

Το έργο συγχρηματοδοτείται από την Ελλάδα και την Ευρωπαϊκή Ένωση (Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο) μέσω του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Ανάπτυξη Ανθρώπινου Δυναμικού, Εκπαίδευση και Διά Βίου Μάθηση», στο πλαίσιο της Πράξης «Ενίσχυση του ανθρώπινου ερευνητικού δυναμικού μέσω της υλοποίησης διδακτορικής έρευνας – 2ος Κύκλος» (MIS-5000432), που υλοποιεί το Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών (ΙΚΥ).



Επιχειρησιακό Πρόγραμμα  
Ανάπτυξη Ανθρώπινου Δυναμικού,  
Εκπαίδευση και Διά Βίου Μάθηση  
Με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης





Θεοί και θνητοί στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη:  
τελετουργική επικοινωνία και διάδραση

Διδακτορική Διατριβή

Ευάγγελος Ταταρίδης

Πανεπιστήμιο Κρήτης

Τμήμα φιλολογίας

Επιβλέποντες καθηγητές:

Λουκία Αθανασάκη

Αθηνά Καβουλάκη

Κωνσταντίνος Σπανουδάκης



## Abstract

Communicating with the divine in antiquity can take various forms. Mortals usually communicate with the gods by resorting to rituals, prayers, offerings and spectacles. In the framework of a successful communication, the gods respond in many ways, and it depends on the mortals to interpret and accept the right signals. This thesis investigates the communication between heroes and gods in Euripides' *Hippolytus*, including the implicit way whereby a god uses a mortal to interact with another mortal. The whole prologue of the drama sets forth the communication between gods and humans as the main subject of the work. The following chapters of the thesis offer a comparative analysis of the ways in which every person in *Hippolytus* seeks to communicate with the gods, the probable response given by the gods, and the way in which humans comprehend divine messages. Accordingly, every dramatic persona reveals his/her personal theological perception.

This thesis argues that Euripides presents the gods as mutually supplementary rather than antagonistic or hostile forces. They resemble the forces of nature; they are balanced by Zeus' Law and balance the world of mortals. The humans ought to honor all the gods and have in their minds the μηδὲν ἄγαν. The deviation of this rule brings about a disturbance, which leads to passion and destruction.



## Πίνακας περιεχομένων

<b>Abstract</b> .....	i
Πίνακας περιεχομένων.....	iii
<b>Πρόλογος</b> .....	v
<b>Πίνακας συντομογραφιών</b> .....	ix
<b>Εισαγωγή</b> .....	1
<b>1 Ιππόλυτος</b> .....	21
1.1 Άρτεμη.....	22
1.1.1 Πρόλογος - Ο κῶμος των κυνηγών.....	22
1.1.2 Έξοδος - Η επικοινωνία του Ιππολύτου με την Άρτεμη .....	51
1.1.3 Κυναγός και ύπηρέτης, ίππωνώμας και ἀγαλμάτων φύλαξ .....	58
1.1.4 Εκδίκηση και μεταθανάτιες τιμές.....	73
1.2 Οι όρκοι – η επικοινωνία με το Δία.....	81
<b>2 Φαίδρα</b> .....	101
2.1.1 Φαίδρα και Αφροδίτη.....	102
2.1.2 Η επικοινωνία της Αφροδίτης με τους θεατές .....	132
2.2 Η επικοινωνία με την Άρτεμη .....	137
<b>3 Θησέας</b> .....	153
3.1 Η θεωρία του Θησέα και η δέλτος της Φαίδρας.....	154
3.2 Οι κατάρες και το κρείσσον θέαμα: η επικοινωνία με τον Ποσειδώνα .....	173
3.3 Η επιφάνεια της Άρτεμης.....	197
<b>4 Θεράπων – Τροφός – Χορός των Τροιζηνίων γυναικών</b> .....	211
4.1 Θεράπων .....	214
4.2 Τροφός .....	225
4.3 Χορός Τροιζηνίων γυναικών .....	235
<b>5 Συμπεράσματα</b> .....	251
Πίνακας κλητικών προσφωνήσεων .....	261
Πίνακας ονομάτων θεοτήτων που αναφέρονται στον <i>Ιππόλυτο</i> .....	263
Πίνακας (αρχαίων) συγγραφέων και εκδόσεων .....	264
Ελληνόγλωσση Βιβλιογραφία .....	273
Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία .....	275





## Πρόλογος

Ο μεσόκοπος Ευριπίδης διδάσκει τον *Ιππόλυτο* στο θέατρο του Διονύσου την άνοιξη του 428 π.Χ., κατά την περίοδο του μεγάλου λοιμού. Η προσέλευση των κατοίκων της Αθήνας πιθανότατα να ήταν περιορισμένη, εφόσον η πόλη βρισκόταν σε εμπόλεμη κατάσταση και ο χρόνος εορτασμού των Μεγάλων Διονυσίων συνέπιπτε με την εποχή έναρξης των στρατιωτικών επιχειρήσεων. Θα ήταν περιορισμένη και λόγω του λοιμού, που αποδεκάτιζε τον πληθυσμό της πόλης, εξαιτίας του οποίου οι Αθηναίοι πιθανότατα να απέφευγαν δημόσιες συγκεντρώσεις, όπως και οι επισκέπτες γενικότερα την ίδια την πόλη των Αθηνών.<sup>1</sup> Ο Θουκυδίδης επιτρέπει να εικάσουμε ένα τέτοιο ενδεχόμενο, αναφερόμενος στην απομόνωση των νοσούντων, χαρακτηρίζοντάς την ως το χειρότερο αποτέλεσμα της νόσου (δεινότατον δὲ παντὸς ἦν τοῦ κακοῦ ἢ τε ἀθυμία ὁπότε τις αἴσθοιτο κάμνων. Θουκ. 2.51.4), αλλά και στη φυγή των Πελοποννήσιων από την Αττική υπό το φόβο της νόσου (Θουκ. 57.1).

Η πρόσφατη εμπειρία από την πανδημία του COVID-19, κατά τη διάρκεια της οποίας εκπονήθηκε το μεγαλύτερο μέρος της παρούσας διατριβής, οδήγησε σε πολλούς συσχετισμούς. Ο περιορισμός των κοινωνικών επαφών, η απομόνωση και κατά περιόδους ο υποχρεωτικός ή μη εγκλεισμός θα είχαν περισσότερες ομοιότητες παρά διαφορές από την κατάσταση που βίωσαν οι Αθηναίοι, όπως την περιγράφει ο Θουκυδίδης. Υπό τέτοιες συνθήκες η επιθυμία της Φαίδρας, να αποδράσει από τον κλειστό χώρο του οίκου και να περιπλανηθεί σε δάση και κοιλάδες, ξαπλώνοντας κάτω από τα δέ-

---

<sup>1</sup> Ακόμη και οι Πελοποννήσιοι απέφυγαν τις πολεμικές επιχειρήσεις εντός της Αττικής εξαιτίας της νόσου (Θουκ. 2.57). Για τον πληθυσμό της πόλης, τις απώλειες από τον πόλεμο και το λοιμό βλ. Gomme 1933: 6 & 26, Bury & Meiggs 1998: 392, Herman Hansen: 1988: 12 & 20 κ.ε..

ντρα και κυνηγώντας άγρια ζώα, έφερε στο νου μία καιρία προσωπική ανάγκη, φαντάζομαι όμως και πολλών άλλων σύγχρονων. Μπορούμε να φανταστούμε τη σκληρότητα της έλλειψης της επικοινωνίας με συγγενείς, φίλους ή συμπολίτες εκείνη την περίοδο, ειδικά αν αναλογιστούμε ότι ήταν ανύπαρκτα τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης και οι σύγχρονοι τρόποι επικοινωνίας. Υπό τέτοιες συνθήκες η καταφυγή στους θεούς θα αποτελούσε ίσως την ασφαλέστερη διέξοδο επικοινωνίας, πιθανότατα μοναδική.

Υπό το παραπάνω σκεπτικό θεώρησα ελκυστική την προσέγγιση ενός θέματος που σχετίζεται γενικότερα με την επικοινωνία, ειδικότερα την επικοινωνία με τους θεούς, σε μια περίοδο κρίσης, όπως εκείνης που βίωσαν τότε οι Αθηναίοι, βίωσαμε και εμείς δύομιση χιλιετίες κατόπιν. Ο *Ιππόλυτος* μάλιστα αποτελεί το προσφορότερο δράμα, διότι η υπόθεση κινείται γύρω από την άρνηση, την έλλειψη, την προβληματικότητα και τους τρόπους επικοινωνίας των ηρώων με τους θεούς.<sup>2</sup> Δεδομένου του χρόνου διδασκαλίας του δράματος το εξέλαβα ως το καταλληλότερο υπόβαθρο για τη διερεύνηση ενός ζητήματος, το οποίο θα μπορούσε να επεκταθεί και στο υπόλοιπο έργο του Ευριπίδη. Στα πλαίσια όμως και τις ανάγκες μιας διδακτορικής εργασίας κρίθηκε αναγκαία η εστίαση και ο περιορισμός στο συγκεκριμένο δράμα.

Παρά τις ιδιαίτερες συνθήκες κατά τις οποίες εκπονήθηκε η παρούσα διατριβή, εν μέσω πανδημίας, με τις βιβλιοθήκες κλειστές και ανέφικτη τη διά ζώσης επικοινωνία, ολοκληρώθηκε χάρη στην ουσιαστική βοήθεια ορισμένων προσώπων. Καταρχάς η συμβολή της καθηγήτριας Λουκίας Αθα-

---

<sup>2</sup> Η Jennifer Kosak (2004) και ο Robin Mitchell-Boyask (2008) έχουν υποστηρίξει σε πρόσφατες σχετικά μελέτες τους την επίδραση της νόσου στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη και στον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή, που πιθανόν διδάχτηκαν την ίδια περίπου εποχή (430-425 π.Χ. [Lesky 1987: 364-5, υπ. 1, Robin Mitchell-Boyask 2008: 56-7]).

νασάκη, η οποία είχε τη βασική εποπτεία μου, ήταν ανεκτίμητη και η ευγνωμοσύνη μου απέραντη: από τα δέκα χρόνια γνωριμίας και συνεργασίας μας μεμνήσομαι πολλῶν καλῶν, παραλλάσσοντας με θετικό πρόσημο τα τελευταία λόγια του Θησέα στον *Ιππόλυτο*. Εξίσου θα ήθελα να ευχαριστήσω τους συνεποπτεύοντες καθηγητές, την αναπληρώτρια καθηγήτρια Αθηνά Καβουλάκη και τον καθηγητή Κωνσταντίνο Σπανουδάκη, οι οποίοι υπήρξαν φωτεινοί φάροι κατά τον πλοῦν, ενθυμούμενος μια φράση του τελευταίου, η οποία με ώθησε να συλλάβω βαθύτερα νοήματα του δράματος. Οφείλω, επίσης, θερμές ευχαριστίες στα υπόλοιπα μέλη ΔΕΠ και στο διοικητικό προσωπικό του τμήματος φιλολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης, τα οποία άμεσα ή έμμεσα συνεπικούρησαν την προσπάθειά μου, στο Κέντρο Ελληνικών Σπουδών (CHS) του Πανεπιστημίου Harvard και την καθηγήτρια Σταματία Ντόβα για την σημαντικότερη βοήθεια που προσέφεραν στην αναζήτηση βιβλιογραφικών πηγών κατά την περίοδο της πανδημίας. Τέλος, ευχαριστίες απευθύνω σε αγαπημένους φίλους, οι οποίοι πολλές φορές άκουσαν τους προβληματισμούς μου και ενίοτε ανέχτηκαν τα άγχη, τα παράπονα, τις σκέψεις, ενώ μοιράστηκαν τις χαρές και τον ενθουσιασμό μου βοηθώντας ο καθένας με το δικό του τρόπο. Ιδιαίτερα θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επίκουρο καθηγητή στο πανεπιστήμιο Κύπρου και φίλο, Χρυσάνθο Χρυσάνθου, τους φίλους και συναδέλφους Νεκτάριο Σκάγκο, Αλέξανδρο Βελαώρα και Εύα Αλατσάκη, τον αγαπημένο φίλο Νίκο Σκουλατάκη. Τέλος, ευχαριστώ θερμά τον Χαράλαμπο Δρουλίσκο και τη σύζυγό του Γεωργία Μπορμπαντωνάκη οι οποίοι στάθηκαν δίπλα μου σε μια ιδιαίτερα δύσκολη στιγμή κατά την περίοδο που συνέγραφα την παρούσα διατριβή.

Για τις απόψεις που διατυπώνονται, ενδεχόμενα λάθη, παραλείψεις ή ασυνέπειες αποκλειστικά υπεύθυνος είναι ο συγγραφέας της παρούσας διατριβής.



### Πίνακας συντομογραφιών

Για τα ονόματα και έργα των αρχαίων Ελλήνων συγγραφέων χρησιμοποιούνται οι συντμήσεις και οι συντομογραφίες της ελληνικής έκδοσης του Μεγάλου Λεξικού της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας των H. Liddell και R. Scott (LSJ) και του συμπληρωματικού πίνακα στο Συμπλήρωμα του Μεγάλου Λεξικού της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας (τόμος I, σ. 9-10 και τόμος V, σ. V-XLVII, αντίστοιχα). Λοιπές συντομογραφίες και αρκτικόλεξα παρατίθενται στον παρακάτω πίνακα.

CAF	Kock T. (ed), 1880. <i>Comicorum Atticorum fragmenta</i> (vol. 1), Leipzig, Teubner.
DK	Diels H. and Kranz W. (eds.), 1952. <i>Die Fragmente der Vorsokratiker</i> (vol.2). Berlin, Weidmann (repr. Dublin/Zyrich 1966).
FCGr	Meineke A. (ed.), 1841. <i>Fragmenta comicorum Graecorum</i> (vol. 4), Berlin, Reimer (Repr. 1970).
IG	Lewis D. (ed.), 1981. <i>Inscriptiones Graecae I: Inscriptiones Atticae Euclidis anno anteriores</i> . Berlin, De Gruyter.
Λ	Λ = H (Hierosolyminatus τάφου 36), C (Vaticanus gr. 910), D (Laurentianus 31.15), E (Athous Μονής Ιβήρων 209), L (Laurentianus 32.2), P (Palatinus gr. 287).
LSJ	Liddell H. G. and Scott R., 2001. <i>Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσας</i> (μετ. Ξ. Μόσχου), Αθήνα, Ι. Σιδέρης. (1968. <i>A Greek-English Lexicon, a New (9th) Edition by Sir H. Stuart Jones</i> ; Oxford, 1940; Supplement by E. A. Barber, Oxford).
	Γεωργούντζου Π. Κ. κ.α., Γεωργούλη Κ.Δ. (επ.), 2001. <i>Συμπλήρωμα του Μεγάλου Ελληνικού Λεξικού της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας</i> (Liddel H. G. & Scott R.). Αθήνα, Ι. Σιδέρης.
M	Marcianus gr. 471(υυ. 1-1234, saec. xi).
NFP	Austin C., 1968. <i>Nova Fragmenta Euripidea in Papyris Reperta</i> , Berlin, De Gruyter.
O	Laurentianus 31.10 (c. 1175).

- PCG Kassel R., and Austin C. (eds.), 1983. *Poetae comici Graeci*. W. de Gruyter.
- PMG Page D. L. (ed.), 1962. *Poetae Melici Graeci*; Oxford, Clarendon Press.
- PLF Lobel E. and Page D.L. (eds.), 1955. *Poetarum Lesbiorum fragmenta*. Oxford, Clarendon Press (repr. 1963).
- SIL Stallbaum, J. G. (ed.), 2010. *Eustathii Commentarii ad Homeri Iliadem*. New York, Cambridge University Press.
- SOD Stallbaum J.G. (ed.), 1826 (repr. 2010). *Eustathii Archiepiscopi Thessalonicensis Commentarii ad Homeri Odysseam* (2 vols.). New York, Cambridge University Press.
- ThesCRA *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum*, 2004 – (7 vols.), Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.
- TGrF (S) Snell B., Kannicht R. and Radt S. L (eds.), 1971–2004. *Tragicorum Graecorum Fragmenta* (5 vols.), Gottingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- TGrF (N) Nauck A. (ed.) 1889 (repr. Hildesheim: Olms, 1964). *Tragicorum Graecorum fragmenta*. Leipzig, Teubner.
- FGrHist Jacoby F. (ed.) 1923-1959 (repr. 1995). *Die Fragmente der Griechischen Historiker I-III*, Leiden-New York-Köln, Brill.
- FP Austin C. (ed.) 1968. *Nova Fragmenta Euripidea in Papyris Reperta*, Berlin, De Gruyter.
- V Vaticanus gr. 909 (c. 1250-80).

## Εισαγωγή

Στον Προτρεπτικό επ' ιατρικήν λόγο (*Adhortatio ad artes addiscendas*) ο Κλαύδιος Γαληνός αποδίδει την επικοινωνία των ανθρώπων με τους θεούς και τα (άλογα) ζώα στη λογική, όσο αφορά τους θεούς, και τη θνητότητα, όσο αφορά τα ζώα.

*Τὸ δὴ τῶν ἀνθρώπων γένος, ὧ παιῖδες, ἐπικοινωνεῖ θεοῖς τε καὶ τοῖς ἀλόγοις ζώοις, τοῖς μὲν καθ' ὅσον λογικόν ἐστί, τοῖς δὲ καθ' ὅσον θνητόν (Γαλην. Προτρ. 9.15).*

Ο Γαληνός αναφέρεται στην επικοινωνία ως αλληλοσυσχέτιση ή συνύπαρξη των ανθρώπων με ανώτερες θεϊκές δυνάμεις και τις υπόλοιπες θνητές υπάρξεις, διατηρώντας τη σημασία με την οποία συναντάται στους περισσότερους κλασικούς συγγραφείς. Η σημασιολογική ταύτιση με το ρήμα *ἐπικοινωνῶ* (*ἀνακοινῶ*, καθιστώ δηλαδή κάτι γνωστό σε κάποιον) είναι μεταγενέστερη, όπως και η χρήση με την ειδικότερη σημασία ως ανταλλαγή μηνυμάτων με βασικότερο μέσο τη λογική και κατ' επέκταση ως τρόπο τον έναρθρο λόγο.<sup>1</sup> Παρατηρείται όμως σύγχυση των δύο ρημάτων, καθώς η σημασία του επιθέτου *ἐπίκοινος* ως κοινόκτητος ή κοινόχρηστος, αποκλίνει από το ρήμα *ἐπικοινωνῶ* ταυτιζόμενη νοηματικά με το *ἐπικοινωνῶ*.

Η λέξη επικοινωνία με τη σύγχρονη σημασία της γίνεται αντιληπτή κυρίως ως μετάδοση ή ανταλλαγή μηνυμάτων. Συνήθως προϋποθέτει τρεις βασικούς παράγοντες, τον πομπό, το δέκτη ή λήπτη και το ίδιο το μήνυμα.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Πρβλ. Πλάτ. *Νόμ.* 631d6: *περί τε γάμους ἀλλήλοις ἐπικοινωνομένων.*

<sup>2</sup> Sell 2000: 121· βλ. επ. Jakobson 1971: 699 & 1960: 353 (≈1987: 66).

Δεν μπορούμε βέβαια να μιλάμε σήμερα για ένα απλό τριαδικό σχήμα, καθώς η διεύρυνση των μέσων και η πολυπλοκότητα των συνθηκών έχουν επιφέρει τον πολλαπλασιασμό των παραγόντων, όπως χαρακτηριστικά παρατηρείται στην περίπτωση των μέσων μαζικής ενημέρωσης, στα οποία η διαλογική μορφή της επικοινωνίας, αντικαθίσταται από την μονόπλευρη μετάδοση μηνυμάτων. Αντίθετα, στην περίπτωση του διαδικτύου η πληροφόρηση τρέπεται πλέον σε ανοικτή επικοινωνία πολλές φορές με απροσδιόριστο τόσο τον πομπό, όσο και το δέκτη· στην περίπτωση μάλιστα των κοινωνικών δικτύων (social media) είναι δηλωτική η χρήση του απρόθετου επιθέτου «κοινωνικός», εφόσον ο σκοπός τους είναι αρκετά συνθετότερος.

Παρομοίως, η σημασία της επικοινωνίας διευρύνεται στα λογοτεχνικά είδη, καθώς πληθαίνουν οι τρόποι και η λειτουργική της σκοπιμότητα, εφόσον, πέρα από την ενδοκειμενική επικοινωνία μεταξύ των λογοτεχνικών προσώπων, υπάρχει και η επικοινωνία του συγγραφέα με τον αναγνώστη. Στα πλαίσια μάλιστα της μυθοπλασίας και της λογοτεχνικής φαντασίας και κυρίως της ποίησης η έννοια της επικοινωνίας περιπλέκεται ακόμη περισσότερο, διότι μεταβάλλεται η λειτουργική χρήση και η μορφή της, κυρίως όμως οι παράγοντές της<sup>3</sup> οι άνθρωποι έρχονται σε διάλογο αρκετές φορές με ζώα, στοιχεία της φύσης, αντικείμενα και υπερβατικές μορφές, αποκτώντας συχνά η έννοια αλληγορική ή μεταφορική σημασία.

Ο σύγχρονος λεξικογραφικός ορισμός για την επικοινωνία είναι πληθωρικότερος, περιλαμβάνοντας σημασίες, όπως την ικανότητα έκφρασης και κατανόησης, την ουσιαστική πνευματική και ψυχική επαφή, τη συνεννόηση, τη στρατηγική οργάνωσης στη μετάδοση ενός μηνύματος (διαφήμιση).<sup>4</sup> Στην παρούσα μελέτη περιορίζομαι στην έννοια της επικοινωνίας ως συνομιλία και ανταλλαγή μηνυμάτων και πληροφοριών, αλλά και ως

---

<sup>3</sup> Jakobson 1960 ≈ 1987: 62-94.

<sup>4</sup> Μπαμπινιώτης 2002, Simpson & Weiner 1989 (communication III: 578-9).



αμοιβαία επαφή με σκοπό τη συνομιλία και την ανταλλαγή μηνυμάτων. Ειδικότερα εστιάζω στο πεδίο της θρησκείας, όπου οι παράγοντες και οι συνθήκες της επικοινωνίας αποκτούν ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: αναφέρομαι κυρίως στο περιβάλλον, τα μέσα και τους τρόπους, τα οποία αποτελούν τις συνθήκες, υπό τις οποίες οι παράγοντες επικοινωνίας έρχονται συνήθως σε έμμεση επαφή κατά την επίτευξή της.

Η επαφή με το θεό διακρίνεται από μεταφυσικό χαρακτήρα, τελετουργική μορφή από την πλευρά των θνητών, σπανιότητα και έμμεσους συνήθως τρόπους απάντησης από την πλευρά των θεών, τις περισσότερες φορές μονοδιάστατη κατεύθυνση και όχι διάλογο, ιδιόμορφο επικοινωνιακό περιβάλλον εντός ιερού χώρου, π.χ. εντός του *ἀκηράτου λειμώνος* στον *Ιππόλυτο*, ή υπό συνθήκες, όπως αυτές που προετοιμάζουν την εμφάνιση του ταύρου στην ακτή.<sup>5</sup> Όσο αφορά την πλευρά των θνητών, εκτός από τις προσευχές και τους ύμνους, που αποτελούν τη λεκτική έκφασή της, μηνύματα μεταφέρει επίσης οποιαδήποτε τελετή, προσφορά ή θυσία, εκφράζοντας καταρχάς την πρόθεση των συμμετεχόντων να ευχαριστήσουν και να τέρψουν τους θεούς για προσδοκώμενη ή παρελθούσα ευεργεσία. Οι θνητοί εξάλλου πρέπει να τιμούν τους θεούς εξαιτίας της ανωτερότητάς των, η οποία πρέπει να αποδεικνύεται έμπρακτα μέσα από την επικοινωνία μαζί τους.<sup>6</sup> Μέσα σε αυτά τα πλαίσια οι περισσότερες θρησκευτικές πράξεις των

---

<sup>5</sup> Lefkowitz 2016: xiii. Το σκοπό της επικοινωνίας των ανθρώπων με τους θεούς εξυπηρετούν πρωτίστως τα ιερά (Pirenne-Deforge 2010: 128). Ιδρυμένα συνήθως σε περίοπτη θέση, όπως ο *κατόπιος* (30) ναός της Αφροδίτης στην Ακρόπολη των Αθηνών, αποσκοπούσαν στην ανάγκη επικοινωνίας με τους θεούς.

<sup>6</sup> Greek gods need to receive honours from humans, their *time*, to be and feel completely divine (Pirenne-Deforge 2010: 128).

θνητών πρέπει να λαμβάνονται ως τρόποι επικοινωνίας.<sup>7</sup> Αυτό γίνεται εμφανές στις δοξαστικές επικλήσεις, κυρίως τη χρήση του δευτέρου προσώπου κατά την έναρξη των τελετών για τον εκάστοτε θεό σαν να ήταν παρών, σε μια προσπάθεια να προσελκύσουν την προσοχή του. Η προσδοκία ή η αντίληψη ότι με τις τελετές ανοίγεται διάλογος μαζί του φανερώνεται από την κατά την τέλεσή τους αναζήτηση διαφόρων σημαδιών, την εξέταση των καιόμενων μερών του θύματος κατά τις θυσίες, το πέταγμα και τις φωνές των πουλιών, τα οποία εκλαμβάνονται στις περισσότερες περιπτώσεις ως θεϊκή απάντηση.<sup>8</sup>

Η συχνότητα είναι ένας άλλος παράγοντας, ο οποίος διαμορφώνει το επικοινωνιακό πλαίσιο. Παρόλο που η επικοινωνία των θνητών με τους θεούς θεωρείται (καθημερινή) υποχρέωση, όπως χαρακτηριστικά την αντιλαμβάνεται ο γέροντας Θεράποντας στον *Ιππόλυτο* (88 κ.ε.), η απάντηση είναι σπάνια και μη δεδομένη. Ο θεός απαντά όταν και αν επιθυμεί, επιλέγοντας συνήθως έμμεσους τρόπους. Ωστόσο, άμεση επικοινωνία με επιφάνεια θεού έχει καταγραφεί σπανίως στην ιστορική πραγματικότητα και είναι δικαιολογημένες οι οποιοσδήποτε επιφυλάξεις, οι οποίες δεν θα ήταν και δεν είναι λιγότερες σε σχέση με αντίστοιχες αυτοπρόσωπες εμφανίσεις θεών σε οποιαδήποτε άλλη θρησκεία και εποχή.<sup>9</sup> Είναι βέβαια δικαιολογημένος ο κάθε είδους σκεπτικισμός για την αυτοπρόσωπη παρουσία των

---

<sup>7</sup> Jakobson 1971: 698, Chaniotis 2017: 98.

<sup>8</sup> Chaniotis 2017: 99.

<sup>9</sup> Epiphanies shall here be defined in a merely etic manner as visible apparitions of temporary, metaphysical manifestations of human-like entities to human individuals in a waking state (Lipka 2022: 4). Ελάχιστες οι περιπτώσεις για θεϊκές επιφάνειες στους ιστορικούς. Στο Θουκυδίδη και τον Ξενοφώντα δεν αναφέρεται κάποιο σχετικό γεγονός (Lipka 2022: 146-7). Στον Ηρόδοτο είναι γνωστή η επιφάνεια του Πάνα στον Φιλιππίδη, πριν από τη μάχη του Μαραθώνα (Ηροδ. *Ιστ.* 6.105, Πaus. *Ελλ. Περ.* 1.28.4, Lipka 2022: 139 κ.ε.). βλ. επ. Ηροδ. *Ιστ.*

θεών, υπό το πλαίσιο της ρεαλιστικής ή ιστορικής αφήγησης· δεν είναι ένα συμβάν που μπορεί εύκολα να αποδειχτεί ή να γίνει δεκτό ως κοινή εμπειρία. Υπό το μανδύα όμως της μυθοπλασίας ή της θρησκείας η συνομιλία των θεών με τους θνητούς, όχι απλά είναι ανεκτή, αλλά μπορούμε να πούμε ότι η άμεση επικοινωνία είναι και αναμενόμενη, όπως συμβαίνει στις βιβλικές αφηγήσεις και φυσικά στην αρχαιοελληνική λογοτεχνία, ειδικότερα το δράμα, το οποίο αποτελεί καθαυτό θρησκευτικό είδος, όπου οι θεοί συνυπάρχουν και συνομιλούν με τους θνητούς.<sup>10</sup>

Ακόμη όμως και σε αυτές τις περιπτώσεις είναι συνηθέστερο η επικοινωνία να διεξάγεται έμμεσα ή η απάντηση των θεών να δίνεται πλαγίως, τις περισσότερες φορές κωδικοποιημένη με τη μορφή διαφορούμενων ή πολυσήμαντων σημείων, τα οποία επιδέχονται ερμηνεία.<sup>11</sup> Στην περίπτωση αυτή μεσολαβητικό ρόλο έχουν οι ιερείς και οι μάντιες, οι οποίοι αναγνωρίζουν και ερμηνεύουν τα θεϊκά σημεία. Ο Fred Naiden προσδιορίζει την επικοινωνία αυτής της μορφής ως μια διαφορετικής μορφής διαλεκτική πράξη.<sup>12</sup> Ωστόσο, ο Naiden επικεντρώνεται στην πραγματική ζωή, στην ιστορική πραγματικότητα, παραμερίζοντας περιπτώσεις άμεσης επαφής με τους θεούς, οι οποίες συναντώνται στις μυθολογικές ή λογοτεχνικές αφηγήσεις. Δεν εκτείνεται στη μυθολογία και στη λογοτεχνική φαντασία, όπου

---

1.60.3-5, Αριστ. *Αθ. Πολ.* 14.4, Mikalson 1991: 21 & 241, Pirenne-Delforge 2010: 130 κ.ε., Henrichs 2010: 32-25 (στα πλαίσια του ανθρωπομορφισμού των θεών). Η περίφημη θέση του Πρωταγόρα (*Αποσπ. Περι Θεών* 4 [DK] = Διογ. Λ. *Βίοι Φιλοσόφων* 9.51) περί της αβεβαιότητας για την ύπαρξη θεών συνηγορεί με την γενικότερη εμπειρία του συνόλου.

<sup>10</sup> Sourvinou-Inwood 2003: 3-4 & 513.

<sup>11</sup> Naiden & Talbert 2017: xxiv.

<sup>12</sup> Naiden & Talbert 2017: xxiv.

η επικοινωνία με τους θεούς σαφώς πολλαπλασιάζεται ως προς τη συχνότητα και διευρύνεται ως προς τις μορφές και τους τρόπους.<sup>13</sup> Οι ήρωες των δραμάτων ανήκουν σε διαφορετική οντολογική σφαίρα και στο απώτατο μυθικό παρελθόν, έχοντας πολλές φορές συγγενικούς δεσμούς με τους θεούς και αναπτύσσοντας σχέσεις μαζί τους, υπερβαίνουν τις σχέσεις των θεών με τους κοινούς θνητούς της ιστορικής εποχής. Σε πολλές μάλιστα περιπτώσεις δέχονται τιμές και οι ίδιοι από τους ανθρώπους, όπως γίνεται εμφανές και στον *Ιππόλυτο* με τις αναφορές σε λατρεία της Δίκτυνας, Βριτομάρτιδος (146) ή Αφαίας, αλλά και του ίδιου του *Ιππολύτου* (1423-30), ώστε αναγνωρίζεται και στους ήρωες υπεράνθρωπη φύση.

Η έμπρακτη επικοινωνία των θνητών με τους θεούς στην καθημερινότητα αποτελούσε ένα βασικό στοιχείο της αρχαίας ελληνικής κοινωνίας, το οποίο, εκτός από την ατομική σφαίρα, εκτεινόταν σε όλες τις εκφάνσεις της κοινωνικής και πολιτικής ζωής. Ύμνοι, προσευχές και προσφορές από μεμονωμένα άτομα προς τους θεούς, θυσίες, χοροί και τραγούδια από τα μέλη μιας ομάδας ή το σύνολο της πόλης, αθλητικοί και δραματικοί αγώνες άνοιγαν ουσιαστικά ένα διάλογο ανάμεσα τους. Από την άλλη χρησολόγοι, μάντεις, οιωνοσκόποι και θρησκευτικά κέντρα, όπως των Δελφών και της Δωδώνης, ακολουθούσαν την αντίστροφη πορεία μεταφέροντας έμμεσα

---

<sup>13</sup> Πρέπει να έχουμε πάντοτε υπόψιν ότι οι μυθολογικοί ήρωες βρίσκονται πλησιέστερα στους θεούς, συνήθως εξαιτίας συγγενικών δεσμών, που καθιστούν συχνότερη και δικαιολογούν την άμεση επικοινωνία μεταξύ των. Συνήθως βρίσκονται υπό την προστασία της συγγενούς θεότητας και έχουν το προνόμιο - το *γέρας*, όπως αναφέρεται στον *Ιππόλυτο* το προνόμιο του Θησέα με τις τρεις κατάρες - της (άμεσης) επικοινωνίας, ενώ είναι δεδομένη η προστασία ή η επικοινωνία με τον προστάτη θεό: ο Ποσειδώνας για τον Θησέα, ο Απόλλωνας για τον Ίωνα, η Θέτιδα για τον Αχιλλέα κκκ..

και επεξηγώντας τα μηνύματα των θεών στους θνητούς. Ο ιερέας ή η ιέρεια λειτουργούσε ως μεσολαβητής της επικοινωνίας.<sup>14</sup>

Η πρόσληψη του μηνύματος από την πλευρά των θεών ήταν τις περισσότερες φορές αναμενόμενη – θα έλεγα μάλιστα δεδομένη – καθώς υπήρχε η πεποίθηση ότι ο θεός άκουγε την επίκληση, ασχέτως αν ανταποκρινόταν. Η θεία μορφή αποτυπωμένη στο παριστάμενο (συνήθως) άγαλμα ενίσχυε την πίστη για αυτοπρόσωπη παρουσία της θεότητας προσδίδοντας κατά μία έννοια αμεσότητα στην επικοινωνία: για το λόγο αυτό η Γεωργία Πετρίδου χαρακτηρίζει τα αγάλματα των θεών οχήματα της θεϊκής παρουσίας (vehicles of divine presence).<sup>15</sup> Οι άνθρωποι απευθύνονται στο θεό σαν να βρίσκεται απέναντί τους, δοξάζοντάς τον και αιτούμενοι τη βοήθειά του. Σε αρκετές περιπτώσεις ο σκοπός περιορίζεται στην ευχαριστία και ικανοποίηση των θεών με την προσφορά, ενώ η επικοινωνία ανάγεται σε μια προϋπάρχουσα σχέση: οι θνητοί πρέπει να προσφέρουν τιμές και δώρα στο θεό που στέκεται ευνοϊκός απέναντι στους ανθρώπους.<sup>16</sup> Αυτό ακριβώς αποτυπώνεται στον Πρόλογο του *Ιππολύτου* με την προσφορά του στεφάνου στην Άρτεμη, ως ευχαριστία για την παρελθούσα επικοινωνία του ήρωα με τη θεά και ως αντίδωρο για τη συνέχεια της. Με τον ίδιο σκοπό, αλλά ειρωνικά εκπεφρασμένο ως εξαναγκασμένη πράξη και τη γνώση ότι δεν στάθηκε ευνοϊκή απέναντί της, η Φαίδρα προσφέρει την ψυχή της προς τέρψη της Αφροδίτης (τέρψω 725-7). Εφόσον λοιπόν, η επικοινωνία των θνητών με τους θεούς βασίζεται στην προσφορά, η προσφορά ταυτίζεται ουσιαστικά με το ίδιο το μήνυμα.

---

<sup>14</sup> Pirenne-Deforge 2010: 123. Είναι αξιοσημείωτη η περιγραφή της λειτουργίας του ιερέα ως «vertical and horizontal communication» (ο.π.: 125), ειδικότερα στις θυσίες οι ιερείς βρίσκονται στον πυρήνα σύγκλισης της θεϊκής και της ανθρώπινης σφαίρας (ο.π.: 134 κ.ε.).

<sup>15</sup> Petridou 2015: 54.

<sup>16</sup> Chaniotis 2017: 96.

Στην περίπτωση που πομπός είναι κάποιος θεός, η γνώση παρελθόντος, παρόντος και μέλλοντος από μέρους του επαναφέρει την αναφορική – πληροφοριακή λειτουργία της: οι θεοί προειδοποιούν και διδάσκουν τους θνητούς, φανερώνουν το μέλλον και την αλήθεια των πραγμάτων, συνομιλούν μαζί τους.<sup>17</sup> Στην ιστορική πραγματικότητα η επικοινωνία αυτή γινόταν κυρίως μέσω των χρησμών, των ονείρων και των οιωνών με τη μεσολάβηση συνήθως μάντεων. Στο πεδίο της μυθολογίας οι τρόποι πολλαπλασιάζονται και η αμεσότητα είναι συχνότερη: μπορούν σε αντίθεση με τους θνητούς να επικοινωνούν με οποιονδήποτε τρόπο επιθυμούν, παρά την τάση και εδώ να επιλέγουν σε αρκετές περιπτώσεις σκοτεινούς και αμφιλεγόμενους τρόπους, όπως τα σημάδια, τα όνειρα, τους οιωνούς τους χρησμούς ή ακόμη και τα ζώα, τρόποι που δηλώνουν την ανάγκη διαμεσολάβησης των μάντεων. Ιδιαίτερη περίπτωση αποτελούν τα θεϊκά θαύματα, τα οποία στις περισσότερες περιπτώσεις προκαλούν το δέος, τον ιερό φόβο. Σαφώς η εμφάνιση του θεού αποτελεί από μόνη της θαυμαστό γεγονός για τους ανθρώπους, σε πολλές περιπτώσεις όμως, ένα σπάνιο και ανεξήγητο φαινόμενο ή ένα σημαντικό γεγονός ερμηνεύεται ως θεϊκή απάντηση.

Το συγκεχυμένο και διαφορούμενο ή τουλάχιστον ασαφές συνήθως περιεχόμενο των θεϊκών μηνυμάτων οι θνητοί το ερμηνεύουν με λογικές διεργασίες καταλήγοντας σε μια «ψευδή αίσθηση ασφάλειας».<sup>18</sup> Συναφή με τους οιωνούς τα θεϊκά θαύματα στις περισσότερες περιπτώσεις χρήζουν και αυτά ερμηνείας από τους μάντεις ή από τους ίδιους τους αποδέκτες. Όπως

---

<sup>17</sup> Ο Michael Lipka (2022: 83-84) εντοπίζει την ιδέα περί παντογνωσίας των θεών αφενός στον Αριστοτέλη (*Ποιητ.* 1454b: ἅπαντα γὰρ ἀποδίδομεν τοῖς θεοῖς ὄρα̃ν) και αφετέρου στους δραματικούς προλόγους, ειδικότερα του *Ιππολύτου* και του *Ίωνα*, όπου οι θεοί ενημερώνουν τους θεατές για τα γεγονότα του παρελθόντος και προϊδεάζουν για όσα θα συμβούν κατά τη δραματική παράσταση (βλ. επ. Lefkowitz 2016: 17, Athanassaki 1990: 36 κ.ε., 77 & 1996: 79).

<sup>18</sup> Bushnell 1988: 16.

επομένως είναι λογικό, όσο πιο άμεση είναι η επικοινωνία, τόσο πιο αποτελεσματικά λαμβάνεται το μήνυμα του θεού. Παρά όμως την αποτελεσματικότητα της αυτοπρόσωπης επιφάνειας, η συχνότητα με την οποία εμφανίζονται οι θεοί είναι αντιστρόφως ανάλογη. Στη θρησκευτική εμπειρία των θνητών είναι σπάνιες οι περιπτώσεις θαυμάτων και ακόμη σπανιότερες οι επιφάνειες των θεών, σε αντίθεση με τους χρησμούς, τους οiwνούς και τις μαντείες. Στον *Ιππόλυτο* η κλιμάκωση στην επικοινωνία καταδεικνύει ότι τα θαύματα και η αυτοπρόσωπη επιφάνεια των θεών χρησιμοποιούνται, όταν πλέον οι χρησμοί και τα μηνύματα των θεών παρερμηνεύονται ή δε γίνονται δεκτά από τους ανθρώπους, όπως άλλωστε συμβαίνει γενικότερα στο δράμα.

Τα ξεχωριστά χαρακτηριστικά που μπορεί να λάβει η επικοινωνία, δεν περιορίζονται βεβαίως μόνο στα προηγούμενα· επειδή, όμως, δεν αποτελεί σκοπό της παρούσας μελέτης η λεπτομερής περιγραφή της θρησκευτικής επικοινωνίας και η καταγραφή της φύσης και των χαρακτηριστικών της, αλλά η ειδικότερη εστίαση στη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ των θνητών ηρώων με τους θεούς στον *Ιππόλυτο*, εμμένω σε ένα γενικότερο πλαίσιο, το οποίο θα αναλύεται λεπτομερέστερα στο κύριο μέρος της εργασίας. Αρκούμαι λοιπόν στις παρούσες εισαγωγικές σημειώσεις σε ένα γενικό επίσης ορισμό, εκλαμβάνοντας την επικοινωνία με τους θεούς ως (οποιαδήποτε) πράξη τελούμενη με σκοπό να προσελκύσει την προσοχή και να μεταφέρει κάποιο μήνυμα, τόσο από την πλευρά των πιστών, όσο και από την πλευρά των θεών. Η επικοινωνία αυτή διαφοροποιείται από την απλή επικοινωνία μεταξύ κοινών θνητών σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό, καθώς συνήθως εγγράφεται μέσα σε τελετουργικό πλαίσιο, συνοδεύεται από τελετουργικές πρακτικές ή επιτελείται τουλάχιστον με όρους που διαφοροποιούνται από την απλή καθημερινότητα κι έτσι αποκτά τελετουργικό υπόβαθρο.

Το δράμα ως είδος εμπεριέχει όλες τις παραπάνω επικοινωνιακές μορφές και σχέσεις. Οι δραματικοί ήρωες είναι συνήθως θνητοί που επιδιώκουν, όπως και οι ίδιοι οι θεατές, να προσεγγίσουν τους θεούς, με παρόμοιους τρόπους και μέσα και εντός τελετουργικών πλαισίων. Τελετουργίες, ύμνοι, προσφορές, χοροί, θεάματα αφομοιώνονται από το δράμα προς μίμηση της πραγματικής επικοινωνίας των ίδιων των θεατών με τους θεούς. Ίσως η μεγαλύτερη απόκλιση ανάμεσα στην ιστορική πραγματικότητα και τη δραματική συμβατικότητα είναι ότι στο δράμα αρκετά συχνά οι ήρωες, οι οποίοι συνήθως ξεχωρίζουν από τους απλούς θνητούς, τις περισσότερες φορές λόγω συγγενικής σχέσης, επιτυγχάνουν την άμεση επικοινωνία μαζί τους: οι θεοί εμφανίζονται επί σκηνής και συνδιαλέγονται άμεσα με τους ήρωες.<sup>19</sup> Η επικοινωνία αποκτά ιδανική μορφή, καθώς η ανταπόκριση των θεών είναι συνήθως άμεση.

Συχνότερη όμως είναι η έμμεση επικοινωνία, η οποία δραματοποιείται με τις προσευχές, τους ύμνους, τις τελετουργίες, ακόμη και τα όνειρα.<sup>20</sup> Σε

---

<sup>19</sup> Ο μόνος θεός που δεν εμφανίζεται στη δραματική σκηνή είναι ο Δίας, αποτέλεσμα πιθανότατα δραματουργικής σύμβασης, που οφείλεται πιθανότατα στα ομηρικά έπη, καθώς ούτε σε αυτά ο θεός εγκαταλείπει τον Όλυμπο. Επικοινωνεί όμως με τους θνητούς με σημάδια (οικονούς και κεραυνούς), τους θεϊκούς αγγελιαφόρους (Ερμή, Ίριδα) και τα μαντεία (Lipka 2022: 120-128, Lefkowitz 2016: 202-3).

<sup>20</sup> Ίσως η πιο χαρακτηριστική περίπτωση επικοινωνίας ενός θεού μέσω των ονείρων είναι ο δόλος που πλέκει ο Δίας στέλνοντας τον *Όνειρον* στον Αγαμέμνονα, για να τον προτρέψει να επιτεθεί στους Τρώες, για να τιμήσει τον Αχιλλέα (*ώς Αχιλλῆα τιμήσῃ* Ομ. Ίλ. 2.1-41, Αθανασάκη 1996: 79). Σε άλλες περιπτώσεις «dreams, like epiphanies, are construed by the ancients as visual forms of divine intervention, i.e., they are 'seen' besides, the frequency of dream representations throughout all genres has to be investigated in relation to the scarcity of waking epiphanies» (Lipka 2022: 6). Γενικότερα, όπως σημειώνει ο William Harris (2009: 24), τα όνειρα αντιπροσωπεύουν προτρεπτικές επιφάνειες. Μάλιστα, οι θεϊκές μορφές στα όνειρα, όπως σημειώνει η Πετρίδου, μοιάζουν με τις μορφές των θεών στα αγάλματα (Petridou 2015: 54-56). Η προέλευση των ονείρων στο δράμα δεν είναι τόσο ξεκάθαρη, αν



αυτές τις περιπτώσεις η αίσθηση των ηρώων ότι οι θεοί ακούν τις επικλήσεις των, συνήθως επαληθεύεται, ώστε για τους θεατές, όπως βέβαια και για τους ήρωες, η οποιαδήποτε πράξη με αποδέκτες τους θεούς να τρέπεται σε πραγματική αμφίδρομη επικοινωνία. Προσευχές και επικλήσεις, θυσίες και ελάσσονες προσφορές γίνονται αποδεκτές ή απορρίπτονται υπό ρεαλιστικούς όρους, μέσα όμως στα υπερβατικά πλαίσια, που προϋποθέτει η άμεση συνομιλία με τους θεούς. Στον Ευριπίδη βέβαια είναι συχνότατη η άμεση επικοινωνία των θεών με τους θνητούς, ειδικά όταν ο ποιητής καταφεύγει σε από μηχανής θεούς και τη συμμετοχή τους στη δράση, προκειμένου τις περισσότερες φορές να δώσει λύση στην πλοκή του μύθου. Η επικοινωνία των θεών με τους θνητούς σε τέτοιες περιπτώσεις έχει πληροφοριακό χαρακτήρα, αποκαλύπτοντας για παράδειγμα κάποια αλήθεια, καθιστώντας σαφή τη θεϊκή βούληση ή προφητεύοντας το μέλλον.

Ο Ευριπίδης με τη συμμετοχή σε δραματικούς αγώνες δημιουργεί ένα θέαμα προς κοινή τέρψη των θεατών και των θεών. Με τον τρόπο αυτό επιτυγχάνει ή τουλάχιστον επιδιώκει μία συλλογική μορφή επικοινωνίας με τους θεούς, η οποία συμφωνεί με τις προσδοκίες των ίδιων των θεατών και τους φέρνει σε «κοινωνία» μαζί τους. Ο ποιητής εκτός από μέλος της πολιτικής, άνηκε συνάμα στη θρησκευτική κοινότητα της πόλης του, εντός της

---

προέρχεται δηλαδή από τους θεούς ή αν πρόκειται για γεννήματα της νύχτας (πρβλ. Ευρ. Εκ. 68 & 97, όπου τα όνειρα φαίνεται να προέρχονται από χθόνιες και σκοτεινές δυνάμεις). Στα σωζόμενα δράματα τα όνειρα εξιστορούνται σε τρίτο πρόσωπο (Αισχύλ. Πέρ. 176-99, X. 523-4, Σοφ. Ηλ. 417-25, Ευρ. Εκ. 68-97, I.T. 42-56, βλ. επ. Lipka 2022: 4), πιθανότατα, κατά τη γνώμη μου, προκειμένου να υπάρξει μια αποστασιοποίηση από τους θεούς, εφόσον οι θεοί καλούνται ως αρωγοί για να διαψεύσουν το (πάντοτε) αρνητικό προμήνυμα των ονείρων. Στην παρούσα μελέτη η επικοινωνία των θεών με τους θνητούς μέσω των ονείρων περιορίζεται στις εισαγωγικές αυτές παρατηρήσεις, καθώς δε συναντάται ως τρόπος επικοινωνίας στον *Ιππόλυτο*.

οποίας είχε ανδρωθεί και, όπως είναι αναμενόμενο, γνώριζε τις θρησκευτικές δοξασίες, τις συνήθειες, τις προσδοκίες, τις τελετές και τα δρώμενα, τα οποία ενσωμάτωνε στις υποθέσεις των έργων του εκμεταλλευόμενος τη σκηνική δυναμική τους.<sup>21</sup> Γενικότερα οι προσευχές, οι ύμνοι, οι πομπές και οι θυσίες δημιουργούν ένα ιδιόμορφο δραματικό πλαίσιο, επενδύοντας το δράμα με τελετουργικά χαρακτηριστικά. Ένας θρησκευτικός ύμνος, για παράδειγμα, συντεθειμένος από τον οποιονδήποτε ποιητή, δοξάζει και ευχαριστεί τους θεούς ως προσωπική ή ομαδική πράξη· ενταγμένος μέσα στο θεατρικό έργο διατηρεί βεβαίως αυτόνομη υπόσταση ως επικοινωνία του ίδιου του ποιητή, αλλά και των θεατών με τους θεούς, κυρίως όμως αποκτά δραματική λειτουργικότητα, ως προσωπική επικοινωνία των ηρώων.

Προτού στραφώ στον *Ιππόλυτο* και τη σύντομη περιγραφή του σκοπού και του τρόπου με τον οποίο προσεγγίζω το δράμα, οφείλω να διευκρινίσω ότι δεν περιορίζομαι σε αναζήτηση αυτούσιων αναφορών στην ίδια τη λέξη *επικοινωνία* ή σε συγγενικές της. Στον *Ιππόλυτο* η λέξη δε συναντάται, ενώ η μοναδική φορά που απαντά ομόρριζή της στον Ευριπίδη – και γενικότερα στους τραγικούς – σημαίνει την από κοινού κτήση του Νεοπτόλεμου ως συζύγου για την Ανδρομάχη και την Ερμιόνη (*ἐπίκοινον ἔχουσαν ἄνδρα* Ευρ. *Ἄνδρ.* 124-5). Δεύτερον, οφείλω να επισημάνω κάποιες περιπτώσεις στον *Ιππόλυτο* που παραπέμπουν στη σύγχρονη σημασία της λέξης ως διαλόγου ή συνύπαρξης. Στον Πρόλογο, όπου προτάσσεται το ζήτημα της επικοινωνίας των θνητών με τους θεούς, η Αφροδίτη χρησιμοποιεί το *ξυνών* (17) και το *ὀμιλίας* (19) για να περιγράψει τη σχέση του ήρωα με την Άρτεμη.<sup>22</sup> Παρόμοια ο *Ιππόλυτος* στην προσευχή του αναφέρεται στην ιδιαίτερη σχέση

<sup>21</sup> Mikalson 1991: 203 & 227-8.

<sup>22</sup> Στο εξής θα επισημαίνω με κεφαλαίο το πρώτο γράμμα κατά τις ειδικότερες αναφορές στα μέρη του *Ιππολύτου* (Πάροδο, Επεισόδια, Στάσιμα), όπως και τις αναφορές στα δευτερεύοντα ανώνυμα πρόσωπα (Τροφός, Θεράποντας και Αγγελιαφόρος) και τους δύο Χορούς του δράματος.

που έχει με την Άρτεμη (*σοὶ καὶ ξύνειμι καὶ λόγοις ἀμείβομαι* 85). Πρόκειται για στίχο που αποδίδει με πληρότητα τη διπλή σημασία της *επικοινωνίας*, όπως ορίζεται σήμερα. Το *συνεῖναι* αναφέρεται στη συνύπαρξη των δύο προσώπων, ενώ το *λόγοις ἀμείβομαι* αποδίδει τη σημασία, με την οποία προσεγγίζεται στην παρούσα μελέτη η επικοινωνία. Υπό την έννοια του *συνεῖναι* μπορεί επίσης, να ερμηνευτεί και ο χαρακτηρισμός της Φαίδρας από το Χορό ως *ἔνθεος* (141) και η εκτίμησή του ότι η ηρωίδα *φοιτᾷ* με δαιμονικές θεότητες, κατειλημμένη στο πνεύμα. Στην περίπτωση αυτή υποφώσκει η συνύπαρξη με τους θεούς ως εσωτερικό βίωμα και πνευματική καθοδήγηση ή κατοχή. Αυτή η υπόθεση του Χορού παρουσιάζει την ηρωίδα ουσιαστικά να εμπλέκεται σε μια σχέση εξάρτησης με τους θεούς που κατονομάζονται, παρόλο που δεν προσδίδεται ή δεν διαφαίνεται κάποια διαλεκτική σχέση αναμεσά τους.

Η επικοινωνία ή άρνηση επικοινωνίας του Ιππολύτου με τις δύο θεότητες συνιστά τον κύριο άξονα, γύρω από τον οποίο κινείται το δράμα, ωστόσο ο Ευριπίδης αποτυπώνει με έντονα χρώματα τη σχέση και των υπολοίπων χαρακτήρων με τους θεούς. Όλα τα πρόσωπα του δράματος επικοινωνούν με θεούς, το καθένα με διαφορετικό τρόπο και σκοπό. Η συχνότητα, η αμεσότητα και η αποτελεσματικότητα της επικοινωνίας φανερώνει, όπως είναι εύλογο, την προσωπική θρησκευτική στάση εκάστου προσώπου, τις θεότητες με τις οποίες διαλέγεται, τις αιτίες για τις οποίες επιλέγει τις συγκεκριμένες θεότητες και τέλος, το σκοπό της επικοινωνίας.

Επειδή όμως η επικοινωνία με τους θεούς στο δράμα είναι αμφίδρομη, καθώς αυτοί συνήθως ανταποκρίνονται στις επικλήσεις των ηρώων, είναι εξίσου σημαντική η διερεύνηση της θεϊκής απάντησης. Στον *Ιππόλυτο* άμεση μορφή επικοινωνίας των θεών με τους ήρωες συνιστά ο λόγος της Άρτεμης κατά την Έξοδο και η σύντομη συνομιλία της με τον Ιππόλυτο· ωστόσο διακρίνεται η επικοινωνία των θεών σε παρελθοντικό χρόνο και με έμμεσο τρόπο με όλα σχεδόν τα πρόσωπα του δράματος. Άλλωστε και οι

θεατές έχουν ήδη ενταχθεί ως δέκτες στο πλαίσιο επικοινωνίας που εγκαινιάζει η Αφροδίτη στον Πρόλογο, ενώ η θεά «σκηνοθετεί» το θέαμα που λαμβάνει χώρα επί σκηνής. Εκτός του θεατρικού χώρου ο Ποσειδώνας λειτουργεί με παρόμοιο τρόπο, όπως η Αφροδίτη, δημιουργώντας ένα κρεῖσσον θέαμα, με το οποίο στέλνει διαφορετικά μηνύματα στον Ιππόλυτο και το Θησέα.

Για τους σκοπούς αυτούς επικεντρώνομαι σε χωρία τα οποία επιτρέπουν να φανεί η προσπάθεια των ηρώων να επικοινωνήσουν με τους θεούς και αντίστροφα, των θεών να επικοινωνήσουν με τους ήρωες. Η έλλειψη επικοινωνίας σχολιάζεται ευκαιριακά σε δεύτερο πλάνο, παρόλο που εντοπίζεται στους δραματικούς ήρωες μια γενικότερη τάση ηθελημένης ή ακούσιας απομάκρυνσης από την εξουσία ή τη λατρεία κάποιου θεού. Ειδικότερα, εστιάζω σε ολόκληρο τον Πρόλογο του δράματος (1-120), το χορικό της Παρόδου (121-69), την πρώτη λυρική σκηνή του πρώτου Επεισοδίου (176-266), τους μονολόγους της Φαίδρας (373-430) και της Τροφού (433-81), το δεύτερο Στάσιμο (525-64), την πρώτη σκηνή του τρίτου Επεισοδίου (790-901), το τέταρτο Στάσιμο (1268-81) και την Έξοδο. Στα παραπάνω μέρη το ζήτημα της επικοινωνίας εντοπίζεται ως προβληματισμός των ηρώων ή παρουσιάζεται ως τελούμενη ή τετελεσμένη πράξη. Επιπροσθέτως, γίνονται αναφορές και σχολιασμός σε αρκετά μικρότερα χωρία, τα οποία αποδίδουν μια συμπληρωματική ή διαφορετική πλευρά της επικοινωνίας των ηρώων με τους θεούς, όπως για παράδειγμα οι επιμέρους σύντομες αναφορές σε όρκους (611, 657-60, 713-4, 1025-31 κ.α.). Ζητούμενο είναι να δοθεί με πληρότητα η επικοινωνία με τους θεούς ως πρόθεση των ηρώων ή ως ολοκληρωμένη πράξη.

Επιχειρείται παράλληλα μια αξιολόγηση της επικοινωνίας των ηρώων με τους θεούς ως προς την επίτευξή της, ενώ σχολιάζονται τα μέσα και οι τρόποι κατά περίπτωση. Επίσης, όπως θα φανεί κατά την ανάλυση, προσεγγίζεται το ζήτημα στη χρονική κλίμακα του παρελθόντος, του μέλλοντος

και του δραματικού παρόντος, κυρίως όσο αφορά τη Φαίδρα και την επικοινωνία της με την Αφροδίτη, αλλά και το Θησέα και την επικοινωνία του γενικότερα με τους θεούς, ειδικότερα όμως με τον Ποσειδώνα. Αυτό επιτρέπει τη διερεύνηση της κλιμάκωσης εγγύτητας των σχέσεων θεότητας και εκάστου ήρωα, αναγόμενες στις περισσότερες περιπτώσεις σε φιλικούς ή συγγενικούς δεσμούς. Διότι στον *Ιππόλυτο* η επικοινωνία με πομπούς τους θεούς περιγράφεται ως προνόμιο που δίνεται από τον εκάστοτε θεό, όπως συμβαίνει με την ιδιόμορφη σχέση του ομώνυμου ήρωα (84), αλλά και του Θησέα (887-8), με την Άρτεμη και τον Ποσειδώνα αντίστοιχα.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι δευτερεύοντες χαρακτήρες του δράματος και οι δύο Χοροί. Τα πρόσωπα αυτά, παρόλο που δεν έρχονται σε άμεση επαφή με τους θεούς, με εξαίρεση ίσως το Χορό των Τροϊζηνίων γυναικών, βιώνουν την επικοινωνία μαζί τους και την αισθάνονται ως μέρος της καθημερινότητας και του τρόπου ζωής τους.

Εντός των ίδιων πλαισίων εντάσσεται ουσιαστικά και η διάδραση, με την οποία αναφέρομαι κυρίως στην παρέμβαση των θεών στα γεγονότα και την εξέλιξή τους μέσω άλλων προσώπων.<sup>23</sup> Θα μπορούσε να κατηγοριοποιηθεί σε δύο μορφές. Η πρώτη είναι άμεση και εκδηλώνεται με τρόπους όπως την ενθέωση στην περίπτωση της Φαίδρας. Παρουσιάζεται όμως και έμμεσα, με την καθοδήγηση των δευτερευόντων χαρακτήρων να ωθήσουν την εξέλιξη των γεγονότων σύμφωνα με τη θεϊκή βούληση. Η Τροφός για παράδειγμα φαίνεται να δρα ως όργανο της Αφροδίτης, μεσολαβώντας εκ μέρους της απέναντι στη Φαίδρα. Η Αφροδίτη στις προγραμματικές της δηλώσεις επισημαίνει σε πρώτο πρόσωπο τις παρελθούσες και μελλοντικές ενέργειές της, προκειμένου να τιμωρηθεί ο Ιππόλυτος (21) και να δείξει (9, 41)

---

<sup>23</sup> Βλ. Sourvinou-Inwood 2003, όπου συμπλέκεται η έννοια της διάδρασης με την επίδραση-αλληλεπίδραση ή παρέμβαση των θεών (459-482) και επιχειρείται σύγκριση ως προς το βαθμό και τον τρόπο διάδρασης των θεών (489 κ.ε.).

στους θεατές και το Θησέα τη δύναμη και την αλήθεια των λόγων της. Αναζητώντας ποια είναι αυτά τα ελάχιστα, τα οποία μένουν να πράξει (23), ο νους κατευθύνεται στα πρόσωπα του δράματος, εφόσον η ίδια δε λαμβάνει περαιτέρω μέρος στη δράση.

Η κλιμάκωση και συνάμα διεύρυνση της επικοινωνίας των θνητών με τους θεούς επιτείνεται αντιστρόφως ανάλογα με τη διάδραση των θεών, κυρίως της Αφροδίτης. Η διάδραση της Αφροδίτης αποκλιμακώνεται όταν η επικοινωνία αποκτά αμεσότερη μορφή, τη στιγμή δηλαδή που η επιφάνεια της Άρτεμης την εκμηδενίζει αποκαλύπτοντας τα τεχνάσματά της (μηχαναίς 1305). Στην κορύφωση διάδρασης και δράσης αντίστοιχα είναι αξιοπρόσεκτη η επιτηδευμένη χρήση της προστακτικής *ἔασον* (521 & 1416) από την Τροφό και την Άρτεμη, ως αρχή ανακατεύθυνσης της πλοκής· στην πρώτη περίπτωση σηματοδοτεί την κορύφωση της διάδρασης της Αφροδίτης (μέσω της Τροφού);, η οποία θα αποκαλύψει στον Ιππόλυτο το πάθος της Φαίδρας.<sup>24</sup> Στη δεύτερη περίπτωση η Άρτεμη έχει ήδη γνωστοποιήσει στο Θησέα το τέχνασμα της Τροφού και της Αφροδίτης, ενώ υπόσχεται εκδίκηση και τιμές για τον Ιππόλυτο. Αμφότερες οι περιπτώσεις σηματοδοτούν την έναρξη μιας ανατροπής.

Η διάδραση όμως των θεών συγχέεται σε αρκετές περιπτώσεις με την επικοινωνία. Όταν ο Ποσειδώνας στέλνει τον ταύρο, για να εκπληρώσει την ευχή του Θησέα, παράλληλα με την εμπλοκή του στο σχέδιο της Αφροδίτης,<sup>25</sup> ουσιαστικά επικοινωνεί με τον ήρωα, επιβεβαιώνει την πατρότητα του Θησέα και προσθέτει το δικό του μήνυμα. Για το λόγο αυτό περιγράφοντας την επικοινωνιακή πράξη, επισημαίνω παράλληλα τις περιπτώσεις κατά

<sup>24</sup> Ο Barrett (1964: 411) μεταφράζει το ρήμα *ἔασον* «leave it to me», επισημαίνοντας τη σημασιολογική ταύτιση μεταξύ των δύο περιπτώσεων.

<sup>25</sup> Τα τέσσερα μυθολογικά παραδείγματα στο λόγο της Τροφού (453-8) και του πρώτου Στάσιμου (545-62) φανερώνουν ότι η Αφροδίτη έχει τη δύναμη να επιδρά στους υπολοίπους θεούς, ακόμη και το Δία.

τις οποίες μπορούμε να μιλήσουμε για διάδραση. Άλλωστε η ποικιλομορφία που αποκτά η επικοινωνιακή πράξη των θνητών με τους θεούς, επιτρέπει να θεωρηθεί και η διάδραση ως μορφή επικοινωνίας.

Η εικόνα του κόσμου, όπως περιγράφεται από την Αφροδίτη στον Πρόλογο (3-4), παραπέμπει σε ένα κόσμο όμοιο με σκηνή ή αρένα με τους θεούς από ψηλά ως θεατές να επιτηρούν.<sup>26</sup> Οι θεοί παρακολουθούν τους ανθρώπους να δρουν, προσπαθούν να ελέγξουν τις κινήσεις τους στέλνοντας μηνύματα χωρίς να γίνονται ορατοί, παρεμβαίνουν όμως άμεσα, όταν οι θνητοί αδυνατούν να κατανοήσουν τα μηνύματά τους· όπως μάλιστα σημειώνει η Λουκία Αθανασάκη σχολιάζοντας την παραδοχή της διανοητικής πλάνης από το Θησέα (1414): «divine intervention is certainly dominant in this play».<sup>27</sup>

Ο σκοπός διερεύνησης της επικοινωνίας μεταξύ θνητών και θεών στον *Ιππόλυτο* είναι κυρίως ερμηνευτικός. Στόχος είναι να φανούν οι διαφορετικές εκφάνσεις της, οι οποίες εξαρτώνται από ποικίλους παράγοντες, όπως είναι το φύλο, η κοινωνική θέση, ο θεός, ο σκοπός, κυρίως όμως από το χαρακτήρα των ηρώων, ο οποίος συνάδει με τις θρησκευτικές τους αντιλήψεις. Απώτερος σκοπός είναι η τεκμηρίωση του γενικότερου θεολογικού στοχασμού που προκύπτει.<sup>28</sup> Η πορεία με την οποία αναπτύσσεται το ζήτημα είναι γραμμική, σύμφωνη με τη σειρά εμφάνισης των ηρώων και την επικοινωνία με τον εκάστοτε θεό. Θεώρησα ότι είναι ο καταλληλότερος τρόπος για την εναργέστερη παρουσίαση και την ευκολότερη προσέγγισή του, με εξαίρεση τη συνθετική παρουσίαση των δευτερευόντων χαρακτήρων, της Τροφού και του Χορού των γυναικών, στο τελευταίο κεφάλαιο. Η κατά ήρωα

<sup>26</sup> Lefkowitz 2016: 203-4.

<sup>27</sup> Athanassaki 2022a: 188.

<sup>28</sup> Σε καμία περίπτωση δεν επιδιώκεται η αναζήτηση της θρησκευτικής πίστης του ίδιου του ποιητή. Όσο αφορά τέτοιου είδους προσπάθειες παραπέμπω στους Lefkowitz 2016 & 1989, Sourvinou-Inwood 2003, Mikalson 1991, Yunis 1988, Vellacott 1975 (20-22).

δόμηση των κεφαλαίων και η κατά θεότητα διαίρεση των ενοτήτων προσφέρεται για την ευκολότερη σύγκριση των τρόπων επικοινωνίας.

Η γραμμικότητα κατά την ανάλυση του δράματος δεν μπορεί βεβαίως να είναι απόλυτη, ειδικά στην περίπτωση του Ιππολύτου, ο οποίος ως κεντρικός ήρωας πρωταγωνιστεί σε όλο σχεδόν το δράμα και επικοινωνεί διαρκώς με την Άρτεμη και το Δία. Από την άλλη, ορισμένα μέρη ή χωρία, όπως ο λόγος της Αφροδίτης και ο λόγος της Άρτεμης, εξετάζονται τμηματικά· κριτήριο είναι το περιεχόμενο. Ο λόγος της Αφροδίτης αναφέρεται σε μεγάλο μέρος του στον Ιππόλυτο και στην επικοινωνία του με την Άρτεμη (1-23, 51-7), ενώ ένα μέρος στη Φαίδρα (24-50). Αντίστοιχα ο λόγος της Άρτεμης στην Έξοδο έχει αρχικά αποδέκτη το Θησέα (1283-1341), ενώ στρέφεται στη συνέχεια στον Ιππόλυτο, ο οποίος εισέρχεται εντωμεταξύ στη σκηνή με τη βοήθεια των συντρόφων του και αναπτύσσει ένα σύντομο διάλογο, όπου εντάσσονται οι υποσχόμενες προς τον ήρωα τιμές (1389-1445). Κατά συνέπεια τα χωρία αυτά εξετάζονται στο αντίστοιχο κεφάλαιο, όπου γίνεται λόγος για την επικοινωνία του ήρωα με τους θεούς.

Σε κάθε κεφάλαιο προτάσσεται μια σύντομη εισαγωγή, στην οποία δίνεται συνοπτικά το περιεχόμενο και ο σκοπός της εξέτασης της επικοινωνίας εκάστου ήρωα με τους θεούς, ωστόσο κρίνω χρήσιμη μια περιληπτική επισκόπηση του περιεχομένου στο σημείο αυτό. Το πρώτο κεφάλαιο αναφέρεται στο πρώτο μέρος στην επικοινωνία του Ιππολύτου με την Άρτεμη, ενώ το δεύτερο στην επικοινωνία του ήρωα με το Δία μέσω των όρκων. Στο δεύτερο κεφάλαιο γίνεται λόγος για την επικοινωνία της Φαίδρας με την Αφροδίτη στο πρώτο μέρος και με την Άρτεμη στο δεύτερο. Στο τρίτο κεφάλαιο εστιάζω πρώτον, στην άρνηση (έμμεσης) επικοινωνίας του Θησέα με τους θεούς, δεύτερον, στην επικοινωνία του με τον Ποσειδώνα και τέλος, στην άμεση επικοινωνία της Άρτεμης μαζί του. Στο τέταρτο κεφάλαιο εξετάζεται η επικοινωνία του Θεράποντα με την Αφροδίτη, η επικοινωνία της Τροφού



με την Αφροδίτη και, τέλος, η επικοινωνία του Χορού κυρίως με τις δύο θεότητες που εμφανίζονται επί σκηνής. Ως επίμετρο, μετά τα Συμπεράσματα παρατίθενται δύο πίνακες: ο πρώτος περιλαμβάνει τις κλητικές προσφωνήσεις των προσώπων του δράματος προς τους θεούς, ενώ ο δεύτερος τα ονόματα των θεών, ολύμπιων η μη, που συναντώνται στο δράμα.



## 1 Ιππόλυτος

Στο παρόν μέρος γίνεται λόγος για την επικοινωνία του Ιππολύτου με τους θεούς. Για τη μελέτη του θέματος λαμβάνεται υπόψιν η άμεση ή έμμεση διαλεκτική σχέση ή η έλλειψη επικοινωνίας του ήρωα με την Άρτεμη, την Αφροδίτη, το Δία και τον Ποσειδώνα. Η επικοινωνία του ήρωα με τους θεούς επιτυγχάνεται πρωτίστως μέσα από τελετουργικές λατρευτικές πράξεις, δηλαδή της προσφοράς και του ύμνου - προσευχής, της λατρευτικής πομπής, των θυσιών και των όρκων, οι οποίοι εντοπίζονται και στην άρνηση επικοινωνίας με την Αφροδίτη και τις νυχτερινές θεότητες. Η ανταπόκριση των θεών είναι άμεση, όπως συμβαίνει με την αυτοπρόσωπη εμφάνιση της Άρτεμης, είτε έμμεση, ως αίσθηση ή εσωτερικό βίωμα (85-6), ενώ πρέπει να εκληφθεί υπόψιν και η αντίδραση της Αφροδίτης στον Πρόλογο, όπως και το θαύμα του Ποσειδώνα.

Στα δύο πρώτα μέρη του παρόντος κεφαλαίου αναλύεται η επικοινωνία του Ιππολύτου με την Άρτεμη, όπως παρουσιάζεται στον Πρόλογο (1.1.1) και στην Έξοδο (1.1.2). Στο τρίτο μέρος γίνεται εστίαση στην ειδικότερη μορφή επικοινωνίας του Ιππολύτου με την Άρτεμη μέσω του κυνηγιού, των αθλητικών αγώνων και της εξημέρωσης αγρίων αλόγων, των αγαλμάτων και της λατρείας της θεάς (1.1.3). Στο επόμενο μέρος αναλύεται η απάντηση της Άρτεμης κατά την Έξοδο, εστιάζοντας στις μεταθανάτιες τιμές που αποδίδονται στον Ιππόλυτο, ως αίσιο αποτέλεσμα της ως τότε επικοινωνίας μεταξύ των (1.1.4). Στο τελευταίο μέρος του κεφαλαίου εστιάζω στη συνολική ανάλυση και αποτίμηση της επικοινωνίας με το Δία και την Άρτεμη μέσω των όρκων (1.2). Οι περισσότεροι όρκοι παρέχονται από τον Ιππόλυτο, ενώ σε μία μόνο περίπτωση ο Χορός των γυναικών ορκίζεται στη Φαίδρα. Οι όρκοι έχουν σημαντική λειτουργία στη δραματική οικονομία συμβάλλοντας στην επιτυχία του σχεδίου της Αφροδίτης.

## 1.1 Άρτεμη

### 1.1.1 Πρόλογος - Ο κῶμος των κυνηγών

Ο Ιππόλυτος εισέρχεται στη σκηνή συνοδευόμενος από την ομάδα των κυνηγών, έπειτα από ένα καθώς φαίνεται επιτυχημένο κυνήγι (109-10). Προορισμός της συντροφιάς των νεαρών είναι ο βωμός ή το άγαλμα της Άρτεμης,<sup>1</sup> σκοπός η προσφορά στεφάνου στη θεά, ενώ η πομπή εισερχόμενη στην ορχήστρα άδει ένα σύντομο ύμνο. Αξίζει να σημειωθεί ότι η Αφροδίτη είναι ακόμη παρούσα καθώς πλησιάζει ο κῶμος των κυνηγών, αυτήκοος και αυτόπτης του ύμνου με τον οποίον οι κυνηγοί τιμούν την Άρτεμη, όπως φαίνεται από τα λόγια της πριν αποχωρήσει από τη σκηνή:

---

<sup>1</sup> Μπορεί να υποστηριχτεί ότι πρόκειται για άγαλμα και όχι βωμό της Άρτεμης, στο οποίο ο Ιππόλυτος αποθέτει το στεφάνι, δεν μπορεί όμως να επιβεβαιωθεί η θέση που είναι τοποθετημένο. Ο Barrett (1964: 154) σημειώνει σχετικά: «In view of the audience are two statues, one of Aphrodite, the other of Artemis. [...] the two goddesses are poised in equal conflict in the play [...] it is not doubted that the equation extends also to their visible symbols». Παρόμοια άποψη εκφράζει και η Mary Stieber (2011: 133), η οποία σημειώνει ότι «the young man seems more in love with the goddess' statue than with the divinity behind it, to judge from the rather cool, somewhat anti-climactic nature of their face-to-face encounter in the play's final moments», λαμβάνοντας υπόψιν την παράδοξη επιθανάτια ενόραση του Ιππολύτου ότι με το θάνατό του δεν θα υπάρχει πλέον άλλος *άγαλμάτων φύλαξ* (1399). Στην ύπαρξη αγάλματος της Άρτεμης συνηγορεί ο στίχος 1097, με τον οποίο ήρωας αποχαιρετά την Άρτεμη *ὑστατον εισορών* τη μορφή της, όπως απεικονίζεται στο άγαλμα. Πρόκειται για το ίδιο ρήμα που χρησιμοποίησε και η Αφροδίτη αναφερόμενη στον Ιππόλυτο, καθώς πλησίαζε στη σκηνή (51). Η εναπόθεση του στεφάνου σε άγαλμα, βωμό ή *ἀναπαύλας* (1137) εξυπηρετούσε προφανώς την ανάγκη να υπάρχει μια ορατή απεικόνιση και μια πραγματική έδρα της θεότητας, ένα μέρος ή σημείο στο οποίο θα μπορούσε να αποθέσει με τη δέουσα επισημότητα την προσφορά (Pirenne-Defolge 2010: 121).

ἀλλ' εἰσορῶ γὰρ τόνδε παῖδα Θησέως  
 στείχοντα, θήρας μόχθον ἐκλελοιπότα,  
 Ἴππόλυτον, ἔξω τῶνδε βήσομαι τόπων.  
 πολὺς δ' ἄμ' αὐτῶι προσπόλων ὀπισθόπους  
 κῶμος λέλακεν, Ἄρτεμιν τιμῶν θεῶν  
 ὕμνοισιν. (Εὐρ. Ἴππ. 51-6)

Τα συναισθήματα ευφορίας και ενθουσιασμού της ομάδας των κυνηγών είναι εμφανή στις φωνές και τα τραγούδια, που προφανώς ακούγονται στο χώρο του θεάτρου, καθώς πλησιάζει (από) την αριστερή πάροδο.<sup>2</sup> Το ρήμα *λέλακεν*, με το οποίο η Αφροδίτη περιγράφει τη δράση της ομάδας, ίσως φανερώνει την ειρωνική στάση της, εφόσον χρησιμοποιείται και για φωνές ζώων, ενώ αναφέρεται και στα τραγούδια των νεαρών ως αλυχτήματα ζώων, ως κραυγές αγέλης. Η μεταφορική χρήση του ρήματος οφείλεται βεβαίως στη δυσαρέσκεια της θεάς, υποτιμώντας την αξία του αδόμενου ὕμνου. Παρόλο που η ίδια δηλώνει άμεσα ότι δε φθονεί (*οὐ φθονῶ*, 20) τις τιμές (*τιμᾶ* 16) και την επικοινωνία του Ἴππολύτου με τη θεά Ἄρτεμη (*ξυνών*), η απαξιωτική κρίση της υποδηλώνει ακριβώς το αντίθετο: η Αφροδίτη περιφρονεί το βασικό σκοπό παρουσίας της ομάδας των κυνηγών, την απόδοση τιμών στην Ἄρτεμη, με μια αμφίσημη φράση (*τούτοισι μὲν νυν οὐ φθονῶ* 20): το *τούτοισι* πιθανότατα συνοψίζει τις προαναφερόμενες τιμές και την επικοινωνία του Ἴππολύτου με την Ἄρτεμη ή υποδηλώνει τον ήρωα και τη θεά ως ζεύγος.<sup>3</sup>

Ιδιαίτερα σημαντική είναι η χρήση της λέξης *κῶμος* για την περιγραφή της ομάδας, καθώς προϋδεάζει για τον τελετουργικό χαρακτήρα της.

<sup>2</sup> Barrett 1964: 167.

<sup>3</sup> Kovaks 1980 (a): 135, Halleran 1995: 148, Barrett 1964: 158.

Η Helene Foley παρατηρεί σχετικά με τους όρους *πομπή*, *ἀγών* και *κῶμος* ότι λαμβάνουν συνήθως την έννοια της *λιτανείας* εντός της θρησκευτικής εορτής.<sup>4</sup> Η Αθηνά Καβουλάκη αναγνωρίζει στη λέξη *κῶμος* την πινδαρική σημασία της εορταστικής πομπής, η οποία συνόδευε πολλές φορές νικητές αθλητικών αγώνων κατά την προσφορά ευχαριστήριων προσφορών (*χαριστήρια*) προς τους θεούς· τις εκδηλώσεις αυτές ακολουθούσαν γεύματα, όπως αυτό στο οποίο και ο Ιππόλυτος προτρέπει τους συντρόφους του (*σίτων μέλεσθε*, 109).<sup>5</sup> Ο Peter Agócs ερμηνεύει τη σημασία της λέξης *κῶμος* στον *Ιππόλυτο* ειδικότερα, ως τελετουργική εκτέλεση χορού (*sacred choral performance*),<sup>6</sup> παρόλο που γενικότερα δίνει στη λέξη αρκετά ευρύτερη σημασία: «*Komos is a group, a kind of music-making and an action. Less tangibly, it marks an atmosphere. It functions as a term for the concrete ode or for the group that sings it. It can also point to the wider context of performance. Finally it can allude to certain norms and expectations associated with that context, the precise character of which is hard to establish. Religious devotions (dedications, sacrifices and processions) formed a part; so did feasting and drinking; and finally the song: the ἐπικώμιος ὕμνος*».<sup>7</sup>

Ο *κῶμος* είτε ως ομάδα προσώπων αποτελούνταν, είτε ως τραγούδι εκτελούνταν αποκλειστικά από άνδρες, όπως η ομάδα του Ιππολύτου.<sup>8</sup> Η ευφρόσυνη διάθεση των κυνηγών συνάδει με την εορταστική ατμόσφαιρα του

---

<sup>4</sup> Foley 2003: 252.

<sup>5</sup> Kavoulaki 1996: 108-9.

<sup>6</sup> Agócs 2012: 201.

<sup>7</sup> Agócs 2012: 198. Αντίθετα, ο Chris Eckerman (2010) περιορίζει την έννοια του *κῶμου* ως εορτασμού στις επινίκιες ωδές, ενώ ο George Dunkel (1995: 13) την εκλαμβάνει ως «a Dionysiac parade of noisy, singing, mocking or a song of praise».

<sup>8</sup> Agócs 2012: 198, βλ. επ. Burnett 1989: 286, Heath & Lefkowitz 1991: 175, Eckerman 2010: 309.

κώμου, οφειλόμενη στην επιτυχή έκβαση του κυνηγιού (109-10), τη λατρευτική λειτουργία της ίδιας της πομπής, τον προτιθέμενο κορεσμό από το φαγητό (*τράπεζα πλήρης, κορεσθείς*) και την επακόλουθη τέρψη (*τερπνόν*) από το γεύμα, στο οποίο προτρέπει ο ήρωας τους συντρόφους του (108-10). Πιθανότατα όμως η λέξη *κῶμος* στο συγκεκριμένο χωρίο αναφέρεται κυρίως στην ομάδα των κυνηγών παρά στο ίδιο το τραγούδι ή τη χορευτική εκτέλεσή του.<sup>9</sup>

Η χρήση της λέξης *κῶμος* λαμβάνει περισσότερες νοηματικές προεκτάσεις και προσδίδει πολλαπλά νοήματα στον τελετουργικό σκοπό της ομάδας. Καταρχάς, παραπέμπει πιθανότατα στην εναπόθεση ευχαριστήριων προσφορών στους βωμούς των θεών από αθλητές, ιδιότητα του Ιππολύτου η οποία λανθάνει στη μεταφορική χρήση του ρήματος *κάμψαιμι*, που χρησιμοποιείται για την έκφραση του προσευχητικού αιτήματος (*τέλος δὲ κάμψαιμι ὥσπερ ἠρξάμην βίου. 87*).<sup>10</sup> Ο πρωταθλητισμός εξάλλου στον οποίο επιδίδεται, δηλώνεται άμεσα από τον ίδιο τον ήρωα στον απολογητικό λόγο του προς το Θησέα, όπου εκφράζεται σαφέστατα η επιθυμία του να είναι *πρῶτος σε ἀγῶνας Ἑλληνικούς* (1016-7). Υπόνοιες αφήνουν επίσης τα λόγια της Φαίδρας, όταν η ηρωίδα επιθυμεί να τιθασεύσει και να εκπαιδεύσει άλογα (228-31) μιμούμενη τον Ιππόλυτο. Αναφορά σε ιππικούς αγώνες συναντάται επίσης και στο τρίτο Στάσιμο (*Ἐνετά συζυγία πῶλων* 1131-8), η οποία παραπέμπει σε άλογα και οχήματα ιπποδρομιών, στα οποία ο εξόριστος πλέον Ιππόλυτος δεν θα επιβαίνει (*ἐπιβάσηι* 1131) γυμνάζοντάς τα στα στάδια της Λιμναίας Ἄρτεμης (*τὸν ἀμφὶ Λίμνας τρόχον* 1132). Η εξορία

<sup>9</sup> Το ουσιαστικό *κῶμος* έχει θέση υποκειμένου στο ρήμα *λέλακεν*.

<sup>10</sup> Kanoulaki 1996: 35 κ.ε. & 106-7· τη μεταφορική σημασία του *κάμψαιμι* σημειώνουν επίσης οι Barrett (1964:175-6) και Halleran (1995: 156).

του μάλιστα από το Θησέα, που είχε προηγηθεί στο τρίτο Επεισόδιο, αιτιολογεί το παράδοξο των *ἀστεφάνων ἀναπανλῶν* (1137) της Άρτεμης.<sup>11</sup> Κατά συνέπεια η χρήση της λέξης *κῶμος* από την Αφροδίτη παρουσιάζει την προσφορά του στεφάνου ως μία δραματοποιημένη τελετή απόδοσης *χαριστηρίων* προς την Άρτεμη. Σε κάθε περίπτωση γίνεται εμφανές ότι η ομάδα των κυνηγών συμμετέχει στην τελετή, η οποία δραματοποιείται ως μια ομαδική τελετουργική επικοινωνία μεταξύ των θνητών και της θεότητας.<sup>12</sup>

Ένα σύντομο τρίστιχο εμβατήριο αδόμενο από τον Ιππόλυτο παρακινεί το πλήθος των συντρόφων του να τον ακολουθήσει:

ΙΠΠ. *ἔπεσθ' αἶδοντες ἔπεσθε*  
*τὰν Διὸς οὐρανίαν*  
*Ἄρτεμιν, αἶ μελόμεσθα.* (Ευρ. *Ιππ.* 58-60)

Ο Ιππόλυτος προτρέπει τους συντρόφους του να τον συνοδεύσουν στην εκτέλεση του ύμνου προς την Άρτεμη.<sup>13</sup> Η επανάληψη του ρηματικού

---

<sup>11</sup> Ο Halleran (1995: 247) θεωρεί ότι η χρήση του σπάνιου στο δράμα επιθέτου *ἀστέφανος* παραπέμπει άμεσα στην προλογική σκηνή της προσφοράς. Προφανώς η στέψη σχετίζεται με την αθλητική ιδιότητα του ήρωα και τις νίκες του, τις οποίες αφιερώνει στη θεά, αποθέτοντας τους νικηφόρους στεφάνους στα αγάλματα, τους βωμούς και στους «σταθμούς», όπου ξεκουράζεται ο ίδιος (1137). Στην τραγωδία το επίθετο *ἀστέφανος* συναντάται επίσης στην *Ανδρομάχη*, όπου συσχετίζεται, επίσης, με αγώνες: *ἀμίλας ἀστεφάνους* (*Ανδρ.* 1021).

<sup>12</sup> Kanoulaki 1996: 106.

<sup>13</sup> Η σύντομη προτρεπτική στροφή, την οποία τραγουδά ο Ιππόλυτος, έχει τη μορφή στρατιωτικού εμβατηρίου, καθώς αρχίζει με ενόπλιο στίχο, τον οποίο ακολουθούν δυο ημιεπίς (Murray 1902, Barrett 1964: 168-70, Diggle 1984, Halleran 1995: 66). Η τελετουργική σημασία της επανάληψης του *ἔπεσθε* στον Ευριπίδη, είναι εμφανής σε δυο χωρία των *Βακχών* (731-3 & 1216-21): το πρώτο δίνει την έναρξη ενός τελετουργικού σπαραγμού από τις μαινάδες του Κιθαιρώνα (*ἀλλ' ἔπεσθέ μοι, / ἔπεσθε θύρσοις διὰ χερῶν ὠπλισμένοι*), ενώ το δεύτερο



τύπου *ἔπεσθε*, όπως και γενικότερα οι επαναλήψεις λέξεων στον ύμνο, αποτελούν τελετουργικό χαρακτηριστικό, αρμόζον στο σκοπό και την αιτία εισόδου των νεαρών κυνηγών στο χώρο της σκηνής.<sup>14</sup> Σύμφωνα με την Αφροδίτη ο Ιππόλυτος προπορευόταν ούτως ή άλλως της ομάδας των κυνηγών (*ὀπισθόπους* 54), επομένως η διπλή προσταγή του ήρωα πρέπει να εκληφθεί, είτε ως ανατροφοδότηση – προτροπή προς την ομάδα να συνεχίσει να τον ακολουθεί, είτε ως επιθυμία ανασύνταξης ή όρχησης, ώστε η εκτέλεση του άσματος να λάβει τη μορφή πομπικής χορικής εκτέλεσης.<sup>15</sup> Υπό το πρίσμα αυτό, παρόλο που δεν γίνεται αναφορά σε χορό, πιθανότατα η προτροπή ανταποκρίνεται στην προσδοκία του αθηναϊκού κοινού για χορευτική εκτέλεση βλέποντας την ομάδα των κυνηγών. Όπως μάλιστα σημειώνει η Λουκία Αθανασάκη σχετικά με τη σπουδαιότητα του χορού στις εορτές και τις τελετές για τους θεούς, αποτελεί, όπως και η θυσία, προσφορά, η οποία έχει σκοπό να τέρψει το θεό: «Like sacrifice, choral performance is an offering whose purpose is to delight the gods and secure their benevolence and their willingness to grant the wishes of mortals».<sup>16</sup> Όσο όμως και αν ο Ευριπίδης είναι φειδωλός ως προς τις σκηνοθετικές οδηγίες εκτέλεσης του συγκεκριμένου άσματος, η ομάδα των κυνηγών λειτουργεί ως εν δυνάμει δραματικός χορός.

---

αναφέρεται στην πομπή που μεταφέρει τα σπαράγματα του Πενθέα. Στους *Αχαρνείς* του Αριστοφάνη ο Δικαιόπολης χρησιμοποιεί παρόμοια προτροπή για το Χορό (*Ἐπεσθέ νυν ἄδοντες* Αριστοφ. *Αχ.* 1231), παρακινώντας τον να τραγουδήσει και προφανώς να χορέψει. Ο διπλός τύπος *Ἄρτεμιν* που συναντάται σε κώδικες, απορρίπτεται από τους περισσότερους εκδότες, παρόλο που γενικότερα ο διπλασιασμός είναι σπανιότερος από την παράλειψη λέξης σε τέτοιες περιπτώσεις. Στην έκδοση του Barrett (1964: 169-70) η διαγραφή του δεύτερου τύπου *Ἄρτεμιν* είναι καθαρά υποκειμενική επιλογή.

<sup>14</sup> Barrett 1964: 169.

<sup>15</sup> Kavoulaki 1996: 15.

<sup>16</sup> Athanassaki 2018: 88.

Στο σύντομο αυτό προτρεπτικό άσμα το προσδιοριστικό επίθετο *οὐρανίαν* αποκτά ιδιαίτερη σπουδαιότητα. Το επίθετο συναντάται δύο φορές στον *Ιππόλυτο* αποδιδόμενο στην Άρτεμη (59 & 166), ενώ επεξηγείται στο στίχο 67, ως αυτή που κατοικεί στο μεγάλο ουρανό (*ἃ μέγαν κατ' οὐρανὸν ναίεις*). Επρόκειτο για λατρευτικό επίθετο που παραδοσιακά, ειδικά στην Αττική, προσδιόριζε την Αφροδίτη, διακρίνοντας τη διπλή φύση της λατρείας της με τη μορφή της Ουράνιας θεότητας και της Πανδήμου.<sup>17</sup> Ως προς την αντιμετάθεση των επιθέτων η Christiane Sourvinou-Inwood σχολιάζει: «Since, to my knowledge, Artemis did not have the cult title *ourania*, while the cult of Aphrodite Ourania was an important Athenian cult, I submit that, though of course all Olympian divinities were *οὐράνιοι*, 'heavenly', in this context Hippolytos' use of Aphrodite's cult title *οὐρανία* to refer to Artemis would have registered with the audience as illustrating his unbalanced privileging of Artemis at the expense of Aphrodite that Aphrodite had just spoken of».<sup>18</sup> Η λατρεία της θεάς ως Ουράνιας και αργότερα ως Πανδήμου είχε καθιερωθεί στην Αττική από τον Αιγέα και το Θησέα αντίστοιχα.<sup>19</sup> Στον *Ιππό-*

<sup>17</sup> Πρβλ. Ευρ. Απόσπ. Φαέθ. 781.15 (TG r F S & N), Ξεν. Συμπ. 8.10, Πλάτ. Συμπ. 180d8.

<sup>18</sup> Sourvinou-Inwood 1997: 176 & 2003: 327.

<sup>19</sup> Η γέννηση του Θησέα αποτελεί ανταμοιβή της Ουράνιας Αφροδίτης στον Αιγέα, ο οποίος καθιέρωσε τη λατρεία της θεάς στην Αττική, έπειτα από ένα δελφικό χρησμό που ζητούσε τον κατευνασμό της, προκειμένου ο Αιγέας να αποκτήσει διάδοχο (Mills 1997). Ο Πausανίας (Ελλ. Περ. 1.22.3) συνδέει τη λατρεία της ως Πανδήμου με το συνοικισμό της Αττικής από τον Θησέα: *Αφροδίτην δὲ τὴν Πάνδημον, ἐπεὶ τε Ἀθηναίους Θησεὺς ἐς μίαν ἤγαγεν ἀπὸ τῶν δῆμων πόλιν, αὐτὴν τε σέβεσθαι καὶ Πειθῶ κατέστησε* (βλ. επ. Rosenzweig 2004: 157 κ.ε., Larson 2007: 118-9). Στο πλατωνικό *Συμπόσιο* (180d) γίνεται λόγος για δυο διαφορετικές θεότητες, η πρώτη κόρη του Ουρανού χωρίς μητέρα, η δεύτερη κόρη του Δία και της Διώνης · στην ιδιαίτερη λατρεία τους αναφέρεται ο Ιωάννης Συκουτρής (2001: 42, υποσημ. 1 & 2).

λυτο όμως παρατηρείται το πιθανότατα ανοίκειο φαινόμενο της γενικότερης αντιστροφής της εικόνας των δυο θεοτήτων που πλαισιώνουν τη δράση, της Αφροδίτης και της Άρτεμης. Η εσκεμμένη αυτή αντιστροφή επιβεβαιώνει την ψυχολογική ταλάντευση του ίδιου του Ιππολύτου, ο οποίος αρνείται να ενηλικιωθεί, να αφιερωθεί στη λατρεία και δικαιοδοσία της Αφροδίτης και να ενταχθεί στην πολιτική κοινωνία.<sup>20</sup>

Η παρουσία της τιμωμένης θεάς οπτικοποιείται από το άγαλμα –εφόσον πράγματι υπήρχε στη σκηνή – στο οποίο κατευθύνεται η πομπή, ενώ η ίδια η πομπή από μόνη της αποτελεί θέαμα για τη θεά, αλλά συνάμα «the procession makes manifest the very presence of the superhuman in the community».<sup>21</sup> Η ομάδα των κληγών σκοπεύει να προσελκύσει την προσοχή της Άρτεμης, ώστε να δεχτεί την προσφορά και να εισακούσει την προσευχή του Ιππολύτου. Η ίδια η θεά δεν απαντά άμεσα, αλλά όπως σχολιάζει η Froma Zeitlin, η Άρτεμη ανταποκρίνεται στο ρόλο της τιμωμένης θεάς στην Έξοδο· τότε γίνεται θεατής του πάθους του ήρωα,<sup>22</sup> θεώμενη τα βασίδια του Ιππολύτου, όχι το τραγούδι, το χορό ή την πομπή του Προλόγου. Τα τελευταία γίνονται θέαμα για την Αφροδίτη, τέρποντάς την πολύ λιγότερο από το θέαμα που βλέπει η Άρτεμη στο τέλος, τον ήρωα δηλαδή έτοιμο να ξεψυχήσει.

---

<sup>20</sup> Budin 2016: 44-46.

<sup>21</sup> Kavoulaki 1996: 38. Για τη λειτουργία του αγάλματος ως αναπλήρωση της παρουσίας της θεότητας κάνει λόγο η Steiner (2001, βλ. επ. Petridou 2015: 54 & 61). Η ιδέα της επικοινωνίας μέσω του (υποτιθέμενου) αγάλματος επανέρχεται στο στίχο 1097 (*ὑστατον γάρ σ' εἰσορῶν προσφθέγγομαι*), στον οποίο ο Ιππόλυτος απευθύνει τον (κατά τη γνώμη του) ὑστατο χαιρετισμό στη θεά· πράγματι είναι η τελευταία φορά που ο ήρωας αντικρίζει την Άρτεμη, καθώς στην Έξοδο αδυνατεί να δει την (πραγματική πλέον) μορφή της (1391-3).

<sup>22</sup> Zeitlin 1996: 266.

Ο ύμνος του Ιππολύτου και του Χορού των κυνηγών που ακολουθεί αποτελεί ένα χαιρετισμό της ομάδας προς την Άρτεμη. Οι αιολικοί στίχοι, κυρίως γλυκάνειοι, αποτελούν σύνηθες μέτρο για τέτοιου είδους ύμνους.<sup>23</sup>

*πότνια πότνια σεμνοτάτα,  
Ζηνός γένεθλον,  
χαῖρε χαῖρέ μοι, ὦ κόρα  
Λατοῦς Ἄρτεμι καὶ Διός,  
καλλίστα πολὺ παρθένων,  
ἄ μέγαν κατ' οὐρανὸν  
ναίεις εὐπατέρειαν αὐ-  
λάν, Ζηνός πολύχρυσον οἶκον.  
χαῖρέ μοι, ὦ καλλίστα  
καλλίστα τῶν κατ' Ὀλυμπον. (Εὐρ. Ἴππ. 61-71)*

Οι William Furley και Jan Bremer χαρακτηρίζουν το συγκεκριμένο ύμνο ως προσόδιον που άδεται από τους κυνηγούς στην πομπή τους προς το βωμό.<sup>24</sup> Πρόκειται για ένα χαιρετισμό στη θεά Άρτεμη, την κόρη του Δία και της Λητώς, η οποία αποτελεί για τους νέους αυτούς την ομορφότερη από όλες τις παρθένους, αλλά και τις θεές που κατοικούν στον Όλυμπο στο ουράνιο χρυσό παλάτι του Δία, ως κόρη προερχόμενη από καλή γενιά (εὐπατέρειαν). Αποτελεί πρόσκληση να προσέλθει η θεά, καθώς σκοπός είναι να δεχτεί την προσφορά που αποθέτουν οι κυνηγοί, να χαρεί τον ύμνο και το προσφερόμενο θέαμα, παρόλο που για τον ήρωα η συντροφιά της είναι δε-

<sup>23</sup> Barrett 1964: 168.

<sup>24</sup> Furley & Bremer 2001: 315.

δομένη και συνεχής στους τόπους κυνηγιού και αισθάνεται διαρκώς – πιθανότατα και η ομάδα των κυνηγών,<sup>25</sup> που συμμετέχει στην εκτέλεση του ύμνου – την παρουσία της θεάς.<sup>26</sup> Ο Barrett συσχετίζει τον ύμνο με τον αντίστοιχο προς την Αφροδίτη πριν από την είσοδο της Άρτεμης (1268-81), ωστόσο θεωρεί την αντιθετική εξύμνηση και εμφάνιση των θεοτήτων, ως τη συνέχεια μιας σύγκρουσης ανάμεσα στις δυο θεϊκές δυνάμεις που πρωταγωνιστούν.<sup>27</sup>

Το τρις επαναλαμβανόμενο στο σύντομο αυτό άσμα ρήμα *χαίρειν* προσδίδει ιδιαίτερο χαρακτήρα στην επικοινωνία των κυνηγών με την Άρτεμη. Ο William Race εκλαμβάνει τη συνήθη χρήση του ρήματος σε ύμνους ως επιτομή στη σχέση των θνητών και των θεών, που αναπτύσσεται μέσω των ύμνων.<sup>28</sup> Οι Furley και Bremer επισημαίνουν την υμνητική λειτουργία των λέξεων *χάρις, χαίρω, χαρίζομαι*: «are basic vocabulary of the hymnodist

---

<sup>25</sup> Η συμμετοχή του Ιππολύτου στην εκτέλεση του ύμνου δεν είναι βέβαιη και ο ήρωας ίσως να παρέμενε σιωπηλός. Ωστόσο ο Barrett (1964: 169) επισημαίνει την εξάρχουσα λειτουργία του: «Hippolytus is leader of the celebrants, both as their master and as Art.'s especial votary, and his leadership is marked by his preceding them on to the scene; he cannot, surely, remain silent while they sing his goddess's praises, but must sing with them as their *ἑξαρχος*».

<sup>26</sup> Εν αντιθέσει, ο Χορός στους αριστοφανικούς *Ιππείς* καλεί τον Ποσειδώνα (551-64) και την Αθηνά (581-94) με δυο ύμνους στα ίδια παραδοσιακά μέτρα να προσέλθουν και να συμμετάσχουν στους χορούς του. Οι δύο «απόντες» σε αυτή την περίπτωση θεοί προσκαλούνται από το Χορό μέσα από το τραγούδι (*δεῦρ' ἔλθ' εἰς χορόν* 551 & *δεῦρ' ἀφικουῖ* 586). Η «συμμετοχή» των θεών στους χορούς προς τιμήν τους γίνεται εμφανής από το ότι παρουσιάζονται ως *συγχορευταί* και *συνεορτασταί* «guiding the minds, the voices, the steps, and the actions of mortals» (Athanasaki 2018: 87).

<sup>27</sup> Το σύντομο αυτό τραγούδι ο Barrett (1964: 391 κ.ε.) το εκλαμβάνει ως τέταρτο χορικό στάσιμο και όχι ως ένα ιντερολούδιο ανάμεσα στις δυο, από τις τρεις σκηνές της Εξόδου (βλ. επ. Halleran 1995: 255).

<sup>28</sup> Race 1982: 8.

in expressing this mood of reciprocal pleasure. In particular the perfect participle of *χαρίζομαι*, *κεχαρισμένος* and its related adverb, *κεχαρισμένως*, become almost technical terms for the 'pleasing' or 'proper' dispatch of religious duties. [...] The singers express their gratitude, *χάρις*, toward the god through worshipful address; in return they hope the god will be pleased, *χαίρει*, and grant them his supportive grace, *χάρις* again, so that they may enjoy life, *χαίροντες*». <sup>29</sup> Μάλιστα, όπως παρατηρεί ο Elroy Bundy πρέπει να επιβεβαιωθεί ότι ο θεός εισάκουσε το χαιρετισμό από τον υμνωδό και για το λόγο αυτό επαναλαμβάνεται ως μνεία στην αρχή και στο τέλος του ύμνου ή της προσευχής, πολλές φορές ακόμη και ενδιάμεσα, <sup>30</sup> όπως στο τραγούδι των κυνηγών το ρήμα *χαίρειν*, με το οποίο καλείται η Άρτεμη να χαρεί για το ανάθημα του Ιππολύτου, το τραγούδι και το χορό των κυνηγών.

Στον *Ιππόλυτο* ωστόσο, το ρήμα *χαίρειν* προϋδεάζει συνήθως για αποχωρισμό ή φυγή. Ο ύμνος προς την Άρτεμη αποτελεί ουσιαστικά ένα αποχαιρετιστήριο άσμα των νεαρών κυνηγών καθώς πρόκειται να παύσουν προσωρινά τη λατρεία της Άρτεμης εξερχόμενοι από τη σκηνή. Το ρήμα *χαίρειν* στις περισσότερες περιπτώσεις που συναντάται στον *Ιππόλυτο* πιθανότατα δηλώνει την απομάκρυνση και τον αποχαιρετισμό (κυριολεκτικό ή μεταφορικό και ειρωνικό) των ηρώων. <sup>31</sup> Στη συγκεκριμένη περίπτωση φανερώνει την ολοκλήρωση της επικοινωνίας, η οποία είναι διαρκής από όταν

---

<sup>29</sup> Furley & Bremer 2001: 52-64. Για ρήματα και εκφράσεις που χρησιμοποιούνται σε ύμνους και προσευχές προς τους θεούς και ειδικότερα για συνώνυμα του *χαίρειν* κάνει λόγο ο Bundy (1972: 49-54).

