



ΚΕΝΤΡΙΚΟ ΑΦΙΕΡΩΜΑ: Θέατρο και Κινηματογράφος

Οι έμφυλοι ρόλοι στην αρχαία ελληνική τραγωδία: *Φαίδρα του Ζυλ Νταςέν*

Αικατερίνη Θεοδωράτου, Παναγιώτης Παπαναστασίου

Περίληψη: Το αρχετυπικό μοτίβο της γυναίκας του Πετεφρή (ώριμη, συζευγμένη γυναίκα πολιορκεί ερωτικά νεότερό της άνδρα, και όταν εκείνος την απορρίπτει, τον καταγγέλλει ως επίδοξο βιαστή) διατρέχει τον Μύθο σε ποικίλες εκδοχές, εκφάνσεις και εκβάσεις (Braun, 73). Άλλοτε ο νεαρός άνδρας είναι συγγενής (γιος/αδελφός), άλλοτε φίλος ή και υπηρέτης, όπως στο εβραϊκό αφήγημα *Πετεφρής–Ζουλέικα/Ιωσήφ*. Άλλοτε συντελείται μοιχεία, άλλοτε όχι, άλλοτε επέρχεται ισορροπία και τιμωρούνται οι «κακοί», άλλοτε συμπαράσύρονται και οι «αθώοι» στην καταστροφή.

Η ελληνική εκδοχή του μυθήματος, στον ευριπίδειο *Ιππόλυτο*, μας παραδίδει το πλέον ολοκληρωμένο, τεκμηριωμένο «αθώο» γυναικείο πρόσωπο αυτού του τριγώνου. Μια Φαίδρα–θύμα θεϊκής διένεξης, που κυριολεκτικά εργαλειοποιείται για την τιμωρία του βλάσφημου Ιππόλυτου. Οι θεές Άρτεμις και Αφροδίτη ενσαρκώνουν τον ορθό λόγο και το πάθος, ενώ ο ποιητής μάς υποβάλλει και μια θεμελιώδη νύξη–διερώτημα: *Υπάρχουν θεοί ή απλώς ταυτίζονται με τις αρχετυπικές δυνάμεις–ορμές που συνέχουν τον άνθρωπο*; Η γυναίκα δικαιούται μερίδιο στις δυνάμεις αυτές, γίνεται *τραγική ηρωίδα*, παλεύει με την εαυτή και τα πάθη της, αποκτά *επιλογή*, και το δικαίωμα να σφάλει, παραβιάζοντας το μέτρο, χωρίς να δαιμονοποιείται γι' αυτό.

Η *Φαίδρα* (1961) του Ζυλ Νταςέν ήταν η πρώτη προσέγγιση του σκηνοθέτη στον Μύθο. Το άρθρο εστιάζει στους έμφυλους ρόλους και στα σύμβολα που εμπλουτίζουν την κινηματογραφική «γλώσσα» της ταινίας. Το σενάριο της Μαργαρίτας Λυμπεράκη, βασισμένο στον *Ιππόλυτο*, τοποθετεί τη δράση στη μεγαλοαστική κοινωνία της Αθήνας του '60.

Λέξεις-κλειδιά: *Φαίδρα, Ζυλ Νταςέν, μισογυνισμός, ταμπού, γυναικεία χειραφέτηση*



Εισαγωγή

Η Μαργαρίτα Λυμπεράκη αναφέρει χαρακτηριστικά για την ταινία:

«Πηγές μου λοιπόν για τη Φαίδρα κι ερεθίσματα ήταν η Μελίνα¹ –σαγηνευτική, φλογερή και ώριμη ως ηθοποιός για έναν ρόλο παθιασμένης βασίλισσας– και ο μύθος. [...] Στη Φαίδρα υπάρχουν δύο τραγικά γεγονότα: το δυστύχημα του γιου Αλέξη – Ιππόλυτου, ύστερα από την κατάρρα του πατέρα, και η αυτοκτονία της Φαίδρας. Αυτά όμως συνέβησαν και στην πραγματικότητα. Ο Αλέξανδρος Ωνάσης σκοτώθηκε σε δυστύχημα με το αεροπλάνο του – μυθικό θηρίο που τρώει τον Ιππόλυτο. Η Ευγενία Νιάρχου αυτοκτόνησε, τη βρήκανε με τη μαύρη μάσκα που φοράει η Φαίδρα στην τελευταία σκηνή. Το παράξενο είναι ότι τα πραγματικά αυτά γεγονότα συνέβησαν πάνω από δέκα χρόνια ύστερα από το γύρισμα της Φαίδρας» (1994, σσ. 99–100).

