



Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο  
Δημιουργική Γραφή

Πτυχιακή / Διπλωματική Εργασία

# Η Φαίδρα ως κυρίαρχος μύθος στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία

ΡΕΒΕΚΚΑ ΔΗΜΗΤΡΑ ΡΟΥΣΣΗ

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Ολυμπία Αντωνιάδου

Πάτρα, Ιούνιος 2023

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία της Ρεβέκκας Ρούσση, της φοιτήτριας που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης η δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας της δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Η δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.



# Η Φαίδρα ως κυρίαρχος μύθος στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία

ΡΕΒΕΚΚΑ ΔΗΜΗΤΡΑ ΡΟΥΣΣΗ

Επιτροπή Επίβλεψης Πτυχιακής / Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:  
Ολυμπία Αντωνιάδου  
«Ιδιότητα & Ίδρυμα Υπαγωγής»

Συν-Επιβλέπων Καθηγητής/Συν-Επιβλέ-  
πουσα Καθηγήτρια:  
Ιωάννα Παπασπυρίδου  
«Ιδιότητα & Ίδρυμα Υπαγωγής»



Ευχαριστίες/ αφιέρωση:

«Ξεκίνησα αυτό το μεταπτυχιακό πρόγραμμα έξι μήνες μετά την απώλεια της μητέρας μου. Ίσως για να διαχειριστώ την απώλεια ήθελα να κρατήσω απασχολημένη την σκέψη μου. Μπαίνοντας σε αυτό συνάντησα μία μεγάλη πηγή γνώσης, βγήκα από την τετριμμένη καθημερινότητα, αντάλλαξα εμπειρίες με υπέροχους συμβούλους ή και όχι. Πήρα και ανακάλυψα νέες πηγές έμπνευσης. Ευχαριστώ θερμά την κυρία Αντωνιάδου που ήταν κοντά μου και ως καθηγήτρια και ως σύμβουλος, ειδικά σε αυτό το δύσκολο για μένα εγχείρημα της διπλωματικής που αποτελεί και το κλείσιμο μιας γεμάτης περιόδου ζωής και νέας αντίληψης των πραγμάτων. Αυτή η εργασία αφιερώνεται σε όσους ζούνε την ζωή τους με πάθος, τον έρωτα μέχρι τέλους και την απώλεια με θρήνο(...στην μητέρα μου)

## Περίληψη

Η παρούσα έρευνα καταπιάνεται με μια σειρά επαναδιαπραγματεύσεων και νέων αναγνώσεων του μύθου της Φαίδρας κατά τον 20ο αιώνα, στο θέατρο, τη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο. Εκκινώντας από μια ανάλυση των δύο αρχετυπικών εκδοχών του μύθου του Ευριπίδη και του Σενέκα.. Εκδοχές του μύθου που λειτουργούν έως τις μέρες ως πρότυπα και πηγές έμπνευσης για τη λογοτεχνική παραγωγή του 20ου αι. που επαναδιαπραγματεύθηκε τον μύθο της Φαίδρας. Ειδικότερα, εξετάζονται τρεις εκδοχές του 20ου αιώνα, η ποιητική αλληγορία *Φαίδρα* της Μαρίνα Τσβετάγιεβα (1928), το ομώνυμο σενάριο για την κινηματογραφική παραγωγή *Φαίδρα* (1962) από την Μαργαρίτα Λυμπεράκη και, τέλος, το θεατρικό έργο *Pheadra's Love* (1996) της Sarah Kane. Υιοθετώντας μια διακειμενική προσέγγιση που επικεντρώνεται στο συγκεκριμένο και το κοινωνικό λόγο που διαμορφώνει διαφορετικές αναγνώσεις του μύθου και των ορίων του «άνομου» και «απεχθές» της επιθυμίας της Φαίδρας για τον νεότερο της Ιππόλυτο, το δοκίμιο υπογραμμίζει την διαρκώς μεταβαλλόμενη πρόσληψη της σχέσης των δύο ηρώων στις διάφορες εκδοχές του μύθου που συμπυκνώνουν τον εκάστοτε «κοινωνικό λόγο»). Επιπλέον, τονίζεται η διαχρονία της πεποίθησης πως η άνομη επιθυμία της Φαίδρας και, εν τέλει η υποταγή της σε αυτή, οδηγεί νομοτελειακά στην καταστροφή των ηρώων. Το γεγονός πως τρεις γυναίκες συγγραφείς του μοντερνισμού και του μεταμοντερνισμού, με διαφορετικές αφετηρίες και σκοπεύσεις δημιουργούν εκδοχές του μύθου που εντός των ορίων που θέτουν οι αρχετυπικές αναγνώσεις του προβάλλεται ιδιαίτερα. Η Τσβετάγιεβα επικεντρώνεται στο απαγορευμένο της επιθυμίας. Η Λυμπεράκη με την επιλογή να τοποθετήσει τη Φαίδρα στον κόσμο των ανερχόμενων και πανίσχυρων εφοπλιστών της δεκαετίας του 1960, εστίασε στο τρόπο που η επιθυμία αποξενώνει τη Φαίδρα από το κοινωνικό και οικογενειακό περιβάλλον της. Τέλος η Κέιν, προχώρησε σε μια βάνουση και συνάμα κωμική ανατομία της κουλτούρας των 1990s που εστίαζε στην φιγούρα ενός απαθή Ιππόλυτου και μόλις δευτερευόντως σε αυτή τη παρασυρμένη από το άνομο πάθος της Φαίδρας.

## Λέξεις – Κλειδιά

Φαίδρα, Ιππόλυτος, Σενέκας, Ευριπίδης, Μύθος, Επιθυμία

## Phaedra as a dominant myth in European literature

Rebecca Dimitra Roussi

### Abstract

This dissertation is occupied with a series of re-interpretations and new readings of the myth of Phaedra in the 20th century, in theater, literature, and cinema. Starting with an analysis of the two archetypal versions of the myth by Euripides and Seneca... Versions of the myth that continue to serve as models and sources of inspiration for the literary production of the 20th century that reinterpreted the myth of Phaedra.

Specifically, three versions of the 20th century are examined: the poetic allegory *Phaedra* by Marina Tsvetaeva (1928), the screenplay of the film *Phaedra* (1962) by Margarita Liberaki, and finally, the theatrical work *Phaedra's Love* (1996) by Sarah Kane. Adopting an objective approach that focuses on the context and the social discourse that shapes different interpretations of the myth and the boundaries of the "forbidden" and "abhorrent" nature of Phaedra's desire for her stepson Hippolytus, the essay highlights the ever-changing perception of the relationship between the two protagonists in the various versions of the myth that encapsulate the respective "social discourse". Furthermore, it emphasizes the enduring belief that Phaedra's illicit desire and, ultimately, her submission to it, inevitably lead to the destruction of the heroes. The fact that three female authors of modernism and postmodernism, with different starting points and intentions, create versions of

the myth that are particularly prominent within the boundaries set by the archetypal readings, is noteworthy.

Tsvetaeva focuses on the repression of desire. Liberaki, by choosing to place Phaedra in the world of emerging and powerful shipowners of the 1960s, focuses on how desire alienates Phaedra from her social and familial environment. Lastly, Kane conducts both a brutal and a comedic dissection of the culture of the 1990s, with a primary focus on the figure of an indifferent Hippolytus and, secondarily, on Phaedra, who is driven by her illicit passion.

### Key Words

Phaedra, Hippolytus, Seneca, Euripides, Myth, Desire.

## Πίνακας περιεχομένων

Ευχαριστίες/ αφιέρωση: .....	3
«Ξεκίνησα αυτό το μεταπτυχιακό πρόγραμμα έξι μήνες μετά την απώλεια της μητέρας μου. Ίσως για να διαχειριστώ την απώλεια ήθελα να κρατήσω απασχολημένη την σκέψη μου. Μπαίνοντας σε αυτό συνάντησα μία μεγάλη πηγή γνώσης, βγήκα από την τετριμμένη καθημερινότητα, αντάλλαξα εμπειρίες με υπέροχους συμβούλους ή και όχι. Πήρα και ανακάλυψα νέες πηγές έμπνευσης. Ευχαριστώ θερμά την κυρία Αντωνιάδου που ήταν κοντά μου και ως καθηγήτρια και ως σύμβουλος, ειδικά σε αυτό το δύσκολο για μένα εγχείρημα της διπλωματικής που αποτελεί και το κλείσιμο μιας γεμάτης περιόδου ζωής και νέας αντίληψης των πραγμάτων. Αυτή η εργασία αφιερώνεται σε όσους ζούνε την ζωή τους με πάθος, τον έρωτα μέχρι τέλους και την απώλεια με θρήνο(... στην μητέρα μου) .....	3
Περίληψη .....	4
Μέρος Α' .....	9
Μια ανάλυση του μύθου και των σύγχρονων αναγνώσεων της Φαίδρας .....	9
Εισαγωγή .....	9
Κεφάλαιο 1 .....	17
Οι αρχετυπικές αναγνώσεις του μύθου της Φαίδρας: Ευριπίδης και Σενέκας .....	17
1.1 Το αρχέτυπο του Ευριπίδη .....	18
1.2 Ο Ιππόλυτος του Ευριπίδη .....	24
1.3 Η Φαίδρα του Σενέκα .....	28
1.4. Σενέκα Phaedra: αναπροσαρμόζοντας το αρχέτυπο .....	35
1.5 Ιππόλυτος και Phaedra συναντώνται .....	39
Κεφάλαιο 2 .....	41
Η Φαίδρα στον 20ο αιώνα .....	41



2.1. Εισαγωγή .....	41
2.2. Η Φαίδρα της Μαρίνα Τσβετάγιεβα.....	41
2.3. Η Φαίδρα της Μαργαρίτας Λυμπεράκη .....	45
2.4. Το Pheadra's Love της Sarah Kane .....	49
Συμπεράσματα.....	53
Μέρος Β' .....	56
Περίληψη .....	57
Abstract .....	58
ΚΕΙΜΕΝΟ .....	60
Βιβλιογραφικές Αναφορές .....	87
Ακολουθούν οι βιβλιογραφικές αναφορές της Εργασίας.....	87
πρωτογενής βιβλιογραφία.....	87
Δευτερογενή έργα.....	87
Ταινίες και παραστάσεις.....	91



## Μέρος Α΄

### Μια ανάλυση του μύθου και των σύγχρονων αναγνώσεων της Φαίδρας

#### Εισαγωγή

Η ιστορία της Φαίδρας συζύγου του Θησέα, αδερφής της Αριάδνης και κόρης του Βασιλιά Μίνωα και της Βασίλισσας Πασιφάης της Κρήτης, που ερωτεύεται τον πρόγονό της Ιππόλυτο σύμφωνα με μελετητές της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας αποκρυσταλλώθηκε κατά την Αρχαϊκή Περίοδο (8ος-5ος αι. π.Χ) (Armstrong 2006: 2-6). Αποτελεί, μάλιστα, μια προσπάθεια οι γυναίκες της Κρήτης, δηλαδή μια σειρά από φιγούρες του Μύθου, όπως η Πασιφάη και η Αριάδνη, να συνδεθούν με λιγότερο απόκοσμα και κοινωνικά απεχθή πάθη (Armstrong 2006: 61-4). Το άνομο πάθος της Φαίδρας για τον υιό του άντρα της – τον πρόγονό της— αποτελεί μια βελτίωση σε σχέση με το αφύσικο πάθος της μητέρα της για ένα ταύρο.

Η κοινωνική λειτουργία του μύθου μας βοηθά να ερμηνεύσουμε αυτή την μετεξέλιξη (Nadareishvili 2000: 300-306.). Οι μύθοι δεν είναι απλώς κοσμογονίες, δηλαδή μύθοι που εξηγούν τις απαρχές του κόσμου και τον τρόπο λειτουργίας τους στους ανθρώπους, αλλά και άτυπα συντάγματα -καταστατικοί μύθοι- που προσφέρουν ξεκάθαρα κριτήρια πάνω στο τι επιτρέπεται και τι όχι (Burkert 1982: 15-6). Κοινώς, βοηθούν στην κατάρτιση του ηθικού κώδικα που υιοθετεί μια κοινότητα, ώστε να διασφαλίσει την αρμονική συμβίωση και τη συνοχή των μελών της.

Το Θέατρο ως τελετουργία στην οποία λαμβάνει μέρος μια κοινότητα ανθρώπων, είτε στο ρόλο του ενεργού αφηγητή/υποκριτή είτε σε αυτόν του παθητικού παρατηρητή/κοινού, συνδέθηκε εξ' αρχής με το μύθο. Οι πρώτες θεατρικές παραστάσεις δεν ήταν τίποτα παραπάνω από τη μετεξέλιξη τελετουργιών αφιερωμένων στη θεότητα (Green 2013). Σε εποχές και πολιτισμούς που οι άνθρωποι επιζητούσαν την άμεση επαφή με τη θεότητα που γινόταν αντιληπτή ως παρούσα στο επίγειο βασίλειο (Wiles 2000), το θέατρο όπως και οι διάφορες τελετές προς τιμήν των θεών (Burkert

1982: 1-3) προσέφεραν αυτή τη δυνατότητα. Επαναλαμβανόμενες και στερεοτυπικές αναπαραστάσεις ιστοριών και πράξεων σχετιζόμενες με τη ζωή και τα κατορθώματα του θεού, αυτές οι τελετουργίες σταδιακά εμπλουτίστηκαν σε μια προσπάθεια να γίνουν πιο αποτελεσματικές και να εκφράσουν πληρέστερα τα θέλω της κοινότητας. Σε μια στρουκτουραλιστική ανάλυση που προτάθηκε στις αρχές και κυριάρχησε από τα μέσα του 20ου αιώνα, η αφήγηση των μύθων παρουσιάζεται ως ρίζα και το πρώτο αίτιο για τη δημιουργία του θεάτρου (Arnott 1989). Σύμφωνα με αυτό το σχήμα, οι πρώτες αφηγήσεις με την ενσωμάτωση κινήσεων έγιναν χοροί, και οι χοροί με την ενσωμάτωση αυτοσχέδιων κοστούμιών και μασκών, μετεξελίχθηκαν σε τελετουργίες που μπορούν να θεωρηθούν ως οι πρώτες θεατρικές παραστάσεις (Γιατράς 1991).

Η τελετουργική λειτουργία του θεάτρου καθίσταται εμφανής αν εξετάσουμε το πως οι Morgan & Brask περιέγραψαν και όρισαν την τελετουργία (1988). Για την ακρίβεια, οι δύο μελετητές ανίχνευσαν τέσσερα βασικά συστατικά της τελετουργίας: (I) την απεικόνιση (II) την επιτέλεση (III) την ύπαρξη/ορισμού ενός χώρου επιτέλεσης και (IV) την συμμετοχή ερμηνευτών (Morgan & Brask 1988: 178-180). Οι τελευταίοι είναι που με σκοπό την ταύτισή τους με τα πρόσωπα του μύθου ή τη θεότητα κάνουν χρήση μιας σειράς βοηθημάτων όπως είναι οι μάσκες, τα κοστούμια και λοιπά πρόσθετα ψιμύθια αλλά και με στόχο να ενισχύσουν την επιδραστικότητα της τελετουργίας μουσικής και χορού. Το άλλο συστατικό που απαιτείται σε ένα τελετουργικό είναι το κοινό. Ένα κοινό που σε αντίθεση με αυτό του μοντέρνου θεάτρου, ταυτιζόταν σχεδόν με το σύνολο της κοινότητας και μετείχε ενεργά στην όλη πράξη που παρακολουθούσε (Morgan & Brask 1988: 182). Οι τελετουργίες αποκτούν δύναμη και νομιμοποίηση μέσα από την επανάληψή τους. Σε προκαθορισμένες ημερομηνίες και αντανακλώντας τις «επ' άπειρον» αλλαγές των εποχών και το «κύκλο της Φύσης», δηλαδή την γένεση, το μαρasmus, το θάνατο και την αναγέννηση της που συνεχώς επαναλαμβάνονται, οι τελετουργίες αναπαριστούσαν τις απρόσωπες δυνάμεις που κυβερνούν το κόσμο (Lardinois 2002: 243 & Burkert 1982: 5-12).

Με ένα κοινό διττό, απευθυνόμενες στο θείο αλλά και στα μέλη της κοινότητας, οι τελετουργίες ως πολιτισμικές πράξεις καταλαμβάνουν ένα χώρο ανάμεσα στο ποίημα και το μαγικό ξόρκι, όπως γλαφυρά και εύστοχα αναφέρει ο Gerd Baumann (2002: 114). Εκπληρώνουν μια βαθιά ανάγκη της

κοινότητας να τιμήσει και να ικανοποιήσει το θείο και, παράλληλα, αποτελούν γιορτές που ενισχύουν τη συνοχή των μελών της και τα ψυχαγωγούν.

Τραγούδι και χορός είναι τα συστατικά του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος. Έτσι τουλάχιστον συμπεραίνουμε μελετώντας τις αρχαίες πηγές όπως ο Αριστοτέλης, ο Πλούταρχος αλλά και το λεξικό της Σούδα όταν αναφέρονται στον Θέσπι (6ος αι. π.Χ), τον πρώτο ηθοποιό και κατά την παράδοση «εφευρέτη» της Τραγωδίας (Wiles 2000 & Ashby 1999). Σύμφωνα με τα στοιχεία που έχουμε στη διάθεσή μας, ο Θέσπις ήταν ο πρώτος που αποσπάστηκε από το Χορό και ξεκίνησε έναν «αγώνα» μαζί του, δηλαδή να διαλέγεται μαζί του. Πράξη που οδήγησε στη μετεξέλιξη τού χορωδιακού τραγουδιού σε θεατρικό με πρόλογο, διαλογικά μέρη και μονολόγους (Γιατράς 1991: 49-54). Ο Θέσπις αναφέρεται και ως ο πρώτος επαγγελματίας ηθοποιός και ποιητής που με ένα ειδικά διαμορφωμένο, σε φορητό θέατρο, άρμα άρχισε να διασχίζει την Αττική και να δίνει παραστάσεις.

Σε αυτή την σχεδόν μυθική μορφή του πρώτου «ηθοποιού» και «συγγραφέα» αποδόθηκαν σχεδόν όλοι οι νεωτερισμοί που οδήγησαν στη γένεση της τραγωδίας. Ειδικότερα, ως ο πρώτος χορευτής που έσπασε την ενότητα του διθυράμβου και στάθηκε μόνος απέναντι στο Χορό θεωρήθηκε ο de facto δημιουργός της τραγωδίας (Goldhill 1987: 62). Σε συνέχεια αυτή την πρώτης πράξης, οι αρχαίοι συγγραφείς θεώρησαν φυσιολογικό ο Θέσπις να ήταν αυτός που καθιέρωσε τη χρήση των πρώτων μασκών, με αναφορές να θέλουν πάλι να υπήρξε αυτός που πρώτος χρησιμοποίησε τις οινολάσπες του τρύγου για να καλύψει τα χαρακτηριστικά του και φυσικά ήταν αυτός στον οποίο απέδωσαν και την ιδέα του ανεβάσματος τραγωδιών για να τιμηθεί ο Θεός Διόνυσος (Γιατράς 1991). Τέλος, με συμβατική ημερομηνία το 538 π.Χ., ο Θέσπις θεωρούνταν πως παρουσίασε στα *Μεγάλα Διονύσια* την πρώτη τραγωδία (Goldhill 1987: 66).

Το πόσο απείχαν οι πρώτες θεατρικές συνθέσεις του Θέσπι από τα έργα που διασώθηκαν έως τις μέρες μας και της περιγραφές που έχουμε για το τρόπο που το αθηναϊκό δράμα παριστάνονταν στα πλαίσια των *Μεγάλων* και των *Μικρών Διονυσίων* δεν μπορούμε να το γνωρίζουμε. Ωστόσο, είναι ασφαλές να υποθέσουμε πως διέφεραν αρκετά. Η παράδοση θέλει τον πρώτο μεγάλο τραγικό ποιητή, τον Αισχύλο να γεννιέται το 525 π.Χ, αρκετά μετά την ημερομηνία της πρώτης παράστασης του Θέσπι. Σίγουρα, ανάμεσα στην χορωδιακή ποίηση του διθυράμβου που μοιάζει να

αποτελέσει την κύρια μορφή τέχνης της αρχαϊκής εποχής και τις τραγωδίες του 5ου αι. υπάρχει μεγάλη διαφορά θεματολογική και παραστατική/τεχνική διαφορά (Γιατράς 1991).

Ο διθύραμβος, που ξεκίνησε ως αυτοσχέδιο χορικό άσμα προς τιμήν του Διονύσου, έχει παρομοιαστεί από μελετητές με την σύγχρονη όπερα. Με τα χορικά να λειτουργούν με παρόμοιο τρόπο με τις άριες. Παρά την μαρτυρούμενη μεγάλη άνθιση κατά την αρχαϊκή και την επιβίωσή του κατά την κλασική εποχή, όπου παρέμεινε οργανικό μέρος δημόσιων και θρησκευτικών τελετουργιών της πόλης, στις μέρες μας κανένας ολοκληρωμένος διθύραμβος δε διασώθηκε. Τα μόνα ίχνη που έχουμε στη διάθεσή μας είναι μια σειρά αποσπάσματα αμφιβόλου πατρότητας (d'Angour 1997: 331). Πέραν του Θέσπι που αναφέραμε ήδη, μια σειρά από ποιητές και κιθαρωδοί της αρχαιότητας παρουσιάζονται ως συνθέτες διθυράμβων. Από τους πλέον ονομαστούς εξ' αυτών θεωρούνταν ο Αρίωνας από την Μήθυμνα. Ο κιθαρωδός Αρίωνας (7ος-6ος αι. π.Χ.) παραδίδεται πως έζησε και συνέθεσε τα έργα του στην αυλή του Περίανδρου της Κορίνθου (625-585 π.Χ.) όπου τελειοποίησε το διθύραμβο και τον *κύκλιο χορό* με την εισαγωγή σε αυτόν καθαρά αφηγηματικών αλλά και μιμικών στοιχείων πέραν τη μουσικής και του άσματος (Sutton 1983). Ο Αρίωνας παρουσιάζεται, επίσης, ως εκείνος που έντυσε τα μέλη του χορού ως σατύρους, στοιχείο που μαρτυρεί και την αυστηρή σύνδεση του είδους -αρχικά τουλάχιστον με τη λατρεία του Διονύσου (Tierney 1944).

Αντίθετα, η τραγωδία της κλασικής περιόδου φαίνεται πως θεματικά διακρίθηκε από τον διθύραμβο, στρεφόμενη σε ένα σώμα κοινώς γνωστών και δημοφιλών μύθων για να αντλήσει τις πλοκές της. Με το θέατρο να αποτελεί μετεξέλιξη ή καλύτερα την τελική εξέλιξη της τελετουργίας, το γεγονός πως η πρώτη ύλη του αρχαίου θεάτρου υπήρξε ο μύθος δεν προκαλεί έκπληξη. Συνεπώς πρέπει να ιδωθεί ως κάτι φυσικό το γεγονός πως οι τρεις μεγάλοι τραγικοί 5ου αιώνα: *Αισχύλος* (525-456), *Σοφοκλής* (496-406) και *Ευριπίδης* (480-406) καθώς και μια σειρά ελασσόνων ποιητών που γνωρίζουμε απλώς τα ονόματά τους ή διαθέτουμε μικρά αποσπάσματα των έργων τους, αντλούσαν τα θέματα των έργων τους από δύο μεγάλα σώματα μύθων (Lesky 2010).

Αυτά τα δύο σώματα, αποκαλούνται μυθικοί κύκλοι και ήταν: (α) ο Τρωικός Κύκλος και (β) ο Θηβαϊκός. Στον Τρωικό, κατατάσσονταν όλα τα γεγονότα που αφορούσαν την Ελληνική εκστρατεία εναντίον της Τροίας. Από την αρπαγή της Ελένης και τα επεισόδια της πολιορκίας και

της άλωσης της πόλης του Πριάμου, μέχρι το νόστο μιας σειράς ηρώων και την τελική τους μοίρα. Το γεγονός που καθιστά εξόχως ενδιαφέροντα τον συγκεκριμένο κύκλο μύθων είναι πως προσέφερε την ευκαιρία στους Αθηναίους ποιητές να εστιάσουν στην πλευρά των ηττημένων και διερευνήσουν την μοίρα και την ψυχοσύνθεσή ανθρώπων που βρίσκονται στην οριακή κατάσταση του «*homo sacer*». Υποδουλωμένοι, χωρίς δικαιώματα και στο απόλυτο έλεος των νικητών (Burkert 1982). Ποιητές όπως ο Αισχύλος με τους *Πέρσες* αλλά και ο Ευριπίδης με έργα όπως η *Εκάβη*, η *Ανδρομάχη* και οι *Τρωάδες* δε δίστασαν να βάλουν στη σκηνή τους ηττημένους εχθρούς των Ελλήνων και να απαιτήσουν από το κοινό να συνδεθεί με το δράμα τους και να αντιληφθεί τα δεινά που φέρνει ο πόλεμος (Ugolini 2019: 155-172). Σκιαγραφώντας με μελανά χρώματα τη πλευρά των νικητών και την αλαζονεία τους και, παράλληλα, αναδεικνύοντας το μεγαλείο και την αξιοπρέπεια των ανθρώπων που έχασαν τα πάντα -με όχημα Βασίλισσες και πριγκίπισσες που τα έχασαν όλα και βρέθηκαν στην απόλυτη εξάρτηση και την δουλεία.

Ο έτερος μεγάλος κύκλος ήταν ο Θηβαϊκός. Μια μετωνυμία για τις ιστορίες και τη μοίρα των μελών της *Δυναστείας των Λαβδακιδών* (Adkins 1966: 91) Οι διαδρομές των μελών της οικογένειας που βασίλευσε στη Θήβα ξεκινούσαν από τον Λάιο, το βασιλιά της πόλης που άτεκνος όντας ζήτησε και έλαβε το χρησμό του Δελφικού Μαντείου σχετικά με το αν θα αποκτήσει απογόνους. Η απόκριση του Απόλλωνα ότι ο γιος που θα γεννούσε η σύζυγος του η Ιοκάστη θα τον δολοφονούσε και θα παντρευόταν τη μητέρα του, γέμισε φρίκη τον Λάιο που αποφάσισε να εγκαταλείψει το νεογέννητο στον Κιθαιρώνα, αφού πρώτα είχε διατάξει να του τρυπήσουν τους αστραγάλους των ποδιών. Η μοίρα και οι πράξεις αυτού του παιδιού, που ονομάστηκε Οιδίποδας, επρόκειτο να καθορίσουν την τύχη της Θήβας αλλά και των υπόλοιπων Λαβδακιδών (Goodhart 1978: 55-71). Τις ιστορίες των απογόνων του Οιδίποδα - του Ετεοκλή, του Πολυνείκη, της Αντιγόνης και των υπολοίπων- εξιστόρησαν μια σειρά ποιητών και φυσικά οι τρεις μεγάλοι τραγωδοί (Arnott 1989: 40).

Εκτός όμως από αυτούς τους δύο μεγάλους κύκλους, οι τραγικοί ποιητές της Αρχαιότητας άντλησαν υλικό και από μια σειρά παραδόσεων τοπικών ηρώων και σπανιότερα από ιστορικά γεγονότα. Από τα σωζόμενα έργα με ιστορικό περιεχόμενο οι *Πέρσες* είναι το πιο γνωστό. Τοποθετούμενο στην περσική αυλή λίγο μετά την καταστροφή του στόλου του Ξέρξη στη

Σαλαμίνα, το έργο του Αισχύλου αποτελεί μια εξαιρετική ηθογραφία των Περσών αλλά και ένα έργο βαθιά ανθρωπιστικό (Nellhaus 1989). Αντίθετα, ο *Ιππόλυτος*, το έργο του Ευριπίδη στο οποίο παρουσιάζεται η ιστορία του άνομου και τραγικού πόθου της Φαίδρας για τον προγονό της Ιππόλυτο, ανήκει στα έργα που εμπνέονται από τοπικές λατρευτικές παραδόσεις, εκτός των δύο μεγάλων μυθικών κύκλων (Green 2003: 74-8).

Στην παρούσα εργασία δεν εξετάζονται οι απαρχές του μύθου. Οι όποιες αναφορές προηγήθηκαν ή ακολουθούν, υπαγορεύονται από την κυρίαρχη θέση του μύθου στο θέατρο. Ξεκινώντας από την Αρχαία Τραγωδία και συνεχίζοντας μέχρι και τις μέρες μας, με ενδιάμεσες στάσεις στη μεσαιωνική, τη μοντέρνα και μεταμοντέρνα δραματολογία. Ανεξαρτήτως των απαρχών του και της θρησκευτικής και κοσμολογικής λειτουργίας του, πρέπει να επισημάνουμε πως όλοι οι μελετητές συμφωνούν ότι ο μύθος αποτελεί ένα αφήγημα μέσω του οποίου οι ανθρώπινες κοινωνίες προσπαθούν να προσλάβουν και να μεταβολίσουν τις βασικές δομές και πραγματικότητες της ζωής τους.

