

Фрома Зејтлин

**Театарот,
идентитетот и себноста***

Froma Zeitlin

**The Theater,
Identity, and the Self***

Последното појавување на Федра на сцената е еден добро смислен театарски чин. Тезеј штотуку се има вратено од неговата задача како свет набљудувач, т.е. *theorōs* (792). Дознавајќи за нејзината смрт, тој го отфрлува плетениот венец, белегот на неговото среќно задолжение, се прогласува за несреќен гледач (*theorōs*, 806-7) во очекување на сцената што ќе се створи пред него штом вратите се отворат и штом ја здогледа „горчлива глетка“ (*pikra théa*) на жена си. Визуелниот шок на Хиполит е уште поголем. Само што ја оставил, вели тој, сè уште „загледана во светлината [*phaos tode...eisederketo*]“. Гледајќи го одблизу нејзиното лице за првпат откако е мртва, тој изразува вчудовиденост на набљудувач (*thauma*) од глетката пред неговите очи (905-8).

Кон крајот на текстот е направена алузија на театарската глетка преку еден сроден збор, кога откровението за божјата сила одново ги здружува двете сетила - за вид и слух - кои Хиполит ги има одвоено: најпрвин само слухот, а потоа видот и слухот заедно. При првиот подземен тресок далгата се крена до небо, вели

* Статијата "Театарот, идентитетот и себноста" за првпат е објавена како дел од Zeitlin, F. 1996. *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*. Chicago and London.

Phaedra's last appearance on stage is a well-devised act of theater. Theseus has just returned from a mission as a sacred observer, a *theorōs* (792). Hearing the news of her death, he flings off the woven garland that was the sign of his happy errand, proclaiming himself an unfortunate viewer (*theorōs*, 806-7) in anticipation of the sight he will see when the doors are opened and he gazes at the "bitter spectacle" (*pikra théa*) of his wife. Hippolytos's visual shock is still greater. He had just left her, he says, still "gazing at the light [*phaos tode . . . eisederketo*]." Regarding her face to face for the first time now that she is dead, he expresses the beholder's astonishment (*thauma*) at the sight that meets his eyes (905-8).

Reference to theatrical spectacle will recur in a cognate word at the end of the text, when the epiphany of divine power rejoins those two sensory affects of sight and hearing that Hippolytos had earlier sundered: first, hearing alone, then sight and hearing together. At the first subterranean roar, the wave rose up to heaven "so that

* The article "The Theater, Identity, and the Self" was first published as a part of Zeitlin, F. 1996. *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*. Chicago and London.

гласникот, „така што моите очи не можеа да ги здогледаат Скиронските брегој (1207-8)“. Но она што следува штом далгата го исфрлила бикот од морето е уште еден ужасен звук кој ја исполнува целата земја. И тогаш се појави таква глетка [*theama...ephaineto*] пред очите на присутните, „толку застрашувачка“, што ги преплаши коњите и ги втурна во бесен трк (1215-18). Бикот постојано „се појавува пред“ нив (*prouphaineto*, 1228), но сега молкум ги води коњите и колата кон пропаст, сè додека на крајот, во стилот на ваквите ненадејни чудби, не исчезне од погледот заедно со коњите (1247-48). За гласникот, ваквото привидение претставува една впечатлива и ужасна глетка која тој ја видел само оддалеку. Но за Хиполит, бикот од морето е најдраматичниот момент од неговиот живот, кога тој се соочува со здружените сили на зверови и богови и кога е обземен од силите на природата.

Вистина, Афродита и Посејдон се тие кои му го подготвиле ваквото невидено премреже на Хиполит. Тезеј бил непосредната причина за тоа, но Федра била вистинскиот причинител. Така, за да ја сфатиме смислата на ваквото откровение во рамките на визуелниот код кој го следиме, да се свртиме назад кон еден претходен момент во текстот, по еден друг збор од театарскиот лексикон кој Хиполит го користи при крајот на неговиот долг говор со кој се откажува од жените: „Ќе си заминам и ќе замолчам, но кога татко ми ќе се врати, ќе се вратам и јас, и ќе бидам набљудувач [*theasomai*], ќе видам како ќе гледате [*prosopsēi*] во него“ (661).¹

Наместо да се случи тоа, таа ќе биде *thēa*, „глетката“ која сите ќе ја гледаат додека Хиполит ќе биде обврзан да го прикаже својот *prosōpon* пред татка си (947, cf. 1458). Но што ќе открие овој *prosōpon*? Обвинет за акт што не го извршил, тој е престорен во актер - во обете

my eye,” says the messenger, “was prevented from seeing the Scironian shores” (1207-8). But once the wave has cast up the bull from the sea, what follows is another terrible sound, which fills up the entire earth. Then a “spectacle appeared [*tbeama . . . ephaineto*]” to the onlookers’ gaze, one “too overwhelming to behold,” which terrified the horses into their mad stampede (1215-18). The bull keeps “appearing before” them (*prouphaineto*, 1228), but now in silence it redirects the horses and chariots to ruin until at last, in the manner of such sudden prodigies, it vanishes from the line of vision, together with the horses (1247-48). For the messenger, the apparition had provided a great and terrible spectacle, which he had seen only from afar. But for Hippolytos, the bull from the sea provided the most dramatic moment of his life, when he confronted the combined powers of beasts and gods and was overwhelmed by the forces of nature.

Aphrodite and Poseidon, it is true, arranged this remarkable ordeal for Hippolytos. Theseus was its more immediate cause, but Phaedra was its true agent. Thus to grasp the import of this epiphany within the visual code we have been tracing, let us look back to an earlier moment in the text for another word from the theatrical lexicon, which Hippolytos uses at the end of his long denunciation of womankind. “I will go away and keep silent, but when my father returns, so will I, and I will be a spectator [*theasomai*], looking at the way that you will look at [*prosopsēi*] him” (661-63).¹

What happens instead is that she will be the *thēa*, “spectacle,” that all will behold, while Hippolytos will be obliged to present his *prosōpon* before his father (947, cf. 1458). But what will this *prosōpon* reveal? Accused of an act he did not commit, he is turned into an actor – in

значења на зборот. Тој сега мора да ја преземе главната улога во драмата на некој друг (на Федра) и да излезе пред татка си со *prosōpon* кој всушност ѝ припаѓа нејзе. Наместен да игра улога што некој друг му ја доделил, Хиполит е обвинет само поради играње некаква улога; неговиот *prosōpon* ќе биде гледан само како маска, која дава само лажна слика за себе во очите на другиот.

Желбата, „камо да можев да застамам спроти себе и да се погледнам, та да си плачам на алот мој“ (1078), е *adunaton*, т.е., невозможно да се исполни, освен ако не се стои пред огледало, кое ѝ ја дава првата лекција на себноста во односот кон сопствената менливост. Зашто кога човек се гледа во огледало, се гледа истовремено и како субјект кој гледа, и како објект кој е гледан. На тој начин, гледајќи го сопствениот одраз во огледало, човекот го прави првиот чекор кон осознавањето дека идентитетот на себноста секогаш мора да ја вклучува „претставата за нејзината субјективност во однос на некој друг“.² Огледалото, како што забележува Вернан (Vernant), „е средството преку кое човек може да се спознае, да се изгуби себеси, и пак да се пронајде, но само под услов ако човек се оддели, раздели, и се оддалечи од себеси, како од себеси и некој друг, за да ја долови објективната слика на она што го подложил на набљудување“.³

Нарцис наоѓа огледало во кое тој по грешка наместо себеси гледа некој друг. Кога другите не ја препознаваат себноста на Хиполит, тој за првпат открива дека му е потребно огледало кое ќе му даде објективна потврда за доживувањето на себноста. Сепак, Нарцис и Хиполит се поклопуваат на истото место. Во отсуство на некој друг, личноста може само да се подели (или удвои), и може само безнадежно да чезнее да ги игра обете улоги на себеси и на некој друг. Фатен во огледалната маѓепсаност на еден невозможен копнеж,

both senses of the word. He must now take the leading part in the other's (Phaedra's) drama and assume the *prosōpon* before his father that rightfully belongs to her. Slated to play a role that the other had transferred to him, he will find himself accused of only playing a role; his *prosōpon* will be viewed as a mere mask, offering only a false mirror of the self to the eyes of the other.

The wish, “would that I could stand opposite and look at myself so that I could weep for my sufferings” (1078), is an *adunaton*, impossible to fulfill, except in the experience of a mirror, which teaches the self the first lesson of perspective on its own alterity. For in regarding oneself in a mirror, one views oneself both as a subject seeing and as an object being seen. Through one's reflection, therefore, one takes the first step toward the recognition that the identity of the self must always include “the representation of its subjectivity in relation to an other.”² “The mirror,” as Vernant observes, “is the means of knowing oneself, losing and again re-finding oneself, but only on condition of separating oneself, dividing oneself, taking a distance from oneself, as self to other, in order to attain an objective figure of the subject.”³

Narcissus finds a mirror in which he misrecognizes the self for the other. Hippolytos, when others misrecognize his self, discovers for the first time that he needs a mirror to return to him an objective acknowledgment of the self's experience. Yet Narcissus and Hippolytos meet at the same point. In the absence of an other, the self can only divide (or double) and can only hopelessly yearn to play both parts, self and other. Narcissus wastes away, caught in the specular fascination of impossible desire, doomed to gaze at the surface of the water but never to fathom its

и осуден да гледа во површината на водата но никогаш да не продре во нејзините длабочини, Нарцис пропаѓа. Хиполит, пак, кога влегува во колата и ги грабнува уздите од коњите кои ќе го одведат во пропаст, се однесува соодветно на последиците од неговото одбивање да го пронајде окото (или допирот) на некој друг преку човечки контакт. Тој го прави тоа, како што веќе видовме, со активно повторување на оние изрази кои ѝ припаѓаат на жената, неговиот потаен двојник, изрази кои претставуваат пример за културна перцепција на нејзиното тело, онаа *dustropos harmonia*, онаа поделена себност која пати од жегането на еротскиот копнеж и породувањето.

Коњите со кои тој се идентификува излегува дека се суштества туѓи за себноста, иако кога ги укурува вели дека се негови чеда „пораснати и гледани од негови раце“ (1240, 1356). Во истиот здив тој бара некој друг, некоја личност која ќе биде крај него за да го избави (1243). Но тие други, неговите пријатели, се далеку зад него (1244-45), не можејќи дури целосно да бидат сведоци на последната глетка од неговата пропаст.

При враќањето на Хиполит на сцена по несреќата, Артемида чека откако го замолила Тезеј да ја *ислуша* приказната што таа ќе ја раскаже (1283, 1296, 1314). Во тој момент во игра стапува конечната поука од „слушањето на гласот на божицата, а негледањето на нејзиното око“. Како одговор на поздравот од Артемида, Хиполит овој пат го препознава нејзиното присуство преку еден друг осет, а тоа е благиот мирис на нејзиното божествено зрачење (*osmēs pneuma*, 1391-92). Но она што сега најмногу го загрижува е проблемот со гледањето. Иако на смртниците не им е дозволено да ги гледаат боговите, ништо не го спречува обратниот пат на погледот. Според тоа, Хиполит бара првин да биде виден од Зевс (1363), чие око (*omma*) според обвинувањата на Тезеј тој го

depths. Hippolytos, however, as he mounts the chariot and takes up the reins of the horses that will lead him to disaster, goes on to act out the consequences of having refused to meet the other's eye (or touch) in a human contact. This he does, as we have already seen, through an active reprise of those terms that belong to the woman, his secret double, terms that exemplify the cultural perception of her body – that *dustropos harmonia*, that divided self, which suffers in the pangs of erotic desire and childbirth.

The horses with whom he identified himself prove to be creatures alien to the self, although, as he reproaches them, they were his own, “reared and nurtured by his own hand” (1240, 1356). In the same breath he now calls for an other, a person, who would be present at his side to save him (1243). But these others, his companions, are left far behind (1244-45), no longer even able to witness in full the final spectacle of his ruin.

Upon Hippolytos's return to the stage after the disaster, Artemis is waiting, having bidden Theseus to *hear* the story she will recount (1283, 1296, 1314). Now the final implications of “hearing the goddess's voice, but not seeing her eye” come into play. In response to Artemis's greeting, Hippolytos recognizes her presence, this time through another of the senses – the perfume of her divine emanation (*osmēs pneuma*, 1391-92) – but what now concerns him most is the question of vision. Although mortals may not look upon gods, nothing precludes the reversal of the gaze. Accordingly, Hippolytos insists that he be seen, first by Zeus (1363), whose eye (*omma*) Theseus had accused him of dishonoring (886), and then by Artemis herself: “Do you *see* me, in my wretched state?” (1395). In other words, he demands that she play the part he could not

посрамотил (886), а потоа и од Артемида: „Ме гледаш ли колку бедно изгледам?“ (1395). Со други зборови, тој бара од неа да ја игра улогата која тој самиот не може да ја одигра, а тоа е таа да биде оној другиот кој стои отспротива и гледа во него за да му плаче на судбината (1078-79). „Разбирам,“ вели таа, но според правилата „не е *themis* една божица да рони солзи од очите“, а уште помалку пак нејзе ѝ е дозволено да го валка бесмртното око со глетката на некој смртник (1396, 1437-38). Ограничувањата кои се наметнуваат во односите на смртните со бесмртните се такви што без исклучок ја намалуваат вредноста на божествениот поглед кон светот на луѓето.

И покрај тоа, на Хиполит му се исполнува една верзија на неговата поранешна желба. Продолжувајќи да плаче за себеси, тој заминува со своите другари да се соочи со својот крај (1178).⁴ Но штом тој ќе престане „да гледа во светлината“, ќе има кој да плаче по него. Хорот во своите завршни редови ќе спомне за општата болка (*koinē achos*) на сите граѓани, и за тешките солзи што ќе следат од тој момент натаму (1462-64). Во култот кој е основан во негова чест за идни времиња, *mythos*-от всушност станува *koinos* (сп. 609), меѓутоа оној кој беше заеднички за него и Федра (сп. *koinēi metaschōn*, 731). Другите, момите, засекогаш ќе тажат по него како за некој друг, а всушност тажејќи за самите себе.⁵

Само кога оваа драма и оваа глетка ќе заврши, и кога телото ќе замине во „скришните места на црната земја во куќата на невидениот Ад“ (Theognis, 243), тогаш и само тогаш слухот и видот ќе се повратат во целост. Во заклетвата што ја полага пред татка си, Хиполит се моли велејќи дека „ако излезе прост човек [*kakos*], треба да загине *akleēs* [без *kleos*, т.е., „слава“] и *anōnumos* [без име]“ (1028, 1031). Заклетвата не го избавува од пропаста, но зборовите на Артемида во

accomplish alone: that she be the other who stands opposite and looks at him so as to weep for his sufferings (1078-79). “I see,” she says, but according to the rules, “it is not *themis* for a goddess to shed tears from her eyes”; still less is she permitted to pollute an immortal eye with the sight of the dying (1396, 1437-38). Such are the constraints imposed on the relations between mortals and immortals that necessarily limit the value of a divine regard in the human world.

Yet Hippolytos will obtain a version of his earlier wish. Continuing to weep for himself, he goes forth with his comrades to meet his ruin (1178).⁴ But once he no longer “looks upon the light,” there will be others to weep for him. The chorus in its closing lines will refer to the communal grief (*koinon achos*) of all the citizens and to the tears of grief that will follow hereafter (1462-64). In the cult that is founded in his honor for the future, the *mythos* has indeed become *koinos* (cf. 609), the one, however, that he had shared with Phaedra (cf. *koinēi metaschōn*, 731). The others, the maidens, will forever mourn for him as the other, mourning in truth for themselves.⁵

Once the drama, the spectacle, is over and the body has gone to the “hiding places of dark earth into the house of Hades, the unseen” (Theognis, 243), then and only then will hearing and the voice come fully into their own. In the oath sworn before his father, Hippolytos had prayed that “if he proved a base man [*kakos*], he should perish *akleēs* [without *kleos*, “renown”] and *anōnumos* [without a name]” (1028, 1031). The oath did not save him from destruction, but Artemis’s words, in forecasting his cult,

врска со предвидувањето на неговиот култ му ја спасуваат славата со преобраќање на условите од неговата заклетва. Зашто, како што предвидува таа, „момите секогаш ќе се погрижат да има песни за тебе [*mousopoios...merimna*]“, и еротот на Федра по тебе нема да загина во молк и да исчезне „без име [*anōnumos*]“ (1428-30).

