

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

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

Μεταπτυχιακή Διατριβή



**Η Μορφή της Εκάβης στην Αρχαία Ελληνική και Ρωμαϊκή
Δραματουργία: Ευριπίδης και Σενέκας.**

Ευαγγελία Δελλαπόρτα

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Αικατερίνη Τσολακίδου**

Ιανουάριος 2021

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

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

Μεταπτυχιακή Διατριβή

**Η Μορφή της Εκάβης στην Αρχαία Ελληνική και Ρωμαϊκή
Δραματουργία: Ευριπίδης και Σενέκας.**

Ευαγγελία Δελλαπόρτα

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Αικατερίνη Τσολακίδου**

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

Ιανουάριος 2021

Περίληψη

Θέμα της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής αποτελεί η απεικόνιση της μορφής της Εκάβης και η πραγμάτευση του μύθου της καταστροφής της Τροίας σε τρεις τραγωδίες: τις *Τρωάδες* και την *Εκάβη* του Ευριπίδη καθώς και τις *Troades* του Σενέκα. Θα μελετηθεί επίσης η επικοινωνία και ο διακειμενικός διάλογος που αναπτύσσεται ανάμεσα στα ελληνικά και το λατινικό δράμα και ο τρόπος με τον οποίο ο Σενέκας αξιοποιεί και συνδυάζει υλικό, θέματα, γλώσσα και εικόνες από τα δύο δράματα για να συνθέσει τη δική του τραγωδία.

Summary

The subject of this thesis is the interpretation of Hecuba's form and the myth of the Troy's destruction in three tragedies: in the *Trojan Women* and the *Hecuba* of Euripides and in the *Troades* of Seneca. It also aims to focus on the communication and the intertextual dialogue that is developed between Greek and Latin drama and to show how Seneca uses and combines material, themes, language and images from the two dramas to compose his own new tragedy.

Στην οικογένειά μου.
Στους παππούδες και στις γιαγιάδες μου.

Πίνακας περιεχομένων

Κεφάλαιο 1.....	1
Εισαγωγή	1
Κεφάλαιο 2.....	5
Ευριπίδη <i>Εκάβη</i>	5
2.1. Γενικά για το έργο.....	5
2.2. Η Υπόθεση της Εκάβης	6
2.3. Το έργο	6
2.3.1. Πρόλογος (1-97).....	6
2.3.2. Πάροδος (98-152)	9
2.3.3. Κομμός (154-215)	9
2.3.4. Α' Επεισόδιο (216-443). Το μήνυμα.....	11
2.3.5. Β' Επεισόδιο (484-628). Η ευψυχία.....	14
2.3.6. Γ' Επεισόδιο (658-904). Η Πειθώ.....	16
2.3.7. Δ' Επεισόδιο (953-1022). Ο Δόλος.....	20
2.3.8. Έξοδος (1023-1295). Η αποκτήνωση.....	21
Κεφάλαιο 3.....	27
Ευριπίδη <i>Τρωάδες</i>	27
3.1. Γενικά για το έργο.....	27
3.2. Η Υπόθεση των Τρωάδων.....	28
3.3. Το έργο.....	29
3.3.1. Πρόλογος (στίχοι 1-152)	29
3.3.2. Α' Επεισόδιο (230-510). Κασσάνδρα, η φωνή της μοίρας.....	33
3.3.3. Β' Επεισόδιο (568-798). Ανδρομάχη, η καταδικασμένη σύζυγος.....	36
3.3.4. Γ' Επεισόδιο (860-1059). Ελένη, η εκμαυλίστρια.....	38
3.3.5. Έξοδος (1118-1334).....	42
Κεφάλαιο 4.....	44
Σενέκα <i>Troades</i>	44
4.1. Γενικά για το έργο	44
4.2. Η υπόθεση των Τρωάδων του Σενέκα.....	46
4.3. Το έργο.....	46
4.3.1. Πρόλογος (1-163). Lamentum.....	46
4.3.2. Δεύτερη Πράξη (164-408). Nuntius.....	50
4.3.3. Τρίτη Πράξη (409-860). Crescendo.....	52
4.3.4. Τέταρτη Πράξη (861-1055). Nefas.....	54

4.3.5. Πέμπτη Πράξη (1056-1179). Dolor.....	58
Κεφάλαιο 5.....	61
Επίλογος.....	61
Βιβλιογραφία.....	65

Κεφάλαιο 1

Εισαγωγή

Η Εκάβη είναι μια εμβληματική μορφή της μυθολογίας και της αρχαίας ελληνικής και λατινικής λογοτεχνίας. Είναι μια γυναίκα η μοίρα της οποίας συνδέεται άμεσα με τον όλεθρο και την οδύνη που προκαλεί ο Τρωικός πόλεμος στους ηττημένους, μια σύζυγος και μητέρα που βιώνει την αρπαγή από τους εισβολείς και τον πόνο της στέρησης τέκνων και συζύγου και όλα αυτά την καθιστούν σύμβολο της απώλειας και της συμφοράς που φέρνει ο πόλεμος στα αθώα θύματα και γενικότερα στον άνθρωπο. Είναι επίσης μια από τις πιο ενδιαφέρουσες και δυστυχείς γυναικείες μορφές της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας.

Η *Εκάβη* και οι *Τρωάδες*, τα δύο έργα του Ευριπίδη που συνιστούν τις πρώτες σωζόμενες ολοκληρωμένες πραγματεύσεις της μοίρας της Εκάβης και των γυναικών της Τροίας μετά την άλωση της πόλης, καθώς και των θανάτων της Πολυξένης και του Αστυνάκτα, κατά πάσα πιθανότητα παρουσιάζουν τους μύθους στην ώριμη εκδοχή τους, όπως εξελίχθηκαν από διάφορες αλληλοσυγκρουόμενες εκδοχές που περιλαμβάνονται στην επική ποίηση μετά τον Όμηρο και στην ποίηση πρώιμων λυρικών ποιητών, κυρίως του Σησίχορου (Fantham 1982:50).

Κεντρική θέση στα έργα αυτής της ποίησης κατέχει το έπος *Ιλίου Πέρσις* του Αρκτίνου σε δύο βιβλία (τέλη 8^{ου} με αρχές 7^{ου} αιώνα), με θέμα την άλωση της Τροίας, ξεκινώντας από το τέχνασμα του Δούρειου Ίππου. Παραδίδεται, επίσης, ένα ακόμη έπος που πραγματεύεται τα γεγονότα που ακολουθούν μετά από το τέλος της *Ιλιάδας*, η *Μικρά Ιλιάς* του Λέσχη σε τέσσερα βιβλία, στο οποίο εξιστορούνται τα γεγονότα της κατάκτησης και ο αφανισμός της Τροίας από τους Έλληνες μετά τον θάνατο του Έκτορα στο τέλος της *Ιλιάδας* (Lesky 2008:137). Σύμφωνα με τον Πρόκλο, στο έπος του Αρκτίνου οι Αχαιοί, αφού παραδίδουν την πόλη στις φλόγες, προχωρούν στην θυσία της Πολυξένης στον

τάφο του Αχιλλέα¹, ο Οδυσσέας ρίχνει τον Αστυάνακτα από τα τείχη της πόλης και ο Νεοπτόλεμος παίρνει την Ανδρομάχη ως λάφυρο μαζί του την στιγμή που οι υπόλοιπες γυναίκες της Τροίας μοιράζονται στους υπόλοιπους αρχηγούς (Fantham 1982:51). Στο έργο επίσης γίνεται αναφορά στον θάνατο του Πρίαμου από το χέρι του Νεοπτόλεμου, στη βίαιη αρπαγή της Κασσάνδρας από τον Αίαντα όσο εκείνη βρισκόταν στον ναό της Αθηνάς και στην αναχώρηση των Ελλήνων για την επιστροφή τους στην πατρίδα. Τέλος, αναφορά γίνεται στον Αινεία ο οποίος εγκατέλειψε την Τροία πριν αυτή αλωθεί.

Θέμα της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής αποτελεί η απεικόνιση της μορφής της Εκάβης και η πραγμάτευση του μύθου της καταστροφής της Τροίας σε τρεις τραγωδίες: τις *Τρωάδες* και την *Εκάβη* του Ευριπίδη καθώς και τις *Troades* του Σενέκα. Θα μελετηθεί επίσης η επικοινωνία και ο διακειμενικός διάλογος που αναπτύσσονται ανάμεσα στα ελληνικά δράματα και τη Ρωμαϊκή τραγωδία και ο τρόπος με τον οποίο ο Σενέκας αξιοποιεί και συνδυάζει υλικό, θέματα, γλώσσα και εικόνες από τα δύο δράματα για να συνθέσει τη δική του τραγωδία.

Στο ομώνυμο έργο του Ευριπίδη η Εκάβη παρουσιάζεται ήδη σκλάβα μετά την άλωση της Τροίας και στην πορεία της τραγωδίας θα βιώσει δύο ακόμη βαθιά τραυματικές εμπειρίες: τη θυσία της κόρης, της Πολυξένης, και την ανακάλυψη του νεκρού γιου της, Πολύδωρου. Μεταμορφώνεται από μια ανήμπορη, ανίσχυρη και βαριά από το γήρας μορφή σε μια πανίσχυρη δύναμη εκδίκησης και καταφέρνει να τιμωρήσει τον υπαίτιο του θανάτου του γιου της, τον βασιλιά της Θράκης Πολυμήστορα.

Στις *Τρωάδες* του Ευριπίδη παρακολουθούμε τον πόνο και τα δεινά που προκαλεί ο πόλεμος από την οπτική των ηττημένων, που είναι οι αιχμάλωτες γυναίκες της Τροίας. Στην πορεία του έργου, η Κασσάνδρα «γιορτάζει» την επικείμενη ένωσή της με τον Αγαμέμνονα, η Ανδρομάχη αποχωρίζεται για πάντα τον Αστυάνακτα και η Εκάβη αντιμετωπίζει σε έναν αγώνα λόγων την Ελένη. Το έργο έχει κατά καιρούς κατηγορηθεί για στασιμότητα στη δράση και αδυναμίες στην πλοκή, όμως ο θρήνος των γυναικών και η μορφή της Εκάβης, η οποία βρίσκεται επάνω στη σκηνή από την αρχή ως το τέλος του δράματος, συντελούν στην συνοχή του.

¹Η θυσία της κόρης εδώ τοποθετείται μετά και όχι πριν από την καταστροφή της πόλης σε αντίθεση με τον Ευριπίδη και τον Σενέκα (Fantham 1982:51).

Γύρω στα μέσα του 1^{ου} μ. Χ. αιώνα, ο Σενέκας συνθέτει τις δικές του *Τρωάδες*, αναπτύσσοντας έναν ευρύ και ενδιαφέροντα διακειμενικό διάλογο με τη λογοτεχνική παράδοση που προηγείται, τόσο την ελληνική όσο και τη λατινική. Σημαντική επιρροή στο έργο του ασκούν -μεταξύ άλλων- η *Αινειάδα* του Βιργιλίου και οι *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου, ενώ θέση τιμής ανάμεσα στα έργα του παρελθόντος που ανακαλούνται μέσα στο δράμα κατέχουν τα έργα του Ευριπίδη για την μοίρα των ηττημένων του Τρωικού πολέμου.

Όπως παρατηρεί η Fantham (1982:71), ο Σενέκας είναι ένας «έντονα μιμητικός καλλιτέχνης», όμως η μίμησή του δεν συνίσταται στη συνεχή μεταφορά δράσης και λόγου αλλά στην επαναχρησιμοποίηση μεγάλων στιγμών και τη σποραδική θεματική υιοθέτηση των ποιητών που θαύμαζε. Κατά τα άλλα, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, η σύνθεσή του παρουσιάζει ανεξαρτησία σε ό,τι αφορά την οργάνωση του υλικού, την σειρά παρουσίασης των γεγονότων και την έμφαση σε συγκεκριμένες μορφές. Τα κεντρικά θέματα της τραγωδίας του Σενέκα αντλούνται από το πρώτο μισό της *Εκάβης* και από δύο επεισόδια των *Τρωάδων* του Ευριπίδη. Παρόλα αυτά παρατηρούνται και σημαντικές διαφοροποιήσεις.

Προκειμένου να συνθέσει την δική του τραγωδία, ο Σενέκας αξιοποιεί στοιχεία από πολλαπλές πηγές, εφαρμόζοντας την τεχνική της σύμφυρσης (*contaminatio*). Όπως παρατηρεί ο Trinacty (2016:13), ο Σενέκας ανακαλύπτει στιγμές την λογοτεχνία των προκατόχων του και άλλοτε δανείζεται από αυτές το ευρύτερο πλαίσιο για το δικό του έργο, άλλοτε χρησιμοποιεί τη γλώσσα τους και άλλοτε τις ενσωματώνει ανάμεσα σε άλλες διακειμενικές αναφορές. Οι λέξεις-κλειδιά που ορίζουν την αισθητική της πρόσληψης του Σενέκα είναι *imitatio*, *aemulatio* και *contamination* (Trinacty2016:14).

Αυτοί οι όροι βρίσκουν το αντίστοιχό τους στις σύγχρονες θεωρίες της διακειμενικότητας και της πρόσληψης, με τις οποίες πραγματοποιήθηκε μια σημαντική μετατόπιση του ενδιαφέροντος από το κείμενο και τον συγγραφέα στον αναγνώστη και καταναλωτή του λογοτεχνικού έργου αλλά και στην επικοινωνία, την συνομιλία και τον διακειμενικό διάλογο που αναπτύσσεται μεταξύ των κειμένων. Έτσι, σύμφωνα με τη θεωρία της διακειμενικότητας, τα κείμενα δεν αναφέρονται σε κάποια εξωκειμενική πραγματικότητα, αλλά σε άλλα κείμενα. Τα λογοτεχνικά έργα διαλέγονται μεταξύ τους και ενυπάρχουν το ένα μέσα στο άλλο, ενώ καθήκον του κριτικού και του αναγνώστη

είναι να εντοπίσει αυτή τη συνομιλία, η οποία εμπλουτίζει τελικά και την ερμηνεία του κειμένου.

Κεφάλαιο 2

Ευριπίδη *Εκάβη*

2.1. Γενικά για το έργο.

Τοποθετημένη σε ένα διάλειμμα ανάμεσα στην αποχώρηση του ελληνικού στόλου από την Τροία και την οριστική του αναχώρηση για την Ελλάδα, η δράση της *Εκάβης* του Ευριπίδη ενώνει μια ιστορία που παραδοσιακά συνδέεται με τις συνέπειες του Τρωικού πολέμου, τη θυσία της Πολυξένης για να τιμηθεί το φάντασμα του Αχιλλέα, με μια άλλη ιστορία, η οποία κατά πάσα πιθανότητα συνιστά επινόηση του ποιητή: τον φόνο του Πολύδωρου από τον βασιλιά της Θράκης Πολυμήστορα. Τα γεγονότα του έργου δοκιμάζουν τα όρια της ψυχικής αντοχής της Εκάβης, η οποία μέσα από τις συμφορές της βαθμιαία μεταλλάσσεται από μια ανήμπορη και γερασμένη γυναίκα σε μια πανίσχυρη εκδικητική δύναμη που τιμωρεί αυτόν που ευθύνεται για τον θάνατο του γιου της με έναν τρόπο που θυμίζει την εκδίκηση της Κλυταιμνήστρας επί του Αγαμέμνονα στο ομώνυμο δράμα του Αισχύλου (Gregory 1995:xx). Εξάλλου, η Εκάβη καταλογίζεται στα «έργα του θυμού», όπως σημειώνει ο Lesky (2007:101).

Εκτός από τον Ευριπίδη, τον θάνατο της Πολυξένης πραγματεύτηκε και ο Σοφοκλής στο ομώνυμο έργο του, το οποίο ήταν κατά πάσα πιθανότητα προγενέστερο από το ευριπίδειο δράμα (Gregory 1995:xx). Η τραγωδία του Ευριπίδη ήταν τόσο σημαντική για τα νοήματά της και για τον θεματικό της πλούτο που μας είναι γνωστό ότι επί βυζαντινών χρόνων διδασκόταν αποσπασματικά στα σχολεία της εποχής (Lesky 2008:549).

2.2. Η Υπόθεση της Εκάβης

Η δράση εκτυλίσσεται στο στρατόπεδο των Ελλήνων στην Θρακική Χερσόνησο. Στην αρχή του έργου εμφανίζεται να αιωρείται σε υψηλότερο επίπεδο από αυτό της σκηνης το φάντασμα του Πολύδωρου, του γιού της Εκάβης², ο οποίος προσφέρει την προίσορία της πλοκής. Αυτοσυστήνεται και πληροφορεί το κοινό για γεγονότα του παρελθόντος, του παρόντος και του μέλλοντος. Ο ίδιος έχει πέσει θύμα του βασιλιά της Θράκης, Πολυμήστορα³, στον οποίο τον είχε στείλει ο Πρίαμος για να τον προστατεύσει με αντάλλαγμα πολύ χρυσό. Ο Πολυμήστορας όμως, μετά την είδηση της καταστροφής της Τροίας έσπευσε να καταχραστεί το χρυσάφι και να σκοτώσει τον Πολύδωρο ρίχνοντας το σώμα του στην θάλασσα. Στο μεταξύ, ο νεκρός Αχιλλέας ζητά να τιμηθεί με τη θυσία της αδελφής του Πολύδωρου, Πολυξένης, η οποία βρίσκεται στο επίκεντρο του πρώτου μέρους του δράματος. Στην συνέχεια, ανακαλύπτεται το άψυχο σώμα του Πολύδωρου, το οποίο τα κύματα έφεραν στις ακτές. Η αλλοτινή βασίλισσα αποφασίζει να καλέσει τον Πολυμήστορα στο στρατόπεδο μαζί με τα παιδιά του και με πρόφαση περισσότερο χρυσάφι να τον παγιδεύσει και να τον εκδικηθεί τυφλώνοντάς τον ίδιο και σκοτώνοντας τους γιους του.

2.3. Το έργο

2.3.1. Πρόλογος (1-97)

Ένα φάντασμα, αυτό του νεαρού Πολύδωρου, «καλωσορίζει» το κοινό και ανεβάζει την αυλαία του έργου. Ήδη από τον πρώτο στίχο μας λέει ότι έχει έρθει από τον κόσμο των νεκρών. Το γεγονός ότι είναι φάντασμα, επιτρέπει στον Πολύδωρο να λειτουργεί ως

²Ο Ευριπίδης εδώ δεν ακολουθεί την Ομηρική γενεαλογία για την καταγωγή του Πολύδωρου. Αντιθέτως, πλάθει την δική του εκδοχή (πράγμα που δεν ήταν σπάνιο για τον ποιητή) για την καταγωγή του: στην *Εκάβη* συστήνεται ως «Πολύδωρος, *Εκάβης παῖς*» (3) και στις *Τρωάδες* παρουσιάζεται ως γιος της Εκάβης και του Πριάμου ενώ από την *Ιλιάδα* μαθαίνουμε πως μητέρα του ήταν η Λαοθόη (Ιλ. 21.84-91). Όλη αυτή η αλλαγή εξυπηρετεί την συνέχεια και ταυτόχρονα και την δημιουργία του έργου: αν ο Πολύδωρος δεν ήταν γιός της Εκάβης, αυτή δεν θα μπορούσε να εκδικηθεί για τον θάνατό του και συνεπώς δεν θα υπήρχε το έργο από την μέση και έπειτα. Για περισσότερα βλ. Gregory (1995:389-397) και Συνοδινού (Β' 2005:9).

³Κατά τον Dugdale ο Πολυμήστορας είναι δημιούργημα εξ ολοκλήρου του Ευριπίδη για τις ανάγκες του έργου και της τοποθεσίας. Για περισσότερα βλ. Dugdale (2015).

υπερφυσικός προλογιστής και να προβλέψει τα μελλούμενα, γεγονός που εξυπηρετεί και τις ανάγκες του προλόγου (Bremer 1971:234). Στους στίχους 40-42 προμηνύει -και ταυτόχρονα ενημερώνει το κοινό- ότι ο Αχιλλέας θα ζητήσει ως γέρας την αδελφή του την Πολυξένη και ότι θα ικανοποιηθεί το αίτημά του από τους συντρόφους του, ενώ λίγο παρακάτω (45-48) λέει πως θα τον βρει μια δούλα στην ακροθαλασσιά και πως η μάνα του θα αντικρίσει και τα δύο της παιδιά νεκρά.

Ο Πολυμήστορας περιγράφεται ως ο ικανός ηγέτης μιας εύφορης και πλούσιας χώρας (8, *ἀρίστην Χερσονησίαν*). Έτσι, η προδοσία του τονίζεται ακόμη περισσότερο και καταδικάζεται η απληστία του: δεν είχε ανάγκη το τρωαδίτικο χρυσάφι που συνόδευε τον Πολύδωρο, αλλά η ακόρεστη φιλαργυρία του τον παρακίνησε να διαπράξει αυτό το επαχθές έγκλημα (Συνοδινού Β', 2005:15). Ο παραδόπιστος Πολυμήστορας διαπράττει με μία του μόνο ενέργεια δυο εξίσου σημαντικά αμαρτήματα: την ιεροσυλία και την ύβρη προς τον θεό Δία όταν καταπάτησε τον θεσμό της φιλοξενίας και την αφαίρεση μιας αθώας ψυχής, στην οποία αρνήθηκε την ταφή.

Με αφορμή την πράξη αυτή του βασιλιά, λοιπόν, ανακύπτουν ορισμένες ασφαλείς διαπιστώσεις. Πρωτίστως, εγείρεται εδώ το θέμα της καταπάτησης του ιερού θεσμού της φιλοξενίας. Ο θεσμός αυτός είχε την μορφή μια αμοιβαίας συμφωνίας που παρείχε τα εχέγγυα της εξασφάλισης μιας καλής διαβίωσης για αυτόν που φιλοξενούνταν, με αποτέλεσμα ο φιλοξενούμενος με τον οικοδεσπότη του να ενώνονται με έναν ιδιαίτερο δεσμό, ο οποίος συνδεόταν με τον Δία, υπό την προστασία του οποίου ζούσε ο υποδεχόμενος (Συνοδινού, Β' 2005:14-15). Άξιο αναφοράς είναι, επίσης, το γεγονός πως ο οικοδεσπότης βρισκόταν παράλληλα σε ρόλο ανάδοχου γονέα και όχι απλώς κάποιου που σεβόταν και τηρούσε ευλαβικά και από φόβο τον θεσμό της ξενίας (Συνοδινού, Β' 2005:14-15). Νοουμένης, λοιπόν, της ισχυρότητας του θεσμού, αποδεικνύεται πόσο κολάσιμη και βέβηλη καθίσταται η πράξη αυτή η οποία θα γίνει και η αφορμή της τιμωρίας του Πολυμήστορα από την Εκάβη.

Τέλος, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, ο αφέντης της Χερσονήσου δεν δίστασε να στερήσει από το νέο Πολύδωρο το αυτονόητο για κάθε νεκρό: την ταφή. Μαθαίνουμε ότι ο Πολύδωρος παραμένει *ἄκλαυτος ἄταφος* (30). Οι δύο όροι περικλείουν τα δύο απαραίτητα στοιχεία που περιλαμβάνει μια αρχαία κηδεία: τον τελετουργικό θρήνο και την ταφή του νεκρού (Gregory 1995:46). Αντιθέτως, όπως αναφέρει ο Πολύδωρος στους στίχους 28-29, τα κύματα εξουσίαζαν το κορμί του και το οδηγούσαν όπου εκείνα ήθελαν -κάτι που αποτελεί την έσχατη ταπείνωση. Όλη αυτή η εξάντληση και το

βάσανο της σορού του τονίζουν την αναγκαιότητα της ταφής που θα έπρεπε να έχει πραγματοποιηθεί και ταυτόχρονα επισφραγίζουν την βλάσφημη πράξη του θύτη Πολυμήστορα. Επίσης, σε έναν τόνο συγκινητικό, ο Πολύδωρος δηλώνει ότι επιθυμεί να θαφτεί από τα χέρια της μητέρας του (49-52). Το περιεχόμενο αυτών των στίχων είναι οδυνηρό, αν σκεφτούμε ότι ανατρέπεται η τάξη των πραγμάτων και το παιδί, νεκρό πρώτο από τη μάνα, ζητά και παρακαλεί να ταφεί και να κλαυτεί από εκείνη που το έφερε στον κόσμο (Συνοδινού, Β' 2005:28).

Η προλογική ρήση του Πολύδωρου ακολουθείται από τη μονωδία της Εκάβης (59-97), την οποία συναντούμε για πρώτη φορά στον στίχο 59. Η εικόνα της είναι μιας γυναίκας που σε τίποτα δεν θυμίζει μια βασίλισσα, αντιθέτως είναι μια μαραμένη και εξαθλιωμένη ηλικιωμένη γυναίκα η οποία πλέον ζει ως αιχμάλωτη δούλα. Εμφανίζεται υποβασταζόμενη από βουβές ακολούθους, στις οποίες δίνει την εντολή να την οδηγήσουν και να τη βοηθήσουν να σταθεί όρθια (59-64):

ἄγετ', ὦ παῖδες, τὴν γραῦν πρὸ δόμων,
ἄγετ' ὀρθοῦσαι τὴν ὁμόδουλον,
Τρωάδες, ὑμῖν, πρόσθεδ' ἄνασσαν,
λάβετε φέρετε πέμπετ' ἀείρετέ μου
γεραιᾶς χειρὸς προσλαζύμεναι·

Η έμμεση επιρροή που ασκεί το φάντασμα του Πολύδωρου σε συνδυασμό με τους φόβους της Εκάβης για την Πολυξένη της δημιουργούν μια έντονη ανησυχία η οποία εκφράζεται στο όνειρο που αφορά και τα δύο της παιδιά (Gregory1995:49-50). Η ηρωίδα επικαλείται το φως του Ήλιου στο οποίο τώρα βγαίνει για να πει το όνειρό της από τη σκηνή του Αγαμέμνονα αλλά και το σκοτάδι (68), καθώς έχει φοβηθεί από το όνειρο που είδε την περασμένη νύχτα. Σύμφωνα με την Συνοδινού (Β' 2005:36), το σκοτάδι της νύχτας συμβολίζει το σκοτάδι της δουλείας στο οποίο πλέον ζει η γερόντισσα αλλά και το θάνατο που (θα) την περιβάλλει. Υπό τον φόβο της μετατροπής της υποψίας του θανάτου του Πολύδωρου σε βεβαιότητα, η Εκάβη ξορκίζει το κακό επικαλούμενη τους θεούς του θανάτου προκειμένου να μην τον πάρουν μαζί τους (Συνοδινού, Β'2005:37).

