

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ, ΕΡΕΥΝΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ  
ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ

Νικόλαος Δεσύπρης    Δημήτριος Παπαγεωργάκης  
Χρήστος Ράμμος    Κωνσταντίνα Τσενέ



# Δραματική Ποίηση Ευριπίδη *Ελένη*

Γ΄ ΓΥΜΝΑΣΙΟΥ

Βιβλίο εκπαιδευτικού

ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΩΝ ΚΑΙ ΕΚΔΟΣΕΩΝ  
«ΔΙΟΦΑΝΤΟΣ»

Δραματική Ποίηση  
**Ευριπίδη *Ελένη***

Γ΄ ΓΥΜΝΑΣΙΟΥ

ΒΙΒΛΙΟ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟΥ

ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ	<p><b>Νικόλαος Δεσύπρης</b>, Φιλόλογος, <i>Εκπαιδευτικός Β/θμιας Εκπαίδευσης</i></p> <p><b>Δημήτριος Παπαγεωργάκης</b>, Φιλόλογος, <i>Εκπαιδευτικός Β/θμιας Εκπαίδευσης</i></p> <p><b>Χρήστος Ράμμος</b>, Φιλόλογος, Εκπαιδευτικός <i>Β/θμιας Εκπαίδευσης</i></p> <p><b>Κωνσταντίνα Τσενέ</b>, Φιλόλογος, <i>Εκπαιδευτικός Β/θμιας Εκπαίδευσης</i></p>
ΚΡΙΤΕΣ-ΑΞΙΟΛΟΓΗΤΕΣ	<p><b>Κυριακή Γουδέλη</b>, <i>Επίκουρη Καθηγήτρια του Πανεπιστημίου Πατρών</i></p> <p><b>Αιμιλία Βλαχογιάννη</b>, <i>Σχολικός Σύμβουλος</i></p> <p><b>Αλεξάνδρα Μυλωνά</b>, Φιλόλογος, Εκπαιδευτικός <i>Β/θμιας Εκπαίδευσης</i></p>
ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ	<b>Δέσποινα Μπαλιάμη</b> , Φιλόλογος
ΥΠΕΥΘΥΝΗ ΤΟΥ ΜΑΘΗΜΑΤΟΣ ΚΑΤΑ ΤΗ ΣΥΓΓΡΑΦΗ	<b>Χρυσούλα Βείκου</b> , <i>Σύμβουλος του Παιδαγωγικού Ινστιτούτου</i>
ΥΠΕΥΘΥΝΗ ΤΟΥ ΥΠΟΕΡΓΟΥ	<b>Δέσποινα Μωραΐτου</b> , Φιλόλογος, Εκπαιδευτικός <i>Β/θμιας Εκπαίδευσης</i>
ΕΞΩΦΥΛΛΟ	<i>Θεατρική μάσκα (αφίσα του Εθνικού Θεάτρου, Επιδαύρια 1982)</i>
ΠΡΟΕΚΤΥΠΩΤΙΚΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ	<b>ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ</b> 

Στη συγγραφή του πρώτου μέρους (1/3) έλαβε μέρος και ο Βασίλειος Τσάφος, Πάρεδρος ε.θ. του Παιδαγωγικού Ινστιτούτου

**Γ΄ Κ.Π.Σ. / ΕΠΕΑΕΚ II / Ενέργεια 2.2.1 / Κατηγορία Πράξεων 2.2.1.α:**

«Αναμόρφωση των προγραμμάτων σπουδών και συγγραφή νέων εκπαιδευτικών πακέτων»

Πράξη με τίτλο:

ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ  
**Μιχάλης Αγ. Παπαδόπουλος**  
Ομότιμος Καθηγητής του Α.Π.Θ.  
*Πρόεδρος του Παιδαγωγικού Ινστιτούτου*

«Συγγραφή νέων βιβλίων και παραγωγή υποστηρικτικού εκπαιδευτικού υλικού με βάση το ΔΕΠΠΣ και τα ΑΠΣ για το Γυμνάσιο»

Επιστημονικός Υπεύθυνος Έργου  
**Αντώνιος Σ. Μπομπέτσας**  
*Σύμβουλος του Παιδαγωγικού Ινστιτούτου*

Αναπληρωτές Επιστημονικοί Υπεύθυνοι Έργου  
**Γεώργιος Κ. Παλής**  
*Σύμβουλος του Παιδαγωγικού Ινστιτούτου*  
**Ιγνάτιος Ε. Χατζηευστρατίου**  
*Μόνιμος Πάρεδρος του Παιδαγωγικού Ινστιτούτου*

Έργο συγχρηματοδοτούμενο 75% από το Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο και 25% από εθνικούς πόρους.

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΔΙΑ ΒΙΟΥ ΜΑΘΗΣΗΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ  
ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΩΝ ΚΑΙ ΕΚΔΟΣΕΩΝ «ΔΙΟΦΑΝΤΟΣ»

Νικόλαος Δεσύπρης Δημήτριος Παπαγεωργάκης  
Χρήστος Ράμμος Κωνσταντίνα Τσενέ

ΑΝΑΔΟΧΟΣ ΣΥΓΓΡΑΦΗΣ ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ 

Δραματική Ποίηση  
**Ευριπίδη *Ελένη***

Γ' ΓΥΜΝΑΣΙΟΥ

ΒΙΒΛΙΟ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟΥ



**Τ**ο βιβλίο του μαθητή και το βιβλίο του εκπαιδευτικού συντάχθηκαν με βάση τα Προγράμματα Σπουδών (ΔΕΠΣ & ΑΠΣ) και τις Προδιαγραφές συγγραφής των σχολικών βιβλίων. Ωστόσο ο ιδιαίτερος τρόπος οργάνωσης του βιβλίου του μαθητή απορρέει: α) από την προσωπική ανάγνωση των παραπάνω κειμένων από τη συγγραφική ομάδα και β) από τις ερμηνευτικές παραμέτρους που προέκυψαν κυρίως από τη μελέτη της βιβλιογραφίας στη συγκεκριμένη τραγωδία.

