

ΚΑΙΤΗ ΔΙΑΜΑΝΤΑΚΟΥ - ΑΓΑΘΟΥ

ΣΑΡΑ ΚΕΗΝ, ΦΑΙΔΡΑΣ ΕΡΩΣ

ΡΑΚΙΝΑ, ΦΑΙΔΡΑ

ΣΕΝΕΚΑ, ΦΑΙΔΡΑ Ή ΙΠΠΟΛΥΤΟΣ

ΕΥΡΙΠΙΔΗ, ΙΠΠΟΛΥΤΟΣ

ΤΟ ΠΑΛΙΜΨΗΣΤΟ ΜΙΑΣ ΠΟΛΥ ΠΑΛΙΑΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ*

*«[...] Μα το χειρότερο απ' όλα:
κ' η πιο βαθειά κατανόηση της διαφοράς μας
δεν ευκολύνει τα πράγματα· δεν καταργεί
τις διαφορές μας και τις χωριστές μας αξιώσεις».*
Γ. Ρίτσον Φαίδρα

Ανάμεσα στα αρχετυπικά πρόσωπα, που μπορούν να αναχθούν σε ένα καθολικό αρχαϊκό μοντέλο συμπεριφοράς, υπερβαίνοντας το επιμέρους καταστασιακό πλαίσιο που διαμορφώνει η εκάστοτε καλλιτεχνική ενεργοποίησή τους, συγκαταλέγονται, όπως η σταθερή ανά τους αιώνες επαναληπτική εμφάνισή τους επιβεβαιώνει, η Φαίδρα και ο Ιππόλυτος. Πρόσωπα που σφυρηλατούνται και «ωριμάζουν» συνεχώς μέσα από τις διαδοχικές νοηματικές και συγκινησιακές επιστρωματώσεις που επισώρευσε και επισωρεύει σταδιακά στην πορεία του χρόνου ένα ολόκληρο σώμα κειμένων τα οποία ασχολούνται επίμονα μαζί τους από την Αρχαιότητα μέχρι σήμερα και τα οποία, παρ' όλες τις παραλλαγές και τις διαφορές τους ως προς την επιλογή του επώνυμου ήρωα, την οργάνωση της πλοκής και τη συναίσθηση της τραγικότητας, αφήνουν την ίδια στιγμή αλώβητη την υποστασιακή καθολικότητα και, ταυτόχρονα, τη μεταλλακτική δυναμική του αρχετύπου¹. «Η ώριμη γυναίκα που ερωτεύεται τον νεαρό πρόγονό της»², μετά από μια πιθανολογούμενη μακρόχρονη ύπαρξη στην αρχαϊκή μυθική παράδοση και μετά από μία και μοναδική, πριν από τον 5ο αιώνα, βέβαιη φευγαλέα αναφορά της στην ομηρι-

*Το άρθρο επεκτείνει ανακοίνωση που έγινε στο πλαίσιο του ΙΑ' Συμποσίου Θεατρολογίας και Σημειολογίας του Θεάτρου με θέμα «Αρχέτυπα και μυθοπλασία στο θέατρο και τον κινηματογράφο», που οργανώθηκε από το Κέντρο Σημειολογίας του Θεάτρου στις 29-30 Απριλίου 2004 στη «Στοά του Βιβλίου». Η αρχική ανακοίνωση με τον τίτλο «Ιππόλυτος – Φαίδρας Έρωτας: από τον Ευριπίδη στη Σάρα Κέην», περιοριζόμενη στη συνεξέταση των δύο έργων του τίτλου, δημοσιεύτηκε στο περ. *Θεατρογραφίες*, τεύχ. 13, 2005, σσ. 98-105.

¹ Σχετικά με την έννοια του «αρχετύπου» στην αναλυτική ψυχολογία του Jung, στη λογοτεχνική κριτική του Frye και στην τυπολογική μελέτη των δραματικών προσώπων, που μας αφορά συγκεκριμένα εδώ βλ. πολύ ενδεκτικά Patrice Pavis: *Dictionnaire du Théâtre*, Messidor / Editions Sociales, Paris, 1997, λ. «archetype», σσ. 46-

47 (συμπληρωματικές έννοιες και βιβλιογραφία). Για μια ουσιαστική σύνωση και ανάλυση των απόψεων του Jung περί του «συμβόλου» και του «αρχετύπου» καθώς και της συμβολής τους στην κατανόηση και τον ορισμό του «συμβόλου» στον δραματικό λόγο, βλ. Γιώργος Πεφάνης: «Το συμβολικό και το θέατρο», στον τόμο: *Το Θέατρο και τα Σύμβολα. Διαδικασίες Συμβολής του Δραματικού Λόγου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1999, σσ. 99-147, ιδίως σσ. 113-121.

² Όπως συνοψίζει το συγκεκριμένο φαντασιακό μύθημα «σε μία και μοναδική, δυνητικού χαρακτήρα, φράση» η Μαρίκα Θωμαδάκη: «Διακειμενικές διαστάσεις του θεατρικού λόγου», στον τόμο: *Η Σημειωτική του Ολικού Θεατρικού Λόγου*, Δόμος, Αθήνα, 1993, σσ. 221-238, 236.

κή Νέκυια³, συναντάται πλήρως διαμορφωμένη καλλιτεχνικά πρώτη φορά στο τραγικό σανίδι της κλασικής αρχαιότητας,⁴ για να συνεχίσει έκτοτε μια λαμπρή και ποικίλη –χρονικά, γεωγραφικά, ειδολογικά και προσληπτικά– πορεία, που θα περάσει μέσα από τη λατινική γραμματεία, την αφηγηματική, μουσικολογική και δραματική παραγωγή του 13^{ου}, 17^{ου}, 18^{ου} αιώνα και 19^{ου} αιώνα, για να εμπλουτιστεί σε μέσα και κώδικες έκφρασης τον 20^ο αιώνα, όπου θα γνωρίσει επίσης αρκετές κινηματογραφικές και χορογραφικές αποτυπώσεις.⁵

Από όλη αυτή τη μακρά πορεία υλοποιήσεων του προ-συνειδητού αρχετύπου επικεντρωνόμαστε εδώ σε τέσσερις μόνο δραματικές εκδοχές του –με μεμονωμένες παρεμβατικές αναφορές άλλων έργων– οι οποίες πιστεύουμε ότι, από τη μια, καλύπτουν ένα μεγάλο μέρος από το δι-ιστορικό (δια-χωρικό και δια-χρονικό) φάσμα του και, από την άλλη, αποκαλύπτουν αρκετά αναπαραστατικά τη διαλογική –συναινετική ή αντιρρητική– σχέση της καθεμιάς εκδοχής του με όλες τις προηγούμενες και/ή επόμενες της⁶: *Ιππόλυτος Στεφανηφόρος* ή *Στεφανίας*, μία από τις λιγοστές τραγωδίες του Ευριπίδη που πέτυχαν πρώτη νίκη –το 428 π.Χ.– στους θεατρικούς διαγωνισμούς της εποχής τους, τραγωδία η οποία τιτλοφορείται από τον ανδρικό βασικό δραματικό ρόλο, που κινεί την επιθυμία της αρχετυπικής ηρωίδας και, συνεπακόλουθα, κινεί όλη την αυτοκαταστροφική και καταστροφική δράση της⁷: *Φαίδρα* (*Phaedra*) ή *Ιππόλυτος* (*Hippolytus*) του Λευκίου Ανναίου Σενέκα (*Lucius Anneus Seneca Minor*), τραγωδία της ρωμαϊκής δραματικής παραγωγής του «αργυρού» 1^{ου} μεταχριστιανικού αιώνα,⁸ όπου η Φαίδρα διεκδικεί, στα ίχνη της προγενέστερης κατά πολύ *Φαίδρας* του Σοφοκλή, ονοματική παρουσία στον τίτλο των διαφορετικών χειρόγραφων και, στη συνέχεια, τυπογραφικών παραδόσεων⁹ *Φαίδρα* (*Phèdre*)

³ Ομ. Οδ. 1321: «...Φαίδρην τε Πρόκριν τε ἴδον καλὴν τ' Ἀριάδνην».

⁴ Πρβλ. W. S. Barrett (ed.): Euripides, *Hippolytos* (edited with introduction and commentary by –), Clarendon Press, Oxford, 1964, σ. 6.

⁵ Σχετικά με την πορεία του μύθου της Φαίδρας από τη βιβλική ιστορία της γυναίκας του Πετρεφρή μέχρι το θεατρικό έργο *Phèdre* του Yves Guéna (2000), βλ. Henri Margulieuw: «Le mythe de Phèdre», στον τόμο: Racine: *Phèdre*, Hatier / Classiques, Paris, 2002, σσ. 99-102· Bernard Beugnot, «Phèdre», στο Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Pocher, Paris, 1988, σσ. 1109-1126· Claude Francis, *Les métamorphoses de Phèdre*, Editions du Pelican, Quebec, 1967· Paul Benichou, «Hippolyte requis d'amour et calomnié», στον τόμο: *L'écrivain et ses travaux*, José Corti, Paris, 1967· Jean Pommier, «Histoire littéraire d'un couple tragique», στον τόμο: *Aspects de Racine*, Nizet, Paris, 1966, σσ. 311-417· André Stegmann, «Les métamorphoses de Phèdre», στον τόμο: *Actes du 1er Colloque International Racinien*, Uzès, 1962, σσ. 43-52.

⁶ Πρβλ. Δημήτρης Τσατσούλης: *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου. Θεωρία και κριτική ανάλυση της σύγχρονης θεατρικής πρακτικής*, Δελφίνι, Αθήνα, 1997, σσ. 172: «Τόσο η γραφή όσο και η σκηνοθετική ανάγνωση ενός δραματικού κειμένου εγκαθιδρύουν έναν “διάλογο” με όλα τα προηγούμενα ή και

επόμενα γραπτά ή προφορικά κείμενα, διάλογο που καθορίζει την εκάστοτε συγχρονική πρόσληψή του. [...]».

⁷ Πρβλ. Barrett 1964, ό.π., σ. 11: «The principal character of the play [the first *Hippolytos*] was probably (as in the extant play) not Phaidra, but Hippolytos».

⁸ Βλ. H. J. Rose: «Ο αργυρός αιώνας ως το θάνατο του Νέρωνα», στον τόμο: *Ιστορία της Λατινικής Λογοτεχνίας* (μετ. Κ. Χ. Γρολλιού), ΜΙΕΤ, Αθήνα, 1989, τόμ. Β', σσ. 58-102, 83-90.

⁹ Έτσι, *Hippolytus* (στην Εισαγωγή) ή *Hippolytus* or *Phaedra* (στην υπερ-τιτλοφόρηση του κειμένου) ακολουθούν οι κριτικές εκδόσεις Harvard University Press, Loeb Classical Library (english translation by Frank Justus Miller, 1960), ακολουθώντας κατ' αρχήν τη χειρόγραφη παράδοση *A*, ενώ *Phaedra* (και γαλλ. *Phèdre*) είναι ο τίτλος που επιλέγουν ο κριτικός εκδότης και μεταφραστής του έργου στα γαλλικά Léon Hermann στις εκδόσεις Belles Lettres (Tome I, Paris, 1961), ακολουθώντας τη χειρόγραφη παράδοση *E*. Βλ. σχετικά Léon Hermann: «Introduction. The manuscripts», σσ. viii-xii, στον τόμο: Sénèque, *Tragédies*, Tome I (*Hercule Furieux*, *Les Troyennes*, *Les Phéniciennes*, *Médée*, *Phèdre*), Les Belles Lettres, Paris, 1961. Από την άλλη μεριά, τη «σχετικότητα» του όποιου αυθεντικού τίτλου υποστηρίζει ο John Fitch, θεωρώντας την τραγωδία του Σενέκα ως ισοτίμη «τραγωδία τριών ανθρώπων» John G. Fitch (ed.): Seneca.

του Ρακίνα (Racine), αντιπροσωπευτικό δείγμα της κλασικιστικής δραματοουργίας του γαλλικού «χρυσού αιώνα», αλλά και του ευρύτερου πολιτιστικού και διανοητικού περιβάλλοντος της εποχής του Λουδοβίκου ΙΔ',¹⁰ τραγωδία που, παρά τον αρχικό, συμπεριληπτικό και των δύο τραγικών ηρώων, τίτλο της *Φαίδρα και Ιππόλυτος*, διαφυλάσσει τελικά την προνομιακή αυτή περικειμενική θέση μόνο για το θηλυκό πόλο της ασυμβίβαστης ένωσης¹¹: *Φαίδρας Έρωσ (Phaedra's Love)*, το δεύτερο θεατρικό έργο της Σάρας Κέην, το οποίο ανέβηκε στο «Gate Theatre» του Λονδίνου το 1996 σε σκηνοθεσία της ίδιας της συγγραφέως και στον τίτλο του οποίου προτάσσεται μεν η γυναικεία βασική μορφή του αρχέτυπου μύθου, ωστόσο προτάσσεται ως προσδιορισμός του «Έρωτα», ο οποίος εξακολουθεί να είναι, από την αρχαιότητα μέχρι τα τέλη του 20^{ου} αιώνα, η βασική *πηγή-εντολέας* (destinateur) και, ταυτόχρονα, το *αντικείμενο* (objet) αλλά και ο *αντιτιθέμενος* (opposant) της δράσης της¹² και ο οποίος εξακολουθεί, από την αρχαιότητα μέχρι τα τέλη του 20^{ου} αιώνα, να ταυτίζεται πολύ συχνά με το όνομα Ιππόλυτος.¹³

Θεωρείται μάλλον βέβαιο ότι ο διασωθείς *Ιππόλυτος Στεφανηφόρος* ή *Στεφανίας* του Ευριπίδη αποτελεί νέα διασκευή ενός προγενέστερου *Ιππολύτου Καλυπτομένου*, διασκευή στην πραγματοποίηση της οποίας συνέβαλε η προσληπτική αποτυχία του πρώτου έργου λόγω της «τολμηρότητας» του θέματος (ή του τρόπου πραγμάτευσής του)¹⁴, ενδεχομένως όμως και η διαμεσολάβηση, μεταξύ των δύο ευριπίδειων εκδοχών, της χαμένης σήμερα –και πολύ κοσμιότερης

Hercules – Trojan Women – Phoenician Women – Medea – Phaedra (edited and translated by –), Harvard University Press, Cambridge/Mass., 2002, σ. 449.

¹⁰ Βλ. Dominique Bertrand: «La France classique (1630-1715)», στον τόμο: D. Bertrand et al., *Le Théâtre*, Bréal (Coll. Grand Amphi Littérature), Paris, 1996, σσ. 224-269, ιδίως σσ. 259-264.

¹¹ Βλ. στην ελληνική έκδοση Ρακίνας, *Φαίδρα* (μετ. Στρατή Πασχάλη), Ίκαρος, Αθήνα, 1990, το επίμετρο που έχει μεταφραστεί από το *Dictionnaire de la langue française*, Editions Bordas, Paris, 1984, ιδίως σσ. 100-103, 101: «Η τραγωδία Φαίδρα αποτελεί πράγματι ένα όριο μέσα στο έργο του Ρακίνα. Έχοντας στην αρχή τον τίτλο *Φαίδρα και Ιππόλυτος*, πήρε την οριστική της ονομασία στη συνολική έκδοση του 1687, κάτι που μπορεί να οφείλεται στον αρχικό διαταγμό του ποιητή να επιλέξει ανάμεσα στα δύο τραγικά πρόσωπα τον κεντρικό ήρωα, αφού τόσο ο Ιππόλυτος όσο και η μητριά του γίνονται θύματα του ερωτικού πάθους, επειδή και οι δυο τους αφηρούν κάτι το απαγορευμένο».

¹² Πρβλ. την ανάλυση του «διαγράμματος δράσης» (modèle actantiel) της *Φαίδρας* του Ρακίνα, με Υποκείμενο (Sujet) τη Φαίδρα, από την Anne Übersfeld: «Le modèle actantiel au théâtre», στον τόμο: *Lire le Théâtre*, Editions Sociales, Paris, 1982 ('1977), σσ. 53-107, ιδίως σσ. 88-91. Πρβλ. επίσης την εφαρμογή του αφηγηματικού μοντέλου του Α. J. Greimas στην ανάλυση του *Ιππολύτου* του Ευριπίδη από τον Νικόλα Π. Μπεζαντάκο, «Ιππόλυτος: Ο έρω-

τας και η αγνότητα» στον τόμο: *Το αφηγηματικό μοντέλο του Greimas και οι τραγωδίες του Ευριπίδη*, Εκδόσεις Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 2004, σσ. 68-89.

¹³ Αρχετό χρόνο μετά από την ιδέα και την αρχή σύνταξης του άρθρου, πληροφορήθηκα την παρουσίαση μιας παράστασης στο πλαίσιο των *Μονολόγων* 2003 (Θέατρο «Άπτις», 23 και 24 Σεπτεμβρίου), με τίτλο «Με αφορμή τη Φαίδρα, μια απόπειρα», σε κοινή σκηνοθεσία της Αννέζας Παπαδοπούλου και της Βίκης Γεωργιάδη. Επρόκειτο για μία συρραφή κειμένων για τη Φαίδρα, από τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη, τη *Φαίδρα* του Σενέκα, τη *Φαίδρα* του Ρακίνα, τη *Φαίδρα* του Γιάννη Ρίτσου και το *Φαίδρας Έρωσ* της Σάρα Κέην. Για πρακτικούς λόγους δεν θα μπορούσα να έχω παρευρεθεί στη συγκεκριμένη παράσταση, με το κειμενικό υπόβαθρο ωστόσο της οποίας φαίνεται να επικινυνώνει ή παρούσα θεωρητική προσέγγιση. Όπως θεωρητικά επικοινωνεί με το άρθρο των Γιώργου Φρέξη, «Φαίδρα = ασήηστο πάθος ή υπέρμετρη ομιλογία», *Θεατρογραφίες*, τευχ. 1, 1998, σσ. 6-15, και Αδαμαντίνης Π. Κουμώτου, «Φαίδρα, η διαδρομή ενός μύθου», *Θεατρογραφίες*, τευχ. 13, 2005, σσ. 84-97, που παρακολουθούν τη διαχρονική πραγμάτευση του μύθου.

¹⁴ Βλ. ενδεικτικά, Henri Weil: «Notice sur le premier *Hippolyte*», στον τόμο: *Ευριπίδου Τραγωδία* (texte grec, recension nouvelle avec un commentaire critique et explicatif, une introduction et des notices par Henri Weil), Hachette, Paris 1879, σσ. 3-7.