Όπως παρατηρεί η Burnett (1998:158), στον Πρόλογο του έργου ένα φάντασμα αφηγείται το αίτημα ενός άλλου φαντάσματος που θα έχει ως αποτέλεσμα τον θάνατο ενός ακόμη παιδιού. Φαντάσματα και όχι θεοί μοιάζουν να κυβερνούν τη γη όπου

βρίσκονται εγκλωβισμένοι οι Έλληνες περιμένοντας ευνοϊκούς ανέμους. Έτσι, τόσο η εικόνα του φαντάσματος του Πολύδωρου όσο και αυτή της εξαθλιωμένης, αδύναμης και φοβισμένης Εκάβης συντελούν στη δημιουργία μιας ζοφερής ατμόσφαιρας η οποία διατρέχει τον Πρόλογο και προετοιμάζει για τα γεγονότα που θα ακολουθήσουν.

2.3.2. Πάροδος (98-152)

Μετά το τέλος της μονωδίας της Εκάβης ο χορός των αιχμάλωτων γυναικών έρχεται για να αναγγείλει στη βασίλισσα ότι αποφασίστηκε από τους Αχαιούς να τιμηθεί ο νεκρός Αχιλλέας με τη θυσία της Πολυξένης, όπως εκείνος είχε ζητήσει (105-15). Ο χορός περιγράφει τις διαδικασίες λήψης της απόφασης: το ελληνικό στρατόπεδο αρχικά είναι διχασμένο, με τον Αγαμέμνονα να προσπαθεί να προστατεύσει τα συμφέροντα της Εκάβης λόγω της σχέσης του με την Κασσάνδρα. Τελικά, η απόφαση της θυσίας λαμβάνεται μετά από την παρέμβαση του Οδυσσέα, ο οποίος χειραγωγεί με τη ρητορική του δεινότητα το στράτευμα (131-32, *ποικιλόφρων κόπης ήδυλόγος δημοχαριστής*) και το καθοδηγεί. Η Εκάβη, επίσης, ενημερώνεται ότι σύντομα θα έρθει ο Οδυσσέας για να πάρει την κόρη της (141-3).

2.3.3. Κομμός (154-215)

Στο άκουσμα της φρικτής είδησης η Εκάβη τραγουδά ένα δεύτερο θρήνο (154-74), στον οποίο εκφράζει την οδύνη και την απόγνωσή της μέσω της χρήσης ρητορικών ερωτήσεων (*οἴ γ' ἄν μελέα, τί ποτ' ἀπύσω;* (154), *τις ἀμύνει μοι; ποία γέννα, / ποία δὲ πόλις;* (159-60), *ποίαν ἢ ταύταν ἢ κείναν / στείχω; ποῖ δὴ σωθῶ; ποῦ τις / θεῶν ἢ δαίμων ἐπαρωγός;* (162-4)), και λεξιλογίου που συνδέεται με τον πόνο και τη συμφορά (*μελέα* (154), *δειλαία δειλαίου* (156) *ἀπωλέσατ' ὠλέσατ'*· *οὐκέτι μοι βίος / ἀγαστὸς ἐν φάει* (167-8)). Όπως παρατηρεῖ η Συνοδινού, η φράση «*Οἴ ἐγὼ μελέα*» (154) είναι μια προσφώνηση που αυστηρά και μόνον γυναίκες χρησιμοποιούσαν σε θρήνους για νεκρούς, γεγονός που μαρτυρά ότι ο γόος αυτός -εκτός από την ίδια- προορίζεται κυρίως για την μελλοθάνατη Πολυξένη (Συνοδινού, Β'2005:67). Στο υπόλοιπο μέρος της μονωδίας συνεχίζει να μοιρολογεί, καθώς δεν έχει κανέναν πια να την στηρίξει αφού δεν έχει ούτε άντρα ούτε οικογένεια. Από όλα αυτά τα που της συμβαίνουν και δεν μπορεί πια να πιστέψει, καταλήγει στο μοναδικό για την ίδια συμπέρασμα: αποφασίζει πως δεν θέλει άλλο πια να ζει μετά τα κακά που της ανακοίνωσαν οι γυναίκες του Χορού. Κατά

την Συνοδινού (B' 2005:36) όλο το έργο, γενικότερα, είναι η εκπλήρωση των όσων η Εκάβη απευχόταν.

Η μονωδία της Εκάβης εκφωνείται σε αναπαίστους με σπονδειακό ρυθμό και φανερώνει την συναισθηματική της κατάσταση (Συνοδινού B' 2005:66). Χαρακτηριστικό, επίσης, αυτών των στίχων είναι, εκτός από τις ερωτήσεις απόγνωσης που προαναφέρθηκαν και την συνειδητοποίηση της μοναξιάς της και οι συχνές αναδιπλώσεις (Συνοδινού B', 2005:68,70) και οι επαναλήψεις λέξεων που αναδεικνύουν τη συναισθηματική φόρτιση της Εκάβης. Ενδεικτικά παρατηρούμε στους στίχους 154-176 είκοσι μία αναδιπλώσεις-επαναλήψεις σε μόλις 22 στίχους (156,157-158, 155, 159-160, 162, 160-1, 165-6, 167, 171, 174, 173-4, 173-174, 175). Αυτές οι επαναλήψεις φανερώνουν την φρενίτιδα στην οποία βρίσκεται η πρωταγωνίστρια, η οποία για την ώρα αδυνατεί να αντιδράσει ψύχραιμα και να διαχειριστεί λογικά τον επικείμενο χαμό της κόρης της.

Το χρέος όμως που έχει επωμιστεί είναι δυσβάστακτο. Πρέπει να βρει το θάρρος φωνάζοντας την κόρη της να της ανακοινώσει τα άσχημα νέα. Αφού διατάζει το *γηραιό της πόδι* (170) να την οδηγήσει κοντά στην σκηνή στέκεται απ' έξω και φωνάζει γοερά (172-6). Η τραγικότητα του χωρίου επιτείνεται ακόμα περισσότερο αφενός από τις διαδοχικές προσφωνήσεις της μάνας στο παιδί της όχι με το όνομά του αλλά με την ιδιότητά του ως τέκνου της (171) και αφετέρου από τον αυτοπροσδιορισμό της Εκάβης ως της δυστυχέστερης μάνας από όλες (172).

Στη συνέχεια, η Πολυξένη ανταποκρίνεται στην παραγγελία της μητέρας της και βγαίνει ανήσυχη έξω από την σκηνή αντιλαμβανόμενη ότι κάτι κακό πρόκειται να ακούσει. Ακολουθεί ένας σύντομος λυρικός διάλογος, μετά τον οποίο η Πολυξένη αποκρίνεται με μια μονωδία (197-215). Η ταραγμένη αντίδραση της στο άκουσμα των ειδήσεων αποτυπώνεται λεξιλογικά από τις επαναλήψεις στους στίχων 192-3, 197, 199, 203, 206 (Συνοδινού B' 2005). Ο θρήνος της, όμως, προκαλεί ιδιαίτερη έκπληξη γιατί αντί να κλάψει για την δική της μοίρα, εκείνη οδύρεται για την *δεινὰ παθοῦσ'* (197) μάνα της, η οποία χαρακτηρίζεται *παντλάμων* (197) (Συνοδινού B', 2005:65) γιατί για τον δικό της θάνατο δεν μπορεί να κλάψει αφού τίποτα πια δεν μπορεί να τον αποτρέψει. Τέλος, κλείνει την μονωδία της λέγοντας πως για 'κείνη ο θάνατός της είναι ευλογία (214-215), αναλογιζόμενη την ζωή που θα ζούσε ως δούλα. Με τα λόγια αυτά της Πολυξένης προς την μητέρα της ο κομμός ολοκληρώνεται.

2.3.4. Α' Επεισόδιο (216-443). Το μήνυμα.

Την σκυτάλη τώρα παίρνει ο Οδυσσέας (218-228) ο οποίος, όπως πολύ εύστοχα σημειώνει ο Reckford (1991:29), δεν είναι ίδιος με τον Ομηρικό. Ο Οδυσσέας του έπους ήταν συμπονετικός, ενώ αυτός του δράματος παρουσιάζεται ως ψυχρός στρατηγός και πολιτικός. Ενσαρκώνει τον οπορτουνισμό που χαρακτηρίζει τους Έλληνες και ο ηθικός ξεπεσμός του αναδεικνύεται όταν έρχεται να απαιτήσει την Πολυξένη ως «νύφη» του νεκρού Αχιλλέα. Έρχεται σε επαφή με γυναίκες που ακούν και μοιράζονται η μια τον πόνο της άλλης -ο χορός συμπαραστέκεται στην Εκάβη, η Πολυξένη ενδιαφέρεται περισσότερο για τη συμφορά που θα βιώσει η μητέρα της παρά η ίδια- και έτσι η απανθρωπιά του τονίζεται ακόμη περισσότερο (Burnett1998:160). Εμφανίζεται για να κοινοποιήσει τα ήδη γνωστά νέα από την Πάροδο στην Εκάβη.

Σε μια γενικότερη θεώρηση του λόγου του διαπιστώνεται με πόση αδιαφορία και κυνισμό απευθύνεται στην μάνα που θα της αρπάξουν το παιδί για να το σφάξουν. Ο Οδυσσέας πληροφορεί την Εκάβη για τις λεπτομέρειες της διαδικασίας: αυτός θα είναι ο συνοδός της Πολυξένης και δήμιος ο γιος του Αχιλλέα, ενώ ταυτόχρονα την διατάζει και την προειδοποιεί να μην παρεκτραπεί και να συμμορφωθεί με τις οδηγίες δείχνοντας φρόνηση και σύνεση (225-8). Την προτρέπει να «αναγνωρίσει τη δύναμή της» (*γίγνωσκε δ' άλκην*, 227), που στην πραγματικότητα σημαίνει να αναγνωρίσει την αδυναμία της (Gregory1995:72). Στο κέντρο του Επεισοδίου βρίσκεται ο αγώνας λόγων μεταξύ Εκάβης και Οδυσσέα, στον οποίο η σκληρότητα του τελευταίου ξεχειλίζει. Η Εκάβη αναγνωρίζει ότι μπροστά της βρίσκεται *άγων μέγας* (229) -μια αναφορά στον αγώνα που θα δώσει για να σώσει τη ζωή της κόρης της αλλά ταυτόχρονα και στον αγώνα λόγων που θα ακολουθήσει (Gregory1995:72).

Λίγο μετά ρωτά τον Έλληνα πολεμιστή αν μπορεί να του υποβάλει κάποιες ερωτήσεις κι εκείνος αποκρίνεται θετικά. Όπως παρατηρεί ο Kastely (1993:1038), η Εκάβη στηρίζει την επιχειρηματολογία της σε δύο βασικές αξίες. Η πρώτη είναι η *χάρις* και η δεύτερη η *δίκη*. Με ρητορική δεινότητα κάνει τον συνομιλητή της να παραδεχτεί ότι κάποτε είχε έρθει σε άθλια κατάσταση στην Τροία με την ζωή του να κρέμεται από μια κλωστή. Τότε η βασίλισσα του Ιλίου όχι μόνο δεν τον έδιωξε αλλά τον βοήθησε σώζοντάς του την ζωή για να τον βρει σήμερα απέναντί της να απαιτεί με θράσος να της πάρει το παιδί για να το θυσιάσει. Οι ελπίδες της, όμως, πέφτουν στο κενό. Κατά την Hermsen

(1994:1028) η Εκάβη παρουσιάζεται στην σκηνή με τον Οδυσσέα ως μια αδύναμη γυναίκα αλλά ταυτόχρονα και ως δεινή ρήτορας σε μια κατάσταση η οποία αποκλείει κάθε εμπλοκή της, καθώς πρόκειται για αποφάσεις της εξουσίας και εν προκειμένω του Οδυσσέα. Άρα, αντιλαμβανόμαστε ότι η προσπάθεια της να μεταπείσει τον Οδυσσέα θα είναι μάταιη.

Στη μεγάλη ρήση της, η Εκάβη απευθύνεται προς τον Οδυσσέα λέγοντάς του ότι με αυτές τις αποφάσεις γίνεται *κακός (οὔκουν κακύνη τοῖσδε τοῖς βουλευμασιν, 251)* και τον κατηγορεί για αχαριστία, καθώς θα έπρεπε να ανταποδώσει το καλό που του έκανε με την σωτηρία της Πολυξένης (Gregory1995:76). Η σχέση τους πλέον διέπεται από ένα καθεστώς αμοιβαιότητας και είναι υποχρεωμένος, παρόλο που είναι εχθροί, να της ανταποδώσει *την χάριν* (Συνοδινού, Β' 2005:100-101). Συνεχίζει τονίζοντας πως είναι πολύ άδικο να θυσιαστεί η κόρη της αφού για όλα (και για τον θάνατο του Αχιλλέα και τόσων Ελλήνων ακόμα) δεν ευθύνεται αυτή αλλά η Ελένη, για να καταλήξει στο πόσο παράλογο και ανόσιο είναι να σφαγιαστεί τόσο άδοξα μια αθώα κοπέλα. Επιρρίπτει ευθύνες προς κάθε πολιτικό, όπως είναι και ο Οδυσσέας, που δεν μπορεί τίποτα να αναχαιτίσει τις σκληρές του αποφάσεις, όταν κυρίαρχο μέλημά του είναι να ικανοποιήσει το πλήθος και τις προσωπικές του αξιώσεις (Συνοδινού, Β'2005:100). Για αυτό και αναθεματίζει τους δημαγωγούς στους στίχους 254-7. Σαν ύστατη προσπάθεια τον κολακεύει λέγοντάς του ότι ο λόγος του έχει ιδιαίτερο βάρος λόγω του αξιώματός του και για αυτό μπορεί να επηρεάσει το στράτευμα των Ελλήνων. Η δεινή ρήτορας φαίνεται να θεωρεί το αξίωμα και το κύρος ανώτερα από την πειθώ και την ευγλωττία που αποτελούν τόση ώρα το δικό της όπλο (Συνοδινού, Β' 2005:113).

Τον λόγο παίρνει ο Οδυσσέας προβάλλοντας τα αντεπιχειρήματά του (299-331). Εντύπωση προκαλεί ότι ο Οδυσσέας αποκαλεί την Εκάβη με το όνομά της (299), δημιουργώντας μια ατμόσφαιρα οικειότητας μεταξύ τους ίσως για να δεσμεύσει την κρίση της (Συνοδινού, Β' 2005:115). Αναγνωρίζει την χάρη που της χρωστά όμως εμμένει στην αναγκαιότητα της θυσίας (301-2). Ισχυρίζεται ότι δεν μπορεί να ανακαλέσει την απόφαση του γιατί δεσμεύτηκε μπροστά σε όλους με την απόφαση. Ομολογεί, ταυτόχρονα, το χρέος που έχουν όλοι τους στον Αχιλλέα ο οποίος είναι *ἄξιος τιμῆς, ... θανῶν ὑπὲρ γῆς Ἑλλάδος κάλλιστ' ἀνήρ* (309-310). Αντιθέτως, η Εκάβη και η κόρη της είναι αιχμάλωτες σκλάβες, και δεν μπορούν να θεωρηθούν *φίλες* των Ελλήνων (Συνοδινού, Β' 2005: 120). Ο Οδυσσέας φτάνει στο σημείο να ισχυριστεί ότι η Εκάβη

προωθεί την αχαριστία προς τους φίλους, γεγονός που για τον Οδυσσέα αποδεικνύει την αντίθεση που υπάρχει ανάμεσα στους Έλληνες και τους βαρβάρους (328-330, Gregory 1995:85):

οὐ βάρβαροι δὲ μήτε τοὺς φίλους φίλους
ἠγεῖσθε, μήτε τοὺς καλῶς τεθνηκότας
θαυμάζεθ'

Βέβαια, τελικά, όπως παρατηρεί ο Abrahamson (1952:123), η συμπεριφορά των Αχαιών εδώ δεν δείχνει τίποτα άλλο από την πραγματική και βάρβαρη φύση τους.

Μετά το δίστιχο του χορού για την τραχύτητα της δουλείας (332-3) ακούγεται πάλι η φωνή της Εκάβης (334-41). Αυτή την φορά απευθύνεται στην Πολυξένη και της ζητά να κάνει κάτι το οποίο γνωρίζουμε εκ των προτέρων ότι η κόρη θα αρνηθεί κρίνοντας από την στάση της όταν πληροφορήθηκε τα νέα: να ικετεύσει. Η γενναιότητα και η ψυχραιμία που επέδειξε η Πολυξένη δεν της επιτρέπουν τώρα να λυγίσει και να γονατίσει μπροστά στον Οδυσσέα. Η Εκάβη της λέει ότι ηττήθηκε στην προσπάθειά της να την σώσει με τα λόγια (334-5) και εκείνη τώρα πρέπει να προσπέσει *οίκτρῶς τοῦδ' Ὀδυσσέως γόνυ* (339) και να τον παρακαλέσει για την ζωή της. Συμβουλεύει την Πολυξένη να μιλήσει σαν αηδόνι (337-8) στον Οδυσσέα, εννοώντας να επιστρατεύσει κάθε μέσο λεκτικό όπως το αηδόνι αντίστοιχα υιοθετεί διαφορετικούς φωνητικούς χρωματισμούς. Όπως και να έχει, πάντως, το αηδόνι συνδέεται με συμφορές και συμβολίζει το πένθος (Συνοδινού, Β'2005:131).

Χωρίς φόβο αλλά με σιγουριά και σθένος η Πολυξένη μιλά στον Οδυσσέα (342-371) τον οποίο αποκαλεί με το όνομά του -αν και δούλη- (Συνοδινού, Β' 2005:133) και στην μητέρα της (372-378). Ο Ιθακήσιος απομακρύνεται από την κόρη για να μην τον αγγίξει, διότι μετά θα ήταν δέσμιος της προστασίας των ικετών (Συνοδινού, Β' 2005:133). Η Πολυξένη, όμως, επιδεικνύει τόσο υψηλό ανάστημα που δεν θέλει να κερδίσει την ζωή με παρακάλια και «ανακουφίζει» τον Οδυσσέα λέγοντάς του ότι δεν θα ικετεύσει (345) και ότι θα τον ακολουθήσει στην σφαγή γιατί είναι προτιμότερος ένας θάνατος αξιοπρεπής από το να ζει με αμαυρωμένη την υπόληψή της (347-8). Στην συνέχεια, από τον στίχο 349 ως τον 366 αντιπαραβάλλει την αλλοτινή ζωή της με την παρούσα. Θυμάται πως υπήρξε κόρη βασιλιά και νύφη περιζήτητη, υποκείμενο θαυμασμού από όλους · τώρα είναι μια δούλα αιχμάλωτη που αν ζούσε θα σπιλωνόταν η τιμή της από τις ορέξεις κάποιου αφέντη τον οποίο θα αναγκαζόταν να υπηρετεί. Αυτή ακριβώς είναι

η ζωή που δεν θέλει και γαλουχήθηκε να μην επιθυμεί κι επομένως ο θάνατος θα γίνει ο μόνος της αφέντης (357-8). Με ευτολμία αποδέχεται τον χαμό της (367-8) και λέει στον Οδυσσέα να την συνοδεύσει στον τελευταίο της τόπο. Απευθυνόμενη στην Εκάβη την αποτρέπει από κάθε είδους ενέργεια που θα αναχαίτιζε την πορεία της προς την σφαγή γιατί *τὸ γὰρ ζῆν μὴ καλῶς μέγας πόνος* (378). Εντύπωση δε προκαλεί η τόλμη της, καθώς -αν και δούλα- δίνει θάρρος στον αφέντη της τον Οδυσσέα, ένα μοτίβο πολύ συχνό στον Ευριπίδη: να αναδεικνύεται το θάρρος μιας αιχμάλωτης περισσότερο από αυτό του κυρίου της (Συνοδινού, Β' 2005:133). Προκρίνοντας τον θάνατο ως προσωπική της επιλογή, η Πολυξένη παρουσιάζει τόσο το τέλος της όσο και την ίδια ηρωικά και όχι παθητικά, δουλικά (Gregory 1995:87).

Η Εκάβη ζητά από τον Οδυσσέα να θυσιάσει την ίδια στην θέση της Πολυξένης ή να θυσιάσει μαζί μάλιστα και κόρη για χάρη του νεκρού. Εκείνος αρνείται κατηγορηματικά. Στην κατάθεση της Εκάβης ότι πρέπει να πεθάνει με την Πολυξένη εκείνος αντιδρά προσβεβλημένος (397) σαν να ένιωθε ότι με κάποιον τρόπο διετάχθη από την γερόντισσα (Συνοδινού Β' 2005:152). Το επεισόδιο κλείνει με τον αποχαιρετισμό Εκάβης-Πολυξένης (402-443). Η Πολυξένη της ζητά την *ἡδίστην χέρα* της (409) και να ζήσουν μαζί μια τελευταία αγκαλιά προτού θυσιαστεί. Αμέσως μετά ανακοινώνει ότι φεύγει για την χώρα των νεκρών προσφωνώντας την *μητέρα* και «ζωοδόχο» (*ὦ τεκοῦσ', 414*). Στην απάντησή της η Εκάβη την αποκαλεί *τέκνον*(417), δηλαδή καρπό της, ως απόκριση στο *τεκοῦσ'*. Η Πολυξένη παρηγορεί την μητέρα της με την θύμηση του προστατευμένου και ασφαλούς Πολύδωρου όμως η Εκάβη δηλώνει ότι δεν τρέφει πια καμία ελπίδα να είναι ζωντανός με τόσα δεινά που της συμβαίνουν. Τέλος, η νεαρή αποχωρεί με τον Οδυσσέα και η μητέρα της καταρρέει: *οἴ' γὰρ, προλείπω· λύεται δέ μου μέλη* (438).

2.3.5. Β' Επεισόδιο (484-628). Η ευψυχία.

Το Δεύτερο επεισόδιο ολοκληρώνει με ήσυχο και αναστοχαστικό τρόπο το πρώτο μέρος του δράματος (Gregory 1995:104). Εισερχόμενος στην σκηνή (484-486) ο Ταλθύβιος ψάχνει την Εκάβη η οποία κείτεται στο έδαφος μετά την κατάρρευσή της κατά την απομάκρυνση της Πολυξένης: *νῶτ' ἔχουσ' ἐπιχθονί, / ... κείται συγκεκλημένη πέπλοις*(486-7) και παρατηρεί τη μεταστροφή της τύχης της ηρωίδας: μια πρώην βασίλισσα της Τροίας είναι τώρα αιχμάλωτη και στερημένη από τα παιδιά της.

Κατόπιν, ο Ταλθύβιος της ανακοινώνει πως ήρθε απεσταλμένος του Αγαμέμνονα για να της ανακοινώσει ότι αποφάσισαν να θάψει εκείνη το παιδί της · εκείνη όμως θέλει να μάθει για την στάση των Αχαιών απέναντι στην Πολυξένη και τον τρόπο που την μεταχειρίστηκαν μέχρι την τελευταία της στιγμή. Πράγματι, η γενναιότητά της στάθηκε τέτοια ώστε να προκαλέσει δάκρυα στο στράτευμα των Αχαιών αλλά και απέραντο σεβασμό στο πρόσωπό της. Από αξιοπρέπεια ζήτησε να την ελευθερώσουν πριν πεθάνει για να μην πεθάνει δούλα και μέσα στην ντροπή (551-2) και χωρίς καθόλου δισταγμό παρέδωσε το σώμα της στην διάθεση του δήμιού της. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Segal (1990:307), με τον οικειοθελή θάνατό της καταφέρνει να διατηρήσει την ευγενική της καταγωγή και αποδεικνύει ότι η πραγματική ευγένεια συνδέεται με τη φύση και την ανατροφή. Παράλληλα, για την συναίνεση της Πολυξένης ο Reckford (1991:32) σημειώνει ότι *«η ζωή χωρίς ηθικό κάλλος που αποτάσσεται η Πολυξένη είναι μια ζωή χωρίς ευγενική καταγωγή, χωρίς χάρη ή τιμή. [...] Η Πολυξένη έτσι δεν αποκτά μόνον ένα όμορφο θάνατο αλλά αποφεύγει την ταπεινωτική ζωή και την αναγόρευσή της σε λάφυρο μετά από την πτώση της Τροίας»*.

Το θάρρος που επιδεικνύει η Πολυξένη, όπως αυτό αποτυπώνεται στους στίχους του Ευριπίδη, είναι μια αρετή που θα μείνει αναλλοίωτη στο χρόνο, όπως συμβαίνει και με όσα πλάθει ο άνθρωπος ή επινοεί για να είναι αιώνια (Reckford 1991:33). Όσο όμως ζει κανείς η αξία αυτή μπορεί να αλλοιωθεί καθώς ένας έντιμος άνθρωπος εύκολα μπορεί να διαφθαρεί και αυτό ακριβώς ήθελε να αποφύγει η Πολυξένη, την ενδεχόμενη ηθική διάβρωση που θα επερχόταν από την ζωή της δούλας και της αιχμάλωτης. Γι' αυτό τον λόγο ο Conacher (1961: 26) χαρακτηρίζει πολύ εύστοχα την στάση αυτή της νεαρής ως *παράδειγμα τραγικής αρετής*.

Ιδιαίτερη σημασία έχει η έμφαση που ο Ταλθύβιος δίνει στην περιγραφή του γυμνού σώματος της νεαρής κοπέλας, η ομορφιά του οποίου εξισώνεται με την αιώνια ομορφιά ενός αγάλματος (560 *ώς άγαλματος*), καθιστώντας την έτσι το αντικείμενο θαυμασμού Scodel (1996:114). Η προβολή του γυμνού κορμιού της Πολυξένης θεωρείται από κάποιους μελετητές ως προκλητική και ως έχουσα ερωτικές συνδηλώσεις. Η παρθένος κόρη ελέγχει η ίδια τον εαυτό της κατά το τελετουργικό της θυσίας και δεν αναγκάζεται από κανέναν να πετάξει τον πέπλο που φορούσε για να αποκαλύψει το στήθος της στο δήμιό της και στο υπόλοιπο στράτευμα που ήταν παρόν. Κατά την Scodel (1996:122), το γεγονός ότι η Πολυξένη αποκαλεί τον λαιμό της *εύτρεπή*, 565 δηλώνει ότι εσκεμμένα δημιουργεί ένα κλίμα ηδονοβλεψίας αλλά και αισθητικής απόλαυσης καθώς είναι νέα,

όμορφη και ανέγγιχτη. Επιπλέον, η Πολυξένη μοιάζει να επιθυμεί να διατηρήσει τον έλεγχο του σώματός της, διεκδικώντας την ελευθερία της (Scodel 1996:126). Η Scodel (1996:122) θεωρεί ότι ίσως η επίδειξη του στήθους της είναι συμβολική. Όπως οι πολεμιστές για να σκοτώσουν τον αντίπαλο τον χτυπούν στο στήθος, έτσι και η ίδια προτάσσει τα στήθη της μπροστά στον δήμιό της σαν να βρίσκεται σε εμπόλεμη ζώνη για να αποκτήσει κι εκείνη την δόξα και την τιμή όσων χάνονται στην μάχη. Βέβαια, στην μάχη κανένας από τους εμπλεκόμενους δεν αφαιρεί οικειοθελώς την πανοπλία του για να αφανιστεί από τον αντίπαλό του, γιατί η τιμή του να πεθαίνει κανείς στην μάχη έγκειται ακριβώς στο ρίσκο που αναλαμβάνει να πάρει ο κάθε εμπλεκόμενος να χάσει την ζωή του (Scodel 1996:126,122). Σύμφωνα με την Scodel (1996:123,126), η σκηνή αυτή συνδέεται με τον στίχο 424, όπου η Πολυξένη αναφωνεί για *το στήθος της μητέρας της που την ανέθρεψε* επειδή η μητρότητα είναι κάτι που η ίδια ως παρθένα και ως μελλοθάνατη δεν θα γνωρίσει ποτέ. Μετά την ολοκλήρωση της θυσίας οι άνδρες έσπευσαν να μαζέψουν φύλλα για να τα ρίξουν στην νεκρή ως ένδειξη τιμής. Σύμφωνα με την Συνοδινού (Β' 2005:217) τα φύλλα τα απένειμαν σε νικητές αγώνων και - δεδομένου ότι στους αγώνες συμμετείχαν μόνο άντρες- εδώ η Πολυξένη τιμάται ως αρσενικός ήρωας ενώ ταυτόχρονα η κίνησή τους αυτή υποδηλώνει ότι δεν μετέφρασαν το γύμνωμα της νεαρής ως πρόκληση αλλά ως ευψυχίας διάβημα. Τέλος, στο χωρίο ενυπάρχει μια ειρωνεία: οι νικητές αγώνων τιμώνται με φύλλα όσο βρίσκονται εν ζωή ενώ στην Πολυξένη αποδόθηκαν οι ίδιες τιμές μετά το θάνατό της (Συνοδινού, Β' 2005:217).