## 1. Η διάρθρωση του βιβλίου του μαθητή

Επιδίωξή μας είναι να βοηθήσουμε τους μαθητές να προσεγγίσουν με τρόπο ελκυστικό και κατάλληλο για την ηλικία τους την *Ελένη* του Ευριπίδη και μέσω αυτής να διαμορφώσουν μια γενική εικόνα για τη δραματική ποίηση. Γι' αυτόν το λόγο φροντίσαμε να αναπλαισιώσουμε τον επιστημονικό λόγο, ώστε να είναι προσληψίμος από τους μαθητές, και να οργανώσουμε το βιβλίο με τέτοιο τρόπο, ώστε να ενθαρρύνει τους μαθητές σε μια ανοικτή, μη δεσμευτική διερεύνηση, και σε μια βιωματική προσέγγιση του συγκεκριμένου δράματος, που θα τους επιτρέψει μια πιο προσωπική εμπλοκή στη διαδικασία. Αυτή θεωρούμε ότι αποτελεί και την ιδιαίτερη πρόταση της συγγραφικής ομάδας τόσο για τη διδακτική οργάνωση του βιβλίου όσο και τη διδακτική προσέγγιση της τραγωδίας.

### Ειδικότερα η διάρθρωση του βιβλίου του μαθητή είναι η ακόλουθη:

**1. Εισαγωγή:** Συντάχθηκε μια σύντομη εισαγωγή για την *Ελένη* του Ευριπίδη, αφού τα σχετικά με τη δραματική ποίηση και τον τραγικό ποιητή οι μαθητές τα προσεγγίζουν μέσα από την *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας*. Η εισαγωγή αυτή δίνει στο μαθητή τις απαραίτητες πληροφορίες με δύο τρόπους:

Κατά πρώτον, μέσα από μια άμεση αφήγηση καλούμε τους μαθητές να μεταφερθούν νοερά στην αρχαία Αθήνα την εποχή που διδάχθηκε η *Ελένη*, ώστε να προσεγγίσουν με βιωματικό τρόπο την ατμόσφαιρα της πόλης. Η αφήγηση, σε συνδυασμό με ένα φανταστικό διάλογο ανάμεσα σε έναν πατέρα και το γιο του, βοηθάει τους μαθητές να συναισθανθούν περισσότερο τα ζητήματα που απασχολούν τους Αθηναίους της εποχής, το ευρύτερο πνευματικό κλίμα και την ιστορική συγκυρία. Στη συνέχεια, με ένα χρονικό άλμα, τους καλούμε να μεταφερθούν στο σήμερα και να παρακολουθήσουν ένα συνομιλικό τους να ετοιμάζεται να παρακολουθήσει μια σύγχρονη παράσταση της *Ελένης*. Έτσι τους προετοιμάζουμε για το «παιχνίδι» που επιχειρείται στο βιβλίο ανάμεσα στην αρχαία και τη σύγχρονη παράσταση, ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν. Επιπλέον, μέσα από ένα «Πρόγραμμα σύγχρονης παράστασης», οι μαθητές πληροφορούνται την υπόθεση του έργου, έρχονται σε μια πρώτη επαφή με ιδιαίτερα προβλήματα του και ενημερώνονται για τις παραστάσεις του στη σύγχρονη Ελλάδα. Όλη αυτή η αφήγηση καταλήγει σε ερωτήματα, τα οποία θα μπορούσε να διατυπώσει ένας σύγχρονος νέος παρακολουθώντας την παράσταση και θα κληθεί να πραγματευτεί ο μαθητής κατά την προσέγγιση του δράματος.

Παράλληλα, δίνουμε με συνοπτικό τρόπο τις παραπάνω αναγκαίες πληροφορίες (ιστορικό και πνευματικό πλαίσιο του έργου, ο μύθος της Ελένης και της *Ελένης* του Ευριπίδη, η παράσταση της *Ελένης*) με δοκιμακό λόγο. Με αυτό τον τρόπο γίνεται μια πιο συγκεκριμένη, συνοπτική και συστηματική καταγραφή των πληροφοριών αυτών.

**2. Προοργανωτές:** Πριν από κάθε κατά ποσόν μέρος, σε μια ξεχωριστή σελίδα δίνονται συνοπτικά και με γενικό τρόπο αφενός τα στοιχεία πλοκής και αφετέρου τα θέματα που θα κληθεί να εισηγηθεί ο μαθητής κατά την ανάγνωση/μελέτη του κειμένου. Είναι δηλαδή η σελίδα οργανωμένη με τέτοιο τρόπο, ώστε να δίνει μια πρώτη εικόνα του *κατά ποσόν μέρους*, χωρίς ωστόσο να αποκαλύπτει με εμφανή τρόπο την εξέλιξη της δράσης ή να περιορίζει το ερμηνευτικό πεδίο και να κατευθύνει σε συγκεκριμένα ερμηνευτικά πορίσματα.

Πιο συγκεκριμένα:

- Στην κορυφή της σελίδας παρατίθενται δύο φράσεις, μία στη νέα και μία στην αρχαία ελληνική, που λειτουργούν ως τίτλος του κατά ποσόν μέρους και επιλέγονται με κριτήρια: α) τη σημασία τους για το έργο, β) την αναγνωσιμότητά τους από τους μαθητές. Η πρόταση της φράσης στην πρωτότυπη μορφή βοηθά τους μαθητές να θυμούνται, σε μια πρώτη φάση, ότι το κείμενο που στη συνέχεια θα διαβάσουν αποτελεί μία από τις πολλές μεταφραστικές εκδοχές του έργου του Ευριπίδη.
- Οι δύο στήλες που ακολουθούν (Πλοκή - Θέματα) οργανώνουν κατά κάποιον τρόπο την ανάγνωση που θα ακολουθήσει. Η *Πλοκή* ενημερώνει τους μαθητές, με τρόπο βέβαια αφαιρετικό και υπαινικτικό, για τους βασικούς σταθμούς της εξέλιξης της δράσης (αφηγηματικές ακολουθίες). Τα *Θέματα* ορίζουν κατά κάποιον τρόπο τους ερμηνευτικούς άξονες, καθώς επισημαίνουν: α) βασικά μοτίβα της συγκεκριμένης τραγωδίας, β) χαρακτηριστικά της ποιητικής τέχνης του Ευριπίδη, γ) στοιχεία του ευριπίδειου κόσμου και δ) γενικά χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου γραμματειακού είδους.