По смртта остануваат само името и приказната за оние кои доаѓаат потоа. Тоа е значењето на *kleos*, кое има централно место во целите на грчката поетика за наградување на направените херојски дела. Бесмртната слава зависи од предаденоста една приказна да се раскажува и слуша (*kluō*) од други луѓе за долги времиња, како *mythos*-от за Хиполит и Федра, чијашто желба да ја зачува нејзината *eukleia* (добра слава)⁶ ги навева сите тие случувања.⁷ Преку овој традиционален метод за зачувување на културната меморија, Хиполит стекнува бесмртна големина која толку се надеваше дека ќе ја достигне ако божицата му станеше сопруга, и која му е дадена како последен подарок при разделбата со онаа чијшто глас го слушна, но чиешто око не го виде. Процесот е веќе започнат уште со жалоста која ја гледаме на сцената, а се проширува и во иднината преку последните зборови на огорчениот Тезеј упатени до Афродита: „Ќе ги помнам [*mnēsomai*] злата што ги навеа ти“ (1461).

Ветувањето на Тезеј е точката на преминувањето од лично искуство во колективно чествување, а сето тоа во името на Афродита. Тоа е погодна завршница за последната сцена во која Хиполит, при крајот од својот смртен живот ја поправа врската со другиот, т.е., со татка си. Со други зборови, тој сега ја преобраќа другоста која татко му ја определил за него на раѓање преку сознанието за неговата општествена положба како копиле, и нешто подоцна како отуѓен *xenos* присилно натеран во прогонство (1085).

redeem his honor by reversing the terms of his self-imprecation. For as she predicts, “maidens will always take care to make songs for you [*mousopoios . . . merimna*],” and Phaedra’s eros for you will not disappear into silence to vanish “without a name [*anōnumos*]” (1428-30).

After death, only the name and the story remain for those who come after. This is the meaning of *kleos*, central to the goals of Greek poetics for rewarding the accomplishment of heroic deeds. Immortal renown depends on the transmission of a story for others to tell and hear (*kluō*) over the long span of time – the *mythos* of Hippolytos and Phaedra, whose own desire to preserve her *eukleia* (good fame)⁶ brought all these events to pass.⁷ By this traditional means of preserving cultural memory, Hippolytos achieves the immortal status he had longed for in consorting with the goddess, granted to him as a parting gift by the one whose voice he heard but whose eye he did not see. The process has already begun in the grief we witness on stage, and it extends into the future through Theseus’s bitter last words, addressed to Aphrodite: “I will remember [*mnēsomai*] the evils you have wrought” (1461).

Theseus’s promise is the point of transition from personal experience to collective commemoration, all in the name of Aphrodite. It is a fitting close to this last scene in which Hippolytos, in his final mortal moments, repairs his relationship with the other, his father. That is, he now reverses the otherness his father had assigned to him – at birth by reason of his social status as a bastard and more recently as an alienated *xenos*, forcibly sent into exile (1085).

Претходното соочување помеѓу таткото и синот покажа што значи да не се има некој друг – било како сведок или како оплакувач. Но размената на улогите предизвикана од Федра го запознава Хиполит со принципот на реципрочност. Кога од него се бара за прв пат да застане на местото на другиот (од Федра), од него, за цели на убедување, исто така се бара да ја призива реторичката идентификација со другиот (Тезеј). Затоа тој и се обидува да ги преврти улогите помеѓу говорник и слушател со цел да погледне и од аголот на другиот. „Да бев јас таткото а ти синот“ (1042), вели тој. Овој обид не успева, меѓутоа е добра подготовка за иднината, кога во заедничкото страдање со татка си разменуваат чувства на меѓусебно сожалување. Така, на зборовите на Хиполит: „За тебе жалам повеќе отколку за мене“, татко му одговара: „камо да сум јас тој што ќе умре место тебе“ (1409-10). Под истите овие услови синот може да му прости на татка си, зашто „да се прости“ по грчки *suggignōskein*, е „да се знае нешто заедно со“ некој друг, и преку свеста за споделеното знаење, да се даде прошка. Оттука, за возврат на клетвите чија вербална моќ ја ослободил Тезеј (*aphiēmi*, 1324) за да го сотре сина си, Хиполит го ослободува татка си (*aphiēmi*, 1450) од крвната вина, давајќи го својот збор пред Артемида како сведок (*marturomai*, 1451). Пред тоа тој може да го одврзе (*aphiēmi*) јазикот само доколку е принуден да зборува во самоодбрана (991), а јазикот му е ускратен поради клетвата што ја дава пред дадилката. Овде тој конечно ја оправдува моќта на неговиот *logos* преку споделеното искуство со другиот.

Оваа сцена исто така исправа еден друг сетилен недостаток кого Хиполит го стекнува поради неговата врска со Артемида, а тоа е допирот. Одбивајќи го допирот на другиот (14, 606), тој нема да биде допрен од никого сè додека не помине низ низата настани кои

The previous confrontation between father and son showed what it meant to have no other – whether witness or mourner. But the exchange of roles brought about by Phaedra introduces Hippolytos to the principle of reciprocity. When required for the first time to stand in the place of the other (Phaedra), he is also required, for purposes of persuasion, to invoke a rhetorical identification with the other (Theseus). Hence he attempts to reverse the roles between speaker and listener in order to share the perspective of the other. “If I were the father and you were the son” (1042), he says. This effort does not succeed, but it does prepare him for the future when in their shared suffering, he and his father exchange sentiments of pity for each other. Thus to Hippolytos’s statement, “I grieve for you more than for myself,” his father replies, “If only I could be the one who dies in place of you” (1409-10). On these same terms, the son can forgive his father, because “to forgive” in Greek is *suggignōskein*, “to know something together with” someone else, and through the consciousness of shared knowledge, to grant pardon. In return, then, for those curses, whose verbal power Theseus had released (*aphiēmi*, 1324) to destroy his son, Hippolytos now grants his father release (*aphiēmi*, 1450) from blood guilt, sealing his word with Artemis as his witness (*marturomai*, 1451). Before he could only release (*aphiēmi*) his tongue to speak under duress in his own defense (991), a tongue constrained by the oath he had sworn to the nurse. Now he validates at last the power of his own *logos* through his shared experience with the other.

This scene also repairs the other sensory defect to which his relation with Artemis had consigned him – that is, touch. Having refused the touch of the other (14, 606), he could not himself be touched until he had lived through the sequence of events that followed from his seeming to

произлегуваат од неговото привидно „допирање“ на она кое му било забрането да го допре (652, 885, 1002, 1044, 1086). Имајќи ги предвид премисите по кои се води животот на Хиполит, неговиот поранешен *logos* е осуден на неуспех, зашто оној кој не е отворен за еросот не е отворен исто така за убедување, па според истиот принцип, тој нема доволно цврсти средства за убедување на другиот. Кога Хиполит се обидува да се послужи со своите говорни вештини *peithō* (убедување), другиот ги оценува неговите зборови како заведување и како еден вид лажна реторика.⁸

Според истата логика, оној кој е отворен за контакт со други е исто така отворен за ерос, а на крајот и за убедување. На крајот на краиштата, целиот сплет од случувања е ставен во движење преку допирот на раката на некој друг, а тоа е кога дадилката ја преколнува Федра. Таа ја стега нејзината рака колнејќи се дека никогаш нема да ја испушти (326, сп. 335), упорно барајќи кралицата да погледне право во неа (300) и допирајќи ја Федра кога само бегло го спомнува името на Хиполит (310). Сепак, сплетот од случувања зависи исто така и од онаа чишто очи ронат солзи и којашто засрамено го свртува окото настрана (245-46). За да се заштити себеси во случај да „биде видена меѓу оние зли смртници“ (428,450), Федра од своја страна станува зло за Хиполит (729). Обвинувајќи го во нејзиното писмо за „срамотење на величественото Зевсово око“, таа му го дава оној *prosōpon* кој е одраз на нејзиниот.

Времето, огледалото и девицата

Ефектот со огледалото е оперативниот термин во драмата кој предичи во раководењето со поопштите шеми на миметичко дејство. Веќе го видовме значењето на невозможната желба на Хиполит „да застане спроти себе и да се погледне“ (1078-79), и како истата

have “touched” what he was forbidden to touch (652, 885, 1002, 1044, 1086). Given the premises that ruled Hippolytos’s existence, his earlier *logos* can only fail, for the one who is not open to eros is also not open to persuasion, and on the same principle, he has no convincing means by which to persuade the other. Instead, when he tries to exercise the verbal skills of *peithō* (persuasion), the other judges his words as deceitful seduction and a species of false rhetoric.⁸

By the same logic, the one who is open to contact with others is also open to eros and finally also to persuasion. After all, the entire chain was set into motion by the touch of another’s hand, when the nurse supplicated Phaedra. She held fast to her hand, vowing never to let go (326, cf. 335), insisting that the queen *look* at her directly (300) and *touching* Phaedra first with the simple mention of Hippolytos’s name (310). Yet the chain also depended on the one from whose eyes tears flowed and who turned her own eye away in shame (245-46). To protect herself lest she “be seen to be among those wicked of mortals” (428,450), Phaedra became in turn an evil to Hippolytos (729). Accusing him in her letter of “dishonoring the majestic *eye* of Zeus” (886), she gave him that *prosōpon* that mirrored her own.

Time, the Mirror, and the Virgin

The mirror effect is the operative term in the drama that will prove to govern the more general patterns of mimetic action. We have seen the import of Hippolytos’s impossible wish “to stand opposite and look at himself” (1078-79) and how it can be understood in reference to a

може да се објасни ако ја поврземе со огледало свртено кон себе. Имајќи предвид едно поранешно директно спомнување на огледалото (*katoptron*), Хиполитовото извртување на исказот добива во значење на скриено потсетување до нас за онаа прва алузија и нејзиниот контекст. Федра е таа која зборува, а реченицата со која го завршува нејзиниот впечатлив говор за тајните на животот е необично загадочна: „Само ова, велат, отскокнува во животот, доброто и чесно мислење [*gnōmē*] за оној што го има, но на расипаните меѓу луѓето времето им покажува [*ekphēn[e]...chronos*], исто како што се случува, кога пред нив, небаре пред некоја девица мома, времето го поставува своето огледало. Меѓу таквите, не дај боже да ме видат“ (426-30).

Огледалото, како што забележува В.С. Берет (W. S. Barrett), е и себеоткривачко, во кое некој се гледа самиот себеси, и другооткривачко, во кое некој е виден, и покажан пред некој друг.⁹ Но, значењето на огледалото овде е многу пошироко бидејќи се однесува на два лика, а не само на еден. Во таа смисла, бидејќи говорот на Федра ги поврзува времето, огледалото и девицата, огледалото со својата функција ги собира во себе сите значајни проблеми во драмата. Огледалото е клучот за структурата и за митските шеми вткаени во драмата, користејќи се со сите заслупувачки сложености што ги овозможува една игра со огледала. За разлика од Хиполит, жената е таа која ги разбира сите значења на огледалото, за себеси и за другиот, а посебно неговата способност да ја удвои себноста преку одразениот лик. Драмата се гради врз база на контрастот на пристап до начините на гледање, перципирање, и знаење, исто како што Хиполитовата поголема наклонетост кон увото отколку кон окото е спротиставена со Федрино широко сфаќање на користа да се гледа, и да се биде виден. Сево ова е претставено преку контрадиктор-

selfregarding mirror. But in view of an earlier direct mention of a mirror (*katoptron*), his turn of phrase gains in significance as an oblique reminder to us of that first allusion and its context. Phaedra is the speaker, and the statement that closes her great speech on the mysteries of life is strangely enigmatic: “Only this, they say, competes in life, a good and upright judgment [*gnōmē*] for the one who has it, but for the wicked among men time shows forth [*ekphēn[e]...chronos*], as it happens to, when before them as before a young virgin, time sets up its mirror. Among these may I never be seen” (426-30).

The mirror, as W. S. Barrett remarks, is both self-revealing where one sees oneself and other-revealing where one is seen, revealing it to another.⁹ But the notion of a mirror here is far more inclusive because it applies not to one character but to two. Further, because Phaedra's expression links together time, the mirror, and the virgin, the mirror concentrates in its optic all the significant problems of the drama. The mirror holds the key to the play's structure and its underlying mythic patterns, making use of all the dazzling complexities that a game of mirrors affords. Unlike Hippolytos, the woman indeed has knowledge of the mirror in all its meanings – for herself and for the other – especially in its ability to double the self in its reflected image. The drama is built on the contrast in access to modes of vision, perception, and knowledge, as it counters Hippolytos's preference for the ear over the eye with Phaedra's heightened awareness of the uses of seeing and being seen. These are exemplified in the contradictory, even antithetical qualities associated with the mirror.

ните, па дури и антитетичките својства содржани во огледалото.

Едно кратко набројување на овие својства ќе нè упати на тоа зошто необичната забелешка на Федра заслужува поголемо внимание, и зошто вреди да се разгледа драмскиот склоп од перспективата која ни ја нуди овој клучен симбол. Огледалото е она кое ја открива вистината, а кое сепак пружа една лажлива илузија. Тоа ја враќа одразената слика на женската суета, но исто така нуди можност за себеиспитување. Во својата најпроблематична преклопница, огледалото прави поделба меѓу она што е, и она што изгледа дека е, помеѓу она како некој се гледа себеси за себеси, и како некој е гледан од другите.¹⁰ Опфаќајќи го сиот феноменолошки свет, *ta phainomena*, огледалото во себе го содржи различјето на она што некој го гледа и со окото на ерос, и со окото на знаењето.

Борбата во Федра се води меѓу една внатрешна себност и нејзината надворешна слика во очите на луѓето. На парадоксален начин, таа решава да ја заштити таквата себност (но истовремено и да ја обезвреди) почитувајќи ги конвенциите со кои е одреден животот на една жена. Да не забораваме дека иднината на нејзините деца исто така е доведена во прашање, зашто ним им е потребна родителската *euklia* (добро име) за да можат слободно да зборуваат во светот (421-25). Во прашање е доведена исто така и личноста која ќе почувствува невиден срамотилак низ зборовите на некој друг. Меѓутоа преку новата претстава за ликот на Федра во драмата, себноста ја има моќта да продере во дијалектиката на стварноста и на појавата, на она што е, и што изгледа дека е.¹¹ Со помош на огледалото кое ѝ припаѓа на Афродита, себноста може да ги покрене основните епистемолошки прашања за човечкиот живот.

A brief inventory of these properties will suggest why Phaedra's curious remark merits closer inspection and why it is worth looking over the ensemble of the drama from the perspective afforded by this key symbol. The mirror is that which reveals the truth and yet offers a deceptive illusion. It reflects back the image of feminine vanity, but it offers too the means for introspection. It poses at its most problematic conjunction the division between being and seeming, between how one sees oneself for oneself and how one is seen by others.¹⁰ In embracing the whole of the phenomenal world, *ta phainomena*, the mirror encompasses the spectrum of what one sees both with the eye of eros and with the eye of knowledge.

Phaedra's struggle is between an interior self and her external image in the eyes of society. She chooses paradoxically to protect (yet also to dishonor) that self by honoring the conventions that regulate a woman's life. Let us not forget that the future of her children is also at stake; they require their parents' *eukleia* (good name) in order to speak freely in the world (421-25). At stake too is the self that will feel a radical dishonor in the words of an other. But in the play's new representation of the figure of Phaedra, it is empowered to probe the dialectic of reality and appearance, being and seeming.¹¹ Through the mirror that belongs to Aphrodite, it can raise the basic epistemological questions about human life.

Дозвовете да појасниме што може да се заклучи од огледалото на Афродита доколку го споредиме со еден друг, повообичаен метод на знаење во трагедијата кој му припаѓа на Аполон. Во Есхиловата драма „Седуммина против Теба“ шестиот борец е Аргивскиот пророк Амфијариј. Тој е единствениот од сите борци кој носи необележан штит што не потсетува на ништо од надворешниот свет. Тоа е затоа што тој претпочита да биде *aristos* (благороден) отколку да изгледа дека е таков, „парајќи длабока brazda во неговиот ум [*phrēn*] од каде никнат сигурни совети“ (*Седуммина* 591-94). Во очите на тебанецот Етеокле, Амфијариј е оној кој ги поседува четирите најзначајни доблести: пророкот е *dikaïos* (правичен), *agathos* (храбар), *eusebēs* (чесен), и пред сè *sōphrōn* (мудар, 610), бидејќи знае како да ги каже вистинските зборови (*legein ta kairia*, 619). Тој ја одржува стабилноста на една внатрешна себност која знае што да каже, а што да премолчи. Но тој е исто така и пророкот кој посредува меѓу светот на боговите и светот на луѓето. Како пророк тој има синоптичка визија за минатото, сегашноста и иднината, но тој исто така ги знае неговите ограничувања како смртник кој дури си ја прорекува сопствената смрт. Тој исто така знае за култот кој го чека откога ќе го закопаат во земјата на оној друг град Теба (*Седуммина*, 587-88). Така, да се зборува *ta kairia* значи дека тој ги контролира полисемичните вредности на јазикот. Тоа е исто така потврда за неговата умешност да го зборува двосмислениот пророчки јазик на некој друг (Етеокле), чијашто судбина ќе ја потврди вистината на Аполоновиот збор кој доаѓа од Делфи.¹²

Во драмата на Афродита, Ерос го заменува Аполон (исто и Севс), како што навидум хорот ни кажува откако дадилката ја внесува тајната на Федра во куќата, и жените ја започнуваат нивната возвишена химна на богот „од чиишто очи капе копнеж“ (525).

