



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΟΜΕΑΣ ΚΛΑΣΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΣΕΝΕΚΑΣ *TROADES*
ΟΙ ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ ΚΑΙ Η ΡΩΜΑΪΚΗ ΑΞΙΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥΣ

ΜΑΝΘΟΥ ΒΑΪΑ
(Α.Μ. 220)

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: ΓΚΑΣΤΗ ΕΛΕΝΗ



ΙΩΑΝΝΙΝΑ, 2022



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΟΜΕΑΣ ΚΛΑΣΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΣΕΝΕΚΑΣ *TROADES*
ΟΙ ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ ΚΑΙ Η ΡΩΜΑΪΚΗ ΑΞΙΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥΣ

ΜΑΝΘΟΥ ΒΑΪΑ
(Α.Μ. 220)

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: ΓΚΑΣΤΗ ΕΛΕΝΗ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ, 2022

Φωτογραφία εξωφύλλου: *Η θυσία της Πολυξένης στον τύμβο του Αχιλλέα*. Αμφορέας Τυρρηνικός, μελανόμορφος, ύψος 38 εκ., περίπου 570-550, Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο, 1897.

Επιβλέπουσα:

Γκαστή Ελένη, Καθηγήτρια Αρχαίας Ελληνικής και Λατινικής Φιλολογίας του
Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.

Εξεταστική επιτροπή:

Καρακάσης Ευάγγελος, Καθηγητής Αρχαίας Ελληνικής και Λατινικής Φιλολογίας του
Τμήματος Φιλολογίας του Α.Π.Θ.

Χουλιάρá-Ράιου Ελένη, Καθηγήτρια Αρχαίας Ελληνικής και Λατινικής Φιλολογίας
του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

	ΣΕΛ.
ΠΡΟΛΟΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ	6
ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ	
I. Το έργο του Σενέκα: η αναγνώριση και η επιβίωση	7
II. Οι ελληνικές και ρωμαϊκές πηγές της δραματουργίας του Σενέκα	10
III. Οι <i>Τρωάδες</i> του Σενέκα: βασικά ερμηνευτικά ζητήματα	13
IV. Μεθοδολογία και περιορισμοί της έρευνας	23
Η ΑΞΙΩΣΗ ΤΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΘΥΣΙΑΣ ΤΗΣ ΠΟΛΥΞΕΝΗΣ	
I. Η παρεμπόδιση του απόπλου	25
II. Ο τρόπος αναγγελίας της θυσίας της Πολυξένης	30
III. Το θέμα της εμφάνισης του φάσματος του Αχιλλέα	38
IV. Η αξίωση του Αχιλλέα	44
V. Η έριδα επί της αξίωσης του Αχιλλέα	55
VI. Η στάση του Αγαμέμνονα	64
VII. Η λύση της διαμάχης και ο ρόλος του Πύρρου	75
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	80
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	85

ΠΡΟΛΟΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Η παρούσα Μεταπτυχιακή Διπλωματική εργασία εκπονήθηκε στο πλαίσιο του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος Φιλολογίας (Τομέας Κλασικής Φιλολογίας) του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, με σκοπό τη διερεύνηση των ελληνικών προτύπων των *Τρωάδων* (*Troades*) του Σενέκα. Η πρώτη προσωπική επαφή με τη δραματουργία του ποιητή πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο των προπτυχιακών σπουδών στον τομέα της Κλασικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Ειδικότερα, υπό τη διδασκαλία του ομότιμου, πλέον, καθηγητή Δημητρίου Ράιου μελετήθηκε η *Φαίδρα* (*Phaedra*) του Λατίνου ποιητή και δόθηκε έμφαση στην ιδιαίτερη φύση και τον αμφιλεγόμενο χαρακτήρα της δραματικής τέχνης του. Η ιδιομορφία αυτή κινητοποίησε το προσωπικό ενδιαφέρον και κατηύθυνε αποφασιστικά τα βήματά μου στην ενασχόληση με μία από τις οκτώ σωζόμενες τραγωδίες του Σενέκα, τις *Τρωάδες*. Το πολυδιάστατο και ενίοτε αντικρουόμενο βιβλιογραφικό υλικό οδήγησε στον περιορισμό του αρχικού θέματος. Συγκεκριμένα, στην παρούσα έρευνα θα επιχειρήσουμε μία συγκριτική μελέτη των *Τρωάδων* με ένα ελληνικό πρότυπο, την *Εκάβη* του Ευριπίδη, προκειμένου να εξετασθεί ο βαθμός σύγκλισης ή απόκλισης μεταξύ των δύο έργων.

Κλείνοντας αυτό το σύντομο προλογικό σημείωμα, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον αρχικό επόπτη, κ. Ευάγγελο Καρακάση, Καθηγητή Αρχαίας Ελληνικής και Λατινικής Φιλολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, και πρωτίστως την κ. Ελένη Γκαστή, Καθηγήτρια Αρχαίας Ελληνικής και Λατινικής Φιλολογίας του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, η οποία συνέχισε το έργο του κ. Καρακάση, μετά τον διορισμό του στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Η κ. Γκαστή υπήρξε συνοδοιπόρος και πολύτιμη αρωγός της ερευνητικής μου αποστολής, για αυτό της οφείλω τις ειλικρινείς μου ευχαριστίες. Η τιμαλφής καθοδήγησή της, η ενθάρρυνση και το ειλικρινές ενδιαφέρον αναβίωσαν έναν σχεδόν ξεχασμένο στόχο, τον οποίο τελικά κατάφερα να φέρω εις πέρας. Η έμπρακτη στήριξη, οι συμβουλές, οι κατευθυντήριες οδηγίες και οι εύστοχες παρατηρήσεις στα στάδια μελέτης και συγγραφής συνέβαλαν στη διευκόλυνση και την τελική διαμόρφωση του διερευνητικού εγχειρήματός μου, το οποίο δεν θα ολοκλήρωνα ποτέ χωρίς την ανεκτίμητη συμβολή της.

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

I. Το έργο του Σενέκα: η αναγνώριση και η επιβίωση

Ο Λεύκιος Ανναίος Σενέκας (περ. 4 π.Χ. - 65 μ.Χ.) δραστηριοποιήθηκε στο χώρο της ποίησης, της πεζογραφίας, της φιλοσοφίας και της πολιτικής. Η οκταετής εξορία του από τον Κλαύδιο στη μισοβάρβαρη Κορσική (41 μ.Χ. - 49 μ.Χ.) συνέπεσε με την απώλεια δύο αγαπημένων προσώπων, του πατέρα και του αδερφού του, και υπήρξε καθοριστική στη διαμόρφωση της ψυχοσύνθεσής του (Boyle 1994: 3). Διέξοδο στη μοναξιά και τη δυστυχία, στην οποία είχε περιέλθει, αποτέλεσε η συγγραφική δραστηριότητα (Ράιος 2013: 23). Η ανάκλησή του στη Ρώμη συνοδεύτηκε το 49 μ.Χ. από ποικίλες τιμές στον χώρο της πολιτικής, ενώ έναν χρόνο αργότερα, το 50 μ.Χ., ορίστηκε παιδαγωγός του πρίγκιπα Νέρωνα. Ο Σενέκας έβλεπε πιθανότατα στο πρόσωπο του μελλοντικού βασιλιά τη δυνατότητα επίτευξης του πλατωνικού¹ και στωικού² ιδεώδους, του φιλοσόφου βασιλέα και του sapiens αντίστοιχα (Ράιος 2013: 23). Τελικά, όμως, η βανυσότητα και ο δεσποτισμός του Νέρωνα, ο οποίος ξεπέρασε κατά πολύ εκείνον του Κλαυδίου, οδήγησε στη θανατική καταδίκη του παιδαγωγού του (65 μ.Χ.), ως αποτέλεσμα της φήμης για συμπλοκή στην αποτυχημένη συνωμοσία του Πείσωνα κατά του αυτοκράτορα (Boyle 1994: 3· Ράιος 2013: 25-26· Star 2021: 657).

Ως συγγραφέας και λογοτέχνης υπήρξε «πολυγραφότατος πεζογράφος και ικανός τραγικός ποιητής», ο οποίος δοκίμασε τις ικανότητές του σε όλα τα είδη (Kenney & Clausen 2010: 686· Ράιος 2013: 14). Ωστόσο, η ενασχόλησή του με την πεζογραφία και τη δραματοουργία τον έφερε αντιμέτωπο με δύο αντικρουόμενες στάσεις, επικριτικές και επαινετικές. Με άλλα λόγια, η «αντιφατική προσωπικότητα» και ο χαρακτηρισμός του ως «αινιγματικού», «πομπώδους, ‘υπερβολικού’ και ψυχρού συγγραφέα», συνέβαλαν άλλοτε στην ανυποληψία και άλλοτε στην εκτίμηση της τέχνης του (Boyle 1994: 1· Ράιος 2013: 15· Star 2021: 657).

Η πρώτη αρνητική αποτίμηση των έργων του Σενέκα ανάγεται σχεδόν στην εποχή του ποιητή. Στο δέκατο βιβλίο του έργου του, *Institutio Oratoria*, ο Κοϊντιλιανός, ο οποίος κυριαρχεί στο προσκήνιο μία γενιά μετά τον θάνατο του

¹ Για την επιρροή από τον Πλάτωνα, βλ. Staley (2010: 13-16, 41-51).

² Kenney & Clausen (2010: 692): «Η στωική θεώρηση του κόσμου είναι, κατά μία έννοια, το μοναδικό αντικείμενο των διασωθέντων πεζών έργων του Σενέκα. Ποτέ δεν την ανέλυσε συστηματικά ή ως σύνολο, γιατί μόνο ένας sapiens, ένας ολοκληρωμένος στωικός σοφός ήταν σε θέση να την κατανοήσει (*Epist.* 89.2) και ο Σενέκας επανειλημμένα αρνήθηκε ότι ανήκει σ’ αυτό το επίπεδο (π.χ. *Helv.* 5.2, *Ben.* 7.17.1, *Epist.* 57.3, *Epist.* 87. 4-5)».

Σενέκα, πραγματοποίησε έρευνα, στην οποία συγκέντρωσε και κατέταξε σε λογοτεχνικά είδη όλους τους Έλληνες και Ρωμαίους λογοτέχνες, χωρίς ωστόσο να συμπεριλαμβάνει τον Σενέκα. Στην πραγματικότητα, αναφέρεται στον τελευταίο μόνο σε ένα σημείο, όπου επισημαίνει τη σκόπιμη παράλειψη του Ρωμαίου ποιητή, ο οποίος, μολονότι ασχολήθηκε με κάθε θέμα λογοτεχνικού ενδιαφέροντος, λόγω σφαλμάτων κάθε είδους, «είχε πέσει πιο χαμηλά από τα ύψη των αρχαίων συγγραφέων». Βέβαια, παρά τις επικρίσεις, ο Κοϊντιλιανός αναγνωρίζει τις αρετές που χαρακτήριζαν τον Ρωμαίο ποιητή και επισημαίνει πως «ήταν οξύνους, με αποθέματα γνώσης και με ικανότητα απεριόριστων επιδόσεων» (Κοϊντιλιανός, *Inst.* 10.1.125-31· Kenney & Clausen 2010: 685). Σε κάθε περίπτωση, όμως, η αρνητική προδιάθεση του Κοϊντιλιανού πρέπει να διαμόρφωσε τη λογοτεχνική φήμη του Λατίνου δραματουργού, ο οποίος περιέπεσε σε ανυποληψία, «ξεχάστηκε, παραγνωρίστηκε ή και δυσφημίστηκε» για αρκετούς αιώνες (Ράιος 2013: 15).

Η επίδραση του έργου του κρίνεται καθοριστική την εποχή της Αναγέννησης, κατά την οποία η δραματική του τέχνη «έπαιξε τον ρόλο της γέφυρας ανάμεσα στο αρχαίο και το νεότερο Θέατρο» της αναγεννησιακής δυτικής Ευρώπης. Όπως έχει, μάλιστα, υποστηριχθεί «χωρίς τον Σενέκα δεν θα υπήρχε ίσως ούτε ο Calderon ούτε ο Shakespeare ούτε ο Racine ή ο Corneille και άλλοι ευρωπαίοι δραματουργοί» (Boyle 1994: 1· Ράιος 2013: 15). Στο έργο του *Discorsi* του 1543, ο Cintio έγραψε ότι, «όσον αφορά τη σοφία, το βάρος, την ευπρέπεια, τη μεγαλοπρέπεια και τα αποφθέγματα, ο Σενέκας ξεπέρασε όλους τους Έλληνες, που είχαν γράψει ως τότε» (Boyle 1994: 1). Μερικά χρόνια αργότερα, ο Scaliger στο έργο του *Poetices libri septem* (1561) επεσήμανε ότι «ο Σενέκας με την κομψότητα και τη λάμψη του ήταν σπουδαιότερος και από τον Ευριπίδη» (Star 2021: 657).

Ωστόσο, η επικράτηση του γερμανικού κλασικισμού και η αποκλειστική στροφή του στην ελληνική δραματουργία, σε συνδυασμό με την υποχώρηση της λατινικής γλώσσας, οδήγησαν εκ νέου στην εξασθένηση της επίδρασης του δραματικού έργου του Σενέκα (Kenney & Clausen 2010: 687· Ράιος 2013: 15). Πράγματι, η πρότερη εκτίμηση της δραματικής του τέχνης (15^{ος} - 17^{ος} αιώνες) αντιστράφηκε και έλαβε αρνητικό πρόσημο κατά τον 19^ο και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα (Kenney & Clausen 2010: 687· Star 2021: 657). Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι η κριτική αξιολόγηση των δραματικών έργων κατέληξε εκείνη την περίοδο σε μία απόλυτη άρνηση από πλευράς, επί παραδείγματι, του Leo, ο οποίος χαρακτήρισε τις τραγωδίες του ως κενές

επιδείξεις ρητορικής, πεντάπρακτους, δηλαδή, ρητορικούς λόγους γραμμένους με τις συμβάσεις μίας τραγωδίας (Boyle 1983, 1-3· Kenney & Clausen 2010: 698-699).

Τελικά, η θετική αποτίμηση της δραματουργίας του Ρωμαίου ποιητή επανέρχεται το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα. Αναντίρρητα, η δεκαετία, κυρίως του '70, θεωρείται η απαρχή της συστηματικής μελέτης των σωζόμενων τραγωδιών του Σενέκα: «ανάμεσα στο 1973 και 1994, δημοσιεύτηκαν σχολιασμένες εκδόσεις για κάθε μια από τις οκτώ γνήσιες τραγωδίες του ποιητή» (Tarrant 1995: 217). Τότε, λοιπόν, «ορισμένα ανεξάρτητα (κάποτε μάλιστα σχεδόν περιθωριοποιημένα) πνεύματα, ξέφυγαν από την παράδοση, τόλμησαν να 'ανακαλύψουν' τον τραγικό Σενέκα, το πάθος, τη δύναμή του, αλλά και το αληθινά σύγχρονο πνεύμα του» και εκτίμησαν την πρωτοτυπία και τον εξαιρετικά μοντέρνο χαρακτήρα του (Ράιος 2013: 15).

II. Οι ελληνικές και ρωμαϊκές πηγές της δραματουργίας του Σενέκα

Οι διακυμάνσεις της αναγνώρισης της δραματικής δεξιοτεχνίας του Σενέκα και η άλλοτε θετική και άλλοτε αρνητική αποτίμηση της τέχνης του οφείλονται στο γεγονός ότι τα έργα του συγκρίνονται με τα αντίστοιχα ελληνικά πρότυπα της κλασικής Αθήνας (Tarrant 1978: 213). Οι λόγοι της συγκριτικής προσέγγισης είναι κυρίως δύο· αρχικά, η κοινή θεματική και οι κοινοί τίτλοι οδήγησαν στη διαπίστωση ότι ο Λατίνος ποιητής αντλεί το θέμα και την έμπνευσή του από την αρχαία ελληνική τραγική ποίηση (Ράιος 2013: 67). Πράγματι, οι τίτλοι που, σύμφωνα με την παράδοση, αποδίδονται στα έργα του, με εξαίρεση τον *Θυέστη*, υποδηλώνουν στενή σχέση με εκείνους των έργων τριών κλασικών δραματικών ποιητών (Albrecht 2009: 1353· Star 2021: 657). Ο δεύτερος λόγος αφορά την απουσία σωζόμενων ακέραιων προγενέστερων ή μεταγενέστερων ρωμαϊκών δραματικών έργων: «οι τραγωδίες του Σενέκα είναι οι μόνες στη λατινική γλώσσα που σώζονται ακέραιες από την αρχαιότητα» (Star 2021: 657).

Έτσι, η συσχέτιση αυτή είχε ως αντίκτυπο τη συνανάγνωση των έργων του με τα αντίστοιχα ελληνικά πρότυπα της κλασικής Αθήνας. Σκοπός της συγκριτικής εξέτασης ήταν να εντοπισθούν τα συγκλίνοντα και αποκλίνοντα στοιχεία τους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το γεγονός ότι η πρώτη έκδοση των μεταφράσεων των δραματικών έργων του Ρωμαίου ποιητή στη σειρά Loeb (1917) περιλαμβάνει παράρτημα με συγκριτική προσέγγιση των ρωμαϊκών του έργων και των αντίστοιχων αρχαίων ελληνικών (Tarrant 1995: 216· Star 2021: 657).

Ωστόσο, η συστηματική μελέτη των τραγωδιών του προς τα τέλη του 20^{ου} αιώνα επαναπροσδιόρισε τη σχέση και τη σύνδεσή τους με τα ελληνικά πρότυπα. Τα λεπτομερή ερμηνευτικά υπομνήματα ανέδειξαν τα ιδιαίτερα γνωρίσματα της δραματικής του τέχνης και υπογράμμισαν τον ρηξικέλευθο χαρακτήρα της, χωρίς, ταυτόχρονα, να απορρίπτεται η ελληνική επίδραση. Οι πρότερες ακραίες και, ενίοτε αστήρικτες θέσεις, είτε της συνανάγνωσης και της άμεσης επίδρασης είτε της απόλυτης απαγκίστρωσης του Σενέκα από την κλασική δραματουργία, άρχισαν να αναθεωρούνται, καθώς δόθηκε έμφαση στην ποιητική και δραματική δεξιοτεχνία του ποιητή (Tarrant 1978: 214· Tarrant 1995: 217).

Άλλωστε, δεν πρέπει να παραλειφθεί το γεγονός ότι δεν υπάρχουν ασφαλείς ενδείξεις για τη σχέση και την άποψη του ποιητή όσον αφορά τους τρεις κλασικούς Αθηναίους τραγικούς. Η Fantham (1982: 71) υπογραμμίζει ότι ο Σενέκας συγκέντρωσε

υλικό από ποιητές που ο ίδιος θαύμαζε. Ωστόσο, ο Star προβάλλει την πεποίθηση πως η άποψη του Ρωμαίου δραματουργού για τους τρεις μεγάλους τραγικούς ποιητές είναι σε γενικές γραμμές καταδικαστική³. Στο σύνολο των σωζόμενων έργων του, ο Σενέκας δεν κατονομάζει ως πηγές ούτε επαινεί τη δραματική δεξιοτεχνία των τριών μεγάλων τραγικών ποιητών. Για παράδειγμα, στα *Φυσικά Ερωτήματα* (*Naturales quaestiones* 4a.2.17) τους κρίνει αρνητικά ως πηγές επιστημονικών αποδείξεων, χωρίς, όμως, να σχολιάζει και να επικρίνει τη δραματική τους τέχνη⁴. Μάλιστα, όσον αφορά τον Ευριπίδη, ιδιαίτερης σημασίας είναι η αμφιλεγόμενη μνεία του Σενέκα στις *Ηθικές επιστολές* (*Epistulae Morales* 49.1). Συγκεκριμένα, αναφέρεται στον Έλληνα δραματουργό με τη φράση «εκείνος ο τραγικός ποιητής» και στη συνέχεια παραθέτει έναν στίχο από τις *Φοίνισσες* (Ευρ. *Φοίν.* 469), χωρίς να καθίσταται σαφές αν πρόκειται για μία απαξιωτική αναφορά ή για μία προσπάθεια του Σενέκα να μνημονεύσει τον Ευριπίδη, ο οποίος ήταν τόσο γνωστός, ώστε δεν χρειαζόταν να γίνει αναφορά στο όνομά του (Star 2021: 660).

Ο Tarrant (1978: 216, 218-257) διαπίστωσε ότι οι αναλογίες των έργων του Σενέκα με τις τραγωδίες των κλασικών τραγικών ποιητών αφορούν, ως επί το πλείστον, την ταυτότητα των δραματικών προσώπων και τα κύρια γεγονότα της πλοκής· ωστόσο, κατέληξε στο ότι οι αναλογίες αυτές δεν αποτελούν σαφή ένδειξη επιρροής. Με αφετηρία την παραπάνω διαπίστωση, προχώρησε στην αναζήτηση των αποκλίσεων κι, ως εκ τούτου, των καινοτομιών του Ρωμαίου δραματουργού. Πιο συγκεκριμένα, η διαίρεση σε πέντε Πράξεις, ο περιορισμένος ρόλος του Χορού, η αυτονομία των επιμέρους σκηνών, η παύση του δραματικού χρόνου με την εισαγωγή των μονολόγων και των αποστροφών αποτελούν σαφή αποκλίνοντα στοιχεία, τα οποία θα πρέπει να ανάγονται σε χαμένα ή αποσπασματικά δράματα της ελληνικής μετακλασικής ή της δημοκρατικής ρωμαϊκής περιόδου. Ο Σενέκας «είναι πιθανό να γνώριζε και να

³ Star (2021: 658-659): «Η άποψη του Σενέκα για τους Έλληνες τραγικούς είναι ιδιαίτερα καταδικαστική στην *Επιστολή* 115. Προκειμένου να καταδείξει πως οι ποιητές εγκωμιάζουν την επιδίωξη του πλούτου, ο Σενέκας προσφέρει παραδείγματα τόσο από τη λατινική όσο και από την αρχαία ελληνική λογοτεχνία». Ο Σενέκας κατέκρινε την τάση πλουτισμού ως αποτέλεσμα των φιλοσοφικών καταβολών του. Μολονότι ο ίδιος υπήρξε ένας από τους πλουσιότερους ανθρώπους της εποχής του, λόγω της απλόχερης γενναιοδωρίας του Νέρωνα, «οδηγήθηκε από τη στωική καρδιά του στο να αγνοεί το πλούσιο πουγκί που κρατούσε η 'δεξιά' του» (Ράιος 2013: 24).

⁴ Star (2021: 658): «Οι τρεις τους εμφανίζονται στα έργα φυσικής φιλοσοφίας του Σενέκα, το *Naturales quaestiones*, ως αχυράνθρωποι εναντίον των οποίων ο Σενέκας παρουσιάζει τις προσωπικές του θεωρίες για την εποχιακή άνοδο της στάθμης των υδάτων του Νείλου. Παραθέτει τους τραγικούς, καθώς και τον προσωκρατικό φιλόσοφο Αναξαγόρα, ως παραδείγματα των εσφαλμένων απόψεων των αρχαίων (Q. Nat. 4a.2.17). Είναι απίθανο ο Σενέκας να είχε ανακαλύψει τις απόψεις αυτές με την προσωπική ανάγνωση των Ελλήνων τραγικών. Είναι πιο πιθανό ότι είχαν ήδη αναφερθεί ως πηγές σε κάποια από τις φιλοσοφικές πηγές του Ρωμαίου ποιητή».

ακολούθησε μερικές από τις πιο δημοφιλείς ελληνικές τραγωδίες: [...] ωστόσο, η πεποίθηση πως τα έργα του επηρεάστηκαν άμεσα από τα ελληνικά πρότυπα θεωρείται αμφίβολη».

Η πιθανή σύνδεση της δραματικής τέχνης του Σενέκα με το ρωμαϊκό δράμα αναδεικνύει τη διάθεσή του για ανανέωση της αρχαίας ελληνικής παράδοσης: «η αντιμετώπιση της δραματουργίας του, κυρίως, ως άμεσου δανείου από τα ελληνικά πρότυπα περιορίζει και διαστρεβλώνει την ερμηνεία του προσωπικού ύφους του ποιητή» (Tarrant 1995: 216, σημ. 6). Η αμφισβήτηση, λοιπόν, της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας ως πρωταρχικής πηγής έμπνευσης της δραματουργίας του οδήγησε στον επαναπροσδιορισμό της τέχνης του Σενέκα. Έτσι, μελετήθηκαν τα κίνητρα και οι μέθοδοι, τις οποίες αξιοποίησε ο Ρωμαίος δραματουργός, προκειμένου να γίνει αντιληπτός ο βαθμός σύνδεσης με τα προγενέστερα έργα και η διάθεση για ανανέωση της παράδοσης (Tarrant 1978: 213-214).

Θα ήταν παράλειψη να μην αναφερθεί η άρρηκτη σύνδεση της ελληνικής και της λατινικής δραματουργίας από τις απαρχές της ρωμαϊκής λογοτεχνίας. Η επαφή με τα κύρια πνευματικά κέντρα της ελληνιστικής εποχής και η εισροή στη Ρώμη πνευματικών ανθρώπων της Ελλάδας επέδρασε καταλυτικά στη ρωμαϊκή λογοτεχνία: «Ο ελληνικός πολιτισμός ήταν ένα ζωντανό και διεισδυτικό στοιχείο, την επιρροή του οποίου ήταν αδύνατο να αποφύγει κανείς. [...] Οι Ρωμαίοι, μη διαθέτοντας ούτε φιλοσοφία ούτε επιστήμη, δεν είχαν άλλη επιλογή από το να αφεθούν στα χέρια των Ελλήνων και να διδαχτούν από αυτούς» (Clarke 2004: 20). Υπό αυτές τις συνθήκες, η ελληνική επίδραση βρήκε την έκφρασή της στη λογοτεχνική μίμηση, χωρίς, βέβαια, αυτό να συνεπάγεται απώλεια των διακριτών γνωρισμάτων του ρωμαϊκού πολιτισμού (Clarke 2004: 20-21). Με ανάλογο τρόπο, η σύνδεση του Σενέκα με την ελληνική αρχαιότητα προκύπτει ως αποτέλεσμα της διείσδυσης της ελληνικής πνευματικής παράδοσης στη Ρώμη, με την οποία ήρθε είτε άμεσα είτε έμμεσα σε επαφή και διαμόρφωσε τη λογοτεχνική του ταυτότητα. Έτσι, όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει η Marti (1945: 219· 1947: 1), «πρόθεση του Σενέκα δεν ήταν να γίνει ρωμαϊκός διάδοχος του Αισχύλου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη», παρά το γεγονός ότι δανείστηκε σε αρκετές περιπτώσεις τις θεματικές της κλασικής δραματουργίας της Αθήνας του 5^{ου} αιώνα.

III. Οι *Τρωάδες* του Σενέκα: βασικά ερμηνευτικά ζητήματα

Οι *Τρωάδες* (*Troades*) είναι μία από τις οκτώ γνήσιες τραγωδίες του Σενέκα, οι οποίες έχουν σωθεί πλήρεις (Ράιος 2013: 50). Η χρονολόγησή τους, όπως και του συνόλου του δραματικού έργου του Ρωμαίου ποιητή⁵, παραμένει ένα δυσεπίλυτο ζήτημα, λόγω της έλλειψης βέβαιων και απόλυτων ενδείξεων. Ο Keulen (2001: 9), ο οποίος ακολουθεί σε μεγάλο βαθμό τη Fantham (1982: 9-14), στηρίζεται σε τρεις ενδείξεις και αναφέρεται στην επικρατέστερη χρονολόγηση των *Τρωάδων*. Αρχικά, αναδεικνύεται μία ομοιότητα ανάμεσα στους στίχους 108 και 130-131 με τις πρώτες γραμμές του έργου *Αποκολοκύνθωσις* (*Apocolocyntosis*), το οποίο συνεγράφη λίγο μετά τον θάνατο του Κλαυδίου, στις 13 Οκτωβρίου του 54. Η ομοιότητα αυτή ενισχύει το συμπέρασμα ότι οι *Τρωάδες* γράφτηκαν πριν από το τέλος της ζωής του αυτοκράτορα, το 54. Στη συνέχεια, η αναφορά στον *lusus Troiae* (778), σε τελετουργικό αγώνα στον οποίο συμμετείχε ο Νέρων το 47, περιορίζει τη σύνθεση της τραγωδίας μετά τη συγκεκριμένη χρονολογία και μάλιστα έπειτα από το 49, όταν ο Σενέκας επιστρέφει από την εξορία του και έρχεται σε επαφή με τον νεαρό πρίγκιπα, τον Νέρωνα. Τέλος, ο παιδαγωγικός χαρακτήρας της σκηνής μεταξύ του Πύρρου και του Αγαμέμνονα παραπέμπει στην αποστολή την οποία ανέλαβε ο Σενέκας το 50, να προετοιμάσει δηλαδή τον Νέρωνα για τα μελλοντικά αυτοκρατορικά του καθήκοντα. Έτσι, η σύνθεση της τραγωδίας θα πρέπει, σύμφωνα με τον Keulen, να τοποθετηθεί μεταξύ του 51 και 54⁶.

Το δραματικό κέντρο των *Τρωάδων* αποτελείται κυρίως από τρεις θεματικές: παρουσιάζεται η επιβεβλημένη θανάτωση τόσο της Πολυξένης όσο και του Αστυάνακτα, ενώ παράλληλα θίγεται και η μελλοντική τύχη των αιχμάλωτων γυναικών (Ράιος 2013: 54). Ακριβέστερα, η Εκάβη στην εναρκτήρια μονολογική ρήση

⁵ Το ζήτημα της χρονολόγησης του δραματικού έργου του Σενέκα έχει απασχολήσει σε σημαντικό βαθμό την έρευνα. Πρώτα πρώτα, ο ίδιος ο ποιητής δεν μνημονεύει ποτέ τις τραγωδίες στα πεζά έργα του. Ταυτόχρονα, ο Τάκιτος, ο οποίος θεωρείται η βασική πηγή πληροφόρησης για τη ζωή του Σενέκα, δεν αναφέρεται στη σύνθεση των τραγωδιών (Fantham 1982: 9-10). Στην πραγματικότητα, ο όρος *carmina* χρησιμοποιείται σε σχέση με τον Σενέκα μία μόνο φορά από τον Τάκιτο (Τάκ. *Ann.* 14.52), χωρίς να είναι ξεκάθαρο αν αναφέρεται στις τραγωδίες ή, πιθανότερα, στα επιγράμματα του Ρωμαίου ποιητή. Αντίθετα, ο όρος *carmina*, όταν χρησιμοποιείται για άλλους ποιητές (Τάκ. *Ann.* 11.13, όπου ο όρος αναφέρεται στις τραγωδίες του Πομπόνιου), προσδιορίζει αναμφίβολα το δραματικό τους έργο (Keulen 2001: 8). Υπό αυτό το πρίσμα, η χρονολόγηση των τραγωδιών του γίνεται με έμμεσα στοιχεία, προσεγγίσεις και εσωτερικές ενδείξεις, κυρίως, μέσω μετρικών και υφολογικών στοιχείων, τα οποία σε τελική ανάλυση δεν αποτελούν ασφαλή ένδειξη και, κατά συνέπεια, δεν οδηγούν σε ακριβείς και βέβαιες χρονολογήσεις (Ράιος 2013: 64-65). Για το θέμα της χρονολόγησης του συνόλου του δραματικού έργου του Σενέκα βλ. επίσης Boyle (1994: 6).

⁶ Ανάλογη είναι και η άποψη του Boyle (1994: 6).

της παρουσιάζει τις καταστροφικές επιπτώσεις και τον άμετρο πόνο που προκάλεσε ο Τρωικός πόλεμος, όχι μόνο σε εκείνη, αλλά και στην πόλη εν γένει, τη στιγμή, μάλιστα, που η τελευταία πυρπολείται και τυλίγεται στις φλόγες (1-66). Η προλογική φράση *non tamen superis sat est*, «δεν είναι, όμως, αυτό αρκετό για τους θεούς» (56), πυροδοτεί το δράμα διττά: από τη μία, θίγεται το ζήτημα της διανομής με κλήρο των αιχμάλωτων γυναικών στους Αχαιούς αρχηγούς (57-62) και, από την άλλη, προδιαγράφεται η ειδική εξέλιξη με το διπλό θάνατο. Πράγματι, αρχικά ο κήρυκας Ταλθύβιος γνωστοποιεί την εμφάνιση του φάσματος του νεκρού Αχιλλέα και την αξίωση της ανθρωποθυσίας της νεαρής κόρης του Πριάμου και της Εκάβης, της Πολυξένης (164-202). Η ανακοίνωση της θυσίας, η οποία πρόκειται να παρουσιαστεί ως ‘γάμος’, προκαλεί την έντονη αντίδραση του αρχιστράτηγου των Αχαιών, Αγαμέμνονα, ο οποίος στην απέλπιδα προσπάθεια αποτροπής της, λογομαχεί με τον γιο του Αχιλλέα, τον Πύρρο (203-359). Στη συνέχεια, ο μάντης Κάλχας, όχι μόνο προσφέρει τη λύση της διαμάχης, αλλά προσθέτει μία επιπλέον πρόβλεψη: την αναγκαία θανάτωση του γιου του Έκτορα και της Ανδρομάχης (360-367). Η τελευταία, αν και καταβάλλει μία ύστατη προσπάθεια να σώσει τον μελλοντικό συνεχιστή και διάδοχο της Τροίας, κρύβοντάς τον στο ανάχωμα του νεκρού συζύγου της, προδίδεται και αποκαλύπτεται από τον πανούργο και πολυμήχανο Οδυσσέα. Έτσι, ο βασιλιάς της Ιθάκης αποσπά τον Αστυάνακτα από την αγκαλιά της μητέρας του και τον οδηγεί στα τείχη της Τροίας, προκειμένου να πραγματοποιήσει τη βούληση των Αχαιών (409-813). Έπειτα, τους προβληματισμούς των αιχμάλωτων γυναικών της Τροίας σχετικά με τη μελλοντική πατρίδα (814-860), ακολουθεί η ‘γαμήλια’ πομπή της Πολυξένης στον τύμβο του Αχιλλέα, όπου πρόκειται να τελεστεί η ανθρωποθυσία (861-1008). Η τραγωδία ολοκληρώνεται με την αφήγηση του διπλού ειδικού *scelus*, «εγκλήματος». Το διττό αποτρόπαιο έγκλημα, της ανθρωποθυσίας της Πολυξένης και της θανάτωσης του Αστυάνακτα με την καταναγκαστική πτώση από τα τείχη της Τροίας, ικανοποιεί την ακόρεστη αλαζονεία των νικητών και σηματοδοτεί το τέλος του δράματος. Η πρότερη καθυστέρηση του απόπλου των πλοίων των Αχαιών αίρεται: *iam vela puppis laxat et classis movet*, «τα πλοία έχουν ήδη ανοίξει τα πανιά τους και ο στόλος βρίσκεται σε κίνηση» (1179). Η έξοδος της τραγωδίας αποτελεί ταυτόχρονα και ρεαλιστική έξοδο των αιχμάλωτων γυναικών, οι οποίες πρέπει να επιβιβαστούν στα έτοιμα για απόπλου πλοία των Αχαιών (1056-1179).