- Η φωτογραφία αισθητοποιεί και δίνει με άμεσο και βιωματικό τρόπο το στοιχείο που κυριαρχεί στην ενότητα, υπενθυμίζοντας τη θεατρική διάσταση του κειμένου.
- Το διάγραμμα που ακολουθεί παρουσιάζει τις σκηνές και τα πρόσωπα, που θα έχουν κάποιο ρόλο στη δράση στο συγκεκριμένο κατά ποσόν μέρος.

Δε δίνεται περίληψη, γιατί η αποκάλυψη της δραματικής εξέλιξης δε θα επέτρεπε τη διερεύνηση των προσδοκιών των μαθητών. Θα ακύρωνε έτσι μια διαδικασία, η οποία εμπλέκει άμεσα τους μαθητές στο έργο και αποτελεί βασικό άξονα προσέγγισής του.

- 3. Το κείμενο - οι πλαγιότιπλοι και οι ερωτήσεις κατανόησης:** Πρώτος μας στόχος είναι η άμεση επικοινωνία με το κείμενο, η παρακολούθηση της δράσης, η κατανόηση της «ιστορίας» του έργου. Προς αυτή την κατεύθυνση λειτουργούν οι πλαγιότιπλοι, οι οποίοι δίνουν με πιο συγκεκριμένο από τους προοργανωτές τρόπο τα στάδια της ιστορίας, και οι ερωτήσεις κατανόησης, που επιτρέπουν στο μαθητή να οργανώσει την ανάγνωση, καθώς τον κατευθύνουν στην επισήμανση των παραμέτρων εκείνων που συνθέτουν την πλοκή.

- 4. Τα υποσελίδια σχόλια** έχουν κυρίως λεξιλογικό-σημσιολογικό ή πραγματολογικό χαρακτήρα και δευτερευόντως ερμηνευτικό.

- Με τα λεξιλογικά-σημσιολογικά, που είναι περιορισμένα, δίνεται η σημασία είτε δυσονήτων για τους μαθητές λέξεων (π.χ. δοιάκι), είτε λέξεων και όρων που στο συγκεκριμένο κείμενο χρησιμοποιούνται με διαφορετική από την κρατούσα σημασία τους.
- Με τα πραγματολογικά σχόλια δίνονται συνοπτικά πληροφορίες για συγκεκριμένους μυθικούς ήρωες που αναφέρονται στο κείμενο· για πράγματα και καταστάσεις της αρχαιότητας που παρουσιάζουν ιδιαιτερότητες και χρειάζονται διασάφηση· για κάποιες επιπρόσθετες πληροφορίες, ακόμα και αναλογίες με το σήμερα.

Δίνονται έτσι οι πληροφορίες που κρίνονται απαραίτητες για την κατανόηση του αποσπάσματος ή ορισμένες που μπορούν να ανοίξουν νέες ερμηνευτικές προοπτικές. Στην προσπάθειά μας να αποφύγουμε τον κίνδυνο να μείνουμε στην περιφερειακή τροχιά της πραγματολογίας, περιορίσαμε τα σχόλια που στοχεύουν στην αρχαιογνωσία. Δίνουμε λοιπόν με οικονομικό τρόπο όσα πιστεύουμε ότι προσφέρουν μια εικόνα της ζωής της εποχής και συμβάλλουν στην άμεση και βιωματική προσέγγιση του έργου.

Υπάρχουν τέλος κάποια σχόλια ερμηνευτικού χαρακτήρα, που δεν κατευθύνουν σε συγκεκριμένες ερμηνείες ούτε επιβάλλουν δεδομένους άξονες προσέγγισης του κειμένου. Παράτιθενται απλώς, είτε γιατί θίγουν κάποια δευτερεύοντα θέματα, στα οποία δε θα επανέλθουμε, είτε γιατί έτσι δίνονται κάποια πρώτα ερεθίσματα, τα οποία θα αποτελέσουν αντικείμενο βαθύτερου προβληματισμού στη συνέχεια.

Όσες φορές παραθέτουμε την πρωτότυπη μορφή, επιδιώκουμε συνήθως να δείξουμε ότι το κείμενο που διαβάζουμε είναι απλώς μια μεταφραστική εκδοχή, που δεν είναι η μοναδική. Σε όλες τις περιπτώσεις γίνεται προσπάθεια να αναδειχθεί η πολλαπλότητα των ερμηνειών. Γι' αυτό πολλές φορές θα συναντήσουμε σχόλια του τύπου «σύμφωνα με ορισμένους μελετητές... σύμφωνα με άλλους...».

- 5. Στις δεξιές σελίδες** καλούμε ουσιαστικά τους μαθητές σε μια δεύτερη ανάγνωση του κειμένου. Προσπαθούμε δηλαδή να δώσουμε τις κατευθύνσεις για την επεξεργασία του κειμένου, με βάση τους στόχους που έχουμε θέσει και τις ερμηνευτικές παραμέτρους που απορρέουν από αυτούς. Πιο συγκεκριμένα:

- α) Με το Ας γίνουμε θεατές** διερευνούμε τη δραματική-θεατρική διάσταση του έργου, ώστε οι μαθητές να συνειδητοποιήσουν ότι το κείμενο αυτό είναι προορισμένο να παρασταθεί. Καλούμε δηλαδή τους μαθητές:

- να αναζητήσουν στο κείμενο τα στοιχεία εκείνα που συνθέτουν τη θεατρικότητά του, που του προσδίδουν θεατρικό χαρακτήρα
- να φανταστούν την ολοκλήρωση του κειμένου στην παράστασή του ή να σχολιάσουν συγκεκριμένες πραγματώσεις του, όπως αυτές απεικονίζονται στο φωτογραφικό υλικό.

