέο σύντροφο. Συγχρόνως, η απευθείας και δημόσια ερωτική της εξομολόγηση προς τον Ιππόλυτο απενεχοποιείται, εφόσον το ίδιο το νομικό σύστημα της Ρώμης ενθαρρύνει μία χήρα να ξαναπαντρευτεί και να φέρει στον κόσμο παιδιά, το οποίο θεωρούνταν κοινωνικό καθήκον και απαραίτητος πυλώνας για τη συνοχή και το μέλλον της ρωμαϊκής κοινωνίας.²¹⁸

Ακόμη, βασικό είναι να αναλογιστούμε γιατί η Φαίδρα αντιπαραβάλλει το πρόσωπο του Θησέα με εκείνο του Ιππόλυτου κατά την ερωτική της εξομολόγηση. Η επιλογή της αυτή μπορεί να αιτιολογηθεί με βάση το νομοθετικό και ηθικό σύστημα της εποχής της εποχής συγγραφής του έργου, ένα σύστημα το οποίο φαίνεται να γνωρίζει και για αυτό προσπαθεί να περιφρουρήσει την *pudicitia* της και την *fama* της. Η Φαίδρα αποδεικνύεται άριστη γνώστρια του ρωμαϊκού δικαίου, καθώς η επιλογή της να μην εκφράσει απευθείας τον έρωτά της στον Ιππόλυτο, αλλά έμμεσα μέσω της εκδήλωσης της αφοσίωσής της στο πρόσωπο του νεαρού Θησέα, υπάγεται στην προσπάθειά της να διαφυλάξει την τιμή και την ηθική της. Η *pudicitia*, όπως ονομάζεται, αναφέρεται στη σεξουαλική αγνότητα και ηθική.²¹⁹ Ήταν αξία με δημόσια ακτινοβολία και ισχύ για τις παντρεμένες Ρωμαίες γυναίκες, την οποία έπρεπε να επιδεικνύουν και στους υπόλοιπους και μάλιστα αποτελούσε το ισοδύναμο των πολιτικών ιδιοτήτων και ανδρών στον δημόσιο βίο. Η προσβολή εναντίον της μέσω άσεμνων προτάσεων (*pudicitia adtemptata*) θεωρούνταν αδίκημα (*iniuria*) και τιμωρούνταν αυστηρά.²²⁰

²¹⁷ Η ένωση ενός ανδρόγυνου με τα δεσμά του γάμου (*matrimonium*) είχε αυστηρά μονογαμικό χαρακτήρα και μάλιστα οριζόταν μέσω συμβολαίου (*deductio in domum mariti*) με ισχύ για μία ολόκληρη ζωή. Σε περίπτωση, όμως, διαζυγίου ή θανάτου του συζύγου η χήρα ήταν κοινωνικά αποδεκτή και επιβλητέο να προχωρήσει σε δεύτερο γάμο (*secundae nuptiae*) σε διάστημα δέκα μηνών μετά τη λύση του πρώτου της γάμου, βλ. Berger (1991: 578, 593).

²¹⁸ Boyle (1987: 173)· Coffey & Mayer (1990: 98)· Cantarella (2002: 274).

²¹⁹ OCD, λ. *pudicitia*.

²²⁰ Η αξία της *pudicitia* για μία παντρεμένη Ρωμαία γυναίκα αναφέρεται και από τον Οβίδιο στους *Fasti* (4. 155-162) και συνδεόταν στενά με τη λατρεία της Αφροδίτης (*Venus Verticordia*), η οποία επιτελούσε τον ρόλο της επόπτριας στις νιόπαντρες Ρωμαίες γυναίκες και περιφρουρούσε την ομορφιά (*forma*), την συμπεριφορά και την ηθική τους (*mores*) και την καλή τους φήμη (*bona fama*), ένα τρίπτυχο που έπρεπε

Ακόμη, η Φαίδρα με το να ανακαλεί την εικόνα του νεαρού Θησέα δηλώνοντας την πίστη της προς τον σύζυγό της δεν κινδυνεύει να χαρακτηριστεί ως μοιχός (*adulter*), έγκλημα με μεγάλη βαρύτητα στη ρωμαϊκή κοινωνία και με άμεσο αντίκτυπο στη συνοχή της κοινωνίας.²²¹

IV. Η επίδραση του ψυχολογικού παράγοντα στην ερωτική εξομολόγηση της Φαίδρας

Σημαντική είναι, εκτός από τη νομική, ηθική και κοινωνική διάσταση, και η επίδραση του ψυχολογικού παράγοντα στην ερωτική εξομολόγηση της Φαίδρας. Η ηρωίδα δεν αποκαλύπτει απευθείας στον Ιππόλυτο τον έρωτά της για εκείνον, αλλά αυτό γίνεται έμμεσα μέσω της ταύτισης του προγονού της με τον νεαρό Θησέα λειτουργεί ως στρατηγική αποενοχοποίησης, αλλά και ως ψυχολογικός μηχανισμός μεταφοράς και υποκατάστασης.

Η ψυχολογική έννοια της υποκατάστασης λειτουργεί ως ένας τρόπος ανακατεύθυνσης εσωτερικών παρορμήσεων, ώστε να αναχαιτιστεί η ψυχική ένταση. Ως όρος συνδέεται στενά και με την έννοια της μετατόπισης (*displacement*), μέσα από την οποία μπορεί να προκύψει η υποκατάσταση ως στόχος της παρόρμησης. Στόχος είναι το συναίσθημα και η παρόρμηση, η οποία δυνητικά θα ήταν επικίνδυνη να εκφραστεί απευθείας προς τον πραγματικό αποδέκτη, να κατευθυνθεί προς ένα τρίτο και ασφαλέστερο αντικείμενο. Η έννοια της υποκατάστασης απαντά συνήθως σε άτομα που η απόρριψη

να διακρίνει κάθε ενάρετη Ρωμαία γυναίκα και να το διαφυλάττει ως κόρη οφθαλμού. Έτσι, η λατρεία της *Venus Verticordia* απέπνεε την αγνότητα και την καθαρότητα κάθε Ρωμαίας *matrona*, αξίες με σημαίνουσα σημασία για τη ρωμαϊκή κοινωνία, στις οποίες συχνά αναφέρονταν και οι ελεγειακοί ποιητές για να επαναφέρουν στη μνήμη το ένδοξο παρελθόν και τα ήθη των Ρωμαίων, βλ. Fantham (1998: 121-122) και Langlands (2006: 66-67).

²²¹ Η αυγούστεια νομοθεσία (*Lex Iulia de adulteriis*) έθετε ένα αυστηρό ποινικό πλαίσιο για τις παντρεμένες γυναίκες που διέπρατταν μοιχεία (*adulterium*). Ο νόμος έδινε τη δυνατότητα στον πατέρα (*paterfamilias*) της γυναίκας που διαπράττει μοιχεία να τιμωρήσει με θάνατο και εκείνη και τον εραστή της, ενώ ο σύζυγός της έπρεπε εντός 3 ημερών να τη χωρίσει και να την κατηγορήσει δημόσια για μοιχεία αλλιώς κινδύνευε και εκείνος με κυρώσεις και συγκεκριμένα μπορούσε να κατηγορηθεί για μαστροπεία (*lenocinium*), ενώ τόσο η γυναίκα όσο και ο εραστής της καταδικάζονταν σε εξορία. Η μοιχεία πια καθίσταται δημόσιο έγκλημα για την πατριαρχική ρωμαϊκή κοινωνία με άμεση απειλή για την κοινωνική συνοχή όσο και την ηθική ελλοχεύοντας τον κίνδυνο για διαφθορά των ηθών, κάτι που σήμαινε ότι η σεξουαλικότητα των γυναικών έπρεπε να χαλιναγωγηθεί. Η πεποίθηση αυτή ήταν κοινή ανάμεσα στους Ρωμαίους ηθικολόγους, όπως και η αντίληψη πως η γυναικεία σεξουαλικότητα ήταν πρόβλημα με κοινωνικές προεκτάσεις και δημιουργεί κοινωνική αταξία και αναταραχές, κάτι που θίγουν και Ρωμαίοι συγγραφείς και ποιητές, όπως ο Σαλλούστιος αναφερόμενος στη συμμετοχή της Σεμπρώνιας στη συνωμοσία του Κατιλίνα και ο Οράτιος, ο οποίος θίγει το ζήτημα της γυναικείας απιστίας στα *Carmina* (3.24), βλ. Berger (1991: 352), Edwards (1993: 38-40, 43, 45) και Langlands (2006: 47).

των βασικών αρχών για τα παθήματά τους εδράζεται στην παιδική τους ηλικία.²²² Για αυτό τον λόγο επιλέγουν να υιοθετήσουν μία μεταβιβαστική στάση ως προς την έκφραση των συναισθημάτων τους. Δηλαδή, χρησιμοποιούν ένα τρίτο πρόσωπο ως υποκατάστατο, στο οποίο εναποθέτουν τις ελπίδες τους για την αναπλήρωση ενός χαμένου συναισθήματος που τρέφουν για ένα άλλο άτομο.²²³

Σημαντικό είναι, επίσης, να προστεθεί πως η Φαίδρα κατά την εξομολόγησή της προς τον Ιππόλυτο βρίσκεται πλήρως κάτω από την κυριαρχία του έρωτα.²²⁴ Το συναίσθημα είναι πλέον εκείνο που έχει αναλάβει τα ηνία του μυαλού της και κατευθύνει τις σκέψεις και τις πράξεις της και για αυτό η ερωτική γλώσσα είναι έντονα υπαινικτική, γεμάτη αμφισημίες και δίχως σαφές νόημα. Η προσμονή του έρωτα είναι εκείνη που αυξάνει τον πόνο της μαζί με το βάρος που επιφέρει η έτσι κι αλλιώς διαδικασία να εξωτερικεύσει τα συναισθήματά της, ενώ τα συμπτώματα που βιώνει ως αποτελέσματα του έρωτα είναι ίδια με εκείνα του φόβου, φόβο δηλαδή για την επικείμενη αποκάλυψη. Η Φαίδρα γνωρίζει τους κινδύνους και τις συνέπειες της ερωτικής της εξομολόγησης προς τον Ιππόλυτο, ένας φόβος που εδράζεται και πάνω στην αβεβαιότητα για την ανταπόκριση ή μη του αγαπημένου της. Ο λόγος της διαμορφώνεται ανάμεσα στον φόβο της έκθεσης και την επιθυμία υπέρβασης των κοινωνικών και ηθικών ορίων.²²⁵

Υπό αυτό το πρίσμα, η συνάντηση και η επακόλουθη εξομολόγησή της στον Ιππόλυτο είναι ταυτόχρονα μαζί με τον φόβο της έκθεσης και μια προσδοκία υπέρβασης της παροντικής συνθήκης μέσω της ερωτικής επιθυμίας. Η Φαίδρα βαδίζει πέρα από τα

²²² Σύμφωνα με τον Φρόυντ, η σεξουαλική διάθεση και λίμπιντο βρίσκεται πίσω από κάθε ανθρώπινη δραστηριότητα και οι σεξουαλικές συμπεριφορές μπορούν να οριστούν ως εκφράσεις ενός πρωταρχικού κινήτρου και όχι ενός παράγωγου και αμυντικού. Ειδικότερα, όσον αφορά τον σεξουαλικό τομέα, η εκδήλωση μίας σεξουαλικής συμπεριφοράς μπορεί να υποκρύπτει φόβο και αποκήρυξη συναισθημάτων μη επιτρεπτών. Ακόμη, μπορεί να λανθάνει και ένα τραυματικό και επώδυνο περιστατικό του παρελθόντος, όπου το άτομο μπορεί ακόμη και να μην θυμάται. Όμως, η συμπεριφορά του ορίζεται από αυτό το βίωμα, το οποίο είναι καταγεγραμμένο στο υποσυνείδητο, και από εσωτερικές ψυχικές πιέσεις, βλ. McWilliams (2011: 121, 122).

²²³ Freud (1937: 46-52)· McWilliams (2011: 120).

²²⁴ Το γεγονός πως η Φαίδρα αποτελεί μία ώριμη και παντρεμένη γυναίκα δεν αναιρεί πως δεν μπορεί να βρίσκεται στη δίνη του έρωτα και να ενδέχεται να μη γνωρίζει πώς να το διαχειριστεί, εφόσον πρόκειται για μία πρωτόγνωρη για εκείνη συνθήκη. Γνωρίζουμε πως στην αρχαία Ρώμη οι γάμοι, ειδικότερα όσον αφορά τις ανώτερες κοινωνικές τάξεις, δεν ήταν απόρροια του έρωτα και προσωπικές επιλογές των ατόμων, αλλά συνήθως ήταν προπαρασκευασμένοι και κανονίζονταν με βάση οικονομικές και κοινωνικές επιδιώξεις των δύο εμπλεκόμενων οικογενειών, ενώ ειδικότερα οι γυναίκες δεν είχαν το δικαίωμα να επιλέξουν οι ίδιες τον σύζυγό τους, τον οποίο συνήθως επέλεγε ο πατέρας της οικογένειας ή οι συγγενείς της. Η πρακτική αυτή στην αριστοκρατική κοινωνία της Ρώμης ταιριάζει και με τη μυθολογική παράδοση της Φαίδρας, καθώς ο γάμος της με τον Θησέα αποτελούσε «συμβόλαιο» και διασφάλιση της συμμαχίας ανάμεσα στην Αθήνα και την Κρήτη, όπως δηλώνει και η ίδια στον στ. 89 της τραγωδίας (*cur me in penates obsidem invisos datam*), βλ. Balsdon (1984: 228, 231-232) και Cantarella (2002: 274).

²²⁵ Kristeva (2014: 11-13, 17).

όρια και τα σύνορα του εαυτού της, καθώς η ερωτική της εξομολόγηση προς έναν άνδρα και μάλιστα τον πρόγονό της αποτελεί μία ριζοσπαστική και επαναστατική επιλογή βάσει των ιστορικών και κοινωνικών συνθηκών συγγραφής του έργου. Φαίνεται, λοιπόν, πως το συναίσθημα και η ερωτική επιθυμία είναι αυτά που κυριαρχούν και όχι άδικα, καθώς η ερωτική και σεξουαλική διέγερση είναι υποπροϊόν κάθε συναισθηματικής διέγερσης που παρέχει στο άτομο η ανύψωση του ψυχικού του επιπέδου.²²⁶

V. Διακειμενικές συνδέσεις με τον Οβίδιο και τον Ευριπίδη

Η σενέκεια Φαίδρα εξομολογείται απευθείας στον Ιππόλυτο τον έρωτά της,²²⁷ δίχως τη διαμεσολάβηση κάποιου τρίτου προσώπου, όπως η Τροφός για παράδειγμα στην ευριπίδεια εκδοχή του μύθου.²²⁸ Η διάσταση που δίνει ο Σενέκας στην εξέλιξη της πλοκής του μύθου αποτελεί ανταγωνισμό (*aemulatio*) με τα πρότυπά του και συγκεκριμένα με τον Οβίδιο, καθώς στον στ. 2 της 4ης επιστολής των *Ηρωίδων* η Φαίδρα για να προστατέψει την ανωνυμία και την ιδιωτικότητά της απευθύνει μία αμφίσημη και υπαινικτική προσφώνηση προς τον Ιππόλυτο ('*Amazonio Cressa puella viro*, 2: 'ή κρητικιά κόρη στον Αμαζόνιο άνδρα'). Σκόπιμα η ηρώιδα χρησιμοποιεί χαρακτηρισμούς ομιχλώδεις και ασαφείς για να κρατήσει μυστική την ταυτότητα τη δική της και του αποστολέα μυστικές υπό τον φόβο της κοινωνικής διαπόμπευσης και της δημόσιας κατακραυγής. Η σενέκεια εκδοχή ανακαλεί στη μνήμη περισσότερο την τραγωδία *Ιππόλυτος Καλυπτόμενος*, όπου αδιάντροπα ομολόγησε τον έρωτά της επί σκηνής στον ίδιο τον Ιππόλυτο, κάτι που σκανδάλισε το αθηναϊκό κοινό της εποχής.²²⁹

Στο δεύτερο σκέλος της ερωτικής της εξομολόγησης, η Φαίδρα μετατοπίζει το ενδιαφέρον της από την ηρωική φύση στην άποψη εξωτερική εμφάνιση του Θησέα, στο πρόσωπο του οποίου ακτινοβολεί η ομορφιά και η φρεσκάδα της νιότης και της μετάβασης από την εφηβεία στην ενήλικη ζωή (στ. 650-654). Η περιγραφή της

²²⁶ Freud & Alden Banker (1960: 144).

²²⁷ Η ανάγκη της Φαίδρας να υιοθετήσει ένα διαφορετικό μοντέλο και μία διαφορετική εικόνα για τον εαυτό της τροφοδοτείται και από το γεγονός πως η ίδια ζει σε μια κοινωνία, όπου η τιμή και η φήμη έχουν σημαίνουσα σημασία. Επίσης, οι χαρακτήρες στα έργα του Σενέκα χαρακτηρίζονται από εμμονή για τα κατορθώματά τους και επιζητούν την αυτοπροβολή τροφοδοτούμενοι από την επιθυμία για την επιδοκιμασία και την αγάπη των άλλων και έτσι οι πράξεις και οι επιλογές τους ορίζονται βάσει αυτής της πεποίθησης, βλ. Fitch & McElduff (2002: 18-19).

²²⁸ Ευριπ., *Ιππόλυτος* 591-597.

²²⁹ Coffey & Mayer (1990: 151)· Ράϊος (2015: 100).

εξωτερικής εμφάνισης του Θησέα είναι έντονα ηδονοβλεπτική και απηχεί την περιγραφή της Φαίδρας στην 4η επιστολή των *Ηρωίδων*, όταν περιγράφει την πρώτη της συνάντηση με τον Ιππόλυτο κατά τη διάρκεια των Ελευσίνιων Μυστηρίων. Η οβιδιανή Φαίδρα εξαίρει τον Ιππόλυτο ως πρότυπο ολοκληρωμένου άνδρα όχι μόνο για την τέλεια ομορφιά του προσώπου του (στ. 71-79), αλλά και για τις κυνηγετικές και αθλητικές του επιδόσεις (στ. 79-84).²³⁰ Η σενέκεια Φαίδρα απευθύνεται στον Ιππόλυτο έχοντας ως διαμεσοβαλητή την εικόνα του νεαρού Θησέα πρώτα αναφέρεται στον μεγαλύτερο άθλο του προβάλλοντας την ηρωική του φύση (στ. 649-650) και ύστερα την απεγάδιαστη εξωτερική του εμφάνιση (στ. 650- 655). Τέλος, για να γίνει ακόμη πιο έντονη η αναπόληση της εικόνας του νεαρού Θησέα, η Φαίδρα τον παρομοιάζει με τον Απόλλωνα στον στ. 654 (*tuaeque Phoebes vultus aut Phoebi mei*, 654: “Το πρόσωπό του θύμιζε το πρόσωπο της Φοίβης σου ή του δικού μου Φοίβου”). Συνήθως ο Ολύμπιος θεός απεικονιζόταν με ελαφριά θηλυκά χαρακτηριστικά και η εικόνα αυτή ανταποκρίνεται στον μεταίχμιακό χαρακτήρα της μετάβασης από την εφηβεία στην ενηλικίωση, όταν δεν έχουν διαμορφωθεί ακόμη όλα τα αρρενωπά χαρακτηριστικά.²³¹ Η Φαίδρα κατορθώνει να αντικαταστήσει τον Ιππόλυτο με τον Θησέα αρχικά μέσα σε ένα πλαίσιο ιστορικής αφήγησης του παρελθόντος με απόηχους και στο παρόν. Όμως, προς το τέλος αφαιρεί το πέπλο και του αποκαλύπτει όλη την αλήθεια στους στ. 665-666 (*domus sorores una corripuit duas, / te genitor, at me gnatus*, 665-666: “ένα και μόνο σπίτι έκλεψε τις καρδιές των δύο αδελφών: εσένα ο πατέρας κι εμένα ο γιός του”) εξισώνοντας έτσι τον πατέρα με τον γιο.

Συμπερασματικά, μπορούμε να αναφέρουμε πως το στοιχείο της απευθείας ερωτικής εξομολόγησης της Φαίδρας προς τον Ιππόλυτο αποτελεί καινοτομία του Σενέκα και ένα νέο στοιχείο που εισάγει στον μύθο. Παρά τους αρχικούς δισταγμούς της, η Φαίδρα αποφασίζει τελικά να εκμυστηρευτεί στον πρόγονό της τα αισθήματα που τρέφει για εκείνον, όμως λαμβάνει ορισμένες προφυλάξεις. Ο Σενέκας μπορεί να παρουσιάζει φαινομενικά μία «αδιάντροπη» Φαίδρα που εξωτερικεύει η ίδια τον έρωτά της στον πρόγονό της, όμως η ερωτική εξομολόγηση δομείται βάσει συγκεκριμένης νομικής, ηθικής και κοινωνικής στρατηγικής βασισμένης στις αντιλήψεις της ρωμαϊκής

²³⁰ Coffey & Mayer (1990: 149)· Michalopoulos (2006: 45-47).

²³¹ Στον Οβίδιο η Φαίδρα χρησιμοποιεί το επίθετο *candida* στον στ. 71 (*candida vestis erat, praecincti flore capilli*) για να δηλώσει τη λευκότητα της επιδερμίδας του Ιππόλυτου και πως βρίσκεται στο μεταίχμιο της εφηβείας και της ενηλικίωσης με τα ανδρικά και τα γυναικεία χαρακτηριστικά να συνενώνονται ακόμη στο πρόσωπό του, βλ. Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. / Μιχαλόπουλος, Α. Ν. (2021: 366).

κοινωνίας της εποχής σχετικά με την αγνότητα (*pudicitia*), τη φήμη (*fama*) και τη μοιχεία (*moechia*) των γυναικών.

4. Η *PHAEDRA* ΤΟΥ JULES DASSIN

1. Η κινηματογραφική μεταφορά του μύθου από τον Jules Dassin

Η ταινία *Phaedra* προβλήθηκε στις κινηματογραφικές οθόνες για πρώτη φορά το 1962. Αποτελεί την πιο εμβληματική μεταφορά της αρχαίας τραγωδίας *Ιππόλυτος Στεφανηφόρος* του Ευριπίδη στην κινηματογραφική οθόνη. Η σεναριογράφος της ταινίας, Μαργαρίτα Λυμπεράκη, βασίζεται στο ευριπίδειο δράμα για τη συγγραφή του σεναρίου της ταινίας, το οποίο ήταν και η βάση για τις κινηματογραφικές διασκευές του μύθου.²³²

Ο Dassin συνομιλεί με τον αρχαίο μύθο και διατηρεί στην ταινία του βασικά και διαχρονικά στοιχεία του αρχαίου μύθου, όπως το πάθος της μητριάς για τον πρόγονό της, την ερωτική απόρριψη, την αποκάλυψη του παράνομου πάθους, την αυτοκτονία της Φαίδρας και τον θάνατο του Αλέξη, ο οποίος αποτελεί τη σύγχρονη ενσάρκωση του αρχαίου Ιππόλυτου. Το τρίγωνο Θάνος / Φαίδρα / Αλέξης κατά αντιστοιχία του τριγώνου Θησέα / Φαίδρα / Ιππόλυτου είναι ο άξονας της υπόθεσης, ενώ συγκεκριμένα ο Dassin ακολουθώντας την ευριπίδεια και τη σενέκεια προσέγγιση θέτει στο επίκεντρο της πλοκής την Φαίδρα και τον παράνομο δεσμό της με τον πρόγονό της, μία επιλογή που σηματοδοτεί την απόκλιση του Dassin σε σχέση με τα πρότυπά του, καθώς προσθέτει το στοιχείο της συζυγικής απιστίας.²³³

Ακόμη, σκοπός του Dassin είναι ο μετασχηματισμός του αρχαίου υλικού και για αυτό επιδιώκει να μεταφέρει τον μύθο σε σύγχρονα πλαίσια και συγκεκριμένα στο περιβάλλον της ελληνικής κοινωνίας της δεκαετίας του 1960. Στόχος του είναι να γεφυρώσει το χάσμα ανάμεσα στη σύγχρονή του κοινωνία και την αθηναϊκή κοινωνία του 5^{ου} αιώνα π. Χ., στην οποία συγγράφηκε η τραγωδία, να μεταφέρει το αρχαιοελληνικό υλικό στην κινηματογραφική οθόνη και να το ενσωματώσει στη μοντέρνα εποχή.²³⁴

²³² Rodrigues (2013: 147-148).

²³³ Rodrigues (2013: 152, 154)· Πάϊος (2015: 397)· Scioli (2019: 124).

²³⁴ Rodrigues (2013: 168)· Scioli (2019: 127).

2. Ο διάλογος με το αρχαίο παρελθόν

Στην παρούσα ενότητα θα εξεταστεί το ζήτημα της δημιουργικής πρόσληψης του αρχαιοελληνικού μύθου της Φαίδρας από τον Αμερικανό σκηνοθέτη Jules Dassin για τη δημιουργία της ταινίας *Phaedra*. Θα ακολουθήσουμε την πορεία από την αρχαία τραγωδία στο σύγχρονο αστικό μελόδραμα και τον μετασχηματισμό του αρχαίου υλικού μέσω των αναχρονισμών, των συγκλίσεων, των αποκλίσεων και των έμμεσων αναφορών στο αρχαίο δράμα με σκοπό τη δημιουργία ενός έργου που τοποθετείται στην εποχή του σκηνοθέτη και των θεατών. Επιπρόσθετα, θα παρουσιαστεί πώς οι ήρωες του αρχαίου μύθου μεταπλάθονται μέσα στο σύγχρονο περιβάλλον και τη σύγχρονη κοινωνία της ταινίας, πού ομοιάζουν και πού διαφέρουν με τους αντίστοιχους αρχαίους ήρωες του μύθου. Ο διαπολιτισμικός διάλογος με το παρελθόν θα εμπλουτιστεί με τη σχέση μίμησης και ανταγωνισμού που αναπτύσσει ο σκηνοθέτης τόσο με τις αρχαίες (Ευριπίδης, Οβίδιος, Σενέκας) όσο και με τις πιο σύγχρονες (Ρακίνας) πραγματεύσεις του μύθου.

1. Από το αρχαίο δράμα στο σύγχρονο αστικό μελόδραμα

Ο Dassin ανήκει στη χορεία των σκηνοθετών που μεταφέρει τους αρχαίους ελληνικούς μύθους στην κινηματογραφική οθόνη,²³⁵ τους επανερμηνεύει στα σύγχρονά του δεδομένα και τους πλάθει στο κοινωνικό πλαίσιο της εποχής του.²³⁶ Επιλέγει να αναπροσαρμόσει το αρχαίο δράμα σε σύγχρονα μέτρα, μέσω των οποίων απηχεί μυθικά και τραγικά θέματα που έχουν διαχρονικό και πανανθρώπινο χαρακτήρα. Η ταινία *Phaedra* (1962) κινείται σε αυτή την κατεύθυνση και αποτελεί ένα παλίμψηστο, μία ανανέωση και επανάληψη του αρχαίου μύθου μέσω μίας σύγχρονης προοπτικής και πρόσληψης. Ο Dassin επιχειρεί να γεφυρώσει το χάσμα ανάμεσα στο αρχαίο

²³⁵ Κατά τη δεκαετία του 1960 και του 1970 εκτός από τον Dassin υπάρχουν και πολλοί άλλοι σκηνοθέτες που αντλούν τη θεματική και την έμπνευσή τους από την αρχαία ελληνική τραγωδία και το αρχαίο ελληνικό παρελθόν. Χαρακτηριστικά είναι τα παραδείγματα του Μιχάλη Κακογιάννη (*Electra*, *Iphigenia*, *The Trojan Women*), του Πιερ Πάολο Παζολίνι (*Medea*, *Oedipus Rex*) και του Miklos Jancso (*Elektra*), βλ. McKinnon (1986: 1).

²³⁶ Ο Dassin «πολιτισμικά» λόγω και του δεσμού του με την Μερκούρη και λόγω της αγάπης της για το αρχαίο θέατρο επηρεάστηκε από την ελληνική κουλτούρα και πολιτισμό. Εκτός από την *Phaedra*, ένα ακόμη μείζον και χαρακτηριστικό παράδειγμα ανάδειξης της ελληνικότητας και συνομιλίας με το αρχαίο ελληνικό παρελθόν στην φιλμογραφία του Dassin είναι η ταινία *Ποτέ την Κυριακή* (1960). Η ταινία με τη μορφή μιούζικαλ απεικονίζει με έναν νέο τρόπο την ελληνική κουλτούρα, καθώς μέσω μιας σεξουαλικά απελευθερωμένης ηρωίδας που απορρίπτει τη συμβατική ηθική προσωποποιείται η σύγχρονη ελληνικότητα. Συγχρόνως, η αρχαία ελληνική κληρονομιά προσεγγίζεται με ειρωνική και σκωπτική ματιά, βλ. Tsitsopoulou (2000: 80-81, 87-88).

παρελθόν και τον σύγχρονο κόσμο και να παρουσιάσει βασικές θεματικές και κατευθύνσεις του μύθου στη σύγχρονη κοινωνία.²³⁷

Ο Dassin διατηρεί και αξιοποιεί μέσα στην ταινία αμετάκλητα και διαχρονικά στοιχεία του αρχαίου μύθου, όπως το πάθος της Φαίδρας, η αγνότητα του Ιππόλυτου / Αλέξη, η απόρριψη του έρωτά της, ο βίαιος θάνατος του νέου, η ζήλεια και η προδοσία. Συγχρόνως, πέρα από τον αστικό χαρακτήρα επιβιώνουν τόσο η ύβρις όσο και το τραγικό δίλημμα της ηρωίδας.²³⁸ Ο σκηνοθέτης αξιοποιεί και εκκινεί από το αρχαίο υλικό, όμως αυτό αποτελεί την αφετηρία και έναν ενδιάμεσο σταθμό για την πραγμάτωση της ταινίας και όχι τον τελικό προορισμό και σκοπό του σκηνοθέτη. Ενυπάρχει ο διαπολιτισμικός και διαχρονικός διάλογος με τις ηθικές και αισθητικές αξίες του αρχαίου δράματος και της Αθήνας της κλασικής εποχής. Όμως, η αναπόληση και οι απόηχοι της αρχαιότητας και της αρχαίας τραγωδίας μέσα στην ταινία δεν αποσκοπούν στη νοσταλγία, αλλά στο να αναδείξουν την μοντέρνα εκδοχή των ηρώων και πως αποτελούν κομμάτια και οντότητες μιας σύγχρονης πραγματικότητας.²³⁹

Παρόλο που ο σκηνοθέτης δανείζεται τις βασικές θεματικές και κατευθύνσεις του μύθου, δεν εγκλωβίζεται στην καθαρά ευριπίδεια οπτική. Μεταπλάθει μία ηρωίδα και έναν μύθο με ρίζες στην αρχαιότητα και μεταφέρει όλα αυτά τα στοιχεία σε σύγχρονα πλαίσια. Τοποθετεί την πλοκή στην Ελλάδα της δεκαετίας του 1960 και μετατρέπει το τραγικό υλικό σε υλικό μελοδράματος.²⁴⁰ Παρατηρείται, δηλαδή, μελοδραματοποίηση της τραγωδίας και αλλαγή των κεντρικών θεματικών αξόνων. Οι ηρωικές αξίες και τα κατορθώματα παραμερίζονται και στο επίκεντρο τίθενται τα ζητήματα και οι προβληματισμοί της αστικής τάξης. Ιδιαίτερη βαρύτητα αποκτούν ζητήματα νομιμότητας και οικογένειας που σχετίζονται με την αστική ηθική, αλλά και προβληματισμοί σχετικά με τα οικονομικά και τη διατήρηση της ισχύουσας

²³⁷ Horton (1984: 30-31)· Scioli (2019: 119).

²³⁸ Rodrigues (2013: 168-169)· Ράϊος (2015: 99).

²³⁹ Scioli (2019: 120).