Στην απάντηση της η Εκάβη περιγράφει τον εαυτό της ως χτυπημένο από πληθώρα συμφορών και ταυτόχρονα δηλώνει ότι η περιγραφή της ευγενούς συμπεριφοράς της κόρης της απαλύνει τον πόνο της (Gregory 1995:116). Συνδέει την στάση της κόρης της με την ευγενική φύση η οποία μένει ανεπηρέαστη μπροστά στις συμφορές -όπως ακριβώς συνέβη και με την Πολυξένη- ενώ θεωρεί ότι η μοχθηρή φύση παραμένει ίδια. Τέλος, δίνει εντολές για τη φροντίδα του σώματος της κόρης της.

2.3.6. Γ' Επεισόδιο (658-904). Η Πειθώ.

Η μεγάλη διαφορά στη στάση της Εκάβης στα δύο μέρη του δράματος έχει συζητηθεί από πολλούς κριτικούς (Kirkwood 1947, Reckford 1991). Η Εκάβη εμφανίζεται αρχικά επί σκηνής υποβασταζόμενη από φίλες Τρωαδίτισσες και από ένα μπαστούνι (59-67),

δίνοντας την εντύπωση μιας γυναίκας ηλικιωμένης που δυσκολεύεται ακόμα και στην (μετα)κίνησή της (*ἄγετ', ὦ παῖδες, τὴν γραῦν*, 59) και μιας ανίσχυρης γυναίκας, η οποία αυτοπροσδιορίζεται ως δούλα (*δόμδουλον*, 60). Η εικόνα όμως αυτή ανατρέπεται ολοκληρωτικά στο δεύτερο μισό του έργου: η ανήμπορη ηλικιωμένη του πρώτου μέρους μετατρέπεται σε μια ισχυρή και πανούργα γυναίκα που κινείται με ταχύτητα, γίνεται κυρίαρχη, δίνει διαταγές και ελέγχει τα πράγματα και την πλοκή του έργου.

Όλα ξεκινούν στο Τρίτο Επεισόδιο, στο οποίο πραγματοποιείται μια μετατόπιση του ενδιαφέροντος από τη θυσία της Πολυξένης στον φόνο του Πολύδωρου. Τα δύο μέρη του δράματος συνδέονται μέσω των προετοιμασιών για την κηδεία της Πολυξένης, καθώς το πτώμα του Πολύδωρου ανακαλύπτεται από την γυναίκα την οποία η Εκάβη έστειλε στην παραλία για να φέρει νερό για καθαρισμό (Gregory 1995:126). Η Εκάβη δεν αργεί να μαντέψει την ταυτότητα του δολοφόνου του γιου της. Στην συνέχεια, εμφανίζεται ο Αγαμέμνωνας ο οποίος την ψάχνει ανήσυχος γιατί έχει αργοπορήσει να θάψει την Πολυξένη όπως προσυμφώνησε με τον Ταλθύβιο. Τότε η Εκάβη, με όπλο την πειθώ, προσπαθεί να πάρει με το μέρος της τον βασιλιά των Αργείων και να κερδίσει τη βοήθειά του ώστε να εκδικηθεί τον Πολυμήστορα για την ατιμία που διέπραξε.

Η επιβεβαίωση του προφητικού ονείρου (704-6), η είδηση του θανάτου του Πολύδωρου και η θέα του άψυχου και ταλαιπωρημένου κορμιού του πυροδοτούν την εκδίκηση που σχεδιάζει η Εκάβη προκειμένου να αποκαταστήσει την τιμή του. Σύμφωνα με τον Segal (1990:312), το σώμα του Πολύδωρου τον συνδέει με τα άλλα δυο θύματα του έργου, την Εκάβη και την Πολυξένη. Με την μητέρα του συνδέεται διότι και στους δυο έχει επέλθει (ή θα επέλθει) αλλαγή στη φυσική κατάσταση του σώματος (στην μεν Εκάβη με την μεταμόρφωσή της και στον Πολύδωρο ως αποτέλεσμα της έκθεσής του στην θάλασσα μετά τον θάνατό του), ενώ με την Πολυξένη συνδέεται μέσω του κοινού μοτίβου του θανάτου και της ταφής. Βέβαια, όπως παρατηρεί η Meridor (1978:34-35), εδώ ο ποιητής θέλει να κάνει το κοινό να διαχωρίσει τις δύο περιπτώσεις: ο θάνατος της Πολυξένης ήταν αποτέλεσμα του πολέμου ενώ αυτός του Πολύδωρου στυγερή δολοφονία. Στην πρώτη περίπτωση η Εκάβη δεν μπορούσε να κάνει τίποτα δραστικό, για το δεύτερο περιστατικό όμως τίποτα δεν μπορεί να αναστείλει το πράττειν.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο στίχος 749: *Οὐκ ἂν δυναίμην τοῦδε τιμωρεῖν ἄτερ*, στον οποίο η Εκάβη για πρώτη φορά χρησιμοποιεί τον ρηματικό τύπο *τιμωρεῖν*

(ξανακάνει χρήση του στους στίχους 756, 790, 843, 882, 1258). Η λέξη αυτή χρησιμοποιείται μόνο από την Εκάβη, όπως παρατηρούν η Συνοδινού (Β' 2005:281) και η Meridor (1978:29). Η γερόντισσα εδώ δηλώνει ότι πρόκειται να πάρει εκδίκηση για την ατιμία που έγινε σε βάρος του παιδιού της. Η σαφής και ρητή αυτή ομολογία του στίχου σίγουρα προκαλεί έκπληξη (Tetstall 1954:340-41). Αυτό που έχει σημασία όμως είναι ότι η Εκάβη δεν είναι μια γυναίκα φύσει φονική αλλά το αντίθετο: οι καταστάσεις και οι συνεχείς αδικίες όχι μόνο υπερνικούν το γήρας της προικίζοντάς την με δύναμη και τόλμη αλλά την κάνουν να θεωρεί ότι η εκδίκηση είναι στην παρούσα φάση μια πράξη δικαιοσύνης. Η πράξη αυτή, μάλιστα, επιστεγάζεται από το δίκαιο της Αθήνας εκείνης της περιόδου, κατά το οποίο τα μέλη της οικογένειας του δολοφονηθέντος έπρεπε να πάρουν εκδίκηση για τον νεκρό (Συνοδινού Β' 2005:282).

Μετά από μια σύσκεψη με τον εαυτό της για το αν θα ικετεύσει ή όχι τον Αγαμέμνονα τελικά αποφασίζει να προσπέσει *τῶνδε γουνάτων* (752). Η πρώτη σκέψη του βασιλιά είναι ότι η αιχμάλωτή του θα ζητήσει την πολυπόθητη κατ' αυτόν ελευθερία της · Η επιθυμία και οι ανάγκες όμως της βασίλισσας την συγκεκριμένη χρονική στιγμή δεν εξαντλούνται στην παραχώρηση της ελευθερίας της αλλά σε κάτι για αυτή ακόμα σημαντικότερο: στην αποκατάσταση της ηθικής τάξης μέσω της εκδίκησης (Συνοδινού, Β' 2005:283). Μέσα, λοιπόν, από την στιχομυθία των στίχων 759-85 ο Αγαμέμνονας πληροφορείται ότι ο νεκρός που κείτεται κοντά τους είναι ο γιός της, την ύπαρξη του οποίου ο Αγαμέμνονας αγνοούσε μέχρι τώρα, και η Εκάβη του ζητά βοήθεια. Η βασίλισσα στηρίζει το επιχείρημά της στην ανιερότητα της πράξης του Πολυμήστορα και στην ασέβειά του προς τους θεούς, (790-2 *τιμωρὸς ἀνδρὸς, ἀνοσιωτάτου ξένου ὃς οὔτε τοὺς γῆς νέρθεν οὔτε τοὺς ἄνω / δείσας δέδρακεν ἔργον ἀνοσιώτατον*) και επίσης στην καταπάτηση του νόμου, προστάτης του οποίου είναι ο ίδιος ο Αγαμέμνονας. Η ομιλήτρια τονίζει το πόσο στενή ήταν η φιλία που τη συνέδεε με τον δολοφόνο για να γιγαντώσει ακόμα περισσότερο το μέγεθος της προδοσίας.

Ο Αγαμέμνονας αρνείται να την βοηθήσει να εκδικηθεί και απομακρύνεται στον στίχο 812 δυναμιτίζοντας την ατμόσφαιρα. Στη συνέχεια, και αφού έχει αποδεχθεί ότι για να πετύχει τον σκοπό της πρέπει να αξιοποιήσει όχι την δύναμη του νόμου αλλά την επιρροή και την πυγμή της πειθούς (Kirkwood 1947:66), η Εκάβη εκμεταλλεύεται την αδυναμία του Αγαμέμνονα στην κόρη της, την Κασσάνδρα, για να τον προσεγγίσει όχι ως βασιλιά αλλά σαν μέλος της οικογένειας (834). Η τοποθέτηση αυτή αρχικά προξενεί αμηχανία και για κάποιους κριτικούς δεν είναι υπερβολή να θεωρήσουμε ότι εδώ η

Εκάβη καταπέφτει σε ηθική ύφεση (Kirkwood 1947:66). Ωστόσο, αρκετοί υποστηρίζουν ότι μια τέτοια τοποθέτηση δεν είναι επιλήψιμη, καθώς ανάγεται στους κανόνες του οικογενειακού δικαίου (Συνοδινού Β' 2005:315). Στο σημείο αυτό, ανακλύπτει πάλι το μοτίβο της *χάριτος*.

Είναι έκδηλη η συμπόνια και η ευσπλαχνία με την οποία ο Αγαμέμνωνας τώρα αντιμετωπίζει την Εκάβη την οποία μάλιστα δηλώνει και ρητά (851): *Ἐκάβη, δι' οἴκτου χειρὰ θ' ἱκεσίαν ἔχω*. Δηλώνει ότι θέλει να εκτελέσει σωστά τα καθήκοντά του ως βασιλιάς και να λάβει -βάσει του δικαίου- ο Πολυμήστωρ την τιμωρία του αλλά θέλει η τιμωρία αυτή να πηγάζει από την Εκάβη (853: *σοι δοῦναι δίκην*), υπονοώντας πως ο ίδιος δεν επιθυμεί καμία εμπλοκή. Ο δισταγμός του βασιλιά σχετίζεται με την Κασσάνδρα. Φοβούμενος ότι θα γελοιοποιηθεί στο σύνολο του στρατού αν γίνει γνωστό ότι βοήθησε την βασίλισσα για χάρη της κόρης της, αποτραβιέται και εύχεται με κάποιον τρόπο να μπορούσε και να βοηθήσει αλλά και να μην εκτεθεί στον λαό του (855) αφού ο στρατός έχει για σύμμαχο τον αφέντη της Θράκης και για εχθρό τον δολοφονημένο νέο. Αυτή η διαπίστωση δεν προκαλεί καμία έκπληξη αν την εξετάσουμε υπό το πρίσμα του κύρους ενός βασιλιά και στρατηγού. Έκπληξη όμως σίγουρα μας προκαλεί ο στίχος 856 στον οποίο ο Αγαμέμνων -χωρίς η Εκάβη μέχρι τώρα να του έχει αποκαλύψει τον τρόπο που σκοπεύει να εκδικηθεί τον Πολυμήστορα- λέει πρώτος ότι πρόκειται για φόνο (*τόνδε φόνον*). Αυτή η έκφραση φανερώνει ότι μέσα του ο βασιλιάς έχει ήδη καταδικάσει τον κύριο της χερσονήσου και μας προετοιμάζει για την βοήθεια που θα προσφέρει στην συνέχεια (Συνοδινού Β' 2005:330). Ιδιαίτερη σημασία έχουν, επίσης, και οι στίχοι 868-69 στους οποίους η Εκάβη λέει στον κύριό της ότι θα τον απελευθερώσει από τον φόβο του όχλου (*ἐγὼ σε θήσω τοῦδ' ἐλεύθερον φόβου* 869). Στο σημείο αυτό έχουμε αντιστροφή των ρόλων, με τον Αγαμέμνονα να παρουσιάζεται δέσμιος και την Εκάβη σε θέση κυριαρχίας (Συνοδινού Β' 2005:333).

Το επεισόδιο κλείνει με έναν μικρό διάλογο μεταξύ των δύο. Ο στρατηλάτης απορεί με την αποφασιστικότητα της Εκάβης και αμφιβάλλει για την επιτυχία του σχεδίου της. Αυτόματα υποθέτει πως θα χρησιμοποιήσει κάποιο φαρμάκι ή θα έχει βοηθούς (875-879). Όταν η Εκάβη του αποκαλύπτει ότι θα δράσει μαζί με τις υπόλοιπες Τρωάδες (*Τρωάδων ὄχλον*) εκείνος τις αποκαλεί υποτιμητικά «θηράματα» (*Ἑλλήνων ἄγραν*, 801) και θεωρεί ότι οι γυναίκες αδυνατούν να υπερισχύσουν επί των ανδρών. Σε αυτό το σημείο η Συνοδινού (Β' 2005:336-7) εντοπίζει μια ειρωνεία: ο Αγαμέμνωνας υποτιμά με κάθε ευκαιρία τις γυναίκες αλλά λίγους στίχους νωρίτερα δήλωσε έμμεση υποταγή

στην Κασσάνδρα και τόση ώρα χειραγωγείται με επιτυχία από την Εκάβη. Οι άντρες εδώ φαίνεται να θεωρούν τις γυναίκες ανίκανες να αγωνιστούν μόνες και χωρίς ανδρική βοήθεια (878) ή, αν τις θεωρούν ικανές να αναλάβουν δράση, θεωρούν ως πιθανότερο όπλο το φάρμακο που δεν απαιτεί καμία σωματική δύναμη ή εξυπνάδα, αφού στερείται φαντασίας. Βέβαια, η Εκάβη, η δεινότερη ρήτορας του έργου, δεν παραλείπει να θυμίσει στον Έλληνα στρατηγό τις «επιτυχίες» των Δαναΐδων και των γυναικών στην Λήμνο, θέλοντας να υπερτονίσει την δύναμη των γυναικών όταν δρουν συλλογικά⁴.

Τέλος, η Εκάβη ζητά από τον Αγαμέμνονα να στείλουν μια θεραπεία στον Πολυμήστορα η οποία θα του μεταφέρει ένα μήνυμα για να την συναντήσει (891-93). Η βασίλισσα ζητά (με την χρήση της προστακτικής *έπίσχες*, 895) από τον Αργείο να αναβάλει για λίγο την ταφή της Πολυξένης για να μπορέσει να θάψει και τα δυο της παιδιά όταν θα έχουν όλα τελειώσει. Ο Αγαμέμνων υπακούει.

2.3.7.Δ' Επεισόδιο (953-1022). Ο Δόλος.

Πράγματι η θεραπεία μεταφέρει τα λόγια της Εκάβης στον Πολυμήστορα. Εκείνος, υπακούοντας στο κάλεσμα εμφανίζεται επί σκηνής με την φρουρά του και τα δύο του παιδιά για να την συναντήσει. Η είσοδός του σηματοδοτείται από την υποκριτική προσφώνηση του στον Πρίαμο και στην τάλαινα βασίλισσα που βρίσκεται σε αυτήν την κατάσταση (953-55). Αφού αναθεματίσει την ανθρώπινη τύχη και την αστάθεια των αποφάσεων των θεών (956-61) σπεύδει να δικαιολογήσει την απουσία του μέχρι αυτήν την ώρα λέγοντας στην Εκάβη ότι έλειπε στην ενδοχώρα (963-64) και μόλις επέστρεψε τον ενημέρωσε η δούλα για το κάλεσμά της (967-68).

Αμέσως τον λόγο παίρνει η Εκάβη. Αποφεύγει να κοιτάξει στα μάτια τον Πολυμήστορα και για αυτό κατευθείαν δικαιολογείται: νιώθει ντροπή (968 *Αίσχύνομαι*) να τον αντικρίσει γιατί την βλέπει σε πανάθλια κατάσταση, ενώ την έχει δει και να είναι ευτυχισμένη. Τονίζει όμως στον στίχο 971 ότι δεν θέλει να την παρεξηγήσει γιατί το ότι αποφεύγει να τον κοιτάξει στα μάτια δεν μαρτυρά αντιπάθεια από μέρους της ανάγοντας, έτσι, την κίνηση αυτή στο γενικότερο πλαίσιο ντροπής που πρέπει να αισθάνονται οι γυναίκες μπροστά στους άντρες (Συνοδινού Β' 2005:366-7). Στην

⁴Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με αυτές τις γυναικείες ενέργειες βλ. Συνοδινού, Β' (2005:337-8).

συνέχεια, αφού η βασίλισσα του λέει ότι τον κάλεσε για να του ανακοινώσει κάποιο μυστικό της (978), απαιτεί ευγενικά να διώξει την φρουρά του. Εκείνος περιφρονώντας τις γυναίκες συμμορφώνεται, γιατί υποστηρίζει πως ακόμα και ολομόναχος να μείνει με γυναίκες αισθάνεται ασφαλής (981). Αυτή η περιφρόνηση προς το πρόσωπο των γυναικών για την αδυναμία τους δημιουργεί την *ειρωνεία* (Συνοδινού Β' 2005:369) των στίχων γιατί κοινό και Εκάβη γνωρίζουν καλά ότι αυτή ακριβώς η αφέλεια και η επιπολαιότητα από μέρους του Πολυμήστορα θα γίνει η καταδίκη του ίδιου και των παιδιών του.

Στην στιχομυθία που ακολουθεί η Εκάβη καταφέρνει να μην του δημιουργήσει καθόλου υποψίες. Ρωτά για τον Πολύδωρο και εκείνος της απαντά πως είναι καλά αναγκάζοντάς τον να ψεύδεται (Συνοδινού Β' 2005:370). Η βεβαιότητα με την οποία της αποκρίνεται (989) εξοργίζει ακόμα περισσότερο την Εκάβη, η οποία όμως διατηρεί την αυτοκυριαρχία της. Σε ένα βαθύτερο επίπεδο, όταν ο Πολυμήστωρ της απαντά ότι ο γιος της ήθελε να έρθει μαζί του να την συναντήσει εντοπίζεται πάλι μια *ειρωνεία*: ο Πολύδωρος όντως έφτασε σε εκείνη απλώς έφτασε νεκρός (Συνοδινού Β' 2005:371).

Έτσι, η Εκάβη μετά από πιέσεις του Πολυμήστορα του λέει ότι ο λόγος που τον κάλεσε είναι για να του αποκαλύψει μια κρυψώνα στην οποία έχει φυλάξει χρυσάφι (1002). Εκείνος ξεκινά να κάνει διευκρινιστικές ερωτήσεις για την τοποθεσία του χρυσαφιού προδίδοντας την ανυπομονησία του να το αποκτήσει. Τέλος, ισχυρίζεται ότι έχει φέρει και μερικά χρήματα για του δώσει και τον δελεάζει για να μπει μαζί της στην σκηνή.

2.3.8. Έξοδος (1023-1295). Η αποκτήνωση.

Η έξοδος ξεκινά με τις κραυγές του Πολυμήστορα μέσα από την σκηνή (1035) λόγω της τύφλωσής του και λόγω της σφαγής των παιδιών του. Τα πράγματα έγιναν ως εξής: ο Πολυμήστωρ εισερχόμενος στο αντίσκηνο των Αχαιών στο οποίο βρίσκονταν οι Τρωαδίτισσες παρουσία της Εκάβης, τις αντικρίζει και εκείνες υποδέχονται θερμά τον βασιλιά αλλά τον περικυκλώνουν ύπουλα (1151), ενώ τον επαινούν με λόγια κολακευτικά (1153). Με δέος θαυμάζουν τα ακόντια του, από τα οποία και δόλια τον απαλλάσσουν (1155) την στιγμή που μερικές από όσες ήταν μητέρες κάθονται με τα παιδιά του (1157). Όλο αυτό το κλίμα της εγκάρδιας υποδοχής ανατρέπεται σε μια στιγμή: οι γυναίκες εμφανίζουν μέσα από τα ρούχα τους σπαθιά (1161) με τα οποία σφάζουν τα παιδιά του ενώ οι υπόλοιπες τον κρατούν σφιχτά από τα χέρια και τα πόδια (1162) για να βλέπει τα παθήματα των παιδιών του χωρίς όμως να μπορεί να

επέμβει ή να αντιδράσει⁵. Στην συνέχεια, με αντικείμενα δικά τους, αντικείμενα αμιγώς γυναικεία, οι γυναίκες αναλαμβάνουν δράση και με τις πόρπες τους σπεύδουν να ξεριζώσουν τα μάτια του Πολυμήστορα (1171). Ο βασιλιάς κείται στο έδαφος και περπατά και με τα χέρια και τα πόδια, γεγονός που συμβολίζει τον πλήρη εξευτελισμό του (1152-3).

Ο Segal (1990:309) θεωρεί ότι όπως η Εκάβη έτσι και ο Πολυμήστωρ μεταμορφώνεται σε ζώο. Την άποψη αυτή την στηρίζει στην εικόνα του, όταν σέρνεται στο χώμα, αλλά και στο γεγονός ότι ψάχνει τις Τρωάδες μανιασμένος. Ο Πολυμήστορας οδύρεται και φωνάζει και παραμένει πιστός στις μισογυνικές του πεποιθήσεις. Θεωρεί πως οι γυναίκες τον φοβούνται (1065) ακόμα και τυφλό επειδή από την περιπλάνησή του στην σκηνή καμιά δεν ακουμπά και καμιά δεν ακούει, αφού έχουν προνοήσει να περπατούν σχεδόν αθόρυβα (1069) και έτσι αυτός υποθέτει πως έχουν φύγει. Η Εκάβη μετά τα γεγονότα της σκηνής εξέρχεται θριαμβευτικά (Συνοδινού Β' 2005:389) και φωνάζει εμφαντικά ότι εκείνη τους σκότωσε (1046, 1051). Έχει εκπληρώσει τον σκοπό της και έχει τελικά εκδικηθεί αυτόν που της στέρησε τον γιό της.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η ροπή προς τον κανιβαλισμό η οποία απορρέει από την μανία του πάσχοντος, του Πολυμήστορα. Πιο αναλυτικά, στους στίχους 1070-2 ο τυφλωμένος βασιλιάς ωρύεται και περιφέρεται μανιασμένος φωνάζοντας ότι ψάχνει τις γυναίκες να τις κατασπαράξει και να γεμίσει την κοιλιά του με τις σάρκες και τα κόκαλά τους ενώ στον στίχο 1125-6 όταν αντιλαμβάνεται την παρουσία της Εκάβης πάλι επιθυμεί να την κατασπαράξει.

Στις κραυγές του ταπεινωμένου βασιλιά ανταποκρίνεται ο Αγαμέμνωνας ο οποίος και πηγαίνει στο σημείο από όπου έρχονται οι φωνές. Όταν πληροφορείται ότι η Εκάβη ευθύνεται για την κατάσταση στην οποία βρίσκεται ο Πολυμήστορας, ξαφνιάζεται. Κατά την Συνοδινού (Β' 2005:413) η έκπληξη του οφείλεται στη γενικότερη υποτίμηση που δείχνει ο Αγαμέμνωνας στο γυναικείο φύλο, καθώς δεν θα περίμενε ποτέ ότι μια γυναίκα θα προβεί σε τόσο βίαιη πράξη και θα εκδικηθεί με αυτόν τον τρόπο.

⁵Είναι σημαντικό να θυμηθούμε ότι η Πολυξένη θυσιάστηκε χωρίς οι άντρες να την κρατούν, καθώς η καταγωγή της εγγυόταν την πειθαρχία της, ενώ ο Πολυμήστορας κρατιόταν χειροπόδαρα από τις γυναίκες για να μην αντιδράσει στον θάνατο των παιδιών του. Η σύγκριση αυτή είναι σημαντική για να αντιληφθούμε την διαφορά ήθους μεταξύ των δύο. Για περισσότερα βλ. Dugdale, (2015).

Ο Πολυμήστορας (1132-1183) ξεκαθαρίζει τις προθέσεις και τα κίνητρά του στον Αγαμέμνονα, που παίζει τον ρόλο του κριτή⁶, προσπαθώντας να τον κολακεύσει και λέγοντάς του ότι ενήργησε για χάρη του. Βασικός του ισχυρισμός είναι ότι δεν σκότωσε απλώς τον Πολύδωρο αλλά σκότωσε τον εχθρό του Αγαμέμνονα από ενδιαφέρον μην τυχόν και ποτέ εκστρατεύσει εναντίον της Ελλάδας. Η αδυναμία αυτού του επιχειρήματος είναι πασιφανής και θα το αντικρούσει πανηγυρικά αργότερα και η Εκάβη. Ταυτόχρονα (1145-1175) αφιερώνει χρόνο στην λεπτομερή περιγραφή της εκδίκησης των Τρωάδων κι έτσι πληροφορείται και το κοινό για όσα έλαβαν χώρα μέσα στο αντίσκηνο. Κλείνει τον λόγο του με κατάρες και ρητορική μίσους για το γυναικείο πανούργο γένος (1178-1182) που φέρνει μόνο συμφορές.

