

Η οικολογία του ερωτικού πάθους: Η περίπτωση των *Τραχινίων*

Δημήτρης Περοδασκαλάκης

*Abstract*_ Dimitris Perodaskalakis | The Ecology of Erotic Passion:
The Case of *Trachiniae*

Undeniably, erotic passion in *Trachiniae* is symbolized in the context of not only ritual practices (transitional marriage ceremonies) but also natural places, and therefore natural forces, which seal the tragic discourse as fields of reference with a mythological background and an interpretatively open historical and political horizon.

In this paper I focus on the way in which references to natural places and natural imagery in general acquire additional ecocritical, ecotheological and ultimately political connotations in the historical time of the work's writing and performance, if this is connected to Pericles and his legendary love passion for Aspasia. We will therefore be concerned with the way in which the mythical ecology of the dramatic landscape is highlighted in its connections with tragic passion and in its echoes of the historical events of the era.

Εισαγωγή

ΑΝΑΤΙΡΡΗΤΑ το ερωτικό πάθος στις *Τραχίνιες* αναπαρίσταται δραματικά στο πλαίσιο όχι μόνον τελετουργικών πρακτικών (διαβατήριες τελετές γάμου) αλλά και φυσικών τόπων, άρα και φυσικών δυνάμεων, που σφραγίζουν τον τραγικό λόγο ως πεδία αναφορών με μυθολογικό υπόβαθρο και ανοιχτό ερμηνευτικά ιστορικό και πολιτικό ορίζοντα. Η εμβληματική ανάγνωση του Segal (1977) για τη σύγκρουση του οίκου και του πολιτισμού με την αγριότητα της φύσης είναι πάντα ενδιαφέρουσα, ωστόσο η δική μας προσέγγιση εστιάζει στον τρόπο με τον οποίο οι αναπαραστάσεις της φύσης και των δυνάμεών της εμφιλοχωρούν στον δραματικό λόγο και υποβάλλουν ένα οικοκριτικό πλαίσιο προσέγγισης, πρόσληψης και ερμηνείας του τραγικού πάθους όχι μόνον της Δηϊάνειρας, όπως έχει δείχθει μέχρι τώρα (Parca 1992) αλλά κατά προέκταση και του Ηρακλή, με οικοθεολογική μάλιστα δυναμική και πολιτικές συνδηλώσεις στον ιστορικό χρόνο παράστασης του έργου, αν αυτό συνδεθεί με τον Περικλή και το θρυλούμενο ερωτικό πάθος του για την Ασπασία, ζήτημα το

οποίο και θα θέσουμε. Υπό την έννοια αυτή, θα χρειαστεί να ανιχνεύσουμε τη σύνδεση του τραγικού πάθους με εικόνες και μεταφορές από τη φύση για να καταδείξουμε ότι ο συσχετισμός των πασχόντων με τη φύση και τις δυνάμεις της δεν είναι μόνον στιλιστική επιλογή του Σοφοκλή, όπως έχει ήδη δείξει ο Wagener (1931), αλλά και δραματική αναγκαιότητα για ένα έργο, το οποίο εμφορείται από τη φυσική ορμή του έρωτα, η οποία μπορεί να συμπαράσφύρει τους πάντες, προβεβλημένα δημόσια πρόσωπα (μυθικά και ιστορικά) και πόλεις που αναζητούν ζωτικό γεωστρατηγικό χώρο. Ο ποιητής, επομένως, βρίσκει τον τρόπο να μιλήσει για το τραγικό πάθος σε ένα πλαίσιο οικοθεολογικό και πολιτικό, και τούτο προσδίδει ευρύτερη δυναμική στην ερμηνεία του τραγικού μύθου.

Κρίνεται επίσης σκόπιμο να αναφέρουμε ότι τον όρο «οικολογία του πάθους» τον οφείλουμε στην Ella Haselswerdt, η οποία στο άρθρο της «Mythic Landscapes and Ecologies of Suffering in Sophocles' *Philoctetes*» (2023) επιχειρεί μια διασταλτική ωστόσο, κατά τη γνώμη μας, ερμηνεία του σοφόκλειου *Φιλοκτήτη* υπό το πρίσμα του οικοκριτικού φεμινισμού, χωρίς ευτυχώς να παραβλέπει τη δραματική δυναμική του φυσικού τοπίου της Λήμνου. Είναι ανάγκη ακόμη να αποσαφηνίσουμε για την ορολογία και τη μεθοδολογία της έρευνάς μας ότι η οικοκριτική μελέτη των λογοτεχνικών κειμένων επικεντρώνεται γενικά στη σχέση τους με το φυσικό περιβάλλον (Glotfelty & Fromm 1996), στη σχέση επομένως του ανθρώπινου με μη ανθρώπινα στοιχεία των κειμένων (χλωρίδα, πανίδα, φυσικά τοπία).¹ Αυτή η σχέση στις αρχαίες ειδικά κοινωνίες είναι έντονη, καθώς δεν έχει σημειωθεί ρήξη με το φυσικό περιβάλλον, όπως συμβαίνει αργότερα στις νεωτερικές και μετανεωτερικές κοινωνίες με το πρόταγμα της βιομηχανικής και τεχνολογικής ανάπτυξης. Υπό την έννοια αυτή, οι θεατές μιας δραματικής παράστασης του 5ου αιώνα δεν είναι αποκομμένοι ως άνθρωποι και ως πολίτες, ακόμη και αν ζουν στο άστυ της Αθήνας, από φυσικά περιβάλλοντα με τα οποία διαδρούν σωματικά, ηθικά και θεολογικά, αφού η αίσθησή τους τόσο για τους εαυτούς τους όσο και για τους πάσχοντες ήρωες είναι ότι ζουν, κινούνται και εντάσσονται σε μια ευρύτερη πραγματικότητα από την οποία δεν απουσιάζει το θείο. Η διασταύρωση μάλιστα του θείου με τη φύση είναι γνωστή με τον όρο «οικοθεολογία»,² και με αυτή τη σημασία χρησιμοποιείται στην παρούσα εργασία. Κατά τούτο η προβολή του τραγικού πάθους δημοσίων προσώπων σε αναπαραστάσεις και συμβολισμούς φυσικών τόπων και στοιχείων τέμνεται με θρησκευτικές αντιλήψεις συγκροτώντας έτσι οικοθεολογικές και πολιτικές συνδηλώσεις, αφού ένα δραματικό κείμενο λειτουργεί μέσα σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, όπου διασταυρώνονται οι ανθρώπινες υπάρξεις με φυσικά στοιχεία και θεϊκές οντότητες.

¹ GARRARD 2014, x· LOVE 2003, 11· SLOVIC 2008, 27.

² Για τον όρο «οικοθεολογία» και τη χρήση του βλ. την εισαγωγή των HUNT & MARLOW 2019, 1–12, ιδιαίτερα 2–4.

1. Η κονίστρα της σκηνής και η αφήγηση για τον Αχελώο³

Το έργο ως εκ του τίτλου του και της σκηνικής απεικόνισης καλεί τους θεατές να μεταφερθούν στην πόλη και τη χώρα της Τραχίνιας, η γεωμορφία της οποίας, σύμφωνα με τον Ηρόδοτο (7.199,1), έχει έντονα χαρακτηριστικά άγριας φύσης, καθώς βρίσκεται ανάμεσα σε βουνά και θάλασσα· το βουνό μάλιστα που περικλείει τη γη της Τραχίνιας σχίζεται από φαράγγι, στο οποίο έχει την κοίτη του ο Ασωπός ποταμός (*ταύτη δὲ καὶ εὐρύτατόν ἐστι πάσης τῆς χώρας ταύτης ἐκ τῶν ὁρέων ἐς θάλασσαν, κατ' ἃ Τρηχίς πεπόλισται [...]* τοῦ δὲ ὄρεος τὸ περικληίει τὴν γῆν τὴν Τρηχινίην ἐστὶ διασφάξ πρὸς μεσαμβρίην Τρηχίνος, διὰ δὲ τῆς διασφάγος Ἀσωπὸς ποταμὸς ῥέει παρὰ τὴν ὑπώρειαν τοῦ ὄρεος). Βεβαίως στο σοφόκλειο έργο δεν γίνεται λόγος για όλα αυτά τα γεωμορφικά στοιχεία της Τραχίνιας (η λέξη ωστόσο δηλώνει τόπο τραχύ), δεν γίνεται όμως και επίμονος λόγος για αστικά γνωρίσματά της. Σε μια μόνον περίπτωση χρησιμοποιείται ο «αστικός» όρος «αγορά», όταν ο Άγγελος ομολογεί την αλήθεια στη Δηάνειρα για την άλωση της Οιχαλίας και αναφέρει ότι την αρχική αφήγηση του Λίχα την άκουσαν πολλοί από τους Τραχίνιους μέσα στην αγορά (*καὶ ταῦτα πολλοὶ πρὸς μέσῃ Τραχινίων/ ἀγορᾷ συνεξήκουον ὡσαύτως ἐμοί* 371–372). Αλλά ο ίδιος Άγγελος αναφέρει σε πρότερο σημείο της τραγωδίας ότι άκουσε από τον Λίχα μπροστά σε πολλούς, σε λιβάδι που βόσκουν τα βόδια, τα νέα της επιστροφής του Ηρακλή (*ἐν βουθερεῖ λειμῶνι πρὸς πολλοὺς θροεῖ/ Λίχας ὁ κῆρυξ, ταῦτα*· 188–189). Τα δύο χωρία φαίνεται να έρχονται σε σύγκρουση για τον φασματικό δραματικά τόπο της Τραχίνιας, εντούτοις όπως επισημαίνει η Easterling, το *πρὸς μέσῃ Τραχινίων ἀγορᾷ* δεν έρχεται υποχρεωτικά σε σύγκρουση με το *ἐν βουθερεῖ λειμῶνι πρὸς πολλοὺς* καθώς «αγορά μπορεί να σημαίνει τόσο το μέρος όπου συναντώνται οι άνθρωποι όσο και τον ίδιο τον συγκεντρωμένο κόσμο».⁴ Σε κάθε περίπτωση η Τραχίνα φαντάζει ως «μια κατεξοχήν αόριστη πολιτική οντότητα», όπως διατείνεται ο Segal.⁵ Αν η αγορά της, επομένως, προβάλλεται *ἐν βουθερεῖ λειμῶνι*, τότε στην αίσθηση των θεατών η Τραχίνα συγκροτεείται περισσότερο με «φυσικούς» παρά με «αστικούς» όρους.⁶ Αυτήν την αίσθηση επιτείνει μάλιστα ο τρόπος με τον οποίο η Δηάνειρα παρουσιάζει τον εαυτό της αφού τον αντιλαμβάνεται, όσο καιρό απουσιάζει ο Ηρακλής, σαν ένα απόμακρο χωράφι που ο γεωργός–πατέρας επισκέφθηκε μόνον δύο φορές, μια κατά τη σπορά και μια κατά τον θερισμό (*κάφυσαμεν δὴ παῖδας, οὓς κείνός ποτε,/ γήτης ὅπως ἄρουραν ἔκτοπον λαβών,/ σπείρων μόνον προσεῖδε κάξαμῶν ἅπαξ*· 31–33).

³ Τα σχετικά χωρία που παρατίθενται στο άρθρο είναι με βάση τη στερεότυπη έκδοση της Οξφόρδης (LLOYD-JONES & WILSON 1990).

⁴ EASTERLING 1996, 167 ad 371–372.

⁵ SEGAL 1981, 62.

⁶ ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ 2021, 98. Για μια γενικότερη συζήτηση για την ιστορική Τραχίνα και τη σχέση της τραγωδίας *Τραχίνιες* με τον Πελοποννησιακό πόλεμο, βλ. ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΣ 2022.

Αλλά πέρα από την όποια σκηνική κονίστρα του έργου, το πάθος των ηρώων συμπλέκεται εξυπαρχής με την αγριότητα της φύσης στην εικονοποιία της αφήγησης του προλόγου, με τη Δηιάνειρα να εστιάζει στη γαμήλια διεκδίκησή της από τον Αχελώο, ο οποίος εμφανίζεται με τρεις διαδοχικές μορφές, άλλοτε σαν ταύρος, άλλοτε σαν ερπετό και άλλοτε σαν πλάσμα με ανθρώπινο σώμα και κεφάλι βοδιού (9–14).⁷ Αυτή η τρομακτική εικονοποιία της φύσης του Αχελώου ποταμού στην αρχή κιόλας της τραγωδίας σφραγίζει το έργο με τη φυσιοκρατική–κοσμογονική και τερατική δύναμη του έρωτα,⁸ και «συμβολοποιεί», όπως έχει ορθά παρατηρηθεί, «τις τρομοκρατημένες φαντασιώσεις μιας παρθένου για την ανδρική σεξουαλικότητα».⁹ Η φυσική εικόνα με τον Αχελώο ασφαλώς δεν είναι ειδυλλιακή και δεν παραπέμπει, αν θέλουμε να επιχειρήσουμε μια διακειμενική ανάγνωση με ένα άλλο περί έρωτος και όχι μόνον έργο, τον *Φαίδρο*, στη λυρική περιγραφή του Πλάτωνα στην αρχή του διαλόγου, με τον Σωκράτη και τον μαθητή του που οδηγούνται στον Ιλισσό και κάθονται κάτω από έναν πλάτανο, σε σημείο με πηγή και ιερό αφιερωμένο στις Νύμφες και στον Αχελώο (230 b-c). Σε κάθε περίπτωση πάντως παρά το διαφορετικό είδος και τη στόχευση του *Φαίδρου* και των *Τραχινίων*, η σκηνοθεσία αμφοτέρων των έργων διαλαμβάνει τον Αχελώο στο πλαίσιο μιας συζήτησης επί της ουσίας για τον έρωτα.¹⁰

Ωστόσο, για να επιστρέψουμε στην τραγωδία, η αφήγηση για τον Αχελώο μετά την εισαγωγική αναφορά της Δηιάνειρας εστιάζει εκ νέου στον ποτάμιο θεό και στη σφοδρή σύγκρουσή του με τον έτερο διεκδικητή της κόρης του Οινέα, τον Ηρακλή. Η εστίαση τώρα γίνεται στο πρώτο στάσιμο με λυρικούς όρους που θυμίζουν επινίκια ωδή με διαιτητή της μονομαχίας την ίδια τη θεά του έρωτα, την Αφροδίτη. Η σκηνή ενέχει όλον αυτόν τον πρωτογονισμό και τη βιαιότητα του ερωτικού πάθους.¹¹ Τα χτυπήματα δίνουν και παίρνουν, χωρίς να διακρίνεται ο νικητής, ενώ το πρόσωπο του πόθου, η Δηιάνειρα, παρουσιάζεται στο τέλος της επωδού σαν ένα «έρημο δαμάλι» που έχει φύγει από τη μάνα του (*κάπο ματρὸς ἄφαρ βέβαχ' / ὥστε πόρτις ἐρήμα* 529–530). Η αγριότητα της σύγκρουσης συμπλέκει και τους τρεις πρωταγωνιστές (Αχελώο – Δηιάνειρα – Ηρακλή) σε μια απεικόνιση που δείχνει τι ακριβώς συμβαίνει, όταν θριαμβεύει η βία της επιθυμίας και δη της ερωτικής επιθυμίας με όρους

⁷ Για έναν ενδιαφέροντα συσχετισμό του τρίμορφου μοτίβου του Αχελώου με τη μυθοποιητική παράδοση βλ. CLARKE 2004. Γενικά για τα υβριδικά τέρατα στον κλασικό κόσμο και τη σχέση τους με τον πολιτισμό στον οποίον δημιουργήθηκαν, βλ. POSTHUMUS 2011.

