



# Α΄ ΣΤΑΣΙΜΟ

στ. 1220-1285

## A ΚΕΙΜΕΝΟ ΠΡΩΤΟΤΥΠΟΥ (ΣΤ. 1107-1164)

[ΧΟ.] σὲ τὰν ἐναύλοισ ὑπὸ δενδροκόμοις μουσεῖα καὶ θάκουσ ἐνί- ζουσαν ἀναβοάσω, τὰν ἀοιδοτάταν ὄρνιθα μελιδῶν ἀηδόνα δακρυόεσσαν, ἔλθ' ὦ διὰ ξουθὰν γενύων ἐλελιζομένα θρήνων ἐμοὶ ξυνεργός, Ἑλένας μελέους πόνους τὸν Ἰλιάδων τ' αἰ- δοῦσαι δακρυόεντα πότμον Ἀχαιῶν ὑπὸ λόγχαις, ὄτ' ἔδραμε ρόθια πολιά βαρβάρωι πλάται ὄς ἐμολεν ἐμολε μέλεα Πριαμίδαις ἄγων Λακεδαίμονος ἄπο λέχεα σέθεν, ὦ Ἑλένα, Πάρις αἰνόγαμος πομπαῖσιν Ἀφροδίτας.	1107 [στρ. α]	ἀλίμενα δ' ὄρια μέλεα βαρβάρου στολᾶς τότ' ἔστο πατρίδος ἀποπρὸ χειμάτων πνοᾶι γέρας οὐ γέρας ἀλλ' ἔριν Δαναῶν Μενέλας ἐπὶ ναυσὶν ἄγων εἰδῶλον ἱερὸν Ἥρας.	1135
πολλοὶ δ' Ἀχαιῶν δορι καὶ πετρίνας ρίπαισιν ἐκπνεύσαντες ἴΑι- δαν μέλεον ἔχουσιν, ταλαινᾶν ἀλόχων κεῖραντες ἐθειραν, ἄνυμφα δὲ μέλαθρα κείται πολλοὺς δὲ πυρσεύσας φλογερὸν σέλας ἀμφιρύταν Εὐβοίαν εἶλ' Ἀχαιῶν μονόκωπος ἀνήρ πέτραις Καφηρίσιν ἐμβαλῶν, Αἰγαιαῖς ἐνάλοισ δόλιον ἀκταῖς ἀστέρα λάμψας	1110 1115 1120	ὁ τι θεὸς ἢ μὴ θεὸς ἢ τὸ μέσον τίς φησ' ἐρευνάσας βρωτῶν; μακρότατον πέρας ἤῤυεν ὄς τὰ θεῶν ἐσορᾶ δεῦρο καὶ αὐθὶς ἐκεῖσε καὶ πάλιν ἀμφιλόγιος πηδῶντ' ἀνελπῖστοις τύχαις. σύ Διὸς ἐφύσ, ὦ Ἑλένα, θυγάτηρ πτανὸς γὰρ ἐν κόλποις σε Λή- δας ἐτέκνωσε πατήρ καὶτ' ἰαχήθησ καθ' Ἑλληνίαν προδότις ἄπιστος ἄδικος ἄθεος· οὐδ' ἔχω † τί τὸ σαφὲς ὅτι ποτ' ἐν βροτοῖς τὸ τῶν θεῶν ἔπος ἀλαθὲς εὗρον †.	[στρ. β] 1140 1150
	[ἀντ. α]	ἄφρονες ὅσοι τὰς ἀρετὰς πολέμωι λόγχαισι τ' ἀλκαίου δορὸς κτᾶσθ', ἀμαθῶς θανάτω πόνους καταλυόμενοι. εἰ γὰρ ἄμιλλα κρινεῖ νιν αἵματος, οὐποτ' ἔρις λείψει κατ' ἀνθρώπων πόλεις † αἶ Πριαμίδος γὰς ἔλιπον θαλάμους †, ἐξὸν διορθῶσαι λόγοις σὰν ἔριν, ὦ Ἑλένα. νῦν δ' οἱ μὲν ἼΑιδα μέλονται κάτω, τεῖχεα δὲ † φλογερότ' ὥστε Διὸς ἐπέεστο φλόξ, ἐπὶ δὲ πάθεα πάθεισ φέρεις† ἀθλίους συμφοραῖς αἰλίνουσ†.	[ἀντ. β] 1155 1160
	1130		

## B ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΙ ΣΤΟΧΟΙ

Με τη διδασκαλία του α΄ Στασίμου επιδιώκουμε:

- α) Να κατανοήσουμε τον όρο «στάσιμο», β) να επισημάνουμε τα στοιχεία που το κατατάσσουν στα λυρικά μέρη της τραγωδίας, γ) να διερευνήσουμε τη λειτουργία του συγκεκριμένου Στασίμου στο έργο και δ) να συζητήσουμε τη σκηνική παρουσία του Χορού στο Στάσιμο αυτό.
- Να προσδιορίσουμε και να αξιολογήσουμε τον τρόπο, με τον οποίο ο Ευριπίδης μέσω του Χορού προσεγγίζει α) το θέμα της φύσης και του ρόλου των θεών και β) το θέμα του πολέμου.

## Γ ΕΠΙΣΗΜΑΝΣΕΙΣ

### 1ος ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΟΣ

Στο πλαίσιο αυτού του στόχου καλό είναι οι μαθητές να θυμηθούν ό,τι σχετικό είχαμε αναφέρει στην Πάροδο και με βάση αυτή την προεργασία μπορούμε να εστιάσουμε στα εξής:

- στον όρο «στάσιμο» και την ένταξη του Α΄ Στασίμου στα λυρικά μέρη της τραγωδίας<sup>1</sup>.
- στη λειτουργία του συγκεκριμένου Στασίμου στο έργο<sup>2</sup>.
- στη σκηνική παρουσία του Χορού<sup>3</sup>.

Ξεκινώντας από τις πληροφορίες που είχαμε παρουσιάσει στην Πάροδο, αλλά και από αυτές που δίνονται στην «Εισαγωγή στην Τραγωδία» από την *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας*, μπορούν οι μαθητές να θυμηθούν το περιεχόμενο όρων, όπως «λυρικά μέρη της τραγωδίας», «στροφή-αντιστροφή», «χορικά» κτλ. και να συμπληρώσουν τη σχετική μεταγλώσσα με τον όρο «στάσιμο». Συζητώντας το περιεχόμενο και τα γνωρίσματα του στασίμου, μπορούν να επισημάνουν ότι σε αυτό δεν υπάρχουν υποκριτές, ούτε διάλογος και εξέλιξη της δράσης. Αντίθετα, υπάρχει: μέλος, όρχηση του Χορού (που δεν μπορούν να εντοπιστούν στο κείμενο), πλούσια εκφραστικά μέσα (π.χ. επίκληση στην απόδνα, υπερβατό, εικόνες, προσωποποίηση κτλ.) και μια δομή σπληνική στο σχήμα «στροφή-αντιστροφή». Έτσι, μπορούν να κατανοήσουν γιατί το στάσιμο εντάσσεται στα **λυρικά μέρη της τραγωδίας**. Το επιπλέον βήμα που γίνεται εδώ είναι η ένταξη του στασίμου στα «εξωτερικά και τυπικά στοιχεία της τραγωδίας» (κατά ποσόν μέρη). Καλό θα είναι, επίσης, εδώ, για να κατανοήσουν οι μαθητές ότι πρόκειται για λυρικό μέρος, να χρησιμοποιηθούν και παράλληλες μεταφράσεις, όπου αναδεικνύονται περισσότερο τα στοιχεία αυτά. Με την παραπάνω διαδικασία οι μαθητές συμπληρώνουν γνώσεις, αναζητούν τις πηγές τους («Εισαγωγή στην Τραγωδία», «Λεξικό Όρων» κτλ.) και μαθαίνουν να χρησιμοποιούν τη μεταγλώσσα του δράματος.

Μια πιο βιωματική προσέγγιση των παραπάνω μπορεί να γίνει συζητώντας τη **σκηνική παρουσία του Χορού**. Οι μαθητές μπορούν να παρατηρήσουν το φωτογραφικό υλικό της ενότητας (ξεκινώντας από τη φωτογραφία των προοργανωτών), ώστε να κατανοήσουν ότι ο Χορός αποτελεί ένα «ομοιογενές και απρόσωπο» σύνολο, και να συνειδητοποιήσουν το μιμητικό ή εκφραστικό του χαρακτήρα. Με τα παραπάνω γίνεται εμφανής η λειτουργία του Χορού στη σκηνή (τραγουδά και χορεύει) και έτσι συνειδητοποιούμε κάτι πολύ βασικό για το Χορό: τη διαφορά του από ένα «φυσιολογικό, καθημερινό πλήθος». Προχωρούμε δηλαδή με την παραπάνω διαδικασία στη μελέτη του Χορού, που είχε αρχίσει με την Πάροδο.

Σχετικά με τη **λειτουργία του Α΄ Στασίμου** οι μαθητές εύκολα θα διαπιστώσουν ότι γενικά το Στάσιμο δεν προωθεί την εξέλιξη του δράματος. Θα το έχουν ήδη υποψιαστεί μελετώντας τη σελίδα των Προοργανωτών, όπου είναι κενή η στήλη «Πλοκή». Στη συνέχεια, με βάση την εμπειρία τους ως τώρα για την αναζήτηση της λειτουργίας ενός στοιχείου, μπορούν να συζητήσουν τη θέση του Στασίμου στο έργο και τους θεατές (συναισθήματα και προβληματισμοί), μια διαδικασία με την οποία έχουν εξοικειωθεί οι μαθητές μας. Στο συγκεκριμένο πάντως Στάσιμο μπορούμε να αναζητήσουμε τη **νοηματική του συνάφεια** με την τραγωδία μας και στα εξής σημεία: α) σε ορισμένα θέματα που αναφέρθηκαν ως τώρα, όπως ο πόλεμος, η φύση και ο ρόλος των θεών· το Στάσιμο συνοψίζει τα θέματα αυτά προβάλλοντας παράλληλα την άποψη του Χορού· β) στη βασική αντίθεση *είναι vs φαίνεται* (π.χ. ο Χορός στο στίχο 1252 αναρωπιέται αν για το Μενέλαο το ομοίωμα της Ελένης αποτελεί «*βραβείο ή αιτία*», στ. 1252)· γ) στην αναφορά στο δόλο (ό,τι πρόκειται να επακολουθήσει): οι ενέργειες του Ναυπλίου, αλλά και οι ενέργειες των θεών. Επιπλέον, μπορούμε να επισημάνουμε τη λειτουργία του Στασίμου ως στοιχείου επιβράδυνσης, που εξασφαλίζει τον αναγκαίο χρόνο, ώστε να αλλάξει μάσκα και κοστούμι η Ελένη. Η ΕΡΩΤΗΣΗ 4 μπορεί επίσης να δώσει μια συνολική εικόνα για τη λειτουργία του Χορού γενικά.

#### 1.α. [λειτουργία Α΄ Στασίμου]

«[...] Το πιο λογικό θα ήταν ο Χορός να υποστηρίξει την ικεσία της Ελένης και να δώσει στο άσμα του τον τύπο της προσευχής, πράγμα όχι σπάνιο σε ανάλογες περιπτώσεις της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, ή, όπως παρατηρεί η Α.Μ. Dale, να σχολιάσει το τέχνασμα και το δόλο που αρχίζει να εξυφαίνεται και να μορφοποιείται ή, ακόμη, να εκφράσει για μια ακόμη φορά την αισιοδοξία του –ένα στοιχείο εξισοροποιητικό για το δράμα– για την ευνοϊκή τροπή που πήραν τα πράγματα μέχρι τώρα. Όμως ο Ευριπίδης δεν επιτρέπει στο Χορό να κάνει κάτι τέτοιο. Γιατί άραγε;

1. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο στη σ. 89, ΕΡΩΤΗΣΗ 1.

2. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο στη σ. 91, ΕΡΩΤΗΣΗ 4.

3. ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ 1ο στη σ. 89, ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ.

Για να απαντήσει κανείς σ' αυτό το κρίσιμο για την ερμηνεία της ωδής ερώτημα, θα πρέπει να διερευνήσει α) τον τρόπο με τον οποίο το Στάσιμο συνδέεται με ό,τι προηγήθηκε, και β) τον τρόπο με τον οποίο οι επιμέρους στροφές συνδέονται μεταξύ τους.

[...] Είναι σαφές πως η [α'] *στροφή* έχει θρηνηπικό χαρακτήρα και ασφαλώς έτσι το σχεδίασε ο ποιητής. Εξάλλου, η αναφορά στο απόδον δεν είναι τυχαία. Ο σχετικός μύθος θέλει αυτό σύμβολο του πένθους και του θρήνου. Ο θρήνος του Χορού ανακαλεί το θρήνο της Ελένης στην Πάρδο. Εκεί, αυτή επικαλέστηκε τις Σειρήνες και την Περσεφόνη να τη συνοδεύουν στο κλάμα της με λυπητερούς μακρόσυρτους σκοπούς. [...]

Οι ιδέες της [α'] *αντιστροφής* πείθουν πως αυτή ενώνεται νοηματικά με την αντίστοιχη στροφή και πως αποτελεί συμπληρωμά της. Το α' στροφικό σύστημα αποτελεί ένα οργανωμένο όλο και έχει στενούς εσωτερικούς και νοηματικούς δεσμούς. Η λογική σειρά των γεγονότων που υποβάλλει είναι: η αρπαγή της Ελένης από τον Πάρη και κατ' ακολουθία το ειδωλό της προκάλεσε τον Τρωικό πόλεμο, ο πόλεμος γέννησε τις συμφορές τόσο στους πολεμιστές Έλληνες και Τρώες, όσο και τα πρόσωπα του στενού οικογενειακού τους περιβάλλοντος. [...]

Ο Χορός εδώ [στη β' *στροφή*] μιλά για το θείο γενικά, αλλά και στη συνέχεια εξειδικεύει τη σκέψη του και μιλά για θεούς, των οποίων οι γνώμες πηδούν από εδώ εκεί και αλλάζουν στο αντίθετο χωρίς καμιά λογική. Μήπως όμως μέσα στο έργο οι θεοί δεν λειτουργούν με παρόμοιο τρόπο; [...] Είναι, λοιπόν, φανερό πως ο Χορός μιλά για το απρόβλεπτο της επενέργειας του θείου και την απροσδιόριστη επέμβασή του στα ανθρώπινα πράγματα. [...]

Υπάρχει όμως και μια άλλη διάσταση. Ο Χορός φαίνεται πως καθιστά σαφέστερη τη γνώμη που διατύπωσε ο Αγγελιαφόρος και προεκτείνει αυτήν. [...] Κάτι ανάλογο [με τον αγγελιαφόρο] κάνει και ο Χορός εδώ. Τελειώνει το άσμα του με παρόμοιες ιδέες. Τονίζει την αβεβαιότητα και τη σύγχυση που επικρατεί στα ανθρώπινα πράγματα [...] και υποστηρίζει πως μόνο των θεών τα λόγια βρήκε την αλήθεια. [...]

Αναπτύσσοντας όμως [στη β' *αντιστροφή*] τη σκέψη του ο Χορός, λέει πως ο Τρωικός πόλεμος και το πρόβλημα το σχετικό με την Ελένη θα μπορούσε να διευθετηθεί με το διάλογο και τις διαπραγματεύσεις. [...] Η άποψη που διατυπώνει ο Χορός εδώ είναι αναμφισβήτητη απόλυτα ορθή και αντανακλά τη φιλειρηνική διάθεση και νοστοροπία του Ευριπίδη. [...]» (Φραγκούλης 2001: 28-32).

### 1.β. [σκηνηκική παρουσία του Χορού]

«[...] Η κύρια λειτουργία [των μελών του Χορού] ήταν να τραγουδούν και να ορχούνται, δηλ. να εκφράζουν με κίνηση τα χορικά, που χωρίζουν τα επεισόδια της τραγωδίας. [...] Ο ορχούμενος Χορός βρισκόταν συνήθως σε σχηματισμό, ορθογώνιο ή κυκλικό, βασικά έναν από τους δύο, και, ενώ μπορούσε κάπου-κάπου να γίνεται εντελώς άτακτος, παράφορος και γρήγορος, συνήθως ήταν μάλλον σοβαρός, σεμνός και επιβλητικός, ένας μάλιστα ρυθμός, ένα ύφος που χρησιμοποιούσαν κάποιες φορές, ονομαζόταν *εμμέλεια* (που, κατά λέξη, σημαίνει: "αρμονία"). [...] Ο αρχαίος Ελληνικός Χορός ήταν, στην ευρύτατή του σημασία, μιμητικός ή εκφραστικός. Με τη χρησιμοποίηση των χειριών, των βραχιονίων και του σώματος, όχι λιγότερο απ' ό,τι τα πόδια, *έκφραζε* τη διάθεση, τα συναισθήματα και το χαρακτήρα του τραγουδιστή που συνοδεύει. [...] Ο ρόλος τους ήταν να ορχούνται και να ψάλουν και όχι να είναι φυσιολογικό, καθημερινό, σκηνηκικό πλήθος.

Οποιοσδήποτε, που έχει δει ή ακούσει ελληνική τραγωδία, θα γνωρίζει τι εξέχουσα και σημαντική θέση έχει ο Χορός στην παράσταση, ως σύνολο (οπωσδήποτε τα τραγούδια τους σχετίζονταν, πιθανόν, έμμεσα με την πλοκή του έργου). Αν μας φαίνεται δύσκολο να συμφιλιωθούμε με τους παραπάνω όρους, νομίζω ότι αυτό οφείλεται στο γεγονός, πάνω απ' όλα, ότι το χορικό άσμα και η όρχηση, που το συνοδεύει, δεν έχουν ισοδύναμη θέση, αντιστοιχία, στη ζωή μας με εκείνα, που υπήρχαν στη ζωή των Ελλήνων (αν και η χορωδία στην Όπερα και ο εκκλησιαστικός Χορός μας δίνουν μια ασθενή, έστω, αναλογία). Ο Χορός για τους Έλληνες ήταν αναπόσπαστο μέρος πολλών κοινών περιοδικών τελετών, θρησκευτικών και κοσμικών – π.χ. γιορτές, γάμοι, κηδείες, εορτασμοί νίκης. Ένας Χορός δάνειζε μεγαλοπρέπεια και βάθος σε όλες τις "εορταστικές" περιστάσεις στη ζωή του Έλληνα» (Ταρίπ 1988: 18-19).

### 2ος Διδακτικός Στοχος

Τα θέματα για τα οποία ο Χορός εκφράζει τη γνώμη του στο Στάσιμο αυτό και μπορούν να γίνουν αντικείμενο συζήτησης στην τάξη μας είναι:

- η φύση και ο ρόλος των θεών<sup>4</sup>.
- ο πόλεμος<sup>5</sup>.

Καθώς μάλιστα γι' αυτά τα θέματα διατυπώνεται δημόσια μια διαφορετική από την κρατούσα άποψη, προκύπτει αβίαστα ένα επιπλέον θέμα, το οποίο επίσης θα μπορούσαμε να συζητήσουμε στην τάξη:

- η δημόσια έκφραση της αμφισβήτησης<sup>6</sup>.

Η μελέτη του θέματος «θεοί» έχει αρχίσει συστηματικά στο βιβλίο του μαθητή από το πρώτο μέρος του Β' Επεισοδίου. Οι μαθητές μπορούν να θυμηθούν το σχετικό προβληματισμό που αναπτύχθηκε (βλ. και 5η Διδακτική Επισημάνση στο δεύτερο

4. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο στη σ. 91, ΕΡΩΤΗΣΗ 3.

5. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 3ο στη σ. 91, ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ 2, ΕΡΓΑΣΙΑ.

6. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 4ο στη σ. 91.

μέρος του Β' Επεισοδίου) ή, αν κάποιοι μαθητές έχουν αποδελτίώσει το σχετικό θέμα, μπορούν να παρουσιάσουν τα συμπεράσματα της έρευνάς τους. Η μελέτη πάντως του θέματος μπορεί εδώ να ολοκληρωθεί, γι' αυτό και στο βιβλίο του μαθητή συγκεντρώνουμε ορισμένες ερμηνείες που έχουν προταθεί. Οι ερμηνείες αυτές προτείνονται, όχι τόσο για να απορρίψουν οι μαθητές ή να προκρίνουν κάποια από αυτές (πράγμα που δεν αποκλείεται να συμβεί), αλλά, στο πλαίσιο μιας ανοικτής συζήτησης, για να υποψιαστούν πόσο σύνθετα είναι ορισμένα θέματα και για να αρχίσουν να συνειδητοποιούν πώς αυτά σχετίζονται, άμεσα ή έμμεσα, με ποικίλες παραμέτρους, όπως οι πνευματικές και ιστορικές συγκυρίες. Ιδιαίτερα για το τελευταίο (ιστορικές συγκυρίες), μπορούμε να επισημάνουμε τις προσδοκίες που γεννούσε η Σικελική εκστρατεία για τη μεγάλη δύναμη της εποχής, την Αθήνα, και τη διάψευσή τους στη συνέχεια με τη μεταστροφή που συνέβη (συντριβή στη Σικελία).

Με ανάλογο τρόπο (αναφορά στις προηγούμενες επισημάνσεις, αποδελτίωση κ.λπ.) μπορούμε στην τάξη να συζητήσουμε τις απόψεις του Χορού σχετικά με τον πόλεμο. Το θέμα του πολέμου μελετάται συστηματικά στο βιβλίο του μαθητή ήδη από τον Πρόλογο. Σ' αυτή την ενότητα χρησιμοποιούμε για πρώτη φορά τη φράση «αντιπολεμικό μήνυμα», διότι οι μαθητές, ξεφεύγοντας από τις συγκεκριμένες αναφορές των πρώων, μπορούν πλέον να διευρύνουν τον προβληματισμό τους και να εκφράσουν την προσωπική τους άποψη. Μπορούν λοιπόν εδώ όχι μόνο να συζητήσουν τα συναισθήματα του Χορού για τον πόλεμο (θρήνος για νικητές και νικημένους) και τα επιχειρήματά του κατά του πολέμου, αλλά και να εκφράσουν και τα προσωπικά τους συναισθήματα. Με αυτό τον άμεσο τρόπο οι μαθητές συνειδητοποιούν την επικαιρότητα της τραγωδίας, διαδicasία στην οποία μπορεί να συμβάλει και το ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ 2 δίνοντας μια σύγχρονη διάσταση στο θέμα.

Ο τρόπος πραγμάτευσης των θεμάτων αυτών και οι απόψεις που προβάλλονται δίνουν τη δυνατότητα στους μαθητές να συμπληρώσουν την εικόνα που σταδιακά διαμορφώνουν για την οπτική του Ευριπίδη.

Η επέκταση που μπορεί να γίνει στο τέλος της ενότητας σχετίζεται με τον εξής προβληματισμό: αν οι απόψεις που εκφράζονται εδώ συνιστούν γενικά μια «αμφισβήτηση», πόσο το πολιτικό περιβάλλον (π.χ. δημοκρατικό πολίτευμα) προσφέρει τη δυνατότητα να **εκφραστεί αυτή η αμφισβήτηση δημόσια**. Με την ανάπτυξη του προβληματισμού αυτού επιδιώκουμε να συνδέσουν οι μαθητές τα πνευματικά γεγονότα με άλλες (πολιτικές εδώ) παραμέτρους.

## 2.α. [για τη φύση και το ρόλο των θεών – ερμηνείες]

«Οι στίχοι 1137-1143 [= β' στροφή] επαναλαμβάνουν σαφέστερα και προεκτείνουν τη σκέψη του Αγγελιαφόρου. Μολονότι σε ορισμένα σημεία το κείμενο δεν είναι απόλυτα καθαρό, μπορούμε να πούμε πως η γενικότερη κρίση αναφέρεται στην απρόβλεπτη επέμβαση του θείου και εκεί όπου δεν υπήρχε αμφιβολία ότι ο άνθρωπος είναι απόλυτα ασφαλής, όπως στην περίπτωση της Ελένης, η οποία ως κόρη του Δία θα έλεγε κανείς ότι δεν θα δυστυχούσε, και όμως θεωρήθηκε άπιστη, άδικη και άθνη. Διάφορες ερμηνείες δόθηκαν στους στίχους αυτούς, οι περισσότερες από τις οποίες τονίζουν τη δυσπιστία του Ευριπίδη, αν όχι στην ύπαρξη των θεών, στο αλάθητο των ενεργειών τους. Ο F. Paley θεωρούσε ότι ο ποιητής εδώ υποδηλώνει την αμφιβολία του για την ύπαρξη του ανώτατου όντος, όπως είχε κάνει και σε άλλες περιπτώσεις. Ο H. Gregoire έγραψε πως «ο Χορός αμφιβάλλει για τη θεία σοφία, βλέποντας τη σύγχυση που επικρατεί στον κόσμο». Ο G. Zuntz θεωρεί ότι εδώ δεν έχουμε υπαινιγμό αθεΐας, αλλά έκφραση του ακατάληπτου του θείου. [...]

Πολύ πιο ενδιαφέρουσα και πρωτότυπη είναι η άποψη του George E. Dimock Jr, ο οποίος [...] γράφει τα εξής αναλύοντας το χωρίο αυτό: «Δεν μπορείς ποτέ να μιλήσεις με βεβαιότητα για τις ενέργειες του θείου. Σπάνια τα πράγματα είναι όπως φαίνονται. Μπορεί να νομίζεις πως πολεμάς για την Ελένη, στην πραγματικότητα όμως δεν πολεμάς για κείνη. Οπδήποτε μπορεί να συμβεί!». Και παρακάτω συνδέοντας τους στίχους αυτούς με τη θλιβερή σικελική καταστροφή, η οποία έκαμψε το πθικό των Αθηναίων, σημειώνει πως «το απρόβλεπτο στις ενέργειες των θεών είναι σπουδαίο πράγμα. Οι Αθηναίοι, που είχαν υπόψη τους την καταστροφή στη Σικελία, βλέποντας το έργο και ακούγοντας για τις απρόβλεπτες ενέργειες του θείου, αισθάνονταν ότι όλα δεν χάθηκαν, γιατί ο θεός μπορεί ξαφνικά να ανατρέψει μια κατάσταση από το κακό στο καλό, όπως ακριβώς συνέβη στην περίπτωση της Ελένης και του Μενέλαου: ενώ είναι χαμένοι, σώζονται από μια απροσδόκητη ενέργεια των θεών, μέσω της Θεονόησης».

Όπως σημειώθηκε παραπάνω, η σκέψη που πρωτανεύει στο χωρίο αυτό είναι το απρόβλεπτο της θείας επενέργειας στα ανθρώπινα πράγματα και συνδέεται άμεσα με την κακοτυχία της Ελένης και την άδικη δυσφήμισή της» (Χατζηανέστης 1989: 363-364).

## 2.β. [θεοί και τύχη]

«Ο Χορός της *Ελένης*, [...] ομολογεί καθαρά ότι δεν γνωρίζουμε τίποτε [για τους θεούς]. Λόγω της αβεβαιότητας, ο Χορός φτάνει στο σημείο να γίνεται ασαφής και οι λέξεις του κειμένου είναι καμιά φορά αρκετά αμφίβολες. Αλλά, σε γενικές γραμμές λέει [παραθέτει τη β' στροφή]. Η φράση αρχίζει με τη λέξη *θεός* και κλείνει με τη λέξη *τύχαις*. Από τους θεούς, εντελώς φυσικά, περνάμε στην τύχη.

Γι' αυτό τόσο συχνά γίνεται λόγος ταυτόχρονα και για το ένα και για το άλλο. Η τύχη μπορεί να σταλθεί από τη θεότητα. Η μία από τις δύο έννοιες μπορεί επίσης να αντικαθιστά την άλλη ή να την υποκαθιστά. [...]» (Romilly 1997: 37).

## 2.γ. [οι θεοί – στ. 1269]

«Ο τελευταίος στίχος [της β΄ στροφής, στ. 1269] προξενεί έκπληξη, καθώς δε συμβιβάζεται με τους προηγούμενους, που εκφράζουν την άποψη ότι οποιοδήποτε γνώση σχετικά με τους θεούς είναι ανέφικτη. Το νόημα μπορεί να είναι απλώς ότι δεν υπάρχει αίγιουρος τρόπος για να εξακριβωθεί το τι σκοπεύουν να πράξουν οι θεοί, εκτός κι αν οι ίδιοι το αποκαλύψουν απευθείας. Κάτι τέτοιο θα ήταν σύμφωνο και με την αποδοκιμασία που είχε προηγουμένως εκφράσει ο αγγελιαφόρος για τους μάντιες και τις προφητείες [...]. Αυτή η αμφιβολία ως προς την αξία της προφητείας, συνοδευόμενη από την αίσθηση ότι οι θεοί μπορούν να δείξουν καθαρά τι επιθυμούν [...] σχεδόν αποτελεί κοινό τόπο. Αλλά οι θεοί ξεκαθαρίζουν τις προθέσεις τους μόνο μετά τα συμβάντα, όταν για την ανθρώπινη συμφορά και ο αγώνας ολοκληρώνονται, αλλά κάποιον τρόπο, τυχαία. Στο μεταξύ, μέσα στο σκοτάδι που καλύπτει τα πάντα, δεν υπάρχουν παρά μερικά ασαφή σήματα, συνήθως παραπλανητικά. Ίσως γι' αυτό η ωδή αναφέρεται στο Ναύπλιο [...]» (Whitman, σ. 86).

## 2.δ. [οι θεοί – στ. 1254-1264]

«[Σχετικά με το νόημα της β΄ αντιστροφής] το σκεπτικό φαίνεται να είναι πως σε ένα τόσο ακανές και φανερά χαοτικό πεδίο, όπως αυτό της ανθρώπινης τύχης, κανείς δεν θα μπορούσε να περιμένει να βρει σημάδια της θείας τάξης εκεί, αν όχι κάπου αλλού, όπου η ίδια η ύπαρξη των θεών είχε εμπλακεί. Αλλά η Ελένη, μια κόρη του Δία, έχει γίνει αντικείμενο αναθέματος σε όλη την Ελλάδα, και ο Χορός δεν ελπίζει για να προσδιορίσει [που βρίσκεται η βεβαιότητα σε αυτά τα θέματα] [...]. Ο Χορός δεν ρωτάει “τι είναι θεός ή τι δεν είναι” με το *μέσον* να έχει προστεθεί για να ολοκληρώσει την ιδέα (“οποδήποτε σχετικά με το θεό”), το οποίο θα ήταν ένα μεγάλο και εξαιρετικό ερώτημα εδώ. Αναρωπιούνται για τη διάκριση ανάμεσα στο θείο, το θνητό, και το ανάμεικτο [...] Η Ελένη, ως γέννημα του Δία και της Λήδας, φαίνεται ένα ξεχωριστό παράδειγμα της τρίτης κατηγορίας, αλλά έχει γίνει με εντελώς ιδιόμορφο τρόπο υποκειμενικά ακραίων μεταστροφών της τύχης» (Dale: 1968: 190-191).

## 2.ε. [ο πόλεμος – ιστορικό πλαίσιο]

«Όσο ζούσε και δημιουργούσε ο Ευριπίδης, η Ελλάδα ήταν ανάσπατη από τον Πελοποννησιακό πόλεμο και οι Αθηναίοι ζούσαν στο πετσί τους τις σκληρές του συνέπειες. Κι όπως ήταν επόμενο, ο ποιητής και δημιουργός τόσων τραγωδιών, που διαπνέονταν από βαθύτερο ενδιαφέρον για τη μοίρα του ανθρώπου, δεν μπορούσε να μείνει αδιάφορος μπροστά σ' αυτή τη θύελλα και να γράφει έργα άσχετα με τις ανησυχίες και τις συμφορές του λαού του. [...] Ο πόλεμος σαν μια συμφορά για τους ανθρώπους δυνάστεψε το πνεύμα και την ψυχή του ποιητή και για χρόνια ολόκληρα ύστερα από τον *Ιππόλυτο* δεν έγραψε τραγωδίες με άλλο θέμα. Κι όχι μόνο αυτό. Το μίσος του κατά των πολέμων, σύμφωνα με μια παρατήρηση του Kitto, δεν περιορίζεται στην επιφάνεια, αλλά εισχωρεί βαθύτερα και προχωράει στην αναζήτηση των ουσιαστικών αιτιών που γεννούν τους πολέμους και τις καταστροφές που προκαλούν όχι μόνο σε άτομα, αλλά σε ολόκληρους λαούς.

Έτσι, παρόλο που στην *Ελένη* του υπάρχει ένας στίχος, όπου αποδίδονται οι πόλεμοι στους θεούς, στην ουσία ο ποιητής ακολουθεί την άποψη πως οι ίδιοι οι άνθρωποι έχουν την άμεση ευθύνη για τις πολεμικές συγκρούσεις και τις συμφορές που απορρέουν απ' αυτές. Στην τραγωδία, με τα χείλη του Χορού, ο ποιητής χαρακτηρίζει *ανέμυαλους* όσους στον πόλεμο τη δόξα αναζητούν και νομίζουν πως με τα κοντάρια θα σβήσουν τα πάθια των θνητών» (Ζορμπαλάς 1987: 100).

## 2.στ. [πόλεμος – Ευριπίδης]

«Θέατρο ιδεών το έργο του [του Ευριπίδη] απηχεί πολλές κριτικές για την τρέλα και τον παράλογο χαρακτήρα των πολέμων. Όπως μπορούσε, επίσης, να το προβλέψει κανείς, αυτές οι κριτικές γίνονται σαφέστερες όσο επιμκύνεται ο Πελοποννησιακός Πόλεμος. Δύο έργα είναι ιδιαίτερα αυστηρά, από αυτήν την άποψη: οι *Ικέτιδες* και η *Ελένη*. [...] Στην *Ελένη*, το θέμα του έργου είναι ήδη από μόνο του μια καταδίκη, αφού αυτή τη φορά ο τρωικός πόλεμος δεν έγινε καν εξαιτίας της Ελένης και για να την πάρουν πάλι πίσω, αλλά εξαιτίας ενός ανύπαρκτου ειδώλου και χάρη μιας ψευδαίσθησης. Επιπλέον, η καταδίκη είναι εδώ διατυπωμένη εκ νέου με σαφήνεια και με μορφή γενική. Αυτή τη φορά παρουσιάζεται στο μέσο ενός χορικού [β΄ αντιστροφή]. Ο Χορός επαναλαμβάνει μάλιστα ότι θα μπορούσε κανείς να χειρισθεί, να “διορθώσει” τα πράγματα με το λόγο: *λόγος*. Η παθητική περιγραφή των δεινών που κυφορήθηκαν στον πόλεμο επεκτείνεται, λοιπόν, και εδώ σε αγορεύσεις και σε επίκληση της λογικής.

Αυτά τα χωρία δεν είναι τα μόνα που υποστηρίζουν τέτοιες ιδέες: είναι, τουλάχιστον, αρκετά εντυπωσιακά στην επικαιρότητά τους, για να αποκαλύψουν ότι το θέατρο έγινε σαν ένα βήμα από το οποίο ο ποιητής μιλάει στους συμπολίτες του και τους ανακοινώνει την εμπειρία του και τις αμφιβολίες του» (Romilly 1997: 253, 256-257).

## 2.ζ. [πόλεμος – ιστορικό πλαίσιο]

«Οι στίχοι αυτοί [β΄ αντιστροφή] είναι μια έντονη αντιπολεμική κραυγή του Ευριπίδη και αναφέρονται στα πρόσφατα συγκλονιστικά γεγονότα στη Σικελία, για τα οποία ο ποιητής θεωρούσε υπεύθυνους τους οπαδούς της φιλοπόλεμης μεριδας, η οποία είχε ενθαρρύνει τους μάντιες στις χρησμολογίες τους για ευνοϊκή έκβαση της εκστρατείας» (Χατζηανέστης 1989: 366).

## 2.η. [πόλεμος – Αθηναίοι 412 π.Χ.]

«Κανένας από τους Αθηναίους δεν μπορούσε το 412 να ακούσει αυτά τα λόγια [του Χορού στη β΄ αντιστροφή], χωρίς να αναλογιστεί τη δυστυχία της πόλης του» (Lesky 1989: 251).



## ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΑ ΣΧΟΛΙΑ

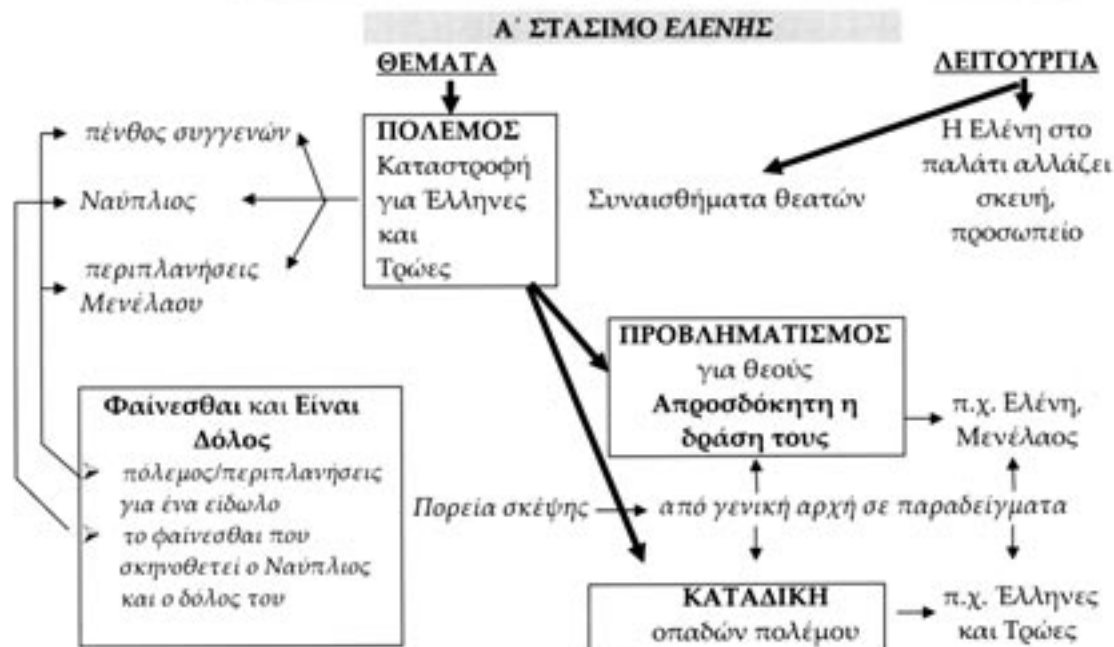
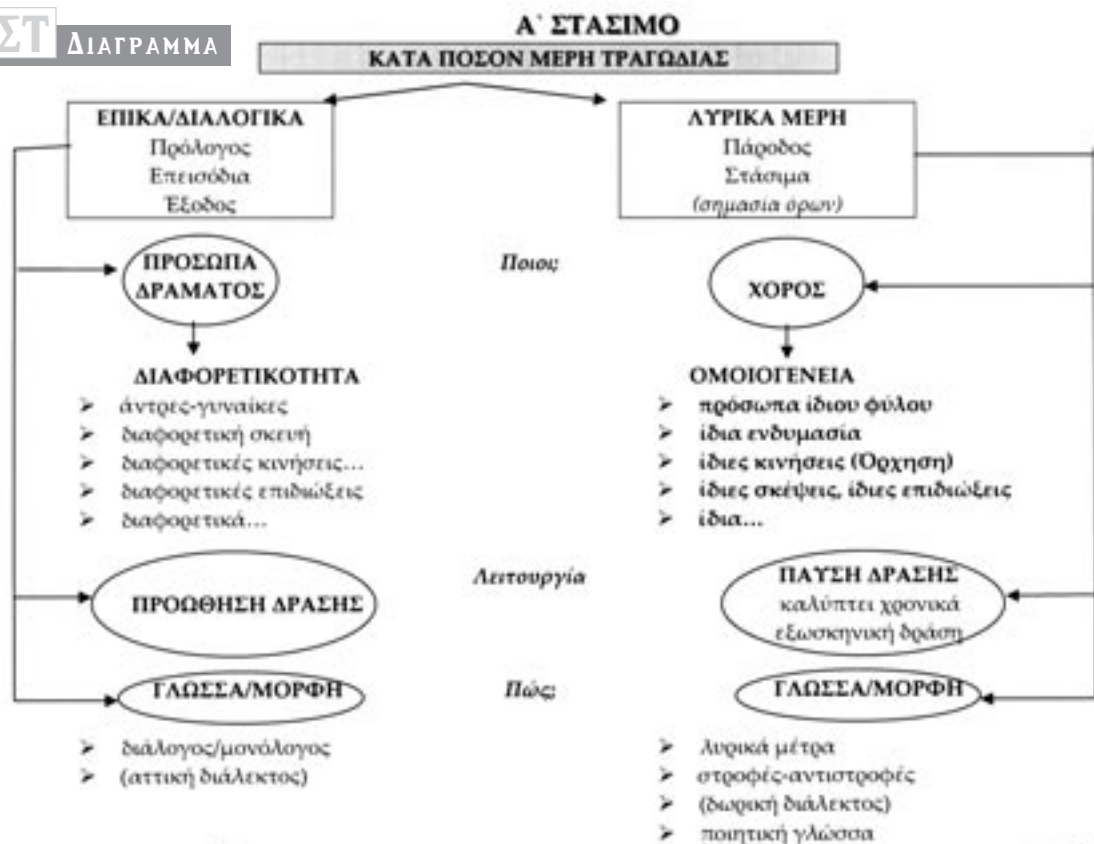
1220. «Το νόημα είναι: καλώ εσένα, το απδόνι που καθιστάς τόπο μουσικής τα πλούσια φυλλώματα των δέντρων όπου κάθεται» (Χατζηνανέστης).
1243. Στο πρωτότυπο *μονόκωπος άνιρ*, ένας μοναχικός κωπηλάτης.
- 1245 κ.εξ. Η μεταγενέστερη χρήση του φάρου, που *προειδοποιεί* για την προσέγγιση σε μια επικίνδυνη ακτή, μπορεί να μεπερδέψει την εικόνα μας εδώ. Για έναν αρχαίο Έλληνα ένα τέτοιο φωτεινό σήμα από την ακτή σήμαινε λιμάνι. Προφανώς, ο Ναύπλιος κωπηλάτησε στην ακτή μόνος και, όταν είδε τα ελληνικά πλοία να πλησιάζουν, άναψε σε ένα βραχώδες ακρωτήριο της Ν. Εύβοιας το φωτεινό σήμα που είχε προετοιμάσει (Dale).
1269. Σύμφωνα με μια ερμηνεία του σίχου, αν οι ενέργειες των θεών, που φαίνονται αλλόκοτες, δεν είναι κατανοητές για τους ανθρώπους, τα λόγια τους ωστόσο έχουν χαρακτήρα απόλυτης αλήθειας (Γιοναννίσι).
1275. Στο πρωτότυπο *ἀμιλλα αίματος*: αν δηλαδή οι άνθρωποι επιμένουν να λύνουν τις διαφορές τους με τη βία, ο πόλεμος δε θα πάψει ποτέ να υπάρχει.



## ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΕΣ ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Να εντοπίσετε στη μετάφραση της α΄ στροφής και α΄ αντιστροφής εκφραστικά μέσα που αναδεικνύουν το λυρικό χαρακτήρα του Στασίμου (**λυρικός χαρακτήρας στασίμου**).
2. Να συγκρίνετε τους στοχασμούς του Χορού για τους θεούς στη β΄ στροφή με τους αντίστοιχους στοχασμούς του Αγγελιαφόρου στο Β΄ Επεισόδιο. Ποια άποψη διαμορφώνετε για τη θεολογία του Ευριπίδη; (**θεολογία του Ευριπίδη**)
3. «*Στο έργο του Ευριπίδη το πένθος του πολέμου είναι πιο σκληρό για τους νικημένους, αγγίζει όμως και τους νικητές*», επισημαίνει η J. de Romilly. Στηρίξτε την άποψη αυτή με στοιχεία από το Στάσιμο. (**πόλεμος**)
4. Ποιες απόψεις εκφράζει ο Χορός στη β΄ αντιστροφή; Πώς συνδέονται οι απόψεις αυτές με την πολιτική και ηθική εμπειρία της εποχής που παρουσιάζεται η τραγωδία; (**πολιτισμικό πλαίσιο**);
5. Ποια είναι η λειτουργία του Α΄ Στασίμου α) στο έργο, β) στους θεατές; (**λειτουργία**)
6. Είστε Αθηναίοι πολίτες που παρακολουθείτε την παράσταση της *Ελένης*. Ακούτε το συγκεκριμένο τραγούδι των γυναικών του Χορού. Ποια από τα λόγια τους σας «αγγίζουν» περισσότερο; (Λάβετε υπόψη σας ότι οι Αθηναίοι, αν και συνήθως καταδίκάζαν τον Ευριπίδη στους δραματικούς αγώνες, τραγουδούσαν τα λυρικά κομμάτια των Στασίμων του). (**συναίσθημα θεατών – ιστορικό πλαίσιο**)
7. Αναζητήστε στο σχολικό βιβλίο της Αρχαίας Ιστορίας, και σε άλλα ιστορικά βιβλία, πληροφορίες για τη Σικελική εκστρατεία και ετοιμάστε ένα σύντομο κείμενο για το Πρόγραμμα της παράστασης που θα ανεβάσει η τάξη σας, προκειμένου να διευκολύνετε τους θεατές να κατανοήσουν το έργο. (**ιστορικό πλαίσιο**)

## ΣΤ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ





## Γ' ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ

στ. 1286-1424

## Α ΚΕΙΜΕΝΟ ΠΡΩΤΟΤΥΠΟΥ (ΣΤ. 1165-1300)

[ΘΕΟΚΛΥΜΕΝΟΣ]		[ΘΕ.] Ἄπολλον, ὡς ἐσθῆτι δυσμόρφωι πρέπει.	
ὦ χαῖρε, πατρός μνήμ' ἐπ' ἐξόδοισι γάρ	1165	[ΕΛ.] οἴμοι, δοκῶ μὲν κάμὸν ὧδ' ἔχειν πόσιν.	1205
ἔθαψα Πρωτεῦ σ' ἔνεκ' ἐμῆς προσήσεως·		[ΘΕ.] ποδαπός δ' ὄδ' ἀνὴρ καὶ πόθεν κατέσχε γῆν;	
αἰεὶ δὲ σ' ἐξιῶν τε κάσιων δόμους		[ΕΛ.] Ἐλλην, Ἀχαιῶν εἰς ἐμῶι σύμπλους πόσει.	
Θεοκλύμενος παῖς ὄδε προσεννέπω, πάτερ.		[ΘΕ.] θανάτωι δὲ ποίωι φησὶ Μενέλεων θανεῖν;	
ὕμεις μὲν οὖν κύνας τε καὶ θηρῶν βρόχους,		[ΕΛ.] οἰκτρόταθ', ὕγροισιν ἐν κλυδωνίοις ἀλός,	
δμῶες, κομίζετ' ἐς δόμους τυραννικούς.	1170	[ΘΕ.] ποῦ βαρβάροισι πελάγασιν ναυσθλούμενον;	1210
ἐγὼ δ' ἔμαυτὸν πόλλ' ἐλοιδόρησα δῆ·		[ΕΛ.] Λιβύης ἀλμμένοις ἐκπεσόντα πρὸς πέτραις.	
οὐ γάρ τι θανάτωι τοὺς κακοὺς κολάζομεν.		[ΘΕ.] καὶ πῶς ὄδ' οὐκ ὄλωλε κοινωνῶν πλάτης;	
καὶ νῦν πέψυμαι φανερόν Ἑλλήνων τινὰ		[ΕΛ.] ἐσθλῶν κακίους ἐνίοτ' εὐτυχέστεροι.	
ἐς γῆν ἀφίχθαι καὶ λεληθέναι σκοπούς,		[ΘΕ.] λιπῶν δὲ ναός ποῦ πάρεσιν ἐκβολα;	
ἦτοι κατόπτην ἢ κλοπαῖς θηρώμενον	1175	[ΕΛ.] ὅπου κακῶς ὀλοῖτο, Μενέλεως δὲ μή.	1215
Ἑλένην· θανεῖται δ', ἦν γε δὴ ληφθῆι μόνον.		[ΘΕ.] ὄλωλ' ἐκεῖνος, ἤλθε δ' ἐν ποίωι σκάφει;	
ἔα·		[ΕΛ.] ναῦται σφ' ἀνεῖλοντ' ἐντυχόντες, ὡς λέγει.	
ἀλλ', ὡς ἔοικε, πάντα διαπεπραγμένα		[ΘΕ.] ποῦ δὴ τὸ πεμφθὲν ἀντὶ σοῦ Τροίαί κακόν;	
ἠῦρκα· τύμβου γάρ κενὰς λιποῦσ' ἔδρας		[ΕΛ.] νεφέλης λέγεις ἀγαλμ'; ἐς αἰθέρ' οἴχεται.	
ἢ Τυνδαρίς παῖς ἐκπεπόρθμευται χθονός.		[ΘΕ.] ὦ Πρίαμε καὶ γῆ Τρωιάς, <ὡς> ἔρρεις μάτην.	1220
ὦή, χαλᾶτε κληῖθρα, λύεθ' ἵππικὰς	1180	[ΕΛ.] κάγῳ μετέσχον Πριαμίδαις δυσπραξίας,	
φάντας, ὀπαδοί, κάκκομίζεθ' ἄρματα,		[ΘΕ.] πόσιν δ' ἄθαπτον ἔλιπεν ἢ κρύπτει χθονί;	
ὡς ἂν πόνου γ' ἔκατι μὴ λάθῃ με γῆς		[ΕΛ.] ἄθαπτον· οἱ γὰρ τῶν ἐμῶν τλήμων κακῶν.	
τῆς δ' ἔκκομισθεῖσ' ἄλοχος ἦς ἐφίεμαι.		[ΘΕ.] τῶνδ' οὐνεκ' ἔτεμες βοστρύχους ξανθῆς κόμης;	
ἐπίσχετ'· εἰσορῶ γάρ οὐς διώκομεν		[ΕΛ.] φίλος γάρ τ' ἐστὶν ὅς ποτ' ἐστὶν ἐνθάδ' ὦν τ.	1225
παρόντας ἐν δόμοισι κοῦ πεφευγότας.	1185	[ΘΕ.] ὀρθῶς μὲν ἦδε συμφορὰ δακρύεται.	
αὕτη, τί πέπλους μέλανας ἐξήψω χρὸς		<[ΕΛ.] >	
λευκῶν ἀμείψασ' ἔκ τε κρατὸς εὐγενεοῦς		<[ΘΕ.] >	
κόμας σίδηρον ἐμβαλοῦσ' ἀπέθρισας		[ΕΛ.] ἐν εὐμαρεῖ γοῦν σὴν κασιγνήτην λαθεῖν.	
χλωροῖς τε τέγγεις δάκρυσι σὴν παρηίδα		[ΘΕ.] οὐ δῆτα. πῶς οὖν; τόνδ' ἐτ' οἰκήσεις τάφον;	1228
κλαίουσα; πότερον ἐννύχιοις πεπεισμένη	1190	[ΕΛ.] πιστὴ γάρ εἰμι τῶι πόσει φεύγουσα σέ.	1230
στένεις ὄνειροῖς ἢ φάτιν τιν' οἰκοθεν		[ΘΕ.] τί κερτομεῖς με, τὸν θανόντα δ' οὐκ εἰς;	1229
κλυοῦσα λύπηι σὰς διέφθαρσαι φρένας;		[ΕΛ.] ἀλλ' οὐκέτ' ἤδη δ' ἄρχε τῶν ἐμῶν γάμων.	1231
[ΕΛ.] ὦ δέσποτ' -ἦδη γάρ τόδ' ὀνομάζω σ' ἔπος-		[ΘΕ.] χρόνια μὲν ἦλθεν, ἀλλ' ὁμως αἰνῶ ταδε.	
ὄλωλα· φροῦδα τὰμὰ κοῦδέν εἰμ' ἔτι.		[ΕΛ.] οἶσθ' οὖν ὁ δρᾶσον· τῶν πάρος λαθώμεθα.	
[ΘΕ.] ἐν τῶι δὲ κείσαι συμφορᾶς; τίς ἢ τύχη;	1195	[ΘΕ.] ἐπὶ τῶι; χάρις γάρ ἀντὶ χάριτος ἐλθέτω.	
[ΕΛ.] Μενέλαος -οἴμοι, πῶς φράσω;- τεθνηκέ μοι.		[ΕΛ.] σπονδὰς τέμωμεν καὶ διαλλάχθητὶ μοι.	1235
[ΘΕ.] [οὐδέν τι χαίρω σοῖς λόγοις, τὰ δ' εὐτυχῶ. ]		[ΘΕ.] μεθίημι νεῖκος τὸ σόν, ἴτω δ' ὑπόπτερον.	
πῶς οἶσθα; μῶν σοι Θεονόη λέγει τάδε;		[ΕΛ.] πρὸς νῦν σε γονάτων τῶνδ', ἐπέπερ εἰ φίλος...	
[ΕΛ.] κείνη τε φησὶν ὅ τε παρών ὄτ' ἄλλυτο.		[ΘΕ.] τί χρῆμα θηρώσ' ἰκέτις ὠρέχθης ἐμοῦ;	
[ΘΕ.] ἦκει γὰρ ὅστις καὶ τὰδ' ἀγγέλλει σαφῆ;	1200	[ΕΛ.] τὸν κατθανόντα πόσιν ἐμὸν θάψαι θέλω.	
[ΕΛ.] ἦκει· μόλοι γάρ οἱ σφ' ἐγὼ χρήζω μολεῖν.		[ΘΕ.] τί δ'; ἔστ' ἀπόντων τύμβος; ἢ θάψεις σκίαν;	1240
[ΘΕ.] τίς ἐστι; ποῦ ἴσιν; ἵνα σαφέστερον μάθω.		[ΕΛ.] Ἑλλησὶν ἐστὶ νόμος, ὅς ἂν πόντωι θάνημι...	
[ΕΛ.] ὄδ' ὅς κἀθηται τῶιδ' ὑποπτήξας τάφωι.		[ΘΕ.] τί δρᾶν; σοφοὶ τοι Πελοπίδα τὰ τοιάδε.	



[ΕΛ.] κενόισι θάπτειν ἐν πέπλων ὑφάσμασιν.		[ΜΕ.] καλῶς ἂν εἴη Μενέλεωί τε πρὸς χάριν.	
[ΘΕ.] κτέριζ'· ἀνίστη τύμβον οὐ χρήζεις χθονός.		[ΘΕ.] οὐκουν σὺ χωρὶς τῆσδε δρῶν ἄρκεις τάδε;	
[ΕΛ.] οὐχ ὧδε ναύτας ὀλομένους τυμβεύομεν.	1245	[ΜΕ.] μητρὸς τόδ' ἔργον ἢ γυναικὸς ἢ τέκνων.	1275
[ΘΕ.] πῶς δαί; λέλειμμα τῶν ἐν Ἑλληνῶν νόμων.		[ΘΕ.] ταύτης ὁ μόχθος, ὡς λέγεις, θάπτειν πόσιν.	
[ΕΛ.] ἐς πόντον ὅσα χρῆ νέκυσι ἐξορμίζομεν.		[ΜΕ.] ἐν εὐσεβεῖ γοῦν νόμῳ μὴ κλέπτειν νεκρῶν.	
[ΘΕ.] τί σοι παράσχω δῆτα τῷ τεθνηκότι;		[ΘΕ.] ἴτω· πρὸς ἡμῶν ἄλοχον εὐσεβῆ τρέφειν.	
[ΕΛ.] ὄδ' οἶδ', ἐγὼ δ' ἄπειρος, εὐτυχοῦσα πρὶν.		ἐλθῶν δ' ἐς οἴκου, ἐξελῶν κόσμον νεκρῶι	
[ΘΕ.] ὦ ξένε, λόγων μὲν κληδόν' ἤνεγκας φίλην.	1250	<	>
[ΜΕ.] οὐκουν ἔμαυτῷ γ' οὐδὲ τῷ τεθνηκότι.		καὶ σ' οὐ κενάισι χερσὶ γῆς ἀποστελῶ,	1280
[ΘΕ.] πῶς τοὺς θανόντας θάπτει' ἐν πόντῳ νεκρούς;		δράσαντα τῆιδε πρὸς χάριν· φήμας δ' ἐμοὶ	
[ΜΕ.] ὡς ἂν παρούσης οὐσίας ἕκαστος ἦι.		ἐσθλὰς ἐνεγκῶν ἀντὶ τῆς ἀχλαιῖας	
[ΘΕ.] πλοῦτου λέγ' οὐνεχ' ὅτι θέλεις ταύτης χάριν.		ἐσθῆτα λήψῃ σῖτά θ', ὥστε σ' ἐς πάτραν	
[ΜΕ.] προσφάζεται μὲν αἴμα πρῶτα νερτέροις.	1255	ἐλθεῖν, ἐπεὶ νῦν γ' ἀθλίως <σ> ἔχονθ' ὀρώ.	
[ΘΕ.] τίνας; σὺ μοι σήμαινε, πείσομαι δ' ἐγὼ.		σὺ δ', ὦ τάλαινα, μὴ ἴπῃ τοῖς ἀνηνύτοις	1285
[ΜΕ.] αὐτός σὺ γίγνωσκ'· ἄρκεσι γὰρ ἂν διδώις.		τρήχουσα σαυτῆν <	
[ΘΕ.] ἐν βαρβάροις μὲν ἵππον ἢ ταῦρον νόμος.		> Μενέλεως δ' ἔχει πότμον,	
[ΜΕ.] διδούς γε μὲν δὴ δυσγενὲς μηδὲν δίδου.		κοῦκ ἂν δύναίτο ζῆν ὁ καθανῶν γόοις.	
[ΘΕ.] οὐ τῶνδ' ἐν ἀγέλαις ὀλβίας σπανίζομεν.	1260	[ΜΕ.] σὸν ἔργον, ὦ νεᾶνι· τὸν παρόντα μὲν	
[ΜΕ.] καὶ στρωτὰ φέρεται λέκτρα σώματος κενά.		στέργειν πόσιν χρῆ, τὸν δὲ μηκέτ' ὄντ' ἐάν·	
[ΘΕ.] ἔστα· τί δ' ἄλλο προσφέρειν νομίζεται;		ἄριστα γὰρ σοι ταῦτα πρὸς τὸ τυγχάνον.	1290
[ΜΕ.] χαλκήλαθ' ὄπλα· καὶ γὰρ ἦν φίλος δορί.		ἦν δ' Ἑλλάδ' ἐλθῶ καὶ τύχῳ σωτηρίας,	
[ΘΕ.] ἄξια τάδ' ἔσται Πελοπιδῶν ἃ δώσομεν.		παύσω ψόγου σε τοῦ πρὶν, ἦν γυνὴ γέννη	1293
[ΜΕ.] καὶ τὰλλ' ὅσα χθῶν καλὰ φέρει βλαστήματα.	1265	οἴαν γενέσθαι χρῆ σε σῶι ξυνευνέτη.	1292
[ΘΕ.] πῶς οὖν; ἐς οἶδμα τίνι τρόπῳ καθίετε;		[ΕΛ.] ἔσται τάδ'· οὐδὲ μέμμεται πόσις ποτὲ	
[ΜΕ.] ναῦν δεῖ παρῆναι κάρετμῶν ἐπιστάτας.		ἡμῖν· σὺ δ' αὐτός ἐγγύς ὦν εἴσιι τάδε.	1295
[ΘΕ.] πόσον δ' ἀπείργειν μήκος ἐκ γαίης δόρου;		ἀλλ', ὦ τάλας, ἔσελθε καὶ λουτρῶν τύχε	
[ΜΕ.] ὥστ' ἐξοράσθαι ρόθια χερσὸθεν μόλις.		ἐσθῆτά τ' ἐξάλλαξον. οὐκ ἐς ἀμβολὰς	
[ΘΕ.] τί δὴ; τόδ' Ἑλλάς νόμιμον ἐκ τίνος σέβει;	1270	εὐεργετήσω σ'· εὐμενέστερον γὰρ ἂν	
[ΜΕ.] ὡς μὴ πάλιν γῆι λύματ' ἐκβάλῃ κλύδων.		τῷ φιλάτω μοι Μενέλεωι τὰ πρόσφορα	
[ΘΕ.] Φοίνισσα κῶπη ταχύπορος γενήσεται.		δρωῖης ἂν, ἡμῶν τυγχάνων οἴων σε χρῆ.	1300

## **B** ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΙ ΣΤΟΧΟΙ

Με τη διδασκαλία του Γ' Επεισοδίου επιδιώκουμε:

1. Να διερευνήσουμε τη λειτουργία του συγκεκριμένου Επεισοδίου στο σύνολο του δράματος.
2. Να αναδείξουμε το ρόλο της Ελένης και του Μενέλαου στην υλοποίηση του σχεδίου απόδρασης και να αξιολογήσουμε τις επιλογές τους. Έτσι μπορούμε να διερευνήσουμε και να αξιολογήσουμε τους τρόπους που επινοεί το ανθρώπινο μυαλό, για να ξεπερνά την απειλή.
3. Να εξετάσουμε το ήθος του Θεοκλύμενου, όπως αυτό διαγράφεται από τη δράση του στο συγκεκριμένο Επεισόδιο, και να επισημάνουμε τη λειτουργία της παρουσίας του Θεοκλύμενου στο δράμα.
4. Να επισημάνουμε τη σπικιομυθία, τους δίσημους λόγους και την τραγική ειρωνεία ως συστατικά του δραματικού λόγου, και να αναζητήσουμε τη λειτουργία τους στο δράμα και ειδικότερα τη συμβολή τους στο συναισθηματικό κλίμα που δημιουργείται στη σκηνή.
5. Να επισημάνουμε με βάση στοιχεία του Επεισοδίου τις διαφορετικές εκδοχές για την κατηγορία στην οποία ανήκει το έργο (τραγωδία, τραγικωμωδία), συνδέοντάς τις με πιθανές σκηνοθετικές επιλογές κατά τη θεατρική απόδοση του κειμένου.
6. Να προβληματιστούμε για τη σχέση του ποιητή με τη μυθική παράδοση.

## Γ ΕΠΙΣΗΜΑΝΣΕΙΣ

### 1ος ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΟΣ

Οι μαθητές μπορούν πριν από την ανάγνωση του Επεισοδίου να καταθέσουν τις προσδοκίες τους ως θεατές/αναγνώστες για την εξέλιξη της δράσης στο συγκεκριμένο Επεισόδιο. Συζητώντας αυτές τις προσδοκίες, έχουν τη δυνατότητα να συνειδητοποιήσουν τις επιλογές τους και στη συνέχεια να διερευνήσουμε πώς διαχειρίζεται αυτές τις προσδοκίες το δραματικό σχέδιο. Ήδη η στήλη ΠΛΟΚΗ των προοργανωτών δίνει τα βασικά σημεία της πλοκής της δράσης και οι μαθητές μπορούν να ελέγξουν τις προσδοκίες τους. Στη συνέχεια επισημαίνουν πιο αναλυτικά τα εξελικτικά στάδια της πλοκής και συζητούν την εξέλιξη που προκύπτει από το ίδιο το έργο. Μπορούν παράλληλα να συναισθανθούν τη δραματική ατμόσφαιρα που διαμορφώνει η συγκεκριμένη κατασκευή στην κρίσιμη αυτή φάση, όταν πια μπαίνει σε εφαρμογή το σχέδιο απόδρασης. Μετά την επεξεργασία του Επεισοδίου, οι μαθητές εκφράζουν την τελική συνοπτική αποτίμησή τους<sup>1</sup>, που μπορεί να βασιστεί στο ρόλο του Επεισοδίου:

- στην εξέλιξη της πλοκής·
- στην αποκάλυψη του ήθους των ηρώων·
- στη δραματική ατμόσφαιρα.

### 2ος ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΟΣ

Στο πλαίσιο αυτού του στόχου θα σταθούμε στους βασικούς ήρωες του δράματος, την Ελένη και το Μενέλαο, που στο Επεισόδιο αυτό βάζουν σε εφαρμογή το σχέδιο σωτηρίας. Εστιάζοντας στη δράση τους, μπορούμε να καλέσουμε τους μαθητές:

- να επισημάνουν τους τρόπους με τους οποίους επιλέγουν να εξαπατήσουν το Θεοκλύμενο<sup>2</sup>.
- να διερευνήσουν τη συμβολή κάθε ήρωα στην προώθηση του σχεδίου απόδρασης<sup>3</sup>.
- να αποτιμήσουν τα μέσα που οι ήρωες επιλέγουν και να αξιολογήσουν ευρύτερα τη στάση τους<sup>4</sup>.

Οι μαθητές αρχικά παρακολουθούν την *Ελένη* να εξαπατά το Θεοκλύμενο και προσπαθούν να επισημάνουν τους τρόπους, με τους οποίους το επιτυγχάνει (εξωτερική εμφάνιση, προσποιητή λύπη και αποδοχή των προτάσεων του). Μπορούμε εδώ να θυμηθούμε και τους τρόπους πειθούς, που είδαμε σε άλλη ενότητα, και επομένως οι μαθητές μπορούν να δουλέψουν και με βάση εκείνους τους άξονες (εδώ: επίκληση στο συναίσθημα). Κάνουμε παράλληλα υποθέσεις για τη σκηνική της παρουσία (βλ. και φωτογραφία στη σ. 97) και εύκολα οι μαθητές συνειδητοποιούν την αλλαγή της Ελένης, που είχε ήδη αρχίσει να συμβαίνει από την 5η σκηνή του Β' Επεισοδίου.

Στην περίπτωση του *Μενέλαου* μπορούν οι μαθητές να αντιληφθούν τη λειτουργία της παρουσίας του ως μέρους της μηχανής απόδρασης, που βασίζεται στην αξιοποίηση του *φαίνεσθαι* (ο ρακένδυτος Μενέλαος εμφανίζεται ως ναυαγός, που ζητάει τη βοήθεια του ξένου βασιλιά για να τελέσει τα λατρευτικά έθιμα). Έτσι η συζήτηση επανέρχεται για μία ακόμα φορά στην αντίθεση *είναι-φαίνεσθαι* και στον τρόπο με τον οποίο αξιοποιείται από τους ήρωες στο σημείο αυτό (σκηνοθετημένο *φαίνεσθαι*). Το φωτογραφικό υλικό της σ. 99 αποτυπώνει με αρκετή σαφήνεια τον τρόπο του Μενέλαου (υποκρισία, υποταγή) και βοηθά τους μαθητές να επισημάνουν τη συμβολή του στο σχέδιο απόδρασης (προσπαθεί να εξασφαλίσει ό,τι χρειάζεται για την ευόδωση του σχεδίου).

Η σύγκριση των όπλων και της συμβολής του καθενός στο σχέδιο απόδρασης επιδιώκει να φέρει τη συζήτηση γενικά στη στάση των ηρώων και στα μέσα που χρησιμοποίησαν, οπότε μπορεί να ακολουθήσει η αποτίμηση αυτής της στάσης. Αυτό που ιδιαίτερα ενδιαφέρει εδώ είναι να συνειδητοποιήσουν οι μαθητές μας, με βάση και την προηγούμενη εμπειρία τους, ότι η αξιολόγηση μπορεί να γίνει με ποικίλα κριτήρια. Έτσι, μπορούν να υποστηρίξουν την άποψή τους ελέγχοντας τα κριτήριά τους, που εδώ μπορούν να προσδιοριστούν με βάση:

1. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο στη σ. 101.

2. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο στη σ. 97, 1ο στη σ. 99.

3. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο στη σ. 99.

4. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο στη σ. 99, ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ 3.

- το συγκεκριμένο ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο (σοφιστικό κίνημα – ανάπτυξη ρητορικής – πολεμική συγκυρία), αξιοποιώντας και το ΠΑΡΑΜΗΛΟ 3 (για τους Δισσούς Λόγους)·
- το δραματικό σχέδιο: τα μέσα πειθούς στην υπηρεσία του δόλου (αξιοποίηση του παθητικού στοιχείου στην εξύφανση του δόλου) και η ανάδειξη της ανθρώπινης επινοητικότητας·
- τα προσωπικά τους βιώματα σε ένα σύγχρονο πολιτισμικό πλαίσιο. Στην προσωπική αυτή ιδιαίτερα μπορεί να βοηθήσει το ΠΑΡΑΜΗΛΟ 2 (για τις προσφορές στο κύμα) και η αναφορά σε σύγχρονα ταφικά έθιμα (Ερώτηση 2).

## 2.α. [τρόποι πειθούς – η Ελένη]

«Η πλάση είδηση του θανάτου του Μενέλαου αξιοποιείται στο έπακρο: η Ελένη προσποιείται διαλλακτικότητα και προθυμία να υποταχτεί στο θεοκλύμενο. Θα έπρεπε όμως πρώτα να προσφερθούν στον πνιγμένο οι νεκρικές τιμές. [...] Κάποιες ελαφρές αμφιβολίες του θεοκλύμενου τις εξουδετερώνει η Ελένη με έναν αναιδέστατο υπαινιγμό για την παντογνωσία της Θεονόης, ενώ όταν φτάνει η στιγμή για τα συγκεκριμένα μέτρα, αφήνει το λόγο στο Μενέλαο, ο οποίος, όπως υπαινίσσεται ο στίχος 1203, είναι ζαρωμένος δίπλα στον τάφο [...] Ο Μενέλαος ζητεί όλα όσα υπηρετούν το σχέδιο: πλοίο, προσφορές, ακόμη και όπλα, και αποκρούει επιδέξια την πρόταση να διεξαγάγει μόνος του την εικονική ταφή» (Lesky 1993: 252).

## 2.β. [οι χαρακτήρες του Ευριπίδη]

«Τα πρόσωπα του Ευριπίδη υπακούουν λοιπόν στις διάφορες παρορμήσεις της ευαισθησίας τους: δεν δρουν σύμφωνα μ' ένα ιδανικό προσδιορισμένο με σαφήνεια, αλλά σύμφωνα με φόβους και επιθυμίες. Γι' αυτό και, όταν οι παρορμήσεις τους είναι ταπεινές ή εγωιστικές, εκδηλώνονται και τα ίδια πρόσωπα ως ταπεινά και εγωιστικά. Ο Ευριπίδης δεν ζωγραφίζει μόνο πάθη αλλά και χαρακτήρες. Και συχνά οι χαρακτήρες του δεν είναι καθόλου ηρωικοί. Ακολουθούν με την ίδια επιμονή το συμφέρον τους ή το πάθος τους» (Romilly 1997: 156).

## 2.γ. [το πολιτισμικό πλαίσιο του έργου]

«Ο πιο διμεκρεμένος εκπρόσωπος της σχετικότητας των αξιών [...] ήταν ο Πρωταγόρας... Η σχετικότητα όταν αναφέρεται σε αξίες μπορεί να έχει μια από τις δυο σημασίες. α) Δεν υπάρχει τίποτε στο οποίο να μπορούν να αποδοθούν απόλυτα και χωρίς κανένα προσδιορισμό τα επίθετα καλός, κακός και τα όμοια, γιατί το αποτέλεσμα του καθενός είναι διαφορετικό ανάλογα με το αντικείμενο στο οποίο ενεργεί, τις συνθήκες κάτω από τις οποίες χρησιμοποιείται... β) Όταν ένας ομιλητής λέει ότι το καλό και το κακό είναι σχετικά, μπορεί να εννοεί "ότι δεν υπάρχει τίποτα είτε καλό είτε κακό, αλλά η σκέψη το κάνει τέτοιο"» (Guthrie 1991<sup>2</sup>: 208-209).

## 2.δ. [δόλος – τεχνική προώθησης της δράσης]

«Πρέπει, επιπλέον, να προσθέσουμε ότι οι άνθρωποι, με τη σειρά τους, προσπαθούν να αντιδράσουν στον κόσμο που τους απειλεί, όχι για μόνο με μια πεισματική και αποφασιστική απάντηση, αλλά και με δολοπλοκίες και πανουργίες που, και αυτές, προωθούν τη δράση και αυξάνουν την πολυπλοκότητά της. Οι άνθρωποι εφευρίσκουν πραγματικά μηχανές» (Romilly 1997: 44).

## 3ος Διδακτικός Στόχος

Στην ενότητα αυτή εμφανίζεται στη σκηνή ο βασικός αντίπαλος των ηρώων μας, ο Θεοκλύμενος. Είναι λοιπόν φυσικό να σταθούμε σε αυτή την πρώτη εμφάνισή του στη σκηνή διερευνώντας:

- τη σκηνική του παρουσία<sup>5</sup>.
- τη δραματική του λειτουργία<sup>6</sup>.
- τη στάση του (ήθος)<sup>7</sup>.

Ως προς τη **σκηνική του παρουσία** οι μαθητές καλούνται να τον «δουν» στη σκηνή και να επισημάνουν την αρχική δεσποτική παρουσία του. Οι υποθέσεις για την είσοδο και τη συμπεριφορά του στην πρώτη του αυτή εμφάνιση, σε άμεση συσχέτιση με την εικόνα του αυταρχικού ηγέτη (φωτογραφία στη σ. 95) και το ΠΑΡΑΜΗΛΟ 1 (για την αλαζονεία του μονάρχη) επιτρέπει στους μαθητές να διαμορφώσουν μια πρώτη εικόνα. Καλώντας τους βέβαια να παρακολουθήσουν στη συνέχεια τη σκηνική δράση του, η εικόνα αυτή διαφοροποιείται (ο αυταρχικός ηγέτης γίνεται άλλοτε ο μεγαλόψυχος άρχοντας – φωτογραφία σ. 99– κι άλλοτε παιχνίδι στα χέρια του Μενέλαου και της Ελένης – φωτογραφία σ. 101).