²⁴⁰ Η επιλογή του Dassin να επαναπροσεγγίσει την αρχαία ελληνική τραγωδία με τη δημιουργία ενός έργου παράλληλου και ταυτόχρονα τεμνόμενου με την αρχαία παράδοση καθρεπτίζεται και στη διπλή καταγωγή και ταυτότητα του Αλέξη, ο οποίος είναι μισός Άγγλος και μισός Έλληνας και λειτουργεί ως το *alter ego* του Dassin. Συγκεκριμένα, ο σκηνοθέτης προσεγγίζει ως ξένος την ελληνική κουλτούρα και αναζητά πού συγκλίνουν και διασταυρώνονται ο αρχαίος ελληνικός πολιτισμός με τη σύγχρονη ελληνικότητα, την οποία αναζητά και στην ταινία του *Ποτέ την Κυριακή* (1960). Ακόμη, ταυτίζεται με την persona του Ιππόλυτου της αρχαίας τραγωδίας, καθώς είναι και εκείνος παραγκωνισμένος από το Χόλιγουντ και τις Η.Π.Α. και με όχημά του την *Phaedra*, μια ταινία που συνταιριάζει την τέχνη με τη ζωή, προσπαθεί να κατανοήσει μια ξένη κουλτούρα στα πλαίσια της προσέγγισης μέσω της ένταξης ενός αρχαιοθέμου μύθου στη σύγχρονη πραγματικότητα, βλ. Horton (1984: 25), Scioli (2019: 133) και Stavropoulou (2024: 395).

οικονομικής και κοινωνικής θέσης των ηρώων.²⁴¹ Οι ηρωικές αξίες και κατορθώματα παραμερίζονται και η διασκευή της υπόθεσης της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας σε μία σύγχρονη κινηματογραφική ταινία αποσκοπεί στη συναισθηματική εμπλοκή των θεατών, ενώ η διαφορά της με το αρχαίο πρότυπό της είναι πως ο μελοδραματικός της χαρακτήρας αναιρεί τον βασικό σκοπό της τραγωδίας, την κάθαρση.²⁴²

II. Οι αναχρονισμοί στην *Phaedra*

Ο Dassín αξιοποιεί το δραματικό υλικό με σκοπό τη δημιουργία ενός μελοδράματος, του οποίου η πλοκή της ταινίας εξελίσσεται σε έναν κόσμο σύγχρονο και οι ήρωες είναι προσωπικότητες της σύγχρονης αστικής τάξης, με αποτέλεσμα οι θεατές να μπορούν να ταυτιστούν ευκολότερα μαζί τους. Αν και η δράση τοποθετείται στην Ελλάδα της δεκαετίας του 1960, τονίζεται η ταυτόχρονη σύγκλιση και απόκλιση με το αρχαίο παρελθόν μέσω του άρρηκτου δεσμού των χαρακτήρων με τον αρχαίο μύθο και της αλληλεπίδρασής τους με αυτό. Οι οπτικές αντιπαραθέσεις με αναλαμπές στην προϊστορία της μυθολογικής παράδοσης τονίζουν την αντιπαράθεση των χαρακτήρων με το παρελθόν και την ταυτόχρονη αποξένωσή τους με αυτό, ενώ ταυτόχρονα ενισχύουν τον διαπολιτισμικό διάλογο ανάμεσα στην αρχαιότητα και τον σύγχρονο κόσμο.²⁴³ Μέσα στην ταινία οι απόηχοι του παρελθόντος εντοπίζονται στην κεντρική θεματική της ταινίας, στην πρώτη συνάντηση της Φαίδρας με τον Αλέξη και τον παραλληλισμό του αυτοκινήτου του Αλέξη με το άρμα του Ιππόλυτου. Ακόμη, διαπολιτισμικές αναφορές στον αρχαίο μύθο απαντώνται στην ερωτική εξομολόγηση και αποπλάνηση του Αλέξη από την Φαίδρα και στο τέλος της ταινίας με τις μαυροντυμένες γυναίκες ως παράλληλο του αρχαίου Χορού και τον θάνατο των δύο εραστών, ο οποίος αποδίδεται παράλληλα.

²⁴¹ Σχετικά με τον χαρακτήρα της ταινίας, η ίδια η Μερκούρη την χαρακτήρισε περισσότερο ως «δράμα», καθώς δεν αποδόθηκε το εγχείρημα της πιστής μεταφοράς της τραγωδίας στην κινηματογραφική οθόνη, με αποτέλεσμα να μεταπλαστεί ο αρχαίος μύθος σε ένα οικογενειακό δράμα με αστικό χαρακτήρα. Το μελόδραμα του Dassín δεν ασχολείται τόσο με τα ηρωικά κατορθώματα και της αξίες της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, όμως αυτό δεν απασχολεί τους σύγχρονους θεατές, ακόμη και όσους γνωρίζουν την υπόθεση του αρχαίου μύθου, εφόσον διαδραματίζεται μέσα σε ένα ρεαλιστικό πλαίσιο. Φαίνονται να ενδιαφέρονται λιγότερο να αναζητήσουν την πιστότητα, η οποία επικαλείται μέσω των αναχρονισμών και των διαπολιτισμικών αναφορών, αρκεί η ταινία να έχει ομοιότητες με τον «πρόγονό» της. Το αποτέλεσμα είναι ένα σύγχρονο κινηματογραφικό μελόδραμα συγγενές και ταυτόχρονα αποξενωμένο από τον προκάτοχό του, βλ. McKinnon (1986: 99, 166, 168), Rodrigues (2013: 154) και Scioli (2019: 120).

²⁴² McKinnon (1986: 99, 165-166)· Valverde Garcia (2003: 89).

²⁴³ Scioli (2019: 125).

Η πρώτη σύνδεση ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν εντοπίζεται στην ίδια την υπόθεση της ταινίας και την κεντρική θεματική της. Η διακειμενικότητα μέσω του σεναρίου και ο διάλογος με την αρχαιότητα είναι έντονοι, καθώς η σεναριογράφος Μαργαρίτα Λυμπεράκη αποδεικνύεται προσεκτική αναγνώστρια του Ευριπίδη βασίζοντας την πλοκή και την εξέλιξη του έργου τόσο στην αρχαία τραγωδία όσο και στην *Phaedra* του Σενέκα. Κεντρικός άξονας της πλοκής και επίκεντρο των πάντων παραμένει η οικογενειακή τραγωδία και το τρίγωνο Θάνος / Φαίδρα / Αλέξης κατά αντιστοιχία του τριγώνου Θησέας / Φαίδρα / Ιππόλυτος τοποθετείται στο προσκήνιο. Βασικός πυλώνας της ιστορίας εξακολουθεί να είναι η Φαίδρα, όπως δηλώνεται και από τον ίδιο τον τίτλο της ταινίας, και το έντονο ερωτικό της πάθος για τον πρόγονό της.²⁴⁴

Μέσα στην πλοκή της ταινίας η πρώτη σκηνή που συνομιλεί διαπολιτισμικά με αρχαιοελληνικό παρελθόν και συγκεκριμένα την αθηναϊκή κοινωνία της τραγωδίας του Ευριπίδη (5ος αιώνας π.Χ.) είναι η πρώτη συνάντηση ανάμεσα στην Φαίδρα και τον Αλέξη. Η σκηνοθετική επιλογή του Dassin είναι αυτοαναφορική, καθώς οι δύο μελλοντικοί εραστές θα συναντηθούν στο Βρετανικό Μουσείο μπροστά από τα μάρμαρα του Παρθενώνα σε μία προσπάθεια σύνδεσης της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας με την αρχαιότητα.²⁴⁵

Αν και η συνάντηση τοποθετείται στα πρώιμα στάδια της ταινίας, στον χώρο του Βρετανικού Μουσείου τα αγάλματα του Παρθενώνα, εκτός από τη σύνδεση με την αρχαία τραγωδία, προοικονομούν το τέλος, καθώς πλάϊ στον Αλέξη και την Φαίδρα υπάρχει ένα ανάγλυφο με τις παραστάσεις των αλόγων,²⁴⁶ το οποίο μας μεταφέρει νοητά στον θάνατο του Ιππόλυτου στον αρχαίο μύθο.²⁴⁷ Η σχέση με το αρχαιοελληνικό παρελθόν τονίζεται, όμως, περισσότερο έντονα μέσω του αγάλματος της Αφροδίτης, το οποίο βρίσκεται πλησίον των δυο εραστών. Ο θεϊκός παράγοντας, ο οποίος διαδραματίζει σημαίνοντα ρόλο στην αρχαία τραγωδία, καθώς το πάθος της Φαίδρας σκιαγραφείται στον πρόλογο της τραγωδίας *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη ως προϊόν

²⁴⁴ Dick (1962: 27)· Rodrigues (2013: 147-148, 152, 154).

²⁴⁵ Scioli (2019: 120, 125-127).

²⁴⁶ Εκτός από τα αγάλματα στο Βρετανικό Μουσείο, το άλογο ως αμετάκλητο στοιχείο του μύθου και προοάγγελος της επερχόμενης συμφοράς απαντά και σε ένα βραχιόλι με άλογα που φορά η Φαίδρα, στην έμμεση σύνδεση του αυτοκινήτου του Αλέξη με το άρμα του Ιππόλυτου μέσω του υπολογισμού της δύναμής του σε ίππους και σε ένα όραμα της Τροφού, όταν αναφέρει πως είδε στα χαρτιά ένα αγόρι να ποδοπατείται από άλογα, βλ. Rodrigues (2013: 153).

²⁴⁷ Ευριπ., *Ιππόλυτος* 1.218-1.226, 1.240-1.241, Sen., *Phaedra* 1.080-1.089, Rac., *Phèdre* 1.536.

εκδίκησης της Αφροδίτης και αποκτά τον χαρακτήρα θεόσταλτης ερωτικής μανίας,²⁴⁸ εδώ μετουσιώνεται μόνο διαμέσου της διακριτικής παρουσίας του. Ο σκηνοθέτης ακολουθεί την κατεύθυνση του Οβίδιου και του Σενέκα, καθώς η δράση των θεών απουσιάζει, κυριαρχεί ο ανθρώπινος παράγοντας και τα ήθη, τα πάθη και η ευθύνη των ίδιων των ανθρώπων ορίζουν το πεπρωμένο τους.²⁴⁹ Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η επόμενη σκηνή, όπου η Φαίδρα πετά στον Τάμεση το δαχτυλίδι που της είχε κάνει δώρο ο σύζυγός της και έτσι θεωρεί πως διαπράττει μία «θυσία» για τον έρωτα και για κάτι που επιθυμεί πολύ, όπως άλλωστε και η ίδια αναφέρει.²⁵⁰

Το επόμενο στοιχείο μέσα στην ταινία που απηχεί τον αρχαίο μύθο είναι το αυτοκίνητο του Αλέξη και η σχέση που έχει αναπτύξει μαζί του. Η σχέση αυτή ανακαλεί στη μνήμη τη σχέση που είχε αναπτύξει ο Ιππόλυτος στον αρχαίο μύθο με το άρμα και τα άλογά του.²⁵¹ Στη σύγχρονη εκδοχή του Dassin ο Αλέξης συνδέεται με το πολυτελές αυτοκίνητό του, όμως με μία αθωότητα, καθώς δεν το αντιλαμβάνεται ως ένα σύμβολο πλούτου και υψηλής κοινωνικής θέσης. Αντίθετα, τον ελκύουν στο όχημά του περισσότερο στοιχεία, όπως η ταχύτητα και οι δυνατότητές του, τρόπο που ο αρχαίος Ιππόλυτος μεταχειριζόταν τη λατρεία της Αρτέμιδος.²⁵² Ακόμη και όταν το επιδεικνύει στην Φαίδρα της το συστήνει ως το «κορίτσι» του, δείγμα ερωτικής απειρίας και αθωότητας. Το αυτοκίνητο, όμως, δεν θα παίζει σημαίνοντα ρόλο μόνο στη ζωή, αλλά και στον θάνατο του νεαρού Αλέξη, όπως και το άρμα του νεαρού Ιππόλυτου. Η συσχέτιση αυτή, η οποία αποτελεί και μία έμμεση «προφητεία» για το τέλος της ταινίας και τον θάνατο του Αλέξη, διατυπώνεται μέσω ενός Έλληνα χωρικού, όταν χαρακτηρίζει το αυτοκίνητο του Αλέξη ως «φέρετρο», και εκείνος απαντά πως πράγματι είναι «το γρηγορότερο φέρετρο, το οποίο οδηγούν χιλιάδες άλογα».²⁵³

Ένα ακόμη στοιχείο διαπολιτισμικού διαλόγου με απόηχους στο παρελθόν είναι η σκηνή της ερωτικής εξομολόγησης και αποπλάνησης του Αλέξη στο Παρίσι. Όπως και

²⁴⁸ Παπαδοπούλου (2008: 155).

²⁴⁹ Armstrong (2006: 149-150)· Michalopoulos (2006: 27)· Ράϊος (2015: 80, 400).

²⁵⁰ McKinnon (1986: 101)· Rodrigues (2013: 153)· Stavropoulou (2024: 396-397).

²⁵¹ Ευριπ., *Ιππόλυτος* 1.188-1.1190, 1.212, 1.230-1.235, Sen., *Phaedra* 1.000-1.006, 1.074-1.075, 1.085-1.089.

²⁵² Η προσήλωση του Ιππόλυτου στη λατρεία της Αρτέμιδος και τον κόσμο του κυνηγιού και των δασών καθρεπτίζεται στην εισαγωγή της τραγωδίας *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη (στ. 58-87) όσο και στο εισαγωγικό μέρος της τραγωδίας *Phaedra* του Σενέκα (στ. 1-84), που αποτελεί και τη μόνη λυρική μονωδία σε εισαγωγικό μέρος μίας σενέκειας τραγωδίας. Ο Ιππόλυτος παρουσιάζεται ως πιστός ακόλουθος της Αρτέμιδος, πλήρως αφοσιωμένος στο κυνήγι και τον κόσμο των δασών, που για εκείνον συμβολίζει την αθωότητα, ενώ επιπρόσθετα η προσήλωσή του στις κυνηγετικές δραστηριότητες ανακαλεί και την αμαζόνια καταγωγή του από την πλευρά της μητέρας του, βλ. Segal (1986: 60, 62, 64).

²⁵³ McKinnon (1986: 103-104)· Rodrigues (2013: 153)· Scioli (2019: 129).

στον αρχαίο μύθο, όπου η Φαίδρα και ο Ιππόλυτος βρίσκονται στο παλάτι του Θησέα, έτσι και στην σύγχρονη έκδοση του Dassin η σκηνή της ερωτικής εξομολόγησης λαμβάνει χώρα στο σπίτι του Θάνου στο Παρίσι. Αν και ο σκηνοθέτης φροντίζει υπόγεια να ανακαλεί τον αρχαίο μύθο, στην εξέλιξη της πλοκής της ταινίας παρεκκλίνει από τα πρότυπά του, καθώς εμπλουτίζει τον μύθο με το στοιχείο της συζυγικής απιστίας. Ο Αλέξης του Dassin δεν θυμίζει τον μισογύνη Ιππόλυτο του Ευριπίδη και του Σενέκα, ο οποίος αποστρέφεται τόσο τον έρωτα όσο και την ίδια την Φαίδρα, αλλά η αποδοχή του έρωτα της μητριάς του ανακαλεί τον Ιππόλυτο του Ρακίνα, ο οποίος μπορούσε να προσεγγίσει και να συγκινηθεί από τον έρωτα.²⁵⁴ Με το στοιχείο της αποδοχής του έρωτα της Φαίδρας από τον Αλέξη η σχέση του παράνομου ζευγαριού τίθεται στο επίκεντρο της ιστορίας μεταμορφώνοντας ουσιαστικά την ταινία από *adaptio* του αρχαίου μύθου σε σύγχρονο αστικό μελόδραμα.²⁵⁵

Στο καταληκτικό μέρος της ταινίας ο Dassin σε δύο ακόμη περιπτώσεις συνομιλεί ξανά με το αρχαιοελληνικό παρελθόν και γεφυρώνει το χάσμα ανάμεσα στην αρχαιότητα και τον σύγχρονο πολιτισμό. Στην πρώτη περίπτωση οι μαυροφορεμένες γυναίκες που βρίσκονται στο γραφείο του Θάνου και αναζητούν τους δικούς τους μετά το ναυάγιο του πλοίου *S / S Phaedra* μπορούν να λογιστούν και να θεωρηθούν ως η σύγχρονη απεικόνιση του αρχαιοελληνικού τραγικού Χορού. Συγχρόνως, έχουμε την τελική σύνθεση των σκηνών του θανάτου της Φαίδρας και του Αλέξη, οι οποίες εναλλάσσονται διαδοχικά και οδηγούν σε ένα κοινό τραγικό τέλος. Ο Dassin γεφυρώνει το χάσμα ανάμεσα στην αρχαιότητα και την σύγχρονη κοινωνία εντάσσοντας στην κινηματογραφική μεταφορά του μύθου ένα από τα σταθερά και διαχρονικά στοιχεία του,²⁵⁶ την αυτοκτονία της Φαίδρας.²⁵⁷ Ο σκηνοθέτης επιλέγει να αποδώσει ως θρησκευτικό τελετουργικό το σκηνικό του θανάτου της, μία σκηνή που έχει διάρκεια μέσα στην πλοκή της ταινίας. Αντίθετα, η σκηνή του θανάτου του Αλέξη έχει επιταχυνόμενο ρυθμό και ένταση, καθώς με το αυτοκίνητό του πέφτει σε έναν γκρεμό δίπλα στη θάλασσα.²⁵⁸ Ο τρόπος με τον οποίο σκηνοθετείται ο θάνατός του ανακαλεί στη μνήμη του θεατή τον θάνατο του Ιππόλυτου στην αρχαία έκδοση του

²⁵⁴ Tobin (1971: 134)· Segal (1986: 80)· Παπαδοπούλου (2008: 153)· Scioli (2019: 124).

²⁵⁵ McKinnon (1986: 103)· Scioli (2019: 124)· Stavropoulou (2024: 397).

²⁵⁶ Ευριπ. *Ιππόλυτος* 776-781, Sen. *Phaedra* 1.184-1.197, Rac. *Phèdre* 1.635-1.644.

²⁵⁷ Ράϊος (2015: 397).

²⁵⁸ Valverde Garcia (2003: 91)· Rodrigues (2013: 151)· Scioli (2019: 132).

μύθου,²⁵⁹ καθώς και εκείνος πεθαίνει δίπλα στη θάλασσα, όταν ανατρέπεται το άρμα του, ενώ το σώμα του μετά θάνατον επιστρέφει στο σπίτι του.²⁶⁰

III. Αρχαίοι και σύγχρονοι ήρωες: Συγκλίσεις και αποκλίσεις

Εκτός από την προσθήκη στοιχείων τους αρχαίου μύθου και τον μετασχηματισμό τους στο σύγχρονο περιβάλλον της ταινίας (ελληνική κοινωνία της δεκαετίας του 1960), γέφυρες σχηματίζονται ανάμεσα στους χαρακτήρες του αρχαίου μύθου και της κινηματογραφικής μεταφοράς του από τον Dassin. Ο σκηνοθέτης επιχειρεί μία σύγχρονη προσέγγιση του αρχαίου δράματος και σκοπός του είναι οι κινηματογραφικοί ήρωές του να αποδεσμευτούν από τα αρχαία δεσμά τους. Ωστόσο, τελικά οι χαρακτήρες παράλληλα με την αποξένωσή τους από την αρχαιότητα παραμένουν συνδεδεμένοι και αλληλεπιδρούν με το παρελθόν.²⁶¹

Ο Θάνος παρουσιάζεται ως το *alter ego* και ως σύγχρονη εκδοχή του μυθικού βασιλιά και ήρωα Θησέα. Πριν ακόμη παντρευτεί είχε δεσμό με την Αριάδνη, κόρη ενός πλούσιου Έλληνα, όμως τελικά προχωρά σε γάμο με την αδελφή της, την Φαίδρα, την οποία συχνά προσφωνεί και ως «βασίλισσα».²⁶² Πλέον, όμως, στη σύγχρονη εποχή, όπου δεν υπάρχουν οι βασιλείς, το σενάριο αναπλάθει τον αρχαίο Θησέα και μέσα στα πλαίσια του εκσυγχρονισμού της καπιταλιστικής κοινωνίας και εποχής της ταινίας ο κραταιός βασιλιάς της Αθήνας στην αρχαία τραγωδία είναι πλέον ένας οικονομικά ισχυρός εφοπλιστής με δύναμη και αίγλη.²⁶³ Ο Dassin διατηρεί το διαχρονικό στοιχείο της παραμέλησης και της απουσίας του συζύγου της Φαίδρας,²⁶⁴ εντούτοις διαφοροποιεί την εικόνα του Θάνου ως σύγχρονη απεικόνιση του αρχαίου Θησέα. Μπορεί ο Θάνος του Dassin να μην σκιαγραφείται ως ο σεσημασμένος άπιστος Θησέας

²⁵⁹ Ευριπ. *Ιππόλυτος* 1.243-1.246, Sen. *Phaedra* 1.093-1.104, Rac. *Phèdre* 1.547-1.558.

²⁶⁰ Ευριπ. *Ιππόλυτος* 1.265-1.267, Sen. *Phaedra* 1.105-1.113.

²⁶¹ Scioli (2019: 125, 133).

²⁶² McKinnon (1986: 102)· Rodrigues (2013: 148-149).

²⁶³ Ως πρότυπο για την απεικόνιση του αρχαίου Θησέα ως Θάνου στην *Phaedra* και λόγω της κόντρας του με τον επίσης εφοπλιστή σύζυγο της αδελφής του οι συντελεστές της ταινίας φαίνεται να είχαν κατά νου τον ανταγωνισμό ανάμεσα σε δύο πασίγνωστες εφοπλιστικές οικογένειες της εποχής, του Αριστοτέλη Ωνάση και του Σταύρου Νιάρχου. Μάλιστα, η αναλογία γίνεται ακόμη πιο έντονη, αν λάβουμε υπόψη πως οι δύο εφοπλιστές είχαν παντρευτεί τις αδελφές Λιβανού, όπως ακριβώς και ο Θάνος με τον Ανδρέα στην *Phaedra*, βλ. Stavropoulou (2024: 396).

²⁶⁴ Η απουσία του Θησέα από το παλάτι της Αθήνας και από το πλευρό της Φαίδρας μνημονεύεται τόσο στην αρχαία ελληνική παράδοση με την τραγωδία *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη (στ. 281) όσο και στη λατινική λογοτεχνία στις *Ηρωίδες* του Οβιδίου στην 4η επιστολή (στ. 110-114) και στην τραγωδία *Phaedra* του Σενέκα (στ. 91-98).

της αρχαιότητας και να μην αναμειγνύεται σε μία υπόθεση συζυγικής απιστίας,²⁶⁵ όμως διατηρεί τη διαχρονική εικόνα του κακού συζύγου της Φαίδρας. Στην *Phaedra* του Dassin παρουσιάζεται ως ένας δραστήριος άνδρας και δεινός επιχειρηματίας, του οποίου οι επιχειρηματικές ενασχολήσεις καταλαμβάνουν το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του. Μοιράζει τη ζωή του ανάμεσα στο Παρίσι, την Αθήνα και τη Νέα Υόρκη, ενώ φεύγει επίσης για επαγγελματικά ταξίδια στη Χάβρη και τις Βρυξέλλες. Συνεπώς, γίνεται αντιληπτό πως πρόκειται για έναν άνθρωπο που θέτει πάντοτε την Φαίδρα και την οικογένειά του σε δεύτερη μοίρα σε σχέση με τις επιχειρήσεις του και απουσιάζει για μεγάλα διαστήματα από την οικογενειακή εστία. Ακόμη η ίδια η Φαίδρα επιβεβαιώνει το γεγονός, όταν χαρακτηρίζει τον σύζυγό της ως «μετεωρίτη» στην πρώτη της συνάντηση με τον Αλέξη. Ο υποβιβασμός της από τον Θάνο της προκαλεί τη δυσφορία, την απογοήτευση και τη δυσαρέσκεια για τον γάμο της και παίζει καθοριστικό ρόλο στην καλλιέργεια του πάθους της για τον Αλέξη. Ακόμη, εκτός από σύντροφος ο Θάνος δεν ανταποκρίνεται ούτε στον ρόλο του πατέρα, καθώς πιέζει για την επιστροφή του Αλέξη στην Ελλάδα όχι γιατί θέλει να τον έχει κοντά του ως γιό του, αλλά επειδή θέλει να τον προετοιμάσει ως διάδοχο των επιχειρήσεών του. Η ζωή του φαινομενικά μπορεί να μοιάζει ειδυλλιακή και τακτοποιημένη, όμως όλα ανατρέπονται πρώτα με τη βύθιση του πλοίου του και ύστερα με την αποκάλυψη της παράνομης σχέσης της γυναίκας του με τον γιό του. Η οργισμένη αντίδρασή του και το βίαιο ξέσπασμά του ανακαλεί στη μνήμη του θεατή την αντίδραση του Θησέα στην αρχαία τραγωδία, όχι όμως για την αποκάλυψη ενός παράνομου εξωσυζυγικού δεσμού,²⁶⁶ αλλά για την ψευδή κατηγορία της Φαίδρας πως ο Ιππόλυτος αποπειράθηκε να τη βιάσει.²⁶⁷ Προκαλεί με αυτόν τον τρόπο αισθήματα οίκτου και συμπόνοιας από τους θεατές, καθώς συνειδητοποιεί αργά πλέον μέσα στην ταινία πως για χάρη των επιχειρήσεών του παραμέρισε τη γυναίκα του και τον γιό του, τους οποίους

²⁶⁵ Το πορτραίτο του άπιστου Θησέα αποτελούσε μία σεσημασμένη εικόνα του ήρωα στις αρχαίες διασκευές του μύθου. Τόσο ο Οβίδιος μέσω των *Ηρωίδων* (4. 109-112) όσο και ο Σενέκας μέσω της *Phaedra* (στ. 93-98) αναφέρουν την απουσία του Θησέα και την εμπλοκή του σε εξωσυζυγικές περιπέτειες μαζί με τον Πειρίθοο, βλ. Armstrong (2006: 121), Valverde Garcia (2012: 467) και Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος, Α. Ν. / Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. (2021: 371).

²⁶⁶ Ευριπ., *Ιππόλυτος* 887-890, Sen. *Phaedra* 945-958.

²⁶⁷ Η τόσο έντονη και βίαιη αντίδραση του Θάνου στην αποκάλυψη του παράνομου δεσμού της Φαίδρας με τον Αλέξη επιβεβαιώνει τα λεγόμενα του ίδιου, όταν νωρίτερα αυτοαποκαλείται ως «ταύρος», ζώο που έχει άμεση σχέση με τον αρχαίο μύθο της Φαίδρας και συνδέεται με το τραγικό τέλος της υπόθεσης. βλ. McKinnon (1986: 102).

περισσότερο έβλεπε ως «κτήματα» και όχι ως άτομα που είχαν ανάγκη την παρουσία του.²⁶⁸

Η Φαίδρα είναι η σύζυγος του Θάνου και αποτελεί τη σύγχρονη ενσάρκωση της μυθολογικής Φαίδρας. Όπως και στην αρχαία τραγωδία, έτσι και στη σύγχρονη κινηματογραφική αποτύπωση του μύθου ως μελόδραμα η Φαίδρα παραμένει το κεντρικό πρόσωπο της πλοκής, ενώ ως κεντρική θεματική στην ταινία ανάγεται ο καταστροφικός της δεσμός με τον Αλέξη. Από την αρχή του έργου παρουσιάζεται δυστυχισμένη μέσα στον γάμο της, καθώς δεν λαμβάνει την προσοχή που της αξίζει από τον σύζυγό της, ενώ μοιάζει και παγιδευμένη λόγω του κοινωνικού της περίγυρου και λόγω της οικογενειακής ηθικής της αστικής τάξης του 20ου αιώνα. Η συνάντηση με τον Αλέξη και η επακόλουθη ερωτική τους συνεύρεση αρχικά φαίνεται να δίνει μία νέα πνοή στη ζωή της γεμίζοντάς την ευτυχία, καθώς σε εκείνον βρίσκει ό,τι δεν της προσφέρει ο Θάνος, δηλαδή πνεύμα, βαθιά ευαισθησία και αποκλειστική αφοσίωση. Όμως, ένα τηλεφώνημα του Θάνου όσο βρίσκονται στο Παρίσι την επαναφέρει στην πραγματικότητα και με την επιστροφή της στην Ελλάδα αναγκάζεται να χωρίσει με τον Αλέξη. Εκτός από την ψυχρότητα και την αδιαφορία του Αλέξη, η Φαίδρα καλείται να διαχειριστεί και μία ερωτική αντίζηλο, η οποία είναι η ανιψιά της, η Έρση. Παρατηρείται, επομένως, μία ακόμη απιστία του Dassin σε σχέση με την αρχαία εκδοχή του μύθου, αφού εκτός από τη συζυγική απιστία στην υπόθεση εμπλέκεται και το στοιχείο της ύπαρξης ερωτικής αντίζηλου. Ο Dassin επιλέγει την μοντέρνα εκδοχή του Ρακίνα, στο έργο του οποίου λόγω και της μακρόχρονης παρουσίας του στην Γαλλία είχε άμεση πρόσβαση και βαθιά γνώση της πλοκής και των χαρακτήρων, και πλάθει την Έρση σύμφωνα με την παρουσία της Αρικής στο γαλλικό δράμα *Phedre*.²⁶⁹ Ανάλογη είναι και η απελπισία της Φαίδρας στην αναγγελία της είδησης του επερχόμενου αρραβώνα του Αλέξη με την ανιψιά της.²⁷⁰ Το γεγονός αυτό στέκεται και η τελική αφορμή για να αποκαλύψει τα πάντα στον σύζυγό της, μία αποκάλυψη που επιφέρει τον θάνατο του Αλέξη και την αυτοκτονία της.²⁷¹

Τέλος, όσον αφορά τον Αλέξη, ο Dassin τον μεταφέρει στην κινηματογραφική οθόνη ως σύγχρονη ενσάρκωση του αρχαίου Ιππόλυτου. Όπως ο Ιππόλυτος παρουσιάζεται να

²⁶⁸ McKinnon (1986: 104)· Valverde Garcia (2003: 95)· Valverde Garcia (2012: 467).

²⁶⁹ Tobin (1971: 131, 138)· Scioli (2019: 124).

²⁷⁰ Rac. *Phèdre* 1.269-1.278.

²⁷¹ Valverde Garcia (2003: 95-96)· Rodrigues (2013: 150, 154-155)· Scioli (2019: 124-125, 132)· Stavropoulou (2024: 396, 398).

έχει μία εμμονική προσκόλληση στη ζωή στην ύπαιθρο και με τις κυνηγετικές ασχολίες,²⁷² έτσι και ο Αλέξης προτιμά την ενασχόλησή του με τις τέχνες και δεν ασχολείται τόσο με τις επιχειρήσεις του πατέρα του, τις οποίες ως μόνος του κληρονόμος και διάδοχος θα αποκτήσει.²⁷³ Αναπλάθει την αγαμία και τον αυτοέλεγχο του Ιππόλυτου σε σεξουαλική παρέκκλιση του Αλέξη, καθώς είναι προσκολλημένος σε ένα αντικείμενο, το αυτοκίνητό του, κατά αναλογία της αφοσίωσης του αρχαίου Ιππόλυτου στο κυνήγι και τη λατρεία της Αρτέμιδος. Για εκείνον το όχημά του δεν είναι ένα μέσο ικανοποίησης της ματαιοδοξίας του και απόδειξη της υψηλής κοινωνικής και οικονομικής του θέσης, αλλά τον γοητεύουν περισσότερο στοιχεία όπως η ταχύτητα.²⁷⁴ Η αθωότητά του, όμως, αφορά και τη σεξουαλική ηδονή και ευχαρίστηση, όταν συστήνει το αμάξι του ως το «κορίτσι» του στη μητριά του. Ωστόσο, στη συνέχεια φαίνεται να διαφοροποιείται από το αρχαίο πρότυπό του. Ο Αλέξης ενδίδει στον έρωτα της μητριάς του και στις σαρκικές απολαύσεις, με αποτέλεσμα να απωλέσει την ταυτότητά του. Αυτό αποτελεί και το σημείο καμπής μέσα στην ταινία, καθώς ύστερα παρατηρούμε έναν Αλέξη να αποκλίνει όλο και περισσότερο από το αρχαίο πρότυπό του. Η επιστροφή του στην Ελλάδα σηματοδοτεί και τη μεταστροφή του χαρακτήρα του, καθώς επηρεασμένος από το κλίμα του μεσογειακού καλοκαιριού και του νησιού της Ύδρας δείχνει ενδιαφέρον να ανακαλύψει τον έρωτα, την ελευθερία και την περιπέτεια. Γίνεται, επομένως, αντιληπτό πως ο Dassin προσπαθεί να απομακρυνθεί από την κλασική μυθολογική εικόνα του πρωτόγονου και μισογύνη Ιππόλυτου και βαδίζει σε πιο σύγχρονα μονοπάτια. Υιοθετεί την πρόσληψη του μύθου από τον Ρακίνα και σκοπός του είναι η «μεταμόρφωση» του αρχαίου Ιππόλυτου σε έναν ήρωα πιο ανθρώπινο και προσιτό.²⁷⁵ Η προσέγγιση αυτή αποκρυσταλλώνεται με τον μετασχηματισμό της απόρριψης της Αφροδίτης και κατ' επέκταση του έρωτα στην αρχαία τραγωδία σε οιδιπόδειο πάθος για τη μητριά στην *Phaedra*. Μάλιστα, ο ίδιος ο Αλέξης νοσταλγεί και αναπολεί λίγο

²⁷² Ευριπ., *Ιππόλυτος* 72-87, 99-105, Sen., *Phaedra* 53-84.

