

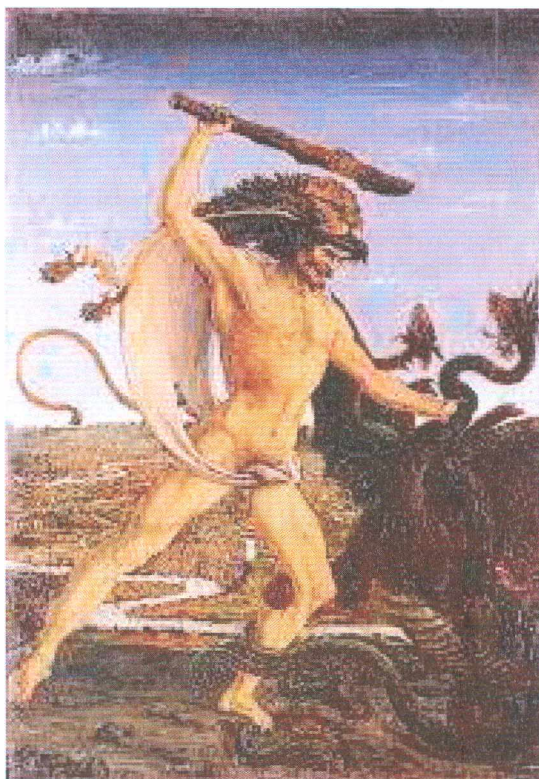


ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΠΜΣ ΚΛΑΣΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

Δημήτριος Γ. Γιοβανόπουλος

Ἡρακλῆς μαινόμενος και Hercules furens

Μεταπτυχιακή Διατριβή
Επόπτρια: Ελένη Χουλιάρá-Ραΐου



Ιωάννινα 2020

Εικόνα εξωφύλλου: Antonio del Pollaiuolo, *Ercole e l'idra*.
(πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Hercules#/media/File:Antonio_del_Pollaiolo -
Ercole e l'Idra e Ercole e Anteo - Google Art Project.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Hercules#/media/File:Antonio_del_Pollaiolo_-_Ercole_e_l'Idra_e_Ercole_e_Anteo_-_Google_Art_Project.jpg))

Δημήτριος Γ. Γιοβανόπουλος

Ἡρακλῆς μαινόμενος και *Hercules furens*

Μεταπτυχιακή Διατριβή
Επόπτρια: Ελένη Χουλιάρá-Ραΐου

*... armatus venit
leone et hydra, nec satis terrae patent:
effregit ecce limen inferni Iovis
et opima victi regis ad superos refert*

(Sen. *H.F.* 45-48)

αρματωμένος έρχεται
με τη λεοντή και την Ύδρα· η γη δεν του είναι αρκετή,
και να που έσπασε την πόρτα του καταχθόνιου Δία (= Άδη)
και φέρνει στον πάνω Κόσμο τα ένδοξα λάφυρα
του νικημένου βασιλιά.



ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

	Σελ.
ΒΡΑΧΥΓΑΦΙΕΣ	6
ΠΡΟΛΟΓΟΣ	7-8
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	9-15
I. ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ	17-19
1. <i>Ηρακλῆς μαινόμενος</i>	17-18
2. <i>Hercules furens</i>	18
II. Η ΖΩΗ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΩΝ ΠΟΙΗΤΩΝ	21-25
1. Ευριπίδης	21-22
2. Σενέκας	23-25
III. Η ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΤΗΣ ΞΥΝΟ ΣΤΟΝ ΠΡΟΛΟΓΟ ΤΟΥ <i>HERCV- LES FVRENS</i>	26-37
IV. ΟΙ ΔΩΔΕΚΑ ΑΘΛΟΙ ΤΟΥ ΗΡΑΚΛΗ	38-52
V. Ο ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΟΥ ΗΡΑΚΛΗ	53-63
VI. ΟΙ ΔΙΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΤΕ- ΛΟΥΣ ΤΩΝ ΔΡΑΜΑΤΩΝ	64-72
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	73-76
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	77-84

ΒΡΑΧΥΓΡΑΦΙΕΣ

- AC* = *L'Antiquité Classique*. Louvain.
ANRW = *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*. Berlin.
Arion = *A Journal of Humanities and the Classics*. Texas.
BICS = *Bulletin of the Institute of Classical Studies*. Oxford.
ΒΕΛΛΑ = *Επιστημονική Επετηρίδα Ανωτέρας Εκκλησιαστικής Σχολής Βελλάς Ιωαννίνων*. Ιωάννινα.
C&M = *Classica et Mediaevalia. Revue Danoise de Philologie et d'Histoire*. Copenhagen.
CA = *Classical Antiquity*. Berkeley.
CB = *The Classical Bulletin*. Xavier.
CJ = *The Classical Journal*. University of Georgia. Athens – Georgia.
CO = *The Classical Outlook*. The American Classical League. Washington.
CPh = *Classical Philology*. Chicago.
CQ = *Classical Quarterly*, Oxford.
CR = *Classical Review*. Oxford.
CSCA = *California Studies in Classical Antiquity*. University of California Press
DHA = *Dialogues d' Histoire Ancienne*. University Press of Franche-Comté. Besançon.
Eos = *Eos: Commentarii Societatis Philologiae Polonorum*. Ossolineum
G&R = *Greece and Rome*. Cambridge University Press. Cambridge.
GRBS = *Greek, Roman and Byzantine Studies*. Duke University Libraries, Duke.
Historia = *Zeitschrift für Alte Geschichte*. Frankfurt.
HSPH = *Harvard Studies in Classical Philology*. Harvard University Press. Cambridge.
Humanitas = *Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos*. Coimbra.
JHS = *Journal of Hellenic Studies*. Cambridge.
Mnemosyne = *Mnemosyne: A Journal of Classical Studies*. Brill.
PALLAS = *Revue d'Etudes Antiques*. Presses Universitaires du Mirail. Toulouse.
Philosophia = *Yearbook of the Research Centre for Greek Philosophy at the Academy of Athens*. Athens.
REL = *Revue des Etudes Latines*. Paris.
RFIC = *Rivista di Philologica e di Istruzione Classica*. Loescher.
RhM = *Rheinisches Museum*. Frankfurt.
SPPGL = *Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae*. Poznan.
SPV = *Studia Philologica Valentina*. Valencia
TAPA = *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. Chicago – California.
WS = *Wiener Studien: Zeitschrift für Klassische Philologie und Patristik*. Vienna.
YCIS = *Yale Classical Studies*. Yale.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

*Παρανομοῦντας ἀνθρώπους ἢ δυνάστας ὑπερηφάνους
ἀποκτείνας τὰς πόλεις ἐποίησεν εὐδαιμόνας¹.*

Η παραπάνω αναφορά του Διόδωρου από τη Σικελία παρουσιάζει την ουσία ενός πραγματικού ήρωα, τον οποίο οι άνθρωποι από την πρώτη τους ύπαρξη είχαν ανάγκη. Ήρωας λοιπόν είναι εκείνος που θέτει εαυτόν στην υπηρεσία των ευπαθών ομάδων ελευθερώνοντας τον κόσμο από κακούργους, ληστές και τυράννους, δαμάζοντας ταυτόχρονα τις δυνάμεις της φύσης. Με αυτόν τον τρόπο δίνει τη δυνατότητα στο ανθρώπινο γένος να δημιουργήσει έναν αξιοθαύμαστο πολιτισμό. *Ἐξημερῶσαι γαῖαν* αναφέρει ο Ευριπίδης στον πρόλογο του ομότιτλου έργου του². Αυτή ακριβώς είναι η ταυτότητα του Ηρακλή στη συνείδηση των ανθρώπων ανά τους αιώνες και η παρουσία του στη λογοτεχνία δεν περνάει απαρατήρητη: από τον Όμηρο, τον Πίνδαρο και τον Ευριπίδη έως τον Οβίδιο, τον Προπέρτιο και τον Σενέκα. Στα προεπαναστατικά χρόνια η μορφή του είναι το σύμβολο του εθνεγερτικού σαλπίσματος του Ρήγα Βελεστινλή³, ενώ στην ιστορία της νεότερης Ελλάδας ο Ηρακλής παριστάνεται στον θυρεό της βασιλικής οικογένειας. Ακόμη η διαρκής πρόοδος της τέχνης μετέφερε τον ήρωα στη μεγάλη οθόνη σε υπερπαραγωγές πολλών εκατομμυρίων.

Είναι πράγματι εκπληκτική η επίδραση του Ηρακλή στα γράμματα και τις τέχνες, με αποτέλεσμα να αποτελεί ένα αναπόσπαστο κομμάτι των πρώτων επαφών με την ιστορία. Έτσι ξεκινάει και η δική μου σχέση με τον ήρωα: *για τους αρχαίους Έλληνες ο μεγαλύτερος και πιο ζακουστός ήρωας ήταν ο παντοδύναμος Ηρακλής*, αφηγούνταν ο πατέρας μου λίγη ώρα προτού κοιμηθώ. Ήταν εξάλλου απαράβατος όρος να ακούσω το βράδυ για τα ηρωικά του κατορθώματα. Από την αγνότητα της παιδικής ηλικίας όμως σταδιακά πέρασα στη σκληρή πραγματικότητα των συνεχών εξετάσεων με επιστέγασμα τις Πανελλήνιες. Αν και για μεγάλο διάστημα δεν υπήρχε χρόνος, η φλόγα μέσα μου δεν έπαψε ποτέ να καίει. Πάντοτε ήθελα να μελετήσω ολόκληρο τον ηρωικό κύκλο του Ηρακλή. Αυτό κατέστη δυνατό, όταν πέτυχα στις εξετάσεις του Μεταπτυχιακού Προγράμματος Σπουδών της Φιλολογίας Ιωαννίνων, και έτσι, πέρα από τις εργασίες των εξαμήνων (πολλές εκ των οποίων είχαν θέμα τον Ηρακλή), είχα τη χαρά να ασχοληθώ με την μορφή του, όπως αυτή παρουσιάζεται στον Ευριπίδη και τον Σενέκα.

Το θέμα λοιπόν της παρούσας διατριβής, το οποίο πρότεινε ο Ομότιμος Καθηγητής Κλασικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων κ. Δημήτριος Ράιος, είναι η συγκριτική μελέτη δύο ομόθεμων έργων των Ευριπίδη και Σενέκα: *Ηρακλής μαινόμενος και Hercules Furens*.⁴ Βασικός στόχος της έρευνας είναι ο εντοπισμός

¹ Διόδ. Σικ. 4.17.5 (κειμ. C.H. Oldfather, *Diodorus Siculus: Library of History*, Cambridge 1935).

² Ευρ. *Ηρ.* 12 (κειμ. G. Murray, *Euripidis Fabulae*, II, Oxonii 1913).

³ Για τη μορφή του Ηρακλή και τη σημασία της στον Ρήγα Βελεστινλή βλ. Λ. Δρούλια, "Η Πολυσημία των Συμβόλων και το Ρόπαλον του Ηρακλέους" στα *Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου (Αθήνα 10-11 Μαΐου 1995)*, Αθήνα 1997, σελ. 129-142.

⁴ Στις συντομογραφίες των παραπομπών επιλέχθηκε το σύστημα της *Année Philologique*. Οι στερεότυπες εκδόσεις των κειμένων που χρησιμοποιήθηκαν παρατίθενται σε υποσημειώσεις αλλά και

των βασικότερων διαφορών που υπάρχουν στα δύο δράματα. Κατά κύριο λόγο το ενδιαφέρον μου επικεντρώθηκε στις καινοτομίες, τις οποίες έχει εισαγάγει ο Σενέκας με βάση την πολιτική κατάσταση της Ρώμης εκείνη την περίοδο και τους φιλοσοφικούς-διδασκτικούς στόχους του ποιητή, ο οποίος ήταν ο δάσκαλος του Νέρωνα την εποχή που παραστάθηκε το έργο. Η συγκριτική παρουσίαση των συγκεκριμένων τραγωδιών είναι ιδιαίτερα σημαντική για αρκετούς λόγους. Πρώτα από όλα το δραματικό έργο του Σενέκα είναι το μοναδικό δείγμα αυτού του είδους στη Λατινική λογοτεχνία. Το κυριότερο όμως είναι ότι το κεντρικό πρόσωπο δεν έχει τα χαρακτηριστικά που μας είναι γνωστά από τον Ευριπίδη, τον Αισχύλο και τα διασωθέντα αποσπάσματα. Στον *Hercules furens* δεν είναι πλέον ο πολιτισμικός ήρωας, ο οποίος διώκεται από την οργή της Ήρας και παλεύει για τη δικαιοσύνη και για την ελευθερία των ανθρώπων. Το ενδιαφέρον του στρέφεται γύρω από τη φήμη και την αποθέωσή του παρά για το καλό των ανθρώπων και την παραδειγματική τιμωρία των τυράννων.

Ο Σενέκας ήταν ένας ιδιαίτερα καινοτόμος δραματουργός, ο οποίος επηρεάστηκε ιδιαίτερα από την πολιτική κατάσταση της Ρώμης με τις συνεχείς δολοπλοκίες και ίντριγκες. Ως εκ τούτου προσπάθησε να δημιουργήσει τέτοιους χαρακτήρες και τέτοιες καταστάσεις που να ανταποκρίνονται στα μηνύματα και τους υπαινιγμούς που θέλει να τονίσει. Εξάλλου από τον Ευριπίδη, του οποίου τα ενδιαφέροντα ήταν σαφώς διαφορετικά, τον χωρίζουν πολλά χρόνια. Γενικά ο Σενέκας με εξαίρεση ορισμένες περιπτώσεις έζησε δύσκολα χρόνια. Ακόμη και εκείνα όμως που πέρασε δίπλα στον Νέρωνα ήταν γεμάτα κινδύνους και είχε κάθε λόγο να μην αισθάνεται ασφαλής. Κατά τη σύνθεση της τραγωδίας οι μνήμες από την εξορία του στην Κορσική, που του στοίχισε αρκετά, ήταν ακόμη νωπές. Στα κεφάλαια της εργασίας προσπάθησα να συσχετίσω τους στίχους του *Hercules furens* με τους πολιτικούς, φιλοσοφικούς και διδασκτικούς στόχους του ποιητή, αφού πρώτα προχώρησα σε μία ανάλυση αντίστοιχων θεμάτων του Ευριπίδη.

Σε αυτή τη μακρόχρονη και δύσκολη προσπάθεια είχα τη συμπαράσταση και την αρωγή αρκετών ανθρώπων. Ιδιαίτερη ευγνωμοσύνη οφείλω στον Ομότιμο Καθηγητή Δημήτριο Ράιο και την Καθηγήτρια Ελένη Χουλιαρά-Ραΐου, οι οποίοι μου υπέδειξαν το θέμα και με κατηύθυναν στην επιλογή των στόχων της εργασίας με τις συμβουλές και τις διορθώσεις τους. Κυρίως όμως τους ευχαριστώ για την υπομονή τους. Η βαθιά γνώση τους για το Ρωμαϊκό δράμα, οι καινοτόμες ιδέες τους και η επιστημονική τους κατάρτιση ήταν για μένα έμπνευση.

Θερμές ευχαριστίες θα πρέπει να αποδοθούν στην κ. Μαρία Παπαδημητρίου, της οποίας η συμβολή ήταν, κατά κύριο λόγο, η ψυχολογική στήριξη στις δύσκολες μέρες που εξέταζα το θέμα. Την ευχαριστώ εκ βάθους καρδιάς. Εξάλλου πέρα από τις ερευνητικές δυσκολίες υπήρξαν στιγμές απογοήτευσης και η συμβολή της ήταν τεράστια. Επίσης ευχαριστώ θερμά τον Επίκουρο Καθηγητή Φώτη Πολυμεράκη για τον δανεισμό του εξαιρετικά σπάνιου βιβλίου του Αναστάσιου Χ. Μέγα⁵. Τέλος επειδή μεγάλο μέρος της εργασίας ολοκληρώθηκε στη Θεσσαλονίκη νιώθω την ανάγκη να ευχαριστήσω όλο το προσωπικό του σπουδαστηρίου Κλασικής Φιλολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης για την εξυπηρετικότητά του.

στη βιβλιογραφία. Να αναφέρουμε επίσης ότι οι ελληνικές μεταφράσεις των λατινικών χωρίων είναι προσωπική εργασία.

⁵ Α.Χ. Μέγας, *Οι υποθέσεις των Τραγωδιών του Σενέκα : Αποσπάσματα Αγνώστου Υπομνήματος στις τραγωδίες του Σενέκα*, Θεσσαλονίκη 1969.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στόχος της ανά χειράς μεταπτυχιακής διατριβής, όπως αναφέραμε και στον πρόλογο, είναι η σύγκριση των ομόθεμων τραγωδιών *Ἡρακλῆς μαινόμενος* και *Hercules furens* των Ευριπίδη και Σενέκα αντίστοιχα. Στο επίκεντρο της έρευνας βρίσκονται οι αποκλίσεις του Σενέκα σε σχέση με το ελληνικό πρότυπο, οι οποίες καθιστούν το έργο μοναδικό και όχι μία στείρα αντιγραφή. Κύριος στόχος μας είναι να μελετήσουμε τις αποκλίσεις αυτές υπό το πρίσμα της πολιτικής διάστασης και των υπαινιγμών του ποιητή. Για αυτόν τον λόγο κρίνεται αναγκαίο να αφιερώσουμε μία ενότητα της εργασίας στην παράθεση ορισμένων βιογραφικών στοιχείων για τους ποιητές. Ασφαλώς πριν από όλα θα πρέπει να παρουσιάσουμε περιληπτικά τα δύο έργα και να αναφέρουμε τα μυθικά πρόσωπα που εμφανίζονται επί σκηνής. Γενικά η σύγκριση των έργων έχει απασχολήσει ορισμένους μελετητές, όπως τους G. Braden⁶ και T.B.B Siemers⁷. Είναι εύκολα αντιληπτό πως όσοι ασχολήθηκαν με τον *Hercules furens*, συγγράφοντας εξαιρετικά ερμηνευτικά υπομνήματα και σημαντικές μελέτες, μοιραία ή αναγκαστικά συνέκριναν τα δύο έργα. Εξάλλου, ο πειρασμός για την αναζήτηση ομοιοτήτων και διαφορών είναι μεγάλος και αναπόφευκτος.

Η μελέτη μας αποτελείται από τέσσερα κεφάλαια, τα οποία θέτουν τα όρια του θέματος και της μεθόδου. Δεδομένου του ενδιαφέροντος για τις αποκλίσεις του Σενέκα, ο *Hercules furens* θα μελετηθεί υπό το πρίσμα των πολιτικών και κατ' επέκταση φιλοσοφικών στόχων του ποιητή πάντα σε σύγκριση με το έργο του Ευριπίδη. Μεγάλο μέρος της ανάλυσης της πολιτικής διάστασης του δράματος θα γίνει υπό το φως των ιστορικών αφηγήσεων των Σουετώνιου, Δίωνα Κάσσιου και Τάκιτου⁸. Από την άλλη πλευρά και σχετικά με τους διδακτικούς-φιλοσοφικούς στόχους του Σενέκα⁹ (γιατί πίστευε ακράδαντα ότι η σωστή διακυβέρνηση απαιτεί μελέτη της φιλοσοφίας) θα εξετάσουμε παράλληλα και αποσπάσματα από τις φιλοσοφικές πραγματείες του ποιητή¹⁰. Μία τέτοια συγκριτική προσέγγιση ξεκινά

⁶ G. Braden, "Herakles and Hercules: Survival in Greek and Roman Tragedy", στον συλλ. τόμ. R. Scodel (εκδ.), *Theater and Society in the Classical World*, Ann Arbor 1993.

⁷ T.B.B Siemers, *Seneca's Hercules Furens en Euripides' Heracles*, Utrecht 1951. Να αναφέρουμε στο σημείο αυτό ότι εξαιτίας της αδυναμίας εύρεσης του βιβλίου (παρά τη σχολαστική και επίμονη αναζήτηση), οι παραπομπές βασίζονται στις απόψεις που παρατίθενται σε άλλες εργασίες.

⁸ Οι παραπομπές στα κείμενα των *De Vitae Caesarum* και *Annales* των Σουετώνιου και Τάκιτου αντίστοιχα προέρχονται από τη στερεότυπη έκδοση της Οξφόρδης (R.A. Kaster, *C. Suetoni Tranquilli: De Vita Caesarum Libros VIII et De Grammaticis et Rhetoribus Librum*, Oxonii 2016 και C.D. Fisher, *Cornelii Taciti Annalium ab Excessu Divi Augusti Libri*, Oxonii 1963), ενώ για εκείνα του Δίωνα Κάσσιου η έκδοση της LOEB (E. Cary, *Dio Cassius Roman History Books 61-70*, Cambridge 1925).

⁹ Ο K. Lampe, "Philosophy, Psychology and the Gods in Seneca's *Hercules Furens*", *Philosophia* 48 (2018), σελ. 233-252 ορθά τονίζει ότι θα ήταν αδιανόητο να παραβλέψουμε ή να μειώσουμε τους φιλοσοφικούς και διδακτικούς στόχους του Σενέκα.

¹⁰ Οι στίχοι του *Hercules furens* προέρχονται από την έκδοση που επιμελήθηκε ο J.G. Fitch στο υπόμνημά του για την τραγωδία (J.G. Fitch, *Seneca's Hercules Furens: A Critical Text with Introduction and Commentary*, Ithaca 1987). Για τις φιλοσοφικές πραγματείες του Σενέκα (*De Ira*, *De Beneficiis*, *De Providentia* και *De Clementia*) χρησιμοποιήθηκε η έκδοση της Οξφόρδης (L. D.

από τη θεμελιώδη θέση ότι ο κάθε δημιουργός συνθέτει τα έργα του προκειμένου να εκφράσει τις προσωπικές του απόψεις πάνω σε ένα ζήτημα, το οποίο απασχολεί την κοινωνία ή κάποιον άμεσο αποδέκτη. Εξάλλου κάθε εποχή δικαιωματικά έχει έναν δικό της τρόπο θεώρησης και μία ιδιαίτερη σχέση επικοινωνίας με τα έργα παλαιότερων ετών. Στην ουσία αναζητούμε αυτή τη διαφορά ανάμεσα στις δύο εποχές.

Στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας θα πραγματευτούμε το ζήτημα της Juno στον πρόλογο του *Hercules furens*. Πιο συγκεκριμένα θα παρουσιάσουμε την άποψή μας, σύμφωνα με την οποία υπάρχει αναλογία μεταξύ Juno – Αγριππίνας και Ηρακλή – Νέρωνα και ως εκ τούτου θα εστιάσουμε στις προσπάθειες του Σενέκα να προειδοποιήσει τον μαθητή του, ο οποίος ετοιμαζόταν να ανέβει στον αυτοκρατορικό θρόνο της Ρώμης, για τις αρνητικές επιδράσεις της μητέρας του. Ο *Hercules furens* υπό το πρίσμα της πολιτικής διάστασης έχει μελετηθεί από τους E.R. O' Kell¹¹, A.R. Rose¹², N. Bernstein¹³ και N.T. Pratt¹⁴ χωρίς όμως να αναζητήσουν τους υπαινιγμούς για την Αγριππίνα και μάλλον λανθασμένα γιατί το ρωμαϊκό θέατρο του Σενέκα ασχολείται κατά κανόνα με το 'πρόσωπο' και τα προβλήματα της εξουσίας¹⁵. Εάν ο Νέρων, στον οποίο απευθύνεται τουλάχιστον ο *Hercules furens*, δεν παραδειγματίστηκε είναι άλλο ζήτημα και δεν έχει να κάνει με την αντίληψή του, αλλά με την ικανότητα του Σενέκα να δημιουργεί τα έργα του με τέτοιο τρόπο, ώστε να μην αφήνει περιθώριο να του απαγγελθεί κατηγορία¹⁶. Αντίθετα επικεντρώνονται στον δραματικό χρόνο του προλόγου και στην ικανότητα του Σενέκα να προσφέρει ένα ψυχολογικό πλαίσιο για τον κεντρικό χαρακτήρα του έργου του. Παρόλα αυτά, ο ίδιος ο ποιητής του *Hercules furens* μας πληροφορεί στην 108ⁿ *Επιστολή* ότι ο φιλόσοφος γίνεται πειστικότερος, όταν συνοδεύεται από τον ποιητή¹⁷. Ο Δ.Κ. Ράιος υπογραμμίζει τη σημασία αυτού του εδαφίου θεωρώντας ορθά πως οι τραγωδίες του συντέθηκαν με τέτοιο τρόπο, ώστε να ανταποκρίνονται στους στόχους του που είχαν ασφαλώς σχέση με τη σύγχρονή του πολιτική και κοινωνική πραγματικότητα¹⁸.

Για τους παραπάνω λόγους θα πρέπει να αναφέρουμε μερικά στοιχεία, τα οποία αφορούν στη χρονολόγηση της τραγωδίας και το ιστορικό υπόβαθρο. Τα κοινά στοιχεία που παρουσιάζει ο *Hercules furens* με τα φιλοσοφικά έργα *De Ira*, *De Clementia*, *Epistulae ad Lucilium Morales* και η σύνθεση της παρωδίας

Reynolds, L. *Annaei Senecae: Ad Lucilium Epistulae Morales*, Oxonii 1965 και L. D. Reynolds, L. *Annaei Senecae Dialogorum Libri Duodecim*, Oxonii 1977 αντίστοιχα).

¹¹ E.R. O' Kell, "Hercules furens and Nero: The Didactic purpose of Senecan tragedy", στον συλλ. τόμ. L. Rawlings – H. Bowden (εκδ.), *Herakles and Hercules: Exploring a Graeco-Roman Divinity*, Ceredigion 2005, σελ. 185-204

¹² N.T. Pratt, "The Stoic Base of Senecan Drama", *TAPA* 79 (1948), σελ. 1-11.

¹³ N. Bernstein, *Seneca: Hercules Furens*, Bloomsbury 2017.

¹⁴ A.M.R. Rose, "Seneca's HF: A Politico-Didactic Reading", *CJ* 75 (1979), σελ. 135-142.

¹⁵ P. Grimal, 'Les allusions à la vie politique de l'Empire dans les tragédies de Sénèque', στον τόμο του ίδιου *Rome. La littérature et l'histoire*, I, Rome 1986, σελ. 677-692.

¹⁶ Δ.Κ. Ράιος (2014), σελ. 180.

¹⁷ Πρβ. Sen. Ep. 108.9 *Desunt inopiae multa, avaritiae omnia./ In nullum avarus bonus est, in se pessimus. [...] quanto magis hoc iudicas evenire, cum a philosopho ista dicuntur, cum salutaribus praeceptis versus inseruntur, efficacius eadem illa demissuri in animum imperitorum?* (δηλ. Οι φτωχοί στερούνται πολλά, ο άπληστος τα πάντα./ Σε κανέναν δεν κάνει καλό ο άπληστος, στον εαυτό του κάνει το χειρότερο [...] πόσο περισσότερο νομίζεις ότι αυτό ισχύει όταν τέτοια πράγματα λέγονται από έναν φιλόσοφο, όταν εισάγει στίχους ανάμεσα στις υγιείς του συμβουλές, ώστε να κάνει μερικούς στίχους να μπουν αποτελεσματικά στο μυαλό του νεαρού;).

¹⁸ Δ.Κ. Ράιος (2014), σελ. 177-178.

Aprocolynthosis diui Claudii υποδεικνύουν ότι η τραγωδία που μελετάμε παραστάθηκε γύρω στο 55 μ.Χ., χρονολογία στην οποία θα βασιστούμε για το υπόλοιπο της έρευνας¹⁹. Εξάλλου με την διδασκαλία στον Νέρωνα φαίνεται πως έπαιρνε σάρκα και οστά η άποψη του Πλάτωνα (που προφανώς έβρισκε υποστήριξη από τον Σενέκα) για την ανάγκη οι κυβερνήτες να γίνουν φιλόσοφοι ή οι φιλόσοφοι να γίνουν κυβερνήτες προκειμένου να διοικηθεί σωστά μία πολιτεία, αν και τα πράγματα δεν πήραν την επιθυμητή τροπή²⁰. Ο φιλόσοφος γνώριζε πολύ καλά ότι η επιρροή της Αγριππίνας αργά η γρήγορα θα φέρει εμπόδια στη σωστή διακυβέρνηση και φαίνεται ότι συνέθεσε το έργο, για να τον κατευθύνει σε αξίες μακριά από αυτές της μητέρας του. Στο *Aprocolynthosis diui Claudii* ο Σενέκας εξέφρασε τις απόψεις του για το καθεστώς του Κλαυδίου, ο οποίος εκδιώχθηκε από τον ουρανό εξαιτίας των πράξεών του μετά από προτροπή του Αυγούστου. Με λίγα λόγια ο Σενέκας είχε άριστη γνώση για το νοσηρό περιβάλλον, μέσα στο οποίο μεγάλωσε ο Νέρωνας και ήθελε με κάθε τρόπο να τον αποτρέψει από σκληρές, βίαιες, τυραννικές και θυμοειδείς πράξεις.

Σύμφωνα με τα παραπάνω η Juno είναι η ιδανική *persona* προκειμένου ο Σενέκας να συμβουλέψει τον νεαρό για τους κινδύνους που εγκυμονούσαν πρακτικές, σαν αυτές της μητέρας του. Εξάλλου, όπως θα αναφέρουμε και στην περίπτωση του Ηρακλή, οι περισσότεροι χαρακτήρες που δημιούργησε ο Σενέκας είναι μη στωικοί. Είναι όμως τα ιδανικά *exempla* παθών και ελαττωμάτων που πρέπει να αποφεύγονται. Εξάλλου στις ακραίες καταστάσεις που περιέχουν οι μύθοι, όπως αυτοί που σχετίζονται με τον Ηρακλή, τα πάθη ωθούνται στον παροξυσμό και αποκαλύπτουν την ολοκληρωτική εικόνα των φρικτών αποτελεσμάτων τους που φτάνουν σε σημείο διαστροφής²¹. Για τους παραπάνω λόγους δεν θα πρέπει να περνά απαρατήρητη η παιδευτική αξία των έργων του. Με τον Νέρωνα στον αυτοκρατορικό θρόνο η Αγριππίνα θα μπορούσε να έχει στα χέρια της απεριόριστη εξουσία χρησιμοποιώντας τον γιο της ως πiónι, για να εκπληρώσει τις μεγαλομανείς φιλοδοξίες της. Να σημειωθεί ότι είχε αγωνιστεί με κάθε τρόπο να πετύχει την ενθρόνιση του γιου της και την αύξηση της δικής της εξουσίας²². Όπως ο Ηρακλής, έτσι και ο Νέρων έχει τη δύναμη να επιβληθεί σε ακραίες μορφές άσκησης της πολιτικής και να οδηγήσει τη Ρώμη στο ανώτατο στάδιο ανάπτυξης και πολιτικής ευημερίας. Νωρίτερα, αλλά και κατά τη διάρκεια της εξουσίας του, η Αγριππίνα ασκούσε έντονη επιρροή στη ζωή και την πορεία του γιου της, με τρόπο που δεν διέφερε από αυτόν που Juno κατεδίωκε τον Ηρακλή. Δηλαδή στην προσπάθειά της να ικανοποιήσει τις φιλοδοξίες της κατέστρεφε σταδιακά τον γιο της. Η παρεμβατικότητα της υπήρξε παροιμιώδης, αφού δεν δίστασε ακόμη και να σκοτώσει τον Κλαύδιο βλέποντας ότι ο γιος της χάνει την εύνοιά του προς όφελος του Βρεταννικού. Από την άλλη πλευρά πως ο Ηρακλής είναι το παράλληλο του Νέρωνα; Ο Σουετώνιος μας πληροφορεί ότι ο Νέρων είχε ιδιαίτερα καλλιτεχνικά ενδιαφέροντα

¹⁹ N. Bernstein (2017), σελ. 77 και A.A. Rose (1983), σελ. 141-142

²⁰ Ο Δ.Κ. Ράιος (2014), σελ. 43 υποστηρίζει ότι ο Σενέκας (παρά την προσήλωσή του στις ιδέες του στωικισμού) δεν δίσταζε να παραθέτει απόψεις του Επίκουρου, του Αριστοτέλη ή του Πλάτωνα. Πρβ. Suet. Ner. 7.1. *ferunt Senecam proxima nocte uisum sibi per quietem C. Caesari praecipere* (δηλ. Λένε ότι ο Σενέκας ονειρεύτηκε τη νύχτα ότι δίδασσε στον Γ. Καίσαρα και ο Νέρων επαλήθευσε αμέσως την ορθότητα του ονείρου προδίδοντας τη σκληρή του διάθεση με κάθε τρόπο που μπορούσε).

²¹ Δ.Κ. Ράιος (2014), σελ. 77 και 149.

²² Πρβ. Δίων. Κάσ. 61.32.1 *Ότι ή Αγριππίνα τόν υιόν ές το κράτος έζήσκει*.

και πολλές φορές υποδύονταν τον μαινόμενο Ηρακλή, ο οποίος ήταν ένας από τους αγαπημένους του ρόλους²³.

Στο δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας θα επικεντρωθούμε στα πιο διάσημα επεισόδια της ζωής του Ηρακλή που δεν είναι άλλα από τους δώδεκα άθλους. Βέβαια, ακόμη και στην υποχρεωτική υπηρεσία, τα δύο έργα αποκλίνουν αισθητά. Στη μελέτη του δωδέκαθλου του ελληνικού προτύπου θα προσπαθήσουμε να αποδείξουμε ότι η υπηρεσία του στον Ευρυσθέα ενισχύει το πολιτισμικό στοιχείο της δράσης του και το ατόφιο του χαρακτήρα του και ως εκ τούτου στην αθωότητά του. Ο Ευριπίδης στον κατάλογό του επιμένει στην παράθεση κατορθωμάτων που αναδεικνύουν τον πολιτισμικό και ανιδιοτελή χαρακτήρα του Ηρακλή. Με αυτόν τον τρόπο είμαστε σε θέση να παρατηρήσουμε την δράση του ήρωα, ο οποίος είναι ένας Μεσσίας, προτού να εμφανιστεί στην ιστορία και τη θρησκεία ο Ιησούς Χριστός. Ο κόσμος του Ευριπίδη έχει την ανάγκη να σωθεί, είναι φοβισμένος και μαστιγείται από τυραννικές κυβερνήσεις, κάτι που αποδεικνύεται από την ικεσία της οικογένειας του Ηρακλή στον βωμό του Δία. Τα τέρατα και θηρία που κατασπαράζουν τα κοπάδια, καταστρέφουν τις καλλιέργειες και εμποδίζουν την πρόσβαση στο υγρό στοιχείο αποτελούν ανασταλτικούς παράγοντες ανάπτυξης της ανθρώπινης δραστηριότητας που κυρίως έχει να κάνει με την επιβίωση. Για αυτούς τους λόγους ο Ευριπίδης κάνει μία μίξη του βασικού κανόνα των δώδεκα άθλων με τα Πάρεργα και τις Πράξεις του ήρωα προσθέτοντας τον καθαρισμό της θάλασσας, που δεν ανήκει σε καμία από τις παραπάνω ομάδες κατορθωμάτων. Η πολιτισμική δραστηριότητα του ήρωα (20 *ἐξημερῶσαι γαῖαν*) τονίζεται από τους περισσότερους χαρακτήρες του έργου, με αποτέλεσμα η ανάμειξη της Ήρας (και προφανώς του Ευρυσθέα) να έρχεται σε δεύτερη μοίρα. Άρα κάνουμε λόγο για προαίρεση και όχι για υποχρεωτική υπηρεσία. Η Κ.Ε. Lu²⁴ βασισμένη στους ισχυρισμούς του Αμφιτρύωνα περί της επιστροφής στο Άργος (17-18 *συμφορὰς δὲ τὰς ἐμὰς/ ἐξευμαρίζων καὶ πάτρην οἰκεῖν θέλων*) επικεντρώνεται στην αγάπη και την υποχρέωση προς τους γονεῖς χωρίς να δίνει ιδιαίτερη έμφαση στο πολιτισμικό στοιχείο. Στον αποκλειστικά πολιτισμικό χαρακτήρα του ήρωα επιμένουν οι S.A. Barlow²⁵ και G.W. Bond²⁶. Αντίθετα η Τ. Papadopoulou²⁷ υποστηρίζει τον πολιτισμικό χαρακτήρα του ήρωα θεωρώντας όμως ότι το νοσηρό περιβάλλον των άθλων οδήγησε τον ήρωα στην τρέλα. Παρόμοιες

²³ Πρβ. Suet. *Ner.* 21.3 *inter cetera cantavit [...] Herculem insanum. In qua fabula fama est tirunculum militem positum ad custodiam aditus, cum eum ornari ac uinciri catenis, sicut argumentum postulabat, uideret, accurrisse ferendae opis gratia* (δηλ. Μεταξύ άλλων υποδόθηκε [...] τον Ηρακλή μαινόμενο. Όσον αφορά στην τελευταία τραγωδία, λένε, ότι ένας νεαρός στρατιώτης πήγε στο κέντρο της σκηνής για να τον βοηθήσει, όταν τον είδε με σκευή φυλακισμένου και αλυσίδες, όπως όριζε η πλοκή του έργου). Η ταυτοποίησή του Νέρωνα με τον Ηρακλή είναι μεταγενέστερη και μάλλον ανήκει στην περίοδο του ταξιδιού του στην Ελλάδα. Όταν επέστρεψε χαιρετιζόταν ως *Nero Hercules* (για τον χαιρετισμό ως *Nero Apollo* λόγω της αγάπης του Νέρωνα για τη μουσική πρβ. Δίων Κάσσ. 62.20.5 και ἦν ἀκούειν πως αὐτῶν λεγόντων ὁ καλὸς Καῖσαρ, ὁ Απόλλων, ὁ Αὔγουστος). Αυτά τα γεγονότα τοποθετούνται γύρω στο 68 μ.Χ., ενώ και πάλι ο Σουετώνιος αναφέρει ότι επιθυμία του Νέρωνα ήταν να μιμηθεί τον Ηρακλή σκοτώνοντας ένα λιοντάρι στους Ολυμπιακούς Αγώνες (πρβ. Suet. *Ner.* 53 *praeparatumque leonem aiunt, quem uel claua uel brachiorum nexibus in amphitheatri harena spectante populo nudus elideret* δηλ. λένε ότι είχε ετοιμαστεί ένα λιοντάρι για να το σκοτώσει είτε με ρόπαλο είτε με τα χέρια του πρώτος από όλους στην αρένα), ενώ κυκλοφορούσαν νομίσματα στη Ρώμη με την επιγραφή *Herculi Augusto*. Βλ. Επίσης J.G. Fitch (1987), σελ. 39-40 υπ. 49.

²⁴ K.E. Lu, *Heracles and Heroic Disaster*, Michigan 2013.

²⁵ S.A. Barlow, *Euripides Heracles*, Warminster 1996.

²⁶ G.W. Bond, *Euripides Heracles*, Oxford 1981.

²⁷ T. Papadopoulou, *Heracles and Euripidean Tragedy*, Cambridge 2005.

απόψεις έχει και ο U. von Wilamowitz²⁸, ο οποίος όμως γενικά εξέτασε την τραγωδία υπό το πρίσμα της προσπάθειας απομυθοποίησης από τον Ευριπίδη.

Στον *Hercules furens* ο κατάλογος των άθλων περιλαμβάνει, κατά κύριο λόγο, τα κατορθώματα του βασικού κανόνα με εξαίρεση την περίπτωση των Ηράκλειων Σητλών. Για αυτόν τον λόγο θεωρούμε ότι οι άθλοι παρουσιάζονται με τέτοιο τρόπο ώστε να εξυπηρετούν στην ταύτιση της *virtus* με τη σωματική δύναμη, η οποία τελικά, αφού το κείμενο απευθύνεται στον Νέρωνα, είναι η πολιτική. Σε αντίθεση με τον Ευριπίδη, όπου ο ‘αγώνας λόγων’ μεταξύ Αμφιτρυώνα και Λύκου έχει ως θέμα τη διαμάχη τοξότη και οπλίτη και κατ’ ουσίαν το αν ο Ηρακλής είναι δειλός ή ανδρείος, στον Σενέκα εξετάζεται η αρετή. Επειδή για τον *Amphitryon* η αρετή ταυτίζεται με τη σωματική δύναμη, οι άθλοι που απαντούν τονίζουν την εξωπραγματική δύναμη του ήρωα. Για αυτόν τον λόγο έχουμε να κάνουμε με έναν εξαγριωμένο ήρωα, όπως πολύ σωστά ανέφερε η J. Descroix²⁹, παρά με κάποιον που αγωνίζεται ανιδιοτελώς. Επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον του στα εξωτερικά και μαγικά χαρακτηριστικά των αντιπάλων του γιου του (όπως για παράδειγμα οι περιπτώσεις της Λερναίας Ύδρας και του λιονταριού της Νεμέας), τις ειδικές περιστάσεις και τις μεθόδους ολοκλήρωσης των άθλων, αναδεικνύεται η δύναμη του Ηρακλή. Το ίδιο ισχύει και για τις περιπλανήσεις σε όλο τον τότε γνωστό κόσμο, στοιχείο που εύκολα φέρνει στο μυαλό του θεατή ή αναγνώστη το αχανές Ρωμαϊκό κράτος. Η διεύρυνση του δεν ήταν δυνατό να μην αφήσει τη σφραγίδα της στο έργο του Σενέκα³⁰. Ο ήρωας τυπικά είναι ο εγγυητής της ειρήνης και ο τιμωρός της τυραννίας. Για αυτόν τον λόγο εξάλλου λατρεύεται σαν θεός. Δεν αισθανόμαστε όμως ότι η οικογένεια βρίσκεται σε πραγματικό κίνδυνο, ή τουλάχιστον στον κίνδυνο που βρίσκεται η οικογένεια του ελληνικού προτύπου. Σίγουρα, όπως επισημαίνει ο Δ.Κ. Ράιος, η επιθυμία του Σενέκα (ειδικά στα χρόνια του Νέρωνα) ήταν να παρουσιάσει τον τύραννο ως έναν ‘κακό’ *rex*. Όπως στον Ευριπίδη, έτσι και στον *Hercules furens* ο Lycus είναι ένας ξένος με σκοτεινή μάλιστα καταγωγή, που άρπαξε διά της βίας την εξουσία από τους νόμιμους δικαιούχους, λεπτομέρεια που σίγουρα έφερνε στο νου των θεατών τον τρόπο με τον οποίο ο Νέρων είχε αρπάξει την εξουσία από τον νόμιμο διάδοχο του Κλαυδίου³¹. Αν και συμφωνούμε με την παραπάνω άποψη, θα θεωρήσουμε τον Lycus του Σενέκα θρασύδειλο παρά σκληρό. Δεν είναι ο αιμοσταγής δυνάστης του Ευριπίδη που θέλει πάση θυσία να εξαφανίσει τα αγαπημένα πρόσωπα του ήρωα. Ο κόσμος δεν είναι φοβισμένος και ενδεχομένως δεν χρειάζεται κάποιον σωτήρα. Ως εκ τούτου και δεδομένου του πλαισίου της τραγωδίας φαίνεται ότι η δύναμη, για την οποία θεωρείται ότι αποτελεί ταυτόχρονα και αρετή, είναι η πολιτική δύναμη που έχει στα χέρια του ο Νέρων και θα πρέπει να τιθασεύσει ή έστω να χρησιμοποιήσει με σωφροσύνη. Η έρευνα έχει επιμείνει, όπως και στην περίπτωση του ελληνικού προτύπου, στο πολιτισμικό στοιχείο³². Ακόμη και η A.R. Rose, που επικεντρώνεται αποκλειστικά στην πολιτική διάσταση του δράματος με αποδέκτη τον Νέρωνα, δεν ασχολείται με τους άθλους υπό το πρίσμα της πολιτικής δύναμης του. Η T. Papadopoulou³³ στη σύγκριση των δύο έργων

²⁸ U. von Wilamowitz, *Euripides Heracles*, Berlin 1895.

²⁹ J. Descroix, ‘Les travaux d’Hercule dans XHercule furieux de Sénèque’, *Humanitas* 2 (2020), σελ. 299-303.

³⁰ Δ.Κ. Ράιος (2014), σελ. 162.

³¹ Δ.Κ. Ράιος, *Η Μέλισσα και ο Λυκάνθρωπος: μια αλληγορία της πολιτικής σύγκρουσης στα χρόνια του Νέρωνα*, Ιωάννινα 2001, σελ. 219-220

³² J.G. Fitch (1987), σελ. 188-198 και M. Billerbeck, *Seneca Hercules Furens*, Leiden 1999.

³³ T. Papadopoulou, ‘Herakles and Hercules: The Hero’s Ambivalence in Euripides and Seneca’, *Mnemosyne* 57.3 (2004), σελ. 257-283.

επιμένει ότι η εκτέλεση των άθλων είναι ο σίγουρος δρόμος προς την τρέλα και την ολική καταστροφή.

Μείζον ζήτημα της εργασίας είναι το παρακάτω ερώτημα, το οποίο θα αναλυθεί στο τρίτο κεφάλαιο της εργασίας: *γιατί υποφέρει ο Ηρακλής; και δευτερευόντως είναι ο χαρακτήρας του αξιόποινος και προκαλεί τον θυμό του θεϊκού στοιχείου; Στην περίπτωση του Ευριπίδη θα απαντήσουμε αρνητικά, αν και σε πολλές εργασίες έχει υποστηριχθεί το αντίθετο*³⁴. Οι H.H.O Chalk, J. Gregory και F.R. Chaumartin θεωρούν ότι αποτελεί πρότυπο οικογενειάρχη που δεν διστάζει θέτει σε δεύτερη μοίρα τους άθλους, αφού δεν κατάφερε να υπερασπιστεί την οικογένειά του³⁵. Ο Ηρακλής αντιμετωπίζεται από τα υπόλοιπα πρόσωπα ως άνθρωπος και όχι ως θεός (είναι απολύτως λογικό στην περίπτωση του Λύκου που προσπαθεί συνεχώς να τον απομυθοποιήσει και να τον υπονομεύσει)³⁶. Η T. Papadopoulou υποστήριξε ότι οι πράξεις και οι διαθέσεις του για τον Λύκο και γενικά ο τρόπος ζωής του τον καθιστούν βίαιο. Παρόλα αυτά, θα πρέπει να αναλογιστούμε και να εισέλθουμε στην ψυχολογία και τη θέση ενός πατέρα που βλέπει τα παιδιά του νεκροστολισμένα και την τερατώδη φύση των αντιπάλων του.

Στον Σενέκα απαντά μία τελείως διαφορετική εικόνα του ήρωα. Στόχος μας είναι να αποδείξουμε ότι ο Ηρακλής ανατρέφει μέσα του ένα *monstrum*, σαν και αυτά που ανέθρεψε η μηριά του για αυτόν, που τελικά θα τον καταστρέψει και ότι η συμφορά οφείλεται στον ίδιο και όχι σε εξωτερικούς παράγοντες. Εξάλλου δύσκολα ο στωικός Σενέκας θα ανέφερε ότι οι θεοί ευθύνονται για τα βάσανα των θνητών. Στο πλαίσιο μίας διδακτικής τραγωδίας εύλογα ο Σενέκας δημιούργησε έναν τέτοιον ήρωα θέλοντας να προειδοποιήσει τον Νέρωνα για τις αρνητικές επιπτώσεις που εγκυμονεί η αδυναμία ελέγχου του θυμού και γενικά των παθών. Έπλασε, όπως αναφέραμε, έναν μη στωικό ήρωα προκειμένου να οδηγήσει τον μαθητή του στις αρχές της φιλοσοφίας. Τις περισσότερες πληροφορίες για τον αξιόποινο χαρακτήρα του αντλούμε από τον εκτενέστατο πρόλογο της Juno³⁷. Πρόκειται για ένα παράδειγμα προς αποφυγή ειδικότερα τη στιγμή που, όταν έχει συνέλθει από τον λήθαργο, τρομάζει περισσότερο από τη καταστροφή της φήμης του παρά από την εικόνα των άψυχων παιδιών του και της Megara³⁸. Γενικά τον παρατηρούμε σε όλο το έργο να μην εκφράζει σεβασμό για τους θεούς, να είναι εγωπαθής, προκλητικός και βίαιος. Ακόμη και ο N.T. Pratt³⁹, που στη μελέτη του αναζητά στωικά στοιχεία, αδυνατεί να ανιχνεύσει τέτοια στον Ηρακλή. Από την άλλη πλευρά οι A.L. Motto – A.R. Clark⁴⁰ απορρίπτουν την ιδέα της ύβρεως θεωρώντας ότι ο ήρωας δεν ωθείται στο έργο από τάσεις μεγαλομανίας αποδίδοντας τη τρέλα στην οργή της Juno.

³⁴ Βλ. T. Papadopoulou (2005), *passim* και U. von Wilamowitz (1895), *passim*.

³⁵ Για τον οικογενειάρχη Ηρακλή βλ. H.H.O. Chalk, "Arete and Bia in Euripides' Herakles", *JHS* 82 (1962), σελ. 7-18 και για την υπονόμηση των άθλων για χάρη των παιδιών του βλ. J. Gregory, "Euripides' Heracles", *YCLS* 25 (1977), 259-275 και για τον ειρηνικό και ευεργετικό χαρακτήρα του βλ. τις παρατηρήσεις του F.R. Chaumartin, "Les pièces Hercule furieux et Hercule sur l'Œta sont-elles des tragédies stoïciennes?", *PALLAS* 49 (1998), σελ. 279-288.

³⁶ K. Galinsky (1972), σελ. 58.

³⁷ Ο K. Anliker, *Prologe und Akteinteilung in Senecas Trafodien*, Bern 1960 υποστηρίζει ότι τα λόγια της είναι υποκειμενικά και οφείλονται στην παραδοσιακή της μνησικακία.

³⁸ Για την αδιαφορία για την οικογένειά του βλ. J.D. Bishop, "Seneca's *Hercules Furens*: Tragedy from *modus vitae*", *C&M* 27 (1966), σελ. 216-224.

³⁹ N.T. Pratt, "The Stoic Base of Senecan Drama", *TAPA* 79 (1948), σελ. 1-11.

⁴⁰ A.L. Motto – J.R. Clark, "Maxima Virtus in Seneca's *Hercules Furens*", *CPh* 76 (1981), σελ. 101-117. Οι D. Henry – B. Walker (1965), *passim* αναζητούν κωμικά στοιχεία του χαρακτήρα του Ηρακλή.

Στο τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας θα μελετήσουμε τις διαφορές στην πολιτική διάσταση των τελευταίων πράξεων των τραγωδιών. Φαινομενικά και οι δύο λήγουν με τον ήρωα να αποχωρεί κατεστραμμένος και ντροπιασμένος για την Αθήνα, όπου του προσφέρεται ένα νέο σπίτι. Παρόλα αυτά, οι διαφορές είναι και πάλι χαώδεις. Ο Ευριπίδης στην προσπάθειά του να κολακεύσει το πατριωτικό αίσθημα των θεατών του παρουσιάζει την Αθήνα ως το ιδανικότερο μέρος για να ζήσει κάποιος. Για αυτόν τον λόγο ο ρόλος του Θησέα είναι ενισχυμένος σε σχέση με τον Σενέκα. Να σημειώσουμε επίσης τη γενικότερη προσπάθεια για ταύτιση Ηρακλή και Θησέα. Στο ελληνικό πρότυπο είναι ο μοναδικός που καταφθάνει για βοήθεια (έστω και αργά) τη στιγμή που η Θήβα έδειξε το χειρότερό της πρόσωπο στον προστάτη ήρωά της. Περισσότερο παρατηρούμε προσπάθεια ανάδειξης του Θησέα ως του γνήσιου εκφραστή της αθηναϊκής ηθικής παρά το πρόβλημα του Ηρακλή. Πρόκειται για ένα είδος προπαγάνδας υπέρ της Αθήνας και κατά της Θήβας, η οποία γενικά ψέγεται στο έργο για τη στάση της. Ακόμη και αυτό βέβαια έχει βάση εξαιτίας του μηδισμού κατά τους Περσικούς πολέμους. Με το παραπάνω χαρακτηριστικό του ήρωα από την Αθήνα ασχολήθηκαν οι M.H. Shaw⁴¹ και S. Mills⁴², ενώ δεῦθα πρέπει να διαφύγει της προσοχής μας η μελέτη του A.W.H. Adkins⁴³ για τις ηθικές αξίες της στον *Ηρακλή μαινόμενο*. Από την άλλη πλευρά ο I. Johnson θεώρησε την παρουσία του Θησέα ως ανταπόδοση για την απελευθέρωσή του από τον Κάτω Κόσμο⁴⁴. Από την άλλη πλευρά η προσπάθεια σύνδεσης Αθήνα και Ηρακλή αναλύεται ιδιαίτερα από την S. Woodford⁴⁵.