Let me clarify what we might infer from the mirror of Aphrodite by contrasting it with another, more typical mode of knowing in tragedy, which belongs to Apollo. In Aeschylus's *Seven against Thebes*, the sixth combatant is the Argive seer Amphiaraos, who alone among the other warriors carries a blank shield that bears no visible sign to the outside world. This is because he would rather be *aristos* (noble) than seem so, "reaping the deep furrow in his mind [*phrēn*] from which trustworthy counsels grow" (*Seven* 591-94). In the eyes of the Theban Eteocles, Amphiaraos is acknowledged as possessing the four cardinal virtues: the seer is *dikaïos* (just), *agathos* (brave), *eusebēs* (righteous), and above all, *sōphrōn* (prudent, 610), because he knows how to speak the appropriate words (*legein ta kairia*, 619). He maintains the stability of an interior self that knows what to utter and what to keep hidden. But he is also the prophet who mediates between divine and human worlds. As a seer, he has a synoptic vision of past, present, and future, but he also knows his own mortal limits, even prophesying the day of his own death. He knows too the cult that awaits him after he is buried in the earth of that other city, Thebes (*Seven* 587-88). Thus to speak *ta kairia* means that he controls the polysemous values of language. It also attests to his ability to speak the ambiguous language of oracles to an other (Eteocles), whose fate will confirm the truth of Apollo's word that comes from Delphi.¹²

In Aphrodite's play, Eros takes the place of Apollo (and Zeus too), as the chorus seems to tell us after the nurse has taken Phaedra's secret into the house and the women begin their great hymn to this god who "drips desire from the eyes" (525). "In vain," they say, "we offer sacrifice by

„Залудно“, велат тие „принесуваме жртви крај реката Алфеј (Олимпија) и на Делфи, но на Ерос, тиранинот на мажите, не му се поклонуваме. Место да му оддаваме почит на најскриениот олтар во Делфи од кај што извираат пророштвата, мораме да го чествуваме чуварот на клучевите од најскриеното катче на љубовта [*philatōn thalamōn kleidouchon, 540*]“, каде што *logos*-от нема *mantis* (пророк), *kairos*-от (погодното време/место) не е одредено, и никој не знае како да ги чита знаците без грешка (269, 346, 386, 585).¹³

На пророкот, како носител на Аполоновиот збор, не му е потребен некој друг, и тој може да гледа и без да биде виден (необележаниот штит). Жената, пак, како претставничка на Афродита, се наоѓа на другиот крај од овој спектар. Нејзе ѝ треба мазната површина на огледалото бидејќи општеството ѝ налага пред сè да се гледа себеси преку очите на другите. Јазикот на браздата и нивата (како и допирот на пророкот со времето и процесот) се позајмени од светот на земјоделството, каде женската земја посеана и ожнеана од мажот сега го претставува метафоричкото поле на неговиот ум, процес кој почесто се поврзува со професијата на *parthenos*. Исто како и една ледина, таа не смее подолго време да остане необработена, туку мора да се претвори од цветна површина во длабоки бразди. Жената, како и Амфијариј, има *sōphrosunē*, но, како што вели хорот веднаш по Федрината алузија на огледалото, тоа служи за да жнее благородна *doxa* (слава/углед 431-32), термин кој мора исто така да вклучува и потврдување во јавното општествено опкружување.

Во светот на Афродита, жената црпи знаење преку нејзиното искуство за социјалното и физичкото тело, бидејќи „времето ја научило многу нешто од кое таа може да се поучи“ (375-76) и ѝ дало огледало како алатка за двојно гледање:¹⁴ прво како вистина заедно

the river Alpheios (Olympia) and at Delphi, but Eros, the tyrant of men, we do not worship. Rather than give reverence to the inmost shrine at Delphi from which prophecy issues forth, we must honor the keeper of the keys of the inmost chambers of love [*philatōn thalamōn kleidouchon, 540*],” where the *logos* has no *mantis* (seer), the *kairos* (the opportune time/place) is not clear, and no one knows how to read the signs without error (269,346,386,585).¹³

The seer, as the bearer of Apollo’s word, needs no other and can see without being seen (the blank shield). The woman, however, as the agent of Aphrodite, is at the opposite end of the spectrum. She needs the polished surface of the mirror because society requires her above all to see herself through others’ eyes. The language of furrow and field (as well as the seer’s contact with time and process) are borrowed from the agricultural world, where the feminine earth sown and reaped by man now supplies the metaphorical field of his mind, a process more usually associated with the career of the *parthenos*. Like the meadow, she must not lie unworked for too long, but must be transformed from its flowering surface to a deep furrow. The woman, like Amphiaraios, has a *sōphrosunē*, but, as the chorus says just after Phaedra’s allusion to the mirror, its function is to reap noble *doxa* (glory/reputation, 431-32), a term that must also include validation in the public social domain.

In Aphrodite’s world, the woman draws insight from her experience of the social and physical body, because “time has taught her much from which she can take her counsels” (375-76) and has given her a mirror as an instrument of double vision:¹⁴ first, as the truth together with

со наликот на вистина, а второ, како окоето на себноста и окоето на другиот. А времето и навистина ќе ја прикаже пред самата себеси. Сепак, бидејќи себноста и другото се совпаѓаат во сликата на *parthenos*, која потсетува на една поранешна состојба од животот на Федра, а која е поврзана со моменталната состојба на Хиполит, Федра е таа која го поседува единственото средство со кое Хиполит, моменталниот *parthenos*, може да ја види себноста и тоа во временска перспектива.¹⁵

Превртување на сликата

Огледалото е нужното средство, а неговата полна сила во драмата можеме да ја сфатиме ако се потсетиме дека тоа одразува *превртена* слика која се враќа до оној кој гледа во неа (сп., пр. Платон, *Тимеј* 46a-b). Призивајќи ја сликата со огледалото и поврзувајќи ја со времето, Федра го активира динамичниот механизам на еден заплет кој работи токму врз база на превртување на сликата од еден за друг. Преку драматичката низа од настани, заплетот ги вади на површина оние меѓуодноси на постојното и привидното, кои огледалото најпогодно може да ги прикаже. Во оптиката на превртената слика која раководи со драмата, што е перипетијата, т.е. формалната преобразба на една ситуација во спротивна, ако не пресвртница која ја превртува сликата на личноста и ја проектира врз другиот? А што е пак пораката на *deltos* („тој ме посакува“ наспроти „јас го посакувам“), ако не еден вид превртување кое би можеле да го наречеме „огледално писмо“? Освен тоа, реторичката игра со зборот *sōphrosunē*, којшто порано го објаснив како хијазма, може најверојатно да се прекодира во визуелна смисла за да укажува на тоа дека првата реченица не е ништо друго туку пресликување на втората.¹⁶

the semblance of the true and second, as the eye of the self and the eye of the other. Time will indeed reveal her to herself. Yet because self and other coincide in the image of the *parthenos*, reminiscent of an earlier state in Phaedra's life but corresponding to the present moment of Hippolytos's, Phaedra possesses the only means by which Hippolytos, the current *parthenos*, can see the self and see it in a temporal perspective.¹⁵

Reversing the Image

The necessary medium is the mirror, and we can only grasp the full extent of its power in the play if we recall that the mirror reflects a *reversed* image that is returned to the one who gazes in it (cf., e.g., Plato, *Timaeus* 46a-b). By invoking the image of the mirror and linking it to time, Phaedra activates the dynamic mechanism of a plot, which works precisely by reversing the image of one for the other. Through the dramatic sequence of events the plot plays out those interrelations of being and seeming to which the mirror naturally lends itself. In the optic of the reversed image that governs the play, what is the peripeteia – that formal reversal of one state into its opposite – if not a turnabout that reverses the image of the self and projects it onto the other? And what is the message on the *deltos* (“he desires me” vs. “I desire him”), if not a species of reversal we might call “mirror writing”? Furthermore, the rhetorical play with the word *sōphrosunē*, which I earlier identified as a chiasmus, might well be recoded in visual terms to suggest that the first sentence is but the mirror image of the second.¹⁶

Уште попорезизни се зборовите кои слугата ѝ ги упатува на статуата на Афродита во прологот веднаш откако Хиполит ја напушта сцената. Божицата треба да ѝ прости (*suggnomēn echein*) на лудоста на овој младич, вели тој, зашто „човек не треба да ги подражава [*ou mimēteon*] младите кои размислуваат така“ (117, 114). Место тоа, тој ја моли да биде *пoмyдpa од смpшницитe* и „да се прави како да не го слушна-ла“ (*mē dokēi toutou kluein*, 119). Афродита не одговара, но Федра, нејзината замена, одговара и се нафаќа да ја игра улогата на божица во земскиот свет на луѓето. Молбата на слугата, пак, излегува дека е потполната обратност на она што всушност ќе се случува во драмската структура на делото. Федра мора да му изгледа на Хиполит како да не ги има слушнатите зборовите кои тој ги кажува пред вратата. Како резултат на тоа, таа може да направи младичот да го подражава возрасниот давајќи му ја улогата која превртувањето на *prosopa* ќе му наложи да ја игра.

Зошто тоа треба да биде така? Причината лежи во тоа што Федра ја одбива практичната моралност на дадилката која ги нарекува „мудри луѓе меѓу смртниците“ оние кои ги занемаруваат нештата кои не се какви што треба да бидат [*не се kala*]“ (465-66). На крајот на краиштата, вели дадилката, „колкумина мислиш од оние здраворазумни луѓе изгледа како да не гледаат [*me dokein horan*] кога ќе видат прељубнички нешта?“ (463). Но Федра категорично одбива да биде видена (па дури и да изгледа дека е од таквите), т.е., кралицата одбива да биде глумица, маскирајќи ја себноста на тој начин што ќе ја игра улогата од некој друг (413-18). Таа исто така одбива да ги подражава и боговите не подражавајќи ги нивните митолошки љубовни врски, што софистичката реторика на дадилката ќе ја убеди дека е *hubris* да се одбие (474-75). Но со огледалото како нејзин инструмент, Федра всушност и станува *pikra thea*, не само

More precise still are the words that the servant addresses to the statue of Aphrodite in the prologue after Hippolytos has left the stage. The goddess should pardon (*suggnomēn echein*) the foolishness of the young man, he says, for “one should not imitate [*ou mimēteon*] the young who think in this fashion” (117, 114). Rather, he implores her to be *wiser than mortals* and “to seem not to hear him” (*mē dokēi toutou kluein*, 119). Aphrodite does not reply, but Phaedra, her substitute, does, as she goes on to play the part of the goddess in the human domain. For the servant’s plea proves to be an exact reversal of what will actually occur in the dramatic structure of the play. Phaedra must seem to Hippolytos not to have heard the words he speaks at the door. As a result, she can arrange for the young to imitate the adult by giving him the role that reversing the *prosopa* will require him to play.

Why should this be so? The reason is that Phaedra rejects the nurse’s practical morality, which names those as “wise among mortals who overlook those things that are not as they should be [*not kala*]” (465-66). After all, says the nurse, “how many do you suppose of those who have good sense, when they see adulterous affairs, seem not to see [*me dokein horan*]” (463). But among these Phaedra will emphatically refuse to be seen (or even seem to be such a one). That is, the queen refuses to be an actor, masking the self through playing another’s part (413-18). She refuses too to imitate the gods by taking their mythological amours for her model, which the nurse’s sophistic rhetoric would have her believe it would be *hubris* to reject (474-75). But with the mirror as her instrument, Phaedra does in fact become the *pikra thea*, not only the bitter spectacle (*théa*) but by a mere shift in accent, the *pikra théa*, the bitter goddess (cf. 727), who can transform one into the unhappy mimetic double of the other when, like the

горка *глейшка* (*théa*) туку со една мала промена на акцентот, *rikra théa*, горка божица (cf. 727), која може да преобрази неког во несреќниот миметички двојник на некој друг, кога, исто како и божицата пред неа, таа ќе го почувствува презирот на Хиполит. Федра може да открие дека нејзината слика повторно се здружува со одразот од онаа друга себност, нејзиниот двојник во првата драма, на која таа беше цврсто решена да ѝ се спротистави. Но со нејзиното преобраќање на одразот во огледалото, како што видовме, Хиполит ќе открие што значи да не се има одраз од себеси или од некој друг.

Она што Федра го предизвикува преку нејзината грижа за општественото огледало, би можело да изгледа дека доведува до избрзан и ироничен коментар на еден познат текст од Платон, во кој Ерос е оној кој треба да го покаже патот до спознавањето на личноста преку метафората на огледалото. Како што забележува Сократ, „лицето [*prosōpon*] на оној кој гледа во очите на некој друг [*theōmenos*] е прикажано во оптиката која се испречува пред него како во огледало, а тоа го нарекуваме *kore* [зеница], зашто тоа е *eidōlon*-от или сликата на таа личност... Тогаш кога едно око гледа во друго, и тоа во неговиот најсовершен дел [зеницата или *kore*] со чија помош и гледа, тоа ќе се види себеси“ (*Алкибијад* 1.132e-33a).¹⁷

Федра, која ги поврзува времето, девицата, и огледалото, изгледа дека е првата *korē*, *parthenos* на минатото, која од Крит допловува во Атина за нејзината свадба со Тезеј. Таа претставува *prosōpon* за другата *korē*, *parthenos* на Хиполит, кој ќе помине низ идентитетот на првото како низ огледало, ама огледало на илузијата, а не на вистината. На крајот, времето ќе ја прикаже, како што вели таа, во *kakon* за него, предвидување кое со зборовите на Артемидата ќе биде пренесено од неа на Тезеј како трет и конечен

goddess before her, she feels Hippolytos's scorn. Phaedra may discover that her own image rejoins the reflection of that other self, her double in the first play, which she had been determined to resist. But through her inversion of the mirror's image, Hippolytos will discover, as we have seen, what it means to have no mirror of the self or of an other.

What Phaedra brings about through her concern for society's mirror might seem to provide a premature and ironic commentary on a famous text of Plato in which Eros is shown to provide the route to that knowledge of the self through the metaphor of the mirror. As Socrates observes, “the face [*prosōpon*] of the person who looks into another's eyes [*theōmenos*] is shown forth in the optic confronting him as in a mirror, and this we call the *korē* [pupil], for it is the *eidōlon* or image of the person. . . . Then an eye viewing another eye and looking at its most perfect part [the pupil or *korē*] wherewith it sees, it will thus see itself” (*Alcibiades* 1.132e-33a).¹⁷

Phaedra, who brings together time, the virgin, and the mirror, would seem to be the first *korē*, the *parthenos* of the past, who sailed from Crete to Athens for her nuptials with Theseus. She provides the *prosōpon* for the other *korē*, the *parthenos* Hippolytos, who will pass through the identity of the first one as through a mirror—a mirror of illusion, however, and not of truth. At the end, time will show her forth, as she says, a *kakon* to him—a prediction that, in Artemis's words, will be shifted from her to Theseus, as the third and final agent of Hippolytos's

причинител на пропаста на Хиполит, токму затоа што тој не сакаше да почека времето да му ги даде потребните докази.¹⁸ Но во временскиот распон на драмата, кога изгледа дека времето го открива Хиполит како злосторник, огледалото на Федра укажува на тоа дека соочувањето со заемното дејство од вистината и илузијата е една суштинска развојна фаза која ги пружа најважните лекции по перспектива и која ја обликува себноста во едно цело како со внатрешни така и со надворешни димензии. Тоа заемно дејство помеѓу внатрешното и надворешното постојано ја спротиставува динамиката на секојдневниот живот преку средби на една себност со друга. Тоа е исто така во срцевината на театарското искуство кое ги вклучува односите меѓу актерите, а се користи и со средствата на сцената како и со необичната положба што ја има театарот како граница меѓу измисленото и реалното, согледаното и вистинското.

Замешаноста во театарскиот процес му го отвора патот на Хиполит да достигне една објективна положба на субјект во светот каде Афродита, како што објавува драмата, владее сама (*mona kratuneis*, 1281), свет на вистинитости кој инаку би бил надвор од негов видокруг. Крајот на драмата, во кој Хиполит му се враќа на татка си а неговата чест е одмаздена на сцената од страна на божицата Артемида (заедно со нејзиното ветување за негов иден култ), укажува на тоа дека начинот на одвивање на заплетот е и нужен и оправдан. Изгледа дека трагичното искуство е потребно за потврдување на идентитетот на синот чиј статус на копиле секогаш ќе му ги засенуваше обидите да го докаже своето племство во општествените сфери. Гледано во поширок контекст, вpletкувањето на Хиполит во потребите од овој свет исто така му дава прилика да им се опира на истите, и правејќи така, да ја потврди доблеста *sōphrosunē* што останал верен на идеалот за својата себност која продолжува да ја чува.

destruction, precisely because he did not wait for time to bring forth the necessary proofs.¹⁸ But in the temporal span of the drama, when time *seems* to reveal Hippolytos as wicked, Phaedra's mirror suggests that to confront the interplay of truth and illusion is an essential phase of development that teaches the critical lessons of perspective and configures the self as an entity with both internal and external dimensions. This interplay between inside and outside continually subtends the dynamics of daily life in the encounters between one self and an other. It also lies at the heart of the theatrical experience, which involves relations between actors, and uses the resources of the stage as well as the curious status of the theater itself as the frontier between the fictional and the real, the perceived and the true.