Σειρά έχει τώρα να μιλήσει η Εκάβη (1187-1237). Του επιτίθεται λεκτικά (*ὦ κάκιστε*), τον λιθοβολεί με τους δυνατούς ισχυρισμούς της: όσα λέει ο Πολυμήστωρ δεν ευσταθούν, γιατί αν όντως δρούσε για χάρη των Ελλήνων το λογικό θα ήταν να παραδώσει ζωντανό ή νεκρό τον Πολύδωρο σε εκείνους να τον κάνουν ό,τι θέλουν όσο ακόμα ευημερούσε η Τροία, άρα το κίνητρό του ήταν το χρυσάφι (1205-1216). Κλείνει τον λόγο της αποστρεφόμενη προς τον Αγαμέμνονα (1233-1237). Του θυμίζει το χρέος του ως βασιλιά να υπερασπιστεί το δίκαιο και να μην ευεργετήσει έναν άνθρωπο σαν τον Πολυμήστορα. Την επιτυχία των επιχειρημάτων της Εκάβης πιστοποιεί και ο Χορός στο δίστιχο 1238-9 αλλά και ο ίδιος ο Αγαμέμνονας ο οποίος καταδικάζει τον Πολυμήστορα γιατί είναι τόσο φανερά ένοχος που δεν θα μπορούσε να τον αθωώσει. Πέρα, όμως, από αυτό δεν μπορεί να συγχωρήσει την καταπάτηση του θεσμού της φιλοξενίας την οποία οι Έλληνες σέβονται και τιμούν (1247-8). Σημαντικό, επίσης, είναι ότι ακόμα και ο ίδιος ο Πολυμήστορας φαίνεται να αποδέχεται την τιμωρία του γιατί χρησιμοποιεί και ο ίδιος στο τέλος του αγώνα λόγων με την Εκάβη την λέξη *δίκη* (1253) για όσα υπέφερε και αποδέχεται την καταδίκη του Αγαμέμνονα (Meridor 1978:30).

Σύμφωνα με την Meridor (1978), εδώ ο Ευριπίδης επιθυμεί το κοινό να ταχθεί με το μέρος της Εκάβης και όχι του Πολυμήστορα. Για αυτό άλλωστε υπογραμμίζει συνεχόμενα την έννοια της δίκης και της δικαιοσύνης αλλά και παρουσιάζει τον Θράκα να μην μετανοεί αλλά να συνεχίζει τα ψέματα χωρίς καμία ντροπή. Έτσι, κοινό και

⁶Κατά τον Reckford (1991:36) ο Αγαμέμνονας εδώ, αν και έχει ρόλο διαιτητή, δεν υπηρετεί ακριβώς τους κανόνες του δικαίου αλλά είναι διεφθαρμένος καθώς έχει «δωροδοκηθεί» νωρίτερα από την Εκάβη όταν αυτή του θύμισε ότι πλέον είναι συγγενείς αφού θα πάρει μαζί του την κόρη της.

αναγνώστες τάσσονται με το μέρος της Εκάβης και την ανταποδοτική δικαιοσύνη που ήταν έτσι κι αλλιώς μέρος του πολιτισμού των Αθηνών της εποχής εκείνης. Η αντιδικία ήταν αποδεκτή και ο αποδέκτης έπρεπε να την υπομείνει αλλά και να την περιμένει (1085-86, 1250-51, 1254, 1258, 1274), κάτι το οποίο αποτελούσε και γενική αρχή των Ελλήνων (Συνοδινού Β' 2005:406). Όποιος έκανε μια τέτοια ανόσια πράξη χαλούσε τις ισορροπίες του δικαίου. Προκειμένου να αποκατασταθεί η τάξη και η δικαιοσύνη, ο δράστης έπρεπε να τιμωρηθεί και για να ικανοποιηθεί και το κοινό περί δικαίου αίσθημα αλλά και για να μπορέσει η κοινωνία και η ανθρωπότητα και συνεχίσουν να ζουν μέσα στους κόλπους της δικαιοσύνης και της ισονομίας. Τέλος, η Εκάβη πουθενά στο έργο δεν χαρακτηρίζεται ως βάρβαρη ή απολίτιστη αλλά αντίθετα ο Πολυμήστορας αποκαλείται έτσι από τον Αγαμέμνονα (1129) όταν προσπάθησε τυφλωμένος να επιτεθεί στην Εκάβη (Meridor 1978:31-32).

Στο τέλος του έργου, το πρόσωπο του βασιλιά της Θράκης αλλάζει και μετατρέπεται σε προικισμένο μάντη. Εδώ πρέπει να πιστώσουμε στον ποιητή μια ακόμα καινοτομία: ενώ στις τραγωδίες συνηθιζόταν στο τέλος να παίρνει τον λόγο κάποιος από μηχανής θεός για να κάνει προφητείες, στην *Εκάβη* δεν συμβαίνει κάτι τέτοιο αλλά οι προφητείες λέγονται από τον τυφλό και σχεδόν παράφρονα Πολυμήστορα (Reckford 1991:36). Ανάμεσα στις προφητείες προβλέπει τον θάνατο της Κασσάνδρας και του Αγαμέμνονα αλλά και την μεταμόρφωση της Εκάβης σε σκύλα πριν τον θάνατό της. Οι ερωτήσεις της Εκάβης, περιπαικτικές στην ουσία τους αλλά και διερευνητικές για την τύχη της μετά την δήλωσή του, μαρτυρούν την περιέργειά της.

Ο τάφος της θα γίνει εκεί, στην Θράκη, και το ακρωτήριο, θα ονομαστεί από την ιδιότητά της ως σκύλας «*Κυνός [...] σήμα*» (1273) και θα χρησιμεύει στους ναύτες σαν φάρος⁷. Ο Segal (1990:309) ερμηνεύει αυτή την προφητεία για την Εκάβη ως ταπείνωση και θεωρεί ότι το σημείο αυτό είναι το αντίθετο από τον τάφο των ηρώων γιατί ανήκει στα τερατουργήματα και όχι στα μνημεία τιμής. Από την αντίδρασή της όμως αντιλαμβανόμαστε ότι δεν την ενδιαφέρει ποια θα είναι η τύχη της (1274). Εξάλλου, όπως παρατηρεί ο Segal (1990:307), η μεταμόρφωση της Εκάβης που από ευτυχισμένη

⁷Η μεταμόρφωση της Εκάβης σε σκύλα και ο τάφος της που θα γίνει σήμα για ναυτικούς, σύμφωνα με τον Βυριδή (2014:29), σηματοδοτούν την μεταμόρφωση του ανθρώπου σε κτήνος εξαιτίας των κακών του πολέμου αλλά και την μεταμόρφωση- μεταποίηση του μύθου από τον ίδιο τον ποιητή.

μετετράπη στην δυστυχέστερη όλων των ανθρώπων παραλληλίζεται με την μεταμόρφωση της Τροίας που από εύρωστη και σπουδαία κατέληξε να γίνει στάχτη. Έχοντας βιώσει την προδοσία από φίλους και τέτοια συμπεριφορά από τους εχθρούς της η Εκάβη τελικά γίνεται ίδια με αυτούς με αποτέλεσμα να μετατραπεί από φιλήσυχος άνθρωπος σε μανιασμένο θηρίο που υφίσταται ηθική διάβρωση (Abrahamson, 1952:128).

Το έργο κλείνει με τον Αγαμέμνονα να εξοργίζεται με τον Πολυμήστορα για τις προφητείες για την ζωή του. Αφού διατάξει να τον πάρουν μακριά, επιτρέπει στην Εκάβη να θάψει τα παιδιά της (1287-88) και στις υπόλοιπες Τρωάδες να μπουκίσουν στις σκηνές των αφεντάδων τους. Μέχρι τώρα οι άνεμοι δεν έπνεαν για να μπορέσει ο στόλος των Ελλήνων να φύγει για το ταξίδι της επιστροφής κι αυτό ήταν θεϊκό σημάδι. Έπρεπε να μείνουν παραπάνω στην χερσόνησο για να μπορέσει η Εκάβη να βρει τον Πολύδωρο και να πάρει την εκδίκησή της.

Κεφάλαιο 3

Ευριπίδη Τρωάδες

3.1. Γενικά για το έργο.

Οι *Τρωάδες* είναι ένας θρήνος για το κακό που φέρνει ο πόλεμος, ένα δράμα για τον ίδιο τον πόνο (Lesky 2008:536). Η τραγωδία είναι μέρος μιας τριλογίας που περιλαμβάνει και τον *Αλέξανδρο* και τον *Παλαμήδη* και είναι το μοναδικό από τις τρεις τραγωδίες που σώθηκε ολόκληρο. Η τριλογία αυτή μαζί με το σατυρικό δράμα *Σίσυφος* παρουσιάστηκαν στα Μεγάλα Διονύσια το 415 π.Χ. κατά τη διάρκεια του Πελοποννησιακού πολέμου, σύντομα μετά την πολιορκία της Μήλου και τη σφαγή του πληθυσμού του νησιού από τους Αθηναίους. Η τραγωδία ανήκει στην κατηγορία των αντιπολεμικών έργων του Ευριπίδη, όπως και η *Εκάβη* (Lee 1976:x). Προβάλλει τη φρίκη και τα δεινά του πολέμου και τον πόνο που αυτός προκαλεί σε μια περίοδο που στην Αθήνα κυριαρχούσε ενθουσιασμός εν όψει της Σικελικής εκστρατείας (Lee 1976:x).

Πρωταγωνίστριες του έργου είναι τέσσερις γυναίκες, όχι όλες Τρωάδες στην ταυτότητα: η Εκάβη, η βασίλισσα της Τροίας, η Κασσάνδρα, η μάντισσα και κόρη της Εκάβης, η Ανδρομάχη, η γυναίκα του Έκτορα και μητέρα του Αστυάνακτα και η Ελληνίδα βασίλισσα της Σπάρτης, Ελένη. Ο Τρωικός πόλεμος έχει ήδη φτάσει στο τέλος του βρίσκοντας θριαμβευτές του τους Αχαιούς οι οποίοι μοιράζουν τις αιχμάλωτες μεταξύ τους πριν την επιστροφή τους στην πατρίδα.

Το έργο χαρακτηρίζεται από παρατακτική σύνδεση των επεισοδίων σε επίπεδο δομής (Lesky 2008:203), ενώ η ενότητά του επιτυγχάνεται μέσω του κοινού μοτίβου του θρήνου που απλώνεται σε όλο το έργο (Munteanu 2010-2011:138). Τα επεισόδια του έργου είναι συρραμμένα με έναν τρόπο που το ένα διαδέχεται το άλλο με αυτοτελές περιεχόμενο, αφού αφορούν την κάθε μια γυναίκα ξεχωριστά (με την Εκάβη μόνο να

μην της αφιερώνεται ολόκληρο επεισόδιο αλλά να διαπλέκεται μέσα στα επεισόδια και να μην κατεβαίνει ποτέ από την σκηνή). Η παράταξη αυτή σηματοδοτείται από την είσοδο της κάθε «πρωταγωνίστριας» και από την οριστική έξοδό της. Παρατηρούμε, όμως, ότι δεν υπάρχει ξεκάθαρη πρωταγωνίστρια, όπως σημειώνει και η Luschnig (1971:9), η οποία επίσης παρατηρεί ότι δεν υπάρχει ουσιαστική πλοκή αφού το έργο χαρακτηρίζεται από στατικότητα, καθώς ερχόμαστε κάθε φορά αντιμέτωποι με έναν θρήνο ή μια αναγγελία η οποία δεν προωθεί την εξέλιξη⁸.

3.2. Η Υπόθεση των Τρωάδων

Το έργο αρχίζει με τον θεό Ποσειδώνα να μιλά και να παρουσιάζει συνοπτικά όσα προηγήθηκαν. Στον διάλογό που ακολουθεί ανάμεσα στον θεό και την Αθηνά η τελευταία δηλώνει πως επιθυμεί οι Έλληνες να πληγούν ανεπανόρθωτα κατά την επιστροφή τους γιατί στάθηκαν βλάσφημοι όταν βεβήλωσαν όλους τους ναούς της και βίαια άρπαξαν την Κασσάνδρα. Αφού πλέον η καταδίκη των Ελλήνων αποτελεί ειλημμένη απόφαση, ο Ταλθύβιος, ο αγγελιοφόρος των Αχαιών και συγκεκριμένα του Αγαμέμνονα, φτάνει για να αναγγείλει τα της διανομής: η Εκάβη θα ακολουθήσει τον Οδυσσέα, η Κασσάνδρα θα γίνει παλλακίδα του Αγαμέμνονα, η Ανδρομάχη θα αναχωρήσει μαζί με τον γιό του άνδρα που σκότωσε τον σύζυγό της, τον Νεοπτόλεμο και η Ελένη θα επιστρέψει στην Σπάρτη μαζί με -τον γεμάτο θυμό για τα καμώματά της- Μενέλαο. Οι Έλληνες αρχηγοί αποφασίζουν να θανατώσουν τον Αστυάνακτα, τον τελευταίο Τρώα, τον γιό του Έκτορα, πετώντας τον από μεγάλο ύψωμα για να εξασφαλίσουν την οριστική αποφυγή μιας εκδικητικής προς τους Αχαιούς εκστρατείας στο μέλλον. Ο κήρυκας ανακοινώνει την απόφαση και η Εκάβη ζητά την ασπίδα του γιού της για να θάψει πάνω τον εγγονό της. Τέλος, ενώ η μοίρα των γυναικών αυτών προμηνύεται δυσοίωνη, η Ελένη, η υπαίτια όλης της κατάστασης, θα καταφέρει να καταλαγιάσει το μίσος του ανδρός της προς το πρόσωπό της με τον τελευταίο να της χαρίζει για την ώρα την ζωή.

Η ζωή των γυναικών του έργου αρχίζει την στιγμή που οι ζωές των Τρώων ανδρών τους σταματούν (Munteanu 2010-2011:144) και οι Τρωάδες θρηνούν όταν πλέον έχουν χάσει τα πάντα.

⁸Suter (2003). Αυτή η στατικότητα δικαιολογείται από τον θρηνητικό χαρακτήρα του έργου, καθώς ο θρήνος δεν μπορεί να περιλαμβάνει *περιπέτεια*.

3.3. Το έργο.

3.3.1. Πρόλογος⁹ (στίχοι 1-152)

Ο Ευριπίδης παραμένει πιστός στην τακτική του και παραχωρεί, όπως και στην *Εκάβη*, την προλογική ρήση σε έναν υπερφυσικό προλογιστή, τον θεό Ποσειδώνα. Εντύπωση προκαλούν, όμως, δύο γεγονότα: ότι ο ποιητής σε αυτόν τον πρόλογό του επιλέγει να μοιράσει την σκηνή ανάμεσα σε δύο θεούς, στην Αθηνά και στον Ποσειδώνα, πράγμα πολύ σπάνιο, και ότι ο πρόλογος αυτός μοιάζει να μην έχει καμία σχέση με το υπόλοιπο έργο (Suter 2003:2). Η τοποθέτηση των θεών από τον Ευριπίδη στον πρόλογο θέλει να υπογραμμίσει ότι τέτοια προσβολή στον πολιτισμό και στην ανθρώπινη κοινωνία δεν αφήνει αδιάφορους τους παντοδύναμους θεούς Luschnig (1971:9), οι οποίοι ήδη από την αρχή του δράματος μαρτυρούν ότι τα αποτελέσματα του πολέμου δεν θα σταματήσουν με την λήξη των εχθροπραξιών και την αναχώρηση των νικητών. Ο απόπλους των Ελλήνων σηματοδοτεί την έναρξη νέων κακών τα οποία -ως συνέχεια και συνέπεια του πολέμου- θα τους ακολουθούν ακόμα και όταν φτάσουν στις πατρίδες τους. Όσα διέπραξαν οι Αχαιοί από την αρχή της εκστρατείας μέχρι και το τέλος της, δεν θα μείνουν ατιμώρητα και θα τους ακολουθούν μέχρι να ξεπληρώσουν για την δυστυχία που σκόρπισαν.

Ο Ποσειδώνας συστήνεται στο κοινό (2). Μετά από μια μακροσκελή αναφορά στα γεγονότα (10-29), δίνεται έμφαση από τον θεό στην ερήμωση (*έρημιά* 97) και στην καταστροφή της πόλης (*έρημαδ' ἄλση καὶ θεῶν ἀνάκτορα φόνῳ καταρρεῖ* (26)), την οποία ο Ποσειδώνας δηλώνει ότι ετοιμάζεται να εγκαταλείψει (*λείπω Ἴλιον βωμούς τ'έμούς* (25-26)). Ὑστερα, πληροφορούμαστε ότι οι γυναίκες μοιράζονται στους νέους τους αφέντες και ότι ανάμεσά τους δίκαια βρίσκεται και η Ελένη ως σκλάβα. Στη συνέχεια, ο θεός στρέφεται στις αιχμάλωτες γυναίκες της Τροίας και σύντομα εστιάζει την προσοχή του και την προσοχή του κοινού στην Εκάβη με μια αναφορά που παίρνει τη μορφή σκηνικής οδηγίας, η οποία ενσωματώνεται μέσα στο κείμενο (Lee 1976:71, Barlow1986:160):

⁹Ενώ όλο το έργο αποτελεί έναν αδιάκοπο θρήνο, από τον θρήνο αυτό εξαιρείται ο πρόλογος. Αυτό συμβαίνει γιατί το χωρίο αυτό απαρτίζεται από θεότητες και ο θρήνος δεν συνάδει με την θεϊκή τους φύση η οποία δεν επιτρέπεται να αμαυρώνεται από τέτοιες συμπεριφορές. Suter, A. (2003). Lament in Euripides' "Trojan Women". *Fourth Series*, 56, 7.

τήνδ' ἄθλιαν τήνδ' εἴ τις εἰσορᾶν θέλει,
πάρεστιν Ἐκάβη κειμένη πυλῶν πάρος
δάκρυα χέουσα πολλὰ καὶ πολλῶν ὑπερ·

Η βασίλισσα βρίσκεται πεσμένη στο έδαφος και κλαίει για όσα της συμβαίνουν. Ακολουθως, το κοινό μαθαίνει ότι έχει πεθάνει ο Πρίαμος, ότι η Πολυξένη θυσιάστηκε στον τάφο του Αχιλλέα και ότι ενάντια σε κάθε ιερό νόμο η άλλη κόρη της Εκάβης, η Κασσάνδρα, θα γίνει ερωτικό γέρας του βασιλιά Αγαμέμνονα. Κανονικά, η προλογική ρήση εδώ θα ολοκληρωνόταν αφού ο θεός αποχαιρετά για πάντα την Τροία που χάνεται (45-47) · αντ' αυτού όμως, ο πρόλογος επιμηκύνεται αφού στην σκηνή εισέρχεται η Αθηνά προκειμένου να ζητήσει χάρη από τον αδελφό της. Δηλώνει στο στίχο 65 ότι επιθυμεί να καταστρέψει τους Έλληνες γιατί, όταν ο Αίαντας δεν σεβάστηκε την Κασσάνδρα που βρισκόταν μέσα στον ναό της, κανένας Έλληνας δεν υπερασπίστηκε τον ιερό χώρο της θεάς. Η δήλωση αυτή ξαφνιάζει τον θεό αφού η Τροία αλώθηκε με αρωγό την ίδια, όμως αποφασίζει να την βοηθήσει προκαλώντας ταραχές στην θάλασσα (87-92).

Το παράδοξο στην σκηνή αυτή όμως είναι το εξής: σύμφωνα με τη μυθική παράδοση, ο Ποσειδώνας δεν ήταν φίλος αλλά εχθρός της Τροίας¹⁰. Μεταστροφή παρουσιάζει και η στάση της Αθηνάς, η οποία από υπέρμαχος και υποστηρίκτρια των Αχαιών τώρα τάσσεται υπέρ των ηττημένων Τρώων. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Goff (2009:37), αυτή η ευμεταβλητότητα πρέπει να πιστωθεί στα χαρακτηριστικά που ο ίδιος ο ποιητής προσδίδει στους θεούς του, αν και σε καμία άλλη τραγωδία δεν είναι τόσο πασίδηλη όσο είναι στις *Τρωάδες*. Παράλληλα, προκύπτουν ορισμένα ηθικά ζητήματα. Συγκεκριμένα, έχει δηλωθεί ήδη από τον πρόλογο ότι η πορεία των Ελλήνων είναι προδιαγεγραμμένη και γνωρίζουμε ότι θα τιμωρηθούν αλλά για ποιο λόγο τελικά θα καταδικαστούν; Για τα δεινά που προξένησαν αφανίζοντας μια ολόκληρη πόλη και σκορπώντας τον θάνατο ή επειδή οι θεοί ένιωσαν εγωιστικά προσβεβλημένοι από την συμπεριφορά των νικητών στους ιερούς ναούς τους; Η καταστροφή των Ελλήνων παρουσιάζεται όχι ως δίκαιη τιμωρία αλλά ως θεϊκή εκδίκηση (Goff 2009:37). Ωστόσο, για κάποιους κριτικούς η μη ξεκάθαρη τοποθέτηση κατά του πολέμου συνηγορεί στην μείωση της αντιπολεμικότητας του έργου (Goff 2009:37). Η αλήθεια είναι ότι ο λόγος

¹⁰Goff (2009: 37). Ο Λαομέδοντας, ο πρώην βασιλιάς της Τροίας, είχε αδικήσει τον Ποσειδώνα και τον Απόλλωνα κατά την «πληρωμή» τους μετά την ανέγερση των τειχών της πόλης. Έτσι, ενώ οι δύο θεοί μέχρι τότε τάσσονταν με το μέρος των Φρυγών, άλλαξαν στρατόπεδο.

του Ποσειδώνα δεν αναθεματίζει πουθενά τον πόλεμο, όμως μέσω των γλαφυρών εικόνων που δημιουργεί με την περιγραφή του παρουσιάζει το απότοκο του πολέμου και κατ' επέκταση εμμέσως τον καταδικάζει. Μπορεί τα κίνητρα του θεού όντως να μην είναι ανιδιοτελή, παρόλα αυτά δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ανεξάρτητα από την μυθική παράδοση εδώ ο θεός είναι συμπαραστάτης των Τρώων που έχουν ηττηθεί. Ο ρόλος του είναι ιδιαίτερης σημασίας σε δραματικό επίπεδο, καθώς δίνει την προϊστορία της πλοκής και μαζί με την Αθηνά σχεδιάζουν και διαμορφώνουν το μέλλον. Η γνώση των δεινών που θα αντιμετωπίσουν στη συνέχεια οι Έλληνες είναι μεγάλης σημασίας, καθώς εντείνει την ειρωνεία που περιβάλλει τις πράξεις τους σε όλη τη διάρκεια του δράματος (Barlow1986:157).

Κατά την Lauriola (2015:48), το έργο έχει όντως έντονο αντιπολεμικό χαρακτήρα. Μέσω της παρουσίασης των γυναικών και των κακουχιών που υφίστανται, μέσω των βιασμών και του θανάτου ακόμα και βρεφών υπογραμμίζεται αυτός ο προσανατολισμός του έργου. Έχει, ακόμη, προταθεί ότι ο Ευριπίδης μέσω αυτών των εικόνων θέλει να κάνει το κοινό της Αθήνας του 415 π.Χ. να αισθανθεί απέχθεια και αποστροφή για τον πόλεμο βιώνοντάς τον μέσα από την αναπαράσταση της σκηνης· δεν πρέπει όμως να ξεετάζουμε το έργο αυστηρά υπό αυτό το πρίσμα διότι τότε ελλοχεύει ο κίνδυνος της υπεραπλούστευσης των νοημάτων του (Lauriola 2015:48).

Η Εκάβη στην αρχή του έργου παρουσιάζεται γερασμένη και ταλαιπωρημένη. Βρίσκεται κάτω στο έδαφος, ένα ψυχολογικό και σωματικό ράκος που έχει λυγίσει από το βάρος των παθημάτων της ζωής που την κρατούν πεισματικά «δεμένη» κάτω. Όπως παρατηρεί ο Lesky (2007:190), η εικόνα αυτή της εκθρονισμένης βασίλισσας στο έδαφος συνιστά μια εμφιατική εκδήλωση της οδύνης της. Έτσι, ο οίκτος που μας προκαλεί η εικόνα αυτή είναι αναπόφευκτος.

Μετά την αποχώρηση της Αθηνάς και του Ποσειδώνα, η ηρωίδα, η οποία κοιμόταν κατά τη διάρκεια της συνάντησης των δύο θεών, αρχίζει σιγά-σιγά να σηκώνεται όρθια (*Άνα, δύσδαιμον, πεδόθεν κεφαλήν, έπάειρε δέρην*, 98-99) και τραγουδά μια μονωδία, μια μορφή που χρησιμοποιείται συχνά από τον Ευριπίδη για να αποδώσει ακραία συναισθήματα που σχετίζονται με ψυχικό ή σωματικό πόνο (Lee 1976:79). Η μονωδία χωρίζεται σε τρία μέρη: το πρώτο (98-121) εκφράζει την θλίψη και το πένθος της βασίλισσας, το δεύτερο (122-137) εστιάζει στην αιτία του πόνου της, την εκστρατεία των Ελλήνων εναντίον της Τροίας και το σύμβολό της, τα καράβια τους, και το τρίτο (138-52) επιστρέφει στην μοίρα και την κατάστασή της και τη συνδέει με αυτή του

χορού, κινητοποιώντας με τον τρόπο αυτό την είσοδό του στον στίχο 153 (Barlow 1986:162). Αξιοσημείωτες είναι οι ναυτικές μεταφορές που παρατηρούνται στην ωδή, που την συνδέουν με το υπόλοιπο έργο στο οποίο επίσης γίνονται συχνές αναφορές στα πλοία. Τα πλοία έπαιξαν έναν σημαντικό ρόλο στην καταστροφή της Τροίας και, όπως είδαμε και στον Πρόλογο, θα διαδραματίσουν έναν σημαντικό ρόλο και στην καταστροφή και την τιμωρία των Ελλήνων.

Στην μονωδία της η Εκάβη θρηνεί, αυτοπροσδιορίζεται και συνειδητοποιεί. Θρηνεί για όσα της συνέβησαν και από βασίλισσα του Ιλίου τώρα είναι μια αιχμάλωτη που θα γίνει δούλα (140), αυτοπροσδιορίζεται: *δύσδαιμον* (98), *ὡς οὐδὲν ἄρ' ἦσθα* (109), *δύστηνος, βαρυδαίμονος* (112) και συνειδητοποιεί αυτό που φοβόταν περισσότερο: *οὐκέτι Τροία* (99) (Lauriola 2015:45): *χάθηκε για πάντα η πατρίδα της. Μετά τον πόνο της συνειδητοποίησης έρχεται η οργή για την αιτία της καταστροφής: η πηγή των κακών είναι η Ελένη (130-7) για χάρη της οποίας ξεκίνησε ο πόλεμος και ανετράπη η μοίρα όλων των Φρυγών. Τέλος, κλείνει με μια προτροπή προς τις συντρόφισσές της: *αιάζωμεν* (145) «ας μοιρολογήσουμε» με μαέστρο του θρήνου αυτού την ίδια.*

Ακολουθεί η πάροδος, η οποία διακρίνεται σε δύο μέρη: στο κομμό ανάμεσα στην Εκάβη και τον χορό και στην ωδή που τραγουδούν οι γυναίκες του χορού. Η πάροδος εντείνει ακόμη περισσότερο την εικόνα της δυστυχίας που δημιούργησε η μονωδία της Εκάβης. Με φόβο και απελπισία οι γυναίκες αναρωτιούνται για τις προετοιμασίες των Ελλήνων και τη δική τους μοίρα όταν φτάσουν ως σκλάβες στην Ελλάδα. Το μίσος του Χορού για την Ελένη εκδηλώνεται ανενδοίαστα εδώ. Εύχονται όλες τους να λάχουν τουλάχιστον σε κάποιον αφέντη Αθηναίο (209), ή Θεσσαλό (215) ή σε κάποιον από την Σικελία και την Νότια Ιταλία (222) που βρίσκονταν τότε στους κόλπους της Αθήνας · πάντως η σιγουριά που εμφανίζουν για το που επιθυμούν να βρεθούν συνδέεται με τη άρνησή τους να βρεθούν στην Σπάρτη (210-13) που είναι η πατρίδα της Ελένης και να την υπηρετούν.¹¹

¹¹Σίγουρα εδώ το Αθηναϊκό κοινό κολακευόταν από αυτή την εξύψωση της πατρίδας τους ως γης της επαγγελίας για τις αιχμάλωτες και την αποστροφή προς τον μισητό εχθρό, την Σπάρτη, η οποία παρουσιάζεται να έχει -εκτός των υπολοίπων ελαττωμάτων- ένα επιπλέον μειονέκτημα: να είναι και πατρίδα της Ελένης για χάρη της οποίας άρχισαν όλα. Ο Ευριπίδης, όμως, εδώ ήθελε να κάνει το Αθηναϊκό κοινό όχι να νιώσει περήφανο αλλά να μπει στην δεινή θέση των κατακτητών και να προβληματιστεί με την συμπεριφορά τους. Βλ. Luschsig (1971: 12).

