

# **Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου**

**Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών**

**Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών: *Ελληνική Γλώσσα και  
Λογοτεχνία***

## **Μεταπτυχιακή Διατριβή**



**Η Λειτουργία του «Φωτός»  
στην Τραγωδία του Σοφοκλή *Τραχίνιαι***

**Αικατερίνη Τότσκα**

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια  
Αικατερίνη Τσολακίδου**

**Μάιος 2016**

# **Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου**

**Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών**

**Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών: *Ελληνική Γλώσσα και  
Λογοτεχνία***

## **Μεταπτυχιακή Διατριβή**

**Η Λειτουργία του «Φωτός»  
στην Τραγωδία του Σοφοκλή *Τραχίνιαι***

**Αικατερίνη Τότσκα**

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια  
Αικατερίνη Τσολακίδου**

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών στην Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Σπουδών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

**Μάιος 2016**





## Περίληψη

Στην τραγωδία του Σοφοκλή *Τραχίνιαι* δοκιμάζονται οι μέθοδοι τις οποίες αξιοποιεί ο άνθρωπος προκειμένου να αποκτήσει την πολυπόθητη για τον ίδιο γνώση. Στην παρούσα μελέτη διαπιστώνεται ότι οι προσλαμβάνουσες παραστάσεις που οι ήρωες του έργου σχηματίζουν με βάση τις κύριες αισθήσεις, την όραση και την ακοή, λειτουργούν προωθητικά, προκειμένου να χυθεί «φως» στην εναγώνια διαδρομή για την αναγνώριση της αλήθειας.

Ειδικότερα, το ενδιαφέρον εστιάζεται στην ερμηνευτική προσέγγιση των όρων που επιλέγει ο ποιητής, και έχουν συνάφεια με την όραση και το «φως». Οι όροι αυτοί, όπως διαπιστώνεται, είναι δηλωτικοί του τρόπου με τον οποίο τα πρόσωπα προσλαμβάνουν την πραγματικότητα γύρω τους και αναλαμβάνουν δράση συνειδητοποιώντας εν τέλει τα όριά τους απέναντι στους κοινωνικούς κανόνες, το ερωτικό πάθος και τη θεϊκή βούληση.

Η εργασία δομείται σε τρία μέρη. Στο Πρώτο Κεφάλαιο γίνεται μια σύντομη εισαγωγή στις αρχαίες θεολογικές, ποιητικές, σοφιστικές και φιλοσοφικές ερμηνείες της εκδήλωσης του φωτός και, σε συνάφεια με αυτό, της φωτιάς στη ζωή του ανθρώπου, καθώς και του ρόλου των αισθήσεων για την πρόσληψη της πραγματικότητας. Στο Δεύτερο Κεφάλαιο με εστίαση στα διαλογικά κυρίως μέρη της τραγωδίας επιχειρείται η, κατά το δυνατόν, εξονυχιστική ερμηνευτική ανάλυση ρημάτων οπτικής αντίληψης και συναφών όρων που σχετίζονται με το δίπολο φως – σκότος. Τέλος, στο Τρίτο Κεφάλαιο καταβάλλεται προσπάθεια να διαπιστωθεί ο βαθμός της συνάφειας που υπάρχει ανάμεσα στο Σοφοκλή και τον Ηράκλειτο στη σύλληψη της σχέσης μεταξύ θείας και ανθρώπινης γνώσης.

## Summary

Sophocles' *Trachiniae* is a tragedy of 'learning', in which the methods that man uses in order to gain the coveted for himself knowledge are being tested. This thesis shows that the perceptions that each hero in the play forms on the basis of the main senses, the sight and the hearing, have a propelling function with regard to man's arduous journey toward the recognition of truth.

In particular, my interest focuses on the study and interpretation of terms related to the sense of sight and to 'light'. These terms, I argue, are suggestive of the way in which individuals perceive the reality around them and take action realizing eventually their limits towards the social rules, love, passion and divine will.

The thesis is divided into three parts. The first chapter is a brief introduction to theological, poetic, sophistic and philosophical interpretations of the manifestation of light and, in relation to this, of fire in man's life, as well as the role of the senses in the perception of reality. Focusing mainly on the dialogical parts of the tragedy, the second chapter attempts a thorough interpretative analysis of the verbs of visual perception and other relevant terms relating to the dipole light – darkness that are present in the play. Finally, the third chapter attempts to determine possible affinities between Sophocles and Heraclitus in their conception of the relationship between divine and human knowledge

## Περιεχόμενα

<b>1</b>	<b>Εισαγωγή: Ερμηνεία της εκδήλωσης του «φωτός» στην αρχαιοελληνική σκέψη. ....</b>	<b>1</b>
<b>2</b>	<b>Η λειτουργία του «φωτός» στην τραγωδία <i>Τραχίνια</i> .....</b>	<b>9</b>
2.1	Πρόλογος .....	9
2.2	Πάροδος.....	19
2.3	Πρώτο Επεισόδιο.....	21
2.4	Δεύτερο Επεισόδιο.....	40
2.5	Τρίτο Επεισόδιο.....	47
2.6	Τέταρτο Επεισόδιο.....	52
2.7	Έξοδος.....	60
<b>3</b>	<b>Η συνάφεια του «φωτός» στην τραγωδία <i>Τραχίνια</i> και την ηρακλείτεια φιλοσοφία.....</b>	<b>80</b>
<b>4</b>	<b>Συμπεράσματα.....</b>	<b>91</b>
	<b>Βιβλιογραφία.....</b>	<b>95</b>

# Κεφάλαιο 1

## Εισαγωγή: Ερμηνεία της εκδήλωσης του «Φωτός» στην αρχαιοελληνική σκέψη

Το φως και το σκότος, η αντιπαλότητα και η αλληλοσυμπλήρωσή τους συντελούν στη διαδικασία της εξελικτικής πορείας της ανθρώπινης ύπαρξης. Η ζωή παίρνει τη μορφή ενός συνεχούς αγώνα να επεκταθεί το φως εκεί που υπάρχει σκιά και σκοτάδι, στη σκέψη και στη γνώση, στην πράξη, στο συναίσθημα, στο χώρο των ενστίκτων και των παθών.

Ο άνθρωπος από τα αρχαιότατα χρόνια χρησιμοποίησε το φως και τη φωτιά, το σκοτάδι, τη σκιά, ως σύμβολα με πολλαπλή έννοια. Τόσο το φως όσο και η όραση συνιστούν συστατικά στοιχεία προκειμένου ο άνθρωπος να συλλάβει ιδέες πνευματικές αλλά και να αποκτήσει την εμπειρία αισθητικών και ηθικών αξιών [Tarrant 1960: 181]. Ήδη στην αρχαϊκή εποχή ο άνθρωπος συνδέει αφηρημένες αξίες, όπως αρετή, ευγένεια, μεγαλοπρέπεια, χαρά, αλήθεια, ζωή, με εικόνες του φωτός. Αντίθετα, με εικόνες του σκότους εκφράζονται η θλίψη, η δυστυχία, ο πόνος, ακόμα και ο ίδιος ο θάνατος [Snell 1984: 262-263]. Βέβαια, και στο χώρο της ανθρώπινης έκφρασης ο φωτισμός συγκεντρώνεται σε ένα εστιακό σημείο «νοήματος», ενώ κάθε τι που βρίσκεται έξω από το χώρο που «εστιάζεται» το φως, παραμένει πρακτικά αόρατο.

Στη θρησκευτική αντίληψη της ελληνικής αρχαιότητας «επιφάνεια των γενεσιουργών δυνάμεων» είναι ο Ήλιος, αν και η λατρεία του διατηρήθηκε σε δευτερεύουσα θέση. Αυτός είναι «πύθεις» και «παιάν», αλλά συγχρόνως είναι



«χθόνιος» και «πλουτώνιος»: έτσι, ενώ είναι «μια κατεξοχήν ουράνια, ημερήσια και “καταληπτή” ιεροφάνεια, μπόρεσε εξίσου να αξιολογηθεί σαν πηγή “σκοτεινών” ενεργειών», φανερώνοντας τις χθόνιες και υποχθόνιες αξίες. Ακόμη, καθώς ο Ήλιος είναι πατέρας της μάγισσας Κίρκης και παππούς της Μήδειας, δυο πασίγνωστων κατόχων του νυχτερινού φυτικού φίλτρου, διατηρεί και «σχέσεις με τον κόσμο των εκλεκτών του σκότους» και τη μαγγανεία [Eliade 1981: 144-145].

Την πρωτεύουσα, όμως, θέση στη θρησκευτική αντίληψη των αρχαίων Ελλήνων έχει ο Δίας, στο όνομα του οποίου υπάρχει εκείνη η ινδοευρωπαϊκή ρίζα που σημαίνει «λάμπω» [Vernant 2000: 46]. Αυτός από τη μια, ενσάρκωτης της πιο μεγάλης δύναμης, της υπέρτατης εξουσίας, είναι Ολύμπιος και ουράνιος θεός· από την άλλη όμως «εξουσιάζει και εκείνο το χθόνιο τμήμα του κόσμου στο οποίο κανονικά κυριαρχούν – σε αντίθεση προς αυτόν – οι χθόνιες δυνάμεις» εκφράζοντας έτσι «κάποιες εσωτερικές εντάσεις και αντινομίες του ρόλου του ή ακόμα και κάποιο διχασμό». «Στον ουράνιο Δία, που έχει την έδρα του στην κορυφή του λαμπρού αιθέρα, αντιστοιχεί ένας Ζευς Χθόνιος, Καταχθόνιος, Μειλίχιος, ένας Ζευς του κάτω κόσμου, σκοτεινός και υποχθόνιος, που κατοικεί στα βάθη της γης, όπου κοντά στους νεκρούς κάνει να ωριμάζουν είτε τα πλούτη είτε η εκδίκηση που είναι έτοιμη, με τη συγκατάθεσή του, να ξεσπάσει, υπό την καθοδήγηση του χθόνιου Ερμή» [Vernant 2000: 52-53].

Στην αρχαία ελληνική θρησκεία οι θεοί δεν είναι μόνο «παντοδύναμοι» και δημιουργοί αλλά και παντογνώστες «σοφοί». Αυτό εξηγεί τη μεταμόρφωσή τους σε αφηρημένες θεϊκές μορφές, σε προσωποποιημένες έννοιες, μέσω των οποίων εκφράζεται το υπαρκτό ή, ακόμη περισσότερο, ερμηνεύεται το σύμπαν. Επομένως, οι δύο παραπάνω θεϊκές μορφές, ο Δίας και ο Ήλιος, συνδεδεμένες και οι δυο με το δίπολο «φως – σκότος», γίνονται αντιληπτές σαν δύο εναλλασσόμενες φάσεις μιας και μόνης αλήθειας [Eliade 1981: 145].

Αν και δεν είναι εύκολο να διαπιστωθεί πού σταματάει ο κυριολεκτικός λόγος και αρχίζει ο μεταφορικός, εντούτοις ήδη από την Ιλιάδα το «φῶς» συχνά συμβολίζει τη ζωή ενώ το «σκότος» συμβολίζει το θάνατο. Ο ποιητής που

ασχολήθηκε ιδιαίτερα με τον ήλιο και το φως του ήταν ο Πίνδαρος. Χρησιμοποίησε την παραδοσιακή θεϊκότητα του Ηλίου και τη δύναμη του φωτός του ως μέσο μεταφοράς και συμβολισμού. Είχε συνειδητοποιήσει την αξία του φωτός και προσευχόταν αυτό ποτέ να μην τον εγκαταλείψει. Στον 5<sup>ο</sup> *Ίσθμιόνικο* η φύση του φωτός είναι θεϊκή (στ. 1 «Μᾶτερ Ἄελίου πολυώνυμε Θεία»). Επίσης, ο ποιητής χρησιμοποίησε το συμβολισμό του φωτός επεκτείνοντάς τον και σε ηθικό επίπεδο (*Όλυμπ.* 7. 60 «ἀγνόν θεόν»). Ο Πίνδαρος, όπως και ο φιλόσοφος Παρμενίδης, θεωρεί τη γνώση ως «διαφώτιση», ενώ την άγνοια ως «σκότος»· είναι η εποχή, όπως διατυπώθηκε, που με αυτούς τους δύο στοχαστές αρχίζει ο συσχετισμός της γνώσης με το «φῶς» και της πνευματικής πλάνης με το «σκότος» [Tarrant 1960: 183].

Αρκετοί μύθοι αναφέρονται στη φωτιά και το φως, την όραση και την τύφλωση και τη δημιουργία ή αναδημιουργία της ζωής μέσα από τη φωτιά. Είναι γνωστός ο μύθος της τύφλωσης του Ωρίωνα και η ανάκτηση της όρασής του από το φως του Ἡλίου [Κακριδής 1986 Β': 46-48] · γνωστός και ο μύθος του Τειρεσία που, ενώ τιμωρήθηκε με τύφλωση, απέκτησε την ικανότητα, αν και χωρίς τα μάτια, να «βλέπει» τα μελλούμενα [Κακριδής 1986 Γ': 82-84]. Ο Ηρακλής για να εξοντώσει τη Λερναία Ὑδρα, δεν κόβει αλλά με φωτιά καυτηριάζει τα κεφάλια της. Επίσης, ο Φοίνικας, το μυθικό πουλί, καίγεται και αναγεννιέται μέσα από την τέφρα του.

Και ως γνωστόν, ο πιο διαδεδομένος μύθος που αξιοποιήθηκε από τον Ησίοδο στο *Ἔργα και Ἡμέραι*, στη συνέχεια από τον Αισχύλο στην τριλογία του για τον Προμηθέα και τέλος, από τον Πλάτωνα στο διάλογό του *Πρωταγόρας* και που αναφέρεται στη φωτιά είναι ο μύθος του Προμηθέα. Όπως αναφέρεται στον πλατωνικό διάλογο, καθώς ο Επιμηθέας διανέμει τις δεξιότητες ανάμεσα στους ανθρώπους και τα ζώα, με τρόπο που αδικεί τους ανθρώπους, «ο Προμηθέας, επειδή βρισκόταν σε δύσκολη θέση, ποια τάχα σωτηρία να βρει για τον άνθρωπο, αποφασίζει να κλέψει τις τεχνικές γνώσεις του Ηφαίστου και της Αθηνάς τη συνδυασμένη με τη φωτιά - γιατί ήταν αδύνατο ν' αποκτηθεί αυτή από κάποιον ή να χρησιμοποιηθεί χωρίς φωτιά - κι έτσι λοιπόν τη δωρίζει στον

άνθρωπο. Τη σοφία του λοιπόν για να ζήσει, έτσι την απέκτησε ο άνθρωπος»<sup>1</sup>. Ο Προμηθέας από αγαθή προαίρεση και αγάπη για τους θνητούς κλέβει το «πῦρ» των θεών και μαζί με «τὴν ἔντεχνον σοφίαν Ἡφαίστου καὶ Ἀθηνᾶς» χαρίζει στον άνθρωπο την απαραίτητη για την επιβίωσή του σοφία.

Το «πῦρ» επιτελώντας τεχνική και «τροφική» λειτουργία στον πολιτιστικό μύθο του Πρωταγόρα συντελεί στη διαφοροποίηση του ανθρώπου από τα άλλα «ζῶα», μιας και τον εντάσσει στην πολιτισμένη ζωή. Το «πῦρ», επίσης, ενώνει τον άνθρωπο με τον κόσμο των θεών, όπως υψώνεται από τους βωμούς, όπου καίει, ψηλά στον ουρανό. Η φωτιά, βέβαια, στην ανθρώπινη ζωή δεν είναι πια το ουράνιο «πῦρ» του κεραυνού· πρόκειται για μια φωτιά τεχνητή, την οποία οι άνθρωποι «θα χρειαστεί να την διαφυλάσσουν, να την διατηρούν και να την τρέφουν αδιάκοπα, για να μη σβήσει. [...] Ουράνια λόγω της καταγωγής και του προορισμού της, είναι επίσης, λόγω της φλόγας της που όλα τα κατατρώει, θνητή, όπως και όλα τα όντα που είναι δέσμια της ανάγκης για τροφή» [Vernant 2000: 90-91]. Και ο μύθος αυτός είναι δηλωτικός ότι ο ίδιος ο πολιτισμός αρχίζει, όταν ο άνθρωπος αποκτά τη φωτιά και μαθαίνει να την χρησιμοποιεί. Και ο πολιτισμός αυτός παίρνει καινούργια ώθηση, όταν ο Λόγος εισάγεται στη φιλοσοφία ως το ηρακλείτειο «πῦρ».

Το θέμα του «φωτός» και του «σκότους» απασχόλησε ήδη και τους πρώτους Έλληνες φιλοσόφους. Ο προβληματισμός τους συχνά εστιάζεται στο κατά πόσο η όραση και οι άλλες αισθήσεις του ανθρώπου είναι ασφαλές μέσο για την κατάκτηση της γνώσης. Ο προβληματισμός τους αυτός πηγάζει από την ανάγκη αναζήτησης της θεμελιώδους πραγματικότητας, η οποία υπόκειται στην ποικιλία των ουσιών που γίνονται αντιληπτές από τις αισθήσεις, και εκφράζεται ως εξής: αν οι αισθήσεις δεν αποκαλύπτουν την ενότητα των πραγμάτων, θα πρέπει να αναζητηθεί άλλος δρόμος για την ανεύρεση της αλήθειας.

---

<sup>1</sup> Πλάτων, *Πρωταγόρας* 321c-d : «ὁ Προμηθεὺς οὖν σχόμενος ἀπορία ἦντινα σωτηρίαν εὖροι τῷ ἀνθρώπῳ, κλέπτει τὴν ἔντεχνον σοφίαν Ἡφαίστου καὶ Ἀθηνᾶς σὺν πυρί - ἀμήχανον γὰρ ἦν αὐτὴν γενέσθαι κτητὴν ἢ χρησίμην τῷ ἄνθρωπῳ - καὶ οὕτω δὴ δωρεῖται ἀνθρώπῳ. ταύτη μὲν οὖν ἄνθρωπος ἔσχεν τὴν σοφίαν περὶ τὸν βίον».

Ο Παρμενίδης διατύπωσε την άποψη σύμφωνα με την οποία, αν οι αισθήσεις είναι αυτές που μαρτυρούν τη μεταβολή των πραγμάτων, την ίδια στιγμή κάλλιστα αποδεικνύεται η έλλειψη μιας αξιόπιστης αντίληψης· και επομένως, η αλήθεια μπορεί να κατακτηθεί μόνο με τη βοήθεια της νόησης [Kirk – Raven 1957: 278-283].

Οι ατομικοί φιλόσοφοι, επίσης, τείνουν να υποβαθμίζουν την αισθητηριακή εμπειρία. Σύμφωνα με αυτούς, τα αισθητήρια όργανα μας αποκαλύπτουν μόνο τις «δευτερογενείς» ιδιότητες των πραγμάτων, όπως το χρώμα, τις γεύσεις, τις οσμές, τις απτικές αισθήσεις, ενώ ο νους διδάσκει ότι μονάχα τα άτομα και το κενό υπάρχουν πραγματικά. Σε ένα απόσπασμα που έχει διασωθεί, ο Δημόκριτος διαχωρίζει «δύο είδη γνώσης, ένα γνήσιο και ένα σκοτεινό. Στο σκοτεινό ανήκουν όλα τα ακόλουθα: όραση, ακοή, όσφρηση, γεύση, αφή» [Kirk – Raven 1957: 422]. Το απόσπασμα διακόπτεται, πριν ολοκληρωθεί η σκέψη, αλλά μπορεί να τεθεί η υπόθεση ότι σύμφωνα με τον Δημόκριτο αυθεντική γνώση είναι αυτή που μας παρέχει ο νους.

Αν και οι πρώτοι φιλόσοφοι έτειναν στην υποβάθμιση των αισθήσεων έναντι του νου ή του λόγου, αυτή η τάση δεν ήταν ούτε καθολική ούτε δίχως τροποποιήσεις. Ο Εμπεδοκλής υπερασπίστηκε τις αισθήσεις απέναντι στην επίθεση του Παρμενίδη. Οι αισθήσεις ενδέχεται να μην είναι τέλειες, υποστήριξε, αλλά αποτελούν χρήσιμους οδηγούς, αν χρησιμοποιηθούν με οξυδέρκεια. «Αλλά έλα, και πρόσεξε με όλες σου τις δυνάμεις πώς κάθε πράγμα είναι φανερό», έγραψε, «δίχως ούτε την όραση να εμπιστεύεσαι πιο πολύ από την ακοή, ούτε την πολυθόρυβη ακοή από τη σαφή μαρτυρία της γλώσσας σου, ούτε να αρνείσαι την πίστη σου σε κάποιο από τα άλλα όργανα, όπου υπάρχει πέρασμα για τη νόηση» [Kirk – Raven 1957: 325]. Και ο Αναξαγόρας με τη σειρά του υποστήριξε σε ένα σύντομο απόσπασμα ότι «ὄψεις γάρ τῶν ἀδήλων τά φαινόμενα», ότι οι αισθήσεις μάς παρέχουν μιαν «άποψη αυτών που δεν είναι φανερά» [Kirk – Raven 1957: 394].

Κι ενώ ο Πίνδαρος πρώτος συσχετίζει το φως με τη γνώση και το σκοτάδι με την άγνοια, ο Πλάτωνας συμβολικά αντιπαραθέτει τον Ήλιο, πηγή του φωτός στο

φυσικό κόσμο με την Ιδέα του Αγαθού, την πηγή του φωτός στον πνευματικό κόσμο. Για το φιλόσοφο ο Ήλιος – το φως είναι η αιτία για την όραση, ενώ το Αγαθό είναι η αιτία της γνώσης και της αλήθειας<sup>2</sup>. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει στον *Τίμαιο*, «αυτό επομένως ας παραδεχτούμε, πως αιτία που ο θεός δημιούργησε την όραση είναι για να βλέπουμε τις περιφορές του νου στον ουρανό και για να τις χρησιμοποιούμε σαν πρότυπα της δικής μας νόησης, που είναι συγγενική με την πρώτη, έστω κι αν εκείνη είναι σταθερή και η δεύτερη συνεχώς ακατάστατη»<sup>3</sup>.

Περνώντας, ειδικότερα, στην τραγωδία της κλασικής εποχής παρατηρείται ότι η ομηρική και πινδαρική εικονοποιία του «φωτός» και του «σκοτούς» επανέρχεται με τολμηρές μεταφορικές εκφράσεις κυρίως στα χορικά των τραγικών ποιητών [Tarrant 1960: 183]. Μάλιστα έχει διαπιστωθεί ότι η λειτουργία του φωτός και της φωτιάς στην τραγωδία είναι ποικίλη. Και τα δύο παρουσιάζονται ως σύμβολα θεού· ως σύμβολα της ίδιας της ζωής, της ελπίδας και της χαράς· το φως χρησιμοποιείται επίσης ως σύμβολο της ζωντάνιας, της ανακούφισης, της χαράς, της ευτυχίας, σε αντίθεση με το σκοτάδι που αποτελεί σύμβολο της λύπης και της δυστυχίας· το φως αλλά και η φωτιά αξιοποιούνται ως σύμβολα της αλήθειας, ενώ το σκοτάδι ως σύμβολο της άγνοιας, χωρίς να απουσιάζει και η ενδιάμεση κατάσταση της σκιάς συνδεδεμένη με την ημιμάθεια, την εσφαλμένη γνώση ή πλάνη· επίσης, το φως συμβολίζει την ομορφιά και τις ηθικές αξίες, ενώ το σκοτάδι την ασχήμια, την ηθική αμφισβήτηση και ανηθικότητα. Ακόμη το φως και η φωτιά αποτελούν σύμβολα ή μέσα κάθαρσης, όπως και σύμβολα ή μέσα τιμωρίας [Ποττάκης 2014: 135-159].

Η Dorothy Tarrant επισημαίνει ότι και στους τρεις μεγάλους τραγικούς ποιητές της αρχαιότητας, τον Αισχύλο, το Σοφοκλή και τον Ευριπίδη είναι ιδιαίτερα συχνή η χρήση των ρημάτων της όρασης, προκειμένου ο τραγικός ήρωας να

---

<sup>2</sup> Πλάτων, *Πολιτεία* 508b.12 - 508c.2

<sup>3</sup> Πλάτων, *Τίμαιος* 47b: «Αλλά τούτου λεγέσθω παρ' ἡμῶν αὕτη ἐπί ταῦτα αἰτία, θεόν ἡμῖν ἀνευρεῖν δωρήσασθαί τε ὄψιν, ἵνα τὰς ἐν οὐρανῷ τοῦ νοῦ κατιδόντες περιόδους χρησαίμεθα ἐπὶ τὰς περιφοράς τὰς τῆς παρ' ἡμῖν διανοήσεως, συγγενεῖς ἐκείναις οὔσαις, ἀταράκτοις τεταραγμένας».

προσλάβει και να αξιολογήσει την πραγματικότητα. Στο σύνολο των σωζόμενων έργων για την εμπειρία του «ὄρᾶν» σε συνάφεια με τη γνώση η μελετήτρια εντοπίζει 14 αναφορές στον Αισχύλο, 43 στον Ευριπίδη και 38 στο Σοφοκλή [Tarrant 1960: 184]. Επομένως, καθίσταται σαφές ότι ο Σοφοκλής δίνει ιδιαίτερη προσοχή στον τρόπο που η αισθητηριακή πρόσληψη της πραγματικότητας συνδέεται με τη γνώση αυτής της πραγματικότητας.

Η τραγωδία του Σοφοκλή *Οιδίπους Τύραννος* είναι κυρίως αυτή που προσέλκυσε το ενδιαφέρον των μελετητών, προκειμένου να διερευνηθεί η λειτουργία των αισθήσεων για την επίτευξη της γνώσης. Ο K. Reinhardt στρέφοντας το ενδιαφέρον του στις σχέσεις που αναπτύσσονται τόσο ανάμεσα στον άνθρωπο και τους θεούς, όσο και μεταξύ των ανθρώπων, αναλύει και ερμηνευτικά προσεγγίζει το ρόλο που διαδραματίζει στο συγκεκριμένο έργο η λειτουργία της όρασης [Reinhardt 1979]. Ο μελετητής διαπιστώνει ότι οι αισθητηριακές προσλαμβάνουσες των ηρώων της τραγωδίας επιβεβαιώνουν τη διάσταση που υπάρχει ανάμεσα στα φαινόμενα και την πραγματικότητα. Μάλιστα, επισημαίνει την πιθανή σχέση του Σοφοκλή με τον Παρμενίδα και σχολιάζει το ενδεχόμενο οι παρμενίδειες αντιλήψεις σχετικά με το θέμα της γνώσης να απεικονίζονται στον τρόπο που ο Σοφοκλής δομεί την πλοκή της τραγωδίας του. Σε ανάλογες διαπιστώσεις για την ίδια τραγωδία νωρίτερα είχε προβεί και η M. W. Champlin [Champlin 1969]. Και αυτή υποστηρίζοντας τη θέση ότι το δράμα αυτό παραπέμπει σε παρμενίδειες απόψεις, επισημαίνει ότι οι αισθήσεις, και κυρίως η όραση, λειτουργούν αναποτελεσματικά για την επίτευξη της γνώσης. Ο Bowra εκφράζοντας παρόμοιες απόψεις εντοπίζει την απήχηση τόσο της παρμενίδειας φιλοσοφίας όσο και της θεωρίας του Ηράκλειτου στη συγκεκριμένη τραγωδία του Σοφοκλή [Bowra 1965: 201-202]. Ο Musurillo επίσης, έχοντας κυρίως ως στόχο του την ποιητική και δραματική λειτουργία της εικονοποιίας, θεωρεί ότι στο έργο αυτό η προβολή των αντιθέσεων «φως – σκότος» και «όραση – τύφλωση» συνδέεται με τον προβληματισμό γύρω από το θέμα της αδυναμίας και της σχετικότητας της ανθρώπινης γνώσης, καθώς οι αντιθέσεις αυτές λειτουργούν παράλληλα τόσο για τη δυνατότητα του ανθρώπου να επιτύχει τη γνώση όσο και για την άγνοιά του [Musurillo 1967: 85-89].

Σκοπός της παρούσας μελέτης είναι να διαπιστωθεί ο τρόπος με τον οποίο δοκιμάζονται οι μέθοδοι τις οποίες αξιοποιεί ο άνθρωπος, προκειμένου να αποκτήσει την πολυπόθητη για τον ίδιο γνώση, στην τραγωδία του Σοφοκλή *Τραχίνιαι*. Πρόκειται για μια τραγωδία του «μανθάνειν», της γνώσης που έρχεται, αλλά πολύ αργά, για όλους τους ήρωες του έργου. Ακόμα κι όταν τα πρόσωπα νιώθουν ασφαλή ότι είναι φορείς της γνώσης και, μάλιστα, η πεποίθησή τους αυτή εκφράζεται με ρήματα, όπως «οἶδα», «ἔξοιδα», «ξυνήμι», διαπιστώνεται ότι πάντα κάτι ελλείπει· η βεβαιότητα της προηγηθείσας γνώσης διαταράσσεται από ένα νέο ερέθισμα στην αντιληπτική τους ικανότητα και τότε στο λεξιλόγιο του έργου το «έκδιδάσκω» και «έκμανθάνω» εκφράζει την «κίνηση της προϊούσας αποκάλυψης» [Easterling 1996: 21]. Άλλωστε, τα ίδια τα γεγονότα, όλα αυτά που οι ήρωες αντικρίζουν μπροστά στα μάτια τους, ακούνε με τα αυτιά τους ή ανακαλούν από τα εγχαραγμένα μηνύματα που ήδη έχουν στη διάθεσή τους, είναι αυτά που ρίχνουν «φως» και σταδιακά ωθούν στην αποκάλυψη της αλήθειας. Και στην παρούσα τραγωδία είναι ιδιαίτερα πλούσια η ορολογία που σχετίζεται με την αισθητηριακή πρόσληψη της πραγματικότητας. Έτσι, το ενδιαφέρον εστιάζεται στις λεκτικές επιλογές των όρων που έχουν συνάφεια με την όραση και το δίπολο «φῶς – σκότος». Η ερμηνευτική προσέγγιση των όρων αυτών καθιστά σαφές ότι οι κύριες αισθήσεις, η όραση και η ακοή, είναι αυτές που κυρίως συμβάλλουν στο να σχηματιστούν οι προσλαμβάνουσες παραστάσεις των ηρώων· λειτουργούν μάλιστα προωθητικά στο να αναλάβουν τα πρόσωπα του δράματος δράση συνειδητοποιώντας τα όριά τους απέναντι στους κοινωνικούς κανόνες, το ερωτικό πάθος και τη θεϊκή βούληση και, εν τέλει, στο να αναγνωρίσουν την αλήθεια.

# Κεφάλαιο 2

## Η λειτουργία του «φωτός» στην τραγωδία *Τραχίνιαι*

Κατά κανόνα, η τραγωδία ορίζει και αναπαριστά στο σύνολό του έναν ολόκληρο κόσμο, τον κόσμο στον οποίο ζουν, κινούνται, αναγνωρίζουν και τον οποίον διαμορφώνουν οι πρωταγωνιστές της δράσης. Ωστόσο, στις *Τραχίνιες* η σκηνή φιλοξενεί δύο εντελώς διαφορετικούς κόσμους και, μάλιστα, με σχολαστική, εξαντλητική συμμετρία γίνεται εμφανής η αντίθεση και η απόσταση μεταξύ τους· από τη μια είναι «ο κόσμος της Δηιάνειρας» και από την άλλη «ο κόσμος του Ηρακλή» που, αν και σύζυγοι, δε συναντούνται ποτέ επί σκηνής. Σ' αυτόν, όμως, τον περιορισμένο χώρο της σκηνής οι θεατές διαπιστώνουν μια κεντρομόλο κίνηση: η Δηιάνειρα εξέρχεται από το εσωτερικό και σκοτεινό χώρο του «οἴκου» της, ενώ ο Ηρακλής εισέρχεται από τον εξωτερικό και φωτεινό χώρο των «ἄθλων» του. Και σ' αυτόν το χώρο της σκηνής η ακολουθία των γεγονότων, όπως αυτά γίνονται αντιληπτά από τους ήρωες, δημιουργεί προβληματισμό για τον τρόπο που επιτυγχάνεται η αισθητηριακή πρόσληψη της πραγματικότητας και, ακολούθως, η αληθινή γνώση αυτής της πραγματικότητας.

### 2.1 Πρόλογος

Η προλογική *ρήσις* της Δηιάνειρας ήδη από τον πρώτο στίχο εισάγει το λεξιλόγιο της όρασης άμεσα συνδεδεμένο με τη γνώση της ανθρώπινης μοίρας.



Λόγος μὲν ἔστ' ἀρχαῖος ἀνθρώπων **φανείς**  
ὡς οὐκ ἄν αἰῶν' ἐκμάθοις βροτῶν, πρὶν ἄν  
θάνῃ τις, οὔτ' εἰ χρηστός οὔτ' εἴ τω κακός·  
ἐγὼ δέ τόν ἐμόν, καί πρὶν εἰς Ἄιδου μολεῖν,  
ἔξιδ' ἔχουσα δυστυχῆ τε καὶ βαρύν. (στ. 1-5)

[«Ένας πανάρχαιος λόγος που κρατεί μες στους ανθρώπους / δηλώνει πως, πριν πεθάνουν οι θνητοί, κανείς δεν ξέρει / αν έζησαν βίο καλό ή βίο δυστυχημένο. / Όμως εγώ, και πριν να κατεβώ στον Άδη, / ξέρω καλά πως η ζωή μου ήταν πικρή, αβάσταχτη».]<sup>4</sup>

Γίνεται εμφανής η συχνή στο σοφοκλείο έργο «συναισθητική» ανάμιξη όρων όρασης και ορατότητας («φανείς») με όρους για τη γνώση («έκμάθοις») και τη γλώσσα («λόγος») [Buxton 1995: 134-135]. Ο λόγος ως το ό,τι αξιομνημόνευτο έχει λεχθεί, το πανάρχαιο κύρος της ρήσης που ανάγεται στην ηρωική εποχή για τη μεταβλητότητα της ανθρώπινης μοίρας<sup>5</sup>, αντιπαρατίθεται στην προσωπική γνώση της ηρωίδας («ἔξιδ'») για τη δική της προκαθορισμένη σε ποιότητα ζωή. Η άρνηση μίας γνώμης είναι ένα ρητορικό σχήμα του οποίου η συναισθηματική απήχηση στη ρητορική συζητείται από τον Αριστοτέλη<sup>6</sup>. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, ένα πρόσωπο που μιλά με έντονη συναισθηματική φόρτιση («παθητικῶς») μπορεί να αμφισβητεί την αλήθεια των «δεδημοσιευμένων». Το ρητορικό τέχνασμα που ο Σοφοκλής αξιοποιεί στους πρώτους στίχους της τραγωδίας από τη μια αποκτά ιδιαίτερη δύναμη, καθώς «προέρχεται από το γεγονός ότι η προσωπική εμπειρία ή παρατήρηση του ομιλητή αντιπαραβάλλεται ευμενώς με τη σοφία των αιώνων και ως εκ τούτου αποκτά κάτι από το κύρος της παροιμιώδους ρήσης» [Easterling 1996: 99]. από την

---

<sup>4</sup> Στο σημείο αυτό, όπως και στα αποσπάσματα που ακολουθούν, υιοθετείται η μετάφραση του Μύρη 2011.

<sup>5</sup> Η βασική σημασία της λέξης *αἰών* είναι «ζωή», ο χρόνος ζωής κάποιου, εδώ όμως, όπως επισημαίνουν οι περισσότεροι σχολιαστές, λαμβάνει σχεδόν τη σημασία της μοίρας, τύχης. Βλ. Easterling 1996: 98

<sup>6</sup> Αριστοτέλης, *Ῥητορική* 1395a 20: «δεῖ δέ τās γνώμας λέγειν καί παρά τά δεδημοσιευμένα [...] ὅταν ἢ τό ἦθος φαίνεσθαι μέλλῃ βέλτιον, ἢ παθητικῶς εἰρημένη ἦ»· και ό.π. 1395b 5: «διά τήν φορτικότητα τῶν ἀκροατῶν [...] ἡ μὲν γάρ γνώμη, ὡσπερ εἴρηται, ἀπόφανσις καθόλου ἐστίν, χαίρουσι δέ καθόλου λεγομένου ὃ κατά μέρος προϋλαμβάνοντες τυγχάνουσι».

άλλη, συνιστά δηλωτικό του έντονου ενδιαφέροντος του ποιητή για τη συνάφεια ανάμεσα στην αισθητηριακή πρόσληψη της πραγματικότητας και τη γνώση. Αυτό που η ηρώιδα εκτιμά και αξιολογεί είναι πως η ζωή της όλη είναι γεμάτη από δυστυχία και θλίψη και μάλιστα, προτού η ίδια φτάσει στο σκοτεινό Άδη. Είναι σίγουρη για τη δική της βιωμένη πραγματικότητα, καθώς η δική της γνώση («ἔξοιδ'») δηλώνει μια γνώση που έχει επιτευχθεί μέσω της όρασης, της αισθητηριακής βίωσης, κατανόησης και αξιολόγησης του παρόντος και παρελθόντος της ζωής της [Snell 1984: 265]<sup>7</sup>. Η ηρώιδα, ωστόσο, μιλάει για τη δυστυχία της ζωής της τη στιγμή που η τραγωδία της δεν έχει ακόμη αρχίσει.

Η Διάνειρα ενδεχομένως να μη διαφωνεί με τον «ἀρχαῖον λόγον» για τη μεταβλητότητα της ανθρώπινης μοίρας και την αδυναμία του ανθρώπου να την προβλέψει· άλλωστε, όπως η ίδια παρακάτω αναφέρει «ὄμως δ' ἔνεστι τοῖσιν εὖ σκοποῦμένοις / ταρβεῖν τόν εὖ πράσσοντα, μή σφαλῆ ποτε» (στ. 296-298), φαίνεται πως έχει συνειδητοποιήσει την πικρή αλήθεια της αστάθειας των ανθρωπίνων. Άλλωστε η ίδια της η ζωή από τότε ακόμη που ήταν νεαρή κοπέλα στο σπίτι του πατέρα της Οινέα, της έδειξε πως η μοίρα του ανθρώπου μπορεί να αλλάξει. Ενώ ευχόταν το θάνατό της στο ενδεχόμενο να γίνει σύζυγος του μνηστήρα Αχελώου, η παρουσία και η μαχητική διεκδίκησή της από τον Ηρακλή της προκάλεσε χαρά (στ. 18 «ἀσμένη δέ μοι»).

Τη μάχη που έδωσε ο Ηρακλής με τον Αχελώο, για να την κερδίσει, δεν μπορεί περιγράφοντάς την να την ανακαλέσει στη μνήμη της, γιατί δεν την είδε· επομένως, δε γνωρίζει.