Οι δύο αυτές ισχυρές προσωπικότητες, Λυμπεράκη και Μερκούρη, απελευθερώνουν από τα ταμπού της εποχής τη «Φαίδρα» του 20^{ου} αιώνα, παρουσιάζοντάς την να διεκδικεί τον έρωτα και τη σεξουαλικότητα. Το σενάριο μεταθέτει το παλάτι του Θησέα στον οίκο του Ωνάση, με σαφείς αναφορές στην οικογένεια και προμηνύοντας τα πάθη και τις επερχόμενες καταστροφές. Η Φαίδρα, μια ώριμη ερωτικά γυναίκα, σε αντίθεση με τον νεαρό, άπειρο Αλέξη, μετατρέπει τη χειραφέτηση σε πολιτική πράξη, σε μια εποχή όπου η επιβολή και εξουσία πάνω στο γυναικείο σώμα αποτελούν κανονικότητα.

Η απόδοση του μύθου στην οθόνη αναδεικνύει αναμφίβολα τη σχετικότητά του: οι ήρωες δεν είναι απόλυτα καλοί ούτε απόλυτα κακοί. Η ταινία αφενός αποτυπώνει την κοινωνική συνθήκη μιας εποχής και αφετέρου απηχεί συγκλονιστικά τον κραδασμό που επιφέρει το πάθος στις κοινωνικές συμβάσεις, ενώ προσφέρεται για διερεύνηση από την οπτική του φύλου, αλλά και των πολιτισμικών σπουδών ευρύτερα. Η προβληματική του παρόντος άρθρου εστιάζει στη θέση της γυναίκας και στη λειτουργία των ταμπού μέσα στην κοινωνία. Η ερευνά μας για τον μύθο της Φαίδρας και την κινηματογραφική μεταγραφή του από τον Ντασέν, φέρνει στο προσκήνιο ακόμα μία προβληματική που αφορά στον μύθο της γυναίκας μέσα στον χολιγουντιανό κινηματογράφο, ορίζοντάς την ως μια κατασκευή στο φιλικό κείμενο². Το σύστημα παραγωγής των σταρ από κοινωνιολογική οπτική, τοποθετεί τον κινηματογράφο μέσα στην καταναλωτική κουλτούρα, μεταλλάσσοντας την ταινία σε προϊόν. Η γυναίκα-κινηματογραφική σταρ λειτουργεί σε δύο επίπεδα: ως ερωτικό αντικείμενο για τους χαρακτήρες στην ιστορία και ως ερωτικό αντικείμενο για τον θεατή, με μία εναλλαγή της εστίας του βλέμματος.

Συχνά οι ηρωίδες του Ευριπίδη παραβιάζουν το μέτρο και τον κώδικα της ηθικής καθοδηγούμενες από κάποιον θεό. Στο τέλος, οι θεοί τιμωρούν και οι άνθρωποι παρακολουθούν την πτώση των υβριστριών. Ο Ντασέν μεταφέρει τον μύθο του Ιππόλυτου στο κοσμοπολίτικο περιβάλλον μιας εφοπλιστικής οικογένειας και αξιοποιεί την προσωπικότητα και τη λάμψη της Μελίνας για να χτίσει έναν ισχυρό και αντισυμβατικό γυναικείο ρόλο. Στο σημείο αυτό, στρεφόμαστε στη φεμινιστική θεωρία και στην κριτική του κινηματογράφου για να αντλήσουμε

¹ Ενν. τη Μελίνα Μερκούρη.

² «Παρά το κεντρικό αξίωμά τους, ότι δηλαδή η γυναίκα είναι μία κατασκευασμένη εικόνα, οι φεμινιστικές αναλύσεις που βασίζονται στη ψυχανάλυση δεν έχουν πολλά να πουν για τα σημαίνοντα αποτελέσματα της εικόνας της σταρ σε ένα συγκεκριμένο κειμενικό σύστημα –πόσο μάλλον για το πώς η αλληλεπίδραση ανάμεσα στο κείμενο και το θεατή μπορεί να καθοριστεί από [την οικειότητά του με τον] σταρ· με λίγα λόγια, από τη διακειμενικότητα» (White στο Hill & Gibson, 2009, σσ. 213).



ερμηνευτικά εργαλεία που συμβάλλουν αποφασιστικά στην κατανόηση της σεξουαλικής ταυτότητας.

«[...] Η φεμινιστική έρευνα του κινηματογράφου [...], θέτοντας ερωτήματα πάνω στις φυλετικές αναπαραστάσεις, την εθνική ταυτότητα και την κοινωνική τάξη σε σχέση με το φύλο, επέτρεψε στους θεωρητικούς να επεκτείνουν τη φεμινιστική παράδοση του κινηματογράφου» (McCabe, 2009, σ. 15).