Ως προς τη **δραματική του λειτουργία** μπορούμε να συζητήσουμε αρχικά τον τρόπο με τον οποίο έχει προοικονομηθεί

5. ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ 1ο σπ σ. 95, 1ο σπ σ. 99, 1ο σπ σ. 101.

6. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο σπ σ. 95, 3ο σπ σ. 95.

7. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο σπ σ. 95, ΠΑΡΑΜΗΛΟ 1, ΕΡΩΤΗΣΗ 5.

η παρουσία του (το όνομά του, όσα έχει αναφέρει η Ελένη κτλ.). Αρχίζει έτσι μια συζήτηση, που σχετίζεται άμεσα με τη δραματική οικονομία και το δραματικό σχέδιο (επισημάνση των δραματικών απροόπων που δημιουργούν οι παρεμβάσεις του). Παρακολουθώντας σε αυτό το πλαίσιο τη δράση του, οι μαθητές μπορούν να επισημάνουν τα διάφορα στάδια και τις εναλλαγές της συμπεριφοράς του θεοκλύμενου, διερευνώντας παράλληλα και τη λειτουργία αυτών των εναλλαγών στη δραματική οικονομία: ο θεοκλύμενος από εμπόδιο γίνεται σύμμαχος των ηρώων μας στην ευόδωση του σχεδίου απόδρασης.

Αφού επισημάνουμε τη δράση του θεοκλύμενου και τη λειτουργία αυτού του χαρακτήρα, μπορούμε να προχωρήσουμε στη διερεύνηση του ήθους του: «αφελής και εύπιστος άνθρωπος ή άτομο ορθολογιζόμενο και πολύ δύσπιστο;» (Χατζηανέστης). Πρόκειται για ένα ερώτημα που μπορεί να παραμείνει ανοικτό και να συνεχίσει να διερευνάται σε επόμενες ενότητες. Τις απαντήσεις τους οι μαθητές, σ' αυτό το σημείο, θα μπορούσαν να τις ελέγξουν και με κριτήριο το ίδιο το έργο. Ο θεοκλύμενος, για παράδειγμα, είναι έτσι ή αλλιώς, επειδή αυτό μπορεί να απαιτεί το ίδιο το έργο (π.χ. έτσι αναδεικνύεται η επινοικότητα και η επιδεξιότητα των ηρώων μας κτλ.).

### 3.α. [λειτουργία του θεοκλύμενου]

«Με την εμφάνιση του θεοκλύμενου, ο οποίος επιμένει να παντρευτεί την Ελένη, η υπόθεση εκτυλίσσεται γοργότερα. Φαινομενικά ευσεβής –προσφωνεί το μνήμη του πατέρα του, ενώ δεν εκτελεί την επιθυμία του να αποδοθεί η Ελένη στον νόμιμο σύζυγό της– προβάλλει αμέσως το σκληρό χαρακτήρα του και την αποφασιστικότητά του να παραμείνει η Ελένη στην Αίγυπτο. Η στιχομυθία του με την Ελένη στην αρχή και με τον Μενέλαο αργότερα, μολονότι θυμίζει την αντίστοιχη της Ιφιγένειας με τον βάρβαρο βασιλιά της Ταυρίδας (*Ιφιγ. εν Ταύροις*, 1157 κ.ε.), δεν φανερώνει αφελή και εύπιστο άνθρωπο – αλλά αντίθετα άνθρωπο ορθολογιζόμενο και πολύ δύσπιστο. Δεν αποδέχεται εύκολα την είδηση του θανάτου του Μενέλαου. Η πειστικότητα της Ελένης και η επίσημη υπόσχεσή της να τον παντρευτεί, βάρυναν οριστικά στην απόφασή του να εκτελεσθεί η επιθυμία της, δηλαδή ο ενόλιος ενταφιασμός τού –δήθεν –πνιγμένου στη θάλασσα Μενέλαου» (Χατζηανέστης 1989: 99).

## 4ος ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΟΣ

Η στάση των ηρώων αποκαλύπτεται μέσα από τη δράση και το λόγο τους. Σε προηγούμενες επισημάνσεις μελετήσαμε τη δράση. Εδώ, στο πλαίσιο αυτού του στόχου, μπορούμε να εσιτάσουμε στο λόγο των ηρώων και να διερευνήσουμε τη λειτουργία του στην κατασκευή του έργου και στη δραματική ατμόσφαιρα. Το συγκεκριμένο Επεισόδιο αποτελεί μιας πρώτης τάξεως ευκαιρία, για να αναδειχθούν οι λειτουργίες αυτές του δραματικού λόγου. Θα εσιτάσουμε έτσι:

- στη **στιχομυθία**:<sup>8</sup> τη λειτουργία της στο θέατρο και στη συγκεκριμένη σκηνή – τη θεατρική της απόδοση και τον αντίκτυπο στους θεατές (η Ελένη με εντυπωσιακή επινοικότητα διαλέγεται με το θεοκλύμενο: σε επίπεδο λόγου παρακολουθούμε μια καλοστημένη *μηχανή*, που δεν αφήνει αναπάντητη καμιά ερώτηση του θεοκλύμενου)·
- στους **δίσημους λόγους**:<sup>9</sup> ποιο είναι το πραγματικό τους περιεχόμενο και πώς τους προσλαμβάνει ο θεοκλύμενος; Πώς εκφέρονται από τους υποκριτές και ποιες είναι οι επιπτώσεις στο συναισθηματικό κλίμα της σκηνής;
- στην **τραγική ειρωνεία**:<sup>10</sup> ποια είναι η λειτουργία της στο δράμα;

Οι παραπάνω εκφραστικοί τρόποι μάς είχαν απασχολήσει (ειδικά η τραγική ειρωνεία) και σε προηγούμενη ενότητα. Εκεί είχαμε επιμείνει σε μια απλή αναζήτησή τους. Εδώ θέλουμε να συνειδητοποιήσουν οι μαθητές περισσότερο τη λειτουργία τους. Έτσι, αφού επισημάνουν τους συγκεκριμένους εκφραστικούς τρόπους αρχικά, μπορούν στη συνέχεια να συνειδητοποιήσουν τη λειτουργία τους είτε με το μετασχηματισμό τους (στιχομυθία – συνεχής λόγος) είτε με την προσθήκη αποσπασμάτων (δημιουργία στίχων με δίσημους λόγους).

Το επόμενο βήμα είναι να γίνει πιο φανερό η σύνδεση αυτών των εκφραστικών μέσων με το βασικό αντιθετικό δίπολο του δράματος *είναι vs φαίνασθαι, γνώση vs άγνοια*. Σ' αυτήν τη σύνδεση μπορούν εύκολα να φθάσουν οι μαθητές, αν αναρωτηθούν γιατί σ' αυτή την ενότητα έχουμε τόσες τραγικές ειρωνείες ή δίσημους λόγους (δύο πραγματικότητες: όσα γνωρίζουν οι θεατές και οι ήρωές μας – όσα οι ήρωες «φανερώνουν» στο θεοκλύμενο).

Μπορούμε, στη συνέχεια, από τους εκφραστικούς τρόπους να περάσουμε στους **τρόπους εκφοράς του λόγου**, που θα

8. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο στη σ. 95.

9. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο στη σ. 101, ΕΡΩΤΗΣΗ 5, ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ 2.

10. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο στη σ. 101, ΕΡΩΤΗΣΗ 5.

αναδείξουν και τη λειτουργία αυτής της αντίθεσης στη δραματική ατμόσφαιρα. Η δραστηριότητα, τέλος, που καλεί τους μαθητές να σχεδιάσουν τους ήρωες με διαχωριστικό περίγραμμα, εντός του οποίου θα καταγράφεται το *είναι* και εκτός το *φαίνεται*, μπορεί να αποτελέσει και τη συνοπτική καταγραφή της στάσης των ηρώων και την αποτίμησή της.

#### 4.α. [το παιχνίδι της αμφισβησίας]

«Το Επεισόδιο παρουσιάζει στιγμές έντασης υπολογισμένες με ιδιαίτερη φροντίδα, κυρίως όμως χαρακτηρίζεται από το παιχνίδι της αμφισβησίας. Οι αμφίσημες φράσεις είναι πολύ επιδέξια διατυπωμένες. Παραμένει, όπως πάντα, δύσκολο να αντιληφθούμε μέχρι πού φτάνει η λέξη *γελοία*, αλλά στο επεισόδιο αυτό υπάρχει το γελοίο περισσότερο από οπουδήποτε αλλού. Ο χαρακτήρας του Θεοκλύμενου σκιαγραφείται με θαυμαστές δεξιότητες, παρόλο που ακολουθεί την κοινή απεικόνιση του βαρβάρου που αγνοεί τον πολιτισμό και την ευγένεια και είναι δύσπιστος και αφελής» (Giovannini 2004: 172).

#### 4.β. [σπικομυθία]

«Η σπικομυθία, ένα στοιχείο που καταλαμβάνει στο έργο του ποιητή σημαντικό χώρο, έχει μελετηθεί υποδειγματικά και γόνιμα από τον Schwinge, ο οποίος ανασκεύασε τη λαθεμένη άποψη του A. Gross, ότι δηλαδή ο ποιητής τη χρησιμοποιούσε μόνο για να εκφράσει κάποια διέγερση, και έτσι έδειξε όλο τον πλούτο των λειτουργιών της, όπως είναι η κατάσταση ενός σχεδίου, η πειθώ και η αφήγηση. Ο Ευριπίδης έδωσε σε αυτή τη δύσκολη μορφή διεξαγωγής διαλόγου δείγματα μεγάλης τέχνης. Φυσικά δεν λείπουν μέρη χαλαρά και περιποί σίχοι» (Lesky 1993: 396).

### 5ος ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΟΣ

Μέσα από τη διερεύνηση τόσο της στάσης των ηρώων όσο και της σύστασης και της εκφοράς του δραματικού λόγου, μπορούμε να επεκτείνουμε τον προβληματισμό μας για την **κατηγορία στην οποία ανήκει το έργο**. Έχουμε δει ως τώρα θεωρήσεις της *Ελένης* ως ρομαντικού δράματος (3η σκηνή του Β' Επεισοδίου) και ως τραγωδίας με κωμικά στοιχεία (Α' Επεισόδιο), και επιπλέον έχουμε παραθέσει μια πολιτική ανάγνωση της *Ελένης* (5η σκηνή του Β' Επεισοδίου). Ο στόχος εδώ είναι να εμπλακούν οι μαθητές στο παιχνίδι των διαφορετικών ερμηνευτικών εκδοχών. Στην ενόπτια αυτή, λοιπόν:

- γίνεται λόγος για την ανάγνωση της *Ελένης* ως «**τραγικωμωδίας**»<sup>11</sup>.
- συνδέεται η (φιλολογική) ερμηνεία με τη σκηνοθετική γραμμή<sup>12</sup>.

Μπορούμε να ξεκινήσουμε τη συζήτηση από τους υποκριτικούς τρόπους, με αφορμή συγκεκριμένες φωτογραφίες από σύγχρονες παραστάσεις (π.χ. σπ σ. 101). Έτσι οι μαθητές ίσως εμπλακούν με μεγαλύτερο ενδιαφέρον στο σχολιασμό κάποιων **σκηνοθετικών και παράλληλα ερμηνευτικών επιλογών**, αναζητώντας στο κείμενο στοιχεία που θα μπορούσαν να στηρίξουν τη μία ή την άλλη άποψη για την κατηγορία στην οποία ανήκει η *Ελένη*. Ως κριτήρια για μια τέτοια διερεύνηση μπορεί να είναι:

- Το δραματικό σχέδιο (Οι συγκεκριμένες παρεμβάσεις των ηρώων μας –π.χ. οι δίσημοι λόγοι και οι τραγικές ειρωνείες – στηρίζουν μόνο το στόχο των ηρώων; Μπορούν να έχουν και άλλες προεκτάσεις; Δημιουργούν ένα διαφορετικό, πιο ανάλαφρο κλίμα;).
- Η στάση των ηρώων (Ποια τα κίνητρα δράσης τους, για ποιους δηλαδή λόγους δρουν και αντιδρούν με τους συγκεκριμένους τρόπους, ποιος είναι ο στόχος τους;).
- Οι σκηνοθετικές επιλογές (Σε άμεση συσχέτιση με την ερμηνεία επιλέγεται και η ατμόσφαιρα που διαμορφώνεται στη σκηνή).

Έτσι οι μαθητές θα κληθούν να **συσχετίσουν τη δράση των ηρώων με το δραματικό κλίμα** που διαμορφώνεται. Επιπλέον, θα αναζητήσουν θεατρικούς δείκτες, που θα τους επιτρέψουν να κάνουν σχετικές υποθέσεις. Οι απόψεις μάλιστα που θα διατυπωθούν για την κατηγορία στην οποία ανήκει το συγκεκριμένο έργο μπορεί να συνοδεύονται και από τις αντίστοιχες υποθέσεις για τις σκηνοθετικές επιλογές προς τις οποίες οι απόψεις αυτές μας κατευθύνουν.

Η συζήτηση επίσης για τη σκηνική ατμόσφαιρα μπορεί να συνδεθεί περαιτέρω με το ρόλο της σκηνογραφίας και της ενδυματολογίας, που επισημαίνουμε στη συγκεκριμένη σκηνή (κοστούμι, θεατρικά εφέ) (βλ. ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ 2<sup>ο</sup> σπ σ. 95).

#### 5.α. [κωμικά στοιχεία – η Ελένη]

«Η Ελένη αρχίζει να προσποιείται ότι αναγνωρίζει τον Θεοκλύμενον ως κύριόν της και ότι συγκατανεύει εις τον γάμον των. Από το σημείον τούτο αρχίζει το έργον να εμπλουτίζεται με άφθονα κωμικά στοιχεία, τα οποία το καθιστούν ευχάριστον εις τους θεατάς. Οι λόγοι επίσης της Ελένης είναι γεμάτοι από ειρωνείαν, την οποίαν ο Θεοκλύμενος αδυνατεί να αντιληφθεί» (Πατρίκης 1977: 306).

11. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο σπ σ. 101.

12. ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ 1ο σπ σ. 101.

**5.β. [κωμικά στοιχεία – η άλλη άποψη]**

«Πώς είναι δυνατόν να γράφονται τα ακόλουθα για τη σκηνή εκείνη (1180 κ.ε.), κατά την οποία ο Θεοκλύμενος, μη βλέποντας την Ελένη στον τάφο δίνει εντολή να κυνηγήσουν τους υποτιθέμενους απαγωγείς της, ενώ την ίδια στιγμή βγαίνει από το παλάτι η Ελένη που τον ξαφνιάζει με την πένθιμη περιβολή της; “Αναμφίβολα οι θεατές δεν θα μπορούσαν να συγκρατήσουν τα γέλια τους βλέποντας όλα αυτά: και ο Θεοκλύμενος και η Ελένη που έκαναν να γελάσουν πολύ” (Παπίκης, σ.43). Είναι δυνατό ποτέ το ωραίο αυτό θεατρικό εύρημα να χαρακτηριστεί σαν κωμική σκηνή; Έχουμε την εντύπωση ότι πολλά και ωραία θεατρικά ευρήματα στην Ελένη παρερμηνεύτηκαν από πολλούς, οι οποίοι τα θεώρησαν σαν σκηνές ικανές να προκαλέσουν γέλιο. Η ιδιορρυθμία του ποιητή να πρωτοτυπεί στο χειρισμό των μύθων και στην παρουσίαση απροσδόκτων καταστάσεων, δεν εκτιμήθηκε στο μέτρο που έπρεπε από τους κριτικούς. Ο Ευριπίδης στην Ελένη δεν πρωτοτύπησε απλώς στον χειρισμό μύθου, αλλά δημιούργησε “μύθον”» (Χατζηανέστης 1989: 124-125).

**6ος ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΟΣ**

Ένα από τα θέματα του ευριπίδειου έργου, που θα μπορούσε να μας απασχολήσει σ’ αυτή την ενότητα, αφορά τη **σχέση του ποιητή με τη μυθική παράδοση**<sup>13</sup>. Η αφορμή δίνεται με την **αλλαγή της Ελένης**. Είχαμε δει στο μεγαλύτερο μέρος της τραγωδίας μας ως τώρα (ως και την 4η σκηνή του Β΄ Επεισοδίου) την «καινή» Ελένη, μια Ελένη δηλαδή που διέφερε από αυτήν της μυθικής παράδοσης (βλ. Εισαγωγή). Ήδη από την 5η σκηνή του Β΄ Επεισοδίου, και ακόμα περισσότερο εδώ, στο Γ΄ Επεισόδιο, βλέπουμε μια διαφορετική Ελένη, που πλησιάζει στην παραδοσιακή μορφή. Οι μαθητές μπορούν να επισημάνουν την αλλαγή και στο πλαίσιο άλλου διδακτικού στόχου (βλ. 2η Διδακτική Επισήμανση).

Ο προβληματισμός, λοιπόν, που επιδιώκουμε να αναπτυχθεί στην τάξη, μπορεί να ξεκινήσει από τις υποθέσεις των μαθητών σχετικά με το **πώς ο Ευριπίδης διαχειρίζεται το μύθο**, τη μυθική παράδοση στο συγκεκριμένο έργο (ανατρεπτικά, συμπληρωματικά;). Η συζήτηση μπορεί να εξελιχθεί σε διάφορα πεδία και επίπεδα (π.χ. τι σημαίνει «ανατρέπει» το μύθο, τι συνέπεια μπορεί να έχει αυτό, πόσο ισχυρή είναι η παράδοση κτλ. – αλλά και πιο γενικά: ποια η σχέση του δημιουργού με την παράδοσή του κτλ.).

Σχετικά πάντως με τον **Ευριπίδη**, ας έχουμε υπόψη μας ότι ο δραματικός ποιητής δεσμεύεται ως ένα βαθμό από το «μυθολογικό αδύνατο», δηλαδή από βασικά στοιχεία του μύθου (π.χ. η Ελένη και ο Μενέλαος πρέπει να επιστρέψουν στη Σπάρτη). Από την άλλη, με τις όποιες ανατροπές του μύθου ο ποιητής επιδιώκει να εξυπηρετήσει ανάγκες του έργου του. Εδώ, για παράδειγμα, ο Ευριπίδης με την εναλλαγή της εικόνας της Ελένης ίσως κατασκευάζει μια Ελένη πιο κοντά στους ήρωες που θέλει να παρουσιάσει: όχι ηρωικούς, όχι τέλειους, αλλά πιο πολύ ανθρώπινους κτλ. (τυπικοί ευριπίδειοι ήρωες).

**6.α. [ευριπίδειες ανατροπές]**

«Ένας ποιητής που είναι δεμένος στην παράδοση αναγκάζεται να υποτάξει λίγο πολύ τους ήρωές του στα επεισόδια του μύθου, που είναι από πριν ορισμένα. Η ελευθερία όμως που κρατεί ο Ευριπίδης μπροστά στο μύθο, καθώς δεν τον πιστεύει πια για ιστορία, μόνο τον χρησιμοποιεί σαν ένα απλό υλικό που μπορεί να το μετασχηματίσει όπως κι όσο θέλει, η ελευθερία αυτή του δίνει τη δυνατότητα να πλάσει πραγματικούς ανθρώπινους χαρακτήρες, καθώς αφήνει τη δράση να προχωρήσει όχι όπου επιβάλλει ο παλιός γνωστός μύθος, αλλά όπου είναι φυσικό να προχωρήσει με τέτοιους ή με τέτοιους ανθρώπους» (Κακριδής 1980: 66).

**6.β. [συγχώνευση των δύο μορφών της Ελένης]**

Οι φιλόλογοι έχουν παρατηρήσει ότι στην εξέλιξη του έργου οι δύο μορφές της Ελένης διαφέρουν όλο και λιγότερο. Αυτό σημαίνει ότι η «αληθινή» Ελένη αρχίζει να υιοθετεί χαρακτηριστικά, τα οποία κανονικά ανήκουν αποκλειστικά στο –κάθε άλλο παρά αθώο– είδωλο. [...] Η «συγχώνευση» αυτή των δυο μορφών της Ελένης ερμηνεύεται από μερικούς ως προσπάθεια του Ευριπίδη να απενοχοποιηθεί το χαρακτήρα της Ελένης και ταυτόχρονα με κάποιο τρόπο να της επιτρέψει να διατηρήσει τα χαρακτηριστικά της παραπλάνησης και της απιστίας για τα οποία παραδοσιακά φημίζεται. [...] Ίσως είναι δυνατόν να βρεθεί μια πολύ ορθότερη λύση εάν οι αντικρουόμενοι λόγοι και εμφανίσεις της Ελένης εξετασθούν σε σχέση με τη φιλοσοφία του Πρωταγόρα και του Ηράκλειτου. [...] Άραγε ο Ευριπίδης είχε κάτι παρόμοιο στο νου του για την Ελένη; Ίσως επιθυμούσε να αποδείξει ότι η ταυτότητά της είναι καλύτερο να γίνει αντιληπτή ως σύνθεση διαφόρων αντιθέσεων, όπως αθωότητας και ενοχής, προδοσίας και πίστης και ίσως ακόμα, θείου και θνητού. Αυτό πράγματι θα μας παρέχει μια λογική εξήγηση για την αποκαλούμενη «συγχώνευση» Ελένης και ειδώλου που παρατηρούμε. [...] Αντί να προσπαθήσει να συμφιλιώσει τις δύο αντίθετες παραδόσεις που αφορούν την Ελένη, φαίνεται ότι ο Ευριπίδης αποφάσισε ίσως να δείξει στο ακροατήριό του τον τρόπο με τον οποίο μπορεί να είναι και οι δύο αληθινές.

C. Willis (από το πρόγραμμα του Θεάτρου Προσκήνιο, 2004-2005)

13. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο στη σ. 97.

### Δ ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΑ ΣΧΟΛΙΑ

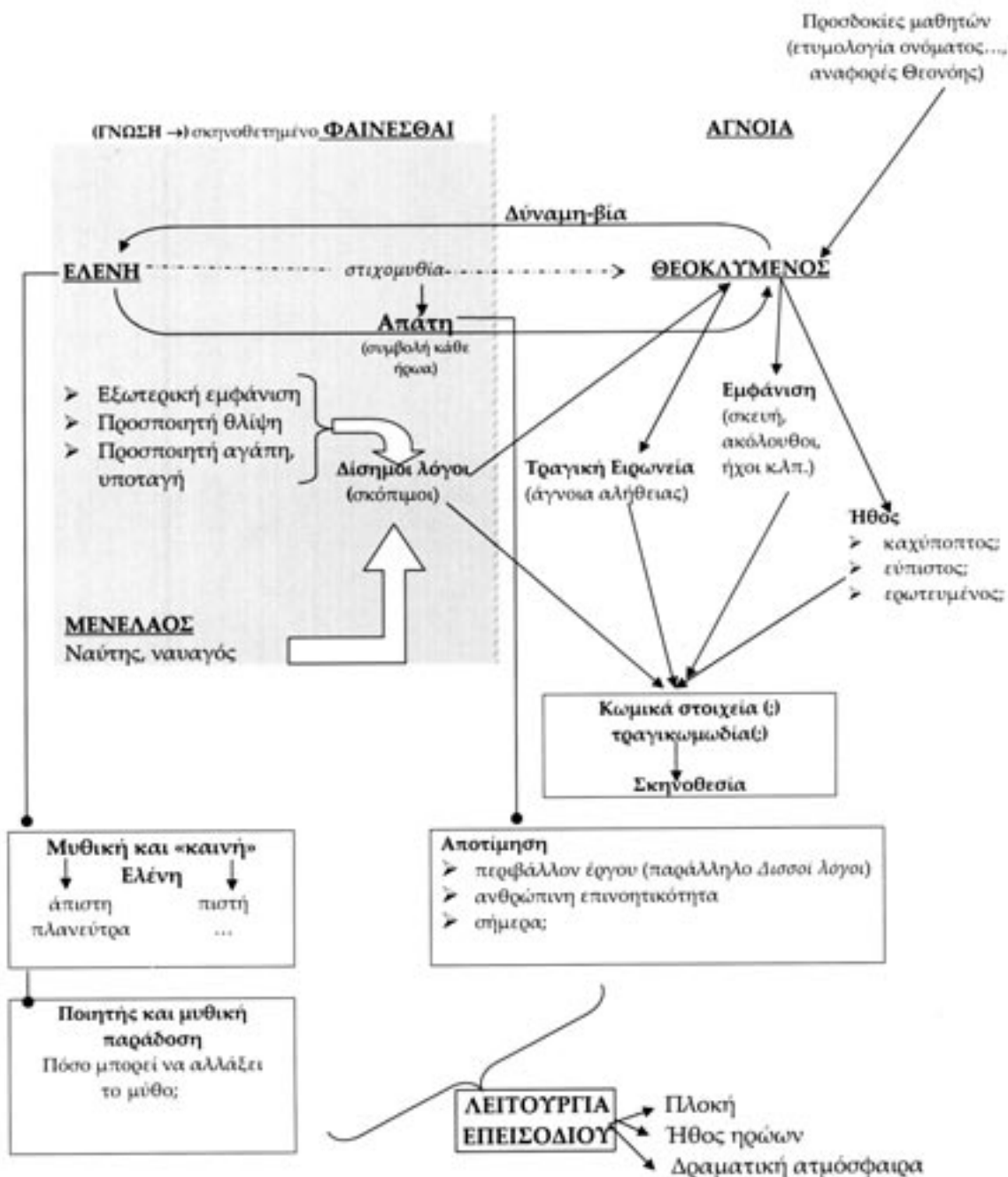
1286. Πρέπει να προσέξουμε ιδιαίτερα το λειτουργικό ρόλο του μνήματος στη σκηνή. Σε αυτό καταφεύγει η Ελένη, για να αποφύγει το Θεοκλύμενο ή το ρακένδυτο και άγνωστό της Μενέλαο στη σκηνή της Αναγνώρισης, πίσω από αυτό κρύβεται ο Μενέλαος, χάρη σε αυτό δείχνει τη φαινομενική του ευσέβεια ο Θεοκλύμενος...
1288. «Ίσως να είναι στις προθέσεις του Ευριπίδη να εμφανιστεί εδώ πομπώδης ο Θεοκλύμενος, αλλά η παρατήρηση δεν είναι πραγματικά τίποτα περισσότερο από ένα τέχνασμα για να αυτοσυστηθεί στους θεατές» (Dale).
1301. «Ο βασιλιάς χτυπάει αυταρχικά την πόρτα στη σκηνή, η οποία ανοίγει διάπλατα, και στους οπαδούς που εμφανίζονται δίνει οδηγίες» (Dale).
1307. Το κόψιμο των μαλλιών ήταν δείγμα πένθους στην αρχαιότητα, όπως ακριβώς και το μαύρο χρώμα της ενδυμασίας. Το κόψιμο μάλιστα των μαλλιών από την Ελένη στη συγκεκριμένη τραγωδία συνάδει με τη διαφορετική της εικόνα, που μας δίνει ο Ευριπίδης με την ανατροπή του μύθου για την Ελένη.
1311. Οι αρχαίοι Έλληνες έδιναν μεγάλη σημασία στα όνειρα, τα οποία πίστευαν ότι ο Ζεός στέλνει στους ανθρώπους, προκειμένου να φανερώσει τη βούλησή του στους ανθρώπους. Αυτό γινόταν μέσω του Ονείρου, γιου της Νύκτας και του αδελφού του Ύπνου. Συχνά μάλιστα κατέφευγαν σε ειδικούς ερμηνευτές, τους ονειροκρίτες, για να μάθουν έναντι αμοιβής τη βούληση των θεών (Παπίχης).
1316. *Πώς να το πω;* Η προσωποπτή λύπη της Ελένης και η πραγματική της απροθυμία να πει τις δυσσιώνες λέξεις συμπίπτουν. Αυτή η φοβερή εκτενής σιχομυθία δίνει την καλύτερη ευκαιρία για δίσημους λόγους, με τους θεατές σε επιφυλακή για να αντιληφθούν τα επίμαχα σημεία (Dale).
1360. Η απορία του Θεοκλύμενου είναι δικαιολογημένη, αφού βασιλεύει σε μια χώρα όπου η μέριμνα για την ταρίχευση του σώματος του νεκρού ήταν πολύ μεγάλη.

### Ε ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΕΣ ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Σε διάφορα σημεία του Επεισοδίου αυτού ο Θεοκλύμενος εκδηλώνει αυταρχική συμπεριφορά, που ταιριάζει σε απόλυτους μονάρχες. Να την επισημάνετε. Εξηγηθείτε αυτή το δραματικό σχέδιο; (**ήθος – δομή**)
2. Με ποια μέσα τιμούσαν οι αρχαίοι Έλληνες όσους χάνονταν στη θάλασσα, σύμφωνα με τους στίχους 1359-1397; Ποια από αυτά τα μέσα είναι γνήσια και ποια επινοούνται από την Ελένη και το Μενέλαο, για να πετύχουν την απόδρασή τους; (**αρχαιογνωσία – ήθος**)
3. «Ο σκοπός αγιάζει τα μέσα», λέει ο λαός μας. Πιστεύετε πως οι ήρωες στο Επεισόδιο αυτό συμμερίζονται τη λαϊκή αυτή αντίληψη; Να στηρίξετε την άποψή σας σε συγκεκριμένα στοιχεία του κειμένου. (**ηθική του δόλου**)
4. Βασικό στοιχείο του σκηνικού διάκοσμου είναι ο τάφος του Πρωτέα. Πώς λειτουργεί στο Επεισόδιο αυτό; (**λειτουργία τάφου**)
5. Ας υποθέσουμε ότι σε μια σκηνή που εκτυλίσσεται μέσα στο παλάτι ο Θεοκλύμενος εκφράζει ελεύθερα τα συναισθήματά του. Επιχειρήστε να γράψετε το μονόλογό του ή το διάλογο του ανάμεσα σε αυτόν και έναν από τους ακολούθους του. (**δημιουργικό γράψιμο – ήθος**)
6. Ο Μενέλαος και η Ελένη δε διατάζουν να αξιοποιήσουν τα λατρευτικά έθιμα, προκειμένου να εξαπατήσουν το Θεοκλύμενο. Πιστεύετε ότι οι Αθηναίοι θα μπορούσαν να δικαιολογήσουν τη στάση τους αυτή; (**ηθική δόλου – πολιτισμικό πλαίσιο**)
7. Πολλοί διαβλέπουν σε αυτούς τους τελευταίους στίχους του Γ' Επεισοδίου πολύ έντονο κωμικό στοιχείο, ιδίως στη μορφή του Θεοκλύμενου. Πώς θα σκηνοθετούσατε το ύφος και τις κινήσεις του, αν θέλατε να τονίσετε την κωμική διάσταση του έργου ή αντίθετα την τραγική; (**όψη – ειδολογική κατάταξη**)
8. Αφού αναφερθείτε στη θέση της γυναίκας στην κοινωνία της εποχής, να εξετάσετε αν ο τρόπος που ο Ευριπίδης παρουσιάζει την Ελένη ανταποκρίνεται σε αυτή την εικόνα. (**πολιτισμικό πλαίσιο – ειρωνική μέθοδος**)

**ΣΤ** ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ

**Γ' ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ**







# Β΄ ΣΤΑΣΙΜΟ

στ. 1425-1499

## A ΚΕΙΜΕΝΟ ΠΡΩΤΟΤΥΠΟΥ (ΣΤ. 1301-1368)

[ΧΟ.]	ορεία ποτὲ δρομάδι κώ- λαι Μάτηρ ἐσύθη θεῶν ἀν' ὑλᾶντα νάπη ποτάμιόν τε χεῦμ' ὑδάτων βαρύβρομόν τε κῦμ' ἄλιον πόθωι τᾶς ἀποιχομένης ἀρρήτου κούρας. κρόταλα δὲ βρόμια διαπρύσιον ιέντα κέλαδον ἀνεβόα, θηρῶν ὅτε ζυγίους ζεύξασα θεὰ σατίνας τὰν ἀρπασθεῖσαν κυκλίων χορῶν ἔξω παρθενίων † μετὰ κουρᾶν δ'† <υυ - υ > ἀελλόποδες, ἀ μὲν τόξοις Ἄρτεμις, ἀ δ' ἔγχει Γοργῶπις πάνοπλος, αὐγάζων δ' ἐξ οὐρανίων <- χ-χ- υυ -> ἄλλαν μοῖραν ἔκραινεν.	[στρ. α]	βωμοῖς δ' ἄφλεκτοι πελανοί· παγὰς δ' ἄμπαυεῖ δροσεράς λευκῶν ἐκβάλλειν ὑδάτων πένθει παιδὸς ἀλάστωι.	1335		
	1305		ἐπεὶ δ' ἔπαυσ' εἰλαπίνας θεοῖς βροτειῶι τε γένει, Ζεὺς μελίσσων στυγίους Ματρὸς ὀργὰς ἐνέπει·	1340	[στρ. β]	
	1310		Βᾶτε, σεμναὶ Χάριτες, ἴτε, τὰν περὶ παρθένωι Δηῶ θυμωσαμέναν †λύπαν ἐξαλλάξατ' ἀλαλαῖ Μοῦσαι θ' ὕμνοισι χορῶν.	1345		
	1315		χαλκοῦ θ' αὐδᾶν χθονίαν τύπανά τ' ἔλαβε βυρσοστενῆ καλλίστα τότε πρῶτα μακά- ρων Κύπρις· γέλασεν δὲ θεὰ δέξατό τ' ἐς χέρας βαρύβρομον αὐλὸν τερφθεῖσ' ἀλαλαγμῶι.	1350		
		[ἀντ. α]	† ὦν οὐ θέμις οὔθ' ὄσια ἐπύρωσας ἐν θαλάμοις,† μῆνιν δ' ἔχεις μεγάλας Ματρὸς, ὦ παῖ, θυσίας οὐ σεβίζουσα θεᾶς. μέγα τοι δύνата νεβρῶν παμποίκιοι στολίδες κισσοῦ τε στεφθεῖσα χλόα νάρθηκας εἰς ἱεροῦς ρόμβου θ' εἰλισσομένα κύκλιος ἔνοσις αἰθερία βακχεύουσα τ' ἔθειρα Βρομί- ωι καὶ παννυχιδὲς θεᾶς. † εὔ δὲ νιν ἄμασιν ὑπέρβαλε σελᾶνα μορφᾶ μόνον ἠῤυχεις.†	1320	1355	[ἀντ. β]
			1325	1360		
	1330		1330	1365		

## B ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΙ ΣΤΟΧΟΙ

Με τη διδασκαλία του Β΄ Στασίμου επιδιώκουμε:

1. Να διερευνήσουμε τη λειτουργία του συγκεκριμένου Στασίμου στην τραγωδία μας.
2. Να συνειδητοποιήσουμε ότι τα στάσιμα αποτελούν συνδυασμό λόγου, μουσικής και κίνησης, και έτσι να διεκρινόμε τις γνώσεις μας για ένα βασικό συστατικό της αρχαίας τραγωδίας.

3. Να αναφερθούμε στην παράδοση των αρχαίων κειμένων και ειδικότερα της *Ελένης*, ώστε να συνειδητοποιήσουμε πώς αυτή συνδέεται με την ποικιλία των ερμηνειών και των μεταφραστικών εκδοχών.
4. Να ανιχνεύσουμε, μέσα από το Στάσιμο, το θρησκευτικό χαρακτήρα του αρχαίου δράματος.



## ΕΠΙΣΗΜΑΝΣΕΙΣ

Ας έχουμε υπόψη μας ότι η κατανόηση του περιεχομένου του Β' Στασίμου δεν είναι εύκολη για τους μαθητές. Θα ήταν ίσως καλό να τους παρουσιάσουμε από πριν ορισμένα μυθολογικά στοιχεία, ώστε να παρακολουθήσουν, με τη βοήθεια και των ερωτήσεων κατανόησης, την περιπέτεια της Δήμητρας, όπως παρουσιάζεται στο συγκεκριμένο Στάσιμο, και να επιστημονούν τις λατρευτικές τελειές και τα σύμβολα που αναφέρονται, κυρίως στη β' αντιστροφή.

## 1ος ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΟΣ

Ήδη σε προηγούμενες ενότητες, στην Πάροδο και κυρίως στο Α' Στάσιμο (βλ. 1η Διδακτική Επισήμανση στο Α' Στάσιμο), έχουμε μιλήσει για τους όρους «στάσιμο», «λυρικά μέρη της τραγωδίας» κτλ. Έτσι, εδώ μπορούμε να ασχοληθούμε περισσότερο με τη λειτουργία του συγκεκριμένου Στασίμου, το οποίο θεωρείται ένα από τα πιο αξιοπερίεργα χορικά. Για το ρόλο του στο έργο έχει αναπτυχθεί ένας πλούσιος προβληματισμός. Οι μαθητές δεν μπορούν βέβαια να διερευνήσουν συστηματικά και σε βάθος το θέμα αυτό, μπορούν όμως:<sup>1</sup>

- να προβληματιστούν για το αν είναι εμβόλιμο ή οργανικό μέρος του δράματος·
- να αναζητήσουν πιθανούς λόγους της παρεμβολής του, στην περίπτωση που θεωρηθεί εμβόλιμο.