⁸ Για την τερατική δύναμη του έρωτα και εν γένει για την «τερατολογία» του Σοφοκλή στις *Τραχίνιες*, βλ. DUTRA 2009· SORUM 1978.

⁹ ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ 2021, 107.

¹⁰ Για τη λυρικότητα της περιγραφής και τις λογοτεχνικές οφειλές του Πλάτωνα στο λυρικό είδος και ιδιαίτερα στη Σαπφώ και τον Ανακρέοντα, βλ. PENDER 2007, 36–55. Για τον τρόπο γενικότερα με τον οποίο ο Πλάτωνας δομεί τον χώρο στον *Φαίδρο*, βλ. ΚΟΚΚΙΟΥ 2024. Ειδικά για τον στενό δεσμό της Κύπριδος με τον Αχελώο, βλ. MOLINARI 2018, 9–10.

¹¹ EASTERLING 1996, 181–82.

που αναφέρονται στη φύση. Έτσι, με το επεισόδιο του Αχελώου ολοκληρώνεται ένας πρώτος κύκλος σε συμβολικό επίπεδο με τη στοιχειακή δύναμη του ύδατος¹² και τις ερωτικές συνδηλώσεις ενός ποταμού που υποβάλλει εκτός των άλλων και την παντοδύναμη αίσθηση της συνεχούς ροής των πραγμάτων σε έναν κόσμο που ούτως ή άλλως μεταβάλλεται και περιστρέφεται διαρκώς, όπως συμβαίνει με την ουράνια τροχιά της άρκτου (*ἀλλ' ἐπὶ πῆμα καὶ χαρὰν/ πᾶσι κυκλοῦσιν, οἷον ἄρκτου στροφάδες κέλευθοι* 129–131), ζήτημα που τονίζεται στην πάροδο του έργου ως μεταφορά για το «πήγαينه-έλα» της ζωής του Ηρακλή που έρχεται και φεύγει για τους άθλους του.¹³

2. Το επεισόδιο με τον Νέσσο

Αυτόν τον πρώτο υδάτινο θα έλεγα κύκλο με τον Αχελώο διαδέχεται αμέσως στο δεύτερο επεισόδιο ένας δεύτερος υδάτινος κύκλος τερατικής βίας με τον Κένταυρο Νέσσο, ο οποίος αναλαμβάνει τη διαπόρθηση της Δηιάνειρας μετά τον γάμο της, από τον πατρικό στον συζυγικό οίκο μέσω του ποταμού Ευήνου. Στο μέσον της διαδρομής ο Νέσσος προσπαθεί να βιάσει την κόρη του Οινέα και ο Ηρακλής τον τοξεύει στο στήθος με τα βουτηγμένα στο δηλητήριο της Λερναίας Ύδρας βέλη του.¹⁴ Αυτό το δηλητήριο καλείται να μαζέψει ως μαγικό φίλτρο από την πληγή του Κενταύρου η Δηιάνειρα, προκειμένου να το χρησιμοποιήσει στην περίπτωση που ο άνδρας της ερωτευτεί άλλη γυναίκα. Είναι εντυπωσιακό πώς δένει ο Σοφοκλής αυτούς τους δύο υδάτινους κύκλους στο πλαίσιο της ερωτικής επιθυμίας σε προγαμιαίο και γαμήλιο επίπεδο υπό το πρίσμα βεβαίως της τελετουργικής, γαμήλιας πομπής για το πέρασμα της κόρης από την παρθενική ζωή εντός του πατρικού οίκου στον συζυγικό βίο.¹⁵

Αυτή η τελετή όμως πραγματοποιείται όχι με τους όρους ενός αστικού περιβάλλοντος αλλά μέσα σε ένα άγριο φυσικό περιβάλλον και μάλιστα χωρίς πομπή, με νυμφαγωγό ένα τέρας.¹⁶ Δεν πρόκειται απλώς για μετατόπιση των όρων της γαμήλιας πομπής αλλά για «θεαματική διαστρέβλωση» αυτού του μοτίβου.¹⁷ Μια διαστρέβλωση που εκλύει την τραγική δυναμική της στην ίδια τη Δηιάνειρα, αφού από παθητική και φοβισμένη κόρη των δύο πρώτων «υδάτινων» κύκλων γίνεται διεκδικητική ερωτική παρτενέρ λόγω του υγρού που συνέλεξε από την πληγή του Νέσσου (568–577). Αυτό το «μαγικό» υγρό που

¹² KOTT 1993, 120· MOLINARI 2018, 2–6.

¹³ EASTERLING 1996, 21 και 106 για την ιδέα της «μεταβλητότητας» και το «ρυθμικό μοντέλο» με «τα πήγαينه-έλα» του Ηρακλή. Για τους αρχαίους αστερισμούς, βλ. ROGERS 1998, ειδικά σ. 84 για την Άρκτο. Αναφορικά με τον ρόλο της Άρκτου στις *Τραχίνιες* του Σοφοκλή, βλ. DE ARAÚJO & DA SILVA 2014, 30–31.

¹⁴ Για τις μυθολογικές εκδοχές της σχέσης του Νέσσου με τον Ηρακλή και τη Δηιάνειρα καθώς και για την ανεξέλεγκτη σεξουαλική επιθυμία του Κένταυρου, βλ. BREMMER 2012, 38–40.

¹⁵ SEAFORD 2003, 470–78· CALAME 2006, 144–45.

¹⁶ Για τη σχέση των Κενταύρων με το φυσικό περιβάλλον, βλ. BREMMER 2012, 26–31.

¹⁷ ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ 2021, 104.

φέρει μέσα στο σπίτι της αντιστοιχεί, θα λέγαμε, σε ένα τρίτο στάδιο με «υγρό πρόσημο» κατά το οποίο τελικώς θα πνιγούν ομού, η ίδια με την αυτοκτονία της και ο Ηρακλής με τον δηλητηριασμένο χιτώνα που του αποστέλλει η σύζυγός του. Υπό την έννοια αυτή, η εικονοποιία της φύσης και των δυνάμεών της συμπλέκεται άρρηκτα με το τραγικό, ερωτικό πάθος σε μεταφορικό και κυριολεκτικό τελικώς επίπεδο, αφού το φυσικό «εισβάλλει» στον δόμο και το σώμα των ηρώων καταστρέφοντάς τους, καθώς ο πιο φυσικός χώρος του έρωτα είναι το ίδιο το ανθρώπινο σώμα.

3. Οι «φυσικές» μεταφορές της Δηιάνειρας

Η Δηιάνειρα ήδη στον πρόλογο –είδαμε– παραβάλλει τον εαυτό της, στο πλαίσιο της στερεότυπης κατά την αρχαιότητα αντίληψης, με απόμερο χωράφι (32), το οποίο επισκέπτεται ο Ηρακλής δύο φορές τον χρόνο, μια στη σπορά και μια στον θερισμό, αφού συστηματικά απουσιάζει για την επιτέλεση των άθλων του. Ο Σοφοκλής συνεχίζει διά στόματος Δηιάνειρας να συγκρίνει τις ανθρώπινες διαδικασίες με τον φυσικό κόσμο επιλέγοντας αυτή τη φορά να παρουσιάσει τη νεανική ηλικία και την παρθενία της με γλώσσα που υποδηλώνει νεαρό φυτό, το οποίο μεγαλώνει σε συνθήκες ασφάλειας, χωρίς έγνοιες και προβλήματα που ταλανίζουν την έγγαμη ζωή. Είναι χαρακτηριστικό ότι αυτά τα προβλήματα αποδίδονται με φυσικούς όρους (*οὐ θάλπος θεοῦ, οὐδ' ὄμβρος, οὐδὲ πνευμάτων*), ενώ διαβάθμιση της παραβολής με ζωντανό οργανισμό, και δη ανθρώπινο, γίνεται με τη χρήση των ὀρων *βόσκειται* και *ἡδοναῖς ἄμοχθον* (144–147).¹⁸ Αυτή η διαβάθμιση μας προετοιμάζει και για την αντίστοιχη σκηνική διαβάθμιση με την άφιξη της νεαρής Ιόλης που ο Ηρακλής στέλνει ως λάφυρο στην Τραχίνα.

Ωστόσο η αναφορά της Δηιάνειρας στην παρθενία και τη νεανική ηλικία ποικίλλει με τη χρήση και άλλων ὀρων από τον φυσικό κόσμο με τους οποίους οι θεατές είναι ήδη από την αρχαϊκή ποίηση εξοικειωμένοι· οι λειμώνες στους ποικίλους συμβολισμούς τους είναι γνωστό μοτίβο τόσο για τις φαντασιώσεις των ερωτευμένων όσο και για τις συναντήσεις τους¹⁹ και αφορούν ως σκηνικά πεδία στην αρχαιοελληνική γραμματεία όχι μόνον τους θνητούς αλλά και τους θεούς.²⁰ Η σύζυγος του Ηρακλή μαθαίνοντας από τον Άγγελο ότι ο άνδρας της ζει και θα γυρίσει σύντομα κοντά της (185–186) απευθύνεται στον Δία, που προστατεύει τον απαραβίαστο λειμώνα της Οίτης (*ὦ Ζεῦ, τὸν Οἴτης ἄτομον ὃς λειμῶν' ἔχεις*, 200). Το έργο κάνει λόγο πρώτη φορά για την Οίτη, ένα σημαδιακό βουνό στη ζωή του Ηρακλή, όπως ο Κιθαιρώνας για τον Οιδίποδα.²¹ Η επιλογή της αναφοράς στον *ἄτομον λειμῶνα* της Οίτης με αποστροφή προς τον ὕψιστο των θεών (200) και μάλιστα από μία έγγαμη γυναί-

¹⁸ EASTERLING 1996, 127 ad 144–147.

¹⁹ CALAME 2006, 191–215.

²⁰ MOTTE 1973, 208–212.

²¹ EASTERLING 1996, 140 ad 200.

κα συμφύρει με ειρωνικό τρόπο τη νόμιμη σύζυγο Δηιάνειρα, την αιχμάλωτη κόρη Ιόλη που προορίζεται για ερωμένη και τον ακόρεστο ερωτικά Ηρακλή στον ιερό χώρο του ερωτομανούς ούτως ή άλλως Δία, όπου πρόκειται να καεί ο ήρωας.²² Υπό την έννοια αυτή, η ερωτική λειτουργία του λειμώνα της Οίτης εκτός από τον συμβολισμό της διαβατήριας μετάβασης από την εφηβεία στη σεξουαλική ωριμότητα υποβάλλει, παρά την ειδυλλιακή και βουκολική εικόνα της φυσικής-νυφικής κλίνης, και τον θανάσιμο τόπο όπου θα εκβάλει αυτή η ερωτική ζέση.

Αλλά δεν είναι μόνον η εικόνα του ειδυλλιακού λειμώνα που χρησιμοποιεί η Δηιάνειρα· στη σύγκρισή της με τη νεαρά Ιόλη ζηλεύει τα νιάτα της κόρης και την παρομοιάζει με λουλούδι ανθισμένο σε αντίθεση με τον εαυτό της που βλέπει να έχει πλέον «εξανθίσει» και «μαραθεί». Τη στενοχωρεί λοιπόν που ο ανθρώπινος οφθαλμός μοιραία επιπίπτει στο άνθος της ηλικίας και αποφεύγει το μαραμένο λουλούδι (*ὁρῶ γάρ ἥβην τὴν μὲν ἔρπουσαν πρόσω, / τὴν δὲ φθίνουσιν· ὧν ἀφαρπάζειν φιλεῖ / ὁφθαλμὸς ἄνθος, τῶν δ' ὑπεκτρέπει πόδα* 547–549). Η εικόνα του ανθισμένου λουλουδιού έρχεται να συμπληρώσει και να διασαλεύσει συγχρόνως την εικόνα του απαραβίαστου λειμώνα, αφού η κόρη –το διορθώνει η ίδια η Δηιάνειρα που την αποκάλεσε αρχικά κόρη– είναι πια γυναίκα καθώς την έχει κοιμηθεί ο Ηρακλής (*κόρην γάρ, οἶμαι δ' οὐκέτ', ἀλλ' ἐξευγμένην* 536). Στη φυσική μάλιστα εικονοποιία του Σοφοκλή προστίθεται σε αντίθεση με τη χερσαία εικόνα ενός άνθους η θαλάσσια εικόνα ενός ναυτίλου –έτσι αισθάνεται η Δηιάνειρα–²³ που είναι υποχρεωμένος να δεχτεί ένα εμπόρευμα (*φόρτον*) που δεν θέλει, καθώς αυτό είναι βλαβερό για τον ίδιο (*παρεσδεδεγμαι, φόρτον ὥστε ναυτίλος, / λωβητὸν ἐμπόλημα τῆς ἐμῆς φρενός* 537–538).

Με αυτόν τον τρόπο παρουσιάζει την Ιόλη η σύζυγος του Ηρακλή, αφού θα είναι υποχρεωμένη να την έχει στο σπίτι της και στο ίδιο κρεβάτι με τον άνδρα της (*καὶ νῦν δύ' οὔσαι μίμνομεν μιᾶς ὑπὸ / χλαίνης ὑπαγκάλισμα* 539–540). Ο φακός του Σοφοκλή με τον ναυτίλο–Δηιάνειρα εστιάζει ξανά από τους λειμώνες στην αμιγώς υγρή φύση, όπως έγινε στις περιγραφές με τον Αχελῷο και τον Νέσσο στον Εὐήνο. Τα υγρά εξάλλου είναι το προνομιακό στοιχείο της τραγωδίας με κορωνίδα το δηλητήριο της Ὑδρας.²⁴

4. Από το άνθος της Ιόλης στο άνθος του Ηρακλή

Στο δεύτερο επεισόδιο η Δηιάνειρα χαρακτήρισε την όμορφη και νεαρή Ιόλη ως άνθος που έχει ξετρελάνει τον άνδρα της και αποκαλύπτει το σχέδιό της

²² Πρβλ. PARCA 1992, 181.