<sup>30</sup> Bundy 1972: 53.

<sup>31</sup> Το ρήμα συναντάται στους στίχους 113, 357, 1059, 1094, 1453, 1440. Από τον *Ιππόλυτο* χρησιμοποιείται σε τέσσερις περιπτώσεις: στο στίχο 113 με ειρωνική σημασία (*χαίρειν*), ως αποστασιοποίηση του νεαρού ήρωα από τη θεά Αφροδίτη και τη λατρεία της, στο στίχο 1094 (*χαιρέτω*) για να εκφράσει τον αποχαιρετισμό του Ιππολύτου προς την πόλη της Τροιζήνας, πριν τη φυγή του, στο στίχο 1440 (*χαίρουσα*) ως οριστικός αποχαιρετισμός προς

ο ήρωας βρισκόταν στον *ἀκήρατον λειμῶνα* και κορυφώνεται μπροστά στο ανάκτορο του Θησέα. Με την είσοδο στον οίκο του Θησέα η επικοινωνία με τη θεά διακόπτεται προσωρινά, χωρίς να γίνεται καμία αναφορά πλέον από το νεαρό ήρωα στο όνομά της, μέχρι την άμεση πλέον επικοινωνία, η οποία λαμβάνει χώρα στην Έξοδο (1389 κ.ε.). Για το λόγο αυτό η προαναφερθείσα άποψη της Zeitlin, ότι η Άρτεμη ανταποκρίνεται στο ρόλο της τιμώμενης θεάς στην Έξοδο,<sup>32</sup> πράγματι ισχύει εν μέρει, καθώς για τον ήρωα παραμένει ζωντανή, αν και διακόπτεται προσωρινά, ενώ δραματοποιείται για τους θεατές στη σύντομη τελετουργία του Προλόγου, οπτικοποιείται και ολοκληρώνεται με πληρότητα στην Έξοδο. Πρέπει να σημειωθεί επίσης ότι οι κυνηγοί, από τους οποίους εκτελείται το χορικό και εκφέρουν το χαιρετισμό (*χαῖρε*), πιθανότατα δεν είναι παρόντες κατά την εμφάνιση της θεάς στην Έξοδο, οπότε είναι αναμενόμενος και δικαιολογημένος ο αποχαιρετισμός στον Πρόλογο.

Ο ήρωας, όταν εισέρχεται στον κλειστό χώρο του οίκου, μένει χωρίς την προστασία της θεάς· εντός του οίκου η Τροφός θα θέσει σε δράση το τελευταίο μέρος του σχεδίου της Αφροδίτης, καθώς ο εσωτερικός χώρος του τραγικού οίκου αποτελεί γυναικεία επικράτεια στην οποία οι άνδρες χάνουν την δύναμή τους.<sup>33</sup> Η μορφή της Αφροδίτης συνεχίζει να επισκιάζει το χώρο της σκηνής, παρά την απομάκρυνσή της, εφόσον στο άγαλμά της απευθύνεται ο Θεράπωντας (114-20), πριν εισέλθει και ο ίδιος στο ανάκτορο.

---

την Άρτεμη και τέλος, στο στίχο 1453 (*χαῖρε*) ως αποχαιρετισμός προς το Θησέα. Ο Barrett (1964: 180) εκλαμβάνει το *χαίρειν* στο στίχο 113 με τη σημασία της οριστικής διακοπής των σχέσεων, την πλήρη αποστασιοποίηση του ήρωα από την Αφροδίτη.

<sup>32</sup> Zeitlin 1996: 266.

<sup>33</sup> Όπως σημειώνει η Froma Zeitlin (1985: 73) η είσοδος των ανδρών στο εσωτερικό του οίκου καταλήγει στην καταστροφή τους. Ο Mendelsohn (2002: 39 κ.ε.) επίσης, θεωρεί ως σύμβαση του δράματος ότι οι άνδρες τοποθετούνται εκτός και οι γυναίκες εντός του οίκου.

Επανεστιάζοντας στο τραγούδι των κυνηγών, είναι σημαντικό να επισημανθεί η σημασία των επιθέτων *πότνια* και *καλλίστα*, τα οποία αποκτούν ιδιαίτερη σπουδαιότητα, άμεσα σχετιζόμενα με τελετουργικά και λατρευτικά συμφραζόμενα. Ο ύμνος αρχίζει με την επίκληση της θεάς ως *πότνια*, με επανάληψη μάλιστα του επιθέτου. Η χρήση του φαίνεται να παραπέμπει στην ταύτιση της Άρτεμης με την *πότνια θηρῶν*, τη δέσποινα ή αρχόντισσα της άγριας ζωής.<sup>34</sup> Η χρήση του επομένως απόλυτα ως «αφέντρα» ή «κυρά» από την ομάδα των κυνηγών, δηλώνει την αποδοχή της Άρτεμης ως αρχηγού. Ο Αντώνιος Κεραμόπουλος αναφέρει την εύρεση δυο επιγραφών στην Ακρόπολη των Αθηνών, εκ των οποίων η μία χαρακτηρίζει την Αφροδίτη *πότνια τῶν ἀγαθῶν* και η άλλη την επικαλείται ως «*μεγάλη σεμνή Πάνδημη Αφρ[οδίτη]*», λατρευτικά επίθετα που συναντώνται επανειλημμένα στον *Ιππόλυτο*, πιθανότατα με ευρύτερα γνωστή τη λατρευτική τους χρήση.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Γενικότερα είναι ένας χαρακτηρισμός συνήθης για θηλυκές θεότητες· στον Όμηρο συναντάται μόνο μια φορά να προσδιορίζει την Άρτεμη ως *πότνια θηρῶν* (*πότνια θηρῶν*, Άρτεμις *ἀγροτέρη* Ομ. Ίλ. 21.470). Ο Ευστάθιος Θεσσαλονίκης (*Παρ. εἰς Ὀμήρ. Ίλ.* 539 = *SIL Φ* 470) ερμηνεύει ως δέσποινα τη σημασία της λέξης στον Όμηρο: *Ἄδηλον εἴτε πότνια θηρῶν ἢ Ἄρτεμις λέγεται, ἤγουν ἢ εἰς τὸ θηρεύειν πότνια, εἴτε ἀγροτέρα θηρῶν, ἤτοι ἀγρευτική τῶν θηρίων. οἱ δὲ παλαιοὶ ἀντὶ τοῦ δεσπότις ἐνταῦθα νοοῦσι τὸ πότνια. Ανακρέων οὖν φησι μεταλαβῶν «δέσποινα Ἄρτεμι θηρῶν». ὅτι δὲ καὶ ἀπολύτως ἀγροτέρα λέγεται Ἄρτεμις ἐπιθετικῶς [παρ' Ἀττικοῖς] δηλοῦσιν ἄλλοι τε καὶ ὁ Κωμικός, ἐν οἷς λέγει κατὰ χιλίων τῆι Ἀγροτέραι εὐξασθαι (βλ. επ. Petrovic 2010: 210-2). Σε συνάφεια με την ερμηνεία του Ευσταθίου βρίσκονται και τα λόγια του Θεράποντα, ότι οι θεοί πρέπει να αποκαλούνται δεσπότες (89, Barrett 1964: 176). Ο χαρακτηρισμός *πότνια* χρησιμοποιείται κατά κύριο λόγο στον Ευριπίδη για θηλυκές θεότητες και ημι-θεοποιημένες αφηρημένες έννοιες: *χθών*, *νύξ*, *λήθη*, *αἰδώς*, *τύχη*, *ἀνάγκη*, *σοφία*: *Ἀνδ.* 492, *Ὀρ.* 853, 1249, *Ἡλ.* 487 (Denniston 2010: 188).*

<sup>35</sup> Κεραμόπουλος 1929: 75.



Μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το επίθετο *καλλίστα*, το οποίο επαναλαμβάνεται τρεις φορές στο συγκεκριμένο τραγούδι. Στα δράματα του Ευριπίδη συναντάται αρκετά συχνά ως προσδιοριστικό της Αφροδίτης, το οποίο σαφώς έχει σχέση με την ομορφιά.<sup>36</sup> Ο προσδιορισμός αυτός, όταν αποδιδόταν στην Άρτεμη, πιθανότατα να λάμβανε διαφορετική σημασία, αναγόμενος στη σχέση της θεάς με την Καλλιστώ.<sup>37</sup> Η διπλή προλογική επίκληση του Χορού των κυνηγών και του Ιππολύτου στην Άρτεμη ως *καλλίστα* (66 & 70-1), παρόλο που είναι πιθανό να σχετίζεται με το προσωνύμιο *Καλλίστη* (το οποίο καταγράφει ο Πausanίας ως λατρευτικό επίθετό της τόσο στην Αθήνα, όπου αναφέρεται ότι λατρευόταν στην Ακαδημία, όσο και στην Αρκαδία),<sup>38</sup> φαίνεται εδώ να λειτουργεί συγκριτικά σε σχέση με την ομορφιά.<sup>39</sup> Η γενική συγκριτική που ακολουθεί τη δεύτερη επίκληση προσδίδει αξιολογικό χαρακτήρα ως προς τη σωματική ανωτερότητα της Άρτεμης. Η αντίθεση όμως με το *κακίστην* (13), που αναφέρεται στην Αφροδίτη, δίνει στην Άρτεμη, όπως φαίνεται, όχι μόνο σωματική, αλλά και ηθική ανωτερότητα απέναντι στην πρώτη. Η αξιολογική σύγκριση ανάμεσα στην

---

<sup>36</sup> Ευρ. Φαέθ. 232 (TGrF 781: 19): *Κύπρι θεῶν καλλίστα*, Έλ. 1348-9: *καλλίστα τότε πρῶτα μακάρων Κύπρις*, I.A. 553: *ὦ Κύπρι καλλίστα*. Μία φορά προσδιορίζει την Ειρήνη: *Εἰρήνη βαθύπλουτε καὶ καλλίστα μακάρων θεῶν* (NFP 71, TGrF 453)· ο Barrett (1964: 170) σημειώνει τη χρήση του επιθέτου ως λατρευτικού της Άρτεμης ως γυναικείας θεότητας· αντίθετα, για την Αφροδίτη σημειώνει ότι δεν υπάρχουν μαρτυρίες για λατρευτική χρήση του.

<sup>37</sup> Budin 2016: 84.

<sup>38</sup> Πaus. Έλλ. Περ. 1.29.2.

<sup>39</sup> Ο περιηγητής αναφέρει την ύπαρξη ιερού της Άρτεμης Καλλίστης στην Αρκαδία, δίπλα στον τάφο της Καλλιστώς, συζύγου του Λυκάονα (Πaus. Έλλ. Περ. 8.35.8). Το επίθετο *καλλίστη* οι Hornblower & Spawforth (1996: 671-2) το αναφέρουν ως χαρακτηριστικό της Άρτεμης, στηριζόμενοι κυρίως σε μεταγενέστερες πηγές.

Άρτεμη και την Αφροδίτη, αλλά και τις υπόλοιπες θεότητες, προσδίδει ερωτικό χαρακτήρα στο περιεχόμενο του ύμνου, ως εγκώμιο αγαπημένου προσώπου, που υπερέχει στην ομορφιά και την ηθική.

Γενικότερα η επικοινωνία του Ιππολύτου με την Άρτεμη, έκφραση της οποίας είναι και ο ύμνος των κυνηγών, χτίζεται πάνω σε ερωτικά μοτίβα, δίχως απαραίτητα να σημαίνει ότι είναι αποκλειστικά ερωτική η επικοινωνία ή ερωτικό το τραγούδι. Ο Kovacs σημειώνει την ερωτική διάσταση της γλώσσας που χρησιμοποιείται από το Χορό και τον Ιππόλυτο, ο οποίος «bids his men sing a hymn to the heavenly child of Zeus, in whose care they are. These last words point at once to the mutual tie that binds worshiper and deity. This tie is the basis for the hymn that follows, a hymn full of the superlatives and honorific epithets that the language of love shares with that of religion».<sup>40</sup> Η αγαπημένη (θεά) περιγράφεται σαν να βρίσκεται στο πολύχρυσο παλάτι του πατρός της (*εὐπατέρειαν αὐλάν, πολύχρυσον οἶκον*) δεχόμενη ένα ερωτικό (από)χαιρετισμό από τον αγαπημένο της. Ο κῶμος των κυνηγών παρότι θρησκευτικός (religious), όπως τον χαρακτηρίζει ο Malcolm Heath, εκτελεί, ως προς τα χαρακτηριστικά του, ένα παρακλανσίθυρον ἄσμα, στο οποίο οι νεαροί, με κορυφαίο τον Ιππόλυτο, εξαίρουν την ομορφιά του ερωμένου προσώπου, το οποίο στέκεται ψηλά (*οὐρανίαν 59, κατ' οὐρανὸν ναίεις 67-8*) και παρακολουθεί.<sup>41</sup> Η ερωτική διάσταση της επικοινωνίας ανάμεσα στον Ιππόλυτο και την Άρτεμη, επισφραγίζεται από την εναπόθεση του στεφάνου. Η εναπόθεση εξάλλου στεφάνων από νεαρούς κωμαστές στους παραστάδες του οίκου της ερωμένης είναι ένα μοτίβο που

---

<sup>40</sup> Kovacs 1980 (a): 134. Παναγιωτοπούλου 2016: 59.

<sup>41</sup> Heath 1988: 182.

προτάσσει ο Frank Copley στην εισαγωγή του για τα παρακλανσίθυρα ερωτικά τραγούδια.<sup>42</sup>

Η σύγκριση του ύμνου προς την Άρτεμη στον *Ιππόλυτο* με τον υμέναιο στο *Φαέθοντα* του Ευριπίδη, φανερώνει σημαντικές ομοιότητες, οι οποίες ενισχύουν την επιχειρηματολογία για την ερωτική φύση του τραγουδιού. Ο ύμνος του *Φαέθοντα* έχει ως αποδέκτη την Αφροδίτη και αποτελεί στην ουσία ένα μακαρισμό του γαμπρού Φαέθοντα, ο οποίος πρόκειται να νυμφευτεί εν αγνοία του μια από τις ετεροθαλείς αδελφές του. Ο ύμνος εκτελείται από μια ομάδα κοριτσιών, ένα δεύτερο χορό, όπως ο ύμνος προς την Άρτεμη στον *Ιππόλυτο* από τον κῶμο των κυνηγών.<sup>43</sup> Του μακαρισμού του Φαέθοντα προηγείται μια υμνητική αναφορά στην Αφροδίτη, για την οποία ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί τα ίδια επίθετα (*οὐρανίαν, πότνιαν, καλλίστα*), σε παρόμοια λεξιλογικά και νοηματικά συμφραζόμενα με τον κῶμο των κυνηγών στον *Ιππόλυτο*, ενώ η εικόνα του μεγαλοπρεπή χρυσού πατρικού οίκου λειτουργεί ως κοινό σκηνικό ανάμεσα στις δυο περιπτώσεις.

---

<sup>42</sup> Copley 1956: 1-3· πρβλ. Ασκληπιάδου *Επιγράμματα* 5.145. Ο André Jean Festugière (1960: 15) κάνει λόγο για κατοχή του Ιππολύτου από την Άρτεμη (possessed by her), ώστε «the being who lives in him is his beloved. Now when the beloved person is a divine being, we then speak of mystical love».

<sup>43</sup> Σύγκριση των δεύτερων Χορών στο δράμα επιχειρεί η Rosa Andújar (2020), εστιάζοντας κυρίως στο Χορό των παρθένων στον *Φαέθοντα* και τη λειτουργία του χορικού που εκτελείται ως υμέναιος και μακαρισμός του γαμπρού.

Υμῆν Υμῆν.

τὰν Διὸς οὐρανίαν ἀείδομεν,  
 τὰν ἐρώτων πότνια, τὰν παρθένους  
 γαμήλιον Ἀφροδίταν.  
 πότνια, σοὶ τὰδ' ἐγὼ νυμφεῖ' ἀείδω,  
 Κύπρι θεῶν καλλίστα,  
 τῶι τε νεόζυγι σῶι  
 πῶλωι τὸν ἐν αἰθέρι κρύπτεις,  
 σῶν γάμων γένναν  
 ἃ τὸν μέγαν  
 τᾶσδε πόλεως βασιλῆ νυμφεύει  
 ἄστερωποῖσιν δόμοισι χρυσέοις  
 ἀρχὸν φίλον Ἀφροδίτα·  
 ᾧ μάκαρ, ᾧ βασιλεὺς μείζων ἔτ' ὄλβον,  
 ὃς θεὰν κηδεύσεις  
 καὶ μόνος ἀθανάτων  
 γαμβρὸς δι' ἀπείρονα γαῖαν  
 θνατὸς ὑμνήσῃ.  
 (Ευρ. Φαέθ. 227-44 = TGrF F781.14-31)

ΙΠ. ἔπεσθ' αἰδοντες ἔπεσθε  
 τὰν Διὸς οὐρανίαν  
 Ἄρτεμιν, ἃ μελόμεσθα.  
 ΙΠ. ΚΑΙ ΘΕΡΑΠΙΟΝΤΕΣ  
 πότνια πότνια σεμνοτάτα,  
 Ζηνὸς γένεθλον,  
 χαῖρε χαῖρέ μοι, ᾧ κόρα  
 Λατοῦς Ἄρτεμι καὶ Διός,  
 καλλίστα πολὺ παρθένων,  
 ἃ μέγαν κατ' οὐρανὸν  
 ναίεις εὐπατέρειαν ἀν-  
 λάν, Ζηνὸς πολὺ χρυσον οἶκον.  
 χαῖρέ μοι, ᾧ καλλίστα  
 καλλίστα τῶν κατ' Ὀλυμπον.  
 (Ιππ. 58-71)

Ἡ λεξιλογικὴ κυρίως ομοιότητα των δυο ασμάτων καταδεικνύει, εκτός από την ερωτικὴ διάσταση του ὕμνου των κυνηγῶν, και την εσκεμμένη αντιστροφή των επιθέτων ανάμεσα στις δυο θεότητες, για την οποία έγινε λόγος προηγουμένως. Αν και ο ὕμνος στο Φαέθοντα είναι πιθανότατα μεταγενέστερος,<sup>44</sup> ο Ευριπίδης βασίζεται προφανώς σε παραδοσιακά ερωτικά

<sup>44</sup> Ο Φαέθοντας χρονολογείται με βάση τις αναλύσεις στους ιαμβικούς τρίμετρους στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 420 π.Χ. (Lesky 1993: 392). Οι ομοιότητες που παρουσιάζουν τα παρατιθέμενα χωρία (στη μορφή, στη γλώσσα και την εκτέλεση) είναι σημαντικές για τη σχέση των δυο δραμάτων, την οποία ενισχύει και η άμεση αναφορά στον ήρωα Φαέθοντα στο δεύτερο χορικό Στάσιμο (732-41). Ο Charles Segal (1979: 156) προχωρά μάλιστα σε μια

ποιητικά μοτίβα και λατρευτικά επίθετα προσαρμόζοντάς τα στην πρόθεσή του να αντιστρέψει την εικόνα της Άρτεμης και της Αφροδίτης στον *Ιππόλυτο*.

Η προσευχή του Ιππολύτου στη θεά Άρτεμη ακολουθεί την απόθεση του στεφάνου κατά τον Barrett, δίχως όμως να επιβεβαιώνεται από το κείμενο.<sup>45</sup> Παρόλο που δεν έχει ιδιαίτερη σπουδαιότητα για την επίτευξη της επικοινωνίας η χρονική σειρά με την οποία εκτελούνται τα τελετουργικά βήματα στο συγκεκριμένο ύμνο, στις περισσότερες θυσίες και τελετουργίες η προσευχή προηγείται της προσφοράς προς την τιμώμενη θεότητα.<sup>46</sup> Με κριτήριο λοιπόν την πλειονότητα των περιπτώσεων ο Ιππόλυτος πιθανότατα φέρει στα χέρια του τον στέφανο μέχρι και το τέλος της προσευχής του.<sup>47</sup>

---

ενδιαφέρουσα σύγκριση του Ιππολύτου με τον Φαέθοντα, η μορφή του οποίου προβάλλεται στο δεύτερο χορικό Στάσιμο, ως ένας ήρωας αμαξηλάτης που γνώρισε παρόμοιο τέλος (βλ. επ. Reckford 1972).

<sup>45</sup> Barrett 1964: 170, Halleran 1995: 154.

<sup>46</sup> Μοναδική εξαίρεση φαίνεται να αποτελεί η θυσία προς τον κατ' επίφαση νεκρό Μενέλαο στην *Ελένη* (1581-8) του Ευριπίδη, στην οποία για λόγους δραματικής οικονομίας η προσφορά προηγείται της προσευχής: αν η προσευχή προς τον Ποσειδώνα εκφερόταν πριν τη θυσία, η σκευωρία των Ελλήνων θα αποκαλυπτόταν πριν την ολοκλήρωση της τελετουργίας.

<sup>47</sup> Ο Ευστάθιος Θεσσαλονίκης (*Παρ. εις Όμηρ. Ίλ.* 24.42 = *SIL A 14*) σημειώνει ως προς τη σημασιολογική διαφορά ανάμεσα στο *φέρειν* και *ἔχειν*: *ἐπὶ βάρους ἀχθεινοῦ κυρίως τὸ φέρειν διὸ τὸ στέμμα οὐ φέρει ὁ Χρῦσης, ἀλλ' ἐν χερσὶν ἔχει ὡς ἐλαφρόν* (πρβλ. *Ομ. Ίλ.* 1.15: *στέμματ' ἔχων ἐν χερσὶν*). Στον *Ιππόλυτο* ο ομώνυμος ήρωας κοσμήσας φέρει (74) τον στέφανο, παρόλο που δεν μαρτυρείται πουθενά ότι πρόκειται για βάρος ἀχθεινόν. Πιθανότατα να υποδηλώνει ότι ο ήρωας φορά το στέφανο και δεν το έχει στα χέρια του, το αφαιρεί και το αποθέτει στο άγαλμα της Άρτεμης. Άλλωστε, σε αυτό συνηγορεί ο διακριτικός τίτλος στεφανηφόρος *Ιππόλυτος*, με τον οποίο παραδίδεται το δράμα.

σοὶ τόνδε πλεκτὸν στέφανον ἐξ ἀκηράτου  
 λειμῶνος, ᾧ δέσποινα, κοσμήσας φέρω,  
 ἔνθ' οὔτε ποιμὴν ἀξιοῖ φέρβειν βοτὰ  
 οὔτ' ἤλθέ πω σίδηρος, ἀλλ' ἀκήρατον  
 μέλισσα λειμῶν' ἠρινὴ διέρχεται,  
 Αἰδῶς δὲ ποταμίαισι κηπεύει δρόσοις,  
 ὄσοις διδακτὸν μηδὲν ἀλλ' ἐν τῇ φύσει  
 τὸ σωφρονεῖν εἴληχεν ἐς τὰ πάντ' αἰεί,  
 τούτοις δρέπεσθαι, τοῖς κακοῖσι δ' οὐ θέμις.  
 ἀλλ', ᾧ φίλη δέσποινα, χρυσέας κόμης  
 ἀνάδημα δέξαι χειρὸς εὐσεβοῦς ἄπο.  
 μόνωι γάρ ἐστι τοῦτ' ἐμοὶ γέρας βροτῶν·  
 σοὶ καὶ ξύνειμι καὶ λόγοις ἀμείβομαι,  
 κλύων μὲν ἀνδῆς, ὄμμα δ' οὐχ ὄρων τὸ σόν.  
 τέλος δὲ κάμψαιμι ὥσπερ ἠρξάμην βίου. (Ευρ. Ἰππ. 73-87)

Η προσευχή που συνοδεύει την προσφορά του Ιππολύτου αποκλίνει από τη συνήθη μορφή όσων προσευχών εκφέρονταν σε τέτοιου είδους τελετές, εκτός αν εκληφθεί ως σύνολο με τον ύμνο που τραγουδά ο Χορός των κυνηγών. Συνήθως η προσευχή ξεκινούσε με την επίκληση του θεού, με την παράθεση λατρευτικών ονομάτων και επιθέτων, της γενεαλογίας, ενδεχόμενης αναφοράς στα μέρη λατρείας και σε συγγενικές θεότητες. Ακολουθούσε ο έπαινος, το δοξαστικό μέρος της προσευχής με μνεία των δυνάμεων, των ιδιοτήτων, των παρελθουσών ευεργεσιών και της περιγραφής της θείας μορφής. Το αιτούμενο διατυπωνόταν στο τέλος. Η προσευχή ολοκληρωνόταν με το χαιρετισμό της θεότητας, συνήθως σε προστακτική.<sup>48</sup>

<sup>48</sup> Furley & Bremer 2001: 62-3, 52-64· βλ. επ. Bundy 1972: 49-54.

Στον *Ιππόλυτο* ο χαιρετισμός της Άρτεμης ολοκληρώνεται με το χορικό άσμα των κυνηγών. Ο ύμνος προς την Άρτεμη αποτελεί το εγκωμιαστικό μέρος της τελετουργίας με τη μεγαλοπρέπεια της εκτέλεσης από ομάδα χορευτών. Ο *Ιππόλυτος* στο ιαμβικό μέρος της προσευχής του περιορίζεται στην περιγραφή της προσφοράς και του αιτουμένου. Η απόδοση με ιάμβους και όχι με λυρικά μέτρα αποτυπώνει πιθανότατα τον καθημερινό και οικείο τρόπο της επικοινωνίας μεταξύ του ήρωα και της Άρτεμης.

Το μέρος της προσευχής που εκτελείται από τον *Ιππόλυτο* επικεντρώνεται σε τρία στοιχεία: στην ιδιαιτερότητα της προσφοράς με εστίαση στον τόπο από τον οποίο αυτή προέρχεται, στην ήδη υπάρχουσα επικοινωνία και σχέση με τη θεά Άρτεμη (ουσιαστικά μια αυτοαναφορική μνεία της σχέσης του με τη θεά και της εξαιρετής ευσεβείας του) και τέλος στο αιτούμενο, που είναι η διατήρηση της υφιστάμενης κατάστασης. Μπορούμε να φανταστούμε τον ήρωα να πλησιάζει το άγαλμα ή το βωμό της θεάς κρατώντας το στέφανο και επιδεικνύοντας την προσφορά του, καθώς την περιγράφει με λόγια.<sup>49</sup> Η επίδειξη της προσφοράς είναι σημαντική καθώς τονίζει τη μοναδικότητά της και ο ήρωας της αφιερώνει το μεγαλύτερο μέρος του λόγου του. Στην ανταποδοτική σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ ανθρώπων και θεών αντανακλάται η απόδοση στους θεούς ανθρώπινων συμπεριφορών: αντιπροσφορά για κάποια ωφέλεια ή ευεργεσία από το θεό.<sup>50</sup> Εντάσσεται

---

<sup>49</sup> Η σκηνή της προσφοράς απεικονίζεται σε ρωμαϊκή σαρκοφάγο του 2<sup>ου</sup> αιώνα μ.Χ. από τη Ρώμη (Galleria degli Uffizi 98, Firenze: LIMC Artemis/Diana 65 & Hippolytos I 18· Digital LIMC 8558). Ο γλύπτης προφανώς ακολουθώντας την ευριπίδεια εκδοχή παριστάνει τον στεφανηφόρο ήρωα να προσεύχεται στη θεά και να εναποθέτει στο βωμό εμπρός από το άγαλμα της Άρτεμης το στεφάνι (που ενδεχομένως φορούσε).

<sup>50</sup> Keyßner 1932: 133, Yunis 1988: 100-111 & 114 κ.ε..

δηλαδή στο πλαίσιο μιας σχέσης επικοινωνίας, η οποία εκφράζεται με μεγαλύτερη σαφήνεια στο λόγο του Ιππολύτου κατά των γυναικών στο δεύτερο επεισόδιο (616-24).

Κυρίως όμως είναι η εκτενής αναφορά στον τόπο από τον οποίο συλλέχθηκαν τα άνθη, που καθιστά εξαιρετικό το δώρο του Ιππολύτου προς τη θεά και όχι η καθαυτή αξία. Οι δυο πρώτοι στίχοι της προσευχής αποτελούν μια σύντομη περιγραφή του στεφάνου, το οποίο προσφέρει ο Ιππόλυτος. Πρόκειται για στεφάνι πλεγμένο από κλαδιά,<sup>51</sup> το οποίο έχει διακοσμηθεί (κοσμήσας) με άνθη. Η ίδια η σημασιολογική ευρύτητα της λέξης *στέφανος* επέτρεψε αρκετές διαφορετικές ερμηνείες, εκ των οποίων ενδιαφέρουσα είναι η ερμηνεία από το Φιλόχορο (3<sup>ος</sup> αι. π.Χ.): ο ιστορικός σχολιάζει ότι ο ήρωας στεφανώνει το ξόανο (άγαλμα) και στην *έν Άγραις Άρτεμιν* αφιερώνει τον ύμνο *ἐξ ἀκήρατου δὲ τῆς ἀδόλου καὶ ἀφθάρτου ... διανοίας, αλλά και τον ίδιο του τον εαυτό* (Σχόλ. Ευρ. 73 = FGrHist 3B 328.188), υπόθεση που παραπέμπει, κατά τη γνώμη μου, στα κύκνεια λόγια της Φαίδρας, η οποία αφιερώνει την ψυχή της προς τέρψη της Αφροδίτης (725-7).<sup>52</sup>

Η ιδιαιτερότητα του μέρους από το οποίο προέρχεται ο πλεκτός *στέφανος* γίνεται εμφανής από την έκταση της περιγραφής του. Πρόκειται για τον δις αναφερόμενο *ἀκήρατον λειμῶνα*, στον οποίο ελάχιστοι μπορούσαν

<sup>51</sup> Ο Barrett (1964: 171) ερμηνεύει το *κοσμήσας* ως τακτοποίηση των κλαδιών (arrange in order), ώστε να πάρουν σχήμα στεφάνου (βλ. επ. Yunis 1988: 112.)· θα μπορούσε όμως να αναφέρεται και στην προσθήκη ανθών επάνω στον ήδη πλεκτό στέφανο. Ο Segal (1965: 134-5) επισημαίνει την επανειλημμένη χρήση του επιθέτου *πλεκτός* (73, 761-2 & 806-7), που προσδιορίζει και την κακή τύχη της Φαίδρας να φτάσει στην Αθήνα.

<sup>52</sup> Ο Richard Hunter (2009) παραθέτει διάφορες ερμηνείες περί του *στεφάνου* του Ιππολύτου. Ο Robin Mitchell-Boyask (2008: 51) συσχετίζει τον *πλεκτόν στέφανον* με την *εἰρεσιώνη* κατά τη γιορτή των Πυανοψίων και των Θαργηλίων. Η *εἰρεσιώνη* όμως ήταν κλαδί στεφανωμένο με τούφες από μαλλί και φορτωμένο με καρπούς (πρβλ. Πλούτ. *Θησέας* 22.6. 2-6, *Αριστοφ. Ίππ.* 729).



να εισέλθουν.<sup>53</sup> Κατά την ερμηνεία του Barrett πρόκειται για ιερό μέρος αφιερωμένο στη θεά, απαγορευμένο για ανθρώπινη χρήση.<sup>54</sup> Ο Halleran επίσης, το εκλαμβάνει ως τέμενος της Άρτεμης, διακρίνοντας όμως στον τρόπο περιγραφής του από τον ήρωα λογοτεχνικά μοτίβα που προσδίδουν ερωτικό τόνο. Πρόκειται για χαρακτηριστικά που απαντούν στις περιγραφές τόπων στην ερωτική ποίηση, στην οποία το λιβάδι λογίζεται ως ή παραπέμπει σε μέρος ερωτικής συνεύρεσης.<sup>55</sup> Κατά συνέπεια, όπως συμπεραίνει ο Halleran, υπάρχει ένα παράδοξο στη ζωή του Ιππολύτου, καθώς επιχειρεί να μετατρέψει το παραδοσιακό ερωτικό μοτίβο του λιβαδιού σε ιερό χώρο της παρθένου θεάς Άρτεμης και όχι της Αφροδίτης.<sup>56</sup>

---

<sup>53</sup> Ως προς τη σημασία του *ἀκήρατος* ο Ευστάθιος Θεσσαλονίκης (*Παρ. εις Όμηρ. Ίλ.* 852.33 = *SIL* Λ 392) παρέχει μια διαφορετική ερμηνεία, η οποία αξίζει νομίζω να παρατεθεί, συγκρίνοντας τη σημασία του επιθέτου με το *ἀκήριος* και την *ἄτη*: *ὁ ἀκήριος γὰρ ἴσος εἶναι τῶι νεκρῶι δέδεικται, καὶ τὴν αὐτὴν ἐτυμολογίαν ἔχει, στέρησις γὰρ ἐν ἀμφοτέροις ψυχῆς. Ἐν δὲ ῥητορικῶι Λεξικῶι φέρεται, ὡς ὁ ἀκήριος οὐ μόνον ἄψυχος, ἀλλὰ καὶ ἄνοσος, ὕγιης, ἀθάνατος, μὴ ὑποκείμενος δηλονότι κηρί, ὁποῖος καὶ ὁ ἀκήρατος, ὁ ἐστερημένος δηλαδὴ κηρός καὶ ἄτης.* Η Shirley Barlow (1971: 98-9) θεωρεί τον *ἀκήρατον λειμῶνα* ως μεταφορική απεικόνιση της ανέγγιχτης ψυχῆς του Ιππολύτου και κυρίως της ακλόνητης πίστης του, ὥστε το *δρέπεσθαι* να αποκτά κι αυτό μεταφορική σημασία: «with neatness and great irony, they summarize Hippolytus' devotion, vulnerability and also arrogance». Ο Motte (1973: 102, υποσημ. 84) θεωρεί μάλιστα ότι η διπλή επανάληψη του *ἀκήρατος* παραπέμπει στις δυο απαγορεύσεις για την είσοδο στο *λειμῶνα*, του *φέρβειν* και του *σιδήρου*.

<sup>54</sup> Τέτοιοι τόποι αφιερωμένοι στους θεούς είναι γνωστοί από τις μαρτυρίες επιγραφών (Barrett 1964: 171).

<sup>55</sup> Τη συγκριτική διερεύνηση στη διακειμενικότητα της ερωτικής φύσης του λιβαδιού ανάμεσα στον *Ιππόλυτο*, τον ποιητή Ίβυκο (*PMG* 286) και τη *Σαπφώ* (*PLF* 2) επιχειρεί ο Bremer (1975: 271). Για την ερωτική φύση του λιβαδιού στην αρχαία γραμματεία κάνουν λόγο οι Cairns 1997 & Segal 1965.

<sup>56</sup> Halleran 1995: 154, Motte 1973: 100-104.

Την εικόνα του λιβαδιού συμπληρώνει η εικόνα της μέλισσας, η οποία αποδίδεται και στην Αφροδίτη ή τον Έρωτα (563) συμπλέκοντας την παρθενικότητα των προσώπων και την ερωτική ιδιαιτερότητα του χώρου.<sup>57</sup> Ως προς την ερωτική διάσταση του εντόμου, η Ruth Padel ερμηνεύει την εικόνα της μέλισσας ως κεντροφόρου έρωτα και μάλιστα θανάσιμου για τον ίδιο τον δράστη.<sup>58</sup> Η ίδια, όσο αφορά την εικόνα της μέλισσας– Αφροδίτης, προχωρά σε έναν τολμηρό συνειρμό, που συσχετίζει την ηδονή του έρωτα με τη γλυκύτητα και τον πόνο που προκαλεί το κέντρισμα του εντόμου με τη σεξουαλική διακόρευση, την εισχώρηση του ανδρικού μορίου. Την αντιφατική φύση του έρωτα συμπληρώνει για την Padel η γλυκύτητα του μελιού και το πικρό δηλητήριο του κεντριού.<sup>59</sup>

Τον ερωτικό χαρακτήρα της επικοινωνίας του ήρωα με τη θεά Άρτεμη περιορίζει και αναστέλλει εν μέρει η Αιδώς, η οποία σαν ποταμίσια δροσιά ποτίζει το μέρος.<sup>60</sup> Πρόκειται σαφώς για μια μεταφορική εικόνα που χρησιμοποιεί ο Ευριπίδης για να καταδείξει την ιερότητα του μέρους. Για τη σημασία της έννοιας της *αίδου*ς έχουν διατυπωθεί κατά καιρούς διαφορετικές απόψεις. Ο Dodds θεωρεί ως σκοπό του Ευριπίδη να προβάλλει τη φιλοσοφική θέση του για το διδακτό χαρακτήρα της, αντιπαραβάλλοντας τη θέση της Φαίδρας περί της διπλής φύσης της (385-7), τα λόγια του Ιππολύτου (79-

---

<sup>57</sup> Ο Elderkin (1939) καταδεικνύει τη σχέση της Άρτεμης με την εικόνα της μέλισσας, εστιάζοντας στο τρίπτυχο Άρτεμη, μέλισσα και Βριτόμαρτη (bee-maiden): βλ. επ. Cook 1895. Η απεικόνιση και η λατρεία της θεάς ως μέλισσας έχει συσχετιστεί συχνά με τη λατρεία της Άρτεμης Εφεσίας (*LIMC Artemis* II.1.1, βλ. επ. Knox 1983: 329). Για την παρομοίωση του Ιππολύτου ως μέλισσας κάνει λόγο ο Hunter (2009).

<sup>58</sup> Padel 1992: 121-3.

<sup>59</sup> Padel 1992: 121-2.

<sup>60</sup> Τόσο στην έκδοση του Barrett, όσο και του Diggle, η Αιδώς γράφεται με κεφαλαίο ως προσωποποιημένη έννοια. Για την αξιοσημείωτη συσχέτιση της Αίδους με την Αφροδίτη προβλ. Φιλόστρ. *Εικ.* 2.1.6 (*Αφροδίτης Αίδους*), βλ. επ. Platt 2016: 1.

80) και την τοποθέτηση του Θησέα στο τρίτο Επεισόδιο (916-20).<sup>61</sup> Ο Boris Nikolsky εξετάζοντας διεξοδικά το θέμα της *αιδούς*, αναγνωρίζει την κοινωνική διάστασή της στον *Ιππόλυτο*, σημειώνοντας σχετικά με τους στίχους 78-81: «Here *αιδώς* appears in a pair with *σωφροσύνη* (*σωφρονεῖν*) and reminds one of the main quality of Artemis and Hippolytus themselves – their sexual purity».<sup>62</sup> Η σεξουαλική αγνότητα όμως δεν μπορεί να εκληφθεί ως κάτι το φυσικό· το αναγνωρίζει άλλωστε ο ίδιος ο Ιππόλυτος στο λόγο του προς το Δία (616-24), καθώς ο έρωτας αποτελεί προϋπόθεση για τη διαίωση του ανθρωπίνου είδους, η γνώση του οποίου διδάσκεται, – αντίθετα με την προσωπική του σωφροσύνη, καθώς για τον ίδιο *ἐν τῇ φύσει τὸ σωφρονεῖν εἴληχεν* (79-90) – όπως αφήνει να εννοηθεί η προσωπική του «εμπειρία» μέσω των εικαστικών απεικονίσεων (1004-5).<sup>63</sup>

Στο ίδιο χωρίο (993-1006) οριοθετείται και περιγράφεται η έννοια της σωφροσύνης στην ιδανική ή απόλυτη μορφή της, όπως προκύπτει από τον συγκριτικό βαθμό του επιθέτου *σωφρονέστερος* (995). Η ιδέα της σωφροσύνης συνίσταται από την *εὐσέβεια*, η οποία προσδιορίζει τη στάση απέναντι στους θεούς (*θεοὺς σέβειν* 996), και την *αιδώ* απέναντι στους ανθρώπους (998).<sup>64</sup> Το νόημά της συμπληρώνει η *ἀγνότητα* η οποία περιορίζεται στις ερωτικές (ή γενικότερα σωματικές) απολαύσεις (*ἀγνὸν δέμας* 1003). Οι αρετές αυτές ή η *σωφροσύνη* ως συμπίλημα όλων αυτών, προβάλλονται ως εκ

---

<sup>61</sup> Dodds 1925.

<sup>62</sup> Nikolsky 2015: 43, όπου και ανασκόπηση της σχετικής βιβλιογραφίας για το ζήτημα της αιδούς στον *Ιππόλυτο* (Nikolsky 2015: 41-74)

<sup>63</sup> Η διδακτική εμπειρία της ζωγραφικής αναφέρεται και στις *Τρωάδες* (686-7) από την Εκάβη· παρόλο που η ίδια δεν έχει ποτέ ταξιδέψει με πλοίο, γνωρίζει τη ζωή των ναυτών από ζωγραφικές απεικονίσεις και προφορικές αφηγήσεις (βλ. επ. Stieber 2011: 222). Για τη σεξουαλική αγνότητα κατά το κυνήγι ή τον πόλεμο βλ. Parker 1983: 83 κ.ε..

<sup>64</sup> Mikalson 1991: 181, North 1966: 75.

φύσεως χαρακτηριστικά των σωφρόνων ανθρώπων για τον Ιππόλυτο (*διδακτὸν μηδὲν ἄλλ' ἐν τῇ φύσει τὸ σωφρονεῖν εἴληχεν*), χάρη των οποίων ο ήρωας έχει το προνόμιο να συναναστρέφεται και να συνομιλεί με τη θεά Άρτεμη, όπως δηλώνει στο τέλος του εγκωμίου του για τον πλεκτὸν στέφανον και τον ἀκήρατον λειμῶνα.

Η συναναστροφή και η συνομιλία με την Άρτεμη περιγράφεται στην κατακλείδα του υμνητικού μέρους της προσευχής, την οποία ο Ευριπίδης αποδίδει μέσω ιδιαίτερων λογοτεχνικών τρόπων. Η περίπτωση αυτής της επικοινωνίας κατά την οποία ένας θνητός αισθάνεται ιδιαίτερα ευνοημένος από μια θεότητα είναι μοναδική,<sup>65</sup> καθώς πρόκειται για συνεχή και επαναλαμβανόμενη επαφή. Με ένα σύνθετο χιαστό σχήμα ο Ευριπίδης παρουσιάζει τη σχέση της Άρτεμης και του Ιππολύτου:

*Σοὶ καὶ ξύνειμι καὶ λόγοις ἀμείβομαι,  
κλύων μὲν αὐδῆς, ὄμμα δ' οὐχ ὄρων τὸ σὸν. (Ευρ. Ιππ. 85-6)*

Η φράση *ξύνειμι σοί* είναι αντιθετική της *ὄμμα δ' οὐχ ὄρων τὸ σὸν*, καθώς η πρώτη φανερώνει τη συναναστροφή με τη θεά, την αμεσότητα της οποίας αναιρεί η δεύτερη. Από την άλλη η φράση *λόγοις ἀμείβομαι* λειτουργεί αντίστροφα με την *κλύων μὲν αὐδῆς*, αποδίδοντας τη διαλογικής μορφής επικοινωνία του ήρωα με τη θεά. Το χαρακτηρίζω ως σύνθετο διότι διαμορφώνεται εντός του ένα δεύτερο χιαστό σχήμα, στο οποίο αντιπαρατίθενται οι αισθήσεις της όρασης και της ακοής:

<sup>65</sup> Davies 2000: 57· βλ. επ. Festugière 1960, Kovacs 1987: 33 & Sourvinou-Inwood 2003: 482-4 (όπου επιχειρείται σύγκριση στην πρόσληψη της θείας παρουσίας από τους θνητούς ήρωες)· πρβλ. Σοφ. Αἴ.1-133.

*Κλύων μὲν αὐδῆς,  
ᾄμμα δ' οὐχ ὄρων τὸ σὸν*

Συναντάται όμως και μια δεύτερη αντίθεση ανάμεσα στο λόγοις και αὐδῆς. Ο λόγος ασφαλώς αναφέρεται στην ανθρώπινη φωνή, τον έναρθορο λόγο. Το ουσιαστικό αὐδή, το οποίο σαφώς και έχει τη σημασία της ανθρώπινης φωνής, δηλώνει συνάμα τον ήχο ή την κλαγγή των χορδών του τόξου.<sup>66</sup>

Αξιοπρόσεκτο είναι το κυκλικό σχήμα με τη χρήση του δευτέρου προσώπου της προσωπικής αντωνυμίας να ανοίγει την περίοδο, την οποία κλείνει το δεύτερο πρόσωπο της κτητικής αντωνυμίας: σοὶ ...σὸν.<sup>67</sup> Πιθανόν με τον τρόπο αυτό εκφράζεται η πλήρης αφιέρωση του ήρωα στη θεότητα: η ατομικότητα του Ιππολύτου καταλαμβάνεται από τη θεά, όπως φανερώνει η αντικατάσταση της προσωπικής αντωνυμίας από την κτητική.<sup>68</sup> Η διαρκής αυτή επικοινωνία και σχέση δραματοποιείται ως προς τον τρόπο επίτευξης στο σύντομο διάλογο κατά την Έξοδο της τραγωδίας (1282 κ.ε.), όταν ο ήρωας συνομιλεί με τη θεά με ερωτικό σχεδόν τόνο, ακούγοντάς την, αλλά χωρίς να τη βλέπει (1391 κ.ε.).

<sup>66</sup> *LSJ*, Ομ. Οδ. 21.409-11. Στην Έξοδο η Αρτεμη χρησιμοποιεί το ρήμα αὐδῶ (1285) αναφερόμενη στην επικοινωνία της με το Θεσέα.

<sup>67</sup> Ο Barrett (1964: 175) επισημαίνει την πρόταξη του σοὶ στην αρχή του παραπάνω χωρίου και τη διπλή σύνδεση με τον καί. Θεωρώ ότι εδώ η χρήση του συνδέσμου είναι επιδοτική, τονίζοντας περισσότερο από την αντίφαση – την επικοινωνία δηλαδή με μια θεότητα η οποία βρίσκεται δίπλα του, της μιλά και την ακούει αλλά δεν τη βλέπει – την περίπλοκη συναναστροφή.

<sup>68</sup> Στις *Βάκχες* (30-2) ένα παρόμοιο σχήμα με την προσωπική αντωνυμία, αναφερόμενη στο Διόνυσο, πλαισιώνει οπτικά την αναφορά στις μαινάδες, «οπτικοποιώντας» την κατοχή από τη μανία. επίσης, στον *Ηρακλή* η Λύσσα περιγράφει παρομοίως όσα πρόκειται να πράξει ο ήρωας κατειλημμένος από την ίδια (*Ηρ.* 863-866: ἐγὼ...ἐμάς).

Αυτή ακριβώς η προσωπική και συνάμα ερωτική διάσταση της επικοινωνίας δικαιολογεί το είδος της προσφοράς. Διότι, η αναίμακτη προσφορά του στεφάνου προς την Άρτεμη αντιφάσκει με την ιδιότητα των κυνηγών, αλλά κυρίως με την ιδιαιτερότητά της, όχι απλώς να είναι η θεά, η οποία δέχεται αιματηρές θυσίες, αλλά αυτή η οποία, όπως ο Dennis Hughes σημειώνει, σχετίζεται με τις περισσότερες ανθρωποθυσίες κατά την προϊστορική εποχή.<sup>69</sup> Αυτήν επίσης την ασυμβατότητα της αναίμακτης προσφοράς από ομάδα κυνηγών στην κατεξοχήν θηροκτόνο και ανθρωποκτόνο θεά, θεραπεύει η εικόνα του Ιππολύτου ως αθλητή ή κωμαστή, ο οποίος εναποθέτει τα *χαριστήρια* σε βωμό ή άγαλμά της.<sup>70</sup> Πρόκειται για αντίδρομο του ήρωα προς τη θεότητα, η οποία έχει χαρίσει μόνο σε αυτόν το *γέρας* (84) να επικοινωνεί μαζί της.

Επομένως, η προλογική σκηνή του *Ιππολύτου* ιδωμένη σε επικοινωνιακό πλαίσιο δημιουργεί ένα οξύμωρο ως προς την εικόνα που προσλαμβάνει ο θεατής, βλέποντας τον ήρωα να στέκεται μπροστά στο άγαλμα της Άρτεμης, δίπλα στην πύλη του ανακτόρου. Πώς είναι δυνατόν να ισχυρίζεται στο στίχο 86 ότι ακούει τη φωνή της, αλλά δεν βλέπει το πρόσωπό της, όταν, ενώπιον του αγάλματός της βλέπει το πρόσωπό της χωρίς να ακούει τη φωνή της; Ο ήρωας προφανώς αναφέρεται στη συνήθη επικοινωνία του

---

<sup>69</sup> Hughes 1991: 88 κ.ε.·βλ. επ. Weiler 2007: 38, Jameson 2014: 112. Στον *Κυνηγετικό* του Αρριανού (*Κυνηγετικός* 33-5) αναφέρεται η Άρτεμη ως η θεότητα που κατεξοχήν δέχεται ως θυσίες θηράματα (Naiden 2013: 98). Αν πράγματι η ετυμολογία του ονόματος της Άρτεμης σημαίνει «αυτός που κόβει, που σφάζει» («the cutter, the butcher», Clinton 1988, Petrovic 2010: 212, 216.), ίσως να τονίζει τη σχέση της με τη θυσία και τις σφαγές γενικότερα, ή όπως σημειώνει η Ναννώ Μαρινάτου: «The cruelty of this goddess may not always be graspable by men who live and act within the frame of the institutions of the *polis* [and as W. Burkert has put it] "In point of fact, Artemis is and remains a Mistress of sacrifices» (Marinatos 1998: 125, βλ. επ. Lefkowitz 2016: 173).

<sup>70</sup> Kavoulaki 1996: 108-9.

με την Άρτεμη κατά τις κυνηγετικές εξορμήσεις και την εκπαίδευση των αλόγων, η οποία παρουσιάζεται ως προσωπικό βίωμα, διαφορετικό από αυτό των υπολοίπων προσώπων. Η παρουσία της θεάς στις περιπτώσεις αυτές γίνεται αντιληπτή μέσω του συνόλου των αισθήσεων και συγκεκριμένα, όπως αναλύεται παρακάτω, ως συγκερασμός των «ευγενών» αισθήσεων της ακοής, της όσφρησης, της αφής αλλά όχι της όρασης.

Ενώπιον του αγάλματος της Άρτεμης ο Ιππόλυτος επισημαίνει τη χρυσή κόμη της (82), και δεδομένης της συνεκτέλεσης με το Χορό των κυνηγών του ύμνου, δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην εξωτερική ομορφιά της θεάς, που ενδεχομένως αντικρίζουν ο ίδιος, οι κυνηγοί και οι θεατές στο παριστάμενο άγαλμα, με την επαναλαμβανόμενη επίκλησή της ως *καλλίστα* (66, 70, 71). Πέρα όμως από την ύπαρξη ή όχι αγάλματος της Άρτεμης στη σκηνή, αυτό που γίνεται αντιληπτό είναι ότι η επικοινωνία μεταξύ του ήρωα και της θεάς ολοκληρώνεται μπροστά στις πύλες του ανακτόρου, οι οποίες, όπως και οι *ανάπαυλαι* (1137) αποτελούν σημείο έναρξης ή διακοπής της επικοινωνίας με τη θεά.

Στο τέλος της προσευχής διατυπώνεται με σύντομο τρόπο το αίτημα (87).<sup>71</sup> Ο Ιππόλυτος εύχεται να τερμάτιζε τη ζωή του όπως ακριβώς είχε έρθει στον κόσμο, μία γενική και αόριστη επιθυμία, η οποία προσδίδει έντονη δραματική ειρωνεία στα λεγόμενα, αν ληφθεί υπόψιν η τραγική κατάληξη.<sup>72</sup> Επιθυμία του ήρωα είναι προφανώς να παραμείνει υπό την αιγίδα της αγαπημένης του θεάς μέχρι το τέλος του βίου του, διατηρώντας την αγνότητα και τα προνόμια τα οποία του έχουν δοθεί. Πρόκειται ωστόσο για επιθυμία που υπερβαίνει τη φυσική εξέλιξη της ζωής, καθώς, όπως σημειώ-

---

<sup>71</sup> Ο Ευριπίδης με το χιαστό σχήμα (τέλος – (αρχή) βίου, *κάμψαιμι* - *ήρξάμην*) δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στην ευχή του ήρωα.

<sup>72</sup> Barrett 1964: 175-176, Halleran 1995: 156.

νει η Judith Barringer, προβαίνοντας σε ένα πρακτικό διαχωρισμό, ο ανθρώπινος βίος διαμοιράζεται στο διάστημα κατά το οποίο το άτομο είναι αφιερωμένο στην Άρτεμη και το διάστημα κατά το οποίο ανήκει στην Αφροδίτη.<sup>73</sup> Ο Ιππόλυτος αρνείται να ακολουθήσει τη φυσική ανθρώπινη εξέλιξη και αυτό αποτελεί το *άμάρτημα* για το οποίο τιμωρείται από τη θεά (21).

Η ειρωνεία για την οποία έγινε λόγος στην προηγούμενη παράγραφο κορυφώνεται με την ατυχία του ήρωα να σκοτωθεί από τα ίδια του τα άλογα. Υπό την οπτική αυτή, η προσευχή του δεν εισακούεται από την Άρτεμη, επομένως η ευσέβεια που επιδεικνύει είναι ανώφελη. Λαμβάνοντας όμως υπόψιν τη φυσική εξέλιξη της ανθρώπινης φύσης, η ευχή του ήρωα πραγματοποιείται, καθώς φτάνει στο τέλος της ζωής του προτού μεταβληθεί η ζωή του με τη μετάβαση στην ανδρική ηλικία.<sup>74</sup> Επίσης, ολοκληρώνει τον κύκλο του βίου του, προτού με την εξορία του ανατραπεί ουσιαστικά η πολιτική κατάστασή του και πεθάνει *ἄτιμος*.<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> Barringer 2001: 126 & 137. Κοινή ιδιότητα ανάμεσα στις δυο αυτές ηλικιακές περιόδους, είναι ότι ο νέος τυγχάνει κυνηγός, κυριολεκτικά όσο αφορά την Άρτεμη, μεταφορικά όσο αφορά τον έρωτα, διότι το κυνήγι και ο έρωτας δεν είναι άσχετες μεταξύ τους έννοιες, καθώς ως κυνήγι νοούνται μεταφορικά και οι ερωτικές επιδιώξεις, τις οποίες ο Ιππόλυτος αποποιείται, αρνούμενος να μεταβεί στην επόμενη ηλικιακή περίοδο της νεότητας, την ώριμη ανδρική ηλικία. Τη σχέση κυνηγιού και έρωτα διερευνά ο David (1993: 411 κ.ε.).

<sup>74</sup> Τη μεταιχμιακή εφηβική ηλικία του ήρωα αποδεικνύουν οι Cairns (1997: 57 κ.ε.) και Mitchell – Boyask (1999: 53).

<sup>75</sup> Στους στίχους 1028-9 (*ἀκλεῆς ἀνώνυμος [ἄπολις ἄοικος, φυγᾶς ἀλητεύων χθόνα]*), ο Ιππόλυτος αναφέρεται στην ποινή της ατιμωτικής εξορίας, την οποία αποσοβεί ο θάνατός του.



### 1.1.2 Έξοδος - Η επικοινωνία του Ιππολύτου με την Άρτεμη

Η φαινομενικά μονόπλευρη επικοινωνία του Ιππολύτου με την Άρτεμη στον Πρόλογο παρουσιάζοταν ως προσωπικό εσωτερικό βίωμα του ήρωα. Στην Έξοδο (1389-1445), εξελίσσεται σε καθολική εμπειρία των ηρώων και των θεατών, με τους τελευταίους να βλέπουν και να ακούν την Άρτεμη στη σκηνή, ενώ ο Ιππόλυτος να ακούει τη θεά, δίχως να τη βλέπει, αλλά να συνομιλεί μαζί της, αισθανόμενος την παρουσία της. Υπό την οπτική αυτή οι στίχοι 85-7 περιγράφουν και προσοικονομούν την ύστατη επικοινωνία της θεάς με τον ήρωα στην Έξοδο.

Η Άρτεμη έχει ήδη κάνει την είσοδό της στην αρχή της Εξόδου απευθυνόμενη στο Θησέα και αποκαλύπτοντας όσα είχαν προηγηθεί. Ο Ιππόλυτος μεταφέρεται από τους συντρόφους του στη σκηνή εκφέροντας ένα εκτενέστατο θρήνο, αφότου έχει αποκαλυφθεί η αλήθεια από την Άρτεμη.<sup>76</sup> Πρώτη η θεά του απευθύνει το λόγο:

---

<sup>76</sup> Ο Ιππόλυτος εισέρχεται βαδίζοντας (στείχει 1342) υποβασταζόμενος από συντρόφους του (Barrett 1964: 402). Κατά την άποψή μου μοιάζει αδιανόητο ένας ετοιμοθάνατος άνθρωπος να διάνυσε πεζός την απόσταση από τον *ἔρημον χώρον* (1198) μέχρι την πόλη της Τροιζήνας, ακόμη ίσως και από την πάροδο μέχρι τη σκηνή. Όπως όμως παρατηρεί ο Halleran (1995: 261) υπάρχει μια εμφανής αντανάκλαση της εισόδου του Ιππολύτου και της αντίστοιχης εισόδου της Φαίδρας, η οποία μεταφέρεται κλινήρης στη σκηνή. Πιθανότερο λοιπόν είναι ο νεαρός ήρωας να μεταφέρεται με κάποιο φορείο, από το οποίο οι συνοδοί του τον αποθέτουν σε κάποιο σημείο της σκηνής, ενώ το άγγιγμά τους κατά την απόθεση δικαιολογεί την έκφραση πόνου, που ο Barrett εκλαμβάνει ως υποστήριξη στο βάδισμα. Το ρήμα *στείχει* χρησιμοποιείται σε αντιστοιχία με τη μετοχή *στείχοντα* (52), με την οποία η Αφροδίτη περιγράφει την προλογική είσοδό του στη σκηνή, ανακαλώντας τα λόγια της θεάς και κυρίως επισημαίνοντας την έντονη αντίθεση: κατά την πρώτη είσοδο καθοδηγεί τους συντρόφους του, κατά τη δεύτερη οδηγείται από αυτούς.

*ὦ τλήμον, οἶαι συμφορᾶι συνεζύγης·*

*τὸ δ' εὐγενές σε τῶν φρενῶν ἀπώλεσεν.* (Ευρ. *Ιππ.* 1389-90)

Την επιφάνεια της Άρτεμης ακολουθεί η αυτοπαρουσίασή της στο Θησέα (1285) και το Χορό. Η πρόσληψή της παρουσίας της διαφοροποιείται, διότι, ενώ οι θεατές και ο Χορός (πιθανότατα) μπορούν και βλέπουν τη θεά σε υπερυψωμένη θέση, ο Θησέας, όπως άλλωστε και ο Ιππόλυτος λόγω της θέσης που αποτίθεται παρακάτω (1391-6), δεν τη βλέπει ή τουλάχιστον έχει στραμμένο το μυσαρό βλέμμα του μακριά από τη θεά.<sup>77</sup> Ο τελευταίος, ενώ δεν ήταν παρών στην προηγούμενη σκηνή, αναγνωρίζει και αισθάνεται την παρουσία της· σαφώς λόγοι δραματικής οικονομίας καθιστούσαν περιττή μία δεύτερη αυτοπαρουσίασή της. Όμως με τον τρόπο αυτό ο Ευριπίδης αποδίδει με τον καλύτερο τρόπο την ιδιαίτερη επικοινωνία του Ιππολύτου με τη θεά και εντέλει αφήνει να διαφανεί ο τρόπος πραγμάτωσής της, όπως περιγραφόταν από τον τελευταίο στην προσευχή του Προλόγου (85-6). Ο Ιππόλυτος αισθάνεται ποικιλοτρόπως την παρουσία της· η θεϊκή παρουσία γίνεται αισθητή από το σύνολο των αισθήσεων, όπως φαίνεται από τα πρώτα λόγια του ήρωα προς τη θεά:

*ὦ θεῖον ὁσμῆς πνεῦμα· καὶ γὰρ ἐν κακοῖς*

*ῶν ἠισθόμην σου κἀνεκουφίσθην δέμας.*

*ἔστ' ἐν τόποισι τοισίδ' Ἄρτεμις θεά.* (Ευρ. *Ιππ.* 1391-3)

---

<sup>77</sup> Η εκτενέστερη δραματική σκηνή, η οποία επικεντρώνεται στη μετάδοση του μιάσματος (*μύσος*) μέσω του βλέμματος του θύτη και δείχνει την ανάγκη αποστροφής του βλέμματός του μακριά από τους άλλους, συναντάται στον *Ηρακλή* (1154-1228), όπου ο ομώνυμος ήρωας καλύπτει το κεφάλι του για να μην έρθει το βλέμμα του σε επαφή με όσους τον βλέπουν, ενώ ο Αμφιτρύωνας προλέγει αυτό το φόβο.

Ο Ιππόλυτος αναγνωρίζει τη φωνή της θεάς, πιθανότατα οικεία, αν ληφθεί υπόψιν ότι στην προσευχή του τονιζόταν με ιδιαίτερα εμφατικό τρόπο η μεταξύ τους συνομιλία. Τίθεται όμως ένα άλλο ζήτημα τόσο ως προς την αναγνωρισιμότητα της φωνής της Άρτεμης, όσο και κατά πόσο επρόκειτο για πραγματική συνομιλία η αναφερόμενη στον Πρόλογο.<sup>78</sup> Η αοριστία που προσέδιδε η απουσία της αιτιατικής ως αντικείμενο στο *ἀμείβομαι* (85), αντανακλά την ιδιαιτερότητα του τρόπου επικοινωνίας του Ιππολύτου με τη θεά, όπως δραματοποιείται και στην Έξοδο.<sup>79</sup>

Εκτός όμως από την ακοή, μέσω της φωνής της θεάς, η παρουσία της Άρτεμης γίνεται συνάμα αντιληπτή με την όσφρηση, εφόσον ο ήρωας αισθάνεται τη θεϊκή ευωδία που αποπνέει. Η επίκληση στη θεά ως *θεῖον πνεῦμα* προσδίδει ιδιαιτερότητα στην επικοινωνία, διότι συντελείται μέσω μιας αίσθησης αποκομμένης από την άμεση επαφή, την οποία οι «νοσούντες», όπως η Φαίδρα, δεν μπορούν να αντιληφθούν. Αντίθετα ήταν προφανώς διακριτό και αναγνωρίσιμο το «θεϊκό άρωμα» της Άρτεμης στον εὐσεβή Ιππόλυτο.<sup>80</sup> Η υπέρτατη ομορφιά της θεάς (*κάλλος*), το ανάστημα

<sup>78</sup> Ο Festugière (1960: 16) εκλαμβάνει τη σκηνή αυτή ως μυστική ένωση (*mystical union*) της Άρτεμης και του Ιππολύτου, παρόλο που ο ήρωας *συμφορᾷ συνεζύγη* (1389), όχι με τη θεά.

<sup>79</sup> Η ελλειπτική σύνταξη του ρήματος *ἀμείβομαι* αφενός οφείλεται σε μετρικούς λόγους, αφετέρου προλαμβάνει την νοηματικά περιττή επανάληψη του ευκόλως εννοούμενου άμεσου αντικειμένου. Συνάμα όμως επιτρέπει να εικάσουμε την πραγματώση ενός μονολόγου του ήρωα με τη θεά, δίχως να υποδηλώνεται η συνομιλία, ο διάλογος. Ο Ιππόλυτος αισθανόταν την παρουσία της θεάς στο κυνήγι (*σοὶ καὶ ξύνειμι*) και μιλούσε, χωρίς ωστόσο αυτή να παρίσταται ως πραγματικός συνομιλητής. Για τις παραδεδομένες γραφές των κωδίκων και την ασυμφωνία ανάμεσα στον *Μ* (*λόγοισ'*) και τον *Ο* (*λόγοις σ'*) ο Barrett (1964: 175) εκλαμβάνει ως μεταγενέστερη προσθήκη την αιτιατική *σ'* στον *Ο*.

<sup>80</sup> Κάθε θεότητα ήταν συνδεδεμένη με ένα ιδιαίτερο άρωμα και συνδεόταν με κάποιο αρωματικό φυτό. Η εξαιρετικά όμορφη μυρωδιά, η ευωδία, ήταν χαρακτηριστική των θεών και οι πιστοί προσπαθούσαν να τη μιμηθούν όχι μόνο καίγοντας θυμιάματα, αλλά και με τα

(μέγεθος), η ακτινοβόλος παρουσία της (φέγγος) και το ευωδία (ὄσμὴ ἡμερόεσσα) που φανερώνουν και αποπνέουν το σώμα και τα στολίδια της, αποτελούν σε γενικές γραμμές τυπικά σημεῖα των θεϊκών επιφανειών.<sup>81</sup> Η αναφορά σε ὄσμὴ πιθανότατα φέρνει στο νου των θεατών τον παρακείμενο *πλεκτὸν στέφανον* (73), διακοσμημένο πιθανότατα με *εὐώδη ἄνθη*. Πρόκειται εξάλλου για την αίσθηση μέσω της οποίας οι θεοὶ δέχονται τις θυσιαστήριες προσφορές, τις καιόμενες εναποθέσεις στους βωμούς τους και τα θυμιάματα.<sup>82</sup>

Ίσως το πιο ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της επικοινωνίας ανάμεσα στον Ιππόλυτο και την Άρτεμη, είναι η σωματική ανακούφιση που νιώθει ο νεαρός ήρωας, όταν αισθάνεται την παρουσία της. Η αναλγητική επίδραση της

---

λουλούδια που φύτευαν στα ιερά και τους ναούς ή με τις γιρλάντες και τα στεφάνια από λουλούδια που κοσμούσαν τους ναούς και τα αγάλματα των θεών. Κάθε λουλούδι ή φυτό ήταν αφιερωμένο σε άλλη θεότητα: «*roppies for Demeter, lilies for Hera and for Aphrodite myrtle, redolent of sexual desire not only through its association with the goddess, but through its ritual uses in the crowns of bride and groom and the euphemistic description of the female pudenda as myrtle*». (Tanner 2001: 262).

<sup>81</sup> Petridou 2015: 36.

<sup>82</sup> Ο Fred Naiden (2013: 70 κ.ε. & 110 κ.ε.) αναφέρεται εκτενώς στα θυμιάματα που έκαιγαν στο βωμό ή σε θυμιατήρια που τα έφεραν κατά την πομπή προς το βωμό: ειδικότερα για τα προσφερόμενα άνθη στους θεούς και την ευωδία που προσέδιδαν κάνουν λόγο οι Goody (1993) και Tanner (2001). Το ιερό του Απόλλωνα στους Δελφούς θα ευωδίαζε από τα καιόμενα σμύρνα (*Ἴων* 89), τα κλαδιά δάφνης (103-4, 113-5, 145) και μυρτιάς (120) με τα οποία ο Ίωνας στολίζει τις πύλες του ναού και σκουπίζει τον ιερό χώρο ή το λιβάνι, την κασσία και τα σμύρνα που αναφέρει ο Φιλόστρατος (*Εἰκ.* 2.2) για την Αφροδίτη. Για το ευχάριστο άρωμα ως διακριτικό θεϊκής παρουσίας βλ. επ. Lefkowitz 2016: 234 (9), Lohmeyer 1919: 1-6 & Richardson 1974: 252 (με επιπλέον αναφορές σε περιπτώσεις στη λογοτεχνία και βιβλιογραφία).

θεάς στα τραύματα του Ιππολύτου πραγματοποιείται μέσω ενός «ανέπαφου αγγίγματος».<sup>83</sup> Η θεά ως πνεῦμα περικλείει το χώρο και περιβάλλει τον ήρωα, ώστε καταπραΰνει τους πόνους από τα τραύματα, την οδύνη (ὀδύνη 1371) και τον αβάσταχτο πόνο (ἀνάλητον πάθος 1387)· ως πνεῦμα (1391) δρα ευεργετικά και στο σωματικό μαρτύριο του Ιππολύτου. Σε αντίθεση μάλιστα με την ανακούφιση που προσφέρει ο εναγκαλισμός του νοσοῦντος, μπορεί να γίνει λόγος και στην περίπτωση της Φαίδρας, με την ηρώδα να ζητά από τις ακολούθους της να περιποιηθούν το σώμα της (198-202), κυρίως όμως από την Τροφὸ να «κρύψει» το κεφάλι της στην αγκαλιά της (243-51). Το πάθος της είναι ψυχικό, το οποίο ανακουφίζει το σωματικό ἄγγιγμα της Τροφού. Αντίθετα, τα επώδυνα αγγίγματα των υπηρετῶν που μεταφέρουν τον Ιππόλυτο στη σκηνή επιτείνουν τους πόνους του πληγωμένου σώματος (ἐλκώδους χροός 1358-61).<sup>84</sup>

Ὅπως σημειώθηκε στην αρχή του παρόντος μέρους, για το Θησέα δεν είναι βέβαιο ότι μπορεί να δει την Ἄρτεμη κατά την εμφάνισή της στην Ἐξοδο· πιθανότατα αυτό καθιστά αναγκαίον τον αυτοπροσδιορισμό της (1285),<sup>85</sup> παρόλο που ο Barrett πιστεύει ότι η ταυτότητά της είναι αναγνωρίσιμη από το τόξο και τα βέλη που φέρει.<sup>86</sup> Η εμφάνιση των θεῶν ενώπιον των δραματικῶν ηρώων δεν είναι βέβαια σπάνια, ειδικά στον Ευριπίδη. Στις περισσότερες περιπτώσεις η ορατή και προαναγγελθείσα είσοδος κάποιου

<sup>83</sup> Klöckner: 2010: 112-5.

<sup>84</sup> Η ανακουφιστική δύναμη της αφής είναι επίσης εμφανής στον *Ορέστη*, με την Ηλέκτρα να προσφέρεται να ανακουφίσει με το ἄγγιμά της το μαινόμενο αδελφό της (Ευρ. *Ὀρ.* 218). Στην περίπτωση βεβαίως του *Ορέστη* το πάθος (νόσος 211, 227, 229, 232) είναι ψυχικό, ὅπως της Φαίδρας, ὄχι σωματικό, ενώ η Ηλέκτρα με το καταπραΰντικό ἄγγιγμα της περιποιείται την εξαργιωμένη ὄψη του αδελφού της (*Ὀρ.* 219-26).

<sup>85</sup> Σε αρκετές περιπτώσεις ο ἀπό μηχανῆς θεός αυτοσυστήνεται, ειδικά όταν η είσοδός του είναι ἀπρόσμενη (Hamilton 1978).

<sup>86</sup> Barrett 1964: 395-7.

θεού τρομάζει κυρίως το Χορό, στρέφοντας την προσοχή στο μέρος από το οποίο εμφανίζεται.<sup>87</sup> στον *Ιππόλυτο* η αντίδραση του Χορού δεν προσδιορίζεται. Ομοίως δεν προσδιορίζεται αν ο Θησέας βλέπει ή μόνο ακούει την Άρτεμη· ευρισκόμενος στη σκηνή κοντά στον *Ιππόλυτο* (1445, 1458), πιθανότατα και ο ίδιος αδυνατεί να την αντικρίσει.<sup>88</sup>

Σε αντίθεση με την κατά περίπτωση αδυναμία όρασης των θεών από τους θνητούς, είναι λογική και αναμενόμενη η ικανότητα των θεών να βλέπουν τους ανθρώπους και να παρακολουθούν τις πράξεις τους. Η Αφροδίτη αποχωρεί μόλις αντιλαμβάνεται τον *Ιππόλυτο* και το πλήθος των κυνηγών να πλησιάζουν, για να μην γίνει ορατή. Η Άρτεμη φανερώνεται σε σημείο από το οποίο βλέπει τους ήρωες, αν και οι ίδιοι αδυνατούν να τη δουν. Στην περιττή ουσιαστικά ερώτηση του *Ιππολύτου*, αν βλέπει η Άρτεμη την κατάστασή του (1395), η απάντηση της θεάς είναι καταφατική· δίνεται όμως με τον τρόπο αυτό η ευκαιρία να τεθεί το συναισθηματικό όριο, ένας αυτοπεριορισμός, ότι δεν επιτρέπεται να δακρύνει (*οὐ θέμις βαλεῖν δάκρυ*, 1396), που συγκρατεί τους θεούς από την εκδήλωση δυσάρεστων συναισθημάτων. Μπορούμε ίσως να φανταστούμε τη μορφή της να περιγράφεται βάσει του αγάλματος, που πιθανότατα στέκεται στην είσοδο του παλατιού απαθής και ατάραχη στα πάθη του *Ιππολύτου*.

Ο σύντομος διάλογος ανάμεσα στον *Ιππόλυτο* και την Άρτεμη που ακολουθεί συνοψίζει όσα προηγήθηκαν. Ο τελευταίος λόγος του ήρωα προλέγει την «απώλεια» για την Άρτεμη (1397-9), αναγνωρίζει την ευθύνη της Αφροδίτης (1400-2), την καταστροφικότητα για τα τρία θύματά της (1403-4)

<sup>87</sup> *Ηλ.* 1233-7, *Ηρ.* 515-21, *Ίων* 1549, *Ανδρ.* 1226-30.

<sup>88</sup> Η αδυναμία του *Ιππολύτου* δεν οφείλεται στον τραυματισμό του, αλλά στη θέση που βρίσκεται· ο ήρωας διατηρεί την ικανότητα της όρασης μέχρι την αποχώρηση της θεάς, οπότε σταδιακά τη χάνει (1444, 1447 & 1458), καθώς υποκύπτει στα τραύματά του.

και τέλος, δικαιολογεί την ανθρώπινη ευθύνη του Θησέα εξαιτίας της αναπόφευκτης θεϊκής βούλησης (1405-6).

*ΙΠ. οὐκ ἔστι σοι κυναγὸς οὐδ' ὑπηρέτης.*

*ΑΡ. οὐ δῆτ' ἀτάρ μοι προσφιλῆς γ' ἀπόλλυσαι.*

*ΙΠ. οὐδ' ἵππονώμας οὐδ' ἀγαλμάτων φύλαξ.*

*ΑΡ. Κύπρις γὰρ ἢ πανοῦργος ᾧδ' ἐμήσατο.*

*ΙΠ. οἴμοι, φρονῶ δὴ δαίμον' ἢ μ' ἀπώλεσεν.*

*ΑΡ. τιμῆς ἐμέμφθη, σωφρονοῦντι δ' ἤχθετο.*

*ΙΠ. τρεῖς ὄντας ἡμᾶς ὤλεσ', ἤισθημαι, μία.*

*ΑΡ. πατέρα γε καὶ σὲ καὶ τρίτην ξυνάορον.*

*ΙΠ. ὦιμωξα τοίνυν καὶ πατρός δυσπραξίας.*

*ΑΡ. ἐξηπατήθη δαίμονος βουλεύμασιν. (Ευρ. Ιππ. 1397-1406)*

Περιορίζοντας την αναφορά στην άθλια κατάστασή του σε ένα στίχο (1395) – στο θρηνητικό τραγούδι προηγουμένως (1347-1388) περιέγραφε αναλυτικά την *ὀδύνα* (1371) και το *πάθος* του (1387) – ο Ιππόλυτος διαβλέπει ότι δεν θα υπάρξει στο μέλλον άλλος με αντίστοιχη αφοσίωση στη λατρεία της Άρτεμης όντας κυνηγός, υπηρέτης, *ιππονώ(ό)μος* και φύλακας των αγαλμάτων. Οι λέξεις αυτές με τις οποίες αποδίδονται συνοπτικά οι (λατρευτικές) ιδιότητες του ήρωα, καθορίζουν συνάμα και τα πλαίσια υπό τα οποία ο Ιππόλυτος επικοινωνεί με την Άρτεμη. Είναι επομένως σημαντικό για την εξέταση της τελετουργικής επικοινωνίας στον *Ιππόλυτο* ανάμεσα στον ομώνυμο ήρωα και την Άρτεμη να προσδιοριστούν οι ιδιότητες αυτές αφενός και, αφετέρου να εντοπιστούν πώς πραγματώνονται εντός και εκτός των δραματικών ορίων.

### 1.1.3 Κυναγός και ύπηρέτης, ίππονώμας και ἀγαλμάτων φύλαξ

Το κυνήγι αποτελεί την ιδιαίτερη μορφή επικοινωνίας του Ιππολύτου με την Άρτεμη. Η Αφροδίτη στον Πρόλογο αναφέρεται στη συγκεκριμένη ενασχόληση του νεαρού ήρωα (15-9), ως έναν από τους τρόπους με τους οποίους τιμούσε την Άρτεμη (τιμᾶι), ως μια μορφή επικοινωνίας με τη θεά (ξυνών, ὀμιλίας).<sup>89</sup> Η Αφροδίτη βέβαια κάνει λόγο για διώκτη των άγριων ζώων, μια μανική, όπως αφήνεται τουλάχιστον να εννοηθεί με ειρωνικό πνεύμα, δραστηριότητα (θῆρας ἐξαιρεῖ χθονός 18), σαφώς υποτιμητική σε σχέση με το ρόλο του κυνηγού. Οι υπηρεσίες του υπό την οπτική αυτή μοιάζουν με αυτές του Ίωνα, με τη διαφορά ότι για τον τελευταίο είναι θεσμοθετημένες και εντάσσονται στις υποχρεώσεις του ως τρώφιμου των Δελφών.<sup>90</sup> Η εκδίωξη των πουλιών από το ναό του Απόλλωνα είναι μια από τις υποχρεώσεις του νόθου Ίωνα, παρόμοια της οποίας, σύμφωνα με την αναφορά της Αφροδίτης, φαίνεται να επωμίζεται και ο νόθος Ιππόλυτος, εκδιώκοντας όμως επίγεια θηρία από τον ιερό της χώρα (18).<sup>91</sup> Η σχέση ωστόσο του Ιππολύτου με την Άρτεμη είναι συνθετότερη, παρόλο που δεν οφείλεται σε συγγενικούς δεσμούς.

<sup>89</sup> Ως ὀμιλία αναφέρεται και ο γάμος του Θησέα με τη Φαίδρα (πρβλ. 838 φιλάτης ὀμιλίας, Craik 1998: 33).

<sup>90</sup> Ίων 102-11.

<sup>91</sup> Από τον ανώνυμο Αθηναίο στους πλατωνικούς Νόμους (Νόμοι 823e5-24a1) γίνεται λόγος ότι το κυνήγι των πουλιών δεν ταιριάζει σε ελεύθερο άνθρωπο: μηδ' αὖ πτηνῶν θήρας αἰμύλος ἔρωσ οὐ σφόδρα ἐλευθέριος ἐπέλθοι τινὶ νέων. Για τις ιδιότητες του Ίωνα στο φερόνυμο δράμα βλ. Athanassaki 2012 & 2022b: 172, Yunis 1988: 122, υπ. 40. Σε σύγκριση των δυο ηρώων, Ιππολύτου και Ίωνα, προβαίνει η Gregory (2018), υπό το πρίσμα της στάσης προς τους θεούς και τον τρόπο ζωής τους, ενώ ο Daniel Ogden (1996: 194 κ.ε.) προχωρά σε μια ενδιαφέρουσα σύγκριση της κοινωνικής θέσης των νόθων τέκνων, όπως ο Ιππόλυτος και ο Ίωνας. Είναι μάλιστα ενδιαφέρουσα η συσχέτιση των λέξεων νόθος και νόσος, οι οποίες κυριαρχούν στο δράμα του Ιππολύτου, συσχέτιση η οποία σε απόσπασμα από άγνωστο



Ο Ακταίωνας, ο Ωριώνας, ο Άδωνης, η Καλλιστώ και η Δίκτυννα ήταν μερικοί από τους μυθικούς κυνηγούς, οι οποίοι μέσω του κυνηγιού ή εξαιτίας αυτού έρχονταν σε άμεση επικοινωνία με τις θεότητες κυνηγούς. Ο Ιππόλυτος συγκαταλέγεται και αυτός ανάμεσα σε αυτό το πλήθος των μυθικών κυνηγών ηρώων. Όμως στο ευριπίδειο δράμα το κυνήγι λαμβάνει σημαντικές νοηματικές προεκτάσεις αποκτώντας θρησκευτικό χαρακτήρα, τη μορφή μιας ιδιαίτερης προσέγγισης της κατεξοχήν κυνηγού θεάς, της Άρτεμης. Η θεά αναφέρεται να συνοδεύει και να καθοδηγεί τον Ιππόλυτο, να τον συντροφεύει ως *σύνθακος* και *συγκυναγός* (1093), ιδιότητες που χρήζουν περεταίρω ερμηνείας.

Η χρήση της λέξης *σύνθακος* είναι σχετικά σπάνια στους τραγικούς και δηλώνει τον *καθήμενο* μαζί με κάποιον, αναφερόμενη και στην από κοινού λατρεία στο ίδιο μέρος.<sup>92</sup> Το παράδοξο είναι ότι ο Ιππόλυτος λατρευόταν από κοινού με την Αφροδίτη, ιερά της οποίας γειτνίαζαν ή ταυτίζονταν με ιερά αφιερωμένα στον ήρωα, όχι μόνο στην Αθήνα, αλλά και στην

---

έργο του ποιητή δηλώνεται ως *νόσος*, από την οποία *νόμωι* νοσούν τα ίδια (TGrF 141). Ο R. Mitchell (1991: 109) υποστηρίζει ότι ο Ιππόλυτος παρουσιάζεται ως οπτικό είδωλο του Θησέα. Εκτός του γεγονότος ότι και οι δυο είναι κυνηγοί, ο πρώτος άγριων ζώων, ενώ ο δεύτερος τεράτων, βιώνουν την ίδια ανωμαλία ως προς την καταγωγή τους. Η νόθος καταγωγή του ήρωα αναφέρεται τρεις φορές στο δράμα. Η πρώτη αναφορά γίνεται από την Τροφό στο στίχο 309· η δεύτερη γίνεται από το Θησέα, ο οποίος όμως μιλά υποθετικά για τη στάση της Φαίδρας απέναντι στον Ιππόλυτο (962-3) Η τρίτη γίνεται από τον ίδιο τον ήρωα (1082-3), όταν εκφράζει την απελπισία του για το γεγονός αυτό (Fitzgerald 1973: 28).

<sup>92</sup> LSJ· για την ερμηνεία της λέξης παραπέμπω επίσης στα λεξικά της Σούδα και του Φώτιου (*σύνθακος*: *σύνθρονος* Σούδα 1583, *Λεξικόν* 554· βλ. επ. Craik 1998: 33). Στον *Ορέστη* (1637) του Ευριπίδη η Ελένη θεοποιείται και γίνεται *σύνθακος* των αδελφών της, Κάστορα και Πολυδεύκη. Στον *Οιδίποδα στον Κολωνό* (1267) του Σοφοκλή η Αιδώς κατονομάζεται *σύνθακος* του Δία. Στους *Ηρακλείδες* ο Ευρυσθέας *συνθακεῖ* με τη νύχτα (*Ηρακλ.* 994: *νυκτι συνθακῶν*) αναζητώντας τρόπο να εξοντώσει τον Ηρακλή.

Τροιζήνα.<sup>93</sup> Η λέξη όμως μπορεί να συσχετιστεί με τις *ἀναπαύλας* (ἀστέφανοι *ἀνάπαυλαι* 1137) της Ἄρτεμης στα δάση, μέρη όπου σύχναζαν και οι δύο, κυνηγούσε ο ήρωας και προφανώς ξεκουραζόταν, ενώ τιμούσε παράλληλα τη *συγκυναγό* θεά (1137).<sup>94</sup> Αν πράγματι ο ήρωας με τη λέξη *σύνθακος* αναφέρεται στις στάσεις ξεκούρασης των κυνηγετικών του εξορμήσεων, δίνεται η εντύπωση μιας διαρκούς συντροφιάς και επικοινωνίας με την Ἄρτεμη, όπως αυτή που περιγράφεται και αναπαρίσταται στον Πρόλογο (17-9 & 84-5).

Ο νεαρός ήρωας και οι σύντροφοί του πιθανότατα θα εισέρχονταν στη σκηνή με κυνηγετική περιβολή, η οποία θα ήταν αναγνωρίσιμη. Ωστόσο για την οπτική απόδοση της εξωτερικής εικόνας του Ιππολύτου και των κυνηγών το κείμενο παρέχει ελάχιστα και ασαφή στοιχεία.<sup>95</sup> Θα ήταν επίσης δεδομένες οι προσφορές που ένας κυνηγός συνήθως αφιέρωνε σε θεότητες κυνηγούς· ως προς το τελευταίο μάλιστα έγινε ήδη λόγος για ανατροπή

---

<sup>93</sup> Στη νοτιοδυτική κλιτύ της Ακρόπολης των Αθηνών, όπως και στην Τροιζήνα, ο ήρωας λατρευόταν από κοινού με την Αφροδίτη. Το ιερό στην Ακρόπολη κατά την παράδοση (την οποία προφανώς ακολουθεί ο Ευριπίδης) είχε ιδρύσει η Φαίδρα (*Ιππ.* 31, Πaus. *Ελλ. Περ.* 1.22.1, βλ. επ. Barrett 1964: 160 & Verrall 1901).

<sup>94</sup> Ο Ευστάθιος Θεσσαλονίκης (*Παρ. εις Όμηρ. Ίλ.* 531.18 = *SIL E 140*) ερμηνεύει τη λέξη *ἀνάπαυλαι* ως σταθμούς που βρίσκονται στους αγρούς και τις αγροτικές κατοικίες: *Σταθμοὶ δὲ τὰ ἐν τοῖς ἀγροῖς ζωιοστάσια, αἱ ἐπαύλεις καὶ ὄλως κατοικίαι ἀγροτικάι. πολλή δὲ ἡ χρῆσις παρὰ τῶι ποιητῆι. Τίθησι δὲ πον τὴν λέξιν καὶ ἐπὶ ζυγίου, ὡς ἀλλαχοῦ φανήσεται, καὶ μέρος δὲ θυρῶν ἐν Ὀδυσσεΐαι οἱ σταθμοί, οὓς παραστάδας ὁ Τραγικός φησιν, (Αἱ δὲ ἱστορίαι σταθμούς οἶδασι λέγειν καὶ τὰς ὠρισμένας εἶτ' οὖν τεταγμένας ἐνοδίους ἀναπαύλας τοῖς εἴτε ἵππευσιν εἴτε πεζοδρόμοις, ἅς καὶ ἀλλαγὰς ἔλεγον τινες. οὕτω γὰρ τοσοῖδε σταθμοὶ ὄδευθῆναι λέγονται πρὸς τινων καὶ τοσοῦδε σταθμούς εἶναι ἀπὸ τοῦδέ τινος τόπου εἰς ἄλλον φαμέν).* Στους τραγικούς αντίστοιχες είναι οι παραστάδαι, όπου δένονται τα ζώα, ενώ η λέξη χρησιμοποιείται και για τους σταθμούς ξεκούρασης στους δρόμους:.

<sup>95</sup> Ο Halleran (1995: 153) εικάζει ακόμη και για παρουσία αρμάτων, εξαιτίας της αναφοράς σε ἄλογα (110-2) κατά την αποχώρηση του ήρωα και της συνοδείας του.

των προσδοκιών, καθώς βλέπει το νέο να προσφέρει στην Αρτεμη άνθη, αντί να «στεφανώνει» το βωμό με το αίμα των θηραμάτων του, όπως θα ήταν αναμενόμενο από κυνηγούς.<sup>96</sup> Οι υπόλοιπες ιδιότητες με τον ήρωα να διακρίνεται για αθλητικές, πολιτικές και οπλιτικές αρετές εκπορεύονται από (και συνυφαίνονται με) την κυνηγετική του ιδιότητα. Πρόκειται στην ουσία για αντιθέσεις που αποτελούν την άλλη πλευρά ενός νομίσματος ή, όπως πολύ εύστοχα σημειώνει η Judith Barringer αναφερόμενη γενικότερα στην αγγειογραφία, την άλλη πλευρά ενός αγγείου.<sup>97</sup> Η πολυπλοκότητα των ποικίλων αντιθέσεων επιφέρει την ισορροπία στο τέλος του δράματος, καθώς η δράση οδηγείται σε ένα «χαρούμενο τέλος» (Happy End), με περισσή την υποφώσκουσα ειρωνεία.<sup>98</sup>

Η προλογική σκηνή του *Ιππολύτου* δεν είναι βεβαίως σκηνή κυνηγιού, αλλά επιστροφής των κυνηγών.<sup>99</sup> Ο Ιππόλυτος και οι σύντροφοι του κυνηγοί φαίνεται να επιδίδονταν σε μια μορφή κυνηγιού συνήθη για τους εφήβους, δίχως όπλα (76), ικανή μόνο για την θήρα μικρών ζώων.<sup>100</sup> Η απουσία

<sup>96</sup> Αρριανού *Κυνηγετικός* 33-5, Naiden 2013: 98.

<sup>97</sup> Barringer 2001: 33.

<sup>98</sup> Η δικαίωση και ηρωοποίηση του ήρωα από την Αρτεμη, η πραγματοποίηση της ευχής να τερματίσει τη ζωή του, όπως την άρχισε (87), η δικαιολόγηση των πράξεων της Φαίδρας και η διατήρηση της *εὐκλείας* της, εφόσον ο έρωτάς της δεν μένει *άνωνμος* (1429), και τέλος η απαλλαγή του Θησέα (1450) από το μίσημα δίνουν ένα πικρό χαρούμενο τέλος στην υπόθεση του δράματος.

<sup>99</sup> Ενδεχομένως οι κυνηγοί επιστρέφουν με τη λεία τους, παρόλο που είναι αντιθετικό το νόημα των στίχων 109-10 (*τερπνὸν ἐκ κυναγίας / τράπεζα πλήρης*) με το *ἀψύχου βορᾶς* στα λόγια του Θησέα (952).

<sup>100</sup> Ο Henry Walker (1995: 118) αντιτείνει την αφέλεια του Ιππολύτου, που στρέφεται εναντίον των άγριων ζώων, στην ηρωικότητα του Θησέα και της περίφημης εκείνης εποχής που χαρισματικοί θνητοί, οι ήρωες, *απάλλασσαν* τους απλούς ανθρώπους από ανθρωπόμορφα και ζωόμορφα τέρατα. Οι ήρωες αυτοί *έζησαν* πριν τη δημιουργία της πόλης, γιατί

κτηνοτροφικής ή γεωργικής δραστηριότητας σε τόπο, όπου μόνο μέλισσες με την ισόβια παρθενική τους φύση πετούν, φανερώνει την ιερότητα του μέρους, πιθανότατα να δηλώνει όμως και τον ειρηνικό χαρακτήρα του, καθώς ο σίδηρος είναι πολλές φορές δηλωτικός των όπλων και του πολέμου γενικότερα.<sup>101</sup>

Αρκετές αρχαιολογικές μαρτυρίες, κυρίως παραστάσεις αγγείων, αλλά και λογοτεχνικές πηγές επιβεβαιώνουν ότι ήταν σύνηθες το κυνήγι δίχως όπλα με τη χρήση παγίδων, διχτυών και ενίοτε κυνηγετικών σκυλιών.<sup>102</sup> Ο άοπλος τρόπος κυνηγιού φαίνεται ότι γινόταν συνήθως από εφήβους, όπως ο Ιππόλυτος. Στον άοπλο χαρακτήρα αυτού του είδους κυνηγιού πρέπει να προστεθεί μία επιπλέον ιδιαιτερότητα: η «ηθικότερη» και ωφελιμότερη για το σώμα και το πνεύμα μορφή κυνηγιού είναι αυτή στην οποία ο κυνηγός βασίζεται αποκλειστικά στις δυνάμεις του δίχως τη χρήση όπλων, διχτυών ή παγίδων, ώστε να καταδιώκει τα άγρια ζώα και να τα συλλαμβάνει με τα ίδια του τα χέρια. Ο άοπλος χαρακτήρας ενός τέτοιου κυνηγιού, προσφέρει τη δυνατότητα για αξιολόγηση των ανδρών και τη συσχέτισή τους με μια άλλη έκφανση της ανδρικής αρετής, της αθλητικής αριστείας.

Στους *Νόμους* του Πλάτωνα γίνεται προσέγγιση της πολυδιάστατης σημασίας του κυνηγιού και των μορφών του.<sup>103</sup> ο φιλόσοφος προβαίνει στην

---

δεν μπορούσαν να ενσωματωθούν εξαιτίας της ιδιαιτερότητάς τους με το υπόλοιπο κοινωνικό σύνολο. Ο Ιππόλυτος από την άλλη απομακρύνεται από το κοινωνικό σύνολο εξαιτίας ανωριμότητας (βλ. επ. Mitchell 1991: 109).

<sup>101</sup> Για παρόμοιες συνεκδοχικές αναφορές στο *σίδηρον* πρβλ. TGrF 880.2: *ἐν σιδήρῳ κὰν ὄπλοις τιμὰς ἔχειν*. Ευρ. Φοίν. 515-7· Κρεσφόντης 453.12 (TGrF 453.12 = NFP 71.12)· Ηρακλ. 758.

<sup>102</sup> Barringer 2001: 47 κ.ε. Σκυλιά εξάλλου χρησιμοποιεί και ο Ιππόλυτος, όπως αναφέρει η Αφροδίτη: *κυσὶν ταχείαις θῆρας ἐξαιρεῖ χθονός* (18 & 1128-30).

<sup>103</sup> Πλάτ. *Νόμοι* 823b1: *θήρα γὰρ πάμπολύ τι πρᾶγμά ἐστι*.

αξιολόγηση των μορφών με κριτήριο την ωφέλεια στους νέους, καταλήγοντας στην ανωτερότητα του άοπλου κυνηγιού:

*Μόνη δὴ πᾶσιν λοιπὴ καὶ ἀρίστη ἡ τῶν τετραπόδων ἵπποις καὶ  
κυσὶν καὶ τοῖς ἑαυτῶν θήρα σώμασιν, ὧν ἀπάντων κρατοῦσιν  
δρόμοις καὶ πληγαῖς καὶ βολαῖς ἀντόχειρες θηρεύοντες, ὅσοις  
ἀνδρείας τῆς θείας ἐπιμελές. (Πλάτ. Νόμοι 824a6-9)*

Τους κυνηγούς αυτού του είδους ο φιλόσοφος ονομάζει *ιερούς θηρευτάς*, στους οποίους πρέπει να επιτρέπεται να κυνηγούν οπουδήποτε, χωρίς περιορισμούς.<sup>104</sup> Αυτό το προνόμιο παρέχεται στον Ιππόλυτο, καθώς μόνο σε αυτόν επιτρέπεται να κυνηγά στον *ἀκήρατον λειμῶνα* (73-4).

Ένας τέτοιος ιερός θηρευτής είναι ο πινδαρικός Αχιλλέας· παρόλο που εξασκείται από μικρός στα όπλα, επιδίδεται και στον άοπλο τρόπο κυνηγιού. Είναι ενδιαφέρουσα μάλιστα η συσχέτιση των δυο παρθένων θεοτήτων, της Άρτεμης και της Αθηνάς ως προστατισσών θεών του ανήλικου ήρωα· πρόκειται για τις δυο θεότητες που στη δικαιοδοσία τους εντάσσεται το κυνήγι και ο πόλεμος αντίστοιχα:<sup>105</sup>

*Ξανθὸς δ' Ἀχιλεὺς τὰ μὲν μένων Φιλύρας ἐν δόμοις  
παῖς ἔων ἄθυρε μεγάλα ἔργα, χερσὶ θαμινὰ  
βραχυσίδαρον ἄκοντα πάλλων, ἴσα τ' ἀνέμοις  
μάχα λεόντεσσιν ἀγροτέροις ἔπρασεν φόνον,  
κάπρους τ' ἔναιρε, σώματα δὲ παρὰ Κρονίδα  
Κένταυρον ἀσθμαίνοντα κόμιζεν,*

<sup>104</sup> Πλάτ. Νόμοι 824a12.

<sup>105</sup> Η Ναννώ Μαρινάτου συγκρίνει την Αθηνά και την Άρτεμη στον πινδαρικό ύμνο, εστιάζοντας και σε αυτές ακριβώς τις ιδιότητες (Marinatos 1998: 119).

έξετης τὸ πρῶτον, ὄλον δ' ἔπειτ' ἄν χρόνον:  
 τὸν ἐθάμβεον Ἄρτεμις τε καὶ θρασεῖ Ἀθάνα,  
 κτείνοντ' ἐλάφους ἄνευ κυνῶν δολίων θ' ἐρκέων:  
 ποσσὶ γὰρ κράτεσκε. (Πίνδ. Νεμ. 3, 43-52)<sup>106</sup>

Και οι δύο ήρωες, Ιππόλυτος και Αχιλλέας, μέσω του κυνηγιού έρχονται σε προσωπική πλέον επικοινωνία με τις δύο παρθένες θεότητες. Στην περιήπωση του Αχιλλέα οι θεές θαυμάζουν (έθάμβεον) τον πινδαρικό ήρωα, ο οποίος από παιδί υπερέβαινε την ανθρώπινη φύση (παῖς ἐὼν ἄθυρε μεγάλα ἔργα) και στο πρόσωπό του αποτυπωνόταν ο ιδανικός κυνηγός και πολεμιστής.<sup>107</sup> Ο Ιππόλυτος από την άλλη συνυπάρχει και συναναστρέφεται με την Άρτεμη (ξυνών 17, ξύνειμι 85), ως υπηρέτης και ακόλουθος, φύλακας και συγκυνηγός (1397 & 1399).

Αν η ιδιότητα του κυνηγού ήταν συνυφασμένη με τον ίδιο το μύθο και τη σχέση του ήρωα με την Άρτεμη, ο Ιππόλυτος αναφέρεται και ως ὑπηρετήτης της θεάς. Ο Christian Wildberg παρατηρεί σχετικά με την ιδιότητα του ὑπηρετήτη, ότι είναι σχεδόν πάντοτε τιμητική (positive affair) στον Ευριπίδη, όπως και στον Ιππόλυτο, που αποτελεί ένα παράδειγμα αγνής, αλλά αόριστης ὑπηρεσίας.<sup>108</sup> Ο Ιππόλυτος θα μπορούσε να συγκριθεί με τον Ίωνα ως

<sup>106</sup> Ο ύμνος συντέθηκε προς τιμή του Αριστοκλείδη από την Αίγινα, νικητή στο παγκράτιο.

<sup>107</sup> Η Justina Gregory (2018: 205, βλ. επ. 2016: 125 κ.ε.) συγκρίνει την εκπαίδευση των δυο ηρώων, τονίζοντας ένα κοινό τους χαρακτηριστικό, ότι δηλαδή την έλαβαν από θετούς γονείς και όχι από τον Πηλέα και τον Θησέα αντίστοιχα: «The educational trajectory of Achilles in the Iliad serves as a template for Hippolytus as for other tragic protagonists, enabling the spectators to gauge the ways in which he fails to mature».

<sup>108</sup> Wildberg 2002: 242. Πιθανότατα η παρομοίωση του Ιππολύτου ως ναυτικού (1221-4) να αποτελεί αναβίωση της αρχικής σημασίας της λέξης, σχετιζόμενη με τους αξιωματικούς των πλοίων, οι οποίοι βρίσκονταν υπό την εποπτεία του κυβερνήτη, αλλά σε πολλές περιπτώσεις ενεργούσαν κατά την κρίση τους, εξαιτίας των ικανοτήτων τους (ο.π.: 97-8)· τη

προς την υπηρετική ιδιότητα, ο οποίος βέβαια έχει τεθεί στην υπηρεσία του Απόλλωνα κατ' ανάγκη από βρέφος, ενώ ο Ιππόλυτος υπηρετεί με τη θέλησή του τη θεά Άρτεμη. Αν και ο Ίωνας αποκαλείται *λάτρις* του θεού από την Πυθία (1343), όχι *ύπηρέτης*, όπως αυτοπροσδιορίζεται ο Ιππόλυτος,<sup>109</sup> η Λουκία Αθανασάκη αποδεικνύει την ιδιαίτερη τιμητική θέση του στους Δελφούς ως *χρυσοφύλακος* (54) και *ταμίον* (55) παράλληλα.<sup>110</sup>

Η ιδιότητα του *ίππωνώμου* (ή *ίππονόμου*) αναφέρεται στη σχέση του ήρωα με τα άλογα.<sup>111</sup> Ο ήρωας ασχολείται με την εκτροφή αλόγων και την εξημέρωση και εκγύμναση όσων αγρίων συλλαμβάνει, αν λάβουμε υπόψιν το ντελίριο της Φαίδρας (230-1), τις σποράδην αναφορές στην εκγύμναση (112, 229, 1131-4) και την εκτροφή (1240-1, 1355-7) αλόγων. Στα Σχόλια των *Νεφελών* του Αριστοφάνη η ιδιότητα του *ίππωνώ(ό)μου* αναφέρεται για αυτόν που κατευθύνει και καθοδηγεί το άρμα και κρατά τα ηνία των αλόγων (*τὸν ἐλαύνοντα καὶ νωμῶντα τὸ ἄρμα καὶ τοὺς ἵππους ἠνιοχοῦντα* Σχόλ. Αριστοφ. *Νεφ.* 571a).<sup>112</sup> Η ιδιότητα του ήρωα ως *ίππωνώμου* αποκτά στη συγκεκριμένη περίπτωση τελετουργική σημασία, καθώς συνδέεται με τις αφιερωματικές πράξεις που λαμβάνουν χώρα σε ιερό χώρο προς τιμήν της θεάς, όπως εξάλλου και η θήρα των αγρίων θηρίων. Η συσχέτιση της Άρτεμης με

---

ναυτική χρήση του όρου *ύπηρέτης*, τη γενίκευση της χρήσης και την ετυμολογία της λέξης διερευνά ο Richardson (1943).

<sup>109</sup> Wildberg 2002: 101-2: «Die *Hyperesie* ist eine Sache des Selbstbewußtseins und setzt die Bejahung und freie Entscheidung zum Dienst an der Person, der Sache, oder einem Gott voraus. *Latreia* dagegen scheint eher eine Sache des fraglosen oder erzwungenen Gehorsams zu sein».

<sup>110</sup> Athanassaki 2012 & 2022(b): 172· βλ. επ. Yunis 1988: 122, υπ. 40.