Ο Σενέκας από την άλλη πλευρά δεν ενδιαφέρεται να εξυψώσει τον πατριωτισμό των Αθηναίων και έτσι το αθηνοκεντρικό πλαίσιο περνά σε δεύτερη μέρα. Το τέλος δεν είναι χαρούμενο προσφέροντας στον Νέρωνα την εικόνα του ανθρώπου που καταστρέφεται από τα πάθη του. Παρότι φαινομενικά δίνεται κάποια λύση, αυτή αφορά μόνο στο βασικό πρόβλημα του Ηρακλή, το οποίο είναι η εύρεση ασφαλούς στέγης. Για αυτόν τον λόγο ο Theseus δεν έχει ιδιαίτερη συμβολή στη λύση του δράματος. Στο τέλος του έργου δίνεται ολοκληρωτικά και αμετάκλητα ο ορισμός της αρετής και αυτή ακριβώς είναι η σημασία της σκηνής. Ο J.G. Fitch εξαιρώντας τη σημασία της θεωρεί ότι πραγματεύεται το ζήτημα του ελέγχου του εσωτερικού κόσμου⁴⁶. Από την άλλη πλευρά ο O. Edert⁴⁷ θεωρεί ότι η τελευταία πράξη είναι ένα εγκώμιο στον στωικό σοφό άνθρωπο επιμένοντας στο χαρούμενο τέλος του δράματος.

⁴¹ M.H. Shaw, "The ἦθος of Theseus in the Suppliant Women", *Hermes* 110 (1982), σελ. 3-19.

⁴² S. Mills, *Theseus, Tragedy and the Athenian Empire*, Oxford 1997.

⁴³ A.W.H. Adkins, "Basic Greek Values in Euripides' *Hecuba* and *Hercules Furens*", *CQ* 16 (1966), σελ. 193-219.

⁴⁴ J. Johnson, "Compassion and Friendship in Euripides' *Herakles*", *CB* 78 (2002), σελ. 115-129 και για τον Θησέα ως παρηγορητή βλ. N. Michelini, *Euripides and Tragic Tradition*, Wisconsin 1987.

⁴⁵ S. Woodford, *Exemplum Virtutis: A Study of Heracles in Athens in the Second Half of the Fifth Century B.C.*, Columbia 1966.

⁴⁶ J.G. Fitch, "*Pectus o nimium ferum*: Act V of Seneca's *Hercules Furens*", *Hermes* 107 (1979), σελ. 240-248.

⁴⁷ O. Edert, *Ueber Senecas Herakles und den Herakles auf dem Oeta*, Diss. Kiel 1909.

I. ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ

1. Ηρακλής μαινόμενος

Ο Ηρακλής βρίσκεται στον Άδη προκειμένου να ολοκληρώσει τον τελευταίο άθλο του. Κατά τη διάρκεια της απουσίας του ο Λύκος (ο οποίος δεν εμφανίζεται σε άλλες παραλλαγές του ίδιου μύθου, αλλά φαίνεται πως είναι δημιουργία του Ευριπίδη⁴⁸), αφού σκότωσε τον Κρέοντα, πήρε στα χέρια του πραξικοπηματικά τον θρόνο της Θήβας εκμεταλλευόμενος την πολιτική αναταραχή και απειλεί να σκοτώσει τον Αμφιτρύωνα, τη Μεγάρα και τα τρία παιδιά του Ηρακλή, προκειμένου να μην εκδικηθούν μακροπρόθεσμα τον θάνατο του νόμιμου άρχοντα. Στο δραματικό παρόν τα προαναφερθέντα μέλη της οικογένειας του ήρθα βρίσκονται ως ικέτες στον βωμό του Δία Σωτήρα με τον Χορό των αδύναμων γερόντων Θηβαίων, συντρόφων κάποτε του Αμφιτρύωνα, να τους πλαισιώνει για συμπαραίτηση. Για τα περισσότερα πρόσωπα (ιδιαίτερα για τον Λύκο και τη Μεγάρα) ο Ηρακλής είναι νεκρός, αν και ο Αμφιτρώων τρέφει μία τελευταία ελπίδα για την επιστροφή και τη σωτηρία τους. Η εμφάνιση του Λύκου δικαιώνει το όνομά του. Η σκληρή και προκλητική τυραννία του μαζί με την υβριστική και ωμή συμπεριφορά του τον καθιστούν ασεβή και μία πραγματική απειλή. Σε έναν μακροσκελή 'αγώνα λόγων' με τον Αμφιτρώωνα κατηγορεί τον τοξότη Ηρακλή για δειλία υποβαθμίζοντας τους άθλους του. Από την άλλη πλευρά πλέκει το εγκώμιο του οπλίτη υπονομεύοντας τη σημασία του τοξότη στη μάχη. Η απάντηση του Αμφιτρώωνα, ο οποίος επαινεί τα σώματα των τοξοτών, στρέφει την κατηγορία για δειλία στο πρόσωπο του Λύκου. Στη συνέχεια κατηγορεί τον Δία και τον λαό της Θήβας για αδιαφορία και εγκατάλειψη. Ο τύραννος αποφασίζει να κάψει τους ικέτες στον βωμό και ζητά να του φέρουν ξύλα για αυτό το περίεργο και ταυτόχρονα φρικιαστικό είδος θυσίας, το οποίο θυμίζει πρακτικές του Μεσαίωνα. Η Μεγάρα και ο Αμφιτρώων ζητούν από τον Λύκο να τους επιτρέψει την είσοδο στο παλάτι για να φορέσουν τα νεκρικά ενδύματα. Με την άδεια του Λύκου μεταβαίνουν στο παλάτι και στη συνέχεια ο Χορός υμνεί τον νεκρό Ηρακλή για τους άθλους του. Η έξοδος των προσώπων από το παλάτι είναι στην πραγματικότητα μία νεκρική πομπή. Η Μεγάρα αποχαιρετά τα παιδιά της και ο Αμφιτρώων τους συντρόφους του. Εν τούτοις ο θρήνος και η οδύνη διακόπτονται από την ξαφνική επιστροφή του Ηρακλή, ο οποίος πληροφορείται για τα γεγονότα και οργισμένος ετοιμάζεται να εκδικηθεί τον Λύκο. Τελικά ο τελευταίος χάρη σε ένα τέχνασμα, οδηγείται στο παλάτι και συνεπώς στον όλεθρό του. Τη στιγμή που το κοινό αναμένει τη λύση του δράματος εμφανίζονται η Ίρις και η Λύσσα. Γεμίζουν με μανία το μυαλό του Ηρακλή, με αποτέλεσμα ο τελευταίος μέσα στην έξαρση μανιακής τρέλας να σκοτώσει βίαια την οικογένειά του. Χάρη στην Αθηνά, η οποία τον χτυπάει στο κεφάλι με μία πέτρα, πέφτει σε βαθύ ύπνο. Όταν συνέρχεται συνειδητοποιεί τις πράξεις του και αποφασίζει να αυτοκτονήσει. Όμως η εμφάνιση του Θησέα (τον οποίο ο Ηρακλής είχε ελευθερώσει από τον Άδη) τον αποτρέπει από την αυτοχειρία και του προσφέρει μία νέα ζωή στην Αθήνα.

⁴⁸ Δ.Κ. Ράιος, (2001), σελ. 219.

ΤΑ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ ΠΡΟΣΩΠΑ

ΑΜΦΙΤΡΥΩΝ
 ΛΥΣΣΑ
 ΛΥΚΟΣ
 ΜΕΓΑΡΑ
 ΑΓΓΕΛΟΣ
 ΗΡΑΚΛΗΣ
 ΧΟΡΟΣ
 ΘΗΣΕΥΣ
 ΙΡΙΣ

2. *Hercules furens*

Η βασική πλοκή του έργου του Σενέκα δεν διαφέρει ιδιαίτερα από εκείνη του Ευριπίδη, για την οποία μιλήσαμε παραπάνω. Ο Ηρακλής βρίσκεται στον κόσμο των νεκρών για να ολοκληρώσει τους δώδεκα άθλους. Το κατόρθωμα που του απομένει είναι η μεταφορά του Κέρβερου στο φως του ήλιου. Η Juno, η οποία εκφράζει την απογοήτευσή της για την ταπείνωση που έχει υποστεί από τις νίκες του θετού της γιου, αποφασίζει να χρησιμοποιήσει κάθε μέσο για να τον καταστρέψει. Οι Amphitryon, Megara και τα τρία παιδιά του ήρωα έχουν συγκεντρωθεί στον βωμό του Jupiter ζητώντας άσυλο. Αιτία της ικεσίας είναι οι επιδιώξεις του τυράννου Lycus, ο οποίος σκότωσε τον Creon, πήρε τον έλεγχο της Θήβας και ζητάει τη Megara σε γάμο για να νομιμοποιήσει την εξουσία του, κατά τη διάρκεια που ο Ηρακλής βρισκόταν στον Άδη. Ο Amphitryon παραδέχεται την αδυναμία του ενάντια στη δύναμη του νεαρότερου τυράννου. Όταν ο τελευταίος αποφασίζει να σκοτώσει τα παιδιά και τη Megara, η οποία δηλώνει πρόθυμη να πεθάνει παρά να τον παντρευτεί, αυτή απλώς ζητάει λίγο χρόνο, για να προετοιμαστεί κατάλληλα. Ωστόσο ο Ηρακλής επιστρέφει έχοντας πάρει τον Κέρβερο και ελευθερώσει τον Theseus. Αποφασίζει αμέσως να εκδικηθεί τον Lycus. Μετά την ευτυχή κατάληξη του αγώνα με τον τύραννο και, αφού έχει προηγηθεί μία εκτενέστατη περιγραφή του Άδη και των κατορθωμάτων του Ηρακλή εκεί, ο *furo* που έστειλε η Juno εισέρχεται στο μυαλό του με αποτέλεσμα να χάσει τα λογικά του και να σκοτώσει την οικογένειά του. Όταν συνέρχεται από τον λήθαργο και αντιλαμβάνεται τις αποτρόπαιες και βίαιες ενέργειές του αποφασίζει να αυτοκτονήσει, αν και ο Amphitryon κατορθώνει να τον μεταπειήσει. Το έργο ολοκληρώνεται με την προσφορά μίας νέας ζωής στην Αθήνα από τον Theseus και τους δύο φίλους να αποχωρούν συντετριμμένοι.

DRAMATIS PERSONAE

JVNO
 AMPHITRYON
 MEGARA
 FILII HERCVLIS
 LYCVS
 HERCVLES
 THESEVS
 CHORVS

II. Η ΖΩΗ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΩΝ ΠΟΙΗΤΩΝ

1. Ευριπίδης

Ο Ευριπίδης (484-406 π.Χ.) ήταν ο νεότερος των τριών μεγάλων τραγικών της Αθήνας. Γεννήθηκε κατά πάσα πιθανότητα στη Σαλαμίνα την ημέρα της ναυμαχίας, στην οποία έλαβε μέρος ο Αισχύλος. Γονείς του ήταν ο Μνήσαρχος ή Μνησαρχίδης και η Κλειτώ. Το γένος του (όπως και στην περίπτωση άλλων τραγικών) ποιητών δεν ήταν επιφανές⁴⁹. Στη διάρκεια της ζωής του δεν ήταν τόσο δημοφιλής στο κοινό όσο οι Σοφοκλής και Αισχύλος, κερδίζοντας λιγότερα έπαθλα (4 πρωτιές από τις 20 συμμετοχές). Τα τελευταία χρόνια της ζωής του τα πέρασε στην αυλή του βασιλιά Αρχέλαου της Μακεδονίας ως εξόριστος⁵⁰. Είχε προηγηθεί μία μικρή περίοδος παραμονής στη Μαγνησία. Συνολικά διασώθηκαν ολόκληρα 19 έργα του εκ των οποίων 1 σατυρικό δράμα. Στην ιδιωτική του ζωή ήταν ιδιαίτερα άτυχος, καθώς παντρεύτηκε δύο ακατάλληλες για αυτόν γυναίκες, ενώ έχασε τον μικρότερο γιο του. Πέθανε στη Μακεδονία και ενταφιάστηκε εκεί⁵¹.

Στα νεανικά του χρόνια ασχολήθηκε με τη ζωγραφική, η οποία γνώρισε σπουδαία άνθιση με την άφιξη του Πολύγνωτου στην Αθήνα. Ζωγραφικούς πίνακες από το χέρι του Ευριπίδη είχαν τη τύχη να κατέχουν οι Μεγαρείς. Εξάλλου διαβάζοντας τραγωδίες του γινόμαστε μάρτυρες ωραίων συμπλεγμάτων και άλλων υπέροχων και παραστατικών εικόνων. Αυτή τη φορά ο Ευριπίδης δεν χρησιμοποίησε χρώματα, για να της δημιουργήσει, αλλά κυριολεκτικά ζωγράφησε με στίχους γεμάτους φαντασία και ζωντάνια. Άρα, η ποίηση κέρδισε έναν μεγάλο δημιουργό, αλλά η ζωγραφική έχασε έναν επίσης μεγάλο ζωγράφο. Να σημειωθεί ότι μαθήτευσε πλάι στον Αναξαγόρα, τον Πρόδικο και τον Πρωταγόρα, ενώ σημαντική ήταν η στενή φιλία του με τον Σωκράτη. Ο τελευταίος μάλιστα, αν και σπανίως παρακολουθούσε θεατρικές παραστάσεις, ήταν παρών στις διδασκαλίες του Ευριπίδη. Εξαιτίας ενός χρησμού ο πατέρας του τον έστρεψε στον αθλητισμό, στον οποίο είχε κάποιες βραβεύσεις. Σύντομα όμως κατάλαβε πως η κλίση του δεν ήταν εκεί⁵². Ο Ευριπίδης έζησε τα νιάτα του σε εποχή ακμάζουσα, το χρυσό αιώνα του Περικλή, αλλά γέρασε στα χρόνια του Πελοποννησιακού πολέμου, όπου έχασε έναν από τους γιους του.

Γενικά ο ποιητής του Ήρακλέους μαινομένου ζούσε αποτραβηγμένος από τον κόσμο, σε ένα παραθαλάσσιο (προφανώς λόγω της αγάπης του για τη θάλασσα) σπήλαιο στη Σαλαμίνα. Το είχε διαμορφώσει σαν σπίτι και ησυχαστήριο, όπου

⁴⁹ Πρβ. Αριστοφ. *Άχαρν.* 480 ὃ θύμ' ἄνευ σκάνδικος ἐμπορευτέα (κειμ. F.W. Hall – W.M Geldart, *Aristophanes Comoediae*, Oxonii 1967), όπου ο κωμικός ποιητής σκώπτει τη μητέρα του Ευριπίδη ως λαχανοπώλισσα.

⁵⁰ C. Collard, *Euripides*, Oxford 1981, σελ. 2.

⁵¹ Πρβ. Πaus. 1.2.2 τέθαπται δὲ Εὐριπίδης ἐν Μακεδονίᾳ παρὰ τὸν βασιλέα ἐλθὼν Ἀρχέλαον, ὃ δὲ οἱ τοῦ θανάτου τρόπος—πολλοῖς γάρ ἐστιν εἰρημένος—ἐχέτω καθὰ λέγουσιν (κειμ. W.H.S. Jones, *Pausanias: Description of Greece, Vol. I: Books 1-2 (Attica and Corinth)*, Cambridge 1918).

⁵² Χαρακτηριστικά στον *Αυτόλυκο* (που μας σώζεται αποσπασματικά) αναφέρει κακῶν γὰρ δυντων μυρίων καθ' Ἑλλάδα/ οὐδὲν κάκιόν ἐστιν ἀθλητῶν γένους (Eur. *Απ.* 282, κειμ. C. Collard – M.J. Cropp – K.H. Lee, *Euripides: Selected Fragmentary Plays*, Vol. I, Liverpool 2009).

μελετούσε και συνέθετε τα έργα του. Το μέρος αυτό ήταν γνωστό μέχρι τα χρόνια του Πλίνιου. Αυτή του η δημιουργική απομόνωση του επέφερε, σε αντίθεση με τους Αισχύλο και Σοφοκλή, αντιδημοτικότητα. Ο απλός κόσμος εξέλαβε την αφοσίωσή του στη σύνθεση ως αλαζονεία και περιφρόνηση. Για αυτόν τον λόγο στις προτομές του παριστάνεται σκυθρωπός και αγέλαστος.

Ο Ευριπίδης έχει ταυτιστεί με πολλές καινοτομίες που έχουν επηρεάσει σε βάθος αυτό το λογοτεχνικό είδος ειδικότερα αν αναλογιστούμε ότι οι μυθικοί ήρωες εξανθρωπίζονται. Αυτή η προσέγγιση του μυθικού κόσμου και των θαυματουργικών πράξεων οδήγησε σε πρωτοποριακές εξελίξεις, τις οποίες οι κατοπινοί ποιητές προσάρμοσαν στην κωμωδία. Χαρακτηρίστηκε από τον Αριστοτέλη στην *Ποιητική τραγικώτατος γε τῶν ποιητῶν*⁵³, επειδή εστίασε στον εσωτερικό κόσμο και τα κίνητρα των ηρώων του. Το αξιοσημείωτο πατριωτικό του αίσθημα απομακρύνει τους ήρωες από τον θαυματουργικό και μυθικό κόσμο προσαρμόζοντάς τους στη ζωή του σύγχρονου Αθηναίου θεατή. Το αθηνοκεντρικό πλαίσιο της εξόδου του *Ηρακλέους μαινομένου* είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα.

Το 408 π.Χ. φεύγει από την Αθήνα για τη Μαγνησία και απά εκεί πήγε στη Μακεδονία καλεσμένος του βασιλιά Αρχέλαου, δίνοντας με αυτό το ταξίδι του απόδειξη της ζωτικότητάς του και της αντοχής του στους κόπους. Ο φιλόμουσος Αρχέλαός έδειχνε όλη τη μεγαλοσύνη του λίγες δεκαετηρίδες αργότερα, είχε φιλοδοξήσει να ανυψώσει την Πέλλα σε κέντρο πνευματικό και για αυτό καλούσε στην αυλή του φημισμένους ανθρώπους των γραμμάτων και των τεχνών. Στην Πέλλα ο Ευριπίδης βρήκε τον ποιητή Αγάθωνα, τον μουσικό Τιμόθεο, τον ζωγράφο Ζεύξη και ίσως και τον Θουκυδίδη. Πολύ τιμητικά τον δέχτηκε ο βασιλιάς. Μα κι ο Ευριπίδης έκανε του υψηλού του φίλου ένα δώρο: Έγραψε στην Πέλλα, για να διδαχθεί στο θέατρό της, τον *Αρχέλαο*, τραγωδία εμπνευσμένη από τη ζωή και τις περιπέτειες του προγενέστερου Αρχέλαου, μακρινού απογόνου του Ηρακλή και ιδρυτή της δυναστείας. Για το θέατρο της Πέλλας έγραψε στη Μακεδονία και τις *Βάκχαι*, έργο που παρουσιάστηκε μετά τον θάνατό του.

2. Σενέκας⁵⁴

Ο Lucius Annaeus Seneca, γιος του ρήτορα Σενέκα του Πρεσβύτερος και της Ελβίας (Helvia), γεννήθηκε στην *Κόρδουβα* της Ισπανίας λίγο πριν ή, σύμφωνα με άλλους, λίγο μετά την παραδοσιακή Γέννηση του Χριστού (2 π.Χ. – 2 μ.Χ.). Καθώς η οικογένειά του, που οι ρίζες της κατάγονταν ίσως από τη Β. Ιταλία, ανήκε στην *τάξη των Ιππέων*, είχε τη δυνατότητα να του δώσει ιδιαίτερα επιμελημένη μόρφωση στη Ρώμη, όπου ο Σενέκας εγκαταστάθηκε από την παιδική του ηλικία μαζί με τους δικούς του. Κυρίαρχο στοιχείο αυτής της μόρφωσης ήταν φυσικά η ρητορική, γεγονός που θα αφήσει έντονα σημάδια σε όλο το έργο του Σενέκα. Παρακολουθούσε

⁵³ Αριστοτ. *Ποιητ.* 1453a (κείμε. W.D Ross, *Aristotelis Ars Poetica*, Oxonii 1963) και βλ. Β. Κνοχ, “Euripides”, στον συλλ. τόμ. P. Easterling – B.M.W. Knox (εκδ.), *The Cambridge History of Classical Literature I: Greek Literature*, Cambridge 1985, σελ. 339.

⁵⁴ Για τη ζωή και το έργο του μεγάλου φιλοσόφου και ποιητή του *Hercules furens* βλ. Δ.Κ. Ράιος (2014), σελ. 21-30, Κ. Abel, “Seneca, Leben und Leistung”, *ANRW II* 32.2 (1985), σελ. 653-775, F.R. Holland, *Seneca*, London 1920.

επίσης τον αλεξανδρινό φιλόσοφο Σωτίανα (πυθαγόρειο με πλατωνικές τάσεις) και τον στωικό Ατταλο⁵⁵.

Ασθενική γενικά φύση, σε ηλικία 20 ετών ταλαιπωρήθηκε από μία βαριά πνευμονική αρρώστια, και για να γιατρευτεί, μετέβη στην Αίγυπτο, κοντά στην αδερφή της μητέρας του. Στην Αφρικανική ήπειρο έμεινε περίπου ως το 31 μ.Χ., όπου είχε την ευκαιρία να μυηθεί στη μακρόχρονη σοφία των ιερέων της χώρας. Ιδιαίτερα στην Αλεξάνδρεια ήρθε σε επαφή με τους εξελληνισμένους ιουδαϊκούς κύκλους και κατά πάσα πιθανότητα γνωρίστηκε με τον Φίλωνα, σε μία εποχή που ο τελευταίος επιχειρούσε μία σύνθεση του Στωικισμού με τον Ιουδαϊσμό.

Το 31 μ.Χ. επιστρέφει στην Ιταλία και τη Ρώμη, για να ξεκινήσει τον *cursus honorum*. Αν και είχε προσχωρήσει στον Στωικισμό, φαίνεται ότι για μια μεγάλη περίοδο θα ακολουθήσει μία έντονα κοσμική ζωή. Ταυτόχρονα συσσώρευσε τις επιτυχίες του *conférencier* και του δικηγόρου, σε σημείο που το ταλέντο του να προκαλέσει τον φθόνο του ίδιου του αυτοκράτορα Καλιγούλα που έβαλε στόχο την καταστροφή του. Μετά από μία μακρά σειρά αυλικών δολοπλοκιών, που τα νήματα κινούσε η Μεσσαλίνα, το 41 μ.Χ. ο Σενέκας κατηγορήθηκε για μοιχεία με την αδερφή του Καλιγούλα Iulia Livilla. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να εξοριστεί από τον Κλαύδιο στη μισοβάρβαρη τότε Κορσική, στην οποία παρέμεινε μέχρι τις αρχές του 49 μ.Χ.⁵⁶

Ορισμένα γεγονότα, όπως ο θάνατος της Μεσσαλίνας το 48 μ.Χ. και ο γάμος του Κλαυδίου με την Αγριππίνα (Γενάρης του 49 μ.Χ.), άνοιξαν τον δρόμο για την επιστροφή του στη Ρώμη, όπου τον περίμεναν πολλές τιμές. Διορίστηκε praetor και στη συνέχεια έγινε παιδαγωγός του Νέρωνα με αποστολή να προετοιμάσει τον διάδοχο του αυτοκρατορικού θρόνου για τα μελλοντικά του καθήκοντα. Με αυτόν τον τρόπο έπαιρνε σάρκα και οστά το πλατωνικό και στωικό όνειρο που αφορούσε στη συνύπαρξη στο ίδιο πρόσωπο του βασιλιά και του φιλοσόφου και η άσκηση της εξουσίας με οδηγό τη σοφία⁵⁷.

Όταν ο Νέρων έγινε αυτοκράτορας, το κύρος και η επιρροή του Σενέκα αυξήθηκαν κατακόρυφα. Το 56 μ.Χ. γίνεται *consul* μαζί με τον Sextus Afranius Burrus σήκωνε όλο το βάρος της αχανούς Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας. Στους δύο αυτούς άνδρες οφείλει ο Νέρων τα ευτυχέστερα χρόνια της εξουσίας του (*quinquennium Neronis*)⁵⁸.

⁵⁵ Δ.Κ. Ράιος (2014), σελ. 21.

⁵⁶ Η ποινή που του επιβλήθηκε σαφώς λιγότερο αυστηρή από την εξορία, αφού δεν του στερούσε τα πολιτικά δικαιώματα και μεγάλο μέρος της περιουσίας του. Εκείνη την περίοδο η Κορσική δεν προσφέρονταν για ευχάριστη διαμονή και ο Σενέκας συχνά αισθάνθηκε δυστυχία εξαιτίας της μοναξιάς του. Παρόλα αυτά, κατόρθωσε να ορθοποδήσει βρίσκοντας παρηγοριά στη συγγραφική δραστηριότητα, τη μελέτη της φύσης και της εθνογραφίας της νήσου. Η καλλιέργεια του πνεύματος και η αγάπη για την επιστήμη ήταν απόλυτα σύμφωνη με τη στωική φιλοσοφία. Βλ. Δ.Κ. Ράιος (2014), σελ. 23 και Idem, “Σενέκας και Απόστολος Παύλος: Η απόκρυφη αλληλογραφία τους”, *ΒΕΛΛΑ* 2 (2003), σελ. 265-318, σελ. 270.

⁵⁷ Δ.Κ. Ράιος (2014), σελ. 23.

⁵⁸ Αυτή η περίφημη διατύπωση που αποδίδεται στον Aurelius Victor (*Lib. De Caesar.* 5.1-4) και από τον *Epitomator* (5.1-4) στον Τραϊανό, δηλώνει την περίοδο των ετών 54-59 μ.Χ., στη διάρκεια της οποίας ο Νέρων παρά την παρουσία της Αγριππίνας και κάποιες ενοχλητικές παραφωνίες, ακολούθησε γενικά τις επιθυμίες της συγκλητικής ολιγαρχίας. Για το αμφιλεγόμενο αυτό ζήτημα βλ. (έμμεσες γνώσεις) O. Murrey, “The Quinquennium Neronis and the Stoics”, *Historia* 14 (1965), σελ. 41-61, C.G.C. Anderson, “Trajan on the Quinquennium Neronis”, *JRS* I (1911), σελ. 173-179, Δ.Κ. Ράιος (2011), σελ. 114, υπ. 258 (όπου πλούσια βιβλιογραφία), E. Cizek, “Neron chez auteurs d’abrégés du

Παρόλα αυτά, τον Μάρτη του 59 μ.Χ. ο Νέρων έβαλε να δολοφονήσουν την Αγριππίνα, ενώ συνεχώς η μοναρχία του κατακυβερνούσε στον γκρεμό. Η αλήθεια είναι ότι ο Σενέκας προσπάθησε να χαλιναγωγήσει αυτή την εξέλιξη χωρίς όμως αποτέλεσμα. Επιχείρησε να δικαιολογήσει τις θεατρικές επιδείξεις του μαθητή του και κάλεσε στην αυλή του φιλοσόφους και ανθρώπους των τεχνών με στόχο να στρέψει τη συμπεριφορά του σε παραδεκτές κατευθύνσεις. Δυστυχώς όμως η επιρροή του είχε καταρρεύσει μετά το φόνο του Βούρρου (62 μ.Χ.). Βλέποντας ότι η κατάσταση είναι μη αναστρέψιμη ζήτησε την άδεια του Νέρωνα να αποσυρθεί από την πολιτική ζωή, χωρίς να το καταφέρει⁵⁹. Για αυτόν τον λόγο περιόρισε σε μεγάλο βαθμό τις εμφανίσεις του στο παλάτι. Μετά την ανακάλυψη της συνωμοσίας του Πείσωνα ο φιλόσοφος βρέθηκε στον έσχατο κίνδυνο. Μη έχοντας άλλη επιλογή, αναγκάζεται να αυτοκτονήσει κατά παραγγελία του Νέρωνα στις 19 Απριλίου του 65 μ.Χ.⁶⁰

Ολοκληρώνοντας την περιληπτική βιογραφία του Σενέκα, αξίζει να αναφερθεί ότι η κοινωνική εξέλιξη του παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Ως πλούσιο τέκνο της ανδαλουσιανής επαρχίας κατάφερε να φτάσει μέχρι και τη Σύγκλητο και στη συνέχεια να χρηματίσει ύπατος. Ως εκ τούτου συγκαταλέγεται μεταξύ των ελαχίστων επαρχιωτών που κατόρθωσαν να αναρριχηθούν στα σημαντικότερα αξιώματα, τα οποία συνήθως ήταν προορισμένα για «Ιταλούς». Η σταδιοδρομία του θυμίζει με αυτόν τον τρόπο την εξέλιξη του Κικέρωνα⁶¹. Παρότι βρέθηκε να είναι πανίσχυρος, τα μαύρα σύννεφα κινούνταν απειλητικά προς το μέρος του. Το άγρυπνο βλέμμα της Αγριππίνας (θα μπορούσαμε να το παρομοιάσουμε με τον άγρυπνο Λάδωνα, τον προστάτη του κήπου των Εσπερίδων) παρακολουθούσε κάθε κίνηση. Ως εκ τούτου κάθε λανθασμένος χειρισμός ή οποιαδήποτε απόκλιση από τις υποδείξεις της μπορούσε να αποβεί μοιραία. Για αυτόν τον λόγο προσάρμοσε τα έργα του στη νέα πραγματικότητα που είχε να αντιμετωπίσει.

Αναφέραμε νωρίτερα ότι κάθε καλός γνώστης του έργου του Σενέκα γνωρίζει ένα εδάφιο από την 108η *Επιστολή* του παλιού αξιωματούχου του Νέρωνα προς τον Λουκίλιο, γραμμένη στα τελευταία χρόνια της ζωής του, όπου υπογραμμίζει ότι ο φιλόσοφος γίνεται πειστικότερος, όταν συνοδεύεται από τον ποιητή. Δύσκολα μπορεί να αποφύγει κανείς τον πειρασμό να μη θεωρήσει αυτή την άποψη ως προβληματισμό του Σενέκα πάνω στις τραγωδίες το ποιητικό έργο που τον απασχολούσε τότε⁶². Οι διδαχές του στωικισμού βρίσκονται παντού μέσα στο τραγικό έργο του και οι διδαχές που δίνεις τα φιλοσοφικά τους γράμματα ανακυκλώνονται στις τραγωδίες οι περιορισμοί αυτής της μεταπτυχιακής διατριβής δεν επιτρέπουν επεκταθούμε σε άλλα θέματα που σχετίζονται με τις τραγωδίες του Σενέκα πατρότητα στόχος οι στόχοι των τραγουδιών το corpus των τραγουδιών, πηγές, δομή, ρητορική, το πρόβλημα της παράστασης γραμματικά χαρακτηριστικά, θέατρο και φιλοσοφία, γλώσσα, ύφος, και λογοτεχνική αποτίμηση των τραγουδιών, επιβίωση στη νεότερη τέχνη λογοτεχνία⁶³.

IV^{ème} siècle ap. J.-C. (Aurelius Victor et Festus)”, στον συλλ. τόμ. J.M. Croisille – R. Martin – Y. Perrin (εκδ.), *Neron: Histoire et légende*, Bruxelles 1999, σελ. 23 κεξ (όπου άλλη βιβλιογραφία).

⁵⁹ Δ.Κ. Ράιος (2003), σελ. 272, υπ. 17.

⁶⁰ Δ.Κ. Ράιος (2014), σελ. 25-26.

⁶¹ Δ.Κ. Ράιος (2014), σελ. 30.

⁶² Βλ. J.C. Dumont – M.H. Francois-Garelli, *Le théâtre à Rome*, Paris 1998, σελ. 153-154 (έμμεση γνώση) και Δ.Κ. Ράιος (2014), σελ. 177-178.

⁶³ Για όλα τα παραπάνω παραπέμπουμε στο Δ.Κ. Ράιος (2014), σελ. 63-89.

III. Η ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΤΗΣ JUNO ΣΤΟΝ ΠΡΟΛΟΓΟ ΤΟΥ *HERCVLES FVRENS*

Στο πρώτο μέρος του κυρίου θέματος της εργασίας, όπως αναφέραμε, θα μελετήσουμε μια από τις βασικότερες διαφορές ανάμεσα στα δύο ομόθεμα έργα των Ευριπίδη και Σενέκα. Πρόκειται για ένα από τα πιο σημαντικά προβλήματα που συνοδεύει τον *Hercules furens*. Ο ποιητής από την Κόρδουβα τοποθετεί για πρώτη και τελευταία φορά στα δράματά του μία θεά, που στη συγκεκριμένη περίπτωση απαγγέλει τον πρόλογο. Από την άλλη πλευρά ο Ευριπίδης αρέσκεται στο να εμφανίζει θεούς στα έργα του. Άρα το βασικό ερώτημα είναι το εξής: γιατί ο Σενέκας χρησιμοποιεί την Juno στον πρόλογο του έργου, όταν μάλιστα οι θεοί στα χρόνια του είναι απλώς ένα λογοτεχνικό μοτίβο⁶⁴. Η παραπάνω άποψη ενισχύεται από τις παρατηρήσεις του Δ.Κ. Ράιου για τη γενικότερη αλλαγή του τρόπου σκέψης και των αξιών της ρωμαϊκής εποχής του Σενέκα. Ο άνθρωπος αισθάνεται πως κατευθύνεται λιγότερο από τους θεούς και εξαρτάται από τις δικές του δυνάμεις, τη δική του συμπεριφορά, το δικό του ήθος. Γενικότερα το δράμα έχει αποδεσμευτεί από τους θεούς⁶⁵. Είναι, λοιπόν, η καταστροφή του Ηρακλή έργο της Juno, όπως φαινομενικά συμβαίνει στον Ευριπίδη, ή μήπως οι στόχοι του Σενέκα είναι διαφορετικοί; Σε αντίθεση λ.χ. με τη *Phaedra* ή την *Octavia*, όπου διακρίνονται εύκολα στοιχεία πολιτικής διάστασης⁶⁶, στον *Hercules furens*, όπως είδαμε και στην εισαγωγή της εργασίας, η προγενέστερη έρευνα δεν ασχολήθηκε με την ταύτιση της Juno με την Αγριππίνα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν την απασχόλησε η πολιτική διάσταση του δραματικού έργου του Σενέκα στο σύνολό του. Όπως φαίνεται, ο πρόλογος της τραγωδίας είναι ένα δείγμα της *dissimulatio*, της προσποίησης δηλαδή και της απόκρυψης των πραγματικών σκέψεων και συναισθημάτων του ποιητή⁶⁷. Έτσι πίσω από την παρεμβατική μητριά του Ηρακλή θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι βρίσκεται η μητέρα του Νέρωνα.

Στον *Ηρακλή μαινόμενο* το ζήτημα της Ήρας είναι λιγότερο σύνθετο, γιατί η θεά δεν εμφανίζεται στη σκηνή, όπως ο Διόνυσος στις *Βάκχες*, και ως εκ τούτου υπάρχει ένα χάσμα μεταξύ θεών και ανθρώπων. Τα κίνητρά της παραμένουν άγνωστα, αν και στο μυαλό όλων των προσώπων του δράματος η τρέλα του ήρωα οφείλεται στη ζήλεια της. Το θέλημά της παίρνει σάρκα και οστά μέσω της Ίριδας και της Λύσσας, οι οποίες εμφανίζονται λίγο πριν από τη δραματοποίηση της τρέλας. Η είσοδος των δύο θεοτήτων φαντάζει εχθρική, όπως τονίζεται από τα λόγια του Χορού, που με τη σειρά του ξαφνικά καλεί για φυγή, επικαλείται τον Απόλλωνα, θεό του φωτός, και δίνει την αίσθηση της οπισθοχώρησης⁶⁸. Να συμπληρώσουμε ότι είναι απροσδόκητη

⁶⁴ Για τις απόψεις του Σενέκα για το θείο και τον ρόλο της *Natura* βλ. Δ.Κ. Ράιος (2014), σελ. 153-158.

⁶⁵ Δ.Κ. Ράιος (2014), σελ. 79.

⁶⁶ Για περισσότερα στοιχεία βλ. Δ.Κ. Ράιος (2014), σελ. 177-199 (όπου και εκτενής βιβλιογραφία).

⁶⁷ Δ.Κ. Ράιος (2014), σελ. 183 (όπου και εκτενής βιβλιογραφία).

⁶⁸ Βλ. ο U. Von Wilamowitz (1895), σελ. 182-183 που τονίζει τη σημασία του στρατιωτικού λεξιλογίου και της ιδιαίτερα συχνής ναυτικής μεταφοράς (833 *ἀλλ' εἴ', ἀτεγκτον συλλαβοῦσα καρδίαν* και 837 *ἔλαυνε, κίνει, φόνιον ἐξείει κάλων*). Εξάλλου στα βιογραφικά στοιχεία του Ευριπίδη κάναμε λόγο για την αγάπη του για τη θάλασσα.

και μη αναμενόμενη⁶⁹. Βρίσκεται σε πλήρη αντίθεση με το κλίμα ευφορίας που επικρατεί στη Θήβα από τη στιγμή που ο Ηρακλής επέστρεψε σώος και έχοντας ολοκληρώσει τους δώδεκα άθλους του. Παράλληλα θα αποδειχθεί καθοριστική για τη δραματική εξέλιξη, επειδή η μανία που θα διαταράξει το μυαλό του θα τον μετατρέψει σε φονιά της οικογένειάς του και διώκτη του εαυτού του. Κάτι τέτοιο έχει ως αποτέλεσμα να αυξάνεται το αίσθημα αγωνίας των θεατών. Ο Ηρακλής θα έρθει αντιμέτωπος με το μίσος της μητριάς του χωρίς όμως να υπάρχει κάποια ουσιαστική αιτία (840 *γνῶ μὲν τὸν Ἴηρας οἶός ἐστ' αὐτῷ χόλος*). Η Λύσσα φαντάζει ως προσωποποίηση της τρέλας⁷⁰, αν και αρχικά διστάζει να γεμίσει με μανία του μυαλό ενός πραγματικού ήρωα και ευεργέτη της ανθρωπότητας. Δεν διστάζει μάλιστα να εκφράσει τη συμπόνια της. Αντίθετα η Ίρις είναι αμετανόητη. Με αυτόν τον τρόπο θυμίζει σε μεγάλο βαθμό τα χαρακτηριστικά της ίδιας της Ἴηρας, η οποία συνήθως παρουσιάζεται έντονα εγωκεντρική, μη συμπαθητική και χωρίς καμία αίσθηση συμπόνιας.

Πράγματι η Ίρις τάσσεται φανερά με το μέρος της Ἴηρας και ταυτόχρονα εκφράζει και τη δική της επιθυμία να καταστρέψει τον Ηρακλή (831-832 *Ἴηρα πρᾶσαμαι καινὸν αἶμ' αὐτῷ θέλει/ παῖδας κατακτείναντι, συνθέλω δ' ἐγῶ*). Ο Ευριπίδης φαίνεται πως μέσω της Ίριδας καλεί το κοινό του να αναλογιστεί ότι η ανθρώπινη έννοια της δικαιοσύνης δεν είναι όμοια με την αντίστοιχη των θεών⁷¹. Η πράξη που για τους ανθρώπους είναι αξιόλογη, για τους θεούς μπορεί να είναι αυθάδης και να προκαλεί την οργή τους (1243 *αἰθέρες ὁ θεός, πρὸς δὲ τοὺς θεοὺς ἐγῶ*). Οι σκέψεις τους δεν είναι κατανοητές και φράση *ἄγνωστοι αἱ βουλαὶ τοῦ Κυρίου* μοιάζει ιδανικότερη από ποτέ για αυτήν την περίπτωση. Εξάλλου πόσο κατανοητή από τον ανθρώπινο νου θα μπορούσε να είναι η μανιώδης καταδίωξη και η αέναη εχθρική διάθεση απέναντι στον ήρωα που πολέμησε τους Γίγαντες στο πλευρό των ίδιων θεών (179 *Γίγασι πλευροῖς πτήν' ἐναρμόσας βέλη*), από την βασίλισσα των οποίων καταδιώκεται; Στη σκέψη ενός θνητού είναι μία πράξη προσφοράς στην ανθρωπότητα και τους θεούς. Όμως σε μία ήδη προκατελιημμένη από την παράδοση θεά μοιάζει με την προσπάθεια του Ηρακλή να γίνει αθάνατος, επιθυμία που πρέπει να τιμωρηθεί (841-842 *ἢ θεοὶ μὲν οὐδαμοῦ, / τὰ θνητὰ δ' ἔσται μεγάλα, μὴ δόντος δίκην*). Οι πράξεις της και τα διαρκή εμπόδια οδήγησαν στην αμφισβήτηση της δύναμης του ίδιου του Δία σχεδόν από όλα τα πρόσωπα. Ο Αμφιτρύων ήλπιζε στη βοήθεια του βασιλιά των θεών (48 *βωμὸν καθίζω τόνδε σωτήρος Διός*)⁷², αλλά η συνεχής απουσία του Ηρακλή τον θέτει σε αμφισβήτηση. Ο Δίας δοξάζεται και η σχέση πατέρα και γιου είναι τιμητική (696 *Διὸς ὁ παῖς*), όταν ο Ηρακλής επιστρέφει στη Θήβα. Παρατηρούμε δηλαδή υποκειμενισμό και μία συνεχή ανθρώπινη οπτική στις πράξεις των θεών. Οι θνητοὶ δεν ενδιαφέρονται για τις σκέψεις των θεών. Με λίγα λόγια οι άνθρωποι θεωρούν ότι οι θεοὶ θα δρούσαν με τρόπο όμοιο με αυτούς. Για αυτό κρίνουν τα γεγονότα με τα εκάστοτε δεδομένα του δραματικού παρόντος. Αργότερα η Ἴηρα

⁶⁹ Γενικά ο Ευριπίδης αρέσκειται στο να εκπλήσσει τους θεατές του. Για περισσότερα βλ. W.G. Arnott (1973), *passim*.

⁷⁰ S.A. Barlow (1996), σελ. 8.

⁷¹ T. Papadopoulou (2005), σελ. 121.

⁷² Βλ. τη σημασία του στίχου 1 *τὸν Διὸς σύλλεκτρον οὐκ οἶδεν βροτῶν*. Ο Αμφιτρύων είναι *σύλλεκτρος* του Δία. Δηλαδή μοιράστηκε την Αλκμήνη με τον βασιλιά των θεών και ο όρος χρησιμοποιείται, για να εκφράσει την περηφάνια του. Ο H.T. Wade-Gery, "Classical Epigrams and Epitaphs", *JHS* 53.1 (1933), σελ. 71-104 υποστηρίζει ότι για τον γέροντα η σχέση της συζύγου του με τον Δία δεν είναι ντροπιαστική, αλλά του προσέφερε κύρος. Το χρονικό *πότε* δίνει ένα μεγαλύτερο τόνο περηφάνιας, γιατί αναφέρεται σε περασμένα μεγαλεία. Συνοπτικά η σχέση Αλκμήνης και Δία θεωρείται ευλογία και τιμή.

κατορθώνει (χωρίς να υπολογίζεται η καταστροφή που βλέπουμε να εκτυλίσσεται) να απομακρύνει και να οδηγήσει τον Ηρακλή να απαρνηθεί τον θεϊκό πατέρα του (1265 *πατέρα γὰρ ἀντὶ Ζηνὸς ἠγοῦμαι σὲ ἐγώ*) αποκλείοντας ως εκ τούτου την ενδεχόμενη αποθέωσή του. Άρα η επιθυμία για αποθέωση, για την οποία έγινε λόγος από πολλούς μελετητές, απορρίπτεται. Στο ταραγμένο μυαλό του Ηρακλή οι θεοί είναι κάτι ξένο και ακατανόητο εξαιτίας της καταστροφής του⁷³.

Ο U. von Wilamowitz υποστήριξε πως η μεγαλομανία και ο τρόπος ζωής του ήρωα είναι τα στοιχεία που τον οδηγούν στην τρέλα⁷⁴. Να σημειωθεί όμως ότι μέχρι την εμφάνιση των θεοτήτων, δεν υπάρχει κάποιο ίχνος ύβρεως του Ηρακλή και θα ασπαστούμε την άποψη του G.W. Bond, ο οποίος αναφέρει ότι ένα τέτοιο ενδεχόμενο δεν θα συμφωνούσε με τον παραλογισμό της Ήρας (και κατ' επέκταση της Ίριδας) και την τυφλή της ζήλεια. Προτάσσει το στοιχείο του υποκειμενισμού θεωρώντας ότι ο χαρακτήρας του Ηρακλή δεν μπορεί να σπλωθεί με βάση τους μεμονωμένους ισχυρισμούς μίας θεότητας, η οποία έχει επιφορτιστεί με συγκεκριμένη αποστολή από την Ήρα και προφανώς δεν έχει αντικειμενική κρίση (855 *μῆ σὺ νουθέτει τά θ' Ἑρας κάμια μηχανήματα*)⁷⁵. Η πολιτισμική αποστολή του (12 *ἐξημερῶσαι γαῖαν*) δεν είχε στόχο να εξισώσει τους ανθρώπους με τους θεούς, αλλά να προσφέρει στους πρώτους ένα ασφαλέστερο περιβάλλον για να ζήσουν και να μεγαλοουργήσουν. Ακόμη και αν άθλοι του αποσκοπούσαν στην αποθέωση, ο καθ' ύλην αρμόδιος να επαναφέρει την τάξη είναι ο Δίας ως βασιλιάς των θεών και όχι η σύζυγός του. Άρα ο Ευριπίδης εξετάζει και παρουσιάζει τα δεινά των ανθρώπων σε ένα παράλογο σύμπαν⁷⁶.

Μέχρι την αναπάντεχη είσοδο της Ίριδας και της Λύσσης, οι αιτίες του μίσους της Ήρας παραμένουν άγνωστες. Το όνομά της απαντά σε ελάχιστες περιπτώσεις, (σε σημείο να μοιάζει αδιάφορη για πολλά πρόσωπα), στις οποίες δεν μπορούμε να ανιχνεύσουμε κάποιον τόνο σιγουριάς όσον αφορά στα κίνητρά της. Όταν μάλιστα αναφέρεται εν συντομία στον πρόλογο κατά αιτιολόγηση των άθλων και της απουσίας του ήρωα (20-21 *εἶθ' Ἑρας ὑπο/ κέντροις δαμασθεῖς εἶτε τοῦ χρεῶν μέτα*), δεν δίνεται κάποια έμφαση στην κακεντρέχεια ή τη ζήλεια της⁷⁷. Περί αυτών πληροφορούμαστε για πρώτη φορά από την Ίριδα (826 *ὄν φασιν εἶναι Ζηνὸς Ἀλκμήνης τ' ἄπο*). Ακόμα και σε μία ανδροκρατούμενη κοινωνία είναι λογικό μία σύζυγος να είναι αρνητική απέναντι στα νόθα παιδιά του άνδρα της⁷⁸. Στην ανθρώπινη σκέψη του Αμφιτρύωνα όμως δεν υφίσταται παραβίαση του γάμου για κανένα από τα συμβαλλόμενα μέρη και αναφορά της συζυγικής κλίνης να ενισχύει τη νομιμότητα της πράξης (1 *σύλλεκτρον*). Αυτού του είδους η νομιμότητα ενισχύεται και από την απουσία του ονόματος της Ήρας, αν και ο γέροντας δεν θα είχε κανέναν λόγο για την αναφέρει.

⁷³ T. Papadopoulou (2005), σελ. 95.

⁷⁴ U. von Wilamowitz (1895), σελ. 127-132.

⁷⁵ G.W. Bond (1981), σελ. 285.

⁷⁶ K. Riley, *The Reception and Performance of Euripides' Herakles: Reasoning Madness*, Oxford 2008, σελ. 63.

⁷⁷ K.E. Lu (2013), σελ. 171, ενώ η T. Papadopoulou (2005), σελ. 23 προσθέτει πως παρότι ο Αμφιτρώων παραπέμπει στους άθλους του Ηρακλή, δίνει περισσότερους από έναν λόγους για την αιτία εκτέλεσής τους και φαίνεται πως εξυπηρετεί ένα μοτίβο δραματικής τεχνικής χρησιμοποιώντας τη δυναμική της ασάφειας. Βλ. Επίσης R.G.A Buxton, "Bafflement in Greek Tragedy", *Metis* 3 (1988), σελ. 41-51 και Idem, *Imaginary Greece: The Contexts of Mythology*, Cambridge 1999, σελ. 151.

⁷⁸ Πρβ. Ευρ. *Μήδ. Passim*, όπου η ηρωίδα δεν αρκείται σε απειλές και σε προσπάθειες, αλλά τελικά σκοτώνει τα παιδιά.

Το μοτίβο του μίσους της θεάς είναι γνωστό ήδη από τον Όμηρο⁷⁹ και καθιστά τα υπόλοιπα πρόσωπα του δράματος προκατειλημμένα. Όταν ο Ηρακλής ανακτά τις αισθήσεις του προβαίνει σε μία αξιολόγηση του θεϊκού στοιχείου. Ο Αμφιτρώων επιρρίπτει τις ευθύνες στην Ήρα (1127 ὦ Ζεῦ, παρ' Ἡρας ἄρ' ὄρᾳς θρόνων τάδε;), προτού τον πληροφορήσει για τους φόνους της Μεγάρας και των τριών παιδιών του. Ο Θησέας αργότερα βλέπει τα πτώματα και αμέσως αναφέρεται στον δόλο της Ήρας (1189 Ἡρας ὁδ' ἀγών)⁸⁰. Η συμφορά είναι αποδεκτή και έχει ξεκάθαρο υπαίτιο σύμφωνα με τα πρόσωπα του δράματος, τα οποία κρίνουν με βάσει το δικό τους υποκειμενικό σκεπτικό.

Ο Ευριπίδης φρόντισε να εξηγήσει τον λόγο που η θεά αδυνατούσε να βλάψει τον Ηρακλή. Ο ήρωας απολάμβανε την προστασία του *χρή* και του Δία σε όλη τη διάρκεια της υπηρεσίας του (827 τὸ χρή νιν ἐξέσωζεν). Η άποψη για το ακατανόητο των πράξεών της ενισχύεται, καθώς είναι δύσκολο να δεχτούμε ότι ένα παιδί θα πρέπει να τιμωρηθεί και να υποφέρει στη ζωή εξαιτίας των ερωτικών περιπετειών του πατέρα του. Παρόλα αυτά, εφόσον οι άθλοι ολοκληρώθηκαν, η Ήρα είναι ελεύθερη και χωρίς κανέναν περιορισμό να βλάψει τον θετῆ της γιο. Μπορεί να μην εμφανίζεται στη σκηνή, εν τούτοις είναι παρούσα μέσω της Ίριδας και της Λύσσης. Άρα ο Ηρακλής κυριαρχείται, κλονίζεται άδικα σε όλη τη διάρκεια του έργου και τελικά καταστρέφεται από μία θεά που λάμπει διά της απουσίας της⁸¹.