²⁷³ Ο Αλέξης ως ένας από τους κεντρικούς ήρωες της ταινίας και η σκιαγράφηση του χαρακτήρα του μαρτυρούν και την απόπειρα του Dassin να κινηθεί πέρα από τις πεπατημένες του Hollywood και του αμερικάνικου τρόπου σκέψης. Ο Dassin στην ταινία του χρησιμοποιώντας ως πρότυπο του Αλέξη τον αρχαίο Ιππόλυτο πλάθει έναν ήρωα που αντιτίθεται στην πεπατημένη σκέψη του αμερικάνικου κινηματογράφου, σύμφωνα με την οποία ένας ήρωας της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας έπρεπε να ανταποκρινόταν στο στερεότυπο του αυτοδημιούργητου άνδρα που πλησιάζει το «αμερικάνικο όνειρο» της προόδου και της ελευθερίας, βλ. Horton (1984: 26) και Berti & Morcillo (2008: 14).

²⁷⁴ Scioli (2019: 128-129).

²⁷⁵ Tobin (1971: 134)· Levitan (1989: 207).

πριν το τραγικό του τέλος την αγάπη της Φαίδρας για εκείνον,²⁷⁶ καθώς του υπενθυμίζει την αγνότητα και την καθαρότητα μιας παλιάς «χρυσής εποχής».²⁷⁷

Με βάση την εξέταση των παραπάνω ενοτήτων, τεκμαίρεται ότι ο Dassin εκκινεί από την αρχαία παράδοση, όμως δε παραμένει εγκλωβισμένος στην αρχαιότητα και την αρχαία οπτική, αλλά αναπροσαρμόζει τον αρχαίο μύθο στο σύγχρονο κινηματογραφικό περιβάλλον για να δημιουργήσει ένα αστικό μελόδραμα. Ο σκηνοθέτης μπορεί να αντλεί στοιχεία από τον αρχαίο μύθο και μέσα στην ταινία να εντοπίζονται απόηχοι του παρελθόντος, που γεφυρώνουν το χρονικό χάσμα ανάμεσα στην αρχαιότητα και τη σύγχρονη ελληνική κοινωνία της δεκαετίας του 1960, όμως εντέλει το υλικό της αρχαίας Ελλάδας μεταφέρεται και ενσωματώνεται στη σύγχρονη εποχή δημιουργώντας ταυτόχρονα σύγκλιση και απόκλιση παρόντος και παρελθόντος.

3. Αρχαίο και σύγχρονο πάθος

Στην ενότητα αυτή θα αναλύσουμε τη σταδιακή μεταμόρφωση της Φαίδρας, η οποία από μία σύζυγος ενός πλούσιου εφοπλιστή και μέλος της αριστοκρατικής τάξης μεταλλάσσεται λόγω του ερωτικού πάθους της σε μία γυναίκα που αντιδρά στις κοινωνικές νόρμες και επιδιώκει να ζήσει ελεύθερη τον έρωτά της. Παράλληλα, θα εξετάσουμε πώς ξεκινά ο ερωτικός δεσμός της Φαίδρας και του Αλέξη, στοιχείο καινοτόμο σε σχέση με την παράδοση του αρχαίου μύθου, και πώς η Φαίδρα βιώνει τις οδυνηρές συνέπειες του χωρισμού της, οι οποίες φτάνουν έως την αποκάλυψη του ερωτικού δεσμού στον σύζυγό της, την βίαιη αντίδρασή του και την καταστροφή του οίκου. Τέλος, θα αναλύσουμε πώς ο Dassin στην κινηματογραφική μεταφορά του αρχαίου μύθου συγκλίνει και αποκλίνει με την αρχαία παράδοση όσον αφορά την ερωτική αποπλάνηση και εξομολόγηση της Φαίδρας, τις επιπτώσεις του ερωτικού πάθους στην ψυχή της και την αντίδραση του Θάνου, όταν μαθαίνει για την παράνομη σχέση της Φαίδρας και του Αλέξη.

²⁷⁶ McKinnon (1986: 103-104)· Rodrigues (2013: 151, 155)· Scioli (2019:124, 129, 132).

²⁷⁷ Πρβλ. Sen., *Phaedra* 525-558.

I. Η μεταμόρφωση της Φαίδρας

Από την αρχή της ταινίας ο Dassin σκιαγραφεί το προφίλ της Φαίδρας, η οποία ανήκει στην άρχουσα τάξη ως σύζυγος ενός πλούσιου εφοπλιστή και μέλους της ανώτερης κοινωνικής τάξης. Όμως, ταυτόχρονα κάτω από το προσωπείο της αστικής ευπρέπειας και της φαινομενικής ευτυχίας πίσω από την ισχυρή οικονομικά οικογένεια, υποβόσκει η θλίψη της Φαίδρας λόγω της κοινωνικής πίεσης και του εγκλωβισμού της σε έναν γάμο, όπου ο σύζυγός της την παραμερίζει και ασχολείται διαρκώς με τις επιχειρήσεις του. Η ίδια δεν νιώθει πια καμία αγάπη για τον Θάνο, ο οποίος της έχει στερήσει την ελευθερία και την γαλήνη της και την πνίγει σε κάθε προσπάθεια να ανακαλύψει τον εαυτό της.²⁷⁸

Μέσα σε όλο αυτό το ζοφερό περιβάλλον, όμως, μία αχτίδα ελπίδας θα της δώσει ο ίδιος ο Θάνος, όταν θα πιέσει για την επιστροφή του γιού του, του Αλέξη, από το Λονδίνο και θα στείλει την Φαίδρα για να τον φέρει πίσω στην πατρίδα. Από την πρώτη στιγμή που συναντιούνται στο Βρετανικό Μουσείο αναπτύσσεται μία έλξη μεταξύ τους, καθώς εκείνη γοητεύεται από την αγνότητα και αθωότητα του Αλέξη, η οποία δεν έχει καμία σχέση με τον κόσμο του χρήματος και των επιχειρήσεων, ενώ ο νεαρός γοητεύεται από την ώριμη γοητεία της μητριάς του.²⁷⁹

II. Η ανάπτυξη του ερωτικού δεσμού

Η αρχική έλξη και ο ερωτισμός ανάμεσα στους δύο ήρωες κορυφώνεται στην ένωσή τους στο σπίτι του Θάνου στο Παρίσι, όπου μάλιστα και το πάθος εικονοποιείται διαμέσου της φωτιάς στο σκηνικό. Η Φαίδρα υπερπηδά τους κοινωνικούς κανόνες, τα στερεότυπα και τις νόρμες της εποχής της και επαναστατεί ενάντια στους ηθικούς κανόνες και προσδοκίες, σύμφωνα με τους οποίους έχει οριοθετηθεί η ζωή της. Ο έρωτας για τον Αλέξη τη μεταλλάσσει, καθώς αναλαμβάνει η ίδια τα ηνία στον έρωτα και παρασύρει στον δικό της αισθησιακό κόσμο τον Αλέξη. Ο νεαρός στην αρχή παρουσιάζεται διστακτικός, όμως τελικά ενδίδει και αφήνεται να παρασυρθεί στο πάθος της μητριάς του.²⁸⁰

²⁷⁸ McKinnon (1986: 99)· Valverde Garcia (2003: 94-95)· Valverde Garcia (2012: 467)· Stavropoulou (2024: 397).

²⁷⁹ McKinnon (1985: 104)· Rodrigues (2013: 150, 153).

²⁸⁰ McKinnon (1985: 102-103)· Rodrigues (2013: 150)· Stavropoulou (2024: 397).

Παρόλο που η ερωτική συνεύρεση της Φαίδρας με τον Αλέξη φαίνεται να την ανανεώνει και να της δίνει ζωή, ένα τηλεφώνημα του Θάνου επαναφέρει το παράνομο ζευγάρι στη ζοφερή και πνιγηρή πραγματικότητα. Ο «μήνας του μέλιτος» για το ζευγάρι διακόπτεται απότομα και δίνει τη θέση του στις τύψεις και την ενοχή. Κάτω από το βάρος των ενοχών για τον σύζυγό της η Φαίδρα ζητά από τον Αλέξη να τερματίσουν τον δεσμό τους.²⁸¹ Όμως, παρόλο που έχει διακόψει την παράνομη σχέση της με την επιστροφή της στην Ελλάδα, η εμπειρία αυτή φαίνεται να έχει αλλάξει την Φαίδρα. Η ίδια πια αισθάνεται να ασφυκτιά δίπλα στον σύζυγό της και να αισθάνεται τον γάμο της ως «θηλιά» στον λαιμό της. Το πάθος της για τον Αλέξη πια σωματοποιείται, καθώς η ίδια αρρωσταίνει και μαραζώνει μακριά του, ενώ το αίσθημα του κενού και της μοναξιάς επιτείνεται λόγω της ψυχρότητας του Αλέξη προς εκείνη.²⁸²

Η στάση του Αλέξη απέναντι στην Φαίδρα μεταβάλλεται μετά την επιστροφή τους στην Ελλάδα. Φαίνεται και ο ίδιος να έχει αλλάξει μετά την ερωτική επαφή και εμπειρία με τη μητριά του. Περιφρονεί την Φαίδρα και επηρεασμένος από το κλίμα του μεσογειακού καλοκαιριού δείχνει διάθεση για περιπέτεια και ελευθερία, ιδίως όσον αφορά τα ζητήματα της καρδιάς και του έρωτα, και εγκαταλείπει τις όποιες επιφυλάξεις και συστολές του. Η Φαίδρα που ήδη νιώθει δυσαρέσκεια και απογοήτευση στον γάμο της υποφέρει από αυτή του τη στάση, ενώ η κατάσταση επιδεινώνεται, όταν μαθαίνει για την αντίζηλό της, την Έρση, και τον επικείμενο γάμο της με τον Αλέξη.²⁸³ Η είδηση είναι αυτή που ξεχειλίζει το ποτήρι για την Φαίδρα, η οποία αψηφά κάθε φόβο και αναστολή φιλώντας τον Αλέξη στο αρχοντικό της οικογένειας σε απόσταση αναπνοής από την ανήξερη οικογένειά της. Η σκηνή αυτή αποτελεί μία σκηνοθετική επιλογή του Dassin, ο οποίος συνήθιζε να επιλέγει κοντινά πλάνα των ηθοποιών, προκειμένου να δείξει την ένταση του πάθους των δύο εραστών, το οποίο ακόμη υποβόσκει και παραμένει άσβεστο. Η ισχύς του, που φτάνει μέχρι και την αγνόηση όλης της οικογένειας, θα μετουσιωθεί σε καταστροφή που θα σαρώσει και τους δύο. Απελπισμένη η Φαίδρα από την απόρριψη αποφασίζει να αποκαλύψει τα πάντα στον σύζυγό της, με αποτέλεσμα εκείνος να χάσει τη ζωή του σε ατύχημα και εκείνη να οδηγηθεί στη αυτοκτονία ως μόνη διέξοδο και λύτρωση από τον έρωτά της.²⁸⁴

²⁸¹ Valverde Garcia (2003: 95)· Rodrigues (2013: 150)· Stavropoulou (2024: 397).

²⁸² Valverde Garcia (2003: 94-95)· Scioli (2019: 124).

²⁸³ Rodrigues (2013: 151)· Scioli (2019: 124).

²⁸⁴ Valverde Garcia (2003: 93, 95)· Scioli (2019: 132).

III. Η αποκάλυψη του παράνομου δεσμού

Η απόρριψη του Αλέξη και φόβος της Φαίδρας για τον επερχόμενο γάμο του και με την Έρση κάνει ακόμα πιο ισχυρό τον έρωτά της. Αποφασίζει, λοιπόν, να αποκαλύψει τον ερωτικό τους δεσμό στον σύζυγό της. Η αποκάλυψη της παράνομης σχέσης της με τον πρόγονό της είναι και η τελική πράξη της μεταμόρφωσης της Φαίδρας. Η πορεία της μέσα στην ταινία είναι η μετάλλαξη της από μία γυναίκα μεγιστάνα και μέλος της άρχουσας τάξης σε ένα πλάσμα σκοτεινό, εγωκεντρικό, ανάλγητο και εκδικητικό. Η Φαίδρα συγκινείται από την αθωότητα, το πνεύμα και την ευαισθησία του Αλέξη, που δεν θυμίζει τον ψυχρό κόσμο των οικονομικών και των επιχειρήσεων του συζύγου της. Όμως, η ερωτική απόρριψη από τον Αλέξη την οδηγεί τελικά στην αποκάλυψη της παράνομης σχέσης στον σύζυγό της. Αποτέλεσμα είναι ο θάνατος του πρόγονού της και η επακόλουθη αυτοκτονία της,²⁸⁵ στοιχεία που είναι διαχρονικά και ακλόνητα σε όλες τις εκδοχές του μύθου.²⁸⁶

Ωστόσο, λίγο πριν την επικείμενη αποκάλυψη της παράνομης ερωτικής σχέσης συμβαίνει ένα τραγικό περιστατικό, το οποίο μπορούμε να θεωρήσουμε ως προοικονομία του τέλους και προάγγελο της επερχόμενης καταστροφής και πτώσης των ισχυρών, δηλαδή του εφοπλιστή Θάνου και της οικογένειάς του. Η βύθιση του πλοίου *S / S Phaedra*, του οποίου τα εγκαίνια στην αρχή της ταινίας γιορτάστηκαν με μεγαλοπρέπεια, φέρνει στο προσκήνιο το ζήτημα της συλλογικής τραγωδίας και πως η αληθινή και προαιώνια συμφορά των ανθρώπων είναι ο θάνατος. Παράλληλα, το ενδιαφέρον μετατοπίζεται από τα μέλη της εφοπλιστικής οικογένειας του Θάνου, η οποία εντάσσεται στη χορεία των οικονομικά ισχυρών, στους οικείους και τις μαυροντυμένες γυναίκες των θυμάτων του ναυαγίου, οι οποίες αναζητούν τους δικούς τους ανθρώπους στο ναυάγιο.²⁸⁷

Η Φαίδρα διαλέγει τη στιγμή που διαδραματίζεται και κορυφώνεται η συλλογική τραγωδία για να αποκαλύψει τον παράνομο δεσμό της. Είναι ψυχρή και αδιάφορη μπροστά στην τραγωδία που εκτυλίσσεται γύρω της, ενώ παραμερίζει και τις γυναίκες

²⁸⁵ Valverde Garcia (2003: 95-96)· Rodrigues (2013: 153)· Scioli (2019: 132)· Stavropoulou (2024: 398).

²⁸⁶ Το στοιχείο του θανάτου και των δύο προσώπων απαντά σε όλες τις εκδοχές του μύθου τόσο στην αρχαία εκδοχή του Ευριπίδη (στ. 776-779, 1.230-1.246) όσο και στη λατινική μεταφορά του μύθου από τον Σενέκα (στ.1.093-1.104, 1.196-1.198), αλλά και στη σύγχρονη διασκευή του Ρακίνα (στ. 1.547-1.557, 1.633-1.636), βλ. Ράϊος (2015: 397).

²⁸⁷ Valverde Garcia (2003: 92)· Scioli (2019: 129).

των πνιγμένων ναυτικών αδιαφορώντας για τις επιπλήξεις και τις κατάρες τους προς το πρόσωπό της. Η διάσταση αυτή τονίζεται και μέσω της ενδυματολογικής αντίθεσης ανάμεσα στην ηρωίδα, η οποία είναι ντυμένη στα λευκά, και τις μαυροντυμένες γυναίκες.²⁸⁸ Η Φαίδρα φέρεται να βρίσκεται εγκλωβισμένη στον μικρόκοσμό της υιοθετώντας μία αλαζονική στάση, η οποία θυμίζει την αρχαία *ὑβριν*.²⁸⁹ Θεωρεί ανώτερο το προσωπικό της δράμα και συναίσθημα από τη συλλογική τραγωδία και το πάθος ισχυρότερο από την απώλεια των ανθρώπινων ζώων. Όμως, στο τέλος με μία σκηνοθετική επιλογή ο Dassín καταργεί τα όρια ανάμεσα στο ιδιωτικό και το δημόσιο, καθώς ταυτόχρονα με το πλάνο και τη σκηνή του θανάτου της Φαίδρας διαβάζονται τα ονόματα των ναυτικών που έχασαν τη ζωή τους στο ναυάγιο. Ο σκηνοθέτης αποσκοπεί με αυτή την επιλογή να αναδείξει τον θάνατο ως τη μόνη και αληθινή προαιώνια τραγωδία του ανθρώπου, ακόμη και αν στην περίπτωση των ναυτικών πρόκειται για ένα απρόσμενο και ανεπιθύμητο γεγονός, ενώ στην Φαίδρα είναι μία εκούσια και επιδιωκόμενη απόφαση.²⁹⁰

Μέσα σε όλο αυτό το ζοφερό κλίμα η Φαίδρα αποφασίζει να αποκαλύψει στον σύζυγό της όλη την αλήθεια για τον παράνομο δεσμό της με τον Αλέξη. Ο Dassín ανακαλεί τον αρχαίο μύθο,²⁹¹ καθώς ο Θάνος σε μια στιγμή βλέπει τη ζωή του να ανατρέπεται και να καταρρέει και αντιδρά οργισμένα και βίαια και διώχνει τον Αλέξη από το σπίτι, όπως ακριβώς και ο αρχαίος Θησέας στο άκουσμα της ψευδής κατηγορίας για τον βιασμό της Φαίδρας από τον Ιππόλυτο.²⁹² Η απόφαση του Θάνου είναι αυτή που ουσιαστικά δρομολογεί τον θάνατο του Αλέξη, καθώς θα χάσει τη ζωή του σε ένα τροχαίο ατύχημα δίπλα στη θάλασσα και η σορός του θα γυρίσει πίσω στο πατρικό του, δίχως όμως ελπίδα πια να επανενωθεί με τον πατέρα του. Η επιλογή αυτή του Dassín κατευθύνει την προσοχή των θεατών προς την αρχαία κατεύθυνση του μύθου,²⁹³ διότι

²⁸⁸ Απόηχοι με την αρχαία τραγωδία, καθώς οι μαυροντυμένες γυναίκες των πνιγμένων ναυτικών θεωρούνται αντίστοιχες με τον αρχαίο Χορό. Ο Dassín επινοεί τον δικό του Χορό ως γέφυρα με το παρελθόν και την αρχαιότητα, αλλά και για να αυξήσει την ένταση και την αγωνία μέσω της οπτικής αντιπαράθεσης ανάμεσα στην λευκοντυμένη Φαίδρα και τις μαυροντυμένες χήρες των ναυτικών, βλ. Valverde Garcia (2003: 92).

²⁸⁹ Στην αρχαία Ελλάδα η *ὑβρις* οριζόταν ως η συμπεριφορά του ατόμου που συνιστούσε παραβίαση των δίκαιων ορίων της ύπαρξής του και η υιοθέτηση υβριστικής και αλαζονικής συμπεριφοράς, η οποία επέφερε και την τιμωρία από τους θεούς. Η έννοια της *ὑβρεως* αναφέρεται και από τον Αριστοτέλη στο 2ο βιβλίο της *Ρητορικής* του (1.378b 23-32), ο οποίος υποστηρίζει πως γενεσιουργός δύναμη κάθε υβριστικής συμπεριφοράς αποτελεί η αμαύρωση και η προσβολή της τιμής του υβριστού, ενώ και ο θυμός ορίζεται ως κύρια αιτία διάπραξης της *ὑβρεως*, βλ. Cairns (1994: 78) και Montanari (2017: 249).

²⁹⁰ Rodrigues (2013: 152).

²⁹¹ Ευριπ., *Ιππόλυτος* 887-898, Sen., *Phaedra* 945-948, Rac., *Phèdre* 1.065-1.076.

²⁹² Segal (1986: 76)· Levitan (1989: 209).

²⁹³ Ευριπ., *Ιππόλυτος* 1.261-1.267, Sen., *Phaedra* 1.247-1.255, Rac., *Phèdre* 1.568-1.570.

τόσο ο αρχαίος Ιππόλυτος όσο και ο Αλέξης επιστρέφουν για να πεθάνουν στο σπίτι τους. Ωστόσο, ο Dassin μέσα στα μελοδραματικά πλαίσια της ταινίας απαλείφει το καθαρτικό στοιχείο της τραγωδίας, διότι ο Αλέξης σε αντίθεση με τον αρχαίο Ιππόλυτο δεν εξιλεώνεται στα μάτια του πατέρα του και δεν συμφιλιώνεται ποτέ μαζί του.²⁹⁴ Ταυτόχρονα με την επιστροφή του νεκρού Αλέξη η Φαίδρα αφήνει και εκείνη την τελευταία της πνοή, καθώς υπό το βάρος του πάθους της αυτοκτονεί.²⁹⁵

IV. Απόηχοι με την παράδοση

Ο Dassin αξιοποιεί το αρχαίο υλικό και μεταφέρει στην κινηματογραφική οθόνη τον αρχαίο μύθο, τον οποίο τοποθετεί σε μία σύγχρονη εποχή. Αποσκοπεί στη δημιουργία ενός έργου που συγκλίνει και ταυτόχρονα αποκλίνει από τα αρχαία πρότυπά του και εκσυγχρονίζει τον αρχαίο μύθο. Ο σκηνοθέτης εκκινεί από το αρχαίο υλικό, όμως σκοπός δεν είναι η νοσταλγία, αλλά η ανάδειξη της σχέσης του αρχαίου πολιτισμού με τον μοντέρνο κόσμο. Στα πλαίσια του διαπολιτισμικού διαλόγου και της ανάκλησης του παρελθόντος ο Dassin αξιοποιεί και μετασχηματίζει βασικά στοιχεία του αρχαίου μύθου, όπως η ερωτική εξομολόγηση της Φαίδρας, οι συνέπειες του ερωτικού πάθους στην ψυχή της και η αντίδραση του συζύγου στην αποκάλυψη του έρωτά της.²⁹⁶

Όσον αφορά την ερωτική εξομολόγηση της Φαίδρας, ο Dassin ενσωματώνει στην *Phaedra* το στοιχείο της απευθείας ερωτικής εξομολόγησης, το οποίο εισήγαγε ο Σενέκας και υιοθέτησε στη συνέχεια ο Ρακίνας.²⁹⁷ Η προσέγγιση της Φαίδρας ανακαλεί την αρχαία προκάτοχό της, διότι έχει αμεσότητα, θράσος και διέπεται από την επιθυμία της αποπλάνησης και της εκπλήρωσης του έρωτά της.²⁹⁸ Ωστόσο, ο σκηνοθέτης προσθέτει στον μύθο το στοιχείο της μοιχείας που διαπράττει η Φαίδρα με τον πρόγονό της, η οποία φτάνει και στα όρια της αιμομιξίας. Όμως, ο Dassin δεν περιορίζεται μόνο

²⁹⁴ McKinnon (1985: 165)· Scioli (2019: 132).

²⁹⁵ Valverde Garcia (2003: 95)· Scioli (2019: 129, 132).

²⁹⁶ Scioli (2019: 119-120).

²⁹⁷ Ο Σενέκας προσθέτει σε σχέση με την ευριπίδεια τραγωδία ανακαλεί το στοιχείο της απευθείας ερωτικής εξομολόγησης, το οποίο πρόσθεσε και ο Ευριπίδης στην πρώτη αναπαράσταση του μύθου (*Ιππόλυτος Καλυπτόμενος*), και το προσθέτει στην τραγωδία του (στ. 646-670). Το στοιχείο αργότερα υιοθετεί και ο Ρακίνας στο γαλλικό δράμα *Phèdre* (στ. 653-662), βλ. Tobin (1971: 144) και Segal (1986: 152).

²⁹⁸ Tobin (1971: 144, 147)· Segal (1986: 152).

στην ερωτική εξομολόγηση, αλλά εμπλουτίζει την υπόθεση με την πράξη της συζυγικής απιστίας.²⁹⁹

Όσον αφορά τις συνέπειες που επιφέρει στην ψυχή της το ερωτικό πάθος, η εικόνα της Φαίδρας τοποθετείται πάνω στο διαχρονικό δίπολο ανάμεσα στην αποκάλυψη και την απόκρυψη. Η σύγκρουση αυτή διαφαίνεται εντονότερα στο δεύτερο μέρος της ταινίας *Phaedra*, όταν η Φαίδρα και ο Αλέξης επιστρέφουν στην Ελλάδα και εκείνη υπό το βάρος των ενοχών της του ζητά να τερματίσουν τον παράνομο ερωτικό δεσμό τους. Ο Dassín μεταφέρει στην κινηματογραφική οθόνη μία Φαίδρα που απηχεί τα αρχαία πρότυπά της,³⁰⁰ καθώς η ηρωίδα παλεύει να χαλιναγωγήσει τον κρυφό ερωτά της για τον πρόγονό της σκεπτόμενη πάνω από όλα την προσωπική της τιμή.³⁰¹ Αποτέλεσμα είναι να υποφέρει μακριά από τον Αλέξη και να οδηγηθεί στη θλίψη, η οποία προστίθεται στη δυστυχία που ήδη ένιωθε μέσα στον γάμο της.³⁰²

Ωστόσο, σε αντίθεση με την αρχαία τραγωδία, όπου το ερωτικό πάθος της Φαίδρας στον πρόλογο της ευριπίδειας τραγωδίας *Ἰππόλυτος* σκιαγραφείται ως θεόσταλτη τιμωρία της Αφροδίτης,³⁰³ στη σύγχρονη εκδοχή του Dassín ο θεϊκός παράγοντας και η παρουσία του θεϊκού στοιχείου λανθάνει στο άγαλμα της Αφροδίτης στο Βρετανικό Μουσείο στην πρώτη συνάντηση των δύο εραστών. Πέρα από την έμμεση παρουσία της, όμως, τη στιγμή της γέννησης του έρωτα της Φαίδρας και του Αλέξη το θεϊκό στοιχείο απουσιάζει και δεν συμβάλλει στη δρομολόγηση των γεγονότων και της πλοκής. Όλη η ευθύνη μετατίθεται στην ελεύθερη βούληση της Φαίδρας, η οποία πρώτη πλησιάζει ερωτικά τον Αλέξη στο σπίτι του πατέρα του στο Παρίσι και παρουσιάζεται ως κυρίαρχος του ερωτικού παιχνιδιού.³⁰⁴

Όσο προχωρά η πλοκή, η Φαίδρα φαίνεται να μοιάζει όλο και περισσότερο με την ευριπίδεια και τη σενέκεια προκάτοχό της, καθώς το πάθος της γίνεται όλο και πιο καταστροφικό και ανεξέλεγκτο. Ο Dassín με ενδιάμεσο σταθμό τον Ρακίνα επιλέγει να αποτυπώσει το πάθος της Φαίδρας σύμφωνα με την οπτική του Σενέκα. Δηλαδή, μία ηρωίδα που νιώθει αδύναμη μπροστά στο παράφορο πάθος (*furor*) που βιώνει και

²⁹⁹ McKinnon (1985: 102-103)· Rodrigues (2013: 150)· Scioli (2019: 124).

³⁰⁰ Ευριπ., *Ἰππόλυτος* 198-202, 208-222, 267-283, Sen. *Phaedra* 360-383, Rac. *Phèdre* 179-184.

³⁰¹ Tobin (1971: 143)· Coffey & Mayer (1990: 124-125)· Ράϊος (2015: 79, 118).

³⁰² Rodrigues (2013: 150)· Scioli (2019: 124).

³⁰³ Ευρ., *Ἰππόλυτος* 21-50

³⁰⁴ McKinnon (1986: 103)· Παπαδοπούλου (2008: 155)· Rodrigues (2013: 153).

αδυνατεί να το υποτάξει στη λογική (*ratio*).³⁰⁵ Αν και η Φαίδρα κυριαρχείται από ένα πάθος πέρα από την ανθρώπινη κατανόηση, δεν χάνει την αυτοκυριαρχία της και έχει επίγνωση των επιλογών της και των συνέπειών τους. Η ηρωίδα αποφασίζει να προβεί στην αποκάλυψη του παράνομου δεσμού για να ξανακερδίσει την αγάπη του Αλέξη. Στην απόφασής της συντελεί και η δυσαρέσκεια που νιώθει μέσα στον γάμο της, αλλά η αφορμή δίνεται με την αναγγελία του επερχόμενου γάμου του Αλέξη και της Έρσης, ένα γεγονός που τη γεμίζει με ζήλεια. Παρατηρείται, λοιπόν, πως ο Dassin ακολουθεί το σενέκειο πρότυπο, εφόσον οι συγκρούσεις που γεννούν τα πάθη της ψυχής και η ελεύθερη βούληση τίθενται στο προσκήνιο ελλείψει του θεϊκού παράγοντα μέσα στην πλοκή της ταινίας. Συγχρόνως, ο Dassin επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον στην ελεύθερη βούληση του ατόμου δύναται να εξετάσει ζητήματα με οικουμενικό και διαχρονικό χαρακτήρα, όπως το πάθος, η ζήλεια και η προδοσία.³⁰⁶

Τέλος, η απόφαση της Φαίδρας να αποκαλύψει στον σύζυγό της όλη την αλήθεια για τον παράνομο δεσμό της με τον Αλέξη είναι απόρροια της απόπειράς της να ικανοποιήσει το πάθος της, το οποίο παρουσιάζεται ως καταστροφική δύναμη.³⁰⁷ Η σκηνοθετική αυτή επιλογή του Dassin συνομιλεί διαπολιτισμικά με τις απόψεις της αρχαίας ελληνικής και ρωμαϊκής κοινωνίας για τη γυναικεία σεξουαλικότητα, οι οποίες αποκρυσταλλώνονται στις πραγματεύσεις του μύθου από τον Ευριπίδη και τον Σενέκα. Ο σκηνοθέτης επιλέγει να παρουσιάσει την πρωταγωνίστρια ως προσωποποίηση της επικίνδυνης φύσης της γυναικείας σεξουαλικότητας, η οποία επιφέρει ολέθριες

³⁰⁵ Ακόμη και μέσα στην παραφορά του πάθους της και την αδυναμία να το υποτάξει στη λογική της, η Φαίδρα παραμένει μία προσωπικότητα με αξιοσημείωτη διαύγεια και οξεία αυτογνωσία. Έχει επίγνωση της ενοχής και της απελπισίας της και προσωποποιεί τις επιπτώσεις που μπορεί να έχει το πάθος ως παράγοντας που απορρυθμίζει τους χαρακτήρες και την κοινωνία συνολικά, βλ. Tobin (1971: 148, 150) και Ράιος (2015: 146).

³⁰⁶ McKinnon (1986: 104)· Rodrigues (2013: 154, 169-169)· Scioli (2019: 124).