<sup>111</sup> LSJ: *ίππωνόμας* αντί *ίππονόμος* χάριν μέτρου (βλ. επ. *ίππονομεύς*).

<sup>112</sup> Ο Αριστοφάνης ο Βυζάντιος (*Περί Ονομασίας Ηλικιών* 127-30) ορίζει τους *ίππωνώ(ό)μους* ως «οἱ δὲ τοὺς ἵππους νέμοντες, ἵππονόμοι λέγονται, καὶ ἵπποβουκόλοι, καὶ ἵπποπῶλοι (ἵπποπόλοι) καὶ ἵπποφορβοί· τὸ δὲ πλήθος, ἀγέλη· ἵπποφόρβια ( δὲ οἱ τόποι ἐν οἷς τρέφονται, ἃ καλοῦνται καὶ μάνδραι (για αναφορές και ανάλυση των όρων βλ. επ. Blaineau 2012).

την εξημέρωση των αλόγων εντοπίζεται αρχικά στην ευχή της Φαίδρας κατά το πρώτο Επεισόδιο να δάμαζε ενετικά πουλάρια στα πεδία της θεάς:

*ΦΑ. Δέσποιν' ἄλιας Ἄρτεμι Λίμνας  
καὶ γυμνασίων τῶν ἵπποκρότων,  
εἶθε γενοίμαν ἐν σοῖς δαπέδοις  
πῶλους Ἐνετὰς δαμαλιζομένα. (Ευρ. Ἴππ. 228-31)*

Στο τρίτο χορικό Στάσιμο γίνεται αναφορά στον τόπο λατρείας της Ἄρτεμης. Στο τραγούδι αυτό οι δυο Χοροὶ θρηνοῦν για την ἀδικη ἐξορία του Ἴππολύτου. Ο Χορὸς των γυναικῶν συγκεκριμένα κάνει λόγο για την παύση πλέον των ιππικῶν γυμνασίων στο στάδιο της Λιμναίας Ἄρτεμης, ὅπου ο ἥρωας γύμναζε ενετικά πουλάρια:<sup>113</sup>

*Οὐκέτι συζυγίαν πῶλων Ἐνετᾶν ἐπιβάσηι  
τὸν ἀμφὶ Λίμνας τρόχον κατέχων ποδὶ  
γυμνάδος ἵππου· (Ευρ. Ἴππ. 1131-4)*

Στο πρώτο χωρίο αντανακλάται η ευχή της Φαίδρας να μπορούσε να εξημερώνει και να δάμαζε ἄλογα – μαζί με τον Ἴππόλυτο προφανῶς – στο

---

<sup>113</sup> Ο Ευστάθιος Θεσσαλονίκης (*Παρ. εἰς Ὀμήρ. Ἰλ. 567.15-568.13 = SIL B 852*) αναφέρει ὅτι τα ενετικά ἄλογα εἶχαν πάρει το ὄνομά τους ἀπὸ το ἔθνος των Ενετῶν (που ὅπως ἀποδεικνύει ὁ Georges Devereux [1964] πρόκειται για τους Ενετοὺς της Παφλαγονίας). Τα θηλυκά, ὅπως του Ἴππολύτου, ἦταν ἀρίστα για το ζυγὸ των ἀρμάτων, σπανίως ἐκτρέφονταν, ἐνῶ συνήθως συλλαμβάνονταν σε ἀγρία κατάσταση και εξημερώνονταν, ἀν και ἐπρόκειτο για δυσδάμαστους ἵππους. Οι ἀναφορὲς του Εὐριπίδη για χρῆση τους ἀπὸ τους μυθικούς ἥρωες σε ἀγῶνες εἶναι ἀναχρονισμοί, καθὼς πρῶτος ὁ Λέοντας ὁ Λακεδαιμόνιος νίκησε με ενετικά ἄλογα κατὰ την ογδοηκοστὴ πέμπτη Ὀλυμπιάδα το 440 π.Χ..



ἐν Λίμναις ιερό της Ἀρτεμης,<sup>114</sup> υποδηλώνοντας το τυπικό που συνόδευε την εξημέρωση των αλόγων: ο νεαρός ἥρωας συλλαμβάνει κατά τις εξορμήσεις του ἄγρια ἄλογα και τα εκπαιδεύει ἢ τουλάχιστον αυτό φαντάζεται η Φαίδρα, σε ἓνα χώρο αφιερωμένο στη θεότητα. Η εικόνα της συγκεκριμένης τελετής, επαναλαμβάνεται στην αναφορά του Χορού των γυναικῶν στο τρίτο Στάσιμο (1131-4), ο οποίος κάνει λόγο ὄχι απλῶς για εξημέρωση των αλόγων, ἀλλὰ για υποταγή στο ζυγὸ του ἄρματος, προοικονομώντας ἴσως με τον τρόπο αυτό και τη μοιραία κατάληξη του νέου.<sup>115</sup> Τα παραπάνω χωρία λειτουργοῦν ανακλαστικά, καθὼς η ευχή της Φαίδρας, ουσιαστικά ἀποτελεῖ ἔκφραση της ἐπιθυμίας της να βρεθεῖ δίπλα στον Ἰππόλυτο, ο οποίος πράγματι σύχναζε στο χώρο του ιεροῦ της Λιμναίας Ἀρτεμης και γύμναζε ἐνετικά πουλάρια. Η εικόνα του ἵπποδρόμου στο γήπεδο της Λιμναίας Ἀρτεμης διασαφηνίζει και την ἐπιθυμία του Ἰππολύτου να νικούσε σε ἐλληνικούς ἀγῶνες, ὡς πρωταθλητῆς σε ἵπποδρομίες, για τις οποίες ἐξασκούσε

---

<sup>114</sup> Η Ἀρτεμη εἶναι η Λιμνάτιδα θεά των βάλτων και των λιμνῶν, ἀλλὰ και των ακτῶν, ἔχοντας στη δικαιοδοσία της τα μέρη που η θάλασσα μάχεται με τη στεριά και το υγρὸ στοιχείο μπερδεύεται με την ξηρά (Vernant 1991: 197). Τρεῖς φορές στον Ἰππόλυτο γίνεται μνεῖα της θεάς με την ἐπωνυμία αυτή (148-9, 228-9 & 1132). Ο Πανσανίας (Ελλ. Περ. 2.30.7 & 3.23.10) ἀναφέρει την ὑπαρξη ιεροῦ της Ἀρτέμιδος Λιμνάτιδος βόρεια της Τροιζήνας και κοντά στην Επίδαυρο, στη Φοιβαία λίμνη (Barrett 1964: 190 & 204 και χάρτη σ. 383), στο οποίο ἐπιθυμεί να καταφύγει η ηρωίδα και ο Ἰππόλυτος γύμναζε τα ἄλογά του. Η Susan Guettel Cole (2004: 180 κ.ε.) ἐπισημαίνει την ἴδρωση των λατρευτικῶν χώρων της Ἀρτεμης κυρίως σε μέρη που σηματοδοτοῦν σύνορα μεταξύ πόλεων, περάσματα, κοντά σε πηγές ἢ ποτάμια ἢ στα ὅρια μεταξύ της στεριάς και της θάλασσας. Ἐντὸς των πόλεων εἶναι σπανιότερα τα ιερά της θεάς· κυρίως τοποθετοῦνται στην ἀγορά της κάθε πόλης.

<sup>115</sup> Η ἔκφραση *γυμνάδος ἵππου* (διόρθωση του Reiske ἀντί *γυμνάδας ἵππους* των κωδίκων [Barrett 1964: 375]) πιθανότατα ταιριάζει καλύτερα, ἐστιάζοντας στον ἀθλητικό χαρακτήρα των αλόγων (LSJ). Εἶναι ἐπίσης σημαντική η διαφοροποίηση των *γυμνάδων ἵππων* ἀπὸ τις *τεθραμμένας φάτνιασιν* (1240), που καταδεικνύει την ἐκ γενετῆς ἡμερη φύση τους. Η ζεύξη των αλόγων (*συζυγίαν πῶλων*) σαφῶς ἀναφέρεται σε ἄρμα που το σέρνουν ἄλογα (πρβλ. Σοφ. Ἠλ. 702: *ζυγωτῶν ἄρμάτων*).

τα άλογά του, όπως αυτή εκφράζεται κατά το τρίτο Επεισόδιο και τη λογομαχία του με το Θησέα:

*Ἐγὼ δ' ἀγῶνας μὲν κρατεῖν Ἑλληνικοὺς  
πρῶτος θέλοιμι' ἄν, ἐν πόλει δὲ δεύτερος (Εὐρ. Ἴππ. 1016-7)*

Η ενασχόληση του Ιππολύτου με τα άλογα για τη συμμετοχή σε αγώνες έχει ήδη επισημανθεί από τον ήρωα κατά την αποχώρησή του στον Πρόλογο:

*Καὶ καταψήχειν χρεῶν  
ἵππους, ὅπως ἂν ἄρμασι ζεύξας ὕπο  
βορᾶς κορεσθεῖς γυμνάσω τὰ πρόσφορα. (Εὐρ. Ἴππ. 110-2)*

Εκτός όμως από τα άγρια ενετικά πουλάρια που δαμάζει στο ιερό της Λιμναίας Άρτεμης ο Ιππόλυτος εκτρέφει άλογα ήμερα, γεννημένα στους στάβλους του, χαρακτηριστικό το οποίο επικαλείται κατά τη στιγμή που αφηνιάζουν τρομαγμένα από τον ταύρο: *φάτναισι ταῖς ἐμαῖς τεθραμμέναι (1240), ἐμῆς βόσκημα χερός (1356)*.<sup>116</sup> Η ιδιότητα επομένως του Ιππολύτου ως *ἵππονόμου* επανέρχεται συχνά στο δράμα, εφόσον εκτρέφει, εξημερώνει, φροντίζει και εκπαιδεύει άλογα προκειμένου να συμμετάσχει σε αθλητικούς αγώνες, αφιερώνοντας τις νίκες στην Άρτεμη.

---

<sup>116</sup> Το θηλυκό γένος των αλόγων φανερώνουν οι μετοχές *τεθραμμέναι (1240), ἐξαρτημένας (1186) αἰ δ' ἔνδακοῦσαι (1223) και μεταστρέφουσαι (1226)*· περί αυτού κάνει λόγο και ο Barrett (1964: 204-5). Η διάκριση σε *τεθραμμένους και δαμαλιζομένους ἵππους (231-* το δαμαλιζομένα αναφερόταν βέβαια στη Φαίδρα), εντείνει την τραγικότητα του ήρωα, καθώς τα άλογα ήταν ήμερα από τη γέννησή τους.

Η εικόνα ωστόσο του αθλητή αρματοδρόμου φαίνεται να αποδίδεται με πιο ευδιάκριτο τρόπο στην αγγελική ρήση του τέταρτου Επεισοδίου, στην οποία περιγράφεται η σκηνή τραυματισμού του Ιππολύτου με λεπτομέρειες που θυμίζουν προετοιμασία πριν την έναρξη του αγώνα:<sup>117</sup>

*Ἐντύναθ' ἵππους ἄρμασι ζυγηφόρους,  
 δμῶες, πόλις γὰρ οὐκέτ' ἔστιν ἤδε μοι.  
 τούνθένδε μέντοι πᾶς ἀνὴρ ἠπείγετο,  
 καὶ θᾶσσον ἢ λέγοι τις ἐξηρτυμένας  
 πῶλους παρ' αὐτὸν δεσπότην ἐστήσαμεν.  
 μάρπτει δὲ χερσὶν ἠνίας ἀπ' ἄντυγος,  
 αὐταῖς ἐν ἀρβύλαισιν ἀρμόσας πόδας.  
 καὶ πρῶτα μὲν θεοῖς εἶπ' ἀναπτύξας χέρας· (Εὐρ. Ἴππ. 1183-90)*

Η περιγραφή του Αγγελιαφόρου παραπέμπει σε αρματοδρομία με τους θεράποντες να προετοιμάζουν το άρμα του ηνιόχου. Ο αθλητής-ήρωας αρπάζει τα ηνία, επιβαίνει στο άρμα του και τοποθετεί τα πόδια στο δίφρο του άρματος.<sup>118</sup> τελευταία πράξη η προσευχή του προς τους θεούς. Η εικόνα αυτή επαναφέρει στη σκέψη την προλογική ευχή του ήρωα, με τον ήρωα να

<sup>117</sup> Του τι είδους αθλητής ήταν ο Ιππόλυτος, ο Ευριπίδης επιτρέπεται να εικάσουμε σε δυο σημεία, στην προσευχή της Φαίδρας κατά το πρώτο Επεισόδιο (228-31) και στο θρήνο του Χορού στο τρίτο Στάσιμο (1131-2), όπου διαγράφεται ευδιάκριτη η εικόνα αρματοδρόμου (Myrick 1993).

<sup>118</sup> Ο Barrett (1964: 380) μεταφράζει «fitting his feet right into the footstalls». Ο Ευστάθιος (Παρ. εις Όμηρ. Ἰλ. 599.20 = SIL E 730) επεξηγεί το στίχο 1189: *Περὶ δὲ ἄντυγος σημειῶσαι ὡς οὐ μόνον ἐπὶ ἄρματος [...] ἐν Ἴππολύτῳ. Ἐνθα κεῖται καὶ ἀρβύλη, οὐκ ἐπὶ ὑποδήματος, ἐν τῷ «αὐταῖσιν ἀρβύλαισιν ἀρμόσας πόδα», αἱ δηλοῦσι τὸ περὶ τὴν ἄντυγα τοῦ ἄρματος μέρος, ἐνθα, φασίν, ἢ τοῦ ἠνιόχου στάσις ἐστί.*

ετοιμάζεται να τερματίσει τη ζωή του (*τέλος δὲ κάμψαιμι* 87), την οποία έχει αφιερώσει άλλωστε ολοκληρωτικά στην Άρτεμη.<sup>119</sup>

Η τέταρτη ιδιότητα του Ιππολύτου, η οποία επισφραγίζει τη σχέση και την επικοινωνία με την Άρτεμη, είναι αυτή του φύλακα των αγαλμάτων. Ο Halleran συσχετίζει την ιδιότητα αυτή με το στεφάνωμα του αγάλματος στον Πρόλογο (73 κ.ε.).<sup>120</sup> Η σημασία της λέξης *φύλαξ* δεν έχει όμως σχέση μόνο με το στεφάνωμα και την προλογική προσφορά του στεφάνου στο άγαλμα της Άρτεμης. Εξάλλου δε γίνεται ευθέως λόγος για άγαλμα της Άρτεμης. Γίνεται όμως λόγος για άγαλμα της Αφροδίτης το οποίο κοσμεί την είσοδο του ανακτόρου (101), ώστε η αόριστη αναφορά σε *ἀγαλμάτων φύλαξ* – η απουσία οποιουδήποτε προσδιορισμού επιτρέπει τη γενίκευση ως φύλακας όλων των αγαλμάτων – δημιουργεί μια ειρωνεία: το μοναδικό άγαλμα που αναφέρεται ξεκάθαρα και καταδεικνύεται στο συγκεκριμένο δράμα είναι αυτό της Αφροδίτης, το οποίο υποτιμητικά προσπερνά ο Ιππόλυτος. Αλλά και στην περίπτωση της παράλληλης ύπαρξης αγάλματος της Άρτεμης, ο πληθυντικός επιτείνει την ειρωνεία, εφόσον συμπεριλαμβάνεται το άγαλμα της Αφροδίτης.

Οι τέσσερις ιδιότητες του Ιππολύτου, *κυναγός* και *ύπηρέτης*, *ίππωνώμας* και *ἀγαλμάτων φύλαξ*, διαμορφώνουν το πλαίσιο εντός του οποίου πραγματωνόταν η επικοινωνία του ήρωα με την Άρτεμη, η οποία κορυφώνεται με δύο δραματικά γεγονότα, την εναπόθεση του στεφάνου στον Πρόλογο και κυρίως την επιφάνεια της θεάς στην Έξοδο. Στέκομαι λοιπόν στις απαντήσεις που δίνει η Άρτεμη στη σύντομη αυτή στιχομυθία και κυρίως

---

<sup>119</sup> Για το *κάμπτω* και *καμπτήρ* ως ορολογία των ιπποδρομιών κάνει λόγο ο Barrett (1964: 175-176, βλ. επ. Halleran 1995: 156, πρβλ. Σοφ. Ήλ. 744: *κάμπτοντος ἵππου* (παίρνοντας τη στροφή το άλογο, όπου περιγράφεται η κατά φαντασία πλαστή αρματοδρομία του Ορέστη στους Δελφούς, στην οποία ψευδώς αποδίδεται ο θάνατός του).

<sup>120</sup> Halleran 1995: 264.

στα δυο επίθετα προσφιλής (1398) και πανοὔργος (1400), καθώς συμπλέκονται και τα δύο με τις προαναφερόμενες ως ιδιότητες του Ιππολύτου. Το επίθετο προσφιλής δηλώνει τον αγαπητό, τον ευχάριστο, τον ευνοϊκό και ο Ιππόλυτος ως κυναγός και υπηρέτης είναι προσφιλής για την Άρτεμη, καθώς οι δυο ιδιότητες συνδέονται άμεσα με τη θεά.<sup>121</sup> Η χρήση του επιθέτου πανοὔργος σαφώς αναφέρεται στην Αφροδίτη.

Η συνέχεια του διαλόγου του Ιππολύτου με την Άρτεμη αποτελεί μια συνοπτική επισκόπηση όσων προηγήθηκαν, όπως ο λόγος της Αφροδίτης αποτελούσε προαναγγελία όσων ακολουθήσουν (κυρίως οι στίχοι 42-50). Ο Barrett διακρίνει την έντονη αντίθεση ανάμεσα στο *τρεις* και το *μία*: η αντίθεση αυτή καταδεικνύει τη δύναμη και την σκληρότητα της Αφροδίτης, εξαιτίας της οποίας καταστρέφονται οι τρεις.<sup>122</sup>

Εν κατακλείδι, στη σύντομη αυτή στιχομυθία ανάμεσα στην Άρτεμη και τον Ιππόλυτο ουσιαστικά επιχειρείται μια ανάκληση της προλογικής εμφάνισης του ήρωα, ο οποίος παρουσιάζεται ως κυνηγός και υπηρέτης – η συνύπαρξη και η συντροφιά με τη θεά επιτρέπουν να γίνει λόγος για την τιμητική θέση που κατέχει ο ήρωας. Η προσφορά του στεφάνου στο άγαλμά της, προφανώς σχετίζεται με την ιδιότητα του φύλακα των αγαλμάτων, όπως και του ιππονόμου, που παραπέμπει στην πρόθεσή του να φροντίσει και να γυμνάσει άλογα. Παρά την αντίθεση που επισημάνθηκε στην προηγούμενη παράγραφο, φαίνεται ότι η Άρτεμη είναι γνώστης όσων είχαν συμβεί: η Αφροδίτη στην πραγματικότητα φθονεί τις τιμές του Ιππολύτου προς το πρόσωπό της. Το γεγονός αυτό υποδηλώνει ότι η προλογική

<sup>121</sup> Σύμφωνα με το *LSJ* το επίθετο έχει παθητική σημασία (ο ευνοημένος από κάποιον), αλλά και ενεργητική σημασία (ο ευνοϊκός για κάποιον). Ο Ιππόλυτος κατά συνέπεια δέχεται τη συμπάθεια της Άρτεμης, αλλά και η Άρτεμη δέχεται με χαρά τις τιμές του Ιππολύτου.

<sup>122</sup> Barrett 1964: 410, *LIMC Aphrodite*: 3. Στο πρόβλημα της αοριστίας που δημιουργεί η αναφορά του ήρωα σε *τρεις όντας*, δίνει απαντήσεις ο Schenker (1995).

προσπάθεια επικοινωνίας ήταν επιτυχημένη και η Άρτεμη παρίστατο στην τελετουργική σκηνή ως αόρατος θεατής και ακροατής του τελετουργικού ύμνου. Είναι πλέον πρόθυμη να εκπληρώσει την ευχή του Ιππολύτου, να τερματίσει δηλαδή το βίο του, όπως τον άρχισε (87), συμπλέοντας ως προς αυτό με την εκδικητικότητα της Αφροδίτης, εφόσον ο πρόωμος θάνατος είναι ο μόνος τρόπος να εκπληρωθεί η ευχή του.

#### 1.1.4 Εκδίκηση και μεταθανάτιες τιμές

Η σύντομη στιχομυθία στην Έξοδο ανάμεσα στον Ιππόλυτο και το Θησέα (1407-13) δραματοποιεί την αναγνώριση της πατρότητας του νεαρού ήρωα.<sup>123</sup> Σε αυτή οδήγησαν η αποκατάσταση της αλήθειας και η δικαίωση του Ιππολύτου από την Άρτεμη (1283-1341).<sup>124</sup> Εξαιτίας όμως της ευθύνης του Θησέα για το θάνατο του υιού του, επιβάλλεται η δικαιολόγηση των πράξεων του πρώτου, την οποία αναλαμβάνει η θεά. Το *ἀδύνατον* του (ευχόμενου) αναθεματισμού των θεών από τους θνητούς αποτελεί την αφορμή για την εκ νέου παρέμβαση της Άρτεμης, θεσπίζοντας τιμές για να ανταμείψει το νεαρό ήρωα.

*ΙΠ. φεῦ·*

*εἴθ' ἦν ἀραῖον δαίμοσιν βροτῶν γένος.*

*ΑΡ. ἔασον· οὐ γὰρ οὐδὲ γῆς ὑπὸ ζόφον*

*θεᾶς ἄτιμοι Κύπριδος ἐκ προθυμίας*

*ὄργαι κατασκήψουσιν ἐς τὸ σὸν δέμας,*

*σῆς εὐσεβείας κἀγαθῆς φρενὸς χάριν·*

*ἐγὼ γὰρ αὐτῆς ἄλλον ἐξ ἐμῆς χερὸς*

*ὄς ἂν μάλιστα φίλτατος κυρῆι βροτῶν*

*τόξοις ἀφύκτοις τοῖσδε τιμωρήσομαι.*

*σοὶ δ', ὦ ταλαίπωρ', ἀντὶ τῶνδε τῶν κακῶν*

*τιμὰς μεγίστας ἐν πόλει Τροζηνίαι*

<sup>123</sup> Mitchell-Boyask 1999:54. Η επανάληψη της λέξης *τέκνον* (1408, 1410, 1446, 1454, 1456) προφανώς δηλώνει την αποκατάσταση της σχέσης με το Θησέα, όπως και ο χαρακτηρισμός του Ιππολύτου ως *γενναῖος* (1452).

<sup>124</sup> Ο Avery (1968: 32) συσχετίζει το ρόλο της Άρτεμης με την αποκάλυψη των εσωτερικών επιθυμιών και της αλήθειας, όταν πιέζονται από τις εξωτερικές αναγκαιότητες, αναφορικά δηλαδή με το στίχο 612, όπου ο Ιππόλυτος θέλει να μιλήσει, αλλά είναι «δεμένη» η γλώσσα του:.

δώσω· κόραι γὰρ ἄζυγες γάμων πάρος  
 κόμας κερουῖνταί σοι, δι' αἰῶνος μακροῦ  
 πένθη μέγιστα δακρύων καρπουμένωι·  
 ἀεὶ δὲ μουσοποιὸς ἐς σὲ παρθένων  
 ἔσται μέριμνα, κοῦκ ἀνώνυμος πεσῶν  
 ἔρωσ ὁ Φαίδρας ἐς σὲ σιγηθήσεται.  
 σὺ δ', ὦ γεραίου τέκνον Αἰγέως, λαβὲ  
 σὸν παῖδ' ἐν ἀγκάλαισι καὶ προσέλκυσαι·  
 ἄκων γὰρ ὤλεσάς νιν, ἀνθρώποισι δὲ  
 θεῶν διδόντων εἰκὸς ἐξαμαρτάνειν.  
 καὶ σοὶ παραινῶ πατέρα μὴ στυγεῖν σέθεν,  
 Ἰππόλυτ'· ἔχεις γὰρ μοῖραν ἤι διεφθάρης.  
 καὶ χαῖρ'· ἐμοὶ γὰρ οὐ θέμις φθιτοῦς ὄραν  
 οὐδ' ὄμμα χραίνειν θανασίμοισιν ἐκπνοαῖς·  
 ὀρῶ δέ σ' ἤδη τοῦδε πλησίον κακοῦ.  
 ΙΠ. χαίρουσα καὶ σὺ στεῖχε, παρθέν' ὀλβία·  
 μακρὰν δὲ λείπεις ραιδίως ὀμιλίαν.  
 λύω δὲ νεῖκος πατρὶ χρηζούσης σέθεν·  
 καὶ γὰρ πάροιθε σοῖς ἐπειθόμην λόγοις. (Ευρ. Ἰππ. 1415-43)

Ο Ἰππόλυτος δεχόμενος την απολογία του Θησέα για την πλάνη του και τη μετάθεση της υπαιτιότητας στους θεούς (ἐσφαλμένοι 1414), εύχεται να ήταν δυνατόν να έπιαναν οι κατάρες από τους θνητούς εναντίον των θεών (1415).<sup>125</sup> Ο στίχος ακούγεται αρκετά περίεργος να εκφέρεται από τον

<sup>125</sup> Εξαιτίας της έκπληξης που προκαλεί ένας τέτοιος λόγος από τον ήρωα, καταφεύγω στην ερμηνεία του Barrett (1964: 411), ο οποίος το αποδίδει ουσιαστικά στην οργή του ετοιμοθάνατου ήρωα. Ο θνήσκων εκδιώκει το φονιά του μέσω κατάρας, ώστε ο Ἰππόλυτος «who might ordinarily in death be ἀραιός to a human murderer, wishes here that he might be



ευσεβή Ιππόλυτο. Φτάνει ίσως στα όρια της ύβρεως, εφόσον ο ήρωας σκέφτεται την αντεκδίκηση των ανθρώπων προς τους θεούς, στην προκειμένη περίπτωση την Αφροδίτη και τον Ποσειδώνα, το όνομα του οποίου έχει ακουστεί μερικούς στίχους παραπάνω (1411), όπως πιθανότατα και το Δία, τον οποίο είχε επικαλεστεί στο θρήνο κατά την τελευταία είσοδό του, εξαιτίας της ανοχής του σε τέτοιου είδους θεϊκά «εγκλήματα» (1363).<sup>126</sup> Οι θεοί αυτοί επέτρεψαν το θάνατό του και η απάντηση του Ιππολύτου αποτελεί πιθανότατα νύξη και για τις τρεις άράς (888). Από αυτές ο Θησέας χρησιμοποίησε τη μια εναντίον του Ιππολύτου και ίσως είναι μια έμμεση παρότρυνση του τελευταίου να μπορούσαν να στραφούν οι υπόλοιπες εναντίον των αδικούντων θεών.<sup>127</sup>

Η αδύνατη επιθυμία του ήρωα αποτελεί την αφορμή για την Άρτεμη να παρέμβει στο διάλογο προλαμβάνοντας πιθανότατα νέα ύβρη (ἔασον 1416) και αναλαμβάνοντας η ίδια την αντεκδίκηση. Η θεά στρέφει εσπευσμένα τη συζήτηση στο απώτερο μέλλον και όσα πρόκειται η ίδια να πράξει για να τιμήσει και να εκδικηθεί το θάνατο του Ιππολύτου, ώστε να υπάρξει ηθική δικαίωση του ήρωα. Η ανταπόδοση των τιμών από τη θεά ολοκληρώνει τη συνομιλία, ενώ ο λόγος της μπορεί να διαχωριστεί σε τρία μέρη: την πρόθεση αντεκδίκησης, την απόδοση τιμών προς τον Ιππόλυτο και την προτροπή συμφιλίωσης με το Θησέα.

---

equally *ἀραῖος* to his divine murderer». Ο Halleran (1995: 141) μεταφράζει: «would that the race of mortals could be a curse on the gods»· βλ. επ. Parker 1983: 192.

<sup>126</sup> Στην *Ιλιάδα* ο Αχιλλέας καταφέρεται εναντίον του Απόλλωνα, γνωρίζοντας, όπως προφανώς και ο Ιππόλυτος, το αδύνατο να τιμωρήσει το θεό (*ἦ σ' ἂν τεισαίμην, εἴ μοι δύναμις γε παρείη*. Ομ. *Ἰλ.* 22.20, βλ. επ. Halleran 1995: 265).

<sup>127</sup> Πρόκειται άλλωστε για την πρώτη κατάρα από τις τρεις (Barrett 1964: 334, Segal 1978: 136 & 1972: 173).

Στο πρώτο μέρος η Άρτεμη υπόσχεται να εκδικηθεί την πράξη της Αφροδίτης. Οι *ἄτιμοι ὄργαι* της θεάς δεν πρέπει να θαφτούν μαζί με τον Ιππόλυτο, εξαιτίας της *εὐσέβειας κἀγαθῆς φρενὸς* του, αλλά πρέπει να ανταποδοθούν. Η *εὐσέβεια* αποτελεί κινητοποιή δύναμη προκειμένου να τιμωρήσει κάποιον *μάλιστα φίλτατον βροτῶν* της Αφροδίτης. Το ίδιο ρήμα, *τιμωρήσομαι*, χρησιμοποίησε και η Αφροδίτη δηλώνοντας την πρόθεσή της να σκοτώσει τον Ιππόλυτο (21).<sup>128</sup> Οι υπερθετικοί *κακίστην* (13) και *μεγίστην* *δαιμόνων* (16), που εξέφραζαν την προσωπική στάση και κρίση του ήρωα για τις δύο θεές και συνιστούσαν το *ἀμάρτημα* του (*ἡμάρτηκε* 21), αντικαθίστανται από τον πλεονασμό σε υπερθετικό του *μάλιστα φίλτατον βροτῶν* (1421),<sup>129</sup> ο οποίος προσδιορίζει το θνητό που θα επιλέξει να σκοτώσει η τελευταία.<sup>130</sup> Υπάρχει δηλαδή μια λεκτική αντιστοιχία που αποδίδει και πλαισιώνει τη δράση της Αφροδίτης και της Άρτεμης, η οποία υποδηλώνει τη θεϊκή αντιδικία με θύματα τους ανθρώπους: η υπέρμετρη αγάπη ενός θνητού για μια θεότητα ή αντίστροφα η ιδιαίτερη συμπάθεια μιας θεότητας προς ένα θνητό αποτελεί αιτία θεϊκού φθόνου και εκδίκησης. Η εχθρότητα της Αφροδίτης προς τον Ιππόλυτο και η εκδίκηση της Άρτεμης προς την Αφροδίτη πραγματώνονται με την τιμωρία του Ιππολύτου και του ανωνύμου *φιλτάτου βροτῶν* αντίστοιχα. Αντίθετα, η θεϊκή συμπάθεια εντοπίζεται στην ανταμοιβή της προστάτιδας θεάς που ακολουθεί το θάνατο.

Το δεύτερο μέρος του λόγου της Άρτεμης περιλαμβάνει αυτές ακριβώς τις τιμές που θα δέχεται στο διηνεκές μέλλον (*δι' αἰῶνος μακροῦ* 1426, *ἀεὶ* 1428) ο Ιππόλυτος ως ήρωας, αποτέλεσμα της θεϊκής εὐνοίας. Η *εὐσέβεια*

<sup>128</sup> Παναγιωτοπούλου 2016: 65 (υποσημ. 5).

<sup>129</sup> Barrett 1964: 248.

<sup>130</sup> Η επικρατέστερη άποψη είναι ότι αναφέρεται στον Άδωνη, ο οποίος σκοτώνεται από αγριογούρουνο, όχι από το τόξο και τα βέλη της Άρτεμης (Halleran 1995: 265, Barrett 1964: 412).

ανταμείβεται με τέτοιες τιμές, ώστε να μείνει αιώνια η μνήμη του ίδιου και του «έρωτα της Φαίδρας».<sup>131</sup> Πρόκειται για την υπόσχεση αθανασίας της μνήμης του, την οποία δίνει η Άρτεμη ως ανταμοιβή για τα δεινά (*ἀντί τῶνδε τῶν κακῶν τιμὰς μεγίστας* 1423-4), πιθανότατα και ως αντίδωρο για την προσφορά του ήρωα, αθανασία που επιτυγχάνεται με την θέσπιση τελετουργιών, εορτών και τιμών. Πρώτη ανάμεσα στις τιμές ορίζεται η μελλοντική επικοινωνία που θα επιδιώκουν στο εξής οι θνητοί, ειδικότερα οι νεαρές παρθένες με τον ήρωα πλέον Ιππόλυτο. Οι τιμές αυτές (αναφέρονται σε χρόνο μέλλοντα) λαμβάνουν δύο μορφές. Η πρώτη περιλαμβάνει τις θρηνητικές εκδηλώσεις, την προσφορά δηλαδή πλοκάμων μαλλιών στον τάφο του, όσων κοριτσιών επρόκειτο σύντομα να παντρευτούν.<sup>132</sup> Επίσης, δάκρυα θα βρέχουν το μνήμα, όταν πριν από την ημέρα του γάμου τους οι κοπέλες θα θρηνούν με *μέγιστα πένθη* το θάνατό του. Η δεύτερη μορφή χαρακτηρίζεται από τους χορούς και τα τραγούδια προς ανάμνηση του έρωτα της Φαίδρας και κατά συνέπεια απόδοση τιμής προς τον Ιππόλυτο. Η δεύτερη αυτή κατηγορία παραπέμπει στα τραγούδια με τα οποία και ο ίδιος ο ήρωας τιμούσε την Άρτεμη (58-60 & 1135-6).

Τα τραγούδια και η μουσική όμως δεν προορίζονται για νεκρούς και κυρίως δε συνάδουν με το πένθος της απώλειας των θνητών, όπως φανερώνει η περίπτωση της Άλκηστης για το θάνατο της οποίας ο Άδμητος υπόσχεται να απαγορεύσει τραγούδια και μουσικές να ακούγονται πλέον στον οίκο του.<sup>133</sup> Τα τραγούδια και οι ύμνοι αποτελούν μορφή επικοινωνίας

<sup>131</sup> Mikalson 1991: 42 & 196 κ.ε. (ως προς τη σχέση *εὐσεβείας* και *τιμῆς*).

<sup>132</sup> Για την προσφορά πλοκάμων ως τελετή ενηλικίωσης (κυρίως για τους άρρενες) βλ. Leitaο 2003: 112-118.

<sup>133</sup> Άлк. 343-7. Αφότου όμως η ηρωίδα πεθαίνει και η αυτοθυσία της αποκτά ηρωική διάσταση, ο Χορός δηλώνει ότι στην Αθήνα και τη Σπάρτη θα ακούγονται τραγούδια και ύμνοι για χάρη της, διατηρώντας αιώνια τη μνήμη της (Άлк. 446-54).

των θνητών αφενός με τους θεούς, γενικότερα όμως με υπέρτερες δυνάμεις, όπως οι ήρωες, οι οποίοι μετά το θάνατο μεταβαίνουν σε μια ενδιάμεση κατάσταση, ανάμεσα σε θεούς και θνητούς.<sup>134</sup> Μέσω των τραγουδιών και των τιμών η μνήμη των ηρώων παραμένει ζωντανή. Αυτό προσδίδει μια άλλη διάσταση στην επικοινωνία με τους θεούς. Αν στην περίπτωση των ηρώων η επικοινωνία των θνητών μαζί τους εδραιώνει την αθανασία, στην περίπτωση της επικοινωνίας των θνητών με τους θεούς, οι οποίοι είναι αθάνατοι και παντοδύναμοι, οι άνθρωποι είναι αυτοί οι οποίοι αποκομίζουν τα ευεργετήματά της. Κατά συνέπεια η διαρκής επικοινωνία του ήρωα με την Άρτεμη και η ευσέβεια ανταμείβονται με αντίστοιχο τρόπο από τις κοπέλες της Τροϊζήνας, ώστε τελικά ο ήρωας να υπερβεί την ανθρώπινη φύση (*μείζω βροτείας όμιλίας* 19) κερδίζοντας θέση ανάμεσα στους ήρωες και να φανεί *ώς περισσός άνήρ* (948).

Ο έντονος συριγμός του στίχου 1430 (*ἔρωσ ὁ Φαίδρας ἐς σὲ σιγηθήσεται*) θα έλκυε την προσοχή των θεατών.<sup>135</sup> Η ακουστική βαρύτητά του προϋ-

---

<sup>134</sup> Ενδιάκριτος είναι ο διαχωρισμός των μεταθανάτιων τιμών από τους θεούς για τους θνητούς ήρωες στην *Ανδρομάχη* του Ευριπίδη. Η Θέτιδα γνωστοποιεί τις διαφορετικές μεταθανάτιες τιμές για τους τρεις συγγενείς της θνητούς (*Ανδρ.* 1231-72): ο εγγονός της Νεοπόλεμος θα ταφεί ως θνητός στον ιερό των Δελφών (1239-1251), ο ίδιος ο Πηλέας θα θεοποιηθεί και θα ενωθεί με τη θεά για δεύτερη φορά (*ποιήσω θεόν* 1256, *θεὸς συνοικήσεις θεᾶι* 1258) και τέλος, ο υιός της Αχιλλέας σε μια ενδιάμεση κατάσταση μεταξύ της μεταθανάτιας μοίρας θνητών και τη θεϊκή αθανασία, βρίσκεται ήδη στη νήσο Λευκή, απολαμβάνοντας ηρωικές τιμές (1259-62)· βλ. επ. Henrichs 2010: 31-2, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

<sup>135</sup> Η προτίμηση του Ευριπίδη στους έντονους συριγμούς είχε γίνει αντιληπτή από τους σύγχρονους του κωμικούς ποιητές (βλ. επ. Barrett 1964: 283, σχόλ. 656). Σε απόσπασμα του κωμικού Πλάτωνα ο τραγικός σατιρίζεται για τη χρήση του συριστικού: *εὖ γέ σοι γένοιθ', ὅτι / ἔσωσας ἐκ τῶν σίγμα τῶν Εὐριπίδου* (*PCG Plato* 29· βλ. επίσης *CAF* 30, *TGrF Test. UI* 198, *Σ Β Ευρ. Μήδ.* 476 & Schwartz 1966 [2.169.33], *Ευστ. Παρ. εἰς Ὀμήρ. Ίλ.* 813.44 = *SIL K* 409 &

δεάζει για το ιδιαίτερο νοηματικό περιεχόμενο, το οποίο συνίσταται σε πιθανή αυτοαναφορικότητα στο ίδιο το έργο του ποιητή: τουλάχιστον αυτό αφήνεται να γίνει αντιληπτό με τη μετωνυμία *ἔρως ὁ Φαίδρας*, η οποία δηλώνει βέβαια το πάθος της ηρωίδας, πολύ περισσότερο όμως τον ίδιο τον Ιππόλυτο. Ο Ευριπίδης φαίνεται μέσω των θεϊκών λόγων να τιμά τον Ιππόλυτο καταφεύγοντας σε έναν αιτιολογικό μύθο και απευθυνόμενος έμμεσα ο ίδιος προς τον ήρωα με τη χρήση της προσωπικής αντωνυμίας του β' προσώπου: δυο δοτικές ως αντικείμενα σε ρηματικούς τύπους που έχουν σχέση με την απόδοση νεκρικών τιμών, προσφορών και θρήνων (δώσω 1425, κεροῦνται 1426) και δυο εμπρόθετοι τύποι σε αιτιατική (ἐς σέ 1428) που αναφέρονται ο πρώτος στη μουσοποιοί μέριμνα των παρθένων και ο δεύτερος στον έρωτα της Φαίδρας, ο οποίος δεν θα χαθεί ανώνυμος στη σιωπή (κούκ ανώνυμος σιγηθήσεται 1430). Είναι άλλωστε η δεύτερη φορά που ο μύθος του Ιππολύτου εμπνέει τον ποιητή (είχε προηγηθεί ο *Ιππόλυτος Καλυπτόμενος*), ενώ λίγο καιρό πριν, ο Σοφοκλής είχε διδάξει τη δική του *Φαίδρα*, μία λίγο ή πολύ διαφορετική εκδοχή για τον έρωτα της κρητικοπούλας *πριγκίπισσας*.<sup>136</sup>

Το τρίτο μέρος του λόγου της Άρτεμης λειτουργεί ως μεσολαβητική προτροπή της θεάς για συμφιλίωση. Η θεά παρακινεί το Θησέα να αγκαλιάσει τον Ιππόλυτο, εφόσον η αμαρτία, την οποία είχε διαπράξει οδηγώντας το νέο στο θάνατο, ήταν αποτέλεσμα αναπόφευκτης θεϊκής βούλησης και συνέπεια της *ἄτης* (1289), στην οποία οδήγησε το Θησέα η Αφροδίτη για να πετύχει το σκοπό της. Συνάμα η Άρτεμη συμβουλεύει τον Ιππόλυτο να συγχωρέσει τον πατέρα του για το λάθος του, διότι ούτως ή άλλως ο θάνατός του ήταν προδιαγεγραμμένος. Όπως σχολιάζει ο Barrett η αναφορά στη

---

896.54 = SIL M 146 & 1170.53 = SIL T 53, Ευστ. Παρ. εις Όμηρ. Όδ. 1379.56 = SOD Προοίμιον 2.17.

<sup>136</sup> Barrett 1964: 12.

μοίρα δεν αναιρεί την ευθύνη της Αφροδίτης, καθώς η μοίρα προέρχεται *θεόθεν* (1111), χαρίζει ευτυχία, πλούτη και ψυχή ανέγγιχτη (*ἀκήρατον θυμόν* 1114) από λύπες και βάσανα, όπως τραγουδούσε ο Χορός στο τρίτο Στάσιμο.<sup>137</sup> Η Άρτεμη πιθανότατα προστατεύει τους ήρωες από τη διάπραξη ύβρεως, όπως απέτρεψε με την αρχή του λόγου της τον Ιππόλυτο να απωλέσει την ευσέβειά του (*ἔασον*, 1416).

Με τον εκφερόμενο (τέταρτο) λόγο της η Άρτεμη έχει εκπληρώσει το σκοπό της επιφάνειάς της και αποχαιρετά τον Ιππόλυτο, λίγο πριν ο ήρωας εκπνεύσει (*ἐκπνοαῖς* 1438). Το μίasma του θανάτου αποτρέπει τη θεά από το να παραμείνει στη σκηνή και διακόπτει την επικοινωνία.<sup>138</sup> Η τριπλή αναφορά στην όραση και το βλέμμα της θεάς (*ὄραν* 1437, *ὄμμα* 1438, *ὄρω* 1439) είναι ιδιαίτερα σημαντική αν ληφθεί υπόψιν η αντιθετική εικόνα με την πρόσληψη της παρουσίας της από τον Ιππόλυτο, την εξαίρεση δηλαδή της όρασης από τις αισθήσεις με τις οποίες γίνεται αντιληπτή η ίδια από τον ήρωα.<sup>139</sup> Ο Ιππόλυτος με την αποχώρηση της Άρτεμης εκφράζει τον οριστικό αποχαιρετισμό του, γνωρίζοντας ότι πνέει τα λοίσθια (1438). Ακολουθεί η τελευταία σκηνή, κατά την οποία ο Ιππόλυτος συγχωρεί το Θησέα υπακούοντας στη συμβουλή της θεάς και ολοκληρώνει το βίο του (1446-58), σύμφωνα με την προλογική του επιθυμία, σε επικοινωνιακές συνθήκες παρόμοιες με αυτές του Προλόγου: συνομιλία και διάλογος χωρίς όμως (άμεση) οπτική επαφή (85-7).

---

<sup>137</sup> Barrett 1964: 413.

<sup>138</sup> Barrett 1964: 414.

<sup>139</sup> Η Άρτεμη με αντίστροφη χρονική σειρά παραθέτει τα στάδια του θανάτου: *φθιτοῦς, θανασίμοις ἐκποαῖς, πλησίον τοῦδε κακοῦ*. Η επιλογή αυτή θεωρώ ότι φανερώνει τη σπουδή της θεάς να αποχωρήσει πριν ο Ιππόλυτος ξεψυχήσει, όπως εσπευσμένα αποχωρεί και η Αφροδίτη πριν την είσοδο του ήρωα στον Πρόλογο (51-3).

## 1.2 Οι όρκοι – η επικοινωνία με το Δία

Στα πλαίσια της επικοινωνίας θνητών και θεών στον *Ιππόλυτο* σημαντικό ρόλο κατέχουν οι όρκοι. Ο νεαρός ήρωας λαμβάνει ξεχωριστούς όρκους έναντι διαφορετικών προσώπων και για διαφορετικούς σκοπούς, οι οποίοι αποκτούν ιδιαίτερη δραματική λειτουργία. Η χρήση των όρκων αποκαλύπτει μία σημαντική πτυχή της επικοινωνίας του ήρωα με τα υπόλοιπα δραματικά πρόσωπα αλλά και τους θεούς, ενώ είναι αναγκαίοι για τη δραματική οικονομία: η τήρηση των όρκων από τον ήρωα κρατά κεκαλυμμένη την αλήθεια για το πάθος της Φαίδρας και την πλεκτάνη της Τροφού, οδηγώντας τον ίδιο σε οδύνες και πάθη (1371 & 1387). Μόνο ο όρκος του ήρωα στο Θησέα με εγγυήτρια την Άρτεμη (1451) διαφέρει, καθώς δίνεται ως υπόσχεση. Εντός αυτού του πλαισίου εντάσσεται και ο όρκος σιωπής του Χορού με εγγυήτρια θεά την Άρτεμη (710-5), ως υπόσχεση των γυναικών να μην αποκαλύψουν όσα λέχθηκαν στη σκηνή κατά τα δύο πρώτα επεισόδια. Ενώ το δράμα βρίσκεται στην κορύφωσή του και η Αφροδίτη, αν και απύσχα, κυριαρχεί, όπως και ο Έρωτας, επανερχόμενη συχνά ως όνομα ή ως παρουσία στα χορικά άσματα (359, 392-418, 443-76, 522, 525-64, 725), ο Χορός «θυμάται» εξαίφνης την Άρτεμη. Προφανώς ο Ευριπίδης είχε υπόψιν του αφενός τη μνεία της *εὐλόχου οὐρανίας και πολυζηλώτου* (166-8) συμπαραστατιδος των γυναικών κατά την Πάροδο και, αφετέρου, ότι οι «Αφροδίσιοι» όρκοι ήταν παροϊμιακοί για την ελαφρότητά τους και δεν έφταναν στα αυτιά των θεών.<sup>140</sup>

Η τήρηση των όρκων από τον Ιππόλυτο και το Χορό, αλλά και η απόρριψή τους από το Θησέα ως *πιστῶν*, οδηγούν εντέλει στην παρέμβαση της Άρτεμης, για να αποκαλύψει όσα αδυνατούν να ομολογήσουν οι ενώμοτοι

<sup>140</sup> Συκουτρής 2001: 53, Πλάτ. *Συμπ.* 183b (*ἀφροδίσιον γὰρ ὄρκον οὐ φασιν εἶναι*), *Φίλ.* 65c, *Καλλ. Ἐπιγράμμ.* 25· βλ. επ. Mastronarde 1979: 84.

χαρακτήρες του δράματος. Στο παρόν μέρος οι όρκοι του Ιππολύτου θα εξεταστούν με τη χρονική σειρά που δίνονται. Θεωρώ όμως χρήσιμο να δοθεί εν συντομία η τυπική δομή ενός όρκου και κυρίως ο ρόλος των συμβαλλομένων μερών, ώστε να φανεί η γενικότερη επικοινωνιακή λειτουργία του και να επισημανθεί ο ιδιαίτερος ρόλος των θεών.

Ο όρκος διαμορφώνει μία ιδιόρρυθμη σχέση των θνητών με τους θεούς, καθιστώντας το θεϊκό στοιχείο επόπτη της μεταξύ των θνητών επικοινωνίας. Με εγγυητές κυρίως τους θεούς ρυθμίζονται οι σχέσεις των μερών που δένονται με όρκο. Ο ορκιζόμενος παρέχει μια πληροφορία ή δίνει μια υπόσχεση για το μέλλον σε κάποιον αποδέκτη, ο οποίος πιθανότατα – όχι απαραίτητα, καθώς σε αρκετές περιπτώσεις ο ορκιζόμενος απλώς επιθυμεί να προλάβει την αμφιβολία του αποδέκτη – αμφισβητεί την αλήθεια των γεγονότων ή τη φερεγγυότητα του συνομιλητή και των υποσχέσεών του. Τις περισσότερες δηλαδή φορές ο όρκος λαμβάνεται ως *πίστις*, ως απόδειξη των λεγομένων και εγγύηση υποσχέσεων. Ως εγγυητή της αλήθειας ή επιτηρητή της υπόσχεσης ο ορκιζόμενος επικαλείται μια ανώτερη δύναμη. Τέλος, συνήθως προστίθενται οι συνέπειες της παράβασης ή της ανακρίβειας των λεγομένων, μια κατάρα του ορκιζόμενου για τον ίδιο του τον εαυτό.<sup>141</sup> Επομένως, οι θεοί κατά τους όρκους τρέπονται σε μεσολαβητές και ρυθμιστές της επικοινωνίας μεταξύ των θνητών, ώστε να επιτευχθεί η *πίστις* σε περιπτώσεις που δεν υπάρχει άλλος τρόπος να επιβεβαιωθεί η πληροφορία ή η υπόσχεση ή σε ορισμένες περιπτώσεις απλώς για να ενισχύσει τις παραδεδομένες *πίστεις*.

Η Judith Fletcher παρατηρεί ότι στο δράμα οι όρκοι λαμβάνονται κυρίως από άνδρες· οι γυναίκες ορκίζονται σπάνια: «The oath is both explicitly and implicitly congruent with masculine potency in Athenian drama. By analogy it becomes the parent of action, and as a consequence is inflected as a form

---

<sup>141</sup> Sommerstein 2014: 1-2, Fletcher 2012: 4-7.



of masculine discursive agency. The strongest evidence for this contention is the sheer fact that most of the oaths in Greek drama are sworn by men, a phenomenon that reflects the historical evidence». <sup>142</sup> Στις περιπτώσεις που άνδρας ορκίζεται σε γυναίκα, αυτή αποκτά εξουσία επάνω του, έχει κυρίαρχο λόγο. <sup>143</sup> Για το λόγο αυτό, όπως σημειώνει η Fletcher «the oath that Hippolytus swears to the Nurse gains extra force from the oath sworn by the Chorus women to Phaedra». <sup>144</sup>

Στον *Ιππόλυτο* ο σημαντικότερος για τη δραματική οικονομία είναι πράγματι ο όρκος, τον οποίο εντός του ανακτόρου λαμβάνει ο ομώνυμος ήρωας απέναντι στην Τροφό. <sup>145</sup> Ο όρκος αυτός ενώ αναφέρεται ως γεγονός, δεν δίνεται το περιεχόμενό του (611-2), ούτε συγκεκριμένος εγγυητής θεός, αλλά γίνεται αόριστη αναφορά σε θεούς (ὄρκοις θεῶν 657):

*ΤΡ. ὦ τέκνον, ὄρκους μηδαμῶς ἀτιμάσεις.*

*ΙΠ. ἢ γλῶσσ' ὀμώμοχ', ἢ δὲ φρήν ἀνώμοτος. (Ευρ. Ιππ. 611-2)*

<sup>142</sup> Fletcher 2012: 14· στους όρκους των γυναικών στην Αθήνα αναφέρεται η Guettel Cole (1996: 238 κ.ε.), ενώ, όπως σημειώνει (υποσημ. 97), «the fact that a woman could not issue a challenge for an oath of assertion or denial does not mean that a female could not request a promissory oath. The nurse in Euripides' *Hippolytus* asked Hippolytus for an oath he did not keep (Eur. *Hipp.* 610, 612, 657)».

<sup>143</sup> Όπως συμβαίνει στη *Μήδεια* (746-56), όπου ο Αιγέας παρέχει όρκο στην ηρωίδα.

<sup>144</sup> Fletcher 2014: 179. Εκτός από τη *Μήδεια* και τον *Ιππόλυτο*, στην *Ιφιγένεια στην Ταυρίδα* (735-52) ο Πυλάδης ορκίζεται σε γυναίκα · γενικότερα για τους όρκους στην τραγωδία βλ. επ. Mikalson 1991: 80-87.

<sup>145</sup> Στον *Ιππόλυτο Καλυπτόμενο* ο ήρωας ίσως να δίνει τον όρκο σιωπής απευθείας στη Φαίδρα, όπως υποστηρίζουν ορισμένοι μελετητές (Fletcher 2012: 179, 2003:37, Halleran 1995: 26): *τί δ' ἦν λυθείς με διαβάλησις, παθεῖν σε δεῖ; (TGrF 435).*

Η αναφορά στον όρκο συνοδεύεται από την περιφημη απάντηση του ήρωα, η οποία αμφισβητεί ουσιαστικά την αξιοπιστία των όρκων, διότι ως λόγια δεν δεσμεύουν αναγκαστικά και το νου (611-2), μια φράση η οποία είχε κατά την παράδοση χρησιμοποιηθεί σε δίκη περί αντιδόσεως από τον Υγιαίνοντα, αν αληθεύει η πληροφορία του Αριστοτέλη, με αφορμή τον ηθικά μετέωρο στίχο 612 του *Ιππολύτου*.<sup>146</sup> Επρόκειτο προφανώς για ένα ζήτημα που αφορούσε την ηθική λειτουργία των όρκων, καθώς η δολιότητα (της Τροφού στην περίπτωση του *Ιππολύτου*) ενέχει τον κίνδυνο οι θεοί να γίνονται προστάτες ανήθικων πράξεων, συνεργοί σε ύπουλες προθέσεις των ανθρώπων. Για τον *Ιππόλυτο* ο όρκος στην περίπτωση αυτή είναι δεσμευτικός για τη γλώσσα, όχι όμως για τη σκέψη και την ηθική, οι οποίες παραμένουν αδέσμευτες (*άνώμοτοι*) από τέτοιους όρκους που στηρίζουν την ανηθικότητα και το δόλο. Η εμφάνιση της *Άρτεμης* κατά την *Έξοδο* α-

---

<sup>146</sup> Η φράση είχε προφανώς χρησιμοποιηθεί ως επιχείρημα από τον Υγιαίνοντα για να αποδείξει την αναξιπιστία των όρκων του ίδιου του ποιητή (Hanink 2016: 129-30, πρβλ. *Αριστ. Ρητ.* 1416a28-32 & Σχόλιο 323 στην *Ρητ.* 1416a28 = *TGrF Test.* N97 & 98). Η επίμονη μάλιστα διακωμώδηση του στίχου από τον Αριστοφάνη (*Θεσμ.* 275, *Βάτρ.* 101 & 1471), κατά τη γνώμη μου, επιβεβαιώνει την πληροφορία του Αριστοτέλη, καθώς ο στίχος πρέπει να είχε γίνει ιδιαίτερα γνωστός στις συζητήσεις των Αθηναίων σχετιζόμενος με τη συγκεκριμένη δίκη, ώστε εύκολα να ανακαλούσαν στη μνήμη τους τα γεγονότα με το άκουσμα του στίχου, ακόμη και έπειτα από σχεδόν τριάντα χρόνια. Σε δίκη περί ασεβείας είχε κληθεί ο ποιητής και από τον Κλέωνα, σύμφωνα με τον Σάτυρο (*Σατ. Βίος Εὐρ.* = P. Oxy. 9.1176 = *TGrF Test.* N99 & P. Oxy. 2400 = *TGrF Test.* N100). Ο Avery (1968) προσεγγίζει αναλυτικά το στίχο και αιτιολογεί τις αντιδράσεις που είχε προκαλέσει (βλ. επ. Mikalson 1991: 7 & Lefkowitz 2016: 43-4). Η παροιμιώδης και δικαιολογητική για κάθε είδους επιορκία χρήση του στίχου συναντάται και στον πλατωνικό *Συμπόσιο* (*Συμπ.* 199a8-9), όπου η ελευθεριότητα της σκέψης από τη γλώσσα αναφέρεται στις υποσχέσεις που δίνονται: <ή γλώσσα> οὐν ὑπέσχετο, <ή δὲ φρήν> οὐ· (πρβλ. Πλάτ. *Θεαίτ.* 154d5-6, βλ. επ. Συκουτρής 2001: 120, υποσημ. 1).

ποκαλύπτει την αλήθεια, την οποία αποσιώπησε ο Ιππόλυτος, και αποκαθιστά την ηθική ανωτερότητα της θείας δικαιοσύνης, απελευθερώνοντάς τον από τα δεσμά του όρκου.

Η επιτυχία του σχεδίου της Αφροδίτης συνδέεται με τον όρκο σιωπής του Ιππολύτου· η ανθρώπινη δράση και η θεϊκή δύναμη συμπλέκονται μέσω του εκφερόμενου όρκου.<sup>147</sup> Για τον όρκο σιωπής, που λαμβάνει ο ήρωας ενώπιον της Τροφού, γίνεται αναφορά σε τρία επιπλέον σημεία του δράματος, όπου επισημαίνεται κυρίως η ανασταλτική λειτουργία του στην αποκάλυψη της αλήθειας (656-7, 1060-3, 1304-6). Και στις τρεις περιπτώσεις τονίζεται η απροθυμία του Ιππολύτου να παραβεί τους όρκους του, εξαιτίας της ευσεβείας που τον χαρακτηρίζει (εὐσεβές 656, σέβω 1061, εὐσεβής 1309). Ο πρώτος λόγος απευθύνεται από τον ίδιο τον ήρωα προς την Τροφό:

*εὖ δ' ἴσθι, τοῦμόν σ' εὐσεβές σώιζει, γύναι·  
εἰ μὴ γὰρ ὄρκοις θεῶν ἄφαρκτος ἠιρέθην,  
οὐκ ἂν ποτ' ἔσχον μὴ οὐ τάδ' ἐξειπεῖν πατρί.  
νῦν δ' ἐκ δόμων μέν, ἔστ' ἂν ἐκδημῆι χθονὸς  
Θησεύς, ἄπειμι, σῖγα δ' ἔξομεν στόμα·  
θεάσομαι δὲ σὺν πατρὸς μολῶν ποδὶ  
πῶς νιν προσόψημι, καὶ σὺ καὶ δέσποινα σή. (Εὐρ. Ἴππ. 656-62)*

Ο όρκος σιωπής του Ιππολύτου θέτει ως εγγυητές γενικότερα τους θεούς (ὄρκοις θεῶν). Η δέσμευση αυτή αποτελεί τον κύριο λόγο της απόφασής του να σιωπήσει και να μην αποκαλύψει στο Θησέα το πάθος της Φαίδρας (οὐκ ἂν ποτ' ἔσχον μὴ οὐ τάδ' ἐξειπεῖν πατρί 658 & σῖγα δ' ἔξομεν στόμα

---

<sup>147</sup> Fletcher 2012: 13 & 191-2, βλ. επ. Mikalson 1991: 144 κ.ε., Yunis 1988: 111 κ.ε., Barrett 1964: 172-5.

660).<sup>148</sup> Ο νεαρός ήρωας δηλώνει όμως την πρόθεση να επανέλθει, όταν επιστρέψει ο Θησέας, για να διαπιστώσει ιδίοις όμμασι (θεάσομαι) το θράσος της Φαίδρας, καθώς θα αντικρίσει το σύζυγό της (πῶς νιν προσόψηι), όπως και η Τροφός τον αφέντη της. Ο λόγος του έχει έντονα ειρωνική διάθεση και αμφισβητεί την ηθική των δυο γυναικών, της Φαίδρας και της Τροφού.<sup>149</sup> Ίσως για το λόγο αυτό ο στίχος 612 να εκφράζει και την περιπαικτική διάθεση, με την οποία αντιμετωπίζει πλέον τις δυο γυναίκες.

Η τήρηση των όρκων ως απόδειξη ή αποτέλεσμα ευσέβειας επανέρχεται στη σύγκρουση του Ιππολύτου με το Θησέα. Στον αμφισβητούμενο (από τους αρχαίους ήδη σχολιαστές) στίχο 1050 ο Ιππόλυτος χαρακτηρίζεται από το Θησέα *δυσσεβής (ἀνδρὶ δυσσεβεῖ)*,<sup>150</sup> χαρακτηρισμός που απορρέει από τον ψευδή, κατά την άποψη του τελευταίου, όρκο που δίνει ο Ιππόλυτος (1025-31). Για το νεαρό ήρωα όμως η κατηγορία αυτή λαμβάνει διαφορετική χροιά, γιατί γνωρίζει ότι ακριβώς αυτή η ευσέβεια, που επιδεικνύει με την τήρηση των όρκων, είναι καταστροφική για τον ίδιο· με δικαιολογημένη αγανάκτηση αναφωνεί:

---

<sup>148</sup> Με έναν υποθετικό λόγο του μη πραγματικού και μια καταφατική πρόταση σε οριστική ο Ιππόλυτος σαφώς δηλώνει ότι θα τηρήσει τον όρκο της σιωπής που έδωσε στην Τροφό.

<sup>149</sup> Ο Ιππόλυτος θα μεταβεί πράγματι ως θεατής, αλλά η προσδοκία του ανατρέπεται εναντίον του. Το δίστιχο 661-2 επιτονίζεται από εκφραστικά σχήματα που εκφράζουν την ειρωνεία του ήρωα προς τις δυο γυναίκες, κυρίως την Τροφό στην οποία απευθύνεται. Η επιδοτική σύνταξη (*καὶ σὺ καὶ δέσποινα σή* = όχι μόνο εσύ, αλλά και η κυρά σου), ο συριγμός του στίχου 662 (6Χ σίγμα) και το χιαστό σχήμα (*θεάσομαι δὲ σὺν πατρὸς μολῶν ποδὶ / πῶς νιν προσόψηι, καὶ σὺ καὶ δέσποινα σή.*) τονίζουν τη διπλή ειρωνεία, τη χαιρέκακη στάση του νεαρού απέναντι στην Τροφό, αλλά και την υποφώσκουσα δραματική ειρωνεία του ποιητή για την ανατροπή της προσδοκίας του ήρωα.

<sup>150</sup> Barrett 1964: 358, Diggle: 1984: 253.

ΙΠ. ὦ θεοί, τί δῆτα τοῦμὸν οὐ λύω στόμα,  
 ὅστις γ' ὑφ' ὑμῶν, οὐς σέβω, διόλλυμαι;  
 οὐ δῆτα· πάντως οὐ πίθοιμ' ἂν οὐς με δεῖ,  
 μάτην δ' ἂν ὄρκους συγχέαιμ' οὐς ᾤμοσα.

ΘΗ. οἶμοι, τὸ σεμνὸν ὥς μ' ἀποκτενεῖ τὸ σόν. (Ευρ. *Ιππ.* 1060-4)

Ο Ιππόλυτος αντιλαμβάνεται πλέον την παγίδα στην οποία έχει οδηγηθεί η ίδια του η ευσέβεια τον οδηγεί στην καταστροφή. Παρόλο που θεωρεί μόνο τη γλώσσα του δεμένη, συνεχίζει να μένει πιστός στον ὄρκο σιωπής.<sup>151</sup> Επανερχεται όμως και το θέμα της σεμνότητας, παραπέμποντας στο διάλογο με το Θεράποντα: εκεί σεμνός ήταν ο ήρωας, όπως σεμνή χαρακτηζόταν και η Αφροδίτη. Επομένως το σεμνόν εδώ (1064) αποκτά μια ιδιαίτερα ειρωνική χροιά, καθώς παραπέμπει στην ίδια τη θεά, η οποία κυριολεκτικά οδηγεί στο θάνατο τον Ιππόλυτο.<sup>152</sup>

<sup>151</sup> Η Melissa Mueller (2011) εκφράζει την άποψη περί καταδέσμων της Φαίδρας, δηλαδή για «μαγικό δέσιμο» της γλώσσας του ήρωα με την δέλτο.

<sup>152</sup> Το επίθετο σεμνός επανέρχεται συχνά στον *Ιππόλυτο* (25, 61, 93, 94, 99, 103, 143, 490, 713, 746, 886, 957, 1064, 1130, 1364), ενώ στο συγκεκριμένο χωρίο (88-107) συναντάται τέσσερις φορές. Στα υπόλοιπα έργα του η συχνότητα είναι αρκετά μικρότερη με αμέσως επόμενο την *Ιφιγένεια στη χώρα των Ταύρων* (10 φορές) και τον *Ιωνα* (8 φορές). Στο Σοφοκλή συνολικά συναντάται έντεκα φορές στο σύνολό των σωζόμενων δραμάτων και αναφέρεται τις περισσότερες στις *Ερινύες* (*Αί.* 837, *Ήλ.* 112, *Ο.Κ.* 90, 458). Στον *Αισχύλο* συναντάται συνολικά είκοσι δύο, από τις οποίες οι οκτώ στις *Ευμενίδες* προσδιορίζοντας τις περιέργες αυτές θεότητες. Ο Douglas Cairns (2010: 439) διακρίνει την αντιφατική σημασία, την οποία λαμβάνει αναφερόμενο στον Ιππόλυτο και τη θετική για την Αφροδίτη (στους στίχους 93-107): ο Ιππόλυτος είναι σεμνός γιατί αρνείται να τιμήσει μια θεά που είναι και η ίδια σεμνή. Το επίθετο σεμνός, από τη ρίζα σεβ-, η οποία απαντά στις λέξεις *σέβας*, *σέβειν*, *ευσέβεια*, έχει ορισμένες φορές υποτιμητική σημασία, δηλώνοντας τον *υπερήφανο* αλλά και τον *αλαζονικό* για την Αφροδίτη πρέπει να αποδοθεί ως *σεβάσμια*. Στην *Ελένη* (454) αναφέρεται στην

Εντέλει, η πλεκτάνη της Τροφού αποκαλύπτεται από την Άρτεμη στο Θησέα ως μηχανή (1305), η οποία στήθηκε παρά τη θέληση της Φαίδρας (οὐχ ἔκοῦσα) και λειτούργησε με τον όρκο σιωπής του Ιππολύτου. Η θεά τονίζει την εὐσέβεια του νέου ως αιτία της επιτυχίας της πλεκτάνης της Τροφού:

γνώμη δὲ νικᾶν τὴν Κύπριν πειρωμένη  
 τροφοῦ διώλετ' οὐχ ἔκοῦσα μηχαναῖς,  
 ἢ σῶι δι' ὄρκων παιδὶ σημαίνει νόσον.  
 ὁ δ', ὥσπερ οὖν δίκαιον, οὐκ ἐφέσπετο  
 λόγοισιν, οὐδ' αὖ πρὸς σέθεν κακούμενος  
 ὄρκων ἀφεῖλε πίστιν, εὐσεβῆς γεγώς· (Ευρ. *Ιππ.* 1304-9)

Η αποκάλυψη της Άρτεμης αθώνει τη Φαίδρα μεταθέτοντας την ευθύνη στην Τροφό, η οποία λειτούργησε ως όργανο της Αφροδίτης, βλάπτοντας εξίσου τους δύο ήρωες. Πρόκειται για τη μόνη φορά που αναφέρεται ο αποδέκτης του όρκου, η Τροφός, και όσα παρασκηνιακά συντελέστηκαν ανάμεσα σε αυτή και τον Ιππόλυτο (αποκάλυψη του πάθους της Φαίδρας και δέσμευση με όρκο του ήρωα).

Ο Ιππόλυτος δίνει όμως και ένα δεύτερο όρκο επί σκηνής, κατά τη λογομαχία του με το Θησέα. Η περίπτωση αυτή παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδια-

---

κοινωνική, πολιτική και κυρίως στρατιωτική υπεροχή ή αναγνώριση του Μενελάου. Ο George Dimock (1977: 246) διαβλέπει ωστόσο την ειρωνική σημασία που έχει η χρήση της λέξης στους στίχους 117-20, επισημαίνοντας τόσο την έπαρση της θεάς, η οποία για την προσβολή που δέχεται οδηγεί στο θάνατο τη Φαίδρα και τον Ιππόλυτο, αλλά προσάπτοντας στο επίθετο και σεξουαλική απόχρωση. Στον *Ιππόλυτο* συναντάται και η μοναδική περίπτωση στον Ευριπίδη που το επίθετο *σεμνός* χρησιμοποιείται για την Αφροδίτη· πουθενά αλλού η Αφροδίτη δεν προσδιορίζεται ως *σεμνή* θεά.

φέρον, διότι ο όρκος συμπληρώνει τη λογική επιχειρηματολογία του νεαρού ήρωα, ως ένας από τους κρείσσονες όρκους (960) που επιζητά ο Θησέας ή ένα από τα πιστά ή πίστεις, όπως κατονομάζονται από τον Ιππόλυτο, το Χορό και την Άρτεμη (1037, 1055, 1309, 1321). Εγγυητής θεός της αλήθειας των λεγομένων του Ιππολύτου γίνεται στην περίπτωση αυτή ο Όρκιος Δίας.<sup>153</sup> Ο όρκος αυτός ανοίγει ένα «διάλογο» με το θεό, ο οποίος θα ολοκληρωθεί κατά την Έξοδο.

*νῦν δ' ὄρκιόν σοι Ζῆνα καὶ πέδον χθονὸς  
 ὄμνυμι τῶν σῶν μήποθ' ἄψασθαι γάμων  
 μηδ' ἂν θελήσαι μηδ' ἂν ἔννοιαν λαβεῖν.  
 ἦ τάρ' ὀλοίμην ἀκλεῆς ἀνώνυμος  
 [ἄπολις ἄοικος, φυγὰς ἀλητεύων χθόνα,]  
 καὶ μήτε πόντος μήτε γῆ δέξαιτό μου  
 σάρκας θανόντος, εἰ κακὸς πέφυκ' ἀνήρ.  
 τί δ' ἦδε δειμαίνουσ' ἀπώλεσεν βίον  
 οὐκ οἶδ', ἐμοὶ γὰρ οὐ θέμις πέρα λέγειν·  
 ἐσωφρόνησε δ' οὐκ ἔχουσα σωφρονεῖν,  
 ἡμεῖς δ' ἔχοντες οὐ καλῶς ἐχρώμεθα.  
 ΧΟ. ἀρκούσαν εἶπας αἰτίας ἀποστροφῆν  
 ὄρκους παρασχών, πίστιν οὐ σμικράν, θεῶν. (Ευρ. Ἴππ. 1025-  
 37)*

<sup>153</sup> Η Judith Fletcher (2012: 194) υποστηρίζει ότι ο όρκος που δίνει στην Τροφό είναι ισχυρότερος από τον όρκο στο Δία, ενώ διακρίνει τραγική ειρωνεία στη σιωπή εξαιτίας της ευσέβειας: παρόλο που ο ήρωας επιτυγχάνει πράγματα με το λόγο, όπως το να προσβάλλει την Αφροδίτη και να ταπεινώσει το γυναικείο φύλο, τώρα βρίσκεται ανίκανος να υπερασπιστεί τον εαυτό του παραβαίνοντας τον όρκο του στην Τροφό.

Είναι ο μοναδικός όρκος στον *Ιππόλυτο* που παρουσιάζεται (δραματικά) ολοκληρωμένος. Ξεκινά με επίκληση του νεαρού ήρωα στο Δία και τη γη,<sup>154</sup> τις εγγυήτριες δηλαδή (ανώτερες) δυνάμεις, και εμπεριέχει το γεγονός για το οποίο δίνεται ως πίστιν, ότι δεν ατίμασε, ούτε σκέφτηκε να ατιμάσει τη Φαίδρα. Τέλος, περιγράφεται αναλυτικότερα η κατάρα προς τον εαυτό του σε περίπτωση που όσα αναφέρονται δεν είναι αληθή.<sup>155</sup>

Η άρνηση του Θησέα να ελέγξει την αξιοπιστία των λόγων του Ιππολύτου, παρά τη θετική αποτίμησή τους από το Χορό, οδηγεί στην τιμωρία του (μισθός), η οποία αντανακλά ακριβώς την ποινή που θα έπρεπε να επιβληθεί σε περίπτωση της ανακρίβειας των λεγομένων του:

ΘΗ. ὡς ἄξιον τόδ' εἶπας. οὐχ οὕτω θανῆι,  
ὥσπερ σὺ σαυτῶι τόνδε προύθηκας νόμον·

<sup>154</sup> Στον *Ιππόλυτο* το ουσιαστικό *χθών* (-ονός), εν χρήσει μόνο από τους ποιητές (*LSJ*), συμπληρώνεται στις περισσότερες περιπτώσεις με ρήματα, ουσιαστικά ή επίθετα που δηλώνουν απομάκρυνση, φυγή ή εξορία, όπως αναφέρεται και στον τόπο που τραυματίζεται ο Ιππόλυτος: *ἐξαιρεῖ χθονός* (18), *λείπει χθόνα* (34), *ναυστολεῖ χθόνα* (36), *ἔκδημος ... χθονός* (281), *οἱ κατὰ χθόν' ἔκγονοι* (450), *ἐκδημῆι χθονός* (659), *ὀλβιόδωρος ... χθών* (751), *θεοῖσι προσβαλεῖν χθονὶ ἄλλην δεήσει γαῖαν* (940-1), [*φυγὰς ἀλητεῦων χθόνα*] (1029), *φυγὰς ἀλητεῦων χθονός* (1048), *ἐξελαῖς χθονός* (1052), *ἐξώθει χθονός* (1087), *προπέμψατε χθονός* (1099), *πᾶσα μὲν χθών* (1215), *οὐ κάτοιδ' ὅποι χθονός* (1248). Το ουσιαστικό *γῆ* ή *γαῖα* έχει ειδικότερη χρήση, αναφερόμενο κυρίως στη γη της Τροϊζήνας (π.χ. 12, 29). Ο όρκος στο *πέδον χθονός* πιθανότατα συνδέεται με την (ἤδη αποφασισμένη) εξορία του ήρωα.

<sup>155</sup> Υπάρχει μια ασάφεια μετά την κατάρα του Θησέα εναντίον του Ιππολύτου (1032-3), διότι ο τελευταίος δηλώνει ότι αγνοούσε το φόβο που την οδήγησε στην αυτοκτονία, κάτι το οποίο δεν ισχύει, εφόσον ο ίδιος είχε απειλήσει ανοικτά την Τροφό και τη Φαίδρα (661-2). Εκτός και αν, όπως υποθέτει ο Barrett (1964: 355-6), ο Ιππόλυτος πράγματι δε γνωρίζει και υποσιάζεται άλλες αιτίες, αδυνατώντας να υποθέσει ότι ο έρωτας την είχε οδηγήσει στην αυτοκτονία. Πιθανότατα μάλιστα να αγνοούσε ότι η Φαίδρα είχε ακούσει το διάλογο με την Τροφό, εφόσον η πρώτη παρέμενε κρυμμένη και αθέατη από τον ήρωα.



ταχὺς γὰρ Αἰδης ῥαῖστος ἀνδρὶ δυστυχεῖ·  
 ἀλλ' ἐκ πατρώιας φυγὰς ἀλητεύων χθονὸς  
 ξένην ἐπ' αἴαν λυπρὸν ἀντλήσεις βίον. (Εὐρ. Ἴππ. 1045-9)

Οι συνέπειες της κατάρας που συνοδεύουν τον όρκο του Ιππολύτου (1028-31), τρέπονται με ειρωνικό στόμφο από το Θησέα σε πραγματική τιμωρία: ο γρήγορος και άμεσος θάνατος θα ήταν δώρο για κάποιον που γνώριζε δυστυχίες στη ζωή του, όπως ένας εξόριστος από την πατρίδα του. Ο Ιππόλυτος όμως δεν πρέπει να εκδιωχθεί μόνο από τους ανθρώπους, αλλά και από τους θεούς, καθώς είναι δυσσεβής κατά το Θησέα (*ἀνδρὶ δυσσεβεῖ* 1050), αν βεβαίως ο στίχος 1050 είναι γνήσιος και έμμεσα πλην σαφώς αναφερόμενος στον Ιππόλυτο,<sup>156</sup> ώστε αξίζει πολιτικό και κοινωνικό θάνατο, βάσανα και ταλαιπωρίες, να περιφέρεται από τόπο σε τόπο *ἄπολις ἄοικος, φυγὰς ἀλητεύων*, μέχρι το τέλος της ζωής του.<sup>157</sup>

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η αντίδραση των γυναικών του Χορού, οι οποίες δεσμευμένες στη Φαίδρα, «ακούσια» σιωπούν μπροστά στη διαπραττόμενη αδικία. Θα μπορούσε όμως να γίνει λόγος για *συμπάθεια* προς τον ήρωα, διότι η συνολική στάση τους κατά τον αγώνα λόγων των δύο ηρώων αντανακλά το στίχο 612, σύμφωνα με τον οποίο η γλώσσα τους έχει ορκιστεί, αλλά όχι και ο νους, εφόσον προσπαθούν επανειλημμένα να συγκρατήσουν το Θησέα (891-2, 900, 1036-7), δίχως όμως να αποκαλύψουν, παρότι ίσως να θέλουν, όσα έχουν συμβεί.

---

<sup>156</sup> Barrett 1964: 358.

<sup>157</sup> Η ποινή της εξορίας για τον Ιππόλυτο, η στεφανηφόρος παρουσία του, η νόθος καταγωγή του και ορισμένες λεπτομέρειες στην πλοκή του δράματος έχουν οδηγήσει ορισμένους μελετητές να βλέπουν στο δράμα παραπομπή στην τελετουργία του *φαρμακοῦ* (Mitchell – Boyask 1999 & 2008, Mitchell 1991). Για την αποδοχή της ποινής από τον ήρωα παραπέμπω στο στίχο 1184 (*πόλις γὰρ οὐκέτ' ἔστιν ἦδε μοι*).

Ο όρκος του Ιππολύτου στον Όρκιο Δία ανακαλείται εμμέσως στη συνέχεια, ως αρχή μια έμμεσης επικοινωνίας με το θεό. Κατά την επιβίβασή του στο άρμα ο Ιππόλυτος επικαλείται ξανά το Δία σε μια προσευχή – επίκληση, η οποία φαίνεται να σχετίζεται με τον παραπάνω όρκο:

*καὶ πρῶτα μὲν θεοῖς εἶπ' ἀναπτύξας χέρας·  
Ζεῦ, μηκέτ' εἶην εἰ κακὸς πέφυκ' ἀνὴρ·  
αἴσθοιτο δ' ἡμᾶς ὡς ἀτιμάζει πατὴρ  
ἦτοι θανόντας ἢ φάος δεδορκότας. (Ευρ. Ιππ. 1190-3)*

Πρόκειται για τη στιγμή που ο ήρωας έχει ήδη επιβιβαστεί στο άρμα του. Η προσευχή του φαινομενικά εμπεριέχει ορισμένες αντιφάσεις: αρχικά εύχεται να πεθάνει αν είναι πράγματι κακός άνθρωπος (1191), γνωρίζοντας προφανώς το αδύνατο εξαιτίας του ευσεβούς, σεμνού και δικαίου χαρακτήρα του (1364-5). Το αιτούμενο όμως επαναδιατυπώνεται με όρους που επιτρέπουν το θάνατό του: εύχεται ο πατέρας του να κατανοήσει ότι τον αδικεί με κάθε τίμημα, συμπεριλαμβανομένου του θανάτου. Αυτό το σκέλος επιτρέπει την αναίρεση του αδυνάτου και την πραγματοποίηση της δεύτερης ευχής: ο Θησέας θα κατανοήσει το σφάλμα του, μαθαίνοντας από την Άρτεμη την αλήθεια, ενώ αντικρίζει ετοιμοθάνατο τον υιό του (1408-14). Ο Ιππόλυτος εκείνη τη στιγμή πράγματι κείτεται έχοντας ακόμη τις αισθήσεις του (*θανόντας ἢ φάος δεδορκότας* 1193), ώστε όχι μόνο ο Θησέας να αισθανθεί (*αἴσθοιτο*) το λάθος του, αλλά και ο ίδιος δικαίωση για την άδικη ποινή.

Η επικοινωνία με το Δία ολοκληρώνεται με την άμεση επίκληση προς το θεό, όταν πλέον ο ήρωας μεταφέρεται τραυματισμένος και ετοιμοθάνατος στη σκηνή. Έχοντας κατά νου προφανώς τον προηγούμενο όρκο του προς το Δία και την άδικη τιμωρία, η οποία θα έπρεπε να επιβληθεί αν πράγματι τον καταπατούσε, ο ήρωας επικαλείται το θεό:

*Ζεῦ Ζεῦ, τάδ' ὀραῖς;  
 ὄδ' ὁ σεμνὸς ἐγὼ καὶ θεοσέπτωρ,  
 ὄδ' ὁ σωφροσύνηι πάντας ὑπερσχών.* (Ευρ. Ἴππ. 1363-5)

Τα λόγια αυτά συμπληρώνονται από την αναφορά πλέον στον εαυτό του, η οποία αποκτά έντονα ειρωνικό τόνο, καθώς ο ίδιος σεμνός και θεοσεβούμενος, δίκαιος και σώφρονας, πληρώνει το μέγιστο τίμημα, που θα έπρεπε να πληρώσει, αν πράγματι ήταν άσεμνος, ασεβής και άδικος.<sup>158</sup>

Ο ήρωας αυτοχαρακτηρίζεται σεμνός, ένα επίθετο που σχετίζεται με τον τρόπο ζωής του ιδίου. Σε αυτό αποτυπώνεται ο αγνός τρόπος ζωής, ο αναίμακτος τρόπος κυνηγιού, η ανέγγιχτη από οποιοδήποτε μίσημα προσωπικότητά του, όχι μόνο η αποχή από την ερωτική πράξη. Κυρίως αναφέρεται στην ευσεβή στάση του απέναντι σε όλους τους θεούς, εκτός ίσως της Αφροδίτης, απέναντι στην οποία είναι άγνός (102), την τήρηση των όρκων, τη απόδοση τιμών και θυσιών ή προσφορών. Διαχωρίζεται όμως η στάση του και απέναντι στους θνητούς με την υπεροχή στη σωφροσύνη, την οποία θέση είχε αναπτύξει αναλυτικά στον απολογητικό λόγο έναντι του Θησέα (993-1001).<sup>159</sup>

Ενδιαφέρον έχει η κλιμάκωση των αφορισμών κατά του εαυτού του, αν παράβαινε τον όρκο ή ήταν πράγματι κακός, κατά τις τρεις προηγούμε-

<sup>158</sup> Για τη σχέση δικαιοσύνης και εύσεβείας βλ. Mikalson 1991: 178.

<sup>159</sup> Στο χωρίο αυτό χαρακτηρίζει τον εαυτό του σωφρονέστερο (995): είναι σωφρονέστερος επειδή γνωρίζει να σέβεται τους θεούς (σέβειν), να συναναστρέφεται ως φίλους δίκαιους (μη άδικεῖν πειρωμένοις) και συνετούς (αἰδώς) ανθρώπους, όπως είναι και ο ίδιος τίμιος (οὐκ ἐγγελαστής) απέναντί τους.

νες επικλήσεις προς το Δία. Αρχικά ευχόταν να πεθάνει *ἄτιμος*, χωρίς δηλαδή νεκρικές τιμές, χωρίς τάφο,<sup>160</sup> με τη σορό του να μη γίνεται δεκτή ούτε από τη γη, ούτε από τη θάλασσα στην περίπτωση που είχε διαπράξει όσα καταμαρτυρεί η επιστολή της Φαίδρας (1028-31). Κατά τη δεύτερη επίκληση στο Δία, οπότε η *ἀτιμία* έχει γίνει πράξη από το Θησέα (1048-54)<sup>161</sup> στον ήρωα απομένει μόνο να ευχηθεί το χαμό του, προκειμένου να κατανοήσει ο πατέρας του ότι άδικα τον *ἀτιμάζει* (1192). Η τρίτη επίκληση στο Δία μοιάζει με απόγνωση για την αδικία του θεού (1025-32): ο ήρωας ζητά πλέον από το θεό να δει ότι, παρά τον ευσεβή και δίκαιο χαρακτήρα του, αδικείται με τις ποινές που ο ίδιος πρότεινε, αν πράγματι ήταν ασεβής και άδικος. Η απορία του ήρωα, αν ο Δίας βλέπει όλα αυτά, εκφράζει μια ειρωνική, σχεδόν υβριστική, αγανάκτηση για την αδικία που υφίσταται.

Η ευσέβεια ωστόσο του Ιππολύτου συγκρατεί την ακραία αποφορά κατά του θεού. Πιθανότερο είναι η αποστροφή προς το Δία να δίνει συνέχεια στην αρχή του «διαλόγου» του ήρωα με το θεό. Στο δεύτερο επεισόδιο η ρήση του κατά των γυναικών ξεκίνησε με την επίκληση στο Δία, την πρόταση για εξαγορά παιδιών με την αφιέρωση χρυσού, χαλκού ή σιδήρου στους ναούς του θεού και την αιτιολόγησή της εξαιτίας του κακού χαρακτήρα των γυναικών (616-48).<sup>162</sup> Ο ήρωας με την τελευταία αποστροφή στο

<sup>160</sup> Πιθανότατα η ανωνυμία (*ἄνωνυμος* 1028) υποδηλώνει την απουσία επιτύμβιας πλάκας με χαραγμένο το όνομά του.

<sup>161</sup> Πρβλ. στ. 1192, όπου γίνεται λόγος για την καθολική *ἀτιμία* (*ἀτιμάζει*), η οποία δεν περιορίζεται μόνο στη στέρηση πολιτικών δικαιωμάτων, αλλά και εξορία από την πόλη (1148-9), παρόλο που η λέξη έχει ευρύτερη σημασία (πρβλ. Σοφ. *Ο.Τ.* 789, *Ομ. Ίλ.* 1.171). Για την *ἀτιμία* ως ποινή στην αρχαιότητα και ειδικά στην Αθήνα της κλασικής περιόδου συνηθίζονται αρκετές αναφορές στη δραματική ποίηση (π.χ. Ευρ. *Μή.* 438, *Ίππ.* 1417, *Φοίν.* 627 & 1761, *Βάκ.* 1313, αλλά και Πλάτ. *Πολ.* 309a· το θέμα της *ἀτιμίας* προσεγγίζουν οι Joyce (2018), Scafuro (2013) και Hansen (1976, 55 κ.ε.).

<sup>162</sup> Ο Ιππόλυτος βέβαια αναφέρει *σοῖσιν ἐν ναοῖς* (620, «in your temples» Halleran 1995: 97 & Barrett 1964: 276), αναφερόμενος προφανώς στους ναούς του Δία, όχι όλων των θεών.

Δία (1363) επιβεβαιώνει τη θέση του κατά των γυναικών και με έναν αυτοειρωνικό στόμφο, που διακρίνεται στα επόμενα λόγια του (1364-5), προβάλλει το *σῶφρον* της: η επίκληση λειτουργεί ως απόδειξη προς στο θεό για την ορθότητα της θέσης του, καθώς υφίσταται όλα αυτά εξαιτίας των δύο γυναικών, της Φαίδρας (και της Τροφού). Η παρουσία ωστόσο της Άρτεμης στη σκηνή συγκρατεί τον Ιππόλυτο και διακόπτει την (επιδιωκόμενη) επικοινωνία του ήρωα με το Δία.

Η τελευταία σύντομη σκηνή του δράματος ακολουθεί έπειτα από την αποχώρηση της Άρτεμης, αφήνοντας μόνους στη σκηνή τον Ιππόλυτο και το Θησέα (και το Χορό). Η προτεινόμενη ή επιβαλλόμενη από την Άρτεμη συμφιλίωση των δυο ηρώων επισφραγίζεται από έναν επιπλέον όρκο του Ιππολύτου στο Θησέα, λίγο πριν ο ήρωας εκπνεύσει, με τον οποίο απελευθερώνει τον πατέρα του από το μίσημα του φόνου:

*ΘΗ. ἦ τὴν ἐμὴν ἄναγνον ἐκλιπῶν χέρα;*

*ΙΠ. οὐ δῆτ', ἐπεὶ σε τοῦδ' ἐλευθερῶ φόνου.*

*ΘΗ. τί φήεις; ἀφίης αἵματός μ' ἐλεύθερον;*

*ΙΠ. τὴν τοξόδαμνον Ἄρτεμιν μαρτύρομαι.*

*ΘΗ. ὦ φίλταθ', ὡς γενναῖος ἐκφαίνῃ πατρί.*

*ΙΠ. ὦ χαῖρε καὶ σύ, χαῖρε πολλά μοι, πάτερ.*

*ΘΗ. οἴμοι φρενὸς σῆς εὐσεβοῦς τε κἀγαθῆς. (Εὐρ. Ἰππ. 1448-*

*54)*

Κατά τη σύντομη αυτή στιχομυθία ο Ιππόλυτος επικαλείται ως μάρτυρα την Άρτεμη, η οποία μόλις έχει αποχωρήσει (1439).<sup>163</sup> Με τον όρκο αυτό δίνεται λύση στη διαμάχη ανάμεσα στους δυο ήρωες και συγχώρεση στο Θησέα για το σφάλμα που έχει διαπράξει (έξαμαρτάνειν 1434). Ο Ιππόλυτος

<sup>163</sup> Sommerstein 2014: 28, υπ. 85

αποδεσμεύει από την κατηγορία περί φόνου το Θησέα, κατά τον Barrett σύμφωνα με το αθηναϊκό δίκαιο,<sup>164</sup> ενώ ο Θησέας αναγνωρίζει τον Ιππόλυτο ως γνήσιο απόγονό του (*γενναῖος*).<sup>165</sup> Ο όρκος μάλιστα δίνεται στην *τοξόδαμνον Ἀρτεμη*, ένα ιδιαίτερο και σπάνιο λατρευτικό επίθετο που προσδιορίζει πολεμικές θεότητες, όπως την Ορθία Ἀρτεμη και τον Ἄρη.<sup>166</sup>

Η επίκληση της Ἀρτεμης ως μάρτυρα στον τελευταίο όρκο είναι αναμενόμενη, εφόσον είναι η αγαπημένη θεά και προστάτιδα του Ιππολύτου. Την επίκληση δικαιολογεί συνάμα η πρόσφατη παρουσία της και συνομιλία με τους ήρωες. Υπάρχει όμως μια σημαντική διαφορά του τελευταίου όρκου στο όνομα της Ἀρτεμης από τους προηγούμενους προς το Δία, διότι

<sup>164</sup> Barrett 1964: 415.

<sup>165</sup> Το επίθετο *γενναῖος* αποδίδεται συνήθως στα θύματα εθελοντικής θυσίας στον Ευριπίδη (πρβλ. Ἄλκ. 742, 994· *Ἰκετ.* 1030 [για την Ευάδνη]· *Ι.Α.* 1411, 1422 [για την Ιφιγένεια]· *Ηρακλ.* 626-7 [*ἄξια εὐγενίας*, για τη Μεγάρα]). *Γενναῖος* είναι ο ευγενής, αυτός που έχει ευγενική καταγωγή (*Ἰππ.* 409, *Ηλ.* 253, 262), λαμβάνει όμως και την έννοια του θαρραλέου (*Ἰππ.* 206). Για το νόθο Ιππόλυτο είναι δύσκολο να αποδειχτεί η ευγένεια της καταγωγής, όπως και για την Πολυξένη (για την οποία, όπως παρατηρεί η Κατερίνα Συνοδινού (2005: 223), το επίθετο αυτό αναφέρεται σε μια βάρβαρη γυναίκα, αιχμάλωτη, έστω και αν είναι βασιλικής καταγωγής. Ο Θησέας προσφωνεί τον Ιππόλυτο *γενναῖο* στο τέλος, όχι εξαιτίας της μεγαλοψυχίας του, αλλά ως αναγνώριση της καταγωγής του (ως εκείνη τη στιγμή είναι ο νόθος γιος της Αμαζόνας). Η Susan Lape (2010: 128) συμπεραίνει ότι ήταν αδύνατον σύμφωνα με τον αθηναϊκό νόμο ένας πατέρας να αναγνωρίσει ως νόμιμο ένα νόθο παιδί: «That exclude the bastard from inheritance rights and from the phratry oath» (βλ. επ. ο.π. υπ. 115. Πιθανότατα λοιπόν η λογική τοποθέτηση του Ιππολύτου για το ενδεχόμενο να κληρονομήσει τον πατέρα του (1010 κ.ε.) μένει ασχολίαστη από το Θησέα, ως αβάσιμη ή παράνομη κατά τον αθηναϊκό νόμο. Με την ίδια πιθανότητα λογική δεν εισακούεται ή δεν γίνεται αποδεκτός ο οποιοσδήποτε όρκος του νέου από τον Θησέα (1055-6).

<sup>166</sup> Ως προς το *τοξόδαμνος* βλ. *Αισχύλ. Πέρ.* 86: *τοξόδαμνον Ἄρη* (βλ. επ. Σχόλια), *Λυκόφρονα Ἀλεξάνδρα* 1331: *τὴν τοξόδαμνον ... Ὀρθωσίαν* (= ιωνικός τύπος αντί του *Ὀρθίαν* [LSJ]) και στον κωμικό Δίφιλο (*PCG Diphilus* 29.3, *TGrF* 145.3, *FCGr* 1.3, *CAF* 30.3= *Αθήν. Δειπν.* 6.1.32: *Λητοῦς Διός τε τοξόδαμνε παρθένε* = *Ευστ. Παρ. εἰς Ὀμήρ. Ὀδ.* 1678.47= *SOD* Λ 172).

μόνο αυτός υπερβαίνει το δραματικό χρόνο και αναφέρεται στο μέλλον. Ο Δίας είχε κληθεί ως μάρτυρας για την αλήθεια όσων είχαν συμβεί κατά το δραματικό παρελθόν. Η Άρτεμη γίνεται εγγυητής για τα μέλλοντα. Θα μπορούσε ίσως να αναγνωστεί ως προς αυτό μια τάση αμφισβήτησης απέναντι στο θεό, εφόσον δεν προστάτεψε τον ήρωα. Νομίζω όμως ότι δεν τίθεται τέτοιο ζήτημα· οι τρεις προηγούμενοι παράγοντες, ειδικά ο τελευταίος, δικαιολογούν την αλλαγή αυτή. Ας μην ξεχνάμε άλλωστε, ότι και ο Χορός επικαλείται την Άρτεμη στον όρκο σιωπής (713-4), όπως και ο Ιππόλυτος είχε ορκιστεί γενικότερα σε όλους τους θεούς απέναντι στην Τροφό (657). Όπως έχουν μάλιστα προτείνει ορισμένοι μελετητές, με τον όρκο του Ιππολύτου προς την Άρτεμη στην Έξοδο ο Ευριπίδης μετατρέπει τη σκηνή σε τελετουργική ενηλικίωση του εφήβου ήρωα.<sup>167</sup>

Αν η επίκληση της Άρτεμης στον τελευταίο όρκο είναι αναμενόμενη ή τουλάχιστον ευκόλως αιτιολογούμενη, ο όρκος στο Δία πιστεύω ότι πρέπει να συσχετιστεί επίσης με τη θεϊκή νομοτέλεια, στην οποία υποτάσσονται οι θεοί και για την οποία κάνει λόγο η Άρτεμη.

*Κύπρις γὰρ ἤθελ' ὥστε γίγνεσθαι τάδε,  
πληροῦσα θυμόν. θεοῖσι δ' ᾧδ' ἔχει νόμος·*

---

<sup>167</sup> Η (μοναδική) αναφορά στο αίμα του ήρωα (1450), παραπέμπει στους όρκους αίματος, όπως αυτόν που λαμβάνει ο Θησέας στις *Ικέτιδες* του Ευριπίδη (Ik. 1187-1207· για τη θυσία κατά τον όρκο στο δράμα κάνει λόγο η Fletcher [2012: 225 κ.ε.]). Υπό την οπτική της τελετουργικής ενηλικίωσης ο όρκος και το αίμα παραπέμπουν στις αιματηρές τελετουργίες της Ορθίας Αρτέμιδος στη Σπάρτη και της Άρτεμης Ταυροπόλου στην Αττική (Budín 2016: 129 κ.ε., Léger 2017: 77 κ.ε.). Για τον εφηβικό όρκο των Αθηναίων και τις απηχήσεις του στη λογοτεχνία κάνει λόγο ο Siewert (1977)· γενικότερα στον όρκο και την παράβαση του στα πλαίσια της πόλης και του πολιτεύματος αναφέρεται η Guettel Cole (1996: 234 κ.ε.), ενώ ειδικότερα, για την τελετή ενηλικίωσης και τον εφηβικό όρκο στον *Ιππόλυτο* ασχολείται ο Mitchell-Boyask (1999: 43-4, βλ. επ. Torrance 2014).

οὐδείς ἀπαντᾶν βούλεται προθυμῖαι  
 τῆι τοῦ θέλοντος, ἀλλ' ἀφιστάμεσθ' αἰεί.  
 ἐπεὶ, σάφ' ἴσθι, Ζῆνα μὴ φοβουμένη  
 οὐκ ἂν ποτ' ἦλθον ἐς τόδ' αἰσχύνης ἐγὼ  
 ὥστ' ἄνδρα πάντων φίλτατον βροτῶν ἐμοὶ  
 θανεῖν ἐᾶσαι. (Εὐρ. Ἴππ. 1327-34)

Ο νόμος που διέπει τις σχέσεις των θεών υπερέχει προφανώς των νόμων που αφορούν τους θνητούς και για το λόγο αυτό η δική της αδράνεια ή η αναφερόμενη ως απροθυμία του Δία να δει τα άδικα πάθη του Ιππολύτου (1363), δικαιολογείται ή αιτιολογείται από την Άρτεμη. Η θεά αναγνωρίζει την *αἰσχύνη* που επιφέρει η αδράνεια εξαιτίας του φόβου (*φοβουμένη*), ενώ φαινομενικά οι ήρωες αφήνονται έρμαια στις επιθυμίες της Αφροδίτης, η οποία ενεργεί ανεξέλεγκτα.<sup>168</sup> Όμως με τον ίδιο τρόπο, τον ίδιο νόμο και με τη λογική της εκδίκησης η Άρτεμη υπόσχεται να θανατώσει κάποιον αγαπημένο θνητό της Αφροδίτης (1420-2), ώστε εντέλει ο νόμος αυτός να καθορίζει τη μοίρα των θνητών.

Οι παρεμβάσεις των θεών ωθούν ορισμένους μελετητές, όπως τον Richmond Hathorn, να χαρακτηρίζουν του ήρωες του *Ιππολύτου* ως νευρόσπαστα στα χέρια των θεών.<sup>169</sup> Δικαίως όμως άλλοι αναγνωρίζουν την ελευθερία τους: «There is no indication either that humans have no free will or that their own sense of control over their actions is illusory. But the gods set the terms under which the humans live and make their choices».<sup>170</sup> Διότι, εκτός

<sup>168</sup> Ο Frischer (1970: 97-98) εντοπίζει επίσης ομοιότητα και ανάμεσα στην δυσπραγία των όρκων και του θεϊκού νόμου που εμποδίζουν τον Ιππόλυτο, το Χορό και την Άρτεμη να αποκαλύψουν την αλήθεια.

<sup>169</sup> Hathorn 1957: 211, Lefkowitz 2016: 160.

<sup>170</sup> Ebbott 2017: 117.



από τη θεϊκή νομοτέλεια που καθορίζει τις σχέσεις των θεών μεταξύ τους, η Άρτεμη αναφέρεται στους ανθρώπινους παράγοντες που πρέπει να καθοδηγούν τις πράξεις των ανθρώπων. Οι θεοί στέλνουν στους θνητούς μηνύματα και τους παρέχουν το χρόνο για να τα επεξεργαστούν με τη λογική.<sup>171</sup> Τις αποδείξεις και τα τεκμήρια, τους χρησμούς των μάντεων και την ήρεμη σκέψη, τη λογική δηλαδή όταν υποχωρεί η οργή, όφειλε να περιμένει και ο Θησέας, πριν ξεστομίσει την κατάρα εναντίον του Ιππολύτου.

*ὄς οὔτε πίστιν οὔτε μάντεων ὄπα  
ἔμεινας, οὐκ ἤλεγξας, οὐ χρόνῳ μακρῶι  
σκέψιν παρέσχες, ἀλλὰ θᾶσσον ἢ σ' ἐχρῆν  
ἀράς ἐφῆκας παιδί καὶ κατέκτανες. (Ευρ. Ιππ. 1321-4)*

Επομένως η ευθύνη του Δία και της Άρτεμης για το θάνατο του Ιππολύτου περιορίζεται εξαιτίας της ανασταλτικότητας ενός θεϊκού νόμου· η επιπολαιότητα και η βιασύνη του Θησέα είναι πολύ περισσότερο υπεύθυνες. Οι όρκοι του Ιππολύτου προς το Δία δεν φάνηκαν αποτελεσματικοί ακριβώς εξαιτίας της σπουδής του Θησέα να τον τιμωρήσει· αντίθετα ο όρκος του προς την Τροφό συνέβαλε αποφασιστικά και οδήγησε στο θάνατό του. Ο Θησέας όφειλε, εφόσον ο Ιππόλυτος επικαλέστηκε τους θεούς, να ρωτήσει τους ερμηνευτές των θεϊκών σημαδιών, τους μάντεις και αξιοποιώντας τη λογική του να τα ερμηνεύσει, όπως και ο Ιππόλυτος έπρεπε να σκεφτεί πριν δεθεί με όρκο στο όνομα των θεών. Θα μπορούσε ενδεχομένως ο ίδιος να είχε σώσει τον εαυτό του διατηρώντας την ευσεβεία του, δίχως να βρεθεί στο δίλημμα να σωθεί καταπατώντας τον όρκο του ή να πεθάνει ευσεβής, όπως προκύπτει άλλωστε από τον ηθικά μετέωρο στίχο 612.

<sup>171</sup> Βλ. Athanassaki 1990: 33.



## 2 Φαίδρα

Σε αντίθεση με τη θρησκευτική μονομέρεια του Ιππολύτου η Φαίδρα κινείται ανάμεσα στα δύο άκρα και τις δύο θεότητες που τα ορίζουν, την Αφροδίτη και την Άρτεμη, μάταια προσπαθώντας να ξεφύγει από την πρώτη και να προσεγγίσει τη δεύτερη. Αντιλαμβανόμενη τις επώδυνες συνέπειες του πάθους της κατά την προσπάθεια να απαλλαχτεί από τον Έρωτα, υποκύπτει τελικά στη βούληση της Αφροδίτης. Από την άλλη, ωθούμενη από την ίδια την Αφροδίτη, το προσωπικό πάθος της για τον Ιππόλυτο και την επιθυμία να απαλλαχτεί από αυτό, η ηρωίδα εκφράζει μέσα στο παραλήρημά της τη λαχτάρα να ενταχθεί στους λατρευτικούς κύκλους της Άρτεμης.