Με τη μανία του Ηρακλή δραματοποιείται η παραδοσιακά μνησικάκη και αιώνια οργή της Ήρας εξυπηρετώντας με αυτόν τον τρόπο την πλοκή του έργου. Όμως η έξαρση μανιακής τρέλας του ήρωα δεν είναι συμφορά που προκύπτει από κάποιο έγκλημα ούτε οφείλεται στον χαρακτήρα του (περί αυτού θα αναφερθούμε σε ξεχωριστό κεφάλαιο). Προκαλείται από το ακατανόητο της θεϊκής παρέμβασης⁸². Εξάλλου τα όσα πληροφορούμαστε για τους άθλους του -σε όλη τη διάρκεια του δράματος- και ο πολιτισμικός τους χαρακτήρας τονίζουν την ταπεινότητα και το ατόφιο της προσωπικότητας του ήρωα. Ο τελευταίος θα καταστραφεί από τη ζήλεια της Ήρας, την οποία δεν αξίζει. Η απροθυμία μάλιστα της Λύσσης να δράσει αποδεικνύει για ακόμη μία φορά την αθωότητα του Ηρακλή (846 οὐδ' ἤδομαι φοιτῶσ' ἐπ' ἀνθρώπων φίλους)⁸³. Η δύναμη του θεϊκού στοιχείου στον Ευριπίδη δρα στους θνητούς με τον πλέον σκληρό τρόπο, αλλά οι αιτίες είναι άγνωστες. Στον *Ἡρακλῆ μαινόμενο*, ήδη από τον πρόλογο του έργου και την αιτιολόγηση της απουσίας του ήρωα, αυτός παρουσιάζεται ως θύμα του μίσους και της ζήλειας της Ήρας. Η Τ. Ραπαδοπούλου αναφέρει ότι η δράση των θεών παραμένει ακατανόητη και η κατανόηση των πράξεών τους από τους ανθρώπους είναι μερική⁸⁴. Μάλιστα οι θνητοί χαρακτήρες εκφράζουν ορισμένες αντιλήψεις σχετικά με το πώς θα πρέπει να ενεργούν οι θεοί, ενώ τους επικρίνουν, όταν είναι απογοητευμένοι, σε σημείο να τους αμφισβητούν. Ίσως το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα να είναι η Ήρα, η οποία, αν και υπάρχει μία αίσθηση παρουσίας, είναι συνεχώς απύουσα.

Περνώντας στον *Hercules furens* παρατηρούμε μία εντελώς διαφορετική θεά και κατ' επέκταση μία απόκλιση στον τρόπο προσέγγισης του θεϊκού στοιχείου. Θα μπορούσαμε μάλιστα να ισχυριστούμε ότι η δράση των θεών είναι αδιάφορη για τον

⁷⁹ Πρβ. Όμηρ. *Ιλ.* Σ 119 *ἀλλὰ ἐ μοῖρα δάμασσε καὶ ἀργαλέος χόλος Ἡρης* (κειμ. D.B. Murno – T.W. Allen, *Homeri Opera Tomvs II: Iliadis Libros XIII-XIV*, Oxonii 1900)

⁸⁰ Ο Ηρακλής χρησιμοποιεί παρόμοιους όρους χαρακτηρίζοντας τα πτώματα ως *ἀγώνες*. Μερικώς ο Χορός συμφωνεί με την απόδοση της συμφοράς στην Ήρα χαρακτηρίζοντας τους φόνους ως *ἀγώνες*.

⁸¹ Τ. Ραπαδοπούλου (2005), σελ. 123.

⁸² G.W. Bond (1981), σελ. xxiv-xxv.

⁸³ Κ. Hartigan (1987), σελ. 128.

⁸⁴ Τ. Ραπαδοπούλου (2005), σελ. 118.

Σενέκα. Η περιγραφή της Juno και η σχέση της με τον Ηρακλή ταιριάζουν φανερά με τη εικόνα της Αγριππίνας, όπως αυτή είναι γνωστή από τις ιστορικές μαρτυρίες. Πρώτα από όλα εμφανίζεται επί σκηνής και δρα αποτελεσματικά στην εξέλιξη του έργου χωρίς να στέλνει άλλα πρόσωπα για να πραγματοποιήσουν τις εντολές της. Στην ουσία ο εκτενέστατος λόγος της (1-124) λύνει πολλά από τα ερωτήματα που θα προέκυπταν σε περίπτωση που κάποιος άλλος χαρακτήρας βρισκόταν στο σκηνικό οικοδόμημα. Αν και ο Σενέκας χρησιμοποιεί μία θεά στον πρόλογο ως δραματικό χαρακτήρα, δεν ισχυρίζεται, όπως ο Ευριπίδης, ότι οι θεοί ελέγχουν τις πράξεις των θνητών και είναι ικανοί να προκαλέσουν κακό ή να επιδείξουν σκληρότητα⁸⁵. Αντίθετα επικεντρώνεται στη στωική άποψη για την ανθρώπινη ευθύνη όσον αφορά στις συμφορές που προκύπτουν⁸⁶. Έτσι η παρουσία της θεάς επιτρέπει στον ποιητή να παρουσιάσει στο κοινό (και ιδιαίτερα στον Νέρωνα) τις διαδικασίες, οι οποίες δεν είναι ορατές στον άνθρωπο. Εύλογα μπορούμε να θεωρήσουμε ότι η Juno είναι ένα δραματικό προσωπείο της Αγριππίνας. Εάν η τραγωδία πράγματι παραστάθηκε το 55 μ.Χ., όπως αναφέραμε στην εισαγωγή, μετά και τον θάνατο του Βρετανικού, φαίνεται ότι ο Σενέκας σε έναν πρόλογο γεμάτο υπαινιγμούς παρουσιάζει όλες τις ενέργειες της Αγριππίνας απέναντι στον Νέρωνα, οι οποίες ασφαλώς και είχαν στόχο την απεριόριστη εξουσία.

Ο Σενέκας, όταν ο Νέρων ανέβηκε στον αυτοκρατορικό θρόνο, θεώρησε πως θα μπορούσε να κυβερνήσει στο μοντέλο θεοποιημένου Αυγούστου. Ως εκ τούτου είχε τη δυνατότητα να είναι ένας ιδανικός κυβερνήτης. Όμως για πολλά χρόνια παρέμενε όμηρος των πράξεων της ίδιας του της μητέρας, η οποία με κάθε τρόπο προσπαθούσε να συγκεντρώσει περισσότερη δύναμη. Όπως ο Ηρακλής, έτσι και ο Νέρων *κατευθύνεται στους Ουρανοί και τα αστέρια* (24 *astra promissa* και 74 *ad superos viam*). Παρόλα αυτά, αντιμετωπίζουν πολλά εμπόδια. Τα δύο πρόσωπα διώκονται όχι για αυτό που είναι, αλλά για αυτό που μπορούν να γίνουν. Πρόκειται δηλαδή για εν δυνάμει μεγαλεία σκοπίμως καταπιεσμένα. Για να επιτευχθεί ένας τέτοιος στόχος, θα πρέπει πρώτα από όλα να παρακαμφθεί η ανώτερη δύναμη. Το ζήτημα των υπαινιγμών στην πολιτική πραγματικότητα της αυτοκρατορίας, που είναι πολλοί στο έργο του Σενέκα, απασχόλησε ιδιαίτερα την έρευνα. Βέβαια, πολιτικοί υπαινιγμοί είναι χαρακτηριστικό του δραματικού είδους. Η F. Dupont υποστήριξε ότι οι Ρωμαίοι θεατές ενδιαφέρονταν περισσότερο για τις λέξεις, τα γνωμικά, τον ρυθμό και το τραγούδι και λιγότερο για την υπόθεση του έργου⁸⁷. Τα παραπάνω προδίδουν την άνεση, με την οποία το θέατρο στα χρόνια του Σενέκα μπορούσε να διολισθήσει προς την πολιτική και ο θεατρικός λόγος να γίνει πολιτικός. Ως εκ τούτου γίνεται σαφής ο τρόπος που τα έργα του Σενέκα ασχολούνται με το πρόσωπο και τα ζητήματα της εξουσίας. Να σημειώσουμε επίσης ότι η πρακτική των *recitationes*, που προόριζε τις

⁸⁵ J.A. Shelton (1978), σελ. 22.

⁸⁶ Πρβ. Sen. Ep. 98.2 *Errant enim, Lucili, qui aut boni aliquid nobis aut malum iudicant tribuere fortunam* (δηλ. Γιατί οι άνθρωποι, Λουκίλιε, κάνουν λάθος, αν πιστεύουν πως οτιδήποτε καλό ή κακό έρχεται σε αυτούς από την τύχη).

⁸⁷ Βλ. F. Dupont, *Η αυτοκρατορία του ηθοποιού. Το θέατρο στην αρχαία Ρώμη* (μετάφρ. από τα γαλλ. από τη Σ. Γεωργακοπούλου), Αθήνα 2003 (έμμεση γνώση). Ο Δ.Κ. Ράιος (2014), σελ. 179 παρουσιάζει τις αντιδράσεις του κοινού στα *Απολλώνια* (*Ludi Apollinares*) του 59 π.Χ. και στην παράσταση μίας τραγωδίας του Άκκιου. Ο ηθοποιός Δίφιλος απαγγέλει αργά και με έμφαση τον στίχο *nostra miseria tu es magnus* (δηλ. *μόνον η δική μας μικρότητα σε κάνει μέγα*), που θεωρήθηκε επίθεση κατά του Πομπήιου (που επονομαζόταν *Magnus*). Το κοινό χειροκρότησε αυθόρμητα και ζήτησε την επανάληψη του στίχου.

τραγωδίες για ρητορική απαγγελία ή ανάγνωση σε έναν κλειστό κύκλο προσώπων επέτρεπε την εύκολη εισαγωγή πολιτικών υπαινιγμών⁸⁸.

Ο Σενέκας, όπως και στην περίπτωση της *Phaedra*, φρόντισε να συνθέσει με αγχίνοια και έξυπνα κωδικοποιημένο τρόπο τα έργα του, έτσι ώστε να μην προκαλέσει την οποιαδήποτε κατηγορία σε βάρος του. Σε ένα καθεστώς τυραννίας και φόβου, όπως ήταν αυτό της Αгриππίνας, ο ποιητής του *Hercules furens* είχε κάθε λόγο να υψώσει φωνή διαμαρτυρίας ενάντια σε πολιτικές πρακτικές, στις οποίες ήταν αντίθετος. Ο Σενέκας, όπως προαναφέραμε, κατέφυγε στη *dissimulatio*, δηλαδή στην απόκρυψη των ενστάσεών του απέναντι στη μητέρα του Νέρωνα⁸⁹. Αν και η πολιτική λογοτεχνία συστρατευόταν κυρίως υπέρ της εξουσίας, ο Σενέκας καινοτομεί για μία ακόμη φορά στρεφόμενος ενάντια στην Αгриππίνα. Η τελευταία φρόντισε πρώτα από όλα να σκοτώσει τον Κλαύδιο, που μαζί με τον Βρετανικό, ήταν δυνητικά οι μεγάλοι κίνδυνοι για την εκπλήρωση των φιλοδοξιών της⁹⁰. Η αποποίηση της συζυγικής ιδιότητας από την Juno (1-2 *hoc enim solum mihi/ nomen relictum est* δηλ. *γιατί μονάχα αυτό το όνομα μου απέμεινε*) υπαινίσσεται αφενός τον φόνο του Κλαυδίου και αφετέρου τον τίτλο της ιέρειας του θεοποιημένου συζύγου της. Ως εκ τούτου διακρίνουμε προσπάθεια για εξίσωση με τον νόμιμο κυβερνήτη του κόσμου (Jupiter και Κλαύδιο αντίστοιχα) και προσπάθεια κατάληψης της δύναμής του. Υπό αυτό το πρίσμα θα συμφωνήσουμε με τις απόψεις όλων εκείνων που κάνουν λόγο για σίγουρη εμπλοκή της Αгриππίνας στον φόνο του συζύγου της.

Αν και θα ακολουθήσει ένας λόγος γεμάτος μίσος, ο οποίος μοιάζει να εκφράζει σιγουριά, φαίνεται ότι τα πράγματα είναι διαφορετικά. Σε κανένα σημείο του προλόγου δεν διακρίνουμε αισθήματα πυγμής και σιγουριάς. Αντίθετα είναι λόγια γεμάτα σπασμοδικότητα, τα οποία δίνουν την αίσθηση της οπισθοχώρησης και του φόβου. Πράγματι η Juno προσγειώθηκε ανώμαλα από την θέση της δίπλα στον Jupiter και, σε αντίθεση με τους θεούς των αθηναϊκών τραγωδιών, βρίσκεται στη γη ακούσια. Ειδικά η παρενθετική φράση *μόνο αυτό το όνομα μου απέμεινε* μαρτυρά την ψυχολογική της κατάσταση. Χάνοντας την θέση, το κύρος και τη δύναμή της της είναι ευάλωτη και κυριεύεται από αγωνία για το μέλλον⁹¹. Εξάλλου βλέπει τον θετό

⁸⁸ Δ.Κ. Ράιος (2014), σελ. 180.

⁸⁹ Δ.Κ. Ράιος (2014), σελ. 183.

⁹⁰ D. Shorter, *Nero Caesar Augustus: Emperor of Rome*, London 2016, σελ. 53. Βλ. Επίσης A. Garzetti, *From Tiberius to the Antonines: A History of the Roman Empire AD 14-192*, London 1974, σελ. 589 περί της ορθότητας των πηγών και της εμπλοκής της Αгриππίνας στον φόνο του Κλαυδίου. Πρβ. Tac. *Ann.* 12.66 *In tanta mole curarum valetudine adversa corripitur, refovendisque viribus mollitia caeli et salubritate aquarum Sinuessam pergit. Tum Agrippina, sceleris olim certa et oblatae occasionis propera nec ministrorum egens, de genere veneni consultavit, ne repentino et praecipiti facinus proderetur;* (δηλ. *Η Αгриππίνα που από καιρό είχε αποφασίσει για το έγκλημα και ανυπόμονα άρπαξε την ευκαιρία που της δόθηκε δεν στερήθηκε μεθόδου αναζητώντας τη φύση του δηλητηρίου που θα χρησιμοποιούσε. Η πράξη έπρεπε να φανεί ξαφνική και στιγμιαία, γιατί αν επέλεγε ένα δηλητήριο με αργή και παρατεταμένη δράση, υπήρχε φόβος ότι ο Κλαύδιος θα μπορούσε να αντιληφθεί την δολοπλοκία, όταν πλησίαζε το τέλος του*) και Suet. *Claud.* 44 *Non multo post testamentum etiam conscripsit ac signis omnium magistratuum obsignavit. [...] praeventus est ab Agrippina, quam praeter haec conscientia quoque nec minus delatores multorum criminum arguebant.* (δηλ. *Όλοι συμφωνούν ότι ο Κλαύδιος δηλητηριάστηκε. Αμφισβητείται το πού και από ποιον έγινε. [...] Άλλοι λένε ότι το δηλητήριο του χορηγήθηκε από την Αгриππίνα στο τραπέζι που έτρωγε μανιτάρια, ένα πιάτο που ήταν το αγαπημένο του*).

⁹¹ J.A. Shelton (1978), σελ. 18, N. Bernstein (2017), σελ. 1 και K. Heldman, *Untersuchungen zu den Tragödien Senecas*, Wiesbaden 1974, σελ. 16, 21-26. Βλ. επίσης M. Stróżyński, 'The hero and his mothers in Seneca's *Hercules Furens*', *SPPGL* 23.1 (2013), σελ. 103-128.

της γιο να διαπρέπει και να την εξευτελίζει. Στην ίδια ψυχολογική κατάσταση θα πρέπει να βρισκόταν και η Αγριππίνα, όταν έβλεπε τη θέση της να κλονίζεται από τις πόρνες (4 *raelicibus*). Δύσκολα ο Σενέκας θα εννοούσε στο σημείο αυτό τον ίδιο και τον Βούρρο που είχαν αναλάβει τη διαπαιδαγώγηση του Νέρωνα. Προστριβές μεταξύ Αγριππίνας και Σενέκα δεν έχουν επιβεβαιωθεί με σιγουριά, ειδικά τα πρώτα χρόνια μετά την ενθρόνιση του νεαρού. Ο ποιητής μάλιστα ήταν αντίθετος στη δολοφονία της το 59 μ.Χ. και για αυτόν τον λόγο αποφάσισε να αποσυρθεί, όσο αυτό ήταν δυνατό, από την πολιτική ζωή της Ρώμης. Η Αγριππίνα επίσης ήταν εκείνη που ανακάλεσε από την εξορία τον Σενέκα. Άρα ο τελευταίος μάλλον της όφειλε κάποιου είδους ευγνωμοσύνη. Έτσι στο σημείο αυτό γίνεται υπαινιγμός σε όλες τις γυναίκες, και δεν ήταν λίγες, που θεωρήθηκαν κίνδυνος.

Ο Δίων ο Κάσσιος μας πληροφορεί ότι προκειμένου να εξασφαλίσει τις καλύτερες δυνατές συνθήκες για τον γιο της, κυρίως πλούτο και δύναμη, σκότωσε πολλές επιφανείς γυναίκες εξαιτίας της ζήλειας της. Μεταξύ των θυμάτων της ήταν οι Λολλία Παυλίνα και Καλπουρνία (49 μ.Χ.), αμφότερες εξαιτίας του θαυμασμού του Κλαυδίου για αυτές, αλλά και τη Δομιτία Λεπίδα (54 μ.Χ.), την οποία κατηγορήσε για προσπάθειά εξόντωσής της με μαγεία⁹². Μάλλον όμως η Αγριππίνα είχε σκεφτεί ότι η Λεπίδα μέσω της επιρροής στον Νέρωνα θα τον έστρεφε εναντίον της⁹³. Παρατηρούμε ότι εύλογα στο επίκεντρο του μίσους της Juno βρίσκεται μία συγκεκριμένη γυναίκα. Για αυτόν τον λόγο θεωρούμε ότι το ίδιο μίσος ένιωθε και η Αγριππίνα για κάποιο πρόσωπο βλέποντας τις προσπάθειές της να πέφτουν στο κενό εξαιτίας του ερωτικού ταπεραμένου του γιου της, ο οποίος διαρκώς *ανήκε σε άλλες* (2 *semper alienum*)⁹⁴. Πράγματι το 54 μ.Χ. είχε την ατυχία να *παραχωρήσει αναγκαστικά τον θρόνο της σε κάποια άλλη γυναίκα*, την οποία ασφαλώς και μισούσε θανάσιμα (22 *meumque victrix teneat Alcmena locum* δηλ. και τη δική μου θέση κατέχει πλέον η Αλκμήνη). Σε αυτό το σημείο μπορούμε να διακρίνουμε τον υπαινιγμό για τη σχέση του Νέρωνα με την απελεύθερη Ακτή. Η *dissimulatio* του Σενέκα είναι εμφανής. Σε αντίθεση όμως με τη *Phaedra*, όπου η μέθοδος του Σενέκα επιτυγχάνεται με την αντιστροφή των φύλων⁹⁵, εδώ φαίνεται ότι υπάρχει αντιστροφή των ρόλων. Θα δανειστούμε τη φράση του Δ.Κ. Ράιου στη μελέτη του για τη *Phaedra* και θα υποστηρίξουμε ότι η μέθοδος του Σενέκα ήταν απόλυτα επιτυχής, αφού πέρασε απαρατήρητη από την έρευνα⁹⁶. Οι δικαστικοί κύκλοι της Ρώμης θεωρούσαν ότι μία τέτοια σχέση ήταν αναπόφευκτη και όχι τόσο επιβλαβής για τον αυτοκράτορα⁹⁷. Ασφαλώς και ήταν γνωστό στους ίδιους κύκλους ότι ο γάμος με την Οκταβία αποτελούσε ένα αναγκαίο κακό⁹⁸. Τα όσα βίωσε η θεά της τραγωδίας

⁹² J. Hazel, *Who's Who in the Roman World*, London 2001, σελ. 171 και πρβ. Δίων Κάσ. 61.32.4 *ήδε δε τινας και τῶν επιφανῶν γυναικῶν ζηλοτυπήσασα ἐφθειρε, και τὴν γε Παυλίναν τὴν Λολλίαν, ἐπειδὴ τῷ Γαῖῳ συμφέρηκε και ἐλπίδα τινὰ ἐς τὴν τοῦ Κλαυδίου συνοίκησιν ἐσχέκει ἀπέκτεινε και 61.33.2 Αγριππίνα δὲ και Καλπουρνίαν γυναῖκα τῶν πρώτων ἐφρυγάδευσεν ἢ ὡς λέγεται και ἀπέκτεινε ἐπειδὴ τὸ κάλλος αὐτῆς ὁ Κλαύδιος ἐπήνεσε.*

⁹³ Tac. Ann. 12.64 *perdita prius Domitia Lepida muliebribus causis* (δηλ. Σκότωσε πρώτα τη Δομιτία Λεπίδα εξαιτίας γυναικείας ζήλειας).

⁹⁴ Δ.Κ. Ράιος (2014), σελ. 182.

⁹⁵ Δ.Κ. Ράιος (2014), σελ. 184.

⁹⁶ Δ.Κ. Ράιος (2014), σελ. 184.

⁹⁷ A.A. Barret, *Agrippina: Sex, Power and Politics in the Early Empire*, London 1996, σελ. 167.

⁹⁸ Πρβ. Δίων Κάσ. 61.7.1 *Ἐλπεῖτο δὲ και ἡ Αγριππίνα μηκέτι ὡν ἐν τῷ παλατίῳ διὰ τὴν Αἰκτὴν μάλιστα κυριεύουσα. Ἡ δὲ δὴ Αἰκτὴ ἐπέπρατο μὲν ἐκ τῆς Ἀσίας, ἀγαπηθεῖσα δὲ ὑπὸ τοῦ Νέρωνος ἐς τε τὸ τοῦ Ἀττάλου γένος ἐσχέθη και πολὺ και ὑπὲρ τὴν Ὀκταοῖαν τὴν γυναῖκα αὐτοῦ ἠγαπήθη. Ἡ οὖν Αγριππίνα διὰ τε τα ἄλλα και διὰ ταῦτ' ἀγανακτοῦσα τὸ μὲν πρῶτον νοθετεῖν αὐτὸν ἐπειράτο, και τῶν*

σχετικά με την κάθοδό της θυμίζουν έντονα τα περιστατικά που ακολούθησαν, μετά την ενθρόνιση του Νέρωνα, αν και η Αгриππίνα στα πρώτα χρόνια συνέχιζε να έχει κάποιον έλεγχο στον γιο της. Το 55 μ.Χ. θα αναγκαστεί να εγκαταλείψει το παλάτι και να ζήσει στην αυτοκρατορική κατοικία. Επίσης ο Νέρων της στέρησε όλα τα δικαιώματα και τις τιμές, ενώ απέλυσε τους Ρωμαίους και Γερμανούς σωματοφύλακές της. Την εκβίασε επίσης ότι θα παραιτηθεί από τον θρόνο και θα μεταβεί στη Ρόδο.

Ενδεχομένως η σχέση με την Ακτή, εν μέσω ενός αποτυχημένου και αναγκαστικού γάμου, να δημιούργησε τη γενική ανακούφιση ότι ο Νέρων είχε βρει διέξοδο στην απελεύθερη γυναίκα. Ο Σενέκας μάλιστα, παρατηρώντας τις αρνητικές συνέπειες αυτής της σύζευξης, ενθάρρυνε τον μαθητή του⁹⁹. Ακριβώς αυτή η ενθάρρυνση, που διαφοροποιεί το θέατρο της Ρώμης από την αθηναϊκή τραγωδία, απεικονίζεται στο σημείο αυτό. Δηλώσεις λεπτών θεμάτων, που αφορούν στην τιμή και την αξιοπρέπεια μιας παντρεμένης βασίλισσας είναι αποδεκτές¹⁰⁰. Σίγουρα όμως αυτή παράνομη σχέση δεν ήχησε ευχάριστα στα αυτιά της Αгриππίνας. Ως ερωμένη του Νέρωνα η Ακτή δεν αποκλείεται να είχε την δυνατότητα να ασκήσει επίδραση στον μελλοντικό αυτοκράτορα¹⁰¹. Σίγουρα, αν το ήθελε, θα το είχε πετύχει δεδομένης της αδυναμίας του Νέρωνα στις γυναίκες, ο οποίος προφανώς και θα υπέκυπτε στα κάλλη της νεαρής ερωμένης του. Θα πρέπει βέβαια να αναφέρουμε ότι η πολιτική ανάμειξη της δεν έχει επιβεβαιωθεί με σιγουριά και μάλλον η απελεύθερη γυναίκα είχε διακριτική παρουσία στη ζωή του αγαπημένου της. Η Αгриππίνα προσπάθησε να επέμβει εκ νέου, αυτή τη φορά προς όφελος της Οκταβίας, χωρίς όμως αποτέλεσμα, αφού ο νεαρός αρνήθηκε να ακολουθήσει τις συμβουλές της. Στην πραγματικότητα βέβαια είχε τον φόβο της οριστικής απώλειας δύναμης και επίδρασης στον γιο της. Παρόλα αυτά, φαίνεται ότι οι προσπάθειες της κατάφεραν, μεταξύ άλλων, να ενώσουν ακόμη περισσότερο το ζευγάρι. Ο Τάκιτος μας πληροφορεί ότι δεν δίστασε ακόμη και να συνάψει ερωτική σχέση με τον γιο της και πως η Ακτή με την προτροπή του Σενέκα προσπάθησε να πείσει τον Νέρωνα να αποφύγει την αιμομιξία προειδοποιώντας τον για τις αναταραχές που θα προκαλούσε η ενδεχόμενη δημοσιοποίησή της¹⁰².

συνόντων αὐτῶ τούς μὲν πληγαῖς ἠκίζετο τούς δὲ ἐκποδὸν ἐποιεῖτο, ὡς δὲ οὐδὲν ἐπέβαιεν, ὑπερήλησε καὶ εἶπεν αὐτῶ ὅτι «ἐγὼ σε αὐτοκράτορα ἀπέδειξα», ὡσπερ ἀφελέσθαι τὴν μοναρχίαν αὐτοῦ δυναμένη· οὐ γὰρ ἠπίστατο ὅτι πᾶσα ἰσχὺς αὐταρχος, παρ' ἰδιώτου δοθεῖσά τῷ, τοῦ τε δόντος αὐτὴν εὐθὺς ἀπαλλάττεται καὶ τῷ λαβόντι κατ' ἐκείνου προσγίνεται. Ο Δ.Κ. Ράιος (2014), σελ. 185 κάνει λόγο για λευκό γάμο μεταξύ Νέρωνα και Οκταβίας (53 μ.Χ.), αφού ο πρώτος δεν έβρισκε κάποιο ενδιαφέρον για αυτή, ενώ πολύ γρήγορα άρχισε να νιώθει αποστροφή.

⁹⁹ A.A. Barret (1996), σελ. 167.

¹⁰⁰ Δ.Κ. Ράιος (2014), σελ. 117.

¹⁰¹ J. Ginsburg, *Representing Agrippina: Construction of Female Power in the Early Roman Empire*, Oxford 2006 σελ. 40.

¹⁰² Tac. *Ann.* 14.2 *Tradit Cluvius ardore retinendae Agrippinam potentiae eo usque provectam ut medio diei, cum id temporis Nero per vinum et epulas incalesceret, offerret se saepius temulento comptam et 29rofan paratam; [...] Senecam [...] cimmissamque Acten libertam quae simul suo periculo et infamia Neronis anxia deferret pervulgatum esse [...] nec toleraturos milites 29rofane principis imperium* (δηλ. Ο Κλούβιος αναφέρει ότι η Αгриππίνα με την επιθυμία της να διατηρήσει την επιρροή, μερικές φορές το μεσημέρι, όταν ο Νέρων εκείνη την ώρα έπινε κρασί και γιόρταζε, του παρουσιαζόταν με ελκυστικό φόρεμα και όταν οι συγγενείς παρατήρησαν άσεμνα φιλία και χάδια [...] ο Σενέκας [...] έσπευσε για βοήθεια στην απελεύθερη Ακτή, η οποία ανησυχούσε για τον δικό του κίνδυνο και τη ντροπή του Νέρωνα λέγοντάς του ότι η αιμομιξία ήταν γνωστή [...] και για αυτό οι στρατιώτες δεν θα υπακούσουν ποτέ στη βούληση ενός άσεμνου άρχοντα). Βλ. Δ.Κ. Ράιος (2014), σελ. 182.

Η είσοδος μίας *paelex* στο παλάτι διατάραξε συθέμελα τον *ordo mundi* της Αγριππίνας, η οποία ήταν ιδιαίτερα περήφανη για την καταγωγή της. Έτσι έχουμε να κάνουμε και με μία αντιφυλετική πλευρά του έργου. Η Ρώμη το 55 μ.Χ. ήταν μία πολυφυλετική, πολυθρησκευτική αυτοκρατορία και στον μικρόκοσμό της που ήταν η βασιλική αυλή, γεμάτη προβλήματα, στιγματισμένα από τα πιο αποτρόπαια εγκλήματα και πνιγμένη στην ακολασία, ήταν φανερά τα συμπτώματα αντιπάθειας ή καχυποψίας απέναντι στο πλήθος των απελεύθερων ανατολιτών. Τα αντιφυλετικά αισθήματα και ο φόβος για τους απελεύθερους, που είχαν κατακλύσει τη ρωμαϊκή κοινωνία, τη διοικητική μηχανή φτάνοντας ως την αυτοκρατορική αυλή είναι στοιχεία που μας οδηγούν στην άποψη ότι η Αγριππίνα δεν επεδίωξε τον γάμο του γιου της με την Οκταβία για συναισθηματικούς λόγους¹⁰³. Η σύζευξη αυτή ήταν η κορύφωση των πολιτικών της στόχων με την ένωση της Ιουλίας και της Κλαυδιανής γενιάς. Αναγνώριζε επίσης ότι η Ακτή δεν ήταν απλώς μία περιστασιακή ερωτική σχέση. Ο Νέρων έφτασε αρκετά κοντά στο να παντρευτεί την ερωμένη του και μάλιστα δωροδόκησε έναν αριθμό πρόξενων, προκειμένου να ορκιστούν ότι αυτή καταγόταν από βασιλική γενιά¹⁰⁴. Η Αγριππίνα τότε οδηγήθηκε σε σπασμωδικές κινήσεις και το άγχος της αντανάκλαται στην ψυχολογία που έχει η Juno στο δραματικό παρόν. Όμως το μόνο που κατάφερε ήταν να απομακρύνει ακόμη περισσότερο τον γιο της, επειδή από τη φύση της ήταν αδιάκριτη και συνηθισμένη να αντιμετωπίζει τους ανθρώπους με γνώμονα τη δύναμη και την εξουσία της. Εξάλλου αυτού του είδους η σχέση με τον γιο της οδήγησε και στη δολοφονία της λίγα χρόνια αργότερα.

Το *astrum promissum*, για το οποίο αγωνίζεται ο Ηρακλής, όπως θα δούμε στη συνέχεια, δεν εξηγείται λεπτομερώς, παρότι είναι η σημαντικότερη προϋπόθεση για το μίσος¹⁰⁵. Θεωρείται κάτι το δεδομένο και προφανώς αντικατοπτρίζονται οι σκέψεις του Σενέκα για το εκπαιδευτικό του πρόγραμμα. Κάτι τέτοιο επιβεβαιώνεται από το γεγονός ότι η θεοποίηση είναι ένα βασικό μοτίβο από την αρχή του έργου. Αντίθετα ο Ευριπίδης επικεντρώνεται στον εξανθρωπισμό του ήρωα. Πρόκειται για την ευκαιρία του Νέρωνα να κυβερνήσει όπως ο Αύγουστος¹⁰⁶. Πιο συγκεκριμένα ο ίδιος ο ποιητής είχε γράψει την πρώτη ομιλία του Νέρωνα στη Σύγκλητο, κατά τη διάρκεια της οποίας ακούστηκαν υποσχέσεις περί εξάλειψης των δεινών που προκάλεσε το προηγούμενο καθεστώς του Κλαυδίου¹⁰⁷. Ο λόγος του ήταν σύντομος και συντέθηκε με τρόπο που να ακούγεται ωραία στα αυτιά των συγκλητικών. Προφανώς και είχε το επιθυμητό αποτέλεσμα¹⁰⁸. Δεσμεύτηκε να υιοθετήσει το μοντέλο του Αυγούστου στην αυτοκρατορία, να τερματίσει όλες τις μυστικές δίκες

¹⁰³ Δ.Κ. Ράιος (2014), σελ. 170 και Α.Α. Barret (1996), σελ. 168.

¹⁰⁴ Πρβ. Suet. *Nero* 28 *Acten libertam paulum afuit quin iusto sibi matrimonio coniungeret, summissis consularibus viris qui regio genere ortam peierarent* (δηλ. Ήταν έτοιμος να κάνει πραγματική γυναίκα του την Ακτή, φέρνοντας μερικούς πρώην υπάτους να ορκιστούν ότι καταγόταν από βασιλική οικογένεια).

¹⁰⁵ M. Billerbeck (1999), σελ. 199.

¹⁰⁶ Βλ. τον όρο *diui filius*, το οποίο χρησιμοποιήθηκε από ορισμένους απογόνους του Αυγούστου.

¹⁰⁷ J. Malitz, *Nero*, Blackwell 2005 σελ. 16, M.T. Griffin, “Nero”, στον συλλ. τόμ. Α.Α. Barret (εκδ.), *Lives of the Caesars*, Oxford 2008, σελ. 107-130 και S. Braud, “Seneca Multiplex”, στον συλλ. τόμ. S. Barch – A. Schiesaro (εκδ.), *Cambridge Companion to Seneca*, Cambridge 2015, σελ. 15-28. Βλ. επίσης Δ.Κ. Ράιος (2014), σελ. 43 που αναφέρει ότι το *Aprocolocynthosis diui Claudii* εκφράζει την προσωπική μνησικακία του Σενέκα και της αριστοκρατίας της Ρώμης απέναντι στον Κλαύδιο, εξαιτίας της επέκτασης του δικαιώματος του Ρωμαίου πολίτη και της επιρροής των απελεύθερων στην αυτοκρατορική αυλή.

¹⁰⁸ Α.Α. Barret (1996), σελ. 144.

intra cubiculum, να θέσει ένα τέλος στη διαφθορά και κυρίως να σέβεται τα προνόμια των συγκλητικών¹⁰⁹. Αυτός ο σεβασμός, ο οποίος τον διέκρινε από τους Καλιγούλα και Κλαύδιο, ήχησε ευχάριστα στη Σύγκλητο, όχι όμως και στην Αγριππίνα που είχε ισχυρές γνωριμίες μεταξύ των μελών. Εξάλλου μετά τον θάνατο του Κλαυδίου της επιτρεπόταν να παρίσταται στις συνεδριάσεις και η όποια επιρροή ασκούσε μπορούσε ανά πάσα στιγμή να κλονιστεί, εάν ο Νέρωνας κατόρθωνε να πάρει με το μέρος του τη Σύγκλητο σεβόμενος τα προνόμιά της. Επίσης στο *Apocolocyntosis diui Claudii* αναγγέλλεται η έναρξη μίας νέας και ευτυχισμένης περιόδου υπό τον Νέρωνα. Ο Δίων ο Κάσσιος αναφέρει ότι ο λόγος εκφωνήθηκε μετά την ενθρόνισή του. Είναι σίγουρο όμως ότι ο Σενέκας προετοίμαζε τον μαθητή του για αυτό το μοντέλο διακυβέρνησης πριν από την περίοδο που συντέθηκε ο *Hercules furens*. Εξάλλου στο *De Clementia* μαθαίνουμε ότι ο ποιητής προσπάθησε να αποδείξει στον νεαρό πως θα μπορούσε να είναι περισσότερο αγαπητός ακόμη και από τον Αύγουστο και ως εκ τούτου πιο ασφαλής στο αυτοκρατορικό αξίωμα.

Σε έναν πρόλογο γεμάτο μίσος η προσωπική και ευχάριστη συμμετοχή δεν προκαλεί έκπληξη. Η υπόσχεση για *αιώνιους πολέμους* (29 *aeterna bella*), ένα είδος ατελείωτου κυνηγιού¹¹⁰, είναι η δέσμευση ότι το ανήσυχο και φιλόδοξο πνεύμα της Αγριππίνας δεν θα ησυχάσει, εάν δεν κερδίσει όλα αυτά, για τα οποία αγωνίστηκε τα προηγούμενα χρόνια. Οι αποτρόπαιες πράξεις της χαρακτηρίζονται ως *monstra*. Ως εκ τούτου οι άθλοι του Ηρακλή δεν είναι παρά η πάλη με τον εσωτερικό του κόσμο (85 *nemo est nisi ipse: bella iam secum great* δηλ. *δεν είναι άλλος από τον ίδιο: ως διεξάγει πόλεμο με τον εαυτό του*), αν και ακόμη μπορεί να τιθασεύσει τα πάθη του. Αν όμως συνεχίσει να βρίσκεται υπό τον έλεγχο της μητέρας του η καταστροφή θα είναι αναπόφευκτη. Μόνο που η καταστροφή δεν θα παρασύρει μόνο τον ίδιο, αλλά και μία ολόκληρη αυτοκρατορία, της οποίας ηγείται.

Για τους παραπάνω λόγους έχουμε και την πρώτη προσέγγιση του ορισμού της αρετής. Ο Σενέκας γνωρίζοντας τις καταβολές του Νέρωνα προφανώς πίστευε ότι αυτά τα πάθη δεν θα αργήσουν να εμφανιστούν όσο δρα η Αγριππίνα. Η *virtus* στο πλαίσιο της πολιτικής εξουσίας είναι η ικανότητα αντίληψης των κακών επιρροών και η αποφυγή των παθών που προκύπτουν από αυτές. Κάθε μέρα που περνούσε δίπλα στην Αγριππίνα ήταν και μία δοκιμασία, αν και ο Νέρων, όπως και οι στωικοί, θα πρέπει να είναι χαρούμενος κάθε φορά που έχει την ευκαιρία από τη μοίρα να αποδείξει την αρετή του¹¹¹. Γενικά στο έργο θα συναντάμε πολλές απόψεις σχετικά με τη *virtus* και ακόμη περισσότερες προσπάθειες ορισμού της. Μάλιστα ολόκληρη η τελευταία πράξη στρέφεται γύρω από την αντίθεση θυμού και συγκράτησης. Στο τελευταίο μέρος της πέμπτης πράξης ο Ηρακλής συνειδητοποιεί πως στην πραγματικότητα η *virtus* είναι η εσωτερική δύναμη ελέγχου των συναισθημάτων¹¹². Βλέπουμε, λοιπόν, ότι η προσπάθεια ορισμού της *virtus* απασχολεί το έργο από την αρχή, μολονότι φαινομενικά τίθεται για πρώτη φορά στον λόγο του *Amphitryon*.

Στον *Ηρακλή μαινόμενο* η Ήρα λάμπει διά της απουσίας της, δεν εμφανίζεται ποτέ στη σκηνή και με αυτόν τον τρόπο οι χαρακτήρες έχουν τη δυνατότητα να κρίνουν με τον δικό τους τρόπο τις ενέργειές και τη συμμετοχή της. Αντίθετα στον Σενέκα

¹⁰⁹ H.H. Scullard, *From the Gracchi to Nero: History of Rome from 133 BC TO 68 AD*, London 1982, σελ. 257.

¹¹⁰ Για τη σημασία του κυνηγιού στη Ρώμη βλ. Δ.Κ. Ράιος (2014), σελ. 171-177 (όπου και περισσότερη βιβλιογραφία).

¹¹¹ Πρβ. Sen. *Prov.* 1.4.4 *gaudent. inquam, magni viri aliquando rebus adversis, non aliter quam fortes milites bello* (δηλ. *Λέω ότι οι μεγάλοι άνδρες συχνά χαίρονται στις διασταυρώσεις της τύχης, όπως και οι γενναίοι στρατιώτες στον πόλεμο*)

¹¹² J.G. Fitch (1979), σελ. 244 και J.A. Shelton (1978), σελ. 69.

βρίσκεται επί σκηνής, συγκεκριμένα της πολιτικής σκηνής της Ρώμης και προφανώς πίσω από τον Νέρωνα. Ο θυμός και το μίσος τονίζονται απροκάλυπτα και χωρίς ενδοιασμούς (33 *ira* και 24 *odium*). Πρόκειται για δύο πάθη μη αποδεκτά από τους στωικούς, από τα οποία κυριεύεται η Αгриππίνα σε όλη τη διάρκεια της ζωής της. Στο σημείο αυτό ο Σενέκας θέτει το εξής δίλημμα στον μαθητή του: ή θα συνεχίσει να είναι υπό την επιρροή ενός ανθρώπου με τέτοια πάθη ή θα οδηγηθεί στη φιλοσοφία και ως εκ τούτου στην ορθή διακυβέρνηση. Άρα ο ποιητής παρουσιάζει έναν χαρακτήρα που είναι η προσωποποίηση του παραλογισμού. Η έντονη φιλοδοξία οδηγεί στον θυμό και το μίσος, φανερά στοιχεία ενός κυριαρχικού ανθρώπου. Στο *De ira* ο Σενέκας μελέτησε τα πάθη που αναφέραμε στο πλαίσιο της πολιτικής δύναμης και εξουσίας. Η πραγματεία γράφτηκε την περίοδο αμέσως μετά την αιματηρή περίοδο του Καλιγούλα αδερφού της Αгриππίνας¹¹³.

Η επιστροφή του Ηρακλή από τον Άδη στο φως της ημέρας (48-50 *opima victi regis ad superos refert, / parum est reverti, foedus umbrarum perit / vidi ipsa, vidi nocte discussa inferum* δηλ. Φέρνει στον κόσμο των ζωντανών τα λάφυρα από έναν νικημένο βασιλιά/ και εγώ η ίδια είδα, τις σκιές της μαύρης νύχτας διασκορπισμένες, τον βασιλιά να έχει πέσει/ και να επιδεικνύει στον πατέρα του το λάφυρο) υπαινίσσεται την ενθρόνιση του Νέρωνα στον αυτοκρατορικό θρόνο της Ρώμης, μετά από ένα μεγάλο χρονικό διάστημα ομηρίας στο νοσηρό περιβάλλον απόθμενης πολιτικής φιλοδοξίας της μητέρας του. Για να γίνει όμως αυτοκράτορας, έπρεπε πρώτα να νικήσει τον μεγάλο του αντίπαλο. Πρόκειται για τον *vinctus rex* Βρετανικό, ο οποίος έχασε τα δικαιώματά του στη διαδοχή (48 *spolia opima*). Αυτός ως φυσικός γιος του Κλαυδίου φάνταζε στα μάτια της Αгриππίνας το σημαντικότερο εμπόδιο για τις αξιώσεις της και δυνητικά εμπόδιζε την πραγματοποίηση των σχεδίων της.

Στο υπόλοιπο μέρος του προλόγου αποκαλύπτεται το σχέδιο καταστροφής, αφού η διατάραξη του *ordo mundi* είναι σφάλμα που θα πρέπει να τιμωρηθεί¹¹⁴ και η τιμωρία είναι προσωπική υπόθεση¹¹⁵. Η θεά δεν βρίσκεται επί σκηνής για να εκφράσει τα παράπονα και την οργή της εξαιτίας της ανικανότητάς της να βοηθήσει η ίδια τον εαυτό της¹¹⁶. Αυτή η άποψη θα είχε στέρρες βάσεις, εάν η παρουσία των θεών στη γη, ιδιαίτερα τα χρόνια που παρουσιάστηκε το δράμα, δεν ήταν απλώς ένα λογοτεχνικό μοτίβο. Εξάλλου δύσκολα ο στωικός Σενέκας θα ισχυριζόταν ότι ένας θεός είναι υπεύθυνος για σκληρότητα και δεινά¹¹⁷ δεδομένων των απόψεών του για το θεϊκό

¹¹³ Δ.Κ. Ράιος (2014), σελ. 31. Από όσο γνωρίζουμε καμία πηγή δεν μνημονεύει ευνοϊκά τον, κατά γενική ομολογία, πιο διεστραμμένο αυτοκράτορα. Επίσης ο Σενέκας μας πληροφορεί για τις υποσχέσεις του Κλαυδίου να συγκρατεί τις εκρήξεις της οργής του.

¹¹⁴ Βλ. και την άποψη του I. Scott-Kilvert, "Seneca or Scenario", *Arion* 7 (1968), σελ. 501-511.

που θεωρεί ότι και ο ίδιος ο Σενέκας είχε τον φόβο της αποσύνθεσης του σύμπαντος, κάτι το οποίο είναι αποτέλεσμα των εγκλημάτων κατά της ηθικής τάξης.

¹¹⁵ J.G. Fitch (1987), σελ. 143, M. Billerbeck (1999), σελ. 223 και πρβ. Sen. *Ira* 3.3 *sanum hunc aliquis vocat qui velut tempestate correptus non it sed agitur et furenti malo servit* (δηλ. Μπορεί κάποιος να αποκαλεί υγιή αυτόν τον άνθρωπο, που σαν να παγιδεύεται από μία θύελλα δεν πηγαίνει, αλλά καθοδηγείται και είναι σκλάβος μίας άσκοπης διαταραχής), όπου η ρητορική ερώτηση της θεάς (77 *quid tanta mandas odia?*) είναι η αντιστροφή της παραπάνω στωικής αρχής. Βλ. επίσης J.A. Shelton (1975), σελ. 257-269.

¹¹⁶ K. Heldman (1974), σελ. 16.

¹¹⁷ Για την άποψη του Σενέκα ότι οι θεοί είναι καλοί πρβ. Sen. *Ep.* 95.36 *di immortales nullam didicere virtutem cum omni editi et pars naturae eorum est bonos esse* (δηλ. Οι αθάνατοι θεοί δεν διδάχθηκαν την αρετή γιατί έχουν γεννηθεί με αυτή και από τη φύση τους είναι καλοί).

στοιχείο και τη *Natura*¹¹⁸. Ο ποιητής επικεντρώνεται στη ανθρώπινη ευθύνη όσον αφορά την εσωτερική και συνεπώς εξωτερική καταστροφή. Το αίσθημα αγωνίας που διακρίνεται σε όλο τον πρόλογο του έργου έγκειται στο ενδεχόμενο ο Ηρακλής (Νέρων) να προσπαθήσει να επιτεθεί στην ανώτερη δύναμη (Αγριππίνα) (74 *quaerit ad superos viam*). Ακριβώς για αυτόν τον λόγο το βασικό όπλο που επιστρατεύεται είναι η *ira*, το χειρότερο από όλα τα πάθη που καταστρέφει το μυαλό (75 *Perge ira* δηλ. *Εμπρός θυμέ μου*). Στην πραγματικότητα εκφράζεται η επιθυμία της Αγριππίνας να μετατρέψει τον γιο της από έναν δυνάμει ιδανικό κυβερνήτη σε έναν όμοιο της άνθρωπο, ο οποίος θα δρα με βάση τα πάθη και όχι τη λογική. Για τον Σενέκα ο θυμός είναι το πλέον βίαιο συναίσθημα, που οδηγεί στην καταστροφή και τον παραλογισμό¹¹⁹. Ως εκ τούτου τέτοια κυριαρχικά άτομα είναι προσωποποιήσεις όχι απλά του *furor*, αλλά και μίας δύναμης, η οποία επιδρά αρνητικά στην ανθρώπινη ψυχή.

Ο Σενέκας πίστευε ότι η λογική σκέψη έρχεται μετά την παιδική ηλικία. Παρόλα αυτά, παρουσιάζοντας την Juno ως προσωποποίηση του παραλογισμού, υπαινίσσεται την αδυναμία ενός παιδιού να μεγαλώσει σωστά αν βρίσκεται υπό τέτοια επάδραση¹²⁰. Φυσικά θεωρούσε τον Νέρωνα άπειρο και ανώριμο ακόμη και μετά την ενθρόνισή του ενδεχομένως και θύμα μέσα σε μία φρενίτιδα φιλοδοξίας. Γενικά όχι μόνο για τον ποιητή, αλλά και για τα πρότυπα της Ρώμης ο Νέρων ήταν αρκετά νέος για να έχει εξουσία στα χέρια του. Λίγο διάστημα πριν από την παράσταση του *Hercules furens*, ο Σενέκας είχε προσφέρει στο *De ira* αρκετές συμβουλές για τον χειρισμό των παιδιών που ανήκαν στην ανώτερη τάξη, οι οποίες δεν διαφέρουν από τα όσα μας πληροφορεί ο Τάκιτος για τη διαπαιδαγώγηση του Νέρωνα από τον φιλόσοφο και τον Βούρρο¹²¹.

Η *ira* είναι το μοναδικό της όπλο απέναντι σε αυτά του Νέρωνα. Μέσα στην απύθμενη φιλοδοξία της έκανε ίσως τη μοναδική ευεργετική πράξη για τον γιο της. Ζήτησε από τους Σενέκα και Βούρρο να τον προετοιμάσουν για τον θρόνο. Με την ενασχόληση με τη φιλοσοφία τα πάθη μπορούν να αποφευχθούν. Για μια γυναικεία που είναι εν γνώσει της *irata* η φιλοσοφία είναι το αντίπαλο δέος, ένα γιατρικό της ανθρώπινου νου, κάτι το οποίο μπορεί να διώξει κάθε επικίνδυνο συναίσθημα. Σίγουρα πιο αδύναμη από την *ira*, αλλά αποτελεσματική. Για αυτόν τον λόγο χαρακτηρίζεται στο κείμενο ως *θηρίο* (76 *ferae*). Πράγματι η Αγριππίνα, ίσως γνωρίζοντας τις επιπτώσεις που θα είχε η ορθή σκέψη του γιου της, προσπάθησε να αφαιρέσει από τη διδακτέα ύλη τη φιλοσοφία θεωρώντας την κάτι το μαλθακό και ακατάλληλο για τον μελλοντικό αυτοκράτορα¹²².

¹¹⁸ Για περισσότερα σχετικά με τη *natura* και τις απόψεις του Σενέκα βλ. Δ.Κ. Ράιος (2014), σελ. 149-158.

¹¹⁹ Πρβ. Sen. *Ira* 3.1.5 *ira in se ipsa morsus suos vertit*.

¹²⁰ J.A. Shelton (1978), σελ. 23.

¹²¹ M. Griffin (2008), σελ. 116 και πρβ. Tac. *Ann.* 13.2.1 *hi rectores imperatoriae iuventae et (rarum in societate potentiae) concordēs, diversa arte ex aequo pollebant, Burrus militaribus curis et severitate morum, Seneca praeceptis eloquentiae et comitate honesta, iuvantes in vicem, quo facilius lubricam principis aetatem*, (δηλ. Αυτοί οι δύο καθοδήγησαν κατά τη νεανική του ηλικία τον αυτοκράτορα με μία ενότητα στη σκοπιμότητά τους και παρόλο που τα επιτεύγματά τους ήταν τελείως διαφορετικά, είχαν την ίδια επιρροή. Ο Βούρρος με τη στρατιωτική του πειθαρχία και τα αυστηρά ήθη και ο Σενέκας με τα μαθήματα ευγλωττίας και την αξιοπρεπή ευγένεια, προσπάθησαν να περιορίσουν την αδυναμία της νεανικής ηλικίας του πρίγκιπα).

¹²² Πρβ. Suet. *Nero* 52.1 *sed a philosophia eum mater auertit monens imperaturo contrariam esse* (δηλ. Η μητέρα του τον απομάκρυνε από τη φιλοσοφία προειδοποιώντας τον ότι είναι κάτι ακατάλληλο για κάποιον που θα κυβερνήσει).

Με λίγα λόγια ήθελε να πλάσει έναν άνθρωπο στα δικά της πρότυπα. Έτσι εξηγείται η εξαίρεση της φιλοσοφίας από το εκπαιδευτικό πρόγραμμα του Νέρωνα, ο γάμος με την Οκταβία, αλλά και ο έλεγχος όλων όσων βρισκόταν γύρω από τον γιο της. Σύμφωνα με τον Σενέκα και την τραγωδία του εν μέρει το κατόρθωσε. Παρατηρούμε δύο σχεδόν όμοιους χαρακτήρες στο κείμενο. Όταν δηλαδή η Juno ισχυρίζεται ότι *και η ίδια θα πρέπει να τρελαθεί* (109 *Iuno, cur nondum furis?*) ο Σενέκας καλεί τον μαθητή του να κατανοήσει ότι ο πραγματικός εχθρός του είναι η δύναμη του θυμού που εισέρχεται στο μυαλό του διά της μητέρας του. Για αυτό η Juno είναι η τρέλα που εξαπολύει τα όπλα της και η διαταραχή του ανθρώπινου μυαλού¹²³. Άρα ο *furo* του Ηρακλή δεν είναι κάτι αναπάντεχο όπως στον Ευριπίδη, αλλά η φυσιολογική εξέλιξη του νου που ταλαιπωρείται από τη συναναστροφή με ομοίους. Σίγουρα στο ελληνικό πρότυπο κανένας δεν θα περίμενε ο κεντρικός χαρακτήρας να καταστραφεί μετά από την πολιτισμική του δράση¹²⁴. Άρα ο Σενέκας παρουσιάζει έναν άνθρωπο που οδεύει στην καταστροφή λόγω της αποδοχής προκλήσεων από ένα νοσηρό μυαλό.