καί τρόπον μὲν ἄν πόνων  
οὐκ ἄν διείποιμ'· οὐ γάρ οἶδ'· ἀλλ' ὅστις ἦν  
θακῶν ἀταρβῆς **τῆς θέας**, ὄδ' ἄν λέγοι. (στ. 21-23)

---

<sup>7</sup> Όπως γράφει ο μελετητής, «η γνώση (εἰδέναι) ισοδυναμεί με αυτό που κάποιος έχει δει». Σύμφωνα με το Ετυμολογικό Λεξικό της Αρχαίας Ελληνικής του J.B. Hofmann, το ρ. οἶδα συνδέεται με τη ρίζα \*weid (: βλέπειν, ὄρᾱν) δηλώνοντας έτσι μια γνώση που επιτυγχάνεται μέσω της όρασης.

[«Να πω δεν ξέρω πώς· / δεν έμαθα, δεν είδα· όποιος χωρίς / να τρέμει κοίταζε το θέαμα, εκείνος θα μπορούσε να το πει».]

Θυμάται, όμως, καλά την τριπλή μορφή που έπαιρνε ο Αχελώος, όταν ερωτικά την διεκδικούσε (στ. 10 «τρισίν μορφαΐσιν»). Ο έρωτας, η φυσική αυτή δύναμη, που αποτελεί και κεντρικό θέμα της τραγωδίας, εμφανίζεται ήδη στην προλογική ρήση της Δηιάνειρας κυρίως με τη μορφή του καταστροφικού ερωτικού – σεξουαλικού πάθους· και, συνακόλουθα, ο ίδιος ο γάμος εμφανίζεται ως μια κατάσταση κινδύνου και απειλής [Segal 1975: 612]<sup>8</sup>. Στα μάτια της νεαρής κοπέλας ο πρώτος της μνηστήρας ήταν ένα τέρας που έπαιρνε τριπλή μορφή και της προκαλούσε τρόμο.

μνηστήρ γάρ ἦν μοι ποταμός, Ἀχελῶον λέγω,  
ὅς μ' ἐν **τρισίν μορφαΐσιν** ἐξήτει πατρός,  
φοιτῶν έναργής ταῦρος, ἄλλοτ' αἰόλος  
δράκων ἐλικτός, ἄλλοτ' ἀνδρείω κύτει  
βούπρωρος· ἐκ δέ δασκίου γενειάδος  
κρουνοὶ διερραίνοντο κρηναίου ποτοῦ. (στ. 9-14)

[«Είχα μνηστήρα ποταμό· τον Αχελώο. / Έπαιρνε τρεις μορφές και με ζητούσε / απ' τον πατέρα μου· πότε γινόταν ταύρος άρτιος / και πότε φίδι παρδαλό συστρεφόταν / και άλλοτε πάλιν άντρας τέλειος με μόσχου κεφαλή. / Απ' το δασύ πυκνό του γένι / πηγές υδάτων έρεαν χειμάρρους».]

Το ενδεχόμενο ο πατέρας της Δηιάνειρας να έδινε τη συγκατάθεσή του στην ένωση της κόρης του με τον Αχελώο ήταν μάλλον πιθανό, γιατί διαφορετικά η ηρωίδα δε θα ευχόταν να πεθάνει, προτού ξαπλώσει μ' εκείνον στη συζυγική

---

<sup>8</sup> Σοφοκλής, απόσπ. 524: «Πιστεύω πως οι νέες γυναίκες στα πατρικά τους σπίτια κάνουν τη γλυκύτερη ζωή. Γιατί η άγνοια κρατά τα παιδιά πάντα ασφαλή και ευτυχή. Αλλά, όταν γίνουμε γυναίκες και αρχίζουμε να καταλαβαίνουμε, μας σπρώχνουν μακριά και μας πετάνε έξω οι πρόγονοι και οι θεοί μας. Μερικές πηγαίνουν να ζήσουν με άγνωστους, άλλες με αλλοδαπούς, κάποιες πηγαίνουν σε θλιβερά σπίτια, άλλες σε αφιλόξενα. Όλα αυτά, μόλις μια και μόνη νύχτα μας ενώσει με τους συζύγους μας, είμαστε υποχρεωμένες να τα δοξάζουμε και να τα θεωρούμε χαρούμενη έκβαση». Βλ. Blundell 2006: 43

κλίνη (στ. 16 «αεί κατθανεῖν ἐπηυχόμεν»). Ωστόσο, μπορεί να διατυπωθεί η υπόθεση ότι ο πατέρας της την προστάτευσε από αυτόν το γάμο εξαιτίας του αλλόκοτου και ιδιότροπου χαρακτήρα του μνηστήρα αυτού που με την ίδια επιπολαιότητα προβαίνει τόσο στο καλό όσο και στο κακό [Eliade 1981: 197]. Δεν αποκλείεται, όμως, η ποικίλη μορφή του μνηστήρα να ήταν απλώς δημιούργημα της φαντασίας ενός νεαρού κοριτσιού που φοβάται και αρνείται την ερωτική – σεξουαλική ένωση με έναν ενήλικο, δασύτριχο ξένο άνδρα [Wender 1974: 4-5]. Όπως αναφέρει ο J. Kott, «στους εφιάλτες των κοριτσιών οι άντρες έχουν υγρά σώματα και κεφάλια τεράτων, από τα οποία αναβλύζει νερό. Τα πρώτα τέρατα γεννιούνται στη φαντασία» [Kott 1976: 119].

Η συζυγική ένωση της Δηϊάνειρας με τον Ηρακλή δεν την έβγαλε από τον οικιακό πατρικό χώρο, όπου ήταν δεμένη και ασφαλής, προκειμένου να την στερεώσει και να την ενσωματώσει στην εστία του ανδρός της [Vernant 1989 A': 205]. Αστάθεια και αβεβαιότητα φαίνεται πως κυριαρχούν στη ζωή της, καθώς αναγκάζεται να ζει εξόριστη (στ. 39 «άνάστατοι») στην Τραχίνα. Βέβαια, απέκτησαν παιδιά και, σε πρώτο πλάνο, παρουσιάζει τον Ηρακλή σαν το γεωργό που βλέπει το μακρινό χωράφι του μόνο την εποχή της σποράς και του θερισμού.

κάφυσάμεν δὴ παῖδας, οὐς κεῖνός ποτε,  
γήτης ὅπως ἄρουραν ἔκτοπον λαβῶν  
σπεύρων μόνον **προσεΐδε** κάξαμῶν ἄπαξ. (στ. 31-33)

[«Σπείραμε και γεννήσαμε παιδιά· τα βλέπει λίγο, / σαν τον ξωμάχο που του ἔλαχε χωράφι μακρινό / και μόνο στη σπορά το βλέπει και στο θέρο».]

Το στοιχείο της προσωρινότητας και φευγαλέας οπτικής επαφής («προσεΐδε») καθιστά αδύνατη την ικανότητα του Ηρακλή να αποκτήσει μια ουσιαστική γνώση των παιδιών του. Πέρα από την υποδήλωση ότι οι αφίξεις και οι αναχωρήσεις του Ηρακλή ακολουθούν ένα ρυθμικό μοντέλο σαν τις εναλλασσόμενες εποχές του χρόνου, η Δηϊάνειρα σε δεύτερο πλάνο τονίζει τη δική της μοναξιά [Easterling 1996: 108]. Η αναφορά στις σπάνιες και ιδιαίτερα

σύντομες στιγμές που και το ίδιο το ζευγάρι είχε την ευκαιρία της οπτικής επαφής του πρόσωπο με πρόσωπο πιθανώς να συνιστά υποδήλωση ότι τόσο η Δηιάνειρα όσο και ο Ηρακλής δεν γνωρίζουν ο ένας τον άλλο· ακόμη περισσότερο για την ίδια την ηρωίδα ως παντρεμένη πια γυναίκα, ότι αδυνατεί να γνωρίσει τον ίδιο της τον εαυτό. Όπως αναφέρει ο P. Vernant, «η εμπειρία του εαυτού γενικά δε στρέφεται προς τα έσω αλλά προς τα έξω. Το άτομο αναζητά τον εαυτό του και τον ανακαλύπτει μέσα στον άλλο, μέσα σ' αυτούς τους καθρέφτες που είναι γι' αυτόν όλοι εκείνοι που αποτελούν στα μάτια του το alter ego του: γονείς, παιδιά, φίλοι» [Vernant 2003: 101].

Όπως η ίδια η ηρωίδα ομολογεί, το χρονικό σημείο που έθεσε σε τέλος την παρθενική της ζωή σηματοδότησε τη διαρκώς κυριαρχική παρουσία της νύχτας στη ζωή της.

λέχος γάρ Ἡρακλεῖ κριτόν  
ξυστᾶσ' αἰεί τιν' ἐκ φόβου φόβον τρέφω,  
κείνου προκηραίνουσα. **νύξ** γάρ εἰσάγει  
καί **νύξ** ἀπωθεῖ διαδεγμένη πόνον. (στ. 27-30)

[«Ο Ηρακλής βραβείο του, / γυναίκα του με πήρε κι από την ώρα εκείνη / το φόβο τρέφω με το φόβο, με κατοικούν οι έγνοιες του. / Νύχτες περνούν και νύχτες έρχονται· σκιρτώ, λαχταρίζω».]

Η αντίθεση των ρημάτων «εἰσάγει» και «ἀπωθεῖ» υποδηλώνουν ότι στην ηρωίδα εναλλάσσεται ο πόνος με την ελπίδα, αλλά η επανάληψη της λέξης «νύξ» είναι αυτή που κάνει την κύρια αίσθηση [Holt 1987: 209]. Η νύχτα χρωματίζει το συναισθηματικό της κόσμο με τα σκοτεινά χρώματα της θλίψης, της αγωνίας, του φόβου για την τύχη του διαρκώς απόντος συζύγου της [Segal 1977a: 143]. Το σκοτάδι και ο τρόμος της νύχτας της δίδαξε την ωριμότητα και τον τρόπο να υπομένει τις φροντίδες που βαρύνουν τη σύζυγο (στ. 149: «λάβη τ' ἐν νυκτί φροντίδων μέρος»). Όπως μάλιστα η ίδια αναφέρει, δεκαπέντε μήνες (στ. 44-45 «δέκα / μήνας πρὸς ἄλλοις πέντ'») συμπληρώνονται τώρα που αγνοεί το πού μπορεί να βρίσκεται ο Ηρακλής, πολύ περισσότερο που αγωνιά για το αν είναι

ζωντανός ή νεκρός. Η νύχτα με τα συνακόλουθα συναισθήματα που της προκαλεί υπολογίζεται από την ίδια σε «μήνας». Αξίζει να αναφερθεί ότι η πιο αρχαία ινδο-άρια ρίζα, η ρίζα *me*, που αναφέρεται στα άστρα είναι αυτή που προσδιορίζει το φεγγάρι. Και «μήν» είναι η ελληνική σχετική ορολογία για τη σελήνη. Όπως περνούν οι μήνες, έτσι περνάνε και οι διάφορες φάσεις της σελήνης· διαδοχικά παρατηρείται η αύξηση, η ελάττωση και ο χαμός της, αποκαλύπτοντας στον άνθρωπο το συγκεκριμένο χρόνο. Η σελήνη υποτάσσεται στον παγκόσμιο νόμο του γίνεσθαι, της γέννησης και του θανάτου· ενός θανάτου που θα διαρκέσει τρεις μέρες και που όμως θα ακολουθηθεί από μια αναγέννηση, το «νέο φεγγάρι». Έτσι, ξαναγεννιέται από την ίδια τη δύναμη της μοίρας της [Eliade 1981: 155-156]. Στην περίπτωση της Δηιάνειρας εικάζεται πως ο «μήν», τον οποίο τώρα η ίδια διανύει, την έχει ενταγμένη στη νύχτα μιας χαοτικής κατάστασης, μιας κατάστασης άγνοιας, ερημιάς, φόβου, παθητικότητας, πόνου· το μόνο που μπορεί να συλλάβει ο νοητικός και συναισθηματικός της κόσμος είναι η προϊούσα παρουσία του θανάτου.

Η Δηιάνειρα, βέβαια, στην προλογική της ρήση δίνει έμφαση κυρίως στο φόβο που της προκαλεί η αγωνία για τη ζωή του απόντα συζύγου της και μάλιστα τώρα περισσότερο από κάθε άλλη φορά (στ.37 «ένταῦθα δὴ μάλιστα ταρβήσασ' ἔχω»). Ο κύκλος με τους άθλους του Ηρακλή έκλεισε (στ. 36) και η ίδια αγνοεί για το πού μπορεί εκείνος να βρίσκεται (στ. 40-41 «κεῖνος δ' ὅπου / βέβηκεν οὐδείς οἶδε»). Στην αναφορά των δεκαπέντε μηνών η Δηιάνειρα εκφράζει την πιθανότητα ότι κάποια συμφορά απειλεί τον Ηρακλή, ίσως να έχει ήδη επέλθει ο θάνατός του (στ. 161 «νῦν δ' ὡς ἔτ' οὐκ ὦν εἶπε»). Η Δηιάνειρα αναφέρει: «σχεδὸν δ' ἐπίσταμαί τι πῆμ' ἔχοντά νιν» (στ. 43). Αμέσως παρακάτω η πιθανότητα αυτή μετατρέπεται σε βεβαιότητα (στ. 46 «κᾶστιν τι δεινὸν πῆμα»), αφού ο δέκατος πέμπτος μήνας της φέρνει αμέσως στο νου τη δέλτο που ο Ηρακλής της παρέδωσε, πριν από την τελευταία του αναχώρηση, η οποία προμήνυε έναν τέτοιο χρόνο ως τον μοιραίο χρόνο για τον θάνατο ή την ευτυχία του (στ. 46-47 «τοιαύτην ἐμοὶ/ δέλτον λιπὼν ἔστειχε»), που όμως συγχρόνως συνιστά και το μοιραίο χρόνο του δικού της θανάτου ή της δικής της ευτυχίας (στ. 85). Στην ερώτηση που απευθύνει στο γιο της Ὑλλο «ποῦ δῆτα νῦν ζῶν ἢ θανῶν ἀγγέλλεται;» (στ. 73) η ηρωίδα δεν εκφράζει μόνο το φόβο της για την

ακόμα μια φορά μακρά απουσία του άνδρα της. Τώρα περισσότερο από κάθε άλλη φορά κατατρύχεται από φόβο, καθώς τώρα νιώθει πως η δική της εναγώνια φωνή για το αν θα δεχτεί πίσω ζωντανό ή νεκρό τον Ηρακλή, προεκτείνεται και απηχείται σε μια άλλη φωνή, τη φωνή του χρησμού που έδωσε το μαντείο της Δωδώνης:

τοιαῦτ' ἔφραζε πρὸς θεῶν εἰμαρμένα  
τῶν Ἡρακλείων ἐκτελευτᾶσθαι πόνων,  
ὡς τὴν παλαιάν φηγόν ἀδῆσαί ποτε  
Δωδῶνι δισσῶν ἐκ Πελειάδων ἔφη.  
καὶ τῶνδε ναμέρτεια συμβαίνει χρόνου  
τοῦ νῦν παρόντος, ὡς τελεσθῆναι χρεῶν. (στ. 169-174)

[«Εἶναι γραμμένο ἀπὸ το θεό, παράγγελνε, / το τέλος των παθῶν του Ηρακλέους, / ὅπως το λάλησε στο βάθος του καιροῦ ζεύγος / περιστεριῶν στην ιερὴ βελανιδιά ἐπάνω στη Δωδώνη. / Τώρα στο χρόνο του παρόντος ὅλα θα τελεστούν / καθὼς το χρέος της γραφῆς προβλέπει.»]

Ο «νῦν παρῶν χρόνος» εἶναι ἡ συγκεκριμένη «ἡμέρα» που ο Ηρακλῆς, προτοῦ επιστρέψει στο σπίτι του, θα προσφέρει θυσία στο ακρωτήριο Κήναιο (στ. 609 «ἡμέρα ταυροσφάγω»), εἶναι ἡ ἡμέρα που ο Ὑλλος θα κατηγορήσει τὴ μητέρα του για το θάνατο του πατέρα του (στ. 740 «κατακτεῖνασα τῆδ' ἐν ἡμέρα»), εἶναι ἡ ἡμέρα που ἡ Τροφός θα διατυπώσει λόγια που ἀπηχούν τα εναρκτήρια λόγια της Δηϊάνειρας, ὅταν στο παλαιὸ γνωμικὸ για το εφήμερο της ἀνθρώπινης κατάστασης ἀντιπαραθέτει τὴ γνώση και τὴν ἐμπειρία της δικῆς της ζωῆς:

ὥστ' εἴ τις δύο  
ἢ καὶ τι πλείους ἡμέρας λογίζεται,  
μάταιός ἐστιν· οὐ γάρ ἔσθ' ἢ γ' αὔριον,  
πρὶν εὖ πάθῃ τις τὴν παροῦσαν **ἡμέραν** (στ. 943-946)

[«Αν κάποιος λογαριάζει πως θα΄ ναι στη ζωή / δυο μέρες ή περισσότερο, ματαίως λογαριάζει. / Μην περιμένεις να χαρείς καινούρια μέρα / αν δεν κοιμήθηκες τη νύχτα ευτυχισμένος».]

Αν η ζωή της Δηιάνειρας μέσα στη νύχτα είναι μια ζωή γεμάτη θλίψη και ανησυχία, η συγκεκριμένη ημέρα έφτασε για να επιφέρει και να επιβεβαιώσει την καταστροφή [Holt 1987: 211].

Τα μάτια της ηρώιδας που μάλλον έχουν συνηθίσει να «βλέπουν» μέσα στο σκοτάδι, καθ΄ όλη την προλογική ρήση της μάλλον παραμένουν στο σκοτάδι ή έστω σε μια κατάσταση ημίφωτος. Η έξοδός της από τον *οἶκον* της στην *αὐλήν* συνιστά μια αυτόβουλη διάθεση της Δηιάνειρας να βγάλει στο φως πληροφορίες από το μυθικό της παρελθόν, κυρίως να εξωτερικεύσει τους φόβους που από καιρό την κατατρύχουν. Κι ενώ αυτή φωτίζει στοιχεία από τη ζωή της, την παρουσία της Τροφού φαίνεται να την αντιλαμβάνεται μόνο, όταν εκείνη παίρνει το λόγο.

δέσποινα Δηιάνειρα, πολλά μὲν σ΄ ἐγὼ  
**κατεῖδον** ἤδη πανδάκρυτ΄ ὀδύρματα  
τὴν Ἡράκλειον ἔξοδον γοωμένην. (στ. 49-51)

[«Δέσποινα Δηιάνειρα, σ΄ είδα πολλές φορές / να πνίγεις μες στα δάκρυα τον οδυρμό σου / και για την απουσία να βογκάς του Ηρακλή».]

Η Τροφός είδε την Δηιάνειρα να χύνει πολλά δάκρυα οδυρμού, θρήνου για την απουσία του Ηρακλή. Η επιλογή του ρήματος «κατεῖδον» δε δηλώνει μια απλή και ουδέτερη ὄραση. Πρόκειται για ένα βλέμμα που κατευθύνεται από επάνω προς τα κάτω. Υποθέτουμε ότι η Τροφός «είδε» την Δηιάνειρα με χαμηλωμένο, γερμένο το σώμα προς τα εμπρός ή ακόμα και πεσμένο πάνω στο κρεβάτι να οδύρεται για τον απόντα σύζυγο. Το ρήμα αυτό υποδηλώνει, επίσης, ένα βλέμμα που προσπαθεί να διεισδύσει από έξω προς τα μέσα, να αποκτήσει μια καθαρή ὄραση, άρα και γνώση, μέσω της εξέτασης [Frontisi – Ducroux 2001: 68]. Η Τροφός προσπαθεί να γνωρίσει τι είναι αυτό που πραγματικά βασανίζει την



ψυχή της Δηιάνειρας. Τα μάτια είναι το κανάλι που εκπέμπει αυτό που βρίσκεται βαθιά μέσα στην ψυχή ή το νου του ανθρώπου [Padel 1992: 59-61]. Το μάτι έχει αμφίδρομη λειτουργία. Δέχεται το εξωτερικό φως και εκδηλώνει, εκφράζει το εσωτερικό, τη φωτιά που καίει μέσα στον άνθρωπο, αντίληψη που έρχεται από την Ομηρική ακόμα εποχή και υιοθετείται και στον *Τίμαιο* του Πλάτωνος, που περιγράφει το εσωτερικό πυρ να «εκπηδά από τα μάτια, σαν αστραπή». Όπως αναφέρει ο Πλάτωνας, αυτό που ονομάζουμε δάκρυα είναι μια ποσότητα φωτιάς και νερού που χύνονται από τα μάτια<sup>9</sup>. Παρόλο που το μοτίβο «φωτιά – ερωτικός πόθος», που εμφανικά θα παρουσιαστεί στη συνέχεια της τραγωδίας, δεν είναι εμφανές εδώ, μπορεί να τεθεί η υπόθεση ότι τα δάκρυα της ηρωίδας εκφράζουν το βαθύ αίσθημα που τρέφει για τον απόντα Ηρακλή<sup>10</sup>, ένα αίσθημα, όμως, που δεν την καθιστά δραστήρια κι ενεργητική με αποτέλεσμα, αν και ξύπνια, να βυθίζεται μέσα στο σκοτάδι του πόνου, αδύναμη, ανίκανη να λάβει οποιαδήποτε πρωτοβουλία ή απόφαση, καθαρά παθητική.

Η Τροφός με το συμβουλευτικό και προτρεπτικό της λόγο βγάξει την Δηιάνειρα από την παθητικότητα. Κατόπιν υποδείξεώς της, η ηρωίδα στέλνει το γιο της Ύλλο να αποκτήσει έγκυρη γνώση για την τύχη του πατέρα του. Παρόλο που η προσωπική γνώση του νέου αρχικά στηρίζεται στις σκόρπιες φήμες ανθρώπων που συναντά και κάνουν λόγο ότι ο πατέρας του είναι ζωντανός (στ. 67 «ἀλλ' οἶδα, μύθοις εἴ τι πιστεύειν χρεών») και στην εμπειρία των επαναλαμβανόμενων άθλων του πατέρα του (στ. 88-89), η αναφορά της μητέρας του στα «μαντεῖα πιστά», τα οποία σε λίγο ο ίδιος τα χαρακτηρίζει ως «θέσφατα» (στ. 86), τον καθιστούν φορέα μιας γνώσης («ξυνήμ'») που προσλαμβάνεται με την ακοή [Snell 1984: 265] και τον ωθεί σε δράση.

Νῦν δ' ὡς ξυνήμ', οὐδέν ἑλλείψω τό μή οὐ  
πᾶσαν πυθέσθαι τῶνδ' ἀλήθειαν πέρι. (στ. 90-91)

---

<sup>9</sup> Πλάτων, *Τίμαιος* 68a: «πῦρ μέν ἀθρόον καί ὕδωρ, ὃ δάκρυον καλοῦμεν».

<sup>10</sup> Τα δάκρυα της Δηιάνειρας συνδέονται με τη φωτιά στην περιγραφή της σκηνης της αυτοκτονίας της από την Τροφός: «καθέζετ' ἐν μέσοισιν εὐνατηρίοις, / καί δακρύων ῥήξασα θερμά νάματα / ἔλεξεν» (στ. 918-920).

[«Τώρα γνωρίζω και δε θα πάψω να ζητώ / να μάθω την αλήθεια πέρα ως πέρα».]

## 2.2 Πάροδος

Την αλήθεια για το πού βρίσκεται ο Ηρακλής σίγουρα ο Ήλιος είναι σε θέση να γνωρίζει. Σ' αυτόν που λάμπει με εκθαμβωτικό σαν αστραπή φως (στ. 99 «ὤ λαμπρά στεροπαῖ φλεγέθων») και είναι ο μέγας οφθαλμός του κόσμου (στ. 102 «ὤ κρατιστεύων κατ' ὄμμα») κάνει επίκληση ο Χορός (στ. 96 «Ἄλιον, Ἄλιον αἰτῶ»), προκειμένου με τη γνώση του να συνδράμει λυτρωτικά σ'αυτό που οι άνθρωποι αδυνατούν να γνωρίζουν.

Εκφράζει μάλιστα την αισιοδοξία του ότι η νύχτα της θλίψης και των αστεϊρευτων δακρύων της Δηιάνειρας (στ. 103-111) θα λάβουν τέλος, καθώς μέσα στον αέναο κύκλο της ζωής το σκοτάδι διαδέχεται το φως (στ. 94-95 «ὄν αἰόλα νύξ έναριζομένα / τίκει κατευνάζει τε φλογιζόμενον»), επομένως και τη θλίψη θα την διαδεχτεί η χαρά. Με άλλα λόγια, η επίκληση στον Ήλιο αποκτά και ακόμη μια σημασία· δεν είναι μόνο σε θέση να βλέπει τα πάντα, αλλά επίσης συμμετέχει σε έναν από τους μεγαλύτερους κοσμικούς κύκλους, την εναλλαγή της μέρας με τη νύχτα και, κατ' επέκταση, στη μεταβλητότητα των πραγμάτων [Holt 1987: 207-208].

Αξιοσημείωτη είναι η εξής διαπίστωση: ενώ η νύχτα για την Δηιάνειρα είναι ο χρόνος μιας καθαρά παθητικής ψυχικής περιπλάνησης μέσα στη θλίψη και την αγωνία για την τύχη του Ηρακλή, συναισθήματα που βιώνει λόγω του έρωτά της προς τον άνδρα της (στ. 103 «ποθουμένα φρενί» και στ. 106-107 «οὔποτ' εύνάζειν άδακρύ- / των βλεφάρων πόθον»), στην Πάροδο η νύχτα φαίνεται να έχει τον ενεργητικό και καθαρά ρυθμιστικό ρόλο κατευθύνοντας τις εναλλαγές του ανθρώπινου χρόνου (στ. 94-95) [Segal 1977a: 143].

Ο Χορός βέβαια εκφράζει την άποψη ότι ο Δίας είναι αυτός που δρομολογεί την αλλαγή στην ανθρώπινη ζωή, και γι' αυτό οι άνθρωποι καλούνται πάντα να φέρουν την ελπίδα και την αισιοδοξία. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει,

ἐπεὶ τίς ὧδε  
τέκνοισι Ζῆν' ἄβουλον εἶδεν; (στ. 139-140).

Με αυτό το ερώτημα ο Χορός των νεαρών κοριτσιών κλείνει το τραγούδι του, ερώτημα που στοχεύει να παρηγορήσει τη θλιμμένη Δηιάνειρα εμφυσώντας της την ελπίδα για την αίσια επάνοδο του Ηρακλή. Από την άλλη όμως, είναι και ένα ερώτημα που εγείρει έναν προβληματισμό. Με τη χρήση του αορίστου του ρήματος οπτικής αντίληψης «εἶδεν» δίνεται έμφαση στη διαδικασία της πρόσληψης της πραγματικότητας μέσω της αυτοψίας και στη συνακόλουθη γνώση που αποκτά ο άνθρωπος από αυτή την οπτική επαφή [Γκαστή 1998: 172]. Κατά πόσο, επομένως, είναι σε θέση ο άνθρωπος να γνωρίζει, στηριγμένος αποκλειστικά και μόνο στην εμπειρία που αποκόμισε μέσω της οπτικής αντίληψης, το λόγο και τη βούληση του θεού; Ακόμη περισσότερο, πόση ανάλογη εμπειρία έχει αυτός ο όμιλος νεαρών κοριτσιών, ώστε να καταλήγει σε μια τέτοια διαπίστωση και μάλιστα από τη στιγμή που καθ' όλη τη διάρκεια του άσματος του κάνει λόγο για τη μεταβλητότητα και την εναλλαγή στα ανθρώπινα πράγματα;

Οι διαπιστώσεις και οι εκτιμήσεις στην Πάροδο γίνονται από ένα σύνολο νεαρών κοριτσιών, ουσιαστικά ενός ομίλου «περιθωριακών» προσώπων. Αυτόν το Χορό επέλεξε ο ποιητής, επιλογή που μπορεί να ερμηνευτεί ως εξής: καθώς δε διαθέτουν κοινωνικό κύρος, αδυνατούν, όπως στη συνέχεια θα φανεί, να επηρεάσουν την ηρωίδα. Επίσης, μέσα από αυτόν το Χορό ο ποιητής μπορεί «να επιτύχει εκείνους τους συνδυασμούς της ώριμης στοχαστικότητας και της συγκινησιακής ευπάθειας, μαζί μ' ένα στοιχείο έντονης παθητικότητας που χαρακτηρίζουν συνήθως τα λυρικά μέρη της τραγωδίας». «Ο χορός», όπως αναφέρει ο Ν. Χ. Χουρμουζιάδης, «ακόμα κι όταν συγκροτείται από πρόσωπα ταπεινά [...] διαθέτει ενόραση, ευαισθησία και πείρα, κάποτε μάλιστα σε βαθμό μεγαλύτερο απ' τα ηγεμονικά πρόσωπα του δράματος. Αυτές οι ιδιότητες

φορτίζουν τα χορικά του με μια σχεδόν υπερβατική σοφία, απαραίτητη για την εξασφάλιση των συμφραζομένων, όπου θα ενταχθούν και θα ερμηνευτούν τα δραματικά γεγονότα» [Χουρμουζιάδης 1998: 36-37]. Και η P. E. Easterling προβαίνοντας σε μια παρόμοια ερμηνεία αναφέρει πως «οι χοροί αδυνατούν να εννοήσουν αυτό που είναι σαφές για το κοινό, αλλά συγχρόνως διαθέτουν την ικανότητα να μιλούν με σοφία και κύρος “αληθέστερα απ’ όσο οι ίδιοι αντιλαμβάνονται” και μ’ αυτόν τον τρόπο κατευθύνουν το κοινό στο βαθύτερο επίπεδο της συνειδητοποίησης» [Easterling 2012: 246-247].

## 2.3 Πρώτο Επεισόδιο

Το καταληκτικό ρητορικό ερώτημα των νεαρών κοριτσιών στην Πάροδο λογικά απαιτεί αποφαστική απάντηση. Η Δηιάνειρα, όμως, δεν είναι πια ένα νεαρό κορίτσι· είναι και σύζυγος και μητέρα και η εμπειρία που αποκόμισε στην ήδη ώριμη ζωή της δεν της αφήνει περιθώρια να συμμεριστεί τη νεανική αισιόδοξη στάση και αναμονή. Αυτό που βιώνει είναι ο ερωτικός πόθος της για τον Ηρακλή, ένας πόθος που εκδηλώνεται με έκρηξη δακρύων στη μοναχική νυχτερινή ζωή της (στ. 103-111). Μάλιστα, η αντίθεση νιότης και ωριμότητας μέσα στην έκταση του χρόνου αξιολογείται και αποκαλύπτεται διαφορετικά. Και όταν ήταν νεαρή παρθένα γνώρισε τη μοναξιά, αλλά εκείνη ήταν η ειρηνική μοναξιά της νιότης.

τό γάρ νεάζον έν τοιοῖσδε βόσκεται  
χώροισιν αὐτοῦ, καί νιν οὐ **θάλπος** θεοῦ  
οὐδ’ ὄμβρος οὐδέ πνευμάτων οὐδέν κλονεῖ,  
ἀλλ’ ἠδοναῖς ἄμοχθον ἐξαίρει βίον  
ἔς τοῦθ’. (στ. 144-148)

[«Η νιότη βοσκά σε δικά της λιβάδια / δεν τη ρημάζει η κάψα του καλοκαιριού, / οι καταιγίδες και των ανέμων οι ριπές· / μέσα στις ηδονές αμέριμνη μεστώνει / και χαίρεται».]

Η Δηιάνειρα συγκρίνει την ανεμελιά («ἄμοχθον βίον») της νεαρής παρθένας κοπέλας με τις ἔγνοιες και τα βάσανα της ἔγγαμης γυναίκας. Σύμφωνα με την Μ. Γιόση «ο έρωτας δεν κατονομάζεται εδώ, ούτε ο πρωτογενής φόβος – ἔλξη που δημιουργεί στις νεαρές κοπέλες [...] υπάρχει όμως κάτι που τον υποδηλώνει – αρνητικά θα ἔλεγα: το ειδυλλιακό τοπίο, όπου θάλλει το νεάζον, δεν γνωρίζει το πάθος του έρωτα» [Γιόση 1996: 114-115]. Ο έρωτας, ἔστω και υπαινικτικά, εμφανίζεται ως εκδήλωση της κοσμικής τάξης και παράγωγο του χρόνου στη ζωή μιας γυναίκας· επομένως, υφίσταται κι αυτός την αλλαγή, το θάνατο και την ανανέωση. Η νιότη παρουσιάζεται με την εικόνα ενός φυτού που αναπτύσσεται σε χώρο προφυλαγμένο από τις καιρικές συνθήκες μέσα στον οποίο υπονοείται ότι υπάρχουν ανθρώπινα αισθήματα («ἡδοναῖς ἄμοχθον») [Easterling 1996: 127]. Η αναφορά στο «θάλπος θεοῦ», αν και κυριολεκτικά παραπέμπει στον ἥλιο, ωστόσο μεταφορικά συνιστά υπαινιγμό για την ερωτική θέρμη. Όπως η θερμότητα του ἡλιου βοηθάει το φυτό να μεγαλώσει και να ωριμάσει, ἔτσι και το πάθος του έρωτα μεταμορφώνει την παρθένα σε δυναμική ερωτευμένη γυναίκα, ώριμη για γάμο και σεξουαλική ζωή. Με άλλα λόγια, το λιβάδι της κοριτσιίστικης ηλικίας συνδυάζει την ασφάλεια της παρθενικής αθωότητας με τη δυναμική της ερωτικής ένωσης που θα επιτευχθεί με το γάμο. Ακόμη, όταν η ηρωίδα θα μάθει για την άφιξη του Ηρακλή, θα κάνει ἐπίκληση στο Δία: «ὦ Ζεῦ, τόν Οἴτης ἄτομον ὅς λειμῶν' ἔχεις» (στ. 200). Το άκοπο, άθικτο λιβάδι της Οίτης, χώρος συνάντησης των ερωτευμένων σε ένα περιβάλλον ευθαλές, αποτελεί ακόμη μια φορά υπαινιγμό στην παρθενικότητα δημιουργώντας συγχρόνως και το πλαίσιο, όπου η παρθενία θα μπορούσε να λάβει τέλος. Η Δηιάνειρα, πιστή και αφοσιωμένη σύζυγος παραμένει και ερωτικά ἔτοιμη να δεχτεί τον Ηρακλή. Βέβαια, η διαδοχική αναφορά «θάλπος», «ἄμβρος», «πνευμάτων» μπορεί να υποτεθεί ότι εισάγει και τις ἔνοιες τόσο της αλλαγής όσο και της αρρώστιας [Parca 1992: 178-181]. Η Δηιάνειρα, νόμιμη σύζυγος και ερωτικά ώριμη, παρακάτω στο έργο, αναγνωρίζει ότι ο έρωτας μπορεί να εκδηλωθεί ως «νόσος». Αυτό που δε γνωρίζει ακόμη είναι τη στιγμή ή και τις συνθήκες που ο έρωτας γίνεται «νόσος» γι'αυτήν την ίδια· δε γνωρίζει μέχρι ποιου σημείου μπορεί να την οδηγήσει το δικό της ερωτικό της πάθος.

Προς το παρόν απευθύνεται σε νεαρά κορίτσια της Τραχίνας, που είναι «ἄπειρα» (στ. 143) στην έγγαμη ζωή, άρα και στη ζωή της νύχτας που οι έγνοιες τόσο για το σύζυγο όσο και για τα παιδιά ξεπροβάλλουν και δημιουργούν μόνιμο φόβο:

ἕως τις ἀντί παρθένου γυνή  
κληθῆ, λάβη τ' **έν νυκτί** φροντίδων μέρος,  
ἤτοι πρὸς ἀνδρὸς ἢ τέκνων φοβουμένη. (στ. 148-150).

[«ὡσπου η κόρη γίνεται γυναίκα / κι οι έγνοιες στοιχειώνουν τις νύχτες της / και οι φόβοι για τον άντρα και τα τέκνα τη συντρίβουν».]

Είναι φυσικό η απειρία των νεαρών κοριτσιών να μην τα επιτρέπει να δουν και να κατανοήσουν το λόγο που η Δηιάνειρα «θυμοφθορεῖ» (στ. 142). Άλλωστε, όπως η ίδια αναφέρει,

τότ' **ἄν** τις **εἰσίδοιτο**, τήν αὐτοῦ σκοπῶν  
πρᾶξιν, κακοῖσιν οἷς ἐγὼ βαρύνομαι. (στ. 151-152).

[«Ὅποιος μετρήσει τα δικά του δεινά, / θα καταλάβει και των δικών μου δεινών το βάθος».]

Η επιλογή του ρήματος «ἄν εἰσίδοιτο» δηλώνει κάτι περισσότερο από τη δυνατότητα να δει κανείς, να παρατηρήσει. Με βάση τα συμφραζόμενα υπαινίσσεται ένα βλέμμα γεμάτο θαυμασμό ή σεβασμό ή ακόμα και διαπεραστικό, ένα βλέμμα που παραπέμπει στο φαινόμενο της αντανάκλασης [Frontisi-Ducroux 2001: 67]· μόνο αν κάποια είχε προσωπική εμπειρία της έγγαμης ζωής με τα βάσανα που την συνοδεύουν τότε και μόνο «τότ' ἄν\_εἰσίδοιτο».

Η Δηιάνειρα αν και συγκρατημένα, σαφώς με ερωτική χροιά αναφέρει:

ὥσθ' ἠδέως εὐδουσαν ἐκπηδᾶν ἐμέ  
φόβω, φίλαι, ταρβοῦσαν, εἴ με χρή μένειν  
πάντων ἀρίστου **φωτός** ἐστερημένην. (στ. 175-177)

[«Σκιρτώ μες στο γλυκό τον ύπνο, φίλες, / σύγκορμη τρέμω, μήπως μου μέλλεται / να στερηθώ τον άντρα τον καλό και το γενναίο».]

Η ηρωίδα αποκαλεί τον Ηρακλή «ἄριστον φῶτα». Ἦδη από τον Ὅμηρο αλλά και στην τραγική ποίηση ο όρος «φῶς» συχνά αποδίδεται ως ένας προσδιορισμός του γενναίου άνδρα, του ήρωα<sup>11</sup>, αλλά και ως ένας προσδιορισμός που αποδίδεται για το θνητό άνθρωπο σε αντίθεση με το θεό<sup>12</sup>. Η ηρωίδα εκφράζει το φόβο της μήπως στερηθεί «πάντων ἀρίστου φωτός» με ένα ρηματικό τύπο («ταρβοῦσαν») που φέρει και τη σημασία του σεβασμού προς τους χρησμούς. Το περιεχόμενο της εξαρτημένης πρότασης είναι *γεγονοτικό*. εκφράζει μια αισθητική ή νοητική πρόσληψη ή μια συγκινησιακή αντίδραση απέναντι σε κάτι που ήδη υπήρξε, σε μια κατάσταση που απλώς θεωρείται δεδομένη [Rijksbaron 2013: 60-61]. Η αξία και η δόξα της Δηϊάνειρας συνίσταται στο ότι έγινε σύζυγος, όταν «ὀ κλεινός ἤλθε Ζηνός Ἀλκμήνης τε παῖς» (στ. 19) και την έσωσε από τον Αχελώο και παραμένει σύζυγος ενός τέτοιου άνδρα. Κι ενώ αυτή η αίσθηση την καθιστά ήρεμη να αφεθεί στο σκοτάδι ενός γλυκού ύπνου, εφορμά ο τρόμος της αίσθησης ότι ήδη έχει στερηθεί τον Ηρακλή.