Αναλύοντας την επικοινωνία της ηρωίδας με τις δύο θεότητες χωρίζω το παρόν κεφάλαιο σε δύο μέρη. Στο πρώτο μέρος εστιάζω στην επικοινωνία με την Αφροδίτη η οποία ανήκει στο παρελθόν, από την πρώτη επαφή με τον Ιππόλυτο μέχρι και τη φυγή της Φαίδρας από την Αθήνα. Από εκεί και έπειτα διακρίνεται η προσπάθεια της ηρωίδας να διαφύγει από την καταστροφική επίδραση της θεάς. Η επικοινωνία της Φαίδρας με την Άρτεμη παραμένει ως πρόθεση στο παραλήρημα υπό το οποίο εισέρχεται στη σκηνή. Σκοπός είναι να αποδειχτεί ότι η επικοινωνία της Φαίδρας με τους θεούς αποτελεί μέρος της προσπάθειάς της να απαλλαχτεί από το πάθος της για τον Ιππόλυτο. Εμβόλιμα εξετάζεται το ζήτημα της επικοινωνίας της Αφροδίτης με τους θεατές, η οποία λαμβάνει χώρα κατά το μονόλογο της θεάς στον Πρόλογο, ο οποίος εξετάζεται στο παρόν κεφάλαιο. Ο λόγος της θεάς έχει αποκλειστικούς αποδέκτες τους θεατές, για να τους ενημερώσει για την προϊστορία των γεγονότων και να τους προϊδεάσει για όσα θα ακολουθήσουν.

### 2.1.1 Φαίδρα και Αφροδίτη

Η επικοινωνία της Φαίδρας με την Αφροδίτη και η αντίδραση–ανταπόκριση της θεάς εκτείνονται σε τρεις χρονικές βαθμίδες.<sup>172</sup> Αυτό προκύπτει από το λόγο της θεάς (1-57) και την αφήγηση της προϊστορίας του δράματος από την ηρωίδα στο πρώτο Επεισόδιο (392-404). Η θεά εξιστορεί την αρχή του έρωτα της Φαίδρας για τον Ιππόλυτο (27-35). Η αφήγησή της παρέχει ένα *terminus post quem* των γεγονότων, τη συνάντηση κατά τα μυστήρια, και όσα έλαβαν χώρα προτού η ηρωίδα μεταβεί στην Τροιζήνα. Η μετάβαση στο δραματικό παρόν (36-40) σηματοδοτείται από την αυτοεξορία του Θησέα (*ἀπενιαντισμός*) και την εν συνεχεία απουσία του ως θεωρού, γεγονότα τα οποία δίνουν την ευκαιρία στην Αφροδίτη να ολοκληρώσει το σχέδιό της. Τέλος, αναφερόμενη στο άμεσο μέλλον η θεά προλέγει την αυτοκτονία της ηρωίδας (47-50), ένα γεγονός δυσάρεστο μεν για την ίδια τη θεά (*εὐκλεῆς μὲν ἀλλ’ ὅμως*), αναγκαίο δε για την επίτευξη του σκοπού της.<sup>173</sup> Πρόκειται ουσιαστικά για εξιστόρηση των παρελθοντικών γεγονότων και προγραμματικές δηλώσεις για το μέλλον, οι οποίες συνοψίζουν την υπόθεση και δίνουν την εντύπωση ότι η τραγωδία ξεκινά από το τέλος, όπως εύστοχα σχολιάζει ο Francis Dunn.<sup>174</sup>

---

<sup>172</sup> Αποφεύγω να κάνω λόγο για απάντηση, εφόσον η θεά δεν επικοινωνεί με κανένα από τους ήρωες.

<sup>173</sup> Η *εὐκλεία*, όπως αναλύεται παρακάτω, κληροδοτείται από την οικογένεια ή χαρίζεται από τους θεούς· υπό τη δεύτερη οπτική φαίνεται ότι η Αφροδίτη στο σημείο αυτό αναφέρεται στην *εὐκλείαν* της Φαίδρας, υποδηλώνοντας σε συνδυασμό με την δυναμική αντιθετική σύνδεση *μὲν ἀλλ’ ὅμως*, την «δυσάρεσκεια» της για κάτι που πρέπει να συμβεί, προκειμένου να τιμωρήσει τον Ιππόλυτο.

<sup>174</sup> Dunn 1996: 87.

Η Αφροδίτη παρουσιάζεται ως εποπτεύουσα τον κόσμο των ηρώων, αυτήκοος μάρτυς των λόγων και παρατηρητής των πράξεων τους. Προηγουμένως είχε αναφερθεί στην προσβλητική συμπεριφορά του Ιππολύτου (12-3)· η επικοινωνία του με την Αρτεμη αποτέλεσε, επίσης, αντικείμενο σχολιασμού της (15-9). Η απάντηση της Αφροδίτης δίνεται έμμεσα από τα δραματικά πρόσωπα χωρίς η ίδια να κοπιάζει,<sup>175</sup> ενώ σκοπός της είναι να δείξει στο Θησέα και τους θεατές τη δύναμή της. Ίσως το *οὐ πόνου πολλοῦ* (23) αναφέρεται στην καθοδήγηση των υπολοίπων να πράξουν αυτά τα οποία θέλει.<sup>176</sup> Η θεά εστιάζει σε γεγονότα του πρότερου βίου της ηρωίδας, που συνέβησαν κάτω από τη δική της επενέργεια με απώτερο σκοπό την τιμωρία του Ιππολύτου. Έχει φροντίσει, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, να πράξει τα περισσότερα (*πάλαι προκόψασα* 22) από όσα χρειάζονται, αφήνοντας πλέον τους ήρωες να δράσουν, πάντα με γνώμονα την επιθυμία της, ώστε η ίδια ως θεατής να παρακολουθεί την εξέλιξη των γεγονότων και τους ήρωες να (αυτό)καταστρέφονται. Εντός των ορίων αυτής της ιδιότυπης ελευθερίας διαμορφώνεται το αρχικό επικοινωνιακό πλαίσιο ανάμεσα στη Φαίδρα και την Αφροδίτη, το οποίο περιγράφεται από την οπτική της θεάς στον Πρόλογο (22-50) και από την ηρωίδα στη συνέχεια (391-402 & 725-31).

*ἐλθόντα γάρ νιν Πιτθέως ποτ' ἐκ δόμων  
σεμνῶν ἐς ὄψιν καὶ τέλη μυστηρίων  
Πανδίωνος γῆν πατρὸς εὐγενῆς δάμαρ  
ἰδοῦσα Φαίδρα καρδίαν κατέσχετο*

<sup>175</sup> Larson 2007: 123.

<sup>176</sup> Προφανώς η Αφροδίτη αναφέρεται σε σωματικό και πνευματικό μόχθο, ενώ η γενικότερη εικόνα του έρωτα ως πολεμιστή παραπέμπει στην ερμηνεία του *πόνου* ως μάχη (*πόνος* = μάχη, *LSJ*, προβλ. Ομ. Ίλ. 6.77 & Όδ. 12.117).

ἔρωτι δεινώϊ τοῖς ἐμοῖς βουλευμασιν.  
 καὶ πρὶν μὲν ἐλθεῖν τήνδε γῆν Τροζηνίαν,  
 πέτραν παρ' αὐτήν Παλλάδος, κατόψιον  
 γῆς τῆσδε, ναὸν Κύπριδος ἐγκαθείσατο,  
 ἐρῶσ' ἔρωτ' ἔκδημον, Ἴππολύτῳ δ' ἔπι  
 τὸ λοιπὸν ὀνομάσουσιν ἰδρῦσθαι θεάν.  
 ἐπεὶ δὲ Θησεὺς Κεκροπίαν λείπει χθόνα  
 μίασμα φεύγων αἵματος Παλλαντιδῶν  
 καὶ τήνδε σὺν δάμαρτι ναυστολεῖ χθόνα  
 ἐνιαυσίαν ἔκδημον αἰνέσας φυγῆν,  
 ἐνταῦθα δὴ στένουσα κάκπεπληγμένη  
 κέντροις ἔρωτος ἢ τάλαιν' ἀπόλλυται  
 σιγῆι, ξύνοιδε δ' οὔτις οἰκετῶν νόσον.  
 ἀλλ' οὔτι ταύτῃ τόνδ' ἔρωτα χρῆ πεσεῖν,  
 δεῖξω δὲ Θησεῖ πρᾶγμα κάκφανήσεται.  
 καὶ τὸν μὲν ἡμῖν πολέμιον νεανίαν  
 κτενεῖ πατήρ ἀραῖσιν ἅς ὁ πόντιος  
 ἄναξ Ποσειδῶν ὤπασεν Θησεῖ γέρας,  
 μηδὲν μάταιον ἐς τρίς εὔξασθαι θεῶν·  
 ἢ δ' εὐκλεῆς μὲν ἀλλ' ὅμως ἀπόλλυται  
 Φαίδρα· τὸ γὰρ τῆσδ' οὐ προτιμήσω κακὸν  
 τὸ μὴ οὐ παρασχεῖν τοὺς ἐμοὺς ἐχθροὺς ἐμοὶ  
 δίκην τοσαύτην ὥστε μοι καλῶς ἔχειν. (Εὐρ. Ἴππ. 24-50)

Η πρώτη ενέργεια της θεάς ήταν να φέρει κοντά τη Φαίδρα με τον Ιππόλυτο κατά τα μυστήρια στη γη του Πανδίωνα, προφανώς τα Ελευσίνια.<sup>177</sup>  
 Η μετάβαση του Ιππολύτου από την Τροιζήνα στην Αττική, όπως επίσης η

<sup>177</sup> Halleran 1995: 149: *σεμνός* was standard in describing these Mysteries.

μεταγενέστερη θεωρία του Θησέα, παρέχουν αμφότερες την ευκαιρία στην Αφροδίτη να δράσει. Θεωρώ μάλιστα ιδιαίτερα σημαντικό τον τόπο και το χρόνο της αρχικής δράσης της Αφροδίτης, γιατί, όπως θα φανεί παρακάτω, η θεά ενεργεί από τον πάντοτε του Θησέα και εκτός της πόλης των Αθηνών. Ο τόπος συνάντησης της Φαίδρας με τον Ιππόλυτο αναφέρεται γενικά και αόριστα, ευρισκόμενος πιθανότατα ανάμεσα στην Αττική και την Τροιζήνα: emphatically elsewhere χαρακτηρίζεται το εκπορευόμενο από την Αφροδίτη πάθος ως έρωτας *ἔκδημος*.<sup>178</sup> Αν η πρώτη συνάντηση της Φαίδρας με τον Ιππόλυτο έλαβε χώρα στην Ελευσίνα,<sup>179</sup> ήταν όταν ο νεαρός προσήλθε με σκοπό να μυηθεί στη λατρεία των ελευσίνιων θεοτήτων. Στο παραπάνω χωρίο πρέπει να επισημανθεί η κοινωνική διάσταση της λατρείας, ως ευκαιρία για επικοινωνία μεταξύ των ίδιων των θνητών και ειδικότερα την επαφή ανδρών και γυναικών, αν υποθέσουμε ότι η Φαίδρα συνάντησε τον Ιππόλυτο σε θρησκευτική τελετή.<sup>180</sup>

---

<sup>178</sup> Από το επίθετο *ἔκδημον* στο στίχο 32 δημιουργείται αντίθεση με το όνομα *ἔνδημον* που προτείνει ο Verrall (1901), αλλά παραμένει ατεκμηρίωτη και ανεύθυνη – όπως τη χαρακτηρίζει ο Barrett (1964: 162) η πρόταση αυτή. Αξιοσημείωτη ωστόσο η έντονη ηχητική ένταση της παρήχησης *ἔρῶσ' ἔρωτα* και η συνειρμική αντίθεση ανάμεσα στο *πάνδημος*, ως λατρευτικό επίθετο της Αφροδίτης, και το *ἔκδημος*.

<sup>179</sup> Halleran 1995: 149. Ίσως η αναφορά σε *Δάμαρτος ἀκτᾶς* (138) να αποτελεί νύξη του Ευριπίδη για τα αναφερόμενα μυστήρια.

<sup>180</sup> Halleran 1995: 149. McClure 1999: 119. Σύμφωνα με τον Πλούταρχο (Πλουτ. *Άλεξ.* 2.2) ο Φίλιππος γνώρισε την Ολυμπιάδα κατά την κοινή μύησή τους στα μυστήρια της Σαμοθράκης (Rutherford 2017: 201). Στη λογοτεχνία είναι αρκετές οι περιπτώσεις που μια γιορτή αποτελεί αφορμή για συνάντηση δύο εραστών: Ακόντιος και Κυδίππη στη Δήλο (Καλλ. *Αίτ.*), Χαρίσιος και Παμφίλη στην εορτή της Άρτεμης Ταυροπόλου (Μένανδρο, *Επιτρ.*), Ανθία και Αβροκόμης στην εορτή της Άρτεμης στην Έφεσο, στο φερώνυμο μυθιστόρημα του Ξενοφώντα από την Έφεσο (Rutherford 2013: 349).

Είναι σημαντική επομένως για την κατανόηση του στίχου 25 η διάκριση της *ὄψεως* (= *ἐποπτείας*) και του *τέλους* (= τελετή μνήσεως). Αν πράγματι ο Ευριπίδης έχει κατά νου τα Ελευσίνια Μυστήρια, λαμβάνοντας υπόψιν τη σειρά με την οποία αναφέρεται στους ήρωες η Αφροδίτη και την αναστροφή της χρονικής ακολουθίας της *ὄψεως* με το *τέλος* των Μυστηρίων, μπορούμε να υποθέσουμε με η *ὄψις* αποδίδεται στον Ιππόλυτο, ενώ το *τέλος* στη Φαίδρα.<sup>181</sup>

Επίσης, στο παραπάνω χωρίο είναι εμφανής η σπουδαιότητα της θέασης, καθώς ο Ευριπίδης επιλέγει να χρησιμοποιήσει μια σωρεία λέξεων σχετικών με την όραση.<sup>182</sup> Η επιλογή αυτή δημιουργεί μια έντονη ειρωνεία καθώς ο Ιππόλυτος *έρχεται ἐς ὄψιν μυστηρίων*, η ηρωίδα όμως βλέπει (*ιδούσα*) τον Ιππόλυτο και καταλαμβάνεται (*κατάσχετο*) από το θεόσταλτο πάθος.<sup>183</sup> Ως εκ τούτου η κατάληψη από τη θεά οδηγεί τη Φαίδρα στην καθίδρυση ναού της Αφροδίτης, ο οποίος είναι *κατόψιος* της Τροϊζηνιακής

<sup>181</sup> Ως προς τη συμμετοχή στα Ελευσίνια Μυστήρια, αν πράγματι πρόκειται περί τούτων, είναι σημαντική η διάκριση ανάμεσα στην *ὄψιν* και τα *τέλη*. Σύμφωνα με τον Walter Burkert (1993: 584) υπήρχαν δυο κατηγορίες συμμετεχόντων, οι *μύστες*, οι οποίοι έπαιρναν μέρος για πρώτη φορά, και οι *ἐπόπται*, οι οποίοι παρευρίσκονταν για δεύτερη τουλάχιστον φορά (βλ. επ. Burkert 2011: 483 ≈ Burkert 1983: 275).

<sup>182</sup> The preponderance of words for seeing and showing in the prologue identifies the goddess with the faculty of sight (4, 9, 25, 27, 30, 41, 42, 51, 57); she is Aphrodite *Κατασκοπία*, her Troezen cult title. Because Aphrodite arouses desire through the eyes, Phaedra falls in love upon first seeing Hippolytus, *ιδούσα* (27), whereas the chorus later sing of Eros' effect on the eyes in the first stasimon (525) (McClure 1999: 120).

<sup>183</sup> Ο Ευριπίδης στους στίχους 25 και 27 χρησιμοποιεί χιαστά σχήματα για να επιτονίσει τη δράση και διάδραση της Αφροδίτης. Στο στίχο 25 ο προσδιορισμός *σεμνῶν* προσδιορίζει τη λέξη *μυστηρίων*, ενώ ο σκοπός (*ἐς ὄψιν καὶ τέλη*) τοποθετείται ενδιάμεσα, δημιουργώντας παράλληλα υπερβατό. Στο στίχο 27 οι ρηματικοί τύποι *ιδούσα* και *κατέσχετο* πλαισιώνουν τα ουσιαστικά *Φαίδρα* (υποκείμενο) και *καρδίαν* (αντικείμενο). Αξίζει να σημειωθεί και η χρήση του επιθέτου *σεμνῶν*, το οποίο μπορεί να προσδιορίζει το ουσιαστικό *Μυστηρίων*



γης.<sup>184</sup> Αν η αποκάλυψη του μυστικού των (Ελευσίνιων) Μυστηρίων αποτελούσε το σκοπό και την κορύφωση της τελετουργίας για τους πιστούς, στη Φαίδρα αποκαλύπτεται το μυστήριο του έρωτα και αυτό ακριβώς προτίθεται να δείξει (9, 42) η Αφροδίτη στους παρισταμένους. Η ίδια δηλαδή η διάδραση της θεάς στους ήρωες καθίσταται τελετουργικό μυστηριακό θέαμα για τους θεατές, αλλά και η διαδικασία του έρωτα λαμβάνει τα χαρακτηριστικά τελετουργικού μυστηρίου. Το ρήμα δείξω αποκτά ιδιαίτερα σημαντική επικοινωνιακή λειτουργία (9, 42) καθώς φανερώνει τον τρόπο με τον οποίο οι θεοί επικοινωνούν με τους θνητούς. Συνήθως δείχνουν με σημάδια τις προθέσεις τους, αν και στη συγκεκριμένη περίπτωση το ρήμα λαμβάνει διαφορετικό νόημα· η Αφροδίτη αποδεικνύει με παραδείγματα τη δύναμή της, επομένως νοηματικά το ρήμα έχει συνάμα αποδεικτική σημασία: η ιστορία του Ιππολύτου και της Φαίδρας είναι η απόδειξη ότι η Αφροδίτη είναι πολλή ἐν βροτοῖσι κούκ ἄνωνυμος (1).

Επίσης, η όραση αποτελεί την αίσθηση με την οποία εισέρχεται ο Έρωτας στις ψυχές των ανθρώπων, σύμφωνα με το Χορό:

*Ἔρωσ Ἔρωσ, ὁ κατ' ὀμμάτων  
στάζων πόθον, εἰσάγων γλυκεῖαν  
ψυχᾶι χάριν οὖς ἐπιστρατεύσει. (Ευρ. Ιππ. 525-7)*

---

(Halleran 1995: 149, Barrett 1964: 159), είναι όμως δυνατό να εκληφθεί ως προσδιορισμός του δόμων Πιθέως (πρβλ. στίχο 11 ἄγνωϋ Πιθέως).

<sup>184</sup> Barrett 1964: 5. Το επίθετο κατόπιος απαντά μόνο στον Ευριπίδη και είναι ιδιαίτερα σημαντική η χρήση του για την επικοινωνιακή πρακτική που ακολουθεί η Φαίδρα απέναντι στους θεούς. Ο σχολιαστής του αισχυλικού *Αγαμέμνονα* (Σχόλ. Αισχύλ. Αγ. 307.1) μεταφράζει τη γραφή των κωδίκων *κάτοπτρον* στο στ. 307 του δράματος ως *κατόψιον*.

Η αντιφατικότητα της εικόνας του Έρωτα να σταλάζει τον πόθο στα μάτια σαν μαγικό φίλτρο που γεμίζει την ψυχή με γλυκιά χάρη, παραπέμπει στη νοσούσα Φαίδρα, για την οποία ο πόθος που ενσταλάζει στην ψυχή της ο Έρωτας μόνο γλυκιά χάρη δεν αποτελεί. Η Φαίδρα *ιδούσα καρδίαν κατέσχετο*, εφόσον ο Έρωτας την κυριεύει όταν αντικρίζει τον Ιππόλυτο.<sup>185</sup> Η ομοιότητα ανάμεσα στην αναφορά της Αφροδίτης για τη Φαίδρα και στη γενίκευση του Χορού για το σύνολο των θνητών καταδεικνύουν αφενός τη δυναμική του Έρωτα, αφετέρου προϊδεάζουν για την απόληξη της ιστορίας της Φαίδρας, η οποία έχει κυριευτεί από τον Έρωτα και βρίσκεται υπό την εξουσία της θεάς, παρόλο που για την ηρωίδα ο έρωτας είναι μόνο πικρός (727).

Η επικοινωνία της Φαίδρας με την Αφροδίτη κορυφώνεται λίγο πριν τη μετεγκατάστασή της στην Τροιζήνα. Ο Έρωτας αναγκάζει την ηρωίδα να καταφύγει σε μια αναποτελεσματική ως προς το αποτέλεσμα της προσπάθεια επικοινωνίας, για να ικανοποιήσει το πάθος της ή να απαλλαγεί από αυτό, την ίδρυση του ναού. Η προσφορά του ναού αποτελεί την ύψιστη από τις τιμές που αφιερώνει η Φαίδρα και την κορύφωση της προσπάθειας να εξευμενίσει την Αφροδίτη· προφανώς ήταν αντίδωρο για επίτευξη του αιτουμένου, τη λύτρωση από το πάθος του έρωτα, όπως η προσφορά του στεφάνου από τον Ιππόλυτο στην Άρτεμη συνόδευε την παράκληση να παραμείνει αγνός (83-7). Είναι ωστόσο αξιοσημείωτη η διαφορά ανάμεσα στην ευτέλεια του δώρου που αφιερώνει ο Ιππόλυτος στην Άρτεμη, του στεφάνου, και τη σπουδαιότητα του αφιερώματος της Φαίδρας στην Αφροδίτη,

---

<sup>185</sup> Αμφότερα τα ρήματα *έπιστρατεύση* και *κατέσχετο* χρησιμοποιούνται σε στρατιωτικά και πολεμικά συμφραζόμενα και σχετίζονται μεταξύ τους καθώς το *έπιστρατεύση* αναφέρεται στην ενέργεια και το *κατέσχετο* στο αποτέλεσμα της. Ο Χορός στο παραπάνω χωρίο εκφράζει μια διαχρονική θέση, ενώ η Αφροδίτη αναφέρεται σε ένα παρελθοντικό γεγονός.

του ναού. Αμφότερα συντελούν στην επικοινωνία με τους θεούς, αλλά όπως φαίνεται τα αποτελέσματα είναι αντιστρόφως ανάλογα: με το ευτελές δώρο του ο Ιππόλυτος βρίσκεται σε συνεχή επικοινωνία με την Άρτεμη και πραγματοποιείται εντέλει η ευχή του, να πεθάνει αγνός όπως γεννήθηκε. Αντίθετα η Αφροδίτη, παρά το εντυπωσιακό δώρο της, μένει απαθής στις παρακλήσεις της Φαίδρας, η οποία χάνει εντέλει την *εὐκλειαν* της (687), που επιθυμούσε να διασώσει για χάρη των τέκνων της (419-25). Το αποτέλεσμα εξάλλου αυτό αντιτίθεται στη λογική του ίδιου του ήρωα, όταν διατεινόταν το *τίμημα* των δώρων προς το Δία να καθόριζε την *ἀξίαν* του σπέρματος που θα λάμβανε έκαστος για να αποκτήσει απογόνους (620-3). Αυτό που αναδεικνύεται είναι το μεγάλο μένος της Αφροδίτης εναντίον του Ιππολύτου, τόσο σε μέγεθος, ώστε να αγνοήσει την μεγαλύτερη σε αξία προσφορά της Φαίδρας.

Η ίδρυση του ναού αποδεικνύει ότι η ηρώιδα γνώριζε την υπεύθυνη για το πάθος της θεότητα, ενώ η επονομασία *ἐφ' Ἰππολύτῳ* (32), αν και μεταγενέστερη, υποδηλώνει το αιτούμενο της επικοινωνίας. Πιθανότατα το γεγονός αυτό δεν ανήκει στην παραδοσιακή εκδοχή του μύθου, αλλά είναι επινόηση του Ευριπίδη, παρόλο που μαρτυρείται ότι υπήρχε πράγματι χώρος αφιερωμένος στον Ιππόλυτο, δίπλα στο ιερό του Ασκληπιού.<sup>186</sup> Η ίδρυση ναού από τη Φαίδρα δημιουργεί εύλογα ερωτήματα ως προς τον καθαυτό σκοπό της, διότι πρέπει να εκληφθεί όχι απλώς ως συνήθης ευριπίδεια αιτιολογική συσχέτιση της ιστορικής πραγματικότητας με το δραματικό μύθο, αλλά κυρίως ως δυνατότητα ερμηνείας της συμπεριφοράς της ηρώιδας. Για τη Φαίδρα η ίδρυση του ναού πιθανότατα αποσκοπούσε στον

---

<sup>186</sup> Inscriptions (IG<sup>2</sup> 324.69 & IG<sup>2</sup> 310.280) dated (coincidentally?) to the time of or a few years after the production of the play link the veneration of Aphrodite to that of Hippolytus on the south slope of the acropolis (Halleran 1995: 22). βλ. επ. Πανσ. *Ελλ. Περ.* 1.22, Barrett 1964: 159. Το ζήτημα των αιτιολογικών μύθων στο δράμα προσεγγίζουν οι Dunn (1996 & 2000), Scullion (2000), Seaford (2009) και γενικότερα ο Calame 2010 και οι Dodds & Faraone (ed.) 2010.

εξευμενισμό της Αφροδίτης, ώστε να παύσει το νοσηρό πάθος και να σταθεί συμπαραστάτης, όπως η *εὐλοχος* Ἄρτεμη στις εγκυμονούσες γυναίκες, αποτρέποντας το κακό. Στο προηγούμενο κεφάλαιο, κάνοντας λόγο για τη χρησιμότητα ενός βωμού ή αγάλματος της Ἄρτεμης, υποστηρίχτηκε ότι ο συγκεκριμένος χώρος εναπόθεσης προσφορών ήταν απαραίτητος προκειμένου ο Ιππόλυτος να αποδώσει με επισημότητα τον στέφανο και ότι εντός των πράσινων δασών, της *χλωράς ὕλης* (17), ο ήρωας έρχεται σε επικοινωνία με την Ἄρτεμη. Παρόμοιο σκοπό φαίνεται να εξυπηρετεί γενικότερα η ίδρυση ναών και ιερών, τα οποία οριοθετούν το χώρο εντός του οποίου οι θνητοί έρχονται σε επικοινωνία με τους θεούς.<sup>187</sup>

Είναι αξιοσημείωτο ότι ο Ευριπίδης εστιάζει στην ίδρυση ναού από τη Φαίδρα για χάρη της Αφροδίτης, ενώ παραβλέπει γενικότερα τη σχέση του Θησέα με τη θεά, την εισαγωγή και καθιέρωση της λατρείας της στην Αττική από τον ίδιο τον ήρωα και τον πατέρα του, Αιγέα.<sup>188</sup> Υπό την οπτική αυτή η Αφροδίτη αντί για φίλια και ευεργετική θεότητα παρουσιάζεται ως καταστροφική δύναμη για το Θησέα, ειδικά μάλιστα αν συλλογιστούμε τα προλογικά λόγια της και τα τελευταία λόγια του Θησέα (1461), σύμφωνα με τα οποία ο ήρωας ήταν ο κύριος αποδέκτης του διδάγματος των πράξεων της και πολλών *κακῶν*. Η θεά εμμένει στο σχέδιο της να αποτελέσει ο θάνατος της Φαίδρας αφορμή ή τρόπο για να εκδικηθεί τον Ιππόλυτο και ταυτόχρονα να δείξει στο Θησέα τη δύναμή της. Υπό την οπτική αυτή η Αφροδίτη παρουσιάζεται ως ιδιαίτερα βάνανυση θεότητα, που φτάνει στα όρια της χαιρεκακίας, τερπόμενη από την εκδίκηση όχι μόνο των εχθρών της,

---

<sup>187</sup> Pirenne-Defolge 2010: 121.

<sup>188</sup> Πανσ. *Ελλ. Περ.* 1.22.3, Θουκ. 2.15, βλ. επ. Mills 1997: 5, υποσημ. 13 & Rosenzweig 2004: 157 κ.ε..

αλλά και οδηγώντας σε καταστροφή τους ευσεβείς απέναντί της θνητούς, όπως αποκαλύπτουν τα κύκνεια λόγια της Φαίδρας (τέρψω 727).<sup>189</sup>

Στην προσπάθεια της ηρώιδας να διακόψει την παρελθούσα σχέση με την Αφροδίτη αναφέρεται το τρίτο μέρος της αφήγησης της θεάς, το οποίο εστιάζει στην περίοδο παραμονής στην Τροιζήνα. Η μετάβαση της Φαίδρας στο δραματικό τόπο της Τροιζήνας είναι επιλογή, η οποία την οδηγεί κοντά στο πρόσωπο του πόθου της, τον Ιππόλυτο. Κατά το διάστημα αυτό η Φαίδρα βασανίζεται από τις πληγές του έρωτα και υπομένει σιωπηλά το μαρτύριο της, το οποίο κρατά κρυφό από τους οικείους της. Η φυγή του Θησέα από την Αθήνα και η απουσία του από την Τροιζήνα, η οποία αποτελεί σταθερό μοτίβο σε όλες τις σωζόμενες εκδοχές του μύθου, από δραματική σκοπιά αφήνουν έκθετους τους δύο ήρωες, τον Ιππόλυτο και τη Φαίδρα, στη βούληση της Αφροδίτης. Η αυτοεξορία μάλιστα του Θησέα συμβάλλει στην επίτευξη του σχεδίου της θεάς (34-6) καθώς οδηγεί στον ίδιο χώρο την ηρώίδα με τον Ιππόλυτο, όπως συνέβη και κατά τα μυστήρια.

Ο Θησέας επέλεξε την Τροιζήνα ως τόπο ετήσιας αυτοεξορίας (*ένιαυσίαν φυγήν* 37) και κατά το διάστημα αυτό έπρεπε να παραμείνει μακριά από την πόλη των Αθηνών και τους συγγενείς των θυμάτων.<sup>190</sup> Η Φαίδρα ως σύζυγος τον ακολούθησε (36-7), ερχόμενη ακούσια, κατά την άποψή μου

---

<sup>189</sup> Sourvinou-Inwood 2003: 331.

<sup>190</sup> Barrett 1964: 163. Ο Θησέας προφανώς δεν μπορούσε να έρθει σε επικοινωνία με τους θεούς κατά τη διάρκεια της *ένιαυσίας φυγής* του, καθώς δεν ήταν *ἐλεύθερος αίματος*, χωρίς να συμβεί κάτι φορικό (Mitchell 1991: 100, Χανιώτης 2008: 75). Πιθανότατα βέβαια, όσα συμβαίνουν στον οίκο του, να οφείλονται και στο γεγονός, ότι δεν είχε απελευθερωθεί από το μίσημα, προτού έρθει σε επικοινωνία με τους θεούς μέσω της θεωρίας.

υπό την επίδραση της Αφροδίτης, ή με τη θέλησή της κοντά στον Ιππόλυτο.<sup>191</sup> Στο διάστημα παραμονής της Φαίδρας στην Τροιζήνα το πάθος της κορυφώνεται και γίνεται έκδηλο τρεις ημέρες προτού ο Θησέας επιστρέψει στην πόλη της Τροιζήνας, ως νόσος σωματική και ψυχική που οδηγεί την ηρωίδα στην επιθυμία να τερματίσει τη ζωή της (135-140). Η *έκδημία* του Θησέα ακόμη και αν δεν οφείλεται στη διάδραση της θεάς, σίγουρα αποτελεί την κατάλληλη ευκαιρία για να ολοκληρώσει το σχέδιο της. Αν η μακροχρόνια κατάβαση του ήρωα στον Άδη, για την αρπαγή της Περσεφόνης, σύμφωνα με άλλη εκδοχή του μύθου,<sup>192</sup> ελάφρυνε τη βαρύτητα της απιστίας και της ανηθικότητας της Φαίδρας, ο Ευριπίδης επιλέγει την τροιζηνιακή εκδοχή, η οποία ήθελε την ηρωίδα να ερωτεύεται τον Ιππόλυτο και να τον παρακολουθεί από το ναό της Αφροδίτης Κατασκοπίας, καθώς γυμναζόταν.<sup>193</sup> Σε κάθε περίπτωση η θεά φαίνεται να επενεργεί στο πρόσωπο που περισσότερο βρίσκεται υπό την εξουσία της ή σε επικοινωνία μαζί της· επιλέγει τη Φαίδρα για να πραγματοποιήσει το σκοπό της και περιμένει να δοθεί η κατάλληλη ευκαιρία για να καθοδηγήσει τις πράξεις της.

Η Αφροδίτη φαίνεται να επιλέγει τις χρονικές στιγμές κατά τις οποίες η Φαίδρα μένει μόνη, προφανώς για να εκπληρωθεί χωρίς μεγάλο κόπο (*οὐ πόνου πολλοῦ* 23) το σχέδιο της, να τιμωρήσει τον Ιππόλυτο. Απόντος του Θησέα η ίδια δε χρειαζόταν να δράσει άμεσα ως τιμωρός, εφόσον η Φαίδρα

<sup>191</sup> Ορισμένοι μελετητές θεωρούν ότι η Φαίδρα αυτοβούλως μεταβαίνει στην Τροιζήνα· χαρακτηριστικά η McClure (1999: 119) σχολιάζει ότι η Φαίδρα παραβιάζει τις κοινωνικές συμβάσεις εγκαταλείποντας την Αθήνα, για να μεταβεί στην Τροιζήνα, κοντά στον Ιππόλυτο.

<sup>192</sup> Πιθανότατα επρόκειτο για εύρημα του ποιητή προκειμένου να φέρει τον ήρωα στην Τροιζήνα (Parker 1983: 391). Η άνοδος του Θησέα θα ερχόταν σε απόλυτη συμμετρία με την κάθοδο του Ιππολύτου και τις *ἀνεωιγμένας πύλας Αἴδου* (56-7). Ο Barrett (1964: 32) αφήνει ανοικτό το ενδεχόμενο ακόμη και ο ήρωας να μην απουσίαζε καθόλου στον πρώτο Ιππόλυτο, καθιστώντας περισσότερο ένοχη την ηρωίδα.

<sup>193</sup> Πανσ. Έλλ. Περ. 1.22.2 και 2.32.3.3-4.

και η Τροφός ενεργούν ως όργανά της. Πιθανότατα θέλει να αποφύγει την άμεση σύγκρουση με τον ήρωα, διατηρώντας τους παραδοσιακούς δεσμούς μαζί του. Η δράση της Αφροδίτης κατά την απουσία του Θησέα, ξεδιπλώνει ένα άλλο θέμα. Ίσως αποτελεί νύξη του Ευριπίδη για επιρρέπεια των γυναικών στα ερωτικά πάθη, ειδικά όταν μένουν απροστάτευτες από τους συζύγους τους. Υπό το σκεπτικό αυτό αιτιολογείται η επιλογή της Τροφού στο παραινετικό της λόγο προς τη Φαίδρα, να αναφερθεί μόνο σε γυναικεία και νεανικά ερωτικά πάθη και στην κατανόηση των συνετών συζύγων και πατέρων (462-5). Δεν πρέπει βέβαια να αγνοούμε ότι πρόκειται για στοιχείο του παραδοσιακού μύθου, το οποίο ο ποιητής διατηρεί.

Η περιγραφή της επικοινωνίας ανάμεσα στη Φαίδρα και την Αφροδίτη, όπως αναλύθηκε προηγουμένως, έγινε από την πλευρά της θεάς. Υπό την οπτική της ηρωίδας τα γεγονότα παρουσιάζονται με τον ίδιο τρόπο, αλλά διαφέρουν ως προς την εστίαση. Αν η θεά αποστασιοποιούταν από τα γεγονότα, αποφεύγοντας άμεση ανάμειξη, παρόλο που τόνιζε τη σπουδαιότητα της δικής της επιθυμίας, η ηρωίδα τα περιγράφει ως αποτέλεσμα προσωπικών της επιλογών, αγνοώντας τη διάδραση της Αφροδίτης, παρόλο που οι θεατές γνωρίζουν και ορθά προβλέπει άλλωστε και ο Χορός στην Πάροδο (141-50). Σαφώς σκοπός του ποιητή είναι η επίτευξη τραγικής ειρωνείας, όμως η αντιπαράθεση των αντίστοιχων χωρίων αποκαλύπτει ότι πρόκειται για προσπάθεια του Ευριπίδη, να προσδώσει λεπτές νοηματικές αποχρώσεις στα λόγια και να παρουσιάσει την προσπάθεια αποστασιοποίησης των δύο προσώπων, της Αφροδίτης από τα γεγονότα και της Φαίδρας από την Αφροδίτη. Στην πρώτη στήλη του παρακάτω πίνακα παρατίθεται η περιγραφή της Αφροδίτης, ενώ στη δεύτερη οι αναφορές της Φαίδρας στα αντίστοιχα γεγονότα:

- |  |   |
|--|---|
| <p>1. ἐλθόντα γάρ νιν Πιτθέως ποτ' ἐκ δόμων [...]<br/>         Πανδίονος γῆν πατρὸς εὐγενῆς δάμαρ<br/>         ἰδοῦσα Φαίδρα καρδίαν κατέσχετο<br/>         ἔρωτι δεινώι τοῖς ἐμοῖς βουλευμάσιν. (24-8)</p>  | <p>i. ἐπεὶ μ' ἔρωσ ἔτρωσεν, ἐσκόπουν ὅπως<br/>         κάλλιστ' ἐνέγκαιμ' αὐτόν. ἠρξάμην μὲν οὖν<br/>         ἐκ τοῦδε, σιγᾶν τήνδε καὶ κρύπτειν νόσον. (392-4)</p> |
| <p>2. καὶ πρὶν μὲν ἐλθεῖν τήνδε γῆν Τροζηνίαν,<br/>         πέτραν παρ' αὐτὴν Παλλάδος, κατόψιον<br/>         γῆς τῆσδε, ναὸν Κύπριδος ἐγκαθείσατο, (29-31)</p>  | <p>ii. τὸ δεύτερον δὲ τὴν ἄνοιαν εὖ φέρειν<br/>         τῶι σωφρονεῖν νικῶσα προουνοσάμην. (398-9)</p>  |
| <p>3. ἐπεὶ δὲ Θησεὺς Κεκροπίαν λείπει χθόνα [...]<br/>         καὶ τήνδε σὺν δάμαρτι ναυστολεῖ χθόνα<br/>         ἐνιαυσίαν ἔκδημον αἰνέσας φυγῆν,<br/>         ἐνταῦθα δὴ στένουσα κάκπεπληγμένη<br/>         κέντροις ἔρωτος ἢ τάλαιν' ἀπόλλυται<br/>         σιγῆι, ξύνοιδε δ' οὔτις οἰκετῶν νόσον. (34-40)</p> | <p>iii. τρίτον δ', ἐπειδὴ τοισιδ' οὐκ ἐξήνυτον<br/>         Κύπριν κρατῆσαι, κατθανεῖν ἔδοξέ μοι,<br/>         κράτιστον (οὐδεὶς ἀντερεῖ) βουλευμάτων. (400-2)</p>  |

Ἡ νόσος τῆς Φαίδρας, ὅπως περιγράφεται ἀπὸ τὴν ἴδια (i, ii, iii) καὶ τὴν Ἀφροδίτη (1, 2, 3), ἐξελίσσεται σε τρία στάδια. Παρὰ τις επιμέρους διαφορές, ὅπως τὴν ἀπόκρυψη τῆς νόσου καὶ τὴν σιωπὴ (σιγῆι 40 & σιγᾶν 394), ἡ ὁποία ἀπὸ τὴν Ἀφροδίτη ἀναφέρεται στο τέλος, ἐνῶ προτάσσεται ἀπὸ τὴν Φαίδρα, ὑπάρχει ἀντιστοιχία ὡς πρὸς τὴν ἐξέλιξη τῆς. Συναντάται ὁμως διαφοροποίηση στὸν τρόπο ἀφήγησης, καθὼς ἡ Φαίδρα περιγράφει τὶς σκέψεις καὶ τὴ συναισθηματικὴ κατάσταση ὑπὸ τὶς ὁποῖες προέβη στὶς συγκεκριμένες πράξεις με προσωπικὸ ἐξομολογητικὸ τόνο, ἐνῶ ἡ Ἀφροδίτη ἀναφέρεται στα γεγονότα με ψυχρότητα καὶ με τὴν πρόθεση ἀποποίησης κάθε ευθύνης γιὰ τὴν δυστυχία τῆς ἡρωίδας. Ἡ Ἀφροδίτη περιγράφει ὡς ἐξωτερικὸς παρατηρητῆς, πού, ὅσο καὶ ἀν εἶναι υπεύθυνος γιὰ τὰ γεγονότα, χρησιμοποιεῖ τριτοπρόσωπη ἀφήγηση με μοναδικὴ ἐξαίρεση τὴν ἀναφορὰ στα βουλεύματα (28). Ἀντίθετα ἡ Φαίδρα ἐπιλέγει νὰ ἀφηγηθεῖ τὶς πράξεις τῆς σε πρῶτο πρόσωπο (ἐσκόπουν, ἐνέγκαιμ', ἠρξάμην, σιγᾶν, εὖ φέρειν, νικῶσα, προουνοσάμην, ἐξήνυτον, κρατῆσαι, κατθανεῖν, ἔδοξέ μοι), ὡς αὐτόβουλες ἐνέργειες καὶ ἐπιλογές. Ἡ χρήση, ἐπίσης, τῶν ρημάτων πού περιγράφουν τὴ δράση καὶ τὸ σκοπὸ τῆς ἡρωίδας εἶναι χαρακτηριστικὴ τοῦ τρόπου με τὸν ὁποῖο ἀντιμετωπίζει τὸν ἔρωτα ὡς μάχη. Αὐτὸ εἶναι ὡς ἓνα σημεῖο λογικὸ



και αναμενόμενο, κυρίως από τη Φαίδρα, η οποία αγνοεί το σχέδιο της Αφροδίτης. Η θεά όμως φαίνεται να προσπαθεί να αποστασιοποιηθεί από τα όσα είχαν συμβεί με δική της επενέργεια και διάδραση στο παρελθόν, εφόσον οι ίδιοι οι ήρωες είναι υπεύθυνοι για την τελική έκβασή τους.

Η αρχή της νόσου λαμβάνει χώρα στην *Πανδίωνος γῆν*, με την καρδιά της Φαίδρας να κυριεύεται από σφοδρό έρωτα (1 & i). Για τη Φαίδρα όμως η νόσος του έρωτα αποτελεί πληγή την οποία προσπαθεί να αποκρούσει και να υπομείνει με τον καλύτερο τρόπο (ii).<sup>194</sup> Στην Τροιζήνα η ηρωίδα αντιλαμβάνεται ότι ο μόνος τρόπος για να ξεφύγει από την Αφροδίτη είναι ο θάνατος, ενώ βλέπει τον Έρωτα ως ανίκητο εχθρό (iii). Αντίθετα η θεά αναφέρεται στο θάνατο της Φαίδρας ως συνέπεια της νόσου του έρωτα που βιώνει εξαιτίας της σιωπής με την οποία τον υπομένει (3).

Στα πλαίσια της επικοινωνίας φαίνεται ότι η επαφή της Αφροδίτης με τη Φαίδρα αποκτά μια ιδιότυπα εξελισσόμενη πορεία. Αρχικά παρουσιάζεται ως προσπάθεια προσέγγισης και επικοινωνίας, η οποία εν συνεχεία καταλήγει σε προσπάθεια λύτρωσης από το ερωτικό πάθος και, τέλος, ως προσπάθεια διαφυγής. Η ίδρυση ναού αποτελεί την πιο εμφανή προσπάθεια της ηρωίδας να επικοινωνήσει με τη θεά. Το μεγαλεπήβολο της συγκεκριμένης πράξης φανερώνει ίσως το μέγεθος και την επιτακτικότητα της ανάγκης να έρθει σε επικοινωνία με την Αφροδίτη προκειμένου να τη θεραπεύσει. Στο τέλος, όταν προσφέρει την ίδια της τη ζωή (725-7) για να ικανοποιήσει τη θεά, η εμφανής κλιμάκωση αποκαλύπτει προφανώς και την απελπισία της, απέναντι στην σκληρότητα που επιδεικνύει η Αφροδίτη, η *στυγνός δαίμων* (771). Πρόκειται κατά την άποψή μου για αντιθετική αναλογία με την περίπτωση του Ιππολύτου, ο οποίος ομοίως αφιερώνει τη ζωή

---

<sup>194</sup> Είναι πολλές οι αναφορές σε νόσον (131, 176, 179, 186, 205 κ.α.). Ενδιαφέρουσες οι ερμηνείες των Kosak (2004) και Mitchell-Boyask (2008) ως προς τη συχνότητα και τη σημασία της λέξης.

του στην Αρτεμη, την ανταπόκριση όμως της οποίας βιώνει ως αίσθημα (85-6), αλλά και ως πραγματικότητα συνομιλώντας με τη θεά στην Έξοδο (1389-1445) και δεχόμενος μεταθανάτιες τιμές, συναίσθημα που δε βιώνει η Φαίδρα, καθώς πεθαίνει εντέλει έχοντας απωλέσει την *εὐκλειαν* της (*οὐκετ' εὐκλειεῖς* 687), γεγονός το οποίο προσπάθησε να αποτρέψει με μια δική της σκέψη, ένα νέο *εὕρημα* (716), την επιστολή προς το Θησέα.

Η αφήγηση της Φαίδρας αναφέρεται αρχικά στον εγκλεισμό στον οίκο και την τήρηση σιωπής, καθώς προσφέρουν ασφάλεια από τις κακές φήμες. Η *πρώτα φάτις* που φτάνει στα αφτιά του Χορού (130) είναι ένα από τα κακά που επιφέρει η *οὐδὲν πιστὸν γλῶσσα*, την οποία δηλαδή κανείς δεν μπορεί σε τίποτα να εμπιστευτεί, καθώς γνωστοποιεί όσα συμβαίνουν εντός του οίκου και πρέπει να παραμείνουν κρυφά – καθώς άλλωστε λένε και οι σοφοί (*λανθάνειν τὰ μὴ καλά*, 466) – όπως οι απιστίες των γυναικών και οι ερωτικές περιπέτειες των νεαρών, που όσοι έχουν μυαλό (*ἔχοντας εὐφρενῶν* 462) φροντίζουν να κρατούν κρυφές. Ο κλειστός χώρος του οίκου αποτελεί όμως μέρος που συνήθως παραμένει ιδιωτικός και απαραβίαστος· ακόμη και οι θεοί σπάνια εισέρχονται.<sup>195</sup> Σε αναλογία με τους ανθρωπίνους οίκους, ο ναός αποτελεί τον οίκο του θεού και σε ένα τέτοιο χώρο ο άνθρωπος, αν επιτρέπεται να εισέλθει, τίθεται υπό την εξουσία και προστασία του. Η Φαίδρα αδυνατώντας να ελέγξει ή να περιορίσει το πάθος της εντός της οικίας της, καταφεύγει στην ίδρυση του ναού της Αφροδίτης, προφανώς

---

<sup>195</sup> Μοναδική ίσως εξαίρεση στον Ευριπίδη αποτελεί η είσοδος της Λύσσης και η σωτήρια παρέμβαση της Αθηνάς στον Ηρακλή του Ευριπίδη (*Ηρ.* 822 κ.ε. & 1002-9). Ακόμη και ο Διόνυσος στις *Βάκχες* (509 κ.ε.) δρα εξωτερικά από τον οίκο του Πενθέα· εντός του οίκου του ήρωα οδηγείται από τον ήρωα για να φυλακιστεί. Ο οίκος αποτελεί ένα είδος ασύλου για τους θνητούς, όπως προκύπτει από την περίπτωση του *Κύκλωπα* (324-31): εκεί ο Πολύφημος καγχάζει για την προστασία που παρέχει η σπηλαιώδης κατοικία του, ακόμη και από τον ίδιο το Δία.

με σκοπό να λειτουργήσει ως άσυλο και να εισακουστεί από τη θεά η επιθυμία της να λυτρωθεί.

Για τη Φαίδρα ο οίκος, όπως και ο ναός, δεν παρέχει καμιά ασφάλεια ή σωτηρία. Το κράτος και η δύναμη της Αφροδίτης είναι ισχυρά σε όλα τα μέρη που κατοικούν όσοι βλέπουν το φως του ήλιου (3-4), από το λιβάδι της Άρτεμης μέχρι τις σκοτεινές στέγες των σπιτιών (*τέραμνά τ' οἴκων*), όπου στεγάζονται οι παράνομοι έρωτες των γυναικών. Η ηρωίδα βασανίζεται από τον έρωτα ακόμη και μέσα σε αυτό το χώρο, τον οίκο της, που αποτελεί ανθρώπινη και κυρίως γυναικεία επικράτεια.<sup>196</sup> Το βίωσε άλλωστε και η ίδια, ενώ γνωρίζει ότι εντός αυτού του χώρου, στο σκοτάδι κάτω από τις στέγες των σπιτιών (*τέραμνά τ' οἴκων* 418), λαμβάνουν χώρα οι ανήθικες πράξεις των γυναικών, πολλές από τις οποίες βάζουν συχνά ξένους ως εραστές (*θυραίους* 409). Επομένως ο κάθε οίκος, όπως και ο δικός της, τρέπεται ή δύναται να τραπεί σε ναό της Αφροδίτης, πρόσφορο να στεγάσει παράνομους έρωτες. Το άγαλμα μάλιστα της θεάς τοποθετημένο στην πύλη του οίκου επιβεβαιώνει αυτό το γεγονός. Από την άλλη η *σωφροσύνη* (399) με την οποία αντιμάχεται εντός του οίκου το πάθος της, κατά συνέπεια και τη θεά (*Κύπριν κρατῆσαι*, 401), αποδεικνύεται ανεπαρκής ή λανθασμένος τρόπος

Ο Ιππόλυτος χαρακτηρίζει παρακάτω τον εαυτό του *σωφρονέστερο* από τους θνητούς (995, 1007), δίνοντας θρησκευτικό και ηθικό περιεχόμενο στη λέξη: σεβασμός στους θεούς, δικαιοσύνη για τους θνητούς, τιμιότητα, αιδημοσύνη, πνευματική και σωματική αγνότητα (996-1006). Η Τροφός στον παραινετικό λόγο της προς τη Φαίδρα ορίζει τη σοφία (465) και τη *σωφροσύνη* ως υποταγή στην Αφροδίτη (443-66), ενώ ο Θεράποντας κάνει λόγο

---

<sup>196</sup> Goff 1990: 2-12.

τη διαφορετική φρόνηση των νέων (115).<sup>197</sup> Η *σωφροσύνη* συναντάται συχνά στον *Ιππόλυτο* ως έννοια, η οποία λαμβάνει κατά περίπτωση διαφορετικές σημασίες.<sup>198</sup> Ο Adriaan Rademaker ερμηνεύει τη *σωφροσύνη* της Φαίδρας, ως την ικανότητα να απωθεί το πάθος της και να το θέτει υπό έλεγχο.<sup>199</sup> Πιθανότατα όμως η *σωφροσύνη* λαμβάνει και θρησκευτικό χαρακτήρα στο συγκεκριμένο χωρίο (398-9), εφόσον συνδέεται με το ερωτικό πάθος και την αγνότητα. Ας μην ξεχνάμε ότι στον Πρόλογο ο *Ιππόλυτος* επικαλούνταν το δικαίωμα να εισέρχεται στον *ἀκήρατον λειμῶνα* επειδή ακριβώς διέθετε *σωφροσύνη* (*σωφρονεῖν* 80).<sup>200</sup> Αυτό συνεπάγεται επίσης από την αναφορά στην *ἄνοια* (398), την οποία η Φαίδρα προσπαθεί να νικήσει με τη *σωφροσύνη*.<sup>201</sup>

Η *ἄνοια* κυριολεκτικά σημαίνει την έλλειψη νου και συσχετίζεται με το προερχόμενο από την Αφροδίτη πάθος, που προσπαθεί να κατευνάσει με την ίδρυση ναού. Συνεπώς η *ἄνοια* προσεγγίζει περισσότερο τη σημασία

---

<sup>197</sup> Η φράση *κάρτ' ἔχοντας εὖ φρενῶν* (467) σαφώς παραπέμπει στην ίδια την ετυμολογική προέλευση και σημασία της λέξης, ως η ιδιότητα του *ἔχοντος σώας τὰς φρένας* (*LSJ*).

<sup>198</sup> Rademaker 2005: 164. Ενδιαφέρουσα είναι η διαφορετική αντίληψη περί *σωφροσύνης* των δύο ηρώων: για τον *Ιππόλυτο* είναι *ἔμφυτη* (*σωφρονεῖν εἴληχεν* 80), ενώ για τη Φαίδρα *διδασκτική* (*σωφρονεῖν μαθήσεται* 731). Για τη *σωφροσύνη* γενικότερα παραπέμπω στη μονογραφία της Helen North (1966), ειδικότερα για τον *Ιππόλυτο* στον Christopher Gill (1990), ο οποίος διαχωρίζει τις επιμέρους έννοιες που λαμβάνει (υποσημ. 17): *αγνότητα* (*chastity*: 80, 413, 494, 1034, 1100, 1402), *αρετή* (*virtue*: 358, 431, 667, 995, 1007, 1365), *εγκράτεια* (*self-control*: 399, 731, 1034), *αντίληψη* (*good sense*: 704, 1013, 1035). Η North (1966: 69) εντοπίζει γενικότερα στον Αισχύλο θρησκευτική σημασία στη λέξη, ενώ στον Ευριπίδη η *σωφροσύνη* συσχετίζεται περισσότερο με τα πάθη.

<sup>199</sup> Rademaker 2005: 170· πρβλ. Πλ. Συμπ. 196c & Barrett 1964: 172.

<sup>200</sup> Gill 1990: 77, North 1966: 74-75.

<sup>201</sup> Ο Barrett (1964: 233) μεταφράζει ως πάθος την *ἄνοια*: her second course was actively to fight against it her passion (βλ. επ. Halleran 1995: 184).

της μανίας, με την οποία άλλωστε τη συσχετίζει και ο κωμικός ποιητής Αλεξίς περιγράφοντας τα χαρακτηριστικά του έρωτα, ως έννοια αντίθετη της λογικής (λόγος) και όχι του πάθους.<sup>202</sup> Στην ερμηνεία της άνοιας ως μανίας συνηγορεί η Πάροδος, όπου περιγράφεται έμμεσα η ακολουθία των πράξεων της ηρώιδας να θεραπευτεί από το πάθος της (131-50), τα οποία στοιχειοθετούν τόσο την αναφερόμενη από το Χορό ως *ένθέωση* (141) και από την Τροφό και τη Φαίδρα ως *μανίαν* (214, 241) ή *παρακοπή φρενῶν* και *παραφροσύνη* (232, 238).

Η μανία σχετίζεται με τους θεούς, επομένως και η *σωφροσύνη* ως αντίθετη έννοια στην προκειμένη περίπτωση. Και οι δύο ήρωες θεωρούν *σῶφρον* να προσφεύγουν σε αυτούς και να βρίσκονται σε επικοινωνία μαζί τους. Ο *κακός* (1316, 1320) Θησέας, αντίθετα με τους δυο συγγενείς του, οι οποίοι ενεργούν με *σωφροσύνη* απευθυνόμενοι στους θεούς, και τον *φρονούντα καλῶς πόντιον πατέρα* (1318) Ποσειδώνα, δεν διαθέτει την ίδια αρετή. Αρνείται τα πειστήρια, τους μάντεις και να δώσει χρόνο (1322-4) προτού καταραστεί και τιμωρήσει τον Ιππόλυτο. Ίσως για το λόγο αυτό ο Θησέας δεν τιμωρείται με τον ίδιο τρόπο με τους άλλους δύο ήρωες, εφόσον δεν διαθέτει *σωφροσύνη*, την οποία θα αποκτήσει, όταν έρθει σε άμεση επικοινωνία με την Άρτεμη στην Έξοδο του δράματος. Προφανώς σε αυτό στοχεύει η Αφροδίτη στον Πρόλογο με την πρόθεση να δείξει (9, 42) στον ήρωα και τους θεατές το *πράγμα*: ο ήρωας που δεν έχει φρόνηση θα αποκτήσει, οι θεατές θα γίνουν *σωφρονέστεροι*. Η *σωφροσύνη* επομένως στον *Ιππόλυτο* γίνεται βάση της επικοινωνίας των θνητών με τους θεούς.

<sup>202</sup> Αλέξ. Αποσπ. Φαίδρον 245. Η North (1966: 77) εκλαμβάνει τη *σωφροσύνη* στο συγκεκριμένο χωρίο ως ορθή αντίληψη ή κρίση (understanding, wise judgment) και την *άνοια* ως τρέλα (folly). Ο Ευστάθιος (Παρ. εις Όμηρ. Ιλ. 988.19 = SIL Ξ 315) δίνει ως παράδειγμα μονίμως ερωτευμένης γυναίκας τη θεά Ήρα η οποία διακρίνεται για αυτά τα χαρακτηριστικά: *ὅτι δὲ ἡ ῥηθείσα κατὰ μανίαν ἄνοια πολλαχοῦ τῶι ἔρωτι ἐπακολουθεῖ, δηλοῖ ὁ ποιητὴς ἐν τῶι «δία ἐπεμήνατο Ἄντεια».*

Οι προσπάθειες της Φαίδρας να θεραπευτεί ή να αποδράσει από την Αφροδίτη παραμένουν ατελέσφορες, με απροσδόκητα μάλιστα αποτελέσματα, εφόσον, αντί να απομακρύνεται, οδηγείται κοντά στον Ιππόλυτο και το σκοπό της θεάς. Η *σωφροσύνη* της αποδεικνύεται ανώφελη, όπως και του Ιππολύτου, εφόσον αμφότεροι πεθαίνουν. Όπως εύστοχα παρατηρεί η Helen North, η Αφροδίτη για την Τροφό είναι μια ακαταμάχητη κοσμογονική δύναμη (360, 447) που δεν έχει σχέση με τη λογική ή την ηθική και ενώ είναι έργο της *σωφροσύνης* να θέτει σε έλεγχο τις αρχέγονες και ενστικτώδεις δυνάμεις, η *σωφροσύνη* των ηρώων είναι καταδικασμένη να υποταχθεί στα βουλεύματα της θεάς.<sup>203</sup>

Η αποτυχία αυτή οδηγεί στην απόφαση της αυτοκτονίας, για την οποία γίνεται λόγος στα χωρία 3 και iii, από την Αφροδίτη και τη Φαίδρα αντίστοιχα. Η μετάβαση στην Τροιζήνα είναι προφανώς επιβεβλημένη (παρόλο που κάτι τέτοιο παραμένει άδηλο), γιατί πρέπει να ακολουθήσει το σύζυγό της. Σε αυτή ακριβώς την επιθυμία της Φαίδρας να ξεφύγει από την επίδραση της Αφροδίτης και να διακόψει την επικοινωνία μαζί της συνηγορεί το δεύτερο τραγούδι του Χορού (732-75), όπου εκφράζεται η επιθυμία των γυναικών να αποφύγουν παρόμοια μοίρα. Με συνειρμική ροή στο πρώτο στροφικό ζεύγος οι γυναίκες εύχονται να δραπέτευαν σε μέρη που δεν τα βλέπει ο ήλιος και εκτός των ορίων που εκτείνεται το κράτος της Αφροδίτης, όπως σε ανήλιαγα σπήλαια,<sup>204</sup> ενώ περνώντας από τις ακτές του Ηριδανού στην Αδριατική να κατέληγαν πέρα από τα όρια του Ατλαντικού (*Ατλαντικῶν τερμόνων* 3), στη χώρα των Εσπερίδων.

---

<sup>203</sup> North 1966: 79.

<sup>204</sup> Για τη σημασία της λέξης *κευθμών* βλ. Barrett 1964: 299. Πιθανότατα η λέξη αναφέρεται σε μέρος που ομοιάζει με τάφο, πρβλ. Ευρ. Έκ. 1: *νεκρῶν κευθμῶνα* (Padel 1974: 230).

Στην περιγραφή της Φαίδρας την εικόνα της θεάς συνοδεύει η μορφή του πικροῦ ἔρωτος ως πολεμιστή, από τον οποίο η ηρωίδα ηττάται (ήσσηθή-σομαι).<sup>205</sup> Το κέντρισμα του Έρωτα περιγράφεται ως τραύμα που κακοφορμίζει και μεταβάλλεται σε νόσο σωματική και ψυχική. Η Φαίδρα περιγράφει την επαφή με τον έρωτα και τους τρόπους με τους οποίους προσπάθησε να τον αντικρούσει. Αυτός ως υπηρέτης της θεάς λαβώνει την ηρωίδα, με το ρήμα ἔτρωσεν (392) να παραπέμπει στην εικόνα του ως πολεμιστή, που πληγώνει τον αντίπαλο στη μάχη.<sup>206</sup> Η σιωπή και η απόκρυψη συνιστά την αρχική προσπάθεια να υπομείνει τη θεά, καθώς η αναζήτηση συμβουλών (νουθετεῖν) και η βοήθεια από άλλους θα ήταν καταστροφική. Αυτή αποτελεί τη διαφορά του έρωτα και του πολέμου, γιατί στη μάχη οι άνδρες μπορούν να συμβουλευτούν άλλους (γλώσση ... φρονήματ' ἀνδρῶν νουθετεῖν ἐπίσταται), στον έρωτα όμως ο καθένας είναι μόνος του, καθώς οι συμβουλές των άλλων μπορεί να είναι καταστροφικές (αὐτὴ δ' ὑφ' αὐτῆς πλεῖστα κέκτηται κακά). Η αφήγηση της ηρωίδας περιγράφεται με όρους πολέμου, κατά τον οποίο σταδιακά ηττάται στις μάχες, ώστε στο τέλος μόνη επιλογή απομένει η αυτοθυσία της, για να μην υποκύψει στη δυσκλεὰ νόσον (405), όπως οι άπιστες γυναίκες που η ίδια απεχθάνεται (412), να μην ντροπιάσει το σύζυγο της (420) και να απωλέσουν τα παιδιά της την εὐκλειαν από τη μητέρα τους (423).

Η ηρωίδα αντιστέκεται αρχικά στο πάθος της, γιατί αγνοεί το σχέδιο της θεάς και επιλέγει να στηριχτεί στα δικά της όπλα, τη σωφροσύνη με την

<sup>205</sup> Για την εικόνα του Έρωτα ως πολεμιστή παραπέμπω στο πρώτο Στάσιμο (525-32), όπου ο θεός παρουσιάζεται ως τοξότης (ἐπιστρατεύσει, πυρὸς ὑπέρτερον βέλος, ἴησιν ἐκ χερῶν).

<sup>206</sup> Halleran 1995: 184· για τη σημασία και χρήση του ρήματος βλ. *LSJ*, σημειώνω μόνο την ενδιαφέρουσα σημασία του *συνουσιάζειν* που λαμβάνει το ρήμα σε ένα απόσπασμα από τις *Δαναΐδες* του Αισχύλου (Αισχύλ. Αποσπ. 44.1-2 [TGrF 1985: 159]: ἐρᾶι μὲν ἀγνὸς οὐρανὸς τρώσαι χθόνα, / ἔρωσ δὲ γαῖαν λαμβάνει γάμου τυχεῖν).

οποία θα μπορούσε να νικήσει την παραφροσύνη του έρωτα, και για τη Φαίδρα είναι δείγμα σωφροσύνης να μην υποκύψει στον παράνομο έρωτα. Στην άγνοια της θεϊκής βούλησης εντοπίζεται επομένως η έλλειψη επικοινωνίας της ηρωίδας με τη θεά, εφόσον η σωφροσύνη αποτελεί τη βάση της επικοινωνίας με τους θεούς· σωφροσύνη όμως από την πλευρά της Αφροδίτης, θα ήταν η συνειδητοποίηση της αδυναμίας της Φαίδρας να αντισταθεί και να αλλάξει τη θεϊκή βούληση, όπως άλλωστε τη συμβουλεύει η Τροφός (470-6). Όταν πλέον η Φαίδρα συνειδητοποιεί ότι ο έρωτας για τον προγονό της είναι έργο της Αφροδίτης, αποδέχεται ότι μάταια πλέον αντιστέκεται, αναγνωρίζοντας την ανθρώπινη αδυναμία της· επιλογή της είναι να υποκύψει στη βούληση της θεάς ή να πεθάνει (400-1).

Στη συνέχεια η Φαίδρα προβαίνει σε μια σύντομη αιτιολόγηση της επιλογής της να θυσιαστεί (403-18). Αρνείται κατηγορηματικά να ντροπιάσει τον οίκο της αμαυρώνοντας το όνομά της με την *δυσκλεᾶ νόσον* (405). Ομοίως απεχθάνεται (*μισῶ* 413) να γίνει μία από τις *σώφρονες ἐν λόγοις* γυναίκες, οι οποίες υποτάσσονται στα πάθη τους και στη βούληση της Αφροδίτης κρύβοντας στο σκοτάδι των σπιτιών τους τις μοιχείες που διαπράττουν (416-8), για να διασώσουν την τιμή τους. Είναι μάλιστα ενδιαφέρον ο χαρακτηρισμός για τις γυναίκες αυτές ως *σώφρονες ἐν λόγοις*, καθώς χαρακτηρίζονται *σώφρονες*, γιατί προφανώς έχουν ακριβώς συνειδητοποιήσει την αδυναμία διαφυγής από την Αφροδίτη, παραδίδονται επομένως στη θεά, αλλά ταυτόχρονα προσπαθούν να προστατέψουν τη φήμη και να διαφυλάξουν το καλό τους όνομα.

Στο στίχο 415 συναντάται η μοναδική περίπτωση άμεσης επικοινωνίας της ηρωίδας με την Αφροδίτη σε ολόκληρο το δράμα. Η Φαίδρα πιθανότατα στρέφεται προς το άγαλμα της θεάς και την επικαλείται με μια προ-



σφώνηση που θα χρησιμοποιήσει και η Τροφός παρακάτω, στρεφόμενη πιθανότατα και εκείνη προς το ίδιο άγαλμα: ὦ δέσποινα ποντία Κύπρι.<sup>207</sup> Ο λόγος της επομένως αποκτά απολογητικό σκοπό απευθυνόμενος έμμεσα προς τη θεά: αρνείται να ντροπιάσει το σύζυγο και τα παιδιά της, όπως ομολογεί παρακάτω (419-23), δείχνοντας περισσότερη σωφροσύνη από τις σώφρονες ἐν λόγοις γυναίκες. Όταν εντέλει συνειδητοποιεί ότι η πρόθεση να διασώσει την προσωπική της εὐκλειαν και των παιδιών της διαψεύδεται από την αποκάλυψη του πάθους της (687-92), απομακρύνεται οριστικά από την Αφροδίτη, και ενώ βρίσκεται κοντά στο άγαλμά της, απευθύνεται σε τρίτο πρόσωπο στη θεά (725), παρόλο που προτίθεται να προσφέρει τη μεγαλύτερη προσφορά, την ψυχή της, εξυπηρετώντας συνάμα τη βούληση της θεάς.

Στο λόγο της Αφροδίτης και το λόγο της ηρώιδας συναντώνται τα προσωπικά βουλεύματα (28, 402). Ο θάνατος της Φαίδρας αποτελεί παράπλευρη συνέπεια των βουλευμάτων της Αφροδίτης να τιμωρήσει τον Ιππόλυτο και άμεσο βούλευμα της ηρώιδας, για να λυτρωθεί από τον δεινὸν ἔρωτα (ἔρωτι δεινῶι). Τα βουλεύματα της θεάς και της Φαίδρας συγκλίνουν σε κοινό σκοπό, όπως διαφαίνεται στα κύκνεια λόγια της τελευταίας να αυτοκτονήσει και να τιμωρήσει τον Ιππόλυτο (725-31), όπως επιθυμούσε και η Αφροδίτη. Η σύμπτωση της σκέψης της ηρώιδας με τη βούληση της θεάς οδηγεί στο θάνατο ως τρόπο εκδίκησης και τιμωρίας ή, κατά την επιθυμία της Φαίδρας, ως τρόπο σωφρονισμού για τον Ιππόλυτο.<sup>208</sup>

<sup>207</sup> Segal 1965: 142 κ.ε., πρβλ. *Ιππ.* 522.

<sup>208</sup> Το πάθος της Φαίδρας σύμφωνα με την Τροφό ανάγεται σε βούληση της Αφροδίτης (θεὸς ἐβουλήθη τάδε 476), στην οποία η ηρώίδα δεν πρέπει, και δεν μπορεί άλλωστε, να εναντιωθεί. Στην ιδέα άλλωστε του σωφρονισμού των γυναικῶν αποσκοπούσε και η πρόθεση του Ιππολύτου να αποκαλύψει τα γεγονότα στο Θησέα (σωφρονεῖν διδαξάτω 667).

Η Αφροδίτη, παρόλο που κινεί τα νήματα και κατευθύνει τα βήματα των δραματικών προσώπων φαίνεται να αποποιείται την ευθύνη για το θάνατό τους και τη μεταθέτει στα ίδια τα θύματα. Αν δεν υπήρχε η προσωπική αντωνυμία *ἐμοῖς* (28) η αφήγηση της (24-40) θα μπορούσε να ανήκει σε οποιοδήποτε πρόσωπο ή θεό, θέση στην οποία συνηγορεί και η τριτοπρόσωπη αναφορά στον ίδιο της τον εαυτό (31). Οι μετοχές *στένουσα* και *ἐκπεπληγμένη*, όπως και το επίθετο *τάλαινα*, που αναφέρονται στη Φαίδρα αποδιδόμενα από την Αφροδίτη, αφενός απαλλάσσουν την ηρώδα από την ευθύνη των πράξεων της, αφετέρου υποδηλώνουν κάποιου είδους ενσυναίσθηση και συμπάθεια προς το πρόσωπο της Φαίδρας, η οποία φαντάζει οξύμωρο ή ειρωνικό να εκφράζεται από τη θεά. Η Αφροδίτη βλέπει εντός του βασιλικού οίκου τη «δύστυχη» Φαίδρα να αναστενάζει και να βασανίζεται από τα βέλη του έρωτα, που η ίδια η θεά έστειλε, αλλά παράλληλα αποποιείται την ευθύνη. Επιδιώκεται η μετάθεση της ευθύνης για το θάνατο της Φαίδρας ειδικότερα στον Ιππόλυτο (48-50). Αυτό που επιθυμεί η θεά είναι να τιμωρήσει την ύβρη του ήρωα και να εκδικηθεί τους εχθρούς της χρησιμοποιώντας οποιονδήποτε τρόπο. Το θεϊκό μένος έχει μεγαλύτερο εκτόπισμα από τη ζωή των θνητών και υπερισχύει οιασδήποτε συμπάθειας. Η επανάληψη της προσωπικής αντωνυμίας στους στίχους 49-50 (*ἐμούς, ἐμοί, μοί*) δίνει έμφαση ακριβώς σε αυτή την προτεραιότητα της θεϊκής βούλησης και οργής συγκριτικά με την ικανοποίηση της βούλησης της Φαίδρας.

Η συμπάθεια της Αφροδίτης για τη Φαίδρα διαφαίνεται στην αναγνώριση της *εὐκλείας* της:

*ἡ δ' εὐκλεῆς μὲν ἀλλ' ὅμως ἀπόλλυται*  
*Φαίδρα· τὸ γὰρ τῆσδ' οὐ προτιμήσω κακὸν*  
*τὸ μὴ οὐ παρασχεῖν τοὺς ἐμούς ἐχθροὺς ἐμοί*  
*δίκην τοσαύτην ὥστε μοι καλῶς ἔχειν. (Ευρ. Ἰππ. 47-50)*

Ο στίχος 47 αποκτά ιδιαίτερη βαρύτητα. Η πολλαπλή αντιθετική σύνδεση (δ', μὲν, ἀλλ, ὅμως) τονίζει το νόημα, ενώ η έντονη παρήχηση (του λ), λειτουργεί ως ηχώ του επιθέτου *εὐκλεής*, στοχεύοντας στον επιτονισμό του στίχου και του νοήματός του. Τόσο το ουσιαστικό *εὐκλεια*, όσο και το παράγωγο επίθετο *εὐκλεής* επανέρχονται συχνά στον *Ιππόλυτο*, αναφερόμενα κυρίως στην ηρώιδα και τα παιδιά της: *εὐκλεής* (47, 489), *εὐκλεεῖς* (423, 687) *εὐκλεᾶ* (717), *δυσκλεᾶ* (405). Στις περιπτώσεις που η *εὐκλεια* αναφέρεται στον *Ιππόλυτο* (1028, 1299) λαμβάνει διαφορετική σημασία, εκτεινόμενη πέρα από τα πλαίσια του κοινωνικού περιγύρου, σχετιζόμενη με την ηρωοποίησή του από την *Ἄρτεμη*. Πάραυτα, η συχνότατη αναφορά στην *εὐκλειαν* της *Φαίδρας* λαμβάνει κυρίως κοινωνική και πολιτική σημασία.<sup>209</sup> Ἄμεσα σχετιζόμενη με το κλέος, η *εὐκλεια* της *Φαίδρας* κληροδοτείται από την οικογένεια για να δοθεί αργότερα στα παιδιά της, ώστε να είναι *εὐκλεεῖς* εξαιτίας του άμεμπτου χαρακτήρα της μητέρας των (*μητρὸς οὖνεκ' εὐκλεεῖς* 423). Αντίθετα ο *Ιππόλυτος* δέχεται την *εὐκλειαν* ως δώρο από την *Ἄρτεμη*, ως ανταμοιβή για την ευσέβειά του. Η νόθος καταγωγή αποστερεί από τον ήρωα αντίστοιχη κληρονομούμενη *εὐκλειαν* με αυτή που απολαμβάνουν (αλλά κινδυνεύουν να απωλέσουν) τα τέκνα της *Φαίδρας* (423).

Ο Bernard Frischer κάνει λόγο για την *εὐκλειαν* ως κοινή επιδίωξη του *Ιππολύτου* και της *Φαίδρας* ορίζοντάς την ως προσπάθεια ενθέωσης των θνητών.<sup>210</sup> Η ετερόχρονη αναγνώριση, εν ζωή και μετά θάνατον αντίστοιχα, και η διαφορετική σημασία που λαμβάνει η *εὐκλεια* για τους δύο ήρωες φαίνεται να εξαρτάται από δύο παράγοντες. Ο χαρακτηρισμός της

<sup>209</sup> McClure 1999: 167. Για τη σημασία της *εὐκλείας* βλ. Garcia Jr. 2020 & Stefanidou 2014.

<sup>210</sup> Frischer 1970: 93-5· ο Frischer (ο.π. 96) καταλήγει στο συμπέρασμα ότι «human striving after *εὐκλεια* is ultimately linked to the desire to become divine».

Φαίδρας ως *εὐκλεοῦς* από την Αφροδίτη συνδέεται συνειρμικά με την ίδρυση του ναού, καθώς ακολουθεί χρονικά στην αφήγηση της Αφροδίτης, και των αντιστάσεων που προβάλλει στο πάθος της, ευθυγραμμιζόμενη με τις αξίες της τάξης και της εποχής της. Αποκτά συνάμα και κοινωνική βαρύτητα, εφόσον συσχετίζεται με την ήδη καλή φήμη της και την ευγενική καταγωγή της. Αντίθετα η αιώνια φήμη που υπόσχεται η Άρτεμη στον Ιππόλυτο θα γεννηθεί μετά το θάνατό του, εκτεινόμενη μέχρι – και όχι μόνο – την εποχή του Ευριπίδη, εξαιτίας της *εὐσέβειας κάγαθῆς φρενός* (1419), χαρακτηριστικά που ο ήρωας έχει επικαλεστεί αναλυτικότερα στο λόγο του προς το Θησέα (994-1001). Φαίνεται δηλαδή ότι η *εὐκλεια* του Ιππολύτου σχετίζεται και με την *εὐνομία* στην ησιόδεια εκδοχή της, ως αποτέλεσμα του δίκαιου χαρακτήρα του ομώνυμου ήρωα (*δικαίαν*).<sup>211</sup> Συναφές άλλωστε το επίθετο *ἀκλεής* (1028) συνδέεται με το ενδεχόμενο της ψευδορκίας απέναντι στο Θησέα (1025-31).

Γενικότερα όμως φαίνεται ότι η *εὐκλεια* αποτελεί αντίδωρο των θεών στους θνητούς ήρωες. Όπως η *εὐσέβεια* αποτελεί προαπαιτούμενο και αποτέλεσμα της επικοινωνίας με τους θεούς, η *εὐκλεια* είναι η ανταπόδοση της θεϊκής εὐνοίας, ώστε η *εὐκλεια* της Φαίδρας να αναγνωρίζεται από την Αφροδίτη, ενώ στον Ιππόλυτο να δίνεται ως τιμή από την Άρτεμη, για να

---

<sup>211</sup> Στη *Θεογονία* (902) του Ησιόδου η *Εὐνομία* είναι μια από τις Ωρες, κόρη του Δία και της Θέτιδας, αδελφή της Δίκης. Η τήρηση των όρκων αποτελώντας πρωτίστως πολιτική αρετή συνδέεται άμεσα και λογικά με την ορθή θέσπιση και εφαρμογή των νόμων, την *εὐνομία*, η οποία μαζί με την *εὐκλειαν* συνοδεύει την Άρτεμη. Η Amy Smith (2011: 74,) σημειώνει ότι από την εποχή του Σόλωνα υπήρχε επίσης σχέση της *Εὐνομίας* και με την Πάνδημο Αφροδίτη, σύμφωνα με το σχολιασμό του Αθήναιου (πρβλ. Αθήν. Δειπν. 13.25 = 569d-570a, βλ. επ. LIMC Eukleia 4: 48-51 και Eunomia 4: 62-65 & Smith 2011: 71-76). Ο David Braund (1980: 184) συσχετίζει τη Φαίδρα με το λατρευτικό αυτό όνομα της Άρτεμης (*Άρτεμις Εὐκλεια*) και αναφέρει την κατάληψη στην ουσία από τη θεά αυτή (βλ. επ. Mikalson 1991: 58).

μην πεθαίνει *ἀκλεής* και *ἀνώνυμος* (1028). Η *εὐκλεία* ως ανταμοιβή των ανθρωπίνων πράξεων αποκτά ιδιαίτερη σπουδαιότητα και σημασία για τους θνητούς ήρωες, καθώς σχετίζεται με την αποκατάστασή τους στο κοινωνικοπολιτικό πεδίο, ενώ στην περίπτωση της αποδιδόμενης από το θεό *εὐκλείας* να μπορεί να γίνει λόγος για αιώνια και ευρύτατα εκτεταμένη δόξα.<sup>212</sup> Ενδιάμεσος στην ανταποδοτική αυτή σχέση ο «θεόπνευστος» ποιητής μεταφέρει τη θεϊκή επιβράβευση στους θνητούς.<sup>213</sup> Ο ίδιος γίνεται φο-

---

<sup>212</sup> Η ιδέα της θεϊκής προέλευσης της *εὐκλείας* και του *ἀφθίτου κλέους* συναντάται σε αρκετούς ποιητές, καθώς ως έννοιες συνδέονται με τη θεόπνευστη φύση της ποίησης: «*Kleos* is a product of poetry but poetry is not the only medium for conferring *kleos* in the meaning of fame/reputation» (Stefanidou 2014: 4). Συνήθως με τα *κλέα* ο ποιητής αναφέρεται σε όσα ο ίδιος άκουσε από τις Μούσες και θα αφηγηθεί στο κοινό του (Nagy 1979: 16· πρβλ. Ομ. Ὀδ. 8.73, Σιμων. Αποσπ. 11W<sup>2</sup>. 15-8, Θεόκρ. *Χάριτες ἢ Ἰέρων* 16.1-2, βλ. επ. Kyriakou 2004: 226, Acosta-Hughes 2010: 188).

<sup>213</sup> Στην *Οδύσσεια* (8.73) ο Δημόδοκος τραγουδά τις περιπέτειες των Αχαιών στην Τροία παρακινημένος από τη Μούσα, με την επενέργεια της θεότητας να είναι όχι απλώς επικουρική, αλλά καθοριστική για τη λειτουργία του. Στους λυρικούς ποιητές η παρουσία της Μούσας είναι σημαντική για την επιτυχημένη παρουσίαση και διάδοσή του *κλέους* των ανθρώπων. Ο Σιμωνίδης (Απ. 11W<sup>2</sup>. 15-8) αποκαλύπτει το σημαντικό ρόλο των Μουσών στη διαίωσιση του κλέους των πολεμιστών, καθώς ως θεότητες γνωρίζουν την κάθε αλήθεια (*πᾶσαν ἀληθειήν*). Με την συμβολή τους ο Όμηρος κατόρθωσε να υμνήσει τους ήρωες της Τροίας και να διαιωνίσει το κλέος τους, καθιστώντας τους επώνυμους στις επόμενες γενιές. Ο ποιητής έχει επίγνωση ότι στα ποιήματά του θα διασωθεί η μνήμη των θνητών, για τους οποίους γράφονται και αφιερώνονται. Ο ποιητής Θεόκριτος αντιλαμβανόμενος τη σπουδαιότητά της τέχνης του για την υστεροφημία, εμμέσως προτρέπει πλούσιους να αποκτήσουν *κλέος*, χρηματοδοτώντας τους ποιητές. Στον ύμνο του για τον *Ιέρωνα Β* (Θεόκρ. *Χάριτες ἢ Ἰέρων* 16.1-2) αναφέρεται στις Μούσες και τους αοιδούς, μέλημα των οποίων είναι να υμνούν τους αθάνατους θεούς και τα *κλέα* των αγαθών ανδρών. Τα προηγούμενα παραδείγματα, χωρίς να εξαντλούν το ζήτημα, αποδεικνύουν τον καθοριστικό ρόλο των

ρέας της *εὐκλείας* των ηρώων, ώστε αυτή να διαδίδεται στις επόμενες γενιές, όπως επιβεβαιώνει η ίδια η Άρτεμη αναφερόμενη στη *μουσοποιὸν μέριμναν των παρθένων* (1428-30). Η Κυριάκου περιγράφει αυτή τη διαδικασία ως συνεργασία των Μουσών με τους ποιητές για να δοξάσουν θεούς και ήρωες.<sup>214</sup>

Η αυτοκτονία της ηρωίδας, όπως παρουσιάστηκε από την Αφροδίτη στον Πρόλογο, φάνηκε ως αναγκαιότητα οφειλόμενη στη βούληση της θεάς να τιμωρήσει τον Ιππόλυτο (47-50). Η Φαίδρα σαφώς αγνοούσε τις προθέσεις της θεάς και εκλαμβάνει το μαρτύριο της ως τιμωρία οφειλόμενη στα κληρονομημένα αμαρτήματα των συγγενών (*συγγόνων*) της (337-43). Η διάψευση της επιθυμίας της να διασώσει την προσωπική της *εὐκλειαν* και την τιμή των παιδιών της τρέπει την παρελθούσα επικοινωνία με την Αφροδίτη σε εχθρική σχέση. Η αρνητική εξέλιξη στη σχέση τους εκφράζεται συνοπτικά από τη Φαίδρα, έπειτα από την επίπληξη και αποπομπή της Τροφού (724).

ἐγὼ δὲ Κύπριν, ἥπερ ἐξόλλυσί με,  
 ψυχῆς ἀπαλλαχθεῖσα τῆιδ' ἐν ἡμέραι  
 τέρψω· πικροῦ δ' ἔρωτος ἤσσηθήσομαι.  
 ἀτὰρ κακὸν γε χᾶτέρωι γενήσομαι  
 θανοῦσ', ἴν' εἰδῆμι μὴ ἔπι τοῖς ἐμοῖς κακοῖς

---

θεών και τη σπουδαιότητα του θεόπνευστου ποιητή στη μεταθανάτια *εὐκλειαν* ή το *ἄφθιτον κλέος* των θνητών. Η ποίηση δεν αποτελεί απλώς το μέσο, αλλά το αποτέλεσμα της θεϊκής επενέργειας, ώστε οι ποιητές να διαιωίσουν τη φήμη των θνητών. Όπως συμπεραίνει η Στεφανίδου «Euripidean drama presents *kleos* not as a value with social or ethical perspectives but in association with poetry and literary experience, as an aesthetic value that allows its characters to proceed to extreme choices under the pretext of epic heroism» (Stefanidou 2014: 28).

<sup>214</sup> Kyriakou 2004: 231.

*ύψηλός εἶναι· τῆς νόσου δὲ τῆσδέ μοι  
κοινῆ μετασχών σωφρονεῖν μαθήσεται.* (Ευρ. *Ιππ.* 725-31)

Με τα τελευταία λόγια της η Φαίδρα αντιτίθεται (*ἐγώ δὲ*) στην Αφροδίτη (*Κύπριν*). Η ηρωίδα ανακοινώνει στο Χορό την απόφασή της να αυτοκτονήσει προκειμένου να τέρψει τη θεά, εφόσον από τη μάχη της με τον έρωτα συνειδητοποιεί ότι μόνη λύση είναι ο θάνατος. Αν η *τέρψις* αυτή αντιφάσκει με την προλογική δυσαρέσκεια της Αφροδίτης (38-9, 47) για τον αναγκαίο θάνατο της *εύκλεοῦς* Φαίδρας, πρόκειται για υποκειμενική κρίση. Ανάγει μάλιστα την αιτία στην οικογενειακή της μοίρας, την οποία είχε επικαλεστεί κατά το διάλογο με την Τροφό (337-41), αλλά και λίγο πριν ανακοινώσει την πρόθεση να αυτοκτονήσει με την αναφορά στους *Κρησίους δόμους* (719). Η επιθυμία να αποφύγει την *αισχύνῃ* (719) του πατρικού οίκου δείχνει ότι δεν είναι διατεθειμένη να ακολουθήσει τη μοίρα των *συγγόνων* της και να υποκύψει στο ερωτικό πάθος, όπως η μητέρα Πασιφάη και η αδελφή της Αριάδνη.

Παρόλο που η επικοινωνία της θεάς με την ηρωίδα είναι θεωρητικά ανύπαρκτη, προσδίδει ιδιαίτερη τραγική ειρωνεία το γεγονός ότι η ηρωίδα θεωρεί προσωπικό της *εὔρημα* (716) την επιστολή και την απόφαση να αυτοκτονήσει,<sup>215</sup> για να μην ντροπιάσει τον πατρικό οίκο και να μην αντικρίσει κατάματα το Θησέα, διαψεύδοντας τις απειλές-προσδοκίες του Ιππολύτου (661-2). Ιδιαίτερα όμως αισθητή γίνεται η ταύτιση του σκοπού της θεάς με το σκοπό της ηρωίδας, το σωφρονισμό δηλαδή του Ιππολύτου. Η υπεροπτική συμπεριφορά για την οποία τον κατηγορεί η Φαίδρα (*ύψηλός τοῖς ἔμοις κακοῖς*) παραπέμπει στις κατηγορίες της Αφροδίτης στον Πρόλογο, όπου γινόταν λόγος για τις κακολογίες εναντίον της θεάς (*λέγει κακίστην*

<sup>215</sup> *Εὔρημα* = κάτι που ανακαλύπτεται με σκέψη (*LSJ*), βούλευμα (*Σούδα* E3682).

13) και την υπεροψία του (*μείζω βροτείας όμιλίας* 19). Στο λόγο της συμπλέκεται η εκδικητική μανία της Αφροδίτης (21) με το σωφρονιστικό ή διδακτικό σκοπό. Ειδικά ο προσδιορισμός *κοινή* μόνο στο πάθος της ηρωίδας θα μπορούσε να αναφέρεται, ώστε ορθά ο Barrett να εκλαμβάνει ως αντεκδίκηση τα λόγια της Φαίδρας,<sup>216</sup> υπονοώντας δηλαδή ως νόσο το θάνατο. Ο σωφρονισμός όμως, στον οποίο αποσκοπεί η πρόθεσή της (*σωφρονεῖν*), προϋποθέτει την επιβίωση και όχι το θάνατο, όπως συμβαίνει με το Θησέα, ο οποίος επιβιώνει και βλέπει το *πράγμα*, για το οποίο έκανε λόγο η Αφροδίτη (42). Η αοριστία του σκοπού αιτιολογείται από τον προηγούμενο στίχο, όπου αναφέρεται στην αιτία της εκδίκησης, την αλαζονική συμπεριφορά του ήρωα. Μέσω της ταύτισης αμφοτέρων να δείξουν στο Θησέα και τους θεατές ή τον Ιππόλυτο αντίστοιχα, διαφαίνεται η πρόθεση του ποιητή να εντείνει την ειρωνεία, εφόσον, ενώ η επικοινωνία της Φαίδρας με τη θεά είναι πια ανύπαρκτη, οι προθέσεις και των δύο συμπίπτουν απολύτως ως προς το στόχο.

Η επιρροή της θεάς γίνεται εμφανής στη χρήση των ρηματικών τύπων *δείξω* (9, 42) και *ειδή* από την Αφροδίτη και τη Φαίδρα αντίστοιχα. Το *δείξω* δηλώνει την εκ του ασφαλούς αμέτοχη θέαση, ώστε οι θεατές, όπως και ο Θησέας, να έχουν μεν την οπτική εμπειρία, όχι όμως την πείρα του προσωπικού βιώματος.<sup>217</sup> Η διαφορά στη χρήση της ενεργητικής φωνής από την Αφροδίτη, αντίθετα με τη Φαίδρα που χρησιμοποιεί αμετάβατο παθητικό τύπο, προφανώς οφείλεται στο ότι η ηρωίδα θα είναι ήδη νεκρή, όταν ο Ιππόλυτος κατανοήσει το λάθος του και αντιληφθεί τα αποτελέσματα της υπεροψίας του. Άλλωστε, η Αφροδίτη μπορεί με βεβαιότητα να χρησιμοποιεί

<sup>216</sup> Barrett 1964: 297.

<sup>217</sup> Η εμπειρική σημασία του *ειδή*, ξανά με συμφραζόμενα που στοχεύουν στο θάνατο του αντιπάλου, συναντάται στις *Τρωάδες* (1041), όπου ο Μενέλαος απειλεί με λιθοβολισμό την Ελένη, σέροντας την πάνω στη σκηνή.



το δείξω, διότι η ίδια καθορίζει ή έστω γνωρίζει την εξέλιξη των γεγονότων. Αντίθετα η Φαίδρα κρίνει με βάση τη συμπεριφορά του νέου και την προσωπική της επιθυμία, αποποιούμενη εν μέρει την ευθύνη και αγνοώντας ότι ο νέος θα οδηγηθεί στο θάνατο. Το ρήμα *είδη* μεταθέτει την επίτευξη του σκοπού στην αυτενέργεια του Ιππολύτου καθώς ο νεαρός ήρωας θα μπορούσε να είχε σώσει τη ζωή του, αν για παράδειγμα είχε παραβεί τον όρκο του, ή αν ο Θησέας ήταν περισσότερο διαλλακτικός.

Ολοκληρώνοντας το λόγο της, η ηρωίδα πιθανόν στρέφεται προς το άγαλμα της Αφροδίτης, προτού εισέλθει στο ανάκτορο.<sup>218</sup> Έχοντας συνειδητοποιήσει το αδιέξοδο της επικοινωνίας μαζί της αποστασιοποιείται, αποφεύγοντας να την επικαλεστεί ή να αποταθεί άμεσα στη θεά. Η τραγική ειρωνεία είναι ιδιαίτερα αισθητή, καθώς παραπέμπει στην παρόμοια στάση του Ιππολύτου (113): και οι δύο ήρωες προσπερνούν το άγαλμα της Αφροδίτης εισερχόμενοι στο ανάκτορο, δίχως να απευθύνουν το δέοντα χαιρετισμό, αλλά ειρωνευόμενοι το προσπερνούν (*χαίρειν* 113, *τέρψω* 727). Με την αυτοκτονία της και την προσφορά του εαυτού της στο βωμό του Έρωτα και της θεάς ολοκληρώνει την επικοινωνία και τερματίζει τη μεταξύ τους σχέση, εφόσον περνά πρώτη τις πύλας Άιδου (57), οι οποίες παραμένουν ανοιχτές για τον Ιππόλυτο.

---

<sup>218</sup> Barrett 1964: 154 & 296.

### 2.1.2 Η επικοινωνία της Αφροδίτης με τους θεατές

Η αυτοπρόσωπη παρουσία της Αφροδίτης σε συνδυασμό με το παρακείμενο άγαλμά της είναι μοναδική στα σωζόμενα δράματα.<sup>219</sup> Η θεά προλογίζει ένα θέαμα για τους θεατές, επιθυμώντας να δείξει (9) το μεγαλείο και την εξουσία της. Άλλωστε, η ίδια η τραγωδία του *Ιππολύτου* αποτελεί ένα θέαμα, το οποίο φαίνεται να σκηνοθετεί και να κατευθύνει την υπόθεση η ίδια, εξιστορώντας την προϊστορία, προλέγοντας όσα πρόκειται να συμβούν και αιτιολογώντας τις επιλογές της.

Για την πρόσληψη του θεάματος από τους θεατές η Αφροδίτη καταφεύγει σε μια χωροχρονική μετατόπιση της σκέψης των θεατών, εκμεταλλευόμενη το σκηνικό που βλέπουν εντός και εκτός του θεατρικού χώρου. Η θεά με emphaticό τρόπο προσδιορίζει το χώρο, οριοθετώντας και διαμορφώνοντάς τον στη φαντασία των θεατών ως εικόνα. Σε πέντε σημεία του λόγου της καταδεικνύει με την επανειλημμένη χρήση της δεικτικής αντωνυμίας το δραματικό χώρο της Τροιζήνας (12, 29, 30-1, 36, 53), ως το μέρος στο οποίο συνυπάρχει και από το οποίο επικοινωνεί μαζί τους. Από το σημείο αυτό αναφέρεται στα γειτονικά μέρη, σε μία ακτίνα που φτάνει μέχρι την πόλη των Αθηνών.

Ειδικότερα, η αναφορά στο ναό της στο βράχο της Παλλάδας (30) συμβάλλει στη μετάβαση από το φανταστικό δραματικό χώρο στον πραγματικό χώρο του θεάτρου. Η απόσταση του δραματικού τόπου, της Τροιζήνας, σαφώς και δεν επιτρέπει τη θέαση του κατοψίου ναού της στην Αττική, όμως για τους θεατές θα ήταν πιθανότατα ορατός, καθώς πρόκειται για ιερό

---

<sup>219</sup> Πρόκειται για τη μοναδική σωζόμενη περίπτωση παρουσίας της Αφροδίτης στη θεατρική σκηνή· ο Oliver Taplin (2003: 36) σημειώνει ότι «Cypris never shares the stage with a mortal», άποψη που συνάδει με τη διάδραση της θεάς μέσω των άλλων προσώπων στον *Ιππόλυτο*.

της θεάς ανάμεσα στο ιερό του Ασκληπιού και το θέατρο του Διονύσου στη νοτιοδυτική κλιτύ της Ακρόπολης.<sup>220</sup> Ο Ευριπίδης δημιουργεί ένα οπτικό αντικατοπτρισμό ή εκμεταλλεύεται την ίδια την εικόνα που βλέπουν οι θεατές, ενώ η θεά μπορεί να επιβεβαιώσει τα λεγόμενά της, τείνοντας απλώς το χέρι της προς την κατεύθυνση του ναού, δείχνοντας μία αντίστοιχη εικόνα με αυτή που υποτίθεται αντικρίζει η ίδια. Η ομοιότητα άλλωστε ανάμεσα στις δυο πόλεις, με τη συνύπαρξη ιερού του Ιππολύτου και της Αφροδίτης, επιτυγχάνει τη νοερή αντανάκλαση του δραματικού χώρου στο θεατρικό χώρο.<sup>221</sup> Με τον τρόπο αυτό αποδεικνύεται συνάμα η αλήθεια των λεγομένων της, καθώς ο ναός που βλέπουν μπροστά τους τα καταδεικνύει (9) και τα επιβεβαιώνει.

Εκτός όμως από τις χωρικές αντανάκλασεις υπάρχουν και χρονικές μεταφορές στο θεατρικό παρόν. Αναφέρομαι στην έκταση ουσιαστικά του δραματικού χρόνου στον πραγματικό χρόνο της διδασκαλίας, μέσω χρονικών προσδιορισμών που αναφέρονται στη συγκεκριμένη ημέρα (*τάχα 9, ἐν τῆδε ἡμέρα 22, φάος τόδε 57*), κατά την οποία η Αφροδίτη απευθύνεται στους θεατές, μεταφέροντας τους τελευταίους στο δραματικό παρόν. Η χρονική μεταφορά συνεχίζεται, καθώς η επιλογή του ρήματος *ὀνομάσουσιν* σε μέλλοντα (33) αναφέρεται στο παρόν των θεατών: οι μεταγενέστεροι, συμπεριλαμβανομένων των θεατών, θα ονομάσουν *ἐφ' Ἰππολύτῳ* το ναό της Αφροδίτης, εστιάζοντας στην αιτία της ίδρυσής του. Με παρόμοιο τρόπο και η Ἄρτεμη στην Ἐξοδό χρησιμοποιώντας μέλλοντες (*δώσω 1425, κεραῦνται 1426, ἔσται 1429, κοῦκ ... σιγηθήσεται 1430*) αναφέρεται στη μεταγενέστερη κοινή λατρεία του Ιππολύτου και της Αφροδίτης στην Αθήνα και

<sup>220</sup> Πανσ. Ἑλλ. Περ. 1.22.1.

<sup>221</sup> Ο Dunn (2000: 18) συσχετίζει τον *κατόψιον* ναό της θεάς στην Ακρόπολη με τον ναό της Τροϊζήνας που ήταν αφιερωμένος στην Αφροδίτη Κατασκοπία, επισημαίνοντας την ομοιότητα ανάμεσα στις δύο πόλεις.

την Τροιζήνα κατά την εποχή του Ευριπίδη. Υπάρχει πράγματι μία λογική συνοχή του *ὀνομάσουσιν* με το *κούκ* [...] *σιγηθήσεται* της Αρτεμης στον τελευταίο λόγο της (1429-30), διότι εφόσον γίνει γνωστός ο έρωτας της Φαίδρας, οι άνθρωποι θα κατανοήσουν την πράξη της να τιμήσει την Αφροδίτη, ώστε να ονομάσουν το ναό της Αφροδίτης *ἐφ' Ἰππολύτῳ*.<sup>222</sup> Όπως σχολιάζει ο Francis Dunn: The *aition*, or closing aetiology, spells out the connection between past and present by showing that events of the play survive in some specific way into the present world of the audience.<sup>223</sup> Ο Dunn επίσης, κάνει λόγο για συμμετρικότητα που επιδιώκει ο ποιητής ανάμεσα στον Πρόλογο και την Έξοδο του δράματος, τόσο σε νοήματα, όσο και στο δραματικό χώρο, κυρίως όμως σε σχέση με τους αιτιολογικούς μύθους.<sup>224</sup> Αυτή γίνεται εμφανής από το γεγονός ότι αμφότερες οι θεότητες αναφέρονται στη στάση των μετέπειτα γενεών, συμπεριλαμβανομένων των θεατών, στην διαιώνιση της *εὐκλείας* του Ιππολύτου και της φήμης του έρωτα της Φαίδρας (1423-30).

Αναφορά όμως στο παρόν των θεατών επιχειρεί και ο Χορός, αναφερόμενος ουσιαστικά στο αποτέλεσμα της πρόθεσης της Αφροδίτης να δείξει (9) στους θεατές. Πρόκειται ουσιαστικά για την απάντηση στα προλογικά λόγια της θεάς, η οποία ακολουθεί την απάντηση του Θησέα στην Αφροδίτη (1461). Η διεύρυνση του δραματικού χώρου με την επέκταση του πένθους στους πολίτες της Αθήνας μεγεθύνει το εκτόπισμα των τελευ-

---

<sup>222</sup> Ο Barrett (1964: 161-162) υιοθετώντας την πρόταση του Jortin *ὀνομάσουσιν*, αντί του *ὠνόμαζεν* των κωδίκων, επισημαίνει αφενός την απόκρυψη της λατρευτικής προσφοράς της Φαίδρας και αφετέρου την εκλαμβάνει ως προοικονομία της γνωστοποίησης του έρωτά της για τον Ιππόλυτο και ως *αἴτιον* ίδρυσης του ναού.

<sup>223</sup> Dunn 1996: 46.

<sup>224</sup> Dunn 1992. Όπως σημειώνει μάλιστα ο *Ἰππόλυτος* είναι η μοναδική σωζόμενη τραγωδία που ξεκινά και τελειώνει με αιτιολογικό μύθο (ο.π.: 103).

ταίων λόγων του Χορού (1462-6), ώστε ο Ιππόλυτος να αποκαθίσταται ηθικά και κοινωνικά στις δύο πόλεις που κυβερνά ο Θησέας. Το γεγονός αυτό έρχεται ως απότοκο της παρέμβασης της Άρτεμης και των υποσχέσεων της για θέσπιση λατρείας προς τιμήν του, αλλά και επιβεβαίωση ότι ο Χορός και όλοι οι πολίτες εξέλαβαν το μήνυμα της Αφροδίτης (9, 42):

*ΧΟ. κοινὸν τόδ' ἄχος πᾶσι πολίταις  
ἦλθεν ἀέλπτως.  
πολλῶν δακρύων ἔσται πίτυλος·  
τῶν γὰρ μεγάλων ἀξιοπενθεῖς  
φῆμαι μᾶλλον κατέχουσιν (Ευρ. Ἰππ. 1462-6).*

Αυτό που προβάλλεται είναι ο απόηχος του θανάτου του ήρωα στις δύο πολιτείες που εξουσίαζε ο Θησέας, την Τροιζήνα και την Αθήνα. Η συναισθηματική φόρτιση περνά τα όρια του δραματικού χώρου και εκτείνεται στο μέλλον,<sup>225</sup> στους πολίτες Αθήνας και Τροιζήνας (*πᾶσι πολίταις*).<sup>226</sup>

---

<sup>225</sup> Barrett 1964: 420.