Involvement in the theatrical process opens the way for Hippolytos to achieve an objective status as a subject in a world where Aphrodite, as the play declares, rules alone (*mona kratuneis*, 1281), a world of realities that would otherwise lie beyond his ken. The ending of the play, in which Hippolytos is restored to his father and his honor is vindicated on stage by the goddess Artemis (along with her promise of a future cult), suggests that the workings of the plot are both necessary and valid. The tragic experience is required, it would seem, for authenticating the identity of a son whose bastard status would have forever cast a long shadow on his claims to nobility in the social domain. More broadly, Hippolytos's entanglement in the demands of this world also gives him the occasion for resisting them and in so doing to prove the virtue, the *sōphrosunē*, of remaining steadfast to the ideal of a self he continues to cherish. Only in this way can Hippolytos's life take on meaning as he makes the transition, once his span of time on earth is ended, from a mortal youth

Само на тој начин животот на Хиполит може да добие смисла при преминот откако неговиот век на земјата завршува, од смртен младич осуден на минливото овде и сега во вечниот статус на култен херој. Неговото доживување на болка ќе го овозможи симболичкиот модел за физичко доживување на другите, т.е., на стасаните моми на денот спроти нивната свадба. Но плачејќи по него, како што чинат и при раскажувањето на неговата приказна за одбиениот ерос, младите девици во исто време потврдуваат дека неговата приказна е таква што тие не смеат буквално да ја подражаваат.

Ако светот на Афродита се удвои, многупати со изненадувачка верност, верзија на вистински свет со сите негови забуну и противречности, тој исто така изгледа истоветен и со театарот чии манипулации со реалноста нудат идеално средство за едно такво подражавање. Илузијата е она кое театарот има за цел да го постигне преку неговите миметички конвенции, за да ја измами публиката со своите визуелни претстави за вистинското. Тоа е неговата формална функција. Но во смисла на спознанието, прашањето за илузија оди уште подлабоко во содржината на драмата, каде во заплетот и разврската на заплетот мора да постави на сцената двослојно „подражавање на дејство“ за да го извади на виделина она кое е скриено зад фасадата на визуелната глетка. Само тогаш анагноризисот е комплетен, како што незнаењето попушта пред знаењето и илузијата пред стварноста.

Меѓутоа, кое е тоа знаење и која е таа вистина ако не допуштањето дека илузијата и измамата се нужни компоненти на реалноста за себноста во светот, без кои една таква себност не би можела да се создаде?¹⁹ Хиполит е сонат кога бикот од морето се испречува и ги тера коњите да му ја превртат колата (1232). Но

doomed in the here and now to the permanent status of cult hero. His experience of pain will provide the symbolic model for the physical experience of others—nubile maidens on the eve of their marriage. But in weeping for him, as they will when retelling his story of eros refused, the young virgins are acknowledging at the same time that his story is one they themselves must not literally imitate.

If the world of Aphrodite replicates, often with startling fidelity, a version of the real world in all its confusions and contradictions, it also seems to be equivalent to the theater itself, whose manipulations of reality offer the ideal medium for such an imitation. Illusion is what theater aims to achieve through its mimetic conventions in order to deceive the audience with its visual representations of the real. This is its formal function. But in cognitive terms, the question of illusion goes still deeper into the content of this drama, where in the binding and unbinding of its plot, it must stage a two-level “imitation of an action” in order to bring to light what lies behind the facade of the visual spectacle. Only then is the anagnorisis complete, as ignorance gives way to knowledge and illusion to truth.

Yet what is that knowledge and what is that truth if not the admission that illusion and deception are necessary components of reality for the self in the world, without which such a self cannot be constituted?¹⁹ Hippolytos was tripped up when the blocking action of the bull from the sea led the horses to overturn his chariot (1232). But this

ова се случува бидејќи, како што му вели Тезеј на сина си при крајот, „бев сопнат од една илузија, една *doxa*, која излезе од божји извор“ (1214).²⁰

Вистината анагнориса, се разбира, е откритието дека Афродита била причинителот. Прологот ја споделува оваа клучна информација со публиката, но на Хиполит му е кажана дури на самиот крај. Тој е последниот од сите ликови кој го здобива тоа знаење. „Го разбираам [*phronō*],“ вели тој, „божеството кое ме уништи“ (1401), признавајќи ја со тоа силата која божицата ја поседува, па дури и врз самиот него. Анагноризисот доаѓа доцна и мошне тешко, и тоа само со помошта на една друга божица, Артемида, која најпрвин ќе му ја открие вистината на Тезеј, а потоа и на неговиот син. Нејзината појава е од суштинско значење. Без Артемида, човечките ликови во драмата никогаш не би знаеле.

Главната пречка за анагнорисата е самата Федра, чија желба да ја потисне и да ја одрекува својата тајна на крајот ја води кон тоа да го постави централната мизанагнориса во срцевината на драмата, кога таа ги превртува зборовите од пораката на плочката, и кога засекогаш ја снемува од сцената. Но вистинската пречка сметам дека лежи уште подлабоко, и тоа во структурата на драмата која уште од самиот почеток е организирана околу едно пофундаментално пресвртување, а за кое хорот ни сигнализира во пародосот.

Во нивните претпоставки околу можните причини за болеста на Федра, жените поставуваат неколку прашања кои се почетни примери на пресвртвачкиот ефект на огледалото кој ќе управува со драмата. Тие прашуваат дали нејзиниот маж има тајна љубов во куќата (151-54), кога ние знаеме дека Федра е таа која е обземена од ерос. Или можеби е некаква вест од далечниот Крит (155-59), се прашуваат тие, кога напротив знаеме дека Хиполит кој е причината за

event comes to pass because, as Theseus says to his son at the end, “I was tripped up by an illusion, a *doxa*, that emanated from a divine source” (1214).²⁰

The true anagnorisis is, of course, the revelation that Aphrodite was the agent. The prologue had shared this crucial information with the audience, but it is imparted to Hippolytos only at the very end. He is the last of all the characters to attain this knowledge. “I understand [*phronō*],” he says, “the divinity who destroyed me” (1401), thereby acknowledging the power the goddess has wielded, even over himself. Anagnorisis comes late and hard and only with the help of another goddess, Artemis, who will reveal the truth first to Theseus and then to his son. Her appearance is utterly essential. Without Artemis, the human characters in the drama would never know.

The primary obstacle to anagnorisis is Phaedra herself, whose desire to repress and deny her secret ultimately leads her to install the central misanagnorisis at the heart of the play, when she reverses the terms of the message on the tablet and disappears forever from the scene. But the real obstacle, I suggest, lies even deeper, in the structure of the play, which is organized from the outset around a more fundamental reversal, one that the chorus signals to us in the *parodos*.

In their conjectures about the possible causes of Phaedra's sickness, the women pose a set of questions that are initial examples of the reversing mirror effect that will regulate the drama. They ask whether her husband tends a secret love in the house (151-54), when we know that it is Phaedra who is gripped by eros. Or perhaps it is some news from faraway Crete (155-59), they suggest, when we know that, on the contrary, the cause of her malady, Hippolytos, has just been present before us on stage. But

нејзината болест само што бил пред нас на сцената. Но суштинскиот клуч се наоѓа во претходната строфа, во која хорот логички ја започнува потрагата по одговор барајќи божја причина во објаснувањето на симптомите на кралицата. Постојат две можности. Дали е таа *entheos*, „опседната од некој бог или демон“, и доколку е така, дали се работи за едно од божествата Пан, Хеката корибантската, или Горската Мајка (141-44), секое од нив можни причинители на променливо однесување? Или пак, прашуваат тие, дали причината лежи во навредувањето на Диктина (критската Артемида) поради Федриното запоставување на божеството (145-47)? Треба да се забележи дека последното прашање го удвојува превртвачкиот ефект на огледалото. Божицата за која станува збор овде, се разбира, е Афродита, а не нејзината поларна спротивност Артемида. Уште поважно, не Федра ами Хиполит е оној кој го запоставува обожувањето на едно божество. Кога дадилката ја дозавата тајната за љубовната страст на кралицата, таа ја чита ситуацијата онака како што секој би очекувал: „гневот на божицата [Афродита] се истури врз Федра“ (438, cf. 476). Но како што Афродита не известува во прологот, Хиполит е целта на нејзиниот гнев, и таа *orgē*, таа со сигурност предвидува дека ќе се „истури врз неговото тело“ (1418), како што Артемида и ни потврдува на крајот од драмата опишувајќи ја неговата жална состојба.

Како што нагласував за сето време, новата Федра е значајна по нејзиниот отпор кон налагањата на страста, а со тоа и кон налагањата на самиот мит. Нејзиниот отпор ја замаглува вистината која само таа ја знае, а тоа е тајната за љубовта што ја носи во срцето. Но од каде Федра би ја знаела целосната вистина, т.е., причината поради која ја обзела таквата страст? Од каде би го знаел тоа кој било на сцената, зашто планот што го сковала Афродита го преобраќа вообичаениот начин на нејзино мешање во човечките работи?

the preceding strophe furnishes the essential clue, where the chorus logically begins its query by speculating on a divine cause to explain the queen's symptoms. There are two possibilities. Is she *entheos*, "possessed by some god or daimon," and if so, is the deity in question Pan, Hecate, the Corybantes, or the Mountain Mother (141-44), all possible agents of erratic behavior? Or, they inquire, is the cause an offense against Dictynna (the Cretan Artemis) occasioned by neglect of her worship (145-47)? This last query, let us note, doubles the reversing mirror effect. The goddess in question is, of course, Aphrodite and not her polar opposite, Artemis. Even more critical, it is not Phaedra but Hippolytos who has neglected the worship of a divinity. The nurse, when she learns the secret of the queen's amorous passion, reads the situation as anyone might expect: "the wrath of the goddess [Aphrodite] has swooped down upon Phaedra" (438, cf. 476). But as Aphrodite informs us in the prologue, Hippolytos is the target of her wrath, and this *orgē*, she confidently predicts, will "swoop down upon his body" (1418), as Artemis confirms at the end of the play in describing his pitiable condition.

The new Phaedra is remarkable, as I have emphasized throughout, in her resistance to the dictates of desire and therefore to those of the myth itself. Her resistance obscures the truth she alone knows, the secret of the love she bears within her heart. But how could Phaedra know the full truth—the reason why this passion afflicts her? How could anyone else on stage know, since the plot Aphrodite has devised reverses the usual mode of her intervention in human affairs?

Гневот на Афродита

Според неумоливиот закон на одмаздата, според којшто се води логиката на грчкиот мит, на секој став или поведење кое оди во крајност се возвраќа со подеднакво неприфатливата спротивност, при што прекршителот добива казна во потполна согласност со неговиот прекршок. На тој начин, оној кој го отфрла ерос или ја презира Афродита, за возврат е најчесто обземен од прекумерен ерос кој по природа е престапнички, недозволен, или пак е невозможно да се задоволи.²¹ Ваквата одмазда може да добие облик на едноставна пресвртница како во случајот на Аталанта и Меланион, коишто и обајцата претходно се противеле на бракот, а подоцна влегуваат во едно страстно и бесрамно единство во храмот на самата божица.²² Лудилото што ги спопаѓа ќерките на Пројт и што ги потерува трчешкум кон гората е еротско по природа и доаѓа како казна од боговите, овој пат од Хера (или од Дионис) за прекршок кој укажува на тоа дека и тие се грозеле од помислата за брак.²³ Во други случаи, пак, акцентот може да биде ставен на несреќен избор на предметот на љубов, тема која овде директно не засега. Полифонт, како екстреман пример за тоа е обземен од нескротлива страст по мечка.²⁴ Уште подлабоко и поверно до нашите сфаќања на психолошките нагони е одбивањето да се копнее по некој друг, што значи дека кога копнежот ќе се јави, нема да се насочи нанадвор, туку навнатре кон себноста, како што беше тоа случај со Нарцис, или со оние длабоко поврзани со себноста во семејството. Мира се вљубува во татка си, Левкип во сестра си, *kata mēnin Aphroditēs*,²⁵ и според таа логика можеме да очекуваме Хиполит да биде обземен од родосквернавечки копнеж по жената на татка си. Всушност, колку што ми е познато, никаде на друго место освен во оваа драма, вториот *Хиполит*, Афродита не го казнува оној

The Wrath of Aphrodite

According to the inexorable law of the talion that regulates the logic of Greek myth, any extreme attitude or form of behavior is countered exactly by its equally unacceptable reverse, and the offender is punished exactly according to the nature of the offense. Thus the one who refuses eros or scorns Aphrodite is typically smitten in turn with an immoderate eros—transgressive, illicit, or impossible to fulfill.²¹ This retaliation may take the form of a simple reversal, as when Atalanta and Melanion, both of whom had previously resisted marriage, consummate a passionate and sacrilegious union in the temple of the goddess herself.²² The madness that afflicts the daughters of Proitos and sends them running wildly to the mountains is erotic in nature and results directly from a god's punishment, this time Hera (or Dionysos), for an offense that suggests they too have been loath to marry.²³ In other cases the emphasis may fall on a disastrous choice of love object, the theme that directly concerns us here. Polyphontes, to take an extreme example, is struck by an outrageous passion for a bear.²⁴ But more subtly and more faithful to our own understanding of psychological drives, the refusal to desire an other will mean that when desire comes, it will turn not outward but rather within: to the self as an unattainable object of love, as was the case for Narcissus, or to those intimately connected with the self in the family. Myrrha falls in love with her father, Leukippos with his sister, *kata mēnin Aphroditēs*,²⁵ and by this logic we might expect Hippolytos to be struck with incestuous desire for his father's wife. Indeed, to the best of my knowledge, nowhere else except in this play, the second *Hippolytos*, does Aphrodite punish the one who has rejected desire by inspiring an illicit passion in an innocent other.²⁶

кој го одбива копнеењето со вдахнување на недозволената страст по некој невин друг.²⁶

Начинот на кој Хиполит завршува, како терач на коњи докрајчен од сопствените кобили, е соодветна одмазда за оној кој, одбивајќи го брачниот јарем, се нашол фатен во јаремот на смртта, што пак е во согласност со познатата аналогича помеѓу брачните врски и скротувањето на коњи. Митот за Главк Потниј, син на Посејдон кој бил изеден од неговите коњи, ни дава една значајна паралела бидејќи традицијата забележала дека и тој ја има навредено Афродита.²⁷ Во склоп на случајот што го разгледуваме, Посејдон дури може да оди рака под рака со Афродита, зашто по желба на сина си Тезеј тој се вмешува преку улогата на Тараксип „коњоплашачот“.²⁸

Учените им посветиле доста време на чудните аномалии во приказната за Хиполит во која неколку разидувачки митови се споени на еден необичен начин. Тука спаѓаат: познатата тема за жената на Потифар која се јавува во блискоисточни извори и на други места во грчката митологија, односите на предгрчката божица-мајка со младиот сопруг, и комбинираниот ефект на бикот во морето и споулавените коњи. Пред Еврипид за ваквата традиција се знае малку, иако култот на Хиполит во градот Трезен е потврден во други извори (пр. Павзаниј 2.32.1-3). Потрагата по извори е корисна при следењето на историскиот развој на митските традиции како и при разгледувањето на тоа, како варијантите на даден мит, или мотиви заеднички за повеќе различни митови, можат да се вклопат во еден поголем систем на означување.²⁹ Но нашето внимание е свртено кон нешто друго. Што може да се заклучи од посебната форма на верзијата на Еврипид, и како новостите што тој ги воведува се однесуваат кон типично трагичните прашања? За таа цел, сакам повторно да го отворам

The manner in which Hippolytos meets his end, as a driver of horses done to death by his own mares, is a fitting retribution for one who, in refusing the yoke of marriage, finds himself instead bound to the yoke of destruction in accordance with the familiar analogy between conjugal relations and the taming of horses. The myth of Glaukos Potnieus, son of Poseidon, who was devoured by his own horses, supplies a significant parallel, as tradition reports that he too had offended Aphrodite.²⁷ As in the case we are considering, Poseidon can even make common cause with Aphrodite, when at the appeal of his son, Theseus, he intervenes in his role as Taraxippos, “frightener of horses.”²⁸