Ο Χορός βλέπει να καταφθάνει αγγελιοφόρος και ζητά από την Δηϊάνειρα να κρατήσει σιωπή, για να ακούσει τα νέα.

εὐφημίαν νῦν ἴσχυ' ἐπεὶ καταστεφῆ  
στείχονθ' ὀρῶ τιν' ἄνδρα πρὸς χαράν λόγων. (στ. 178-179)

---

<sup>11</sup> Ομήρ. *Ιλ.* Δ, 193-4: «Ταλθύβι' ὄττι τάχιστα Μαχάονα δεῦρο κάλεσσον / φῶτ' Ἀσκληπιοῦ υἱὸν ἀμύμονος ἰητῆρος». Φ, 545-6: «εἰ μὴ Ἀπόλλων Φοῖβος Ἀγήνορα δῖον ἀνῆκε / φῶτ' Ἀντήνορος υἱὸν ἀμύμονά τε κρατερόν τε». Σοφ. *Αντιγ.* 106-107: «τὸν λεύκασπιν Ἀργόθεν ἐκβάντα φῶτα πανσαγία / φυγάδα πρόδρομον ὀξυτέρω κινήσασα χαλινῶ».

<sup>12</sup> Ομήρ. *Ιλ.* Ρ, 98-99: «ὀππότ' ἀνὴρ ἐθέλη πρὸς δαίμονα φωτὶ μάχεσθαι / ὄν κε θεὸς τιμᾶ, τάχα οἱ μέγα πῆμα κυλίσθη». Ευριπ. *Βάκχαι*, 542-543: «ἀγριωπὸν τέρας, οὐ φῶ- / τα βρότειον».

[«Μην κακομελετάς και βλέπω να ῥχεται / στεφανωμένος κήρυκας· προμήνυμα χαράς».]

Το ρήμα «ὀρῶ» προσδιορίζει έναν τρόπο ὄρασης που επικεντρώνεται στις ικανότητες του υποκειμένου να παρατηρεί, να κρατάει το βλέμμα του πάνω στο αντικείμενο [Γκαστή 1998: 171]. Ο Χορός εστιάζει στον αγγελιοφόρο τον «καταστεφῆ»· η εικόνα του είναι που προϊδεάζει θετικά για την ἔλευση μιας χαρούμενης κι αισιόδοξης είδησης, πριν ακόμα από το λόγο που θα ανακοινωθεί. Παρατηρείται ἄμεση δραματική μεταλλαγή από την αγωνία στην ηρεμία και από τη λύπη στην ἄκρατη χαρά, γιατί η είδηση που ο αγγελιοφόρος φέρει είναι η ἄμεση επιστροφή του Ηρακλή στο σπίτι του και, συνακόλουθα, η χαρά που θα νιώσει η Δηιάνειρα βλέποντας τον ἄνδρα της. Πιο συγκεκριμένα, ο αγγελιοφόρος αναφέρει:

τάχ' ἔς δόμους σούς τόν πολύζηλον πόσιν  
ἤξειν, **φανέντα** σύν κράτει νικηφόρω. (στ. 185-186)

[«Ἀξιοζήλευτος θα ῥθει στο σπίτι / ο ἄντρας σου και νικητής και τροπαιούχος».]

Η συντακτική δομή που επιλέγεται προκειμένου να διατυπωθεί η ευχάριστη είδηση δημιουργεί έναν προβληματισμό. Ο αγγελιοφόρος χρησιμοποιεί απαρέμφατο («ἤξειν») με υποκείμενο σε πτώση αιτιατική («τόν πολύζηλον πόσιν») για το περιεχόμενο της είδησης που φέρνει. Ἀμέσως γίνεται γνωστό ότι αυτός είναι ο απλός κομιστής μιας είδησης, μιας πληροφορίας που ἄκουσε από το στόμα του επίσημου κήρυκα. Δεν μπορεί όμως να αποκλειστεί το ενδεχόμενο η επιλογή μιας ανεξάρτητης χρήσης του απαρεμφάτου στο σημείο αυτό να γίνεται προκειμένου να εκφραστεί μια συναισθηματική επιφώνηση, μια ἔκφραση ἔντονης συναισθηματικής κατάστασης με ἄμεσο και δηλωτικό τρόπο [Rijksbaron 2013: 99]. Ὅπως ἄλλωστε ο αγγελιοφόρος αναφέρει απευθυνόμενος στη Δηιάνειρα, «πρῶτος ἀγγέλλων / ὄκνου σε λύσω» (στ. 180-181). Με την πρόκληση συναισθηματικής ευφορίας στην ηρωίδα αποβλέπει ότι θα αποκομίσει εκείνος την «χάριν» (στ. 191), καθώς η είδηση που φέρει είναι και



άπαξ εμπορεύσιμη. Στη γλώσσα του αγγελιοφόρου δίνεται η οπτική λαμπρότητα μιας προσδοκίας και δημιουργείται η εντύπωση ότι το γεγονός της επιστροφής του Ηρακλή είναι ήδη πραγματικότητα. Μάλιστα αυτός διαβεβαιώνει τη Δηιάνειρα ότι τη χαρμόσυνη είδηση πολύ σύντομα θα την ακούσει και από το στόμα του επίσημου κήρυκα: «**ὄψει δ' αὐτόν αὐτίκ' ἐμφανῆ**» (στ. 199). Ουσιαστικά, η λειτουργία του αγγελιοφόρου είναι η ανακοίνωση της άφιξης όχι του Ηρακλή αλλά του κήρυκα Λίχα. Ακολουθεί η πρώτη στιγμή ανέφελης χαράς στο έργο [Easterling 1996: 137]. Η Δηιάνειρα χαίρεται με το ανέλπιστο φανέρωμα αυτής της είδησης και αναφωνεί:

φωνήσατ', ὦ γυναῖκες, αἶ τ' εἴσω στέγης  
αἶ τ' ἐκτός αὐλῆς, ὡς ἄελπτον **ὄμμ'** ἐμοί  
φήμης ἀνασχόν τῆσδε νῦν καρπούμεθα. (στ. 202-204)

[«Γυναίκες, τραγουδήστε· στα δώματα και στην αυλή, / καθώς ανέτειλε για με καλό μαντάτο, / ανέλπιστο θ' αρμέξω φως».]

Η Δηιάνειρα πιστεύει ότι ο Ηρακλής έχει σωθεί και την πίστη της αυτή την εκφράζει σαν μια χαρά που είναι ορατή. «ὄμμα ἀνασχόν» είναι για την ίδια η σωτηρία και η άφιξη του Ηρακλή. Η λέξη «ὄμμα» εδώ σημαίνει «λαμπρό πράγμα» και αποτελεί συνηθισμένη μεταφορική έννοια για το φως της χαράς και της ανακούφισης που με την επιλογή της μετοχής «ἀνασχόν» δίνει την εντύπωση μιας σκόπιμης ηχούς του ανατέλλοντος ηλίου [Seale 1982: 187]. Είναι η στιγμή που η ηρωίδα νιώθει κι εκφράζει την απαλλαγή της από το σκοτάδι της νύχτας που την πλαισιώνει. Ο Ηρακλής για την ίδια είναι ο «ήλιος» της που με την παρουσία του θα δώσει «φως» στη ζωή της.

Η υπερδιέγερση της ανθρώπινης χαράς αποτελεί συνήθως το προσίμιο της συμφοράς στα έργα του Σοφοκλή [Kitto 2010: 394]. Ο εορτασμός για τα καλά νέα πριν από τα άσχημα είναι μια καλώς γνωστή θεατρική τεχνική του ποιητή. Η πλάνη όμως που ήδη έχει δημιουργηθεί, δε θα ανατραπεί απότομα. Ο χαρακτήρας και ο ρόλος του αγγελιοφόρου που πρώτος φέρνει την είδηση προετοιμάζει τη μεγάλη σκηνή της οπτικής πλάνης της ηρωίδας. Τόσο για την

άφιξη του επίσημου κήρυκα όσο και για την πολυπόθητη άφιξη του ίδιου του Ηρακλή ο αγγελιοφόρος χρησιμοποιεί αντίστοιχα τους ρηματικούς τύπους «έμφανῆ» (στ. 199) και «φανέντα» (στ. 186). Και έχει παρατηρηθεί ότι λέξεις προκειμένου να εκφραστεί το ορατό με τη χρήση του θέματος «φαν-» είναι και σημαντικές και δυσοίωνες [Segal 1977a: 144]<sup>13</sup>.

Ακολουθεί σύντομη ωδή θριάμβου (στ. 205-224) η οποία αποτελεί την άμεση απάντηση στην προηγούμενη παρότρυνση της Δηϊάνειρας προς το Χορό να ψάλουν («φωνήσατ'...» 302). Ο Χορός ξεσπά σε συνεχή, χωρίς στροφές ωδή άγριας χαράς, την οποία ονομάζει «παιῖνα» (στ. 210 και 221) προς τον Απόλλωνα και την Ἄρτεμη. Ωστόσο, ο «παιάν» αυτός είναι διανθισμένος με διθυραμβικά στοιχεία, όπως ο αυλός, ο κισσός, ο βακχικός χορός και η κραυγή «εὐοῖ» (στ. 207-209)· πρόκειται για δηλωτικά στοιχεία της λατρείας του Διονύσου. Ο Χορός καλεί να αντηχήσει ολόκληρο το σπίτι με κραυγές χαράς (στ. 205 «άνολολυξάτω»). Οι «όλολυγαί», οι κραυγές που ταιριάζουν μόνο στις γυναίκες, οι νεαρές Τραχίνιες καλούν να συνοδεύονται με «άλαλαγάς», πολεμικές κραυγές, που αρμόζουν κυρίως στο στόμα των ανδρών προκειμένου να εκφραστεί η χαρά [Pulleyn 1997: 180-181]. Ένας γάμος πρόκειται να γίνει· αυτό δηλώνεται από την αναφορά στο «δόμος... μελλονύμφος» (στ. 205-207), καθώς και από την αναφορά στη θεά Ἄρτεμη. Η παρουσία της θεάς θεωρείται απαραίτητη σε κάθε γάμο, καθώς στο αποφασιστικό αυτό χρονικό όριο της ζωής των νεαρών κοριτσιών ό,τι προηγείται και ό,τι έπεται υπόκειται στη δύναμή της, μιας και αυτή έχει τη δύναμη να στέλνει και να αποτρέπει κινδύνους [Burkert 2015: 321]. Ο Χορός εδώ εννοεί το ξανασμίξιμο της Δηϊάνειρας με τον Ηρακλή, παρόλο που τόσο στην εξέλιξη του έργου όσο και στη λήξη του επίκειται ένας γάμος αλλά πολύ διαφορετικός [Easterling 1996: 142-143].

Ενδιαφέρον προκαλεί η παρουσία του φωτός σε κεντρικό σημείο του συνόλου της ωδής. Η Ἄρτεμη δεν προσδιορίζεται με τα γνωστά επίθετα που της αποδίδονται, όπως «φωσφόρος» ή «πυρφόρος» [Easterling 1996: 144] αλλά με το επίθετο «άμφίπυρος» (στ. 214). Αυτό είναι δηλωτικό της Εκάτης, θεάς της

---

<sup>13</sup> Βλ. και *Τραχ.* στ. 1: «λόγος μὲν ἔστ' ἀρχαῖος ἀνθρώπων φανείς».

σελήνης και των μαγισσών [Burkert 2015: 362]. η Εκάτη είναι αυτή που κρατάει στα χέρια της δυο πυρσούς, όπως απαιτεί το έθιμο του γάμου [Shure 2003: 151]. Πιθανολογείται ότι η παρουσία του επιθέτου «άμφίπυρος» μπορεί να δεχτεί περαιτέρω σημασιολόγηση.

Τα νεαρά κορίτσια της Τραχίνας καλούν πρώτα τα αγόρια να ψάλουν «παιῶνα» προς τον Απόλλωνα. Είναι γνωστό ότι ήδη από τον 5<sup>ο</sup> αιώνα ο θεός Απόλλωνας γίνεται κατανοητός ως θεός του ήλιου [Burkert 2015: 310]. Στην ωδή τού προσδίδονται τα γνώριμά του από το έπος χαρακτηριστικά: ο Χορός αναφέρεται στον «τόν εύφαρέτραν / Ἄπόλλωνα προστάταν» (στ. 208-209). Από τη μια καθώς ρίχνει τα βέλη του σε ανθρώπους και ζώα, θεωρείται ως ο θεός του λοιμού, της νόσου με την ευρεία σημασία. Από την άλλη όμως, είναι και ο θεός της ιάσεως, καθώς είναι κύριος του θεραπευτικού ύμνου, ενός ύμνου που σε καμιά περίπτωση δε συνδέεται με τη μαγεία. Ο Απόλλωνας είναι ο θεός των καθαρμών και των συγκαλυμμένων χρησμών. Στην περίπτωσή του, το κακό, η νόσος δεν προσωποποιείται, αλλά αντικειμενικοποιείται· γνώση και προσωπική ευθύνη του ανθρώπου επεμβαίνουν: πρέπει ο άνθρωπος να ανακαλύψει ποια ενέργεια προκάλεσε τη νόσον και από αυτόν εξαρτάται η απομάκρυνσή της με νέα ενέργεια. Ο Απόλλωνας έθετε ως πρώτη προϋπόθεση της ασφάλειας του ανθρώπου τη γνώση: «Κατανόησε την ανθρώπινη θέση σου, πράττε όπως ορίζει ο πατέρας· κι έτσι θα είσαι ασφαλής αύριο» [Dodds 1996: 69]. Το «γνώθι σαυτόν», χαραγμένο στο ναό των Δελφών, η γνώση ότι ο άνθρωπος δεν είναι θεός προβάλλει μια ηθική του «ανθρώπινου», η οποία μάλλον είναι απαισιόδοξη. Εξαιτίας της απόστασής του από το θεό ο άνθρωπος γνωρίζει τον εαυτό του. «Και οι άνθρωποι που έχουν επίγνωση της αδυναμίας τους θυμούνται το θεό και τολμούν να επιδιώξουν το υψηλό, το απόλυτο· η γνώση των ορίων σημαίνει ότι το περικλειόμενο εντός των ορίων δεν είναι το παν» [Burkert 2015: 315].

Ο Απόλλων εντάσσεται στο βασίλειο των ολυμπίων θεών, έναν κόσμο με τον οποίο αντιδιαστέλλεται το βασίλειο του Διονύσου. Είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι οι δύο θεοί συναγωνίζονταν και ο Απόλλων ήταν ο αδιαφιλονίκητος κυρίαρχος των Δελφών κατά τους εννεά μήνες του χρόνου, ενώ ο Διόνυσος είχε ελεύθερο το πεδίο για τις οργιαστικές τελετουργίες του κατά τους τρεις

χειμερινούς μήνες, οπότε και το μαντείο έπαυε να λειτουργεί λόγω «απουσίας» του Απόλλωνα [Dodds 2004: 140-141]. Σε αντίθεση με τον Απόλλωνα που θεωρείται θεός του ήλιου, ο Διόνυσος είναι θεός σεληνιακός [Eliade 1981: 162]. Επίσης, οι τελετές της λατρείας του καθώς και οι ιδιότητες που του απέδιδαν στο πλαίσιο της λατρείας του συνδέονταν ιδιαίτερα στενά με το γυναικείο φύλο [Cartledge 2012: 42]. Ο ίδιος «ήδη εκ της καταγωγής του ήταν μέλος δύο βασιλείων» [Otto 1991: 79], του αθάνατου και του θνητού. Ήταν μέτοχος τόσο της πλησμονής της ζωής όσο και του βασιλείου του θανάτου. Ο Ηράκλειτος μάλιστα ταυτίζει τον Διόνυσο με τον Άδη (D. 15 «ώυτός δέ Άίδης καί Διόνυσος»). Η πιο σωστή προφανώς ερμηνεία αυτής της ταύτισης θεωρεί τον Άδη εκπρόσωπο του θανάτου και το φαλλικό Διόνυσο εκπρόσωπο της σεξουαλικής ζωντανίας. Πρόκειται για μια τελετουργική τρέλα, καθώς ο άνθρωπος δε συνειδητοποιεί πως ό,τι θεωρείται αυξανόμενη ζωτικότητα είναι η απλή αναζήτηση του θανάτου [Kahn 2011: 451]. Η μουσική του αυλού του δε συντελεί στη βελτίωση της διανοίας, δεν υπηρετεί την *μάθησιν*· δεν έχει ηθικό αλλά οργιαστικό χαρακτήρα καθώς υπηρετεί την *κάθαρσιν* [Vernant 1992: 75]. Κι ενώ ο Απόλλωνας υποσχόταν ασφάλεια, ο Διόνυσος προσέφερε ελευθερία: «Λησμόνησε τη διαφορά και θα βρεις τον εαυτό σου· ενώσου με το θίασο και θα είσαι σήμερα ευτυχισμένος» [Dodds 1996: 69].

Και ανάμεσα στους δύο παραπάνω θεούς ο Χορός των νεαρών Τραχινίων καλεί τις κοπέλες να ψάλουν «παιᾶνα» στην Άρτεμη. Η Άρτεμη στην ωδή διατηρεί τα παραδοσιακά της χαρακτηριστικά: από τη μια είναι η κυνηγός (στ. 213 «έλαφοβόλον») και από την άλλη η Νεαρή Κόρη, η Παρθένος, η ταγμένη στην αιώνια παρθενία που, μέσα στη χαρά της μουσικής και των τραγουδιών, ηγείται του χορού των κοριτσιών που την πλαισιώνουν, όπως εδώ των Νυμφών (στ. 215). Ο χώρος που της ανήκει είναι αυτός που βρίσκεται ακριβώς στα σύνορα, ανάμεσα στο άγριο και το καλλιεργημένο· ο χώρος της είναι μια μεθοριακή ζώνη, εκεί όπου το «ἕτερον» εκδηλώνεται μέσα από την επαφή που διατηρεί κανείς μαζί του· και η θεά δρα έτσι, ώστε τα όρια των αντιθέτων (αγόρια – κορίτσια, νέοι – ενήλικοι, αγριότητα - πολιτισμός) να είναι και σαφώς προσδιορισμένα και περατά [Vernant 1992: 18-24]. Η Άρτεμη, όπως αναφέρει ο Vernant, «εκφράζει την ικανότητα του πολιτισμένου να ενσωματώνει ό,τι του είναι ξένο, να

αφομοιώνει το διαφορετικό, το ἕτερον, χωρίς να εκβαρβαρίζεται. Το ἕτερον ως συνιστώσα του αὐτοῦ, ως προϋπόθεση της ταυτότητας» [Vernant 1992: 30]. Κι αυτό το ἕτερον παρουσιάζει ποικιλία μορφών: από το θάνατο που συνιστά την απόλυτη ετερότητα σε σχέση με τη ζωή, τον άνδρα που τόσο από τη φύση του όσο και τη θέση του δεν έχει ομοιότητα με τη γυναίκα, ως τις μεταβολές που η διαδοχή των γενεών επιφέρει αδιάκοπα στο κοινωνικό σώμα. «Το Αὐτό δεν μπορεί να συλληφθεί παρά μόνο σε σχέση με το ἕτερον, σε σχέση με την πολλαπλότητα των μορφών του Ἐτέρου. Εάν το Αὐτό παραμένει αναδιπλωμένο στον εαυτό του, καμιά σκέψη δε θα ήταν εφικτή. Και πρέπει να προσθέσουμε: ούτε και πολιτισμός» [Vernant 1992: 33].

Στην ωδή αυτή του Χορού από τη μια μπορούμε να διακρίνουμε τον ξεχωριστά προσδιορισμένο ρόλο των αγοριών και των κοριτσιών· τα αγόρια θα ψάλουν για τον Απόλλωνα, τα κορίτσια για την Ἄρτεμη· από κοινού όμως θα ψάλουν «παιῶνα». Επίσης, απέναντι στις αξίες της γνώσης και ηθικής που εκπροσωπούνται από τον Απόλλωνα εμφανίζεται ο Διόνυσος, που ενσαρκώνει στο ελληνικό πάνθεον τη μορφή του Ἐτέρου. Και ανάμεσά τους η θεά Ἄρτεμη εξυψώνεται σε μια δύναμη ενσωμάτωσης και αφομοίωσης αυτών των δύο, καθώς κρατάει δάδες και στα δυο χέρια της («ἀμφίπυρος») συνδέοντας το φως του ἡλίου, που αντιστοιχεί στον Απόλλωνα, με αυτό της σελήνης, το φως που αντιστοιχεί στο Διόνυσο.

Τα κορίτσια του Χορού βρίσκονται σε έκσταση, πιστεύουν ότι είναι βάκχες και φαντάζονται τη μυστηριώδη επίδραση που ασκούν πάνω τους τα στεφάνια κισσού που φορούν (στ. 217-220) [Easterling 1996: 144]. Ο Διόνυσος, ως «Κύριος της Παραίσθησης» [Dodds 1996: 228 σημ. 82] με τον κισσό του – όπως και με τον οίνο – φαίνεται να τις ελαφρύνει από αυτό που επιβάλλει ο Απόλλωνας, το βάρος της ατομικής ευθύνης [Dodds 1996: 70] και να προκαλεί εξασθένηση των αισθητηριακών προσλήψεων στα εξωτερικά ερεθίσματα. Ωστόσο, αυτές είναι οι πρώτες που «βλέπουν» και με ενθουσιασμό καλούν και την Δηιάνειρα να δει μπροστά της την ολοφάνερη αλήθεια:

ἴδε, ἴδ', ὦ φίλα γύναι,  
τάδ' ἀντίπρωρα δὴ σοι  
**βλέπειν** πάρεστ' **έναργῆ**. (στ. 222-224)

[«Ἰδέες, ακριβὴ μου / βασίλισσα, φανερώθηκαν ὅλα μπροστά σου / και σαν την πλῶρη καραβιού προβαίνουν».]

Στην ἀμέσως ἐπόμενη σκηνὴ παρατηρεῖται μιὰ «ἐκρηξὴ τοῦ λεξιλογίου τῆς ὄρασης» που μόλις ἔχει προετοιμαστῆ ἀπὸ τις κοπέλες τοῦ Χοροῦ [Holt 1987: 210]. Οἱ λέξεις που κυριαρχοῦν γιὰ τὴν ἀπόδοση τοῦ ορατοῦ ἢ τῆς δυνατότητας πρόσληψης τοῦ ορατοῦ ἔχουν ὡς θέμα ἀπὸ τῆ μιὰ το «Φορα-» και ἀπὸ τὴν ἄλλη το «φαν-».

Το πρόσωπο που πρόκειται νὰ εξαπατηθεῖ, ἡ Δηιάνειρα, βεβαιώνει γιὰ τὴ διαύγεια τῆς ὄρασής της. Τὰ προηγούμενα λόγια τοῦ Χοροῦ «ἴδε, ἴδ', ὦ φίλα γύναι, / τάδ' ἀντίπρωρα δὴ σοι / βλέπειν πάρεστ' έναργῆ» (στ. 222-224) τὰ ἐπαναλαμβάνει και, μάλιστα, με ἰδιαίτερα ἐμφατικό τρόπο:

**ὄρῳ**, φίλαι γυναῖκες, οὐδέ μ' **ὄμματος**  
φρουράν παρήλθε, τόνδε μὴ **λεύσσειν** στόλον·  
χαίρειν δέ τον κήρυκα προυννέπω, χρόνῳ  
πολλῷ **φανέντα**, χαρτόν εἴ τι καὶ φέρεις. (στ. 225-228)

[«Τὰ μάτια μου καλὸς φρουρὸς και βλέπουν, φίλες, / μιὰ συνοδεία νὰ ἴρχεται / στέλνω χαιρετισμὸ στον κήρυκα που πήρε / χρόνο νὰ φανεῖ. Μας φέρνεις τάχα τὴ χαρά;».]

Ἡ Δηιάνειρα δε δίνει ἐμφαση μόνο στην ἀντιληπτική ικανότητα τῆς ὄρασής της («ὄρῳ»), ἀλλὰ και στο συναίσθημα που τῆς προκαλεῖ τὸ θέαμα που ἔχει μπροστά της. Ἀδυνατεῖ νὰ ἀπομακρύνει τὸ βλέμμα τῆς («ὄμματος») ἀπὸ το, αν και ἀκόμα κάπως μακρινό, ἐντούτοις λαμπερό θέαμα τῆς ἀφίξης τοῦ κήρυκα («λεύσσειν»), θέαμα που τῆς δημιουργεῖ τὰ συναισθήματα τῆς ἀνακούφισης, τῆς χαράς και τῆς ἀσφάλειας [Snell 1984: 21-22].

Καταφθάνει ο επίσημος κήρυκας, ο Λίχας, με έναν όμιλο αιχμαλώτων γυναικών, ορατή απόδειξη της νικηφόρας επιστροφής του Ηρακλή. Αν και απών, ο ίδιος ο Ηρακλής γίνεται παρών μέσα από το διάλογο που διαμείβεται ανάμεσα στην ηρωίδα και τον κήρυκα. Το ενδιαφέρον της Δηιάνειρας είναι να μάθει πρώτα απ' όλα αν ο άνδρας της είναι ζωντανός (στ. 235 «εί ζῶνθ' Ἡρακλῆ προσδέξομαι») και μετά να αποκτήσει γνώση των λεπτομερειών που εντέλει μετά τη μακρόχρονη απουσία του τον οδήγησαν στο Κήναιο, τελευταίο σταθμό του πριν φτάσει κοντά της (στ. 239 «εὐκταῖα φαίνων, ἢ 'πό μαντείας τινος;»). Οι ερωτήσεις της είναι ενδεικτικές της εικόνας που η Δηιάνειρα έχει και είναι ήδη γνωστές για τον άνδρα της: είναι ο γιος του Δία, ο σύζυγος και δικός της αγαπημένος, ο άνδρας που για μακρό χρονικό διάστημα απουσιάζει από το σπίτι. Μέσα από τα μάτια του αφοσιωμένου Λίχα ο Ηρακλής είναι ο ευσυνείδητος γιος του Δία που ετοιμάζεται να προσφέρει θυσία στον πατέρα του (στ. 240-241 και 287-288), είναι ο αυστηρός και εκδικητικός πολεμιστής που εκπληρώνει τους άθλους του με θάρρος (στ. 260-273).

Ωστόσο, καμιά από τις δύο αυτές εικόνες του Ηρακλή δεν ανταποκρίνεται στην παρούσα πραγματικότητα [Musurillo 1967: 62-63]. Η αλήθεια για τη νέα εικόνα του ήρωα θα αποκαλυφθεί στη συνέχεια και μέσα από την παρέμβαση του αγγελιοφόρου που παραμένει στη σκηνή. Ο Λίχας και ο αγγελιοφόρος προβαίνουν σε διαφορετικές αναφορές για τις περιστάσεις που οδήγησαν στην άφιξη του Ηρακλή. Σύμφωνα με τον Λίχα, ο Ηρακλής ένωσε προσβεβλημένος από τον βασιλιά της Οιχαλίας, τον Εύρυτο, και γι' αυτό σκότωσε με δόλο το γιο του Ίφιτο. «Εί γάρ **έμφανῶς** ἡμύνατο» (στ. 278) δε θα τον τιμωρούσε ο Δίας υποχρεώνοντάς τον να γίνει δούλος της βασίλισσας Ομφάλης στη Λυδία. Χαρακτηριστικά αναφέρει: «Ζεύς ὄτου πράκτωρ **φανῆ**» (στ. 251)<sup>14</sup>. Μετά από αυτό και πάλι για εκδίκηση ο Ηρακλής καταστρέφει την πόλη του Ευρύτου. Ο αγγελιοφόρος, όμως, αναφέρει μια διαφορετική ιστορία. Ο Ηρακλής οργίστηκε και κατέστρεψε την Οιχαλία, επειδή έρωτας του προκλήθηκε για την Ιόλη, την

---

<sup>14</sup> Αν και αοριστολογική η εκφορά του ρήματος «φανῆ», αναδύεται ένας προβληματισμός για το κατά πόσο ο Δίας είναι ο «πράκτωρ» της δράσης και του πάθους των προσώπων στην τραγωδία αυτή.

κόρη του Ευρύτου (στ. 433 «ὁ τῆσδ' ἔρωσ **φανείς**») και ο βασιλιάς αρνήθηκε να του επιτρέψει να την παντρευτεί (στ. 239-360 «ἀλλ' ἠνίκ' οὐκ ἔπειθε τόν φυτοσπόρον / τήν παῖδα δοῦναι, **κρύφιον** ὡς ἔχοι λέχος»). Δεν είναι εύκολο να αποφανθεί κανείς ότι η μια ιστορία από αυτές είναι αληθινή και η άλλη ψεύτικη. Το ότι η ιστορία του Λίχα δεν είναι ολόκληρη η αλήθεια δε σημαίνει ότι είναι και ψέμα [Buxton 1995: 133-134]. Το θέμα είναι ότι στη σαφώς μεγαλύτερη έκταση της αφήγησής του παρέχει πληροφορίες, προβαίνει σε ανακρίβειες οι οποίες καμιά σχέση δεν έχουν με την ηρωίδα (π.χ. η αναφορά του στο φόνο του Ιφίτου στους στ. 260-283). Ωστόσο, οι πληροφορίες αυτές δε δίνονται χωρίς λόγο· όπως διατείνεται ο Bowra, ο Σοφοκλής μέσω αυτών επιθυμεί να καταδείξει και την άλλη πλευρά του Ηρακλή, του ήρωα που με ιδιαίτερη σκληρότητα προβαίνει σε αδικήματα [Bowra 1965: 132].

Την άφιξη του Λίχα η Δηιάνειρα την χαιρετά ως μια «ορατή χαρά», χαρά όμως που δεν είναι ανεπιφύλακτη. Μπροστά της καταφθάνει όχι μόνο ο κήρυκας, αλλά και ο όμιλος των αιχμαλώτων γυναικών και ανάμεσα σ' αυτές και μια κοπέλα που ξεχωρίζει. Γι' αυτό και εκφράζει την επιφύλαξή της με την αναφορά «χρόνω / πολλῶ **φανέντα**, χαρτόν εἴ τι καί φέρεις».

Δυο φορές ο Λίχας αναφέρεται στο σύνολο των γυναικών, προκειμένου να τραβήξει την προσοχή της Δηιάνειρας σ' αυτές: η πρώτη του αναφορά και μάλιστα, ιδιαίτερα εμφατική, γίνεται στο στ. 241 «ὧν **ὄρῶς ἐν ὄμμασιν**», προτού αναπτύξει την ιστορία του για το πώς κατακτήθηκε από τον Ηρακλή η Οιχαλία, και η άλλη στο στ. 283 «ἄσπερ **εἴσορῶς**» με την ολοκλήρωση της παραπάνω ιστορίας. Σαφώς και η επιλογή των ρημάτων δεν είναι τυχαία. Στην πρώτη περίπτωση ο Λίχας ενδεχομένως να θέλει να κάνει ορατή στη Δηιάνειρα μόνο την απόδειξη της θριαμβευτικής επιστροφής του Ηρακλή· στην δεύτερη να προσπαθεί να εστιάσει τον οπτικό ορίζοντα και το ενδιαφέρον της ηρωίδας στις αιχμάλωτες γυναίκες, και επειδή αυτό που έχει πρωτεύουσα σημασία είναι η ορατή απόδειξη της θριαμβευτικής επιστροφής του Ηρακλή και γιατί προσπαθεί μάλλον να αποφύγει περισσότερες ερωτήσεις της. Άλλωστε, όπως ο ίδιος παρακάτω θα αναφέρει, καθαρά προσωπική και εξαρχής εκούσια επιλογή του



ήταν να μην της αποκαλύψει όλη την αλήθεια, για να μην πικράνει την ψυχή της (στ. 481-482 «δειμαίνων τὸ σὸν / μὴ στέρνων ἀλγύνοιμι τοῖσδε τοῖς λόγοις»).

Με τη λήξη της αφήγησης του Λίχα ο Χορός των νεαρών Τραχινίων απευθυνόμενος στην Δηιάνειρα εκτιμά «ἄνασσα, νῦν σοι τέρψις **ἐμφανής** κυρεῖ» (στ. 291). Η παρουσία των αιχμαλώτων γυναικών είναι για το Χορό σημάδι της καλής τύχης που διαδέχεται πια την προηγούμενη επικρατούσα δυσθυμία. Η Δηιάνειρα σαφώς και έχει «προφανή» λόγο να χαίρεται και η ίδια δεν το αρνείται, μιας και ο άντρας της επιστρέφει νικητής και τροπαιούχος (στ. 293-294). Κι όμως, η παρουσία του θέματος «φαν-» στο «νῦν σοι τέρψις **ἐμφανής** κυρεῖ», όπως θα διαπιστωθεί πολύ γρήγορα, δεν ανταποκρίνεται σε μια καθαρή και διαυγή οπτική αντίληψη κι εκτίμηση του Χορού. Για τη Δηιάνειρα η παρουσία των γυναικών αυτών γίνεται συγχρόνως και ορατή αιτία της νεοδημιουργηθείσας ανησυχίας της για την αστάθεια της ανθρώπινης τύχης.

Καθ' όλη αυτή τη διάρκεια η Δηιάνειρα είναι στη σκηνή περιτριγυρισμένη από δυο ομάδες γυναικών. Η μια είναι χαρούμενη και αισιόδοξη· η άλλη με βιωμένη και φέρουσα τη θλίψη. Στην Πάροδο ο Χορός έκανε λόγο για τον κύκλο της χαράς και της λύπης, πως στον κύκλο της ζωής η μία κατάσταση διαδέχεται την άλλη. Τώρα τόσο η χαρά όσο και η λύπη σωματοποιούνται, και η Δηιάνειρα βρίσκεται ανάμεσα σ'αυτούς τους δυο σχηματισμούς και αισθάνεται την πίεση που της ασκούν. Κι ενώ από τη μια χαίρεται, ωστόσο, και πάλι νιώθει το γνώριμο σ'αυτήν φόβο με το αντίκρισμα των αιχμαλώτων γυναικών (στ. 299-300 «ταύτας **ὀρώση** δυσπότημους ἐπὶ ξένης / χώρας»). Απευθύνει ευχή στο Δία:

ὦ Ζεῦ τροπαῖε, μή ποτ' **εἰσίδουμί** σε  
πρὸς τούμὸν οὔτω σπέρμα χωρήσαντά ποι,  
μηδ', εἴ τι δράσεις, τῆσδέ γε ζώσης ἔτι. (στ. 303-304)

[«Ω Ζευ, που διώχνεις το κακό, να μη σώσω ποτέ / να σε δω να ρημάζεις τα τέκνα μου».]

Η Δηιάνειρα αποκαλεί το Δία «τροπαῖον», για την ίδια αυτός είναι ο υπεύθυνος για την «τροπή» της μάχης που προηγήθηκε. Το «τρόπαιον» του Ηρακλή είναι ενώπιόν της και το αντικρίζει με προσοχή και θαυμασμό· αντί όμως να της προσφέρει μόνο χαρά και περηφάνια, ορθώνει μπροστά της κι ένα άλλο βλέμμα, αυτό της διανοίας. Και το βλέμμα αυτό το προκαλεί ο φόβος που σταθερά την ακολουθεί από τη στιγμή που έγινε σύζυγος και μητέρα (στ. 150 «πρός άνδρός ἢ τέκνων φοβουμένη»). Η Δηιάνειρα διαπιστώνει τη μεταστροφή της τύχης για τις γυναίκες που από ελεύθερες κατέληξαν δούλες (στ. 299-302) και αρχικά εκδηλώνει το φόβο που της προκαλεί η μητρότητα απευχόμενη να δει ακόμη και με τα μάτια της νόησης ή και της φαντασίας το ενδεχόμενο να χάσει κάποιο παιδί της.

Η ηρωίδα επαναλαμβάνει το φόβο που νιώθει αντικρίζοντας τις αιχμάλωτες «οὔτως ἐγὼ δέδοικα τάσδ' **ὄρωμένη**» (στ. 306), μόνο που τώρα ο φόβος της μπορεί να νοηματοδοτηθεί διαφορετικά. Νιώθει το μαγνητισμό που ασκείται ανάμεσα στους δύο πόλους των γυναικών, αυτών που εκδηλώνουν τη χαρά και αυτών που φέρουν τη θλίψη. Η ίδια είναι ανάμεσα σ' αυτούς τους πόλους και το βλέμμα της μαγνητίζει η ξεχωριστή παρουσία της Ιόλης· η Ιόλη είναι νέα, εξαιρετικά όμορφη και ευγενικής καταγωγής (στ. 379 «ἢ κάρτα **λαμπρά** καί κατ' **ὄμμα** καί φύσιν»).

Παρόλο που η Δηιάνειρα θα έχει προσέξει την Ιόλη ήδη από την αρχή της άφιξης των γυναικών, το βλέμμα της τώρα εστιάζεται σ' αυτήν. Όπως αναφέρει, «ἐπεὶ νιν τῶνδε πλεῖστον ὤκτισα / **βλέπουσ'**» (στ. 312-313), φράση που επαναλαμβάνει εμφατικά παρακάτω «ὤκτιρα δὴ μάλιστα **προσβλέψασ'**» (στ. 464) προσθέτοντας και την ορατή αιτία της καταστροφής της νέας κοπέλας «ὄτι / **τὸ κάλλος** αὐτῆς τὸν βίον διώλεσεν» (στ. 465). Ο φόβος που καταλαμβάνει την ηρωίδα αποκτά νέο περιεχόμενο. Έλκεται από έναν ιδιαίτερα ξεχωριστό φόβο που προκαλεί η παρουσία της ξεχωριστά όμορφης Ιόλης, φόβο που αυτή τη φορά λειτουργεί και ως κινητήρια δύναμη που την βγάζει από την παθητικότητα και την ωθεί να αναζητήσει τη γνώση, γνώση που με τη σειρά της θα δημιουργήσει το πάθος. Η Ιόλη είναι εκεί, για να γίνει ορατή και η Δηιάνειρα για να την δει [Seale 1982: 190]. Και τη στιγμή που η Δηιάνειρα κάνει το πρώτο

της βήμα προς την Ιόλη, ουσιαστικά κάνει το πρώτο βήμα προς την αλήθεια [Seale 1982: 192]. Στις ερωτήσεις που απευθύνει στην Ιόλη (στ. 320-321), η Δηιάνειρα δεν παίρνει καμιά απάντηση. Μόνο ο Λίχας νευρικός κάνει ένα σχόλιο:

οὐ τᾶρα τῶ γε πρόσθεν οὐδέν ἐκ ἴσου  
χρόνῳ διήσει γλῶσσαν, ἥτις οὐδαμά  
**προύφηνεν** οὔτε μείζον' οὔτ' ἐλάσσονα. (στ. 322-324)

[«Ὅπως και πριν, έτσι και τώρα δε θέλει / ν' ανοίξει το στόμα της για τίποτα στον κόσμο».]