²³ Ο ΜΙΣΤΡΙΩΤΗΣ 1901, 128 ad 53, σχολιάζει ότι «η Δηιάνειρα ως κουριδίη άλοχος είχε την διεύθυνσιν του οίκου, ως ο ναύκληρος έχει την του πλοίου».

²⁴ ΚΟΤΤ 1993, 112–27 για την «κυκλοφορία» των υγρών στην εν λόγω τραγωδία. Για τη σύνδεση του δηλητηρίου του Ηρακλή με τους Κενταύρους και την Ὑδρα υπό το πρίσμα της δερματικής παθολογίας (ψωρίασης) σε ερωτικά συμφραζόμενα, βλ. BLANCO 2020, 31–33.

με τον χιτώνα και το φίλτρο του Νέσσου, προκειμένου να φουντώσει ξανά τον πόθο του Ηρακλή για εκείνη (547–549). Ο σύζυγός της πλησιάζει και θέλει να τον έχει κατ' αποκλειστικότητα. Έχει δώσει τον χιτώνα στον Λίχα με ρητές οδηγίες για την έκθεσή του στο φως του ήλιου και τον χρόνο κατά τον οποίο θα πρέπει ο Ηρακλής να τον φορέσει. Η επιθυμία της Δηιάνειρας επί της ουσίας είναι να φαντάζει η ίδια και όχι η νεαρή Ιόλη, μέσω του μαγικού φίλτρου, ως «άνθος» για τα μάτια του Ηρακλή – έτσι είχε χαρακτηρίσει η ώριμη πια κόρη του Οινέα τη νεαρή κόρη του Εύρυτου. Ο Σοφοκλής δεν έχει ξεχάσει τη φυσική εικόνα που δημιουργεί με το άνθος στο δεύτερο επεισόδιο και αποφασίζει να την αναδημιουργήσει με άλλα συμφραζόμενα στην έξοδο της τραγωδίας. Ο Ηρακλής τελεί ήδη εν οδύνη και στην αποστροφή του προς τους Κηναίους βωμούς και τον Δία εύχεται να μη ζούσε την αθεράπευτη συμφορά που βιώνει – αυτό είναι το νόημα (993–997)· αλλά ο ποιητής χρησιμοποιεί εκ νέου τη λέξη «άνθος» την οποία συνυφαίνει με τη λέξη «μανία» και το ισχυρό για τη σημασία του ρήμα *δέρκομαι* (*μανίας ἄνθος καταδερχθῆναι* 999) στο πλαίσιο μιας μεταφοράς. Η μεταφορά του Ηρακλή, αν προσέξουμε, είναι ομολογή στα φορτία της με τη μεταφορά της Δηιάνειρας για την Ιόλη (547–549). Παραθέτω το σχετικό χωρίο:

ὅρῳ γὰρ ἦβην τὴν μὲν ἔρπουσαν πρόσσω,
τὴν δὲ φθίνουσαν· ὦν <δ'> ἀφαρπάζειν φιλεῖ
ὀφθαλμὸς ἄνθος, τῶν δ' ὑπεκτρέπει πόδα (547–549)

Γιατί βλέπω τα νιάτα της ν' ανθίζουν όλο και περισσότερο,
ενώ τα δικά μου μαραίνονται. Το μάτι προτιμάει να βλέπει
το λουλούδι μόλις ανθήσει, κι αποφεύγει το μαραμένο.

(μτφρ. Ηλ. Ανδρεάδη)

Στην περίπτωση, λοιπόν, του Ηρακλή το άνθος δηλώνει τον παροξυσμό της μανίας, αντιθέτως για την Ιόλη είναι ο τρόπος να ειπωθεί η νεότητα (ήβη) και το κάλλος. Και στις δύο περιπτώσεις η «φυτολογική» αυτή μεταφορά πλαισιώνεται από ρήματα και ουσιαστικά όρασης (*προσιδεῖν* 997, *ὄσσοις* 998, *καταδερχθῆναι* 999, *ὅρῳ* 547, *ὀφθαλμὸς* 549). Ο οφθαλμός του Ηρακλή «αρπάζει» το άνθος της Ιόλης ως θύτης εραστής και «αρπάζεται» συγχρόνως ως θύμα ανιάτως από το *ἀκλήλητον ἄνθος* (998–999) της μανίας· αυτήν την έννοια του πάθους δηλώνει εξάλλου η χρήση της παθητικής φωνής για το ρήμα *δέρκομαι* (*καταδερχθῆναι*). Ποια είναι αυτή η μανία που ανθίζει; Η νόσος από την οποία πάσχει ο Ηρακλής διά του ερωτικού φίλτρου, επομένως ο ίδιος ο έρωτας, του οποίου είναι πάντοτε μόνιμος θύτης και θύμα εν ταυτώ. Η μεταφορά του Σοφοκλή είναι εντυπωσιακή. Το εύθραυστο άνθος που εύκολα μαραίνεται και αποφυλλίζεται γίνεται νόσος (1084) που διαπερνά και κατατρώγει (*δαίνυται* 1088) ως οιονεί σαρκοβόρο φυτό το σώμα του πάσχοντος.

Αν σκεφτούμε δε ότι το ρήμα *δαίνυται* χρησιμοποιείται στην ποίηση και για γαμήλιο γεύμα με τους όρους της ευωχίας σε τράπεζα και για γεύμα των αιμοσταγών Ερινύων που κατασπαράσσουν το άνομο θύμα τους,²⁵ τότε με ειρωνικό τρόπο υποβάλλεται το όλο τελετουργικό ενός γάμου ατελέσφορου με την Ιόλη –αφού πρόκειται για παρασυζυγική σχέση– και προβληματικού με τη νόμιμη κατά τα άλλα σύζυγο Δηιάνειρα. Ο επαμφοτερισμός αυτής της χρήσης του άνθους αποδίδει όχι μόνον την παραφθορά των γαμήλιων τελετών, όπως υποστηρίχθηκε παραπάνω, αλλά και την ερωτική παθολογία του Ηρακλή με βάση την οποία το εύθραυστο άνθος τρέπεται σε άγριο πλάσμα που ασκεί ανυπέρβλητη σωματική βία.

Ο Σοφοκλής προϊόντος του δράματος και για να κάνει ακόμη πιο έκτυπη τη «φυτική» εικόνα του πάθους επιμένει στη χρήση του άνθους, το οποίο και υποκαθιστά με το ρήμα *ἤνθηκεν* (1089) έτσι ώστε να καταδείξει τη συντέλεια μιας οξείας ρηματικής ενέργειας που βρίσκει τον αναπτυξιακό της βióτοπο δίκην ανέγγιχτου και πλούσιου *λειμώνος* (πρβλ. *τὸν Οἴτης ἄτομον λειμῶνα*, 200) στο γονιμικό ερωτικά σώμα του ήρωα.

Αυτή μάλιστα την «ανθισμένη» ρηματική ενέργεια της νόσου πλαισιώνει, εκτός από το ρήμα *δαίνυται* για το οποίο κάναμε ήδη λόγο, ακόμη ένα ρήμα έντονης κίνησης σε ένα *tricolon crescendo*, το ρήμα *ἐξώρμηκεν* (1089). Η σύνδεση του άνθους με την κίνηση στο πλαίσιο αυτής της προσωποποιητικής σχέσης που δημιουργεί ο τραγωδός και με πρόσωπα επιτέλους του μύθου δεν μας βρίσκει απροετοίμαστους· στην πρώτη κιόλας χρήση του άνθους για την ήβη της Ιόλης, ο ποιητής χρησιμοποιεί, εκτός από το ρήμα *ἀφαρπάζειν*, το ρήμα *ἔρπουσαν* (*ὁρῶ γὰρ ἥβην τὴν μὲν ἔρπουσαν πρόσω* 547) που επί της ουσίας σημαίνει αυτήν την προοδευτική άνθιση της ήβης μέχρι να συντελεστεί πλήρως η ακμή της. Αυτήν ακριβώς την πληρότητα σημαίνουν οι παρακείμενοι *ἤνθηκεν* και *ἐξώρμηκεν* (1089).

Αλλά ο ποιητής δεν σταματάει εκεί· για τη διαστρεβλωμένη εξομοίωση των περιπτώσεων της Ιόλης–άνθους με τον Ηρακλή–άνθος χρησιμοποιεί και για τον άσχοντα ήρωα το ρήμα *ἔρπω*, τη στιγμή όμως που ο ίδιος ο ήρωας ανήμπορος πια δεν μπορεί ούτε να έρπει ούτε καν να κουνιέται, διότι είναι σαν να μην υπάρχει (*κἄν τὸ μηδὲν ὦ/ κἄν μηδὲν ἔρπω* 1107–1108). Σε κάθε περίπτωση, η σύνδεση του παντοδύναμου έρωτα με το ρήμα *ἔρπω* είναι γνωστή ήδη στους θεατές από το διαβόητο εκείνο σαπφικό απόσπασμα (*γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον*, LP 130)²⁶ και υποβάλλει, εκτός από την «ερπετική» τρόπον τινά φύση του έρωτα, και την τερατική, υγρή φύση της Ύδρας που μοιραία έρπει η ίδια με το δηλητήριό της μέσα στο σώμα του Ηρακλή.

²⁵ Βλ. *Ιλ.* 1.70: *δαίνυ δαίτα γέρουσιν*, *Τ.* 299: *δαίσειν δὲ γάμον μετὰ Μυρμιδόνεσσι*, *Αισχ. Ευμ.* 305: *καὶ ζῶν με δαίσεις*.

²⁶ CALAME 2006, 29–59· KAREON 2019, 15–23 τη σχετική συζήτηση για τη φυσιολογία του έρωτα στη μελική ποίηση.

Η χρήση του ρήματος *ἔρπω* στην καταφατική και την αρνητική μορφή για τις περιπτώσεις της Ιόλης και του Ηρακλή αντιστοίχως δηλώνει τη συνθετότητα και την παράλλαξη μιας σχέσης που αντιμετωπίζει και συγχρόνως συγχωνεύει στοιχεία. Αυτό είναι ιδίον των τραγικών προσώπων και των σχέσεων που αναπτύσσουν, όταν βρίσκονται στη δίνη ισχυρών δυνάμεων που τα υπερβαίνουν. Υπό την έννοια αυτή, οι θεατές παρακολουθούν, με πυξίδα τη χρήση των λεξιλογικών όρων, τον παθογενή τρόπο με τον οποίον ο Ηρακλής ταυτίζεται τόσο πολύ με το άνθος-Ιόλη, ώστε όχι μόνον να «ανθίζει» ο ίδιος μέσα στη νόσο του αλλά και να εκθληνεται τελικώς μέσα στην πλήρη «εξάνθιση» και αδυναμία του, αφού κλαίει σαν κόρη (*ὥστε παρθένος/ βέβρυχα κλαίων* 1071–1072).²⁷ Κατά τούτο, η λεξιλογική εξίσωση (άνθος Ιόλης ↔ άνθος Ηρακλή) προοικονομεί και δομεί τελικώς και την ηθολογική εξίσωση (θήλυ Ιόλη ↔ θήλυ Ηρακλής), και μάλιστα με την ειρωνική χρήση του όρου «παρθένος»: έτσι, όπως είδαμε (1071–1072) χαρακτηρίζει ο Ηρακλής τον κλαίοντα εαυτό του, τη στιγμή που η Ιόλη δεν είναι πια παρθένος, αφού κοιμήθηκε μαζί της (*κόρην γάρ, οἶμαι δ' οὐκέτ', ἀλλ' ἔξευγμένην* 536).

5. Το μαλλί του προβάτου, ο καυτός μούστος και ο χιτώνας των Ερινύων

Ο Σοφοκλής πριν από την έξοδο του έργου, όπου διευρύνει και παραλλάσσει, όπως είδαμε, τη φυσική εικόνα του τρυφερού άνθους για την Ιόλη με τη σκληρή εικόνα του Ηρακλή που «ανθίζει» στη μανία του, δομεί στο φαντασιακό των θεατών στο τρίτο επεισόδιο και άλλες φυσικές εικόνες που επί της ουσίας προοικονομίζουν την έκτυπη σκηνική παρουσία του πάσχοντος στο τέλος του έργου.²⁸ Η Δηιάνειρα εξομολογείται στον χορό τον φόβο της για το σχέδιό της με το μαγικό φίλτρο του Νέσσου. Λέγει λοιπόν ότι η τούφα το μαλλί από πρόβατο που χρησιμοποίησε για να αλείψει το ύφασμα του χιτώνα, διαλύθηκε μόλις το άφησε στο δάπεδο της αυλής κάτω από τις ακτίνες του ήλιου, έγινε τρίμματα, δίνοντας μάλιστα την εντύπωση ότι αυτό που απέμεινε είναι στάχτη από πριονίδια ξύλου (674–678, 695–700).

Η περιγραφή της Δηιάνειρας είναι εντυπωσιακή για την ακρίβειά της και απηχεί, όπως επισημαίνει ο Kott, τους όρους μιας χημικής αντίδρασης.²⁹ Από την άλλη υιοθετεί ηχηρότατους ειρωνικούς τόνους, αφού η δραματική αφήγηση υποβάλλει την οδυνηρή σωματική συρρίκνωση ενός τεράστιου ήρωα με τους παραβολικούς όρους μιας τούφας οικόσιτου αρνιού (*κτησίῳ βοτοῦ* 690). Ποια σχέση μπορεί να έχει πραγματικά ο Ηρακλής της λεοντής και των τεράτων με ένα οικόσιτο ζώο, και δη πρόβατο; Ή για να το θέσω με τους αισθαντικούς όρους του Kott: «τι κινδύνους μπορεί να αποπνέει μια τούφα μαλλί;».³⁰

²⁷ BLANCO 2020 για τη «διαβάθμιση» της νόσου του Ηρακλή και την εκθληνσή του.

²⁸ Γενικά για το θεατό και αθέατο πάθος του πάσχοντος Ηρακλή, βλ. ΠΕΡΟΔΑΣΚΑΛΑΚΗΣ 2012, 99–104.

²⁹ KOTT 1993, 121.

³⁰ KOTT, ό.π.