3.3.2. Α' Επεισόδιο (230-510). Κασσάνδρα, η φωνή της μοίρας.

Το πρώτο επεισόδιο ανοίγει με την άφιξη στην σκηνή του Έλληνα κήρυκα Ταλθύβιου, ο οποίος φτάνει για να ανακοινώσει στην βασίλισσα την τύχη των Τρωάδων. Η αγωνία της Εκάβης σε αυτή τη σύντομη σκηνή με τον κήρυκα τονίζεται από το γεγονός ότι της δίνονται λυρικοί στίχοι, ενώ ο Ταλθύβιος μιλά με νηφάλια ιαμβικά τρίμετρα. Πρόκειται για μια τεχνική η οποία χρησιμοποιείται συχνά από τον Ευριπίδη για να αναδείξει τη διαφορά της συναισθηματικής φόρτισης ανάμεσα σε δύο συνομιλητές (Barlow 1986:170). Οι σύντομες και ανυπόμονες ερωτήσεις της Εκάβης δηλώνουν την ταραχή της. Αντιθέτως, ο κήρυκας απαντά με ηρεμία και ακρίβεια, καθώς ενδιαφέρεται μόνο να εκτελέσει το καθήκον του (Lee 1976:109).

Το χωρίο ξεκινά με τον Ταλθύβιο να απευθύνεται με οικειότητα στην Εκάβη και να της ανακοινώνει ότι έχει νέα να μοιραστεί μαζί της. Η μητρική έγνοια της Εκάβης υπογραμμίζεται έντεχνα, καθώς η ηρώιδα ρωτά πρώτα για όλες της τις κόρες και τελευταία για την ίδια. Ο κήρυκας ανακοινώνει ότι την Κασσάνδρα διάλεξε χωρίς κλήρο για ερωτική συντροφιά ο Αγαμέμνωνας, και ο Νεοπτόλεμος προέκρινε την Ανδρομάχη. Όταν η βασίλισσα ενδιαφέρεται να μάθει για την Πολυξένη (260) ο Ταλθύβιος δεν απαντά ξεκάθαρα ότι η κόρη της σφαγιάστηκε στον τάφο του Αχιλλέα αλλά αναφέρει ότι «τάφο υπηρετεί» (264) και ότι «είναι καλά» (268), ενώ όταν η βασίλισσα ρωτά ευθέως αν ζει εκείνος απαντά ότι «η τύχη της την γλίτωσε από τα δεινά» εννοώντας ότι ο θάνατος την προφύλαξε από χειρότερα. Το κομμάτι αυτό είναι, αν μη τι άλλο, γεμάτο ειρωνεία. Τέλος, η Εκάβη μαθαίνει ότι η ίδια κληρώθηκε να ακολουθήσει τον Οδυσσέα. Στο άκουσμα της είδησης του νέου της αφέντη ξεσπά με μίσος για το πρόσωπό του καταδικάζοντάς τον ως υποκριτή, διπρόσωπο, προδότη και εχθρό του δικαίου (284 *πολεμίω δίκας*) και καταριέται την τύχη της που είναι η βαρύτερη όλων λόγω του νέου βασιλιά της. Όπως παρατηρούν οι κριτικοί, αυτή η απεικόνιση του Οδυσσέα συμβάλλει στην παρουσίαση των Ελλήνων ως βαρβάρων και αδίστακτων κατακτητών (Barlow 1986:172).

Την στιγμή που ο κήρυκας διατάζει τις υπόλοιπες γυναίκες να του φέρουν την Κασσάνδρα για να την παραδώσει στον βασιλιά του βλέπει καπνούς και φλόγες από το βάθος και αρχικά νομίζει πως οι γυναίκες επιλέγουν την αυτοχειρία από την δουλεία. Τελικά, όμως, είναι οι πυρσοί που μαρτυρούν την είσοδο της Κασσάνδρας.

Η μορφή της Κασσάνδρας κυριαρχεί στο επεισόδιο. Εμφανίζεται ως ταυτόχρονα φρενήρης και εξαιρετικά συνειδητοποιημένη σχετικά με την κατάσταση των πραγμάτων και τη μοίρα της. Εισέρχεται στην σκηνή πραγματικά απονενοημένη και σαν να βρίσκεται υπό την επήρεια εκστατικής μέθης και παραληρήματος φαντάζεται ότι γιορτάζει τον γάμο της με τον Αγαμέμνονα στον ναό του Απόλλωνα. Παροτρύνει την μητέρα της να σύρει μαζί της το χορό δίνοντας την εντύπωση ότι όντως είναι χαρούμενη για τον «γάμο» της. Με μια δεύτερη ανάγνωση, όμως, αντιλαμβανόμαστε, ότι τελικά πρόκειται για σκόπιμο χλευασμό της κατάστασης (Lesky 2007:193). Οι ειρωνείες εδώ είναι πολλές: μια από αυτές είναι ότι το άσμα έχει στοιχεία του φυσικού ενθουσιασμού που μια κοπέλα θα μπορούσε να νιώθει στο γάμο της -αυτός ο ενθουσιασμός είναι βέβαια εντελώς αφύσικος σε ένα άτομο όπως η Κασσάνδρα για την οποία ο γάμος δεν ήταν προοπτική. Επίσης -το σημαντικότερο- η θέση στην οποία βρίσκεται η Κασσάνδρα δεν έχει καμία σχέση με τον γάμο. Όπως παρατηρεί και η Suter (2003:9), ο γάμος της Κασσάνδρας ισούται με τον θάνατό της. Με αυτή την διαπίστωση συνδέεται και το γεγονός ότι τα λόγια της, ενώ υμνούν το γάμο της, εκφωνούνται σε δοχμίους που αποτελούν το κατεξοχήν μέτρο για την απόδοση του θρήνου. Έτσι, μπορούμε να καταλήξουμε στο συμπέρασμα ότι γάμος και θάνατος στην προκειμένη περίπτωση αποτελούν έννοιες συνώνυμες.

Μετά το αρχικό της λυρικό παραλήρημα, η Κασσάνδρα ηρεμεί, αλλάζει ύφος και αρχίζει να μιλά σε ιαμβικό τρίμετρο στίχο. Η *ένθεος* (366) Κασσάνδρα δηλώνει στους στίχους 366-7 ότι *τώρα θα βγει από την βακχική μανία της και θα μιλήσει*, γεγονός που μαρτυρά την συνύπαρξη στην ψυχική κατάσταση της ηρωίδας δύο όψεων που δεν είναι απαραίτητα ασύμβατες αλλά διαχωρίζονται για δραματικούς σκοπούς: της ανεξέλεγκτης τρέλας και της καθαρής προφητικής ενόρασης (Barlow 1986:170). Έτσι, τώρα μιλά συνετά και φρόνιμα στην μητέρα της και φαίνεται ότι τα λόγια της αποτελούν προϊόν ώριμης σκέψης και συλλογισμού. Η διαπίστωση αυτή οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η παραφροσύνη η οποία σηματοδότησε την είσοδό της αποτέλεσε προϊόν επιλογής και όχι πράξη αποδιδόμενη σε δύναμη ανώτερη από την οποία ήταν ανήμπορη να ξεφύγει (Goff 2009:53).

Στο δεύτερο αυτό τμήμα, η Κασσάνδρα προβλέπει το τραγικό τέλος της ένωσής της με τον Αγαμέμνονα, καθώς και τις συμφορές που περιμένουν τον ίδιο. Στη συνέχεια επιχειρεί να αποδείξει ότι νικητές του πολέμου είναι όχι οι Έλληνες αλλά οι Τρώες κι αυτό γιατί οι Αχαιοί πέθαναν μακριά από την πατρίδα τους, μακριά από τους

αγαπημένους τους και χωρίς κανέναν να τους φροντίσει, εν αντιθέσει με τους Φρύγες που -πέρα από τον δοξασμένο θάνατο που απέκτησαν λόγω των Ελλήνων- έπεσαν σε χώματα πατρικά υπερασπίζοντάς τα και με την οικογένειά τους πλάι τους. Έτσι, αντιστρέφει την παραδοσιακή άποψη για την μοίρα των ηττημένων και αυτή των νικητών με την ζυγαριά να γέρνει, εν προκειμένω, προς τους ζημιωμένους πλην ηθικά κερδισμένους Τρώες.

Ο Ταλθύβιος, στην συνέχεια, αδυνατεί να κατανοήσει τα λόγια της Κασσάνδρας και τα αποδίδει στην «βακχεία» που την έχει καταλάβει. Εδώ η κατάσταση της προφήτισσας αποτελεί ευλογία (Goff 2009:53). Της δίνει την δυνατότητα να ξεστομίζει λόγια που υπό άλλες συνθήκες ο φόρος που θα πλήρωνε για αυτά οποιοσδήποτε θα ισοδυναμούσε ακόμη και με θάνατο · αυτό το χάρισμα -ή και η κατάρρα- γίνεται τώρα το άλλοθι που της χαρίζει ελευθερία λόγου χωρίς κανένα απολύτως τίμημα. Η ηρώιδα στην συνέχεια στρέφεται σε προφητείες για το μέλλον των Ελλήνων και πιο συγκεκριμένα του Οδυσσέα, συμπληρώνοντας με τον τρόπο αυτό τις πιο γενικές προφητείες που κάνει ο Ποσειδώνας στον πρόλογο (Barlow 1986:177). Εδώ, σύμφωνα με τον Lesky (2007:192-3) ενισχύεται από τον Ευριπίδη το ήδη γνωστό από τον Αισχύλο μοτίβο της προφήτισσας που δεν την πιστεύουν. Στον στίχο 406, μάλιστα, της κορυφαίας του Χορού αυτή η αμφιβολία για τα λόγια της δηλώνεται ρητά. Τέλος, κλείνει την ρήση της με ύστατους αποχαιρετισμούς στην πατρίδα, στα αδέρφια και στην μητέρα της που δεν θα ξαναδεί. Έκτοτε δεν ξανακούμε την φωνή της.

Κατά την αποχώρησή της Κασσάνδρας η Εκάβη σωριάζεται πάλι στο έδαφος με τον Ευριπίδη εδώ να επαναλαμβάνει το μοτίβο της πτώσης ως δείκτη οδύνης και πόνου (465-468). Απευθύνεται στους απόντες θεούς και ξαναθυμάται τις ένδοξες ημέρες που ζούσε ως βασίλισσα αντιπαραβάλλοντας τις εποχές εκείνες με αυτές έπονται. Με άλλα λόγια, συγκρίνει τα μεγαλεία του περασμένου καιρού με την δουλεία του καιρού που καταφθάνει. Κατά την Mossman (2005:501), το κύριο χαρακτηριστικό αυτής της δήλωσης είναι η ισχυρή αντίθεση ανάμεσα στον τωρινό θρήνο, τη μελλοντική αβεβαιότητα και την παρελθούσα ευτυχία, κάτι που τονίζεται και γλωσσικά από τη χρήση του πολύπτωτου όταν χρησιμοποιεί το ίδιο ρήμα σε διαφορετικούς χρόνους και φωνές (468, 487-88, 499· ενώ στον στίχο 496 κάνει χρήση του ίδιου επιθέτου σε διαφορετικούς τύπους: *τρυχηρά περι τρυχηρόν είμένην χροά*). Ιδιαίτερως σπαρακτική και συνάμα ειρωνική είναι η σκέψη που τρέφει για την Πολυξένη: εύχεται να είναι

ζωντανή όμως αυτή η ελπίδα θα σβήσει για πάντα με την φωνή της Ανδρομάχης που τώρα εισέρχεται στην σκηνή για να της ανακοινώσει την μοίρα της κοπέλας.

3.3.3. Β' Επεισόδιο (568-798). Ανδρομάχη, η καταδικασμένη σύζυγος.

Το επεισόδιο αποτελείται από τρεις σκηνές: έναν λυρικό διάλογο (κομμός) ανάμεσα στην Εκάβη και την Ανδρομάχη (577-607), έναν διάλογο σε ιαμβικό μέτρο ανάμεσα στην Εκάβη και την Ανδρομάχη (608-708) και τέλος έναν διάλογο ανάμεσα στην Ανδρομάχη και τον Ταλθύβιο (709-798).

Το επεισόδιο ξεκινά με την είσοδο της Ανδρομάχης στην σκηνή, η οποία καταφθάνει πάνω σε άρμα μαζί με την πανοπλία του Έκτορα και άλλα λάφυρα με το παιδί της στην αγκαλιά. Δίνεται έμφαση έτσι στο γεγονός ότι η Ανδρομάχη για τους Έλληνες δεν είναι παρά ένα ακόμη λάφυρο που πρέπει να μοιραστεί (Barlow 1986:187). Μέσα από ημιστίχια, τα λόγια των οποίων μένουν ημιτελή για να συμπληρωθούν στον επόμενο στίχο από την εκάστοτε συνομιλήτρια, οι δυο γυναίκες μοιράζονται την πίκρα τους και θρηνούν για όσα έζησαν και συνεχίζουν να ζουν. Αυτή η μορφή που παίρνει ο λυρικός διάλογος, χαρακτηριστική των ύστερων έργων του Ευριπίδη, δείχνει τον βαθμό απελπισίας στον οποίο έχουν φτάσει οι δύο γυναίκες, ο λόγος των οποίων κινδυνεύει με παράλυση και κατάρρευση (Barlow 1986:188).

Λίγο μετά, στον ιαμβικό διάλογο ανάμεσα στις δύο γυναίκες, η Ανδρομάχη ανακοινώνει στην Εκάβη πως η κόρη της, η Πολυξένη, δεν ζει αλλά θανατώθηκε στου Αχιλλέα τον τάφο (619). Τώρα, η εκθρονισμένη βασίλισσα συνειδητοποιεί όσα αινιγματικά της είπε ο Ταλθύβιος για το παιδί της στο προηγούμενο επεισόδιο και οδύρεται. Το γεγονός αυτό, ωστόσο, δεν αναπτύσσεται διεξοδικά, καθώς επικαλύπτεται από την ρήση της Ανδρομάχης, η οποία ανακαλεί τον νεκρό της σύζυγο και εκφράζει τον φόβο της απέναντι στο μέλλον. Η Ανδρομάχη πιστεύει ότι καλύτερη τύχη έχει η νεκρή Πολυξένη παρά η ίδια (Lesky 2007:195). Το πρώτο αυτό μέρος του λόγου της Ανδρομάχης βρίθει ηθικών στοχασμών (Mossman 2005:501).

Στην ρήση της η ηρωίδα αυτοπαρουσιάζεται ως υπόδειγμα συζύγου: ήταν πιστή, κλεισμένη μέσα στο παλάτι και δεν έδωσε ποτέ δικαίωμα και λαβές για να συζητηθεί από τρίτους. Συνεχίζει λέγοντας πόσο άτυχη είναι που πρέπει να γίνει σκλάβα και ερωμένη του γόνου του φονιά του Έκτορα, του Νεοπτόλεμου, και ότι δεν έχει καμία

ελπίδα να ζήσει ξανά ευτυχισμένη, ενώ η εντιμότητά της τώρα γίνεται η καταδίκη της, αφού στάθηκε η αιτία για να επιλεγεί από το νέο κύριό της. Εδώ, η Ανδρομάχη απαριθμεί στην ουσία τα γνωρίσματα που πρέπει να συμπυκνώνει μια γυναίκα για να κερδίσει τον τίτλο της ιδανικής συζύγου: πρέπει να είναι κλεισμένη στο σπίτι (650) γιατί διαφορετικά μπορεί να κατηγορηθεί για απιστία, πρέπει να μην γίνεται αντικείμενο συζήτησης από άλλες γυναίκες (651), να μην αντιμιλά ποτέ στον άντρα της (654) και τέλος οφείλει να είναι «αμόλυντη» (675) ενώ ισχυρίζεται πως για τις γυναίκες ακούγεται ότι *φτάνει μόνο μια βραδιά στο κρεβάτι για να ξεχάσουν τον θυμό που για κάποιον τρέφουν*, εννοώντας, φυσικά, την ίδια και τον Νεοπτόλεμο (ωστόσο η ίδια διατείνεται ότι απεχθάνεται τέτοιου είδους πρακτικές). Η ρήση αυτή της Ανδρομάχης έχει καταδικαστεί από μερίδα της κριτικής ως απογοητευτική και ως μια ρητορική άσκηση μη αρμόζουσα στον χαρακτήρα και την κατάσταση της. Ωστόσο, κριτικοί όπως η Barlow (1986:190) σημειώνουν ότι υπάρχει άμεση συνάφεια ανάμεσα στα θέματα που συζητά η ηρωίδα και την κατάσταση που αντιμετωπίζει, καθώς επελέγη από τον Νεοπτόλεμο ακριβώς επειδή ήταν πρότυπο συζύγου και η φήμη της έφτασε το στρατόπεδο των Ελλήνων.

Κατά την Goff (2009:59), εδώ δημιουργείται μια αντίθεση μεταξύ της γυναίκας του Έκτορα, της Κασσάνδρας, που πριν από λίγο βρισκόταν επί σκηνής, και της Ελένης που θα δούμε σε λίγο -αλλά ήδη γνωρίζουμε αρκετά. Η Κασσάνδρα ήταν το αντίθετο από την λιγομίλητη και ήσυχη σύζυγο που παρουσίασε μόλις τώρα η Ανδρομάχη, ενώ η Ελένη συνιστά την ενσάρκωση της γυναικείας απιστίας. Η Ανδρομάχη κλείνει την ρήση της σε σχήμα κύκλου (Lesky 2007:196) και δίνει χώρο στον Χορό και στην Εκάβη να μιλήσουν. Η Εκάβη συμβουλεύει την Ανδρομάχη να φανεί αντάξια του συζύγου που της έτυχε και να τιμά τον αφέντη της (699) και εύχεται μια μέρα ο Αστυνάκτας, η ενσάρκωση της Φρυγικής ελπίδας, να μπορέσει να χτίσει ξανά αυτό το ένδοξο βασίλειο (702-704). Όμως η ελπίδα αμέσως μόλις εκφραστεί δυνατά την ίδια στιγμή πεθαίνει (Poole 1976:276) και η Εκάβη αντικρίζει τον Ταλθύβιο ο οποίος δεν φέρνει καθόλου ευχάριστα νέα.

Μουδιασμένος ο κήρυκας προσφωνεί στον στίχο 709 την Ανδρομάχη «*Φρυγῶν ἀρίστου δάμαρ*» ομολογώντας ταυτόχρονα την αναγκαιότητα της εντολής που έχει αναλάβει να ξεστομίσει (Goff 2009:60). Ανακοινώνει στις δυο γυναίκες ότι οι Έλληνες και συγκεκριμένα ο Οδυσσεύς, (719) αποφάσισαν να θανατώσουν το παιδί του Έκτορα, ρίχνοντάς το από τα τείχη της πόλης (725) για να μην αποτελέσει ποτέ απειλή για την

Ελλάδα «ο γόνος τέτοιου άριστου άνδρα» (723). Μάλιστα, συμβουλεύει την Ανδρομάχη να μην αντισταθεί γιατί με την βουβή αποδοχή της κατάστασης θα της επιτραπεί τουλάχιστον να θάψει το άτυχο παιδί. Η ντροπή που νιώθει ο Ταλθύβιος για την απόφαση που κομίζει φαίνεται στην πικρή δήλωση *ήμεϊς τε πρὸς γυναῖκα μάρνασθαι μίαν / οἴοί τε* (731-2). Έτσι, υπογραμμίζεται η βαναυσότητα των Ελλήνων, ταυτόχρονα όμως η συμπόνια που δείχνει ο κήρυκας στην Εκάβη και στην Ανδρομάχη απαλλάσσει το έργο από οποιαδήποτε υπεραπλουστευμένη διάκριση ανάμεσα σε «καλούς» και «κακούς» χαρακτήρες (Barlow 1986:179).

Την αναγγελία αυτή ακολουθεί η συγκλονιστικότερη, κατά την γνώμη μου, σκηνή του έργου: τα τελευταία λόγια της μάνας προς το μελλοθάνατο παιδί της που της το παίρνουν για να το θανατώσουν. Πρόκειται για μια πολύ δυνατή ρήση που χαρακτηρίζεται από πολλές αποστροφές, ρητορικές ερωτήσεις, μια ισχυρή κατάρα (*ὄλοιο*, 772) και μια ασύνδετη σειρά προστακτικών στον στίχο 774 (Barlow 1986:195). Μέσα σε έντονη συναισθηματική φόρτιση, η Ανδρομάχη οικτρίζει τη μοίρα του γιου της, την απουσία του πατέρα του που δεν μπορεί να το σώσει, τους δικούς της κόπους για να το μεγαλώσει. Δεν παραλείπει να καταραστεί την υπαίτια όλων των βασάνων του γένους της, την Ελένη (766). Την αποκαλεί γέννημα του μοχθηρού και εκδικητικού Αλάστορα, του Φόνου, του Φθόνου και του Θανάτου (768). Αναθεματίζει την ομορφιά της που έγινε η αιτία πολλών κακών και κυρίως του πολέμου που αφάνισε τους Έλληνες μα και τους Τρώες.

Ο Ταλθύβιος συντετριμμένος παραδέχεται ότι δεν μπορεί να αντέξει την πραγματικότητα και η Εκάβη περίλυπη ολοφύρεται.

3.3.4. Γ' Επεισόδιο (860-1059). Ελένη, η εκμαυλίστρια.

Το τελευταίο επεισόδιο του έργου βρίσκει στην σκηνή τον Μενέλαο, την Ελένη και την Εκάβη με τις δυο γυναίκες να επιδίδονται σε έναν αγώνα λόγων. Ο Μενέλαος μιλά πρώτος και από τους πρώτους στίχους αισθανόμαστε την πίεση και την ανάγκη που νιώθει για να δικαιολογηθεί: δεν ξεκίνησε την εκστρατεία εναντίον των Τρώων για την Ελένη (864-865) -κάτι τέτοιο θα ήταν πολύ ευτελές- αλλά επειδή ο Πάρις πρόδωσε τον ίδιο και την φιλοξενία του και θέλησε να τον εκδικηθεί¹² (865-866). Ο τρόπος που μιλά

¹²Το μοτίβο της φιλοξενίας είναι και εδώ σημαντικό και παρουσιάζεται ως έναρξη κακών. Όπως στην *Εκάβη* ο Πολυμήστορας δεν σεβάστηκε την φιλοξενία και σκότωσε τον Πολύδωρο με

για την γυναίκα του μαρτυρά μια ειλικρινή απέχθεια, ταυτόχρονα όμως μοιάζει να φτάνει στα άκρα για να πείσει το κοινό του -και ίσως και τον εαυτό του- ότι η μεταχείριση της Ελένης δεν θα είναι διαφορετική από αυτή οποιασδήποτε άλλης αιχμάλωτης γυναίκας (Lee 1976:220). Η χαρά του ίσως τελικά να σχετίζεται με το γεγονός ότι θα ξαναδεί τη γυναίκα του (Barlow 1986:209). Ήδη γνωρίζουμε από την μυθική παράδοση ότι η Ελένη δεν θα αφανιστεί από τα χέρια του ανδρός της αλλά θα ζήσει σαν να μην διέπραξε ποτέ κανένα από τα γνωστά δεινά.

Ο Μενέλαος αντιλαμβάνεται την παρουσία της Εκάβης μόνο όταν ολοκληρώνει την ρήση του. Η βασίλισσα εκφωνεί μια προσευχή (884-888) ως ευχαριστία για την εκδικητική στάση που ο Μενέλαος τηρεί απέναντι στην Ελένη. Στην συνέχεια, επαινεί τον Μενέλαο για την απόφαση που πήρε να την σκοτώσει όμως τον συμβουλεύει να μην τον πλανέψει η ομορφιά της γιατί εξαιτίας της ταλαιπωρούνται τώρα (890-896).

Η Ελένη πρέπει να υπερασπιστεί τον εαυτό της. Η αντίθεση που δημιουργείται σε αυτό το σημείο είναι έντονη και πολύ χαρακτηριστική. Η ηρωίδα εισέρχεται στην σκηνή γεμάτη αυτοπεποίθηση, με φανερά προσεγμένη εμφάνιση και ντυμένη με πολυτελή ενδύματα (παρά την δεινή της θέση) (1021-1027), ενώ οι αιχμάλωτες Τρώαδες φορούν όλες κουρέλια (496-7: «*τρυχηρά περι τρυχηρόν ειμένην χροά πέπλων λακίσματ', άδόκιμ'όλβίοις ἔχειν*»). Η αυτοπεποίθησή της είναι έκδηλη από τα πρώτα της λόγια, όταν διαμαρτύρεται για την συμπεριφορά των ακολούθων του Μενέλαου απέναντί της (Lee 1976:225). Απευθύνεται στον Μενέλαο και όταν του ζητά να την ακούσει κι εκείνος, μετά από απειλές θανάτου, δέχεται ύστερα από την παρέμβαση της Εκάβης η οποία του υποδεικνύει ότι όλοι έχουν το δικαίωμα να απολογηθούν πριν πεθάνουν (906). Έτσι, η Ελένη παίρνει τον λόγο για να αμυνθεί. Έχει φτάσει η στιγμή της επίσημης αναμέτρησης των δύο γυναικών μέσα από έναν αγώνα λόγων.