<sup>226</sup> Τα λόγια του Χορού αποκτούν σύμφωνα με ορισμένους μελετητές ακόμη και πολιτικό περιεχόμενο, εφόσον το δράμα διδάσκεται σε μια περίοδο μεγάλης κοινωνικοπολιτικής κρίσης για την πόλη. Ο Δρομάζος (1984: 242, βλ. επ. επίσης Spranger 1927· Segal 1989) σχολιάζει ότι «με τα λόγια αυτά οι Αθηναίοι δεν ήταν δυνατόν να μην θυμήθηκαν τον Ολύμπιο Περικλή», ο οποίος είχε πεθάνει προσφάτως (429 π.Χ.). Γενικότερα όμως «η αρχαία τραγωδία δεν αντανακλά μόνον τις εκάστοτε πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες και αντιλήψεις, αλλά έχει και τη δύναμη να τις διαμορφώνει» (Αθανασάκη 1996: 101). Είναι αξιοσημείωτο ότι, ενώ η Άρτεμη προσδιόρισε χρονικά τη διάρκεια των τιμών, ως γνώστης των μελλούμενων, ο Χορός αναφέρεται στη γεωγραφική έκταση των τιμών.

Η χωρο-χρονική (επ)έκταση εξυπηρετούσε την προσδοκία των θεατών για αναφορά στην πόλη των Αθηνών, την οποία δεν θα μπορούσε να παραβλέψει ο Ευριπίδης.<sup>227</sup> Άλλωστε στον πρώτο *Ιππόλυτο* και στη *Φαίδρα* του Σοφοκλή ο μύθος εξελισσόταν στην Αθήνα.<sup>228</sup> Από εκεί ξεκινά η ιστορία και πιθανότατα λαμβάνει χώρα η πρώτη συνάντηση των ηρώων. Είναι, επίσης, το βασίλειο του Θησέα, αλλά και συνδεδεμένη στενά με την Αφροδίτη, καθώς στη θεά αυτή οφείλεται η δημιουργία της πόλης με το συνοικισμό από τον ίδιο τον ήρωα.

Το σημαντικό πάντως της επικοινωνίας ανάμεσα στην Αφροδίτη και τους θεατές είναι η υποφώσκουσα αποδεικτική και διδακτική λειτουργία του δράματος, που ως είδος διδάσκει τους θεατές και τους φέρνει σε επικοινωνία με τους θεούς μέσω των μύθων. Η Τροφός παρακάτω επικαλείται την αποκτημένη από τους μύθους και τα τραγούδια σοφία των συγγραφέων, ποιητών και αναγνωστών (451-2). Με αυτή ακριβώς τη σοφία έρχονται σε κοινωνία οι θεατές παρακολουθώντας το μύθο, όπως τον διαχειρίζεται ο Ευριπίδης και τον μεταφέρει στη σκηνή, ως ποιητής που βρίσκεται σε επαφή με τις Μούσες (452). Στην προκειμένη βέβαια περίπτωση η αυτοπρόσωπη εμφάνιση της Αφροδίτης και η άμεση επικοινωνία της με τους θεατές φαινομενικά παραμερίζει τη λειτουργία του ποιητή ως διάμεσου.

---

<sup>227</sup> Hesk 2000: 276, Goff 1990: 116, Lefkowitz 2016: 134-5, Sourvinou-Inwood 2003: 513-4. Κατά τον Kirk Ormand (2015) οι παραπάνω στίχοι είναι απόηχος των λόγων του Αγγελιαφόρου (1157-9). Ο Pietro Pucci (2003: 163) διαβλέπει στους τελευταίους στίχους της Εξόδου την εσκεμμένη προσπάθεια του ποιητή να τιμήσει διαχρονικά τον ήρωα.

<sup>228</sup> Barrett 1964: 11-13. Παρόλο που ο παραδοσιακός μύθος σύμφωνα με τον Barrett (1964: 6-10), πρέπει να είχε ως κέντρο την Τροϊζήνα· για τη χωροχρονική σχέση μύθου και πραγματικότητας βλ. επ. Sourvinou-Inwood 2003: 15-17.

## 2.2 Η επικοινωνία με την Άρτεμη

Στην παρούσα ενότητα εστιάζω στο λυρικό παραλήρημα της Φαίδρας κατά την έξοδο από τον οίκο της. Η αναλογία με την εικόνα του ετοιμοθάνατου Ιππολύτου (1342 κ.ε.) είναι εμφανής, ενώ και τις δύο σκηνές πλαισιώνει η μορφή της Άρτεμης. Αν ο Ιππόλυτος συνομιλούσε άμεσα μαζί της ή έμμεσα μέσω της λατρείας, η επικοινωνία της Φαίδρας με τη θεά προβάλλεται ως επιθυμία, στα πλαίσια ενός παραληρήματος. Ο Ευριπίδης φροντίζει μάλιστα να αποδίδει τις δυο σκηνές, του παραληρήματος της Φαίδρας και του θρήνου του Ιππολύτου, σε αναπαιστικούς στίχους (198-266 & 1347-1388), οι οποίοι ενισχύουν την οπτική αντανάκλαση με ακουστική παρήχηση.<sup>229</sup> Στις δυο αναπαιστικές σκηνές η παρουσία της Άρτεμης – έμμεση και άμεση – συνοδεύεται από την αποκάλυψη μιας αλήθειας: στην πρώτη η Φαίδρα φανερώνει την αιτία της νόσου, ενώ στη δεύτερη η ίδια η θεά την πραγματική αιτία του θανάτου της Φαίδρας και αποδεικνύει την αθωότητα του ήρωα. Η σύγκριση των επιθυμιών της Φαίδρας και της εικόνας του Ιππολύτου στον Πρόλογο, αποκαλύπτει ομοιότητες, αλλά κυρίως διαφορές, οι οποίες καταδεικνύουν τη διαφορετική αντίληψη και τους ετεροκινούμενους σκοπούς κατά την επικοινωνία των δύο ηρώων με τη θεά.

Ο διάλογος της Τροφού και της Φαίδρας εκτείνεται σε ενενήντα ένα (91) αναπαιστικούς δίμετρους - κυρίως - στίχους (176-266). Η Τροφός φαίνεται να εξέρχεται πρώτη, προετοιμάζοντας την εμφάνιση της ηρωίδας (198 κ.ε.). Η σκηνή διακρίνεται από δραματική και συναισθηματική ένταση αρνητικά φορτισμένη: με τα πρώτα λόγια της η Τροφός περιγράφει τη νοσηρή

---

<sup>229</sup> Halleran 1995: 261· Dunn 1992 & 1996: 90 κ.ε.. Γενικότερα τους αντικατοπτρισμούς στο δράμα μελετούν οι Taplin (2003: 100) και Frischer (1970). Το ίδιο μέτρο χρησιμοποιείται κατά την είσοδο του Ιππολύτου και των κυνηγών στον Πρόλογο. Η McClure (1999: 136) συνδέει την επιλογή του αναπαιστικού μέτρου με την ταπεινή καταγωγή της Τροφού.

κατάσταση της Φαίδρας, ενώ στη συνέχεια η ίδια εξομολογείται τις «παράλογες» επιθυμίες της:

αἴρετέ μου δέμας, ὀρθοῦτε κάρα·  
 λέλυμαι μελέων σύνδεσμα φίλων.  
 λάβετ' εὐπήχεις χεῖρας, πρόπολοι.  
 βαρύ μοι κεφαλῆς ἐπίκρανον ἔχειν·  
 ἄφελ', ἀμπέτασον βόστρυχον ὤμοις.  
 ΤΡ. θάρσει, τέκνον, καὶ μὴ χαλεπῶς  
 μετάβαλλε δέμας·  
 ῥᾶιον δὲ νόσον μετὰ θ' ἡσυχίας  
 καὶ γενναίου λήματος οἴσεις.  
 μοχθεῖν δὲ βροτοῖσιν ἀνάγκη.  
 ΦΑ. αἰαῖ·  
 πῶς ἂν δροσερᾶς ἀπὸ κρηνίδος  
 καθαρῶν ὑδάτων πῶμ' ἀρυσαίμαν,  
 ὑπὸ τ' αἰγείροις ἔν τε κομήτηι  
 λειμῶνι κλιθεῖσ' ἀναπαυσαίμαν;  
 ΤΡ. ὦ παῖ, τί θροεῖς;  
 οὐ μὴ παρ' ὄχλωι τάδε γηρύσηι,  
 μανίας ἔποχον ρίπτουσα λόγον;  
 ΦΑ. πέμπετέ μ' εἰς ὄρος· εἶμι πρὸς ὕλαν  
 καὶ παρὰ πεύκας, ἵνα θηροφόνοι  
 στείβουσι κύνες  
 βαλιαῖς ἐλάφοις ἐγχιριμπτόμεναι.  
 πρὸς θεῶν· ἔραμαι κυσὶ θούξαι  
 καὶ παρὰ χαίταν ξανθὰν ρῖψαι  
 Θεσσαλὸν ὄρπακ', ἐπίλογχον ἔχουσ'  
 ἐν χειρὶ βέλος.



*ΤΡ. τί ποτ', ὦ τέκνον, τάδε κηραίνεις;*  
*τί κυνηγεσίων καὶ σοὶ μελέτη;*  
*τί δὲ κρηναίων νασμῶν ἔρασαι;*  
*πάρα γὰρ δροσερὰ πύργοις συνεχῆς*  
*κλειτύς, ὅθεν σοι πῶμα γένοιτ' ἄν.*  
*ΦΑ. δέσποιν' ἀλίας Ἄρτεμι Λίμνας*  
*καὶ γυμνασίων τῶν ἵπποκρότων,*  
*εἶθε γενοίμαν ἐν σοῖς δαπέδοις*  
*πώλους Ἐνετὰς δαμαλιζομένα.*  
*ΤΡ. τί τόδ' αὖ παράφρων ἔρριψας ἔπος;*  
*νῦν δὴ μὲν ὄρος βᾶσ' ἐπὶ θήρας*  
*πόθοις ἐστέλλου, νῦν δ' αὖ ψαμάθοις*  
*ἐπ' ἀκυμάντοις πώλων ἔρασαι.*  
*τάδε μαντείας ἄξια πολλῆς,*  
*ὅστις σε θεῶν ἀνασειράζει*  
*καὶ παρακόπτει φρένας, ὦ παῖ. (Εὐρ. Ἴππ. 198-238)*

Σε αναλογία με το σωματικά πληγωμένο Ιππόλυτο της Εξόδου, η Φαίδρα εισέρχεται στη σκηνή κλινήρης και ανίκανη να κινήσει τα μέλη της. Η αρχική επιθυμία, να την ανασηκώσουν από την κλίνη, να αφαιρέσουν το στέμμα, καθώς δεν ήταν ανεκτό το βάρος του, και να λύσουν τα μαλλιά της, έρχεται σε αντίθεση με το σθένος του πάθους της και την επιθυμία να καταφύγει στα δάση σαν μαινάδα. Η σωματική της αδυναμία αιτιολογείται εν μέρει ως αποτέλεσμα τριήμερης ασιτίας (135-40), την οποία ο Χορός των γυναικών ερμηνεύει ως θεϊκή μανία (135-47, 276).<sup>230</sup> Ο πόθος της αφαίρεσης

<sup>230</sup> Ο Πλάτωνας στον *Φαίδρο* κάνει λόγο για δυο είδη μανίας: *Μανίας δέ γε είδη δύο, τήν μὲν ὑπὸ νοσημάτων ἀνθρωπίνων, τήν δὲ ὑπὸ θείας ἐξαλλαγῆς τῶν εἰωθότων νομίμων γιγνομένην* (Πλάτ. *Φαίδρ.* 265a). Τη θεϊκή μανία την υποδιαίρει ή την ανάγει σε τέσσερεις θεούς: *Τῆς*

του στέμματος και του λυσίματος των βοστρύχων υποδηλώνουν την επιθυμία απελευθέρωσης από τις συμβάσεις του πολιτισμένου τρόπου ζωής, αν ληφθεί υπόψιν η γενικότερη τάση φυγής από τα όρια της πόλης. Το σθένος του πάθους παρουσιάζεται ως ενθέωση. Ο λυρισμός δίνει ιδιαίτερο συναισθηματικό τόνο και τονίζει τα έντονα συναισθήματα της ηρωίδας.

Η αρχική ευχή της να μπορούσε να ξεδιψάσει σε πηγαία ύδατα, παραπέμπει στην εικόνα του Ιππολύτου στα δάση (17) καθώς και την αντίστοιχη του λιβαδιού (73-81). Τα τοπία των ποταμίων δρόσων της Αιδώς (78) και του άκηράτου λειμῶνος (73-4) επανέρχονται στα καθαρά ύδατα της δροσερᾶς κρηνίδος (208-9) και στο κατάφυτο λιβάδι (κομήτη λειμῶνι 210-1).<sup>231</sup> Σχεδόν άμεσα εκφράζεται η επιθυμία διαφυγής στα μέρη που συχνάζει ο Ιππόλυτος και οι σύντροφοί του, ενώ απροκάλυπτα αναφέρεται ο πόθος της για κυνήγι, ο οποίος παραπέμπει στην ιδιότητα του ήρωα και των οπαδών του. Στο τέλος, ξεκάθαρα πια, όταν δηλώνει ότι επιθυμεί να δαμάσει και να ιππεύσει άλογα στα στάδια της Λιμναίας Άρτεμης, όπου ο Ιππόλυτος εκπαίδευε τα άλογά του, γίνεται εύκολα αντιληπτή η πρόθεση του Ευριπίδη να εμφανίσει την ηρωίδα να ποθεί τη μίμηση του ερώμενου νέου.

Υπό αυτή την οπτική η επιθυμία επικοινωνίας της Φαίδρας με την Άρτεμη παρουσιάζεται ως ένας ερωτογενής πόθος μίμησης του Ιππολύτου.<sup>232</sup> Η Φαίδρα επιθυμεί να προσεγγίσει την Άρτεμη μέσω της λατρείας, γιατί

---

*δὲ θείας τεττάρων θεῶν τέτταρα μέρη διελόμενοι, μαντικὴν μὲν ἐπίπνοϊαν Ἀπόλλωνος θέντες, Διονύσου δὲ τελεστικὴν, Μουσῶν δ' αὖ ποιητικὴν, τετάρτην δὲ Ἀφροδίτης καὶ Ἔρωτος, ἐρωτικὴν μανίαν* (265b). Ο Mastronarde (1979: 75) περιγράφει το παραλήρημα της Φαίδρας ως υστερία (hysteria), από την οποία όταν συνέρχεται, ζητά από ντροπή να καλύψει η Τροφός το κεφάλι της.

<sup>231</sup> Frischer 1970: 89.

<sup>232</sup> Η ιδέα της μίμησης του ερωμένου αναπτύσσεται αργότερα από τον Πλάτωνα ως προσέγγιση του ίδιου του θεού: *ὥσπερ δὲ ἐν κατόπτρῳ ἐν τῷ ἐρῶντι ἑαυτὸν ὄρων λέληθεν* (Πλάτ. Φαίδρ. 255d & 252c-253c, βλ. επ. Morgan 2010: 56 κ.ε., Nichols 2008: 115 κ.ε.).

βλέπει στη μορφή της το πρόσωπο του αγαπημένου Ιππολύτου. Η Barbara Goff ερμηνεύει τη σκηνή όχι απλώς ως προσπάθεια μίμησης, αλλά ως επιθυμία να εξέλθει από το αδιέξοδό της και να ομοιωθεί με τον ήρωα (to be him), να αντικαταστήσει την ανικανότητά της με το ανδρικό σθένος του.<sup>233</sup> Ο σκοπός ή η φαντασίωσή της όμως εκπορεύεται από τον πόθο της να πλησιάσει τον Ιππόλυτο μέσα από την επικοινωνία με την Άρτεμη, ως εσωτερική ανάγκη να τον μιμηθεί: η Φαίδρα επιθυμεί να φανεί ως Αμαζόνα ή κυνηγός (θεότητα), επιδιώκοντας εντέλει την αγνεία που χαρακτηρίζει τον ήρωα.

Συγκρίνοντας την εικόνα του Ιππολύτου με τη φαντασιακή εικόνα της Φαίδρας στο παραπάνω χωρίο, διακρίνονται αρκετές αντιθετικές σχέσεις επιθυμίας, έλλειψης και πλήρωσης. Στην εικόνα της ακόρεστα διψασμένης Φαίδρας αντιπαραβάλλεται η εικόνα ενός Ιππολύτου που έχει μόλις επιστρέψει από ποταμίας δρόσους (*ποταμίαισιν δρόσοις* 78). Η ανορεκτική μορφή της Φαίδρας (135-8 & 275-7) – που σίγουρα αποδίδεται με αυτό το πνεύμα και όχι της άσιτης απλά ηρωίδας – διαφέρει διαμετρικά από του πεινασμένου Ιππολύτου (109-10).<sup>234</sup> Το εμφανές σωματικό σθένος του ήρωα σε αντίθεση με τη δική της αδυναμία, η επιθυμία για κυνήγι, ιππασία και αθλητικούς αγώνες, προβάλλονται ως ποθούμενα από την ηρωίδα.

Ειδικότερα, όσο αφορά τη δίψα διακρίνεται ένας εκλεκτισμός για την πηγή από την οποία ζητά να την ανακουφίσει. Η εικόνα της διψασμένης Φαίδρας παραπέμπει στην εικόνα του *ἀκήρατου λειμῶνος* (73) και τις *Αἰδοῦς*

---

<sup>233</sup> Goff 1990: 34.

<sup>234</sup> Η εικόνα της άσιτης Φαίδρας είναι αντίθετη με την προθυμία του Ιππολύτου να γευματίσει με τους συντρόφους του (108-12). Για τις προτάσεις εξομάλυνσης του στίχου 136 (*τάνδ' ἄβρωσῖαι vs ἐκάς ἄβρώτου*) και την ερμηνεία του χωρίου 135-8 βλ. Scourfield 2012 & πρβλ. στ. 952-3.

ποτάμιας δρόσους (78). Η Τροφός όμως παρανοεί τα λόγια της εκλαμβάνοντας ως πραγματική τη δίψα, όπως φαίνεται από την προτροπή να την κορώσει στους δροσερούς θαλάμους του παλατιού (225-7).<sup>235</sup> Η συγκεκριμένη επιθυμία της εκτείνεται πέρα από τη σωματική ανάγκη, ως ψυχική ή ψυχολογική ικανοποίηση, ώστε με την αναφορά σε καθαρά ύδατα από δροσερή πηγή, να υπονοείται κατ' επέκταση η επιθυμία φυγής στα δάση, όπου θα μπορούσε να επικοινωνήσει με την Άρτεμη και να καταπραΰνει τον ερωτικό πόθο της.<sup>236</sup> Η επιθυμία της όμως παραπέμπει και στη λατρεία, καθώς πλαισιώνεται με τελετουργικά συμφραζόμενα.

Η τελετουργική πράξη που δηλώνει το ρήμα *ἀρύω* (=αντλώ) είναι αξιοπρόσεκτη. Στον πλατωνικό *Ίωνα* το ρήμα συνδέεται με τη βακχεία και την κατοχή από τη θεότητα: οι Βάκχες κατεχόμενες από το Διόνυσο αντλούν από τα ποτάμια μέλι και γάλα (*ἀρύονται ἐκ των ποταμῶν μέλι καὶ γάλα κατεχόμεναι* Πλάτ. *Ίων* 534a), όπως οι ποιητές όντας ένθεοι και κυριευμένοι από το θεό, πάντοτε άδουν όμορφα ποιήματα, όπως και οι καλοί μουσικοί ομοίως, ή ακόμη και οι χορευτές (*ένθεοι όντες καὶ κατεχόμενοι πάντα ταῦτα τὰ καλὰ λέγουσι ποιήματα, καὶ οἱ μελοποιοὶ οἱ άγαθοὶ ώσαύτως,*

---

<sup>235</sup> Ως προς τον προβληματισμό της ανακολουθίας στην αντίδραση της Τροφού όσο αφορά τη δίψα της Φαίδρας, δηλαδή ότι αρχικά την προσπερνά (212-4), αλλά επαναφέρει παρακάτω την απορία της (225), ο Barrett την αιτιολογεί ως προσπάθεια να οδηγήσει την επιθυμία της ηρώιδας σε ασφαλέστερες ατραπούς, προκειμένου να ξεχάσει το κυνήγι (Barrett 1964: 202-3).

<sup>236</sup> Η Jean Smoot (1976: 300) συγκρίνοντας το χαρακτήρα του Ιππολύτου με την απεικόνιση του ήρωα σε κρατήρα του 4ου αιώνα (Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο, F279, LIMC Hippolytos I 105 & Aphrodite 1528 - Digital LIMC ID: 12397· βλ. επίσης ερυθρόμορφο απουλικό λουτροφόρο, Shelby White and Leon Levy Collection 124, Νέα Υόρκη, LIMC Hippolytos I 104 - Digital LIMC ID: 17489), να συνοδεύεται από τη Λύσσα, τον θεωρεί ως ασθενή και τον ίδιο από τη νόσο της υδροφοβίας (λύσσα). Ωστόσο, θεωρώ την άποψή της πιο ταιριαστή στη μορφή της ακόρεστα «διψασμένης» Φαίδρας.

ὥσπερ οἱ κορυβαντιῶντες οὐκ ἔμφρονες ὄντες ὀρχοῦνται Πλάτ. Ἰων 533e-534a).<sup>237</sup> Η ευχή της εκφράζει τη δυνατότητα ως βάκχη να αντλήσει καθαρῶν ὑδάτων πῶμα, επιθυμία της οποίας ο τελετουργικός χαρακτήρας διακρίνεται επίσης στους νασμούς για τους οποίους κάνει λόγο η Τροφός (225).<sup>238</sup> Ο Harvey Yunis περιγράφει την ενέργεια του ρήματος ως δηλωτική της πράξης μεταβίβασης των θεϊκών χαρακτηριστικών από τον εραστή στον ερώμενο, την οποία επιζητά η Φαίδρα: «The dense combination of metaphor (ἀρύτωσιν) characterizes the way in which lovers acquire their divine traits and transmit them to the beloved as a miraculous process akin to the experiences of divinely possessed bacchant women. [...] The miraculous communication of divine traits from lover to beloved is not unlike the way in which divine maenadic possession is communicated from woman to woman under Dionysus' influence».<sup>239</sup>

Η εικόνα της λογχοφόρου κυνηγού Φαίδρας είναι αντίθετη με την άοπλη του Ιππολύτου (76), όπως ο τελευταίος εισέρχεται στη σκηνή κατά τον Πρόλογο – ας σημειωθεί ότι η ίδια δεν είναι παρούσα σε εκείνη τη σκηνή. Η Φαίδρα όμως αντιλαμβάνεται το κυνήγι με πρακτικό τρόπο, όχι

<sup>237</sup> Πρβλ. Πλάτ. Φαίδρ. 253a: ἐκ Διὸς ἀρύτωσιν ὥσπερ αἱ βάκχαι, ἐπὶ τὴν τοῦ ἐρωμένου ψυχὴν ἐπαντλοῦντες ποιοῦσιν ὡς δυνατὸν ὁμοιότατον τῶι σφετέρῳ θεῶι.

<sup>238</sup> Η λέξη νασμός είναι αρκετά σπάνια στους τραγικούς, με εξαίρεση την Αλεξάνδρα του Λυκόφρονα, όπου χρησιμοποιείται συχνά (Λυκ. Αλεξάν. 80, 706, 730, 886, 1381, 1381). Στον Ευριπίδη απαντά δυο φορές στον *Ιππόλυτο* (225 & 653), όπου στο στίχο 653 ο ομώνυμος ήρωας κάνει λόγο για νασμούς με εξαγνιστικές ιδιότητες, και μια φορά στην *Εκάβη* για το αίμα της Πολυξένης, το οποίο θα χυθεί στον τάφο του Αχιλλέα (Εκ. 152). Επίσης, συναντάται σε απόσπασμα από την *Αντιόπη* του Ευριπίδη (Απόσπ. 48.118 [Kambitsis 1972]) και σε απόσπασμα του Αισχύλου (TGfF 273a13). Για την ιδιαίτερη (τελετουργική) σημασία των νασμών και νᾶμα βλ. Παπαγεωργίου 1967.

<sup>239</sup> Yunis 2011: 158.

βέβαια όπως θα το έβλεπαν οι περισσότεροι ενήλικοι Αθηναίοι, ως ένα δηλαδή τρόπο άσκησης, προμήθειας των αναγκαίων και βιοπορισμού.<sup>240</sup> Για τους ευγενείς, όπως για τον ίδιο τον Ιππόλυτο, ο οποίος, παρόλο που είναι νόθος, ανήκει στα υψηλά κοινωνικά στρώματα ως δεύτερος στην ιεραρχία της πόλης (1017-8), ίσως ακόμη να αποτελούσε και τρόπο ψυχαγωγίας.

Το τελευταίο μέρος του τρίπτυχου της ευτυχίας για τη Φαίδρα – ίσως η φράση αυτή προσδιορίζει καλύτερα το παραλήρημά της – αποκαλύπτεται στο τέταρτο αναπαιστικό ζεύγος που άδει μαζί με την Τροφό (228-38). Σε αυτό αναφέρεται ρητά η επιθυμία της να ενταχθεί στη λατρεία της θεάς Άρτεμης, ως εκπαιδευτής αλόγων και αθλητής στα ιπποδρόμια της θεάς. Η αναφορά του ονόματος της Άρτεμης από τη Φαίδρα είναι μοναδική και σίγουρα εσκεμμένη, στα πλαίσια μιας κλιμακούμενης αποκάλυψης της αιτίας του πάθους της. Η αιτία της νόσου αρχίζει να γίνεται αντιληπτή, διαψεύδοντας τις υποθέσεις του Χορού (141-150), δίνοντας απάντηση στα ερωτήματα της Τροφού (237-8) και επιβεβαιώνοντας τις υποψίες που ενδεχομένως να είχαν γεννηθεί στους θεατές. Για την Τροφό και το Χορό τα λόγια της ηρωίδας καθιστούν ακόμη πιο σκοτεινή την αρρώστια της, καθώς ακόμη δεν έχει αποκαλυφθεί ξεκάθαρα η προέλευσή της.

Η μοναδική άμεση αποστροφή της Φαίδρας προς την Άρτεμη συναντάται στο στίχο 228, με αναφορά στους ιππικούς αγώνες και την εξημέρωση αγρίων αλόγων· προφανώς πρόκειται για επιθυμία επικοινωνίας με τη θεά που οφείλεται στον ενσυνείδητο πόθο της ηρωίδας να απαλλαχτεί

---

<sup>240</sup> Ο ήρωας φαίνεται να καλεί τους συντρόφους του να γευματίσουν με τη λεία από το κυνήγι (109 κ.ε.), προτροπή που αποκαλύπτει συνάμα τη χρηστική λειτουργία του κυνηγιού στο οποίο επιδιδόταν.

από το πάθος της.<sup>241</sup> Εδώ η εμπειρία έγκειται στην αυτοψία από την πλευρά της Φαίδρας. Αν για το κυνήγι είχε κατά νου τις απεικονίσεις στις εικαστικές τέχνες και φαντασιωνόταν, έστω και διαφορετικά τον τρόπο κυνηγιού του Ιππολύτου και των συντρόφων του, για την εκγύμναση και υποταγή των αγρίων αλόγων στα γυμνάσια της Λιμναίας Άρτεμης πιθανότατα ο Ευριπίδης να στηρίζεται στην παράδοση που ήθελε τη Φαίδρα κρυφό θεατή στο στάδιο που γυμναζόταν ο νεαρός ήρωας.<sup>242</sup> Ο χώρος, αν θεωρήσουμε ότι η αναφορά του Πausανία είναι σύμφωνη με αυτή που είχε κατά νου ο Ευριπίδης, μεταφέρεται πιθανότατα στην ακτή των Μεθάνων, στο χώρο λατρείας της Σαρωνίας Άρτεμης, σε ιερό της θεάς στην επονομαζόμενη ως Φοιβαία Λίμνη.<sup>243</sup> Σε αυτό το παράκτιο μέρος (άλιας) ίσως, εύχεται η Φαίδρα να δάμαζε ενετικά πουλάρια (πώλους Ένετάς).

Συνοπτικά λοιπόν, η επιθυμία της Φαίδρας να επικοινωνήσει με την Άρτεμη ενδέχεται να αποτελεί πράγματι ειλικρινή επιθυμία να ενταχθεί στο λατρευτικό κύκλο της θεάς. Θα ήταν ένα τρόπος να θεραπεύσει το πάθος της και ταυτόχρονα να διασώσει το καλό της όνομα. Ουσιαστικά πρόκειται για την επιθυμία να επιστρέψει στην αγνεία της νεότητας και να ομοιάσει στις Αμαζόνες, ώστε ο έρωτας για τον Ιππόλυτο να θεραπευτεί από την άρνηση συνολικά των ανδρών· υπό το πρίσμα αυτό διαθλάται η παρθενική μορφή του ήρωα, με τη Φαίδρα να γίνεται το ανεστραμμένο είδωλό του. Πιθανότατα για το λόγο αυτό η μορφή της Άμαζόνος επανέρχεται αό-

---

<sup>241</sup> Η Justin Glenn (1976), επιδιώκοντας μια ψυχαναλυτική προσέγγιση, ασχολείται με την ερωτική διάσταση που λαμβάνει συνολικά το παραλήρημα της Φαίδρας, ειδικότερα η αναφορά στην εκγύμναση αγρίων αλόγων.

<sup>242</sup> Πaus. Έλλ. Περ. 1.22.2 και 2.32.3.3-4.

<sup>243</sup> Πaus. Έλλ. Περ. 2.30.7 & 2.32.9-10. Barrett 1964: 191. Ο χώρος αυτός επανέρχεται στους στίχους 148 & 1133, σχετιζόμενος και στις δυο περιπτώσεις με τη λατρεία της θεάς Άρτεμης.

ριστα τρεις φορές στο διάλογο με την Τροφό (307, 351, 581), χωρίς να κατονομάζεται· μόνο στο στίχο 581 διευκρινίζεται η συγγενική σχέση της Αμαζόνας με τον Ιππόλυτο (*φιλίππου παῖς Αμαζόνος*).

Αν προηγουμένως η Τροφός εξέφραζε την έκπληξή της για την επιθυμία φυγής της Φαίδρας, η εξομολόγηση της ηρώιδας στο τελευταίο λυρικό τετράστιχο αναστατώνει ακόμη περισσότερο τη γηραιά οικονόμο. Οι επιθυμίες της Φαίδρας αναμφίβολα πλέον μοιάζουν παραλογισμοί, καθώς αντιφάσκουν μεταξύ τους. Η κυκλοθυμική παραφροσύνη της γίνεται αντιληπτή, διότι από την πλήρη κατάπτωση και επιθυμία να πλαγιάσει αποκαμωμένη κάτω από τις λεύκες, κυριεύεται από το πάθος για μόχθο κυνηγιού και αγώνων, για να κρυφτεί εντέλει από ντροπή κάτω από το πέπλο της Τροφού, όταν επανέρχεται στη λογική (233-5).

Η δίψα, η επιθυμία για κυνήγι ή για ίππευση αλόγων, όση ανησυχία και αν προκαλούν, περισσότερο επικίνδυνος κρίνεται προφανώς ο αταίριαστος ή αντιφατικός συνδυασμός τους, που εκλαμβάνεται ως παραφροσύνη: η Φαίδρα θέλει να ξεφύγει από το χώρο του οίκου και της πόλης με συμπεριφορά ανάρμοστη για ευγενή γυναίκα και βασίλισσα. Το ντελίριο που κυριαρχεί στο νου της Φαίδρας και κυρίως η τάση φυγής ερμηνεύονται από την Τροφό ως κατάληψη από κάποιο θεό, ως θεϊκή μανία:

*ὅστις σε θεῶν ἀνασειράζει  
καὶ παρακόπτει φρένας, ὦ παῖ. (Ευρ. Ἴππ. 237-8)*

Η Τροφός μάλιστα χρησιμοποιεί το *ἀνασειράζει*, ένα ρήμα που παραπέμπει στο δέσιμο των αλόγων<sup>244</sup> ειδικότερα στο *LSJ* το ομόρριζο επίθετο *σειραιῖος*

<sup>244</sup> Όπως σημειώνει ο Ευστάθιος Θεσσαλονίκης (*Παρ. εἰς Ὀμήρ. Ἰλ. 1901.25 = SIL Φ 47*): τὸ ἀνακόπτειν παρὰ τοῖς ὕστερον καὶ ἀντὶ τοῦ ἀνασειράζειν ἐπὶ ἵππων λέγεται, ὁμοίον τι δὲ τῶι ἀναχαιτίζειν. ἐκεῖθεν δὲ τροπῆς γενομένης καὶ ὕδωρ ἀνακόπτεσθαι λέγεται. καὶ ἀταξίαν δὲ



αποδίδεται ως συνώνυμο του *σειραφόρος*, που παραπέμπει στην εικόνα του *σειραφόρου ἵππου*, του αλόγου δηλαδή που είναι δεμένο και οδηγείται με σχοινί ή σύρει το ίδιο άμαξα δεμένη με σχοινί. Η Φαίδρα όμως είναι δέσμια αφενός του έρωτα και της Αφροδίτης, αφετέρου των κοινωνικών συμβάσεων· μοιάζει με άγριο άλογο που έχει εξαντληθεί στην προσπάθεια να απελευθερωθεί από τα δεσμά και εντέλει υποκύπτει.<sup>245</sup>

Όσο αφορά το επίθετος *παρακόπος*, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τον προσδιορισμό της θεϊκής διάδρασης, όπως την αντιλαμβάνεται η Τροφός.<sup>246</sup> Στις *Βάκχες* ο ίδιος ο Διόνυσος περιγράφει ως *παρακόπους*

---

*τις ἀνακόπτει ὡς οἶα τινὸς ἵππου δυσηγίου ὀρμήν. Επίσης, όπως ο λόγιος αναφέρει σειρήν ονομάζεται το σχοινί με το οποίο δένονται τα ζώα, κυρίως τα άλογα: Σειρήν δὲ πλεκτῆν εἶδος τι λέγει σχοινίου, ἴσως δὲ καὶ ἱμάντος, ὡς δηλοῦσιν οἱ παράσειροι ἵπποι καὶ οἱ ἀνασειραζόμενοι. [...] σειραὶ τοίνυν ἐλέγοντό τινες πεπλεγμένοι διὰ σχοίνων, φυτῶν δηλαδή (ο.π. 1923.51, SIL X 175). Η εικόνα της ἀνασειραζομένης Φαίδρας σαφώς παραπέμπει αφενός στα άλογα, αφετέρου στην εικόνα του Ἴππολύτου, ο οποίος δεσμὸν δυσεξέλικτον ἔλκεται δεθεῖς (1237) ἢ το σχοινί (βρόχους 770, 779, 783, 802) με το οποίο απαγχονίζεται η ηρωίδα. Ερμηνεία των ρημάτων ἀνασειράζειν και παρακόπτει επιχειρείται και από τον Brenk (1986), εστιάζοντας κυρίως στη σημασία του α' συνθετικού ἀνά και παρά.*

<sup>245</sup> Ως προς την υποφώσκουσα εικόνα παραπέμπω στη σημασία της λέξης *σειραῖος*, όπως καταγράφεται στο *Ονομαστικόν* του Ιούλιου Πολυδεύκη (*Ονομαστικόν* 5.84): *τοὺς δ' ὄνους τοὺς ἀγρίους ἐφ' ἵππων διώξαντες – ἀγελάζονται δὲ κατὰ πλῆθος – ἐπειδὰν ὑπέρκοποι καὶ ὑπέρασθμοὶ γένωνται καὶ ὁ κονιορτὸς αὐτοῖς ὡς ἂν ἐκ πλῆθους ἐγειρόμενος ἐνοχλῆι, τοὺς μὲν διακοντίζουσι, τοὺς δὲ καὶ ζώντας αἰροῦσι βρόχοις σειραίοις περιβαλόντες.*

<sup>246</sup> Στον αισχυλικό *Αγαμέμνονα* (223) συναντάται η παρακοπή ως μανία των φρενών· περισσότερο όμως η λέξη συμπίπτει σημασιολογικά με την παρακοπή του Ορέστη από τις Ερινύες στις *Ευμενίδες* (328-33 & 341-46). Το τραγούδι των Ερινύων (*ὕμνος*), κυριεύει και δένει το νου του ήρωα (*δέσμιος φρενῶν*) και αποτελεί παρακοπά και παραφορά φρενοδαλῆς για τον Ορέστη, παραφροσύνη δηλαδή και ξεστράτισμα που καταστρέφει το νου. Ο Leinieks (1996: 112-5) συσχετίζει με το ρήμα *ἀποκοπήναι*: «When a dog is struck aside from the track, he will circle trying to find it again» στηριζόμενος στο λεξικό της Σούδας: <*Ἀποκοπήναι τῶν ἰχνῶν*> *τὴν κύνα λέγουσιν, ὅταν μηκέτι εὕρισκῃ τὰ ἴχνη* (Σούδα A3363 = Φώτ. Λεξ. A2520 ≈ Ησύχ. Λεξ. A6401).

φρενῶν (32-4) τις γυναίκες της Θήβας, οι οποίες διωκόμενες από τον οίστρο του, καταφεύγουν ως μαινάδες στον Κιθαιρώνα. Όπως οι μαινάδες ωθούνται από τον οίστρο του Διονύσου, ομοίως και η Φαίδρα κεντρίζεται από την Αφροδίτη και τα βέλη του Έρωτα. Αν επομένως η λατρεία της Αφροδίτης και η ίδρυση ναού (32-3) ήταν αποτέλεσμα λελογισμένης σκέψης, όπως προκύπτει και από την εξομολόγηση της ηρωίδας (392-402), η επιθυμία να ενταχθεί στους λατρευτικούς κύκλους της Άρτεμης οφείλεται στην απόγνωση, επειδή δεν μπορεί να ξεφύγει από το πάθος της.

Η αντίδραση της Τροφού τώρα είναι παρόμοια με αυτή του Χορού των γυναικών κατά την Πάροδο (141-50), οι οποίες απέδιδαν στη νόσο θεϊκή προέλευση. Η Τροφός όμως δεν αναζητά τα αίτια της μανίας, αλλά το θεό που την προκάλεσε, παρέχοντας άλλοθι στην ηρωίδα. Η Φαίδρα πράγματι αρπάζεται από τα λόγια της Τροφού και ομολογεί τη θεϊκή μανία που την κατέχει:

*ἐμάνην, ἔπεσον δαίμονος ἄτηι.* (Ευρ. *Ιππ.* 241)

Το ποιος θεός και το γιατί την καταδιώκει θα αποκαλυφθεί βέβαια παρακάτω κατά τη στιχομυθία των δυο γυναικών (311-52).

Η επικοινωνία της Φαίδρας με την Άρτεμη, θα παραμείνει εντέλει ως πρόθεση και ανεκπλήρωτη επιθυμία, όμως οδηγεί σε ένα συμπέρασμα, για το οποίο ήδη έγινε λόγος προηγουμένως. Αναφέρομαι στον ατελέσφορο «μιμητικό αντικατοπτρισμό» από τη Φαίδρα του τρόπου λατρείας της Άρτεμης από τον Ιππόλυτο. Χαρακτηρίζω ως μιμητικό αντικατοπτρισμό την προσπάθεια ομοίωσης, γιατί στην ουσία πρόκειται για την επιθυμία μίμησης των λατρευτικών τρόπων του Ιππολύτου. Δεν πρόκειται όμως για πιστή μίμηση· η φαντασία και οι εμπειρίες της ηρωίδας διαπλάθουν την ιδανική εικόνα ενός κυνηγού, σύμφωνα με την οποία μορφοποιούνται οι φαντασια-

κές ή εμπειρικές εικόνες κυνηγιού και εκγύμνασης αλόγων. Η Φαίδρα επιθυμεί να δει τη μορφή του Ιππολύτου στο κάτοπτρο της, καθώς η ίδια φαντασιώνεται την προσέγγιση του νεαρού μέσω της επικοινωνίας με την Άρτεμη, αλλά τελικά και ο ήρωας γίνεται οπτικός αντικατοπτρισμός της Φαίδρας, με την κλινήρη είσοδό του στο τελευταίο μέρος της τραγωδίας. Όπως το κάτοπτρον αποκαλύπτει τους κακούς με το χρόνο (429-30), με τον ίδιο τρόπο αδικώς πιστεύει ότι θα δικαιώσει την ίδια, αποκαλύπτοντας την «αγαθή» μορφή του Ιππολύτου στο πρόσωπό της.<sup>247</sup> Στη σκέψη της όμως κυριαρχεί μια στρεβλή εικόνα, μια παραποιημένη εκδοχή των τρόπων λατρείας και της ηθικής του Ιππολύτου, ώστε στο παραλήρημα και πολύ περισσότερο από τις πράξεις της σχηματίζεται ένα ανεστραμμένο είδωλο του νεαρού ήρωα.

Η Φαίδρα επιθυμεί να μετάσχει στους λατρευτικούς κύκλους της Άρтемης, όχι όμως όπως οι γυναίκες του Χορού, οι οποίες προφανώς τιμούσαν την εὐλοχον θεά (166), αλλά μιμούμενη τους τρόπους του Ιππολύτου. Ενδεχομένως ποθούσε ακόμη και να εισέλθει στον ἀκήρατον λειμῶνα (73), στον οποίο παραπέμπουν εξάλλου η επιθυμία να ξαπλώσει κάτω από λεύκες και να πιει νερό από δροσερή πηγή, κυρίως όμως η αναφορά σε κομήτη λειμῶνι (210). Ο βασικότερος ίσως ανασταλτικός παράγοντας, που καταδικάζει εξ αρχής την επιθυμία της, είναι η απώλεια της παρθενίας, καθώς στο μέρος αυτό μόνο οι μέλισσες με την αιώνια παρθενική φύση τους εισέρχονται. Επίσης, η ηρωίδα δεν έχει εκ φύσεως το *σωφρονεῖν*, όπως το αντιλαμβάνεται ο Ιππόλυτος, ως αποχή δηλαδή από τα αφροδίσια και επιδίωξη της

---

<sup>247</sup> Η Αφροδίτη ως θεά της ομορφιάς απεικονίζεται συχνά να κρατά κάτοπτρο και να περιποιείται τον εαυτό της (*LIMC Aphrodite*: 4, Vergara Cerqueira 2018: 158 & 163). Η φανταστική εικόνα της Φαίδρας να ορθώνει το κάτοπτρο μπροστά στο πρόσωπό της, πιθανότατα παραπέμπει σε εικαστικές απεικονίσεις της θεάς.

αγνείας· για τη Φαίδρα η σωφροσύνη είναι διδακτή (731) και σχετίζεται περισσότερο με την κοινωνική συμπεριφορά.

Ως προς την επιθυμία της να συμμετάσχει στο κυνήγι και την εκπαίδευση αγρίων αλόγων ο βασικότερος ανασταλτικός παράγοντας είναι το φύλο της, που αποκλείει τη συμμετοχή της στην ομάδα των κυνηγών. Ο ίδιος ο ήρωας απορρίπτει, άλλωστε, τις γυναίκες ως *κίβδηλον κακόν* (616), στις οποίες δεν πρέπει ούτε να απευθύνουν, ούτε από αυτές να δέχονται λόγο οι άνδρες, αλλά να τις συντροφεύουν άγρια θηρία (645-8). Επίσης, το κυνήγι, η εκπαίδευση αγρίων αλόγων και οι ιπποδρομίες ήταν αποκλειστικά ανδρικές ασχολίες. Μόνο οι Αμαζόνες, οι οποίες διέφεραν από τις υπόλοιπες θνητές γυναίκες, όπως ήταν η ίδια η μητέρα του Ιππολύτου (307, 351, 581) και ηρωίδες όπως η Βριτόμαρτη ή Δίκτυννα (146), που θεοποιήθηκε από την ίδια τη θεά, ή η Αταλάντη είχαν το ιδιαίτερο αυτό προνόμιο. Στα προηγούμενα πρέπει να προστεθεί και η κοινωνική θέση της ηρωίδας, η οποία αποτελεί εμπόδιο, διότι πρόκειται για τη νόμιμη σύζυγο του Θησέα με ευγενική καταγωγή. Την ιδιαίτερη αυτή κοινωνική δέσμευση της ηρωίδας επισημαίνει η Τροφός στο λόγο της, τονίζοντας την ανθρώπινη φύση της, στην οποία πρέπει να υποταχτεί, διαφορετικά έπρεπε να είχε γεννηθεί με κάποια ρήτρα εξαίρεσης από τον πατέρα της ή με άλλους θεούς ως άρχοντες:

*χρῆν σ' ἐπὶ ῥητοῖς ἄρα  
πατέρα φυτεύειν ἢ πὶ δεσπόταις θεοῖς  
ἄλλοισιν, εἰ μὴ τούσδε γε στέρξεις νόμους.* (Ευρ. *Ιππ.* 459-61)

Εντέλει, ουδεμία επικοινωνιακή πράξη δε λαμβάνει χώρα ανάμεσα στις δυο, την ηρωίδα και τη θεά Άρτεμη, παρόλο που προβάλλεται ως ζητούμενο και εκφράζεται μέσα από το λυρικό τραγούδι του Χορού των γυναικών κατά την Πάροδο (141-50 & 161-9). Η πρόθεση, ο σκοπός και η σκέψη

της Φαίδρας αναφορικά με την επικοινωνία με την Άρτεμη, μένουν στην επιφανειακή έκφραση της εικόνας της επικοινωνίας του Ιππολύτου με τη θεά και οφείλονται αφενός, στην επιθυμία να απαλλαχτεί από το πάθος της και αφετέρου, στη διάδραση της Αφροδίτης, την ενθέωση (ένθεος 141), την κατοχή και τη μανία (237-8, 241).



### 3 Θησέα

Η επικοινωνία του Θησέα με τους θεούς εμπίπτει σε τρεις κατηγορίες. Πρώτη είναι η μορφή της θεωρίας (35, 792, 807), η οποία εξετάζεται συγκριτικά με τον τρόπο που δέχεται και ερμηνεύει την επιστολή της Φαίδρας ο ήρωας. Δεύτερη είναι η επίκληση στον Ποσειδώνα να τιμωρήσει τον Ιππόλυτο (887-90) και η έμμεση απάντηση του θεού, η οποία δίνεται με το θαύμα, ενώ μεταφέρεται με την πληθωρική περιγραφή του Αγγελιαφόρου (1173-1248). Πρόκειται για έμμεση ανταπόκριση του Ποσειδώνα, η οποία παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς προσλαμβάνεται και ερμηνεύεται με διαφορετικό τρόπο από τους παρισταμένους και με διαφορετικό από το Θησέα. Η τρίτη είναι πλέον εμφανής και άμεση, όταν στην Έξοδο του δράματος η Άρτεμη έρχεται σε άμεση επικοινωνία με τον ήρωα (1282-1341 & 1416-39).

Στο παρόν κεφάλαιο διερευνώνται οι επικοινωνιακές αυτές πράξεις ως προς τον τρόπο που δραματοποιούνται και περιγράφονται στα αντίστοιχα μέρη. Η ανάλυση στοχεύει καταρχάς στη μορφή, το είδος και την επιτυχία της επικοινωνίας, δεύτερον στη σκοπιμότητά της κατά περίπτωση, τρίτον στην αναζήτηση των αιτιών στις περιπτώσεις που η επικοινωνία μεταξύ Θησέα και θεών αποτυγχάνει. Σκοπός είναι να φανεί η άρνηση του ήρωα να επικοινωνήσει με θεούς και θνητούς, αλλά και να ερμηνευτούν οι αιτίες της εσφαλμένης πρόσληψης των θεϊκών μηνυμάτων από το Θησέα μέσα από τις διαφορετικές μορφές επικοινωνίας με τους θεούς.

### 3.1 Η θεωρία του Θησέα και η δέλτος της Φαίδρας

Ο Θησέας εισέρχεται στη σκηνή από την αριστερή πάροδο επιστρέφοντας από κάποια αόριστη θεωρία, στην οποία αναφέρεται δύο φορές (θεωρός 792, 807). Παρόλο που δεν προσδιορίζεται το είδος της, επρόκειτο κατά πάσα πιθανότητα για θεωρία σε κάποιο μαντείο.<sup>1</sup> Η τελευταία υπόθεση δημιουργεί *ipso facto* τραγική ειρωνεία, εφόσον, παρότι υποδηλώνεται πρόσφατη επικοινωνία με τους θεούς, αγνοεί όσα είχαν συμβεί, τη νόσο και τον πρόσφατο θάνατο της συζύγου του, αλλά και τη γενικότερη καταστροφή που τον περιμένει στον οίκο του.<sup>2</sup> Σε κάθε περίπτωση, όποιος και αν ήταν ο σκοπός της θεωρίας του, η προσδοκία του ότι θα είχε αίσιο αποτέλεσμα, διαψεύδεται από την έλλειψη ευφρόσυνης υποδοχής (*εὐφρόνως* 793), επιτείνοντας την τραγικότητά του. Αν ο Χορός των γυναικών στην Πάροδο είχε εκφράσει μια σωρεία ερωτημάτων σχετικά με την αρρώστια της ηρωίδας (131-69), ήταν γνώστης της κατάστασής της, όπως και η Τροφός (213-38). Βεβαίως η Φαίδρα απέκρυπτε τη νόσο με τη σιωπή της, όπως η ίδια εξομολογήθηκε (394), τουλάχιστον, όπως φαίνεται, μέχρι την αναχώρηση του ήρωα από την Τροιζήνα, ωστόσο η παντελής άγνοια του ήρωα για την κατάσταση στον οίκο του προβάλλεται ιδιαίτερα από τον ποιητή με τη σωρεία των άστοχων ερωτημάτων.<sup>3</sup>

Γενικότερα, ο αυτοπροσδιορισμός του Θησέα ως *θεωρού* φανερώνει πρόσφατη επικοινωνία με τους θεούς.<sup>4</sup> Για την Barbara Goff η συσχέτιση της

<sup>1</sup> Barrett 1964: 313 & Hesk 2000: 277 (υπ. 82).

<sup>2</sup> Barrett 1964: 314.

<sup>3</sup> Ο Χορός κάνει λόγο για *τριτάταν ἀμέραν* που η Φαίδρα αρνείται να φάει, γεγονός που καταδεικνύει το χρόνο εκδήλωσης της νόσου (135-7) και λειτουργεί ως *terminus ante quem* για την *ἐκδημία* του Θησέα.

<sup>4</sup> Rutherford 2013: 4, βλ. επ. Hesk 2000: 277.



θεωρίας (807) με την πικράν θεάν γυναικός (809), παραπέμπει στη βούληση της Αφροδίτης στον Πρόλογο να δείξει (9 & 42) το *πρᾶγμα* στο Θησέα.<sup>5</sup> Κατά συνέπεια η παρετυμολογική ή ετυμολογική συσχέτιση της *θεωρίας* και της *θέας* περιπλέκει ακόμη περισσότερο τις έννοιες και επεκτείνει τις νοηματικές συσχετίσεις, εφόσον ο ήρωας τρέπεται από *θεωρός* (792) σε *δυστυχής* *θεωρός* (806), λίγο πριν αντικρίσει την πικράν θεάν γυναικός.<sup>6</sup> Ο Barrett εκλαμβάνει τη *θεωρία* ως εύρημα του ποιητή για να δικαιολογήσει την απουσία του και να τονίσει την αντίθεση ανάμεσα στην ευοίωνη επιστροφή του Θησέα και την καταστροφή που τον περιμένει στον οίκο του.<sup>7</sup>

Η σύντομη ή μακροχρόνια απουσία του Θησέα αποτελεί βέβαια κοινό τόπο σε όλες τις εκδοχές του μύθου.<sup>8</sup> Στον *Ιππόλυτο* η μετάβαση και η παραμονή του στην Τροϊζήνα, ο *ἀπενιαντισμός* (ή *ἐκδημία*) του, οφείλονται στην ανάγκη κάθαρσης από το συγγενικό αίμα, η οποία καθιστούσε αναγκαία την εξιλέωση μακριά από τον *μιαιφόνον σύγγονον* (1379) *οἶκον*.<sup>9</sup> Εν-

---

<sup>5</sup> Goff 1990: 116.

<sup>6</sup> Ο Halleran (1995: 219) πιστεύει ότι οι θεατές ίσως συνέδεαν τις δύο σημασίες λόγω της ηχητικής ομοιότητας. Οι σύγχρονοι γλωσσολόγοι παραμένουν διχασμένοι ως προς την ετυμολογική προέλευση της *θεωρίας*, αν προέρχεται δηλαδή από τη λέξη *θέα* ή τη λέξη *θεός* (Rutherford 2013: 5, Kavoulaki 2005: 95, Athanassaki 2022b: 173 & 190). Στο λεξικό της Σούδας (Σούδα Θ225) συναντάται η ίδια νοηματική και ετυμολογική σύγχυση: «*Θεωροῖ*» μέντοι λέγονται οὐ μόνον οἱ θεαταί, ἀλλὰ καὶ οἱ εἰς θεὸν πεμπόμενοι, καὶ ὄλως τοὺς τὰ θεῖα φυλάττοντας ἢ τοῦ θείου φροντίζοντας οὕτως ὠνόμαζον.

<sup>7</sup> Barrett 1964: 313-4.

<sup>8</sup> Barrett 1964: 31.

<sup>9</sup> Στην περίπτωση της μητροκτονίας από τον Ορέστη η ανάγκη κάθαρσης από το φόνο της Κλυταιμνήστρας ενεργοποιεί τις θεϊκές δυνάμεις και καθιστά αναγκαία τη φυγή του ήρωα είτε στην Αθήνα (*Ηλ.* 1254-64, *Όρ.* 1648-52), είτε στη μακρινή Ταυρίδα (*Ι.Τ.* 85-92, 976-85). Ομοίως ο Ηρακλής στο φερώνυμο δράμα καταφεύγει στην Αθήνα (*Ηρ.* 1324), για να εξαγνιστεί από το *παιδοκτόνον αίμα* (*Ηρ.* 1201), ενώ η κάθαρσή του από το φόνο του Λύκου

διαφέρον και συνάμα παράδοξο είναι ότι ο Θησέας διαπράττει ξανά εκούσια φόνο, αλλά εξιλεώνεται άμεσα από το ίδιο το θύμα, τον Ιππόλυτο (1449-50). Αξιοπρόσεκτο είναι το γεγονός ότι μόνος ο Θησέας αυτοχαρακτηρίζεται ως *θεωρός* (792, 807). Τα υπόλοιπα πρόσωπα του δράματος, η Αφροδίτη (37), η Τροφός (281) και ο Ιππόλυτος (659), αναφέρονται σε αυτόν ως *έκδημον*, χωρίς μάλιστα να κάνουν λόγο για την αιτία της απουσίας του.<sup>10</sup> Φαίνεται ότι το επίθετο *έκδημος* χρησιμοποιείται κυρίως σε σημασιολογικά συμφραζόμενα σχετικά με τον πόλεμο, τη φυγή ή την εξορία.<sup>11</sup> Κατά συνέπεια ο *έκδημος* είναι πιθανότατα ο εξόριστος, ο φυγάς, ο φαρμακός που εκ-

---

πραγματοποιείται στη Θήβα, εντός της οικίας του ήρωα (*Ηρ.* 922-4), εφόσον ο καινούργιος άρχοντας της χώρας (*καινός γῆς ἄρχων* 38, 541, 768) δεν είναι καν πολίτης και απόγονος του Κάδμου, αλλά κατάγεται από την Εύβοια (*Ηρ.* 31-2). Στην πραγματική ζωή σύμφωνα με τον αθηναϊκό νόμο ακόμη και ο ακούσιος φόνος οποιουδήποτε ελεύθερου πολίτη επέφερε μίσημα, το οποίο έπρεπε να θεραπευτεί με την εξορία του θύτη, μέχρι οι συγγενείς του θύματος να δώσουν συγχώρεση, διάστημα το οποίο συνήθως είχε διάρκεια ενός έτους (Parker 1983: 113 κ.ε). Ο καθαρός από το μίσημα ακολουθούσε έπειτα από την εξορία του θύτη (ο.π.: 114). Ο Δημοσθένης (*Κατὰ Ἀριστοκράτους* 23.72-73) θεωρεί άδικο να τιμωρείται με μικρότερη ποινή όποιος εκούσια, όπως ο Θησέας στον *Ιππόλυτο*, διέπραξε φόνο.

<sup>10</sup> Το επίθετο συναντάται τέσσερις φορές στους στίχους 32 (*ἔρωτα*), 37 (*φυγῆν*), 281 (άμεσα στο Θησέα) και ως ρήμα *έκδημι* στο στίχο 659 με υποκείμενο το Θησέα, αναφερόμενο στη φυγή (37), αλλά και τη θεωρία (281, 659) του ήρωα, από τις συνολικά δεκατρείς φορές που απαντά στον Ευριπίδη (*Αποσπ.* 768.1[N] ως ουσ. *έκδημία*, *Αποσπ.* 66.29 [FP], *Αποσπ.* Υψ. I.iv.15 [Bond 1963 = *TGrF* 752h.15], *Ἄνδρ.* 879 & 1051, *Βάκ.* 215, *I.A.*76). Ο Θουκυδίδης (1.15.2 & 1.10.1) κάνει λόγο για *έξοδον έκδημον*, αναφερόμενος σε πολεμικές εκστρατείες. Ο Σοφοκλής χρησιμοποιεί ρηματικό τύπο για τον Λάιο στον *Οιδίποδα Τύραννο* (114), ο οποίος αναφέρεται ως *έκδημων θεωρός* (πρβλ. *Σούδα* E 225).

<sup>11</sup> Πλάτ. *Νόμοι* 950e, βλ. επ. *Νόμ.* 864e, 869e, 952d, 961a: *έκδημος > οὐκ ἀπόδημος· πόδι έκδημῶ δὲ καὶ ἀποδημῶ* (Θωμ. Μάγ. E123).

διώκεται από την πόλη. Ο Ευριπίδης διακρίνει προφανώς την κατά περιπτώση χρήση του επιθέτου, ώστε η σημασία του να είναι ευδιάκριτη.<sup>12</sup> Το μόνο κοινό στοιχείο ανάμεσα στη *θεωρία*, την *έκδημία* και την *ἀποδημία* είναι ο εκτοπισμός, το ταξίδι σε άλλο μέρος.<sup>13</sup> Ο ταυτόχρονος χαρακτηρισμός του Θησέα ως *ἐκδήμιου* και *θεωροῦ* παραπέμπει ο πρώτος στο μίasma των Παλλαντιδών και ο δεύτερος στην επικοινωνία με τους θεούς, ενώ προσδίδει ειρωνική απόχρωση στην ήδη προβληματική επικοινωνία του με θεούς και ανθρώπους: οι οικείοι του αποδίδουν την απουσία του σε μίasma, τη στιγμή που ο ίδιος επαίρεται για αυτήν και προσδοκά ευφρόσυνη υποδοχή. Ο ποιητής με τον τρόπο αυτό δίνει έμφαση στην άγνοια του, ενώ προϊδεάζει το κοινό του για την πιθανότητα ο ήρωας να διαπράξει και άλλο αδίκημα: εξαιτίας του μίasmatos, παρακωλύεται η επικοινωνία, καθώς δεν μπορεί να προσεγγίσει τους θεούς κάποιος που δεν είναι *ἐλεύθερος αἵματος* (1450) χωρίς να συμβεί κάτι φορικό ή,<sup>14</sup> όπως χαρακτηριστικά σχολιάζει η Λουκία Αθανασάκη, «if Theseus could have so much power and work so much damage in exile, he would be even more dangerous at home».<sup>15</sup>

Υπό τις περιστάσεις αυτές, όσα αντικρίζει ο Θησέας επιστρέφοντας δοκιμάζουν την κρίση του. Η παρελθούσα *θεωρία* και επικοινωνία με τους θεούς υποσκελίζονται και ο ήρωας καλείται πλέον να ερμηνεύσει και να

---

<sup>12</sup> Στην *Ανδρομάχη* (879, 1051) το επίθετο *ἐκδημος* προσδιορίζει το φυγά Ορέστη, στις *Βάκχες* (215) αναφέρεται στον απόντα από τη Θήβα Πενθέα, ενώ σε διαφορετικά νοηματικά συμφραζόμενα χρησιμοποιείται μόνο στην *Ιφιγένεια στην Αυλίδα* (76), όπου το επίθετο αναφέρεται στο Μενέλαο και τον Αγαμέμνονα αντίστοιχα, αντί του *ἀποδημούντες* κατά την πλατωνική διάκριση, εξαιτίας της τρωικής εκστρατείας. Πιθανότατα η χρήση του στις τρεις από τις τέσσερις τραγωδίες του Ευριπίδη, όπου συναντάται (εκτός της *I.A.*), να σχετίζεται πράγματι με την ποινή της εξορίας.

<sup>13</sup> Rutherford 2013: 6.

<sup>14</sup> Mitchell 1991: 100, Χανιώτης 2008: 75, Parker 1983: 129.

<sup>15</sup> Athanassaki 2022a: 188.

αιτιολογήσει τα γεγονότα με αντικειμενικά δεδομένα, τις γραπτές κατηγορίες της Φαίδρας που έχει στα χέρια του, και υποκειμενικά δεδομένα, τη λογική, τους όρκους, τους χρησμούς, τις μαντείες και τα θεϊκά θαύματα, στα οποία τον προτρέπουν τα κατά περίπτωση παριστάμενα πρόσωπα (891-2, 1036-7, 1250-4).

Τα πρώτα λόγια του Θησέα απευθύνονται στο Χορό που βρίσκεται μπροστά στο ανάκτορο, καθώς η Τροφός έχει πιθανότατα επιστρέψει εντός του οίκου αναζητώντας τρόπο να ελευθερώσει τη Φαίδρα από την αγχόνη (780-787). Ανάμεσα στον ήρωα και το Χορό των γυναικών αναπτύσσεται ένας διάλογος, ο οποίος αποδίδεται με τη λογοτεχνική μορφή των άστοχων ερωτημάτων.<sup>16</sup> Ο Θησέας εκλαμβάνει ως δυσσίωση την απουσία υποδοχής του και τις φωνές που ακούγονται εντός του ανακτόρου, ώστε υποθέτει αρχικά το θάνατο του γέροντα Πιθθέα.<sup>17</sup> Η αρνητική απάντηση του Χορού στρέφει τη σκέψη του στο θάνατο των παιδιών του (799). Η αυτοκτονία της Φαίδρας είναι το τελευταίο, όπως φαίνεται, που περίμενε να πληροφορηθεί. Η σκηνή ολοκληρώνεται με την παρουσίαση του σώματος της Φαίδρας ενώ είναι ακόμη ζεστό.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Είναι ενδεικτική η άρση της υπόθεσης του Θησέα και η επακόλουθη θέση στις απαντήσεις του Χορού: το λογοτεχνικό αυτό σχήμα που δίνει έντονο συναισθηματισμό είναι ήδη γνωστό στον Όμηρο, και χρησιμοποιείται στη συνάντηση του Έκτορα και της Ανδρομάχης (Ομ. *Ιλ.* 376-89). Ο Mastronarde (1979: 84) αιτιολογεί τις άστοχες ερωτήσεις ως απόρροια έντονης ψυχολογικής έντασης των προσώπων που συνδιαλέγονται με αποτέλεσμα την άρνηση να αποκαλυφθεί μια επώδυνη αλήθεια. Την κλιμάκωση της έντονης συναισθηματικής ταραχής φανερώνει η εντολή να σπάσουν τις πύλες, η οποία οφείλεται γενικότερα στην αδυναμία ορθής κρίσης (πρβλ. *Ελ.* 1180-1).

<sup>17</sup> Barrett 1964: 314.

<sup>18</sup> Η θέση αυτή του Barrett (1964: 312) έρχεται σε φαινομενική αντίθεση με το *λύπηι παχνωθείσα*. Στις *Χορηφόρους* (80-3) του Αισχύλου συναντάται το *πένθεσιν παχνομένην*, όπου και πάλι δηλώνει τη σωματική κατάπτωση εξαιτίας της θλίψης. Η σορός της Φαίδρας παρουσιάζεται επάνω σε εκκύκλημα (Barrett 1964: 318).

γυναῖκες, ἴστε τίς ποτ' ἐν δόμοις βοή  
 τήχῳ βαρεῖα προσπόλωντ' ἀφίκετο;  
 οὐ γάρ τί μ' ὡς θεωρὸν ἀξιοῖ δόμος  
 πύλας ἀνοίξας εὐφρόνως προσεννέπειν.  
 μῶν Πιτθέως τι γῆρας εἴργασται νέον;  
 πρόσω μὲν ἤδη βίωτος, ἀλλ' ὅμως ἔτ' ἄν  
 λυπηρὸς ἡμῖν τούσδ' ἄν ἐκλίποι δόμους.  
 ΧΟ. οὐκ ἐς γέροντας ἦδε σοι τείνει τύχη,  
 Θησεῦ· νέοι θανόντες ἀλγύνουσί σε.  
 ΘΗ. οἴμοι, τέκνων μοι μή τι συλᾶται βίος;  
 ΧΟ. ζῶσιν, θανούσης μητρὸς ὡς ἄλγιστά σοι.  
 ΘΗ. τί φήεις; ὄλωλεν ἄλοχος; ἐκ τίνος τύχης;  
 ΧΟ. βρόχον κρεμαστὸν ἀγχόνης ἀνήψατο.  
 ΘΗ. λύπηι παχνωθεῖσ' ἦ ἀπὸ συμφορᾶς τίνος;  
 ΧΟ. τοσοῦτον ἴσμεν· ἄρτι γὰρ κἀγὼ δόμους,  
 Θησεῦ, πάρειμι σῶν κακῶν πενθήτρια.  
 ΘΗ. αἰαῖ, τί δῆτα τοῖσδ' ἀνέστεμμαι κἀρα  
 πλεκτοῖσι φύλλοις, δυστυχῆς θεωρὸς ὦν;  
 χαλᾶτε κλήιθρα, πρόσπολοι, πυλωμάτων,  
 ἐκλύεθ' ἀρμούς, ὡς ἴδω πικρὰν θέαν  
 γυναικός, ἧ με κατθανοῦσ' ἀπώλεσεν. (Ευρ. Ἰππ. 790-810)

Η επιστροφή του Θησέα στην Τροιζήνα ουσιαστικά ενεργοποιεί την πραγματική επικοινωνία με θεούς και ανθρώπους, η οποία ολοκληρώνεται με την παρέμβαση της Ἄρτεμης. Καταρχάς πληροφορεῖται ἀπὸ το Χορὸ γιὰ ὅσα ἔχουν συμβεῖ στον οἶκο του, ἐπειτα λαμβάνει τὴ δέλτο, ἐκφέρει τὴν κα-

τάρα, πληροφορείται για την εκτέλεσή της από τον Ποσειδώνα, επιβεβαιώνει τη θεϊκή καταγωγή του και τέλος, επικοινωνεί άμεσα με την Άρτεμη, η οποία αποκαλύπτει την αλήθεια.

Το πρώτο πράγμα που αντικρίζει ο ήρωας είναι το *θέαμα* της νεκρής συζύγου του.<sup>19</sup> Το δεύτερο είναι η επιστολή της ηρωίδας. Μόλις ο Θησέας αντιλαμβάνεται την επιστολή, υποθέτει ότι πρόκειται για τις τελευταίες επιθυμίες της Φαίδρας προκειμένου να διασφαλίσει την τύχη των παιδιών της. Πρώτη σκέψη του αποτελεί ο εύλογος φόβος της νεκρής συζύγου για δεύτερο γάμο του Θησέα και ότι μια άλλη γυναίκα, μητριά για τα παιδιά της, θα εισέλθει στον οίκο του.<sup>20</sup> Ο Χορός διαισθάνεται όμως ότι η επιστολή

---

<sup>19</sup> Είναι ίσως ειρωνικό ότι κανένας από τους δύο ήρωες, ούτε ο Ιππόλυτος, ούτε και ο Θησέας συναντούν τη Φαίδρα ζωντανή. Καμία ένδειξη στα λόγια του Ιππολύτου (601-68) δεν επιβεβαιώνει ότι η Φαίδρα είναι ορατή από τον ήρωα, παρόλο που η ίδια τον βλέπει και τον ακούει, πιθανότατα κρυμμένη πίσω από το άγαλμα της Αφροδίτης ή κάποιο σημείο της σκηνής (Barrett 1964: 272). Αν ήταν ορατή από τον Ιππόλυτο, λογικά θα ήταν αναμενόμενο να υπήρχαν κειμενικοί δείκτες που θα το δήλωναν, όπως η κλητική προσφώνηση *γύναι* (656), η οποία θα έπρεπε να είχε τεθεί σε πληθυντικό. Οπωσδήποτε, το ενδεχόμενο της κρυμμένης Φαίδρας πίσω από το άγαλμα της Αφροδίτης προσδίδει μια λεπτή «οπτική» ειρωνεία: ενώ κρύβεται πίσω από το άγαλμα (ίσως ως πρόθεση να αναζητήσει ακόμη και άσυλο), η ίδια η θεά αποκαλύπτει το μυστικό της, ενώ συνάμα παραπέμπει στην κατασκοπία της παράδοσης, που την ήθελε κρυφά να παρακολουθεί τον Ιππόλυτο καθώς γυμναζόταν (πρβλ. Πανσ. Έλλ. Περ. 1.22.2 και 2.32.3.3-4). Ο Barrett κάνει λόγο ακόμη και για περιφρόνηση της ηρωίδας, καθώς ο Ιππόλυτος στην απειλή του (*προσόψη*) χρησιμοποιεί ενικό αριθμό, ενώ μόλις στο τέλος αναφέρεται στη Φαίδρα (Barrett 1964: 284). Ο Mastrorarde (1979: 81, βλ. και υποσημ. 14) επισημαίνει, παρόλο που δέχεται ότι η Φαίδρα παραμένει κρυμμένη, την αντίφαση με το στίχο 907. Ο Taplin (2003: 51) θεωρεί ότι στον πρώτο Ιππόλυτο η Φαίδρα αντιμετώπιζε κατά πρόσωπο τον ήρωα, ενώ στο δεύτερο δράμα οι ήρωες δεν ανταλλάζουν ούτε λέξη μεταξύ τους.

<sup>20</sup> Η κακή στάση των μητριών για τους προγονούς φαίνεται να αποτελεί παραδοσιακή αντίληψη ή κοινό τόπο στη λογοτεχνία. Παρόμοιος φόβος εκφέρεται και από την Αλκίσητη στο φερόνυμο δράμα του Ευριπίδη, απαιτώντας η ηρωίδα από τον Άδραστο να μην βάλει

δεν αναφέρεται στα παιδιά της ηρωίδας, αλλά στον Ιππόλυτο· έχει ακούσει στον κύκνειο λόγο της την πρόθεση να τιμωρήσει τον προγονό της (728-31) και μαντεύει το συκοφαντικό περιεχόμενο της επιστολής. Ο Θησέας παραβλέπει τα σχόλια του Χορού και ξεσφραγίζει το γράμμα (864), το οποίο κατηγορεί ρητά τον Ιππόλυτο.

ΘΗ. ἔα ἔα·

τί δὴ ποθ' ἦδε δέλτος ἐκ φίλης χερὸς

ἠρτημένη; θέλει τι σημῆναι νέον;

ἀλλ' ἢ λέχους μοι καὶ τέκνων ἐπιστολάς

ἔγραψεν ἢ δύστηνος, ἐξαιτουμένη;

θάρσει, τάλαινα· λέκτρα γὰρ τὰ Θησέως

οὐκ ἔστι δῶμά θ' ἦτις εἴσεισιν γυνή.

καὶ μὴν τύποι γε σφενδόνης χρυσηλάτου

τῆς οὐκέτ' οὔσης οἶδε προσσαίνουσί με.

φέρ' ἐξελίξας περιβολὰς σφραγισμάτων

ἴδω τί λέξαι δέλτος ἦδε μοι θέλει.

ΧΟ. φεῦ φεῦ, τόδ' αὖ νεοχμὸν ἐκδοχαῖς

ἐπεισφρεῖ θεὸς κακόν· τῆμοι [μὲν οὖν ἀβίωτος βίου]

τύχα πρὸς τὸ κρανθὲν εἶη τυχεῖν· τ

ὀλομένους γάρ, οὐκέτ' ὄντας, λέγω,

φεῦ φεῦ, τῶν ἐμῶν τυράννων δόμους.

[ὦ δαῖμον, εἴ πως ἔστι, μὴ σφήλης δόμους,

αἰτουμένης δὲ κλυθί μου· πρὸς γάρ τινος

οἰωνὸν ὥστε μάντις εἰσορῶ κακόν.]

ΘΗ. οἶμοι, τόδ' οἶον ἄλλο πρὸς κακῶι κακόν,

---

στο σπίτι του ἄλλης γυναίκα (μητρία), η οποία θα είναι θα είναι πιο επικίνδυνη και από οχιά για τα παιδιά της (ἐχίδνης οὐδὲν ἠπιωτέρα Ἄλκ. 310).

οὐ τλητόν οὐδὲ λεκτόν· ὦ τάλας ἐγώ.  
 ΧΟ. τί χρῆμα; λέξον, εἴ τί μοι λόγου μέτα.  
 ΘΗ. βοᾷ βοᾷ δέλτος ἄλαστα· πᾶι φύγω  
 βάρος κακῶν; ἀπὸ γὰρ ὀλόμενος οἴχομαι,  
 οἶον οἶον εἶδον γραφαῖς μέλος  
 φθεγγόμενον τλάμων.  
 ΧΟ. αἰαῖ, κακῶν ἀρχηγὸν ἐκφαίνεις λόγον.  
 ΘΗ. τόδε μὲν οὐκέτι στόματος ἐν πύλαις  
 Καθέξω δυσεκπέρατον ὀλοὸν  
 κακόν· ἰὼ πόλις. (Εὐρ. Ἴππ. 856-84)

Ο Θησέας αποδέχεται ἀκριτα το μήνυμα της επιστολής, γεγονός για το οποίο αργότερα θα κατηγορηθεί από την Ἄρτεμη (1321-4). Η συναισθηματική φόρτιση και η λογική παρεκτροπή του ἥρωα οδηγούν στην αποδοχή της επιστολής ως αδιαμφισβήτητου στοιχείου ενοχής του Ἴππολύτου, ὅπως προκύπτει από το λεξιλόγιο που χρησιμοποιεῖ.<sup>21</sup> Καταρχάς, το ρῆμα *σημῆναι* με το οποίο ο Θησέας αναφέρεται στη δέλτο, πριν καν αναγνώσει το περιεχόμενό της (856), παραπέμπει στη λειτουργία των μαντείων και των χρησμών (*LSJ*). Οι πρωιμότερες μαρτυρίες δίνουν στο ρῆμα *σημαίνειν* την ἔννοια της κατάδειξης με τη χρήση *σημείων*. Ο Andreas Zanker μεταφράζει το ρῆμα *σημαίνειν* ως «give a sign», «make a sign» ή «speaks in signs»,<sup>22</sup> απαντώμενο με τις παραπάνω σημασίες στο Θεόγνη, το Σιμωνίδη και τον Αισχύλο.<sup>23</sup> Το ρῆμα χρησιμοποιεῖται και προς υπόδειξη αυτού που πρέπει να

<sup>21</sup> Η χρήση του ἔα (856) υποδηλώνει μονομερῆ εστίαση (*partial vision*), στην περίπτωση του Θησέα την ἔλξη της προσοχής ἀπὸ συγκεκριμένο αντικείμενο (Mastrorade 1979: 22-26).

<sup>22</sup> Zanker 2016: 72.

<sup>23</sup> Θεόγν. *Ελεγ.* 808, Σιμων. *Απόσπ.* 511a.7 (Page), Αισχ. *Αγ.* 26, βλ. επ. Zanker 2016: 73, υποσημ. 15.



γίνει, ώστε ο *σημάντωρ* να είναι ο θεός ή ο βασιλιάς, που υποδεικνύει με νεύματα και σημεία προσταγές στους υποτελείς του.<sup>24</sup> Σε περιπτώσεις που υποκείμενο είναι θεότητα, πολλές φορές το ρήμα αποκτά αμφίσημο και χρησμολογικό νόημα.<sup>25</sup> Άλλωστε, η συσχέτιση της δέλτου με τις χρησμολογικές ρήσεις των μαντείων συναντάται τόσο στον Ευριπίδη, όσο και σε άλλους συγγραφείς.<sup>26</sup>

Χρησιμοποιούμενο από το Θησέα, για να προσδιορίσει τα λόγια της Φαίδρας, το ρήμα *σημῆναι* φανερώνει το πνεύμα με το οποίο αποδέχεται τη δέλτον. Είναι επομένως δυνατόν να δοθούν δύο πιθανές ερμηνείες: πρώτον, η δέλτος προσλαμβάνεται ως προσταγή της ηρώιδας, όχι ως ανώτερης,

---

<sup>24</sup> Zanker 2016: 72. Πρβλ. *θεῶν σημάντορι πάντων* (Hσ. Αποσπ. 195.56 [Merkelbach-West]) & *πάντων μὲν κρατέειν ἐθέλει, πάντεσσι δ' ἀνάσσειν, /πᾶσι δὲ σημαίνειν* (Ομ. Ίλ. 288-9).

<sup>25</sup> Το ρήμα σχετίζεται πιθανότατα με τη θεωρία και τη λειτουργία των μαντείων. Η αρχαιότερη αναφορά σε *θεωρό* και η συσχέτιση με το ρήμα *σημαίνειν* συναντάται στο Θεόγνη (Ελεγ. 1.805), όπου η *ιέρεια σημῆνηι* (Θεόγν. Ελεγ. 1.808) σε όποιον *ἄνδρα θεωρόν* προσέλθει (Rutherford 2013: 94). Σε απόσπασμα μάλιστα του Ηρακλείτου αναφέρεται ότι «ο βασιλιάς, που έχει το μαντείο στου Δελφούς, δε μιλά, ούτε κρύβει, παρὰ στέλνει σημάδια» (*ὁ ἄναξ, οὗ τὸ μαντεῖόν ἐστι τὸ ἐν Δελφοῖς, οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει ἀλλὰ σημαίνει*. Ηρακλ. Αποσπ. 93 D-K). Ο Andrew Ford (2002: 75, υποσημ. 35) επισημαίνει ως προς τη σημασία του ρήματος στον Ηράκλειτο: «The word *semainein* (*σημαίνειν*), “to indicate by signs” (as in Delphic oracles), is used for what the poet means by his obscure expression in 23.7 and 25.13 L-M. Heraclitus also used the word as a model for his esoteric wisdom: B 92, cf. B 93 DK». Άλλωστε, η σημασία του ρήματος είναι ανάλογη, όπως σχολιάζει ο Rutherford (2013: 94), με το διαφορετικό τρόπο έκφρασης του Ηρακλείτου (βλ. επ. Mikalson 1991: 6).

<sup>26</sup> Ο Πλούταρχος αναφέρει *τὰς δέλτους ἐν αἷς ἦσαν οἱ χρησμοί* (Πλούτ. Λύσ. 2.10), ενώ σε επίγραμμα γίνεται λόγος για χρησμό που χαράσσεται σε δέλτο (*δέλτοις δὲ χαράσσετε χρησμόν ἐμοῖο*. ΑΠ *Επιγράμμ.* 81). Διαφωτιστικότερη είναι η περίπτωση του σοφόκλειου Ηρακλή, στον οποίο έχει δοθεί αρχαία δέλτος με σημάδια (*παλαιὰν δέλτον ἐγγεγραμμένην ξυνοθήμαθ' Σοφ. Τρ.* 157-8) την οποία δεν δοκίμασε ποτέ να ανοίξει και να ερμηνεύσει, πριν ξεκινήσει τους άθλους του, όπως αναφέρει η Δηϊάνειρα (βλ. επ. Bushnell 1988: 17).

αλλά ως της αγαπημένης και άριστης συζύγου (*φίλης άριστης γυναικῶν* 849). Δεύτερον, τα τελευταία λόγια της, έστω και γραπτά, γίνονται για το Θησέα ισάξια του θεϊκού λόγου. Είναι άλλωστε πιθανόν στο σημερινό να υποφώσκει και η διάδραση της Αφροδίτης, εφόσον οι κατηγορίες στη δέλτο οδηγούν στην εκπλήρωση της επιθυμίας της, να τιμωρηθεί ο Ιππόλυτος, ενώ ταιριάζει με το ελάχιστο που απομένει να πράξει για το σκοπό της (22-3). Υπό το πνεύμα αυτό ο Θησέας όχι μόνο προσλαμβάνει την επιστολή της Φαίδρας ως μοναδικό τεκμήριο ενοχής του Ιππολύτου, αδιαφορώντας για τα υπόλοιπα θεϊκά σημάδια ή τη λογική, αλλά τη δέχεται χωρίς αντίρρηση, όπως θα δεχτεί παρακάτω το λόγο της Άρτεμης.

Το δις χρησιμοποιούμενο ρήμα *βοᾶι* (877) προσωποποιεί το υποκείμενό του, τη δέλτο, και εκφράζει το μέγεθος της απόγνωσης του Θησέα και την αγωνία της Φαίδρας, αν λάβουμε υπόψιν τις πλείστες από τις υπόλοιπες περιπτώσεις που συναντάται στον Ευριπίδη.<sup>27</sup> Η προσωποποίηση μάλιστα ολοκληρώνεται με την μεταφορά *ἄλαστα* (877), που παραπέμπει στον *ἀλάστορα* θεό που τιμωρεί και εκδικείται, στη συγκεκριμένη περίπτωση στην Αφροδίτη. Η χρήση των λέξεων *μέλος* και *φθεγγόμενον*, όπως και η προτροπή του Χορού στο Θησέα να αποκαλύψει το περιεχόμενό της *λόγου* μετά

---

<sup>27</sup> Το ρήμα δηλώνει την ένταση της φωνής από τον πόνο (εσωτερικό ή σωματικό), την αγανάκτηση, την οργή και γενικότερα τα έντονα συναισθήματα του υποκειμένου (πρβλ. *Μη.* 21, 206, *Ιππ.* 581, *Ανδρ.* 1124, *Ηρ.* 753, 975, 976, *Τρ.* 29, 1090, *Ι.Τ.* 284, *Ίων* 1210, *Φοιν.* 1154, 1302, 1317, *Όρ.* 1332, 1385). Το ρήμα *βοᾶω*, κυρίως όμως το ουσιαστικό *βοή*, χρησιμοποιείται και σε άλλες περιπτώσεις από τον Ευριπίδη, για να προσδιορίσει την ανακοίνωση χρησμών, όπως για παράδειγμα στην *Ανδρομάχη* (296-8), όπου η Κασσάνδρα φώναζε να σκοτώσουν τον Πάρι, χρησιμοποώντας παράλληλα ή στον *Ίωνα* (91-3), όπου η λέξη *βοή* δηλώνει σαφώς τους χρησμούς του Απόλλωνα που εκφέρονται από το στόμα της Πυθίας ως τραγούδι ή κελάηδημα. Σε τελετουργικά πλαίσια το ρήμα συναντάται επίσης στην *Ιφιγένεια στην Αυλίδα* (1584), όπου ο ιερέας της θυσίας της ηρωίδας *βοᾶι* και όλος ο στρατός *ἐπήχησε*, δηλώνοντας την ένταση της φωνής των ιερέων και των μάντεων.

(876), δίνουν την αίσθηση του ρυθμού και της απαγγελίας, που σε συνδυασμό με το *βοᾶι* μεγιστοποιούν τη δυναμική της δέλτου. Τα λόγια της Φαίδρας περιγράφονται επομένως ως *μέλος φθεγγόμενον* το οποίο *βοᾶι*, τραγούδι δηλαδή που απαγγέλλεται μεγαλοφώνως,<sup>28</sup> ενώ παραπέμπουν σε χρηστική μορφή σε έμμετρο λόγο.<sup>29</sup> Ο Halleran κάνει λόγο για συναισθησία (όρασης και ακοής) που αποτυπώνεται στο στίχο, καθώς ο Θησέας έβλεπε (*εἶδον*) τη γραφή και συνάμα άκουγε τη μελωδία της (*μέλος*): «I've seen... a song giving voice in writing».<sup>30</sup> Θα μπορούσε ίσως να εκληφθεί ως σύμπραξη θεϊκού και ανθρώπινου λόγου, της Αφροδίτης και της Φαίδρας δηλαδή, που εκμηδενίζει την κρίση του ήρωα και τον τρέπει σε υποχείριο.

Η ανάγνωση της επιστολής από το Θησέα εξομοιώνει το φρικτό περιεχόμενο με το θλιβερό γεγονός του θανάτου της Φαίδρας: και τα δύο γεγονότα είναι ανυπόφορα και άρρητα. Η φράση *οὐ τλητόν οὐδὲ ῥητόν* (846), η οποία αναφέρεται στο θάνατο της ηρωίδας επανέρχεται στο στίχο 875 ως *οὐ τλητόν οὐδὲ λεκτόν*, αναφερόμενη αυτή τη φορά στην επιστολή, ως κάτι που δεν μπορεί να γίνει υποφερτό, αλλά ούτε και να ειπωθεί με λόγια. Έ-

---

<sup>28</sup> Όπως σημειώνει η Melissa Mueller (2016: 169): «*Melos* indicates a register of incantatory speech that is capable of enchanting its listeners in ways very different from normal (i.e., constative) utterances».

<sup>29</sup> Το χωρίο 887-80 πιστεύω ότι έρχεται σε ειρωνική αντίθεση με τους στίχους 1074-6: ο Θησέας ειρωνευόμενος τον Ιππόλυτο, που εύχεται «να είχαν φωνή οι τοίχοι», απαντά με μια αποφθεγματικής μορφής φράση (*ἐς τοὺς ἀφώνους μάρτυρας φεύγεις σοφῶς*), η οποία παραπέμπει στην αντιφατική φράση *βοᾶι δέλτος*, όπου ο ίδιος προσωποποιεί ένα άψυχο αντικείμενο. Είναι σημαντική η παρήχηση των δασέων συμφώνων στους στίχους 1074 (3Xθ) και 1076 (3Xφ), η οποία επιτονίζει το περιεχόμενο και τη σημασία τους.

<sup>30</sup> Halleran 1995: 224. Ο Barrett (1964: 332) εκλαμβάνει το *γραφαῖς* συμπλήρωμα τόσο του *εἶδον*, όσο και του *φθεγγόμενον*.

πειτα από την παράκληση του Χορού, ο Θησέας δηλώνει ότι θα ανακοινώσει το περιεχόμενο της επιστολής.<sup>31</sup> Γνώστης όμως των γεγονότων, ο Χορός, προβαίνει σε μια αυτοαναφορική παρομοίωση: βλέπει σαν μάντης το κακό που ξανοίγεται μπροστά του, αντικρίζοντας το Θησέα να ξεσφραγίζει την επιστολή της Φαίδρας. Ο Χορός δηλαδή αντιμετωπίζει το φθεγγόμενον μέλος κριτικά και προσπαθεί να το ερμηνεύσει ως μάντης, δείχνοντας στον Θησέα εμμέσως ότι έπρεπε να ζητήσει τη βοήθεια των θεών απευθυνόμενος σε μάντεις, χωρίς φυσικά να εισακούεται και χωρίς να μαθαίνει το ακριβές περιεχόμενό της, εφόσον ο ήρωας δεν τη διαβάσει αυτολεξεί, ένα γεγονός που έχει γεννήσει κατά καιρούς συζητήσεις.<sup>32</sup>

Η δέλτος της Φαίδρας στα χέρια του Θησέα αποκτά εξαιρετική δραματική σπουδαιότητα. Η Mueller εύστοχα χαρακτηρίζει τη δυναμική της δέλτου ως «the paradox of voiceless voice», η οποία μαγνητίζει το ενδιαφέρον και γίνεται το κέντρο της προσοχής των θεατών, επισκιάζοντας το σώμα της Φαίδρας που κείται παραδίπλα.<sup>33</sup> Η επιστολή της ηρώιδας αποκτά αυτούσια δραματική υπόσταση, όπως φαίνεται κυρίως με την ενεργητική σύνταξη, που χρησιμοποιεί ο Ευριπίδης για να αποδώσει τη δραματική λειτουργία της (*σημήναι, βοᾶι*). Το ενδεχόμενο η δέλτος να αποτελεί το *πρᾶγμα* για το οποίο έκανε λόγο η Αφροδίτη (42) είναι μια λογική υπόθεση, στην οποία διακρίνεται η επενέργεια και η διάδραση της θεάς. Η επιστολή ωστόσο της Φαίδρας αναφέρεται ως *εὔρημα* (716) της ηρώιδας: η ίδια έχει ε-

---

<sup>31</sup> Θεωρώ ότι υπάρχει ένα οξύμωρο στους στίχους 875 και 876, διότι, παρόλο που ο Θησέας αναφέρει ότι δεν είναι *λεκτόν* το περιεχόμενο της επιστολής, ο Χορός χρησιμοποιεί την προστακτική *λέξον ... μετὰ λόγον*. Περί της άρρητης φύσης των λόγων της δέλτου και τη μαγική φύση της κάνει λόγο η Mueller (2011).

<sup>32</sup> Ενδεικτικά αναφέρω Segal: 1992: 10 & Mueller 2011:156.

<sup>33</sup> Mueller 2016: 168-9.

πιλέξει ως μέσο τη συκοφαντία και το ψέμα για να κατηγορήσει τον Ιππόλυτο (1310-2) και να διασώσει την *εὐκλειαν* των παιδιών και της δική της, αποφεύγοντας συνάμα την πιθανότητα ελέγχου από το Θησέα (717-21).

Υπό την επίδραση της Αφροδίτης, πιθανότατα και εξαιτίας του χαρακτήρα του, όπως τον πλάθει ο Ευριπίδης, ο Θησέας μένει εντέλει τυφλός σε οτιδήποτε άλλο μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως τεκμήριο για την αθωότητα του Ιππολύτου.<sup>34</sup> Η συμβουλή του Χορού (891-2) να αποσύρει την κατάρα, απορρίπτεται (893) και μάλιστα η εκδικητική μανία του κορυφώνεται με την προσθήκη της ποινής της εξορίας, εκμεταλλευόμενος την κοσμική εξουσία του σε περίπτωση που η κατάρα δεν εισακουστεί. Ο Θησέας με τον τρόπο αυτό εκφράζει έμμεσα την αμφιβολία του για τα πιστά, τα οποία αργότερα θα επικαλεστεί ο Ιππόλυτος για να αποδείξει την αθωότητά του. Δεν αρκούν για το Θησέα ούτε οι μεγαλύτεροι όρκοι (*ὄρκοι κρείσσονες*), ούτε η λογική εξέταση των πραγμάτων (960-1), για να ξεφύγει την κατηγορία ο νεαρός ήρωας, εφόσον η προσωπική εμπειρία – οι ανταγωνισμοί των νόθων με τα νόμιμα τέκνα (962-3 & 1010-1) και η επιρρεπής ερωτική φύση των νέων (967-70)– καταδεικνύει την υπαιτιότητά του Ιππολύτου (971-2). Ο

---

<sup>34</sup> Η αναφορά σε *δέλτον* παραπέμπει επίσης σε δικανικούς αγώνες, καθώς *δέλτον* χρησιμοποιούσαν οι δικαστές, όπως αναφέρει ο Αριστοφάνης, κατονομάζοντας την ως *ξύμβολον* (Αριστοφ. Πλ. 278), που δίδεται κατόπιν κληρώσεως, το οποίο τα αρχαία Σχόλια το ερμηνεύουν και ως *δέλτον*, ενώ επεξηγούν τη λειτουργία του: *ὅσοι δὲ δικασταὶ ἦσαν ἐν Ἀθήναις, ἕκαστος καθ' ἕκαστον δικαστήριον εἶχε δέλτον, τουτέστι πινάκιον, ἐν ᾧ ἐγγεγραμμένον ἦν τὸ ὄνομα αὐτοῦ καὶ τοῦ δικαστηρίου* (Αριστοφ. Σχόλ. Πλ. 277). Πιθανότατα σε αυτή τη χρήση της *δέλτον* (ως *ξύμβολου*) παραπέμπει και η εικόνα του Θησέα, να φέρει στα χέρια τη *δέλτον* της Φαίδρας ως δικαστής στην επόμενη σκηνή με τον Ιππόλυτο. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η προτίμηση του Θησέα να εκλάβει ως αξιόπιστους μάρτυρες μια επιστολή και μια γυναίκα, νεκρή μάλιστα, παρά ένα νέο αριστοκρατικής καταγωγής (Mills 1997: 215). Το γεγονός αυτό έρχεται μάλιστα σε αντίφαση τόσο με τα λόγια του Αγγελιαφόρου σχετικά με την αξιοπιστία των γυναικών (1252-4), όσο και με τα δικά του (966-7).

Θησέας μάλιστα πλάθει στο νου υποθέσεις προκαταλαμβάνοντας την απολογία του Ιππολύτου και αρνούμενος ουσιαστικά να την ακούσει, ενώ αιτιολογώντας συνάμα την άκριτη αποδοχή των λόγων της επιστολής ομολογεί: «θα ισχυριστείς ότι αυτή εδώ σε μισεί και ότι φυσικά τα νόθα τέκνα (νόθον) είναι εχθροί (πολέμιον) των γνησίων (962-3).<sup>35</sup>

Η αποφθεγματικής μορφής φράση που χρησιμοποιεί ο Θησέας (νεκροῦ παρόντος μάρτυρος σαφεστάτου;) στη συνέχεια ως πρόφαση, για να υποτιμήσει τον αντίπαλό του και να τερματίσει το διάλογο (ἀμιλλῶμαι σοῖς λόγοις 971), φανερώνει την αδυναμία του να προσθέσει επιπλέον επιχειρήματα κατά του Ιππολύτου, την προσκόλλησή του στα εμφανή και τη διανοητική πλάνη στην οποία έχει περιέλθει, ενώ προσδίδει ειρωνεία καθώς αρνείται την επικοινωνία με θεούς και ανθρώπους, εκλαμβάνοντας ως σαφέστατον μάρτυρα έναν μη ομιλούντα νεκρό.<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Ο Ιππόλυτος στην απολογία του έχει πιο συγκροτημένη λογική και αντιλαμβάνεται ότι τα νόθα τέκνα μισούν τα γνήσια ως νόμιμους κληρονόμους, και αρνείται όσα του καταλογίζει η Φαίδρα, για να αποκτήσει ἔγκληρον εὐνήν ως παράλογα. Σχετικά με το ἔγκληρος (1011) ο Barrett (1964: 352) σημειώνει ότι: «in attic law a widow was never ἐπίκληρος, instead of mythical world». Ἐπίκληρος ήταν όμως η ἐκδοθειῖσά τινι πρὸς γάμον ... ἀλλὰ και ἡ παρὰ τῶι πατρὶ μὲν ἔτι οὖσα (Αρ. Βυζ. Περὶ Συγγενικῶν Ὀνομάτων 275-7). Αυτό σημαίνει ότι για το αθηναϊκό κοινό το επιχείρημα αυτό του Θησέα είναι άκυρο, καθώς ο Ιππόλυτος δεν θα μπορούσε να κληρονομήσει το Θησέα μόνο και μόνο επειδή παντρεύτηκε τη Φαίδρα. Ο Ιππόλυτος χαρακτηρίζει ως παραλογισμό, αν στήριζε στην ερωτική αποπλάνηση της Φαίδρας, οποιοδήποτε σχέδιο να λάβει κληρο από το Θησέα ως νόθος υιός (1012).

<sup>36</sup> Επισημαίνω το χιαστό σχήμα που χρησιμοποιείται στην παραπάνω φράση και το οποίο κατά την άποψή μου προσδίδει ειρωνεία στα λόγια του Θησέα: τα δευτερόκλιτα νεκροῦ και σαφεστάτου που ακούγονται στην αρχή και το τέλος της φράσης μπορούν καταδεικνύουν τη Φαίδρα, η οποία είναι ήδη νεκρή. Τα τριτόκλιτα παρόντος και μάρτυρος μπορούν να αναφέρονται τόσο στη δέλτο της Φαίδρας, όπως στο Χορό και στον Ιππόλυτο που υπήρξαν μάρτυρες των γεγονότων και μάλιστα ζωντανοί.

Από την άλλη η ομολογούμενη αδυναμία του Ιππολύτου να καταφύγει σε τεχνάσματα, και κυρίως να χρησιμοποιήσει την τέχνη της πειθούς καταδικάζει εξ αρχής την προσπάθειά του. Ως προς αυτό λανθάνει, κατά την άποψή μου, η σχέση της πειθούς με την Αφροδίτη. Σύμφωνα με μια πληροφορία, που διασώζεται από τον Παυσανία, η θεά ήταν συνδεδεμένη με την προσωποποιημένη μορφή της Πειθούς, στα πλαίσια της λατρείας της ως Πανδήμου θεότητας, λατρείας καθιερωμένης από τον ίδιο το Θησέα.<sup>37</sup> Επιπλέον, η σύνδεση της Πανδήμου Αφροδίτης με την Πειθώ στην τέχνη και τη λατρεία παραπέμπει στο συνοικισμό της πόλης των Αθηνών. Με τη δύναμη των δυο θεοτήτων ο Θησέας κατόρθωσε να ενώσει πολιτικά τους οικισμούς της Αττικής.<sup>38</sup> Ο Ιππόλυτος όμως δε διαθέτει την εύνοια της Αφροδίτης, συνεπώς και την πειθώ για να υπερασπιστεί τον εαυτό του, όντας *ἄκομπος* (986). Ωστόσο ο ήρωας προβαίνει σε μια εκτενή και λογική επιχειρηματολογία (991-1024), με την οποία αντικρούει την επιχειρηματολογία του Θησέα (962-972): όπως ομολογεί η ανάγκη του λύνει τη γλώσσα (990), ωστόσο η σκέψη του Θησέα παραμένει «δεμένη» και προσκολλημένη στη δέλτο της Φαίδρας.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> Παυσ. *Ελλ. Περ.* 1.22.3.

<sup>38</sup> Padel 1992: 157 κ.ε. Για τη σχέση της Άρτεμης με την Πειθώ βλ. Stafford 2000: 117-8. Όπως αναφέρεται στο *LSJ* η προέλευση του ονόματος του Θησέα πιθανότατα να προέρχεται από το ρήμα *τίθημι*, επομένως έχει σχέση με ίδρυση – θέσπιση της αθηναϊκής πόλης και την καθιέρωση της λατρείας της Αφροδίτης στην Αθήνα (Mills 1997: 5, υποσημ. 13). Κατά την εκδοχή του Walker (1995: 89) το όνομα το εξέλαβε ο ήρωας από το γεγονός της αναγνώρισης του από τον Αιγέα, ως γνήσιου απόγονου του (πρβλ. Πλούτ. *Θησ.* 4.1.1-3). Το παράδοξο μάλιστα ότι κάποιος ήρωας δεν είχε ως τότε όνομα (ή είχε διαφορετικό όνομα) συναντάται ξανά στον *Ιωνα*, ο οποίος κατά παρόμοιο τρόπο αναγνωρίζεται ως γνήσιο παιδί του Ξούθου και ονομάζεται σε μεγάλη ηλικία.

<sup>39</sup> Όπως επίσης, σχολιάζει ο Barrett (1964: 348), ο τρόπος με τον οποίο αρχίζει ο Ιππόλυτος την απολογία του αποτελεί κοινό τόπο των δικανικών λόγων στα αθηναϊκά δικαστήρια

Ιδιαίτερη σημασία αποκτούν οι όρκοι προς το Δία που δίνει στη συνέχεια ο Ιππόλυτος στο Θησέα, για τους οποίους έγινε λόγος σε προηγούμενο κεφάλαιο (1.2).<sup>40</sup> Ο Χορός, γνώστης των γεγονότων, τους αποδέχεται ως πολύ αξιόπιστο τεκμήριο (*πίστιν οὐ σμικράν*, 1038), προτρέποντας έμμεσα και το Θησέα να πράξει το ίδιο. Ο ήρωας όμως παραβλέπει τη συμβουλή του Χορού και συνεχίζει τον οργισμένο λόγο του εναντίον του Ιππολύτου, ο οποίος επανέρχεται ξανά στους όρκους του, προκειμένου να επιτύχει, αν όχι την αναίρεση της ποινής, την αναβολή εκτέλεσής της (*οὐδὲ μηνυτὴν χρόνον δέξιμι καθ' ἡμῶν*; 1051-2) και ελπίζοντας ο χρόνος να αποκαλύψει την αλήθεια:

*ΙΠ. οὐδ' ὄρκον οὐδὲ πίστιν οὐδὲ μάντεων  
φήμας ἐλέγξας ἄκριτον ἐκβαλεῖς με γῆς;  
ΘΗ. ἡ δέλτος ἦδε κληῖρον οὐ δεδεγμένη  
κατηγορεῖ σου πιστά· τοὺς δ' ὑπὲρ κάρᾳ  
φοιτῶντας ὄρνις πόλλ' ἐγὼ χαίρειν λέγω. (Ευρ. Ιππ. 1055-9)*

Ο Θησέας όμως λαμβάνει ως απόλυτο τεκμήριο τη δέλτο της Φαίδρας και, όπως αρνείται να επικοινωνήσει με τους ανθρώπους, το Χορό και τον Ιππόλυτο εν προκειμένω, ομοίως αρνείται να επικοινωνήσει με τους θεούς με οποιονδήποτε τρόπο. Το γράμμα που έχει στα χέρια του κατονομάζει τον υπεύθυνο, ώστε η αναζήτηση της αλήθειας σε κλήρους και μαντείες να

---

προκειμένου να κερδίσουν την εύνοια των δικαστών. Ο David Mirhady (2004) εξετάζει τον τρόπο εκδίκασης του Ιππολύτου από τον Θησέα συγκριτικά με τον τρόπο εκδίκασης εγκλημάτων στην Αθήνα την εποχή διδασκαλίας του δράματος.

<sup>40</sup> Παρόλο που δίνεται ένας όρκος στη συγκεκριμένη σκηνή, η αναφορά του Χορού σε ὄρκους (1037) γενικεύει τη στάση του για την απαξίωση των ὄρκων ως αποδεικτικών στοιχείων.