Είναι όντως συγκλονιστικό να σκέφτεται κανείς τον συσχετισμό, ωστόσο είναι ο τρόπος του Σοφοκλή να συνδέσει το νοητό με το αδιανόητο, σε έναν κόσμο που είναι εύθραυστος και ευμετάβολος, αφού τον κυβερνούν στοιχειακές, φυσικές, δομικές δυνάμεις. Το μαλλί έρχεται σε επαφή με το *πυρ* και το *υγρό* του Νέσσου – η τραγωδία έχει εξάλλου αυτούς τους δύο πυλώνες, το υγρό στην αρχή της με τον Αχελώο και τον Εύηνο, και τη φωτιά στο τέλος με τη σχετική συζήτηση για την πυρά στην Οίτη, χωρίς τούτο να σημαίνει ότι τα στοιχεία αυτά (υγρό και πυρ) ατονούν στα επιμέρους διαρθρωτικά μέρη της τραγωδίας. Για παράδειγμα, το δεύτερο στάσιμο ανοίγει με τις θειούχες πηγές των Θερμοπυλών και κλείνει με την ευχή να επιστρέψει ο Ηρακλής «εμποτισμένος με» (*συγκραθείς*) ή «λιωμένος από» (*συντακείς*) το φίλτρο με το οποίο αλείφτηκε ο χιτώνας.³¹ Σε όλη τη «γεωγραφία» της τραγικής αφήγησης και δράσης, είτε αυτή αφορά τον πιο εσωτερικό χώρο του έργου, τον μυχό του δόμου, είτε το Κήναιο ακρωτήριο είτε την υψηλή κορυφή της Οίτης είτε τελικώς το ίδιο το σώμα του ήρωα που φλέγεται στον πύρινο ιδρώτα του και στον θανάσιμο χιτώνα καθώς τελεί τις νενομισμένες θυσίες, τα δύο στοιχεία, το *υγρό* και το *πυρ*, σφραγίζουν την οικολογία του πάθους.

Τη δυναμική αυτών των στοιχείων συμπυκνώνουν οι στίχοι 697–700, που αφορούν στην εμπειρική παρατήρηση της Δηιάνειρας για την τύχη του αλειμένου με το φίλτρο προβατίσιου μαλλιού, που το είδαν οι ακτίνες του ήλιου, εικόνα που προοικονομεί, όπως έχουμε ήδη σημειώσει, όσα θα συμβούν με το σώμα του Ηρακλή:

ὥς δ' ἐθάλπετο,
 ρεῖ πᾶν ἄδηλον καὶ κατέψηκται χθονί
 μορφῇ μάλιστ' εἰκαστὸν ὥστε πρίονος
 ἐκβρώμαθ' ἄν βλέψειας ἐν τομῇ ξύλου. (697–700)

Και καθώς το ζέσταιναν,
 έλιωσε ολόκληρο και χάθηκε και διαλύθηκε
 πάνω στο χῶμα, και θα νόμιζες ότι έβλεπες
 πριονίδια από κομμένο ξύλο.
 (μτφρ. Η. Ανδρεάδη)

Και τα τρία ρήματα είναι χαρακτηριστικά, το *ἐθάλπετο* για το *πυρ*, το *ρεῖ*, παρότι μεταφορικό, για τη ροή που έχουν πάντοτε οι ευμετάβολες, «υγρές» καταστάσεις, και το *κατέψηκται* για την τελική αποσύνθεση ενός υλικού, που έχει πριονιστεί όπως ένα ξύλο, τα τρίμματα του οποίου βλέπεις πάνω στο χῶμα, όπου αυτό βρισκόταν πριν. Ο συνδυασμός μάλιστα του *ἐθάλπετο* με το *ξύλο* προτυπώνει τη σκηνική εικόνα με τις οδηγίες του Ηρακλή προς τον γιο

³¹ EASTERLING 1996, 211 ad 661–662 για τη διαφορετική γραφή *συγκραθείς* ή *συντακείς*.

του στην έξοδο του έργου, όταν ο Ύλλος θα κληθεί από τον πατέρα του να κόψει σωρό ξύλα στην Οίτη για να κάψει το σώμα του (1193–1199).

Οι ερωτικές έννοιες της θερμότητας, της υγραποίησης και του έντονου σωματικού πάθους αποτυπώνονται εξαιρετικά επίσης στη συνέχεια της περιγραφής από τη Δηιάνειρα γι' αυτό που υπέστη τελικώς η τούφα από αρνίσιο μαλλί. Τη φυσική εικονοπλασία με τα πριονίδια του κομμένου ξύλου διαδέχεται η εικόνα με τους θρομβώδεις αφρούς που αναπηδούν κοχλάζοντας στο έδαφος, καθώς παραβάλλονται με τον «γαλαζοπόρφυρο» μούστο ώριμου σταφυλιού, για να υποδηλωθεί «το χρώμα του δηλητηρίου».³²

ἐκ δὲ γῆς, ὅθεν
 προύκειτ', ἀναζέουσι θρομβώδεις ἀφροί,
 γλαυκῆς ὀπώρας ὥστε πίνος ποτοῦ
 χυθέντος ἐς γῆν Βακχίας ἀπ' ἀμπέλου. (701–704)

Και από το χώμα
 όπου βρισκόταν βγαίνουν ζεστοί πυκνοί αφροί,
 όπως από τον παχύ μούστο του λευκού καρπού
 του βακχικού αμπελιού που έχει χυθεί στο χώμα.
 (μτφρ. Η. Ανδρεάδη)

Η επιλογή του ποιητή να συσχετίσει το φονικά ερωτικό πάθος του Ηρακλή με τον οίνο ανακαλεί ασφαλώς όλη αυτήν τη γνωστή παράδοση με τον Φόλο για τη σχέση του ήρωα με τον οίνο και τους Κενταύρους, ενώ από την άλλη ηχεί ειρωνικά καθώς η παραβολή με τον μούστο γίνεται διά στόματος της κόρης του Οινέα, του ανθρώπου δηλαδή που για πρώτη φορά διδάξε στους ανθρώπους το κρασί, αφού και ο ίδιος το διδάχτηκε από τον Διόνυσο.³³ Η εικόνα της βακχικής αμπέλου για την οποία κάνει λόγο το προαναφερθέν χωρίο αποδίδει έναν άλλο φυσικό χώρο για την εξέλιξη της προβληματικής σχέσης των δύο ηρώων· η Δηιάνειρα στην αρχή της τραγωδίας μιλούσε για τους φόβους της εστιάζοντας στον ποταμό Αχελώο και στην εικόνα ενός απόμερου χωραφιού για να δηλώσει την εγκατάλειψή της, το οποίο επισκέπτεται δύο φορές τον χρόνο ο γεωργός του. Τώρα η εικόνα είναι για το αμπέλι και τον μούστο που χύνεται στη γη (*χυθέντος ἐς γῆν Βακχίας ἀπ' ἀμπέλου* 704).

Και στις δύο περιπτώσεις το πάθος ως προβληματική κατάσταση προβάλλεται με τους όρους φυσικής εικονοπλασίας οι οποίοι και συνέχονται από την αρχή με τα πρόσωπα που τους εκφέρουν, σε ένα πλέγμα μυθολογικών βάθρων και υποβάθρων. Εξηγούμαι: Η Δηιάνειρα είναι η κόρη του Οινέα, ο Αχελώος,

³² EASTERLING 1996, 219 ad 702–704.

³³ ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ 1986, 75–78 για τη σχέση του Ηρακλή με τους Κενταύρους και το κρασί· ΚΑΚΡΙΑΉΣ 1986, 202 για τη σχέση Οινέα–οίνου και Διόνυσου. Ειδικά για τη συνάντηση του Ηρακλή με τον Φόλο, βλ. BREMMER 2012, 40–42· RIVA 2017, 252.

που σημειωτέον είναι το πρώτο φυσικό περιβάλλον με το οποίο συμπλέκεται στην τραγική αφήγηση το πάθος, συνδέεται με τον Οινέα και τον οίνο, αφού το νερό αυτού του ποταμού για πρώτη φορά χρησιμοποιήθηκε στην ιστορία της ανθρωπότητας για τη μείξη του με το κρασί,³⁴ ο δε Ηρακλής στην έξοδο του έργου με τον φονικό χιτώνα πάνω του αναφέρεται στη Δηιάνειρα με τον όχι τυχαίο, κατά τη γνώμη μου, προσδιορισμό: *ἡ δολῶπις Οἰνέως κόρη* (1050).

Η αναφορά στην κόρη του Οινέα δεν είναι αδρανής για τη μυθική οικολογία του δράματος ούτε για τη «φαρμακολογική» ανάγνωση του έργου. Η επιλογή, επίσης, των φράσεων *θρομβώδεις ἀφροί* και *ύφαντὸν ἀμφίβληστρον* (1052) για τον χιτώνα μάς παραπέμπουν στην αισχύλεια περιγραφή για τον μέλανα αφρό και τους αιμάτινους θρόμβους των Ερινύων που ξεσχίζουν τα θύματά τους αλλά και στον φόνο του Αγαμέμνονα, που τυλίχτηκε σαν ψάρι στο δίχτυ της Κλυταιμνήστρας (*Ευμ.*: *ἀνῆς ὑπ' ἄλγους μέλαν' ἀπ' ἀνθρώπων ἀφρόν,/ ἐμοῦσα θρόμβους οὓς ἀφείλκυσας φόνου* 183–184, *Αγ.*: *ἄπειρον ἀμφίβληστρον, ὥσπερ ἰχθύων,/ περιστιχίζω* 1382). Η χρωματική μάλιστα αντίθεση του μέλανος αισχύλειου αφρού με τη σοφόκλεια γλαυκή οπώρα προσδίδει περισσότερη ειρωνική ένταση στον σοφόκλειο προσδιορισμό, καθώς υποβάλλεται μέσα στο γλαυκό του χρώματος το μαύρο κεντρί του Νέσσου, κάτι που αργότερα, στο τρίτο στάσιμο δηλώνεται ρητά (837–840)· ο ποιητής κάνει λόγο για τον *μελαγχαίτη* Κένταυρο και τα *ύπόφωνα δολόμυθα κέντρα* του, σε ένα δραματικό παιγνίδισμα όχι μόνον χρωμάτων αλλά και λέξεων (*Κένταυρος – κέντρα*).³⁵

Την αφαίρεση μάλιστα του λευκού και του φωτός εν γένει επιτείνει η φυσική εικόνα της νεφέλης που είναι όμως φονική, αφού παραπέμπει στον δηλητηριασμένο χιτώνα που κεντά τα πλευρά του Ηρακλή (*Κενταύρου φονία νεφέλα/ χρίει δολοποιὸς ἀνάγκα/ πλευρὰ προστακέντος ἰοῦ* 831). Η εικόνα του «ματωμένου σύννεφου» δημιουργεί ὄντως ποικίλους συνειρμούς στους θεατές, καθώς κάτι ουράνιο και αιθέριο σχετίζεται με τη θνητότητα ενός υπερανθρώπινου ἔστω, πλην πάσχοντος σώματος· αλλά οι θεατές γνωρίζουν ότι αυτό το σώμα πρόκειται να αναληφθεῖ καιόμενο στην Οἶτη. Εκτός τούτου, νεφέλη ονομαζόταν και το δίχτυ με το οποίο παγίδευαν πουλιά (Αριστ. *Όρν.* 194) ενώ το μαύρο σύννεφο του θανάτου στον Όμηρο (*Ιλ.* 20.417) και η φονική νεφέλη στον Πίνδαρο (*Νεμ.* 9.37, *Ισθμ.* 7(6).27) κάνουν δυνατή την αναλογία μεταξύ του θανάτου στο πεδίο της μάχης και του θανάσιμου μαρτυρίου του Ηρακλή. Παράλληλα, η νεφέλη ίσως υποβάλλει την εικόνα του ήρωα μέσα στον καπνό από τις τελετές του στο θυσιαστήριο.³⁶

Όλη αυτή η φυσική εικονοποιία, από το μαλλί του προβάτου και τα πριονίδια του ξύλου μέχρι τους θρόμβους του καυτού μούστου και τη φονική νεφέλη, αφορούν το *ἀμφίβληστρον ύφαντὸν* των Ερινύων (1052) στους ὤμους

³⁴ KEPENYI 2012, 360.

³⁵ EASTERLING 1996, 243 ad 837–840.

³⁶ EASTERLING 1996, 240–41 ad 831–833.

του ήρωα, αφορούν δηλαδή το ίδιο το σώμα του ήρωα ως οιονεί φυσικό τοπίο, το οποίο ούτως ή άλλως εμφορείται από φυσικές δυνάμεις.³⁷

Έτσι το σώμα του Ηρακλή γίνεται ο δραματικός καμβάς για να κεντηθεί όλο αυτό το φυσικό καλιδοσκόπιο του τραγικού πάθους, το οποίο μας επιτρέπει να δούμε στο βάθος του με τη ρηματική χρήση του *ἀμφιβλήστρου ὕφαντος* αισχύλειες απηχήσεις για την «Ερινύα του οίκου», η οποία επίσης προέρχεται από την καταστροφή μιας πόλης, της Οιχαλίας. Υπό την έννοια αυτή, οι φυσικές εικόνες, η ανάπτυξή τους και η ρηματική τους πύκνωση στο υφαντό των Ερινύων δραματοποιούν όχι μόνον τις καταστροφικές παρορμήσεις του Ηρακλή έναντι των τεράτων και του εαυτού του τελικώς αλλά και έναντι μιας ολόκληρης πόλης, έναντι δηλαδή του ίδιου του πολιτισμού, τον οποίο ο ίδιος κατά τα άλλα προστατεύει.³⁸

Κατά συνέπεια, τόσο η φυσική όσο και η θεσμική τάξη, θυμίζει ο Σοφοκλής με αισχύλειο τρόπο, είναι εύθραυστες και η διασάλευσή τους προκαλεί την αντίδραση των Ερινύων. Όσο μάλιστα πιο ισχυρός είναι ένας δημόσιος άνδρας που ερωτεύεται, όπως είναι ο Ηρακλής, τόσο πιο ισχυρός είναι και ο κίνδυνος γι' αυτή τη διασάλευση, αφού η φυσιοκρατική δύναμη του έρωτα απειλεί όχι μόνον τους φορείς της αλλά και ευρύτερα πολιτικά σύνολα. Έτσι όμως ο εν λόγω ερωτικός μύθος αποκτά ευρύτερη πολιτική διάσταση για τα χρόνια της παράστασής του υπό το πρίσμα μάλιστα του ερωτευμένου ισχυρού άνδρα των Αθηνών, του Περικλή, ζήτημα στο οποίο θα επανέλθουμε σε επόμενο κεφάλαιο.