Το «προύφηνεν», λέξη που δε συνηθίζεται στην απλή ομιλία, σημαίνει «αποκάλυψε». Πίσω και πέρα από το ορατό, αυτού που φαίνεται και με τις αισθήσεις γίνεται αντιληπτό, υπάρχει και κάτι άλλο, η αποκάλυψη. Η Ιόλη μπορεί να προβεί σε αποκαλύψεις, τις οποίες η ίδια γνωρίζει, αλλά επιλέγει τη διατήρηση της σιωπής· και στη σιωπή της αυτή μια αδιόρατη απειλή φαίνεται να καταφθάνει<sup>15</sup>.

Και καθώς οι αποκαλύψεις για την πραγματική ταυτότητα της νεαρής κοπέλας ξετυλίγονται, το λεξιλόγιο του φωτός ελαχιστοποιείται. Η Δηιάνειρα αποκτά τη γνώση όσων επιδιώκει να μάθει με τα αυτιά και όχι με τα μάτια. Ίσως στην περίπτωση τουλάχιστον της ηρωίδας να υπονοείται ότι το φως της καλής τύχης και το φως της γνώσης είναι ασυμβίβαστα [Holt 1987: 211].

Η όραση είναι φως και η αμοιβαιότητα του «βλέπειν» και του «βλέπεσθαι» είναι θεμελιώδες στοιχείο της ελληνικής αντίληψης για την όραση. Αυτή η αμοιβαιότητα γίνεται ιδιαίτερα εμφανής και τη στιγμή που ο Λίχας ετοιμάζεται να αναχωρήσει. Στο δικό του χαιρετισμό αναφέρει:

τί χρή, γύναι, μολόντα μ' Ἡρακλεῖ λέγειν;

---

<sup>15</sup> Παρακάτω στο έργο το ίδιο ρήμα εμφανίζεται και πάλι στο στ. 849-850: «ἂ δ'έρχομένα μοῖρα προ-/φαίνει δολίαν καί μεγάλην ἄταν».

δίδαξον, ὡς ἔρποντος, **εἰσορᾶς**, ἔμοῦ. (στ. 393-394)

[«Πηγαίνοντας στον Ηρακλή, κυρά μου, τι πρέπει να του πω; / Πες μου· είμαι ὅπως βλέπεις στα πανιά».]

Στο στ. 394 θεωρήθηκε προτιμότερη η γραφή «ὡς ὄρᾶς» [Easterling 1996: 170], επιλογή που μάλλον ταιριάζει στην περίπτωση που ο Λίχας βιάζεται να αναχωρήσει, καθώς εστιάζει στην ικανότητα της Δηϊάνειρας να παρατηρεί, να εστιάζει το βλέμμα της πάνω στην κίνησή του («ὡς ἔρποντος \_ ἔμοῦ»). Ωστόσο, το πιο πιθανό είναι η γραφή «εἰσορᾶς» να ανταποκρίνεται στη δυναμική της σκηνής. Καθώς τα εξωγλωσσικά στοιχεία των δραματικών ηρώων συνήθως είναι περιορισμένης εμβέλειας και το προσωπεῖο εμποδίζει την έκφραση του προσώπου να καταφανεί, η τραγωδία «είναι στην ουσία θέατρο λόγων» [Burian 2012: 301]. Στην παρούσα χρονική στιγμή που ο Λίχας βλέπει τη Δηϊάνειρα το λογικό είναι κάτι να έχει αλλάξει στην ίδια την έκφρασή της· και αυτό η ίδια η γλώσσα είναι ικανή να το αναδείξει. Η ηρωίδα τώρα δεν είναι απλώς φοβισμένη, είναι συντετριμμένη, καθώς μόλις έχει δεχτεί ένα «σήμα» από τον αγγελιοφόρο, ένα σημείο για το «νοῦ» για ανάγνωση και αναγνώριση (στ. 345 «χὼ λόγος σημαίνεται»). Ο πραγματικός λόγος καταστροφής της Οιχαλίας ήταν ο έρωτας του Ηρακλή για την Ιόλη (στ. 361-370). Ο κήρυκας γνωρίζει ότι προέβη σε μια παραπλανητική προσπάθεια αλλοιώνοντας ως προς το κίνητρο την αλήθεια της αφήγησής του. Και φυσικό είναι να διακρίνει στο βλέμμα της κάτι περισσότερο από μια απλή παρατήρηση· διακρίνει ένα τόσο διεισδυτικό βλέμμα όσο και την έκφραση ενός συναισθηματικού κόσμου του οποίου όμως δεν μπορεί να προσδιορίσει την ποιότητά του. Άλλωστε, σε σχέση με το «ὄρᾶν» πιο αξιόπιστος τρόπος πρόσληψης της πραγματικότητας είναι το «εἰσορᾶν»· είναι το βλέμμα εκείνο με το οποίο εισχωρεί «κανείς στο βάθος των αισθητών πραγμάτων, χρησιμοποιώντας περισσότερο τις πνευματικές του δυνάμεις, ώστε να κατανοήσει τη δύναμη που υπάρχει πίσω από τα φαινόμενα» [Γκαστή 1998: 186]. Και ο Λίχας φαίνεται ότι γίνεται το αντικείμενο μιας θέασης που αναζητά κάτι περισσότερο να μάθει. Και στη δυναμική αυτού του βλέμματος παρακάτω φαίνεται να διακρίνει και κάτι περισσότερο:

πρός τήν κρατοῦσαν Δηάνειραν, Οίνέως  
κόρην δάμαρτά θ' Ἡρακλέους, εἰ μή κυρῶ  
**λεύσσω**ν μάταια, δεσπότιν τε τήν ἐμήν. (στ. 405-407)

[«Προς τη βασίλισσα τη Δηιάνειρα μιλά, / την κόρη του Οινέως, του Ηρακλέους  
τη σύζυγο / κι αν δε γελιέμαι βέβαια, προς την κυρά μου».]

Το ρήμα «λεύσσειν» εκφράζει ένα περήφανο, ελεύθερο, χαρούμενο βλέμμα το οποίο συνοδεύουν και ανάλογα συναισθήματα. Όπως αναφέρει ο B. Snell, το ρήμα «δε χρησιμοποιείται ποτέ σε περιπτώσεις ενός βλέμματος γεμάτου έγνοια ή φόβου» [Snell 1984: 22]. Κι όμως, γι' αυτό το βλέμμα ο κήρυκας φαίνεται πως είναι επιφυλακτικός («εἰ μή κυρῶ / λεύσσων μάταια»). Η Δηιάνειρα του ζητά τώρα να εγγυηθεί για την αλήθεια των προηγούμενων λόγων του (στ. 398 «ἤ καί τό πιστόν τῆς ἀληθείας νεμεῖς;») και ο ίδιος για την αξιοπιστία του επικαλείται τον ίδιο το Δία (στ. 399 «ἴστω μέγας Ζεύς, ὧν γ' ἄν ἐξειδῶς κυρῶ»). Στο συγκεκριμένο βλέμμα κάποια έγνοια ή και φόβος για την αποκάλυψη της προηγούμενης σκόπιμης παραπλάνησης φαίνεται να αναδύεται. Και ο ίδιος, όσο κι αν ακόμα αντιστέκεται, δεν θα αποφύγει να προβεί στην αποκάλυψη αυτή, καθώς η πίεση που του ασκείται είναι μεγάλη. Ακόμα τρεις φορές το αίτημα της Δηιάνειρας «πες μου την αλήθεια» επαναλαμβάνεται μέσα στο λόγο της (στ. 436-469) και μάλιστα με το σχήμα του κύκλου (στ. 436-437 «μή\_ἐκκλέψης λόγον», στ. 453 «ἀλλ' εἰπέ πᾶν τάληθές», στ. 469 «πρός δ' ἔμ' ἄψευδεῖν ἀεί»). Και στο μέσο περίπου της έκτασης αυτής της ρήσης η Δηιάνειρα αναφέρει:

ὅταν

θέλης γενέσθαι χρηστός, **ὀφθήσει** κακός. (στ. 451-452)

Παρόλο που στο ευέλικτο ηθικό σύστημα της εποχής το ψεύδος δε συνιστά υβριστική πράξη και στην τραγωδία το ψέμα χρησιμοποιείται στο πλαίσιο κάποιου σχεδίου δράσης [Μπακονικόλα 2007: 35], φαίνεται ξεκάθαρο το ενδιαφέρον της Δηιάνειρας για τη σημασία που έχει η κοινωνική αποδοχή και αναγνώριση του προσώπου. Τα λόγια της απηχούν τα προηγούμενα λόγια του Χορού «ὄλοιντο μή τι πάντες οἱ κακοί, τά δέ / λαθραῖ' ὅς ἄσκεῖ μή πρέποντ'

αὐτῷ κακά» (στ. 383-384). Η έμφαση που δίνεται στο «λαθραῖα» είναι κατάλληλη να περιγράψει μια ηθική που είναι εξολοκλήρου βασισμένη σε συμβάσεις [Gasti 1993: 26]. Επομένως, το αίτημα της Δηιάνειρας να μην της πει ψέματα ο κήρυκας δεν έχει ηθικό αλλά καθαρά συναισθηματικό περιεχόμενο, αφού τόσο ως σύζυγος που διεκδικεί τα δικαιώματά της όσο και ως γυναίκα που αγαπά την αφορά η αποκάλυψη της αλήθειας σχετικά με την ερωτική ζωή του Ηρακλή [Μπακονικόλα 2007: 36].

Ο έρωτας του Ηρακλή προς τη νεαρή Ιόλη αποκαλύπτεται από το στόμα του Λίχα (στ. 433 «ὁ τῆσδ' ἔρωσ **φανείς**»), έρωτας που συνοδεύεται από τον πόθο και είναι «φωτιά» (στ. 368 «εἶπερ **έκτεθέρμανται** πόθῳ» και στ. 476 «ὁ δεινός ἡμερος»). Και η Δηιάνειρα αναγνωρίζει την ακαταμάχητη δύναμη του Έρωτα στους θεούς, στους ανθρώπους, σ' αυτήν την ίδια, όταν αναφέρει «Έρωτι μὲν νυν ὅστις άντανίσταται / πύκτης ὅπως ἔς χεῖρας, οὐ καλῶς φρονεῖ: / οὗτος γάρ ἄρχει καὶ θεῶν ὅπως θέλει, / κάμοῦ γε» (στ. 441-444). Τον έρωτα, όμως, τον αναγνωρίζει ως «νόσον», έτσι τον προσδιορίζει (στ. 445-446, 544) και αντιπαραθέτει σ' αυτόν την επιβεβλημένη για την ίδια διατήρηση της «φρονήσεως» (στ. 490 «ἀλλ' ὧδε καὶ φρονοῦμεν ὥστε ταῦτα δρᾶν»). Μάλιστα είναι «νόσος έπακτός» μια νόσος αυθαίρετη, ένα επιπλέον «ξένο» ή «εισαγόμενο» κακό [Easterling 1996: 180] που είναι ανώφελο η ίδια να πολεμήσει (στ. 491-492 «κοῦτοι νόσον γ' έπακτὸν ἔξαρούμεθα, / θεοῖσι δυσμαχοῦντες»). Οι θεοί είναι αυτοί που στέλνουν στους ανθρώπους ακόμη και το συναίσθημα. Με αυτό ελέγχουν τους ανθρώπους, επιδεικνύουν τη δύναμή τους κι έτσι απολαμβάνουν τη δύναμη που τους δίνεται. Πολεμώντας το συναίσθημα είναι σαν να πολεμάει κανείς τον ίδιο το θεό [Padel 1992: 128]. Και η μέχρι τώρα συνετή, ανεκτική και παθητική Δηιάνειρα μετατρέπεται σε πρόσωπο που θα τολμήσει να προβεί σε «θεομαχία». Κι όσο κι αν η ίδια προβάλλει την ανάγκη της «φρονήσεως», του ελέγχου του προσωπικού της πάθους, προβαίνει στο παράδοξο να πολεμήσει το καταστροφικό συναίσθημα του Ηρακλή σε πείσμα της θεότητας που το προκαλεί και παρά το γεγονός ότι το να πολεμάει κανείς τη θεότητα είναι και αδύνατο και καταδικαστέο. Παρ' όλη την επιφυλακτικότητά της (στ. 586-587), η απόγνωσή της είναι αρκετή, ώστε η

ίδια να βγει από τη στασιμότητα και τη χρόνια βαρύθυμη παθητικότητα της και να ενεργήσει με «δύναμη κι εξουσία» [McCall 1972: 151].

## 2. 4 Δεύτερο επεισόδιο

Με την παρότρυνση της Δηϊάνειρας «άλλ' εἴσω στέγης/ χωρῶμεν» (στ. 492-493) η ηρωίδα εισέρχεται στο εσωτερικό του σπιτιού της, στο σκοτεινό χώρο του «μυχοῦ» της καθώς και στο καλά κρυμμένο σκοτεινό παρελθόν της (στ. 555 «λέβητι χαλκῆ **κεκρυμμένον**», στ. 579 «**έγκεκλημένον** καλῶς») · οι δυνάμεις αυτού του σκοτεινού κόσμου (στ. 573-574 «ἦ / **μελαγχόλους** ἔβαψεν ἰούς θρέμμα Λερναίας ὕδρας») φαίνεται πως έχουν ρυθμιστική ή και μεταμορφωτική δύναμη πρώτα γι' αυτήν την ίδια και στη συνέχεια για τον Ηρακλή. Την ωθούν να χρησιμοποιήσει μαγικό φίλτρο, για να πολεμήσει τον έρωτα - νόσο του Ηρακλή και να τον κάνει να έχει μάτια μόνο για την ίδια, έτσι ακριβώς όπως της υποσχέθηκε ο Νέσσος που της το προσέφερε:

ἔσται φρενός σοι τοῦτο κηλητήριον  
τῆς Ἡρακλείας, ὥστε μήτιν' **εἰσιδῶν**  
στέρξει γυναῖκα κεῖνος ἀντί σοῦ πλέον. (στ. 576-577)

[Θα' χεις τον Ηρακλή για πάντα μαγεμένο / κι άλλη γυναίκα δε θα στρέψει να κοιτάξει].]

Η Δηϊάνειρα δεν είναι πια η νεαρή θελκτική παρθένα, είναι πια μια ώριμη σύζυγος και μητέρα με βαθιές έγνοιες και πλούσιο συναισθηματικό κόσμο. Αν και έμμεσα διατυπωμένα, σ' αυτόν τον κόσμο επιθυμεί να εισέλθει και να δει («εἰσιδῶν») ο Ηρακλής, να προσπεράσει τα φαινόμενα και να εισχωρήσει στο σκοτεινό βάθος του «είναι» της· σ' αυτό το βάθος μπορεί ο ίδιος να «δει» και να «κατανοήσει» αυτό που δεν μπορεί να είναι ορατό στο φως [Padel 1992: 71]. Ο έρωτας φαίνεται πως για την Δηϊάνειρα φέρει ένα βαθύτερο και πιο ουσιαστικό

περιεχόμενο. Είναι η ανάγκη «γνώσης» και «κατανόησης» του άλλου προσώπου. Η ίδια έχει γνώση για τις απιστίες του Ηρακλή τις οποίες και δικαιολογεί (στ. 543-544 «ἐγὼ δὲ θυμοῦσθαι μὲν οὐκ ἐπίσταμαι / νοσοῦντι κείνῳ πολλά τῆδε τῆ νόσῳ»), και προτού ο Ηρακλής αναχωρήσει για το τελευταίο ταξίδι του η ίδια αισθάνθηκε την ανησυχία του (στ. 161 «νῦν δ' ὡς ἔτ' οὐκ ὦν εἶπε»). Και ακόμη περισσότερο, αυτού του είδους η ὄραση θεωρείται ικανή να προκαλέσει την έντονη ερωτική επιθυμία, ένα συναίσθημα προσκόλλησης προς το πρόσωπο του «Άλλου», μια συναισθηματική εξάρτηση («στέρξει»).

Η Δηιάνειρα δεν είναι εκδικητική, καθώς δε θέλει να βλάψει ούτε τον Ηρακλή ούτε την Ιόλη· είναι όμως διεκδικητική. Το «φως» της αλήθειας που απέκτησε με την ορατή παρουσία της Ιόλης και μέσω της ακοής με τις αποκαλύψεις που της έγιναν, της προκαλεί πνευματική σύγχυση. Ενώ επιμένει να τονίζει τη σύνεσή της, (στ. 552-553 «ἀλλ' οὐ γάρ, ὥσπερ εἶπον, ὀργαίνειν καλόν / γυναῖκα νοῦν ἔχουσιν»), ο λόγος της κυριαρχείται από συναίσθημα (στ. 535 «τά δ' οἷα πάσχω»), από σύγχυση (στ. 540-543 «τοιὰδ' Ἡρακλῆς, / ὁ πιστός ἡμῖν κάγαθός καλούμενος, / οἰκούρι' ἀντέπεμψε τοῦ μακροῦ χρόνου. / ἐγὼ δὲ θυμοῦσθαι μὲν οὐκ ἐπίσταμαι») και από εσωτερική σύγκρουση (στ. 582-585 «κακὰς δὲ τόλμας μήτ' ἐπισταίμην ἐγὼ / μήτ' ἐκμάθοιμι, τὰς τε τολμώσας στυγῶ· / φίλτροις δ' ἔάν πως τήνδ' ὑπερβαλώμεθα / τήν παιδα καὶ θέλκτροισι τοῖς ἐφ' Ἡρακλεῖ»). Ἦδη έχει αναγνωρίσει την εξαιρετική ομορφιά της νεαρῆς Ιόλης, ομορφιά που είναι κύρια υπεύθυνη για την καταστροφή εκείνης:

ἢ κάρτα **λαμπρά** καὶ **κατ' ὄμμα** καὶ φύσιν (στ. 379)

τὸ **κάλλος** αὐτῆς τὸν βίον διώλεσεν (στ. 465)

Ο έρωτας του Ηρακλή «στάζει πόθο» που πηγάζει από τα μάτια. Πρόκειται για μια αόρατη φωτιά πόθου (στ. 368 «ἐκτεθέρμανται πόθῳ») προς τη «λαμπρά» Ιόλη, προς το καταστρεπτικό φως που εκπέμπει η μορφή της [Segal 1977a: 145]. Και αυτό το «φως» προκαλεί στην Δηιάνειρα έντονη αμφιθυμία. Ο «θυμός» της, το ὄργανο των ψυχικῶν «συγ-κινήσεων» συγκρούεται με το «νοῦν», το πνεῦμα που «βλέπει» και «φαντάζεται» [Snell 1984: 265]. Αυτή η σύγχυση φαίνεται



καταρχάς στο αντικείμενο της θέασης που έχει αυτή τη στιγμή στα μάτια της. Η Ιόλη δεν είναι παρούσα στη σκηνή, αλλά η Δηιάνειρα βλέπει:

**ὄρῳ** γάρ ἤβην τήν μέν ἔρπουσαν πρόσω,  
τήν δέ φθίνουσαν· ὧν ἀφαρπάζειν φιλεῖ  
**ὄφθαλμός** ἄνθος, τῶν δ' ὑπεκτρέπει πόδα. (στ. 547-549)

[«Τα νιάτα της, το βλέπω, φούντωσαν, / και τα δικά μου μαράθηκαν. Κορφολογούν / οι άντρες τον ανθό· πετούν τον ώριμο καρπό».]

Βλέπει τη δική της νιότη, που κάποτε αποτέλεσε πόλο έλξης για τον Ηρακλή, να φθίνει σε αντίθεση με τα νιάτα της κοπέλας που προς το παρόν ακμάζουν και προκαλούν τον πόθο του. Η Ιόλη και η Δηιάνειρα συνιστούν μια ενότητα αντιθέτων στην οποία τα χαρακτηριστικά της νιότης και της ωριμότητας εμπλέκονται σε μια διαδικασία εναλλαγής· και αυτή η σύνδεση των αντιθέτων καθρεφτίζει την κοσμική ενότητα των αντιθέτων, όπως αναπτύχθηκαν στην Πάροδο με την εναλλαγή της νύχτας και του ήλιου – ημέρας [Ayr 2006: 60].

Η άφιξη στο σπίτι της μιας γυναίκας κατά πολύ νεότερης της, που ο Ηρακλής φαίνεται ότι πλέον προτιμά, και η προοπτική της ακούσιας και υποχρεωτικής συνύπαρξης των δύο γυναικών κάτω από την ίδια στέγη εγείρουν στη Δηιάνειρα το φόβο και την αγανάκτηση τόσο για τη συναισθηματική της εγκατάλειψη – «απειλείται η θέση της που κατέχει στην αγάπη» [Wiersma 1984: 49] - όσο για και τον κίνδυνο της προσβολής και ταπείνωσης με το ν' αποστερηθεί το ρόλο της ως της κυρίας πλέον του «οίκου» της (στ.545-551) [Wiersma 1984: 31, Kraus 1991: 87]. Ενδεχομένως, τα λόγια της Δηιάνειρας προς το Χορό να αντανακλούν τα συναισθήματα και την προσπάθεια διεκδίκησης δικαιωμάτων ενός συνόλου γυναικών της αθηναϊκής κοινωνίας που δεν ανέχονται να μοιράζονται το σύζυγό τους με άλλες γυναίκες. Άλλωστε είναι γνωστό ότι οι άνδρες στην Αθήνα μπορούσαν να έχουν και να διατηρούν παλλακίδες [Fantham 2001: 103]. Όταν μάλιστα κάποιος συζούσε με μια παλλακίδα, αυτή θεωρούνταν σεξουαλική του ιδιοκτησία, κατά τον ίδιο σχεδόν τρόπο που του ανήκε η νόμιμη σύζυγός του [Pomeroy 2008: 138].

Η Δηιάνειρα αποκαλύπτει στο Χορό ότι κράτησε καλά κρυμμένο (στ. 556 «**κεκρυμμένον**») το αίμα του Κενταύρου που βάφτηκε από το μαύρο δηλητήριο της Ύδρας (στ. 573 «**μελαγχόλους**») και ότι με αυτό κρυφά μέσα στον εσωτερικό χώρο του σπιτιού (στ. 579 «**δόμοις**») έβαψε το χιτώνα που θα στείλει ως δώρο στον Ηρακλή. Το «**κρύφιον** λέχος» (στ. 360) την περιορίζει να μιλήσει «**λάθρα**» (στ. 533) στις νεαρές Τραχίνιες κοπέλες [Segal 1977: 144]. Η είσοδός της μέσα στο σπίτι (στ. 492-493 «**ἀλλ' εἴσω** στέγης / χωρῶμεν») είναι και μια κατάβαση στο σκοτεινό κόσμο της ύπαρξής της, σ'ένα κόσμο πληγωμένο που της προκαλεί την παρώθηση να ενεργήσει προκειμένου να καταπραΰνει τη θλίψη της (στ. 554 «**λυτήριον** λώφημα»). Με την έξοδό της από το «**δόμον**» αυτό που συνιστούσε απόκρυψη γίνεται αποκάλυψη που, ωστόσο, έχει ανάγκη την εκ νέου απόκρυψη.

μόνον παρ' ὑμῶν εὖ στεγοίμεθ' ὡς **σκότῳ**  
κᾶν αἰσchrά πράσσης, οὔποτ' αἰσchrύνη πεσῆ. (στ. 596-597)

[«**Ἄς κρατηθεῖ κρυφὸ το μυστικὸ μου. Ὅταν το σκότος κρύβει την ντροπή, δεν ντρέπεσαι.**».]

Αυτό που κυριαρχεί στη Δηιάνειρα πια είναι το ίδιο της το πάθος και μέσα στο σκοτάδι της αυτό απελευθερώνεται και την οδηγεί στην πρακτική της μαγείας. Στη συμβατική ηθική τα «**αἰσchrά**» συμβαίνουν στο σκοτάδι και αυτό το γνωρίζει καλά η ίδια· στη διαμορφωμένη δική της ηθική φαίνεται πως η κοινωνική «**αἰσchrύνη**» που προκαλεί η «**αἰσchrά**» πράξη της την φοβίζει περισσότερο από την ίδια την πράξη. Άλλωστε, όπως θα αναφέρει η ίδια στους στ. 721-722, «**ζῆν γάρ κακῶς κλύουσαν οὐκ ἀνασχετόν / ἦτις προτιμᾷ μὴ κακὴ πεφυκέναι**». Η κατίσχυση των «**νόμων**» της κοινωνίας της στερεί την ανεπιφύλακτη εφαρμογή αυτού που η ίδια η «**φύσις**» της την παρωθεί να ενεργήσει. Γι' αυτό και η ηρώιδα καθοδηγείται από την ανάγκη εφαρμογής της αρχής της μυστικότητας προκειμένου να ικανοποιήσει την επιθυμία της (στ. 584-585 «**φίλτροις δ' ἔαν πως τήνδ' ὑπερβαλώμεθα / τήν παῖδα καὶ θέλκτροισι τοῖς ἐφ' Ἡρακλεῖ**»). Ουσιαστικά η Δηιάνειρα σκοπεύει να αλλάξει τη συναισθηματική κατάσταση

του Ηρακλή, με άλλα λόγια τη φυσική κατάσταση μιας ανθρώπινης ύπαρξης [Gasti 1993: 26] και αυτό είναι καταδικαστέο [Gasti 1993: 22]<sup>16</sup>.

Οι κρυμμένες, σκοτεινές όψεις του εσωτερικού χώρου του οίκου με τη χρήση του ρήματος «στέγειν» προμηνύουν κάτι το δυσοίωνο. Ο στεγασμένος χώρος του οίκου συνδέεται με τη γυναικεία σεξουαλικότητα, το δόλο και την εκδίκηση. Κι ενώ η λέξη συνδέεται στενά με την απόκρυψη, συγχρόνως δηλώνει και την πλασματική ασφάλεια που ο κόσμος της μυστικότητας μπορεί να εξασφαλίσει [Gasti 1993: 22]. «Βγαίνει από το φάσμα των αντιδράσεων που της είναι οικείο και μπαίνει σ' ένα άλλο, όπου δεν έχει κανένα σημάδι να την οδηγήσει και διαπράττει το αναπόφευκτο ολέθριο λάθος» [Winnington-Ingram 1999: 120]. Η μυστικότητα που ζητά η ηρωίδα να διατηρηθεί στον ιδιωτικό της χώρο δεν μπορεί να αποτρέψει την καταστροφή, καθώς την εμπλέκει σε μια αντίφαση με τις δικές της αρχές, έτσι όπως η ίδια τις διατυπώνει στους στ. 582-583: «κακάς δέ τόλμας μήτ' έπισταίμην έγω / μήτ' έκμάθοιμι, τάς τε τολμώσας στυγῶ». Μέσα στο σκοτάδι του σπιτιού και του ψυχισμού της αναδύεται ο έρωτας σα μια δύναμη «που των δικαίων τους λογισμούς παρασέρνει σε αδικία για το χαμό τους» [Dodds 1996: 48-49]. Εξωθείται να προβεί σε πράξη που δε συνιστά αληθινό τμήμα του εαυτού της, η άλογη ορμή της δεν υπάγεται στο χώρο που ελέγχει η συνείδησή της κι έτσι, σα μια δύναμη που ενεργεί απ' έξω, την αναγκάζει να προβεί σε συμπεριφορά ξένη προς τον εαυτό της.

Η Δηιάνειρα κρατάει στα χέρια της το δώρο που ο Λίχας θα παραδώσει στον Ηρακλή, και το οποίο τώρα προσδιορίζεται με πολλαπλή ονομασία: αραχνοϋφαντος καινούριος πέπλος (στ. 602 «ταναϋφη πέπλον»), χιτώνας (στ. 612 «χιτῶνι») και καινούριο ένδυμα προορισμένο να περιβάλλει το σώμα του Ηρακλή (στ. 613 «καινῶ \_ έν πεπλώματι»). Παραδίδοντάς τον στο Λίχα του δίνει και λεπτομερείς οδηγίες:

---

<sup>16</sup> Βλ. και Άντιφῶντα 44 A, col. 2,3-23 «τά οὔν νόμιμα παραβαίνων εἰάν λάθη τούς ὁμολογήσαντας καί αἰσχύνης καί ζημίας ἀπήλλακται· μή λαθῶν δ' οὔ· τῶν δέ τῆ φύσει ξυμφύτων ἔάν τι παρά τό δυνατόν βιάζεται, ἔάν τε πάντας ἀνθρώπους λάθη, οὔδέν ἔλαττον τό κακόν, ἔάν τε πάντες ἴδωσιν, οὔδέν μεῖζον· οὔ γάρ διά δόξαν βλάπτεται, ἀλλ' δι' ἀληθειάν».

διδούς δέ τόνδε φράζ' ὅπως μηδεὶς βροτῶν  
κείνου πάροιθεν ἀμφιδύσεται χροῖ,  
μηδ' ὄψεται νιν μήτε φέγγος ἡλίου  
μήθ' ἔρκος ἱερόν μήτ' ἐφέστιον σέλας,  
πρὶν κείνος αὐτόν φανερός ἐμφανῶς σταθεὶς  
δείξει θεοῖσιν ἡμέρα ταυροσφάγω.  
οὕτω γάρ ἠΰγμην, εἴ ποτ' αὐτόν ἐς δόμους  
ἴδοιμι σωθέντ' ἢ κλύοιμι πανδίκως,  
στελεῖν χιτῶνι τῷδε καὶ φανεῖν θεοῖς  
θυτῆρα καινῶ καινόν ἐν πεπλώματι. (στ. 604-613)

[«Οὔτε το φως του ἡλίου να τον δει / οὔτε το πυρ βωμού οὔτε και της εστίας η φωτιά, / πριν τον φορέσει αὐτός και στο βωμό σταθεί / να θυσιάσει στους θεούς σφαγμένο ταύρο. / Ἐκαμα τάμα, όταν γυρίσει σπίτι του γερὸς / και ζωντανὸς ἢ πληροφορηθῶ τη σωτηρία του, / να τον στολίσω με το χιτῶνα αὐτόν· / κι ἔτσι φορώντας τα καινούρια πέπλα του / να θυσιάσει στους θεούς κι αὐτός καινούριος – νέος».]

Σύμφωνα με τις οδηγίες της Δηιάνειρας μόνο ο Ηρακλῆς πρέπει να βάλει πάνω του αὐτόν τον «ταναῦφή πέπλον» και, μάλιστα, προτού εκτεθεῖ μπροστά τόσο στο φυσικό φως του ἡλίου ὅσο και μπροστά στην εκπολιτιστική φωτιά του ιεροῦ χώρου της θρησκευτικῆς («ἔρκος ἱερόν») και οικιακῆς («ἐφέστιον») ζωῆς. Ο «πέπλος», ἔνδυμα κατὰ κανόνα γυναικεῖο, σύμφωνα με την ηλιακὴ ερμηνεία του μύθου του Ηρακλή, συμβολίζει τη ρόδινη λάμψη που περιβάλλει τον ανατέλλοντα ἢ δύοντα ἡλιο [Etman, 1974: 193]. Αὐτόν ο ἥρωας πρέπει να τον φορέσει την «ἡμέρα ταυροσφάγω» και προτού ο ἴδιος με μεγάλη επισημότητα προβεί με τη θυσία του στην επικοινωνία μου με τους θεούς («φανερός ἐμφανῶς σταθεὶς»). Ἐμμεσα, υπαινικτικά στα λόγια της φαίνεται ὅτι ο Ηρακλῆς θα προβεί σε μια αιματηρὴ θυσία («σφάττειν»), μόνο που αὐτή δεν θα εἶναι για τους ουράνιους και Ολύμπιους θεούς – σε αὐτή την περίπτωση χρησιμοποιεῖται το ρῆμα «θύειν» - ἀλλὰ για χθόνιους θεούς και στόχος θα εἶναι να εξορκιστοῦν σκοτεινὲς δυνάμεις, προτού αὐτὲς αποβούν ολέθριες [Vernant 2000: 79-80].

Στις οδηγίες της Δηιάνειρας παρατηρείται μία έκρηξη λεξιλογίου φωτός που πηγάζει από το σκοτεινό κόσμο του «μυχοῦ» της, τη σκοτεινή ψυχολογική της κατάσταση, αλλά και της σκοτεινότητας που φέρει το φίλτρο που σαν ένα είδος εκδικητικού δαίμονα καταδιώκει τον Ηρακλή αλλά και την ίδια την ηρώίδα. Ο λόγος της δυσοίωνος, όπως διαπιστώνεται για ακόμη μια φορά από την χρήση του θέματος «φαν-» (στ. 608 «φανερὸς ἐμφανῶς», στ. 612 «φανεῖν», στ. 619 «ἢ χάρις \_ φανῆ»), αναπαράγει κατά πάσα πιθανότητα τις οδηγίες που της είχε δώσει ο εκδικητικός Νέσσοσ, επομένως πρόκειται για λόγο συνδεδεμένο τόσο με το θηριώδες, όσο και με τη σκοτεινή και καταστρεπτική δύναμη της γυναικειάς της σεξουαλικότητας [Easterling 1987: 19]. Και όλη αυτή η σκοτεινή ατμόσφαιρα αντανακλάται σε μια γλώσσα γεμάτη ασάφεια, γλώσσα η οποία δε δείχνει ενοχή, αλλά ούτε είναι και απόλυτα αθώα [Segal 1977a: 127]. Μάλιστα προς επίρρωση των καλών και αγνών της διαθέσεων επικαλείται την ικανότητα του Λίχα να βλέπει, να αξιολογεί και επομένως να γνωρίζει:

ἀλλ' οἴσθα μὲν δὴ καὶ τὰ τῆς ξένης ὄρων  
προσδέγματ', αὐτὴ θ' ὡς ἐδεξάμην φίλωσ. (στ. 627-628)

Ο Λίχας διαβεβαιώνει την Δηιάνειρα ότι ως πιστός υπηρέτης του Ερμή (στ. 620 «ἀλλ' εἴπερ Ἑρμοῦ τήνδε πομπεύω τέχνην») θα μεταφέρει το δώρο και τα επακριβή λόγια της στον Ηρακλή (στ. 622-623 «τό μή οὐ τόδ' ἄγγος ὡς ἔχει **δειῖξαι** φέρων, / λόγων τε πίστιν ἦν λέγεις ἐφαρμόσαι»). Ἐτσι, λοιπόν, εκτός από αγγελιοφόρος, είναι αυτός που μεσολαβεί ανάμεσα στο «δόμον» (στ. 625) και τον εξωτερικό χώρο· ακόμη περισσότερο, αντιπροσωπεύει το πέρασμα, την αλλαγή μιας κατάστασης, την επαφή ανάμεσα σε ξένα στοιχεία [Vernant 1989 A': 200-210]. Και καθώς ο οικιακός χώρος υποδηλώνει κάτι το θηλυκό και ο έξω χώρος κάτι το αρσενικό [Vernant 1989, A': 206], αντιπροσωπεύει την επαφή ανάμεσα στη γυναίκα και τον άνδρα, τον κόσμο του σκότους με τον κόσμο του φωτός.

## 2.5 Τρίτο επεισόδιο

Ο στεγασμένος και σκοτεινός χώρος του σπιτιού (στ. 685-6 «**ἄπυρον ἀκτῖνός τ' αἰεί / θερμῆς ἄθικτον ἐν μυχοῖς**», στ. 691 «**ἀλαμπές ἡλίου**») ωθεί τη Δηιάνειρα σε ένα ταξίδι στο μακρινό της παρελθόν, σε έναν κόσμο που γνώρισε, και τη δύναμή του η ίδια κρυφά αποφάσισε να αξιοποιήσει· αλλά ο κόσμος αυτός έχει ακόμα κι άλλα μυστικά να της αποκαλύψει [Seale 1982: 197]. Ο ίδιος αυτός εσωτερικός χώρος του οίκου της, βέβαια, δεν αποκλείει την εισχώρηση των ακτίνων του ηλιακού φωτός. Η Δηιάνειρα ανακαλύπτει την πραγματική φύση του φίλτρου, μόλις η τούφα από το μαλλί που χρησιμοποίησε, για να αλείψει το μανδύα που προόριζε για τον Ηρακλή, εκτίθεται στις ακτίνες του ήλιου (στ. 695-697 «**τό γάρ κατάγμα τυγχάνω ρίψασά πως / τῆς οἴος, ὧ προύχριον, ἐς μέσην φλόγα, / ἀκτῖν' ἐς ἡλιῶτιν· ὡς δ' ἐθάλπεται**») Όπως η ίδια αναφέρει,

εἴσω δ' ἀποστείχουσα **δέρκομαι φάτιν**

**ἄφραστον**, ἀξύμβλητον ἀνθρώπῳ μαθεῖν. (στ. 693-694)

[«Γυρνώντας πάλι μέσα, βλέπω θάμα κι αντίθαμα, / ασύλληπτο σ' ανθρώπου νου».]

Στα λόγια της Δηιάνειρας παρατηρείται το σχήμα της συναισθησίας, γίνεται συνδυασμός των δύο κύριων αισθήσεων για την πρόσληψη της γνώσης, της όρασης και της ακοής. Στο ομηρικό λεξιλόγιο το «δέρκεσθαι» σημαίνει «έχω ένα συγκεκριμένο τρόπο βλέμματος»· δε δηλώνει την κύρια λειτουργία της όρασης, όσο τη λάμψη του ματιού που είναι διαπεραστικό σαν τις ακτίνες του ήλιου [Snell 1984: 20-21]. Η παρουσία του ρήματος στο σημείο αυτό ερμηνεύτηκε με τη γενικότερη σημασία της «αντίληψης». Ο Ch. Segal εκτιμά ότι η συναισθησία λειτουργεί εμφαντικά προκειμένου να εκφραστεί η μυστηριώδης φύση των όσων τώρα αποκαλύπτονται [Segal 1977b: 91-92]. Την ίδια στιγμή που το φως των ακτίνων του ήλιου αναφλέγει την τούφα από το μαλλί, την ίδια στιγμή αυτή εξαφανίζεται· αυτό που γίνεται ορατό αμέσως χάνεται από τα μάτια.

Η Δηιάνειρα βλέπει την τούφα από το μαλλί να καταστρέφεται κι όμως, αυτό το αποκαλεί ως «φάτιν». Η πρώτη ερμηνεία είναι η «φάτις» να σημαίνει «λόγος, έπος, μύθος», κι έτσι μέσα από το οξύμωρο σχήμα («φάτιν ἄφραστον») να τονίζεται το «ανέκφραστο» της οπτικής της εμπειρίας. Βέβαια, δεν είναι μόνο το ότι η ηρωίδα κάνει λόγο για αυτό που είδε. Το ίδιο το αντικείμενο της θέασής της δεν είναι μόνο «σημαινόμενον», αλλά είναι και «σημαίνον»: το ίδιο λέει κάτι σ' αυτήν. Έτσι η λέξη «φάτις» κάλλιστα μπορεί να έχει τη σημασία της «φωνῆς ἐξ οὐρανοῦ», του «χρημοῦ» ή του «οίωνοῦ». Η Δηιάνειρα αντιλαμβάνεται ότι ο Ηρακλής είναι καταδικασμένος· όπως το αναμειγμένο με το δηλητήριο της Ὑδρας αίμα του Νέσσου κατέστρεψε την τούφα από το μαλλί, έτσι και ο δηλητηριασμένος χιτώνας θα κάψει το σώμα του Ηρακλή. Κατά μια έννοια, ο Ἥλιος στον οποίο ο Χορός έκανε επίκληση στην Πάροδο να φανερώσει (στ. 97 «κηρῦξαι» , στ. 102 «εἴπ'») πού βρίσκεται ο Ηρακλής, έδωσε την απάντησή του καθώς ρίχτηκε πάνω στην τούφα από το μαλλί αλλά τροποποιημένη: δεν απάντησε στο «πού» βρίσκεται ο ήρωας, αλλά στο «πώς» εκείνος είναι [Holt 1988: 487- 488].