Η πρόσληψη του μύθου του Ιππόλυτου και το έμφυλο στοιχείο ως πολιτισμικό συγκείμενο στην αρχαία ελληνική τραγωδία

Αρχικά, ο όρος «πρόσληψη» έχει διττή σημασία, παθητική και ενεργητική: οικειοποίηση και ανταλλαγή. Ο παραλήπτης του έργου μπορεί απλώς να το καταναλώσει, να ασκήσει κριτική, να το θαυμάσει, να το απορρίψει, να το ερμηνεύσει, αλλά και να παραγάγει ο ίδιος ένα καινούργιο. Η μέθοδος της πρόσληψης εστιάζει στη διάκριση ανάμεσα στον ορίζοντα προσδοκίας (ή του πρωτογενούς κώδικα) και της εμπειρίας (ή του δευτερογενούς κώδικα) που προσκομίζει ο ίδιος ο παραλήπτης, διερευνώντας τη σχέση του έργου τέχνης με τους αισθητικούς κανονισμούς των ερμηνευτών του. Αν εξεταστεί ενδελεχώς ο ορίζοντας της προσδοκίας των θεατών, θα καταφανεί και η αποκαλούμενη από τον H. R. Jauss (1995) «αισθητική απόκλιση»: η απόσταση ανάμεσα στον προϋπάρχοντα ορίζοντα προσδοκιών και το νέο κείμενο, η πρόσληψη του οποίου μπορεί να προκαλέσει «μεταβολή του ορίζοντα» του αποδέκτη.

Ο Ντασέν διατήρησε ελαφρώς διαφοροποιημένο τον μύθο στη ταινία του. Αρχικά, παρουσιάζει τη Φαίδρα να εκμυστηρεύεται το πάθος της στην «παραμάννα». Στον *Ιππόλυτο* ωστόσο, η τροφός εκμαιεύει την αλήθεια από την ηρωίδα. Έχει επίσης μετριάσει τα υπερφυσικά στοιχεία: εκτός από τους θεούς εισάγει και άλλα σύμβολα, όπως τη φωτιά για το πάθος και το νερό για την αγνότητα. Επιπλέον, η Φαίδρα παρουσιάζεται υπεύθυνη για τις πράξεις της. Ο Ευριπίδης ψυχογραφεί τα πρόσωπα με ακρίβεια, αλλά τονίζει και τη θεϊκή παρέμβαση, ενώ στον Ντασέν τα πρόσωπα δρουν αυτοβούλως. Στην ταινία, απουσιάζει η σκηνή άφεσης, ενώ ο αυθεντικός Ιππόλυτος δύναται να συγχωρέσει (Πύλη για την Ελληνική γλώσσα, χ.χ.)³, σε αναλογία με κάποιους ήρωες του Ευριπίδη που επίσης συγχωρούν, όπως ο Μενέλαος στην *Ελένη*, αλλά και αντίθετα με άλλους ήρωες είτε του Ευριπίδη, είτε της ελληνικής γραμματείας συνολικά που απέχουν της μετέπειτα δυτικής-χριστιανικής έννοιας της συγχώρεσης (Leigh, 2004, σ. 152). Τέλος, ο Ντασέν επικεντρώνει το ενδιαφέρον του στις καταστροφικές συνέπειες του έρωτα και τις ψυχολογικές επιπτώσεις που επιφέρει στα θύματά του.

Ο μύθος της Φαίδρας εν γένει, και στην ταινία, συνιστά ένα δράμα φυλομαχίας, με ή χωρίς θεϊκή ανάμειξη. Η αντισυμβατική ηρωίδα καταρρέει μέσα στο κοσμοπολίτικο περιβάλλον που την τοποθετεί ο σκηνοθέτης. Η Μερκούρη ως προσωπικότητα και πρότυπο γυναικείας χειραφέτησης συμβάλλει στο να κατανοηθεί ο έμφυλος ρόλος, σε αντιστοιχία με εκείνους που συναντάμε στην τραγωδία. Το ίδιο άλλωστε συμβαίνει και με τους υπόλοιπους ήρωες της ταινίας.

³ ΘΗ. ἤ τὴν ἐμὴν ἀναγνον ἐκλιπὼν χέρα;
ΠΙ. οὐ δὴτ', ἐπεὶ σε τοῦδ' ἐλευθερῷ φόνου.
ΘΗΣ. Κι αφήνεις ασυχώρετο το κρίμα μου;
ΠΠΙ. Όχι! Σε λευτερώνω από το φόνο. (Ευριπίδη, *Ιππόλυτος* στ. 1448-49, Κ. Βάρναλης μτφρ)



«Το ερώτημα που τίθεται συχνά και αφορά στην αναπαράσταση γυναικών ικανών για ηρωικές ή καταστρεπτικές πράξεις, είναι αν η τραγωδία αντανakλά μία έντονη δυσφήμιση των γυναικών συνδυασμένη με έναν ακατανίκητο φόβο της αρνητικής τους δύναμης, ή αν παρουσιάζει τον θαυμασμό των Ελλήνων για το γυναικείο φύλο» (Δούκα – Καμπίτογλου, 2003, σ. 157).