Αρχικά, η Ελένη επιρρίπτει την ευθύνη στην Εκάβη, την μητέρα του Πάρη, και στον Πρίαμο, ο οποίος δεν θανάτωσε το μωρό, ενώ υπήρχαν ξεκάθαρα σημάδια ότι θα έφερνε την καταστροφή στην πατρίδα του (919-922). Επίσης, ισχυρίζεται ότι στον διαγωνισμό που έκαναν οι τρεις Θεές, η Ήρα, η Αθηνά και η Αφροδίτη, η Αθηνά του

αποτέλεσμα αυτό να προκαλέσει την οργή της Εκάβης και να τον τυφλώσει, έτσι κι εδώ η καταπάτηση της φιλοξενίας γίνεται αιτία να ξεσηκωθεί εναντίον ενός βασιλείου ένας ολόκληρος στρατός. Και στις δυο περιπτώσεις υπογραμμίζεται η ιερότητα του θεσμού και τα δεινά που επισύρει η καταπάτησή του.

έταξε να τον κάνει στρατάρχη των Τρώων για να κατακτήσει την Ελλάδα, η Ήρα υποσχέθηκε να τον αναγορεύσει βασιλιά σε Ευρώπη και Ασία ενώ τέλος, η Αφροδίτη θα του έδινε την ίδια την Ελένη. Συνεπώς, η Ελένη έσωσε την Ελλάδα από βέβαιη υποδούλωση και για αυτό είναι άξια επαίνου και όχι αναθεματισμών ή τιμωρίας. Το βασικό επιχείρημα της Ελένης είναι ότι πίσω από την αρπαγή της κρύβεται η θεά Αφροδίτη (Barlow 1986:206). Δεν δηλώνει ξεκάθαρα ότι η θεά την ανάγκασε να ακολουθήσει τον Πάρη, κάνει όμως αναφορά στην παντοδυναμία της, η οποία είναι φανερή από το γεγονός ότι υποτάσσεται σε αυτή ακόμη και ο Δίας. Έτσι, και η Ελένη αξίζει να συγχωρεθεί, αν έπεσε θύμα της θεάς. Συνεχίζει λέγοντας πως αφού πέθανε ο Πάρης εκείνη θέλησε να φύγει από την Τροία αλλά κάθε φορά που το επιχειρούσε οι φρουροί της το απαγόρευαν. Για αυτούς τους λόγους η Ελένη θεωρεί ότι δεν έβλαψε την Ελλάδα αλλά ίσα-ίσα την ευεργέτησε και τώρα ο Μενέλαος δεν πρέπει να την σκοτώσει αλλά να την τιμήσει με στεφάνι.

Αν η Ελένη επιχειρηματολογεί με όρους που παραπέμπουν στη θεική ευθύνη, ισχυριζόμενη ότι υπήρξε θύμα της πανίσχυρης Αφροδίτης, η Εκάβη γειώνει τα επιχειρήματά της στο κοσμικό επίπεδο, ισχυριζόμενη ότι η Ελένη ήταν δράστης και όχι θύμα (Barlow 1986:205). Ισχυρίζεται ότι οι θεές δεν είχαν κανένα λόγο να διαγωνιστούν και κατηγορεί την Ελένη πως παρουσιάζει τις θεότητες του Ολύμπου άμυαλες για να καλύψει τις δικές της ασωτίες επειδή ερωτεύτηκε τον Πάρη κατευθείαν μόλις τον είδε μέσα στα φρυγικά του ρούχα και ήθελε κι εκείνη δόξα. Καταγγέλλει την Ελένη πως καμία φορά δεν προσπάθησε να φύγει από την Τροία και όταν η ίδια την παρακαλούσε να την πάει κρυφά στα καράβια των Ελλήνων για να σταματήσει η εκστρατεία εκείνη αρνιόταν. Την θεωρεί οπορτουνίστρια γιατί κάθε φορά κινείται ανάλογα με το συμφέρον της χωρίς να έχει για οδηγό της την αρετή (1008-1009). Μάλιστα, υπογραμμίζει το εξής: είναι τόσο αναίσχυντη η Ελένη που ακόμα και τώρα αντί να εμφανιστεί με ταπεινή περιβολή επέλεξε να παραστεί περιποιημένη. Εδώ η Εκάβη φαίνεται να θεωρεί αλληλένδετη την αφρόντιστη εμφάνιση με την ένδειξη μετάνοιας. Τέλος, καλεί τον Μενέλαο να την σκοτώσει γιατί με την πράξη του αυτή θα είναι σαν να τιμάει την Ελλάδα. Κατά την Mossman (2005:504) «δεν είναι όλα τα επιχειρήματα της Εκάβης λογικά, ο θυμός της όμως είναι ειλικρινής και λάμπει χάρη στη ρητορική της».

Στο τέλος, ο Σπαρτιάτης στρατηγός δεν λυγίζει όταν πέφτει η Ελένη στα πόδια του και τον παρακαλά να της χαρίσει την ζωή. Μάλιστα σε αποστροφή του στην Εκάβη δηλώνει ότι η απόφασή του παραμένει σταθερή όμως παραδέχεται ότι δεν πρέπει να μπει μαζί της στο ίδιο καράβι γιατί μπορεί να τον μεταπείσει (1052-54). Με αυτή του την δήλωση ο Μενέλαος αυτόματα υποθηκεύει τις εγγυήσεις που μέχρι αυτό το σημείο έδινε για την επερχόμενη τιμωρία της Ελένης και προδίδει την αδυναμία που τρέφει για το πρόσωπό της ενώ με αυτή την συμπεριφορά του καθίσταται σύμβολο της κενότητας και της ματαιότητας του πολέμου που ο ίδιος ξεκίνησε (Luschnig 1971:11).

Κι ενώ φαινομενικά τον αγώνα λόγων τον έχει κερδίσει η Εκάβη, είναι όντως έτσι; Συνήθως στους αγώνες λόγων δεύτερος μιλά ο κατηγορούμενος, εδώ όμως παρατηρούμε μια αντιστροφή: η Ελένη αμύνεται και παρόλα αυτά μιλά πρώτη. Κατά τον Croally (1994:137), ίσως αυτό να συμβαίνει γιατί η Ελένη έχει ήδη κατηγορηθεί εκτενώς μέσα στο έργο. Οι κριτικοί είναι διχασμένοι ως προς το ποια γυναίκα κέρδισε στον αγώνα λόγων. Σύμφωνα με κάποιους (Goldhill 1997, Meridor 2000), νικήτρια είναι η Εκάβη, η ρητορική της οποίας υπερέχει και στηρίζεται στη λογική. Σύμφωνα πάλι με τον Croally (1994:158-9), ο αγώνας δεν κρίνεται και δεν ανακηρύσσει βέβαιη νικήτρια. Έτσι, το δράμα θεματοποιεί την δυσκολία ανάδειξης νικητή στον αγώνα λόγων και παρόλο που φαίνεται αρχικά να κερδίζει η Εκάβη, δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι γιατί με μια πιο προσεκτική ματιά εντοπίζονται στην απάντησή της ορισμένες ανακολουθίες: η βασίλισσα κατηγορεί την Ελένη για ομορτοουισμό την στιγμή που η ίδια συμπράττει με τον Μενέλαο για να πετύχει τον σκοπό της, δηλαδή την τιμωρία της Ελένης (Croally 1994:153). Ακόμη, δεν απαντά σε όλα τα επιχειρήματα τα οποία παρουσίασε η Ελένη μόλις προηγουμένως και ελίσσεται έξυπνα απαντώντας σε όσα εκείνη επιθυμούσε (Croally 1994:153) ενώ στην αμφίβολη νίκη της Εκάβης συνηγορεί και το ήδη γνωστό μέλλον της Ελένης, η οποία, όπως γνωρίζουμε από τον Όμηρο, θα επιστρέψει με τον Μενέλαο στο Άργος, όπου και θα συνεχίσουν να ζουν ευτυχισμένοι (Croally 1994:158). Ο Croally συνδέει το αμφίβολο αποτέλεσμα του αγώνα λόγων με την ρήση της Κασσάνδρας, στην οποία υπονομεύεται και αμφισβητείται η νίκη των Ελλήνων, αναδεικνύοντας και πάλι τη δυσκολία ανάδειξης του νικητή. Άρα, η νίκη της Εκάβης δεν είναι αυτονόητη όπως αυτονόητη δεν είναι και η νίκη των Ελλήνων (Croally 1994:159-160). Θριαμβευτής ξεκάθαρος δεν υπάρχει σε κανένα επίπεδο του έργου.

3.3.5. Έξοδος (1118-1334).

Ο Χορός ανακοινώνει τον θάνατο του Αστυάνακτα. Ο Ταλθύβιος ανακοινώνει στην Εκάβη την αναχώρηση της Ανδρομάχης και της παραδίδει το νεκρό παιδί. Σαν αχτίδα ανθρωπιάς έρχεται η παραδοχή του ότι ερχόμενος έπλυνε το νεκρό σώμα του για να αποφορτίσει την Εκάβη και την προτρέπει να αρχίσει τις διαδικασίες της ταφής. Η Εκάβη θρηνεί και παροτρύνει τις υπόλοιπες Τρωάδες να φέρουν ό,τι στολίδια έχουν για να τον συνοδεύσουν μαζί με την ακόμα νοτισμένη από τον ιδρώτα ασπίδα του πατέρα του. Αναμφίβολα, αυτή η σκηνή είναι η σκληρότερη όλου του έργου.

Σαν σε σχήμα κύκλου, το οποίο έχει την μορφή συμπεράσματος, το έργο κλείνει: στον πρόλογο ο Ποσειδώνας (95) προκειμένου να χαρακτηρίσει τα όσα συνέβησαν ήδη και τα όσα θα συμβούν λέει για τους ανθρώπους:

μῶρος δε θνητῶν ὅστις ἔκπορθεῖ πόλεις,
ναούς τε τύμβους θ', ἱερᾶτῶν κεκμηκότων,
ἐρημιά δούσ ἀυτόσ ὦλεθ' ὕστερον

και στο τέλος του έργου, αφού έχουμε δει τον πόνο που βίωσαν, βιώνουν και θα βιώνουν από εδώ και πέρα οι γυναίκες, ακούμε την Εκάβη (1203) να επαναλαμβάνει ακριβώς τα ίδια λόγια με αυτά του Ποσειδώνα λίγες στιγμές μετά από την ταφή που πραγματοποίησε για τον εγγονό της (Luschnig 1971:10):

θνητῶν δὲ μῶρος ὅστις εὖ πράσσειν δοκῶν
βέβαια χαίρει·

Η Εκάβη βρίσκει παρηγοριά, όση είναι δυνατόν, στην υστεροφημία της Τροίας και των ηρώων της που μέσα από αυτόν τον πόλεμο θα μείνουν ανεξίτηλοι στον χρόνο και δοξασμένοι.

Μαζί με το παιδί θάβουν και την ασπίδα του πατέρα του η οποία σηματοδοτεί το κενό, την απουσία. Εδώ αξίζει να σταθούμε σε δυο σημεία: από την μια η Εκάβη εκφωνεί έναν επιτάφιο θρήνο πάνω από το άψυχο κορμί του Αστυάνακτα χωρίς όμως να υπάρχει ουσιαστικά κανένας τάφος, κανένα επιτύμβιο σήμα, άρα εδώ εντοπίζεται η πρώτη απουσία, ενώ τα ίχνη του Έκτορα, που είναι ακόμη ορατά πάνω στην επιφάνειά της,

κάνουν ακόμα πιο έντονη την απουσία του ήρωα που την έφερε ως προέκταση του χεριού του (Golf 2009:75). Εν ολίγοις, το κενό που καταλαμβάνει το μικρό κορμί του παιδιού είναι ο χώρος που αναλογεί στον Έκτορα (Poole 1976:280) και σηματοδοτεί τον οριστικό αφανισμό του πολεμιστή, του οποίου ο γιος θάβεται μαζί με την ένδοξη ασπίδα του. Πρόκειται για μια ειρωνεία που κάνει ακόμα πιο αμετάκλητη την τελεσίδικη μοίρα των δυο ανδρών που ενώνονται στον θάνατο και μαζί τους θάβεται ολοκληρωτικά και η ξακουστή Τροία (Anselment 1969:410).

Σαν επισφράγισμα της καταστροφής ο Ταλθύβιος διατάζει τους άνδρες να βιαστούν να κάψουν την Τροία συθέμελα για να αναχωρήσουν. Οι γυναίκες σωριάζονται στο έδαφος και χτυπούν τα χέρια στο χώμα κυριολεκτικά σαν ύστατη επαφή με την πατρογονική τους γη αλλά και σαν ύστατο γόο για τις συμφορές τους. Κι ενώ οι άνδρες τις τραβούν προς τα καράβια, ο θόρυβος της πτώσης και του τελευταίου κτίσματος της πόλης σηματοδοτεί τον οριστικό χαμό της.

Κεφάλαιο 4

Σενέκα *Troades*

4.1. Γενικά για το έργο

Οι τραγωδίες του Σενέκα συγκίνησαν και εξακολουθούν να συγκινούν τη φαντασία δραματουργών, ποιητών, συνθετών, κριτικών και αναγνωστών. Μέσα από τη δημιουργική επαναπραγμάτευση του λογοτεχνικού παρελθόντος, ο Σενέκας άφησε τέτοιο στίγμα που επηρέασε με το έργο του το μεταγενέστερο Ευρωπαϊκό θέατρο σε τέτοιο βαθμό που ίσως και να μην υπήρχαν χωρίς τον Σενέκα ούτε ο Σαίξπηρ ούτε ο Καλντερόν (Ράϊος 2013:15).

Σημαντικό, ακόμη, για την κατανόηση των τραγωδιών του ποιητή και τα βαθύτερα νοήματά του είναι το γεγονός ότι ο ίδιος, κατά την αυτοκρατορία του Νέρωνα, διετέλεσε παιδαγωγός του ζώντας από κοντά τις φρικαλεότητες αυτής της διακυβέρνησης, που μεταξύ άλλων περιελάμβανε οικογενειακά εγκλήματα και εμφανή ροπή προς την τυραννία (Ράϊος 2013:65). Είχε ζητήσει μάλιστα και από τον ίδιο τον αυτοκράτορα να παραιτηθεί από τα καθήκοντά του, χωρίς όμως το αίτημά του να γίνει αποδεκτό από τον νεαρό Νέρωνα. Η ανάμιξή του αυτή θα ήταν αδύνατο να μην επηρεάσει την λογοτεχνική γραφή του η οποία έφερε τα σημάδια αυτής της εμπειρίας του, τα οποία αποτυπώνονται στην ωμότητα των σκηνών που ο ποιητής περιγράφει. Έτσι, το έργο του βρίθει πολιτικών υπαινιγμών για την υπάρχουσα κατάσταση, οι οποίοι όμως -λόγω της συγγραφικής μαεστρίας του Σενέκα- δεν γίνονταν αντιληπτοί από τον αυτοκράτορα ούτε κανείς από το περιβάλλον μπορούσε να τον κατηγορήσει ανοικτά για καταγγελία προς το καθεστώς · σε μια περίοδο τυραννίας και φόβου ο

λογοτεχνικοπολιτικός λόγος όφειλε να είναι κρυπτικός και συγκαλυμμένος (Ράϊος 2013:180).

Όπως παρατηρήθηκε νωρίτερα μέσα στην εργασία, ο Σενέκας αντιμετωπίζει την λογοτεχνία του παρελθόντος ως κοινό κτήμα που διατίθεται σε όλους για να αξιοποιηθεί από τον κάθε συγγραφέα (Fantham 1982:24, Trinacty2016:14). Έτσι, κατά τη συγγραφή των τραγωδιών του δεν μεταφράζει απλώς τα ελληνικά πρότυπα τα οποία αξιοποιεί. Αντιθέτως, συνδυάζει στοιχεία από πολλές πηγές, εφαρμόζοντας την τεχνική της *contaminatio*.

Τα κεντρικά θέματα των *Τρωάδων* του Σενέκα αντλούνται από το πρώτο μισό της *Εκάβης* και από δύο επεισόδια των *Τρωάδων* του Ευριπίδη. Παρόλα αυτά παρατηρούνται και σημαντικές διαφοροποιήσεις: ενώ ο Ευριπίδης παρουσιάζει τα γεγονότα μέσα από τα μάτια των Τρώων, ο Σενέκας επιλέγει να επιμερίσει το βάρος και να εισαγάγει την «άλλη» πλευρά μέσα από τον διαπληκτισμό των Ελλήνων και συγκεκριμένα του Αγαμέμνονα και του Πύρρου (Fantham 1982:72, Dugdale 2015:111). Στις καινοτομίες του, επίσης, πρέπει να προστεθούν ο ανθρώπινος και όχι ο υπερφυσικός προλογιστής, η βωβή Πολυξένη του έργου, το οικειοθελές βήμα στο κενό του Αστυάνακτα από τα τείχη της πόλης, η αναφορά δύο αγγελιοφόρων, του Ταλθύβιου στην αρχή και ενός ανώνυμου στο τέλος του έργου, αλλά και η διαφορά της ηλικίας του γιου της Ανδρομάχης: στον Ευριπίδη παρουσιάζεται ως βρέφος ενώ εδώ ο Σενέκας του προσθέτει χρόνια χρωματίζοντας την πορεία του προς τον θάνατο με Στωικισμό (Fantham 1982:72).

Στην συγκεκριμένη τραγωδία ο Σενέκας θέλησε να αποτυπώσει μεταξύ άλλων τον αντίκτυπο της ήττας στους ηττημένους και την εύθραυστη φύση της ανθρώπινης ευτυχίας, για να αναγορεύσει, τελικά, τον θάνατο ως την μόνη λύτρωσή τους από τα δεινά του πολέμου (Fantham 1982:16). Αξιοποιώντας τον ίδιο μύθο με τον Ευριπίδη, δημιούργησε ένα έργο σύνθετο, με δυναμική που επηρέασε την μεταγενέστερη λογοτεχνία (Dugdale 2015:110). Παρά τις ομοιότητες και τα δάνεια από τα ευριπίδεια δράματα, ο Σενέκας κατάφερε να συνθέσει ένα έργο σχεδόν ανεξάρτητο με γνησιότητα στην διαχείρισή του μύθου και το οποίο καθρεφτίζει την δική του αισθητική και φιλοσοφία (Dugdale 2015:110-111).

4.2. Η υπόθεση των Τρωάδων του Σενέκα

Την αυλαία ανοίγει η Εκάβη μαζί με τον Χορό των γυναικών Τρωάδων στο στρατόπεδο των Ελλήνων, όπου ο αγγελιοφόρος καταφθάνει για να τους αναγγείλει ότι το φάντασμα του Αχιλλέα ζητά για θυσία την Πολυξένη στον τάφο του, προκειμένου να εξασφαλίσουν οι Αχαιοί ευμενείς ανέμους για την επιστροφή τους. Ο Αγαμέμνωνας δεν συναινεί στο να δώσει την νεαρή φιλονικώντας γι' αυτό με τον γιο του Αχιλλέα. Τότε ο Κάλχας επιβεβαιώνει την ανάγκη της συγκεκριμένης θυσίας αλλά και αυτής του Αστυάνακτα, τον οποίο θα θανατώσουν ρίχνοντάς τον από τα τείχη της Τροίας από φόβο μήπως κάποτε εκστρατεύσει εναντίον της πόλης. Στην είδηση του θανάτου του Αστυάνακτα το πνεύμα του Έκτορα επισκέπτεται την Ανδρομάχη στον ύπνο της για να της ανακοινώσει την μοίρα του παιδιού τους, και τότε εκείνη αποφασίζει να τον κρύψει μέσα στον τάφο του άντρα της. Ο Οδυσσέας, όμως, αντιλαμβάνεται αμέσως το σχέδιό της και με απειλές την υποχρεώνει να του μαρτυρήσει που κρύβει το παιδί, όπως και συμβαίνει. Έπειτα, η Ελένη προσπαθεί να εξαπατήσει την Πολυξένη λέγοντάς της ότι πρόκειται να παντρευτεί τον Πύρρο, τον γιο του Αχιλλέα, με απώτερο σκοπό να οδηγήσει την κοπέλα στη θυσία. Αργότερα, όμως, λυγίζει και παραδέχεται την αλήθεια παρουσία της Εκάβης και της Ανδρομάχης, η οποία και εκμαίευσε την συγκεκριμένη ομολογία. Το έργο κλείνει με την περιγραφή του θανάτου των δύο παιδιών από έναν ανώνυμο αγγελιοφόρο, τον θρήνο της Εκάβης και τις διαταγές του κήρυκα για την επιβίβαση των γυναικών στα πλοία προκειμένου να αναχωρήσουν.

Ο Σενέκας, λοιπόν, «παντρεύει» τις δύο τραγωδίες του Ευριπίδη σε μια δική του με σκοπό να μεγιστοποιήσει την τραγικότητα του θανάτου των δύο νέων, όπως υπογραμμίζει και ο Trinacty (2016:24).

4.3. Το έργο.

4.3.1. Πρόλογος (1-163). *Lamentum*.

Η σκηνή ανοίγει με την έκπτωτη πλέον βασίλισσα της Τροίας, Εκάβη, η οποία βρίσκεται πεσμένη στο έδαφος και θρηνεί για την καταστροφή της πατρίδας της αλλά και του

οίκου της¹³. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Σενέκας εδώ διαφοροποιείται στον πρόλογό του, όπως παρατηρούν ο Calder (1970:78) και η Fantham (1982:203), σε σύγκριση με τα ελληνικά πρότυπά του. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι θέλησε να αναθέσει την προλογική ρήση σε έναν θνητό και όχι σε έναν υπερφυσικό προλογιστή (όπως ο Ευριπίδης στις *Τρωάδες* με τον Ποσειδώνα και την Αθηνά ή στην *Εκάβη* με το φάντασμα του Πολύδωρου), αφού πρόκειται για ένα έργο από το οποίο οι θεοί είναι παντελώς απόντες (Calder 1970:78). Ενδιαφέρον, ακόμη, παρουσιάζει το γεγονός ότι η Εκάβη εισέρχεται στην σκηνή και μέχρι και τον στίχο 36 δεν έχει αποκαλύψει στο κοινό ποια είναι · μια τέτοια τεχνική ήταν αδιανόητη για τους Έλληνες τραγικούς οι οποίοι στον πρόλογό τους έσπευδαν να ενημερώσουν το ακροατήριο για την ταυτότητα του ομιλούντος.

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι, παρά τις σημαντικές διαφοροποιήσεις, ο πρόλογος του Σενέκα μοιράζεται κάποια κοινά χαρακτηριστικά με τους προλόγους των έργων του Έλληνα τραγικού. Μπορεί σε αυτούς να μην πρωταγωνιστεί η Εκάβη, όμως, εμμέσως -ή και άμεσα- την αφορούν. Στην *Εκάβη*, το πνεύμα του νεκρού Πολύδωρου κάνει αναφορά στην μητέρα του, η οποία ανεβαίνει επί σκηνής λίγο αργότερα, ενώ, όπως παρατηρήσαμε στο σχετικό κεφάλαιο, στις *Τρωάδες* του Ευριπίδη η ηρωίδα είναι παρούσα κατά την προλογική ρήση του Ποσειδώνα και την συνάντηση των θεών στον Πρόλογο, ξαπλωμένη και κοιμισμένη πάνω στη σκηνή. Τώρα, ο Σενέκας της αφιερώνει ολόκληρη την προλογική ρήση, επιλέγοντας έτσι έναν προλογιστή που δεν διαθέτει γνώση του μέλλοντος ούτε και τη δύναμη να κατευθύνει την πορεία των πραγμάτων. Η δραματική λειτουργία της Εκάβης είναι να μας ετοιμάσει για τις τελευταίες πράξεις των Ελλήνων που θα σφραγίσουν τη μοίρα της Τροίας (Fantham 1982:204). Έτσι, ο πρόλογος του Σενέκα εστιάζει, όπως και αυτός των *Τρωάδων* του Ευριπίδη, σε αναφορές στην καταστροφή της Τροίας και των ναών της (15-24), την επιβίβαση των γυναικών στα πλοία (56) αλλά και στην βιασύνη των Ελλήνων να επιστρέψουν στην πατρίδα τους (22-26) (Fantham 1982: 205).

Χωρίς να απευθύνεται άμεσα στο κοινό, η ηρωίδα το προσκαλεί να την δει ως τη βασική εκπρόσωπο ή ως την ενσάρκωση της κατεστραμμένης πόλης και να διδαχθεί από τη

¹³Ακριβώς με τον ίδιο τρόπο περιγράφεται και από τον Ευριπίδη δια στόματος Ποσειδώνα στον πρόλογο στις *Τρωάδες*. Το ίδιο συμβαίνει και με άλλα χωρία του προλόγου. Για περισσότερα Βλ. Καπνουκάγιας (1936:9-10)

δική της μοίρα την πτώση που περιμένει τους ισχυρούς (Fantham 1982:203) στους στίχους 1-4:

Quicumque regno fidit et magna potens
Dominatur aula nec leves metuit deos
animumque rebus credulum laetis dedit,
me videat et te, Troia

Έτσι, η βασίλισσα, αρχικά, ενημερώνει για τα δεινά που υπέστη η πόλη η οποία έγινε στάχτη, αναδεικνύοντας την ευθραυστότητα και το ευμετάβλητο της ανθρώπινης τύχης (Keulen 2001:72) απτή απόδειξη των οποίων συνιστούν τα ερείπια της πόλης. Η πτώση της Τροίας αποτελούσε και για τους Έλληνες και για τους Ρωμαίους το παράδειγμα της καταστροφής μιας μεγάλης αυτοκρατορίας και των αλλαγών της τύχης. Την συναντούμε ως λογοτεχνικό *τόπο* στην ποίηση αλλά και ως στοιχείο της Ελληνιστικής φιλοσοφικής διδασκαλίας πάνω στην Τύχη. Σε αυτήν την παράδοση τοποθετείται και ο Σενέκας, η Εκάβη του οποίου βλέπει την Τροία πρώτα ως *exemplum*, σε αντίθεση με την Ευριπίδεια ηρωίδα η οποία εκφράζει αρχικά τον δικό της πόνο (Fantham 1982:205). Παρόλα αυτά, η άμεση αποστροφή της βασίλισσας στην Τροία, καθώς και η ταύτισή της με την κατεστραμμένη πόλη (*me videat et te, Troia, 4*) συγκινούν και προκαλούν συναισθηματική φόρτιση.

Όπως παρατηρεί η Fantham (1982:206), οι πρώτοι στίχοι της Εκάβης ανακαλούν τους στίχους 619-23 από την *Εκάβη* του Ευριπίδη:

Ἵσχήματ' οἴκων, ὦ ποτ' εὐτυχεῖς δόμοι,
ὦ πλεῖστ' ἔχων κάλλιστά τ', εὐτεκνώτατε
Πρίαμε, γεραιά θ' ἦδ' ἐγὼ μήτηρ τέκνων,
ὡς ἔς τὸ μηδὲν ἦκομεν, φρονήματος
τοῦ πρὶν στερέντες. Εἶτα δῆτ' ὀγκούμεθα

καθώς τους στίχους 108-9 από τις *Τρωάδες*:

Ἵ πολὺς ὄγκος συστελλόμενος
προγόνων, ὡς οὐδὲν ἄρ' ἦσθα

Στα δύο αυτά χωρία η βασίλισσα στρέφει τις σκέψεις της στον χαμένο της κόσμο. Επίσης, και στα δύο αποσπάσματα τονίζεται η πτώση από τα ύψη στο τίποτα.