Για αυτό και ο μύθος γνωρίζει σε όλη τη διάρκεια της ύπαρξής του συνεχείς επανααγνώσεις και επαναδιαπραγματεύσεις. Απορροφώντας τις ιδεολογικές ζυμώσεις και τον αξιακό κώδικα της κοινωνίας που τον πλάθει. Ο μύθος καταλήγει, συνεπώς, να αποτελεί έναν εύπλαστο και ανοιχτό σε καινούριες ερμηνείες και προσθήκες αφήγημα. Μιας και αναπαράγει τον κοινωνικό λόγο και οριοθετεί το κοινωνικά και ηθικά αποδεκτό ή μη, σε κάθε χρονική περίοδο (Μπεζαντάκος 2004).

Όλα τα παραπάνω γίνονται εμφανή στην περίπτωση του μύθου της Φαίδρας. Αν ακολουθήσουμε μια ανάλυση που ξεκινά από τους δομιστές Ρώσους μελετητές των μύθων και των παραμυθιών όπως ο Vladimir Propp (1968) με ευκολία μπορούμε να εντοπίσουμε μια βασική δομή και στοιχεία που αποκαλύπτουν την παρουσία του σε μια σειρά από κουλτούρες και πολιτισμούς. Η ιστορία μιας μεγαλύτερης σε ηλικία γυναίκας που ποθεί ένα νεότερο άντρα και μηχανεύεται τρόπους να τον κατακτήσει, μόνο για να απορριφθεί από αυτόν και σε μια οριακή ψυχική κατάσταση να στραφεί εναντίον του, συναντάται σε διαφορετικά μήκη και πλάτη του Κόσμου (Γιατράς 1991). Η φιγούρα της οργισμένης και απελπισμένης γυναίκας που άδικα κατηγορεί το νεαρό ήρωα οδηγώντας τον στο θάνατο εντοπίζεται με ελάχιστες παραλλαγές στην Κίνα, τις κουλτούρες της Μέσης Ανατολής αλλά και σε ινδουιστικούς μύθους. Μάλιστα, στο συγκεκριμένο μοτίβο/αρχέτυπο οι μελετητές

έχουν δώσει και μια πολύ συγκεκριμένη ονομασία: «Potiphar's Wife» από ένα επεισόδιο της *Γένεσης* (McKinlay 1995: 69).

Η δυσπιστία απέναντι στο ορμητικό και άλογο πόθο του ανθρώπου και ειδικά τη γυναικεία σεξουαλικότητα, οι κοινωνικές φοβίες γύρω από το διαλυτικό, για τη συνοχή της κοινότητας, ρόλο της μεγαλύτερης και ανεξάρτητης γυναίκας. Ειδικά όταν αυτή η μεγαλύτερη σε ηλικία γυναίκα εμφανίζεται ικανή να στερήσει από τις νεότερες και γόνιμες κοπέλες της κοινότητας έναν δυνητικό σύντροφο μοιάζουν να αποτέλεσαν τα δομικά υλικά με τα οποία κτίστηκε ο μύθος της Φαίδρας (Ugolini 2019: 162-164).

Φοβίες και κοινωνικές ανησυχίες όπου οι δομές και τα διλήμματα που εμπεριέχει καθρεπτίζονται και μετουσιώνονται σε δίπολα. Διχοτομίες και αντινομίες όπως: άντρας/γυναίκα, αθωότητα/ενοχή, εγκράτεια/πάθος, έρωτας/απόρριψη εγκιβωτίζονται στις προσωπικότητες της Φαίδρας και του Ιππόλυτου. Όπως και οι ευρύτερες αντιθέσεις: δικαιοσύνη και άδικο αλλά και ηθική και ανηθικότητα. Αυτές οι αντιθετικές αξίες και καταστάσεις στην ανάλυση των διαφορετικών θεατρικών και λογοτεχνικών εκδοχών της Φαίδρας που ακολουθεί γίνεται σαφές πως διαπνέουν το μύθο σε όλη του τη διάρκεια μέχρι και τις μέρες μας αλλά όχι στατικά. Αντίθετα, φαίνεται πως εξελίσσονται και αναδιατάσσονται ανάλογα με τον αξιακό κώδικα της κάθε εποχής και την δημιουργική ικανότητα και το όραμα του κάθε συγγραφέα. Καταδεικνύοντας πως ο μύθος, αν και εξοπλισμένος με αρχέτυπα, δεν είναι στατικός, αλλά ένα εξελισσόμενο πολιτισμικό τεκμήριο. Ένα αποτύπωμα του κυρίαρχου ιδεολογικά σύμπαντος της κάθε εποχής που ταυτόχρονα χάρις στην διαλεκτική του φύση βρίσκεται σε συνεχή επαναδιαπραγμάτευση και υπό αίρεση. Αυτό το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό καθώς και τις μεταμορφώσεις του μύθου του Μύθου της Φαίδρας, θα φωτίσει η ανάλυση που ακολουθεί μια σειράς έργων που έχουν ως κεντρικό πυρήνα το πάθος της Φαίδρας για τον Ιππόλυτο, ξεκινώντας από τα δύο αρχετυπικά έργα της αρχαίας δραματουργίας τον *Ιππόλυτο* (428 π.Χ) του Ευριπίδη και την *Φαίδρα* του Σενέκα (περ. 54 μ.Χ) και προχωρώντας στο δεύτερο κεφάλαιο στην εξέταση μια σειράς από επαναγνώσεις και μετεγγραφές του μύθου της Φαίδρας που δημιουργήθηκαν κατά τον 20ο αιώνα, όπως είναι η *Φαίδρα* της Μαρίνα Τσβετάγιεβα (1928), η *Φαίδρα* (1962) της Μαργαρίτας Λυμπεράκη και το *Pheadra's Love* (1996) της Sarah Kane.

Για να μπορέσει το παρόν δοκίμιο να ανταποκριθεί στο στόχο της συγκριτικής μελέτης και ανάλυσης αυτών των έργων υιοθετεί μια διακειμενική προσέγγιση που τονίζει τις συνάψεις μεταξύ των κειμένων και τα κοινά στοιχεία που αξιοποιούν οι συγγραφείς που αποτόλμησαν να επαναδιαπραγματευτούν το μύθο της Φαίδρας (Alfaro 1996). Για το λόγο αυτό δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στο περιβάλλον και τα κοινωνικά δεδομένα που οδήγησαν στην εμφάνιση του αρχαίου αττικού δράματος αλλά και της ρωμαϊκής πνευματικής σκηνης που έδωσε το έναυσμα στο Σενέκα να δημιουργήσει τραγωδίες προς ανάγνωση που είχαν στο πυρήνα του προβληματισμού τους τη διαχείριση των ακραίων παθών.

Ιδωμένο υπό το παραπάνω πρίσμα, το αρχέτυπο της Φαίδρας, λειτουργεί ως ο ομφάλιος λώρος που συνδέει τις σύγχρονες και μεταμοντέρνες αναγνώσεις του μύθου μέσα από κοινά μοτίβα και πολιτισμικούς κώδικες και κανόνες. Ακολουθώντας την θέση της Julia Kristeva (Alfaro 1996: 268-274), σύμφωνα με την οποία ένα κείμενο καθρεφτίζει πάντα τις εξελίξεις και τις ανησυχίες της κοινωνίας στην οποία έχει δημιουργηθεί.



## Κεφάλαιο 1

### Οι αρχετυπικές αναγνώσεις του μύθου της Φαίδρας: Ευριπίδης και Σενέκας

Σε αυτό το κεφάλαιο καταπιανόμαστε με τις δύο σωζόμενες εκδοχές του Μύθου της Φαίδρας, την τραγωδία του Ευριπίδη με τίτλο *Ιππόλυτος* που σύμφωνα με τις πηγές παραστάθηκε το 428 π.Χ και χάρισε στον Ευριπίδη το πρώτο βραβείο στα Μεγάλα Διονύσια και την *Φαίδρα* του Σενέκα (Armstrong 2006: 87-8). Ένα έργο που η πλειοψηφία των μελετητών θεωρεί πως, αφενός εμπνέεται από τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη και αφετέρου, δεν παραστάθηκε ποτέ, αφού η δομή και η πλοκή του παρουσιάζουν ελάχιστη σκηνική δράση. Η ομαδοποίηση των δύο έργων, παρά τις διαφορές τους, υπαγορεύθηκε από το γεγονός πως μαζί αποτελούν τις αρχαιότερες εκδοχές και θεατρικές αφηγήσεις που διαθέτουμε για τον εν λόγω μύθο. Γεγονός που κατέστησε τα δύο έργα τη βασική πηγή έμπνευσης όλων των μεταγενέστερων θεατρικών και λογοτεχνικών επαναδιαπραγματεύσεων της ιστορίας της Φαίδρας.

Επιπλέον, οι διακριτές οπτικές γωνίες που επέλεξαν οι δύο συγγραφείς αλλά και το διαφορετικό κέντρο βάρους των αφηγήσεων τους, έχουν ως αποτέλεσμα τα δύο έργα να λειτουργούν συμπληρωματικά, ως δύο διαφορετικές όψεις ενός κοινού νομίσματος. Το νόμισμα αυτό, φυσικά, είναι ο μύθος της Φαίδρας και πριν προχωρήσουμε στην ανάλυση της κάθε μιας από τις δύο όψεις του, θα ήταν χρήσιμο να περιγράψουμε εν συντομία τα βασικά του σημεία.

Ο Βασιλιάς της Αθήνας και της Τροιζήνας Θησέας απουσιάζει για μεγάλο χρονικό διάστημα από το παλάτι του. Σε αυτό, όμως, παραμένει η Φαίδρα, η μικρότερη σε ηλικία σύζυγος του Θησέα και ο νόθος γιος του από την Αμαζόνα Ιππολύτη. Το όνομα του νέου που όλοι θαυμάζουν το ήθος και το κάλος του είναι σε ευθεία ανάμνηση της μητέρας του αλλά και της αγάπης του για τα άλογα, *Ιππόλυτος* (Roisman 1999: 397-409). Η Φαίδρα εμφανίζεται σε όλες τις εκδοχές του μύθου να βαθιά ψυχοσωματική κρίση, ετοιμοθάνατη και σιωπηλή με τους γύρω της και κυρίως την πιστή της Τροφού να προσπαθούν να εκμαιεύσουν το λόγο της οριακής της κατάστασης.

Εν τέλει, κάτω από την πίεση της Τροφού της η Φαίδρα αναγκάζεται να παραδεχθεί πως έχει ερωτευθεί τον *Ιππόλυτο*. Συνεχίζοντας, ακολουθεί τις συμβουλές της πιστής θεραπαινίδας της, και

αποκαλύπτει τα αισθήματά της στον νεαρό της πρόγονο, ο οποίος, όμως, την απορρίπτει. Απελπισμένη και υπό το φόβο της ατίμωσης, η Φαίδρα αυτοκτονεί. Η επιστροφή του Θησέα βρίσκει την Φαίδρα νεκρή και τον Ιππόλυτο να εμφανίζεται ως υπεύθυνος του θανάτου της κατηγορούμενος για τον βιασμό της (Armstrong 2006: 10). Οργισμένος ο Βασιλιάς απορρίπτει τις διαμαρτυρίες του Ιππόλυτου, τον εξορίζει και τον καταριέται. Στο τέλος, ο νεαρός πρίγκηπας τραυματίζεται θανάσιμα όταν ένας ταύρος αναδύεται από τη θάλασσα και προκαλεί την ανατροπή του άρματος του. Το κορμί του Ιππόλυτου παραδίδεται στον μετανιωμένο πατέρα του που μαθαίνει την αλήθεια και καταριέται την Φαίδρα και την ανηθικότητα της (Roisman 1999).

### 1.1 Το αρχέτυπο του Ευριπίδη

Κάθε έργο που εξετάζουμε στο πλαίσιο αυτού του δοκιμίου αντανakλά όχι μόνο ένα διαφορετικό αξιακό κώδικα αλλά και ένα διαφορετικό πολιτισμικό και κοινωνικό περιβάλλον του οποίου αποτελεί προϊόν. Ο *Ιππόλυτος* (428 π.Χ.), είναι το παλαιότερο κείμενο του μύθου της Φαίδρας που διαθέτουμε. Συνεπώς αποτελεί το αρχέτυπο με βάση το οποίο όλοι οι μεταγενέστεροι συγγραφείς αναμετρήθηκαν. Παράλληλα, είναι ένα έργο που ανήκει σε αυτό που ονομάστηκε ως «αττικό δράμα». Ίσως το πλέον διάσημο και βαρυσήμαντο πολιτισμικό προϊόν της περιόδου που ονομάστηκε καταχρηστικά χρυσός αιώνας του Περικλή και προϊόν συνυφασμένο με μια περίοδο δημοκρατικής ακμής και οικονομικής και πολιτικής ισχύος της Αθήνας. Η παρακμή του αττικού δράματος κατά τον 4ο αιώνα π.Χ. σχεδόν ταυτόχρονα με την κατάλυση της Αθηναϊκής Δημοκρατίας, μοιάζει να επιβεβαιώνει αυτή την οπτική (Dodds, 1929: 97-104).

Παρά τη σύντομη ακμή του, το αττικό δράμα παραμένει το υψηλότερης αξίας σωζόμενο δείγμα της αρχαίας θεατρικής τέχνης, αλλά και τη βάση για την ανάπτυξη αυτού που μέχρι και σήμερα νοούμε ως θέατρο. Στην εισαγωγή, αναλύθηκε η πορεία που οδήγησε στην γένεση της τραγωδίας καθώς και η θεωρία περί της καταγωγή της, η οποία θέλει ως αφετηρία της τον διθύραμβο. Ένα σημείο στο οποίο συμφωνούν τόσο ο Αριστοτέλης (*Περί Ποιητικής*) όσο και μεταγενέστερες πηγές όπως ο Πλούταρχος στον *Βίο του Σόλωνα* (Wiles 2000: 16). Ωστόσο, πραγματικό σημείο καμπής για την ανάπτυξη του αττικού δράματος θα πρέπει να θεωρηθεί η καθιέρωση δραματικών αγώνων προς τιμή του Διονύσου από τον τύραννο της Αθήνας, Πεισίστρατο (θ. 527 π.Χ.) όταν αυτός εισήγαγε

στο άστυ της Αθήνας τη λατρεία του Ελευθερέως Διονύσου. Στους ετήσιους δραματικούς αγώνες των *Μεγάλων* ή *εν άστυ Διονυσίων*, ξεχώρισαν και διακρίθηκαν οι πρώτοι δραματουργοί όπως ο Φρόνιχος και ο Χοιρίλος των οποίων έργα δεν σώζονται (Wiles 2000: 21).

Χαρακτηριστικά που σήμερα θεωρούμε συνώνυμα του θεάτρου όπως η σκηνική δράση, ο διάλογος αλλά και το «ήθος» των χαρακτήρων αποδίδονται σε αυτούς τους πρώτους του αττικού δράματος. Στην ίδια χορεία χαμένων σήμερα ποιητών, μπορεί να αποδοθεί και η τελική διάκριση που καθιερώθηκε στο αττικό δράμα. Βέβαια, η αρχαία παράδοση έδινε, έστω και συμβατικά, στους μεγάλους ποιητές, όπως ο Ευριπίδης, ο Αισχύλος, ο Σοφοκλής και αργότερα ο Μένανδρος πρωταγωνιστικό ρόλο στην εισαγωγή καινοτομιών και την τελειοποίηση της θεατρικής λειτουργίας (Scodel 2016: 29). Πιο συγκεκριμένα, μια τραγωδία διακρίνεται σε: διαλογικά μέρη που αποτελούν τα «επεισόδια» και σε χορικά μέρη. Στα τελευταία βασικός πρωταγωνιστής είναι ο Χορός, που συνήθως βρίσκεται στην «ορχήστρα» του θεάτρου και σε εναλλαγή με τα επεισόδια εκτελεί χορογραφίες, διαλέγεται με τα πρόσωπα του δράματος ή άδει. Αυτά τα τμήματα στα οποία το κύριο ρόλο διαδραματίζει ο Χορός ονομάζονται στάσιμα. Ακόμα, στην τελική και αποκρυσταλλωμένη εκδοχή του αττικού δραματικού δράματος συναντάμε και τον πρόλογο και την έξοδο, δηλαδή επίλογο του έργου. Όλα τα μέρη -επεισόδια και χορικά- είναι έμμετρα (Scodel 2016: 27-41).

Στην περίοδο που η τραγωδία πλέον είχε φτάσει στην απόλυτη τελειοποίηση της ως γραμματολογικό είδος ανήκει και ο *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη. Βέβαια, σύμφωνα με τις πηγές και την παράδοση με το Μύθο της Φαίδρας καταπιάστηκε εκτός τον Ευριπίδη και ένας άλλος μεγάλος τραγικός: ο Σοφοκλής. Προκαλεί έκπληξη το γεγονός πως ο πλέον ευσεβής των τραγικών ποιητών επεξεργάστηκε και παρουσίασε ένα θέμα που προκαλούσε το συντηρητικό κοινό της εποχής του. Ιδιαίτερα αν αναλογιστούμε πως στο πρώτο μισό του 5ου αιώνα π.Χ. ο Ευριπίδης είχε παρουσιάσει τον *Ιππόλυτο Καλυπτόμενο* (Roisman 1999: 398). Έργο που ξεσήκωσε την οργή του κοινού λόγω της προκλητικής συμπεριφοράς της Φαίδρας προς τον γιο του άντρα της, Θησέα. Φαίνεται πως, αν ευσταθούν οι μαρτυρίες, η *Φαίδρα* του Σοφοκλή, παρουσιάστηκε ως απάντηση στον άσεμνο και προσβλητικό *Ιππόλυτο Καλυπτόμενο* καταφέροντας, μάλιστα, να αποσπάσει και το πρώτο βραβείο. Σε μια προσπάθεια να ανασκευάσει τις κακές εντυπώσεις ο Ευριπίδης ασχολείται και δεύτερη φορά με τον ίδιο μύθο, παρουσιάζοντας το 428 π.Χ. τον *Ιππόλυτο Στεφανηφόρο*, έργο που σήμερα

γνωρίζουμε απλώς ως *Ιππόλυτο*. Σε αυτό διατηρεί τη βασική δομή της προηγούμενης του επεξεργασίας του μύθου, ωστόσο πλέον, προβάλλει την Φαίδρα ως ηθική και συνετή που δεν μπορεί να αντισταθεί στην άλογη μανία στην οποία η Θεά Αφροδίτη την παρασύρει με σκοπό να τιμωρήσει τον Ιππόλυτο (Moline 1975: 56). Αυτές οι αλλαγές στάθηκαν αρκετές για να χαρίσουν στον Ευριπίδη μια από τις λιγοστές του νίκες σε δραματικούς αγώνες. Υπογραμμίζοντας την ιδιαίτερη σχέση του με το κοινό της εποχής του.

Ο Ευριπίδης υπήρξε ο νεότερος των τριών μεγάλων τραγικών. Γεννήθηκε ανάμεσα στο 485 και 480 π.Χ. όταν ο Αισχύλος κατά την παράδοση κέρδισε τη πρώτη του νίκη στα μεγάλα Διονύσια. Ως ιδιαίτερη πατρίδα του αναφέρεται η Σαλαμίνα και έμελλε να βρει το θάνατο, σύμφωνα με την παράδοση από τα σκυλιά του Βασιλιά της Μακεδονίας Αρχελάου, το 406 στην Πέλλα (Scodel 2016: 40). Πραγματικό τέκνο της «λαμπρής πεντηκονταετίας» της Αθήνας, μιας και μεγάλωσε, μορφώθηκε και έδρασε την περίοδο μεταξύ του 480 και του 430 π.Χ., ο Ευριπίδης γεννήθηκε σε μια εξαιρετικά εύπορη οικογένεια, ο πατέρας του ο Μνήσαρχος καταγόταν από την Φλύα και παραδίδεται πως ήταν έμπορος (Scullion 2003: 389-390). Η οικονομική επιφάνεια του Μνησάρχου επέτρεψε στον Ευριπίδη να συναναστραφεί μερικούς από τους μεγαλύτερους φιλοσόφους της εποχής του, με τους Αναξαγόρα και Πρόδικο αναφέρονται και ως δάσκαλοί του (Scodel 2016: 29-30)

Μια παράδοση που σύγχρονοι μελετητές αμφισβητούν θέλει τον Ευριπίδη απογοητευμένο από τις συνεχείς αποτυχίες των έργων του και την άδικη κριτική και σάτιρα που δεχόταν να εγκαταλείπει την Αθήνα, έπειτα από πρόσκληση του φιλότεχνου και πλούσιου βασιλιά της Μακεδονίας. Η αναχώρησή του από την Αθήνα τοποθετείται συμβατικά το 408. Εκεί φαίνεται πως ανέλαβε ένα ρόλο αυλικού ποιητή και συμβούλου του βασιλιά Αρχελάου (Scullion 2003: 394). Στο ιδιαιτέρως φτωχό πολιτιστικά περιβάλλον της αυλής της Πέλλας θεωρούνταν πως συνέγραψε το τελευταίο του έργο τις *Βάκχες*, το οποίο και αφιέρωσε στον Αρχέλαο. Όσοι υποστηρίζουν την άποψη πως ο θάνατος βρήκε τον Ευριπίδη μακριά από την Αθήνα επισημαίνουν τα ιδιαιτέρως κολακευτικά αποσπάσματα του έργου προς τιμήν της Μακεδονίας (Moline 1975).

Ανεξαρτήτως του πού πέθανε ή του πού συνέθεσε το τελευταίο του έργο, γεγονός παραμένει πως οι σωζόμενες τραγωδίες του φαίνεται να έχουν γραφεί κατά την μακρόχρονη περίοδο του

Πελοποννησιακού Πολέμου (431-404 π.Χ.). Μια σειρά μάλιστα από ανέκδοτα γύρω από την αξία και τη δημοφιλία του ποιητή σχετίζονται με την ευνοϊκή μεταχείριση που επεφύλαξαν στους Αθηναίους οι εχθροί τους Σπαρτιάτες και Συρακούσιοι μετά από απαγγελίες στίχων του Ευριπίδη (Scullion 2003). Αν κάτι προκαλεί πραγματικά εντύπωση σχετικά με τον Ευριπίδη είναι η παραγωγικότητά του. Εικάζεται πως ξεκίνησε τη συγγραφική του δραστηριότητα αρκετά νωρίς. Σε ηλικία μόλις εικοσιπέντε ετών έλαβε μέρος για πρώτη φορά σε δραματικούς αγώνες, συνεχίζοντας να γράφει μέχρι το τέλος της ζωής τους.

Από τα εκατόν είκοσι δραματικά έργα που του αποδίδονται σώζονται δεκαοχτώ: η *Άλκηστης*, η *Μήδεια*, οι *Ηρακλείδες*, ο *Ιππόλυτος*, η *Ανδρομάχη*, η *Εκάβη*, οι *Ικέτιδες*, ο *Ηρακλής μαινόμενος*, οι *Τρωάδες*, ο *Ίων*, η *Ηλέκτρα*, η *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, η *Ελένη*, οι *Φοίνισσες*, ο *Ορέστης*, οι *Βάκχες*, η *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, ο *Ρήσος* – που σύμφωνα με νεότερες μελέτες δεν είναι δικό του έργο- και το μόνο σατυρικό δράμα που σώζεται έως τις μέρες μας: ο *Κύκλωπας* (Scodel 2016:). Το πλήθος των παραπάνω έργων -τα περισσότερα σωζόμενα έργα σε σχέση με οποιονδήποτε άλλο Αθηναίο τραγικό ποιητή- φαίνεται να επιβεβαιώνει την πληροφορία πως υπήρξε πολυγραφότατος. Άξιο αναφοράς είναι και το γεγονός πως τα σωζόμενα έργα του Ευριπίδη είναι περισσότερα από εκείνα του Αισχύλου και του Σοφοκλή. Οι δύο μεγάλοι συγκαίρινοί του Ευριπίδη ποιητές απολάμβαναν πολύ καλύτερης φήμης και αποδοχής από αυτόν. Ωστόσο, φαίνεται πως τα αισθητικά πρότυπα μεταβλήθηκαν και το έργο του Ευριπίδη αγαπήθηκε ιδιαίτερα στην ύστερη αρχαιότητα, καθώς με το βαθύ σκεπτικισμό του και τα ανθρωπιστικά του ιδεώδη που διέφεραν από το αυστηρό ηρωικό ήθος του Αισχύλου και το υψηλό πνεύμα του Σοφοκλή, εξέφραζε τις ανησυχίες και τους προβληματισμούς του κοινού της ελληνικής και ρωμαϊκής περιόδου. Αυτή η προτίμηση, η αλλαγή στο τρόπο που αντιμετωπίζονταν τα έργα και οι ιδέες του Ευριπίδη υπογραμμίζει με τον πλέον εμφανικό τρόπο το πόσο ρηξικέλευθος και ανανεωτής υπήρξε. Ένα ακόμα στοιχείο που μαρτυρεί την μετά θάνατον δημοφιλία του Ευριπίδη είναι το ότι, εκτός των ολόκληρων έργων του, συναντούμε συχνά αναφορές και αποσπάσματα από άλλα χαμένα έργα του σε άλλους συγγραφείς (Allan 1999: 146). Τη μεγάλη του αξία την αναγνώρισε ο ίδιος Αριστοτέλης στην *Ποιητική*, χαρακτηρίζοντας τον Ευριπίδη ως τον «τραγικώτατον των ποιητών» (Mastrorarde 2010: 3). Χαρακτηρισμός που αρμόζει για τον Ποιητή που περισσότερο από οποιονδήποτε άλλο δημιουργεί

στα έργα του τις προϋποθέσεις για να προκληθεί ο *έλεος* και ο *φόβος* στην ψυχή των θεατών, οδηγώντας τους σχεδόν με μαθηματική ακρίβεια στη κάθαρση (Mastronarde 2010: 18-22).

Μια δικαίωση που μάλλον θα άφηνε τον Ποιητή ασυγκίνητο. Η περσόνα του μισάνθρωπου Ευριπίδη που έχει αποσυρθεί σε ένα σπήλαιο στη Σαλαμίνα και αποφεύγει τις επαφές με τους ανθρώπους ή τη συμμετοχή στα πολιτικά και κοινωνικά και πολιτικά δρώμενα της πόλεως υπογραμμίζει την ιδιαίτερα προβληματική αν όχι τραυματική σχέση του με το Αθηναϊκό κοινό. Η δημιουργικότητα, το ανανεωτικό του πνεύμα αλλά και η εργατικότητα του Ευριπίδη δεν κατάφερε παρά να του προσφέρει μόνο πέντε νίκες στους δραματικούς αγώνες. Μάλιστα η μία απ' αυτές ήταν μετά θάνατον. Η πρώτη του νίκη ήρθε μόλις το 441, δηλαδή χρειάστηκε δεκαπέντε χρόνια μέχρι το κοινό να αναγνωρίσει την αξία και το ταλέντο του ποιητή από τη Σαλαμίνα. Η πιο συνήθης και μάλλον η πιο ορθή ερμηνεία θέλει οι σύγχρονοι του Ευριπίδη να μην αντιλαμβάνονται επαρκώς τη κριτική στάση του ποιητή απέναντι στις παλαιότερες αξίες, όπως και τον σκεπτικισμό του απέναντι στο θείο. Μια άλλη, όχι απαραίτητα ασύμβατη με την πρώτη ερμηνεία, θέση θέλει το Αθηναϊκό κοινό να έχει γαλουχηθεί με το ιδεολογικό περιεχόμενο και την τεχντροπία των δύο άλλων μεγάλων τραγικών ποιητών και να μην μπορεί να μεταβολίσει τις ιδέες του ριζοσπάστη Ευριπίδη (Stevens 1956: 87-90). Ένα άλλο στοιχείο που ίσως συνέβαλε στην μειωμένη αποδοχή του ήταν σε σχέση με τον Σοφοκλή και τον Αισχύλο υστερούσε λυρικά, με τα έργα του να έχουν εντονότερη θεατρικότητα.

Αυτό το καινοτόμο πνεύμα του Ευριπίδη φαίνεται στο περιεχόμενο της ποίησης του αλλά και από τους νεωτερισμούς που εισήγαγε στην αρχαία ελληνική τραγωδία. Αντλούσε και αυτός τα θέματα των έργων του από τους μεγάλους μυθικούς κύκλους. Ωστόσο, τοποθέτησε τους χαρακτήρες σε οριακές καταστάσεις της καθημερινής ζωής κατορθώνοντας να φέρει την τραγωδία εγγύτερα στον μέσο άνθρωπο και τον κοινό βίο (Scodel 2016: 35). Στα έργα διακρίνουμε μια σειρά από κοινά γνωρίσματα. Ο πρόλογος σε όλες τις τραγωδίες του έχει τη μορφή ενός μονολόγου με τον οποίο κατατόπιζε τον θεατή για τα γεγονότα που πραγματευόταν το έργο. Ιδιαίτερη προσοχή έδινε στην τοποθέτηση της δράσης του έργου στο ακριβές της πλαίσιο, συχνά αναπτύσσοντας με λεπτομέρεια το γενεαλογικό δέντρο των προγόνων των πρωταγωνιστών, και βοηθώντας με αυτό το τρόπο τους θεατές του να αναγνωρίσουν την προϊστορία των προσώπων τις τύχες των οποίων θα

παρακολουθούσαν (Mastronarde 2010: 48). Ένα άλλο στοιχείο στο οποίο συχνά κατέφευγε ήταν το να χρησιμοποιεί τα πρόσωπα του έργου ως οχήματα για να διατυπώσει ιδέες και στοχασμούς που συμπύκνωναν τις εμπειρίες της ζωής του, αλλά και την εν γένει κοσμοθεωρία του. Τέλος προχώρησε σε ευρεία χρήση του «*από μηχανής θεού*», τοποθετώντας συχνά μέσα στα έργα του κάποιο θεϊκό πρόσωπο, που παρενέβαινε και έδινε λύση στα αδιέξοδα των ηρώων και την τελική λύση (Lefkowitz 2015: 4).