πιθανώς για τα μέτρα του συμβατικού μέσου αθηναϊκού κοινού— *Φαίδρας* του Σοφοκλή.¹⁵ Στην περίπτωση της τραγωδίας *Phaedra* ή *Hippolytus* του Σενέκα, ο οποίος γενικώς κατάγεται θεματολογικά από τους Έλληνες τραγικούς ποιητές του 5^{ου} αιώνα, παρ' όλη τη ριζική από αυτούς διαφορά του ως προς την αντίληψη της ουσίας του τραγικού,¹⁶ είναι αβέβαιο εάν «είναι το πρώτο κείμενο του Ευριπίδη εκείνο από το οποίο εμπνέεται ο Σενέκας για να παρουσιάσει το δικό του διακεείμενο»,¹⁷ εάν το έργο του είναι «συμπλήρωμα του *Ιππολύτου Καλυπτομένου* και του *Ιππολύτου Στεφανηφόρου* του Ευριπίδη»¹⁸ ή, ακόμη, εάν «ακολουθεί το έργο του Σοφοκλή, ένα δικό του δραματικό σχέδιο ή κάτι άλλο».¹⁹ Στην περίπτωση πάλι του Ρακίνα, οι απόψεις διίστανται εάν το πρότυπο της *Φαίδρας* του είναι το κείμενο του Σενέκα²⁰ ή κατ' ευθείαν ο διασωθείς *Ιππόλυτος Στεφανηφόρος* ή *Στεφανίας* του Ευριπίδη²¹ ή ταυτόχρονα και οι δύο εκδοχές,²² χωρίς ταυτόχρονα να αποκλείονται ένα πλήθος άλλων κειμενικών διασταυρώσεων.²³ Από την άλλη, η Σάρα Κέην μπορεί η ίδια να ισχυρίζεται ότι διάβασε τη *Φαίδρα* του Σενέκα, που «παραδόξως» της κίνησε το ενδιαφέρον για να γράψει το δικό της έργο,²⁴ ωστόσο και εδώ —όπως άλλωστε και στην περίπτωση του πρωτοπρόσωπου «Προλόγου» του Ρακίνα στη *Φαίδρα*— επιτρέπονται αν όχι επιβάλλονται οι επιφυλάξεις, αφού, σε ό,τι αφορά τις δηλώσεις των συγγραφέων και μάλιστα των σκηνοθετών, «αρκετά συχνά οι προεξαγγελλόμενες αρχές δεν ανταποκρίνονται στο πραγματικό περιεχόμενο του θεάματος»,²⁵ πολύ μάλιστα στην περίπτωση της Σάρα Κέην, της οποίας το έργο χαρακτηρίζεται γενικά από ένα πολύ πυκνό και δυσεξιχνίαστο πλέγμα αναφορών,²⁶ που αποκλείει τις τελεσιδικές συγκριτολογικές αποκλεισιμότητες: «Τυ-

¹⁵ Πρβλ. Barrett 1964, ό.π., σ. 13: «We may assume for Sophocles a treatment that would give no offence to the conventional Athenian».

¹⁶ Βλ. Κώστας Γεωργουσόπουλος: «Η φρίκη ως μέθοδος» (κριτική για την παράσταση της *Μήδειας* του Σενέκα από το ΚΘΒΕ, σε σκηνοθεσία Σπ. Ευαγγελίτου), στον τόμο: *Κλειδιά και Κώδικες Θεάτρου. Αρχαίο Δράμα Ι*, Αθήνα: Εστία, 1982), σσ. 204-7, ιδίως σσ. 204-205.

¹⁷ Βλ. Rose: *Ιστορία της Λατινικής Λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 86.

¹⁸ Βλ. Florence Dupont: *Η Αυτοκρατορία του Ηθοποιού. Το Θέατρο στην Αρχαία Ρώμη* (μετ. Σοφία Γεωργακοπούλου), ΜΙΕΤ, Αθήνα, 2003, σ. 161.

¹⁹ Βλ. Euripides, *Hippolytus* (with an Introduction, translation and commentary by Michael R. Halleran), Aris and Phillips Ltd - Warminster - England, 2000, σσ. 25-26. Μεταξύ όλων των άλλων δυνατών πηγών, ο Barrett υπενθυμίζει και το χαμένο ελληνιστικό έργο του Ανικόφρονος *Ιππολύτου* (1964, ό.π., σ. 16, υποσ. 2).

²⁰ Βλ. ενδεικτικά Dupont: *Η Αυτοκρατορία του Ηθοποιού*, ό.π., σ. 559.

²¹ Πρβλ. Margulieu: «Le mythe de Phèdre», ό.π., σ. 99. Νικόλ Αλλαρντάξ: «Ο θρίαμβος του κλασικισμού», στον τόμο: *Παγκόσμια Ιστορία Θεάτρου* (μετ.: Μαρία Οικονόμου), Σμυρνώσις, Αθήνα, χ.χ., Τόμ. Β', σσ. 297-377, 328.

²² Πρβλ. Racine: *Phèdre* (avec une Notice biographique, une Notice historique, des Notes explicatives, des Documents, des Jugements, un Questionnaire et des Sujets

de devoirs par Michel Autrand), Paris: Librairie Larousse, 1964, σ. 12. William D. Howarth: «French Renaissance and Neo-classical Theatre», στον τόμο: John Russel Brown (ed.): *The Oxford illustrated history of theatre*, Oxford/New York, Oxford University Press 1997, σσ. 220-251, 243.

²³ Ο Autrand (στο Racine, *Phèdre*, ό.π., σ. 13) αναφέρει την *Επιστολή στον Ιππόλυτο* του Οβιδίου στις *Ηρώιδες*, μία μετάφραση ποιημάτων της Σαπφούς από τον Boileau, τη βιγνέλια Διδώ της *Αινειάδας*. Πρβλ. επίσης το «Επίμετρο» στο Ρακίνας, *Φαίδρα*, ό.π., σ. 100: «Θα πρέπει επίσης να τον επηρεάσαν [τον Ρακίνα] οι *Ιππόλυτοι* του Ρομπέρ Γκαρνέ (1573), του Ζυμπέρ (1645) και του Μπιντάρ (1675), καθώς και ο *Θάνατος του Κρίστου* του Τριστάν λ' Ερμίτ (1644), όπου το θέμα είχε μεταφερθεί μέσα σε ιστορικό πλαίσιο».

²⁴ Βλ. το Πρόγραμμα της παράστασης «*Φαίδρας Έρωσ*. Τίποτα δεν είναι για πάντα (αλλά τίποτα)» από το θέατρο «*Νέες Μορφές*», σε μετάφραση Αθηνάς Παραπονήρη και σκηνοθεσία Γιάννη Παρασκευάσπουλου, Μάρτιος 2002, στο «*Studio Νέες Μορφές*» στη Θεσσαλονίκη.

²⁵ Βλ. Anne-Françoise Benhamou: *La Mise-en-scène de Racine de Copeau (1937) à Vitez (1981)*, Tom. II, Th. 3e cycle, IET, Paris III, 1983, σ. 14.

²⁶ Βλ. Γκρέιαμ Σόντερς: «*Σάρα Κέην, Λαχταρώ*: «Μόνο η αγάπη μπορεί να με σώσει και η αγάπη με ρήμαξε»» (μετ. Κατερίνα Κωνσταντίνου), στο *Πρόγραμμα της παράστασης του Λαχταρώ από τη «Νέα Σκηνή» του*

πική φεμινιστική μεταγραφή του *Ιππόλυτου* του Ευριπίδη» χαρακτηρίζει το *Phaedra's Love* η Έλση Σακελλαρίδου στην «Εισαγωγή» της ελληνικής μετάφρασης του έργου,²⁷ ενώ στον ίδιο τόμο, λίγο πιο κάτω ο Σάββας Πατσάλιδης συμπεκνώνει τις συγκρίσεις και κυρίως τις αποκλίσεις του κεινικού έργου με βάση κατ' εξοχήν τη *Φαίδρα* του Σενέκα.²⁸

Δοκιμάζοντας τα όρια των παραπάνω περισσότερο ή λιγότερο, αναποφευκτα, εικολογικών, κριτικών ή αυτο-κριτικών προτεριοιστήων και αντιποισήσεων, θα επιχειρήσουμε να εισδύσουμε για λίγο στο «συμβολική διακειμενικότητα»²⁹ του χρονικά τελευταίου μεταξύ των τεσσάρων έργων, του *Φαίδρας Έρωσ*, και, αφήνοντας κατά μέρος αξιολογικές συγκρίσεις και προκρίσεις, να ψαύσουμε ορισμένες μόνο από τις συνεχείς επιστροφωμάσεις και, συνακόλουθα, ορισμένα από τα τελείως διαφορετικά χωροχρονικά επίπεδα που εμφωλεύουν στο διαλογικό υπόστρωμα αυτής της σχετικά πρόσφατης γραφής και σκηνοθετικής ανάγνωσης του αρχετυπικού μυθήματος και που θα μπορούσαν να γονιμοποιήσουν τη συγχρονική πρόσληψη του ως ενός δυνάμει κέντρου παραγωγής πολλαπλών παραστάσεων.³⁰ Μέσα από μια παλίνψηστη κίνηση – ένα είδος play-back, που αν αλλάξει η φορά της διαδρομής, μπορεί μεμιάς να μετατραπεί σε play-forward – αυτό που μας ενδιαφέρει δεν είναι, έτσι, «η αποκάλυψη του πρωταρχικού», αφού αυτό, εάν υπάρχει, δεν έχει τελικά ερμηνευτική αποκλειστικότητα,³¹ αλλά το «αργό γύρισμα, η σταδιακή αποσπλοήση της θεατρικής αφήγησης», που «εμπειρείει τη σύνθεση της κίνησης με τη στάση, του πρωθύστερου με το αναδρομικό, της αποκάλυψης με τη συγκάλυψη, του βάθους με την επιφάνεια».³² Ο απώτερος – και μάλλον κοινότοπος – στόχος είναι διττός: Από τη μια, να διαπιστωθεί και να επιβεβαιωθεί ότι η δομική διαμόρφωση του αρχέτυπου μύθου, ταλαντευόμενη διαρκώς ανάμεσα στη συλλογική «ορθοδοξία» και την προσωπική επινόηση, την παραδεδομένη καθολική εκδοχή και την ελεύθερη ατομική ανατροπή της, κατορθώνει ακόμη στο κατώφλι του 21^{ου} αιώνα – σε μια εποχή «μωσαϊκής παράθεσης ομοιωμάτων» και γενικής «ματαιώσης της δυνατότητας συμβολικής παρέμβασης»³³ – να ενισχύει και να εμπλουτίζει την οικουμενική σφαίρα της ανθρώπινης εμπειρίας και, ταυτόχρονα, να υπηρετεί την «παράβιαση των ορίων» και να κυοφορεί την «επανάσταση ενάντια στο νόμο του αμετακίνητου, του μοιραίου και του αναπόφευκτου».³⁴ Από την άλλη, στόχος θα είναι να ελεγχθεί και να αμφοβηθεί για ακόμη μία φορά, μέσα από ένα συγκεκριμένο παραδειγματικό σύνολο, η πα-

«Θεάτρου Οδοῦ Κυκλάδων» (Αθήνα 2003), σε μετάφραση Τζένης Μαστοράκη και σκηνοθεσία Λευτέρη Βογιατζή, σσ. 165-183, 172.

²⁷ Έλση Σακελλαρίδου: «Εισαγωγικό σημείωμα», στον τόμο: Sarah Kane, *Έλεος και Φαίδρας Έρωσ* (μετ. Αθηνά Παραπινάκη), University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2002, σσ. 7-11, 10.

²⁸ Σάββας Πατσάλιδης: «Θέατρο ανόσιο όχι όμως αισχρό», στο *ίδιο*, σσ. 13-32, ιδίως 21-31. Βλ. τώρα του ίδιου, «Αναπαράστάσεις θανάτου: Το ανόσιο θέατρο της Sarah Kane», στον τόμο: *Από την αναπαράσταση στην παράσταση. Σπονδή ορίων και περιθωρίων*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2004, σσ. 111-130.

²⁹ Βλ. Πεφάνης: *Το Θέατρο και τα Σύμβολα*, ό.π., σ. 158: «Το γεγονός αυτό, που οι θεωρίες της αφήγησης και της υφολογίας ονομάζουν *διακειμενικότητα* [...] επεκτείνεται σε όλο το κοινωνικό και ιστορικό πεδίο, ώστε ένα κείμενο να μπορεί να παρατέμνεται σε πολλά άλλα κείμενα,

λογοτεχνικές παραδόσεις, μύθους και άλλα ειδικότερα πολιτισμικά μορφώματα. Η δυνατότητα αυτή δεν οφείλεται σε έναν οποιονδήποτε μηχανισμό σημείωσης του κειμένου, αλλά στη διαδικασία συμβόλωσης που λαμβάνει χώρα εντός του και που ονομάζουμε *συμβολική διακειμενικότητα*».

³⁰ Περβ. Θεωμάδης: *Σημειωτική*, ό.π., σ. 222.

³¹ «Όπως και η ετυμολογία για τις λέξεις, έτσι και η προέλευση ενός κειμένου δεν αποτελεί και την ερμηνεία του», παρατηρεί η Florence Dupont στο *Η Αυτοκρατορία του Ηθοποιού*, ό.π., σ. 161.

³² Βλ. Δημήτρης Τζόβας: *Το παλίνψηστο της ελληνικής αφήγησης. Από την αφηγηματολογία στη διαλογικότητα*, Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα, 1993, σ. 11.

³³ Βλ. Πεφάνης: *Το Θέατρο και τα Σύμβολα*, ό.π., σ. 119.

³⁴ Περβ. Σάββας Πατσάλιδης: «Θέατρο και οντοπία μετά το μοντερνισμό», στον τόμο: *Θέατρο και Θεωρία. Περί [Υπο]κειμένων και [δια]κειμένων*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2000, σσ. 519-526, 520.

ραδοσιακή έννοια της αποκλειστικής «διαδοχής» και της «πατρότητας» μιας συγκεκριμένης επιδρασης στην ιστορία του θεάτρου, προκειμένου να αναδειχθεί η εξελικτική διακειμενική σχέση των λειτουργιών και των μορφών αυτών καθαυτών, αλλά και η κατεύθυνση που αυτή η εξελικτική σχέση επιλέγει να ακολουθήσει ανάμεσα σε διαφορετικούς δυνατούς δρόμους – χωρίς να αποκλείεται πάντα από το δρομολόγιο της και η μεσολάβηση των καθαρών συμπτώσεων, που όχι μόνο δεν τροχοδρομούν αλλά και συμβάλλουν ουσιαστικά στην ίδια κατεύθυνση.³⁵

Τα παραδείγματα που θα σχολιασθούν και που περιορίζονται σε δύο σε κάθε διμερή σχέση εξέτασης του *Φαίδρας Έρω*ς με τα τρία άλλα έργα, είναι εύλογο ότι μπορούν να πολλαπλασιαστούν και να συμπεριλάβουν πολλά άλλα δραματικά σημαινόντα που η παρούσα ανάλυση αφήνει προς το παρόν εκτός του πεδίου της. Όπως επίσης είναι εύλογο ότι η κυριαρχία του *Φαίδρας Έρω*ς ως σταθερού σημείου αναφοράς στις ακόλουθες διμερείς συσχετίσεις, θα μπορούσε κάλλιστα, σε μία άλλη επιλογή προοπτικής, να ανατραπεί και να υποκατασταθεί από κάποιο άλλο από τα ομόλογα έργα.

Φαίδρα του Ρακίνα και Φαίδρας Έρως της Σάρας Κέην: η ιδιωτική απομόνωση των προσώπων και ο τετραγωνισμός των τριγώνων

Τα δραματικά πρόσωπα στον σωζόμενο *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη – όπως και στον απολεσθέντα *Ιππόλυτο* και στη *Φαίδρα* του Σοφοκλή – έχουν αδιάσειστο επί σκηνης μάρτυρα των παθών τους τον δεκαπενταμελή Χορό των Τροιζηνίων (Αθηναίων πιθανότατα στις δύο άλλες περιπτώσεις) γυναικών.³⁶ Μπροστά σ' αυτόν το συλλογικό «ιδεώδη θεατή» κατατίθενται οι νοητικοί προβληματισμοί, οι ψυχικές και σωματικές οδύνες κατ' εξοχήν της Φαίδρας, μπροστά σ' αυτόν δημοσιοποιούνται εν τέλει οι ελεύθερα επιλεγμένες, αλλά και συνειδητά ανοιχτές πράξεις της. Και μπορεί και εδώ, όπως και σε άλλες τραγωδίες, ο Χορός να μη δρα άμεσα και να μην είναι πρακτικά αποτελεσματικός, μπορεί να αδυνατεί να κατανοήσει τα «πάθη» του ήρωα και την εσωτερική ανθρώπινη ροπή του που τον οδηγεί στον τραγικό δεσμό,³⁷ παρ' όλ' αυτά δεν παύει εξαρχής της σκηνηκής εμφάνισής του μέχρι την τελική έξοδο, να συμμετέχει στο πάθος της Φαίδρας, να συμπάσχει και να αμφιταλαντεύεται μαζί της, παρέχοντας εκείνο «το αναγκαίο πολιτιστικό και ηθικό υπόστρωμα» πάνω στο οποίο θα εκτελεστεί η ατομική πράξη και μέσω του οποίου η ίδια αυτή πράξη θα καταστεί τραγική.³⁸

Αλλά και στο ρωμαϊκό τραγικό θέατρο της αυτοκρατορικής περιόδου, που κατέληξε να εκπροσωπεί με τις σωζόμενες τραγωδίες του κατ' εξοχήν ο Σενέκας και όπου η διαλεκτική σχέση ανάμεσα στον Χορό και τους τραγικούς ήρωες έχει πλέον συρρικνωθεί, εάν δεν έχει εξαφανιστεί εντελώς μαζί με το χωρικό διάμεσό της, την «ορχήστρα», ωστόσο και εδώ τα ελληνικής καταγωγής και ρωμαϊκής ταυτότητας δραματικά πρόσωπα εξακολουθούν να περιστοιχίζονται από έναν Χορό. Δεν γνωρίζουμε ακριβώς πόσα ήταν τα μέλη γενικά του ρωμαϊκού Χορού, ούτε εάν αυτός υπήρχε σε κάθε ρωμαϊκή τραγωδία, ούτε εάν η διαμόρφωση του σκηνηκού χώρου επεβαλλε

³⁵ Πρβλ. Ζ. Ι. Σιαφλίκης: «Συνκριτισμός και Ιστορία της Λογοτεχνίας», στον τόμο: *Συνκριτισμός και Ιστορία της Λογοτεχνίας*, Αθήνα, 1988, σσ. 10-37, 12-13.

³⁶ Βλ. σχετικά με τον τόπο δράσης του πρώτου και του δεύτερου ευριπίδειου *Ιππολύτου* καθώς και της σοφοκλείας *Φαίδρας*, στον Barrett 1964, ό.π., σσ. 15, 19.