6. Η οικοθεολογική σημειολογία της Οίτης

Από πολύ νωρίς στο έργο, στο πρώτο επεισόδιο (στίχ. 200) γίνεται λόγος για το ψηλότερο βουνό της Μαλίδας, την Οίτη, και μάλιστα από τη Δηιάνειρα, για να κλείσουν οι αναφορές με τον ίδιο τον Ηρακλή στην έξοδο, όταν δίνει οδηγίες στον γιο του, προκειμένου να τελέσει τη λυτρωτική πυρά για τον ίδιο (1191–1202). Το μοτίβο της Οίτης είναι από κάθε άποψη σημαντικό στο έργο, όπως ο Κιθαιρώνας στον *Οιδίποδα Τύραννο*, σημειώνει η Easterling,³⁹ μόνο που το ένα βουνό, ο Κιθαιρώνας, έχει καταβολική διασύνδεση με τον γιο του Λαίου, ενώ η Οίτη έχει διασύνδεση προοπτικής για τον γιο του Δία.

Η Οίτη σε κάθε περίπτωση «αρχίζει» με τη Δηιάνειρα και «κλείνει» με τον ήρωα, και τούτο συνιστά ασφαλώς έναν εξωτερικό και συγχρόνως εσωτερικό δείκτη της συζυγικής σύνδεσης, τη στιγμή που ο λατρευόμενος του όρους είναι ο ίδιος ο Δίας, εμβληματικός θεός για τις παρασυζυγικές σχέσεις του. Η γονική εξάλλου σχέση του υψίστου των θεών με τον υψιστο των ανθρώπων

³⁷ HEIDEN 2019, 217 για τη σχέση του Ηρακλή και της Δηιάνειρας με τη φυσιοκρατία.

³⁸ RYZMAN 1993· GERLACH 2017, 90. Για τη σχέση του ίδιου του Ηρακλή με την τερατική βία υπό το πρίσμα του πολεμστή-θηρευτή σε μια συνεξέταση με το χολυγουντιανό μοντέλο του «θηρευτή» (Predator) Σβαρτσενέγκερ, βλ. TRALAU 2016.

³⁹ EASTERLING 1996, 140 ad 200.

–η οποία και δεν αποσιωπάται στο έργο, καθότι πρωταρχικής σημασίας–⁴⁰ πι-
στώνει τόσο γονιδιακά όσο και γεωγραφικά τον ήρωα, με τους αποσιωπημέ-
νους όμως στην εν λόγω τραγωδία όρους της αθανασίας και αποθέωσής του,
οι οποίοι ωστόσο, οικείοι από την παράδοση, πιθανότατα ρευστοποιούνται
στον νου των θεατών.⁴¹

Η σιωπή του Σοφοκλή για την αποθέωση είναι περισσότερο από ό,τι φα-
νταζόμαστε εύλαλη· το βουνό μπορεί να είναι σιωπηλό και εξισώνεται με τον
θεό του, όπως διατείνεται ο Kott,⁴² αλλά ο θεός όπως και η πολύγλωσσος Δω-
δωναία δρυς του έχουν ήδη μιλήσει (1159, 1164–1172) και ο ήρωας, επίσης,
όχι μόνον ομιλεί αλλά και *φρονεί* (1145) ανακαλώντας τους ξεχασμένους χρη-
σμούς ενώπιον της προοπτικής της ανάβασής του. Ο ποιητής έχει ένα μοναδι-
κό τρόπο προ του τέλους να συνθέτει νοητώς στην πρόσληψη των θεατών τα
μη συνθέσιμα: τη μανία με τη φρόνηση, το σκοτάδι με το φως, την ανάβαση
με την κατάβαση, τη θνητότητα με την αθανασία, τον Άδη με τον Όλυμπο, με
ενδιάμεσο σταθμό την Οίτη. Ωστόσο φροντίζει να δώσει στους θεατές ενόψει
της Οίτης γενναίες δόσεις για την ανθρώπινη έλλειψη απέναντι σε αυτό που
υπερβαίνει πάντοτε τον ίδιο τον άνθρωπο, το κοσμικό όλον.

Εξάλλου πάνω και από την Οίτη περιπολεί στην κυκλική τροχιά της η Με-
γάλη Άρκτος, για την οποία έχει κάνει ήδη λόγο ο χορός στην πάροδο.⁴³ Η
προοπτική του *ύψους* όμως, παρότι το έργο «παίζει» με αυτήν, όπως και της
αλλαγής των καταστάσεων η οποία δηλώνεται από την αρχή με την αναφορά
στην Άρκτο, δεν φαίνεται να είναι στον συνειδησιακό ορίζοντα του Ηρακλή.
Βεβαίως ο ποιητής επιλέγει την κορυφή της Οίτης βάσει της παράδοσης, για
να αφήσει ανοιχτή την προοπτική του *ύψους* αλλά αυτό που τον ενδιαφέρει
περισσότερο είναι να τονίσει ρητώς τη θνητότητα του ήρωά του. Γι' αυτό και
επιλέγει στο φόντο της συζήτησης για την Οίτη να προβάλει τη βέβαιη προ-
οπτική του βάθους που έχει η θνητότητα, τη σχέση της δηλαδή με το χθόνιο
στοιχείο. Υπό την έννοια αυτή, ο Σοφοκλής ενώ μας αίρει στο ύψος της κο-
ρυφής της Οίτης (*οἶσθ' οὖν τὸν Οἴτης Ζηνὸς ὑψίστου πάγον*; 1191)⁴⁴ βάζει τον
ήρωά του να μιλάει για τον κάτω κόσμο στον γιο του Ύλλο και την κατάρα
που θα εκπέμπει από εκεί σε αυτόν, αν δεν πραγματοποιήσει στο ακέραιο τις
εντολές του (1201–1202).

⁴⁰ Η EASTERLING 1996, 239 ad 826–827 παρατηρεί ότι «το θέμα της συγγένειας του Ηρακλή με τον Δία επαναλαμβάνεται επίμονα».

⁴¹ Για μια συζήτηση σχετική με την πυρά στην Οίτη και την αποθέωση του Ηρακλή, βλ. ETMAN 1974, 163–204· LEVETT 2004, 108–13· ΠΑΝΟΥΣΗΣ 2012· HEIDEN 2019, 220–23.

⁴² KOTT 1993, 130.

⁴³ Πρβλ. KOTT 1993, 133–34 γι' αυτήν τη νοητή σκηνοθεσία.

⁴⁴ EASTERLING 1996, 301 ad 1191 τη σχετική συζήτηση αν το επίθετο *ὑψιστος* θα πρέπει να γραφεί σε γενική και να αποδοθεί στον Δία, όπως στην έκδοση LLOYD-JONES & WILSON 1990, ή σε αιτιατική και να αποδοθεί στη λέξη *πάγον*, όπως έχουν οι κώδικες. Συμφωνώ με την Easterling ότι θα πρέπει να αποδοθεί στη λέξη *πάγον* διότι «από δραματική άποψη σημαντικότερο είναι η έμφαση να δοθεί στην κορυφή του βουνού: αυτός είναι ο ιδιαίτερος ιερός τόπος όπου ο Ύλλος πρέπει να πάει τον Ηρακλή».

Όλη αυτή η συζήτηση για την υπαγωγή του Ηρακλή στο χθόνιο στοιχείο χτίζεται τεχνηέντως από τον Σοφοκλή με την αναφορά όχι μόνον στον Κένταυρο, που μολονότι νεκρός θα σκοτώσει τον ζωντανό (*ὁ θῆρ Κένταυρος [...]* ζῶντά μ' ἔκτεινεν θανών 1162–1163) αλλά και με την αναφορά σε δύο δρυς, την πολύγλωσσον της Δωδώνης (1168) και την βαθύρριζον της Οίτης (1195), οι οποίες επί της ουσίας ανακλούν η μία την άλλη. Τόσο το σκιερό δάσος των Σελλών ιερών, οι οποίοι σύμφωνα με την παράδοση κοιμούνται χάμω (*χαμαικοιτῶν* 1166) και αποφεύγουν το πλύσιμο των ποδιών τους πιθανότατα για να διατηρούν με τον τρόπο αυτόν τη σύνδεσή τους με τη γη⁴⁵ –εκεί άκουσε την πολύγλωσσον δρῦν ο ἥρως– όσο και η βαθύρριζος δρῦς, κυρίως αυτή, υποβάλλουν τις χθόνιες δυνάμεις του έργου.⁴⁶ Εκπρόσωποι εξάλλου δυνάμεις του χθόνιου στοιχείου στον μύθο είναι οι Ερινύες για τις οποίες έχουμε ήδη κάνει λόγο, σχολιάζοντας το *ἀμφίβληστρον ὕφαντόν* (1052) που περισφίγγει θανάσιμα το σώμα του ἥρωα. Η τραγωδία –να προσθέσω– εξαρχής μάλιστα, στην πάροδο (133), αναφέρεται στις *Κῆρες*, σε πνεύματα δηλαδή τιμωρίας και θανάτου, γνωστά ήδη από τον Όμηρο και τον Ησίοδο, που διασυνδέονται με τις Ερινύες, το κακό, την τιμωρία και τον θάνατο.⁴⁷

Άξιο επίσης προσοχής για τον ερμηνευτικό ορίζοντα του έργου είναι ότι η αναφορά στις *Κῆρες* συνδυάζεται, διαζευκτικά έστω, με νύξη στον πλούτο και τη νύχτα που δεν κρατούν για πάντα σε αυτήν την αιώνια ανακύκληση του κόσμου (132–135). Υπό την έννοια αυτή, η αναφορά στο χθόνιο στοιχείο του έργου με τον τρόπο που γίνεται, μας υποχρεώνει, ειδικά αν λάβουμε υπόψη μας την πρώιμη χρονολόγηση του έργου –αμέσως δηλαδή μετά την παράσταση των αισχύλειων *Ευμενίδων*– να συζεύξουμε αυτό το στοιχείο, αξιοποιώντας τις επισημάνσεις της Bakola για τον ρόλο του στην *Ορέστεια*, με την απόδοση δικαιοσύνης καθώς αυτό διασυνδέεται άρρηκτα με τη φυσική και κοσμική τάξη.⁴⁸

Αυτήν την τάξη ο Ηρακλής, παρότι φύλακας του πολιτισμού, την έχει διασαλεύσει στη σχέση του με τον Εὐρυτο και την κατάληψη της Οίχαλις· δεν πρέπει να το ξεχνούμε αυτό. Μπορεί το έργο εν πολλοίς να περιστρέφεται γύρω από το ερωτικό μοτίβο της απατημένης γυναίκας που διεκδικεί τον ερωτύλο άνδρα της και της συμφοράς που επιφέρει αυτή η διεκδίκηση αλλά στο σημασιολογικό βάθος του δράματος δεν είναι μόνον δύο γυναίκες (Δηιάνειρα – Ιόλη), είναι μια ολόκληρη πόλη που καταστρέφεται από την ερωτική απληστία του ἥρωα, και θα πρέπει να συνυπολογίσουμε ότι η Ερινύα και οι Κῆρες κινητοποιούνται ακριβώς γιατί αυτή η απληστία προξενεί, όπως συμβαίνει με όλους τους πολέμους, φυσικές καταστροφές, απώλεια ανθρώπινων ζώων και

⁴⁵ EASTERLING 1996, 297–98 ad 1166–68· ZOLOTNIKOVA 2019, 94–95· για τη σχέση των αρχαίων Ελλήνων της κλασικής και ελληνιστικής εποχής με το μαντείο της Δωδώνης, βλ. FRANK 2021.

⁴⁶ ΠΑΝΟΥΣΗΣ 2012, 164 για την επισήμανση του χθόνιου στοιχείου υπό άλλο όμως πρίσμα, της απόδειξης για την ηρωική φύση του πάσχοντος Ηρακλή ακόμη και την ύστατη ώρα.

⁴⁷ SOMMERSTEIN 2000, 31.

⁴⁸ BAKOLA 2019, 105–12.

αφαίμαξη των πλουτοπαραγωγικών πηγών της γης. Ο Σοφοκλής, επομένως, με τη *βαθύρριζον δρῦν* αποδίδει τη δικαιοσύνη του χθόνιου στοιχείου στο πλαίσιο μιας οικοθεολογικής αντίληψης με αισχύλειους απόηχους.

Έτσι η πυρά στην κορυφή της Οίτης διασυνδέεται με τον κάτω κόσμο· να το πω διαφορετικά, ο ποιητής διασυνδέει υπόρρητα το ολύμπιο με το χθόνιο στοιχείο – και τούτο είναι επίσης αισχύλεια κληρονομιά.⁴⁹ Είναι πραγματικά εντυπωσιακό το οικοθεολογικό *ύψος* και *βάθος* του έργου, με την έννοια που προσπαθώ να το εξηγήσω· εξάλλου –και τούτο με πολύ λεπτό τρόπο απηχείται στον Σοφοκλή που ούτως ή άλλως λειτουργεί όπως κάθε δραματουργός υπό το φορτίο της μυθολογικής παράδοσης– ο Ηρακλής είναι η μοναδική ανθρώπινη μορφή που «βρίσκεται ταυτόχρονα στην κορυφή του αρχαιοελληνικού κόσμου και ταυτόχρονα στον πάτο του, στον Όλυμπο και στον Τάρταρο».⁵⁰

Αυτό το «γεωγραφικό οξύμωρο» ο ποιητής το γνωρίζει και επενδύει σε αυτό. Οι θεατές «ατενίζουν» την Οίτη ενώ γίνεται λόγος για τον κάτω κόσμο, αφού πρώτα έχουν «διαπλεύσει» τη ροή του έργου, από τον Αχελώο και τον Εύηνο μέχρι τη δραματική «προτύπωση» του σκοτεινού κόσμου των νεκρών, όπως αυτή υποβάλλεται με τον αδιαπέραστο για τις ακτίνες του ήλιου *μυχό* του δόμου, όπου φυλάσσεται το φάρμακο του Νέσσου και ενεργείται κρυφά η επάλειψη του χιτώνα (685–692). Σε αυτόν εξάλλου τον δόμο, επισημαίνει ο χορός, γεννιέται η Ερινύα του σπιτιού, ο θάνατος όχι μόνον του Ηρακλή αλλά και της Δηιάνειρας (893–895).