π

π

¹²³ J.A. Shelton (1978), σελ. 23.

¹²⁴ N. Bernstein (2017), σελ. 43.

IV. ΟΙ ΔΩΔΕΚΑ ΑΘΛΟΙ ΤΟΥ ΗΡΑΚΛΗ

Σε αυτή την ενότητα θα επικεντρωθούμε στο πιο διάσημο περιστατικό του ηρωικού κύκλου του Ηρακλή, το οποίο και ασφαλώς δεν μπορεί να απουσιάζει από δύο έργα που πραγματεύονται ένα επεισόδιο της ζωής του. Σαφώς και κάνουμε λόγο για τους δώδεκα άθλους του. Όπως αναφέρθηκε και στην εισαγωγή της εργασίας, παρατηρούμε πολλές και μεγάλες διαφορές μεταξύ των δύο δωδεκάθλων που παρουσιάζονται από τους ποιητές. Ενώ δηλαδή ο Ευριπίδης αποκλίνει αισθητά από τον βασικό κανόνα των δώδεκα κατορθωμάτων, ο Σενέκας τον διατηρεί σχεδόν αυτούσιο. Η μεγαλύτερη διαφορά όμως έγκειται στην προσπάθεια των ποιητών να διαμορφώσουν μία συγκεκριμένη εικόνα για τον ήρωα, η οποία διαμορφώνει τον χαρακτήρα του και τον κάνει αντικείμενο κρίσης από τους θεατές. Συνοπτικά στο ελληνικό πρότυπο αναδεικνύεται ο πολιτισμικός χαρακτήρας του Ηρακλή, αλλά στον *Hercules furens* γινόμαστε μάρτυρες του βίαιου χαρακτήρα και του τρόπου ζωής που επέλεξε.

Στον *Ηρακλή μαινόμενο* ο Αμφιτρύων μας πληροφόρησε, μεταξύ άλλων, για το πολιτισμικό έργο του γιου του (20 *έξημερῶσαι γαῖαν*), γεγονός που δίνει την αίσθηση ελεύθερης βούλησης για την ανάληψη της υπηρεσίας. Το απαρέμφοτο *έξημερῶσαι* σημαίνει την εκκαθάριση της γης για καλλιέργεια¹²⁵. Άρα ο Ηρακλής είναι ο αρωγός ανάπτυξης του γεωργικού τομέα και ως εκ τούτου της κάλυψης των βασικών αναγκών των ανθρώπων. Το πολιτισμικό του έργο, που αναφέρεται και σε άλλες περιπτώσεις, αφορά και στην ενασχόλησή και με το υδάτινο στοιχείο. Με αυτόν τον τρόπο καθιστά τη θάλασσα προσιτή στους ανθρώπους (225-226 *ποντίων καθαρμάτων/ χέρσου τ' ἀμοιβάς — ὧν ἐμόχθησας χάριν* και 851-852 *ἄβατον δὲ χώραν καὶ θάλασσαν ἀγρίαν/ ἔξημερώσας*). Παράλληλα ο Ηρακλής αντιμετωπίζει κακούργους, ληστές και τυραννικούς κυβερνήτες αποτελώντας τον προστάτη της δικαιοσύνης. Τέλος, απαντούν κατορθώματα που τον ορίζουν ως Πανελλήνιο ήρωα. Μπορούμε, λοιπόν, να κατατάξουμε τους άθλους σε τρεις διαφορετικές κατηγορίες, οι οποίες έχουν στόχο να αποδείξουν ότι ο Ηρακλής είναι πραγματικός ήρωας και οι συμφορές του είναι άδικες.

Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν οι άθλοι που θέτουν τον ήρωα απέναντι στη φύση. Η παραδοσιακά πρώτη του αποστολή τον στέλνει στη Νεμέα, για να αντιμετωπίσει ένα επικίνδυνο λιοντάρι¹²⁶. Το ρήμα *ήρήμωσε* δηλώνει απαλλαγή από μία συμφορά

¹²⁵ G.W. Bond (1981), σελ. 67 και πρβ Ηρόδ. 1.126 *ὡς δὲ παρήσαν ἅπαντες ἔχοντες τὸ προειρημένον, ἐνθαῦτα ὁ Κῦρος, ἦν γάρ τις χῶρος τῆς Περσικῆς ἀκανθώδης ὅσον τε ἐπὶ ὀκτωκαίδεκα σταδίους ἢ εἴκοσι πάντη, τοῦτον σφι τὸν χώρον προεῖπε ἔξημερῶσαι ἐν ἡμέρῃ* (κειμ. C. Hude, *Herodoti Historiae*, I, Oxonii 1927)

¹²⁶ Η τοποθέτηση του λιονταριού της Νεμέας στην πρώτη θέση (359 *πρῶτον μὲν*) των αποστολών σε ένα έργο με πολλές καινοτομίες και αποκλίσεις από τις βασικές μυθολογικές παραδόσεις ασφαλώς και δεν είναι τυχαία. Ο Ηρακλής, αφού έγδαρε το νεκρό θηρίο, χρησιμοποίησε το άτρωτο δέρμα του ως θώρακα για το σώμα του και κράνος για το κεφάλι του (360-361 *πυρσῶ δ' ἀμφεκαλόφθη/ ξανθὸν κρᾶτ' ἐπινωτίσας*). Η λεοντή μαζί με το ρόπαλο αποτέλεσαν τα βασικά του χαρακτηριστικά στις παραστάσεις των αγγείων, αλλά και στα λογοτεχνικά έργα και με αυτή ακριβώς την αμφίεση θα εμφανιστεί αργότερα στη σκηνή, για να γίνει ευκολότερα αντιληπτός από τους θεατές.

και το λιοντάρι ήταν μία από αυτές. Οι περισσότερες παραδόσεις επικεντρώνονται στις καταστρεπτικές ιδιότητες του ζώου, που κατασπαράζει τα κοπάδια, καταστρέφει τις καλλιέργειες και τρομοκρατεί τους κατοίκους της περιοχής εμποδίζοντας με αυτόν τον τρόπο τη βασική βιωτική ανάγκη (τροφή), την καλλιέργεια της γης και την ομαλή συμβίωση του ανθρώπου με τη φύση¹²⁷. Το ανθρώπινο γένος υποφέρει από τις δυνάμεις της φύσης, στις οποίες επικρατεί το άγριο ένστικτο, που ο Ηρακλής με τη σειρά του καλείται να το δαμάσει. Αν και γίνεται λόγος από αρκετούς μελετητές για χρήση βίας από τον Ηρακλή και για απουσία οποιουδήποτε δείκτη συναισθηματικής ή ηθικής αντανάκλασης που να διακόπτει την αφήγηση¹²⁸, φαίνεται ότι η συμπεριφορά του κατά τη διάρκεια της υπηρεσίας του ακολουθεί τα τυπικά πρότυπα ανδρείας. Φυσικά δεν θα πρέπει να ξεχνάμε, μεταξύ άλλων, τη φύση των αντιπάλων του. Στην *Αντιγόνη* ο Χορός υποστηρίζει ότι *το κακό φαίνεται καλό σε εκείνον, τον οποίο ο θεός οδηγεί στην καταστροφή*¹²⁹. Ο σκοπός αγιάζει τα μέσα, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε. Άρα οι θεατές δεν αναγνωρίζουν κάποια βίαιη ενέργεια, γιατί πρώτα από όλα ο άνθρωπος επωφελείται από την παρέμβαση αυτή και στη συνέχεια επειδή η ολοκλήρωση των κατορθωμάτων γίνεται με βάση παραδεκτές και γνωστές απόψεις. Η λεοντή (361-362 *πυρσῶ δ' ἀμφοκαλύφθη/ ζανθὸν*), για την οποία γίνεται ιδιαίτερη μνεία, δεν εξυπηρετεί μόνο δραματολογικά, αλλά είναι δείκτης του εξανθρωπισμού του ήρωα. Δηλαδή έχουμε να κάνουμε με έναν θνητό που καλύπτεται με το άτρωτο δέρμα του ζώου και το χρησιμοποιεί όχι μόνο ως θώρακα, αλλά και ως μέσο επιβίωσης. Η θεϊκή φύση του δεν υπερτερεί, για να τον κάνει άτρωτο στις κακουχίες της φύσης και προφανώς η λεοντή δεν είναι λάφυρο κομπασιού.

Παρόμοια περίπτωση αποτελεί η Κενταυρομαχία της Θεσσαλίας¹³⁰. Ο ποιητής υπαινίσσεται την άγρια και ζώωδη φύση των τεράτων, ενώ παρουσιάζει την ύπαρξή τους ως ανασταλτικό παράγοντα ανάπτυξης της ανθρώπινης δραστηριότητας στις περιοχές που ζούσαν (369-370 *μακραί τ' ἄρου-/ ραι πεδίων ἄκαρποι*). Εδώ διακρίνουμε μία σημαντική αντίθεση: τα εδάφη είναι μεγάλα και γόνιμα, με μεγάλες προοπτικές αλλά μη παραγωγικά εξαιτίας των συνηθειών των Κενταύρων που, κατά κύριο λόγο, σχετίζονται με τη μέθη, τις απαγωγές και τους βιασμούς. Η κάθοδός τους από τα βουνά σημαίνει αυτόματα την καταστροφή των καλλιεργειών, και ως εκ τούτου ο Ηρακλής με τη νίκη του καθίσταται δημόσιος ευεργέτης απελευθερώνοντας την ύπαιθρο¹³¹. Για αυτόν τον λόγο ο Ευριπίδης κατατάσσει τον άθλο στον δικό του κατάλογο των δώδεκα, αν και το επεισόδιο με τους Κενταύρους ανήκει στα Πάρεργα.

Το ελάφι της Άρτεμης, όπως και οι Κένταυροι, είναι μία τοπική απειλή. Για αυτό παρουσιάζεται με καταστρεπτικές τάσεις που οδηγούν στη διάλυση των καλλιεργειών (379 *σπλήτειραν ἀγρωστῶν*). Ο Ευριπίδης διαφοροποιείται σε μεγάλο βαθμό από τον Πίνδαρο και τους υπόλοιπους μυθογράφους που ασχολήθηκαν με την έλαφο, καθώς

¹²⁷ Πρβ. Ησίοδ. *Θεογ.* 328-329 *τόν ῥ' Ἥρη θρέψασα Διὸς κνδρὴ παράκοιτις/ γουνοῖσιν κατένασσε Νεμείης, πῆμ' ἀνθρώποις* (κείμεν. S. Solmsen – R. Merkelback – M.L. West, *Hesiodi Theogonia, Opera et Dies, Scutum*, Oxonii 1990).

¹²⁸ S.A. Barlow (1996), σελ. 139 και T. Papadopoulou (2005), σελ. 30.

¹²⁹ Πρβ. Σοφ. *Αντ.* 621-622 *τὸ κακὸν δοκεῖν ποτ' ἐσθλὸν/ τῶ δ' ἔμμεν ὄτω φρένας/ θεὸς ἀγει πρὸς ἄταν* (κείμεν. H. Lloyd-Jones – N.G. Wilson, *Sophocles Fabulae*, Oxonii 1990).

¹³⁰ Ο Ευριπίδης μετατοπίζει τον τόπο κατοικίας των Κενταύρων από την Πελοπόννησο στη Θεσσαλία και συγκεκριμένα στις πλαγιές του Πηλίου (371 *Πηλιάδες θεράπναι*). Τα καταφύγιά τους βρίσκονται στην Ομόλη. Ο ποιητής ασφαλώς γνώριζε την κοινή και παλαιότερη παράδοση σχετικά με την Κενταυρομαχία στη Φολόη, εδώ όμως υπάρχει ένα συμφυρμός. Δηλαδή η Θεσσαλική Κενταυρομαχία έγινε μεταξύ των τεράτων και των Λαπιθίων με τη συμμετοχή του Θησέα και του Πειρίθου.

¹³¹ G.W. Bond (1981), σελ. 158.

εξαιτίας της φύσης του ο Ηρακλής το τελικά σκοτώνει (378 κτείνας)¹³². Παρόλα αυτά, ο ήρωας δεν διαπράττει ύβρη. Ο ποιητής δεν θα μπορούσε να μην παραθέσει την εικόνα των χρυσών κεράτων του ζώου (379 *τάν τε χρυσοκάρανον*). Παραπέμπει, λοιπόν, στην επιχρύσωση των κεράτων των ζώων, τα οποία προορίζονταν για θυσία από τη Μυκηναϊκή εποχή μέχρι και τον 4^ο π.Χ. αιώνα¹³³. Τα παραπάνω στοιχεία σχετίζονται με την αφιέρωση στην Άρτεμη Οινωάτιδα (478-479 *θεὰν/ Οἰνωᾶτιν ἀγάλλει*) στο ιερό που βρισκόταν στο Αρτεμίσιο, στα σύνορα της Αρκαδίας και της Αργολίδας¹³⁴. Αυτός είναι και ο λόγος που επιτρέπει στον ήρωα να σκοτώσει το ζώο, αφού η Άρτεμις στην πραγματικότητα ικανοποιείται (479 *ἀγάλλει*). Ο Ηρακλής αποδεικνύει την ευσέβειά του προς το θεϊκό στοιχείο, καθώς σκοτώνει το ελάφι χωρίς να προκαλεί την οργή της θεάς. Η εκδοχή του Ευριπίδη φαίνεται πως αποτελεί καθαρά δική του δημιουργία, η οποία χρησιμοποιείται για να ενισχύσει το *exemplum* του προηγούμενου άθλου. Συνοπτικά η περιοχή απαλλάσσεται από μία μάστιγα. Η ενέργεια του Ηρακλή είναι ευεργετική και για τους ανθρώπους και για τους θεούς.

Ο καθαρισμός της θάλασσας (400-402 *ποντίας θ' ἄλῶς μυχῶς/ εἰσέβαινε, θνατοῖς/ γαλανείας τιθεῖς ἔρετμοῖς*) αποτελεί μία καινοτομία του Ευριπίδη, καθώς δεν υπάρχουν αναφορές, στις οποίες να θεωρείται ξεχωριστός άθλος. Ο ποιητής δεν παρουσιάζει κάποιον συγκεκριμένο αντίπαλο. Εν τούτοις η κατά κάποιο τρόπο ένταξή του στο επεισόδιο με τις Εσπερίδες δια φωτίζει κάπως την επιλογή του δημιουργού. Ίσως στο σημείο αυτό υπονοείται η συνάντηση και η πάλη με τον Τρίτωνα, που ζούσε στον κόλπο της Σύρτης. Διάφορες πηγές μας πληροφορούν για την ύπαρξη λίμνης με το όνομα Τριτωνίδα, ενώ ο αγώνας του ήρωα με τον Τρίτωνα (που απεικονίζεται με ουρά ψαριού) παριστάνεται σε ένα από τα αετώματα της Ακρόπολης. Ακόμη, σε πολλές παραστάσεις αγγείων, ο Ηρακλής διακρίνεται να παλεύει με όντα του υγρού στοιχείου¹³⁵. Δεν αποκλείεται ο Ευριπίδης να είχε στο μυαλό του έναν από αυτούς τους αγώνες του ήρωα, καθώς όλοι οι άθλοι που περιλαμβάνονται στον κατάλογό του συνιστούν *ἀγώνες*. Επίσης δεν θα πρέπει να αποκλειστεί το ενδεχόμενο ο καθαρισμός της θάλασσας να σχετίζεται με πειρατές. Η πειρατεία στα χρόνια του Ευριπίδη αποτελούσε μάστιγα για τους θαλασσοπόρους και ανασταλτικός παράγοντας για την ανάπτυξη του εμπορίου¹³⁶. Ο Ηρακλής απήλλαξε τη θάλασσα από τις απειλές και τη μετέτρεψε σε πεδίο ανάπτυξης της ανθρώπινης δραστηριότητας. Παρουσιάζεται ως πολιτισμικός ήρωας, επειδή η ελεύθερη και χωρίς φόβο ενασχόληση με τη θάλασσα προσφέρει στους ανθρώπους ζωή και οικονομική άνοδο (μέσω του ψαρέματος και του εμπορίου αντίστοιχα). Για αυτόν τον λόγο ο Ευριπίδης επιλέγει να χρησιμοποιήσει μία εξαιρετικά σπάνια παράδοση, η οποία μάλιστα ουδέποτε συμπεριλήφθηκε στον βασικό κανόνα του δωδέκαθλου.

Αναπόσπαστο κομμάτι του ηρωικού κύκλου του Ηρακλή είναι η εξόντωση της Λερναίας Ύδρας, του μυθικού τέρατος που γεννήθηκε από τον Τυφώνα και την

¹³² Στις περισσότερες παραδόσεις η έλαφος είναι το ιερό ζώο της Άρτεμις, το οποίο ο Ευρυσθέας ζήτησε από τον Ηρακλή. Έτσι άρχισε ένα ατελείωτο κυνήγι, το οποίο σύμφωνα με τον Πίνδαρο συνεχίστηκε μέχρι τη χώρα των Υπερβορείων, από όπου ο ήρωας έφερε στην Ελλάδα την αγριελιά.

¹³³ G.W. Bond (1981), σελ. 158-159

¹³⁴ Ι.Θ. Κακριδής – Γ.Α. Χριστόπουλος, *Ελληνική Μυθολογία 4: Ηρακλής – Πανελλήνιες Εκστρατείες*, Αθήνα 1986, σελ. 40. Βλ. επίσης Κ.Ε. Lu (2013), σελ. 182 και G.W. Bond (1981), σελ. 159.

¹³⁵ G. M. A. Richter, *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*, New Haven 1970, σελ. 120, G.W. Bond (1981), σελ. 170 και βλ. Ι.Θ. Κακριδής – Γ.Α. Χριστόπουλος (1986), σελ. 89 και 101.

¹³⁶ S.A. Barlow (1996), σελ. 143, ενώ ο ίδιος ο Ευριπίδης έχει πραγματευτεί το θέμα της πειρατείας στο σατυρικό δράμα *Κύκλωψ*, όπου ο Διόνυσος πουλήθηκε ως δούλος από τους πειρατές με ανάμειξη της Ηρας.

Έχιδνα¹³⁷. Δύσκολα ο Ευριπίδης δεν θα συμπεριελάμβανε αυτόν τον καταπληκτικό άθλο στον δικό του κατάλογο. Η ασάφεια ως προς τον αριθμό των κεφαλιών του τέρατος τονίζει το παραμυθικό στοιχείο (419 *μυριόκρανον*, 1190 *έκατογκεφάλου ύδρας* και 1274 *πολύφονονον*) και παράλληλα υπαινίσσεται την παράδοση, η οποία κάνει λόγο για τη συνεχή γέννηση δύο κεφαλιών στη θέση ενός κομμένου. Ως εκ τούτου αυτή η λεπτομέρεια περί του συγκεκριμένου ξεχωριστού χαρακτηριστικού θα ήταν ενδεχομένως περιττή. Να αναφερθεί επίσης ότι χρήση της φωτιάς (421 *έξεπύρωσεν*) απαντά για πρώτη φορά στον *Ηρακλή μαινόμενο*. Στον μύθο της Λερναίας Ύδρας διακρίνονται δύο βασικά στοιχεία. Πρώτα από όλα ο ήρωας αγωνίζεται απέναντι σε μία οφιοειδή μορφή που βρίσκεται κοντά σε πηγή. Γενικά στους μύθους οι πηγές αποτελούσαν φωλιές φιδιών, τα οποία καθιστούσαν την προσέγγιση των ανθρώπων αδύνατη¹³⁸. Αρα για να φτάσουν οι τελευταίοι στο πόσιμο νερό και, μεταξύ άλλων, στη ζωή θα πρέπει να απαλλαγθούν από το φίδι. Εδώ η Λερναία Ύδρα είναι η μυθική ανάπλαση των επιδημιών που προέρχονταν από τα έλη και είχαν εξελιχθεί σε μάλιστα και ασφαλώς συμβολίζει την αδυναμία εκμετάλλευσης δυνητικά εύφορων περιοχών¹³⁹.

Η επιτυχής έκβαση του αγώνα εφοδιάζει τον Ηρακλή και με ένα θανάσιμο όπλο, που δεν είναι άλλο από τα δηλητηριασμένα βέλη του, τα οποία είχε βουτήξει στη χολή του τέρατος. Με βάση το παραπάνω ίσως ο άθλος να έπρεπε να τοποθετηθεί μετά το λιοντάρι της Νεμέας. Παρότι όμως η λεοντή είναι ένα βασικό χαρακτηριστικό του γνώρισμα που απαιτείται για να γίνει αντιληπτός από τους θεατές, το τόξο και τα βέλη του είναι εκείνα τα όπλα, για τα οποία έγινε ήδη λόγος στο έργο και θα είναι τα πρώτα που ο ίδιος ο Ηρακλής θα αναφέρει κατά την επιστροφή του¹⁴⁰. Ο ποιητής καταφέρνει να διατηρήσει ζωντανή αυτή την εκδοχή του μύθου και να υπαινιχθεί τον βέβαιο θάνατο του Λύκου. Το επίθετο *τοξικός* προέρχεται από τη λέξη *τόξον* και ίσως ο *τοξικός* να σημαίνει κάτι σχετικό με το συγκεκριμένο όπλο, με αποτέλεσμα να υπάρχει το εξής παράδοξο: ο Ευριπίδης δεν κάνει λόγο σε κανένα σημείο τον τρόπο που τα βέλη του ήρωα έγιναν θανάσιμα, ταυτόχρονα όμως με τον όρο *τοξέυμασι* συντηρεί και υπαινίσσεται τον μύθο στο έργο του.

Η νίκη του Ηρακλή απέναντι στη Λερναία Ύδρα είναι ένας εκπληκτικός θρίαμβος του ανθρώπου έναντι του τέρατος και ως εκ τούτου η επιβολή του στη φύση. Με βάση του πρώτο στοιχείο ο ήρωας κατόρθωσε να σκοτώσει μια μορφή που έκανε αδύνατη την προσέγγιση των ανθρώπων στο νερό. Έτσι η λίμνη μετατράπηκε σε έλος. Ο Ηρακλής καθίσταται προστάτης των ανθρώπων και κυρίως ζωοδότης. Επίσης, μαζί με τα παραπάνω, η Λερναία Ύδρα είναι ο ανασταλτικός παράγοντας για την ανάπτυξη της γεωργίας. Αρα η αποστολή του Ηρακλή αποτελεί τον συμβολισμό της αποξήρανσης λιμνών και βάλτων προς όφελος της ανθρωπότητας. Θα πρέπει να συμπληρώσουμε ότι, εάν η Λέρνη θεωρείται είσοδος στον Άδη, το τέρας είναι ο φύλακας της και με την νίκη του ο Ηρακλής υπερβαίνει τον θάνατο, ένα βασικό στοιχείο της τραγωδίας. Πράγματι για να επιστρέψει στη Θήβα και να σώσει

¹³⁷ Για τη Λερναία Ύδρα βλ. D. Ogden, *Drakon: Myth and Serpent Cult in the Greek and Roman Worlds*, Oxford 2013, *passim*, J. Schoo, “Der kramph mit den Hydra”, *Mnemosyne* 37 (1939), σελ. 1-15.

¹³⁸ Ι.Θ. Κακριδής – Γ.Α. Χριστόπουλος (1986), σελ. 38 και G.W. Bond (1981), σελ. 173.

¹³⁹ Από την άλλη πλευρά υπήρχε η πεποίθηση πως οι λίμνες και τα έλη συνιστούσαν εισόδους για τον Άδη. Ειδικά η Λέρνη σύμφωνα με μαρτυρίες ήταν τόπος που τελούνταν καθαρμοί για φόνους ή γενικότερα τελετές εξορκισμού.

¹⁴⁰ Πρβ. Ευρ. *Ηρ.* 571 *τοὺς δὲ περωτοῖς διαφορῶν τοξέυμασι*.

την οικογένειά του, θα πρέπει να νικήσει τον θάνατο μέσω της επανόδου του από το βασίλειο των νεκρών.

Ο Ηρακλής φεύγει από τα όρια της Πελοποννήσου κατά την αναζήτηση των χρυσών μήλων των Εσπερίδων. Γενικά υπάρχει ασυμφωνία για τον τόπο που βρισκόταν ο κήπος, με τον Ευριπίδη, όπως παρατηρούμε, να τον τοποθετεί στη δυτική πλευρά της βορείου Αφρικής (395 *έσπεριον*)¹⁴¹. Δεδομένης μάλιστα της επίσκεψης στον Άτλαντα που ακολουθεί, θα πρέπει να υποτεθεί πως ο κήπος βρισκόταν κοντά στο βουνό που ο Τιτάνας κρατούσε τον ουράνιο θόλο. Διακρίνεται, λοιπόν, η προσπάθεια του ποιητή για εξάπλωση και διεύρυνση του ηρωικού χαρακτήρα του Ηρακλή εκτός των ορίων του ελλαδικού χώρου. Ένα σημαντικό στοιχείο που αποσαφηνίζεται εδώ είναι ο τρόπος που ο Ηρακλής πήρε τα μήλα. Γενικά υπάρχουν δύο παραδόσεις: η πρώτη αναφέρει πως ο ήρωας, αφού σκότωσε τον ακοίμητο δράκοντα που φυλούσε το δέντρο, εξασφάλισε τα μήλα, ενώ η δεύτερη παρουσιάζει τον Άτλαντα ως εκείνον που πήρε τα μήλα αντί για τον Ηρακλή. Εν τούτοις η δεύτερη εκδοχή συνδυάζεται με το περιστατικό, σύμφωνα με το οποίο ο ήρωας κράτησε τον ουρανό στους ώμους του στη θέση του Άτλαντα. Δεδομένης της αναφοράς της συνάντησης με τον Τιτάνα ως ξεχωριστού κατορθώματος, ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί την πρώτη παραλλαγή του μύθου. Ο δράκος, που είχε την ιδιότητα να ξερνάει φωτιά από το στόμα του (397 *δράκοντα πυρσόνωτον*), είναι αναπόσπαστο κομμάτι του μύθου και είναι ο φύλακας ενός δέντρου, το οποίο χαρίστηκε στην Ήρα κατά τον γάμο της με τον Δία. Ο Ηρακλής σκοτώνει τον δράκοντα (395-397 *δράκοντα [...] κτανών*) και κατορθώνει να πάρει ο ίδιος τα μήλα (396-397 *χερί καρπόν άμέρ-/ ξων*). Σύμφωνα με την εικόνα του Ευριπίδη τα μήλα έχουν μυστικιστική σημασία για τον ήρωα. Ως γαμήλια δώρα στον θεϊκό γάμο συμβολίζουν την πορεία προς την αθανασία¹⁴², όμως η εντολή του Ευρυσθέα δεν σκόπευε σε αυτό. Και θα ήταν αδύνατο ένας τυραννικός βασιλιάς, ο οποίος μισεί τον υφιστάμενό του και θέλει να του θέσει όλο και περισσότερα εμπόδια (γιατί όχι και να προκαλέσει τον θάνατό του;) να επιθυμεί την αθανασία του Ηρακλή. Κάτι τέτοιο δεν θα συμφωνούσε με τον πνεύμα της υποχρεωτικής υπηρεσίας. Η εξασφάλιση των μήλων αντιπροσωπεύει όχι την αθανασία, αλλά τα εμπόδια που ξεπεράστηκαν ως μέρος μίας δύσκολης και επικίνδυνης αναζήτησης, ενώ η μάχη και εν τέλει η νίκη του Ηρακλή έναντι του τέρατος, που συνδέεται με το στοιχείο της φωτιάς, συμβολίζει την εξημέρωση της φύσης προς όφελος των ανθρώπων.

Στη δεύτερη κατηγορία ανήκουν οι άθλοι που παρουσιάζουν τον Ηρακλή να επιβάλλει τη δικαιοσύνη και να εκδικείται την αδικία προς όφελος των αθώων. Ως εκ τούτου με την εξόντωση ληστών και κακούργων γινόμαστε μάρτυρες ενός πραγματικού ήρωα, ο οποίος αγωνίζεται όχι για τη φήμη του, αλλά για το καλό των ανθρώπων. Για αυτόν τον λόγο η νίκη του απέναντι στον ληστή Κύκνο έχει ιδιαίτερη σημασία για την πλοκή του έργου και φυσικά για την ηρωική μορφή του, που λύνει πολλά από τα ερωτήματα για την ταυτότητά του. Η πάλη με τον ληστή δεν συμπεριλαμβάνεται στο δωδέκαθλο, αλλά στα Πάρεργα και συγκεκριμένα κατά τη διάρκεια της αναζήτησης του κήπου των Εσπερίδων. Ο Ευριπίδης τοποθετεί τον Κύκνο στο Πήλιο, στις πηγές του ποταμού Αναύρου (389-390 *άν τε Πηλιάδ' άκταν/ Αναύρου παρά πηγάς*). Ο Κύκνος έκοβε τα κεφάλια των θυμάτων του, για να χτίσει έναν ναό προς τιμήν του Άρη, ο οποίος θα ήταν κατασκευασμένος από αυτά τα κρανία. Η συνήθεια του ληστή ταυτόχρονα προϋποθέτει για την η επιθυμία του

¹⁴¹ S.A. Barlow (1996), σελ. 142 και βλ. G.W. Bond (1981), σελ. 156 για τον όρο *έσπεριον* ως άπαξ λεγόμενο.

¹⁴² G.W. Bond (1981), σελ. 166.

Ηρακλή να κόψει το κεφάλι του Λύκου στη συνέχεια και την τύχη του τυράννου. Αν και έχει υποστηριχθεί ότι η νίκη του ήρωα και η επιθυμία του για το κεφάλι του Λύκου τον φέρνει στο ίδιο επίπεδο αγριότητας με τους αντιπάλους του¹⁴³, φαίνεται ότι ο Χορός δεν επιθυμεί την απομυθοποίηση του Ηρακλή. Εξάλλου θα ήταν παράλογο να υπάρχει τέτοια επιδίωξη σε μία ωδή-θρήνο για τον νεκρό ήρωα. Οι Θηβαίοι δεν προσφέρουν περισσότερες πληροφορίες και έτσι δεν υπονομεύουν τον ηρωικό χαρακτήρα του ως σύμβολο βιαιότητας. Αντίθετα η αναφορά στο τόξο του (391 *τόξοις ὄλεσεν*) εξυπηρετεί στην αντίκρουση των επιχειρημάτων του Λύκου για το όπλο του Ηρακλή. Η φρικτή του συνήθεια μετατρέπεται σε τέρας τον Κύκνο που θα πρέπει να τιμωρηθεί κατά τα έργα του. Ο ήρωας καλείται να διορθώσει την αδικία, για αυτό και στη συνείδηση των θεατών δεν είναι βίαιος, αλλά προστάτης των αθώων.

Με το ταξίδι στη Θράκη ο Ηρακλής έρχεται αντιμέτωπος με τον παρανοϊκό βασιλιά Διομήδη, που είχε στην κατοχή του μερικά ανθρωποφάγα άλογα (384 *άνδροβρώσι*) στους γεμάτους αίματα στάβλους του (382 *φονίαισι φάτναις*). Αν και δεν υπάρχει σαφής αναφορά στον Διομήδη, ο άθλος δεν έχει σχέση με την επιβολή στη φύση. Περισσότερο έχει να κάνει με τον βασιλιά που προσβάλλει το ιερό έθιμο της φιλοξενίας. Η αναφορά στη Θράκη (386 *ἀργυρορρύτων Έβρου*) έχει δύο στόχους. Πρώτα από όλα να θέσει τον Ηρακλή εκτός των ορίων της Πελοποννήσου, να τον καταστήσει πανελλήνιο ήρωα και να τονίσει την άγρια φύση του βασιλιά. Ο Ηρακλής διαφυλάττει τα έθιμα που προστατεύονται από τον πατέρα του, απαλλάσσοντας ταυτόχρονα την ανθρωπότητα από έναν υβριστή, με αποτέλεσμα να προβάλλεται ο ευσεβής χαρακτήρας του Ηρακλή.

Το επεισόδιο στη χώρα των Αμαζόνων παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον από πολλές απόψεις. Για πρώτη φορά αυτός ο άθλος παρουσιάζεται σαν εκστρατεία (411-412 *τίν' οὐκ ἀφ' Ἑλλανίας/ ἄγορον ἀλίσας φίλων*), και για αυτόν τον λόγο συμβολίζει την ομαδική ένοπλη μετακίνηση για την εξασφάλιση ενός συμβόλου εξουσίας¹⁴⁴. Παρατηρούμε βέβαια την απουσία οποιουδήποτε ονόματος που να σχετίζεται με τους συντρόφους του Ηρακλή. Πρόκειται για μία εύλογη επιλογή του Ευριπίδη, επειδή στο πλαίσιο της ωδής κανένας δεν θα πρέπει να μοιραστεί τη δόξα με τον ήρωα, για τον ίδιο λόγο που το όνομα του Ιολάου παραλείπεται από το επεισόδιο με τη Λερναία Ύδρα. Είναι σχεδόν βέβαιο ότι ένας από τους συμπολεμιστές του Ηρακλή ήταν ο Θησέας, γιατί τον 5^ο αιώνα π.Χ. η Αμαζονομαχία ήταν μια από τις δόξες της Αθήνας λόγω της συμμετοχής του τοπικού της ήρωα¹⁴⁵. Σίγουρα όμως δεν θα συμφωνήσουμε με τον U. von Wilamowitz, ο οποίος, μεταξύ άλλων, κάνει λόγο για προαίρεση του Θησέα και απλή συμμετοχή του Ηρακλή¹⁴⁶. Είναι δεδομένη η τάση της εποχής του Ευριπίδη για ανάδειξη της σχέσης των δύο ηρώων (γενικότερα Ηρακλή και Αθήνας, ειδικά στην έξοδο του έργου), αλλά στην παρούσα ωδή τουλάχιστον θα ήταν αδύνατη. Η καταγωγή των Αμαζόνων από τον Άρη (414 *κόρας Άρείας*) ενισχύει το

¹⁴³ T. Papadopoulou (2005), σελ. 38.

¹⁴⁴ I.Θ. Κακρυδής – Γ.Α. Χριστόπουλος (1986), σελ. 52, G.W. Bond (1981), σελ. 169 και βλ. T. Papadopoulou (2005), σελ. 31 που θεωρεί ότι η μάχη με τις Αμαζόνες είναι ένα κυνήγι (415 *ἀγρας*).

¹⁴⁵ Πρβ. Ηρόδ. 9.27.4 *ἔστι δὲ ἡμῖν ἔργον εἶ ἔχον καὶ ἐς Ἀμαζονίδας τὰς ἀπὸ Θερμώδοντος ποταμοῦ ἐσβαλοῦσας κοτὲ ἐς γῆν τὴν Ἀττικὴν, καὶ ἐν τοῖσι Τρωικοῖσι πόνοισι οὐδαμῶν ἐλειπόμεθα. ἀλλ' οὐ γὰρ τι προέχει τούτων ἐπιμενησθαι: καὶ γὰρ ἂν χρηστοὶ τότε ἐόντες ὠντοὶ νῦν ἂν εἶεν φλαυρότεροι, καὶ τότε ἐόντες φλαῦροι νῦν ἂν εἶεν ἀμείνονες.*

¹⁴⁶ U. von Wilamowitz (1895), σελ. 184.

κύρος και τη δύναμη της βασίλισσας και ως εκ τούτου του χρυσού εμβλήματος εξουσίας της¹⁴⁷.

Στο συγκεκριμένο εγχείρημα παρουσιάζονται ορισμένα ερμηνευτικά ερωτήματα. Εάν λάβουμε υπόψιν την εξουσία που αντιπροσωπεύει η ζώνη, η εκστρατεία θα έπρεπε να είχε πραγματοποιηθεί με προαίρεση του Ηρακλή και όχι κατόπιν εντολής, καθώς η εξασφάλιση ενός τέτοιου λαφύρου θα προσέφερε δύναμη και κύρος στον ήρωα, κάτι που δεν συμφωνεί με το πνεύμα της υποχρεωτικής υπηρεσίας του στον Ευρυσθέα. Πρόκειται για πανομοιότυπη περίπτωση με τα χρυσά μήλα των Εσπερίδων. Επίσης η μορφή εκστρατείας δεν θα συμβιβαζόταν από τη μία με την επιθυμία της Ήρας να καταστρέψει τον Ηρακλή και από την άλλη του Ευρυσθέα, ώστε να εμποδίσει την επιστροφή της οικογένειάς του στο Άργος¹⁴⁸. Κατά συνέπεια, αν και ο Ευριπίδης παρουσιάζει τη σχέση του Ηρακλή με τη Θήβα, ο τελευταίος μοιάζει αποσυνδεδεμένος από αυτήν. Αυτό που έχει σημασία για τον ήρωα και την ταυτότητά του είναι ο ενωτικός χαρακτήρας προς όφελος μίας κοινωνίας και θα μπορούσαμε να τον χαρακτηρίσουμε πρεσβευτή σε έναν ξένο τόπο, ή καλύτερα πολιτισμικό πρεσβευτή. Με τη μετάβασή του στις Αμαζόνες έχουμε τη συνάντηση δύο εκ διαμέτρου αντίθετων πολιτισμών, καθώς είναι η σύγκρουση της πολιτισμένης Ελλάδας με έναν βάρβαρο (417-418 *τὰ κλεινὰ δ' Ἑλλάς ἔλαβε βαρ-/ βάρου κόρας λάφυρα*) και νομαδικό λαό (408 *ἰππευτάν*). Παράλληλα τονίζεται η ευσέβεια του Ηρακλή, αφού η ζώνη μεταφέρθηκε στις Μυκήνες (418 *σώζεται Μυκήναις*) και κατά πάσα πιθανότητα τοποθετήθηκε στο ιερό της Ήρας στο Άργος¹⁴⁹.

Ο ενωτικός και προστατευτικός χαρακτήρας του Ηρακλή απαντά και στην επίσκεψη στον Τιτάνα Άτλαντα, για τον οποίο κάναμε λόγο και παραπάνω. Μολονότι το περιστατικό δεν αποτέλεσε ποτέ ξεχωριστό κατόρθωμα και συνδέθηκε άρρηκτα με την αναζήτηση του κήπου των Εσπερίδων, δεν προξενεί καμία έκπληξη η ανεξαρτητοποίησή του σε ένα έργο γεμάτο καινοτομίες. Το ζήτημα που προκύπτει είναι ο λόγος που ο ποιητής μετατρέπει το επεισόδιο σε ξεχωριστό άθλο, χωρίς μάλιστα να υπάρχει σύνδεση με τα χρυσά μήλα των Εσπερίδων. Ο Ηρακλής εμπιστεύεται τη σωματική του δύναμη (404 *ελάνει χέρας*) και κρατάει τον ουράνιο θόλο στους ώμους του μαζί με τα παλάτια των θεών (406-407 *ἀστρωπούς τε κατέσχευ οἴ-/ κους εὐανορία θεῶν*). Παρόλα αυτά, δεν μπορούμε να θεωρήσουμε ότι γίνεται προσπάθεια ανάδειξης της μεγάλης δύναμης του ήρωα ή των ενεργειών του για να φτάσει στους θεούς¹⁵⁰. Ο ήρωας εδώ παρουσιάζεται να κρατά στους ώμους του την τύχη των ανθρώπων. Εξάλλου ο άθλος είναι μέρος πολλών μύθων που περιγράφουν ένα βουνό ή έναν γίγαντα να προστατεύει τους ανθρώπους από την πτώση του ουρανού. Εδώ ταυτόχρονα γίνεται υπαινιγμός στην αδιαφορία των φίλων για τις συμφορές της οικογένειάς του ευεργέτη της ανθρωπότητας.

¹⁴⁷ Η εκδοχή κατά την οποία η ζώνη στην πραγματικότητα ήταν επιθυμία της κόρης του Ευρυσθέα Αδμήτης φαίνεται πως δεν συμφωνεί με το πλαίσιο της ωδής και για αυτόν τον λόγο παραλείπεται από τον Ευριπίδη. Βλ. και Τ. Παπαδοπούλου (2005), σελ. 179 και υπ. 144 για την απουσία του ονόματος του Ιολάου.

¹⁴⁸ Ι.Θ. Κακριδής – Γ.Α. Χριστόπουλος (1986), σελ. 55.

¹⁴⁹ G.W. Bond (1981), σελ. 173. Θα πρέπει να σημειωθεί πως ο ιερό καταστράφηκε περίπου το 423 π.Χ., λίγα χρόνια προτού να διδαχθεί η τραγωδία (πρβ. Θουκ. 4.133.2 *καὶ ὁ νεὼς τῆς Ἥρας τοῦ αὐτοῦ θέρους ἐν Ἄργει κατεκαύθη, Χρυσίδος τῆς ἱερείας λύχνον τινὰ θείσης ἡμμένον πρὸς τὰ στέμματα καὶ ἐπικαταδαρθούσης, ὥστε ἔλαθεν ἀφθέντα πάντα καὶ καταφλεχθέντα*, κείμεν. Η. Stuart-Jones – J.E. Powell, *Thucydides Historiae*, I, Oxonii 1963). Εν τούτοις ο Χορός αναφέρεται σε ένα λείψανο, το οποίο υπάρχει ακόμη (418 *σώζεται*). Ο U. von Wilamowitz (1895), σελ. 185 υποστηρίζει πως τέτοιου είδους λείψανα είναι άφθαρτα και διατηρούνται με θαυματουργό τρόπο.

¹⁵⁰ Για αυτή την άποψη βλ. S.A. Barlow (1996), σελ. 143.

Ο προτελευταίος άθλος του Ηρακλή είναι ο φόνος του τρίσωμου Γηρυόνη (423-425 *βέλεσί τ' άμφέβαλ' ίόν,/ τόν τρισώματον οΐσιν έ-/ κτα βοτήρ' Έρυθείας*). Ο Ευριπίδης επιλέγει να χρησιμοποιήσει μόνο ένα μέρος ενός σύνθετου κατορθώματος, που αφορούσε στην αρπαγή των βοδιών του προσαρμόζοντάς το στο πρώτο στάσιμο του έργου του. Πρόκειται για ένα μύθο που εκτυλίσσεται στη Δύση και συγκεκριμένα στην Ερύθεια (424 *βοτήρ' Έρυθείας*). Αν και ορισμένες πηγές τοποθετούν το τέρας στην Αμβρακία, ο μύθος σταδιακά ξεπερνά τα όρια της Ελλάδας και η ολοκλήρωση του άθλου από τον Ηρακλή τον καθιστά πανελλήνιο και ενδεχομένως παγκόσμιο ήρωα. Ο Ευριπίδης δεν δίνει περισσότερα στοιχεία για τον άθλο, δεδομένης της αναφοράς για το ταξίδι στον Άδη στη συνέχεια, και του ότι ο Γηρυόνης δεν θεωρείται ιδιαίτερη απειλή για τον Ηρακλή. Ο G.W. Bond θεωρεί πως αν ο Ευριπίδης παρουσίαζε το τέρας ως έναν δεύτερο θεό των νεκρών, στο σημείο αυτό δεν θα είχε κανένα νόημα, καθώς ο τελευταίος και πιο επικίνδυνος άθλος δεν θα έπρεπε να αναμένεται από τους θεατές¹⁵¹.

Η περιγραφή του αγώνα αρχίζει με την εικόνα του Ηρακλή να σκοτώνει τον Γηρυόνη με τα βέλη του (*423 βέλεσί τ' άμφέβαλ'*) με τη χρήση του τόξου να τονίζεται για μία ακόμη φορά ως επιχείρημα υπέρ του λόγου του Αμφιτρύωνα. Θα πρέπει να σημειωθεί πως η Ερύθεια είναι μυθικό παράλληλο για τη χώρα των νεκρών και βρίσκεται στη Δύση, στο σημείο αυτό που ο ήλιος ολοκληρώνει το καθημερινό ταξίδι του. Το όνομα της περιοχής σημαίνει την κόκκινη χώρα και το ερυθρό ήταν το χρώμα, για τον οποίο υπήρχε πεποίθηση πως ήταν σημάδι εισόδου για το βασίλειο του Άδη¹⁵². Φαίνεται, λοιπόν, ότι σε αντίθεση με την παραπάνω θεωρία του G.W. Bond, το επεισόδιο με τον Γηρυόνη είναι μία εισαγωγή για το δωδέκατο και τελευταίο κατόρθωμα του Ηρακλή.

Με την αναφορά του ταξιδιού στον Άδη ολοκληρώνεται η παρουσίαση των ηρωικών και επιτυχημένων κατορθωμάτων του Ηρακλή (425-426 *δρόμων τ' άλλων άγάλματ' εύτυχῆ διήλθε*)¹⁵³. Αν και στη συνέχεια του έργου πληροφορούμαστε για διάφορα περιστατικά σχετικά με το ταξίδι του, το πρώτο στάσιμο είναι το πλέον ακατάλληλο για τέτοιου είδους λεπτομέρειες, γιατί το κυρίαρχο ζήτημα είναι τα παιδιά του ήρωα που -φαινομενικά- σύντομα θα ακολουθήσουν τον νεκρό πατέρα τους¹⁵⁴. Ο ήρωας έφυγε για να ολοκληρώσει τον τελευταίο άθλο του (426 *πόνων τελευταίν*), αφήνοντας την οικογένειά του εγκαταλελειμμένη από φίλους (430 *έρημοι φίλων*)¹⁵⁵. Ο Χορός επιλέγει ένα κεντρικό θέμα της τραγωδίας, για το οποίο έχει ήδη γίνει λόγος στον πρόλογο του Αμφιτρύωνα, ενώ ταυτόχρονα γίνεται ένας υπαινιγμός και για την αδυναμία των γερόντων Θηβαίων¹⁵⁶. Έπειτα οι Θηβαίοι αναφέρονται στον Χάρωντα και στον επικείμενο θάνατο των παιδιών του Ηρακλή (432-434 *Χάρωνος έπιμένει πλάτα/ βίου κέλευθον άθεον άδι-/ κον*). Κατά το 5^ο αιώνα π.Χ. ο Χάρων έγινε διάσημη θεότητα του Άδη ως ο βαρκάρης που περνούσε τις ψυχές στην αιώνια κατοικία τους. Για τον G.W. Bond ολόκληρη η αναφορά στον άθλο αντιπροσωπεύει τον θάνατο που κινείται απειλητικά προς τα τρία παιδιά του ήρωα¹⁵⁷.

¹⁵¹ G.W. Bond (1981), σελ. 174-175.

¹⁵² Ι.Θ. Κακριδής – Γ.Α. Χριστόπουλος (1986), σελ. 63.

¹⁵³ Στερείται βέβαια κάθε λεκτικού στολισματος, καθώς μόλις ένα επίθετο απαντά στους στίχους αυτούς (427 *πολυδάκρυον*).

¹⁵⁴ G.W. Bond (1981), σελ. 175.

¹⁵⁵ Για την S.A. Barlow (1996), σελ. 144 ο στίχος αυτός προετοιμάζει τους θεατές για την επιστροφή του Ηρακλή. βλ. και G.W. Bond (1981), σελ. 176.

¹⁵⁶ S.A. Barlow (1996), σελ. 144 και πρβ. Eur. *Ηρ.* 55 κ.ε.

¹⁵⁷ G.W. Bond (1981), σελ. 176 και βλ. U. von Wilamowitz (1895), σελ. 137-138.

Περνώντας στον *Hercules furens* παρατηρούμε μία εντελώς διαφορετική παρουσίαση των άθλων. Αναφέραμε στην εισαγωγή ότι η προσέγγιση του Amphitryon στα κατορθώματα έγκειται στην ταύτιση της *virtus* με τη σωματική δύναμη και τον χαρακτήρα του Ηρακλή, ο οποίος είναι άκρως *laetus* να φέρει σε πέρας κάθε αποστολή της Juno. Για αυτόν τον λόγο θα παρατηρήσουμε ότι το έντονο πολιτισμικό στοιχείο του Ευριπίδη δεν απαντά στον Σενέκα. Ο Ηρακλής παλεύει για τον εαυτό του και την αποθέωσή του. Είναι ένας δράστης από επιλογή. Ως εκ τούτου θα πρέπει ο θεατής να γίνει γνώστης των αντιπάλων του ήρωα. Ακόμη και αν ο Ηρακλής δεν έχει να αντιμετωπίσει κάποιο τέρας ή θηρίο (όπως στην περίπτωση των στάβλων του Αυγεία), γινόμαστε μάρτυρες την δύναμης του ήρωα. Δηλαδή η επιβολή στη φύση δεν συνεπάγεται πολιτισμική αποστολή, αλλά επίδειξη σωματικής δύναμης και διάπλασης. Πέρα από τα παραπάνω η περιγραφή των αποστολών προσφέρει πολλά στοιχεία και για τον χαρακτήρα του Ηρακλή.

Η εξόντωση του λιονταριού της Νεμέας είναι και στον Σενέκα η πρώτη αποστολή του ήρωα (944 *primus en noster labor* δηλ. ο πρώτος από όλους τους άθλους). Παρόλα αυτά είναι το μοναδικό σημείο σύγκλισης με το ελληνικό πρότυπο. Το θηρίο στον *Hercules furens* είναι ο φυσικός συμβολισμός της δύναμης και της αγριότητας (*maximus Nemeaetimos* δηλ. ο μεγαλύτερος φόβος της Νεμέας)¹⁵⁸, που για να νικηθεί δεν αρκεί απλά η σωματική διάπλαση, αλλά η υπερφυσική σωματική δύναμη. Για αυτόν τον λόγο και ο Amphitryon τονίζει την πάλη του Ηρακλή με το θηρίο (225 *pressus lacertus gemuit Herculeis leo* δηλ. έχασε τη ζωή του μέσα στα δυνατά μπράτσα του Ηρακλή). Το λιοντάρι είναι το σύμβολο του θυμού, ο οποίος με τη σειρά του είναι το κύριο συναίσθημα του ήρωα, όπως μαθαίνουμε από τη Juno και τα υπόλοιπά πρόσωπα, τα οποία πραγματεύονται τον χαρακτήρα του Ηρακλή (944-945 *caeli refulget parte non minima leo/ iraque totus* δηλ. το λιοντάρι λάμπει στον ουρανό/ γεμάτο με θυμό). Η πάλη του με το λιοντάρι δημιουργεί σταδιακά το τέρας μέσα του, που τελικά θα τον καταστρέψει ολοκληρωτικά. Η λεοντή, που στον Ευριπίδη είναι αμυντικό όπλο, στον Σενέκα είναι ένα λάφυρο που κάνει τον Ηρακλή να υπερηφανεύεται ακόμη περισσότερο (44-45 *armatus venit/ leone* δηλ. αρματωμένος έρχεται με το δέρμα του λιονταριού). Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ειδικά στη σκηνή της τρέλας ο χαρακτήρας του Ηρακλή δεν διαφέρει από τις καταστρεπτικές ιδιότητες του θηρίου που σκότωσε και του οποίου το δέρμα φοράει. Ίσως δεν υπάρχει πιο αντιπροσωπευτικό ζώο από το λιοντάρι για να περιγράψει το *monstrum* που ο ήρωας κουβαλάει μέσα του και συνεχώς πολεμάει.

Ο Ηρακλής τίθεται εκτός των ορίων της Πελοποννήσου με την αποστολή στον βασιλιά Διομήδη των Βιστόνων, ώστε να μεταφέρει ζωντανά τα ανθρωποφάγα άλογά του. Σε αντίθεση με τον Ευριπίδη παρατηρούμε ότι ο Σενέκας δηλώνει ρητώς τη συνήθεια του βασιλιά να δίνει τους επισκέπτες ως τροφή στα άλογα. Παρόλα αυτά, εμμένει σε αυτό το επεισόδιο αφήνοντας μετέωρο τον τρόπο, με τον οποίο ο Ηρακλής αιχμαλώτισε τα θηρία (227 *suisque regem pabulum armentis datum* δηλ. τον ίδιο τον βασιλιά τον έκανε τροφή για τα άλογά του). Αυτή η επιλογή, που θα την αναλύσουμε παρακάτω, μας βάζει σε γενικότερες σκέψεις. Σε αρκετές περιπτώσεις οι μέθοδοι του Ηρακλή παραμένουν σκοτεινοί και χωρίς αποσαφήνιση. Ασφαλώς και η απομόνωση του παραπάνω περιστατικού έχει σχέση με τη συνέχεια της τραγωδίας και την τύχη των τυράννων. Περισσότερη σημασία δηλαδή έχει η διδακτική τιμωρία του Διομήδη παρά η νίκη επί των αλόγων. Αν και έχει υποστηριχθεί ότι γίνεται υπαινιγμός για τον θάνατο του Lycus, φαίνεται πως τα πράγματα είναι διαφορετικά. Επειδή ο Ηρακλής παρουσιάζει με τη συμπεριφορά του ένα πρόωρο δείγμα τρέλας, γίνεται θύμα των

¹⁵⁸ J.G. Fitch (1987), σελ. 365 και J. Descroix (2020), σελ. 300.