³⁷ Βλ. Χαρά Μπακονικόλα: «Η προβληματική του έρω-

τα στα χορικά του Ευριπίδη», στον τόμο: *Στιγμές της ελληνικής τραγωδίας*, Ινστιτούτο του Βιβλίου Μ. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1994, σσ. 117-132, ιδίως σσ. 129-132.

³⁸ Σχετικά με τις διαφορετικές ερμηνείες που έχουν δοθεί σε ό,τι αφορά τον ρόλο του Χορού στην ελληνική ειδικότερα τραγωδία, βλ. Μπακονικόλα: *στο ίδιο*, σσ. 117-121.

την απουσία του Χορού στο μεγαλύτερο μέρος των παραστάσεων και την εμφάνισή του μόνο στα διαλείμματα της θεατρικής δράσης.³⁹ στον περιορισμένο ρόλο ενός αποστασιοποιημένου σχολιαστή, στερημένου από κάποιο ιδιαίτερο δραματικό στίγμα.⁴⁰ Ωστόσο, παρ' όλους αυτούς τους σκηνικούς και δραματικούς περιορισμούς στους οποίους πιθανώς υπόκειται γενικά ο Χορός της ρωμαϊκής τραγωδίας, ο συγκεκριμένος Χορός της *Φαίδρας* του Σενέκα, όχι μόνο φαίνεται να έχει –ή τουλάχιστον να επιτρέπει– αδιάλειπτη σκηνική παρουσία μετά την πρώτη εμφάνισή του,⁴¹ αλλά επιπρόσθετα παρουσιάζει και σημαντική κειμενική εκπροσώπηση: του αναλογούν τέσσερα εκτενή, συστηματικά διάσπαρτα, χορικά (στ. 273-359, 736-834, 959-990, 1123-1155), με χαρακτηριστική ποιητική και περιγραφική δύναμη, έντονο συνασθηματισμό και άμεση αντιστοιχία με τις δραματικές καταστάσεις,⁴² καθώς και ορισμένες πιο βραχείες παρεμβάσεις (στ. 404-405, 1244-1246, 1256-1261) που συγκεντρώνονται στην τελευταία σκηνική ακολουθία της τραγωδίας, όπου ο Χορός –πιθανότατα, όπως ειπώθηκε ήδη, σκηνικά παρών κατά την προηγηθείσα κομωδή του λειψάνου του Ιππολύτου και την επακόλουθη αυτοκτονία της Φαίδρας– συμπίπτει με τον Θησέα, τον προτρέπει να μαζέψει τα «σπαράγματα» του γιου του και, ενδεχομένως, βοηθά έμπρακτα τον δυστυχισμένο πατέρα στο άχαρο έργο της σωματικής συναρμολόγησης του γιου του, στο οποίο θα αναφερθούμε και παρακάτω.

Διαφορετικά από την αρχαία ελληνική εκδοχή και τη ρωμαϊκή ομολογό τους, τόσο από τη *Φαίδρα* του Ρακίνα όσο και από το *Φαίδρας Έρως* της Σάρα Κέην απουσιάζει το συλλογικό πρόσωπο του Χορού, με όλη τη –μεγαλύτερη ή μικρότερη– αισθητική, ιδεολογική, συγκινησιακή ή δραματική λειτουργία που αυτός επιτελούσε στο θεατρικό παρελθόν του. Στερημένα από το αποκούμπι του Χορού, τα δραματικά πρόσωπα κατ' αρχάς του Ρακίνα –και κυρίως η *Φαίδρα*– απομονώνονται ολότελα μέσα στο απαισιόδοξο σύμπαν της ιανσενιστικής εμπειρίας και ηθικής με την οποία γαλουχήθηκε ο συγγραφέας τους, διχασμένα ανάμεσα στην άρνησή τους να συνταχθούν με το κακό και την αμαρτία της εγκόσμιας ζωής και ταυτόχρονα συνειδητοποιώντας το ασυμβίβαστο της άρνησής τους με την πραγματικότητα που βιώνουν.⁴³ Με αντίστοιχο, πλην σαφώς μεταποτισμένο κοινωνιοσημειωτικά, τρόπο, τα αποξενωμένα από τον εαυτό τους και από τους άλλους δραματικά πρόσωπα της Σάρα Κέην –και κυρίως ο Ιππόλυτος εδώ– βιώνουν τη δική τους «τραγωδία της κοινωνικής απομόνωσης» του 20^{ου} αιώνα, περιφέροντας την απιστία τους και την απορία τους απέναντι σε κάθε τακτοποίηση και σε κάθε ολισμό και αρνούμενα οποιαδήποτε, σωτήρια, τοποθέτησή τους σε μια διαλογική σχέση με ένα «εσύ».⁴⁴ Μοναδικό –τελείως όμως αντεστραμμένο αξιακά και δραματικά– κατάλοιπο του αρχαίου Χορού, απομένει εδώ το τρομοκρατικό πλήθος των αντρών και των γυναικόπαιδων που καταλαμβάνουν δραστικά την τελευταία σκηνή του έργου, σαν ένα εξώλογο και αρχέγονο σύμ-

³⁹ Βλ. Dupont: *Η Αυτοκρατορία του Ηθοποιού*, ό.π., σσ. 236-37.

⁴⁰ Πρβλ. David Wiles: «Theatre in Roman and Christian Europe», στον τόμο: John Russel Brown (ed.): *The Oxford Illustrated History of Theatre*, Oxford University Press, Oxford/NY, 1997, σσ. 49-92, 61.

⁴¹ Πουθενά στο κείμενο δεν υπάρχει κάποια αναγγελία εξόδου του Χορού από τη σκηνή, ενώ αντίθετα ο ίδιος ο Χορός αναγγέλει, στο τέλος των χορικών του παρεμβάσεων, τις εισόδους άλλων δραματικών προσώπων.

⁴² Εξύμνηση του Έρωτα, εγκωμιασμός της ομορφιάς του Ιππολύτου, σχολιασμός των κινδύνων και των ανατρο-

πών της Τύχης, θρηνητική αναφορά στη μοίρα του Θησέα. Πρβλ. Frank Justus Miller: «Introduction», στον τόμο: *Seneca's tragedies*, Vol. 1, Loeb Classical Library, 1960, σσ. vii-xii, xi.

⁴³ Πρβλ. Margulieuv: «Contexte idéologique: Le Jansénisme et la vision tragique du monde», ό.π., σσ. 96-99, και Θωμαδάκη: *Σημειωτική*, ό.π., σ. 230.

⁴⁴ Πρβλ. Σάββας Πατσολίδης: «1965-1995: Μετά τον μοντερνισμό», στον τόμο: *(Εν)τάσεις και (Δια)στάσεις. Η Ελληνική Τραγωδία και η Θεωρία του Εικαστικού Αιώνα*, Τυπωθήτω-Γιώργος Δάδραντος, Αθήνα 1997, σσ. 267-359, 291.

βολο του καταπιεσμένου δημόσιου όχλου και της καταπιεστικής κοινωνικής ηθικής του, ενός όχλου που αδυνατεί να καπυλάει την κάθε είδους ασθένεια της βασιλικής ιδιότητας, που φοβάται την ατομική παρέκκλιση και γι' αυτό την τιμωρεί ανελέητα με την πρώτη ευκαιρία, εξωθώντας έτσι στα έσχατα άκρα της ανθρωποκτονίας την άλλοτε ανώδυνη διανοητική α-πορία των «ταπεινών» μπροστά στα πάθη των «επιφανών». Αλλά σ' αυτό το πλήθος και την «τερατώδη», εκδικητική διάστασή του, θα έχουμε την ευκαιρία να αναφερθούμε και αργότερα.

Το δεύτερο σημείο όπου το *Φαίδρας Έρω*ς της Κέην έρχεται να συναντήσει τη *Φαίδρα* του Ρακίνα, και αντίστροφα, είναι ο «τετραγωνισμός του ερωτικού τριγώνου» με την προσθήκη ενός δεύτερου σημαντικού γυναικείου χαρακτήρα, που γίνεται –περιστασιακά ή μόνιμα– αντικείμενο του –ρομαντικού ή σαρκικού– έρωτα του Ιππολύτου και που συμβάλλει σημαντικά στη διαφοροποίηση των κινήτρων της αυτοκτονίας της *Φαίδρας* σε σχέση με τις προηγούμενες εκδοχές: πρόκειται φυσικά για την Αρκία (Aricie) του Ρακίνα –την ευγενή αδελφή των Παλλαντιδών, που επιζεί μετά τη θανάτωση των αδελφών της από τον εξάδελφό της Θησέα και διεκδικητή του αθηναϊκού θρόνου– και για τη Στροφή (Strophe)⁴⁵ της Κέην, κόρη της *Φαίδρας* από άλλον άντρα και όχι από τον Θησέα. Νεαρές γυναίκες βασιλικής καταγωγής και οι δύο, η ερωτική –σεξουαλική ή όχι– σχέση των οποίων με τον Ιππόλυτο (αλλά και με τον Θησέα στην περίπτωση της Στροφής) αποκαλύπτεται και στα δύο θεατρικά έργα πολύ αργά για τη *Φαίδρα*, όταν έχει ήδη εκδηλώσει με πάθος –λεκτικό ή και σωματικό– τα αισθήματά της στον Ιππόλυτο, για να βιώσει μετά εκείνη τη «μεγαλειώδη θλίψη», την απόλυτη οδύνη της ερωτικής απόρριψης και του συναισθηματικού αδιεξόδου κάτω από την καταλυτική και καταστροφική επίρεια της ερωτικής ζήλειας,⁴⁶ που θα την οδηγήσουν με σταθερά βήματα στην αυτοκτονία. Αρχικά στατικές και μονοδιάστατες ως δραματικοί χαρακτήρες και στα δύο έργα, η Αρκία⁴⁷ αλλά και η Στροφή τείνουν να αποτελέσουν το «αρνητικό είδωλο της *Φαίδρας*, το ομόλογα αντίθετό της [...] που θα ήθελε να είναι η [πολυσχιδής, απρόβλεπτη και διχασμένη] *Φαίδρα* αν δεν ήταν ο εαυτός της».⁴⁸

Ας σημειώσουμε ωστόσο ότι στην περίπτωση της Κέην, το πρόσωπο της Στροφής ενισχύεται κατά πολύ σε σημειολογική και σημασιολογική βαρύτητα, καθώς τείνει να συγκρατεί μέσα του όχι μόνο το πρόσωπο της ρακίνειας Αρκίας αλλά και το πρόσωπο της ρακίνειας Οινώνης, της Τροφού της *Φαίδρας*, που απουσιάζει εντελώς ως ρόλος από το νεώτερο έργο. Θα μπορούσαμε, έτσι, να ισχυριστούμε ότι στην περίπτωση της Στροφής ισχύουν *mutatis mutandis* όσα παρατηρεί ο Δημήτρης Τσατσούλης στην περίπτωση της Οινώνης, την οποία βλέπει «όχι απλά [ως] το alter ego της *Φαίδρας*, αλλά [ως] το πραγματικό άλλο μυσό της», όπως «αποδεικνύουν πλείστα σημεία του κειμένου, λεκτικά και χωροχρονικά»:⁴⁹ τρόπος διάθρωσης των διαλόγων μεταξύ των δύο γυναικείων προσώπων, κοινός χώρος δράσης τους και μάλιστα –στην

⁴⁵ Προτιμώ την απόδοση του ονόματος Strophe σε «Στροφή» και όχι σε «Στρόφη», όπως έχει μεταφραστεί στα ελληνικά (Κέην: *Έλεος και Φαίδρας Έρω*ς, δ.π.), γιατί έτσι πιστεύω ότι απ' ενός διατηρούνται καλύτερα οι

σημασιολογικές συσχετίσεις με τα δυνατά ερμηνείματα του κοινού ονόματος «στροφή» και απ' έτερου διευκολύνονται οι συνειρμοί με τα σύνθετα που από σχηματίζει ως β' συνθετικό (κατα-στροφή, δια-στροφή, μετα-στροφή κ.ά.).

⁴⁶ Προβλ. William D. Howarth: «French Renaissance and Neo-classical Theatre», στον τόμο Brown (ed.): *The*

Oxford illustrated history of theatre, δ.π., σσ. 220-252, 243.

⁴⁷ Βλ. Γιώργος Πεφάνης: *Το Θέατρο και τα Σύμβολα*, δ.π., σσ. 322-323.

⁴⁸ Βλ. Τσατσούλης: *Σημειολογικές Προσεγγίσεις*, δ.π., σ. 185. Σχετικά με τις αντιστοιχίες μεταξύ των πολλαπλών μοντέλων δράσης (modèles actantiels multiples) που έχουν ως Υποκείμενο (Sujet) τη *Φαίδρα* και την Αρκία βλ. Übersfeld: *Lire le Théâtre*, δ.π., σσ. 88-91.

⁴⁹ Βλ. Τσατσούλης: «Η ιστορία των διαμελισμού και των ειδώλων: Με αφορμή τη *Φαίδρα* του Ρακίνα από το "Θέατρο του Νότου"», στο ίδιο, σσ. 189-190, 187.

περίπτωση της Σάρα Κέην– κοινότητα εραστών (Ιππολύτου και Θησέα). «Φαίδρα και Οινώνη είναι το εξαρχής διαμελισμένο υποκείμενο που δεν θα βρει τη σύνθεσή του παρά μόνο στον θάνατο»,⁵⁰ διαπιστώνει ο Δ. Τσασσούλης, προκαλώντας μας να ανταποκριθούμε την εξω-σκη-νική αυτοκτονία της Οινώνης –τον μοναδικού δευτερευόντος προσώπου σε τραγωδία του Ρακίνα που πεθαίνει– προαναγγέλλοντας έτσι την αυτοκτονία της Φαίδρας,⁵¹ με τον επί σκηνής βιασμό και φόνο της Στροφής εν μέσω του εξαγορευμένου όγλου, που επιστεγάζει και ενισχύει δραματικά στο έργο της Κέην την προηγηθείσα εδώ αυτοκτονία της Φαίδρας.

Φαίδρα του Σενέκα και Φαίδρας Έρωτος της Σάρα Κέην: τολμηρές εξομολογήσεις και φρικώδεις διαμελισμοί

Περνώντας από τη Γαλλία του 17^{ου} αιώνα του στον 1^ο μ.Χ. αιώνα της αυτοκρατορικής Ρώμης, το *Φαίδρας Έρωτος* της Σάρα Κέην συνεχίζει τον διάλογό του με τον αρχέτυπο μύθο της Φαίδρας, έτσι όπως τον συνέλαβε και τον αποτύπωσε δραματουργικά αυτή τη φορά ο Σενέκας. Ας σταθούμε σε δύο, πάλι, σημεία αυτού του διαλόγου. Κατ' αρχάς, στην παρουσίαση της Φαίδρας και την ιδιαίτερη μορφή που παίρνει η ερωτική εξομολόγησή της προς τον Ιππόλυτο: Η «μεγάλη κυρία» του Ευριπίδη που πασχίζει να αποκηρύξει όσο το δυνατόν περισσότερο τον «αμαρτωλώ της πόθο»⁵² από τον Ιππόλυτο, με τον οποίο δεν συναντιέται και δεν συνομιλεί ποτέ επί σκηνής, όσο και η έντονα ενοχική και εκλεπτυσμένη μέσα στην παραφορά του πάθους της Φαίδρα του Ρακίνα⁵³ –η κατά μέτωπον ερωτική εξομολόγησή της οποίας, από τη μια, τέμνει το ρωμαϊκό υποκείμενο πρότυπο και από την άλλη, διαφορετικά από αυτό, γίνεται υπό τη διακριτική και ασφαλή παρουσία της Οινώνης (Σκηνή 5, στ. 581-713)– γενικά και στις δύο περιπτώσεις, η «ενάντητη γυναίκα», που, αν και παράφρων από τον αθέμιτο πόθο που εισέβαλε την ψυχή της,⁵⁴ είναι από τη φύση της αγνή και μεγαλοπρεπής και αγωνίζεται να τον καταπνίξει, μεταλλάσσεται στα χέρια του Σενέκα στην ερωτόπαθη, αν όχι «ακόλαστη»⁵⁵ για κάποιους, γυναίκα, που εκφράζει τον «κατεξοχήν σαρκικό έρωτά της»⁵⁶ επί σκηνής και αυτοπροσώπως στον Ιππόλυτο, επιστρατεύοντας για να τον δαλεάσει όχι μόνο μια απολύτως διανοητική και αναλυτική επιχειρηματολογία, αλλά και μια τολμηρή –θηρουμένων των κοινωνιοσημειωτικών αναλογιών– στάση απτικής προσέγγισης και εξ επαφής ικεσίας του.⁵⁷ Μια διάθεση ολοκληρωτικής, σωματικής προσφοράς που υποδηλώνεται επίσης, πιστεύουμε, και από τη συνεκδοχική κίνηση της ηρωίδας, λίγο πριν αυτοκτονήσει και αφού ο Ιππόλυτος έχει μεταφερθεί διαμελισμένος επί σκηνής, να κόψει τα μαλλιά της και να τα αποθέσει στο πτώμα του αγαπημένου της.⁵⁸

⁵⁰ Στο ίδιο, σ. 188.

⁵¹ Πρβλ. Autrand, στον τόμο: Racine, *Phèdre*, ό.π., σ. 17.

⁵² Βλ. Albin Lesky: *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας* (μετ. Αγαπητός Τσιπανιάς), Εκδόσεις Αφών Κυριακίδη, Αθήνα, 1981 ('1964), σσ. 520-1.

⁵³ Πρβλ. Margulieuw: «Moralité ou immoralité de Phèdre», ό.π., σσ. 140-42. Θωμαδάκη: *Σημειωτική*, ό.π., σσ. 229-30.

⁵⁴ Για το παράφορο ερωτικό αίσθημα της ευριπίδειας Φαίδρας και τις λεκτικές διατυπώσεις του, βλ. Μπακονικόλα: «Η εννοιολογική πολυδυναμία της "μανίας" στο θέατρο του Ευριπίδη», στον τόμο: *Στιγμές της Ελληνικής*

Τραγωδίας, ό.π., σσ. 105-116, 111-12.

⁵⁵ Βλ. Rose: *Ιστορία της Λατινικής Λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 86.

⁵⁶ Βλ. Τάσος Ρούσσος: «Πρόλογος» στο Α. Α. Σενέκας, *Ιππόλυτος ή Φαίδρα* (μετ. Τ. Ρούσσος), Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 2000, σσ. 7-9, 9.

⁵⁷ Πρβλ. στ. 666-667: «Ph: En supplex iacet/ adlapsa genibus regiae proles domus» (= «Πέφτει/ στα γόνατά σου κέπσο, γυναίκα/ βασιλικής γενιάς»)· στ. 703: «Ph: Iterum, superbe, genibus advolvor tuis» (= «Πέφτω ξανά, περήφανε, στα πόδια σου»)· μετ. Τάσου Ρούσσου, στο ίδιο.