Όπως όλες οι τραγωδίες του (με εξαίρεση τον *Θυέστη*), έτσι και οι *Τρωάδες* αντλούν το θέμα και την έμπνευσή τους από την τραγωδία της αρχαίας ελληνικής

παράδοσης (Ράιος 2013: 67). Από την εποχή της *Ιλιάδας* και εξής, η ελληνική λογοτεχνία είχε συχνά ως θέμα της τον Τρωικό πόλεμο⁷, ο οποίος παρουσιαζόταν πάντα από την οπτική των Αχαιών ηρώων. Αργότερα, ο Ευριπίδης παρουσίασε τον πόλεμο από τη σκοπιά των αιχμάλωτων γυναικών και υπογράμμισε ζωνträ την εικόνα της φρίκης και τις βαναυσότητες των νικητών (Easterling & Knox 2005: 443-444). Ο Σενέκας, λοιπόν, ασχολήθηκε με αυτή την ιδιαίτερα προσφιλή θεματική και, μάλιστα, υπό το πρίσμα των ηττημένων. Η οπτική αυτή σε συνδυασμό με τον κοινό τίτλο και τη συναφή θεματική με το ομότιτλο ευριπίδαιο έργο συνέβαλε στη διαμόρφωση της πεποίθησης ότι ο Σενέκας επηρεάζεται από το έργο του Έλληνα δραματουργού. Ο Wilson (1983: 28) επισημαίνει πως η συγκριτική ματιά είναι αναπόφευκτη, καθώς ο τίτλος των *Τρωάδων* του Σενέκα παραπέμπει αυτόματα σε μία από τις πιο δημοφιλείς τραγωδίες, εκείνης του Ευριπίδη.

Με τη συστηματική μελέτη των *Τρωάδων* τον 20^ο αιώνα, η έρευνα άρχισε να προσανατολίζεται στο γεγονός ότι ο Σενέκας δεν αξιοποίησε μόνο το ομότιτλο ευριπίδαιο έργο. Υποστηρίχθηκε, με άλλα λόγια, ότι χρησιμοποιήθηκαν ως πηγές δύο ή τρία προγενέστερα έργα της αρχαίας ελληνικής δραματουργίας. Έτσι, οι *Τρωάδες* προσεγγίστηκαν με συγκριτικό πνεύμα με μία επιπλέον τραγωδία του Ευριπίδη, την *Εκάβη*: «Η υπόθεση του έργου αξιοποιεί τρία θέματα από δύο διαφορετικές τραγωδίες του Ευριπίδη, τις *Τρωάδες* και την *Εκάβη*, συνδυάζοντας, ‘χιαστί’ και με μία τεχνική που χαρακτηρίστηκε ως ‘κινηματογραφικό μοντάζ’, τη σκηνή του θανάτου του Αστυάνακτα, τη διανομή με κλήρο των αιχμάλωτων αριστοκρατισσών της Τροίας στους αρχηγούς των Αχαιών και τη σκηνή της θυσίας της Πολυξένης πάνω από τον τάφο του Αχιλλέα» (Ράιος 2013: 54).

Παράλληλα με τα δύο παραπάνω έργα του Ευριπίδη, ο Tarrant (1978: 216) επισημαίνει ως πηγή των *Τρωάδων* του Σενέκα μία επιπρόσθετη ευριπίδεια τραγωδία, την *Ανδρομάχη*. Σε ανάλογο πλαίσιο, ο Frangoulidis (2018: 336) συμφωνεί ως προς την επίδραση των *Τρωάδων* και της *Εκάβης* του Ευριπίδη, προσθέτει ταυτόχρονα την επιρροή από την *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι* του Έλληνα δραματουργού. Η ανάλυσή του και ο εντοπισμός των συγκλίσεων των *Τρωάδων* του Σενέκα και της *Ιφιγένειας της εν*

⁷ Στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία, η ιστορία της άλωσης της πόλης του Ιλίου ήταν ένας προσφιλής μύθος, ο οποίος παρουσίαζε ιδιαίτερα πλεονεκτήματα για κάθε εποχή. Επρόκειτο για ένα πρόσφορο έδαφος, καθώς η απόσταση χρόνου και προπάντων χώρου, ευνοούσε την ποιητική αξιοποίηση και τον παραλληλισμό με τα κακώς κείμενα της εκάστοτε εποχής. Η Τροία ήταν με άλλα λόγια η τελευταία, που θα μπορούσε να θεωρηθεί σύμβολο μιας οποιαδήποτε ελληνικής πόλης. Η επιλογή αυτή απέτρεπε τον κίνδυνο της πρόσληψης του εκάστοτε λογοτεχνικού έργου ως κάτι επώδυνο, εξοργιστικό ή ακόμη και δυσοίωνα (Easterling 2012: 259-260).

Αυλίδι καταλήγει στο γεγονός ότι υπάρχει ένας διακειμενικός διάλογος με τα τρία ευριπίδεια έργα. Έτσι, οι *Τρωάδες* του Σενέκα συνδέθηκαν με ποικίλες τραγωδίες του δραματουργού της κλασικής Αθήνας, γι' αυτό χαρακτηρίστηκαν ως «ευριπίδαιο» έργο (Albrecht 2009: 1353· Star 2021: 657-658).

Σχετικά με τα ευριπίδεια πρότυπα της συγκεκριμένης τραγωδίας, ο Calder (1970: 75), ενώ δέχεται την επίδραση του ομώνυμου ευριπίδειου έργου, απορρίπτει τη σύνδεση με την *Εκάβη*, η οποία παρά την κοινή θεματική διατείνεται ότι δεν προσφέρει διακείμενα στο δράμα του Ρωμαίου ποιητή. Παράλληλα με το ομότιτλο ευριπίδαιο έργο, ο Calder προσθέτει τρεις επιπλέον πηγές: την *Πολυξένη* και την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, καθώς και ένα μετα-ευριπίδαιο έργο, το οποίο αξιοποιήθηκε για τη σύνθεση της σκηνής του Οδυσσέα και της Ανδρομάχης. Σε κάθε περίπτωση, είτε τα πρότυπα είναι μόνο ευριπίδεια είτε ο Σενέκας επηρεάζεται για τη σύνθεση των *Τρωάδων* του και από άλλες πηγές, είναι εμφανής η διάθεση του ποιητή να συγκεντρώσει στοιχεία από ποικίλα πρότυπα.

Ο Calder (1970: 75-76) θεωρεί πως αυτή η σύμφυση διαφορετικών στοιχείων καθιστά υποδεέστερο τον χαρακτήρα της δραματουργίας του Σενέκα. Υποστηρίζει, με άλλα λόγια, πως ο τελευταίος, ακολουθώντας και συγκεντρώνοντας στοιχεία από τέσσερις ελληνικές πηγές, επεδίωκε τη συγγραφή ενός έργου, το οποίο θα ήταν το πέμπτο κατά σειρά και το εξοχότερο. Αντ' αυτού, δημιουργήθηκε ένα άτεχνο συμπύλημα, μία 'συρραφή' προγενέστερων πηγών, με δώδεκα δραματικά πρόσωπα και ποικίλα σφάλματα. Όσον αφορά τους χαρακτήρες, ο Calder υπογραμμίζει όχι μόνο ότι ο αριθμός τους είναι μεγαλύτερος από κάθε σωζόμενη αρχαία ελληνική τραγωδία, αλλά και ότι παραλείπονται βασικά πρόσωπα, όπως ο Μενέλαος και η Κασσάνδρα. Ταυτόχρονα, ως ψεγάδι της τραγωδίας θεωρείται η απουσία πρωταγωνιστή· η Εκάβη, μολονότι ανοίγει και κλείνει την τραγωδία, περιθωριοποιείται στο μέσο της δράσης. Ένα επιπλέον παράδειγμα σφάλματος αποτελεί, σύμφωνα με τον Calder, η ρήση του μάντη Κάλχαντα (Σεν. *Tro.* 360-370), με την οποία ο ποιητής επιδιώκει, αποτυχημένα, τη σύνδεση δύο διαφορετικών θεματικών, της θυσίας της Πολυξένης και της θανάτωσης του Αστυάνακτα από τους Αχαιούς.

Ανάλογα παραδείγματα της άτεχνης 'συρραφής' είναι, όπως μνημονεύουν οι Motto και Clark (1988: 220), ο απροσδιόριστος τόπος, οι ασυνέχειες, τα χάσματα και οι απότομες μετατοπίσεις στις εναλλαγές των Πράξεων ή ακόμη και στο εσωτερικό των σκηνών. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η ξαφνική εμφάνιση του Πύρρου και του Αγαμέμνονα στη δεύτερη σκηνή της δεύτερης Πράξης (Σεν. *Tro.* 203-370).

Επιπροσθέτως, ο ρόλος και η συμμετοχή του Χορού στη δράση έχει απασχολήσει σε μεγάλο βαθμό την έρευνα, καθώς τα χορικά δεν σχετίζονται πάντα με την πλοκή, ενώ ο Σενέκας επιλέγει τις αιχμάλωτες γυναίκες ως συνομιλήτριες μόνο, όταν δεν υπάρχει άλλο πρόσωπο στη σκηνή για να διεξαχθεί ο διάλογος (Fantham 1982: 232 , που παραπέμπει σε Marx 1932: 5). Παράλληλα, τις περισσότερες φορές η παρουσία των δραματικών χαρακτήρων στη σκηνή είναι αμφιλεγόμενη, καθώς δεν υπάρχουν σαφείς κειμενικοί δείκτες, οι οποίοι να δηλώνουν την είσοδο και την έξοδό τους. Μία τέτοια περίπτωση είναι η ‘αδέξια’ και απρόσμενη εμφάνιση του Κάλχαντα στο τέλος της δεύτερης Πράξης (Σεν. *Tro.* 36-370). Ως επιπλέον ελάττωμα, θεωρείται το γεγονός ότι σε αρκετές περιπτώσεις δεν δηλώνεται η ταυτότητα των προσώπων που εισέρχονται στη σκηνή. Η ταυτότητα, επί παραδείγματι, του αρχιστράτηγου των Αχαιών στη δεύτερη σκηνή της δεύτερης Πράξης συνάγεται αποκλειστικά από το περιεχόμενο (Σεν. *Tro.* 248).

Σε συνάρτηση με το ζήτημα των δραματικών σφαλμάτων, ο Calder θεωρεί, επιπλέον, πως η σύνδεση δύο διαφορετικών θεματικών, εκείνης της θυσίας της Πολυξένης και της θανάτωσης του Αστυάνακτα, έχει αρνητικό αντίκτυπο, καθώς αποδυναμώνεται το πάθος: «Ο Σοφοκλής και ο Ευριπίδης ήταν αρκετά συνετοί, ώστε να παρουσιάσουν το παθητικό τέλος της Πολυξένης και του Αστυάνακτα σε διαφορετικά έργα. Αντίθετα, ο Σενέκας τα παρουσιάζει ταυτόχρονα, σε μία τραγωδία, γεγονός που συμβάλλει στην εξασθένηση του πάθους» (Calder 1970: 76).

Ωστόσο, σύμφωνα με την Fantham, η διπλή θεματική επισφραγίζει τη δεξιοτεχνία του ποιητή. Πιο συγκεκριμένα, η αφήγηση των δύο αποτρόπαιων εγκλημάτων στην πέμπτη Πράξη συνιστά μία σπουδαία ατομική πρόκληση: «η εξιστόρηση δύο φρικαλέων θανάτων, δύο όμοιων γεγονότων, σε μία τραγωδία και δη στην ίδια σκηνή (Σεν. *Tro.* 1118-1164) αποτελεί πρόκληση και ταυτόχρονα απόδειξη της ρητορικής του δεινότητας» (Fantham 1982: 375). Στην ίδια διαπίστωση συντείνει η συμμετρία και η χιαστή οργάνωση της πλοκής: «Καθεμία από τις ‘πρωταγωνίστριες’, η Εκάβη και η Ανδρομάχη, πενθούν διπλά τόσο πριν όσο και κατά τη διάρκεια του δράματος: η Εκάβη θρηνεί τον Πρίαμο και την Πολυξένη, ενώ η Ανδρομάχη τον Έκτορα και τον Αστυάνακτα» (Fantham 1982: 334 , που παραπέμπει σε Steidle 1968: 56-62⁸). Σε κάθε περίπτωση, όμως, η Fantham, στηριζόμενη στην άποψη του Zwierlein, υπογραμμίζει πως «στόχος του Σενέκα δεν είναι να δημιουργήσει ένα

⁸ Για το θέμα της συμμετρίας και της χιαστής οργάνωσης βλ. επίσης Keulen (2001: 12-14).

ενοποιημένο δραματικό έργο, αλλά να αντιπαραβάλει μία σειρά αυτόνομων σκηνών», χωρίς να μεριμνά για τις αντιφάσεις και τις αντιρρήσεις που ανακύπτουν (Fantham 1982: 335, που παραπέμπει σε Zwierlein 1966: 91).

Την ίδια άποψη υιοθετεί και ο Wilson, ο οποίος επισημαίνει πως το έργο στερείται της αριστοτελικής ενότητας μίας τραγωδίας, καθώς οι δύο θάνατοι, της Πολυξένης και του Αστυάνακτα, παρουσιάζονται πάντα ξεχωριστά· οι δυο τους δεν είναι ποτέ ταυτόχρονα παρόντες στη σκηνή, ο λόγος του Κάλχαντα διαιρείται σε δύο ισόποσα τμήματα, ενώ ακόμα και η αφήγηση των θανάτων τους πραγματοποιείται διαδοχικά, χωρίς καμία κοινή αναφορά. Το γεγονός αυτό καθιστά σαφές πως «ο Σενέκας θυσιάζει ηθελημένα την ακεραιότητα του έργου στο βωμό των μεμονωμένων πράξεων» (Wilson 1983: 29-30).

Σε ανάλογο πλαίσιο, οι Motto και Clark υπογραμμίζουν ότι οι αντιφάσεις και οι ασυνέχειες των *Τρωάδων* προκύπτουν από την ίδια τη φύση του δράματος, το οποίο επικεντρώνεται στον πόνο και το πάθος. Με άλλα λόγια, η άμετρη θλίψη υπαγορεύει τέτοιου είδους μετατοπίσεις και χάσματα: «Ο Σενέκας συνθέτει σκόπιμα κατ' αυτόν τον τρόπο τις *Τρωάδες*, προκειμένου να υπογραμμίσει τα παράδοξα και τις απροσδόκητες ανατροπές» (Motto & Clark 1988: 224). Οι ασυνέχειες, λοιπόν, και οι αντιφάσεις των *Τρωάδων* δεν προκύπτουν ως αποτέλεσμα της πρόθεσης του Σενέκα να ακολουθήσει πιστά την ευριπίδεια παράδοση· αντίθετα, αποτυπώνουν τη διάθεσή του για ρηξικέλευθη αναδιαμόρφωσή της με την εισαγωγή του προσωπικού του στίγματος (Herington 1978: 274· Fantham 1982: 71).

Εύλογα προκύπτει η διαπίστωση ότι οι *Τρωάδες* του Ρωμαίου ποιητή είναι ανεξάρτητες από τα ευριπίδεια πρότυπα. Αναντίρρητα, ο Σενέκας επηρεάστηκε από την αρχαία ελληνική παράδοση, καθώς γνώριζε τους σχετικούς με την Τροία μύθους και τους αξιοποίησε για τη σύνθεση του έργου του. Σε κάθε περίπτωση, όμως, η επιρροή δεν συνίσταται στην άκριτη υιοθέτηση της δράσης ή των ρήσεων των προσώπων, αλλά στην κριτική αξιοποίηση του ευριπίδειου υλικού (Fantham 1982: 71-75).

Παράλληλα, θα πρέπει να συνυπολογίσουμε και τις ποικίλες ρωμαϊκές πηγές, οι οποίες φαίνεται πως διαμόρφωσαν τη σκέψη του Σενέκα ως προς τη συγγραφή των *Τρωάδων*. Ακριβέστερα, η *Ανδρομάχη* του Ναίβιου, η *Ιφιγένεια*, η *Εκάβη* και η *Ανδρομάχη* του Έννιου, ο *Αστυάνακτας* και η *Εκάβη* του Άκκιου, το *Περί της φύσεως των πραγμάτων* (*De Rerum Natura* 3) του Λουκρήτιου, ο *Πηλέας* και η *Θέτιδα* του Κάτουλλου, οι *Ωδές* του Οράτιου (*Odes* 3.30), η *Αινειάδα* του Βεργίλιου, οι

Μεταμορφώσεις του Οβίδιου και (πιθανόν) ο *Αγαμέμνων*⁹ του ίδιου Σενέκα είναι τα ρωμαϊκά διακείμενα για τις *Τρωάδες*, τα οποία αξιοποιούνται δημιουργικά από τον ποιητή προκειμένου να ανανεωθεί η παράδοση (Boyle 1997: 89). Επομένως, «το να θεωρήσουμε τις *Τρωάδες* ως έναν αδέξιο και μακάβριο συνδυασμό στοιχείων του Ευριπίδη, παραγνωρίζει την επιδεξιότητα με την οποία ο ποιητής παρουσιάζει εκ νέου το παμπάλαιο θέμα της άλωσης της Τροίας», το οποίο σε τελική ανάλυση ήταν ιδιαίτερα προσφιλές και στη ρωμαϊκή λογοτεχνία (Fantham 1982: 61· Star 2021: 663).

Το παμπάλαιο αυτό θέμα φαίνεται πως αποτέλεσε πρόσφορο έδαφος, πάνω στο οποίο ο Σενέκας κατάφερε να αναπτύξει ποικίλες θεματικές και να εμψύσει στις τραγωδίες του τα φιλοσοφικά διδάγματα, κυρίως του στωικισμού (Marti 1947: 1). Η στωική θεώρηση του κόσμου, η οποία αποτελεί, κατά μία έννοια, το μοναδικό αντικείμενο των διασωθέντων πεζών έργων του Σενέκα, φαίνεται πως κυριαρχεί και στο δραματικό του έργο (Kenney & Clausen 2010: 701). Η σκέψη του Ρωμαίου ποιητή προσανατολίστηκε και μυήθηκε στη φιλοσοφία λόγω της επαφής του με δύο εξέχοντες φιλοσόφους. Αρχικά, η σύνδεσή του με τον νεοπυθαγόρειο φιλόσοφο Σωτίωνα διαμόρφωσε σε μεγάλο βαθμό τις νεανικές συνήθειες του Ρωμαίου ποιητή, με χαρακτηριστικό παράδειγμα την επιβολή της χορτοφαγίας για έναν ολόκληρο χρόνο. Ωστόσο, η δυσπιστία του πατέρα του έναντι της φιλοσοφίας, συνέβαλε καθοριστικά στη διακοπή της αυστηρής δίαιτας (Albrecht 2009: 1329, 1367· Ράιος 2013: 22). Τότε, η γνωριμία του Σενέκα με τον στωικό Άτταλο επέδρασε καταλυτικά στη θεωρητική ψυχοσύνθεση του ποιητή. Βέβαια, αξίζει να παρατηρηθεί ότι ο Λατίνος δραματουργός δεν ήταν δουλίκος οπαδός της Στοάς: «Πρόθυμα θα μπορούσε να δεχτεί μία ηθική υπόδειξη από έναν Κυνικό, ή ακόμα και από τον ίδιο τον Επίκουρο. [...] Σε γενικές γραμμές, όμως, ο νους του πλανιέται στο στωικό σύμπαν τόσο φυσικά και τόσο σταθερά όσο ο νους ενός στοχαστή του μεσαίωνα πλανιόταν στο σύμπαν που περιέγραφε η Εκκλησία (Kenney & Clausen 2010: 693).

Υπό αυτό το πρίσμα, μία θεματική των *Τρωάδων*, η οποία συνδέεται με τις φιλοσοφικές καταβολές του ποιητή, είναι ο θάνατος και ο αποχωρισμός (Fantham 1982: 78-92· Boyle 1997: 89-90· Keulen 2001: 13· Kenney & Clausen 2010: 701). Ο Lawall (1982: 244, 248-249) και ο Boyle (1994: 19) επισημαίνουν πως το θέμα του θανάτου και του αποχωρισμού διατρέχει και συνέχει την τραγωδία. Ο Wilson (1982:

⁹ Η Fantham (1981-1982) παρατήρησε τις αναλογίες μεταξύ των *Τρωάδων* και του *Αγαμέμνονα* και επεσήμανε την πιθανή πρόθεση του Ρωμαίου ποιητή να συσχετίσει τις δύο τραγωδίες.

50 σημ. 42), βέβαια, επισημαίνει πως η τραγωδία φωτίζει περισσότερο το θέμα της επιβίωσης, παρά τον θάνατο: «οι παραλληλισμοί και οι αντιθέσεις ανάμεσα στους δύο νεαρούς που πρόκειται να πεθάνουν και σε εκείνους που πρόκειται να ζήσουν συνέχουν την τραγωδία».

Σε κάθε περίπτωση, το τέλος των δύο νεαρών, της Πολυξένης και του Αστυάνακτα, παρουσιάζεται ως μία ηρωική πράξη. Η κόρη και το εγγόνι της βασίλισσας 'επιλέγουν εθελούσια' τον θάνατο, ο οποίος πρόκειται να τους απαλλάξει από τα δεινά της αιχμαλωσίας: «η αναζήτηση της αξιοπρέπειας σε ένα ηρωικό τέλος είναι το μοναδικό καταφύγιο που έχει απομείνει στους θνητούς», οι οποίοι βρίσκουν τον δρόμο προς την ελευθερία μέσω του θανάτου (Clarke 2004: 200· Ράιος 2013: 55). Οι δύο νεαροί μέσω της 'ελεύθερης' πράξης και 'επιλογής' του θανάτου «φαίνεται να παρουσιάζουν στοιχεία συμπεριφοράς ενός sapiens», γεγονός που καθιστά σαφή την πρόθεση του Σενέκα να προβάλει το πρότυπο του bene mori (Fantham 1982: 91· Kenney & Clausen, 2010, 702). Σύμφωνα με την Fantham (1982: 89-90), ο Σενέκας «εμπνέει στον αναγνώστη τον θαυμασμό για την ανθρώπινη φύση και τον ενθαρρύνει να αντιμετωπίσει τον θάνατο με ψυχραιμία. [...] Για τον Σενέκα το μεγαλύτερο ατομικό επίτευγμα είναι η σωστή διαχείριση και αντιμετώπιση του θανάτου».

Παράλληλα, η ανάγκη απελευθέρωσης μέσω του θανάτου προκύπτει ως αποτέλεσμα της καταδυνάστευσης της ζωής από ένα ανελέητο πεπρωμένο, μία αιμοχαρή μοίρα (Ράιος 2013: 55). Η τελευταία παρουσιάζεται συχνά σε συνάρτηση με τους θεούς· τόσο η μοίρα όσο και οι θεοί είναι αιμοσταγείς, αδίστακτοι, ανελέητοι, αδιαφορούν απέναντι στις προσευχές και καταποντίζουν τις ζωές των ανθρώπων (Motto & Clark 1988: 251-252· Ράιος 2013: 55). Έτσι, οι όροι fata (Σεν. *Tro.* 352, 360, 368, 510-511, 528) και deus (Σεν. *Tro.* 167, 358) επανέρχονται συχνά στην τραγωδία και καθορίζουν τη δράση, την εξέλιξη των γεγονότων και την αδυσώπητη πορεία των ηρώων, οι οποίοι σε τελική ανάλυση πειθαρχούν στις ανώτερες δυνάμεις: «η μοίρα οδηγεί τον πρόθυμο ακόλουθο, αλλά σύρει τον απρόθυμο» (Clarke 2004: 201 , που παραπέμπει σε Σεν. *Epist.* 96. 1-2).

Ακόμη, ως βασικό θέμα της τραγωδίας θεωρείται ο ανθρώπινος πόνος. Πιο συγκεκριμένα, εφόσον ο πόνος και η θλίψη του ανθρώπου προκύπτει ως αποτέλεσμα της αδυναμίας του έναντι των υπερφυσικών δυνάμεων, οι αντιξοότητες θα πρέπει να αντιμετωπίζονται ως μέρος του πεπρωμένου, της μοίρας, η οποία στη στωική φιλοσοφία είναι ταυτόσημη με τον θεό (Clarke 2004: 197, 200). Οι Motto και Clark (1988: 246-254) ερμηνεύουν τις ανθρώπινες συμφορές στην τραγωδία του Σενέκα και

επισημαίνουν πως ο κόσμος των *Τρωάδων* διέπεται από μοχθηρία, η οποία πηγάζει όχι μόνο από τους θεούς, αλλά και από μεμονωμένους Αχαιούς, όπως ο Πύρρος, η Ελένη και ο Οδυσσέας, ή από τα πνεύματα, τις ψυχές των νεκρών (*manes*), οι οποίοι παρεμβαίνουν και καθορίζουν τα επίγεια, όπως συμβαίνει στην περίπτωση της επανόδου του φάσματος του Αχιλλέα. Γίνεται, λοιπόν, φανερό ότι η ζωή επιφυλάσσει όχι μόνο χαρές, επιτυχίες και νίκες, αλλά και λύπες, συμφορές και πόνους. Σε μία τέτοια κατάσταση ο θάνατος επιδοκιμάζεται ως παυσίλυπος.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, προκύπτει κι ένα επιπλέον θέμα της τραγωδίας, το οποίο μάλιστα συνδέεται στενά με τα *fata* και, κατά συνέπεια, με το θείο· πρόκειται για το θέμα της τύχης και του ευμετάβολου χαρακτήρα της. Η Marti (1945: 222) υπογραμμίζει πως η μοίρα, το πεπρωμένο, η τύχη είναι αναπόσπαστα στοιχεία των τραγωδιών του Σενέκα. Ειδικότερα, η αστάθεια της ευτυχίας και των ανθρώπινων πραγμάτων, ο εύθραυστος χαρακτήρας της νίκης και η επακόλουθη αναπόφευκτη τιμωρία των σκληρών πράξεων και της υπέρμετρης αλαζονείας, κυριαρχούν αρχικά στη σκέψη της βασίλισσας στην προλογική της ρήση (Σεν. *Tro.* 1-6), στη συνέχεια στη διαμάχη του Πύρρου και του Αγαμέμνονα, με τον τελευταίο να μάχεται υπέρ της συνετής διαχείρισης της νίκης (Σεν. *Tro.* 259-266) και, τέλος, το θέμα επανέρχεται από τον Αχαιό αγγελιαφόρο στην τελευταία σκηνή (Σεν. *Tro.* 1145· Keulen 2001: 13· Ράιος 2013: 55). Μάλιστα, προκειμένου να δοθεί έμφαση στον ευμετάβολο χαρακτήρα της τύχης τονίζεται η εύθραυστη θέση και ισορροπία των αλαζόνων (*non umquam tulit / documenta fors maiora, quam fragili loco / starent superbi*, «η Τύχη ποτέ δεν έδωσε πιο σαφές σημάδι της εύθραυστης ισορροπίας, στην οποία βρίσκονται οι αλαζόνες»· Σεν. *Tro.* 4-6). Προβάλλεται, έτσι, το θέμα της συνετής διαχείρισης της νίκης και της επιτυχίας, η οποία απαιτεί μετριοφροσύνη, προκειμένου να αποφευχθεί η ανατροπή και η πτώση.

Ο ευτελισμός και η απαξίωση των παραδοσιακών ηθικών αξιών, όπως του ρωμαϊκού *rudor* και της *pietas*, αποτελεί ένα επιπρόσθετο θέμα, το οποίο θίγεται στις *Τρωάδες* (Keulen 2001: 14). Αναλυτικότερα, στο έργο κυριαρχούν οι επονείδιστες ενέργειες των Αχαιών, όπως η έλλειψη σεβασμού προς τις αιχμάλωτες γυναίκες (Σεν. *Tro.* 91), τον βασιλιά της Τροίας (Σεν. *Tro.* 44), αλλά και προς τον τάφο του νεκρού Έκτορα (Σεν. *Tro.* 667-668, 1086-1087). Παράλληλα, η επαίσχυντη συμπεριφορά που συνοδεύει το διπλό έγκλημα παραμένει ατιμώρητη: «από τα έργα του Σενέκα λείπει το ηθικό τέλος, στο οποίο τιμωρείται η ανηθικότητα ή επιτυγχάνεται η ικανοποιητική

συμφιλίωση μεταξύ των πρωταγωνιστών» (Star 2021: 659). Η ατιμωρησία του scelus είναι ένα θέμα που επανέρχεται συχνά στη δραματοουργία του Σενέκα (Boyle 1997: 33).

Ο προβληματισμός, όμως, και οι φοβίες του Αγαμέμνονα ως προς την αστάθεια της τύχης και τον εύθραυστο χαρακτήρα της νίκης δημιουργούν, σύμφωνα με τον αρχιστράτηγο, την ανάγκη για συμπονετική συμπεριφορά προς τους ηττημένους. Οι φοβίες και οι ανησυχίες του πηγάζουν από την ανάλογη μοίρα του βασιλιά της Τροίας, του Πριάμου (Σεν. *Tro.* 258-275· Fantham 1981-1982: 120). Οι αναλογίες της τωρινής νίκης των Αχαιών με το περασμένο μεγαλείο της Τροίας, το οποίο έχει χαθεί ανεπιστρεπτί, προβληματίζουν τον Αγαμέμνονα και προμηνύουν πιθανόν την αναπόφευκτη τιμωρία των πρότερων σκληρών πράξεων. Ο Wilson (1983: 59 σημ. 45) επισημαίνει πως τα λόγια του Αγαμέμνονα, τα οποία θυμίζουν την προλογική ρήση της Εκάβης (Σεν. *Tro.* 5-6), μπορούν να θεωρηθούν ως προμήνυμα των μελλοντικών συμφορών των Αχαιών κατά τον νόστο. Συνεπώς, μολονότι στο πλαίσιο της τραγωδίας οι επονείδιστες συμπεριφορές μένουν ατιμώρητες, το μέλλον προδιαγράφεται δυσοίωνο. Υπό αυτή την οπτική, το θέμα πως οι νικητές βρίσκονται σε ίση μοίρα με τους νικημένους προβάλλεται δυναμικά και διατρέχει τις *Τρωάδες* του Ρωμαίου ποιητή.

IV. Μεθοδολογία και περιορισμοί της έρευνας

Ο αρχικός στόχος μου ήταν να εξετάσω το σύνολο των πηγών των *Τρωάδων* του Σενέκα, ελληνικών και ρωμαϊκών. Ωστόσο, μια τέτοια σκοποθεσία, με δεδομένο το εύρος των επιρροών του Σενέκα, υπερβαίνει τα όρια μιας μεταπτυχιακής εργασίας. Ως εκ τούτου, με αφετηρία την άποψη της Fantham (1982: 72-74) ότι τα δύο ομόθεμα ευριπίδεια έργα, οι *Τρωάδες* και η *Εκάβη*, καθορίζουν τη θεματική των *Τρωάδων* του Σενέκα, έκρινα σκόπιμο να περιορίσω την έρευνά μου σε ποια ακριβώς σημεία εντοπίζεται η σύγκλιση ή απόκλιση με την *Εκάβη* του Ευριπίδη. Η εργασία δεν προβάλλει την αξίωση ότι πραγματεύεται όλες τις πτυχές του διακειμενικού διαλόγου των *Τρωάδων* με τον Ευριπίδη, αλλά επικεντρώνεται στη συγκριτική εξέταση των επεισοδίων, που αφορούν την αξίωση της ανθρωποθυσίας της Πολυξένης και τις επακόλουθες αντιδράσεις των Αχαιών.

Η Fantham επισημαίνει πως η πάροδος, το πρώτο επεισόδιο, το πρώτο στάσιμο και το δεύτερο επεισόδιο της *Εκάβης* διαμορφώνουν τα γεγονότα γύρω από τη θυσία της Πολυξένης, τα οποία παρακολουθούμε στη δεύτερη και τέταρτη Πράξη των *Τρωάδων* του Σενέκα. Επιπλέον, θεωρεί πως οι *Τρωάδες* διαφοροποιούνται από την ομόθεμη ευριπίδεια τραγωδία, καθώς ο Σενέκας οργανώνει την ιστορία της νεαρής κόρης της βασίλισσας σε δύο φάσεις: η πρώτη αφορά την απαίτηση του Αχιλλέα και την επακόλουθη αντίδραση των Αχαιών για τη ζωή της Πολυξένης, ενώ η δεύτερη την πομπή της προς τον τύμβο του νεκρού Αχιλλέα, όπου πρόκειται να τελεστεί η ανθρωποθυσία.

Τα θέματα που απαντούν και στα δύο έργα και προσφέρονται για μια συγκριτική εξέταση είναι τα εξής: η παρεμπόδιση του απόπλου των Αχαιών στο λιμάνι της Θράκης μετά το τέλος της δεκαετούς πολιορκίας της Τροίας, ο τρόπος αναγγελίας της θυσίας της Πολυξένης, η εμφάνιση του φάσματος του Αχιλλέα και η αξίωσή του, η επακόλουθη έριδα, η στάση του αρχιστράτηγου των Αχαιών, του Αγαμέμνονα, και, τέλος, η λύση της διαμάχης με την επικράτηση της ανθρωποθυσίας, καθώς και τα πρόσωπα, τα οποία διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στην οριστικοποίηση της απόφασης.

Η προγενέστερη βιβλιογραφία και τα ερμηνευτικά υπομνήματα της Fantham (1982), του Boyle (1994) και του Keulen (2001), τα οποία αποσκοπούν στην εξήγηση των πολυεπίπεδων συμφραζομένων και του περιεχομένου του έργου, αποτελούν τη βάση για τη δική μου ερμηνευτική προσέγγιση. Βασικός σκοπός της παρούσας

εργασίας είναι να επιχειρήσει μια μικροσκοπική ανάγνωση των *Τρωάδων* του Σενέκα, αποβλέποντας σε μια ευκρινέστερη θεώρηση τόσο της διακειμενικής τους σχέσης με την *Εκάβη* του Ευριπίδη, όσο και του βαθμού αναδιαμόρφωσης του προτύπου με την εισαγωγή νέων θεματικών ή στοιχείων από άλλες πηγές.