Η Εκάβη συνεχίζει παρουσιάζοντας τις συμφορές που χτύπησαν την Τροία, η οποία τώρα έχει καταρρεύσει (*Pergamum incubi tsibi*, 14) και επίσης φλέγεται (16-7, 19 *ardens Troia*). Η ελληνική παράδοση ανέβαλε την παράδοση της Τροίας στις φλόγες μέχρι τη στιγμή της αποχώρησης από την πόλη, όμως εδώ ο Σενέκας ακολουθεί τον Βιργίλιο, αυξάνοντας το μέγεθος της θηριωδίας που συνοδεύει την άλωση της πόλης (Fantham 1982:209). Εξάλλου, τον Σενέκα δεν τον απασχολούν ζητήματα σκηνοθεσίας, γεγονός που του δίνει την ελευθερία να κάνει αυτή την επιλογή.

Η Εκάβη στον μονόλογό της επικαλείται τους θεούς και τους -νεκρούς πλέον- Πρίαμο και Έκτορα, ενώ κάνει αναφορά και στην δική της ευθύνη (40) και στο όνειρο που γνωρίζουμε και από την μυθική παράδοση ότι είχε δει (για του οποίου την γνώση κατηγορήθηκε από την Ελένη στις *Τρωάδες* του Ευριπίδη). Κάνει, παράλληλα, αναφορά στη διαδικασία διαμοιρασμού των αιχμάλωτων γυναικών ανάμεσα στους νικητές, ένα θέμα που είναι κεντρικό στον πρόλογο των *Τρωάδων* του Ευριπίδη (Fantham 1982:217). Στον Σενέκα, από την άλλη, η εκπλήρωση αυτής της ανακοίνωσης αναβάλλεται μέχρι την Τέταρτη Πράξη.

Μέχρι τον στίχο 63 η Εκάβη μιλά σαν να εκφράζει τις σκέψεις της μόνη πάνω στη σκηνή και απευθύνεται μόνο σε πρόσωπα που είναι νεκρά, τον Πρίαμο, (29) τον Έκτορα (31) και τους άλλους νεκρούς γιους της (32, 39). Στην συνέχεια, απευθύνεται στις γυναίκες του χορού, τις Τρωάδες συντρόφισσές της, υποδηλώνοντας ότι ήταν παρούσες και θρηνούσαν κατά τη διάρκεια του μονολόγου της, χωρίς να τις ακούει το κοινό του Σενέκα (*Lamenta cessant, turba captivae mea?* 63) (Fantham 1982:221). Εδώ παρατηρούμε ακόμη μια σημαντική διαφοροποίηση από την ελληνική τραγωδία, όπου ο χορός κατά κανόνα πραγματοποιεί την έξοδό του ανταποκρινόμενος σε κάποιο κάλεσμα ή φωνή, όπως συμβαίνει στις *Τρωάδες* του Ευριπίδη (153 κ.ε.), όπου οι γυναίκες αναφέρουν ότι άκουσαν την κραυγή της Εκάβης από μέσα. Εδώ η Εκάβη τις παρακινεί να θρηνήσουν όλες μαζί πρώτα για την Τροία (63-66), μετά για τον Έκτορα μαζί με τον οποίο χάθηκε και το βασίλειο τους (98) και για τον Πρίαμο (130), τον σύζυγό της, που κείτεται όχι θαμμένος αλλά σκεπασμένος από τα ερείπια της πόλης. Ο οδυνηρός πρόλογος ολοκληρώνεται και ακολουθεί η πρώτη χορική ωδή και ο λυρικός διάλογος του χορού με την Εκάβη.

Ο θρήνος δεν βασίζεται σε κάποιο συγκεκριμένο χορικό της *Εκάβης* ή των *Τρωάδων* του Ευριπίδη, παρόλα αυτά θυμίζει την παρότρυνση της Εκάβης προς τις γυναίκες του χορού στις *Τρωάδες* να θρηνήσουν μαζί της (142-47). Ο θρήνος στον Ευριπίδη αφορά το

δυσοίωνο μέλλον των γυναικών και της Εκάβης και όχι το παρελθόν της Τροίας, όπως αυτός του Σενέκα, οπότε πιθανόν ο τελευταίος να στηρίχθηκε στο δεύτερο επεισόδιο των *Τρωάδων* και στον θρήνο Εκάβης-Ανδρομάχης, κατά τον οποίο και οι δυο επιθυμούν να βρεθούν κοντά στους νεκρούς συζύγους τους. Σημαντική διαφοροποίηση, όμως, αποτελεί ότι ο Ευριπίδης δεν παρουσιάζει τον θάνατο ως λύτρωση από τα δεινά της ζωής, εν αντιθέσει με τον Σενέκα του οποίου το έργο διέπει έντονα ακριβώς αυτή η επιθυμία ως απελευθέρωση των αιχμαλώτων από τις κακουχίες (Fantham 1982:223).

4.3.2. Δεύτερη Πράξη (164-408). Nuntius.

Ακολουθεί η δεύτερη πράξη του έργου στην αρχή της οποίας ο κήρυκας Ταλθύβιος¹⁴ φτάνει για να ανακοινώσει ότι το φάντασμα του Αχιλλέα εμφανίστηκε και ζητά για θυσία προς τιμήν του την Πολυξένη, η οποία πρέπει να σφαγιαστεί από το χέρι του γιου του πάνω στον τάφο του. Στο άκουσμα του αιτήματος αυτού ο Πύρρος δέχεται περιχαρής να πραγματοποιήσει την θυσία και ο Αγαμέμνων αρνείται να του την παραδώσει με αποτέλεσμα οι δυο πολεμιστές να έρχονται σε αντιπαράθεση για την τύχη της κοπέλας.

Η σκηνή ανάμεσα στους δύο άνδρες ξεκινά με δύο μακρές ρήσεις. Ο Πύρρος υποστηρίζει το αίτημά του για τη θυσία της Πολυξένης, ενώ ο Αγαμέμνων την υποχρέωση του νικητή να δείχνει αυτοσυγκράτηση αλλά και οίκτο στον ηττημένο (255-259):

Quid caede dira nobiles clari ducis
Aspergis umbras?Noscere hoc primum decet
Quid facere victor debeat, victus pati.
Violent nemo imperia continuity diu,
Moderata durant: quoque Fortuna altius.

¹⁴Η διήγηση του Ταλθύβιου, και στον Ευριπίδη αλλά και στον Σενέκα, παρατίθεται αμέσως μετά το πρώτο χορικό (Καπνουκάγιας 1936:24): στον Έλληνα ποιητή για να αναγγείλει την τύχη των γυναικών αλλά στον Σενέκα προκειμένου να ανακοινώσει το αίτημα του Αχιλλέα. Το περιεχόμενο σε αυτό το σημείο το «μιμήθηκε» τον λόγο του Πολύδωρου στην *Εκάβη* (Καπνουκάγιας 1936: 24-25).

Εντύπωση προκαλεί η θετική απεικόνιση του Αγαμέμνονα, ο οποίος σκιαγραφείται με τέτοιο τρόπο ώστε να είμαστε ευνοϊκά διακείμενοι απέναντί του (Keulen 2001:17), γεγονός που έρχεται σε αντίθεση με την απεικόνιση του ήρωα στην αρχαία ελληνική τραγωδία, με εξαίρεση ίσως την *Εκάβη* του Ευριπίδη, όπου παρά τις αρχικές του ενστάσεις, τελικά υποκύπτει και φανερώνει το ανθρώπινο πρόσωπό του βοηθώντας την ομώνυμη ηρωίδα. Όπως παρατηρεί και η Fantham (1982:241), ο Αγαμέμνονας του Σενέκα φορά τη μάσκα του Στωικού και λειτουργεί ως το όχημα των αξιών του. Ο Πύρρος, στον αντίποδα, παρουσιάζεται ως ανάλγητος και ως ενσάρκωση των ενστίκτων του πατέρα του αφού πρόκειται να οδηγήσει μια αθώα κοπέλα στην σφαγή.

Ο Πύρρος -κυνικός όπως είναι- στον λόγο του επαινεί τον πατέρα του και τα ηρωικά κατορθώματά του, λέγοντας μάλιστα ότι ο Αχιλλέας είναι αυτός που κατέκτησε την Τροία και ότι οι υπόλοιποι απλώς την λεηλάτησαν (235-236), προσπαθώντας έτσι να υπογραμμίσει το μέγεθος της υποχρέωσης των Ελλήνων προς το πρόσωπο του Αχιλλέα και να εξασφαλίσει τη θυσία ως ύστατη τιμή. Μάλιστα, απευθυνόμενος στον Αγαμέμνονα (248-49) του λέει ότι αυτές οι πράξεις δεν είναι άγνωστες στον βασιλιά, μιας και εκείνος θυσίασε την κόρη του την Ιφιγένεια για χάρη της Ελένης. Ο Αγαμέμνονας του απαντά ότι ο νικητής πρέπει να φοβάται τις αλλαγές των καταστάσεων (261-262). Τονίζει στα λόγια του ότι επιθυμούσε έντονα την κατάκτηση της Τροίας αλλά αν ήταν στο χέρι του θα άλλαζε την καταστροφή της (276-77). Τέλος, παροτρύνει να αφήσουν οτιδήποτε μπορεί να διασωθεί από την Τροία άθικτο (286) και υπογραμμίζει ότι δεν πρόκειται να επιτρέψει την θυσία της Πολυξένης (290-91). Στο ίδιο μοτίβο κινείται και ο διάλογος μεταξύ τους στους στίχους που ακολουθούν με τον Αγαμέμνονα να προβάλλει ανώτερες αξίες και τον Πύρρο να επιμένει στην διεξαγωγή της θυσίας.

Η σκηνή αυτή της διαφωνίας μεταξύ του Αγαμέμνονα και του Πύρρου ανακαλεί την άρνηση της Εκάβης στην ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη να παραδώσει την Πολυξένη στον Οδυσσέα για να οδηγηθεί στην θυσία. Τώρα, ο Σενέκας προβαίνει σε διαφοροποιήσεις συγκεκριμένων στοιχείων του μύθου που αξιοποιεί, αντικαθιστώντας την Εκάβη με τον Αγαμέμνονα, ο οποίος είναι αυτός που τώρα δεν δέχεται να παραδώσει την Πολυξένη, όπως αντίστοιχα έπραττε η Εκάβη του Ευριπίδη (Καπνουκάγιας 1936: 33).

Ο Κάλχας τώρα εμφανίζεται και παίρνει τον λόγο λέγοντας πως η Πολυξένη πρέπει να θυσιαστεί και μάλιστα θα ντυθεί με ρούχα ελληνικά¹⁵, ενώ στον στίχο 365 ανακοινώνει την επιτακτική ανάγκη του θανάτου και του Αστυάνακτα, ο οποίος δεν συνδέεται με κανένα τρόπο με την θυσία της Πολυξένης¹⁶ (Fantham1982:260). Η επινόηση του Κάλχα ως «διαιτητή» στην διαφωνία Αγαμέμνονα και Πύρρου αποτελεί καινοτομία του Σενέκα αφού σε κανένα από τα προγενέστερα έργα δεν απαντάται η μορφή του. Η παρουσία του μάντη εδώ εξυπηρετεί τον ποιητή προκειμένου να δέσει την πλοκή του, αφού έπρεπε με κάποιον τρόπο να παρουσιάσει ως επιτακτική και την θυσία του Αστυάνακτα εκτός από της Πολυξένης (Calder 1970:76). Έτσι, η αξιοποίηση εδώ του Κάλχα καθίσταται αναγκαία προκειμένου να επιτευχθεί η παράθεση δύο διαφορετικών θεμάτων από την παράδοση σε ένα νέο έργο.

Με την ανακοίνωση αυτή του Κάλχα κλείνει η δεύτερη πράξη και ακολουθεί το δεύτερο χορικό το οποίο αρνείται την εμφάνιση του φαντάσματος λέγοντας ότι η ψυχή πεθαίνει για πάντα μαζί με το σώμα¹⁷.

4.3.3. Τρίτη Πράξη (409-860). Crescendo.

Η Πράξη αυτή του έργου αποτελεί την μεγαλύτερη σε έκταση και το κέντρο ολόκληρης της τραγωδίας. Ο Έκτορας ως φάντασμα επισκέπτεται την Ανδρομάχη στο όνειρό της για να της ανακοινώσει τις βουλές των Ελλήνων για την μοίρα του γιου τους. Εκείνη, μετά από συζήτηση με τον ανώνυμο γέροντα (*senex*), αποφασίζει να κρύψει τον Αστυάνακτα στον τάφο του πατέρα του. Ο Οδυσσέας έρχεται στην σκηνή και ζητά ευγενικά από την Ανδρομάχη τον γιό της, εκείνη όμως αρνείται να του αποκαλύψει την αλήθεια για την κρυψώνα του και έτσι ξεκινά ένας αγώνας λόγων μεταξύ των δύο. Τελικά, η Ανδρομάχη υποκύπτει και αποκαλύπτει το μέρος που κρύβεται ο Αστυάναξ ο οποίος οδηγείται από τον Οδυσσέα προς τα τείχη της πόλης για να θανατωθεί.

¹⁵Εδώ ίσως ο Σενέκας επηρεάστηκε από την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* του Ευριπίδη κατά την Fantham (1982:260).

¹⁶Εδώ ο Σενέκας διατηρεί τον θάνατο των δύο παιδιών ως τον παρέλαβε, με σκοπό να διπλασιάσει τον αντίκτυπο αυτών των απωλειών (Trinacty 2016: 24).

¹⁷Το δεύτερο χορικό, το οποίο πραγματεύεται την αθανασία της ψυχής με αφορμή το αίτημα του νεκρού Αχιλλέα, συνετέθη με βάση τον στίχο 636 από τις *Τρωάδες* του Ευριπίδη κατά τον οποίο η Ανδρομάχη παρηγορεί την Εκάβη για τον χαμό της Πολυξένης (Καπνουκάγιας 1936: 48).

Η Ανδρομάχη βρίσκεται περισσότερο από όλους πάνω στην σκηνή και ο Σενέκας της χάρισε τα περισσότερα λόγια (Keulen 2001:16). Το εύρος των συναισθημάτων που βιώνει την τοποθετεί στο κέντρο του έργου, το οποίο χρωστά στη μορφή της μεγάλο μέρος της ομορφιάς του (Keulen2001:16). Είναι διάχυτη η στοργή και η αγάπη της κάθε φορά που μιλά για τον Έκτορα και τον γιο τους και γι' αυτό δικαιολογούμε το δίλημμά της για το ποιον από τους δυο πρέπει να σώσει όταν ο Οδυσσέας, στην προσπάθειά του να βρει τον Αστυάνακτα, της λέει ότι θα γκρεμίσει τον τάφο του συζύγου της μέσα στον οποίο έχει κρύψει τον γιο της. Έτσι, στον στίχο 705 υποκύπτει και φωνάζει στον κρυμμένο νέο να φανερωθεί μπροστά στον Οδυσσέα. Η Ανδρομάχη ικετεύει να αφήσουν τον Αστυάνακτα να ζήσει έστω σαν δούλος (748) αλλά δεν τα καταφέρνει και τελικά αναγκάζεται να αποχαιρετήσει για πάντα τον γιο της.

Όπως στις *Τρωάδες* ο Ταλθύβιος (709-711) έτσι κι εδώ ο Οδυσσέας παρουσιάζεται για να αναγγείλει τα νέα για τον Αστυάνακτα με φανερή συστολή για τις βουλές που μεταφέρει. Στην σενέκεια εκδοχή του μύθου όμως - σε αντίθεση με τον Ευριπίδη, όπου η απόφαση για τον θάνατο του νεαρού βαραίνει τον Οδυσσέα- η απόφαση για τον χαμό του φαίνεται να χρεώνεται στον Κάλχα.

Στην αρχή, όταν ο Οδυσσέας εμφανίζεται μπροστά στην Ανδρομάχη για να της ζητήσει τον γιο της, φαίνεται ότι η προσέγγισή του είναι μειλίχια και λογική (Keulen 2001:19) ενώ ζητά και την συγχώρεση της Ανδρομάχης για αυτή την απόφαση (555), αφού εμφανίζεται μπροστά της ως απλώς κάποιος που ανέλαβε να ανακοινώσει αυτά τα νέα για την απόφαση των Αχαιών, ένας *durae minister sortis* (524). Αντιλαμβάνεται το κρίμα αυτής της πράξης αλλά ο Κάλχας ήταν κατηγορηματικός στην προφητεία του (534) και ο ίδιος είναι δέσμιος αυτής της απόφασης. Ωστόσο, στην ανάληψη αυτής της απόφασης συνέβαλε και ο φόβος των Ελλήνων για το παιδί του Έκτορα που, αν φανεί αντάξιο της καταγωγής του, θα πάρει κάποτε εκδίκηση. Ο Οδυσσέας στο πρώτο μισό του λόγου του μοιάζει να νιώθει ενοχές εξαιτίας των ειδήσεων που φέρνει και δεν εμφανίζεται απότομος και αυθάδης. Μετά όμως από την άρνηση της Ανδρομάχης αλλάζει πρόσωπο και από ανθρώπινος γίνεται σκληρός και απαιτητικός. Απειλεί την γυναίκα του Έκτορα ακόμα και με θάνατο (575) αν δεν του αποκαλύψει που είναι ο Αστυάνακτας και έτσι ξεκινά ένας αγώνας λόγων μεταξύ των δυο.

Ο αγώνας λόγων του Οδυσσέα με την Ανδρομάχη ανακαλεί την αντίστοιχη συνάντηση μεταξύ Οδυσσέα και Εκάβης (218-443) στην ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη, με την διαφορά ότι εκεί η Εκάβη προσπαθούσε να πείσει τον Ιθακήσιο να μην της πάρει την Πολυξένη για θυσία, ενώ στον Σενέκα η Ανδρομάχη είναι αυτή που αποπειράται να σώσει το παιδί της συνδιαλεγόμενη με τον Οδυσσέα (Fantham 1982:291). Επίσης, ακόμα μια διαφορά έγκειται στο γεγονός ότι συγκριτικά με τον Ευριπίδη η σκηνή του Σενέκα είναι διπλάσια σε μέγεθος.

Οι στίχοι 705-35, η μονωδία της Ανδρομάχης, είναι συντεθειμένοι από τον Σενέκα σε αναπαίστους προκειμένου να δηλώσουν την συναισθηματική φόρτιση της Ανδρομάχης αλλά και την τραγικότητα της παράδοσης του παιδιού στον Οδυσσέα (Fantham 1982:309). Στις προσπάθειές της να τον μεταπείσει για την ζωή του γιου της εκείνος δεν κάμπτεται γι' αυτό και του ζητά τουλάχιστον να την αφήσει να του προσφέρει τις τελευταίες τιμές και να εκφράσει τη θλίψη της, όπως και συμβαίνει (766 κ.ε.). Σημαντικό είναι εδώ να αναφέρουμε πως στις *Τρωάδες* του Ευριπίδη τον θρήνο στον νεκρό Αστυάνακτα πραγματοποιούσε η Εκάβη γιατί η Ανδρομάχη είχε ήδη αναχωρήσει μαζί με τον Νεοπτόλεμο, σε αντίθεση με την εκδοχή του Σενέκα στην οποία η μητέρα του νεαρού τον θρηνεί όσο εκείνος είναι ακόμα ζωντανός (Fantham 1982:315). Και στα δύο έργα ο Αστυάνακτας αποτελεί το σύμβολο της ελπίδας για τους γύρω του (Fantham 1982:316).

Στους γόους της μητέρας του ο νεαρός της απαντά να τον λυπηθεί (*Miserere mater* 792). Στα επόμενα λόγια της Ανδρομάχης ακόμα και ο Οδυσσέας επηρεάζεται δηλώνοντας πως αυτός ο θρήνος του οποίου γίνεται μάρτυρας δεν έχει τέλος και διατάζει να φύγουν μαζί με το παιδί ολοκληρώνοντας έτσι αυτή την πράξη.

4.3.4. Τέταρτη Πράξη (861-1055). Nefas.

Η Εκάβη απουσιάζει από την σκηνή για τρεις ολόκληρες πράξεις και εμφανίζεται ξανά προς το τέλος. Στην Τέταρτη Πράξη, η δράση μετατοπίζεται από την τραγωδία του Αστυάνακτα σε αυτή της Πολυξένης, η οποία θα πεθάνει προκειμένου να εκτελεστεί η απόφαση του Κάλχα και να ικανοποιηθεί το αίτημα του Αχιλλέα το οποίο είχε ανακοινωθεί από τον αγγελιοφόρο των Ελλήνων, Ταλθύβιο, στους στίχους 195-6. Σε αντίθεση με την *Εκάβη* του Ευριπίδη, όπου το δυσοίωνο όνειρο που βλέπει η βασίλισσα

πυροδοτεί τη δράση που σύντομα έχει ως κατάληξή τον θάνατο της Πολυξένης, στον Σενέκα η θυσία της Πολυξένης εκκρεμεί για μεγάλο διάστημα, καθώς παρεμβάλλονται τα γεγονότα της Τρίτης Πράξης (Fantham 1982:333-4). Όπως παρατηρεί και η Fantham (1982:334), οι δύο πρωταγωνίστριες του έργου βιώνουν αμφοτέρως μια διπλή απώλεια, πριν και κατά τη διάρκεια της δράσης, ενώ το πένθος της Εκάβης για τον Πρίαμο και την απώλεια της Πολυξένης λειτουργεί ως ένα εξωτερικό πλαίσιο για το πένθος της Ανδρομάχης για τον Έκτορα και τον Αστυάνακτα.

Ο Σενέκας επιλέγει την Ελένη ως άγγελο που θα μεταφέρει τα νέα στην Πολυξένη, διαφοροποιούμενος έτσι σε σχέση με τον Ευριπίδη, όπου ο Οδυσσέας ανακοινώνει την απόφαση στην Εκάβη. Η Ελένη έχει επωμιστεί έναν διόλου κολακευτικό ρόλο, καθώς θα προσπαθήσει να εξαπατήσει και να παραπλανήσει την Πολυξένη, λέγοντάς της ότι πρόκειται να παντρευτεί τον Νεοπτόλεμο. Σε αντίθεση με τις *Τρωάδες* του Ευριπίδη, όπου η Ελένη αντιμετωπίζεται ως μια από τις αιχμάλωτες Τρωάδες, ο Σενέκας εδώ την σκιαγραφεί ως μια Ελληνίδα γυναίκα η οποία κατά την παραμονή της στο Ίλιον νιώθει αιχμάλωτη των Τρώων (901) (Fantham 1982:337). Καταδεικνύεται, έτσι, η διαφορά της με τις υπόλοιπες γυναίκες της Τροίας: εκείνες, διαυγείς μέσα στα βάσανά τους στέκονται αξιοπρεπείς και πιστές στις αξίες τους ενώ αυτή με φανερό ροπή προς την απάτη δέχεται να παρουσιαστεί ως νυμφαγωγός της Πολυξένης όμως λυγίζει με την πρώτη ευκαιρία ομολογώντας τον δόλο και μην μπορώντας να συγκρατήσει τον εαυτό της (Keulen 2001:21).

Αξίζει σε αυτό το σημείο να αντιπαραβάλουμε την απολογία της σενέκειας με την ευριπίδεια Ελένη. Η Ελένη στις *Τρωάδες* αποποιείται κάθε ευθύνη για το ξέσπασμα του πολέμου και ισχυρίζεται ότι την ευθύνη φέρει η Εκάβη και ο Πρίαμος που έφεραν στον κόσμο τον Πάρη, αν και ήξεραν ότι θα σφραγίσουν έτσι την καταστροφή της Τροίας. Συνεχίζει λέγοντας πως πολλάκις είχε προσπαθήσει να φύγει από την πόλη αλλά πάντα κάποιος την εμπόδιζε ενώ η ίδια ήταν δέσμια της απόφασης της θεάς Αφροδίτης η οποία την απένειμε στον Πάρη ως δώρο, ενώ καταλήγει ότι τελικά οι Έλληνες πρέπει να την ευγνωμονούν γιατί χάρη σε εκείνη είναι νικητές και όχι ηττημένοι αφού απέτρεψε με την παραμονή της στην Τροία την κατάκτηση της Ελλάδας. Σημαντικό είναι εδώ να σημειώσουμε πως τα λόγια αυτά απευθύνει στον σύζυγό της, τον Μενέλαο. Η σενέκεια εκδοχή της απολογίας είναι διαφορετική. Εκτός από το γεγονός ότι ο Μενέλαος είναι απών, η Ελένη θεωρεί την τύχη της χειρότερη συγκριτικά με την τύχη των αιχμάλωτων γυναικών, γιατί εκείνη δεν μπορεί να θρηνησει τον άνδρα της δυνατά, ενώ σε σχέση με

τις Τρωάδες που τώρα έγιναν αιχμάλωτες εκείνη είναι αιχμάλωτη ήδη δέκα χρόνια και φοβάται να γυρίσει ακόμα και στην πατρίδα της γιατί και οι Έλληνες και οι Τρώες την θεωρούν εχθρό τους και η τιμωρία της από τον Μενέλαο είναι δεδομένη (Fantham 1982:343-44).

Την σκηνή αυτή ακολουθεί η αντιπαράθεση Ελένης, Ανδρομάχης και Εκάβης. Η Ανδρομάχη, ενώ θα περιμέναμε να παρουσιαστεί καταρρακωμένη και πρόθυμη να πεθάνει (Keulen 2001:16), φαίνεται αναστατωμένη και οργισμένη με την Ελένη στην οποία και ξεσπά τον θυμό της (892-899). Χαρακτηριστική είναι στο σημείο αυτό η αντικατάσταση του Μενέλαου (από τις *Τρωάδες* του Ευριπίδη) από την Ανδρομάχη, η οποία στο Σενέκα αντιμετωπίζει την Σπαρτιάτισσα στα λόγια (Calder 1970:75). Υποχρεώνει, λοιπόν, την Ελένη να ομολογήσει την απάτη πίσω από τον υποτιθέμενο γάμο με τον Νεοπτόλεμο παρουσία της Πολυξένης, την οποία περιγράφει ως *animus ingens* (945), καθώς ετοιμάζεται να παραδώσει τον εαυτό της στον θάνατο (946-7). Η Ανδρομάχη σκιαγραφεί την ίδια αντίθεση ανάμεσα στην μητέρα και την κόρη που συναντούμε και στον Ευριπίδη (*Εκάβη* 229 κ.ε) (Fantham 1982:346): από την μια η Πολυξένη προχωρά προς το τέλος της χαρούμενη (*laetus*, 945) από την άλλη η Εκάβη χαρακτηρίζεται *misera* (949). Κατά την Fantham (1982: 40), η σιωπηλή παρουσία της Πολυξένης στην πράξη αυτή του έργου δεν είναι τυχαία, διότι είναι πιθανόν ο Σενέκας να επιθυμούσε να τονίσει με αυτή την επιλογή του την απαξίωση της ηρωίδας προς τον θάνατο και την επιθυμία της για απελευθέρωση από τους φόβους της ζωής που θα ζούσε.