Η παράδοση του δώρου στο Λίχα λεκτικά δομήθηκε με την κυριαρχία του φωτός ως προσδοκία. Η προσδοκία εδώ συντρίβεται (στ. 676 «ήφάνισται», στ. 698 «ἄδηλον»). Το φως του ήλιου και μάλιστα το φως που καίει, γίνεται φως της αλήθειας και παράγοντας αποσύνθεσης και συνιστά κακό οiwνό· γίνεται προάγγελος για την καταστροφή του Ηρακλή. Στην τραγωδία η επικρατούσα μέχρι τώρα αυταπάτη παραχωρεί τη θέση της στην «ορατή πραγματικότητα» [Seale 1982: 201].

Η περιγραφή της οπτικής αποκάλυψης από την Δηιάνειρα προς το Χορό ξεκινά και τελειώνει με ρήματα της όρασης. Όπως η ίδια αναφέρει:

οὐκ οἶδ' ἄθυμῶ δ', εἰ **φανήσομαι** τάχα  
κακόν μέγ' ἐκπράξασ' ἀπ' ἐλπίδος καλῆς. (στ. 666-667)

[«Δεν ξέρω· παραλύω και στην ιδέα μονάχα / μήπως ελπίζοντας για το καλό / φανεί πως έπραξα κακό μεγάλο».]

Η Δηιάνειρα βρίσκεται σε απελπιστική ψυχολογική κατάσταση («άθυμῶ») που οφείλεται στην ανησυχία της μήπως προέβη σε μια τρομακτική πράξη που θα βγει στο φως, θα αποκαλυφθεί και που στη συνέχεια θα έχει αντίκτυπο ρίχνοντας φως πάνω σ' αυτή την ίδια. Και πραγματικά, αυτό που η ηρωίδα φοβάται ότι «θα φανεί», με την άφιξη του Έλλου επιβεβαιώνεται ότι όλοι το «έχουν δει» (στ. 742-743 «τό γάρ / φανθέν τις ἄν δύναιτ' ἄν ἀγένητον ποεῖν;»). Το ρήμα «φανήσομαι» εδώ μάλλον έχει τη σημασία της προβολής του «βάθους» της μορφής της, της πύκνωσης του εσωτερικού της κόσμου. Υπάρχουν πράγματα στον εαυτό της, στην ψυχή της που η Δηιάνειρα με εξομολογητικό τρόπο τα φανερώνει (στ. 1-48) . Υπάρχουν άλλα πάλι που ενώ τα γνωρίζει δεν τα φανερώνει ούτε στον ίδιο της τον εαυτό<sup>17</sup>. Τέλος, υπάρχει μια περιοχή μέσα της τόσο σκοτεινή, αθέατη ακόμη και από την ίδια· μέσα από αυτό το χώρο πηγάζει τόσο η αφέλεια της, όταν έδωσε πίστη στις οδηγίες του Νέσσου (στ. 682-683), ο διαρκής φόβος της, η ψυχραιμία που επέδειξε στην εφαρμογή του δόλου της, η παραφορά της απελπισίας της. Όσο κι αν αναφέρει ότι το κίνητρο και η προσδοκία της στόχευαν σε ένα αίσιο για την ίδια αποτέλεσμα («ἀπ' ἐλπίδος καλῆς»), η διάθεση που την ώθησε στην εφαρμογή της μαγείας προκλήθηκε από το ζώδη, σκοτεινό, υποκριτικό και εκδικητικό συγχρόνως κόσμο ενός εσωτερικού βάθους που θα αποκαλυφθεί και, άρα, η ίδια θα «πρέπει να πληρώσει γι' αυτό» [Bowra 1965: 129].

Κι όταν η Δηιάνειρα ολοκληρώνει την περιγραφή της αποκαλυπτικής της εμπειρίας, λέει:

**ὄρῳ δέ μ' ἔργον δεινόν ἐξεργασμένην. (στ. 706)**

---

<sup>17</sup> Χαρακτηριστικοί είναι οι στ. 494-496 «ἄ τ' ἀντί δῶρων δῶρα χρή προσαρμόσαι / καί ταῦτ' ἄγης. κενόν γάρ οὐ δικάιά σε / χωρεῖν προσελθόνθ' ὧδε σύν πολλῶ στόλῳ». Ἐντονο το σκοτάδι που απλώνεται εδώ. Τι εννοεί η ηρωίδα; Ἐχει ἤδη συλλάβει ἢ ὄχι το σχέδιο με το φίλτρο του Νέσσου; Τι θα ἦταν ἓνα δῶρο ἀντάξιο «αυτῆς τῆς συνοδείας»; Μήπως απλῶς ἤδη ἔχει διαμορφωθεῖ μέσα τῆς ἡ ἐπιθυμία μίας δράσης χωρίς καλά καλά ἡ ἴδια νὰ το συνειδητοποιεῖ;



Η ηρωίδα βλέπει τον ίδιο της τον εαυτό. Υιοθετεί ένα βλέμμα καθαρά και μόνο παρατηρητικό σαν να είναι έξω από το «εγώ» και που έχει σαν αντικείμενο θέασης το «εγώ» που μόλις έχει προβεί σε μια φοβερή ενέργεια [Easterling 1996: 219]. Σαν να είναι το βλέμμα ενός δικαστή που ενώπιόν του παρουσιάζεται ένας κατηγορούμενος από τον οποίο περιμένει την απολογία προκειμένου με την ετυμηγορία του να αποφανθεί για την ενοχή ή αθώωσή του. Και αυτό κάνει η Δηιάνειρα: προσπαθεί να εξηγήσει, να δικαιολογηθεί, να επιρρίψει κατηγορίες (στ. 707-717), αλλά και να πάρει την τελεσίδικη απόφαση: «καίτοι δέδοκται, κείνος εἰ σφαλήσεται, / ταύτῃ σὺν ὀρμῇ κάμῃ συνθανεῖν ἄμα» (στ. 719-720). Από τη στιγμή που με δική της υπαιτιότητα δεν κατορθώνει το «συνοικεῖν» με τον Ηρακλή, επιλέγει τη θανάσιμη επιλογή του «συνθνήσκειν», μεταθέτει στο θάνατο τη συνοίκηση, με τη διαφορά ότι αυτό το «μαζί» θα έχει νόημα μόνο για την ίδια [Loraux 1995: 71-72].

Η κατεστραμμένη τούφα από μαλλί εκτός από «σῆμα» είναι και η πρώτη αναγγελία για την καταστροφή που πλησιάζει. Η επιβεβαίωση αυτής της καταστροφής, όπως προαναφέρθηκε, δίνεται από τον Ὑλλο: «τόν ἄνδρα τόν σόν ἴσθι, τόν δ' ἔμόν λέγω / πατέρα, κατακτείνασα **τῆδ' ἐν ἡμέρᾳ**» (στ. 739-740). Η πολυπόθητη ημέρα που μέσα στο φως θα αποκάλυπτε τον Ηρακλή είναι η ημέρα της καταστροφής, της συντριβής, η ημέρα που φέρει σκότος. Παρόλο που δεν είναι σίγουρο ότι ο Ηρακλής είναι ήδη νεκρός (στ. 805-806 «καί νυν αὐτίκα / ἢ ζῶντ' **ἔσόψεσθ'** ἢ τεθνηκότ' ἀρτίως»), αρχικά ο Ὑλλος παρουσιάζει το γεγονός ως και ορατό και αμετάκλητο (στ. 742-743 «ὄν οὐχ οἶόν τε μή τελεσθῆναι· **τό** γάρ / **φανθέν** τίς ἄν δύναιτ' ἄν ἀγένητον ποεῖν;»), καθώς ο ίδιος υπήρξε αυτόπτης μάρτυρας της συμφοράς που χτύπησε τον πατέρα του:

αὐτός βαρεῖαν ξυμφορὰν **ἐν ὄμμασιν**  
πατρός **δεδορκώς** κού κατά γλῶσσαν κλύων. (στ. 746-747)

[«Δεν τ' άκουσα· την είδα με τα μάτια μου / την οικτρή συμφορά του πατρός μου».]

Στο σημείο αυτό προβάλλεται η οπτική ενέργεια στην παραστατική της μορφή, δηλαδή η οπτική ενέργεια του Ύλλου ως έκφραση του βλέμματός του και των συναισθημάτων που το βλέμμα αυτό συνοδεύουν, χωρίς ουσιαστικά να έχει ο ίδιος καταλάβει τι πραγματικά έχει δει [Seale 1982: 201]. Η μετοχή «δεδορκώς» δεν περιγράφει τόσο την ίδια την κύρια λειτουργία της όρασης, όσο το διαπεραστικό και για αρκετή ώρα επίμονο βλέμμα του Ύλλου που κατευθύνεται προς το εξωτερικό αντικείμενο του ρηματικού τύπου που είναι όχι ο ίδιος ο πατέρας αλλά η «συμφορά» που έπληξε τον πατέρα του. Και ενώ ο Ύλλος είναι μάλλον απρόθυμος να αφηγηθεί στη μητέρα του τα γεγονότα που συνέβησαν στο ακρωτήριο Κήναιο (στ. 749 «εἰ χρή μαθεῖν σε, πάντα δὴ φωνεῖν χρεών») [Easterling 1996: 225], ωστόσο προβαίνει σε διεξοδική ανάπτυξη των λεπτομερειών της ιστορίας με λόγο καταγγελτικό προς τη μητέρα του, καθώς μπροστά στα μάτια του («ἐν ὄμμασιν») πίσω και πέρα από τα σωματικά πάθη του Ηρακλή, αυτή η ίδια είναι η «συμφορά» του πατέρα του. Αυτή είναι που έστειλε τον «θανάσιμον πέπλον» (στ. 758) με το Λίχα, τον εντεταλμένο διεκπεραιωτή της δικής της κακίας (στ. 773 «τοῦ σοῦ κακοῦ»), αυτή είναι, όπως επαναλαμβάνει ο Ύλλος, η γυναίκα που σκότωσε τον άνδρα της που όμοιό του δεν πρόκειται ποτέ ξανά να «δει» (στ. 811-812 «πάντων ἄριστον ἄνδρα τῶν ἐπί χθονί / κτεῖνας', ὅποιον οὐκ ὄψει ποτέ»). Ο Ύλλος στο πρόσωπο της μητέρας του «δέδορκε» την «ξυμφοράν» του πατέρα του· και τώρα εκφράζοντας την αποστροφή του προς αυτήν δηλώνει πως δεν αντέχει πια να την έχει μπροστά στα μάτια του:

ἔἄτ' ἀφέρπειν· οὖρος **ὄφθαλμῶν** ἐμῶν  
αὐτῆ γένοιτ' ἄπωθεν ἐρπούση καλός. (στ. 815-816)

[«Αφήστε τη να φύγει. Ας αρμενίζει μακριά / να μην την αντικρίζουνε τα μάτια μου».]

## 2.6 Τέταρτο Επεισόδιο

Η Δηιάνειρα μετά την επιβεβαίωση των φόβων της από τον γιο της Ύλλο για το κακό που η ίδια προξένησε στον Ηρακλή με το χιτώνα-δώρο του Νέσσου (στ. 749-812) και την κατάρα του παιδιού της η «ποίνιμος Δίκη» και η «Έρινύς» (στ. 808-809) να την τιμωρήσουν, αποχωρεί από τη σκηνή (813- 814). Παρά τις παροτρύνσεις του Χορού να μιλήσει, να εξηγήσει στον Ύλλο τις αγαθές της προθέσεις και την εξαπάτηση του Νέσσου, η Δηιάνειρα επιλέγει τη σιωπή. Είναι η στιγμή που η ίδια γίνεται για τους θεατές μια σιωπηλή αλλά ολοφάνερη δράστης μετέχοντας έτσι στο μυστήριο ενός κόσμου που σε θεϊκό επίπεδο κυβερνάται, όπως ο Χορός τραγουδάει στο τρίτο στάσιμο, από την «**άνανυδον φανεράν**» Αφροδίτη. Η ίδια οδεύει προς το εσωτερικό του οίκου της, συγχρόνως προς το βάθος ενός καταρρακωμένου ψυχικού κόσμου, προς τον ίδιο το θάνατό της.

Η Τροφός «είχε την κακή τύχη να δει» (στ. 888-889 «**έπειδες**, ὧ̃ ματαία [...] / **έπειδον**») αυτό που ο Ηρακλής εύχεται «να έχει την τύχη να δει» (στ. 1038-1039 «τάν ὧ̃δ' **έπιδουμι** πεσοῦσαν / αὔτως, ὧ̃δ' αὔτως, ὡς μ' ὠλεσεν»). Ο αόριστος «έπιδεῖν» δηλώνει την ορατή θέαση ενός γεγονότος που συνιστά μια εκδήλωση του «κακού» ή αποτρόπαιου στην ανθρώπινη ζωή, όπως στην προκειμένη περίπτωση την ορατή θέαση της αυτοχειρίας μιας γυναίκας. Με διόπτρα το «**λαθραῖον ὄμμα**» (στ. 914) της Τροφού που «είχε την κακή τύχη να δει» και με συσσωρευμένο το οπτικό λεξιλόγιο (στ. 912 «**ὄρῳ**», στ. 915 «**ὄρῳ**», στ. 930 «**ὄρῳμεν**») παρουσιάζεται στο Χορό και στους θεατές η εξέλιξη του αθέατου πάθους της ηρωίδας [Περοδασκαλάκης 2012: 100].

ἐπεὶ παρήλθε δωμάτων εἴσω μόνη,  
καὶ παῖδ' ἐν αὐλαῖς εἶδε κοῖλα δέμνια  
στορνύνθ', ὅπως ἄψορρον ἀντῶη πατρί (στ. 900-902)

[«Όταν στο σπίτι μπήκε μέσα μοναχή / κι είδε τ' αγόρι της να στρώνει το φορεῖο / στην αυλή για ν' ανταμώσει τον πατέρα του πιο κάτω».]

Η Δηιάνειρα με το «σῆμα» που έλαβε από την κατεστραμμένη τούφα μαλλιού διαισθάνθηκε το θάνατο του Ηρακλή και εξέφρασε την αμετακίνητη, εκπεφρασμένη τέσσερις φορές μέσα στον ίδιο στίχο πρόθεσή της να πεθάνει (στ. 719-720 «κεῖνος εἰ σφαλήσεται, / ταύτῃ σύν ὀρμῇ κάμῃ συνθανεῖν ἅμα»). Με το άκουσμα των λόγων του Ὑλλου συνετρίβη, καθώς η ύπαρξή της, η ίδια η ταυτότητά της ως συζύγου και μητέρας ακυρώθηκε. Η κίνηση προς την έξοδό της (στ. 874 «βέβηκε»), η ίδια η εξαφάνισή της (στ. 881 «διηίστωσε»<sup>18</sup>) συνέβη, όταν πια με τα ίδια της τα μάτια είδε το γιο της να ετοιμάζει φορείο για τον Ηρακλή. Με τη χρήση του αορίστου «εἶδε» δίνεται έμφαση στη διαδικασία της πρόσληψης της πραγματικότητας μέσω της αυτοψίας και στη συνακόλουθη γνώση που αποκτά η ηρωίδα εδώ από αυτή την οπτική επαφή [Γκαστή 1998: 172]. Η Δηιάνειρα δεν θα περιμένει να δει πάνω σ' αυτό το φορείο τον Ηρακλή. Το συμπέρασμά της έχει συναχθεί με μια παράλληλη διαδικασία του νου της: ο άνδρας της είναι νεκρός, άρα και η ίδια είναι νεκρή.

Κι ενώ μάλλον υπάρχει οπτική επαφή ανάμεσα σε αυτήν και τους υπηρέτες του σπιτιού [Easterling 1996: 255], η ηρωίδα «κρύψασ' ἑαυτήν ἔνθα μὴ τις εἰσίδου» (903), επιδιώκει να αποφύγει οποιοδήποτε βλέμμα, βλέμμα που θα μπορούσε να εισέλθει στο σκοτεινό χώρο του βιωμένου της θανάτου. Ωστόσο, η ίδια διατηρούσε επίμονα τη ματιά της σε πρόσωπα του οίκου της.

εἶ του φίλων **βλέψειεν** οἰκετῶν δέμας,  
ἔκλαιεν ἢ δύστηνος **εἰσορωμένη**. (στ. 908-909)

[«Κι όταν αντίκριζε / τους υπηρέτες του σπιτιού, τις ψυχοκόρες, / τους κοίταζε κατάματα και δάκρυζεν η άμοιρη».]

Αποφεύγει τα διεισδυτικά βλέμματα των άλλων, αλλά αυτή προσπαθεί να διεισδύσει σε εκείνα, σαν μια ύστατη προσπάθεια «γνώσης» και «κατανόησης» του κόσμου που πλαισιώνει τον «οἶκον» της, τόσο κοντινό αλλά και τόσο μακρινό τώρα πια για την ίδια. Η παντελής αίσθηση της μοναξιάς και της

---

<sup>18</sup> Loraux 1995: 143 σημ. 40: «το διηίστωσεν έρχεται από το ἄιστος, αόρατος».

απομόνωσής της (στ. 905 «έρήμη») και η πύρινη φωτιά του πάθους που κατακαίει τα σωθικά της εκφράζονται κυρίως με την εκροή των δακρύων από τα μάτια της, εκδήλωση της ηρωίδας που επιμένει να επαναλαμβάνει η Τροφός (στ. 905 «κλαῖε», στ. 909 «έκλαιεν», στ. 919 «καί δακρύων ῥήξασα **θερμά**νάματα»). Τα δάκρυα της Δηιάνειρας υποδηλώνουν γυναικεία «ομολογία», είναι κρυφός οδυρμός, μια ενοχή που διατηρείται μυστική από τον κόσμο. Συγχρόνως, όμως, είναι και απόδειξη γενναιότητας, ψυχικής αντοχής και ρώμης.

Η Δηιάνειρα επιλέγει την αυτοκτονία πάνω στο νυφικό και συζυγικό της κρεβάτι. Η γυναίκα στην τραγωδία έχει το κρεβάτι ως τόπο θρήνου και θανάτου· το κρεβάτι είναι ένας τόπος συνοριακός του γάμου, της τεκνοποιίας, τόπος χθόνιος και τελετουργικός. Στο «λέχος» της είναι συνδεδεμένες οι ηδονές της νύμφης-Δηιάνειρας με τη μητρότητα. Μάλιστα, όπως έχει επισημανθεί, η αιματηρή αυτοκτονία βρίσκεται σε συνάρτηση κυρίως με τη μητρότητα [Loraux 1995: 56], με τις έγνοιες που φέρει η μητέρα που αγαπά τόσο τα παιδιά όσο και τον άνδρα της (στ. 148-150 «ἔως τις ἀντί παρθένου γυνή / κληθῆ, λάβῃ τ' ἐν νυκτί φροντίδων μέρος, / ἦτοι πρὸς ἀνδρός ἢ τέκνων φοβουμένη»). Επιλέγει έναν ανδρικό τρόπο αυτοκτονίας, καθώς, όπως αναφέρει η Τροφός,

**ὀρῶμεν** αὐτὴν ἀμφιπλήγι φασγάνῳ /  
πλευράν ὑφ' ἧπαρ καί φρένας πεπληγμένην (στ.930-931).

[«Τη βλέπουμε με δίκοπο μαχαίρι στην πλευρά, / μπηγμένο μες στα σπλάχνα της ως το συκώτι».]

Κι ενώ οι «φρένες» συνδέονται περισσότερο με το «θυμόν» [Snell 1984: 436], το ὄργανο των ψυχικών κινήσεων ή και συγκινήσεων<sup>19</sup>, το συκώτι είναι «ένος καθρέφτης τοποθετημένος μέσα στο ανθρώπινο σώμα, στο κάτω μέρος της ψυχής». Το σημείο στο οποίο η Δηιάνειρα μπηγεί το δίκοπο μαχαίρι ενδεχομένως να σχετίζεται με μια ιδιαίτερη μαντική τεχνική, την ιεροσκοπία· αυτή εξετάζει τα σπλάχνα των προσφερόμενων προς θυσία ζώων, κυρίως το συκώτι, η στιλπνή

---

<sup>19</sup> Όπως αναφέρει η ίδια η ηρωίδα στο στ. 142, «ὡς δ' ἐγὼ θυμοφθορῶ».

επιφάνεια του οποίου δέχεται και προβάλλει τους τύπους, τα σήματα που στέλνουν οι θεότητες [Frontisi - Ducroux 2001: 172-173]. Σ'αυτή την παραδοσιακή θεώρηση φαίνεται πως αργότερα κινείται και ο Πλάτωνας, όταν γράφει στον *Τίμαιο* [71 a-c] , «και επειδή οι θεοί ήξεραν ότι [η ψυχή] δεν θα κατανοούσε ποτέ το λογικό και ότι, ακόμα κι αν δεχόταν κάποτε κάποια αίσθηση, δεν θα είχε την ικανότητα να αντιληφθεί τα αίτια της, αλλά θα παρασύρεται μέρα νύχτα από φανταστικές εικόνες και παραστάσεις, επινόησαν, για να την προφυλάξουν, το συκώτι και το έβαλαν κοντά στην κατοικία της. Το έφτιαξαν μάλιστα πυκνό, απαλό, λαμπερό, γλυκό αλλά και πικρό, κάνοντας ώστε η δύναμη της σκέψης που ξεκινάει από το μυαλό να αντανακλά πάνω του σαν σε καθρέφτη που δέχεται εικόνες και παράγει είδωλα, να φοβίζει αυτό το μέρος της ψυχής, να το απειλεί χρησιμοποιώντας ένα μέρος της πικρότητας του συκωτιού, να σκορπίζει οξύτητα στην επιφάνεια του και να δημιουργεί όλα τα χρώματα της χολής, κάνοντας το να φαίνεται τραχύ και γεμάτο ρυτίδες». Όλες σχεδόν οι εικόνες της Δηϊάνειρας, και αυτές που φέρει από το μυθικό της παρελθόν και αυτές που εκτυλίχθηκαν στο παρόν της είναι εικόνες σύγχυσης και χάους [Holt 1987: 216], είναι εικόνες που δημιούργησε μέσα στο σκοτεινό περιβάλλον της ύπαρξής της με την «επικυριαρχία» ενός διαρκούς φόβου να ταλανίζει την ψυχή της. Από τη μια ο φόβος την έκανε να ανασύρει τέρατα από το παρελθόν της, από την άλλη ο έρωτάς της την ώθησε να έρθει αντιμέτωπη με το δικό της *δαίμονα*, να συνειδητοποιήσει την ανεπάρκεια των ορίων της λογικής της και των κριτηρίων της αλήθειας, με αποτέλεσμα να οδηγηθεί στη δική της «αυτοανακάλυψη» [Γιόση 1996: 129]. Η γνώση, όμως, που τόσο είχε ανάγκη η ηρωίδα ήρθε αργά, όπως η ίδια δηλώνει: «ὦν ἐγὼ μεθύστερον, / ὄτ' οὐκέτ' ἄρκει, τὴν μάθησιν ἄρνημαι» (στ. 710-711). Ξεγυμνώνοντας το αριστερό της πλευρό προκειμένου σαν πολεμιστής να πετύχει το καίριο θανατηφόρο πλήγμα, ξεγυμνώνει την πλευρά του θηλυκού και αισθητοποιείται η βιαιότητα ενός αβάσταχτου συγκινησιακού φορτίου που η γυναίκα φέρει [Logaux 1995: 118-119]. Και η στιλπνότητα του «ἀμφιπλήγος φασγάνου», μπηγμένου «ὕφ' ἦπαρ καὶ φρένας» πέρα από το ακαριαίο θανατηφόρο πλήγμα που επιφέρει, συνιστά και το μέσο της αντανάκλασης όλου αυτού του συναισθηματικού γυναικείου κόσμου που θα συνεχίσει να παραμένει αθέατος μέσα στην «κρύπτη» του σώματός της.

Πολύ αργά τη γνώση αποκτά και ο Ὑλλος (στ. 934 «ὄψ' ἐκδιδαχθεῖς τῶν κατ' οἶκον οὐνεκα»). Μέσω της ακοῆς ἔμαθε για το πάθος της μητέρας του, ένα πάθος στεγασμένο μέσα στον «οἶκον», ἀρα και κρυφό, ἀλλά

**ἰδῶν δ' ὁ παῖς ὤμωξεν· ἔγνω γάρ τάλας**  
τούργον κατ' ὀργήν ὡς ἐφάψειεν τόδε. (στ. 932-933)

[«Την εἶδε ο γιος της κι ἔσυρε βαρὺ το μοιρολόι· / κατάλαβε πως ο θυμὸς του την παρώθησε στην πράξη».]

Στο σημεῖο αὐτὸ ἡ διαδικασία του «ἰδεῖν», ἡ πρόσληψη της πραγματικότητας μέσω της αυτοψίας, συνδέεται με το «γνῶναι», το οποίο χρησιμοποιεῖται κυρίως, ὅταν κάποιος προβαίνει σε μια «αναγνώριση» [Snell 1984: 32]. Το σῶμα της ἀψυχῆς πια Δηιάνειρας εἶναι το ορατὸ αντικείμενο που συμβάλλει στην «ταυτοποίηση» ἢ «αναγνώριση» της «μητέρας» που ἔγινε δέκτης της εκπορευόμενης ἀπὸ το παιδί της οργῆς (στ. 933 «κατ' ὀργήν») και των συνακόλουθων ἀδικῶν κατηγοριῶν.

Ἡ Δηιάνειρα μέσα στις κρύπτες του σπιτιοῦ και πάνω στο «κέντρο του κόσμου» της, το νυφικό και συζυγικό κρεβάτι της, με τα δάκρυά της διατηροῦσε ζωντανή τη μνήμη· τη μνήμη του διαρκῶς ἀπόντα συζύγου, ἀρα και τη μνήμη μιας οικογενειακῆς ζωῆς, την ευτυχία της οποίας, ὁμως, δεν μπόρεσε ποτέ να βιώσει. Το συναισθηματικό δέσιμο του γιου προς τη μάνα, της οποίας τώρα βιώνει την ἀπώλεια, σε συνδυασμὸ τόσο με την ενοχή που ο νέος φέρει για τις ἀδικες κατηγορίες που της ξεστόμισε, ὅσο και τη σύγχρονη ἀπώλεια του πατέρα, του δημιουργεῖ ἕνα ἔντονο συναίσθημα, ἕνα βαθὺ πόνο που εκδηλώνεται με την εκροή δακρύων (στ. 936 «ὄδυρμάτων», στ. 937 «γοῶμενος», στ. 941 «κλαίων»). Και ἡ μνήμη της νεκρῆς πια Δηιάνειρας, της «μητέρας», θα διατηρηθεῖ στο εἶξ

από τον γιο της, ο οποίος θα τολμήσει να πει στον εξαγριωμένο Ηρακλή «ἤμαρτε χρηστά μωμένη» (στ. 1136)<sup>20</sup>.

Η χρηστότητα της προαίρεσής της αποδεικνύει στο νέο τη χρηστότητα του ήθους της μητέρας [Γιατρομανωλάκης 2003: 15] παρόλο που περιέπεσε σε «ἀμαρτίαν». Η βαθύτερη συνείδησή της νόσησε [Dodds 1996: 44], γιατί αντικρίζοντας την απειλή του γάμου της (στ. 1138-1139 «στέργημα γάρ δοκοῦσα προσβαλεῖν σέθεν / ἀπήμπλαχ', ὡς **προσεῖδε** τούς ἔνδον γάμους»), ἔνιωσε πως ἔπρεπε να αναλάβει ἄμεσα δράση. Η ἔλλειψη των απαραίτητων γνώσεων, η εσφαλμένη εκτίμηση της πραγματικότητας, η αμηχανία να ερμηνεύσει τις βουλές θεϊκών και χθόνιων δυνάμεων συνιστούν την «ἀμαρτίαν» της Δηιάνειρας· ἀλλά και η αγαθή της πρόθεση δίνει στη δράση της «το χαρακτήρα της ἀπόλυτα συνειδητής και ἀπόλυτα καθαρῆς πράξης» [Γιατρομανωλάκης 2003: 19-20], την οποία ο Ὑλλος μπορεῖ να κατανοήσῃ και να δικαιολογήσῃ (στ. 1118-1119).

Ὅταν ο Ὑλλος πρωτοαντίκρισε τον Ηρακλή στο ακρωτήριο Κήναιο ἔνιωσε μεγάλη χαρά. Ὅπως ο ἴδιος αναφέρει, «οὔ νιν τά πρῶτ' **ἔσεῖδον** ἄσμενος πόθῳ» (στ. 755). Το βλέμμα του στη θέαση του πατέρα είναι ἓνα βλέμμα γεμάτο χαρά, σεβασμό ἀλλά και θαυμασμό. Πέρα ἀπ' αὐτό, η ευχαρίστηση που νιώθει ο νεαρός στη θέαση του πατέρα του που με πόθο λαχταροῦσε να συναντήσῃ, ἐνδεχομένως να εκφράζει και την ικανοποίηση της ἀνάγκης ο γιος να καθρεφτιστεῖ μπροστά στα μάτια του γεννήτορά του, να προσδιορίσῃ τα χαρακτηριστικά της ατομικότητάς του, την ἴδια την προσωπικότητά του. Ο Ὑλλος βιώνει για μακρὸ χρονικὸ διάστημα την ἀπουσία του πατέρα ζώντας με τη μητέρα του και τις γυναῖκες του «οἴκου», με πρόσωπα που δεν είναι ὡς προς τη φύση «ὅμοια» του. Ὅπως αναφέρει ο J.P. Vernant, για τον ἀρχαῖο Ἕλληνα «δεν ὑπάρχει ἓνα κλειστὸ ἐσωτερικὸ σύμπαν, στο ὁποῖο οφείλει να διεισδύσῃ για να ξαναβρεῖ ἢ μάλλον να ἀνακαλύψῃ τον εαυτό του. Το ὑποκείμενο εἶναι

---

<sup>20</sup> Ο Ὑλλος δύο φορές χρησιμοποιεῖ το ρῆμα «ἀμαρτάνω», για να υπερασπιστεῖ την πράξη της μητέρας του. Και στο στ. 1123 αναφέρει: «ἤμαρτεν οὐχ ἔκουσία». Πρόκειται μάλλον για την περίπτωση μίας ξεκάθαρης ἀριστοτελικῆς «ἀμαρτίας». Βλ. Bremer 1969: 145



εξωστρεφές. Όπως το μάτι δε βλέπει τον εαυτό του, με τον ίδιο τρόπο το άτομο για να αντιληφθεί τον εαυτό του κοιτάζει αλλού, προς τα έξω. [...] Το πρόσωπό του και ακολούθως η προσωπικότητά του υπάρχουν μόνο κάτω από το βλέμμα ενός άλλου, που ανήκει στην ίδια κοινωνική ομάδα, την ομάδα των ομοίων, των ίσων και των ομοτίμων» [Frontisi-Ducroux 2001: 140].

Στην αφήγηση του Ύλλου αρχικά δε γίνεται καμιά αναφορά για την όποια οπτική θέαση και αντίδραση του Ηρακλή στην παρουσία του γιου του. Αυτός φορώντας τον καινούριο χιτώνα που του έστειλε η Δηιάνειρα είναι έτοιμος να προβεί σε μεγάλη θυσία, προκειμένου να εγκαθιδρυθεί μια κανονική σχέση ανταλλαγής και αμοιβαίας εμπιστοσύνης ανάμεσα στον ίδιο και τους θεούς [Vernant 2000: 80], προσδοκία που για ακατάληπτο από τον ήρωα λόγο θα διαψευστεί (στ. 993-995 «ὦ Κηναία κρηπὶς βωμῶν, / ἱερῶν οἶαν οἶων ἐπὶ μοι / μελέω χάριν ἦνυσας, ὦ Ζεῦ»). Στο Κήναιο η φλόγα που ανάβει είναι «**φλόξ αἱματηρά**» (στ. 766), προέρχεται από «πειράς δρυός» (στ. 766) και ο βρώμικος καπνός της είναι ένα σκοτεινό σύννεφο (στ. 794 «προσέδρου λιγνύος») που αντί να αναδύεται προς τον Όλυμπο, επικάθεται στο έδαφος<sup>21</sup>. Τη σκηνή συμπληρώνουν οι αγωνιώδεις κραυγές και ο θρήνος των παρευρισκόμενων (στ. 783 «ἄπας δ' ἀνευφήμησεν οἰμωγῇ λεώς») καθώς και το αντιβούισμα του περιβάλλοντος φυσικού χώρου (στ. 787-788).

Η φωτιά του βωμού στο Κήναιο λειτουργεί ανάστροφα από μια πραγματική θυσιαστική φωτιά· αντί οι φλόγες της να υπηρετούν την πολιτιστική διαδικασία της ανοδικής επικοινωνίας με τους θεούς, επιτελούν μια καθοδική πορεία διαμεσολάβησης ανάμεσα στον άνθρωπο και το κτήνος. Αν η θυσία των ταύρων (στ. 760 «ταυροκτονεῖ») για τους οποίους αυτοί οι βωμοί φλέγονται, ανακαλούν τον άλλο ταύρο, τον Αχελώο, κρυμμένο πίσω από τη δράση (στ. 509, «φάσμα ταύρου»), η «**φλόξ αἱματηρά**» υποδηλώνει το δηλητηριασμένο «αίμα» του Κενταύρου και στην πραγματικότητα την τελική και ολοκληρωτική νίκη του τέρατος. Κι ενώ η Δηιάνειρα νωρίτερα παρουσίασε το σύζυγό της ως ένα νέο

---

<sup>21</sup> Πίνδαρος, 4<sup>ος</sup> Ίσθμιόνικος, στ. 65-66: «φλόξ ἀνατελλόμενα συνεχές παννυχίζει, / αἰθέρα κνισάεντι λακτίζοισα καπνῶ».

«θυτήρα» σε ένα νέο «ένδυμα» (στ. 612-613 «καί φανεῖν θεοῖς / θυτήρα καινῶ καινόν ἐν πεπλώματι»), και στο Β' στάσιμο ο Χορός τον αποκαλεί «θυσιαστή» (στ. 659 «ἐνθα κλήζεται θυτήρ») η πραγματικότητα αποδεικνύει το ακριβώς αντίθετο· προβάλλεται η δύναμη της εκδικητικής δύναμης του κτήνους και ο Ηρακλής υποτάσσεται στη βαναυσότητα της φωτιάς που προκαλεί το δηλητήριο του Νέσσου [Segal 1977a: 141].

Η φλόγα από τον εμποτισμένο με το αίμα του Κενταύρου χιτώνα καίει και καταβροχθίζει τις σάρκες του ήρωα προκαλώντας του αφόρητους πόνους (στ. 1054-1057, 1089-1090). Αυτοί οι πόνοι φαίνεται ότι επηρεάζουν ανασταλτικά τη λειτουργία της όρασής του. Μια φορά ο Ύλλος γίνεται αποδέκτης του βλέμματος του πατέρα του.

διάστροφον

**ὄφθαλμόν** ἄρας εἶδέ μ' ἐν πολλῶ στρατῶ

δακρυροοῦντα, καί με **προσβλέψας** καλεῖ (στ. 794-796)

[«Σηκώνοντας τα μάτια / γλαρωμένα, μ' αντίκρισε μέσα στο πλήθος δακρυσμένο».]

Το πολυπόθητο βλέμμα του πατέρα μόλις τώρα φαίνεται ότι το κερδίζει ο Ύλλος. Ο Ηρακλής αρχικά παρουσιάζεται με μάτι «συνεστραμμένο» από παραλήρημα, πόνο ή και φόβο [Easterling 1996: 232], συγχρόνως και ενδεικτικό μάλλον του ότι ο ίδιος αρχίζει να χάνει τις αισθήσεις του. Κι όμως, από απόσταση και ανάμεσα στο πλήθος ξεχωρίζει τη μορφή του δακρυσμένου γιου του· επιστρατεύει τις δυνάμεις του, καρφώνει το βλέμμα επάνω στον Ύλλο («προσβλέψας») και τον καλεί κοντά του. Οι πόνοι του, όπως ναρκώνουν την αντιληπτική ικανότητα της όρασης, περιορίζουν και τη διαύγεια της σκέψης κι έκφρασης κι έτσι μάλλον είναι παράτολμο να θεωρηθεί ότι ο Ηρακλής δε συμπεριφέρεται, όπως «κάθε κανονικός άνθρωπος» κι ότι εκδηλώνει ακόμη και στο ίδιο του το παιδί τον «εγωκεντρισμό» του [Winnington – Ingram 1999: 127], όταν του εκφράζει την πιθανή αναγκαιότητα οι δυο τους να είναι μαζί ακόμη και στο θάνατο (στ. 798 «εἴ σε χρή θανόντι συνθανεῖν ἐμοί»). Στα λόγια του Ηρακλή

εκφράζεται το ηρωικό ιδανικό που υποθετικά επενδύει στην απόλυτη αφοσίωση του νεαρού Έλλου [Segal 1977a: 131] · συγχρόνως όμως, εκφράζεται η ανάγκη του πατέρα να εξασφαλίσει την παρουσία, τη συνοδεία και συνδρομή του γιου του, με άλλα λόγια, την αλληλεγγύη του προσώπου που συνιστά τη συνέχειά του· μόνο ο Έλλος να είναι παρών στο «κακόν» που τον κατατρώει (στ. 797 «μή φύγης τούμόν κακόν») και μόνο αυτός να εκτελέσει άμεσα την εντολή του, να τον απομακρύνει μακριά από τα βλέμματα των ανθρώπων. Όπως χαρακτηριστικά ο ήρωας αναφέρει:

ἀλλ' ἄρον ἕξω, καί μάλιστα μέν με θές  
ένταῦθ' ὅπου με **μή** τις **ὄψεται** βροτῶν. (στ. 799-800).

## 2.7 Ἐξοδος

Δεν είναι μόνο ο ήρωας που επιδιώκει να αποφύγει την ορατή παρουσία του ενώπιον των ανθρώπων. Και ο Χορός, ενώ στην Πάροδο έκανε επίκληση στον Ήλιο να αποκαλύψει πού βρίσκεται ο Ηρακλής και με αδημονία και χαρά περίμενε την άφιξή του, τώρα εύχεται να φύγει μακριά, προκειμένου αυτός να μην γίνει αυτόπτης μάρτυρας της θεατής φρίκης του παρόντος.