⁵⁸ Βλ. στ. 1181-1182: «Ph: capitis exuvias cape/ laceraeque frontis accipe absicisam comam» (= «Πάρε να, τα λάφυρα

Η διαφοροποίηση της ρωμαϊκής Φαίδρας, σε σύγκριση με την αρχαία πρόγονο και την κλασικιστική επίγονό της, θα αντικαθρεφτίζοταν πιθανώς πιο πιστά στη Φαίδρα του πρώτου, χαμένου σήμερα, ευριπίδειου *Ιππόλυτου*, όπου ο νεαρός ήρωας έφτανε στο σημείο να καλύπτει από τριτοπρόσωπο το πρόσωπό του μπροστά στην παράφορη εξομολόγηση της μητριάς του – εξ ου και ο προσδιορισμός *Καλυπτόμενος*⁵⁹. Η πολυμρότητα αυτής της ευριπίδειας τραγωδίας ως προς τη διαγραφή των ηθών και των παθών, όπως ήδη αναφέρθηκε, φαίνεται πως ήταν τόσο μεγάλη ώστε να θίξει το κοινό αίσθημα, να οδηγήσει σε διαγωνιστική αποτυχία τον Ευριπίδη και να τον αναγκάσει να προσαρμοστεί στις ηθικές αξιώσεις του κοινού του, προσφέροντάς του λίγο αργότερα μια νέα, πολύ πιο εκλεπτυσμένη και μεταφυσικά εμποτισμένη θεατρική εκδοχή, χωρίς ωστόσο να καταφέρει να διώξει οριστικά από πάνω του τη «ρετινιά» του ποιητή που δημιουργεί «ποταπές πόρνες, Φαίδρες και Σθενέβοιες», όπως θα του καταλόγιζε ακόμη ο αριστοφανικός Αισχύλος είκοσι τρία χρόνια αργότερα.⁶⁰ Με διακειμενική μίτρα πιθανότατα την ίδια παράδοση, η 4^η *Ηρωίδα* του Οβιδίου, που προηγείται πιθανώς ελάχιστα χρονικά της *Φαίδρας* του Σενέκα, έρχεται να εκφράσει επίσης ανενδοίαστα και απελευθερωμένα – σε επιστολική αυτή τη φορά μορφή – τον έρωτά της προς τον Ιππόλυτο⁶¹, επικαλούμενη, μεταξύ άλλων άλλοθι του μοιχικού πάθους της, τόσο την κτηνώδη συμπεριφορά του Θησέα απέναντι στα μέλη της οικογένειάς της όσο και τη συστηματική απουσία του και μάλιστα την κατάφωρη, προσβλητική (*iniuria*) για τα μέλη της οικογένειάς του, προτόμησή του προς τον Πειρίθου (στ. 105-115)⁶², μορφές που εκκράζει σε ηριότερη μορφή και η ίδια η βασίλισσα του Σενέκα (στ. 91-99).

Οι ανατρεπτικές αυτές εκφράσεις της Φαίδρας και του έρωτά της κυκλοφορούν και μεταπλάθονται μέσα στη συλλογική μνήμη, καθώς οι εποχές και τα ήθη αλλάζουν και νέοι λόγοι, μέσα από νέους διαύλους επικοινωνίας και νέους ορίζοντες προσδοκιών, έρχονται να αφηγηθούν – με μεγαλύτερη ή μικρότερη ενγλωττία, παραστατικότητα και πειστικότητα – την πολύ παλιά ιστορία: Φτάνοντας έτσι στον 20^ο αιώνα και στην κινηματογραφική ταινία του Delbert Mann *Πόθοι κάτω από τις λεύκες* (*Desires under the elms*, 1957), που μεταγράφει το ομότιτλο έργο του Eugene O'Neil και φέρει «την αλήθητη σφραγίδα του δραματοουργού στην προβληματική του πάνω στην ενδο-οικογενειακή βαρβαρότητα», η Άννα και ο Έμπερ Κάμπετ (όπως μετονομάζονται και εξαμερικανίζονται εδώ η Φαίδρα και ο Ιππόλυτος) ολοκληρώνουν τον έρωτά τους, αποκοτούν παιδί και όταν κάποια στιγμή οδηγούνται σε ρήξη, η Άννα, σαν άλλη Μήδεια, βρίσκει «έναν πα-

ρα / της κεφαλής μου κι απ' το μέτωπό μου / το πληγωμένο δεξού τα κομμένα /μαλλιά» μετ. Τ. Ρούσσου, *στο ίδιο*.

⁵⁹ Βλ. ενδεικτικά. Barrett 1964, ό.π., «The approach to Hippolytos», σ. 37.

⁶⁰ Αριστοφ. *Βάτρ.* 1043: «Αισχ.: ἄλλ' οὐ μὰ Δί' οὐ Φαίδρας ἐπιοῖνον πόρνας οἰδὲ Σθενέβοιαν». Ἐξί χρόνια νωρίτερα, στις έντονα παρα-τραγικές *Θεσμοφορίζουσες*, η Γυνή Α' αυτή τη φορά κατηγορεί επίσης τον Ευριπίδη που επικέντρωσε το ενδιαφέρον του μόνο στις «πονηράς γυναίκας», «Μελανίππας ποιῶν Φαίδρας τε Πηνελόπην δέ / οὐτώποτ' ἐπόη» ὅτι γυνὴ σῶφρον ἔδοξεν εἶναι» (στ. 546-548), για να δεχτεί την υπερασπιστική για τον Ευριπίδη ανταπάντησή του Κηδεστή, η οποία ωστόσο στηρίζεται στην ίδια ηθική διάκριση μεταξύ Πηνελόπης και Φαίδρας: «Ἐγὼ γὰρ οἶδα ταῖτιν. Μίαν γάρ οὐκ ἂν εἶποις / τῶν νῦν γυναικῶν Πηνελόπην, Φαίδρας

δ' ἀπαξιάσας» (στ. 549-550). Νωρίτερα στην ίδια κωμωδία, δύο φορές πάλι ο Κηδεστής επανέρχεται, με απαξιωτική υποδήλωση, στη μορφή της Φαίδρας, έτσι όπως την πρότεινε ο Ευριπίδης: «[Προς τον Αγάθωνα] Οὐκοῦν κελητίξεις, ὅταν Φαίδραν ποῆς;» (στ. 153)· «[Προς τον Χορό] Εἰ δὲ Φαίδραν λουδορεῖ [ο Ευριπίδης], ἡμῖν τί τοῦτ' ἔστ';» (στ. 497-498).

⁶¹ Πρβλ. A. J. Boyle: *Tragic Seneca*, Routledge, London, 1997, σ. 86: «*Heroides 4* is alluded to pervasively, and is expressly remodelled in Phaedra's revelation speech at 652ff».

⁶² Πρβλ. Ovidio: *Opere I. Dalla poesia d'amore alla poesia dell'esilio*, Torino: Edizione con testo a fronte a cura di Paolo Fedeli, Einaudi, 1999, σ. XXIII· Publio Ovidi Nasone: *Eroidi* (Introduzione, traduzione e note di Emanuela Salvadori), Garzanti 1996, σσ. 260-264.

ράδοξο τρόπο να αποδείξει την αγάπη της στον Έμπεν, σκοτώνοντας το μωρό της». Λίγα χρόνια αργότερα, στη *Φαίδρα* του Jules Dassin του 1962, σε σενάριο της Μαργαρίτας Λυμπεράκη, ο Αλέξης, όπως εκσυγχρονίζεται εδώ ονομαστικά ο προγονός της Φαίδρας (η οποία, ωστόσο, διατηρεί το αρχαίο όνομά της), υποκύπτει αρκετά γρήγορα στα θέλητρά της μητριάς του, και «η αιμομικτική πράξη ολοκληρώνεται σε μια υπέροχη ερωτική σκηνή όπου το μέγεθος του πάθους αποδίδεται από τις φλόγες του τζακιού πίσω από τα σφιχταγγωλισμένα σώματα και τη βροχή που μαίνεται με βία πάνω στα ξάμα της κάμαρας», κι όλα αυτά με την υπόκρουση της αξέχαστης μουσικής του Μ. Θεοδωράκη.⁶³ Στο χώρο της ελληνικής κινηματογραφίας τώρα, δώδεκα χρόνια αργότερα ο Γιώργος Ζερβουλάκος, μέσα από μια μάλλον «σοφτ-πορνό αισθητική»⁶⁴ συνακόλουθη με τη μόδα της εποχής, «διασκευάζει ελεύθερα» τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη δύο απανωτές μέσας στην ίδια χρονιά φορές (1974), για να μας μεταφέρει από την ελκεπυσιμένη κοσμοπολίτικη Ύδρα του Jules Dassin τότε σε κάποιο μικρό ελληνικό νησί στην ταινία *Το σπίτι στους βράχους* και τότε σε κάποιο απομονωμένο χωριό του Πηλίου στην ταινία *Γυμνοί στο χιόνι*.⁶⁵

Κάνοντας ένα μικρό χρονικό, αλλά μεγάλο αισθητικό άλμα, στην ποιητική *Φαίδρα* του Γιάννη Ρίτσου (1978), μπορεί να μη δηλώνεται ερωτική συνεύρευση της Φαίδρας με τον ενάρετο, στα όρια της «εξαιγιασμένης αγνότητας», Ιππόλυτο, η νεοελληνική βασίλισσα, ωστόσο, και εδώ έχει κατά πολύ διαφοροποιηθεί ερωτικά και εκφραστικά σε σχέση όχι μόνο με τις αρχαίες, τις ρωμαϊκές και τις κλασικιστικές προκατόχους της στον μύθο, αλλά και με κάποιες από τις νεώτερες ομοπαθείς.⁶⁶

⁶³ Για αυτές και άλλες διεθνείς κινηματογραφικές εκδόχές του μύθου (*Φαίδρα* του Pineschi, 1919· ισπανική *Φαίδρα* του Manuel Mur Oti, 1956· γαλλική *Φαίδρα* του Pierre Jourdan, 1968), βλ. Jon Solomon: «Η αρχαία τραγωδία στον κινηματογράφο» (μετ. Ειρήνη Λεβίδη), στον τόμο: *Σινεμολογία. Οι Ελληνικοί Μύθοι στον Παγκόσμιο Κινηματογράφο*, Πολιτιστική Ολυμπιάδα, Αθήνα, 2004, σσ. 42-44. Πρβλ. Κωνσταντίνος Κυριακός: «Τα πάθη στους κύκλους των ισχυρών», στον τόμο: *Από τη Σκηνή στην Οθόνη. Σφαιρική Προσέγγιση της Σχέσης του Ελληνικού Κινηματογράφου με το Θέατρο*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2002, σσ. 164-167.

⁶⁴ Βλ. Κωνσταντίνος Κυριακός: «Αρχαιομύθη θεματολογία και ελληνικός κινηματογράφος: Μια διαγραμματική παρουσίαση», στον τόμο: *Σινεμολογία*, ό.π., σ. 63: «Αν οι ταινίες του Γιώργου Ζερβουλάκου *Γυμνοί στο χιόνι* (1974) και *Το σπίτι στους βράχους* (1974) υποβιβάζουν το μύθο της Φαίδρας και του Ιππόλυτου στη “σοφτ-πορνό” αισθητική της ερωτικής σχέσης ανάμεσα στη μεγαλύτερη ηλικιακά γυναίκα και τον επιθυμητό νεαρό άνδρα, στη *Φαίδρα* (1962) του Dassin η διεθνής παραγωγή, το επιτελείο των συντελεστών, η εμβληματική παρουσία της Μελίνας Μερκούρη και η ανάπτυξη του μύθου στο χώρο των μεγαλοαστικών εφοπλιστικών κύκλων δίνουν στην ταινία περίοπτη θέση».

⁶⁵ Η ώριμη ηλικιακά, εργαζόμενη και μορφωμένη εδώ, ηρωίδα των δύο ταινιών (αρχαιολόγος και συγγραφέ-

ας-λαογράφος, αντίστοιχα) ερωτεύεται τον νεαρό άνδρα (αντίστοιχα, άγνωστος δραπέτης φυλακών και γιος του συζύγου από προηγούμενο γάμο, που έρχεται να κάνει διακοπές στο νησί) με έναν «παράφορο έρωτα» που ολοκληρώνεται επαναληπτικά και απροκάλυπτα τότε στο χειμερινό ορεινό τοπίο και τότε στις ερημικές παραλίες του νησιού. Και στις δύο περιπτώσεις η σχέση θα σκιαστεί από το αίσθημα της ερωτικής ζήλειας της ώριμης γυναίκας προς ένα τρίτο νεαρό γυναικείο πρόσωπο, για να έχει μια πολύ διαφορετική κατάληξη στις δύο ταινίες του σαηνοθέτη και διασκευαστή. Στοιχεία για την υπόθεση και τους συντελεστές των ταινιών, καθώς και μια ενδεικτική αισθαντική φωτογραφία του ύφους της ταινίας *Το σπίτι στους βράχους*, βλ. Δημήτρης Κολιοδήμος: *Λεξικό Ελληνικών Ταινιών*, Εκδόσεις Γένους, Αθήνα, 2001, σσ. 101 και 409.

⁶⁶ Στις εναρκτήριες «σκηνικές οδηγίες» σε πεζό λόγο, όπου διαμορφώνεται ένα σκηνικό «κράδερ» έντονου λυρισμού, με επίκεντρο τη Φαίδρα, η βασίλισσα, λικνιζόμενη «ρυθμικά» σε «μια πλεχτή κοιμιστή πολυθρόνα», «κρατάει τα μάτια της κλεισμένα» και «με τα χέρια σταυρωτά στο στήθος της ψαύει τις θηλές της, στην αρχή πάνω απ' το ύφασμα, ύστερα κατάσαρκα»· λίγο πιο κάτω, όταν επιστρέψει από το κινητόν του και μπει «στο κατακόκκινο δωμάτιο» ο νέος, «όμορφος, ιδρωμένος, με ανάστατα χρυσά μαλλιά», η γυναίκα θα κοιτάζει πάντα «στα εϊγράμματα πόδια του, ξαναμμένα από τον ήλιο, όχι

Στα ίχνη αυτής της «ελεκατιακής» παράδοσης, η οποία κάθε φορά δίνει το δικό της φως στον μυθικό λόγο, η Σάρα Κέην προσυπογράφει και επανεγγράφει τη Φαίδρα στο δεύτερο θεατρικό της έργο, συνεχίζοντας να διχάζει την κριτική και να προκαλεί το δημόσιο σάλο, που άρχισε με το *Blasted* της προηγούμενης χρονιάς και θα κορυφωθεί με το *Cleansed*, το *Καθαροί*, πια δύο χρόνια αργότερα. Όπως στην περίπτωση του Σενέκα, όπου ο Θησέας δηλώνεται να απουσιάζει τέσσερα χρόνια στον Άδη συνδράμοντας τον φίλο του Πειρίθου στην αρπαγή της Περασφόνης και αφήνοντας πίσω τη Φαίδρα, με πολλές αμφιβολίες για την αγάπη και την πίστη του άντρα της,⁶⁷ αντίστοιχα στο έργο της Κέην ισχυρός λόγος του πάθους της Φαίδρας φαίνεται να είναι όχι μόνο η –μεγεθυμένη εδώ– φυσική απουσία του Θησέα,⁶⁸ αλλά κυρίως η ψυχική και ερωτική απουσία του (Τρίτη Σκηνή). Και εδώ η «νοσούσα» σύγχρονη βασίλισσα,⁶⁹ μετά τη μάταιη προσπάθεια της Στροφής να την αποτρέψει από τον έρωτά της, εξομολογείται η ίδια το πάθος της στον Ιππόλυτο, ανενδοίαστα υποταγμένη στην παρόρμηση της επιθυμίας της, που έχει γίνει αναπόσπαστο κομμάτι της ύπαρξής της. Η γονυκλισία, το σωματικό «αισχρο άγγιγμα» και η τολμηρή προσπάθεια «εναγκαλισμού» της Φαίδρας, που εξαγριώνουν στο έργο του Σενέκα τον Ιππόλυτο, ο οποίος «απ' τα μαλλιά της το αισχρο κεφάλι συστρέφοντας το αναστρέφει με το ξερβό του χέρι»,⁷⁰ ενισχύονται και μεταγράφονται στο έργο της Κέην σε μια απόλυτη –και μονομερή επίσης– σωματική ενδοτικότητα και παράδοση της Φαίδρας στην ανδρική φύση του Ιππολύτου, ο οποίος παρ' όλη την καθαρά σαρκική εκτόνωσή του, εξακολουθεί να αντιμετωπίζει τη μητριά και άπαξ ερωμένη του με την ίδια συγκινησιακή απάθεια και οργανική μηχανικότητα⁷¹ με την οποία αντιμετωπίζει και όλους τους άλλους εραστές του, σαν ένα απλό και πραγματοποιημένο αντικείμενο σεξουαλικής ηδονής.⁷² Εκεί που ο Ιππόλυτος εξακολουθεί τον 20^ο μ.Χ. αι. να λέει με τον δικό του τρόπο ένα δυνατό «όχι» στον έρωτα και την οποιαδήποτε συνασθηματική επένδυση που αυτός συνεπάγεται, η Φαίδρα της Κέην έρχεται και καταφάσκει, κραυγαλέα και απόλυτα πλέον, συνασθηματικά και σωματικά, τολμώντας να «διασπάσει το κατά φύλο κατεστημένο της σεξουαλικής επιθυμίας και συμπεριφοράς»⁷³, να ανατρέψει την καθεστηκυία πατριαρχική συντακτική και εννοιολογική τάξη, να υπερασπιστεί την ανεξαρτησία της θηλυκής γλώσσας, του φυσικού φύλου της και της προσωπικής ηθικής της από τα δεσμά της ανδρικής γλώσσας, του κοινωνικού φύλου και της κοινωνικής ηθικής.⁷⁴

μαυρισμένα, λευκορόδινα [...] πάντα στα πόδια, όχι στο πρόσωπο –στην κνήμη, σφιγμένη στα λουριά του σανδάλου, στα σιλπνά κανονικά νύχια [...], πριν ανάγει με «μια χειρονομία ανεξήγητα προκλητική» ένα τοιγάρο και αρχίσει την εξομολόγησή της κατά μέτωπον του βουβού «γιου της Αντίψης». Γιάννης Ρίτσος: *Φαίδρα*, Κέδρος, Αθήνα, 1990 ('1978), σ. 11.

⁶⁷ Πρβλ. στ. 90εξ., 838εξ.

⁶⁸ Φυσική απουσία η οποία στον ευριπίδειο *Ιππόλυτο* περιορίζεται σε ένα αδιενκρίνιστο –πλην, λογικά, περιορισμένο– διάστημα επίσκεψης στο Μαντείο (Ευρ. *Ιππ.* 281, 792) και μεγεθύνεται οριακά με τον υποτιθέμενο θάνατο του Θησέα στη ρακίνια *Phèdre* (στ. 317εξ.)