Η ΑΞΙΩΣΗ ΤΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΘΥΣΙΑΣ ΤΗΣ ΠΟΛΥΞΕΝΗΣ

I. Η παρεμπόδιση του απόπλου

Στην *Εκάβη* του Ευριπίδη το θέμα της αναστολής του απόπλου παρουσιάζεται από τον Πολύδωρο στον εξαιρετικά πυκνό και προγραμματικό πρόλογό του (Συνοδινού τ. Β΄ 2005: 8). Ειδικότερα, ο Πολύδωρος, προικισμένος με προφητική ενόραση, όπως συμβαίνει με θεϊκά πρόσωπα ή μάντεις, πληροφορεί τους αποδέκτες του για την εμφάνιση του φάσματος του Αχιλλέα πάνω στην κορυφή του τύμβου του και την αξίωση μίας ανθρωποθυσίας, εκείνης της Πολυξένης (40-44). Σε αυτό το πλαίσιο, συνδέει την απαίτηση της επαπειλούμενης θυσίας με την παρεμπόδιση της αναχώρησης του στόλου των Αχαιών:

*πάντες δ' Αχαιοὶ ναῦς ἔχοντες ἥσυχοι
θάσσουσ' ἐπ' ἀκταῖς τῆσδε Θρηκίας χθονός.
ὁ Πηλέως γὰρ παῖς ὑπὲρ τύμβου φανεῖς
κατέσχ' Ἀχιλλεὺς πᾶν στράτευμ' Ἑλληνικόν,
πρὸς οἶκον εὐθύνοντας ἐναλίαν πλάτην.¹⁰*

Και ὅλοι οἱ Αχαιοὶ με τα καράβια τοὺς δεμένα
παραμένουν ἀπραγοὶ σε τούτες τις ακτὲς τῆς Θράκης.
Γιατί ο Αχιλλέας, ο γιος τοῦ Πηλέα, φάνηκε πάνω στο μνήμα τοῦ
καὶ σταμάτησε ὅλο το ελληνικὸ στράτευμα
ποὺ εἶχε βάλει πλώρη γιὰ τὴν πατρίδα.¹¹ (35-39)

Ὅλοι οἱ Αχαιοὶ ανεξαιρέτως κρατοῦν τὰ πλοῖα στὸν κόλπο τῆς Θράκης (*ναῦς ἔχοντες*, 35) καὶ κάθονται ἀπρακτοὶ (*ἥσυχοι θάσσουσ'*, 35-36). Ἡ εμφαντικὴ θέση τῆς επιμεριστικῆς αντωνυμίας *πάντες* (35) ἔχει ὡς στόχο νὰ τονίσει τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ καθυστέρηση ἀφορᾷ ὅλους ανεξαιρέτως τοὺς Αχαιοὺς, οἱ ὁποῖοι βρίσκονται στὴν Τροία καὶ μένουν πλέον ἀπραγοὶ στὴ θρακικὴ γῆ, καθὼς μία υπερφυσικὴ δύναμη κρατᾷ τὰ πλοῖα στὸ λιμάνι. Ὁ γιος τοῦ Πηλέα *ὑπὲρ τύμβου φανεῖς*, «αφού εμφανίστηκε πάνω στὸν τύμβο τοῦ» (37), ἐμπόδισε (*κατέσχ'*, 38) τὸ ταξίδι ὅλου (*πᾶν*, 38) τοῦ στόλου πρὸς

¹⁰ Ακολουθεῖται ἡ ἐκδοσὴ Diggle (1981), ἐπὶ ὅπως εἶναι ἀνατυπωμένη στὸ ἐρμηνευτικὸ υπόμνημα τῆς Συνοδινού (2005: τ. Α').

¹¹ Αξιοποιεῖται ἡ μετάφραση τῆς Συνοδινού (2005: τ. Α').

την πολυπόθητη πατρίδα. Το ρήμα *κατέσχ'*, το οποίο βρίσκεται σε ενεργητική διάθεση και τοποθετείται εμφαντικά στην αρχή του στίχου, δηλώνει την παρεμπόδιση του απόπλου από την Τροία, ως απόρροια της επιδραστικής επέμβασης του νεκρού Αχιλλέα στα επίγεια. Η επιμεριστική αντωνυμία *πᾶν* (38), επαναλαμβάνεται εκ νέου και, κατ' αναλογία του *πάντες* (35), αποτυπώνει τον καθολικό χαρακτήρα της καθυστέρησης του απόπλου, καθώς, τη στιγμή που όλο το ελληνικό στράτευμα ετοιμαζόταν να αποπλεύσει προς την πατρίδα (*πρὸς οἶκον εὐθύνοντας ἐναλίαν πλάτην*, 39), βρήκε ένα απροσδόκητο εμπόδιο, το οποίο ματαίωσε τον νόστο.

Στις *Τρωάδες*, ελλείπει προγραμματικού προλόγου¹², το θέμα της παρακώλυσης του απόπλου εισάγεται στη δεύτερη Πράξη, η οποία διαφέρει από τις Πράξεις των υπόλοιπων τραγωδιών του Σενέκα. Ακριβέστερα, διαιρείται σε δύο σκηνές, τις οποίες χωρίζει ένα αγεφύρωτο χάσμα, λόγω της ραγδαίας εναλλαγής σκηνικού και διαλεγόμενων προσώπων (Fantham 1982: 232-233, 240· Boyle 1994: 152). Η αίσθηση ασυνέχειας εξαλείφεται αν οι δύο σκηνές θεωρηθούν ως χρονικά παράλληλες (Owen 1970: 118-137) ή ότι εκτυλίσσονται σε διαφορετικό τόπο: «Μερικές φορές η δράση είναι τέτοια που επιβάλλει την εναλλαγή σκηνικού χωρίς, ωστόσο, να δηλώνεται· στη δεύτερη Πράξη των *Τρωάδων* οι διαδοχικές σκηνές δεν μπορούν να εκτυλίσσονται στο ίδιο μέρος, καθώς στην πρώτη σκηνή οι Τρωαδίτισσες πληροφορούνται από τον Ταλθύβιο για την εμφάνιση του φάσματος του Αχιλλέα, ενώ στη συνέχεια, στη δεύτερη σκηνή, οι δύο Αχαιοί, ο Πύρρος και ο Αγαμέμνων, λογομαχούν σχετικά με τις αξιώσεις του νεκρού» (Fantham 1982: 37)¹³.

Όσον αφορά την πρώτη σκηνή (164-202), εκεί εμφανίζεται ο κήρυκας των Αχαιών, η είσοδος και η έξοδος του οποίου δεν δηλώνεται με κάποια ενδοκειμενική ένδειξη. Μολονότι η ταυτότητά του δεν γνωστοποιείται, η δραματική παράδοση καθιστά σαφές πως πρόκειται για τον Ταλθύβιο (Ευρ. *Τρω.* 261, Ευρ. *Εκ.* 518· Boyle 1994: 152). Σκοπός της εμφάνισής του δεν είναι η μεταφορά κάποιου μηνύματος, αλλά η γνωστοποίηση μίας παράδοξης εικόνας, της οποίας ήταν αυτόπτης μάρτυρας (*vidi ipse, vidi*, 170). Το επιφώνημα *Ο*, το οποίο ανοίγει τον λόγο του, τονίζει την αναστάτωση και την ταραχή, στην οποία έχει περιέλθει:

¹² Για τον πρόλογο, βλ. Fantham (1982: 203-205).

¹³ Ας μην παραγνωρίζεται, άλλωστε, η γενικότερη τάση του Σενέκα να συνθέτει μεμονωμένες σκηνές και να θυσιάζει την αλληλουχία, τη συνέχεια και την ενότητα του έργου: «ο Σενέκας θυσιάζει ηθελημένα την ολότητα των δραμάτων του στον βωμό των μεμονωμένων πράξεων» (Wilson 1983: 30). Σύμφωνα με τον Tarrant, αυτό το χαρακτηριστικό της δραματουργίας του Ρωμαίου ποιητή, αποδίδεται σε πιθανή επίδραση από την μετακλασική περίοδο, η οποία πραγματοποιήθηκε είτε άμεσα είτε έμμεσα, με διάυλο τη δραματουργία της αυγούστειας περιόδου (Tarrant 1978: 228, 261).

O longa Danais semper in portu mora,
seu petere bellum, petere seu patriam volunt.¹⁴

Αλλοίμονο στη μακρόχρονη καθυστέρηση
που υπάρχει πάντα στο λιμάνι για τους Δαναούς είτε ξεκινούν
για πόλεμο είτε θέλουν να επιστρέψουν στην πατρίδα.¹⁵ (164-165)

Σε πνεύμα ανησυχίας, ο Ταλθύβιος πραγματεύεται τη mora, «την καθυστέρηση» (164) του απόπλου των Αχαιών, παρά το γεγονός ότι ο πόλεμος έχει τελειώσει και η Τροία, τυλιγμένη στις φλόγες, καταστρέφεται ολοσχερώς (*regiam flammae ambient / omnisque late fumat Assaraci domus*, «οι φλόγες κύκλωσαν το παλάτι και ολόκληρος ο οίκος του Ασάρακου βγάζει πυκνούς καπνούς», 16-17). Αξιοπρόσεκτη είναι η επιλογή του χρονικού επιρρήματος *semper* (164), το οποίο συνιστά υπερβολή και απηχεί την πρότερη καθυστέρηση στο λιμάνι της Αυλίδας¹⁶ (Keulen 2001: 13· Pierini 2016: 30· Frangoulidis 2018: 326). Δημιουργείται, κατ' αυτόν τον τρόπο, η αίσθηση επανάληψης και κυκλικής πορείας των γεγονότων, καθώς προοιωνίζεται μία επικείμενη συμφορά: στην Αυλίδα η καθυστέρηση του απόπλου αίρεται με τη θυσία της Ιφιγένειας, ενώ στην προκειμένη περίπτωση πρόκειται να ανακοινωθεί ο τρόπος με τον οποίο θα καταφέρουν οι Αχαιοί να επιστρέψουν στην πολυπόθητη πατρίδα.

Η κυκλική πορεία των γεγονότων τονίζεται με επιπλέον υφολογικές επιλογές του ποιητή, οι οποίες προσδίδουν αμεσότητα, παραστατικότητα και δραματική διάσταση. Οι διαζευκτικοί σύνδεσμοι *seu* - *seu* δημιουργούν ένα πάρισο με δύο

¹⁴ Ακολουθείται το κείμενο της Fantham (1982).

¹⁵ Η μετάφραση αποτελεί προσωπικό εγχείρημα· αξιοποιείται το ερμηνευτικό υπόμνημα του Boyle (1994), καθώς και το ερμηνευτικό υπόμνημα και, ενίοτε, η αγγλική μετάφραση της Fantham (1982).

¹⁶ Torrance (2021: 465): Στην *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι* «ο ελληνικός στόλος είναι συγκεντρωμένος στον κόλπο της Αυλίδας για να αποπλεύσει εναντίον της Τροίας, αλλά η αναχώρησή του καθυστερεί εξαιτίας των δυσμενών καιρικών συνθηκών (88). Καθώς αυξάνεται η απογοήτευση του στρατού, ο μάντης Κάλχας δηλώνει ότι ο στόλος δεν θα μπορέσει να αποπλεύσει, εάν ο Αγαμέμνων δεν θυσιάσει την Ιφιγένεια στην Άρτεμη (89-93). Σε άλλες εκδοχές, η Άρτεμη είναι οργισμένη με τον Αγαμέμνονα και απαιτεί τη θυσία είτε, επειδή ο Αχαιός βασιλιάς ήταν γραφτό να καταστρέψει τους νέους της Τροίας (Αισχ. *Αγαμ.* 104-227) είτε, επειδή καυχόταν ότι σκότωσε ένα ελάφι στο ιερό άλσος της Άρтемης (Σοφ. *Ηλ.* 563-576). Στην ευριπίδεια *Ιφιγένεια στην Ταυρίδα* (15-24), ο Αγαμέμνων είχε ορκιστεί να θυσιάσει στην Άρτεμη το καλύτερο γέννημα της χρονιάς, το οποίο ο Κάλχας έκρινε πως ήταν η Ιφιγένεια. Στην *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι*, ωστόσο, δεν δίνεται σαφής λόγος για την απαίτηση της θεάς. Ο Κάλχας παρουσιάζεται ως πολιτικά φιλόδοξος, σύμμαχος του δημαγωγού Οδυσσέα και κατηγορείται ότι δίνει ψευδείς προφητείες (518-521, 525-528, 956-958)».

ισόκωλα (seu petere bellum - petere seu patriam) και παρηγήσεις συμφώνων ('s', 'p', 't', 'm', 'r'). Η παρήχηση, μάλιστα, των συμφώνων 's', 'p', 'm' χρησιμοποιείται εμφαντικά, προκειμένου να υπογραμμιστεί η σημασία τριών κομβικών όρων: *semper*, *portu*, *mora*. Το χρονικό επίρρημα *semper*, το οποίο τονίζει τη διαχρονική διάσταση της *mora*, παραπέμπει στην επιμεριστική αντωνυμία *πάντες* (35) και *πᾶν* (38), με την οποία ο Χορός υπογραμμίζει στην *Εκάβη* την απραξία όλων των Αχαιών στο λιμάνι. Ο Σενέκας εκμεταλλεύεται από το ευριπίδαιο έργο την καθολική διάσταση, που προσδίδει η επιμεριστική αντωνυμία *πᾶς*, και την αξιοποιεί προκειμένου να τοποθετήσει τη *mora* σε διαχρονικό και διακειμενικό επίπεδο.

Αποδέκτης του λόγου του Ταλθύβιου είναι μόνο ο Χορός των αιχμάλωτων γυναικών της Τροίας, καθώς η Εκάβη, η οποία ήταν προηγουμένως παρούσα, αποχώρησε πιθανότατα πριν την είσοδο του κήρυκα (Fantham 1982: 232). Οι γυναίκες της Τροίας σπεύδουν να συνδέσουν τη *mora* με κάποιον θεό, κατ' αναλογία της πρότερης θεϊκής παρέμβασης για την καθυστέρηση στην Αυλίδα:

Quae causa ratibus faciat et Danaïs moram,
effare, reduces quis deus claudat vias.

Ποια αιτία προκαλεί την καθυστέρηση των πλοίων των Δαναών,
πες μας, ποιος θεός εμποδίζει τον δρόμο της επιστροφής; (166-167)

Ο Χορός είναι πεπεισμένος πως η *mora*, η καθυστέρηση του απόπλου των Δαναών, οφείλεται σε κάποιον θεό (*quis deus*, 167). Η βεβαιότητα αποτυπώνεται στην προστακτική έγκλιση, *effare*, «πες» (167), με την οποία ο Χορός προτρέπει έντονα τον Ταλθύβιο να αποκαλύψει την αιτία (*causa*, 166) της παρακώλυσης και, πιο συγκεκριμένα, το ποιος θεός εμποδίζει τον νόστο (*reduces quis deus claudat vias*, 167). Το ρήμα *claudat*, «κλείνω», παραπέμπει στο ευριπίδαιο *κατέσχ'* (38), ενώ η συνάφεια *reduces vias*, με την οποία ο Χορός αναφέρεται στον νόστο, τον δρόμο της επιστροφής, φαίνεται να αντιστοιχεί στον εμπρόθετο της κατεύθυνσης *πρὸς οἶκον εὐθύνοντας* (39). Μάλιστα, το επίθετο *reduces* μπορεί να ερμηνευτεί συγκριτικά με την *Σώτειραν Τύχην*, *Fortuna Redux*, και να θεωρηθεί ως τραγική ειρωνεία και, κατά συνέπεια, κακός οιωνός για τον νόστο (Fantham 1982: 233).

Ο Σενέκας, λοιπόν, δανείζεται από την *Εκάβη* του Ευριπίδη το θέμα της παρεμπόδισης του απόπλου των Αχαιών. Ωστόσο, η διαφοροποίησή του έγκειται στην

προσπάθεια συνύφανσης της *Εκάβης* με την *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι*: «η *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι* μπορεί να θεωρηθεί υπερκείμενο για τη λατινική εκδοχή των *Τρωάδων*» (Frangoulidis 2018: 325). Ενώ ο Ευριπίδης παρουσιάζει την παρεμπόδιση του απόπλου ως αποτέλεσμα της εμφάνισης του φάσματος του Αχιλλέα, ο Σενέκας τονίζει τη θεϊκή διάσταση. Η παρεμπόδιση του απόπλου των Αχαιών στο λιμάνι της Θράκης παραπέμπει στην τραγωδία *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι* και στην αρχική παραμονή των Αχαιών στο λιμάνι της Αυλίδας. Δημιουργείται, κατ' αυτόν τον τρόπο, η αίσθηση της κυκλικής πορείας των γεγονότων (Ring Composition), με το παρελθόν να βρίσκεται σε συνεχή αλληλεπίδραση με το παρόν. Η επιλογή αυτή δίνει την ευκαιρία στον Ρωμαίο ποιητή να ανασυνθέσει την παράδοση της Πολυξένης και να δημιουργήσει πρόσφορο έδαφος για την ιδέα του γάμου (195).

II. Ο τρόπος αναγγελίας της θυσίας της Πολυξένης

Στην Πάροδο της *Εκάβης* εισέρχεται ο Χορός των αιχμάλωτων γυναικών· καταφθάνει ως αγγελιαφόρος στη βασίλισσα, η οποία είναι σε εξαιρετικά δύσκολη ψυχολογική και σωματική κατάσταση (59-67). Ακριβέστερα, οι αιχμάλωτες γυναίκες βρίσκονται σε ρόλο *κήρυκος άχέων* και μεταφέρουν την είδηση της επαπειλούμενης θυσίας της Πολυξένης:

*Εκάβη, σπουδῇ πρὸς σ' ἐλιάσθην [..]
οὐδὲν παθέων ἀποκουφίζουσ',
ἀλλ' ἀγγελίας βάρος ἀραμένη
μέγα σοί τε, γύναι, κῆρυξ ἄχέων.
ἐν γὰρ Ἀχαιῶν πλήρει ζυνόδῳ
λέγεται δόξαι σὴν παῖδ' Ἀχιλεῖ
σφάγιον θέσθαι.*

Εκάβη, γοργά ξεγλίστρησα σε σένα [...]
από τα πάθη σου δεν σε ανακουφίζω,
αντίθετα φορτωμένη με ασήκωτο βάρος θλιβερών νέων
για σένα, κυρά μου, έρχομαι αγγελιαφόρος συμφορών.
Λένε δηλαδή πως σε γενική συνέλευση οι Αχαιοί αποφάσισαν
να προσφέρουν την κόρη σου θυσία στον Αχιλλέα. (98, 104-109)

Ο Χορός, παίρνοντας το βάρος της αναγγελίας (*βάρος ἀραμένη / μέγα*, 106-106), καταφθάνει στη σκηνή, όχι για να ανακουφίσει τη βασίλισσα (*οὐδὲν παθέων ἀποκουφίζουσ'*, 104), αλλά για να της μεταφέρει την ειδεχθή είδηση (*κῆρυξ ἄχέων*, 106). Ο εμπρόθετος προσδιορισμός *πρὸς σ' ἐλιάσθην* (98) και, συγκεκριμένα, το επικό ρήμα *λιάζομαι*, «παρεκκλίνω, βγαίνω από τον δρόμο μου», δηλώνει αφενός βιαστική κίνηση και αφετέρου παρέκκλιση από τις κανονικές ασχολίες του Χορού· δημιουργεί την ατμόσφαιρα του επείγοντος και «παράνομου» και υπογραμμίζει τη συναισθηματική εμπλοκή των αιχμάλωτων γυναικών στις επικείμενες συμφορές της Εκάβης (Συνοδινού τ. Β' 2005: 49). Η κοινή τύχη με τα μέλη της βασιλικής οικογένειας τις οδηγεί στο να συμπαρίστανται στη βασίλισσα και να συμμερίζονται το *ἄχος* της, τον σφοδρό ψυχικό και σωματικό πόνο. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η ρήση τους είναι

διαποτισμένη με συμπόνοια για την Εκάβη· οι γυναίκες της Τροίας αντιμετωπίζουν τη συμφορά σαν να ήταν δική τους, γεγονός που αποτυπώνεται εμφαντικά μέσω των αντιθετικών φράσεων *οὐδὲν ἀποκουφίζουσ’* και *βάρος ἀραμένη μέγα* (104-105 · Συνοδινού τ. Β΄ 2005: 48, 50). Μάλιστα, η αλληλεγγύη, η συμπάθεια και η συμπαραστάση του χορού προς τη βασίλισσα και τις συμφορές της διαγράφεται και στη συνέχεια της ρήσης μέσω της αρνητικής ηθογραφικής σκιαγράφησης του Οδυσσέα, ο ρόλος του οποίου στάθηκε καταλυτικός στην οριστικοποίηση της απόφασης της ανθρωποθυσίας (131-135).

Η είδηση της θυσίας παρουσιάζεται ως πληροφορία, η οποία έφτασε στα αυτιά των αιχμάλωτων γυναικών. Ειδικότερα, η χρήση του ρήματος *λέγεται* (108) φανερώνει τη διάθεσή τους να μεταφέρουν ως πληροφορία μία είδηση, στην οποία δεν ήταν αυτόπτες μάρτυρες: «Ο Χορός δεν μπορούσε να παρακολουθήσει τη συνέλευση των Αχαιών· μόλις, όμως, άκουσε τα νέα, έτρεξε να τα ανακοινώσει στην Εκάβη» (Συνοδινού τ. Β΄ 2005: 51). Υπό αυτές τις συνθήκες, το ρήμα *λέγεται* φανερώνει πιθανόν την ενδόμυχη ελπίδα των γυναικών να είναι ψευδής ή αναξιόπιστη αυτή η πληροφορία, η οποία παρουσιάζεται ως απόφαση της ολομέλειας των Αχαιών (*πλήρει ξυνόδω*, 107) να ικανοποιήσουν την απαίτηση του φάσματος του Αχιλλέα για την ανθρωποθυσία. Το απαρέμφατο *δόξαι* (108) φανερώνει πως η απόφαση δεν ήταν μόνο αποτέλεσμα της απαίτησης του Αχιλλέα· στην πραγματικότητα, η θυσία επισφραγίστηκε από την ολομέλεια της συνέλευσης των Δαναών, γεγονός που φανερώνει ότι πρόκειται για ένα πολιτικό διάταγμα. Άλλωστε, η επιλογή του απαρεμφάτου *θέσθαι* υπογραμμίζει τον ενεργητικό ρόλο των Αχαιών στην υλοποίηση της αξίωσης του φάσματος του Αχιλλέα (Συνοδινού τ. Β΄ 2005: 51).

Στις *Τρωάδες* του Σενέκα η αναγγελία της θυσίας πραγματοποιείται σε δύο επίπεδα: αρχικά, από τον Ταλθύβιο (168-202) και στη συνέχεια από τον μάντη Κάλχαντα (360-365). Όσον αφορά τον κήρυκα των Αχαιών, σκοπός της εμφάνισής του δεν είναι η μεταφορά κάποιου μηνύματος ή ειλημμένων αποφάσεων, όπως στην περίπτωση της *Εκάβης*, αλλά η γνωστοποίηση μίας παράδοξης εικόνας, της οποίας ήταν αυτόπτης μάρτυρας (*vidi ipse, vidi*, 170). Έτσι, παρουσία των αιχμάλωτων γυναικών, αρχίζει να διηγείται την παράδοση εικόνα, η οποία συντάραξε την καρδιά του και προκάλεσε ένα φοβερό και ανεξέλεγκτο τρεμούλιασμα:

Pavet animus, artus horridus quassat tremor.
maiora veris monstra (vix capiunt fidem)

vidi ipse, vidi.

Η ψυχή μου είναι τρομοκρατημένη
και ένα φοβερό τρεμούλιασμα ταρακουνάει τα άκρα μου.
Θεϊκά σημάδια υπερβολικά καλά για να είναι αληθινά
(που μετά βίας γίνονται πιστευτά), τα είδα εγώ ο ίδιος, τα είδα. (168-170)

Η ψυχική αναστάτωση προδιαγράφει την απροθυμία του Ταλθύβιου να μεταφέρει το παράδοξο θέαμα, γεγονός που φανερώνει πιθανόν την ευμένειά του προς την Πολυξένη και, κατά συνέπεια, την εναντίωσή του στο περιεχόμενο του θεϊκού σημαδιού σχετικά με την ανθρωποθυσία, παρόλο που είναι Αχαιός. Ο Σενέκας διατηρεί από την παράδοση και, στην προκειμένη περίπτωση από τον Χορό της *Εκάβης*, την απροθυμία των αγγελιαφόρων να μεταφέρουν δυσάρεστες ειδήσεις και τον επακόλουθο τρόπο τους (Boyle 1994: 153). Έτσι, ο Ταλθύβιος, αν και δεν μεταφέρει ειλημμένες αποφάσεις, σε κλίμα απροθυμίας και αναστάτωσης, περιγράφει δυσοίωνες ‘αλήθειες’ που είδε με τα μάτια του. Η αναστάτωση δηλώνεται ευθύς εξ αρχής με τη φράση *ravet animus*, «τρέμει από φόβο η ψυχή», καθώς και τη λέξη *tremor*, «τρέμουλο», τα οποία τοποθετούνται εμφαντικά στην αρχή και στο τέλος του στίχου αντίστοιχα (168). Επιπλέον, στο ίδιο αποτέλεσμα συντείνει και η επανάληψη *vidi - vidi* (170), που συνιστά μία προσφιλή γλωσσική επιλογή του Σενέκα και παραπέμπει στα λόγια της Εκάβης στον Ευριπίδη, η οποία επανέλαβε σε δύο διαφορετικά σημεία το ρήμα *είδον*, προκειμένου να τονίσει τη ρεαλιστική διάσταση ενός ονείρου, το οποίο συντάραξε τον ύπνο της (76, 90). Έτσι, η ταραχή του Ταλθύβιου αντανακλά την αντίστοιχη αναστάτωση τόσο του Χορού όσο και της βασίλισσας στην *Εκάβη* και υπαινίσσεται την ευμενή στάση του προς τις συμφορές της Πολυξένης.

Ένας επιπρόσθετος στόχος της διπλής επανάληψης *vidi - vidi* (170) είναι να υπογραμμίσει πως τα *monstra* (169), που τον αναστάτωσαν, τα είδε με τα ίδια του τα μάτια (Pierini 2016: 31). Το ρήμα όρασης, *vidi*, το οποίο συνδυάζεται με την οριστική αντωνυμία *ipse* (*vidi ipse, vidi*, 170) αποτυπώνει την προσπάθεια του κήρυκα των Αχαιών να διασφαλίσει την αξιοπιστία για όσα παράδοξα πρόκειται να αφηγηθεί, καθώς αφορούν γεγονότα τα οποία, αν και δεν γίνονται εύκολα πιστευτά, τα είδε *ιδίοις ὄμμασι*. Ο Σενέκας φαίνεται πως εκμεταλλεύεται τα λόγια της Εκάβης και, συγκεκριμένα, τη διπλή επανάληψη του ρήματος όρασης *είδον*, προκειμένου να υπογραμμίσει πως ο Ταλθύβιος ήταν αυτόπτης μάρτυρας της παράδοξης εμφάνισης

του Αχιλλέα. Η οπτική αυτή εμπειρία έρχεται σε αντίθεση με το ρήμα *λέγεται* (108) της *Εκάβης*, όπου ο Χορός μιλούσε για όσα φημολογούνταν. Κοινός παρονομαστής, ωστόσο, του Ταλθύβιου και του ευριπίδειου Χορού είναι η σύγχυση και η ψυχική αναστάτωση. Έτσι, η ταραχή του κήρυκα των Αχαιών μπορεί να θεωρηθεί μία σύμφυση της ψυχικής αναστάτωσης του Χορού και της *Εκάβης* του Ευριπίδη. Η επιλογή, μάλιστα, του Ταλθύβιου στη θέση του προάγγελου της ανθρωποθυσίας και η μάλλον θετική προδιάθεσή του, η οποία στηρίζεται στην ευμενή στάση του Χορού στην *Εκάβη*, αποτελεί πιθανόν ένα ειρωνικό σχόλιο του ποιητή για τη βαναυσότητα της ανθρωποθυσίας.

Η διαβεβαίωση του κήρυκα των Αχαιών πως ήταν αυτόπτης μάρτυρας όσων παράδοξων πρόκειται να αφηγηθεί έρχεται σε αντίθεση με τις ενδόμυχες ελπίδες του Χορού της *Εκάβης* για ψευδείς και αναξιόπιστες πληροφορίες και προεξοφλεί την εξέλιξη του δράματος. Έτσι, αν και η επισφράγιση και η οριστικοποίηση της απόφασης παρουσιάζεται στο τέλος από τον μάντη Κάλχαντα, οι προσδοκίες, που διαμορφώθηκαν κατά την αφήγηση του Ταλθύβιου, δεν ανατρέπονται.

Πράγματι, στη δεύτερη σκηνή της δεύτερης Πράξης παρουσιάζεται ο Κάλχας, ο οποίος πρόκειται να επισφραγίσει τη θυσία της Πολυξένης. Η επιλογή του μάντη παραπέμπει στην *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι*, όπου ο ίδιος είχε δώσει το χρησμό, σύμφωνα με τον οποίο ο στόλος δεν θα μπορούσε να αποπλεύσει, εάν ο Αγαμέμνων δεν θα θυσίαζε την Ιφιγένεια του στην Άρτεμη (IA 89-93· Wilson 1983: 36· Boyle 1994: 23, 153, 158· Torrance 2021: 465). Με ανάλογο τρόπο, καλείται στις *Τρωάδες* να αποκαλύψει τη «μοίρα» (*fata*, 360) της νεαρής κόρης της *Εκάβης* και να δώσει λύση στην *altercatio*, η οποία είχε ξεσπάσει μεταξύ των δύο Αχαιών, του Πύρρου και του Αγαμέμνονα, γύρω από το θέμα της ανθρωποθυσίας (203-359). Έτσι, ο αρχιστράτηγος των Αχαιών, προκειμένου να δώσει λύση στην ατελέσφορη διαμάχη με τον Πύρρο, καλεί τον μάντη να μιλήσει εξ ονόματος των θεών. Η απρόσμενη πρόσκληση και η επακόλουθη ρήση του Κάλχαντα δημιουργούν πρόβλημα στην αλληλουχία της σκηνής. Η ξαφνική και δυσερμήνευτη εμφάνιση του μάντη και η επακόλουθη μετατόπιση της σκηνής αποδεικνύει την πρόθεση του Σενέκα να διαφοροποιηθεί από την κλασική παράδοση με τη σύνθεση μεμονωμένων πράξεων, η οποία απαιτεί τη θυσία της ολότητας του έργου· αυτές οι εσωτερικές μετατοπίσεις των σκηνών ενισχύουν τις ενδείξεις της πιθανής επιρροής από την μετακλασική περίοδο (Tarrant 1978: 228). Σε κάθε περίπτωση, ο διάγγελος των θεών είτε είναι παρών από την αρχή της σκηνής (Boyle 1994: 169-170) είτε εμφανίζεται πάραυτα ύστερα από την πρόσκληση του

αρχιστράτηγου των Αχαιών (353· Fantham 1982: 260), μεσολαβεί και, σε ένα απρόσωπο συναισθηματικά κλίμα, δίνει τη λύση, με την επισφράγιση της αποτρόπαιης «μοίρας»:

Dant fata Danais quo solent pretio viam:
mactanda virgo est Thessali busto ducis;
sed quo iugari Thessalae cultu solent
Ionidesve vel Mycenaeae nurus,
Pyrrhus parenti coniugem tradat suo:
sic rite dabitur.

Η Μοίρα δίνει διέξοδο στους Δαναούς
πληρώνοντας το συνηθισμένο τίμημα·
η παρθένος πρέπει να θυσιαστεί στον τύμβο του Θεσσαλού αρχηγού,
αλλά πρέπει να είναι ντυμένη σαν σε γάμο,
όπως είθισται στη Θεσσαλία, την Ιωνία ή τις Μυκήνες.
Ο Πύρρος ας παρουσιάσει την σύζυγο στον πατέρα του,
έτσι θα οδηγηθεί σε γάμο σύμφωνα με τα καθιερωμένα. (360-365)

Η θυσία της Πολυξένης, δεν εμφανίζεται ως πολιτική απόφαση της συνέλευσης των στρατιωτών, αλλά ως *fata* (360). Ο όρος *fata*, «μοίρα», ο οποίος κατέχει εξέχουσα θέση στην ιδεολογία του Σενέκα, παρουσιάζει ένα ευρύ σημασιολογικό περιεχόμενο, το οποίο εκμεταλλεύεται ποικιλοτρόπως ο ποιητής. Αρχικά, στα λατινικά *fatum*, σημαίνει «το πεπρωμένο τέλος, τον θάνατο», γεγονός που δημιουργεί αμφισημία και προετοιμάζει την επισφράγιση της θυσίας της Πολυξένης, η οποία αποκαλύπτεται στον αμέσως επόμενο στίχο: *mactanda virgo est*, «η παρθένος πρέπει να θυσιαστεί» (361· Boyle 1994: 170).