Αφετηρία για τον προβληματισμό είναι δυνατό να αποτελέσουν οι προσδοκίες των μαθητών. Τι περίμεναν να ακούσουν από τις γυναίκες του Χορού; Το τραγούδι τους φαίνεται να συνδέεται με όσα προηγήθηκαν; Μια αρνητική απάντηση των μαθητών θα μας δώσει την ευκαιρία να συζητήσουμε τις απόψεις αυτών οι οποίοι το θεωρούν **εμβόλιμο** (α) ωδή άσχετη με τα δρώμενα, ένα είδος *intermezzo* που έχει εισαχθεί από τον ίδιο τον ποιητή, β) ωδή ξένη από την *Ελένη*, που πιθανόν έχει προστεθεί από έναν ηθοποιό ή κάποιο άλλο πρόσωπο].

Στην περίπτωση που το Στάσιμο θεωρηθεί εμβόλιμο, τότε **πώς δικαιολογείται η παρεμβολή του**; Ποικίλες ερμηνείες έχουν προταθεί και είναι μάλλον άστοχο να εμπλέξουμε τους μαθητές σ' αυτήν τη συζήτηση. Ίσως όμως μπορούμε να αξιοποιήσουμε κάποιες από αυτές, για να τους εμπλέξουμε στο ερμηνευτικό παιχνίδι εφοδιάζοντάς τους με ερμηνευτικά κλειδιά. Εδώ, τα κλειδιά αυτά αναζητούνται στο ιστορικό πλαίσιο. Ζητώντας τους, για παράδειγμα, να υποθέσουν πώς ένιωθαν οι Αθηναίοι θεατές ακούγοντας το Στάσιμο, ίσως καταφέρουμε να συνδέσουμε το έργο με το ιστορικό πλαίσιο και να υπενθυμίσουμε ότι το δραματικό έργο προοριζόταν να παρασταθεί σε ένα συγκεκριμένο κοινό (π.χ. οι Αθηναίοι έμμεσα παροτρύνονται: α) να αναζητήσουν παρηγοριά στη μουσική και την τέχνη γενικότερα, β) να ελπίζουν σε ένα καλύτερο μέλλον, μια που στη ζωή πόνος και χαρά εναλλάσσονται).

Μήπως όμως τελικά το Στάσιμο δεν είναι τόσο άσχετο με τα δρώμενα, αλλά **συνδέεται οργανικά** με το υπόλοιπο έργο; Παρακινούμε τους μαθητές να αναζητήσουν κοινά σημεία ανάμεσα στην Περσεφόνη και την Ελένη, ώστε να καταλάβουν, γιατί από ορισμένους θεωρείται οργανικό μέρος του έργου (αρπαγή, αναζήτηση από αγαπημένα πρόσωπα, σωτηρία).

## 1.α. [το Β' Στάσιμο εμβόλιμο]

«Η επικρατέστερη άποψη παλαιότερα ήταν ότι το Χορικό αυτό δεν έχει καμιά σχέση με τα δρώμενα του δράματος. [...] [O Decharme] μάλιστα είναι απόλυτα κατηγορηματικός. Γράφει: "Ο σύνδεσμος της ωδής αυτής με το θέμα του δράματος λειτουργεί με ένα τρόπο τόσο απροσδόκητο που θα προσβάλαμε τον Ευριπίδη, αν τον θεωρούσαμε υπεύθυνο για μια τέτοια αδεξιότητα. Αυτό το κομμάτι, το μόνο στο είδος του σε όλο το ελληνικό θέατρο που μας διασώθηκε, είναι ένα *εμβόλιμο*". Είναι, πράγματι, τόσο εμφανής η έλλειψη συνδέσμου με την υπόθεση του δράματος στο Χορικό αυτό, ώστε ο Heath είχε πιστέψει πως αυτό δεν ανήκε στην *Ελένη* αλλά σε άλλο δράμα του ποιητή, στον *Αίολο* [...]» (Χατζηνανέστης 1989: 376-377).

## 1.β. [εμβόλιμο από υποκριτή]

«[...] διά τούτο θεωρείται εμβόλιμον υπό των Decharme, Heath, και ιδίως υπό του Hofmann, ο οποίος το θεωρεί εμβόλιμον υπό την αληθή σημασίαν του όρου, όπως την θέλει ο Αριστοτέλης (*Ποιητική* 1456a, 26-32). Πιστεύει δε ούτος ότι ανήκει εις άλλο έργον, εισή-

χθη δε εις την *Ελένην* υπό πινος ηθοποιού. Πρβ. Η. Bacon, 143 σμ.28, όπου εκφράζεται η άποψις ότι η ωδή ανήκει είτε εις την *Σθενέβριαν* είτε εις τον *Ιππόλυτον Καλυπτόμενον*» (Πατίκης 1978: 313).

#### 1.γ. [τα χορικά γενικά είναι εμβόλιμα]

«Μέσα στην πολλαπλότητα των χορικών του Ευριπίδη μπορούμε να διακρίνουμε και το νήμα μιας εξέλιξης, που, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη (*Ποιητ.* 18,1456 α 29), άρχισε με τον Αγάθωνα: το χορικό γίνεται μια παρένθεση, είναι *εμβόλιμον*, ένα στοιχείο που, φυσικά, προετοιμάζει το Χορό της Νέας Κωμωδίας. Στον Ευριπίδη ξεχωρίζουν ορισμένες λυρικές αφηγήσεις, που, χωρίς βέβαια να είναι ολόκληρα άσχετες με τα δραματικά συμφραζόμενα, πάντως στέκουν κώπης αυτοτελείς μέσα στο δράμα, έτσι που ο Kranz, συσχετίζοντάς τις με την ποίηση του Βακκυλίδη, μίλησε για “διθυραμβικά στάσιμα”. [...] παραδείγματα είναι [...] *Ελένη* 1301» (Lesky 1989: 400).

#### 1.δ. [λόγοι παρεμβολής]

«Η ταύπη της Δήμητρας με τη Μεγάλη Μητέρα είναι ήδη γεγονός στα τέλη του 5ου αι., κι ο Ευριπίδης φαίνεται ότι το χρησιμοποίησε έτσι, ώστε να μπορεί να εισαγάγει την άγρια, οργανιστική μουσική που ακουγόταν στις ωδές της Μεγάλης Μητέρας [...]. Σίγουρα η πένθημη μουσική των Σειρήνων στον πρώτο θρήνο της Ελένης άνοιξε το δρόμο για τα τραγούδια των Μουσών και τα τύμπανα, τους αυλούς και τα κύμβαλα της Μεγάλης Μητέρας, που γιορτάζουν την επιστροφή της ζωής [...]. Το θέμα είναι ότι ίσως, μετά από μακρόχρονη αναμονή και πόνο, μπορεί να έρθει λυτρωτικό το άγγιγμα της χάριτος, που εδώ συμβολίζεται από τη μουσική που χαρίζουν οι θεές προσάτιδες της αρμονίας και της χαράς της ζωής» (Whitman 1996: 88-89).

#### 1.ε. [λόγοι παρεμβολής]

«Για τον G. Zuntz ο μύθος δηλώνει τη συμφιλίωση με τη ζωή μετά από ένα βαθύ πόνο, συμφιλίωση που μπορεί να επέλθει μέσω της τέχνης, της μουσικής, η οποία κατόρθωσε να αλλάξει τη διάθεση της θεάς. Οι Αθηναίοι καλούνται να λυτρωθούν από τον πόνο και να συμφιλιωθούν με τη ζωή μέσω της μουσικής [...]. Ο Η. Gregoire συνδυάζει το Χορικό, και ιδιαίτερα τη β΄ αντιστροφή, με τις τελετές των ελευσινίων μυστηρίων, τα οποία είχε παρωδήσει ο Αλκιβιάδης πριν αναχωρήσει για τη Σικελία» (Χατζηανέστης 1989: 378-379).

#### 1.στ. [οργανική σύνδεση του Β΄ Στασίμου]

«Αν πιστέψουμε την Anne Newton-Pirripin, η ωδή έχει μια οργανική λειτουργία μέσα στο έργο, αφού από την αρχή γίνεται μνεία της Περσεφόνης, προς την οποία παρομοιάζεται η Ελένη, που σαν εκείνη είχε αναρπαγεί και σαν εκείνη είχε σωθεί. Έτσι, ο μύθος της Δήμητρας-Περσεφόνης δεν είναι, κατά την A. Newton-Pirripin, άσχετος με το δράμα, αφού η Ελένη σαν την αρπαγείσα Περσεφόνη δεν πρόκειται να είναι αιώνια αιχμάλωτη στην Αίγυπτο, αλλά θα σωθεί όπως σώθηκε εκείνη» (Χατζηανέστης 1989: 377).

#### 1.ζ. [οργανική σύνδεση]

«Σε γενικές γραμμές πάντως η Ελένη θα μπορούσε να θεωρηθεί, και θεωρήθηκε, ως η ανθρώπινη εκδοχή της Περσεφόνης που ήταν χαμένη και ξαναβρέθηκε. Έτσι το ποίημα γίνεται ένα τραγούδι του θανάτου και της ανάστασης, που είναι στενά συνδεδεμένο με το έργο ως σύνολο και συμβαδίζει με το σχέδιο του ψεύτικου θανάτου του Μενέλαου. Ο Ευριπίδης επίσης ήξερε ότι η Ελένη λατρευόταν στη Σπάρτη ως θεά (*Ορ.* 1635 κ.εξ., 1683 κ.εξ.), αναμφίβολα ως θεά της βλάστησης, και ίσως σκόπιμα να θέλησε να υπαινιχτεί την προσωρινή ταύπησή της με την Κόρη» (Whitman 1996: 88).

## 2ος ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΟΣ

Σε προηγούμενες ενότητες προσπαθήσαμε να βοηθήσουμε τους μαθητές να συνειδητοποιήσουν ότι τα στάσιμα αποτελούν ένα από τα λυρικά στοιχεία της τραγωδίας. Αυτό το επιδιώξαμε με την αναζήτηση κυρίως των πλούσιων εκφραστικών μέσων, με τις παράλληλες μεταφράσεις κτλ. Για να διαμορφώσουν όμως οι μαθητές μια σφαιρική εικόνα για τα στάσιμα και να αντιληφθούν τη συμβολή τους στη δημιουργία ενός πλούσιου θεάματος, είναι σημαντικό να ασχοληθούμε ιδιαίτερα και με:<sup>2</sup>

- το μέλος·
- την όρχηση.

Η ενότητα προσφέρεται να ασχοληθούμε με τα παραπάνω, ιδιαίτερα με τη μουσική, όχι μόνο γιατί το κείμενο αναφέρεται σε μουσικά όργανα, αλλά και γιατί εξάγει τη δύναμη της μουσικής, χάρη στην οποία ξεπέρασε η Δήμητρα τη θλίψη και τον πόνο της.

Οι γνώσεις μας για το μέλος και την όρχηση στις παραστάσεις της αρχαιότητας είναι περιορισμένες. Μπορούμε, λοιπόν, να στραφούμε στο παρόν και στις σύγχρονες παραστάσεις. Έτσι θα ζητήσουμε από τους μαθητές να φανταστούν τη μουσική του Στασίμου και να προτείνουν χορευτικές κινήσεις που θα μπορούσαν να τη συνοδεύουν. Οι απαντήσεις σ' αυτά τα ερωτήματα είναι βέβαια ανοιχτές. Επιδιώκουμε όμως να βασίζονται στο κείμενο και να γίνονται σταδιακά όλο και λιγότερο γενικόλογες. Γι' αυτό προσπαθούμε να τροφοδοτήσουμε τη φαντασία των μαθητών, παρακινώντας τους να αναζητήσουν στοιχεία

στο κείμενο (π.χ. αναφορές σε ήχους και μουσικά όργανα), να παρατηρήσουν το εικονογραφικό υλικό του βιβλίου τους, αλλά και να αντλήσουν στοιχεία από τα δικά τους μουσικά ακούσματα, ώστε να γίνει και πιο βιωματική η όλη διαδικασία. Θα βοηθούσε βέβαια να ακούσουμε στην τάξη αποσπάσματα από κάποια μουσικά κομμάτια. Αν υπάρχει η δυνατότητα, μπορούμε να προχωρήσουμε προς την κατεύθυνση αυτή με τη ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ και την ΕΡΓΑΣΙΑ.

### 2.α. [μουσική]

«Για την μουσική, αυτό που κυρίως μπορούμε να πούμε είναι ότι μέχρι τα τέλη του 5ου αι. σίγουρα δεν παραμόρφωνε και δεν έκανε ασαφή το λόγο. Ο ποιητής ήταν ο ίδιος και συνθέτης. Δεν “προσάρμοζε λέξεις στη μουσική”, αλλά συνέθετε για τον Χορό ένα τραγούδι, στο οποίο η μουσική αντιστοιχούσε στους μακρούς ή βραχείς ρυθμούς των λέξεων. Ο ρόλος του αυλητή ήταν συνοδευτικός, και τίποτε περισσότερο. Το τραγούδι ήταν ομαδικό. Η αρμονία, με τη σημερινή έννοια του όρου, ήταν άγνωστη» (Baldry 1981: 97-98).

### 2.β. [τα χορικά του Ευριπίδη]

«[...] αυτά [τα χορικά του Ευριπίδη, στα οποία περιλαμβάνεται και το Β΄ Στάσιμο] ανήκουν στην οψιμότερη περίοδο του Ευριπίδη, στην οποία το χορικό άσμα και από άλλες απόψεις δοκίμαζε βαθιές αλλαγές. Αυτό το *καινούργιο τραγούδι* δείχνει γλωσσικά έναν φόρτο και έναν “όγκο”, που κάποτε βρίσκονται σε κάποια παράξενη ασυμφωνία με το περιεχόμενο. Ο Αριστοφάνης παρωδίασε σουξυτερά αυτό το είδος στις *Θεαγορηιάζουσες* (49) και στους *Βατράχους* (1309). Μερικά κείμενα του Ευριπίδη επιτρέπουν να καταλάβουμε ότι πού και πού έχουν σημασία περισσότερο σαν υπόσπρωμα για την μουσική. Ξέρουμε ότι η μουσική του νέου, του νεοσπικού διθυράμβου, παραφορτωμένη, ανήσυχη, που ήθελε να δημιουργήσει στιργκές εντυπώσεις, ήταν εκείνη που επηρέαζε εδώ δυνατά τον Ευριπίδη» (Lesky 1978: 570).

### 2.γ. [μουσικά όργανα στον Ευριπίδη]

«Μεταξύ των αχρειοτήτων του Ευριπίδη ο Αριστοφάνης λογαριάζει και την καταφυγή στις καστιανιέτες (κρόταλα): “Πού είναι αυτή που με τα όστρακα κάνει κρότο; Έλα εδώ, Μούσα του Ευριπίδη!” (*Βάτραχοι*, στ.1305-1307). Η έμμεση αναφορά είναι στην *Υψηύλη*, που χρησιμοποιεί καστιανιέτες στην ομώνυμη τραγωδία [...]. Στην ορχήστρα του θεάτρου εμφανίζονται διάφορα όργανα [...]. Στις *Βάκχες* του Ευριπίδη αναφέρονται –και η χρήση τους είναι υποχρεωτική– τα τύμπανα, δηλαδή ταμπούρα που τα χτυπούσαν με την παλάμη του χεριού (στ.58-61). Όμως αναμφισβήτητα στο θέατρο επικρατούν η *κίθαρς*, η λύρα κι ο αυλός, το φλάουτο (ή καλύτερα το όμποε) στις διάφορες μορφές τους [...] για να συνοδεύουν είτε τις μονωδίες είτε τα τραγούδια του Χορού» (Albini 2003: 224).

### 2.δ. [όρχηση]

«Η ίδια αντιστοιχία με τον ρυθμό των λέξεων φαίνεται ότι ίσχυε και για τα χορευτικά κομμάτια. Η μετρική ανάλυση των ωδών μάς επιτρέπει να κρίνουμε κατά πόσον οι χορευτικές αυτές κινήσεις ήταν αργές ή γρήγορες, επιβλητικές ή άτακτες. Πέρα όμως απ’ αυτές τις γενικότιπες, η άγνοιά μας είναι πλήρης. Ένας αρχαίος σχολιαστής μας πληροφορεί ότι, όταν τραγουδούσε την πρώτη από τις δύο στροφές, ο Χορός κινούνταν προς τα δεξιά (εξ ου και ο Ελληνικός όρος “*στροφή*”), και όταν τραγουδούσε την δεύτερη στροφή (“*αντιστροφή*”) επέστρεφε στην θέση του, ενώ εάν πρόσθεταν μιαν ακόμη στροφή, την “*επωδή*”, έμεναν ακίνητοι. Ακόμα κι αν αυτό αληθεύει, δεν μας λέει τίποτε για τις κινήσεις και τις χειρονομίες του μίμου, την σωματική έκφραση της συγκίνησης και τις εικόνες που στις ωδές, αν όχι και στη διάρκεια του διαλόγου, πρέπει να αποτελούσαν την ουσία του Χορού» (Baldry 1981: 98).

## 3ος ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΟΣ

Τα προβλήματα κατανόησης που παρουσιάζει η β΄ αντιστροφή μάς δίνουν την ευκαιρία να εισαγάγουμε τους μαθητές<sup>3</sup> σε έναν κόσμο τελείως άγνωστο σ’ αυτούς, που συνδέεται με:

- την παράδοση·
- την αποκατάσταση·
- τη μετάφραση·
- το σχολιασμό – ερμηνεία των αρχαίων κειμένων.

Ενδιαφερόμαστε μέσω αυτού του στόχου να συνειδητοποιήσουν οι μαθητές μας ότι το κείμενο που έχουν στο βιβλίο τους δεν είναι παρά μια μετάφραση, μία από τις πολλές που θα μπορούσαν να υπάρχουν.

Μπορούμε να δώσουμε στους μαθητές ορισμένες πληροφορίες, χωρίς να υπεισέλθουμε σε πολλές λεπτομέρειες, για την παράδοση των αρχαίων κειμένων γενικά και της *Ελένης* ειδικότερα (2 κώδικες). Επιλέγουμε πληροφορίες που εξάπτουν τη φαντασία, ζωντανεύουν το παρελθόν και προβάλλουν την αξία της αρχαίας γραμματείας, αλλά και τον κόπο όλων

3. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο στη σ. 105, ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ 2.

όσοι πάσχισαν να τη διασώσουν. Το πόσο προβληματική είναι μερικές φορές η παράδοση των κειμένων διαπιστώνουν οι μαθητές και με εποπτικό τρόπο, παρατηρώντας τη φωτογραφία φθαρμένου πάπυρου (στη σ. 105).

Η ίδια αυτή φωτογραφία αποτελεί το έναυσμα, για να αναφερθούμε στην **αποκατάσταση** των αρχαίων κειμένων, ενώ παράλληλα βοηθά τους μαθητές να συνειδητοποιήσουν πόσο δύσκολη και επίπονη είναι αυτή η διαδικασία.

Περνώντας στην *Ελένη* και σ' ένα συγκεκριμένο σημείο, τη β' αντιστροφή, έχουμε την ευκαιρία να εσιτάσουμε όχι μόνο στην αποκατάσταση του κειμένου, αλλά και στην **ερμηνεία** της αντιστροφής και στη συνακόλουθη **μετάφρασή** της (π.χ. η διαφορετική μετάφραση του *ὦ παῖ* από τους δύο μεταφραστές). Συγκρίνοντας οι μαθητές τις δύο μεταφράσεις, έχουν την ευκαιρία να διαπιστώσουν στην πράξη πώς συνδέεται η παράδοση και η αποκατάσταση ενός κειμένου με το σχολιασμό – ερμηνεία του και τη μετάφρασή του. Επιπλέον, συνειδητοποιούν, για άλλη μία φορά, ότι το κείμενο του βιβλίου τους είναι μια μεταφραστική εκδοχή.

### 3.α. [η παράδοση του κειμένου της *Ελένης*]

«Η παράδοσις του κειμένου της *Ελένης* είναι συνυφασμένη με την ιστορίαν της παραδόσεως όλων των δραμάτων του Ευριπίδου, και ιδίως εκείνων τα οποία δεν συνοδεύονται υπό αρχαίων σχολίων, όπως και η *Ελένη*. Είναι δύσκολον φυσικά να παρακολουθήσωμε ένα κείμενον από τον καιρόν της συγγραφής του. Η δυσκολία δε αυτή είναι ακόμη μεγαλύτερα, διότι τα δράματα εις την αρχήν δεν εγράφοντο διά να διαβάζωνται, αλλά μόνον διά να διδάσκωνται εις τα δημόσια θέατρα. Οι γραφείς, επομένως, οι οποίοι αντιέγραφον τα κείμενα, δεν ενδιεφέροντο τόσον διά την ορθήν παράδοσιν του κειμένου, όσον διά την ευκολίαν και την εξυπηρέτησιν των ηθοποιών. Δι' αυτόν τον λόγον δεν εσοκίζοντο, αν παρεισέδουν λάθη εις το κείμενον. Τούτο ωφέλιτο επίσης εις το γεγονός ότι οι βιβλιοπώλαι ήθελον να ικανοποιήσωμε τους πελάτες των, τόσον εις την Ελλάδα όσον και εις το εξωτερικόν, οι οποίοι μη δυνάμενοι να έρθουν εις τας Αθήνας διά να παρακολουθήσωμε τας παραστάσεις, ήθελον τουλάχιστον να διαβάσωμε τα έργα των μεγάλων δραματοποιών. Έτσι οι βιβλιοπώλαι εμίσθωναν όσο το δυνατόν περισσοτέρας αντιγραφείς, διά να ανταποκριθούν εις την ζήτησιν αυτήν. Ακόμη πρέπει να έχωμεν υπ' όψιν μας τας νοθεύσεις και αλλοιώσεις (παρεμβολάς) του κειμένου εκ μέρους των ηθοποιών, οι οποίοι ετροποποιούν το κείμενον δι' ιδικών των ευκολιών. Γίνεται λοιπόν αντιληπτόν ότι, εφ' όσον τα πρώτα αντίγραφα περιείχον λάθη, τα λάθη αυτά εκληροδοτούτο εις τας μελλοντικάς “εκδόσεις” του κειμένου. [...]

Διά την παράδοσιν του κειμένου της *Ελένης* μας ενδιαφέρει πολύ και η περίοδος των Παλαιολόγων (1262-1453 μ.Χ.), κατά την οποίαν έχομεν αληθή αναγέννησιν των κλασσικών σπουδών. Το σπουδαιότερον δε τμήμα της περιόδου αυτής είναι αι αρχαί του 14ου αιώνας, ότε έζησαν [...] και ο Δ. Τρικλίνιος. Οι λόγιοι αυτοί συνεχίζουν το έργον των Αλεξανδρινών. Μελετούν τα κείμενα των αρχαίων Ελλήνων, ενδιαφερόμενοι τόσον διά την κριτική όσον και διά την παράδοσιν αυτών. Τα σπουδαιότερα χειρόγραφα του Ευριπίδου ανάγονται εις την εποχήν αυτήν. Μεταξύ αυτών είναι οι κώδικες L. (Laurentanus 32.2) και P. (Palatinus) [...], εις τους οποίους ευρίσκειται το κείμενον της *Ελένης* [...]. Ο L. τοποθετείται περί το 1310 μ.Χ. Εγράφη, κατά το μεγαλύτερον μέρος του, από τον Τρικλίνιον εις την Κωνσταντινούπολιν. Περί τα μέσα του ίδιου αιώνας τον ευρίσκομεν εις την Καλαβρίαν της Σικελίας, εις τα χέρια κάποιου Σίμωνος Ατουμάνου, ο οποίος έγραψε πολλάς σημειώσεις επ' αυτού. Αργότερα το χειρόγραφον μετεφέρθη εις την Ρώμην και τελικά εις την Φλωρεντίαν. Πάντως ο Τρικλίνιος, εις άγνωστον ημερομηνίαν, ανεθέρωσε το κείμενον και προσέθεσε πολλάς επεξηγηματικάς σημειώσεις, ιδίως επί του μέτρου [...]. Ο P. εγράφη περί το 1340 μ.Χ. Ως προς το κείμενον του Ευριπίδου ο P. δεν έχει μεγάλην σπουδαιότητα, διότι είτε αντιγράφη τον L., είτε προέρχεται από την ίδιαν πηγήν όπως και ο L. [...]. Εκτός των δύο αυτών χειρογράφων το κείμενον της *Ελένης* ευρίσκειται και εις τρία απόγραφα του L.» (Πατιής 1979: 42-49).

### 4ος Διδακτικός Στοχος

Από τα πρώτα ήδη εισαγωγικά μαθήματα στο αρχαίο δράμα, οι μαθητές άκουσαν για τη θρησκευτική προέλευση της τραγωδίας. Τώρα έχουμε την ευκαιρία να επανέλθουμε σ' αυτό το θέμα,<sup>4</sup> ανικνεύοντας μέσα στο ίδιο το κείμενο αυτήν τη φορά:

- τη θρησκευτική προέλευση της τραγωδίας.

Οι μαθητές μάλλον δε θα δυσκολευτούν να διακρίνουν στοιχεία που συνδέονται με το περιεχόμενο του Β' Στασίμου, που θυμίζουν τη **θρησκευτική προέλευση** της τραγωδίας (θρησκευτικό περιεχόμενο γενικά, αναφορές ειδικά στο Διόνυσο και στις βακχικές τελετές). Για να τους βοηθήσουμε να καταλάβουν πώς το τραγούδι και ο Χορός μπορούν να έχουν **θρησκευτικό χαρακτήρα**, αξιοποιούμε τα βιώματά τους: για παράδειγμα, τους θυμίζουμε θρησκευτικές τελετές και έθιμα (Παράλληλο 1) και αναφερόμαστε σε σύγχρονα είδη μουσικής με θρησκευτικό χαρακτήρα ή προέλευση (spirituals, μπλουζ, τζαζ κ.λπ.), όπως επίσης και σε γνωστά τους είδη Χορού ή σε πολεμικές τέχνες με εμφανή τελετουργικά στοιχεία.

4. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο στη σ. 107.

## 4.α. [στροφή και αντιστροφή]

«Οι πρώτοι εκκλησιαστικοί ύμνοι ήταν πολύ απλοί και ψάλλονταν συνήθως απ' όλο το εκκλησίασμα [...]. Με την εξάπλωση όμως του Χριστιανισμού και τη χρησιμοποίηση τεχνικότερης μουσικής δεν είναι πια εύκολο τα λειτουργικά μέλη να ψάλλονται απ' όλο το εκκλησίασμα. Γι' αυτό άρχισαν σιγά-σιγά να τα εμπιστεύονται σε ειδικά γυμνασμένους ψάλτες. Την εποχή εκείνη, στην Εκκλησία της Αντιόχειας παρουσιάζεται για πρώτη φορά η *αντιφωνία*, ο χωρισμός δηλαδή των ψαλτών σε δύο Χορούς, δεξιό και αριστερό, που τραγουδούν, ο ένας έπειτα από τον άλλο, το ίδιο μέλος» (Nef: 60-61).

## 4.β. [σύγχρονα βιώματα]

«Στα *Σπρίτσουλα* ο Θεός δοξάζεται με ρυθμούς, που ήταν σημάδια και σύμβολα του σεξουαλισμού. Οι μελωδίες του μπλουζ, που προηγήθηκαν της τζαζ, ακολουθούν την ιστορία της γέννησης του Χριστού. Οι τραγουδιστές με τα παρδαλά πουκάμισα υμνούν τον Κύριο με βραχνή φωνή. Κουνούν ακατάπαυστα τα χέρια τους, φωνάζουν εκατό, διακόσιες φορές, σα να μην μπορούν ακόμα να το πιστέψουν ότι γεννήθηκε ο θεός που θα βγάλει από την αιχμαλωσία τους εκλεκτούς, ότι είναι ένας ζωντανός θεός που μπορεί κανείς να τον αγγίξει, ότι είναι τροφή και ποτό. Ο ενθουσιασμός για το χαρμόσυνο μήνυμα είναι σωματικός, συγκλονίζει το σώμα» (Kott 1976: 221,2).



## ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΑ ΣΧΟΛΙΑ

1425. Παραπέμπει σε μια ασιατική θεά, που με διάφορα ονόματα (Ρέα, Κυβέλη, Ιδαία Μητέρα) λατρευόταν σε διαφορετικές περιοχές της Ανατολής. Ο Ευριπίδης, όπως φαίνεται στη συνέχεια, την ταυτίζει μάλλον συνειδητά με τη θεά Δήμητρα. Όταν διδάχτηκε η *Ελένη* το 412 π.Χ., είχε εισαχθεί στην Αθήνα η λατρεία της Κυβέλης. Ο Ευριπίδης θέλησε ίσως να δείξει στους Αθηναίους ότι οι θεές Δήμητρα και Ρέα-Κυβέλη ταυτίζονται, και να τονίσει τη σημασία της λατρείας της ασιατικής θεάς. Κοινό τους σημείο είναι η σχέση τους με τη γη, που λατρεύτηκε με διάφορα ονόματα από τους περισσότερους λαούς. Για τον άμεσο συσχετισμό της Ρέας και της Δήμητρας με τη γη : Ρέα < *ἔρα* (= γη), *terra*. *Δημήτηρ*: ερμηνεύεται κοινώς ως παλιός τύπος του *Γῆ μήτηρ*.
1434. Λιοντάρια έφερναν το άρμα της Κυβέλης. Σύμφωνα μάλιστα με το Βιργίλιο, λιοντάρια έφερναν και το άρμα της Δήμητρας κατά την αναζήτηση της Περσεφόνης.
1476. Η Αφροδίτη συνήργησε στην απαγωγή. Πιθανόν γι' αυτόν το λόγο προσπαθεί να καταπραΰνει τη θλίψη της Δήμητρας.
1483. Στη β' αντιστροφή το κείμενο είναι σε πολλά σημεία φθαρμένο και έχουν προταθεί αρκετές διαφορετικές γραφές με τις αντίστοιχες ερμηνείες, προκειμένου να συνδεθεί λογικά με τα προηγούμενα. Η αντιστροφή αυτή πάντως φαίνεται να συνδέεται με το μεγάλο ενδιαφέρον του Ευριπίδη, στα τελευταία χρόνια της ζωής του, για τις οργανικές βακχικές τελετές, τη δύναμη των οποίων εξάγει στο σημείο αυτό.
- 1496-7. Μάλλον αναφέρεται στην Κυβέλη ή στη Δήμητρα, που οι πιστοί λάτρευαν με νυχτερινή αγρυπνία στα Ελευσίνα Μυστήρια. Ο Ευριπίδης συνδέει λατρευτικά σύμβολα από διαφορετικές λατρείες (το στρογγυλό δίσκο που προέρχεται μάλλον από τη λατρεία της Κυβέλης, τα ελαφτόμαρα, το θύρσο, τον κισσό από τη λατρεία του Διονύσου). Η συγχώνευση αυτή διάφορων θρησκειών και λατρευτικών τύπων ονομάστηκε *συγκρητισμός*.

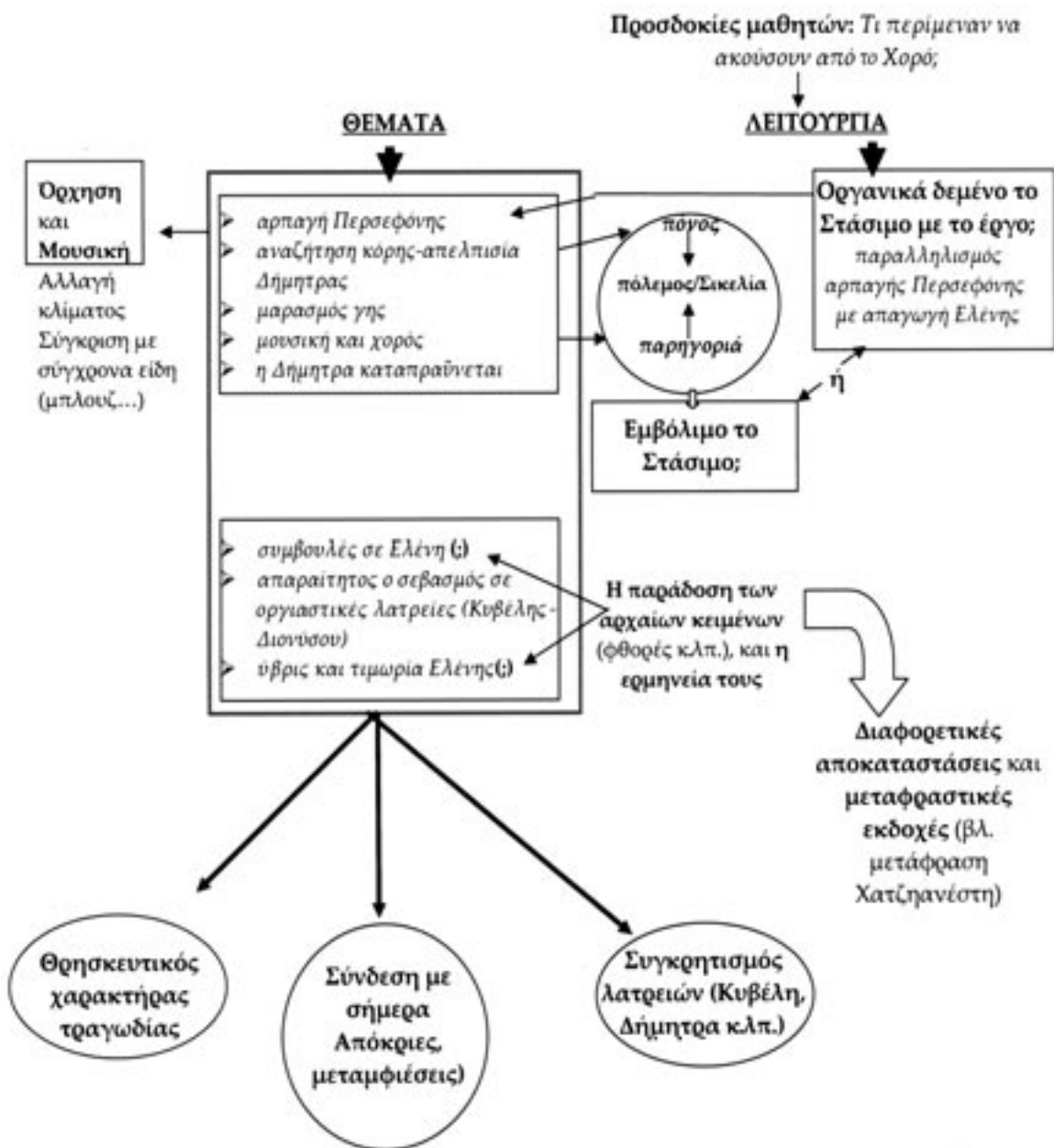


## ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΕΣ ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Συγκρίνοντας το Α' με το Β' Στάσιμο παρατηρούμε ότι και τα δύο αναφέρονται στους θεούς. Η προσέγγιση όμως του θέματος αυτού γίνεται με διαφορετικό τρόπο. Στο Α' κυριαρχεί η έρευνα του θείου με λογικά ερωτήματα. Στο Β' Στάσιμο με ποιον τρόπο προσεγγίζεται το ίδιο θέμα και ποια συμβουλή δίνει ο Χορός; (θεολογία Ευριπίδη)
2. Ο Χορός περιγράφει τις συνέπειες που είχε για τους ανθρώπους ο πόνος της Δήμητρας. Ποια φαίνεται να είναι η σχέση θεών και ανθρώπων με βάση αυτή την περιγραφή; (θεολογία Ευριπίδη)
3. Να παρουσιάσετε έθιμα της περιοχής στην οποία ζείτε ή αυτής από την οποία προέρχαστε, που θυμίζουν κάποιες από τις τελετές που αναφέρονται στο Β' Στάσιμο. (έθιμα – παρελθόν-παρόν)
4. Να συγκεντρώσετε και να παρουσιάσετε αποσπάσματα από δημοτικά τραγούδια που αναφέρονται στο θρήνο της μάνας για το χαμένο παιδί. (κοινό μοτίβο)
5. Αν τα κείμενα μιλούσαν... Αφηγηθείτε σε πρώτο πρόσωπο την ιστορία ενός κειμένου της αρχαίας γραμματείας από τη στιγμή της δημιουργίας του μέχρι σήμερα. (δημιουργικό γράψιμο – παράδοση κειμένων)