Ενδεχομένως, οι τραγωδίες εκδικούνται, αποκαθιστώντας επί σκηνής το διαρκές έγκλημα της βίας κατά του θηλυκού εντός της αθηναϊκής κοινωνίας. Η ενδοσκοπική, αυτογνωσιακή λειτουργία της τραγωδίας απογειώνεται στο πεδίο μελέτης του αθηναϊκού συστήματος των φύλων. Ασφαλώς, οι σχέσεις ανδρών και γυναικών δεν απασχολούν αυτές καθαυτές την τραγωδία. Εντάσσονται στο πλαίσιο ευρύτερων αναζητήσεων, όπως π.χ. η σχέση της ιδιωτικής και της δημόσιας σφαίρας ή η ίδια η έμφυλη διάρθρωση της αθηναϊκής δημοκρατίας. Η κινηματογραφική *Φαίδρα* δίνει αυτή την κατεύθυνση, καθώς προσφέρεται για περαιτέρω διερεύνηση της σχέσης των φύλων, όπως διαμορφώνονται σε διαφορετικούς πολιτισμούς μέσα στον χρόνο. Και η τραγωδία και η ταινία θέτουν στο επίκεντρο τη γυναίκα, όχι ως αυτόνομο υποκείμενο που διεκδικεί τη χειραφέτησή του, αλλά μάλλον ως «αντικείμενο» της ανδρικής δράσης και μέσο διαπραγμάτευσης της ανδρικής ταυτότητας. Η απειλή που συνιστά η «αμαρτωλή» γυναίκα εξουδετερώνεται με την τιμωρία της. Η γυναίκα στην κλασική κινηματογραφική αναπαράσταση καθίσταται ο αντικειμενοποιημένος «άλλος» που αποκτά υπόσταση μέσω του ανδρικού βλέμματος.

Οι συμβολισμοί των έμφυλων ρόλων στη «Φαίδρα» του Ζυλ Ντασέν

Η ταινία ξεκινά με οπτική αναφορά στο κλασικό παρελθόν: τα σύγχρονα σύμβολα του ταξιδιού, το τζετ και η γέφυρα, ακολουθούνται από την αυστηρή και ακινητοποιημένη λήψη των αλόγων, του αρχαίου μέσου μετακίνησης και αποκρυσταλλώνονται σ' έναν οπτικό μύθο. Αρχικά, ο θεατής παρακολουθεί το γλέντι για την κατέλκυση ενός καινούργιου πλοίου, του «Α/Τ Φαίδρα», γνωρίζοντας σταδιακά τους βασικούς χαρακτήρες: τον Θάνο, που ισχυρίζεται ότι μπορεί να ασκεί εξουσία πάνω στους ανθρώπους και ακολουθώντας τη Φαίδρα, που παραδέχεται ότι έχει τη δύναμη να γοητεύει όλους τους άνδρες.

Στο αφήγημα αξιοπρέπειας και οδύνης μιας ερωτευμένης γυναίκας που, μολονότι φαινομενικά άμοιρη ευθύνης, αποδέχεται τον βαρύ κλήρο που της αναλογεί και τη συνακόλουθη ευθύνη του, ο Ντασέν αντιπαραθέτει το αφήγημα μιας άεργης, καλομαθημένης μεγαλοαστής που πλήττει εντός ενός γάμου συμφέροντος. Για λόγους κινηματογραφικού ενδιαφέροντος και εμπλουτισμού της πλοκής, εισάγει και τέταρτο πρόσωπο, την Έρση, ανιψιά της Φαίδρας και κόρη της αδελφής της, Αριάδνης. Το τέταρτο πρόσωπο υπάρχει και στη *Φαίδρα* του Ρακίνα (Aricie–Αρικήα), καθώς και στο *Phedra's Love* της Sarah Kane, όπου αναφέρεται ως Λένα (Kane, 2001, σ. 83).

Το τέταρτο πρόσωπο εισάγεται τεχνηέντως, ενισχύοντας το αφήγημα της «villaine»⁴, που εμποδίζει το αντικείμενο του πόθου της να ευτυχήσει δίπλα σε μια άλλη γυναίκα. Στον Ρακίνα, η παρουσία της Αρικήας και ο αμοιβαίος της έρωτας με τον Ιππόλυτο συντελεί στην πλήρη δαιμονοποίηση της Φαίδρας, που, με τη σατανική δολοπλοκία της αποτρέπει την ένωση του νεαρού ζεύγους. Στη *Φαίδρα* των Λυμπεράκη–Ντασέν, η Έρση παρουσιάζεται ως γυναίκα–παιδί, ανήμπορη να ανταγωνιστεί την έμπειρη Φαίδρα στα μάτια του Αλέξη–Ιππόλυτου. Ίσως ο

⁴ villain-e: Ο «κακός», η «κακιά», σε ένα αφήγημα μυθοπλασίας.