συνηθειών και του τρόπου ζωής του, όπως ακριβώς ο Διομήδης. Εξάλλου βλέπουμε σε όλη την διάρκεια του έργου ότι ο ήρωας δεν διαφέρει ιδιαίτερα από τους τυράννους που σκότωσε και έγινε μάρτυρας της τιμωρία τους κατά τη κατάβασή του στον κόσμο των νεκρών στη συνέχεια.

Για τον κάπρο του Ερύμανθου δεν μαθαίνουμε πολλά στοιχεία (227-228 *solitumque densis hispidum Erymanthi iugis/ Arcadia quater nemora Maenalium suem* δηλ. τον παχύδερμο κάπρο του Ερύμανθου/ που τα πυκνά και δασώδη ύψη της Αρκαδίας γέμιζε με φόβο). Εν τούτοις στο πλαίσιο της προσέγγισης του ορισμού της αρετής, που για τον Amphitryon, όπως αναφέραμε και θα αναλύσουμε αργότερα, είναι η σωματική δύναμη, γινόμαστε γνώστες των εξωτερικών χαρακτηριστικών του ζώου, που, όπως φαίνεται, ήταν ιδιαίτερα δύσκολος αντίπαλος. Η δύναμη και το μέγεθος του κάπρου γίνονται σαφή με τη φράση *densis hispidum*, όπου διακρίνεται και μία έντονη αλληλεπίδραση μεταξύ των επιθέτων, τα οποία χρησιμοποιούνται για το πυκνό τρίχωμα των χοιροειδών¹⁵⁹. Γενικά η σκληρή δορά του ζώου, όχι τόσο σκληρή όσο του λιονταριού της Νεμέας βέβαια, είναι χαρακτηριστικό του στις παραστάσεις των αγγείων και η παράθεσή του εδώ προσφέρει το ιδανικό γνώρισμα για τον προσδιορισμό της δύναμης που αντιμετώπισε και κατέβαλε τελικά ο Ηρακλής.

Όπως και στην περίπτωση του λιονταριού της Νεμέας, έτσι και για τον ταύρο της Κρήτης, στο επίκεντρο βρίσκεται ο τρόμος που προξενούσε στους ανθρώπους (229 *taurumque centum non levem populis metum* δηλ. τον ταύρο που ήταν ο φόβος της νήσου των εκατό πόλεων). Παρατηρούμε ότι ο χαρακτηρισμός του νησιού με αυτόν τρόπο από τον Amphitryon χρησιμεύει στην παράλειψη βασικών στοιχείων του περιστατικού, όπως την καταγωγή του ζώου, τη σχέση του με την Κρήτη και τη κατάληξή του (απελευθερώθηκε και έφτασε στην Αττική, όπου και θανατώθηκε από τον Θησέα). Ο θνητός πατέρας του Ηρακλή δεν ενδιαφέρεται για το πολιτισμικό στοιχείο του άθλου, καθώς, αν ήθελε να το τονίσει, θα προσέφερε περισσότερες πληροφορίες¹⁶⁰. Σκοπός του είναι να παρουσιάσει τον αντίπαλο του Ηρακλή προκειμένου να εξυψώσει τη δύναμη του εκτελεστή.

Η μορφή του Γηρυόνη δεσπόζει στο επεισόδιο της μεταφοράς των βοδιών στον Ευρυσθέα. Η πρακτική του Amphitryon είναι διακριτή και γνωστή με βάση τα παραπάνω κατορθώματα. Δεν ενδιαφέρεται για τις μεθόδους του Ηρακλή ούτε για τον τρόπο προσέγγισης των άθλων. Στόχος του είναι να αποδείξει την υπεράνθρωπη δύναμη του γιου του παρουσιάζοντας τα χαρακτηριστικά των αντιπάλων του και ειδικά του τρισώματου Γηρυόνη (232 *pastor triformis* δηλ. ο τρισώμος βοσκός και 487 *nec unus* δηλ. δεν είχε μόνο ένα σώμα) Αμφότερες οι παραπομπές περιγράφουν την τερατώδη μορφή του βοσκού. Παρά τις προσπάθειες του γέροντα να ωραιοποιήσει τις πράξεις του γιου του, μπορούμε εύκολα να διακρίνουμε, μεταξύ άλλων, τα αρνητικά στοιχεία του χαρακτήρα του. Η μετάβαση του Ηρακλή στη χώρα του βοσκού αποδεικνύει την *laetitia* του να αναλαμβάνει επικίνδυνες αποστολές, για την οποία κάνει λόγο η Juno στον πρόλογο. Με το *iussu* ο Amphitryon ασυναίσθητα εντάσσει τον άθλο σε ένα καθεστώς ανεξάρτητου κατορθώματος. Έχει υποστηριχθεί

¹⁵⁹ J.G. Fitch (1987), σελ.192.

¹⁶⁰ Για αυτόν τον χαρακτηρισμό της Κρήτης πρβ. Sen. *Tro.* 820 *urbibus centum spatiosa Crete* (κείμε. O. Zwierlein, *L. Annaei Senecae Tragoediae*, Oxonii 2016), Serv. *Schol. ad Aen.* 3.106 *Creta primo... centum habuit civitates: unde hecatompolis dicta est* (κείμε. G. Thilo – H. Hagen, *Maurus Servius Honoratus ad Vergilii Carmina Commentarii*, Teubner 1881), Verg. *Aen.* 3 104-106 *Creta ... centum urbes habitant magnas, uberrima regna* (κείμε. R. A. B. Mynors, *P. Vergili Maronis Opera*, Oxonii 1969).

ότι ο Σενέκας απομονώνει το επεισόδιο με τον Γηρυόνη προκειμένου να διατηρήσει το βασικό κανόνα των δώδεκα άθλων¹⁶¹. Ίσως αυτό να ήταν αληθές, εάν ο απαιτούμενος αριθμός δεν είχε συμπληρωθεί με την αναφορά στα στενά του Γιβραλτάρ. Επιπλέον γνωρίζουμε εξ αρχής ότι ο Ηρακλής έχει τελειώσει τους άθλους του. Ακόμα και αν θεωρηθεί ότι ο πατέρας του έχει πλήρη άγνοια για την τύχη του, θα πρέπει να αναφέρουμε ότι σε κανένα σημείο της τραγωδίας δεν υπάρχει ο φόβος για την τύχη του ήρωα. Δεν υπάρχει η απελπισία των χαρακτήρων του Ευριπίδη, ή η σιγουριά του Λύκου για τον βέβαιο χαμό του. Ο Amphitryon χωρίς να το θέλει προσφέρει πολλές πληροφορίες για τον χαρακτήρα του Ηρακλή παρουσιάζοντάς τον να εισέρχεται βίαια σε μία ξένη χώρα και να αρπάζει κάτι που δεν του ανήκει. Ο ήρωας παρασύρεται από τον κατεστραμμένο εσωτερικό του κόσμο και διαπράττει εγκλήματα, για τα οποία μάλιστα είναι χαρούμενος θεωρώντας πως αποδεικνύει την ανδρεία του. Με λίγα λόγια ο Amphitryon δεν αναφέρεται σε ένα κατόρθωμα που ήταν αποτέλεσμα της θεϊκής προκατάληψης, αφού πλέον ο χαρακτηρισμός *iussa Iunonis* φαίνεται να μην τον αντιπροσωπεύει¹⁶².

Για πρώτη φορά ο Σενέκας περιγράφει τη διάνοιξη των στενών του Γιβραλτάρ ως ένα ξεχωριστό κατόρθωμα (237-238 *utrimque montes solvit ac rupto obice/ latam ruenti fecit Oceano viam* δηλ. *άνοιξε τα οδονηρά ορεινά εμπόδια/ και έκανε ένα μονοπάτι στη θάλασσα*). Η επιβολή του στη φύση δεν είναι ωφέλιμη για την ανθρωπότητα, ή καλύτερα το όφελος των ανθρώπων έρχεται σε δεύτερη μοίρα. Η νίκη επί της φύσης καθιστά οριστικά και αμετάκλητα, προς το παρόν τουλάχιστον, τον Ηρακλή παντοδύναμο, εκτελεστή θαυματουργών και υπεράνθρωπων πράξεων και τον παγκοσμιοποιεί. Πλέον δεν έχουμε να κάνουμε με τον πανελλήνιο ήρωα του Ευριπίδη, ο οποίος μάλιστα στο ταξίδι για τις Αμαζόνες οργάνωσε εκστρατεία αποδεικνύοντας τα ενωτικά του χαρακτηριστικά. Περισσότερο θέλει να αφήσει το σημάδι του στο τέλος του τότε γνωστού κόσμου και να λατρεύεται σαν θεός στην οικουμένη.

Η αναζήτηση του κήπου των Εσπερίδων τοποθετείται αμέσως μετά τα βόδια του Γηρυόνη και τη μετάβαση στο Γιβραλτάρ (239 *post haec* δηλ. *μετά από αυτά*). Υπάρχει μία ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα παρατήρηση σχετικά με τον τρόπο που ο ήρωας εξασφάλισε τα μήλα. Η αρχαιοελληνική μυθολογική παράδοση αναφέρει δύο τρόπους, με τους οποίους ο Ηρακλής ολοκλήρωσε τον άθλο. Σύμφωνα με τον πρώτο έπεισε τον Άτλαντα να πάρει αντί για εκείνον μερικά από αυτά. Ο Ηρακλής θα τον ανακούφιζε για λίγο από το βάρος του ουρανού. Στο ελληνικό πρότυπο όμως είδαμε ότι η επίσκεψη στον Τιτάνα και τις Εσπερίδες ήταν ξεχωριστοί άθλοι. Σύμφωνα με τη δεύτερη ο ίδιος ο Ηρακλής μετέβη στον κήπο των Εσπερίδων και, αφού σκότωσε τον άπνο δράκοντα με τα εκατό κεφάλια, πήρε τα μήλα. Αυτή ακριβώς η εκδοχή απαντά και στον Σενέκα (240-241 *post haec adortus nemoris opulenti domos/ aurifera vigilis spolia serpentis tulit* δηλ. *έπειτα σάλπαρε για τις πλούσιες Εσπερίδες/ και πήρε το έπαθλο από τον δράκο που ξερνούσε φωτιά*). Γενικά ο ποιητής στο έργο διατηρεί βασικές παραδόσεις των άθλων και κυρίως όσες αφορούν στους αγώνες του ήρωα ενάντια σε οφιοειδείς μορφές. Αυτή η επιλογή έχει δύο στόχους. Πρώτα από όλα να απευθυνθεί και να κεντρίσει το ενδιαφέρον του Νέρωνα, καθώς ήταν γνωστό στους

¹⁶¹ J.G. Fitch (1987), σελ. 194.

¹⁶² E. Eisgrub, *Seneca's Hercules Furens: Handlung Bühnengeschehen Personen und Deutung*, Würzburg 2002, σελ. 36, ενώ αυτή η μεταβολή παρατηρείται και από τους K. Anliker (1960), σελ. 52 και J.G. Fitch (1987), σελ. 188-189.

ιστορικούς το περιστατικό με τα φίδια¹⁶³. Το μεγαλύτερο ενδιαφέρον του ποιητή όμως έγκειται στο να κάνει γνωστή την υπεράνθρωπη δύναμη του Ηρακλή και στη συνέχεια να παρουσιάσει το περιβάλλον, το οποίο επηρέασε αρνητικά στο μυαλό του και τον οδήγησε στην τρέλα. Κατά κάποιον τρόπο ο άθλος αυτός υπονομεύεται αργότερα στο έργο όταν ο Χορός αναφέρει *decerptis referat mala sororibus/ cum somno dederit pervigiles genas/ pomis divitibus praepositus draco* (530-532 δηλ. και από τις εξαπατημένες αδερφές πήρε/ τα μήλα, όταν ο τεράστιος δράκος/ ο φύλακός τους παρέδωσε τα άγρυπνα μάτια του στον ύπνο). Η εκδοχή του Χορού, ο οποίος γενικά είναι πιο μετριοπαθής σε σχέση με αυτόν του ελληνικού προτύπου¹⁶⁴, κατά κύριο λόγο, δημιουργεί ερωτηματικά για τη δύναμη του Ηρακλή. Γιατί, δηλαδή, εξαπάτησε τις Εσπερίδες τη στιγμή που ο Amphitryon τον εξύψωσε ως ακατανίκητο και παντοδύναμο; Ερωτήματα με τέτοιο περιεχόμενο τίθενται και στην περιγραφή του Κάτω Κόσμου από τον Theseus. Εξάλλου τα λόγια των Θηβαίων συγκλίνουν περισσότερο με καλλιτεχνικές αναπαραστάσεις του άθλου, όπου οι Εσπερίδες παριστάνονται να δίνουν ένα κύπελλο στο δράκο, που περιέχει προφανώς κάποια παραισθησιογόνα ή ναρκωτική ουσία, και να προσφέρουν τα μήλα στον Ηρακλή. Παρόλα αυτά, δεν είμαστε σίγουροι για το αν ο Σενέκας γνώριζε τις καλλιτεχνικές απεικονίσεις του κατορθώματος. Σίγουρα όμως υπαινίσσεται ότι εξαπατά τις αδερφές. Φαίνεται ότι ο δημιουργός, χρησιμοποιώντας τις δύο εκδοχές, πραγματεύεται το ζήτημα της δύναμης και του ηρωισμού του Ηρακλή, στοιχεία που στο τέλος της τραγωδίας θα αποδειχθούν ότι είναι ταυτόσημα με τον αυτοέλεγχο. Κατακρίνει την υπερβολική επίδειξη δύναμης, που στο πλαίσιο της διδακτικής τραγωδίας πρόκειται για την πολιτική δύναμη, απομυθοποιώντας ταυτόχρονα ένα κατόρθωμα που κατέστησε τον ήρωα σύμβολο της σωματικής διάπλασης.

Στην περίπτωση της Λερναίας Ύδρας κυριαρχούν τα χαρακτηριστικά του τέρατος παρά η νίκη του Ηρακλή. Η συνεχής αναγέννηση κεφαλιών τονίζεται στο σημείο αυτό (241-242 *quid? saeva Lernae monstra, numerosum malum/ non igne demum vicit et docuit mori* δηλ. Τι δηλαδή; το τρομερό τέρας της Λέρνης, που συνεχώς αναγεννιόταν/ δεν του έδειξε πως να πεθάνει καίγοντάς το;) και η εξόντωσή του αποδεικνύει τη δύναμη του Ηρακλή, για την οποία γίνεται λόγος¹⁶⁵. Αν και δεν αναφέρεται κάποιος συγκεκριμένος αριθμός για τα κεφάλια του τέρατος, ο πληθυντικός *monstra* εξυπηρετεί στον προσδιορισμό της δυνατότητας του τέρατος να μην πεθαίνει. Άρρηκτα συνδεδεμένα με τον Ηρακλή, όπως και στον Ευριπίδη, αν και εκεί οι αναφορές είναι πιο σημαντικές λόγω του αγώνα λόγων για τον τοξότη και τον οπλίτη, είναι και τα δηλητηριασμένα βέλη από τη χολή της Λερναίας Ύδρας (45-46 *armatus venit/ hydra* δηλ. αρματωμένος έρχεται με την Ύδρα και 1195 *tincta Lernaeva necesse* δηλ. βουτηγμένα στους λαιμούς της Λερναίας Ύδρας), τα οποία, όπως και η λεοντή, είναι λάφυρα από ένα ευχάριστο κατόρθωμα. Εξάλλου η ίδια η Juno βλέπει τον Ηρακλή να μεταφέρει προκλητικά ανά την Ελλάδα και να επιδεικνύει τον Κέρβερο φορώντας τη λεοντή και έχοντας τα θανάσιμα βέλη στη φαρέτρα του. Αυτή

¹⁶³ Πρβ. Suet. Nero 6.4 *additum fabulae ad eosdem dracone e puluino se profेरente conterritos refugisse* (δηλ. λέγεται ότι είχε τρομοκρατηθεί από ένα φίδι, το οποίο μήκε για λίγο κάτω από το μαξιλάρι του και μετά σύρθηκε μακριά).

¹⁶⁴ Για τη λειτουργία του Χορού στον *Hercules furens* βλ. J.A. Shelton (1978), σελ. 40-49 (όπου και σχετική βιβλιογραφία). Να αναφέρουμε και ορισμένα που χρησιμοποιήσαμε τα F. Leo, "Die Composition der Choliender Senecas", *RhM* 52 (1897), σελ. 509-518, W. Marx, *Function und Form der Choliender in den Seneca-Tragoedien*, Heidelberg 1932, A. Cattin, *Les Themes Liriques dans kes Tragedies de Senecae*, Fribourg 1959, Kapnukajas, C. *Die Nachahmungstechnik Senecas in den Chorleidern des Hercules Furens und der Medea*, Leipzig 1930.

¹⁶⁵ Βλ. επίσης J. Descroix (2020), σελ. 300.

η ερμηνεία βασίζεται στο ότι ο αγώνας λόγων μεταξύ Lycus και Amphitryon έγκειται στον ορισμό της αρετής και όχι στη διαφορά τοξότη και οπλίτη, που σαφώς ήταν επίκαιρη για τους θεατές του Ευριπίδη. Η επιβολή στο στοιχείο του νερού δεν έχει πολιτισμικό σκοπό, αλλά επίδειξη δύναμης.

Η αναφορά στην απαλλαγή της Στυμφαλίας από τις Στυμφαλίδες όρνιθες επιβεβαιώνει για ακόμη μία φορά, τουλάχιστον σύμφωνα με τον Amphitryon, τη *virtus* του Ηρακλή. Έπρεπε να αντιμετωπίσει ένα μεγάλο σμήνος αρπακτικών πουλιών. Η επικινδυνότητα και η δύναμη που απαιτούσε ο άθλος τονίζονται με τη φράση *pennis condere obductis diem* (243 δηλ. με τα φτερά τους μπορούσαν να κρύψουν τον ήλιο), η οποία παραπέμπει στη γνωστή ιστορία που παραδίδει ο Ηρόδοτος σχετικά με τα αμέτρητα βέλη των Περσών¹⁶⁶. Να σημειώσουμε ένα ιδιαίτερα σημαντικό στοιχείο, το οποίο αφορά στην απουσία οποιαδήποτε αναφοράς του άθλου στον Ευριπίδη. Κατά πάσα πιθανότητα η αποστολή στη Στυμφαλία δεν είχε συμπεριληφθεί στο δωδέκαθλο την περίοδο που διδάχθηκε το ελληνικό πρότυπο¹⁶⁷. Ακόμη και αργότερα τα πουλιά δεν είχαν τα χαρακτηριστικά που απαντούν στον Σενέκα. Το ουσιαστικό *pennis* ίσως να σημαίνει τα φτερά αλλά και τα φτερά του βέλους, άρα και το ίδιο το βέλος¹⁶⁸. Γενικά ο μύθος για τη μορφή των πουλιών έχει δεχθεί πολλές διαφοροποιήσεις και εδώ ο Σενέκας επιλέγει να χρησιμοποιήσει την εκδοχή των επικινδύνων αρπακτικών. Τα φτερά τους είναι σιδερένια ή χάλκινα, τα οποία εκτοξεύονται σαν βέλη σε νεότερες πηγές και κυρίως στα σχόλια στον Απολλώνιο Ρόδιο¹⁶⁹. Ο Σενέκας ασφαλώς και είχε γνώση των σχολίων στα έργα της Ελληνιστικής εποχής και των διαφοροποιήσεων του άθλου. Τα επικίνδυνα αυτά όντα εξυπηρετούν στο έπακρο τις επιδιώξεις του Amphitryon στο σημείο αυτό.

Ο αγώνας του ήρωα με τις Αμαζόνες γενικά είναι ένας κοινός τόπος μεταξύ των δύο έργων. Παρόλα αυτά, διακρίνονται αρκετές διαφορές. Πρώτα από όλα στον Σενέκα ο Ηρακλής ολοκληρώνει τον άθλο μόνος του. Σε ένα δεύτερο επίπεδο όμως ο άθλος παρουσιάζει απόκλιση ακόμη και μέσα στο ίδιο το κείμενο απομυθοποιώντας το περιεχόμενό του. Ενώ δηλαδή αρχικά ο Amphitryon δηλώνει κατηγορηματικά ότι ο γιος του δεν είχε σεξουαλική επαφή για να εξασφαλίσει το λάφυρό του (245-246 *non vicit illum caelibis semper tori/ regina gentis vidua Thermodontiae* δηλ. δεν νικήθηκε από την αειπάρθενο/ βασίλισσα του γένους του Θερμόδοντα), δείχνοντας τον Ηρακλή ως στωικό που απέχει από το πάθος της ηδονής ο Χορός από την άλλη επαναφέρει τον θεατή στην πραγματικότητα. Με λίγα λόγια υπονοεί ότι για να πάρει τη ζώνη ήρθε σε επαφή μαζί της (544 *spolium nobile corpori* δηλ. το ευγενές λάφυρο του σώματός της και 545 *nivei vincula pectoris* δηλ. τον θώρακα του άσπρου στήθους

¹⁶⁶ Πρβ. Ηρόδ. 7.226.1-2 *Λακεδαιμονίων δέ και Θεσπιέων τοιούτων γενομένων όμως λέγεται άνήρ άριστος γενέσθαι Σπαρτιήτης Διηνέκης: τόν τότε φασί ειπείν τó έπος πρην ή συμμίζαι σφέας τοϊσι Μήδοισι, πυθόμενον πρός τευ τών Τρηχινίων ώς έπεάν οί βάρβαροι άπίωσι τά τοξεύματα, τόν ήλιον ύπό τοϋ πλήθεος τών όιστάν άποκρύπτουσι: τοσοϋτο πλήθος αύτάν είναι. τόν δέ ούκ έκπλαγέντα τούτοισι ειπείν έν άλογή ποιούμενον τó Μήδων πλήθος, ώς πάντα σφι άγαθά ό Τρηχίνιος ξεϊνος άγγέλλοι, ει άποκρυπτόντων τών Μήδων τόν ήλιον ύπό σκιη έσοιτο πρός αύτοδς ή μάχη και ούκ έν ήλίω.*

¹⁶⁷ Ακόμη και να ήταν γνωστή στον ποιητή, το πρώτο στάσιμο είναι γεμάτο με αποστολές που αναδεικνύουν την επιβολή του Ηρακλή στις δυνάμεις της φύσης.

¹⁶⁸ Σ. Κουμανούδης, Λεξικόν Λατινοελληνικόν, s.v. *penna*, -ae.

¹⁶⁹ Πρβ. Σχολ. στον Απολλών. Ρόδ. 2. 1032 *Περί δέ τών έν αύτῃ όρνίθων τών καλουμένων Στυμφαλίδων, ώς εισί σιδηρόπτεροι μέμνηται Τημάγετος* (κειμ. C. Wendel, *Scholia in Apollonium Rhodium vetera*, Weudmnnos 1935).

της)¹⁷⁰. Φαίνεται πως είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε την κατάπτωση των οικογενειακών ηθών του Ηρακλή με την εκ διαμέτρου αντίθετη εικόνα του στις περιγραφές του Χορού. Η απαξίωσή του για τον θεσμό της οικογένειάς αποδεικνύει ταυτόχρονα ότι είναι αδίστακτος προκειμένου να πετύχει τους στόχους του. Στην προκείμενη περίπτωση στοχεύει στην αποθέωση και για να φτάσει εκεί επιστρατεύει και αθέμιτα μέσα.

Για τον Amphitryon η απόδειξη της virtus του γιου του έχει να κάνει και με τον καθαρισμό των στάβλων του βασιλιά Αυγεία της Βοιωτίας (248-249 *nec ad omne clarum facinus audaces manus/ stabuli fugavit turpis Augei labor* δηλ. *ή μήπως τα χέρια του, που ολοκλήρωσαν τόσους ένδοξους άθλους/ δεν καθάρισαν εξευτελιστικά τους στάβλους του Αυγεία;*). Σε αυτούς τους στίχους διακρίνεται ένα αντιθετικό ζεύγος. Από τη μία πλευρά ο Ηρακλής αναγκάζεται να πραγματοποιήσει μία περιφρονητική για αυτόν αποστολή (*turpis*), από την άλλη όμως καταφέρνει να επιβληθεί στη φύση για να τη φέρει εις πέρας. Παρότι δεν αναφέρεται πουθενά η ένωση των ποταμών Πηνειού και Αλφειού, ήταν γνωστό ότι ο ήρωας κατόρθωσε μέσα σε μία ημέρα να ενώσει τους δύο ποταμούς και να ολοκληρώσει έναν άθλο, ο οποίος στην αρχή έμοιαζε εξευτελιστικός. Εδώ φαίνεται ότι ο Σενέκας κατακρίνει τις υπόγειες και περιφρονητικές πρακτικές των τυράννων να αναρριχθούν στην εξουσία. Η μεγαλομανία τους οδηγεί να κάνουν πράγματα που δεν αρμόζουν στο κύρος τους. Αυτή η έντονη φιλοδοξία που διακατέχει τον Ηρακλή και τον οδηγεί να καθαρίζει κοπριές για να γίνει θεός, αντικατοπτρίζει και τις ύπουλες πρακτικές της Αγριπίνας προκειμένου να ικανοποιήσει τις επιδιώξεις της. Αν και δύσκολα μπορούμε να ταυτίσουμε τον άθλο και τα πεπραγμένα του Ηρακλή στη Βοιωτία με τη μητέρα του Νέρωνα, φαίνεται ότι υπάρχει κάποιος υπαινιγμός, αν όχι για την ίδια, τουλάχιστον για τον μαθητή του Σενέκα. Στην ουσία προσπαθεί να τον αποτρέψει από τέτοιες μεθόδους οδηγώντας τον στην ορθή σκέψη.

Ο τελευταίος άθλος του Ηρακλή παραμένει ανεκπλήρωτος στο μεγαλύτερο μέρος της τραγωδίας, τουλάχιστον για τους θνητούς χαρακτήρες. Η Juno στον πρόλογο μας πληροφόρησε, μεταξύ άλλων, ότι ο ήρωας περιφέρει επιδεκτικά τον Κέρβερο ανά την Ελλάδα προσβάλλοντάς την (58-59 *de me triumphat et superbifica manu/ atrum per urbes ducit Argolicas canem* δηλ. *θριαμβεύει εις βάρος μου και με περήφανο χέρι/ οδηγεί τον σκύλο στις πόλεις του Άργους*). Πρώτα από όλα το παραπάνω χωρίο προσφέρει σημαντικές πληροφορίες για τον αξιόποιο χαρακτήρα του Ηρακλή. Δηλαδή δεν αρκείται μόνο στο να ολοκληρώσει τον άθλο του, αλλά επιμένει να προκαλεί το θεϊκό στοιχείο. Το σημαντικότερο στοιχείο, όμως, είναι η εικόνα του Κερβέρου. Σε κανένα σημείο της τραγωδίας δεν αισθανόμαστε ότι ο Ηρακλής διέτρεξε στα αλήθεια τον μέγιστο κίνδυνο. Τυπικά είναι ένας δύσκολος αντίπαλος και ο ίδιος ο ήρωας παρουσιάζεται στο ανώτατο επίπεδο ανδρείας. Ως εκ τούτου, και σύμφωνα με όσα αναφέρει ο Amphitryon, ο Ηρακλής είναι πραγματικός ήρωας¹⁷¹. Στην περιγραφή του Κάτω Κόσμου από τον Theseus, όμως, τα πράγματα αλλάζουν. Οι D. Henry και B. Walker υποστηρίζουν πως η σκηνή του Ηρακλή με τον Κέρβερο έχει κωμικά στοιχεία από τη μία λόγω της εξαιρετικής βιαιότητας και από την άλλη εξαιτίας της φύσης του τέρατος. Ο ήρωας ενώ προστατεύεται από τη λεοντή, χτυπάει με το ρόπαλο το τέρας (798-800 *tunc ipse rictus et Cleonaeum caput/orponit ac se*

¹⁷⁰ Ο H. MacMaster-Kingery, *Three Tragedies of Seneca*, New York 1909, σελ. 180 υποστηρίζει πως οι στίχοι του Χορού έχουν καθαρά Ρωμαϊκή απόχρωση. Δηλαδή ένας Ρωμαίος αρχηγός του στρατού, αφού σκότωνε τον αντίπαλό του στη μάχη, μπορούσε να τον γυμνώσει από τα όπλα του και να τα μεταφέρει στο σπίτι του θριαμβευτικά ως *spolia opima*. Βλ. επίσης J. Descroix (2020), σελ. 301.

¹⁷¹ J.A. Shelton (1978), σελ. 55. Βλ. επίσης J. Descroix (2020), σελ. 302.

tegmine ingenti tegit,/ victrix magnum dextera robur gerens δηλ. φόρεσε το δέρμα του λιονταριού με το κεφάλι και τα άγρια σαγόνια/ και με αυτή τη πανίσχυρη ασπίδα πάλεψε τον σκύλο/ μαζί με το θρυλικό του ρόπαλο στο δεξί του χέρι)¹⁷². Βλέπουμε, λοιπόν, για ακόμη μία φορά ότι το ζήτημα της δύναμης και του ηρωισμού του Ηρακλή τίθεται σε αμφισβήτηση. Με αυτόν τον τρόπο ο Σενέκας κατορθώνει να αναδείξει την ψυχική ανικανότητα του ήρωα και την έλλειψη αξιοπρέπειας όταν αυτή θα του χρειαστεί (ειδικά στο τέλος του δράματος)¹⁷³. Η προσωπικότητα του Ηρακλή αλλάζει με το ταξίδι του στον Άδη. Ο ήρωας επιβεβαιώνει τις καταγγελίες της μητριάς του περί του περήφανου και προκλητικού χαρακτήρα του¹⁷⁴.

Οι αναφορές των άθλων έχουν διπλό στόχο. Επειδή ο Amphitryon πιστεύει αρχικά ότι η αρετή ταυτίζεται με τη σωματική δύναμη, παρουσιάζει τα κατορθώματα με τρόπο που να εξυπηρετείται αυτός ο ορισμός. Παρόλα αυτά, στον πρόλογο της Juno πληροφορούμαστε, κατά κύριο λόγο, για τον μη στωικό χαρακτήρα του Ηρακλή. Ως εκ τούτου, η υπεράνθρωπη δύναμη του Ηρακλή είναι ο συμβολισμός της απόλυτης δύναμης του Νέρωνα. Στην πορεία του έργου θα διαπιστώσουμε ότι αυτή η δύναμη ανέθρεψε, όπως αναφέραμε και παραπάνω, ένα τέρας μέσα στον Ηρακλή, το οποίο τελικά τον καταστρέφει. Οι προειδοποιήσεις προς τον αυτοκράτορα είναι σαφείς. Η κατάχρηση δύναμης-εξουσίας δύναται να επιφέρει οδυνηρά αποτελέσματα, όχι μόνο ειδικά στον αυτοκράτορα Νέρωνα, αλλά και στον άνθρωπο γενικότερα. Η αλήθεια είναι ότι τα μεταγενέστερα γεγονότα επιβεβαίωσαν τους φόβους του Σενέκα, αφού η εξουσία του μαθητή του κατρακυλούσε καθημερινά στον γκρεμό. Παρατηρούμε επίσης και ένα άλλο στοιχείο. Οι χαρακτήρες του κειμένου φάσκουν και αντιφάσκουν σχετικά με τους άθλους. Ενώ δηλαδή ο γέροντας παρουσιάζει ωραιοποιημένα τους άθλους, ο Χορός των Θηβαίων σε πολλά σημεία τους απομυθοποιεί. Ο Ηρακλής σε όλο το έργο (θα αναφερθούμε για τον χαρακτήρα του παρακάτω) κυριαρχείται από θυμό, ο οποίος με τη σειρά του οδηγεί στην αέναη αναζήτηση για βίαιη δραστηριότητα. Στον Σενέκα οι άθλοι είναι στην ουσία αντικείμενο διαφωνίας. Στην ουσία τα κατορθώματά του εξυπηρετούν τις επιθυμίες του. Δεν τον απασχολεί το κοινό καλό, όπως τουλάχιστον πιστεύουν τα συγγενικά του πρόσωπα, αναμφίβολα τυφλωμένοι από κενούς κόμπους και ιδιαίτερα από την επιβεβαίωση που λαμβάνουν, όταν ενημερώνονται για τη δράση του στην κόσμο των νεκρών¹⁷⁵. Στην ουσία έχουμε να κάνουμε με μέθοδο αποκλεισμού. Αφού εξεταστεί η κάθε άποψη, η οποία θα αποβεί λανθασμένη, τα πρόσωπα θα καταλήξουν στον τελικό ορισμό της αρετής.

¹⁷² D. Henry – B. Walker (1965), σελ. 18. Βλ. επίσης J.G. Fitch (1987), σελ. 318 και για την μορφή του Κερβέρου γενικά βλ. Ι.Θ. Κακριδής – Γ.Α. Χριστόπουλος (1986), σελ. 63-68.

¹⁷³ Βλ. D. Henry – B. Walker (1965), σελ. 18: *The scene is comic first in an over – violent, then in a doggy way*. Για τη σκυλία συμπεριφορά του Κέρβερου βλ. J.G. Fitch (1987), σελ. 318 και για την μορφή του γενικά βλ. Ι.Θ. Κακριδής – Γ.Α. Χριστόπουλος (1986), σελ. 63-68. Βλ. επίσης J. Descroix (2020), σελ. 300-301.

¹⁷⁴ Ο C.J. Herington, “Senecan Tragedy”, *Arion* 5 (1966), σελ. 422-271 αναφέρει ότι ο Σενέκας δεν περιγράφει τις περιπέτειες του ήρωα στον Άδη, αλλά το πραγματικό πρόσωπό του. Βλ. και K. Galinsky (1972), σελ. 172 που θεωρεί ότι η τεράστια περιγραφή του Θησέα για την ερήμωση, τις φρικαλεότητες, τις σκούρες σπηλιές και τα βασανιστήρια της κόλασης ξεπερνά σε σημασία τον αγώνα με τον Κέρβερο και ταυτόχρονα αντικατοπτρίζει την ψυχική και νοητική κατάσταση του Ηρακλή.

¹⁷⁵ F.R. Chaumartin (1998), σελ. 283.

V. Ο ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΟΥ ΗΡΑΚΛΗ

Σε αυτό το κεφάλαιο της εργασίας θα επικεντρωθούμε στον χαρακτήρα του Ηρακλή, όπως παρουσιάζεται στους δύο τραγωδούς, και θα εξετάσουμε, εάν και κατά πόσο είναι αξιόποινος. Θα παρατηρήσουμε ότι ανάμεσα στα δύο έργα υπάρχουν μεγάλες διαφορές στην παρουσίαση του κεντρικού προσώπου, κάτι που εξηγείται από τους σκοπούς, για τους οποίους συντέθηκε ο *Hercules furens*. Ο Ηρακλής σαν προσωπικότητα εξυπηρετεί τους διδακτικούς στόχους του Σενέκα, που σαφώς είχαν ως αποδέκτη τον Νέρωνα, ο οποίος, όπως αναφέραμε στην εισαγωγή, συμπλήρωνε έναν χρόνο στην εξουσία. Σε αντίθεση με τον ανιδιοτελή και πολιτισμικό ήρωα του Ευριπίδη, που επιδεικνύει πρωτοφανή βία (στη σκηνή της τρέλας κυρίως παρά στον φόνο του Λύκου), παρατηρούμε τον Ηρακλή να δρα με βάση τα πάθη και τον προβληματικό εσωτερικό του κόσμο και εν τέλει να καταστρέφεται.

Ο Αμφιτρύων στον πρόλογο καθιέρωσε, μεταξύ άλλων, τον γιο του ως δημοφιλή (12 *ὁ κλεινὸς Ἡρακλῆς*) δίνοντας έμφαση στον Πανελλήνιο χαρακτήρα του¹⁷⁶. Τα κατορθώματά και η χρόνια απουσία από το σπίτι του και την οικογενειακή θalπωρή, όμως, δεν του είναι ευχάριστα. Τα μοτίβα του Ευριπίδη για την υπηρεσία στον Ευρυσθέα είναι η ανθρώπινη ευσέβεια για τους γονείς (17-18 *συμφορὰς δὲ τὰς ἐμὰς/ ἐξευμαρίζων καὶ πατρὰν οἰκεῖν θέλων*) και η εξημέρωση της γης (21 *ἐξημερῶσαι γαῖαν*), με αποτέλεσμα να υπάρχει τάση για τον εξανθρωπισμό του ήρωα¹⁷⁷. Ο κόσμος της τραγωδίας μοιάζει φοβισμένος και πειστήριο είναι η εικόνα της ικεσίας (47 *βωμὸν καθίζω τόνδε σωτήρος Διός*). Οι άνθρωποι λόγω των κινδύνων της φύσης δεν μπορούν να καλύψουν τις βασικές βιοτικές τους ανάγκες, όπως είναι η τροφή, που προέρχεται από την καλλιέργεια της γης (εξόντωση Κενταύρων, Λερναίας Ὑδρας, λιονταριού της Νεμέας), την ενασχόληση με τη θάλασσα (εκκαθάριση της θάλασσας), ενώ παράλληλα υποφέρουν από τη βίαιη δράση ληστών, κακούργων και τυράννων (Κύκνος, Διομήδης). Ο πολιτισμικός του χαρακτήρας είναι η ύψιστη τιμή για τον Ηρακλή και την οικογένειά του. Ως εκ τούτου, από την αρχή, αλλά και από τα όσα αναφέραμε στο κεφάλαιο των άθλων, φαίνεται πως έχουμε να κάνουμε με έναν πραγματικό και ανιδιοτελή ήρωα, ο οποίος θέτει το συλλογικό συμφέρον πάνω από το ατομικό. Παρόλα αυτά, παρέμεινε ταπεινός και προσηλωμένος στους στόχους του χωρίς ίχνος κομπασμού. Η επιθυμία του είναι η παύση των κατορθωμάτων του και η ήρεμη ζωή με την οικογένειά του.

Οι προσπάθειες του Λύκου να υπονομεύσουν τον ηρωισμό του μπορεί να βασίζονται σε ορθολογικά επιχειρήματα, αλλά δύσκολα μπορούν να ληφθούν σοβαρά υπόψιν. Αυτό συμβαίνει εξαιτίας της αιμοδιψούς φύσης του τυράννου, για την οποία κάναμε λόγο και νωρίτερα. Ο αγώνας λόγων μεταξύ Λύκου και Αμφιτρύωνα για τον τοξότη και τον οπλίτη (και ως εκ τούτου τη δειλία και την ανδρεία), βασίζεται σε προσιτά και επίκαιρα θέματα. Η περιφρόνηση για τους τοξότες (161 *τῆ φονῆ*

¹⁷⁶ Ο U. von Wilamowitz (1895), σελ. 128 δεν συμφωνεί με τον Πανελλήνιο χαρακτήρα του Ηρακλή στην τραγωδία θεωρώντας πως δίνεται έμφαση στη Δωρική του μορφή.

¹⁷⁷ K. Galinsky (1972), σελ. 58.

πρόχειρος ἦν) ήταν πρωτίστως κοινωνική στα χρόνια του Ευριπίδη, καθώς οι οπλίτες είχαν στην κατοχή τους βαριά και ακριβά όπλα αποτελώντας μία ιδιαίτερη τάξη στην Αθήνα του 5^{ου} π.Χ. αιώνα. Αυτή η περήφανη τάξη υπονόμεινε την κατώτερη, που γενικά εθεωρείτο ελαφρά και φτηνά οπλισμένη, χωρίς πειθαρχία στη μάχη¹⁷⁸. Το επιχείρημά του, όμως, δεν ευσταθεί, αφού ο Ηρακλής δεν συνδέεται αποκλειστικά με το τόξο. Σε πολλά αγγεία παριστάνεται να φορά πανοπλία, να κρατάει δόρυ ή ξίφος και ασφαλώς το μυθικό του ρόπαλο, που ήταν φτιαγμένο από ξύλο αγριελιάς. Φαίνεται, όμως, ότι η ικανότητά στην τοξοβολία είναι το πιο κατάλληλο στοιχείο για να επικριθεί από τον Λύκο¹⁷⁹. Θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι ο τύραννος είναι ο εκφραστής της περήφανης τάξης, για την οποία αναφέραμε νωρίτερα (έχει εισέλθει στη σκηνή με αρκετούς δορυφόρους), Δύσκολα, όμως, θα ασπαζόταν κάποιος τις απόψεις του, ειδικά εάν παρατηρήσει το αθηνοκεντρικό πλαίσιο της εξόδου του έργου. Εκεί διακρίνεται η έντονη προσπάθεια για ταύτιση του ήρωα με την Αθήνα και ως εκ τούτου ένας ήρωας που αποδείχθηκε δειλός κάθε άλλο παρά κόσμημα θα ήταν για την πόλη. Επιπλέον, ο τόνος και το πλαίσιο του λόγου δεν στηρίζουν τα επιχειρήματα. Ο Λύκος μοιάζει περισσότερο να φοβάται έναν άνθρωπο, για τον οποίο έχει πειστεί ότι είναι νεκρός. Προσπαθεί με λίγα λόγια να ξεγελάσει τον εαυτό του.

Για τους παραπάνω λόγους ο φόνος του Λύκου είναι μέσα στα πλαίσια της ελευθερίας των ανθρώπων από τυράννους και δεσποτικούς κυβερνήτες. Η υπηρεσία στον Ευρυσθέα, ο οποίος ασφαλώς δεν είναι άμοιρος ευθυνών, είναι η απόδειξη ενός καταπιεσμένου ανθρώπου από έναν άδικο βασιλιά. Η ψευδαίσθησή που αφορά στον φόνο του Ευρυσθέα, αν και αποτελεί μία πρωτοφανή δίψα για βίαιη δράση, βρίσκεται σε άμεση σχέση με τον πολιτισμικό του χαρακτήρα. Ο οντολογικός και χωρικός περιορισμός που προκύπτει από τη κάθοδο στον Άδη έχει ως αποτέλεσμα την ανομία, τον σφετερισμό της εξουσίας και την παύση της ειρήνης (34 *στάσει νοσοῦσαν τήνδ' ἐπεσπεσὼν πόλιν*). Όταν επιστρέφει στο παλάτι, δεν υπερηφανεύεται για τους άθλους του, αλλά ευγνωμονεί τη στιγμή που γύρισε στο σπίτι του. Θυμίζει, λοιπόν, περισσότερο ταξιδιώτη παρά δράστη θαυματουργικών και συνάμα ευεργετικών πράξεων (523 *ὦ χαῖρε, μέλαθρον πρόπολά θ' ἐστίας ἐμῆς*). Ο χαρακτήρας του Ηρακλή ως οικογενειάρχη και στοργικού πατέρα γίνεται φανερός από τις επίμονες ερωτήσεις που αφορούν στα παιδιά του, ειδικότερα όταν τα καλεί να πετάξουν από τα κεφάλια τους τα νεκρικά στεφάνια. Αυτή η προτροπή δίνει τη λύση (προς στιγμήν) στις συμφορές, επειδή ο σωτήρας έχει επιστρέψει και ετοιμάζεται να εκδικηθεί την αδικία.

Στη σκηνή με τον Λύκο ο Ηρακλής παρουσιάζει, όπως σημειώσαμε, πρωτοφανή χαρακτηριστικά. Στο σχεδιασμό του φόνου ο U. von Wilamowitz διέκρινε το πρώτο στάδιο μανίας και αναφέρει πως η εκδίκηση είναι παράλογη θεωρώντας τον ήρωα κομπαστικό με άγρια και υπερβολική διάθεση¹⁸⁰. Δύσκολα, όμως, μπορεί να υποστηριχτεί μία τέτοια άποψη. Με ποιον τρόπο άραγε θα αντιδρούσε ο οποιοσδήποτε πατέρας (ακόμη και ο παραπάνω μελετητής, ο οποίος ήταν πατέρας) στη θέα των νεκροστολισμένων παιδιών του; Δεν εκφράζει κάποιον κομπασμό για τους άθλους ή φιλοδοξία για αποθέωση. Όλη του η προσοχή στρέφεται γύρω από την

¹⁷⁸ Βλ. A. Lesky, *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων* (μετάφρ. από τα αγγλ. Ν.Χ. Χουρμουζιάδης), Αθήνα 1989, σελ. 171.

¹⁷⁹ Για την παρουσία του Ηρακλή στην τέχνη βλ. F. Brommer, *Herakles*, Cologne 1953.

¹⁸⁰ U. von Wilamowitz (1895), σελ. 131.

οικογένειά του, μακριά από οποιαδήποτε υβριστική διάθεση¹⁸¹. Στα συναισθήματά κυριαρχεί η τρυφερότητα και το αίσθημα της προστασίας για τους δικούς του ανθρώπους, αφού δεν διστάζει να υπονομεύσει τους ίδιους του τους άθλους (576 *μάτην γάρ αὐτοὺς τῶνδε μᾶλλον ἦνυσα*)¹⁸². Τα παιδιά αντιπροσωπεύουν το πιο πολύτιμο και τρυφερό κομμάτι της ψυχής του Ηρακλή, τα εύθραυστα μέρη του εαυτού του. Η σχέση του με αυτά παρουσιάζεται από τον Ευριπίδη ως πρότυπο οικογενειακής θαλπωρής¹⁸³. Άρα ο θυμός και η τάση του για εκδίκηση δικαιολογείται, γιατί τα οι δικοί του άνθρωποι μετατράπηκαν σε αντικείμενα απειλής και θανάτου από ένα σαδιστικό υποκείμενο.

Ο Ηρακλής καλείται να φέρει εις πέρας έναν ακόμη πιο σημαντικό άθλο. Τα ιδανικά του πραγματικού ήρωα, που αναφέραμε παραπάνω, θα αποδειχτούν μόνο, αν σώσει την οικογένειά του. Ως τιμωρός της τυραννίας το έργο του θα έχει για ακόμη μια φορά πολιτισμικό περιεχόμενο. Επομένως, η υπεράσπιση της οικογένειάς του αποτελεί ταυτόχρονα και υπεράσπιση της φήμης του ως *καλλινίκου*¹⁸⁴. Παρόλα αυτά, ο τύραννος του Ευριπίδη δεν είναι εύκολος αντίπαλος. Στον πρόλογο του έργου ο Αμφιτρύων μας πληροφορεί ότι ο Λύκος ήρθε από την Εύβοια και, εκμεταλλευόμενος την πολιτική αναταραχή και τις εσωτερικές έριδες των Θηβαίων, σκότωσε τον Κρέοντα παίρνοντας την εξουσία (32-34 *ἀπ' Εὐβοίας μολών,/ κτείνει Κρέοντα καὶ κτανὼν ἄρχει χθονός,/ στάσει νοσοῦσαν τήνδ' ἐπεσπεσὼν πόλιν*). Μετά την επικράτησή του (που χαρακτηρίζεται από *ἀνομίαν, δυσέβειαν* και *ὕβριν*, 708 *ὕβριν θ' ὕβριζεις ἐπὶ θανοῦσι τοῖς ἔμοις*, 741 *ὕβρεις ὕβριζων εἰς ἀμείνονας σέθεν*, 760 *γέροντες, οὐκέτ' ἔστι δυσσεβῆς ἀνὴρ*, 778 *ἀνομία*), πολλοί πλούσιοι έχασαν τις περιουσίες τους και οι φτωχοί είχαν οικονομική άνοδο αρπάζοντας το βίος των προηγούμενων (588-589 *πολλοὺς πένητας, ὀλβίους δὲ τῷ λόγῳ/ δοκοῦντας εἶναι συμμάχους ἀναξ' ἔχει*). Ο Ευριπίδης συγκεκριμενοποίησε τους ιστορικούς παράγοντες που γέννησαν την τυραννία και μάλιστα μπροστά στα μάτια θεατών που ήταν άριστοι γνώστες τυραννικών καθεστώτων¹⁸⁵. Για τους παραπάνω λόγους η μάχη είναι δύσκολη και πρέπει να καταστρωθεί το κατάλληλο σχέδιο. Έτσι εξασφαλίζεται η απαραίτητη ασφάλεια για τον Ηρακλή (604 *τῆ τ' ἀσφαλείᾳ κερδανεῖς*), ο οποίος θυμίζει τις πρακτικές του τοξότη που παραμένει αλώβητος στη διάρκεια της μάχης. Εν μέρει τα επιχειρήματα του Λύκου για τον δειλό τοξότη επιβεβαιώνονται, αλλά ο Ηρακλής αποδέχεται ακόμη και την ταπείνωση, αν πρόκειται να σωθεί η οικογένειά του. Όμως ο Αμφιτρώων είναι εκείνος που θα παγιδεύσει τον Λύκο *απαλλάσσοντας*

¹⁸¹ Ο G.W. Bond (1981), σελ. 206 θεωρεί ότι η αποδεδειγμένη ηρωική ταυτότητα του Ηρακλή επιβάλλει να δράσει, ενώ τα σχέδιά του για έναν σαδιστή τύρανο θεωρούνται εύλογα για τους θεατές του 5^{ου} π.Χ. αιώνα. Με την άποψη του U. von Wilamowitz ορθά αντιτίθεται και ο F.R. Michaud ("L'Hercules Furens: de la folie dans la tragédie, spectacle de la folie, *Philosophia* 48 (1995), σελ. 8-20). Απορρίπτει την έμφυτη επιθυμία για εκδίκηση και βίαιη δραστηριότητα αναφέροντας ότι ο Ηρακλή είναι εντελώς υπάκουος στις προληπτικές συμβουλές του πατέρα του για το τέχνασμα. Εάν στην πραγματικότητα ο Ηρακλή ήταν βίαιος, τότε θα δρούσε όπως ακριβώς ο Ηρακλής του Σενέκα, ο οποίος απλώς εισήλθε στο παλάτι και σκότωσε τον Lycus.

¹⁸² J. Gregory (1991), σελ. 134.

¹⁸³ J.N. Michaud (1998), σελ. 283 και H.H.O. Chalk (1962), σελ. 13.

¹⁸⁴ Αναφέραμε και πιο πάνω ότι η εικόνα της ικεσίας εκφράζει την αδυναμία και γενικότερα την δεινή θέση των αγαπημένων προσώπων του Ηρακλή λόγω της απουσίας του. Η δισυπόστατη φύση του Ηρακλή ενισχύει το κύρος του ως εκτελεστή θαυματουργικών πράξεων, δυνητικού σωτήρα της ανθρωπότητας και της οικογένειάς του.

¹⁸⁵ Δ.Κ. Ράιος (2001), σελ. 219.

τον γιο του από την αναξιοσύνη της χρήσης παγίδας, αποτελώντας με αυτόν τον τρόπο ένα αντιηρωικό υποκατάστατο¹⁸⁶.