Ο Ευριπίδης διατήρησε τη δομή της τραγωδίας που υπήρχε πριν από αυτόν, όμως επέλεξε να καινοτομήσει στη λειτουργία των χορικών εντός της πλοκής του έργου. Σε αντίθεση με προγενέστερα παραδείγματα που διασώζονται, τα στάσιμα του Ευριπίδη, συχνά μοιάζουν αποκομμένα ή ελάχιστα συνδεδεμένα με τη δράση που έχει προηγηθεί. Στο έργο του επίσης, εντοπίζουμε τη συχνή εμφάνιση αγγελικών ρήσεων. Καταφεύγοντας σε αφηγήσεις περιστατικών που γίνονταν μακριά από το σκηνικό χώρο ώστε να προωθήσει την εξέλιξη της πλοκής ή να αποφύγει την απεικόνιση δύσκολων στη σκηνοθεσία και σκηνογραφία επεισοδίων. Ένα ακόμα χαρακτηριστικό της ποίησης του αποτελεί η εμφάνιση συνεχών αντιθέσεων που δυσκολεύουν οποιαδήποτε προσπάθεια σκιαγράφησης της ακριβούς φιλοσοφίας του και των ιδεολογικών του θέσεων. Για παράδειγμα, σε πολλές περιπτώσεις δίνει την εντύπωση του μισογύνη. Μια προσεκτικότερη όμως μελέτη των έργων του αποκαλύπτει την ύπαρξη δεκάδων σημείων όπου εξυψώνει γυναικείες μορφές στην απόλυτη εξιδανίκευση. Άλλοτε πάλι, φαίνεται να σαρκάζει ή να ειρωνεύεται τις θρησκευτικές αντιλήψεις του καιρού του, για να αποκαλυφθεί από μια πιο προσεκτική ανάλυση του έργου του πως διακατεχόταν από μια πιο φωτεινή αντίληψη περί του θείου, ακόμα και μια πρωτεϊκή θρησκευτική ευλάβεια (Lefkowitz 2015: 17-8).

Η προβληματική για τους συγκαιρινούς του, σχέση του Ευριπίδη με το θείο οφείλεται στο γεγονός πως είναι ο πρώτος εκ των τριών τραγωδών που έθεσε τους Θεούς στο περιθώριο, βάζοντας στο προσκήνιο ανθρώπινους χαρακτήρες. Ο Ευριπίδης επέλεξε να τονίσει πως όλα εξαρτώνται από τα ανθρώπινα πάθη και την αδυναμία μας να τα τιθασεύσουμε. Περισσότερο από οποιονδήποτε άλλο ποιητή της εποχής του, διερεύνησε τα εσώτερα πάθη και κίνητρα των ανθρώπων μέσα από τις περσόνες των ηρώων του (De Romilly 1997, σ. 55). Ανάμεσα σε αυτά τα πάθη, φυσικά,

συγκαταλέγεται και ο έρωτας. Αυτό το ακαταμάχητο και κάποιες φορές καταστροφικό πάθος μπαίνει συχνά στο μικροσκόπιο του Ευριπίδη, όπως στον *Ιππόλυτο* (De Romilly 1997, σ. 56).

## 1.2 Ο *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη

Η «καθώς πρέπει» εκδοχή του μύθου που παρουσίασε ο Ευριπίδης το 428 π.Χ. εκτυλίσσεται στο παλάτι του Θησέα στην Τροιζήνα (Scodel 2016). Εκεί ο *Ιππόλυτος*, γιος του Θησέα και της αμαζόνας *Ιππολύτης*, ζει μια ζωή αφιερωμένη στο κυνήγι και την φύση όπως προστάζει η θεά Άρτεμις. Μάλιστα, ακολουθώντας της επιταγές της Θεάς του Κυνηγιού ακολουθεί και ένα βίο αγνότητας απορρίπτοντας πλήρως ως βδελυρή οποιαδήποτε σκέψη συνεύρεσης του με κάποιο μέλος του γυναικείου φύλου. Αυτή η άρνηση του έρωτα είναι τόσο ακραία που φτάνει να προσβάλει και την ίδια την Αφροδίτη, αρνούμενος να τις αποδώσει τις πρέπουσες τιμές. Προσβολή που η Θεά δεν αφήνει αναπάντητη.

Ο πρόλογος (Ευριπίδη, *Ιππόλυτος*: 1-120, 428/2019) του έργου παρουσιάζει ακριβώς αυτό. Το γεγονός πως η Αφροδίτη είναι οργισμένη, λόγω της περιφρόνησης της λατρείας της αλλά και της ίδιας από τον *Ιππόλυτο*. Για αυτό και δηλώνει πως είναι έτοιμη να θέσει σε εφαρμογή ένα σχέδιο που θα τον οδηγήσει στην καταστροφή του. Ο τρόπος που επιλέγει να τον τιμωρήσει, μοιάζει αδιανόητα σκληρός και υπέρμετρος αναλογικά με το έγκλημα του νέου: εμπνέει τον έρωτα για αυτόν στη μητριά του Φαίδρα και πληροφορεί το κοινό για τον επικείμενο θάνατο και των δύο. Εμπλέκοντας την Φαίδρα ως παθητικό και εν πολλοίς αθώο θύμα στα σχέδια της η Αφροδίτη υπογραμμίζει την αδιαφορία της για τη μοίρα των ανθρώπων. Στους επόμενους στίχους του έργου, ο *Ιππόλυτος* παρουσιάζεται να επιστρέφει από το κυνήγι και να υμνεί την Άρτεμη, χωρίς όμως να αποδώσει και τις απαραίτητες τιμές και στην θεά Αφροδίτη. Ένας υπηρέτης του νεαρού πρίγκηπα, παρακαλά τη θεά να συγχωρέσει τον *Ιππόλυτο* για τον παρορμητισμό του, τον οποίο αποδίδει στον νεανικό του ενθουσιασμό. Έκκληση που η Αφροδίτη δε δέχεται.

Στην πάροδο (Ευριπίδη, *Ιππόλυτος*: 121-169, 428/2019) ο Χορός των γυναικών πληροφορεί το κοινό για την άσχημη κατάσταση της ψυχικής και σωματικής υγείας της Φαίδρας, διερωτάται για την αιτία του κακού, μη γνωρίζοντας, όμως, ποια είναι. Η πάροδος τελειώνει με την επίκληση του



χορού στη θεά Άρτεμη για βοήθεια. Στο πρώτο επεισόδιο (Ευριπίδη, *Ιππόλυτος*: 170-524, 428/2019) εμφανίζονται στη σκηνή η Φαίδρα και η «τροφός». Μια γυναίκα της απόλυτης εμπιστοσύνης της Φαίδρας που από παιδί της συντροφεύει. Η «τροφός» εκφράζει τη θλίψη και την ανησυχία της για την κατάσταση της κυράς της. Στη συνέχεια, ο χορός απευθύνει το λόγο στην «τροφό» ζητώντας να μάθει τα αίτια της κατάστασης της Φαίδρας. Ερώτηση για την οποία δεν λαμβάνει απάντηση. Τότε επεμβαίνει η Τροφός η οποία απευθύνεται στη Φαίδρα λέγοντάς της πως αν συνεχίσει έτσι, ο θάνατος της είναι βέβαιος και ότι τα βασιλικά δικαιώματα του θρόνου θα περάσουν στον «μπάσταρδο γιο της Αμαζόνας», Ιππόλυτο αντί των νόμιμων τέκνων που έχει γεννήσει με τον Θησέα. Η Φαίδρα στο άκουσμα και μόνο του ονόματος του Ιππόλυτου ταραίζεται και μετά από πιέσεις αποκαλύπτει πως είναι ερωτευμένη με αυτόν.

Στη συνέχεια ο Χορός εκφράζει την ανησυχία από τις συνέπειες που μπορούν να προκύψουν από ένα τέτοιο άνομο πάθος. Στην στιχομυθία που ακολουθεί η Φαίδρα εξομολογείται πως κράτησε τον έρωτά της για τον Ιππόλυτο κρυφό από ντροπή, ώστε να προστατεύσει τον άνδρα της και τα παιδιά της από την ταπείνωση. Έπειτα τον λόγο παίρνει η Τροφός επιχειρώντας να παρηγορήσει την Φαίδρα και να δώσει λύση στα βάσανα της. Εξυμνεί τη δύναμη της Αφροδίτης και καθησυχάζει την Φαίδρα πως θα κρατήσει το μυστικό της. Ακολουθεί το πρώτο στάσιμο (Ευριπίδη, *Ιππόλυτος*: 525-564, 428/2019) όπου ο Χορός υμνεί την δύναμη του Έρωτα μέσα από αναφορές σε προγενέστερα ερωτικά επεισόδια μεταξύ θεών και ηρώων. Στη συνέχεια, στο δεύτερο επεισόδιο (Ευριπίδη, *Ιππόλυτος*: 563-731, 428/2019), η Φαίδρα και ο Χορός ακούνε τις φωνές του Ιππόλυτου που συνομιλεί με την Τροφό. Γρήγορα γίνεται κατανοητό πως η Τροφός μίλησε για το πάθος της κυράς της στον Ιππόλυτο. Η στιχομυθία Ιππόλυτου και Τροφού αποτελεί το σημείο καμπής του έργου. Σε αυτήν ο Ιππόλυτος απορρίπτει το άνομο και απρεπές πάθος της Φαίδρας. Παραμένει πιστός στον όρκο της αγνότητάς του και καταφέρει εναντίον των γυναικών και της ακολασίας τους. Ωστόσο, πριν εγκαταλείψει την σκηνή θυμάται πως η Τροφός τον ανάγκασε να πάρει όρκο πως δεν θα αποκαλύψει τίποτα από όσα θα του έλεγε σε κάποιον τρίτο. Η ευσέβεια και η ηθική του Ιππόλυτου ακυρώνουν η μία την άλλη, ο γιος της Αμαζόνας αναγκάζεται για να μην παραβιάσει τον όρκο του να κρατήσει κρυφά από τον πατέρα του Θησέα, όσα του αποκάλυψε η Τροφός.

Μόλις πληροφορείται την καταστροφική τροπή του σχεδίου της θεραπεινίδας της, η Φαίδρα στρέφεται εναντίον της. Η Τροφός αναγνωρίζει πως έσφαλε αλλά συνεχίζει να υποστηρίζει πως μπορεί ακόμα να βρεθεί λύση για τα βάσανα της κυράς της. Κάτι που η απελπισμένη και οργισμένη Φαίδρα δε δέχεται. Μάλιστα, οργισμένη διώχνει την Τροφό κατηγορώντας την πως την κατέστρεψε και απευθύνεται στον Χορό των γυναικών της Τροιζήνας υποστηρίζοντας πως είναι πρόθυμη να αυτοκτονήσει για να γλιτώσει από τη ντροπή, υπαινισσόμενη, ταυτόχρονα, πως θα συμπαρασύρει στον όλεθρο μαζί της και τον Ιππόλυτο.

Στο δεύτερο στάσιμο (Ευριπίδη, *Ιππόλυτος*: 776-1101, 428/2019), που ακολουθεί, ο Χορός κάνει αναφορά στη γενεαλογία της Φαίδρας. Η καταγωγή της από την Κρήτη και η προβληματική σχέση της μητέρας της Πασιφάης προβάλλονται τροφοδοτώντας μια έμμεση κρίση για το απρεπές της πάθος. Το στάσιμο ολοκληρώνεται με μια πρόβλεψη, η Φαίδρα θα αυτοκτονήσει. Στο τρίτο επεισόδιο (στ. 776-1101) ταραγμένη η Τροφός σπεύδει να ανακοινώσει πως η Φαίδρα κρεμάστηκε. Αυτή η αναγγελία λαμβάνει χώρα ακριβώς την στιγμή της επιστροφής του Θησέα στη Τροιζήνα. Ο Αθηναίος Βασιλιάς μαθαίνοντας το θάνατο της συζύγου του σπεύδει να δει το σώμα της. Στα χέρια του νεκρού κορμιού της Φαίδρας ο Θησέας βρίσκει μία πινακίδα. Αφού διαβάσει το περιεχόμενό της φανερά οργισμένος καταριέται τον Ιππόλυτο. Μαθαίνουμε πως η Φαίδρα πριν αυτοκτονήσει έγραψε πως ο Ιππόλυτος προσέβαλε την τιμή της γεγονός που την ανάγκασε να βάλει τέλος στη ζωή της. Για να τιμωρήσει το Ιππόλυτο -την αθωότητα του οποίο απορρίπτει ασυζητητί- ο Θησέας τον εξορίζει. Όμως, αυτό δεν είναι αρκετό για να κατευνάσει την οργή του Θησέα. Ζητά, επιπλέον, από τον πατέρα του Ποσειδώνα να τον βοηθήσει ώστε να τιμωρήσει Ιππόλυτο στερώντας του τη ζωή. Για την ακρίβεια χρησιμοποιεί εναντίον του Ιππόλυτου μία από τις τρεις κατάρες που κάποτε του είχε προσφέρει ως δώρο ο Ποσειδώνας. Ο Χορός προσπαθεί μάταια να μεταπεισει τον Θησέα.

Στο τρίτο στάσιμο (Ευριπίδη, *Ιππόλυτος*: 1102-1150, 428/2019), η άδικη τιμωρία του Ιππόλυτου κυριαρχεί. Τόσο ο χορός των γυναικών όσο και αυτός των κυνηγών εκφράζουν τη λύπη τους για την μοίρα του νέου. Η έξοδος (Ευριπίδη, *Ιππόλυτος*: 1151-1466, 428/2019) προσφέρει τη λύτρωση. Ένας αγγελιοφόρος εμφανίζεται και αναφέρει στον Θησέα ότι ο Ιππόλυτος βρίσκεται βαριά τραυματισμένος και ετοιμοθάνατος. Ο Βασιλιάς ζητά να δει τον γιο του. Τότε εμφανίζεται ως από μηχανής Θεά, η Άρτεμις, και αφού αποκαλύψει την αλήθεια, δηλώνει πως θα τιμήσει τον αθώο

νέο. Ο Ιππόλυτος ετοιμοθάνατος συγχωρεί τον Θησέα που ελεεινολογεί την μοίρα του, και πεθαίνει.

Οι τραγωδίες επιτρέπουν αναγνώσεις σε πολλά επίπεδα και, κυρίως, από διαφορετικές οπτικές γωνίες. Στην περίπτωση αυτή έχουμε αφενός μια ιστορία που εμπνέεται από τη λατρεία ενός τοπικού ήρωα, του Ιππόλυτου, μάλιστα η αναφορά στην καθιέρωση εορτών προς τιμήν του στη Τροιζήνα οδηγεί σε ερμηνείες που υποστηρίζουν πως ο Ιππόλυτος ίσως να ήταν κάποια τοπική θεότητα της Τροιζήνας που κατέπεσε στο καθεστώς του ήρωα. Παράλληλα, η φιγούρα του αθώου Ιππόλυτου που έχει αφιερωθεί στην Άρτεμη έρχεται σε σύγκρουση με την ύβρη που διαπράττει αρνούμενος να λατρεύει την Αφροδίτη και την υπερφίαλη στάση του. Οι άνθρωποι στον Ευριπίδη οδηγούνται στη καταστροφή όταν αποτυγχάνουν να συμμορφωθούν με τα υψηλά πρότυπα που θέτουν για τον εαυτό τους.

Στον αντίποδα βρίσκεται η Φαίδρα. Θύμα των μηχανορραφιών μιας θεάς. Η κόρη της Πασιφάης μοιάζει με αθώο πiónι στην αρχή του έργου, που μάλιστα επιδεικνύει και μιας μορφής απελπισμένου ηρωισμού όταν πασχίζει να τιθασεύσει τα αισθήματά της ακόμα και με κίνδυνο για τη ζωή της. Σταδιακά, όμως, η απόρριψη της από τον Ιππόλυτο την οδηγεί όχι μόνο στην απελπισία αλλά και στην εκδικητικότητα απέναντι στον αθώο νέο. Εξίσου τραγικό πρόσωπο είναι και ο Θησέας. Ο πατέρας του Ιππόλυτου και σύζυγος της Φαίδρας παραδίνεται στην οργή του και άλογα οδηγείται στην υπέρμετρη και άδικη όπως αποδεικνύεται αλλά φαινομενικά ορθή τιμωρία του νέου. Η εμφάνιση της από μηχανής θεάς Άρτεμης δίνει τη λύση στο έργο. Ο Ιππόλυτος συγχωρεί τον Πατέρα του και οι δύο άντρες συμφιλιώνονται με την περιφρονημένη Φαίδρα να μπαίνει στο περιθώριο ως μια φιγούρα καταστρεπτική που ντροπιάζει το φύλο της.

Ο μισογυνισμός του ποιητή και τα δίπολα του μύθου συναντώνται και δημιουργούν ένα έργο που θα μπορούσε κάλλιστα να αναγνωσθεί ως μια καταδίκη της Φαίδρας. Παρόλα αυτά είναι οι περιγραφές της αγωνιώδους κατάστασης και των αδιεξόδων που βιώνει η Φαίδρα από το άνομο και απρεπές πάθος της εκ μέρους του Ευριπίδη, που κατέστησαν την κόρη της Πασιφάης στο κεντρικό τραγικό πρόσωπο του έργου. Δεν θα είναι υπερβολή δε, να υποστηρίξει κανείς αυτό το πρώτο αρχέτυπο του μύθου της Φαίδρας είναι που οδήγησε στη συνέχεια, αναγνώστες και ποιητές να εστιάσουν και να εμπνευστούν όχι από την τραγική μοίρα του Ιππόλυτο αλλά από της Φαίδρας.

Ο λόγος είναι πως ο Ευριπίδης κατόρθωσε να αποδώσει με τον πλέον γλαφυρό τρόπο τις συνέπειες ψυχολογικές και σωματικές του άλογου και καταστρεπτικού πάθους που ονομάζεται έρωτας. Η Φαίδρα δεν πέφτει θύμα της οικογενειακής της ιστορίας ή της οργής της Αφροδίτης, αλλά ενός πάθους ατίθασου. Το ηρωικό της ήθος αναδεικνύεται όταν πασχίζει κόντρα στα θέλω της να το περιορίσει ακόμα και αν αποτυγχάνει. Η καταστροφή της ξεκινά όταν ακούει την Τροφό της και αποφασίζει να εκμυστηρευθεί τα αισθήματά της στον Ιππόλυτο. Γιατί το πάθος το μολογημένο οδηγεί στην συνειδητοποίηση της οριακής κατάστασης. Τέλος, η ολοκλήρωσή της έρχεται με την απόρριψη και, κυρίως, με το φόβο που προκαλεί ο διασυρμός της στο ενδεχόμενο ο Ιππόλυτος να αποκαλύψει όσα άκουσε στον Θησέα. Το πάθος και η ψυχική διερεύνηση είναι αυτά που εντυπωσιάζουν στη τραγωδία του Ευριπίδη. Όχι τυχαία αυτά τα δύο είναι που εμπνέουν και τον Ρωμαίο ρήτορα, φιλόσοφο και συγγραφέα Σενέκα να ασχοληθεί με την Φαίδρα και να προτείνει μια διαφορετική ανάγνωση. Μια ανάγνωση που συμπληρώνει την αρχετυπική εκδοχή της Φαίδρας, αυτή με την οποία θα αναμετρηθούν οι σύγχρονες αναγνώσεις της.

### **1.3 Η Φαίδρα του Σενέκα**

Αν οι τρεις τραγικοί πιστώνονταν σύμφωνα με την παράδοση εκτός από θεματικές και υφολογικές καινοτομίες και μια σειρά τεχνικών νεωτερισμών που ενίσχυαν την δυναμική και την θεατρικότητα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, αυτό δεν ισχύει για του επιγόνους τους. Η Τραγωδία, γέννημα ενός πολύ συγκεκριμένου πολιτικού και κοινωνικού περιβάλλοντος αρχίζει παράλληλα με τον θεσμό της πόλεως κράτους να παρακμάζει. Ήδη από τον 4ο αι. π.Χ., η αρχαία ελληνική τραγωδία χαρακτηρίζεται από στασιμότητα, μετατρέπόμενη σε μουσειακό είδος.

Μουσειακό είδος που εκτιμάται από ό,τι φαίνεται ιδιαίτερα από τις μορφωμένες ελίτ της ανερχόμενης πολιτικής και στρατιωτικής δύναμης της περιόδου, της Ρώμης. Εγκλωβισμένη σε ένα επαρχιωτισμό και ένα φιλοπόλεμο πνεύμα που ελάχιστα το συγκινούν οι τέχνες, η ρωμαϊκή κοινωνία φαίνεται να μην μπόρεσε ποτέ να αναπτύξει μια αυτοφυή και θαλερή θεατρική παράδοση.

Η γένεση του ρωμαϊκού θεάτρου οφείλεται σε έναν ξένο αιχμάλωτο πολέμου και στηρίχτηκε στη μίμηση ξένων προτύπων. Ακόμα και στο απόγειό της, κατά την περίοδο του Αυγούστου, η ρωμαϊκή γραμματεία απέτυχε να μας δώσει θεατρικά έργα αντάξια του αττικού δράματος (Arkins 1995:1-4). Μάλιστα είναι αξιοσημείωτο και μαρτυρά την προβληματική ανάπτυξη της ρωμαϊκής δραματοουργίας το γεγονός πως οι τραγωδίες της συγκεκριμένης περιόδου γράφονταν κυρίως για να διαβάζονται ή να απαγγέλλονται παρά για να παρασταθούν μπροστά σε κοινό. Αν και με αυτή την ερμηνεία δε συμφωνούν όλοι οι μελετητές, είναι κοινά αποδεκτό πως το ρωμαϊκό δράμα απέτυχε να κερδίσει το ενδιαφέρον του κοινού.

Ένα ακόμα στοιχείο που υπογραμμίζει αυτή την αποτυχία της ρωμαϊκής δραματοουργίας να εξελιχθεί, είναι πως άντλησε σχεδόν όλη την θεματολογία της από προγενέστερα ελληνικά έργα, με τους Ρωμαίους συγγραφείς να μεταγράφουν παλαιότερα αττικά δράματα με το ευριπίδειο έργο να αποτελεί το πλέον δημοφιλές προς μίμηση πρότυπο (Boyle 2006: 18). Φυσικά, θα ήταν λάθος να αποδώσουμε την αποτυχία της ανάπτυξης ενός θαλερού δραματικού θεάτρου αποκλειστικά σε έλλειψη ταλέντου από πλευρά συγγραφέων ή ενδιαφέροντος από πλευράς κοινού. Πράγματι, το ρωμαϊκό κοινό που κατά την διάρκεια των εορτών κατέκλυζε τα θέατρα, αρέσκονται σε θεάματα λαϊκότερα και πιο βίαια (Calder 1976: 2-8), ωστόσο έλειψαν και οι αντικειμενικές συνθήκες που θα οδηγούσαν σε μια άνθιση παρόμοια με αυτή που βίωσε το θέατρο στην Αρχαϊκή και Κλασική Αθήνα.

Όχι τυχαία ανάμεσα στους πιο ονομαστούς και επιτυχημένους Ρωμαίους τραγικούς συγγραφείς ήταν ο Λίβιος Ανδρόνικος (280-200 π.Χ.). Γεννημένος στην ελληνική αποικία Tarentum, ο Ανδρόνικος βρέθηκε αιχμάλωτος και σκλάβος στη Ρώμη σε κάποιο μέλος της επιφανούς οικογένειας των Livy. Εκεί κατάφερε σε σύντομο χρονικό διάστημα να γίνει τέλειος χειριστής της λατινικής γλώσσας και να φτάσει στο σημείο να διδάσκει σε παιδιά γραφή και ανάγνωση. Ο Λίβιος, στηριζόμενος σε ελληνικά πρότυπα, εισήγαγε τη τραγωδία στη ρωμαϊκή γραμματεία, κυρίως μέσω μεταφράσεων και διασκευών έργων τού 5ου αιώνα. Αν και από αυτά τα έργα έχουν σωθεί μόνο αποσπάσματα, στον Ανδρόνικο Λίβιο πρέπει να αποδοθεί η θεμελίωση μια παράδοσης και πρακτικής που ακολούθησαν όλοι οι μεταγενέστεροι Ρωμαίοι συγγραφείς, όπως ο Γκναίος Ναίβιος (271-201 π.Χ.) και ο Κόιντος Έννιος (239-169 π.Χ.). Χαρακτηριστικά, ο Ναίβιος που

υπήρξε πολυγραφότατος και, κατά την παράδοση, συνέγραψε εννέα τραγωδίες και εκατόν σαράντα κωμωδίες που όλες θεωρούνται απομίμηση ελληνικών προτύπων (Boyle 2006: 49). Παρόμοια ήταν και η περίπτωση του Έννιου, ο οποίος μιμήθηκε πρωτίστως τον Ευριπίδη. Χαρακτηριστικά από τις είκοσι δύο τραγωδίες του Έννιου, που μας παραδίδονται, οι τρεις είναι αποτελούν απευθείας μετεγγραφές έργων του Ευριπίδη. Για την ακρίβεια, πρόκειται για τις *Hecuba* από την *Εκάβη*, την *Iphigenia* από την *Ιφιγένεια* και την *Medea* από την Μήδεια. Στη *Medea*, φαίνεται μάλιστα να ακολούθησε σχεδόν αυτολεξεί το Ευριπίδειο πρότυπο (Erasmus 2010: 30-7).

Τάση που συναντάται και στο έργο του θεωρούμενου ως του πλέον ολοκληρωμένου και ταλαντούχου Ρωμαίου δραματουργού, του Λεύκιου Άκκιου (170-86 π.Χ.), του οποίου οι τραγωδίες μάλλον υπήρξαν οι μόνες που εξακολούθησαν να ανεβάζονται στη σκηνή και μετά το θάνατό του για αρκετά χρόνια (Moore 2012: 59-66). Επιλέγοντας να ακολουθήσει κυρίως τον Ευριπίδη και το Σοφοκλή, ο Άκκιος συνέγραψε σαράντα πέντε τραγωδίες που βασίζονταν σε ελληνικά θέματα. Ανάμεσα σε αυτά τα έργα αναφέρεται και μια *Alcestis*, που, όμως, επειδή δε διασώζεται ως τις μέρες μας, δεν μπορούμε να πούμε σε ποιο βαθμό στηρίχτηκε στο έργο του Ευριπίδη.

Δύο από τα έργα του Άκκιου ανήκαν στην κατηγορία των praetextae, δηλαδή αντλούσαν την θεματολογία τους από την ιστορία ή τη μυθολογία της Ρώμης. Το ένα από αυτά είχε τον τίτλο *Brutus* και πραγματευόταν την εκθρόνιση των Ταρκυνίων -της δυναστείας των Βασιλέων της Ρώμης- από τον Λεύκιο Ιούνιο κ και τον *Decius* που πραγματευόταν στην ηρωική στάση του Ύπατου Publius Decius Mus (π. 340) που με σκοπό να χαρίσει τη νίκη στο στρατό του προχώρησε σε μια *devotio*, δηλαδή σε μια τελετουργική θυσία του στο πεδίο της μάχης (Rose). Τέλος την εποχή του Αυγούστου, δύο μεγάλοι τραγωδοί αναφέρονται, για την ακρίβεια συγγραφείς που ασχολήθηκαν με τη συγγραφή τραγωδιών, ο Σενέκας (4 π.Χ.- 65 μ.Χ) και ο Βάριος Ρούφος (1ος αι μ.Χ.). Ο τελευταίος αναφέρεται ως ο συγγραφέας μιας τραγωδίας με τον τίτλο *Θυέστης*, πάλι με βάση ελληνικά πρότυπα- που παραστάθηκε στα επινίκια της ναυμαχίας του Ακτίου το 31 π.Χ (Moore 2012 & Erasmus 2010: 72-9).

Αυτή η τάση μίμησης ελληνικών προτύπων και η χαμηλής ποιότητας δραματική παραγωγή των λατίνων ποιητών έρχεται σε πλήρη αντίθεση με το ρόλο που είχαν τα λατινικά έργα ως πηγής έμπνευσης για το Ευρωπαϊκό θέατρο του μεσαίωνα και της νεοτερικής. Ωστόσο, αυτή η

δυσανάλογη σημασία που προσέλαβε η λατινική δραματουργία οφείλεται κυρίως στο έργο ενός ανθρώπου, του Σενέκα.