Παράλληλα, ο όρος *fata* χρησιμοποιείται προκειμένου να υπογραμμιστεί η κυκλική πορεία της ανθρώπινης ιστορίας: «το παρελθόν γίνεται παρόν και το παρόν γίνεται μέλλον». Υπό αυτό το πρίσμα, σημαίνει «αυτά τα οποία έχουν ειπωθεί στο παρελθόν και καθορίζουν αιτιοκρατικά τα γεγονότα του παρόντος» (Boyle 1994: 170). Με άλλα λόγια, ο όρος συνδέεται με την προγενέστερη λογοτεχνική παράδοση σχετικά με τη θυσία της Πολυξένης, αλλά και την πρότερη ανθρωποθυσία στην Αυλίδα. Η φράση *quo solent pretio*, «πληρώνοντας το συνηθισμένο τίμημα» (360), αποτελεί έναν

δείκτη διακειμενικής σχέσης των *Τρωάδων* με την τραγωδία *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι* και προδιαγράφει την ανάλογη μοίρα της Πολυξένης με την κόρη του βασιλιά των Μυκηνών: το ότι οι Μοίρες επιτρέπουν στους Δαναούς να αποπλεύσουν, αφού πρώτα πληρώσουν το συνηθισμένο τίμημα, παραπέμπει στις συνθήκες κάτω από τις οποίες πραγματοποιήθηκε η αναχώρηση των πλοίων από το λιμάνι της Αυλίδας (Frangoulidis 2018: 328). Το αναπότρεπτο της θυσίας προδιαγράφεται επιπρόσθετα στον στίχο *mactanda virgo est Thessali busto ducis*, «η παρθένος πρέπει να θυσιαστεί στον τύμβο του Θεσσαλού αρχηγού» (361). Η εμφαντική τοποθέτηση τόσο του ονόματος *virgo* στη θέση πενθημιμερούς τομής όσο και του ουσιαστικού *ducis* στο τέλος του στίχου προδιαγράφει την εξέλιξη: μία νεαρή κοπέλα, η Πολυξένη, πρόκειται να θανατωθεί, αφού οδηγηθεί στο ανάχωμα του Αχιλλέα, προκειμένου να γίνει ‘σύντροφός’ του. Το επίρρημα *rite* (365), «σύμφωνα με τα νομιζόμενα και τους ιερούς νόμους», παραπέμπει στο τελετουργικό του γάμου, δημιουργεί έναν παραλληλισμό ανάμεσα στη θυσία και τη γαμήλια τελετή και θυμίζει εκ νέου την ανάλογη μοίρα της Ιφιγένειας (Fantham 1982: 260). Κατά τον Knight (1932: 26), μάλιστα, το τελετουργικό του γάμου υποκρύπτει το πραγματικό κίνητρο της ανθρωποθυσίας, η οποία πιθανότατα δεν συνδέεται με την απελευθέρωση του στόλου· η πραγματική πρόθεση των Αχαιών ήταν ο ‘γάμος’, η θυσία της κόρης στις στάχτες του νεκρού.

Μέσω του σχήματος κύκλου, ο όρος *fata* υπογραμμίζει το αναπόδραστο της κατάστασης, καθώς καμία παρέμβαση δεν δύναται να μεταστρέψει την ανθρωποθυσία, γεγονός που αποτυπώνει ταυτόχρονα και τη δέσμευση του ίδιου του ποιητή να ακολουθήσει την ποιητική παράδοση. Ο δεοντολογικός χαρακτήρας κι, ως εκ τούτου, το αναπόδραστο των *fatorum* υπογραμμίζεται αφενός μέσω της έλλειψης εξάρσεων και συναισθηματικής εμπλοκής του Κάλχαντα και αφετέρου υφολογικά μέσω της παθητικής περιφραστικής συζυγίας *mactanda est*, «πρέπει να θυσιαστεί» (361). Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι το γερονδιακό, το οποίο ισοδυναμεί με ρηματικό επίθετο σε -τεος, παραπέμπει στον δεοντολογικό χαρακτήρα του απρόσωπου ρήματος *δει* (149), το οποίο χρησιμοποιεί ο Χορός στην *Εκάβη*, στην προσπάθειά του να προτρέψει τη βασίλισσα σε επίκληση των επουράνιων και χθόνιων θεών (146-147), διαφορετικά είναι γραφτό (*δει*) να δει την κόρη της *τύμβωι προπετῇ* (159). Συνολικά, ο όρος *fata* υπογραμμίζει μέσω της κυκλικής πορείας των πραγμάτων, το αναπόδραστο της επαπειλούμενης ανθρωποθυσίας, συνιστά δέσμευση του ποιητή απέναντι στη λογοτεχνική παράδοση και υπογραμμίζει τη σύνδεση τόσο με την *Εκάβη* όσο και με την *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι*.

Επιπροσθέτως, ο όρος *fata*, «μοίρα» ταυτίζεται συχνά με τον όρο *fortuna*, «τύχη» (Boyle 1994: 170). Ειδικότερα, η ιδέα της τύχης, της ιδιότροπης αυτής δυνάμεως, η οποία συναντάται τον 5^ο π.Χ. αιώνα στην ελληνική λογοτεχνία και, πιο συγκεκριμένα, σε ορισμένα όψιμα έργα του Ευριπίδη¹⁷, ορθώθηκε «σαν μία σχεδόν θρησκευτική δύναμη» κυρίως στην ελληνιστική εποχή· μάλιστα, «μέσα σε όλα τα πολύτροπα παιχνίδια της τύχης η φύση του ανθρώπου μένει ένας σημαντικός και συχνά αποφασιστικός παράγοντας» (Lesky 2008: 914-915). Η ιδέα της τύχης εδραιώθηκε εν συνεχεία και στο ρωμαϊκό κόσμο ως η θεότητα, *Fors* ή *Fortuna* (Boyle 1994: 135). «Στη Ρώμη οι άνθρωποι θεωρούσαν πως ο κόσμος κυβερνάται είτε από μία τυφλή τύχη είτε από μία προκαθορισμένη μοίρα, και η επιλογή τους βρισκόταν μεταξύ αυτών των δύο ερμηνειών» (Clarke 2004: 195). Η απόφαση, μάλιστα, για το «αν τα ανθρώπινα πράγματα κυβερνώνται από τη μοίρα και ένα μη μεταβλητό πεπρωμένο ή από την τύχη», ήταν ιδιαίτερα δύσκολη, γεγονός που καθιστούσε δυσδιάκριτα τα όριά τους (Τάκ. Αην. 6. 22).

Στη στωική ιδεολογία, ο όρος *fata* συνδέεται με τον όρο *natura*, «φύση» (Boyle 1994: 170). Οι Στωικοί, αν και δεν κατατάσσονται τόσο στους κοινούς μοιρολάτρες, πίστευαν στο πεπρωμένο· «πίστευαν ότι τα πράγματα καθορίζονται από τις αρχές και τις ακολουθίες της φυσικής αιτιότητας» (Clarke 2004: 196). Ο Σενέκας στα *Φυσικά Ερωτήματα* επιβεβαιώνει το παραδοσιακό στωικό δόγμα, σύμφωνα με το οποίο η μοίρα είναι ταυτόσημη με τον στωικό θεό, αναγνωρίζει τον Δία ως κυβερνήτη του σύμπαντος και τον ταυτίζει τόσο με τη μοίρα όσο και με τη φύση (Σεν. *Q. Nat.* 2. 45). Σε άλλο βιβλίο των *Φυσικών Ερωτημάτων* του, ο ποιητής υπογραμμίζει αφενός την επικυριαρχία της φύσης στον άνθρωπο και αφετέρου τη συνακόλουθη φυσική αδυναμία του τελευταίου να αντιμετωπίσει τη φυσική ή θεϊκή δύναμη (Σεν. *Q. Nat.* 3. 27. 2-3· Inwood 2005: 171). «Η στωική, λοιπόν, ορθοδοξία ταύτιζε τη μοίρα με τον θεό, τον λόγο και τη φύση, έτσι ώστε η έννοια της μοίρας γι' αυτούς ήταν κάτι παραπάνω από αυτό που εθεωρείτο αναπόφευκτο, και το να δέχεσαι τη μοίρα ήταν κάτι που έρχεται σε αρμονία με τη θεία λογική» (Clarke 2004: 196). Γίνεται, λοιπόν, αντιληπτό ότι, με βάση τον στοχασμό πάνω στη δύναμη της φύσης και την αδυναμία του ανθρώπου, η επιλογή του όρου *fata* αποτυπώνει τη δέσμευση του Σενέκα απέναντι σε αυτή τη ρωμαϊκή και στωική αντίληψη.

¹⁷ Για το θέμα της τύχης στον Ευριπίδη, βλ. Busch (1937) και Giannopoulou (2001).

Εν κατακλείδι, στις *Τρωάδες* ο τρόπος αναγγελίας της θυσίας της Πολυξένης φανερώνει τη διάθεση του Σενέκα να διαφοροποιηθεί σε σημαντικό βαθμό από την *Εκάβη*, εισάγοντας τον ρόλο του Ταλθύβιου και του Κάλχαντα. Η Fantham (1982: 232) υποστηρίζει πως η σκηνή του Ταλθύβιου δεν προέρχεται από κανένα ευριπίδειο έργο. Κατά τον Calder, η επιλογή του κήρυκα των Αχαιών συνιστά μία καινοφανή επινόηση του Ρωμαίου ποιητή, η οποία φανερώνει πως δεν υπάρχει ευριπίδεια επίδραση· για αυτόν, άλλωστε, τον λόγο, οδηγείται στην υιοθέτηση της άποψης ότι η *Εκάβη* πρέπει να απορριφθεί ως πρότυπο των *Τρωάδων*. Η άποψη του Calder είναι πως η σύνθεση της τραγωδίας του Σενέκα βασίστηκε πρωτίστως στην *Πολυξένη* του Σοφοκλή και δευτερευόντως στη συνύφανση διαφορετικών πηγών (Calder 1970: 80-82). Βέβαια, αξίζει να σημειωθεί ότι, παρά τα πρόδηλα αποκλίνοντα στοιχεία, υπάρχουν ορισμένες συγκλίσεις. Επί παραδείγματι, κοινός παρονομαστής των *Τρωάδων* και της *Εκάβης* είναι η αναστάτωση του Ταλθύβιου και του Χορού αντίστοιχα· ο Ταλθύβιος επιλέγεται προκειμένου, μέσω της απροσδόκητης ταραχής του να δοθεί έμφαση στον ειδικό χαρακτήρα της ανθρωποθυσίας, ενώ η οπτική επαφή, η οποία αντιδιαστέλλεται με τις φημολογίες της *Εκάβης*, υπογραμμίζει τον αναπόδραστο χαρακτήρα της θυσίας. Ο χαρακτήρας αυτός ενισχύεται επιπρόσθετα από τον ρόλο του Κάλχαντα, ο οποίος δεν παρουσιάζει την απόφαση ως πολιτική, αλλά ως *fata*, γεγονός που τονίζει «την αδυναμία του ανθρώπου να αντιμετωπίσει το θείο» (Inwood 2005: 171). Η μοίρα, η τύχη και το πεπρωμένο κυριαρχούν στις *Τρωάδες*, όπως και στα υπόλοιπα έργα του Σενέκα, ο οποίος «στοιχειώνεται», κατακυριεύεται από την ιδέα του θανάτου και κάθε σελίδα του επισκιάζεται από αυτή την ακατανίκητη δύναμη (Marti 1945: 222). Τα *fata* υπογραμμίζουν την κυκλική πορεία των πραγμάτων, η οποία ενισχύει τη σύνδεση με την *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι*. Αξιοπρόσεκτο είναι, βέβαια, το ότι ο Σενέκας αναθεώρησε και προσάρμοσε το υλικό από την *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι*· προκειμένου να υπογραμμίσει πως «κάθε επανάληψη ενός εγκλήματος είναι χειρότερη και πιο ειδικής από το πρότυπο», παράλληλα με τη θυσία της Πολυξένης, αναγγέλλεται και ο θάνατος του Αστυνάκτα, τον οποίο πρόκειται να εκτελέσουν οι Αχαιοί, ρίχνοντάς τον από τον τελευταίο όρθιο πύργο της Τροίας (368-369· Frangoulidis 2018: 328). Η διαφοροποίηση, λοιπόν, από τα πρότυπα, την *Εκάβη* και την *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι*, καθιστά φανερό την πρόθεση του Ρωμαίου ποιητή να συνυφάνει, να ανανεώσει και να ‘εκρωμαΐσει’ την παράδοση, χωρίς ωστόσο να την απορρίπτει.

III. Το θέμα της εμφάνισης του φάσματος του Αχιλλέα

Το θέμα της εμφάνισης του φάσματος του Αχιλλέα απαντά τόσο στην *Εκάβη* του Ευριπίδη όσο και στις *Τρωάδες* του Σενέκα. Στην *Εκάβη* η πρώτη αναφορά στο φάσμα γίνεται από τον Πολύδωρο (37-43), ο οποίος με τους προφητικούς μέλλοντες, *τεύξεται - ἔσται* (42-43), επιβεβαιώνει τον αναπόδραστο χαρακτήρα της θυσίας της Πολυξένης. Η δεύτερη πληροφόρηση του κοινού, αλλά και της Εκάβης για την εμφάνιση του φάσματος πραγματοποιείται από τον Χορό, ο οποίος υπενθυμίζει (*οἷσθ' ὅτε*¹⁸, 110) την απαίτηση του νεκρού Αχιλλέα:

*τύμβου δ' ἐπιβὰς
οἷσθ' ὅτε χρυσέοις ἐφάνη σὺν ὅπλοις,
τὰς ποντοπόρους δ' ἔσχε σχεδίας
λαίφη προτόνοις ἐπερειδομένας...*

Θυμάσαι τότε που φανερώθηκε στην κορυφή του τύμβου του
με τα χρυσά του όπλα
και κράτησε τα ποντοπόρα πλοία
που είχαν ανοίξει τα πανιά τους... (109-112)

Το ξέρεις πως πάνω απ' τον τάφο του πρόβαλε
με τη χρυσή αρματωσιά του,

¹⁸ Το ρήμα *οἷσθα* και η επακόλουθη χρονική πρόταση *ὅτε χρυσέοις ἐφάνη σὺν ὅπλοις* (110) έχουν απασχολήσει σε μεγάλο βαθμό την έρευνα. Ακριβέστερα, αν ληφθεί ταυτόχρονα υπόψη και η αμφισβήτηση της γνησιότητας των στίχων 73-76 και 90-97, το *οἷσθα* ως ρήμα γνώσης σημαντικό δημιουργεί πρόβλημα σε σχέση με τον βαθμό άγνοιας της βασίλισσας επί της αξίωσης του Αχιλλέα (Συνοδινού τ. Β' 2005: 42-47). Μία πιθανή λύση στάθηκε η υιοθέτηση της άποψης ότι το *οἷσθα* ισοδυναμεί με ρήμα μνήμης σημαντικό, όταν ακολουθεί επιρρηματική χρονική πρόταση, η οποία εισάγεται με τον σύνδεσμο *ὅτε* (Συνοδινού τ. Β' 2005: 51). Σε αυτό το πλαίσιο, ο C. Collard επισημαίνει πως η φράση *οἷσθ' ὅτε* αναφέρεται σε γεγονότα, που συνέβησαν προ πολλού και αποτελεί, κατ' αυτόν τον τρόπο, μία τυπική εκφορά για την έναρξη ενός διαλόγου (Collard 1991: 137). Ωστόσο, ο προβληματισμός έγκειται στο ότι η εν λόγω ερμηνεία δεν φαίνεται να ανταποκρίνεται στην περίπτωση της *Εκάβης*, όπου ο Χορός πραγματεύεται γεγονότα που δεν συνέβησαν προ πολλού, αλλά στο εγγύς παρελθόν, πριν τρεις μέρες (*τριταῖον*, 32). Μία επιπλέον πρόταση, η οποία κατά τη Συνοδινού είναι πιθανόν αστήρικτη, είναι η «συντακτική σύμφυση με το *χρυσέοις ἐφάνη σὺν ὅπλοις*» προτείνονται, με άλλα λόγια, δύο διαφορετικές χρονικές στιγμές, μία που να σχετίζεται με τον παρόν και συγκεκριμένα με την τωρινή εμφάνιση του φάσματος (*τύμβου δ' ἐπιβὰς... χρυσέοις ἐφάνη σὺν ὅπλοις*) και άλλη μία που αφορά το παρελθόν και τα πρότερα στρατιωτικά επιτεύγματα του νεκρού (*οἷσθ' ὅτε χρυσέοις ἐφάνη σὺν ὅπλοις* Συνοδινού τ. Β' 2005: 52). Πιθανή λύση στο πρόβλημα θα αποτελούσε η πρόταση η Εκάβη να πληροφορείται για πρώτη φορά από τις γυναίκες του Χορού την εμφάνιση του φάσματος, η οποία, βέβαια, προϋποθέτει την αμφισβήτηση της γνησιότητας των στίχων 73-76 και 90-97. Σε διαφορετική περίπτωση, θα ήταν ανώφελο ο Χορός να υπενθυμίζει στη βασίλισσα ένα γεγονός, το οποίο γνωρίζει ήδη (Συνοδινού τ. Β' 2005: 52).

και τα θαλασσοτάξιδα καράβια σταμάτησε,
που είχανε κιόλας τα πανιά τους απλωμένα...(109-112)¹⁹

Σε αυτό το χωρίο, η εικόνα του Αχιλλέα, ο οποίος *χρυσέοις ἐφάνη σὺν ὄπλοις*, «φανερώθηκε με τα χρυσά του όπλα» (110) και *τὰς ποντοπόρους δ' ἔσχε σχεδίας*, «κράτησε τα ποντοπόρα πλοία» (111), είναι άξια προσοχής. Η φράση *χρυσέοις ἐφάνη σὺν ὄπλοις* (110) συνιστά ένα σχόλιο για τα χρυσά όπλα του βασιλιά της Θεσσαλίας, τα οποία παρουσιάζονται εμφαντικά με συνηχήσεις φωνηέντων ('α', 'ε', 'ο'). Πρόκειται πιθανότατα για έναν υπαινιγμό στη μεγαλοπρεπή παρουσία του ήρωα, ενώ παράλληλα συνιστά σαφή προσπάθεια του ποιητή να υπογραμμίσει την πολεμική του ιδιότητα (Συνοδινού τ. Β' 2005: 52).

Στις *Τρωάδες* του Σενέκα η εμφάνιση του Αχιλλέα περιγράφεται ιδιαίτερα διεξοδικά από τον Ταλθύβιο στην πρώτη σκηνή της δεύτερης Πράξης (170-190). Ακριβέστερα, η εμφάνιση του Πηλείδη συνταιριάζεται με διάφορες εικόνες από τον κόσμο της φύσης. Αρχικά, με μία τυπική μεταφορά για την αυγή, *vicerat noctem dies*, «η μέρα είχε νικήσει τη νύχτα» (170), περιγράφεται το ξημέρωμα, μία αντιθετική εικόνα η οποία στηρίζεται στη στωική θεώρηση, σύμφωνα με την οποία η φύση παρουσιάζεται με δύο όψεις, του φωτός και του σκότους, «της ζωής και του θανάτου, της τάξης και της χαράς, αλλά και της βίας, του φόβου και της αιματηρής επικράτησης», γεγονός που αποτελεί κακό οινόν για την εξέλιξη του δράματος (Ράιος 2013: 154). Ο Inwood (2005: 195), εξετάζοντας τα *Φυσικά Ερωτήματα*, επισημαίνει τη διαπίστωση του Σενέκα σχετικά με τη λειτουργία του φωτός: «η χρήση του φωτός και φαινομένων που σχετίζονται με αυτό έγκειται στο να προσφέρουν ενδείξεις για μελλοντικά γεγονότα, τα οποία μάλιστα δεν είναι μεμονωμένα, αλλά περιλαμβάνουν μία σειρά από προκαθορισμένα γεγονότα».

Η εικόνα της αυγής, που προδιαγράφει την αποτρόπαιη έκβαση της τραγωδίας, ενισχύεται από μία επιπρόσθετη φυσική εικόνα, η οποία περιγράφει την απροσδόκητη ανατροπή της γαλήνης και της ηρεμίας της φύσης λόγω ενός αξιοπερίεργου συμβάντος:

cum subito caeco terra mugitu fremens...

nec terra solum tremuit: et pontus suum

¹⁹ Εδώ παρατίθεται και η μετάφραση του Γ. Γεραλή (1994) προκειμένου να αποδοθεί εναλλακτικά το προβληματικό χωρίο *οἷσθ' ὅτε* (110).

adesse Achillen sensit ac stravit vada.
tum scissa vallis aperit immensos specus
et hiatus Erebi pervium ad superos iter
tellure fracta praebet ac tumulum levat.

Ξαφνικά η γη σείστηκε, βγάζοντας έναν υπόγειο βρυχηθμό...
αλλά δεν ήταν μόνο η γη που σειόταν' και η θάλασσά του
ένιωσε την παρουσία του Αχιλλέα και έφτιαξε ένα οχυρό.
Τότε η κατακόρυφη κοιλάδα άνοιξε τεράστια άντρα και το πλατύ Έρεβος,
καθώς στη γη ανοίγονταν σχισμές, προσέφερε ένα μονοπάτι
ως τον επάνω κόσμο και σήκωνε ψηλά τα αναχώματα. (171-180)

Η αντίδραση της γης, της θάλασσας και της κοιλάδας (terra, pontus, vallis) αποτυπώνει τη συμμετοχή και τη συμπάθεια της φύσης στις ανθρώπινες συμφορές, οι οποίες πρόκειται να ακολουθήσουν την απροσδόκητη εμφάνιση του Αχιλλέα (Fantham 1982: 234). Σε αυτό το πλαίσιο συντείνει η εικονοποιία της φύσης και οι προσωποποιήσεις, terra tremuit - pontus sensit, με τις οποίες τα φυσικά στοιχεία αποκτούν ανθρώπινα χαρακτηριστικά. Αξιοπρόσεκτη είναι η υπακοή της θάλασσας, pontus (176), η οποία οφείλεται στο ότι αναγνωρίζει ως κύριό της τον γιο της Θέτιδας, της θεότητας που κατοικούσε στα βάθη της (Fantham 1982: 234). Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο η θάλασσα συνδυάζεται με την κτητική αντωνυμία γ' προσώπου, suum, προκειμένου να υπογραμμιστεί η σύνδεση του Αχιλλέα με το συγκεκριμένο στοιχείο της φύσης. Ο Σενέκας φαίνεται πως αξιοποιεί την εικόνα της θάλασσας και των *ποντοπόρων σχεδιών* (111) της *Εκάβης*, για να αποτυπώσει υπό το πρίσμα των στωικών απόψεων τη συμμετοχή της φύσης στους ανθρώπινους πόνους. Για τον σκοπό αυτό, εκμεταλλεύεται την ετυμολογική συγγένεια των ονομάτων *ποντοπόρος* και *pontus* και συνθέτει μία γλαφυρή εικόνα, η οποία προετοιμάζει τις συμφορές που πρόκειται να ακολουθήσουν. Σύμφωνα με τον Frangoulidis (2018: 327), «η αλληλουχία των φυσικών αυτών γεγονότων, η οποία θυμίζει μεταφορικά γέννηση, δημιουργεί την εντύπωση της *γενέσεως* ενός νέου δράματος, μετά την κατάρρευση της Τροίας».

Η εικονοποιία της φύσης με υφολογικές επιλογές, οι οποίες θυμίζουν θεϊκή επιφάνεια, παραπέμπει στην *Ιλιάδα* και στην κάθοδο του Ποσειδώνα από το όρος της Ίδης, η οποία πραγματοποιήθηκε με ένα ανάλογο τρεμούλιασμα της φύσης (*Il* N 18 κεξ). Ο Σενέκας, κατ' αναλογία της θεϊκής επιφάνειας του Ποσειδώνα, προετοιμάζει

με τη συμμετοχή της φύσης την είσοδο του Αχιλλέα στον κόσμο των ζωντανών (Fantham 1982: 234). Η σκιά του θα πρέπει να είναι πελώρια, ισχυρή, υποβλητική και μεγαλοπρεπής (*ingens umbra*, 181) ανάλογη της πρότερης δόξας και των κατορθωμάτων του:

*emicuit ingens umbra Thessalici ducis,
Threicia qualis arma proludens tuis
iam, Troia, fatis stravit aut Neptunium
cana nitentem perculit iuvenem coma,
aut cum inter acies Marte violento furens
corporibus amnes clusit et quaerens iter
tardus cruento Xanthus erravit vado,
aut cum superbo victor in curru stetit
egitque habenas Hectorem et Troiam trahens.*

Η πελώρια σκιά του αρχηγού από τη Θεσσαλία ξεπρόβαλε
όπως, όταν προγυμναζόταν με τα όπλα του για τη δική σου καταστροφή,
Τροία, ρίχνοντας τους Θρακιώτες στη μάχη ή, όταν χτύπησε
τον νεαρό γιο του Ποσειδώνα με τα άσπρα μαλλιά
ή, όταν, οργισμένος από το βίαιο χαρακτήρα του πολέμου
μεταξύ των δύο παρατάξεων, κατέκλυσε τον ποταμό με (νεκρά) σώματα,
και ο Ξάνθος περιπλανιόταν αργά στον αιματοβαμμένο ποταμό
αναζητώντας τον δρόμο του,
ή, όταν στεκόταν νικητής στο περήφανο άρμα του και τραβούσε τα ηνία,
σέρνοντας μαζί του τον Έκτορα και την Τροία. (181-189)

Ο Ταλθύβιος πραγματεύεται τα στρατιωτικά κατορθώματα του Αχιλλέα κατά τη διάρκεια της πολυετούς πολιορκίας, τα οποία παρουσιάζονται κλιμακωτά σε ανιούσα χρονολογική και αξιολογική πορεία. Αρχικά, μνημονεύεται η υπεροχή έναντι των συμμάχων των Τρώων, των Θρακιωτών, καθώς και ο θάνατος του γιου του Ποσειδώνα, Κύκνου, ο οποίος ήταν αδιαπέραστος από χάλκινα όπλα. Στη συνέχεια, γίνεται αναφορά σε μία στιγμή του πολέμου, κατά την οποία ο γιος του Πηλέα σκόρπιζε τον θάνατο και άφηνε πίσω του αλλεπάλληλα θύματα. Τέλος, τα ανδραγαθήματα του νεκρού στο πλαίσιο του Τρωικού πολέμου ολοκληρώνει η αναφορά στον θάνατο του

Έκτορα. Η σημασία του τελευταίου κατορθώματος έγκειται στο ότι το τέλος του Έκτορα συμπαρασύρει νομοτελειακά και την Τροία, γεγονός που αποτυπώνεται υφολογικά μέσω παρηχήσεων και συνηχήσεων (*habenas Hectorem et Troiam trahens*, 189). Ας μην παραγνωρίζεται, άλλωστε, το ότι η ιδέα του Έκτορα ως στηρίγματος της Τροίας είχε επισημανθεί τόσο στον εισαγωγικό μονόλογο (*quo stetit stante Ilium*, 31) όσο και στη λυρική εξύμνηση του νεκρού Τρώα από την Εκάβη (*tecum cecidit summusque dies / Hectoris idem patriaeque fuit*, 128-129).

Στόχος της απαρίθμησης των επιτευγμάτων του ρωμαλέου αρχηγού είναι η προβολή της πρότερης και της τωρινής υποβλητικής του όψης. Τα *arma* (182), σε συνδυασμό με τη μετοχή *proludens*, η οποία παραπέμπει στην προθέρμανση πριν από έναν αγώνα, εισάγουν τα επιτεύγματα. Τα ονόματα *acies*, «παράταξη» (185), *curru*, «άρμα» (188), *habenas*, «ηνία» (189) συμπληρώνουν τα *arma* και την εικόνα του μαχόμενου Αχιλλέα. Την εικόνα αυτή ενισχύει επιπλέον αφενός το ουσιαστικό *ducis* (181), το οποίο υπογραμμίζει τις ηγεμονικές ιδιότητές του ως αρχηγού των Μυρμιδόνων, και αφετέρου ο χαρακτηρισμός *victor* (188), με τον οποίο ολοκληρώνεται η περιγραφή της εμφάνισης του φαντάσματος. Τονίζεται, έτσι, η νικηφόρος πορεία του και προοιωνίζεται η επικείμενη 'νίκη' με την απόκτηση του γέρατος της Πολυξένης. Αξιοπρόσεκτη είναι, επιπροσθέτως, η μετοχή *furens*, «οργισμένος» (185), η οποία ενισχύει την υποβλητική εικόνα, καθώς από τη μία παραπέμπει στην πρότερη *μῆνιν* του Αχιλλέα, ως απόρροια της αρπαγής του γέρατος της Βρισηίδας, και από την άλλη προετοιμάζει την ιδέα του επαπειλούμενου θυμού, σε περίπτωση που δεν ικανοποιηθούν οι απαιτήσεις του σε σχέση με την ανθρωποθυσία (*irati*, 190· *iras*, 194).

Καταλήγοντας, όσον αφορά το θέμα της εμφάνισης του φάσματος του Αχιλλέα, διαπιστώνεται ότι ο Σενέκας κινείται μεταξύ Ευριπίδη και Ομήρου. Αρχικά, εκμεταλλεύεται την ευσύνοπτη περιγραφή του Αχαιού ήρωα από τον Χορό στην *Εκάβη* του Ευριπίδη, η οποία συνοψίζεται στη φράση *χρυσέοις ὅπλοις* (110)· συνθέτει μία ολόκληρη εικόνα πολέμου, πολεμικών όπλων, *arma* και κατορθωμάτων και υπογραμμίζει τις πρότερες στρατιωτικές επιτυχίες και τη δόξα του Αχιλλέα (181-189). Παράλληλα, η ευριπίδεια περιγραφή συμφύρεται με τον Όμηρο, καθώς ο Ρωμαίος ποιητής εισάγει δύο στοιχεία της *Ιλιάδας*: αφενός την εικονοποιία της φύσης, η οποία συνοδεύει τη θεϊκή επιφάνεια του Ποσειδώνα (*Ιλ.* N 18 κεξ), και αφετέρου την *μῆνιν* (*Ιλ.* A). Το πρώτο ομηρικό στοιχείο υπογραμμίζει την αρμονία της φύσης με τον άνθρωπο και εισάγεται προκειμένου να δημιουργήσει πρόσφορο έδαφος για την

αξιοπερίεργη εμφάνιση του φάσματος, η οποία με τη σειρά της προετοιμάζει την *γένεσιν* ενός νέου δράματος μετά την άλωση της Τροίας (Frangoulidis 2018: 327). Η εικονοποιία της φύσης στις *Τρωάδες* προκύπτει από την βασική αρχή του στωικισμού, σύμφωνα με την οποία πρέπει κανείς να ζει σε συμφωνία με τη φύση, η οποία συχνά παρουσιάζει δύο όψεις (Ράιος 2013: 154· Clarke 2004: 73). Στη διαμόρφωση αυτής της πεποίθησης συνέβαλε πιθανότατα η εξορία και η διαμονή του ποιητή στην Κορσική, κατά την οποία η μελέτη της φύσης του νησιού στάθηκε παυσίλυπος της δυστυχίας και της μοναξιάς του (Ράιος 2013: 23). Το δεύτερο ομηρικό στοιχείο, η *μῆνις*, κινητοποιεί τη δράση των *Τρωάδων*, καθώς ο Αχιλλέας πρόκειται να απειλήσει τους Αχαιούς με μία νέα εκδήλωση θυμού (193-194), γεγονός που δημιουργεί και πάλι την αίσθηση της κυκλικής πορείας και της αλληλεπίδρασης του παρόντος με το παρελθόν.

IV. Η αξίωση του Αχιλλέα

Στην *Εκάβη* του Ευριπίδη η αξίωση του Αχιλλέα γνωστοποιείται στην εξαιρετικά πυκνή προγραμματική προλογική ρήση του ειδώλου του Πολύδωρου. Ειδικότερα, ο μικρότερος γιος του Πριάμου και της Εκάβης επικεντρώνεται αρχικά στην «προϊστορία» του δράματος και γνωστοποιεί τα σχετικά με τον Πολυμήστορα γεγονότα. Έχοντας φανερώσει τον δικό του θάνατο (*κτείνει με χρυσοῦ τὸν ταλαίπωρον χάριν*, 25), προσθέτει μία επιπλέον συμφορά, με την οποία πρόκειται να έρθει αντιμέτωπη η *δύστηνος* Εκάβη, καθώς το φάσμα του Αχιλλέα εμφανίζεται πάνω στην κορυφή του τύμβου του και αξιώνει μία ανθρωποθυσία, εκείνη της Πολυξένης:

*αἰτεῖ δ' ἀδελφὴν τὴν ἐμὴν Πολυξένην
τύμβῳ φίλον πρόσφαγμα καὶ γέρας λαβεῖν.
καὶ τεύζεται τοῦδ' οὐδ' ἀδώρητος φίλων
ἔσται πρὸς ἀνδρῶν· ἡ πεπρωμένη δ' ἄγει
θανεῖν ἀδελφὴν τῷδ' ἐμὴν ἐν ἡματι.*

Ζητάει να λάβει τιμητική του προφορά,
σφάγιο στον τάφο του, την αδερφή μου Πολυξένη.
Και θα το πετύχει, δεν θα μείνει βέβαια δίχως δώρο
από τους φίλους του. Τούτη την ημέρα το πεπρωμένο
οδηγεί την αδερφή μου στη θανή της. (40-44)

Δηλωτική είναι η θέση του ρήματος *αἰτεῖ* (40), το οποίο εισάγει την απαίτηση του φάσματος του Αχιλλέα. Ακριβέστερα, με τις συνηχήσεις των φωνηέντων, το ομοιόπτωτο και την εμφατική θέση του ονόματος της Πολυξένης στο τέλος του στίχου *ἀδελφὴν τὴν ἐμὴν Πολυξένην* (40), παρουσιάζεται απερίφραστα η κόρη της βασίλισσας ως το θύμα της αξίωσης. Η Πολυξένη, με άλλα λόγια, πρόκειται να δοθεί ως *γέρας*, «τιμητικό δώρο» (41), στον νεκρό γιο του Πηλέα, αφού προσφερθεί ως *πρόσφαγμα*, «σφάγιο» (41), στον τύμβο του. Το ομηρικό *γέρας* αποκτά εδώ διαφορετική χροιά, καθώς η τιμή του ήρωα συνεπάγεται, στην προκειμένη περίπτωση, αιματηρή θυσία ανθρώπου και όχι ζώου, όπως είθισται κατά την κλασική εποχή (Συνοδινού τ. Β' 2005: 27). Το επίθετο *φίλον* (41), το οποίο προσδιορίζει τόσο το *πρόσφαγμα* όσο και το *γέρας* έχει κατά κύριο λόγο κτητική και όχι συναισθηματική αξία (Συνοδινού τ. Β' 2005: 26).

Ο Αχιλλέας, υπαινισσόμενος την πρότερη αδικία και την αρπαγή της Βρισηίδας από τον Αγαμέμνονα, θεωρεί πως η θυσία της Πολυξένης του ανήκει δικαιωματικά. Η βεβαιότητα για την απόκτηση του *γέρατος*, αποτυπώνεται στην οριστική έγκλιση και στον μέλλοντα χρόνο των ρημάτων *τεύζεται* και *ἔσται* (42-43), που δηλώνουν κάτι που πρόκειται να πραγματοποιηθεί. Έτσι, οι προφητικοί αυτοί μέλλοντες επιβεβαιώνουν τον αναπόδραστο χαρακτήρα της θυσίας, καθώς ο Αχιλλέας δεν θα μείνει *ἀδώρητος* (42), δηλαδή, χωρίς *γέρας*.