εἴθ' ἀνεμόεσσά τις  
γένοιτ' ἔπουρος ἐστιῶτις αὔρα,  
ἦτις μ' ἀποικίσειεν ἐκ τόπων, ὅπως  
τόν Ζηνός ἄλκιμον γόνον  
μή ταρβαλέα θάνοιμι  
μοῦνον **εἰσιδοῦσ'** ἄφαρ·  
ἐπεὶ ἐν δυσσαπαλλάκτοις ὀδύνας  
χωρεῖν πρό δόμων λέγουσιν  
ἄσπετόν τι **θαῦμα**. (στ. 953-961)

[«Αχ! Να φυσούσε το μελτέμι, / να με ανασήκωνε ψηλά και να δραπέτευα / μακριά σε ξένο τόπο, / να μην αντίκριζα ποτέ, κι αιφνίδια / από το φόβο μου να πέθαινα, / το θείο παλικάρι. / λένε πως έρχεται σπαράζοντας / μέσα σ' αφόρητους πόνους φρικτούς, / άφατο θέαμα θλίψης».]

Ο δυνατός και γενναίος γιος του Δία αναμένεται να καταφθάσει ενώπιον του Χορού μέσα σε φρικτούς πόνους. Η αναμονή αυτής της άφιξης φέρει κάτι το απειλητικό. Ο Χορός εκφράζει το φόβο πως θα αναγκαστεί στην ορατή παρουσία του ήρωα να εισχωρήσει στο βάθος αυτού που με τα μάτια προσλαμβάνει («είσιδοῦσ'»), να συνειδητοποιήσει ότι ακόμη και «ὁ Ζηνός ἄλκιμος γόνος» συντρίβεται· κι αυτή η συνειδητοποίηση συνιστά ένα βήμα κατανόησης ότι υπάρχει μια δύναμη πίσω τα φαινόμενα και αυτή δεν είναι άλλη από τη δύναμη των θεών [Γκαστή 1998: 186]. Με άλλα λόγια, ο Χορός των νεαρών Τραχινίων εκφράζει το φόβο του ανθρώπου να έρθει αντιμέτωπος με μια αλήθεια απροσπέλαστη που μόνο οι θεοί γνωρίζουν («ἄσπετόν τι θαῦμα») και την ορίζουν ως απόδοση δικαιοσύνης.

Αλλά και για τον Ὑλλο είναι δυσβάσταχτο να αντικρίζει τον Ηρακλή που τώρα κείται πάνω στο φορείο και βγάζει κραυγές οδύνης. Ο πατέρας του τού ζήτησε να του συμπαρασταθεί, να μην αποφύγει το «κακόν» (στ. 797) που τον βασανίζει και τον σκοτώνει. Ο ίδιος, όμως, όπως αναφέρει,

οὐ γάρ ἔχω πῶς ἄν  
στέρξαιμι κακόν τόδε **λεύσσω**. (στ. 991-992)

[«Δεν μπορώ να τ' αντέξω· / δεν μπορώ να τον βλέπω να πάσχει».]

Ο Ὑλλος νιώθει πως πρέπει να αντικρίσει την πραγματικότητα με περήφανο βλέμμα χωρίς φόβο («λεύσσω»)· το θέαμα, όμως, («κακόν τόδε») είναι φρικτό και ο νέος αδυνατεί να βρει τον τρόπο προκειμένου μέσω της όρασης και των προκληθέντων από αυτή συναισθημάτων να το υπομείνει.

Επίσης, ακόμη κι ο ίδιος ο Ηρακλής απευθυνόμενος προς το Δία εκφράζει την ευχή που γνωρίζει, όμως, καλά πως δεν πρόκειται να πραγματοποιηθεί:

οἶαν μ' ἄρ' ἔθου λώβαν, οἶαν·  
ἦν μή ποτ' ἐγὼ **προσιδεῖν** ὀ τάλας  
ῶφελον **ῶσσοις**, τόδ' ἀκήλητον  
μανίας ἄνθος καταδερχθῆναι (στ. 996-999)

[«Σε ποιαν αρρώστια μ' έριξες, σε ποιαν; / Ο δύστυχος, ποτέ τα μάτια να μην έσωναν, / ποτέ να μην αντίκριζα τ' αγιάτρευτο / τ' αγκάθι της μανίας».]

Η «άγρια νόσος» (στ. 1030) που τον βασανίζει και του τρώει τις σάρκες (στ. 1054-1057) είναι μια πραγματικότητα που, ακόμα κι αν οι πόνοι καθιστούν δύσκολη ή και αδύνατη τη λειτουργία της όρασης (στ.1120-1121), εντούτοις, όπως ο ίδιος αναφέρει, την αντικρίζει μπροστά στα μάτια του. Αυτή η πραγματικότητα εδώ προσδιορίζεται ως «μανίας ἄνθος» και τρεις φορές παρακάτω στο λόγο του ως «ἄτη» (στ. 1001, 1082, 1104). Όπως ο Ηρακλής ομολογεί,

**τυφλῆς ὑπ' ἄτης** έκπεπόρθημαι τάλας. (στ. 1104)

Ο όρος «ἄτη» δηλώνει τη σύγχυση των «φρενῶν», την ψυχική διαταραχή, την απερίσκεπτη ορμή που οδηγεί στην καταστροφή<sup>22</sup>. Για τον Ηρακλή αυτή είναι «τυφλή», δε φαίνεται, δεν αποκαλύπτεται, οπότε και ο ίδιος αδυνατεί να κατανοήσει την καταστροφή που υφίσταται [Easterling 1996: 287]. Στην τραγωδία, ωστόσο, ως όργανο της «ἄτης» μπορεί να θεωρηθεί η Δηιάνειρα [Dodds 1996: 46] που, αν και «εὐῶπις» (στ. 523), για τον Ηρακλή είναι «δολῶπις» με την έννοια ότι το όμορφο πρόσωπό της είναι απατηλό, ο δόλος κρυμμένος μέσα στα μάτια της δεν αποκαλύπτεται παρά μόνο μέσα από το «Ἐρινύων ὑφαντόν ἀμφίβληστρον» (στ. 1050-1052) και την ολέθρια επίδρασή

---

<sup>22</sup> Ο όρος προέρχεται από το παλαιό επικό ρήμα «ἄαω», που σημαίνει «διαφθείρω τὸν νοῦν», «τυφλώω τὰς φρένας», δηλαδή συσκοτίζω τον νου κάποιου, τον τρελαίνω, οδηγώντας τον στην καταστροφή. Βλ. Padel 1995: 170

του πάνω στο σώμα του. Με το δηλητηριασμένο χιτώνα ο ήρωας «διόλλυται», εξαιτίας της «τυφλῆς ἄτης» «έκπεπόρθηται». Και αν για τον Ηρακλή η «ἄτη» είναι «τυφλή», ο Χορός στο τρίτο στάσιμο ήδη έχει προσδιορίσει τη γενεσιουργό αιτία της: «ἂ δ' ἔρχομένα μοῖρα **προ-/ φαίνει** δολίαν καί μεγάλην ἄταν» (στ. 849-850). Και το ὄργανο αυτής της «μοίρας» που υπηρετεί τόσο τον Ηρακλή προκαλώντας τη διέγερση και ικανοποίηση των παθών του, όσο και τους θεούς είναι η Κύπρις [Easterling 1996: 247].

ἂ δ' ἀμφίπολος Κύπρις ἄ-  
ναυδος **φανερὰ** τῶνδ' **ἐφάνη** πράκτωρ. (στ. 860-861)

Η Κύπρις ενεργεί σιωπηλά («ἄναυδος») και, με το δυσοίωνα που φέρει στην τραγωδία η ρίζα «φαν-», αυτή «βγάζει στο φως», προβαίνει σε αποκαλύψεις. Ο Ηρακλής που νίκησε τους φυσικούς και ορατούς εχθρούς του έχει ηττηθεί από τις ανώτερες δυνάμεις, τον Έρωτα και την Κύπριδα, από τα φαντάσματα του άγριου παρελθόντος, το Νέσσο και την Ύδρα (στ. 831-840) και από τον «τυφλό ερωτικό πόθο» του. Όπως επισημαίνει ο Ch. Segal, ο Ηρακλής υφίσταται τις συνέπειες της δικής του βίας, όταν κατέκτησε και λεηλάτησε την πόλη του Ευρύτου (στ. 244 και στ. 750 «πέρσας πόλιν») [Segal 1977a: 117]. Αυτός ο οποίος «πέρσας πόλιν», ο ίδιος «έκπεπόρθηται».

Ο Ηρακλής σωματικά υποφέρει και ο πόνος αυτός από ενεργητικό τον καθιστά πια παθητικό του «κακοῦ» που κυριαρχεί πάνω του. Όπως προαναφέρθηκε, ζητάει από τον Ύλλο να τον απομακρύνει από τη φωτιά του βωμού που λίγο πριν άναψε στο ακρωτήριο Κήναιο χωρίς όμως να προσδιορίζει και τον τόπο, όπου θα ήθελε να μεταβεί· αρκεί ο τόπος αυτός να ικανοποιεί την επιτακτική του ανάγκη να κρυφτεί από τα βλέμματα των ανθρώπων.

ἀλλ' ἄρον ἔξω, καί μάλιστα μέν με θές  
ένταῦθ' ὅπου με **μή** τις **ὄψεται** βροτῶν. (στ. 799-800).

[«Μη μ' αφήνεις εδώ, πάρε με αλλού, / εκεί που δεν υπάρχουν άνθρωποι να μ' αντικρίσουν».]

Το πλήγμα που βιώνει ο ήρωας, επομένως, είναι διττό, και σωματικό και ηθικό. Νιώθει ηθικά ατιμασμένος, καθώς πιστεύει πως η καταστροφή του οφείλεται σε μια γυναίκα και, μάλιστα, στη δική του σύζυγο. Αυτή, «γυνή δέ, θήλυς οὔσα κούκ ἀνδρός φύσις, /μόνη \_ δὴ καθεῖλε φασιγάνου δίχα» (στ. 1062-1063), κατάφερε με «Ἐρινύων / ὑφαντόν ἀμφίβληστρον» (στ. 1051-1052) να υποτάξει και να συντρίψει τον ανδρισμό του και, ακόμη περισσότερο, να προκαλέσει την προσβολή της αρετής για την οποία ο ίδιος είναι υπερήφανος, την αρετή της ανδρείας. Ο Ηρακλής πιστεύει ότι με τους ηρωικούς του άθλους (στ. 1058-1061 και στ. 1089-1101) και με τα «τρόπαια» που κατέκτησε μόνος αυτός (στ. 1102) ο ρόλος του ήταν εκπολιτιστικός, μιας και απάλλασσε χώρες από τα τέρατα (στ. 1060-1061). Τα ορατά μέλη του κορμιού του (στ. 1089-1090 «ὤ χέρες, χέρες / ὤ νῶτα καί στέρν', ὤ φίλοι βραχίονες») καταρρακωμένα συνιστούν πια σωματικά σύμβολα και μνήμη της παρελθούσας δύναμής του. Μεταμορφώθηκε σωματικά σε άνθρωπο ανήμπορο και παράλυτο (στ. 1103 «νῦν δ' ὤδ' ἄναρθρος καί κατερρακωμένος»). Ακόμη περισσότερο, νιώθει ότι και η ίδια του η φύση έχει μεταλλαχθεί, ο ίδιος έχει εκθηλυωθεί (στ. 1075 «νῦν δ' ἐκ τοιούτου θήλυς ἤρημαι τάλας»), μιας και ποτέ μέχρι αυτή τη στιγμή μέσα στα βάσανα της ζωής του κανείς δεν τον είχε δει να ξεσπάει σε κλάματα, εκδήλωση καθαρά αδυναμίας και παθητικότητας, όπως συνηθίζει να κάνει μια «παρθένος» (στ. 1071-1074) <sup>23</sup>.

Κι ενώ ο Ηρακλής αρχικά επιδιώκει να αποφύγει τα βλέμματα των ανθρώπων, ο ίδιος προβαίνει σε εμφατικό κάλεσμα των άλλων για μια ιδιαίτερη οπτική εμπειρία.

**δείξω** γάρ τάδ' ἐκ καλυμμάτων,  
**ίδού, θεᾶσθε** πάντες ἄθλιον δέμας,  
**ὀρᾶτε** τον δύστηνον, ὡς οἰκτρῶς ἔχω. (στ. 1078-1080)

---

<sup>23</sup> Μερικά είδη ερωτικών φίλτρων στην αρχαιότητα θεωρείτο ότι μπορούσαν να αντιστρέψουν τους ρόλους των δύο φύλων και μάλιστα να καταστήσουν τους άνδρες αδύναμους και υποχείριους στη βούληση των γυναικών. Βλ. Faraone 1994: 116.

[«Δες τώρα, ξεσκεπάστηκα. / Κοιτάχτε όλοι το πανάθλιο κορμί μου, / κοιτάχτε το δύστυχο, κοιτάχτε θέαμα φριχτό».]

Στο πλαίσιο εσωτερικής επικοινωνίας του έργου ο Ηρακλής απευθύνεται στον Ύλλο και το Χορό· στο πλαίσιο εξωτερικής επικοινωνίας του έργου ο ήρωας απευθύνεται στους θεατές, στους οποίους ο ποιητής θα μεταδώσει το μήνυμά του με τα κατεξοχήν θεατρικά μέσα της «δ΄ψευως». Με τη χρήση του ρήματος «δείξω» ο ήρωας δηλώνει ρητά ότι θα κατευθύνει το βλέμμα όλων σε αυτό που μέχρι στιγμής έμενε κρυμμένο κάτω από τα «καλύμματα», το «ἄθλιον δέμας» του. Με την εμφατική επανάληψη του «ὄρᾱν» αναγνωρίζεται για ακόμη μια φορά στο έργο ο σημαντικός ρόλος που διαδραματίζει η όραση ως γνωσιολογικό μέσο για τον άνθρωπο. Αυτό που κρύβεται, το ζωντανό ακόμη ανθρώπινο σώμα που υποφέρει, παρουσιάζεται ως αντικείμενο που μέσω της αυτοψίας μπορεί να διερευνηθεί και με βάση τη λογική ακολουθία του νου να συναχθούν αξιόπιστα συμπεράσματα. Με την επιλογή του ρήματος «θεᾶσθε» που ετυμολογικά συνδέεται με το «θέατρο», ο ποιητής οριοθετεί «σκηνογραφικά» στον ευρύτερο σκηνικό χώρο το επίπεδο στο οποίο «προβάλλεται» η παρουσία του Ηρακλή και επιδιώκει να προσανατολίσει και να περιορίσει την όραση του θεατή σε μια εντυπωσιακή σκηνική εικόνα που προκαλεί θαυμασμό [Snell 1984: 22]. «Αυτό που ασφαλώς μπορούν να δουν και να σκεφτούν όλοι οι θεατές είναι ότι μια ομάδα ανθρώπων γίνονται μάρτυρες του φριχτού θεάματος που παρουσιάζεται μπροστά τους· κι αυτό που έχει σημασία από θεατρική άποψη είναι ότι η συμφορά βιώνεται από όλους» [Easterling 2012: 243].

Ο συνδυασμός σκηνικής δράσης και λόγων συμβάλλει στο να επικεντρωθεί η προσοχή του κοινού τόσο στο θέαμα όσο και στο νόημά του. Το σώμα του Ηρακλή προβάλλει την αντίθεση ανάμεσα στο ηρωικό παρελθόν και το ταπεινωτικό παρόν· από το παρελθόν γίνεται η προβολή του σώματος που προέβαινε σε άθλους, στο παρόν προβάλλεται το «ἄθλιον δέμας». Όσο κι αν ο Ηρακλής, ως «παράδειγμα της παραδοσιακής αρετής» [Adkins 2010: 221], νιώθει υπερήφανος για το ηρωικό του παρελθόν και τα «τρόπαια» που κατέκτησε (στ. 1102 «κούδεις τροπαῖ' ἔστησε τῶν ἐμῶν χερῶν»), το παρόν φαίνεται ότι καταδικάζει την «ανδρεία» που επιδεικνύεται απλά και μόνο ως



«ανδρισμός»: ο θυμός, η ορμητικότητα, ο πόθος για μάχη και κατάκτηση ατομικών τιμών, η άσκηση υπερβολικής βίας, η πλεονεξία και, φυσικά, η έλλειψη ενδιαφέροντος και σεβασμού για τον άλλο δε συνιστούν τίποτε άλλο παρά «αδικία». Το παρόν της κλασικής Αθήνας και μάλιστα ο κόσμος της διανόησης, ρήτορες, φιλόσοφοι και θεατρικοί συγγραφείς, αντιλαμβάνονται και προσπαθούν να ορίσουν την «ανδρεία» ως μείζονα αρετή, αρκεί να υπόκειται στη δικαιοσύνη την οποία να υπηρετεί, και στη σωφροσύνη [Balot 2008: 196-198].

Οι εικόνες του σκότους είναι ιδιαίτερα έντονες με την έναρξη της Εξόδου. Σε αντίθεση με τη Δηιάνειρα που αδυνατούσε μέσα στις νύχτες της αγωνίας, μοναξιάς και αναμονής του συζύγου της να βρει ηρεμία (στ. 106-111), ο ύπνος με το σκοτάδι που απλώνει στα μάτια του Ηρακλή καθίσταται λυτρωτικός από τους σωματικούς πόνους του (στ. 978, στ. 990-991). Όταν τα μάτια κλείνουν και το σώμα βρίσκεται σε κατάσταση ύπνωσης, απουσιάζει το φως, η λάμψη και η θερμότητα των ακτίνων του ήλιου, κι έτσι εξασθενεί η δράση του μολυσμένου με το δηλητήριο του Νέσσου χιτώνα. Όπως ο Πλάτωνας αναφέρει στον *Τίμαιο* [45c], «τα βλέφαρα, που επινοήθηκαν από τους θεούς για την προστασία των ματιών, καλύπτουν τη δύναμη της εσωτερικής φωτιάς, η οποία τότε διαλύει και ηρεμεί τις κινήσεις προς το εσωτερικό. Όταν αυτές εξομαλυνθούν έρχεται ησυχία μέσα μας, κι όταν έρχεται μεγάλη ησυχία έρχεται ύπνος». Η διατήρηση της σιωπής (στ. 974 «σίγα, τέκνον», στ. 988-989 «ἄρ' ἐξήδησθ' ὅσον ἦν κέρδος / σιγῆ κεύθειν») κρίνεται απαραίτητη προϋπόθεση, για να διασφαλιστεί η κατάσταση του ύπνου, γιατί κι αν ακόμη τα μάτια κλείνουν, τα αυτιά είναι πάντα ανοιχτά και οι εξωτερικοί ήχοι, οι ομιλίες διαταράσσουν την εσωτερική ηρεμία και με την αφύπνιση ο πόνος επανέρχεται. Ο Ηρακλής παρακαλεί τους ανθρώπους που είναι γύρω του να τον αφήσουν για τελευταία φορά να κοιμηθεί προκειμένου να εξασφαλίσει όχι μόνο την ηρεμία του σώματος αλλά και τη λήθη από τη συμφορά του (στ. 1004-1006 «ἔἄτέ μ', ἔἄτέ με / δύσμορον εὐνάσαι, / ἔἄθ' ὕστατον εὐνάσαι») [Easterling 1996: 272]. Η έλλειψη της φυσικής δύναμης και οι αφόρητοι πόνοι καθίστανται όροι ύπαρξης απαράδεκτοι για τον άνθρωπο που το νόημα της ζωής του βρισκόταν στην αρετή της σωματικής του δύναμης [Bernidaki- Aldous 1990: 15]. Και ο ύπνος που τελικά επιζητά ο Ηρακλής είναι ο

ίδιος ο θάνατος (στ. 1042-1043 «ὦ Διός ἀθάϊμων, εὔνασον εὔνασόν μ' / ὠκυπέτα μὲν τὸν μέλεον φθίσας»). Το «ἄθλιον δέμας» αποκαλύφθηκε (στ. 1078-1080) και τώρα ο ἥρωας επιζητά τη λύτρωσή του με την ταυτόχρονη επίκλησή του και στον Ἄδη, θεό του σκότους, και στο Δία, θεό του κεραυνού και του φωτός.

ὦναξ, Ἄϊδη, δέξαι μ',  
ὦ Διός ἀκτίς, παῖσον,  
ἔνσεισον, ὦναξ, ἐγκατάσκηψον βέλος,  
πάτερ, **κεραυνοῦ**. (στ. 1085-1088)

[«ὦ ἀναξ Ἄδη· / χτύπα πελέκι του Διός. / Σείσε τ' ἀστροπελέκι σου, ἀναξ πατέρα!»]

Ο Ηρακλής επιδιώκει το σκοτάδι μέσω του φωτός. Ζητάει το ίδιο το φως («ἀκτίς») και η φωτιά («κεραυνοῦ») να είναι τα μέσα που θα προκαλέσουν την ακαριαία καταστροφή του. Η έκκλησή του αποκτά νόημα από τη στιγμή που η καταστροφική δύναμη του χιτώνα μπορεί να επιδράσει, μόνο όταν εκτεθεί στις ακτίνες του ήλιου και της φωτιάς («στ. 697 «ὡς δ' ἐθάλπετο»). Από τη θυσία στο ακρωτήριο Κήναιο η «φλόξ αἱματηρά» (στ. 766) επιδρά στο σώμα του ως μια εσωτερική, φθοροποιός φλόγα [Γκαστή 1994: 347] που σαν ένα άγριο θηρίο καταβροχθίζει τη σάρκα του (στ. 1010 «ἤπται», στ. 1082-1083 «ἔθαλψε μ' ἄτης σπασμός», στ. 1088-1089 «δαίνυται γὰρ αὖ πάλιν, / ἤνθηκεν, ἐξώρμηκεν»). αν και αόρατη η φωτιά αυτή είναι παρούσα και δεν είναι άλλη από τη φωτιά του ερωτικού πόθου του Ηρακλή (στ. 368 «ἐκτεθέρμανται πόθω») προς τη «λαμπρά» Ιόλη (στ. 379). Η λάμψη της νεαρής κοπέλας συνδεδεμένη με την καταστρεπτική λάμψη και φωτιά του ήλιου και της φωτιάς [Segal 1977: 116], προκαλεί τη φωτιά του «δεινοῦ ἡμέρου» (στ. 476)· με τη σειρά του αυτός ενεργοποιεί την καταστρεπτική δράση του δηλητηρίου από το «Ἐρινύων / ὑφαντόν ἀμφίβληστρον» (στ. 1051-1052) και, τελικά, τη θανατηφόρα «νόσον» του Ηρακλή. Το «ἄνθος» της ομορφιάς (στ. 549), συνακόλουθα, προκαλεί το «μανίας ἄνθος» (στ. 999) το οποίο τώρα «ἤνθηκεν» (στ. 1089) και συντρίβει τον ἥρωα. Ο Ηρακλής επιζητά τη σωτηρία του μέσω της λάμψης και της φωτιάς του

Δία, σωτηρία που, βέβαια, δε συνιστά και εξιλέωση· η φωτιά που επιζητά δεν είναι τίποτα άλλο παρά η καταστροφή του [Kott 1976: 132]. Δεν έχει καταλάβει ακόμα ότι η μοίρα του είναι αποτέλεσμα της προσωπικής του ευθύνης και συμπεριφοράς [Winnington – Ingram 1999: 297]. Θεωρεί ότι η Δηιάνειρα είναι το μέσο που ενεργοποιήθηκαν οι Ερινύες, η ταυτόχρονη επίκλησή του, όμως, στον Άδη και το Δία με την ακτίνα και τον κεραυνό ανακαλεί την αισχύλεια *Ὁρέστεια*· όπως ο Άδης, έτσι και οι Ερινύες είναι χθόνιες δυνάμεις «και ο νόμος που εφαρμόζουν είναι νόμος του Διός – και όχι του χθόνιου Διός αλλά του Διός που έχει στο χέρι τον κεραυνό» [Winnington – Ingram 1999: 291 και 296 -297].

Ο Ηρακλής, ενώ βρίσκεται σε απελπιστική κατάσταση, θα τονίσει το μεγαλείο της καταγωγής του (στ. 1105-1106 «ὁ τῆς ἀρίστης μητρὸς ὄνομασμένος, / ὁ τοῦ κατ’ ἄστρα Ζηνὸς αὐδηθεὶς γόνος»), αλλά και της δύναμης που φέρει, ώστε να εκδικείται τους ζωντανούς, ενώ ο ίδιος θα είναι πια νεκρός (στ. 1110-1111 «ὄτι / καὶ ζῶν κακοὺς γε καὶ θανῶν ἔτεισάμην»). Και ο Χορός με το ίδιο ρήμα οπτικής αντίληψης που χρησιμοποίησε και προηγουμένως (στ.958 «**εἰσιδοῦσ’**»), θα αναφωνήσει:

ὦ τλῆμον Ἑλλάς, πένθος οἶον **εἰσορῶ**

ἔξουσαν, ἀνδρὸς τοῦδέ γ’ εἰ σφαλῆσεται (στ. 1112-1113)

[«Ἑλλάδα δύστυχη· σου μέλλεται μεγάλο / πένθος, αν χάσεις τέτοιοι ἥρωα».]

Ο Χορός με τη χρήση του ρήματος «εἰσορῶ» διαπερνά το μέλλοντα χρόνο προβαίνοντας σε μια πρόβλεψη καθαρά απαισιόδοξη. Αυτό που βλέπει στη μορφή αυτού του πάσχοντος «ἀνδρὸς» είναι αυτό που έπεται του χαμού του· η «Ἑλλάς» θα περιέλθει σε πένθος. Ο Ηρακλής είναι «αυτός εδώ ο άνδρας», η ποιότητα όμως του πένθους («πένθος οἶον») από το χαμό του είναι ιδιαίτερη και ξεχωριστή. Έτσι, από την ποιότητα του πένθους μπορεί να συναχθεί ότι ο Ηρακλής είναι άτομο «ξεχωριστό», μοναδικό, κάτι πιο πάνω από τον άνθρωπο που, ωστόσο, πρέπει να δεχτεί την ανθρώπινη κατάσταση, να βιώσει τα βάσανα αλλά και το θάνατο. Με βάση όλα όσα ο Χορός των νεαρών Τραχινίων έχει ακούσει κατά την Έξοδο του έργου, το ανθρώπινο πεπρωμένο του Ηρακλή έχει

καθοριστεί από τους άθλους του που συμπυκνώνουν όλες τις αρετές και όλους τους κινδύνους της ανθρώπινης δράσης [Vernant 1989 Β': 145]. Αυτός θα περάσει από τις πύλες του Άδη και θα εξαφανιστεί για πάντα από τον επίγειο κόσμο όπου δεν θα έχει πλέον θέση. Και ο Χορός πιθανό να διαβλέπει την εποχή που θα ακολουθήσει· η ανυπαρξία του ήρωα θα «αποκτήσει τη μορφή μιας παρουσίας στη μνήμη των ζωντανών», μνήμη μιας εποχής που για πάντα θα έχει πια παρέλθει [Vernant 2000: 66].

Προτού όμως ο Ηρακλής περάσει τις πύλες του Άδη, υπάρχει η σκηνή της «διπλής αποκάλυψης» [Easterling 1996: 287]. Ο Ύλλος αποφασίζει να οδηγήσει τον πατέρα του στην αναγνώριση της αλήθειας (στ. 1118 «άν γνοίης») σχετικά με το φίλτρο του Νέσσου, την πλάνη της μητέρας του και την αυτοκτονία της. Και ο Ηρακλής εξ ακοής προβαίνει στην κατανόηση της πραγματικότητάς του (στ. 1120-1121 «ὡς ἐγὼ νοσῶν / οὐδέν ξυνήμ' ὦν σύ ποικίλλεις πάλαι») με τη σπαρακτική αναφώνηση:

ὄλωλ' ὄλωλα, **φέγγος** οὐκέτ' ἔστι μοι.  
οἴμοι, φρονῶ δὴ ξυμφορᾶς ἴν' ἔσταμεν,  
ἴθ' ὦ τέκνον· πατήρ γάρ οὐκέτ' ἔστι σοι. (στ. 1144-1146)

[«Χάθηκα, χάθηκα· / δεν έχει πια για μένα φως. / Όι κι όι στο τέρμα έφτασα, θαρρώ, της συμφοράς μου. / Έλα, παιδί μου· πατέρας πια για σένα δεν υπάρχει».]

Με το άκουσμα του ονόματος του Νέσσου ο Ηρακλής κατανοεί πια ότι η δύση του φωτός στη ζωή του έχει φτάσει. Το «φέγγος», το φως της ημέρας, δεν είναι άλλο για τον ίδιο παρά η ίδια η ζωή της οποίας τώρα νιώθει πως διανύει τις τελευταίες της στιγμές. Είναι το χρονικό σημείο κατά το οποίο υπογραμμίζεται η απόλυτη απουσία της ελπίδας για τον ήρωα. Είναι, όμως, ακριβώς και η στιγμή που, ενώ αυτό το φως χάνεται, στον ίδιο αποκαλύπτεται ένα άλλου είδους φως, η απόκτηση μιας γνώσης που συνδέεται με μια έντονη αίσθηση του αναπόφευκτου [Segal 1977a: 145].

ταῦτ' οὖν ἐπειδὴ **λαμπρά** συμβαίνει, τέκνον (στ. 1174)

Στο σημείο αυτό συντελείται η κορύφωση της αποκάλυψης, η «λάμψη απόλυτης διαύγειας», η στιγμή που ο Ηρακλής συνειδητοποιεί τη λειτουργία των δυνάμεων που συνέβαλαν στην καταστροφή του [Easterling 1990: 405]. Ακούγοντας τις αποκαλύψεις του Ὑλλου για τις ενέργειες (στ. 1130, 1132) και τα κίνητρα της Δηιάνειρας (στ. 1138-1139) καθώς και για το ρόλο του Νέσσου σε όλα αυτά (στ. 1141-1142), αποκαλύψεις στις οποίες ο νέος προβαίνει με λόγο «προφητικού» κύρους [Easterling 1996: 293], ο Ηρακλής συνειδητοποιεί ότι η κατάσταση την οποία βιώνει, οφείλεται στη δράση υπερφυσικών δυνάμεων και ότι η γυναίκα του χρησιμοποιήθηκε από τον παλιό του εχθρό ως μέσο εκδίκησης. Θυμάται, επίσης, έναν παλαιότερο χρησμό που του είχε προβλέψει το θάνατό του από ένα νεκρό (στ. 1159-1161). Και τώρα ο Ηρακλής καταλήγει στο συμπέρασμα: «ὄδ' οὖν ὁ θῆρ Κένταυρος, ὡς τό θεῖον ἦν / πρόφαντον, οὔτω ζῶντά μ' ἔκτεινεν θανών» (στ. 1162-1163).

Αυτό, όμως, που μόλις αυτή τη στιγμή συνειδητοποιεί ο ήρωας, τα ενδοδραματικά και εξωδραματικά πρόσωπα ήδη το γνώριζαν. Η Δηιάνειρα πρώτη κατανόησε (στ. 706 «ὀρῶ δέ μ' ἔργον δεινόν ἐξεργασμένην»), αν και αργά, ότι έπεσε θύμα εξαπάτησης του Νέσσου (στ. 710-711 «ὦν ἐγὼ μεθύστερον, / ὄτ' οὐκέτ' ἀρκεῖ, τήν μάθησιν ἄρνημαι»). Και ο Χορός στο τρίτο στάσιμο παρουσιάζοντας μια «μπρεσιονιστική οπτασία του μαρτυρίου του Ηρακλή» [Easterling 1996: 240] αναφέρεται στα δύο τέρατα, τον Κένταυρο και την Ὑδρα που με το φαρμάκι τους, το οποίο «τέκετο θάνατος, ἔτρεφε δ' αἰόλος δράκων» (στ. 834) του στερούν τη δυνατότητα να δει το φως του ήλιου άλλη ημέρα (στ. 835 «πῶς ὄδ' ἄν ἀέλιον ἕτερον ἢ τανῦν ἴδοι»). Αυτές οι αναφορές στο έργο είναι συνδεδεμένες με την αστοχία της Δηιάνειρας να διαφυλάξει το γάμο της. Στην περίπτωση, όμως, του Ηρακλή η αποκάλυψη ότι ο Νέσος εξαπάτησε τη Δηιάνειρα με το φίλτρο (1141-1142) σημαίνει την αποκάλυψη του πραγματικού νοήματος του λόγου του Δία τον οποίο και γνωστοποιεί.

**φανῶ** δ' ἐγὼ τούτοισι συμβαίνοντ' ἴσα

μαντεῖα καινά, τοῖς πάλαι ξυνήγορα,  
ἅ τῶν ὀρείων καί χαμαικοιτῶν ἐγώ  
Σελλῶν ἐσελθῶν ἄλσος ἐξεγραψάμην  
πρός τῆς πατρῶας καί πολυγλώσσου δρυός,  
ἥ μοι χρόνῳ τῶ ζῶντι καί παρόντι νῦν  
ἔφασκε μόχθων τῶν ἐφεστῶτων ἐμοί  
λύσιν τελεῖσθαι· κἀδόκουν πράξειν καλῶς.  
τό δ' ἦν ἄρ' οὐδέν ἄλλο πλὴν θανεῖν ἐμέ. (στ. 1164-1172)

[«Θα φανερώσω τώρα καινούριους χρησμούς, / που θα' ρθουν με τους παλιούς να συμφωνήσουν. / Τους κράτησα γραπτούς την ώρα που προφήτευε / η πολυλάλητη του πατρός μου Διός η δρυς της Δωδώνης, / όταν στο ιερό το δάσος μπήκα των Σελλῶν, / που κατοικούν στα ὄρη και κοιμούνται κατάχαμα. / Χρησιμοποίησε πως θα τελειώσουνε τα βάσανά μου / στο πλήρωμα του χρόνου του παρόντος. / Μέρη ευτυχισμένες προσδοκούσα / ὅμως το θάνατό μου προμηνούσε ο χρησμός».]

Νωρίτερα στο ἔργο ο Ηρακλῆς κάλεσε τους πάντες να γίνουν αυτόπτες μάρτυρες του σωματικού του μαρτυρίου, να γίνουν μάρτυρες της συντριβῆς του ανθρώπου. Τώρα ο ἴδιος προβαίνει στο να ρίξει φως («φανῶ»), με δημόσια αποκάλυψη αυτού που, αν και δεν εἶναι ορατό, εντούτοις υπάρχει: ο λόγος του Διός [Bernidaki – Aldous 1990: 23-24]. Πρόκειται για τη μαντεία που ἔκανε λόγο για την ἡμέρα που θα τελείωναν οι μόχθοι και τα βάσανά του· το τέλος των μόχθων του εἶναι ἡ ἡμέρα του θανάτου του. Ὅτι εἶναι αδύνατον ἢ ἀμφίσημο για την ἀνθρώπινη λογική τού φανερώνεται, ἐντέλει, ὡς δυνατόν και ἐκπληρώνεται: οι νεκροί μποροῦν και σκοτώνουν. Το τέλος των κόπων δεν εἶναι ἡ ευτυχία, ἀλλὰ ο θάνατος. Και αυτό που του φανερώνεται, ο ἴδιος δημόσια το φανερώνει.

Το ἐπίθετο «λαμπρά» που ἀποδόθηκε νωρίτερα στη ἀπτά ορατή ἀλλά καταστρεπτική γοητεία της Ἰόλης (στ. 379), τώρα χαρακτηρίζει την καθαρότητα της ὄρασης και μάλιστα της πνευματικῆς ὄρασης του Ηρακλή. Ἀπό τη στιγμή, λοιπόν, που αυτά ἐγίναν «λαμπρά», ο παροξυσμός των σωματικῶν του πόνων

φαίνεται να μειώνεται ή έστω να ελέγχεται (στ. 1259-1262), και ο Ηρακλής με αποφασιστικότητα δίνει τις τελευταίες εντολές στο γιο του.

Ο Ηρακλής τώρα πια δε νιώθει ατιμασμένος, όπως ένωσε στο ακρωτήριο Κήναιο. Εκεί πίστεψε ότι η καταστροφή του οφειλόταν στη σύζυγό του και ντροπιασμένος ζήτησε από τον Ύλλο να φροντίσει για τη μεταφορά του μακριά από τα βλέμματα των ανθρώπων. Τώρα, όμως, που η αλήθεια έλαμψε για τον ίδιο, ζητάει από το γιο του να τον οδηγήσει στο όρος Οίτη (στ. 1191 «τόν Οΐτης Ζηνός ύψίστου πάγον») και να επισπεύσει το θάνατό του με έναν τρόπο ιδιαίτερα οδυνηρό: επιθυμεί να καεί ζωντανός στην κορυφή του όρους.

πολλήν μὲν ὕλην τῆς βαθυρρίζου δρυός  
κείραντα, πολλόν δ' ἄρσεν' ἔκτεμόνθ' ὁμοῦ  
ἄγριον ἔλαιον, σῶμα τούμόν ἐμβαλεῖν,  
καί πευκίνης λαβόντα **λαμπάδος σέλας / πρῆσαι** (στ. 1195-1199)

[«Κόψε κλαδιά βαθύριζης βελανιδιάς· / κόψε τ' αρσενικό κλαδί μιας αγριελιάς / και βάλε πάνω το κορμί μου. / Πάρε μια δάδα πεύκου και βάλε φωτιά».]

Ενώ στις *Τραχίνιες* καμιά προφητεία δε δικαιολογεί ένα θάνατο πάνω στην Οίτη, καθώς μια τέτοια θέληση των θεών δεν αναφέρεται πουθενά στο έργο, η επιθυμία του Ηρακλή να έχει ένα τέτοιο τέλος δίνει την εντύπωση ότι στοχεύει στην ακύρωση κατά κάποιο τρόπο του χρησμού του Δία, που προφήτευε το θάνατό του από ένα νεκρό [Holt 1989: 76]. Αυτός ο θάνατος πλησιάζει, το νιώθει πολύ έντονα ο ήρωας και με τις συνεχείς προστακτικές «ἴθι \_κάλει \_ κάλει» (στ. 1146-1148) εκφράζει τη σπουδή του να τον ανατρέψει, να προλάβει τον κίνδυνο ενός θανάτου ανάξιου της ηρωικής του φύσης. Ο Ηρακλής επιθυμεί την αρνητική εσωτερική και φθοροποιό φλόγα, της οποίας η ύπαρξη διαπιστώνεται από τα ολέθρια στο σώμα του αποτελέσματα, να τη σβήσει ένα άλλο «πῦρ», που θα λειτουργήσει ως μέσο εξαγνισμού της ψυχής και του σώματός του. Στις εντολές του, που φέρουν τελετουργικό χαρακτήρα, επιθυμεί το σώμα του να τοποθετηθεί πάνω σε σωρό από κλαδιά βελανιδιάς, την προφητική δρυ του Διός, και αγριελιάς, το δέντρο του ίδιου του Ηρακλή στην Ολυμπία [Eliade 1999:

265], κι εκεί να γίνει η αποτέφρωσή του, το μόνο μέσο θεραπείας από τη «νόσον» του (στ. 1208-1209).