Φιλόσοφος, ποιητής και δραματουργός, ο Σενέκας γεννήθηκε γύρω στο 4 π.Χ. στην Κορδούη (σημερινή Κόρδοβα) της Ισπανίας, ένα από τα πιο σημαντικά κέντρα της ρωμαϊκής κουλτούρας στην Ιβηρική χερσόνησο της περιόδου (Calder1976). Ανάμεσα στα έργα του που έφτασαν έως τις μέρες μας συγκαταλέγονται ποιήματα, πεζά και τραγωδίες, μια σάτιρα, φιλοσοφικές μελέτες και επιστολές. Ήταν γιος του ρήτορα Σενέκα και της Ελβίας (Veyne 2002: 24). Η οικογένειά του ήταν πλούσια, είχε ιταλική καταγωγή και ανήκε στη τάξη των ιππέων. Ανατράφηκε με την αυστηρή απλότητα των παλαιών ρωμαϊκών ηθών και μυήθηκε στη φιλοσοφία από τη μητέρα του Ελβία. Ο πατέρας του τον έφερε σε πολύ μικρή ηλικία στη Ρώμη και φρόντισε μαζί με την θεία του Σενέκα για τη μόρφωση του νεαρού (Τσουρέας 2009: 13). Αποτέλεσμα αυτής της προσοχής ήταν ο Σενέκας να σπουδάσει δίπλα σε μερικούς από τους σημαντικότερους δασκάλους του καιρού του. Ανάμεσα στους δασκάλους του αναφέρονται οι στωικοί φιλόσοφοι Άτταλος και Παπίριος Φαβιανός.

Στην αρχή της σταδιοδρομίας του ο Σενέκας άσκησε το επάγγελμα του δικηγόρου διακρινόμενος ως ρήτορας. Μετά από ένα διάστημα απουσίας από τη Ρώμη κατά το οποίο επισκέφθηκε την Αίγυπτο επέστρεψε αναλαμβάνοντας μια σειρά πολιτικών αξιωμάτων κατά την διάρκεια της βασιλείας του Καλιγούλα. Η ρητορική δεινότητα του Σενέκα και οι επιτυχίες στη δικηγορία ανησύχησαν πολύ τον αυτοκράτορα Καλιγούλα, ο οποίος αποφάσισε την εξόντωσή του, μεταπείστηκε, ωστόσο, από μια ευνοούμενή του που ήταν ερωμένη του Σενέκα κι η οποία μεσολάβησε για να σώσει τη ζωή του, υποστηρίζοντας πως ο φιλόσοφος και ποιητής ήταν φυματικός και του απέμεναν ελάχιστοι μήνες ζωής. Ο Σενέκας, συνειδητοποιώντας τον κίνδυνο για την ζωή του αν συνέχιζε να προσελκύει την προσοχή των ισχυρών, αποφάσισε να αποτραβηχτεί από τα δημόσια πράγματα και να ασχοληθεί αποκλειστικά με τη μελέτη. (Τσουρέας 2009). Με την προτροπή του πατέρα, μάλιστα, αναφέρουν οι πηγές πως ίδρυσε φιλοσοφική σχολή, η οποία σύντομα απέκτησε σπουδαία φήμη και προσέλκυσε τα τέκνα των επιφανών οικογενειών της Ρώμης (Veyne 2002: 44-5).

Το παραχώδες του βίου του Σενέκα δεν εξαντλήθηκε σε αυτές τις πρώτες περιπέτειες της δημόσιας ζωής του. Αντίθετα με δύο γάμους και δύο εξορίες, αλλά και το θάνατο του γιου του να επισκιάζουν την προσωπική του ζωή, φαίνεται πως ο Σενέκας διδάχθηκε από νωρίς το πόσο ασταθής είναι ο βίος των θνητών. Σημείο αναφοράς για τη ζωή και την καριέρα του, ωστόσο, υπήρξε η σχέση του με τον Νέρωνα. Απόγονος του Αυγούστου, ο Νέρωνας υπήρξε αρχικά μαθητής του Σενέκα προτού βρεθεί στο ανώτερο αξίωμα της ρωμαϊκής πολιτείας. Όταν ανέλαβε τα καθήκοντα του Αυτοκράτορα, προσκάλεσε το Σενέκα να αναλάβει τη θέση του συμβούλου του, πριν αποφασίσει εν τέλει την θανάτωσή του (Rose 1979: 135-8).

Στη ζωή του καθοριστικό ρόλο έπαιξε η στωική φιλοσοφία, κυρίως στη μορφή που είχε πάρει από τον Ποσειδώνιο. Ο Σενέκας, όμως, διαφέρει από τους προγενέστερους στωικούς στο ότι δεχόταν και κάποιες από τις απόψεις της φιλοσοφίας του Επίκουρου. Η κύρια προβληματική που κυριαρχεί στα φιλοσοφικά του έργα αφορούσε τον τρόπο με τον οποίο ο άνθρωπος θα κατακτούσε την ευζωία (Veyne 2002). Όπως θα ανέμενε κανείς από ένα δημιουργό που ταυτόχρονα υπήρξε και ένας από τους σημαντικότερους Στωικούς φιλοσόφους της εποχής του, στα λογοτεχνικά και θεατρικά έργα του συναντούμε πολλές αναφορές στη φιλοσοφία. Οι χαρακτήρες των έργων του, ωστόσο, δεν αποτελούν απλά φερέφωνα των στωικών ιδεών ή ιδανικά πρότυπα της φιλοσοφίας του δημιουργού τους. Αντίθετα, οπλισμένος από την εμπειρία του και τις διαδοχικές περιπέτειες της ζωής, ο Σενέκας παρουσιάζει πολλές φορές ιδέες της στωικής φιλοσοφίας με διαφορούμενη έννοια και γλώσσα. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της *Φαίδρας*. Στο εν λόγω έργο η τροφός παρουσιάζεται να συμβουλεύει τον Ιππόλυτο πως να ακολουθήσει την φύση ως οδηγό της ζωής του, δηλαδή να ακούσει τον έρωτα και να σμίξει με μια γυναίκα. Για τους στωικούς όμως, η ζωή που ήταν σύμφωνη με τους νόμους της φύσης, δε σήμαινε να υποκύπτεις στη λαγνεία και στην ερωτική συνεύρεση με την μητριά σου (Kaster 2005: 97).

Ο Σενέκας κατακρίθηκε από μεταγενέστερους μελετητές πως δεν ακολουθούσε πιστά τις διδαχές του. Φαίνεται, όμως, πως ο ίδιος επιχείρησε να μείνει πιστός στον πυρήνα των ιδεών και των ηθικών αρχών του στωικού τρόπου ζωής. Ελπίζοντας οι ηθικές διδαχές της φιλοσοφίας του να διαμορφώσουν τον τρόπο με τον οποίο η εξουσία στη Ρωμαϊκή Πολιτεία θα ασκούνταν. Αναμφίβολα, στα περισσότερα κείμενά του, οι θέσεις που εκφράζει μας οδηγούν στο συμπέρασμα



πως επρόκειτο για έναν άνθρωπο που με βάση μια πρακτική ηθική επιχειρούσε να νουθετήσει τους συνανθρώπους του και να λειτουργήσει ως ο οδηγός τους σε μια πορεία ηθικής ωρίμανσης και ολοκλήρωσης μέσα από την παιδεία και την ανθρωπιά (Veyne 2002: 87-92). Υπάρχει μια κοινή αντίληψη πως χάρη στη δική του παρουσία και θετική επιρροή προς τον παλιό του μαθητή, τα πρώτα χρόνια της βασιλείας του Νέρωνα μπορούν να χαρακτηριστούν επιτυχημένα. Φαίνεται πάντως πως σταδιακά αυτή η επιρροή αδυνάτιζε μέχρις ότου το 65 μ.Χ. ο Σενέκας κατηγορήθηκε ως συνεργάτης του Gaius Calpurnius Piso και διατάχθηκε, μαζί με 19 ακόμα συνωμότες από το Νέρωνα να αυτοκτονήσει, πράξη στην οποία προχώρησε, κόβοντας τις φλέβες του. Ο τρόπος του θανάτου του περιγράφεται με συμπάθεια από τον Τάκιτο, (Annales 15.64) άνοιξε τις φλέβες του περιμένοντας έναν αργό θάνατο (Τσουρέας 2009: 14).

Ο ηθικός φιλόσοφος και ρήτορας Σενέκας άφησε ένα ιδιαίτερης βαρύτητας corpus θεατρικών έργων. Ειδικότερα από αυτό διεσώθησαν και ξεχωρίζουν εννέα τραγωδίες και μια *fabula praetexta*, με τίτλο *Octavia* -στην οποία ο ίδιος ο Σενέκας παρουσιάζεται ως δραματικό πρόσωπο γεγονός που οδηγεί στο συμπέρασμα πως μάλλον δεν πρόκειται για γνήσιο έργο του (Poe 1989: 435). Οι σωζόμενες τραγωδίες του Σενέκα διακρίνονται από την ανισομερή τους επεξεργασία και τη βαρύτητα που δίνουν στις θεωρητικές ιδέες και την παρουσίαση συναισθημάτων. Παρά το χαρακτήρα τους ως θεατρικά έργα, σε αυτά ο Σενέκας εστιάζει, κυρίως, στην λεπτομερή και εις βάθος σκιαγράφηση των ανθρωπίνων παθών, ιδιαίτερα των καταστροφικών εκείνων δυνάμεων που ενυπάρχουν στον άνθρωπο, παρά στην εξέλιξη της πλοκής ή στη δραματική σύγκρουση.

Επιπλέον, η αφήγηση και η εξέλιξη της πλοκής, κυρίως μέσω μονολόγων, εν τέλει βρίσκει την κορύφωσή της και καταλήγει σε μια βίαιη τελική εντύπωση που προκαλεί δέος. Δίνοντας την αφορμή για τη διατύπωση μιας ηθικής διδαχής στον αναγνώστη. Μια πρακτική η οποία σοκάρει τον αναγνώστη, για τον οποίον, κυρίως, προορίζονται αυτά τα έργα κι όχι για σκηνική παρουσίαση. Θέμα τους είναι το μοιραίο πάθος του ανθρώπου, η επιβεβαίωση του ηθικού του μεγαλείου ή η απόρριψή του μέσα απ' τη δοκιμασία. Ο Σενέκας δε διστάζει να εξετάσει μια σειρά από θέματα συνυφασμένα με την ηθική πράξη και συμπεριφορά του ανθρώπου. Κεντρική δε θέση στο έργο του έχουν προβλήματα και οριακές καταστάσεις που δοκιμάζουν την ανθρώπινη αντοχή, όπως η ενοχή, η ελευθερία, η μοίρα, ο θάνατος, η ευτυχία καθώς και άλλα. Καταστάσεις και οριακές

διακυμάνσεις του καθημερινού βίου που φέρουν τη σφραγίδα ενός δυσερμήνευτου κακού, απεικονιζόμενο με μια ένταση και βάθος που δεν συναντάται παρόμοιο του σε οποιοδήποτε άλλο έργο της αρχαίας λογοτεχνίας. Ως μέρους του παραπάνω σχήματος μπορούμε να αντιληφθούμε και την τάση του Σενέκα να εμπλουτίζει τα έργα του με ένα έντονα ρητορικό χαρακτήρα. Πιο συγκεκριμένα, με μια σχεδόν δικανική δομή στην οποία βασική θέση έχει ο λόγος και ο αντίλογος. Μάλιστα, αυτή την επιλογή του την υπηρετεί και η απόφασή του να δώσει έμφαση στη στιχομυθία ως μέσου σύγκρουσης διαμάχη των χαρακτήρων, αποστασιοποιούμενος από την πρακτική του αττικού δράματος που έθετε στο προσκήνιο την ποίηση των χορικών ασμάτων. Η επιλογή του, πάντως, να απεικονίσει στις τραγωδίες του ανατριχιαστικές σκηνές ανθρώπινου πόνου, ζήλιας, εκδικητικής μανίας ή εξουσιομανίας φαίνεται πως ζημίωσε τη δραματική ενότητα των έργων και οδήγησε κοινό και κριτικούς να εστιάσουν σε αυτές τις ψυχογραφήσεις της ανθρώπινης σκληρότητας παρά στη καθαυτό πλοκή των έργων του (Kaster 2005).

Έχουμε σημειώσει ήδη πως ο Σενέκας ακολούθησε τα αρχαία ελληνικά πρότυπα όπως η πλειοψηφία των δραματουργών των χρόνων της Ρωμαϊκής Δημοκρατίας (Τσουρέας 2009: 20-22). Η στιλιστική ανάλυση των τραγωδιών του Σενέκα μας επιτρέπει να εντοπίσουμε τη σειρά με την οποία αυτές συνετέθησαν. Μεταξύ των πρώτων που έγραψε φαίνεται πως ήταν ο *Agamemnon* (*Αγαμέμνων*), η *Phaedra* (*Φαίδρα*) και ο *Oedipus* (*Οιδίπους*). Ενώ τα *Medea* (*Μήδεια*), *Troades* (*Τρωάδες*) και *Hercules furens* (*Ηρακλής μαινόμενος*) ακολούθησαν. Τέλος έργα όπως τα *Thyestes* (*Θυέστης*) και το ημιτελές έργο *Phoenissae* (*Φοίνισσες*) πιθανολογείται πως ανήκουν στη τελευταία συγγραφική περίοδο της ζωής του (Veyne 2002: 16-22).

Στα πρώτα έργα που συνέγραψε είναι ιδιαίτερα εμφανής η επίδραση των στωικών ιδεών και κυρίως της κριτικής του στάσης απέναντι στην ανηθικότητα της απόλυτης κοσμικής εξουσίας, της οποίας όπως είδαμε υπήρξε θύμα αρκετές φορές. Αυτά τα στοιχεία τα διακρίνουμε και στη *Phaedra* του, ένα έργο που όπως θα δούμε διατήρησε σχεδόν αυτούσιο τον ευριπίδειο μύθο με μια πολύ σημαντική διαφοροποίηση.

#### 1.4. Σενέκα *Phaedra*: αναπροσαρμόζοντας το αρχέτυπο

Στην πρώτη πράξη της *Phaedra*, ο Σενέκας εστιάζει στην περιγραφή της Αττικής. Μια Αττική εξιδανικευμένη στην οποία προσθέτει τοπότητα και εικόνες που παραπέμπουν σε άλλες περιοχές. Σε αυτή τη μπολιασμένη με έναν αρκαδικό χαρακτήρα περιοχή, ο Ιππόλυτος εμφανίζεται μαζί με τους συντρόφους στο κυνήγι να λειτουργεί σχεδόν σαν οργανικό μέρος της (Mocanu 2012). Η ηγετική φύση του νεαρού πρίγκηπα αλλά και η εκτίμηση που απολαμβάνει από τους συντρόφους τους γίνεται εμφανής από τον τρόπο που οργανώνει την ομάδα των ακολούθων του. Επιπλέον, η αγάπη του Ιππόλυτου για το κυνήγι και τη ζωή στη φύση μακριά από το παλάτι φαίνεται και από την επιμέλεια με την οποία ο Σενέκας περιγράφει το τρόπο που κατανέμει τα καθήκοντα του κάθε συντρόφου του ο Ιππόλυτος καθώς και από τις λεπτομερείς εικόνες των σκυλιών και όπλων που φέρουν οι κυνηγοί. Η πρώτη πράξη ολοκληρώνεται με τον Ιππόλυτο να προχωρά σε μια λατρευτική επίκληση προς την αγαπημένη του θεά του κυνηγιού την Άρτεμη, προχωρώντας σε μια μακρά εξύμνηση των αρετών της (Gahan 1987: 380-386).

Στην επόμενη σκηνή, συναντάμε την ομώνυμη ηρώίδα. Μέσα από την αγαπημένη του τεχνική του μονολόγου, ο Σενέκας συστήνει τη Φαίδρα και εκθέτει τα πάθη που την βασανίζουν. Διαλεγόμενη με την πιστή Τροφό της η Φαίδρα μας πληροφορεί πως ο Θησέας την αγνοεί και συστηματικά παραβιάζει τους όρκους συζυγικής πίστης που έδωσε όταν ενώθηκαν με τα δεσμά του γάμου. Το τελευταίο ατόπημα του Θησέα φαίνεται πως είναι η απόφασή του να κατεβεί στον Άδη, μαζί με τον βασιλιά των Λαπιθών Πειρίθοο για να φέρουν πίσω την Περσεφόνη. Η Φαίδρα αντιλαμβάνεται αυτό τον άθλο του Θησέα ως απλώς ένα τέχνασμα που συγκαλύπτει την τάση του να αναζητά την μοιχεία ακόμα και στον Κάτω Κόσμο. Αφού έχει ολοκληρώσει την έκθεση των παραπόνων της, η Φαίδρα ομολογεί πως υπάρχει κάτι άλλο ακόμα χειρότερο και ανομολόγητο κρίμα που βαραίνει τη ψυχή της. Αυτό το κρίμα δεν είναι άλλο από τον έρωτά της για το γιο του Θησέα, τον Ιππόλυτο. Το απρεπές και άνομο αυτή της επιθυμίας δε διαφεύγει από τη Φαίδρα η οποία κάνει ρητή αναφορά στον εξίσου απρεπή και αφύσικο έρωτα της μητέρας της, της βασίλισσας Πασιφάης για έναν

Ταύρο. Αναρωτιέται, μάλιστα, αν αυτή η μοίρα που σημαδεύει τις γυναίκες της οικογένειάς της είναι αναπόδραστη.

Από αυτή την οριακή κατάσταση στην οποία βρίσκεται η Φαίδρα, επιχειρεί να τη λυτρώσει η Τροφός. Η πιστή της θεραπαινίδα στον δικό της μονόλογο συμβουλεύει την κυρά της να παραμείνει πιστή στο Θησέα και να τιθασεύσει αυτό το απρεπές πάθος που σταδιακά παραλύει το λογισμό της. Ο ανόσιος έρωτας της Φαίδρας για τον Ιππόλυτο μπορεί να οδηγήσει μόνο σε δεινά. Η Φαίδρα με ειλικρίνεια αλλά και με απελπισία αφήνεται να της αποκριθεί πως πλέον δεν μπορεί να υπακούσει στη λογική και να συνετίσει το πάθος της για τον Ιππόλυτο. Ο θεός του έρωτα κυριαρχεί μέσα της και έχει εκτοπίσει την λογική από τις πράξεις της. Η Τροφός παρουσιάζεται από τον Σενέκα να αναλώνεται σε ένα αγώνα λόγων. Στον λόγο της Φαίδρας προσφέρει τον δικό της αντίλογο. Επιχειρηματολογεί για το πόσο καταστρεπτικός είναι ο δρόμος που ακολουθεί η κυρά της. Μάλιστα αποδίδει αυτό το απρεπές πάθος που την διακατέχει στην αφθονία και ευκολία που χαρακτηρίζει τη ζωή των αρχόντων. Μια αφθονία που εν τέλει καθιστά ανούσια τα αγαθά τους και τους οδηγεί να επιζητούν όλο και πιο ακραίες και παράδοξες απολαύσεις. Οι αγνοί έρωτες γεννιούνται σε φτωχικές καλύβες τονίζει με πικρία η Τροφός. Αναλαμβάνοντας να απαντήσει στην κριτική και τις νουθεσίες, η Φαίδρα αρκείται στην αναγνώριση της παραφοράς στην οποία βρίσκεται και στην απελπισμένη δήλωση πως δεν νοιάζεται για την τιμωρία που μπορεί να επιφέρει σε αυτήν η επιστροφή του Θησέα στο παλάτι. Κάτι στο οποίο η Τροφός ανταπαντά με την επισήμανση πως ο Θησέας δεν θα συγχωρέσει την Φαίδρα για το ενδεχόμενο παραστράτημα της. Κάνει δε αναφορά και στο γεγονός πως ο Βασιλιάς της Αθήνας δε δίστασε να σκοτώσει την πρώτη του γυναίκα και μητέρα του Ιππόλυτου, την Αντιόπη, παρά το γεγονός πως αυτή δεν του πρόσφερε καμία αφορμή. Τέλος, ολοκληρώνει την επιχειρηματολογία της υπενθυμίζοντάς της πως ο Ιππόλυτος έχει πάρει όρκο αγνότητας και διαλαλεί παντού την κακή γνώμη που έχει για το γυναικείο φύλο. Αυτά τα επιχειρήματα φαίνεται πως πείθουν τη Φαίδρα να συγκρατήσει τις ορέξεις της και να μην αποκαλύψει το τι νιώθει στον Ιππόλυτο. Αντ' αυτού επιλέγει ως λύση την αυτοκτονία που θα βάλει ένα τέλος στην αγωνία της. Μια νέα σειρά επιχειρημάτων από την Τροφός επιστρατεύονται για να την μεταπείσει. Η πρώτη πράξη ολοκληρώνεται με τον Χορό να υμνεί την ισχύ του έρωτα που κανένα πλάσμα δεν μπορεί να αποκρούσει.

Στη δεύτερη πράξη, η Τροφός αφηγείται τα βάσανα στα οποία βρίσκεται η κυρά της. Η Φαίδρα δέσμια του πάθους της μαραζώνει. Κλαίει συνεχώς, αρνείται το φαγητό και μοιάζει να έχει αποφασίσει να πεθάνει. Η τραγική κατάσταση της Φαίδρας επιβεβαιώνεται όταν εμφανίζεται ξανά στη σκηνή. Υπό το βάρος του πάθους της η νεαρή βασίλισσα μοιάζει να έχει χάσει τα λογικά της. Απελπισμένη και θέλοντας να σώσει τη ζωή της Φαίδρας η Τροφός συναντά τον Ιππόλυτο. Με επιχειρήματα και νουθεσίες προσπαθεί μάταια να τον πείσει να μεταβάλλει τη στάση απέναντι στον έρωτα δημιουργώντας τις συνθήκες για την ένωση του με την Φαίδρα. Ο Ιππόλυτος δεν διστάζει εξ' αρχής να δηλώσει το μίσος του για τις γυναίκες:

### ΙΠΠΟΥΛΥΤΟΣ

*Όλες τις αποστρέφομαι, τις τρέμω,  
μακριά τους φεύγω, τις μισώ. Πες είναι  
απόφαση του νου, διάθεσή μου  
φυσική, τρέλα, το μίσος να μ' αρέσει.  
Τα νερά θα φιλιωθούνε με τις φλόγες  
πιο πριν, κι η Σύρτη η επικίνδυνη  
θα δώσει αραξοβόλι στα καράβια  
σωτήριο, και πιο πριν απ' τον ακρότατο  
γιαλό η Τηθύα των εσπέριων τόπων  
την ηλιόφωτη μέρα θ' ανυψώσει,  
πιο πριν στα ελάφια οι λύκοι στόμα  
θα δείζουν ήμερο και τότε νικημένος  
θα 'χω καλή καρδιά για τις γυναίκες.*

Η Τροφός ξανά αναλώνεται σε έναν άγονο αγώνα λόγων, επιχειρηματολογώντας ή τουλάχιστον πασχίζοντας να επιχειρηματολογήσει υπέρ του έρωτα:

## ΤΡΟΦΟΣ

*Συχνά τα μίσση αλλάζει ο Έρωτας και βάζει  
δεσμά στους πεισματάρηδες. Στοχάσου  
τη χώρα της μητέρας σου· κι εκείνες  
οι άγριες  
νιώθουν το ζυγό της Αφροδίτης·  
το μαρτυράς εσύ, το μόνο αγόρι  
μες στη φυλή τους.*

Για να λάβει την ξεκάθαρη απόκριση του Ιππόλυτου:

*Μια κι έχασα τη μάνα μου, έχω μόνο  
παρηγοριά το μίσος στις γυναίκες.*

(Τσουρέα, 2009: 42).

Τη μάταιη στιχομυθία Τροφού-Ιππόλυτου διαδέχεται μια ακόμα και εξίσου άκαρπη. Αυτή τη φορά ανάμεσα στη Φαίδρα και τον Ιππόλυτο. Απελπισμένη η Φαίδρα δηλώνει το πάθος της για τον Ιππόλυτο. Ο γιος του Θησέα την απορρίπτει αλλά δηλώνει πως θα προστατεύσει την ίδια και τα αδέρφια του μέχρι την επιστροφή του πατέρα του. Η σκέψη της τιμωρίας που θα επιφέρει η επιστροφή του Θησέα οδηγεί την Τροφό να μηχανευτεί στην απελπισία της το εξής τέχνασμα: να κατηγορήσει τον Ιππόλυτο πως βίασε την Φαίδρα. Η δεύτερη πράξη ολοκληρώνεται με τον Χορό να μακαρίζει το κάλος του Ιππόλυτου αλλά και την αγνότητά του.

Η τρίτη πράξη σηματοδοτείται από την επιστροφή του Θησέα. Η Φαίδρα υποδέχεται το σύζυγό της κατηγορώντας τον Ιππόλυτο πως προσπάθησε να την κακοποιήσει ερωτικά. Οργισμένος ο Θησέας καταριέται τον γιο του. Η σκηνή ολοκληρώνεται με τον Χορό αυτή τη φορά να υποστηρίζει την ανάγκη τιμωρίας των κακών και προστασίας των αθώων. Στην αμέσως επόμενη και τέταρτη κατά σειρά πράξη ένας αγγελιοφόρος παρουσιάζεται στον Θησέα πληροφορώντας τον πως η κατάρα του έπιασε και πως ένα θαλάσσιο τέρας εμφανίστηκε και ανέτρεψε το άρμα του Ιππόλυτου με αποτέλεσμα τον θάνατο του. Η πέμπτη και τελευταία πράξη της *Pheadra*, ξεκινά με την εικόνα του

νεκρού Ιππόλυτου να μεταφέρεται πίσω στην Αθήνα. Η φρικτή εικόνα του τσακισμένου κορμιού οδηγεί την Φαίδρα να ομολογήσει την ενοχή της και να αυτοκτονήσει με το ξίφος του νεκρού Ιππόλυτου. Στον συντετριμμένο Θησέα δεν απομένει τίποτα άλλο παρά να κλάψει θρηνήσει (Gahan 1987: 383-5).

### 1.5 *Ιππόλυτος και Phaedra συναντώνται*

Η περιγραφή της πλοκής της *Phaedra* μας βοηθά να κατανοήσουμε το πόσο κοντά βρίσκονται οι εκδοχές του Σενέκα και του Ευριπίδη. Κεντρική θεματική από την οποία κανένα από τα δύο έργα δεν παρεκκλίνει είναι η παντοδυναμία του έρωτα. Κανείς δεν φαίνεται ικανός να τον αποκρούσει. Αμέσως μετά έρχεται το απαγορευμένο και άνομο πάθος που παραβιάζει του κανόνες της οικογενειακής και κοινωνικής συνύπαρξης. Στο μύθο της Φαίδρας αυτό το άνομο πάθος παίρνει την μορφή της απιστίας και της αιμομιξίας. Ακόμα και η Φαίδρα δε συνδέεται με δεσμούς αίματος με τον Ιππόλυτο, ο γάμος της με τον Θησέα και η προσχώρησή της στον Οίκο του συζύγου της καθιστά τον Ιππόλυτο στα μάτια της κοινότητας αλλά και των Θεών πραγματικό της γιο (Roisman 2000: 78-83).

Γύρω από αυτά τα θέματα Ευριπίδης και Σενέκας αναπτύσσουν τις διαφορετικές οπτικές γωνίες για τη δυνατότητα του ανθρώπου να διαφύγει τις δυνάμεις της μοίρας, προσωποποιημένες ή όχι στις έξω από τα ανθρώπινα φιγούρες των θεών. Για τον Ευριπίδη είναι η σκληρότητα της Αφροδίτης που παραλύει την δυνατότητα της Φαίδρας να τιθασεύσει το πάθος της. Αντίθετα, στην ανάγνωση του Σενέκα οι Θεοί βρίσκονται πια οριστικά εκτός κάδρου των ευθυνών (Galeotti 1997). Αυτή η απόλυτα ανθρωποκεντρική ερμηνεία των παθών που προσφέρει ο Στωικός φιλόσοφος και η οποία πραγματικά εντυπωσιάζει, αφού αν και απρόσωπη δύναμη ο έρωτας η παρεκτροπή του σε απρεπείς εκδοχές ερμηνεύεται μέσα από τα λόγια της Τροφού ως μια παραξενιά των προνομιούχων που παρασυρμένοι από την ανία της ευζωίας τους αποζητούν παράξενες και οδυνηρές για τον μέσο άνθρωπο απολαύσεις. Ίσως για αυτό ο έρωτας παρουσιάζεται και στα δύο έργα ως μιας μορφής αρρώστια. Ασθένεια που ανάλογα το αντικείμενό της μπορεί να μετεξελιχθεί σε κακοήθεια και να

οδηγήσει στο θάνατο. Οι τύψεις που βιώνει η Φαίδρα και στις δύο εκδοχές του έργου συνηγορούν υπέρ αυτής της ανάγνωσης η οποία αντιλαμβάνεται τον άνομο έρωτα της ηρωίδας για τον πρόγονό της ως ένα αδιέξοδο από το οποίο η μόνη σωτηρία βρίσκεται στον θάνατο.