Στη συνέχεια του λόγου του, ο Πολύδωρος υπαινίσσεται εκ νέου το αναπόδραστο της μοίρας της Πολυξένης (Συνοδινού τ. Β΄ 2005: 27). Πιο συγκεκριμένα, η μετοχή παρακειμένου *πεπρωμένη* (43), προερχόμενη από το ρήμα *πέπωμαι*, «προσφέρω», είναι συνυφασμένη με τη *μοῖρα*, η οποία εννοείται σε αυτό το σημείο, και δηλώνει πως η θυσία της κόρης της βασίλισσας υπαγορεύεται από αυτή την ανώτερη δύναμη, που κατευθύνει την *δύστηνον* αδερφή του *ἐν ἡματι* (44), αυτή την κρίσιμη ημέρα. Πρόκειται για έναν κοινό τόπο στην τραγωδία, βάσει του οποίου ο ήρωας, αν καταφέρει να ανταπεξέλθει και να ξεπεράσει τις δυσχέρειες της κρίσιμης ημέρας, θα μπορέσει να συνεχίσει χωρίς φόβο (Συνοδινού τ. Β΄ 2005: 27). Βέβαια, μολονότι στο συγκεκριμένο σημείο η θυσία παρουσιάζεται ως *πεπρωμένη*, η εξέλιξη του δράματος θα αναδείξει, όπως έχει ήδη επισημανθεί, την πολιτική διάσταση της απόφασης.

Η επέμβαση του νεκρού Αχιλλέα στα επίγεια και η αξίωσή του συμπληρώνεται από τη ρήση των αιχμάλωτων γυναικών της Τροίας στην Πάροδο. Εδώ, η φράση *τάδε θούσσω* (113), δηλώνει πως ο γιος του Πηλέα, αφού φανερώθηκε πάνω από τον τάφο του, άρχισε να κραυγάζει μεγαλόφωνα. Η επική μετοχή, λοιπόν, *θούσσω*, «κραυγάζοντας μεγαλοφώνως, συμβάλλει στην τρομακτική και υποβλητική εντύπωση που προκαλεί, έστω και έμμεσα, η εμφάνιση του φαντάσματος» (Συνοδινού τ. Β΄ 2005: 53):

*Ποῖ δὴ, Δαναοί,
τὸν ἐμὸν τύμβον
στέλλεσθ' ἀγέραστον ἀφέντες;*

Για πού αρμενίζετε, Δαναοί,
κι αφήνετε τον τάφο μου
δίχως τιμητική προσφορά; (113-115)

Ο ποιητής αποτυπώνει την οργή και το παράπονο του Αχιλλέα προς τους Δαναούς μέσω ποικίλων υφολογικών επιλογών. Πρώτα πρώτα, ο Αχιλλέας εμφανίζεται πάνω από τον τάφο του και με μία ερώτηση προς τους Αχαιοούς, οι οποίοι φεύγουν και εγκαταλείπουν τον τύμβο του *ἀγέραστον* (115), δίχως τιμητική προσφορά, εμποδίζει τον απόπλου. Τα λόγια του παρατίθενται σε ευθύ λόγο και προσδίδουν δραματική ένταση, παραστατικότητα και αμεσότητα στην απαίτηση και το παράπονο που διατυπώνεται. Σε ανάλογο αποτέλεσμα αποβλέπει το ομοιοτέλεστο *Ποῖ δὴ, Δαναοί* (113), καθώς και η εμφαντική τοποθέτηση της συνάφειας *τὸν ἐμὸν τύμβον* (114), η οποία καταλαμβάνει έναν ολόκληρο στίχο και δηλώνει τον τόπο, όπου θα πραγματοποιηθεί η ανθρωποθυσία. Μολονότι ο Χορός δεν αναφέρει ρητά το όνομα της Πολυξένης, θεωρείται δεδομένο πως ο Αχιλλέας με τον όρο *ἀγέραστον* αναφέρεται στην τιμητική προσφορά, μέσω της θυσίας της κόρης του Πριάμου και της Εκάβης (Συνοδινού τ. Β΄ 2005: 53). Ταυτόχρονα, το επίθετο *ἀγέραστος* παραπέμπει στην *Ιλιάδα* και, πιο συγκεκριμένα, στη φιλονικία μεταξύ Αγαμέμνονα και Αχιλλέα για τη Χρυσήδα (Ιλ. Α 118-119). Πρόκειται για σκόπιμη παραπομπή, η οποία αποβλέπει στην αντιστροφή των ρόλων, καθώς «αυτός που παραπονείται τώρα δεν είναι ο Αγαμέμνων, αλλά ο Αχιλλέας και μάλιστα το φάντασμά του, και η ικανοποίησή του συνεπάγεται, όχι τη διευθέτηση μίας κρίσης, αλλά τον θάνατο της Πολυξένης» (Συνοδινού τ. Β΄ 2005: 54). Σε κάθε περίπτωση, η εμφάνιση του φάσματος του Αχιλλέα, πέραν του απαιτητικού χαρακτήρα, επισκιάζει τη νίκη των Αχαιών, καθώς ο *ἄριστος Δαναῶν πάντων* (134), όχι μόνο είναι νεκρός, αλλά η ωμότητα και οι βιαιοπραγίες εξακολουθούν να τον συντροφεύουν στον Κάτω Κόσμο. Η οργή του τον οδηγεί στην εξωτερίκευση του παραπόνου και, επακόλουθα, στην απαίτηση της αιμοσταγούς ανθρωποθυσίας.

Στις *Τρωάδες* του Σενέκα η αξίωση της θυσίας, ελλείψει προγραμματικού προλόγου, γνωστοποιείται στη δεύτερη Πράξη χωρίς προηγούμενη σαφή αναφορά. Βέβαια, η συχνή μνεία της Εκάβης στον Πρίαμο στον εισαγωγικό μονόλογο μπορεί να ερμηνευθεί ως προάγγελος της επαπειλούμενης θυσίας (29, 55, 57). Η άποψη αυτή ενισχύεται επιπλέον από το γεγονός ότι το διαλογικό λυρικό της Εκάβης με τις αιχμάλωτες γυναίκες της Τροίας, το οποίο προηγείται της δεύτερης Πράξης, ολοκληρώνεται με την εξύμνηση του νεκρού Πριάμου (143-163). Ο Lawall (1982: 252) επιβεβαιώνει την παραπάνω θέση και επισημαίνει πως «η θανάτωση της Πολυξένης από τον Πύρρο στο τέλος της τραγωδίας επαναλαμβάνει και, μάλιστα, με πιο

αποτρόπαιο τρόπο τη δολοφονία του Πριάμου, για την οποία έγινε λόγος στην αρχή του έργου». Ο Wilson (1983: 36) βασιζόμενος στον Lawall παρατηρεί επιπλέον μία αναλογία δύο στίχων που αφορούν τον θάνατο του βασιλιά της Τροίας και της κόρης του και ενισχύει, κατ' αυτόν τον τρόπο, την άποψη σύνδεσης των δύο θανάτων (48, 1155).

Στη δεύτερη Πράξη, οι αξιώσεις του Αχιλλέα στον κόσμο των ζωντανών σηματοδοτούνται με τη φράση *implevit omne litus irati sonus*, «ο ήχος του θυμού του διαχύθηκε σε όλη την ακτή» (190). Το ουσιαστικό *litus*, «ακτή», δημιουργεί μία εικόνα παρμένη από τον κόσμο της φύσης, η οποία ακολουθεί τη βασική στωική αρχή, σύμφωνα με την οποία ο άνθρωπος ζει σε αρμονία με τη φύση: «Οι στωικοί υποστήριζαν ότι το να ζει κανείς σε συμφωνία με τη φύση σημαίνει να ζει μία ενάρετη ζωή. Η ανθρώπινη φύση αποτελούσε μέρος της παγκόσμιας φύσης, η οποία καθοδηγείται και κυβερνάται από τον παγκόσμιο νόμο της λογικής. Καθήκον του ανθρώπου ήταν να θέσει εαυτόν σε αρμονία με το σύμπαν, και από τη στιγμή που το σύμπαν ήταν λογικό και αγαθό, αυτό σήμαινε ότι ο άνθρωπος θα πρέπει να οδηγείται με βάση τη λογική και το αγαθό» (Clarke 2004: 73-74).

Η φύση, λοιπόν, κατέχει εξέχουσα θέση στη στωική ιδεολογία του Σενέκα, για αυτό και η παρουσία της στις *Τρωάδες* είναι ιδιαίτερα συχνή. Ωστόσο, οι δύο όψεις, με τις οποίες εμφανίζεται, καθρεφτίζουν το διττό πρόσωπο των χαρακτήρων του δράματος (Ράιος 2013: 154). Στην προκειμένη περίπτωση, η εικόνα της 'ταραγμένης' φύσης (170-180) έρχεται σε αρμονία με την ορμητική και υποβλητική όψη του αρχηγού από τη Θεσσαλία, ο οποίος ξεπροβάλλει από τον τύμβο του. Το ομοιόπρωτο *litus - sonus* και κυρίως το ουσιαστικό *sonus*, «ήχος, φωνή» (190), κατ' αναλογία του θυμού, που αποτυπώνεται μέσω της ευριπίδειας μετοχής *θύουσων* (113), υπογραμμίζει την υποβλητική και ορμητική όψη του Αχιλλέα, ο οποίος φωνάζει βροντερά πάνω από τον τύμβο, προκειμένου να γνωστοποιήσει τις αξιώσεις του. Στον Σενέκα, βέβαια, επισημαίνεται απερίφραστα το στοιχείο της οργής (*irati*, 190), η οποία θα αποτελέσει κινητήριο δύναμη της δράσης στις αξιώσεις, που ακολουθούν:

“ite, ite inertes, manibus meis debitos
auferte honores, solvite ingratas rates
per nostra ituri maria. non parvo luit
iras Achillis Graecia et magno luet:
desponsa nostris cineribus Polyxene

Pyrrhi manu mactetur et tumultum riget.”

«Εμπρός, εμπρός, εσείς αδρανείς, απομακρύνετε τις οφειλόμενες τιμές από την ψυχή μου, αφήστε να πλεύσουν τα αχάριστα πλοία σας προς τις θάλασσές μου. Η Ελλάδα πλήρωσε ακριβά για τον θυμό του Αχιλλέα, και θα το πληρώσει πιο ακριβά (αφήστε) την Πολυξένη (να γίνει) σύντροφος στις στάχτες μου και, σκοτωμένη από τα χέρια του Πύρρου, να καταβρέχει τον τύμβο». (191-196)

Η φωνή και ο θυμός του απλώνονται σε όλη την ακτή και μεταφέρεται έτσι το μήνυμα της ανθρωποθυσίας. Ο ευθύς λόγος, κατ’ αναλογία της ευθείας ερώτησης στον Ευριπίδη (113-115), συμβάλλει στην αμεσότητα και την παραστατικότητα του περιεχομένου του λόγου του, ενώ η διπλή επανάληψη της προτροπικής προστακτικής *ite - ite* (191) έχει ως στόχο να υπογραμμίσει την ανάγκη για άμεση δράση των Αχαιών. Στην πραγματικότητα, ο Αχιλλέας προτρέπει τους τελευταίους, τους οποίους χαρακτηρίζει *inertes*, «αδρανείς, νωθούς» (191), να επισπεύσουν τον απόπλου, γεγονός που, ωστόσο, αποτελεί τραγική ειρωνεία, καθώς η επίσπευση έχει ως προαπαιτούμενο μία ανθρωποθυσία. Μάλιστα, η κλητική προσφώνηση *inertes*, η οποία δημιουργεί ένα οξύμωρο με την διπλή προστακτική, παραπέμπει στην ευριπίδεια φράση *ἡσυχοὶ θάσσουσ’ ἐπ’ ἀκταῖς* (35-36), με την οποία υπογραμμιζόταν η απραξία και η καθυστέρηση του απόπλου. Με τη φράση *debitos / auferte honores* (191-192) δηλώνει απερίφραστα πως απαιτεί την οφειλόμενη τιμή.

Συνεχίζοντας τις προτροπές, ο Αχιλλέας με την προστακτική *solvite* και τη φράση *ingratas rates* (192) παραθέτει ένα αξιολογικό σχόλιο για τα πλοία των Αχαιών, τα οποία χαρακτηρίζει αχάριστα. Ο Αχιλλέας νιώθει παραγκωνισμένος και αδικημένος από τους αχάριστους Αχαιούς, οι οποίοι πρόκειται να τον αφήσουν για δεύτερη φορά χωρίς *honores*, «τιμητικό γέρας» (192). Η λέξη *honores* παραπέμπει στο ευριπίδαιο *γέρας* (41), *ἀδώρητος* (42) και *ἀγέραςτος* (115). Ο Αχιλλέας παρουσιάζεται, με άλλα λόγια, απαιτητικός και αξιώνει τις τιμές, γεγονός που παραπέμπει στην ευριπίδεια φράση *φίλον πρόσφαγμα καὶ γέρας* (41), με την οποία αποτυπωνόταν η δικαιωματική απόκτηση του *γέραςτος*.

Ο Σενέκας παρουσιάζει τον νεκρό Πηλεΐδη να εκφράζει απερίφραστα το παράπονό του. Ειδικότερα, εκμεταλλεύεται την αντιστροφή ρόλων της ομηρικής φιλονικίας του Αγαμέμνονα και του Αχιλλέα στο ευριπίδαιο έργο, το ότι δηλαδή αυτός

που παραπονείται στον Ευριπίδη δεν είναι ο Αγαμέμνων, αλλά ο Αχιλλέας και, μάλιστα, το φάντασμά του (Συνοδινού τ. Β΄ 2005: 54). Ωστόσο, ειδοποιό διαφορά αποτελεί η εισαγωγή της *ira* (194), κατ’ αναλογία της ομηρικής *μήνιος*. Η επιλογή του Ρωμαίου ποιητή να εισαγάγει τον θυμό του αρχηγού της Θεσσαλίας και να διαφοροποιηθεί, κατ’ αυτόν τον τρόπο, από την ευριπίδεια παράδοση, την οποία συμφύρει με τον Όμηρο, αποτυπώνεται μέσω ποικίλων υφολογικών επιλογών, που υπογραμμίζουν τη σπουδαιότητα και τον καταλυτικό ρόλο της *ira* στις *Τρωάδες*. Αρχικά, με ένα σχήμα λιτότητας, non parvo (193), υπενθυμίζεται η πρότερη *μήνις* του Αχιλλέα λόγω της αρπαγής της Βρισηίδας από τον Αγαμέμνονα και εισάγεται η *ira*, καθώς το φάσμα φοβερίζει τους Αχαιούς για μία επιπρόσθετη εκδήλωση θυμού, σε περίπτωση που δεν του απονεμηθεί το τιμητικό δώρο. Ταυτόχρονα, δηλωτική είναι η τοποθέτηση του ονόματος *ira* (194) στην αρχή του στίχου, παραπέμποντας στον εναρκτήριο στίχο της *Ιλιάδας*, τονίζοντας την αναλογία και την κυκλική πορεία της *μήνιος*. Επιπλέον, η αντίθεση parvo - magno (194-195) υπογραμμίζει τη διάσταση της επικείμενης οργής, η οποία πρόκειται να ξεπεράσει κατά πολύ την πρότερη *μήνιν*. Σε γενικές γραμμές, η *ira* συνιστά την κινητήριο δύναμη των τραγωδιών του Σενέκα και μάλιστα «στις *Τρωάδες* φαίνεται ως μία αυτοκαταστροφική δύναμη, η οποία θριαμβεύει σε έναν ακοινώνητο κόσμο» (Boyle 1994: 155). Γίνεται, λοιπόν, φανερό ότι επαναφέρεται, κατ’ αυτόν τον τρόπο, η *μήνις* του Αχιλλέα και δημιουργείται η αίσθηση της κυκλικής πορείας των γεγονότων, με το παρελθόν να επιδρά διαρκώς στο παρόν (Keulen 2001: 13). Σε αυτό το πλαίσιο, ο Αχιλλέας διαφοροποιείται στον Σενέκα από τον αντίστοιχο ευριπίδειο ρόλο ως προς την επαπειλούμενη οργή, η οποία υποκρύπτει τη διάθεση του Θεσσαλού αρχηγού για εκδίκηση λόγω της πρότερης αδικίας σχετικά με την αρπαγή της Βρισηίδας. Έτσι, η οργή μετουσιώνεται σε εκδίκηση και απειλή, γεγονός που έρχεται σε αντίθεση με τον ευριπίδειο Αχιλλέα, ο οποίος μετουσιώνει την οργή του σε παράπονο.

Η αλληλεπίδραση του παρόντος και του παρελθόντος προσφέρει τη δυνατότητα στον ποιητή να καινοτομήσει, με την εισαγωγή της ιδέας του γάμου στη θεματική της Πολυξένης. Η αξίωση του Αχιλλέα για τον γάμο ξεκινά με τη φράση *desponsa nostris cineribus Polyxene*, «(αφήστε) την Πολυξένη (να γίνει) σύντροφος στις στάχτες μου» (195). Το όνομα της Πολυξένης, του θύματος, δηλώνεται απερίφραστα και τοποθετείται εμφαντικά στο τέλος του στίχου, κατ’ αναλογία της ρήσης του Πολύδωρου (*ἀδελφὴν τὴν ἐμὴν Πολυξένην*, 40). Το επίθετο *desponsa*, προερχόμενο

από το ρήμα *despondeo*, σημαίνει «αυτή η οποία πρόκειται να προσφερθεί ως μνηστή» και δημιουργεί κατ' αυτόν τον τρόπο μία γαμήλια ατμόσφαιρα.

Πηγή έμπνευσης για την ιδέα του γάμου φαίνεται πως στάθηκε όχι μόνο η θεματική της *Ιφιγένειας της εν Αυλίδι*, αλλά και η κύρια ρήση της Πολυξένης στο πρώτο επεισόδιο της *Εκάβης* (342-378). Στη ρήση αυτή, η νεαρή Πολυξένη αρνείται τις παρακλήσεις της μητέρας της να ικετεύσει τον Οδυσσέα και ανακοινώνει την απόφασή της να δεχτεί εθελούσια τη θανατική καταδίκη της. Εκεί, με μία αναδρομή ανατρέχει στο παρελθόν, το οποίο ήταν γεμάτο με βασιλικές τιμές, προσδοκίες και όνειρα που είχαν οι γονείς της Πολυξένης, καθώς την ανέτρεφαν (Συνοδινού τ. Β΄ 2005: 132, 135). Σε αυτό το πλαίσιο, αφού πρώτα παρουσίασε τη ζωή της πριν την άλωση της Τροίας, όταν εξουσίαζε ο ένδοξος Πρίαμος, αναφέρεται στη σπουδαιότητα της ανατροφής της:

*ἔπειτ' ἐθρέφθην ἐλπίδων καλῶν ὕπο
βασιλεῦσι νύμφη, ζῆλον οὐ σμικρὸν γάμων
ἔχουσ', ὅτου δῶμ' ἐστίαν τ' ἀφίζομαι.*

Έπειτα, ανατράφηκα με πολλά όνειρα,
νύφη βασιλική, προκαλώντας για τον γάμο μου μεγάλες
αντιζηλίες, σε τίνος το παλάτι και την εστία θα πάω. (351-353)

Η ευγενική γαλούχηση είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία αντιζηλιών σχετικά με το σε ποιον θα δοθεί η Πολυξένη ως *νύμφη* (352), με ποιον με άλλα λόγια θα ενωθεί με τα δεσμά του γάμου. Ο Σενέκας φαίνεται, λοιπόν, πως εκμεταλλεύεται τη συγκεκριμένη αναδρομική σκέψη της νεαρής κόρης της βασίλισσας· αξιοποιεί τους όρους *νύμφη* και *γάμος*, τους συνδέει με την *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι* και συνυφαίνει την ιδέα του γάμου με τη θεματική της προσφοράς της Πολυξένης στον τάφο του Αχιλλέα.

Η γαμήλια ατμόσφαιρα ανατρέπεται στη συνέχεια, καθώς συνδυάζεται με τις λέξεις *cineribus*, *mactetur* και *tumulum* (195-196), που παραπέμπουν σε θυσία κι, ως εκ τούτου, σε θανάτωση. Αρχικά, με τον όρο *cineribus*, δηλώνεται πως η Πολυξένη πρόκειται να δοθεί ως μνηστή στις στάχτες του Αχιλλέα. Στη συνέχεια, το *mactetur*, προερχόμενο από το ρήμα *mactō*, «σφάζω, θυσιάζω», συνιστά έναν από τους τεχνικούς όρους της θυσίας και παραπέμπει στο ευριπίδείο *πρόσφαγμα* (41) και *σφάγιον* (109). Το ουσιαστικό *tumulum*, «τάφος» (196), παραπέμπει στον *τύμβον* της *Εκάβης* (37, 109) και ενισχύει την αντίθεση μεταξύ γάμου και θυσίας. Χαρακτηριστική είναι, μάλιστα, η

παρήχηση του συμφώνου 't' στους όρους *mactetur - tumulum*, προκειμένου να δοθεί έμφαση στην αποτρόπαιη σφαγή και να τονιστεί τόσο η πράξη καθ'αυτή όσο και ο τόπος της εκτέλεσης. Η αντίθεση ανάμεσα στον γάμο και τον θάνατο έχει ως στόχο να προσδώσει δραματικότητα, να εξάψει τα πάθη και να προετοιμάσει το επικείμενο ειδεχθές έγκλημα: η Πολυξένη πρόκειται να οδηγηθεί με γαμήλια ακολουθία στον τάφο του Αχιλλέα, όπου θα θανατωθεί από τον Πύρρο.

Άξια προσοχής είναι η περιγραφή από τον Ταλθύβιο της επιστροφής του φάσματος του Αχιλλέα στον Κάτω Κόσμο, όπου συνεχίζεται η εικόνα ζωής και θανάτου. Ειδικότερα, μετά την ολοκλήρωση των αξιώσεων του Αχιλλέα, ο αγγελιαφόρος προχωρά στην περιγραφή της καθόδου του Πηλείδη στον Κάτω Κόσμο, που πραγματοποιείται με τη συμμετοχή της φύσης, η οποία επανέρχεται στην πρότερη ηρεμία. Ο Αχιλλέας, *haec fatus* (197), αφού είπε αυτά, επέστρεψε στον Κάτω Κόσμο, με μία εξίσου εντυπωσιακή και καθηλωτική έξοδο κατ' αναλογία της άφιξής του στα επίγεια:

*alta nocte † divisit diem
repetensque Ditem mersus ingentem specum
coeunte terra iunxit. immoti iacent
tranquilla pelagi, ventus abiecit minas
placidumque fluctu murmurat leni mare,
Tritonum ab alto cecinit hymenaeum chorus.*

Συνέτριψε το φως της ημέρας με μία ακτίνα σκοταδιού
και καθώς βυθιζόταν, όταν επέστρεψε στον Άδη, ξαναένωσε το απέραντο
άντρο, την ώρα που η γη έκλεινε παίρνοντας την αρχική της μορφή.
Το πέλαγος ήταν ακίνητο και ήρεμο, ο αέρας κόπασε,
η γαλήνια θάλασσα κυμάτιζε ελαφρά και από το βάθος
ο χορός του Τρίτωνα τραγουδούσε έναν γαμήλιο ύμνο. (197-202)

Η επιστροφή του Αχιλλέα στον Κάτω Κόσμο πραγματοποιείται με την παράλληλη συμμετοχή της φύσης και προσφέρει γλαφυρές και γαλήνιες εικόνες, στο πλαίσιο της αρμονικής συνύπαρξης του ανθρώπου με τη φύση. Αρχικά, εντύπωση προκαλεί η επαναφορά της νύχτας, με μία παράδοξη εικόνα: το φως της ημέρας συντρίβεται από μία ακτίνα σκοταδιού. Πρόκειται για μία εξαιρετική γλωσσική και

υφολογική επιλογή του ποιητή, μέσω της οποίας υπογραμμίζεται το σκοτάδι, το οποίο ερμηνεύεται ως κακός οiwόνος για τη δραματική εξέλιξη και στηρίζεται στη στωική θεώρηση της φύσης, η οποία παρουσιάζεται με δύο όψεις (Ράιος 2013: 154). Στη συνέχεια, η επαναφορά της πρότερης ηρεμίας της φύσης, η οποία δημιουργεί μία μαγευτική εικόνα, αποτελεί κακό οiwόνό για την εξέλιξη του δράματος· η ηρεμία της φύσης εναρμονίζεται πιθανόν με την ψυχική διάθεση του φάσματος του Αχιλλέα, ο θυμός του οποίου πρόκειται να εξαλειφθεί μέσω της πραγματοποίησης της αιμοσταγούς επιθυμίας του. Έτσι, η γαλήνια φύση προμηνύει τη βία του ειδικτού εγκλήματος, που πρόκειται να ακολουθήσει, και ανακαλεί ταυτόχρονα και την ωμότητα της πρότερης θυσίας της Ιφιγένειας. Ο υμέναιος (hymenaeum, 202), δημιουργεί επιπλέον προσδοκίες για την αξιοποίηση της ιδέας του γάμου, προκειμένου να πραγματοποιηθεί η επιθυμία του Αχιλλέα και, κατά συνέπεια, ο απόπλους των Αχαιών για την πατρίδα. Παράδοξο αποτελεί το γεγονός ότι η ποτα συνταιριάζεται με γαλήνια ατμόσφαιρα και όχι με δυσμενή καιρικά φαινόμενα, τα οποία θα αποτελούσαν τροχοπέδη στην αναχώρηση από το λιμάνι της Τροίας.

Ο Σενέκας αντλεί πιθανότατα τη συγκεκριμένη εικόνα σκότους και λάμψης από τον Ευριπίδη. Ακριβέστερα, στην *Εκάβη*, μετά την ολοκλήρωση της αναγγελίας της απόφασης του στρατού για την ανθρωποθυσία, ο Χορός υπογραμμίζει την επιτακτική ανάγκη για θεϊκή αρωγή και προτρέπει τη βασίλισσα να καταφύγει σε βωμούς, για να ικετεύσει τους ουράνιους και χθόνιους θεούς (146-147). Το συγκεκριμένο γεγονός δημιουργεί την αίσθηση ότι η Πολυξένη βρίσκεται μεταξύ ζωής και θανάτου (Συνοδινού τ. Β΄ 2005: 63)· η αίσθηση αυτή ενισχύεται μέσω μίας σκληρής και αιματηρής εικόνας, η οποία ακολουθεί και ολοκληρώνει τον λόγο του Χορού και ως εκ τούτου την Πάροδο στην *Εκάβη*:

*ἢ γάρ σε λιταὶ
διακωλύσουσ' ὀρφανὸν εἶναι
παιδὸς μελέας ἢ δεῖ σ' ἐπιδεῖν
τύμβῳι προπετῇ φοινισσομένην
αἵματι παρθένον ἐκ χρυσοφόρου
δειρῆς νασμῶδι μελαναυγεῖ.*

Κι είτε οι προσευχές σου
θα σε εμποδίσουν να ορφανέψεις

από το άμοιρο κορίτσι σου ή θα φτάσεις στο σημείο να δεις
τη θυγατέρα σου πεσμένη μπρούμυτα πάνω στον τάφο,
ματοβαμμένη με μαυροκόκκινο αίμα
να τρέχει ποτάμι από τον στολισμένο λαιμό της. (147-152)

Η αποτρόπαιη και αιμοσταγής περιγραφή του επαπειλούμενου θανάτου της Πολυξένης δημιουργεί μία ζωντανή εικόνα με τη νεαρή κοπέλα να βρίσκεται *τύμβωι προπετής*, «πεσμένη μπρούμυτα» (150), η οποία, μάλιστα, μεταφέρεται παραστατικά μπροστά στα μάτια της *δυστήνου* Εκάβης. Σε αυτό το πλαίσιο, το επίθετο *μελαναυγής*, «μαύρος και αστραφτερός» (152), το οποίο είναι άπαξ λεγόμενο, δηλώνει αυτόν που εκπέμπει σκοτεινή ακτινοβολία και δημιουργεί μία οξύμωρη εικόνα σκότους και λάμψης. Χρησιμοποιείται στην περίφραση *αἷματι μελαναυγεῖ* και συνιστά ένα οξύμωρο, καθώς το αίμα της κόρης της βασίλισσας παρουσιάζεται αστραφτερό και σκοτεινό ταυτόχρονα. «Το επίθετο αναφέρεται κυριολεκτικά στο αίμα, αλλά παραπέμπει και στο σκοτάδι του Άδη» και επισφραγίζει έμμεσα το τέλος της Πολυξένης με μία εικόνα πάνω από τον τύμβο του Αχιλλέα, η οποία κλείνει την Πάροδο (Συνοδινού τ. Β΄ 2005: 64). Ο Σενέκας, λοιπόν, αξιοποιεί το συγκεκριμένο χωρίο, προκειμένου να ολοκληρώσει τον λόγο του Ταλθύβιου και να παρουσιάσει την εξαιρετικά ανοίκεια εικόνα, στην οποία κυρίαρχη είναι η νύχτα και η μέρα (196). Η σκοτεινή ακτίνα, η οποία απωθεί τη μέρα, αποτελεί σαφές προμήνυμα αφενός για την επικείμενη ωμότητα του ειδεχθούς εγκλήματος και αφετέρου για τη γενναία αντιμετώπιση της Πολυξένης.

Συνολικά, οι αξιώσεις του Αχιλλέα στις *Τρωάδες* διαφοροποιούν το έργο του Σενέκα από την ευριπίδεια *Εκάβη* ως προς τρία σημεία: αρχικά, ως προς την απερίφραστη εισαγωγή του θυμού, στη συνέχεια ως προς την ηθογραφική παρουσίαση του Αχιλλέα, ο οποίος φαίνεται να είναι πιο εκδικητικός και απειλητικός, και τέλος σχετικά με την ιδέα του γάμου, ο οποίος συνταιριάζεται με τον θάνατο. Στην πραγματικότητα, αντλεί στοιχεία για τη θυσία της Πολυξένης από το ευριπίδειο έργο, αλλά ταυτόχρονα τα αναπροσαρμόζει και τα συνυφαίνει, με την εισαγωγή νέων στοιχείων, όπως η ομηρική *μῆνις* και το μοτίβο της κυκλικής πορείας των πραγμάτων με τη θυσία της Ιφιγένειας στην Αυλίδα. Δημιουργεί, κατ' αυτόν τον τρόπο, μία γαμήλια ατμόσφαιρα και μία ατμόσφαιρα θανάτου, με τη συνύφανση τριών διαφορετικών θεματικών, της ομηρικής *μῆνις*, της θυσίας της Πολυξένης και εκείνης

της Ιφιγένειας, γεγονός που αποτυπώνει τη διάθεσή του για καινοτομία και ανασύνθεση της παράδοσης.

V. Η έριδα επί της αξίωσης του Αχιλλέα

Τόσο στην *Εκάβη* όσο και στις *Τρωάδες* τα λόγια του Αχιλλέα κινητοποιούν μία φιλονικία. Στον Ευριπίδη οι αιχμάλωτες γυναίκες, μετά τη γνωστοποίηση της αξίωσης του φάσματος του Αχιλλέα, περιγράφουν την έριδα, η οποία ξέσπασε στη συνέλευση των Αχαιών σχετικά με την ανθρωποθυσία. Ειδικότερα, με μία μεταφορά από τη φύση και συγκεκριμένα από τη θάλασσα, παρουσιάζουν παραστατικά και γλαφυρά τη διαμάχη μεταξύ του αρχιστράτηγου Αγαμέμνονα και των δύο γιων του Θησέα:

*πολλῆς δ' ἔριδος συνέπαισε κλύδων,
δόξα δ' ἔχῳρει δίχ' ἄν' Ἑλλήνων
στρατὸν αἰχμητήν, τοῖς μὲν διδόναι
τύμβῳι σφάγιον, τοῖς δ' οὐχὶ δοκοῦν.*

Τότε ξέσπασαν κύματα μεγάλης φιλονικίας
και οι γνώμες διχάστηκαν μέσα στον ελληνικό στρατό:
άλλοι υποστήριζαν να προσφέρουν στον τάφο το θύμα
κι άλλοι να μην το προσφέρουν. (116-119)

Η φράση *πολλῆς δ' ἔριδος συνέπαισε κλύδων*, «τα κύματα από την μεγάλη έριδα συγκρούστηκαν το ένα με το άλλο» (116), αποτυπώνει παραστατικά την ένταση, η οποία επικράτησε στη συνέλευση των Αχαιών. Η ένταση αυτή πιστοποιεί πως η απόφαση για τη θυσία είναι σε τελική ανάλυση θέμα πολιτικό, παρά την πρότερη συσχέτιση με τη μοίρα στον προγραμματικό πρόλογο (*πεπρωμένη*, 43· Συνοδινού τ. Β' 2005: 54). Η φράση *δόξα δ' ἔχῳρει δίχ' ἄν' Ἑλλήνων / στρατὸν αἰχμητήν* (117-118) αποτυπώνει με την παρήχηση συμφώνων ('δ' και 'χ') τον διχασμό της γνώμης των Αχαιών πολεμιστών προς δύο διαφορετικές κατευθύνσεις (*δίχα*, 118). Η διχογνωμία τονίζεται, επιπλέον, μέσω της αντιθετικής παρατακτικής σύνδεσης *τοῖς μὲν - τοῖς δ'* (118-119). Με αυτόν τον τρόπο, ο ποιητής σκιαγραφεί παραστατικά το πλαίσιο της συνέλευσης, κατά την οποία ορισμένοι αρχηγοί ήταν υπέρ της προσφοράς της Πολυξένης ως *σφαγίου* στον τάφο του Αχιλλέα και άλλοι κατά.