Με αυτό τον τρόπο οι μαθητές όχι μόνο διερευνούν τη θεατρικότητα του κειμένου, αλλά ασχολούνται και με την παράστασή του. Θα αναζητήσουν δηλαδή τα στοιχεία που καθιστούν το κείμενο θεατρικό έργο και θα κάνουν υποθέσεις για τη δράση των ηθοποιών, τις χειρονομίες και τις εκφράσεις τους, την εμφάνισή τους (μακιγιάζ ή προσωπείο, ενδυμασία), τα παραγωγιστικά σημεία, τα ακουστικά «εφέ», το σκηνικό, τα σκηνικά αντικείμενα και το φωτισμό...

Δίνονται επίσης κάποιες πληροφορίες που επιτρέπουν στους μαθητές να συνειδητοποιήσουν την ιδιαιτερότητα και τις συμβάσεις του αρχαίου θεάτρου. Παράλληλα καλούνται να αναφερθούν και σε σύγχρονες παραστάσεις του έργου, επισημαίνοντας τις δυνατότητες που τα μέσα της εποχής μας παρέχουν.

Το συνοδευτικό εικονογραφικό υλικό δεν υποστηρίζει απλώς την αφήγηση, αλλά βρίσκεται τις περισσότερες φορές σε διάλογο με αυτήν. Έτσι οι μαθητές καλούνται, για παράδειγμα, να σχολιάσουν με βάση το κείμενο τη σκηνοθετική ή τη σκη-

νογραφική εκδοχή που μια συγκεκριμένη παράσταση προτείνει, να κάνουν υποθέσεις για την όποια ερμηνεία υποστηρίζει τη συγκεκριμένη σκηνοθετική πρόταση, να συγκρίνουν παραστάσεις διαφορετικών εποχών... Έτσι συνειδητοποιούν με απτό τρόπο, μέσα δηλαδή από τις διάφορες εκδοχές, τη δυνατότητα ποικίλων ερμηνειών. Τροφοδοτείται επίσης η φαντασία τους και εκφράζουν ποικίλες ιδέες για την παράσταση του έργου και, τέλος, εμπλέκονται και στη διαχείριση της εικόνας, μια δεξιότητα που κρίνεται απαραίτητη σήμερα.

Ας σημειώσουμε πάντως ότι ο στόχος -με τις ερωτήσεις που υπάρχουν σε αυτή την κατηγορία- δεν είναι να τους εξειδικεύσουμε στη θεατρική ανάγνωση, αλλά κυρίως να βοηθήσουμε τους μαθητές να συνειδητοποιήσουν τη θεατρική διάσταση του κειμένου.

**β) Με το *Ας εμβαθύνουμε*** καλούμε τους μαθητές να πραγματευτούν θέματα που προκύπτουν από την ερμηνευτική προσέγγιση του έργου με βάση ποικίλες παραμέτρους. Έτσι σταδιακά, μέσα από μια κλιμάκωση, τους καλούμε:

- να διερευνήσουν τη σύσταση της ιστορίας του έργου και τον τρόπο με τον οποίο αυτή εκτυλίσσεται, ώστε να αναδειχθεί η «κατασκευή» της ιστορίας;
- να επισημάνουν και να αποτιμήσουν τη δράση των ηρώων (ήθος ηρώων, ρόλος τους στην εξέλιξη);
- να διερευνήσουν την ποιητική τέχνη του Ευριπίδη (π.χ. απρόοπτα περιστατικά) και τον ευριπίδειο κόσμο (π.χ. θεολογία του Ευριπίδη), όπως αυτός αποτυπώνεται στο συγκεκριμένο έργο;
- να αναχθούν από τον κόσμο του έργου στο περιβάλλον (πολιτισμικό και ιστορικό), μέσα στο οποίο παράγεται το συγκεκριμένο έργο;
- να επισημάνουν την ιδιοσυστασία του γραμματειακού είδους (π.χ. κατά ποσόν και κατά ποιόν μέρη);
- να αναζητήσουν ανάλογες καταστάσεις στην εποχή μας και, επεκτείνοντας τον προβληματισμό τους, να συνειδητοποιήσουν τη διαφορετική αποτίμηση χαρακτήρων, ενεργειών και αντιλήψεων, ανάλογα με το κοινωνικό και πνευματικό υπόβαθρο κάθε εποχής.

Οι κατευθύνσεις που δίνουν οι ερωτήσεις/παροτρύσεις στο «ας εμβαθύνουμε» στρέφουν τους μαθητές στο κείμενο. Και αυτό, όχι μόνο για να αντλήσουν στοιχεία, στα οποία θα βασίσουν τις απαντήσεις τους, αλλά και για να διερευνήσουν τη δομή του κειμένου, το ρόλο και τη λειτουργία των διαφόρων σημείων του. Η προσέγγισή μας δηλαδή είναι κατά βάση κειμενοκεντρική στο ευρύτερο πλαίσιο του δομισμού.

Ιδιαίτερη εξίσου βαρύτητα δίνουμε και στον ίδιο το μαθητή ως αναγνώστη/θεατή. Συμμεριζόμενοι αρχές των αναγνωστικών θεωριών, τον θεωρήσαμε ως αναγνώστη που συμβάλλει στην παραγωγή του κειμένου. Η συστηματική καλλιέργεια της προσδοκίας, η συμπλήρωση αφηγηματικών κενών και οι διαφορετικές αναγνώσεις υπηρετούν αυτή την κατεύθυνση. Έτσι, οι αναφορές στο ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο δε θέλουν να επιβάλουν μια ερμηνεία, αλλά περισσότερο επιδιώκουν να βοηθήσουν το μαθητή να αναπαραστήσει το περιβάλλον, μέσα στο οποίο κινήθηκε ο πρώτος αναγνώστης/θεατής.

Προσπαθήσαμε, τέλος, να αναδείξουμε τις ποικίλες φωνές που ακούγονται στο έργο: της Ελένης, του Μενέλαου, του Θεοκλύμενου, του Χορού και των δευτερευόντων προσώπων. Γι' αυτό καλούμε τους μαθητές να διερευνήσουν την ιδιαίτερη ταυτότητα κάθε φωνής και κυρίως να αναζητήσουν τη σκοπιμότητά της στο έργο. Κάθε φωνή έτσι αναδεικνύει το ήθος κάθε ήρωα και ταυτόχρονα υπηρετεί την «κατασκευή» του έργου.