Scholars have long pondered the strange anomalies of Hippolytos's story in which several divergent motifs oddly converge: the familiar theme of Potiphar's wife, found in Near Eastern sources and elsewhere in Greek myth; the relations of the pre-Greek mother goddess with a young consort; and the combined effect of the bull from the sea and the stampeding horses. Little of the tradition, however, is known before Euripides, although the cult of Hippolytos at Troezen is attested from other sources (e.g., Pausanias 2.32.1-3). The quest for sources is useful for tracing the historical development of mythic traditions and for considering how variants of a given myth or motifs shared with other myths can be integrated into a larger signifying system.²⁹ Our interest lies elsewhere. What may be implied by the particular shape of Euripides' version, and how do his innovations pertain to typically tragic concerns? To this end, I want to reopen the question of Aphrodite's intervention in the drama as a character on stage, along with the explicitly stated motif of her wrath. Given what we know about the first *Hippolytos*, there was no need to introduce this motif. The first Phaedra, in her

прашањето за вмешувањето на Афродита во драмата како сценски лик заедно со нејзиниот отворено искажан мотив на гнев. Според она што го знаеме за првиот *Хиполит*, немало потреба од внесување на ваквиот мотив. Првата Федра, во нејзината улога на лоша жена, била решена да си го задоволи повтежот по секоја цена. Многумина се согласуваат дека во оваа постара драма Федра и дадилката мора да ги смениле улогите, така што самата кралица ја призива моќта на Афродита, додека дадилката е таа која се опира.³⁰

Имајќи ја предвид новата Федра, појавата на Афродита во прологот е од незаменливо значење за заплетот. Во најмала рака, таа ни е потребна за да ни го открие она што Федра не сака да го открие како причина за нејзината таинствена болест. Во поширока смисла, таа ни е потребна за да ни го открие она што Федра не го знае, т.е., дека е невина жртва на Афродита во планот на божицата да го казни Хиполит. Честопати се забележува дека без рамковното средство на двете сезнајни божици Афродита и Артемида, драмата во голем дел има смисла на психолошко ниво, третирајќи го лажното обвинение на Федра како одмазда на презрена жена и на љубов претворена во омраза. Мотивот за жената на Потифар ги содржи сите елементи потребни за еден напнат и интересен заплет со тоа што ги нас'скува страста спроти доблеста и лагата спроти вистината на начини кои делумно ја објаснуваат неговата популарност како епизода која се повторува во подоцнежните грчки романи. Поигрувањето со едиповски теми кои вклучуваат постара жена, младич, и налутен татковски лик, е исто така фактор кој ја овозможува вечната привлечност на една таква приказна. Но јас тврдам дека гневот на Афродита, кој ја следи логиката на сопствените правила, има улога на значајно противтечение во однос на предвидливите структури на првобитниот мотив, што резултира со тоа што драмата сега може

role as the "bad woman," was determined to satisfy her desire at any cost. In this earlier drama, it is agreed, Phaedra and the nurse must have exchanged roles, so that the queen herself invoked the power of Aphrodite, using sophistic arguments to justify her transgressive actions, while it was the nurse who demurred.³⁰

But in light of the new Phaedra, Aphrodite's appearance in the prologue is indispensable to the plot. At the simplest level, we need her to reveal what Phaedra will not reveal as the reason for her mysterious ailment. More broadly, we need her to reveal what Phaedra does not know—that she is an innocent victim of Aphrodite in the goddess's plot to punish Hippolytos. Without the framing device of the two omniscient goddesses, Aphrodite and Artemis, the play, as has often been observed, makes ample sense on the psychological level in treating Phaedra's false accusation as the revenge of a woman scorned and love turned to hate. The motif of Potiphar's wife contains all the ingredients needed for a suspenseful and engrossing plot, pitting lust against virtue and falsehood against truth in ways that explain in part its continuing popularity as a recurrent episode in later Greek novels. The flirtation with Oedipal themes involving an older woman, a young man, and an angry paternal figure is also a factor that assures the perennial appeal of such a tale. But I argue that the wrath of Aphrodite, which obeys the logic of its own rules, works as a significant counter-current against the predictable structures of the original motif, with the result that the drama may now profit from the unusual interplay between the two themes.³¹

да добие повеќе преку необичниот сплет од двете теми.³¹

Од една страна, обликот на драмата го открива со нагласена јасност трагичниот јаз помеѓу човечките и божјите работи, и Афродитиното кревање раце од положбата на нејзиниот посредник е смислена не без некоја цел, ами како доказ за карактеристичниот однос на Еврипид кон традиционалната олимписка теологија. Од формална гледна точка, отвореното спомнување на Афродитиниот *menis* е потврда дека Федриното обвинување, доколку го земеме предвид неговото декларативно значење, строго ги исполнува условите на Афродитиниот типичен начин на вмешување. Тоа значи дека добивањето на улогата *erastes* (љубовник) од страна на Хиполит е свртено во нејзината логичка спротивност, или поточно речено, во привид на таквата спротивност, кога тој е приморан да ја игра улогата на *erastes* кој одглумил некаква недозволена или „неправична“ страст.³² На тој начин, тој симболично ќе ја претрпи казната која е соодветна на неговиот првичен престап пред Афродита, и поради која, како последица на заедничкото дејство на бикот и коњите, телото кое одбило да се врзе со некој друг е трагично раскинато.

Огледалото на илузијата што за машкиот *parthenos* го овозможува Федра, според латентната митска шема е пропишаниот оптички медиум низ кој треба да се гледа целиот сплет од асоцијации поврзани со органот за вид во неговите социјални, сексуални, и спознајни аспекти. Хиполит мора да изгледа како да го „посрамотил окоето на Севс“, и како да ги гледал женските тајни на жената од татка си, кои се забранети (*ou themis*) за гледање. Во *Bacchi*, скришната желба на Пентеј изнесена на видело преку лукавството на Дионис, не е ништо друго ами копнежот да ја види голотијата на мајка си, при што Пентеј заминува

On the one hand, the shape of the play reveals with unblinking clarity the tragic gulf between human and divine domains, and Aphrodite's careless dismissal of the plight of her innocent intermediary has been construed, not without reason, as evidence of Euripides' characteristic attitude toward traditional Olympian theology. In formal terms, however, the explicit mention of the *mēnis* of Aphrodite ensures that Phaedra's accusation, *if taken at face value*, strictly fulfills the terms of Aphrodite's typical mode of intervention. That is, Hippolytos's refusal of the role of *erastes* (lover) is reversed into its logical opposite—or rather, the *semblance* of that opposite—when he is compelled to play the part of an *erastēs* who has acted out an illicit and “unjust” passion.³² Thus, he can symbolically undergo the punishment that fits his original offense against Aphrodite, which as a result of the combined action of the bull and the horses, inflicts a tragic rending of the body that has refused union with an other.

The mirror of illusion Phaedra provides for the male *parthenos* is therefore, according to the latent mythic pattern, the proper optical medium through which to view the entire network of associations that cluster around the organ of sight in its social, sexual, and cognitive aspects. Hippolytos must *seem* to have “dishonored the eye of Zeus” and to have gazed at the feminine mysteries of his father's wife, which are unlawful (*ou themis*) to view. In the *Bacchae*, Pentheus's secret wish, brought out of hiding by the cunning of Dionysos, is none other than the desire to see his mother's body, and Pentheus goes off, literally dressed in the costume of the female other, to

буквално облечен во женски алишта да ја игра улогата на набљудувач на светите обреди. Вообичаен престап за еден ловец како Хиполит кој останува во друштвото на Артемида би бил кога тој би налетал на голата божица кога таа се капе, и кога би ги сносел последиците од таквата забранета глетка. Актеон, братучедот и митската лика-прилика на Пентеј, привикан како предупредувачки пример (*Бахи* 230, 336-40, 1227, 1291), е казнет од самата Артемида која ги навртува неговите пци против нивниот стопан за да го сотрат, судбина мошне слична на онаа од Хиполит.³³ Но карактерот на Хиполитовата врска со Артемида (не видувајќи го нејзиното око) не дозволува тој да го повтори престапот на Актеон, кој би можеле да речеме дека ќе ја натераше Артемида да ги здружи силите со Афродита.³⁴ Како набљудувач кој единствено гледа оддалеку, Хиполит не е воајер. Затоа тој не може да биде намамен да влезе во низата случувања која води од гледање до копнеене, и од копнеене до физички допир со другиот. Оттука и неопходноста од улогата која ѝ е доделена на Федра. Гледано од аспект на митската шема која ја проучуваме, на неа може да се гледа (со уште едно свртување на огледалото) како на некој кого Афродита го најмила да ја игра улогата што со право му припаѓа на Хиполит, во која смисла таа потполно оправдано му ја враќа нему.

Ваквиот вртлог од миметички рефлексии можеме да го оцениме ако за крај разгледаме еден случај на мимеса кој се јавува во почетокот на драмата. Федра излегува од куќи дури после првата појава на Хиполит на сцената. Не ја изразува ли тогаш таа нејзината желба да го подражава Хиполит, т.е., да одмора на зелени падини и да пие бистра вода од кладенци, да го следи дивечот и загарите со копје и бодож в рака, и најнакрај, лудо да јава венетски атови во пределите на Артемида (208-12, 215-22, 228-31)? Но контекстот на Федрините зборови надминува каква било

play the voyeur at the secret rites. The standard transgression for a hunter, such as Hippolytos, who remains in Artemis's company would have been to come upon the naked goddess bathing and to suffer the consequences of an illicit gaze. Actaeon, Pentheus's cousin and mythic counterpart, invoked as a warning example (*Bacchae* 230, 336-40, 1227, 1291), is punished by Artemis herself, who turns his hounds against their master to destroy him, a fate that closely resembles Hippolytos's own.³³ But the nature of Hippolytos's relation with Artemis (not seeing her eye) precludes him from replicating Actaeon's offense, which would have compelled Artemis, we might say, to join forces with Aphrodite.³⁴ As a spectator who only sees from afar, Hippolytos is no voyeur. Hence he cannot be tempted to enter into the sequence that leads from sight to desire and from desire to physical contact with the other. Hence the indispensable role assigned to Phaedra. From the perspective of the mythic pattern we have been exploring, she might be viewed (in yet another turn of the mirror) as the one conscripted by Aphrodite into playing the part that should rightfully be that of Hippolytos, which, in this sense, she is perfectly justified in returning to him.

We may assess this whirl of mimetic reflections by examining one last instance of mimesis, which occurs in the beginning of the play. Phaedra exits from the house after Hippolytos has made his first appearance on stage. Does she not then express her desire to imitate Hippolytos? That is, to recline on grassy slopes and drink the pure spring waters, to follow the hunt and the hounds with spear and javelin in hand, and finally to race Venetian horses on Artemis's terrain (208-12, 215-22, 228-31)? But the context of Phaedra's words surpasses any simple or single mimetic identification. In its impossible ambigui-

едноставна или едностранна миметичка идентификација. Во неверојатните двосмислености, нејзиниот говор повеќе од јасно укажува на забуните внесени во социјалниот (и поетскиот) систем кога *kouros* (младоста) ја презел улогата на *parthenos* (девицата), и со помош на Афродита го привлекува окото на *gunē* (жената). Следствено, Хиполит ги превртува вообичаените клишеа на додворување, така што кога подоцна е принуден да го напушти родниот крај, момите од хорот тажат затоа што нема да можат повеќе да се натпреваруваат околу тоа која од нив ќе го земе за маж (114-41). Фантазирањата на Федра се израз на мешавина од машкост и женскост, активност и пасивност, субјект и објект, па дури и смртност и бесмртност. Згора на тоа, тие се потврда за тоа дека границата меѓу чедното и еротското е мошне тенка. Кој сака таа да биде? Копнеејќи, и од друга страна копнеејќи да копнеат по нејзе, па уште и копнеејќи да не копнее, таа ги игра сите улоги истовремено - самата себеси (сега жена, некогашна девица), Афродита, Хиполит, и Артемида (вечниот *parthenos*).

Но ваквиот миметизам се наоѓа само во театарот на имагинацијата како проекција на нашиот ум. На тој начин, додека Федра ја поставува сцената за оние далечни места каде таа копнее да го фрла копчето (*eramai... rhipsai*, 220), дадилката ја прекодира нејзината слика во текст, објаснувајќи ги *epos* (зборовите) кои Федра ги „фрлила“ (*erripsas*, 232) само како доказ за нејзиниот далдисан ум (*paraphrōn*), сè додека постапките на дадилката не ја натераат кралицата да преобјаснува, т.е., да најде нов *logos* за да го разврзе јазолот на еден уште посложен *logos*. Тоа е нештото кое Федра успева да го постигне користејќи миметички постапки од театарот со цел да изврши дејство за другиот, т.е., „подражавање на дејство“ кое не е ништо друго туку самата драма за чии случки сведочиме преку очите и ушите. Во тоа,

ities, her speech makes abundantly clear the confusions introduced into the social (and poetic) system when the *kouros* (youth) has appropriated the role of the *parthenos* (maiden) and, through Aphrodite, attracts the eye of the *gunē* (woman). Hippolytos has, in effect, reversed the typical patterns of courtship, so that when he is compelled later to depart his land, the maidens of the chorus lament that they will no longer be able to compete for his hand in marriage (114-41). Phaedra's fantasies express the mixture of masculine and feminine, active and passive, subject and object, even mortal and immortal. Moreover, they attest to the slippage of the boundary between the chaste and the erotic. Who does she want to be? In desiring and desiring to be desired in turn, yet also desiring not to desire, she plays all the roles at once— herself (now woman, once virgin), Aphrodite, Hippolytos, and Artemis (the eternal *parthenos*).

But such a mimetism lies only in the theater of the imagination as projections of the mind's eye. Thus, while Phaedra sets the stage for those far-off places where she desires to cast the javelin (*eramai . . . rhipsai*, 220), the nurse recedes her image as text, interpreting the *epos* (words) that Phaedra has “cast” (*erripsas*, 232) as evidence only of her wandering wits (*paraphrōn*), until the actions of the nurse herself lead the queen to reinterpret—to find a new *logos* in order to unbind the knot of a still more complex *logos*. This is what Phaedra accomplishes by recourse to the mimetic devices of theater in order to stage a plot for the other: an “imitation of an action,” which is none other than the drama itself whose events we witness through eye and ear. In this she proves indeed to be the *didaskalos*—the teacher and the producer—who binds Hippolytos into her *mythos* and who, through her insis-

таа всушност излегува дека е *didaskalos*, учителката и создателката која го врзува Хиполит во нејзиниот *mythos* и која преку нејзиното инсистирање „тој да ја сподели нејзината болест“ нè потсетува на суштинската улога што ја игра мимесата во формирањето на себноста. Како што ни кажува Аристотел, тоа е изворот на „првото учење за сите“ (*tas mathēseis...prōtas*, *Поетика* 4.1448b).

Превод од англиски јазик: Горан Стоев

Белешки

¹ *Thea* и *theaomai* (и *theates*) подоцна стануваат технички термини во театарот. *Thea* како „глетка“: Теофраст, *Лукови* 5.7. *Thea* како „театарско седиште“: Есхин, *De falsa legatione* 2.55; Демостен, *De corona* 18.28; *Meidias*. Исто така *theaomai*: Аристофан, *Жаби* 2; *Облаци* 518; и Изократ, *Panegyric* 4.44. *Prosōpon* е вообичаен збор за маска (*persona*). За разлика од зборот „лице“ на англиски јазик, тоа не е она кое тебе те гледа како друг, туку ликата, која ти, како друг ја гледаш или посматраш.

² Шварц (Schwartz) и Кан (Kahn) (1980, xiii): „Во континуитетот на односот помеѓу себноста и другиот... процесот е кружен, а развој има кога се шири ваквиот круг на можни претстави.“

³ Вернан 1981d, 485, погледнете ја неговата дискусија во целост, 457-65.

⁴ Преку целото време е очигледно дека врсниците на Хиполит не се вбројуваат во социо-политичкиот свет на возрасните. И покрај тоа што текстот го опишува како изолиран од другите, во него се наведува и неговото другарување со врсниците (сп.996-1001). Тоа се веројатно оние „исти како него“.

tence that “he share in her disease,” reminds us of the fundamental role mimesis plays in the making of the self. As Aristotle tells us, this is the source of “the first learning for all” (*tas mathēseis . . . prōtas*, *Poetics* 4.1448b).

Notes

¹ *Thēa* and *theaomai* (and *theatēs*) later become technical terms of the theater. *Thēa* as “spectacle”: Theophrastus, *Characters* 5.7. *Thēa* as “seat in the theater”: Aeschines, *De falsa legatione* 2.55; Demosthenes, *De corona* 18.28; *Meidias* 21.178. Also *theaomai*: Aristophanes, *Frogs* 2; *Clouds* 518; and Isocrates, *Panegyric* 4.44. *Prosōpon* is the standard word for mask (*persona*). Unlike the English “face,” it is not that which “faces” you, the other, but rather the visage, that which you, the other, look at or regard.

² Schwartz and Kahn (1980, xiii): “In the continuity of relation between self and other ... the process is circular and development is the broadening of the circle of possible representations.”

³ Vernant 1981d, 485, and see his entire discussion, 457-65.