Η αξίωση της θυσίας στην *Εκάβη*, η οποία ενεργοποιεί τον *κλύδωνα ἔριδος* (115) και τον διχασμό των απόψεων στο στρατόπεδο των Αχαιών, αποτελεί πηγή

έμπνευσης για τον Σενέκα. Ακριβέστερα, ο τελευταίος αφορμάται από την ολιγόστιχη ευριπίδεια διαμάχη και συνθέτει μία ολόκληρη σκηνή, η οποία μεταφέρει το κλίμα της πολιτικής αντιπαράθεσης στη συνέλευση των Αχαιών. Κατ' αυτόν τον τρόπο, στη δεύτερη Πράξη, ύστερα από τη ρήση του Ταλθύβιου, η θεματική της δεύτερης σκηνής μετατοπίζεται πλήρως σε σχέση με την πρώτη από άποψη τόσο σκηνικού όσο και προσώπων, γεγονός που αποτελεί προοδευτική επιλογή του Σενέκα, η οποία μάλιστα δεν συναντάται σε καμία άλλη τραγωδία του. Οι αλλαγές του σκηνικού και των χαρακτήρων συνιστούν μία συνήθη δραματική πρακτική, με την προϋπόθεση να εφαρμόζεται μεταξύ των Πράξεων και όχι των σκηνών (Boyle 1994: 157). Μολονότι στη συγκεκριμένη σκηνή η ταυτότητα των προσώπων δεν δηλώνεται ευθύς εξ αρχής, εύκολα συνάγεται ότι συνδιαλέγονται ο γιος του Αχιλλέα, ο Πύρρος, ο αρχιστράτηγος Αγαμέμνονας, ενώ στο τέλος παρεμβαίνει και ο μάντης Κάλχας. Η ταυτότητα του γιου του Αχιλλέα αποκαλύπτεται έμμεσα μέσω της αναφοράς στον πατέρα του Αχιλλέα ως κατακτητή της Τροίας: *Illium vicit pater* (235). Αντίθετα, η ταυτότητα του Αγαμέμνονα συνάγεται αποκλειστικά από το περιεχόμενο (*at tuam natam parens Helenae immolasti*, «ως πατέρας σκότωσες τη δική σου την κόρη για την Ελένη», 248), ενώ το όνομα του Κάλχαντα, αν και δηλώνεται απερίφραστα, γνωστοποιείται στο τέλος της σκηνής (352, 359). Κεντρικός άξονας της αντιπαράθεσης του Πύρρου και του Αγαμέμνονα είναι η αξίωση της ανθρωποθυσίας από τον Αχιλλέα: ο πρώτος τάσσεται υπέρ και ο δεύτερος κατά της θυσίας της Πολυξένης. Η δομή της σκηνής είναι τριμερής (Fanham 1982: 241-242): αρχικά ο Πύρρος και ο Αγαμέμνων εκφωνούν από έναν πολύστιχο λόγο, στον οποίο ο καθένας εκθέτει τις απόψεις και τα επιχειρήματά του για την ανθρωποθυσία (203-291). Στη συνέχεια, ακολουθεί η *altercatio* με τη στιχομυθία και τις αντιλαβές (292-359), η οποία θυμίζει τους ρητορικούς αγώνες λόγου, ενώ η σκηνή κλείνει με την παρέμβαση του Κάλχαντα, ο οποίος δίνει τη λύση στην έριδα (360-367).

Στην *Εκάβη* η διαμάχη βρίσκει αντιμέτωπο τον Αγαμέμνονα με τους δύο γιους του Θησέα, τον Ακάμαντα και τον Δημοφώντα. Ο πρώτος εναντιώνεται στην ανθρωποθυσία και παρουσιάζεται να υποστηρίζει την Εκάβη, όχι για στρατιωτικά, πολιτικά ή ηθικά κίνητρα, όπως θα άρμοζε σε έναν αρχιστράτηγο, αλλά για προσωπικούς λόγους και, πιο συγκεκριμένα, χάριν της ομόκλινής του, Κασσάνδρας (120-122· Συνοδινού τ. Β' 2005: 55). Αντίθετα, τα δύο αδέρφια υπερασπίζονται την αξίωση του Αχιλλέα και τάσσονται υπέρ της ανθρωποθυσίας. Έτσι, τα βλαστάρια της Αθήνας (*ὄζω Ἀθηνῶν*, 123) σε δύο διαφορετικούς λόγους (*δισσῶν μύθων*, 123),

παρουσίασαν την κοινή θέση τους (*γνώμηι δὲ μιᾷ*, 124), την υπεράσπιση της ανθρωποθυσίας:

*τὼ Θησείδα δ',
ᾧζω Ἀθηνῶν, δισσῶν μύθων
ρήτορες ἦσαν· γνώμηι δὲ μιᾷ
συνεχωρείτην, τὸν Ἀχίλλειον
τύμβον στεφανοῦν αἵματι χλωρῶι,
τὰ δὲ Κασάνδρας λέκτρ' οὐκ ἐφάτην
τῆς Ἀχιλείας
πρόσθεν θήσιν ποτὲ λόγχης.*

Μα οι δύο γιοι του Θησέα,
τα δύο βλαστάρια της Αθήνας, πήραν τον λόγο και οι δύο
και συμφώνησαν να τιμήσουν
με αίμα νεανικό το μνήμα του Αχιλλέα.
Κι οι δύο διακήρυξαν πως ποτέ δεν θα βάλουν την κλίνη της Κασσάνδρας
πάνω από τα κατορθώματα
του Αχιλλέα. (122-129)

Στο χωρίο αυτό διακρίνεται το επιχείρημα των δύο αδερφών υπέρ της θυσίας της Πολυξένης. Ειδικότερα, η τιμή *τῆς Ἀχιλείας λόγχης* (128-129) αποτελεί ύψιστο καθήκον για τους γιους του Θησέα, οι οποίοι θεωρούν ότι η ανθρωποθυσία θα αποτελέσει φόρο τιμής για τα ένδοξα κατορθώματα του *ἀρίστου τῶν Δαναῶν*. Αξιοπρόσεκτο είναι το γεγονός ότι οι αντίμαχοι της άποψης του Αγαμέμνονα, εκμεταλλευόμενοι την αδυναμία του επιχειρήματος του αρχιστράτηγου, μετατοπίζουν το πρόβλημα και εναντιώνονται στον υπερβάλλοντα ζήλο, που επιδεικνύεται για χάρη της ομόκλινης Κασσάνδρας: «ο Αγαμέμνων παίρνει το μέρος της Πολυξένης για λάθος λόγο (την Κασσάνδρα)· και φυσικά οι αντίπαλοί του στη συνέλευση δεν χάνουν την ευκαιρία να εκμεταλλευτούν το αδύνατο αυτό σημείο και να μετατοπίσουν το πρόβλημα» (Συνοδινού τ. Β' 2005: 57). Στην πραγματικότητα, το ζήτημα δεν είναι η «κλίνη» της Κασσάνδρας και ο πόθος του Αγαμέμνονα προς εκείνη, αλλά το κατά πόσο και αν θεωρείται δικαιολογημένη και θεμιτή η αξίωση μίας ανθρωποθυσίας από το φάντασμα του Αχιλλέα.

Ο ποιητής υπογραμμίζει την επιχειρηματολογία των δύο αδερφών με ποικίλες υφολογικές επιλογές. Πρώτα πρώτα, η επιλογή του δυϊκού αριθμού, *συνεχωρείτην* (125) και *έφάτην* (127), υπογραμμίζει τη σύμπτωση των πεποιθήσεων του Ακάμαντα και του Δημοφώντα, οι οποίοι δεν θα προέκριναν ποτέ την «κλίνη» της Κασσάνδρας από τα κατορθώματα και την τιμή του Αχιλλέα (*τῆς Ἀχιλείας λόγχης*, 128-129· Συνοδινού τ. Β΄ 2005: 57). Η κοινή άποψή τους, *γνώμη δὲ μιᾷ* (124), δίνεται παραστατικά μέσα από μία αιματηρή εικόνα, που παραπέμπει στη φύση (*στεφανοῦν αἵματι χλωρῶι*, 126). Ακριβέστερα, πρόκειται για μία μεταφορά από τα φυτά, καθώς η κυριολεκτική σημασία του επιθέτου *χλωρός* είναι πράσινος (Irwin 1974: 74-75). Η συγκεκριμένη εικόνα, μολονότι διατηρεί το τυπικό πλαίσιο των χοών, ανατρέπει την ουσία τους, καθώς στην πραγματικότητα αφορούν μία ανθρωποθυσία και όχι μία αιματηρή προσφορά ζώου.

Στις *Τρωάδες* του Σενέκα το επιχείρημα των υποστηρικτών της ανθρωποθυσίας μεταφέρει ο Πύρρος, ο οποίος επιλέγεται ρηξικέλευθα από τον ποιητή ως βασικός υπερασπιστής της θυσίας της Πολυξένης²⁰ και σκιαγραφείται ως σκληρή και βίαιη προσωπικότητα, σύμφωνα με τη ρωμαϊκή παράδοση²¹. Πιο συγκεκριμένα, η εκτενής ρήση του, η οποία ανοίγει τη δεύτερη σκηνή της δεύτερης Πράξης, προσανατολίζεται στην υποστήριξη των αιμοβόρων αξιώσεων του φάσματος του Αχιλλέα. Ως πρώτο επιχείρημα προβάλλεται η συνεισφορά του πατέρα του στη δεκαετή πολιορκία και υπογραμμίζεται το γεγονός ότι *cuius unius manu / impulsa Troia*, «το μοναδικό του χέρι έριξε την Τροία» (204-205). Οι συνηχήσεις φωνηέντων ('u', 'i') και το αντωνυμικό επίθετο *unius* αποδίδουν εμφαντικά τον κομβικό ρόλο που διαδραμάτισε ο Αχιλλέας στην πτώση της Τροίας. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο ο Πύρρος θεωρεί την ανθρωποθυσία ως ένδειξη ελάχιστης τιμής προς τον νεκρό ήρωα: *quae minor merces potest / tantae dari virtutis?*, «ποια μικρότερη αμοιβή μπορεί να προσφερθεί ως ένδειξη τέτοιας ανδρείας;» (209-210). Ιδιαίτερης σημασίας είναι η επιλογή του ουσιαστικού *merces*, το οποίο σημαίνει μεταφορικά «αμοιβή» και, στην προκειμένη

²⁰ Στην προγενέστερη παράδοση, ο Πύρρος εμφανίζεται ως αυτός που σκότωσε τον Πρίαμο. Καμία όμως, πηγή (με εξαίρεση τον Διονύσιο Αλικαρνασέα και τον Βεργίλιο), δεν συνδέει τον Πύρρο με οποιοδήποτε άλλο γεγονός που αφορά την άλωση της Τροίας (Fantham 1982: 242). Ούτε στα ευριπίδεια έργα, τις *Τρωάδες* και την *Εκάβη*, ο γιος του Αχιλλέα μνημονεύεται ως κεντρική μορφή της πτώσης της Τροίας (Boyle 1994: 158).

²¹ Boyle (1994: 158): «Στην αρχαία ελληνική παράδοση, ορισμένες φορές ο Πύρρος σκιαγραφείται με θετικό πρόσημο· ωστόσο, στη ρωμαϊκή λογοτεχνία, από τον Βεργίλιο (*Aen.* 2. 469) και εξής, παρουσιάζεται αρνητικά ως αυτός που σκότωσε τον βασιλιά της Τροίας».

περίπτωση, αναφέρεται στην Πολυξένη, καθώς πρόκειται να δοθεί ως *γέρας* (41), λάφυρο πολέμου στον νεκρό Αχιλλέα.

Ο Πύρρος, προκειμένου να ενισχύσει την επιχειρηματολογία του, εξιστορεί αναδρομικά τα *facta magni clara genitoris*, «τα σπουδαία κατορθώματα του ένδοξου πατέρα» (237). Το χιαστό σχήμα *facta* (α) *magni* (β) – *clara* (α) *genitoris* (β) υπογραμμίζει τη σπουδαιότητα των ανδραγαθημάτων του ένδοξου πατέρα του. Πρώτα, αναφέρεται στα επιτεύγματα πριν την Τροία (210-228), ενώ στη συνέχεια επικεντρώνεται σε όσους βρήκαν τον θάνατο από το χέρι του πατέρα του κατά τη διάρκεια της πολυετούς πολιορκίας (229-243). Επαναλαμβάνονται, κατ' αυτόν τον τρόπο, ορισμένα από τα κατορθώματα, τα οποία είχε παρουσιάσει ο Ταλθύβιος στον πολύστιχο λόγο του (181-189). Γίνεται, συνεπώς, φανερό πως το επιχείρημα του Πύρρου αποτελεί το ανάπτυγμα της ευσύνοπτης θέσης των υποστηρικτών της ανθρωποθυσίας στον Ευριπίδη, η οποία συνοψίζεται στη φράση *τῆς Ἀχιλείας λόγχης* (128-129).

Ο Πύρρος, ωστόσο, συνεχίζει την επιχειρηματολογία και, παράλληλα με το ένδοξο παρελθόν του *magni genitoris*, «ένδοξου πατέρα» (237), προβάλλει και ένα επιπρόσθετο επιχείρημα:

dubitatur etiam? placita nunc subito improbas

Priamique natam Pelei nato ferum

mactare credis? at tuam natam parens

Helenae immolasti: solita iam et facta expeto.

Γιατί διστάζεις; Εσύ ξαφνικά μέμφεσαι ειλημμένες αποφάσεις και

θεωρείς σκληρό να θυσιαστεί η κόρη του Πριάμου για τον γιο του Πηλέα;

Ως πατέρας σκότωσες τη δική σου την κόρη για την Ελένη· ζητώ

πράγματα, που είναι ήδη συνηθισμένα και έχουν ξαναγίνει. (247-249)

Το επιχείρημα του Πύρρου στηρίζεται στην αναλογία της ανθρωποθυσίας της Πολυξένης με εκείνης της Ιφιγένειας, γεγονός που επαναφέρει εκ νέου το παρελθόν, το οποίο καθορίζει το παρόν. Κατά την Fantham (1982: 248), υπάρχει συμμετρία ανάμεσα στους όρους *natam* - *nato* - *natam*, η οποία δημιουργεί την αίσθηση κυκλικής πορείας των πραγμάτων. Συγκεκριμένα, η μετοχή *natam* (247) και το ρήμα *θυσίας mactare* (248) αναφέρονται στην Πολυξένη και αντιδιαστέλλονται με τους όρους *natam*

(248) και *immolasti* (249), οι οποίοι αφορούν την Ιφιγένεια και υπενθυμίζουν τη θυσία στην Αυλίδα. Ο Πύρρος, λοιπόν, αξιώνει την ανθρωποθυσία, καθώς πρόκειται για μία κατάσταση, η οποία έχει ήδη επαναληφθεί στο παρελθόν. Το επιχείρημα αυτό και, ειδικότερα, η φράση *solita iam et facta expeto* (249), η οποία υπογραμμίζεται με το ομοιόπρωτο *solita - facta* και την επιλογή του ρήματος σε α' ενικό πρόσωπο οριστικής ενεστώτα, *expeto*, που φανερώνει τόσο την ορμητική μανία του Πύρρου²² όσο και τη ρεαλιστική διάσταση των προσδοκιών του, μπορεί να ερμηνευτεί διττά: αφενός αποτυπώνει τη διάθεση του ποιητή να συνυφάνει τη θυσία της Πολυξένης με εκείνη της Ιφιγένειας και αφετέρου αποτελεί έναν υπαινιγμό του Σενέκα για τη διακειμενική σχέση του επεισοδίου με την *Εκάβη* του Ευριπίδη, καθώς θίγεται η λογοτεχνική παράδοση, στην οποία βασίζεται ο Πύρρος προκειμένου να τεκμηριώσει το αίτημα της θυσίας της Πολυξένης.

Στη συνέχεια της διαμάχης και ακριβέστερα στην *altercatio* (292-359), η οποία αποτελεί συνήθη πρακτική στη ρωμαϊκή ρητορεία και βασίζεται στην επανάληψη λέξεων κλειδιών σε μορφή είτε στιχομυθίας είτε αντιλαβής (Boyle 1994: 165), η ερώτηση του Πύρρου *Nullumne Achillis premium manes ferent?*, «η ψυχή του Αχιλλέα δεν κερδίζει κανέναν έπαινο;» (292) και η αντιπρόταση του Αγαμέμνονα για θυσία ζώου αντί της Πολυξένης (293-300), πυροδοτεί εκ νέου την οργή του Πύρρου, η οποία αποτυπώνεται μέσω του επιφωνήματος *O* (301). Απόρροια της οργής και της παρορμητικότητάς του είναι η αλλαγή προσανατολισμού στη συζήτηση, καθώς παραμερίζεται η ανθρωποθυσία και η φιλονικία αποκτά διαπροσωπικό χαρακτήρα (301-330· Fantham 1982: 254). Εδώ, ο Πύρρος κατηγορεί τον Αγαμέμνονα και προβάλλει, μεταξύ άλλων, την άποψη ότι δείχνει επιείκεια προς την Πολυξένη λόγω ερωτικών κινήτρων: *iamne flammatum geris / amore subito pectus ac veneris novae?* «μήπως τώρα σου καίει ξαφνικά την καρδιά μία αγάπη κι ένας καινούριος πόθος;» (303-304). Ο Wilson (1983: 35) υποστηρίζει πως ο Πύρρος υπαινίσσεται εδώ έναν νέο πόθο, εκείνον προς την Πολυξένη, ενώ η Fantham (1982: 254- 255) θεωρεί πως δεν

²² Σε αυτό το σημείο, ο Keulen (2001: 18) παραλληλίζει την ορμητική διάθεση του Πύρρου με την ανάλογη συμπεριφορά του πατέρα του, όπως αυτή παρουσιάζεται από τον Όμηρο. Όπως ο Αχιλλέας, έτσι και ο Πύρρος είναι επιθετικός (244-249) και ταυτόχρονα προσβλητικός προς τον συνομιλητή του (301-305, 315-317). Μάλιστα, ο Keulen εντοπίζει μία επιπλέον αναλογία στη συμπεριφορά πατέρα και γιου: στο τέλος, και οι δυο τους φορτίζονται συναισθηματικά, από τη μία, ο Αχιλλέας δακρύζει στη σκηνή με τον Πρίαμο, ο οποίος καταφάνει στο στρατόπεδο των Αχαιών, προκειμένου να παραλάβει τον νεκρό Έκτορα (*Il. Ω*, 507-512), ενώ ο Πύρρος παρουσιάζεται *rigor*, «απρόθυμος» (1154) να εκτελέσει την ανθρωποθυσία λόγω πιθανόν της γενναιοφυχίας της Πολυξένης. Η σύνδεση αυτή του Πύρρου με τον πατέρα του δημιουργεί αναλογίες μεταξύ της κείμενης διαμάχης και της ομηρικής σύγκρουσης του Αχιλλέα και του Αγαμέμνονα αναφορικά με τη Βρισηίδα (*Il. A* 54-306).

είναι ξεκάθαρο, αν αναφέρεται στην ίδια την Πολυξένη ή την αδερφή της, την Κασσάνδρα. Η υπαινικτικότητα του Σενέκα σε αυτό το σημείο οφείλεται πιθανότατα στη διάθεσή του να συνυφάνει την ομηρική διαμάχη και τα συναισθήματα του Αχιλλέα για τη Βρισηίδα (Ιλ. Α· Wilson 1983: 34) με τον υπερβάλλοντα ζήλο του Αγαμέμνονα προς την Κασσάνδρα στην *Εκάβη* (127).

Η μετατόπιση της συζήτησης και ο διαπροσωπικός χαρακτήρας της διένεξης φαίνεται πως αντανakλά την αντίστοιχη ευριπίδεια σκηνή, κατά την οποία οι αντίμαχοι της άποψης του Αγαμέμνονα παραγκωνίζουν τη θυσία και στρέφουν τα βέλη τους κατά των ιδιωτικών κινήτρων του αρχιστράτηγου. Ο Σενέκας οικειοποιείται την ευριπίδεια σκηνή με στόχο την αντιδιαστολή του ήθους του Πύρρου και του Αγαμέμνονα, με τον πρώτο να συνεχίζει την ωμότητα του Οδυσσέα στην *Εκάβη* και τον δεύτερο να σκιαγραφείται ευμενώς (Balula 2018: 71). Η επιλογή του Πύρρου και του Αγαμέμνονα ακολουθεί μία προσφιλή τεχνική του Σενέκα, της «σύζευξης αντιθέτων», βάσει της οποίας συνδιαλέγονται αντιτιθέμενοι χαρακτήρες για να υπογραμμιστεί ειρωνικά η διάσταση των απόψεων και των κινήτρων τους: «Ο Πύρρος, το παιδί, το οποίο προσπαθεί να εκτελέσει το καθήκον προς τον νεκρό πατέρα του, αντιδιαστέλλεται με τον Αγαμέμνονα, τον πατέρα, που επέτρεψε στο παρελθόν τη θυσία της κόρης του» (Fantham 191-1982, 122· Wilson 1983: 37, 56).

Τέλος, αναφορικά με την έριδα επί της απαίτησης του Αχιλλέα θα ήταν παράλειψη να μην τονιστεί ότι στην *Εκάβη* η αξίωση της ανθρωποθυσίας λαμβάνει πολιτικές διαστάσεις (πλήρει *ξυνόδοι*, 107). Η αιτιατική απόλυτος, *δοκοῦν* (119), η οποία τοποθετείται εμφαντικά στο τέλος του στίχου, υπογραμμίζει την ιδιαίτερη σημασία της πολιτικής και «δημοκρατικής» απόφασης, η οποία πρόκειται να καθορίσει τη ζωή της Πολυξένης (Συνοδινού τ. Β΄ 2005: 55). Κατ' ανάλογο τρόπο, στις *Τρωάδες* ο Πύρρος σε ένα από τα επιχειρήματά του υπέρ της ανθρωποθυσίας αναφέρεται σε *placita* (246), ειλημμένες αποφάσεις. Ειδοποιό διαφορά αποτελεί ότι στον Σενέκα η απόφαση ανακοινώνεται από τον Κάλχαντα και παρουσιάζεται ως *fata* (360), γεγονός που καθιστά σαφές πως οποιαδήποτε ανθρώπινη παρέμβαση ή πρόθεση για μεταστροφή της αποβαίνει άκαρπη. Ο Σενέκας φαίνεται πως εκμεταλλεύεται την πολιτική χροιά της ανθρωποθυσίας της *Εκάβης*, προκειμένου να συνδέσει τη σκηνή με τη σύγχρονη πολιτική πραγματικότητα και τις προσωπικές εμπειρίες του ως πολίτη της δυναστείας του Νέρωνα. Υπό αυτές τις συνθήκες, η διαμάχη μεταξύ Πύρρου και Αγαμέμνονα στις *Τρωάδες* αντικατοπτρίζει τις διαφωνίες του Ρωμαίου ποιητή με τον Νέρωνα, όσο ο πρώτος ήταν διορισμένος στη θέση του παιδαγωγού με κύρια

αρμοδιότητα την προετοιμασία του νεαρού πρίγκιπα για τα μελλοντικά αυτοκρατορικά του καθήκοντα (Keulen 2001: 9, 251). Παρόλο που η απόσταση χρόνου και η υπαινικτική διατύπωση δεν επιτρέπουν την ασφαλή και απόλυτη σύνδεση της δραματοουργίας του Σενέκα με την πολιτική, η τραγωδία ανταποκρίνεται στη σύγχρονή του πολιτική και κοινωνική επικαιρότητα. Μία από τις ενδείξεις που πιστοποιούν την συγκεκριμένη πεποίθηση είναι η ύπαρξη δραματικών προσώπων με τυραννικές καταβολές (Tarrant 1995: 228). Οι πιο «σκυθρωπές» μορφές αποτελούν πιθανότατα αντανakλάσεις των εμπειριών του συγγραφέα από τον Καλιγούλα, τον Κλαύδιο και πιθανόν τον Νέρωνα (Albrecht 2009: 1369). Υπό αυτή την άποψη, δραματικοί χαρακτήρες, όπως ο Πύρρος στο θέμα της αξίωσης της ανθρωποθυσίας, υποκρύπτουν την πρόθεση του Σενέκα για υπαινιγμούς και αρνητικές νύξεις με πολιτικές αποχρώσεις²³ (Lawall 1982: 252).

Από την ανάλυση που προηγήθηκε προκύπτει πως στις *Τρωάδες* η σκηνή της έριδος μεταξύ Πύρρου και Αγαμέμνονα αποτελεί το ανάπτυγμα τις ολιγόστιχης ευριπίδειας διαμάχης στο στρατόπεδο των Αχαιών. Ο Ρωμαίος ποιητής αξιοποιεί την ιδέα της ομηρικής διαμάχης μεταξύ Αχιλλέα και Αγαμέμνονα (Ιλ. Α 54-306) και διαφοροποιεί την ευριπίδεια σκηνή αφενός ως προς τη ρηξικέλευθη επιλογή του Πύρρου ως συνεχιστή της ωμότητας του πατέρα του και του ευριπίδειου Οδυσσέα και αφετέρου ως προς τη θετική σκιαγράφηση του ήθους του αρχιστράτηγου Αγαμέμνονα. Άλλωστε, μία από τις καινοτομίες του Σενέκα είναι το ότι άλλοτε εισάγει νέα πρόσωπα και άλλοτε αποσιωπά επιμελώς ή αναδιαμορφώνει χαρακτήρες της παράδοσης (Fantham 1982: 71). Έτσι, καινοτομεί, όχι μόνο ως προς την επιλογή του Πύρρου, ο οποίος συσχετίζεται με πολιτικά πρόσωπα της σύγχρονης πολιτικής πραγματικότητας, αλλά και τα ηθικολογικά επιχειρήματα του Αγαμέμνονα (Fantham 1982: 18). Στη συνέχεια, η μετατόπιση της συζήτησης σε προσωπικό επίπεδο και ο παραγκωνισμός της θυσίας κατά τη διάρκεια της *altercatio* (301-330) αποτελεί πιθανόν ένα ειρωνικό σχόλιο του ποιητή για αποφάσεις, οι οποίες λαμβάνονται με ιδιωτικά κίνητρα, καθώς και για το γεγονός ότι ο Πύρρος και ο Αγαμέμνων θα βρίσκονται πάντα σε σύγκρουση, γεγονός που υπογραμμίζει τον ατελέσφορο χαρακτήρα της διαφωνίας (Wilson 1983: 38). Παράλληλα, η παρουσίαση της απόφασης ως *fata* (360) υπογραμμίζει το αναπόδραστο της κατάστασης. Τέλος, η επιχειρηματολογία υπέρ της θυσίας, η οποία

²³ Για τα συγκαλυμμένα νοήματα και την πολιτική διάσταση βλ. επίσης: Tarrant (1995: 228-230), Boyle (1997: 73), Ράιος (2001: 157), Albrecht (2009: 1332, 1367), Moretti (2012: 83, 95), Ράιος (2013: 28, 152, 178) και Star (2021: 665).

βασίζεται στην ευσύνοπτη ευριπίδεια αναφορά στα ανδραγαθήματα του Αχιλλέα, αναπτύσσεται διεξοδικότερα από τον Πύρρο, ενώ παράλληλα προστίθεται και ένα επιπλέον στοιχείο, εκείνο της συσχέτισης με την Ιφιγένεια. Ο Σενέκας, λοιπόν, συνυφαίνει την *Εκάβη* με την *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι*, παράλληλα, όμως, βάζει την προσωπική του σφραγίδα με καινοτόμες επιλογές²⁴. Ο Σενέκας καταφέρνει, κατ' αυτόν τον τρόπο, να ανανεώσει την παράδοση του Ευριπίδη, ο οποίος στην *Εκάβη* περιορίζει τον ρόλο των Αχαιών ως απεσταλμένων για την επιτέλεση ενός έργου, αγγελιαφόρων ή 'διαιτητών'²⁵. Αντ' αυτού, ο ποιητής συνθέτει μία ολόκληρη σκηνή με τη διαμάχη στο στρατόπεδο και παρουσιάζει ταυτόχρονα την οπτική των Αχαιών για την ανθρωποθυσία.

²⁴ Όσον αφορά τη σκηνή της έριδος, η Fantham (1982: 72) προσθέτει πως η διαμάχη, η οποία περιστρέφεται γύρω από την ανθρωποθυσία, πέρα από τις αναλογίες με την Αυλίδα, παρουσιάζει πιθανές επιρροές από τον *Αστυάνακτα* του Άκκιου και την *Πολυξένη* του Σοφοκλή.

²⁵ Fantham (1982: 72): Στην *Εκάβη* του Ευριπίδη, ο Οδυσσέας εμφανίζεται ως απεσταλμένος των Αχαιών, προκειμένου να οδηγήσει την Πολυξένη στον τάφο του Αχιλλέα (218 κεξ), ο Ταλθύβιος ως αγγελιαφόρος της είδησης του θανάτου της νεαρής κόρης (484 κεξ) και ο Αγαμέμνων ως διαιτητής μεταξύ Εκάβης και Πολυμήστορα (1109 κεξ).

VI. Η στάση του Αγαμέμνονα

Ο Αγαμέμνων συμμετέχει στην έριδα επί της αξίωσης του φάσματος του Αχιλλέα τόσο στον Ευριπίδη όσο και στον Σενέκα. Στη διαμάχη της *Εκάβης*, η οποία προκαλείται μεταξύ των Αχαιών λόγω της απαίτησης του Αχιλλέα (40-44), ο ρόλος του αρχιστράτηγου των Ελλήνων είναι κομβικός, καθώς εναντιώνεται στην αξίωση του φάσματος και, κατά συνέπεια, στην ανθρωποθυσία (116-129). Αυτό που προκαλεί, ωστόσο, εντύπωση είναι πως τα κίνητρα του αρχιστράτηγου των Αχαιών δεν είναι ούτε πολιτικά ή στρατιωτικά ούτε ηθικά:

*ἦν δὲ τὸ μὲν σὸν σπεύδων ἀγαθὸν
τῆς μαντιπόλου Βάκχης ἀνέχων
λέκτρ' Ἀγαμέμνων·*

Ο Αγαμέμνων που τιμά την κλίνη
της θεόπνευστης Βάκχης έδωσε μάχη
για το δικό σου το καλό· (120-122)

Τα παραπάνω λόγια των αιχμάλωτων γυναικών γνωστοποιούν την εναντίωση του Αγαμέμνονα στην ανθρωποθυσία και τονίζουν τη θετική προδιάθεση του αρχιστράτηγου προς την Εκάβη. Η ευμένειά του προς τη βασίλισσα αποδίδεται εμφαντικά με τη συνάφεια *τὸ σὸν ἀγαθὸν* (120). Ο Ατρείδης τάσσεται κατά της θυσίας της Πολυξένης για προσωπικούς λόγους και, πιο συγκεκριμένα, χάριν της ομόκλινής του, Κασσάνδρας, στην οποία αποδίδεται η ιδιότητα της Βάκχης, της εκστατικής μάντισσας. Η μετοχή *σπεύδων* (120) αποτυπώνει τον υπερβάλλοντα ζήλο, που επιδεικνύει, για χάρη της ερωμένης του, μία σχέση η οποία επανέρχεται συχνά στην τραγωδία και διαμορφώνει τις πεποιθήσεις και τη στάση του²⁶ (Συνοδινού τ. Β΄ 2005: 55). Στην προκειμένη περίπτωση, η ιδιότητά του ως αρχιστράτηγου ίσως να στέκεται τροχοπέδη στην αποτελεσματική εναντίωση στη βούληση του στρατού, την οποία αποδέχεται, παρά τις προτροπές προς τους Αχαιούς «για διατήρηση της αυτοκυριαρχίας και αποφυγή της θυσίας της Πολυξένης για λόγους αμοιβαιότητας (*χάριν*) ως προς την Κασσάνδρα» (Turkeltaub 2021: 362).

²⁶ Για τον Αγαμέμνονα στην *Εκάβη* του Ευριπίδη βλ. Synodinou (1994).

Η υπόθεση αυτή μπορεί να επιβεβαιωθεί από την εξέλιξη της τραγωδίας και ακριβέστερα από την απάντηση του αρχιστράτηγου στην επίκληση της Εκάβης, η οποία τον κάλεσε προηγουμένως να συνδράμει στην εκδίκηση του Πολυμήστορα:

*ἔστιν γὰρ ἢ ταραγμὸς ἐμπέπτωκέ μοι·
[...] ὥς θέλοντα μὲν μ' ἔχεις
σοὶ ζυμπονῆσαι καὶ ταχὺν προσαρκέσαι,
βραδὺν δ', Ἀχαιοῖς εἰ διαβληθήσομαι.*

Γιατί υπάρχει κάτι που μου προκαλεί ανησυχία·
[...] γιατί με έχεις πρόθυμο
να συμπράξω μαζί σου και με σπουδή να βοηθήσω,
οκνό, όμως, αν συκοφαντηθώ από τους Αχαιούς. (857-863)

Ο Αγαμέμνων διατηρεί τις αποστάσεις του όσον αφορά την απαιτούμενη δράση, η οποία υπαγορεύει την τιμωρία του Πολυμήστορα. Η απάντησή του προς την επίκληση της Εκάβης είναι κατά κάποιον τρόπο διπλωματική, καθώς από τη μία δείχνει την προσπάθειά του να ανταποκριθεί στην ικεσία της, από την άλλη δεν θέλει να ριψοκινδυνεύσει στο ελάχιστο (Συνοδινού τ. Β' 2005: 330). Θεωρεί πως δεν πρέπει να φανεί ότι λειτουργεί προς χάρη της παλλακίδας του κι, ως εκ τούτου, ότι δεν είναι ένας επιβλητικός ηγέτης που ενεργεί αυτοβούλως (Synodinou 1994: 100). Είναι, επομένως, εμφανής η ανησυχία και η διστακτικότητα του Αγαμέμνονα να συνδράμει στην εκδίκηση λόγω της θέσης του: «η σχέση του Αγαμέμνονα με την Κασσάνδρα καθορίζει εν πολλοίς τη στάση του προς τον στρατό, η οποία είναι υποτακτική» (Συνοδινού τ. Β' 2005: 329).