## ΣΤ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ

## Β' ΣΤΑΣΙΜΟ





Δ' ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ

στ. 1500-1592

**A** ΚΕΙΜΕΝΟ ΠΡΩΤΟΤΥΠΟΥ (ΣΤ. 1369-1450)

[ΕΛ]	τὰ μὲν κατ' οἴκους εὐτυχοῦμεν, ὦ φίλαι· ἢ γὰρ συνεκκλέπτουσα Πρωτέως κόρη πόσιν παρόντα τὸν ἐμὸν ἱστορομένη [οὐκ εἶπ' ἀδελφῶι· καθθανόντα δ' ἐν χθονί] οὐ φησιν αὐγὰς εἰσορᾶν ἐμὴν χάριν. κάλλιστα †δῆτ' ἀνῆρπασεν ἐν τύχη† πόσις· ἂ γὰρ καθήρσιν ὄπλ' ἐμελλεν εἰς ἄλα, ταῦτ' ἐμβάλων πόρπακι γενναίαν χέρα αὐτὸς κομίζει δόρου τε δεξιάι λαβῶν, ὡς τῶι θανόντι χάριτα δὴ συνεκπονῶν. προὔργου δ' ἐς ἀλκὴν σῶμ' ὄπλοις ἠσκήσατο, ὡς βαρβάρων τροπαία μυρίων χερῖ θήσων, ὅταν κωπήρες ἐσβῶμεν σκάφος. πέπλους δ' ἀμείψασ' ἀντὶ ναυφθόρου στολῆς ἐγὼ νιν ἐξήσκησα καὶ λουτροῖς χροά ἐδωκα, χρόνια νίπτρα ποταμίας δρόσου. ἀλλ', ἐκπεραὶ γὰρ δωμάτων ὁ τοὺς ἐμοὺς γάμους ἐτοίμους ἐν χερσὶν ἔχειν δοκῶν, σιγητέον μοι· καὶ σὲ προσποιούμεθα < > εὐνοῦν κρατεῖν τε στόματος, ἦν δυνάμεθα σωθέντες αὐτοὶ καὶ σὲ συσώσασαι ποτε.	1370	1375	1380	1385					
[ΘΕ]	χωρεῖτ' ἐφεξῆς, ὡς ἔταξεν ὁ ξένος, δμῶες, φέροντες ἐνάλια κτερίσματα. Ἐλένη, σὺ δ', ἦν σοι μὴ κακῶς δόξω λέγειν, πειθου, μὲν' αὐτοῦ· ταῦτά γὰρ παροῦσά τε πράξεις τὸν ἄνδρα τὸν σὸν ἦν τε μὴ παρής, δέδοικα γὰρ σε μὴ τις ἐμπεσῶν πόθος πεισῆι μεθεῖναι σῶμ' ἐς οἶδμα πόντιον τοῦ πρόσθεν ἀνδρὸς χάρισιν ἐκπεπληγμένην· ἄγαν γὰρ αὐτὸν οὐ παρόνθ' ὅμως στένεις.	1390	1395							
[ΕΛ]	ὦ καινὸς ἡμῖν πόσις, ἀναγκαίως ἔχει τὰ πρῶτα λέκτρα νυμφικὰς θ' ὀμιλίας τιμᾶν· ἐγὼ δὲ διὰ τὸ μὲν στέργειν πόσιν καὶ ξυνθάνομι' ἄν' ἀλλὰ τίς κείνῳ χάρις ξύν καθθανόντι καθθανεῖν <μ'>; ἔα δὲ με αὐτὴν μολοῦσαν ἐντάφια δοῦναι νεκρῶι. θεοὶ δὲ σοὶ τε δοῖεν οἶ' ἐγὼ θέλω καὶ τῶι ξένῳ τῶιδ', ὅτι συνεκπονεῖ τάδε. ἐξεις δὲ μ' οἶαν χρῆ σ' ἔχειν ἐν δώμασιν γυναῖκ', ἐπειδὴ Μενέλεων εὐεργετείς κάμ'· ἔρχεται γὰρ δὴ τίν' ἐς τύχην τάδε.	1400	1405							
[ΘΕ]	ὄστις δὲ δώσει ναῦν ἐν ἡι τάδ' ἄξομεν, πρόσταξον, ὡς ἂν τὴν χάριν πλήρη λάβω. [ΘΕ] χώρει σὺ καὶ ναῦν τοῖσδε πεντηκόντερον Σιδωνίαν δὸς κάρετμῶν ἐπιστάτας. [ΕΛ] οὐκουν δδ' ἄρξει ναὸς ὅς κοσμεῖ τάφον; [ΘΕ] μάλιστ' ἀκούειν τοῦδε χρῆ ναύτας ἐμούς. [ΕΛ] αὐθις κέλευσον, ἵνα σαφῶς μάθωσί σου. [ΘΕ] αὐθις κελεύω καὶ τρίτον <γ'>, εἴ σοι φίλον. [ΕΛ] ὄναιο· κἀγὼ τῶν ἐμῶν βουλευμάτων. [ΘΕ] μὴ νυν ἄγαν σὸν δάκρυσιν ἐκτῆξης χροά. [ΕΛ] ἦδ' ἡμέρα σοι τὴν ἐμὴν δεῖξει χάριν. [ΘΕ] τὰ τῶν θανόντων οὐδὲν ἀλλ' ἄλλως πόνος. [ΕΛ] † ἔστιν τι κάκει κἀνθάδ' ὧν ἐγὼ λέγω.† [ΘΕ] οὐδὲν κακίω Μενέλεω μ' ἐξεις πόσιν. [ΕΛ] οὐδὲν σὺ μεμπτός· τῆς τύχης με δεῖ μόνον. [ΘΕ] ἐν σοὶ τόδ', ἦν σὴν εἰς ἐμ' εὐνοίαν διδώεις. [ΕΛ] οὐ νῦν διδαξόμεσθα τοὺς φίλους φιλεῖν. [ΘΕ] βούληι ξυνεργῶν αὐτὸς ἐκπέμψω στόλον; [ΕΛ] ἦκιστα· μὴ δούλευε σοῖς δούλοισι, ἄναξ. [ΘΕ] ἀλλ' εἶα· τοὺς μὲν Πελοπιδῶν ἐὼ νόμους· καθαρὰ γὰρ ἡμῖν δώματ'· οὐ γὰρ ἐνθάδε ψυχὴν ἀφήκε Μενέλεως. ἴτω δὲ τις φράσων ὑπάρχοις τοῖς ἐμοῖς φέρειν γάμων ἀγάλματ' οἴκους εἰς ἐμούς· πᾶσαν δὲ χρῆ γαίαν βοᾶσθαι μακαρίας ἡμυμωδίας, ἡμέναιος Ἐλένης κάμους ὡς ζηλωτὸς ἦι. σὺ δ', ὦ ξέν', ἐλθὼν πελαγίους ἐς ἀγκάλας τῶι τῆσδε πρὶν ποτ' ὄντι δούς πόσει τάδε πάλιν πρὸς οἴκους σπεῦδ' ἐμὴν δάμαρτ' ἔχων, ὡς τοὺς γάμους τοὺς τῆσδε συνδαίσας ἐμοὶ στέλλῃ πρὸς οἴκους ἢ μένων εὐδαμονῆς. [ΜΕ] ὦ Ζεῦ, πατὴρ τε καὶ σοφὸς κληζήθι θεός, βλέψον πρὸς ἡμᾶς καὶ μετᾶστησον κακῶν. ἐλκουσι δ' ἡμῖν πρὸς λέπας τὰς συμφορὰς σπουδῆι σύναψαι· κἂν ἄκραι θιγῆς χερσί, ἤξομεν ἴν' ἐλθεῖν βουλόμεσθα τῆς τύχης. ἄλις δὲ μόχθων οὐς ἐμοχθοῦμεν πάρος. κέκλησθέ τοι, θεοὶ, πόλλ' ἄχρηστ' ἐμοῦ κλύειν καὶ λύπρ' ὀφείλω δ' οὐκ αἰεὶ πράσσειν κακῶς, ὀρθῶι δὲ βῆναι ποδὶ· μίαν δὲ μοι χάριν δόντες τὸ λοιπὸν εὐτυχῆ με θήσετε.	1410	1415	1420	1425	1430	1435	1440	1445	1450



**Β ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΙ ΣΤΟΧΟΙ**

Με τη διδασκαλία του Δ΄ Επεισοδίου επιδιώκουμε:

1. Να διερευνήσουμε το ρόλο του συγκεκριμένου Επεισοδίου, να παρακολουθήσουμε δηλαδή πώς ολοκληρώνεται η *μηχανή* που θα οδηγήσει τους ήρωές μας στη σωτηρία, και να συζητήσουμε τα μέσα που χρησιμοποιούν.
2. Να προσδιορίσουμε και να αξιολογήσουμε την παρουσία των δύο ηρώων μας στο Επεισόδιο αυτό.
3. Να επιστημόνουμε την κυριαρχία του *φαίνεσθαι* και να αναζητήσουμε τους τρόπους, με τους οποίους δηλώνεται.
4. Να συζητήσουμε θέματα που σχετίζονται με την ειδολογική κατάταξη της *Ελένης* και να διευρύνουμε τον προβληματισμό μας για θέματα ερμηνείας της συγκεκριμένης τραγωδίας, προσδιορίζοντας και τα χαρακτηριστικά ορισμένων έργων του Ευριπίδη.

**Γ ΕΠΙΣΗΜΑΝΣΕΙΣ****1ος ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΟΣ**

Στο Επεισόδιο αυτό ολοκληρώνεται η μηχανή σωτηρίας των ηρώων μας. Μπορούμε να θυμηθούμε τις προηγούμενες φάσεις της *μηχανής* αυτής (σχεδιασμός στο τέλος του Β΄ Επεισοδίου, υλοποίηση του μεγαλύτερου μέρους της στο Γ΄ Επεισόδιο με την εξύφανση του δόλου) και να προσδιορίσουμε το σημείο, στο οποίο βρίσκεται η ιστορία μας τώρα.

Έτσι, παρακολουθούμε<sup>1</sup> με μεγαλύτερο ενδιαφέρον την εμφάνιση της Ελένης και ακόμη τα νέα που ανακοινώνει στο Χορό (και τους θεατές), σχετικά με όσα συνέβησαν την ώρα που οι θεατές παρακολουθούσαν το Β΄ Στάσιμο (λειτουργία του Β΄ Στασίμου).

Με βάση αυτή την προεργασία μπορούμε στη συνέχεια να επικεντρώσουμε την προσοχή μας στα εξής:

- στη νέα κατάσταση που διαμορφώνεται: ποιες συμμαχίες και ποια εμπόδια συναντούν τώρα οι ήρωές μας;<sup>2</sup>
- στον τρόπο με τον οποίο προσπαθούν να ξεπεράσουν τις δυσκολίες<sup>3</sup>
- στην αξιολόγηση των μέσων που χρησιμοποιούν στην προσπάθειά τους αυτή.<sup>4</sup>

Οι μαθητές μπορούν να επιστημόνουν (βοηθούν σε αυτό και οι ερωτήσεις κατανόησης) τους *συμμάχους* των ηρώων μας (σιωπή Θεονόης, σιωπή Χορού, σκευή Μενέλαου), αλλά και να εντοπίσουν τα νέα *εμπόδια* που ορθώνονται (οι προτάσεις του Θεοκλύμενου). Με την παραπάνω διαδικασία επιδιώκουμε να συνειδητοποιήσουν οι μαθητές μας τα στάδια εξέλιξης της ιστορίας, μέσα και από τη διερεύνηση της δραματικής τους σκοπιμότητας.

Αφού οι μαθητές εντοπίσουν τα νέα εμπόδια, εύλογα προκύπτει το επόμενο βήμα, η αναζήτηση δηλαδή των τρόπων με τους οποίους προσπαθούν (η Ελένη κυρίως) **να τα ξεπεράσουν** (λογικά επιχειρήματα και δημιουργία του κατάλληλου συναισθηματικού κλίματος).

Με βάση τα παραπάνω μπορούμε να διευρύνουμε τη συζήτησή μας με την *αξιολόγηση των μέσων* που χρησιμοποιούν. Η πορεία που προτείνουμε κι εδώ έγκειται στη βασική διδακτική αρχή μας, να κινούμαστε από τα συγκεκριμένα στα πιο αφηρημένα και σύνθετα. Με τη συζήτηση που ενδέχεται να γίνει στο σημείο αυτό θέλουμε, όπως κάναμε και σε προηγούμενες ανάλογες περιπτώσεις, να βοηθήσουμε το μαθητή να αξιοποιήσει τα στοιχεία του κειμένου διαμορφώνοντας και κριτήρια αξιολόγησής τους (το περιβάλλον του έργου, ο σύγχρονος προβληματισμός, η προσωπική τους στάση κ.λπ.).

Στο πλαίσιο αυτό και με κριτήριο το πολιτισμικό περιβάλλον του έργου, οι μαθητές μπορούν να διατυπώσουν τις απόψεις τους για τα *συναισθήματα των θεατών*, που βλέπουν μπροστά τους τους ήρωές μας να εξαπατούν το Θεοκλύμενο, και στη συνέχεια να σκεφθούν κατά πόσο αυτά θα επηρεάζονταν από στερεότυπες αντιλήψεις της εποχής, κυρίως αυτή που προέκυπε από την *αντίθεση Έλληνες vs Βάρβαροι*. Το ερώτημα που μπορεί να θεθεί στη συνέχεια είναι αν το δραματικό έργο αναπαράγει ή αμφισβητεί την αντίληψη αυτή (μέσω της ειρωνικής μεθόδου): ο Αθηναίος θεατής πιθανόν να νιώθει μια ευχαρίστηση βλέποντας τους ήρωές μας να εξαπατούν το βάρβαρο αντίπαλο, αλλά πιθανόν και κάποια αμηχανία, αν σκεφθεί ότι η όλη διαδικασία (στικομυθία, τελετή κτλ.) εξυπηρετεί μια εξαπάτηση, ένα ψέμα.

1. ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ 1ο σπ σ. 111.

2. ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ 2ο σπ σ. 111, ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο και 2ο σπ σ. 111.

3. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο σπ σ. 113.

4. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 3ο σπ σ. 113, ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ 2.

**1.α. [λειτουργία του Β΄ Στασίμου]**

«Η ωδή η οποία προηγείται, εκτός των δυσκολιών τας οποίας δημιουργεί εις τον ερευνητήν, φαίνεται ακόμη να διακόπτη και την διήγησιν διά την *μηχανήν* του Μενέλαου και της Ελένης. Από πλευράς όμως θεατρικής οικονομίας η ωδή είναι απαραίτητος, διά να δοθεί καιρός εις τον Θεοκλύμενον να ερωτήσει την αδελφήν του Θεονόην διά την αλήθειαν των όσων του είπον ο Μενέλαος και η Ελένη. Δι' αυτό έρχεται από τα ανάκτορα η Ελένη, αναγγέλλουσα ότι η Θεονόη εκράτησε την υπόσχεσίν της (στ. 998 κ.εξ.) και δεν εφανέρωσεν εις τον αδελφόν της την παρουσίαν του Μενέλαου» (Πατίχης 1978: 323).

**1.β. [η είσοδος της Ελένης]**

«Μετά από αυτό το χορικό [β΄ Στασίμο] ακολουθεί ένα σύντομο επεισόδιο [το Δ΄ Επεισόδιο], στο οποίο αξιοποιείται με ιδιαίτερα εντυπωσιακό τρόπο, ακόμη μια φορά πριν από την πραγματοποίηση της σκευωρίας, η έντονα φορτισμένη κατάσταση που έχει δημιουργηθεί. Η Ελένη βγαίνει στην αρχή μόνη της και χωρίς εισαγωγικό διάλογο, ακριβώς όπως σε αντίστοιχες σκηνές εισόδου στη Νέα Κωμωδία, ανακοινώνει στην Κορυφαία [τα νέα] [...]. Με την είσοδο του βασιλιά, ο ποιητής αιτιολογεί έξυμνα τη μεγάλη σπουδή που δείχνει η Ελένη, όταν εκφράζει στις γυναίκες του Χορού την παράκληση να σωπάσουν, διατυπώνοντας συγχρόνως και μίαν αόριστη (στον επίλογο δεν παίρνεται υπόψη) υπόσχεση να τις σώσει κι αυτές. Οι δραματικά τόσο πλούσιες σκηνές θα φορτώνονταν με περιτό βάρος, αν όλα τα σχετικά θέματα ανατύσσονταν διεξοδικά, όπως στην *Ιφιγένεια Τ.*» (Lesky 1989: 252-253).

**1.γ. [η πομπή και ο «βάρβαρος» βασιλιάς]**

«[...] θα εξετάσω λοιπόν ορισμένες “σκηνές πλήθους”, όπως θα λέγαμε χρησιμοποιώντας σύγχρονη, μάλλον κινηματογραφική, ορολογία. [...]

Πολύ πιο έκδηλα παραπλανητικές, ως το βαθμό παρωδίας, είναι οι “πομπές” στην *Ιφιγένεια Τ.* και στην *Ελένη*. Και στα δύο έργα η συγκρότησή τους υπηρετεί την πραγματοποίηση μιας σκευωρίας για την απόδραση των ηρώων του δράματος. Και στις δύο η παρουσίασή της συνδυάζεται με την εξαπάτηση ενός “βάρβαρου” ηγεμόνα. Και στις δύο, πέρα από την ευφύεστατη εισαγωγή ενός θεαματικού στοιχείου, προβάλλει σαφέστατα μια πρόθεση παρωδίας ή ασάπρας. Η σύσταση των πομπών προετοιμάζεται με ευφάνταστη δεξιοτέπια και η εμφάνισή τους σχολιάζεται με έκδηλη πδωνή. [...]

Στην *Ελένη* η όλη σκηνή είναι ακόμη προκλητικότερη, επειδή πρόκειται για πραγματική παρωδία νεκρικής πομπής. Το αντίστοιχο του θάνατα είναι εδώ ο Θεοκλύμενος, επίδοξος μνηστήρας της ηρώιδας, ιδιότητα που, ακριβώς επειδή δημιουργεί προϋποθέσεις αμεσότερης συμμετοχής στα τεκταινόμενα, προσδίδει στο “βάρβαρο” βασιλιά τα χαρακτηριστικά ενός συμπαθητικού θύματος. Η σκευωρία ακολουθεί την ίδια περίπου πορεία όπως και στην *Ιφιγένεια Τ.* Η σύνθεση της πομπής, καθώς και η πραγματοποίησή της, μαρτυρεί αντίστοιχα ευτράπελη διάθεση. Πολύ περισσότερο στο δεύτερο έργο η εκζήτηση στη συγκρότηση της πομπής σχεδόν αυτονομεί τη λειτουργία του θεάματος. [...]» (Χουμουζιάδης 1991<sup>2</sup>: 149-150).

**2ος ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΟΣ**

Στο Επεισόδιο αυτό παρακολουθούμε τους ήρωές μας στην προσπάθειά τους να διευθετήσουν τις τελευταίες λεπτομέρειες, που θα τους οδηγήσουν στην απόδραση και τη σωτηρία τους. Στο πλαίσιο αυτής της προσπάθειάς τους μπορούμε:<sup>5</sup>

- να επισημάνουμε τις ενέργειες των ηρώων μας
- να τις αξιολογήσουμε.

Αρχικά, και στο πλαίσιο άλλων στόχων, μπορούν οι μαθητές να επισημάνουν τη **δυναμική στάση της Ελένης** (εξασφαλίζει τη σιωπή του Χορού, αντιμετωπίζει τα εμπόδια που προκύπτουν από τις προτάσεις του Θεοκλύμενου κτλ.). Τους παροτρύνουμε να συγκρίνουν την παρουσία της Ελένης εδώ με την παρουσία της σε προηγούμενα Επεισόδια και να αναρωτηθούν αν η εικόνα της έχει αλλάξει.

Επειδή πάντως εντυπωσιακές αλλαγές της Ελένης δεν είναι εμφανείς εδώ, μπορούμε να επικεντρωθούμε στη μελέτη του **Μενέλαου**. Με αφορμή την περιγραφή της Ελένης για το Μενέλαο, οι μαθητές μπορούν να σταθούν στις εξωτερικές αλλαγές του (σκευή) και να διερευνήσουν τη σημασία τους (θα μπορούν οι θεατές να τον αναγνωρίσουν όταν εμφανιστεί στη σκηνή, η Ελένη τον παρουσιάζει ανδρείο κτλ.). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει να σχολιάσουν την **προσευχή του Μενέλαου** και να αναρωτηθούν τι πράγματι έχει αλλάξει γενικότερα στον ήρωα. Το ερώτημα έχει πραγματικό ενδιαφέρον, καθώς επιδέχεται ποικίλες απαντήσεις (π.χ. προοικονομείται η δράση του Μενέλαου, «αποκαθίσταται» ο ήρωάς μας καθώς μέσα στη καινούρια του σκευή αναγνωρίζεται με την ηρωική του διάσταση, από την άλλη αποτελεί ρομαντικό στοιχείο ή κωμικό κτλ.).

5. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο στη σ. 111, 1ο στη σ. 113 και 2ο στη σ. 113, ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ 2ο στη σ. 111, ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ 2ο στη σ. 115, ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο στη σ. 115.

**2.α. [ο Μενέλαος στο Δ΄ Επεισόδιο]**

«Ο τόνος του Μενέλαου έχει αλλάξει. Είναι σταθερότερος και πιο επιβλητικός, καθώς αρμόζει σ' έναν άνθρωπο που κάνει ένα ριψοκίνδυνο βήμα σε μια σιγή απελπισίας. Στην πραγματικότητα, αρχίζουμε να αναγνωρίζουμε το Μενέλαο της *Ιλιάδας* πιο πολύ παρά της *Οδύσσειας* [...]» (Whitman 1996: 89).

**2.β. [Θεοκλύμενος – Ελένη]**

«Στο σύντομο αυτό επεισόδιο πρέπει να προσεχθεί: α) η δυσπιστία που κατέχει το Θεοκλύμενο, η οποία εκφράζεται με την έρευνα που έκανε ο ίδιος ρωτώντας τη Θεονόη για την τύχη του Μενέλαου (1371-1373), με την προσπάθεια να πείσει την Ελένη να μην ακολουθήσει τη νεκρώσιμη πομπή (1392-1394) και με την πρόταση να επιβιβαστεί κι αυτός στο πλοίο για να βοηθήσει το ζεύγος (1427), β) η φυσική σαγήνη της Ελένης και η ικανότητά της να πείσει το δύσπιστο ουσιαστικά Θεοκλύμενο να κάνει ό,τι η ίδια επιθυμεί. Ο διάλογος αναπτύσσεται με φυσικότητα, χωρίς ρητορικές υπερβολές και είναι ομόλογος προς το χαρακτήρα και τη βαθύτερη διάθεση των διαλεγόμενων» (Χατζηανέστης 1989: 102).

**2.γ. [η προσευχή του Μενέλαου]**

«Οι όροι του *ευτυχίας* σ' αυτό το έργο αναφέρονται κυρίως στη φυγή από την Αίγυπτο και την επιστροφή στην Ελλάδα: όλοι οι όροι, τουλάχιστον μια φορά ο καθένας, αναφέρονται συγκεκριμένα στην ευτυχία στην Ελλάδα. Επίσης, πολλά μέρη του έργου είναι έντονα ανιπολεμικά (π.χ. στ. 1151-64) και αναφέρονται στην απαλλαγή από τα δεινά του πολέμου, η οποία είναι μια μορφή ευτυχίας. Η ειρήνη και η ελευθερία είναι οι σημαντικότερες πηγές ευτυχίας [...]. Αυτά είναι τα τελευταία λόγια του Μενέλαου στο έργο. Είναι η προσευχή για επιτυχή απόδραση [...]. Πιστεύει ότι θα είναι καλότυχος για την υπόλοιπη ζωή του, αν επιτύχει αυτή την απόδραση» (McDonald 1991: 191, 193).

**2.δ. [η σκευή του Μενέλαου]**

«Σ' ένα άλλο επίπεδο, οι ατυχίες υποβίβασαν τον Μενέλαο σε αδύναμη σκιά του εαυτού του, σ' ένα άθλιο και ρακένδυτο υποκείμενο, που αναπολεί τα χαμένα του στρατεύματα (στ. 453). Το πρόβλημά του είναι μάλλον απλό: μόλις του δοθούν τα ρούχα που του αρμόζουν και μια ευκαιρία να αποδείξει την αξία του, ξαναβρίσκει αμέσως τον παλιό του εαυτό» (Whitman 1996:90).

**3ος ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΟΣ**

Για τη βασική αντίθεση *είναι vs φαίνεσθαι* έχουμε μιλήσει αρκετές φορές στο βιβλίο του μαθητή. Η ενόπια αυτή προσφέρεται για να εστιάσουμε περισσότερο στο σκηνοθετημένο *φαίνεσθαι*. Αν θεωρήσουμε ότι στο πρώτο μέρος του έργου η αντίθεση *είναι-φαίνεσθαι* υφίσταται για λόγους που δεν ελέγχονται από τους ήρωές μας (π.χ. κατασκευή του ειδώλου, επέμβαση θεών κτλ.), εδώ (όπως και στο Γ' Επεισόδιο) η αντίθεση είναι σκηνοθετημένη από τους ίδιους τους ήρωές μας. Γι' αυτό και στους προοργανωτές γίνεται λόγος για «αξιοποίηση του *φαίνεσθαι*». Αυτό το σκηνοθετημένο *φαίνεσθαι* μας ενδιαφέρει να δούμε πώς διαγράφεται στο κείμενο και πώς μπορεί να προβληθεί σε μια παράσταση. Αυτόν το διπλό στόχο εξυπηρετεί το υλικό που υπάρχει στο βιβλίο του μαθητή και αναφέρεται:

- στους δίσημους λόγους<sup>6</sup>.
- στη σκηνική τους απόδοση<sup>7</sup>.

Οι μαθητές μπορούν να συζητήσουν αρχικά το ύφος της Ελένης, καθώς συνομιλεί με το Θεοκλύμενο μπροστά στο Μενέλαο (ύφος που συνδέεται άμεσα με τους δίσημους λόγους). Η συζήτηση αυτή για την *όψη* μάς οδηγεί εύκολα στη συζήτηση για τους *δίσημους λόγους*: οι μαθητές θα θυμηθούν τι είναι, και στη συνέχεια μπορούν να συζητήσουν τη λειτουργία τους (ο φόβος των ηρώων μετριάζεται, ο θεατής νιώθει ευχαρίστηση). Το σκηνοθετημένο *φαίνεσθαι* μπορεί να γίνει πιο κατανοητό, εάν παρατηρήσουμε και τη φωτογραφία της σ. 115 (μια σύγχρονη παράσταση χρησιμοποίησε για το σκοπό αυτό και τον τεχνητό φωτισμό).

**4ος ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΟΣ**

Όπως είναι γνωστό, από αρκετούς μελετητές έχει αμφισβητηθεί ο τραγικός χαρακτήρας της *Ελένης*. Στο θέμα αυτό έχουμε αναφερθεί και σε προηγούμενες ενότητες (επισημαίνοντας κωμικά ή ρομαντικά στοιχεία). Εδώ επανερχόμαστε όχι για να πάρουμε μια θέση, όσο για να βοηθήσουμε τους μαθητές μας να έρθουν για μία ακόμα φορά σε επαφή με διαφορετικές ερμηνευτικές προτάσεις, που με τη σειρά τους οδηγούν σε διαφορετικές σκηνογραφικές ή σκηνοθετικές προτάσεις. Επιπλέον, με την ευκαιρία αυτή μπορούμε να δώσουμε κάποια γενικά χαρακτηριστικά ορισμένων έργων του Ευριπίδη (*Ιφιγένεια Τ.*, *Ιων*, *Αλκίπης*).

6. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο στη σ. 113.

7. ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ 1ο στη σ. 113, 1ο στη σ. 115.

Με το θέμα αυτό μπορούμε να ασχοληθούμε<sup>8</sup> με αφορμή:

- τα βουβά πρόσωπα και την τελετή στην οποία μετέχουν·
- το φωτογραφικό υλικό ολόκληρου του Επεισοδίου·
- στοιχεία που σπρίζουν την άποψη ότι εδώ διακρίνεται μια κωμική ή ρομαντική διάσταση του έργου.

Οι μαθητές εντοπίζουν όσα στοιχεία μπορούν να θεωρηθούν κωμικά (π.χ. η αφέλεια ή η ευπιστία του Θεοκλύμενου) ή ρομαντικά (π.χ. η πομπή με τα εξωτικά στοιχεία ή η συγκατάθεση για γάμο ο οποίος διαρκώς αναβάλλεται) και στη συνέχεια μελετούν το φωτογραφικό υλικό (π.χ. το κοστούμι της Ελένης στη σ. 111). Με τη μελέτη αυτού του υλικού από σύγχρονες παραστάσεις, βοηθούνται να συνειδητοποιήσουν πώς συνδέεται η σκηνοθετική και σκηνογραφική πρόταση με την ερμηνεία του κειμένου (βλ. και ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ 1). Το ερώτημα που μπορεί να τεθεί στη συνέχεια στους μαθητές (με στόχο το πέρασμα από τη βεβαιότητα στην αμφιβολία) είναι αν τα στοιχεία που επισήμαναν επιδέχονται και άλλες ερμηνείες (π.χ. η στάση του Θεοκλύμενου οφείλεται σε αφέλεια ή σε δυσπιστία;).

Μπορούμε να ολοκληρώσουμε τη συζήτηση για την **ειδολογική κατάταξη της *Ελένης***, επισημαίνοντας ότι στην *Ελένη* φαίνεται να αλλάζουν τα δεδομένα μιας «κλασικής» τραγωδίας. Η συζήτηση αυτή με τους μαθητές θα μπορούσε να κινηθεί και το ενδιαφέρον των μαθητών για την τραγωδία γενικότερα (πώς είναι μια «κλασική» τραγωδία;).

#### 4.α. [ρομαντικό δράμα]

«Πάντως, για κορύφωση ενός σχεδίου διαφυγής ο ρυθμός είναι κάπως αργός. Δεν υπάρχει υπερβολικά έντονη αγωνία, και τα λόγια που ανταλλάσσονται δεν έχουν την αιχμηρή ειρωνεία της *Ιφιγένειας*, παρά σε πολύ μικρό βαθμό. Επιπλέον, η τελική αποχώρηση από τη σκηνή θα 'πρεπε να 'παιρνε κάποιο χρόνο, αν πράγματι ο χορηγός παρουσίασε επί σκηνής, όπως εικάζουμε ότι έκανε, το άλογο και τον ταύρο, τους προεξάρχοντες των πενθούντων και εκείνους που φέρουν τις προσφορές, τέλος το σύνολο των κωπηλατών της φοινικικής γαλέρας, σε μια επίσημη, ειρωνική πομπή. Νιώθει κανείς πως ο ποιητής σ' αυτό το έργο δεν ενδιαφερόταν και πολύ για τη δράση αυτή καθαυτή. Η *Ελένη* όμως είναι λιγότερο μελόδραμα και περισσότερο ρομαντικό δράμα, κι ο Ευριπίδης, δίνοντας από ένστικτο μορφή σ' ό,τι επρόκειτο να γίνει μια σύμβαση για το είδος αυτό του δράματος, άφησε κατά μέρος τη μεγάλη ένταση και επέτρεψε στην υπόθεσή του να εκτυλίσσεται σε σκηνές άνετης, σχεδόν τυχαίας, προσποίησης, που ενισχύεται από το θέαμα» (Whitman 1996: 87-88).

#### 4.β. [ειδολογική κατάταξη της *Ελένης*]

«Η αδυναμία του Ευριπίδη σ' αυτές τις "εμβόλιμες" παρελάσεις προκαλεί κάποιες σκέψεις, δεδομένου ότι και στις δύο περιπτώσεις που εξετάσαμε ολοφάνερα υπερακοντίζεται η δραματική σκοπιμότητα. Δεν ξέρω αν, συνυπολογίζοντας στην ερμηνεία μας την πρόθεση σάτιρας της βαρβαρικής ευπιστίας ή παρωδίας ανάλογων εκδηλώσεων της κοινωνικής ζωής, καλύπτουμε το πρόβλημα σε όλο του το πλάτος. Από την άλλη πλευρά, ακόμα και για τη δραματολογία του Ευριπίδη, αυτοσκοποί τέτοιας έκτασης θα ήταν μια εύκολη εξήγηση. Θα πρότεινα ένα κριτήριο παρα-δραματικής κατηγορίας. Δεκάδες χρόνια τώρα η *Άλκηστη*, η *Ιφιγένεια Τ.*, η *Ελένη*, καθώς και ένα-δύο άλλα δράματα της τελευταίας δεκαετίας του ποιητή, αντιστέκονται σε κάθε ειδολογική κατάταξη. [...] Έχουν κατά καιρούς προταθεί οι όροι "μελόδραμα", "ίλαροτραγωδία", "έργο φυγής" κτλ. Κάποιοι υποθέτουν σοβαρά ότι γράφοντας τέτοια δράματα ο Ευριπίδης αντιστάθηκε την αδυναμία του να γράψει ορθόδοξα σατυρικά. Γιατί είναι σαφές ότι σ' αυτά τα έργα, όταν τα συγκρίνουμε με τη *Μήδεια*, τον *Ιππόλυτο* ή την *Εκάβη*, ο χειρισμός του μύθου, οι προβληματισμοί, ο τόνος και η ατμόσφαιρα –όλα, με δυο λόγια, εκτός από τη μορφή– είναι *διαφορετικά*. Μήπως όμως πράγματι ο ποιητής, μολονότι δεσμευμένος από αυστηρότερες συμβάσεις, προσπαθούσε να υπονομεύσει με ένα είδος ανοίκειων εμβολών την "ορθόδοξη" τραγωδία;» (Χουρμουζιάδης 1991<sup>2</sup>: 150-151).

#### 4.γ. [τραγικωμωδία]

«Τα περιστατικά που συνθέτουν την πλοκή [μιας τραγικωμωδίας] έχουν τώρα διαφορετική θέση. Έχουν τη δραματική αξία τους απλώς σαν περιστατικά, όχι σαν η αποκάλυψη ενός τραγικού χαρακτήρα ή σαν το γεμάτο σημασία παιχνίδι των περιστάσεων πάνω σ' έναν τραγικό χαρακτήρα. Συνεκόλουθα, το ξετύλιγμα των περιστατικών πρέπει να είναι όσο γίνεται πιο ενδιαφέρον και ποικίλο [...]. Πραγματικά, ο δραματοουργός παίζει με το ακροατήριό του τη γάτα με το ποντίκι. Ορθώνει απρόβλεπτα εμπόδια με σκοπό να τα υπερβεί με τρόπο θεαματικό. Με τον ίδιο τρόπο ο Θεοκλύμενος παραλίγο θα κατέστρεφε το σχέδιο της απόδρασης στην *Ελένη*: η Ελένη θα πρέπει να μείνει στην ακτή – μήπως και η θλίψη της για τον πεθαμένο σύζυγό της την έκανε να πνιγεί. Η ειρωνεία είναι απολαυστική, κι εμείς διατελούμε σε κατάσταση συναγερμού, για να δούμε πώς η Ελένη θα ξεπεράσει αυτή την ατυχή φροντίδα» (Kitto 1993: 432-433).

#### 4.δ. [συνολική εκτίμηση]

«Είναι τραγωδία η *Ελένη*; Η ερώτηση οδηγεί εύκολα σε σύγχυση, αν δεν προσέξουμε τις διάφορες δυνατότητες προσδιορισμού της έννοιας.

8. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο στη σ. 115, ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ 1ο στη σ. 113.

Ένας Έλληνας της εποχής του ποιητή δεν θα καταλάβαινε την ερώτηση. Γι' αυτόν, το έργο που παριστανόταν στα Διονύσια με θέμα από τον μύθο ήταν φυσικά τραγωδία. Τα πράγματα παίρνουν διαφορετική όψη, αν πάρουμε σαν βάση τη σύγχρονη έννοια της τραγικότητας. Αναλύοντας την *Ορέστεια* υποστηρίξαμε την πεποίθηση ότι η τραγικότητα στο δράμα δεν συνδέεται οπωσδήποτε με μίαν θανατερή έκβαση, και ότι περισσότερο η ύπαρξη τραγικών καταστάσεων μέσα στο έργο επιτρέπει να το χαρακτηρίσουμε κι αυτό τραγωδία με τη δική μας έννοια, αν αυτές οι καταστάσεις είναι γεμάτες γνήσια τραγικότητα, που φτάνει στις ρίζες της ανθρώπινης ύπαρξης. Ακριβώς όμως αυτό δεν συμβαίνει στην *Ελένη*. Ούτε ο άνθρωπος στέκει αντιμέτωπος σε δυνάμεις που μπορεί να τις αναγνωρίσει σαν θεϊκές, ούτε πρέπει να ολοκληρώσει τον εαυτό του σε μια μοίρα που του έρχεται από τον κόσμο του μυστηρίου, ούτε η απόστασή του από τους θεούς κι η παράδοσή του στο παράλογο γίνεται τραγικό πρόβλημα. Βέβαια οι θεοί δρουν ακόμα, και στην *Ελένη* ακούμε ακριβώς ότι μια φιλονικία ανάμεσα στην Ήρα και την Αφροδίτη είναι τόσο σημαντική για την τύχη του ζευγαριού, όλα αυτά όμως δεν αφορούν τον πραγματικό κόσμο, στον οποίο αυτοί οι άνθρωποι σχεδιάζουν και ριψοκινδυνεύουν, παλεύουν και κερδίζουν. Ένας καινούριος ρυθμιστής γίνεται ορατός πίσω από όλα αυτά, η σύμπτωση, που με το όνομα Τύχη κυριαρχεί στα έργα της Νέας Κωμωδίας. Διατυπώθηκε συχνά η άποψη ότι στον όψιμο Ευριπίδη με έργα σαν την *Ελένη* βρισκόμαστε στο δρόμο προς το ασπικό δράμα, προς την κωμωδία ενός Μενάνδρου. [...].