μοιάζει με παραλογισμό, όπως και η επίκληση του Ιππολύτου στους τοίχους του ανακτόρου, τους *ἄφωνους μάρτυρας* (1076). Στα λόγια του ο Θησέας ομολογεί και εμμέσως αιτιολογεί τον προβληματικό τρόπο πρόσληψης και ερμηνείας των θεϊκών μηνυμάτων, ειδικά των κλήρων και των *οιωνοσκοπιών*, καθώς η αναφορά σε κλήρους παραπέμπει στην αβεβαιότητα της αξιοπιστίας τους, εξαιτίας του τυχαίου χαρακτήρα τους, ενώ η αναφορά σε *φοιτῶντας ὄρνις* (1059), προσδίδει ειρωνεία.<sup>41</sup>

Αντίθετα, όσα καταλογίζει η δέλτος της Φαίδρα για τον Ιππόλυτο δεν είναι τυχαίες επιλογές, αλλά αποτελούν για το Θησέα στοχευμένες ανθρωπινες αιτιάσεις. Σε αυτές δίνει ο ήρωας προτεραιότητα έναντι των υπερβατικών μηνυμάτων, των θρησκευτικών όρκων και της υποκειμενικής ερμηνευτικής των οίωνων. Παρόλο που ο Θησέας απορρίπτει τους τυχαίους κλήρους, ουσιαστικά υποπίπτει στην παγίδα του προφανούς, όπως σχολιάζει η Mills σχετικά με την αντιφατικότητα των επιλογών του.<sup>42</sup> Για το λόγο

---

<sup>41</sup> Πιθανότατα υπάρχει λανθάνουσα συσχέτιση με την *ἔγκληρον εὐνήν* (1011). Σχετικά με τους μαντικούς κλήρους ο Ευστάθιος Θεσσαλονίκης σχολιάζει: *ὁ μὲν κλήρος καὶ πάλος λέγεται κατὰ πολυωνυμίαν, τοῦ δὲ πάλλειν ῥήματος οὐκ ἔστι καιριωτέρα λέξις ὡς ἐν ποιήσει. παρὰ δὲ τοῖς ὕστερον ἀπὸ τοῦ κλήρου καὶ τὸ κληροῦν καὶ τὸ κληροῦσθαι λέγεται. Εὐριπίδης δὲ ἐν μὲν Φοινίσσαις καὶ μαντικές τινὰς ψήφους κλήρους καλεῖ (Φοίν. 838-40), ἄς, φασί, δέλτοις παρεσημειοῦντο ἐν τε πτήσεσιν ὄρνιθων καὶ λοιποῖς. ἐκεῖ δὲ οἱ παλαιοὶ κλήρους νοοῦσι καὶ τοὺς ὑπὲρ μαντείας μισθοὺς. ἐν δὲ τῷ «δέλτος κλήρους οὐ δεδεγμένη» κλήρους, φασί, λέγει ἢ τὰς μαντείας ἢ σημειῖά τινὰ διδόμενα τῷ μάντει, ἐξ ὧν ὀρμώμενος προεφήτευε (Ευστ. Παρ. εἰς Ὀμήρ. Ἰλ. 419.3 = SIL Γ 314, βλ. επ. Barrett 1964: 359). Στα λόγια του Θησέα (1057) η συντακτική θέση της δεικτικής αντωνυμίας (*ἥδε*), τοποθετημένη ἔπειτα ἀπὸ το ουσιαστικό που προσδιορίζει (*δέλτος*) λειτουργεῖ ὡς υποκείμενο του ῥήματος (*κατηγορεῖ*), επιτρέποντας ὁμως νὰ πάει ἡ σκέψη καὶ στὴ Φαίδρα, ἀλλάζοντας ἐντελῶς τὸ νόημα τοῦ στίχου: ἡ δέλτος καὶ αὐτὴ ἐδῶ (ἡ Φαίδρα) που δὲν ἔχει δεχτεῖ κλήρον ἀκυρώνει (*κατηγορεῖ*) τις ἀποδείξεις σου.*

<sup>42</sup> «Theseus uses arguments based on probability (*Hipp.* 962-70) to ‘prove’ Hippolytus’ guilt, but his appeal to logical reasoning is brief, and although he uses legal terminology as though

αυτό εσκεμμένα προσπερνά τους όρκους, οι οποίοι δικανικά θα είχαν την ίδια βαρύτητα, ίσως μάλιστα και μεγαλύτερη, με τις κατηγορίες της Φαίδρας.<sup>43</sup> Ο Θησέας ως κριτής δέχεται μεροληπτικά τις τελευταίες, αγνοώντας τον απολογητικό λόγο του νεαρού ήρωα και κρίνει ως ανεπαρκείς ή αντικειμενικά υποδεέστερες τις θεϊκές ενδείξεις. Η άρνηση αποδοχής όσων ισχυρίζεται ο Ιππόλυτος, η επιλεκτική στάση του Θησέα απέναντι στους χρησμούς, τους οiwονούς και τις μαντείες και, κυρίως, η προσκόλληση στη δέλτο της Φαίδρας έχουν ως αποτέλεσμα το θάνατο του Ιππολύτου, ο οποίος επαφίεται πλέον στη θεϊκή βούληση του Ποσειδώνα. Η επικοινωνία του ήρωα με τους θεούς, είναι όπως θα φανεί και στα επόμενα μέρη, όχι ανύπαρκτη, αλλά προβληματική, διότι τα μηνύματα των θεών αντιμετωπίζονται σύμφωνα με τις προσδοκίες και τις αντιλήψεις του, οι οποίες υπερισχύουν των όρκων, των χρησμών και των οiwονών, αλλά και της λογικής, όπως δηλώνει άλλωστε και η Άρτεμη στην Έξοδο (1318-23).

---

this were a proper trial, he perverts forensic practice by relying for the most part on his own false picture of Hippolytus so as to condemn him even before he has made his defense: he appeals to 'witnesses', but one is dead and the other is just a letter» (Mills 1997: 215).

<sup>43</sup> Phaedra's testimony might be invalid because she is a woman (Mirhady 2004: 27, πρβλ. *Ιππ.* 1242-4).

### 3.2 Οι κατάρες και το κρείσσον θέμα: η επικοινωνία με τον Ποσειδώνα

Η επικοινωνία του Ιππολύτου και της Φαίδρας με τους θεούς είχε συγκεκριμένο αποδέκτη, την Άρτεμη, το Δία και την Αφροδίτη αντίστοιχα· του Θησέα συγκεκριμενοποιείται, όταν ο ήρωας διαλέγεται με τις δύο θεότητες, τον Ποσειδώνα και την Άρτεμη. Η επικοινωνία του ήρωα με το συγγενή θεό Ποσειδώνα περιστρέφεται γύρω από το ζήτημα της κατάρας· τόσο η προέλευσή της ως γέρας, όσο και η εκπλήρωσή της, σχετίζονται με το συγκεκριμένο θεό. Το ζήτημα γεννά τρία βασικά ερωτήματα. Το πρώτο αφορά την προέλευση της κατάρας. Το δεύτερο ερώτημα προκύπτει από τη διττή φύση του δώρου, ως ευεργετικού και συνάμα καταστροφικού. Το τρίτο είναι η ερμηνεία που δίνει ο ήρωας στην εκπλήρωσή της από τον Ποσειδώνα. Η αναφορά του θέματος της κατάρας στον Πρόλογο της Αφροδίτης (43-6), στο τρίτο Επεισόδιο και στην Έξοδο (1315-7), καταδεικνύει τη σπουδαιότητα που δίνει ο Ευριπίδης σε αυτό το στοιχείο του μύθου, ώστε να υπενθυμίζει συχνά στους θεατές τη σημαντική δραματική του λειτουργία.<sup>44</sup>

Κατά πάσα πιθανότητα, σύμφωνα με τις σωζόμενες πηγές και τις απόψεις των μελετητών, παρόλο που οι πληροφορίες είναι έμμεσες και περιορισμένες, η κατάρα ανήκει στον αρχικό πυρήνα του μύθου. Ο Πausανίας κάνει αναφορά σε αρχαία στήλη, η οποία απεικόνιζε την ανάσταση του ήρωα από τον Ασκληπιό, έπειτα από το θάνατό του εξαιτίας της κατάρας του Θησέα.<sup>45</sup> Ο Ιωάννης Κακριδής ανάγει το θέμα της κατάρας στην πρώτη επεξεργασία του μύθου από τον Ευριπίδη, στον *Καλυπτόμενο Ιππόλυτο*, το οποίο διατηρήθηκε και στο μεταγενέστερο δράμα με την προσθήκη

<sup>44</sup> Gregory 2009: 44.

<sup>45</sup> Paus. *Ελλ. Περ.* 2.27.4.1-6, βλ. επ. Οικονομίδου 2007. Τη σχέση του Ασκληπιού με τον *Ιππόλυτο* και τη σχέση αμφοτέρων με τα Ελευσίνια Μυστήρια διερευνά ο Mitchell-Boyask (2008: 45 κ.ε.).

της εξορίας.<sup>46</sup> Άλλωστε, το θέμα της πατρικής κατάρας στη μυθολογία συναντάται σε αρκετούς μύθους, όπως του Φοίνικα, του Μελέαγρου και των γιών του Οιδίποδα.<sup>47</sup> Παρόλο που σε αυτούς τους μύθους χρησιμοποιείται ως ποινή σε αμαρτάνοντα τέκνα, όπως για παράδειγμα στην περίπτωση των υιών του Οιδίποδα, οι οποίοι – όπως μαρτυρείται από (όλους) τους δραματικούς ποιητές – σκοτώνονται εξαιτίας της,<sup>48</sup> η ιδιαιτερότητα στην περίπτωση του *Ιππολύτου* είναι ότι παρουσιάζεται ως γέρας, ως δώρο του Ποσειδώνα προς το Θησέα.<sup>49</sup> Το γεγονός αυτό καταδεικνύει αφενός την ιδιαίτερη σχέση του ήρωα με το θεό, αφετέρου διαμορφώνει ένα ιδιαίστον επικοινωνιακό πλαίσιο μεταξύ τους.

Στον *Ιππόλυτο* ο χαρακτηρισμός πατρική δύναται να λάβει διπλή σημασία, αφενός ως κατάρα του Θησέα εναντίον του Ιππολύτου (1241, 1349), αφετέρου ως κατάρα δοσμένη ως δώρο από τον πατέρα Ποσειδώνα. Με τη δεύτερη σημασία, ως πατρικού δώρου, επισημαίνεται αρκετά συχνά από τον Ευριπίδη (888, 1168, 1170, 1315, 1411). Ο Barrett μάλιστα παρατηρεί ότι ο Θησέας προβάλλει την καταγωγή του από τον Ποσειδώνα μόνο στις περιπτώσεις που τίθεται το ζήτημα της κατάρας: αντίθετα στους στίχους 1283 και 1431 αναφέρει τη θνητή προέλευσή του ως υιού του Αιγέα.<sup>50</sup> Ο Ιππόλυτος από την άλλη αναφέρεται σε πατρικές καταρες χωρίς να τις συσχετίζει

---

<sup>46</sup> Κακριδής 1929.

<sup>47</sup> Πλάτ. *Νόμ.* 931b5-c2: *Οιδίπους, φαμέν, ἀτιμασθεις ἐπηύξατο τοῖς αὐτοῦ τέκνοις ἅ δὴ καὶ πᾶς ὕμνεϊ τέλεα καὶ ἐπήκοα γενέσθαι παρὰ θεῶν, Ἀμύντορά τε Φοίνικι τῶι ἑαυτοῦ ἐπαρᾶσθαι παιδὶ θυμωθέντα καὶ Ἰππολύτῳ Θησέα καὶ ἑτέρους ἄλλοις μυρίους μυρίοις, ὧν γέγονε σαφές ἐπηκόους εἶναι γονεῦσι πρὸς τέκνα θεοῦς.*

<sup>48</sup> Ευρ. *Φοίν.* 67 & 474, *Αισχυλ.* *Επτὰ* 655, 695, 709, 725, Σοφ. *Ο.Κ.* 1372-92.

<sup>49</sup> Ο γέροντας Οιδίποδας εκφέρει επίσης εναντίον των υιών του ἄρας (*Ο.Κ.* 1384) ως πατρικό γέρας (1396), με ευδιάκριτη όμως την ειρωνική σημασία.

<sup>50</sup> Barrett 1964: 334.

με τον Ποσειδώνα (1241, 1349), παρά μόνο όταν ο νεαρός ήρωας συμφιλιώνεται με το Θησέα (1411).

Η σύνδεση της κατάρας με την Αφροδίτη και τον Ποσειδώνα, όπως παρουσιάζεται από τον Ευριπίδη, στηρίζεται στην παραδοσιακή σχέση του ήρωα με τους δύο θεούς την οποία βέβαια ανατρέπει, για την οποία όμως θα κάνω μια μικρή παρέκβαση. Ο Θησέας ανήκει στους ήρωες των οποίων η καταγωγή ανάγεται σε θεό, μια συγγένεια στη συγκεκριμένη περίπτωση αβέβαιη και αμφισβητήσιμη, αλλά και σε θνητό, τον Αιγέα. Μάλιστα, η νόθος καταγωγή του υποδηλώνει, κατά τη γνώμη μου, μια εξίσου προβληματική επικοινωνία με τον Ποσειδώνα, όπως του Ιππόλυτου με τον ίδιο τον ήρωα. Σύμφωνα με την πρώτη εκδοχή ο Θησέας γεννήθηκε από την ένωση της Αίθρας και του Ποσειδώνα.<sup>51</sup> Την επιβεβαίωση για τη θεϊκή καταγωγή του είχε λάβει ο ήρωας όταν, κατά τη μετάβασή του στην Κρήτη προκειμένου να σκοτώσει το Μινώταυρο, δοκιμάστηκε από το Μίνωα. Ο κρητικός βασιλιάς αφού πέταξε το δαχτυλίδι του στη θάλασσα, ζήτησε από τον ήρωα να το εντοπίσει.<sup>52</sup> Η θερμή υποδοχή του Θησέα από την Αμφιτρίτη και η βοήθεια που απέσπασε σε αυτή τη δοκιμασία ήταν η επιβεβαίωση για τη θεϊκή συγγένεια. Ο Ευριπίδης εξυπηρετώντας τη δραματική οικονομία παραβλέπει τη συγκεκριμένη μυθολογική εκδοχή του βίου του ήρωα και τον αφήνει να αμφιταλαντεύεται.<sup>53</sup> Η επιβεβαίωση της ποσειδώνιας καταγωγής του δίνεται με την εκπλήρωση της κατάρας εναντίον του Ιππολύτου.

<sup>51</sup> Ο Farnell (1921: 337) προχώρησε σε μια πιο γενναία υπόθεση, ότι η αναγωγή της πατρότητάς του στον Αιγέα είναι στην ουσία μια παραλλαγμένη μορφή του Ποσειδώνα των Αιγών, του μεγάλου ιωνικού θεού.

<sup>52</sup> Η αρχαιότερη πηγή για την περιπέτεια αυτή του ήρωα είναι ο Βακχυλίδης (Βακχυλ. *Ήθιοι* [ἦ] Θησεύς [17= Διθ. 3]).

<sup>53</sup> Γενικότερα η προσωπικότητά του Θησέα στον *Ιππόλυτο* παρουσιάζεται, όπως και η καταγωγή του, προβληματική και με αρκετά μελανά χαρακτηριστικά: «As a national hero and

Η δεύτερη εκδοχή του μύθου εμπλέκει την Αφροδίτη, καθώς η γέννηση του ήρωα επήλθε ως ανταμοιβή της Ουράνιας Αφροδίτης στον άτεκνο Αιγέα. Ο τελευταίος καθιέρωσε τη λατρεία της Αφροδίτης στην Αττική, έπειτα από δελφικό χρησμό, ο οποίος είχε συμβουλευσει τον εξευμενισμό της θεάς, για να αποκτήσει διάδοχο.<sup>54</sup> Οι σχέσεις της θεάς με το βασιλικό οίκο της Αθήνας διατηρήθηκαν και από τον ίδιο το Θησέα κατόπιν, εφόσον χάρη στην ευεργετική στάση της κατόρθωσε τη συνένωση των οικισμών της Αττικής.

Επιστρέφοντας στο ζήτημα της κατάρας, ξεκινώ από τον προβληματισμό της Melissa Mueller, αν πρόκειται δηλαδή για κατάρες ή ευχές, η οποία καταλήγει στο συμπέρασμα ότι ο Θησέας μετατρέπει την ευχή σε κατάρα εναντίον του Ιππολύτου, επισημαίνοντας παράλληλα τη διάθεση του Ευριπίδη να παίξει με το δισήμαντο της λέξης.<sup>55</sup> Το πιθανότερο όμως είναι να επρόκειτο για κατάρες, όπως φανερώνουν τα λόγια της Άρτεμης (1315-7) και η σκοπιμότητα για την οποία δόθηκαν στο Θησέα (*εις ἐχθρῶν τινα*). Η περίπτωση αυτή καθιστά τον Θησέα περισσότερο ένοχο, καθώς στρέφεται για δεύτερη φορά εναντίον συγγενών του, χρησιμοποιώντας ένα όπλο που έχει δοθεί για τους εχθρούς. Αν οι κατάρες δόθηκαν ως κατάλληλα όπλα εναντίον των εχθρών, ο Θησέας παρεκβαίνει από τον πρωταρχικό σκοπό τους, εξαιτίας της αδυναμίας του να τον κατανοήσει, ώστε ένα δώρο

---

founder of civic institutions, Theseus is often portrayed in an idealistic light: this is particularly true of Sophocles' *Oedipus Coloneus* and largely true for Euripides' *Heraclēs* and *Supplices*. In *Hippolytus*, Theseus is entangled in the same human ignorance that makes Phaedra and Hippolytus suffer. It is possible, however, that some lost plays may have been less flattering: Sophocles' *Phaedra*, Euripides' other *Hippolytus*, plays entitled *Peirithous* by Achaëus and Critias» (Mastrorade 2010: 298, βλ. επ. Athanassaki 2022a: 188).

<sup>54</sup> Mills 1997.

<sup>55</sup> Mueller 2011: 154, Barrett 1964: 166..

ωφέλιμο υπό άλλες περιστάσεις, τρέπεται σε επιβλαβές για τον κάτοχό του, όταν χρησιμοποιείται άκαιρα και με λανθασμένο σκοπό.

Η πρώτη αναφορά σε τρεις κατάρες – δώρο του Ποσειδώνα,<sup>56</sup> γίνεται από την Αφροδίτη στον Πρόλογο. Ενδιαφέρον στη συγκεκριμένη περιπτώση είναι ότι για την τιμωρία του Ιππολύτου η θεά, όπως η ίδια ομολογεί, εκμεταλλεύεται το ευεργετικό και καλοπροαίρετο δώρο ενός άλλου θεού τρέποντάς το σε μέσο τιμωρίας:

*καὶ τὸν μὲν ἡμῖν πολέμιον νεανίαν  
κτενεῖ πατήρ ἀραῖσιν ἅς ὁ πόντιος  
ἄναξ Ποσειδῶν ὤπασεν Θησεῖ γέρας,  
μηδὲν μάταιον ἐς τρίς εὐξασθαι θεῶν· (Ευρ. Ιππ. 43-6)*

Η ανάμειξη του Ποσειδώνα στο σχέδιο της Αφροδίτης ή αντιστρόφως η εκμετάλλευση από τη θεά του δώρου, το οποίο έχει δοθεί για άλλο σκοπό, προσφέρει μια νέα οπτική στη θεϊκή διάδραση. Πέρα από το θεϊκό νόμο, ο οποίος αποτρέπει την εναντίωση των θεών στις επιθυμίες κάποιου άλλου (1328-30), οικειοθελώς οι θεοί συνεπικουρούν τους σκοπούς των άλλων θεών, ενώ τα δώρα προς τους θνητούς μπορούν να εξυπηρετήσουν τους σκοπούς τους, ειδικά σε περιπτώσεις που χρησιμοποιούνται απερίσκεπτα. Η ομηρική αντιπαλότητα μεταξύ των θεών περιορίζεται στο πεδίο των θνητών, στην τιμωρία του Ιππολύτου και στην εκδικητική πρόθεση της Άρτεμις, να ανταποδώσει για το θάνατο του Ιππολύτου σκοτώνοντας κάποιον αγαπημένο θνητό της Αφροδίτης (1420-2).

---

<sup>56</sup> Ο Charles Segal (1978: 136, 1972: 173), εστιάζοντας στην αμφιβολία του ήρωα περί της αποτελεσματικότητάς της, πιστεύει ότι πρόκειται για την πρώτη κατάρα από τις τρεις (βλ. επ. Barrett 1964: 334).

Υπό τα δεδομένα αυτά το ρήμα *κτενεῖ* ακούγεται παράδοξο να έχει ως υποκείμενο το Θησέα, εφόσον εκτελεστής της επιθυμίας της Αφροδίτης είναι ο ίδιος ο θαλασσινός βασιλιάς Ποσειδώνας (*πόντιος ἄναξ Ποσειδῶν* 44-5), αυτός που φανερώνει τον ταύρο και εξαγριώνει τις φοράδες του Ιππολύτου. Όπως όμως ομολογεί ο Ιππόλυτος και συνηγορεί ο Θησέας αναγνωρίζοντας την *ἄτη* (1289, 1406, 1414), που τον είχε καταλάβει, ακόμη και αν δεν υπήρχε η κατάρα ή δεν είχε εισακουστεί από τον Ποσειδώνα, ο Θησέας θα είχε σκοτώσει τον Ιππόλυτο, εξαιτίας της οργής του (1411-4).<sup>57</sup> Για το λόγο αυτό η Άρτεμη στην Έξοδο καταφέρεται εναντίον του Θησέα ως δράστη του θανάτου του Ιππολύτου (1324).<sup>58</sup>

Σημαντικές είναι οι λέξεις *γέρας* και *μάταιον*, που χαρακτηρίζουν τις κατάρες. Ως *γέρας* είχε χαρακτηρίσει ο ίδιος ο Ιππόλυτος το προνόμιο, που έχει δοθεί από την Άρτεμη, μόνος αυτός από τους θνητούς να επικοινωνεί και να συναναστρέφεται τη θεά, να συνομιλεί μαζί της και να ακούει τη φωνή της (84-6). Τόσο το αποκλειστικό αυτό προνόμιο του Ιππολύτου, όσο και οι κατάρες του Θησέα είναι δυο θεϊκά δώρα, τα οποία εμπεριέχουν αμφότερα την έννοια της επικοινωνίας. Το *γέρας* του Ιππολύτου είναι γενικότερο και καθολικότερο ως προς τον τρόπο, αόριστο ως προς το σκοπό που δίνεται, ενώ αιτιολογείται από την ευσέβεια και τον αγνό χαρακτήρα του. Αντίθετα, το *γέρας* του Θησέα είναι ειδικότερο και οφείλεται στη θεϊκή καταγωγή, ενώ υπόκειται στον περιορισμό που προσδίδει το *μάταιον* και ο σκοπός να χρησιμοποιηθούν εναντίον εχθρών.

---

<sup>57</sup> Η Justina Gregory (2009) διερευνά το ενδιαφέρον ερώτημα της διπλής τιμωρίας, της κατάρας και της εξορίας.

<sup>58</sup> Η δυνητική υπόθεση του Ιππολύτου δηλώνει ένα τρίτο εναλλακτικό τρόπο τιμωρίας του, την άμεση θανατική καταδίκη. Ο ίδιος ο Ιππόλυτος μέμφεται ως δράστη τις φοράδες, που είχε ο ίδιος εκθρέψει (*κατὰ δ' ἔκτεινας* 1355-7), ενώ οι κατάρες αναφέρονται ως η αιτία (1348-9, 1378, 1411).



Η κατάρα είχε δοθεί για να χρησιμοποιηθεί *μηδὲν μάταιον ἔς τρίς* (46), τρεις φορές δηλαδή και όχι ανώφελα. Το *μάταιος* συναντάται δύο φορές ως επίθετο (42, 1012) στον *Ιππόλυτο* και μια φορά ως επίρρημα (*μάταια* 119).<sup>59</sup> Μόνο την πρώτη φορά προσδιορίζει ποιοτικά το δώρο του Ποσειδώνα: ο Θησέας μπορεί να ευχηθεί τρεις φορές κάτι που θα τελεσφορήσει. Η εσφαλμένη κρίση, να επικαλεστεί δηλαδή τη σίγουρη κατάρα εναντίον του Ιππολύτου και να τον σκοτώσει (*ἔς παῖδα τὸν σὸν* 1317, *ἀρὰς ἐφήκας παιδὶ καὶ κατέκτανες* 1324), αποδεικνύει την απερίσκεψία του, η οποία οφείλεται ίσως στην υφέρπουσα διάδραση της Αφροδίτης, για την οποία ο ήρωας είναι ο αντιμαχόμενος νέος (*πολέμιος νεανίας* 43), επομένως ο *ἐχθρῶν τις* (1317). Κατά κύριο λόγο όμως οφείλεται στην ψευδή κατηγορία της Φαίδρας, η οποία ἔδρασε μεν υπό την επήρεια της Αφροδίτης, αλλά ήταν δικό της ἔγρημα η επιστολή (716): οφείλεται όμως και στον ίδιο τον Θησέα, όπως αποκαλύπτει η ίδια η Ἄρτεμη (1334-7). Επομένως, οι τραγικοί ήρωες στον *Ιππόλυτο* έχουν την ελευθερία και την ευθύνη των πράξεων τους, ασχέτως αν πολλές φορές φαινομενικά κατευθύνονται από τους θεούς εξαιτίας θεϊκής ἄτης.

Στην εσπευσμένη και αλόγιστη πράξη του Θησέα διακρίνεται η θεϊκή ἄτη, η οποία γεννά την παραφροσύνη και οδηγεί στην οργή τον ήρωα:

---

<sup>59</sup> Οι δύο άλλες περιπτώσεις προσδιορίζουν η πρώτη τη συμπεριφορά του Ιππολύτου απέναντι στην Αφροδίτη, η δεύτερη τη δυνητική αιτιολόγηση της απίθανης περίπτωσης να ἔπραξε όσα του καταλογίζει η Φαίδρα, για να σφετεριστεί τη θέση και να ιδιοποιηθεί την παρουσία του Θησέα. Σε όλες τις περιπτώσεις η καταλληλότερη λέξη με την οποία θα μπορούσε να μεταφραστεί είναι το «απερίσκεπτος». Ο Halleran (1995: 67, 71, 119) μεταφράζει το *μάταιον* (46) ως «in vain», το *μάταια* (119) ως «rashly», ενώ το *μάταιος* (1012), όπως και ο Barrett (Barrett 1964: 352), ως «fool». Νομίζω ότι το επίθετο «απερίσκεπτος» θα απέδιδε πληρέστατα τη σημασία της λέξης και στις τρεις περιπτώσεις, το οποίο άλλωστε προκύπτει και από το πνεύμα των λόγων της Ἄρτεμης (1321-4): πρβλ. Αισχύλ. Πρ. 329, Αγ. 1662, Επ. Θή. 438, Εὐμ. 336, Ίκ. 762 (LSJ).

*ΙΠ. ὦ δῶρα πατρός σου Ποσειδῶνος πικρά.*

*ΘΗ. ὡς μήποτ' ἔλθειν ὄφελ' ἐς τοῦμόν στόμα.*

*ΙΠ. τί δ'; ἔκτανές τ' ἄν μ', ὡς τότ' ἦσθ' ὠργισμένος.*

*ΘΗ. δόξης γὰρ ἤμεν πρὸς θεῶν ἐσφαλμένοι.*

*ΙΠ. φεῦ·*

*εἶθ' ἦν ἀραῖον δαίμοσιν βροτῶν γένος. (Ευρ. Ιππ. 1411-5)*

Οι δύο τελευταίοι στίχοι του παραπάνω χωρίου αναφέρονται σε αυτή ακριβώς την παρέμβαση των θεϊκών δυνάμεων στον αποπροσανατολισμό της ανθρώπινης σκέψης. Ο Θησέας σφάλλει εξαιτίας των καταστροφικών προθέσεων των θεών και για το λόγο αυτό τους μέμφεται. Πρόκειται για μια έκρηξη οργής (*ὠργισμένος*), όπως αυτήν κατά το διαπληκτισμό του με τον Ιππόλυτο στο τρίτο Επεισόδιο (900, 1039), την οποία εκ των υστέρων τιθασεύει η Άρτεμη.

Αιτία όμως της απερισκεψίας του Θησέα αποτελεί η προβληματική επικοινωνία με τους θεούς, η οποία οφείλεται στην απροθυμία να τους συμβουλευτεί και κυρίως στην ανικανότητα να προσλάβει και να ερμηνεύσει τα θεϊκά μηνύματα και τις συμβουλές ή προτροπές των θνητών, του Χορού και του Αγγελιαφόρου (891-2, 1036-7, 1249-54). Ενώ πράγματι, οι ομολογίες μαρτύρων θα ήταν η αμεσότερη πηγή για τη διερεύνηση της αλήθειας, ο ήρωας δεν τις αναζητά και ο Χορός, αυτόπτης μάρτυρας των γεγονότων, ψεύδεται απέναντι στο Θησέα (804-5) παραμένοντας πιστός στον όρκο του στη Φαίδρα (713-4). Από την άλλη, ο όρκος του Ιππολύτου στην Τροφό δεσμεύει τον ήρωα να μην φανερώσει την αλήθεια, την οποία είναι αμφίβολο αν ο Θησέας ήταν πρόθυμος να αποδεχτεί. Η προσφυγή στους θεούς θα ήταν ίσως η αμέσως προσφορότερη λύση, εφόσον η λογική, οι μαρτυρίες ή τα τεκμήρια αδυνατούσαν να αποδείξουν την αλήθεια των λόγων της Φαίδρας και του Ιππολύτου. Άλλωστε, μια πιθανή επίκληση στους θεούς, πριν

την εκτόξευση της κατάρας, ακόμη και αν έμενε αναπάντητη, θα σκιαγραφούσε ένα συμπαθέστερο Θησέα και όχι έναν *κακὸν* (1316, 1320) στα μάτια θεών και ανθρώπων. Ο Θησέας όμως εκφέρει την κατάρα εναντίον του Ιππολύτου και αποφασίζει την εξορία του (893), πριν ακόμη τον συναντήσει και δεχτεί τα πιστά, τα λογικά επιχειρήματα (993-1020) και τους όρκους του (1025-31) ή προτού συμβουλευτεί τους θεούς και ανακρίνει τους πιθανούς μάρτυρες. Ο Barrett υποστηρίζει ότι ο Ευριπίδης αλλάζει τη σειρά των γεγονότων σε σχέση με την πρώτη εκδοχή του δράματος και αποδεσμεύει το ζήτημα της κατάρας από τον αγώνα λόγων της επόμενης σκηνής, στον οποίο επικεντρώνεται στην ποινή της εξορίας.<sup>60</sup> Ο Michael Lloyd θεωρεί ότι με τη σπουδή του Θησέα να εκστομίσει την κατάρα, ο Ευριπίδης επιθυμεί να δώσει έμφαση στη ματαιότητα της διαμάχης, εφόσον ο Ιππόλυτος θα σκοτωθεί, ακόμη και αν πείσει τον πατέρα του για την αθωότητά του.<sup>61</sup>

Στην ηθική, θεολογική, πολιτική, κοινωνική και οικογενειακή κρίση που βιώνει ο Θησέας αρνείται να καταφύγει σε μάντεις και οιωνοσκόπους, να συμβουλευτεί δηλαδή έμμεσα τους θεούς, πριν εκστομίσει την κατάρα ή εξορίσει τον Ιππόλυτο, ειρωνευόμενος μάλιστα την πρακτική αυτή (1058-9). Στο δράμα είναι συνήθης η εχθρική στάση των ηρώων απέναντι στους μάντεις, όταν οι μαντείες, οι χρησμοί και οι οιωνοί, με άλλα λόγια τα θεϊκά μηνύματα, έρχονται σε σύγκρουση με την εξουσία ή αμφισβήτησή της. Η Λουκία Αθανασάκη στις προλογικές παρατηρήσεις της για τη μαντεία και την πολιτική στους *Πέρσες* του Αισχύλου σημειώνει: «ο μαντικός λόγος αποκτά εκ των πραγμάτων πολιτική διάσταση, όταν ο μάντις καλείται να ερμηνεύσει θεϊκά μηνύματα που αφορούν στην τύχη, όχι μεμονωμένων ατόμων, αλλά ενός κοινωνικού συνόλου. Στις περιπτώσεις αυτές ο μαντικός λόγος είτε υποκαθιστά τον πολιτικό λόγο [...] είτε έρχεται σε σύγκρουση

---

<sup>60</sup> Barrett 1964: 41.

<sup>61</sup> Lloyd 1992: 44.

μαζί του με την απόρριψη των μαντικών ρήσεων και την πρόκριση μιας διαφορετικής ερμηνείας. Η σύγκρουση μαντικού και πολιτικού λόγου συνίσταται στην απόπειρα του πολιτικού λόγου να οικειοποιηθεί τη μαντική αυθεντία.»<sup>62</sup> Ο Θησέας βέβαια δεν έρχεται σε σύγκρουση με προφήτες για κάποιο κοινωνικό ζήτημα, αλλά απορρίπτει εκ των προτέρων τη συμβουλή τους για μια οικογενειακή του υπόθεση, δεν προσπαθεί να οικειοποιηθεί τη μαντική αυθεντία, αλλά την αμφισβητεί και την ειρωνεύεται (1059).

Πιθανότατα η καταφυγή στους θεούς στη συγκεκριμένη περίπτωση αποτελεί απειλή για την «τυραννική» αυθεντία του Θησέα, η οποία συνοδεύεται από την κρίση στον οίκο του με την αυτοκτονία της Φαίδρας, όπως συμβαίνει άλλωστε στον *Οιδίποδα Τύραννο* για τον ομώνυμο ήρωα, την *Αντιγόνη* για τον Κρέοντα, τις *Βάκχες* για τον Πενθέα.<sup>63</sup> Ο φόβος της πολιτικής ανατροπής εκφράζεται έμμεσα ως ιδιοποίηση των δικαιωμάτων των

---

<sup>62</sup> Αθανασάκη 1996: 79.

<sup>63</sup> Ο Οιδίποδας αναζητώντας λύση στην κοινωνική και πολιτική κρίση που ταλαιπωρεί τη Θήβα, στέλνει τον Κρέοντα στους Δελφούς για να συμβουλευτεί τον Απόλλωνα (Σοφ. *Ο.Τ.* 69-72) και απευθύνεται στον Τειρεσία, για να ερμηνεύσει προφανώς τα λόγια του Φοίβου (*Ο.Τ.* 287-9· πρβλ. *Ο.Τ.* 285-6: *παρ' οὗ τις ἄν / σκοπῶν τὰδ', ὠνάξ, ἐκμάθοι σαφέστατα*). Στην *Αντιγόνη* (1091-114) ο Κρέοντας εισακούει τις μαντείες του Τειρεσία και μεταλλάσσει τη στάση του, αναγνωρίζοντας το *ἄψευδές* των θεσπισμάτων του, απειλούμενος και αυτός από μια «κοινωνική» κρίση. Ομοίως ο Πενθέας βιώνει μια αμφισβήτηση, εξαιτίας της «τυραννίας» ενός νεοεισερχόμενου θεού, ο οποίος προκαλεί πολιτική, κοινωνική και οικογενειακή αναστάτωση για τον ήρωα, την οικογένειά του και την πόλη της Θήβας γενικότερα. Την εχθρική στάση του Θεοκλύμενου βιώνει επίσης η Θεονόη στην *Ελένη* (1624 κ.ε.), παρόλο που δεν αμφισβητείται η ευστοχία των χρησμών της. Η Bushnell (1988) διερευνά τις παραπάνω περιπτώσεις εντοπίζοντας μάλιστα το πρότυπό τους στον Όμηρο: ο Έκτορας αμφισβητεί την ερμηνεία του Πολυδάμαντα (*Ομ. Ίλ.* 12.237-43) για τον οϊωνό που εμφανίζεται στον ουρανό (*Ίλ.* 12.219-27), έναν αετό να έχει αρπάξει με τα νύχια του ένα ζωντανό φίδι, το οποίο αφήνει να πέσει από ψηλά, προτού το πάει στη φωλιά του. Παρόλο που στο

γνησίων απογόνων από ένα νόθο (962-3), κυρίως όμως, όταν ο Ιππόλυτος κάνει ευθέως λόγο για το φόβο σφετερισμού της εξουσίας από τους τυράννους, αφήνοντας μάλιστα ένα ειρωνικό σχόλιο για την έλλειψη σωφροσύνης των μοναρχών (1010-5). Η Rebecca Bushnell παρατηρεί σχετικά ότι «in tragedy the hero's trial of the prophet commonly occurs in the context of a political rebellion or crisis in city or state. The threat to the gods' tyranny is associated with political instability or a challenge to a current government».<sup>64</sup>

Ο ενδόμυχος φόβος του ήρωα για πιθανή αμφισβήτηση της αυθεντίας του έρχεται σε αντίθεση με την αποδοχή της θεϊκής καταγωγής και του πατρικού δώρου. Ο Θησέας, δεχόμενος το δώρο του Ποσειδώνα και τη συγγένεια, αλλά απορρίπτοντας την επικοινωνία σε τέτοιες κρίσιμες στιγμές προκαλεί στους θεατές την αίσθηση μιας αντιφατικής ειρωνείας, όμοια με αυτή του Ίωνα στο φερόνυμο δράμα, ο οποίος, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Bushnell «kills *οἰοῖται* in the service of the god of prophecy».<sup>65</sup>

Η δεύτερη αναφορά στο θέμα της κατάρας γίνεται κατά την εκφορά της από το Θησέα. Ο Θησέας επιδιώκει στην περίπτωση αυτή την άμεση επικοινωνία με το θεό.

ἀλλ', ὦ πάτερ Πόσειδον, ἄς ἐμοί ποτε  
 ἀράς ὑπέσχου τρεῖς, μιᾷ κατέργασαι  
 τούτων ἐμὸν παῖδ', ἡμέραν δὲ μὴ φύγοι  
 τήνδ', εἶπερ ἡμῖν ὄπασας σαφεῖς ἀράς.  
 ΧΟ. ἄναξ, ἀπέυχου ταῦτα πρὸς θεῶν πάλιν,  
 γνώσηι γὰρ αὖθις ἀμπλακῶν· ἐμοὶ πιθοῦ.

---

τέλος οι ήρωες υποχωρούν, αντιλαμβάνονται εν μέσω κρίσεων ως απειλή για την εξουσία τους τα θεϊκά σημάδια και μηνύματα.

<sup>64</sup> Bushnell 1988: 6.

<sup>65</sup> Bushnell 1988: 127.

ΘΗ. οὐκ ἔστι. καὶ πρὸς γ' ἐξελῶ σφε τῆσδε γῆς,  
 δυοῖν δὲ μοίραιν θατέραι πεπλήξεται·  
 ἢ γὰρ Ποσειδῶν αὐτὸν εἰς Αἴδου δόμους  
 θανόντα πέμψει τὰς ἐμὰς ἀράς σέβων  
 ἢ τῆσδε χώρας ἐκπεσὼν ἀλώμενος  
 ξένην ἐπ' αἴαν λυπρὸν ἀντλήσει βίον. (Ευρ. Ἰππ. 887-98)

Όπως ο ήρωας αμφιταλαντεύεται ως προς τη συγγένειά του με τον Ποσειδώνα, είναι αβέβαιος και για την προθυμία του θεού να εκπληρώσει την κατάρα. Η αβεβαιότητα αυτή εκφράζεται με την υποθετική διατύπωση «αν πράγματι μου έδωσες σαφεῖς κατάρες» (εἴπερ ἡμῖν ὠπασας σαφεῖς ἀράς 890), με την οποία ο Θησέας ολοκληρώνει την επίκλησή του. Ο προσδιορισμός σαφεῖς είναι αόριστος νοηματικά· ο Barrett ερμηνεύει ως «αξιόπιστες»,<sup>66</sup> ενώ ο Halleran επιλέγει τη συνηθέστερη ερμηνεία του επιθέτου ως «βέβαιες» (sure).<sup>67</sup> Ωστόσο, ενώ στις περισσότερες περιπτώσεις στον Ευριπίδη η λέξη λαμβάνει τη σημασία του «βέβαιος», «ευδιάκριτος», «ξεκάθαρος»,<sup>68</sup> στο στίχο 386 συναντάμε τη φράση εἰ δ' ὁ καιρὸς ἦν σαφής, στην οποία το επίθετο μπορεί να αποδοθεί ως «κατάλληλος». Πιθανότατα ο Ευριπίδης δίνει αυτή τη σημασία στο επίθετο, προσδιορίζοντας τις κατάρες ως αρμόζουσες σε εχθρούς ή εύστοχες, όπως προκύπτει από τον κατηγορητήριο λόγο της Ἄρτεμης, η οποία αναφέρεται επίσης, σε σαφεῖς ἀράς:

ἄρ' οἴσθα πατρὸς τρεῖς ἀράς ἔχων σαφεῖς;  
 ὧν τὴν μίαν παρεῖλες, ὦ κάκιστε σύ,  
 ἐς παῖδα τὸν σόν, ἐξὸν εἰς ἐχθρῶν τινα.

<sup>66</sup> Όπως σημειώνει ο Barrett (1964: 224): «in *Hipp.* σαφής is 'reliable' at 890 and 1315 (ἀραί), 926 (τεκμήριον), 972 (μάρτυς) (in each case 'clear' would be absurd)».

<sup>67</sup> Halleran 1995: 112 & 134.

<sup>68</sup> LSJ.

πατήρ μὲν οὖν σοι πόντιος φρονῶν καλῶς  
 ἔδωχ' ὅσονπερ χρῆν, ἐπέιπερ ἤνεσεν·  
 σὺ δ' ἔν τ' ἐκείνῳ κὰν ἐμοὶ φαίνῃ κακός. (Εὐρ. Ἴππ. 1315-20)

Αν οι κατάρες δόθηκαν ως κατάλληλα όπλα εναντίον των εχθρών, ο Θησέας παρεκβαίνει από τον πρωταρχικό σκοπό τους, εξαιτίας της αδυναμίας του να τον κατανοήσει, ώστε ένα δώρο ωφέλιμο υπό άλλες περιστάσεις, τρέπεται σε επιβλαβές για τον κάτοχό του, όταν χρησιμοποιείται άκαιρα και με λανθασμένο σκοπό.

Στα λόγια του Θησέα (885-98) διακρίνεται ο σκεπτικισμός με τον οποίο είχε δεχτεί το γέρας του Ποσειδώνα και τη συγγένεια με το θεό, ανάλογος με την εκπεφρασμένη αμφιβολία του για τους οϊωνούς και τις μαντείες (1059). Ωστόσο, η φήμη για τη θεϊκή καταγωγή του, ήταν ευρέως διαδεδομένη και εδραιωμένη στη συνείδηση των κατοίκων της Τροϊζήνας και της Αθήνας. Ο Αγγελιαφόρος, για παράδειγμα, αναφέρεται με βεβαιότητα σε αυτήν (1167), προτού μάλιστα ο τελευταίος επικαλεστεί τον Ποσειδώνα ως πατέρα του (1169). Ο πλεονασμός των προσωπικών αντωνυμιών (σοῦ, σὺ, σῶι 1167 & ἐμός, ἐμῶν 1169 & 1170) στο λόγο του Αγγελιαφόρου επιτονίζει ακριβώς τη συγγενική σχέση και την ευθύνη του Θησέα για το θάνατο του Ἴππολύτου. Η πρόταξη μάλιστα του επιθέτου οἰκειός, παρόλο που αναφέρεται με υπερβατό σχήμα στους ἵππους, υποδηλώνει κατά τη γνώμη μου ἔμμεσα, αλλά με εμφαντικό τρόπο, το Θησέα.

ΑΓ. οἰκειός αὐτόν ὤλεσ' ἀρμάτων ὄχος  
 ἀραί τε τοῦ σοῦ στόματος, ἄς σὺ σῶι πατρὶ  
 πόντου κρέοντι παιδὸς ἠράσω πέρι.  
 ΘΗ. ὦ θεοί, Πόσειδόν θ'· ὡς ἄρ' ἦσθ' ἐμός πατήρ  
 ὀρθῶς, ἀκούσας τῶν ἐμῶν κατευγμάτων.  
 πῶς καὶ διώλετ'; εἶπέ, τῶι τρόπῳ Δίκης

*ἔπαισεν αὐτὸν ῥόπτρον αἰσχύναντά με; (Ευρ. Ἰππ. 1166-72)*

Η πραγματοποίηση της κατάρας αποτελεί για το Θησέα απάντηση του Ποσειδώνα, με τον οποίο όμως, σε αντίθεση με την εκδοχή του Βακχυλίδη, ο ήρωας φαίνεται να έρχεται πρώτη φορά σε επικοινωνία. Αν ο Ευριπίδης αποσιωπά οποιαδήποτε παρελθοντική επικοινωνία του ήρωα με τον Ποσειδώνα, πιθανότατα η συγγένεια να είχε φανερωθεί και οι κατάρες να είχαν δοθεί μέσω προφητείας ή χρησμού από κάποιο μαντείο. Κατά συνέπεια η αμφισβήτηση του ήρωα για τη συγγένεια και τις κατάρες σχετίζεται με το γενικότερο σκεπτικισμό του απέναντι σε χρησμούς και οιωνοσκοπίες (1057-9). Για μια τέτοια εκδοχή αφήνει υπόνοιες η αναφορά του Ιππολύτου σε άδικους χρησμούς, όχι κατάρες, που δόθηκαν σε άδικο πατέρα:

*δύστηνος ἐγώ, πατὴρ ἐξ ἀδίκου*

*χρησμοῖς ἀδίκους διελυμάνθην. (Ευρ. Ἰππ. 1348-9)*

Η κατάρα στον *Ιππόλυτο*, ως τρόπος επικοινωνίας με τους θεούς, αποκτά υποχρεωτικό χαρακτήρα για τον Ποσειδώνα. Αφενός είναι η δέσμευση προς το Θησέα, την οποία πρέπει να τηρήσει ο θεός. Η αθέτηση της υπόσχησης θα καθιστούσε αφερέγγυο το θεό, όπως θα φαινόταν άδικος και ασεβής ο Ιππόλυτος, αν παράβαινε τον όρκο του στην Τροφό. Αυτή τη σημασία λαμβάνει το *φρονῶν καλῶς* (1318), το οποίο ο Halleran μεταφράζει «being well disposed towards you». <sup>69</sup> Ο Barrett θεωρεί ότι η αξιολόγηση της Ἄρτεμης προβάλλει την αντίθεση ανάμεσα στην ορθή κρίση του Ποσειδώνα και τη λανθασμένη του Θησέα. Τοποθετημένη όμως η φράση στο τέλος του στίχου 1318 φαίνεται να αναφέρεται συνάμα και στις δύο προτάσεις που ακολουθούν στον επόμενο στίχο:

<sup>69</sup> Halleran 1995: 135, ομοίως και Barrett 1964: 400.



*ἔδωχ' ὅσονπερ χρῆν, ἐπέιπερ ἦινεσεν.* (Ευρ. *Ιππ.* 1319)

Η ορθότητα της απόφασης του Ποσειδώνα να εκτελέσει την κατάρα παρουσιάζεται ως αναγκαιότητα να συνεργήσει στην τιμωρία του Ιππολύτου. Ο θεός πράττει παρά τη θέλησή του, μένοντας συνεπής στην υπόσχεσή του, πιθανότατα εξαιτίας κάποιου θεϊκού νόμου, όπως αυτού στον οποίο η Αρτεμη υποτάσσει τη θέλησή της να σώσει τον Ιππόλυτο (1328-31), υποχωρώντας στις προθέσεις της Αφροδίτης.

Στην κατάρα του Θησέα εναντίον του Ιππολύτου (887-90) ο Ποσειδώνας ανταποκρίνεται με το θαύμα που συντελείται στην ακτή και μεταφέρεται στη σκηνή με την αγγελική ρήση. Πρόκειται για ένα κρείσσον θέαμα (1217), το οποίο λαμβάνει χώρα αμέσως μετά τη φυγή του Ιππολύτου και της συνοδείας του από το χώρο της Τροιζήνας με την είσοδό τους σε ένα ερημικό τόπο. Στην περιγραφή του θεάματος κυρίαρχο ρόλο κατέχουν οι αισθήσεις της ακοής και της όρασης, οι οποίες ζωντανεύουν την ποιητική εικονοπλασία στη φαντασία των θεατών και μεταφέρουν τα συναισθήματα των παρισταμένων.

Η έκταση και η διάρκεια της παρέμβασης του Ποσειδώνα, περιορίζονται σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο. Η αρχική αναταραχή της φύσης προϋδεάζει για τη θεϊκή παρουσία, καθώς η προϋπάρχουσα ηρεμία του τοπίου εξαιτίας της αναφερόμενης ερημίας διακόπτεται από τον υπερφυσικό ήχο, που τρομάζει ανθρώπους και ζώα, και το κύμα, το οποίο περικλείει το χώρο και απομονώνει τον ήρωα και τη συνοδεία του. Ακολουθεί η ανάδυση του τούρτου από τη θάλασσα, που κορυφώνει το αίσθημα φόβου των παρευρισκόμενων και κυρίως των αλόγων, τα οποία οδηγούν στο θάνατο τον ήρωα. Ο Αγγελιαφόρος μεταφέρει με γλαφυρό τρόπο την πρόσληψη του θεάματος από τον ίδιο και τους υπολοίπους παρισταμένους. Για την περι-

γραφή του θαύματος χρησιμοποιείται το πρώτο πληθυντικό πρόσωπο, προκειμένου το θέαμα να αποδοθεί ως μια συλλογική εμπειρία – κατά την άποψή μου – επικοινωνίας με το θεό, αλλά και ένα θέαμα μεγαλύτερο (κρεῖσσον) από αυτό που μπορεί να αντέξει η ανθρώπινη όραση:

ἐπεὶ δ' ἔρημον χῶρον εἰσεβάλλομεν,  
 ἀκτὴ τις ἔστι τοῦπέκεινα τῆσδε γῆς  
 πρὸς πόντον ἤδη κειμένη Σαρωνικόν.  
 ἔνθεν τις ἠχὼ χθόνιος, ὡς βροντὴ Διός,  
 βαρὺν βρόμον μεθῆκε, φρικώδη κλύειν·  
 ὀρθὸν δὲ κρᾶτ' ἔστησαν οὐς τ' ἐς οὐρανὸν  
 ἵπποι, παρ' ἡμῖν δ' ἦν φόβος νεανικὸς  
 πόθεν ποτ' εἶη φθόγγος. ἐς δ' ἀλιρρόθους  
 ἀκτὰς ἀποβλέψαντες ἱερὸν εἶδομεν  
 κῦμ' οὐρανῶι στηρίζον, ὥστ' ἀφηιρέθη  
 Σκίρωνος ἀκτὰς ὄμμα τοῦμὸν εἰσορᾶν,  
 ἔκρυπτε δ' Ἴσθμὸν καὶ πέτραν Ἀσκληπιοῦ.  
 κάπειτ' ἀνοιδῆσάν τε καὶ πέριξ ἀφρὸν  
 πολὺν καχλάζον ποντίωι φυσῆματι  
 χωρεῖ πρὸς ἀκτὰς οὐ τέθριππος ἦν ὄχος.  
 αὐτῶι δὲ σὺν κλύδωνι καὶ τρικυμῖαι  
 κῦμ' ἐξέθηκε ταῦρον, ἄγριον τέρας·  
 οὐ πᾶσα μὲν χθῶν φθέγματος πληρουμένη  
 φρικῶδες ἀντεφθέγγετ', εἰσορῶσι δὲ  
 κρεῖσσον θέαμα δεργμάτων ἐφαίνετο. (Εὐρ. Ἴππ. 1198-1217)

Το τοπίο περιγράφεται ως ένα ερημικό μέρος απέναντι από την ακτή της Τροιζήνας και εντός του Σαρωνικού κόλπου.<sup>70</sup> Αποτελεί ένα χωρικό μεταίχμιο μεταξύ στεριάς και θάλασσας, ανάμεσα στα όρια της Τροιζήνας και του γειτονικού Άργους. Στην πραγματικότητα είναι ένας ανοικτός χώρος, όμως το παράδοξο είναι ότι «περικλείεται» από το πελώριο κύμα, περιορίζοντας το οπτικό πεδίο των παρισταμένων, αλλά συνάμα αποκρύπτει το χώρο από τις όμορες περιοχές. Η ερημία του μέρους, όπου ο ήρωας μπλέκεται στα ηνία των αλόγων του (1237), ανακαλεί στη σκέψη την ερημία του *ἀκηράτου λειμῶνος*, στον οποίο έπλεξε το στεφάνι (73), εξαιτίας κυρίως του άβατου χαρακτήρα του.

Ο θόρυβος που προηγήθηκε της εμφάνισης του ταύρου, αποδίδεται με μια πληθώρα λέξεων (*ήχῳ βροντῆ, βαρὺν βρόμον φρικῶδη κλύειν, ἔστησαν οὖς, φθόγγος*), οι οποίες μεταφέρουν την έντασή του, όπως επίσης τις αντιδράσεις και τα συναισθήματα των συντρόφων του ήρωα (*φόβος νεανικός*).<sup>71</sup> Η ανάδυση του κύματος, που συνόδευε ή ακολούθησε τον ήχο, περιορίζει τον οπτικό ορίζοντα των παρισταμένων, παρόλο που η αφήγηση επικεντρώνεται στο βλέμμα τους. Οι ρηματικοί τύποι αποδίδουν ένα κλιμακούμενο περιορισμό του οπτικού πεδίου: *ἀποβλέψαντες* (κοιτώντας στον ορίζοντα προς το μέρος του ήχου), *εἶδομεν* (επικέντρωση του βλέμματος στο

<sup>70</sup> Ο Πausανίας (Ελλ. Περ. 2.32.10) αναφέρει ότι οι Τροιζήνιοι θεωρούσαν ως μέρος του ατυχήματος το σημείο, όπου ήταν φυτρωμένη αγριελιά (*στρεπτός κότινος*) στην ακτή της Ψιφαίας, στα κλαδιά της οποίας μπλέχτηκαν τα ηνία του Ιππολύτου, με αποτέλεσμα την ανατροπή του οχήματός του. Ο Barrett (1964: 382-4) εντοπίζει το μέρος του τραυματισμού ανάμεσα στην παραλιακή περιοχή ανάμεσα στην Επίδαυρο και την Τροιζήνα, αφήνοντας όμως αρκετά προβλήματα αναπάντητα, όπως το κρύψιμο από τον ορίζοντα του ούτως ή άλλως αθέατου Ισθμού.

<sup>71</sup> Η παρήχηση μάλιστα των βήτα & ρο στα δυο ημιστίχια των στίχων 1201-2 (*βροντῆ Διός, βαρὺν βρόμον*), αποτελεί σαφή προσπάθεια του Ευριπίδη να αποδώσει ακουστικά τον ήχο.

κύμα), ἀφηιρέθη ὄμμα εἰσορᾶν (ἀπόκρυψη μακρινῶν ακτῶν), ἔκρυπτε (ἀπόκρυψη των κοντινῶν σημείων). Ο θόρυβος και το κύμα εκτείνονται και καλύπτουν το χώρο, ως προμηνύοντα σημάδια του θαυμαστού γεγονότος, το οποίο θα εκτυλιχθεί ενώπιον τους. Οι λέξεις ακοῆς συμπλέκονται με τις λέξεις που αναφέρονται στην ὄραση (1215-7), ενώ η παρήχηση των δασέων φθόγγων μεταφέρει ηχομιμητικά τον φοβερό ήχο (φθέγματος φρικῶδες ἀντεφθέγγετ'), σαν παφλασμό κυμάτων ή φύσημα αέρα.

Η περιγραφή προϋδεάζει για θεϊκή επιφάνεια. Όπως σημειώνει η Γεωργία Πετρίδου: «Almost all the forms of epiphanies are, for instance, accompanied by similar concomitant *sēmeia*, of which light in some form seems to be the most persistent, and they all cause their perceiver to experience similar feelings such as awe, astonishment, terror, surprise, reverential fear, and so on».<sup>72</sup> Το θεϊκό στοιχείο βέβαια κατά τον τραυματισμό του Ιππολύτου λαμβάνει ιδιαίτερη μορφή, ενώ η παρουσία του θεού δεν μπορεί να θεωρηθεί αυτοπρόσωπη. Ωστόσο ο Ευριπίδης περιγράφει το κρεῖσσον θέαμα σε συνθήκες θεϊκής επιφάνειας, ώστε να εκληφθεί ως απάντηση του Ποσειδώνα στην επίκληση του Θησέα (887-90). Ο ταύρος αναδύεται μάλιστα από τη θάλασσα, από το μέρος που εκμηδενίζεται η δύναμη της Ἄρτεμης και κυριαρχεί τόσο ο Ποσειδώνας, όσο και η Αφροδίτη, η οποία αναφερόμενη κυρίως ως Κύπριδα, λαμβάνει τη θαλασσινή μορφή της.<sup>73</sup> Από τους παρισταμένους γίνεται αντιληπτή η θεϊκή προέλευση ὧσων συμβαίνουν στην ακτή, ενώ ο Αγγελιαφόρος κάνει λόγο για ἱερὸν κῦμα (1206-7) και ἠχῶ ὡς βροντὴ Διός (1201).

<sup>72</sup> Petridou 2015: 105. Περιγραφή θαύματος με συμμετοχή της φύσης και των παρόμοιων συναισθημάτων των παρισταμένων συναντάται στις *Βάκχες* (1082-7) του Ευριπίδη, το οποίο προετοιμάζει για την επιφάνεια του Διονύσου.

<sup>73</sup> Segal 1965: 142 κ.ε..

Ενδιαφέρον είναι το επίθετο *κρείσσον* που προσδιορίζει το θέαμα χαρακτηρίζοντας τη δυναμική του, ως θέαμα ισχυρότερο από αυτό που μπορεί να αντέξει η ανθρώπινη όραση, όπως σημειώθηκε παραπάνω. Είναι από τις περιπτώσεις που το ουσιαστικό θέαμα συνοδεύεται από ένα επίθετο με θετική σημασία, παρά τον αρνητικό χαρακτήρα και τις συνέπειες του ίδιου του γεγονότος. Σε σύγκριση μάλιστα με περιπτώσεις άλλων θεαμάτων στο δράμα, στον *Ιππόλυτο* αποκτά συνάμα μια ποιοτική διαφοροποίηση, καθώς προκαλεί θαυμασμό στους παρισταμένους.<sup>74</sup> Ο Barrett ερμηνεύει το *κρείσσον* ως ανυπόφορο, πολύ δυνατό, για την όραση.<sup>75</sup> Πράγματι, ο συγκριτικός βαθμός του επιθέτου *ἀγαθός* φανερώνει την υπεροχή ως προς την ισχύ και τη δύναμη, και για αυτό ακριβώς το λόγο είναι δύσκολο να υπομείνει κάποιος τη θέασή του. Δεν είναι όμως *δυσθέατον*, αλλά *ἀξιοθέατον*, όπως ένα θέαμα που παρόλη τη σφοδρότητά του και τον φόβο που προκαλεί, κεντρίζει την προσοχή, ώστε οι σύντροφοι του Ιππολύτου να στρέψουν και όχι να αποστρέψουν το βλέμμα τους.<sup>76</sup> Αποτέλεσμα του θεάματος αυτού είναι ο ιερός φόβος, το δέος, παρόλο που, όπως σημειώθηκε προηγουμένως, είναι αρκετά αμφίβολη η αυτοπρόσωπη θεϊκή παρουσία του Ποσειδώνα ή το ενδεχόμενο της ζωόμορφης επιφάνειάς του.<sup>77</sup>

<sup>74</sup> Στον *Αισχύλο* η εικόνα του δέσμιου Προμηθέα αποτελεί *δυσθέατον θέαμα* (*Αισχυλ. Πρ.* 69). Στον *Ευριπίδη* η λέξη *θέαμα* λαμβάνει στις περισσότερες περιπτώσεις αρνητική σημασία ως *δεινόν* (*Μή.* 1202), *λυπρόν* (*Τρ.* 1157), *πικρόν* (*Ορ.* 952), *πικρόν* (αλλά συνάμα *καλόν*) *θέαμα* (*Ικ.* 783).

<sup>75</sup> Barrett 1964: 386.

<sup>76</sup> Ο πρώτος Αγγελιαφόρος των *Βακχών* (667) περιγράφει όσα συμβαίνουν στον Κιθαιρώνα από τις *μαινάδες δεινὰ θαυμάτων τε κρείσσονα*, τα οποία δηλαδή προκαλούν το δέος και το θαυμασμό, δεν είναι ανυπόφορα, αλλά σαν πραττόμενα από θεϊκό χέρι.

<sup>77</sup> Συνήθως το ξάφνιασμα και ο ιερός φόβος συνόδευε την είσοδο και την επικείμενη παρουσία των θεών αποτυπωμένο κυρίως στις αντιδράσεις του Χορού ή γενικότερα του πλήθους (*Ευρ. Ανδρ.* 1226-30, *Ήλ.* 1233-7, *Ι.Τ.* 267-74).

Ο Αγγελιαφόρος στην περιγραφή του μεταφέρει τα συναισθήματα των παρισταμένων, αποδίδοντας λεπτομερώς την κλιμάκωση του φόβου που κυριεύει ανθρώπους και άλογα. Ο φρικιαστικός θόρυβος (*φρικώδη* 1202) και ο αντίλαλός του (*φρικῶδες ἀντεφθέγγετ' 1216*) προξενούν αρχικά «νεανικό» φόβο (*φόβος νεανικός* 1204), που προφανώς δηλώνει το συναίσθημα για κάτι το πρωτόγνωρο, το απρόσμενο και σφοδρό, δεδομένου ότι οι σύντροφοι του ήρωα ήταν συνομήλικοί του (*ήλικων* 1180).<sup>78</sup> Η εμφάνιση του τούρου επιτείνει το φόβο, ο οποίος τώρα μεταβιβάζεται και στα άλογα (*δεινός φόβος* 1218), τα οποία αρχίζουν να μαίνονται (*φόβωι ἐκμαίνων* 1229), ώστε να «αδρανήσει» ο νους των (*μαργῶσαι φρένας* 1230), να καταληφθεί δηλαδή πλήρως από μανία.<sup>79</sup>

Με το κρείσσον θέαμα ο Ποσειδώνας έρχεται σε έμμεση επικοινωνία με τον Ιππόλυτο και τους συντρόφους τους. Ο νεαρός ήρωας αντιλαμβάνεται τη θεϊκή προέλευση του θαύματος, προσλαμβάνει το μήνυμα του θεού και για το λόγο αυτό αναφωνεί αργότερα, κατά την κλινήρη μεταφορά του στη σκηνή της Εξόδου *ὦ δῶρα πατρὸς σοῦ Ποσειδῶνος πικρά* (1411), παρόλο που ο ίδιος δεν είναι παρών κατά την εκφώνηση της κατάρας (887-90), ούτε γίνεται λόγος ενώπιόν του για αυτή. Ερμηνεύει το θαύμα ως επενέργεια του Ποσειδώνα, για να πραγματοποιηθεί η βούληση της Αφροδίτης (για την οργή της οποίας επίσης, δεν έχει γίνει λόγος ενώπιόν του) και η εκπλήρωση της κατάρας του Θησέα.

Από το Θησέα η είδηση της θεϊκής τιμωρίας του Ιππολύτου εκλαμβάνεται ως δικαίωση και επιβεβαίωση της ποσειδώνιας καταγωγής του ιδίου (1169-72), όμως η περιγραφή του γεγονότος γεννά εντέλει διαφορούμενα συ-

<sup>78</sup> Craik 1998: 37.

<sup>79</sup> Πρβλ. Ευρ. Τρ. 992 (*ἐξεμαργώθης φρένας*). Στο *LSJ* το ρήμα αναφέρεται κυρίως στη μανία της μάχης.

ναισθήματα (1257-60). Ο Αγγελιαφόρος με την ελπίδα ότι ο Θησέας θα περιορίσει την οργή του εναντίον του Ιππολύτου, παρά την αυστηρότητα που είχε επιδείξει προηγουμένως (*οὐκ ὤμῳ ἔσσι* 1264), ρωτά αν επιτρέπει την επαναπατρισμό του. Ο Θησέας συναινεί και είναι ενδιαφέρουσα η αιτιολογία με την οποία αναιρεί την εξορία και ατίμωση, τις οποίες είχε επιβάλλει ως ποινές προηγουμένως (1048-50 & 1053) και τις οποίες είχε προτείνει επίσης ο Ιππόλυτος στον όρκο του (1030). Ο Θησέας εκφράζει την πρόθεση να τον ανακρίνει (*λόγοις τ' ἐλέγξω* 1267), πριν ακόμη συναντήσει (*ιδὼν ἐν ὄμμασιν* 1265) τον ἄθλιον (1261, 1395) Ιππόλυτο.

ΘΗ. κομίζετ' αὐτόν, ὡς ἰδὼν ἐν ὄμμασιν  
 λόγοις τ' ἐλέγξω δαιμόνων τε συμφοραῖς  
 τὸν τᾶμ' ἀπαρνηθέντα μὴ χρᾶναι λέχη. (Ευρ. *Ιππ.* 1265-7)

Ο Θησέας επιθυμεί να τον δει ἐν ὄμμασιν, όπως «είδε» και τα λόγια της Φαίδρας στη δέλτο (*εἶδον γραφαῖς μέλος* 879). Δεχόμενος το «μήνυμα» του Ποσειδώνα, θέλει να ελέγξει με τα ίδια του τα μάτια την αξιοπιστία των λόγων του Αγγελιαφόρου. Σκοπός του είναι προφανώς να διαπιστώσει αν και ο ίδιος ο νεαρός ήρωας έλαβε το θεϊκό μήνυμα με την τιμωρία του και να (από)δείξει την προσωπική δικαίωσή του. Η επιθυμία του να επιβεβαιώσει από το ίδιο το θύμα όσα συντελέστηκαν στην ακτή, αποτελεί στοιχείο προφανώς του χαρακτήρα του, όπως τον πλάθει ο Ευριπίδης, που συνάδει γενικότερα με την καχυποψία απέναντι στους οϊωνούς και τα σημάδια, με την πίστη του στα κατά το δοκούν εμφανή, όπως και με την αδυναμία του να επικοινωνήσει με τον οποιονδήποτε θνητό ή θεό.

Παρά τη λεπτομερή και παραστατική περιγραφή του Αγγελιαφόρου, τη συναισθηματική ένταση που προσδίδει το πρώτο πρόσωπο και την προσωπική κρίση του για τον Ιππόλυτο και εμμέσως για τη Φαίδρα, ο Θησέας αντιδρά με ψυχρότητα. Στο σύντομο διάλογο με τον Αγγελιαφόρο (1257-

67), έπειτα από τη ρήση του τελευταίου, αποτυπώνεται η αμφιταλάντευση των συναισθημάτων του: «ούτε χαίρομαι με αυτά εδώ ούτε στεναχωριέμαι με τα κακά (οὐθ' ἤδομαι τοῖσδ' οὐτ' ἐπάχθομαι κακοῖς 1360): απουσιάζει δηλαδή μία συναισθηματική έξαρση αντίστοιχη με αυτήν στην αρχή της συγκεκριμένης σκηνής (1169-70), όταν ο Αγγελιαφόρος, ανήγγειλε το χαμό του νέου (οὐκετ' ἔστιν 1162). Η συναισθηματική περιγραφή του Αγγελιαφόρου έχει καταλαγιάσει προφανώς την οργή και τον ενθουσιασμό του Θησέα για την επιβεβαίωση της θεϊκής του καταγωγής.

Κατά συνέπεια δίνονται από τον Ευριπίδη δύο διαφορετικές οπτικές ως προς το μήνυμα που απορρέει από το κρεῖσσον θέαμα. Κατά την οπτική του Θησέα το θέαμα επιβεβαιώνει τη θεϊκή καταγωγή του, εφόσον εκπληρώνεται η κατάρα. Εξαιτίας της γεννιέται έπαρση, η οποία διακρίνεται στη φράση *αἰδούμενος θεούς τ' ἐκεῖνόν θ'* (1258-9).<sup>80</sup> Θεωρώντας πλέον τον εαυτό του απόγονο του Ποσειδώνα, *αἰδεῖται θεούς τ' ἐκεῖνόν*, τον Ιππόλυτο, επειδή ακριβώς προέρχεται από τη δική του γενιά (οὐνεκ' ἔστιν ἐξ ἐμοῦ 1259), όπως *αἰδεῖται* και τους θεούς, έχοντας και ο ίδιος θεϊκή καταγωγή.

Ο Αγγελιαφόρος από την άλλη προσθέτει μια διαφορετική οπτική. Αυτόπτης μάρτυρας του γεγονότος ο ίδιος, αρνείται τις κατηγορίες εναντίον του Ιππολύτου μεμφόμενος έμμεσα τη Φαίδρα. Αναγνωρίζει ότι η τιμωρία του νεαρού ήρωα οφείλεται στην κατάρα του Θησέα και εκφράζει

<sup>80</sup> Συνήθως από τον Ευριπίδη το ρήμα *αἰδοῦμαι* χρησιμοποιείται για να προσδιορίσει την ηθική σχέση μεταξύ θνητών (Άλκ. 857, Μήδ. 349, 326, Ηρακλ. 43, 813, Ιππ. 244, 335, 1258, Εκ. 286, 515, 806, Ίων 179, 336, 977, Φοίν. 1276, Όρ. 37, 557, 682, 1048, Ι.Α. 451, 1246). Στον Όμηρο το *αἰδοῦμαι* εκφράζει την ανησυχία και το φόβο απέναντι στους θεούς (*αἰδεῖο θεούς*: Όμ. Ιλ. 24.503, Όδ. 9.269, 21.28), όπως και στον Ηρόδοτο (Ιστ. 9.7 *Δία αἰδεσθέντες*). Αντίθετα, για τον προσδιορισμό της σχέσης ανθρώπων και θεών χρησιμοποιείται κυρίως το ρήμα *σέβω* (LSJ): με τη σημασία άλλωστε του σεβασμού προς τους θεούς το χρησιμοποιεί ο Ιππόλυτος (996). Στο στίχο 1080 ο Θησέας το χρησιμοποιεί ειρωνικά για τον Ιππόλυτο: *πολλῶι γε μᾶλλον σαυτὸν ἠσκησας σέβειν*.



την πίστη του για τη θεϊκή καταγωγή του ήρωα (1167-8). Τα δύο αυτά στοιχεία αποτελούν άλλωστε πεποιθήσεις όλων των παρισταμένων στη σκηνή. Ένα τρίτο στοιχείο που γνωρίζει ο Αγγελιαφόρος, αλλά και ο Χορός είναι η αθωότητα του Ιππολύτου και η πλεκτάνη της Φαίδρας και της Τροφού. Όπως όμως δεν εισακούστηκε η παραίνεση του Χορού να συγκρατήσει την οργή του, ο Θησέας (891-2) παρακούει ομοίως την επιβεβαίωση του Αγγελιαφόρου, ότι ο Ιππόλυτος είναι αθώος και την προτροπή του να μην εμπιστεύεται τις γυναίκες:

*δοῦλος μὲν οὖν ἔγωγε σῶν δόμων, ἄναξ,  
ἀτὰρ τοσοῦτόν γ' οὐ δυνήσομαί ποτε,  
τὸν σὸν πιθέσθαι παιῖδ' ὅπως ἐστὶν κακός,  
οὐδ' εἰ γυναικῶν πᾶν κρεμασθείη γένος  
καὶ τὴν ἐν Ἴδηι γραμμάτων πλήσειέ τις  
πέυκην· ἐπεὶ νιν ἐσθλὸν ὄντ' ἐπίσταμαι. (Ευρ. Ἴππ. 1249-54).*

Η Φαίδρα κείται νεκρή μπροστά τους, καθώς ο Αγγελιαφόρος απαγγέλλει το στίχο 1252, ο οποίος αποτελεί ευθεία νύξη στην απαγχονισθείσα ηρώιδα. Ο επόμενος στίχος παραπέμπει στη δέλτο της, η οποία πιθανότατα ακόμη βρίσκεται στα χέρια του Θησέα.<sup>81</sup> Παρόλο που οι νύξεις του Αγγελιαφόρου είναι έμμεσες, αλλά σαφέστατες, ο Θησέας τις παραβλέπει, γιατί

<sup>81</sup> Ο Ευστάθιος Θεσσαλονίκης (*Παρ. εις Όμήρ. Ἰλ. 633.22 = SIL Z 169*) είναι διαφωτιστικός σχετικά με τη μορφή και το είδος της δέλτου της ηρώιδας: *Οἱ δὲ παλαιοὶ καὶ ἐν τῇ κατ' Εὐριπίδην Φαίδραι, ἔνθα μνήμη πέυκης κείται, φασὶ πέυκην ἐκεῖ ῥηθῆναι τὴν ἐν τῇ χειρὶ τῆς Φαίδρας δέλτον, τὴν κατὰ τοῦ Ἰππολύτου, ὡς ξυλίνην οὖσαν καὶ ἴσως ἐκ πέυκης διὰ τὸ τῆς γραφῆς ἐν τοιοῦτῳ ξύλῳ εὐτύπων. Πιθανότατα λοιπὸν ἡ αναφορὰ σε πέυκην ἀπὸ τοῦ Αγγελιαφόρου ἀποτελεῖ παραπομπή στη δέλτο της ηρώιδας, με την οποία ἔρχεται σε ἀντίθεση ἡ δική του ερμηνεία των γεγονότων.*

πιστεύει μόνο αυτά που ο ίδιος έχει δει και όσα είναι δεκτικός να αντικρίσει με τα μάτια του, ώστε η περιορισμένη αντίληψη των γεγονότων να μοιάζει ως συνέπεια θεϊκής *ἄτης*. Πάραυτα όμως η πραγματοποίηση της κατάρας από τον Ποσειδώνα έχει προσληφθεί ως απόδειξη για την αλήθεια των χρησμών, για τους οποίους έκανε λόγο ο Ιππόλυτος (1349), και ίσως η υποχώρηση, να επιτρέψει την επιστροφή του Ιππολύτου, αποτελεί την αρχή της μεταστροφής της στάσης του για τα θεϊκά σημάδια.

Ο ήρωας αρχίζει μάλλον να διαισθάνεται την ορθότητα της συμβουλής του Αγγελιαφόρου, να μην πιστεύει δηλαδή τις γυναίκες και τις μαρτυρίες τους, ενώ επανέρχεται στη σκέψη του η δήλωση αθωότητας του Ιππολύτου, ο οποίος εμφατικά χαρακτηρίζεται ως «αυτός που αρνήθηκε ότι πρόσβαλε τη σύζυγό μου» (ὁ ἀπαρνηθεὶς μὴ χρᾶναι λέχη 1266), χαρακτηρισμός που δύναται να ερμηνευτεί είτε ως παραπομπή από τον ποιητή στην απολογία του Ιππολύτου, την οποία ο Θησέας ξανασκέφτεται, είτε αντίθετα ως απροθυμία να προφέρει το όνομα ενός μισητού και μιαινού προσώπου. Αποτέλεσμα της αγγελικής ρήσης είναι η κορύφωση της συναισθηματικής φόρτισης του ήρωα και των θεατών, ώστε η παρέμβαση της Άρτεμης στην Εξοδο να οδηγήσει στην τελική συναισθηματική κατάρρευση. Είναι η δεύτερη φορά που ο Θησέας επιδιώκει να σταθεί ως δικαστής – την πρώτη πάνω από τη σορό της Φαίδρας – αγνοώντας όμως ότι τη δεύτερη αυτή φορά αυτός θα είναι υπόδικος στην Άρτεμη πάνω από τον ετοιμοθάνατο Ιππόλυτο. Η εμφάνιση της Άρτεμης και η είσοδος του τραυματισμένου Ιππολύτου θα ανατρέψουν τα δεδομένα και θα στρέψουν το βλέμμα του ήρωα σε νέες ατραπούς, οδηγώντας τον σε *περιπέτεια*, κατά την αριστοτελική ορολογία. Η μετάβαση από την *ἀγνοία* (τὸ μὴ εἰδέναι 1335) στη γνώση που προσδίδει η θεϊκή επιφάνεια αποτελούν το κύριο χαρακτηριστικό της Εξόδου.

### 3.3 Η επιφάνεια της Άρτεμης

Τη μονοδιάστατη και εμμοική στάση του Θησέα καταδικάζει η Άρτεμη στην Έξοδο. Η θεά προλαμβάνοντας την επιστροφή του Ιππολύτου προετοιμάζει τη ριζική μεταβολή της συναισθηματικής κατάστασης και συμπεριφοράς του Θησέα, επικοινωνώντας άμεσα πλέον μαζί του και με όσους βρίσκονται στη σκηνή. Ως προς την εικόνα που αντικρίζουν οι θεατές, πρέπει να έχουμε κατά νου ότι πιθανότατα έβλεπαν τη θεά να «ίπταται» επάνω από το άγαλμά της και ήταν ακόμη στεφανωμένο με το στέφανο από τον *ἀκήρατον λειμῶνα*. Στον Πρόλογο θα ήταν παρόμοια η εικόνα με την Αφροδίτη να παραστέκει δίπλα στο δικό της άγαλμα.<sup>82</sup>

Ο λόγος της Άρτεμης ξεκινά με δεκατρείς αναπαιστικούς δίμετρους στίχους, οι οποίοι λειτουργούν εισαγωγικά: η θεά αυτοσυστήνεται και απευθύνεται άμεσα στο Θησέα, εκφέροντας μια εκτενή επίπληξη (1286-95),

---

<sup>82</sup> Η είσοδος της θεάς πραγματοποιείται σίγουρα από κάποιο υπερυψωμένο σημείο, πιθανότατα πάνω στο οικοδόμημα της σκηνής ή κάποιον πύργο· παραμένει ωστόσο δυσεπίλυτο πρόβλημα (Barrett 1964: 395 κ.ε.), καθώς θα μπορούσε να χρησιμοποιείται ακόμη και αιώρημα (Halleran 1995: 257). Η σύγκριση με την εμφάνιση της Αφροδίτης στον Πρόλογο δεν συνεισφέρει πολλά, καθώς πιθανότατα η τελευταία να εμφανιζόταν επάνω στη σκηνή, όπως υποδηλώνει η φράση *ἔξω τῶνδε βήσομαι τόπων* (53), η οποία είναι πιο πιθανόν να λέγεται από κάποιον που βρίσκεται στο επίπεδο της ορχήστρας και θέλει να αποφύγει μια συνάντηση (Τσιτσιρίδης 2019: 138, Chourmouziades 1965: 156-7). Στην *Ηλέκτρα* όμως οι Διόσκουροι *βαίνουσιν κέλευθον* (1234 & 1237), παρόλο που σίγουρα εμφανίζονται από ψηλά, στον *Ίωνα* η Αθηνά καταφθάνει απεσταλμένη του Απόλλωνα (*ἀφικόμην* 1555, *δρόμωι σπεύσασα* 1556, *μολεῖν* 1557– *μόλημι* 1558, *πέμπει* 1559). Στην *Ανδρομάχη* η Θέτιδα *κεκίνηται* (1236) και *ἐπιβαίνει πεδίων* (1230) εισερχόμενη στη σκηνή (*ἦκω* 1232). Τέλος, στον *Ηρακλή* οι Λύσσα και Ίριδα καταφθάνουν (*ἦκομεν* 824) ως *στράτευμα* εναντίον του ήρωα (*στρατεύομεν* 825) πάνω στη στέγη του οίκου (*ὑπὲρ δόμων* 817). Η διαφορά ανάμεσα στις περιπτώσεις προαναγγελθέντων και μη θεϊκών εμφανίσεων πιθανότατα να σχετίζεται με τη χρήση της μηχανής και του λογείου της σκηνής.

η οποία προϋδεάζει για το περιεχόμενο, το σκοπό και το ύφος του λόγου της. Ακολουθεί ο κατηγορητήριος λόγος σε ιαμβικά τρίμετρα, διαιρεμένος αναλογικά σε τρία μέρη, τα οποία διαχωρίζουν οι συναισθηματικές εκρήξεις με επιφωνήματα από το Θησέα (1313, 1325), έπειτα από τις οποίες διαφοροποιείται η εστίαση ως προς τις ευθύνες για το θανάσιμο τραυματισμό του Ιππολύτου. Στο πρώτο μέρος (1283-1312) η Άρτεμη αναφέρεται στα πραγματικά γεγονότα και αποδεικνύει την αθωότητα του Ιππολύτου, αποκαλύπτοντας το ψέμα της Φαίδρας και την πλεκτάνη της Αφροδίτης. Στο δεύτερο μέρος (1313-1324) ο λόγος της εστιάζει στις ευθύνες και τα λάθη του Θησέα, δικαιολογώντας παράλληλα τη στάση του Ποσειδώνα και την αδράνεια των θεών. Στο τρίτο μέρος (1325-41) η ευθύνη μετατίθεται πλέον στη διάδραση της Αφροδίτης. Με το τέλος του λόγου της ο Χορός βλέπει τον Ιππόλυτο να οδηγείται στη σκηνή (1342).<sup>83</sup>

*ΑΡ. σὲ τὸν εὐπατρίδην Αἰγέως κέλομαι  
παῖδ' ἐπακοῦσαι·  
Λητοῦς δὲ κόρη σ' Ἄρτεμις αὐδῶ.  
Θησεῦ, τί τάλας τοῖσδε συνήδηι,  
παῖδ' οὐχ ὀσίως σὸν ἀποκτείνας  
ψεύδεσι μύθοις ἀλόχου πεισθεὶς  
ἀφανῆ; φανεράν δ' ἔσχεθες ἄτην.  
πῶς οὐχ ὑπὸ γῆς τάρταρα κρύπτεις  
δέμας αἰσχυνθεὶς,  
ἢ πτηνὸν ἄνω μεταβὰς βίοτον  
πήματος ἔξω πόδα τοῦδ' ἀνέχεις;  
ὡς ἔν γ' ἀγαθοῖς ἀνδράσιν οὐ σοὶ  
κτητὸν βίτου μέρος ἐστίν.*

---

<sup>83</sup> Hamilton 1978: 77.

ἄκουε, Θησεῦ, σῶν κακῶν κατάστασιν.  
 καίτοι προκόψω γ' οὐδέν, ἀλγυνῶ δέ σε·  
 ἀλλ' ἐς τόδ' ἦλθον, παιδὸς ἐκδειῖσαι φρένα  
 τοῦ σοῦ δικαίαν, ὡς ὑπ' εὐκλείας θάνηι,  
 καὶ σῆς γυναικὸς οἴστρον ἢ τρόπον τινὰ  
 γενναιότητα. τῆς γὰρ ἐχθίστης θεῶν  
 ἡμῖν ὅσαισι παρθένειος ἡδονὴ  
 δηχθεῖσα κέντροις παιδὸς ἠράσθη σέθεν·  
 γνώμηι δὲ νικᾶν τὴν Κύπριν πειρωμένη  
 τροφοῦ διώλετ' οὐχ ἐκοῦσα μηχαναῖς,  
 ἢ σῶι δι' ὄρκων παιδὶ σημαίνει νόσον.  
 ὁ δ', ὥσπερ οὖν δίκαιον, οὐκ ἐφέσπετο  
 λόγοισιν, οὐδ' αὖ πρὸς σέθεν κακούμενος  
 ὄρκων ἀφείλε πίστιν, εὐσεβῆς γεγώς·  
 ἢ δ' εἰς ἔλεγχον μὴ πέσει φοβουμένη  
 ψευδεῖς γραφὰς ἔγραψε καὶ διώλεσεν  
 δόλοισι σὸν παῖδ', ἀλλ' ὅμως ἔπεισέ σε.  
 ΘΗ. οἴμοι.

ΑΡ. δάκνει σε, Θησεῦ, μῦθος; ἀλλ' ἔχ' ἦσυχος,  
 τοῦνθένδ' ἀκούσας ὡς ἂν οἰμώξις πλέον.  
 ἄρ' οἴσθα πατρὸς τρεῖς ἀράς ἔχων σαφεῖς;  
 ὧν τὴν μίαν παρεῖλες, ὦ κάκιστε σύ,  
 ἐς παῖδα τὸν σόν, ἐξὸν εἰς ἐχθρῶν τινα.  
 πατὴρ μὲν οὖν σοι πόντιος φρονῶν καλῶς  
 ἔδωχ' ὅσονπερ χρῆν, ἐπεῖπερ ἦνεσεν·  
 σὺ δ' ἔν τ' ἐκείνῳ κὰν ἐμοὶ φαίνηι κακός,  
 ὅς οὔτε πίστιν οὔτε μάντεων ὄπα  
 ἔμεινας, οὐκ ἠλεγξας, οὐ χρόνῳ μακρῶι  
 σκέψιν παρέσχες, ἀλλὰ θαῖσσον ἢ σ' ἐχρῆν

ἀράς ἐφῆκας παιδὶ καὶ κατέκτανες.  
 ΘΗ. δέσποιν', ὀλοίμην. ΑΡ. δεῖν' ἔπραξας, ἀλλ' ὅμως  
 ἔτ' ἔστι καὶ σοι τῶνδε συγγνώμης τυχεῖν·  
 Κύπρις γὰρ ἤθελ' ὥστε γίγνεσθαι τάδε,  
 πληροῦσα θυμόν. Θεοῖσι δ' ᾧδ' ἔχει νόμος·  
 οὐδεὶς ἀπαντᾶν βούλεται προθυμίαι  
 τῆι τοῦ θέλοντος, ἀλλ' ἀφιστάμεσθ' ἀεὶ.  
 ἐπεὶ, σάφ' ἴσθι, Ζῆνα μὴ φοβουμένη  
 οὐκ ἂν ποτ' ἤλθον ἐς τόδ' αἰσχύνης ἐγὼ  
 ὥστ' ἄνδρα πάντων φίλτατον βροτῶν ἐμοὶ  
 θανεῖν ἐᾶσαι. τὴν δὲ σὴν ἀμαρτίαν  
 τὸ μὴ εἰδέναι μὲν πρῶτον ἐκλύει κάκης·  
 ἔπειτα δ' ἡ θανοῦσ' ἀνήλωσεν γυνή  
 λόγων ἐλέγχους, ὥστε σὴν πεῖσαι φρένα.  
 μάλιστα μὲν νυν σοὶ τάδ' ἔρρωγεν κακά,  
 λύπη δὲ κάμοί· τοὺς γὰρ εὐσεβεῖς θεοὶ  
 θνήσκοντασ οὐ χαίρουσι· τοὺς γε μὴν κακοῦς  
 αὐτοῖς τέκνοισι καὶ δόμοις ἐξόλλυμεν. (Εὐρ. Ἴππ. 1283-1341)

Με την εισαγωγική αποστροφή της η Αρτεμη απευθύνεται άμεσα στο  
 Θησεά (σε), προκειμένου να αποκαλύψει την αλήθεια και να αποδείξει  
 (έκδειξαι) την εὐκλειαν του Ιππολύτου και τη γενναιότητα της Φαίδρας. Με  
 τη διπλή επίκληση στον ήρωα (σε τὸν εὐπατρίδην Αἰγέωσ παιδ' 1282 & Θησεῦ  
 1286) ορίζει εξαρχής το επικοινωνιακό πλαίσιο: ο Θησεάς τίθεται ως ακρο-  
 ατής και υποχρεώνεται να αφουγκραστεί τα λόγια της θεάς. Η δυναμική  
 των δύο ρηματικών φράσεων (κέλομαι ἐπακοῦσαι & αὐδῶ) δηλώνει την πρό-  
 θεση της θεάς να καταστήσει την επικοινωνιακή πράξη μονολογική ρήση  
 με αποκλειστικό πομπό την ίδια και βασικό δέκτη τον ήρωα. Αυτό γίνεται  
 εμφανέστερο με τις προσταγές της θεάς προς το Θησεά να ακούσει (ἄκουε

1296) και να μείνει ήσυχος (*ἔχ' ἡσυχος* 1313), κάθε φορά που ο ήρωας διακόπτει το λόγο της με κάποια θρηνητική αντίδραση (*οἴμοι* 1313, *ὀλοίμην* 1325). Επομένως, αίρεται η απολογητική μορφή που ενδεχομένως θα έδινε η διαλογική διαδικασία, όπως αυτή στο σύντομο διάλογο με τον Ιππόλυτο που ακολουθεί (1407-15), αποκαθίσταται η επικοινωνιακή ικανότητα του ήρωα, ενώ ο λόγος της παρουσιάζεται ως τελεσίδικη (δικαστική) απόφαση, τον οποίο υποχρεώνεται να ακούσει και να δεχτεί.<sup>84</sup>

Η Αφροδίτη φρόντισε να περιορίσει ή να κατευθύνει την όραση του Θησέα κατά τρόπο που να βλέπει τα γεγονότα μονόπλευρα. Προηγουμένως ο ήρωας έβλεπε στη δέλτο *γραφαῖς μέλος φθεγγόμενον* (879-80), υποδηλώνοντας την εστίαση στην όραση, ενώ έμενε κωφός στα λόγια του Ιππολύτου και τις προτροπές του Χορού (891-2, 900, 1036-7). Η Άρτεμη πλέον αντιπαραθέτει το λόγο στην εικόνα των πραγμάτων και τις πεποιθήσεις του ίδιου του ήρωα. Ο Θησέας πλέον τρέπεται σε αποδέκτη του θεϊκού λόγου, ο οποίος εκφέρεται χωρίς υπαινιγμούς, ώστε τα μηνύματα να προσλαμβάνονται άμεσα.

Η προσφώνηση της Άρτεμης προς το Θησέα κεντρίζει την προσοχή του ήρωα: *σὲ τὸν εὐπατρίδην Αἰγέως παῖδα* (1282). Ακολουθεί η ονομαστική

---

<sup>84</sup> Οι εκφράσεις που χρησιμοποιεί η Άρτεμη αποτελούν σαφή αναφορά στις *ψευδεῖς γραφὰς ὕβρεως*. Για τις *γραφὰς ὕβρεως* κατά τον πέμπτο αιώνα βλ. Fisher 1992: 36 κ.ε.. Σε *ψευδεῖς γραφὰς* αναφέρεται ο Δημοσθένης στον *Περί του Στεφάνου* λόγο (55. 2-3): *ψευδεῖς γραφὰς εἰς τὰ δημόσια γράμματα καταβάλλεσθαι*. Γενικότερα στο χωρίο 1296-1312 ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί αρκετούς δικανικούς όρους (*κατάστασιν, δικαίαν, μηχαναῖς, δίκαιον, κακούμενος, ὄρκων, πίστιν, ἔλεγχον, ψευδεῖς γραφὰς, δόλοισι, ἔπεισε*, βλ. επ. Hesk 2000: 285-7, Mills 1997: 215, Segal 1992: 438-41.), ενώ, όπως παρατηρεῖ ο Michael Lloyd (1992: 45): «the agon in *Hippolytus* has more forensic language than most *agones* in Euripides». Ολόκληρη η παρέμβαση της Άρτεμης λαμβάνει τη μορφή μιας ποινικής εκδίκησης φόνου, με την ετυμολογία της θεάς να εκφέρεται στους στίχους 1320-4, ενώ η τελική κρίση στους στίχους 1433-6.

αναφορά *Θησεῦ* (1286) τρεις στίχους παρακάτω, έπειτα από την αυτοπαρουσίασή της (*Λητοῦς δὲ κόρη Ἄρτεμις* 1285). Η ειρωνική, κατά την άποψή μου, προσθήκη του επιθέτου *εὐπατρίδης* στην αρχή του λόγου της, η λεξιλογική αντιστοιχία ανάμεσα στην επίκληση και τον αυτοπροσδιορισμό και κυρίως η αναφορά στη θνητή καταγωγή – όχι τη θεϊκή, σε αντίθεση με τους στίχους 1315 & 1318 – δίνουν ιδιαίτερη βαρύτητα στους δύο συντελεστές της επικοινωνιακής πράξης. Η αναφορά στην καταγωγή του *Θησέα* από τον *Αιγέα* σαφώς δικαιολογεί το χαρακτηρισμό *εὐπατρίδην*· στην ουσία όμως πρόκειται για απάντηση στην έπαρση του ήρωα για τη θεϊκή καταγωγή του, την οποία έχει μόλις επιβεβαιώσει (1169-70).

Η αιτία παρουσίας της θεάς δίνεται αμέσως μετά την προσφώνηση· κατηγορεί το *Θησέα* ότι σκότωσε τον υιό του πιστεύοντας τις ψευδείς κατηγορίες της συζύγου του. Το γεγονός ότι ο ήρωας πείστηκε από αναπόδεικτες κατηγορίες, καθιστά τον ίδιο ανίκανο κριτή των καταστάσεων.<sup>85</sup> Η *Άρτεμη* πλέον κάνει λόγο για *ἄτην*, επακόλουθο προφανώς της *ὑβρεως* να ειρωνευτεί τα θεϊκά σημάδια και να χρησιμοποιήσει *ἐς μάταιον* την κατάρα του *Ποσειδώνα*. Η αντίθεση ανάμεσα στα *ἀφανῆ* (τεκμήρια) της *Φαίδρας* και τη *φανερὰν ἄτην* του *Θησέα* αντανακλάται στην αυτοτιμωρία που έπρεπε ο ίδιος να επιβάλλει στον εαυτό του: να καταφύγει στο πιο βαθύ μέρος κάτω από τη γη ή να πετάξει στον ουρανό, να γίνει ο ίδιος *ἀφανῆς* για θεούς και ανθρώπους. Ο ίδιος είχε προηγουμένως εξορίσει τον *Ιππόλυτο* *πέραν γε Πόντου καὶ τόπων Ἀτλαντικῶν* (1053), εκτός δηλαδή του χώρου, όπου εκτείνεται το κράτος της *Αφροδίτης* (3)· όμως ο *Θησέας* εξαιτίας των

<sup>85</sup> Το χιαστό σχήμα λόγου (*ψεύδεσι μύθοις ἀφανῆς*; - *φανερὰν ἄτην*), η αντίθεση (*ἀφανῆ* - *φανερὰν*), οι έντονοι συριγμοί, κυρίως του στίχου 1288, προσδίδουν ιδιαίτερη βαρύτητα στο νοηματικό περιεχόμενο της περιόδου· για την αντίθεση και τη σημασία αντίστοιχα της λέξης *ἀφανῆ* βλ. Halleran 1995: 259 (πρβλ. στ. 346) & Barrett 1964: 397.



αλόγιστων πράξεων του δεν έχει θέση πλέον ανάμεσα στους (αγαθούς) ανθρώπους. Η *άμαρτία* που έχει διαπράξει και το νέο μίasma που πλέον τον βαρραίνει καθιστούν ολοκληρωτική και αναγκαία την αποκοπή από την (επι)κοινωνία με τους ανθρώπους και τους θεούς.

Στον πρώτο λόγο της η θεά αφηγείται την αλήθεια των πραγμάτων. Πρόκειται για όσα γεγονότα έλαβαν χώρα στο παρασκήνιο, στον περικλειστο χώρο του τελεστηρίου των μυστηρίων ή εντός του οίκου του Θησέα: το κέντρισμα της Φαίδρας από τον έρωτα (*οἶστρον* 1300, *δηχθειῖσα κέντροις* 1303), η προσπάθειά της να τον νικήσει (*νικᾶν* 1304), η απάτη της Τροφού (*μηχαναῖς* 1305), ο όρκος του Ιππολύτου (*ὄρκων ἀφείλε πίστιν* 1309) και η δέλτος της Φαίδρας (*ψευδεῖς γραφᾶς* 1311). Τα γεγονότα αυτά μεταφέρθηκαν με το λόγο στη σκηνή κατά τα προηγούμενα επεισόδια.

Ο δεύτερος λόγος της Άρτεμης προς το Θησέα παρουσιάζει μεγαλύτερο ενδιαφέρον ως προς την επικοινωνία του ήρωα με τους θεούς. Η θεματική επικεντρώνεται στις κατάρες και την άρνηση του ήρωα να επικοινωνήσει μαζί τους, αλλά και με τους ανθρώπους, να σκεφτεί με τη λογική ή να αφήσει το χρόνο να αποκαλύψει την αλήθεια: πρόκειται δηλαδή για τα γεγονότα που εκτυλίχθηκαν στη σκηνή. Η θεά επισημαίνει την ανευθυνότητά του, καθώς παγιδευμένος από τα τεχνάσματα (*μηχαναῖς* 1305) της Τροφού και της Φαίδρας, έμεινε τυφλός στα υπόλοιπα σημάδια. Ο λόγος της αρχίζει με την προτροπή να μείνει *ἥσυχος*, να σιωπήσει δηλαδή για να ακούσει τώρα το δικό του μέρος ευθύνης. Πιθανότατα όμως να αποτελεί απαγόρευση να της απευθύνει το λόγο όντας *μιαρός*.<sup>86</sup> Ο Θησέας πράγματι παραμένει σιωπηλός και μόνο στο στίχο 1325 εκφράζει την ευχή προς την *δέσποινα* να χανόταν (*ὀλοίμην*).

Η ευθύνη του Θησέα σύμφωνα με την Άρτεμη οφείλεται στην κατάρα που εκστόμισε εναντίον του Ιππολύτου, κυρίως όμως στον εσπευσμένο και

<sup>86</sup> Για το μίasma στον Ιππόλυτο βλ. Parker 1983: 33, 313.

απερίσκεπτο χαρακτήρα της. Ο Θησέας εξαιτίας της λανθασμένης κρίσης του φαίνεται (*φαίνη*) *κακός* για τον Ποσειδώνα και την Άρτεμη. Η κακία του οφείλεται στη σπουδή με την οποία κατηγορεί τον Ιππόλυτο, δίχως να αναζητήσει τεκμήρια, να συμβουλευτεί μάντεις, χωρίς να εξετάσει τα επιχειρήματα του νεαρού και να αφιερώσει χρόνο για να σκεφτεί λογικά, στοιχία που φανερώνουν συνάμα την εκούσια αποστασιοποίησή του από τους θεούς. Στα λόγια της Άρτεμης διακρίνεται η πρόθεση τόσο του Ποσειδώνα, όσο και της ίδιας να προστατεύσουν τους ήρωες από την καταστροφική δράση της Αφροδίτης, μέσω θεϊκών σημείων, τα οποία όμως ο ίδιος ο Θησέας έπρεπε να αναζητήσει.

Ο λόγος της Άρτεμης γνωστοποιεί στο Θησέα τη δυσαρέσκεια των θεών. Καταρχάς αναφέρει την αρνητική αποτίμηση του Ποσειδώνα και τη δική της απέναντι στο πρόσωπό του: *σὺ δ' ἔν τ' ἐκείνῳ κὰν ἐμοὶ φαίνη κακός* (1320). Ο Θησέας για τους θεούς είναι παιδοκτόνος διαπράττοντας ένα μιαιφόνο συγγενικό φόνο (*μιαϊφόνον τι σύγγονον κακόν* 1379-82), επομένως *κακός*.<sup>87</sup> Για το λόγο αυτό η Άρτεμη απευθύνεται στο Θησέα, όπως σε κάποιον *μυσαρόν* ή *μιαρό*, αποτρέποντας να της απευθύνει λόγο και προτρέποντας να αναζητήσει καταφυγή μακριά από την ανθρώπινη κοινωνία, κάτω από τη γη ή πετώντας ψηλά στον ουρανό. Είναι χαρακτηριστικό ότι, αφότου ο ίδιος ο Θησέας αντιληφθεί την πράξη του έπειτα από την παρέμβαση της Άρτεμης, αντικρίσει τον τραυματισμένο Ιππόλυτο και συμφιλιωθεί μαζί του, κάνει λόγο για την απαλλαγή από το μίasma του αίματος (*αἵματος*

---

<sup>87</sup> Στο συγκεκριμένο χωρίο θεωρώ ότι το επίθετο *κακός* μπορεί να ερμηνευτεί ως «ανάξιος, ανίκανος» (πρβλ. Ευρ. *Ικ.* 880, *Άνδρ.* 457, βλ. επ. Barrett 1964: 401: you did wrong). Μπορεί όμως να λάβει και ηθική σημασία ως *ἄθλιος*, *πονηρός*, *φαῦλος* (Σοφ. *Ο.Τ.* 334, *Φιλ.* 984, *Ο.Κ.* 744, βλ. επ. Halleran 1995: 135: you appear evil in... & LSJ). Είναι ενδιαφέρουσα η επανάληψη της φράσης *εἰ κακός πέφυκ' ἀνὴρ* από τον Ιππόλυτο (1031, 1075 & 1191), στην οποία συνυπάρχει η σημασία της ταπεινής καταγωγής (Ομ. *Ὀδ.* 4.64, 6.189, 22.415, Σοφ. *Ο.Τ.* 1063, 1397) με την ηθική.

ἐλεύθερον 1450)· είναι η μοναδική φορά που το ουσιαστικό *αἷμα* (ή συγγενική λέξη) συναντάται στο συγκεκριμένο δράμα.

Στο τρίτο μέρος του λόγου της η Ἄρτεμη παύει το αυστηρό και επικριτικό ύφος της προς το Θησέα (1297, 1314), εστιάζοντας την κινητήριο των γεγονότων, τη θεϊκή επιθυμία της Αφροδίτης (ἤθελ' 1327) και το θεϊκό νόμο (1328-9), εξαιτίας των οποίων αδυνατούσε ακόμη και η ίδια να παρέμβει. Αναγνωρίζεται επομένως η ανθρώπινη αδυναμία του Θησέα, ώστε του δίνεται ευκαιρία να συγχωρεθεί (*συγγνώμης τυχεῖν* 1326) για την ἄμαρτία του, οφειλόμενη αφενός στην ανώτερη δύναμη της θεάς Αφροδίτης, αφετέρου στην ἄγνοιά του (*τὸ μὴ εἰδέναι* 1335). Πλέον οι αιτιάσεις για το θάνατο του Ιππολύτου μετατίθενται στον υπερβατικό θεϊκό παράγοντα, τον οποίο δεν μπορούσαν να γνωρίζουν οι ήρωες. Η Ἄρτεμη αφηγείται όσα έλαβαν χώρα στον Όλυμπο: ο θυμός της Αφροδίτης, ο φόβος απέναντι στο Δία, ο θεϊκός νόμος και τέλος, η στάση των θεών απέναντι στους θνητούς (1339-41). Το τμήμα αυτό του λόγου της αποτελεί ένα απολογητικό μέρος για τη δική της αδράνεια να προστατέψει τον ήρωα.<sup>88</sup>

Η άμεση επικοινωνία με την Ἄρτεμη στην Έξοδο ανατρέπει τις πεποιθήσεις του Θησέα και οδηγεί στην αποδοχή των γεγονότων, ενώ είναι αναγκαία για να πεισθεί ο ήρωας για την αθωότητα του Ιππολύτου και την πλεκτάνη της Φαίδρας. Ο Θησέας είχε επηρεαστεί περισσότερο από την πλάνη των όμορφων λόγων, όπως ήταν το *φθεγγόμενον μέλος των γραφῶν* της Φαίδρας (879-80) και όχι από τη λογική, τους όρκους και τους οϊωνούς που είχε επικαλεστεί ο Ιππόλυτος. Η στενότητα με την οποία προσλαμβάνει τα μηνύματα των θεών καθιστά αναγκαία την αυτοπρόσωπη παρουσία της Ἄρτεμης και την άμεση επικοινωνία μαζί του.