⁴ It is evident throughout that Hippolytos’s age-mates do not count in the sociopolitical world of adults. While the text shows him as isolated from others, it also suggests a social life with his peers (cf. 996-1001). These are presumably the ones who are “identical to himself.”

⁵ Рекфорд (Reckford) 1972, 431. За обредот, Фот (Fauth) 1959, 389-97.

⁶ Во врска со сложените значења на Федрината *euklia* погледнете ја Лоро (Loraux) 1978; и Жилула (Gilula) 1981.

⁷ Пр., Theognis, 237-54. Познатото обраќање на овој архаичен поет до Кири се вклопува мошне добро, особено последните неколку реда: „Кога ќе задреш зад скришните места на земјата во многу оплакуваната куќа на Ад, иако мртв, ти никогаш нема да го изгубиш својот *kleos*, ами ќе бидеш грижа [*melēseis*] на луѓето оти ќе имаш име [*aphithon onoma*] што ќе живее вечно... Блескавите дарови на Музите овенчани со темјаники ќе те испраќаат до сите оние на кои си им потребен, а на оние кои допрва треба да дојдат ќе им бидеш *oidē*, песна, се дури земјата и небото постојат.“ Погледнете ја исто така Платоновата „Гозба“ 208d, за врската помеѓу копнењето на себност по бесмртност и здобивањето со *athanatos mnēmē* на *arete* (бесмртен помен на добрите дела). Може уште да се додаде дека за разлика од вообичаените завршници во грчката трагедија, не се спомнуваат никакви подготовки за закопни обреди, небаре основањето на култот ја премавнува ваквата неопходност со замена на другата варијанта за крајот на приказната од Хиполит: обид за воскресение со помош на вештините на Асклепиј (пр., Еврипид, *Alkestis*, 3-4).

⁸ Погледнете го Турато (Turato) 1976 за врската на заведувањето со реториката во контекст на Софистите. Поопшто за тоа кај Детијен (Detienne) 1973; Кан (Kahn) 1978, 119-64.

⁹ Други автори кои зборуваат за огледалото се Ејвери (Avery) 1968, 31n.26; Вилинк (Willink) 1968, 16; и поопсежно, Пигод (Pigeaud) 1976.

¹⁰ За својствата на огледалото, погледнете кај Вернан 1981d.

¹¹ Погледнете кај Ејвери 1968; и Сегал (Segal) 1970.

¹² Погледнете кај Зејглин (Zeitlin) 1982a, 114-35.

¹³ Овде делумно цитирам и делумно интерпретирам врз основа на некои искази во драмата. Во оваа химна до Ерос која следува веднаш по влегувањето на дадилката во куќата со тајната на Федра, текстот ѝ ја предава драмата на Афродита. Развојот на одата е мошне значаен. Прва строфа/антистрофа: се потврдува моќта на Ерос и Афродита и потребата нивното поклонување да го замени она

⁵ Reckford 1972, 431. On the rite, Fauth 1959, 389-97.

⁶ On the intricate connotations of Phaedra's *eukleia*, see Loraux 1978; and Gilula 1981.

⁷ E.g., Theognis, 237-54. The archaic poet's famous address to Cynrus is remarkably relevant, especially the last lines: "When you go beneath the hiding places of the earth to the much-lamenting house of Hades, never, although dead, will you lose your *kleos* but you will be a concern [*melēseis*] for men, possessing an imperishable name [*aphithon onoma*] forever. . . . The shining gifts of the violet-crowned Muses will send you off, to all those to whom you are a care, and to those yet to come you will be an *oidē*, a song, as long as earth and sun endure." See also Plato, *Symposium* 208d, for the link between the self's longing for immortality and the winning of an *athanatos mnēmē* of *arete* (immortal commemoration of virtue). We might further note that, unlike usual finales in Greek tragedy, there is no mention of burial rites to come, as though the cult foundation obviates this necessity by replacing the other variant ending to Hippolytos's story: attempted resurrection through the skills of Asklepios (e.g., Euripides, *Alcestis*, 3-4).

⁸ See Turato 1976 for the relationship of seduction to rhetoric in the context of the Sophists. More generally, see Detienne 1973; Kahn 1978, 119-64.

⁹ Others who have discussed the mirror include Avery 1968, 31n.26; Willink 1968, 16; and more fully, Pigeaud 1976.

¹⁰ On the properties of mirrors, see Vernant 1981d.

¹¹ See Avery 1968; and Segal 1970.

¹² See Zeitlin 1982a, 114-35.

¹³ I partly quote and partly interpret here on the basis of other statements in the play. In this hymn to Eros that follows the nurse's entry into the house with Phaedra's secret, the text gives the play over to the power of Aphrodite. The progress of the ode is significant. First strophe/antistrophe: there is acknowledgment of the power of Eros and Aphrodite and the need to substitute their worship for that of Zeus and Apollo. Second

на Севс и Аполон. Втора строфа/антистрофа: Дионизијак излегува на сцена под притисоците на Афродита и е привлечен во нејзината орбита, така што Јола, која се споредува со бахантка, е испратена од Афродита на крвава свадба, а самата Семела, мајка на двапати родениот Дионис се мажи за крвава судба. Погледнете ја погоре белешката бр. 22. Од тој момент наваму Федра станува единствениот означител, единствениот птичји знак за толкување (759, 827; погледнете кај Segal 1965, 183), и никакви заклетви, завети, или пророкувања не можат да го променат тоа, и поради тоа што страста на Тезеј е расламтена поради еротската навреда која му е нанесена, и поради тоа што „двојното зборување“ на еротот го заменува „двојното зборување“ на пророците. Како што вели Плутарх (Stobaeus, *Florilegium* 64.31), Ерос е *ainigma dueureton kai dusluton* (една енигма до која е тешко да се најде патот, која тешко се разврзува. Една детална разработка на епистемолошкиот јазик на драмата (*oida, katoida, sunoida, gignōskō, epistamai*, и сродните *manthanō, ekmanthanō*) ќе ни зафати голем простор овде, но честата појава на „не знам“ во една или друга форма е за одбележување (40, 56, 92, 249, 271, 277, 346, 394, 517, 599, 904, 919, 981, 1033, 1091, 1248, 1335).

¹⁴ Пиго (1976, 14-15) со право ги поврзува времето, огледалото и девицата, и го разбира огледалото како нешто кое покажува двоен одраз, на себноста и врз себноста, и кое е нужен предуслов за самоспознание. Меѓутоа тој ја разгледува Федра без Хиполит, па и покрај тоа, ја гледа единствено како морално зла. Во секој случај, неговата цел е да го земе Еврипид за споредба со Платон.

¹⁵ Коментарот на Фрај (Frye) (1976, 117) за жанрот на романтичната приказна овде доаѓа до израз: „Во обичниот живот постојат два главни искуствени податоци кои не можеме да ги видиме без помош однадвор: нашите лица, и нашето постоење во времето. За да го видиме првото треба да погледнеме во огледало, а за да го видиме другото треба да погледнеме во бројките на часовникот.... Класичните романиери морале да поминат само со двојници, бидејќи часовникот тогаш не бил откриен.“

strophe/antistrophe: the Dionysiac now enters the scene under the pressures of Aphrodite and is drawn into her orbit, so that Iole, compared to a bacchant, is delivered by Aphrodite to a murderous wedding, and Semele herself, mother of the twice-born Dionysos, is wed to a bloody doom. See above, note 14. Henceforth, Phaedra herself will be the only signifier, the only bird sign to interpret (759, 827; see Segal 1965, 183), and no oath, pledge, or seercraft (1055, 1321) will avail, both because Theseus's passion is aroused by the erotic insult he suffers and because the “double speaking” of eros replaces the “double speaking” of oracles. Eros is, as Plutarch says (Stobaeus, *Florilegium* 64.31) an *ainigma dueureton kai dusluton* (an enigma difficult to find a way through, difficult to unbind/resolve). A study of the epistemological language of the play (*oida, katoida, sunoida, gignōskō, epistamai* and related *manthanō, ekmanthanō*) would require too much space here, but the frequency of “I don't know” in one form or another is remarkable (40, 56, 92, 249, 271, 277, 346, 394, 517, 599, 904, 919, 981, 1033, 1091, 1248, 1335).

¹⁴ Pigeaud (1976, 14-15) rightly links time, the mirror, and the virgin, and understands the mirror as indicating a double reflection – of the self and on the self – as necessary prerequisites for self-knowledge. But he treats Phaedra without Hippolytos and even so, views her merely as morally wicked. His aim, in any case, is to use Euripides for comparison with Plato.

¹⁵ Frye's (1976, 117) comment on the genre of romance is relevant here: “In ordinary life there are two central data of experience that we cannot see without external assistance: our own faces and our own existence in time. To see the first we have to look in a mirror, and to see the second we have to look at the dial of a clock.... The classical romancers had to make do with doubles only, as the clock had not been invented.”

¹⁶ Има многу примери за пресликување во драмата. Највпечатливиот визуелен пример се случува во прологот каде Афродита, зборувајќи за нејзиното светилиште во Атина подигнато од Федра во знак на сеќавање на нејзиното прво еротско здогледување на Хиполит (27), го нарекува *katopsision* на оваа земја (Трезен), т.е., поглед виден од спротивната или дури од обратната страна (cf. 373-74). Бидејќи дејството во првиот *Хиполит* се одвива во Атина, ваквото рано спомнување на обрната гледна точка сигурно ќе го потсети читателот на тоа колку оваа драма служи како пресликување на првата.

¹⁷ Како и обично, Шекспир најдобро го кажува тоа (*Troilus и Кресида*, III.iii.103ff., Ахил до Одисеј):

Убоста што лицево го краси
 Стопанот не ја знае, ами за други очи
 Е скроена таа. Ниту пак окото,
 Тој дух најчист на разумот се гледа себе,
 Оти од себе не излегува. Но око с око кога ќе се
 сретнат
 Здравоживо си прават со изгледот нивни.
 Оти видот не се враќа во себе
 Сè додека не зајде огледало да најде
 Во кое себе ќе се види.

(прејев: Горан Симојев)

¹⁸ Еден клучен момент пренебрегнат од критичарите е фактот што по несреќата што му се случува на Хиполит никој повеќе не вели дека Федра била *kakē* ниту Артемида, ниту Тезеј, ниту пак Хиполит. Место тоа, Федриното „претсказание“ за огледалото кое го открива (*ekphēn[ē]*) зловниот иронично (но праведно) е префрлено од Артемида на Тезеј, кој е самиот причинител на кобната судбина од сина си (1043): „Во очите на Хиполит и во моите очи ти си прикажан [*phainēi*] ко злодеј [*kakos*, cf. 1316], само затоа што не чекаше на уверувањата и на гласот од пророците, ниту пак направи некакво сослушување, ниту пак сакаше да се распрашаш одредено време [*chrōnoi makrōi*], ами побрзо отколку што требаше, изнакажа клетви по син ти и го уби“ (1320-24). Тие зборови на Федра се однесуваат на целиот временски распон што го има еден човечки живот. Тезеј, на некој начин, згрешил во обратната насока. Бидејќи не сочекал времето да ја открие вистината, сега тој е

¹⁶ There are many instances in the play of mirror images. The most striking visual example occurs in the prologue where Aphrodite, in speaking of her temple in Athens founded by Phaedra to commemorate her first erotic glimpse of Hippolytos (27), calls it a *katopsision* of this land (Troezen) – that is, a “look-out” seen now from the opposite or even reverse perspective (cf. 373-74). As the first *Hippolytos* was set in Athens, this early mention of a reversed point of viewing may well remind the audience how much this play functions as a mirror reversal of the first.

¹⁷ Shakespeare, as usual, says it best (*Troilus and Cressida*, III. iii. 103 ff., Achilles to Ulysses):

The beauty that is borne here in the face
 The bearer knows not, but commends itself
 To Others' eyes; nor doth the eye itself,
 That most pure spirit of sense, behold itself,
 Not going from itself; but eye to eye oppos'd
 Salutes each other with each other's form;
 For speculation turns not to itself
 Till it hath travell'd and is mirror'd there
 Where it may see itself.

¹⁸ A crucial point, overlooked by critics, is the fact that after disaster befalls Hippolytos, no one ever says that Phaedra was *kakē*—neither Artemis nor Theseus nor even Hippolytos. Instead, Phaedra's “prophecy” about the mirror revealing (*ekphēnfe*) the wicked is ironically (but justly) transferred by Artemis to Theseus, who was the actual instrument of his son's doom (1403): “In Hippolytos' eyes and in mine you are shown [*phainēi*] wicked [*kakos*, cf. 1316], precisely because you did not wait for pledges or the voice of seers, nor did you conduct any interrogation, nor did you press an inquiry in the length of time [*chronōi makrōi*], but swifter than was necessary, you cast your curses at your son and killed him” (1320-24). Phaedra's statement had applied to the entire time span of a human life. Theseus, in a sense, erred in the opposite direction. Because he did not wait for time to reveal the truth, he now stands morally condemned. Note, however, the critical difference between Phaedra's language and that of Artemis, which involves a small

морално осуден. Забележајте ја, меѓутоа, критичката разлика помеѓу јазикот на Федра и оној на Артемида, во кој има мало но индикативно поместување во користењето на претставката *ek-* (која означува полно остварување на активноста за која се работи). Федра зборува за *ek-phainō*, т.е., конечното откривање на потполно долната себност. Артемида, од друга страна, судејќи го Тезеј, ја користи само простата форма, *phainō*. Таа ја изменува нејзината оценка поради неговото незнаење во тоа време, и поради таа причина таа потполно може да го ослободи (отпушти/откине, *ek-luei*) од обвинението за злодејство (*kakēs*, 1335). Би можел да додадам дека Афродита е таа за која сите го чуваат нивниот гнев.

¹⁹ Како може некој да не се повика на познатата изјава на Горгија за трагедијата? „Додека поетот трагичар кој мами е поправичен отколку оној кој не мами, измамениот е исто така поумен од оној кој не е измамен“ (фраг. 23 DK). Во една друга насока би можеле да ги земеме предвид значајните одлики на машките пубертетски обреди за кои зборува Видал-Наке (Vidal-Naquet) (1986a, „Црниот ловец“, и 1986b), а посебно оние на спартанската *krupteia* кои подржуваат постапки на „лукавство, измама, неред, и неразумност“. Ваквите одлики, како и трагите од трансвеститска облека во слични ритуали, се објаснуваат со „законите за симетричка инверзија“ со кои едниот пол ги зема одликите на другиот токму пред влегувањето во возрасен хоплитски ред, и налагаат усвојување на недвосмислените машки норми. Во таа смисла, момченца ја играат улогата на другиот, било да е тоа дивјакот или жената. Можеме да продолжиме и понатаму. Имајќи го предвид нагласувањето на тајноста (*krupteia*) и на измамата (*apatē*, една етимологија на атинскиот фестивал Апатурија, кога татковците ги претставувале нивните синови за да бидат примени во нивната фратрија), истите тие активности можеби означувале нешто повеќе од привремено прифаќање на женски црти. Тие исто така имале една поширока цел да ги запознаат младите со посложениот свет кој ги очекува, и терајќи ги да ги прават оние вежби кои се одликуваат со една перцепција на реалноста блиска на возрасните. Трагедијата, посебно, се служи со нејзините театарски средства да го прикаже тој процес на учење за

but telling shift in the use of the prefix *ek-* (connoting full accomplishment of the activity in question). Phaedra speaks of *ek-phainō*, that is, the definitive revelation of a fully base self. Artemis, on the other hand, in judging Theseus, uses only the simple form, *phainō*. She modifies her censure because of his ignorance at the time, and for this reason she can fully absolve (release/unbind, *ek-luei*) him from the charge of evildoing (*kakēs*, 1335). It is Aphrodite, I might add, for whom all reserve their opprobrium.

¹⁹ How can one resist invoking here Gorgias's famous statement on tragedy? "Whereas the tragic poet who deceives is juster than he who does not, the deceived is also wiser than the one who is not deceived" (frag. 23 DK). In another perspective, we might consider the significant features of masculine puberty rites as discussed by Vidal-Naquet (1986a, "Black Hunter," and 1986b), especially those of the Spartan *krupteia*, which promote acts of "cunning, deception, disorder, and irrationality." These features, along with evidence of transvestite garb in related rituals, are explained as obeying the "law of symmetrical inversion" whereby one sex takes on the characteristics of the other just before entry into adult hoplite status will require the adoption of unambiguous masculine norms. In this sense, boys are playing the role of the other—whether of the savage or the female. We might go further. Considering the emphasis on secrecy (*krupteia*) and deceit (*apatē*, one etymology of the Athenian festival, the Apatouria, when fathers presented their sons for admission to their phratry), these same activities perhaps signified more than the temporary assumption of traits associated with femininity. They would also serve the broader function of introducing the ephebes to the more complex world that awaits them, obliging them to practice the very exercises that represent an adult perception of reality. Tragedy, in particular, makes use of its theatrical resources to stage this learning process for such figures as Orestes in Aeschylus's *Choephoroi* and Neoptolemos in Sophocles' *Philoctetes* (both treated by Vidal-Naquet 1981a, 1981b as ephebic exemplars). Euripides' *Ion* is another case in point. See below, chapter 7.