³⁰⁷ Η τραγωδία *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη ανήκει στις τραγωδίες εκείνες που εκφράζουν την ανδρική στερεότυπη εικόνα, σύμφωνα με την οποία η ανεξέλεγκτη σεξουαλικότητα είναι χαρακτηριστικό γνώρισμα μόνο των γυναικών και πως αυτές έχουν έμφυτη την προδιάθεση προς το συναίσθημα και το πάθος, τα οποία επιφέρουν ολέθριες συνέπειες στη ζωή τη δική τους και των γύρω τους. Παρόμοια θέση εκφράζεται και στην *Phaedra* του Σενέκα. Η εικονοποιία του πάθους και της επικινδυνότητάς του αποκρυσταλλώνεται μέσω της επιθυμίας της να αλλάξει status και εξωτερική εμφάνιση (στ. 390). Η επιθυμία της για μία πιο αρρενωπή μορφή εκφράζει την ανάγκη της για ελευθερία και αποδέσμευση από τους σεξουαλικούς περιορισμούς, κάτι που για τη ρωμαϊκή κοινωνία θεωρούνταν σκάνδαλο και μέγιστη απειλή, καθώς κοινή ήταν η πεποίθηση πως η γυναικεία σεξουαλικότητα ήταν επικίνδυνη για τον οικο και το κοινωνικό σύνολο. Αυτό, βέβαια, φαίνεται στο καταληκτικό μέρος της σενέκειας τραγωδίας, όπου ο οίκος του Θησέα ξεκληρίζεται πρώτα με την ψευδή κατηγορία της Φαίδρας πως ο Ιππόλυτος αποπειράθηκε να τη βιάσει (στ. 896-897), την κατάρα του Θησέα (στ. 945-954), τον θάνατο του Ιππόλυτου (1.093-1.104) και την αυτοκτονία της Φαίδρας, η οποία δηλώνει πως πρέπει να πεθάνει (στ. 1.185) ως τιμωρία για τον άδικο θάνατο του Ιππόλυτου, βλ. Segal (1985: 31), Coffey & Mayer (1990: 189), Edwards (1993: 53) και Μαρκαντωνάτος (2008: 165).

συνέπειες για το άτομο, τον οίκο και την κοινωνία συνολικά. Ο Dassin για το τέλος της ταινίας ακολουθεί τα μονοπάτια του αρχαίου μύθου, καθώς πράγματι η εξομολόγηση της Φαίδρας είναι καταστροφική για την οικογένεια συνολικά. Αν και στην ταινία η Φαίδρα δεν συκοφαντεί τον πρόγονό της και δεν του αποδίδει μία ψευδή κατηγορία βιασμού, η αντίδραση του Θάνου στην αποκάλυψη του παράνομου δεσμού της συζύγου και του γιού του είναι το ίδιο έντονη και βίαιη με εκείνη του αρχαίου Θησέα.³⁰⁸ Μπορεί να μην τον καταριέται και να μην εύχεται τον θάνατό του,³⁰⁹ όμως η απόφασή του να διώξει τον Αλέξη από την πατρική εστία τον οδηγεί αργότερα στον θάνατό του στο τροχαίο ατύχημα δίπλα στη θάλασσα. Συγχρόνως, η Φαίδρα αυτοκτονεί υπό το ψυχικό βάρος του έρωτά της και πεθαίνει ταυτόχρονα με τον αγαπημένο της.³¹⁰

Συμπερασματικά, παρατηρούμε πως η Φαίδρα του Dassin εγκλωβίζεται στη δίνη ενός πρωτόγνωρου για εκείνη ερωτικού πάθους που τη συνταράσσει, μετακινεί ολόκληρο τον άξονά της και μεταβάλλει τη ζωή και τις επιλογές της. Από εξέχον μέλος της μεγαλοαστικής τάξης και σύζυγος ενός ισχυρού μεγιστάνα μεταμορφώνεται σε μία γυναίκα που ποδηγετείται από τον έρωτά της και κάνει τα πάντα για να ικανοποιήσει το ασίγαστο πάθος της. Φτάνει, μάλιστα, στο σημείο να αποπλανήσει η ίδια τον νεαρό πρόγονό της και να ξεκινήσει μαζί του μία κρυφή εξωσυζυγική σχέση. Ωστόσο, οι τύψεις την καταρρακώνουν και υποφέρει ακόμη περισσότερο μετά τον τερματισμό του δεσμού. Τόσο η απόρριψη του Αλέξη όσο και η ύπαρξη ερωτικής αντιζήλου την οδηγούν στην απόγνωση, με αποτέλεσμα να αποκαλύψει όλη την αλήθεια στον σύζυγό της, μία απόφαση ολέθρια που οδηγεί στον θάνατο τον εραστή της και την ίδια στην αυτοκτονία.

4. Η γυναικεία οπτική του πάθους στην κινηματογραφική μεταφορά του μύθου

Στην ενότητα αυτή θα αναλύσουμε πώς ο έρωτας της Φαίδρας ανάγεται σε κεντρικό θέμα της ταινίας και πώς ο Dassin πλάι στη διαχρονική εκδοχή του μύθου προστίθεται το καινοτόμο στοιχείο της εξωσυζυγικής σχέσης. Στη συνέχεια, θα παρακολουθήσουμε πώς η Φαίδρα στην αρχή προσπαθεί να αποκρύψει τον έρωτά της για τον πρόγονό της, όμως τελικά αναλαμβάνει τα ηνία στην ερωτική διεκδίκηση και αποπλάνηση. Τέλος,

³⁰⁸ Segal (1985: 31) · Coffey & Mayer (1990: 189) · Edwards (1993: 53) · Μαρκαντωνάτος (2008: 165).

³⁰⁹ Ευριπ., *Ιππόλυτος* 887-898, 945-954, Sen., *Phaedra*, Rac., *Phèdre* 1.065-1.076.

³¹⁰ Valverde Garcia (2003: 95) · Scioli (2019: 129, 132).

θα εξετάσουμε πώς η εικόνα της Φαίδρας αντικατοπτρίζει μία σύγχρονη και σεξουαλικά απελευθερωμένη γυναίκα της δεκαετίας του 1960, η οποία επαναστατεί απέναντι στα φυλετικά και κοινωνικά στερεότυπα της εποχής της και με τη στάση της θέτει στο προσκήνιο το ζήτημα της γυναικείας σεξουαλικότητας, το οποίο έως τότε βρισκόταν στο περιθώριο.

I. Το γυναικείο πάθος ως κέντρο της πλοκής

Κεντρικό άξονα της υπόθεσης της ταινίας αποτελεί το τρίγωνο ανάμεσα στην Φαίδρα, τον Θάνο και τον Αλέξη κατά αντιστοιχία του μυθολογικού τριγώνου της Φαίδρας, του Θησέα και του Ιππόλυτου. Προκειμένου, όμως, να υπάρχουν οι αναλαμπές του παρελθόντος και ταυτόχρονα με τη σύγκλιση να υπάρχει και απόκλιση από τα μυθολογικά πρότυπα ο Dassín μεταπλάθει τα πρόσωπα του μύθου. Από μέλη του βασιλικού οίκου της αρχαίας Αθήνας μετασχηματίζονται σε εξέχοντα μέλη της αστικής τάξης και το υλικό της τραγωδίας μεταφέρεται και ενσωματώνεται στη σύγχρονη εποχή με σκοπό τη δημιουργία ενός μελοδράματος, το οποίο όμως έχει οικουμενικό χαρακτήρα και θίγει διαχρονικά ζητήματα, όπως το πάθος, ζήλεια και η προδοσία.³¹¹

Επιπλέον, ο Dassín στην κινηματογραφική μεταφορά του μύθου εμπλουτίζει την υπόθεση με την προσθήκη του στοιχείου της συζυγικής απιστίας και της σύναψης παράνομου δεσμού μητριάς-προγόνου. Ο σκηνοθέτης δεν περιορίζεται μόνο στην απευθείας ερωτική εξομολόγηση της Φαίδρας προς τον Αλέξη, ένα στοιχείο που υπήρχε και στις παλαιότερες πραγματεύσεις του μύθου από τον Σενέκα και τον Ρακίνα, αλλά προχωρά ένα βήμα παραπέρα, καθώς παρεκκλίνει από τους προκατόχους του και απαλείφει το στοιχείο της απόρριψης του έρωτα της Φαίδρας.³¹² Αντίθετα, στην *Phaedra* ο Αλέξης ενδίδει στον έρωτα της μητριάς του και συνάπτει ερωτική σχέση μαζί της, με αποτέλεσμα ο παράνομος δεσμός τους να τίθεται στο προσκήνιο της πλοκής.³¹³

³¹¹ McKinnon (1986: 99)· Rodrigues (2013: 152, 169)· Scioli (2019: 125, 127).

³¹² McKinnon (1985: 103)· Tobin (1971: 131)· Segal (1986: 152)· Πάϊος (2015: 100)· Scioli (2019: 124).

³¹³ Tobin (1971: 133)· Rodrigues (2013: 154)· Scioli (2019: 124-125).

II. Ο κυρίαρχος ρόλος της Φαίδρας στην ερωτική διεκδίκηση

Από την αρχή της ταινίας η Φαίδρα εμφανίζεται ως μία τυπική και συνηθισμένη σύζυγος, η οποία ανήκει και στην άρχουσα κοινωνική τάξη ως γυναίκα ενός μεγιστάνα. Όμως, η έγγαμη ζωή δίπλα στον σύζυγό της και η παραμέλησή της από εκείνον έχει αρχίσει να την κουράζει και να την θλίβει, όπως εξομολογείται στην έμπιστη τροφό της, την Άννα, στα εγκαίνια της ναυπήγησης του νέου πλοίου του άνδρα της. Δεν θα αργήσει, όμως, η στιγμή που η Φαίδρα θα εκτονώσει την θλίψη και την πίεση που νιώθει μέσα στον γάμο της και θα επαναστατήσει απέναντι στους ηθικούς και κοινωνικούς κανόνες και προσδοκίες.³¹⁴

Η στιγμή αυτή δρομολογείται και επιταχύνεται από την απόφαση του Θάνου να στείλει την Φαίδρα στο Λονδίνο, προκειμένου να πιέσει τον γιό του από τον πρώτο του γάμο, τον Αλέξη, να επιστρέψει πίσω στην Ελλάδα. Η πρώτη συνάντηση των δύο μελλοντικών εραστών γίνεται στο Βρετανικό Μουσείο ακριβώς μπροστά από το άγαλμα της Αφροδίτης (εικόνα 1) και η Φαίδρα παρουσιάζεται επιβλητική στο πλάνο μπροστά στο άγαλμα της θεάς. Η ερωτική έλξη αρχίζει να αναπτύσσεται μεταξύ τους, ιδίως τη στιγμή που ο Αλέξης τονίζει τη μοναδικότητα του προσώπου της Φαίδρας. Ειδικότερα, τα κοντινά κινηματογραφικά πλάνα του σκηνοθέτη εστιάζουν στο έντονο βλέμμα της Φαίδρας, το οποίο αποτελεί πεδίο αλληλοσυγκρουόμενων δυνάμεων. Στο πρόσωπο και τα μάτια της ηρωίδας σκιαγραφείται το ερωτικό συναίσθημα που αρχίζει να αναπτύσσεται (εικόνα 2).³¹⁵ Όμως, ταυτόχρονα με την έκθεση η Φαίδρα παλεύει να κρύψει τον έρωτά της για τον πρόγονό της (εικόνα 3). Συνειδητοποιεί πως στο πρόσωπό της και τα μάτια της καθρεπτίζεται ο εσωτερικός της πόθος και αποφασίζει να

³¹⁴ Valverde Garcia (2003: 91)· Stavropoulou (2024: 397).

³¹⁵ Η αντίληψη πως η γυναίκα θα πρέπει να διαφυλάττει την σεμνότητα και την αγνότητά της (*pudicitia*) ακόμη και μέσω του βλέμματος και της στάσης του σώματός της ήταν ιδιαίτερα σημαντική και στη ρωμαϊκή κοινωνία, μέλη της οποίας αποτελούσαν τόσο ο Οβίδιος όσο και ο Σενέκας, οι οποίοι ασχολήθηκαν με τον мύθο της Φαίδρας στην 4η επιστολή των *Ηρωίδων* και στην τραγωδία *Phaedra* αντίστοιχα. Οι συγγραφείς των δύο έργων γνώριζαν πολύ καλά τον τρόπο που η ρωμαϊκή κοινωνία της εποχής τους απαιτούσε οι γυναίκες να περιφρουρούν την φήμη τους (*fama*) σε δημόσιο χώρο. Έπρεπε, δηλαδή, οι Ρωμαίες γυναίκες να αποφεύγουν να διασταυρώνουν τα βλέμματά τους με άλλων ανδρών σε δημόσια θέα, καθώς αυτό μπορούσε να θεωρηθεί έμμεση πρόκληση και πρόσκληση σε σεξουαλική προσέγγιση, ενώ γενικότερα και η στάση του σώματός τους έπρεπε να αποπνέει την αρετή και την αγνότητά τους, ώστε να μη σκανδαλίσουν τον ανδρικό πληθυσμό και να γλιτώσουν την κοινωνική κατακραυγή, βλ. Langlands (2009: 72).

χαμηλώσει το βλέμμα της, ώστε να χαλιναγωγήσει τον ερωτισμό της και να αποκρύψει από τον Αλέξη τα αισθήματά της για εκείνον.³¹⁶



1. Γυναικείες φιγούρες από τον Παρθενώνα (πιθανόν η Εστία, η Διώνη και η Αφροδίτη), 438-432 π.Χ., Λονδίνο: Βρετανικό Μουσείο.³¹⁷



2. Πλάνο από την ταινία *Phaedra* (1962).

³¹⁶ McKinnon (1986: 104)· Eleftheriotis (2023: 179-181).

³¹⁷ Η εικόνα προέρχεται από την ιστοσελίδα <https://www.britishmuseum.org/collection/galleries/greece-parthenon#&gid=1&pid=5> (7/2/2026).



3. Πλάνο από την ταινία *Phaedra* (1962).³¹⁸

Παρατηρούμε, επομένως, πως στην αρχή η Φαίδρα ανακαλεί στη μνήμη μας την ευριπίδεια προκάτοχό της, η οποία προσπαθεί να κρύψει τον έρωτά της φτάνοντας μέχρι και την αυτοκτονία, ώστε να περιφρουρήσει την τιμή της. Η Φαίδρα του Dassin στο πρώτο μέρος της ταινίας τοποθετείται στο κλασικό ερμηνευτικό πλαίσιο ανάμεσα στο συναίσθημα και τη σύγκρουση, την έκθεση και την απόκρυψη, την αλήθεια και την προσποίηση. Ωστόσο, αργότερα η προσέγγιση της Φαίδρας αλλάζει και δειλά - δειλά γίνεται όλο και πιο τολμηρή και αποκαλυπτική. Ειδικότερα, στη σκηνή που ο Αλέξης και η Φαίδρα χορεύουν εκείνη αποφασίζει να αποτινάξει από πάνω της κάθε περιορισμό και φραγμό. Αν και στο βλέμμα της ενυπάρχει ακόμη ο φόβος για το πάθος που αρχίζει να γεννιέται, πλέον γίνεται πιο εκδηλωτική, καθώς αφήνει να διαφανεί ο πόθος και τα αισθήματά της.³¹⁹ Ταυτόχρονα, μαζί με τα μάτια της και η γλώσσα του σώματός της μαρτυρά μια πιο τολμηρή Φαίδρα, καθώς έρχεται όλο και πιο κοντά με τον Αλέξη.³²⁰

Η Φαίδρα πια αισθάνεται απελευθερωμένη από τα δεσμά της και έτοιμη να διεκδικήσει αυτό που πραγματικά επιθυμεί. Το πάθος της τελικά εκδηλώνεται σε όλη του τη

³¹⁸ Οι εικόνες 2 και 3 προέρχονται από το *The agony of cosmopolitan love: the Melina Mercouri-Jules Dassin partnership*, 180, εικ. 16, 17.

³¹⁹ Η άποψη πως οι γυναίκες θα πρέπει να αποφεύγουν τα έντονα βλέμματα υπό τον φόβο της κοινωνικής κατακραυγής και για να μη θεωρηθούν ως σεξουαλικά διαθέσιμες από τους άνδρες ήταν μία αντίληψη βαθιά ριζωμένη στη ρωμαϊκή κοινωνία, ενώ θεωρούνταν απαραίτητο μέτρο για τη διατήρηση της καλής τους φήμης (*fama*). Όμως, στις *Ηρωίδες* ο Οβίδιος υπερπηδά αυτό το στερεότυπο και παρουσιάζει τον Ιππόλυτο να γίνεται δέκτης του έντονου βλέμματος της Φαίδρας (4. 71-78). Η Φαίδρα περιγράφει με κάθε λεπτομέρεια την εξωτερική εμφάνιση του Ιππόλυτου και εκθειάζει την ομορφιά του προσώπου του, η οποία πυροδότησε και τον έρωτά της για εκείνον, βλ. Michalopoulos (2006: 42) και Langlands (2009: 72).

³²⁰ Eleftheriotis (2023: 181).

διάσταση στο σπίτι του Θάνου στο Παρίσι. Οι δύο εραστές είναι μόνοι τους δίχως την παρουσία τρίτων προσώπων. Η ατμόσφαιρα είναι ερωτική και υποβλητική κυρίως μέσω του τραγουδιού και της φωτιάς.³²¹ Η νεότητα και η αγνότητα του Θησέα και η γοητεία της ώριμης γυναίκας που ασκεί η Φαίδρα αποτελούν έναν εκρηκτικό συνδυασμό και η ερωτική ένωση φαντάζει αναπόφευκτη. Ο Αλέξης, όμως, παρουσιάζεται διστακτικός και αμήχανος σε αντίθεση με τη Φαίδρα, η οποία φαίνεται να έχει την πρωτοβουλία των κινήσεων και να είναι η κυρίαρχος στο ερωτικό παιχνίδι και στην ερωτική διεκδίκηση.³²²

Παρόλο που ο Dassin παρουσιάζει την Φαίδρα να παλεύει με μία παρόρμηση πέρα από την ανθρώπινη κατανόηση και αντίσταση, η ηρωίδα έχει απόλυτη συνείδηση των πράξεών της και την απόλυτη ευθύνη για την τελική καταστροφή. Το ζήτημα της βούλησης και της ευθύνης, που συνδέεται με την ανθρώπινη ελευθερία, υπάρχει και στον Dassin, ο οποίος πλάθει μία Φαίδρα στην κατεύθυνση του Σενέκα και του Ρακίνα. Μία Φαίδρα, δηλαδή, που ταλανίζεται από ένα άγριο πάθος (*furor*) και μία αδιέξοδη ψυχική κατάσταση, που προσπαθεί να το υποτάξει στη λογική (*ratio*), δίχως όμως επιτυχία. Παρά την έντονη εσωτερική της πάλη, ούτε και η ηρωίδα του Dassin χάνει την αξιοπρέπεια και την αυτοκυριαρχία της και έχει πλήρη επίγνωση των πράξεών της και των συνεπειών τους.³²³ Η σημασία της ελεύθερης βούλησης της Φαίδρας στο έργο του Dassin ενισχύεται και διαμέσου της απουσίας του θεϊκού στοιχείου, το οποίο ενσαρκώνεται στην ευριπίδεια τραγωδία μέσω της Αφροδίτης και της Αρτέμιδος. Οι θεοί ούτε εμφανίζονται ούτε παρεμβαίνουν στην εξέλιξη της πλοκής της ταινίας, κάτι που δεν στερεί από τους πρωταγωνιστές την ελευθερία της δράσης τους.³²⁴

III. Η απεικόνιση μιας σύγχρονης σεξουαλικά απελευθερωμένης γυναίκας

Η Φαίδρα του Dassin ως μία σύγχρονη κινηματογραφική ηρωίδα τοποθετείται σε μία μοντέρνα εποχή και συγκεκριμένα στο μεγαλοαστικό περιβάλλον της Ελλάδας της δεκαετίας του 1960. Μπορεί η αφετηρία της υπόθεσης να εντοπίζεται στην αρχαιότητα και να εκκινεί από μία αρχαία μυθολογική παράδοση, όμως αποτελεί ένα έργο συγγενές

³²¹ Ως σύμβολο του πάθους η φωτιά χρησιμοποιείται και στην *Phaedra* του Σενέκα (στ. 101-103, 640-645). Η φωτιά και οι φλόγες συμβολίζουν το πάθος της Φαίδρας, το οποίο την βασανίζει εσωτερικά και έχει γίνει για την ίδια ένα ανυπόφορο βάρος που δε μπορεί πια να σηκώσει, βλ. Segal (1986: 48-49).

³²² McKinnon (1986: 103)· Rodrigues (2013: 149).

³²³ Dick (1962: 27)· Tobin (1971: 148, 150)· Ράϊος (2015: 147)· Scioli (2019: 124, 126).

³²⁴ Tobin (1971: 142-143)· McKinnon (1986: 104)· Valverde Garcia (2003: 90)· Rodrigues (2013: 152).

και ταυτόχρονα αποξενωμένο από τα αρχαία πρότυπά του, καθώς το αρχαίο υλικό μετασχηματίζεται σε αισθητικό και μετακινηματογραφικό επίπεδο με σκοπό τη δημιουργία ενός σύγχρονου μελοδράματος.³²⁵ Μέσα σε αυτό το πλαίσιο η Φαίδρα μεταπλάθεται και ζωντανεύει στην κινηματογραφική οθόνη ως διαχρονική ενσάρκωση της καταστροφικής δύναμης του πάθους, της επικίνδυνης σεξουαλικότητας και της πάλης ανάμεσα στον παράφορο έρωτα (*furor amoris*) και την αιδώ της (*pudor*).³²⁶ Όμως, στη σύγχρονη μελοδραματοποιημένη εκδοχή προστίθεται το στοιχείο της ασφυξίας της ηρωίδας μέσα σε έναν γάμο που της προκαλεί δυστυχία, παρόλο που απουσιάζει το στοιχείο της απιστίας του συζύγου και της εμπλοκής του σε εξωσυζυγικές περιπέτειες,³²⁷ το οποίο απαντά τόσο στη λατινική (Σενέκας, Οβίδιος) όσο και στη γαλλική (Ρακίνας) πραγμάτευση του μύθου.³²⁸ Αυτό ακριβώς το αίσθημα της δυσφορίας είναι που της γεννά το πάθος για ελευθερία και για την ανακάλυψη του έρωτα, με αποτέλεσμα να επαναστατεί παραμερίζει κάθε κανόνα και περιορισμό που αφορά το φύλο, την ηθική και την κοινωνία της εποχής της.³²⁹

Ο Dassin θέτει στο προσκήνιο το ζήτημα της γυναικείας σεξουαλικότητας σε μία εποχή και σε μία κοινωνία που ήδη το φεμινιστικό κίνημα είχε αρχίσει να αναπτύσσεται ήδη από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Οι κοινωνικές και οικονομικές ανακατατάξεις οδήγησαν στην είσοδο των γυναικών στην αγορά εργασίας, στην ενεργό συμμετοχή τους στην παραγωγή και τη διεκδίκηση ίσων δικαιωμάτων με τους άνδρες στον εργασιακό χώρο. Οι γυναίκες δεν περιορίστηκαν μόνο στον εργασιακό χώρο, αλλά διεκδίκησαν γενικευμένη θεσμική ισότητα και στην οικονομική, κοινωνική και πολιτική ζωή. Στο πλαίσιο αυτό αναπροσαρμόστηκαν και οι σεξουαλικές σχέσεις με τη σεξουαλικότητα και το γυναικείο σώμα έγιναν πεδίο αντιπαράθεσης. Το ζήτημα της γυναικείας σεξουαλικότητας και της αυτονομίας στη σεξουαλική έκφραση απασχόλησε έντονα το φεμινιστικό κίνημα, καθώς η σεξουαλική απελευθέρωση των γυναικών αμφισβητούσε την κυριαρχία των αρσενικών στο ερωτικό πεδίο και αντιμετωπιζόταν ως δυνητική απειλή για την κοινωνική συνοχή, καθώς ανατρέπονταν οι παραδοσιακές σχέσεις

³²⁵ McKinnon (1986: 99)· Rodrigues (2013: 168)· Scioli (2019: 120).

³²⁶ Παπαδοπούλου (2008: 167, 172)· Ράϊος (2015: 116, 150).

³²⁷ Tobin (1971:131)· Armstrong (2006: 142)· Ράϊος (2015: 112-113)· Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος, Α. Ν. / Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. (2021: 371).

³²⁸ Ov., *Her.* 109-112, Sen., *Phaedra* 93-99, Rac., *Phèdre* 5-23.

³²⁹ Horton (1984: 30)· Rodrigues (2013: 168-169)· Stavropoulou (2024: 397).

κοινωνικού φύλου (gender relations) που βασίζονταν στις πολιτισμικές σημασίες αρσενικού και θηλυκού.³³⁰

Επιπρόσθετα, δεν είναι η πρώτη φορά που ο Dassin προσπαθεί να προσεγγίσει την ελληνική κουλτούρα και τον ελληνικό πολιτισμό μέσω μίας ηρωίδας, η οποία εξερευνά σε βάθος τη θηλυκότητά της και παρουσιάζεται ως σεξουαλικά απελευθερωμένη. Πριν από την *Phaedra* επιχειρεί πολιτισμικά να προσεγγίσει τον ελληνικό πολιτισμό και την ελληνική παράδοση μέσω του χαρακτήρα της Ίλια στη μνημειώδη ταινία του *Ποτέ την Κυριακή* (1960). Η Ίλια αντιπροσωπεύει για τον Dassin τη σύγχρονη ελληνικότητα, η οποία εκφράζεται διαμέσου μίας αντισυμβατικής για τα δεδομένα της εποχής γυναίκας, η οποία διακρίνεται για την έντονη σεξουαλικότητα και θηλυκότητά της. Επαναστατεί κόντρα στη συμβατική ηθική και τον γάμο και παρουσιάζεται ως σεξουαλικά απελευθερωμένη, κάτι που ασκεί και έντονη γοητεία στους άνδρες γύρω της, καθώς ο ερωτισμός της είναι αυτόφωτος και δεν ορίζεται από τον ανδρικό πόθο. Ο Dassin απεικονίζει την Ίλια ως ενσάρκωση του σύγχρονου ελληνικού πολιτισμού και η σεξουαλικά απελευθερωμένη φύση της αποτελεί σκηνοθετική επιλογή, με την οποία ο Dassin προσεγγίζει σκεπτικιστικά τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό, όπως διαφαίνεται και στην αμφισβήτηση της ηρωίδας προς την αρχαία ελληνική τραγωδία.³³¹

Όπως και με την Ίλια, έτσι και με την Φαίδρα ο Dassin θέτει στο προσκήνιο το ζήτημα της γυναικείας σεξουαλικότητας ως μέσο προσέγγισης του ελληνικού πολιτισμού. Πλάθει, δηλαδή, έναν γυναικείο χαρακτήρα ρηξικέλευθο σε σχέση με τη συμβατική ηθική και μέσω της σεξουαλικότητας της Φαίδρας επαναπροσεγγίζει την αρχαία ελληνική πολιτιστική κληρονομιά. Η επιλογή αυτή έχει αντίκτυπο και στην ερμηνεία της Φαίδρας, η οποία απεικονίζει μία κλασική και διαχρονική εικόνα του πάθους και της γυναικείας σεξουαλικότητας. Σταδιακά τη βλέπουμε να μεταμορφώνεται από μία ρομαντική και αισθησιακή γυναίκα σε ένα πλάσμα σκοτεινό, ανάλγητο, εγωκεντρικό και εντέλει εκδικητικό με την αποκάλυψη του εξωσυζυγικού της δεσμού στον Θάνο.³³²

Επιπρόσθετα, η σεξουαλικότητα της Φαίδρας, η οποία εκδηλώνεται και στον κυριαρχικό ρόλο που φαίνεται να κατέχει στην ερωτική αποπλάνηση του Αλέξη στο σπίτι του πατέρα του στο Παρίσι,³³³ αποτελεί μία επαναστατική επιλογή του Dassin για

³³⁰ Παπαταξιάρχης / Παραδέλλης (1998: 15-16, 24, 37)· Weeks (2018: 178, 180).

³³¹ Tsitsopoulou (2000: 81, 87, 88).

³³² Valverde Garcia (2003: 94)· Stavropoulou (2024: 397).

³³³ Η ενεργητική στάση της Φαίδρας και η επιλογή της να αναλάβει τα ηνία της αποπλάνησης του αμήχανου, νευρικού και διστακτικού Αλέξη αντικατοπτρίζει και τη συνολική της στάση που ξεπερνά το

τα δεδομένα της εποχής, όπου η γυναικεία σεξουαλικότητα βρισκόταν στο περιθώριο σε σχέση με την κυρίαρχη ανδρική. Μάλιστα, η έντονη σεξουαλικότητα της γυναίκας θεωρούταν ελάττωμα και απειλή τόσο για την κοινωνική δομή όσο και για τις σχέσεις ανδρών και γυναικών,³³⁴ καθώς εκτός από το περιβάλλον της Ελλάδας του 1960 τόσο στην αρχαία ελληνική όσο και στη ρωμαϊκή κοινωνία οι γυναίκες και η σεξουαλικότητά τους θεωρούταν δυνάμει επικίνδυνες για την κοινωνική συνοχή και διέφθειραν τα ήθη.³³⁵ Επομένως, ο ρόλος της Φαίδρας στην ταινία του Dassin ως μία γυναίκα που με την ώριμη γοητεία της παρασύρει στη σαρκική απόλαυση τον αγνό Αλέξη εκφράζει και το αίτημα των γυναικών για σεξουαλική απελευθέρωση, κοινωνική δικαιοσύνη και απενεχοποίηση της θηλυκότητάς τους. Οι γυναίκες, δηλαδή, πια επιδιώκουν να αποτινάξουν από πάνω τους τα πατριαρχικά στερεότυπα και διεκδικούν πλέον να αναγνωρίζονται όχι μόνο ως μητέρες, αλλά και ως γυναίκες.³³⁶

Εν κατακλείδι, συμπεραίνουμε πως ο Dassin στη μεταφορά του μύθου στην κινηματογραφική οθόνη διατηρεί σταθερό ένα από τα διαχρονικά και αναλλοίωτα στοιχεία της μυθολογικής παράδοσης, το πάθος της μητριάς για τον πρόγονό της, το οποίο αποτελεί και το επίκεντρο της πλοκής. Ο σκηνοθέτης δομεί μία ηρωίδα παράλληλη και τεμνόμενη με το αρχαίο πρότυπό της, καθώς και οι δύο ταλανίζονται από ένα κρυφό πάθος που προσπαθούν να χαλιναγωγήσουν. Ωστόσο, τελικά ο Dassin επιλέγει να απομακρυνθεί από την αρχαία τραγωδία και να πλάσει μία Φαίδρα που τελικά αφήνεται στο πάθος της και αναλαμβάνει τα ηνία στην ερωτική διεκδίκηση και αποπλάνηση φτάνοντας έως και τη σύναψη ερωτικού δεσμού με τον πρόγονό της, ένα στοιχείο καινοτόμο που εισάγει ο σκηνοθέτης και σηματοδοτεί την απόκλισή του από τα αρχαία πρότυπά του. Ταυτόχρονα, η παρουσία της Φαίδρας και ο χαρακτήρας της θέτουν στο προσκήνιο το ζήτημα της γυναικείας σεξουαλικότητας και της έκφρασης του έρωτα από μία γυναίκα.

ερωτικό και το σεξουαλικό επίπεδο. Είναι μία γυναίκα πλέον ενεργητική που διεκδικεί αυτό που επιθυμεί σε αντίθεση με την επικρατούσα τότε πεποίθηση πως η γυναίκα στον έρωτα θα έπρεπε να υιοθετεί μία παθητική στάση, κάτι που λειτουργούσε και ως «καθρέπτης» σε μεγαλύτερο ή σε μικρότερο βαθμό και στην κοινωνική της ζωή ανάλογα του πόσο η σεξουαλική ζωή λειτουργεί ως μοντέλο, βλ. Irigaray (1985: 18) και McKinnon (1986: 102-103).

³³⁴ Irigaray (1985: 69, 84)· McKinnon (1986: 103).

³³⁵ Edwards (1993: 43, 45-46, 48)· Παπαδοπούλου (2008: 154, 165).

³³⁶ Irigaray (1985: 119)· Irigaray (1985: 83)· McKinnon (1986: 101)· Rodrigues (2013: 150).