⁶⁹ Βλ. τα λόγια της Στροφής προς τη Φαίδρα στην τρίτη Σκηνή: «Strophe: Obsessed. ... This isn't healthy, ... See a doctor» ελλ. μετ. Αθ. Παραπονιάρη, ό.π., σ. 149, 151, 153.

⁷⁰ Βλ. στ. 704-8: «Hipp.: Procul impudicos corpore a casto amove / tactus! quid hoc est? etiam in amplexu ruit? / stringatur ensis, merita supplicia exigat. / en impudicum crine contorto caput / laeva reflexi [...]» ελλ. μετ. Τάσου Ρούσου, ό.π., σ. 45.

⁷¹ Sarah Kane: *Phaedra's Love*, Τέταρτη Σκηνή.

⁷² Πρβλ. David Craig: «Introduction», στον τόμο Sarah Kane: *Complete Plays*, Methuen Drama, London, 2000, σσ. ix-xviii, xi.

⁷³ Βλ. Έλση Σακελλαρίδου: «Σάρα Κέην: Εισαγωγικό Σημείωμα», στον τόμο: Kane, *Έλεος και Φαίδρας Έρω*, ό.π., σσ. 7-11, 10.

⁷⁴ Αντίστοιχα, θα λέγαμε, με την Ιοκάστη της Hélène Cixous στο οπερατικό έργο της *Le Nom d'Oedipe: Chant du corps interdit* (Editions des Femmes, Paris, 1978): βλ. σχετικά Πατσάλδης: *(Εν)τάσεις και (Δια)στάσεις*, ό.π., σσ. 322-26.

Περνώντας από το υποκείμενο της Φαίδρας στο αντικείμενο του έρωτά της, τον Ιππόλυτο, περνάμε και στο δεύτερο σημείο επαφής του Σενέκα με τη Σάρα Κέην, που έχει να κάνει με τη φοικωδή ατμόσφαιρα, την τρομακτική ωμότητα και ακρότητα που συνηθίζουν να δηλώνουν κειμενικά και να υποβάλλουν σκηνικά οι δύο δραματουργοί και που αποτυπώνεται πολύ παρυσιαστικά, πιστεύουμε, στην καταληκτική πράξη διαμελισμού του νεαρού βασιλόπουλου.

Και οι τέσσερις τραγωδίες που διασταυρώνονται στην πολύ περιορισμένη περιοχή αυτού του άρθρου είναι, σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό σημειολογικής προφάνειας και σημασιολογικής βαρύτητας, τραγωδίες «του διαμελισμού και των ειδώλων του: διαμελισμού του σώματος και της ψυχής των προσώπων, αλλά και του γενικότερου οράματος για τον άνθρωπο και τον κόσμο, και αναγωγής της έννοιας του ειδώλου σε σημαίνουσα δομή, σε οργανωτικό δηλαδή στοιχείο της δράσης και σε λειτουργικό στοιχείο του τραγικού». Τα αρχετυπικά πρόσωπα του συγκεκριμένου μυθικού μορφώματος μάταια υπερασπίζονται το ενιαίο της μονομερούς τους προσωπικότητας, μάταια προσπαθούν να συνταυτιστούν με το είδωλό τους και να επιβιώσουν ως ένα συγκροτημένο τελικά υποκείμενο. «Η σωτηρία ενοποίησης θα ήταν αποτέλεσμα της αποδοχής και της υπέρβασης της αντιφατικής φύσης και της αρχέγονης διαφθοράς του ανθρώπου», πράγμα που ούτε μπορούν ούτε θέλουν να επιτύχουν, και γι' αυτό εξοντώνονται, σωματικά και ψυχικά, μάρτυρες στο βωμό της αμελικής και δυσεξιχνιάστης κοσμικής τάξης.⁷⁵

Ειδικότερα, στις τρεις πρώτες χρονικά τραγωδίες που μας απασχολούν εδώ, το υβριδικό «τέρας» του διαχασμού και του αδύνατου συμβιβασμού του, που μεφωλεύει σε όλη την προγονική ιστορία των βασικών δραματικών προσώπων και που παίρνει κάθε φορά διάφορες μορφές και ονόματα (Δίας μεταμορφωμένος σε ταύρο, Μινώταυρος, αμαζόνα Αντιόπη, Κέρβερος, τέρατα των άθλων του Θησέα...), σκιάζει όλο τον λόγο και τη στάση της Φαίδρας, οδηγώντας την τελικά, μέσω της αυτοκτονίας, στη διαιώνιση του δαιδαλώδους αδιεξόδου της ίδιας και της γενιάς της. Το ίδιο αρχετυπικό τερατούργημα θα μεταμορφωθεί, στο τέλος των τραγωδιών, σε ένα «θαλάσσιο τέρας», σε έναν «άγριο ταύρο», που θα προκαλέσει τον διαμελισμό και την εξόντωση του Ιππολύτου. Και στις τρεις τραγωδίες ο διαμελισμός του Ιππολύτου συντελείται εκτός-σκηνης και ανασυστήνεται αφηγηματικά από έναν Αγγελιοφόρο. Η περιγραφή είναι μεγαλειώδης ως προς την αναπαράστατική της δύναμη και στις τρεις περιπτώσεις, όμως η αφηγηματική βία και η εικονογραφική ωμότητα κορυφώνονται στην περίπτωση της Φαίδρας του Σενέκα, όπου και συνοδεύονται αμέσως στη συνέχεια από ένα επίσης ελεεινό, αναπαριστώμενο επί σκηνης θέαμα.

Στον Ευριπίδη, ακούμε ότι ο «τλήμων» Ιππόλυτος, μπλεγμένος στα άλυτα ηνία της άμαξάς του, «τινάζεται και χτυπά στις πέτρες κατακέφαλα και ανατινάζεται και σχίζεται το κορμί του» (στ. 1236-1239). Όταν αργότερα, πληγωμένος αλλά ακόμη ζωντανός, μεταφέρεται από τους συντρόφους του επί σκηνης, ο Χορός φοικικά μπροστά στο ξεσκισμένο του κορμί και πρόσωπο (στ. 1343-44), το βασιλόπουλο αναστενάζει από τους «πόνους που σέρνονται στο κεφάλι του μέσα, και τους σπασμούς στο μυαλό του» (στ. 1351-52), βογγά από την «οδύνη» (στ. 1371), το σώμα του όμως «ανακουφίζεται» από το «θεϊον ὁδμῆς πνεῦμα» της Άρτεμις που έχει έλθει από μηχανής για να αποκαταστήσει την τάξη και την υπόληψη του ευνοούμενου της, και, τέλος, ξεψυχά μέσα στην αγκαλιά του μετανοημένου πατέρα του, από τον οποίο ζητά να «τον πιάσει και να ορθώσει το κορμί του» (στ. 1445) και τον οποίο «ελευθερώνει από

⁷⁵ Επεκτείνουμε και πάλι, τηρουμένων πάντα των αναλογιών, σε όλα τα θεατρικά έργα που εξετάζουμε την ανάλυση της Φαίδρας του Ρακίνα, από τον Δημήτρη Τσατσούλη: «Η ιστορία του διαμελισμού και των ει-

δώλων: Με αφορμή τη Φαίdra του Ρακίνα από το "Θέατρο του Νότου", στον τόμο: *Σημειολογικές Προσεγγίσεις*, ὁ.π., σσ. 179-90.

τον φόνο» (στ. 1449), ενώ ο Χορός θρηνεί τους «αξιοπενθείς μεγάλους άντρες» (στ. 1466-67).⁷⁶

Στη *Φαίδρα* του Ρακίνα, μετά από μια μακρά εξιστόρηση της εμφάνισης του τέρατος, των αντιδράσεων του Ιππολύτου και της «στυγερής εικόνας» του θανατηφόρου δυστυχήματος, «πηγής ασεϊρευτων δακρύων» (στ. 1498-1546), πληροφορούμαστε αρκετά φειδωλά από τον Θηραμένη ότι «ο δύστηνος γιος» σύρθηκε από «τα άλωνα που με το χέρι του είχε θρέψει» (στ. 1547-48), όλο του το σώμα έγινε σε λίγο μια πληγή (στ. 1550), «το γενναίο αίμα του» έβασε τους βράχους κόκκινους, οι βάτοι στάζουνε «γεμάτοι από των μαλλιών τα πατωμένα απομεινάρια» (στ. 1556-58) και το βασιλόπουλο, αφού ανοίξει και κλείσει πάλι τα «μάτια ξέπνυχα» κι αφού αναθέσει στον Θηραμένη τη φροντίδα της «δύστηνης Αρκιάς», αφήνει νεκρό το «άμορφο σώμα» του μέσα στην αγκαλιά του παιδαγωγού του (στ. 1560-68).⁷⁷ Καθώς η ρακίνεια σκληρότητα αρέσκειται κατ' εξοχήν στο σύμβολο και τη μεταφορά της λανθάνουσας θηριωδίας,⁷⁸ οι αναφορές στον διαμελισμό του Ιππολύτου είναι ως εκ τούτου περιορισμένες και αφαιρετικές, ενώ το πτώμα του νέου δεν υπάρχει κειμενικά ένδειξη ότι μεταφέρεται στη σκηνή στην επόμενη και τελευταία σκηνική ακολουθία,⁷⁹ η οποία κυριαρχείται από τη Φαίδρα, που θα ομολογήσει το πάθος της και την πλεκτάνη κατά του Ιππολύτου και θα αυτοκτονήσει μεγάλωπρεπα επί σκηνής. Ο θεατρικός φακός φαίνεται έτσι να μετατοπίζεται γρήγορα από το *δηητικό μακάβριο* πτώμα του Ιππολύτου για να εστιάσει, με την ίδια εκλέπτυνση και αφαιρετικότητα, στο *παριστώμενο* σώμα της Φαίδρας και στην εκούσια, αναίμακτη θανάτωσή του μπροστά στον Θησέα.

Μπορεί ο Σενέκας, η μοναδική φορά που λέγεται ότι πήγε στο Κολοσσαίο, να έφυγε απελπισμένος με τη μηδαμινότητα των ανθρώπων και την έκπτωση της ανθρώπινης ζωής,⁸⁰ και μπορεί η Κέην να επαναλάμβανε επίμονα ότι οι βιαιότητες στα έργα της πρέπει να παρουσιάζονται με τρόπο συμβολικό, μεταφορικό και όχι ρεαλιστικό, ώστε να μην είναι «σαν να έμπαινες στο κρεοπωλείο της γειτονιάς σου»,⁸¹ παρ' όλ' αυτά, στις εκδοχές που προτείνουν και οι δύο αυτοί θεατρικοί συγγραφείς –ο μιν πρώτος ζώντας μέσα στον ανεξέλεγκτο συγκεντρωτισμό της Ρώμης του εκκεντρικού Νέρωνα, η δε δεύτερη στην ενοποιημένη πλέον Γερμανία της παγκοσμιοποιούμενης ανασφάλειας και σύγχυσης– τα πράγματα γίνονται πολύ πιο δύσκολα και επώδυνα, κειμενικά και παραστασιακά, τόσο για τον ίδιο τον ήρωα όσο και για τους αναγνώστες/θεατές του. Στη μακροσκελέστατη αγγελική ρήση που συνιστά «το ποιητικό αποκορύφωμα ολόκληρου του δράματος» του Σενέκα,⁸² όπου με μια εκπληκτική και ριζοσπαστική εικονογραφική ικανότητα *αναπαρίσταται* το «σοκ» της θανάτωσης μέσα από μια «αυτο-δραματοποιητική ρητορική της κοσμικής και ψυχικής βίας»,⁸³ ακούμε και φανταζόμα-

⁷⁶ Βλ. τη μετάφραση των χωρίων του *Ιππολύτου* από τον Κώστα Τοπούζη, Επικαιρότητα, Αθήνα, 1997.

⁷⁷ Βλ. τη μετάφραση των σχετικών χωρίων της *Φαίδρας* από τον Στρατή Πασχάλη, Ίκαρος, 1990.

⁷⁸ Πρβλ. Bertrand: «La France classique (1630-1715)», ό.π., σ. 262.

⁷⁹ Χωρίς αυτό να αποκλείει τη σκηνοθετική επιλογή της επί σκηνής μεταφοράς του πτώματος, όπως έγινε λ.χ. στην παράσταση της *Φαίδρας* από τον Patrice Chereau (Παρίσι, 2002), όπου το «καταματωμένο πτώμα» μεταφέρθηκε στη σκηνή στη διάρκεια της αφήγησης του Θηραμένη και κυριάρχησε μέχρι τέλους ως κομβικό σημείο των αντιδράσεων των άλλων δραματικών προσώπων.

⁸⁰ Βλ. Intro Montanelli: *Ιστορία των Ρωμαίων*, (μετ. Σ. Δρακοπούλου), Τρία φύλλα, Αθήνα, 1991, σ. 429.

⁸¹ Βλ. Zimmermann: «Ο Σαξέπν ως δούρειος ίππος και το σκάνδαλο της Σάρας Κέην», *Πρόγραμμα* της παράστασης του *Λαγταρώ* από τη «Νέα Σκηνή» του «Θεάτρου Οδού Κνωλάδων», ό.π., σ. 153.

⁸² Πρβλ. Βάλτερ Πούγγερ: «Δραματολογικά στοιχεία της αρχαίας τραγωδίας στο θεατρικό έργο του William Shakespeare», *Δρώμενα*, Περίοδος Β', Τόμος 3ος, Τεύχ. 15, Μάιος 1996, σσ. 87-96, 88: «Αυτό αφορά ιδίως την αγγελική ρήση, η οποία στην παράδοση του Σενέκα χρησιμοποιείται ακόμα πιο συχνά, αλλά με τρόπο κάπως μηχανιστικό, δηλαδή έτσι που αν συρρικνώνεται η πολυλειτουργικότητα που είχε στην ελληνική τραγωδία, γίνεται κεντρική ρητορική ρήση, ποιητικό αποκορύφωμα ολόκληρου του δράματος».

⁸³ Βλ. Boyle: *Tragic Seneca*, ό.π., σ. 31.

στε μεταξύ πολλών άλλων ότι «το αίμα [του Ιππολύτου] βρέχει ολόγυρα το χόμα κι αναπηδάει στα βράχια το κεφάλι / σπασμένο από τ' αγκάθια τα μαλλιά του / μαδούν και την ωραία θωριά του πέτρα / ρημάζει κοφτερή κι η δύστυχη ομορφιά του χάνεται απ' τις πολλές πληγές [...] κάποιος κορμός κοτσουρεμένου δέντρου / στη μέση του βουβώνα τον καρφώνει / και τον κρατάει ολόρθο [...] θάμνοι, ξεψυχισμένοι πες, τον πετσοκόβουν, / αγκάθια και κλαδιά κρεοκοπούνε / το σώμα του [...] τα σκυλιά περλύτα / γυρεύουνε του αφέντη τους τα μέλη. / Κι ο μόχθος ο βαρύς των λυπημένων δεν μπόρεσε να βρει το σώμα ακέριο».⁸⁴ Όπως και στον ευριπίδειο *Ιππόλυτο*, το λείψανο του βασιλόπουλου μεταφέρεται επί σκηνής, μόνο που εδώ είναι άνηχο και εντελώς κατακερματισμένο. Ο Θησέας συνομιλεί με τα «dispersa», «disiecta membra», «ανάκατα σκορπισμένα απομεινάρια», «σκόρπια μέλη του κομματιασμένου κορμιού, εδώ κι εκεί πεσμένα», τότε ένα δεξί χέρι και τότε ένα αριστερό πλευρό, που προσπαθεί να συναρμολογήσει, να «βάλει σε τάξη» για να «πλάσει πάλι το κορμί» του γιου του· σκηνή η οποία παραπέμπει αρκετά εύλογα, όπως πιστεύει ο Α. J. Boyle, στην αντίστοιχη εικόνα των *Βαχχών* όπου το διαμελισμένο επίσης σώμα του Πενθέα μεταφέρεται στον σκηνικό χώρο από τον Κάδμο (στ. 1217εξ.) και η οποία σκηνή, σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, αντικατοπτρίζει την προσπάθεια του Ρωμαίου δραματογράφου να συνθέσει τα μεμονωμένα ψήγματα των δύο *Ιππολύτων* αλλά και των *Βαχχών* του Ευριπίδη σε ένα αρμονικό όλον.⁸⁵

Το μυθικό *αφηγηματικό* τέρας, που προκαλεί τον θανάσιμο τραυματισμό του Ιππολύτου στις τραγωδίες του Ευριπίδη και του Ρακίνα, και τον ολοσχερή διαμελισμό του γιου της αμαζόνιας στην τραγωδία του Σενέκα,⁸⁶ στο έργο της Σάρα Κήν αποκοιτά πλέον ανθρωπίνη, πραγματική, *αναπαριστώμενη* μορφή, που πολλαπλασιάζεται με πλήθος αναλάσεις στα ανώνυμα πρόσωπα των Ανδρών, των Γυναικών και των Παιδιών, που συνθέτουν το δημόσιο πλήθος των πολιτών του βασιλείου και θα αναλάβουν να κατακρεουργήσουν επί σκηνής τον εκούσια παραδομένο στη δικαιοδοσία τους Ιππόλυτο: Ο νεαρός άντρας που κατηγορείται για τον βιασμό και την ηθική αυτουργία της αυτοκτονίας της βασίλισσας, στραγγαλίζεται από το πλήθος, ευνουχίζεται και τα γεννητικά του όργανα πετιούνται στη σχάρα του μπάρμπεκιου για να γίνουν από και άθυμα στα χέρια των παιδιών. Ο μεταμφιεσμένος Θησέας πετσοκόβει μετά τον γιο του από τον βουβώνα μέχρι το στήθος, και τα βγαλμένα σπλάχνα πετιούνται πάλι στη σχάρα, ενώ το πλήθος κλωτσοπατεί, λιθοβολεί και φτύνει το σφαγιασμένο κορμί (*Σκηνή Οκτώ*). Παρ' όλ' αυτά, ο Ιππόλυτος ακόμη μπορεί και μιλά, ακόμη καταφέρει και αρθρώνει το όνομα της Στροφής που κείται δίπλα του, βιασμένη και δολοφονημένη, επίσης επί σκηνής, από τον πατριό και εραστή της, Θησέα. Και όχι μόνο αυτό. Με τα ζωτικά μέλη του να κείται ολόγυρά του, ο Ιππόλυτος στην τελευταία ακολουθία του έργου, όταν και ο ίδιος ο Θησέας έχει κόψει το λαιμό του και έχει πεθάνει αιμόφυρτος επί σκηνής, ανοίγει τα μάτια του, κοιτάζει προς τον ουρανό, καταφέρνοντας ακόμη να χαμογελάσει και να κλείσει το δράμα με τον διαφορούμενο λόγο του.