χαρακτήρας της Έρσης λειτουργεί περισσότερο συμβολικά στην ταινία καθώς προσλαμβάνεται από τον θεατή ως μία «δροσιά»⁵ που εξουδετερώνει τη «λάμψη» της Φαίδρας⁶. Η Έρση αφενός προκαλεί ευφορία στον Αλέξη λόγω της νεότητάς της, αφετέρου είναι λιγότερο ενδιαφέρουσα λόγω της απειρίας της.

Στην πρώτη συνάντηση του Αλέξη με τη Φαίδρα στο Βρετανικό Μουσείο, το βλέμμα που ανταλλάσσουν οι δύο πρωταγωνιστές είναι καθηλωτικό και συνάμα σαγηνευτικό. Σύμφωνα με τη Laura Mulvey (2005), η κυρίαρχη αντρική ματιά προβάλλει τη φαντασίωσή της στη γυναικεία φιγούρα που σχεδιάζεται σύμφωνα μ' αυτήν. Μέσα στον ρόλο που οι συμβάσεις προκαθορίζουν, οι γυναίκες επιδεικνύονται μέσω του βλέμματος, ενώ η εμφάνισή τους κωδικοποιείται με στόχο την ισχυρή οπτική και ερωτική επίδραση. Και ενώ η γνωριμία τους εξελίσσεται, με πλάνα της βόλτας τους στην πόλη και στη συνέχεια στο εστιατόριο, ο σκηνοθέτης εστιάζει επανειλημμένα στο βλέμμα τους και στη γοητεία που ασκεί ο ένας στον άλλον. Η Φαίδρα αιχμαλωτίζει τον Αλέξη αλλά και τον άνδρα-θεατή και τείνει να αντίκειται στην ανάπτυξη της ιστορίας, να παγώνει τη ροή της δράσης στις στιγμές της ερωτικής ενατένισης. Η ερωτική σκηνή που ακολουθεί την αποχώρηση του Θάνου, στο Παρίσι, θεωρείται αριστούργημα οπτικών νύξεων. Η σαρκική επαφή και το σμίξιμο των σωμάτων αποδίδονται με τους αλληλοδιάδοχους κυματισμούς της φωτιάς και του τρεχούμενου νερού. Παραδοσιακά, η Φαίδρα λειτουργεί σε δύο επίπεδα: ως ερωτικό αντικείμενο για τους χαρακτήρες στην ταινία και για τον θεατή, με μια εναλλαγή της έντασης του βλέμματος εντός και εκτός οθόνης. Το στοιχείο της οφθαλμολαγνείας–αντικειμενοποίησης της Φαίδρας που την καθιστά εκ προοιμίου αναλώσιμη συνιστά θεμελιώδη απόκλιση της ταινίας από τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη⁷.

Ο Ντασέν παρουσιάζει τους θεούς ως θεατές ή ως εικόνες – άκυρα πλέον σύμβολα. Στη σκηνή του θανάτου της Φαίδρας, η εικόνα της Παναγίας δεν πρέπει να κοιτάζει⁸, όπως και η Άρτεμις στο έργο του Ευριπίδη, δεν πρέπει να «δει» τον θάνατο⁹. Το νερό είναι το εξαγνιστικό σύμβολο της Άρτεμις. Είναι ακόμα και πηγή θανάτου για το πλήρωμα του «Α/Τ Φαίδρα». Όπως ο θάνατος παίρνει τη Φαίδρα, αντίστοιχα το νερό παίρνει το καράβι της. Επιπροσθέτως, παρατηρούμε ότι η φιγούρα του ταύρου αποκτά συμβολικές διαστάσεις στη σύγχρονη απόδοση του μύθου. Ο Θάναος αποκαλεί τον εαυτό του ταύρο, όταν θυμώνει. Ο θυμός τον ωθεί να εξορίσει τον ίδιο του τον γιο. Εν προκειμένω, ο ταύρος από τον Ποσειδώνα είναι απλώς ο μαινόμενος Θάναος-Θησέας.

Τα άλογα είναι ένα άλλο σύμβολο πάθους που χρησιμοποιούν και ο Ευριπίδης και ο Ντασέν. Η ταινία αρχίζει με μια ζωοφόρο που δείχνει άλογα εν κινήσει. Ίπποι προβάλλονται και

⁵ Πιθανότατα σκόπιμη η επιλογή του ονόματος *Έρση*, καθώς στη Μυθολογία, ως θεότητα, προσωποποιούσε την πρωινή δροσιά.