5. Η ΦΑΙΔΡΑ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΡΙΤΣΟΥ

1. Ο ποιητικός μονόλογος Φαίδρα της Τέταρτης Διάστασης

Η Φαίδρα του Γιάννη Ρίτσου αποτελεί τον ποιητικό μονόλογο της *Τέταρτης Διάστασης*, ο οποίος εντάχθηκε στην ποιητική συλλογή μετά την έκτη έκδοσή της. Θεωρείται μία από τις μεστότερες και ωριμότερες συνθέσεις του ποιητή, ο οποίος έντεχνα συνδέει το μυθικό με το επικαιρικό στοιχείο, την ιστορία με την αυτοβιογραφία, ενώ έντονος είναι ο προσωπικός και μελαγχολικός τόνος. Η δομή της ακολουθεί το μοτίβο όλων ποιητικών συνθέσεων της *Τέταρτης Διάστασης*: πεζός πρόλογος, που ισοδυναμεί με σκηνοθετική οδηγία, ποιητικός μονόλογος, που ομοιάζει με εξομολόγηση, και παρουσία ενός συνομιλητή, που παραμένει βουβός καθ' όλη τη διάρκεια της εξομολόγησης.³³⁷

Ο Ρίτσος μεταπλάθει με τον δικό του γοητευτικό τρόπο την Φαίδρα και την χρησιμοποιεί ως προσωπείο, όπως και πολλές γυναικείες μυθολογικές φιγούρες. Παρόλο που εκκινεί από τον αρχαίο μύθο και διατηρεί μέσα στον ποιητικό μονόλογο σταθερά και αμετακίνητα στοιχεία της μυθολογικής παράδοσης, όπως η επιλογή της Τροιζήνας ως δραματικού τόπου, το κυνήγι του Ιππόλυτου, η αυτοκτονία της Φαίδρας, η ψευδής κατηγορία εναντίον του Ιππόλυτου μέσω της επιστολής της, ο Ρίτσος δεν παρουσιάζει την Φαίδρα ως διαχρονικό σύμβολο του αχαλίνωτου ερωτικού πάθους. Επιλέγει να προσεταιριστεί τις λατινικές προσλήψεις του μύθου από τον Οβίδιο και τον Σενέκα, όπου η Φαίδρα σπάει τα δεσμά της σιωπής και εξομολογείται η ίδια τον έρωτά της στον Ιππόλυτο, ώστε να τον πείσει να αποβάλλει τους ενδιασμούς του και να ενδώσει στο ερωτικό της πάθος. Ταυτόχρονα, η ηρωίδα μετασχηματίζεται και τοποθετείται μέσα στο ποιητικό σύμπαν της *Τέταρτης Διάστασης*, το οποίο αποτελεί μία νέα αντίληψη του χώρου και του χρόνου, και δίπλα στο ερωτικό στοιχείο εκφράζονται προβληματισμοί γύρω από το υπαρξιακό δράμα της γέννησης, της φθοράς και του θανάτου, που απασχολούν τον ποιητή σε όλους τους ποιητικούς μονολόγους της *Τέταρτης Διάστασης*.³³⁸

³³⁷ Ράϊος (2015: 396)· Παπαστάθη (2023: 45).

³³⁸ Ράϊος (2015: 396)· Αλεξίου (2008: 149-150).

2. Η ερωτική εξομολόγηση της Φαίδρας

Στην ενότητα αυτή κεντρικό ζήτημα προς εξέταση θα είναι η πράξη της ερωτικής εξομολόγησης της Φαίδρας προς τον Ιππόλυτο. Συγκεκριμένα, θα αιτιολογηθεί γιατί η επιλογή του ποιητή να παρουσιάσει την ίδια την Φαίδρα να εξομολογείται απευθείας το ερωτικό της πάθος στον Ιππόλυτο κρίνεται ως καινοτόμα με βάση με τους κοινωνικούς και φυλετικούς περιορισμούς και στερεότυπα της εποχής συγγραφής του ποιήματος, που αποσιωπούσαν το ζήτημα της γυναικείας σεξουαλικότητας. Ταυτόχρονα, θα εξετάσουμε πώς ο ποιητής μεταπλάθει το στοιχείο της ερωτικής εξομολόγησης και ο ίδιος ενδεδυμένος το προσωπείο της Φαίδρας παράλληλα με το ερωτικό στοιχείο εκφράζει τους προσωπικούς του προβληματισμούς γύρω από τα διαχρονικά ζητήματα της γέννησης, της φθοράς και του θανάτου, τα οποία τον απασχολούν σε όλες τις ποιητικές συνθέσεις της *Τέταρτης Διάστασης*. Τέλος, ο μονόλογος θα τεθεί και πάνω στη βάση του δίπολου ανάμεσα στον λόγο και τη σιωπή, μία έννοια που αποτελεί και έναν από τους ακρογωνιαίους λίθους της ποίησης του Γιάννη Ρίτσου συνολικά.

1. Η απευθείας ερωτική εξομολόγηση της Φαίδρας

Ο Ρίτσος δομεί τον μονόλογο της Φαίδρας σύμφωνα με την κλασική δομή των ποιητικών συνθέσεων της *Τέταρτης Διάστασης*,³³⁹ αλλά και βάσει των στοιχείων που καθορίζουν το είδος του μονολόγου.³⁴⁰ Δίπλα σε όλα τα αμετακίνητα δομικά στοιχεία των μονολόγων της *Τέταρτης Διάστασης* ο Ρίτσος παρουσιάζει την Φαίδρα να εξομολογείται η ίδια απευθείας τον έρωτά της στον Ιππόλυτο δίχως τη διαμεσολάβηση τρίτου προσώπου, όπως συμβαίνει στην αρχαία τραγωδία.³⁴¹ Η προσέγγιση αυτή βασίζεται στην πρόσληψη του μύθου από τον Σενέκα στην τραγωδία *Phaedra*, όπου η ηρωίδα ταλαντεύεται ανάμεσα στη σιωπή και την ομιλία, την εσωτερική και την κατάπνιξη των συναισθημάτων, όμως διαλέγει να εξωτερικεύσει το μυστικό της, καθώς θεωρεί μεγαλύτερο έγκλημα την αποσιώπηση του έρωτά της. Η οπτική αυτή ενέπνευσε και μεταγενέστερες λογοτεχνικές προσεγγίσεις του μύθου, όπως το γαλλικό δράμα

³³⁹ Όλοι οι δραματικοί μονόλογοι της *Τέταρτης Διάστασης* παρουσιάζουν παρόμοια δομή: πεζός πρόλογος που ισοδυναμεί με σκηνοθετικό πρόλογο, εξομολόγηση σε έναν βουβό πρόσωπο, επίλογος σε πεζή μορφή, βλ. Παπαστάθη (2023: 45-46).

³⁴⁰ Ο όρος «μονόλογος», όπως και το ίδιο το είδος, είναι ένας όρος που χρησιμοποιείται με ποικίλες σημασίες, όμως η κυριότερη είναι πως το ομιλούν πρόσωπο μιλά μόνο του με ή χωρίς ακροατήριο, βλ. Cuddon (2010: 333).

³⁴¹ Ευριπ., *Ιππόλυτος* 591-595.

Phèdre του Ρακίνα, όπου η εξομολόγηση δεν φανερώνει μόνο μία πλατωνική αγάπη, αλλά εγκυμονεί την ελπίδα για την αποπλάνησή του. Τέλος, το στοιχείο της απευθείας ερωτικής εξομολόγησης απαντά και στην κινηματογραφική μεταφορά του μύθου από τον Dassin, το οποίο ταυτόχρονα εμπλουτίζεται με την προσθήκη του στοιχείου της ερωτικής αποπλάνησης. Συγκεκριμένα, στην ταινία η Φαίδρα αναλαμβάνει τα ηνία της ερωτικής αποπλάνησης, εξομολογείται τον έρωτά της στον πρόγονό της και ενώνεται τελικά μαζί του, καθώς εκείνος ανταποκρίνεται στο ερωτικό της κάλεσμα.³⁴²

Πριν ακόμη η Φαίδρα αρχίζει να εξομολογείται το πάθος της προς τον Ιππόλυτο προοικονομεί μέσω της ίδιας της της στάσης το τι θα επακολουθήσει. Η ατμόσφαιρα που δομείται ήδη από τον πεζό πρόλογο του μονολόγου είναι μελαγχολική, αλλά και ταυτόχρονα ερωτική. Παρουσιάζεται να κάθεται σε μία κουνιστή καρέκλα στην αυλή του σπιτιού της (*μια γυναίκα, ίσως πάνω από σαράντα χρονώ, σε μια πλεχτή κουνιστή πολυθρόνα, λικνίζεται ελαφρά*),³⁴³ ενώ παράλληλα ανάβει τσιγάρο (*Η γυναίκα, με μια χειρονομία ανεξήγητα προκλητική, ανάβει τσιγάρο*),³⁴⁴ μία κίνηση προκλητική και ταυτόχρονα ανάρμοστη για μία γυναίκα της εποχής της. Η έντονη ερωτική επιθυμία και διάθεση της ηρωίδας είναι φανερή και προκλητική με το άγγιγμα του στήθους της (*Με τα χέρια σταυρωτά στο στήθος της ψαύει τις θηλές της, στην αρχή πάνω από το ύφασμα, ύστερα κατάσαρκα*), καθώς η αφή και η ψηλάφηση είναι ένας τρόπος για τις γυναίκες να εκφράζονται αυτοερωτικά και να εξωτερικεύουν την ερωτική τους επιθυμία λόγω της πολυτροπικότητας και της ανατομίας του γυναικείου σώματος, το οποίο αναδεικνύεται ως πεδίο έκφρασης της γυναικείας σεξουαλικότητας.³⁴⁵ Στη συνέχεια, ο ερωτισμός στην ατμόσφαιρα κορυφώνεται, όταν προχωρά σε

³⁴² Tobin (1971: 144)· McKinnon (1985: 103)· Segal (1986: 152, 154, 162-163)· Eleftheriotis (2023: 179-181).

³⁴³ Σε αυτό το σημείο ο Ρίτσος εκτός από την άμεση αναφορά του στο ευριπίδειο πρότυπό του με το δίστιχο στην αρχή του μονολόγου (*Είναι φυσικό / άμα οι θεοί το θέλουν οι θνητοί να σφάλλουν*) ενσωματώνει έμμεσα στον δραματικό μονόλογο ένα από τα βασικότερα και χαρακτηριστικότερα στοιχεία του μύθου, την αυτοκτονία της Φαίδρας. Το λίκνισμα της πολυθρόνας μπορεί να θεωρηθεί και ως «καθρέπτης» του λίκνισματος της απαγχονισμένης Φαίδρας στον επίλογο (*Στο δοκάρι της οροφής, η κρεμασμένη*) και προοιωνίζει την τελική κατάληξη της ερωτικής της εξομολόγησης προς τον Ιππόλυτο, βλ. Ράϊος (2015: 397) και Ζιάκα (2021: 27).

³⁴⁴ Το κείμενο του ποιητικού μονολόγου *Φαίδρα* ακολουθεί την έκδοση του Ρίτσου, Γ. (1978).

³⁴⁵ Η προκλητικότητα της εμφάνισης της Φαίδρας να ακουμπά το στήθος της και μέσω αυτού να εκδηλώνει τον ερωτισμό και την σεξουαλικότητά της αντιπροσωπεύει τον εκ νέου προσανατολισμό της γυναικείας σεξουαλικότητας και του ανθρώπινου σώματος γενικότερα ως πεδίου πολλαπλών συγκρούσεων και δυναμικών, μία από τις οποίες είναι και η σεξουαλικότητα. Το γυναικείο σώμα, λοιπόν, λόγω της ανατομίας του και των πολλαπλών οργάνων του (π.χ. στήθος, κόλπος, μήτρα) βιώνει τη σεξουαλικότητα με εντονότερο τρόπο σε σχέση με το ανδρικό σώμα, καθώς η ερωτική επιθυμία είναι εγκατεστημένη σε διαφορετικές ζώνες του σώματος και ενεργοποιείται με ποικίλους και ανεξέλεγκτους τρόπους, βλ. Suleiman (2008: 43-44, 68).

ηδονοβλεπτικές περιγραφές του Ιππόλυτου μέσω της περιγραφής των ποδιών του και της κατάτμησης του σώματός του.³⁴⁶

Η γυναίκα κοιτάζει τα εύγραμμα πόδια του, ξαναμμένα απ' τον ήλιο, όχι μαυρισμένα, λευκορόδινα, με σγουρό ξανθό τρίχωμα. Μικρή σιωπή. Του δείχνει την πολυθρόνα αντίκρυ της. Το φως του δωματίου γυρίζει απ' το κόκκινο προς το χρυσό μενεξελί. Τον κοιτάζει πάντα στα πόδια, όχι στο πρόσωπο, — στην κνήμη, σφιγμένη στα λουριά του σανδάλου, στα στιλπνά κανονικά νύχια μ' ένα ελαφρό περίγραμμα σκόνης που δείχνει πιο σάρκινες τις ρώγες των δαχτύλων.

Από την εξωτερική εμφάνισή του η Φαίδρα ηδονίζεται ερωτικά και γίνεται απροκάλυπτα σεξουαλική, κάτι που την οδηγεί στο να εξομολογηθεί το πάθος της. Ο Ρίτσος αξιοποιεί το μοτίβο της ηδονοβλεπτικής περιγραφής και της ισχύς του βλέμματος, το οποίο απαντά πρώτα στον Οβίδιο με την περιγραφή των εξωτερικών χαρακτηριστικών του Ιππόλυτου και της ανάδειξής του σε πρότυπο ομορφιάς και αξιοποιείται και από τον Dassin στην *Phaedra*. Ειδικότερα, στη μεταφορά του αρχαίου μύθου στην κινηματογραφική οθόνη ο σκηνοθέτης με τα πλάνα του ανάγει το βλέμμα της Φαίδρας σε πεδίο αλληλοσυγκρουόμενων δυνάμεων και καμβά της ψυχικής της κατάσταση. Στα μάτια της διαγράφεται η πάλη ανάμεσα στην απόκρυψη και την αποκάλυψη, καθώς η ηρωίδα προσπαθεί να αποφύγει την έκθεση του έρωτά της μέσω του βλέμματός της, όμως η έλξη είναι αναπόφευκτη και η Φαίδρα τελικά εκδηλώνει το πάθος της στον πρόγονό της.³⁴⁷

Παρά το έντονο ερωτικό της συναίσθημα και την αισθησιακή ατμόσφαιρα που την παρασύρει στην εξομολόγηση του κρυφού της πόθου, η Φαίδρα δείχνει έναν δισταγμό και μία παροδική συστολή, αφού περιμένει να σκοτεινιάσει και να μην είναι όλα ορατά στο φως (*Περιμένω να βραδιάσει, να μεγαλώσουν στον κήπο οι σκιές*). Ταυτόχρονα, το γεγονός πως δεν βρίσκονται στο σπίτι της στην Αθήνα, αλλά στην πατρίδα του Ιππόλυτου, την Τροιζήνα, την κάνει να νιώθει αμηχανία και τη δυσκολεύει στην εξωτερίκευση των συναισθημάτων της.³⁴⁸

Δε θα 'πρεπε διόλου

³⁴⁶ Λιάπης (2008: 324)· Πάντσιου (2017: 90)· Μήτσιου (2018: 66).

³⁴⁷ Michalopoulos (2006: 42-43)· Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος, Α. Ν. / Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. (2021: 365)· Eleftheriotis (2023: 179-181).

³⁴⁸ Savvas (1995: 21)· Μήτσιου (2018: 67-68)· Ζιάκα (2021: 41).

*να ῥθούμε στην Τροιζήνα. Εδώ τα πάντα είναι δικά σου. Τα μάτια του Πιπθέα
παραμονεύουν στο σκοτάδι μήπως αποσπάσω ένα κομμάτι απ' την αγνότητά σου,
ένα γαλάζιο που λέγαμε φτερό. Στην Αθήνα
ήταν αλλιώς — ήταν ο χώρος ο δικός μου.*

Η παραμονή της στο πατρικό παλάτι του πρόγονού της είναι ασφυκτική για την ίδια, καθώς δεν έχει ελευθερία κινήσεων, κάτι που την οδηγεί στο να δομεί την εικόνα του Ιππόλυτου ανάμεσα στην ηδονοβλεψία και την φαντασία και κρατά μία απόσταση από εκείνον, ιδίως όταν τον σκισάρει στο πακέτο με τα τσιγάρα της.³⁴⁹

Η Τροφός

*χιλιάδες φορές, με κάθε λεπτομέρεια μου ῥχει ιστορήσει το κορμί σου. Συχνά, αφηρημένη,
σε σχεδιάζω ολόγυμνον στο πίσω μέρος στα πακέτα των τσιγάρων μου. Ὑστερα
γεμίζω το σχέδιο με μικρές μαργαρίτες, για να σε κρύψω,
κι είναι σα να σκεπάζω έναν ωραίο νεκρό με λουλούδια.*

Παρατηρούμε, επομένως, πως ο Ρίτσος διατηρεί το στοιχείο της συστολής και της δειλίας της Φαίδρας, το οποίο απαντά τόσο σε αρχαίες εκδοχές του μύθου (Ευριπίδης, Σενέκας) όσο και σε πιο σύγχρονες προσεγγίσεις μέσω της κινηματογραφικής μεταφοράς από τον Dassin. Η απεικόνιση αυτή της ηρωίδας σχετίζεται και με τις κοινωνικές πεποιθήσεις που επικρατούσαν στην αρχαία ελληνική και ρωμαϊκή κοινωνία για τη γυναικεία σεξουαλικότητα και πώς αυτή σχετιζόταν με την ηθική έκπτωση και τον κίνδυνο της κατάρρευσης του οίκου και της κοινωνικής συνοχής.³⁵⁰ Ωστόσο, ακόμη και στο περιβάλλον της ελληνικής κοινωνίας της δεκαετίας του 1960, όπου διαδραματίζεται τόσο η ταινία του Dassin όσο και ο ποιητικός μονόλογος του Ρίτσου,³⁵¹ η γυναικεία σεξουαλικότητα αποτελούσε ένα θέμα που ακόμα δε

³⁴⁹ Ζιάκα (2021: 77).

³⁵⁰ Αξίζει, επίσης, να επισημανθεί πως η Φαίδρα του Σενέκα και η ερωτική της εξομολόγηση μπορούσαν να γίνουν περισσότερο ανεκτές κατά την εποχή συγγραφής της τραγωδίας (1ος αιώνας μ.Χ.), όπου οι γυναίκες της αυτοκρατορικής οικογένειας και αριστοκρατικής τάξης απολάμβαναν περισσότερες ελευθερίες και στον ερωτικό τομέα, βλ. Ράϊος (2015: 117).

³⁵¹ Τα ποιήματα της *Τέταρτης Διάστασης* εντάσσονται στη δεύτερη φάση της ποιητικής δημιουργίας του Γιάννη Ρίτσου (1959-1975), στην οποία ο μύθος λειτούργησε ως αστείρευτη πηγή έμπνευσης για τον ποιητή και αποτέλεσε αρωγό στην προσπάθειά του για σύνθεση πολύστιχων ποιημάτων. Η Φαίδρα είναι ο τελευταίος χρονικά μονόλογος της *Τέταρτης Διάστασης*, όπως δηλώνει και ο ίδιος ο ποιητής με τη χρονολογική επισήμανσή του στο τέλος του ποιήματος (*ΑΘΗΝΑ, ΚΑΡΛΟΒΑΣΙ, ΑΘΗΝΑ, Απρίλης 1974*—

συζητούταν δημόσια.³⁵² Η οποιαδήποτε νύξη για το ζήτημα γινόταν υπαινικτικά και διστακτικά, γεγονός που ίσως οφειλόταν και στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της ελληνικής κοινωνίας λόγω της σημασίας του ρόλου της μητρότητας και της μητέρας στην ελληνική οικογένεια και κοινωνία.³⁵³

Ο Ρίτσος, επομένως, ακολουθεί μεν το μοτίβο, την τεχνοτροπία και τη δομή των υπόλοιπων δραματικών μονολόγων της *Τέταρτης Διάστασης* με την θεατρική ψευδαίσθηση μέσω του πεζού προλόγου, που θυμίζει σκηνοθετική οδηγία, την εξομολόγηση ενός προσώπου σε έναν βουβό συνομιλητή και τον επίσης πεζό επίλογο. Όμως, τοποθετεί έναν γυναικείο χαρακτήρα στο επίκεντρο και προσθέτει το στοιχείο της ερωτικής εξομολόγησης και της έκφρασης του πάθους από τη γυναικεία οπτική.³⁵⁴ Ο Ρίτσος επιλέγει να θέσει τη γυναικεία φωνή στο επίκεντρο, παρόλο που η έκφραση του γυναικείου πάθους θεωρούνταν δυνητικά επικίνδυνη για το ίδιο το γυναικείο φύλο και συνολικά για το ίδιο το κοινωνικό σύνολο, αφού θα οδηγούσε σε ανατροπή και μεταβολή του παραδοσιακού ρόλου της γυναίκας στην οικογένεια και την κοινωνία. Μέσα στο πλαίσιο της γενικότερης απελευθέρωσης των γυναικών κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα με την είσοδο των γυναικών στην αγορά εργασίας και τη γέννηση του φεμινιστικού κινήματος οι γυναίκες διεκδικούν και τη σεξουαλική τους απελευθέρωση και τον επαναπροσδιορισμό των σεξουαλικών σχέσεων. Με την Φαίδρα πλέον να αναλαμβάνει τα ηνία στην ερωτική διεκδίκηση έχουμε μία διαφορετική οπτική γωνία, καθώς η εξωτερίκευση του έρωτα από την πλευρά της γυναίκας ανατρέπει την ίδια την πολιτισμική κατασκευή της σεξουαλικότητας. Δηλαδή, μπορεί μέχρι τότε το αρσενικό να ήταν το κυρίαρχο φύλο και το υποκείμενο της δράσης και η γυναίκα να αποτελούσε το αντικείμενο της ανδρικής ερωτικής σκέψης και πόθου, ωστόσο η Φαίδρα ανακτά πλέον η ίδια τον ρόλο του υποκείμενου και του πομπού έκφρασης της σεξουαλικότητάς. Ο μονόλογος της ηρώιδας αποκρυσταλλώνει το αίτημα των γυναικών να βιώσουν και εκείνες την ερωτική ηδονή και πολυγαμία και το σώμα τους να θεωρείται πια ως ελεύθερη οντότητα και όχι μέσο αναπαραγωγής.³⁵⁵ Αργότερα, η ερωτική της

Ιούλης 1975) και εντάχθηκε στο *corpus* της ποιητικής συλλογής στην έκτη της έκδοση το 1978, βλ. Δάλλας (2008: 54) και Ζερβού (2009: 185).

³⁵² McKinnon (1985: 99)· Edwards (1993: 43)· Παπαδοπούλου (2008: 154, 165)· Νικολοπούλου (2011: 61).

³⁵³ Παπαταξιάρχης / Παραδέλλης (1998: 46, 151).

³⁵⁴ Ράιος (2015: 396)· Παπαστάθη (2023: 45).

³⁵⁵ Παπαταξιάρχης / Παραδέλλης (1998: 15-16, 37, 46, 151)· Suleiman (2008: 87, 97)· Νικολοπούλου (2011: 63)· Τζατζιμάκη (2011: 132, 137).

διεκδίκηση θα γίνει ακόμη πιο έντονη και εμφανής, όπως θα δούμε στην επόμενη ενότητα.

II. Η ερωτική διεκδίκηση της Φαίδρας

Η Φαίδρα από τον πεζό πρόλογο παρουσιάζεται ως μία ώριμη γυναίκα (*μία γυναίκα, ίσως πάνω από σαράντα χρονώ*) που βαδίζει σιγά σιγά προς το τελικό στάδιο της ζωής της. Μια ζωή, όμως, καταπιεσμένης και δέσμιας λόγω της ηθικής της εποχής της, που αποτελεί τροχοπέδη στο να εκδηλώσει τους πόθους και τις επιθυμίες της. Μπροστά στο φάσμα του επερχόμενου τέλους η Φαίδρα αντιδρά με ζωντάνια και όχι με πεσιμισμό, μία ζωντάνια που είναι σεξουαλική.³⁵⁶ Η καταπιεσμένη της λαγνεία πυροδοτείται από τη θέα του κορμιού του Ιππόλυτου (*Η γυναίκα κοιτάζει... των δαχτύλων του*). Το θέαμα ερεθίζει την ηρωίδα και η ηδονή που νιώθει αντικρίζοντας τον πρόγονό της είναι το έναυσμα για να εξομολογηθεί απροκάλυπτα το πάθος της.³⁵⁷ Για αυτό αποκαλύπτει την απόκρυφη αλήθεια της και αποβάλλει το προσωπίο της χωρίς κάποιον μεσάζοντα, αλλά η ίδια, όταν στέκεται απέναντι στον Ιππόλυτο πρόσωπο με πρόσωπο, όπως τοποθετούνται σκηνοθετικά στον πεζό πρόλογο (*Παίρνει την πρώτη θέση της — ακίνητη τώρα. Αμέσως μπαίνει ο νέος που η φωνή του είχε ξεχωρίσει λίγο πριν στην αυλή*).³⁵⁸

Από την αρχή η Φαίδρα είναι σαρωτική, διεκδικητική και ασυγκράτητη και η εξομολόγησή της χαρακτηρίζεται από προκλητικότητα και επιθετικότητα, κάτι που διαφαίνεται εκ προοιμίου, όταν κατακρίνει ευθέως τον Ιππόλυτο για την άρνησή του να γευτεί τις χαρές του έρωτα. Την άρνηση αυτή η Φαίδρα τη θεωρεί κεκαλυμμένη δειλία, που ο Ιππόλυτος την αποκρύπτει πίσω από τα προσωπία της αγιότητας και της αγνότητας.³⁵⁹

Η αγιότητα της στέρησης —

³⁵⁶ Η ώριμη γοητεία και σεξουαλικότητα της Φαίδρας αποτυπώνεται και στην ταινία *Phaedra* του Dassin, όπου η ηρωίδα είναι μία ώριμη γυναίκα με δυναμικό χαρακτήρα, αισθησιασμό και διαφορετικότητα που ασκεί ιδιαίτερη γοητεία στους άνδρες που τη συναναστρέφονται. Αυτά ακριβώς τα χαρακτηριστικά μαζί με την ωριμότητα, η οποία έρχεται σε αντίθεση με τη δική του νεότητα και αγνότητα, φαίνεται να σαγήνευσαν τον Αλέξη, με αποτέλεσμα να παρασυρθεί από το πάθος της Φαίδρας και να συνάψει ερωτικό δεσμό μαζί της, βλ. Valvede Garcia (2003: 94-95) και Rodrigues (2013: 150).

³⁵⁷ Savvas (1995: 21)· Λιάπης (2008: 323-324).

³⁵⁸ Ράϊος (2015: 401-402).

³⁵⁹ Μήτσιου (2018: 66)· Ζιάκα (2021: 45, 74).

έτσι έλεγε· — δεν καλοθυμάμαι (της στέρησης ή της άρνησης έλεγε·). Τί αστόχαστα λόγια —

η νίκη της θέλησης έλεγε — ποιά θέληση; ποιά νίκη; —

*σκληρή, ασυγχώρητη — ένα βουνό κατασκότεινο στο λιόγερμα πέρα,
πιο σκοτεινό απ' το κρεβάτι του τυφλού.*

Την αγιότητα πριν απ' την αμαρτία

δεν την πιστεύω — ανημπόρια τη λέω, δειλία τη λέω —

τ' αφιερώματα στους θεούς, προσχήματα για ν' αποφύγουμε τη δοκιμασία·

Η προκλητική ρητορική της, όμως, δε σταματά εδώ, καθώς στη συνέχεια η Φαίδρα εκφράζει στον Ιππόλυτο την επιθυμία να γίνει σύντροφός του στο κυνήγι. Ταυτόχρονα, φαντασιώνεται πως βρίσκονται στον ίδιο χώρο (*Δε σ' το κρύβω...σιμότερα στο πρόσωπό μου*), μία επιθυμία που σχετίζεται και με το γεγονός πως η ηρωίδα ασφυκτιά εντός του παλατιού της Τροιζήνας (*Περιμένω να βραδιάσει...που τα φοβάμαι, Δε θα 'πρεπε διόλου...ήταν ο χώρος ο δικός μου, Κι ακριβώς...ενδόμυχες κινήσεις μου*), ενώ σε έναν εξωτερικό χώρο αισθάνεται πιο απελευθερωμένη και φαίνεται να έχει μία μεγαλύτερη ελευθερία κινήσεων.³⁶⁰ Η Φαίδρα θέλει πρώτα να αισθανθεί την θαλπωρή και την ανακούφιση που αναιρεί η ανθρώπινη αποξένωση και αλλοτρίωση και ύστερα να κατανοήσει τι του προσφέρει αυτή η εμμονική προσκόλληση με το κυνήγι και την Αρτέμιδα, η οποία αποτελεί προμετωπίδα της δειλίας του να τολμήσει (*Αλήθεια πώς πήγε...Δεν είδα τίποτα, Τί κυνηγάς, αλήθεια; Μήπως όλα σου τα θηράματα τα προσφέρεις στην Άρτεμη;*).³⁶¹ Η δειλία του Ιππόλυτου αντανakλά το μοτίβο της ερωτικής αποχής του νεαρού ήρωα ήδη από την αρχαιότητα, για τον οποίο η προσκόλληση στον κόσμο της υπαίθρου, των δασών και του κυνηγιού συνδέεται με την αγνότητα, την παρθενία και την επιστροφή σε έναν πιο ενάρετο τρόπο ζωής. Ακόμη και στην κινηματογραφική εκδοχή του μύθου με την *Phaedra* του Dassin ο Αλέξης ως σύγχρονη ενσάρκωση του Ιππόλυτου αναπληρώνει τον κυνηγετικό ασκητισμό και τις θρησκευτικές επιλογές του αρχαίου προτύπου του με μία προτίμηση στις τέχνες και συγκεκριμένα στη ζωγραφική

³⁶⁰ Τερζή (2018: 250).

³⁶¹ Savvas (1995: 21)· Πάντσιου (2017: 92-93).

και παρουσιάζεται ως ένας ευαίσθητος νέος που είναι αποκομμένος από την πραγματικότητα των οικονομικών και των επιχειρήσεων, η οποία εκπροσωπείται από τον πατέρα του.³⁶²

Η Φαίδρα, ωστόσο, δε σταματά εδώ και συνεχίζει την χειμαρρώδη εξομολόγησή της στον Ιππόλυτο με τη μνημόνευση της πρώτης συνάντησής τους κατά τη διάρκεια των Ελευσινίων Μυστηρίων, ένα επεισόδιο που μαρτυρείται και στην αρχαιότητα από τον Ευριπίδη και τον Οβίδιο.³⁶³ Ο Ρίτσος αξιοποιεί την ιστορία αυτή και ακολουθεί ένα αρκετά συνηθισμένο στερεότυπο στην αρχαία λογοτεχνία, όπου η πρώτη συνάντηση δύο εραστών τοποθετείται κατά τη διάρκεια μίας θρησκευτικής τελετής. Συγχρόνως, η υπενθύμιση αποτελεί μία προσπάθεια της Φαίδρας να μεταβάλλει τον άνομο χαρακτήρα του έρωτά της και να τον τοποθετήσει σε ένα μυσταγωγικό πλαίσιο, όταν ο Θησέας παρατήρησε τόσο όμοιοι και ταιριαστοί ήταν οι δυο τους:³⁶⁴

Πολύ θα το 'θελα ωστόσο

ένα φτερό σε χρώμα βαθυγάλαζο για το καπέλο μου· — ίσως θα μπορούσες

ν' αφιερώσεις κάτι και σε μένα. Βαθυγάλαζο, ναι,

όπως τα μάτια μου, και τα δικά σου εξάλλον· — θυμάσαι;

μας το πρωτόπε ο πατέρας σου. Κολακεύτηκα τότε·

ίσως το ίδιο κι εσύ· — είχες κοκκινίσει· κείνη τη νύχτα

έξω στο προαύλιο, με τις λυχνίες κρεμασμένες στην κληματαριά, όταν πρωτόρθες στην Αθήνα

για τα Ελευσίνια — τί αξέχαστες μέρες.