Σε βιβλιοκρισία του σχετικά με τις μεταφράσεις ορισμένων τραγωδιών του Σενέκα στα ελληνικά, ο Βάλτερ Πούγχερ αναφερόμενος στους λόγους και την ανάγκη της ενασχόλησης με το «παράγνωρισμένο θέατρο του Σενέκα»,⁸⁷ σημειώνει: «Αφήνω που οι τραγωδίες του δια-

⁸⁴ Μετ. Τ. Ρούσου, ό.π., ιδίως στ. 1090-1109.

⁸⁵ Boyle: *Tragic Seneca*, ό.π., σ. 112.

⁸⁶ Και που μετασχηματίζεται σε μια αεροδυναμική Aston Martin που θα κατακρημνιστεί σε κάποια χαράδρα της Ύδρας μαζί με τον οδηγό της στην κινηματογραφική *Φαίδρα* του Jules Dassin.

⁸⁷ Σε ό,τι αφορά το ελληνικό θέατρο, πρόρεα να εντοπίσω την παράσταση της *Μήδειας* από το ΚΘΒΕ (καλοκαίρι 1979), σε σκηνοθεσία Σπύρου Ευαγγελιάτου (με τους Αντ. Βαλάκου, Θ. Τζερενάλη, Ελ. Απέργη, Κ. Ζαχάροφ, Δ. Παπαγεωργίου), την παράσταση των *Τρωάδων* από την Εταιρεία Θεάτρου «Μηχανή» (καλοκαίρι

θέτουν μια θεατρικότητα τελείως διαφορετική από τις ελληνικές, θεατρικότητες αρκετά «μοντέρνα» ή και «μεταμοντέρνα», με τις κραυγαλέες και βίαιες συγκρούσεις επί σκηνής, τον ρητορικό στόμφο και την υπερβολή, την καθαρή σκιαγράφηση των κεντρικών χαρακτηρισμών, την εστίαση της δράσης σε λίγα πρόσωπα ή και ένα, τη σκηνική δράση, τη σχεδόν τρομοκρατική επίδειξη εγκλημάτων και φόνων, τον τρόπο και τον πανικό που προσπαθούν να σπερνούν στους θεατές – όλα αυτά λοιπόν που χαρακτηρίζουν την αναγεννησιακή τραγωδία αργότερα».⁸⁸ Κινοούμενη μέσα σε ένα ομόλογο πλαίσιο αίσθησης της θεατρικότητας και της τραγικότητας, και η ίδια η Σάρα Κέην, εξορυσσοντας, διυλίζοντας και μεγεθύνοντας σημασιολογικά και σημειολογικά τα «μοντέρνα» έως «μεταμοντέρνα» σπερματικά στοιχεία του θέατρου του Σενέκα, επιχειρεί στα τέλη του 20^{ου} αιώνα να απελευθερώσει στο έργο της τις διαστροφικές επιθυμίες και τα αναρχικά πάθη, να αποκαλύψει σε όλο τους το μεγαλείο επώδυνες και ενοχλητικές αλήθειες, να κλονίσει τους παραδοσιακούς τρόπους αντίληψης και σκέψης, να διευρύνει τους ορίζοντες της αυτοσυνείδησης και, τελικά, να καταγγείλει, μέσα από την αισθητική της αναπαράσταση, την πραγματική βία.⁸⁹

Πώς όμως αναπαρίσταται όλη αυτή η βία; Πώς οπτικοποιείται σε σκηνικό επίπεδο ο διαμελισμός που έχει δηλωθεί σε κειμενικό επίπεδο, όσο μεγάλη κι αν είναι η «υποδόρια τρυφερότητα» που τον διατρέχει,⁹⁰ όσο μεταφορικός και αν είναι αυτός και όσο απο-υλοποιημένο και καθ-ομοιωμένο κι αν προβάλλεται το εγώ;⁹¹ Στην περίπτωση του Σενέκα, η «σχεδόν νοσηρή ευαισθησία του στο κακό», στα όρια της «νευρασθένειας, η οποία μαίνεται κάτω από το προσώπιο των τραγικών ηρώων, που ασχολούνται με το έγκλημα», οι «τραγελαφικές και συχνά [...] φυσικά αδύνατες υπερβολές και φρικαλεότητες» των έργων του, φαίνονται να προκάλεσαν «τόσο πολύ τη δυσαρέσκεια των κριτικών από την αρχή του 19^{ου} αιώνα», με την επικράτηση του κλασικισμού και του ακαδημαϊσμού,⁹² και να ενίσχυσαν την ιστορικο-φιολογική άποψη ότι οι τραγωδίες του δεν είναι πιθανό ότι ανεβάστηκαν κάποτε στη σκηνή (ή ότι προοριζόνταν για ένα τέτοιο ανέβασμα), «αλλά μάλλον απαγγέλλονταν δημόσια, είτε από τον συγγραφέα είτε από κάποιον άλλο».⁹³ Ωστόσο, μολοντί από την αρχαιό-

2004), σε σκηνοθεσία Πέρη Μιχαηλίδη (με τους Φ. Σοφιανό, Βαλ. Χριστοδουλίδου, Ζ. Ναυμπάνη, Ν. Σερέτη κ.ά.) και την ένταξη ασποπασμάτων από τη *Φαίδρα* του Σενέκα στη σύνθεση με τον τίτλο «Με αφορμή τη Φαίδρα, μια απόπειρα», ό.π., σμμ. 12. Σχετικά με την ιδιαιτερότητα της πρόσληψης του ρωμαϊκού δράματος από τη νέα ελληνική σκηνή βλ. γενικότερα Ανδρέας Δημητριάδης, «Το ρωμαϊκό δράμα στη νέα ελληνική σκηνή», *Ο Πολίτης*, τ. 97, Φεβρ. 2002, σσ. 19-26, άρθρο το οποίο επικεντρώνεται στην παρουσίαση και την ανάλυση της ελληνικής πρόσληψης κυρίως της ρωμαϊκής κωμωδίας.

⁸⁸ Βάλτερ Πούχγκερ: Βιβλιοκρισία στις εκδόσεις των έργων του Λεύκιου Ανναίου Σενέκα, *Οιδίπους, Ιππόλυτος ή Φαίδρα, Μήδεια* (και οι τρεις ξεχωριστά: μετάφραση Τάσου Ρούσου, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2000), *Παράβασις*, Τόμ. 5, 2004, σσ. 433-34, 433.

⁸⁹ Λέει η ίδια η Κέην: «Αυτό που εμένα με σκανδαλίζει περισσότερο είναι ότι τους κριτικούς τους ενοχλεί πιο πολύ η αναπαράσταση της βίας από την ίδια την πραγματική βία», αναφέρεται από τον Zimmermann, «Ο

Σαίξπηρ ως δούρειος ίππος», ό.π., σ. 148.

⁹⁰ Πρβλ. Γιώργος Πεφάνης: «Τα τρομερά πλάσματα της Sarah Kane» (κριτική της παράστασης του *Καθαροί για*, από το Θέατρο της Οδού Κυνλάδων, 2001, σε σκηνοθεσία Α. Βογιατζή), στον τόμο: *Επί Σκηνής. Κριτική Θεάτρου 1994-2004*, Ergo, Αθήνα, 2005, σσ. 311-315, 313.

⁹¹ Πρβλ. Παπασιλίδης: «Θέατρο ανόσιο όχι όμως αισχρό», ό.π., σ. 25.

⁹² Για μία συγκέντρωση όλων αυτών των χαρακτηρισμών, βλ. Ευστράτιος Τσουρέας: «Έργα του Λ. Α. Σενέκα», στον τόμο: *Λεύκιος Ανναίος Σενέκα: Φαίδρα* (μετ. Ευσ. Τσουρέα) Δημ. Ν. Παπαδήμας, Αθήνα, 2003, ιδίως σσ. 19-27.

⁹³ «Δράμα δοματίου» χαρακτηρίζει το είδος αυτού του δράματος ο Rose: *Ιστορία της λατινικής λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 83. Πρβλ. Raymond Chevalier: «Le Théâtre Romain - Les Lectures publiques», στον τόμο Guy Dumour (dir), *Histoire des spectacles*, Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1965, σ. 549. Τις διαφορετικές θεωρίες για τα έργα του Σενέκα ως δραματικά αναγνώσματα ή ως θεατρικά δρώμενα, συνδεδεμένα

τητα δεν υπάρχουν πληροφορίες που να μαρτυρούν ή να αποκλείουν οποιαδήποτε παράστασή τους στο πρωτογενές πλαίσιο δημιουργίας τους,⁹⁴ η «παράστασιμότητα» που διαθέτουν οι τραγωδίες του Σενέκα υποδηλώνεται όχι μόνο από το γεγονός ότι «αποτελούν ζείμενα με τη σύγχρονη σημασία του όρου [...] με συγκεκριμένη δομή, με αρχή και τέλος», σε αντίθεση με τις «συρραφές από μονολόγους μαινόμενων ηρώων και τις εντυπωσιακές λογομαχίες» που χαρακτήριζαν κατ' εξοχήν τις δημοσίες απαγγελίες στην εποχή του Νέρωνα,⁹⁵ όσο και από το γεγονός ότι το «διαμεσολαβητικό» θέατρο του Σενέκα, και όχι το «πρότυπο» αττικό ελληνικό θέατρο, είναι αυτό που έχαιρε μεγάλης εκτίμησης κατά την Αναγέννηση και επηρέασε όχι μόνο την εκπληκτικά ευφάνταστη, τολμηρή, αν όχι εκφοβιστική σκηνοθετικά ελσαβετιανή δραματουργία,⁹⁶ αλλά και γενικότερα το δυτικοευρωπαϊκό μαζικό θέατρο και την ευρύτερη εξέλιξη του ευρωπαϊκού δράματος ακόμα και μέχρι τον 20^ο αιώνα.⁹⁷ Όπως επίσης η παραστασιμότητα των τραγωδιών του Σενέκα ενισχύεται από το γεγονός ότι τα δραματικά έργα της Σάρα Κέην (και κατ' εξοχήν τα τρία πρώτα), με συχνά «λεπτομερέστερες σκηνικές οδηγίες στα όρια του μη-πραγματοποιήσιμου»,⁹⁸ που εκδηλώνουν τις ίδιες σαδομαζοχιστικές τάσεις απέναντι στα ίδια τα δραματικά πρόσωπα, τους ηθοποιούς που τα υποδύονται και το κοινό που τα παρακολουθεί, έχουν ανεβεί κατ' επανάληψη στο θεατρικό σανίδι, στην Ευρώπη και στην Ελλάδα, μέσα στο μικρό διάστημα των δέκα χρόνων που μας χωρίζουν από το πρώτο θεατρικό έργο της συγγραφέως, σκηνοθετίδας και ηθοποιού.⁹⁹ «Η Κέην

κατ' εξοχήν με τη βασιλεία του Νέρωνα και την εμμονή του αυτοκράτορα στις ερμηνευτικές του ικανότητες συνοψίζει ο David Wiles: «Theatre in Roman and Christian Europe», στον τόμο: Brown (ed.): *The Oxford Illustrated History of Theatre*, ό.π., σσ. 49-92, 60.

⁹⁴ Βλ. D. F. Sutton: *Seneca on the Stage*, Leiden, 1986, passim.

⁹⁵ Βλ. Dupont: *Η Αυτοκρατορία του Ηθοποιού*, ό.π., σ. 560-562.

⁹⁶ Βλ. Πούγχερ: «Δραματουργικά στοιχεία της αρχαίας τραγωδίας στο θεατρικό έργο του William Shakespeare», ό.π., σ. 88: «Άλλωστε είναι αμφίβολο αν ο Σαίξπηρ ήρθε σε κατευθείαν επαφή με τις ελληνικές τραγωδίες. Γνώριζε όμως τον Σενέκα, που ήταν σχολικό ανάγνωσμα σε όλα τα μεσαιωνικά χρόνια, καθώς και μερικούς άλλους Λατίνους ποιητές». Πρβλ. J. Jacquot (dir): *Les Tragédies de Sénèque et le Théâtre de la Renaissance*, Ed. du CNRS, Paris, 1963, passim: για τις πολύπλοκες και απροσδόκητες συνγνώσεις και αποκλίσεις μεταξύ της ελληνικής, της ρωμαϊκής και της αναγεννησιακής τραγωδίας μέσα από την παραδειγματική συνεξέταση του *Ηρακλή Μαινόμενου*, του *Hercules* και του *King Lear* βλ. Gordon Braden: «*Herakles and Hercules: Survival in Greek and Roman Tragedy (with a Goda on King Lear)*», στον τόμο: Ruth Scodel (ed.): *Theater and Society in the Classical World*, Ann Arbor/The University of Michigan Press, 1996 (1993).

⁹⁷ Με χαρακτηριστικό παράδειγμα τον Αγρίο, που θεωρούσε τον Σενέκα ως τον «μεγαλύτερο τραγικό ποιητή

της ιστορίας», δεινότερο στην έκφραση «των μυστικών της θεατρικής τέχνης» ακόμη και από τον Αισχύλο: Antonin Artaud: «Lettre à Paulhan», στον τόμο *Oeuvres Complètes*, Vol. 3, Gallimard, Paris, 1961, σ. 303. Εκτενής βιβλιογραφία σχετικά με την πρόκληση και την επιρροή του θεάτρου του Σενέκα στο Dupont: *Η Αυτοκρατορία του Ηθοποιού*, ό.π., σ. 558, υποσημ. 1.

⁹⁸ Βλ. Graham Saunders: «Για την ελληνική παράσταση του *Λαχταρώ*» (μετ. Μαριλένα Ζαρούλια), *Πρόγραμμα* της παράστασης του *Λαχταρώ* από τη Νέα Σκηνή του Θεάτρου Οδού Κυκλάδων, ό.π., σσ. 15-18.

⁹⁹ Κι αυτό, παρ' όλο τον διχασμό του κοινού και της κριτικής, που άλλοτε έκριναν το έργο της ως «αηδιαστικό, αναισθητικό χυδαίο, ανήθικο και ακλόιστο», ως «εφιαλτική, μηδενιστική εικόνα μιας αυτοκαταστροφικής κοινωνίας χωρίς σκοπό, κτηνώδους, στείρας, κανιβαλιστικής, φιλήθονης», κι άλλοτε το έκριναν ως ένα έργο που κατορθώνει «να μεταδίδει τελείως ακραίες συγκινήσεις με έναν τρόπο περίεργα όμορφο και, ταυτόχρονα, τρομακτικά ωμό», ως «μια κλισιαία στο κατεστημένο», «μια εικόνα από το θέατρο του μέλλοντος», έναν άθλο «έκφρασης του ανέκφραστου» βλ. Zimmermann: «Ο Σαίξπηρ ως Δούρειος Ίππος και το σκάνδαλο της Σάρα Κέην» στο *Πρόγραμμα* της παράστασης του *Λαχταρώ* από τη Νέα Σκηνή του Θεάτρου της Οδού Κυκλάδων, ό.π., ιδίως σσ. 146-152.

πίστευε με πάθος ότι, εάν είναι δυνατό να φανταστεί κάτι το ανθρώπινο μυαλό, αυτό είναι δυνατό και να αναπαρασταθεί. Ζητώντας από τους σκηνοθέτες της μια παρεμβατική και ριζοσπαστική προσέγγιση, τους εξανάγκαζε [και τους εξαναγκάζει] σε ποιητικές και εκπαιδευτικές λύσεις. Η σκηνική της εικονοποιία δεν θέτει κανένα πρόβλημα για το θέατρο αυτό καθιστό, προβληματική είναι μόνο για ένα θέατρο προσκολλημένο στον δημοσιογραφικό νατουραλισμό». ¹⁰⁰ Και με αυτά τα λόγια του David Craig που προλογίζουν την αγγλική έκδοση των *Απάντων* της Κέην και που απαντούν στο παραπάνω ρητορικό ουσιαστικά ερώτημά μας τόσο για την κοινή (σκηνοθετική, σκηνογραφική, ερμηνευτική...) πρόκληση, αν όχι «απορία», που αποτελούν τα έργα τόσο της Βρετανής συγγραφέως όσο και του Λατίνου συναδέλφου της, μεταποτιζόμαστε κι άλλο στην κλίμακα της θεατρικής ιστορίας, για να συναντήσουμε με τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη. Το *Φαίδρας Έρω*ς της Κέην έχει και σ' αυτή την περίπτωση πράγματα να ανταλλάξει.

Ιππόλυτος Ευριπίδη και Φαίδρας Έρως της Σάρα Κέην: το δραματοποιημένο «θείον» και ο γυναικείος βρόγχος

Μια πρώτη εκλεκτική συγγένεια μεταξύ των δύο έργων είναι, παραδόξως, η σημειολογική ενίσχυση και η σημασιολογική φόρτιση του «θείου στοιχείου», ως οργανωτικού στοιχείου της δράσης και ως οργανικού συστατικού της «τραγικότητας» των δύο έργων. Στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη, η εισαγωγική σκηνή αλλά και η επιλογική ακολουθία, ¹⁰¹ καταλαμβάνονται από δύο θεές, την Αφροδίτη και την Άρτεμη, τις δύο βασικές δυνάμεις που κινούν το έργο, ερίζουσες για την τάξη τους και την τιμή τους. Εκτός δηλαδή από το πλήθος των θείων αναφορών και επικλήσεων που διασπείρονται – με αυξομειώσεις κατά περίπτωση – στις τραγωδίες και του Ευριπίδη και του Ρακίνα και του Σενέκα, οι δύο αρχαίες θεές έχουν το αποκλειστικό δραματικό πρόνομο στον ευριπίδειο *Ιππόλυτο*, να αποκτούν πραξιακή υπόσταση, να εμφανίζονται επί σκηνής και μάλιστα να επενδύουν τα εξαιρετικής σημασίας δύο άκρα του κειμένου, διαμορφώνοντας έναν μεταχρυσικό χώρο μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας, ένα κατώφλι μεταξύ της κοσμικής και της υπερκοσμικής τάξης, και ταυτόχρονα λειτουργώντας ως πεδίο τομής και συμβολικής συνάντησής τους. ¹⁰² Στη *Phaëdra* ή *Hippolytus* του Σενέκα αλλά και στη *Phèdre* του Ρακίνα, οι θεοί παραμένουν σε όλη την έκταση των έργων «κρυφοί», «βουβοί», «απόντες» μπροστά στις αντιδράσεις και τις πράξεις των θυμάτων τους: από ολότελα παθητικοί έως αμέτοχοι ακροατές της οδύνης (dolor), της μανίας (furor) και της τελικής ανόσιας πράξης (nefas) της ρωμαϊκής Φαίδρας, ¹⁰³ έως ανώτεροι συμβολικοί εκπρόσωποι των επιταγών του ηθικού Απολύτου και του Κόσμου, που ματαιώς προσπαθεί να συμβιβάσει η κλασικιστική Φαίδρα, ¹⁰⁴ αυτή η «Χρι-

¹⁰⁰ Βλ. David Craig: «Introduction», στον τόμο Kane: *Complete Plays*, ό.π., σ. xiii.