Υπό την έννοια αυτή, η *βαθύρριζος δρῦς* της Οίτης φτάνει μέχρι τον μυχό, τα υπόγεια του δόμου της Τραχίνας, και τον ξεθεμελιώνει με σφοδρότητα. Είναι αυτή η ίδια σφοδρότητα του ερωτικού πάθους που «τινάσσει» τα ανθρώπινα φρένα όπως τις δρυς της Σαπφώς, όταν πέφτει πάνω τους άνεμος (απ. 47 Lobel-Page: *Έρος δ' ἐτίναξέ μοι/ φρένας, ὥς ἄνεμος κατ' ὅρος δρύσιν ἐμπέτων*). Αυτή η εικόνα αλλά και τούτο το θέμα της φυσικής δύναμης του έρωτα, σε μια διακειμενική αναλογία με τη λυρική ποιήτρια, ανακαλείται με την εμμονή του Σοφοκλή στη δρυ του Διός, η δε βιαιότητα της σύγκρουσης του Ηρακλή με τον ερωτικό αντίζηλό του Αχελώο αποδίδεται στο πρώτο στάσιμο, όπου ιστορείται το *μέγα τι σθένος* της Κύπριδος (497) με το σαφικό ρήμα «τινάσσω» σε τύπο μετοχής: *τόξα καὶ λόγχας ρόπαλόν τε τινάσσω, παῖς Διός* (512–513).

Όλη αυτή η οικοθεολογική συζήτηση για τους όρους του *ύψους* και του *βάθους* (ολύμπιου και χθόνιου στοιχείου αντιστοίχως) με τους οποίους δομείται το τέλος του Ηρακλή στην Οίτη, σφραγίζεται με την *πυρά* που ο ίδιος ο ήρωας, όπως ο Κροίσος κατά βακχυλίδειο τρόπο (*Επίνικοι* 3,23-62), επιβάλλει στον εαυτό του ερμηνεύοντας τις προβλέψεις του πατέρα του Δία, σε ένα έργο που ούτως ή άλλως μπορεί να χαρακτηριστεί «φυσιοκρατικό», αφού κατά την

⁴⁹ WINNINGTON-INGRAM 1999, 287–301 για τις Ερινύες στον Σοφοκλή και τις οφειλές του στον Αισχύλο.

⁵⁰ ΚΟΤΤ 1993, 96. Για τη «διπλή» φύση του Ηρακλή στον μύθο και τη λατρεία, βλ. SHAPIRO 1983· DUNN 2017· LARSON 2021.

επισήμανση του Heiden «οι προσωπικές θεότητες του μύθου δεν εμφανίζονται παρά μόνο ως ονόματα, και οι θνητοί χαρακτήρες έχουν εμμονή με τη φύση και την απρόσωπη αναγκαιότητα».⁵¹ Ενδιαφέρον επίσης είναι να σκεφτόμαστε, υπό τους αισχύλειους απόηχους για το ολύμπιο και χθόνιο στοιχείο του δράματος, ότι στην ανοιχτή προοπτική του τέλους του Ηρακλή το φως των λαμπάδων για την πυρπόληση του ήρωα (1198–1199) ανακαλεί όλη αυτήν την πυρφόρο πομπή, κατά την έξοδο της *Ορέστειας*, της υπογείωσης των Ερινύων στα σπλάχνα της αττικής γης για τη νέα δικαιοσύνη του Δία.

Και εδώ υπόρρητα από το έργο τίθεται το ερώτημα για τους θεατές: η Οίτη και η πυρά τι μπορεί να συμβολίζουν; Την παράδοση του Ηρακλή στη σκληρή δικαιοσύνη των Ερινύων ή την πράξη χάριτος με την επικείμενη αποθέωσή του την τελευταία στιγμή;⁵² Ή μήπως την απόδειξη ότι ο δρόμος του είναι μέχρι τέλους ηρωικός και δεν αφήνει περιθώρια δόλιας νίκης στον δόλιο αντίπαλο Νέσσο;⁵³ Ή την καθαρά ανθρώπινη επιθυμία να θέσει διά πυρός τέρμα στον μαρτυρικό βασανισμό του, θυμίζοντάς μας την ανάλογη απελπισία του πάσχοντος επί έτη πολλά Φιλοκτήτη στη Λήμνο, ο οποίος και ήθελε επίσης να καεί στο ηφαίστειο της νήσου για να λυτρωθεί (799–801); Εκτός και αν υποθέσουμε, όπως ο Gerlach με βάση τις απόψεις του Segal (1981, 101), ότι με την πυρά στην Οίτη «civilisation can reassert itself, paving the way for the modern world and enabling its survival free from the risk of destruction by Heracles and his brutality».⁵⁴

Πέρα ωστόσο από όλες αυτές τις επιμέρους υποθέσεις θεωρώ ότι το σημαντικότερο είναι το ανοιχτό τέλος του έργου με τη διπλή κατεύθυνση προς την «άνω» και «κάτω οδό» (ύψος Ολύμπου – βάθος χθόνιου κόσμου), που είναι επιτέλους ίδια, για να θυμηθούμε το γνωστό ηρακλείτειο απόσπασμα (ὁδὸς ἄνω κάτω μία καὶ ὠντή 60, IX. 10 Diels-Kranz). Οπωσδήποτε υπάρχει ένα νόημα στον τρόπο και τον τόπο του θανάτου του Ηρακλή, πέρα από τις απηχήσεις της γνωστής λατρείας του ήρωα στην Οίτη, και το νόημα τούτο, θα συμφωνήσω με την Easterling, θα πρέπει να ανιχνευτεί «σε μια ευρύτερη τάξη πραγμάτων, στην οποία η βουλή του Δία εκπληρώνεται με τρόπο ανεξήγητο».⁵⁵ Και τούτο το ανεξήγητο είναι που κρατά τον Ηρακλή συγχρόνως ανθρώπινο και ημίθεο.

7. Μυθική οικολογία και πολιτικές συνδηλώσεις: Ο Περικλής και ο Ηρακλής

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι οι *Τραχίνιες* απαιτούν «να παρουσιαστεί ο Ηρακλής ως ένα εξαιρετικά σημαντικό δημόσιο πρόσωπο»,⁵⁶ η φήμη του οποίου

⁵¹ HEIDEN 2019, 221. Για την αναλυτική σύγκριση των πυρπολήσεων του ηροδότειου και βακχυλίδειου Κροίσου με τον σοφόκλειο Ηρακλή των *Τραχινίων*, βλ. 220–23.

⁵² Πρβλ. HEIDEN 2019, 222–23.

⁵³ ΠΑΝΟΥΣΗΣ 2012, 162.

⁵⁴ GERLACH 2017, 65.

⁵⁵ EASTERLING 1996, 31.

⁵⁶ EASTERLING 1996, 37.

έχει πανελλήνια εμβέλεια – έτσι καταθέτει ο τραγικός μύθος (1112). Έχει μάλιστα δειχθεί, παρά τις σχετικές αντιρρήσεις της Easterling, ότι οι *Τραχίνιες* προσφέρουν ερεθίσματα για τη σύνδεσή τους με σύγχρονα ιστορικά γεγονότα, απηχώντας είτε την αθηναϊκή εκστρατεία εναντίον της Θάσου (τέλη δεκαετίας 460 π.Χ.) είτε την επιστροφή των αιχμαλώτων της Πύλου στους Σπαρτιάτες (421) είτε την άλωση της Εύβοιας από τον Περικλή (446–445).⁵⁷ Ειδικότερα έχει επίσης δειχθεί,⁵⁸ μέσω του βίου του Πλούταρχου για τον Περικλή βάσει κωμικών αποσπασμάτων που συμφύρουν την Ασπασία με την Ομφάλη και τη Δηάνειρα, ο προφανής αναλογικός συσχετισμός του Ηρακλή με τον γνωστό, ανά το πανελλήνιο και όχι, μόνον αθηναίο πολιτικό για τη διαβόητη ερωτική σχέση του με την εταίρα Ασπασία.⁵⁹ Ο Πλούταρχος συγκεκριμένα σημειώνει (24.9), και τούτο παραδίδεται επίσης στα αδέσποτα αποσπάσματα των αττικών κωμικών, ότι η Ασπασία *ἐν δὲ ταῖς κωμωδίαις Ὀμφάλη τε νέα καὶ Δηάνειρα καὶ πάλιν Ἥρα προσαγορεύεται* (adesp.63 CAF III 63). Επιπροσθέτως, στα σχόλια του πλατωνικού *Μενέξενου* (235E) η Ασπασία προσαγορεύεται από τον Κρατίνο και τον Εύπολη Ομφάλη και Ελένη: *Κρατίνος δ' ἐν δὲ ταῖς κωμωδίαις Ὀμφάλη τε νέα καὶ Δηάνειρα καὶ πάλιν Ἥρα προσαγορεύεται. Ὀμφάλη τύραννον αὐτὴν (Ἀσπασίαν) καλεῖ Χείρωσιν* (249 K), *τύραννον δὲ Εὐπολὶς Φίλοις· ἐν δὲ Προσπαλτίοις* (249K) *Ἑλένην αὐτὴν καλεῖ* (Schol. Platon. 391 Bekk).

Αυτὸν ακριβῶς τον συσχετισμὸ του Ηρακλή με τον Περικλή φιλοδοξούμε να διευρύνουμε, εστιάζοντας εκ νέου σε στοιχεία της πλουτάρχειας βιογραφίας του Περικλή, ὑπὸ το πρίσμα ὅμως τώρα ὀχι των ερωτικῶν ὑπαινιγμῶν ἀλλὰ των οἰκοκριτικῶν, οἰκοθεολογικῶν και πολιτικῶν συνδηλώσεων, ὅπως αὐτὲς προκύπτουν ἀπὸ τον διάλογο της βιογραφίας του ιστορικοῦ Περικλή με τη μυθολογία του Ηρακλή των *Τραχινίων*.

Εἶναι ἀλήθεια ὅτι ἡ δημοσιότητα του Ηρακλή «χωροθετεῖται» για την αξία του ὀχι μόνον στο πλαίσιο γενικῶν διατυπώσεων (*πάντων ἄριστον ἄνδρα τῶν ἐπὶ χθονὶ* 811) ἀλλὰ και της χρήσης του φορτισμένου για αθηναϊκὸ ακροατήριο, ειδικὰ τα χρόνια του Περικλή, ὀρου «Ἑλλάς» (1112). Πραγματικά στην ἐξοδο του ἔργου γίνεται λόγος (1012, 1059–1061, 1112–1113) για το ευρὺ γεωγραφικὸ φάσμα της δραστηριότητας του ἥρωα, ἡ ὀποία ἀνακλά και τους ὀρους της δυναμικῆς κίνησής του στον χώρο.⁶⁰ Οι θεατὲς του Σοφοκλή της αυτοκρατορικῆς Αθήνας ἔχουν οὕτως ἢ ἄλλως ἐντονη την αἴσθηση της δύναμης που ἀσκεῖ ἡ πόλη τους σε πανελλήνια κλίμακα· ο Περικλὴς στον περίφημο *Επιτάφιο* ἀπλῶς το ἐπισφραγίζει, χαρακτηρίζοντας την Αθήνα ευεργέτιδα δύναμη των ἀδυνάμων και *παίδευσιν* της Ελλάδας (Θουκ. 2.40–41), ἐνὸς σε ἄλλα σημεῖα του λόγου γίνεται ἀναφορὰ σε ευρύτερα της Ελλάδας γεωγραφι-

⁵⁷ EASTERLING 1996, 47–48. Για μια σχετικῶς πρόσφατη συσχέτιση των *Τραχινίων* με τον Πελοποννησιακὸ πόλεμο, βλ. ANTONOPOULOS 2022.

⁵⁸ ΠΕΡΟΔΑΣΚΑΛΑΚΗΣ 2014.

⁵⁹ Για τις πηγές του πλουτάρχειου Περικλή, βλ. STADTER 1989, lviii–lxxxv.

⁶⁰ Για τη σχέση του Ηρακλή με τον γεωγραφικὸν χώρο, βλ. MARÍN 2021.

κά πλαίσια, αφού οι Αθηναίοι μπορούν να εισάγουν *ἐκ πάσης γῆς τὰ πάντα* (2.38) και να καταλείπουν παντού ἰχνη της παρουσίας τους (*πᾶσαν μὲν θάλασσαν καὶ γῆν ἐσβατὸν τῇ ἡμετέρᾳ τόλμῃ καταναγκάσαντες γενέσθαι, πανταχοῦ δὲ μνημεῖα κακῶν τε κάγαθῶν ἄτδια ξυγκατοικίσαντες* 2.41).

Η ισχυρή αυτή αίσθηση της αυτομυθοποίησης της πόλης και του αρχιτέκτονα της μπορούμε να σκεφτούμε ότι διαπερνούσε την ψυχολογία τους και ὀριζε τις γεωγραφικές αναζητήσεις τους.⁶¹ Αυτές τις γεωγραφικές αναζητήσεις των Αθηναίων και τον ισόρροπο κατά τα άλλα τρόπο με τον οποίον τις διαχειριζόταν ο Περικλής, ιστορεί ο Πλούταρχος στη βιογραφία του αθηναίου πολιτικού, κάνοντας παράλληλα λόγο για τον θαυμασμό που προξενούσαν οι στρατηγικές επιχειρήσεις του σε πανελλήνια κλίμακα (*Περικλῆς* XVII–XXIII).

Μια από τις επιχειρήσεις αυτές θα μπορούσαμε να πούμε ότι απηχείται στον συσχετισμό του μυθολογικού υλικού της τραγωδίας με το ιστορικό υλικό και τον πρωταγωνιστή του Περικλή. Στην αρχή κιάλας του δράματος γίνεται λόγος για τη φοβερή σύγκρουση του Ηρακλή με τον Αχελώο που διεκδικούσε την κόρη του Οινέα. Ο ήρωας τελικά κέρδισε τη μάχη και την κόρη του Οινέα. Ο Περικλής, επίσης, όπως αναφέρει ο Πλούταρχος (XIX), παρέπλευσε τον Αχελώο, επιτέθηκε στη χώρα των Ακαρνάνων, έκλεισε τους κατοίκους της πόλης του Οινέα στα τείχη τους, λεηλάτησε τη γη τους και επέστρεψε στην Αθήνα. Υπό την έννοια αυτή, η μυθική οικολογία του έργου, αφού και ο Ηρακλής και ο Περικλής σχετίζονται με τον Αχελώο, συναντά την εμπράγματη πολιτική με τους όρους μάλιστα και της ψυχολογίας, καθώς και τις δύο συγκρούσεις περιβάλλει το στοιχείο του φόβου. Η Δηιάνειρα παρακολουθεί έντρομη τη μάχη (22–24), ο δε Πλούταρχος επισημαίνει ότι μετά τη νίκη αυτή ο Περικλής αναδείχτηκε *φοβερός* για τους εχθρούς (*φοβερός μὲν φανείς τοῖς πολεμίοις*, XIX).