Γενικότερα στον Ευριπίδη ο Ηρακλής δεν παρουσιάζεται με το βάνουσο και βίαιο πρόσωπο που απαντά στον Όμηρο, αλλά, σύμφωνα με την παράδοση που γέννησε η λυρική ποίηση, διακρίνουμε στοιχεία ενός ειρηνικού και ευεργέτη ήρωα. Είναι φίλος της ανθρωπότητας, φονέας των τυράννων, εγγυητής της ειρήνης και ταυτόχρονα ανήσυχος για τον κόσμο που υπηρετεί¹⁸⁷. Παρόλα αυτά, από τη σκηνή του φόνου του Λύκου μέχρι και αυτή της τρέλας ο Ηρακλής παρουσιάζει πρωτοφανή βιαιότητα, η οποία όμως είναι δικαιολογημένη. Ενδεχομένως το πολύπαθο από την τυραννία αθηναϊκό κοινό του Ευριπίδη να ταυτίζεται με τις πράξεις και την εκδίκηση που σχεδιάζει ο Ηρακλής. Επίσης, δεν μπορούμε να δεχτούμε ότι ο ήρωας σε όλη τη διάρκεια των άθλων του είναι βίαιος. Πρώτα από όλα, ήταν σε εντεταλμένη υπηρεσία και άρα είχε την υποχρέωση να ολοκληρώσει επιτυχώς τα κατορθώματά του με οποιονδήποτε τρόπο. Έπρεπε να αντιμετωπίσει ανθρώπους εκτός των ορίων της νομιμότητας, όπως ο Κύκνος, βλάσφημους και χωρίς το αίσθημα του δικαίου, με αποτέλεσμα να ελευθερώσει την ανθρωπότητα¹⁸⁸. Ακόμη και η ζωώδης φύση των Κανταύρων κρατούσε μακριά τους ανθρώπους από την καλλιέργεια της γης. Κάτι παρόμοιο ισχύει για το λιοντάρι της Νεμέας και τη Λερναία Ύδρα. Ο Λύκος βρίσκεται στο επίπεδο αγριότητας τυράννων σαν τον Διομήδη και θηρίων σαν το λιοντάρι και θα πρέπει να τιμωρηθεί για τις πράξεις του. Η συμπεριφορά του Ηρακλή οφείλεται στην αγάπη για την οικογένειά και τον στοργικό χαρακτήρα του. Δηλαδή, ένας ήρωας, ο οποίος πάλεψε με τέρατα και αιμοσταγείς ληστές και τυράννους, είναι εύλογο να γεμίζει με θυμό και να επιθυμεί την εκδίκηση για χάρη των αγαπημένων του¹⁸⁹. Άρα, ακόμη και αν ο Ευριπίδης άλλαξε τη χρονική σειρά των γεγονότων της ζωής του Ηρακλή (με την τρέλα να έπεται των άθλων), φαίνεται ότι δεν επιθυμεί την απομυθοποίηση του, αλλά την ανάδειξή του¹⁹⁰.

Εξάλλου ο Αμφιτρώων προειδοποιεί (586 *ἀλλὰ μὴ 'πείγου λίαν*) για τους συμμάχους του Λύκου και το ενδεχόμενο αποτυχίας που μπορεί να έχει μία βίαιη επίθεση χωρίς σχέδιο¹⁹¹. Ο Λύκος και οι δορυφόροι του αντιπροσωπεύουν έναν πραγματικό κίνδυνο. Παρόλα αυτά, ο όλεθρός του προκύπτει από την υπέρβαση των ορίων του. Άρα ως θύμα του εαυτού του δεν είναι τραγικό πρόσωπο. Ο τύραννος

¹⁸⁶ Για τη χρήση του όρου μεσολαβητής βλ. N.S. Philipides, *A Grammar of Dramatic Technic: The Dramatic Structure of the Carpet Scene in Aeschylus' 'Agamemnon'*, Irvine 1984, σελ. 100-103 και 172-174.

¹⁸⁷ F.R. Chaumartin (1998), σελ. 281.

¹⁸⁸ Η Τ. Παπαδοπούλου (2005), σελ. 38 θεωρεί ότι η επιθυμία του Ηρακλή να κόψει το κεφάλι του Λύκου θέτει τον ήρωα στο ίδιο επίπεδο αγριότητας με τον Κύκνο, ο οποίος έκοβε τα κεφάλια των περαστικών, για να χτίσει ναό προς τιμή του πατέρα του.

¹⁸⁹ S.A. Barlow (1996), σελ. 149. Για τον Κ. Galinsky (1972), σελ. 59 οι ισχυρισμοί της Μεγάρας προσθέτουν επιπλέον στοιχεία στην προσωπικότητα του ήρωα, καθώς θυμάται την περασμένη ευτυχία (64 *δλβου*) που έζησε πλάι στον Ηρακλή (67-69 *ἐπίσημον εὐνήν Ἡρακλεῖ συνοικίσας./ καὶ νῦν ἐκεῖνα μὲν θανόντ' ἀνέπτωτο*). Άρα, η παρουσία και μόνο του Ηρακλή στη γη συνεπάγεται ευημερία και ευτυχία.

¹⁹⁰ F.R. Chaumartin (1998), σελ. 281.

¹⁹¹ Ο Λύκος εισέρχεται στη σκηνή με τη συνοδεία τουλάχιστον έξι σωματοφυλάκων. Η Ε. Καράμπελα, *Ευριπίδη Ηρακλής: μια Δραματολογική Προσέγγιση*, Ρέθυμνο 1998, σελ. 45 σημειώνει τουλάχιστον τέσσερις κατά την είσοδο (240-242 *ἄγ', οἱ μὲν Ἑλικῶν', οἱ δὲ Παρνασοῦ πτυχὰς/ τέμνειν ἄνωχθ' ἑλθόντες ὄλουργούς δρυὸς/ κορμούς*) και οι δούλοι στους οποίους επαευθύνεται αργότερα (332 *οἴγειν κλῆθρα προσπόλοις λέγω*) ενδεχομένως να είναι δύο ακόμα ακόλουθοί του.

διαπράττει ύβρη όχι μόνο απέναντι στους θεούς με την προσβολή της ικεσίας (716 *άνόνητά γ' ἰκετεύουσαν ἐκσῶσαι βίον*), αλλά και προς τον ίδιο του τον εαυτό, μην μπορώντας να αντιληφθεί τα όριά του. Άρα, το σχέδιο του Αμφιτρύωνα είναι δικαιολογημένο και τελικά ανακουφίζει τους θεατές. Η δολοφονία του τυράννου είναι επίσης δικαιολογημένη, τόσο στο πλαίσιο του δημόσιου καλού, όσο και του ιδιωτικού αλλά και εξαιτίας της ύβρης που διέπραξε. Αυτό επαληθεύεται από τα λόγια του Χορού που εκφράζει την χαρά του για τον θάνατο του Λύκου (755-756 *καὶ γὰρ διώλλυς: ἀντίποινα δ' ἐκτίνων/ τόλμα, διδούς γε τῶν δεδραμένων δίκην*) χρησιμοποιώντας το παρακάτω δίδαγμα: ο καθένας είναι υπαίτιος για την καταστροφή του, η οποία προέρχεται από τις πράξεις του.

Αναφέραμε παραπάνω ότι ο Ηρακλής παρουσιάζει πρωτοφανή χαρακτηριστικά που δεν συνάδουν με την ηρωική του υπόσταση. Ο αγγελιαφόρος που ανακοινώνει τα περιστατικά το επιβεβαιώνει (931 *ὁ δ' οὐκέθ' αὐτὸς ἦν*). Η σιωπηλή του δήλωση ενσαρκώνει την ουσία της τραγικής πτώσης του Ηρακλή, η οποία δεν είναι μόνο μία ξαφνική και ολοκληρωμένη ανατροπή, αλλά μία εξωτερική και αυθαίρετη επιβολή της ετερότητας. Δεν είναι πλέον αυτός που γνωρίσαμε από τα πρόσωπα του έργου. Ακόμα και η Λύσσα που δρα από το εσωτερικό του Ηρακλή, συγχωνεύοντας τις καταστροφικές της ιδιότητες με την ύπαρξή του, φαίνεται ότι δεν αποτελεί επέκταση ή εκδήλωση της ψυχολογίας του. Αντί αυτού ο Ηρακλής γίνεται κάτι ξένο, δεν είναι πλέον ο εαυτός του¹⁹².

Από την άλλη πλευρά η ψευδαισθηση της μετάβασης στις Μυκήνες αντικατοπτρίζει τα απωθημένα του Ηρακλή για τον Ευρυσθέα. Ο σωτήρας την ανθρωπότητας ήταν θύμα ενός τυράννου που άδικα του επέβαλε τους επικίνδυνους άθλους¹⁹³. Είδαμε επίσης ότι τα παιδιά αντιπροσωπεύουν τις ευαίσθητες πτυχές του χαρακτήρα του Ηρακλή και ετοιμάστηκαν να πεθάνουν από τις πράξεις ενός σαδιστικού υποκειμένου. Στην προκειμένη περίπτωση αυτό το υποκείμενο είναι τυπικά η Ήρα, η απατημένη σύζυγος και σατανική μητριά. Καταστρέφοντας τον Ηρακλή, εμβάλλοντας την μανία που τον εξωθεί σε πράξεις μακριά από τον πραγματικό του εαυτό και θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι η ακατανόητη θεϊκή επίθεση στοχεύει στον εύθραυστο ανθρωπισμό του ήρωα¹⁹⁴.

Στον *Hercules furens* παρατηρούμε έναν εντελώς διαφορετικό χαρακτήρα του Ηρακλή, ο οποίος είναι σίγουρα αξιόποινος. Είναι άξιο θαυμασμού πάντως το ότι ο Σενέκας επιλέγει να παρουσιάσει με τέτοιο τρόπο τον ευεργέτη-ήρωα, τον οποίο έχει εκθειάσει στις φιλοσοφικές πραγματείες του¹⁹⁵. Και στα δύο έργα μαθαίνουμε για τον

¹⁹² K. Riley (2008), σελ. 14

¹⁹³ Η επιμονή στο κεφάλι του Ευρυσθέα, το οποίο θάφτηκε χωριστά από το υπόλοιπο σώμα του, αντανακλά την γνωστή παράδοση για το τέλος του. Επίσης στους *Ηρακλείδαι* (πρβ. Ευρ. *Ηρακλ.* 1050-1051 *κομίζετ' αὐτόν, δμῶδες, ἔνθα χρή κυσίν/ δοῦναι κτανόντας* κείμ. J. Diggle, *Euripidis Fabulae*, II, Oxonii 1981) η Αλκμήνη θέλει να ρίξει το κεφάλι του στα σκυλιά, αν και δεν υπάρχει κακομεταχείριση του κεφαλιού του. Ο Απολλόδωρος επίσης μας πληροφορεί ότι ο Ύλλος έκοψε το κεφάλι του βασιλιά των Μυκηνών και το έστειλε στην Αλκμήνη (πρβ. Απολλόδ. 2.8.1 *πέτρας ἤδη παριππεύοντα Σκειρωνίδας κτείνει διώξας Ύλλος, καὶ τὴν κεφαλὴν ἀποτεμῶν Αλκμήνῃ δίδωσιν* κείμ. J.G. Frazer, *Apollodorus: The Library with an English translation*, London 1921), που όμως στη συνέχεια του έβγαλε τα μάτια.

¹⁹⁴ M. Stróżyński, "Love, Aggression and Mourning in Euripides' *Heracles*", *Eos* 100.1 (2013), σελ. 223-253.

¹⁹⁵ Δ.Κ. Ράιος (2014), σελ. 79. Πράγματι ο Ηρακλής στο *De Constantia* χαρακτηρίστηκε σοφός από τον Σενέκα, επειδή ουδέποτε κάμφθηκε από τις κακουχίες, περιφρονούσε τις απολαύσεις και

Ηρακλή ήδη από τον πρόλογο. Όπως αναφέραμε στην εισαγωγή της εργασίας, η επιθυμία του Σενέκα δεν ήταν να δημιουργήσει έναν στωικό ήρωα προς μίμηση. Στο πλαίσιο μιας πολιτικής και διδακτικής τραγωδίας, δημιουργεί ένα αρνητικό *exemplum* προκειμένου ο Νέρων να μην μετατραπεί σε τύραννο και να μάθει να τιθασεύει τα πάθη του παρατηρώντας την καταστροφή ενός προσώπου με τέτοια χαρακτηριστικά. Εξάλλου ο ήρωας γίνεται έρμαιο της τρέλας, την οποία δημιούργησε ο ίδιος, όπως θα δούμε, αντίθετος προς τη διδασκαλία της Στοάς¹⁹⁶. Είναι σχεδόν σίγουρο ότι ο θεατής δεν θα λησμονήσει τις εκφράσεις μίσους και την αγανάκτηση της Juno κατά τη σκηνή της τρέλας. Παράλληλα ο Ηρακλής ασυναίσθητα θα αποδώσει τη συμφορά στη μηριά του. Αν παρατηρήσουμε, όμως, τα στοιχεία του χαρακτήρα του Ηρακλή θα κατανοήσουμε ότι η Juno έχει το μικρότερο μερίδιο ευθύνης¹⁹⁷.

Η Juno στον πρόλογο μας πληροφορεί ότι οι συνεχείς θρίαμβοι του Ηρακλή στους άθλους τον μετέτρεψαν σε επιθετικό χαρακτήρα. Είναι φανερό ότι ο Σενέκας επιλέγει να μαρτυρήσει το βασικό στοιχείο του έργου (*furor*) προκειμένου να εξασφαλίσει με τη μεγαλύτερη δυνατή άνεση τους διδακτικούς του στόχους¹⁹⁸. Στο δραματικό παρόν δεν είναι απλώς δυνατός, αλλά, μεταξύ άλλων, και πρόθυμος να επιδείξει τη σωματική του διάπλαση. Η κατάκτηση του Κάτω Κόσμου είναι αποτέλεσμα της υπερβολικής φιλοδοξίας του, αφού *η γη δεν του είναι πλέον αρκετή* (46 *nec satis terrae patent*). Κατόρθωσε να παρακάμψει τους νόμους του θανάτου και της μεταθανάτιας ζωής (49 *foedus umbrarum perit* δηλ. *ο νόμος που δεσμεύει τις σκιές παρακάμφθηκε* και 56 *sacra dirae mortis in aperto iacent* δηλ. *όλα τα ιερά μυστήρια του θανάτου είναι φανερά στον κόσμο*). Εξάλλου, ο Χάρος είχε την ατυχία να γίνει μάρτυρας της προκλητικής συμπεριφοράς του Ηρακλή. Πλέον ετοιμάζεται να επιτεθεί στον ίδιο τον πατέρα του (74 *quaerit ad superos viam* δηλ. *ετοιμάζει δρόμο προς τον αθανάτους*)¹⁹⁹. Φαινομενικά η περιγραφή της είναι υπερβολική με αρκετή δόση υποκειμενισμού²⁰⁰, αν και ο Ηρακλής πράττει με τρόπο που ανταποκρίνεται στα λόγια της. Ο τελευταίος συνιστά το σύμβολο της συμφοράς και της προσωπικής καταστροφής που οφείλονται σε ένα πάθος και εν προκειμένω στην απύθμενη υπερηφάνεια²⁰¹.

Για τους παραπάνω λόγους η Juno αποφασίζει να τον τιμωρήσει γεμίζοντας το ήδη διαταραγμένο του μυαλό με *furor* τονίζοντας παρόλα αυτά την ευθύνη του Ηρακλή

νίκησε κάθε εχθρό του. Επίσης δεν κέρδισε τίποτα για τον εαυτό του, αλλά ταξίδεψε σε όλο τον κόσμο ως εχθρός της αδικίας και φίλος των ανθρώπων και κατέστη *auctor pacis* στη θάλασσα και τη γη.

¹⁹⁶ Δ.Κ. Ράιος (2014), σελ. 78.

¹⁹⁷ J.N. Michaud (1994), σελ. 15-16.

¹⁹⁸ F.R. Chaumartin, *Sénèque. Tragédies*, I, Paris 1996, σελ. 1-6.

¹⁹⁹ Οι A.L. Motto – A.R. Clark (1981), σελ. 111 λανθασμένα απορρίπτουν την ιδέα της ύβρεως και διαφωνούν με τις απόψεις, σύμφωνα με τις οποίες ο Ηρακλής είναι παράλογος και υπερβολικός στην αρχή του έργου. Θεωρούν πως δεν ωθείται από μεγαλομανείς φιλοδοξίες. Χαρακτηριστικά αναφέρουν ότι κατά τη διάρκεια που είναι λογικός σε καμία περίπτωση δεν ισχυρίζεται ότι θα εισβάλει στους ουρανούς ούτε πως θα προσπαθήσει να τους καταλάβει για να κερδίσει δύναμη και εξουσία. Αντίθετα, συνεχίζουν, τα παραπάνω απλώς είναι ο φόβος της Juno, ο οποίος αργότερα αντανακλάται από τον *furor* Ηρακλή. Δεν θα συμφωνήσουμε όμως. Μετά τον φόνο του Lycus η πρώτη του ενέργεια είναι να συγκριθεί με τους θεούς. Επίσης έχει γνώση για το *astrum promissum* και συμπεριφέρεται σαν θεός απολαμβάνοντας δικαιώματα που ανήκουν μόνο σε αυτούς. Βλ. Επίσης A.L. Motto – J.R. Clark, *Senecan Tragedy*, Amsterdam 1988

²⁰⁰ K. Anliker (1960), σελ. 46.

²⁰¹ F.R. Chaumartin (1998), σελ. 282

(85 *nemo est nisi ipse: bella iam secum grea* δηλ. δεν είναι άλλος από τον ίδιο: ας διεξάγει πόλεμο με τον εαυτό του και 96 *in se semper armatus Furor* δηλ. μέσα του είναι πάντα η τρέλα). Στην ουσία η Juno απλώς ανακοινώνει την τρέλα του Ηρακλή. Ασφαλώς και αποδέχεται τη συμμετοχή της, αλλά η καταστροφή οφείλεται αποκλειστικά στον ίδιο. Με λίγα λόγια ο Ηρακλής (σε όλη τη διάρκεια της ζωής του) επιδίδεται σε ένα συνεχές κυνήγι του εαυτού του. Ειδικά η φράση *in se semper armatus Furor* αποδεικνύει την πεποίθηση του Σενέκα ότι για τις ολέθριες εκβάσεις της ζωής δεν ευθύνονται οι θεοί, το πεπρωμένο, η καταγωγή. Η καταστροφή οφείλεται στην ολέθρια δράση της μανίας των παθών του εσωτερικού κόσμου που οδηγούν στην υπέρβαση των αντικειμενικών ορίων και των φυσικών νόμων²⁰². Από την άλλη πλευρά η Megara εκφράζει τα παράπονά της σχετικά με την ακατάπαυστα βίαιη δραστηριότητά του μοιάζοντας παραμελημένη (294 *indigna te sunt spolia* δηλ. τα λάφυρά σου δεν είναι αντάξια της φήμης σου)²⁰³. Αν και έχει υποστηριχθεί ότι η Juno είναι αυτή που γεμίζει με τρέλα το μυαλό του Ηρακλή, εμείς θα συμφωνήσουμε με τον J.N. Michaud, ο οποίος υποστηρίζει ότι στην πραγματικότητα η θεά αποτελεί το παράλληλο του Ηρακλή²⁰⁴. Η Juno irata είναι το σύμβολο μίας αναπόφευκτης εξέλιξης μεγαλομανίας και οργής του ήρωα, στοιχεία που δεν οδηγούν απλώς στην καταστροφή και σε φρικτά εγκλήματα, αλλά και σε έναν ενδεχόμενο ατιμωτικό θάνατο²⁰⁵. Η virtus του Ηρακλή συνδέεται αναπόσπαστα με τη μεγαλομανία, τη βία και τη φιλοδοξία του. Στην ίδια επιθυμία του ήρωα να φέρει παντού την ειρήνη διακρίνεται μία τάση υπέρβασης των επιτρεπτών ορίων, κάτι που θα αποδειχθεί μοιραίο²⁰⁶.

Ο Ηρακλής παρουσιάζει όμοια χαρακτηριστικά με τον Lycus, ειδικά μετά τη σκηνή της δολοφονίας του τυράννου. Αμφότεροι εκφράζουν υπερηφάνεια για τα κατορθώματά τους ενώπιον των αδύναμων αμέσως μετά από μία βίαιη πράξη. Ο Lycus έχει ακόμη βαμμένα τα χέρια του με το αίμα του πατέρα της Μεγάρας, ενώ ο Ηρακλής μόλις σκότωσε τον Lycus (644 *dabit, dat, dedit* δηλ. πληρώνει, θα πληρώσει, πλήρωσε). Η περιγραφή της τιμωρίας δεν θυμίζει σε τίποτα την αντίστοιχη σκηνή του Ευριπίδη. Με αυτόν τον τρόπο συμπεραίνουμε πολλά στοιχεία για τον χαρακτήρα του Ηρακλή. Δεν κυριαρχεί κανένα πατρικό ή συζυγικό συναίσθημα. Μάλλον δεν είχε ποτέ τέτοια²⁰⁷. Ο J.N. Michaud σωστά παρατηρεί ότι δεν ενδιαφέρεται για τα νεκρά παιδιά του. Ο τύραννος δίνει υποσχέσεις για ειρηνική διακυβέρνηση. Παρόλα αυτά, βασίζεται στη στρατιωτική του δύναμη. Όταν η Megara αρνείται την πρόταση γάμου του, αρχίζει τον ψυχολογικό πόλεμο απειλώντας να τη σκοτώσει. Παράλληλα ξέρει ότι είναι παράνομος και δεν φοβάται τους νόμους (400-401 *dextra regamque cuncta sine legum metu/ quas arma vincunt* δηλ. κρατώ το σκήπτρο στο δεξί μου χέρι, αν και κυβερνώ χωρίς τον φόβο των νόμων/ που νικάνε τα όπλα). Από την άλλη ο Ηρακλής προσεύχεται για τέλος των αιματοχυσιών, αλλά ταυτόχρονα αναζητά νέες προκλήσεις, για να αντιμετωπίσει (938-939 *latura tellus*

²⁰² Δ.Κ. Ράιος (2014), σελ. 152.

²⁰³ J.D. Bishop (1966), σελ. 216-224. Ο J.G. Fitch (1979), σελ. 240-248 συμφωνεί τονίζοντας τα σφάλματα του Ηρακλή και αναφέρει πως δεν διακρίνεται κάποιο θετικό τέλος ή νίκη του Ηρακλή στο τέλος της τραγωδίας.

²⁰⁴ J.N. Michaud (1994), σελ. 16.

²⁰⁵ F.R. Chaumartin (1998), σελ. 282.

²⁰⁶ Δ.Κ. Ράιος (2014), σελ. 79.

²⁰⁷ J.N. Michaud (1994), σελ. 13.

properet, et si quod parat/ monstrum, meum sit δηλ. αλλά, εάν η γη εξακολουθεί να γεννά οποιοδήποτε έγκλημα/ας είναι δικό μου το τέρας). Είναι δηλαδή ένας συγγόνος δράστης που απολαμβάνει τη βία (42 *laetus*) και ως εκ τούτου το μίσος της μητριάς του. Στην πραγματικότητα αντικαθιστά τον Lycus και εξισώνεται με αυτόν. Ο τελευταίος δεσμεύτηκε να αφανίσει την οικογένεια του Ηρακλή ισχυριζόμενος πως δεν υπάρχει κανένας θεός για να τους γλιτώσει, ακόμη και αν ο ήρωας επιστρέψει (503-505 *nullus eripiet deus/ te mihi, nec orbe si remolito queat* δηλ. κρατηθείτε στον βωμό: κανένας θεός/ δεν θα σας σώσει τώρα από μένα). Ο Ηρακλής, παρόλα αυτά, επιστρέφει και καταστρέφει την οικογένειά του, την οποία μόλις είχε σώσει από τις διαθέσεις του τυράννου²⁰⁸. Ως εκ τούτου, για να χρησιμοποιήσουμε την ορολογία του Ευριπίδη, η πίστη του ήρωα ότι είναι θεός (δεν είναι τίποτα άλλο παρά κόμποι κενοί).

Με λίγα λόγια αντιλαμβανόμαστε ότι ο Ηρακλής είναι σε όλη τη διάρκεια της ζωής του επιθετικός. Παράλληλα ακόμη και κατά την επιστροφή του η συμπεριφορά του δεν αλλάζει κατά την επιστροφή του. Η δύναμή του φύτεψε στο μυαλό του τον σπόρο της τρέλας ή καλύτερα έναν ιό που αναπτύσσεται συνεχώς και εκρήγνυται όταν οι συνθήκες το επιτρέπουν²⁰⁹. Ο Σενέκας στο *De Ira* χαρακτήρισε τον θυμό ως το πιο καταστροφικό και ανεξέλεγκτο πάθος που μετατρέπει τον άνθρωπο σε πρόθυμο για εκδίκηση²¹⁰. Σε όλο το έργο η *ira* έχει πάρει τη μορφή του Ηρακλή, ο οποίος έχει ταξιδεύσει στη γη και τη θάλασσα κουβαλώντας πάθη που θα τον καταστρέψουν. Αφού ο θυμός οδηγεί στην τρέλα ο Ηρακλής είναι *furens* από την αρχή για αυτό και δεν διακρίνονται διαφορές ανάμεσα στον τυπικά λογικό και παράλογο Ηρακλή στη σκηνή της τρέλας²¹¹. Ο άνθρωπος που διακατέχεται από τον θυμό καταστρέφει τα πάντα γύρω του και ότι αγαπάει²¹². Στην προσπάθειά του να

²⁰⁸ A.A. Rose (1980), σελ. 138.

²⁰⁹ J.N. Michaud (1994), σελ. 12.

²¹⁰ Πρβ. Sen. *Ira* 1.1.1 *Exegisti a me, Nouate, ut scriberem quemadmodum posset ira leniri, nec inmerito mihi uideris hunc praecipue adfectum pertimuisse maxime ex omnibus taetrum ac rabidum. Ceteris enim aliquid quieti placidique inest, hic totus concitatus et in impetu doloris est, armorum sanguinis suppliciorum minime humana furens cupiditate, dum alteri noceat sui neglegens, in ipsa intruens tela et ultionis secum ultorem tracturae auidus* (δηλ. Μου ζήτησες, Νοβάτε, να γράψω, πώς μπορεί να μαλακώσει και μου φαίνεται ότι έχεις δίκαιο να φοβάσαι ιδιαίτερα για αυτό το πάθος, το οποίο είναι πρώτα από όλα αποκρουστικό και άγριο. Γιατί τα άλλα πάθη έχουν κάποιο ίχνος ειρήνης και ησυχίας, αλλά αυτό συνίσταται αποκλειστικά στη δράση και την επέκταση της θλίψης, μαίνεται με μία απόλυτα απάνθρωπη λαχτάρα για τα όπλα, το αίμα και τα βασανιστήρια. Δεν ενδιαφέρεται για τίποτα άλλο παρά από το να πονάει περισσότερο, να τρέχει επάνω στο ματωμένο σπαθί και να είναι ακόρεστο για εκδίκηση ακόμη και όταν οδηγεί τον εκδικητή να καταστρέψει με αυτό το πάθος τον εαυτό του), 1.1.2 *Quidam itaque e sapientibus uiris iram dixerunt breuem insaniam* (δηλ. Μερικοί από τους πιο σοφούς άνδρες έχουν αποκαλέσει τον θυμό μία μικρή τρέλα), 2.35.5 *sui maxime, si aliter nocere non possit, terras maria caelum ruere cupientem, infestam pariter inuisamque* (δηλ. πρόθυμο, εάν δεν μπορεί να βλάψει τον εχθρό, να ανατρέψει την ίδια τη γη, τη θάλασσα, τον ουρανό. Επιβλαβές και την ίδια στιγμή μισητό).

²¹¹ K. Galinsky (1972), σελ. 168-170. Ο Σενέκας υποστήριξε επίσης ότι δεν υπάρχει πιο σύντομος δρόμος για την τρέλα από την *ira*. Πρβ. Sen. *Ira* 2.36.2 *Magis illud uidendum est, quam multis ira per se nocuerit. Alii nimio feruore rupere uenas et sanguinem supra uires elatus clamor egressit. [...] Nulla celerior ad insaniam uia est* (δηλ. Θα πρέπει να εξετάσουμε επίσης πόσοι άνθρωποι εξαιτίας του θυμού έχουν τραυματίσει τον εαυτό τους. Μερικοί από τον υπερβολικό τους θυμό έκοψαν τις φλέβες τους. Κάποιοι άλλοι ύψωσαν τόσο τη φωνή τους που έκαναν εμετό από αίμα. [...] Δεν υπάρχει πιο σύντομος δρόμος για την τρέλα από τον θυμό).

²¹² Πρβ. Sen. *Ira* 3.3.3 *Quid ergo? sanum hunc aliquis uocat qui uelut tempestate correptus non it sed agitur et furenti malo seruit, nec mandat ultionem suam sed ipse eius exactor animo simul ac manu saeuit, carissimorum eorumque quae mox amissa fleturus est carnifex* (δηλ. Τι λοιπόν; Μπορεί κάποιος να αποκαλέσει λογικό αυτόν που σαν να τον έχει παγιδευτεί σε μία καταιγίδα δεν προχωράει, αλλά

βρει τους δολοφόνους της οικογένειάς του απειλεί ότι ο κόσμος θα γνωρίσει τον θυμό του (1167 *ira ruat in omnes: hostis est quisquis mihi* δηλ. η οργή μου θα πέσει σε όλους. Όποιος κρύβει τον εχθρό μου είναι και αυτός εχθρός) και έτσι διακρίνουμε αδυναμία χειρισμού των καταστάσεων του μυαλού του²¹³. Σε αυτή την περίπτωση ο θυμός του επιφέρει λανθασμένες θεωρήσεις των πραγμάτων και υποδεικνύει ότι ο Ηρακλής ακόμα είναι τρελός²¹⁴. Ο Σενέκας για να επιτύχει τους διδακτικούς στόχους του έχει κατορθώσει να απομυθοποιήσει πλήρως τον Ηρακλή μετατρέποντάς τον από τον ήρωα-πρότυπο του Ευριπίδη σε έναν ήρωα-παρωδία και συνώνυμο της αποτυχίας. Όταν πια αντιλαμβάνεται ότι τα δικά του χέρια σκότωσαν την Megara και τα τρία τους παιδιά ζητά από τον πατέρα του να τον τιμωρήσει. Ο Σενέκας στο *De Clementia* ανέφερε ότι ένας δυνατός άνθρωπος δεν γίνεται να διακατέχεται από θυμό, εάν οτιδήποτε υπάρχει γύρω του δεν φοβάται και δεν επηρεάζεται²¹⁵. Δεν διστάζει, λοιπόν, μέσα στον θυμό του να καταστρέψει ολόκληρο τον κόσμο, ο οποίος τον θεωρεί πλέον θεό (39-40 *toto deus/ narratur orbe* δηλ. λατρεύεται σαν θεός/ σε όλη την οικουμένη).

Κατά κάποιον τρόπο ο ήρωας αντιπροσωπεύει τον Ρωμαίο αυτοκράτορα, ο οποίος με την πολιτική εξουσία του μπορεί να είναι ο εγγυητής της ειρήνης σε όλη την οικουμένη. Ο ίδιος ο Ηρακλής θεωρεί ότι είναι υπεύθυνος για την επιβολή της δικαιοσύνης αντί του Jupiter (926-927 *Ipse concipiam preces/ Iove meque dignas* δηλ. εγώ ο ίδιος θα προσευχηθώ στον Δία και σε μένα και βλ. 882 *Pax est Herculea manu* δηλ. η ειρήνη οφείλεται στο χέρι του Ηρακλή)²¹⁶. Πρόκειται για μία παράφραση της Πινδαρικής παρουσίασης του ήρωα, ο οποίος έχει αποστολή να διαφυλάξει την αρετή που ο Δίας έχει ορίσει στον κόσμο, ο προστάτης της δικαιοσύνης και του κύρους των θεών²¹⁷. Παρόλα αυτά, αποτυγχάνει, αφού η *ira*, που κυριεύει το μυαλό του, προέρχεται από αυτές ακριβώς τις ψευδαισθήσεις. Ο Ηρακλής δεν έχει τη δικαιοδοσία να προστατεύσει τον κόσμο, ο οποίος δεν μοιάζει με αυτόν του Ευριπίδη που είναι φοβισμένος και έχει την ανάγκη ενός ήρωα.

Ο θυμός του Ηρακλή οφείλεται στην απεριόριστη δύναμή του και ως εκ τούτου η βία κυριαρχεί στις σκέψεις του για τον Lycus²¹⁸. Ενδιαφέρεται δηλαδή μόνο για την εκδίκησή του και όχι για τα δεινά της οικογένειάς του. Ενώ στον Ευριπίδη έχουμε τη συγκλονιστική εικόνα της επανένωσης των παιδιών και της Μεγάρας με τον ήρωα, στον Σενέκα τα πράγματα είναι εντελώς διαφορετικά. Ο θυμός του έγκειται στο ότι κάποιος τόλμησε να προσβάλει τον Ηρακλή ως ανίκητο ήρωα, ενώ μάλιστα βρισκόταν στη Θήβα και όχι ως οικογενειάρχη (1162 *ausus est*). Ο Σενέκας

καθοδηγείται και είναι ο σκλάβος μίας άσκοπης διαταραχής; Δεν δεσμεύεται σε κάποιον ότι θα εκδικηθεί, αλλά ο ίδιος το επιδιώκει όντας οργισμένος τόσο στη σκέψη όσο και στην πράξη καταστρέφοντας τον αγαπημένους του και ο ίδιος για την απώλειά τους ευχαριστιέται πολύ).

²¹³ N.T. Pratt (1948), σελ. 8.

²¹⁴ K. Lampe (2018), σελ. 238.

²¹⁵ Sen. Cl. 1.8.5 *Loqui non potes, nisi ut vocem tuam, quae ubique sunt gentes, excipiant; irasci non potes, nisi ut omnia tremant, quia neminem adfligere, nisi ut, quidquid circa fuerit, quatiatur* (δηλ. Δεν μπορείς να μιλάς χωρίς όλα τα έθνη να ακούν τη φωνή σου. Δεν μπορείς να είσαι θυμωμένος χωρίς να κάνεις τα πάντα να τρέμουν γύρω σου, γιατί δεν μπορείς να χτυπήσεις κανέναν χωρίς να κουνήσεις τα πάντα γύρω του).

²¹⁶ E.R. O' Kell (2005), σελ. 192.

²¹⁷ M.P. Nieto Hernandez, "Heracles and Pindar", *Metis* 8.1-2 (1993), σελ. 75-102.

²¹⁸ Πρβ. Sen. *Ira* 1.5.3 *Ira, ut diximus, auida roenae est* (δηλ. Ο θυμός, όπως είπαμε, είναι πρόθυμος να τιμωρήσει).

συσχετίζει την *ira* με μία αδιανόητα έντονη επιθυμία για εκδίκηση. Ενδεχομένως, όπως και στον Ευριπίδη, η επιθυμία του αυτή να μπορεί να δικαιολογηθεί εξαιτίας του πατρικού αισθήματος²¹⁹, αλλά, για να χρησιμοποιήσουμε και την Αριστοτελική ορολογία, η βία και οι θυμοειδείς πράξεις αποτελούν *ἕξεις* για τον Ηρακλή. Ως εκ τούτου ο J.N. Michaud ορθά διαφωνεί με όσους υποστήριζαν ότι ο ήρωας δεν είναι βίαιος σε όλη τη διάρκεια του έργου ακόμα και πριν από την εμφάνισή του²²⁰. Επίσης, στο ελληνικό πρότυπο οι πρωτοφανείς βίαιες πράξεις του ήρωα δεν μπορούν σε καμία περίπτωση να επισκιάσουν και να ξεπεράσουν τις απάνθρωπες απειλές και πράξεις του Λύκου. Ο Ηρακλής του Σενέκα δρα σαν *furens* και ασφαλώς δεν είναι στωικός. Για τους τελευταίους ο σοφός άνθρωπος παραμένει ψύχραιμος και αντικειμενικός όταν τιμωρεί. Στην αντίθετη περίπτωση είναι παράλογος. Ο Ηρακλής είναι τύραννος, γιατί μέσα του δεν έχει επιείκεια. Στο πλαίσιο της διδακτικής και πολιτικής ποίησης η επιείκεια είναι αυτή που διαφοροποιεί τον σωστό κυβερνήτη από τον τύραννο²²¹. Επειδή ο καλός κυβερνήτης δεν τιμωρεί χωρίς να τιθασεύσει τα πάθη του.

Ο Lycus θα υποστεί την τιμωρία των τυράννων που μας είναι γνωστή από την περιγραφή του Κάτω Κόσμου (745-747 *sanguine humano abstine/ quicumque regnas: scelera taxantur modo/ maiore vestra* δηλ. *να αποφύγουν το αίμα όλων/ όσοι είναι κυβερνήτες:/ οι αμαρτίες τους θα κριθούν βαρύτερα*). Είναι *saevus* και πληρώνει το τίμημα από τον ήρωα που έχει σκοτώσει *saevi reges*. Ο ήρωας όμως ήταν και ο ίδιος στην πραγματικότητα ένα *αιμοσταγές τέρας* (1280 *saevum monstrum*) σαν και αυτά που σκότωσε και τελικά συνάντησε για ακόμη μία φορά στον κόσμο των νεκρών. Όταν συνέρχεται χαρακτηρίζει τον εαυτό του τέρας (1221 *in se ipse saevit* δηλ. *οργίζεται ενάντια στον εαυτό του*). Ως εκ τούτου θα πρέπει να τιμωρηθεί ανάλογα, επειδή θεωρώντας ότι η *virtus* είναι η φυσική δύναμη πίστεψε ότι μπορεί να πράττει, όπως επιθυμεί. Ο τρόπος ζωής του διατάραξε την κοσμική τάξη και ο Lycus είναι η κατάλληλη καταδίκη²²².

Στόχος του *Hercules furens* είναι να αναδείξει τις διαφορές μεταξύ της ορθής διακυβέρνησης και της τυραννίας. Περιγράφει δηλαδή πως δεν θα πρέπει να ασκεί την εξουσία του ένας κυβερνήτης. Για αυτόν τον λόγο παρατηρούμε πολλές ομοιότητες με το *De Clementia*, ένα έργο το περιεχόμενο του οποίου έχει σαφώς αποδέκτη τον Νέρωνα²²³. Θα μπορούσαμε να αναφέρουμε, ότι η τραγωδία αποτελεί μία προώθηση των ιδεών της παραπάνω πραγματείας. Εάν στην πραγματικότητα η τραγωδία σχετίζεται με τον νεαρό αυτοκράτορα και δεδομένης της ταυτοποίησής του με τον Ηρακλή, όπως είδαμε και στην εισαγωγή της εργασίας, τότε είναι εύλογο το έργο να περιλαμβάνει τις ιδέες του στωικισμού για τον θυμό και την επιείκεια, αφού είναι στοιχεία αλληλένδετα για τον κυβερνήτη. Για αυτόν τον λόγο, η ειρήνη στην οικουμένη πρέπει να είναι το κύριο μέλημα του Νέρωνα, κάτι που προκύπτει από τις συνεχείς αναφορές στο τυπικά ειρηνευτικό έργο το Ηρακλή.

²¹⁹ J.A. Shelton (1975), σελ. 61.

²²⁰ J.N. Michaud (1994), σελ. 12.

²²¹ Πρβ. Sen. Cl. 1.11.4 *Clementia ergo non tantum honestiores sed tutiores praestat ornamentumque imperiorum est simul et certissima salus* (δηλ. *Η επιείκεια κάνει τους πρίγκιπες ασφαλέστερους και πιο σεβαστούς και είναι μία δόξα των αυτοκρατόρων πέρα του ότι είναι το πιο αξιόπιστο μέσο για τη διατήρησή τους*).

²²² J.D. Bishop (1966), σελ. 112.

²²³ Δ.Κ. Ράιος (2014), σελ. 38.

Εξάλλου, όπως ο Ηρακλής, έτσι και ο αυτοκράτορας, λατρεύεται από όλους (39-40 *toto deus/ narratur orbe* δηλ. λατρεύεται σαν θεός/ σε όλη την οικουμένη) και είναι ο *domitor orbis* και εγγυητής της ειρήνης. Η Juno εκφράζει τη δυσαρέσκειά της για το ότι τα κατορθώματα του θετού γιου της εξύψωσαν τη φήμη του, ενώ από τον Χορό μαθαίνουμε ότι το ειρηνευτικό έργο του είναι πλέον παγκόσμιο. Με την απουσία του καταρρίφθηκαν οι νόμοι και η δικαιοσύνη. Στην κοσμοθεωρία της τραγωδίας η ειρήνη είναι συνυφασμένη με τον Ηρακλή²²⁴. Με τον ίδιο τρόπο η ειρήνη που μπορεί να εγγυηθεί ο Νέρων προστατεύει τον πραγματικό κόσμο από τον πόλεμο και τα εγκλήματα²²⁵. Ο Ηρακλής από τη μία είναι ένας αντικαταστάτης του Lycus και από την άλλη ο ιδανικός κυβερνήτης που περιγράφεται στο *De Clementia*²²⁶. Ο Ηρακλής και ο Νέρων θεωρητικά είναι οι προσωποποιήσεις της ειρήνης και της αποκατάστασης της νομιμότητας. Παρόλα αυτά, ο ήρωας τιμωρεί τον Lycus μεταμορφώνοντας τον εαυτό του σε τύραννο.

Με δεδομένη τη ταυτοποίηση Νέρωνα και Ηρακλή και την δεσποτική συμπεριφορά του τελευταίου, ο Σενέκας προσφέρει στον βασικό του θεατή την εικόνα της κατάχρησης της δύναμης και ως εκ τούτου της εξουσίας. Τον προειδοποιεί ότι η απεριόριστη δύναμη μπορεί να προκαλέσει ανεπανόρθωτη ζημιά και η κατάχρησή της θα γίνει άμεσα διακριτή από τους ανθρώπους και το περιβάλλον του παλατιού²²⁷. Ο κυβερνήτης που αδυνατεί να τιθασεύσει τα πάθη του και χρησιμοποιεί τη δύναμή του ανεξέλεγκτα και χωρίς ορθολογική σκέψη έρχεται αντιμέτωπος με μεγάλους κινδύνους, όπως είναι η απώλεια της εξουσίας του²²⁸. Αν ο Νέρων καταφέρει να αποφύγει τον τρόπο ζωής και δράσης του Ηρακλή δεν θα υποστεί και την καταστροφή του.

Το ερώτημα που τίθεται μετά από όσα έχουμε αναφέρει παραπάνω είναι το εξής: ποιος είναι ο ορισμός της *virtus* στον κόσμο της τραγωδίας και προφανώς για τον ορθό κυβερνήτη; Στην τελευταία πράξη ο Ηρακλής ανακτά τις αισθήσεις του και αντιλαμβάνεται τις πράξεις του. Ολόκληρο το έργο βασίζεται στην καταστροφή που προκύπτει από την έλλειψη αυτοελέγχου και εύλογα η τελευταία πράξης της διδακτικής και πολιτικής αυτής τραγωδίας στρέφεται γύρω από την αντίθεση πάθους και αυτοελέγχου. Άρα, αν μπορούμε να την ορίσουμε σε αυτό το πρώιμο στάδιο, η *virtus* είναι η ικανότητα χειρισμού των παθών και της δύναμης. Η απόφασή του να

²²⁴ A.A. Rose (1980), σελ. 140.

²²⁵ Πρβ. Sen. Cl. 1.1.2 *mea pax* και 1.1.8 *Multa illos cogunt ad hanc confessionem, qua nulla in homine tardior est: securitas alta, adfluens, ius supra omnem iniuriam positum; obversatur oculis laetissima forma rei publicae, cui ad summam libertatem nihil deest nisi pereundi licentia* (δηλ. Πολλές περιστάσεις απαιτούν την αποδοχή από τον λαό, αν και είναι εκείνη που επιθυμούν. Απολαμβάνουμε μία βαθιά και ευημερούσα ειρήνη, η ισχύς του νόμου έχει αποσαφηνιστεί ανοιχτά ενώπιον του λαού και είναι πάνω από οποιαδήποτε βίαιη παρέμβαση. Η μορφή της κυβέρνησής μας είναι τόσο ευτυχισμένη, ώστε να περιέχει όλα τα βασικά στοιχεία της ελευθερίας εκτός από την εξουσία που η ίδια καταστρέφει τον εαυτό της).

²²⁶ O J.D. Bishop (1966), σελ. 216-224 ισχυρίζεται ότι ο ήρωας δρα αποκλειστικά ως τύραννος και για τον λόγο αυτόν ερμηνεύει τον πρόλογο της Juno ως επαρκή έκθεση του αξιόποινου χαρακτήρα του Ηρακλή, δηλαδή σαν ένα αδίκημα, που διαπράχθηκε, αποδείχθηκε και πλέον καθιστά την θεά ως τη νόμιμη εκδικήτρια του διαταραγμένου *ordo mundi*.

²²⁷ A.A. Rose (1980), σελ. 140 και πρβ. Sen. Cl. 1.7.4 *regi vociferatio quoque verborumque intemperantia non ex maiestate est* (δηλ. Στην περίπτωση ενός βασιλιά ακόμη και η δυνατή φωνή και η άμετρη ομιλία είναι κάτι το άβολο).

²²⁸ Η T. Papadopoulou (2004), σελ. 277 αναφέρει ότι για τις πράξεις του Νέρωνα ο Σενέκας ασφαλώς και είχε ευθύνη και για αυτό συνθέτει τον *Hercules furens* προκειμένου να εντατικοποιήσει τα μαθήματά του.

μην αυτοκτονήσει είναι η πρώτη φορά που τον παρατηρούμε στο έργο να μην είναι έρμαιο των επιθυμιών του²²⁹ ολοκληρώνοντας τον σημαντικότερο άθλο του. Μπόρεσε έστω την ύστατη στιγμή να σκοτώσει το *monstrum* μέσα του. Σε όλο τον ηρωικό του κύκλο ξεπερνούσε τα όριά του και τιμωρήθηκε για αυτό χάνοντας τα πάντα. Παρόλα αυτά ακόμα και τώρα δεν είναι παράδειγμα προς μίμηση και η συμφορά του είναι ο ζωντανός μάρτυρας της αρνητικής και αντι-στωικής λειτουργίας του στο έργο²³⁰.

²²⁹ Οι J.A. Shelton (1978), σελ. 70 και A.L. Motto – J.R. Clark (1988), σελ. 270-276 υποστηρίζουν ότι, αν και αποφασίζει να ζήσει η αυτοκτονία δεν απορρίπτεται από τα υπόλοιπα πρόσωπα ολοκληρωτικά. Προφανώς αυτό το μοτίβο οφείλεται στην επιθυμία του Σενέκα να αυτοκτονήσει όταν ήταν νέος και είχε ασθενήσει βαριά. Παρόλα αυτά δύσκολα ο ποιητής εμπνεύστηκε τη συγκεκριμένη σκηνή από αυτό το περιστατικό. Η απόρριψη της αυτοκτονίας μοιάζει το ιδανικό για να παρατηρήσουμε την αλλαγή στον χαρακτήρα του ήρωα.

²³⁰ Η J.A. Shelton (1978), σελ. 66-70 θεωρεί ότι με την παραδοχή της ενοχής και τον ορισμό της *virtus* ο Ηρακλής είναι ιδανικό *exemplum*.

VI. ΟΙ ΔΙΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΤΕΛΟΥΣ ΤΩΝ ΔΡΑΜΑΤΩΝ

Στο τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας θα μελετήσουμε το τέλος των τραγωδιών. Ειδικότερα θα αναλύσουμε τα στοιχεία εκείνα της πολιτικής διάστασης, τα οποία διαφοροποιούν τα έργα και καθιστούν το τέλος τους ξεχωριστό. Σαφώς και παίζουν ρόλο τόσο οι εποχές της σύνθεσης, όσο και οι στόχοι των ποιητών. Ως εκ τούτου θα επικεντρωθούμε στην έξοδο του *Ηρακλέους μαινομένου* υπό το πρίσμα της αθηνοκεντρικής κατεύθυνσής του. Το πατριωτικό συναίσθημα του Ευριπίδη ασφαλώς και δεν ενδιέφερε τον Σενέκα, ο οποίος στην τελευταία πράξη του *Hercules furens* ορίζει οριστικά και αμετάκλητα τη *virtus*. Έτσι παρατηρούμε ότι η προτροπή του Theseus να οδηγήσει τον Ηρακλή στην Αθήνα έρχεται σε δεύτερη μοίρα. Αυτός είναι και ο λόγος, για τον οποίο ελευθερωμένος ήρωας από τον Κάτω Κόσμο καταφθάνει μαζί με τον ευεργέτη του²³¹. Δεν υπάρχει δηλαδή διάθεση μία δραματική είσοδο, όπως θα λέγαμε σήμερα, του ένδοξου Αθηναίου που έρχεται για βοήθεια.

Όταν ο Ηρακλής συνέρχεται από τον λήθαργο και συνειδητοποιεί τα εγκλήματά του (1147 *τῶν φιλάτων μοι γενόμενος παίδων φονεύς*), μετατρέπεται σε διώκτη του εαυτού του. Τα πάντα γύρω μοιάζουν αφιλόξενα, απειλητικά και ξένα. Για πρώτη φορά ο θεατής αισθάνεται τον ένδοξο ήρωα να κυριεύεται από αισθήματα φόβου (1140 *αἰαῖ: στεναγμῶν γάρ με περιβάλλει νέφος*). Τα όπλα του Ηρακλή (1098-1100 *περωτά τ' ἔγχη: τόξα δ' ἔσπαρται πέδω, / ἃ πρὶν παρασπίζοντ' ἔμοῖς βραχίουσιν/ ἔσφζε πλευρὰς ἐξ ἔμοῦ τ' ἔσφζετο*) χάνουν την αξία τους και είναι πλέον σύμβολα περισσότερο καταστροφής στο δραματικό παρόν παρά ηρωικών επιτυχιών²³². Αποτελούν κάτι ξένο και ως εκ τούτου παρατηρούμε το τέλμα του ήρωα, που αρνείται να αποδεχθεί την πραγματικότητα²³³. Τα άβυχα σώματα των αγαπημένων του προσώπων ολοκληρώνουν τη μακάβρια εικόνα, μέσα στην οποία εξελίσσεται σταδιακά η έξοδος του έργου (1131 *ἰδοῦ, θέασαι τάδε τέκνων πεσήματα*). Η Θήβα του δραματικού παρόντος δεν είναι η πόλη που υπενθυμίζει την ένδοξη νίκη του ήρωά της ενάντια στους Μινύες, αλλά ένας τόπος φρίκης που δυνητικά θα επιφέρει τη *δύσκειαν*. Για αυτό και ο ήρωας επιλέγει ως λύτρωση την αυτοκτονία (1149-1158 και 1302 *βίον γ' ἀχρεῖον ἀνόσιον κεκτημένοι*).

Μέσα στην οδύνη και σε αυτό το κλίμα καταφθάνει ο Θησεύς και με αυτόν τον τρόπο η δράση κινείται προς ένα αθηναϊκό πλαίσιο (1154 *Θησεὺς ὄδ' ἔρπει συγγενῆς*

²³¹ Βλ. F.R. Chaumartin (1996), σελ. 4-5.

²³² S.A. Barlow (1996), σελ. 171.

²³³ Δεν θα συμφωνήσουμε με τον M. Stróżyński (2013), σελ. 240 που υποστηρίζει ότι ο Ηρακλής θέλει να αποποιηθεί τις ευθύνες του. Εν μέρει βέβαια, η παραπάνω άποψη δικαιολογείται από την ταύτιση του θεϊκού στοιχείου με την καταστροφή (1127 *ὦ Ζεῦ, παρ' Ἴρας ἄρ' ὀραῖς θρόνων τάδε και 1135 θεῶν δς αἴτιος*). Παρόλα αυτά, παρατηρούμε ότι ο Ευριπίδης δεν επιθυμεί τη μετατόπιση της ευθύνης εξ ολοκλήρου στην Ἴρα ή σε οποιαδήποτε άλλη θεία υπόσταση (1137 *μανεῖς: ἐρωτᾶς δ' ἄθλι' ἔρμηνεύματα και 1139 μῖς ἅπαντα χειρὸς ἔργα σῆς τάδε*). Βλ. επίσης T. Papadopoulou (2005), σελ. 69.