Η διάταξη των στοιχείων στην ενότητα «ας εμβαθύνουμε» γίνεται με βάση τις παιδαγωγικές και διδακτικές αρχές που αναλύουμε παρακάτω.

**γ) Τα παράλληλα κείμενα** που παρατίθενται βρίσκονται σε διάλογο άλλοτε με το ίδιο το κείμενο και άλλοτε με τις ερμηνευτικές του προοπτικές, όπως αναπτύσσονται στην ίδια σελίδα («ας γίνουμε θεατές» - «ας εμβαθύνουμε»). Πρόκειται για:

- κείμενα της αρχαιοελληνικής γραμματείας, μέσα από τα οποία μπορούμε να διερευνήσουμε πώς πραγματεύονται το ίδιο θέμα ή μοτίβο κείμενα της ίδιας ή άλλης αρχαιοελληνικής περιόδου;
- κείμενα μεταγενέστερα, που αναφέρονται σε κάποιο θέμα του έργου ή αξιοποιούν κάποιο μοτίβο. Δημιουργούμε έτσι γέφυρες για την προσέγγιση του έργου, παρακολουθούμε την εξέλιξη ενός μοτίβου ή ακόμα προσεγγίζουμε και με μια σύγχρονη ματιά τα θέματα της τραγωδίας;
- δοκιμακά κείμενα, που στηρίζουν κάποια ερμηνευτική εκδοχή, αναδεικνύουν μια συγκεκριμένη πτυχή του έργου ή υποδεικνύουν τρόπους ερμηνευτικής προσέγγισης;
- κείμενα που αναφέρονται στο ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο και μας επιτρέπουν αφενός να κατανοήσουμε πλευρές του έργου και αφετέρου να συσχετίσουμε γνώσεις από ποικίλα γνωστικά πεδία (ιστορία - γεωγραφία - θρησκευτικά - λογοτεχνία - γλώσσα). Είναι και αυτός ένας τρόπος να αναδειχθεί η διακειμενικότητα και η διαθεματικότητα

6. Στο τέλος κάθε κατά ποσόν μέρους προτείνονται **ερωτήσεις, εργασίες, δραστηριότητες** και **θέματα για αποδελτίωση**. Οι *ερωτήσεις* ορίζουν ένα ανοικτό αξιολογικό πλαίσιο, καθώς ελέγχουν σε κάποιο βαθμό τις γνώσεις των μαθητών, αλλά παράλληλα και τις μεταγνωστικές τους στρατηγικές και τις δημιουργικές τους ικανότητες. Τους καλούν δηλαδή να επισημάνουν συγκεκριμένα στοιχεία, αλλά και να εμπλακούν σε διαδικασίες που δείχνουν πώς μπορούν να αξιοποιήσουν τις γνώσεις τους σε νέα πεδία διερεύνησης ή στην παραγωγή κάποιου προσωπικού προϊόντος (δημιουργικό γράψιμο). Οι *δραστηριότητες* και οι *εργασίες* που προτείνονται εμπλέκουν τους μαθητές σε μικρά ή μεγαλύτερα σχέδια δράσης (projects), που τους οδηγούν σε νέες πιο απαιτητικές αλλά και δημιουργικές διαδικασίες. Κάποιες από αυτές τις εργασίες ζητούν από τους μαθητές να αντλήσουν πληροφορίες και από άλλα μαθήματα, βοηθώντας τους να υπερβούν τον κατακερματισμό της σχολικής γνώσης (διαθεματικότητα). Η *αποδελτίωση*, τέλος, προτείνει στους μαθητές θέματα, για τα οποία συγκεντρώνουν σταδιακά στοιχεία και η συνεχής πραγμάτευσή τους τους βοηθά να διαμορφώσουν μια ολοκληρωμένη εικόνα για το έργο, την τέχνη, τον κόσμο του ποιητή και την εποχή του. Είναι σημαντικό να καταλάβουν οι μαθητές το νόημα αυτής της διαδικασίας, ότι δηλαδή συγκεντρώνουν υλικό, για να βασίζονται οι κρίσεις τους σε συγκεκριμένα στοιχεία και να μην είναι αυθαίρετες. Η πορεία για την αποδελτίωση βέβαια που προτείνεται είναι ενδεικτική. Ο εκπαιδευτικός μπορεί να επιλέξει διαφορετικά θέματα, να προτείνει όλα τα θέματα στους μαθητές του από την αρχή, να αφιερώσει κάποια ώρα στη διαδικασία της αποδελτίωσης...
7. Στο τέλος του βιβλίου, εν είδει παραρτήματος, υπάρχουν δύο λεξικά:
- α. Στο Λεξικό Προσώπων της Μυθολογίας** οι μαθητές θα βρουν περισσότερες πληροφορίες για τα μυθικά πρόσωπα που αναφέρονται στην τραγωδία. Συνήθως, όταν συναντάμε τα πρόσωπα αυτά, δίνουμε στα σχόλια μια πρώτη πληροφορία, ώστε να μπορέσουν οι μαθητές να κατανοήσουν το κείμενο. Περισσότερες όμως πληροφορίες μπορούν να βρουν στο Λεξικό, και μάλιστα να δουν κατά πόσο ο Ευριπίδης τροποποιεί στο έργο αυτό στοιχεία της μυθικής παράδοσης. Φυσικά τα λήμματα είναι σύντομα, μπορούν όμως να αποτελέσουν για τους μαθητές που ενδιαφέρονται έναυσμα για περαιτέρω έρευνα σε άλλα μυθολογικά λεξικά.
  - β. Στο Λεξικό Όρων της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας** δίνονται σύντομοι ορισμοί για όρους που έχουν σχέση με το αρχαίο θέατρο και αναφέρονται στο βιβλίο. Κάποιοι βέβαια από τους όρους αυτούς εξηγούνται στο βιβλίο *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας*, κρίθηκε όμως σκόπιμο να παρουσιαστούν κι εδώ, για να μην αναγκάζεται ο μαθητής να ανατρέχει κάθε φορά σε άλλο βιβλίο. Τα λήμματα γίνονται προσπάθεια να επεξηγούνται με παραδείγματα μέσα από το συγκεκριμένο έργο.