Στη σύγκρουση μάλιστα του Ηρακλή με τον Αχελώο, στην αρχή δηλαδή της τραγωδίας, τονίζεται η καταγωγική σχέση του Ηρακλή με τον πατέρα του τον Δία. Το ίδιο ακριβώς συμβαίνει και στην αρχή της πλουτάρχειας βιογραφίας, επισημαίνονται δηλαδή οι παραβολικοί ὅροι με τους οποίους αποδιδόταν και ερμηνευόταν η σύνδεση του Περικλή με το γένος του Ολύμπου. Ο βιογράφος καθώς αναφέρεται στη σωματική διάπλαση του Περικλή και στην ασύμμετρη και επιμήκη κεφαλή του, επικαλείται τα αποσπάσματα του Κρατίνου από τις κωμωδίες του *Χείρονες* και *Νέμεσις*, όπου λέγεται αντιστοίχως ότι «η Διχόνοια και ο πρωτογέννητος Κρόνος ενώθηκαν μεταξύ τους και γέννησαν ένα μέγιστο τύραννο, τον οποίον οι θεοί ονομάζουν κεφαληγερέτην» γι' αυτό

⁶¹ Για τον τρόπο με τον οποίον συγκροτήθηκε η «ιδεολογία της ακμής» του αθηναϊκού ιμπεριαλισμού υπό την ηγεσία του Περικλή κατά την πεντηκονταετία από τους Περσικούς πολέμους μέχρι τον Πελοποννησιακό, με βάση την αφήγηση του Θουκυδίδη για την καθυπόταξη της Σάμου από τους Αθηναίους, βλ. WECOWSKI 2013. Για μια ενδιαφέρουσα επίσης συζήτηση για την ουτοπία της Αθήνας του Περικλή, βλ. GREENWOOD 2018, 59–60.

και τον προτρέπουν ως εξής: «Έλα Ζευ ξένιε και κεφάλα» (Περικλής ΙΙΙ, μτφρ. Θ. Παπακωνσταντίνου).

Η σύνδεση με τον Όλυμπο και τον ύψιστο των θεών γίνεται ακόμη πιο άμεση, όταν ο Πλούταρχος εξηγεί τους λόγους για τους οποίους ο Περικλής προσαγορεύθηκε «Ολύμπιος» (VIII).⁶² Έμφαση δίνεται στη ρητορική του δεινότητα, αφού οι πύρινοι λόγοι του προσομοίαζαν με βροντές και κεραυνούς που είχε στη γλώσσα του. Αυτές οι οιονεί θεϊκές ιδιότητες δημιουργούν ένα πλαίσιο συσχετισμού στη σκέψη και φαντασία των θεατών για δύο οπωσδήποτε ξεχωριστές προσωπικότητες (Ηρακλής – Περικλής) που δρουν για την ανθρώπινη κοινότητα και τις ανάγκες της, υπό το πρίσμα μιας διπλής οικοθεολογικής συνθήκης, μυθικής και ιστορικής, η οποία και διασταυρώνεται κατ' ανάγκη στις δράσεις αυτών των προσώπων με την ίδια τη φύση και τη φυσική φιλοσοφία – ζήτημα το οποίο ούτως ή άλλως απασχολούσε τους Αθηναίους με ιδιαίτερη ένταση όλον τον 5^ο αιώνα.⁶³

Ο Πλούταρχος μάλιστα παρουσιάζει τον Περικλή ως μαθητή του Αναξαγόρα να έχει ενστερνιστεί σε τέτοιο βαθμό τις θεωρίες για τη φιλοσοφία της φύσης ώστε να δομεί τη σκέψη του, τον τρόπο της ζωής του και τη ρητορική τέχνη του με στοιχεία από αυτήν τη φιλοσοφία (VIII). Υπό την έννοια αυτή, η φυσιοκρατία των *Τραχινίων*, με τον Ηρακλή να διακηρύττει εμμονικά τη βιολογική σχέση του με τον Δία (*Ζηνός... γόνος*, 1106· *Διός... τοῦ με φύσαντος*, 1185),⁶⁴ προσδίδει ειρωνικό τόνο στον συσχετισμό με τον εμπειριστή κατά τα άλλα Περικλή. Η δε προσομοίωση του αθηναίου πολιτικού με *λέοντα* –έτσι τον ονειρεύτηκε η μητέρα του Αγαρίστη λίγο πριν τη γέννησή του (III)–⁶⁵ όπως και η κατά κράτος νίκη του στη Νεμέα έναντι των Σικυνίων (XIX) δημιουργούν έναν ακόμη κρίκο σε αυτόν τον οικολογικό συσχετισμό του μυθικού ήρωα, μέσω της λεοντής και του λέοντος της Νεμέας,⁶⁶ με τη βιογραφική αποτύπωση του ιστορικού Περικλή.⁶⁷

Αλλά και η αναφορά του Πλουτάρχου, μέσω αποσπάσματος από τον κωμικό Πλάτωνα, ότι ο Χείρων, ο γνωστός Κένταυρος, ήταν παιδαγωγός του Περικλή (IV), διευρύνει ακόμη περισσότερο το πεδίο των συσχετισμών επί τη

⁶² Για το επίθετο *Ολύμπιος* και την πιθανή σύνδεσή του με την επιρροή του Περικλή στην αθηναϊκή πολιτική «as something of a radical, upstart successor to the Cronus-like era of Peisistratus and his sons», βλ. GREENWOOD 2018, 59–60. Για τη λειτουργία γενικά των ψευδωνύμων στους *Παράλληλους Βίους* του Πλουτάρχου, βλ. FERRARI 2014.

⁶³ TUSSAY 2024, τη σχετική συζήτηση για τη σχέση του φυσικού δικαίου με το άγραφο δίκαιο στην ελληνική σκέψη της κλασικής περιόδου. Για την έννοια της «Φύσης» στην πρώιμη ελληνική φιλοσοφία, βλ. NADDAF 2005.

⁶⁴ HEIDEN 2019, 217.

⁶⁵ Για το μοτίβο του Πλουτάρχου και τις αναφορές σε μητέρες που γεννούν διάσημους γιους, βλ. MYSZKOWSKA-KASZUBA 2017.

⁶⁶ NABILOU 2014, 877.

⁶⁷ ULANOWSKI 2015, για τη μεταφορική χρήση του *λέοντος* στον πολιτισμό της Μεσοποταμίας και της αρχαίας Ελλάδας.

βάσει της μυθικής οικολογίας και της διασύνδεσής της με την πολιτική.⁶⁸ Ο βιογράφος για την ακρίβεια καταλήγει στον κωμικό Πλάτωνα και τον παιδαγωγό Χείρωνα, αφού προηγουμένως αναφέρει ότι οι περισσότεροι θεωρούσαν πως δάσκαλος του Περικλή στη μουσική ήταν ο σοφιστής Δάμων, ο οποίος με το πρόσχημα της μουσικής εκπαίδευε τον νεαρό Αθηναίο στα πολιτικά πράγματα, όπως ο *ἀλείπτης* έναν αθλητή (*τῷ δὲ Περικλεῖ συνῆν καθάπερ ἀθλητῇ τῶν πολιτικῶν ἀλείπτης καὶ διδάσκαλος*, 4.2).⁶⁹

Η αναλογική εξομοίωση ωστόσο του Δάμωνα με τον Χείρωνα στην κωμική εκδοχή για τον βίο του Περικλή μάς παραπέμπει στον ρόλο των Κενταύρων για τη ζωή του Ηρακλή, και ειδικότερα στους δύο Κενταύρους Νέσσο και Χείρωνα, για τους οποίους ούτως ή άλλως γίνεται λόγος στην τραγωδία. Αν μάλιστα προσέξουμε την πληροφορία του Πλουτάρχου ότι κάποιοι θεωρούν πως πρέπει το όνομα «Δάμων» να προφέρεται ως «Δαμών» (εκ του *δαμάω*: δαμάζω, ημερώνω), τότε υποβάλλεται ο ειρωνικός συνειρμός ότι ο οιονει Κένταυρος *Δαμών* δάμασε τον Περικλή, σε διαφορετικά ασφαλώς συμφραζόμενα, όπως τελικά ο Κένταυρος Νέσσος δάμασε τον Ηρακλή με τον αλειμμένο από το μαγικό του φίλτρο χιτώνα.

Η ειρωνική αναλογία γίνεται ακόμη πιο χτυπητή με την κυριολεκτική επάλειψη του χιτώνα από τη σύζυγο του Ηρακλή (παρότι ο Σοφοκλής χρησιμοποιεί το ρήμα *χρίω* 689, όχι το *αλείφω*) και τη μεταφορική από τον Πλούταρχο, αφού ο Δάμων γίνεται *διδάσκαλος* και *αλείπτης* του αθλούμενου στα πολιτικά Περικλή. Σε κάθε περίπτωση πάντως το μοτίβο του *μανθάνειν*⁷⁰ διασυνδέεται με τους Κενταύρους τόσο για τον αθηναίο πολιτικό όσο και για τον τραγικό Ηρακλή· ο ήρωας των άθλων μόνον όταν ακούει το όνομα «Νέσσος» (1141) αρχίζει να καταλαβαίνει πώς ένας νεκρός μπορεί να σκοτώσει έναν ζωντανό. Υπό την έννοια αυτή, η γνώση διασυνδέεται με τη φύση, αφού οι Κένταυροι εκπροσωπούν τον φυσικό κόσμο και τη γνώση που υπάρχει σε αυτόν,⁷¹ η οποία μπορεί να μην είναι ανιχνεύσιμη αμέσως από την ανθρώπινη συνείδηση παρά μόνον στο πλαίσιο οριακών συνθηκών που διευρύνουν την ανθρώπινη αντιληπτικότητα. Ολοκληρώνοντας αυτή τη συζήτηση για τον μυθικό Ηρακλή και τις αμοιβαίες ανακλάσεις του στον ιστορικό Περικλή, θα έλεγα ότι οι πολίτες θεατές μέσα από τη συλλογική ιστορική και θεατρική εμπειρία ζουν διπλά, ιστορικά και φαντασιακά, τον δημόσιο ρόλο τους και είναι σε θέση να αντιληφθούν τον πασίγνωστο Ηρακλή πέρα από τους κλειστούς όρους μιας οικογενειακής-προσωπικής τραγωδίας, ακριβώς διότι το κείμενο «απαιτεί» να δουν τους εαυτούς τους αλλά και τον Περικλή σε έναν διευρυμένο φυσικό και

⁶⁸ BREMMER 2012, 31–35· SEARS-TAM 2013, 24–36 για τον δάσκαλο Χείρωνα.

⁶⁹ Για τη σχέση του Περικλή με τα διανοητικά και καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής του και τους εκπροσώπους τους, βλ. STADTER 1991. Ειδικά για τον Δάμωνα και τον τρόπο με τον οποίο επηρέασε την αθηναϊκή δημοκρατία, βλ. WALLACE 2015.

⁷⁰ EASTERLING 1996, 21–22

⁷¹ BREMMER 2012, 26–31.

γεωγραφικό χώρο, με όλους τους κινδύνους που ενέχει ο διευρυμένος αντίστοιχα ρόλος μιας εμμονικά ερωτευμένης με τον ιμπεριαλισμό Αθήνας.

Συμπερασματικά, το ερωτικό πάθος στις *Τραχίνιες* ως φυσική δύναμη σπονδυλώνεται και συνδηλώνεται με το φυσικό τοπίο και τις δυνάμεις του, την ανθρώπινη φυσιολογία και τη μυθική οικολογία του δράματος, απασφαλίζοντας εν γένει όχι μόνον τη φυσική αλλά και την κοινωνική και ευρύτερα πολιτική και ιστορική δυναμική του. Υπό την έννοια αυτή, με την αποστροφή του δραματικού λόγου στο φυσικό περιβάλλον και τις δυνάμεις του, το τραγικό πάθος δομείται, αναπαρίσταται και ερμηνεύεται στο πλαίσιο όχι απλώς μιας στιλιστικής επιλογής του δραματουργού αλλά και στο πλαίσιο μιας ευρύτερης πραγματικότητας όπου τίθενται υπό διερώτηση «τα πορώδη όρια»⁷² ανάμεσα στο ανθρώπινο και το μη ανθρώπινο, το δημόσιο και το ιδιωτικό, το άρρεν και το θήλυ, το αστικό και το φυσικό, το μυθικό και το ιστορικό. Αυτήν ακριβώς την ψυχολογική, διανοητική, ηθική, πολιτική, διαφυλική και θεολογική διάδραση αποκαλύπτει η οικολογία του ερωτικού πάθους των *Τραχινίων*.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ, Γ. 1986. Ηρακλής. Στο: Ι. Θ. ΚΑΚΡΙΔΗΣ (γενική εποπτεία), *Ελληνική Μυθολογία*, 4. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 15–125.
- ΑΝΔΡΕΑΔΗ, Η. (εισαγωγή–μετάφραση–σημειώσεις) 2016. *Σοφοκλέους Τραχίνιαι*. Βιβλιοθήκη αρχαίων συγγραφέων, 46. Αθήνα: Στιγμή.
- ANTONOPoulos, A. P. 2022. Sophocles' *Trachiniae* and the Peloponnesian War: A New Perspective. Στο: M. CHRISTOPOULOS, A. PAPACHRYSOSTOMOU, & A. P. ANTONOPoulos (επιμ.), *Myth and History: Close Encounters*. MythosEikonPoiesis, 14. Berlin & Boston: De Gruyter, 221–44.
- BAKOLA, E. 2019. Reconsidering the Chthonic in Aeschylus' *Oresteia*: Erinyes, the Earth's Resources and the Cosmic Order. Στο: A. HUNT & H. MARLOW (επιμ.), *Ecology and Theology in the Ancient World. Cross-Disciplinary Perspectives*. London / New York / Oxford / New Delhi / Sydney: Bloomsbury Academic, 103–18.
- BLANCO, C. 2020. Heracles' Itch: An Analysis of the First Case of Male Uterine Displacement in Greek Literature. *The Classical Quarterly* 70(1): 27–42.
- BREMMER, J. N. 2012. Greek Demons of the Wilderness: the Case of the Centaurs. Στο: L. FELDT (επιμ.), *Wilderness in Mythology and Religion: Approaching Religious Spatialities, Cosmologies, and Ideas of Wild Nature*. Religion and Society, 55. Boston & Berlin: De Gruyter, 25–54.
- CALAME, C. 2006. *Ο έρωτας στην αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Α. Α. Στέφος. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- CAMPBELL, L. 1907. *Paralipomena Sophoclea: Supplementary Notes on the Text and Interpretation of Sophocles*. London: Rivingtons.
- CLARKE, M. 2004. An Ox-Fronted River-God. Sophocles, *Trachiniae* 12–13. *Harvard Studies in Classical Philology* 102: 97–112.