Ταυτόχρονα, ανακαλεί στη μνήμη το μόνο ίσως περιστατικό που εκείνος έδειξε να ενδιαφέρει στο πάθος της και να ξεπερνάει τη συστολή του, όταν ακούμπησε απαλά το κεφάλι του στον ώμο της (κι έγειρες μια στιγμή το κεφάλι στον ώμο μου). Έμμεσα σε αυτό το σημείο η Φαίδρα υπογραμμίζει τη σύνδεση ανάμεσα στο σώμα και την ψυχή

³⁶² Mocanu (2012: 36-37)· Rodrigues (2013: 149, 153)· Scioli (2019: 128).

³⁶³ Ευριπ., *Ιππόλυτος* 24-28, *Ον.*, *Her.* 67-70.

³⁶⁴ Michalopoulos (2006: 42)· Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος, Α. Ν. / Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. (2021: 365)· Ζιάκα (2021: 79).

και πως ακόμη και η ελάχιστη επαφή μαζί του της προσέφερε ανακούφιση, η οποία όμως αναστέλλεται λόγω της απαγορευμένης και κοινωνικά κατακριτέας φύσης του ερωτικού της πάθους.³⁶⁵

Ο σκανδαλώδης ερωτικός λόγος και εξομολόγηση της Φαίδρας φτάνει στο ακροτελεύτιο σημείο του, όταν παραδέχεται στον Ιππόλυτο πως αυτή ευθύνεται για την κλοπή του σταυρού του:³⁶⁶

στα δάχτυλά μου

κρέμεται κείνη η γνώριμη αλυσίδα με το σταυρουλάκι σου (αυτή

που λένε ότι σου χάρισε η Θεά), αυτή

που κρεμόταν στο στήθος σου, που άχνιζε από τη σάρκα σου· (ναι, εγώ σ' την έχω κλέψει).

Η πράξη της κλοπής της αλυσίδας του Εσταυρωμένου φανερώνει τη σφοδρότητα και την απροκάλυπτη φύση του έρωτα της Φαίδρας για τον Ιππόλυτο,³⁶⁷ αλλά και το πώς χειρίζεται την αγνότητα του νέου, η οποία συμβολοποιείται διαμέσου του σταυρού (*Θυμάμαι την παιδική σου απορία...στο σαγόνι σου*). Συγχρόνως, η απέλπιδα προσπάθειας του πρόγονού της να τον ανακτήσει (*Μαζί σου έψαχνε...το στάβλο*) μετωνυμικά αποτυπώνει την να ξεφύγει και να μην κηλιδωθεί από το πάθος της. Ο ερωτισμός και η αποθράσυνση της διήγησης κορυφώνεται, όταν εκείνη παρατηρούσε τον Ιππόλυτο εναγωνίως να αναζητά τον χαμένο του σταυρό και πόσο τελικά διεγειρόταν σεξουαλικά μαζί του παρατηρώντας κάθε λεπτομέρεια του κορμιού του:³⁶⁸

Σε κοιτούσα

γονατιστόν να ψάχνεις κάτω απ' τα τραπέζια, κάτω απ' τα κρεβάτια, εκεί,

³⁶⁵ Πρεβελάκης (1983: 547)· Chambers (1992: 53)· Ζιάκα (2021: 74, 80).

³⁶⁶ Ζιάκα (2021: 81).

³⁶⁷ Εκτός από την απροκάλυπτη φύση του πάθους της Φαίδρας, η ίδια η αλυσίδα χρησιμοποιείται για να τονίσει τη συναισθηματική ασφυξία της Φαίδρας και την εσωτερική της διαμάχη σχετικά με το αν πρέπει να εξομολογηθεί όσα την βαραίνουν ή όχι, ένας δισταγμός που δικαιολογείται και από το γεγονός πως δεν βρίσκεται στο δικό της σπίτι στην Αθήνα, που είναι το προσωπικό της καταφύγιο και έχει άνεση κινήσεων, αλλά στην Τροιζήνα (*Δε θα' πρεπε...ενδόμυχες κινήσεις μου*). Ακόμη, η αναφορά στην αλυσίδα με τον Εσταυρωμένο Χριστό που λερώνεται με κόκκινο κρασί (*κάποτε χώνεται...κάποια ειδωλολατρική τελετουργία*) δημιουργεί πεισιθάνατες εικόνες που μας παραπέμπουν στον πεζό επίλογο του ποιήματος και την αυτοκτονία της Φαίδρας, ενώ και η ίδια η εικόνα του Εσταυρωμένου Ιησού Χριστού (*Μια συνηθισμένη ησυχία...και του χρόνου*) προοιωνίζει τον θάνατο της Φαίδρας, βλ. Τερζή (2018: 252) και Ζιάκα (2021: 52-54).

³⁶⁸ Savvas (1995: 21)· Τερζή (2018: 252, 254)· Ζιάκα (2021: 32, 76).

μπροστά στα πόδια μου, παραδομένον, να κοιτάω τις γραμμές του σώματός σου,
τις αλλαγές των σχημάτων του σε κάθε μετακίνηση. Γονάτιζα κι εγώ,
έτσι, πλάι πλάι, στα τέσσερα κι οι δυο μας, μπουσουλώνοντας σα βρέφη
αδέξια, εκστατικά μπροστά σε κάποιον άγνωστον, αναμενόμενο άθλο,
ή σαν πρωτόγονα ζώα που αναζητούν την τροφή τους σε μια ύπουλη λόχμη,
άγρια απ' την πείνα τους, με μια δεύτερη ισχυρότερη πείνα, —
η έμπειρη εγώ, η τυραγνισμένη,
κι ο ανήξερος εσύ, ο υπερόπτης, ο αστεία αθώος,
αξιολάτρευτος αθώος.

Άλλοτε πάλι

πεσμένος κατάχαμα, μπρουμυτισμένος, να ψάχνεις κάτω απ' τις ντουλάπες,
βαθύς, ανήσυχος, διεισδυτικός σα να 'κανες έρωτα.

Κι ήμουν

εγώ το πάτωμα που πάνω του ριχνόσουν, και σ' ένιωθα εντός μου
ενώ, ταυτόχρονα, ορθή, παρατηρούσα την κάθε κίνησή σου
εγγράφοντάς την στην αφή μου και στη γεύση μου.

III. Η υπαρξιακή Φαίδρα ως προσωπείο του ποιητή

Η Φαίδρα του Ρίτσου εκκινεί από μία μυθολογική βάση και συνομιλεί με το ευριπίδειο πρότυπό του,³⁶⁹ όπως διαφαίνεται και από τον τίτλο του ποιητικού μονολόγου και από

³⁶⁹ Εκτός από το δίστιχο στην αρχή που προδίδει μία ευριπίδεια επιρροή στον ποιητικό μονόλογο, ο απόηχος της ευριπίδειας τραγωδίας και του μυθολογικού παρελθόντος διαφαίνεται σε όλη την έκταση του μονολόγου. Στοιχεία που αποδεικνύουν τη σχέση ανάμεσα στον μύθο και τη μοντέρνα εκδοχή του είναι η επιλογή του δραματικού τόπου (Δε θα 'πρεπε διόλου να 'ρθούμε στην Τροιζήνα), η αναφορά στο κυνήγι του Ιππόλυτου (νά 'ρθω μαζί σου στο κυνήγι) και το ίδιο το τέλος του δραματικού μονολόγου με την αυτοκτονία της Φαίδρας (το δοκάρι της οροφής, η κρεμασμένη), την επιστολή της που συκοφαντεί τον Ιππόλυτο (Ένα μεγάλο χαρτί στη ζώνη της. Το παίρνει. Διαβάζει: "Ο γιος σου, ο γιος της Αντιόπης, δοκίμασε να με βιάσει") και την τελική τιμωρία και καταδίκη του (Ακούει σιωπηλά την καταδίκη του), βλ. Ράϊος (2015: 397).

την αφιέρωσή του στον Ευριπίδη (*Είναι φυσικό άμα οι θεοί το θέλουν οι θνητοί να σφάλλουν*). Ο ίδιος ο ποιητής φροντίζει να γεφυρώσει το χρονικό χάσμα και να δημιουργήσει ρευστότητα ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν μέσω αναχρονισμών,³⁷⁰ όπως το τσιγάρο (*Η γυναίκα, με μια χειρονομία ανεξήγητα προκλητική, ανάβει τσιγάρο*), ο σταυρός (*κείνη η γνώριμη αλυσίδα με το σταυρουλάκι σου*) και η βυζαντινή εκκλησία (*σαν σχεδιάγραμμα βυζαντινού ναού*). Σε αντίθεση, όμως, με την ευριπίδεια Φαίδρα, η οποία σιωπά και βιώνει τις οδυνηρές συνέπειες αυτής της απόφασής της, ο Ρίτσος επιλέγει να υιοθετήσει το μοτίβο του Σενέκα, ο οποίος ήταν ο πρώτος που εισήγαγε το στοιχείο της ερωτικής εξομολόγησης και της απόπειρας της ερωτικής αποπλάνησης στον μύθο (στ. 646-670).³⁷¹ Η Φαίδρα του Ρίτσου γνωρίζει πως το τέλος έρχεται, όμως πριν διαλέγει να εξωτερικεύσει το πάθος της και εκστομίζει έναν μονόλογο, στον οποίο μαζί με το ερωτικό στοιχείο εκφράζεται συνολικά η υπαρξιακή αγωνία και τίγονται ζητήματα, όπως η γέννηση, ο θάνατος, η ανθρώπινη υποκρισία, η μοναξιά, η ματαιότητα και η φθορά.³⁷²

Μέσω της ερωτικής εξομολόγησής της προς τον Ιππόλυτο η Φαίδρα δεν αποκαλύπτει μόνο τον κρυφό έρωτά της, αλλά αποκρυσταλλώνει και προκρίνει μία λιγότερο σκιάδη και υποκριτική θέση και στάση ζωής.³⁷³ Ψέγει τον Ιππόλυτο για το προσωπείο της δήθεν «αγιότητάς» του (*Την αγιότητα πριν απ' την αμαρτία δεν την πιστεύω*) και για την άρνηση να γευτεί την επίπονη δοκιμασία του έρωτα, την οποία μπορεί ο ίδιος να θεωρεί αγνή και ιερή, όμως στην πραγματικότητα είναι δειλία και δεν επιφέρει την ευτυχία (*ανημπόρια τη λέω, δειλία τη λέω*). Αυτό ακριβώς το προσωπείο της «αγιότητας» η Φαίδρα επιθυμεί να αποβάλλει, όταν απαρνείται κάθε συστολή και συμβιβασμό. Αποτινάσσει όσα την καταδυναστεύουν και κυρίως τις κοινωνικές επιταγές που την καταπιέζουν και την αναγκάζουν να ενδύεται ένα προσωπείο (*Ίσως και εσύ...λερναία επιθυμία*), το οποίο αποκρύπτει το αληθινό της πρόσωπο που ταλανίζεται από τον ανικανοποίητο πόθο της. Αποκαλύπτει κάθε κρυφή ίντσα της ψυχής της και αγωνίζεται για τη δική της προσωπική ελευθερία, κάτι που έμμεσα αποτελεί προτροπή προς τον

³⁷⁰ Μέσα στο πλαίσιο της αξιοποίησης του μυθικού υλικού από τον Ρίτσο σύμφωνα με την προσωπική του θέληση και της ένταξής του σε ένα σύγχρονο πλαίσιο σημαντικό ρόλο διαδραματίζουν οι αναχρονισμοί, δηλαδή καταστάσεις και αντικείμενα της σύγχρονης εποχής. Η ένταξη σύγχρονων εικόνων μέσα στον ποιητικό μονόλογο επιτρέπει στον ποιητή να δημιουργεί μία ρευστότητα ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν και μέσω αυτών των χρονικών ακροβασιών κατορθώνει να γεφυρώσει το χάσμα ανάμεσα στην αρχαία και τη σύγχρονη πραγματικότητα, βλ. Διαλησμάς (1984: 56-57), Savvas (1995: 22) και Παπαστάθη (2023: 33).

³⁷¹ Ράϊος (2015: 100)

³⁷² Savvas (1995: 23)· Αλεξίου (2008: 150)· Ζιάκα (2021: 75)· Φιλοκύπρου (2022: 88).

³⁷³ Savvas (1995: 25)· Πάντσιου (2017: 92)· Ζιάκα (2021: 27).

αναγνώστη, ιδίως στην παρομοίωση με το άλογο (*Θυμάμαι ένα άγριο κατάσπρο άλογο...Εγώ δεν ένιωθα έτσι*) και την παραίνεσή του (*ίσως καμιά λευτεριά δεν κερδίζεται χωρίς κάποια δική μας θυσία*), έτσι ώστε να μιμηθεί το θάρρος και τη γενναιότητά της και να απελευθερωθεί από τα δεσμά του.³⁷⁴

Επιπρόσθετα, στα αρχαιόθεμα ποιήματα της *Τέταρτης Διάστασης* σημαντικό ρόλο διαδραματίζει η ηθοποιΐα. Ο ποιητής χρησιμοποιεί ως προσωπεία και προσωπίδες τους ήρωες της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας, οι οποίοι κατέχουν δεσπόζουσα θέση στην ποιητική συλλογή.³⁷⁵ Ο ποιητής λόγω και της ελληνικής καταγωγής του είχε άμεση πρόσβαση σε ένα ανεξάντλητο μυθολογικό υλικό, ενώ στη μυθολογική παράδοση βρίσκει πρόσωπα και ήρωες που μπορούν να εκφράσουν συλλογικές εμπειρίες και βιώματα, εφόσον γίνονται κατανοητοί από όλα τα τμήματα της ελληνικής κοινωνίας.³⁷⁶ Ενδεδυμένος με το μυθολογικό του ένδυμα ο Ρίτσος εκδηλώνεται με όλη του την υπόσταση και βρίσκει στον αρχαιοελληνικό μύθο και τα πρόσωπά του τους κατάλληλους μεσάζοντες. Τα μυθολογικά προσωπεία θεωρούνται ζωτικής σημασίας στοιχεία στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου, καθώς ο μύθος αποτελεί διαχρονικό σύμβολο και εκφράζει τα ανθρώπινα βιώματα, και τα αξιοποιεί για να εξωτερικεύσει τον μύχιο εαυτό του, να εκφράσει την κοσμοθεωρία του και οικουμενικούς προβληματισμούς τη γέννηση, τη φθορά και τον θάνατο.³⁷⁷ Ο αρχαιοελληνικός μύθος γίνεται για τον ποιητή το ιδανικό «όχημα» για να καταθέσει εν γένει το υπαρξιακό και διαχρονικό του όραμα για τη ζωή και τον κόσμο. Στον ποιητικό μονόλογο της *Τέταρτης Διάστασης* ο ποιητής μεταποιεί την Φαίδρα και δεν την σκιαγραφεί σύμφωνα με τη διαχρονική της εικόνα ως σύμβολο του αχαλίνωτου και καταστροφικού ερωτικού πάθους.³⁷⁸ Δίχως να μεταβάλλει τα βασικά στοιχεία της πλοκής του μύθου και με βάση την προσωπική του σύλληψη και αντίληψη, ο Ρίτσος μεταπλάθει την Φαίδρα και την τοποθετεί σε ένα

³⁷⁴ Τερζή (2018: 248-249)· Μήτσιου (2018: 66-67, 69)· Φιλοκύπρου (2022: 132-133).

³⁷⁵ Ο Ρίτσος στο *Ένα γράμμα για την ποίησή του* (1991) απευθυνόμενος στην Χρύσα Προκοπάκη προβαίνει σε ένα αυτοαναφορικό σχόλιο για την ποίησή του και τη σχέση του με τον αρχαιοελληνικό μύθο και τους μυθικούς ήρωες. Συγκεκριμένα, δηλώνει πως είναι εύκολο μέσω των μεταμφίσεων και των μυθολογικών προσωπειών να εκφράσει ιδέες, σκέψεις και συναισθήματα λόγω της διαχρονικότητας των μηνυμάτων των μύθων, οι οποίοι ξεπερνούν τα πλαίσια της πραγματικότητας προς τα εμπρός (μέλλον) και προς τα πίσω (παρελθόν). Μέσω της ελευθερίας στην κίνηση της φαντασίας και των αναχρονισμών κατορθώνει να γεφυρώσει το χρονικό χάσμα και να συνδυάσει τη μυθική πραγματικότητα με την ιστορία του ανθρώπου, βλ. Παπαστάθη (2023: 28-29).

³⁷⁶ Bien (1974: 15-16, 19)· Chambers (1992: 37).

³⁷⁷ Αν και η μεταμφίεση μέσω των μυθολογικών προσωπειών κρίνεται απαραίτητη για την αναζήτηση του αληθινού προσώπου του ποιητή, κάποτε ο ίδιος αισθάνεται πως ανάμεσα στα πολλά προσωπεία του όσο πλησιάζει στην εύρεση της αληθινής του ταυτότητας άλλο τόσο χάνει το πραγματικό του πρόσωπο, βλ. Αλεξίου (2008: 150) και Φιλοκύπρου (2022: 139, 144).

³⁷⁸ Πρεβελάκης (1983: 545, 553)· Δάλλας (2008: 59)· Αλεξίου (2008: 149-150, 153)· Ράϊος (2015: 401).

σύγχρονο πλαίσιο και έργο με βασικές θεματικές την εκδίκηση και το τρίπτυχο πτώση/ παρακμή – θάνατος - χρόνος.³⁷⁹ Ταυτόχρονα, μέσω του προσωπείου της Φαίδρας δίνεται το κατάλληλο βήμα στον ποιητή να προσεγγίσει το πανάρχαιο υπαρξιακό δράμα της ζωής, το οποίο συνδέεται με τη γέννηση, τον θάνατο και την αναγέννηση.³⁸⁰

Η Φαίδρα ανήκει στη χορεία των μυθολογικών γυναικών που ο Ρίτσος τις επιλέγει ως τα κεντρικά πρόσωπα των δραματικών μονολόγων της *Τέταρτης Διάστασης*. Όπως συνέβη και με άλλες γυναικείες φιγούρες, όπως τη μαυροντυμένη γυναίκα στην *Σονάτα του Σελινόφωτος*,³⁸¹ την Ισμήνη ή την Ελένη, ο Ρίτσος δεν αποτυπώνει την Φαίδρα κατά μίμηση των αρχαίων τραγικών, αλλά την προσλαμβάνει δημιουργικά και την αναπλάθει μέσα σε ένα σύγχρονο περιβάλλον. Για τον Ρίτσο η ιστορία είναι το παρόν και πάνω σε αυτή την κατεύθυνση προσεγγίζει τα μυθικά θέματα και πρόσωπα. Ο μύθος είναι η αφετηρία και όχι το τέλος για τον ποιητή,³⁸² ο οποίος μεταπλάθει τον χαρακτήρα, τη συμπεριφορά και τη θέληση των μυθικών προσώπων σύμφωνα με τη δική του ποιητική βούληση και επιχειρεί να τα ταυτίσει με τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες και τα γεγονότα του καιρού του. Γίνεται, επομένως, αντιληπτό πως μέσω του «προσωπείου» της Φαίδρας επιθυμεί να εκφράσει τον καθολικό και αιώνιο άνθρωπο, όπως και το περίπλοκο και αντιφατικό όραμα του κόσμου που αποκρυσταλλώνεται στον αέναο κύκλο ζωής και θανάτου.³⁸³ Η επιλογή μιας γυναικείας ηρωίδας δεν είναι καθόλου τυχαία, αφού στην ποίηση του Ρίτσου το γυναικείο στοιχείο έχει έντονη και σημαντική παρουσία. Η γυναίκα ανάγεται σε σημαντικό φορέα της ποίησής του, καθώς διαθέτει έναν πλούσιο και ιδιαίτερα βαθύ και αντιφατικό συναισθηματικό κόσμο.³⁸⁴ Με την εσωτερική ψυχική πολυεπίπεδη διαστρωμάτωσή τους οι γυναίκες ως

³⁷⁹ Τζιόνας (1996: 67)· Φιλοκύπρου (2022: 84)· Παπαστάθη (2023: 38).

³⁸⁰ Αλεξίου (2008: 150).

³⁸¹ Η μαυροντυμένη γυναίκα στη *Σονάτα του Σελινόφωτος* παρουσιάζει πολλές αναλογίες και ομοιότητες με την Φαίδρα. Πρόκειται για δύο ώριμες γυναίκες που απευθύνονται σε έναν κατά πολύ νεότερό τους άνδρα, ο οποίος παραμένει σιωπηλός σε όλη τη διάρκεια του μονολόγου. Όμως, η προσέγγισή τους είναι διαφορετική. Η γυναίκα στη *Σονάτα του Σελινόφωτος* εμφανίζεται αβέβαιη και αδύναμη μπροστά στις πραγματικές της επιθυμίες. Είναι απόλυτα υποταγμένη στη γοητεία του νεαρού συνομιλητή της και επανειλημμένα τον καλεί να την αποδεχθεί. Αντίθετα, η Φαίδρα είναι αποφασισμένη να κυριαρχήσει πάνω στον Ιππόλυτο και εμφανίζεται σίγουρη πως στο τέλος θα το καταφέρει, βλ. Jeffreys (1994: 76-77), Ράϊος (2015: 397) και Ζιάκα (2021: 27).

³⁸² Ο κάθε μύθος ως έννοια κυοφορεί και αντιπροσωπεύει μία συγκεκριμένη ερμηνεία της ίδιας της ζωής και ο αρχικός του χαρακτήρας παραμένει ορατός παρόλες τις αλλαγές και τους μετασχηματισμούς που υφίσταται. Δεν αποτελεί μία αυθαίρετη δημιουργία, αλλά εμπεριέχει την έννοια της προόδου και της αλλαγής, καθώς ανακατασκευάζεται διαρκώς με σύγχρονα υλικά για να διατηρηθεί ο διαχρονικός του χαρακτήρας, βλ. Διαλησμάς (1984: 56-57), Bell (1997: 14, 20, 22) και Παπαστάθη (2023: 34).

³⁸³ Jeffreys (1994: 76)· Αλεξίου (2008: 153)· Παπαστάθη (2023: 38, 44).

³⁸⁴ Για τον Ρίτσο ο γυναικείος ψυχικός κόσμος αποτελεί ένα περίπλοκο και μυστηριώδες πεδίο που διακρίνεται από ευαισθησία, αισθησιασμό, έντονο βίωμα του πάθους, ένταση και στοχασμό, βλ. Πάντσιου (2017: 21).

ευαίσθητες συναισθηματικές αντένες έχουν την ικανότητα να αισθανθούν όσα διαδραματίζονται γύρω τους, να τα εσωτερικεύσουν και τελικώς να τα εκφράσουν.³⁸⁵ Ταυτόχρονα, ως διαχρονικά σύμβολα γονιμότητας, αθανασίας, γέννησης και αναγέννησης η παρουσία τους στις ποιητικές συνθέσεις της *Τέταρτης Διάστασης* βοηθούν τον ποιητή να εκφράσει την εσωτερική του αναμόχλευση και τη μάχη του απέναντι στη λαίλαπα της ματαιότητας των πάντων, της φθοράς και του θανάτου. Τα γυναικεία μυθολογικά πρόσωπα ανάγονται σε «σωτήριες λέμβους» που εγκυμονούν την υπόσχεση και την ελπίδα της ζωής μέσω της ίδιας της ομορφιάς που την περιβάλλει, επανασυνδέουν τον ποιητή με το αληθινό νόημα της ύπαρξης και τον βοηθούν να υπερπηδήσει την απελπισία και το σκοτάδι, εφόσον καθιστούν ανεκτό και βιώσιμο τον υπαρξιακό τρόπο.³⁸⁶

IV. Το δίπολο ανάμεσα στον λόγο και τη σιωπή

Μία σημαντική παράμετρος στην ποίηση του Ρίτσου συνολικά και όχι μόνο στην ποιητική σύνθεση της *Τέταρτης Διάστασης* είναι το ζήτημα της σιωπής. Ο ποιητής σε δύσκολες στιγμές της προσωπικής του ζωής, όπως η εξορία, και σε ώρες απόλυτης μοναξιάς ακολουθεί και καταγράφει τις εσωτερικές της διαδρομές και αναμετράται διαρκώς με το ζήτημα της σιωπής, το οποίο βρίσκεται στο κέντρο των υπαρξιακών προβληματισμών του.³⁸⁷ Στην *Φαίδρα* το ζήτημα της σιωπής και της δράσης είναι κομβικό,³⁸⁸ καθώς η ηρωίδα στην πάλη της με τον χρόνο και τη φθορά δε στέκεται αμέτοχη, αλλά αποφασίζει να λάβει δράση και να εκφράσει τον μύχιο και καταπιεσμένο πόθο της στον Ιππόλυτο. Όμως, στον μονόλογο αυτό το δίπολο ανάμεσα στη σιωπή και τον λόγο λαμβάνει ακόμη μεγαλύτερες διαστάσεις, καθώς συνδέεται με

³⁸⁵ Η εσωτερίκευση αυτή του γυναικείου ψυχισμού αποκρυσταλλώνει και την τομή που συντελείται τη δεκαετία του 1960 στην ποίηση του Ρίτσου, όταν η ποίησή του αποκτά έναν πιο εσωστρεφή χαρακτήρα και η ενδοσκόπηση αντικαθιστά τη δημόσια καταγγελία και τον λυρικό και εξομολογητικό τόνο, βλ. Δάλλας (2008: 53).

³⁸⁶ Πάντσιου (2017: 21-22)· Φιλοκύπρου (2022: 98, 108, 244).

³⁸⁷ Φιλοκύπρου (2004: 10-11).

³⁸⁸ Η ταλάντευση της Φαίδρας του Ρίτσου θυμίζει την οβιδιανή Φαίδρα στην αρχή της 4^{ης} επιστολής των *Ηρωίδων* (στ. 1-2), η οποία ταλαντεύεται ανάμεσα στην απόκρυψη και την αποκάλυψη, προκειμένου να προστατεύσει την υπόληψή της. Για αυτό και στην αρχή της επιστολής επιλέγει να διατηρήσει την ανωνυμία τόσο τη δική της όσο και του αποστολέα. Χρησιμοποιεί για τον εαυτό της το τοπωνυμικό επίθετο *Cressa*, το οποίο έχει χρησιμοποιήσει όμως παλαιότερα ο Οβίδιος για την Αριάδνη (*Am.* 1. 7. 16, 1. 327), ενώ για τον Ιππόλυτο χρησιμοποιεί το ουσιαστικό *viro*, με το οποίο μπορεί να δηλώνεται είτε ο άνδρας είτε ο απόγονος είτε ο σύζυγος, βλ. Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος, Α. Ν. / Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. (2021: 352-353).

την πάλη ανάμεσα στη τιμή και τον πόθο, τον έρωτα και την ενάρετη και ηθική ζωή, το πάθος για ένωση και τη μόνωση του θανάτου.³⁸⁹

Η Φαίδρα από την αρχή του μονολόγου παρουσιάζεται ως μία ώριμη γυναίκα (*μια γυναίκα, ίσως πάνω από σαράντα χρονώ*) που απευθύνεται σε έναν κατά πολύ νεότερό της άνδρα (*Αμέσως μπαίνει ο νέος που η φωνή του είχε ξεχωρίσει λίγο πριν στην αυλή*). Ως μία γυναίκα που βρίσκεται ήδη σε προχωρημένη ηλικία αισθάνεται τον θάνατο να πλησιάζει, μάλιστα φαίνεται για εκείνη να αποτελεί τη μόνη παρηγοριά της (*«Μόνη παρηγόρια...απ' το θάνατο*) και τον οικειοποιείται μάλιστα και πρόθυμα.³⁹⁰

Όμορφος θάνατος. Η σιωπή που κοιτάει κι ακούει τη σιωπή. Διασκεδάζω για λίγο.

Παρατηρώ απαρατήρητη. Χαίρομαι τη δική μου απουσία.

Δε μου χρειάζεται πια προσωπίδα, μια και κανείς δε με βλέπει.

Ακίνητώ μες στην ελευθερία μου να κινούμαι. Βλέπομαι μόνη

νεκρή πλάι στη θάλασσα, — ακριβώς πλάι στη θάλασσα. Ώσπου

υποψιάζομαι πως δεν είμαι νεκρή. Υποψιάζομαι το τέχνασμά μου. Ξέρω

πως ο βέβαιος θάνατος ούτε παρατηρεί ούτε κρίνει.

Ο τέλειος θάνατος, ο ήσυχος, ο ακραίος

είναι τυφλός, κουφός και μουγγός, όπως τ' ολόλευκο. Το ξέρω.

Αμέσως διαφαίνεται μία από τις βασικές θεματικές τόσο του μονολόγου όσο και συνολικά της ποιητικής συλλογής της *Τέταρτης Διάστασης*, η φθορά του χρόνου και το αντίκρισμα του θανάτου. Η Φαίδρα ως μυθικό προσωπείο αντιπροσωπεύει τόσο τον ίδιο τον ποιητή όσο και τον καθολικό και αιώνιο άνθρωπο, όταν αντιλαμβάνεται πως βρίσκεται στον τελευταίο σταθμό του ταξιδιού της ζωής της και ατενίζει το τέλος και την άβυσσο της ανυπαρξίας.³⁹¹

Ωστόσο, αν και ο θάνατος αποτελεί μία οριστική και αμετάβλητη συνθήκη, η Φαίδρα αποφασίζει να «τρέξει» πιο γρήγορα από τη φθορά και να απευθύνει το στερνό ερωτικό της κάλεσμα προς τον Ιππόλυτο, ακόμη και αν χρειαστεί να αμαυρώσει τη δημόσια

³⁸⁹ Λιάπης (2008: 325)· Τερζή (2018: 244, 247)· Μήτσιου (2018: 65)· Ζιάκα (2021: 82).

³⁹⁰ Jeffreys (2013: 76)· Πάντσιου (2017: 94)

³⁹¹ Αλεξίου (2008: 153)· Φιλοκύπρου (2022: 73).

εικόνα της. Αποφασίζει να αποβάλλει το προσωπείο που της επιβάλλει το κοινωνικό κατεστημένο και περιορίζει την ελευθερία της (*Τί φταίμε, αλήθεια...η αστείρευτη πείνα*), αλλά ταυτόχρονα με την εξομολόγησή της επανασυνδέεται με το ίδιο το νόημα της ύπαρξης και το βάθος της ζωής. Αντιμέτωπη με την απελπισία και το φάσμα του θανάτου η Φαίδρα δεν αντιστέκεται και δεν καταπολεμά το αναπόφευκτο τέλος (*Τότε κι εγώ οικειοποιούμαι πρόθυμα το θάνατό μου, Όμορφος θάνατος*), αλλά το υπερβαίνει μέσω του έρωτα και της ομορφιάς.³⁹² Συνεπώς, γίνεται αντιληπτό πως η Φαίδρα του Ρίτσου μοιάζει περισσότερο με εκείνη του Οβιδίου και του Σενέκα και απομακρύνεται από το ευριπίδειο πρότυπό της, καθώς θεωρεί μεγαλύτερο αμάρτημα τη σιωπή από την έκθεση. Για αυτό και ο ποιητής επιλέγει να εντάξει το στοιχείο της ερωτικής εξομολόγησης στον ποιητικό μονόλογο, ώστε η Φαίδρα να εξωτερικεύσει τα συναισθήματά της προς τον Ιππόλυτο, να τον πείσει να αποβάλλει τους ενδοιασμούς του και να υποκύψει στο πάθος της.³⁹³ Παράλληλα, με τα λόγια που εκστομίζει δεν εκφράζει μόνο το ανομολόγητο πάθος της, αλλά φανερώνει διαχρονικούς προβληματισμούς γύρω από τα ζητήματα της ανθρώπινης υποκρισίας και μοναξιάς.³⁹⁴

Ενώ η Φαίδρα εκφράζει και εξομολογείται όσα νιώθει, στον αντίποδα υπάρχει ένας βουβός συνομιλητής και αποδέκτης των λεγομένων της. Ο Ιππόλυτος, αν και είναι παρών καθ' όλη τη διάρκεια του μονολόγου της μητριάς του, παραμένει σιωπηλός μπροστά στη χειμαρρώδη εξομολόγησή της και ανταποκρίνεται στον καθιερωμένο ρόλο των συνομιλητών στις ποιητικές συνθέσεις της *Τέταρτης Διάστασης*, οι οποίοι είναι βουβά πρόσωπα. Ακόμη και προς το τέλος, όπου το σκηνικό και η οσμή του θανάτου πλησιάζει και κυκλώνει το παλάτι, όπως προετοιμάζεται και προοικονομείται από τον ήχο των βατράχων (*τα παράφορα κοάσματα των βατράχων — κάτι ελαστικό, γλοιώδες, αισθησιακό, οδυνηρό και αηδιαστικό ταυτόχρονα*), ο Ιππόλυτος δεν αντιδρά στα λεγόμενα της μητριάς του, αλλά αποσύρεται σιωπηλά (*Ο νέος φεύγει αριστερά — πιθανόν προς το λουτρόνα*). Η σιωπή του Ιππόλυτου γίνεται ακόμη πιο εκκωφαντική τη στιγμή που ακούει από τον πατέρα του την ποινή του για την ψευδή κατηγορία της Φαίδρας εναντίον του (*Ακούει σιωπηλά την καταδίκη του*). Μάλιστα, ο Ιππόλυτος από την αντίδρασή του στην αναγγελία της απόφασης (*Γονατίζει*) συνειδητοποιεί τις ολέθριες συνέπειες που είχε για εκείνον η δειλία του να τολμήσει και να ζήσει η

³⁹² Τερζή (2018: 247)· Φιλοκύπρου (2022: 89, 98, 108).