## II. Παιδαγωγικές και διδακτικές αρχές

Θεωρούμε ότι στόχος ενός σχολικού βιβλίου δεν μπορεί να είναι η απλή παράθεση γνώσεων και ερμηνειών αλλά η οργάνωσή τους με τέτοιο τρόπο, ώστε οι μαθητές να εμπλακούν στη μαθησιακή διαδικασία με ενεργητικό τρόπο. Όταν μάλιστα το σχολικό αυτό βιβλίο αναφέρεται στην προσέγγιση ενός λογοτεχνικού έργου, όπου στόχος δεν είναι τόσο οι συγκεκριμένες γνώσεις όσο η κατανόηση και η κατάκτηση μεταερμηνευτικών δεξιοτήτων, η προσωπική εμπλοκή των μαθητών στη διαδικασία αποτελεί προτεραιότητα.

Γι' αυτόν το λόγο η διδακτική οργάνωση του συγκεκριμένου σχολικού βιβλίου βασίστηκε κατά κύριο λόγο στα παρακάτω παιδαγωγικά κριτήρια: την αναγνωσιμότητά του και την ελκυστικότητά του για το μαθητή.

Η αναγνωσιμότητα επιτυγχάνεται:

- με την αναπλαισίωση του επιστημονικού λόγου και των ποικίλων ερμηνευτικών πορισμάτων που παραθέτουμε στο βιβλίο
- με τη σταδιακή διερεύνηση σύνθετων και απαιτητικών όρων ή εννοιών άγνωστων στους μαθητές
- με τη διάταξη των στοιχείων από το συγκεκριμένο στο αφηρημένο και σύνθετο, από το γνωστό στο άγνωστο, από την επισημάνση στον προβληματισμό
- με τη συνολική και όχι κατά στίχο προσέγγιση των σκηνών
- με την όλη οργάνωση του υλικού, την τυπογραφική εμφάνιση και το εικονογραφικό υλικό.

Η ελκυστικότητα επιδιώκεται:

- με τη βιωματική προσέγγιση, που εμπλέκει τους μαθητές με άμεσο τρόπο στη διαδικασία
- με τις ανοικτές ερωτήσεις, που τους δίνουν ένα σημαίνοντα ρόλο στη διαδικασία, αφού τους καλούν να πάρουν προσωπική θέση
- με την επιλογή θεμάτων που να ανταποκρίνονται στις εφηβικές αναζητήσεις (αίσθημα δικαίου, επίμονη αναζήτηση σταθερών σημείων προσανατολισμού της συμπεριφοράς και προσδιορισμού της κοινωνικής τους θέσης...)
- με την αναζήτηση αναλογιών στη σύγχρονη ζωή.

Η έμφαση βέβαια που δίνουμε στα συγκεκριμένα κριτήρια δε σημαίνει ότι υποβαθμίζουμε τη γνωστική υποδομή. Δεν τη θεωρούμε όμως τον τελικό στόχο ούτε της δίνουμε ακαδημαϊκό προσανατολισμό. Οι γνώσεις παρατίθενται σταδιακά, ώστε να μπορούν οι μαθητές να παρακολουθήσουν την προσέγγιση. Τα βήματα οργανώνονται με τέτοιο τρόπο, ώστε το προηγούμενο να ενσωματώνεται στο επό-

μενο, που είναι απαιτητικότερο. Εισάγουμε, για παράδειγμα, μια έννοια και ζητάμε απλή επισήμανσή της από τους μαθητές και, σε μια πρώτη φάση, τη βιωματική πρόσληψή της. Η απλή αυτή επισήμανση γίνεται σε επόμενες ενότητες διερεύνηση της έννοιας ή του συγκεκριμένου στοιχείου, και σε άλλες ενότητες εμπέδωση και εφαρμογή. Έτσι οι μαθητές μπορούν να εξοικειωθούν με τη διαδικασία, σύμφωνα με την οποία επισημαίνουν στοιχεία στην ατομική και συγκεκριμένη περίπτωση και μπορούν στη συνέχεια να γενικεύσουν. Μέσα από την αξιοποίηση αυτών των γνώσεων εξοικειώνονται με την ειδική ορολογία και αρχίζουν σταδιακά να αναγνωρίζουν πεδία μελέτης της τραγωδίας.

Ένας εξίσου σημαντικός παιδαγωγικός προσανατολισμός της διδακτικής οργάνωσης του βιβλίου είναι η άμεση συνομιλία των μαθητών με το κείμενο, με στόχο την ενίσχυση της υποκειμενικότητάς τους. Οι μαθητές διατυπώνουν τις απόψεις τους, με την υπόθεση ότι επεξεργάζονται στοιχεία με συστηματικό τρόπο, και καταθέτουν τις δικές τους εμπειρίες σχετικά με τα θέματα που θίγονται. Έτσι μπορεί να αποκτήσει σημασία η δική τους προσφορά στη διαδικασία: να καταξιωθεί η προσωπική τους εμπειρία και το δικό τους πολιτισμικό πλαίσιο: να αναπτυχθούν η κατανόηση και ο σεβασμός στη διαφορετική άποψη. Γι' αυτό η αναφορά στο παρόν του μαθητή ή και το συλλογικό παρόν αποτελεί το τέλος της διαδικασίας. Το κείμενο ή το θέμα που πραγματευόμαστε δεν αποτελεί αφορμή για αξιολογικές συγκρίσεις αλλά για αναφορά σε σύγχρονα δεδομένα.

Φροντίσαμε, τέλος, να αξιοποιήσουμε τις γενικές μορφωτικές εμπειρίες των μαθητών, οπότε λάβαμε υπόψη μας τις δυνατότητες συνεργασίας με τα άλλα μαθήματα. Γι' αυτό με αφορμή κάποια θέματα επιχειρήσαμε διασυνδέσεις με άλλα μαθήματα. Έτσι αφενός επιδιώκουμε την πληρέστερη και σφαιρικότερη μελέτη του θέματος και αφετέρου περιορίζουμε τον κατακερματισμό της γνώσης, που είναι απόρροια των διακριτών μαθημάτων. Η διαθεματική άλλωστε αυτή προοπτική εξασφαλίζει και την ενιαιοποίηση της σχολικής γνώσης.