Η λατρεία του ως ήρωα θα θεωρείτο το «χθόνιο» αντίστοιχο της λατρείας των θεών και στην περίπτωση αυτή θα μπορούσε να συνδεθεί με δάκρυα και θρήνους [Burkert 2015: 428]. Στις οδηγίες, όμως, του ήρωα δίνεται ρητή η εντολή κανέναν να μην θρηνήσει (στ. 1999-1200 «γούου δέ μηδέν είσίτω δάκρυ, / άλλ' άστένακτος κάδάκρυτος»). Ο θάνατός του δεν επιτρέπεται να διαταραχθεί από κανένα θρηνητικό ήχο, επιζητά την επίδειξη συμπεριφοράς που τηρείται στις θυσίες προς τους θεούς [Burkert 2015: 417]. Πάνω στη θυσιαστική πυρά του όρους Οίτη η εσωτερική φλόγα, που οδήγησε τον Ηρακλή σε μια κατάσταση σχεδόν ζωώδη, παραχωρεί τη θέση της σε μια φωτιά που συμβολίζει το πέρασμα του ήρωα σ'ένα άλλο κόσμο, το θεϊκό. Το εξαγνιστικό πυρ πραγματώνει τον εξαγνισμό του ήρωα που τώρα γίνεται το «θύμα» της δικής του ουσιαστικά θυσίας και τον μεταφέρει στον κόσμο των θεών [Segal 1977a: 141 και 145-146].

Η απόφαση του Ηρακλή να καεί ζωντανός στην κορυφή της Οίτης κρύβει ωμή βία απέναντι στον ίδιο του τον εαυτό, αλλά για τον ήρωα αυτός είναι ο μόνος τρόπος για να σώσει την τιμή του. Ιδιαίτερα βίαιος, όμως, στην Έξοδο παρουσιάζεται και απέναντι στο γιο του. Ζητάει από τον Έγλο να απαρνηθεί τη μητέρα του (στ. 1065) και μάλιστα με απτή απόδειξη: για ποιον από τους δύο του γονείς πονάει ο νέος περισσότερο τη στιγμή που ως αυτόπτης μάρτυρας θα παρακολουθεί τον πατέρα να σκοτώνει τη μητέρα του (στ. 1067-1069 «ώς είδῶ σάφα / εί τούμόν άλγεῖς μάλλον ή κείνης **ὄρῶν** / λωβητόν εἶδος έν δίκη κακούμενον»). Επίσης, αναγκάζει τον Έγλο να δεσμευτεί με επίσημο όρκο (στ. 1185 «ῶμνυ Διός νυν τοῦ με φύσαντος κάρα») ότι θα πραγματοποιήσει την τελευταία του επιθυμία, την οποία ο νέος αντιμετωπίζει με φρίκη (στ. 1203-1207). Υποχρεώνει το γιο του να προβεί σε έναν «τυφλό» όρκο, μιας και δεν του αποκαλύπτει εξαρχής τι ακριβώς έχει σκοπό να του ζητήσει (στ. 1181-1190). Εκτός όμως, από την πρώτη και μεγάλη χάρη που ο Ηρακλής ζητάει, να επιμεληθεί ο γιος του για την πυρά στην κορυφή του όρους Οίτη, υπάρχει και μια άλλη «μικρότερης σημασίας» χάρη (στ. 1217, 1229), η υποχρέωση του νέου να πάρει την Ιόλη για γυναίκα του (στ. 1228-1229).



Ο πατέρας δύο φορές απαιτεί από το γιο του να αποδείξει ότι υποτάσσεται και πειθαρχεί στην πατρική εξουσία. Η πίστη του Ηρακλή σε μια ακραία εκδοχή της *patriae potestatis* πρέπει να αποδειχθεί με τη δημόσια εμφάνιση του Ύλλου ότι τόσο στα λόγια όσο και στις πράξεις δεν προβάλλει καμιά αντίδραση και καμιά αντίσταση στη βούληση του πατέρα. Αρχικά αντιδρά στην απόφαση του νέου να του αποκαλύψει την αλήθεια σχετικά με τη Δηιάνειρα και μάλιστα με προειδοποιητικό και απειλητικό ύφος αναφέρει:

λέγ', εύλαβοῦ δέ **μή φανῆς** κακός γεγώς. (στ. 1129)

[«Λέγε και πρόσεξε να μη φανείς ανάξιός μου».]

Στα λόγια του Ηρακλή πέρα από το ότι διατυπώνεται η παραδοσιακή άποψη ότι τα παιδιά τα γεννούν οι άνδρες και όχι οι γυναίκες [Vernant 1989 Α': 208]<sup>24</sup>, προβάλλεται και η αξίωση να επιδεικνύεται ο σεβασμός προς τους «άγαθούς» έναντι των «κακῶν». Ο ήρωας απαιτεί το σεβασμό του γιου του προς το πρόσωπό του, γιατί αυτός είναι ο πατέρας και γεννήτοράς του και γιατί σε αντίθεση με τη Δηιάνειρα που είναι «κακή»<sup>25</sup>, αυτός είναι «άγαθός». Επομένως, ο Ύλλος πρέπει δημόσια να φανεί ότι είναι αντάξιος γιος του Ηρακλή. Εκτός από την ανησυχία μήπως αυτή η αντανάκλαση του πατέρα στο γόνο του διατρέχει τον κίνδυνο να φανεί πως έχει διαρρηχθεί<sup>26</sup>, ο Ηρακλής βλέπει τον Ύλλο «ως προέκταση του δικού του εγώ, της δικής του φύσεως» [Winnington – Ingram 1999: 127]. Βέβαια, ο νέος προβαίνει να πει την αλήθεια που γνωρίζει προκειμένου να αποκαταστήσει, αν όχι την τιμή της μητέρας του, τουλάχιστον

---

<sup>24</sup> «Οι συζητήσεις γύρω από το μυστήριο της γέννησης διαίρεσε ευθύς εξ αρχής τους Έλληνες πνευματικούς άνδρες. [...] Το παιδί γεννιόταν μόνο από τον πατέρα – ο πατέρας γεννά, η γυναίκα απλώς τίκτει. Κατά τον Αναξαγόρα όμως, τον Αλκμέωνα, το Δημόκριτο, τον Επίκουρο και το γιατρό Ιπποκράτη το παιδί γεννιόταν και από τη μητέρα». Βλ. Cantarella 2005: 101

<sup>25</sup> Όπως αναφέρει ο Ηρακλής παραπάνω: «ὁ τῆς ἀρίστης μητρός ὄνομασμένος, / ὁ τοῦ κατ' ἄστρα Ζηνός αὐδηθείς γόνος, / ἀλλ' εὖ γέ τοι τόδ' ἴστε, κἂν τό μηδέν ᾧ / κἂν μηδέν ἔρπω, τὴν γε δρᾶσασαν τάδε / χειρώσομαι κἂν τῶνδε· προσμόλοι μόνον, / ἴν' ἐκδιδαχθῆ πᾶσιν ἀγγέλλειν ὅτι / καὶ ζῶν κακοὺς γε καὶ θανῶν ἔτεισάμην» (στ. 1105-1111).

<sup>26</sup> Η ανησυχία αυτή εκφράζεται και στους στ. 1064-1065: «ὦ παῖ, γενοῦ μοι παῖς ἐτήτυμος γεγώς, / καὶ μή τό μητρός ὄνομα πρεσβεύσης πλέον».

αυτό που κρίνει ο ίδιος ως το δίκαιο. Άλλωστε «το να έχει κάποιος τη δικαιοσύνη με το μέρος του τού παρέχει την αξίωση ότι η αρετή του αγαθού δεν μπορεί να υπερισχύσει»[ Adkins 2010: 137].

Με την αξιοποίηση του ίδιου θέματος «φαν-» του ρήματος της οπτικής αντίληψης ο Ηρακλής ζητάει και πάλι από τον Ύλλο, αυτή τη φορά μέσα από τις πράξεις του, να αποδείξει δημόσια την ποιότητά του ως άνδρα και γιου του μεγάλου ήρωα.

σύ δ' ἄκουε τούργον· ἐξήκεις δ' ἵνα  
**φανεῖς** ὁποῖος ὢν ἀνὴρ ἐμός καλῆ. (στ. 1157-1158)

[«Ἄκου τι πρόκειται να κάνεις· μεγάλωσες / και θα φανεί αν σ' άξιζε να σε καλούν παιδί μου».]

Ο Ηρακλής ήδη έχει θέσει ένα στόχο, να νικήσει το νεκρό Νέσσο, του οποίου οι μέθοδοι και τα τεχνάσματα έχουν τη σφραγίδα της θηλυπρέπειας. Τον τρόπο τον έχει βρει, αλλά δεν τον γνωστοποιεί, αν δεν αποσπάσει πρώτα τον όρκο του Ύλλου, ότι πράγματι συναινεί στη βούληση του πατέρα του και του εξασφαλίζει την αλληλεγγύη του. Βέβαια, για την επιτέλεση αυτού του σκοπού απαιτείται ιδιαίτερο θάρρος και συνεργασία των δύο ανδρών (στ. 1175-1177 «δεῖ σ' αὖ γενέσθαι τῷδε τάνδρῖ σύμμαχον \_ συμπράσσειν»). Στον Ηρακλή η αρετή της ανδρείας αδυνατεί να εκδηλωθεί πια με την αξιοποίηση της σωματικής ρώμης· τώρα πια έχει περισσότερο τη μορφή της «εὐψυχίας»<sup>27</sup>, της εσωτερικής ορμής και του πάντα αγωνιστικού πνεύματος με στόχο τη νίκη. Και στον Ύλλο ο ήρωας εκφράζει την απόλυτη και επιτακτική απαίτηση για την επιτυχή υπεράσπιση της τιμής του. Έφτασε η ώρα («ἐξήκεις»), ο Ύλλος βρίσκεται ηλικιακά πια στο μεθοριακό εκείνο σημείο που καλείται να περάσει στην περιοχή του «ταύτοῦ» [Vernant 1992: 23], να μεταβεί στο στάδιο του ενήλικου άνδρα και να αποδείξει μπροστά στα μάτια του κόσμου την ποιότητα της ανδρείας που ο ίδιος φέρει («ὁποῖος ὢν ἀνὴρ»). Έτσι ο όρκος που αποσπάται έντεχνα, αφού ο Ηρακλής

---

<sup>27</sup> Θουκυδίδης, *Ἱστορίαι Β'*, 39

πρώτα αποκαλύπτει τους νέους χρησμούς (στ. 1164-1172) και αμέσως μετά κάνει αναφορά στο κύρος του πατρικού λόγου (στ. 1177-1178 «νόμον / κάλλιστον έξευρόντα, πειθαρχεῖν πατρί»), δεν είναι τίποτε άλλο παρά μια δοκιμασία που καλείται να περάσει ο νέος· μια δοκιμασία μετάβασης που δεν παρέχει τη δυνατότητα να γίνει αποδεκτή οποιαδήποτε δικαιολογία για ενδεχόμενο πανικό ή ήττα. Επομένως, η χρήση του ρήματος «φανείς» από τη μια παραπέμπει σε μια κοινωνία «πολιτισμού ντροπής»· έναν πολιτισμό στον οποίο η κύρωση συνίσταται καθαρά στο «τι θα πει ο κόσμος» [Adkins 2010: 44 σημ. 4]. Από την άλλη, παραπέμπει σε μια κοινωνία όπου οι οικογενειακοί δεσμοί χαλαρώνουν και η θέση του πατέρα δεν είναι πια εντελώς ασφαλής· σε αυτό το συμπέρασμα οδηγεί η ψυχολογική πίεση που ασκεί ο Ηρακλής στον Έγλο τόσο μέσω της φράσης «ἴνα φανεῖς ὁποῖος ὦν ἀνὴρ ἐμός καλῆ», όσο και με τον ὄρκο που ζητά να αποσπάσει (στ. 1181-1185) και, ακόμη περισσότερο, με την απειλή της πατρικής κατάρας (στ. 1189) [Dodds 1996: 53].

Όπως ο Ηρακλής φαίνεται να αντιδρά στο χρησμό που έλεγε ότι θα πεθάνει από έναν νεκρό, επιλέγοντας ο ίδιος τον τρόπο του θανάτου του, έτσι και ο Έγλος, όταν πια ακούει τις εντολές του πατέρα του, να τον κάψει στην κορυφή του ὄρους Οίτη (στ. 1191-1199) και κατόπιν να παντρευτεί την Ιόλη (στ. 1219-1229) αντιδρά: «οἴμοι μάλ' αὔθις, οἷά μ' ἐκκαλῆ, πάτερ, / φονέα γενέσθαι καὶ παλαμναῖον σέθεν» (στ. 1206-1207). Στον κίνδυνο που εκφράζει ο Έγλος ότι θα γίνει καταραμένος, επειδή διαπράττει πατροκτονία, ο Ηρακλής ακολουθεί υποχωρητική στάση (στ. 1211). Αλλά «με κακία και χαιρεκακία» επιμένει ο γιος του να είναι ο μόνος άνδρας μετά από τον ίδιο που θα κάνει γυναίκα του την Ιόλη [Kott 1976: 131]. Χωρίς την υποστήριξη ζοφερών προφητειών ο Ηρακλής απαιτεί να επιβληθεί με τη βούλησή του· η στάση του αυτή «μπορεί να περιγραφεί ως έλλειψη 'συγγνωμοσύνης', της δύναμης δηλαδή να συμερίζεται κανείς τα συναισθήματα του άλλου, δύναμης την οποία επέδειξε η Δηιάνειρα» [Winnington – Ingram 1999: 128].

Όπως αναφέρει ο C. H. Whitman, αν ο θεϊκός και ανθρώπινος χώρος μπορούν να παρουσιαστούν σαν δύο κύκλοι που τέμνονται και ο ένας χώρος είναι ο ηθικός και ο άλλος ο ανήθικος, τότε η ηρωική ψυχή υπάρχει στον τεμνόμενο χώρο

[Whitman 1951: 248]. Μόνο ο ήρωας μπορεί να έρθει σε επαφή με το θεό, την ίδια στιγμή όμως, καθώς το δηλητήριο ακόμη υπάρχει κι επενεργεί μέσα του, συνεχίζει να εκφράζει το θηριώδες (στ. 1242 «σύ γάρ μ' άπ' εύνασθέντος έκκινεῖς κακοῦ»). Και αυτό το θηριώδες υπάρχει στην ανθρώπινη κοινωνία στην οποία είναι προορισμένος να ζήσει ο γιος του.

Ο νέος στην ακατανόητη διαταγή του πατέρα του παραμερίζει τη βαθύτερη αίσθηση του τι είναι δίκαιο και ιερό (στ. 1233-1245) και υποτάσσεται στο υικό του καθήκον.

τοιγάρ ποιήσω, κούκ άπόσωμαι, τό σόν  
θεοῖσι **δεικνύς** ἔργον. ού γάρ ἄν ποτε  
κακός **φανείην** σοί γε πιστεύσας, πάτερ. (στ. 1249-1251)

[«Δε θ' αρνηθώ λοιπόν· θα το πράξω. / Και θ' αποδείξω στους θεούς πως ήταν θέλημά σου. / Ποιος θα με πει κακό, αν στον πατέρα πειθαρχήσω!»]

Ο Ηρακλής νωρίτερα στο έργο κάλεσε όλους να δουν το καταρρακωμένο από τη νόσο του σώμα (στ. 1078-1080). Ο Ύλλος τώρα θα δείξει στους θεούς ότι πιστά ακολουθεί το «νόμο» που του επιβάλλει ο πατέρας του. Από τη στιγμή που με όρκο, έστω και «τυφλό», δεσμεύτηκε, οφείλει να παρακάμψει ευαισθησίες και αξίες που μέχρι τώρα γνώριζε και βίωνε δίπλα στη μητέρα του. Άλλωστε διαπίστωσε ότι η αποκάλυψη της αλήθειας σχετικά με τη Δηϊάνειρα δεν άλλαξε την κτηνώδη φύση της πραγματικότητας. Και ο όρκος που έδωσε στον πατέρα του φαίνεται πως κόβει κάθε κρίκο σύνδεσης με τη μητέρα του. Ακόμη και στα ίδια τα λόγια του ανακαλείται ο λόγος του Ηρακλή στο στ. 1129: «εύλαβοῦ δέ **μή φανῆς** κακός γεγώς». Και από τη στιγμή που ο Ηρακλής σε λίγο δεν θα υπάρχει, ο Ύλλος μπροστά στα μάτια της κοινωνίας που ζει, θα πρέπει να αποδείξει την πίστη και πειθαρχία στην πατρική βούληση. Η οδυνηρή διαδικασία της αποκάλυψης δε φαίνεται να προσέφερε κάποιο μάθημα· αυτό που εισπράττει ο Ύλλος από τον πατέρα του δεν είναι μια νέα σοφία, που ανέτειλε μέσα από σπαρακτικό βασανισμό, αλλά τα ηρωικά ιδεώδη εκείνου [Seale 1982: 208]. Κι

ενώ νιώθει πως προβαίνει σε έργο ανόσιο, κάνει λόγο για την «άγνωμοσύνη» των θεών.

μεγάλην δέ θεῶν άγνωμοσύνην  
είδότες έργων τῶν πρασσομένων,  
οἱ φύσαντες καί κληζόμενοι  
πατέρες τοιαῦτ' έφορῶσι πάθη.  
τά μέν οὔν μέλλοντ' οὔδεις έφορᾶ,  
τά δέ νῦν έστῶτ' οἰκτρά μέν ήμῖν,  
αἰσχρά δ' εκείνοις,  
χαλεπώτατα δ' οὔν άνδρῶν πάντων  
τῶ τήνδ' άτην υπέχοντι. (στ. 1266-1274)

[«Όμως την απονιά κοιτάχτε των θεών· / ξέρετε πια τα φρικτά γεγονότα. / Μας γέννησαν θεοί και τους φωνάζουμε πατέρες· / εκείνοι μας κοιτούν μακάριοι να πάσχουμε. / Κανείς δε γνωρίζει το μέλλον / μας θλίβει το παρόν, μας θλίβει και η ντροπή των θεών, / μα πιο πολύ μας θλίβει / το φοβερό μαρτύριο / του πάσχοντος ανθρώπου».]

Ο Όλλος εκφράζοντας τον τωρινό πόνο του αναφέρεται στην αδυναμία του ανθρώπου να δει από μακριά το μέλλον («οὔδεις έφορᾶ»). Σε αντίθεση όμως με τους ανθρώπους οι θεοί, για την ακρίβεια ο Δίας που καλείται «πατέρας» όλων [Eliade 1999: 90] διαθέτει τη δυνατότητα να «έφορᾶ». Η χρήση του ίδιου ρήματος οπτικής αντίληψης αξιοποιείται εδώ με διαφορετικό σημασιολογικό περιεχόμενο. Οι άνθρωποι, όταν βιώνουν ένα ζοφερό παρόν που μόνο σκοτάδι και θλίψη απλώνει στη ζωή τους, έχουν ανάγκη να νιώσουν πως θα βγουν στο φως κι έτσι να παρηγορηθούν. Επομένως, η αδυναμία της όρασης, άρα και γνώσης αυτού που βρίσκεται μπροστά στο χρόνο, έχει τη σημασία της αδυναμίας της πρόβλεψης αυτού που ο υπερβατικός θεϊκός κόσμος γνωρίζει και δείγματα αυτής της γνώσης παρέχει με τους χρησμούς. Αντίθετα, ο Δίας με «άγνωμοσύνη», με παντελή έλλειψη επιείκειας και αδιαφορία βλέπει από μακριά τις ζωές των ανθρώπων. Αυτός είναι ο ενσαρκωτής όχι μόνο της δύναμης του ισχυρότερου αλλά και ενός κέντρου σκέψης που αναντίρρητα είναι αποδεκτή. Κι

όσο κι αν ο Ύλλος καταφέρεται εναντίον της ανήθικης «δικαιοσύνης του Δία», αυτή δεν είναι δυνατό «να προβλεφθεί ούτε να αναθεωρηθεί και που όμως είναι πάντοτε σωστή, ακόμη κι αν οδηγεί στην καταστροφή» [Burkert 2015: 507].

Γενικά στο σοφόκλειο τραγικό σύμπαν ο κεντρικός άξονας είναι η αγνωσία του θείου, η οποία συνίσταται στη γνωσιολογική του «ετερότητα». Η γνωσιολογική διαφορά μεταξύ θεού και ανθρώπου είναι ποιοτική, καθώς ο θεϊκός νους είναι «άλλοιός», είναι μέγεθος «ἕτερον» και γι' αυτό ανεπίγνωστο. Και αυτό μάλλον στα καταληκτικά λόγια του Ύλλου εκφράζεται με τη χρήση του ίδιου ρήματος, «έφορᾶν», και τη σημασιολογική διαφοροποίησή του στον ανθρώπινο και θεϊκό κόσμο [Λιαπής 2003: 17-18]. Επομένως, στα επιλογικά λόγια του εκπροσώπου της νέας γενιάς, του Ύλλου, δεν είναι μόνο η σχετικότητα και η ανεπάρκεια της γνωσιολογικής αξίας της όρασης που ιδιαιτέρως προβάλλεται, αλλά και η μειονεκτική θέση στην οποία βρίσκεται η ανθρώπινη γνωστική ικανότητα μπροστά σε αυτήν των θεών.

## Κεφάλαιο 3

# Η συνάφεια του «φωτός» στην τραγωδία *Τραχίνιαι* και την ηρακλείτεια φιλοσοφία

Ο Σοφοκλής σε βάθος μελετητής της ποίησης των προγενεστέρων του βρίσκεται σε επαφή και με τα σημαντικά πνευματικά κινήματα της εποχής του, την προσωκρατική σκέψη και τη σοφιστική επιχειρηματολογία [Easterling 1990: 417]. Χωρίς να είναι γνωστό αν ο τραγικός ποιητής γνώριζε το έργο των προσωκρατικών φιλοσόφων, εντούτοις έχει παρατηρηθεί ότι ανάμεσα στο Σοφοκλή και τον Ηράκλειτο υπάρχει μια «βαθιά συνάφεια στη σύλληψη της σχέσης μεταξύ θείας και ανθρώπινης γνώσης» [Λιαπής 2003: 51-52].

Στη σοφοκλεία τραγωδία *Τραχίνιαι* οι συνήθεις πηγές πληροφοριών, η όραση, η ακοή και αυτό που κάποιος μπορεί να μάθει από την ίδια τη ζωή είναι ιδιαίτερα σημαντικές και αυτό συνδέεται με τη διατυπωμένη του Ηράκλειτου άποψη «ὄσων ὄψις ἀκοή μάθησις, ταῦτα ἐγὼ προτιμέω» (D. 55). Η Δηϊάνειρα γνωρίζει ότι η ζωή της από τη στιγμή που έπρεπε να εγκαταλείψει τον παρθενικό της κόσμο και να γίνει σύζυγος είναι μια ζωή δυστυχίας και συναισθηματικού πόνου (στ. 1-5): άγρυπνη, ανήσυχη και θλιμμένη βιώνει τις έγνοιες της τόσο για τα παιδιά της όσο και για τον διαρκώς απόντα σύζυγό της. Γι' αυτό και με την έναρξη της τραγωδίας δε διστάζει να αντιπαραβάλει την προσωπική της εμπειρία με τη σοφία αιώνων (στ. 1-5).

Ο Ύλλος καλείται να μην στηρίζει τη γνώση του για την τύχη του πατέρα του στα σκόρπια λόγια των ανθρώπων (στ. 64-75), αλλά ο ίδιος να σπεύσει και να μάθει την αλήθεια για τον Ηρακλή (στ. 90-91 «οὐδέν ἐλλείψω τό μή / πᾶσαν

πυθέσθαι τῶνδ' ἀλήθειαν πέρι»). Η εμπιστοσύνη στην άμεση γνώση περισσότερο από τη φήμη και η προτίμηση της όρασης από την ακοή ανακαλεί το απόσπασμα που παραδίδεται από τον Πολύβιο «κατά τόν Ἡράκλειτον ὀφθαλμοί γάρ τῶν ὄτων ἀκριβέστεροι» (D. 101a).

Και από την Πάροδο της τραγωδίας προβάλλεται επιτακτική η ανάγκη να γίνουν τα πάντα ορατά. Η όραση αναδεικνύεται ως η κύρια αίσθηση για την παροχή των πιο έγκυρων και αξιόπιστων πληροφοριών προκειμένου τα πρόσωπα του δράματος να αποκτήσουν τη γνώση που έχουν ανάγκη, μια γνώση που θα λειτουργήσει λυτρωτικά και θα άρει τα αισθήματα της ανασφάλειας και μελαγχολίας που προκαλεί η άγνοια.

Αρχικά, ο Χορός κάνει επίκληση στον Ἡλιο (στ. 94-102) να φανερώσει πού βρίσκεται ο Ηρακλής καθώς φέρει την αισιόδοξη ελπίδα ότι ο Δίας φροντίζει πάντα για τα παιδιά του (στ. 139-140). Η εμφάνιση πρώτα του αγγελιοφόρου και μετά του κήρυκα Λίχα μετατρέπουν την ελπίδα σε βέβαιη και χαρούμενη προσδοκία: ο Ηρακλής καταφθάνει σώος και τροπαιούχος.

Ωστόσο, ο τρόπος με τον οποίο γίνεται η πρόσληψη και η ερμηνεία των ορατών στοιχείων διαφοροποιείται στους ανθρώπους. Η όψη των αιχμαλώτων γυναικών κάθε άλλο παρά «τέρψιν ἔμφανῆ κυρεῖ» για την Δηιάνειρα (στ. 291). Ιδιαίτερα η μορφή της Ιόλης προκαλεί ανησυχία και φόβο και δημιουργεί την ανάγκη στην ηρωίδα για περαιτέρω γνώση. Αυτή θα αποκτηθεί μέσω του λόγου και της ακοής, μέσω των πληροφοριών που θα αποσπαστούν από τον κήρυκα. Ο αγγελιοφόρος νωρίτερα έκανε λόγο για τον έρωτα του Ηρακλή προς την Ιόλη (στ. 354-355 και 368) και την πρόθεση του ήρωα να την έχει στο σπίτι του ως «κρύφιον λέχος» (στ. 360). Αλλά και πάλι τίθεται το ερώτημα πόσο ακριβής είναι η ακολουθούσα ομολογία του Λίχα, όπως και του τι ερμηνεία σ'αυτήν δίνει η Δηιάνειρα. Ο κήρυκας αναφέρεται μόνο στον ερωτικό πόθο του Ηρακλή (στ. 476 και 489) και όχι στην πρόθεσή του να έχει τη νεαρή κοπέλα γυναίκα στο σπίτι του. Άλλωστε και ο ίδιος ο Ηρακλής μάλλον θεωρεί την Ιόλη απλώς ως ένα ακόμα λάφυρο που τον ώθησε να κατακτήσει ο ερωτικός του πόθος (στ. 1225-1226). Η ορατή παρουσία της «λαμπρᾶς» κοπέλας (στ. 379) επιτείνει το φόβο



της Δηιάνειρας, την ωθεί στη χρήση της μαγείας για να κερδίσει τον άνδρα της και σ' έναν λόγο ασαφή και ακατάληπτο, όταν μαζί με το «δῶρον» (στ. 494) δίνει και τις οδηγίες στο Λίχα για την παράδοσή του στον Ηρακλή(στ. 600-619).

Ο συνδυασμός εφαρμογής μιας τέχνης που για την Αθήνα του 5<sup>ου</sup> αιώνα θεωρείται εξωτική, μια τέχνη που την εφαρμόζουν οι ξένοι και εχθροί της πόλης [Graf 2009: 35], με άλλα λόγια οι «βάρβαροι», ανακαλεί ένα ακόμη απόσπασμα του Ηράκλειτου: «κακοί μάρτυρες ἀνθρώποισιν ὀφθαλμοί καί ὠτα βαρβάρους ψυχῆς ἔχόντων» (D. 107). Δεν αρκεί τα μάτια και τα αυτιά να είναι ανοιχτά· θα πρέπει και η ψυχή του παρατηρητή να μην είναι «βάρβαρη». Η Δηιάνειρα έγινε ακουστικός δέκτης των οδηγιών του Κενταύρου, στο σκοτεινό «μυχόν» της βλέπει το ερωτικό φίλτρο και με αυτό αλείφει το «δῶρον» που προορίζει για τον Ηρακλή, αλλά η ψυχή της «νοσεῖ». Από τη στιγμή που η ίδια παραβιάζει το όριο της περιθωριακής και παθητικής ζωής, που η κοινωνία τής έχει ορίσει, και αναλαμβάνοντας ρόλο ενεργητικό «πολεμάει» με τη δύναμη που της παρέχει η σχέση της με το «θηριῶδες» [Γιόση 1996: 113], για να κερδίσει τον άνδρα της, εκδηλώνει τη βαρβαρότητά της· προβαίνοντας σε ανατροπή του ρόλου που ως γυναίκα και σύζυγος οφείλει να διαφυλάσσει, παραβιάζει την ίδια την κοσμική τάξη.

Για τον Ηράκλειτο, όπως αναφέρει ο Ch. Kahn «η κοσμική τάξη απευθύνεται στους ανθρώπους με είδος γλώσσας που εκείνοι πρέπει να κατανοήσουν», έτσι ώστε η σκέψη τους, η οποία έχει διαμορφωθεί από την εμπειρία των οπτικών και ηχητικών συλλήψεων, να γίνει γνώση [Kahn 2011: 157]. Αυτό το ιδιαίτερο είδος γλώσσας φαίνεται πως μόνο στην ηρώίδα της τραγωδίας μίλησε μέσω του φωτός και της φωτιάς και της αντιληπτικής ικανότητας της όρασης, όταν η αλειμμένη με το αίμα του Νέσσου τούφα από μαλλί εκτέθηκε στις ακτίνες του ήλιου. Η Δηιάνειρα κάνει λόγο για «φάτιν / ἄφραστον» (στ. 693-694), ένα «σημείο» θεϊκό που συνιστά για την ίδια και «σημαινόμενον» και «σημαίνον» και που την ωθεί στη διαπίστωση «ὄρῳ δέ μ' ἔργον δεινόν ἐξειργασμένη» (στ. 706). Αυτή η οπτική εμπειρία την καθιστά έναν άνθρωπο που, τουλάχιστον εν δυνάμει, έχει την ικανότητα να προσεγγίσει την αλήθεια «μέσω κρυπτικών σημείων των θεών» [Λιαπής 2003: 53] και με συντριβή να αναγνωρίσει «ὦν ἐγώ

μεθύστερον, / ὅτ' οὐκέτ' ἀρκεῖ τήν μάθησιν ἄρτυμαι» (στ. 710-711). Η γνώση της, όμως, δεν μπορεί να έχει πρόσβαση στην υπερβατική οντότητα που κείται επέκεινα των γνωστικών της ικανοτήτων, που κατ' ανάγκη είναι περιορισμένες. Αυτό που η ίδια αποκτά ως γνώση είναι μόνο το ότι με τις ενέργειές της προκάλεσε την καταστροφή του άνδρα και της οικογένειάς της.

Δε συμβαίνει το ίδιο στην περίπτωση του Ηρακλή· η γνώση σ' αυτόν δεν αποκτάται μέσω του φωτός και της όρασης, αλλά μέσω της ακοής. Ενώ με το φορείο οδηγείται στο σπίτι, όπου διαμένει η οικογένειά του, το «σκότος» φαίνεται να κυριαρχεί πάνω του. Με τα μάτια δεν μπορεί να αναγνωρίσει ούτε τον τόπο ούτε τα πρόσωπα που τον πλαισιώνουν (στ. 983-985). Εκφράζει επανειλημμένα την επιθυμία να απλωθεί πάνω του το σκοτάδι του ύπνου, άρα της καταστροφής του, προκειμένου να μη βλέπει και να μην ακούει τίποτα. Οι φρικτοί του πόνοι τον οδηγούν σε ένα παραλήρημα, τον μετατρέπουν σ' έναν άνθρωπο που όχι μόνο δε βλέπει αλλά και δεν ξέρει να ακούει. Γίνεται σαν εκείνους τους ανθρώπους που, όπως αναφέρει ο Ηράκλειτος στο απόσπασμα D. 19, «ἀκοῦσαι οὐκ ἐπιστάμενοι οὐδ' εἰπεῖν». Σ' αυτή τη διαπίστωση άλλωστε προβαίνει και ο Ύλλος, όταν στην παράλογη, κατά την προσωπική του εκτίμηση, απαίτηση του πατέρα του να πάρει ο ίδιος γυναίκα του την Ιόλη αναφέρει: «οἴμοι. τό μὲν νοσοῦντι θυμοῦσθαι κακόν. / τό δ' ὄρᾶν φρονοῦντα τίς ποτ' ἄν φέροι;» Κι όμως, ο Ύλλος αναγκάζει τον Ηρακλή να εγκαταλείψει τις σκέψεις που μέχρι στιγμής έκανε (στ. 1118-1119) και ήταν αποτέλεσμα της δικής του βαρβαρότητας και κτηνωδίας και να ακούσει την αλήθεια. Και η αλήθεια που προσλαμβάνεται μέσω της ακοής ενεργοποιεί μια άλλη «αλήθεια» που μόνο ο Ηρακλής γνωρίζει (στ. 1144 «**φέγγος** οὐκέτ' ἔστι μοι») και στη συνέχεια την αποκαλύπτει στους άλλους (στ. 1174 «ταῦτ' οὔν ἐπειδὴ **λαμπρά** συμβαίνει»). Και αυτή η αλήθεια έχει να κάνει με το λόγο και το νόμο του Δία, του κύριου ρυθμιστή της κοσμικής τάξης. Ο Λόγος του θεού μέσω των ήχων της μαντικής βελανιδιάς (στ. 1168) και των λεκτικών αποκαλύψεων του Ύλλου

αποκαλύπτεται. Κι ενώ η αποκάλυψη γίνεται μέσω της ακοής, στο τέλος αναμένεται να εκδηλωθεί ως φως με το «**λαμπάδος σέλας**» (στ. 1198)<sup>28</sup>.

Σ' αυτή τη γνώση που επίσης αποκτάται αργά μόνο ο Ηρακλής θα μπορούσε να οδηγηθεί, γιατί μόνο αυτός εκτός από θνητός είναι και γιος θεού, του Δία, αυτού που κατέλαβε τη θέση του Ουρανού και διατήρησε τις ονομαστικές αξίες «λάμψη» και «ημέρα» [Eliade 1999: 89]. Και όπως ο θεός διαβιβάζει την αληθινή γνώση στον άνθρωπο μέσω χρησμών, προφητειών και «σημείων», γνώση την οποία απλώς να προσεγγίσουν μπορούν οι θνητοί, τώρα ενδεχομένως ο Ηρακλής να μην προβαίνει σε πλήρη αποκάλυψη του «σχεδίου» που είναι προορισμένο για το γιο του. Με την αποτέφρωσή του στο όρος Οίτη ο Ύλλος μπορεί να γίνει «ιάτηρ» της συμφοράς του, αλλά κατά πόσο και μόνο εγωκεντρικό είναι να επιμένει στο γάμο του γιου του με την Ιόλη, από τη στιγμή που ο λόγος του φέρει «το κύρος της ιστορίας. Ο Ύλλος και η Ιόλη ήταν οι πρόγονοι των ξακουστών Ηρακλειδών, οι οποίοι αποτελούσαν αναμφισβήτητη ιστορική πραγματικότητα για το αρχικό ακροατήριο» [Easterling 1996: 32].

Και για όλα τα υπόλοιπα πρόσωπα του δράματος η γνώση έρχεται αργά [Γιόση 1996: 89], αλλά στην περίπτωση τους σαφώς πρόκειται για μια γνώση περιορισμένη. Και αυτή η σοφόκλεια θεώρηση βρίσκεται σε συνάφεια με το ηρακλείτειο απόσπασμα D. 108 «ὀκόσων λόγους ἤκουσα οὐδείς ἀφικνεῖται ἐς τοῦτο ὥστε γινώσκειν ὅτι σοφόν ἐστί, πάντων κεχωρισμένον»<sup>29</sup>. Η αληθινή σοφία είναι, στο σύνολό της, απροσπέλαστη από τον άνθρωπο εξαιτίας του ότι είναι ποιοτικά διαφορετική, «υπερβαίνει τα πάντα και κείται επέκεινα των πάντων, στο βαθμό που αποτελεί κοσμολογική ή θεία αρχή» [Λιαπής 2003: 39-40].

---

<sup>28</sup> Πολύ πιθανό στην Έξοδο του έργου να εκφράζεται μια θρησκευτική ερμηνευτική προσέγγιση της δύναμης των αισθήσεων. Η θρησκευτική σύλληψη επιμένει στην πρωτοκαθεδρία της ακοής. Καθώς ο λόγος προηγείται κατά τη γένεση, υπερέχει και κατά την ισχύ. Βλ. Ποττάκης 2014: 20.

<sup>29</sup> «Κανένας από εκείνους που άκουσα τη διδασκαλία τους δε φτάνει στο σημείο να κατανοήσει τι είναι σοφό, χωρισμένο απ' όλα». Βλ. Kahn 2011: 77

Όσον αφορά το δίπολο ημέρα – φως και νύχτα – σκότος ο Ηράκλειτος θεωρεί ότι αυτά αποτελούν μια ενότητα. Στο απόσπασμα D. 57 ασκεί κριτική στον Ησίοδο «ὄστις ἡμέρην καί εὐφρόνην οὐκ ἐγίγνωσκεν· ἔστιν γάρ ἕν». Και στο απόσπασμα D. 99 ο Πλούταρχος αναφέρει «Ἡράκλειτος μὲν οὖν εἰ μή ἥλιος φησὶν ἦν, εὐφρόνη ἄν ἦν». Για το φιλόσοφο η ημέρα και η νύχτα είναι στοιχεία μιας αχώριστης ομάδας της οποίας το ένα συμπληρώνει το άλλο και όχι ξεχωριστές και αντιφατικές δυνάμεις. «Αυτή η ταυτοποίηση της νύχτας και της ημέρας αποτελεί σύμβολο και στοιχείο κατανόησης της ζωής και του θανάτου του ανθρώπου ως ενότητα, η οποία δημιουργεί την κεντρική αντίληψη αυτού που ο Ηράκλειτος ονομάζει “σοφία”» [Kahn 2011: 162].

Στην τραγωδία η σύνδεση του Ἡλίου – της ημέρας με τη Νύχτα – το σκότος γίνεται στην Πάροδο. Ο T. Hoey αναγνωρίζει ότι το υποκείμενο σε κάθε στροφή είναι ο Ηρακλής, ενώ σε κάθε αντιστροφή η Δηιάνειρα. Έτσι συνδέει τον Ηρακλή με τον Ἡλιο και τη Δηιάνειρα με τη νύχτα. Στις στροφές περιέχονται οι εικόνες ενός κόσμου εξωτερικού, λουσμένου με το φως του ἡλίου (στ. 96-102), ενός κόσμου δραστήριου, που αντιμετωπίζει αγώνες και ωστόσο, παραμένει ασφαλής (στ. 112-121)· και αυτός είναι ο κόσμος του Ηρακλή. Στις αντιστροφές παρουσιάζεται ένας κόσμος εσωτερικός, σκοτεινός, παθητικός και ανασφαλής (στ. 103-111 και 122-131), ο κόσμος της Δηιάνειρας [Hoey 1972: 141-142]. Σε αντίθεση με τον Ηρακλή που στα ταξίδια και τις περιπέτειες του εκδηλώνει την εξωτερική εικόνα του ηρωισμού, η Δηιάνειρα είναι η εσωτερική φύση της γυναίκας που επίσης δε σταματάει να ταξιδεύει, μόνο που τα ταξίδια τα δικά της είναι ταξίδια πνευματικά και ψυχικά [Hoey 1972: 143]. Άλλωστε όταν η Τροφός γνωστοποιεί στο Χορό την αυτοχειρία της ηρώιδας, αναφέρει «βέβηκε Δηιάνειρα τήν πανυστάτην / ὀδῶν ἀπασῶν ἐξ ἀκινήτου ποδός» (στ. 874-875).