³⁹³ Segal (1985: 154)· Ράϊος (2015: 397-398)· Μήτσιου (2018: 65)

³⁹⁴ Ζιάκα (2021: 75).

απάρνηση της φύσης του μέσω του προσωπείου μίας φαινομενικής «αγιότητας», για την οποία τον στηλίτευσε η Φαίδρα στην αρχή της εξομολόγησής της (*Την αγιότητα...μονάχα να κρυφτούμε*). Η σιωπή στον συγκεκριμένο ποιητικό μονόλογο έχει μία άλλη όψη, καθώς δεν ανακουφίζει και αναπαύει τον κάτοχό της, αλλά είναι τελικά εκείνη που τελικά τον συντρίβει. Ο θάνατος αποτελεί τη μόνη οριστική δικαιοσύνη και αναπόφευκτο γεγονός για όλους είτε ηθικούς και αγνούς είτε ανήθικους και λάγνους.³⁹⁵

Πέρα από το δίπολο ανάμεσα στον λόγο και τη σιωπή, η αντίδραση του Ιππόλυτου δεν ανταποκρίνεται μόνο σε ένα από τα συνήθη διλήμματα που ταλανίζουν τον Ρίτσο, αλλά εκ μέρους του ποιητή εισάγεται και μία νέα προσέγγιση του μύθου. Για πρώτη φορά τόσο σε αρχαίες όσο και σε πιο σύγχρονες εκδοχές της μυθολογικής παράδοσης ο Ιππόλυτος παραμένει απαθής και σιωπηλός μπροστά στη γνωστοποίηση του έρωτα που τρέφει για εκείνον η μηριά του. Η αντίδρασή του δεν θυμίζει σε τίποτα το μισογυνιστικό και ακραίο ξέσπασμά του στον Ευριπίδη και τον Σενέκα, όπου φτάνει μάλιστα μέχρι και στο σημείο να αποπειραθεί να θυσιάσει την Φαίδρα. Ακόμη και σε μεταγενέστερες λογοτεχνικές μεταφορές του μύθου, όπως στην *Phèdre* του Ρακίνα, ο Ιππόλυτος αντιδρά, όχι όμως σε τόνο έντονο βαθμό. Ο Ρίτσος προχωρά σε μία τομή παρόμοια με εκείνη του Dassin στην ταινία *Phaedra* και επιχειρεί ταυτόχρονη σύγκλιση και απόκλιση από τον αρχαίο μύθο για να τον προσαρμόσει στα δικά του μέτρα, παρόλο που στην κινηματογραφική μεταφορά ο Αλέξης, η μοντέρνα εκδοχή του αρχαίου Ιππόλυτου, ενδίδει στην ερωτική προσέγγιση της μηριάς του και η σεξουαλική αγαμία του δίνει τη θέση της στο στοιχείο του παράνομου δεσμού και της συζυγικής απιστίας.³⁹⁶

Με βάση την εξέταση των παραπάνω δεδομένων, μπορούμε να συμπεράνουμε πως ο Ρίτσος αξιοποιεί τον μύθο της Φαίδρας για τη συγγραφή του ποιητικού μονολόγου *Φαίδρα* στα πλαίσια της *Τέταρτης Διάστασης* και διατηρεί τα σταθερά και διαχρονικά στοιχεία του μύθου. Μόνη εξαίρεση αποτελεί η εισαγωγή του καινοτόμου στοιχείου της απευθείας ερωτικής εξομολόγησης της ηρωίδας προς τον Ιππόλυτο. Η εξωτερίκευση των συναισθημάτων από την ίδια την Φαίδρα γίνεται με γνώμονα την αποτίναξη των δεσμών της και την επιδίωξη της ελευθερίας της πριν το επερχόμενο και αναπόφευκτο τέλος της. Επιθυμεί να αποβάλλει κάθε προσωπείο και να

³⁹⁵ Chambers (1992: 52-53)· Savvas (1995: 25-26)· Φιλοκύπρου (2008: 81).

³⁹⁶ Tobin (1971: 134)· McKinnon (1985: 102-103)· Segal (1986: 87)· Παπαδοπούλου (2008: 170-171)· Scioli (2019: 124).

παρουσιαστεί με το αληθινό της πρόσωπο δίχως να υποκρίνεται και να καταπνίγει τα συναισθήματα της. Συγχρόνως, πλάι στο ερωτικό στοιχείο ο ποιητής ενδεδυμένος το προσωπίδιο της ηρωίδας προβαίνει σε μία υπαρξιακή καταβύθιση και εκφράζει τους προσωπικούς του προβληματισμούς γύρω από διαχρονικά ζητήματα, όπως η γέννηση, η ζωή, η μοναξιά, η φθορά και ο θάνατος.

3. Ο ρόλος του Θησέα στον πεζό επίλογο

Στην παρούσα ενότητα επικεντρωνόμαστε στον επίλογο και στον ρόλο που διαδραματίζει ο Θησέας, ο οποίος εμφανίζεται στο καταληκτικό μέρος του ποιητικού μονολόγου έχοντας απουσιάσει σε όλη τη διάρκεια του έργου. Θα εξετάσουμε τη διάσταση ανάμεσα στον μυθολογικό Θησέα και τον Θησέα του Ρίτσου, η οποία αποκρυσταλλώνεται στην απουσία του ήρωα από το πλευρό της συζύγου του, ένα στοιχείο σεσημασμένο στη μυθολογική παράδοση. Παράλληλα, θα αναλύσουμε πώς η προδοσία που βιώνει η μυθολογική Φαίδρα στην *Τέταρτη Διάσταση* λαμβάνει υπαρξιακό χαρακτήρα και συνδέεται με τη συνειδητοποίηση εκ μέρους της ηρωίδας του αναπόφευκτου επικείμενου θανάτου της. Τέλος, θα παρουσιάσουμε πώς ο Θησέας λειτουργεί ως καταλύτης της πλοκής στον επίλογο, καθώς συνδέει με το νήμα του θανάτου την Φαίδρα και τον Ιππόλυτο.

I. Η πραγματική προδοσία εις βάρος της Φαίδρας

Η Φαίδρα ανήκει στη χορεία των μονολόγων της *Τέταρτης Διάστασης*, οι οποίοι αποτελούν μετασχηματισμούς των αρχαίων τραγωδιών, που υπήρξαν ανεξάντλητη πηγή για τον ποιητή, ιδίως ο οίκος των Ατρείδων, των Λαβδακιδών και ο Τρωικός Πόλεμος. Τα αρχαία πρόσωπα αποτελούν ένα μέσο διαφυγής του ποιητή από τη σύγχρονη πραγματικότητα, ενώ ταυτόχρονα μεταπλάθονται και τοποθετούνται σε ένα σύγχρονο περιβάλλον. Λόγω και της θεματικής τους, που συνδέεται με την εκδίκηση, το αίμα και την καταστροφή, ο ποιητής μπορεί να τους συνδέσει με τα ιστορικά τεκταινόμενα της εποχής του, όπως η Κατοχή, ο Εμφύλιος Πόλεμος και η εξορία, και να αποδώσει την προσωπική του εμπειρία σε συλλογική διάσταση.³⁹⁷ Κυρίαρχο ρόλο, επίσης, ως θεματική έχει το τρίπτυχο πτώση / παρακμή – θάνατος – χρόνος, ενώ επίσης

³⁹⁷ Tziovas (1996: 67-68)· Ζερβού (2009: 189, 192)· Παπαστάθη (2023: 22-23).

σημαντική θέση κατέχει το βίωμα της ματαιότητας, που συναρτάται με τον χρόνο και τη φθορά, και καταπολεμάται μόνο μέσω της συνειδητοποίησής της. Ωστόσο, η κατανόηση της προδιαγεγραμμένης πορείας του ανθρώπου προς τη φθορά και το οριστικό τέλος τον επανασυνδέει με το αληθινό νόημα της ζωής και την ομορφιά της. Αποτέλεσμα είναι ο θρίαμβος της ζωής έναντι του θανάτου μέσω της ομορφιάς, του έρωτα και της δημιουργικότητας, τα οποία αποκρυσταλλώνονται διαμέσου της ποιητικής δημιουργίας. Συνεπώς, η ποιητική σύνθεση βοηθά τον ποιητή να αναγεννηθεί, να επανασυνδεθεί με το νόημα της ζωής και να υπερβεί το σκοτάδι και τη φθορά μέσω της αισιοδοξίας και της ελπίδας.³⁹⁸

Η Φαίδρα συνειδητοποιεί πως το τέλος πλησιάζει και είναι κοινό και αναπόφευκτο για όλους. Με βάση αυτή τη διαπίστωση αποκρυσταλλώνεται η πραγματική αναμέτρηση και το πραγματικό ψυχικό βάρος της ηρωίδας. Δηλαδή, πρόκειται για ένα πλάσμα που στέκεται στο χείλος της αβύσσου και της ανυπαρξίας, καθώς συνειδητοποιεί τη ματαιότητα των πάντων μπροστά στο επερχόμενο γεγονός του θανάτου. Ταλαντεύεται ανάμεσα στο υπαρξιακό κενό, τη μοναξιά και τον θάνατο, συνειδητοποιεί τη ματαιότητα των πάντων, όμως η υπαρξιακή αυτή αγωνία δεν την αδρανοποιεί. Αντίθετα, είναι αυτή που την κινητοποιεί και μέσω της εξομολόγησής της επιδιώκει να αντισταθεί στη λήθη και τη φθορά του χρόνου.³⁹⁹

Η πάλη της Φαίδρας με τη φθορά και το αναπόφευκτο τέλος συντελείται εν μέσω της απουσίας του συζύγου της από το πλευρό της. Μπορεί το στοιχείο του άπιστου συζύγου να θεμελιώθηκε στην αρχαία ελληνική παράδοση και να παγιώθηκε στις λατινικές πραγματεύσεις του μύθου από τον Οβίδιο και τον Σενέκα,⁴⁰⁰ ωστόσο ο Ρίτσος δεν τον παρουσιάζει ως τον αδιάφορο σύζυγο που παραμελεί τη γυναίκα του και την οικογένειά του και εμπλέκεται σε εξωσυζυγικές περιπέτειες. Ο Ρίτσος μπορεί να εκκινεί από μία σταθερή μυθολογική βάση, όμως όσον αφορά την παρουσίαση του Θησέα ο ποιητής επιλέγει τις σύγχρονες προσεγγίσεις, που είτε αναφέρουν απλά την απουσία του Θησέα από το παλάτι (Ρακίνας) είτε η εικόνα του μυθικού Θησέα μετασχηματίζεται σε ένα

³⁹⁸ Tziouvas (1996: 67)· Δάλλας (2008: 55)· Μαρκόπουλος (2009: 241)· Φιλοκύπρου (2022: 84, 88, 90, 98, 108).

³⁹⁹ Αλεξίου (2008: 153).

⁴⁰⁰ Το στοιχείο της απουσίας του Θησέα από τη συζυγική στέγη φαίνεται να θεμελιώθηκε στη χαμένη τραγωδία του Σοφοκλή, την *Φαίδρα*, όπου ο Αθηναίος ήρωας φέρεται να απουσιάζει στον Κάτω Κόσμο μαζί με τον Πειρίθοο. Την εκδοχή αυτή του μύθου υιοθέτησαν ο Οβίδιος στην 4η επιστολή των *Ηρωίδων* (4. 109-112), ο Σενέκας στην τραγωδία *Phaedra* (στ. 93-98), βλ. Boyle (1987: 141) και Ράϊος (2015: 100-101).

σύγχρονο κινηματογραφικό περιβάλλον ως ένας πολυάσχολος επιχειρηματίας πλήρως αφοσιωμένος στις επιχειρήσεις του (Dassin).⁴⁰¹ Η απιστία και η προδοσία του αρχαίου Θησέα δίνει τη θέση της στην υπαρξιακή προδοσία και το υπαρξιακό δράμα της ζωής, που εμπεριέχει τη γέννηση, τη φθορά και τον θάνατο.⁴⁰² Η ηρωίδα βρίσκεται αντιμέτωπη με την καταστροφή και την εξαφάνιση, αλλά κινείται σε έναν χώρο υψηλό, όπου της επιτρέπει να βλέπει καθαρότερα τα πράγματα και να συνειδητοποιήσει τη δυστυχία της. Μπροστά στο αναπόφευκτο γεγονός του θανάτου αποφασίζει να εξομολογηθεί τον έρωτά της, μία επιλογή επαναστατική για τις κοινωνικές συνθήκες της Ελλάδας της δεκαετίας του 1960 και του 1970, όπου γράφτηκε ο ποιητικός μονόλογος. Η ερωτική εξομολόγηση της Φαίδρας θέτει στο προσκήνιο το ζήτημα της έκφρασης της γυναικείας σεξουαλικότητας, το οποίο αποσιωπούσε η ελληνική κοινωνία, καθώς ταυτιζόταν με την αμαρτία και την ενοχή.⁴⁰³ Ταυτόχρονα, η πράξη της αποτελεί στάση πολιτική και στάση ζωής, καθώς παράλληλα με το ερωτικό πάθος εκφράζονται προβληματισμοί γύρω από την ανθρώπινη υποκρισία, την ευθραυστότητα της ανθρώπινης φύσης, τη μοναξιά και τον θάνατο.⁴⁰⁴

II. Ο Θησέας ως καταλύτης της δικαιοσύνης

Η απουσία του Θησέα καθ' όλη τη διάρκεια της εξομολόγησης της Φαίδρας προς τον Ιππόλυτο είναι καθοριστική, καθώς είναι αυτή που πυροδοτεί και κινητοποιεί την πλοκή του ποιητικού μονόλογου. Η έλλειψη αναφοράς στον Θησέα ανταποκρίνεται στη δομή των αρχαιοθεμων ποιημάτων της *Τέταρτης Διάστασης*, στα οποία πρόσωπα της ελληνικής μυθολογίας τοποθετούνται σε μία μοντέρνα σκηνοθετημένη και φαντασιακή πραγματικότητα και μέσω εκτενών θεατρικών μονολόγων, που απαγγέλλονται ενώπιον ενός βουβού προσώπου, εκφράζουν τις σκέψεις τους πάνω σε ζητήματα όπως ο υπαρξιακός τρόμος, το βάθος της ύπαρξης, το νόημα της ζωής, η αίσθηση ματαιότητας των πάντων, η φθορά και ο θάνατος.⁴⁰⁵ Ανάλογα και η Φαίδρα

⁴⁰¹ Tobin (1971: 131)· McKinnon (1985: 97)· Valverde Garcia (2003: 95)· Scioli (2019: 124).

⁴⁰² Αλεξίου (2008: 149-150).

⁴⁰³ Η πραγματική αλλαγή και η ένταξη του ζητήματος της γυναικείας σεξουαλικότητας στον δημόσιο διάλογο ξεκίνησε με την άνοδο του φεμινιστικού κινήματος και την επακόλουθη σεξουαλική απελευθέρωση. Το γυναικείο σώμα επαναπροσδιορίζεται και δε νοείται πλέον μόνο ως μέσο αναπαραγωγής, αλλά ως ελεύθερη οντότητα που έχει ίσο μερίδιο στην ηδονή και την απόλαυση του έρωτα, όπως και το ανδρικό σώμα, βλ. Νικολοπούλου (2011: 61-63) και Τζατζιμάκη (2011: 131-137).

⁴⁰⁴ Savvas (1995: 21-22)· Μήτσιου (2018: 68, 70)· Ζιάκα (2021: 74-75).

⁴⁰⁵ Διαλησημάς (1984: 55-56)· Δάλλας (2008: 55)· Αλεξίου (2008: 150)· Μαρκόπουλος (2009: 245)· Φιλοκύπρου (2022: 89).

μέσω του μονόλογού της με αμεσότητα και απροκάλυπτη σεξουαλικότητα να εξομολογηθεί στον Ιππόλυτο τον έρωτά της. Ταυτόχρονα στηλιτεύει τον αγνό, ηθικό και ενάρετο τρόπο ζωής του και την «αγιότητά» του, που στην ουσία δε του επιφέρουν καμία ευτυχία και δεν είναι τίποτα περισσότερο από δειλία και άρνηση να τολμήσει και να ζήσει.⁴⁰⁶

Για αυτήν ακριβώς την φαινομενική «αγιότητά» του η Φαίδρα ψέγει τον Ιππόλυτο και του διαμηνύει πως ήδη έχει υποφέρει αρκετά από την απόρριψη και τη δειλία του. Για αυτό και έχει ετοιμάσει και δρομολογήσει την εκδίκησή της,⁴⁰⁷ η οποία αποκαλύπτεται στον πεζό επίλογο του ποιητικού μονολόγου. Η παρουσία της ολοκληρώνεται στον πεζό επίλογο του μονολόγου, όταν μιμούμενη την ευριπίδεια προκάτοχό της αυτοκτονεί και αφήνει πίσω της μία επιστολή,⁴⁰⁸ με την οποία κατηγορεί τον Ιππόλυτο πως αποπειράθηκε να τη βιάσει.⁴⁰⁹ Μία εξέλιξη, βέβαια, για την οποία ο αναγνώστης ήταν προετοιμασμένος, καθώς η οσμή του θανάτου ήταν έτσι κι αλλιώς έντονη και διάχυτη μέσα σε όλη την έκταση του μονολόγου, ενώ η αυτοκτονία της γεγονός προοιωνιζόταν σε όλη τη διάρκειά του.⁴¹⁰ Ωστόσο, πριν προχωρήσει στην αυτοχειρία η Φαίδρα έχει φροντίσει να ορίσει και τη μοίρα του Ιππόλυτου. Ο γιός του Θησέα εντέλει τιμωρείται και αυτός για τον ηθικό, αγνό και φαινομενικά ενάρετο τρόπο ζωής που είχε επιλέξει δομημένο πάνω στις στερήσεις και την απόρριψη του έρωτα. Η Φαίδρα μέσω μίας επιστολής που αφήνει πίσω της γνωστοποιεί στον Θησέα πως ο γιός του αποπειράθηκε να τη βιάσει. Αξίζει να επισημανθεί σε αυτό το σημείο πως ο Ρίτσος μπορεί να διατηρεί ένα από τα σταθερά και διαχρονικά στοιχεία του μύθου, τη συκοφάντηση του Ιππόλυτου είτε μέσω επιστολής είτε δια στόματος της ίδιας της ηρωίδας,⁴¹¹ όμως η εκδίκησή της στον ποιητικό μονόλογο της *Τέταρτης Διάστασης* έχει ψυχολογικό χαρακτήρα και διάσταση. Στον Ρίτσο η Φαίδρα δεν θέλει να τιμωρήσει τον

⁴⁰⁶ Chambers (1992: 52)· Savvas (1995: 21, 23)· Λιάπης (2008: 322)· Τερζή (2017: 248).

⁴⁰⁷ Πάντσιου (2017: 95)· Μήτσιου (2018: 66).

⁴⁰⁸ Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς πως η αυτοχειρία της είναι μία πράξη δειλίας, αφού απώτερος σκοπός της είναι η εκδίκηση. Ταυτόχρονα, αν λογιστεί η τελική πράξης της αυτοκτονίας ως δειλία, τότε η Φαίδρα ουσιαστικά αυτοαναιρείται, εφόσον σε όλη την έκταση του μονολόγου ψέγει τον Ιππόλυτο για την άρνηση και την αποφυγή της μαρτυρικής δοκιμασίας του έρωτα υπό το πρόσχημα μίας φαινομενικής «αγιότητας», την οποία θεωρεί ως κεκαλυμμένη δειλία. Όμως, το ίδιο το ποίημα και η ίδια η πράξη της ερωτικής της εξομολόγησης αναιρεί την αυτοκτονία της ως πράξη δειλίας, εφόσον για εκείνη είναι μία πράξη εξαγνισμού και ελευθερίας που απορρέει από την ανάγκη και το καθήκον της να παραδεχθεί τον έρωτά της στον Ιππόλυτο και τον εαυτό της θαρραλέα και ανοιχτά βλ. Savvas (1995: 25) και Μήτσιου (2018: 66-67, 71).

⁴⁰⁹ Ευριπ., *Ιππόλυτος* 856-859.

⁴¹⁰ Μήτσιου (2018: 65)· Ζιάκα (2021: 47, 52-53).

⁴¹¹ Ευριπ., *Ιππόλυτος* 874-886, Sen., *Phaedra* 896-897, Rac., *Phèdre* 1.009-1.022.

Ιππόλυτο για την απόρριψη του έρωτά της ούτε για τον τερματισμό του δεσμού τους, ένα στοιχείο καινοτόμο σε σχέση με την αρχαιότητα που εισάγεται από τον Dassin στην *Phaedra*. Αντίθετα, επιθυμεί η επιστολή, η συκοφάντηση και η επερχόμενη καταδίκη να λειτουργήσουν ως «καθρέπτης» για τον Ιππόλυτο και να αναδείξουν τις τραγικές συνέπειες των επιλογών του και της δειλίας του να τολμήσει και να ζήσει.⁴¹²

Ο Ιππόλυτος εντέλει τιμωρείται και αυτός για τον ηθικό, αγνό και φαινομενικά ενάρετο τρόπο ζωής που είχε επιλέξει δομημένο πάνω στις στερήσεις και την απόρριψη του έρωτα. Ο Ιππόλυτος βλέπει την Φαίδρα έμμεσα να τον τιμωρεί για όλα όσα τον κατηγορούσε από την αρχή του ποιήματος και κυρίως για τη ναρκισσιστική άρνηση της ίδιας του της φύσης μέσω κυρίως της πεποίθησης ότι μπορεί να υπάρξει αγιότητα πριν την αμαρτία.⁴¹³ Για αυτό και, όταν δια στόματος του πατέρα του ακούει την καταδίκη του δεν φέρει κανέναν αντίλογο και σιωπά, μια σιωπηλή αποδοχή που καθιστά ακόμη πιο εκκωφαντική την τιμωρία του.⁴¹⁴

Η τιμωρία του Ιππόλυτου δρομολογείται από τη στιγμή που ο Θησέας επιστρέφει στο παλάτι, ενημερώνεται για τον θάνατο της συζύγου του και διαβάζει την επιστολή της με την ψευδή κατηγορία εναντίον του προγόνου της. Ο Ρίτσος επιλέγει να μην εμφανίσει τον Θησέα σε όλη τη διάρκεια της εξομολόγησης παρά μόνο στον πεζό επίλογο, όταν εκστομίζει την ποινή στον Ιππόλυτο και δένει με την ίδια μοίρα και την ίδια ποινή τους δύο ήρωες. Γίνεται, λοιπόν, κατανοητό πως στο πλαίσιο του ποιητικού μονολόγου ο μυθολογικός ήρωας μετασχηματίζεται και δεν είναι ούτε ο άπιστος σύζυγος του μύθου, που απουσιάζει σε «πονηρές» εξωσυζυγικές περιπέτειες, ούτε ο σύντροφος που παραμελεί τη γυναίκα του για χάρη των επιχειρήσεών του στη

⁴¹² Savvas (1995: 25-26)· Ράϊος (2015: 397, 401)· Scioli (2019: 124)· Stavropoulou (2024: 397).

⁴¹³ Από ψυχολογικής άποψης η πεισματική αποχή και απόρριψη του έρωτα από τον Ιππόλυτο και η αποστροφή του απέναντι στις γυναίκες στον αρχαίο μύθο έχει θεωρηθεί στοιχείο ναρκισσισμού, μία συμπεριφορά που κρίνεται ως κοινωνικά αποκλίνουσα και μη αποδεκτή, καθώς στην αρχαία Ελλάδα η αγαμία θεωρούνταν πράξη ασέβειας. Ο Ιππόλυτος μιλά για τη σεξουαλική πράξη σαν να πρόκειται να κηλιδώσει την ψυχή του και υιοθετεί μία ασκητική στάση. Ένα στοιχείο που φαίνεται πως διαδραμάτισε καθοριστικό ρόλο είναι η απουσία της μητέρας του από τη ζωή και την ανατροφή του και ίσως αυτός ήταν ο λόγος που στράφηκε προς την Αρτέμιδα, η οποία για εκείνον αποτελεί ένα μητρικό πρότυπο, και εκείνος με την υιοθέτηση της κυνηγετικής του ιδιότητας θέλει να γίνει η αρσενική ενσάρκωση της μητέρας του. Ίσως και η έντονη αντίδρασή του στην ερωτική εξομολόγηση της Φαίδρας να οφείλεται στο ότι θέλει να απωθήσει τις ενδόμυχες επιθυμίες του για τη βιολογική του μητέρα, δεν θέλει δηλαδή να αντικαταστήσει τον πατέρα του και να γίνει εραστής της μητριάς του. Επομένως, η εμμονική προσκόλληση του Ιππόλυτου στη σεξουαλική αγνότητα και η αδυναμία του Ιππόλυτου να προσεγγίσει, να κατανοήσει και να αποδεχθεί τον έρωτα είναι απόρροια της οιδιπόδειας εσωτερικής σύγκρουσής του και της προσπάθειάς του μέσω της ερωτικής αποχής να μείνει «πιστός» στη μητέρα του και να αναληρώσει την αγάπη και τον σεβασμό που στερήθηκε στην παιδική του ηλικία λόγω του πρόωρου θανάτου της μητέρας του, βλ. Smoot (1976: 38-40, 42-43).

⁴¹⁴ Chambers (1992: 53)· Savvas (1995: 25-26)· Πάντσιου (2017: 92).

σύγχρονη κινηματογραφική μεταφορά του από τον Dassin.⁴¹⁵ Ωστόσο, ο ποιητής κρατά από τις αρχαίες και σύγχρονες εκδοχές του μύθου το στοιχείο της αναγγελίας της καταδίκης του Ιππόλυτου από τον ίδιο του τον πατέρα.⁴¹⁶ Ο Θησέας με την παρουσία του λειτουργεί στον ποιητικό μονόλογο της *Τέταρτης Διάστασης* ως καταλύτης της δικαιοσύνης. Ταυτόχρονα, είναι η προσωποποίηση τη μόνης οριστικής δικαιοσύνης που διέπει τον κόσμο, δηλαδή του θανάτου. Ο ατελέσφορος και μονόπλευρος έρωτας δεν οδηγεί μόνο την Φαίδρα στην αυτοκαταστροφή μέσω της αυτοχειρίας της, αλλά συμπαρασύρει στον όλεθρο και τον αγνό και αθώο Ιππόλυτο.⁴¹⁷ Με αυτόν τον τρόπο η μοίρα αποφασίζει και δένει τους δύο εραστές με την ίδια αόρατη κλωστή, εφόσον μαζί οδηγούνται στον θάνατο, που αποτελεί τη μόνη διέξοδο για να απελευθερωθούν από τα προσώπια και τα δεσμά, τα οποία τους επιβάλλουν οι κοινωνικές επιταγές.⁴¹⁸

Συνοπτικά, από την εξέταση του πεζού επίλογου συμπεραίνουμε πως η προδοσία που βιώνει η Φαίδρα δεν είναι συζυγική, όπως στον αρχαίο μύθο, αλλά υπαρξιακή, καθώς συνειδητοποιεί το δράμα της ζωής, το αναπόφευκτο γεγονός του θανάτου και διαισθάνεται το επερχόμενο τέλος. Ο Θησέας μπορεί να είναι απών, κάτι που ανταποκρίνεται και στις συμβάσεις των ποιητικών μονολόγων της *Τέταρτης Διάστασης*, όμως αυτό δεν πικραίνει την Φαίδρα, αντίθετα της δίνει την ευκαιρία να εξομολογηθεί τα μύχια συναισθήματά της στον Ιππόλυτο, να αποτινάξει τα δεσμά της και να στηλιτεύσει τον τρόπο ζωής και τις επιλογές του Ιππόλυτου, ο οποίος πίσω από το προσωπείο της αγιότητας υποθάλπει τη δειλία του να τολμήσει και να διεκδικήσει όσα επιθυμεί. Με την επιστροφή του ο Θησέας λειτουργεί ως καταλύτης της δικαιοσύνης, καθώς μετά την ανάγνωση της επιστολής, την οποία συνέταξε η Φαίδρα πριν την αυτοκτονία της και περιέχει την ψευδή κατηγορία εναντίον του Ιππόλυτου για απόπειρα βιασμού, τον τιμωρεί με εξορία από το παλάτι, μία απόφαση που από τον μύθο γνωρίζουμε πως δρομολογεί τον θάνατο του νεαρού. Ως εκ τούτου, ο Θησέας προσωποποιεί τη μόνη οριστική δικαιοσύνη που διέπει τον κόσμο, τον θάνατο, και εκφράζει την κοινή μοίρα που επιφυλάσσει η ζωή για όλους: αγνούς και «ακάθαρτους», δειλούς και τολμηρούς.

⁴¹⁵ Savvas (1995: 25-26)· Armstrong (2006: 121)· Valverde Garcia (2013: 467)· Βαϊόπουλος / Μιχαλόπουλος, Α. Ν. / Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. (2021: 361).

⁴¹⁶ Ευριπ., *Ιππόλυτος* 897-890, Sen., *Phaedra* 945-953, Rac. *Phèdre* 1.065-1.076.

⁴¹⁷ Savvas (1995: 26)· Πάντσιου (2017: 95).

⁴¹⁸ Πάντσιου (2017: 95)· Τερζή (2018: 247).

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ύστερα από την παράλληλη εξέταση των διαφορετικών προσεγγίσεων και προσλήψεων του μύθου της Φαίδρας στη λατινική λογοτεχνία διαμέσου του Οβιδίου και του Σενέκα, στη σύγχρονη κινηματογραφική κουλτούρα με την ταινία *Phaedra* του Dassin και στη νέα ελληνική λογοτεχνία με τον ποιητικό μονόλογο *Φαίδρα* της *Τέταρτης Διάστασης* του Γιάννη Ρίτσου μπορούμε να συμπεράνουμε πως ο μύθος της Φαίδρας προσφέρει ένα γόνιμο πεδίο διακειμενικού και διαπολιτισμικού διαλόγου και δημιουργεί νέες ερμηνευτικές όψεις και προοπτικές. Ειδικότερα, η διαδραστική και συγκριτική μελέτη των δύο αρχαίων και των δύο σύγχρονων έργων στη βάση της αλληλοποίησης αναδεικνύει και την αλληλένδετη διαδικασία δημιουργίας και την εξέλιξη των έργων, των οποίων οι δημιουργοί εκκινούν από ένα σταθερό πρότυπο και διατηρούν τα διαχρονικά και αμετάκλητα στοιχεία του αρχαίου μύθου. Ωστόσο, παρότι έχουν κατά νου τη μυθολογική παράδοση, αξιοποιούν την ελευθερία τους μέσα στα διαφορετικά ειδολογικά πλαίσια των έργων τους, επινοούν ένα διαφορετικό κίνητρο και με το προσωπικό τους ύφος και τρόπο παρουσιάζουν ξεχωριστές προσεγγίσεις του αρχαίου μύθου.⁴¹⁹

Σε ό,τι αφορά το μοτίβο της εγκατάλειψης, στις λατινικές εκδοχές του μύθου τόσο ο Οβίδιος όσο και ο Σενέκας διατηρούν τη σεσημασμένη εικόνα του άπιστου Θησέα στην αρχαία μυθολογική παράδοση, η οποία έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τη δημόσια εικόνα και ακτινοβολία του ως ήρωα. Τόσο στην 4^η επιστολή των *Ηρωίδων* όσο και στη λατινική τραγωδία *Phaedra* η Φαίδρα κηλιδώνει το πορτραίτο του ήρωα Θησέα με την απαρίθμηση των εγκλημάτων του στον ιδιωτικό του βίο, τα οποία αφορούν την εμπλοκή του σε εξωσυζυγικές περιπέτειες, και την αποτυχία του να ανταποκριθεί στον ρόλο τους ως σύντροφος, σύζυγος, αλλά και ως πατέρας, καθώς με την εγκατάλειψη της συζυγικής εστίας αφήνει πίσω και τον γιό του, τον Ιππόλυτο. Η σκιαγράφηση του ήθους του και της συζυγικής σχέσης του Θησέα με την Φαίδρα βασίστηκε εν πολλοίς στο πλαίσιο του γάμου μέσα στη ρωμαϊκή κοινωνία και τη στερεοτυπική εικόνα του Ρωμαίου άνδρα, ο οποίος έπρεπε να διαπρέπει στον ερωτικό και σεξουαλικό τομέα, ώστε να κερδίσει τον σεβασμό και στην ευρύτερη κοινωνική και πολιτική ζωή της ρωμαϊκής κοινωνίας.