Στις *Τρωάδες* ο βασιλιάς των Μυκηνών αντιτίθεται με ανάλογο τρόπο στον Πύρρο και τις αξιώσεις του Αχιλλέα. Ειδοποιό, ωστόσο, διαφορά συνιστά το κίνητρο της εναντίωσης, το οποίο στηρίζεται στις ηθικές πεποιθήσεις του. Ειδικότερα, στον Σενέκα ο αρχιστράτηγος των Αχαιών παρουσιάζεται ως αποδέκτης των συνεπειών της αλαζονείας του Αχιλλέα, ενώ παράλληλα αναγνωρίζει τα πρότερα σφάλματά του και δείχνει μετανιωμένος:

*spiritus quondam truces
minasque tumidi lentus Aeacidæ tuli*

Εγώ υπέμεινα κάποτε τον αλαζονικό χαρακτήρα
και τις βιαιοπραγίες του υπερόπτη Αχιλλέα. (252-253)

Το παραπάνω σχόλιο προετοιμάζει τη θετική ηθογραφική παρουσίαση του αρχιστράτηγου. Πράγματι, στην πολύστιχη και κλιμακωτή *sententia* (250-291), η οποία ακολουθεί την εκτενή ρήση του Πύρρου, ο Ατρείδης αντιτίθεται αρχικά στην αδυναμία τιθάσευσης των παθών του γιου του Αχιλλέα, λόγω αφενός της νεανικής ορμής, *iuvenile impetum* (250), και της έντονης μανίας, με την οποία ολοκλήρωσε προηγουμένως τον λόγο του και αφετέρου της πρότερης *μήνιος* του πατέρα του. Ο Wilson (1983: 35) επισημαίνει πως «ο χαρακτήρας του Πύρρου θυμίζει σε μεγάλο βαθμό εκείνον του πατέρα του, καθώς είναι επιθετικός και οξύθυμος». Το επίθετο *iuvenile* χρησιμοποιείται προκειμένου να δοθεί έμφαση στο νεαρό της ηλικίας του Πύρρου, που συνεπάγεται έντονα πάθη, επιπολαιότητα, παρορμητικότητα και έλλειψη πείρας. Αντίθετα, ο βασιλιάς των Μυκηνών λόγω ηλικίας και εμπειρίας κοσμεύεται από σοφία και αυτοκυριαρχία (Boyle 1994: 158). Όντας, λοιπόν, πιο συνετός παρουσιάζει στη συνέχεια τα κίνητρα της εναντίωσης στην απόφαση της θυσίας, τα οποία διαγράφουν τον χαρακτήρα του. Πιο συγκεκριμένα, αναπτύσσονται δύο διαφορετικές θεματικές: από τη μία ο ευμετάβολος χαρακτήρας της τύχης και από την άλλη η συμπόνοια προς τους ηττημένους:

Quid caede dira nobiles clari ducis
aspergis umbras? noscere hoc primum decet,
quid facere victor debeat, victus pati.

Γιατί επισκιάζεις το πνεύμα ενός εξαίσιου αρχηγού
με μία σκληρή σφαγή; Αρμόζει να γνωρίζει κανείς πρώτα αυτό, τι πρέπει,
δηλαδή, να κάνει ο νικητής και πώς να υποφέρει ο νικημένος. (255-257)

Ο Αγαμέμνων «ανησυχεί για τις επιπτώσεις, οι οποίες ακολουθούν τον θρίαμβο» (Balula 2018: 72). Η σκληρή και αποτρόπαια σφαγή επισκιάζει, κατά τον βασιλιά των Μυκηνών, το πνεύμα του ένδοξου αρχηγού, γεγονός που υπογραμμίζει την επιτακτική ανάγκη για σωστή διαχείριση της νίκης, καθώς σε διαφορετική περίπτωση ελλοχεύει η τιμωρία και η πτώση. Το γνώσης σημαντικό απαρέμφατο,

noscere (256), καθώς και το απρόσωπο ρήμα *deceat* (256) προβάλλει τον δεοντολογικό χαρακτήρα του λόγου του Αγαμέμνονα σε σχέση με το τι οφείλει να πράττει ο νικητής και πώς θα πρέπει να διαχειρίζεται τους νικημένους. Ιδιαίτερης σημασίας είναι η επανάληψη των ομόρριζων λέξεων *victor - victus* (258), καθώς και η αντίθεση των απαρεμφάτων *facere - pati* (258), με το πρώτο να βρίσκεται σε ενεργητική και το δεύτερο σε παθητική διάθεση, τονίζοντας τον διττό χαρακτήρα της νίκης. Το γεγονός ότι η *Fortuna* και η θεϊκή εύνοια είναι ευμετάβολες (259-263), εφιστά την προσοχή στην υπεροπτική διαχείριση της νίκης, η οποία μπορεί να ανατρέψει συνθέμελα την επιτυχία:

magna momento obrui
vincendo didici. Troia nos tumidos facit
nimium ac feroces? stamus hoc Danai loco,
unde illa cecidit.

Στις νίκες έχω μάθει ότι οι ένδοξοι άνδρες μπορούν να ανατραπούν
από τη μία στιγμή στην άλλη. Μπορεί η Τροία να μας κάνει σε υπέρμετρο
βαθμό αλαζόνες και επιθετικούς; Εμείς οι Δαναοί στεκόμαστε όρθιοι
σε αυτόν τον τόπο, την ώρα που εκείνη καταρρέει. (263-266)

Η εμφαντική τοποθέτηση του γερουνδίου *vincendo* (264) στην αρχή του στίχου τονίζει αφενός τη σπουδαιότητα της νίκης και αφετέρου τον κίνδυνο της ανατροπής της ευτυχίας, σε περίπτωση υπέρμετρα αλαζονικής ή βίαιης συμπεριφοράς προς τους ηττημένους. Το ρήμα *didici* (264) σε πρώτο ενικό πρόσωπο παρακειμένου, δηλώνει πως ο βασιλιάς των Μυκηνών έχει μάθει από τα λάθη του παρελθόντος, οι επιπτώσεις του οποίου είναι πρόδηλες στο παρόν. Στο σημείο αυτό, διαφαίνεται πιθανότατα ένα διακειμενικό μάθημα από την *Εκάβη* του Ευριπίδη· συγκεκριμένα, το μάθημα, που πήρε ο Αγαμέμνωνας, μοιάζει να είναι εμπέδωση της ηθικής επιχειρηματολογίας της *Εκάβης* στην ικεσία της στο ομώνυμο έργο (787-845). Έτσι, ο Αγαμέμνων, λόγω αφενός της πρότερης διδασχής από την *Εκάβη* και αφετέρου της εμπειρίας και ηλικίας, διακατέχεται από σύνεση και αυτοσυγκράτηση, γεγονός που του επιτρέπει να διαχειριστεί καλύτερα αλαζονικές συμπεριφορές, οι οποίες συνοδεύουν τις νίκες και τις επιτυχίες.

Αξιοπρόσεκτο είναι το γεγονός ότι η φράση *stamus hoc Danai loco*, «εμείς οι Δαναοί στεκόμαστε όρθιοι» (265) θυμίζει την προλογική ρήση της Εκάβης και, πιο συγκεκριμένα, τη δήλωση *non umquam tulit / documenta fors maiora, quam fragili loco / starent superbi*, «η τύχη ποτέ δεν έδωσε πιο σαφές σημάδι της εύθραυστης ισορροπίας, στην οποία βρίσκονται οι αλαζόνες» (4-6). Ο Αγαμέμνων πραγματεύεται το θέμα της ευμετάβολης τύχης και της αστάθειας της ανθρώπινης ευτυχίας, το οποίο επεσήμανε και η Εκάβη στον εισαγωγικό της μονόλογο. Ειδοποιός διαφορά είναι η οπτική γωνία, καθώς η βασίλισσα ανήκει στους νικημένους, ενώ εκείνος στους νικητές. Ο Αγαμέμνων, ανακαλώντας την προειδοποίηση της Εκάβης, επισημαίνει πως η ιστορία και «η άλωση της Τροίας έχει δείξει στον ίδιο πόσο εύθραυστη είναι η καλή τύχη, καθώς και την ανάγκη να αναλογίζεται σαν νικητής πόσο εύκολα τα δεινά των νικημένων θα μπορούσαν να είναι δικά του» (259-266· Star 2021: 663). Πράγματι, σύμφωνα με την Fantham, στις *Τρωάδες* υπάρχει αναλογία ανάμεσα στους ηττημένους και τους νικητές βασιλιάδες: «ο λόγος για τον οποίο ο Αγαμέμνων προτείνει την επιείκεια προς τους κατακτημένους έγκειται στο ότι αναγνωρίζει την αναλογία της τωρινής επιτυχίας των Αχαιών με την πρότερη δόξα της Τροίας» (Fantham 1981-1982: 120).

Μάλιστα, ο διττός χαρακτήρας της νίκης και του πολέμου κι, ως εκ τούτου, η αστάθεια της ανθρώπινης ευτυχίας υπογραμμίζεται και στη συνέχεια της *sententia* του αρχιστράτηγου των Αχαιών. Ο Αγαμέμνων εφιστά την προσοχή στο ότι ο πόλεμος μπορεί να επιφέρει συμφορές και για τους νικητές, οι οποίοι δεν πρέπει να εφησυχάζουν: *non omnibus fortuna tam lenta imminet*, «η μοίρα δεν επικρέμαται με τον ίδιο ασφαλή τρόπο πάνω από όλους / δεν είναι το ίδιο ευνοϊκή με όλους» (275). Με το ομοιόπτωτο *fortuna - lenta*, ο ποιητής υπογραμμίζει τις διαφορετικές όψεις της τύχης και κρούει τον κίνδυνο για επικείμενες συμφορές. Υπό αυτή την προοπτική, το ρήμα *imminet*, «επικρέμαται», θίγει την επαπειλούμενη καταστροφή και τους μελλοντικούς κινδύνους που ελλοχεύουν κατά τον νόστο των Αχαιών.

Η φράση *unde illa cecidit*, «την ώρα που εκείνη (η Τροία) καταρρέει» (266), έρχεται σε αντίθεση με τη φράση *stamus hoc Danai loco* (255). Ο βασιλιάς των Μυκηνών υπογραμμίζει την αναλογία των Αχαιών και των Τρώων και εφιστά την προσοχή στην επικινδυνότητα της παρούσας κατάστασης. Εδώ, ο Σενέκας φαίνεται πως αξιοποιεί τον διδακτικό χαρακτήρα του θεϊκού προλόγου των *Τρωάδων* του Ευριπίδη, όπου η Αθηνά ζητά τη βοήθεια του Ποσειδώνα προκειμένου να τιμωρήσουν τους Αχαιούς λόγω της ασέβειας του Αϊάντα, ο οποίος έσερνε με τη βία την Κασσάνδρα

στον ναό της Αθηνάς, προσβάλλοντας την ίδια και βεβηλώνοντας τον ναό της (65-75). Σε αυτό το πλαίσιο, οι δύο θεοί, η Αθηνά και ο Ποσειδώνας, επεμβαίνουν προκειμένου να αποκαταστήσουν την ύβρη των Αχαιών:

*μῶρος δὲ θνητῶν ὅστις ἐκπορθεῖ πόλεις
ναούς τε τύμβους θ', ἱερὰ τῶν κεκμηκότων·
ἐρημία δοὺς [σφ'] αὐτὸς ὄλεθ' ὕστερον.*²⁷

Εἶναι μωρός ο άνθρωπος που καταστρέφει πόλεις·
όταν ρημάξει τους ναούς και των νεκρών τους τάφους
τους ιερούς, ο όλεθρος θα βρει μετά τον ίδιο. (95-97)²⁸

Τα παραπάνω λόγια του Ποσειδώνα συνοψίζουν το δίδαγμα των θεών, σύμφωνα με το οποίο οι θεοί τιμωρούν τους μωρούς θνητούς, οι οποίοι καταστρέφουν πόλεις, ρημάζουν τους ναούς και τους ιερούς τάφους· άμεσο επακόλουθο είναι ο όλεθρός τους. «Οι στίχοι αυτοί μεταδίδουν ένα σαφές μήνυμα, ότι η εξέλιξη της δράσης θα πρέπει να «αναγνωσθεί» σαν ηθικοδιδασκτικός μύθος, σαν ένα παράδειγμα για κάθε εποχή και για κάθε τόπο» (Easterling 2012: 261). Ο Σενέκας, μιλώντας για την πτώση της Τροίας (unde illa cecidit, 266), φαίνεται πως εκμεταλλεύεται το σχόλιο του Ποσειδώνα για την εκπόρθηση πόλεων (*ἐκπορθεῖ πόλεις*, 95) και ενσωματώνει το δίδαγμα των θεών στις *Τρωάδες* του: «ο δαίμονας του πολέμου τώρα πολύ εύκολα χτυπά με φοβερό μαστίγιο και τον νικητή» (Lesky 2008: 537). Έτσι, ο Αγαμέμνωνας παρουσιάζεται να έχει εμπεδώσει τη διδαχή και να επιδιώκει με κάθε μέσο την αποτροπή της αιματοχυσίας, η οποία πρόκειται να επιφέρει τον όλεθρο.

Fortunae favor, «χάριν της Τύχης» (269) και της αναλογίας των τωρινών επιτυχιών των Αχαιών με την περασμένη δόξα της Τροίας, ο Αγαμέμνων κατάφερε να αποβάλει την πρότερη έπαρση. «Η αναλογία μάλιστα είναι αυτή που τον ωθεί να φοβάται τη μοίρα του Πριάμου» (Fantham 1981-1982: 120):

tu me superbum, Priame, tu timidum facis.

²⁷ Ακολουθείται η έκδοση J. Diggle, Oxford University Press (1981), έτσι όπως είναι ανατυπωμένη στην Μπαζάκου-Μαραγκουδάκη (2002).

²⁸ Ακολουθείται η μετάφραση της Μπαζάκου-Μαραγκουδάκη (2002).

Εσύ με έκανες αλαζόνα, Πρίαμε, εσύ με γέμισες και φόβους. (270)

Ο βασιλιάς των Μυκηνών διδάσκεται από την πτώση του άλλοτε ένδοξου Πριάμου, η οποία, μάλιστα, ταυτίζεται με τη λεηλασία και την άλωση της Τροίας εν γένει. Αυτός είναι ο λόγος που τον ωθεί να υιοθετήσει έναν νέο τρόπο σκέψης από φόβο για επικείμενες συμφορές ως αποτέλεσμα υπεροπτικών συμπεριφορών. Υπό αυτές τις συνθήκες, επιδιώκει να επιστήσει την προσοχή του Πύρρου στον μελλοντικό κίνδυνο της τιμωρίας και της πτώσης, ως αποτέλεσμα αλαζονικής συμπεριφοράς και απαίτησης της ανθρωποθυσίας. Δηλώνει απερίφραστα ότι θα πρέπει να τεθεί ένα τέλος στις ωμότητες εις βάρος της Τροίας:

quicquid eversae potest
superesse Troiae, maneat: exactum satis
poenarum et ultra est. regia ut virgo occidat
tumuloque donum detur et cineres riget
et facinus atrox caedis ut thalamos vocent,
non patiar, in me culpa cunctorum redit:

Οτιδήποτε μπορεί να επιβιώσει από την Τροία,
ας (το αφήσουμε να) μείνει· αρκετή και πολλή παραπάνω
τιμωρία τους επιβλήθηκε. Να θανατωθεί μία παρθένα από τον βασιλικό
οίκο, να προσφερθεί ως δώρο στον τάφο, να διαβρέξει τις στάχτες
και αυτή η σκληρή πράξη της σφαγής να ονομαστεί ‘γάμος’,
δεν θα το δεχτώ. Τα αδικήματα όλων αυτών ανεξαιρέτως
επιστρέφουν σε μένα. (285-290)

Στην προσπάθειά του να σταματήσει τον κύκλο της αιματοχυσίας, ο βασιλιάς των Μυκηνών επανέρχεται σε αυτό το σημείο στο θέμα της ανθρωποθυσίας, με το οποίο είχε αρχίσει τον λόγο του, γεγονός που δημιουργεί την αίσθηση κυκλικής σύνθεσης (255). Με την προτρεπτική υποτακτική *maneat* (286) υπογραμμίζει την ανάγκη να μην επιδείξουν οι Αχαιοί περαιτέρω έπαρση εις βάρος της φλεγόμενης Τροίας, καθώς ελλοχεύει ο κίνδυνος της τιμωρίας, ο οποίος υπογραμμίζεται με την εμφαντική θέση του ονόματος *poenarum*, «ποινή» (287). Η προσφορά της παρθένας της βασιλικής οικογένειας ως *donum*, «δώρο» (288), αποτελεί αποτρόπαια πράξη και

πρέπει να αποφευχθεί με κάθε μέσο. Η φράση *in me culpa cunctorum redit*, «τα αδικήματα όλων αυτών ανεξαιρέτως επιστρέφουν σε μένα» (290) αιτιολογεί εναργέστερα την προηγούμενη αναφορά στη μοίρα του Πριάμου και τον φόβο του αρχιστράτηγου (270). Ο Αγαμέμνων ανησυχεί πως η ενοχή όλων αυτών των πλημμελημάτων και των βιαιοπραγιών των Αχαιών, πρόκειται να πέσει πάνω του (Fantham 1981-1982: 120). Μάλιστα, το επίθετο *cunctus*, «όλος ανεξαιρέτως» (290) θίγει το μέγεθος της τιμωρίας, η οποία φοβάται πως θα είναι ανάλογη όλων ανεξαιρέτως των αδικημάτων των Αχαιών.

Τέλος, άξιο μνείας είναι το γεγονός ότι η φράση *exactum satis / poenarum et ultra est*, «αρκετή και πολλή παραπάνω τιμωρία τους επιβλήθηκε» (286-287) έρχεται σε αντίθεση με την προλογική δήλωση της Εκάβης *non tamen superis sat est*, «δεν είναι όμως αυτό αρκετό για τους θεούς» (56). ωστόσο, η έκβαση του δράματος πρόκειται να δικαιώσει τη δεύτερη σκέψη, εκείνη της βασίλισσας της Τροίας, καθώς πρόκειται να ακολουθήσει όχι μόνο η θυσία της Πολυξένης (1118-1164), αλλά και η πτώση του Αστυάνακτα (1068-1103).

Συνολικά, η *sententia* (250-291) αποκαλύπτει τα κίνητρα, που ωθούν τον Αγαμέμνονα να υιοθετήσει μία συμπονετική προς τους Τρώες στάση και να επιχειρήσει να τερματίσει τον κύκλο της αιματοχυσίας, αρνούμενος τις αξιώσεις του φάσματος του Αχιλλέα. Η διακειμενική εμπειρία του τον δίδαξε πως η νίκη χρήζει σωστής διαχείρισης, καθώς ελλοχεύει ο κίνδυνος της τιμωρίας και της πτώσης σε περίπτωση υπέρμετρων συμπεριφορών. Κατ' αυτόν τον τρόπο, αν και η στάση του επί των αξιώσεων του Αχιλλέα είναι ίδια, τα κίνητρά του έρχονται σε αντίθεση με εκείνα της Εκάβης, όπου υπερασπίστηκε τη βασίλισσα της Τροίας, καθώς ήταν έρμαιο της «κλίνης» της Κασσάνδρας. Μάλιστα, στο ευριπίδειο έργο η βασίλισσα χρησιμοποιεί τη σχέση του Αγαμέμνονα με την κόρη της, προκειμένου να ενισχύσει την ηθική επιχειρηματολογία της και να καταστήσει αποτελεσματική την επίκλησή της στο πλαίσιο εξασφάλισης βοήθειας για την τιμωρία του Πολυμήστορα. Πράγματι, η Εκάβη χρησιμοποιεί ως τελευταίο «καταφύγιο» επιχειρήματα *ad hominem* και προβάλλει τον ερωτικό πόθο του αρχιστράτηγου προς την Κασσάνδρα, για να υπογραμμίσει τη χάρη που οφείλει στη μητέρα λόγω της κόρης (824-835· Συνοδινού τ. Β' 2005: 293, 316, 321).

Στις *Τρωάδες* δηλωτική είναι η άρνηση του Αγαμέμνονα να δεχτεί την αποτρόπαια πράξη της σφαγής (*facinus atrox caedis*, 289), η οποία μάλιστα πρόκειται να ονομαστεί *thalamos*, «γάμος» (289). Κατά τον βασιλιά των Μυκηνών η πράξη αυτή

συνιστά υπεροψία και έπαρση, η οποία αντίκειται στον χαρακτήρα και το ήθος του. Έτσι, με εξουσιαστικό τόνο, *non patiar*, «δεν θα το ανεχτώ» (290), καθιστά σαφές πως πρόκειται να εναντιωθεί και να αποτρέψει με κάθε μέσο την ανθρωποθυσία. Ο εξουσιαστικός τόνος έρχεται σε αντίθεση με την *Εκάβη*, όπου ο Αγαμέμνων δεν συνέχισε την εναντίωσή του στη βούληση του στρατού, πιθανόν λόγω της ιδιότητάς του ως αρχιστράτηγου.

Ωστόσο, το αδιέξοδο της αντιπαράθεσης με τον Πύρρο ωθεί τον Αγαμέμνονα να καλέσει τον Κάλχαντα, να δώσει εξ ονόματος του θεού τη λύση: *potius interpretes deum / Calchas vocetur*, «ας μιλήσει καλύτερα ο Κάλχας, ο διάγγελος των θεών» (351-352). Στο σημείο αυτό, ο βασιλιάς των Μυκηνών δίνει μία υπόσχεση, η οποία έχει τη μορφή υποθετικού λόγου, που δηλώνει μία κατάσταση πραγματική: *fata si poscent, dabo*, «αν η μοίρα το απαιτεί, θα επιτρέψω τη θυσία» (352). Στην προκειμένη περίπτωση, ο όρος *fata* χρησιμοποιείται ταυτόσημα με τον όρο *deus*, τον οποίο χρησιμοποιεί σε επόμενο στίχο (358): πρόκειται για ηθελημένη αοριστία, η οποία αποτυπώνει τις στωικές καταβολές του ποιητή, καθώς η μοίρα εξισώνεται με τον θεό υπό το πρίσμα των στωικών απόψεων (Boyle 1994: 170). Παράλληλα, η επιλογή του *deus* σε ενικό αντί πληθυντικού αριθμού αποδίδεται αφενός στις στωικές μονοθεϊστικές πεποιθήσεις και αφετέρου στην πιθανή πρόθεση του Σενέκα να αποφύγει την αναφορά στον Απόλλωνα: «Ο Αγαμέμνονας μιλάει για τον Θεό και όχι για τον Απόλλωνα, εν μέρει για να επιτρέψει την αμφισημία με τον στωικό μονοθεϊσμό και, ίσως, για να αποφύγει τη μη Ρωμαϊκή έμφαση στον Απόλλωνα» (Fantham 1982: 260). Η υπακοή του Αγαμέμνονα στις θέσφατες αποφάσεις αποτυπώνεται με το ρήμα *dabo*, «θα επιτρέψω τη θυσία» (352) και θυμίζει την πρότερη πειθαρχία του στον Κάλχαντα στο λιμάνι της Αυλίδας, όπου ο μάντης επιβεβαίωσε τη θυσία της Ιφιγένεια, προκειμένου να πραγματοποιηθεί ο απόπλους (*Tu, qui...*, 353· Boyle 1994: 170). Δεδομένου του δεοντολογικού χαρακτήρα της απόφασης, ο Αγαμέμνων υποτάσσεται στα *fata* και αποδέχεται την αναπόδραστη ανθρωποθυσία, παρά την αρχική πρόθεση για σθεναρή αντίσταση λόγω της θέσης εξουσίας στην οποία βρίσκεται. Η αποδοχή αυτή δηλώνει πως ο αρχιστράτηγος αντιλαμβάνεται ότι ο κόσμος διέπεται από την αιμοβόρα μοίρα και οι θεοί, αν πράγματι υπάρχουν, είναι εξίσου μοχθηροί (Motto & Clark 1988: 255).

Από την ανάλυση που προηγήθηκε γίνεται φανερό πως η στάση του Αγαμέμνονα επί της αξίωσης της ανθρωποθυσίας στις *Τρωάδες* είναι σε αδρές γραμμές ανάλογη με την *Εκάβη* του Ευριπίδη. Ειδικότερα, και στις δύο περιπτώσεις ο αρχιστράτηγος των Αχαιών παρουσιάζεται συμπονετικός και κατακρίνει την

ανθρωποθυσία. Ωστόσο, ο Σενέκας διαφοροποιεί τα ιδιωτικά κίνητρα του αρχιστράτηγου και προάγει την ηθική διαχείριση των επιτυχιών και νικών, χωρίς αλαζονικές και υπεροπτικές συμπεριφορές. Η αστάθεια της ευτυχίας, ο εύθραυστος χαρακτήρας της νίκης, η υπέρμετρη αλαζονεία και η αναπόφευκτη τιμωρία των σκληρών πράξεων είναι ένα από τα στοιχεία που διαφοροποιούν το έργο του Σενέκα από την *Εκάβη* (Ράιος 2013: 55). Ο λόγος της διαφοροποίησης έγκειται αφενός στο διακειμενικό μάθημα από την ικεσία της Εκάβης (786-845) και αφετέρου στην πιθανή επίδραση από το ομώνυμο έργο του Ευριπίδη: «ο Ευριπίδης δεν περιέγραψε μονάχα τη δυστυχία των νικημένων· νοιαζόταν να κηρύξει τη βαθιά σοφία, ότι ο δαίμονας του πολέμου τώρα πιο εύκολα χτυπά με φοβερό μαστίγιο και τον νικητή» (Lesky 2008: 537). Υπό αυτή την οπτική, ο Ρωμαίος ποιητής φαίνεται πως αξιοποιεί τον διδακτικό χαρακτήρα του θεϊκού προλόγου των *Τρωάδων* του Ευριπίδη και παρουσιάζει τον Αγαμέμνονα σώφρων και συμπονετικό προς τους Τρώες. Με άλλα λόγια, ο αρχιστράτηγος των Αχαιών, ακολουθώντας μία πιο συνετή στάση, «επιδιώκει την αποστασιοποίησή του από το παρελθόν, αρνούμενος τη συγκατάθεσή του στην ανθρωποθυσία, καθώς θεωρεί πως αρκετή τιμωρία έχει επιβληθεί στην Τροία» (Frangoulidis 2018: 328). Επιπλέον, ο Σενέκας μετασχηματίζει την αδυναμία του Αγαμέμνονα ως αρχιστράτηγου να εναντιωθεί αποτελεσματικά στη βούληση του στρατεύματος στην *Εκάβη*, σε καταναγκαστική υπακοή λόγω ανώτερων δυνάμεων. Έτσι, αν και η αποδοχή της τελικής απόφασης της θυσίας είναι ανάλογη με την *Εκάβη* του Ευριπίδη, ο ποιητής των *Τρωάδων* καινοτομεί εκ νέου και παρουσιάζει τη συγκατάβαση του Αγαμέμνονα ως επακόλουθο της υπακοής στην προδιαγεγραμμένη, αναπόδραστη και αποτρόπαιη μοίρα και όχι στο κύρος της θέσης του ως αρχιστράτηγου. Μέσω αυτής της επιλογής, επιδιώκει να ενσωματώσει στο έργο του στωικές πεποιθήσεις σε σχέση με το θείο και παράλληλα να κρούσει τον κίνδυνο της επικείμενης πτώσης, ως αποτέλεσμα της υπεροψίας και της ευμετάβολης τύχης. Ο Keulen υπογραμμίζει ότι ο ρόλος του Αγαμέμνονα στις *Τρωάδες* του Σενέκα εξυπηρετεί διδακτικούς στόχους. Επισημαίνει, μάλιστα, την πεποίθηση του Giancotti, σύμφωνα με την οποία ο Αγαμέμνων λειτουργεί ως ο κεντρικός χαρακτήρας της τραγωδίας, ενώ παράλληλα αναφέρει πως ο αρχιστράτηγος των Αχαιών ηθογραφείται με θετικό πρόσημο και διαφοροποιείται από την παράδοση της αρχαίας ελληνικής

λογοτεχνίας²⁹. Διαπιστώνεται, λοιπόν, ότι ο ρόλος του Αγαμέμνονα στις *Τρωάδες* είναι κομβικός, αποτελεί μία ρηξικέλευθη επιλογή του Σενέκα και φαίνεται πως λειτουργεί ως φερέφωνο των στωικών δογμάτων του, που πρεσβεύει ο τελευταίος. Με άλλα λόγια, τα ηθικολογικά επιχειρήματα και όσα ισχυρίζεται ο Αγαμέμνων για τη νεανική παρορμητικότητα του Πύρρου και την αδυναμία ελέγχου των συναισθημάτων δείχνουν να ανταποκρίνονται στη φιλοσοφική σκέψη του ποιητή (Fantham 1982: 252, που παραπέμπει σε Anliker 1960: 65-67).

²⁹ Συνοπτικά, αναφέρει πως στην *Ιλιάδα* παρουσιάστηκε γεμάτος αυτοπεποίθηση και με έλλειψη αυτοσυγκράτησης, στον Αγαμέμνονα του Αισχύλου τον διακατείχε έπαρση και στον Αίαντα του Σοφοκλή εκδήλωσε μία παράλογα επιθετική συμπεριφορά (Keulen 2001: 17-18, που παραπέμπει σε Giuncotti 1953: 107, 111). Επιπρόσθετα, στην *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι* ήταν ιδιαίτερα ασταθής ως προς τις αποφάσεις του σχετικά με την ανθρωποθυσία της κόρης του: «Ο Αγαμέμνων είναι ένας πολύ αναποφάσιτος χαρακτήρας με αδύναμη θέληση» (Easterling 2012: 434· Torrance 2021: 465-468).

VII. Η λύση της διαμάχης και ο ρόλος του Πύρρου

Η λύση της διαμάχης γίνεται αντικείμενο πραγμάτευσης τόσο από τον Ευριπίδη όσο και από τον Σενέκα. Στην *Εκάβη* η αξίωση του φάσματος του Αχιλλέα ενεργοποιεί τον *κλύδωνα πολλῆς ἔριδος* (116). Η διαμάχη αυτή και τα επιχειρήματα των δύο αντιτιθέμενων πλευρών ήταν *ἴσα πως*, «λίγο ως πολύ ισοδύναμα» (131). Ωστόσο, η παρέμβαση του Οδυσσέα κρίνεται καθοριστική, καθώς είναι εκείνος ο οποίος προσφέρει τη λύση στην αντιπαράθεση σχετικά με τη θυσία της Πολυξένης:

*σπουδαιὲ δὲ λόγων κατατεινομένων
ἦσαν ἴσαι πως, πρὶν ὁ ποικιλόφρων
κόπις ἡδυλόγος δημοχαριστῆς
Λαερτιάδης πείθει στρατιὰν
μὴ τὸν ἄριστον Δαναῶν πάντων
δούλων σφαγίων οὔνεκ' ἀπωθεῖν...*

Ο συναγωνισμός των αντίμαχων λόγων
ήταν περίπου ισοδύναμος ώσπου ο πολυμήχανος,
λογάς, γλυκόλογος, δημοκόπος
γιος του Λαέρτη πείθει τον στρατό
να μην καταφρονήσει για θυσίες δούλων
τον πρώτο μες στους Δαναούς... (130-135)

Η χρήση της πρόθεσης *κατά* στη μετοχή *κατατεινόμενων* (130) υπογραμμίζει την αντιπαράθεση των απόψεων κι, ως εκ τούτου, το γεγονός ότι «η συνέλευση ήταν μοιρασμένη ανάμεσα στις δύο προτάσεις» (Συνοδινού τ. Β' 2005: 58). Η επέμβαση του Οδυσσέα κρίνεται καθοριστική, καθώς *πείθει* (133), καταφέρνει με τη ρητορική του πειθώ και τα απατηλά του λόγια να γύρει τη ζυγαριά προς το μέρος της ανθρωποθυσίας. Δηλωτική είναι η τοποθέτηση του χρονικού συνδέσμου *πρίν* (131), στο μέσο του στίχου, ύστερα από κόμμα, προκειμένου να δηλωθεί εναργέστατα η οριστικοποίηση της απόφασης των Αχαιών, αλλά και ο κομβικός ρόλος του βασιλιά της Ιθάκης. Σε αυτό το πλαίσιο, ο γιος του Λαέρτη παρουσιάζεται από τον Χορό ως *ποικιλόφρων, κόπις, ἡδυλόγος* και *δημοχαριστῆς* (131-132), ο οποίος *πείθει* με τις δημαγωγικές του ικανότητες, καθορίζοντας την απόφαση. Το πρώτο επίθετο αφορά την κατεξοχήν

παραδοσιακή ιδιότητα της μηχανορραφίας και της πανουργίας, το δεύτερο συνδέεται με την ευγλωττία και έχει πιθανόν μειωτική σημασία, ενώ τα δύο τελευταία χρησιμοποιούνται αναχρονιστικά και υπογραμμίζουν τη ρητορική του δεινότητα (Συνοδινού τ. Β΄ 2005: 58-59). Ο Οδυσσέας σκιαγραφείται αρνητικά από τις αιχμάλωτες γυναίκες, οι οποίες του προσδίδουν δημαγωγικές ιδιότητες: «Το γεγονός και μόνο ότι ένας δημαγωγός, όπως παρουσιάζεται ο Οδυσσέας, έχει αναλάβει να υποστηρίξει την απαίτηση του Αχιλλέα, δημιουργεί από την αρχή ερωτηματικά για το πόσο δίκαιη και «νόμιμη» είναι η απαίτηση αυτή... Η ευγλωττία του και γενικά η ευρηματικότητά του σε λόγια και έργα έχουν καταντήσει δημοκοπία, απάτη και χειραγώγηση αφελών» (Συνοδινού τ. Β΄ 2005: 59).

Αντίθετα, στις *Τρώαδες* η λύση της altercatio των δύο Αχαιών έρχεται από τον Κάλχαντα, ο οποίος επισφραγίζει την ανθρωποθυσία (360-365). Ειδικότερα, η αίσθηση ότι η altercatio οδηγείται σε αδιέξοδο, ωθεί τον Αγαμέμνονα σε μία ύστατη προσπάθεια αναζήτησης λύσης. Καλεί, κατ' αυτόν τον τρόπο, τον Κάλχαντα να μιλήσει εξ ονόματος του θεού· σύμφωνα με την παράδοση οι προφητικές ικανότητές του ήταν δώρο από τον θεό Απόλλωνα (*Ιλ.* A 72). Έτσι, ο μάντης τερματίζει τη διένεξη και, χωρίς την παραμικρή μνεία στις αξιώσεις του Αχιλλέα, επιβεβαιώνει την ανθρωποθυσία, η οποία μάλιστα πρόκειται να πάρει διαστάσεις γαμήλιας τελετής (*thalamus*, 289· *rite*, 365). Ο δεοντολογικός χαρακτήρας της απόφασης (*fata*, 360· *mactanda virgo est*, 361) και η πειθαρχία του Αγαμέμνονα στα *fata* καθιστά σαφές πως οι άνθρωποι δεν δύνανται να καθορίσουν την εξέλιξη και να αποτρέψουν την επαπειλούμενη θυσία. Για αυτό, «μία από τις πολλές ειρωνείες της altercatio είναι η αδυναμία της να επηρεάσει και να αλλάξει την πορεία των γεγονότων» (Boyle 1997: 23, 70). Σε αυτό το πλαίσιο, η απόφαση τονίζει την ατελέσφορη αντιπαράθεση μεταξύ του Πύρρου και του Αγαμέμνονα: «οι δύο τους θα βρίσκονται πάντα σε αντιπαράθεση» (Wilson 1983: 38).