Βέβαια δεν θέλουμε, παρ' όλη τη θεματική συγγένεια, να παραγνωρίσουμε το ότι ο κόσμος της οψιμότερης τραγωδίας του Ευριπίδη είναι ακόμα κάτι τελειώς διαφορετικό από τον μικροασπικό-αθηναϊκό της Νέας Κωμωδίας. Μολαταύτα και στην περιοχή της συμβαίνει ώστε όλα αυτά τα παράξενα γεγονότα, αυτοί οι αναγνωρισμοί και οι σωτηρίες, βασικά να υπάρχουν μόνο για να μας δείξουν τον άνθρωπο και να μας αφήσουν ν' ακούσουμε έναν καινούριο πλούτο από ήχους πόνου και νοσταλγίας, απελπισίας και χαράς.

Μολαταύτα την ιδιαίτερή της θέση μέσα στο έργο του Ευριπίδη την διεκδικεί η *Ελένη* χάρη σ' εκείνη την ελαφρότητα του παραμυθένιου-φантаστικού παιχνιδιού, που ο ποιητής δεν την έφτασε σε καμιά άλλη από τις δημιουργίες του. Μια λεπτή παρατήρηση του G. Zuntz την τοποθετεί κοντά σε έργα όπως η *Τρικυμία*, *Ο μαγεμένος Αυλός*, ή *Η Αριάδνη στη Νάξο*. Με όλες τις επιφυλάξεις που πρέπει να έχουμε γι' αυτού του είδους τις συγκρίσεις, ωστόσο στην περίπτωση αυτή έχει συλληφθεί θαυμάσια ο μελοδραματικός χαρακτήρας της διάπλασης» (Lesky 1978: 549-550).

#### 4.ε. [συνολική εκτίμηση]

«Η πολυπλοκότητα των δύο κόσμων της *Ελένης* θέτει το αναπόφευκτο ερώτημα εάν το έργο είναι τραγωδία, κωμωδία ή κάτι ενδιάμεσο. Αναμφίβολα υπάρχουν πολλά κωμικά, ή τουλάχιστον διασκεδαστικά στοιχεία στην *Ελένη*. Όμως ακόμα και οι πλέον κωμικές σκηνές –ο Μενέλαος και η Γραυς ή η εμφάνιση του Θεοκλύμενου– έχουν και τη σοβαρή τους πλευρά. Αν και τα μοτίβα της *άγνοιας* και της *αναγνώρισης* είναι προάγγελοι της Νέας Κωμωδίας, έχουν και μια πλευρά που είναι καθαρά τραγική: την άγνοια και την τυφλότητα που χαρακτηρίζουν ένα τόσο μεγάλο μέρος της ανθρώπινης ζωής. Πράγματι, οι παρεξηγήσεις και οι αναγνωρίσεις της Νέας Κωμωδίας εμφανίστηκαν και εκμητέθηκαν δεόντως όχι τόσο εξαιτίας του ερεθισμού που προκαλεί το απρόσμενο, αλλά επειδή παραπέμπουν κατ' ευθείαν στην αβεβαιότητα, την άγνοια και την ασάθεια της ανθρώπινης μοίρας.

Το ερώτημα αν το έργο είναι τραγωδία ή κωμωδία είναι σε τελευταία ανάλυση δευτερεύον. Ο Ευριπίδης, όπως και πολλοί καλλιτέχνες στην ωριμότητά τους, δημιούργησε μια μορφή που υπερβαίνει τα αυστηρά όρια μεταξύ των ειδών. Τα τραγικά έργα της ωριμότητάς του Σαίξπηρ, και ιδίως ο *Κυμβελίνος* και ο *Περικλής*, παρουσιάζουν ανάλογα χαρακτηριστικά. Η παρότρυνση και η ενθάρρυνση για την υπέρβαση της συμβατικής μορφής της τραγωδίας πρέπει να ήλθε με τη σύλληψη του βασικού υλικού της πλοκής: τις περίπλοκες αλλαγές φαινομενικού και πραγματικού, το εξωτικό θέμα, το φιλοσοφικό μυστικισμό, τον τελετουργικό θάνατο και την αναγέννηση, τις ωδές στην Περσεφόνη και στη Μητέρα των Βουνών, την ανάμιξη της σοφιστικής επιστημολογίας με τα αρχαία Οδυσσεϊκά αρχέτυπα. Οι εξίσου “ρομαντικές” και “κωμικές” μορφές που απαντώνται σε έργα όπως η *Ιφιγένεια εν Ταύροις* και ο *Ίων* –για να μην αναφέρουμε τις χωρίς βασικό ήρωα *Τρωάδες* ή την τριλογία *Ηρακλής Μαινόμενος*– αρκούν για να δείξουν ότι ο Ευριπίδης βρισκόταν σε μια περίοδο έντονης καλλιτεχνικής αναζήτησης και πειραματισμού.

Η δυσκολία κατάταξης της *Ελένης* είτε στις τραγωδίες είτε στις κωμωδίες είναι η ίδια ένα στοιχείο των αντιθέσεων, τις οποίες αναδεικνύει το έργο: η αλήθεια και η “πραγματικότητα” είναι άραγε κάτι κοινό στην ευγένεια, την ομορφιά και την αθωότητα της Ελένης, στη μυστικιστική αγνότητα της Θεονόης ή μήπως στην τραγική βία του Μενέλαου (και του Θεοκλύμενου), αφού στο τέλος εκείνου που προβάλλεται πιο έντονα είναι η δράση αυτών των δύο χαρακτήρων.

Αν έπρεπε οπωσδήποτε να επιλέξουμε, τότε θα μπορούσαμε να βρούμε αρκετά σπηρίγματα για να θεωρήσουμε το έργο τραγωδία, αλλά τραγωδία μιας πολύ ειδικής μορφής. Απεικονίζει, τελικά, όχι τη φυγή σε έναν μεταμορφωμένο κόσμο, όπως κάνει συχνά η Αριστοφάνεια κωμωδία, ούτε στην αποκατάσταση μιας κλονισμένης κοινωνικής ισορροπίας που βρίσκουμε στο Μενάνδρο και τους μιμητές του, αλλά θέτει ενοχλητικά και ανατρεπτικά ερωτήματα σχετικά με τη θέση της βίας και της αιματοχυσίας στην “πραγματικότητα”, στην οποία είναι αναγκασμένος να ζει ο άνθρωπος. Η ανάγκη αναπαράστασης της Τρωικής σύρραξης, όσο κι αν παίζει ρόλο καθαρτήριο, καθώς και η κτηνώδης και μισασητική παρόρμηση του Θεοκλύμενου να χύσει αίμα συγγενικό στην προτελευταία σκηνή, διαλύουν την απλοϊκότητα ενός αίσιου τέλους. Η *Ελένη* είναι τραγωδία, αν μη τι άλλο, επειδή μας θυμίζει τη φρίκη της ανάμιξής μας σε έναν πλανημένο κόσμο πάθους, πολέμου, γκρεμισμένων πόλεων και μάταιων επιδιώξεων. Μας κάνει να συνειδητοποιήσουμε, σε

πολλά επίπεδα, το κόστος της επιλογής του φαινομενικού απέναντι στο πραγματικό – μιας επιλογής που εξαιτίας της λίγο έλειψε να χάσει τη ζωή του ο πιο αγνός και εξιδανικευμένος χαρακτήρας του έργου.

Ένας πολύ ωραίος χαρακτηρισμός που έχει δώσει ο Zuntz για το έργο είναι: “ένας αιθέριος Χορός στο χείλος της αβύσσου”. Το έργο είναι τραγωδία στο βαθμό που ο Ευριπίδης δεν μας αφήνει στιγμή να ξεχάσουμε ότι η άβυσσος υπάρχει και είναι “αληθινή» (Dale).



### ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΑ ΣΧΟΛΙΑ

- 1507-1517. Με την περιγραφή της νέας σκευής του Μενέλαου οι θεατές θα αναγνωρίσουν αμέσως το Μενέλαο, μόλις εμφανιστεί.
1535. Είναι φανερό η ειρωνεία της Ελένης στην προσφώνηση προς το Θεοκλύμενο. Άλλωστε στα περισσότερα ρομαντικά έργα η ηρωίδα προσποιείται ότι δέχεται το γάμο με το βασιλιά της χώρας, όπου ζει, αλλά βρίσκει πάντοτε μια δικαιολογία για να τον αναβάλει (πρβ. την ύφανση του πέπλου από την Πηνελόπη στην *Οδύσσεια*).
1541. «Οι θεοί να σου δώσουν όσα επιθυμώ, δηλαδή *πάντα κακά*» (Χαιζηνάεσσης).
1549. Η διαταγή απευθύνεται σε κάποιον από τους ακολούθους.
1553. Το υποκείμενο του ρήματος *βιάσσουν* είναι αόριστο: η φράση μπορεί να αναφέρεται στους δούλους που παραλαμβάνουν με τα αντικείμενα της θυσίας ή σε αυτούς που έχουν επιφορτιστεί με την παράδοση του πλοίου.
1556. Οι πράξεις της Ελένης, όπως και τα λόγια της, είναι αμφίσημες: εκείνη κλαίει από αγωνία και υπερένταση, ενώ ο Θεοκλύμενος σκέφτεται πως πρόκειται για δάκρυα πένθους και ευγνωμοσύνης (Γιοναννίσι).
1557. «*χάριν*»: Και αυτή η έκφραση είναι διφορούμενη. Η Ελένη εννοεί την ευγνωμοσύνη, γιατί ο βασιλιάς της προσφέρει άθελά του την ευκαιρία να αποδράσει, ενώ εκείνος πιστεύει πως η ευγνωμοσύνη της Ελένης προς αυτόν πηγάζει από την παραχώρηση που της έκανε να θάψει τον άνδρα της (Χαιζηνάεσσης).
1558. «*τὰ τῶν θανόντων οὐδέν*». Δεν είναι τίποτε οι νεκροί, άδικος ο κόπος για ό,τι κάνουμε γι' αυτούς. Όπως παρατηρεί ο A.C. Pearson, μια τέτοια άποψη ασφαλώς θα προσέβαλε το θρησκευτικό αίσθημα των Αθηναίων και θα συγκρουόταν με τις λαϊκές αντιλήψεις της εποχής του Ευριπίδη. Εξάλλου ο λόγος αυτός στο στόμα ενός Αιγύπτιου αντιφάσκει και με τη σχετική μαρτυρία του Ηρόδοτου, ότι οι Αιγύπτιοι πίστευαν στην αθανασία της ψυχής. Επομένως ο Ευριπίδης ίσως λέει αυτά για λόγους δραματικούς (Χαιζηνάεσσης).
1561. Για το Θεοκλύμενο, *τύχη* είναι ο γάμος του με την Ελένη, ενώ για την Ελένη η ευόδωση του σχεδίου της απόδρασης.
1563. Η Ελένη εννοεί ότι έχει μάθει από καιρό να αγαπά τον άντρα της, αλλά για το Θεοκλύμενο τα λόγια της φανερώνουν την υπόσχεση πως θα του είναι μια αφοσιωμένη σύζυγος (Γιοναννίσι).
1565. Αυτή είναι η τελευταία φράση της Ελένης πάνω στη σκηνή.

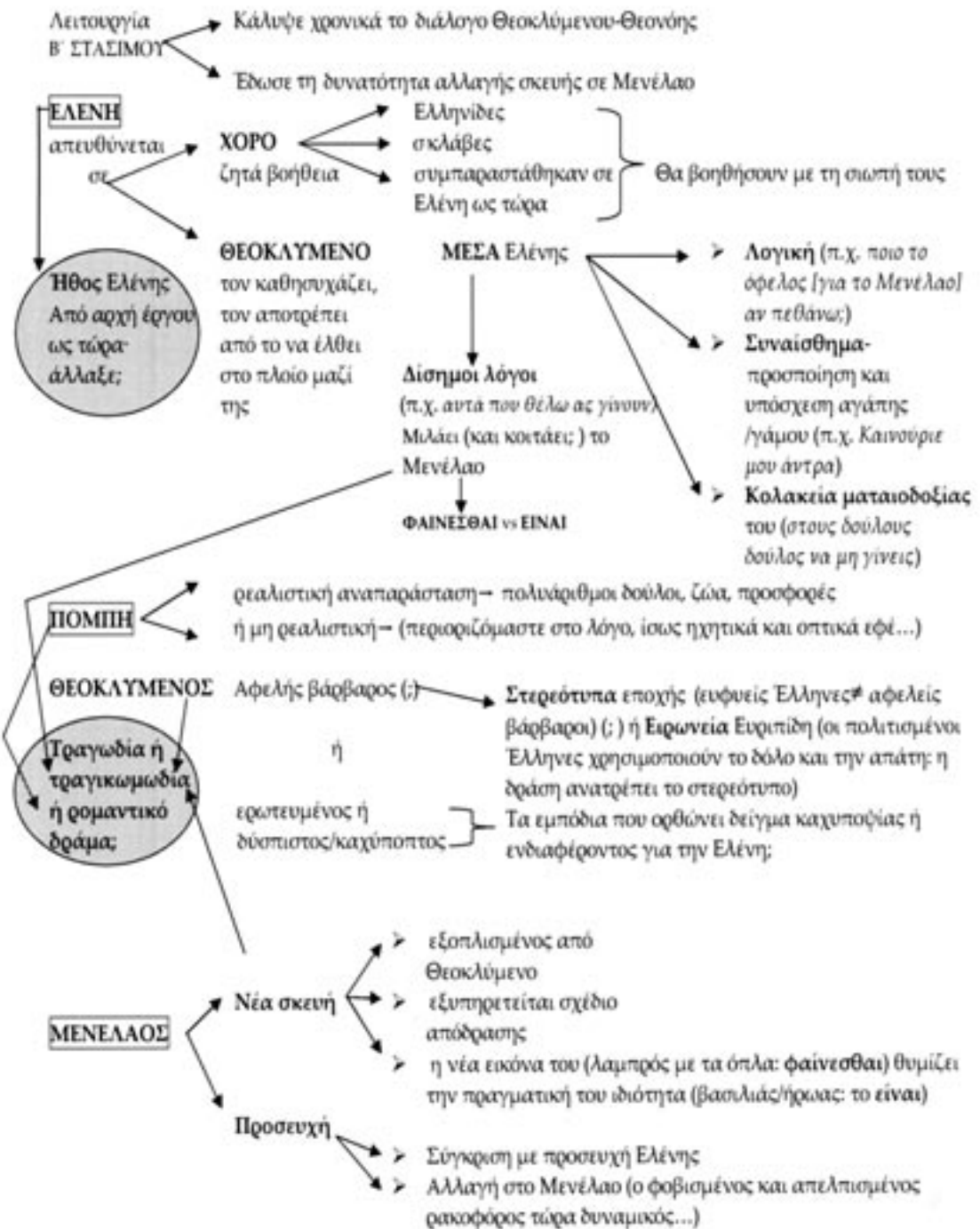


### ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΕΣ ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Φανταστείτε ότι ο Ευριπίδης είχε γράψει τη σκηνή Θεονόης-Θεοκλύμενου. Δυστυχώς όμως στο πέρασμα των αιώνων χάθηκε αυτό το τμήμα του έργου. Αναλαμβάνετε λοιπόν να το ξαναγράψετε σε 40 στίχους. (**δημιουργικό γράψιμο – ήθος**)
2. Η Ελένη παρακαλάει τις γυναίκες του Χορού να μην αποκαλύψουν το σχέδιό της. Ποιοι παράγοντες προωινίζουν τη στάση τους; (**στάση Χορού**)
3. Να αναφέρετε συνοπτικά το σχέδιο απόδρασης, τα εμπόδια που προκύπτουν και τους τρόπους υπέρβασής τους. (**δομή**)
4. Να αναφέρετε σημεία του Δ' Επεισοδίου, όπου προβάλλεται ιδιαίτερα η αντίθεση *είναι vs φαίνεσθαι*. Να αιτιολογήσετε τις επιλογές σας. (**είναι vs φαίνεσθαι**)
5. Στο Γ' και στο Δ' Επεισόδιο η Ελένη είναι μια επινοητική γυναίκα, που επιτυγχάνει το στόχο της χάρη στην ευστροφία της, ή μια δόλια γυναίκα, που τα καταφέρνει επειδή σαηγνεύει; Με ποια άποψη συντάσσετε; Θα μπορούσαν να σταθούν και οι δύο; (**ήθος**)

## ΣΤ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ

## Δ' ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ





## Γ' ΣΤΑΣΙΜΟ

στ. 1593-1652

## Α ΚΕΙΜΕΝΟ ΠΡΩΤΟΤΥΠΟΥ (ΣΤ. 1451-1511)

[ΧΟ.] Φοίνισσα Σιδωνιάς ὦ ταχεῖα κώπα, ῥοθίοισι Νηρῶς εἰρεσία φίλα, χοραγῆ τῶν καλλιχόρων δελφίνων, ὅταν αὐ- ρᾶν πέλαγος ἀνήνεμον ἦι, γλαυκά δὲ Πόντου θυγάτηρ Γαλάνεια τάδ' εἶπη· Κατὰ μὲν ἰστία πετάσας†, αὐ- ρας λιπόντες εἰναλίας, λάβετε δ' εἰλατίνας πλάτας ὦ ναῦται ναῦται, πέμποντες εὐλόμενους Περσειῶν οἰκῶν Ἑλέναν ἐπ' ἀτάκς.	[στρ. α]	ὄμβρον χειμέριον λιποῦ- σαι νίσονται πρεσβυτάτου σύριγγι πειθόμεναι ποιμένος, ἄβροχά θ' ὅς πεδία καρποφόρα τε γᾶς ἐπιπετόμενος ἰαχεῖ. ὦ πταναι δολιχαύχενες, σύννομοι νεφῶν δρόμωι, βᾶτε Πλειάδας ὑπὸ μέσας Ἰρῳανά τ' ἐννύχιον, καρύξας† ἀγγελίαν Εὐρώταν ἐφεζόμεναι, Μενέλεως ὅτι Δαρδάνου πόλιν ἐλῶν δόμον ἤξει.	1455	1485	
ἦ που κόρας ἂν ποταμοῦ παρ' οἶδμα Λευκιππίδας ἦ πρὸ ναοῦ Παλλάδος ἂν λάβοι χρόνωι ξυνηλθοῦσα χοροῖς ἦ κώμοις Ἰακίν- θου νύχιον ἐς εὐφροσύναν, ὄν ἐξαμιλλασάμενος † τροχῶ τέρμονι δίσκου † ἔκανε Φοῖβος, † τᾶ † Λακεί- ναι γαῖ βούθυτον ἀμέραν ὁ Διὸς εἶπε σέβειν γόνος· μόσχον θ' ἂν ἴλιποι† οἴκοις† < x - x - υυ - > ἃ οὔπω πεῦκαι πρὸ γάμων ἐλαψαν. δι' αἰθέρος εἶθε ποτανοὶ γενοίμεθ' ὅπαι λιβίας οἰωνῶν στιχάδες	[ἀντ. α]	μόλοιτέ ποθ' ἴπιπον οἶμον δι' αἰθέρος ἰέμενοι, παιδες Τυνδαρίδαι, λαμπρῶν ἀστέρων ὑπ' ἀέλ- λαις οἱ ναίει† οὐράνιοι, σωτῆρε τᾶς Ἑλένας, γλαυκὸν ἐπ' οἶδμ' ἄλιον κυανόχροά τε κυμάτων ρόθια πολιά θαλάσσας, ναῦταις εὐαεῖς ἀνέμων πέμποντες Διόθεν πνοάς, δύσκειαν δ' ἀπὸ συγγόνου βάλετε βαρβάρων λεχέων, ἂν Ἰδαῖαν ἐρίδων ποιναθεῖς ἐκτήσατο, γᾶν οὐκ ἐλθοῦσά ποτ' Ἰλίου Φοιβείους ἐπὶ πύργους.	[ἀντ. β]	1466	1496
			1470	1500	
			1475	1505	
	[στρ. β]			1510	

## Β ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΙ ΣΤΟΧΟΙ

Με τη διδασκαλία του Γ' Στασίμου επιδιώκουμε:

1. Να βιώσουμε την ατμόσφαιρα που επικρατεί στο Στάσιμο και να διακρίνουμε τα στοιχεία που τη συνθέτουν, αναδεικνύοντας ταυτόχρονα το λυρικό χαρακτήρα του Χορικού αυτού.
2. Να διερευνήσουμε τη λειψουργία του.
3. Να γνωρίσουμε ένα βασικό χαρακτηριστικό του ευριπίδειου έργου, την επιθυμία φυγής που διακατέχει τους ήρωές του, και να προβληματιστούμε γι' αυτό.



## Γ ΕΠΙΣΗΜΑΝΣΕΙΣ

### 1ος ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΟΣ

Στο Γ΄ Στάσιμο με το λυρικό τραγούδι των γυναικών του Χορού δημιουργείται μια ξεχωριστή ατμόσφαιρα, εντελώς διαφορετική από αυτήν που κυριαρχούσε στα προηγούμενα Επεισόδια και Στάσιμα. Μας ενδιαφέρει λοιπόν εδώ<sup>1</sup> οι μαθητές:

- να βιώσουν τη διαφορετική αυτή ατμόσφαιρα·
- να αναζητήσουν τα στοιχεία που τη συνθέτουν και πιο συγκεκριμένα τα εκφραστικά μέσα που τη δημιουργούν·
- να συνειδητοποιήσουν τη συμβολή της μουσικής και των χορευτικών κινήσεων στη δημιουργία αυτής της ατμόσφαιρας.

Για να μπορέσουν οι μαθητές να αισθανθούν αυτή την ατμόσφαιρα, τους ενθαρρύνουμε να εκφράσουν αυθόρμητα τις πρώτες εικόνες που σχημάτισαν διαβάζοντας το Στάσιμο και ταυτόχρονα να τις εμπλουτίσουν, αξιοποιώντας το υλικό που υπάρχει στο ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ στη σ. 119. Στόχος μας εδώ είναι να προσλάβουν βιωματικά το κλίμα που επικρατεί.

Παράλληλα όμως μας ενδιαφέρει να ξεκινήσει και μια λογική διεργασία, να αναζητήσουν δηλαδή οι μαθητές και να διακρίνουν τα στοιχεία που δημιουργούν το ξεχωριστό αυτό κλίμα. Ζητάμε λοιπόν από τους μαθητές να αιτιολογήσουν τη συναισθηματική αυτή κατάσταση του Χορού (Ελληνίδες, αιχμάλωτες, συνδεδεμένες με την Ελένη). Συγχρόνως στρεφόμεστε στη «λέξη». Χρησιμοποιούμε τον όρο παραπέμποντας στα κατά ποιόν μέρη του Αριστοτέλη και επισημαίνουμε τα εκφραστικά μέσα που χρησιμοποιούνται, για να δημιουργήσουν τη λυρική αυτή ατμόσφαιρα (επίθετα, σύνθετα, εικόνες, μεταφορές, προσωποποιήσεις, αποστροφές, εγκλίσεις των ρημάτων).

Στο Στάσιμο αυτό έχουμε, επίσης, την ευκαιρία να αναφερθούμε και πάλι στη μουσική και τις χορευτικές κινήσεις, υπενθυμίζοντας για ακόμα μία φορά ότι το κείμενο που μελετάμε είναι προορισμένο να παρασταθεί. Το επιπρόσθετο σε αυτό το σημείο στοιχείο είναι η επισήμανση ότι για το ανέβασμά του συμπράττουν όλες σχεδόν οι τέχνες. Θα ήταν καλό εδώ να ακουστούν στην τάξη ονόματα χορογράφων και μουσικών, που ασχολήθηκαν με το αρχαίο δράμα. Είναι και αυτός ένας τρόπος να προβάλλουμε την αξία της καλλιτεχνικής δημιουργίας και να τιμήσουμε τους δημιουργούς.

#### 1.α. [λόγος – μουσική – Χορός] (Βλ. και Πάροδος – Α΄ Στάσιμο – Β΄ Στάσιμο)

«Με τον λόγο, τη μουσική και το Χορό οι ποιητές και οι δάσκαλοι του Χορού δημιούργησαν περίπλοκους συνδυασμούς ήχου και θεάματος, πολύ απομακρυσμένους από τις σημερινές εμπειρίες μας, τα πιο τέλεια προϊόντα της τάσης για μορφολογική δόμηση, που διατρέχει όλη την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία. Για τους Αθηναίους θεατές οι συνδυασμοί αυτοί ήταν από μόνοι τους συναρπαστικοί, σαν εξίσια δείγματα δεξιοτεχνίας» (Baldry 1992: 98).

### 2ος ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΟΣ

Η διερεύνηση της λειτουργίας του Στασίμου μάς δίνει τη δυνατότητα να το δούμε συνολικά, αξιοποιώντας στοιχεία που έχουν προκύψει σε όλη τη διάρκεια της επεξεργασίας του. Συγκεκριμένα μας ενδιαφέρει να εξετάσουμε<sup>2</sup> τη λειτουργία του:

- **Δραματικά** (οι αναγνώστες/θεατές προετοιμάζονται για την επέμβαση των Διόσκουρων και το αίσιο τέλος της *Ελένης*. Βιώνουν ένα έντονο συναισθηματικό κλίμα που επιτείνει την αγωνία. Παρακολουθούν νοερά στιγμιότυπα από τη μελλοντική ζωή των δύο ηρώων, υπερβαίνοντας έτσι, κατά κάποιον τρόπο, τους περιορισμούς που θέτουν οι τρεις ενόπτες του αρχαίου δράματος: τόπος, χρόνος, μύθος).
- **Δραματοουργικά** (καλύπτεται ένα χρονικό κενό μεταξύ του Δ΄ Επεισοδίου και της Εξόδου. Οι υποκριτές που θα υποδυθούν άλλους ρόλους αλλάζουν σκευή).

Το έναυσμα για τη διερεύνηση αποτελούν οι υποθέσεις και οι προσδοκίες των μαθητών, τις οποίες στη συνέχεια ελέγχουμε, επισημαίνοντας ή υπενθυμίζοντας στοιχεία για το αρχαίο δράμα (π.χ. δεν πρόκειται να δούμε τους ήρωές μας στη Σπάρτη. Κάτι τέτοιο θα παραβίαζε την ενόπτη τόπου. Δεν μπορεί η *Ελένη* να τελειώσει με το Στάσιμο αυτό. Κάτι τέτοιο θα μετέβαλλε τη δομή της τραγωδίας). Μέσα από μια τέτοια διερευνητική διαδικασία, οι μαθητές μπορούν να θυμηθούν ή και να ανακαλύψουν στοιχεία για την αρχαία τραγωδία (όπως δομή, συμβάσεις, αριθμός υποκριτών) και ταυτόχρονα να καταλήξουν σε κάποια συμπεράσματα για το ρόλο του συγκεκριμένου Στασίμου. Επιπλέον μπορούν να φτάσουν σε συμπεράσματα για τη λειτουργία των στασιμών γενικότερα, μια που το Στάσιμο αυτό είναι και το τελευταίο.

1. ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ 1ο στη σ. 119, ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο στη σ. 119.

2. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο και 2ο στη σ. 121.

**2.α. [λειτουργία Γ' Στασίμου]** (Βλ. και Πάροδος)

«Το τρίτο από τα χορικά, που συγκεντρώνονται σε σχετικά μικρή απόσταση μεταξύ τους, στο δεύτερο μισό του δράματος, αντιστοιχεί απόλυτα, από άποψη κλίματος και θεμάτων, στο ομόλογο τραγούδι της *Ιφιγένειας Τ.* (1089). Ο Χορός συνοδεύει νοερά την Ελένη στην πατρίδα, πλημμυρισμένος από νοσταλγία αποδημητικού πουλιού. Με την επίκλησή του στους Διόσκουρους προετοιμάζει την εμφάνισή τους στο τέλος του έργου» (Lesky 2000: 253).

**3ος ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΟΣ**

Αξίζει να σταθούμε<sup>3</sup> στην ανεκπλήρωτη επιθυμία φυγής που εκφράζουν οι γυναίκες του Χορού, όταν εύχονται να ήταν πουλιά και να μπορούσαν να πετάξουν μακριά. Μπορούμε να υπενθυμίσουμε στους μαθητές ότι ανεκπλήρωτη επιθυμία είδαμε να εκφράζει και η Ελένη στην Πάροδο. Εκεί βέβαια το στοιχείο αυτό το αντιμετωπίσαμε ως μία εκδοχή του παθητικού στοιχείου. Εδώ μπορεί να εξετασθεί και πιο αυτόνομα, ως ένα θέμα που συναντιέται συχνά στον Ευριπίδη: τα πρόσωπά του, ζώντας κάτω από την πίεση των απειλών και του πόνου, διατυπώνουν την ευχή να δραπετεύσουν, ώστε να ξεφύγουν από τον κόσμο που τους περιβάλλει. Πολλές φορές αυτή η ευχή είναι ανεκπλήρωτη.

Καλώντας τους μαθητές να επισημάνουν αυτό το στοιχείο, τους βοηθάμε να αγγίξουν ευαίσθητες χορδές τους και παράλληλα να γνωρίσουν ένα χαρακτηριστικό του ευριπίδειου έργου. Για να κατανοήσουν μάλιστα οι μαθητές την έννοια του ανεκπλήρωτου, τους ενθαρρύνουμε να καταφύγουν στα δικά τους βιώματα: ως έφηβοι θα ονειρεύονται και αυτοί το ανέφικτο.

**3.α. [επιθυμία φυγής]** (Βλ. Πάροδος)**ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΑ ΣΧΟΛΙΑ**

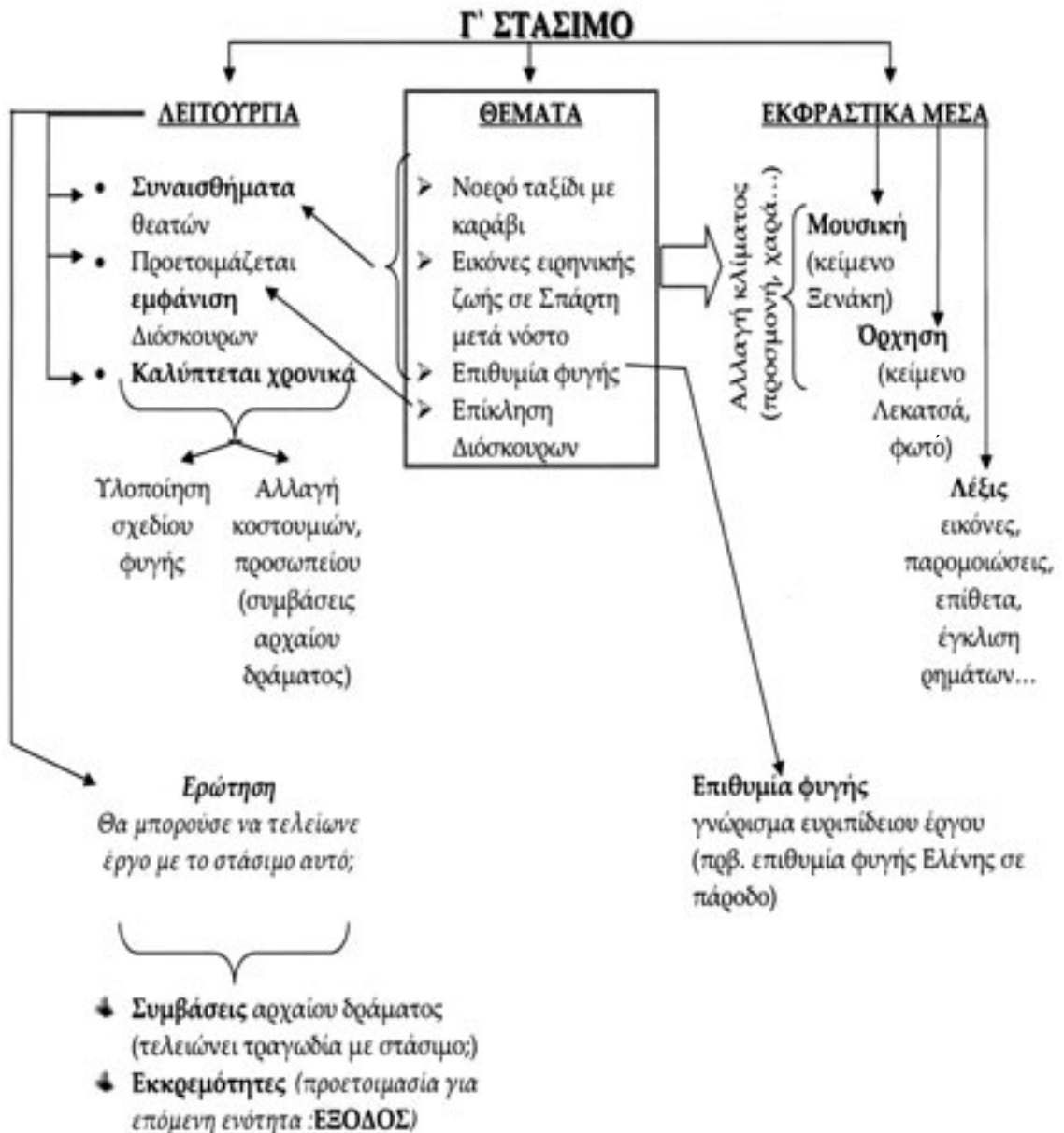
- 1595.** Στο πρώτο στροφικό ζεύγος τα περισσότερα από τα ρήματα βρίσκονται σε οριστική έγκλιση, που δηλώνει τη βεβαιότητα για την επιστροφή των δύο ηρώων και τη σωτηρία τους. Αυτό όμως δε συμβαίνει στο δεύτερο στροφικό ζεύγος, όπου κυριαρχεί η διατύπωση ευχών και ο παρακλητικός τόνος.
- 1609.** Τις δύο κόρες του Λεύκιππου, Ιλάειρα και Φοίβη, απήγαγαν και παντρεύτηκαν οι Διόσκουροι.
- 1621.** Στο πρώτο μισό της β' στροφής απεικονίζεται το ταξίδι των γερανών από το βορρά προς το νότο. Στο δεύτερο μισό όμως της ίδιας στροφής γίνεται λόγος για την αντίστροφη πτήση τους, από το νότο προς το βορρά, νωρίς την άνοιξη (εποχή της παράστασης του έργου). Μόνο έτσι θα μπορούσαν να πληροφορήσουν τους Σπαρτιάτες για την άφιξη του Μενέλαου.

**ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΕΣ ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ**

1. Στο πρώτο στροφικό ζεύγος αναφέρονται αρκετά μυθικά πρόσωπα. Να επισημάνετε αυτές τις αναφορές και να εξηγήσετε τη λειτουργία τους στο Στάσιμο. (**πρόσωπα Μυθολογίας**)
2. Τα λυρικά μέρη της τραγωδίας θυμίζουν τη σχέση του συγκεκριμένου γραμματειακού είδους με τα θρησκευτικά χορικά άσματα. Να εντοπίσετε στο Στάσιμο θέματα που συνδέονται με τη θρησκευτική ζωή. (**θρησκευτικός χαρακτήρας δράματος**)
3. Στην ανθρώπινη αντίληψη ήδη από τα αρχαία χρόνια συνδέεται αμφίδρομα το συναίσθημα με τη φύση: και οι άνθρωποι νιώθουν διαφορετικά ανάλογα με την εποχή και την εικόνα της φύσης, αλλά και αυτή συμμετέχει στα πάθη των ανθρώπων. Αναζητήστε σε διάφορα κείμενα αυτή την ψυχική διασύνδεση του ανθρώπου με τα στοιχεία της φύσης. Ενδεικτικά προτείνονται δημοτικά τραγούδια (π.χ. *Ο θάνατος του Διγενή*), το κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο, το ποίημα του Διονυσίου Σολωμού *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι* κ.λπ.) (**άνθρωπος – φύση**)
4. Αναλάβετε να παραστήσετε στη σκηνή το χορικό αυτό. Στη χορογραφία θέλετε να αποδώσετε το Χορό των δελφινιών και το πέταγμα των γερανών. Σχεδιάστε τη θέση των χορευτών και περιγράψτε τις κινήσεις τους. (**όψη –χορογραφία**)

3. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο στη σ. 119.