<sup>88</sup> Ως προς την αδυναμία, αδράνεια ή απροθυμία των θεών να προστατέψουν τους αγαπημένους τους ήρωες βλ. Lefkowitz 2016: 67, 134-6 & 1989: 75 κ.ε..

Η κλιμάκωση στην επικοινωνία του Θησέα με τους θεούς προσδιορίζει και την επιτυχία της: από ένα σκεπτικισμό απέναντι στους χρησμούς και τους οιωνούς, καταλήγει στην υπακοή των θεϊκών λόγων της Άρτεμης, η οποία εξελίσσεται σε μια αιτιολογημένη πλέον αποστασιοποίηση από την Αφροδίτη. Στον Πρόλογο βέβαια η θεά δε συνομιλεί με τον Ιππόλυτο, όπως και στην Έξοδο ο Θησέας, τρεπόμενος σε αντι-εικόνα του Ιππολύτου, δε συνομιλεί με την Άρτεμη. Στην πρώτη περίπτωση η θεά ως ακροατής αφουγκράζεται το τραγούδι και την επίκληση του Χορού των κυνηγών και του Ιππολύτου αντίστοιχα. Στην πραγματικότητα όμως είναι η Αφροδίτη η αυτήκοος θεότητα του ύμνου των κυνηγών, η οποία απομακρύνεται καθώς οι νέοι πλησιάζουν. Στη δεύτερη ο Θησέας ως υπόδικος δέχεται την ετυμηγορία της Άρτεμης. Η δομική ισορροπία που επιδιώκει ο Ευριπίδης εισάγοντας στον Πρόλογο έναν ήρωα ομιλητή προς τη θεά και στην Έξοδο την αντίπαλη θεϊκή δύναμη ως ομιλητή προς τον ήρωα, αποδεικνύει τη σκοπιμότητά του να καταφεύγει σε αρκετά σημεία σε οπτικούς αντικατοπτρισμούς.

Στα πλαίσια αυτά ο Θησέας ως θεατής της σύγκρουσης της Αφροδίτης με τον Ιππόλυτο αδυνατεί να κατανοήσει τον ήρωα και τρέπεται ο ίδιος σε βίβαιο προστάτη της κοσμικής τάξης. Η συνειδητοποίηση των πράξεων του έπειτα από τη θεϊκή παρέμβαση της Άρτεμης οδηγεί τον ήρωα να αντιληφθεί και το μέγεθος του εγκλήματός του. Απόρροια του προηγούμενου είναι να κατανοήσει τη ματαιότητα της επιμονής του και, κυρίως, την ορθότητα της επιλογής του Ιππολύτου να σταματήσει το χρόνο και να παραμείνει για πάντα στην αγνότητα της εφηβικής ηλικίας, εφόσον η Αφροδίτη έχει επιφέρει μόνο κακά στη ζωή του (1461).

Ο Θησέας έχοντας πλέον αντιληφθεί την επιπολαιότητά του, την κακώς εκμεταλλευόμενη συγγενική σχέση με τον Ποσειδώνα και την πλεκτάνη της Αφροδίτης, την οποία η Άρτεμη επισημαίνει επανειλημμένως στο λόγο της (1304, 1327, 1400, 1417), με τα τελευταία του λόγια καταφέρεται

εναντίον της πρώτης. Θεωρώ λοιπόν ότι στο σημείο αυτό, έχοντας ολοκληρώσει την εξέταση του λόγου της Άρτεμης, πρέπει να γίνει μια σύντομη παρέκβαση σχετικά με τα τελευταία λόγια του Θησέα, στα οποία επικαλείται την Αφροδίτη και συνδέει τα γεγονότα με τις δύο περιοχές που εξουσιάζει: πρόκειται εξάλλου για το αποτέλεσμα των λόγων της Άρτεμης, τη μεταστροφή του ήρωα, αλλά και της πρόθεσης της Αφροδίτης να δείξει (42) στο Θησέα.

ΘΗ. ὦ κλείν' Αἰαίας Παλλάδος θ' ὀρίσματα,  
οἴου στερήσεσθ' ἀνδρός. ὦ τλήμων ἐγώ,  
ὡς πολλά, Κύπρι, σῶν κακῶν μεμνήσομαι. (Ευρ. *Ιππ.* 1459-61)

Ο ήρωας εκφράζει απογοήτευση για τα πεπραγμένα της Αφροδίτης με ένα ήπιο και συννεσταλμένο τρόπο· είναι η πρώτη και μοναδική περίπτωση επικοινωνίας του ήρωα με τη θεά στο συγκεκριμένο δράμα. Όπως σχολιάζει ο Taplin, ο Θησέας με την αποστροφή στην Αφροδίτη «recaptures the contrast between god and man in the whole preceding tragedy».<sup>89</sup> Η οργή της Αφροδίτης στον Πρόλογο για τον Ιππόλυτο τρέπεται πλέον σε μνήμη κακῶν του Θησέα εναντίον της και όχι σε οργή, καθώς οι θνητοί προφανώς δε μπορούν ή είναι ανώφελο να οργίζονται κατά των θεών.<sup>90</sup>

Η μορφή του Θησέα να στρέφεται πιθανότατα προς το άγαλμα της Αφροδίτης και να εκφέρει τα τελευταία του λόγια – από το ίδιο προφανώς σημείο – ανακαλεί την εικόνα του Θεράποντα στον Πρόλογο να προσεύχεται στη θεά να δείξει μεγαλοψυχία (114-20). Η αναλογία αυτή επιτονίζει τη

<sup>89</sup> Taplin 2003: 52.

<sup>90</sup> Η λέξη *ὀργή* χρησιμοποιείται αναφερόμενη στην οργή της Αφροδίτης εναντίον του Ιππολύτου (1418), εναντίον της Φαίδρας (438), του Ιππολύτου κατά της Φαίδρας (689), κυρίως όμως στην οργή του Θησέα για τον Ιππόλυτο (900, 1039, 1124, 1413).

διάψευση της προσδοκίας του γέροντα να συγχωρέσει τον Ιππόλυτο, ώστε να φανεί σοφότερη από τους ανθρώπους (*σωφοτέρα βροτῶν* 120), παρόλο που επιβεβαιώνει την προλογική υπόσχεσή της, ότι τιμωρεί όσους είναι αλαζόνες, όπως είναι ο Ιππόλυτος (6), αλλά αναιρεί συνάμα τη θέση της ότι σέβεται όσους την τιμούν (5), εφόσον η Φαίδρα, που είχε δείξει το μέγιστο σεβασμό απέναντί της με την αφιέρωση ακόμη και ναού, έχει πεθάνει. Τα τελευταία λόγια του Θησέα φανερώνουν την απογοήτευση και απομάκρυνση από μια παραδοσιακά φίλη προσκείμενη θεότητα για τον οίκο του.<sup>91</sup>

Θα μπορούσε να γίνει λόγος για την αρχή μιας θρησκευτικής κρίσης, η οποία ακολουθεί την προηγηθείσα «κοινωνική» και οικογενειακή αναταραχή. Άλλωστε, οι περίοδοι κρίσεων, όπως αυτή στον οίκο του Θησέα, και οι τελετουργίες, όπως η σκηνή προσφοράς του Προλόγου, αποτελούν – σύμφωνα με τη Γεωργία Πετρίδου – συνθήκες υπό τις οποίες συμβαίνουν οι θεϊκές επιφάνειες: «Epiphany denotes the manifestation of a deity to an individual or a group of people, in sleep or in waking reality, in a crisis or cult context».<sup>92</sup> Παρόλο που η διαπίστωση της Πετρίδου αναφέρεται κυρίως στην πραγματική ζωή, διαπιστώνουμε ότι στον *Ιππόλυτο* η Άρτεμη εμφανίζεται στο Θησέα, όταν κορυφώνεται η κρίση στον οίκο του. Επίσης, σε περιόδους κρίσεων εντοπίζει η Rebecca Bushnell στην τραγωδία την εναντίωση των ηρώων στα θεϊκά σημάδια, τους οιωνούς, τους χρησμούς, ως αντανάκλαση γενικότερης πολιτιστικής και πολιτικής κρίσης.<sup>93</sup> Η επιφάνεια της Άρτεμης έρχεται να εξομαλύνει την αναταραχή στον οίκο του Θησέα με την ηθική και κοινωνική αποκατάσταση του νεαρού ήρωα.

<sup>91</sup> Πανσ. *Ελλ. Περ.* 1.22.3, Mills 1997, Rosenzweig 2004: 157.

<sup>92</sup> Petridou 2015: 2 & 107 κ.ε..

<sup>93</sup> Bushnell 1988: 6.

Η αποστέρηση του Ιππολύτου από την πόλη των Αθηνών (*Παλλάδος όρισματα*) σαφώς συσχετίζει την υπόθεση με το παρόν και τους θεατές. Για την Αθήνα είχε γίνει και στον Πρόλογο συνεκδοχική αναφορά, με την Ακρόπολη να αναφέρεται ως *πέτρα Παλλάδος* (30).<sup>94</sup> Ο Θησέας αντιλαμβάνεται το μέγεθος και τις συνέπειες του λάθους του, εκτείνοντας σε πολιτικό επίπεδο και διευρύνοντάς τις γεωγραφικά, πλέκοντας ουσιαστικά ένα σύντομο επιτάφιο λόγο για τον Ιππόλυτο.

---

94 Υπάρχουν αρκετές άμεσες αναφορές στην πόλη των Αθηνών από τη Φαίδρα (*πόλιν κλεινῶν Αθηνῶν* 422-3), το Χορό (*κλεινὰς Αθήνας Μουνίχου τ' ἀκταῖσιν* 760), το Θησέα (*τὰς θεοδμήτους Αθήνας* 974) και τον Ιππόλυτο (*κλεινὰς Αθήνας και γαῖ' Ἐρεχθέως* 1094-5). Είναι χαρακτηριστικό ότι για τους επήλυδες ήρωες και τον ετερόχθονα Χορό η πόλη χαρακτηρίζεται ως *περίφημη*, ενώ για το Θησέα *θεόκτιστη*, γεγονός που δε συμφωνεί με την παράδοση (στα σχόλια της τραγωδίας το επίθετο ερμηνεύεται ότι αναφέρεται στη θεϊκή διαμάχη για την διεκδίκηση της πόλης [*Σχόλ. Ἴππ. 974, πρβλ. Σοφ. Ἡλ. 707: Αθηνῶν τῶν θεοδμητῶν*]). Ο χαρακτηρισμός *θεόδητος* από το Θησέα φανερώνει μια παραποίηση ή παρανόηση της ίδιας της παράδοσης (βλ. Mikalson 1991: 63).





#### 4 Θεράπων – Τροφός – Χορός των Τροϊζηνίων γυναικών

Στο παρόν κεφάλαιο εστιάζω στην επικοινωνία των δευτερευόντων χαρακτήρων του *Ιππολύτου* με τους θεούς, εξαιρουμένων του Χορού των κυνηγών και του Αγγελιαφόρου. Για την ομάδα των κυνηγών και την επικοινωνία με την Άρτεμη έγινε λόγος στο πρώτο κεφάλαιο (1.1.1 & 1.1.4), καθώς συμμετέχουν και συλλειτουργούν με τον Ιππόλυτο στις λατρευτικές τιμές προς την Άρτεμη. Ο Αγγελιαφόρος στο τέταρτο Επεισόδιο βιώνει άμεσα το θαύμα που συντελείται στην ακτή, δέχεται το θεϊκό μήνυμα, το μεταφέρει και δίνει τη δική του ερμηνεία στο Θησέα. Η επικοινωνία του με τους θεούς αναλύεται, ως μέρος της συλλογικής επικοινωνίας των παρισταμένων, στο τρίτο κεφάλαιο (3.3). Απομένουν επομένως οι δευτερεύοντες δραματικοί χαρακτήρες της Τροφού, του Θεράποντα και του Χορού των γυναικών.

Ο Θεράπων και ο Χορός των κυνηγών πλαισιώνουν την παρουσία του Ιππολύτου· ο γέροντας με ένα φιλοσοφικό διάλογο προσπαθεί να πείσει τον Ιππόλυτο να τιμήσει την Αφροδίτη, απέναντι στην οποία ο ίδιος εκφράζει την εκούσια και θεμιτή υποταγή του. Αντίστοιχα, ο Χορός των γυναικών και η Τροφός περιβάλλουν τη Φαίδρα, επηρεάζοντας έμμεσα ή άμεσα την ηρώιδα. Η Τροφός συνεπικουρεί ουσιαστικά την Αφροδίτη, ώστε να αποκαλυφθεί το πάθος της ηρώιδας, να γίνει γνωστό στον Ιππόλυτο και να οδηγήσει εν συνεχεία στην τιμωρία του. Ο Θησέας περιστοιχίζεται από τις γυναίκες του Χορού και συνδιαλέγεται με τον Αγγελιαφόρο, δίχως όμως τα πρόσωπα αυτά να συμβάλλουν στην επικοινωνία του με τους θεούς, παρόλο που οι γυναίκες προσπαθούν να συγκρατήσουν την οργή του βασιλιά, αφενός με τη σύσταση για άρση της κατάρας (891-2) προφασιζόμενες άγνοια για όσα έχουν προηγουμένως διαδραματιστεί, αφετέρου ο Αγγελιαφόρος εκφράζοντας ευθαρσώς την αμφιβολία για την ενοχή του Ιππολύτου και την αξιοπιστία της δέλτου (1249-54).

Ωστόσο, η επικοινωνία των δραματικών αυτών χαρακτήρων με τους θεούς παραμένει μονόπλευρη, με μόνη εξαίρεση (την αίσθηση των γυναικών του Χορού για) την παρουσία της Άρτεμης ως *εὐλόχου* (166) και *πολυζηλώτου* (168) παραστάτη, ως προσωπικό βίωμα εκάστης με τη θεά στο παρελθόν, εκπεφρασμένη όμως ως συλλογική εμπειρία. Στον *Ιππόλυτο* απουσιάζει η συναισθηματική έξαρση των Χορών της *Ανδρομάχης* (1226-30), της *Ηλέκτρας* (1233-7 & 1292-3) και του *Ηρακλή* (815-21), οι οποίοι αντιδρούν με έκπληξη και δέος κατά την εμφάνιση των θεών, ώστε δεν μπορεί να γίνει λόγος για άμεση επικοινωνία με την Άρτεμη, παρόλο που οι γυναίκες είναι παρούσες κατά την επιφάνεια της θεάς, τη βλέπουν και ακούν τα λόγια της.<sup>95</sup> Προφανώς σκοπός του Ευριπίδη είναι να εστιάσει στο πρόσωπο του Θησέα και του Ιππολύτου στη συνέχεια, αποστασιοποιώντας το Χορό από την επικοινωνία με την Άρτεμη. Από την άλλη πλευρά οι δύο υπηρέτες, ο Θεράπων και η Τροφός, απουσιάζουν κατά τις δύο θεϊκές επιφάνειες και έρχονται σε οπτική επαφή με την Αφροδίτη μόνο μέσω του αγάλματός της, το οποίο κοσμεί την είσοδο του ανακτόρου.

Στο πρώτο και δεύτερο μέρος του παρόντος κεφαλαίου εξετάζεται η επικοινωνία του Θεράποντα και της Τροφού κυρίως με την Αφροδίτη. Στο τρίτο μέρος γίνεται λόγος για την επικοινωνία του Χορού των Τροιζηνίων γυναικών με τους θεούς. Η ομάδα αυτή διακρίνεται από την προθυμία για επικοινωνία με όλες τις θεότητες. Από τις ελάχιστονες θεότητες της Παρόδου και την παρελθούσα επικοινωνία με την Άρτεμη (161-9) μεταβαίνει στην επί σκηνής επικοινωνία με την Αφροδίτη μέσω των προσευχών και των ύμνων προς τη θεά. Πρόκειται μάλιστα για επικοινωνία που εκτείνεται

---

<sup>95</sup> Οι παραπάνω επιφάνειες πραγματοποιούνται από κάποιο υπερυψωμένο σημείο της σκηνής ή με τη χρήση αιωρήματος, όπως πιθανότατα συμβαίνει και στον *Ιππόλυτο* (Mastrorarde 1990).

σε ολόκληρο το δράμα και κατά συνέπεια επηρεάζεται άμεσα και διαμορφώνεται από την πλοκή της υπόθεσης.

#### 4.1 Θεράπων

Έπειτα από τον ύμνο του Ιππολύτου και της ομάδας των κυνηγών προς την Άρτεμη στον Πρόλογο, την προσφορά του στεφάνου στο άγαλμά της και την προσευχή του ήρωα (58-87), ακολουθεί ένας σύντομος διάλογος με το γέροντα υπηρέτη μπροστά στην είσοδο του ανακτόρου.<sup>96</sup> Το δραματικό αυτό πρόσωπο έχει τη συντομότερη σκηνική παρουσία στον *Ιππόλυτο*, ιδιαίτερα όμως σημαντική για τη διερεύνηση των ευρύτερων λαϊκών αντιλήψεων περί θεών – αν πράγματι αντιπροσωπεύουν λαϊκότερες αντιλήψεις, όσες εκφράζονται από το γέροντα – αλλά και τη σκιαγράφηση, κατά συνέπεια, της απόκλισης στη θρησκευτική ιδεολογία του Ιππολύτου από τη γενικότερη λαϊκή πίστη περί της λατρείας όλων των θεοτήτων.<sup>97</sup> Στο παρόν μέρος διερευνώνται οι θεολογικές πεποιθήσεις του Θεράποντα οι οποίες σχετίζονται με την επικοινωνία θεών και ανθρώπων, ο σύντομος διάλογος με τον Ιππόλυτο, στον οποίο ο γέροντας επιδιώκει να συμβουλέψει το νεαρό, και η σύντομη επίκληση-προσευχή του στην Αφροδίτη.

---

<sup>96</sup> Οι περισσότεροι μελετητές θεωρούν το Θεράποντα συνοδό του Ιππολύτου· κατά την άποψή μου εξέρχεται από το εσωτερικό του ανακτόρου, πρόκειται δηλαδή για οικιακό δούλο, ο οποίος καλωσορίζει τον Ιππόλυτο, όπως θα επιθυμούσε ο Θησέας να τον προϋπαντήσουν κατά την επιστροφή του από το μαντείο (793). Η ένταξη του Θεράποντα στην ομάδα των κυνηγών είναι απίθανη εξαιτίας των διαμετρικά αντίθετων χαρακτηριστικών του σε σχέση με αυτά των κυνηγών-συντρόφων του Ιππολύτου. Η προχωρημένη ηλικία του (114) διαφέρει από τη νεαρή ηλικία των *όπαδων* του Ιππολύτου (108, 1098). Επίσης, είναι εμφανές το χάσμα ανάμεσα στις θρησκευτικές αντιλήψεις του γέροντα και της ομάδας των κυνηγών. Τέλος, γίνεται ευδιάκριτος ο σκηνοθετικός διαχωρισμός από την ομάδα των νεαρών στο τέλος του Προλόγου: ο γέροντας παραμένει μόνος στη σκηνή προσευχόμενος στην Αφροδίτη, ενώ ο Χορός των κυνηγών και ο Ιππόλυτος απομακρύνονται ή έχουν ήδη απομακρυνθεί (Halleran 1995: 157).

<sup>97</sup> Mikalson 1991: 15.

Η επικοινωνία των ανθρώπων με τους θεούς προβάλλεται από το Θεράποντα ως γενικότερη ανθρώπινη ανάγκη, κυρίως όμως ως καθολική απαίτηση των ίδιων των θεών. Η απροσδόκητη αντίδραση του Ιππολύτου οξύνεται μόλις αντιλαμβάνεται ότι ο γέροντας στρέφει τη συζήτηση στην Αφροδίτη, για να καταλήξει σε έναν ειρωνικό χαιρετισμό προς τη θεά, καθώς απομακρύνεται από τη σκηνή, με το ίδιο όμως πνεύμα και τρόπο που ο Θησέας ειρωνεύεται στο τρίτο Επεισόδιο τους οίωνους και τους μάντεις (πολλ' ἐγὼ χαίρειν λέγω 1058-9). Η ειρωνική αναφορά του Ιππολύτου στο όνομα της θεάς επιβεβαιώνει τους ισχυρισμούς της Αφροδίτης (13-4). Η σκηνική παρουσία του Θεράποντα ολοκληρώνεται με την παράκληση στη θεά να συγκρατήσει την οργή της, που κατά την άποψή του επισύρει η συμπεριφορά του νεαρού ήρωα· αποδοκιμάζει δηλαδή την αδιαφορία του, δικαιολογεί όμως την υβριστική συμπεριφορά του εξαιτίας της απειρίας της νεότητας.

Η σύντομη σκηνή δίνει την ευκαιρία στους θεατές να συγκρίνουν την επικοινωνιακή θρησκευτική προσέγγιση των θεών από το γέροντα με τη σχεδόν εμμονική και εμπαθή στάση του Ιππολύτου, ώστε να φανεί η διαφορά ανάμεσα στις διαφορετικές γενιές που αντιπροσωπεύουν οι δυο συνομιλητές.<sup>98</sup>

*ΘΕ. ἄναξ, θεοὺς γὰρ δεσπότης καλεῖν χρεῶν,*

*ἄρ' ἂν τί μου δέξαιο βουλευσαντος εὔ;*

*ΙΠ. καὶ κάρτα γ'· ἧ γὰρ οὐ σοφοὶ φαινοίμεθ' ἄν.*

<sup>98</sup> Ένα ερώτημα που ενδεχομένως προκύπτει είναι γιατί ο Ευριπίδης δεν χρησιμοποιεί το γέροντα Πιπθέα. Οι αναφορές στο πρόσωπό του είναι συχνές (11, 24, 691, 794), ώστε θα μπορούσε κάλλιστα να υποδέχεται τον Ιππόλυτο, να συνδιαλέγεται μαζί του και να τον συμβουλεύει. Ο Ευριπίδης όμως επιλέγει να παρουσιάσει το νεαρό ως *παίδευμά* (11) του Πιπθέα και προφανώς για λόγους δραματικής οικονομίας να δείξει στους θεατές την υβριστική συμπεριφορά του ήρωα απέναντι στην Αφροδίτη.

ΘΕ. οἶσθ' οὖν βροτοῖσιν δς καθέστηκεν νόμος;  
 ΙΠ. οὐκ οἶδα· τοῦ δὲ καί μ' ἀνιστορεῖς πέρι;  
 ΘΕ. μισεῖν τὸ σεμνὸν καὶ τὸ μὴ πᾶσιν φίλον.  
 ΙΠ. ὀρθῶς γε· τίς δ' οὐ σεμνὸς ἀχθεινὸς βροτῶν;  
 ΘΕ. ἐν δ' εὐπροσηγόροισιν ἐστὶ τις χάρις;  
 ΙΠ. πλείστη γε, καὶ κέρδος γε σὺν μόχθῳ βραχεῖ.  
 ΘΕ. ἦ κὰν θεοῖσι ταῦτὸν ἐλπίζεις τόδε;  
 ΙΠ. εἶπερ γε θνητοὶ θεῶν νόμοισι χρώμεθα.  
 ΘΕ. πῶς οὖν σὺ σεμνήν δαίμον' οὐ προσεννέπεις;  
 ΙΠ. τίν'; εὐλαβοῦ δὲ μή τί σου σφαλῆι στόμα.  
 ΘΕ. τήνδ' ἦ πύλαισι σαῖς ἐφέστηκεν Κύπρις.  
 ΙΠ. πρόσωθεν αὐτήν ἀγνὸς ὦν ἀσπάζομαι.  
 ΘΕ. σεμνή γε μέντοι κἀπίσημος ἐν βροτοῖς.  
 ΙΠ. οὐδεὶς μ' ἀρέσκει νυκτὶ θαυμαστὸς θεῶν.  
 ΘΕ. τιμαῖσιν, ὦ παῖ, δαιμόνων χρῆσθαι χρεῶν.  
 ΙΠ. ἄλλοισιν ἄλλος θεῶν τε κἀνθρώπων μέλει.  
 ΘΕ. εὐδαιμονοίης, νοῦν ἔχων ὅσον σε δεῖ.  
 ΙΠ. χωρεῖτ', ὀπαδοί, καὶ παρελθόντες δόμους  
 σίτων μέλεσθε· τερπνὸν ἐκ κυναγίας  
 τράπεζα πλήρης· καὶ καταψήχειν χρεῶν  
 ἵππους, ὅπως ἂν ἄρμασι ζεύξας ὑπο  
 βορᾶς κορεσθεῖς γυμνάσω τὰ πρόσφορα.  
 τὴν σὴν δὲ Κύπριν πόλλ' ἐγὼ χαίρειν λέγω.  
 ΘΕ. ἡμεῖς δέ, τοὺς νέους γὰρ οὐ μιμητέον  
 φρονοῦντας οὕτως, ὡς πρέπει δούλοις λέγειν  
 προσευξόμεσθα τοῖσι σοῖς ἀγάλμασιν,  
 δέσποινα Κύπρι· χρῆ δὲ συγγνώμην ἔχειν.  
 εἴ τίς σ' ὑφ' ἥβης σπλάγχνον ἔντονον φέρων  
 μάταια βάζει, μὴ δόκει τούτου κλύειν·

σοφωτέρους γὰρ χρή βροτῶν εἶναι θεούς. (Ευρ. *Ιππ.* 88-120)

Ο προσδιορισμός της σχέσης ανάμεσα στους θεούς και τους θνητούς εκφράζεται στα πρώτα λόγια του γέροντα. Ο Θεράπων αποκαλεί τον Ιππόλυτο *ἄναξ*, ενώ θεωρεί χρέος των ανθρώπων να αποκαλούν τους θεούς *δεσπότης*.<sup>99</sup> Η συνομιλία των δύο προσώπων εξελίσσεται σε μία διαλεκτική αναζήτηση, η οποία κατευθύνεται από το γέροντα. Ο διάλογος δομείται από τρεις συλλογιστικές θέσεις, οι οποίες συνθέτουν το τελικό συμπέρασμα. Στο πρώτο μέρος (88-90) ο Θεράπων αναφέρεται στην αναγκαιότητα της επικοινωνίας των ανθρώπων με τους θεούς, στα πλαίσια μίας (επι)κοινωνίας ανάλογης με αυτή της ανθρώπινης κοινωνίας: όπως οι άνθρωποι μεταξύ τους συνάπτουν σχέσεις και επικοινωνούν με τον κοινωνικό τους περίγυρο, με παρόμοιο τρόπο πραγματώνεται και η επικοινωνία με τους θεούς μέσω της λατρείας. Ως δούλος ο Θεράπων είναι υποχρεωμένος να βγει να προϋπαντήσει τον αφέντη του Ιππόλυτο· ομοίως οι άνθρωποι, ως δούλοι των θεών, οφείλουν να τους απευθύνουν τους δέοντες χαιρετισμούς, όταν περνούν μπροστά από τα αγάλματά τους.<sup>100</sup> Ο Ιππόλυτος συμφωνεί απόλυτα (και *κάρτα*), δίνοντας λαβή στο γέροντα να διευρύνει την επαγωγική πορεία του συλλογισμού του.

<sup>99</sup> Ο Barrett (1964: 176) επισημαίνει την πρόθεση του Θεράπων να διακρίνει τη διαφορά ανάμεσα στα *ἄναξ* και *δεσπότης*: «*ἄναξ* is a deferential address (whether by slave or freeman) to a king or prince; *δέσποτα* (with its fem. *δέσποινα*) the humble address of a slave to his master. Both are used in addressing gods; with *δεσπότης* the worshipper proclaims his humility as that of slave towards master. » (πρβλ *Ιππ.* 1153 & 1249, Αριστ. *Πολ.* 1252a, Αριστοφ. *Εἰρ.* 90 & 389: *ὦ δέσποτ' ἄναξ* & *ᾠναξ δεσπότης*). Ο Χορός ως *δέσποινα* αναφέρει βέβαια και τη Φαίδρα (130).

<sup>100</sup> Πρβλ. Πλ. *Εὐθύφ.* 13d, βλ. επ. Mikalson 1991: 196-202.

Η δεύτερη συλλογιστική θέση του Θεράποντα βασίζεται στην ορθή κοινωνική συμπεριφορά. Με επαγωγική πορεία οδηγεί τον Ιππόλυτο να αναγνωρίσει την ωφέλεια από την *εὐπροσηγορία*,<sup>101</sup> ώστε με αναλογικό τρόπο στη συνέχεια, να παραδεχτεί την αναγκαιότητα της λατρείας των θεών. Η απέχθεια για το *σεμνόν* και το *μη πᾶσι φίλον* (93) οφείλεται σε μια καθολική ενσυναίσθηση των ανθρώπων και αιτιολογείται με την απλή λογική από τον Ιππόλυτο: ποιος άνθρωπος θα μπορούσε να μην είναι βάρος στους άλλους, αν δεν είναι συνετός; Είναι μάλιστα αξιοσημείωτο ότι ενώ ο γέροντας χρησιμοποιεί το ουδέτερο των επιθέτων (*σεμνόν, μη πᾶσιν φίλον*), αναφερόμενος γενικότερα στις έννοιες της αλαζονείας και της αντιπάθειας ή εχθρότητας, ο Ιππόλυτος το προσωποποιεί (*οὐ σεμνὸς ἀχθεινός* 94), καθώς έχει εν γνώσει του προφανώς την απέχθεια που γεννά στην Αφροδίτη η (ανάρμοστη) συμπεριφορά του· πιθανότατα πρόκειται για τέχνασμα του Ευριπίδη, με το οποίο δημιουργείται η τραγική ειρωνεία ο ίδιος ο ήρωας να αυτοχαρακτηρίζεται ως προς τη συμπεριφορά του στην Αφροδίτη.

Στη συνέχεια του διαλόγου, με (την τρίτη) αναλογική συλλογιστική ο Θεράπων μεταφέρει τον προβληματισμό σε ανώτερο, θεϊκό επίπεδο. Σκοπός του είναι να αποδείξει ότι η *εὐπροσηγορία* προς τους θεούς είναι αναγκαία, ώστε να παρέχουν την εὐνοια τους. Στο ρητορικό ερώτημα, αν οι θεοί δέχονται με παρόμοιο τρόπο όπως και οι άνθρωποι την *εὐπροσηγορία*, η απάντηση του Ιππολύτου είναι συγκαταβατική, με το σκεπτικό ότι, εφόσον οι άνθρωποι χρησιμοποιούν τους νόμους των θεών, είναι βέβαιο ότι η αρετή της *εὐπροσηγορίας* είναι αναγκαία και απέναντι στους θεούς, οι ο-

---

<sup>101</sup> Ο Barrett (1964: 177) ερμηνεύει το ουσιαστικό *εὐπροσηγορία* ως την ικανότητα ή ετοιμότητα του διαλόγου (βλ. επ. Halleran 1995: 158, πρβλ. Άлк. 775: *εὐπροσηγόρωι φρενί, Ηρ. 1284: ἄτας εὐπροσηγόρους*). Ο στίχος 95 διασώζεται αυτούσιος ως μονόστιχο του Μενάνδρου (*Μονόστ. [Sententiae] 1.663*). Ίσως η πιο ικανοποιητική απόδοση είναι *καλομίλητος* ή *καταδεκτικός* (*affable*, Halleran 1995: 100 & 177).



ποίοι αρέσκονται στους ευγενικούς τρόπους των θνητών και τα όμορφα λόγια τους. Η ίδια η Αφροδίτη χαρακτήρισε ως ιδιαίτερη ικανοποίηση για τους θεούς την επικοινωνία μέσω των λατρευτικών τιμών, επιβεβαιώνοντας εκ των προτέρων την αλήθεια και την ορθότητα των λόγων του Θεράποντα (5-8).

Η παραδοχή για την ανάγκη *εὐπροσηγορίας* προς τους θεούς δίνει την ευκαιρία στον Θεράποντα να στρέψει τη συζήτηση στην άρνηση επικοινωνίας του νεαρού ήρωα με την Αφροδίτη (99). Πρόκειται για το σύνθετο συμπέρασμα του διαλόγου, ότι δηλαδή ο Ιππόλυτος πρέπει και οφείλει να τιμήσει και την Αφροδίτη. Ο Ιππόλυτος αντιλαμβανόμενος το αδιέξοδο στο οποίο έχει οδηγηθεί, μάλλον προσποιείται ότι δεν κατανοεί σε ποια θεά αναφέρεται ο γέροντας. Ο τελευταίος δείχνοντας – σε αυτή την κίνηση παραπέμπει η δεικτική αντωνυμία *τήνδε* (101) – το άγαλμα της Αφροδίτης στην είσοδο του ανακτόρου, προσδιορίζει τη σκέψη του. Ο Ιππόλυτος αντιδρά με ταραχή απέναντι στα λόγια του γέροντα, η οποία διακρίνεται στην προσπάθειά του να μεταστρέψει τη συζήτηση, αδυνατώντας πλέον να αιτιολογήσει την επίμονη άρνησή του για την Αφροδίτη, σύμφωνα με όσα είχε ο ίδιος παραδεχτεί προηγουμένως.

Στην τελική συμβουλή του Θεράποντα, ότι πρέπει να τιμούν όλους ανεξαιρέτως τους θεούς, ο Ιππόλυτος προχωρά σε ένα διαχωρισμό, ένα θρησκευτικό εκλεκτισμό, ο οποίος καταδεικνύει μια διαφορετική αντίληψη λατρείας των θεών: όπως ο κάθε άνθρωπος νοιάζεται για διαφορετικούς ανθρώπους, παρόμοια (κατ' αναλογία) λατρεύει και διαφορετικούς θεούς

(104).<sup>102</sup> Παρόλο που τόσο στη μυθολογία, όσο και στην ιστορική πραγματικότητα, συναντάται περιστασιακά ένας εκλεκτισμός και μια ιδιαίτερη σχέση θνητών και συγκεκριμένων θεοτήτων,<sup>103</sup> η συμπεριφορά του Ιππολύτου καταλήγει σε προσβολή της Αφροδίτης, παρόλο που δε φτάνει στα όρια της θεομαχίας, όπως στην περίπτωση του Πενθέα των *Βακχών*.<sup>104</sup>

Με την είσοδο του Ιππολύτου στο ανάκτορο ο Θεράπων στρεφόμενος στο άγαλμα της Αφροδίτης απευθύνεται προς τη δέσποινά του. Ο λόγος του προς τη θεά αποκτά συμβουλευτικό ύφος, παρόμοιο με το διδακτικό προς τον Ιππόλυτο, με μεγαλύτερη όμως οικειότητα. Η αντίθεση με τα τελευταία λόγια του Ιππολύτου, όπως επισημαίνει ο Barrett, δημιουργεί ιδιαίτερη συνοχή ανάμεσα στους δύο λόγους.<sup>105</sup>

Η σύντομη επίκληση του Θεράποντα ακολουθεί την τυπική δομή της προσευχής. Η αρχική αναφορά στη σχέση του με την Αφροδίτη ως δούλου

---

<sup>102</sup> Ακολουθώ τη σειρά των στίχων που προτείνει ο Diggle (1984). Στην ταραχή του Ιππολύτου οφείλεται πιθανότατα και η σύγχυση που έχει προκαλέσει στους αντιγραφείς και ερευνητές του έργου η σειρά διαδοχής των στίχων στο συγκεκριμένο χωρίο, καθώς υπάρχει μια λογική σύγχυση.

<sup>103</sup> Η αντιπροσωπευτικότερη περίπτωση είναι η ομηρική παρουσίαση των θεοτήτων να φανερώνουν ευθέως τη συμπάθειά τους προς συγκεκριμένους ήρωες (π.χ. η Αθηνά προς τον Αχιλλέα και τον Οδυσσέα) ή την αντιπάθειά τους (π.χ. ο Ποσειδώνας στον Οδυσσέα). Ωστόσο η συμπάθεια και κυρίως η αντιπάθεια της θεότητας οδηγεί τους θνητούς να επιδιώξουν τον εξευμενισμό της εχθρικής θεότητας, όπως φανερώνει η προσφορά της Εκάβης προκειμένου να εξευμενίσει την Αθηνά (Ομ. Ιλ. 6.270-311). Ο Ιππόλυτος αντίθετα απαξιώνει πλήρως την οργισμένη εναντίον του Αφροδίτη.

<sup>104</sup> Στις *Βάκχες* γίνεται ξεκάθαρα λόγος για θεομαχία του Πενθέα κατά του Διονύσου (Ευρ. Βάκ. 45: *θεομαχεῖ*, 325: *θεομαχήσω*, 1255: *θεομαχεῖν*, βλ. επ. Mikalson 1991: 145 & 158 κ.ε.).

<sup>105</sup> Ο Barrett (1964: 180) εστιάζει στην αντίθεση ανάμεσα στα λόγια του Θεράποντα και του Ιππολύτου, η οποία προσδίδει συνοχή ανάμεσα στους δύο λόγους (βλ. επ. Halleran 1995: 159, όπου συγκρίνεται η εικόνα της προσευχής του Θεράποντα προς την Αφροδίτη, με την αντίστοιχη της προσευχής του Ιππολύτου στο άγαλμα της Αρτεμης).

(114-6), συμπυκνώνει ουσιαστικά το δοξαστικό μέρος, το οποίο ακολουθεί η αιτιολόγηση του αιτουμένου (117-8), για να ολοκληρωθεί με το καθαυτό αιτούμενο, να παραβλέψει η θεά την ύβρη στα λόγια του Ιππολύτου (119), γιατί πρόκειται για ένα νεαρό και άπειρο άτομο, από το οποίο οι θεοί, όπως και οι μεγαλύτεροι άνθρωποι, πρέπει να φαίνονται σοφότεροι και να παραβλέπουν σφάλματα που οφείλονται στην απειρία (*μη δόκει τούτου κλύειν*).<sup>106</sup> Ο γέροντας αναφέρεται μάλιστα στον τρόπο με τον οποίο πρέπει να επικοινωνεί κάποιος με τη θεά: όπως μιλούν οι δούλοι με τους αφέντες τους, με τον ίδιο σεβασμό πρέπει και οι άνθρωποι να προσεύχονται στα αγάλματα της θεάς, επανερχόμενος ουσιαστικά στα πρώτα λόγια του (88). Ο στίχος 119 επιβεβαιώνει το γεγονός ότι ο Ιππόλυτος έχει διαπράξει ύβρη προς την Αφροδίτη, την οποία προσπαθεί να δικαιολογήσει ο Θεράπων. Ο γέροντας γενικεύει για όλους τους νέους την τάση να αποστασιοποιούνται από τις λατρευτικές πρακτικές και θρησκευτικές αντιλήψεις των παλαιότερων. Η απειρία αποτελεί τη βασικότερη αιτία αυτής της συμπεριφοράς, απέναντι στην οποία οι θεοί πρέπει να δείχνουν μεγαλοψυχία και αυτή είναι προφανώς η σοφία ως προς την οποία υπερτερούν από τους θνητούς (*σοφωτέρους βροτῶν εἶναι θεούς* 120).

Ο Θεράπων αντιλαμβάνεται προφανώς ως *ἀμπλακία* την άρνηση του Ιππολύτου να αποδώσει στην Αφροδίτη τους δέοντες χαιρετισμούς. Με τη λέξη αυτή ο Χορός χαρακτηρίζει παρακάτω την υποτιθέμενη παραμέληση θυσιών και προσφορών προς τις ελάσσονες θεότητες, που μνημονεύει στην Πάροδο (146), αλλά και την απερίσκεπτη εκτόξευση της κατάρας από το

---

<sup>106</sup> Πρβλ. Ευρ. Βάκ. 1348, βλ. επ. Lefkowitz 2016: 147.

Θησέα (ἀμπλακών 892).<sup>107</sup> Κατά πόσο όμως αποτελεί ύβρη η παραμέληση και η άρνηση επικοινωνίας είναι ένας προβληματισμός που θα παραμείνει αναπάντητος, καθώς ακολουθεί η πραγματική ύβρη (13, 106, 113) προς τη θεά, η οποία επισκιάζει το προηγούμενο «παράπτωμα» του ήρωα.<sup>108</sup> Ο Ιππόλυτος κυρίως με την ειρωνεία του (113) προσβάλλει την Αφροδίτη, επομένως τα υπόλοιπα παραπτώματα του έρχονται σε δεύτερη μοίρα, όπως άλλωστε είχε τονίσει και η Αφροδίτη στον Πρόλογο: δεν ενδιαφέρει τη θεά η παραμέληση των τιμών, ούτε ο υπερφίαλος χαρακτήρας του, ούτε η προτίμηση προς την Άρτεμη (20-1), αλλά όσα αμαρτήματα έχει διαπράξει εναντίον της (εἰς ἐμέ).

Η άποψη του Θεράποντα ότι οι άνθρωποι πρέπει να συμπεριφέρονται απέναντι στους θεούς όπως οι δούλοι στους αφέντες τους, ουσιαστικά δεν επαληθεύεται από τη συμπεριφορά του προς την Αφροδίτη, καθώς η σχέση τους μοιάζει περισσότερο φιλική.<sup>109</sup> Ο γέροντας μάλιστα αισθάνεται μία αναλογική ηλικιακή ταύτιση με τη θεά, όπως προκύπτει από τη φράση ἡμεῖς δέ, τοὺς νέους γὰρ οὐ μιμητέον (114): όπως η Αφροδίτη ανήκει στις αρχέγονες και αρχαιότερες θεότητες, όπως θα ισχυριστεί παρακάτω η Τροφός (447 κ.ε.), και ο ίδιος ανήκει στους γηραιότερους των ανθρώπων. Αν και δέσποινα για τον ίδιο, αισθάνεται περισσότερη οικειότητα μαζί της (ἡμεῖς),

<sup>107</sup> Η λέξη ἀμπλακία είναι σπάνια στους τραγικούς (Halleran 1995: 163). Στον Ευριπίδη εκτός από τον *Ιππόλυτο*, όπου χρησιμοποιείται σε τέσσερις περιπτώσεις (146, 832, 892, 1363), συναντάται στη *Μήδεια* (116), και στις *Φοίνισσες* (ἀμπλάκημα 23), ενώ άπαξ στον *Προμηθέα* (563) του Αισχύλου.

<sup>108</sup> Η Judith Fletcher (2012: 180) εντάσσει στα αίτια της οργής των θεών τις λεκτικές ύβρεις που έχουν διατυπωθεί σε παρελθόντα χρόνο και κορυφώνονται στη σκηνή.

<sup>109</sup> Για τη φιλία θεών και θνητών βλ. Yunis 1988: 115 κ.ε.. Στους στίχους 115-6 ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί έντονο συριγμό (8Χσ) στα αποφθεγματικής μορφής λόγια του Θεράποντα, προκειμένου, κατά την άποψή μου, αφενός να τονίσει την άποψη του γέροντα, αφετέρου την αντιφατικότητα με τον οικείο τρόπο που ο ίδιος απευθύνεται στην Αφροδίτη.

παρά με τον Ιππόλυτο, ώστε να διακρίνεται μία ενσυναίσθηση από την πλευρά του γέροντα, ο οποίος δείχνει να αντιλαμβάνεται και να δικαιολογεί την οργή της. Πιθανότατα η οικειότητα αυτή να οφείλεται στην επικοινωνία που επανειλημμένα είχε με τη θεά προσευχόμενος στα αγάλματά της (116) και τη συχνή επικοινωνία μαζί της. Η οικειότητα με τη θεά γίνεται εμφανέστερη στην αντίθεση ανάμεσα στην διστακτικότητα με την οποία ζητά την άδεια του Ιππολύτου, για να εκφράσει ως δούλος ελεύθερα την άποψή του (89), και το θάρρος να συμβουλεύει και να παροτρύνει τη θεά σε προστακτικό σχεδόν τόνο (*οὐ μιμητέον, χρή, μὴ δόκει, χρή*).

Στα λόγια του τίθεται και πάλι το ζήτημα της φρόνησης (115), η οποία αποτελεί τη βάση της επικοινωνίας των ανθρώπων με τους θεούς. Ωστόσο, ο γέροντας αναγνωρίζει τη φρόνηση του Ιππολύτου για την οποία έκανε λόγο και ο ήρωας (80), αντιλαμβάνεται όμως ότι η άρνηση επικοινωνίας με την Αφροδίτη οφείλεται στον λανθασμένο τρόπο με τον οποίο την εννοεί ο ίδιος και οι συνομήλικοί του (*φρονοῦντας οὕτως* 115). Όπως σχολιάζει ο Halleran, ο στίχος παραπέμπει στα προλογικά λόγια της Αφροδίτης (*φρονοῦσι μέγα* 6),<sup>110</sup> εκφράζοντας όμως την άποψη ότι η υπεροψία αποτελεί ίδιον χαρακτηριστικό της εφηβείας, που οφείλεται στη σφοδρότητα του πάθους και τη ματαιοδοξία. Ο γέροντας, επομένως, συμβουλεύει τη θεά να παραβλέψει τα λόγια του Ιππολύτου, να κάνει ότι δεν τα άκουσε, γιατί οι θεοί πρέπει να είναι σοφότεροι από τους θνητούς, πόσο μάλλον από τους ανώριμους έφηβους. Το σημαντικό στην προσευχή-προτροπή του Θεράποντα και το διάλογο με τον Ιππόλυτο είναι ότι δίνεται η εντύπωση ότι ήταν παρών κατά την εμφάνιση της Αφροδίτης και είχε ακούσει τα λόγια της, ώστε προσπαθεί να προστατέψει τον ήρωα από την οργή της θεάς, χωρίς όμως κάτι τέτοιο να επιβεβαιώνεται από το κείμενο.

---

<sup>110</sup> Halleran 1995: 160.

Η σύντομη σκηνή ανάμεσα στον Ιππόλυτο και το Θεράποντα και κυρίως η προσευχή του δεύτερου προς την Αφροδίτη σκιαγραφούν το επικοινωνιακό πλαίσιο των δύο προσώπων με τους θεούς, προϊδεάζουν τους θεατές για τη στάση του ήρωα απέναντι στην Αφροδίτη, επαληθεύουν τους λόγους της θεάς στον Πρόλογο και καταδεικνύουν την παρέκκλιση του ήρωα από τη συνήθη λατρευτική πρακτική της κοινότητας. Από την πλευρά του Ιππολύτου δίνονται τα αίτια της επίμονης άρνησης επικοινωνίας του με την Αφροδίτη, ενώ από την πλευρά του Θεράποντα αποτελεί την ευκαιρία για μια σύντομη διδαχή του νέου. Ο Θεράπων ουσιαστικά παρέχει το τελευταίο και το σπουδαιότερο μάθημα στο νεαρό ήρωα με ένα διαλεκτικό τρόπο και με συγκεκριμένο σκοπό: να γίνει σεμνός και *εὐπροσήγορος*. Η έκβαση όμως του διαλόγου οδηγεί σε αντίθετα από τα προσδοκώμενα αποτελέσματα, εφόσον ο Ιππόλυτος δεν πείθεται και καταλήγει σε εκπεφρασμένη ύβρη προς τη θεά, η οποία έχει απομακρυνθεί από τη σκηνή, όμως η παρουσία της είναι ακόμη αφενός αντιληπτή από το άγαλμά της, αφετέρου αισθητή στη βεβαιότητα του Θεράποντα ότι η θεά υπήρξε αυτήκοος του διαλόγου του με το νεαρό.

## 4.2 Τροφός

Για τις θεολογικές αντιλήψεις της Τροφού έγινε μια πρώτη αναφορά στο δεύτερο κεφάλαιο (2.2), περιγράφοντας την αντίδρασή της στο παραλήρημα της Φαίδρας. Η Τροφός απέδιδε τότε την αιτία της νόσου σε θεϊκή παρέμβαση, εξαιτίας των παράλογων επιθυμιών και των ασυνάρτητων λόγων της ηρωίδας (236-8). Σαφέστερα και αναλυτικότερα παρουσιάζεται η θεολογική σκέψη της στο διάλογο με τη Φαίδρα, ο οποίος ακολουθεί την αποκάλυψη του έρωτα της ηρωίδας για τον Ιππόλυτο. Στο τέλος του δεύτερου Επεισοδίου επικοινωνεί για πρώτη φορά άμεσα με την Αφροδίτη, χωρίς όμως να ανταποκρίνεται η θεά, όπως προκύπτει από την έκβαση της ιστορίας.

Η αποκάλυψη του έρωτα της Φαίδρας οδηγεί τη σκέψη της Τροφού σε νέα μονοπάτια, αναγνωρίζοντας την αφέλεια της (*φαῦλος*) να διακρίνει την πραγματική αιτία της νόσου, την οργή της Αφροδίτης (*ὄργαι*).<sup>111</sup> Η Τροφός αναφέρεται στη σφοδρότητα των ερωτικών παθών περιγράφοντας το μεγαλείο της θεάς, γνωστό σε αυτήν εξαιτίας της πολύχρονης εμπειρίας της, ενώ πλέκει ένα εγκώμιο για την Αφροδίτη και τον Έρωτα. Για την Τροφό ο έρωτας δεν είναι απαραίτητα καταστροφικός, καθώς εναπόκειται στην ευχέρεια των θνητών να αναδειχτεί ως ωφέλιμη και ζωοποιός δύναμη. Δεν είναι ανάγκη, κατά τη γνώμη της, να πεθάνει η Φαίδρα, όπως δεν πεθαίνουν όλοι όσοι ερωτεύονται, διότι η θεά παρέχει την επιλογή στους ανθρώπους να δεχτούν τον έρωτα και να υποκύψουν στη βούλησή

---

<sup>111</sup> Υπάρχουν αρκετές μυθολογικές αναφορές για τους θυμούς της Αφροδίτης, που ήταν ξακουστοί (Grimal 1991: 124). Η περίπτωση των Δημνίων γυναικών που τιμωρήθηκαν από τη θεά για την αμέλεια των θρησκευτικών καθηκόντων τους είναι μια από αυτές. Ο Ηρόδοτος (Ιστ. 1.105) επίσης κάνει λόγο για *θήλεαν νοῦσον*, η οποία χτύπησε τους Σκύθες που σύλησαν το ιερό της συριακής πόλης Ασκαλώνας.

της, ώστε να τον βιώσουν ανώδυνα (*ήσυχῆι* 444) ή να εναντιωθούν, καθιστώντας τον ανυπόφορο (*οὐ φορητὸν* 443).

Η μορφή και η φυσιογνωμία της θεάς για την Τροφό διαμορφώνονται από τις περιγραφές των παλαιότερων και κυρίως, όσων ασχολούνται με τις Μούσες (447-58). Η Αφροδίτη αναφέρεται ως κοσμική αρχή που διέρχεται και κυριαρχεί στον αέρα (*αιθέρα* 447), στη θάλασσα (*ἐν θαλασσίῳ κλύδωνι* 447), κυρίως όμως επάνω στη γη ως ζωοποιός δύναμη (448-9). Ο κοσμογονικός χαρακτήρας της ταυτίζεται με τον ησιόδειο Έρωτα, τον οποίο η θεά σπείρει και δίνει (*ή σπείρουσα καὶ διδοῦσ' ἔρον*) στους θνητούς και από τον οποίο προέρχεται το γένος των ανθρώπων (450-1).<sup>112</sup> Οι μύθοι που αφηγούνται τον έρωτα του Δία με τη Σεμέλη και της Αυγής (*Έως* 455) με τον Κέφαλο καταδεικνύουν πράγματι ότι η Αφροδίτη κατευθύνει την αλύγιστη

---

<sup>112</sup> Στην ησιόδεια *Θεογονία* (117-24) ο Έρος ανήκει στις πρώτες συμπαντικές αρχές μαζί με τη Γαία, τα Τάρταρα, τη Νύχτα, την Ημέρα και τον Αιθέρα, μέρη και στοιχεία τα οποία τίθενται υπό την κυριαρχία της ευριπίδειας Αφροδίτης. Η Αφροδίτη, σε αντίθεση με την Άρτεμη, δεν γεννήθηκε από γονείς, αλλά επήλθε ως «τίμημα» του ευνουχισμού του Ουρανού από τον Κρόνο. Η αρχέγονη προέλευση της θεάς από τον γηραιότερο των θεών, των στοιχείων της φύσης και τον πρωτότοκο υιό της Γαίας, τον Ουρανό επισημαίνεται επίσης στα αυτοαναφορικά λόγια της θεάς στον Πρόλογο (2). Στην ησιόδεια εκδοχή της καταγωγής της παραπέμπει η έμφαση στη φράση *οὐρανοῦ τ' ἔσω* (2), η οποία δηλώνει όχι μόνο κυριολεκτικά τον τόπο (σε όσους κατοικούν εντός του ουρανού), αλλά και μεταφορικά (όσο βρισκόμουν μέσα στον Ουρανό). Για την χρήση του επιρρ. *ἔσω* μεταφορικά ως μέρος του σώματος ή με τη σημασία εντός του σώματος πρβλ. *Ιππ.* 510: *γνώμης ἔσω*, *Ήλ.* 1222-3: *φασγάνῳ κατηρξάμαν / ματέρος ἔσω δέρας μεθείς*, *Φοίν.* 1577: *φάσγανον εἶσω σαρκὸς ἔβαψεν*, *Αισχύλ. Αγ.* 1343: *πέπληγμαί καιρίαν πληγὴν ἔσω*. Ακόμη και η φράση *θεὰ κέκλημαι Κύπρις* (2) αντιστοιχεί στην ησιόδεια *τὴν δ' Αφροδίτην / κικλήσκουσι θεοί τε καὶ ἀνέρες* (*Ησ. Θεογ.* 195 & 197). Η προσωνυμία *Κύπρις*, που χρησιμοποιεί ο Ευριπίδης στον *Ιππόλυτο*, όπως σημειώνει ο Segal (1965: 142 κ.ε.), αναφέρεται κυρίως στη θαλασσινή μορφή της, που συναντάται επίσης στον Ησίοδο (*Ησ. Θεογ.* 188-206): άλλωστε, η Φαίδρα και η Τροφός επικαλούνται την Αφροδίτη ως *ποντία* (415 & 522).



σκέψη των θεών και των θνητών (τὰν θεῶν ἄκαμπτον φρένα και βροτῶν ἄγει 1267), όπως τραγουδά ο Χορός, επομένως είναι τρανή και πολύ γνωστή στους ανθρώπους (πολλὴ κούκ ἀνώνυμος ἐν βροτοῖσι 1), όπως η ίδια η θεά ισχυρίζεται.<sup>113</sup>

Η Τροφός στηρίζει τις απόψεις της σε γραφάς (451),<sup>114</sup> αναφορά αρκετά γενική και αόριστη, καθώς η λέξη χρησιμοποιείται επίσης από τον Ιππόλυτο, προκειμένου να αναφερθεί στις ζωγραφικές παραστάσεις ερωτικών σκηνών (1005). Για την Τροφό οι γραφές εμπεριέχουν μυθολογικές αφηγήσεις, οι οποίες αφενός αποτελούν πηγή γνώσης και σοφίας, αφετέρου μορφή επικοινωνίας με τους θεούς, καθώς μέσα από τη μελέτη των μύθων οι άνθρωποι μπορούν να προσλάβουν το μεγαλείο, τη δύναμη, ακόμη και τα μηνύματα τους, αναφερόμενη στα συγγράμματα εκείνα που κατείχαν και μελετούσαν αρκετοί άνθρωποι της εποχής του Ευριπίδη (ὄσοι ἔχουσιν αὐτοί, 452), ανάμεσά τους και ο ίδιος ο ποιητής.<sup>115</sup> Ο Θησέας ειρωνευόμενος

---

<sup>113</sup> Ο Gregory Nagy (1990: 248) αιτιολογεί την αναφορά στο μύθο της Αυγής στον κοινό παράγοντα της αρπαγής ενός θνητού από μία θεά: «Aphrodite is a parallel of Eos in epic theme. Just as Eos abducts Tithonos (*Hymn to Aphrodite* 218), Kleitos (*Odyssey* xv 250), Orion (v 121), and Kephalos (Euripides *Hippolytus* 455), so also Aphrodite abducts Phaethon (*Theogony* 990). [...] The archaic parallelism of Eos and Aphrodite suggests that Aphrodite became a rival of Eos».

<sup>114</sup> Με τη λέξη *γραφαῖς* (879) προσδιορίζεται επίσης και το περιεχόμενο της δέλτου.

<sup>115</sup> Ο Ευριπίδης ήταν από τους Αθηναίους που διατηρούσαν ιδιωτική βιβλιοθήκη, όπως αναφέρεται από αρχαίες πηγές (Αθήν. Δειπν. 1.4.25, Αριστοφ. Βατ. 939-43 & 1407-10 = TGrF 2004 Test. G49, 50a, 50b). Οι Barrett (1964: 241-42) και Halleran (1995: 188-89) εκλαμβάνουν το *γραφαῖς* ως γραπτό κείμενο· η McClure (1999: 137) επισημαίνει τη δισημία που έχει η λέξη στη συγκεκριμένη περίπτωση. Η παρενθετική σημείωση της Τροφού περιορίζει το αναγνωστικό κοινό σε όσους είχαν πρόσβαση στα κείμενα των σοφών και των ποιητών. Οι ζωγραφικές παραστάσεις σαφώς θα ήταν προσβάσιμες σε ευρύτερο κοινό, διότι, παρόλο που αρκετές θα κοσμούσαν ιδιωτικούς χώρους, οι περισσότερες και οι πιο αξιόλογες θα

τον Ιππόλυτο, έκανε επίσης λόγο για καπνούς πολλῶν γραμμάτων (954), υπονοώντας ενδεχομένως ακόμη και τελετουργική καύση των γραφών, ως μορφή επικοινωνίας με τους θεούς.<sup>116</sup> Σε κάθε περίπτωση αυτό που γίνεται εμφανές είναι ότι δίνεται η εντύπωση της επικοινωνίας με τους θεούς μέσω των γραφών και στην περίπτωση του Ιππολύτου και στην περίπτωση της Τροφού.

Η Τροφός αναφέρει επίσης ότι την Αφροδίτη γνώριζαν και εξυμνούσαν όσοι βρίσκονται πάντοτε κοντά στις Μούσες (*εἰσὶν ἐν μούσαις ἀεὶ* 452) οι ποιητές δηλαδή με τα τραγούδια τους για τη θεά και τον Έρωτα. Τον έρωτα εξάλλου της Φαίδρας για τον Ιππόλυτο θα τραγουδούν οι παρθένες με τη μουσοποιόν μέριμνάν τους (1428), όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται στην Έξοδο. Η κοσμογονική δύναμη της Αφροδίτης ήταν επομένως οικεία και αγαπητή σε αυτούς τους λογοτεχνικούς ποιητικούς κύκλους· στην ευεργετική δράση της απέδιδαν την ύπαρξη κάθε μορφή ζωής, καθώς θεωρούνταν ελκτική δύναμη που ενώνει τα πάντα με τον έρωτα, διατρέχοντας κάθε σημείο της οικουμένης (447-50). Η Τροφός στηρίζει με επιχειρήματα την άποψη που εξέφρασε και ο Θεράπων για την υποχρέωση των θνητών να δείχνουν σεβασμό προς όλους τους θεούς (107), εστιάζοντας στη σεμνήν *κἀπίσημον ἐν βροτοῖς* (103) θεά, την Αφροδίτη.

Εκτός όμως από τη γνώση μέσω των γραφών, η Τροφός επικαλείται την κεκτημένη από τη ζωή εμπειρία, τις φήμες που διαδίδονται για τα πάθη

---

βρίσκονταν σε δημόσια κτήρια και ναούς, όπως στο *οἶκημα ἔχον γραφάς* (Πανσ. Έλλ. Περ. 1.22.6), την Πινακοθήκη, αριστερά των Προπυλαίων της Ακρόπολης.

<sup>116</sup> Betegh 2004: 67-8. Από το *Θησέα* γίνεται βεβαίως ειρωνικά αναφορά στη θέαση του αναδύμενου καπνού *πολλῶν γραμμάτων* (954), η οποία δηλώνει την ασημαντότητα των ορφικών συγγραμμάτων, τα οποία προφανώς μελετά και τιμά ο Ιππόλυτος (Pajares 2016: 188, Semenzato 2016: 309, Halleran 1995: 231, Barrett 1964:345· πρβλ. Πλάτ. Πολ. 364e).

γυναικών και νεαρών, που μπλέκονται στα δίχτυα της θεάς. Η Τροφός εκλαμβάνει τόσο τους μύθους στη λογοτεχνία και τις τέχνες γενικότερα, όσο και την πραγματικότητα, ως συσσωρευμένη από το χρόνο και συμπυκνωμένη γνώση, η οποία εμπεριέχει τα μηνύματα των θεών, εν προκειμένω της Αφροδίτης. Αν για τους παρισταμένους στην ακτή, τον Ιππόλυτο και τους συντρόφους του, και το Θησέα, μέσω της αφήγησης του Αγγελιαφόρου, το θαύμα της εμφάνισης του ταύρου αποτέλεσε μορφή επικοινωνίας ως μήνυμα του θεού προς τους θνητούς αποδέκτες του, με τον ίδιο τρόπο λειτουργούν και τα ερωτικά πάθη που εξάπτει η Αφροδίτη σε θεούς και θνητούς, τόσο στη μυθολογία, όσο και στην (δραματική) πραγματικότητα. Αυτά ακριβώς τα μηνύματα δέχεται και κατανοεί η Τροφός, ώστε μπορούμε να κάνουμε λόγο για επικοινωνία μέσα από τη διάδραση της Αφροδίτης στους μύθους, αλλά και στη ζωή των θνητών. Η επίγεια ζωή για την Τροφό αποτελεί όμως μια δυσάρεστη περιπέτεια, γεμάτη οδύνες και κόπους (189-90),<sup>117</sup> εξαιτίας των οποίων οι μύθοι φαίνεται να παρερμηνεύονται, παρέχοντας ελπίδες (ίσως) για μια καλύτερη και δικαιότερη μεταθανάτια ζωή, για την οποία κανείς δεν μπορεί να μιλήσει ή να αποδείξει με σιγουριά (191-7).<sup>118</sup> Το αποτέλεσμα της λανθασμένης ερμηνείας των μύθων των θεών είναι η πλάνη.

<sup>117</sup> Όπως παρατηρεί η Jennifer Kosak (2004: 52), ο πρώτος λόγος που εκφωνεί είναι σαν να διατυπώνεται από κάποιον εξοικειωμένο με την ιατρική ορολογία της εποχής. Για την ειδική χρήση λεξιλογίου που παραπέμπει στο ιπποκρατικό corpus η Kosak προβαίνει σε μια αναλυτική προσέγγιση των λέξεων που συναντώνται στο ευριπίδειο δράμα: *πόνος* (301), *ἄλγος* (260), *όδύνη* (258), *φρήν* (238, 256, 317), *ἀνακίρνασθαι* (254), *εὐλυτα* (256), *ἄκρον μυελόν ψυχῆς* (255), *ἀτρεκεῖς ἐπιτηδεύσεις* (≈ *δίαιτα*, 261), *μηδὲν ἄγαν* (265).

<sup>118</sup> Τα λόγια της Τροφού φαίνεται να διαπνέονται, επίσης, από τον πρωταγόρειο σκεπτικισμό, τρέποντάς τον σε αγνωστικισμό περί της μεταθανάτιας ζωής (Πρωταγόρα Απόσπ. *Περὶ Θεῶν* 4 (DK) = Διογ. Λ. *Βίοι Φιλοσόφων* 9.51· πρβλ. Ευρ. *Τρ.* 884-9, βλ. επ. Lefkowitz 1989: 72-3, για τη σχέση του Ευριπίδη με τον Πρωταγόρα βλ. Lefkowitz 2016: 41-2).

Ωστόσο η ορθολογική σκέψη της Τροφού φαίνεται να αντιφάσκει με τις μαγικές πρακτικές στις οποίες καταφεύγει για να βοηθήσει τη Φαίδρα να θεραπεύσει το πάθος της Φαίδρας. Για την επίτευξη του συγκεκριμένου σκοπού επιδιώκει να προσεταιριστεί την Αφροδίτη, παρακαλώντας τη θεά να σταθεί *συνεργός* στην προσπάθεια να εκτελέσει τα μαγικά της. Στο σκοπό αυτό συνεισφέρουν οι *ἐπωϊδαὶ καὶ οἱ λόγοι θελκτήριοι* (478), τα οποία εν πρώτοις φαίνεται να είναι μαγικά ξόρκια για να θεραπεύσουν τη νόσο της Φαίδρας (*ἐπωϊδαὶ*) ή να προσελκύσουν τον Ιππόλυτο (*λόγοι θελκτήριοι*).<sup>119</sup> Πιθανότατα όμως να πρόκειται για στίχους και λόγια που κινητοποιούν τη θεά να συνδράμει ως *συνεργός*. Αυτό γίνεται εμφανές, όταν παρακάτω σκέφτεται (*ἦλθε δ' ἄρτι μοι γνώμης ἔσω*) και ομολογεί, ότι για τον Ιππόλυτο πρόκειται να χρησιμοποιήσει ερωτικά *φίλτρα θελκτήρια*, όχι λόγους.<sup>120</sup> Σε κάθε περίπτωση πάντως η συνδρομή της Αφροδίτης κρίνεται αναγκαία, καθώς με τη βοήθειά της θα ήταν αποτελεσματική η εφαρμογή της μαγικής τέχνης της γερόντισσας.

Προτού λοιπόν θέσει σε εφαρμογή το σχέδιο της, στρεφόμενη κατά πάσα πιθανότητα προς το άγαλμα της Αφροδίτης,<sup>121</sup> την επικαλείται προκειμένου να συνδράμει στην επιτυχία του, με επίκληση όμοια με αυτήν της Φαίδρας προς τη θεά (415). Πρόκειται για τη μοναδική περίπτωση κατά την οποία η Τροφός επικοινωνεί άμεσα με την αποστροφή προς τη θεά, η οποία αποτελεί μια *ἐπωϊδή*, με την οποία κλείνει το λόγο της, ενώ τους *θελκτηρίους λόγους* (= *τᾶλλα δ' οἷ' ἐγὼ φρονῶ*) θα τους χρησιμοποιήσει εντός του ανακτόρου.

<sup>119</sup> Valakoudis 2008: 162. Η αναφορά σε *ἐπωϊδὰς* (478) παραπέμπει κατά την άποψή μου στο *γραφαῖς μέλος φθεγγόμενον* (879), προσοικονομώντας κατά κάποια έννοια τη «μαγική» φύση της δέλτου.

<sup>120</sup> Η Φαίδρα αναφέρει ως *φάρμακα* (516) τα *θελκτήρια φίλτρα ἔρωτος* (509). Για την αμφίσημη σημασία της λέξης *φάρμακον* (389, 479, 516 & 699) βλ. Αβαγιανού 2008: 84-5.

<sup>121</sup> Barrett 1964: 256.

*ΤΡ. ἔασον, ὦ παῖ· ταῦτ' ἐγὼ θήσω καλῶς.  
μόνον σὺ μοι, δέσποινα ποντία Κύπρι,  
συνεργὸς εἶης· τᾶλλα δ' οἷ' ἐγὼ φρονῶ  
τοῖς ἔνδον ἡμῖν ἀρκέσει λέξαι φίλοις. (Εὐρ. Ἰππ. 521-524)*

Όπως σημειώθηκε στην Εισαγωγή το ρήμα ἔασον σηματοδοτεῖ την ανακατεύθυνση της πλοκής. Στην προκειμένη περίπτωση η δράση κορυφώνεται, καθώς η Τροφός πράττει όσα είχε αφήσει η Αφροδίτη εκκρεμή κατά το παρελθόν. Η προτροπή προς τη Φαίδρα στο σημείο αυτό θεωρώ ότι παραπέμπει στα λόγια της Αφροδίτης (22-3), ενώ η επίκληση της θεάς από την Τροφό συνδέει τις δύο σκηνές. Κατά συνέπεια, εφόσον είναι ήδη προδιαγεγραμμένη η αποτυχία της επικοινωνίας της Τροφού με την Αφροδίτη, και εφόσον έχει προαγγελθεί ότι η Φαίδρα θα πεθάνει (47-9), γίνεται ιδιαίτερα αισθητή η τραγική ειρωνεία στην επίκληση της Τροφού.

Η Αφροδίτη καλείται να προσέλθει ως συνεργός από την Τροφό. Η λέξη δηλώνει αφενός το συνεργάτη, βοηθό ή σύντροφο έχοντας θετικό νοηματικό περιεχόμενο· δύναται να λάβει όμως και αρνητική χροιά.<sup>122</sup> Πέρα όμως από την ηθική διάσταση της, είναι αξιοσημείωτη η ειρωνική απόχρωση την οποία αποκτά, καθώς η δράση καθοδηγείται από την Αφροδίτη, όχι από την Τροφό. Η τελευταία λειτουργεί ως συνεργός της Αφροδίτης στην τιμωρία του Ιππολύτου, αφού η αποκάλυψη του έρωτα της Φαίδρας στον Ιππόλυτο είναι ο τελευταίος και ελάχιστος κόπος που πρέπει να καταβληθεί, όπως είχε προφητεύσει η θεά στον Πρόλογο (*οὐ πόνου πολλοῦ με δεῖ* 23) και τον οποίο επωμίζεται η Τροφός. Όταν η Τροφός επικαλείται την Αφροδίτη

<sup>122</sup> Πρβλ. Ἰππ. 676: *πάρεδρος ἢ ξυνεργὸς ἀδίκων ἔργων*· επίσης Θουκ. 8.92.2.

ως *συνεργό* (523) για την εκτέλεση των ερωτικών φίλτρων (*θελκτηρίων φίλτρων* 509), προκύπτει ίσως το ερώτημα γιατί δεν επικαλείται την αρμοδιότερη περί της μαγείας Εκάτη, την οποία είχε θεωρήσει ο Χορός ως υπεύθυνη της νόσου της Φαίδρας (142).<sup>123</sup> Η Εκάτη φαίνεται όμως να συνδέεται με τον Ιππόλυτο,<sup>124</sup> καθώς ταυτιζόταν με την ίδια την Άρτεμη.<sup>125</sup> Από την άλλη η Αφροδίτη σχετίζεται άμεσα με το σκοπό και τις θρησκευτικές αντιλήψεις της γερόντισσας, εφόσον την θεωρεί την υπέρτατη θεά. Εξάλλου, στα πιο πρώιμα στάδια η ερωτική μαγεία συνδεόταν περισσότερο με την Κύπριδα.<sup>126</sup>

Στους δύο τελευταίους στίχους είναι ασαφές σε ποιους *ἔνδον (ἡμῖν) φίλους* αναφέρεται η Τροφός και γιατί από πρώτο ενικό πρόσωπο (*ἐγώ, θήσω, μοι, ἐγώ, φρονῶ*) περνά σε χρήση του πρώτου πληθυντικού αριθμού (*ἡμῖν*). Στο πρώτο ερώτημα ο Barrett απαντά ότι προφανώς αναφέρεται σε κάποιον ή κάποιους έμπιστους υπηρέτες, ενώ κάποιοι θεατές θα υποπτεύονταν ότι

<sup>123</sup> Η Μήδεια στο φερόνυμο δράμα αποφασισμένη να εξοντώσει τους τρεις υπευθύνους για την εξορία της (373), τον Κρέοντα, τη Γλαύκη και τον Ιάσονα (375), ορκίζεται στην Εκάτη και την ονομάζει *ξυνεργόν*, η οποία κατοικεί στο ενδότερο σημείο της εστίας της (Ευρ. *Μήδ.* 395-8). Για την Εκάτη και τη συσχέτισή της με τη μαγεία βλ. επ. Burkert 1993: 362, Johnston 2006, Βακαλούδη 2008: 147.

<sup>124</sup> Σε αναθηματική στήλη από την Αίγινα του 4<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ. απεικονίζεται ο Ιππόλυτος με κυνηγετική περιβολή να προσεγγίζει τη δαδούχο θεά Εκάτη (Αθήνα, Εθνικό Μουσείο 1475, LIMC Hippolytos I 126).

<sup>125</sup> Η Άρτεμη όχι μόνο σχετίζεται, αλλά σε πολλές περιπτώσεις ταυτίζεται απόλυτα με τη μυστηριακή Εκάτη (Hornblower & Spawforth 1996: 671-2, πρβλ. Ευρ. *Φοιν.* 109-10). «Syncretism of Artemis and Hecate is either recorded or alluded to in Aesch. *Su.* 676 (*Ἄρτεμιν δ' ἐκάταν γυναι-/κῶν λόχους ἐφορεύειν.*) and Artemis Hecate is listed in IG I<sup>3</sup> 383, 125-7 of 429/8 B.C.» (Mastrorarde 1994: 183). Η επισήμανση αυτή γίνεται στα πλαίσια της γενικότερης και εσκεμμένης σύγχυσης μεταξύ της Αφροδίτης και της Άρτεμης, που παρατηρείται στον *Ιππόλυτο*, και της διαρκούς διάδρασης της Αφροδίτης.

<sup>126</sup> Αβαγιανού 2008: 97.

αναφέρεται στον ίδιο τον Ιππόλυτο.<sup>127</sup> Ο πληθυντικός *ἡμῖν* αποκτά επίσης δισημαντο νόημα: σίγουρα εμπεριέχει αυτοαναφορικότητα, αλλά συνάμα είναι εύλογο να αναφέρεται και στη Φαίδρα, που βρίσκεται δίπλα στη γηραιά οικονόμο, είτε στην ίδια τη *συνεργὸν* Αφροδίτη. Στη δεύτερη περιπτώση και εφόσον στους *ἔνδον φίλους* περιλαμβάνεται ο Ιππόλυτος, τα λόγια αυτά ηχούν ως ειρωνικός απόηχος της προλογικής αναφοράς της Αφροδίτης στον Ιππόλυτο ως τον εχθρικό για εκείνη νεαρό (*ἡμῖν πολέμιον νεανίαν* 43).

Η μορφή της γηραιάς οικονόμου αποτελεί παράδοξη εικόνα στο δράμα, εξαιτίας κυρίως του δυσιστικού τρόπου με τον οποίο βλέπει τα πράγματα. Για την Τροφό δεν έχει σημασία το μέγεθος της αμαρτίας, αλλά η καθαυτή διάπραξή της, καθώς δεν υπάρχει ορισμένο μέτρο για αυτή, ενώ αποτελεί απόλυτη αρχή: όλες οι αμαρτίες έχουν το ίδιο βάρος. Επίσης, υπάρχει και ένα υποκειμενικό κριτήριο ακόμη πιο σημαντικό, το οποίο έχει να κάνει με την ίδια την έννοια: η πράξη που χαρακτηρίζεται ως *ἀμαρτία* από τον Ιππόλυτο, δεν είναι απαραίτητα *ἀμαρτία* και για τη Φαίδρα, όπως ο έρωτας, τον οποίο στέλνει στους ανθρώπους η ίδια η θεά (474-6). Αντίθετα *ἀμαρτία* ή *ὑβρις* αποτελεί η εναντίωση στη βούληση των θεών, πόσο μάλλον της Αφροδίτης, η οποία δεν είναι απλά θεός, αλλά κάτι περισσότερο από θεός (*οὐκ ἄρ' ἦν θεός, ἀλλ' εἴ τι μεῖζον ἄλλο γίγνεται θεοῦ* 359-60).

Ανακεφαλαιώνοντας λοιπόν, για την Τροφό η ορθότητα των θεολογικών της απόψεων επιβεβαιώνεται από τους μύθους και τις γραφές των παλαιότερων συγγραφέων, οι οποίοι συνηγορούν ως προς τη δύναμη των θεών μέσα από τις μυθικές αφηγήσεις. Αυτό διδάσκει εξάλλου η (ποιητική) μυθική θεογονία, η οποία παρουσιάζει τη θεά μαζί με τον Έρωτα ως απόλυτη κοσμογονική αρχή. Η ερωτική έλξη για την Τροφό τρέπεται σε αρμονική δύναμη που οδηγεί τους θνητούς στην ευπραγία (*εὖ πράξειας ἄν* 472).

<sup>127</sup> Barrett 1964: 256, Halleran 1995: 194.

Επομένως η προσωπική στάση του καθενός καθορίζει και τη συμπεριφορά της ίδιας της θεάς απέναντί του. Οι θεοί γενικότερα για την Τροφό φαίνεται να συνιστούν ευεργετικές δυνάμεις και για το λόγο αυτό επικαλείται την Αφροδίτη πριν θέσει σε εφαρμογή το σχέδιό της, να προσελκύσει τον Ιππόλυτο.



### 4.3 Χορός Τροϊζηνίων γυναικών

Από τους δυο χορούς που πλαισιώνουν το δράμα, έγινε ήδη λόγος στο πρώτο κεφάλαιο για τον ανδρικό Χορό των κυνηγών και τη συμμετοχή του στην τελετουργική εκτέλεση του ύμνου προς την Άρτεμη. Έκτοτε η δραματική παρουσία του περιορίζεται, ακόμη και αν ληφθεί υπόψιν η αμφίβολη συμμετοχή του στην εκτέλεση του τρίτου Στάσιμου.<sup>128</sup> Αντίθετα, ο Χορός των Τροϊζηνίων γυναικών παραμένει διαρκώς στη σκηνή, ως ο κύριος χορός του δράματος, εκτελεί τα στάσιμα, ενώ, αν και με περιορισμένη συμμετοχή στη δράση, ο ρόλος του είναι σημαντικός:

- i) Ως πρόσωπο που παροτρύνει ή αποτρέπει τους ήρωες στις αποφάσεις τους, όπως για παράδειγμα προτρέποντας μάταια το Θησέα να αναιρέσει την κατάρα εναντίον του Ιππολύτου (891-2).
- ii) Τρέπεται σε συνεργό της Φαίδρας έπειτα από τον όρκο σιωπής (713-4), γνωρίζοντας και αποκρύπτοντας την αλήθεια, προφασιζόμενος ότι έχει μόλις προσέλθει στο χώρο, πενθήτρια στα δεινά του ήρωα (804-5).

Ενώ λοιπόν οι γυναίκες του Χορού επικοινωνούν με τους θνητούς ήρωες, η επικοινωνία τους με θεότητες περιορίζεται στο τραγούδι της Παρόδου σε μια αναφορά για την προσωπική του εμπειρία επικοινωνίας με την Άρτεμη. Κυρίως όμως η επικοινωνία του με τους θεούς εντοπίζεται στο πρώτο και

---

<sup>128</sup> Το τρίτο Στάσιμο ενώνει ουσιαστικά τους δυο Χορούς, οι οποίοι συμπάσχουν πλέον με τον ήρωα. Οι περισσότεροι μελετητές αντιτίθενται στην άποψη του Barrett για τη μη συμμετοχή των κυνηγών στην εκτέλεση του χορικού. Για τη συζήτηση γύρω από το θέμα της συμμετοχής ή μη του Χορού των κυνηγών στην εκτέλεση του τρίτου Στάσιμου παραπέμπω στον Kim On Chong-Gossard (2008: 167, υποσημ. 5), όπου και σχετική βιβλιογραφία· βλ. επ. McClure 1995: 39 (υποσημ. 12), Dimock 1977: 248 (υποσημ 3), Reckford 1972: 417-8, Luschign 1988: 58 και Halleran 1995: 243.

το τέταρτο Στάσιμο, στα οποία ο Χορός εξυμνεί τη μεγαλοσύνη της Αφροδίτης και τη δύναμη του Έρωτα προσευχόμενος στους δύο θεούς.

Το εκτενές χορικό με το οποίο εισέρχεται ο Χορός στη σκηνή αιτιολογεί την παρουσία του με τη φήμη (φάτις) για τη νόσο της Φαίδρας, την οποία οι γυναίκες ήθελαν να επιβεβαιώσουν (173) και να μάθουν την αιτία της (174). Το χορικό ενώνει ουσιαστικά δυο διαδοχικές σκηνές, της εξόδου των κυνηγών και της εισόδου των δύο γυναικών. Η πρώτη εικόνα που δίνεται από το τραγούδι του Χορού είναι μια κατάσταση καθημερινότητας καθώς πλένουν πολυτελή υφάσματα σε πηγή και τα στεγνώνουν κάτω από το λαμπρό ήλιο (121-9). Μέσα από την ομοιότητα στην περιγραφή του τόπου, όπου έπλεναν οι γυναίκες, με αυτόν που έχει στο νου η Φαίδρα (208-10), ο Ευριπίδης αντιπαραθέτει την εικόνα των γυναικών με τη νοσηρή εικόνα της ηρωίδας.

Στο πρώτο στροφικό ζεύγος γίνεται λόγος για τη φήμη της νόσου, όπως έφτασε στα αφτιά των γυναικών (121-40). Δύο χωρία στο τραγούδι παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την επικοινωνία των γυναικών με τους θεούς. Στη δεύτερη Στροφή η νόσος της ηρωίδας ανάγεται σε έλλειψη επικοινωνίας με τους θεούς, ενώ στην Επωδό στην απουσία συμπαράστασης των. Και στις δύο περιπτώσεις το αποτέλεσμα είναι επώδυνο.

*τὸν γὰρ τ' ἔνθεος, ᾧ κούρα,  
εἴτ' ἐκ Πανὸς εἶθ' Ἐκάτας  
ἢ σεμνῶν Κορυβάντων  
φοιτᾶις ἢ ματρὸς ὀρείας;  
τὸν δ' τ' ἀμφὶ τὰν πολύθη-  
ρον Δίκτυναν ἀμπλακίαις  
ἀνίερος ἀθύτων πελανῶν τρύχη;  
φοιτᾶι γὰρ καὶ διὰ Λί-  
μνας χέρσον θ' ὑπερ πελάγους*

*δίναις ἐν νοτίαις ἄλμας.* (Ευρ. *Ιππ.* 141-50)

Οι γυναίκες του Χορού αναφέρουν ως *ἀμπλακίαν* (146) την πιθανή παραμέληση θυσιών εκ μέρους της Φαίδρας προς τους θεούς, η οποία έχει ως συνέπεια τη νόσο. Παράδοξο είναι ότι ο Χορός δεν αναφέρεται στις ολύμπιες θεότητες, αλλά σε ελάσσονες θεϊκές μορφές διευρύνοντας τη θέση του Θεράποντα για την υποχρέωση όλων των θνητών να τιμούν τους θεούς (107).<sup>129</sup> Έχει κατά νου προφανώς τον *κατόψιον ναόν* (30), που αφιέρωσε η Φαίδρα στην Αφροδίτη, επιδεικνύοντας ευσέβεια μεγαλύτερη από θυσία, τιμώντας θεούς, στους οποίους οι θνητοί συνήθως δεν δείχνουν το δέοντα σεβασμό (*οὐ σεβίζομεν* 540): πιθανότατα για το λόγο αυτό υποθέτει ότι η νόσος της οφείλεται σε ελάσσονες θεότητες. Ενδιαφέρον είναι το ότι πολλές από τις ελάσσονες θεϊκές ή θεοποιημένες οντότητες λατρεύονταν με νυχτερινές και μυστηριακές τελετές.<sup>130</sup> Η νυχτερινή φύση της λατρείας πολλών εξ αυτών παραπέμπει στην προηγουμένως εκπεφρασμένη απάρεσκεια του Ιππολύτου για τις νυχτερινές θεότητες (106), η οποία οφειλόταν προφανώς στον οργιαστικό χαρακτήρα τους.<sup>131</sup>

Στην Επωδό η νόσος της Φαίδρας συσχετίζεται με τη γυναικεία φυσιολογία, ώστε ερμηνεύεται ή αιτιολογείται ως διατάραξη της κανονικότητας, προερχόμενη και θεραπευόμενη από την Άρτεμη (161-9). Οι γυναίκες του Χορού αφορμώμενες από την προσωπική τους εμπειρία, τις φυσιολογικές

<sup>129</sup> Ο Parker (1983: 245) σχολιάζει την αναφορά του Χορού σε μη ολύμπιες θεότητες και τον τρόπο που τιμωρούν τους θνητούς: «Living on the fringes of the Olympian world, they lack its involvement with morality. They seize their victims; they do not punish them».

<sup>130</sup> Graf 2006, Holzhausen 2006, Auffarth 2006.

<sup>131</sup> Γενικότερα οι νυχτερινές λατρείες στο ευριπίδειο δράμα αφήνουν υποψίες ότι συνοδεύονται από οργιώδεις ερωτικές τελετές (Petridou 2015: 235, Gunther 2018: 283, Dodds 1960: 138· για τη σχέση της Αφροδίτης με τη νύχτα προβλ. Ευρ. *TGrF* 524 [*Αποσπ. Μελεάγρου*]).

γυναικολογικές διαταραχές τις οποίες θεραπεύει η Άρτεμη, αιτιολογούν τώρα την κατάσταση της Φαίδρας με την απουσία ή έλλειψη της θεϊκής συμπαράστασης. Συνάμα η προσωπική εμπειρία καταδεικνύει την έμμεση παρελθούσα επικοινωνία των ιδίων των γυναικών (μοι 168) με τη θεά, η οποία παρίσταται σε αυτές ως *εὐλοχος* (166).<sup>132</sup>

φιλεῖ δὲ τᾶι δυστρόπῳι γυναικῶν  
 ἀρμονίαι κακὰ  
 δύστανος ἀμηχανία συνοικεῖν  
 ὠδίνων τε καὶ ἀφροσύνας.  
 δι' ἐμᾶς ἦξιέν ποτε νηδύος ἄδ'  
 αὔρα· τὰν δ' εὐλοχον οὐρανίαν  
 τόξων μεδέουσαν ἀύτευν  
 Ἄρτεμιν, καὶ μοι πολυζήλωτος αἰεὶ  
 σὺν θεοῖσι φοιτᾶι. (Ευρ. *Ιππ.* 161-9)

Μόλις πληροφορεῖται την αιτία του πάθους της Φαίδρας, ο Χορός πλέον στρέφει την προσοχή του στην Αφροδίτη και τον Έρωτα, αποδίδοντας το ανεξέλεγκτο (*ἄρρυθμο*) και καταστροφικό (*σὺν κακῶι*) ερωτικό πάθος στην απουσία θυσιῶν και τιμῶν προς τις δυο θεότητες. Οι γυναίκες αφιερώνουν τους επόμενους δύο ὕμνους στον Έρωτα και την Αφροδίτη, απευχόμενες να βιώσουν παρόμοιο πάθος με τη Φαίδρα. Το πρώτο Στάσιμο

<sup>132</sup> Αναφορικά με την ιδιότητα της Άρτεμης ως *εὐλόχου* η Nikole Loraux (1995: 32 & 38-9) σημειώνει ότι η κατάσταση του Ιππολύτου στην Έξοδο προβάλλεται με ὅρους που παραπέμπουν σε πόνους ετοιμόγεννης γυναίκας ή γυναικείου οίστρου: *ὀδύναι* (1351 & 1371), *σφάκελος* (1352), *μόχθους ἐπόνησα* (1367-9): τη συσχετίζει μάλιστα με την ευχή του ήρωα για τεκνοποίηση δίχως τη συμμετοχή των γυναικών (βλ. επ. Zeitlin 1985: 70 & Mitchell – Boyask 1999: 46).

είναι ένας ύμνος - προσευχή προς τις δύο θεϊκές δυνάμεις να φανούν ευνοϊκές απέναντί τους. Ακολουθούν δύο θρηνητικά στάσιμα για τη Φαίδρα (732-75) και τον Ιππόλυτο (1102-52). Ο Χορός επιστρέφει στην αμιγώς υμνητική του Έρωτα και της Αφροδίτης στο σύντομο τέταρτο Στάσιμο (1268-81), πριν την είσοδο της Άρτεμης.

Ειδικότερα, το πρώτο Στάσιμο, ως προσευχή (αποτροπής) των γυναικών του Χορού, αναφέρεται στην καταστροφική μορφή του Έρωτα άμεσα απευθυνόμενες σε αυτόν.

Ἔρωσ Ἔρωσ, ὁ κατ' ὀμμάτων [στρ. α]  
 στάζων πόθον, εἰσάγων γλυκεῖαν  
 ψυχᾶι χάριν οὖς ἐπιστρατεύσει,  
 μή μοί ποτε σὺν κακῶι φανείης  
 μηδ' ἄρρυθμος ἔλθοις.  
 οὔτε γὰρ πυρὸς οὔτ' ἄστρον ὑπέρτερον βέλος  
 οἷον τὸ τᾶς Ἀφροδίτας ἴησιν ἐκ χερῶν  
 Ἔρωσ ὁ Διὸς παῖς.  
 ἄλλως ἄλλως παρά τ' Ἀλφεῶι [ἀντ. α]  
 Φοῖβου τ' ἐπὶ Πυθίοις τεράμνοις  
 βούταν φόνον Ἑλλάς <αῖ> ἀέξει,  
 Ἔρωτα δέ, τὸν τύραννον ἀνδρῶν,  
 τὸν τᾶς Ἀφροδίτας  
 φιλάτων θαλάμων κληιδούχον, οὐ σεβίζομεν,  
 πέρθοντα καὶ διὰ πάσας ἰέντα συμφορᾶς  
 θνατούς ὅταν ἔλθῃ.  
 τὰν μὲν Οἰχαλῖαι [στρ. β]  
 πῶλον ἄζυγα λέκτρων,  
 ἄνανδρον τὸ πρὶν καὶ ἄνυμφον, οἴκων  
 ζεύξασ' ἀπ' Εὐρυτίων

δρομάδα ναῖδ' ὅπως τε βάκ-  
 χαν σὺν αἵματι, σὺν καπνῶι,  
 φονίοισι νυμφείοις  
 Ἀλκμήνας τόκωι Κύπρις ἐξέδωκεν ᾧ  
 τλάμων ὕμεναίων.  
 ᾧ Θήβας ἱερὸν [ἀντ. β]  
 τεῖχος, ᾧ στόμα Δίρκας,  
 συνείποιτ' ἂν ἅ Κύπρις οἶον ἔρπει·  
 βρονταῖ γὰρ ἀμφιπύρωι  
 τοκάδα τὰν διγόνοιο Βάκ-  
 χου νυμφευσαμένα πότμωι  
 φονίωι κατηύνασεν.  
 δεινὰ γὰρ τὰ πάντ' ἐπιπνεῖ, μέλισσα δ' οἴ-  
 α τις πεπόταται. (Ευρ. Ἴππ. 525-64)

Η πρώτη στροφή αποτελεί το παρακλητικό μέρος του ύμνου-προσευχής των γυναικών στον Έρωτα (525-32). Οι γυναίκες παρακαλούν το θεό να μη φανεί ποτέ σε αυτές ανεξέλεγκτος (ἄρρυθμος) και καταστροφικός (σὺν κακῶι), οι οποίες, αν και νυμφευμένες και ήδη μητέρες (165-8), όπως άλλωστε και η Φαίδρα, αισθάνονται την απειλή από τα βέλη του.<sup>133</sup> Εύχονται να

<sup>133</sup> Η προσευχή παραπέμπει κατά την άποψή μου, στη δεύτερη σκηνή του προλόγου, κατά την οποία ο Ιππόλυτος ορμά, όπως εισέρχεται χωρίς ρυθμό και τάξη (λέλακεν 55). Ο Barrett (1964: 260) αποδίδει τη σημασία του επιθέτου ως χωρίς μέτρο και τάξη («without due measure and order»). Είναι η μοναδική φορά που συναντάται το επίθετο ἄρρυθμος (529) στους τραγικούς ποιητές (Halleran 1995: 195), αλλά και από τις σπάνιες φορές που συναντάται γενικότερα στην ποίηση (εντόπισα μόνο μια αναφορά στην Ασπίδα του Μενάνδρου [Άσπ. 388] ως αρρυθμία της καρδιάς). Σε αρκετές περιπτώσεις αναφέρεται στο χορό ή το έμμετρο βάδισμα (Αθήν. Δειπν. 1.38.27) και τη μουσική (Πλουτ. Άντ. 29.4, Πλάτ. Νόμοι 802e3· βλ. επ.

γνωρίσουν μόνο τη *γλυκεῖαν χάριν* του.<sup>134</sup> Η στάση του Χορού απέναντι στο θεό διακρίνεται από ένα δέος προς το άγνωστο, το θεϊκό φόβο για την υπέρτερη δύναμη του Έρωτα, ο οποίος παρομοιάζεται ως στρατιώτης που επιτίθεται (*ἐπιστρατεύση* 527) με βέλη πιο καταστροφικά από τα φλεγόμενα (*πυρὸς ὑπέρτερον βέλος* 530-2).

Το εκτενές δοξαστικό μέρος που ακολουθεί (535-64), περιγράφει τη μεγαλοπρέπεια του θεού. Στην πρώτη αντιστροφή ακολουθούν οι μεταφορικές εικόνες του Έρωτα ως *τυράννου των ανδρών* (538) και ως *κλειδούχου* της Αφροδίτης (540), ενώ προβάλλεται συνάμα ο παραλογισμός των ανθρώπων, οι οποίοι μόνο σε αυτόν το δυνάστη θεό των ανθρώπων δεν προσφέρουν θυσίες.<sup>135</sup> Όταν όμως ο Έρωτας δεν δέχεται τις δέουσες θυσίες από τους θνητούς, τις λαμβάνει με πολύ μεγαλύτερο το τίμημα. Ο Χορός κρίνει μάλιστα μάταιες τις θυσίες στην Ολυμπία και τους Δελφούς, στο Δία και τον Απόλλωνα, εφόσον δεν τιμάται με αντίστοιχες ο Έρωτας. Είναι ενδιαφέρον ότι οι γυναίκες συμπεριλαμβάνουν και τους εαυτούς τους στους αμελείς θνητούς, αναγνωρίζοντας και τη δική τους *ἀμπλακίαν* απέναντι στον Έρωτα (*οὐ σεβίζομεν*). Η *ἀμπλακία* όμως να μην τιμάται με θυσίες ο Έρωτας, όπως οι ελάσσονες θεότητες της Παρόδου (146), έχει ως συνέπεια κάθε συμφορά (*πᾶσαν συμφοράν*), και όχι απλά την ενθέωση για την οποία

---

Padel 1992: 126). Στον Αριστοτέλη (*Περὶ Διαιρέσεων* 55.4) ορίζεται ως *ἀρρυθμία ἢ δὲ ἐν κινήσει ἀταξία*.

<sup>134</sup> Ο Χορός της *Μήδειας* (634-8) στο δεύτερο τραγούδι του εκφράζει παρόμοια ευχή προς την Αφροδίτη, επικαλούμενος τη *σωφροσύνα*, το καλύτερο δώρο των θεών (βλ. επ. North 1966: 73-4), με την οποία η Φαίδρα προσπάθησε να αντισταθεί στην Κύπριδα (399).

<sup>135</sup> Παρόμοιος προβληματισμός για την περιφρόνηση των ανθρώπων στον Έρωτα συναντάται και στο πλατωνικό *Συμπόσιο*. Ο Ερμύμαχος εισάγοντας το θέμα του έρωτα αναφέρεται στη *Μελανίπη* του Ευριπίδη μεταφέροντας την απορία του Φαίδρου για την ανυπαρξία ύμνων και παιάνων από τους ποιητές για τον Έρωτα (Πλάτ. *Συμπ.* 177a' πρβλ. επίσης 189c). Για τις θυσίες ως *τιμή* προς τους θεούς βλ. Mikalson 1991: 189 & 196 κ.ε..

έκανε λόγο στην Πάροδο (141). Η Φαίδρα γίνεται παράδειγμα (προς αποφυγή) για τις γυναίκες του Χορού, οι οποίες επιδιώκουν την εύνοια του Έρωτα μέσω της προσευχής, ώστε να μην γνωρίσουν παρόμοια πάθη.

Η εικόνα που έχουν οι γυναίκες για τον Έρωτα γίνεται στη συνέχεια ιδιαίτερα παραστατική. Ο Έρωτας παρομοιάζεται με πολιορκητή που εκσφενδονίζει συμφορές στους ανθρώπους, αλλά και ως «κλειδοκράτορας» των θαλάμων της Αφροδίτης.<sup>136</sup> Είναι ευδιάκριτη η αντιφατικότητα της ιδιότητας του κλειδούχου (*κληιδούχον*) και του πολιορκητή (*πέρθοντα*), η οποία φανερώνει την αφέλεια των ίδιων των ανθρώπων, οι οποίοι δεν αφήνονται οικειοθελώς στο θεό, αλλά μάταια αντιστέκονται: αν όμως δεν μπορέσει να εισχωρήσει ανοίγοντας την καρδιά τους ως κλειδούχος, θα την πορθήσει ως πολιορκητής.

Η αντίφαση ανάμεσα στην υπηρετική θέση του θεού μπροστά στην Αφροδίτη και στον ηγεμονικό ρόλο του απέναντι στους θνητούς (*ἀνδρῶν*) εξαίρει ακόμη περισσότερο τη δύναμη της θεάς: αν ο υπηρέτης της είναι τύραννος στους θνητούς η ίδια είναι πράγματι πολλή (1) για αυτούς.<sup>137</sup> Για το λόγο αυτό στους δύο μύθους που παραθέτει στη συνέχεια ο Χορός υποκείμενο γίνεται πλέον η ίδια η Αφροδίτη (*ἔξέδωκεν, ἔρπει, κατηύνασεν*). Ο Ηρακλής και η Σεμέλη αναφέρονται ως χαρακτηριστικά θύματα της θεάς,

<sup>136</sup> Αντίστοιχη με το ρόλο του Έρωτα, ως κλειδοκράτορας της Αφροδίτης, εμφανίζεται η Πειθώ στον Πίνδαρο (*Πυθ.* 9.39 [Maehler 1971=9.69-70 Bowra 1935]: βλ. επ. Barrett 1964: 261): ως *κληιδούχος* υπηρετεί την Άρτεμη ή Ιφιγένεια (*I.T.* 131 & 1463) και η Υψιπύλη στο ναό του Δία (*Υψ.* *Αποσπ.* 1.iv.28 [Bond 1963]). Ως *κλειδούχος* ή *κληιδούχος* όλου του κόσμου αναφέρεται η Εκάτη (*Ορφ.* *Υμν.* 1.7), αλλά και η ίδια η Αθηνά για την πόλη των Αθηνών (*Αριστοφ.* *Θεσ.* 1142): τον ίδιο ρόλο έχει η Ιώ για το ναό της Ήρας στο Άργος, πριν η Ήρα τη μεταμορφώσει σε αγελάδα (*Αισχύλ.* *Ικ.* 291).

<sup>137</sup> Για την τυραννική φύση του Έρωτα στους ανθρώπους, ο Πλάτωνας την αναφέρει ως μια παλαιά αντίληψη: *Ἄρ' οὖν, ἦν δ' ἐγώ, καὶ τὸ πάλαι διὰ τὸ τοιοῦτον τύραννος ὁ Ἔρως λέγεται;* (*Πλάτ.* *Πολ.* 573c). Σύμφωνα με τα αρχαία Σχόλια η λέξη *τύραννος* δεν αναφέρεται στην ιδιότητα του Έρωτα ως βασιλιά των ανθρώπων, αλλά του βασανιστή.



καιόμενοι και οι δύο από πραγματικές φλόγες, μεταφορικά όμως από το στρατιώτη της Αφροδίτης, Έρωτα, ο οποίος εκτοξεύει πύρινα βέλη στα θύματα του (530). Ο πρώτος των ανθρώπων και η ερωμένη του ίδιου του Δία δεν μπορούν να ξεφύγουν ή να προστατευτούν από την τιμωρία της θεάς. Τα δύο παραδείγματα προοιωνίζονται τη μοίρα των ηρώων του δράματος και γενικότερα εκφράζουν το φόβο του Χορού για τα εξωσυζυγικά ερωτικά πάθη, όπως της Φαίδρας για τον Ιππόλυτο, του Ηρακλή για την Ιόλη και του Δία για τη Σεμέλη. Παρόμοιο φόβο προσπάθησε ήδη να εξαλείψει η Τροφός αναφερόμενη στους άνδρες που παραβλέπουν τις ερωτικές απιστίες των συζύγων τους και τα ερωτικά παραστρατήματα των παιδιών τους (462-76), προτρέποντας όμως τη Φαίδρα να παραδοθεί στην Αφροδίτη.

Οι δύο τελευταίοι στίχοι του ύμνου καταλήγουν σε μια παρομοίωση του Έρωτα με μέλισσα.<sup>138</sup> Παρόλο που ως υποκείμενο πρέπει να ληφθεί λογικά η Κύπριδα (553 & 557), θεωρώ ότι ο Χορός αναφέρεται στη φτερωτή μορφή του θεού, την οποία περιγράφει στο τέταρτο Στάσιμο (1268-75).<sup>139</sup> Στη συσχέτιση του ύμνου με το τέταρτο Στάσιμο,<sup>140</sup> συνηγορεί μία ενδιαφέρουσα εσωτερική δομική αντιστοιχία που υπάρχει ανάμεσα στα δύο τραγούδια, καθώς το τέταρτο Στάσιμο αρχίζει και κλείνει με δύο δίστιχες επικλήσεις στην Αφροδίτη (1268-9 & 1280-1), ενώ ενδιάμεσα εξυμνείται η (φτερωτή) δύναμη του Έρωτα (1269-1280). Αντίστοιχα το πρώτο Στάσιμο αρχίζει

<sup>138</sup> Padel 1992: 122.

<sup>139</sup> Η διστακτικότητα να αποδοθεί η παρομοίωση στον Έρωτα (ως μέλισσα) οφείλεται στη χρήση του τρίτου προσώπου (*ἐπιπνεῖ, πεπόταται*), σε αντίθεση με την άμεση επίκληση στην πρώτη στροφή, παρόλο που και εκεί η άμεση επίκληση του θεού περιορίζεται στις δύο ευχητικές ευκτικές (*φανείης, ἔλθοις*).

<sup>140</sup> Όπως σημειώνει ο Barrett (1964: 392), του ύμνου αυτού προηγείται η εμφάνιση της Αφροδίτης στη σκηνή, ενώ μετά το τέταρτο Στάσιμο ακολουθεί η επιφάνεια της Άρτεμης, επιδίδοντας απόλυτη συμμετρία στο δράμα.

απευθυνόμενο στο παρακλητικό μέρος άμεσα στον Έρωτα (525-42), συνεχίζει με δύο υμνητικές στροφές προς την Αφροδίτη σε τρίτο πρόσωπο (545-62) και καταλήγει πάλι – κατά την άποψή μου – αναφερόμενο στον Έρωτα, που παρομοιάζεται με μέλισσα (563-4).