⁴¹⁹ Ράϊος (2015: 99-100).

Αντίθετα, στη σύγχρονη κινηματογραφική μεταφορά του μύθου ο Dassin διατηρεί το στοιχείο της παραμέλησης και της μοναξιάς της Φαίδρας μέσα στον γάμο, όμως επιλέγει να απαλείψει το στοιχείο της συζυγικής απιστίας εκ μέρους του συζύγου. Στην πορεία από το αρχαίο δράμα στο σύγχρονο αστικό μελόδραμα παρατηρείται ταυτόχρονη σύγκλιση και απόκλιση από το παρελθόν. Ως εκ τούτου, ο μυθικός ήρωας και βασιλιάς της Αθήνας μεταπλάθεται σε έναν εφοπλιστή και εξέχον μέλος της αριστοκρατικής τάξης της ελληνικής κοινωνίας της δεκαετίας του 1960. Παρότι το προφίλ και η ταυτότητα του ήρωα έχει μεταβληθεί, ο πόνος της συζύγου παραμένει ο ίδιος, καθώς η Φαίδρα υποφέρει από την αδιαφορία και την έλλειψη ενδιαφέροντος εκ μέρους του άνδρα της, ο οποίος είναι απών από το πλάϊ της και προτιμά να επικεντρώνει το ενδιαφέρον του στις επιχειρήσεις του.

Τέλος, στον ποιητικό μονόλογο *Φαίδρα της Τέταρτης Διάστασης* η απουσία του Θησέα είναι ξανά εμφανής, όμως ο Ρίτσος δεν επικεντρώνεται στο γεγονός της φυγής του από το παλάτι. Η οπτική της προδοσίας εδώ είναι διαφορετική, καθώς η Φαίδρα με τη συνειδητοποίηση του επερχόμενου τέλους βιώνει μία υπαρξιακή και όχι συζυγική προδοσία. Η Φαίδρα ατενίζει το σκοτάδι της ανυπαρξίας και αντιλαμβάνεται την προδοσία της ίδιας της ζωής, καθώς αναπόσπαστο, οριστικό και αμετάκλητο κομμάτι της είναι η έλευση του θανάτου. Ο ρόλος του Θησέα περιορίζεται στην καταδίκη του Ιππόλυτο μετά την ανάγνωση της επιστολής με την ψευδή κατηγορία εναντίον του. Συνεπώς, ο αρχαίος ήρωας από άπιστος σύζυγος προσωποποιείται ως η μόνη και οριστική δικαιοσύνη που διέπει όλους τους ανθρώπους ανεξαρτήτως της δράσης ή της δειλίας τους, της τόλμης ή της ατολμίας τους.

Επιπρόσθετα, μέσω της ανάλυσης των αρχαίων και σύγχρονων έργων αναδεικνύεται και το διαχρονικό στοιχείο της ισχύος του ερωτικού πάθους της Φαίδρας για τον πρόγονό της και η προσπάθειά της να κάμψει τις αντιστάσεις του, ώστε να τον παρασύρει στον δικό της αισθησιακό κόσμο. Δια στόματος της Φαίδρας ο Οβίδιος και ο Σενέκας σκιαγραφούν την παθολογική φύση του παράνομου ερωτικού πάθους, το οποίο σωματοποιείται και επιφέρει οδυνηρές συνέπειες τόσο στο σώμα όσο και την ψυχή της ηρωίδας. Ειδικότερα, ο Οβίδιος με την εγγραφή της Φαίδρας στον κόσμο της ελεγχιάς επαναπροσδιορίζει τη σχέση μητριάς και προγόνου, γεγονός που αποτελεί αφορμή για να σχολιάσει έμμεσα τη νομοθεσία της εποχής του και τις νομοθετικές διατάξεις του αυγούστειου κώδικα σχετικά με τον επαναφορά των χρηστών ρωμαϊκών ηθών. Ο Σενέκας προχωρά ένα βήμα παραπέρα, καθώς εισάγει το καινοτόμο στοιχείο

της απευθείας ερωτικής εξομολόγησης της Φαίδρας στον Ιππόλυτο. Μπορεί ο Οβίδιος μέσω της επιστολογραφίας να παρουσιάζει και εκείνος την Φαίδρα να εκθέτει τα συναισθήματά της στον πρόγονό της, όμως στην τραγωδία *Phaedra* εισάγεται το στοιχείο της ερωτικής εξομολόγησης της Φαίδρας δίχως τη διαμεσολάβηση ενός τρίτου προσώπου. Παρά την πρωτοπόρα επιλογή του, ο Σενέκας δομεί την εξομολόγηση της ηρωίδας του βάσει των νομικών, ηθικών και κοινωνικών περιχαράκωσεων της ρωμαϊκής κοινωνίας της εποχής του, που αφορούσαν τη διατήρηση της καλής φήμης των γυναικών. Για αυτό και στην αρχή σκόπιμα η Φαίδρα είναι αμφίσημη και ομιχλώδης στον λόγο της, όμως η επιθυμία για την εκπλήρωση του ερωτικού της συναισθήματος υπερνικά τον φόβο της έκθεσης.

Ανατρεπτική κρίνεται και η προσέγγιση του Dassin, καθώς στην κινηματογραφική μεταφορά του μύθου η Φαίδρα αναλαμβάνει τα ηνία στην ερωτική διεκδίκηση και αποπλάνηση. Ωστόσο, ο σκηνοθέτης επιλέγει να πάει ένα ακόμη βήμα παραπέρα τον αρχαίο μύθο, καθώς εντάσσει το στοιχείο της συζυγικής απιστίας και της σύναψης παράνομου εξωσυζυγικού δεσμού μητριάς και προγόνου. Παρατηρούμε και στην ταινία την Φαίδρα να υπομένει τις οδυνηρές συνέπειες του κρυφού της έρωτα, όμως λόγω του τερματισμού της σχέσης της με τον Αλέξη, κάτι που την οδηγεί και στην αποκάλυψη της αλήθειας, η οποία θα επιφέρει την καταστροφή της οικογένειάς της, τον θάνατο του Αλέξη και τη δική της αυτοκτονία. Τέλος, ο Ρίτσος δανείζεται και εντάσσει στον ποιητικό μονόλογο *Φαίδρα* το στοιχείο της απευθείας ερωτικής εξομολόγησης. Παρόλο που εκκινεί από μία σταθερή μυθολογική βάση, τη σενέκεια προσέγγιση με την απευθείας εξωτερίκευση του πάθους της Φαίδρας στον Ιππόλυτο, πλάι στο ερωτικό στοιχείο αρθρώνει ταυτόχρονα και υπαρξιακό λόγο. Η εξομολόγηση της Φαίδρας μετασχηματίζεται σε πράξη εξαγνισμού, ελευθερίας και αποτίναξης όσων δεσμεύουν τον άνθρωπο και την ψυχή. Ο ποιητής ενδεδυμένος το προσωπείο της αρχαίας ηρωίδας προβαίνει σε μία υπαρξιακή καταβύθιση και εκφράζει τις προσωπικές του αγωνίες και προβληματισμούς γύρω από ζητήματα με διαχρονική και οικουμενική ακτινοβολία, όπως η γέννηση, η ζωή, η μοναξιά, η φθορά και ο θάνατος.

Συμπερασματικά, η παράλληλη εξέταση των δύο λατινικών και των δύο σύγχρονων προσεγγίσεων του αρχαίου μύθου της Φαίδρας ανέδειξε πως πρόκειται για έργα με παράλληλες και συνάμα τεμνόμενες κατευθύνσεις. Οι δημιουργοί των έργων με εφελτήριο μία σταθερή μυθολογική βάση μεταπλάθουν με το δικό τους γοητευτικό και ζωντανό τρόπο μία γνωστή μυθολογική παράδοση της αρχαιότητας και

αναδιατυπώνουν το μοτίβο της εγκατάλειψης μέσα από τη φωνή της Φαίδρας ανταποκρινόμενοι στις λογοτεχνικές, κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες της εποχής τους.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αλεξίου, Χ. (2008). “Μια απόπειρα ανάλυσης της “Τέταρτης διάστασης” του Γιάννη Ρίτσου”, στο *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος, Αθήνα: 28 Σεπτεμβρίου - 1 Οκτωβρίου 2005*, Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος, σσ. 149-177.

Αλέκου, Σ. (2021). “Το “δίκαιο” μιας οβιδιανής δολοφόνου στην ψευδο-αυτοβιογραφία της Μήδειας: ιστορικοπολιτικές προοπτικές στην *Ηρ. 12*”, στο *10^ο Πανελλήνιο Συμπόσιο Λατινικών Σπουδών: Θρησκεία και Μυθολογία στον Ρωμαϊκό Κόσμο, Ιωάννινα 2-4 Σεπτεμβρίου 2020*, Ιωάννινα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα, σσ. 31-59.

Aleku, S. (2022). “The Rhetoric of Gender in the *Heroides* of the French Renaissance: Revisiting Female Exempla”, στο *Brill’s Companion to the Reception of Ancient Rhetoric*, Leiden: Brill, pp. 527-566.

Αντωνιάδης, Θ. (2015). *Ανθολόγιο Ρωμαϊκής Ελεγείας: Από τον Κάτουλλο στον Οβίδιο*, Αθήνα, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις.

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

Auhagen, U. (2007). “Rhetoric and Ovid”, in *A Companion to Roman Rhetoric*, Malden, MA: Blackwell, pp. 413–24.

Βαϊόπουλος, Β. Κ. – Μιχαλόπουλος, Α. Ν. - Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. (2021). *Οβίδιος: Ηρωίδες (1-15)*, Αθήνα: Gutenberg.

Balsdon, J. P. V. D. (1984). *Ρωμαίες Γυναίκες: Η Ιστορία και τα Έθιμά τους*, μτφρ. Πετρόχειλου, Ν., Αθήνα: MIET.

Barchiesi, A. – Kenney, E. J. – Reed, J. D. (2024). *A Commentary on Ovid’s Metamorphoses, Volume 2: Books 7-12*, Cambridge: Cambridge University Press.

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

Bergemann, L. – Dönike, M. - Schirrmeister, A. - Toepfer, G. - Walter, M. - Weitbrecht, J. (2019). “Transformation: A Concept for the Study of Cultural Change”, in *Beyond*

Reception: Renaissance Humanism and the Transformation of Classical Antiquity, Berlin: de Gruyter Brill, pp. 9-26.

Berger, A. [1953] 1991. *Encyclopedic Dictionary of Roman Law*, Philadelphia: American Philosophical Society.

Berti, I. – Morcillo, M. G. (2008). *Hellas on Screen: Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

Bessone, F. (1997). *P. Ovidii Nasonis Heroidum Epistula XII, Medea Iasoni*, Florence: Le Monnier.

Bien, P. (1974). "Myth in Modern Greek Letters, with Special Attention to Yannis Ritsos's *Philoctetes*", in *Books Abroad*, Vol. 48, No. 1, Oklahoma: Board of Regents of the University of Oklahoma, pp.15-20.

Bolton, M. C. (1994). "The Isolating Effect of Sola in *Heroides 10*", in *Phoenix*, Vol. 48, No. 1, Victoria: Classical Association of Canada, pp. 42-50.

Boyle, A. J. (1987). *Seneca's Phaedra: Introduction, Text, Translation and Notes*, Liverpool: Francis Cairns Publications.

Bradley, K. R. (1991). "Remarriage and the Structure of the Upper-Class Roman Family", in *Marriage, Divorce, and Children in Ancient Rome*, New York: Oxford University Press, pp. 79-98.

Cantarella, E. (2002). "Marriage and Sexuality in Republican Rome: A Roman Conjugal Love Story", in *The sleep of reason: erotic experience and sexual ethics in ancient Greece and Rome*, Chicago: University of Chicago Press, pp. 269-282.

Cairns, D. L. (1996). "Hybris, Dishonour, and Thinking Big", in *Journal of Hellenic Studies 116*, Cambridge: Cambridge University Press, pp.1-32.

Calder, R. (1999). "Contrition, Casuistry and Phedre's Sense of Sin.", in *Seventeenth Century French Studies 21*, Abingdon: Taylor & Francis, pp. 113-122.

Campbell, J. (2005). *Questioning Racinian Tragedy*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.

- Casali, S. (1995). "Strategies of Tension (Ovid, *Heroides*)", in *Proceedings of the Cambridge Philological Society, No. 41*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-15.
- Chambers, M. (1992). "Yánnis Rítsos and Greek Mythology", in *Hermathena, No. 153*, Dublin: Trinity College Dublin, pp. 37-56.
- Ciccolella, F. (2019). "The Greek Renaissance: Transfer, Allelopoiesis, or Both", in *Beyond Reception: Renaissance Humanism and the Transformation of Classical Antiquity*, Berlin: de Gruyter Brill, pp. 45-58.
- Cuddon, J. A. [1998] 2010. *Λεξικό λογοτεχνικών όρων και θεωρίας λογοτεχνίας*, μτφρ. Παρίση, Γ. -Λιάπη, Μ., Αθήνα: Εκδόσεις Μεταίχμιο.
- Coffey, M. – Mayer, R. (1990). *Seneca: Phaedra*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Δάλλας, Γ. (2008). "Οπτικές του θέματος και της ποιητικής στα αρχαιόθεμα ποιήματα του Ρίτσου", στο *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος, Αθήνα: 28 Σεπτεμβρίου - 1 Οκτωβρίου 2005*, Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος, σσ. 53-62.
- David, D. S. - Brannon, R. (Eds.) (1976). *The Forty-Nine Percent Majority: The Male Sex Role*, New York: Random House.
- De Jong, I. J. F. [2001] 2011. *Οδύσσεια: Ένα αφηγηματολογικό υπόμνημα*, μτφρ. Δημοπούλου, Κ., Θεσσαλονίκη: University Studio Press
- Διαλησμάς, Σ. (1984). *Εισαγωγή στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα: Εκδόσεις Επικαιρότητα.
- Dick, B. F. (1962). "In the Entertainment World: Jules Dassin's "Phaedra"", in *The Classical World, Vol. 56, No. 1*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, pp. 26-27.
- Edmonds, J. M. (1912). *The Greek Bucolic Poets*, Cambridge: Loeb Classical Library.
- Edwards, C. (1993). *The Politics of Immorality in ancient Rome*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Eleftheriotis, D. (2023). "The agony of cosmopolitan love: the Melina Mercouri-Jules Dassin partnership", in *Transnational Screens, 14:3*, Oxford: Routledge, pp. 165-187.

Ζερβού, Α. (2009). “Ο αρχαίος μύθος και η «στρατευμένη» ποίηση του καιρού μας – με αναφορές στο έργο του Γιάννη Ρίτσου”, στο *Εισαγωγή στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου: Επιλογή κριτικών κειμένων*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, σσ. 183-200 .

Ζιάκα, Κ. (2021). *Ο ανεκπλήρωτος έρωτας στην ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη και του Γιάννη Ρίτσου: Μία μελέτη για τα έργα “Μονόγραμμα” και “Φαίδρα”*, Σαντορίνη.

Fairweather, Janet. 1987. “Ovid’s Autobiographical Poem, *Tristia* 4.10” in *Classical Quarterly* 37.1, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 81–96.

Fantham, E. (1998). *Ovid Fasti: Book IV*, Cambridge: Cambridge University Press.

Fitch, J. G. – McElduff, S. (2002). “Construction of the Self in Senecan Drama”, in *Mnemosyne*, 2002, Fourth Series, Vol. 55, Fasc. 1, Leiden: Brill, pp. 18-40.

Fratantuono, L. M. – Alden Smith, R. (2022). *Virgil, Aeneid 4: Text, Translation, Commentary*, Leiden: Brill.

Frazer, J.G. (1921). *Apollodorus: The Library, Volume I: Books 1-3.9*, Cambridge: MA, Harvard University Press.

Freud, A. (1937). *The Ego and the Mechanisms of Defence*, London: Hogarth Press.

Freud, S. – Alden Bunker, H. (1960). “Psychopathic Characters on the Stage”, in *The Tulane Drama Review*, Vol. 4, No. 3, Massachusetts: The MIT Press, pp. 144-148.

Fulkerson, L. (2005). *The Ovidian heroine as author: reading, writing, and community in the Heroides*, Cambridge: Cambridge University Press.

Gaisser, J. H. (1995). “Threads in the Labyrinth: Competing Views and Voices in *Catullus* 64”, in *The American Journal of Philology*, Vol. 116, No. 4, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, pp. 579-616.

Gibson, R. K. (2003). *Ovid Ars Amatoria: Book 3, Edited with an Introduction and Commentary*, Cambridge: Cambridge University Press.

Green, C. M. C. (1996). “Terms of Venery: *Ars Amatoria* I”, in *Transactions of the American Philological Association (1974-2014)*, Vol. 126, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, pp. 221-263.

Green, S. J. (2004). *Ovid Fasti I: A commentary*, Leiden: Brill.

- Grimal, P. [1951] 1986. *A concise dictionary of classical mythology*, μτφρ. A. R. Maxwell – Hyslop, Cambridge.
- Hollis, A. S. (1977). *Ovid Ars Amatoria: Book I, Edited with an Introduction and Commentary*, Oxford: Clarendon Press.
- Horton, A. (1984). “Jules Dassin: A Multi-National Filmmaker Considered”, in *Film Criticism*, Vol. 8, No. 3, Michigan: Allegheny College, pp. 21-35.
- Irigaray, L. [1974] 1985. *Speculum of the Other Woman*, trans G. C. Gill, New York: Cornell University Press.
- Irigaray, L. [1977] 1985. *This Sex Which Is Not One*, trans. C. Porter & C. Burke, New York: Cornell University Press.
- Jacobson, H. (1976). *Ovid's Heroides*, New Jersey: Princeton University Press.
- Janan, M. (2012). “Lacanian Psychoanalytic Theory and Roman Love Elegy”, in *A Companion to Roman Love Elegy*, Oxford: Wiley-Blackwell, pp. 375-389.
- Jeffreys, M. J. (1994). “Reading in the Fourth Dimension”, in *Modern Greek Studies*, Sydney, pp. 61-105.
- Kallendorf, C. (2019). “Tradition, Reception, Transformation: Allelopoiesis and the Creation of the Humanist Virgil”, in *Beyond Reception: Renaissance Humanism and the Transformation of Classical Antiquity*, Berlin: de Gruyter Brill, pp. 133-148.
- Kennedy, D. (2006). “Epistolarity: the *Heroides*”, in *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 217-232.
- Kenney, M. J. (1996). *Ovid: Heroides XVI-XXI*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Kinsey, A. C. – Pomeroy, W. R. – Martin, C. E. (1948). *Sexual behavior in the human male*, Philadelphia: W. B. Saunders.
- Kitzbichler, J. (2017). “Übersetzung als Allelopoiese: „um so abweichender [...], je mühsamer sie nach”, in *Antike als Transformation: Konzepte zur Beschreibung kulturellen Wandels*, Berlin: De Gruyter Brill, pp. 209-223.

Kövecses, Z. (2000). *Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling*, Cambridge: Cambridge University Press.

Knox, P. E. (1995). *Ovid Heroides: Select Epistles*, Cambridge: Cambridge University Press.

Kristeva, J. (2014). *Ιστορίες Αγάπης: Μια ψυχαναλυτική ματιά στον Έρωτα*, Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος.

Langlands, R. (2006). *Sexual Morality in Ancient Rome*, Cambridge: Cambridge University Press.

Λιάπης, Β. (2008). “Η Λογοτεχνική Πρόσληψη της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας τον Εικοστό (και τον Εικοστό Πρώτο) Αιώνα”, στο *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία: Θεωρία και Πράξη*, Αθήνα: Gutenberg, σσ. 265-450.

Levick, B. (2010). *Augustus: Image and Substance*, Oxford: Routledge.

Levitan, W. (1989). “Seneca in Racine”, in *Yale French Studies, No. 76, Autour de Racine: Studies in Intertextuality*, New Haven: Yale University Press, pp. 185-210.

Lindheim, S. H. (2002). *Mail and Female: Epistolary Narrative and Desire in Ovid's Heroides*, Madison: University of Wisconsin Press.

Μαρκαντωνάτος, Α. (2008). “Αφηγηματολογία και Αρχαία Ελληνική Τραγωδία: Μία Προσέγγιση”, στο *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία: Θεωρία και Πράξη*, Αθήνα: Gutenberg, σσ. 179-238.

Μαρκόπουλος, Γ. (2009). “Η Τέταρτη διάσταση του Γιάννη Ρίτσου και μερικές από τις συνισταμένες της (προσπάθεια Τρίτη)”, στο *Εισαγωγή στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου: Επιλογή κριτικών κειμένων*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, σσ. 241-248.

Martorana, S. (2024). “Scribere Iussit Amor: Phaedra, Love and (Roman) Law in Ovid's *Heroides* 4”, in *American Journal of Philology, Volume 145, Number 2 (Whole Number 578)*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, pp. 237-264.

McCutcheon, J. (2017). “The Vanus Terror of the Hunt in Seneca's *Phaedra*”, in *Maia* 69, Bologna: Capelli Editore, pp. 365-373.

McKinnon, K. (1986). *Greek Tragedy into Film*, New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press.

McWilliams, N. (2011). *Psychoanalytic diagnosis: Understanding personality structure in the clinical process* (2nd ed.). New York: The Guilford Press.

Μήτσιου, Ν. (2018). *Οι γυναικείες μορφές της Τέταρτης διάστασης του Γιάννη Ρίτσου: Οι διαστάσεις της επιθυμίας*, Αθήνα.

Michalopoulos, C. (2006). *Ovid's Heroides 4 and 8. A commentary with introduction*, Leeds.

Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. – Μιχαλόπουλος, Α. Ν. (2015). *Ρωμαϊκή Ερωτική Ελεγεία*, Αθήνα: Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις.

Mocanu, A. (2012). “Hunting in Seneca’s *Phaedra*”, in *Past Imperfect*, vol. 18, Edmonton: Department of History & Classics at the University of Alberta, pp. 27-52.

Montanari, F. – Μαυρουδής, Α.Δ. – Ρεγκάκος, Α.Β. (επιμ.) (2017). *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας: Από τον 8ο αιώνα π.Χ. έως τον 6ο αιώνα μ.Χ.*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Murgatroyd, P. (1984). “Amatory Hunting, Fishing and Fowling”, in *Latomus*, T. 43, Fasc. 2, Brussels: Société d'Études Latines de Bruxelles, pp. 362-368.

Newby, Z. (2016). *Greek Myths in Roman Art and Culture*, Cambridge: Cambridge University Press.

Νικήτας, Δ. Ζ. – Τρομάρας, Λ. Μ. (2019). *Σύγχρονο Λατινοελληνικό Λεξικό: Από τις Απαρχές της Λατινικής Γραμματείας μέχρι τον 9ο μ.Χ. Αιώνα*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Νικολοπούλου, Μ. (2011). “Γυναικεία σεξουαλικότητα και γραφή στα περιοδικά λόγου και τέχνης (1900-1920)”, στο *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως και σήμερα): Πρακτικά Δ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, Γρανάδα: 9-12 Σεπτεμβρίου 2010, Τόμος Δ'*, Αθήνα: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, σσ. 59-72.

Nisbet, R. G. M. – Hubbard, M. (1970). *A Commentary on Horace: Odes, Book 1*, Oxford: Oxford University Press.

- Πάντσιου, Β. Ι. (2017). *Οι γυναικείες μορφές στην Τέταρτη Διάσταση του Γιάννη Ρίτσου και οι φιλοσοφικές τους διαστάσεις*, Θεσσαλονίκη.
- Παπαδοπούλου, Θ. (2008). “Ανθρωπολογία, Λογοτεχνία και Κοινωνική Παράδοση: Το γυναικείο στοιχείο στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία”, στο *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία: Θεωρία και Πράξη*, Αθήνα: Gutenberg, σσ.149-178.
- Παπαστάθη, Δ. (2023). “Εκεί που Σμίγουν η Μέρα και η Νύχτα...”: Ο μύθος στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου, Αθήνα: Gutenberg.
- Παπαταξιάρχης, Ε. – Παραδέλλης, Θ. (1998). *Ταυτότητες και Φύλο στη Σύγχρονη Ελλάδα: Ανθρωπολογικές Προσεγγίσεις*, Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.
- Πιερής, Μ. (2008). “Ρίτσος - Σεφέρης: Συγκλίσεις και αποκλίσεις στη “μυθική μέθοδο”, στο *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος*, Αθήνα: 28 Σεπτεμβρίου - 1 Οκτωβρίου 2005, Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος, σσ. 82-92.
- Poiss, T. (2017). “Übersetzen als Konstruktion”, in *Antike als Transformation: Konzepte zur Beschreibung kulturellen Wandels*, Berlin: De Gruyter Brill, pp. 225-242.
- Πρεβελάκης, Π. (1983). *Ο Ποιητής Γιάννης Ρίτσος : συνολική θεώρηση του έργου του*, Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος.
- Ράϊος, Δ. (2015). *Σενέκα Φαίδρα: Εισαγωγή– Κριτική Έκδοση– Μετάφραση– Ερμηνευτική Ανάλυση (3^η έκδ.)*, Ιωάννινα: Carpe Diem.
- Ρίτσος, Γ. (1978). *Φαίδρα*, Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος.
- Rodrigues, N. – S. (2013). “Fedra e Hipólito no Cinema”, no *Hipólito e Fedra: nos caminhos de um mito*, Coimbra: Coimbra University Press, pp. 147-169.
- Rzepkowski, K. (2017). “Three Settings in Seneca’s *Phaedra*”, in *Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae XVIII/3*, Poznan: Adam Mickiewicz University in Poznań, pp. 139–155.
- Savvas, M. (1995). “Euripides Augmented: Yannis Ritsos’s “Phaedra”, in *The Comparatist, Vol. 19*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Schnapp, A. (1989). “Eros the Hunter”, in *A city of images: iconography and society in ancient Greece*, New Jersey: Princeton University Press, pp. 71-88.

- Scioli, E. (2019). “Confronting the Ancient Greek Golden Age in Jules Dassin’s *Phaedra* (1962)”, in *Screening the Golden Ages of the Classical Tradition*, Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 119 – 136.
- Segal, C. (1986). *Language and Desire in Seneca's Phaedra*, Princeton: Princeton University Press.
- Sharrock, A. (2006). “Gender and Sexuality”, in *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 95-107.
- Smoot, J. J. (1976). “Hippolytus as Narcissus: An Amplification”, in *Arethusa*, Spring 1976, Vol. 9, No. 1, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, pp. 37-51.
- Stavropoulou, E.- L. (2024). “Reperforming the Myth of Phaedra in Greece, 1918–2021”, in *Mythogenesis, Interdiscursivity, Ritual*, Leiden: Brill, pp. 382-410.
- Suleiman, S. R. [1986] 2008. *Το γυναικείο σώμα στον δυτικό πολιτισμό: Σύγχρονες Προσεγγίσεις*, μτφρ. Βογιατζάκη, Ε., Αθήνα: Εκδόσεις Σαββάλας.
- Τερζή, Ο. (2018). *Πολλαπλές μετ-εγγραφές του μύθου της Φαίδρας στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία του 20^{ου} αιώνα: Μία συγκριτική μελέτη*, Θεσσαλονίκη.
- Thompson Jr., E. H. – Bennett, K. M. (2017). “Masculinity Ideologies”, in *The psychology of men and masculinities*, Washington, DC: American Psychological Association, pp. 45-74.
- Τζατζιμάκη, Ε. (2011). “Συγχρονική προσέγγιση της γυναικείας ποιητικής περιοχής κατά τη δεκαετία 1975-1985: Η καινούργια παρουσία”, στο *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως και σήμερα): Πρακτικά Δ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, Γρανάδα: 9-12 Σεπτεμβρίου 2010, Τόμος Δ'*, Αθήνα: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, σσ. 129-142.
- Tobin, R. W. (1971). *Racine and Seneca*, Chape Hill: UNC Department of Romance Studies.
- Trafford, L. J. (2021). *Sex and Sexuality in Ancient Rome*, Barnsley: Pen and Sword History.
- Treggiari, S. (1991). *Roman Marriage: lusti Coniuges from the Time of Cicero to the Time of Ulpian*, New York: Oxford University Press.

Trimble, G. (2025). *Catullus Poem 64: Edited With an Introduction, Commentary, and Epilogue*, Cambridge: Cambridge University Press.

Tsitsopoulou, V (2000). “Greekness, Gender Stereotypes, and the Hollywood Musical in Jules Dassin's *Never on Sunday*”, in *Journal of Modern Greek Studies*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, pp. 79-93.

Tziovas, D. (1996). “Ritsos's Orestes: The politics of myth and the anarchy of rhetoric”, in *Ancient Greek Myth in Modern Greek Poetry: Essays in Memory of C. A. Trypanis*, London, pp. 67-80.

Φιλοκύπρου, Ε. (2004). *Η αμείλικτη ευεργεσία: Όψεις της σιωπής στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα: Εκδόσεις Βιβλιόραμα.

Φιλοκύπρου, Ε. (2022). *Μέσα στις πέτρες κοιμούνται τα πουλιά: Το ποιητικό τοπίο του Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.

Vaiopoulos, V. (2024). “A Beauty’s Letter and the Beasts: Ariadne’s Heroidian Epistle (Ov. *Her.* 10)”, in *Beauty and Monstrosity in Art and Culture*, London: Routledge, pp. 30-42.

Valverde Garcia, A. (2003). “La Fedra de Jules Dassin en el aula: reflexión ética y crítica cinematográfica”, en *Perspectiva Cep 5*, Jodar: Centros del Profesorado de Andalucía, pp. 87-102.

Valverde García, A. (2012). “Jules Dassin: de la tragedia griega al drama cotidiano”, in *Las tres vidas de Jules Dassin (1911-2008): Del cine negro al Nuevo Museo de la Acrópolis*, Sarrbrücken: Akademikerverlad, pp. 463-474.

von Albrecht, M. – Νικήτας, Δ. Ζ. (επιμ.) (2017). *Ιστορία της Ρωμαϊκής Λογοτεχνίας: Από τον Ανδρόνικο ως τον Βοήθιο και η σημασία της για τα νεότερα χρόνια*, Ηράκλειο Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Walker, H. J. (1995). *Theseus and Athens*, New York: Oxford University Press.

Weeks, J. (2018). *Sex, Politics and Society: The Regulation of Sexuality Since 1800*, London: Routledge.

Zanker, P. - Ewald, B. C. (2012). *Living with Myths: The Imagery of Roman Sarcophagi*, μτφρ. J. Slater, Oxford: Oxford University Press.

Ziogas, I. (2021). *Law and Love in Ovid: Courting Justice in the Age of Augustus*, Oxford: Oxford University Press.