## ΣΤ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ



## Α ΚΕΙΜΕΝΟ ΠΡΩΤΟΤΥΠΟΥ (ΣΤ. 1512-1692)

[ΑΓΓΕΛΟΣ]

† ἀναξ, τὰ κάκιστ' ἐν δόμοις ἠύρηκαμεν †  
ὡς καὶν' ἀκούσῃ πῆματ' ἐξ ἐμοῦ τάχα.  
[ΘΕ.] τί δ' ἔστιν; [ΑΓ.] ἄλλης ἐκπόνει μνηστεύματα  
γυναϊκός· Ἐλένη γὰρ βέβηκ' ἐξω χθονός. 1515  
[ΘΕ.] πτεροῖσιν ἀρθεῖσ' ἢ πεδοστιβειῖ ποδί;  
[ΑΓ.] Μενέλαος αὐτὴν ἐκπεπόρθηται χθονός,  
ὃς αὐτὸς αὐτὸν ἤλθεν ἀγγέλλων θανεῖν.  
[ΘΕ.] ὦ δεινὰ λέξας· τίς δέ νιν ναυκληρία  
ἐκ τῆσδ' ἀπήρε χθονός; ἀπιστα γὰρ λέγεις. 1520  
[ΑΓ.] ἦν γε ξένοι διδως σύ· τοὺς δὲ σοὺς ἐλὼν  
ναύτας βέβηκεν, ὡς ἂν ἐν βραχεῖ μάθης.  
[ΘΕ.] πῶς; εἰδέναι πρόθυμος· οὐ γὰρ ἐλπιδῶν  
ἔσω βέβηκε μίαν ὑπερδραμεῖν χέρα  
τοσοῦσδε ναύτας ὦν ἀπεστάλης μέτα. 1525  
[ΑΓ.] ἐπεὶ λιποῦσα τοῦσδε βασιλείους δόμοις  
ἢ τοῦ Διὸς παῖς πρὸς θάλασσαν ἐστάλη,  
σοφώταθ' ἄβρον πόδα τιθεῖσ' ἀνέστηεν  
πόσιν πέλας παρόντα κού τεθηκότα.  
ὡς δ' ἤλθομεν σὴν περιβόλον νεωρίων,  
Σιδωνίαν ναῦν πρωτόπλου καθεῖλκομεν  
ζυγῶν τε πεντήκοντα κάρετῶν μέτρα  
ἔχουσαν. ἔργου δ' ἔργον ἐξημειβετο·  
ὁ μὲν γὰρ ἰστόν, ὁ δὲ πλάτην καθιστάτο  
† ταρόν τε χειρὶ † λευκά θ' ἰστί † εἰς ἐν ἦν †  
πηδάλια τε ζεύγλαισι παρακαθίετο. 1535  
κάν τῶιδε μόχθῳ, τοῦτ' ἄρα σκοπούμενοι,  
Ἕλληνας ἄνδρες Μενέλεω ξυνέμποροι  
προσηλθον ἀκτὰς ναυφθόροις ἡσκημένοι  
πέπλοισιν, εὐεῖδεις μὲν, αὐχμηροὶ δ' ὄραν. 1540  
ιδῶν δὲ νιν παρόντας Ἀτρέως γόνος  
προσεῖπε δόλιον οἶκτον ἐς μέσον φέρων·  
ἽΩ τλήμονες, πῶς ἐκ τίνος νεῶς ποτε  
Ἀχαιῖδος θραύσαντες ἦκετε σκάφος;  
ἀλλ' Ἀτρέως παῖδ' ὀλόμενον συνθάπτετε,  
ὄν Τυνδαρίσ παῖς ἦδ' ἀπόντα κενοταφεῖ. 1545  
οἱ δ' ἐκβαλόντες δάκρυα ποιητῶι τρόπῳ  
ἐς ναῦν ἐχώρου Μενέλεω ποντίσματα  
φέροντες. ἡμῖν δ' ἦν μὲν ἦδ' ὑποψία  
λόγος τ' ἐν ἀλλήλοισι, τῶν ἐπεσβατῶν  
ὡς πλήθος εἴη· διεσιωπῶμεν δ' ὅμως  
τοὺς σοὺς λόγους σῶιζοντες· ἄρχειν γὰρ νεῶς  
ξένον κελεύσας πάντα συνέχεας τάδε.  
καὶ τᾶλλα μὲν δὴ ραϊδίως ἔσω νεῶς  
ἐθέμεθα κουφίζοντα· ταύρειος δὲ ποῦς 1555

οὐκ ἤθελ' ὀρθὸς σανίδα προσβῆναι κάτω,  
ἀλλ' ἐξεβρουχᾶτ' ὄμμ' ἀναστρέφων κύκλωι,  
κυρτῶν τε νῶτα κὰς κέρας παρεμβλέπων  
μὴ θιγγάνειν ἀπειργεν. ὁ δ' Ἐλένης πόσις  
ἐκάλεσεν. ἽΩ πέρσαντες Ἰλίου πόλιν, 1560  
οὐχ εἰ' ἀναρπάσαντες Ἑλλήνων νόμῳ  
νεανίας ὦμοισι ταύρειον δέμας  
ἐς πρῶϊραν ἐμβαλεῖτε † φάσανθον θ' ἄμα  
πρόχειρον ὡσεὶ † σφάγια τῶι τεθηκότι;  
οἱ δ' ἐς κέλευσμ' ἐλθόντες ἐξανήρπασαν 1565  
ταῦρον φέροντές τ' εἰσέθεντο σέλματα.  
μονάμπυκος δὲ Μενέλεως ψήχων δέρην  
μέτωπά τ' ἐξέπεισεν ἐσβῆναι δόρου.  
τέλος δ', ἐπειδὴ ναῦς τὰ πάντ' ἐδέξατο,  
πλήσασα κλιμακτῆρας εὐσφύρωι ποδί 1570  
Ἐλένη καθέζειτ' ἐν μέσοις ἐδωλῶις  
ὁ τ' οὐκέτ' ὦν λόγοισι Μενέλεως πέλας·  
ἄλλοι δὲ τοίχους δεξιῶς λαιούς τ' ἴσοι  
ἀνήρ παρ' ἄνδρ' ἔζονθ', ὑφ' εἵμασι ξίφη  
λαθραῖ' ἔχοντες, ρόθιά τ' ἐξέπιπλατο 1575  
βοῆς, κελευστοῦ φθέγμαθ' ὡς ἠκούσαμεν.  
ἐπεὶ δὲ γαίας ἦμεν οὐτ' ἄγαν πρόσω  
οὐτ' ἐγγύς, οὕτως ἦρετ' οἰάκων φύλαξ·  
Ἔτ', ὦ ξέν', ἐς τὸ πρόσθεν – ἢ καλῶς ἔχει; –  
πλευσώμεν; ἀρχαὶ γὰρ νεῶς μέλουσι σοί. 1580  
ὁ δ' εἶφ'· Ἄλις μοι. δεξιᾶ δ' ἐλὼν ξίφος  
ἐς πρῶϊραν εἶρε καπὶ ταυρείῳ σφαγῆι  
σταθεῖς νεκρῶν μὲν οὐδεὶνος μνήμην ἔχων,  
τέμνων δὲ λαῖμόν ἠύχετ'· ἽΩ ναίων ἅλα  
πόντιε Πόσειδον Νηρέως θ' ἄγναι κόραι, 1585  
σώσατέ μ' ἐπ' ἀκτὰς Ναυπλίας δάμαρτά τε  
ἄσυλον ἐκ γῆς· αἵματος δ' ἀπορροαί  
ἐς οἶδμ' ἐσηκόντιζον οὐρία ξένωι.  
καὶ τις τόδ' εἶπε· Δόλιος ἢ ναυκληρία·  
πάλιν πλέωμεν † ἀξίαν † κέλευε σύ,  
σύ δὲ στρέφ' οἶακ'. ἐκ δὲ ταυρείου φόνου  
Ἀτρέως σταθεῖς παῖς ἀνεβόησε συμμάχους·  
Τί μέλλετ', ὦ γῆς Ἑλλάδος λωτίσματα,  
σφάζειν φονεῦειν βαρβάρους νεῶς τ' ἀπο  
ρίπτειν ἐς οἶδμα; ναυβάταις δὲ τοῖσι σοῖς 1595  
βοᾶι κελευστής τὴν ἐναντίαν ὄπα·  
Οὐχ εἰ' ὁ μὲν τις λοῖσθον ἀρεῖται δόρου,  
ὁ δὲ ζυγ' ἄξας, ὁ δ' ἀφελῶν σκαλμοῦ πλάτην  
καθαματώσει κρᾶτα πολεμίων ξένων;  
ὀρθοὶ δ' ἀνήξαν πάντες, οἱ μὲν ἐν χεροῖν 1600



## Β ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΙ ΣΤΟΧΟΙ

Με τη διδασκαλία της Εξόδου επιδιώκουμε:

1. Να επισημάνουμε τα τυπικά χαρακτηριστικά του Αγγελιαφόρου, να μελετήσουμε την αγγελική ρήση και, στο πλαίσιο της λειτουργίας της Εξόδου, να διερευνήσουμε το ρόλο της.
2. Να παρακολουθήσουμε τη δράση των ηρώων στο τέλος του δράματος και να αξιολογήσουμε συνολικά το ήθος τους.
3. Να επισημάνουμε τον «από μηχανής θεό» ως τυπικό στοιχείο του ευριπίδειου δράματος και να διερευνήσουμε τη λειτουργία του στο συγκεκριμένο δράμα, διατυπώνοντας παράλληλα συνολικές απόψεις για την ευριπίδεια *θεολογία*.
4. Να διερευνήσουμε ένα βασικό θέμα που θίγεται στο τέλος του δράματος, την έννοια του δικαίου, και να αναζητήσουμε τις απαντήσεις που το ίδιο το έργο δίνει, ανιχνεύοντας έτσι τη *διάνοια*.
5. Να επισημάνουμε τη χρήση της ειρωνικής μεθόδου σε περιπτώσεις στερεότυπων αντιλήψεων (βάρβαροι, δούλοι) και να διαμορφώσουμε μια πιο ολοκληρωμένη άποψη για την ευριπίδεια *ανθρωπολογία* με βάση το συγκεκριμένο έργο.
6. Να «παρακολουθήσουμε» τη σκηνική δράση των προσώπων και την τελική αποχώρηση των υποκριτών και των γυναικών του Χορού, και να εκφράσουμε τα συναισθήματα που βιώσαμε ως θεατές/αναγνώστες της τραγωδίας.

## Γ ΕΠΙΣΗΜΑΝΣΕΙΣ

### 1ος ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΟΣ

Στην 1η σκηνή της Εξόδου κυρίαρχη είναι η παρουσία του Αιγύπτιου ναύτη-αγγελιαφόρου. Μπορούμε, λοιπόν, εδώ:

- να συνοψίσουμε τα βασικά χαρακτηριστικά αυτού του ρόλου<sup>1</sup>
- να μελετήσουμε τη δομή και το περιεχόμενο της αγγελικής ρήσης<sup>2</sup>
- να διερευνήσουμε τη λειτουργία της<sup>3</sup>.

Στην Έξοδο ολοκληρώνεται το έργο. Μπορούμε, ίσως πριν από την ανάγνωση και την ερμηνεία του τμήματος αυτού, να υπενθυμίσουμε στους μαθητές ότι η τραγωδία περιέχει μια πράξη *τελείαν*, άρα δε θα πρέπει να μείνουν **εκκρεμότητες και απορίες στους θεατές**. Οι μαθητές μπορούν στη συνέχεια να θυμηθούν τις εκκρεμότητες που θα πρέπει να διευθετηθούν (π.χ. κατόρθωσαν να ξεφύγουν οι ήρωες; αν μάθει ο Θεοκλύμενος την απάτη, ποια θα είναι η τύχη της Θεονόης, που συνέργησε σε αυτήν; ποια θα είναι η τύχη των γυναικών του Χορού, που κάλυψαν με τη σιωπή τους ήρωες;). Η είσοδος του Αγγελιαφόρου εξυπηρετεί αυτόν το σκοπό, δηλαδή να λύσει κάποιες από τις εκκρεμότητες.

Ο Αγγελιαφόρος στην τραγωδία αποτελεί ένα **τυπικό πρόσωπο με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά**. Συγκρίνοντας τον Αιγύπτιο Αγγελιαφόρο με τον Αγγελιαφόρο στο Β΄ Επεισόδιο, μπορούν οι μαθητές να επισημάνουν τα χαρακτηριστικά τους [π.χ. 1) είναι ανώνυμοι, προφανώς γιατί ο ρόλος που παίζουν είναι δευτερεύων και περιφερειακός, 2) ανήκουν σε κατώτερη κοινωνική τάξη (ο Αγγελιαφόρος στο Β΄ Επεισόδιο δούλος, εδώ απλός ναύτης), 3) εκφέρουν λόγο εκτενή, με μεγάλες σε έκταση περιγραφές, με λεπτομέρειες που δεν είναι πάντα απαραίτητες κτλ.]. Από τα παραπάνω εύκολα μπορούν να καταλάβουν τη διαφοροποίηση των αγγελιαφόρων από τους βασικούς ήρωες του έργου. Συνειδητοποιούν έτσι οι μαθητές τους ρόλους, όπως κατανέμονται στα βασικά πρόσωπα/πρωταγωνιστές και στα δευτερεύοντα πρόσωπα.

Η **μελέτη της αγγελικής ρήσης** αποκαλύπτει και το ρόλο των αγγελιαφόρων στην τραγωδία γενικότερα: η μεταφορά ειδήσεων σχετικά με γεγονότα που συνέβησαν εκτός σκηνικού χώρου (ή αυτοκτονιών και φόνων που δεν αναπαριστώνται ποτέ επί σκηνής) και επηρεάζουν την εξέλιξη του μύθου. Ο τρόπος εξάλλου που παρουσιάζεται η είδηση είναι και αυτός τυπικός. Οι μαθητές μπορούν να θυμηθούν τον τρόπο που παρουσίασε ο Αγγελιαφόρος στο Β΄ Επεισόδιο την είδηση της εξαφάνισης του ειδώλου και, συγκρίνοντας, να επισημάνουν τις ομοιότητες με **τον τρόπο παρουσίασης της είδησης για τη διαφυγή της Ελένης και του Μενέλαου** (αναφορά στην εντύπωση που προξενεί το νέο, οι συνέπειες για το δέκτη της είδησης κ.λπ.).

1. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο σπ σ. 127, ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ 1ο σπ σ. 125, ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ 2.

2. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο σπ σ. 125, ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ 1, ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ 1ο σπ σ. 127, 1ο σπ σ. 129, ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο σπ σ. 127, 1ο σπ σ. 129, ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ 3, ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ 1ο σπ σ. 131.

3. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο σπ σ. 125, ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ 3, ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο σπ σ. 129.

Το περιεχόμενο της αγγελικής ρήσης επηρεάζεται από την οπτική γωνία, από την οποία παρουσιάζονται τα γεγονότα. Αυτό μπορούν να το συνειδητοποιήσουν οι μαθητές παρατηρώντας αρχικά το πρόσωπο των ρημάτων (α' πληθυντικό), οπότε γίνεται αμέσως κατανοητό ότι ο Αγγελιαφόρος συμμετείχε ενεργά στα γεγονότα που διηγείται. Μπορούν όμως να προχωρήσουν ένα βήμα πιο πέρα, αν επιχειρήσουν να περιγράψουν τα γεγονότα από άλλη οπτική γωνία (π.χ. ένας Έλληνας ναύτης του Μενέλαου). Μπορούμε λοιπόν τώρα να σκεφτούμε τι κερδίζει και τι χάνει η αφήγηση, όταν τα γεγονότα τα διηγείται ο Αιγύπτιος (συναισθηματική συμμετοχή, ζωντάνια, σχόλια – όμως παρουσιάζεται μία μόνο οπτική).

Τα παραπάνω μπορούν να διερευνηθούν παράλληλα με τη σκηνική τους απόδοση. Οι μαθητές μπορούν να φανταστούν την είσοδο του Αγγελιαφόρου, αλλά κυρίως να προβληματιστούν για την απόδοση της εκτενούς ρήσης. Μπορούν από άλλες ανάλογες περιπτώσεις να θυμηθούν ότι σε μια μακροσκελή ρήση (που είναι εξ ορισμού αντιθεατρική, αφού είναι λόγος μόνο και όχι δράση) το θεατρικό στοιχείο πρέπει να ενυπάρχει στο λόγο έτσι, ώστε το ενδιαφέρον του θεατή να μένει αμείωτο (εναλλαγή ευθέως και πλάγιου λόγου, παραστατικές εικόνες, λεπτομερείς περιγραφές κτλ.). Η σύγκριση, επίσης, με τον κινηματογράφο βοηθά να καταλάβουμε θεατρικές συμβάσεις (ενόπια τόπου, αποφυγή σκηνών βίας κ.λπ.).

1.α. [η αγγελική ρήση] (Βλ. Β' Επεισόδιο)

### 2ος Διδακτικός Στόχος

Στην Έξοδο παρακολουθούμε κυρίως τις αντιδράσεις του Θεοκλύμενου και πληροφορούμαστε από τον Αγγελιαφόρο για τη δράση της Ελένης και του Μενέλαου. Έτσι, μπορούμε εδώ:<sup>4</sup>

- να παρακολουθήσουμε τη δράση των ηρώων
- να αξιολογήσουμε συνολικά το ήθος τους.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η δράση του Θεοκλύμενου στην Έξοδο, όπως εξελίσσεται σε τρεις φάσεις: Θεοκλύμενος-Αγγελιαφόρος, Θεοκλύμενος-Υπηρέτης, Θεοκλύμενος-Διόσκουροι. Οι μαθητές μπορούν να παρατηρήσουν τη συμπεριφορά του Θεοκλύμενου κάθε φορά (ειρωνεία στην αναγγελία της είδησης, εκφοβισμός του Υπηρέτη, υποταγή και πλήρης αποδοχή της βούλησης των Διόσκουρων) και με βάση αυτή να αξιολογήσουν το ήθος του. Η αξιολόγηση αυτή, ως ένα βαθμό, παραμένει ανοιχτή, αφού ρυθμίζει και ρυθμίζεται από μια συνολική ερμηνεία του έργου (π.χ. ο Θεοκλύμενος αφελής ή εξαπατημένος;).

Ανάλογο ενδιαφέρον έχει και η μελέτη των άλλων ηρώων, της Ελένης και του Μενέλαου, τη δράση των οποίων μεταφέρει στη σκηνή η αφήγηση του Αγγελιαφόρου. Οι μαθητές μπορούν να επισημάνουν την «αριστεία» του Μενέλαου, αλλά και τη συμμετοχή της Ελένης στην εξόντωση των «βαρβάρων». Στη συνέχεια θα σκεφθούν κατά πόσο αυτή η δράση συμπληρώνει ή ανατρέπει την εικόνα που είχαμε σχηματίσει γι' αυτούς.

### 3ος Διδακτικός Στόχος

Ο ρόλος των θεών μάς έχει απασχολήσει ήδη με ποικίλες αφορμές στο δράμα. Στο σημείο αυτό θα ξεκινήσουμε κυρίως με την επισήμανση του «από μηχανής θεού» ως τυπικού ευριπίδειου στοιχείου. Έτσι θα διερευνήσουμε:<sup>5</sup>

- τον όρο «από μηχανής θεός»
- το ρόλο του στο συγκεκριμένο δράμα.

Η διερεύνηση του όρου μπορεί να ξεκινήσει από τις εμπειρίες των μαθητών (τι σημαίνει «από μηχανής θεός» στην καθημερινή μας γλώσσα;), από τον τρόπο εμφάνισης των Διόσκουρων (είσοδός τους) και από τη σκηνική τους παρουσία. Δισαφηνίζοντας έτσι τον όρο, μπορούν να ανιχνεύσουν το ρόλο τους στο συγκεκριμένο δράμα (το σχέδιο έχει ευδοωθεί, η μόνη εκκρεμότητα που υπάρχει είναι η σωτηρία της Θεονόης). Έτσι μπορούμε να επισημάνουμε την πολλαπλή τους λειτουργία (σωτηρία Θεονόης – θεϊκό δίκαιο – αποθέωση Ελένης – «αιτιολογικοί μύθοι»).

Ο προβληματισμός αυτός μπορεί να επεκταθεί ευρύτερα στη θεολογία του Ευριπίδη, με βάση το ρόλο των θεών στο δράμα. Προς αυτή την κατεύθυνση μπορούμε να αξιοποιήσουμε την αποδελτίωση: ο ρόλος των θεών.

4. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο σπ σ. 129, 2ο σπ σ. 125, 1ο σπ σ. 133, 2ο σπ σ. 135, ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ 1ο σπ σ. 133, 2ο σπ σ. 135.

5. ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ 1ο σπ σ. 135, ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ 6, ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο σπ σ. 135.

### 3.α. [από μηχανής θεός και ευριπίδεια θεολογία]

«Από αυτή τη συνοπτική επισκόπηση προβάλλει η εικόνα μιας μόνιμα ανήσυχης αναζήτησης. Με αυτό θέλω ακόμα να πω ότι δεν θα συμφωνούσα με εκείνους τους ερμηνευτές που θέλουν να μας παρουσιάσουν τον Ευριπίδη να πιστεύει ότι τελικά όλες οι ανινομίες της ζωής αίνονται με την έλλογη εξουσία των θεών. Όπως είναι ευνόμο, σε τέτοιες συζητήσεις ιδιαίτερο ρόλο παίζει ο “από μηχανής θεός”. Από την εξήγηση που δίνεται ο’ αυτό το στοιχείο γίνεται ακόμη μια φορά φανερός ο προβληματισμός στην ερμηνεία του Ευριπίδη. Ενώ για τον A. Spira και τον M. Imhof [...] ο θεός εξασφαλίζει στο τέλος γνήσια συμφιλίωση και πραγματική τάξη, άλλοι, και ιδιαίτερα ο K. von Fritz, υποστήριξαν την άποψη ότι ο Ευριπίδης, σε όλο και περισσότερες περιπτώσεις, με ακραίο δείγμα την τελική σκηνή του Ορέστη, προσπάθησε αντίθετα να προβάλει έντονα την ουτοπία της αίσιας έκβασης. Γι’ αυτόν τον μελετητή ο “από μηχανής” θεός είναι ένα μέσο ειρωνείας, που χρησιμοποιεί ο ποιητής για να υπογραμμίσει έντονα την αντίθεση σε σχέση με την όλη πορεία του έργου, όπως ο ίδιος την είδε και τη μορφοποίησε. Προσωπικά δεν θα ήθελα να προχωρήσω τόσο πολύ, ωστόσο θα σημειώνω τα συμπληρωματικά χαρακτηριστικά που έχουν οι περισσότερες θεοφάνειες του Ευριπίδη, σε αντίθεση, ας πούμε, με τον Ηρακλή του *Φιλοκλήτη*. Πουθενά αυτό δεν είναι τόσο φανερό όσο στην *Ιφιγ. Τ.*, όπου ένας άνεμος φέρνει πίσω το πλοίο με τους δραπετές, που είχαν σχεδόν σωθεί, με μόνο σκοπό να προκληθεί η εμφάνιση της Αθηνάς. Σε αυτήν ακριβώς την περίπτωση γίνεται φανερό το πόσο μεγάλο ρόλο παίζουν στις ρήσεις αυτών των θεών τα λατρευτικά αίτια. Δεν λείπουν σχεδόν από πουθενά και, όταν δεν εμφανίζονται οι θεοί, ακούγονται από το στόμα κάποιου θνητού (*Εκάβη*, *Ηρακλείδες*). Το γεγονός ότι ο ποιητής, στο τέλος των έργων του, επιδιώκει με ιδιαίτερη έμφαση κάποια συνάφεια με την παραδοσιακή λατρεία, που την αντιμετώπισε με κάποια καχυποψία σε άλλα σημεία του δράματος, αποτελεί μια από εκείνες τις ανινομίες που ενυπάρχουν στο έργο του. Η ανθρωπίνη ανεπάρκεια και η θεϊκή αυθαιρεσία οδηγούν τη δράση σε μια φαινομενικά αδιέξοδη σύγχυση. Τα μέσα που χρησιμοποιεί ο Ευριπίδης, για να αποκαταστήσει κατά κάποιο τρόπο την τάξη, δεν μπορεί παρά να είναι δυναμικά. Ο σεβασμός για τη μυθική παράδοση, το ενδιαφέρον για το κοινό και το γεγονός ότι η τραγωδία δεν έπαυε να είναι μια θεατρική εκδήλωση στις διονυσιακές γιορτές, όλα αυτά μπορεί να είχαν το μεριδίό τους στη λύση που υιοθετούσε ο ποιητής» (Lesky 1993: 413-414).

### 3.β. [ο ρόλος της εμφάνισης των Διόσκουρων]

«Εμφάνιση του από μηχανής θεού (deus ex machina). Εδώ εμφανίζονται οι Διόσκουροι, αδελφοί της Ελένης. Η εμφάνισή τους είναι κατά κάποιον τρόπο απάντησις εις την παράκλησιν του Χορού (στ. 1495-1511). Ο Macurdy ισχυρίζεται ότι η παρουσία των Διόσκουρων δεν είναι απαραίτητος, εφόσον ο Μενέλαος και η Ελένη έχουν ήδη δραπετεύσει. Έτσι, λέγει, αυτοί δεν έρχονται διά τους ήρωας του δράματος αλλά διά την Θεονόνη, η οποία κινδυνεύει από τον αδελφόν της. Η γνώμη όμως αυτή δεν είναι απολύτως ορθή, διότι οι Διόσκουροι αναφέρονται και εις τον Μενέλαον και εις την Ελένην (στ. 1662 κ.ε.). Ως προς δε την αναγκαιότητα της εμφάνισής τους από μηχανής θεού, ο Αριστοτέλης λέγει ότι η χρήσις του τεχνάσματος αυτού πρέπει να περιορίζεται εις πράγματα έξω του δράματος, τα οποία συνέβησαν δηλαδή προηγουμένως, ή θα συμβούν αργότερα και χρειάζονται αναγγελίαν ή προφητείαν [...] Πρέπει να εικάσωμεν ότι οι Διόσκουροι εμφανίζονται από μηχανής και όχι από το θεολογείον, παρόλον ότι και αυτό ευρίσκειτο υπεράνω της σκηνής [...]. Ας σημειωθεί τέλος ότι ο Αισχύλος ουδέποτε χρησιμοποιεί τον από μηχανής θεόν, ο Σοφοκλής μόνον μία φοράν, και ο Ευριπίδης επτά. Την χρήσιν του τεχνάσματος αυτού περιγελούν οι κωμικοί ποιηταί» (Πατίκης 1978: 349).

### 3.γ. [η εμφάνιση του από μηχανής θεού]

«Ακόμη και οι αρχαίοι πεζογράφοι δεν δίστασαν να κοροϊδέψουν το σκηνικό τέχνασμα της μηχανής. [...] Οι απίεις της κριτικής ήταν λοιπόν βασικά δύο. Κατ’ αρχάς η επινόηση αυτή υπέβαλλε λύσεις υπερβολικά βιαστικές, καθώς μερικοί δραματικοί κόμποι λύνονταν σαν μ’ ένα είδος μαγικού ραβδιού. Κατά δεύτερο λόγο η μηχανή αποκάλυπτε κατά τρόπο απλοϊκό τις δομές της και μπορούσε συχνά να καταντήσει γελοία. Η μηχανή χρησιμοποιήθηκε σε σύγχρονες παραστάσεις τραγωδίας με τρόπο ακόμη κι ειρωνικό. Στην *Ορέστεια* που ανέβασε ο Peter Stein η Αθηνά με λευκό πλίσε πέπλο κι οπερετικό κράνος φτάνει πάνω ο’ ένα τελεφερίκ: διασκεδαστικά (ή ανησυχιακά επιφάνεια). Αλλά για την αποκάλυψη μιας θεότητας το ελληνικό θέατρο χρησιμοποιεί και τη στέγη της σκηνής, που μπορούσε να σηκώνει δυο τρεις ηθοποιούς. Ο Απόλλωνας, ο Απόλλωνας και η Αθηνά, η Αθηνά, ο Κάστορας και ο Πολυδεύκης, ο Ηρακλής προβάλλουν στην κορυφή του κτηρίου (παλάτι, ναός) στηριζόμενοι σε μια πλατφόρμα αόρατη στους θεατές, στην οποία έφτανε κανείς από το πίσω μέρος με σκαλοπάτια και η οποία πήρε το όνομα θεολογείον. Ο Ευριπίδης θεωρήθηκε φανατικός των θεϊκών “αποκαλύψεων” στην κορφή ενός παλατιού» (Albini 2000: 128-129).

### 3.δ. [ο ρόλος των θεών]

«Με λίγα λόγια θα αποτελούσε ένα τέτοιο όραμα δραματικής αποίτητας, σαν εκείνο που βρίσκουμε στην *Ιφιγένεια*, την *Ελένη* και τον *Ίωνα*, όπου μέσα από τη δράση γίνονται ανιληπτές τρεις κινητήριες δυνάμεις σε συνεχή αλληλεπίδραση: Η ανθρωπίνη προσπάθεια, με τη μορφή του σχεδίου ή της πλεκτάνης (τέχνη, μηχανή) προωθεί τη δράση βήμα με βήμα, έχοντας την τύχη (τύχη) άλλοτε βοηθό και άλλοτε εμπόδιο, ενώ οι παρεμβάσεις της θεότητας (δαίμων), είτε ως θεϊκή επιταγή ή χρησμός ή απάτη, είτε ως θεϊκή Επιφάνεια, παίζουν ως πολύχρωμες λάμπες ανάμεσα στο παράλογο και στο λογικό στοιχείο της ανθρώπινης εμπειρίας. Ο ρόλος των θεών είναι πράγματι δύσκολο να διαχωριστεί μερικές φορές από κείνο της τύχης, γιατί οι θεοί μπορούν να δημιουργούν, όπως μπορούν και να διαλύουν τη σύγχυση» (Whitman 1996: 138).



**4ος Διδακτικός Στόχος**

Το θέμα που φαίνεται βασικό στο δράμα, από την κατάσταση του σχεδίου και εξής, είναι η έννοια του δικαίου, το οποίο έχει δοθεί από ποικίλες οπτικές (Θεονόη – Θεοκλύμενος – Ελένη – Μενέλαος – Γυναίκες του Χορού). Η εξέλιξη της δράσης μπορεί να μας δώσει την αφορμή να συνοψίσουμε αυτές τις απόψεις και να τις κατηγοριοποιήσουμε με κριτήριο το πλαίσιο μέσα στο οποίο ορίζεται το δίκαιο (οικογενειακό δίκαιο – εθιμικό δίκαιο – δίκαιο του ισχυρότερου, ηθικό δίκαιο – νομικό δίκαιο). Στην Έξοδο μπορούμε να δούμε την έννοια του δικαίου, που το ίδιο το έργο τελικά προβάλλει με βάση<sup>6</sup>.

- τη θεϊκή παρέμβαση<sup>7</sup>
- την ίδια την εξέλιξη του δράματος.

Αφορμή για τη συζήτηση αυτή δίνει η παρέμβαση του δούλου και η έντονη αντιπαράθεσή του με το Θεοκλύμενο. Τα επιχειρήματα που καθέναν προβάλλει σε αυτή την αντιπαράθεση επιτρέπουν στους μαθητές να διακρίνουν τις **δύο βασικές αντιθέμενες αντιλήψεις περί δικαίου**: το δίκαιο του ισχυρότερου vs το «ηθικό» ή το «νομικό» δίκαιο. Κι είναι μια ευκαιρία για τους μαθητές να αποτιμήσουν αυτές τις αντιλήψεις, αφενός στο συγκεκριμένο πολιτισμικό πλαίσιο και αφετέρου στο σύγχρονο πολιτισμικό πλαίσιο, συνειδητοποιώντας με αυτό τον τρόπο το σχετικισμό των απόψεων.

Στη συνέχεια, τόσο η παρέμβαση των Διόσκουρων (η Θεονόη φρόνιμα έχει πράξει – αποθέωση Ελένης) και η υποταγή του Θεοκλύμενου στη βούληση των θεών όσο και η έκβαση του δράματος (σωτηρία των πρώων) δίνουν τη δυνατότητα στους μαθητές να επισημάνουν το **δίκαιο που τελικά προβάλλει το ίδιο το έργο**. Συνειδητοποιούν έτσι πώς η ηθική παρουσία της Θεονόης όρισε το ιδεολογικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο εξελίσσεται η δράση των πρώων.

**4.α. [το δίκαιο (της Θεονόης)]**

«Μέχρις εδώ τα λόγια της [Θεονόης] είναι απλώς μια ηθική, σχεδόν νομική διατύπωση του δικαϊώματος του Μενέλαου να ξανακερδίσει τη γυναίκα του, και ξέρει ότι διατυπώνει αυτό το δικαίωμα με δικό της κίνδυνο» (Whitman 1996: 80).

**4.β. [το δίκαιο και οι σοφιστές]**

«Εγκαινιάζοντας τη συστηματική κριτική των κοινωνικών και πολιτικών θεσμών, έθεσαν [οι σοφιστές] για θεμέλιο της κριτικής τους το φυσικό δίκαιο, το δίκαιο δηλαδή όπως θα έπρεπε να είναι, σύμφωνα με τη φύση των πραγμάτων και των ανθρώπων. Το φυσικό αυτό δίκαιο το αντιπατάσσουν στο θεϊκό δίκαιο, που το δημιουργούν κάθε φορά το συμφέρον, η πλάνη, η αυθαιρεσία των ανθρώπων [...]. Άλλοι όμως σοφιστές λένε πως το φυσικό δίκαιο δεν καθιερώνει ισότητα, αλλά ακριβώς αντίστροφα, ανισότητα απεριόριστη μεταξύ των ανθρώπων [...]. Φύσει δίκαιο λοιπόν είναι το δίκαιο του δυνατότερου, το συμφέρον του δυνατότερου, το του κρείττονος συμφέρον. Κρείττων για τη φύση είναι ο υλικός δυνατότερος. Και ο δυνατότερος δεν δέχεται κανέναν περιορισμό. Επιδιώκει ό,τι θέλει, ό,τι του αρέσει, ό,τι τον συμφέρει. Και οι νόμοι της πολιτείας δεν εκφράζουν παρά τις θελήσεις ενός δυνατού ή πολλών δυνατών, τα συμφέροντα της κυρίαρχης τάξης» (Τσάτσος 2003: 66-67).

**5ος Διδακτικός Στόχος**

Αρκετά είναι τα θέματα από τον κόσμο και το έργο του Ευριπίδη, με τα οποία μπορούμε να ασχοληθούμε στην Έξοδο. Από αυτά μπορούμε να εστιάσουμε και στα εξής:

- στις στερεότυπες αντιλήψεις<sup>7</sup>.
- στη δυνατότητα του ανθρώπου να διαμορφώσει τη ζωή του<sup>8</sup>.

Και τα δύο θέματα δε θίγονται εδώ για πρώτη φορά. Μπορούν, λοιπόν, οι μαθητές να θυμηθούν άλλες περιπτώσεις και να ελέγξουν τις απόψεις που έχουν διαμορφώσει για τα θέματα αυτά (βλ. 5η Διδακτική Επισήμανση του πρώτου μέρους του Β' Επεισοδίου, 3η και 5η Διδακτική Επισήμανση του δεύτερου μέρους του Β' Επεισοδίου),

Για τις **στερεότυπες αντιλήψεις** οι μαθητές μπορούν ίσως να θυμηθούν τον προβληματισμό που είχε αναπτυχθεί για τη θέση της γυναίκας (η Ελένη καταστρώνει το σχέδιο απόδρασης, αφού πριν είχε πει «αν σκέφτονται σωστά οι γυναίκες, άκου», στ. 1157). Εδώ μπορούμε να παρακολουθήσουμε ανάλογους προβληματισμούς του Ευριπίδη για την περίπτωση των **δούλων**, αλλά και για τη σχέση **Ελλήνων-βαρβάρων**. Με αυτό τον τρόπο μπορούμε να αναφερθούμε, συνοψίζοντας, στη χρήση της **ειρωνικής μεθόδου** από τον Ευριπίδη.

6. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο σπ σ. 125, ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο σπ σ. 135.

7. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο σπ σ. 131, ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ 4, ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο σπ σ. 133, ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ 1 (2ης σκηνής), ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ 1ο σπ σ. 133.

8. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο σπ σ. 133.

**Δούλοι** και υπηρέτες πέρασαν αρκετοί ως τώρα στην τραγωδία μας (γερόντισσα, υπηρέτης Μενέλαου, υπηρέτης Θεονόης). Εδώ παρακολουθούμε τον υπηρέτη να εμποδίζει το Θεοκλύμενο να ξεσπάσει την οργή του στη Θεονόη. Η ειρωνική μέθοδος εδώ προκύπτει από την αντίθεση που υφίσταται ανάμεσα σε αυτό που περιμένουμε να συμβεί (ο δούλος ως πιστός και υπάκουος υπηρέτης, που όχι μόνο δε διατυπώνει, αλλά δεν έχει και δική του άποψη) και σε αυτό που συμβαίνει στην πραγματικότητα του έργου (ο υπηρέτης υπερασπίζεται το δίκαιο και την ηθική, και μάλιστα αντιστέκεται στον κύριό του). Η αναφορά, τέλος, στους Αθηναίους θεατές της αρχαίας παράστασης φέρνει και πάλι στο προσκήνιο το πολιτισμικό πλαίσιο του δράματος (σοφιστικό κίνημα). Στο σημείο αυτό μπορεί να αξιοποιηθεί και το ΠΑΡΑΜΗΛΟ (Δούλοι).