такви ликови како Орест во Есхиловиот *Хоефори* и Неоптолем во Софоклевиот *Филоклеев* (и обете опфатени од Видал-Накет 1981a, 1981b како младешки примери). Еврипидовиот *Ион* е уште еден пример за тоа. Видете подолу, глава 7.

²⁰ Околу зборови за сопкање и препкање (*sphallo*), видете кај Нокс (Knox) 1952, 25-26.

²¹ За ваквите несреќни љубења погледнете кај Роде (Rohde) 1913; Радермахер (Radermacher) 1916, 3-5; Тренкнер (Trenkner) 1958, 26-27n.5; а посебно Детјен 1977, 64; Детјен 1979a, 25-26. Пелицер (Pellizer) 1982 ја разработува темава подетално; погледнете ги исто така примерите на Рудхарт (Rudhardt) 1982. Мотивот за гневот на Афродита се јавува во својата полност во хеленистичката поезија и проза, меѓутоа неговата подоцнежна употреба веројатно се должи делумно на влијанието на Еврипид врз еротските заплети. Видете кај Фот (Fauth) 1958, 572-73.

²² Видете кај Детјен 1979a, 26-34.

²³ Видете кај Калам 1977, 218-21, 416-18.

²⁴ Детјен 1979, 26; Пелицер 1982, 22.

²⁵ За Мира погледнете кај Детјен 1977, 63-64, 80-83, 90-91. За Левкип (Partenius, *Erotika Pathemata* 5), погледнете кај Пелицер 1982, 66-69. Рудхарт 1982 дава уште повеќе примери.

²⁶ Пелицер (1982, пр. 23-24, 29-30) ја испушта оваа разлика и го вбројува Хиполит во другите престапнички ловци велејќи дека тој „станува жртва на страст која се коси со законите на семејството и на крвното сродство“. Една друга приказна која тој ја цитира, онаа за ловецот Танаис, во потполност ја следи шемата. (Ps. Plutarch, *De fluviis* 14.1). „Танаис беше крајно непорочниот син на Берос и Лизипа (амазонка). Тој го беше намразил женскиот род, и го сакаше само Арес, богот на војната, и сходно на тоа, помислата за женидба ја сметаше како најдолно нешто. Затоа Афродита вдахна во него копнеж по сопствената мајка. Отирвин Танаис унеа да се опре на таквата нездрава страст. Но притиснат од маките на љубовта, а истовремено сакајќи да остане со чист образ [*eusebēs*], се фрли во реката Амазон која оттогаш се нарекува Танаис“. Фонтанроз (Fontenrose) (1981, 160-61) исто така го одбегнува овој проблем зашто има за цел да го вклопи Хиполит во неговиот модел на

²⁰ On words of tripping and stumbling (*sphallō*), see Knox 1952, 25-26.

²¹ On these unhappy loves, see Rohde 1913; Radermacher 1916, 3-5; Trenkner 1958, 26-27n.5; and especially Detienne 1977, 64; and Detienne 1979a, 25-26. Pellizer 1982 treats the topic in greater detail; see too the examples in Rudhardt 1982. The motif of Aphrodite's wrath comes more fully into its own in Hellenistic poetry and romance, but its later use is probably indebted, in part, to Euripides' influence on erotic plots. See Fauth 1958, 572-73.

²² See Detienne 1979a, 26-34.

²³ See Calame 1977, 218-21, 416-18.

²⁴ Detienne 1979, 26; Pellizer 1982, 22.

²⁵ On Myrrha, see Detienne 1977, 63-64, 80-83, 90-91. On Leukippos (Parthen-ius, *Erotika Pathemata* 5), see Pellizer 1982, 66-69. Rudhardt 1982 gives further examples.

²⁶ Pellizer (1982, e.g., 23-24, 29-30) elides this distinction and includes Hippolytos among the other transgressive hunters by saying that he “becomes the victim of a passion contrary to the rules of the family and of kinship.” Another story he cites, that of the hunter Tanais, fulfills the pattern exactly (Ps.-Plutarch, *De fluviis* 14.1). “Tanais was the exceedingly chaste son of Berossos and Lysippe (an Amazon). He hated the female race, honoring only Ares, the god of war, and naturally, he held the idea of marriage in great contempt. Aphrodite therefore inspired in him a desire for his own mother. At first, Tanais succeeded in resisting such an insane passion. Still bound by these torments of love and wanting to remain righteous [*eusebēs*], he leaped into the river Amazonios, which henceforth was called the Tanais.” Fontenrose (1981, 160-61) also avoids the prob-

митски ловец: „Хиполит...е потполно невин...и не може да биде обвинет за напад, како што беше тоа случај со Орион и Актајон. Според тоа, обвинението за напад мора да биде заменето, а темата за жената на Потифар ја има таа особина. Освен тоа, ловцката (т.е., Артемида) не е наводната жртва ами тоа е нејзината соперничка (т.е., Афродита/Федра).“ Забележете дека Фонтанроз е приморан да користи двојна инверзија со цел да ја задржи неговата шема. Овде ги испуштам оние митови за безволни чедни девојки (како Дафна) кои завршуваат со метаморфоза поради тоа што тие нудат уште едно решение за проблемот на зачувување на чедноста.

²⁷ Случајот на Главк, синот на Посејдон, овде е од особено значење (една поопсежна дискусија ќе најдете кај Радермахер 1916, 8-13). Митската традиција за Главк е сложена и е поврзана со неколку места. Затоа ќе издвојам неколку позначајни детали. Според Павзаниј, 6.20.19, Главк вози по превлаката на Коринт како *daimon* кој ги свери коњите, исто како и богот Посејдон Тараксип. Сервиј, коментирајќи го Вергилиј, *Георгики* 3.268, ни кажува дека бидејќи Главк ги растурил обредите на Афродита, таа ги полудела неговите тркачки кобили кои го раскинале со забите. Една малку подруга верзија, продолжува тој, го припишува гневот на Афродита на една друга причина: Главк е раскинат од неговите кобили кои биле втерани во лудило поради нивната неизмерна похота, бидејќи тој не им давал да се парат за да ги направи уште побрзи. Логиката која ги поврзува овие две варијанти би требало да е очигледна.

²⁸ Буркерт (Burkert) (1979, 112) го заокружува проблемот: „Човек може да се чуди...околу необично компликуваниот метод што Афродита го користи за да се одмазди: таа прави Федра да го натера Тезеј да изрече клетва која прави Посејдон да испрати бик од морето, кој пак од своја страна ги тера коњите на Хиполит да збеснат, кое нешто најпосле го убива херојот. Да бев на местото на Афродита, немаше да верувам дека ваквата казнена машинерија ќе работи успешно. Како и да е, Афродита можела самата да ги спобудала коњите, како што и направи во случајот на Главк Потниј.“ За улогата на Посејдон како Тараксип и Дамасип (коњоскритител), видете особено кај Детјен и Вернан 1978,

lem, since his aim is to fit Hippolytos into his model of the mythic hunter: “Hippolytos ... is wholly chaste . . . and so cannot be guilty of assault, as Orion and Aktaion were. Hence an accusation of assault must be substituted, and the Potiphar’s wife theme supplies this feature; furthermore, it is not the huntress (i.e., Artemis) but her rival (i.e., Aphrodite/Phaedra) who is the supposed victim.” Note that Fontenrose must resort to a double inversion in order to retain his pattern. I omit here those myths of reluctant virgin girls (such as Daphne) that end in metamorphosis, as these supply another solution to the problem of maintaining chastity.

²⁷ The case of Glaukos, son of Poseidon, is especially relevant here (for further discussion, see Radermacher 1916, 8-13). The mythic tradition of Glaukos is complex and is attached to several sites. I therefore select a few significant details. According to Pausanias, 6.20.19, Glaukos drives along the Isthmus of Corinth as a *daimon* who terrifies horses, exactly like the god Poseidon Taraxippos. Servius, commenting on Vergil, *Georgics* 3.268, tells us that since Glaukos had spurned the rites of Aphrodite, she maddened his racing mares and they tore him apart with their teeth. A slightly different version, he continues, attributes the wrath of Aphrodite to another cause: Glaukos was torn apart by his mares who were goaded into a frenzy by an excess of lust, since he had prevented them from coupling in order to increase their swiftness. The logic relating these two variants should be obvious.

²⁸ Burkert (1979, 112) sums up the problem: “One may wonder . . . about the curiously complicated method Aphrodite uses to take her revenge: she has Phaedra cause Theseus to pronounce a curse, which moves Poseidon to send a bull from the sea, who in turn causes Hippolytos’ horses to go wild, which finally kills the hero. If I were Aphrodite, I would not trust this assassination machine to work properly. At any rate, Aphrodite could have driven the horses mad herself, as she did in the case of Glaucus Potnieus.” On the function of Poseidon as Taraxippos and Damasippos (tamer of horses), see especially Detienne and Vernant 1978, 190-206, whose discussion illuminates many details of the messenger’s narrative.

190-206, чии дискусии осветлуваат мноштво детали од приказната на гласникот.

²⁹ Самиот Хиполит има извесни сродности со многу други ликови, вклучувајќи ја и Федра која конкретно се споменува во нашиов текст, а уште повеќе со Хименеј, за кого се вели дека исчезнал за време на првата брачна ноќ. За ваквите различни елементи видете на пример кај: Радермахер 1916; Сехан (Séchan) 1911; Чидел (Tschiedel) 1969; Хертер (Herter) 1940; Буркерт 1979; и Фот 1959. Посебно за Хименеј погледнете кај Мут (Muth) 1954; дискусијата кај Сиса (Sissa) 1987, 128-31; и Зејтлин 1986b.

³⁰ Ако Федра на Сенека е добар патоказ, првата драма ќе го призвала изговорот за гневот на Афродита врз Федра како женска наследничка на Сонцето, бидејќи Хелиос е оној кој ја открил прељубата на Арес и Афродита (Сенека, Федра 124-28). Ако така стоеја работите, тогаш општото укажување на дадилката за „гневот на Афродита“ (438, сп. 476) како и Федрината алузија за несреќната еротска историја на жените од нејзиното семејство (337-41) можеби ќе ја потсетат публиката подиректно дека копнежот на Федра во претходната драма следел една потипична етиологија на причина и последица, овој пат врз основа на наследните особини.

³¹ Околу мотивот за жената на Потифар во митот и приказната видете кај Брелих (Brellich) 1958, 302-3; Радермахер 1916, 4:51; Роде 1913, 33-34; Тренкнер 1958, 64-66; и Фот 1958, 565-67. Можеме да додадеме дека ниту еден пример од ваков тип не го вклучува гневот на Афродита за своја мотивирачка причина. Во нашиов случај, би можело да се каже дека Федра е само замена за божицата најпрвин нејзина жртва, а потоа и причинител и замена (како што беше нагласувано преку целово време). На крајот на краевите, самата Федра тврди дека е чедо на Севс (683) преку нејзиното потекло од Европа, а таа исто така може да се поистоветува со критски ликови на божици. Удвојувањето на жената и божицата, според тоа, може да претставува една вторична фаза од развојот на митот во која се случила смена на еден лик од божество во човек. На сличен начин, врската на Хиполит и со Артемида и со Афродита (во култот) може да се повика на еден претходен тип на приказна која вклучува млад машки сопругник во служба

²⁹ Hippolytos himself has certain affinities with many other figures, including Phae-thon, who is specifically named in our text, and even more Hymenaios, of whom it is told that he disappeared on his wedding night. On these various elements, see, for example, Rad-ermacher 1916; Séchan 1911; Tschiedel 1969; Herter 1940 and 1971; Burkert 1979; and Fauth 1959. On Hymenaios, see especially Muth 1954; the discussion in Sissa 1987, 128-31; and Zeitlin 1986b.

³⁰ If Seneca's *Phaedra* is a reliable guide, the first play would have invoked the excuse of Aphrodite's wrath against Phaedra as a female descendant of the Sun because it was Helios who had exposed the adultery of Ares and Aphrodite (Seneca, *Phaedra* 124-28). If this were the case, then the nurse's general reference to the "wrath of Aphrodite" (438, cf. 476) along with Phaedra's own allusion to the unhappy erotic history of the women in her family (337-41) might remind the audience more directly that Phaedra's passion in the earlier play had followed a more typical aetiology of cause and effect, this time on hereditary grounds.

³¹ On the motif of Potiphar's wife in myth and story, see Brellich 1958, 302-3; Radermacher 1916, 4:51; Rohde 1913, 33-34; Trenkner 1958, 64-66; and Fauth 1958, 565-67. No other example of this type, we might add, includes the wrath of Aphrodite as its motivating cause. In our case, it might be argued that Phaedra is only a stand-in for the goddess: first her victim and later her agent and substitute (as I have emphasized throughout). After all, Phaedra herself claims origins as a child of Zeus (683) through her descent from Europa, and she may perhaps be identified with Cretan goddess figures. The doubling of woman and goddess may therefore represent a secondary stage of the myth's development, in which a shift from divine to human personage has taken place. Likewise, Hippolytos's relationship to both Artemis and Aphrodite (in cult) may recall a prior story type involving a young male consort in the power of the Great Goddess, whose ambivalent quality is maintained by the splitting of her figure into antithetical opposites. Theseus, for his part, can bring about Hippolytos's

на Великата Божица чијшто амбивалентен карактер се одржува со делењето на нејзиниот лик на две антитетични спротивности. Тезеј, од своја страна, го предизвикува уништувањето на Хиполит поради неговото божествено потекло од Посејдон. За најцелосна дискусија погледнете кај Фот 1959. Сепак, ликот на Хиполит е премногу сложен за да го подведеме на оваа шема. Тој е и ловец и јавач на коњи, и различјето на неговите особини укажува на неговите сличности со такви несповни ликови како Ектеон, Белерофон, Главк, Аталанта, и Хименеј. Оттука треба да ѝ пристапиме на ваквата нова разработка на митот (која веројатно се должи во голема мера на Еврипид) онака како што ни се наложува таа и без да ги упростуваме нејзините сложености, за да можеме да ја откриеме логиката на нејзините оперирања на ниво на нејзиното драмско претставување. Се разбира, Еврипид ги става во игра божјото наспроти човечкото, и ги испреплетува обете ставајќи поголем акцент на световното и на човечката интрига.

³² Општеството веројатно би оценило каква било сексуална врска меѓу Федра и Хиполит како престапничка, а оттука и неправична според неговите стандарди (614, 672, 676, 942, 1081, 1171). Но грчките норми препознаваат уште еден вид на „неправда“ помеѓу еротските партнери која е од големо значење за актуелново прашање. Оваа „еротска неправда“ се состои во одбивањето на љубениот да возврати на чувствата од љубовникот, иако со самата таа љубов љубениот е обврзан да ѝ возврати. Вообичаената казна за едно такво одбивање ја следи законот на возвратувањето со кој се припишува идна размена на улогите. Според таквиот закон, *eromenos* со време ќе постане *erastēs* (најчесто на некој сосема друг) и ќе го доживее истото одбивање и страдање како нејзиниот/неговиот претходен *erastēs*. Постапките на Федра во нејзиниот мариџет да ги преврти улогите на *erastēs* и *eromenos* помеѓу неа и Хиполит изгледа како *површински* да го исполнуваат овој закон на реципрочност. Според тоа би можеле да ја оцениме шемата која порано ја идентификувавме (наметнувањето на забранет ерос заради ерос кој бил одбиен) како екстреман пример на ваков вид „еротска правда“. Сега е

destruction because of his own divine ancestry from Poseidon. For fullest discussion, see Fauth 1959. Nevertheless, the figure of Hippolytos is too complex to be reduced to this schema. He is both hunter and horseman, and the variety of his attributes suggests his affinities with such disparate types as Actaeon, Bellerophon, Glaukos, Atalanta, and Hymenaios. Hence, we need to approach this new elaboration of the myth (probably due in large part to Euripides) on its own terms without diminishing its complexities, so as to uncover the logic of its operations on the level of its dramatic representation. Certainly, Euripides is playing off divine against human domains and is interweaving the two with greater emphasis on the secular and human intrigue.

³³ Society would obviously judge any sexual relationship between Phaedra and Hippolytos as transgressive and hence unjust by its standards (614, 672, 676, 942, 1081, 1171). But Greek norms identify another kind of “injustice” between erotic partners that is highly relevant to the issue at hand. This “erotic injustice” consists in the refusal of the beloved to reciprocate the lover’s affections, even though by the very fact of that love the beloved is placed under an obligation to return it. The typical penalty for such a refusal obeys the law of the talion in prescribing a future exchange of roles. According to this rule, the *eromenos* will in time become the *erastēs* (often of still another) and will experience the same rejection and anguish as his/her former *erastes*. Phaedra’s actions in contriving to reverse the roles of *erastēs* and *eromenos* between herself and Hippolytos then seem *on the surface* to fulfill this law of reciprocity. We might therefore judge the pattern we earlier identified (the affliction of an illicit eros as the penalty for eros refused) as an extreme example of this kind of “erotic justice.” Now the *eromenos* may change or seem to change into the *erastēs* (i.e., Hippolytos), but it is too late to enter into the game. This exchange of roles can only come to a tragic end, because its initia-

можно *eromenos* да се смени или да изгледа дека се сменил во *erastes* (т.е., Хиполит), но веќе е предочна да се влезе во играта. Размената на улоги може само да доведе до трагичен крај затоа што нејзиниот почеток (а пак да не зборуваме за нејзиниот крај) претставува морална неправда речиси против целиот општествен систем.