¹⁰¹ Η Άρτεμις, που εισάγεται από μηχανής στο στίχο 1389, υποδηλώνεται να αποχωρεί μόλις λίγο μετά τον στίχο 1439, αφήνοντας μόνους τον Θησέα, τον Ιππόλυτο και το Χορό για τους τελευταίους 26 μόνο στίχους της τραγωδίας.

¹⁰² Για τη λειτουργία του «προλόγου» και του «επιλόγου» βλ. ενδεικτικά Γιώργος Περάνης: *Το θέατρο και τα Σύμβολα*, ό.π., σσ. 223-225. Για την αφηγηματική δυναμική

των θεών ως προλογιζόντων χαρακτήρων στο έργο του Ευριπίδη, βλ. Barbara Goward, *Αφήρηση και τραγωδία. Αφηγηματικές τεχνικές στον Αισχύλο, τον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη* (μετ. Ν. Π. Μπεζαντάκος), Εκδ. Καστανιώτα, Αθήνα 2002, σσ. 305-338, ιδίως σσ. 305-321.

¹⁰³ Προβλ. Dupont: *Η Αυτοκρατορία του Ηθοποιού*, ό.π., «Η οδύνη, η μανία και το έγκλημα (dolor, furor, nefas)», σσ. 229-232.

¹⁰⁴ Βλ. A. Bonzon: *La Nouvelle Critique et Racine*, A.-G. Nizet, Paris, 1970, σσ. 63-66.

σπιανή της προ-χριστιανικής εποχής»,¹⁰⁵ η «κόρη του Φωτός και του Σκότους»,¹⁰⁶ η οποία, σε μια διαρκή «κάθετη σχέση» με τη θεότητα, παρασύρεται και τελικά συντρίβεται από μία δύναμη πεπρωμένου που την υπερβαίνει.

Αιώνες αργότερα, στο έργο της Σάρα Κέην οι δύο θεές δεν εμφανίζονται ούτε γίνεται καμία απολύτως αναφορά είτε σε αυτές είτε σε κάποιο άλλον εκπρόσωπο του αρχαίου ελληνικού πανθέου, μια και το έργο, διατηρώντας τα ονόματα και τις προξενικές λειτουργίες των βασιικών τελεστών του αρχέτου μύθου, μετα-τοπίζεται στο «εδώ και τώρα» μιας σύγχρονης βασιλικής –χριστιανικής τω θρησκεία– οικογένειας, που ζει μέσα στην κουλτούρα των ηλεκτρονικών παιχνιδιών, της κόκα-κόλα, των χάμπουργκερ και των τσιπς, της καταλυτικής, αμερικανοκρατούμενης, τηλεοπτικής και κινηματογραφικής εικόνας (1η και 4η Σκηνή). Όπως τριάντα περίπου χρόνια νωρίτερα η κινηματογραφική εκδοχή της *Φαίδρας* από τον Jules Dassin επικαιροποιεί τον μύθο μεταθέτοντάς τον στους κοσμοπολίτικους κύκλους των πλούσιων εφοπλιστών και στους γεωγραφικούς κύκλους του Λονδίνου, της Αθήνας και της Ύδρας του Μεταπολεμίου,¹⁰⁷ και έτσι όπως είκοσι περίπου χρόνια νωρίτερα η ποιητική εκδοχή της *Φαίδρας* από τον Γιάννη Ρίτσο συναρεί τον χώρο της αρχαίας Τροιζήνας με τη μεταπολιτευτική Αθήνα των οδών «Ακαδημίας, Πανεπιστημίου, Σταδίου, Αιόλου», κατά ομόλογο τρόπο το «εδώ και τώρα» του *Φαίδρας Έρω* παραπέμπει –αρκετά πιο αφαιρετικά από την πληθωρική κινηματογραφική γλώσσα, αρκετά πιο αναλυτικά από την συνοπτική ποιητική γλώσσα, πλην εξίσου εύληπτα και με τις δύο– στο σύγχρονο βρετανικό –και όχι μόνο– κοινωνικο-πολιτικό πλαίσιο ζωής των τελών του 20^{ου} αιώνα,¹⁰⁸ μέσα στο οποίο μεγάλωσε και η ίδια η συγγραφέας, με τους μορφωμένους και θρησκευόμενους γονείς και τις άριστες ακαδημαϊκές σπουδές της.

Αν, όμως, στο έργο της Κέην δεν εμφανίζονται οι δύο αρχαιοελληνικές θεές, με τις απαιτήσεις και τις συγκρούσεις των αξιών που εκπροσωπούν στο κείμενο του Ευριπίδη, εμφανίζεται ένας Ιερέας, δραματικό πρόσωπο πρωτότυπο σε σχέση με την καθεστηκία διανομή του αρχετυπικού μύθου, το οποίο μάλιστα, στην πρώτη παράσταση του έργου το 1996 σε σκηνοθεσία της ίδιας της Κέην, το υποδύθηκε –στα ίχνη της αρχαίας θεατρικής παράδοσης και του περιορισμένου αριθμού υποκριτών της– το ίδιο πρόσωπο που υποδύσαν και τον Θησέα και τον Γιατρό (Andrew Maud).¹⁰⁹ Η εμφάνιση του Ιερέα δεν είναι περιστασιακή, επιφανειακή ή τυπική δομικά και σηματολογικά: Ο Ιερέας της Κέην είναι ο τελευταίος που αντιπαρατίθεται –ηθικά, αξιακά, θεολογικά αλλά και σαρκικά– με τον Ιππόλυτο στην εκτεταμένη 6η Σκηνή στο κελί της φυλακής, όπου η εμμονή του βασιλικού γόνου στην άρνησή του να εξομολογηθεί το υποτιθέμενο «αδίκημά» του, η ρομαντική εμμονή του στην απόλυτη δική του αλήθεια, γνωρίζουν την κορύφωσή τους σε μια σκηνή «τετ-ατ-τετ» η οποία θα τολμήσει «την απόλυτη αναστροφή της γνώριμης θρησκευτικής τελετουργίας της Θείας Κοινωνίας όσο και της εξομολόγησης», όπως επισημαίνει ο Σάββας Πατσαλίδης,¹¹⁰ και η οποία θα οδηγήσει στις αμέσως επόμενες σκηνές μερυστά από το Δικαστήριο στη φρικακή «λύση» του δράματος, που

¹⁰⁵ Βλ. Autrand στο Racine: *Phèdre*, ό.π., σ. 21.

¹⁰⁶ Βλ. «Εισαγωγή» στο Ρακίνας, *Φαίδρα*, μετ. Στρατή Πασχάλη, σ. 15.

¹⁰⁷ Πρβλ. Κυριακός: «Το πάθος στους κύκλους των ισχυρών», στον τόμο: *Από τη Σκηνή στην Οθόνη*, ό.π., σσ. 164-167· Marianne Mc Donald, «Φαίδρα του Ντασέν: Πυροτεχνήματα και θάνατος στη διεθνή αριστοκρατία των χρημάτων», στον τόμο: *Ο Ευριπίδης στον κινηματογράφο. Η ορατή καρδιά* (μετ. Ερρίκος Μπελιές), Εστία,

Αθήνα, 1989, σσ. 95-130.

¹⁰⁸ Λέει η ίδια η Κέην: «[Το έργο] περιγράφει μια σεξουαλικά διεφθαρμένη βασιλική οικογένεια, κάτι εξαιρετικά επίκαιρο εκείνη τη στιγμή», στο *Πρόγραμμα* της παράστασης του *Φαίδρας Έρω* από το Θίασο «Νέες Μορφές», ό.π.

¹⁰⁹ Βλ. τη διανομή των ρόλων στον τόμο Kane: *Complete Plays*, ό.π., σ. 64.

¹¹⁰ Βλ. Πατσαλίδης: «Θέατρο ανόσιο όχι όμως αισχρό», ό.π., σ. 28.

περιγράψαμε σε αδρές γραμμές παραπάνω.

Αλλά υπάρχει και κάτι άλλο: Η ευριπίδεια Αρτεμη, λίγο πριν αποχωρήσει από τη σκηνή για να αφήσει τον γιο να ξεψυχήσει μέσα στα χέρια του πατέρα του, καθιερώνει στο εξής «τιμὰς μεγίστας ἐν πόλει Τροχῆνια» (στ. 1416-30), σε μια έσχατη δικαίωση, από τη θρησκευτική, αλλά και την κοινωνική και ηθική τάξη, του συντρυμμένου Ιππολύτου ο οποίος, όπως θεωρεί η Nicole Loraux, κατορθώνει μέσα στο ψυχροράγημά του να αποκτήσει, έστω και καθυστερημένα, τη συναισθηση της δυαδικότητας του ανθρώπινου όντος, το οποίο δεν είναι μόνο «ψυχή» και «πνεύμα», αλλά και «σώμα».¹¹¹ Αυτή η «καθοσιωτική» αποκατάσταση του Ιππολύτου στη συλλογική μνήμη, που προσλαμβάνει στην περίπτωση του Ευριπίδη ιδιαίτερη θρησκευτική-τελετουργική βεβαιότητα και η ανάτασή του στη σφαίρα του ήρωα, αν όχι της θεότητας, απουσιάζει από τη ρωμαϊκή και τη γαλλική τραγωδία: στον Σενέκα, ο Θησέας καλεί απλώς «να ανοίξει το πικραμένο απ' τη σφαγή παλάτι, για ν'αναηχήσει η ξακουσμένη Αθήνα ολόκερη απ' τους θρήνους» (στ. 1273-75): στον Ρακίνα και πάλι ο πατέρας προτρέπει αδρίστα («Rendons») σε απόδοση τιμών που «αξιζούν περίσσια» στον Ιππόλυτο, ενώ επιπρόσθετα δεσμεύεται προσωπικά, προκειμένου να «γαληνέψει καλύτερα η οργισμένη σκιά» του γιου του, να παραμερίσει τις «σκευωρίες μιας άνομης γενιάς» και στο εξής να «κράζει θυγατέρα» εκείνη που αγάπηγε ο νεκρός πια γιος του (στ. 1651-54).¹¹² Καθώς φαίνεται, όμως, η μέριμνα της Αρτεμης να μη σιγήθει ποτέ «ἀνώνυμος πεσών ἔρως ὁ Φαίδρας» (στ. 1430-31) συγκαταγράφηκε όχι μόνο στον τίτλο του έργου της Σάρα Κέην (του μόνου τίτλου από τους τέσσερις – αν εξαιρέσουμε την αρχική τιτλοθετική επιλογή του Ρακίνα, η οποία ωστόσο εγκαταλείφθηκε σύντομα¹¹³ – που κατορθώνει, όπως ήδη αναφέρθηκε, να αγκαλιάσει ταυτόχρονα το υποκείμενο και το αντικείμενο ενός μεγάλου έρωτα¹¹⁴), όσο και στην καταληκτική εντύπωση 8^η Σκηνή του έργου, μέσα από τις χαραμάδες της οποίας νομίζουμε ότι μπορούμε να διακρίνουμε επίσης ένα εικονογραφικό και κειμενικό υπόβαθρο χριστιανολογικής υπαινικτικότητας: Μετά από την εξαντλητική θεολογική αντιπαράθεση του Ιερέα με τον Ιππόλυτο και την άρνηση του τελευταίου να σωθεί μετανοώντας, ο θεατρικός φακός μεταφέρεται μπροστά από το Δικαστήριο όπου ο συγκεντρωμένος όχλος έχει ήδη καταδικάσει στη συνείδησή του τον βασιλικό διάδοχο και, αγανακτισμένος, ζητά την τιμωρία του. Καθώς ο Ιππόλυτος περνά, με τη συνοδεία αστυνομικών, μέσα από το πλήθος, που κραυγάζει και πετά πέτρες, ελευθερώνεται από τους δεσμοφυλάκες του και ορμά, εντελώς εκούσια και συνειδητά, στο συγκεντρωμένο πλήθος. Πρώτα πέφτει στην αγκαλιά του μεταμφιεσμένου Θησέα, που τον προδίδει μ' ένα φιλή στο στόμα για να τον παραδώσει αμέσως μετά στην ανελέητη μανία του όχλου. Κι όμως, παρ' όλα τα απερίγραπτα μαρτύρια, παρ' όλο τον ολοσχερή διαμελισμό του, με τον τρόπο που περιγράψαμε παραπάνω, ο Ιππόλυτος, νικώντας τη σωματική συντριβή και εξαφάνιση, διατηρεί όλη την πνευματική και εκφραστική του διαύγεια μέχρι το τέλος: καθώς οι γύπτες καταφτάνουν εξ ουρανού για να αποτε-

¹¹¹ Βλ. την ανάλυση του «πόνου» του Ιππολύτου από τη Nicole Loraux: *Οι Εμπειρίες του Τειρεσία. Το θηλυκό στοιχείο και ο άντρας στην Αρχαία Ελλάδα* (μετ. Δ. Βαλάκα, Ε. Κελεπρή), Πατάκης, Αθήνα, 2002, σσ. 69-70.

¹¹² Μια καταληκτική βασιλική δέσμευση που παρεμβάλλει έτσι «ανάμεσα στο δράμα που βιώνει ο άνθρωπος τραγικά στα βάθη της ψυχής του και στην αρχέγονη θεομαχία που προκαλεί μέσα στην καρδιά του συγκρούσεις, για τις οποίες καθόλου ο ίδιος δεν ευθύνεται», την «πόλη» ως «πλάσιο ανοιχτών και ορατών ανταγωνισμών» και «σύμβολο μιας ανθρώπινης περιπέτει-

ας, που δεν μπορεί να βρει σε τούτο τον κόσμο μήτε εξήγηση μήτε τέλος». Βλ. Ρακίνας, *Φαίδρα*, ό.π., σ. 101.

¹¹³ Βλ. ό.π., υποσημείωση 11.

¹¹⁴ Όπως θα ήθελε να τα συνθέσει μέσα της και η ίδια η συγγραφέας: πρβλ. Πατσάλιδη: «Θέατρο ανόσιο όχι όμως αισχρό», ό.π. σ. 22: «Το πρόβλημά της [της Κέην] ήταν εξαιρετικό ότι η ίδια ήθελε να είναι και τα δύο πρόσωπα ταυτόχρονα: και Ιππόλυτος και Φαίδρα, όψεις του ίδιου νομίσματος. [...] Το κλασικό "ιερό" πρότυπο από τη μια, η σύγχρονη και "ανέριη" αποδομημένη εκδοχή του από την άλλη».

λειώσουν τα τελευταία υπολείμματα του (ή μήπως ούτε αυτοί θα καταφέρουν να τον εξαφανίσουν;) ο ίδιος, σαν άλλος Προμηθέας της χριστιανικής εποχής, «καταφέρνει να χαμογελάσει» και να ευχηθεί, λίγο πριν ξεψυχίσει, «να υπήρχαν κι άλλες στιγμές σαν κι αυτή». ¹¹⁵ «Χιούμορ» βλέπει η ίδια η συγγραφέας ειδικά στην τελική σκηνή του έργου ¹¹⁶: «ειρωνική αίσθηση» που «προκαλείται όταν λουλούδια φυτρώνουν ξαφνικά μέσα στο απόγειο της φρίκης ή όταν αρωματισμένα χορμιά προσπαθούν να βρουν τη χαμένη ολόκλητη του έρωτα» μέσα σε έναν κόσμο «ζοφερό και γοιτευτικό, όπως είναι ο κόσμος του Kafka» παρατηρεί γενικότερα για το έργο της Κέην ο Γιώργος Πεφάνης ¹¹⁷: για μια δοξολογία του θριάμβου και της επιβίωσης του πνεύματος σε βάρος της ήττας και του θανάτου του σώματος μέσα από μια ταυτόχρονη «μετενοάρθρωση του σώματος σε λόγο και του λόγου σε σώμα», μιλά η Ελένη Βαροπούλου. ¹¹⁸ Σε μια αντίστροφη πορεία αυτοσυνειδησίας και συναίσθησης της δυαδικότητας και του παραδόξου της ανθρώπινης φύσης από εκείνη που η Nicole Loraux διέκρινε στην περίπτωση του ευριπίδειου Ιππόλυτου, η εγκλωβισμένη σωματική μονομέρεια του κεινικού Ιππόλυτου φαίνεται να μεταστρέφεται, μετά την αυτοκτονία της Φαίδρας, σε μια φωτισμένη ψυχική και πνευματική πλήρωση. Η τελευταία του φράση: «If there could have been more moments like this» (= «Μακάρι να υπήρχαν κι άλλες στιγμές σαν κι αυτή»), αφήνει ένα κατακλητήριο αίσθημα καθαριστικής λύτρωσης, επιβεβαιώνοντας και δικαιολογώντας το βασικό «παράδοξο» της τραγωδίας, η οποία από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα, ενώ μιλά για τον θάνατο και την ήττα, δεν παύει να προκαλεί απόλαυση. ¹¹⁹

Είτε ο Ευριπίδης αποδεχόταν ή αμφισβητούσε ή ακόμη σατίριζε την ύπαρξη και τη σημασία των δύο ανθρωπόμορφων δραματικών θεαινών του, ¹²⁰ είτε η Σάρα Κέην συγκατάνευε ή κάγχαζε την ύπαρξη του «παντοδύναμου Χριστού», που αναφέρει απροσδόκητα ο Ιππόλυτος στην 4η Σκηνή, ¹²¹ είτε και στους δύο θεατρικούς συγγραφείς η πίστη στον θεό ή στους θεούς ως αδιαμφισβήτητους θεματοφύλακες της παγκόσμιας δικαιοσύνης και τάξης έχει περισσότερο ή λιγότερο ή εντελώς εγκαταλειφθεί, και οι δυο τους, ωστόσο, υποδέχονται και δραματοποιούν το «θείο» στο έργο τους, διελέγχουν τη θεία τελολογία και πρόνοια σε σχέση με την ανθρώπινη επιλογή και ευθύνη, αν δεν προσανατολίζονται προς μια θρησκεία εκτός, μια «θείκότητα» πολύ κοντινή στη φιλοσοφία ή στο θεικό αίσθημα, πιο εσωτερική και πιο ενριζωμένη στα μύχια της προσωπικής ευαισθησίας, ¹²² αν όχι προς μια θρησκεία του μη-

¹¹⁵ Βλ. μετ. Αθηνάς Παραπονιάρη, ό.π., σσ. 201-202.

¹¹⁶ Βλ. *Πρόγραμμα* της παράστασης του *Φαίδρας Έρω*ς από την ομάδα «Νέες Μορφές», ό.π.: «Ο Ιππόλυτος δεν χάνει το χιούμορ του ούτε στιγμή, διαφορετικά θα έβγαине γρήγορα από το παιχνίδι. Η τελευταία του φράση δεν είναι σαρκασμός, είναι συνείδηση του παραδόξου και του κομικού».