Σε αυτή την πανάκεια, εξάλλου, και οι δύο Φαίδρες -η Αθηναία και η Ρωμαία- καταλήγουν, αντιλαμβανόμενες την αυτοκτονία ως την μόνη διέξοδο από την καταστρεπτική μανία στην οποία τις εγκλώβισε το αρρωστημένο πάθος τους. Η διαφορά, όμως, εντοπίζεται στο πότε και υπό το βάρος ποιων τύψεων η κάθε Φαίδρα αυτοκτονεί. Ηρωικά η Ευριπίδεια Φαίδρα αποφασίζει να δώσει τέλος στη ζωή της πολύ πριν το θάνατο του Ιππόλυτο, ενώ η Σενέκεια Φαίδρα έχοντας κατηγορήσει τον Ιππόλυτο λυγίζει βλέποντας το τσακισμένο του κορμί και αυτοκτονεί. Η Ευριπίδεια δεν ελπίζει, δεν περιμένει, δεν αντέχει το βάρος του άνομου πάθους της και απελευθερώνεται από αυτό μέσω της ανυπαρξίας ενώ η Σενέκεια έχει βυθιστεί σε αυτό και βαδίζει παράλληλα με τον Ιππόλυτο ακολουθώντας τον πιστά και κόβοντας τον «γόρδιο δεσμό» αφού εκείνος έχει χαθεί. Καμία, ωστόσο, δεν είναι άμοιρη ευθυνών. Ακόμα και η πιο ηρωική και έντιμη Φαίδρα του Ευριπίδη δεν διστάζει, πληγωμένη από την απόρριψη, να ζητήσει εκδίκηση κατηγορώντας τον Ιππόλυτο (Φρέρης 1998). Ένα στοιχείο που μας οδηγεί στο τελευταίο σημείο που οι δύο αρχετυπικές εκδοχές του μύθου της Φαίδρας συναντώνται, το διάχυτο μισογυνισμό τους. Μπορεί με ευκολία σήμερα να αναγνωρίζουμε στις περιγραφές της άτεγκτης στάσης απόρριψης των γυναικών του Ιππόλυτου μια έπαρση που ανοίγει το παράθυρο στην νέμεση των θεών -και η Αφροδίτη με το ρόλο της στην εκδοχή του Ευριπίδη είναι ξεκάθαρη υπόμνηση αυτού, ωστόσο και στα δύο έργα συναντάμε πλήθος κολακευτικών σχολίων για την απόφαση του Ιππόλυτο να διατηρήσει την αγνότητά του και να μείνει μακριά από τις γυναίκες. Η τελική καταδίκη της Φαίδρας και στις δύο εκδοχές με την λύτρωση έστω και μετά θάνατον του Ιππόλυτο μοιάζει να δικαιώνει το μισογυνισμό του νεκρού πρίγκηπα που ίσως όμως κρύβει πίσω του τον απόλυτο αγνό «έρωτα» για την θεά του. Όσο για τις θνητές γυναίκες- θύματα του πάθους τους, αυτές επιτυγχάνουν το καθαρό τους μόνο μέσα από την αυτοθυσία τους και την αιδώ που βιώνουν.



## Κεφάλαιο 2

### Η Φαίδρα στον 20ο αιώνα

#### 2.1. Εισαγωγή

Η Φαίδρα ως μύθος, με όχημα την εκδοχή του Σενέκα πέρασε στην μεσαιωνική και νεωτερική λογοτεχνία με έργα όπως η *Phèdre* (1677) του Ρακίνα (1639-1699) που συνέχισαν να συναρπάζουν και να δοκιμάζουν τα όρια της ανεκτικότητας του κοινού της εποχής με την ιστορία ενός καταστρεπτικού και απρεπούς πάθους.

Η μεγάλη, ωστόσο, ακμή και διάδοση του μύθου της Φαίδρας έλαβε χώρα κατά τον 20ο αιώνα με κύρια πηγή έμπνευσης της εκδοχή του Σενέκα και έπειτα τον αρχαιολογικό μύθο του Ευριπίδη. Σε αυτό το κεφάλαιο θα εξετάσουμε τρεις διαφορετικές εκδοχές, που, παρά το κοινό χρονικό τους ορίζοντα, αυτόν του 20ου αιώνα, ανήκουν σε διαφορετικά κοινωνικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα και αντανακλούν διαφορετικές ιστορικές ζυμώσεις. Οι τρεις εκδοχές που επελέγησαν είναι το ποίημα *Φαίδρα* της Μαρίνα Τσβετάγιεβα (1928), η *Φαίδρα* (1962) της Μαργαρίτας Λυμπεράκη και το *Phaedra's Love* (1996) της Σάρα Κέιν. Έργα που μεταξύ τους μεσολαβούν 3 δεκαετίες κατά μέσο όρο, αντιπροσωπεύοντας ουσιαστικά το πέρασμα από μια γενιά σε μία άλλη. Σε αυτά τα τρία έργα θα γίνει προσπάθεια να αναλυθούν και να εντοπιστούν τα κοινά στοιχεία τους με τα δύο αρχέτυπα -το Ευριπίδειο και το Σενέκειο και να υπογραμμιστούν οι μεταξύ τους αποκλείσεις. Με άλλα λόγια, θα γίνει μία προσπάθεια ανάλυσης των διακειμένων τους.

#### 2.2. Η *Φαίδρα* της Μαρίνα Τσβετάγιεβα

Η πρώτη *Φαίδρα* του 20ου αιώνα που επιλέχθηκε για εξέταση είναι αυτή της Ρωσίδας ποιήτριας Μαρίνα Τσβετάγιεβα (1892-1941). Ένα έργο ποιητικό που, όπως και η εκδοχή του Σενέκα, δε

γράφτηκε για να παρασταθεί αλλά για να διαβαστεί, έχοντας μια κατά βάση αντιθεατρική δομή (Smith 2003, 143-4). Μια Φαίδρα διαφορετική για τα δεδομένα της μοντέρνας ποίησης και θεάτρου, με ιδιαίτερα προσωπικό τόνο και τα βιώματα και τις προσωπικές ερωτικές ματαιώσεις της ποιήτριας να εμφιλοχωρούν σε κάθε στίχο της. Στο μεσαίο μέρος μιας τριλογίας συναποτελούμενης από τα ποιήματα *Αριάδνη* (1927) και *Ελένη* (1939), υπό τον συμβατικό τίτλο «Οργή της Αφροδίτης», η *Φαίδρα* (1928) της Τσετάγιεβα ακολουθεί τις βασικές θεματικές του αρχαιολογικού μύθου (Smith 2003, 146).

Μοτίβα όπως: το άνομο της γυναικείας επιθυμίας και η αδυναμία τιθάσευσης του απρεπούς πάθους με τη βοήθεια της λογικής ξανά εντοπίζονται ως κυρίαρχα στο έργο. Επιπλέον, η κοινωνική κατασκευή του φύλου με τα αδιέξοδα και τα όρια που θέτει στη δράση της η ηρωίδα για άλλη μία φορά λειτουργεί υποδόρια ως θεμέλιο για την ερμηνεία της στάσης της Φαίδρας. Με κύριο χαρακτηριστικό του την πολυφωνία, το έργο της Ρωσίδας ποιήτριας προσφέρει μια ανάγνωση που επικεντρώνεται στην επιθυμία. Αδρομερώς, το έργο ακολουθεί τα βήματα της πλοκής που οι δύο αρχαιολογικές εκδοχές του -του Ευριπίδη και το Σενέκα- καθιέρωσαν. Η Φαίδρα σύζυγος του Βασιλιά των Αθηνών και πριγκίπισσα της Κρήτης ερωτεύεται τον πρόγονό της Ιππόλυτο. Υιός του Θησέα, καρπός της συνεύρεσης του με την Αμαζόνα Ιππολύτη, ο Ιππόλυτος απολαμβάνει την αγάπη και τον θαυμασμό όλων των συνομηλίκων του. Με απaráμιλλη ομορφιά και ξακουστός για την αφοσίωσή στη λατρεία της Άρτεμης, την παρθένα θεά του κυνηγιού, ο Ιππόλυτος παρουσιάζεται για άλλη μια φορά ως ένας άξιος θαυμασμού νέος του οποίου η στάση να απορρίψει συλλήβδην τον έρωτα προβληματίζει και εκπλήσσει τους γύρω του.

Η Φαίδρα της Τσβετάγιεβα έχει γνωρίσει τον Ιππόλυτο στην Τροιζήνα, στο παλάτι του Θησέα. Κατά τις προετοιμασίες για την ένωσή τους με την Φαίδρα, ο Θησέας είχε αποφασίσει πως για να αποφύγει τυχόν έριδες μεταξύ των απογόνων του θα κληροδοτούσε τον θρόνο της Τροιζήνας στον γιο της Ιππολύτης και θα άφηνε στα νόμιμα τέκνα που θα γεννούσε η Φαίδρα το θρόνο των Αθηνών (Τσβετάγιεβα 2019: 18). Με αυτό το λογικό και δίκαιο σχέδιο ήλπιζε ο Θησέας πως θα κατόρθωνε να εξασφαλίσει αρμονικές σχέσεις μεταξύ των απογόνων του. Αυτό το απόλυτα σαφές και λογικό σχέδιο ανατρέπει μια τυχαία συνάντηση. Η Φαίδρα βγαίνοντας να περπατήσει στην ύπαιθρο της Τροιζήνας και περνώντας κοντά από το ιερό της Αφροδίτης συναντά τυχαία τον

Ιππόλυτο. Εκεί, κρυμμένη πίσω από ένα δέντρο, μια ιερή μυρτιά, παρατηρεί τον Ιππόλυτο μαζί με τους συντρόφους του στο κυνήγι να διασκεδάζει και να υμνολογεί την Άρτεμη.

Η νεαρή σύζυγος του Θησέα, αμέσως καταλαμβάνεται από την επιθυμία να σμίξει με τον Ιππόλυτο. Μια επιθυμία στην οποία παραδίδεται έπειτα από την συμβουλή και την πίεση της πιστής της Τροφού. Χαρακτηριστικό είναι το παρακάτω απόσπασμα:

### **Τροφός**

*«Φαίδρα, το όνομα!*

*Τέλειωσαν πια τα παρακάλια.*

*Δεν είμαι πια η παραμιάνα,*

*ούτε εσύ το βυζασταρούδι μου!*

*Όλο το γάλα μου, λοιπόν, πήγε στα χαμένα;*

*Στο χόμα χύθηκε;*

*Η μήπως είναι από τόσο ταπεινή γενιά,*

*και να τον ονομάσεις είναι αβάσταχτο;»*

[...]

### **Φαίδρα**

*«Ο θετός μου γιος.*

*Ο γιος του βασιλιά.*

*Τέλος. Πέταξε το μυστικό.*

*Μόνο σε παρακαλώ μην προφέρεις τ' όνομά του...*

*Στ' άκουσμά του δεν θ' αντέξω.»*

(Τσβεταγιεβα 2019: 27)

Όπως βλέπουμε είναι οι πιέσεις της Τροφού αυτής της επίμονης φιγούρας, που στο τέλος πείθουν την Φαίδρα να στείλει το γράμμα με το οποίο ομολογεί το ανίερο πάθος της στον Ιππόλυτο. Έχει ενδιαφέρον πως το καθήκον της μεταφοράς αλλά και της σύνθεσης του γράμματος αναλαμβάνει η Τροφός και η οποία μάλιστα προσπαθεί να κανονίσει και μια συνάντηση μεταξύ της Κυράς της και του γιου της Ιππολύτης. Ο συνθήκες μοιάζουν ιδανικές, ο Θησέας απουσιάζει από την Τροιζήνα

(Τσβετάγιεβα 2019: 29-30). Ωστόσο, τα σχέδια των δύο γυναικών ναυαγούν. Ο Ιππόλυτος, όχι μόνο αρνείται να ανταποδώσει τα αισθήματα της Φαίδρας, αλλά και την προσβάλλει σπυδρόντας να εγκαταλείψει την πόλη. Σε μια σκηνή εξαιρετικού συμβολισμού, η απελπισμένη από την απόρριψη αλλά και την ντροπή Φαίδρα επιλέγει να βάλει τέλος στη ζωή της και ειδικότερα να κρεμαστεί από την ιερή μυρτιά πίσω από την οποία είχε σταθεί και αντικρίσει για πρώτη φορά τον Ιππόλυτο να διασκεδάζει. Σε αντίθεση με τις προγενέστερες εκδοχές του μύθου, η Φαίδρα της Τσβετάγιεβα δεν κατηγορεί τον Ιππόλυτο. Αυτό αναλαμβάνει να το κάνει η Τροφός της Φαίδρας, η οποία αποφασίζει να εκδικηθεί το χαμό της κυράς της.

Περιμένει την επιστροφή του Βασιλιά για να θέσει το σχέδιο της σε κίνηση. Η εικόνα του άδειου παλατιού και της νεκρής Φαίδρας σοκάρει τον Θησέα. Σε αυτή την κατάσταση τον βρίσκει η Τροφός και εκμεταλλευόμενη την σύγχυσή του κατηγορεί τον Ιππόλυτο πως είχε επιτεθεί σεξουαλικά στη Φαίδρα. Οργισμένος ο Θησέας καταριέται τον γιο του, ακολουθώντας τα βήματα του αρχετυπικού μύθου επικαλείται την βοήθεια του πατέρα του Ποσειδώνα και τις τρεις ευχές που του είχε παραχωρήσει. Κάνοντας χρήση της μίας εξ' αυτών ο Θησέας ζητά το θάνατο του Ιππόλυτου. Για άλλη μια φορά, ο μύθος αναδύεται αυτούσιος. Ο Ποσειδώνας στέλνει ένα ταύρο που ανατρέπει το άρμα του Ιππόλυτου και προκαλεί το θάνατό του (Τσβετάγιεβα 2019: 70-2).

Με μια παρέκβαση από τη συνήθη εκδοχή του μύθου, η Τσβετάγιεβα τοποθετεί στην τελική σκηνή τον Θησέα να τιμωρεί και για δεύτερη φορά τον Ιππόλυτο. Απαγορεύει τη μεταφορά του νεκρού σώματος του γιου του πίσω στην Τροιζήνα και διατάζει να μην του αποδοθούν οι πρέπουσες για τον νεκρό τιμές. Η σκληρότητα της ανθρώπινης δικαιοσύνης εξαντλείται απέναντι στον αθώο Ιππόλυτο. Από την απόλυτη καταδίκη και ατίμωση διασώζει τον Ιππόλυτο ένας από τους θεράποντες του παλατιού που παρουσιάζει στον Θησέα το αρχικό γράμμα που είχε δώσει η Φαίδρα στον Ιππόλυτο, με το οποίο η Φαίδρα είχε εξομολογηθεί τον έρωτά της. Ο καταστρεπτικός ρόλος και οι μηχανορραφίες της τροφού αποκαλύπτονται και η θέση του Ιππόλυτου αποκαθίσταται. Στο τέλος, ο Θησέας απαλλάσσει από τα κρίματά τους όλους όσους ενεπλάκησαν σε αυτό το καταστρεπτικό χορό της μοίρα. Αναγνωρίζοντας πως δυνάμεις έξω από τα ανθρώπινα ευθύνονται για την καταστροφή που αποδεκάτισε τον Οίκο του.

Βασική θεματική της τριλογίας της Τσβετάγιεβα ήταν η εκδίκηση της Αφροδίτης απέναντι στο Θησέα. Συνεπώς και η ιστορία της Φαίδρας γίνεται αντιληπτή από αυτή την σκοπιά. Εν τέλει, είναι ο Θησέας που τιμωρείται. Χάνει το γιο του αλλά και την νεαρή του σύζυγο. Σε ένα έργο που λόγω φόρμας -μακροσκελές ποίημα- καλεί τον αναγνώστη να λειτουργήσει ως σκηνοθέτης και λιγότερο ως παθητικός αναγνώστης η Ρωσίδα ποιήτρια μπολιάζει τον μύθο με προσωπικά της βιώματα αλλά στην ουσία του παραμένει πιστή στις βασικές θεματικές του (King 1980: 163-6). Το καταστρεπτικό ψέμα που οδηγεί στο θάνατο τον Ιππόλυτο, η επιθυμία που δεν τιθασεύεται και λειτουργεί ως αρρώστια, μάλιστα μια από τις ελάχιστες σκηνοθετικές οδηγίες που παρέχει, η συγγραφέας θέλει στη δεύτερη σκηνή του έργου την Φαίδρα άρρωστη να περιστοιχίζεται από τις υπηρέτριες της που πασχίζουν να την βοηθήσουν, και η λύτρωση από τα ανομήματα που έρχεται μόνο από το θάνατο αποτελούν του κόμβους γύρω από τους οποίους ο μύθος της Φαίδρας αναπτύσσεται.

Μελετητές του έργου δεν έχουν διστάσει να ανιχνεύσουν μια διαρκή προσπάθεια ταύτισης της ποιήτριας με την Φαίδρα. Εξάλλου, το 1941 η Τσβετάγιεβα θα επιλέξει να βάλει τέλος στη ζωή με το να κρεμαστεί όπως η *Φαίδρα* του Ευριπίδη (Puccio 2022). Αυτή η ακραία βιοματική προσέγγιση του μύθου είναι που εν τέλει οδηγεί σε μια ανανέωσή του μέσα από την αναγνώριση πως ουδείς από τους τραγικούς πρωταγωνιστές του δεν ευθύνεται πραγματικά. Αυτή η ρομαντική ανάγνωση που βλέπει τους δύο ήρωες ως αθώους είναι που προσφέρει στην εκδοχή της Τσβετάγιεβα μια διάσταση που επιτρέπει να αναγνωρίσουμε σε αυτόν στοιχεία ανανέωσης του, και όχι απλώς επανεγγραφής του σε άλλα κοινωνικά και ιστορικά πλαίσια (Puccio 2022).

### **2.3. Η *Φαίδρα* της Μαργαρίτας Λυμπεράκη**

Η Μαργαρίτα Λυμπεράκη (1919-2001) ανέλαβε να επεξεργαστεί το μύθο της Φαίδρας για μια άλλη εικαστική φόρμα, τον κινηματογράφο. Ακολουθώντας μια δραστικά διαφορετική προσέγγιση επικεντρωμένη στο πάθος της Φαίδρας για το νεαρό Ιππόλυτο, εκσυγχρόνισε το μύθο τοποθετώντας τον στη σύγχρονη εποχή. Αντί για την Αρχαιότητα και την Τροϊζήνα έχουμε πλέον

μια σειρά από τόπους. Λονδίνο, Παρίσι, Νέα Υόρκη, Αθήνα και Ύδρα που λειτουργούν ως τα πεδία δράσεις και εξέλιξης του μύθου. Η Αρχαιότητα δίνει τη θέση της στη σύγχρονη εποχή, την περίοδο που η Λυμπεράκη επεξεργάζεται το μύθο κατά παραγγελία του σκηνοθέτη Ζυλ Ντασέν και αυτή είναι η δεκαετία του 1960. Επιπλέον, στη θέση του Βασιλικού οίκου του Θησέα έχουμε μια εφοπλιστική οικογένεια από αυτές που κυριάρχησαν οικονομικά, κοινωνικά και εμμέσως πολιτικά στην μετεμφυλιακή Ελλάδα. Μάλιστα, οι έμμεσες αναφορές στις οικογένειες Ωνάση και Νιάρχου που βρίσκονταν στο απόγειό τους εκείνη τη περίοδο είναι παραπάνω από εμφανείς (Λυμπεράκη 1994: 3-120).

Σε αυτό το σύγχρονο κόσμο, η Αφροδίτη δεν έχει θέση -η δίψα για πλούτο αλλά και δύναμη κυριαρχεί. Οι πρώτες γραμμές του κειμένου της Λυμπεράκη αλλά και η πρώτη σκηνή της ταινίας του Ντασέν αφιερώνονται στη περιγραφή της καθέλκυσης και στην πανηγυρική τελετή ονοματοδοσίας του νεότευκτου πλοίου του εφοπλιστή Θάνου Κυρίλη, της σύγχρονης εκδοχής του Θησέα.

ΝΑΥΠΗΓΕΙΟ Κόσμος συγκεντρωμένος, χορωδία ο Θάναος Κυρίλης ψάχνει τη σύζυγό του  
(Λυμπεράκη 1994: 18)

Ο Κυρίλης, στη παραπάνω σκηνή παρουσιάζεται ως δυναμικός και γοητευτικός πενηντάρης, δίνει στο νέο του πλοίο το όνομα Φαίδρα, αυτό της δεύτερης συζύγου του. Μιας γυναίκας ελαφρώς νεότερης του. Σε αυτή τη σκηνή συναντάμε και την ηρωίδα του μύθου την Φαίδρα, κόρη ενός γηραιού εφοπλιστή. Ο σύζυγός της την υποδέχεται γεμάτος ενθουσιασμό, της προσφέρει δώρα και φιλοφρονήσεις (Λυμπεράκη 1994: 30). Ωστόσο, όλες αυτές οι εκδηλώσεις αγάπης δεν μπορούν να καθησυχάσουν τη Φαίδρα και το δυσάρεστο προαίσθημα που έχει πως κάποιο κακό περιμένει στο βάθος του ορίζοντα.

Η Φαίδρα θα συναντήσει τον αντίστοιχο Ιππόλυτο, τον Αλέξη Κυρίλη, στο Λονδίνο. Ο γιος του άντρα της από τον πρώτο γάμο του με μια «ξένη», μια Αγγλίδα. Έχει παραστρατήσει και αντί να σπουδάζει οικονομικά προετοιμαζόμενος να αναλάβει την εταιρεία -βασιλείο- του πατέρα του, ασχολείται με τη ζωγραφική και παραμελώντας τις σπουδές του στο London School of Economics. Στον ορθό δρόμο αναλαμβάνει να τον επαναφέρει η Φαίδρα. Λίγο πριν την αναχώρησή της για το

Λονδίνο, η Φαίδρα θα έχει ένα σύντομο διάλογο με τη δική της εκδοχή της Τροφού, την υπηρέτρια της που, ακολουθώντας τον αρχικό Ευριπίδειο μύθο, θα παρουσιαστεί ανήσυχη για το μέλλον της κυράς της και κυρίως του μοναχογιού της. Σε αυτή την εκδοχή του μύθου, η Φαίδρα και ο Θάνος Κυρίλης, έχουν ένα μικρό αγόρι με το όνομα Δημήτρης. Αυτή η εκδοχή της Τροφού που αυτή τη φορά φέρει το όνομα Άννα, προσπαθεί να πείσει τη Φαίδρα να μη μεταβεί στο Λονδίνο με το επιχείρημα πως πρέπει να διαφυλάξει το μέλλον του δικού της παιδιού (Λυμπεράκη 1994: 53).

Άννα: [...] *Μη πας είχα ένα κακό όνειρο*

Φαίδρα: *Μη λες βλακείες [...]*

Άννα: *Δεν θέλω να πας στο όνειρό μου είδα δύο αγόρια να τσακώνονται, το ένα ήταν ο γιος σου, το άλλο ο γιος της ξένης*

Φαίδρα: *Γιατί θέλεις να με τρομάξεις;*

(Λυμπεράκη 1994: 19)

Η Φαίδρα, σίγουρη πως δεν κινδυνεύει από τον προγονό της, ακολουθεί τις εντολές του Θησέα-Θάνου Κυρίλη, συναντιέται με τον Αλέξη-Ιππόλυτο στο Βρετανικό Μουσείο όπου σχεδόν αμέσως αρχίζουν να φλερτάρουν. Φαίδρα και Αλέξης περνάνε χρόνο μαζί, η Φαίδρα, όταν ακούει τον Αλέξη να εξομολογείται τον έρωτά του για ένα κορίτσι ενοχλημένη δέχεται να την συναντήσει μετά από επιμονή του τελευταίου. Αποδεικνύεται πως το κορίτσι με το οποίο είναι τρελά ερωτευμένος ο Αλέξης-Ιππόλυτος είναι ένα σπορ αυτοκίνητο. Ο μοντέρνος Ιππόλυτος συναντά το άρμα του (Λυμπεράκη 1994: 45-9).

Σταδιακά, Φαίδρα και Αλέξης περνάνε όλο και περισσότερο χρόνο μαζί μέχρις ότου τα αισθήματα που τρέφουν ο ένας για τον άλλο ξεφεύγουν από κάθε έλεγχο και συνευρίσκονται. Αφού περάσουν μερικές μέρες ευτυχίας στο Παρίσι, ο Αλέξης ζητά από τη Φαίδρα να επιστρέψει μαζί του στο Λονδίνο και να ζήσουν μαζί. Η Φαίδρα αρνείται και επιστρέφει στην Ελλάδα και την Ύδρα στο αρχοντικό-παλάτι του Θάνου. Παρά την προσπάθειά της να μείνει μακριά από τον Αλέξη και, κυρίως, τα αισθήματα ντροπής που την κατακλύζουν, η Φαίδρα μοιάζει όλο και πιο ανήμπορη να τιθασεύσει το πάθος της για τον πρόγονό της (Λυμπεράκη 1994: 88-9). Η κατάσταση γίνεται ακόμα πιο πειστική για τη Φαίδρα, όταν ο Αλέξης την συναντά στην Ύδρα και όταν διαπιστώνει πως ο

Θάνος έχει σκοπό να παντρέψει τον πρωτότοκο γιο του με την ανιψιά της, την Έρση, κόρη της Αριάδνης και του ανταγωνιστή του Ανδρέα. Σταδιακά βρίσκει όλο και πιο δύσκολο να κρύψει τα αισθήματά της παρά τις απέλπιδες προσπάθειες της Άννας, της καμαριέρας/τροφού της και του Αλέξη. Ο σχεδιαζόμενος γάμος του Αλέξη και της Έρσης θα μετατρέψει τις δύο οικογένειες σε μία και, όπως η Αριάδνη με νόημα σημειώνει στην πιο ισχυρή της Ελλάδα.

Η Φαίδρα αντιδρά χωρίς μέτρο και αρχίζει να δημιουργεί προβλήματα. Η τελική πράξη του δράματος έρχεται σε μια συμβολική σκηνή. Το πλοίο Φαίδρα ναυαγεί. Δεκάδες μέλη του πληρώματός του χάνονται. Οι σύζυγοι, μητέρες και αδερφές των νεκρών ναυτικών βρίσκονταν σαν μοντέρνος χορός μαυροντυμένες έξω από την πόρτα της εταιρεία του Θάνου Κυρίλη. Σε αυτή τη στιγμή αγωνίας, η Φαίδρα παρασυρμένη από το άλογο πάθος της επισκέπτεται το σύζυγό της. Φοράει λευκά, μια επιλογή που την φέρει σε απόλυτη αντίστιξη με τον θρηνηολογούντα χορό. Η Φαίδρα εξομολογείται τον έρωτά της για τον Αλέξη στο Θάνο που με δυσκολία συγκρατείται και τη διώχνει. Δεν είναι, όμως, το ίδιο μεγαλόθυμος με τον Αλέξη, τον οποίο κτυπά άσχημα πριν τον εξορίσει μακριά από την εταιρεία του. Παρά τα αμοιβαία αισθήματα Αλέξη/Ιππόλυτου και Φαίδρας, ο Αλέξης απορρίπτει τη Φαίδρα και αποφασίζει να ρίξει ο ίδιος το άρμα-σπόρ αυτοκίνητό του στα βράχια και να βρει το θάνατο (Λυμπεράκη 1994: 101). Την ίδια στιγμή που απελπισμένη και γεμάτη ντροπή η Φαίδρα αυτοκτονεί με υπνωτικά. Η σύγχρονη εκδοχή της Λυμπεράκη δεν έχει την λύτρωση του αρχαίου δράματος και καμία εμφάνιση από μηχανής θεού, η μοίρα από την οποία και οι πιο ισχυροί αδυνατούν να ξεφύγουν δίνει τον τόνο στη τελική πράξη. Ο Θάνος Κυρίλης χάνει το γιο του αλλά και τη σύζυγό του όπως χάνει και το πλήρωμα του πλοίου του. Η ύβρις, που κάνει διακριτικά τη παρουσία της σε όλο το έργο, εν τέλει τιμωρείται.

Η Φαίδρα της Λυμπεράκη χαρακτηρίζεται από μια σειρά από παραδοξότητες. Αφενός είναι μια από τις δραστικότερες μετεγγραφές του μύθου, μη διστάζοντας να αλλάξει ονόματα αλλά και ιδιότητες στους χαρακτήρες του Ευριπίδειου και Σενέκειου αρχετύπου και αφετέρου καταλήγει να είναι η πλέον πιστή στο πυρήνα της, ακολουθώντας κατά γράμμα την πλοκή του αρχετύπου. Αποδεικνύοντας πως οι προσπάθειες να εμπλουτιστεί το αρχέτυπο με αναφορές στο κοινωνικό



περιβάλλον και την ιστορική πραγματικότητα της Ελλάδας του 1960 δεν ήταν παρά αισθητικές παρεμβάσεις που ελάχιστα επηρέασαν το πυρήνα του μύθου και τα μοτίβα του άνομου πάθους, των τύψεων, της απρεπούς επιθυμίας και φυσικά του θανάτου.

#### 2.4. Το *Pheadra's Love* της Sarah Kane

Η Sarah Kane θεωρείται σήμερα μια από τις πλέον ταλαντούχες και επιδραστικές γυναικείες φωνές του αγγλικού θεάτρου των τελών του 20ου αι. Καταχρηστικά εντασσόμενη στην ομάδα των θεατρικών συγγραφέων του In-yer-face theatre, που έκαναν την εμφάνισή τους στις αρχές του 1990, και είχε ως κύριο χαρακτηριστικό τη βίαιη προκλητική απόρριψη των παραδοσιακών εκφραστικών μέσων και αξιών του βρετανικού δράματος, η Kane παρουσίασε το πρώτο έργο της, το *Blasted* στη σκηνή του Royal Court του Λονδίνου το 1995 (Σακελλαρίδου 2002: 7-11). Ένα έργο που αμέσως σόκαρε και δοκίμασε τις αντοχές του βρετανικού κοινού αλλά και του κατεστημένου των κριτικών. Ωστόσο, στην ηπειρωτική Ευρώπη αναγνωρίστηκε εξ' αρχής ως μια από τις αντιπροσωπευτικότερες θεατρικούς συγγραφείς της γενιάς της. Οι αντοχές του κοινού θα δοκιμαστούν και με το επόμενο έργο της το *Pheadra's Love* του 1996 και το *Cleansed* (1998). Η Kane που αντιμετώπιζε προβλήματα ψυχικής υγείας θα αυτοκτονήσει το 1999 δίνοντας πρόωρο τέλος στη καριέρα της. Το τελευταίο έργο της με τίτλο: *4:48 Psychosis* θα ανέβει μετά θάνατον το 2000 (Πατσαλίδης 2002: 13-6).