Η όλη διδακτική οργάνωση προκρίνει τη διερευνητική μάθηση. Στόχος τελικός είναι η μετάβαση από την καθοδήγηση στην αυτόνομη δράση των μαθητών. Το βιβλίο δηλαδή σταδιακά δίνει τα ερεθίσματα που θα βοηθήσουν το μαθητή να νοηματοδοτήσει και με έναν προσωπικό τρόπο το κείμενο. Γι' αυτό τον κατευθύνει σε διερευνητικές διαδικασίες, αλλά ταυτόχρονα του προτείνει και ποικίλες και, κάποιες φορές, εναλλακτικές νοηματοδοτήσεις, που θα του επιτρέψουν να αναπτύξει αναγνωστικές δεξιότητες.

### III. Παρουσίαση του βιβλίου του καθηγητή

#### Το βιβλίο του καθηγητή στοχεύει:

- να παρουσιάσει την οργάνωση του βιβλίου του μαθητή
- να προτείνει ενδεικτικούς τρόπους διδακτικής αξιοποίησης του υλικού που περιέχεται σε αυτό
- να προσφέρει υποστηρικτικό ερμηνευτικό υλικό στο διδάσκοντα.

Παρουσιάζονται δηλαδή οι άξονες, πάνω στους οποίους βασίστηκε η συγγραφή του βιβλίου του μαθητή, και παράλληλα προβάλλεται η λογική, με βάση την οποία οργανώθηκε το υλικό του βιβλίου με στόχο την ερμηνευτική προσέγγιση του έργου και την κατάκτηση ερμηνευτικών στρατηγικών και αναγνωστικών δεξιοτήτων. Η παρουσίαση αυτή δεν οργανώνεται με βάση τις διδακτικές ενότητες, αλλά τα «κατά ποσόν μέρη» (μόνο το Β' Επεισόδιο λόγω της έκτασής του παρουσιάζεται σε δύο μέρη). Και αυτό, γιατί θεωρούμε ότι κάθε κατά ποσόν μέρος αποτελεί μια ολότητα, την οποία ο εκπαιδευτικός μπορεί να επιμερίσει με διάφορους τρόπους και με ποικίλα κριτήρια. Θα επιλέξει ίσως να αξιοποιήσει με διαφορετικό κάθε φορά τρόπο τα στοιχεία που θεωρεί ότι πρέπει να διερευνηθούν ή ίσως ακόμα και αυτά που θα προκύψουν κατά τη διαδικασία/προσέγγιση του κειμένου στην τάξη.

Το βιβλίο του καθηγητή αποτελείται από τρία μέρη:

#### Α' Μέρος

Το **πρωτότυπο κείμενο**. Στις πρώτες σελίδες του βιβλίου του καθηγητή παρατίθεται το πρωτότυπο κείμενο, στο οποίο μπορεί να ανατρέξει ο εκπαιδευτικός. Εκεί θα αναζητήσει, για παράδειγμα, στοιχεία μορφής που έχουν χαθεί ή κάποιους από τους θεατρικούς (σκηνοθετικούς ή σκηνογραφικούς) δείκτες που είναι εγγεγραμμένοι στο πρωτότυπο κείμενο αλλά όχι και στη μεταφρασμένη εκδοχή του: θα σχηματίζει προσωπική γνώμη για τη μετάφραση που χρησιμοποιείται: θα ελέγξει κάποια αμφιλεγόμενα χωρία ή, τέλος, θα αποφασίσει να αξιοποιήσει και άλλες μεταφραστικές εκδοχές, στην προσπάθειά του να αναδειξει κάποια στοιχεία που πιστεύει ότι δεν προβάλλονται στη μετάφραση που υπάρχει στο σχολικό βιβλίο.

#### Β' Μέρος

Το Β' Μέρος παρουσιάζει τη διδακτική οργάνωση του κάθε κατά ποσόν μέρους και δίνει το απαραίτητο υποστηρικτικό υλικό. Η παρουσίαση αυτή γίνεται με τον εξής τρόπο:

- **Διδακτικοί στόχοι:** Είναι οι στόχοι προς τους οποίους μπορεί να μας κατευθύνει το υλικό που υπάρχει στο βιβλίο του μαθητή και οι

οποίοι αναφέρονται σε παραμέτρους της ερμηνευτικής προσέγγισης: το συγκεκριμένο έργο (περιεχόμενο - μορφή - κατασκευή /πλοκή), το ευριπίδειο έργο/ο ευριπίδειος κόσμος (ευριπίδεια τεχνική, ιδεολογία-θεολογία και ανθρωπολογία του ευριπίδειου έργου/κόσμου), ο αρχαίος κόσμος στη συγκεκριμένη πολιτισμική φάση. Τα ρήματα που χρησιμοποιούνται στους στόχους δηλώνουν τον προσανατολισμό της διδακτικής διαδικασίας. Δεν επιδιώκουμε δηλαδή οι μαθητές να αποκτήσουν μόνο κάποιες συγκεκριμένες γνώσεις, αλλά τους κατευθύνουμε και σε πιο απαιτητικές διαδικασίες, όπως η διερεύνηση, η κατανόηση, η αποτίμηση και η αξιολόγηση διαδικασίες που δεν έχουν πάντα συγκεκριμένη κατάληξη ούτε ανιχνεύουν τη μία και μοναδική απάντηση. Η χρήση του πρώτου πληθυντικού υποδηλώνει ότι κατά την ερμηνευτική προσέγγιση διδάσκουν και μαθητής εμπλέκονται σε μια κοινή διερευνητική πορεία. Στόχος τους είναι να φτάσουν σε πορίσματα, που -εφόσον αναφερόμαστε σε κατανόηση, ερμηνεία και αποτίμηση- δεν μπορεί να είναι προκαθορισμένα.