⁷² NATEINA 2023, 25.

- DE ARAÚJO, O. L. & DA SILVA, F. A. R. 2014. A natureza como metáfora: um estudo comparativo dos fragmentos, de Heráclito, e d'As *Traquínias*, de Sófocles. *Ipotesi – Revista de Estudos Literários* 18(2): 25–33.
- DIELS, H. & KRANZ, W. (έκδ.) 2005. *Οι Προσωκρατικοί. Οι Μαρτυρίες και τα Αποσπάσματα*, τ. Α', μτφρ. – επιμ. Β. Α. Κύρκος, συνεργασία: Δ. Γ. Γεωργοβασίλης, φιλολογική εποπτεία: Γ. Α. Χριστοδούλου. Αθήνα: Παπαδήμας.
- DUNN, J. 2017. *Civilization and Duality in the Heracles Myth*. Diss., La Trobe University (Bundoora, Victoria).
- DUTRA, L. M. de C. S. 2009. Monstros e monstruosidades em As *traquínias* de Sófocles. *Nuntius Antiquus* 3: 96–105.
- EASTERLING, P. E. 1996. *Σοφοκλέους Τραχίνιαι*. Εισαγωγή–σχόλια, μτφρ. Π. Μ. Φαναράς. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- ΕΤΜΑΝ, Α. Μ. 1974. *Το Πρόβλημα της αποθεώσεως του Ηρακλέους εν ταις Τραχινίαις του Σοφοκλέους και εν τω Hercules Oetaeus του Σενέκα. Συγκριτική μελέτη περί του τραγικού και του στωικού νοήματος του μύθου*. Διατριβή επί Διδακτορία. Αθήνα.
- FERRARI, A. 2014. Names as Portraits. The Function of Nick-names in Plutarch's *Parallel Lives*. Στο: J. T. DONADA (επιμ.), *Els noms en la vida quotidiana. Actes del XXIV Congrès Internacional d'ICOS sobre Ciències Onomàstiques: Annex. secció 7 (Barcelona, 2011)*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1559–1568, <<https://www.gencat.cat/llengua/BTPL/ICOS2011/161.pdf>>.
- FRANK, K. B. 2021. *Oracular Inquiries and Daily Life. The Oracle of Dodona in the Classical and Hellenistic Period*. Diss., University College London.
- GARRARD, G. (επιμ.) 2014. *The Oxford Handbook of Ecocriticism*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- GERLACH, O. 2017. Savagery and Civilisation: Changes in Literary Depictions of Heracles. *Aisthesis* VI: 59–94.
- GLOTFELTY, C. & FROMM, H. (επιμ.) 1996. *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens, Georgia & London: The University of Georgia Press.
- GREENWOOD, E. 2018. Pericles' Utopia: A Reading of Thucydides and Plato. Στο: D. ALLEN, P. CHRISTESEN, & P. MILLETT (επιμ.), *How to Do Things with History: New Approaches to Ancient Greece*. New York: Oxford University Press, 55–80.
- HASELSWERDT, E. 2023. Mythic Landscapes and Ecologies of Suffering in Sophocles' *Philoctetes*. *Classical Antiquity* 42(1): 87–120.
- HEIDEN, B. 2019. *Τραχίνιες*. Στο: Α. ΜΑΡΚΑΝΤΩΝΑΤΟΣ (επιμ. πρωτότυπης έκδοσης), Χ. ΤΣΑΓΓΑΛΗΣ (επιμ. ελληνικής έκδοσης), *Σοφοκλής. Τριάντα δύο μελέτες*, μτφρ. Κ. Δημοπούλου. Brill's Companion to Sophocles. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 213–24.
- HUNT, A. & MARLOW, H. (επιμ.) 2019. *Ecology and Theology in the Ancient World. Cross-Disciplinary Perspectives*. London & New York: Bloomsbury Academic.
- ΚΑΚΡΙΑΉΣ, Ι. Θ. 1986. Ο Διόνυσος. Στο: Ι. Θ. ΚΑΚΡΙΑΉΣ (γενική εποπτεία), *Ελληνική Μυθολογία*, 2: *Οι Θεοί*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 200–206.
- ΚΑΡΣΟΝ, Α. 2019. *Έρως ο γλυκόπικρος. Δοκίμιο για το παράδοξο του έρωτα στην κλασική παράδοση*, μτφρ. Ανδρονίκη Μελετιδίου. Αθήνα: Δώμα.
- ΚΕΡΕΝΪ, Κ. 2012. *Η Μυθολογία των Ελλήνων*, μτφρ. Δ. Σταθόπουλος. Αθήνα: Εστία (15^η ανατύπ.).

- ΚΟΤΤ, J. 1993. *Θεοφαγία: Δοκίμια για την αρχαία τραγωδία*, μτφρ. Α. Βερυκοκάκη-Αρτέμη, 2^η έκδοση. Νήματα. Αθήνα: Εξάντας.
- ΚΟΚΚΙΟΥ, C. 2024. The Construction of Space in Plato's *Phaedrus*: A Phenomenological Approach. Στο: M. ΑΛΟΥΜΠΙ & Α. ΑΥΓΟΥΣΤΑΚΙΣ (επιμ.), *LUX: Studies in Greek and Latin Literature. In Honor of Lucia Athanassaki*. Berlin & Boston: Walter de Gruyter, 521–38.
- LARSON, J. 2021. The Greek Cult of Heracles. Στο: D. OGDEN (επιμ.), *The Oxford Handbook of Heracles*. New York: Oxford University Press, 447–63.
- LEVETT, B. 2004. *Sophocles: Women of Trachis*. Duckworth Companions to Greek and Roman Tragedy. London: Duckworth.
- LOVE, G. A. 2003. *Practical Ecocriticism. Literature, Biology, and the Environment*. Charlottesville & London: University of Virginia Press.
- LLOYD-JONES, H. & WILSON, N. G. (έκδ.) 1990. *Sophocles Fabulae*. Oxford Classical Texts. Oxford: Clarendon Press.
- ΜΙΣΤΡΙΩΤΗΣ, Γ. 1901. *Τραγωδίαι Σοφοκλέους, εκδιδόμεναι μετά σχολίων: Τραχίνια*. Εν Αθήναις: Εκ του τυπογραφείου Π. Δ. Σακελλαρίου.
- MARÍN, A. I. M. 2021. Heracles and the Mastery of Geographical Space. Στο: D. OGDEN (επιμ.), *The Oxford Handbook of Heracles*. New York: Oxford University Press, 409–17.
- MOLINARI, N. J. 2018. Sophocles' *Trachiniae* and the Apotheosis of Herakles: The Importance of Acheloi and Some Numismatic Confirmations. *Koinon: The International Journal of Classical Numismatic Studies* 1: 1–29.
- MOTTE, A. 1973. *Prairies et jardins de la Grèce antique. De la Religion à la Philosophie*. Bruxelles: Académie Royale de Belgique.
- MYSZKOWSKA-KASZUBA, M. 2017. The Roman Mother Like the Spartan Mother: Remark on a Cross Cultural Notion of the Mother(hood) in Plutarch. *Hermes* 145(4): 480–87.
- NABILOU, A. 2014. Analyzing the Labours of Hercules. *American Journal of Educational Research* 2(10): 876–82.
- NADDAF, G. 2005. *The Greek Concept of Nature*. SUNY series in ancient Greek philosophy. Albany, NY: State University of New York Press.
- ΝΑΤΣΙΝΑ, Α. 2023. *Η φύση τόσο μακριά, τόσο κοντά: Μια οικοκριτική μελέτη για τη νεοελληνική πεζογραφία*. Αθήνα: Κάλλιπος, Ανοιχτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, <<http://dx.doi.org/10.57713/Kallipos-339>>.
- ΠΑΝΟΥΣΗΣ, Γ. Α. 2012. Ο θάνατος του Ηρακλή στις *Τραχίνιες* του Σοφοκλή. *Παράβασις: Επιστημονικό Περιοδικό Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών* 11: 157–67.
- ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ, Ε. 2021. Η δραματουργία του Εαυτού: το τραγικό υποκείμενο «on the couch and on the grid». Η περίπτωση της Δηϊάνειρας. *Σκηνή: Το περιοδικό του Τμήματος Θεάτρου του ΑΠΘ* 13: 90–121.
- PARCA, M. 1992. Of Nature and Eros: Deianeira in Sophocles' *Trachiniae*. *Illinois Classical Studies* 17(2): 175–92.
- PENDER, E. E. 2007. Poetic Allusion in Plato's *Timaeus* and *Phaedrus*. *Göttinger Forum für Altertumswissenschaft* 10: 21–57.
- ΠΕΡΟΔΑΣΚΑΛΑΚΗΣ, Δ. Ε. 2012. *Σοφοκλής. Τραγικό θέαμα και ανθρώπινο πάθος*. Αθήνα: Gutenberg.

- _____, 2014. Πολιτικές και ερωτικές συνδηλώσεις στις *Τραχίνιες* του Σοφοκλή. Στο: Λ. ΑΘΑΝΑΣΑΚΗ, Τ. ΝΙΚΟΛΑΪΔΗΣ, & Δ. ΣΠΑΘΑΡΑΣ (επιμ.), *Ιδιωτικός βίος και δημόσιος λόγος στην ελληνική αρχαιότητα και στον διαφωτισμό. Μελέτες αφιερωμένες στην Ιωάννα Γιατρομανωλάκη*. Ηράκλειο & Ρέθυμνο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης & Εκδόσεις Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Κρήτης, 45–66.
- POSTHUMUS, L. 2011. *Hybrid Monsters in the Classical World: The Nature and Function of Hybrid Monsters in Greek Mythology, Literature and Art*. Diss., Stellenbosch: University of Stellenbosch.
- RIVA, C. 2017. Wine Production and Exchange and the Value of Wine Consumption in Sixth-century BC Etruria. *Journal of Mediterranean Archaeology* 30(2): 237–61.
- ROGERS, J. H. 1998. Origins of the Ancient Constellations: II. The Mediterranean Traditions. *Journal of the British Astronomical Association* 108(2): 79–89.
- RONNET, G. 1969. *Sophocle, poète tragique*. Paris: Éditions E. de Boccard.
- RYZMAN, M. 1993. Heracles' Destructive Impulses: A Transgression of Natural Laws (Sophocles' *Trachiniae*). *Revue belge de Philologie et d'Histoire* 71(1): 69–79.
- SALOWEY, C. A. 2017. Rivers Run Through It: Environmental History in Two Heroic Riverine Battles. Στο: G. HAWES (επιμ.), *Myths on the Map: The Storied Landscapes of Ancient Greece*. Oxford: Oxford University Press, 159–77.
- SEAFORD, R. 2003. *Ανταπόδοση και Τελετουργία. Ο Όμηρος και η τραγωδία στην αναπτυσσόμενη πόλη-κράτος*, μτφρ. Β. Λιαπής. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- SEGAL, C. 1977. Sophocles' *Trachiniae*: Myth, Poetry, and Heroic Values. *Yale Classical Studies* 25: 99–158.
- _____, 1981. *Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles*. Cambridge, Mass. & London: Harvard University Press.
- SEARS-TAM, L. L. 2013. *Didaskalos: The Invention of the Teacher in Classical Athens*. Diss., Cornell University.
- SHAPIRO, H. A. 1983. *Hērōs Theos*: The Death and Apotheosis of Herakles. *The Classical World* 77(1): 7–18.
- SLOVIC, S. 2008. *Going Away to Think: Engagement, Retreat, and Ecocritical Responsibility*. Reno: University of Nevada Press.
- SOMMERSTEIN, A. H. 2000. *Αισχύλου Ευμενίδες. Κριτική και ερμηνευτική έκδοση*, μτφρ. Ν. Γεωργαντζόγλου. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- SORUM, C. E. 1978. Monsters and the Family: the Exodos of Sophocles' *Trachiniae*. *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 19(1): 59–73.
- STADTER, P. A. 1989. *A Commentary on Plutarch's Pericles*. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press.
- _____, 1991. Pericles Among the Intellectuals. *Illinois Classical Studies* 16(1/2): 111–24.
- TRALAU, J. 2016. A Portrait of the Warrior as a Beast: Hunter, Man, and Animal in Sophocles' *Trachiniae* and Schwarzenegger's *Predator*. Στο: P. HALDÉN & P. JACKSON (επιμ.), *Transforming Warriors: The Ritual Organization of Military Force*. London: Routledge, 19–35.
- TUSSAY, Á. 2024. Natural Law and Unwritten Law in Classical Greek Thought. *Hungarian Journal of Legal Studies* 65(1): 114–34.
- ULANOWSKI, K. 2015. The Metaphor of the Lion in Mesopotamian and Greek Civilization. Στο: R. ROLLINGER & E. VAN DONGEN (επιμ.), *Mesopotamia in the Ancient*

- World: Impact, Continuities, Parallels*. Melammu Symposia 7. Münster: Ugarit-Verlag, 255–84.
- WAGENER, A. P. 1931. Stylistic Qualities of the Apostrophe to Nature as a Dramatic Device. *TAPhA* 62: 78–100.
- WALLACE, W. R. 2015. *Reconstructing Damon: Music, Wisdom Teaching, and Politics in Perikles' Athens*. Oxford: Oxford University Press.
- WECOWSKI, M. 2013. In the Shadow of Pericles: Athens' Samian Victory and the Organisation of the *Pentekontaetia* in Thucydides. Στο: Α. ΤΣΑΚΜΑΚΙΣ & Μ. ΤΑΜΙΟΛΑΚΙ (επιμ.), *Thucydides Between History and Literature*. Berlin & Boston: Walter de Gruyter, 153–66.
- WINNINGTON-INGRAM, R. P. 1999. Σοφοκλής. *Ερμηνευτική προσέγγιση*, μτφρ. Ν. Κ. Πετρόπουλος & Χ. Π. Φαράκλας. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- ZOLOTNIKOVA, O. A. 2019. The Sanctuary of Zeus in Dodona: Evolution of the Religious Concept. *Journal of Hellenic Religion* 12: 85–132.

Δημήτρης Περοδασκαλάκης
ΕΔΙΠ, Τμήμα Φιλολογίας
Πανεπιστήμιο Κρήτης
perodaskalakis@gmail.com