φίλος τ' ἐμός)²³⁴. Ο ήρωας από την Αθήνα εμφανίζεται στη σκηνή για να προσφέρει βοήθεια και συνοδεύεται προφανώς από ένα σώμα δορυφόρων (1163-1165 *ἦκω σὺν ἄλλοις, οἱ παρ' Ἀσωποῦ ροᾶς/ μένουσιν, ἔνοπλοι γῆς Ἀθηναίων κόροι/ σῶ παιδί, πρέσβυ, σύμμαχον φέρων δόρυ*). Οι αγαθές προθέσεις του δεν επιτρέπουν στους θεατές να θυμηθούν τους ένοπλους άνδρες του Λύκου. Και πώς άλλωστε να γινόταν κάτι τέτοιο όταν εισέρχεται ο τοπικός τους ήρωας. Στο σημείο αυτό, όπου ο τύραννος έχει πεθάνει και το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στη συμφορά του Ηρακλή, οι άνδρες του Θησέα αντιπροσωπεύουν τους Αθηναίους στρατιώτες αντανακλώντας την ιδεολογία του αθηναϊκού δυναμισμού του 5^{ου} π.Χ. αιώνα. Η Αθήνα του Ευριπίδη διακρίνεται για την ταχύτητά της, με την οποία καταφθάνει για να βοηθήσει τους συμμάχους της. Η σημασία της άφιξης του Θησέα αναδεικνύει την Αθήνα ως τη μοναδική πόλη που είναι πρόθυμη να βοηθήσει τον Ηρακλή και να εκφράσει την ευγνωμοσύνη που του οφείλει. Εξάλλου από την αρχή του έργου έχουν γίνει πολλές αναφορές για την εγκατάλειψη και την αδιαφορία ανθρώπων και πόλεων σχετικά με την κατάσταση της οικογένειας, ενώ για τον Αμφιτρυώνα η φιλία δοκιμάζεται σε περιόδους δυστυχίας²³⁵. Η μορφή του ίδιου του Θησέα αντιπροσωπεύει την ευγενέστερη προσωποποίηση των φωτισμένων και συμπονετικών Αθηναίων ανθρωπιστών²³⁶ εκδηλώνοντας με υπέροχο τρόπο την παραδοσιακή αρετή²³⁷.

Ο Θησέας με τους άνδρες του καταφθάνουν για βοήθεια στον ήρωα, του οποίου η οικογένεια δεν έτυχε σωστής αντιμετώπισης. Ως εκ τούτου, ο τοπικός ήρωας της Αθήνας ετοιμάζεται να ευεργετήσει τον φίλο του, με αποτέλεσμα να μοιάζει με ένα παράλληλό του. Η αναφορά στον Ασωπό (1163 *ἦκω σὺν ἄλλοις, οἱ παρ' Ἀσωποῦ ροᾶς*) υποδηλώνει το πέρασμα των Αθηναίων από τις Πλαταιές, των οποίων η αποκατάσταση ήταν ένας από τους βασικούς στόχους της πόλης, κατά την περίοδο που διδάχθηκε ο *Ἡρακλῆς μαινόμενος*²³⁸. Παρατηρούμε την πολιτική διάσταση του δράματος, αφού, όπως ο Ηρακλής απελευθέρωσε τον Θησέα από τον Άδη χρησιμοποιώντας τη δύναμή του, έτσι και ο τελευταίος εμφανίζεται ως αρωγός και πολιτικός σύμμαχος (1171 *ἢ χειρὸς ὑμᾶς τῆς ἐμῆς ἢ συμμάχων*). Θα συμφωνήσουμε ότι η έξοδος του έργου χαρακτηρίζεται από το αθηναϊκό πλαίσιο. Παρόλα αυτά, θα προσθέσουμε ότι η κινείται σε μία αντι-θηβαϊκή προπαγάνδα. Μάλλον εύλογα, αν αναλογιστούμε ότι η Θήβα είχε μάλιστα κατηγορηθεί για μηδισμό κατά τους Περσικούς πολέμους.

Με τον Ηρακλή να βρίσκεται στα πρόθυρα της αυτοκτονίας οι φίλοι και όσοι από τους συγγενείς του γλίτωσαν τον όλεθρο πρέπει να αγωνιστούν όλοι μαζί για την ζωή του. Αν και φαινομενικά ο Θησέας δεν φτάνει έγκαιρα, φαίνεται ότι ο ρόλος του δρα αποτελεσματικά, γιατί αποτρέπει ακόμη έναν φόνο. Πράγματι, προτρέπει τον Ηρακλή

²³⁴ Η συγγενική σχέση των δύο ηρώων προέρχεται από την Αλκμήνη και την Αίθρα, οι οποίες ήταν εγγονές του Πέλοπα, ενώ οι Δίας και Ποσειδώνας ήταν αδέρφια. Για την αθηναϊκή τάση σύνδεσης Ηρακλή και Θησέα βλ. τη εισαγωγή του G.W. Bond (1981), σελ. xxx και για τη σχέση Ηρακλή και Θησέα με την Αθήνα βλ. T. Papadopoulou (2005), σελ. 160-161.

²³⁵ Βλ. J.T. Sheppard, "The Formal Beauty of the *Hercules furens*", *CQ* 10 (1916), σελ. 72-79 που θεωρεί ότι αυτό είναι το βασικό θέμα της τραγωδίας σχολιάζοντας τους στίχους 57-59 *τοιούτων ἀνθρώποισιν ἢ δυσπραξία:/ ἢς μήποθ' ὄστις καὶ μέσως εἶδονος ἐμοῖ/ τύχοι, φίλων ἔλεγχον ἀμευδέστατον*.

²³⁶ K. Galinsky (1972), σελ. 63.

²³⁷ A.W.H Adkins (1966), σελ. 199.

²³⁸ G.W. Bond (1981), σελ. 362 και βλ. επίσης U. von Wilamowitz (1895), σελ. 242.

να αποκαλύψει το πρόσωπο του και να δει το θέαμα γύρω του (1226-1227 *άνιστασ', ἐκάλυψον ἄθλιον κάρα,/ βλέψον πρὸς ἡμᾶς*)²³⁹, ενώ λίγο αργότερα, εξαιτίας της ἄρνησης του να το κάνει, αφαιρεί ο ίδιος το πέπλο (1231 *τί δῆτά μου κρᾶτ' ἀνεκάλυψας ἠλίφ*)²⁴⁰. Στην ουσία πρόκειται για την οριστική αποτροπή της αυτοχειρίας. Αυτή η χειρονομία καθιστά πλέον τον ἥρωα από την Αθήνα πρωταγωνιστή του δράματος και παράλληλα την ήρεμη δύναμη που εξομαλύνει τα πράγματα, επειδή από αυτό το σημείο και έπειτα θα δώσει τη λύση στο τέλος του Ηρακλή. Η δύναμη και ο ηρωισμός του τελευταίου κρίνονται και δίνουν τη θέση τους στη δύναμη της αποδοχής της μοίρας.

Το μίasma δεν φοβίζει τον Θησέα (1232 *τί δ'; οὐ μαιίνεις θνητὸς ὦν τὰ τῶν θεῶν*). Αντίθετα είναι ένα κίνητρο περισσότερο για να βοηθήσει τον φίλο του. Η απελπισία του Ηρακλή εντείνεται από την φαντασίωση της ζωής που θα ακολουθήσει και θα χαρακτηρίζεται από την *δύσκειαν*, τη χειρότερη μοίρα για τον *καλλίνικον* ἥρωα. Στην εξορία θα αναγνωρίζεται εύκολα και θα χλευάζεται (1287-1288 *κάπειθ' ὑποβλεπόμεθ' ὡς ἐγνωσμένοι,/ γλώσσης πικροῦς κέντροισι κληδουχούμενοι*), ενώ ο πανελλήνιος χαρακτήρας του ως ευεργέτη της ανθρωπότητας θα αντικατασταθεί από την φήμη του φονιά της οικογένειάς του. Παρουσιάζει μία ζωή απελπιστική, στην οποία τίποτα δεν μπορεί να δώσει λύση. Η αδυναμία του στην παρούσα κατάσταση περιγράφεται με μία σειρά ερωτήσεων που τονίζουν τη δύσκολη θέση του, την απομόνωση και την ἔλλειψη εναλλακτικών λύσεων. Ειδικά η απομόνωση και το μίasma είναι οι πυρήνες της απελπισίας που διακατέχει τον Ηρακλή, η οποία εντείνεται περαιτέρω με την αναφορά στην κοσμική κλίμακα, καθώς φαντάζεται ότι η γη, η θάλασσα και τα ποτάμια θα τον απορρίψουν (1295-1298 *φωνὴν γὰρ ἤσει χθῶν ἀπεννέπουσά με/ μὴ θιγγάνειν γῆς καὶ θάλασσα μὴ περᾶν/ πηγαί τε ποταμῶν, καὶ τὸν ἄρματήλατον/ Ἴξιον' ἐν δεσμοῖσιν ἐκμμήσομαι*). Δηλαδή όλα αυτά τα στοιχεία της φύσης, τα οποία δάμασε, αποτελούν κάτι ξένο και τρομακτικό. Μέσα στην απελπισία του στρέφεται κατά της Ἑρας χαρακτηρίζοντάς την *ειρωνικά κλεινή* (1303 *ἢ κλεινή δάμαρ*).

Αυτή ακριβώς η απαρίθμηση των μειονεκτημάτων της ζωής είναι που δίνει τη δυνατότητα στον Ευριπίδη να παρουσιάσει τον ιδανικό νέο τόπο κατοικίας του Ηρακλή (1322-1323 *Θήβας μὲν οὖν ἔκλειπε τοῦ νόμου χάρι/ ἔπου δ' ἄμ' ἡμῖν πρὸς πόλισμα Παλλάδος*). Η απάντηση του Θησέα έχει, κατά κύριο λόγο, παρηγορητικό

²³⁹ Βλ. F.R. Michaud (1994), σελ. 284. Η Ε. Καραμπέλα θεωρεί πως με την χειρονομία αυτή ο Ηρακλής καθίσταται ικέτης του Θησέα και παράλληλα λαμβάνει τη θέση του στον πραγματικό κόσμο του θεατή, καθώς ο τελευταίος αποτελεί τον εκφραστή της αθηναϊκής ηθικής. Παρόλα αυτά, δεν θα συμφωνήσουμε με την παραπάνω άποψη, επειδή ο Θησέας πράττει σύμφωνα με τον κώδικα των ηρώων της εποχής. Επίσης, δεν θα πρέπει να ξεχνάμε ότι ήδη έχει ευεργετηθεί από τον Ηρακλή, όταν ελευθερώθηκε από τον Κάτω Κόσμο. Στην ουσία προσφέρει στον φίλο του ένα ίδιο δώρο. Η συμπάρασταση του Θησέα στον Ηρακλή έχει ένα στέρεο υπόβαθρο: η σωτήρια ελευθέρωση του τελευταίου δημιουργεί καλή θέληση από πλευράς του που εκφράζεται ως *χάρις*. Για την θεατρική παράδοση της χειρονομίας βλ. P.D. Arnott, *Public and Performance in Greek Theatre*, London 1989, σελ. 62-63. Για τη συμπόνια ως ανταπόκριση σε ευεργετικές πράξεις βλ. I. Johnson, "Compassion and Friendship in Euripides' *Herakles*", *CB* 78 (2002), σελ. 115-129 και πρβ. Θουκ. 2.40.4 *ὁ δὲ ἀντοφείλων ἀμβλύτερος, εἰδὼς οὐκ ἐς χάριν, ἀλλ' ἐς ὀφείλημα τὴν ἀρετὴν ἀποδώσων*.

²⁴⁰ Για τον Θησέα ως εκφραστή της ηθικής και ιδανικού ηγέτη M.H. Shaw, "The ἦθος of Theseus in the Suppliant Women", *Hermes* 110 (1982), σελ. 3-19 και S. Mills, *Theseus, Tragedy and the Athenian Empire*, Oxford 1997.

τόνο²⁴¹. Του υπόσχεται εξαγνισμό, δώρα και τιμητικές διακρίσεις, τόσο κατά τη διάρκεια της ζωής του όσο και μετά τον θάνατό του. Υποστηρίζει μάλιστα πως οι Αθηναίοι θα κερδίσουν δόξα από τις ενέργειες αυτές (1322-1335). Η σημασία των επιχειρημάτων του βασίζεται στο ότι θα είναι πλέον παρείσακτος στη Θήβα. Ως εκ τούτου ο Ηρακλής θα αποκτήσει κάτι περισσότερο από ένα καινούργιο σπίτι. Θα ανακτήσει την αδίκως χαμένη του δόξα, θα αποφύγει τον εξευτελισμό και θα αντιμετωπίζεται σαν πραγματικός ήρωας. Οι άθλοι, οι οποίοι προηγουμένως τέθηκαν σε δεύτερη μοίρα, δεν θα αποτελούν μίσημα, αλλά ένδοξες αναμνήσεις. Ο Ευριπίδης εδώ έχει δύο σκοπούς: πρώτα από όλα επιθυμεί να τονώσει το πατριωτικό αίσθημα των θεατών του και στη συνέχεια να ορίσει την Αθήνα ως τον ιδανικό τόπο κατοικίας, επειδή, όπως φαίνεται, υπάρχει αλληλεγγύη και έμπρακτη στήριξη στους φίλους, που στη δεδομένη στιγμή έχουν ανάγκη²⁴². Ο λόγος του Θησέα, πέρα από παρηγοριά, μοιάζει με προπαγανδιστικό και κολακευτικό. Με αυτόν τον ιδιαίτερο τρόπο εξηγείται η παραμονή της οικογένειάς στη Θήβα ως αναγκαίο κακό, αφού τελικά έδειξε το χειρότερό της πρόσωπο στον άνθρωπο που την έσωσε²⁴³. Εξάλλου, η προστάτις της Αθήνας έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη σκηνή της τρέλας συνεισφέροντας αποφασιστικά στην ανάπτυξη της δραματικής οργάνωσης με τον ύπνο που έφερε στον Ηρακλή²⁴⁴.

Η συμπόνια των Αθηναίων και η βοήθειά της δημιουργεί την πλήρη αντίθεση με την αδυναμία του Χορού να προσφέρει αρωγή στην οικογένεια του Ηρακλή. Οι γέροντες είχαν φυσικά τη θέληση, αλλά εξαιτίας της ηλικίας τους δεν μπόρεσαν να κάνουν τίποτα. Άρα, ο λαός της Αθήνας δοξάζεται, γιατί συνεισφέρει στην καταστροφή του ήρωα με πράξεις. Ο Ηρακλής θα εγκαταλείψει την Θήβα *νοσῶν*, αλλά στην Αθήνα θα εξαγνιστεί και θα λάβει πολλά δώρα και μέρος της περιουσίας

²⁴¹ Για τον Θησέα ως παρηγορητή βλ. N. Michelini, *Euripides and Tragic Tradition*, Wisconsin 1987.

²⁴² Η Τ. Παπαδοπούλου (2005), σελ. 175 θεωρεί πως με αυτόν τον τρόπο ο Ευριπίδης επιδιώκει την εξήγηση της σχέσης του Ηρακλή με την Αθήνα. Παρόλα αυτά, δύσκολα ο σκοπός του ήταν αυτός, αφού ο Ηρακλής ουδέποτε συνδέθηκε στενά με τη πόλη ούτε και έδρασε εκεί. Βλ. επίσης Τ. Παπαδοπούλου (2004), σελ. 267 που αναφέρει ότι οι αναφορές στην κατοπινή λατρεία του Ηρακλή στην Αθήνα, μαρτυρούν έναν αιτιολογικό σκοπό του Ευριπίδη για σύνδεση του απομακρυσμένου κόσμου του μύθου με αυτόν της εσωτερικής ζωής των θεατών. Για τη σχέση Ηρακλή και Αθήνας, τη λατρεία του ήρωα, τη σχέση του με τον Θησέα, τα Ελευσίνια Μυστήρια και την παρουσία του στην Αθηναϊκή τέχνη βλ. S. Woodford, *Exemplum Virtutis: A Study of Heracles in Athens in the Second Half of the Fifth Century B.C.*, Columbia 1966, σελ. 9-35, 36-48, 49-53 και 131-136 αντίστοιχα.

²⁴³ Γενικά η κολακεία του πατριωτικού αισθήματος αποτελεί ένα χαρακτηριστικό της πολιτικής διάστασης του δράματος. Για τον G. Zuntz (*The Political Plays of Euripides*, Manchester 1955, σελ. 40-41) η κολακεία του πατριωτικού αισθήματος δεν είναι ο κύριος στόχος του Ευριπίδη, αλλά μέσα από την εξιδανίκευση αυτή εκφραζόταν η κριτική του ποιητή, καθώς ο Αθηναίος θεατής συνειδητοποιεί την απόσταση που τον χωρίζει από το ιδανικό της πόλης του.

²⁴⁴ Η παρουσία της Αθηνάς στον ηρωικό κύκλο του Ηρακλή ήταν αρκετά γνωστό μοτίβο. Πολλές φορές μοιάζει ως υποκατάστατο του ίδιου του Δία. Στον Όμηρο εκφράζει τα παράπονά της στον πατέρα της, επειδή λησμόνησε τη βοήθεια που παρείχε στον Ηρακλή (πρβ. Ομήρ. *Ύλ. Θ* 362-369). Στις *Τραχίνιαι* ο ήρωας αναζητά τη θεϊκή του προστάτιδα (πρβ. Σοφ. *Τραχ.* 1031 *ὦ Παλλὰς Παλλὰς, τόδε μ' αὖ λωβᾶται*). Άλλες παραδόσεις κυρίως της τέχνης παριστάνουν τον Ηρακλή στη Γιγαντομαχία πάνω στο άρμα της Αθηνάς, ενώ μετά την αποθέωσή του βρίσκεται πλάι στη θεά κατά τη διάρκεια συμποσίων. Για περισσότερα στοιχεία βλ. E. Amburger, *Athena und Heracles in der Kunst*, Berlin 1949.

του Θησέα (1324-1325 *ἐκεῖ χέρας σὰς ἀγνίσας μιάσματος/ δῶμους τε δώσω χρημάτων τ' ἐμῶν* μέρος) και για την ίδια την πόλη θα αποτελέσει πηγή μυρίων αγαθών (1333 *τίμιον ἀνάξει πᾶσ' Ἀθηναίων πόλις*). Θα λάβει επίσης ορισμένα δώρα, από εκείνα που χάρισαν οι οικογένειες της Αθήνας στον Θησέα για τον αγώνα του ενάντια στον Μινώταυρο και την απαλλαγή της πόλης από τον φόρο θανάτου στην Κρήτη (1326-1327 *ἄ δ' ἐκ πολιτῶν δῶρα δῶρ' ἔχω σώσας κόρους/ δις ἑπτὰ, ταῦρον Κνώσιον κατακτανῶν*). Η Θήβα μαζί με τους ἄθλους και τις συμφορές του ἥρωα θα ανήκει πλέον στο παρελθόν του και η Αθήνα χάρη στη φιλία του Θησέα. Επίσης, θα ανταμειφθεί με τη σειρά της από την παρουσία του Ηρακλή, ο οποίος θα γίνει ένα βασικό πρόσωπο των μύθων της. Η κολακεία του πατριωτικού αισθήματος που διακρίνεται εδώ αποτελεί ακόμη ένα στοιχείο της πολιτικής διάστασης της εξόδου *Ἡρακλέους μαινομένου*, μία εύλογη επιλογή του Ευριπίδη δεδομένου ότι η τραγωδία διδάχθηκε τα χρόνια του Πελοποννησιακού πολέμου²⁴⁵.

Μεγάλη σημασία έχει ο όρος *τεμένη* (1329-1330 *τεμένη δέδασται: ταῦτ' ἐπωνομασμένα/ σέθεν πὸ λοιπὸν ἐκ βροτῶν κεκλήσεται*), τα οποία ο Θησέας ισχυρίζεται πως θα πάρουν το όνομα του Ηρακλή μελλοντικά. Η λέξη φανερώνει για μία ακόμη φορά τη γενναιόδωρη πράξη της Αθήνας. Οι ευγνώμονες κάτοικοι για την απαλλαγή από τον φόρο θανάτου χάρισαν στον Θησέα εκτάσεις σε όλη την Αττική (1329 *πανταχοῦ*) ενδεχομένως με το όνομα *Θησεία*, που ο ἥρωας της Αθήνας θα χαρίσει στον φίλο του και στο εξής θα ονομάζονται *Ἡράκλεια*²⁴⁶. Εἴτε αυτό έγινε πριν από τον Ευριπίδη εἴτε αποτελεί δική του δημιουργία, το γεγονός είναι πως η σύνδεση Ηρακλή και Θησέα παρουσιάζεται με τέτοιο τρόπο, ὥστε να δοξάζει περισσότερο τον ἥρωα της Αθήνας και την ίδια την πόλη (1334-1335 *καλὸς γὰρ ἀστοῖς στέφανος Ἑλλήνων ὕπο/ ἄνδρ' ἐσθλὸν ὠφελουῖντας εὐκλείας τυχεῖν*). Ἐτσι, ο μελλοντικός ρόλος του Ηρακλή στην πόλη, καθώς και η συνολική αθηνοκεντρική ἔμφαση του τέλους της τραγωδίας φαίνεται πως είχαν ἕναν ιδιαίτερο αντίκτυπο στον θεατή²⁴⁷. Ο Θησέας είναι σε θέση, ως ηγέτης και εκπρόσωπος της Αθήνας, να προσφέρει ενεργή βοήθεια. Και παρόλο που οι προτάσεις του Θησέα αφορούν ουσιαστικά στην αποπληρωμή της παρελθούσης χάριτος του Ηρακλή (τη διάσωση του από τον Ἄδη), είναι σαφές ότι η γενικότερη παρουσία του δεν είναι απλά ἕνα θέμα μεταξύ δύο καλῶν φίλων. Με αυτόν τον τρόπο, η πόλη βοηθάει ἕναν σπουδαῖο ἥρωα σε απελπισία, και είναι η Αθήνα που, από την φιλοξενία της στον Ηρακλή, θα είναι αποκτήσει δόξα ανάμεσα στις πόλεις ὅλης της Ελλάδας.

Ο Θησέας είναι ο γνήσιος εκφραστής της νέας αθηναϊκής ιδεολογίας της εποχής του Ευριπίδη (αν δεν ήταν δεν θα μπορούσε να εξαγνίσει τον Ηρακλή), η οποία σέβεται τους θεούς, ξέρει να θέτει ὅρια στις προλήψεις και προβάλλει το της του μέτρο στις ανθρώπινες αξίες²⁴⁸. Ταυτόχρονα είναι προσωποποίηση της φιλοξενίας, επειδή θα χαρίσει στον Ηρακλή ἕναν τόπο καταφυγής και ηρεμίας, ως βοήθεια σε ἕναν εκ

²⁴⁵ E. Καραμπέλα (1998), σελ. 201 και ιδιαίτερα υπ. 25 και J. de Romilly (1997), σελ. 37-38.

²⁴⁶ G.W. Bond (1981), σελ. 395 και πρβ. Πλούτ. *Θησ.* 35.2 *ὅσα ὑπῆρχε τεμένη πρότερον αὐτῷ τῆς πόλεως ἐξελοῦσης ἅπαντα καθιέρωσε τῷ Ἡρακλεῖ καὶ προσηγόρευσεν ἀντὶ Θησεῖων Ἡράκλεια* (κείμεν. B. Perrin, *Plutarh Lives: Theseus and Romulus, Lycurgus and Numa, Solon and Publicola*, Harvard 1914).

²⁴⁷ T. Papadopoulou (2004), σελ. 267.

²⁴⁸ Πρβ. Ευρ. *Ηρ.* 1232 *τί δ'· οὐ μαινεῖς θνητὸς ὢν τὰ τῶν θεῶν*, 1234 *οὐδεὶς ἀλάστορ τοῖς φίλοις ἐκ τῶν φίλων* και 1244 *ἴσχε στόμ', ὡς μὴ μέγα λέγων μεῖζον πάθης*.

των πραγμάτων εξόριστο, αξίες που διεκδικούσε η Αθήνα στα χρόνια του Ευριπίδη. Η ικανότητα του Αθηναίου θεατή να αντιλαμβάνεται τις αξίες της φιλίας, της φιλοξενίας, της συμπαράστασης, της γενναιοδωρίας και της συμπόνιας με παράλληλη πίστη και σεβασμό όμως στο θεϊκό στοιχείο, φαίνεται πως εξυπηρετεί την παρουσίαση του Θησέα ως από μηχανής θεό, καθώς δίνει τη λύση στη δυστυχία του Ηρακλή.

Περνώντας στον *Hercules furens* παρατηρούμε πολλές διαφορές. Ο Σενέκας εύλογα δεν ενδιαφέρεται να υμνήσει ή να κολακεύσει την Αθήνα. Εξάλλου, ο σκοπός της τραγωδίας είναι να λειτουργήσει ως διδασκαλία για τον Νέρωνα, ενώ δεν θα πρέπει να διαφύγει της προσοχής μας η χρονική διάρκεια που χωρίζει τα δύο έργα. Η πολιτική διάσταση της τελευταίας πράξης συνίσταται στον τελικό ορισμό της *virtus*. Η αρετή έχει αναλυθεί σε όλη τη διάρκεια του έργου με τη μέθοδο του αποκλεισμού. Παρόλα αυτά, συμπεραίνουμε ότι ο καθένας από αυτούς λανθάνει. Η *virtus* ταυτίζεται με την ικανότητα του αυτοελέγχου και ιδιαίτερα στο πλαίσιο της πολιτικής εξουσίας. Εξάλλου, ο Ηρακλής ήδη έχει αναγνωριστεί ως εγγυητής της παγκόσμιας ειρήνης και για αυτόν τον λόγο ταυτίζεται με τον Ρωμαίο αυτοκράτορα. Το αθηνοκεντρικό πλαίσιο έχει χαθεί σχεδόν στον Σενέκα, με αποτέλεσμα ο ρόλος του Theseus να υποβαθμίζεται. Στην πραγματικότητα ο τελευταίος είναι απλά παρατηρητής ενός διαλόγου ανάμεσα σε πατέρα και γιο²⁴⁹. Ο ήρωας από την Αθήνα αντιπροσωπεύει στοιχεία που λείπουν από τον Ηρακλή και μοιάζει απλώς να ανταποδίδει την ευεργεσία. Άρα, δεν μπορούμε να ισχυριστούμε ότι δίνει τη λύση στο δράμα. Η προτροπή του χρησιμοποιείται περισσότερο ως επίλογος. Στην ουσία προσφέρει μία ικανοποιητική λύση στο άμεσο πρόβλημα του Ηρακλή, το οποίο είναι η παροχή στέγης και ένας ασφαλής τόπος κατοικίας. Ως εκ τούτου δεν είναι η *amicitia* του Theseus, αλλά η επικράτηση της λογικής που κρατάει τον ήρωα στη ζωή²⁵⁰.

Όπως και στον Ευριπίδη διακρίνεται ένας θετικός τόνος στο τέλος της τραγωδίας με τον Ηρακλή να φεύγει με τον Theseus στην Αθήνα (1341-1344 *Nostra te tellus manet./ illic solutam caede Gradivus manum/ restituit armis: illa te, Alcide, vocat./ facere innocentes terra quae superos solet* δηλ. *Η γη μου σε περιμένει/ εκεί που ο Άρης θα πλύνει τα χέρια σου/ και θα σου δώσει πίσω τα όπλα. αυτή η γη, Ηρακλή, σε καλεί/ εκείνη που ακόμα και τους θεούς απαλλάσσει από την αμαρτία και τους ελευθερώνει*). Η ίδρυση της λατρείας του Ηρακλή στον νέο τόπο κατοικίας του, η οποία συνδέει τον μυθικό κόσμο με αυτόν του Αθηναίου θεατή δεν έχει τον ίδιο αντίκτυπο στους Ρωμαίους. Ακόμη, διακρίνεται ένταση μεταξύ των αναφορών στην αποθέωση του Ηρακλή (δεν υπάρχουν αντίστοιχες στον Ευριπίδη) και στα αποτελέσματα του *furor*²⁵¹. Πέραν του θρησκευτικού πλαισίου, η πολιτική διάσταση των αναφορών στην Αθήνα εξασθενεί ιδιαίτερα τη στιγμή που ο Amphitryon είναι εκείνος που αποτρέπει τον Ηρακλή από την αυτοκτονία. Άρα, ο Σενέκας υπονοεί πως το

²⁴⁹ Βλ. F.R. Michaud (1994), σελ. 284 που συμπληρώνει ότι αποχώρηση με τον Theseus και οι φαινομενική σωτηρία του Ηρακλή είναι απλώς μία τήρηση της παράδοσης του Ευριπίδη.

²⁵⁰ Ο J.G. Fitch (1979), σελ. 248 αναφέρει ότι ακόμα και σε αυτό το σημείο δεν εκφράζει κάποια αγάπη για τον εαυτό του ούτε αναγνωρίζει τις αρετές της φιλίας, όπως παρατηρείται στον Ευριπίδη. Όπως και σε άλλες περιπτώσεις δραμάτων του Σενέκα το βασικό ζήτημα δεν έχει λυθεί. Ο Ηρακλής αφήνει τη Θήβα γεμάτος εσωτερικές συγκρούσεις.

²⁵¹ T. Papadopoulou (2004), σελ. 279.

πρόβλημα του ήρωα είναι πολύ μεγαλύτερο από την λύση που προτείνεται και για αυτό η κολακεία του αθηναϊκού μεγαλείου είναι περιττή. Οι τελευταίοι στίχοι του λόγου του Theseus λειτουργούν περισσότερο ως επίλογος και αναγκαστική λήξη του δράματος παρά ως λύση του προβλήματος. Η *amicitia* του Theseus μπορεί να κρατήσει τον ήρωα στη ζωή και να τον απαλλάξει από το μίasma. Όμως, ο Ηρακλής του Σενέκα δεν δείχνει να μεταμορφώνεται σε αυτόν που αισθάνεται αγάπη για τον εαυτό του ούτε να δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην έννοια της φιλίας. Το βασικό πρόβλημα το κεντρικού χαρακτήρα της τραγωδίας δεν λύνεται. Τουλάχιστον εν μέρει, καθώς ο Ηρακλής από τη μία χάνει την οικογένειά του από την άλλη όμως για πρώτη φορά ελέγχει τα πάθη του και επιδεικνύει επιείκεια στον εαυτό του.

Ο Ηρακλής ξυπνάει από τον βαθύ ύπνο του και παρουσιάζει τα χαρακτηριστικά που συνηθίσαμε στο έργο. Όταν αντιλαμβάνεται τα πτώματα της συζύγου και των παιδιών του, δεν έχουμε τη γεμάτη θλίψη αντίδραση του ελληνικού προτύπου, αλλά την έντονη επιθυμία για εκδίκηση (1167 *ruat ira in omnis* δηλ. *η οργή μου θα πέσει πάνω σε όλους*²⁵²). Αναζητά τον Lycus και είναι έτοιμος να αντιμετωπίσει ακόμη έναν αντίπαλο (1161 *quis Lycus regnum obtinet* δηλ. *ποιος Λύκος εξουσιάζει αυτό το βασίλειο*;). Το φρικιαστικό τοπίο δεν τον φοβίζει σημείο να μοιάζει αδιάφορος²⁵³. Οι φόνοι δεν προσβάλλουν τον Ηρακλή ως οικογενειάρχη, αλλά τη φήμη του ως ανίκητου ήρωα, ο οποίος μπορούσε να εγγυηθεί την ασφάλεια της οικογένειάς του απλά και μόνο λόγω της παρουσίας του. Όπως ορθά παρατηρεί η F. Dupont, ο ήρωας του Σενέκα βρίσκεται στα νύχια ενός ψυχικού πόνου εξαιτίας μίας πληγής. Αυτή η πληγή προσβάλλει το πρόσωπό του, θίγει την κοινωνική του ακεραιότητα, αμαυρώνει την εικόνα του, τον υποτιμά και τον υποβιβάζει στα μάτια των άλλων²⁵⁴. Το ίδιο ισχύει και για την απώλεια των όπλων του: δεν ενδιαφέρεται για την πρακτική σημασία του συμβάντος, αλλά για τις συνέπειες που θα προκύψουν για την φήμη του²⁵⁵. Εξάλλου, ο ίδιος γνωρίζει ότι είναι δύσκολο να κρυφτεί από τα καχύποπτα βλέμματα του κόσμου (1331 *ubique notus perdidit exilio locum* δηλ. *είμαι γνωστός παντού, δεν έχω μέρος να κρυφτώ*). Οι προειδοποιήσεις για τον Νέρωνα είναι σαφείς. Ως αυτοκράτορας είναι αδύνατο οι πράξεις του να μείνουν κρυφές για μεγάλο διάστημα ειδικά σε μία πολυπληθή πόλη όπως η Ρώμη της εποχής του²⁵⁶.

²⁵² Η φράση αυτή μας θυμίζει την περιγραφή της *ira* από τον Σενέκα στην πραγματεία του περί αυτής. Εκεί έκανε λόγο για το χειρότερο από όλα τα πάθη (πρβ. Sen. *Ira* 2.35.5 *omnium odio laborantem, sui maxime, si aliter nocere non possit, terram maria caelum ruere cupientem*). Τα λόγια του Σενέκα στο *De Ira* αντανakλώνται και αργότερα στο έργο (1284-1293).

²⁵³ K. Lampe (2018), σελ. 236.

²⁵⁴ F. Dupont (2003), σελ. 229 κεξ. (έμμεση γνώση) και Δ.Κ. Ράιος (2014), σελ. 51.

²⁵⁵ Βλ. επίσης R.W. Tobin, "Tragedy and Catastrophe in Seneca's Theatre", *CJ* 62 (1966), σελ. 64-70 που θεωρεί ότι στον *Hercules furens* η τραγική θλίψη δεν προέρχεται από τον θάνατο, αλλά από την αναγνώριση των καταστροφικών πράξεων από τον ίδιο τον Ηρακλή και προφανώς την ήττα από την Juno.

²⁵⁶ Πρβ. Sen. *Cl.* 1.8.1 *Alia condicio est eorum, qui in turba, quam non excedunt, latent, quorum et virtutes, ut appareant, diu luctantur et vitia tenebras habent; vestra facta dictaque rumor excipit, et ideo nullis magis curandum est, qualem famam habeant, quam qui, qualemcumque meruerint, magnam habituri sunt* (δηλ. *Η θέση σου είναι αρκετά διαφορετικά από εκείνων που βρίσκονται κρυμμένοι στο πλήθος που ποτέ δεν αφήνουν, που οι αρετές τους δεν μπορούν να γίνουν φανερές χωρίς μακρόχρονο αγώνα, και των οποίων τα ελαττώματα τυλίνονται από την αφάνεια. Η φήμη καλύπτει τις πράξεις και τα λόγια σου και εκ τούτου κανένας δεν πρέπει να είναι πιο προσεκτικός για τη φήμη του από εκείνους που είναι βέβαιο ότι έχουν μεγάλη*).

Ο ήρωας κυριαρχείται από το αίσθημα αγανάκτησης για την παραβίαση της *virtus* του (τουλάχιστον όπως την έχει ορίσει ο ίδιος) και της ηρωικής του εικόνας. Ο εγωκεντρικός χαρακτήρας του (1168 *victor Alcidae* δηλ. ο νικητής *Αλκείδης*)²⁵⁷ και αυτή ακριβώς η προσβολή τον οδηγούν στη σκέψη της αυτοχειρίας (1202-1219 και ιδιαίτερα 1218 *sic, sic agendum est: inferis reddam Herculem* δηλ. έτσι, έτσι ακριβώς πρέπει να γίνει. Να επιστρέψει στην κόλαση ο Ηρακλής). Σε αυτό το κλίμα εγωκεντρισμού και επιμονής στην αίσθηση ότι όλα περιστρέφονται γύρω από τον ίδιο (με τους φόνους να περνούν σε δεύτερη μοίρα), θα παρατηρήσουμε τον ενισχυμένο (σε σχέση με το ελληνικό πρότυπο) ρόλο του *Amphitryon*, ο οποίος τελικά αποτρέπει τον γιο του από την αυτοκτονία. Ο γέροντας είναι το ιδανικό πρόσωπο για να έχει τον πρωταγωνιστικό ρόλο στη σκηνή αυτή, γιατί παρουσιάζει εκ διαμέτρου αντίθετο χαρακτήρα από τον Ηρακλή²⁵⁸.

Δεδομένης της ταύτισης Νέρωνα και Ηρακλή φαίνεται ότι ο *Amphitryon* (στο τέλος του έργου) είναι το δραματικό παράλληλο του ίδιου του Σενέκα, ο οποίος καθοδηγεί τον αυτοκράτορα. Τα επιχειρήματά του βασίζονται, κατά κύριο λόγο, στη στοική φιλοσοφία και τη λογική. Έτσι, δίνεται η δυνατότητα στον Σενέκα να παρουσιάσει τα οφέλη της, τα οποία έχει αναλύσει στις φιλοσοφικές πραγματείες του και ασφαλώς να αποφύγει τις κυρώσεις που θα επέβαλλε η *Αγριππίνα* σχετικά με την απαγόρευση μελέτης της φιλοσοφίας. Ο γέροντας είναι ο καθοδηγητής που είχε πάντα ανάγκη ο Ηρακλής για να τον συμβουλευτεί και να τον οδηγήσει στον ορθό τρόπο ζωής. Η αδυναμία πατέρα του να διαμορφώσει από μικρή ηλικία έναν ιδανικό χαρακτήρα για τον γιο του δεν αναιρεί τον ρόλο του στον δραματικό παρόν. Και αυτό ακριβώς δεν διαφέρει από την πραγματικότητα. Οι γονείς του Νέρωνα, όπως απεδείχθη από τα γεγονότα που ακολούθησαν, δεν κατόρθωσαν, εξαιτίας και του δικού τους προβληματικού χαρακτήρα, να πλάσουν έναν ενάρετο άνθρωπο. Αυτόν ακριβώς τον ρόλο κλήθηκε να διαδραματίσει ο Σενέκας, όταν η *Αγριππίνα* τον έφερε πίσω στη Ρώμη από την Κορσική. Η σύνδεση Σενέκα και *Amphitryon* προκύπτει από το γεγονός ότι ο γέροντας έχει τα χαρακτηριστικά που λείπουν από τον Ηρακλή. Δεν υπάρχει ένδειξη για μεγαλομανία, βία, φιλοδοξία και προκλητικότητα. Για αυτό είναι εκείνος που τελικά αποτρέπει τον Ηρακλή από μία ακόμα βιαιοπραγία, αυτή τη φορά εναντίον του εαυτού του.

Ο *Amphitryon* ομολογεί ορθά ότι ο γιος του δεν έχει συνέλθει πλήρως από την τρέλα (1219-1220 *Nondum tumultu pectus attonito carens* δηλ. Η τρέλα δεν έχει ακόμη καταλαγιάσει μέσα του). Η αποδοχή, όμως, του σφάλματος και η ανάληψη της ευθύνης σηματοδοτεί την επαναφορά στη λογική²⁵⁹. Ο Ηρακλής κάνει το προφανές που θα τον οδηγήσει στην αρετή. Εξάλλου, όπως ορθά παρατηρεί ο K. Lampe η πορεία προς τη *virtus* απαιτεί την εφαρμογή της λογικής²⁶⁰. Αν και οι δολοφονίες δεν ήταν σκόπιμες, ο ήρωας είναι ένοχος, γιατί ήταν πράξεις βίας και αρνητικής χρήσης της σωματικής δύναμης. Παρόλα αυτά, η τρέλα προέρχεται από έναν επιλεγμένο τρόπο ζωής που καλλιεργήθηκε με ζήλο και ως εκ τούτου η αδυναμία αυτοαντίληψης

²⁵⁷ Επίσης η χρήση της αντωνυμίας *ego* είναι αξιοπρόσεκτη. Συνολικά στην τελευταία πράξη του δράματος απαντά 21 φορές και χρησιμοποιείται από τον Ηρακλή περισσότερο από κάθε άλλο χαρακτήρα

²⁵⁸ J.G. Fitch (1979), σελ. 242.

²⁵⁹ J.A. Shelton (1978), σελ. 68.

²⁶⁰ K. Lampe (2018), σελ. 237.

δεν μπορεί να δικαιολογηθεί. Η περιγραφή του Άδη από τον Theseus προσέφερε ένα μέτρο σύγκρισης παρουσιάζοντας τον τρόπο, με τον οποίο έδρασε ο Ηρακλής εκεί, ώστε να γίνει κατανοητή η συμπεριφορά του στη γη²⁶¹. Στον Ευριπίδη ο ήρωας αποδέχεται την ευθύνη που του αναλογεί σε μία αλυσίδα δυσάρεστων γεγονότων διατηρώντας παράλληλα την άποψη ότι οι ακατανόητες συμπεριφορές των θεών ή η μοίρα του είναι οι βασικές αιτίες. Αντίθετα ο Ηρακλής του Σενέκα δεν αποδέχεται το άλλοθι του *error* επιλέγοντας να σηκώσει όλο το βάρος. Επίσης δηλώνει πως τα πάντα είναι δικό του λάθος και εφόσον οι πράξεις είναι *scelera* αναλαμβάνει πλήρως την ευθύνη και τις συνέπειες (1278 *Si vivo, feci scelera* δηλ. *εάν ζήσω, θα κάνω πάλι λάθος*)²⁶². Ο Ηρακλής αρνείται την ανθρωποκεντρική αντίληψη για τους θεούς, για τους οποίους στο ελληνικό πρότυπο επικρατεί η ακατανόητη δράση τους²⁶³.

Το επιχείρημα του γέροντα είναι πως, αν ο Ηρακλής αποφασίσει να αυτοκτονήσει σε μία στιγμή απελπισίας, αυτό θα σημαίνει αυτόματα την έλλειψη θάρρους και γενναιότητας. Όντας ανίκανος να διαχειριστεί τις καταστάσεις που τον ταλανίζουν καταφεύγει στις συνήθειες ιδιότητες που μας παρουσιάστηκαν σε όλο το έργο, όπως η βία, ο θυμός και η επιθυμία για εξάλειψη του κακού καλώντας τα όπλα του όχι για να τα καταστρέψει ως μνήμες φρικτών πράξεων, αλλά για να τα χρησιμοποιήσει. Η αυτοκτονία θα σήμαινε νίκη της Juno και των δυνάμεων που έστρεψε ενάντια στον Ηρακλή και όχι μία άξια τιμωρία που επέρχεται μετά από ώριμη σκέψη και θεώρηση²⁶⁴. Παρόλα αυτά, είμαστε σε θέση να παρακολουθήσουμε τον ήρωα, που σε όλη τη διάρκεια της ζωής του προκαλούσε την καταστροφή του εαυτού του, για πρώτη φορά να φέρεται λογικά. Αυτή η μεταστροφή του (έστω και αν ήταν αποτέλεσμα ψυχολογικού εκβιασμού²⁶⁵) προκαλεί σύγχυση στον θεατή²⁶⁶. Παρότι

²⁶¹ Ο K. Lampe (2018), σελ. 238 σωστά παρατηρεί ότι η εικόνα της δράσης του Ηρακλή στον κόσμο των νεκρών αντανάκλα την τρέλα που τον ακολουθεί πριν αυτή δραματοποιηθεί.

²⁶² Γενικά οι σχολιαστές της τραγωδίας εξέφρασαν δυσaréσκεια για το τέλος της τραγωδίας. Ο F.R. Chaumartin (1998), σελ.284 το χαρακτήρισε μονοδιάστατο. Η απόφαση του Ηρακλή να ζήσει παρά την αρχική του επίμονη στάση δημιούργησε προβληματισμούς ειδικότερα σε εκείνους που θεωρούν το έργο συμβατικό με τα φιλοσοφικά δόγματα του Σενέκα. Πράγματι, ορισμένοι μελετητές, μεταξύ των οποίων και ο K. Galinsky (1972), σελ. 173, θεωρούν πως η αυτοκτονία του Ηρακλή δεν είναι απλώς μη ικανοποιητική δραματικά, αλλά και μη στωική. Αντίθετα ο J. Dingel (*Seneca und die Dichtung*, Heidelberg 1974, σελ. 39-47) υποστηρίζει πως η τραγωδία συντέθηκε με σκοπό να απεικονίσει και να παρουσιάσει τις φιλοσοφικές αντιλήψεις του δημιουργού.

²⁶³ F.R. Chaumartin (1998), σελ. 282.

²⁶⁴ A.R. Rose (1983), σελ. 109.

²⁶⁵ Ενδεχομένως η προσωπική εμπειρία του Σενέκα σχετικά με την αυτοκτονία να επηρεάζει την δραματική παρουσίαση της ιστορίας στο σημείο αυτό. Για περισσότερα βλ. A.L. Motto – J.R. Clark (1988), σελ. 270, J.A. Shelton (1978), σελ. 79 και M.D. Faber, “Seneca: Self – Destruction and the Creative Art”, *Omega* 9.2. (1978), σελ. 149-165.

²⁶⁶ J.A. Shelton (1978), σελ. 69. Οι μεταγενέστεροι στωικοί δεν καταδικάζουν όλα τα συναισθήματα, αλλά υποστηρίζουν περισσότερο τον ορθολογικό έλεγχο και την περιορισμένη συναισθηματική ανταπόκριση. Πρβ. Sen. *Ira* 1.16.7 *Non, cum eius modi aliquid sapiens habebit in manibus, tangetur animus eius eritque solito commotior? "Fateor; sentiet levem quendam tenuemque motum; nam, ut dicit Zenon, in sapientis quoque animo, etiam eum vulnus sanatum est, cicatrix manet. Sentiet itaque suspiciones quasdam et umbras affectuum, ipsis quidem carebit* (δηλ. Όταν ο σοφός άνθρωπος αντιμετωπίζει κάτι τέτοιο, δεν θα επηρεαστεί το μυαλό του από αυτό και δεν θα ενθουσιαστεί πέρα από το συνηθισμένο; Εγώ πιστεύω ότι θα γίνει το εξής: θα βιώσει ένα ελαφρύ και ασήμαντο συναίσθημα. Γιατί όπως λέει και ο Ζήνων: «Ακόμη και στο μυαλό ενός σοφού ανθρώπου παραμένει μία

γενικά η αποδοχή της έκκλησης του πατέρα του εκφράζεται με την έννοια της αντοχής του ήρωα, οι λέξεις υποδηλώνουν φαινομενικά ήττα αντί για νίκη. Ο Ηρακλής ενδίδει στο επιχείρημα του πατέρα του και αυτή η εικόνα είναι σημαντική για τον ήρωα, καθώς είναι πρωτοφανής με βάση τα όσα είδαμε νωρίτερα στο έργο και ακολουθεί την εξίσου πρωτοφανή εικόνα του ευάλωτου Ηρακλή μετά τη σφαγή της οικογένειάς του. Η παρουσίαση του ήρωα (τόσο διαφορετική από τον αντίστοιχο του Ευριπίδη) να αποφασίζει να ζήσει την τελευταία στιγμή αντικατοπτρίζει την παρόμοια απόφαση του Σενέκα να αποφύγει την αυτοκτονία για χάρη του πατέρα του²⁶⁷. Άρα, η απόφαση του Ηρακλή να ζήσει είναι μία ηθική νίκη, το παράδειγμα της στωικής αντοχής και της ευσέβειας προς τους γονείς.

Άρα, η *virtus* του Ηρακλή είναι η δύναμη της αυτοσυγκράτησης αλλά και η αποδοχή του σφάλματος. Στον πρόλογο πληροφορούμαστε ότι ο *Jupiter* υποσχέθηκε την αθανασία στον Ηρακλή, ο οποίος όμως αγωνίστηκε σκληρά για να γίνει θεός νωρίτερα από αυτό που όρισε η μοίρα του και για αυτόν τον λόγο προκάλεσε ο ίδιος τη συμφορά του. Στο σημείο αυτό δίνεται έμφαση στην ανθρώπινη συμφορά του και τα επιχειρήματα του θνητού πατέρα του τον οδηγούν στην αντίληψη της θέσης του στη γη. Άρα ο ηρωικός χαρακτήρας του Ηρακλή έγκειται στην αποδοχή της ζωής του και τον παραμερισμό του θυμού του. Ο ορισμός της πραγματικής *virtus*, λοιπόν, εξυπηρετεί στη λύση του δραματικού ζητήματος του έργου.

Η τελευταία πράξη του *Hercules furens* φαινομενικά αφήνει ανάμεικτα συναισθήματα. Παρόλα αυτά, ο Ηρακλής είναι ο τελικός νικητής, γιατί έχει ολοκληρώσει τον τελευταίο του άθλο. Σε όλη του τη ζωή προσπάθησε να νικήσει θηρία και τέρατα για να αποθεωθεί. Με τη συνεχή επιθυμία για δράση κατόρθωσε να αναθρέψει ένα *monstrum* μέσα του, το οποίο είναι ανεξέλεγκτο και απόλυτα καταστροφικό. Φαινομενικά ο Ηρακλής αποχωρεί για την Αθήνα πλήρως κατεστραμμένος, χωρίς οικογένεια, μολυσμένος και ανίκανος να διαχειριστεί μία κατάσταση που δημιούργησε ο ίδιος. Παρόλα αυτά, καταφέρνει να νικήσει τέρας. Δηλαδή να ελέγξει τον θυμό για τον εαυτό του δείχνοντας επιείκεια στον εαυτό του.

ουλή μετά την epούλωση του τραύματος». Ως εκ τούτου θα αισθανθεί ορισμένες υποδείξεις και όμοια πάθη. Αλλά από τα ίδια τα πάθη θα είναι ελεύθερος).

²⁶⁷ Πρβ. Sen. Ep. 78.2 *Saepe impetum cepi abrumpendae vitae; patris me indulgentissime senectus retinuit* (δηλ. Συχνά ωθοόσα στον εαυτό μου στο να τερματίσω τη ζωή μου. Αλλά η σκέψη του γέρου πατέρα μου με κράτησε πίσω).

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Από την έρευνά μας λοιπόν προκύπτει πως το έργο του Σενέκα δεν αποτελεί στείρα αντιγραφή του ελληνικού προτύπου. Οπωσδήποτε ο Ρωμαίος ποιητής βασίστηκε σε ένα προϋπάρχον υλικό, εντούτοις παρατηρήσαμε ότι οι καινοτομίες που προσθέτει το καθιστούν νέα δημιουργία. Θα μπορούσαμε να πούμε μάλιστα ότι το έργο ξεφεύγει από τα όρια της θεατρικής δημιουργίας και καθίσταται διδακτική πραγματεία με σαφή αποδέκτη. Εξάλλου, λίγο καιρό πριν από τη σύνθεση της τραγωδίας, ο συνθέτης είχε αναλάβει τα καθήκοντά του στο παλάτι. Ο βασικός πυρήνας του έργου του Σενέκα είναι η μελέτη της πορείας προς τη καταστροφή ενός μη λογικού μυαλού. Και ασφαλώς είχε πολλούς λόγους, για να εικονίσει με αυτόν τον τρόπο τον αγαπημένο ήρωα του Νέρωνα.

Το δράμα του Ευριπίδη συνολικά απομονώνει ένα περιστατικό της ζωής του Ηρακλή, το οποίο εξελίσσεται ως διαδοχή θεμάτων, η συλλειτουργία των οποίων προσφέρει τη δραματική απάντηση σε καιρία ερωτήματα. Εμείς απομονώσαμε τέσσερα θέματα που ανταποκρίνονται στους σκοπούς της εργασίας. Επίκαιρα θέματα, κοινωνικά και θρησκευτικά ζητήματα, χρονική περίοδος και σκοποί προσφέρουν στον *Ηρακλή μαινόμενο* πολλές ευκαιρίες καινοτομίας. Ιδιαίτερα τα θρησκευτικά ερωτήματα τα οποία θέτει ο Ευριπίδης είναι άξια προσοχής. Συνοπτικά και με βάση όσα είδαμε στο πρώτο κεφάλαιο, ο Ευριπίδης εξετάζει την καταστροφή του ανθρώπου σε ένα παράλογο σύμπαν, στο οποίο οι βουλές και οι διαθέσεις των θεών δεν μπορούν να προσδιοριστούν με σαφήνεια. Δηλαδή, ενώ η Ήρα δεν έχει κάποιον σημαντικότερο λόγο να μισεί τον Ηρακλή από το ότι είναι καρπός συζυγικής απιστίας (αν και δεν κατέτρεξε τόσο άλλα νόθα παιδιά του Δία), στέλνει δύο άλλες θεότητες, για να τον καταστρέψουν. Δύσκολα θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι ο Ευριπίδης επέλεξε να διατηρήσει μόνο μία γνωστή παράδοση. Σίγουρα είναι και αυτό, επειδή, εξ όσων είναι γνωστά για τη σχέση των δύο προσώπων, ο ηρωικός κύκλος του Ηρακλή δεν θα μπορούσε να δικαιολογηθεί, εάν η Ήρα δεν είχε ενεργό ρόλο. Παρόλα αυτά, έχουμε να κάνουμε με ένα έργο, το οποίο είναι γεμάτο καινοτομίες και αλλαγές βασικών παραδόσεων. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα είναι η χρονική εναλλαγή των άθλων. Σύμφωνα με την αρχαία ελληνική μυθολογική παράδοση, οι άθλοι εκτελέστηκαν εξαιτίας της τρέλας του Ηρακλή, ο οποίος σκότωσε την οικογένειά του, με αποτέλεσμα η υπηρεσία του στον Ευρυσθέα να αποτελεί τον εξαγνισμό του. Ο Ευριπίδης κάνει λόγο για την ακατανόητη συμπεριφορά των θεών αλλά και για τη λανθασμένη αντίληψη των θνητών για τον κόσμο και τους θεούς. Οι τελευταίοι εκφράζουν το ανεξήγητο, την πηγή του καλού ή του κακού. Στην περίπτωση του Ηρακλή, δείχνουν το πιο σκληρό πρόσωπό τους, γιατί ο ήρωας δεν υποφέρει μόνον εξαιτίας της Ήρας. Είναι το θύμα της ακατανόητης θείκης οργής μέσα στο σύμπαν ενός απόντος πατέρα. Εξάλλου η πρώτη εικόνα που βλέπει ο θεατής είναι αυτή της κεσίας στον βωμό του Δία. Πράγματι είναι παράδοξη εικόνα, αφού τα πρόσωπα ζητούν άσυλο στον βωμό του θεού, στον οποίο αρχικά ελπίζουν για τη σωτηρία του

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Από την έρευνά μας λοιπόν προκύπτει πως το έργο του Σενέκα δεν αποτελεί στείρα αντιγραφή του ελληνικού προτύπου. Οπωσδήποτε ο Ρωμαίος ποιητής βασίστηκε σε ένα προϋπάρχον υλικό, εντούτοις παρατηρήσαμε ότι οι καινοτομίες που προσθέτει το καθιστούν νέα δημιουργία. Θα μπορούσαμε να πούμε μάλιστα ότι το έργο ξεφεύγει από τα όρια της θεατρικής δημιουργίας και καθίσταται διδακτική πραγματεία με σαφή αποδέκτη. Εξάλλου, λίγο καιρό πριν από τη σύνθεση της τραγωδίας, ο συνθέτης είχε αναλάβει τα καθήκοντά του στο παλάτι. Ο βασικός πυρήνας του έργου του Σενέκα είναι η μελέτη της πορείας προς τη καταστροφή ενός μη λογικού μυαλού. Και ασφαλώς είχε πολλούς λόγους, για να εικονίσει με αυτόν τον τρόπο τον αγαπημένο ήρωα του Νέρωνα.