Όπως μαθαίνουμε από την Ανδρομάχη, η βασίλισσα καταρρέει στο άκουσμα των ειδήσεων (950-51), μην μπορώντας να αντέξει τα μελλούμενα. Η φυσική κατάρρευση της Εκάβης είναι ένα επαναλαμβανόμενο και ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της απεικόνισής της στον Ευριπίδη. Ας θυμηθούμε εδώ την ηρωίδα που κείτεται στο έδαφος κατά τη διάρκεια του Προλόγου των *Τρωάδων*, ενώ λίγο μετά ζητά βοήθεια για να σταθεί όρθια (59-64). Στον Σενέκα, το εύθραυστο της ύπαρξής της συνδέεται με την προχωρημένη της ηλικία, παρά την οποία ο θάνατος την αποφεύγει, λόγω της δυστυχίας της (*prima mors miseros fugit*, 954) (Fantham 1982:347). Το γεγονός ότι η Εκάβη πληροφορείται τη μοίρα της κόρης της τόσο αργά μέσα στο έργο, σε αντίθεση με το κοινό που την γνωρίζει από πολύ νωρίτερα, κάνει ακόμα πιο έντονο το πάθος της, ενώ ενισχύει ταυτόχρονα την ειρωνεία της σκηνής (Calder 1970:80).

Η Εκάβη μιλά για πρώτη φορά σε αυτή τη σκηνή στον στίχο 955. Τα λόγια της φέρουν τα ίχνη της επιρροής του αντίστοιχου επεισοδίου των *Μεταμορφώσεων* του Οβιδίου, που είχε γίνει διάσημο (*Μετ.* 13.494 κ.ε., Fantham 1982:347). Όμως ο Σενέκας επιστρέφει και στον Ευριπίδη με τους στίχους 280-81 από την *Εκάβη*: *ἤδ' ἀντὶ πολλῶν ἐστὶ μοι παρα ψυχῇ / πόλις, τιθήνη, βᾶκτρον, ἡγεμῶν ὁδοῦ* (Fantham 1982:348). Η Πολυξένη είναι η μοναδική που της απέμεινε από τα παιδιά της για να την φωνάζει «μάννα» (963), όμως, σε αντίθεση με την Ευριπίδεια ηρωίδα, η Εκάβη του Σενέκα δεν προσπαθεί να σώσει τη ζωή της κόρης της. Αποδέχεται την μοίρα της Πολυξένης και επιθυμεί και τον δικό της θάνατο ως λύτρωση από αυτή την τελευταία απώλεια: (*dura et infelix age / elabere anima, denique hoc unum mihi / remitte funus*, 964-5).

Στη συνέχεια, η Ανδρομάχη παρατηρεί τα δάκρυα της Εκάβης και αντιδρά: Η βασίλισσα πρέπει να πάψει να θρηνεί την Πολυξένη η οποία θα ταφεί στην πάτρια, αγαπημένη γη (971). «*Nos, Hecuba, nos, nos, Hecuba, lugendae sumus*», αναφωνεί η Ανδρομάχη (969), στρέφοντας την προσοχή στις αιχμάλωτες Τρωάδες που περιμένουν να διασκορπιστούν πάνω στα πλοία των Ελλήνων. Αυτό δίνει και το έναυσμα στην Ελένη να ανακοινώσει τις λεπτομέρειες που αφορούν τον διαμοιρασμό των γυναικών. Θυμίζουμε, εδώ, ότι στις *Τρωάδες* του Ευριπίδη η Εκάβη μαθαίνει τις σχετικές με την διανομή πληροφορίες από τον Ταλθύβιο, τον ρόλο του οποίου στον Σενέκα τώρα παίρνει η Ελένη. Στον Ευριπίδη η Εκάβη ρωτά πρώτα για την Κασσάνδρα, η μορφή της οποίας καταλαμβάνει και το επόμενο επεισόδιο, μετά για την Πολυξένη (που όμως είναι ήδη νεκρή), την Ανδρομάχη, η τραγωδία της οποίας κυριαρχεί στο κεντρικό επεισόδιο του έργου και τέλος για την ίδια. Στον Σενέκα προκύπτουν διαφοροποιήσεις οι οποίες σχετίζονται με δομή και τη διαφορετική έμφαση της αναδημιουργίας της πλοκής (Fantham 1982:350-1): η καταδίκη της Πολυξένης και του Αστυάνακτα έχουν ήδη προηγηθεί, ενώ η Κασσάνδρα δεν εμφανίζεται καθόλου στο έργο. Και στον Ευριπίδη και στον Σενέκα η Εκάβη ρωτά τελευταία για τον εαυτό της και απαντά με ένα εκτενές κατηγορητήριο ενάντια στον αφέντη της, τον Οδυσσέα.

Η Πράξη ολοκληρώνεται με την άφιξη του Πύρρου, ο οποίος έρχεται για να πάρει την Πολυξένη και παραμένει σιωπηλός. Όπως παρατηρεί και η Fantham (1982:355), η παρουσία του είναι περιττή, καθώς το θλιβερό καθήκον θα μπορούσε να εκτελεστεί και από την Ελένη. Περιττή είναι επίσης και η βία που ασκεί, όπως μαθαίνουμε από τα λόγια της Εκάβης (1003, *abreptam trabe*), καθώς η κοπέλα που τραβά αλλά και οι υπόλοιπες γυναίκες δεν προβάλλουν κάποια αντίσταση. Η σιωπηλή και βίαια δράση του στο

σημείο αυτό του έργου ολοκληρώνει την εικόνα του βάνουσου νέου, όπως αυτή σκιαγραφήθηκε στον Πρόλογο, όπου γίνεται εκτενής αναφορά στον θάνατο του Πριάμου από το χέρι του, αλλά και στην Δεύτερη Πράξη κατά την οποία με σκληρότητα επιμένει στη θυσία της Πολυξένης στον τάφο του πατέρα του. Τώρα η Εκάβη τον προσκαλεί να «ενώσει τους πεθερούς του Αχιλλέα» (*Achillis tui coniunge soceros* 1001-2) σκοτώνοντας και την ίδια.

4.3.5. Πέμπτη Πράξη (1056-1179). *Dolor*.

Στην τελευταία πράξη του έργου ένας ανώνυμος αγγελιοφόρος παρουσιάζεται επί σκηνής για να αναγγείλει τα νέα στις δύο μητέρες: οι θυσίες ολοκληρώθηκαν. Απευθυνόμενος πρώτα στην Ανδρομάχη και έπειτα στην Εκάβη περιγράφει κάθε θάνατο ξεχωριστά και οι δυο γυναίκες ξεσπούν. Το έργο κλείνει με τον αγγελιοφόρο να διατάζει τις Τρωάδες να μπου στα πλοία προκειμένου να αναχωρήσουν για την νέα τους πατρίδα.

Πρότυπα του Σενέκα στην σύνθεση αυτής της σκηνής υπήρξαν το 13^ο βιβλίο των *Μεταμορφώσεων* του Οβίδιου όσο και οι *Τρωάδες* και η *Εκάβη* του Ευριπίδη. Συγκεκριμένα, κρατά τα βασικά μοτίβα της ιστορίας, την θυσία της Πολυξένης πάνω στον τάφο του Αχιλλέα αλλά και την αντίδραση του πλήθους των στρατιωτών, όμως εστιάζει περισσότερο στην στάση της Πολυξένης αλλά και στην ακόρεστη δίψα του φαντάσματος του Αχιλλέα για θάνατο (Fantham 1982: 366). Όσον αφορά τον λόγο για τον οποίο ο Σενέκας δεν χρησιμοποίησε πάλι τον Ταλθύβιο -αφού είχε ήδη εμφανιστεί στην αρχή- πιθανόν, σύμφωνα με την Fantham (1982:367), να ήθελε ένα πρόσωπο ουδέτερο και όχι κάποιον Έλληνα να μεταφέρει τα άσχημα συμβάντα αποσκοπώντας, έτσι, στην αμεροληψία της περιγραφής προκειμένου να κάνει το κοινό να αποδεχτεί τα γεγονότα ως περισσότερο αξιόπιστα.

Στο άκουσμα των θανάτων που ο Άγγελος έρχεται να μεταφέρει, η Εκάβη αυτοπαρουσιάζεται ως η ενσάρκωση του πόνου όλης της Τροίας: *me omnium clades permit. Mihi cuncta pereunt; Quisquis est Hecubae est miser* (1061-2). Ο ανώνυμος αγγελιοφόρος αφηγείται πρώτα τον θάνατο του Αστυάνακτα και δεύτερο αυτόν της Πολυξένης, μια διευθέτηση που αντιστοιχεί στη σειρά με την οποία πληροφορηθήκαμε την μοίρα των παιδιών (3^η και 4^η Πράξη αντίστοιχα, Keulen (2000:491). Με την τακτική αυτή ο Σενέκας αποσκοπεί στο να δώσει τον τελευταίο λόγο στην Εκάβη προκειμένου να εστιάσουμε περισσότερο στον πόνο της παρά σε αυτόν της Ανδρομάχης, ο οποίος

επικαλύπτεται, αφού η τελευταία φωνή που ακούμε ανήκει στην αλλοτινή βασίλισσα. Με τον τρόπο αυτό η μορφή της συμβάλλει καθοριστικά στην συνοχή του έργου το οποίο κλείνει με σχήμα κύκλου (Keulen 2001:15). Σημαντική, ακόμη, είναι και η διαφορετική ιδιότητα με την οποία τώρα ανεβαίνει πάλι στην σκηνή. Στον πρόλογο εμφανίζεται ως πρώην βασίλισσα και χήρα του Πριάμου ενώ τώρα παρουσιάζεται ως μητέρα (Keulen 2001:431).

Η αγγελική ρήση χωρίζεται σε δύο μέρη. Το πρώτο αφορά την περιγραφή του θανάτου του νεαρού Αστυάνακτα (1068-1103) και το δεύτερο μέρος πραγματεύεται την αφήγηση της θυσίας της Πολυξένης. Ο Αστυάναξ έπεσε από τον ψηλότερο σημείο της πόλης, το σημείο που χρησιμοποιούσε ο Πρίαμος προκειμένου να επιβλέπει τα στρατεύματα στην μάχη (Fantham 1982:369). Τριγύρω παντού υπάρχει πλήθος για να παρακολουθήσει την πτώση του νέου και μάλιστα η είσοδος του Οδυσσέα και του αγοριού περιγράφεται γλαφυρά (Fantham 1982:370). Ο Έλληνας τον τραβά βίαια, σχεδόν τον σέρνει προκειμένου να φτάσουν στο επιθυμητό σημείο, όμως ο Αστυάναξ δεν δείχνει να αντιστέκεται αλλά πρόθυμα προχωρά προς το τέλος του, πιθανόν επειδή αντιμετωπίζει τα τείχη από τα οποία θα τον ρίξουν σαν την κληρονομιά του (Fantham 1982:371). Προς έκπληξη όλων ο νέος δεν περιμένει και καθώς ο Οδυσσέας επικαλείται τους θεούς -όπως είθισται πριν από κάθε θυσία- κάνει εκούσια το μοιραίο βήμα στο κενό (1102). Με την παρουσίαση του εκούσιου θανάτου ο Σενέκας ντύνει τον Αστυάνακτα με τον μανδύα του Στωικού με απώτερο σκοπό να δώσει στους Τρώες ένα είδος νίκης (Fantham 1982:372). Μετά τον θρήνο της Ανδρομάχης ακολουθεί η περιγραφή του διαμελισμένου από την πτώση κορμιού του (1110-1116).

Στην συνέχεια, ο κήρυκας περιγράφει την θυσία της Πολυξένης. Στον Έλληνα τραγικό η Πολυξένη μιλά στο στράτευμα των Αχαιών και τους ζητά να την ελευθερώσουν ώστε να μην πεθάνει σκλάβα, ενώ ιδιαίτερη μνεία γίνεται στην προσευχή του Νεοπτόλεμου και στον τρόπο με τον οποίο η νεκρή κείτεται στο έδαφος. Στον Οβίδιο, από την άλλη, η θυσία παρουσιάζει διαφορετικά χαρακτηριστικά: η νεαρή μιλά περισσότερο ενώ δεν δίνεται ιδιαίτερη σημασία στο πλήθος και στις αντιδράσεις του. Παρά τα πρότυπά του, ο Σενέκας την παρουσιάζει βουβή με την ίδια όμως ευπρέπεια και γενναιότητα (Fantham 1982:376).

Ο κήρυκας ξεκινά την αφήγησή του, η οποία σε έκταση είναι εκτενέστερη αυτής του Αστυάνακτα, επιρρίπτοντας ευθύνες στους Έλληνες για αυτή την θυσία (1119). Δίνει ξεχωριστή σημασία στην ευγενή συμπεριφορά της Πολυξένης αλλά και στην αντίδραση

του πλήθους το οποίο θρηνεί για τον χαμό της (1160-61). Τα μάτια της κόρης, παρόλο που έχει το βλέμμα χαμηλωμένο, λάμπουν και προδίδουν ακόμα περισσότερο την ομορφιά της. Όλο το πλήθος συγκινείται και θαυμάζει την γενναιότητά της, ακόμα και ο Πύρρος διστάζει να ολοκληρώσει την θυσία (1147) αλλά όταν τελικά το κάνει εκείνη πέφτει στην γη, η οποία ποτίζεται από το αίμα της που τόσο επιθυμούσε ο Αχιλλέας (1164). Πάντως, το κυρίαρχο στοιχείο στις αφηγήσεις και των δύο θανάτων είναι η περιφρόνηση προς τον εχθρό και η δύναμη που δείχνουν ο Αστυάνακτας και η Πολυξένη, σε αντίθεση με την *Εκάβη* του Ευριπίδη, όπου εκεί τονίζεται περισσότερο η ευπρέπεια και το decorum (Fantham 1982:382). Στην περιγραφή της θυσίας της Πολυξένης η Εκάβη καταρρέει.

Κλείνοντας, θα λέγαμε, τελικά, ότι για την βασίλισσα Εκάβη αλλά και την Ανδρομάχη το μόνο δεδομένο στο έργο είναι ο θάνατος, και μάλιστα όχι ο δικός τους θάνατος αλλά προσώπων τους αγαπημένων. Οι δύο γυναίκες, αντιμέτωπες συνεχόμενα με την απώλεια και την σκληρότητα της μοίρας καταφέρνουν να διατηρήσουν την αξιοπρέπειά τους και να φανούν πιο δυνατές ακόμα και από τους δυνάστες τους.

Κεφάλαιο 5

Επίλογος

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή ακολούθησε και μελέτησε την ιστορία της Εκάβης και των αιχμάλωτων γυναικών της Τροίας σε δύο τραγωδίες του Ευριπίδη και μία του Σενέκα. Οι ηρωίδες των έργων βρίσκονται σε δεινή θέση μετά από την άλωση της πόλης τους και τον θάνατο των ανδρών που τις προστάτευαν. Είναι γυναίκες, αιχμάλωτες και βάρβαρες. Παρόλα αυτά ορθώνουν ανάστημα, εκφωνούν ρήσεις που χαρακτηρίζονται από ρητορική δεινότητα, διεκδικούν, θρηνούν. Επιβεβαιώνεται έτσι η παρατήρηση της Mossman ότι προκαλεί εντύπωση πως μια κοινωνία που καταδίκασε στην αφάνεια τις γυναίκες ταυτόχρονα τους έδινε την δυνατότητα να παρουσιάζονται ευφράδεις πάνω στην σκηνή (Mossman 2005:489).

Στην *Εκάβη*, η κεντρική ηρωίδα βιώνει τον αβάστακτο πόνο που συνδέεται με την απώλεια των δύο παιδιών της. Στην πορεία του δράματος μεταμορφώνεται από μια καταρρακωμένη και ανίσχυρη μορφή σε μια δυναμική ηρωίδα η οποία αναλαμβάνει πρωτοβουλίες και διεκδικεί. Αναδεικνύεται ως δεινή ρήτορας στη συνάντησή της με τον Οδυσσέα, παρόλο που αποτυγχάνει να προστατεύσει τη ζωή της κόρης της. Πιο επιτυχημένη είναι η απόπειρά της να πείσει τον Αγαμέμνονα, του οποίου και κερδίζει την ανοχή προκειμένου να εκδικηθεί τον Πολυμήστορα και να αποκαταστήσει την αδικία που διαπράχθηκε. Η εκδίκησή της είναι βίαιη και στηρίζεται στον δόλο, παρόλα αυτά, σε αντίθεση με τον Πολυμήστορα, η Εκάβη δεν χαρακτηρίζεται ποτέ βάρβαρη και δεν περιθωριοποιείται εκτός της πολιτισμένης κοινωνίας (Meridor 1978: 32). Ωστόσο, τελικά χάνει κάτι από την ανθρωπιά της και για αυτό η μεταμόρφωσή της, όπως αυτή προβλέπεται από τον βασιλιά της Θράκης στο τέλος του έργου, είναι ταυτόχρονα και η αξιολόγησή της (Lesky 2007:114).

Οι *Τρωάδες* του Ευριπίδη είναι ένα δράμα στο οποίο ο κόσμος των Ελλήνων νικητών είναι απόλυτα διαχωρισμένος από αυτόν των αιχμάλωτων γυναικών και στο οποίο δίνεται φωνή στις γυναίκες και στις ανησυχίες τους. Η καταστροφή της πόλης - μια ανδρική υπόθεση- παρουσιάζεται μέσα από τη γυναικεία οπτική και με πλαίσιο τον οίκο, καθώς, όπως παρατηρεί η Mossman (2005:497-8): «τα σημαντικά πράγματα [...] λέγονται από γυναίκες, επειδή αυτές τα νιώθουν», ενώ η Εκάβη είναι η κεντρική μορφή γύρω από την οποία περιστρέφεται η δράση, «ο μεγάλος ποιητής και ομιλητής του έργου» (Mossman 2005:489). Έτσι, για παράδειγμα, ο Croally (1994:84-97) και η Mossman (2005:498) σημειώνουν ότι όλες οι γυναικείες μορφές του έργου ασχολούνται με τον θεσμό του γάμου: από τον απονενοημένο υμέναιο της Κασσάνδρας και την ένωση της Ανδρομάχης με τον Νεοπτόλεμο μέχρι την Εκάβη που αναλογίζεται τους γάμους που θα ταίριαζε να είχαν συνάψει οι κόρες της αλλά δεν θα πραγματοποιηθούν ποτέ και την «επανένωση» Ελένης-Μενελάου, ο γάμος αποτελεί κεντρικό μοτίβο των ρήσεων τους. Τέλος, κατά τον Croally (1994:159-160), οι *Τρωάδες* είναι ένα δράμα το οποίο θεματοποιεί την δυσκολία ανάδειξης νικητή μέσα από την σκηνή του αγώνα λόγων ανάμεσα στην Εκάβη και στην Ελένη αλλά και μέσα από την ρήση της Κασσάνδρας, η οποία υπονομεύει τη νίκη των Ελλήνων και πάλι μέσα από την οπτική της γυναίκας.

Αν και στις *Τρωάδες* του Ευριπίδη η Εκάβη είναι η μοναδική μορφή που στέκεται πάνω στη σκηνή από την αρχή μέχρι το τέλος του έργου, στην εκδοχή του Σενέκα η ηρωίδα εξακολουθεί να λειτουργεί συνεκτικά αφού «ανοίγει» και «κλείνει» το έργο δημιουργώντας ένα σχήμα κύκλου (Keulen 2001:15). Ο Σενέκας πραγματεύεται τα πάθη των γυναικών της Τροίας στις δικές του *Τρωάδες*, συνδυάζοντας με ελευθερία υλικό, θέματα, λεξιλόγιο και εικόνες από προγενέστερα ποιητικά μοντέλα, ανάμεσα στα οποία τα Ευριπίδεια δράματα κατέχουν εξέχουσα θέση. Παρόλα αυτά, παρατηρούνται και διαφοροποιήσεις με μια από τις πιο σημαντικές να είναι η συστηματική παρουσίαση του θανάτου ως λύτρωση από τα δεινά της ζωής (Fantham 1982:223). Έτσι, ο Αστυνάκτας πραγματοποιεί εκούσια το μοιραίο βήμα στο κενό, η βωβή Πολυξένη πορεύεται χαρούμενη (*laetus*, 945) προς το τέλος της, ενώ, σε αντίθεση με την Ευριπίδεια Εκάβη, η ηρωίδα του Σενέκα δεν προσπαθεί να σώσει τη ζωή της κόρης της. Τέλος, και η ίδια η Εκάβη εκδηλώνει μια σφοδρή επιθυμία για τον θάνατο ως λύτρωση από τα δεινά σε όλο το μήκος του έργου (Keulen 2001:14). Γνωρίζει όμως ότι ο θάνατος την αποφεύγει εξαιτίας της μεγάλης της δυστυχίας: *prima mors miseros fugit* (954).

Κλείνοντας, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι και στα τρία έργα, η Εκάβη συμπυκνώνει και ενσαρκώνει τον ανθρώπινο πόνο, ο οποίος είναι τέτοιος σε μέγεθος που δοκιμάζει τα όρια της ψυχικής της αντοχής και την οδηγεί από την αυτοδικία στην μεταμόρφωση και από την μεταμόρφωση στον αδιάλειπτο θρήνο · και στα τρία δράματα η Εκάβη είναι το σύμβολο της οδύνης, το σύμβολο της πτώσης και των αλλαγών της τύχης με τις οποίες μπορεί να βρεθεί αντιμέτωπος ο άνθρωπος.

Βιβλιογραφία

- Abrahamson, E. L. (1952). Euripides' Tragedy of Hecuba. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 83, 120-129.
- Anselment, R. (1969). Discordia Concors: Unity in Euripides' "The Trojan Women". *Educational Theatre Journal*, 21(4), 403-413.
- Barlow, S. A. 1986. *Euripides. Trojan Women*. Aris and Phillips
- Billerbeck, M. (2004). L. Annaeus Seneca: Troades by A. J. Keulen and Seneca Review. *The Classical Review*, 54 (2), 399-400.
- Βυριδής, Α. (2014). *Ευριπίδης Εκάβη*. Αθήνα: Εκδόσεις ΣΜΙΛΗ.
- Bremer, J. (1971). Euripides "Hecuba" 59-215: A Reconsideration. *Mnemosyne*, 24(3), fourth series, 232-250
- Burnett, A. P. (1998). *Revenge in Attic and Later Tragedy*. University of California Press.
- Calder, W. (1970). Originality in Seneca's Troades. *Classical Philology*, 65 (2), 75-82.
- Conacher, D. J. (1961). Euripides' Hecuba. *The American Journal of Philology*, 82(1), 1-26
- Croally, N.T. (1994). *Euripidean Polemic The Trojan: Women and the function of tragedy*. Cambridge: University Press.
- Dugdale, E. (2015). Hecuba. Στο *Brill's Companion to the Reception of Euripides*, 100-142.
- Fantham, E. (1982). *Seneca's TROADESA* Literary Introduction with TEXT, TRANSLATION and COMMENTARY. New Jersey: Princeton University Press.
- Zissos, A. (2009). Shades of Virgil: Seneca's Troades. *Materiali E Discussioni per L'analisi Dei Testi Classici*, (61), 191-210
- Goff, B. (2009). *Euripides: Trojan Women*. Bloomsbury Academic.
- Gregory, J. (1995). Genealogy and Intertextuality in Hecuba. *The American Journal of Philology*, 116(3), 389-397

- Gregory, J. (1999). *Euripide's Hecuba. Introduction, Text and Commentary*. Atlanta, Georgia: Scholars Press.
- Hermesen, L. (1994). Rhetoric in Euripides's Hecuba. *PMLA*, 109(5), 1028-1029
- Hill, D.E. (2000). Seneca's Choruses. *Mnemosyne*, 53(5), fourth series, 561-587
- Jakob, D. (2012). TWO NOTES ON EURIPIDES' "HECUBA". *Quaderni Urbinati Di Cultura Classica*, 101(2), new series, 91-96.
- Καπνουκάγιας, Χ. (1936). Τα πρότυπα των Τρωάδων του L. ANNAEI SENECAE. Αθήνα.
- Kastely, J. (1993). Violence and Rhetoric in Euripides's Hecuba. *PMLA*, 108(5), 1036-1049
- Keulen, A. J. (2001). L. ANNAEUS SENECA TROADES INTRODUCTION, TEXT AND COMMENTARY. Leiden.
- Kirkwood, G. M. (1947). Hecuba and Nomos. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 78, 61-68.
- Lauriola, R. (2015). Trojan Women. Στο *Brill's Companion to the Reception of Euripides*, 44-99.
- Lee, K.H. (1997). *Euripides. Troades*. Bristol Classical Press
- Lesky, A. (2007). *Η τραγική ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων-Ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους Β' Τόμος*. (μεταφρ. Ν. Χουρμουζιάδης). Αθήνα:Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Lesky, A. (2008). *Ιστορία της αρχαίας Ελληνικής λογοτεχνίας*. (μεταφρ. Α. Τσοπανάκης). Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη Α.Ε.
- Luschnig, C. A. E. (1971). Euripides' "Trojan Women:" All Is Vanity. *The Classical World*, 65(1), 8-12.
- Meridor, R. (1978). Hecuba's Revenge Some Observations on Euripide's Hecuba. *The American Journal of Philology*, 99(1), 28-35.
- Mossman, J. (2005). Γυναικείεςφωνές. Στο Δανιήλ Ιακώβ (επιμ.), *Όψεις και θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας-31 εισαγωγικά δοκίμια της Gregory Justina*. Αθήνα.

- DANA LACOURSE MUNTEANU. (2011). THE TRAGIC MUSE AND THE ANTI-EPIC GLORY OF WOMEN IN EURIPIDES' TROADES. *The Classical Journal*, 106(2), 129-147.
- Poole, A. (1976). Total Disaster: Euripides' the Trojan Women. *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, 3(3), 257-287
- Ράιος, Δ. (2013). *Σενέκα Φαίδρα*. Ιωάννινα: Carpe Diem.
- R. G. Tetstall. (1954). An Instance of "Surprise" in the Hecuba. *Mnemosyne*, 7(4), fourth series, 340-341.
- Reckford, K. (1991). Pity and Terror in Euripides' "Hecuba". *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, 1(2), 24-43
- Συνοδινού, Κ. (2005), *Ευριπίδης Εκάβη Β' Τόμος*. Αθήνα
- Scodel, R. (1996). Δόμων ἄγαλμα: Virgin Sacrifice and Aesthetic Object. *Transactions of the American Philological Association*, 126, 111-128.
- Segal, C. (1990). Golden Armor and Servile Robes: Heroism and Metamorphosis in Hecuba of Euripides. *The American Journal of Philology*, 111(3), 304-317
- Spranger, J. (1927). The Problem of the Hecuba. *The Classical Quarterly*, 21(3/4), 155-158
- Suter, A. (2003). Lament in Euripides' "Trojan Women". *Mnemosyne*, 56(1), fourth series, 1-28
- Trinacty, C. (2016). Imago res mortua est: Senecan Intersexuality. Στο *Brill's Companion to the Reception of Senecan Tragedy*, 13-32.