Ανάλογες διαπιστώσεις μπορούν να κάνουν οι μαθητές για τη στερεότυπη αντίληψη που θέλει τους Έλληνες ανώτερους από τους βαρβάρους. Μπορούν να προβληματιστούν για το θέμα αυτό με αφορμή την αφήγηση του Αγγελιαφόρου. Επισημαίνοντας τους όρους της μάχης (οπλισμένοι Έλληνες – σχεδόν άοπλοι βάρβαροι) και τη σκληρότητα που επιδεικνύουν οι Έλληνες (προσφωνήσεις Μενέλαου και Ελένης, η περιγραφή της μάχης), μπορούν να αναρωτηθούν αν το έργο αναπαράγει ή αμφισβητεί τη σχετική στερεότυπη αντίληψη. Το ΠΑΡΑΜΗΛΟ 4 (ιδιαίτερα το απόσπασμα από την *Αριάννη*) μεταφέρει τον προβληματισμό στη σύγχρονη εποχή και μπορεί να ευαισθητοποιήσει τους μαθητές μας για πολύ σημαντικά προβλήματα που βιώνουν. Επιπλέον, οι μαθητές μπορούν να κατανοήσουν χαρακτηρισμούς που αποδίδονται στον Ευριπίδη (π.χ. «ανατρεπτικός» κτλ.).

Το βιβλίο μας κλείνει με έναν προβληματισμό για τη δυνατότητα του ανθρώπου να καθορίσει τη μοίρα του. Είχαμε αντιμετωπίσει το ερώτημα αυτό και σε προηγούμενες ενότητες (ο άνθρωπος είναι άθυρμα των θεών, αλλά και επινοεί την απόδραση και τη σωτηρία του). Οι μαθητές μπορούν να θυμηθούν το σχετικό προβληματισμό και, με αφορμή την αντίδραση του Θεοκλύμενου ή τα λόγια των Διόσκουρων, να τον επεκτείνουν. Βασιζόμενοι στην εξέλιξη της δράσης, μπορούν να διερευνήσουν τη δυνατότητα των ηρώων μας να επηρεάσουν την έκβαση των πραγμάτων (το σχέδιο έχει τελικά ευοδωθεί χάρη στη δράση των ηρώων και όχι στην παρέμβαση των Διόσκουρων – ανάδειξη του ανθρώπου ως καθοριστικού παράγοντα της εξέλιξης των πραγμάτων). Παράλληλα όμως, με αφορμή τη στάση του Θεοκλύμενου, να προβληματιστούν για τη στάση του ανθρώπου απέναντι στη θέληση των θεών.

#### 5.α. [δούλοι]

«1627-1641. Διάλογος μεταξύ Θεοκλύμενου και Θεράποντος (βλ. στ. 1630, δούλος ων) και όχι μεταξύ Θεοκλύμενου και Χορού, όπως πιστεύουν μερικοί, ακολουθώντας τους κώδικες. Υπάρχει βεβαίως αντίφαση εις την γνώμην του ποιητού ως προς τον χαρακτήρα του δούλου εδώ, με όσα λέγει εις τον στ. 276 (*τὰ βαρβάρων γὰρ δούλα πάντα πλὴν ἑνός*). Είναι όμως επίσης γνωστόν ότι εις άλλας περιπτώσεις ο Ευριπίδης εξυψώνει τον δούλον, τον εξισώνει με τον αφέντην (στ. 728-731) και τον θεωρεί περισσότερο μυαλωμένον από αυτόν (στ. 1617-18). Πάντως είτε ομιλεί ο δούλος, είτε ο Χορός με τον Θεοκλύμενον, αυτό το οποίον θέλει να τονίση ο ποιητής εις τους στ. αυτούς, είναι ότι ο αφέντης, δηλ. ο δυνατός, πρέπει να άρχη επί του δούλου, δηλ. του αδυνάτου. Ισχύει δηλ. το δίκαιον του ισχυροτέρου. Βλ. στ. 1630, *ἀλλὰ δεσποτῶν κρατήσεις δούλος ὢν*; Είναι δε βέβαιον ότι ο Θεουκιδίδης έχει κατά νουν τον περίφημον διάλογον των Μηλίων, ο οποίος έλαβε χώραν το 416 π.Χ. και μας τον ζωντανεύει ο Θεουκιδίδης 95.87 κ.ε.» (Πατιτίκης 1978: 347).

#### 5.β. [δούλοι]

«Και σε μια σειρά από άλλες τραγωδίες του [Ευριπίδη] επαναλαμβάνεται με επιμονή η σκέψη πως ο δούλος ως προς την ηθική του μορφή μπορεί και στέκει ψηλότερα από τον ελεύθερο. Η μορφή του ευγενικού δούλου κατέχει σημαντική θέση ανάμεσα στα πρόσωπα του Ευριπίδη. Ο Ευριπίδης μάς ζωγραφίζει συχνά πολύ συμπαθητικούς δούλους. Οι δούλοι είναι συνήθως στα έργα του πιο καλοί από τους αφέντες τους και η λέξη δούλος δεν πρέπει να αμαυρώνει έναν καλό άνθρωπο. Ντροπή, μας λέει, είναι μόνο η ονομασία τους, ενώ η ψυχή τους σε πολλούς είναι πιο αγαθή απ' ό,τι στους μη δούλους. Ο Χορός των δούλων στην Ελένη διδάσκει το ήθος στο βασιλιά Θεοκλύμενο. [...] Όλα αυτά δείχνουν πως η στάση του ποιητή απέναντι στους δούλους ήταν στάση ενός νεωτεριστή και αληθινού ανθρωπιστή» (Ζορμπαλάς 1987: 72, 74).

#### 6ος ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΟΣ

Οι μαθητές έχουν έως τώρα φανταστεί τους υποκριτές να δρουν στη σκηνή, έχουν κρίνει σύγχρονες σκηνοθετικές προτάσεις και παράλληλα έχουν επιχειρήσει δικές τους προτάσεις για τη σκηνοθεσία, το σκηνικό, τα κοστούμια· έχουν κάπως εξοικειωθεί με τη θεατρική διάσταση της τραγωδίας. Είναι φυσικό λοιπόν, καθώς ολοκληρώνεται το δράμα, όχι μόνο να «δουν» τη σκηνική δράση των ηρώων και να φανταστούν την τελευταία σκηνή, αλλά και να εκφράσουν τα συναισθήματά τους ως θεατές. Έτσι μπορούμε να εισάσουμε:

- στη σκηνική δράση των ηρώων και την αποχώρησή τους από τη σκηνή<sup>9</sup>.
- στα συναισθήματα των θεατών και την κάθαρση.<sup>10</sup>

Ός προς τη **σκηνική δράση των ηρώων** στο τέλος του δράματος υπάρχουν σημαντικές εναλλαγές: από την έντονη αντιπαράθεση στην εξισορροπητική ρύθμιση της θεϊκής παρέμβασης και στη «συμμόρφωση» του θεοκλύμενου. Μπορούν πλέον οι μαθητές να αξιοποιήσουν όσα έμαθαν, αλλά και συναισθάνθηκαν διερευνώντας την όψη, και να επιχειρήσουν δικές τους προτάσεις για το τέλος του δράματος: πώς κινούνται οι ήρωες, με ποιον τρόπο δείχνουν να αποδέχονται την τελική έκβαση της δράσης, πώς τελικά αποχωρούν.

Καθώς μάλιστα ολοκληρώνεται το δράμα, οι μαθητές καλούνται όχι μόνο να κάνουν υποθέσεις για τα **συναισθήματα των θεατών**, αλλά και οι ίδιοι ως θεατές/αναγνώστες να εκφράσουν τα **δικά τους συναισθήματα**. Με αυτό τον τρόπο μπορούν οι μαθητές όχι τόσο να ορίσουν την κάθαρση, μια ιδιαίτερα δυσερμήνευτη έννοια, αλλά να τη βιώσουν καθώς παρακολουθούν το τέλος του δράματος και «βρίσκονται» μπροστά στην άδεια σκηνή.

#### 6.α [γενική ακινησία στο σκηνικό χώρο]

«Με τις θεοφάνειές του, πρώτα, είτε ήταν απαραίτητη η χρήση μηχανής είτε όχι, ο ποιητής προκαλούσε μια γενική ακινησία σε όλο το σκηνικό χώρο (κατά κανόνα η εμφάνιση του θεού “διακόπτει” μια σκηνή φορτισμένη με δραματική ένταση, κάποτε και κίνηση) προσθέτοντας ακόμα ένα επίπεδο δράσης σε όσα είχαν ως εκείνο το σημείο χρησιμοποιηθεί. Ο μέγιστος αριθμός των επιπέδων ήταν τέσσερα: η ορχήστρα, το λογιόν, η στέγη της σκηνής και η μηχανή. Εκτός από μία περίπτωση, σε όλες τις άλλες αξιοποιούνται μόνο τα τρία επίπεδα – οπωσδήποτε τα δύο πρώτα και ένα από τα υπόλοιπα δύο, ανάλογα με την εμφάνιση του θεού» (Χουρμουζιάδης 1991: 165).

#### 6.β. [οι θεατές στο τέλος μιας αρχαίας παράστασης]

«Το κοινό σφύριζε (*συρίττω*), φώναζε (*κλώζω*), χτυπούσε τα πόδια (*πτεροκοπῶ*) κι επίσης χτυπούσε δυνατά τα χέρια (*κροτῶ*), μπιζάριζε (*αὔθις*, *αὔθις*). Εν κατακλείδι, όπως λέει ο Πλάτωνας (*Πολιτεία*, 492 β): “Όταν μαζεύονται πολλοί στις συνελεύσεις του δήμου ή στα δικαστήρια ή στα θέατρα...άλλα από τα λεγόμενα ή τα πρατόμενα τα ψέγουν και άλλα τα επαινούν πάντοτε με τρόπο υπερβολικό, και φωνάζοντας και κάνοντας κρότο...”. Η επιδοκιμασία και η αποδοκιμασία του κοινού πρέπει να εκδηλώνονταν μερικές φορές στις κρίσιμες στιγμές αλλά κυρίως στο τέλος μιας τραγωδίας, μιας κωμωδίας, ενός σατυρικού δράματος. Αγνωσούμε ωστόσο αν οι ηθοποιοί που πρωταγωνιστούσαν στο έργο παρουσιάζονταν, ίσως κρατώντας και το προσωπείο του πιο σημαντικού από τους ρόλους που ερμήνευσαν, για να δεχτούν ένα προσωπικό χειροκρότημα. Οι θεατές θορυβούσαν και για να επηρεάσουν τους κριτές» (Albini 2001: 209).

#### 6.γ. [η κάθαρση]

«Εξακολουθεί να παραμένει, βέβαια, εν πολλοίς αινιγματική η λακωνική φράση *δι' ἑλέου και φόβου περαίνουσα την των τοιούτων παθημάτων κάθαρση*. Η εκτενέστερη πρόσφατη πραγμάτευση του θέματος, η οποία το εντάσσει αρμονικά και πειστικά στο πλαίσιο της αριστοτελικής σκέψης, είναι η ανάλυση της E. Belfiore, στα πορίσματα της οποίας βασίζεται η ανάλυση που ακολουθεί. Η λέξη κάθαρσις απαντά 161 φορές στα γνήσια αριστοτελικά συγγράμματα, με πυκνότερη παρουσία στα βιολογικά έργα του φιλοσόφου. Πάντοτε σημαίνει την απομάκρυνση επικίνδυνων για τον οργανισμό ουσιών και επαναφορά του στην αρχική φυσιολογική κατάσταση. Η γενική πτώση με την οποία συντάσσεται το υλικό δηλώνει πάντοτε το υλικό που απομακρύνεται από το σώμα ή μεταφορικά από την ψυχή. Επομένως, στην προκειμένη περίπτωση, αυτά που απομακρύνονται είναι τα παθήματα. Η Belfiore δείχνει ότι ο Αριστοτέλης με τον όρο αυτό δεν αναφέρεται σε συμφορές που πλήττουν κάποιον, αλλά σε συναισθήματα, και επιχειρεί να προσδιορίσει ακριβέστερα ποια κατηγορία συναισθημάτων μπορεί να εννοεί ο φιλόσοφος, όταν χρησιμοποιεί την αντωνυμία *τοιούτων*. Καταλήγει στο συμπέρασμα ότι τα συναισθήματα αυτά είναι η έλλειψη αισούς, η απουσία φόβου και η θυμώδης επιθετικότητα. Ο έλεος και ο φόβος δρουν ως φάρμακο που απομακρύνει αυτά τα επικίνδυνα στοιχεία για την κοινωνική συνοχή και γαλήνη. Χάρη στην τραγωδία, ο θεατής συνειδητοποιεί αυτά τα αρνητικά συναισθήματα, νιώθει φόβο ότι τα επώδυνα και επείσχυτα συμβάντα ενδέχεται να απειλήσουν και τον ίδιο ή τα αγαπημένα του πρόσωπα, και αισθάνεται οίκτο, γιατί ο ήρωας αναξιοπαθεί. Επιπλέον ο θεατής γνωρίζει ότι αυτό που βλέπει δεν συμβαίνει στην πραγματικότητα, αλλά είναι μίμηση γεγονότων, και αυτή η απόσταση ασφαλείας του επιτρέπει να στοχαστεί πάνω στην ανθρώπινη κατάσταση, να αποδεχτεί ότι ο πόνος και η δυστυχία είναι αναπόσπαστο τμήμα της ζωής του θνητού (παραμυθητική λειτουργία της λογοτεχνίας) και να απομακρύνει τα ακραία και αλαζονικά συναισθήματα που, έστω και υποσυνείδητα, ελλοχεύουν σε κάθε ανθρώπινη ύπαρξη» (Ιακώβ 1998: 105-106).

9. ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ 1ο σπ σ. 127, 1ο και 2ο σπ σ. 125.

10. ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ 1ο σπ σ. 137, ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο σπ σ. 137, ΠΑΡΑΜΗΛΟ 129.



## ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΑ ΣΧΟΛΙΑ

1776. Μετά την αφήγηση του Αγγελιαφόρου, προβάλλει εύλογο το ερώτημα αν η Θεονόη γνώριζε ότι θα φονεύονταν τόσο Αιγύπτιοι. Αλλά στον Πρόλογο (στ. 16) η Θεονόη παρουσιάζεται να γνωρίζει τα πάντα, μελλούμενα, τωρινά και περασμένα. Γιατί λοιπόν ανέχθηκε τη σφαγή αυτή; Ίσως ήταν ο μόνος τρόπος να βοηθήσει το Μενέλαο και την Ελένη. (Πατίχης)
1805. Οι λεπτικές αντιπαράθεσεις, οι περίφημες *άμιλλα λόγων*, διακρίνονται από βραχυλογία και το πρότυπό τους βρίσκεται στους λαϊκούς καυγάδες. Πάντως εδώ το δίκαιο της αλήθειας και της δικαιοσύνης επιβάλλεται στο δίκαιο που πηγάζει από την εξουσία (Γιοναννίνι).
- 1813.κ.εξ. Οι Δίосκοροι εμφανίζονται στο *θεολογείον*, ένα δάπεδο στερεωμένο στην πρόσοψη του βασιλικού ανακτόρου, ή κατεβαίνουν από ψηλά με *την μηχανήν*, μια φορητή εξέδρα, που κρέμεται με ένα σύστημα σκοινιών από τροχαλία. Μιλά πιθανότατα μόνον ο Κάστωρας, ενώ ο Πολυδεύκης, δίπλα του, είναι ένα *βωβόν πρόσωπον*, ένας σιωπηλός κομπάρσος. Ο τρόπος εμφάνισής τους είναι αρκετά ασαφής. Μπορεί να έφτασαν από τον αέρα (πάνω σε ψεύτικα άλογα, 1665) από το πίσω μέρος της σκηνής, αλλά οι γνώσεις που έχουμε για τη *μηχανή* είναι σε πολύ μεγάλο βαθμό ανεπαρκείς.
- 1833-1834. Τα λόγια αυτά λέγονται σε όλες τις περιπτώσεις από θεόπτες. Είναι επίσης αξιοπαρατήρητο ότι, για να δικαιολογήσουν μία αδυναμία τους ή την αποφυγή παρέμβασής τους, προβάλλουν ως δικαιολογία τη Μοίρα και το Δία. Έτσι, οι θεόπτες αυτές απαλλάσσονται από κάθε ευθύνη, διότι υποτάσσονται σε μια ανώτερη δύναμη (Πατίχης).
1836. Η ομοφωνία των Δίосκορων τονίζεται από την ελεύθερη χρήση του αριθμού, καθώς εναλλάσσονται ο πληθυντικός, ο ουϊκός και ο ενικός. Εξάλλου, όταν οι Δίосκοροι απευθύνονται στην αδελφή τους, η μεγαλοπρέπεια του ύφους τους μετατρέπεται σε τρυφερότητα, ενώ η χρήση του ευθέως λόγου ασκεί ιδιαίτερη γοητεία: η Ελένη πλέει στα ανοιχτά, αλλά ο θεϊκός λόγος φτάνει στα αυτιά της (Γιοναννίνι).
- 1865-1870. Αυτό το εξόδιό άσμα υπάρχει στη *Μήδεια*, στην *Άλκιστη*, στην *Ανδρομάχη*, στην *Ελένη* και στις *Βάκχες*. Έστω κι αν είναι αμχανία των αντιγραφών και απλώς μήπκε ως «ουρά» πανομοιότυπη σε μια σειρά από έργα, αυτό το εξόδιό άσμα είναι η ουσία ολόκληρης της ευριπιδικής θέσης πάνω στο τραγικό πρόβλημα. Στην πραγματικότητα είναι μια μεταφορά. Είναι ένας τρόπος να βλέπουμε τον κόσμο πλάγια και λοξά, όχι για να μην τον αντιμετώπισουμε κατάφατσα, αλλά για να μπορέσουμε ακριβώς να διακρίνουμε τις αντιφάσεις του (Γεωργουσόπουλος).

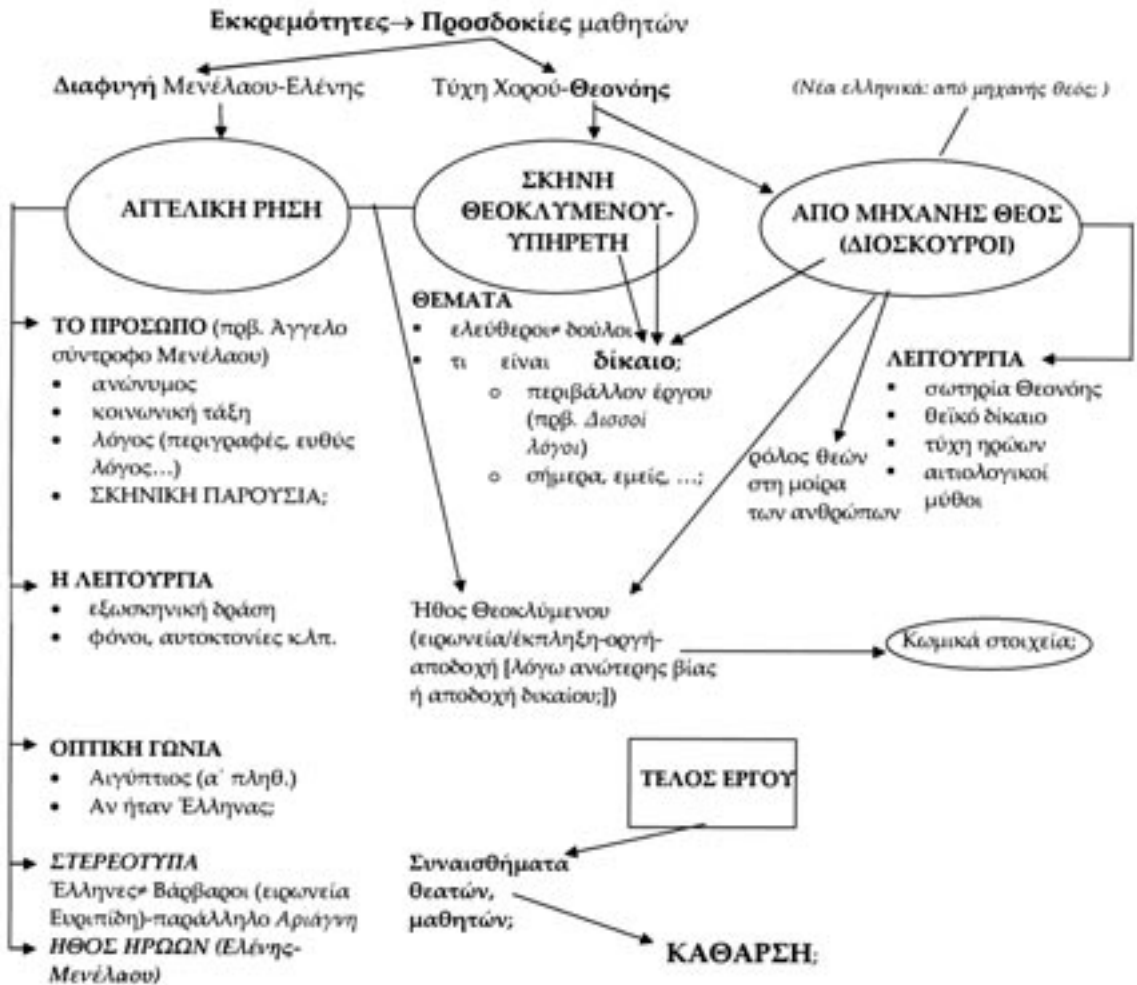


## ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΕΣ ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Να συγκρίνετε τη στάση του Μενέλαου και του Αιγύπτιου κελευστή την ώρα της συμπλοκής. Επιβεβαιώνεται η στερεότυπη αντίληψη για τους Έλληνες και τους βαρβάρους; (**Έλληνες – βάρβαροι**)
2. Ο Αιγύπτιος ναύτης που σώθηκε έχει το ρόλο του Αγγελιαφόρου. Ποια είναι τα στοιχεία, με βάση τα οποία τον αναγνωρίζουμε ως «αγγελιαφόρο»; (**ρόλος Αγγελιαφόρου**)
3. Η αφήγηση του Αγγελιαφόρου περιλαμβάνει μια ολοκληρωμένη ιστορία, με αρχή, μέση και τέλος: α) Ποια είναι η αρχική κατάσταση και ποιο το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της; β) Ποια στοιχεία πλοκής ανατρέπουν την αρχική κατάσταση; γ) Ποιοι είναι οι βασικοί αντίπαλοι και οι βασικοί βοηθοί τους κατά περίπτωση; δ) Ποια η τελική έκβαση; (**δομή**)
4. Ξαναγράψτε το απόσπασμα της αγγελικής ρήσης που αναφέρεται στη μάχη, έχοντας κατά νου ότι πρόκειται για ιστορικό αφήγημα. Συγκρίνετε στη συνέχεια τα δυο κείμενα. Ως προς τι διαφέρουν; (**δημιουργικό γράψιμο – μορφή αγγελικής ρήσης**)
5. Να συγκρίνετε τη σκηνή Θεοκλύμενου-Υπηρέτη με τη σκηνή Μενέλαου-Γερόντισσας. Να γράψετε τις παρατηρήσεις σας ως προς το ρόλο των δευτερευόντων χαρακτήρων του έργου. (**δευτερεύοντες χαρακτήρες**)
6. Στους στίχους της Εξόδου ελάχιστες είναι οι παρεμβάσεις του Χορού. Με βάση αυτές, πιστεύετε ότι συνεχίζει να συμπαρίσεται στην Ελένη και το Μενέλαο; Οι απόψεις του για τους θεούς και την ανθρώπινη ζωή συμφωνούν με όσα έχει πει στην Πάροδο και το Α΄ Στάσιμο; (**ρόλος Χορού – θεολογία– ανθρωπολογία**)
7. Η εμφάνιση των Δίосκορων καθυστερεί... Ο Θεοκλύμενος συναντά τη Θεονόη. Φανταστείτε το διάλογό τους... Χωριστείτε σε μικρές ομάδες και αυτοσχεδιάστε, προσπαθώντας να αποδώσετε τη σκηνή που φαντασθήκατε. (**δημιουργικό γράψιμο**)
8. Η Ελένη στην πλώρη του καραβιού της επιστροφής αναλογίζεται... (**δημιουργικό γράψιμο**)
9. Ένας Έλληνας σύντροφος του Μενέλαου δεν μπόρεσε να επιβιβαστεί στο καράβι της επιστροφής. Οδηγείται στο Θεοκλύμενο και αναγκάζεται να αφηγηθεί όσα συνέβησαν. Τον ακούμε... (**δημιουργικό γράψιμο**)
10. Στο τέλος του έργου δεν εμφανίζονται οι Δίосκοροι ως *από μηχανής θεός*. Σχεδιάζετε ένα διαφορετικό τέλος. (**δημιουργικό γράψιμο**)

## ΣΤ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ

## ΕΞΟΔΟΣ



## ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ

- Για την αρχαία ελληνική γραμματεία: <http://www.perseus.tufts.edu>
- Σκηνοθετικές απόψεις μπορούμε να δούμε και στις παρακάτω ιστοσελίδες:
  - α) [http://www.pio.gov.cy/cyprus\\_today/jul\\_dec99/kipria99\\_07euripides.htm](http://www.pio.gov.cy/cyprus_today/jul_dec99/kipria99_07euripides.htm) -σκηνοθεσία Ευαγγελιάτου
  - β) <http://www.cnrs.ubc.ca/masc/helen.html> United Players of Vancouver-Jericho Arts Centre, Vancouver, B.C. Κριτική της παράστασης του Jericho Arts Centre, Vancouver, B.C. στην ιστοσελίδα <http://didaskalia.berkeley.edu/issues/vol4no1/Bowman2.html>
  - γ) <http://www.lamama.org/ArchivesFolder/2003/HELEN.htm> -θέατρο La mama N. Υόρκης
- Κριτικές για παραστάσεις της Ελένης, όπου αναπτύσσονται θέσεις σχετικά με το αν το έργο είναι κωμωδία ή τραγικωμωδία στις ιστοσελίδες:
  - <http://www.didaskalia.net/Reviews/02050301.html>
  - [http://theatermania.com/content/news.cfm?int\\_news\\_id=2074](http://theatermania.com/content/news.cfm?int_news_id=2074)
  - <http://omega.cohums.ohio-state.edu/hyper-lists/classics-/02-05-01/0241.html>
  - [http://www.talkinbroadway.com/ob/04\\_08\\_02.html](http://www.talkinbroadway.com/ob/04_08_02.html)
- Γενικότερα για αρχαία θέατρα: <http://www.culture.gr>

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Albini U., 2000, *Προς Διόνυσον*, μφρ. Λ. Τζαλλίλα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα.
- Αλεξοπούλου Χ., 2001, «*Ελένη* του Ευριπίδη (για την Γ΄ Γυμνασίου)», *Φιλολόγος*, 105, 474-485.
- Backes J. - L., 1993, *Ο Μύθος της Ελένης*, μφρ. Μ. Γιόση, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Αθήνα.
- Baldry H. C., 1981, *Το Τραγικό Θέατρο στην Αρχαία Ελλάδα*, μφρ. Γ. Χριστοδοπούλου – Α. Χατζηκόστα, Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- Blume H.-D., 1986, *Εισαγωγή στο Αρχαίο Θέατρο*, μφρ. Μ. Ιατρού, ΜΙΕΤ, Αθήνα.
- Γαβριήλ Α., 2001, «Αναζητώντας την Ελένη», *Τα Εκπαιδευτικά*, 61-62, 9-26.
- Γεωργουσόπουλος Κ., 1982, *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου*, Εστία, Αθήνα.
- Dale, A. M. *Ευριπίδη Ελένη*, μφρ. Κ. Σκιά και Β. Τσόφος, Καρδαμίτσα, Αθήνα (υπό έκδοση).
- Δρομάζος Σ., 1984<sup>2</sup>, *Αρχαίο δράμα – Αναλύσεις*, Κέδρος, Αθήνα.
- Ζορμπαλάς Σ., 1987, *Ο Ουμανισμός στο Έργο του Ευριπίδη*, Παπαδήμας, Αθήνα.
- Giovannini L., 2004, *Ευριπίδη «Ελένη»*, Σκόλια, μφρ. Ε. Δουλάμη – Μ. Χ. Ανδρόνικου, επιμέλεια Μ. Χ. Ανδρόνικου – Α. Κεφαλά, University Studio Press, Θεσσαλονίκη.
- Goward B., 2002, *Αφήγηση και Τραγωδία, Αφηγηματικές Τεχνικές στον Αισχύλο, τον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη*, μφρ. Ν. Π. Μπεζενιάκος, Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- Guthrie W.K.C., 1991<sup>2</sup>, *Οι Σοφιστές*, μφρ. Δ. Τσεκουράκης, ΜΙΕΤ, Αθήνα.
- Ιακώβ Δ.Ι., 1998, *Η Ποιητική της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας*, ΜΙΕΤ, Αθήνα.
- Κακριδής Ι., 1980<sup>3</sup>, *Ο ποιητής και η μυθική παράδοση*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα.
- Kannicht R., 1969, *Euripides Helena*, τόμος I *Einleitung und Text*, τόμος II *Kommentar*, Carl Winter-Universitätsverlag, Heidelberg.
- Κοκολάκης Μ. Ν., 1976, *Φιλολογικά Μελετήματα εις την Αρχαίαν Ελληνικὴν Γραμμασίαν*, Αθήνα.
- Kitto H. D. F., 1993, *Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία, Με 16 Εικόνες εκτός Κειμένου*, μφρ. Λ. Ζενάκος, Παπαδήμας, Αθήνα.
- Kott J., 1999, *Θεοφαγία – Δοκίμια για την Αρχαία Τραγωδία*, μφρ. Α. Βερυκοκάκη-Αρτέμη, Εξάντας, Αθήνα.
- Κοτρώτσου Μ., 2001, «Η Ομηρική Ελένη και η Ελένη του Ευριπίδη», *Φιλολογικά*, 77, 21-27.
- Λεκατσάς Π., 1971, *Διόνυσος*, Εταιρεία Σπουδών Ν.Π. και Γ. Παιδείας Σχολής Μωραΐτη, Αθήνα.
- Lesky A., 1978<sup>4</sup>, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, μφρ. Α. Τσοπανάκης, Αφοί Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη.
- Lesky A., 1989, *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων, Τόμος Β΄, Ο Ευριπίδης και το Τέλος του Είδους*, μφρ. Ν. Χ. Χουρμουζιάδης, ΜΙΕΤ, Αθήνα.
- Λιγνάδης Τ., 1988, *Το ζών και το τέρας*, Ηρόδοτος, Αθήνα.
- McDonald M.I., 1991, *Οι όροι της ευτυχίας στον Ευριπίδη*, μφρ. Ε. Μπελιές, Οδυσσεύς, Αθήνα.
- Nef K., 1985, *Ιστορία της Μουσικής*, μφρ. Φ. Ανωγειανάκη, Ν. Βότσης, Αθήνα.
- Παρίσης Ν., 2003, «Σχεδιάζοντας τη Διδασκαλία της *Ελένης* του Ευριπίδη: οι Προβληματικές Πτυχές ενός Συνολικού Διδακτικού Οργανογράμματος», *Φιλολόγος*, 111, 72-80.
- Πασαχάλης Μ., 2001, «Σκηνικός και Δραματικός Χώρος στην *Ελένη* του Ευριπίδη», *Θαλλά*, 12, 97-107.
- Πατίχης Π., 1978, *Ευριπίδου Ελένη*, εισαγωγή – κείμενον – μετάφρασις – κριτικόν υπόμνημα – σχόλια υπό Παναγιώτου Λ. Πατίχη, Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα.
- Romilly J. de, 1976, *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, μφρ. Ε. Δαμιανού-Χαραλαμποπούλου, πρόλογος – γλωσσική επεξεργασία και βιβλιογραφική ενημέρωση υπό Β. Γ. Μανδηλαρά, Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- Romilly J. de, 1993, *Γιατί η Ελλάδα;*, μφρ. Μ. Αθανασίου – Κ. Μηλιάρη, Το Άστυ, Αθήνα.
- Romilly J. de, 1997, *Η Νεοτερικότητα του Ευριπίδη*, μφρ. Αγγ. Στασινοπούλου-Σκιαδά, Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- Romilly J. de, 2000, «Η Ωραία Ελένη και η Εξέλιξη της Ελληνικής Τραγωδίας», μφρ. Α. Σιέφος, *Φιλολογικά*, 73, 9-18.
- Romilly J. de, 2003, *Ήρωες Τραγικοί – Ήρωες Λυρικοί*, μφρ. Μ. Αθανασίου, Κ. Μηλιάρη, Το Άστυ, Αθήνα.
- Ρουμπέκα Μ., 2003, «Ο Αγών Λόγων στις τραγωδίες του Ευριπίδη», *Ακροκρόνθος*, 4, 67-80.
- Σακαλής Δ. Θ., 1980, «Ο Ρόλος του Τεύκρου στην *Ελένη* του Ευριπίδη», *Δωδώνη*, θ΄, 137-174.
- Σακαλής Δ. Θ., 1981, «Κριτικές και Ερμηνευτικές Παρατηρήσεις στην *Ελένη* του Ευριπίδη», *Δωδώνη*, Ι΄, 49-84.
- Segal Ch., «Ο διπλός κόσμος της Ευριπίδειας Ελένης» στο Πρόγραμμα του θεάτρου του Νότου, *Ευριπίδη Ελένη*, 1996.
- Σολομός Α., 1995, *Ευριπίδης, Ευφυΐς και Μανικός*, Κέδρος, Αθήνα.
- Συνοδινού Κ., 1988, «Ειρηνική Μέθοδος στον Ευριπίδη», ΠΕΦ, *Σεμινάριο 10, Η Αρχαία Δραματική Ποίηση, Ερμηνευτικές και Διδακτικές Προσεγγίσεις*, Αθήνα, 106-114.
- Tarlin O., 1988, *Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία σε Σκηνική Παρουσίαση*, μετάφραση – σχόλια – ελληνική βιβλιογραφία Β. Δ. Ασημομήτης, Παπαδήμας, Αθήνα.
- Τσότσος Κ., 2003<sup>8</sup>, *Η κοινωνική φιλοσοφία των Αρχαίων Ελλήνων*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα.
- Φραγκούλης Θ., 2001, «Το Πρώτο Στάσιμο της *Ελένης* του Ευριπίδη (στ. 1107-1164)», *Τα Εκπαιδευτικά*, 61-62, 25-33.
- Χατζηνανέστης Ε., 1989, *Ευριπίδης «Ελένη»*, εισαγωγή – μετάφραση – σχόλια Ερρ. Χατζηνανέστης, Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα.
- Χουρμουζιάδης Ν. Χ., 1998, *Περί Χορού, Ο Ρόλος του Ομαδικού Στοιχείου στο Αρχαίο Δράμα*, Καστανιώτης, Αθήνα.
- Χουρμουζιάδης Ν. Χ., 1991<sup>2</sup>, *Όροι και Μετασχηματισμοί στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, Γνώση, Αθήνα.
- Χουρμουζιάδης Α., 1978, *Το αρχαίο δράμα*, Εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα.
- Whitman C. H., 1996, *Ο Ευριπίδης και ο Κύκλος του Μύθου*, μφρ. Ε. Θωμαδάκη, επιμέλεια Μ. Ι. Γιόση, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα.

Με απόφαση της Ελληνικής Κυβέρνησης τα διδακτικά βιβλία του Δημοτικού, του Γυμνασίου και του Λυκείου τυπώνονται από τον Οργανισμό Εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων και διανέμονται δωρεάν στα Δημόσια Σχολεία. Τα βιβλία μπορεί να διατίθενται προς πώληση, όταν φέρουν βιβλιόσημο προς απόδειξη της γνησιότητάς τους. Κάθε αντίτυπο που διατίθεται προς πώληση και δε φέρει βιβλιόσημο θεωρείται κλεψίτυπο και ο παραβάτης διώκεται σύμφωνα με τις διατάξεις του άρθρου 7 του Νόμου 1129 της 15/21 Μαρτίου 1946 (ΦΕΚ 1946, 108, Α΄).



BIBΛΙΟΣΗΜΟ

*Απαγορεύεται η αναπαραγωγή οποιουδήποτε τμήματος αυτού του βιβλίου, που καλύπτεται από δικαιώματα (copyright), ή η χρήση του σε οποιαδήποτε μορφή, χωρίς τη γραπτή άδεια του Παιδαγωγικού Ινστιτούτου.*