Εφόσον οι προγραμματικές δηλώσεις της Αφροδίτης έχουν εκπληρωθεί (9, 21, 42-48), σκοπός του Χορού είναι να θυμίσει στους θεατές τη δύναμη της θεάς. Τραγουδά λοιπόν ένα δεύτερο ύμνο προς τον Έρωτα και την Αφροδίτη λίγο πριν την είσοδο της Άρτεμης. Η συντομία του ύμνου (μόλις δεκατρείς στίχοι) επιτρέπει τη σύνδεση με τον αντίστοιχο ισομεγέθη ύμνο του Ιππολύτου και των κυνηγών προς την Άρτεμη στον Πρόλογο. Είναι αμφίβολο αν σκοπός του Ευριπίδη είναι να μεταφέρει ή να συνεχίσει τη σύγκρουση των δύο θεϊκών δυνάμεων του Προλόγου στην Έξοδο ή να τις συνδέσει ως διαφορετικές εκφάνσεις της ζωής, ως δυνάμεις που διέπουν διαδοχικά τη ζωή των θνητών.

Ο Barrett εκλαμβάνει το τραγούδι του Χορού ως τέταρτο Στάσιμο, με το θέμα του να ξαφνιάζει τους θεατές (shock), καθώς θα ήταν αναμενόμενος ένας θρήνος για τον Ιππόλυτο ή σχετικό με την αδικία του Θησέα.<sup>141</sup> Ο θρήνος όμως για τον ήρωα έχει ήδη ακουστεί κατά το τρίτο Στάσιμο, αμέσως μετά τη φυγή του (1103-52), όπως και της Φαίδρας αμέσως μετά την αποχώρησή της από τη σκηνή και λίγο πριν την αυτοκτονία της (732-78). Ο σκοπός του ύμνου είναι αμιγώς δοξαστικός. Ο Χορός στρέφει προφανώς το βλέμμα του προς το άγαλμα της Αφροδίτης, για πρώτη φορά την προσφωνεί σε δεύτερο πρόσωπο, ενώ μαζί της εξυμνεί και τον Έρωτα.

*ΧΟ. σὺ τὰν θεῶν ἄκαμπτον φρένα καὶ βροτῶν  
ἄγεις, Κύπρι, σὺν δ' ὁ ποι-  
κίλοπτερος ἀμφιβαλῶν*

<sup>141</sup> Barrett 1964: 391.

ὠκυτάτῳ περῶι·  
 ποτᾶται δὲ γαῖαν εὐάχητόν θ'  
 ἄλμυρὸν ἐπὶ πόντον,  
 θέλγει δ' Ἔρωσ ὦι μαινομέναι κραδίαι  
 πτανὸς ἐφορμάσῃ χρυσοφαῆς,  
 φύσιν ὄρεσκόων σκύμνων πελαγίων θ'  
 ὅσα τε γὰ τρέφει  
 τὰ τ' αἰθόμενος ἄλιος δέρκεται  
 ἄνδρας τε· συμπάντων βασιληίδα τι-  
 μάν, Κύπρι, τῶνδε μόνα κρατύνεις. (Ευρ. Ἴππ. 1267-81)

Ο πρώτος στίχος του ὕμνου αναφέρεται στην επίδραση και την εξουσία της Αφροδίτης, όχι μόνο στους ανθρώπους, αλλά και στους θεούς με την αλύγιστη βούληση (*ἄκαμπτον φρένα*). Η εικόνα του φτερωτού Ἐρωτα να ἵπταται πάνω από τη θάλασσα και τη στεριά παρέχει μια ανεστραμμένη κλιμάκωση της δυναμικής του, καθώς αρχίζοντας από τους θεούς,<sup>142</sup> περνά στους ανθρώπους για να καταλήξει στα ἄλογα ζῶα. Ο Barrett κάνει λόγο για μεταφορική εικόνα κυνηγιού, στην οποία η Αφροδίτη ἄγει και ο Ἐρωτας είναι ο ἀμφιβαλὼν τα θηράματα στα δίχτυα της θεάς.<sup>143</sup> Η μεταφορά παραπέμπει επίσης στην προλογική εμφάνιση του Ἴππολύτου, ο οποίος ομοίως

<sup>142</sup> Το επίθετο *ἄκαμπτον* είναι ἀπαξ λεγόμενο στον Ευριπίδη, ενώ συναντάται ἀπαξ και στον Αισχύλο (X. 455). Στη συγκεκριμένη περίπτωση αναφέρεται στον αλύγιστο νου (*φρένα*) των θεών, καθώς θα ήταν οξύμωρο να χαρακτηρίζει το νου των ανθρώπων, λίγο πριν την εμφάνιση της Ἄρτεμης και την πλήρη μεταστροφή της σκέψης του Θησέα.

<sup>143</sup> Barrett 1964: 393. Ο Ευριπίδης χαρακτηρίζει το θεό *ποικιλόπτερον*. Το επίθετο είναι ἀπαξ λεγόμενο στον Ευριπίδη και συναντάται μόνο σε απόσπασμα του τραγικού Πρατίνα (Αποσπ. 3.3 = Αθήν. Δειπν. 14.8.14 = TGrF F4.4: 82), όπου χρησιμοποιείται μεταφορικά (*ποικιλόπτερον μέλος*). Η φαινομενική περιττολογία ανάμεσα στα *ποικιλόπτερος* και *ὠκυτάτῳ*

οδηγεί (ἄγει) τον κῶμον (55) των ὀπαδῶν κυνηγῶν (108), ενώ εκδιώκει με γρήγορα σκυλιά τα αγρίμια (ἐξαιρεῖ κυσὶν ταχείαις θῆρας 18), αντίθετα από τον Έρωτα που τα θέλγει (1274).

Σε αντίθεση με τη μορφή της Άρτεμης στον ύμνο των κυνηγῶν στον Πρόλογο, η οποία ως παρθένα κόρη κινούνταν στον απέραντο ουρανό και στη χρυσή κατοικία του Δία, η Αφροδίτη δραστηριοποιείται σε ένα ευρύτατο πεδίο. Είναι μάλιστα αξιοπρόσεκτο ότι στην κυριαρχία της υποτάσσονται όχι μόνο οι θεοί και οι άνθρωποι (οι έχοντες φρένας), αλλά και τα άγρια ζώα, τα οποία βρίσκονται υπό την εξουσία της Άρτεμης.<sup>144</sup> Το γεγονός αυτό κλιμακώνει την παντοδυναμία της, υπό την επίδραση ή με τη διάδραση της οποίας επιτυγχάνεται η συνέχεια της ζωής. Ο Έρωτας αποκτά καθολική μορφή και αναφέρεται σε κάθε έμβιο ον, ως κοσμογονική δύναμη, λαμβάνοντας την ησιόδεια μορφή του, ο οποίος όλων των θεών και όλων των ανθρώπων δαμάζει το μυαλό και τη λογική (πάντων τε θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων / δάμναται ἐν στήθεσσι νόον καὶ ἐπίφρονα βουλήν Ησ. Θεογ. 121-2), κοινή

---

πτερωῶι, δίνει ιδιαίτερη έμφαση στη φτερωτή μορφή του Έρωτα. Ειδικότερα όμως, το ποικιλόπτερος πιθανότατα δεν αναφέρεται αποκλειστικά στην πολύχρωμη ομορφιά των φτερῶν, αλλά παραπέμπει συνάμα στον τρόμο (formido) που επιδίωκαν οι κυνηγοί ξεσηκώνοντας τα άγρια ζώα με σχοινιά διακοσμημένα με κόκκινα φτερά. Παρόλο που δεν εντόπισα αναφορές ή ενδείξεις για αυτό τον τρόπο κυνηγιού στην αρχαία Ελλάδα, ο Σενέκας στη Φαίδρα κάνει λόγο περί αυτού (Σεν. Ph. 47-8): «In De ira (Sen. Ira, 2.11.5-6), Seneca describes the hunting device in question, the formido. In Remedia Amoris, Ovid uses the same term (formidine) as well as the term terreo (terre), which Seneca uses in De ira (terrori) and in Phaedra (terrore vano)» (Mocanu 2012: 34).

<sup>144</sup> Ο Bruce Thornton (1997: 64) επισημαίνει τα κοινά χαρακτηριστικά της Άρτεμης και της Αφροδίτης, όπως προκύπτουν από όλη την τραγωδία. Δυο χαρακτηριστικές ομοιότητες, ως βασίλισσα των άγριων ζώων και των τόξων, τα οποία εκτοξεύει ο Έρωτας, είναι εμφανείς στο τέταρτο Στάσιμο.

ιδιότητά του με την Αφροδίτη σύμφωνα με την Τροφό, η οποία ταυτίζει ουσιαστικά τις δύο θεότητες (360, 443).

Είναι αξιοπρόσεκτος στον παραπάνω ύμνο προς την Αφροδίτη και τον Έρωτα ο αγερμός όλων των αισθήσεων. Ο Ευριπίδης με ένα συνονθύλευμα λέξεων (*ποικιλόπτερος, εὐάχητόν, ἀλμυρόν, χρυσοφαής, τρέφει, αἰθόμενος, δέρκεται*), περιγράφει την εικόνα του Έρωτα, του χώρου δράσης και των θυμάτων του. Με την κινητοποίηση άλλωστε αυτών των αισθήσεων ο θεός προσελκύει (*θέλγει*) τις μαινόμενες καρδιές των θυμάτων του, αλλά συνάμα με τις αισθήσεις γίνεται αντιληπτός από τους θνητούς. Όπως η επικοινωνία ανάμεσα στον Ιππόλυτο και την Άρτεμη επιτελούταν μέσω του συνόλου των αισθήσεων, ομοίως και η επικοινωνία του Έρωτα με τους θνητούς: ξεκινά από την όραση (525) για να καταλάβει το νου και να τον οδηγήσει στην παραφροσύνη,<sup>145</sup> διεγείροντας τα συναισθήματα.

Στο σύντομο αυτό χορικό το όνομα της Αφροδίτης αναφέρεται στην αρχή (1269) και στο τέλος (1281), περικλείοντας σφαιρικά το χώρο (1272-2) και τα πλάσματα που θέλγει ο Έρωτας εντός αυτού (1274-80). Μέσα σε αυτό το πλαίσιο η θεά έχει τη βασιλική τιμή (*βασιληίδα* 1280) μόνη να κατέχει την εξουσία όλων (*σμπάντων τῶνδε κρατύνεις*). Η δυναμική όμως του άσματος ενισχύεται από την επακόλουθη είσοδο της Άρτεμης, η οποία εμφανίζεται, αν όχι με τη βοήθεια μηχανήματος, σίγουρα από κάποιο υπερψωμένο σημείο της σκηνής,<sup>146</sup> παραπέμποντας στη φτερωτή και ιπτάμενη μορφή του Έρωτα. Με την εμφάνιση της Άρτεμης ο Χορός, που πιθανότατα είχε στραμμένο το βλέμμα του προς το άγαλμα της Αφροδίτης, το μεταστρέφει ψηλά. Πρόκειται για μεγαλύτερο ξάφνιασμα (*shock*), τόσο για το

<sup>145</sup> The effects of the desiring female gaze are deadly (Rabinowitz 2013: 204).

<sup>146</sup> Barrett 1964: 395 κ.ε., Halleran 1995: 257, Τοιτσιρίδης 2019: 138, Chourmouziades 1965: 156-7, Sourvinou-Inwood 2003: 495.

Χορό, όσο και για τους θεατές, από αυτό που δημιουργεί η θεματική του τραγουδιού.<sup>147</sup>

Συνοψίζοντας, ο Χορός των Τροϊζηνίων γυναικών εκλαμβάνει την επικοινωνία με τους θεούς ως υποχρέωση των θνητών, στην οποία συμπεριλαμβάνονται και τελετουργικές θυσίες, τις οποίες οι θνητοί παραλείπουν συνήθως. Η επικοινωνία αυτή λαμβάνει αναγκαστικό χαρακτήρα, καθώς σε περίπτωση που οι θνητοί αμελήσουν το χρέος τους, οι θεοί επιδρούν επάνω τους, είτε με νόσο είτε με αποχή σε περιπτώσεις που θα ήταν λυτρωτική η παρουσία τους. Με την τελετουργική επικοινωνία του με τους ύμνους και τις προσευχές ο Χορός επιθυμεί να αποτρέψει την αρνητική στάση της θεάς. Όπως προλογικά η Αφροδίτη είχε αναφέρει, οι θεοί χαίρονται να τιμώνται από τους θνητούς (7-8) και αυτή η επιθυμία φαίνεται να αποτελεί τη βάση της θρησκευτικής πίστης των γυναικών του Χορού, οι οποίες δείχνουν κάθε καλή διάθεση να επικοινωνήσουν τελετουργικά μαζί της, όπως και με όλους τους θεούς.<sup>148</sup> Η αντίληψη αυτή πραγματώνεται επί σκηνης μέσω των τραγουδιών του προς τον Έρωτα και την Αφροδίτη και την αναφορά στη σχέση του με την Άρτεμη στην Πάροδο, που αντανακλούν την ισορροπημένη στάση του.

Η εκπόρευση της προαναφερθείσας πίστης ανάγεται αφενός στην προσωπική πείρα (161-9). Ο Χορός αρκείται στις περιορισμένες εμπειρίες, με τις οποίες προσπαθεί να ερμηνεύσει και τη νόσο της Φαίδρας κατά την Πάροδο. Από την άλλη οι γνώσεις των γυναικών προέρχονται από τις φήμες, τις διαδόσεις, τις οποίες προσλαμβάνουν στην καθημερινότητά τους, όπως τη φήμη (φάτιν 130) για τη νόσο της Φαίδρας. Είναι γνώστης όμως και των μύθων, όπως προκύπτει από το πρώτο Στάσιμο, όπου αναφέρεται στους άτυχους έρωτες του Ηρακλή και της Σεμέλης. Η τελευταία γνώση

---

<sup>147</sup> Barrett 1964: 391.

<sup>148</sup> Mikalson 1991: 186-7.

όμως είναι επισφαλής, καθώς, όπως η Τροφός ισχυριζόταν, οι άνθρωποι πλανώνται από τους μύθους (*μύθοις δ' ἄλλως φερόμεσθα* 197): ἄλλωστε, παρόμοια αντίφαση εκφράζει και ο Χορός αντιλαμβανόμενος το οξύμωρο να μην προσφέρονται θυσίες στον Έρωτα, *τὸν τύραννον ἀνδρῶν*.

Αυτό που είναι σημαντικό είναι ότι διακρίνεται μια διαρκής ανάγκη των γυναικών να επικοινωνούν με τους θεούς. Αν και ήδη σύζυγοι και μητέρες βιώνουν την ευεργετική συμπαράσταση της εὐλόχου Ἀρτεμης, η οποία παραμένει πολυζήλωτος για πάντα (*αἰεὶ*) σε αυτές. Όμως και η Αφροδίτη με τον Έρωτα τιμώνται από το Χορό, καθώς αποτελούν υπέρτατες δυνάμεις. Το παράδειγμα της Φαίδρας λειτουργεί αποτρεπτικά, καθώς αισθάνονται την απειλή του ἀρρύθμου έρωτα, όπως αυτού που βιώνει η ηρώιδα. Η θρησκευτική αντίληψη των γυναικών φαίνεται να ταυτίζεται κυρίως με τη στάση του Θεράποντα περί καθολικής λατρείας των θεών, παρά με της Τροφού, που προτρέπει την ηρώιδα να παραδοθεί στην Κύπριδα (472-76), την οποία όμως υμνεί μαζί με τον Έρωτα.





## 5 Συμπεράσματα

Η συγκεκριμένη εικόνα των θεών, για την οποία έγινε λόγος στο πρώτο κεφάλαιο, οδηγεί σε ένα εύλογο προβληματισμό για τη σκοπιμότητά της. Η *έν βροτοῖς* (1) Αφροδίτη και η *οὐράνια* (59, 67, 166) Άρτεμη παρουσιάζονται να επιτηρούν τον κόσμο των ανθρώπων, ίπτανται πάνω από αυτόν, εισέρχονται και δρουν εντός του, ενώ βρίσκονται σε κατά βούληση επικοινωνία με τους θνητούς, δεχόμενοι τα μηνύματα και τις προσφορές τους, ακούγοντας τις επικλήσεις τους, ανταποκρινόμενοι κατά περίπτωση. Μέσω αυτών των δράσεων ο Ευριπίδης παρέχει μία αντιπροσωπευτική εικόνα της επικοινωνίας όλων των θεών γενικότερα με τους θνητούς ήρωες.<sup>1</sup>

Από την πλευρά των θνητών ο ποιητής φαίνεται να αφουγκράζεται τον περιβάλλοντα κόσμο και να πλάθει τους δραματικούς χαρακτήρες του εμπνευσμένος από αρχαιότερους συγγραφείς και φιλοσόφους, ομότεχνους και άλλους καλλιτέχνες, αλλά και τους σύγχρονους του, απλούς και επιφανείς πολίτες, άρχοντες και δούλους. Διαμορφώνει μάλιστα τη θεολογία και τη θρησκευτική πίστη των δραματικών του χαρακτήρων ως αμάγαλμα θρησκευτικών αντιλήψεων. Ο ίδιος ο ποιητής «δημιουργώντας πολυσύνθετους ήρωες [...] καταθέτει πάνω από όλα τον προβληματισμό του για το μυστήριο του κόσμου και της ζωής, για τη δύναμη και την αδυναμία του ανθρώπου».<sup>2</sup>

Οι αποκλίνουσες θρησκευτικές συμπεριφορές των ηρώων συνηγορούν ότι στον *Ιππόλυτο* ο Ευριπίδης αναδεικνύει την διάσταση των θεολογικών πεποιθήσεων τους, παρά το γεγονός ότι όλες συγκλίνουν στην ανάγκη της επικοινωνίας των θνητών με τους θεούς. Οι τραγικοί ήρωες επιδιώκουν ή απορρίπτουν την επικοινωνία κατά περίπτωση με κάποιους θεούς

<sup>1</sup> Πρόκειται για περιορισμό του αριθμού των θεών που λαμβάνουν δράση στο δράμα, όπως σημειώνει ο Mikalson (1991: 11)· στη θέση αυτή απαντά η Sourvinou-Inwood (2003: 5).

<sup>2</sup> Παναγιωτοπούλου 2016: 58.

(Ιππόλυτος), την αμφισβητούν εν μέρει, παρόλο που την επιδιώκουν (Θησέας) ή απομακρύνονται σταδιακά και αποστασιοποιούνται όταν αισθάνονται την αρνητική επίδραση των θεών (Φαίδρα). Δίπλα σε αυτούς τους επώνυμους ήρωες οι ανώνυμοι χαρακτήρες του δράματος (Θεράποντας, Τροφός, Αγγελιαφόρος, Χορός) προσπαθούν να αποκαταστήσουν την επικοινωνία των ηρώων με τους θεούς βασιζόμενοι στην εμπειρία τους και εκφέροντας λαϊκότερες ή τουλάχιστον ευρύτερα αποδεκτές θεολογικές απόψεις. Αφενός η μονομερής, ατελέσφορη ή επιπόλαιη επικοινωνία των ηρώων με τους θεούς δεν επιτρέπει να εκλάβουμε ότι ο ποιητής συντάσσεται με τις απόψεις τους, όσο συμπαθή και αν πλάθει τον Ιππόλυτο, τη Φαίδρα ή το Θησέα<sup>3</sup> αφετέρου, το ίδιο ισχύει και για τους δευτερεύοντες χαρακτήρες και το Χορό, οι οποίοι τεκμηριώνουν με διαφορετική λογική έκαστος την ανάγκη επικοινωνίας των θνητών με τους θεούς.

Ειδικότερα, όσο αφορά την επικοινωνία του Ιππολύτου με την Άρτεμη συναντάται μια πληρότητα στους τρόπους επικοινωνίας, τη συχνότητα και τη μορφή της. Ο ήρωας επικοινωνεί με την Άρτεμη μέσω της λατρείας, του τρόπου ζωής του (αγνότητα), του κυνηγιού και των αθλητικών αγώνων, ενώ ως ευσεβής έχει το ξεχωριστό προνόμιο της θεϊκής συντροφιάς. Η επικοινωνία του με τη θεά υπερβαίνει όμως τα ανθρώπινα όρια και αυτή ακριβώς η υπέρβαση αποδίδεται από τον Ευριπίδη ποικιλοτρόπως, λαμβάνοντας (σχεδόν) ερωτική διάσταση. Η Άρτεμη ανταποκρίνεται βρισκόμενη σε διαρκή επικοινωνία μαζί του, την οποία ο νέος προσλαμβάνει με το σύνολο των αισθήσεων. Ο φθόνος της Αφροδίτης, ο νόμος του Δία και οι κατάρες του Ποσειδώνα αποτελούν όμως τροχοπέδη στη μεταξύ των δύο, Ιππολύτου και Άρτεμης, ισόβια επικοινωνία και εμποδίζουν τη θεά να προστατέψει τον ήρωα από την οργή της Αφροδίτης και την κατάρα του Θησέα. Ω-

<sup>3</sup> Sourvinou-Inwood 2003: 297, Lefkowitz 1989: 72.

στόσο, η Άρτεμη ανταμείβει την ευσέβεια και τη σωφροσύνη του, ανταποκρινόμενη στο τέλος του δράματος, όταν πια έχει εκπληρωθεί η επιθυμία της Αφροδίτης· υπόσχεται τιμές αντίστοιχες των ηρώων και αποκαθιστά μετά θάνατον τον Ιππόλυτο σε κοινωνικό και πολιτικό επίπεδο.

Από την άλλη πλευρά η επίμονη άρνηση του Ιππολύτου να δείξει αντίστοιχο σεβασμό στην Αφροδίτη – και συλλήβδην σε νυχτερινές θεότητες – φανερώνει ένα μονομερή και απόλυτο τρόπο ζωής και σκέψης (87-90): καταδεικνύει μία στάση ζωής, η οποία παρακωλύει την ενηλικίωση, επιθυμια ρητά εκπεφρασμένη στην προσευχή του προς την Άρτεμη (87), άρα και τη φυσική εξέλιξη των πραγμάτων.<sup>4</sup> Η άρνηση αυτή προβάλλεται ως πρώτη αιτία για όσα ακολουθήσουν, ως διαταραχή στη φύση και την κοσμική τάξη, την οποία καλούνται οι θεοί να προστατεύσουν ή τουλάχιστον να αφήσουν την Αφροδίτη ανεμπόδιστη να δράσει, εφόσον μάλιστα, σύμφωνα με τις αντιλήψεις της Τροφού, ο κόσμος είναι δημιούργημα του κοσμογονικού χαρακτήρα της θεάς (448-50), και στον οποίο έχει, κατά συνέπεια, τον πρώτο και τον τελευταίο λόγο.

Ανάμεσα στις δύο αντιθετικές θεϊκές δυνάμεις στέκεται ο Δίας ως εξισορροπητική δύναμη. Ο Ιππόλυτος επικοινωνεί μαζί του καλώντας τον ως επιτηρητή των όρκων που δίνει στο Θησέα, εκφράζοντας την αγανάκτησή του, όταν η Τροφός του αποκαλύπτει το πάθος της Φαίδρας και όταν αντιλαμβάνεται ότι πεθαίνει άδικα, παρόλο που αποδείχτηκε ευσεβής, τιμώντας τους όρκους του. Ο ίδιος όμως ο ήρωας επέλεξε να δεθεί με όρκο και επέτρεψε να πραγματοποιηθεί η επιθυμία της Αφροδίτης. Αν αυτό οφειλόταν σε απερισκεψία ή σπουδή, είναι ο ίδιος ο Ιππόλυτος υπεύθυνος. Ο περίφημος στίχος 612 αναφέρεται σε αυτό ακριβώς το γεγονός, ότι δηλαδή ο Ιππόλυτος επέλεξε να ορκιστεί για κάτι που δεν έπρεπε ή δεν ήθελε. Ο Ιπ-

---

<sup>4</sup> Sourvinou-Inwood 2003: 328, Barringer 2001: 126 & 137.

πόλυτος εξάλλου είναι αυτός που εν γνώσει του διαταράσσει τη φυσική ακολουθία των πραγμάτων, αρνούμενος την ενηλικίωση και τον έρωτα και πάνω από όλα τον κόσμο όπως τον έχει φτιάξει ο Δίας (616-24). Εντέλει ο ήρωας επιλέγει το θάνατο, όπως και η Φαίδρα, εφόσον ο ίδιος είχε την επιλογή να σωθεί καταπατώντας τον όρκο, στον οποίο ήταν δεμένη μόνο η γλώσσα του, όπως ομολογεί, ενώ από την άλλη επικαλούμενος τον Δία είχε ζητήσει με όρους που επέτρεπαν το θάνατό του, να καταλάβει ο Θησέας το λάθος του (1193).

Στην περίπτωση της Φαίδρας η επικοινωνία με την Αφροδίτη έχει ως κινητήριο δύναμη την πρόθεση της θεάς να τιμωρήσει τον Ιππόλυτο. Η επικοινωνία της ηρώιδας κλιμακωνόταν, όσο ήταν ακόμη *σώφρων*. Η ατελής σφορη όμως έκβασή της μονομερούς επικοινωνίας σταδιακά απομακρύνει την ηρώίδα από τη θεά, καθώς αντιλαμβάνεται το αδιέξοδο στο οποίο οδηγείται και τον παραλογισμό στον οποίο εισέρχεται. Το φαινομενικά ερωτικό ντελίριο, που παραπέμπει σε επιθυμία μίμησης του ερωμένου και υπό το οποίο εισέρχεται στη σκηνή, ενδεχομένως οφειλόταν στο πάθος που είχε εξάψει η Αφροδίτη· περισσότερο όμως μοιάζει με απέλπιδα πρόθεση να επιστρέψει στην αγνότητα της νεότητας, να ενταχθεί στους λατρευτικούς κύκλους της Άρτεμης, μιμούμενη τον ερώμενο Ιππόλυτο, ως Αμαζόνα ή ως νέα κοπέλα, αντιστρέφοντας τη φυσική πορεία της ανθρώπινης ζωής. Η γνώση του αδυνάτου της επιθυμίας της και η αποκάλυψη του πάθους της στον Ιππόλυτο, την οδηγούν εντέλει στην απόφαση να αυτοκτονήσει, όταν πλέον αντιλαμβάνεται ότι είναι ο μόνος τρόπος να γλιτώσει από την Αφροδίτη και ότι πρόκειται να απωλέσει την *εὐκλειαν* της, την οποία τελικά χάνει, εξαιτίας κυρίως του *εὐρήματος* να κατηγορήσει ψευδώς τον Ιππόλυτο.

Η επικοινωνία του Θησέα είναι γενικότερα προβληματική τόσο με τους θεούς, όσο και με τους ανθρώπους. Ο ίδιος, όσο και αν επαίρεται για τη θεϊκή καταγωγή του από τον Ποσειδώνα, αρνείται να ακούσει τις προ-

τροπές των θνητών ή να ζητήσει τη συμβουλή των θεών. Η θεωρία, η επίκληση στον Ποσειδώνα και η κατάρα, η αποδοχή της θείας προέλευσης και η ερμηνεία του θαύματος φανερώνουν ότι ο ήρωας επιδιώκει να επικοινωνήσει με τους θεούς, αλλά αποτυγχάνει, επειδή παραμένει προσηλωμένος στις κατά το δοκούν αντιλήψεις ή τις προσδοκίες του και αρνείται να ακούσει, λαμβάνοντας αξιόπιστα μόνο όσα βλέπει, όπως τη δέλτο της Φαίδρας. Η ευχή απόγνωσης να είχαν οι άνθρωποι δύο φωνές για να ξεχωρίζει ο άδικος από τον δίκαιο (928), ακούγεται ως αυτοσαρκασμός, εφόσον ο ίδιος αρνείται πεισματικά να ακούσει θεούς και ανθρώπους. Αυτό γίνεται εμφανές από την άσκοπη και απερίσκεπτη εκτόξευση της κατάρας εναντίον του Ιππολύτου παρά την παραίνεση του Χορού (891-2) και την άρνηση να δεχτεί τα πιστά του Ιππολύτου. Ο χαρακτήρας του διακρίνεται επίσης από την αδυναμία πρόσληψης και ερμηνείας των θεϊκών μηνυμάτων, λαμβάνοντας υπόψιν την μονόπλευρη αποδοχή του θεϊκού θαύματος ως επιβεβαίωση της θεϊκής καταγωγής του. Είναι αναγκαία η επέμβαση της Άρτεμης προκειμένου να διακρίνει και να αποδεχτεί το λάθος του, αφότου όμως έχει οδηγήσει τον Ιππόλυτο στο θάνατο. Από την αμφισβήτηση των θεϊκών σημαδιών, των όρκων, των μάντεων και την άκριτη αποδοχή της επιστολής της Φαίδρας ως αδιαμφισβήτητου κριτηρίου ενοχής του Ιππολύτου, τη λανθασμένη ερμηνεία του θαύματος και την απόρριψη των συμβουλών του Χορού και του Αγγελιαφόρου, οδηγείται εντέλει σε περιπέτεια, λαμβάνοντας γνώση των πραγματικών γεγονότων από την ίδια την Άρτεμη και αποδεχόμενος την ενοχή για το θάνατο του Ιππολύτου. Το γεγονός αυτό και η παρέμβαση της θεάς αποκαθιστούν στην ουσία την επικοινωνία του με ανθρώπους και θεούς.

Κοντά στους τρεις ήρωες οι ανώνυμοι δευτερεύοντες χαρακτήρες του δράματος εμφανίζονται συνετότεροι και περισσότερο πρόθυμοι να επικοινωνήσουν με τους θεούς. Τα πρόσωπα αυτά διακρίνουν ότι οι ήρωες με τον

ένα ή τον άλλο τρόπο σφάλλουν (114-20, 892) και προσπαθούν να αποκαταστήσουν την επικοινωνία με τους θεούς κυρίως με προτροπές (107, 474-6, 891) και παραδείγματα (451-5, 535-62). Η προσπάθειά τους όμως παραμένει ατελέσφορη, ώστε βλέπουν τους ήρωες να πάσχουν, συμπάσχοντας και αυτοί μαζί τους. Στην προσπάθειά τους να πείσουν τους ήρωες, αναλύουν τις θεολογικές απόψεις τους, ενώ έρχονται σε επικοινωνία με τους θεούς, κυρίως την Αφροδίτη, τη μορφή της οποίας αντικρίζουν στο άγαλμα που παραστέκει στην πύλη του ανακτόρου.

Αναλυτικότερα, ο Θεράπων και ο Χορός πρεσβεύουν μια καθολική λατρεία όλων των θεών, με άλλα λόγια την υποχρέωση επικοινωνίας των ανθρώπων μαζί τους. Ο Θεράπων στο σύντομο διάλογό του με τον Ιππόλυτο και την προσευχή-παραίνεση προς την Αφροδίτη προσπαθεί να προστατέψει τον ήρωα από την οργή της θεάς. Παρομοίως η Τροφός, αναγνωρίζοντας από την πείρα της την αδυναμία των ανθρώπων, προτρέπει τη Φαίδρα να υποκύψει στο ερωτικό πάθος της, θεωρώντας ύβρη την αντίσταση στη θεϊκή βούληση. Προσπαθεί μάλιστα έμπρακτα, πλην όμως ανεπιτυχώς, να συνδράμει στην εκπλήρωση της κατά το δοκούν θεϊκής επιθυμίας. Κοινή πεποίθηση των δύο γερόντων είναι, όπως προκύπτει, ότι εξαρτάται από τους ίδιους τους ανθρώπους, αν οι θεοί στέκονται ευνοϊκοί ή εχθρικοί απέναντί τους.

Ο Ιππόλυτος όμως χτίζει το δικό του κόσμο εντός του *ἀκηράτου λειμῶνος* και η Φαίδρα ζητά καταφυγή σε κάποιον παρόμοιο για να λυτρωθεί από το πάθος της. Ο Θησέας αρνούμενος να αφουγκραστεί τον Ιππόλυτο, το Χορό ή τον Αγγελιαφόρο, εύχεται να είχαν οι άνθρωποι δυο φωνές, για να διακρινόταν ο καλός από τον κακό. Η τραγικότητα των ηρώων απορρέει από αυτήν ακριβώς την αδυναμία ή άρνηση να αποδεχτούν τον κόσμο όπως είναι, η οποία προκύπτει από την προβληματική επικοινωνία τους με τους θεούς. Αποδεικνύεται μάλιστα από την καταφυγή τους στο

ἀδύνατον, κάθε φορά που εξαιτίας μεγάλης σύγχυσης και συναισθηματικής ταραχής αποζητούν λύση σε ένα άλλο κόσμο ή σε διαφορετικούς θεούς.<sup>5</sup> Πρώτη η Φαίδρα ευχήθηκε να λειτουργούσε ο χρόνος ως καθρέπτης, ώστε να ήταν δυνατόν να φανέρωνε τους κακούς των ανθρώπων (428-30) ή να μπορούσε η ίδια να αντισταθεί στην Αφροδίτη (399). Έπειτα ο Ιππόλυτος ευχόταν οι άνδρες να μπορούσαν να απαλλαχτούν από την αναγκαιότητα να τεκνοποιούν μέσω των γυναικών (618-24). Τέλος, ο Θησέας ευχόταν να είχαν οι άνθρωποι δύο φωνές για να ξεχώριζε ο δίκαιος από τον άδικο (928-31). Οι επιθυμίες όμως αυτές δε θα μπορούσαν να πραγματοποιηθούν, παρά μόνο αν γεννιούνταν από άλλους γονιούς, με άλλους θεούς αφέντες και με διαφορετικούς νόμους (459-61), όπως απαντά χαρακτηριστικά η Τροφός στη Φαίδρα (459-61), αποδοκιμάζοντας την αντίστασή της απέναντι στην Αφροδίτη.

Η φαινομενική αντιπαλότητα των δύο θεοτήτων, της Άρτεμης και της Αφροδίτης προκύπτει από την επιμέρους άρνηση των θνητών ηρώων να έρθουν σε επικοινωνία μαζί τους, καθώς δεν είναι συμφιλιωμένοι ή συμβιβασμένοι με τον κόσμο, να κατανοήσουν δηλαδή ότι όλοι οι θεοί εποπτεύουν και κυριαρχούν στη ζωή των ανθρώπων. Αυτό οπτικοποιείται από την παρουσία στην είσοδο του ανακτόρου των αγαλμάτων των δύο θεαινών, όπως και με την επιφάνεια τους στην αρχή και το τέλος του δράματος. Πρόκειται για αντιθετικές θεότητες ως προς τα χαρακτηριστικά, τα οποία όμως ο Ευριπίδης εσκεμμένα αντιμεταθέτει: η Άρτεμη δοξάζεται ως *οὐρανία*, ενώ η Αφροδίτη αυτοαποκαλείται και λαμβάνει κοσμική μορφή ως *πολλή ἐν βροτοῖς*. Οι δύο θεές φαινομενικά συγκρούονται, καθώς στην πραγματικό-

---

<sup>5</sup> Πρβλ. *Μήδ.* 516-9, *Ηρ.* 655-72, *Άνδρ.* 269-72, βλ. επ. Mikalson 1991:48-9. Ως *ἀδύνατον* πρέπει να εκληφθεί και το παραλήρημα της Φαίδρας, το οποίο προβάλλεται ως ευχή που δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί (Glenn 1976: 436, Barrett 1964: 208).

τητα η σύγκρουσή τους παρουσιάζεται έμμεσα από τη σύγκρουση των ίδιων των ηρώων. Η αντιθετικότητα αυτή προϋποθέτει ενδεχομένως για την αντιπαλότητα να κυριαρχήσουν στον κόσμο των θνητών, ειδικά όταν στην Έξοδο η Άρτεμη υπόσχεται την αντεκδίκηση σε κάποιον αγαπημένο θνητό της Αφροδίτης (1420-2).

Δεδομένου ότι οι θεοί παισιώνουν ως αντιθετικά ζεύγη τον κόσμο των θνητών, ως αντιθετικές εκφάνσεις της ζωής, οι θνητοί πρέπει να ακολουθούν το μέτρο στην επικοινωνία μαζί τους. Όση αντιπαλότητα και αν διακρίνεται ανάμεσα στις δύο θεϊκές δυνάμεις που κυριαρχούν στο δράμα, στην πραγματικότητα υποφώσκει η συνέργεια, που επιτυγχάνεται χάρη στο νόμο του Δία (1328-30).<sup>6</sup> Ο θεϊκός νόμος, επιτηρητής του οποίου εμφανίζεται ο Δίας (1328-31) και στον οποίο υπακούν θεοί και άνθρωποι, φαίνεται ότι θέτει τα όρια, τα οποία συνήθως οι πάσχοντες ήρωες υπερβαίνουν, ενώ παράλληλα εξισορροπεί την αντιθετικότητα των θεϊκών δυνάμεων και την τρέπει σε αρμονία.<sup>7</sup> Αν δεν υπήρχε η εξισορροπητική λειτουργία του θεϊκού νόμου ο κόσμος των ανθρώπων θα ήταν διαφορετικός. Θα επρόκειτο ίσως για ένα κόσμο, όπως ευχόταν ο Ιππόλυτος, χωρίς την ανάγκη αναπαραγωγής από τις γυναίκες, αλλά με την εξαγορά παιδιών από τους θεούς (616-24), ή ένα κόσμο με διαφορετικούς νόμους, όπως αυτόν στον οποίο αναφέρεται η Τροφός (459-61), ή τέλος, ένα κόσμο όπου ο δίκαιος και ο άδικος θα ξεχώριζαν από τη φωνή, όπως ευχόταν ο Θησέας (928-30). Κάτι τέτοιο θα σήμαινε την αποπομπή του έρωτα και της Αφροδίτης, καθώς η θεά δεν θα ήταν η σπείρουσα και διδοῦσ' ἔρον (448), του οποίου οι άνθρωποι είναι ἔκγονοι (450), ενώ οι άνθρωποι θα μπορούσαν να αντιστέκονται στους θεούς και να ανατρέπουν τη φυσική εξέλιξη των πραγμάτων, όπως επιθυμεί η Φαίδρα. Τέλος, το αδύνατον του Θησέα θα καθιστούσε άχρηστη την

---

<sup>6</sup> Βλ. επ. Henrichs 2010: 37.

<sup>7</sup> Lefkowitz 1989: 72-4.



ανθρώπινη λογική, τη σκέψιν, τους χρησμούς των θεών, τις ερμηνείες των μάντεων, εφόσον οι θνητοί, όπως ο ήρωας θα έκριναν με το μουσικώτερον λέγειν (989) και την *εὐπροσηγορίαν* (95-8), χωρίς να αφιερώνουν χρόνο (*μακρὸν χρόνον, θᾶσσον ἢ ἔχρην* 1321-3) να ακούσουν τους άλλους θνητούς ή να συμβουλευτούν τους θεούς.

Ο ποιητής δραματοποιεί την πρόθεση για διατάραξη αυτής της ισορροπίας από τον Ιππόλυτο, τη Φαίδρα και το Θησέα και τονίζοντας τις αποκλίνουσες θρησκευτικές πεποιθήσεις τους, ιδιαίτερα μάλιστα του Ιππολύτου, ο οποίος, όπως ήδη σημειώθηκε, έχει μια ιδανική, πλην όμως μονόπλευρη επικοινωνία με την Άρτεμη. Συνεπώς, η υπέρβαση των ορίων από τον Ιππόλυτο (19) και η επίμονη άρνηση επικοινωνίας του με την Αφροδίτη πλήττουν αυτήν ακριβώς την αρμονία.<sup>8</sup> Η προσήλωση σε ένα μονοδιάστατο τρόπο ζωής αποτελεί παρέκκλιση «και ο ερωτικός ασκητισμός ισοδυναμεί με ανατροπή της φυσικής πορείας του βίου».<sup>9</sup> Η διαταραχή αυτή έχει τις συνέπειές της αρχικά στη Φαίδρα και έπειτα στο Θησέα. Η Φαίδρα ακροβατεί στην προσπάθειά της να αντισταθεί στην Αφροδίτη και τον έρωτα, ενώ χάνεται τη στιγμή που παρασύρεται από την Τροφό και παραδίδεται στην Αφροδίτη. Η προβληματική, όπως φάνηκε, επικοινωνία του Θησέα με θεούς και θνητούς, κινητοποιεί αρχικά την Αφροδίτη να δείξει στον ήρωα τις συνέπειες της διατάραξης της κοσμικής ισορροπίας, που έχει προκαλέσει ο Ιππόλυτος, αλλά και ο ίδιος, και την οποία παραβλέπει εστιάζοντας στα εμφανή, γεγονός που εντέλει πραγματώνει η Άρτεμη στην Έξοδο.

Φαίνεται εντέλει ότι η Τροφός, γνώστης της αποκρυσταλλωμένης φιλοσοφικής παιδείας, με την πείρα ενός πολυετούς βίου, φυσικές και μεταφυσικές γνώσεις, συνοψίζει το ηθικό δίδαγμα σχετικά με την ανάγκη επικοινωνίας των ανθρώπων με τους θεούς. Οι τελευταίοι παρουσιάζονται ως

<sup>8</sup> Sourvinou-Inwood 2003: 331.

<sup>9</sup> Παναγιωτοπούλου 2016: 60.

διαφορετικές εκφάνσεις της ζωής, όπως προκύπτει από την ταύτιση του Έρωτα με την Αφροδίτη (443-56). Η ίδια εκφέρει ένα από τα γνωστότερα αποφθέγματα της αρχαίας ελληνικής σκέψης επαινώντας το μέτρο στη ζωή των ανθρώπων, από το οποίο ξεφεύγουν οι ήρωες:<sup>10</sup>

*οὕτω τὸ λίαν ἦσσον ἐπαινῶ  
τοῦ μηδὲν ἄγαν·  
καὶ ξυμφήσουσι σοφοὶ μοι (Ευρ. Ἰππ. 264-5).*

Ο πολυσχιδής, ποικιλόμορφος και μεταβαλλόμενος ανθρώπινος βίος, για να βρίσκεται σε ισορροπία, απαιτεί την ισορροπημένη στάση απέναντι στα πάθη, τις επιθυμίες και τις πράξεις, που επιτυγχάνεται με την επικοινωνία με όλους τους θεούς, οι οποίοι αντιπροσωπεύουν και εξουσιάζουν τις διαφορετικές πτυχές του.

---

<sup>10</sup> Πρόκειται για γνωμικό αποδιδόμενο στους επτά Σοφούς, συνήθως στο Σόλωνα, το Χείλωνα ή τον Πιπτακό (Wilkins 1926:133). Επίσης, αναφέρεται ως χρησμός από τον Απόλλωνα (Halleran 1995: 172, προβλ. Ευστ. Παρ. εις Όμηρ. Ίλ. 657.28= SIL Z 488). Παρόλο που συναντάται αρκετά συχνά στη λογοτεχνία, στον Ευριπίδη είναι η μοναδική φορά που απαντά (Wilkins 1926: 137). Στα αρχαία σχόλια της τραγωδίας ως εμπνευστής του γνωμικού αναφέρεται ο Σίσυφος ή ο Πιπθέας: *ὁ δὲ Θεόφραστος· ὡς τὰ Σισύφου λεγόμενα καὶ Πιπθέως, οἶον μηδὲν ἄγαν, μηδὲ δίκαν δικάσης (Σχόλ. Ἰππ. 264)*. Σε κάθε περίπτωση πρόκειται για αναχρονισμό του ποιητή. Αποδίδοντας τα λόγια αυτά στην Τροφό ο ποιητής εκμεταλλεύεται – κατά την άποψή μου με υφέρπουσα την ειρωνεία – μεταγενέστερη παράδοση, η οποία αποδίδει το λόγο αυτό στον Πιπθέα, του οποίου *παίδευμα* (11) είναι ο Ιππόλυτος, ο οποίος υπερβαίνει το μέτρο· είναι μάλιστα αξιοσημείωτο ότι η μορφή του γέροντα Πιπθέα μνημονεύεται τόσο από τη Φαίδρα, όσο και το Θησέα (24, 691, 794).

### Πίνακας κλητικών προσφωνήσεων

Στίχος/ οι	Πομπός	Αποδέκτης θεός	Κλητική προσφωνήση	Επικοινωνιακό πλαίσιο
61	Ιππόλυτος	Άρτεμη	<i>πότνια πότνια σεμνοτάτα.</i>	ύμνος
64-5	Ιππόλυτος & κυνηγοί	Άρτεμη	<i>ὦ κόρα Λατοῦς Ἄρτεμι καὶ Διός.</i>	ύμνος
70-1	Ιππόλυτος	Άρτεμη	<i>ὦ καλλίστα καλλίστα τῶν κατ' Ὀλυμπον.</i>	ύμνος
74	Ιππόλυτος	Άρτεμη	<i>ὦ δέσποινα.</i>	Προσευχή / επί- κληση
82	Ιππόλυτος	Άρτεμη	<i>ὦ φίλη δέσποινα.</i>	Προσευχή / επί- κληση
117	Θεράπων	Αφροδίτη	<i>δέσποινα Κύπρι.</i>	προσευχή / επί- κληση
228-9	Φαίδρα	Άρτεμη	<i>δέσποιν' ἀλίας Ἄρτεμι Λί- μνας καὶ γυμνασίων τῶν ἵπποκρότων.</i>	επίκληση
415	Φαίδρα	Αφροδίτη	<i>ὦ δέσποινα ποντία Κύπρι.</i>	επίκληση
522	Τροφός	Αφροδίτη	<i>δέσποινα ποντία Κύπρι.</i>	επίκληση
525-9	Χορός	Έρωτας	<i>Ἔρωσ Ἔρωσ [...] μή μοί ποτε σὺν κακῶι φανείης μηδ' ἄρρυθμος ἔλθοις.</i>	προσευχή / επί- κληση
616-618	Ιππόλυτος	Δίας	<i>ὦ Ζεῦ [...] εἰ γὰρ ἤθελες.</i>	επίκληση
713	Χορός	Άρτεμη	<i>ὄμνυμι σεμνήν Ἄρτεμιν, Διὸς κόρην.</i>	ὄρκος
887	Θησέας	Ποσειδώνας	<i>ὦ πάτερ Πόσειδον.</i>	Επίκληση / κα- τάρα

1025-6	Ιππόλυτος	Δίας	<i>νῦν δ' ὄρκιόν σοι Ζῆνα καὶ πέδον χθονὸς ὄμνυμι.</i>	ὄρκος
1060-1	Ιππόλυτος	Θεοί	<i>ὦ θεοί, τί δῆτα τοῦμὸν οὐ λύω στόμα, ὄστις γ' ὑφ' ὑμῶν, οὐς σέβω, διόλλυμαι;</i>	επίκληση
1092-3	Ιππόλυτος	Ἄρτεμη	<i>ὦ φιλτάτη μοι δαιμόνων Λη- τοῦς κόρη, σύνθακε, συγκύναγε.</i>	επίκληση
1169-70	Θησέας	Ποσειδώνας	<i>ὦ θεοί, Πόσειδόν θ'· ὡς ἄρ' ἦσθ' ἐμὸς πατήρ ὀρθῶς, ἀκούσας τῶν ἐμῶν κατευγμάτων.</i>	επίκληση
1191	Ιππόλυτος		<i>Ζεῦ, μηκέτ' εἶην εἰ κακὸς πέ- φυκ' ἀνήρ.</i>	επίκληση / κα- τάρα
1268-9	Χορός	Αφροδίτη	<i>σὺ [...] Κύπρι.</i>	ῦμνος
1280-1	Χορός	Αφροδίτη	<i>συμπάντων βασιληίδα τιμάν, Κύπρι, τῶνδε μόνα κρατύ- νεις.</i>	ῦμνος
1325	Θησέας	Ἄρτεμη	<i>Δέσποιν' ὀλοίμην.</i>	επίκληση- προ- σφώνηση
1361	Ιππόλυτος	Δίας	<i>Ζεῦ Ζεῦ, τὰδ' ὀράϊς;</i>	επίκληση
1391	Ιππόλυτος	Ἄρτεμη	<i>ὦ θεῖον ὀσμῆς πνεῦμα.</i>	επίκληση/ προ- σφώνηση
1395	Ιππόλυτος	Ἄρτεμη	<i>ὀράϊς με, δέσποιν', ὡς ἔχω, τὸν ἄθλιον;</i>	επίκληση - ερω- τηση
1440-1	Ιππόλυτος	Ἄρτεμη	<i>Χαίρουσα καὶ σὺ στείχε, παρθέν' ὀλβία· μακρὰν δὲ λείπεις ραιδίως ὀμιλίαν.</i>	επίκληση- προ- σφώνηση
1461	Θησέας	Αφροδίτη	<i>ὡς πολλά, Κύπρι, σῶν κακῶν μεμνήσομαι.</i>	Επίκληση / προσφώνηση

**Πίνακας ονομάτων θεοτήτων που αναφέρονται στον Ιππόλυτο**

<b>Θεότητα</b>	<b>στίχος</b>
Άδης	57, 829, 895, 1047, 1366, 1388
Αθηνά (Παλλάς)	1459
Απόλλωνας (Φοῖβος)	15, 536
Άρτεμη	15, 55, 60, 65, 168, 228, 713, 1285, 1393, 1451
Αυγή (Εώς)	455
Αφροδίτη (Κύπρις)	2, 31, 101, 113, 117, 359, 372, 401, 415, 443, 448, 465, 522, 531, 539, 553, 557, 642, 725, 765, 969, 1269, 1281, 1304, 1327, 1400, 1417, 1461
Αφαία - Δίκτυννα	146, 1123, 1130, 1459
Δήμητρα	138
Δίας (Ζεύς)	15, 59, 62, 65, 69, 453, 532, 616, 683, 713, 749, 886, 1025, 1191, 1201, 1331, 1363
Διόνυσος (Βάκχος)	339, 560
Εκάτη	142
Έρωτας	525, 532, 538, 1274
Κορύβαντες	143
Λητώ (Λατώ)	65, 1092, 1139, 1285
Πάνας	142
Ποσειδώνας	45, 887, 895, 1169, 1411

Πίνακας (αρχαίων) συγγραφέων και εκδόσεων

Συγγραφέας	Έκδοση
Αθήναιου Δειπνοσοφιστές	Kaibel G. (ed.), 1887-1890 (repr. 1& 2 Stuttgart 1965). <i>Athenaei Naucraticae deipnosophistarum libri xv</i> (3 vols). Leipzig, Teubner.
Αισχύλος	Page D. (ed.), 1972. <i>Aeschyli Septem quae Supersunt Tragoedias</i> . Oxford, Clarendon Press.
Απολλόδωρου Βιβλιοθήκη	Wagner R. (ed.), 1894. <i>Apollodori bibliotheca. Pediasimi libellus de duodecim Herculis laboribus</i> . (Mythographi Graeci 1) Leipzig, Teubner.
Αριστοτέλη Αθηναίων Πολιτεία	Chambers M. (ed.), 1994. <i>Aristoteles Αθηναίων Πολιτεία</i> . Leipzig, Teubner.
Αριστοτέλη Πολιτικά	Ross W. D. (ed.), 1957. <i>Aristotelis Politica</i> . Oxford, Clarendon Press.
Αριστοτέλη Περί Διαιρέσεων	Mutschman H. (ed.) 1906. <i>Divisiones quae vulgo dicuntur Aristoteleae</i> . Leipzig, Teubner.
Αριστοφάνη Σχόλια	Dübner F. (ed.), 1877 (repr. Hildesheim, Olms, 1969). <i>Scholia Graeca in Aristophanem</i> . Paris, Didot.
Αριστοφάνης	Hall F.W. and Geldart W.M. (eds.), 1907. <i>Aristophanis Comoediae</i> . Oxford, Clarendon Press.

- Αριστοφάνης Βυζάντιος Nauck A. (ed.), 1848 (repr. Hildesheim, Olms 1963). *Aristophanis Byzantii Grammatici Alexandrini Fragmenta*. Halle, Lippert & Schmid.  
Slater W. J. (ed.) 1986. *Aristophanis Byzantii Fragmenta*. Berlin-New York, Walter de Gruyter.
- Ασκληπιάδη *Επιγράμματα* Beckby H. (ed.) 1957. *Anthologia Graeca* (3 vols.). München, Ernst Heimeran Verlag.
- Βακχυλίδη *Ἡίθεοι [ἦ] Θησεύς* Maehler H. (ed.), 2003. *Bacchylides: Carmina cum Fragmentis*. Leipzig, Teubner.
- Γαληνού *Προτρεπτικός ἐπ' ἱατρικὴν λόγος (Adhortatio ad artes addiscendas)* Wenkebach E. (ed.) 1935. "Galens Protreptikosfragment," *Quellen und Studien zur Geschichte der Naturwissenschaften und Medizin* 4.3, p. 88-121.
- Δημοσθένη *Κατὰ Ἀριστοκράτους* Butcher S. H. (ed.), 1907. *Demosthenis Orationes* (vol.2.1), Oxford, Clarendon Press.
- Δημοσθένη *Περὶ τοῦ Στεφάνου* Butcher S. H. (ed.), 1903. *Demosthenis Orationes* (vol.1). Oxford, Clarendon Press.
- Διογένη Λαέρτιου. *Βίοι Φιλοσόφων* Long H. S. (ed.), 1964. *Diogenis Laertii Vitae Philosophorum* (2 Vols). Oxford, Clarendon Press.

- Δίφιλος (TGrF 145.3) Kannicht R. & Snell B. (eds.), 1981. *Tragicorum Graecorum fragmenta* (vol. 2). Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- (FCGr 1.3) Meineke A. (ed.), 1841 (Repr. 1970). *Fragmenta Comicoorum Graecorum* (vol. 4). Berlin, Reimer.
- (CAF 30.3) Kock T. (ed.), 1884. *Comicoorum Atticoorum Fragmenta* (vol. 2). Leipzig, Teubner.
- Ελληνική Ανθολογία (ΑΠ). Ε-πυγράμματα Cougny E. (ed.), 1890. *Epigrammatum Anthologia Palatina cum Panudeis et Appendice Nova* (vol. 3). Paris, Didot (*Thesaurus Linguae Graecae® Digital Library*).
- Ευριπίδης Diggle J. (ed.), 1981, 1984, 1994 *Euripides Fabulae* (3 vols.). Oxford, Clarendon Press.
- Murray G. (ed.), 1902. *Euripides Fabulae* (vol. 1). Oxford, Clarendon Press.
- Αντιόπη Kambitsis, J. (ed.) 1972. *L'Antiope d'Euripide*. Athens, Hourzamanis.
- Υψιπύλη Bond G. W. (ed.), 1963. *Euripides Hypsipyle*. London, Oxford University Press.
- Ευσταθίου Παρεκβολαὶ εἰς τὴν Ὀμήρου Ἰλιάδαν Valk, M. van der. (ed.), 1971. *Eustathii archiepiscopi Thessalonicensis Commentarii ad Homeri Iliadem pertinentes, ad fidem codicis Laurentiani editi*. E. J. Brill.



- Stallbaum, J. G. (ed.), 2010. *Eustathii Commentarii ad Homeri Iliadem*. New York, Cambridge University Press.
- Ευσταθίου *Παρεκβολαὶ εἰς τὴν Ὀμήρου Ὀδύσειαν* Stallbaum J.G. (ed.), 1826 (repr. 2010). *Eustathii Archiepiscopi Thessalonicensis Commentarii ad Homeri Odysseam* (2 vols.). New York, Cambridge University Press.
- Ηροδότου *Ιστορία* Hude C. (ed.), 1927. *Herodoti Historiae* (2 vols). Oxford, Clarendon Press.
- Ηρόκλειτος Diels H. and Kranz W. (eds.), 1951. *Die Fragmente der Vorsokratiker* (vol.1). Berlin, Weidmann.
- Ησιόδου *Αποσπάσματα* Merkelbach R. and West M. L. (eds.), 1967. *Fragmenta Hesiodica*. Oxford, Clarendon Press.
- Ησιόδου *Θεογονία* West M. L. (ed.), 1966. *Hesiod. Theogony*. Oxford, Clarendon Press.
- Ησύχιου *Λεξικόν* Latte K. (ed.), 2018. *Hesychii Alexandrini Lexicon* (vol. 1 A-Δ). Berlin, De Gruyter.
- Θεόγνη *Ελεγίεις* Young, D. (ed., post E. Diehl), 1971. *Theognis*, Leipzig. Teubner.
- Θεόκριτου *Χάριτες ἢ Ἰέρων* Gow A.S.F. (ed.), 1952. *Theocritus* (vol.1). Cambridge, Cambridge University Press.
- Θουκυδίδη *Ιστορία* Jones H. S. & Powell J. E. (eds.), 1900. *Thucydidis Historiae* (2 vols.). Oxford, Clarendon Press.

- Θωμάς Μάγιστρος Ritschl. F. (ed.), 1832 (repr. 1970).  
*Thomae Magistri sive Theoduli monachi  
ecloga vocum Atticarum*. Halle,  
Orphantropheus.
- Ίβυκος Page D.L. (ed.), 1962 (repr. 1967). *Poetae  
Melici Graeci*. Oxford, Clarendon Press.
- Καλλιμάχου Αίτια Pfeiffer R. (ed.), 1949. *Callimachus* (vol.  
1). Oxford, Clarendon Press.
- Καλλιμάχου Επιγράμματα Pfeiffer R. (ed.), 1953. *Callimachus* (vol.  
2). Oxford, Clarendon Press.
- Λυκόφρονα Αλεξάνδρα Mascialino L. (ed.), 1964. *Lycophronis  
Alexandra*. Leipzig, Teubner.
- Μένανδρου Ασπίδα Sandbach F. H. (ed.), 1972. *Menandri Re-  
liquiae Selectae*. Oxford, Clarendon Press.
- Μένανδρου Γνώμες Μονόστι- Meineke A. (ed.), 1841 (repr. 1970, De  
χοι (*Sententiae*) Gruyter). *Fragmenta Comico-  
Graecorum*. Berlin, Reimer.  
Kassel R. and Austin C. (eds.), 1998.  
*Poetae Comici Graeci (PCG) Menander,  
Testimonia et Fragmenta apud Scriptores  
Servata* (vol.VI2). Berolini et Novi  
Eboraci, De Gruyter.
- Μένανδρου Επιτρέποντες Sandbach F. H. (ed.), 1972. *Menandri  
Reliquiae Selectae*. Oxford, Clarendon  
Press.
- Οβίδιου Μεταμορφώσεις Tarrant R. J. (ed.), 2004. *P. Ovidi Nasonis  
Metamorphoses*. Oxford, Clarendon  
Press.

- Ομήρου *Ιλιάδα*    Monro D. B. & Allen T. W. (eds.), 1902.  
*Homeri Opera* (Vol. 1-2). Oxford,  
Clarendon Press.
- Ομήρου *Οδύσσεια*   Allen T. W. (ed.), 1908. *Homeri Opera*  
(Vol. 3-4). Oxford, Clarendon Press.
- Ορφικοί Υμνοι*   Quandt W. (ed.), 1962. *Orphei Hymni*.  
Berlin, Weidmann.
- Παυσανία *Ελλάδος Περιή-* Spiro F. (ed.), 1903. *Pausaniae Graeciae*  
*γηση* *Descriptio* (3 vols.). Leipzig, Teubner.
- Πίνδαρος   Maehler H. (ed., post Snell B.), 1971.  
*Pindari Carmina cum Fragmentis*. Leibzig,  
Teubner.  
Bowra C.M. (ed.), 1935. *Pindari Carmina*  
*cum Fragmentis*. Oxford, Clarendon  
Press.
- Πλάτωνος *Ευθύφρων*                                     Burnet J. (ed.), 1903. *Platonis Opera*.  
Oxford, Clarendon Press.
- Πλάτωνος *Νόμοι*   Burnet J. (ed.), 1907. *Platonis Opera*  
(vol.5). Oxford, Clarendon Press.
- Πλάτωνος *Πολιτεία*                                     Burnet J. (ed.), 1902. *Platonis Opera* (vol.  
4). Oxford, Clarendon Press.
- Πλάτωνος *Συμπόσιο*                                    Burnet J. (ed. repr. 1967), 1901. *Platonis*  
*opera* (vol. 2). Oxford, Clarendon Press.
- Φίλοιβος   ο.π.
- Πλάτωνος *Φαίδρος*                                     Burnet J. (ed.), 1901. *Platonis Opera* (vol.  
2). Oxford, Clarendon Press.

- Πλάτωνος Κωμικού Αποσπά- Meineke A. (ed.), 1857. *Fragmenta  
σματα* *Comicorum Graecorum* (vol. 5). Berlin, De  
Gruyter.
- Πλουτάρχου Αντώνιος Ziegler K. (ed.), 1971. *Plutarchi Vitae  
Parallelae* (vol.3). Leipzig, Teubner.
- Πλουτάρχου Θησέας Ziegler K. (ed.), 1969. *Plutarchi Vitae  
Parallelae* (vol. 1.1). Leipzig, Teubner.
- Πλουτάρχου Ερωτικός Hubert C. (ed.), 1938. *Plutarchi Moralia*  
(vol. 4). Leipzig, Teubner.
- Πλουτάρχου Ηθικά Hubert C. (ed.), 1954. *Plutarchi Moralia*  
(vol. 6.1), Leipzig, Teubner.
- Πλουτάρχου Λύσανδρος Perrin B. (ed.), 1914. *Plutarch's lives* (vol.  
1). Cambridge, Massachusetts Harvard  
University Press.
- Πολυδεύκη Ονομαστικόν Bethe E. (ed.) 1967. *Pollucis Onomasticon*  
(vols. 3). Leipzig, Teubner.
- Πρατίνα Αποσπάσματα Snell N. (ed.), 1971. *Tragicorum  
Graecorum Fragmenta* (vol. 1). Göttingen,  
Vandenhoeck & Ruprecht.
- Πρωταγόρα Περί Θεών Diels H. and Kranz W. (eds.), 1952 (repr.  
Dublin/ Zyrich 1966). *Die Fragmente der  
Vorsokratiker* (vol.2). Berlin, Weidmann.
- Σαπφώ Lobel E. and Page D.L. (eds.), 1955 (repr.  
1963). *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*.  
Oxford: Clarendon Press.
- Σατύρου Βίος Ευριπίδη Arrighetti G. (ed.), 1964. *Satiro. Vita di  
Euripide*. Pisa, Libreria Goliardica  
Editrice.

- Σενέκα *Phaedra* 112-28  
Zwierlein O. (ed.), 1986. *L. Annaei Senecae Tragoediae*. Oxford, Clarendon Press.
- Σιμωνίδης  
Page D. L. (ed.), 1962. *Poetae Melici Graeci*. Oxford, Clarendon Press.
- Λεξικό Σούδα  
Adler A. (ed.), 1931 (repr. Stuttgart: 1967). *Suidae Lexicon* (vol.2) Leipzig: Teubner.
- Σοφοκλής  
Pearson A. C. (ed.), 1924 (repr. 1975). *Sophoclis Fabulae*. Oxford, Clarendon Press.
- Στράβωνος Γεωγραφικά  
Müller K. W. F. & Dübner J. F. (eds.), 2015 (first publishing 1853). *Strabonis Geographica: Graece cum Versione Reficta*. Cambridge, Cambridge University Press.  
Meineke A. (ed.), 1877 (repr. Graz: Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1969). *Strabonis Geographica* (3 vols). Leipzig, Teubner.
- Σχόλια Αισχύλου  
Smith O. L. (ed.), 1976. *Scholia Graeca in Aeschylum Quae Exstant Omnia*. Leipzig, Teubner.
- Σχόλια Αριστοφάνη *Λυσιστράτη*  
Dübner F. (ed.), 1877 (repr. Hildesheim, Olms, 1969). *Scholia Graeca in Aristophanem*. Paris, Didot.

- Σχόλια Αριστοφάνη *Νεφέλαι* Holwerda, D. (ed.), 1977. *Prolegomena de Comoedia. Scholia in Acharnenses, Equites, Nubes*. Groningen, Bouma.
- Σχόλια Ευριπίδη *Ιππολύτου* Schwartz, E. (ed.), 1966 (first publishing 1:1887; 2:1891). *Scholia in Euripidem* (2 vols.). Berlin, Reimer.
- Υγίνου *Fabulae* Marshall P. K. (ed.), 2002. *Hyginus Fabulae*. Monachii et Lipsiae, K. G. Saur Verlag GmbH.
- Φιλόστρατος Benndorf O. and Schenkl K. (ed.) 1893. *Philostrati Maioris Imagines*. Leipzig: Teubner.
- Φιλόχορος Jacoby F. (ed.), 1954. *Die Fragmente der Griechischen Historiker I-III (FGrHist)*. Leiden, Brill.
- Φώτιου *Λεξικόν* Theodoridis C. (ed.), 1982-2013. *Photii Patriarchae Lexicon* (3 vols). Berlin/Boston, De Gruyter.

Τα χωρία από τον *Ιππόλυτο* και τα υπόλοιπα έργα του Ευριπίδη ακολουθούν την έκδοση του Diggle: *Euripides Fabulae* (3 vols.). Oxford, 1981, 1984, 1994, Clarendon Press.

## Ελληνόγλωσση Βιβλιογραφία

- Αθανασάκη, Λ., 1996. Προφητεία και Πολιτική: Η Ερμηνεία των Θεϊκών Μηνυμάτων στους Πέρσες του Αισχύλου. Στο: Δ. Ι. Κυρτάτας, επιμ. *Ιεροί Λόγοι*. Αθήνα: Νήσος, σ. 77-112.
- Αβαγιανού, Α., 2008. Γυναίκα Μάγισσα: Θνητή και Αθάνατη. Στο: Α. Α. Αβαγιανού, επιμ. *Η Μαγεία στην Αρχαία Ελλάδα*. Αθήνα: Επιστήμης Κοινωνία, σ. 83-144.
- Βακαλούδη, Α., 2008. Η εξέλιξη της μαγείας στην Αρχαία Ελλάδα. Στο: Α. Α. Αβαγιανού, επιμ. *Η Μαγεία στην Αρχαία Ελλάδα*. Αθήνα: Επιστήμης Κοινωνία, σ. 145-169.
- Burkert, W., 1993. *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Burkert, W., 2011. *Homo Necans: ανθρωπολογική προσέγγιση στη θυσιαστήρια τελετουργία και τους μύθους της αρχαίας Ελλάδας*. Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ..
- Bury, J. & Meiggs, R., 1998. *Ιστορία της Αρχαίας Ελλάδας*. 3η Έκδοση επιμ. Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου - Καρδαμίτσα.
- Cairns, D., 2010. Ηθικές Αξίες. Στο: Δ. Ι. Ιακώβ, επιμ. *Όψεις και Θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας*. Αθήνα: Εκδόσεις Δ.Ν.Παπαδήμα, σ. 422-444.
- Denniston, J. D., 2010. *Ευριπίδου Ηλέκτρα*. Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου - Καρδαμίτσα.
- Δρομάζος, Σ. Ι., 1984. *Αρχαίο Δράμα*. Αθήνα: Κέδρος.
- Grimal, P., 1991. *Λεξικό της Ελληνικής και Ρωμαϊκής Μυθολογίας*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Κακριδής, Ι. Θ., 1929. *Αραί: Μυθολογικά Μελέται*. Αθήναι. Τύποις Έταιρείας Π.Δ. Σακελλάριος.
- Κεραμόπουλλος, Α. Δ., 1929. Υπό τα Προπύλαια της Ακροπόλεως. *Αρχαιολογικόν Δελτίον 1929*, σ. 73-101.

- Lesky, A., 1987. *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων*. α μετάφρ. Χουρμουζιάδης Ν., Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ..
- Lesky, A., 1993. *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων*. β μετάφρ. Χουρμουζιάδης Ν., Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ..
- Μπαμπινιώτης, Γ., 2002. *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*. 2η επιμ. Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας Ε.Π.Ε..
- Οικονομίδου, Ε., 2007. Το τέμενος του Ιππολύτου στην Τροιζήνα: Ένας σημαντικός αρχαιολογικός χώρος, άγνωστος στο ευρύ κοινό. *Αρχαιολογία*, Τόμος 103, σ. 84-90.
- Παναγιωτοπούλου, Μ., 2016. Ιππόλυτος - Πενθέυς: Η Άρνηση του Υπερβατικού και η Τραγική Καταστροφή. *Φιλολογική*, Τόμος 136, σ. 58-67.
- Παπαγεωργίου, Μ., 1967. Νάμα. *Μακεδονικά*, Τόμος 7, σ. 237-244.
- Συκουτρής, Ι., επιμ., 2001. *Πλάτωνος Συμπόσιον*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον τῆς Ἑστίας.
- Συνοδινού, Κ., 2005. *Ευριπίδη Εκάβη*. Αθήνα: Δαίδαλος - Ι. Ζαχαρόπουλος.
- Τσιτσιρίδης, Σ., 2019. Η Σκηνή του Ευριπίδη. *Λογεῖον-Logeion*, Τόμος 9, σ. 121-208.
- Χανιώτης, Α., 2008. Σαν την άδικη κατάρα. Η αρχαιολογία μιας μεταφοράς. Στο: Α. Α. Αβαγιανού, επιμ. *Η Μαγεία στην Αρχαία Ελλάδα*. Αθήνα: Επιστήμης Κοινωνία, σ. 49-82.



### Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

- Acosta - Hughes, B., 2010. *Arion's Lyre: Archaic Lyric into Hellenistic Poetry*. Princeton: Princeton University Press.
- Agócs, P., 2012. Performance and genre: Reading Pindar's κῶμοι. Στο: P. Agócs, C. Carey & R. Rawles, επιμ. *Reading the Victory Ode*. Cambridge: Cambridge University Press, σ. 191-223.
- Andújar, R., 2020. Choral Mirroring in Euripides' Phaethon. Στο: H. Marshall & C. W. Marshall, επιμ. *Greek Drama V: Studies in the Theatre of the Fifth and Fourth Centuries BCE*. London; New York: Bloomsbury, σ. 101-114.
- Athanassaki, L., 1990. Mantic Vision and Diction in Pindar's Victory Odes (Thesis). Ανακτήθηκε από <https://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/4204#page/1/mode/2up>.
- Athanassaki, L., 2012. *A Magnificent Birthday Party in an Artful Pavilion: Lifestyle and Leadership in Euripides' Ion (on and off stage)*. [Ηλεκτρονικό] Available at: [http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS\\_Bers\\_etal\\_eds.Donum\\_Natalicium\\_Gregorio\\_Nagy.2012](http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_Bers_etal_eds.Donum_Natalicium_Gregorio_Nagy.2012). [Πρόσβαση 16 06 2023].
- Athanassaki, L., 2018. Choral Authority εν ζαθέω χρόνω: Epic, Dramatic, Pindaric and Platonic Representations of Ritual Interaction of Mortals and Immortals. Στο: L. Athanassaki, C. Nappa & A. Vergados, επιμ. *Gods and Mortals in Greek and Latin Poetry: Studies in Honor of Jenny Strauss Clay*. Rethymnon: School of Philosophy, University of Crete, σ. 81-118.
- Athanassaki, L., 2022a. Charms of Autocracy, Charms of Democracy: Euripides' Athenian Leaders in the Light of Civic Iconography. Στο: E. Csapo, και συν. επιμ. *Theatre and Autocracy in the Ancient World*. Berlin, Boston: De Gruyter, pp. 183-197.
- Athanassaki, L., 2022b. The politics of intervisuality: Euripides' Erechtheus, the West Pediment of the Parthenon, the Erechtheion, and the temple of

- Athena Nike. Στο: A. Capra & L. Floridi, επιμ. *Intervisuality: New Approaches to Greek Literature*. Berlin, Boston: De Gruyter, pp. 171-195.
- Auffarth, C., 2006. 'Dictynna' in *Brill's New Pauly*. [Ηλεκτρονικό]  
Available at: [http://dx.doi.org.ezp-prod1.hul.harvard.edu/10.1163/1574-9347\\_bnp\\_e317950](http://dx.doi.org.ezp-prod1.hul.harvard.edu/10.1163/1574-9347_bnp_e317950) [Πρόσβαση 04 November 2021].
- Avery, H. C., 1968. "My Tongue Swore, but My Mind is Unsworn". *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Τόμος 99, σ. 19-35.
- Barlow, S. A., 1971. *The Imagery of Euripides: A Study in the Dramatic Use of Pictorial Language*. London: Methuen and Co Ltd.
- Barrett, W. S., 1964. *Euripides: Hippolytos*. Oxford: Clarendon Press.
- Barringer, J. M., 2001. *The Hunt in Ancient Greece*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Betegh, G., 2004. *The Derveni Papyrus: Cosmology, Theology and Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Blaineau, A., 2014. *Les gardiens de troupeaux équins et bovins en Grèce ancienne: statuts et fonctions..* Arles, Lattes : Association pour le development de l'archeologie en Languedoc-Roussillon, σ. 253-267.
- Bond, G. W. επιμ., 1963. *Euripides Hypsipyle*. Oxford: Clarendon Press.
- Braund, D. C., 1980. Artemis Eukleia and Euripides' Hippolytus. *The Journal of Hellenic Studies*, Τόμος 100, σ. 184-5.
- Bremer, J. M., 1975. The Meadow of Love and Two Passages in Euripides' "Hippolytus". *Mnemosyne, Fourth Series*, 28(3), σ. 268-280.
- Bremer, J. M., 1981. Greek Hymns. Στο: H. S. Versnel, επιμ. *Faith, Hope and Worship: Aspects of Religious Mentality in the Ancient World*. Leiden: E.J.Brill, σ. 193-215.
- Brenk, F. E., 1986. Phaidra's Risky Horsemanship: Euripides' "Hippolytos" 232-238. *Mnemosyne*, 39(3/4), σ. 385-388.
- Budin, S. L., 2016. *Artemis*. London & New York: Routledge.

- Bundy, E. L., 1972. The "Quarrel between Kallimachos and Apollonios" Part I: The Epilogue of Kallimachos's "Hymn to Apollo". *California Studies in Classical Antiquity*, Τόμος 5, σ. 39-94.
- Burnett, A., 1989. Performing Pindar's Odes. *Classical Philology*, Oct. , 84(4), σ. 283-293.
- Bushnell, R. W., 1988. *Prophesying Tragedy: Sign and Voice in Sophocles' Theban Plays*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Cairns, D. L., 1997. The Meadow of Artemis and the Character of the Euripidean "Hippolytus". *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 57(3), σ. 51-75.
- Calame, C., 2010. Identities of Gods and heroes: Athenian Garden Sanctuaries and Gendered Rites of Passage. Στο: *The Gods of Ancient Greece: identities and transformations*. Edinburgh: Edinburgh University Press, σ. 245-272.
- Chaniotis, A., 2017. The Life of Statues if Gods in the Greek World. *Kernos*, October, Τόμος 30, σ. 91-112.
- Chourmouziades, N. C., 1965. *Production and imagination in Euripides; form and function of the scenic space*. Athens: Ελληνική Ανθρωπιστική Εταιρεία.
- Clinton, K., 1988. Artemis and the Sacrifice of Iphigeneia in Aeschylus' Agamemnon. Στο: P. Pucci, επιμ. *Language and the Tragic Hero: Essays on Greek Tragedy in Honor of Gordon M. Kirkwood*. Atlanta: Scholars Press, σ. 1-24.
- Cook, A. B., 1895. The Bee in Greek Mythology. *The Journal of Hellenic Studies*, Τόμος 15, σ. 1-24.
- Copley, F. O., 1956. *Exclusus Amator: a Study in Latin Love Poetry*. Oxford: The American Philological Association.
- Craik, E. M., 1998. Language of Sexuality and Sexual Inversion in Euripides' Hippolytus. *Acta Classica*, Τόμος 41, σ. 29-44.
- David, E., 1993. Hunting in Spartan Society and Consciousness. *Echos du Monde Classique / Classical Views*, XXXVII(12), σ. 393-413.

- Davies, M., 2000. The man who surpassed all men in virtue': Euripides' Hippolytus and the balance of sympathies. *Wiener Studien*, Τόμος 113, σ. 53-69.
- Devereux, G., 1964. The Enetian Horses of Hippolytos (Euripides, Hippolytos, 231, 1131). *L'antiquité classique*, 33(2), σ. 375-383.
- Diggle, J., 1970. *Euripides Phaetho*. Cambridge: University Press.
- Dimock, G. J. E., 1977. Euripides Hippolytus, or Virtus Rewarded. Στο: T. F. Gould & C. J. Herington, επιμ. *Yale Classical Studies, Volume XXV: Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, σ. 239-258.
- Dodds, E. R., 1925. The Αἰδῶς of Phaedra and the Meaning of the Hippolytus. *The Classical Review*, August, 39(5-6), σ. 102-104.
- Dodds, E. R., 1960. *Euripides Bacchae*. Oxford: Clarendon Press.
- Dunkel, G., 1995. More Mycenaean survivals in later Greek: ὄνος, ὠμός, ζωμός, Διόνυσος and χῶμος. *Innsbrucker Beiträge zur Sprachwissenschaft*, Τόμος 83, p. 1.
- Dunn, F. M., 1992. Fearful Symmetry: The Two Tombs of Hippolytus. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, Τόμος No. 28, σ. 103-111.
- Dunn, F. M., 1996. *Tragedy's End: Closure and Innovation in Euripidean Drama*. New York: Oxford University Press.
- Dunn, F. M., 2000. Euripidean Aitiologies. *The Classical Bulletin*, 76(1), σ. 3-28.
- Ebbott, M., 2017. Hippolytus. Στο: L. K. McClure, επιμ. *A Companion to Euripides*. Oxford: Wiley Blackwell, σ. 107-121.
- Eckerman, C., 2010. The ΚΩΜΟΣ of Pindar and Bacchylides and the Semantics of Celebration. *The Classical Quarterly*, December, 60(2), σ. 302-312.
- Elderkin, G. W., 1939. The Bee of Artemis. *The American Journal of Philology*, 60(2), σ. 203-213.
- Farnell, L. R., 1921. *Greek Hero Cults and the Idea of Immortality*. Oxford: Clarendon Press.

- Festugière, A.-J. O., 1960. *Personal Religion Among the Greeks*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Fisher, N. E., 1992. *Hybris: A Study in the Values of Honour and Shame in Ancient Greece*. Warminster: Aris & Phillips.
- Fitzgerald, G. J., 1973. Misconception, Hypocrisy, and the Structure of Euripides' *Hippolytus*. *Ramus*, 2(1), σ. 20-40.
- Fletcher, J., 2012. *Performing Oaths in Classical Greek Drama*. New York: Cambridge University Press.
- Fletcher, J., 2014. Women and Oaths. Στο: A. H. Sommerstein & I. C. Torrance, επιμ. *Oath and Swearing in Ancient Greece*. Berlin/Boston: De Gruyter, σ. 156-178.
- Foley, H. P., 2003. The Masque of Dionysus. Στο: J. Mossman, επιμ. *Oxford Readings in Classical Studies*. Oxford: Oxford university Press, σ. 342-368.
- Ford, A., 2002. *The Origins of Criticism: Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*. Princeton, Oxford: Princeton University Press.
- Frischer, B. D., 1970. Concordia discors" and Characterization in Euripides' "Hippolytos. *Greek, Roman and Byzantine studies*, 11(2), σ. 85-100.
- Furley, W. & Bremer, J. M., 2001. *Greek Hymns: Band 1: A Selection of Greek religious poetry from the Archaic to the Hellenistic period*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Garcia Jr., L. F., 2020. Kleos. Στο: C. O. Pache, επιμ. *The Cambridge Guide to Homer*. Cambridge: Cambridge University Press, σ. 167-168.
- Gill, C., 1990. The Articulation of the Self in Euripides' *Hippolytus*. Στο: A. Powell, επιμ. *Euripides. Women, and Sexuality*. London: Routledge, σ. 76-107.
- Glenn, J., 1976. The Fantasies of Phaedra: A Psychoanalytic Reading. *The Classical World*, Apr.-May, 69(7), σ. 435-442.
- Goff, B. E., 1990. *The Noose of Words: Readings of Desire, Violence and Language in Euripides' Hippolytos*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Gomme, A. W., 1933. *The Population of Athens in the Fifth and Fourth Centuries B.C.*. Oxford: Basil Blackwell.
- Goody, J., 1993. *The Culture of Flowers*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- Graf, F., 2006. 'Cabiri' in Brill's New Pauly. [Ηλεκτρονικό]  
Available at: [http://dx.doi.org.ezp-prod1.hul.harvard.edu/10.1163/1574-9347\\_bnp\\_e604790](http://dx.doi.org.ezp-prod1.hul.harvard.edu/10.1163/1574-9347_bnp_e604790) [Πρόσβαση 04 November 2021].
- Gregory, J., 2009. A Father's Curse in Euripides' Hippolytus. Στο: J. Cousland & J. R. Hume, επιμ. *The Play of Texts and Fragments*. Leiden - Boston: Brill, σ. 35-48.
- Gregory, J., 2018. *Cheiron's Way: Youthful Education in Homer and Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Guettel Cole, S., 1996. Oath Rituals and the Male Community at Athens. Στο: J. Ober & C. Hedrick, επιμ. *Dēmokratia : a conversation on democracies, ancient and modern*. Princeton N.J.: Princeton University Press, σ. 227-248.
- Guettel Cole, S., 2004. *Landscapes, Gender, and Ritual Space: The Ancient Greek Experience*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Gunther, M., 2018. *Euripides Ion - Edition and Commentary*. Berlin : De Gruyter.
- Halloran, M. R., 1995. *Euripides' Hippolytus*. Washington: Focus Classical Library.
- Hamilton, R., 1978. Announced Entrances in Greek Tragedy. *Harvard Studies in Classical Philology*, Τόμος 82, σ. 63-82.
- Hanink, J., 2016. What's in a Life? Some forgotten faces of Euripides. In *Creative Lives in Classical Antiquity* (σ. 129–146). Cambridge University Press.
- Hansen, M. H., 1976. *Apagoge, Endeixis and Ephegesis against Kakourgoi, Atimoi and Pheugontes: A Study in the Athenian Administration of Justice in the Fourth Century B.C.*. Odense: Odense University Press.
- Harris, W. V., 2009. *Dreams and Experience in Classical Antiquity*. Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard University Press.

- Hathorn, R. Y., 1957. Rationalism and Irrationalism in Euripides' Hippolytus. *The Classical Journal*, Feb., 52(5), σ. 211-218.
- Heath, M., 1988. Receiving the Kwmos: the Context and Perfodmance of Epinician. *The American Journal of Philology*, Summer, 109(2), σ. 180-195.
- Heath, M. & Lefkowitz, M., 1991. Epinician Perfomance. *Classical Philology*, Jul., 86(3), σ. 173-191.
- Henrichs, A., 2010. What is a Greek God?. Στο: J. N. Bremmer & A. Erskine, επιμ. *The Gods of Ancient Greece: Identities and Tranformations*. Edinburgh: Edinburgh University Press, σ. 19-39.
- Henrichs, A., 1996. Dancing in Athens, Dancing on Delos: Some Patterns of Choral Projection in Euripides. *Philologus*, 140(1), σ. 48-62.
- Herman Hansen, M., 1988. *Three Studies in Athenian Demography*. Copenhagen: Munksgaard.
- Hesk, J., 2000. *Deception and Democracy in Classical Athens*. New York: Cambridge University Press.
- Holzhausen, J., 2006. 'Pan' in Brill's New Pauly. [Ηλεκτρονικό] [Πρόσβαση 04 November 2021].
- Hornblower, S. & Spawforth, A. επιμ., 1996. *The Oxford Classical Dictionary*. 3rd επιμ. Oxford - New York: Oxford University Press.
- Hughes, D. D., 1991. *Human Sacrifice in Ancient Greece*. London and New York: Routledge.
- Hunter, R., 2009. The Garland of Hippolytus. *Trends in Classic*, 1(1), σ. 18-35.
- Iles, S., 2006. 'Hecate' in Brill's new Pauly. [Ηλεκτρονικό] Available at: [http://dx.doi.org.ezp-prod1.hul.harvard.edu/10.1163/1574-9347\\_bnp\\_e505900](http://dx.doi.org.ezp-prod1.hul.harvard.edu/10.1163/1574-9347_bnp_e505900) [Πρόσβαση 04 November 2021].
- Jakobson, R., 1960. Closing Statement: Linguistics and Poetics. Στο: T. A. Sebeok, επιμ. *Style in Language*. New York - London: The Technology Press of Massachusetts Institute of Technology and John Wiley and Sons Inc., σ. 350-377.

- Jakobson, R., 1971. *Selected Writings II: Word and Language*. The Hague : Mouton.
- Jakobson, R., 1987. *Language in Literature*. Cambridge - London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Jameson, M. H., 2014. *Cults and Rites in Ancient Greece: Essays on Religion and Society*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Joyce, C., 2018. Atimia and Outlawry in Archaic and Classical Greece. *Polis, the Journal for Ancient Greek Political Thought*, Τόμος 35, σ. 33-60.
- Kavoulaki, A., 1996. *Πομπαί: Processions in Athenian Tragedy*. Magdalen College, University of Oxford: Thesis.
- Kavoulaki, A., 2005. Attendance and Divine Manifestation in Dramatic and Non-dramatic Contexts. *Αριάδνη*, σ. 91-106.
- Keyßner, K., 1932. *Gottesvorstellung und Lebensauffassung im griechischen Hymnus*. Stuttgart: Verlag von W. Kohlhammer.
- Kim On Chong-Gossard, J. H., 2008. *Gender and Communication in Euripides' Plays - Between Song and Silence*. Leiden - Boston: Brill.
- Klöckner, A., 2010. Getting in Contact: Concepts of Human–Divine Encounter in Classical Greek Art. Στο: J. N. Bremmer & A. Erskine, επιμ. *The Gods of Ancient Greece: Identities and Transformations*. Edinburgh: Edinburgh University Press, σ. 106-125.
- Knox, B. M., 1983. The Hippolytus of Euripides. Στο: *Oxford Readings in Greek Tragedy*. Oxford: Oxford University Press, σ. 311-331.
- Kosak Clarke, J., 2004. *Heroic Measures: Hippocratic Medicine in the Making of Euripidean Tragedy*. Leiden - Boston: Brill.
- Kovacs, D., 1987. *The Heroic Muse: Studies in the Hippolytus and Hecuba of Euripides*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Kyriakou, P., 2004. Κλέος and Poetry in Simonides Fr.11 W2 and Theocritus, Idyll 16. *Rheinisches Museum für Philologie*, 147(3/4), σ. 221-246.
- Lape, S., 2010. *Race and Citizen Identity in the Classical Athenian Democracy*. New York: Cambridge University Press.



- Larson, J., 2007. *Ancient Greek Cults: a Guide*. New York & London: Routledge.
- Lefkowitz, M., 2016. *Euripides and the Gods*. New York: Oxford University Press.
- Lefkowitz, M. R., 1989. 'Impiety' and 'Atheism' in Euripides' Dramas. *The Classical Quarterly*, 39(No.1), σ. 70-82.
- Léger, M. R., 2017. *Artemis and Her Cult*. Oxford: Archaeopress Archaeology.
- Leinieks, V., 1996. *The City of Dionysos: a Study of Euripides' Bakchai*. Stuttgart : B. G. Teubner.
- Leitao, D. D., 2003. Adolescent Hair-Growing and Hair-Cutting Rituals in Ancient Greece: A Sociological Approach. Στο: D. B. Dodd & C. A. Faraone, επιμ. *Initiation in Ancient Greek Rituals and Narratives: New Critical Perspectives*. New York & London: Routledge, σ. 109-129.
- Lipka, M., 2022. *Epiphanies and Dreams in Greek Polytheism: Textual Genres and 'Reality' from Homer to Heliodorus*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Lloyd, M., 1992. *The Agon in Euripides*. New York: Oxford University Press.
- Lohmeyer, E., 1919. *Vom göttlichen Wohlgeruch*. Heidelberg: Carl Winters Universitätsbuchhandlung.
- Loraux, N., 1995. *The Experiences of Tiresias: The Feminine and the Greek Man*. Princeton: Princeton University Press.
- Luschnig, C., 1988. *Time Holds The Mirror: a study of knowledge in Euripides' Hippolytus*. Leiden: E.J.Brill.
- Marinatos, N., 1998. Goddess and Monster. Στο: F. Graf, επιμ. *Ansichten Griechischer Rituale*. Stuttgart: B.G. Teubner, σ. 114-125.
- Mastrorade, D. J., 1979. *Contact and Discontinuity: Some Conventions of Speech and Action on the Greek Tragic Stage*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Mastrorade, D. J., 1990. Actors on High: The Skene Roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama. *Classical Antiquity*, Oct., 9(2), σ. 247-294.
- Mastrorade, D. J., 1994. *Euripides Phoenissae*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Mastronarde, D. J., 2010. *The Art Of Euripides - dramatic technique and social context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McClure, L., 1999. *Spoken Like a Woman: Speech and Gender in Athenian Drama*. Princeton: Princeton University Press.
- McClure, L. K., 1995. Female Speech and Characterization in Euripides. Στο: F. De Martino & A. H. Sommerstein, επιμ. *Lo Spettacolo delle Voci*. Bari: Levante, σ. 35-60.
- Mendelsohn, D., 2002. *Gender and the City in Euripides' Political Plays*. Oxford: Oxford University Press.
- Mikalson, J. D., 1991. *Honor Thy Gods: popular religion in greek tragedy*. North Carolina: The University of North Carolina Press.
- Mills, S., 1997. *Theseus, Tragedy and the Athenian Empire*. Oxford: Clarendon Press.
- Mirhady, D. C., 2004. Forensic Evidence in Euripides' Hippolytus. *Mouseion: Journal of the Classical Association of Canada*, XLVIII—Series III, Vol.4(1), σ. 17-34.
- Mitchell - Boyask, R., 1999. Euripides' Hippolytus and the Trials of Manhood (The Ephebia?). Στο: M. W. Padilla, επιμ. *Rites of Passage in Ancient Greece: Literature, Religion, Society*. London: Associated University Press, σ. 42-66.
- Mitchell-Boyask, R., 2008. *Plague and the Athenian Imagination: Drama, History and the Cult of Asclepius*. New York: Cambridge University Press.
- Mitchell, R. N., 1991. Miasma, Mimesis and Scapegoating in Euripides' Hippolytus. *Classical Antiquity*, Apr., 10(1), σ. 97-122.
- Morgan, K. A., 2010. Inspiration, recollection, and mimēsis in Plato's Phaedrus. Στο: A. Nightingale & D. Sedley, επιμ. *Ancient models of mind: studies in human and divine rationality*. New York: Cambridge University Press, σ. 45-63.
- Motte, A., 1973. *Prairies et jardins de la Grèce antique : de la religion à la philosophie*. Bruxelles: Palais des Académies.

- Mueller, M., 2011. Phaedra's Defixio: Scripting Sophrosune in Euripides' Hippolytus. *Classical Antiquity*, April, 30(1), σ. 148-177.
- Mueller, M., 2016. *Objects as Actors: Props and the Poetics of Performance in Greek Tragedy*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Myrick, L. D., 1993. The Way up and down: Tracehorse and Turning Imagery in the Orestes Plays. *The Classical Journal*, 89(2), σ. 131-148.
- Nagy, G., 1979. *The Best of the Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Nagy, G., 1990. *Greek Mythology and Poetics*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Naiden, F. S., 2013. *Smoke Signals for the Gods: Ancient Greek Sacrifice from the Archaic through Roman Periods*. New York: Oxford University Press.
- Naiden, F. S. & Talbert, R. J., 2017. Introduction. Στο: F. S. Naiden & R. J. Talbert, επιμ. *Mercury's Wings: Exploring Modes of Communication in the Ancient World*. New York: Oxford University Press, σ. xvii-xxxiv.
- Nichols, M. P., 2008. *Socrates on Friendship and Community: Reflections on Plato's Symposium, Phaedrus and Lysis*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nikolsky, B., 2015. *Misery and Forgiveness in Euripides: Meaning and Structure in Hippolytus*. Llandysul: The Classical Press of Wales.
- North, H., 1966. *Sophrosyne: Self Knowledge and Self-Restraint in Greek Literature*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Ogden, D., 1996. *Greek Bastardy in the Classical and Hellenistic Periods*. New York - Oxford: Clarendon Press.
- Ormand, K., 2015. Buying Babies in Euripides's Hippolytus. *Illinois Classical Studies*, Fall, 40(2), σ. 237-261.
- Padel, R., 1974. Imagery of the Elsewhere' Two Choral Odes of Euripides. *The Classical Quarterly*, Dec., 24(No. 2), σ. 227-241.
- Padel, R., 1992. *In and Out of the Mind: Greek Images of the Tragic Self*. Princeton: Princeton University Press.

- Pajares, A. B., 2016. Two Orphic Images in Euripides: Hippolytus 952-957 and Cretans 472 Kannicht. *Trends in Classics*, November, 8(2), σ. 183-204.
- Parker, R., 1983. *Miasma: Pollution and Purification in early Greek Religion*. Oxford: Clarendon Press.
- Petridou, G., 2015. *Divine Epiphany in Greek Literature and Cult*. Oxford: Oxford University Press.
- Petrovic, I., 2010. Transforming Artemis: from the Goddess of the Outdoors to City Goddess. Στο: J. N. Bremmer & A. Erskine, επιμ. *The Gods of Ancient Greece: Identities and Transformations*. Edinburgh: Edinburgh University Press, σ. 209-227.
- Pirenne-Deforge, V., 2010. Greek Priests and "Cult Statues": In how far are they Unnecessary?. Στο: J. Mylonopoulos, επιμ. *Divine Images and Human Imaginations in Ancient Greece and Rome*. Leiden-Boston: Brill, σ. 121-141.
- Platt V., 2011. *Facing the Gods: Epiphany and Representation in Graeco-Roman Art, Literature and Religion*. New York: Cambridge University Press.
- Pucci, P., 2003. Euripides: The Monument and the Sacrifice. Στο: J. Mossman, επιμ. *Oxford Readings in Classical Studies: Euripides*. Oxford: Oxford University Press, σ. 139-169.
- Rabinowitz, N., 2013. Women as subject and object of the Gaze in Tragedy. *Helios*, Spring/Fall, 40(1-2), σ. 195-222.
- Race, W. H., 1982. Aspects of Rhetoric and Form in Greek Hymns. *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 23(1), σ. 5-14.
- Rademaker, A., 2005. *Sophrosyne and the Rhetoric of Self-Restraint: Polysemy & Persuasive Use of an Ancient Greek Value Term*. Leiden-Boston: Brill.
- Reckford, K. J., 1972. Phaethon, Hippolytus, and Aphrodite. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Τόμος 103, σ. 405-432.
- Richardson, N. J., 1974. *The Homeric Hymn to Demeter*. Oxford: Clarendon Press.
- Richardson, L. J. D., 1943. ΥΠΗΡΕΤΗΣ. *The Classical Quarterly*, 37(1/2), σ. 55-61.

- Rosenzweig, R., 2004. *Worshipping Aphrodite - Art and Cult in Classical Athens*. Michigan: The University of Michigan Press.
- Rutherford, I., 2013. *State Pilgrims and Sacred Observers in Ancient Greece: A Study of Theoria and Theoroi*. New York: Cambridge University Press.
- Rutherford, I., 2017. Pilgrimage and Communication. Στο: F. S. Naiden & R. J. Talbert, επιμ. *Mercury's Wings: Exploring Modes of Communication in the Ancient World*. New York: Oxford University Press, σ. 195-210.
- Salazar, O. D., Schneider, C. F. & Cancik, H. επιμ., 2002. *Brill's New Pauly: Encyclopaedia of the Ancient World*. Leiden: Brill.
- Scafuro, A. C., 2013. Atimia. Στο: R. S. Bagnall, και συν. επιμ. *The Encyclopedia of Ancient History*. s.l.:Blackwell Publishing Ltd, p. 923.
- Schenker, D. J., 1995. The Victims of Aphrodite: "Hippolytus", 1403-1405. *Mnemosyne*, Feb., 48(1), σ. 1-10.
- Scourfield, D. J., 2012. Euripides, Hippolytus 136. *Rheinisches Museum für Philologie*, 155(3/4), σ. 255-233.
- Scullion, S., 1999-2000. Tradition and Invention in Euripidean Aitiology. *Illinois Classical Studies*, Τόμος 24/25, σ. 217-233.
- Seaford, R., 2009. Aitiologies of Cult in Euripides: A Response to Scott Scullion. Στο: J. Cousland & J. Hume, επιμ. *The Play of Texts and Fragments*. Leiden: Brill, σ. 219-234.
- Segal, C., 1965. The Tragedy of the Hippolytus: The Waters of Ocean and the Untouched Meadow: In Memoriam Arthur Darby Nock. *Harvard Studies in Classical Philology*, Τόμος 70, σ. 117-169.
- Segal, C., 1969. Hippolytus 108-112: Tragic Irony and Tragic Justice. *Hermes*, 97(3), σ. 297-305.
- Segal, C., 1972. Curse and Oath in Euripides' Hippolytus. *Ramus*, 1(2), σ. 165-180.

- Segal, C., 1978. Pentheus and Hippolytus on the Couch and on the Grid: Psychoanalytic and Structuralist Reading of Greek Tragedy. *The Classical World*, Nov., 72(3), σ. 129-148.
- Segal, C., 1979. Solar Imagery and Tragic Heroism in Euripides Hippolytus. Στο: G. W. Bowersock, W. Burkert & M. C. Putnam, επιμ. *Arktouros: Hellenic Studies Presented to Bernard M.W. Knox on the Occasion of His 65th Birthday*. Berlin: Walter de Gruyter, σ. 151-161.
- Segal, C., 1989. Song, Ritual, and Commemoration in Early Greek Poetry and Tragedy. *Oral Tradition*, Τόμος 4/3, σ. 330-359.
- Segal, C., 1992. Signs, Magic, and Letters in Euripides' Hippolytus. Στο: R. Hexter & D. Selden, επιμ. *Innovations of Antiquity*. London: Routledge, σ. 420-456.
- Sell, R. D., 2000. *Literature as Communication*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Semenzato, C., 2016. Orpheus and mousiké in Greek Tragedy. Στο: J. Assaël & A. Markantonatos, επιμ. *Orphism and Greek Tragedy*. Berlin, Boston: De Gruyter, σ. 295-316.
- Siewert, P., 1977. The Ephebic Oath in Fifth-Century Athens. *The Journal of Hellenic Studies*, Τόμος 97, σ. 102-111.
- Simpson, J. A. & Weiner, E. S. C. επιμ., 1989. *The Oxford English Dictionary*. Oxford: Clarendon Press.
- Smith, A. C., 2011. *Polis and Personification in Classical Athenian Art*. Leiden-Boston: Brill.
- Smoot, J. J., 1976. Literary Criticism on a Vase-Painting: A Clearer Picture of Euripides' "Hippolytus". *Comparative Literature Studies*, Dec., 13(4), σ. 292-303.
- Sommerstein, A. H., 2014. What is an oath?. Στο: A. H. Sommerstein & I. C. Torrance, επιμ. *Oaths and Swearing in Ancient Greece*. Berlin: De Gruyter, σ. 1-5.

- Sourvinou-Inwood, C., 1997. *Tragedy and Religion: Constructs and Readings*. Στο: C. Pelling, επιμ. *Greek Tragedy and the Historian*. Oxford: Clarendon Press, σ. 161-186.
- Sourvinou-Inwood, C., 2003. *Tragedy and Athenian Religion*. Lanham-Oxford: Lexington Books.
- Spranger, J. A., 1927. The Meaning of the "Hippolytus" of Euripides. *The Classical Quarterly*, Jan., 21(1), σ. 18-29.
- Stafford, E., 2000. *Worshipping Virtues: Personification and the Divine in Ancient Greece*. London: Duckworth and The Classical Press of Wales.
- Stefanidou, A., 2014. *The Reception of Epic Kleos in Greek Tragedy (Thesis)*. Ohio: The Ohio State University.
- Steiner, D. T., 2001. *Images in Mind: Statues in Archaic and Classical Greek Literature and Thought*. Princeton: Princeton University Press.
- Stieber, M., 2011. *Euripides and the Language of Craft*. Boston: Brill.
- Tanner, J., 2001. Culture and the Body in Classical Greek Religious Art. *World Archaeology*, Oct., 33(2, Archaeology and Aesthetics), σ. 257-276.
- Taplin, O., 2003. *Greek Tragedy in Action*. 2nd επιμ. London and New York: Routledge.
- Thornton, B. S., 1997. *Eros: The Myth of Ancient Greek Sexuality*. Colorado, Oxford: Westview Press.
- Torrance, I. C., 2014. The tongue and the mind: responses to Euripides, Hippolytus 612. Στο: A. H. Sommerstein & I. C. Torrance, επιμ. *Oaths and Swearing in Ancient Greece*. Berlin: De Gruyter, σ. 289-294.
- Vellacott, P., 1975. *Ironic Drama: A Study of Euripides' Method and Meaning*. New York: Cambridge University Press.
- Vergara Cerqueira, F., 2018. Erotic Mirrors. Eroticism in the Mirror. An Iconography of Love in Ancient Greece (Fifth to Fourth Century B.C.). *Heródoto*, Março, 3(1), σ. 153-187.

- Vernant, J.-P., 1991. *Mortals and Immortals*. New Jersey: Princeton University Press.
- Verrall, A. W., 1901. Aphrodite Pandemos and the Hippolytus of Euripides. *The Classical Review*, Dec., 15(9), σ. 449-451.
- Walker, H. J., 1995. *Theseus and Athens*. New York: Oxford University Press.
- Weiler, G., 2007. Human Sacrifice in Greek Culture. Στο: K. Finsterbusch, A. Lange & K. Diethard Römheld, επιμ. *Human Sacrifice in Jewish and Christian Tradition*. Leiden - Boston: Brill, σ. 35-64.
- Wildberg, C., 2002. *Hyperesie und Epiphanie : ein versuch über die Bedeutung der Götter in den Dramen des Euripides*. München: Beck.
- Wilkins, E. G., 1926. Μηδὲν ἄγαν in Greek and Latin Literature. *Classical Philology*, April, 21(2), σ. 132-148.
- Yunis, H., 1988. *A New Creed: Fundamental Religious Beliefs in the Athenian Polis and Euripidean Drama*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen.
- Yunis, H., επιμ., 2011. *Plato: Phaedrus*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zanker, A. T., 2016. *Greek and Latin Expressions of Meaning: The Classical Origins of a Modern Metaphor*. München: OpenEdition Books.
- Zeitlin, F., 1985. Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama. *Representations*, Τόμος 11, σ. 63-94.