⁶ Η Έρση προστατεύει την αγνότητά της σύμφωνα με τις αστικές της αρχές, ενώ παράλληλα ντύνεται προκλητικά και δηλώνει ότι θέλει να γίνει «φόνισσα ανδρών» σαν τη Φαίδρα. Ο ρόλος της και το νεαρό της ηλικίας της αποτελεί έναν ισχυρό λόγο για τη κατάρρευση του μεγαλείου της Φαίδρας και έμμεσα επισπεύδει την αυτοκτονία της. Σε συμβολικό επίπεδο, το πλοίο «Φαίδρα» βυθίζεται στη θάλασσα, όπως ακριβώς καταβαρυνώνεται και το δικό της μεγαλείο, ενώ το πλοίο της Έρσης έρχεται να το αντικαταστήσει.

⁷ Σύμφωνα με τη McDonald (1989), οι ευριπίδειες ηρωίδες ήταν πιο ενδιαφέρουσες ως ολοκληρωμένα και στοχαστικά όντα. Αξιοσημείωτο είναι ότι η Φαίδρα του Ευριπίδη ενδιαφερόταν για τα παιδιά της και η αυτοκτονία της είχε και ως σκοπό να προστατεύσει την υπόληψή τους. Αντίθετα, το παιδί της ταινίας παίζει αμελητέο ρόλο.

⁸ Η Φαίδρα, καθώς προετοιμάζει την αυτοκτονία της, κλείνει τα εξωτερικά «φύλλα» της εικόνας της Παναγίας που κρέμεται στον τοίχο πάνω από το κρεβάτι της.

⁹ «...εμοί γαρ ου θέμις φητιούς οράν, ουδ' όμμα χραίνειν θανασίμοισιν εκπνοαίς». (*Ιππόλυτος στεφανηφόρος*, στ. 1425-26 – [ΑΡΤ.: δεν μου επιτρέπεται να βλέπω τη στιγμή του θανάτου, ούτε να μολύνω τα μάτια με τον επιθανάτιο ρόγχο])



στη σκηνή του Βρετανικού Μουσείου. Το συσκευασμένο αυτοκίνητο, παραλληλίζεται με φέρετρο με εκατοντάδες άλογα να το σέρνουν. Αυτά τα άλογα θα οδηγήσουν τον Αλέξη-Ιππόλυτο στον θάνατο. Το όνομα Ιππόλυτος σημαίνει ουσιαστικά εκείνον που ελευθερώνει τα άλογα. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι στον αρχαίο μύθο, ταύρος και άλογα ήταν η αιτία θανάτου του Ιππόλυτου.

Στο πλαίσιο διερεύνησης των έμφυλων ρόλων στην ταινία, η περσόνα της τροφού-Άννας παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Αγαπά τη Φαίδρα και ενδιαφέρεται πραγματικά για εκείνη. Ανήκει στην ίδια κατηγορία με τις μαυροφορεμένες γυναίκες, που λειτουργούν ως χορός σε μία από τις τελευταίες σκηνές. Η Άννα και η Φαίδρα διατηρούν μια σχέση μάνας-κόρης, όπου η Άννα υπομένει αγόγγυστα, ενώ η Φαίδρα επωφελείται. Ο Θάνος-πατέρας μοιάζει με το αρχέτυπο του μύθου: παραμελεί τη γυναίκα του, αγνοώντας τις συναισθηματικές της ανάγκες. Λόγω της απουσίας του, έμμεσα αιτιολογείται η σχέση που συνάπτει η Φαίδρα με τον Αλέξη. Παρότι δείχνει επανειλημμένως ότι την αγαπά, ως σύντροφος είναι απών και αυτό τελικά του στοιχίζει και εκείνη και τον γιο του. Αντί να τους κατανοήσει, τους μεταχειρίστηκε ως περιουσιακά του στοιχεία, επικεντρωμένος στην εδραίωση της αυτοκρατορίας του, αδιάφορος για τις πραγματικές ανάγκες τους. Ήθελε απλώς εκείνοι να μοιράζονται μαζί του τα οφέλη της επιτυχίας του, παραμένοντας ευγνώμονες και συνεργάσιμοι. Ο Θάνος τελικά κάθε άλλο παρά Θησέας είναι.