Το *Pheadra's Love* που παραστάθηκε στο Gate Theater του Λονδίνου για πρώτη φορά το 1996, αποτελούσε ένα έργο κατά παραγγελία. Μια σειρά από συγγραφείς κλήθηκαν να εμπνευστούν από ένα κλασικό έργο προτείνοντας μια επανανάγνωσή του. Μετά από μια άκαρπη αναζήτηση η Kane κατέληξε, μετά από παρότρυνση της διευθύντριας του Θεάτρου Kate Denby, σε ένα έργο που στηριζόταν όχι στην Ευριπίδεια εκδοχή της *Φαίδρας* αλλά από το έργο του Σενέκα και εν μέρει από τον *Μπάαλ* του Μπέρτολντ Μπρεχτ (1923) προσφέροντας μια νέα κωμική για τα μέτρα της Kane ανάγνωση του μύθου της γυναίκας που υποκύπτει στο άνομο πάθος της για τον πρόγονό της (Ward 2013: 225-6).

Ένα έργο που οι δυσκολίες σκηνοθεσίας του οδήγησαν στο τέλος την ίδια την Kane να αναλάβει και τη σκηνοθεσία του, κατά παράδοξο τρόπο το *Pheadra's Love* αποτελεί ένα πολιτικό έργο. Στο επίκεντρο είναι όχι ο έρωτας και η άνομη επιθυμία, αλλά η παρακμή μιας αυτοκρατορίας και της βασιλικής της οικογένειας. Αυτή η παρακμή αντανακλάται και στην κυρίαρχη κουλτούρα, ένα πολιτισμό εικόνων και βιαιότητας σωματικής και σεξουαλικής. Μια κριτική ανατόμηση στην *Cool Britannia* της επίπλαστης εξωστρέφειας και της πολιτιστικής και οικονομικής αναγέννησης της Μεγάλης Βρετανίας, το *Pheadra's Love* επικεντρώνεται στον επιθανάτιο ρόγχο μιας Αυτοκρατορίας πριν την κατάρρευση της και στην εγκλωβισμένη στον αυτοκαταπιεστικό της ρόλο, Βασιλικής Οικογένειας (Ward 2013, 231-9).

Ένα έργο με ιδιαίτερα σφιχτή πλοκή, οκτώ σκηνές, και με μια σειρά χαρακτήρων που δεν έχουμε συναντήσει σε προγενέστερες εκδοχές του μύθου -ούτε και στα αρχέτυπα του- η Φαίδρα της Kane, εξελίσσεται με όπλο τους έντονους διαλόγους μεταξύ των ηρώων του και με μια εικονοποιία βίαιη και γκροτέσκα. Μια περιληπτική ανάλυση της πλοκής του έργου κάνει τα δύο παραπάνω χαρακτηριστικά του παραπάνω από εμφανή. Η Kane, στην πρώτη κιόλας σκηνή του έργου της παρουσιάζει τον Ιππόλυτο, τον βαριεστημένο πρίγκηπα της Αθήνας, να κάθεται κλεισμένος στο δωμάτιο του σε ένα καναπέ, να παρακολουθεί βαριεστημένα τηλεόραση και να καταναλώνει το ένα burger μετά το άλλο. Τέλος σε αυτή τη νιρβάνα βάζει η απόφασή του αυνανιστεί με τη βοήθεια μίας κάλτσας (Kane 2001: 68). Ο Ιππόλυτος της Kane είναι μάλλον ένας κακομαθημένος γιος που δεν αντέχει την εγκατάλειψη από τον Πατέρα του, μια κακή αντανάκλαση του ήρωα Βασιλιά-Πατέρα. Απαθής και υπέρβαρος μοιάζει το αντίθετο του αθλητικού νέου Ιππόλυτου που αρνούσαν τις σαρκικές ηδονές και είχε αφιερώσει τη ζωή του στην Άρτεμη. Αυτή τη γκροτέσκα και αντεστραμμένη εκδοχή του Ιππόλυτου ποθεί η μητριά του, η Φαίδρα. Είναι παράδοξο πως από όλους τους δραματουργούς, αρχαίους και σύγχρονους, η Kane είναι αυτή που εστιάζει κυρίως στον Ιππόλυτο. Με ειρωνική διάθεση μάλιστα ονομάζει το έργο της *Phaedra's Love*.

Στο βρώμικο δωμάτιο του Ιππόλυτου εμφανίζεται η Φαίδρα και του λέει πως τον ποθεί. Αυτός απαθής σκουπίζεται και της λέει να φύγει, επισημαίνοντας πως οποιαδήποτε πράξη μεταξύ τους δεν θα οδηγήσει σε τίποτα καλό. Η απάθεια και η ακηδία στην οποία έχει βυθιστεί ο Ιππόλυτος

φαίνεται ξεκάθαρα από τον παρακάτω διάλογο μεταξύ του «μελαγχολικού» Πρίγκηπα και της Μητριάς του:

Ιππόλυτος: Κάποια πέρασε από δω. Στρουμπουλό πουλάκι. Μύριζε περίεργα. Και γάμησα έναν άντρα στο κήπο.

Φαίδρα: Άντρα;

Ιππόλυτος: Νομίζω. Έμοιαζε με άντρα, μα δεν μπορείς ποτέ να είσαι σίγουρος.

(Kane, 2001: 76).

Η σοκαριστικά αδιάφορη ομολογία του Ιππόλυτου θα είχε τρομοκρατήσει τις προηγούμενες «Φαίδρες», όχι αυτή. Η *Φαίδρα* της Kane δεν είναι μια βασίλισσα που επιζητεί να προστατεύσει την αιδώ της ή να διασφαλίσει τα δικαιώματα των υιών της στο Θρόνο. Είναι μια γυναίκα προϊόν μιας εποχής χωρίς ιδέες και οράματα, μόνο πόθος και οργή και επιθυμία κυριαρχούν μέσα της. Δεν ακούει την συμβουλή του Ιππόλυτου. Αντίθετα σκύβει και ξεκουμπώνει το παντελόνι του (Kane 2001: 70). Η συνεύρεση τους ακροβατεί ανάμεσα στην αδιαφορία του Ιππόλυτου και τη βιαιότητα της άμεσης ικανοποίησης. Ο κακεντρεχής και κτηνωδώς εκδικητικός Ιππόλυτος πληροφορεί την Φαίδρα πως δεν τρέφει αισθήματα για αυτή και πως η άνομη και ανήθικη πράξη τους έχει επαναληφθεί στο παλάτι της Αθήνας από την ετεροθαλή αδερφή του και κόρη της Φαίδρας, Στροφή και τον Πατέρα του τον Θησέα (Kane 2001: 74). Μια παράνομη ένωση που και ο Ιππόλυτος έχει δοκιμάσει, συνευρισκόμενος με τη Στροφή. Η Φαίδρα, αφού επιβεβαιώσει τα λεγόμενα του πρίγκηπα των Αθηνών και αποθαρρυσμένη από τη βαναυσότητα του, αυτοκτονεί.

Σε αυτό το σημείο μιμείται η Kane τα αρχέτυπα. Μαζί με την αυτοκτονία της, η Φαίδρα χαρίζει και ένα γράμμα, κλασικός μηχανισμός για να προχωρήσει η πλοκή, σε αυτό κατηγορεί τον Ιππόλυτο ότι τη βίασε. Ο όγλος ζητά αίμα. Ο Πρίγκηπας συλλαμβάνεται. Στο κρατητήριο τον επισκέπτεται η Στροφή, τον ρωτάει αν είναι ένοχος, ερώτηση στην οποία ο Ιππόλυτος αποφεύγει να δώσει απάντηση. Η ενοχή και η εκτέλεσή του ανακοινώνονται με συνοπτικές διαδικασίες. Παρεμβάλλεται μια σκηνή όπου ένας ιερωμένος τον επισκέπτεται για ν' αποσπάσει την εξομολόγησή του και κατηγορεί το Ιππόλυτο όχι για τις πράξεις του, που πραγματικά δεν ενδιαφέρουν κανένα, αλλά για

το πρότυπο που δίνει και για την συμπεριφορά του προς τα έξω που διαφθείρει το ήθος του λαού. Εν συνεχεία, ο ιερέας κατεβάζει το παντελόνι του Ιππόλυτου που παθητικά παρατηρεί τον κατηγορό του, μέχρι πριν λίγα δευτέρα, να του κάνει στοματικό έρωτα.

Η ειρωνεία της γραφής της συγγραφέως κορυφώνεται στη τελική σκηνή της δημόσιας εκτέλεσης. Στον όγκλο βρίσκεται ο ίδιος ο Θησέας. Μεταμφιεσμένος κάθεται ανάμεσα στους άξεστους χωριάτες και φωνάζει «Δικαιοσύνη», δηλαδή αίμα! Η Στροφή, ανώνυμη και αυτή, αφαιρεί το μαντήλι της γυναικείας αορατότητας. Υπερασπίζεται το μισητό στον όγκλο Πρίγκηπα και την αθωότητά του. Έξαιλλος με την αναίδεια της άγνωστης γυναίκας, ο Θησέας τη βιάζει και την σκοτώνει για τιμωρία. Στον πόθο και την οργή του πνιγμένος, δεν αναγνωρίζει το πλάσμα που κατακρεουργεί με τις λεπίδες του. Όταν ανακτά την νηφαλιότητα του, κόβει και αυτός το λαιμό του και λυτρώνεται. Η τελική σκηνή πάντα -στο γραπτό της Kane- σχεδόν αδύνατη να παρασταθεί- απεικονίζει όρνεα να ίπτανται (Kane 2001: 104). Διαγράφοντας κύκλους πάνω από κορμιά που σαπίζουν, χωρίς Θεό και την ψευδαίσθηση της συγχώρεσης που η Τσβετάγιεβα ρομαντικά προσέφερε στα θύματα του πόθου, στο έργο της Kane κανείς δε σκέφτεται να σκεπάσει τους νεκρούς με λίγο χώμα .

Από όλες τις μετεγγραφές και επαναγνώσεις του μύθου, η εκδοχή της Kane είναι η πλέον πρωτότυπη και αυτή που σχεδόν απεξαρτάται πλήρως από τα αρχέτυπα της. Αυτή η διαφοροποίηση φαίνεται από τον τρόπο με τον οποίο εισάγει νέους χαρακτήρες. Για παράδειγμα, η Kane είναι η μοναδική που εγκαταλείπει το χαρακτήρα της Τροφού και τον αντικαθιστά με την Στροφή, ένα χαρακτήρα που λειτουργεί ως ο μόνος που διατηρεί μια στοιχειώδη λογική και ενσυναίσθηση (Πατσαλίδης 2002: 33). Μάλιστα, πάρα την υπόμνηση στα βασικά μοτίβα του μύθου όπου είναι το άνομο πάθος, η εικόνα του έρωτα ως αρρώστια και η αποστροφή προς το απρεπές της αιμομιξίας, η ωμότητα και η βιαιότητα με την οποία η Kane επεξεργάζεται το μύθο, τον μετουσιώνουν σε νυστέρι με το οποίο ανατέμνει την κοινωνική πραγματικότητα της εποχής της, αδιαφορώντας στην ουσία για το αρχέτυπο περιοριζόμενη απλώς στην εργαλειοποίησή του (Marshall 2011: 166-170).

## Συμπεράσματα

Η ανάλυση, αντιπαραβολή και εν τέλει σύγκριση των δύο αρχετύπων του μύθου της Φαίδρας, δηλαδή του *Ιππόλυτου* (428 π.Χ) του Ευριπίδη και της *Φαίδρας* του Σενέκα (54 μ.Χ) που επιχειρήθηκε στο πρώτο κεφάλαιο επέτρεψε στο δεύτερο να επικεντρωθούμε σε τρεις επαναπροσεγγίσεις και μετεγγραφές του μύθου που έλαβαν χώρα κατά τον 20ο αιώνα. Έργα ιδιοσυγκρασιακά και υψηλής θερμοκρασίας, που φέρουν το στίγμα των δημιουργών τους και αποδεικνύουν την ισχύ και διαχρονικότητα του μύθου της Φαίδρας μέχρι και τις μέρες μας. Στα έργα του 20ου αιώνα που επελέγησαν εστιάσαμε αποκλειστικά σε κείμενα από γυναίκες συγγραφείς. Το πως γυναίκες του 20ου αιώνα προσέγγισαν έναν αρχαίο μύθο με βαθύ έμφυλο υπόστρωμα -η ιστορία ενός έρωτα που παραβίαζε τους κανόνες συνύπαρξης και άρα απειλούσε την επιβίωση του Οίκου- και ο οποίος μεταβόλιζε και αντανάκλούσε τις κοινωνικές και πολιτισμικές αξίες εποχών βαθιά προβληματικών ως προς τις αντιλήψεις τους περί της θέσης και της φύσης της γυναίκας, είναι μια επιλογή όχι τυχαία. Και άνδρες δημιουργοί καταπιάστηκαν με το μύθο τόσο στο 19ο όσο και στον 20ο αιώνα, ωστόσο η ιστορία της Φαίδρας και του έρωτά της για τον Ιππόλυτο φαίνεται πως συνάρπασε περισσότερο γυναίκες δημιουργούς. Μάλιστα δεν θα ήταν υπερβολή να πούμε πως ήταν αυτές που έπαψαν να αντιμετωπίζουν τα αισθήματα της Φαίδρας στερεοτυπικά.

Ήταν γυναίκες συγγραφείς όπως η Τσβετάγιεβα που έστρεψαν σχεδόν πλήρως το προσοχή τους όχι στην προσπάθεια που καταβάλλει η Φαίδρα να τιθασευτεί το πάθος της για τον πρόγονό της ή την ηρωική της αντίσταση σε αυτό αλλά στον ίδιο τον έρωτα ως λυτρωτική και καταστρεπτική δύναμη. Αν κάτι πραγματικά ενώνει και τα τρία έργα είναι η επιλογή των συγγραφέων να ικανοποιήσουν ως ένα βαθμό το πάθος της Φαίδρας, χωρίς βέβαια να υποπέσουν στο πειρασμό του «happy end». Ο έρωτας της Φαίδρας για τον Ιππόλυτο έχει προδιαγεγραμμένη μοίρα, βαθιά εγγεγραμμένη στο φαντασιακό και τον πολιτισμικό κώδικα της Δύσης.

Το παραπάνω γίνεται εμφανές από την εξέταση και των τριών έργων που γράφτηκαν και παραστάθηκαν ή προβλήθηκαν τον 20ο αιώνα. Η εξέταση της *Φαίδρας* (1928) της Τσβετάγιεβα,

του σεναρίου που έγραψε η Μαρίνα Λυμπεράκη για την ταινία *Φαίδρα* του 1962 και του *Phaedra's Love* της Sarah Kane (1996), παρά τις χρονικές και τις πολιτισμικές και ιστορικές διαφορές που εκπορεύονται από τα διαφορετικά κοινωνικοπολιτικά πλαίσια στα οποία έλαβε χώρα η δημιουργία τους, αποκαλύπτει την ίδια στράτευση των δημιουργών τους στο πλευρό της Φαίδρας. Όλες οι δημιουργοί -ακόμα και η Kane- δίνουν στη Φαίδρα ένα ελάχιστο ικανοποίησης. Η Φαίδρα ομολογεί με αγαλλίαση τον έρωτά της, η Φαίδρα χαιρείται τον απαγορευμένο καρπό του πάθους της τον Ιππόλυτο/Αλέξη ή τουλάχιστον πρόσκαιρα τον ικανοποιεί όταν συνευρίσκεται με τον Ιππόλυτο στο βρώμικό τους δωμάτιο. Βέβαια η κοινή εξέταση των τριών αυτών εκδοχών του 20ου αιώνα δεν μπορεί να μην τονίσει το γεγονός πως παρά τα όποια κοινά τους αυτά ακολουθούν διαφορετικούς δρόμους.

Η Τσβετάγιεβα γράφοντας μέσα σ' ένα κυκεώνα προσωπικών ερωτικών περιπετειών, εστιάζει στην ανεκπλήρωτη επιθυμία κατορθώνοντας, παράλληλα, να δώσει στο μύθο της Φαίδρας μια νέα αυτόνομη ύπαρξη μακριά από τις προσταγές των αρχετύπων. Ακόμα και αυτή ωστόσο δεν μπορεί παρά να συνομιλήσει ανοιχτά με τα κύρια θέματα του αρχικού μύθου. Ο φόβος για τις συνέπειες που έχουν τα αισθήματά της καταβάλλει την Φαίδρα της Τσβετάγιεβα πολύ πριν αποφασίσει να πράξει με στόχο να τα ικανοποιήσει. Η αιμομιξία αλλά και ο έρωτας ως μια μορφή αρρώστιας ανίατης είναι που χρωματίζουν το έργο. Η Ρωσίδα Φαίδρα συνομιλεί με την Τροφό της και μοιάζει σταδιακά να αποδέχεται πως έχει πέσει θύμα της κακής βασκανίας των θεών πως το πάθος της είναι εν τέλει μια αρρώστια που θα την οδηγήσει στο θάνατο.

Διαφορετική είναι η στάση της Φαίδρας που η Λυμπεράκη τοποθετεί στην Ελλάδα του 1960. Η ευρεία αναδιαμόρφωση του μύθου και η μεταφορά του στη τότε σύγχρονη εποχή σε μεγάλο βαθμό μοιάζει απλώς να είναι το αποτέλεσμα μια αισθητικής και χωροταξικής επέμβασης που δεν αγγίζει το πυρήνα του μύθου και εν τέλει δεν προτείνει μια νέα εκδοχή του. Αν όμως εστιάσουμε στο ίδιο το πρόσωπο της Φαίδρας και στη συμπεριφορά της διακρίνουμε μια πραγματικά επαναστατική απομάκρυνση από τις προηγούμενες επαναγνώσεις και μετεγγραφές του μύθου. Η Φαίδρα της Λυμπεράκη κόρη ενός ισχυρού εφοπλιστή και η ίδια διαθέτει μια αυτοπεποίθηση που καμία από τις προκατόχους της δεν είχαν. Παρά τους αρχικούς δισταγμούς της παραδίδεται στο πάθος της για τον Αλέξη-Ιππόλυτο, πάθος που κατά παρέκκλιση των έως τότε εκδοχών του μύθου γίνεται αποδεκτό

από το αντικείμενό του. Ο Αλέξης-Ιππόλυτος ανταποκρίνεται με την ίδια ζέση στα αισθήματα της Φαίδρας, παρά το γεγονός πως είναι ο πρώτος που μοιάζει να αντιλαμβάνεται την καταστροφική ροπή της σχέσης τους και προσπαθεί να βάλει όρια στη συμπεριφορά της Φαίδρας. Η σκηνή με την Φαίδρα να επισκέπτεται τον σύζυγό της εν μέσω μια προσωπικής και επαγγελματικής τραγωδίας χωρίς ίχνος ενδιαφέροντος, απλώς και μόνο για να ομολογήσει τον έρωτά της για τον Αλέξη είναι εξαιρετικά σημαντική και ανοιχτή σε διαφορετικές αναγνώσεις. Μια πρώτη κλασική ανάγνωση θέλει τη Φαίδρα να υποκύπτει πλήρως στη τρέλα του πάθους της, χάνοντας κάθε επαφή με το περιβάλλον, μια διαφορετική ερμηνεία θα μπορούσε να εστιάσει στην κοινωνική καταγωγή και θέση της ηρωίδας. Η Φαίδρα της Λυμπεράκη είναι πιο δυναμική και ανεξάρτητη από τις προηγούμενες εκδοχές της, είναι η αντιπρόσωπος μιας τάξης που αδιαφορεί για τους γύρω της και βάζει τα θέλω της πάνω από αυτά οποιουδήποτε άλλου.

Τέλος, η εκδοχής της Kane, που είναι και η πλέον πρόσφατη χρονικά, βρίσκεται με τον ωμό ρεαλισμό της στον αντίποδα της εκδοχής της Τσβετάγιεβα, προτείνοντας, ωστόσο, μια εξίσου ριζικά διαφορετική επαναπροσέγγιση του μύθου της Φαίδρας που απογαλακτίζεται από τις προσταγές των αρχετύπων. Η Φαίδρα της Kane είναι ξανά στο παρασκήνιο, ένας δευτερεύον χαρακτήρας που αδυνατεί να αποκτήσει αυτό που πραγματικά θέλει, τον έρωτα του Ιππόλυτου. Παρόλα αυτά ο Ιππόλυτος αδιάφορα της προσφέρει το κορμί του γνωρίζοντας πως αυτό θα είναι η αρχή πλήθους δεινών. Η αδιαφορία με την οποία η Kane μεταχειρίζεται την ηρωίδα της εν πολλοίς συμπεκνώνει το νιχιλισμό και την αίσθηση της ματαιότητας που διατρέχει όλο το έργο.

Από γυναίκες γραμμένα και τα τρία εξεταζόμενα έργα του 20ου αιώνα στηρίζονται στα δύο αρχέτυπα του μύθου που διασώζονται έως τις μέρες, το έργο του Ευριπίδη και του Σενέκα, αλλά επιλέγουν να εστιάσουν στη μορφή της Φαίδρας και στο τρόπο που αυτή αντιμετωπίζει το πάθος της. Και στις τρεις περιπτώσεις κατορθώνουν επανεφευρίσκοντας την Φαίδρα να την μεταμορφώσουν στο όχημα με το οποίο θα ανακατασκευάσουν τον ίδιο τον αρχικό μύθο της Φαίδρας. Διατηρώντας μια λεπτή ισορροπία όπου τα δομικά στοιχεία του αρχετύπου, οι έννοιες του άνομου και απρεπούς πάθους και της τιμωρίας αυτού, συνυπάρχουν με τις αξίες της εποχής στις οποίες επανεγγράφουν την ιστορία.

## **Μέρος Β΄**

### **Μια Φαίδρα Μικρού Μήκους**

## **ΦΑΩΣ**

ΜΙΑ ΤΑΙΝΙΑ ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

**Σενάριο**

**Ρεβέκκα Ρούσση**



## Περίληψη

Το σενάριο της ταινίας είναι βασισμένο στον μύθο της Φαίδρας. Αποτελεί μια μεταφορά του μύθου στην σύγχρονη εποχή. Μια ακόμα μεταφορά μέσα στους αιώνες αυτής της αρχέτυπης μορφής έρωτα, του «πάθους και του λάθους» μέσα από δίπολα όπως: κοινωνική ηθική-ερωτική ελευθερία, Πατέρας- γιος, έρωτας- θάνατος, απαγορευμένο- επιτρεπτό. Η «μετεμψύχωση» του Μύθου της Φαίδρας μέσα στους αιώνες κουβαλάει και εναποθέτει μέσω της εικόνας, την οριακή αιώνια πορεία του μιαιού μα πολυπόθητου συναισθήματος που ανάγει την ανθρώπινη ψυχή στην ζώδη και «φυσική» καταγωγή της. Εκεί που όλα επιτρέπονται. Εκεί όπου όλα είναι στο «φάως» με όποιο τίμημα, ακόμα και αυτό της ίδιας της ύπαρξης. Εκεί που το όνομά της βρίσκει την καταβολή του.

# **FAOS**

## **A Short Film**

Screenplay

Rebecca Roussi

## **Abstract**

The screenplay of the film is based on the myth of Phaedra. It is a modern-day adaptation of the myth, another retelling throughout the centuries of this archetypal form of love, of "passion and error," through dichotomies such as societal ethics-erotic freedom, Father-son, love-death, forbidden-permissible. The "reincarnation" of the myth of Phaedra throughout the ages carries and deposits, through the image, the boundary-pushing eternal journey of a vile yet coveted emotion that elevates the human soul to its animalistic and "natural" origin. There, where everything is permitted. There, where everything is in the "light," at any cost, even that of existence itself. There, where her name finds its origin.

### **ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ:**

**ΙΠΠΟΛΥΤΟΣ:** Είναι 20 ετών, ξανθός με μπλε μάτια, ψηλός, ρωμαλέος, αθλητικός, κλειστός, αρρενωπός.

**ΑΡΤΕΜΙΣ:** 20 ετών, καστανόξανθη, πράσινα μάτια, λαμπερή, αθλητική, επιθετική.

**ΦΑΙΔΡΑ:** 20 ετών, όμορφη, λεπτεπίλεπτη, από καλή οικογένεια, μελαχροινή, σέξυ.

**ΝΟΝΗ:** 23 ετών, καστανή, προσιτή κοινή ομορφιά, θηλυκή.

**ΤΕΟ:** 50 ετών, αρρενωπός, επιχειρηματίας.

## ΚΕΙΜΕΝΟ

### ΣΚΗΝΗ 1:

(σκηνοθετική οδηγία: εξωτερικός χώρος. Σπίτι σε βουνό-δάσος, νωρίς το πρωί, χειμώνας)

INSERT:

[Ο Ιππόλυτος ένας νέος άνδρας γύρω στα 20 κόβει ξύλα έξω από ένα σπίτι σαλέ, στο βουνό. Το σπίτι είναι διώροφο παραδοσιακής αρχιτεκτονικής, μέσα στο πράσινο. Με ανοιχτό πλάνο από ψηλά βλέπουμε και τη θάλασσα. Ο άνδρας φοράει κοντομάνικο, ανοιχτό καρό πουκάμισο, σκούφο, στρατιωτικό παντελόνι, «αρβυλάκια» και γάντια. Ακούγονται ήχοι του δάσους, πουλιά διαφόρων ειδών, θροΐσματα φύλλων, ήχοι που προκαλούν ηρεμία. Ακούγεται ο ήχος από το τσεκούρι που κόβει τα ξύλα. Ο νεαρός άνδρας ονομάζεται Ιππόλυτος. Τοποθετεί τα ξύλα σ' ένα σωρό στην άκρη του σπιτιού και παίρνει κάποια στα χέρια προχωρώντας προς την πόρτα του σπιτιού.]

### ΣΚΗΝΗ 2:

(σκηνοθετική οδηγία: εσωτερικό σπιτιού, νωρίς το πρωί χειμώνας)

Ο Ιππόλυτος κλείνει πίσω του την πόρτα, κρατώντας στα χέρια κάποια ξύλα και τροφοδοτεί με αυτά το ήδη αναμμένο τζάκι. Κάθεται μπροστά με την πλάτη γυρισμένη για να ζεσταθεί. Στο τζάκι από πάνω είναι κρεμασμένο το κεφάλι από ένα αγριογούρουνο βαλσαμωμένο. Όλο το σπίτι δείχνει την κυνηγετική και βουκολική φύση του Ιππόλυτου. Είναι προσεγμένο αλλά απλό και με κάπως παλιακή επίπλωση, ρουστίκ. Οι ήχοι απέξω εξασθενούν. Χτυπά το σταθερό τηλέφωνο, που κι αυτό είναι πιο παλιό με καλώδιο. Σηκώνεται και απαντά πάντα πλάτη.

## ΙΠΠΟΛΥΤΟΣ

Έλα, ναι μόλις μπήκα. Δεν θα έρθω. Όχι δεν θα στείλεις ελικόπτερο να με πάρει. Πατέρα κόφτο! Πας καλά; Δεν θέλω την ηλίθια ζωή σου, τα παμε, δεν γουστάρω Πόλη. Ούτε το Παλάτι σου θέλω, μια χαρά είμαι εδώ στο δάσος μου. Ναι, ούτε γκόμενες γουστάρω! Όχι αυτές τις πλαστικές που κυκλοφορείς εσύ! Ναι ρε, παρθένος θα γίνω και πρόσεχε τα λόγια σου! Θα μείνω εδώ, πάει και τελείωσε. Ό,τι θες να μου ανακοινώσεις το λέμε κι απ' το τηλέφωνο.

**(Παύση)**

Α μάλιστα ξαναπαντρεύεσαι...ε λογικό, ποιος θα σου φάει την περιουσία. (Γελάει ειρωνικά) Εγώ ευτυχώς τα χω χεσμένα τα λεφτά σου! Και σαν να λέμε ποια είναι η λεγάμενη;

**(Παύση, μένει άλαλος)**

Ποια; Η κόρη του Μίνου Πασιφάη; Με τα κοσμηματοπωλεία; Αυτή είναι σχεδόν σαν κι εμένα! Τι να σου πω.. κάνε ότι καταλαβαίνεις! Τουλάχιστον αυτή δεν είναι καμιά ξεπεσμένη σαν τις άλλες που μου κουβάλαγες! Με την ευχή μου λοιπόν! (εκνευρισμένος κοπανάει το τηλέφωνο)

(Μονολογεί) Γεροξεμωραμένη θες και έρωτες...δεν σου φτάνουν τα φράγκα. Τόση περιουσία σου άφησε η συγωρεμένη η μάνα μου (Κλωτσάει το σκαμνί, το πλάνο παγώνει και ο ήχος σταματά). Ξαφνικά ακούγονται περίεργοι θόρυβοι έξω από τους συνηθισμένους στο δάσος. (Πλάνο κοντινό στα μάτια του Ιππόλυτου και κοντινό σε δύο γυναικεία μάτια που κρυφοκοιτάνε από το παράθυρο ακριβώς πίσω του. Παράλληλα έξω έχει αρχίσει να χιονίζει).