Поимот „еротска правда“ е јасно изразен во архаичниот период, особено во лирската поезија, во согласност со еден поопшт збир на размисли за наизменичните циклуси на размена во светот (сп. Анаксимандар, фраг. 1DK), и се однесува како на хетеросексуалните, така и на хомосексуалните врски (сп. Сафо, фраг. 1 LP; и Теогне, 1283-93). За понатамошна дискусија видете кај Привитера (Privitera) 1967 and 1974; Џентили (Gentili) 1972; Бонано (Bonnano) 1973; и Џакомели [Карсон] (Giacomelli [Carson]) 1980.

³³ Доказот за Актеон како воајер на Артемида доцни (Калимах, *Химна* 5.110-16), но тој секогаш останува како сексуален престапник. Во Стезихор, 236P (Павзаниј, 9.2.3) тој изгледа дека го навлекува гневот на Севс поради обидот да ја заведе тетка си Семела. Воопшто за воајерите и за нивната врска со сексуалното престапништво видете кај Бакстон (Buxton) 1980.

³⁴ Афродита и Артемида и навистина се сретнуваат (заедно со Дионис, Пан, и други божества) во врска со нападите врз себноста како казна за премалиот или преголемиот копнеж. Во оваа категорија јас ги вклучувам и таквите причинители како оние кои се втерани во лудило за да ги убијат жртвите на боговите било тоа да се животни (пр. пците на Актеон и коњите на Хиполит и Главк) или збир од луѓе. Орфеј го одбива еросот (или во најмала рака хетеросексуалниот ерос) по загубувањето на Евридика, и како последица на тоа е раскинат од менадите (Вергилиј, *Георешти* 4.516-22; Овидиј, *Метаморфози* 10.78-83, 11.7; пр. Фанокле, фраг. 1 [Пауел] (Powell); и Хигинус, *Poetica Astronomica* 2.7). Нимфата Ехо посакува вечно да остане девица, и по наредба на Пан таа е раскината од споулавени овчари и козари кои „се нафрлаат врз кутрата девојка како збеснати волци или кучиња“ (Лонгус, *Дифнис и Кло* 3.23). Во *Бакхи* Пенгеј е подложен на мајчиното дионизиско насилство, но и обајцата во почетокот одбиле да му се поклонуваат на божеството. Повеќе околу оваа тема ќе најдете во извонредната студија

tion (let alone its consummation) constitutes a moral injustice as well against the entire social system.

The notion of “erotic justice” is articulated in the archaic period, especially in lyric poetry, in accordance with a more general set of reflections on alternating cycles of exchange in the world (cf. Anaximander, frag. 1 DK), and it applies to both heterosexual and homosexual relations (cf. especially Sappho, frag. 1 LP; and Theognis, 1283-93). For further discussion, see Privitera 1967 and 1974; Gentili 1972; Bonnano 1973; and Giacomelli [Carson] 1980.

³³ The evidence for Actaeon as voyeur of Artemis is late (Callimachus, *Hymn* 5.110-16), but he is always a sexual transgressor. In Stesichorus, 236P (Pausanias, 9.2.3), for example, he seems to have incurred the wrath of Zeus for attempting to seduce Semele, his aunt. On voyeurs in general and their connections with sexual transgression, see Buxton 1980,

³⁴ Aphrodite and Artemis do, of course, meet up (along with Dionysos, Pan, and other deities) in connection with assaults against the self as a punishment for too much or too little desire. In this category I also include such agents as those who are driven by madness to attack the god’s victims, whether animals (e.g., the hounds of Actaeon and the horses of Hippolytos and Glaukos) or a human collective. Orpheus refuses eros (or, at least, heterosexual eros) after his loss of Eurydice and is consequently torn apart by maenads (Vergil, *Georgics* 4.516-22; Ovid, *Metamorphoses* 10.78-83, 11.7; cf. Phanocles, frag. 1 [Powell]; and Hyginus, *Poetica astronomica* 2.7). The nymph Echo wishes to remain a virgin forever and at Pan’s instigation is torn apart by maddened shepherds and goatherds who “fall upon the poor girl like enraged wolves or dogs” (Longus, *Daphnis and Chloe* 3.23). In the *Bacchae*, Pentheus is subject to his mother’s Dionysiac violence, but both initially had refused the god’s worship. For further discussion of some of these themes, see Borgeaud’s splendid study (1979, especially 124-34, 165-75). Even in this grouping, Hippolytos occupies an odd

на Боржо (Borgeaud) (1979, посебно 124-34, 165-75). Дури и во едно вакво групирање Хиполит зафаќа необично место бидејќи за неговата казна е потребна една друга катали- тичка сила на насилство (бикот).

Библиографија

- Avery, H. 1968. "My Tongue Swore, But My Mind is Unsworn." *TAPA* 99 :19-35.
- Burkert, W. 1979. *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*. Berkeley.
- Calame, C. 1977. *Les choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque*. 2 vols. Rome.
- Detienne, M. 1973. *Les maîtres de vérité en Grèce archaïque*, 2d ed. Paris.
- Detienne, M. 1977. *The Gardens of Adonis*. Trans. J. Lloyd. Atlantic Highlands, N. J. Rpt. Princeton, 1994.
- Detienne, M. 1979a. *Dionisos Slain*. Trans. L. And M. Muellner. Baltimore.
- Fauth, W. 1958. *Hippolitos and Phaidra: Bemerkungen zum religiösen Hintergrund eines tragischen Konflikts*. Part 1. Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, Abhandlungen der Geistes und Sozialwissen- schaftlichen Klasse 9, 517-88. Wiesbaden.
- Fauth, W. 1959. *Hippolitos and Phaidra: Bemerkungen zum religiösen Hintergrund eines tragischen Konflikts*. Part 2. Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, Abhandlungen der Geistes und Sozialwissen- schaftlichen Klasse 8, 387-516. Wiesbaden.
- Fontenrose, J. 1981. *Orion: The Myth of the Hunter and the Huntress*. Berkeley.
- Frye, N. 1976. *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*, Cambridge, Mass.
- Gilula, D. 1981. "A Consideration of Phaedra's Eukleia." *Sileno* 7:121 - 33.
- Herter, H. 1940. "Theseus and Hippolytus." *RhM* 89:273-92.
- Kahn, L. 1978. *Hermès passe ou les ambiguïtés de la commu- nication*. Paris.
- Knox, B. M. W. 1952. "The Hippolytus of Euripides." *YCS* 13:1-

position, as his punishment requires another catalytic force of violence (the bull).

References:

- Avery, H. 1968. "My Tongue Swore, But My Mind is Unsworn." *TAPA* 99 :19-35.
- Burkert, W. 1979. *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*. Berkeley.
- Calame, C. 1977. *Les choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque*. 2 vols. Rome.
- Detienne, M. 1973. *Les maîtres de vérité en Grèce archaïque*, 2d ed. Paris.
- Detienne, M. 1977. *The Gardens of Adonis*. Trans. J. Lloyd. Atlantic Highlands, N. J. Rpt. Princeton, 1994.
- Detienne, M. 1979a. *Dionisos Slain*. Trans. L. And M. Muellner. Baltimore.
- Fauth, W. 1958. *Hippolitos and Phaidra: Bemerkungen zum religiösen Hintergrund eines tragischen Konflikts*. Part 1. Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, Abhandlungen der Geistes und Sozialwissen- schaftlichen Klasse 9, 517-88. Wiesbaden.
- Fauth, W. 1959. *Hippolitos and Phaidra: Bemerkungen zum religiösen Hintergrund eines tragischen Konflikts*. Part 2. Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, Abhandlungen der Geistes und Sozialwissen- schaftlichen Klasse 8, 387-516. Wiesbaden.
- Fontenrose, J. 1981. *Orion: The Myth of the Hunter and the Huntress*. Berkeley.
- Frye, N. 1976. *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*, Cambridge, Mass.
- Gilula, D. 1981. "A Consideration of Phaedra's Eukleia." *Sileno* 7:121 - 33.
- Herter, H. 1940. "Theseus and Hippolytus." *RhM* 89:273-92.
- Kahn, L. 1978. *Hermès passe ou les ambiguïtés de la commu- nication*. Paris.
- Knox, B. M. W. 1952. "The Hippolytus of Euripides." *YCS* 13:1-

31.
Loraux, N. 1978. "La gloire et la mort d'une femme." *Sorcière* 18:51-57.
- Muth, R. 1954. "Hymenaios and Epithalamion." *WS* 47:5-54.
- Pellizer, E. 1982. *Favole d'identità, favole di paura: Storie di caccia e altri racconti della Grecia antica*. Roma.
- Pigeaud, J. 1976. "Euripide et la connaissance de soi: Quelques réflexions sur *Hippolyte* 73 à 82 et 373 à 430." *LEC* 44:3-24.
- Radermacher, L. 1916. *Hippolytus and Thekla. Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaft in Wien* 182.3.
- Reckford, K.J. 1972. "Phaeton, Hippolytus, and Aphrodite." *TAPA* 103: 405-32.
- Rohde, E. 1913. *Der griechische Roman und seine Vorläufer*. 3d ed. Leipzig.
- Rudhardt, J. 1958. *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique*. Geneva.
- Rudhardt, J. 1982. "De l'inceste dans la mythologie grecque." *Revue française de psychanalyse* 46:731-63.
- Séchan, L. 1911. "La légende d'Hippolyte dans l'antiquité." *REG* 24:105-51.
- Segal, C. 1965. "The Tragedy of the *Hippolytus*: The Waters of Ocean and the Untouched Meadow." *HSCP* 70:117-69. Rpt. In Segal 1986, 165-221.
- Segal, C. 1970. "Shame and Purity in Euripides' *Hippolytus*." *Hermes* 98: 278-99.
- Sissa, G. 1987. *Le corps virginal*. Paris. = Greek Virginity. Trans. A Goldhammer. Cambridge, Mass., 1990.
- Trenkner, S. 1958. *The Greek Novella in the Classical Period*. Cambridge.
- Tschiedel, H.J. 1969. *Phaedra und Hippolytus: Variationen einer tragischen Konflikts*. Warnsdorf.
- Turato, F. 1976. "Seduzioni della parola e drama dei degni nell' *Ippolito* di Euripide." *BIFG* 3:159-83.
- Vernant, J. - P. 1981d. *Annuaire du Collège de France, 1979-80: Résumé des cours et travaux*, 453-66. Paris. = Vernant 1990, 118-36.
- Vidal-Naquet, P. 1981a. "Hunting and Sacrifice in Aeschylus' *Orestia*." In Vernant and Vidal-Naquet 1981, 150-74.
- Vidal-Naquet, P. 1981b. "Sophocles' *Philoctetes* and the
31.
Loraux, N. 1978. "La gloire et la mort d'une femme." *Sorcière* 18:51-57.
- Muth, R. 1954. "Hymenaios and Epithalamion." *WS* 47:5-54.
- Pellizer, E. 1982. *Favole d'identità, favole di paura: Storie di caccia e altri racconti della Grecia antica*. Roma.
- Pigeaud, J. 1976. "Euripide et la connaissance de soi: Quelques réflexions sur *Hippolyte* 73 à 82 et 373 à 430." *LEC* 44:3-24.
- Radermacher, L. 1916. *Hippolytus and Thekla. Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaft in Wien* 182.3.
- Reckford, K.J. 1972. "Phaeton, Hippolytus, and Aphrodite." *TAPA* 103: 405-32.
- Rohde, E. 1913. *Der griechische Roman und seine Vorläufer*. 3d ed. Leipzig.
- Rudhardt, J. 1958. *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique*. Geneva.
- Rudhardt, J. 1982. "De l'inceste dans la mythologie grecque." *Revue française de psychanalyse* 46:731-63.
- Séchan, L. 1911. "La légende d'Hippolyte dans l'antiquité." *REG* 24:105-51.
- Segal, C. 1965. "The Tragedy of the *Hippolytus*: The Waters of Ocean and the Untouched Meadow." *HSCP* 70:117-69. Rpt. In Segal 1986, 165-221.
- Segal, C. 1970. "Shame and Purity in Euripides' *Hippolytus*." *Hermes* 98: 278-99.
- Sissa, G. 1987. *Le corps virginal*. Paris. = Greek Virginity. Trans. A Goldhammer. Cambridge, Mass., 1990.
- Trenkner, S. 1958. *The Greek Novella in the Classical Period*. Cambridge.
- Tschiedel, H.J. 1969. *Phaedra und Hippolytus: Variationen einer tragischen Konflikts*. Warnsdorf.
- Turato, F. 1976. "Seduzioni della parola e drama dei degni nell' *Ippolito* di Euripide." *BIFG* 3:159-83.
- Vernant, J. - P. 1981d. *Annuaire du Collège de France, 1979-80: Résumé des cours et travaux*, 453-66. Paris. = Vernant 1990, 118-36.
- Vidal-Naquet, P. 1981a. "Hunting and Sacrifice in Aeschylus' *Orestia*." In Vernant and Vidal-Naquet 1981, 150-74.
- Vidal-Naquet, P. 1981b. "Sophocles' *Philoctetes* and the

- Ephebeia*." In Vernant and Vidal Naquet 1981, 150-74.
- Vidal-Naquet, P. 1986a. *The Black Hunter: Forms of Thought and Forms of Society in the Greek World*. Trans. A. Szegedy-Maszak. Baltimore and London. = *Le chasseur noir: Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*. Paris. 1981.
- Willink, C. W. 1968. "Some Problems of Text and Interpretation in the *Hyppolytus*, 373-432." *CQ* 18:11 - 43.
- Zeitlin, F. I. 1982a. *Under the Sign of the Shield: Semiotics and Aeschylus' Seven against Thebes*. Rome.
- Zeitlin, F. I. 1986b. "Configurations of Rape in Greek Myth." In *Rape*, 122-151, 261-64. Ed. S. Tomaselli and R. Porter. Oxford.
- Brelich, A. 1958. *Gli eroi greci*. Rome.
- Privitera, G. A. 1967. "La rete di Afrodite: Rocerche sulla prima ode di Saffo." *QUCC* 4:11-41.
- Gentili, B. 1972. "Il 'letto insaziato' di Medea e il tema dell' Adikia a livello amoroso nei lirici Saffo, Teognide e nella Medea di Euripide." *SCO* 21:60-72.
- Bonnano, M.G. 1973. "Osservazioni sul tema della 'diusta' reciprocita da Saffo ai comici." *QUCC* 16:110-36.
- Giacomelli [Carson], A. 1980. "The Justice of Aphrodite in Sappho Fr.1." *TAPA* 110:135-42.
- Buxton, R.G.A. 1980. "Blindness and Limits: Sophocles and the Logic of Myth." *JHS* 100:22-37.
- Ephebeia*." In Vernant and Vidal Naquet 1981, 150-74.
- Vidal-Naquet, P. 1986a. *The Black Hunter: Forms of Thought and Forms of Society in the Greek World*. Trans. A. Szegedy-Maszak. Baltimore and London. = *Le chasseur noir: Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*. Paris. 1981.
- Willink, C. W. 1968. "Some Problems of Text and Interpretation in the *Hyppolytus*, 373-432." *CQ* 18:11 - 43.
- Zeitlin, F. I. 1982a. *Under the Sign of the Shield: Semiotics and Aeschylus' Seven against Thebes*. Rome.
- Zeitlin, F. I. 1986b. "Configurations of Rape in Greek Myth." In *Rape*, 122-151, 261-64. Ed. S. Tomaselli and R. Porter. Oxford.
- Brelich, A. 1958. *Gli eroi greci*. Rome.
- Privitera, G. A. 1967. "La rete di Afrodite: Rocerche sulla prima ode di Saffo." *QUCC* 4:11-41.
- Gentili, B. 1972. "Il 'letto insaziato' di Medea e il tema dell' Adikia a livello amoroso nei lirici Saffo, Teognide e nella Medea di Euripide." *SCO* 21:60-72.
- Bonnano, M.G. 1973. "Osservazioni sul tema della 'diusta' reciprocita da Saffo ai comici." *QUCC* 16:110-36.
- Giacomelli [Carson], A. 1980. "The Justice of Aphrodite in Sappho Fr.1." *TAPA* 110:135-42.
- Buxton, R.G.A. 1980. "Blindness and Limits: Sophocles and the Logic of Myth." *JHS* 100:22-37.