Όπως η ημέρα και η νύχτα είναι στοιχεία μιας αχώριστης ομάδας, έτσι και ο Ηρακλής με τη Δηιάνειρα, ο άντρας με τη γυναίκα συνιστούν – ή μάλλον όφειλαν να συνιστούν - ένα ενιαίο σύνολο, το «άνδρῶγονον». Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Πλάτωνας στο *Συμπόσιο* [189e], «οὔ νῦν ὄνομα λοιπόν, αὐτό δέ ἠφάνισται· ἀνδρῶγονον γάρ ἕν τότε ἦν καί εἶδος καί ὄνομα ἐξ’ ἀμφοτέρων κοινόν τοῦ τε ἄρρενος καί θήλεος, νῦν δέ οὐκ ἔστιν ἀλλ’ ἢ ἐν ὀνείδει ὄνομα

κείμενον». Ο γάμος του άνδρα με τη γυναίκα συμβάλλει στην ένωσή τους προκειμένου να διασφαλιστεί αυτή η ενότητα. Είναι χαρακτηριστικό στην τραγωδία ότι στην παρουσίαση της ταυτότητας του Ηρακλή και στις δύο περιπτώσεις αναφέρονται μαζί τα ονόματα των γονέων του. Στην πρώτη περίπτωση η Δηιάνειρα αναφέρει: «ὁ κλεινός ἦλθε Ζηνός Ἀλκμήνης τε παῖς» (στ. 19). Και όταν ο ίδιος ο Ηρακλής μέσα στους φριχτούς του πόνους αυτοπαρουσιάζεται ως «ὁ τῆς ἀρίστης μητρός ὄνομασμένος, / ὁ τοῦ κατ' ἄστρα Ζηνός αὐδηθεῖς γόνος» (στ. 1105-1106) δημιουργεί εντύπωση η εμφατική αναφορά πρώτα στο όνομα της μητέρας του. Ο ίδιος είναι γόνος θεού και θνητής και τα στοιχεία και των δύο φέρονται από τον ίδιο, το θεϊκό και το ανθρώπινο. Τα στοιχεία των δύο φύλων που αρχικά φαίνεται να μην αποτελούν ξεχωριστές και αντιφατικές δυνάμεις αλλά αντίθετα, να συμπληρώνονται, διαπιστώνονται και στην περίπτωση του Ὑλλου· στο πρόσωπό του συνενώνονται η ευγένεια και η ευαισθησία της μητέρας του με την αποφασιστικότητα και την ενεργητικότητα του πατέρα του.

Στην Πάροδο της τραγωδίας *Τραχίνιαι* η εικόνα του κόσμου, όπως παρουσιάζεται από το Χορό, ανακαλεί τη φιλοσοφία του Ηράκλειτου. Η νύχτα απεικονίζεται να γεννά (στ. 95 «τίκτει») τον Ἡλιο, του οποίου η γέννηση είναι ο θάνατος (στ. 94 «έναριζομένα») της Νύχτας. Ἐτσι, ο Ἡλιος και η Νύχτα, ως προσωποποιημένες οντότητες, παρουσιάζονται σαν να είναι παγιδευμένες σ'έναν κύκλο δημιουργίας και καταστροφής. Από τη στιγμή που ο θάνατος της νύχτας ακολουθείται από τη γέννηση της ημέρας παρουσιάζονται σα να περικλείουν ένα ενιαίο σύστημα αντιθέτων. Εκτός από το να γεννά τον Ἡλιο, η Νύχτα φέρεται και να αποκοιμίζει τον Ἡλιο κι, ενώ αυτός είναι «φλογιζόμενος», αυτή τον «κατευνάζει» (στ. 95), με άλλα λόγια, τον οδηγεί στην καταστροφή.

Η Δηιάνειρα – Νύχτα με το δώρο της, το χιτώνα αγκαλιάζει το σώμα του Ηρακλή και τον «κατευνάζει», ενώ ο ίδιος μέχρι στιγμής ήταν «φλογιζόμενος» από τη «νόσον» του, το ερωτικό του πάθος. Ο ήρωας εμφανίζεται στη σκηνή σε κατάσταση ύπνου· πρόκειται για έναν ύπνο που τον οδηγεί κατευθείαν στην καταστροφή, το θάνατό του. Κι όμως, η αποκάλυψη της αλήθειας του φανερώνει την έξοδό του από τη μήτρα του θανάτου. Όταν όλα γίνονται από

τον ίδιο «λαμπρά» (στ. 1174) στην πιο ψηλή κορυφή της Οίτης (στ. 1191 «τόν Οΐτης Ζηνός ύψίστου πάγον») αναμένεται να αναφλεγεί από «λαμπάδος σέλας» (στ. 1198). Κι επομένως, από το σκοτάδι σταδιακά μεταπηδάει στο φως. Και αυτή η μετάβαση γίνεται αφού προηγουμένως η Δηιάνειρα – Νύχτα μεταβεί στον κόσμο των νεκρών («έναριζομένα»), έχοντας όμως ήδη αποκαλύψει το σκοτεινό της μυστικό, αυτό που όλα τα χρόνια της έγγαμης ζωής της κρατάει κρυμμένο στο «μυχόν» της· με αυτή της την αποκάλυψη, κατά μια έννοια, «τίκτει» τον Ηρακλή – Ήλιο, τον οδηγεί να προσπεράσει τα φαινόμενα και να αντικρίσει την αλήθεια (στ. 1174 «έπειδή λαμπρά συμβαίνει»).

Στην Πάροδο η ημέρα και η νύχτα συνθέτουν μια ενότητα των αντιθέτων που ταλαντεύονται μεταξύ ζωής και θανάτου, αφύπνισης και ύπνου, υφιστάμενα τη γενική διαδικασία της δημιουργίας και καταστροφής. Κι εδώ ανακαλείται το απόσπασμα D. 88 του Ηράκλειτου, όπου η ζωή και ο θάνατος, η αφύπνιση και ο ύπνος αλλά και η νιότη και το γήρας αναγνωρίζονται ως ενότητες των αντιθέτων: «ταυτό τ' ἔνι ζῶν καί τεθνηκός καί τό ἐγρηγορός καί τό κάθευδον καί νέον καί γηραιόν· τάδε γάρ μεταπεσόντα ἐκεῖνά ἐστι κάκεῖνα πάλιν μεταπεσόντα ταῦτα»<sup>30</sup>. Πάντα κάτι καινούριο ξαναγεννιέται και η νέα οντότητα είναι διαφορετική από την προηγούμενη [Kahn 2011: 373]. Από τη στιγμή που η Νύχτα γεννά τον Ήλιο, αυτός κάθε πρωί είναι «νέος» κι επομένως εναλλάσσεται από το στάδιο του γήρατος σε αυτό της νιότης.

Η Πάροδος ξεκινά με την αναφορά στη νύχτα η οποία προσδιορίζεται με το επίθετο «αἰόλα». Και στην επωδὸ, επίσης, γίνεται η ίδια αναφορά: «αἰόλα / νύξ» (στ. 132-133). Με το σχήμα του κύκλου μπορεί όλες οι εναλλαγές στο κοσμικό σύμπαν των αντιθέσεων να ακολουθούν την κυκλική κίνηση του μόνου σταθερού από τη φύση του αστερισμού της Μεγάλης Ἀρκτου [Easterling 1996: 124], όμως ἔμμεσα υποδηλώνεται ὅτι ὅλες αὐτές τις πλαισιώνει ἡ νύχτα. Ἐπίσης, με το ίδιο επίθετο προσδιορίζονται και δύο μυθικές οντότητες του ἔργου, ὁ Ἀχελῷος (στ. 11-12 «αἰόλος / δράκων»), ὁ τερατώδης μνηστήρας με τις λάγνες

---

<sup>30</sup> «Το ίδιο... το ζωντανό και το πεθαμένο, το ξύπνιο και το κοιμισμένο, το νέο και το γερασμένο. Γιατί αυτά, όταν μεταβληθούν, είναι εκείνα, κι αντίστροφα, εκείνα, όταν μεταβληθούν είναι αυτά». Βλ. Kahn 2011: 107

επιθυμίες, και η Ύδρα (στ. 834 «αίολος δράκων»). Η Ύδρα είναι αυτή που «έτρεφε» το δηλητήριο «ὄν τέκετο θάνατος» και που αναφλέγεται, όταν εκτεθεί μπροστά στις φλόγες του βωμού (στ. 766 «φλόξ αίματηρά») ή στις ακτίνες του ήλιου (στ. 696-697 «ἔς μέσην φλόγα / ἀκτῖν' ἔς ἠλιῶτιν· ὡς δ' ἑθάλπετο»): το ίδιο το δηλητήριο γίνεται φωτιά που κατακαίει τις σάρκες του Ηρακλή. Και στην Πάροδο κατά ένα παράδοξο τρόπο το «αίολα» φαίνεται να ενοποιεί δύο αντίθετα, τη φωτιά που συνιστά μια ποιότητα του Ήλιου και του Φωτός, και τη Νύχτα [Arg 2006: 61-62].

Η συνύπαρξη των εικόνων του φωτός με αυτές του σκότους είναι ιδιαίτερα αισθητή στις *Τραχίνιες*. Ο Ηρακλής επιδιώκει το σκοτάδι του θανάτου μέσω του φωτός (στ. 1085-1088 )· η Δηιάνειρα, αν και με συσσωρευμένο το λεξιλόγιο της όρασης και του ορατού, προβαίνει σε ένα «σκοτεινό» λόγο, όταν δίνει τις οδηγίες της στο Λίχα για την παράδοση του χιτώνα στον Ηρακλή (στ. 606-619). Νωρίτερα η ίδια βρισκόταν ανάμεσα σε δύο ομάδες γυναικών· η μία ομάδα, ο Χορός, εξέφραζε τη χαρά από τη θέαση του «τροπαίου» που έστειλε ο Ηρακλής, ενώ η άλλη των αιχμαλώτων γυναικών εξέφραζε τη θλίψη και το σκοτάδι της ψυχής για τη δεινή θέση στην οποία έχει περιέλθει. Η Ιόλη, ιδιαίτερα, είναι «λαμπρά» στη μορφή, αλλά δεν «προφαίνει» τίποτα (στ. 324).

Βέβαια, κεντρική θέση στη φιλοσοφία του Ηράκλειτου έχει η φωτιά. Στο απόσπασμα D. 30 γράφει «κόσμον τόν αὐτόν ἀπάντων οὔτε τις θεῶν οὔτε ἀνθρώπων ἐποίησεν, ἀλλ' ἦν αἰεὶ καὶ ἔστιν πῦρ αἰείζωνον, ἀπτόμενον μέτρα καὶ ἀποσβεννύμενον μέτρα»<sup>31</sup>. Ο Ηράκλειτος θέτει ως αρχή της κοσμικής αιωνιότητας το «πῦρ» το οποίο συχνά *αναζωπυρώνεται* και, ακολούθως, *σβήνει*. Ο Πλάτωνας αναφέρει μάλιστα ότι «ο ήλιος του Ηράκλειτου σβήνει όταν γερνάει ... αλλά αναζωπυρώνεται πάλι» [Arg 2006: 54].

Η φωτιά από τη μια εκπροσωπεί τη ζωή και τη δημιουργία και από την άλλη το θάνατο και την καταστροφή. Πρόκειται για ένα στοιχείο που ακολουθεί «τη

---

<sup>31</sup> «Τον κόσμο αυτόν, που είναι ο ίδιος για όλα τα όντα, δεν τον έπλασε κανένας θεός και κανένας άνθρωπος, αλλά ήταν πάντα, είναι, και θα είναι αείζωνον πυρ, που ανάβει σύμφωνα με ορισμένο μέτρο και όμοια σβήνει». Βλ. Kahn 2011: 81

διαδικασία της μετάλλαξης από μια κατάσταση σε μια άλλη, ένα σύμβολο ζωής και θανάτου μαζί, το στοιχείο του παράδοξου» [Kahn 2011: 212]. Κι αυτό γίνεται ιδιαίτερα εμφανές στο απόσπασμα D. 43 του Ηράκλειτου, όταν ο φιλόσοφος συμβουλεύει «ὑβριν χρή σβεννύναι μᾶλλον ἢ πυρκαϊήν»<sup>32</sup>. Όπως επισημαίνει ο Ch. Kahn, μόνο σ' αυτό το απόσπασμα η φωτιά παρουσιάζεται με αρνητικούς όρους, ως μια καθαρά καταστροφική δύναμη. Όπως ο αγώνας, ο πόλεμος, έτσι και η φωτιά μπορεί να γίνει ιδιαίτερα ολέθρια, εάν απειλήσει, και μάλιστα ως παράλογη και αχαλίνωτη βία, την ενότητα των πολιτών και το κοινό συμφέρον όλων [Kahn 2011: 406-407].

Από την άλλη, στο απόσπασμα D. 118 ο Ηράκλειτος αναφέρει «αύγή ξηρή ψυχή, σοφωτάτη καί ἀρίστη». Σύμφωνα με το φιλόσοφο, η «ξηρή ψυχή» είναι μια λάμψη φωτός («αύγή») και επίσης είναι σοφότατη και άριστη. Από τη στιγμή που για τον Ηράκλειτο κάθε μορφή «ανάμματος» είναι μια μορφή ζωής και η «ψυχή» είναι «ζωή» εννοεί ότι «ο δρόμος της ψυχής προς το ουράνιο πυρ ίσως να είναι ο θάνατος της ψυχής και ταυτόχρονα η επίτευξη της ανώτερης μορφής ζωής. [...] Τα σώματα όλων των ανθρώπων θα πάρουν τον κάτω δρόμο του θανάτου προς τη γη και το νερό. [...] Οι ψυχές όμως εκείνων των ανθρώπων οι οποίοι έχουν ζήσει ένδοξα και έχουν πεθάνει ένδοξα θα πάρουν το δρόμο προς τα επάνω, προς τη μορφή του πυρός το οποίο συνίσταται από ουράνιο φως» [Kahn 2011: 425-426] · αρκεί βέβαια αυτοί οι διαπρεπείς άνδρες να επιλέγουν «ένα πράγμα προς αντάλλαγμα των πάντων», να γνωρίζουν τι επιλέγουν [Kahn 2011: 424].

Σε αντίθεση με τη Δηιάνειρα που ακολουθεί το δρόμο του θανάτου προς τη γη, η ψυχή του Ηρακλή φαίνεται ότι είναι «ξηρή». Ενώσω βρίσκεται στο ακρωτήριο Κήναιο, σε σημείο κοντά στο υγρό στοιχείο, σ' ένα περιβάλλον αδιαφάνειας με το σκοτεινό νέφος (στ. 794) να θολώνει την όραση και τη διάνοιά του, και τη «φλόξ αίματηρά» να αναφλέγει το δηλητήριο του ερωτικού φίλτρου, ο θάνατός του είναι σίγουρο ότι ακολουθεί τον κοινό θάνατο των κοινών ανθρώπων. Από

---

<sup>32</sup> «Περισσότερο κι απ' την πυρκαγιά πρέπει κανείς να κατασβήνει την έπαρση». Βλ. Kahn 2011: 111



τη στιγμή, όμως, που συνειδητοποιεί την αλήθεια (στ. 1174 «έπειδή λαμπρά συμβαίνει») για τον προορισμό της ζωής του, τη δόξα που απέκτησε με τους άθλους του επιθυμεί να την επικυρώσει με την επιλογή κι ενός ένδοξου θανάτου. Όσο γίνεται πιο μακριά από το υγρό στοιχείο, στην πιο ψηλή κορυφή του όρους Οίτη (στ. 1191), εκεί όπου ο αιθέρας είναι διαυγής, η φωτιά που θα κάψει το σώμα του, το ίδιο το πυρωμένο σώμα του θα αποτελέσει εγγύηση της διαδρομής της ψυχής του προς τα πάνω σε μια λογική κατεύθυνση, προς τον καθάρο ουρανό του «αίθριου Διός» [Ηράκλειτος D. 120].

# Συμπεράσματα

Η Δηιάνειρα από τον περιορισμένο, κλειστό και σκοτεινό χώρο του «οίκου» της εξέρχεται στη σκηνή προβαίνοντας σε μια εκούσια αποκάλυψη του γυναικείου εσωτερικού κόσμου της. Η ίδια γνωρίζει ότι η ζωή της είναι γεμάτη πόνο και δυστυχία (στ. 5 «ἔξοιδ'»), Από τη στιγμή που αναγκάστηκε να εγκαταλείψει την παρθενική ανέμελη ζωή και να γίνει σύζυγος η νύχτα κυριαρχεί στη ζωή της. Το «σκότος» το οποίο η ίδια βιώνει συνδέεται με τα συναισθήματα του φόβου, της αγωνίας, της εγκατάλειψης, της μοναξιάς, της ανασφάλειας· συναισθήματα που στην παρούσα χρονική στιγμή, ενώ από τη μια επιτείνονται εξαιτίας της πολύμηνης απουσίας του συζύγου της και της δικής της άγνοιας για την τύχη του, από την άλλη την καθιστούν παθητική, ανίκανη να λάβει οποιαδήποτε πρωτοβουλία προκειμένου να βρει διέξοδο από το «σκότος» που την κατατρώχει. Για ελάχιστο και μόνο χρόνο κράτησε η χαρά και η αισιοδοξία στη ζωή της, τις στιγμές που η ορατή παρουσία του αγγελιοφόρου και του κήρυκα Λίχα προανήγγειλαν την άφιξη του πολυπόθητου Ηρακλή.

Η μετάβασή της από το στάδιο της παθητικότητας στην ενεργητική δράση γίνεται με την παρουσία ενώπιόν της της νεαρής Ιόλης. Η «λαμπρά» (στ. 379) νέα κοπέλα συνιστά τον ορατό κίνδυνο που απειλεί το γάμο της Δηιάνειρας και τη θέση της ίδιας μέσα στον «οἶκον» της. Η λάμψη της νεαρής εξωτερικής ομορφιάς ενεργοποιεί την ανάγκη της ηρωίδας να αποκτήσει γνώση, γνώση που με τη σειρά της θα προκαλέσει το *πάθος*. Το βαθύ αίσθημα της αγάπης που η Δηιάνειρα έχει για τον Ηρακλή εκδηλώνεται στο εξής ως ερωτικός πόθος και μάλιστα συνδεδεμένος με το θηριώδες, με το ζώωδη, σκοτεινό, υποκριτικό και εκδικητικό κόσμο ενός εσωτερικού βήθους. Η μορφή της «λαμπρᾶς» Ιόλης εκπέμπει ένα καταστρεπτικό φως, λειτουργεί σαν μια δύναμη που ωθεί την ηρωίδα να εκδηλώσει μιαν άλογη ορμή που η συνείδησή της αδυνατεί να ελέγξει, να βυθιστεί στο σκοτεινό περιβάλλον του «μυχοῦ» της, να ανασύρει τις σκοτεινές δυνάμεις του μαγικού φίλτρου και να προβεί σε μαγεία.

Το αποτέλεσμα αυτής της καταβύθισης εκδηλώνεται με μια «φάτιν / ἄφραστον» (στ. 693-694), η οποία συμβάλλει στο να παραχωρηθεί στην επικρατούσα μέχρι στιγμής αυταπάτη της ηρώιδας η θέση της «ορατής πραγματικότητας» και της προσωπικής της αυτο-ανα/αποκάλυψης. Επομένως, το «σκότος» της συζυγικής ζωής το διαδέχεται αρχικά ένα «φως» παραπλανητικό και κατόπιν καταστροφικό μέχρι τη στιγμή που και πάλι εκδηλώνεται η κατίσχυση του «σκότους» της ζωής της με την εκούσια απομόνωση και αυτοχειρία της.

Σε αντίθεση με τη Δηιάνειρα, η ζωή του Ηρακλή είναι μια ζωή λουσμμένη από το «φως». Ο δικός του κόσμος είναι εξωτερικός, λουσμένος από το φως του ήλιου, δραστήριος, ενεργητικός αλλά και ασφαλής για την κατάκτηση των άθλων του. Κι όμως, ο ήρωας είναι ανίσχυρος μπροστά στη βαρβαρότητα των προσωπικών του παθών, του εγωκεντρισμού, της αλαζονείας, της άκρατης ορμητικότητας. Κυρίως στην τραγωδία εκδηλώνεται η αδυναμία του να τιθασεύσει το ερωτικό – σεξουαλικό του πάθος· και αυτή η αδυναμία καθιστά και τον ίδιο μέτοχο ενός θηριώδους, ζωώδους εσωτερικού κόσμου. Η ομορφιά της «λαμπρᾶς» Ιόλης και ο φλογερός πόθος του Ηρακλή προς αυτήν (στ. 368 «έκτεθέρμανται πόθω») πότισε με φλόγα το χιτώνα –δώρο που η Δηιάνειρα του προόριζε. Η εφαρμογή του «πέπλου» στο σώμα του αποκαλύπτει στο εξής ένα σώμα αδύναμο, καταρρακωμένο, παθητικό, κι έναν άνθρωπο που επιδιώκει το «σκότος» του θανάτου.

Κι όμως, η επιδίωξη αυτού του «σκότους» ακυρώνεται, όταν εξ ακοής του αποκαλύπτεται ότι υπερφυσικές δυνάμεις είναι υπεύθυνες για την καταστροφή του. Η σύλληψη μιας νέας, καθαρά πνευματικής λάμψης (στ. 1174 «λαμπρά»), λειτουργεί προωθητικά για μια μετάβαση του ίδιου του Ηρακλή. Τον ωθεί να βγει από την παθητικότητα και να διεκδικήσει ένα ηρωικό θάνατο στην ψηλή κορυφή του όρους Οίτη.

Κι στο σημείο αυτό αξίζει να γίνει μνεία εκ νέου στη σύντομη θριαμβευτική ωδή στην οποία προβαίνει ο Χορός στους στ. 205-224. Η Άρτεμη παρουσιάζεται ως «άμφίπυρος» (στ. 214), κρατάει στα χέρια της δυο αναμμένους πυρσούς και

βρίσκεται ανάμεσα σε δύο θεούς, τον Απόλλωνα και το Διόνυσο. Στον Απόλλωνα, όπως αναφέρθηκε, αντιστοιχεί το φως του ήλιου, ενώ στο Διόνυσο αντιστοιχεί το φως της σελήνης. Ο πρώτος είναι θεός της ιάσεως και των καθαρμών, είναι αυτός που ωθεί τον άνθρωπο στη γνώση και την ανάληψη της προσωπικής του ευθύνης. Ο άλλος είναι εκπρόσωπος τη σεξουαλικής ζωντάνιας, της διαρκώς αυξανόμενης ζωτικότητας που στην ουσία αναζητά το θάνατο. Με τους δύο πυρσούς η θεά όχι μόνο εξυψώνεται σε μια δύναμη ενσωμάτωσης και αφομοίωσης των δύο αυτών ειδών του φωτός και της φωτιάς, αλλά με το να είναι θεά σε μια μεθοριακή ζώνη συμβάλλει και στη μετάβαση από τη μια περιοχή στην άλλη, από τη μια κατάσταση στην άλλη [Vernant 1992: 35]. Ενόσω ο Ηρακλής βρίσκεται στη σκηνή, θα μπορούσε ενδεχομένως να ειπωθεί ότι βρίσκεται ακριβώς σε αυτό το όριο κατά το οποίο από τη φωτιά στο Κήναιο, από μια περιοχή μολυσμένη και θολή, που τον οδήγησε η άκρατη ζωτικότητα και σεξουαλική ορμή του, μεταβαίνει με προσωπική του ευθύνη στο όρος Οίτη, σ' ένα τόπο ιερό, μια περιοχή αγνή (στ. 200 «ὦ Ζεῦ, τόν Οἴτης ἄτομον ὅς λειμῶν' ἔχεις») [Easterling 1996: 140], εκεί που ως βασική προϋπόθεση της ασφάλειας του ανθρώπου είναι η γνώση.

Επομένως, στην τραγωδία *Τραχίνιαι* γίνεται εμφανές ότι η φωτιά διαθέτει τη δυνατότητα και για το κακό και για καλό, για την τιμωρία και τον εξαγνισμό, για το θάνατο και την αθανασία, έχει δηλαδή δυαδική υπόσταση. Στο ακρωτήριο Κήναιο η φωτιά ήταν «φλόξ αίματηρά», φωτιά καταστροφική που επέφερε το θάνατο. Αντίθετα, στην κορυφή του βουνού της Οίτης η φωτιά αναμένεται να μεταλλαχθεί σε σύμβολο της σωτηρίας, της ίδιας της ζωής.

Προς το παρόν τόσο τα ενδοδραματικά πρόσωπα όσο και οι θεατές έχουν την οπτική εμπειρία μιας αποτρόπαιας αποκάλυψης, του καταρρακωμένου σώματος του Ηρακλή.

**δείξω** γάρ τάδ' ἐκ καλυμμάτων,  
**ίδού, θεᾶσθε** πάντες ἄθλιον δέμας,  
**ὀρᾶτε** τον δύστηνον, ὡς οἰκτρῶς ἔχω. (στ. 1078-1080)

Αυτό που όλοι αντικρίζουν είναι τα οδυνηρά αποτελέσματα του ερωτικού πάθους, ενός πάθους κρυμμένου ή ακόμη και μη αναγνωρισμένου, όπως συμβαίνει με την ηρωίδα της τραγωδίας, τη Δηιάνειρα. Κι όμως, από τη στιγμή που αυτό υπάρχει, ελλοχεύει ο κίνδυνος να δεχτεί ένα ερέθισμα και να ανακινηθεί και με σφοδρότητα να εκδηλωθεί προκαλώντας ολέθριες συνέπειες στη ζωή της οργανωμένης τάξης του κόσμου. Επομένως, αφού με την όραση και την ακοή οι άνθρωποι γίνονται μάρτυρες αυτού του ανθρώπινου πάθους, καλούνται τη σκέψη τους να την μετατρέψουν σε «γνώση» απαλλαγμένοι μιας «βαρβάρου ψυχής».

## Βιβλιογραφία

Adkins, A. W. H. (2010). *Ηθικές Αξίες και Πολιτική Συμπεριφορά στην Αρχαία Ελλάδα* [μετάφρ. Ι. Ν. Περυσινάκης]. Αθήνα: Καρδαμίτσας.

Arp, M. J. (2006). *Pre-Socratic Thought in Sophoclean Tragedy*. University of Pennsylvania.

Balot, R.K. (2008). Η Ανδρεία ως Βάση της Δικαιοσύνης. Στο Χ. Μπάλλα (επιμ.), *Φιλοσοφία και Ρητορική στην Κλασική Αθήνα* (σσ. 193-219). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Bernidaki - Aldous, E. A. (1990). *Blindness in a culture of light. Especially the case of Oedipus at Colonus of Sophocles*. N . York: Peter Lang.

Blundell, S. (2006). *Οι Γυναίκες στην Κλασική Αθήνα* [μετάφρ. Λ. Λίχνου]. Αθήνα: Καρδαμίτσας.

Bowra, C.M. (1965). *Sophoclean Tragedy*. Oxford: Clarendon Press.

Bremer, J.M. (1969). *Hamartia. Tragic Error in the Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert.

Burian, P. (2012). Πώς Ένας Μύθος Γίνεται Μύθος Τραγωδίας: η Διαμόρφωση της Τραγικής Πλοκής. Στο Ρ.Ε. Easterling (επιμ.), *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία* [μετάφρ. Λ. Ρόζη & Κ. Βαλάκας], (σσ. 267-314). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Burkert, W. (2015). *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία* [μετάφρ. Ν. Π. Μπεζαντάκος – Α. Αβαγιανού]. Αθήνα: Καρδαμίτσας.

Buxton, R. G. A. (1995). Ο Σοφοκλής στο 1995: Γνώση και Ισχυρισμοί στον Οιδίποδα Τύραννο. *Δωδώνη* 24. 2. 129-138.

Cantarella, E. (2005). *Οι Γυναίκες της Αρχαίας Ελλάδας* [μετάφρ. Π. Δ. Δημάκης]. Αθήνα: Παπαδήμας.

Cartledge, P. (2012). «Θεατρικά Έργα με Βάθος»: το θέατρο ως Διαδικασία στη Ζωή των Πολιτών της Αρχαίας Ελλάδας. Στο P.E. Easterling (επιμ.), *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία* [μετάφρ. Λ. Ρόζη & Κ. Βαλάκας], (σσ. 3-52). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Champlin, M. W. (1969). "Oedipus Tyrannus" and the Problem of Knowledge. *The Classical Journal*, 64.8, 337-345.

Γιατρομανωλάκης, Γ. (2003). *Δύο Μελέτες για την Αρχαία Τραγωδία*. Αθήνα: Καρδαμίτσας.

Γιόση, Μ. Ι. (1996). *Μύθος και Λόγος στον Σοφοκλή*. Αθήνα: Καρδαμίτσας.

Γκαστή, Ε. (1994). *Ο Σοφοκλής και οι Σοφιστές. Κοινές απόψεις περί πολιτισμού*. Ιωάννινα: Διδακτορική Διατριβή.

\_\_\_ (1998). Σοφοκλέους "Αίας": Η τραγωδία της όρασης. *Δωδώνη* 27, 165-204.

Dodds, E. R. (1996). *Οι Έλληνες και το Παράλογο* [μετάφρ. Γ. Γιατρομανωλάκη]. Αθήνα: Καρδαμίτσας.

\_\_\_ (2004). *Ευριπίδου Βάκχαι*, [μετάφρ. Γ.Υ. Πετρίδου – Δ.Γ. Σπαθάρης]. Αθήνα: Καρδαμίτσας.

Easterling, P. E. (1987). Women in Tragic Space. *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 34, 15-26.

\_\_\_ (1990). Σοφοκλής. Στο Easterling, P.E. – Knox, B. M. W. (επιμ.) *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας* [μετάφρ. Ν. Κονομή, Χρ. Γριμπά, Μ. Κονομή], (σσ. 394-420). Αθήνα: Παπαδήμας.

\_\_\_ (1996). Σοφοκλέους “Τραχίνιαι” [μετάφρ. Π.Μ. Φαναράς]. Αθήνα: Καρδαμίτσας.

\_\_\_ (2012). Μορφολογία και Παράσταση. Στο P.E. Easterling (επιμ.), *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*. [μετάφρ. Α. Ρόζη & Κ. Βαλάκας], (σσ. 225-266). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Eliade, M. (1999). *Πραγματεία πάνω στην Ιστορία των Θρησκειών* [μετάφρ. Έλ. Τσούτη]. Αθήνα: Χατζηνικολής.

Etman, A.M. (1974). *Τό Πρόβλημα τῆς Ἀποθεώσεως τοῦ Ἡρακλέους ἐν ταῖς Τραχίνιαις τοῦ Σοφοκλέους καί ἐν τῷ «Hercules Oetaeus» τοῦ Σενέκα*. Ἀθήναι: Διατριβή ἐπί Διδακτορία.

Fantham, E., Foley, H.P., Kampen, N.B., Pomeroy, S.B., Shapiro, H.A. (2001). *Οι Γυναίκες στον Αρχαίο Κόσμο* [μετάφρ. Κ. Μπούρας]. Αθήνα: Πατάκης.

Faraone, Ch. A. (1994). Deianeira's Mistake and the Demise of Herakles: Erotic Magic in Sophocles “Trachiniae”, *Helios*, 21:2, 115-35.

Frontisi-Ducroux, F. Vernant, J.P. (2001). *Στο Μάτι του Καθρέφτη* [μετάφρ. Β. Μέντζου]. Αθήνα: Ολκός.

Gasti, H. (1993). *Sophocle's Trachiniai: A Social or Externalized Aspect of Deianeira's Morality*.

Στο < [https://www.academia.edu/1533955/Sophocles\\_Trachiniae](https://www.academia.edu/1533955/Sophocles_Trachiniae) >

Graf, F. (2009). *Η Μαγεία στην Ελληνορρωμαϊκή αρχαιότητα* [μετάφρ. Γ. Μυλωνόπουλος]. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.



Hoey, T.F. (1972). Sun Symbolism in the Parodos of the Trachiniae. *Arethusa* 5.2, 133-154.

Holt, Ph. (1987). Light in Sophocles' Trachiniae, *Classical Antiquity* 6.2, 205-217.

\_\_\_ (1988). "I See a Voice": Sophokles, "Trachiniae" 693f. *Hermes* 116, 486-488.

\_\_\_ (1989). The End of the Trachiniai and the Fate of Heracles. *Journal of Hellenic Studies* 109, 69-80.

Kahn, Ch. (2011). *Η Τέχνη και η Σκέψη του Ηράκλειτου* [μετάφρ. Κ. Αναστασοπούλου]. Αθήνα: Ενάλιος.

Κακριδής, Ι.Θ. (1986). *Ελληνική Μυθολογία*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.

Kirk, G.S., Raven, J.E. (1957). *The Presocratic Philosophers. A Critical History With a Selection of Texts*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kitto, H.D.F. (2010). *Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία* [μετάφρ. Λ. Ζανάκος]. Αθήνα: Παπαδήμας.

Kott, J. (1976). *Θεοφαγία. Δοκίμια για την Αρχαία Τραγωδία* [μετάφρ. Αγ. Βερυκοκάκη-Αρτέμη]. Αθήνα: Εξάντας.

Kraus, C. S. (1991). "Λόγος μέν έστ' άρχαϊός" : Stories and Story-Telling in Sophocles' Trachiniae. *Transactions of the American Philological Association* 121, 75-98.

Λιαπής, Β. (2003). *Άγνωστος Θεός. Όρια της Ανθρώπινης Γνώσης στους Προσωκρατικούς και στον Οιδίποδα Τύραννο*. Αθήνα: Στιγμή.

Loraux, N. (1995). *Βίαιοι Θάνατοι Γυναικών στην Τραγωδία* [μετάφρ. Α. Ροβάτσου]. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

McCall, M. (1972). The Trachiniae: Structure, Focus, and Heracles. *The American Journal of Philology*, 93.1, 142-163.

Μπακονικόλα, Χ. (2007). *Τραγωδία και Γλώσσα*. Αθήνα: Καρδαμίτσας

Μύρης, Κ. Χ. (2011). *Σοφοκλέους «Τραχίνιαι»*. Αθήνα: Πατάκης.

Musurillo, H. (1967). *The Light and the Darkness. Studies in the Dramatic Poetry of Sophocles*. Leiden.

Otto, W.F. (1991). *Διόνυσος: Μύθος και Λατρεία* [μετάφρ. Θ. Λουπασάκης]. Αθήνα: Εικοστού Πρώτου.

Padel, R. (1992). *In and Out of the Mind. Greek Images of the Tragic Self*. New Jersey: Princeton University Press.

Parca, M. (1992). Of Nature and Eros: Deianeira in Sophocles' Trachiniae. *Illinois Classical Studies*, 17.2, 175- 192.

Περοδασκαλάκης, Δ.Ε. (2012). *Σοφοκλής. Τραγικό Θέαμα και Ανθρώπινο Πάθος*. Αθήνα: Gutenberg.

Pomeroy, S. (2008). *Θεές, Πόρνες, Σύζυγοι και Δούλες* [μετάφρ. Μ. Μπλέτας]. Αθήνα: Καρδαμίτσας.

Ποττάκης, Ν.Ι. (2014). *Η Φωτιά και το Φως: Στο Μύθο, στη Φιλοσοφία, στην Τραγωδία και στη Ζωή της Πόλης*. Αθήνα: Διδακτορική διατριβή.

Στο < <http://phdtheses.ekt.gr/eadd/handle/10442/35452> >

Pulleyn, S. (1997). *Prayer in Greek Religion*. Oxford: Clarendon Press.

- Reinhardt, K. (1979). *Sophocles*, [transl. H. Harvey - D. Harvey]. Oxford.
- Rijksbaron, A. (2013). *Σύνταξη και Σημασιολογία του Ρήματος στην Κλασική Ελληνική* [μετάφρ. Γ. Καρανάσιος – Ι. Κονδυλόπουλος]. Θεσσαλονίκη: Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας.
- Seale, D. (1982). *Vision and Stagecraft in Sophocles*. Chicago.
- Segal, Ch.P. (1975). The Hydra's Nursling: Image and Action in the Trachiniae. *L'antiquite classique* 44, 612-617.
- \_\_\_ (1977a) Sophocles' Trachiniae: Myth, Poetry and Heroic Values. *Yale Clasical Studies*, 25, 99-158.
- \_\_\_ (1977b). Synaesthesia in Sophocles. *Illinois Classical Studies*, 2, 88-96.
- Snell, B. (1984). *Η Ανακάλυψη του Πνεύματος. Ελληνικές Ρίζες της Ευρωπαϊκής Σκέψης* [μετάφρ. Δ.Ι. Ιακώβ]. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Shure, E. (2003). *Η Γένεσις της Τραγωδίας και η Επίδρασις των Ελευσίνιων Μυστηρίων* [μετάφρ. Ε. Μπούρα – Θ. Καφετζόπουλος]. Αθήνα: Τετρακτύς.
- Tarrant, D. (1960). Greek Metaphors of Light. *The Classical Quarterly* 10, 181-187
- Vernant, J.P. (1989). *Μύθος και Σκέψη στην Αρχαία Ελλάδα* [μετάφρ. Στ. Γεωργούδη]. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος.
- \_\_\_ (1992). *Το Βλέμμα του Θανάτου* [μετάφρ. Γ. Παππάς]. Αλεξάνδρεια.
- \_\_\_ (2000). *Μύθος και Θρησκεία στην Αρχαία Ελλάδα* [μετάφρ. Μ. Ι. Γιόση]. Αθήνα: Σμίλη.

\_\_\_ (2003). *Ανάμεσα στον Μύθο και την Πολιτική* [μετάφρ. Μ. Ι. Γιόση]. Αθήνα: Σμίλη.

Wender, D. (1974). The Will of the Beast: Sexual imagery in the Trachiniae. *Ramus*, 3.1, 1- 17.

Whitman, C. H. (1966). *Sophocles: A Study of Heroic Humanism*. London: Harvard University Press.

Wiersma, S. (1984). Women in Sophocles. *Mnemosyne* 37, 25-55.

Winnington-Ingram, R. P. (1999). *Σοφοκλής: Ερμηνευτική Προσέγγιση* [μετάφρ. Ν. Πετρόπουλος & Χ. Φαράκλας]. Αθήνα: Καρδαμίτσας.

Χουρμουζιάδης, Ν. Χ. (1998). *Περί χορού. Ο ρόλος του ομαδικού στοιχείου στο αρχαίο δράμα*. Αθήνα: Καστανιώτης.