¹¹⁷ Πεφάνης, «Τα τρομερά πλάσματα της Sarah Kane», ό.π., σ. 312-313.

¹¹⁸ Ελένη Βαροπούλου, «Από τον Αρτό στη Σάρα Κέην», εφ. *Το Βήμα*, 24-10-2004.

¹¹⁹ Για το «παράδοξο» της τραγωδίας κατά George Kernodle βλ. Πατσάλιδης: *(Εν)τάσεις και (Δια)στάσεις*, ό.π., σσ. 430-1.

¹²⁰ Πρβλ. David Kovacs (ed.): Euripides, *Children of Heracles, Hippolytus, Andromache, Hecuba* (edited and translated by -), Harvard University Press, Cambridge/Mass, 1995, σ. 119.

¹²¹ Η «έντονη πνευματική και θρησκευτική τάση» που είχαν εμφυσήσει σ' αυτήν και τον αδελφό της οι θρησκευόμενοι γονείς της φαίνεται πως κλονίζεται στα πρώτα φοιτητικά χρόνια της συγγραφείας «αφού ο θεός απουσιάζει από τα ανθρώπινα», βλ. Πεφάνης: «Τα τρομερά πλάσματα της Sarah Kane», ό.π., σ. 311.

¹²² Πρβλ. Jacqueline de Romilly: «Les dieux et le hasard», στον τόμο: *La modernité d'Euripide*, PUF, Paris 1986, σσ. 22-40, και της ίδιας: «Les jeux de la chance et les jeux des dieux», στον τόμο: *La tragédie grecque*, Quadrige/PUF, Paris, 1997, σσ. 141-151, 142. Βλ. επίσης τη συνθετική παρουσίαση της «ευριπίδειας θεολογίας» σε συσχέτιση με τη σύγχρονη φιλοσοφία του «παραλόγου» από την Chariclia Baconicola-Ghéorgopoulou, *L'Absurde dans le Théâtre d'Euripide*, Université Nationale et Capodistriaque d'Athènes, «Bibliothèque Sophie N. Saripolos» 84, Athènes 1933, ιδίως σσ. 45-141. Πρβλ. της ίδιας, «Οι θε-

δενός, χωρίς αφετηρίες και περατότητες, «χωρίς τον προστατευτικό μανδύα [...] αυτών των ελεγκτικών δυνάμεων», όπου «ο άνθρωπος ζει διαγράφοντας επικίνδυνες και “έκκεντρες” τροχιές γύρω από τον κόσμο και τον εαυτό του».¹²³ Η απορία του Χορού της ευριπίδειας *Ελένης*: «Ὅ,τι θεός ἢ μὴ θεός ἢ τὸ μέσον (στ. 1137) σαν να ανηχεί, έτσι, ακόμη στην παράδοση, μέσα στη διαπιστωτική της αντίφαση, δήλωση του κρηνικού Ιππολύτου στον Ιερέα: «There is no God. There is. No God» (= «Δεν υπάρχει Θεός. Δεν. Υπάρχει Θεός»)¹²⁴. Έτσι όπως περιγράφει και στη *Φαίδρα* του Γιάννη Ρίτσου (1978), όπου η αρχαιοελληνική θρησκευτική παράδοση συμμειγνύεται εδώ απόλυτα με τη χριστιανική, με έναν μοναδικό τρόπο που καταργεί τις θρησκευσιολογικές διακρίσεις και καθολικεύει το θεϊκό αίτημα: ο Ιππόλυτος είναι πάντα ο «ευνοούμενος της θεάς Άρτεμης», το άγαλμα της οποίας μαζί με το άγαλμα της Αφροδίτης επιστεγάζουν επίσης εδώ την ποιητική αφήγηση, όμως η Φαίδρα έχει αποσπασεί από τον Ιππόλυτο και φορέει κατάσαρκα ένα «σταυρουλάκι με αλυσίδα» που του είχε χαρίσει η Θεά και που απεικονίζει έναν «Εσταυρωμένο», ο οποίος «θ’ ανασταίνονταν πράγματι» αν τον φιλούσε ο νεαρός αγαπημένος της. Μέσα σ’ αυτή την θεϊκή περιρρέουσα ατμόσφαιρα, που από την ειδωλοκρατική αρχαιότητα, περνώντας μέσα από τα «εξεδιαγράμματα βυζαντινού ναού», καταλήγει στις χριστιανικές σύγχρονες οδούς «Ακαδημίας, Πανεπιστημίου, Σταδίου, Αιόλου», διαιωνίζεται η ίδια επώδυνη υπαρξιακή αμηχανία και η ίδια αναπόφευκτη θεολογική εικολογία: «Φαίδρα: [...] αόρατοι οι θεοί· δεν δίνουν αποδείξεις· πιθανόν αυτό να ζητάμε· / όχι την ίδια την αγιότητα, –έναν ίσκιο μονάχα να κρυφτούμε [...]».¹²⁵

Ας επιστρέψουμε, όμως, για λίγο και κλείνοντας, στο πρόσωπο της Φαίδρας, στον τόπο και τον τρόπο του θανάτου της. Στη *Φαίδρα* του Σενέκα, η ηρωίδα, μετά τη μεταφορά του πτώματος του Ιππολύτου, αυτοκτονεί επί σκηνής, πέφτοντας πάνω στο ξίφος που είχε πετάξει ο Ιππόλυτος, αηδιασμένος και αγανακτισμένος στη σκηνή της ερωτικής εξομολόγησης, και που η Φαίδρα είχε χρησιμοποιήσει στη συνέχεια ως αποδεικτικό τεκμήριο του δήθεν βιασμού της για να συκοφαντήσει αυτοπροσώπως και πάλι επί σκηνής τον γιο στον πατέρα. Στη *Φαίδρα* του Ρακίνα η ηρωίδα πάλι έχει αποσπασεί το ξίφος του Ιππολύτου, αλλά δεν πεθαίνει μ’ αυτό ούτε το χρησιμοποιεί ως αποδεικτικό τεκμήριο του βιασμού, την εξύφανση του οποίου έχει αναλάβει να φέρει σε πέρας και να μεταφέρει στον Θησέα η Οινώνη. Η ηρωίδα του Ρακίνα, πάλι στο τέλος του έργου, αυτοκτονεί, και πάλι επί σκηνής αλλά αυτή τη φορά επιλέγει τον πιο αργό θάνατο που της φέρνει το δηλητήριο της Μήδειας.¹²⁶ Και να που η ευριπίδεια και η κρηνική εκδοχή συναντώνται για μία ακόμη –και τελευταία προς το παρόν– φορά.

Και στα δύο έργα η Φαίδρα αυτοκτονεί εκτός σκηνής, μέσα στο παλάτι: με την αυτοκτονία της να γνωστοποιείται στο κοινό, στον μεν Ευριπίδη με μια μορφή «τειχοσκοπίας», μέ-

οί της ελληνικής τραγωδίας», στον τόμο: *Στιγμές της Ελληνικής Τραγωδίας*, Τομ. Β', Εκδόσεις Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 2004, σσ. 25-54, ιδίως σσ. 45-54.

¹²³ Βλ. Πατσάλιδης: «Θέατρο ανόσιο όχι όμως ασχρό», ό.π., σ. 29. Την πύλη της Κέην έναντι (και εναντίον;) του θείου συνοψίζει και η Ελένη Βαροπούλου: «Από τον Αγρό στη Σάρα Κέην», ό.π.: «Κι εδώ, στο θέατρο της σύγχρονης Αγγλίδας δραματοποιού, η υπέρτατη οδύνη συνδέεται με την ανταρσία, με μια πύλη για “να τελειώνουμε με την κρίση του θεού”».

¹²⁴ Αποδίδω λίγο διαφορετικά από την εκδοθείσα ήδη

μετάφραση («Δεν υπάρχει Θεός. Δεν υπάρχει. Θεός»).

¹²⁵ Ρίτσος, *Φαίδρα*, ό.π., σ. 12.

¹²⁶ Σε μια άλλη εκδοχή, στη χορογραφία της Φαίδρας από τη Μάρθα Γκράχαμ (1962 η πρώτη παρουσίαση), «το τέλος που επέλεξε η Γκράχαμ για τη δική της Φαίδρα δεν είναι ούτε φαρμάκι, ούτε μαχαίρα στην καρδιά. Η Φαίδρα της Γκράχαμ θα σκοτωθεί βυθίζοντας η ίδια το μαχαίρι της στα γεννητικά της όργανα», Τσατσούλης: «Συναισθηματική αποφόρτιση και σημειακή κινησιολογία στη Φαίδρα της Μάρθα Γκράχαμ», στον τόμο: *Σημειολογικές Προσεγγίσεις*, ό.π., κεφ. σσ. 191-3, 193.

σα από τις κραυγές της Τροφού και τις αμήχανες αντιδράσεις του Χορού (στ. 776-788), στη δε Κήν, μέσα από τον διάλογο της Στροφής με τον Ιππολύτο στην 5^η Σκηνή. Και στα δύο έργα η βασιλισσα αφήνει πριν αυτοκτονήσει, ένα σημείωμα – «a note» (σ. 90), μία «δέλτο» (στ. 865) – κατηγορητήριο του Ιππολύτου, που, ακριβώς επειδή είναι μεταθανάτιο και αμετάκλητο, γίνεται και πολύ πιο αποτελεσματικό και αδιαμφισβήτητο για τον επανακάμψαντα Θησέα. Και όχι μόνο: και στα δύο έργα η Φαίδρα έρχεται να διαφοροποιηθεί από τη ρακίνεια και τη σενέκεια ομολογία της, ως προς τον τρόπο της αυτοκτονίας της: η Φαίδρα του Ευριπίδη «βρόχον κρεμαστόν ἀγχόνης ἀνήψατο» (στ. 802), αντίστοιχα όπως η Φαίδρα της Κήν – αλλά και μονολεκτικά – «κρεμάστηκε» («hung», σ. 90). Σε αντίθεση με τον ανδρικό θάνατο που προσφέρει το ξίφος, η Nicole Loraux χαρακτηρίζει και αναλύει τον «αποτροπαιό», «άμορφο» (άσχημον) θάνατο που επιφέρει η «αγχόνη» – «μίasma στον υπερθετικό βαθμό, που δεν επιφέρει κανείς στον εαυτό του παρὰ υπό την απειλή ντροπής» – ως έναν «πρωτίστως θηλυκό θάνατο», με τον βρόχο και την «ιδιότητά του της πλεκτής παγίδας» να αποτελεί έναν «χώρο συνεχούς διασύνδεσης μεταξύ των αξιών του κυνηγιού και των εντελώς γυναικείων αξιών της ύφανσης».¹²⁷ Είναι ίσως αρκετά τολμηρός ερμηνευτικά ο ισχυρισμός, εάν κανείς θελήσει να ακολουθήσει και να επεκτείνει χρονικά και ειδητικά την άποψη της Loraux, ότι η Φαίδρα του Ευριπίδη και κατ' επέκταση της Κήν – στο αρχαίο έργο η πρώτη, στο νεότερο η δεύτερη – αυτοκτόνησαν «γυναικεία επειδή ήταν υπερβολικά θηλυκές» ή ότι η Φαίδρα του Σενέκα και λιγότερο του Ρακίνα – κατ' αναλογία προς τις αρχαίες τραγικές ηρωίδες – «αυτοκτονούν ανδροπρεπώς, γιατί μέσα από τον θάνατο εξαίρουν τη μητέρα μέσα τους, κι έτσι προσαρμόζονται σε κάποια ορθοδοξία της μητρότητας, ακόμη και μέσα στην αυτοκτονία, στην οποία τις καταδικάζει η γυναικεία τους υπόσταση».¹²⁸ Μπορούμε όμως να συμφωνήσουμε – ερμηνευτικά πολύ πιο στέρεα – με τη μελετήτρια ότι μέσα από τον εξωσχηνικό θεατρικό «απαγχονισμό» της Φαίδρας του Ευριπίδη το 428 π.Χ. εγκαθιδρύεται πράγματι ένα «εκκλησιαστικό παιχνίδι ανάμεσα στο ορατό και το αθέατο, χάρη στο οποίο δεν βλέπουμε τον θάνατο μιας γυναίκας, αλλά μόνο μια νεκρή γυναίκα. [...] η Φαίδρα χάθηκε αλλά το σώμα της είναι εκεί, κορμί που ελευθερώθηκε από το μοιραίο αγκάλιασμα της θηλειάς και κείται καταγής όπως αρμόζει, σώμα που η ίδια ήθελε να μετατρέψει σε απόδειξη ενοχής του Ιππολύτου και το οποίο, παντοτινά βουβό, μεταφέρει εν τούτοις το μήνυμα της απύσπασ».¹²⁹ Ένα μήνυμα που, σε πραγματοκρατικό επίπεδο, εξακολουθεί και θα εξακολουθεί να μας μεταφέρει το παντοτινά επίσης «βουβό» σώμα της ίδιας της Σάρα Κήν, η οποία, μετά από μια αποτυχημένη απόπειρα αυτοκτονίας με χάπια το 1999, κρεμάστηκε λίγες μέρες αργότερα στο νοσοκομείο όπου είχε εισαχθεί για θεραπεία από την κατάθλιψή της, κατορθώνοντας, όπως η Φαίδρα που θαύμασε σε άλλους ή δημιουργησε στο δικό της έργο, να κατακτήσει έναν θάνατο που να της ανήκει αδιαφιλονίκητα.

Ανάμεσα στα έξι ολοκληρωμένα θεατρικά έργα της Σάρα Κήν, το *Φαίδρας Έρω* είναι το μοναδικό της έργο που, χωρίς να μπαίνει σε αποκλειστικό διάλογο με ένα συγκεκριμένο κλασικό πρωτότυπο με στόχο να απομυθοποιήσει, να αποδομήσει το σύστημα των αξιών του,¹³⁰ ανατρέπει ωστόσο πρόδηλα όχι μόνο στον αρχέτυπο μεγα-μύθο αλλά και στις συγκεκριμένες δομικές και σημασιολογικές μικρο-μυθικές αναπτύξεις του σε διαφορετικές κορυ-

¹²⁷ Πρβλ. Nicole Loraux: *Βίαιοι θάνατοι γυναικών στην τραγωδία* (μετ. Αγγελική Ροβάτσου), Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1995, σσ. 47-48' της ίδιας: *Οι εμπειρίες του Τειρεσία*, δ.π., σσ. 194-95.

¹²⁸ Της ίδιας: *Οι εμπειρίες του Τειρεσία*, δ.π., σ. 75.

¹²⁹ Της ίδιας: *Βίαιοι θάνατοι γυναικών*, δ.π., σ. 66.

¹³⁰ Βλ. Πατσάλιδης: «Θέατρο ανόσιο όχι όμως αισχρό», δ.π., σσ. 26, 29.

φαίες στιγμές της θεατρικής ιστορίας, επιλέγοντας, αποκλείοντας και μεταγράφοντας προσεκτικά εκείνα τα σημεία και εκείνες τις σημασίες που θα επιτρέψουν να συντεθεί μια νέα παλίμψηστη εκδοχή. Μια εκδοχή ανατρεπτική όχι της ίδιας της θεατρικής παράδοσης του συγκεκριμένου μυθήματος – την οποία, αντίθετα, αυτή η νέα εκδοχή έρχεται να φωτίσει εκ νέου και να διαιωνίσει – αλλά της σύγχρονης δυτικής κοινωνικής πραγματικότητας – την οποία έρχεται να απογυμνώσει και να διελέγξει, προσθέτοντας τη δική της γόνιμη απορία μπροστά στο μεγάλο «ερωτηματικό» του τραγικού θεάτρου, που από τις ρίζες του μέχρι σήμερα δεν σπατά να μας αναγκάζει να σκεφτούμε την ίδια την εμπειρία της ζωής και τη διαρκή σχετικότητα του τραγικού λόγου με τα σύγχρονα τεκταινόμενα.¹³¹

Το *Φαίδρας Έρωτας*, σαν ένα κείμενο γραμμένο πολλές φορές, που φέρει και προσ-φέρει τα ίχνη των προγενέστερων γραφών του, φαίνεται να απορροφά, μεταξύ πολλών άλλων, το «θράσος» και τον προβληματισμό των τραγικών ηρώων του Ευριπίδη, που τολμούν να αμφισβητούν το νόημα και την τάξη μέσα στο πεδίο της ανθρώπινης αθλιότητας, το οποίο εξακολουθεί ωστόσο να ελέγχεται αναποτελεσματικά και ολέθρια από τους παλιούς θεούς,¹³² να συγχωνεύει τους ακραίους, οπλισμένους με υπερβολικό ατομικισμό και θανατηφόρο ρομαντισμό ήρωες του Σενέκα, που «έχουν την πεποίθηση ότι το μόνο που αξίζει είναι ο εαυτός τους και ότι αυτό πρέπει να το αποδείξουν ακόμα και με τα πιο αλλόκοτα εγκλήματα»,¹³³ και μαζί να αφομοιώνει την απάτη της «ουτοπικής και ψευδαισθητικής ολότητας της ύπαρξης» των δραματικών ηρώων του Ρακίνα, τη μάταιη πίστη τους στη δυνατότητα συνένωσης της δόξας και του πάθους, της απόλυτης αγνότητας και του απαγορευμένου έρωτα, της αλήθειας και της ζωής.¹³⁴ Σε μια αντίστροφη – χρονικά – προοπτική, οι Φαίδρες του Ευριπίδη, του Σενέκα και του Ρακίνα, εδώ και αιώνες και χιλιετίδες, εγκυμονούν στη διακειμενική τους μήτρα και προεικάζουν τις επιλογές και τις ταυτίσεις, τους αποκλεισμούς και τις ρήξεις που έμελλε να φέρει η Κήνη – συνειδητά ή υποσυνείδητα – σε μια διαρκή σχέση αντίφασης και αντίθεσης με τις υποκειμένες προσλαμβάνουσές της, σχέση άρνησης αναγκαία για την εν τέλει επιβεβαίωση και διαιώνιση του ίδιου του αρχέτυπου σημαινομένου.

¹³¹ Του ίδιου: *(Εν)τάσεις και (Δια)στάσεις*, ό.π. σ. 435.

¹³² Βλ. Baconicola-Ghéorgopoulou, *L'absurde dans le Théâtre d'Euripide*, ό.π., Ch. II «La théologie euripidienne et l'absurde», σσ. 45-141.

¹³³ Βλ. R. Brasilach: «Sénèque le tragique», *Nouvelle Revue*

Française, 37 (Δεκέμβριος 1931), σσ. 875-6.

¹³⁴ Βλ. L. Goldmann: *Le dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Gallimard, Paris, 1959, σ. 423.