Το παράλληλο αφήγημα του ναυαγίου του πλοίου «Φαίδρα» και ο χορός των μαυροντυμένων γυναικών-συγγενών των θυμάτων επιτελεί την οριστική βιοματική ρήξη του θεατή με το πρόσωπο της Φαίδρας, η οποία εντάσσεται αμετάκλητα στο κλισέ της διεφθαρμένης μεγαλοαστικής τάξης. Με αυτήν την παρέκκλιση της πλοκής, το πρωταρχικό μύθημα της ώριμης γυναίκας που παραχωρεί στον εαυτό της το δικαίωμα να διεκδικήσει έναν παράνομο έρωτα, συντηρητικοποιείται και συρρικνώνεται σε ένα καπρίτσιο ερωτοτροπίας μεταξύ πλουσίων. Το τραγικό δίλημμα ελαττώνεται και ακυρώνεται κάπου ανάμεσα στα κοστουμια και τις βραδινές τουαλέτες, παραδιδόμενο πλήρως στην αισθητική των μελό ελληνικών ταινιών της εποχής. Παράλληλα, η Φαίδρα γίνεται με όλους τους δυνατούς τρόπους αντιπαθής και ξένη προς το κοινό αισθητήριο και τα ηθικά μέτρα της εποχής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, αποτελεί η σκηνή όπου η Φαίδρα επισκέπτεται το γραφείο του Θάνου για να επιδώσει το προσωπικό μήνυμα καταστροφής στον άνδρα της, ενώ ταυτόχρονα η αίθουσα αναμονής είναι κατάμεστη από μαυροφορεμένες γυναίκες που θρηνούν τους συγγενείς τους στο ναυάγιο του «Φαίδρα». Μάλιστα, το επιβλητικό άσπρο φόρεμά της ανάμεσα στο πλήθος των μαυροντυμένων γυναικών λειτουργεί αντιθετικά αλλά και συμβολικά.

Στη «Φαίδρα» του Ντασέν, οι άνθρωποι ρυθμίζουν τη ζωή και τον θάνατο και παρηγορούν τους φτωχούς για τις απώλειές τους. Η ταινία αρχίζει με γιορτή και τελειώνει με θρήνο, ανοίγει με τη φωτιά (πυροτεχνήματα/φως/ζωή) και κλείνει με το νερό (θάνατος), ενώ αντιπαραβάλλονται μάλλον στερεοτυπικά το ερωτικό παιχνίδι που καταλήγει σε προσωπική τραγωδία και η ομαδική τραγωδία που πλήττει τις κατώτερες τάξεις, οι οποίες εκπροσωπούν τις παραδοσιακές αξίες, την αγάπη και την αφοσίωση στην οικογένεια. Η Φαίδρα ανταποκρίθηκε στο κάλεσμα του ερωτισμού της προκαλώντας τις συντηρητικές αρχές της τάξης της και την κοινωνική υποκρισία. Το έμφυλο στοιχείο τόσο στον Ευριπίδη όσο και στον Ντασέν λαμβάνει συγκρουσιακές διαστάσεις και επαναπροσδιορίζει ήθη, αξίες, ιδανικά και συμπεριφορές.



Ντασέν & Ευριπίδης: Οι διαφοροποιήσεις ως προς τον μύθο

Τόσο η Φαίδρα όσο και ο Αλέξης στη ταινία του Ντασέν παραβαίνουν τον νόμο του πατέρα και διαπράττουν ύβρη. Ο σκηνοθέτης αμφισβητεί την αθωότητα της Φαίδρας, υπονομεύοντας έτσι τη σαγήνη της, παραχωρώντας της όμως και το άλλοθι της λαχτάρας για ζωή. Οι τύψεις και οι ενοχές της γίνονται δάκρυα στην πρώτη ερωτική σκηνή και αποδοχή αργότερα, όπως στην τελευταία σκηνή με τον Αλέξη, όπου παραδέχεται πως αυτό που έκαναν ήταν τρομερό. Ενώ στον *Ιππόλυτο* αναμετρείται η δύναμη του έρωτα (Αφροδίτη) με τη δύναμη της σεξουαλικής καταστολής και το ασκητικό ιδεώδες της αγνότητας (Αρτεμις), στην ταινία οι θεοί παραμερίζονται, αδιόρατα παρόντες στα συμβαίνοντα. Τέλος, ο Αλέξης δεν είναι αθώος, όπως ο Ιππόλυτος, αφού έχει συνειδητά παραβεί τον νόμο του πατέρα, προδίδοντάς τον.