Το δράμα του Ευριπίδη συνολικά απομονώνει ένα περιστατικό της ζωής του Ηρακλή, το οποίο εξελίσσεται ως διαδοχή θεμάτων, η συλλειτουργία των οποίων προσφέρει τη δραματική απάντηση σε καιρία ερωτήματα. Εμείς απομονώσαμε τέσσερα θέματα που ανταποκρίνονται στους σκοπούς της εργασίας. Επίκαιρα θέματα, κοινωνικά και θρησκευτικά ζητήματα, χρονική περίοδος και σκοποί προσφέρουν στον *Ηρακλή μαινόμενο* πολλές ευκαιρίες καινοτομίας. Ιδιαίτερα τα θρησκευτικά ερωτήματα τα οποία θέτει ο Ευριπίδης είναι άξια προσοχής. Συνοπτικά και με βάση όσα είδαμε στο πρώτο κεφάλαιο, ο Ευριπίδης εξετάζει την καταστροφή του ανθρώπου σε ένα παράλογο σύμπαν, στο οποίο οι βουλές και οι διαθέσεις των θεών δεν μπορούν να προσδιοριστούν με σαφήνεια. Δηλαδή, ενώ η Ήρα δεν έχει κάποιον σημαντικότερο λόγο να μισεί τον Ηρακλή από το ότι είναι καρπός συζυγικής απιστίας (αν και δεν κατέτρεξε τόσο άλλα νόθα παιδιά του Δία), στέλνει δύο άλλες θεότητες, για να τον καταστρέψουν. Δύσκολα θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι ο Ευριπίδης επέλεξε να διατηρήσει μόνο μία γνωστή παράδοση. Σίγουρα είναι και αυτό, επειδή, εξ όσων είναι γνωστά για τη σχέση των δύο προσώπων, ο ηρωικός κύκλος του Ηρακλή δεν θα μπορούσε να δικαιολογηθεί, εάν η Ήρα δεν είχε ενεργό ρόλο. Παρόλα αυτά, έχουμε να κάνουμε με ένα έργο, το οποίο είναι γεμάτο καινοτομίες και αλλαγές βασικών παραδόσεων. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα είναι η χρονική εναλλαγή των άθλων. Σύμφωνα με την αρχαία ελληνική μυθολογική παράδοση, οι άθλοι εκτελέστηκαν εξαιτίας της τρέλας του Ηρακλή, ο οποίος σκότωσε την οικογένειά του, με αποτέλεσμα η υπηρεσία του στον Ευρυσθέα να αποτελεί τον εξαγνισμό του. Ο Ευριπίδης κάνει λόγο για την ακατανόητη συμπεριφορά των θεών αλλά και για τη λανθασμένη αντίληψη των θνητών για τον κόσμο και τους θεούς. Οι τελευταίοι εκφράζουν το ανεξήγητο, την πηγή του καλού ή του κακού. Στην περίπτωση του Ηρακλή, δείχνουν το πιο σκληρό πρόσωπό τους, γιατί ο ήρωας δεν υποφέρει μόνον εξαιτίας της Ήρας. Είναι το θύμα της ακατανόητης θεϊκής οργής μέσα στο σύμπαν ενός απόντος πατέρα. Εξάλλου η πρώτη εικόνα που βλέπει ο θεατής είναι αυτή της ικεσίας στον βωμό του Δία. Πράγματι είναι παράδοξη εικόνα, αφού τα πρόσωπα ζητούν άσυλο στον βωμό του θεού, στον οποίο αρχικά ελπίζουν για τη σωτηρία του

και αργότερα απαρνιούνται για εγκατάλειψη. Σίγουρα ο Ευριπίδης δεν εκφράζει αθεϊστικές απόψεις ούτε κατακρίνει τους θεούς. Μέσω του δράματος προσπαθεί να εκφράσει ότι οι θεοί είναι κάτι το άπιαστο και οι βουλές τους δεν γίνονται αντιληπτές από τον ανθρώπινο νου. Γι' αυτό και στην περίπτωση του Ηρακλή γίνεται σαφής ο εξανθρωπισμός του. Αυτό που για τους ανθρώπους είναι άδικο, για τους θεούς είναι δίκαιο. Για να υποστηρίξει αυτή την άποψη, ο Ευριπίδης παρουσιάζει περιστατικά από τους άθλους του Ηρακλή, από τα οποία επωφελήθηκε όχι μόνο ο κόσμος των ανθρώπων, αλλά και ο κόσμος των θεών (π. χ. Γιγαντομαχία).

Παραπάνω κάναμε λόγο για τον εξανθρωπισμό του Ηρακλή. Αυτός γίνεται ακόμη πιο σαφής, αν μελετήσει κάποιος το δωδεκάεθλο του Ευριπίδη. Σε αυτό παρατηρούμε το έντονο πολιτισμικό στοιχείο που διακρίνει τα κατορθώματά του. Η επιλογή τους κινείται προς αυτή την κατεύθυνση. Όλοι οι άθλοι του στοχεύουν στην ελευθερία της ανθρωπότητας από τυράννους, ληστές, κακούργους και τις δυνάμεις τις φύσεις. Ο δραματικός κόσμος του έργου είναι φοβισμένος, με την εικόνα της ικεσίας να μαρτυρά αυτή την κατάσταση. Ο Ηρακλής για τον κόσμο του Ευριπίδη είναι ένας θεόσταλτος Μεσσίας πριν από τον Ιησού Χριστό. Και φαίνεται ότι η πορεία τους είναι παρόμοια. Όπως ο Ιησούς προσπαθεί να αφανίσει την αμαρτία, έτσι και ο Ηρακλής βάζει τέλος σε 'αμαρτωλούς' και βάνουσους ανθρώπους, οι οποίοι τρομοκρατούν με την δράση τους τον αθώο κόσμο. Επίσης η επιβολή στο υγρό στοιχείο προσφέρει στους ανθρώπους αφενός τη ζωή μέσω του πόσιμου νερού και αφετέρου νέες καλλιεργήσιμες εκτάσεις και (στην περίπτωση του καθαρισμού της θάλασσας) άνοδο του εμπορίου. Οι άνθρωποι κατορθώνουν να ζουν μαζί με τη φύση, σεβόμενοι τη δύναμη της, χωρίς όμως τους ενδοιασμούς του παρελθόντος. Οι ανασταλτικοί παράγοντες έχουν νικηθεί. Ο ρόλος του θυμίζει έντονα την ποίηση του Πινδάρου και την παρουσία του ήρωα σε αυτή. Για αυτόν τον λόγο δίνεται η εντύπωση της ελεύθερης βούλησης σχετικά με τους άθλους. Ο Ευριπίδης τον καθιστά Πανελλήνιο ήρωα, υπό τον οποίο ολόκληρη η Ελλάδα ενώνεται και πλέει, για να εξασφαλίσει ένα πολύτιμο λάφυρο. Οι αιτίες της εκτέλεσης, η αίσθηση της προαίρεσης και το τελικό τους αποτέλεσμα είναι στοιχεία που δίνουν στον θεατή πολλά στοιχεία για τον χαρακτήρα του Ηρακλή. Όσον αφορά στους άθλους, φαίνεται πως πρόκειται για έναν ανιδιοτελή και πραγματικό ήρωα, που δρα βάσει του ανάλογου κώδικα προς όφελος των ανθρώπων.

Γενικότερα όμως ο χαρακτήρας του Ηρακλή παρουσιάζει και άλλα στοιχεία. Αξιοπρόσεκτη είναι η αγάπη του για την οικογένειά του. Ο Ηρακλής κάνει το αυτονόητο. Όταν επιστρέφει, είναι ο πατέρας και όχι ο ήρωας. Αυτό με το οποίο ο Λύκος προσπάθησε με κάθε τρόπο να μειώσει και να απομυθοποιήσει τον Ηρακλή, ο τελευταίος το κάνει με μεγάλη ευκολία για χάρη των παιδιών του: αφού τα παιδιά του είναι απροστάτευτα στο έλεος ενός κακούργου, τότε όλα τα ηρωικά του κατορθώματα ήταν μάταια. Οι μελετητές που διέκριναν σ' ένα πρώιμο στάδιο μανία, όταν πληροφορείται τα γεγονότα και οργίζεται, ενδεχομένως να έχουν δίκαιο. Όμως η τρέλα αυτή πηγάζει από την αγάπη για τα παιδιά του, που για καιρό έχανε την επαφή μαζί τους, για να σώσει την ανθρωπότητα. Παρόλα αυτά, η οικογένειά του αντικατοπτρίζει τη φοβισμένη ανθρωπότητα, την οποία παρουσιάζει ο Ευριπίδης. Ο Λύκος είναι μία πραγματική απειλή που τρομοκρατεί άδικα τους αθώους και αυτό θα πρέπει να το πληρώσει. Ο Ηρακλής είναι προορισμένος να εκπολιτίσει τον κόσμο. Εξάλλου *το χρή* δεν είναι άλλο από τον προορισμό του Ηρακλή, τον οποίο για να

και αργότερα απαρνιούνται για εγκατάλειψη. Σίγουρα ο Ευριπίδης δεν εκφράζει αθεϊστικές απόψεις ούτε κατακρίνει τους θεούς. Μέσω του δράματος προσπαθεί να εκφράσει ότι οι θεοί είναι κάτι το άπιαστο και οι βουλές τους δεν γίνονται αντιληπτές από τον ανθρώπινο νου. Γι' αυτό και στην περίπτωση του Ηρακλή γίνεται σαφής ο εξανθρωπισμός του. Αυτό που για τους ανθρώπους είναι άδικο, για τους θεούς είναι δίκαιο. Για να υποστηρίξει αυτή την άποψη, ο Ευριπίδης παρουσιάζει περιστατικά από τους άθλους του Ηρακλή, από τα οποία επωφελήθηκε όχι μόνο ο κόσμος των ανθρώπων, αλλά και ο κόσμος των θεών (π. χ. Γιγαντομαχία).

Παραπάνω κάναμε λόγο για τον εξανθρωπισμό του Ηρακλή. Αυτός γίνεται ακόμη πιο σαφής, αν μελετήσει κάποιος το δωδεκάεθλο του Ευριπίδη. Σε αυτό παρατηρούμε το έντονο πολιτισμικό στοιχείο που διακρίνει τα κατορθώματά του. Η επιλογή τους κινείται προς αυτή την κατεύθυνση. Όλοι οι άθλοι του στοχεύουν στην ελευθερία της ανθρωπότητας από τυράννους, ληστές, κακούργους και τις δυνάμεις τις φύσεις. Ο δραματικός κόσμος του έργου είναι φοβισμένος, με την εικόνα της ικεσίας να μαρτυρά αυτή την κατάσταση. Ο Ηρακλής για τον κόσμο του Ευριπίδη είναι ένας θεόσταλτος Μεσσίας πριν από τον Ιησού Χριστό. Και φαίνεται ότι η πορεία τους είναι παρόμοια. Όπως ο Ιησούς προσπαθεί να αφανίσει την αμαρτία, έτσι και ο Ηρακλής βάζει τέλος σε 'αμαρτωλούς' και βάνανους ανθρώπους, οι οποίοι τρομοκρατούν με την δράση τους τον αθώο κόσμο. Επίσης η επιβολή στο υγρό στοιχείο προσφέρει στους ανθρώπους αφενός τη ζωή μέσω του πόσιμου νερού και αφετέρου νέες καλλιεργήσιμες εκτάσεις και (στην περίπτωση του καθαρισμού της θάλασσας) άνοδο του εμπορίου. Οι άνθρωποι κατορθώνουν να ζουν μαζί με τη φύση, σεβόμενοι τη δύναμη της, χωρίς όμως τους ενδοιασμούς του παρελθόντος. Οι ανασταλτικοί παράγοντες έχουν νικηθεί. Ο ρόλος του θυμίζει έντονα την ποίηση του Πινδάρου και την παρουσία του ήρωα σε αυτή. Για αυτόν τον λόγο δίνεται η εντύπωση της ελεύθερης βούλησης σχετικά με τους άθλους. Ο Ευριπίδης τον καθιστά Πανελλήνιο ήρωα, υπό τον οποίο ολόκληρη η Ελλάδα ενώνεται και πλέει, για να εξασφαλίσει ένα πολύτιμο λάφυρο. Οι αιτίες της εκτέλεσης, η αίσθηση της προαίρεσης και το τελικό τους αποτέλεσμα είναι στοιχεία που δίνουν στον θεατή πολλά στοιχεία για τον χαρακτήρα του Ηρακλή. Όσον αφορά στους άθλους, φαίνεται πως πρόκειται για έναν ανιδιοτελή και πραγματικό ήρωα, που δρα βάσει του ανάλογου κώδικα προς όφελος των ανθρώπων.

Γενικότερα όμως ο χαρακτήρας του Ηρακλή παρουσιάζει και άλλα στοιχεία. Αξιοπρόσεκτη είναι η αγάπη του για την οικογένειά του. Ο Ηρακλής κάνει το αυτονόητο. Όταν επιστρέφει, είναι ο πατέρας και όχι ο ήρωας. Αυτό με το οποίο ο Λύκος προσπάθησε με κάθε τρόπο να μειώσει και να απομυθοποιήσει τον Ηρακλή, ο τελευταίος το κάνει με μεγάλη ευκολία για χάρη των παιδιών του: αφού τα παιδιά του είναι απροστάτευτα στο έλεος ενός κακούργου, τότε όλα τα ηρωικά του κατορθώματα ήταν μάταια. Οι μελετητές που διέκριναν σ' ένα πρώιμο στάδιο μανία, όταν πληροφορείται τα γεγονότα και οργίζεται, ενδεχομένως να έχουν δίκαιο. Όμως η τρέλα αυτή πηγάζει από την αγάπη για τα παιδιά του, που για καιρό έχανε την επαφή μαζί τους, για να σώσει την ανθρωπότητα. Παρόλα αυτά, η οικογένειά του αντικατοπτρίζει τη φοβισμένη ανθρωπότητα, την οποία παρουσιάζει ο Ευριπίδης. Ο Λύκος είναι μία πραγματική απειλή που τρομοκρατεί άδικα τους αθώους και αυτό θα πρέπει να το πληρώσει. Ο Ηρακλής είναι προορισμένος να εκπολιτίσει τον κόσμο. Εξάλλου *το χρή* δεν είναι άλλο από τον προορισμό του Ηρακλή, τον οποίο για να

εκπληρώσει απολάμβανε κάποιας θεϊκής προστασίας. Για αυτό και η Ήρα δεν μπορούσε να τον βλάψει. Το ατόφιο του χαρακτήρα του ήρωα μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι καταστρέφεται άδικα, ακόμη και με όρους των θνητών (παραπάνω μιλήσαμε για λανθασμένη θεώρηση από τους ανθρώπους). Ο Λύκος από την άλλη είναι ένοχος και θα πρέπει να πληρώσει το τίμημα των πράξεών του. Η βία του Ηρακλή μπορεί να δικαιολογηθεί, επειδή ακριβώς είναι αρμόδιος να ελευθερώσει την πόλη από έναν τύραννο.

Στο τέλος της τραγωδίας παρατηρούμε την πολιτική διάσταση του έργου. Ο Ευριπίδης μεταφέρει τον μυθικό κόσμο στη σύγχρονη πραγματικότητα του Αθηναίου θεατή. Οι ρόλοι αλλάζουν και αυτόν του πρωταγωνιστή έχει ο Θησέας. Η γενικότερη τάση της σύνδεσης Θησέα – Ηρακλή και Αθήνας συμπαρασύρει και τον Ευριπίδη, του οποίου το πατριωτικό αίσθημα, τουλάχιστον όταν διδάχτηκε το έργο, ήταν εμφανές. Ο Ευριπίδης δεν κολακεύει απλώς την Αθήνα, αλλά ασκεί μία αντι-Θηβαϊκή προπαγάνδα (οι σχέσεις των δύο πόλεων δεν ήταν και οι καλύτερες). Η δοξασμένη πόλη της Αττικής είναι ο ιδανικότερος τόπος για τον Ηρακλή. Θα του προσφέρει σπίτι, θα επουλώσει τις πληγές του (όσο αυτό είναι δυνατό μετά από τέτοιο έγκλημα και εκεί θα πάρει πίσω όλη τη δόξα που έχασε σε μία στιγμή τρέλας.

Ο *Hercules furens* συντέθηκε άρτια για να εξυπηρετήσει τους σκοπούς του Σενέκα. Ως εκ τούτου δεν είναι μία στείρα και χωρίς παραλλαγές αντιγραφή του ελληνικού προτύπου. Οι καινοτομίες που έχει εισαγάγει είναι πολλές και ιδιαίτερα σημαντικές. Εξάλλου, όπως αναφέραμε αρκετές φορές, *ο φιλόσοφος γίνεται πειστικότερος όταν συνοδεύεται από τον ποιητή*. Λίγο καιρό πριν από τη σύνθεση του δράματος, ο ποιητής βρισκόταν διαρκώς δίπλα στον Νέρωνα, προκειμένου να τον καθοδηγήσει στα αυτοκρατορικά του καθήκοντα. Φαίνεται ότι το πρώτο που παρατήρησε ήταν η επίδραση της Αγριππίνας. Η παρουσία της στη ζωή του Νέρωνα ήταν τόσο έντονη (με αρνητικά αποτελέσματα που δεν άργησαν να φανούν), που την έφερε στη σκηνή διά μέσου της Juno. Τα λόγια, οι ενέργειες, η καταδίωξη και το μίσος της τελευταία ταιριάζει απόλυτα στον χειριστικό χαρακτήρα της Αγριππίνας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η εμμονική σχέση μίσους με την Αλκμήνη, που στην περίπτωση αυτή αντιπροσωπεύει την Ακτή. Ο Σενέκας γνώριζε καλύτερα από κάθε άλλον τις αρνητικές επιπτώσεις που είχε αυτή η επιρροή στον Νέρωνα. Στην ουσία τον προειδοποιεί για αυτές. Είναι σίγουρο ότι δίσταζε να πάρει θέση κατά των ενεργειών και του χαρακτήρα της, τουλάχιστον ενώπιον του μαθητή του. Για αυτόν τον λόγο η Juno είναι το ιδανικό δραματικό προσωπείο της Αγριππίνας.

Οι άθλοι του Ηρακλή έχουν δύο βασικές λειτουργίες. Επειδή ο Amphitryon, στον οποίο γίνονται και οι περισσότερες αναφορές, πιστεύει ότι η *virtus* είναι ταυτόσημη με την σωματική δύναμη, θεωρεί ότι η ολοκλήρωση των κατορθωμάτων καθιστά ενάρτετο τον Ηρακλή, ο οποίος αποδείχτηκε παντοδύναμος. Αυτός ο ορισμός όμως σφάλει, κυρίως γιατί σταδιακά μερικοί από τους αγώνες του απομυθοποιούνται από τον Χορό λόγω της μετριοπάθειάς του. Ο Ηρακλής, φαινομενικά τουλάχιστον, είναι κάτοχος μίας εξωπραγματικής δύναμης, που τον φέρνει ως την άκρη του κόσμου. Αυτή η δύναμη αντιπροσωπεύει την αντίστοιχη του αυτοκράτορα Νέρωνα, ο οποίος έχει τη δυνατότητα να αποκαταστήσει την ειρήνη σε όλη την οικουμένη. Άρα, η δύναμη που απέκτησε ο Ηρακλής τίθεται στο πλαίσιο της πολιτικής εξουσίας. Εξάλλου τί άραγε θα ήταν πιο ευχάριστο για τον Νέρωνα από το να διδαχθεί την ορθή διακυβέρνηση με βάση τον αγαπημένου του ήρωα;

Στο παραπάνω ερώτημα απαντά η ανάλυση του χαρακτήρα του Ηρακλή. Οι άθλοι του τον μετέτρεψαν σε προκλητικό, μεγαλομανή, φιλόδοξο και υβριστή. Όσον αφορά στον πρώτο χαρακτηρισμό, στον πρόλογο του έργου μαθαίνουμε ότι απολαμβάνει τα εμπόδια που του βάζει η μητριά του. Οι συνεχείς του επιτυχίες τον έχουν μετατρέψει σε στυγνό δράστη, ο οποίος κοπιάζει για την αποθέωσή του. Γι' αυτό φέρεται σαν θεός, αδιαφορώντας για τις συνέπειες των πράξεών του. Πρόκειται για ένα παράλληλο του Νέρωνα, ο οποίος έχει τη δυνατότητα να λατρευτεί σαν θεός, εάν κυβερνήσει σωστά. Παρόλα αυτά, βλέπουμε τον ήρωα να παρουσιάζει χαρακτηριστικά τα οποία δεν είναι αποδεκτά από τους στωικούς. Ο Σενέκας γνωρίζοντας προφανώς τον θαυμασμό του νεαρού για τον Ηρακλή και τα κατορθώματά του, αποφάσισε να μετατρέψει τον ήρωα σε ένα αρνητικό *exemplum*, το οποίο εν τέλει καταστρέφεται. Με λίγα λόγια συμβουλεύει τον Νέρωνα να μην ακολουθήσει το παράδειγμα μίας ζωής που όδευε μαθηματικά στην καταστροφή.

Για τον παραπάνω λόγο η τελευταία πράξη του έργου δομείται υπό το πρίσμα του ορισμού της *virtus*. Αναφέραμε πολλάκις τη μέθοδο του Σενέκα, για να ορίσει την αρετή. Και αυτή, όπως και όλα όσα παραθέσαμε, τίθενται στο πλαίσιο της πολιτικής δύναμης και ως εκ τούτου την αντίθεση ανάμεσα στην τυραννία και την ορθή διακυβέρνηση. Ο Νέρων παρακολούθησε τον Ηρακλή να καταστρέφεται από τον χαρακτήρα, τον οποίο καλλιέργησε ο ίδιος. Ο θυμός δεν μπορεί να εξουσιάζει το μυαλό του αυτοκράτορα. Γι' αυτόν τον λόγο η αρετή είναι η ικανότητα του αυτοελέγχου. Εξάλλου ο Σενέκας γνώριζε καλύτερα από τον καθένα τη μητέρα και τους προγόνους του Νέρωνα και ως εκ τούτου τις καταβολές του στην αδυναμία αυτοσυγκράτησης. Γίνεται λοιπόν σαφές ότι ο *Hercules furens* (που ενέχει φιλοσοφικά διδάγματα ασφαλώς, γιατί ο Σενέκας πίστευε ότι η ορθή σκέψη έρχεται μόνο με την μελέτη της φιλοσοφίας) έχει μία καθαρά πολιτική χροιά.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Εκδόσεις

- CARY, E., *Dio Cassius Roman History Books 61-70*, Cambridge 1925
- COLLARD, C.– CROPP, M.J. – LEE, K.H., *Euripides: Selected Fragmentary Plays*, I, Liverpool 2009.
- DIGGLE, J., *Euripidis Fabulae*, II, Oxonii 1981.
- FISHER, C.D., *Cornelii Taciti Annalium ab Excessu Divi Augusti Libri*, Oxonii 1963.
- FITCH, J.G., *Seneca's Hercules Furens: A Critical Text with Introduction and Commentary*, Ithaca 1987.
- FRAZER, J.G., *Apollodorus: The Library with an English translation*, London 1921,
- HALL, F.W. – GELDART, W.M., *Aristophanes Comoediae*, Oxonii 1967.
- HUDE, C., *Herodoti Historiae*, I, Oxonii 1927.
- JONES, W.H.S., *Pausanias: Description of Greece, Vol. I: Books 1-2 (Attica and Corinth)*, Cambridge 1918.
- KASTER, R.A., *C. Suetoni Tranquilli: De Vita Caesarum Libros VIII et De Grammaticis et Rhetoribus Librum*, Oxonii 2016.
- LLOYD-JONES, H. – WOLSON, N.G., *Sophoclis Fabulae*, Oxonii 1990.
- MURRAY, G., *Euripidis Fabulae*, II, Oxonii 1913
- MURNO, D.B. – ALLEN, T.W., *Homeri Opera, Tomus II: Iliadis Libros XIII-XIV*, Oxonii 1900,
- OLDFATHER, C.H., *Diodorus Siculus: Library of History*, Cambridge 1935.
- PERRIN, B., *Plutarh Lives: Theseus and Romulus. Lycurgus and Numa. Solon and Publicola*, Harvard 1914.
- REYNOLDS, L.D., *L. Annaei Senecae: Ad Lucilium Epistulae Morales*, Oxonii 1965.
- , *L. Annaei Senecae Dialogorum Libri Duodecim*, Oxonii 1977.
- ROSS, W.D., *Aristotelis Ars Poetica*, Oxonii 1963.
- SOLMSEN, S. – MERKELBACK, R. – WEST, M.L., *Hesiodi Theogonia, Opera et Dies, Scutum*, Oxonii 1990.
- STUART-JONES, H. – POWELL, J.E., *Thucydidis Historiae*, I, Oxonii 1963.
- THILO, G. – HAGEN, H., *Maurus Servius Honoratus ad Vergilii Carmina Commentarii*, Teubner 1881.
- WENDEL, C., *Scholia in Apollonium Rhodium vetera*, Weudmnnos 1935
- ZWIERLEIN, O., *L. Annaei Senecae Tragoediae*, Oxonii 2016.

2. Λοιπή Βιβλιογραφία

- ABBE M. – DUTOIT, E., “La Theme de ‘la Force qui se Detruit Elle – Mème”, *REL* (1936), σελ. 365-373.
- ABEL, K., “Seneca, Leben und Leistung”, *ANRW II* 32.2 (1985), σελ. 653-775.
- ADKINS, A.W.H., “Basic Greek Values in Euripides’ *Hecuba* and *Hercules Furens*”, *CQ* 16 (1966), σελ. 193-219.
- AMBURGER, E., *Athena und Heracles in der Kunst*, Berlin 1949.
- ANDERSON, C.G.C., “Trajan on the Quinquennium Neronis”, *JRS* I (1911), σελ. 173-179.
- ANLIKER, K., *Prologue und Akteinteilung in Senecas Tragödien*, Bern 1960.

- ARNOLD, E. V., *Roman Stoicism*, London 1911.
- ARNOTT, P.D., *Public and Performance in Greek Theatre*, London 1989.
- ASHMOLE, B. – YALOURIS, N., *Olympia: The Sculptures of the Temple of Zeus*, London 1967.
- ASSAEL, J., “ΣΥΝΕΣΙΣ dans Oreste d' Euripide”, *AC* 54 (1996), σελ. 53-69.
- BAIN, D., *Actors and Audience*, Oxford 1972.
- , *Actors and Audience: A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama*, Oxford 1977.
- BARLOW, S.A., *Euripides Heracles*, Warminster 1996.
- BARRET, A.A., *Agrippina: Sex, Power and Politics in the Early Empire*, London 1996.
- BECKEL, G., *Gotterbeistand in der Bild Überlieferung Griechischer Heldensagen*, Waldsassen 1966.
- BERNAL-LAVESA, C., “Los prólogos de las Tragedias de Séneca: *Hercules Furens*, *Agamemnon* y *Thyestes*: Estructura y Función”, *SPV* 1 (2010), σελ. 1-29.
- BERNSTEIN, N., *Seneca: Hercules Furens*, Bloomsbury 2017.
- BILLERBECK, M., *Seneca Hercules Furens*, Leiden 1999.
- BISHOP, J.D., “Seneca’s *Hercules Furens*: Tragedy from *modus vitae*”, *C&M* 27 (1966), σελ. 216-224.
- BOLT, R., *Seneca: Hercules Furens (The Madness of Hercules)*, London 1999.
- BOND, G.W., *Euripides Heracles*, Oxford 1981.
- BONNER, S.F., *Roman Declamation in the Late Republic and Early Empire*, Berkley 1949.
- BRADEN, G., “Herakles and Hercules: Survival in Greek and Roman Tragedy”, στον συλλ. τόμ. R. Scodel (εκδ.), *Theater and Society in the Classical World*, Ann Arbor 1993.
- BRAUD, S., “Seneca Multiplex”, στον συλλ. τόμ. S. Barch – A. Schiesaro (εκδ.), *Cambridge Companion to Seneca*, Cambridge 2015.
- BROMMER, F., *Herakles*, Cologne 1953.
- BUNDELL, M.W., *Helping Friends and Harming Enemies: A study in Sophocles and Greek Ethics*, Cambridge 1989.
- BURKERT, W., *Ancient Mysteries Cults*, Cambridge 1987.
- , “Greek Tragedy and Sacrificial Ritual”, *GRBS* 7 (1966), σελ. 87-121.
- BURNETT, A.P., *Catastrophe Survived: Euripides’ Plays of Mixed Reversal*, Oxford 1971.
- BUXTON, R.G.A., “Bafflement in Greek Tragedy”, *Metis* 3 (1988), σελ. 41-51.
- , *Imaginary Greece: The Contexts of Mythology*, Cambridge 1994.
- , *The Complete World of Greek Mythology*, Mansfield 2004.
- BYL, S., “Lamentations sur la Vieillesse dans la Tragedie Grecque”, στον συλλ. τόμ. J. Blingen (εκδ.), *Le Monde Grec. Pensée, littérature, histoire, documents. Hommages à Claire Préaux*, Brussels 1975, σελ. 130-139.
- CANTER, H.V., *Rhetorical Elements in the Tragedies of Seneca*, Illinois 1925.
- CARBONE, M.E., “The Octavia: Structure, Date, and Authenticity”, *Phoenix* 31 (1977), σελ. 48-67.
- CASTIGLIONI, L., “La Tragedia di Ercole in Euripide e Seneca”, *RFIC* 54 (1926), σελ. 176-197.
- CATTIN, A., *Les Themes Liriques dans kes Tragedies de Seneque*, Fribourg 1959.
- CHALK, H.H.O., “Arete and Bia in Euripides' Herakles”, *JHS* 82 (1962), σελ. 7-18.
- CHAUMARTIN, F.R., “Les pièces Hercule furieux et Hercule sur l'OËta sont-elles des tragédies stoïciennes?”, *PALLAS* 49 (1998), σελ. 279-288.
- , *Sénèque, Tragédies*, I, Paris 1996.

- CHOURMOUZIADES, N.X., *Production and imagination in Euripides: Form and function of the scenic space*, Athens 1965.
- CIZEK, E., *Neron chez auteurs d'abrégés du IV^{ème} siècle ap. J.-C. (Aurelius Victor et Festus)*, στον συλλ. τόμ. J.M. Croisille – R. Martin – Y. Perrin (εκδ.), *Neron: Histoire et légende*, Bruxelles 1999.
- CLEMEN, W., *English Tragedy Before Shakespeare*, London 1961.
- COHEN, B., *From Bowman to Clubman: Heracles and Olympia*, Bulletin 1994.
- COLLARD, C. *Euripides Supplices*, Groningen 1975.
- COLLINGE, N.E., “Medical Terms and Clinical Attitudes in the Tragedies”, *BICS* 9 (1962), σελ. 43-56.
- DALE, A.M., *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge 1933.
de Gruyter 1969.
- DE ROMILLY, J., *Η Νεότερικότητα του Ευριπίδη* (μετάφρ. από τα αγγλ. από την Α. ΣΤΑΣΙΝΟΠΟΥΛΟΥ-ΚΡΙΑΡΑ), Αθήνα 1997.
- DENISTON, J.M., *Euripides' Electra*, Oxford 1954.
- DESCROIX, J., ‘Les travaux d’Hercule dans XHercule¹furieux de Sénèque’, *Humanitas* 2 (2020), σελ. 299-303.
- DEWEY, A. R. L., *The Chorus in Senecan Tragedy Exclusive of Hercules Oetaeus and Octavia*, Columbia 1968.
- DINGEL, J., *Seneca und die Dichtung*, Heidelberg 1974.
- DODDS, E.R., “Euripides the Irrationalist”, *CR* 43 (1929), σελ. 97-104.
———, *Euripides' Bacchae*, Oxford 1960.
———, *The Greeks and the Irrational*, California 1951.
- DOVER, K.J., *Greek Popular Morality in the Time of Plato and Aristotle*, California 1974.
- DUCHEMIN, J., *L'AGON dans la tragédie grecque*, Paris 1945.
- DUMONT, J.C., – M.H. FRANCOIS-GARELLI, M.-H., *Le théâtre à Rome*, Paris 1998.
- DUPONT, F., *Η αυτοκρατορία του ηθοποιού. Το θέατρο στην αρχαία Ρώμη* (μετάφρ. από τα γαλλ. από τη Σ. ΓΕΩΡΓΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, Αθήνα 2003
- EISGRUB, E., *Seneca Hercules Furens: Handlung Bühnengeschehen Personen und Deutung*, Würzburg 2002.
- ELIOT, T.S., *Introduction to Seneca: His Tenne Tragedies*, Bloomington 1927.
- EVANS, E.C., “A Stoic aspect of Senecan Drama”, *TAPA* 81 (1950), σελ. 169-184.
- FABER, M.D., “Seneca: Self-Destruction and the Creative Art”, *Omega* 9.2 (1978), σελ. 149-165.
- FARNELL, L.R., *Greek Hero cults and Ideas of Immortality*, Oxford 1921.
- FITCH, J.G., “*Pectus o nimium ferum*: Act V of Seneca’s *Hercules Furens*”, *Hermes* 107 (1979), σελ. 240-248.
———, *Seneca’s Hercules Furens: A Critical Text with Introduction and Commentary*, Ithaca 1987.
- FOLEY, H.P. *Ritual Irony: Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ithaca 1985.
- FRAENKEL, E., *Zu den Phoenissen des Euripides*, Munich 1912.
- FRENZEL, F., *Die Prologe den Tragödien Senecas*, Leipzig 1914.
- FURLEY, D., “Euripides and the Sanity of Heracles”, στον συλλ. τόμ. J.H. Betts (εκδ.), *Studies in Honour of T.B.L. Webster*, Bristol 102-113.
- GALDI, G., “Die Orpheus-Gestalt und ihre Gegenbilder: Zum Finale des Zweiten Chorlieds in Senecas Hercules furens”, *RhM* 152 (2009), σελ. 312-330.
- GALINSKY, K., *The Herakles Theme: The Adaption of the Hero in Literature from Homer to the Twentieth Century*, Oxford 1972.
- GANTZ, T.N., *Early Greek Myth: A Guide to Literary and Artistic Sources*, Baltimore 1993.

- GEORGE, D.B., "Euripides' *Heracles* 140-235: Staging and the Stage Iconography of Heracles' bow", *GRBS* 35 (1994) 145-157.
- GIBERT, J., *Change of Mind in Greek Tragedy*, Gottingen 1995.
- GINSBURG, J., *Representing Agrippina: Construction of Female Power in the Early Roman Empire*, Oxford 2006.
- GREENE, W.C., *Maira: Fate, Good and Evil in Greek Thought*, Cambridge 1944.
- GREENWOOD, I.H.G., *Aspects of Euripidean Tragedy*, Cambridge 1953.
- GREGORY, J., "Euripides' *Heracles*", *YCIS* 25 (1977), 259-275.
- , *Euripides and the Instruction of the Athenians*, Michigan 1991.
- GRIFFIN, M.T., "Nero", στον συλλ. τόμ. A.A. Barret (εκδ.), *Lives of the Caesars*, Oxford 2008.
- GRIMAL, P., 'Les allusions à la vie politique de l'Empire dans les tragédies de Sénèque', στον τόμο του ίδιου Rome. La littérature et l'histoire, I, Rome 1986, σελ. 677-692.
- GRUBE, C.M.A., *The Drama of Euripides*, London 1941.
- HADOT, I., *Seneca und die Griechisch - Römische Tradition der Seelenleitung*, Berlin 1969
- HALLERAN, M.R., "Rhetoric, Irony and the Ending of Euripides' *Herakles*", *CA* 5 (1985), σελ. 171-181.
- , *Stagecraft in Euripides*, London 1985.
- HAMILTON, R., "Slings and Arrows: The Debate with Lycus in the *Heracles*", *TAPA* 115 (1985), σελ. 19-25.
- HARD, R. – ROSE, H.J., *The Rutledge Handbook of Greek Mythology*, Rutledge 2004.
- HARDIGAN, K., "Euripidean Madness: Herakles and Orestes", *G&R* 34.2 (1987), σελ. 126-135.
- HELDMAN, K., *Untersuchungen zu den Tragödien Senecas*, Wiesbaden 1974.
- HENRY, D. – WALKER, D., "The Futility of Action: A Study of Seneca's *Hercules Furens*", *CPh* 60 (1965), σελ. 11-22.
- HENRY, D. - HENRY., *The Mask of Power: Seneca's Tragedies and Imperial Rome*, Chicago 1985.
- HERIGTON, C.J., "Senecan Tragedy", *Arion* 5 (1960), σελ. 422-471.
- HOLLAND, F.R., *Seneca*, London 1920.
- HOSE, M., *Studien zum Chor bei Euripides, I*, Stuttgart 1990.
- JAMES, C., "'Whether 'tis Nobler...' Some Thoughts on the Fate of Question of Suicide", *Pegasus* 12 (1969), σελ. 10-20.
- JOHNSON, J., "Compassion and Friendship in Euripides' *Herakles*", *CB* 78 (2002), σελ. 115-129.
- ΚΑΚΡΙΑΔΗΣ, Ι.Θ. – ΧΡΗΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, Γ.Α., *Ελληνική Μυθολογία 4: Ηρακλής – Πανελλήνιες Εκστρατείες*, Αθήνα 1986.
- KAMERBEEK, J.C., "Unity and Meaning of Euripides *Heracles*", *Mnemosyne* 19 (1966), σελ. 1-16.
- KAPNUKAJAS, C. *Die Nachahmung und Technic Senecas in den Chorleidern des Hercules Furens und der Medea*, Leipzig 1930.
- ΚΑΡΑΜΠΕΛΑ, Ε., *Ευριπίδη Ηρακλής: μια Δραματολογική Προσέγγιση*, Ρέθυμνο 1998 (διδ. Διατριβή).
- KEARNS, F., *The Heroes of Attica*, London 1989.
- KEULS, E., *The Water Carriers in Hades: A Study of Catharsis through Toil in Classical Antiquity*, Amsterdam 1974.
- KINDSTRAND, J.F., *Bion of Borysthenes*, Uppsala 1976.
- KITTO, H.D.F., *Greek Tragedy: A Literary Study*, London 1939.
- KNOX, B.M.W., *The Cambridge History of Classical Drama*, Cambridge 1985.

- , *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkley 1964.
- KONSTAN, D., *Friendship in the Classical World*, Cambridge 1997.
- KOTT, J., *The Eating of the Gods: An Interpretation of Greek Tragedy*, New York 1973.
- KOYMANOYΔΗΣ, Σ., *Λεξικόν Λατινοελληνικόν*, Αθήνα 2011.
- KRANTZ, W., *Stasimon: Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin 1933.
- KROEKER, E., *Des Heracles des Euripides*, Leipzig 1938.
- KURKE, L., *The Traffic in Praise: Pindar and the Poetics of Social Economy*, London 1991.
- LAMPE, K., “Philosophy, Psychology and the Gods in Seneca's Hercules Furens”, *Philosophia* 48 (2018), σελ. 233-252.
- LAWALL, G., “Virtus and Pietas in Seneca's Hercules Furens”, *Ramus* 12 (1983), σελ. 6-26.
- LEACH, E., *Culture and Communication*, Cambridge 1976.
- LEE, K.H., “The Iris – Lyssa Scene in Euripides' Heracles”, *Antichthon* 16 (1982), σελ. 44-53.
- LEO, F., “Die Composition der Cholierder Senecas”, *RhM* 52 (1897), σελ. 509-518
- LESKY, A., *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων (μετάφρ. από τα αγγλ. Ν.Χ. ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗ)*, Αθήνα 1989.
- LLOYD, M., *The Agon in Euripides*, Oxford 1992.
- LLOYD-JONES, H., “Heracles at Eleusis”, *Maia* 19 (1967), σελ. 206-229.
- LU, K.E., *Heracles and Heroic Disaster*, Michigan 2013 (διδ. διατριβή).
- MACKINGERY, H.M., *Three Tragedies of Seneca: Hercules Furens, Troades, Medea with an Introduction and Notes*, Norman 1966.
- MALITZ, J., *Nero*, Blackwell 2005.
- MARX, W., *Function und Form der Cholierder in den Seneca-Tragoedien*, Heidelberg 1932.
- MASTRONANDE, D.J., *Some Conventions of Speech and Action on the Greek Tragic Stage*, London 1979.
- , “The Optimist Rationalist in Euripides: Theseus, Jocasta, Teiresias”, στον συλλ. τόμ. C. Cropp (εκδ.), *Greek Tragedy and its Legacy: Essays Presented to D.J. Conacher*, Calgary 1986.
- ΜΕΓΑΣ, Α.Χ., *Οι υποθέσεις των Τραγωδιών του Σενέκα : Αποσπάσματα Αγνώστου Υπομνήματος στις τραγωδίες του Σενέκα*, Θεσσαλονίκη 1969
- MENDEL, C.W., *Our Seneca*, New Haven 1941.
- MESK, J., “Senecas Apocolocyntosis und Hercules Furens”, *Philologus* 71 (1912), σελ. 361-375.
- METTE, H.J., “Die Funktion des Lowengleichnisses in Senecas Hercules Furens”, *WS* 79 (1966), σελ. 477-489.
- MICHAUD, J.N., “L'Hercules Furens de la folie dans la tragédie à la tragédie, spectacle de la folie”, *Vita Latina* 136 (1994), σελ. 8-20.
- MICHELINI, N., *Euripides and Tragic Tradition*, Wisconsin 1987.
- MIKELLIDOU, K., “Euripides' Heracles: The Katabasis – motif revisited”, *GRBS* 55 (2015), σελ. 329-352.
- MILLS, T., *Theseus, Tragedy and the Athenian Empire*, Oxford 1997.
- MOTTO, A.L., *Guide to the Thought of Lucius Annaeus Seneca*, Amsterdam 1970.
- MOTTO, A.L. – CLARK, J.R., “The Monster in Seneca's Hercules Furens 926- 929”, *CPh* 89 (1994), σελ. 269-272.
- , *Senecan Tragedy*, Amsterdam 1988.
- , “Maxima Virtus in Seneca's Hercules Furens”, *CPh* 76 (1981), σελ. 101-117.
- MURREY, O., “The Quinquennium Neronis and the Stoics”, *Historia* 14 (1965), σελ. 41-61.
- NIETO – HERNÁNDEZ, M.P., “Heracles and Pindar”, *Metis* 8.1-2 (1993), σελ. 75-102.

- OGDEN, D., *Dragons Serpents and Slayers in the Classical and Early Christian Worlds: A Sourcebook*, Oxford 2013.
- O' KELL, E.R., "Hercules Furens and Nero: The Didactic Purpose of Senecan Tragedy", στον συλλ. τόμ. L. Rawlings – H. Bowden (εκδ.), *Herakles and Hercules: Exploring a Greco – Roman Divinity*, Wales 2005, σελ. 185-204.
- OPELT, I., *Der Tyrann als Unmensch in der Tragödien des Seneca*, Freiburg 1951.
- OWEN, W.H., "Commonplace and Dramatic Symbol in Senecas' Tragedies", *TAPA* 99 (1968), σελ. 291-313.
- PACK, R., "On Guilt and Error in Senecan Tragedy", *TAPA* 71 (1940), σελ. 360-371.
- PADEL, R., *Whom Gods Destroy: Elements of Greek and Tragic Madness*, Princeton 1995.
- PAGE, D.L., *Actors' Interpolations in Greek Tragedy*, Oxford 1934.
- PAPADOPOULOU, T., "Herakles and Hercules: The Hero's Ambivalence in Euripides and Seneca", *Mnemosyne* 57.3 (2004), σελ. 257-283.
- , *Herakles and Euripidean Tragedy*, Cambridge 2005.
- PARATORE, E., "Il prologo dello Hercules Furens di Seneca e l'Eracle di Euripide", *RCCM* 9 (1966), σελ. 1-39.
- PHILIPIDES, N.S., *A Grammar of Dramatic Technic: The Dramatic Structure of the Carpet Scene in Aeschylus' 'Agamemnon'*, Irvine 1984.
- POE, J.P., "An Analysis of Seneca's *Thyestes*", *TAPA* 100 (1969), σελ. 355-376.
- PRATT, N.T., "The Stoic Base of Senecan Drama", *TAPA* 79 (1948), σελ. 1-11.
- , *Dramatic Suspense in Seneca and His Greek Precursors*, Princeton 1939.
- PRELLER-ROBERT, L., *Griechische Mythologie*, Weidmann 1894.
- ΡΑΙΟΣ, Δ.Κ., "Σενέκας και Απόστολος Παύλος: Η απόκρυφη αλληλογραφία τους", *BEAAA* 2 (2003), σελ. 265-318.
- , *Η Μέλισσα και ο Λυκάνθρωπος: μια αλληγορία της πολιτικής σύγκρουσης στα χρόνια του Νέρωνα*, Ιωάννινα 2001.
- , *Σενέκα Φαίδρα*, Ιωάννινα 2014.
- REDERMACHER, L., *Mythos Und Sage Bei Den Griechen*, Baden 1938.
- REGENBOGEN, O., "Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas", στον συλλ. τόμ. F. Dirlmeir (εκδ.), *Kleine Schiften*, Munich 1961.
- RICHTER, G. M. A., *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*, New Haven 1970.
- RILEY, K., *The Reception and Performance of Euripides' Herakles: Reasoning Madness*, Oxford 2008.
- RIST, J.M., *Stoic Philosophy*, Cambridge 1969.
- ROBERTSON, D.S., "Euripides' *H.F.* 499 sqq", *CR* 52 (1938), σελ. 50-51.
- ROSE, A.M.R., "Seneca and Suicide: The End of *Hercules Furens*", *CO* 60.4 (1983), σελ. 109-111.
- ROSE, H.J., *Handbook of Greek Mythology*, London 1958.
- ROSENMEYER, T.G., *Senecan Drama and Stoic Philosophy*, Berlin 1989.
- RUCHINA, G., *Tecnica Drammatica e Retorica nelle Tragedie di Seneca*, Cagliari 1960.
- RUTHERFORD, I., "Tragic Form and Feeling in the Iliad", *JHS* 102, σελ. 145-160.
- SCHOO, J., "Der kampf mit dem Hydra", *Mnemosyne* 37 (1939), σελ. 1-15.
- SCOTT-KILVERT, I., "Seneca or Scenario", *Arion* 7 (1968), σελ. 501-511.
- SCULLARD, H.H., *From the Gracchu to Nero: History of Rome from 133 BC TO 68 AD*, London 1982.
- SEAFORD, R., *Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City – State*, Oxford 1994.
- SEIDENSTICKER, B., *Die Gesprächsverdichtung in den Tragödien Senecas*, Heidelberg 1969.

- SHAW, M.H., "The ἦθος of Theseus in the *Suppliant Women*", *Hermes* 110 (1982), σελ. 3-19.
- SHELTON, J.A., "Problems of Time in Seneca's *Hercules Furens* and *Thyestes*", *CSCA* 8 (1975), σελ. 257-269.
- , *Seneca's Hercules Furens: Theme Structure and Style*, Göttingen 1978.
- SHEPPARD, J.T., "The Formal Beauty of the *Hercules furens*", *CQ* 10 (1916), σελ. 72-79.
- SIEMENS, T.B.B., *Seneca's Hercules Furens en Euripides' Herakles*, Utrecht 1951.
- SIFAKIS, G.M., *Studies in the History of Hellenistic Drama*, London 1979.
- SLAVITT, D.R., – BOVIE, P., *Euripides VI*, Pennsylvania 1999.
- Sophocles' *Ajax* and Euripides' *Heracles*, with Special Reference to the *Stage*, Los Angeles 1979.
- STRÓŻYŃSKI, M., "Heaven, Hell, and the Earth: Infanticide in Seneca's *Hercules*", *Eos* 102 (2015), σελ. 57-95.
- , "Love, Aggression and Mourning in Euripides' *Heracles*", *Eos* 100.1 (2013), σελ. 223-253.
- , "The hero and his mothers in Seneca's *Hercules Furens*", *SPPGL* 23.1 (2013), σελ. 103-128.
- SWIFT, L., *The Hidden Chorus: Echoes of Genre in Tragic Lyric*, Oxford 2010.
- TAPLIN, O., *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977.
- TARRANT, R.T., "Senecan and its Ascendants", *HSPH* 82 (1978), σελ. 213-263.
- TOBIN, R.W., "Tragedy and Catastrophe in Seneca's Theatre", *CJ* 62 (1966), σελ. 64-70.
- TURNER, V., *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Ithaca 1974.
- VASQUEZ, P.R., *Literal Convention in Scenes of Madness and Suffering in Greek Tragedy*, Columbia 1972.
- VERALL, A.W., *Essays on Four Plays of Euripides*, Cambridge 1905.
- VERNANT, J.P., *Mortals and Immortals: Collected Essays*, Princeton 1992.
- VICKERS, M., "Heracles Lacedaemonius: The Political Dissensions of Sophocles' *Trachiniae* and Euripides' *Heracles*", *DHA* 21.2 (1995), σελ. 41-69.
- WADE-GERY, H.T., "Classical Epigrams and Epitaphs", *JHS* 53.1 (1933), σελ. 71-104.
- WANKE, C., *Seneca, Lucan, Corneille: Studien zum Manierismus der Römischen Kaiserzeit und der Französischen Klassik*, Heidelberg 1964.
- WEBER, T.B.L., *The Tragedies of Euripides*, London 1967.
- WHEELWRIGHT, P., *The Burning Fountain: A Study in the Language of Symbolism*, Bloomington 1954.
- WILAMOWITZ, U. von, *Euripides Heracles*, Berlin 1895.
- WOODFORD, S., *Exemplum Virtutis: a Study of Heracles in Athens in the Second Half of the Fifth Century B.C.*, Columbia 1966.
- WRIGHT, M., "The tragedian as critic: Euripides and early Greek poetics", *JHS* (2010), σελ. 165-184.
- ZINTZEN, C., "Alte virtus animosa cadit", στον συλλ. τόμ. E. Lafevre (εκδ.), *Senecas Tragödien*, Darmstadt 1972, σελ. 149-209.
- ZUNTZ, G., *The Political Plays of Euripides*, Manchester 1955.
- ZWIERLEIN, O., *Die Rezitationsdramen Senecas*, Meisenheim 1966.