**ΣΚΗΝΗ 3:**

**(σκηνοθετική οδηγία: εξωτερικό σπιτιού σε βουνό-δάσος, πρωί)**

**INSERT:**

[Κοντινό στην πόρτα που ανοίγει με δύναμη και πετάγεται με φόρα έξω ο Ιππόλυτος. Δίπλα στο παράθυρο μια κοπέλα γονατιστή που έχει κρεμασμένη καραμπίνα σηκώνεται για να τρέξει. Είναι όμορφη αθλητική και ντυμένη κυνηγετικά. Το πλάνο ανοίγει, δείχνει τον Ιππόλυτο να την προλαβαίνει τρέχοντας και να την ρίχνει κάτω πέφτοντας πάνω της. Κοντινό στο πρόσωπο της κοπέλας. Ο Ιππόλυτος ανοιγοκλείνει σε κοντινό τα μάτια του. Το κεφάλι της κοπέλας, μεταμορφώνεται σε κεφάλι ελαφιού και ξαναπαίρνει διαδοχικά την μορφή της, σαν θολό όραμα του ήρωα.]

## ΙΠΠΟΛΥΤΟΣ

Επιτέλους σε τσάκωσα! Μέρες σε περιμένω! (Την ταρακουνά) Λέγε, Λέγε...πόσο καιρό με παρα-  
κολουθείς, ποιος σ' έστειλε;

## ΑΡΤΕΜΙΣ

(Χτυπιέται και προσπαθεί να ξεφύγει)Άσε με, άσε με (φωνάζει)  
Καταφέρνει να φύγει από τα χέρια του αλλά γλιστράει στις λάσπες. Την ξαναπιάνει.

## ΙΠΠΟΛΥΤΟΣ

Λέγε...  
(εκείνη δεν μιλάει. Εκείνος θαμπώνεται από την ομορφιά της.)  
Κυνηγάς;  
(Εκείνη πιο ήρεμη τον κοιτά στα μάτια και γνέφει θετικά.)  
Που μένεις;  
(Εκείνη εκνευρίζεται και παλεύει να ξεφύγει από τα χέρια του.  
Εκείνος χαμογελά)  
Πες μου πώς σε λένε και θα σ' αφήσω να φύγεις!

## ΑΡΤΕΜΙΣ

(με φωνή που βγαίνει από μέσα της σαν βρυχηθμός)  
Άρτεμις!  
(Κουνιέται δυνατά, εκείνος την αφήνει. Εκείνη σηκώνεται απότομα, τρέχει, σφυρίζει, εμφανίζεται  
ένα άλογο, το καβαλάει και χάνεται στο δάσος. Το χιόνι πυκνώνει. Εκείνος σηκώνεται, ξεσκονίζε-  
ται και πάει προς το σπίτι)  
(ψιθυρίζει) Άρτεμη Άρτεμη, Άρτεμη...

## ΣΚΗΝΗ 4:

**(σκηνοθετική οδηγία: εσωτερικό σπιτιού, σούρουπο)**

INSERT:

[Ο Ιππόλυτος βάζει κι άλλα ξύλα στο τζάκι. Έξω ακούγονται ήχοι κακοκαιρίας. Πάει σ' ένα πικάπ που έχει, να βάλει έναν δίσκο. Χτυπάει το σταθερό τηλέφωνο.]

## ΙΠΠΟΛΥΤΟΣ

Τι θα γίνει; Θα μ' αφήσεις να ηρεμήσω; Το παράκανες! Έλα λέγε, δεν έχω χρόνο να σκορπάω σε άσκοπα τηλεφωνήματα από τον Μπον βιβέρ πατέρα μου! Τι; τι δουλειά έχει εδώ η Φαίδρα Πασιφάη; Ααα θέλεις να γνωριστούμε και να δει και το εξοχικό. Μάλιστα...

Γιατί αν την γνωρίσω και σου πω δεν την θέλω δεν θα την πάρεις; Άσε μας μωρέ!

(εκνευρισμένος ακούει)

Αφού το κανόνισες εγώ είμαι περιττός! Ας έρθει όποιος θέλει! Τουλάχιστον στείλτη με το δικό μου τζιπ, το καινούριο, να πάρω τα βουνά! Ναι θα γλιτώσω και τον κόπο να έρθω Αθήνα να το παραλάβω. Με πήραν προχθές από την εταιρεία, έτοιμο είναι. Καλά, καλά, είπαμε! Στείλτη αύριο, ώχου! (κλείνει με φόρα το τηλέφωνο, το παίρνει και το πετάει στον πέτρινο τοίχο. Κάθεται στο σκαμνί. Σηκώνεται, σηκώνει το τηλέφωνο, βάζει ένα ποτό και πάει στο πικάπ. Βάζει το soundtrack που έχει γραφτεί για την ταινία.

Χωρίς να το κλείσει ανεβαίνει αργά τις σκάλες προς το δωμάτιό του.)

## ΣΚΗΝΗ 5:

**(σκηνοθετική οδηγία: εσωτερικό υπνοδωματίου, βράδυ)**

INSERT:

[Ο Ιππόλυτος ξαπλωμένος στο κρεβάτι, στριφογυρίζει. Βλέπει σαν όνειρο ξανά το πλάνο από την σκηνή που κρατά την Άρτεμη έξω στο έδαφος, ενώ χιονίζει... Βλέπει να κάνουν έρωτα. Την ώρα που την κοιτά, το κεφάλι ενός ελαφιού παίρνει την θέση του δικού της και μετά επανέρχεται στην εικόνα της. Αλλά την βλέπει με στέμμα και γυμνή, τυλιγμένη σ' έναν χιτώνα. Το χιόνι πυκνώνει. Η εικόνα γίνεται μαυρόασπρη και οι νιφάδες του χιονιού κόκκινες. Μετά την βλέπει να ξεφεύγει από τα χέρια του και ως θεά Άρτεμις μεταμορφωμένη και ντυμένη, κρατώντας χρυσό τόξο και βέλη, να ανεβαίνει στο άλογο της και να χάνεται στο δάσος. Ξυπνά ιδρωμένος και αρπάζει την καραμπίνα που είναι δίπλα του. Κοιτάζει απέναντι μια φωτογραφία της νεκρής μητέρας του που κάπως μοιάζει

στην Άρτεμη. Κλαίει βουβά μέσα στο μαξιλάρι του. Μετά το παίρνει και το πετά στην φωτογραφία. Αυτή πέφτει και σπάει. Κοντινό στην σπασμένη φωτογραφία.]

#### **ΣΚΗΝΗ 6:**

**(σκηνοθετική οδηγία: εσωτερικό σπιτιού, κρεβατοκάμαρα, πρωί)**

INSERT:

[Ο Ιππόλυτος κοιμάται καθιστός στο κρεβάτι του, ημίγυμνος με την πλάτη στον τοίχο και αγκαλιά την καρμπίνα του. Ακούγεται έντονο κορνάρισμα από τζιπ και μετά φρενάρισμα... Πετάγεται, τραβάει τις κουρτίνες και ντύνεται βιαστικά. Βάζει ότι βρει μπροστά του, αφού πρώτα σηκώσει την φωτογραφία από το πάτωμα και την ξαναβάλει σπασμένη στη θέση της.]

#### **ΣΚΗΝΗ 7:**

**(σκηνοθετική οδηγία: εξωτερικό, σπίτι βουνό-δάσος, πρωί)**

INSERT:

[Ένα πολυτελές τζιπ έχει σταματήσει και ανοίγει η πόρτα του οδηγού. Κατεβαίνει η Φαίδρα Πασιφάη, ενώ από τον συνοδηγό κατεβαίνει η κολλητή της, η Νόνη.]

**ΦΑΙΔΡΑ**

Μα είναι τέλεια εδώ! Επιστροφή στη φύση!

**ΝΟΝΗ**

Δεν ακούστηκε καλό έτσι όπως το πες... (γελάει), ξέρεις τι λέγανε πριν, και να δω τι θα κάνεις τώρα που παντρεύτηκες τον παππού.

**ΦΑΙΔΡΑ**

Έλα μωρέ τον αγαπάω, τον ήθελε κι ο μπαμπάς... Ε και δεν είναι και παππούς, 50 χρονών!

**ΝΟΝΗ**

Ναι έχετε... για να σκεφτώ.. μόνο 30 χρόνια διαφορά!



### ΦΑΙΔΡΑ

Α να σου πω, εμένα μ' αρέσει. Γυμνάζεται, είναι ωραίος, με πάει στα καλύτερα! Κάθε βράδυ bubbles my dear! Όχι σαν τους πιτσιρικάδες τους ξενέρωτους. Και ξέρεις πώς εγώ έχω μεγαλώσει στα πούπουλα, δεν την μπορώ την μιζέρια. Αλλού είναι το πρόβλημα! Ο μισογύνης ο γιος του νομίζει πως δεν έχουμε παντρευτεί ακόμα! Θα του το ανακοινώσει αργότερα είπε!

### ΝΟΝΗ

Ωχ σκέψου πώς θα είναι ο βλάκας, ο ακοινώνητος!

### ΦΑΙΔΡΑ

(Κάνει κινήσεις πιθήκου χοροπηδώντας με την πλάτη γυρισμένη στην πόρτα του σπιτιού, κοιτώντας την Νόνη και κάνοντας την φωνή της αντρική)  
Εγώ είμαι ο Ιππόλυτος, ο άντρας ο απόλυτος! Συνέχεια κυνηγάω, τον φόβο και τον τρόμο σκορπάω.

(χτυπάει το στήθος της σαν χιμπατζής.)

Ουγκ-Ουγκ

(Η Νόνη την κοιτάει στη αρχή γελώντας και μετά αποσβολωμένη, αφού πίσω της έχει ανοίξει αθόρυβα την πόρτα ο Ιππόλυτος και την κοιτάζει με ύφος απαξιωτικό. Η Νόνη σηκώνει αργά το χέρι της και τον δείχνει.)

### ΦΑΙΔΡΑ

Τι έπαθες καλέ;

(Πέφτει με πίσω βήματα πάνω στον Ιππόλυτο και παραπατάει, γυρνάει γελώντας και μένει θαμπωμένη από την ομορφιά του. Κοκκινίζει από ντροπή)

Εεε, Φαίδρα χάρηκα..

(δίνει το χέρι της αλλά ο Ιππόλυτος μένει με τα χέρια σταυρωμένα)

Είμαι η σύζυγος του συζύγου της μητέρας, ε του πατέρα σας, δηλαδή η μέλλουσα εεε..μίλα κι εσύ ρε Νόνη που μ' έχεις αφήσει μόνη μου με τον...

(δείχνει τον Ιππόλυτο, Η Νόνη τρέχει δίπλα της)

Ναι, δηλαδή η μέλλουσα, η πρώην είναι η μαμά σας, ήταν δηλαδή αφού συγχωρέθηκε. Συλλυπητήρια και να σας ζήσουν!  
(δίνει κι αυτή το χέρι της)

### ΙΠΠΟΥΛΥΤΟΣ

(Ατάραχος)

Σε παντρεύτηκε ε; Καλά ήμουν σίγουρος. Ποσώς μ' ενδιαφέρει. Μπείτε μέσα πριν πάθετε πνευμονία και συγχωρεθείτε κι εσείς.  
(πάει στο αμάξι και κατεβάζει όλες τις βαλίτσες)

### ΣΚΗΝΗ 8:

(σκηνοθετική οδηγία: εσωτερικό σπιτιού, σαλόνι)

### ΙΠΠΟΥΛΥΤΟΣ

INSERT:

[Κλείνοντας πίσω του την πόρτα αφού έχει αφήσει τις βαλίτσες]

Λοιπόν, ο πάνω όροφος γίνεται δικός σας. Εγώ από σήμερα θα κοιμάμαι εδώ. Έχει τα πάντα πάνω. 3 δωμάτια, δύο μπάνια, θα βουλευτείτε. Στο πλυσταριό θα βρείτε καθαρά σεντόνια, παπλώματα και πετσέτες.

Εδώ κάτω είναι η κουζίνα (ανοίγει τα ντουλάπια) καφέδες και τα συναφή. Εννοώ μέλι και μαρμελάδα. Μην ψάχνετε για διαιτητικά και βίγκαν. Στο ψυγείο θα βρείτε τα υπόλοιπα. Εγώ ξυπνάω νωρίς και αυτήν την εβδομάδα πάω για αγριογούρουνα. Κυνήγι. Οπότε δεν θα με πετύχετε ευτυχώς και δεν θα σας πετύχω. Αυτά.

### ΦΑΙΔΡΑ

(Γοητευμένη παρά την απότομη συμπεριφορά του.)

Ιππόλυτος ε; Ωραίο όνομα. Κάποια σχέση είχαμε εμείς στα αρχαία. Αλλά δεν το έχω μελετήσει.  
Έτσι νομίζω, όμως.

(Η Νόνη συμφωνεί και γελάει)

### **ΙΠΠΟΥΛΥΤΟΣ**

Ούτε είχαμε... ούτε θα έχουμε! Ούτε στα.. Αρχαία ούτε και στην Νεοελληνική Ιστορία! Είχαμε σε μια Ιστορία του Ευριπίδη, ένα Μύθο, παραμύθια κοινώς. Και ψιλά γράμματα για σένα όπως σε κόβω.

### **ΦΑΙΔΡΑ**

Σε παρακαλώ. Είσαι απαράδεκτος! Και αν θες να ξέρεις έχω μεταπτυχιακό σε Οικονομία και Διοίκηση. Καταλαβαίνω τα νεύρα σου. Κι εγώ μπορεί να ήμουν έτσι στη θέση σου. Αλλά τον αγαπάω τον Τεό, ε τον μπαμπά σου εννοώ.

### **ΙΠΠΟΥΛΥΤΟΣ**

Δεν με αφορά! Κάνε ότι γουστάρεις. Κι εσύ, κι αυτός!

### **ΦΑΙΔΡΑ**

Εσύ δηλαδή τι καπνό φουμάρεις; Γιατί είμαι και του λιμανιού και του σαλονιού αν θες να ξέρεις!  
(εκνευρισμένη)

Εσύ αγαπάς; Αν έχεις ερωτευτεί κάπως θα μας καταλάβεις!

### **ΙΠΠΟΥΛΥΤΟΣ**

Αγαπάω ναι!

(Μιλάει σαν να ονειρεύεται)

Αγαπάω την Φύση, τα δέντρα, τον ήλιο, την θάλασσα, το βουνό, το όπλο μου.

(Όσο μιλάει μαζεύει το σαλόνι και η Φαίδρα κάνει σήματα στην Νόνη κουνώντας το χέρι της, ότι είναι τρελός. Η Νόνη με νοήματα της απαντάει ότι ναι είναι αλλά είναι και κούκλος, Παράλληλα κάνουμε κοντινό στα μάτια του Ιππόλυτου και εμφανίζεται το πλάνο της Άρτεμης που αλλάζει κεφάλι με το ελάφι σε εικόνες σαν φλας.)

## NONH

Βρε παιδί μου κανένα κορίτσι δεν παίζει;

(Ψιθυριστά)

Κανένα καημένο κορίτσι...

## ΙΠΠΟΛΥΤΟΣ

Λοιπόν φεύγω. Βουλευτείτε να περάσουν οι μέρες...

(ανοίγει την πόρτα.)

## ΣΚΗΝΗ 8:

**(σκηνοθετική οδηγία, εξωτερικό σπιτιού πρωί)**

INSERT:

[Ο Ιππόλυτος κλείνει την πόρτα πίσω του.]

Να βρω την ησυχία μου μόλις ξεκουμιστείτε.

(Ανοίγει το πορτοπαγκάζ και βάζει από την αποθήκη 3 καραμπίνες και φυσίγγια. Ανοίγει πιο κει ένα άλλο σπιτάκι και παίρνει μαζί του δύο σκυλιά, τα ακούμε να γαυγίζουν, τα βάζει πίσω στο τζιπ και φεύγει.)

## ΣΚΗΝΗ 9:

**(σκηνοθετική οδηγία: εσωτερικό σπιτιού, βράδυ)**

(Η Νόνη κάθεται στον καναπέ και παίζει με το κινητό της ενώ η Φαίδρα βάζει ένα ποτό και μουσική στο πικάπ. Η μουσική είναι από το soundtrack της ταινίας.)

**ΦΑΙΔΡΑ**

Πως ζει βρε παιδί μου αυτός εδώ πέρα. Σαν άγριος. Ούτε ο παππούς μου στο χωριό δεν ζούσε έτσι.  
Είναι δυνατόν;

**NONH**

Ούτε σήμα στο κινητό δεν έχω!

**ΦΑΙΔΡΑ**

Ούτε τηλεόραση, λαπ τοπ, τίποτα.. και μουσική από πικάπ!  
(γελάει μελαγχολικά και βάζει το σάουντρακ.)

**NONH**

Και αυτό το κεφάλι στο τζάκι, πόσο spooky! Αν και το σπίτι γενικά μια χαρά είναι. Μ' έναν διακο-  
σμητή θα γινόταν τέλειο!

**ΦΑΙΔΡΑ**

(συνεχίζει να μιλά για τον Ιππόλυτο)  
Καλά τον λέει ο Τεό τρελλάρα κι ότι έμοιασε στην μάνα του.

**NONH**

Έχει όμως κάτι μάτια!

**ΦΑΙΔΡΑ**

(αναστατωμένη)  
Σιγά...

**NONH**

Και μαλλιά... υπέροχα, ξανθά, μπουκλωτά!

**ΦΑΙΔΡΑ**

Καλά μωρέ τώρα...

(πιο αναστατωμένη, ξεκουμπώνει ένα κουμπί πουκαμίσου)

**NONH**

Και τι κορμί... θεϊκό! Σαν αρχαίος Έλληνας είναι!

**ΦΑΙΔΡΑ**

Γυρνάει και σπάει το ποτήρι της ιδρωμένη, πετώντας το στο πάτωμα.

Σκάσε πια! Έλεος!

(Η Νόνη την κοιτάει έντρομη και άφωνη.)

**NONH**

Τι έγινε κοριτσάκι; Δεν σε βλέπω καλά! Την έφαγες την πέτρα;

**ΦΑΙΔΡΑ**

Ποια πέτρα;

**NONH**

Με τον μικρό!

**ΦΑΙΔΡΑ**

Τι λες μωρέ; Είναι ο γιος του άντρα μου!

## NONH

Καλά ρε συ, πώς κάνεις έτσι! Δεν είναι και αδερφός σου. Αφού τον γουστάρεις σε βλέπω! Εσύ, και να μιλάς συνεχώς για κάποιον..ούτε για τον Τεό δεν το έχεις κάνει! Τώρα σ' έπιασε να ηθικολογήσεις;

(Μαζεύει ταυτόχρονα το σπασμένο ποτήρι από το πάτωμα)

## ΦΑΙΔΡΑ

Δεν μπορώ άλλο τις βλακειές σου και μην χρησιμοποιείς δύσκολες λέξεις που δεν ξέρεις τι σημαίνουν. Πάω να πάρω λίγο αέρα!

(βγαίνει έξω χτυπώντας την πόρτα εκνευρισμένη)

## ΣΚΗΝΗ 10:

(σκηνοθετική οδηγία, εξωτερικό σπιτιού, βράδυ)

INSERT:

[Κάθεται στο πεζούλι και κάνουμε κοντινό στα μάτια της. Βλέπουμε εικόνες από προηγούμενες σκηνές και πλάνα μόνο του Ιππόλυτου. Μεμονωμένα τα μάτια του σε κοντινό από την πρώτη τους συνάντηση, τα χέρια του από την στιγμή που μάζευε το σαλόνι, κομμάτια από τα μαλλιά του με τις μπουκλές να τις φυσάει ο αέρας στην πόρτα του σπιτιού να εναλλάσσονται. Στην συνέχεια εναλλάσσονται τα ίδια πλάνα σε κοντινά και μακρινά. Τα πλάνα εναλλάσσονται ακόμα πιο γρήγορα σε σημείο που στο τέλος καταλήγουν σ' ένα πλάνο και μοιάζουν με κυκλώνα (χρήση οπτικού εφέ). Το πλάνο επιστρέφει στην Φαίδρα που λιποθυμάει. Ακούγεται φρενάρισμα από το τζιπ. Ο Ιππόλυτος κατεβαίνει, τρέχει, την παίρνει στα χέρια και ανοίγει την πόρτα με το πόδι, ενώ το πλάνο ρετάρει και ανοίγει σαν κάποιος να παρακολουθεί.]

## ΣΚΗΝΗ 11:

(σκηνοθετική οδηγία: εσωτερικό σπιτιού, σαλόνι βράδυ)

INSERT:

[Ο Ιππόλυτος ανεβαίνει τα σκαλιά με την Φαίδρα αγκαλιά.]

**NONH**

Θεοί μου τι έγινε;

**ΙΠΠΟΛΥΤΟΣ**

Θεέ μου εννοείς.

**NONH**

Ναι, τέλος πάντων τι έγινε; Τι έπαθε; Δυο λεπτά την έχασα από τα μάτια μου και να τ' αποτελέσματα!

**ΣΚΗΝΗ 12:**

(σκηνοθετική οδηγία: εσωτερικό σπιτιού, κρεβατοκάμαρα, βράδυ)

**INSERT:**

[Ο Ιππόλυτος τοποθετεί την Φαίδρα στο κρεβάτι και της σηκώνει τα πόδια με δύο μαξιλάρια. Από πίσω του μπαίνει η Νόνη. Της γνέφει να σωπάσει, την σκεπάζει, σηκώνεται όρθιος και φεύγει κλείνοντας πίσω του την πόρτα του δωματίου. Η Νόνη κάθεται δίπλα στην Φαίδρα και της πιάνει το χέρι. Εκείνη δείχνει να συνέρχεται.]

**NONH**

Τι έπαθες κυρά μου;

(Η Φαίδρα κοιτά τη Νόνη κι εκεί που είναι ντυμένη κανονικά την βλέπει ντυμένη ως αρχαία ελληνίδα τροφό. Μετά επανέρχεται το πλάνο στην σύγχρονή της εμφάνιση.)

Τι έπαθες ρε συ;

**ΦΑΙΔΡΑ**

Τίποτα, καλά είμαι...





**NONH**

Λέγε...

**ΦΑΙΔΡΑ**

Δεν ξέρω λιποθύμησα...

**NONH**

Δεν πιστεύω να είσαι έγκυος και να κάνεις αδερφάκι στον Ιππόλυτο;  
(γελάει σιγά)

**ΦΑΙΔΡΑ**

Όλο βλακείες είσαι. Δεν υπάρχει περίπτωση, ο Τεό λείπει συνέχεια για δουλειές.

**NONH**

Τότε λιποθύμησες από την ομορφιά του μικρού...  
(γελάει)

**ΦΑΙΔΡΑ**

(Σηκώνεται ξαναμμένη και κάθεται στο κρεβάτι οκλαδόν πιάνοντας την Νόνη και ταρακουνώντας την)

Ναι λοιπόν! Τον θέλω...τον θέλω κι ας καώ στην Κόλαση. Θέλω να τον φιλάω, να τον χαϊδεύω, να κοιτάζω τα θαλασσινά του μάτια και να περάσω μαζί του ξύπνια όλες μου τις νύχτες... Τον θέλω από την πρώτη στιγμή που τον αντίκρισα. Που είδα αυτά τα μάτια. Δεν με νοιάζει που είναι γιος του, δεν με νοιάζει που είναι αγροίκος. Δεν με νοιάζει τίποτα! Τον θέλω! Έφαγα ήττα Νόνη. Κεραυνοβολήθηκα. Με νιώθεις;

**NONH**

Μα το ξερα! Πάω να του το πω...να χαρεί!

### **ΦΑΙΔΡΑ**

Μη όχι! Τι λες; Πας καλά; Είναι ο γιος του άντρα μου... Δεν πρέπει να το μάθει ποτέ...ποτέ..είμαι καταδικασμένη πια!

(πέφτει στο κρεβάτι και ξεσπάει σε λυγμούς)

### **ΝΟΝΗ**

(με την μορφή της τροφού)

Ησύχασε κυρά μου...Κοιμήσου. Όλα θα γίνουν όπως ορίζει η Μοίρα.

(την σκεπάζει και βγαίνει από το δωμάτιο)

### **ΣΚΗΝΗ 13:**

**(σκηνοθετική οδηγία: εσωτερικό σαλονιού, βράδυ)**

INSERT:

[Η Νόνη καταβαίνει τις σκάλες σιγά. Ο Ιππόλυτος είναι όρθιος μπροστά στο τζάκι και βάζει ένα ποτό με την πλάτη γυρισμένη προς αυτήν. ακούγονται τα βήματά της στην ξύλινη σκάλα]

### **ΝΟΝΗ**

Ευτυχώς κοιμήθηκε.

### **ΙΠΠΟΛΥΤΟΣ**

(γυρνάει)

Μα τι έπαθε; Δεν μπορώ να καταλάβω! Μια χαρά ήταν! Φάγατε τίποτα όσο έλειπα;

### **ΝΟΝΗ**

Φάγαμε, ναι! Και δεν ήταν...

**ΙΠΠΟΛΥΤΟΣ**

Γιατί; Όλα τα έχει όπως τα θέλει! Είναι μικρή, όμορφη, κόρη του ισχυρού Πασιφάη! Και ο πατέρας μου την έχει ερωτευτεί! Την θέλει σαν τρελός! Τι στο καλό θέλει πια; Τι άλλο;

**NONH**

(προχωράει και κάθεται σε μια κουνιστή πολυθρόνα, δίπλα στο τζάκι)

Ναι, αλλά εκείνη;

**ΙΠΠΟΛΥΤΟΣ**

Εκείνη τι; Εκείνη πριν μου είπε πόσο τον θέλει και πόσο καλά είναι μαζί του.

**NONH**

Ναι καλά!

( Ο Ιππόλυτος την κοιτάει με απορία)

Εσένα θέλει!

**ΙΠΠΟΛΥΤΟΣ**

(Την πλησιάζει εκνευρισμένος)

Τι λες; Καταλαβαίνεις τι ξεστόμισες μόλις;

**NONH**

(Σηκώνεται)

Βλέπεις κάτι παράλογο σε αυτό; Είστε συνομήλικοι αφέντη μου!

(Την βλέπουμε με την εμφάνιση της τροφού.)

Πώς να μη θέλει το ωραίο, το αληθινό, το υψηλό. Πώς να μη θέλει την ρώμη, την νιότη, την αγάπη  
την αληθινή για πάντα!

(Επανέρχεται στην σύγχρονη μορφή της)

Σε θέλει από την πρώτη στιγμή που σε είδε. Την ξέρω καλά. Σ' ερωτεύτηκε με την πρώτη ματιά!

## ΙΠΠΟΛΥΤΟΣ

(Πιο εκνευρισμένος, την πλησιάζει ενώ είναι καθιστή.)

Δεν ξέρεις τι λες; Ακούς; Έχει παντρευτεί τον πατέρα μου, έχει πάρει την θέση της μητέρας μου!

Καταλαβαίνεις;

(Αλλάζει σε μορφή του ήρωα στην Αρχαία Ελλάδα)

Να της πεις να με ξεχάσει! Να της πεις να μην ξαναρίξει τα μάτια της πάνω μου! Εγώ ανήκω στο  
δάσος, στη ζωή μέσα σ' αυτό, στη φύση, στον εαυτό μου!

Εγώ...

(γυρίζει αλλού)

Εγώ ανήκω στην Άρτεμη.

(χαμηλόφωνα)

Πες της να με ξεγράψει. Ακούς;

(ανοίγει την πόρτα και βγαίνει έξω χτυπώντας την με δύναμη πίσω του. Τον βλέπουμε σε πλάνο  
που κλείνει από το παράθυρο να ανάβει τσιγάρο και να κοιτάζει ψηλά. Η Νόνη σηκώνεται από την  
καρέκλα και πάει προς την σκάλα για ν' ανέβει στο δωμάτιο.)

## NONH

(μονολογεί)

Αχ και να 'ξερες τι λες. Ο έρωτας αυτός θα είναι η δική σου καταδίκη...

## ΣΚΗΝΗ 14:

(σκηνοθετική οδηγία: εσωτερικό σπιτιού, σαλόνι, βράδυ)

## INSERT:

[Το τζάκι καίει. Ο Ιππόλυτος ξαναμπαίνει μέσα και χτυπάει πάλι την πόρτα με νεύρα. Βάζει ποτό  
και το πίνει άσπρο πάτο. Μετά ξαναγεμίζει το ποτήρι του. Είναι γυρισμένος με πλάτη στο παράθυ-  
ρο. Ακούγονται οι βραδινοί θόρυβοι του δάσους ελαφρά. Στο τζάμι τώρα, κλείνοντας το πλάνο,

βλέπουμε τα μάτια της Άρτεμης να τον παρακολουθούν. Ο Ιππόλυτος, σαν να το διαισθάνεται γυρίζει απότομα αλλά δεν βλέπει κάτι. Η Άρτεμις έχει εξαφανιστεί. Ξαπλώνει στον καναπέ και σκεπάζεται με μια κουβέρτα. Βλέπει πάλι το ίδιο όνειρο, αυτό που κάνει έρωτα με την Άρτεμη. Όμως καθώς προχωρά το όνειρο στο σημείο που αλλάζει όψεις με το ελάφι, την θέση της μορφής του ελαφιού παίρνει η μορφή της Φαίδρας.]