Συνελόντι ειπείν, η Φαίδρα διαφοροποιείται αισθητά από άλλες ευριπίδειες τραγικές ηρωίδες: δεν είναι φόνισσα, όπως η Μήδεια, αλλά αυτόχειρας, δεν καθαγιάζεται ως θύμα όπως η Ιφιγένεια, αλλά αυτοκαταστρέφεται με έναν απαγορευμένο έρωτα. Ο Ντασέν είδε την αντιστοιχία του μύθου στη σύγχρονη εποχή, εστιάζοντας στις καταστροφικές συνέπειες του πάθους και στις επιπτώσεις του πάνω στα θύματά του. Με μόνους ορατούς θεούς τους Έλληνες εφοπλιστές, η δύναμη εξανθρωπίζεται πιο πολύ απ' όσο στον Ευριπίδη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Braun, M. (1938). *History and Romance in Graeco-Oriental Literature*. Basil Blackwell.
- Δούκα – Καμπιτόγλου, Α. (2003). *Φαντασιώσεις του θηλυκού: Από τη Σαφώ στον Ντεριντά*. Παρατηρητής.
- Η Πύλη για την Ελληνική γλώσσα (χ.χ.) *Ευριπίδη Ιππόλυτος*. Ανάκτηση από: https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?page=34&text_id=124. Τελευταία πρόσβαση: 05/07/2025.
- Jauss, H. R. (1995). *Η θεωρία της πρόσληψης: Τρία μελετήματα* (Μ. Πεχλιβάνος, Μετ.). Εστία.
- Kane, S. (2001). *Complete Plays*. Methuen Drama.
- Leigh, D. J. (2004). Forgiveness, pity, and ultimacy in ancient Greek culture. *Ultimate reality and meaning*, 27(2), 152-161.
- Λυμπεράκη, Μ. (1994). *Φαίδρα: Σενάριο*. Καστανιώτης.
- McCabe, J. (2009). *Κινηματογράφος και φεμινισμός* (Ε. Πυρπάσου, Μετ., Ι. Αθανασάτου Επιμ.). Πατάκη. (Πρωτότυπη έκδοση: *Feminist Film Studies: Writing the woman into cinema*. Wallflower, 2004).
- McDonald, M. (1989). *Ο Ευριπίδης στον κινηματογράφο: Η ορατή καρδιά* (Ε. Μπελιές, Μετ.). Εστία. (Πρώτη έκδοση: 1983).
- Mulvey, L. (2005). *Οπτικές και άλλες απολαύσεις* (Μ. Κουλεντιανού, Μετ., Μ. Κομνηνού, Επιμ.). Παπαζήσης.
- Ντασέν, Ζ. (Director). (1962). *Φαίδρα (Phaedra)* [Film]. Ελλάδα – Γαλλία – Η.Π.Α. (Ανάκτηση από <https://greek-flix.com/watch/faidra-phaedra-950>, Τελευταία πρόσβαση: 17/02/2025).
- White, P. (2009). Φεμινισμός και κινηματογράφος. Στο J. Hill & P. C. Gibson (Επιμ.), *Εισαγωγή στις κινηματογραφικές σπουδές: Κριτικές προσεγγίσεις* (Κ. Βασιλείου, Μετ. & Χ. Κασσιμάτη, Ε. Στεφανή & Ε. Πυρπάσου, Επιμ.) (σσ. 200 – 228). Πατάκη.



Αικατερίνη Θεοδωράτου

Γεννήθηκε στην Κεφαλονιά. Σπούδασε Γαλλική Φιλολογία και Θεατρολογία στο Ε.Κ.Π.Α., όπου ολοκλήρωσε το μεταπτυχιακό της στο Τ.Θ.Σ. Κείμενά της έχουν δημοσιευτεί σε θεατρικά προγράμματα (Εθνικό Θέατρο, Κ.Θ.Β.Ε., Μεταξουργείο, Ροές, Θ.Ο.Κ. κ.ά.) καθώς και σε λογοτεχνικά περιοδικά της Αθήνας και της Κύπρου (Μανδραγόρας, Άνευ, Θέματα Λογοτεχνίας-Γκοβόστη, Παιδεία και Κοινωνία-Αυγή κ.λπ.) και σε ιστότοπους (diastixo.gr, fractal, varelaki κ.ά.) Διδάσκει Θεατρική Αγωγή στην Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση. Έχει μόνιμη στήλη θεατρικής κριτικής στο περιοδικό «Κοράλλι» και είναι μέλος της Ένωσης Ελλήνων Θεατρικών και Μουσικών Κριτικών.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail: < theokat3@gmail.com >

Παναγιώτης Παπαναστασίου

Είναι διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου. Εργάζεται σε Δημοτικά σχολεία, σε Σχολές Ανώτερης Επαγγελματικής Κατάρτισης και Σχολεία Δεύτερης Ευκαιρίας ως εκπαιδευτής. Είναι απόφοιτος των εξής τίτλων σπουδών : Επικοινωνίας, Μέσων & Πολιτισμού (Πάντειο Πανεπιστήμιο), Θεατρικών Σπουδών (Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου), Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης (Πανεπιστήμιο Πατρών), καθώς και του μεταπτυχιακού διπλώματος ειδίκευσης: «Επικοινωνία & Μ.Μ.Ε.: Κινηματογραφικές & Πολιτισμικές Σπουδές». Έχει δημοσιεύσει άρθρα και μελέτες σε βιβλία, συλλογικούς τόμους και επιστημονικά περιοδικά με θέμα τη σχέση του θεάτρου και του κινηματογράφου με τον πολιτισμό και την εκπαίδευση.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail: < ppapanastasiou@go.uop.gr >