Ο Σενέκας επιλέγει να διαφοροποιήσει το πρόσωπο που δίνει τη λύση στη διαμάχη για ποικίλους λόγους. Αρχικά, ο ρόλος του Κάλχαντα εξυπηρετεί αφενός την παρουσίαση της απόφασης ως *fata* (360) και αφετέρου συνδέει τη θυσία της Πολυξένης με αυτήν της Ιφιγένειας, καθώς ο μάντης ήταν εκείνος που επισφράγισε την ανθρωποθυσία στην Αυλίδα. Ταυτόχρονα, η παρουσία του παραπέμπει στον καταλυτικό ρόλο του στον τερματισμό της πρότερης ομηρικής διαμάχης του Αγαμέμνονα και του Αχιλλέα αναφορικά με το γέρας του τελευταίου, τη Βρισηίδα (*Ιλ.* A 54-306). Οι αναλογίες του αγώνα λόγου με την ομηρική διαμάχη δημιουργεί την

αίσθηση ότι «η φιλονικία, που κινητοποιείται από τις αξιώσεις του φάσματος του Αχιλλέα, είναι η αρχή μία νέας *Ιλιάδας*, η οποία σηματοδοτείται με την αναζωπύρωση του τρωικού πολέμου» (Wilson 1983: 36).

Τέλος, ο Ρωμαίος ποιητής καταφέρνει, κατ' αυτόν τον τρόπο, να παραμερίσει τον Οδυσσέα από τα σχετικά με την Πολυξένη επεισόδια, καθώς του επιφυλάσσει έναν νέο ρόλο στην τραγωδία. Ο βασιλιάς της Ιθάκης πρόκειται να εμφανιστεί στην τρίτη Πράξη, στη σκηνή της απόκρυψης του Αστυάνακτα στον τύμβο του νεκρού Έκτορα, προκειμένου να παραλάβει το νεαρό αγόρι από τη μητέρα του, την Ανδρομάχη, και να το οδηγήσει στα ψηλά τείχη της Τροίας, όπου θα βρει φρικαλέο θάνατο ως αποτέλεσμα της ματαιοδοξίας των Αχαιών. Στην αρχή της σκηνής «ο Οδυσσέας του Σενέκα δεν φαίνεται αντάξιος της φήμης του και αρχικά παραπλανάται με το ψέμα της Ανδρομάχης πως το παιδί έχει πεθάνει». Στη συνέχεια, όμως, με μία «μεταποιητική αποστροφή» απαιτεί να επιστρέψει στον κανονικό εαυτό του, να ξαναγίνει αυτός που ήταν, ο πολυμήχανος και πανούργος Οδυσσέας (Star 2021: 664). Τα κατά μέρος σχόλια του Οδυσσέα, τα οποία συνιστούν μία ιδιαίτερα προσφιλή δραματική σύμβαση της δραματοουργίας του Σενέκα (Tarrant 1978: 231), προωθούν το δράμα, καθώς ο βασιλιάς της Ιθάκης αφυπνίζεται και επιστρατεύεται τα χαρίσματά του, προκειμένου να ανιχνεύσει την απάτη της Ανδρομάχης:

nunc advoca astus, anime, nunc fraudes, dolos,
nunc totum Vlixen;

Τώρα καλώ την πονηριά σου, την ψυχή σου,
τώρα (καλώ) τις απάτες σου και τον δόλο,
καλώ ολόκληρο τον Οδυσσέα. (613-614)

Ο βασιλιάς της Ιθάκης, αν και σε ένα πρώτο επίπεδο παρουσιάστηκε χωρίς πονηριά και δεν κατάφερε να αποκαλύψει τον δόλο της Ανδρομάχης, στη συνέχεια, ακριβώς στο μέσο της Πράξης, αλλάζει αισθητά στάση (605-618· Wilson 1983: 42). Η μεταστροφή, η οποία αποτυπώνεται εμφαντικά με την τριπλή επανάληψη του χρονικού επιρρήματος *nunc*, επαναφέρει τα αρνητικά χαρίσματα του Οδυσσέα, τα οποία μετατρέπονται πλέον σε 'όπλα' για την ανίχνευση της απάτης. Έτσι, ο Σενέκας εκμεταλλευόμενος τα επίθετα *ποικιλόφρων*, *κόπις*, *ήδυλόγος* και *δημοχαριστής* (131-132) συνεχίζει την αρνητική σκιαγράφηση του Οδυσσέα.

Η απουσία του πολυμήχανου βασιλιά της Ιθάκης από το επεισόδιο της Πολυξένης, ωθεί τον Σενέκα στην επιλογή νέου προσώπου, το οποίο πρόκειται να συνεχίσει την ωμότητά του. Ειδικότερα, στον αγώνα λόγου μεταξύ του Πύρρου και του Αγαμέμνονα, ο πρώτος ηθογραφείται με αρνητικό πρόσημο και αντανακλά τον απάνθρωπο χαρακτήρα του Οδυσσέα στον Ευριπίδη. Χαρακτηριστικό παράδειγμα σύγκλισης των πεποιθήσεων και, κατά συνέπεια, ταύτισης των δύο χαρακτήρων αποτελεί η κοινή θέση για τους δούλους. Στην *Εκάβη* ο Οδυσσέας αντιπαραβάλλει τόν *ἄριστον Δαναῶν* με τα *δούλων σφάγια* (134-135) και υπογραμμίζει, έτσι, την υποδεέστερη θέση των αιχμαλώτων. Αντίστοιχα, στις *Τρωάδες*, όταν το θέμα της διαμάχης μετατοπίζεται και η έριδα λαμβάνει προσωπικές διαστάσεις λόγω της παρορμητικότητας του Πύρρου (301-329), ο Αγαμέμνων παραμερίζει τις διαπροσωπικές διενέξεις και φροντίζει να επαναφέρει τη συζήτηση στο μείζον ζήτημα της ανθρωποθυσίας: *Et nunc misericors virginem busto petis*, «και τώρα δεν είναι συμπονετικό το ότι απαιτείς μία παρθένο για τον τάφο;» (330). Στη συνέχεια, ο Πύρρος προβάλλει το επιχείρημα ότι *lex nulla capto parcit aut poenam impedit*, «κανείς νόμος δεν βοηθάει τους αιχμαλώτους ή απαγορεύει τις ποινές» (333). Η απάντηση του Πύρρου στηρίζεται στη θέση των αιχμαλώτων, οι οποίοι σύμφωνα με το ρωμαϊκό δίκαιο της εποχής του Σενέκα στερούνταν κάθε δικαιώματος (Fantham 1982: 257· Boyle 1994: 168). Η άποψη για τους αιχμαλώτους συνεχίζεται με μία επιπλέον αλαζονική θέση: *Quodcumque libuit facere victori licet*, «στο νικητή επιτρέπεται να κάνει ό,τι τον ευχαριστεί» (335). Η ωμότητα του Πύρρου γίνεται ευδιάκριτη και μέσω της αντίθεσης με το ήθος του Αγαμέμνονα, ο οποίος καταδικάζει την αλαζονεία και την ασυδοσία των νικητών. Γίνεται, λοιπόν, αντιληπτό πως τόσο ο Οδυσσέας όσο και ο Πύρρος θεωρούν τη θυσία θεμιτή, καθώς το θυσιαζόμενο πρόσωπο είναι μία αιχμάλωτη πολέμου, ενώ ο αποδέκτης της θυσίας είναι ο *ἄριστος πάντων Δαναῶν* (134) και ο *magnus genitor* (237).

Συμπερασματικά, η λύση της διαμάχης έρχεται από τον Κάλχαντα και τον Οδυσσέα στις *Τρωάδες* και την *Εκάβη* αντίστοιχα. Η διαφοροποίηση των προσώπων εξυπηρετεί τους σκοπούς του εκάστοτε ποιητή ως προς τον χαρακτήρα της οριστικοποίησης της απόφασης, καθώς ο Ευριπίδης τής προσδίδει πολιτικές και δημαγωγικές διαστάσεις, ενώ ο Σενέκας την παρουσιάζει ως *fata*. Ο ρόλος του Κάλχαντα παραπέμπει τόσο στην *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι* όσο και στην *Ιλιάδα* (Ιλ. Α 54-306), ενώ η αλλαγή ρόλου του Οδυσσέα αποτυπώνει την επινοητικότητα του Ρωμαίου ποιητή, ο οποίος τον αξιοποιεί στη σκηνή της απόκρυψης του Αστυάνακτα,

προκειμένου, με όπλο τη δική του επινοητικότητα, να ανιχνεύσει τον δόλο της Ανδρομάχης. Η αντικατάστασή του από τον Πύρρο έχει ως στόχο να συνεχίσει την ωμότητα του Οδυσσέα και την ασυδοσία των Αχαιών, η οποία επιτείνεται μέσω της αντιδιαστολής του ήθους του με του Αγαμέμνονα. Η Fantham παρατηρεί πως η εναλλαγή ρόλων, φανερώνει την επινοητικότητα του Ρωμαίου ποιητή, ο οποίος φαίνεται «να γνώριζε και ταυτόχρονα να σεβόταν τη δραματική παράδοση του Ευριπίδη» (Fantham 1982: 75). Τέλος, με την επικράτηση της άποψης του Πύρρου, ο Σενέκας στοχεύει στην παρουσίαση ενός κόσμου αισχρού, ο οποίος ανακλά πιθανόν τη σύγχρονη του πολιτική πραγματικότητα (Lawall 1982: 250-251).

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Από τη συνανάγνωση των *Τρωάδων* του Σενέκα με την *Εκάβη* του Ευριπίδη μπορούμε να συναγάγουμε ορισμένα συμπεράσματα όσον αφορά τη σχέση των δύο τραγωδιών, τον βαθμό σύγκλισης ή απόκλισης κι, ως εκ τούτου, πρωτοτυπίας του Ρωμαίου δραματουργού. Πρώτα πρώτα, η εξέταση της σκηνής της παρεμπόδισης του απόπλου έδειξε πως ο Λατίνος ποιητής δεν ακολουθεί πιστά το ομόθεμο ευριπίδειο πρότυπο. Η διαχρονική διάσταση της μορφα φανερώνει τη διακειμενική σχέση των δύο τραγωδιών· ωστόσο, η έμφαση στη θεϊκή διάσταση της καθυστέρησης των Αχαιών στο λιμάνι της Θράκης, ανακαλεί την πρότερη παρακώλυση στην Αυλίδα. Επομένως, ο Σενέκας δανείζεται τη θεματική της καθυστέρησης του απόπλου από την *Εκάβη*, αλλά την συμφύρει με την *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι*, προκειμένου να δώσει έμφαση στον διαχρονικό και διακειμενικό χαρακτήρα των γεγονότων.

Ακολούθως, ο τρόπος αναγγελίας της θυσίας της Πολυξένης ανέδειξε τη διάθεση του Ρωμαίου ποιητή για ρηξικέλευθη αναδιαμόρφωση της παράδοσης της *Εκάβης*. Ο Σενέκας αφορμάται από την αναστάτωση του ευριπίδειου Χορού και διατηρεί τόσο την έλλειψη προθυμίας των αγγελιαφόρων να μεταφέρουν δυσάρεστες ειδήσεις όσο και την επακόλουθη ταραχή τους. Ωστόσο, καινοτομεί ως προς την επιλογή των προσώπων που επισφραγίζουν την είδηση της ανθρωποθυσίας και επιλέγει τον Ταλθύβιο και τον Κάλχαντα. Ο αναπόδραστος χαρακτήρας της απόφασης, η οποία παρουσιάζεται ως *fata*, καθώς και η παραπομπή σε γαμήλια τελετουργία, ενισχύουν τη διαπίστωση ότι ο Σενέκας συμφύρει για τη σύνθεση των *Τρωάδων* του και την *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι*.

Η διακειμενική προσέγγιση της εμφάνισης του φάσματος του Αχιλλέα στις *Τρωάδες* και την *Εκάβη* υπογράμμισε το γεγονός ότι ο Σενέκας κινείται μεταξύ Ευριπίδη και Ομήρου. Κοινός άξονας με το ευριπίδειο πρότυπο είναι η πολεμική εικόνα του Αχιλλέα. Στην πραγματικότητα, η εικόνα του μαχόμενου Πηλείδη αποτελεί ανάπτυγμα της αντίστοιχης ευριπίδειας αναφοράς στην πρότερη πολεμική του ιδιότητα. Ωστόσο, η έμφαση στην οργισμένη όψη του νεκρού Αχαιού, αλλά και η εικονοποιία της φύσης, η οποία συνοδεύει την εμφάνισή του στον κόσμο των ζωντανών, ανάγονται στον Όμηρο και στοχεύουν στην γένεση ενός νέου δράματος, όπου το παρελθόν βρίσκεται σε διαρκή αλληλεπίδραση με το παρόν.

Εν συνεχεία, η αξίωση του Αχιλλέα αποτελεί μία προσπάθεια συνύφανσης της *Εκάβης* με δύο επιπρόσθετες πηγές, της ομηρικής παράδοσης και της *Ιφιγένειας την εν*

Αυλίδι. Ο Αχιλλέας εμφανίζεται εκδικητικός και απειλητικός στις *Τρωάδες* του Σενέκα και διαφοροποιείται κατ' αυτόν τον τρόπο από την *Εκάβη*, όπου είχε εκφράσει απλώς το παράπονό του προς τους Δαναούς. Η διαφοροποίηση αυτή, δίνει τη δυνατότητα στον Λατίνο δραματουργό να συνυφάνει δύο στοιχεία από δύο ακόμη πηγές. Έτσι, η προειδοποίηση του νεκρού Αχαιού για μία νέα εκδήλωση θυμού ανάγεται στον Όμηρο, ενώ η σύζευξη γάμου και θανάτου ανακαλεί την πρότερη θυσία της Ιφιγένειας.

Η σκηνή της έριδας επί της αξίωσης του φάσματος του Αχιλλέα αποτελεί το ανάπτυγμα της αντίστοιχης διαμάχης στην *Εκάβη*. Ο Σενέκας, βέβαια, οργάνωσε και παρουσίασε τη διαμάχη σε μία ολόκληρη σκηνή. Η ιδέα της φιλονικίας ανάγεται αναμφισβήτητα και στον Όμηρο, όπου ο Αχιλλέας ήρθε αντιμέτωπος με τον Ατρείδη αναφορικά με το γέρας, τη Βρισηίδα. Ταυτόχρονα, ο ποιητής πρωτοπορεί, εισάγοντας τη μορφή του Πύρρου, ο οποίος σκιαγραφείται αρνητικά ως συνεχιστής της ωμότητας του Αχιλλέα και του Οδυσσέα. Η επιλογή, μάλιστα, του Πύρρου αποσκοπεί στον συσχετισμό του με τα σύγχρονα πολιτικά δρώμενα και τις προσωπικές εμπειρίες του Σενέκα.

Η στάση του Αγαμέμνονα στην έριδα και εν γένει ο ρόλος του στις *Τρωάδες* φαίνεται πως αντλεί στοιχεία από το ομώνυμο έργο του Ευριπίδη και, συγκεκριμένα, αντανakλά την αντίστοιχη προσπάθεια της Εκάβης να αποτρέψει την ανθρωποθυσία στο ευριπίδειο πρότυπο. Επιπρόσθετα, το διακειμενικό μάθημα της ευριπίδειας Εκάβης και η εμπειρία του αρχιστράτηγου συμβάλλουν στη θετική ηθογραφική παρουσίασή του, καθώς διαμορφώνουν τα ηθικολογικά επιχειρήματα υπέρ της συνετής διαχείρισης της νίκης και της επίδειξης συμπόνοιας προς τους ηττημένους. Παράλληλα, στη θετική σκιαγράφηση του Αγαμέμνονα και στη διαμόρφωση των πεποιθήσεών του συντείνει και ένα επιπρόσθετο διακειμενικό μάθημα: ο διδακτικός χαρακτήρας του θεϊκού προλόγου των *Τρωάδων* του Ευριπίδη φαίνεται πως καθορίζει τη στάση του Αγαμέμνονα και συντελεί στην παρουσίασή του με θετικό πρόσημο, αντίθετα με την παράδοση. Η πρωτοποριακή επιλογή του Λατίνου δραματουργού τού δίνει τη δυνατότητα να χρησιμοποιήσει τον Ατρείδη ως δίαυλο για να εντάξει στο έργο τα φιλοσοφικά του δόγματα. Όσον αφορά τις φιλοσοφικές καταβολές της τραγωδίας, η θεματική της αξίωσης της ανθρωποθυσίας υπογραμμίζει τον κομβικό ρόλο της τύχης και της μοίρας, οι οποίες καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό τη ζωή των ανθρώπων και καταποντίζουν την ευτυχία τους. Ο Αγαμέμνων φαίνεται πως ενσαρκώνει τη θεμελιώδη ρωμαϊκή αξία της *pietas*, η οποία εξευγενίζει τον χαρακτήρα του, εξορθολογικοποιεί τη νίκη και προτείνει την επιείκεια και τον οίκτο προς τους

ηττημένους. Ωστόσο, το γεγονός ότι οι υπερφίαλοι Αχαιοί δεν αρκέστηκαν στην επιτυχία που τους προσέφερε η νίκη και επιδόθηκαν σε πρόσθετες βέβηλες ενέργειες, υπογραμμίζει τη βαθιά φιλοσοφική πεποίθηση του Σενέκα σχετικά με την εύθραυστη ισορροπία και τις άμετρες επιπτώσεις του θριάμβου, ο οποίος οδηγεί στην απαξίωση παραδοσιακών ηθικών αξιών (Fantham 1982: 16· Motto & Clark 1988: 258).

Τέλος, η λύση της διαμάχης και η επισφράγιση της ανθρωποθυσίας ανέδειξε την επινοητικότητα του Ρωμαίου δραματουργού. Ο ρόλος του μάντη, ο οποίος παραπέμπει τόσο στην *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι* όσο και στον Όμηρο, φανερώνει την πρόθεση του ποιητή να ανανεώσει και να ανασυνθέσει την παράδοση της *Εκάβης*. Η αντικατάσταση του δημαγωγού Οδυσσέα από τον Κάλχαντα εξυπηρετεί τους δραματικούς στόχους του ποιητή και, ακριβέστερα, την παρουσίαση της απόφασης ως *fata*, προδιαγεγραμμένης και αναπόδραστης. Με την τελική επικράτηση της ανθρωποθυσίας, ο Σενέκας επιδιώκει να απεικονίσει έναν κόσμο αχρείο και ανήθικο, μία δυστοπία, όπου δεν υπάρχει ευτυχία ούτε για τον νικητή ούτε για τον νικημένο, καθώς ο κόσμος διατρέχεται από καταναγκαστικές και καταπιεστικές δυνάμεις, όπως η εύθραυστη τύχη, το μοχθηρό θείο και η απροσδιόριστη και ανεξήγητη μοίρα. Υπό αυτό το πρίσμα, η τραγωδία συνδέεται με τη σύγχρονη πολιτική και κοινωνική πραγματικότητα του ποιητή. Με άλλα λόγια, φαίνεται πως ο Ρωμαίος δραματουργός, εκκινώντας από ένα πλούσιο υλικό της λογοτεχνικής παράδοσης, με ποικίλες επιλογές, αναχωνεύσεις και προσαρμογές, συνέθεσε ένα νέο δράμα, προσαρμοσμένο έξοχα στην ατμόσφαιρα των μηχανορραφιών, συνωμοσιών και δολοπλοκιών των χρόνων του Νέρωνα. Οι *Τρωάδες* υποκρύπτουν πιθανότατα την προσπάθεια του Σενέκα να απεικονίσει τη ζωή και τις προσωπικές εμπειρίες του ως πολίτη της δυναστείας του Νέρωνα και να τις μεταγράψει σε ένα συλλογικό δράμα³⁰ όλων των πολιτών της σύγχρονης αυτοκρατορίας (Tarrant 1995: 229-230).

Συνολικά, ο ποιητής για τη σύνθεση των επιμέρους σκηνών της αξίωσης της ανθρωποθυσίας της Πολυξένης επηρεάζεται άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο από την *Εκάβη* του Ευριπίδη. Ειδικότερα, σε ορισμένες περιπτώσεις, ο Λατίνος δραματουργός δανείζεται πράγματι στοιχεία από το ευριπίδειο έργο, ωστόσο, δεν τα αναπαράγει άκριτα, αλλά τα ανανεώνει και τους δίνει μεγαλύτερη έκταση.

³⁰ Το στωικό όραμα της ενότητας του σύμπαντος διαπερνά και συνέχει την τραγωδία, η οποία χαρακτηρίζεται από την Gabrella Moretti ως *dramma collettivo*, «συλλογικό δράμα»: η τελική, βέβαια, έκβαση μετατρέπει τη συλλογικότητα σε ατομικό δράμα των αιχμάλωτων γυναικών, οι οποίες πρόκειται να αναχωρήσουν για τη νέα τους πατρίδα (Moretti 2012, 83, 95).

Επιπροσθέτως, εμφανής είναι η πρόσθεσή του να συμφύρει στις *Τρωάδες* ορισμένα στοιχεία από τη δεύτερη θεματική του ευριπίδειου έργου, η οποία αφορά τη θανάτωση του Πολύδωρου και την επακόλουθη τιμωρία του Πολυμήστορα. Ταυτόχρονα, η θεματική της *Εκάβης* συνυφαίνεται με χαρακτηριστικά, τα οποία ανάγονται σε ποικίλες πηγές· η έρευνά μας ανέδειξε τη διακειμενική σχέση, κυρίως, ως προς την *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι*, αλλά και την *Ιλιάδα* και τις *Τρωάδες* του Ευριπίδη. Συνάγεται, επομένως, το συμπέρασμα ότι, μολονότι ο ποιητής αξιοποιεί τη θεματική και ορισμένα στοιχεία της *Εκάβης*, υπάρχουν πρόδηλα αποκλίνοντα στοιχεία, τα οποία οφείλονται στη διάθεσή του να καινοτομήσει και να αναδιαμορφώσει την παράδοση είτε με την εισαγωγή στοιχείων από διαφορετικές πηγές είτε με την προσωπική του σφραγίδα.

Ο λόγος για τον οποίο ο Σενέκας εκμεταλλεύεται και ανασυνθέτει δημιουργικά ποικίλες προγενέστερες πηγές, έγκειται στην πρόθεσή του να ακολουθήσει τη λογοτεχνική παράδοση και να τονίσει την ιστορική επανάληψη: «όπως η δραματική εξέλιξη στις *Τρωάδες* επαναλαμβάνει γεγονότα του παρελθόντος, έτσι και ο Σενέκας ξαναπαρουσιάζει προγενέστερα έργα» (Boyle 1994: 27). Αυτή η ανανέωση της παράδοσης στοχεύει στην απεικόνιση ενός κόσμου παλίμψηστου, στον οποίο το παρελθόν γίνεται διαρκώς παρόν και, μάλιστα, αποκτά πιο ειδεχθείς διαστάσεις (Boyle 1997: 89· Boyle 1994: 28). Υπό αυτό το πρίσμα, η θανάτωση της Πολυξένης επαναλαμβάνει με πιο αποτρόπαιο τρόπο τη δολοφονία του Πριάμου, ενώ παράλληλα προστίθεται στην ανθρωποθυσία μία επιπλέον επιβεβλημένη θανάτωση, εκείνη του Αστυάνακτα (Lawall 1982: 252· Motto & Clark 1988: 256· Frangoulidis 2018: 328).

Η ανάλυσή μας επιβεβαιώνει την πεποίθηση ότι ο Σενέκας συνέγραφε *currente calamo*, χωρίς να έχει κάποιο συγκεκριμένο πρότυπο μπροστά του, αλλά με τη συγκέντρωση «χιλιάδων λογοτεχνικών αναμνήσεων» (Herington 1978: 274). Ο τρόπος συνύφανσης των πηγών του παραπέμπει συχνά στους Λατίνους κωμικούς ποιητές, τον Πλαύτο και τον Τερέντιο, και στον τρόπο με τον οποίο αντλούσαν και ενσωμάτωναν στις κωμωδίες τους βασικά στοιχεία από ποικίλα έργα της αρχαίας ελληνικής παράδοσης (Tarrant 1978: 216· Star 2021: 663). Ο Σενέκας ήταν «δεξιοτέχνης στη συλλογή ανθέων από το τεράστιο λογοτεχνικό πεδίο που είχε στη διάθεσή του και στη συνύφανσή τους με τα δικά του κείμενα» (Star 2021: 668). Συνεπώς, δεν μεταφράζει απλώς τις πηγές του, αλλά επιλέγει προσεκτικά και ‘εκρωμαΐζει’³¹ το ελληνικό υλικό,

³¹ Star (2021: 661): «Ο Σενέκας επιλέγει και «εκρωμαΐζει» το ελληνικό υλικό. Είναι δύσκολο να εντοπισθούν «καθαρά» ευριπίδεια στοιχεία. Ακόμη και όταν γνωρίζουμε ότι ο Σενέκας χρησιμοποιεί

το οποίο σε τελική ανάλυση δύσκολα ανιχνεύεται στην τραγωδία του. Ο Σενέκας δανείζεται στοιχεία και τα συμφύρει, προκειμένου να δημιουργήσει ένα νέο έργο, το οποίο βρίσκεται σε διακειμενικό διάλογο με την προγενέστερη παράδοση και προωθεί τόσο τις φιλοσοφικές του καταβολές όσο και τις προσωπικές εμπειρίες και πικρές απογοητεύσεις επί των αυτοκρατόρων Καλιγούλα, Κλαυδίου και Νέρωνα.

άμεσα ένα χωρίο από τον Ευριπίδη, δεν μεταφράζει απλώς, αλλά αναμειγνύει με τον Βεργίλιο, τον Οράτιο και τον Οβίδιο».

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Albrecht, M. von (2009). *Ιστορία της Ρωμαϊκής Λογοτεχνίας*, τόμος Β', (ελλην. μτφ. & επιμ. Δ. Ζ. Νικήτας), Ηράκλειο.
- Anliker, K. (1960). *Prologe und Akteinteilung in Senecas Tragödien*, Stuttgart.
- Balula, J. P. (2018). "The winners' drama in Seneca's *Troades*", *Millenium* 2(6): 69-76.
- Boyle, A. J. (1983). *Seneca Tragicus: Ramus Essays on Senecan Drama*, Berwick.
- (1994). *Seneca's Troades: Introduction, Text, and Commentary*, Leeds.
- (1997). *Tragic Seneca, An Essay in the Theatrical Tradition*, London.
- Busch, G. (1937). *Untersuchungen zum Wesen der Τύχη in den Tragödien des Euripides*, Heidelberg.
- Calder, W. M. (1970). "Originality in Seneca's *Troades*", *CPh* 65: 75-82.
- Γεραλής, Γ. (1994). *Ευριπίδης: Μήδεια - Τρωάδες - Εκάβη - Ανδρομάχη*, Αθήνα.
- Cesareo, E. (1932). *Le tragedie di Seneca*, Palermo.
- Clarke, M. L. (2004). *Το Ρωμαϊκό Πνεύμα. Ιστορία της ρωμαϊκής σκέψης από τον Κικέρωνα ως τον Μάρκο Αυρήλιο*, (ελλην. μτφ. Π. Δημητριάδου & Λ. Τρομάρας), Θεσσαλονίκη.
- Collard, C. (1991). ed. *Euripides' Hecuba with Introduction, Translation and commentary*, Warminster.
- Easterling, E. P. (2012). *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, (ελλην. μτφ. Λ. Ρόζη & Κ. Βαλάκας), Ηράκλειο.
- Easterling, E. P. & Knox B. M. W. (2005). *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, (ελλ. μτφ. Ν. Κονομή, Χρ. Γρίμπα & Μ. Κονομή), Αθήνα.
- Fantham, E. (1981-1982). "Seneca's *Troades* and *Agamemnon*: Continuity and sequence", *CJ* 77. 2: 118-129.
- (1982). *Seneca's Troades, A Literary Introduction with Text, Translation and Commentary*, New Jersey.
- Frangoulidis, St. (2018). "Intertextuality and Intratextuality: Euripides' *Iphigenia at Aulis* and Seneca's *Troades*", στο: St. Harrison, St. Frangoulidis and Th. D. Papanghelis (eds.), *Intratextuality and Latin Literature, Trends in Classics-Supplementary Volumes*, Berlin/Boston, 325-338.
- Giancotti, F. (1953). *Saggio sulle tragedie di Seneca*, Roma-Napoli-Città di Castello.

- Giannopoulou, V. (2001). *Tyche: fortune and chance in Euripides and fifth-century historiography*, D. Phil. University of Oxford.
- Giardina, G. C. (1966). *Studi pubblicati dall'Istituto di Filologia Classica*, xx, 2 vols, Bologna.
- (1999). *Euripides: Hecuba. Introduction, Text, and Commentary*, Atlanta.
- Herington, J. (1978). "Review of R. J. Tarrant, *Seneca Agamemnon*", *Phoenix* 32: 271-275.
- Herzog, O. (1928). "Datierung der Tragoedien des Seneca", *RhM* 77: 51-104.
- Inwood, B. (2005). *Reading Seneca: Stoic Philosophy at Rome*, New York.
- Irwin, E. (1974). *Colour Terms in Greek Poetry*, Toronto.
- Kenney, E. J. & Clausen, W. V. (2010). *Ιστορία της Λατινικής Λογοτεχνίας*, (ελλην. μτφ. Θ. Πίκουλα & Α. Σιδέρη-Τόλια), Αθήνα.
- Keulen, A. J. (2001). *L. Annaeus Seneca Troades, Introduction, Text and Commentary*, Leiden, Boston, Köln.
- Knight, W. F. J. (1932). "Magical Motives in Seneca's *Troades*", *TAPhA* 63: 20-33.
- Lawall, G. (1982). "Death and Perspective in Seneca's *Troades*", *CJ* 77: 244-252.
- Lesky, A. (2008). *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, (ελλην. μτφ. Α. Γ. Τσοπανάκης), Θεσσαλονίκη.
- (2007). *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, τ. Β' *Ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους*, (ελλην. μτφ. Ν. Χ. Χουρμουζιάδης), Αθήνα.
- Marti, B. M. (1947). "The Prototypes of Seneca's Tragedies", *CPh* 42: 1-16.
- (1945). "Seneca's Tragedies, A new interpretation", *TAPhA* 76: 216-245.
- Marx, W. (1932). *Funktion und Form der Chorlieder in den Tragödien Senecas*, Cologne.
- Moretti, G. (2012). "Seneca tragico e il popolo in scena: il caso delle *Troades* come tragedia collettiva", Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, Trento: 83-95.
- Motto, A. L. & Clark, J. R. (1988). *Senecan Tragedy*, Amsterdam.
- Μπαζάκου-Μαραγκουδάκη, Στ. (2002). *Ευριπίδης, Τρώαδες. Πρόλογος - Εισαγωγή Μετάφραση*, Αθήνα.
- Owen, W. H. (1970). "Time and Event in Seneca's *Troades*", *WS* 83: 118-137.
- Pierini, R. (2016). "L'epifania marina di un'ombra: dissonanze e contaminazioni di genere nell'apparizione di Achille nelle *Troades* senecane (Elaine Fantham in memoriam)", *PAN* 5: 29-44.

- Pratt, N. T. (1939). *Dramatic Suspense in Seneca and his Greek Precursors*, Diss. Princeton.
- Ράιος, Δ. (2001). *Η μέλισσα και ο λυκάνθρωπος*, Ιωάννινα.
- (2013). *Σενέκα Φαίδρα. Εισαγωγή – Κριτική έκδοση – Μετάφραση – Ερμηνευτικά Θέματα*, (Νέα έκδοση βελτιωμένη και επαυξημένη), Ιωάννινα.
- Staley, A. G. (2010). *Seneca and the Idea of Tragedy*, New York.
- Steidle, W. (1968). *Studien zum Antiken Drama*, Munich.
- Synodinou, K. (1994). “Agamemnon in the *Hecuba* of Euripides: A Case of Submissiveness to, and Misjudgement of, Women”, στο: *Φηγός: Τιμητικός Τόμος για τον Καθηγητή Σωτήρη Δάκαρη*, Ιωάννινα, 99-105.
- Συνοδινού, Κ. (2005). *Ευριπίδης Έκάβη, Εισαγωγή, Κείμενο, Μετάφραση*, τ. Α΄, Αθήνα.
- (2005). *Ευριπίδης Έκάβη, Σχόλια*, τ. Β΄, Αθήνα.
- Star, Ch. (2021). “Ο Ευριπίδης και το δράμα του Σενέκα”, στο: L. K. McClure, *Ευριπίδης 35 Μελέτες*, (ελλ. μτφ., Δ. Μουρατίδης, Φ. Πέτικα-Ψαρούλη, Μ-Δ. Ράμμου, Φ. Φιλίππου, Ε. Σιστάκου, & Α. Ρεγκάκος), Θεσσαλονίκη, 657-670.
- Tarrant, R. J. (1976). *Seneca: Agamemnon*, Cambridge.
- (1978). “Senecan Drama and Its Antecedents”, *HSPH* 82: 213-263.
- (1995). “Greek and Roman in Seneca’s Tragedies”, *HSPH* 97: 215-230.
- Torrance, I. (2021). “Ιφιγένεια εν Αυλίδι”, στο: L. K. McClure, *Ευριπίδης 35 Μελέτες*, (ελλ. μτφ., Δ. Μουρατίδης, Φ. Πέτικα-Ψαρούλη, Μ-Δ. Ράμμου, Φ. Φιλίππου, Ε. Σιστάκου, & Α. Ρεγκάκος), Θεσσαλονίκη, 464-473.
- Turkeltaub, D. (2021). “Έκάβη”, στο: L. K. McClure, *Ευριπίδης 35 Μελέτες*, (ελλ. μτφ., Δ. Μουρατίδης, Φ. Πέτικα-Ψαρούλη, Μ-Δ. Ράμμου, Φ. Φιλίππου, Ε. Σιστάκου, & Α. Ρεγκάκος), Θεσσαλονίκη, 356-367.
- Wilson, M. (1983). “The Tragic Mode of Seneca’s *Troades*”, στο: A. J. Boyle (ed.), *Seneca Tragicus, Ramus Essays on Senecan Drama*, Australia.
- Zwierlein, O. (1966). *Die Rezitationsdramen Senecas*, Meisenheim am Glan.

ΛΕΞΙΚΑ

- Κουμανούδης, Α. Στ. (2006). *Λεξικόν λατινοελληνικόν, μετά συνωνύμων και αντιθέτων της λατινικής*, Αθήνα.
- Liddell, H. G. & Scott, R. (2007). *Μέγα Λεξικόν της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας*, Αθήνα.