#### **ΣΚΗΝΗ 14:**

**(σκηνοθετική οδηγία: εξωτερικό σπιτιού βράδυ)**

**INSERT:**

[Ο Ιππόλυτος στο όνειρο συνεχίζει να κάνει έρωτα αλλά αυτή τη φορά με την Φαίδρα και όπως την κοιτάζει το κεφάλι της ξαναλλάζει μορφή και γίνεται ένα κεφάλι ματωμένου αγριογούρουνου. Την σπρώχνει αηδιασμένος, αλλά αυτή τον αγκαλιάζει και τον σφίγγει με τα χέρια και τα πόδια της. Βλέπουμε κοντινό από το πρόσωπό του που φαίνεται να μην μπορεί ν' αναπνεύσει, να ιδρώνει και να πνίγεται]

#### **ΣΚΗΝΗ 15:**

**(σκηνοθετική οδηγία: εσωτερικό σπιτιού, σαλόνι, βράδυ)**

**INSERT**

[Ο Ιππόλυτος ιδρωμένος πετάγεται στον ύπνο του. Σηκώνεται καθιστός στον καναπέ. Είναι γυμνός από την μέση και πάνω, πετάει το σεντόνι που ήταν σκεπασμένος, και φοράει ένα σορτς λευκό. Ανάβει ένα βοηθητικό φως, μια λάμπα σ' ένα τραπεζάκι και βλέπει την Φαίδρα δίπλα του, η οποία έχει μετακινήσει εκεί την κουνιστή πολυθρόνα να κάθεται και να τον κοιτάζει. Σηκώνεται αργά, τον πλησιάζει και τραβάει ένα κορδόνι από το διάφανο νεγκλιζέ που φοράει μένοντας ημίγυμνη, με τα εσώρουχα. Ο Ιππόλυτος ενδίδει. Αγκαλιάζονται. Φιλιούνται με άγριο πάθος και ξεκινούν να κάνουν έρωτα. Πέφτει μαύρο στο πλάνο.]

#### **ΣΚΗΝΗ 16:**

**(σκηνοθετική οδηγία: εσωτερικό σπιτιού, σαλόνι, πρωί)**

**INSERT:**

[Ακούγονται πουλάκια να κελαηδάνε. Ανοίγει το πλάνο μέσα από το σπίτι και έχει ξημερώσει.

Ανοίγει ακόμα περισσότερο και βλέπουμε την Φαίδρα, με την ρόμπα της, φανερά μουδιασμένη να πίνει καφέ μπροστά στο τζάκι. Ο Ιππόλυτος γυμνός από την μέση και πάνω πηγαινοέρχεται στο σαλόνι εκνευρισμένος. Κατεβαίνει η Νόνη από τις σκάλες.]

### NONH

(Έχει κατέβει κι εκείνη στο σαλόνι και ανοίγει το πλάνο.)

Νωρίς ξυπνήσατε! Καλημέρα! Δηλαδή η Φαίδρα δεν μ' έχει συνηθίσει σε τόσο πρωινά ξυπνήματα! (Χτυπάει το σταθερό τηλέφωνο. Οι δύο εραστές κοιτάζονται με απόγνωση. Δεν κάνει κανείς κίνηση να το σηκώσει. Εκείνο συνεχίζει να χτυπάει επίμονα. Η Νόνη τους κοιτάζει, μια τον έναν μια τον άλλον, υποψιάζεται τι έχει συμβεί και τρέχει μέσα στον πανικό να σηκώσει το τηλέφωνο.)

### NONH

Γεια σου Τεό μου! Ναι όλα καλά! Η Φαίδρα;

(κλείνει με το χέρι της το ακουστικό και με το άλλο κάνει σήμα να μη μιλήσουν)

Κοιμάται παιδί μου, ναι, λες και δεν την ξέρεις. Πάνω ναι. Θέλεις τον γιο σου; Κάτσε να δω...

(Ξανακλείνει το σταθερό με το χέρι της, κάνει μια παύση και συνεχίζει)

Όχι λείπει, ναι για κυνήγι θα πήγε ο τρελός. Εντάξει θα πω να σε πάρουν πίσω, ή ο ένας ή ο άλλος.

Εντάξει και οι δύο! Φιλιά ciao!

(Κλείνει το τηλέφωνο και μένει άγαλμα ενώ φλασάρει η τωρινή της εμφάνιση με εκείνη της αρχαίας τροφού σε εναλλαγές για κάποια δευτερόλεπτα. Το πλάνο πάει απότομα στο Ιππόλυτο όπου και αυτός παρουσιάζεται με αρχαία στολή αλλάζοντας με την τωρινή του εμφάνιση επίσης για κάποια δευτερόλεπτα. Το πλάνο πάει στην καρραμπίνα του που κι αυτή αλλάζει εικόνα μ' ένα αρχαίο τόξο με βέλη. Το πλάνο πάει στην Φαίδρα που κι αυτή παρουσιάζεται με αρχαία ενδυμασία σε εναλλαγή με την σύγχρονη. Μένουν όλοι στην τελευταία εικόνα στις αρχαίες ενδυμασίες. Ο Ιππόλυτος αρπάζει ξαφνικά το τόξο με τα βέλη ανοίγει την πόρτα και την κλείνει με δύναμη πίσω του. Οι δύο γυναίκες παραμένουν ακίνητες. Σκηνοθετικά το συγκεκριμένο πλάνο θα είναι ενδιαφέρον να δοθεί όπως σε παράσταση αρχαίας τραγωδίας στο θέατρο)

### ΣΚΗΝΗ 17:

(σκηνοθετική οδηγία: εξωτερικό σπιτιού, δάσος, πρωί)

INSERT:

[Ο Ιππόλυτος (έχοντας επανέλθει στη σύγχρονη μορφή του και εμφάνιση) στέκεται ζωσμένος με την καραμπίνα και τα φυσίγγια έξω από την πόρτα συνοφρωμένος. Το πλάνο ανοίγει, μπαίνει στο τζίπ που είναι παρκαρισμένο έξω από το σπίτι σπινιάρει κι εξαφανίζεται. Με το που φεύγει το τζίπ μπαίνει στο πλάνο η Άρτεμις με το άλογό της και με την αρχαία εμφάνισή της. Ξεκινάει να τρέχει καλπάζοντας από πίσω του.]

### **ΣΚΗΝΗ 18:**

**(σκηνοθετική οδηγία: εσωτερικό σπιτιού, μεσημέρι)**

#### **INSERT:**

[Η Φαίδρα κάθεται αμίλητη μπροστά στο τζάκι και δακρύζει κρατώντας μια κούπα με καφέ. Η Νόνη ανήσυχη πάει στο πικάπ και βάζει μουσική.]

#### **ΦΑΙΔΡΑ**

θα γυρίσει;

#### **ΝΟΝΗ**

Θα γυρίσει που να μην γύριζε...

#### **ΦΑΙΔΡΑ**

(με το βλέμμα στο κενό)

Μη μιλάς έτσι;

#### **ΝΟΝΗ**

Ναι έκανε ότι έκανε κι εξαφανίστηκε. Τουλάχιστον μας απέδειξε ότι είναι άντρας! Αφού έτσι κάνουν όλοι.

(Γελάει ειρωνικά.)

Κι εσύ εδώ να λιώνεις. Μα καλά τόσο πολύ τον θέλεις;

#### **ΦΑΙΔΡΑ**

(Με το βλέμμα στο κενό.)

Και παραπάνω.

### **NONH**

Να σου πω... είπαμε να κάνεις την πλάκα σου! Όχι να κολλήσεις με το παιδαρέλι, τον εγωίσταρο!

Που έπρεπε να είναι εδώ και να σε παρακαλάει να χωρίσεις τον πατέρα του.

### **ΦΑΙΔΡΑ**

Τώρα πια θα ζω γι' αυτόν.

### **NONH**

Τι λες βρε; Σου σάλεψε;

(Πλησιάζει, γονατίζει μπροστά της και της πιάνει τα χέρια.)

Πρέπει να ηρεμήσεις και να τον ξεπεράσεις! Τέλος! Και δεν δεν θα γυρίσει; Που θα πάει; Θα στον φτιάξω εγώ!

(Ακούγεται έξω σπινιάρισμα από φρενάρισμα αμαξιού. Οι δυο γυναίκες πετάγονται όρθιες. Η Φαίδρα τρέχει και ανοίγει την πόρτα με αγωνιλα νομίζοντας ότι γύρισε ο Ιππόλυτος. Μπροστά της όμως στέκεται ο Τεό.)

### **ΤΕΟ**

Αγάπη μου; Ψυχή μου! Κοριτσάκι μου! Σου έλειψα;

(Την παίρνει αγκαλιά και την σηκώνει ψηλά. Εκείνη προσπαθεί να κρύψει την στεναχώρια της γυρίζοντας στο πλάι το κεφάλι της, ενώ εκείνος την φέρνει σβούρες)

### **NONH**

(Αναστατωμένη)

Τεό ήρθες; Κι' όλας; Αύριο δεν θα ερχόσουν;

(Ο Τεό αφήνει την Φαίδρα κάτω και της απευθύνει τον λόγο.)



### **ΤΕΟ**

Ναι αλλά τελείωσα νωρίς τις δουλειές και είπα να κάνω έκπληξη στο γυναικάκι μου!  
(Παίρνει αγκαλιά την Φαίδρα και την φιλάει στο στόμα, στον λαιμό με πάθος. Εκείνη προσπαθεί να δείξει ότι ανταποκρίνεται.)

Ο γιος μου ο μισογύνης που είναι; Δεν άντεξε με δυο γυναίκες στο ίδιο σπίτι και την έκανε;

### **ΦΑΙΔΡΑ**

(Προσπαθεί να δείξει ευδιάθετη)

Εδώ ήταν κάπου έξω νομίζω...

### **NONH**

(Με μεγαλύτερο ενθουσιασμό απ' όσον θα πρεπε.)

Καλέ πήρε τα βουνά με τις καραμπίνες.

### **ΤΕΟ**

(Λίγο εκνευρισμένος.)

Μ' έχει τρελάνει. Ας κάνει ότι θέλει βαρέθηκα!

(Κάθεται στο καναπέ και χτυπάει με το χέρι τα γόνατά του.)

Έλα κοριτσάκι μου, έλα εδώ που σε πεθύμησα.

(Πιάνει την Φαίδρα, την βάζει στα γόνατά του και την πασπατεύει. Εκείνη σηκώνεται εκνευρισμένη).

### **ΦΑΙΔΡΑ**

Ωχ κέφια έχεις. Είμαι λίγο κρυωμένη, δεν είμαι στα καλύτερά μου.

(Κάνει ότι βήχει.)

Πάω πάνω να ξαπλώσω.

(Αναβαίνει τρέχοντας τις σκάλες.)

**ΤΕΟ**

Μα τι έπαθε;

**ΝΟΝΗ**

Τίποτα καλέ.

(Μαζεμένη.)

Κρύωσε!

**ΤΕΟ**

(Με απορία.)

Νόνη άστα αυτά. Είναι αλλιώτικη την ξέρω καλά, κάτι έχει γίνει...

**ΝΟΝΗ**

(αποφασισμένη)

Ε ναι,αφού την ξέρεις τόσο καλά... κάτι έγινε.

(Μονολογεί)

Τώρα θα σε φτιάξω εγώ μισογύνη, μορφονιέ!

**ΤΕΟ**

(Εκνευρισμένος)

Περιμένω, λέγε.

**ΝΟΝΗ**

(Με ρούχα της αρχαίας τροφού)

Ο γιος σου Θησέα.

**ΤΕΟ**

(Με ρούχα κι αυτός, αρχαίου βασιλιά)

Ο γιος μου τι;

**NONH**

(Μασώντας τα λόγια της.)

Ο γιος σου προσπάθησε να την βιάσει.

**ΤΕΟ**

Τι είπες; Άκουσα καλά. Γιατί δεν νοεί πατέρα νους να έχει ακούσει αυτά τα λόγια που σαν σπαθιά ακονισμένα με χτύπησαν.

**NONH**

Σωστά άκουσες βασιλιά μου. Ο μονάκριβός σου, της Άρτεμης ο ευνοούμενος, επιτέθηκε στην κυρά, τη νύχτα σα λυσσασμένος λύκος. Της έσκισε τον χιτώνα τον νυφικό σας και την βίασε.

**ΤΕΟ**

Ωιμέ..τι τρέλες λες;

**NONH**

(Περιγράφει συνωμοτικά.)

Ανέβηκε κρυφά όταν έπεσε το σκοτάδι στο δωμάτιό της το βράδυ και της επιτέθηκε. Εκείνη αντιστάθηκε όσο μπορούσε για να σώσει την τιμή της. Εγώ κοιμόμουν βαθειά δεν άκουσα κάτι. Μου τα είπε όλα κλαίγοντας η δύσμοιρη, όταν ο θεός Ήλιος έφερε το πρωί. Την βρήκα εδώ κάτω να κλαίει γοερά ενώ ο Ιππόλυτος είχε φύγει για κυνήγι.

**ΤΕΟ**

(Επανερχόμαστε στο σύγχρονο, παίρνει μιαν άλλη καραμπίνα που είχε κρύψει σ' ένα σημείο του σαλονιού)

Θα τον σκοτώσω τον αλήτη! Που πήγε; Που είναι;

**NONH**

(Τον κρατάει)

Μη κάνεις κανένα κακό... Ηρέμησε! Κάτσε να γυρίσει πρώτα, ησύχασε.

### ΤΕΟ

(Κάθεται κρατώντας το κεφάλι του και ωρυόμενος)

Τι λες; Τι να περιμένω; Ποιόν; Τον βιαστή της γυναίκας μου που ανάθεμα την ώρα που τον γέννησε η μάνα του;

(Πετάει την καραμπίνα στο πάτωμα, γονατίζει και τραβάει τα μαλλιά του κλαίγοντας και φωνάζοντας σε παραφροσύνη)

Θεέ μου κάνε να πληρώσει! Εσύ που με βοηθάς σε όλα τα ταξίδια μου και μου 'χεις θάλασσα μπανάτσα κάνε να πληρώσει ο ελεεινός!

### ΣΚΗΝΗ 19:

**(σκηνοθετική οδηγία: εξωτερικό σπιτιού, βουνό, μεσημέρι)**

INSERT:

[Η Άρτεμις ( στην σύγχρονη μορφή της)με το άλογο της έρχεται γρήγορα, σταματάει απότομα, ξεκαβαλάει και χτυπάει δυνατά την πόρτα πολλές φορές. Ο ήχος που ακούγεται είναι της ηρεμίας του δάσους με τα πουλιά να κελαηδάνε. Ανοίγει ο Τεό. Κάτι του λέει. Δεν ακούμε ήχο από την συζήτηση αλλά καταλαβαίνουμε από τις κινήσεις ότι υπάρχει αγωνία. Πρέπει να γίνει φανερή η αντίθεση της ηρεμίας των ήχων του δάσους με τον πανικό που φαίνεται να διακατέχει τους ήρωες. Δένει το άλογο σ' έναν φράχτη απέξω και μπαίνουνε και οι δυο τρέχοντας στο αμάξι με οδηγό την Άρτεμη, φεύγοντας προς άγνωστη κατεύθυνση. Την ίδια ώρα ανοίγει η πόρτα και βγαίνουν αλαφιασμένες οι άλλες δύο γυναίκες, παρακολουθώντας το αμάξι που έχει φύγει από το πλάνο.]

### ΣΚΗΝΗ 19:

**(σκηνοθετική οδηγία: εξωτερικό σπιτιού, βουνό, σούρουπο)**

INSERT:

[Το τζιπ γυρνάει και σταματάει αργά. Ανοίγει η πόρτα του σπιτιού και βγαίνουν η Φαίδρα και η Νόνη που έχουν ακούσει το αμάξι. Κατεβαίνει από την θέση του συνοδηγού ο Τεό με γρήγορες αγωνιώδεις κινήσεις και ανοίγει την πίσω πόρτα κατεβάζοντας βαριά τραυματισμένο τον Ιππόλυτο με την βοήθεια της Άρτεμης που κατεβαίνει από την θέση του οδηγού. Τον ακουμπάνε προσεκτικά

στο έδαφος. Ο Τεό βγάζει το τζάκετ του, το κάνει σαν μαξιλάρι, το βάζει κάτω από το κεφάλι του, τρέχει και φέρνει ένα μπουκάλι νερό από το αμάξι, γονατίζει πλάι του και του ξεπλένει από τα αίματα το πρόσωπό του.]

### ΑΡΤΕΜΙΣ

(με αγωνία περιγράφει στις δύο γυναίκες και ταυτόχρονα βοηθά τον Τεό.)

Τον χτύπησε καταλάθος ένα άλλος κυνηγός που κυνηγούσε το ίδιο αγριογούρουνο, τον πέτυχε κοντά στην καρδιά...

(Τον ξαπλώνουν κάτω. Το πλάνο μικραίνει. Η Φαίδρα πέφτει στα γόνατα και μοιρολογεί πάνω στον Ιππόλυτο. Η Νόνη κάθεται συντετριμμένη πίσω της με σταυρωμένα τα χέρια. Η Άρτεμις του κρατά το κεφάλι. Ο πατέρας του κάθεται δίπλα του στα γόνατα απελπισμένος.)

### ΙΠΠΟΛΥΤΟΣ

(Μιλά με το ζόρι στην Φαίδρα)

Σε συγχωρώ.

### ΤΕΟ

(Συντετριμμένος)

Δεν έκανε κάτι.. εσύ πρέπει να ζητήσεις συγχώρεση!

### ΙΠΠΟΛΥΤΟΣ

Ζητάω, όχι από εκείνη αλλά από την Άρτεμη, γιατί μόνο αυτήν αγάπησα και την πρόδωσα.  
(Όλοι οι ήρωες φλασάρουν στα τωρινά και στα αρχαία τους ρούχα και επιστρέφουν στα τωρινά.  
Κοντινό στον Ιππόλυτο που ξεψυχάει)

### ΦΑΙΔΡΑ

Αλί και τρισαλί..η μαύρη μου η μοίρα..γιατί; Γιατί να σε θελήσω, γιατί;  
(Ψελλίζει και σηκώνεται. Μπαίνει μέσα στο σπίτι. Ο Τεό την κοιτάει με απορία καθώς εκείνη φεύγει)

### ΤΕΟ

Τι είπες;

(Φωνάζει)

Τι είπες; Νόνη τι λέει;

(Η Νόνη κάθεται σιωπηλή)

Η γυναίκα μου; Τον γιο μου; Τι λέει;

(Ουρλιάζει και χτυπιέται. Τα ουρλιαχτά του διακόπτει ένας πυροβολισμός από καραμπίνα, που έρχεται μέσα από το σπίτι. Η Νόνη τρέχει προς το σπίτι και μπαίνει μέσα φωνάζοντας)

### NONH

Επιγλώττιση

Φαίδρα! Όχι! Γιατί κυρά μου γιατί;

(Κλαίει με ουρλιαχτά)

[Κοντινό πλάνο στον συντετριμμένο Τεό.]

### ΤΕΟ

(Με αρχαία ρούχα)

Παιδί μου...σε καταράστηκα...παιδί μου γύρνα πίσω, πες στον Άδη να σ' αφήσει και θα πάω εγώ. Ζήτα αυτή την αλλαγή τώρα που είναι νωρίς, που ακόμα δεν έχεις περάσει την Πύλη του Αχέροντα (Αγκαλιάζει τον Ιππόλυτο σε κοντινό κι αυτόν ντυμένο με αρχαία ρούχα και στην καρδιά καρφωμένο ένα βέλος χρυσό και αίμα στον άσπρο χιτώνα που απλώνεται πολύ και φτάνει στο χώμα, ανοίγει μαζί με το πλάνο, απλώνεται και κοκκινίζει όλο το background του χώματος. Η Άρτεμης με την αρχαία στολή της θεάς, καθώς ανοίγει το πλάνο, ανεβαίνει στο άλογό της. Κλείνει το πλάνο την ώρα που ξεκινάει να φύγει και την δείχνει κοντινό μ' ένα δάκρυ κόκκινο να κυλάει.)

### ΣΚΗΝΗ 20:

(σκηνοθετική οδηγία: βουνό, μονοπάτι, πρωί)

INSERT:

[Το άλογο με την Άρτεμη τρέχει προς άγνωστη κατεύθυνση. Στην αρχή του δρόμου την περιμένει το ολόγραμμα το Ιππόλυτου αγνό που τον πιάνει από το χέρι και τον ανεβάζει μαζί της στο άλογο. Μαζί χάνονται στον ορίζοντα.]

## ΤΕΛΟΣ

## Βιβλιογραφικές Αναφορές

Ακολουθούν οι βιβλιογραφικές αναφορές της Εργασίας.

### πρωτογενής βιβλιογραφία

Ευριπίδης, (2019). *Ιππόλυτος*. Αθήνα: ΚΑΠΑ Εκδοτική.

Kane, S. (2001). *Complete Plays: Blasted; Phaedra's Love; Cleansed; Crave; 4.48 Psychosis; Skin*. Λονδίνο: A&C Black.

Λυμπεράκη, Μ. (1994). *Φαίδρα, Σενάριο*. Αθήνα: Καστανιώτης.

Μαυρόπουλος, Γ. Θ. (2006). *Ευριπίδης: Άπαντα*. τ. Α', Θεσσαλονίκη: Ζήτρος.

Seneca, L. A. (1990). *Seneca: Phaedra*. Κέιμπριτζ: Cambridge University Press.

Τσβετάγιεβα, Μ. (2019). *Φαίδρα*. Αθήνα: Νεφέλη.

Τσουρέας, Ε. (2009) *Λεύκιου Ανναίου Σενέκα, Φαίδρα*. Αθήνα: Παπαδήμας.

### Δευτερογενή έργα

- Adkins, A. W. (1966). Aristotle and the best kind of tragedy. *The Classical Quarterly*, 16(1), 78-102.
- Alfaro, M. J. M. (1996). «Intertextuality: Origins and Development of the Concept». *Atlantis*, 18(1/2), 268-285.
- Allan, W. (1999). «Euripides and the Sophists: Society and the Theatre of War». *Illinois Classical Studies*, 24, 145-156.
- Arkins, B. (1995). «Heavy Seneca His Influence on Shakespeare's Tragedies». *Classics Ireland*, 2, 1-16.
- Armstrong, R. (2006). *Cretan Women: Pasiphae, Ariadne, and Phaedra in Latin Poetry*. Οξφόρδη: OUP.
- Arnott, P. D. (1989). *Public and performance in the Greek theatre*. Psychology Press.
- Ashby, C. (1999). *Classical Greek Theatre: new views of an old subject*. The University of Iowa Press.
- Baumann, G. (2002). «Ritual implicates 'Others': rereading Durkheim in a plural society». In *Understanding rituals*. Λονδίνο: Routledge, σσ. 105-124.
- Boyle, A. J. (2006). *An introduction to Roman tragedy*. Λονδίνο: Taylor & Francis.
- Burkert, W. (1982). *Structure and history in Greek mythology and ritual*. University of California Press.
- Calder, W. M. (1976). «Seneca: Tragedian of Imperial Rome». *The Classical Journal*, 72(1), 1-11.
- Γιατράς, Δ. (1991). *Το Αττικό πλήρες Δράμα ως μορφή τέχνης*. Αθήνα: Εστία.
- d'Angour, A. (1997). «How the dithyramb got its shape». *The Classical Quarterly*, 47(2), 331-351.
- De Romilly, J. 1997. *Η νεοτερικότητα του Ευριπίδη*. Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου –Καρδαμίτσα.
- Dodds, E. R. (1929). «Euripides the irrationalist». *The Classical Review*, 43(3), 97-104.
- Erasmio, M. (2010). *Roman tragedy: theatre to theatricality*. Ωστν: University of Texas Press.
- Gahan, J. J. (1987). «Imitatio and aemulatio" in Seneca's" Phaedra». *Latomus*, 46(Fasc. 2), 380-387.



- Galeotti, V. (1997). *Arianna e Fedra: una DILOGIA classica nel teatro di Marina Cvetaeva*.
- Goldhill, S. (1987). «The Great Dionysia and civic ideology». *The Journal of Hellenic Studies*, 107, 58-76.
- Goodhart, S. (1978). «Ληστὰς Ἐφασκε: Oedipus and Laius' many murderers». *Diacritics*, 55-71.
- Green, J. R. (2013). *Theatre in ancient Greek society*. Λονδίνο: Routledge.
- Kaster, R. (2005) *Emotion, restraint, and community in ancient Rome*. Οξφόρδη: Oxford University Press.
- King, M., (1980). *Marina Tsvetaeva, A Captive Spirit: Selected Prose*. Μίσιγκαν: Ardis.
- Lardinois, A. P. M. H. (2002). Tragedy and Ritual. *The Classical Review*, 52(2), 241-243.
- Lefkowitz, M. (2015). *Euripides and the Gods*. Οξφόρδη: Oxford University Press.
- Lesky, A. (2010). *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, τ. Α΄
- Marshall, H. R. (2011). «Saxon violence and social decay in Sarah Kane's *Phaedra's Love* and Tony Harrison's *Prometheus*». *Helios*, 38(2), 165-179.
- Mastrorade, D. J. (2010). *The art of Euripides: dramatic technique and social context*. Κέιμπριτζ: Cambridge University Press.
- McKinlay, J. (1995). «Potiphar's wife in conversation». *Feminist theology*, 4(10), 69-80.
- Mocanu, A. (2012). «Hunting in Seneca's *Phaedra*». *Past Imperfect*, 18.
- Moline, J. (1975). «Euripides, Socrates and virtue». *Hermes*, 103(H. 1), 45-67.
- Morgan, W. & Brask, P. (1988). «Towards a conceptual understanding of the transformation from ritual to theatre». *Anthropologica*, 175-202.
- Nadareishvili, K. (2000). «The Conception of Woman in Greek Tragedy in the Context of the Binary Oppositions of Sex Roles». *PHASIS*, (2-3), 300-306.

- Nellhaus, T. (1989). «Literacy, Tyranny, and the Invention of Greek Tragedy». *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 53-72.
- Poe, J. P. (1989). «Octavia praetexta and its Senecan model». *The American Journal of Philology*, 110(3), 434-459.
- Propp, V. (1968). *Morphology of the Folk tale*. Austin: University of Texas Press.
- Puccio, F. (2022). «In the Shadow of Phaedra. The Nurse on Stage between Euripides, Seneca and Marina Cvetaeva. Skenè». *Journal of Theatre and Drama Studies*, 8(2).
- Roisman, H. M. (2000). «A new look at Seneca's Phaedra». *Seneca in Performance*, 73-86.
- Rose, A. (1979). «Seneca's HF: A politico-didactic reading». *The Classical Journal*, 75(2), 135-142.
- Scodel, R. (2016). «The Euripidean Biography». *A Companion to Euripides*, L. McLure (επιμ.) Λονδίνο: Willey Press, 27-41.
- Scullion, S. (2003). «Euripides and Macedon, or the Silence of the Frogs». *The Classical Quarterly*, 53(2), 389-400.
- Smith, A. (2003). «Writing as performance: The case of Marina Tsvetaeva». *New Zealand Slavonic Journal*, 143-153.
- Stevens, P. T. (1956). «Euripides and the Athenians». *The Journal of Hellenic Studies*, 76, 87-94.
- Sutton, D. F. (1983). «Dithyramb as Δρᾶμα: Philoxenus of Cythera's "Cyclops or Galatea"». *Quaderni urbinati di cultura classica*, 13(1), 37-43.
- Tierney, M (1944). «Dionysus, the Dithyramb, and the Origin of Tragedy.» *Studies: An Irish Quarterly Review*, vol. 33, no. 131, 331-41.
- Ugolini, G. (2019). «Women Against War. The Trojan Women, Helen, and Lysistrata at Syracuse. Skenè.» *Journal of Theatre and Drama Studies*, 5(2), 155-172.
- Veyne, P. (2002). *Seneca: the life of a stoic*. Λονδίνο: Routledge.
- Ward, I. (2013). «Rape and rape mythology in the plays of Sarah Kane». *Comparative Drama*, 47(2), 225-248.

Wiles, D. (2000). *Greek theatre performance: an introduction*. Cambridge University Press.

Μπεζαντάκος, Π. Ν. (2004). *Το αφηγηματικό μοντέλο του Greimas και οι τραγωδίες του Ευριπίδη*. Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου-Α. Καρδαμίτσα.

Πατσαλίδης, Σ. (2002). «Θέατρο ανόσιο όχι όμως αισχρό: Η περίπτωση της Σάρα Κέην», στο *Sarah Kane, Έλεος και Φαίδρας έρωσ*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 13-32.

Σακελλαρίδου, Έ. (2002), «Σάρα Κέην: Εισαγωγικό σημείωμα», στο *Sarah Kane, Έλεος και Φαίδρας έρωσ*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 7-11.

Τσουρέας, Γ. (2009). *Σενέκα Περί συντομίας της ζωής*. Αθήνα: εκδ. Τσουρέα.

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

Nadareishvili, K. (2000). «The Conception of Woman in Greek Tragedy in the Context of the Binary Oppositions of Sex Roles». *PHASIS*, (2-3), 300-306

### **Ταινίες και παραστάσεις**

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