- **Διδακτικές επισημάνσεις:** Προτείνουν τρόπους διδακτικής οργάνωσης του υλικού, για να επιτευχθούν οι στόχοι που έχουμε θέσει. Επιπλέον, παρουσιάζουν και τη φιλοσοφία της διδακτικής οργάνωσης, τα βήματα δηλαδή με τα οποία εμπλέκουμε το μαθητή στην προσέγγιση του έργου, στους διάφορους ερμηνευτικούς άξονες. Πώς, για παράδειγμα, τίθενται στο συγκεκριμένο σημείο θέματα μορφής (π.χ. η στιχομυθία) και με ποια λογική επανερχόμαστε σε ένα στοιχείο που ήδη έχουμε αναφέρει. Ποιο δηλαδή είναι το επιπλέον στοιχείο που ζητάμε. Ή ποια θέματα μπορούμε να αξιοποιήσουμε κατά την προσέγγιση, ώστε να επιτύχουμε κάποιο στόχο. Ο εκπαιδευτικός δε θα βρει -παρά μόνο διαγραμματικά, στις διδακτικές επισημάνσεις- έτοιμες απαντήσεις στα ερωτήματα, που άμεσα ή έμμεσα τίθενται στο βιβλίο του μαθητή. Τις απαντήσεις αυτές μπορεί να τις αναζητήσει στα **ερμηνευτικά παραθέματα**, που συνοδεύουν κάθε διδακτική επισήμανση. Πρόκειται για αποσπάσματα από ερμηνευτικά δοκίμια, τα οποία ουσιαστικά αποτελούν το βοηθητικό υλικό, που προκύπτει από τη βιβλιογραφική μελέτη.
- **Διαγράμματα:** Στόχος των διαγραμμάτων είναι να παραστήσουν με εποπτικό τρόπο τα θέματα που θίγονται στις διδακτικές επισημάνσεις και να προτείνουν ενδεικτικούς τρόπους αξιοποίησής τους.
- **Συμπληρωματικά σχόλια:** Πρόκειται για σχόλια που δεν υπάρχουν στο βιβλίο του μαθητή, είτε γιατί κρίνονται ιδιαίτερα δύσκολα για τους μαθητές, είτε γιατί θίγουν περιφερειακά θέματα. Θεωρούνται ωστόσο χρήσιμα για τον εκπαιδευτικό, γιατί του παρέχουν το φιλολογικό σχολιασμό έγκριτων εκδόσεων. Κάποια επίσης από αυτά παρουσιάζουν παραμέτρους που θα μπορούσε να αξιοποιήσει ο εκπαιδευτικός κατά την προσέγγιση, για να φωτίσει και άλλες πλευρές του κειμένου.
- **Ερωτήσεις:** Παρατίθενται ερωτήσεις, που μπορεί να τις αξιοποιήσει ο εκπαιδευτικός είτε συμπληρωματικά με αυτές που υπάρχουν στο βιβλίο του μαθητή, είτε εναλλακτικά, για να επεκτείνει τον προβληματισμό και σε άλλα θέματα.

### Γ΄ Μέρος

Στο Γ΄ Μέρος δίνεται έντυπη και ηλεκτρονική βιβλιογραφία. Στόχος αυτής της βιβλιογραφίας είναι να μπορεί ο εκπαιδευτικός:

- να ανατρέξει στα βιβλία που στήριξαν βιβλιογραφικά τη συγγραφή του βιβλίου του μαθητή
- να μελετήσει περαιτέρω κάποια θέματα, για τα οποία θεωρεί ότι του χρειάζεται μια πιο επαρκής γνωστική υποδομή
- να διερευνήσει τις ποικίλες ερμηνευτικές προσεγγίσεις που έχουν προταθεί και να συνειδητοποιήσει με αυτό τον τρόπο την ποικιλία των ερμηνειών.

## IV. Ορισμένες σύντομες επισημάνσεις

- Ας επισημανθεί, τέλος, ότι ο εκπαιδευτικός δεν είναι υποχρεωμένος να ακολουθήσει τις διδακτικές και ερμηνευτικές κατευθύνσεις με τη σειρά που δίνονται στη δεξιά σελίδα. Ας έχει υπόψη του βέβαια ότι το βιβλίο ακολουθεί γενικά το σχήμα «Προσδοκία - Μελέτη - Πρόεκταση». Αυτό όμως δε σημαίνει ότι η συγκεκριμένη διδακτική πορεία είναι η μοναδική. Η ποικιλία άλλωστε αποτελεί ποιότητα της διδασκαλίας, που μπορεί όχι μόνο να κινητοποιήσει το ενδιαφέρον των μαθητών, αλλά και να επιτρέψει σε περισσότερους μαθητές να παρέμβουν στη διαδικασία.
- Είναι σαφές ότι δεν είναι εφικτό να πραγματοποιούμε σε μια διδακτική ώρα όλα τα θέματα που θίγονται. Γι' αυτό άλλωστε πολλά απ' αυτά, τα πιο κεντρικά, επανέρχονται σε επόμενες ενότητες.
- Πολλές από τις ερωτήσεις της δεξιάς σελίδας δεν είναι κλειστές, εφόσον δεν επιδέχονται μία συγκεκριμένη απάντηση. Τίθενται για να ορίσουν ερμηνευτικές παραμέτρους, να δώσουν εναύσματα, να δημιουργήσουν ένα πεδίο συζητήσεων.



**A** ΚΕΙΜΕΝΟ ΠΡΩΤΟΤΥΠΟΥ\* (ΣΤ. 1-163)\*

ΕΛΕΝΗ

Νείλου μὲν αἶδε καλλιπάρθενοι ῥοαί,  
 ὃς ἀντὶ δίας ψακάδος Αἰγύπτου πέδον  
 λευκῆς τακείσης χιόνος ὑγραίνει γύας.  
 Πρωτεὺς δ' ὄτ' ἔζη τῆσδε γῆς τύραννος ἦν,  
 [Φάρον μὲν οἰκῶν νῆσον, Αἰγύπτου δ' ἄναξ,]  
 ὃς τῶν κατ' οἶδμα παρθένων μίαν γαμεῖ,  
 Ψαμάθην, ἐπειδὴ λέκτρ' ἀφῆκεν Αἰακοῦ·  
 τίκει δὲ τέκνα δισσὰ τοῖσδ' ἐν δώμασιν,  
 Θεοκλύμενον ἄρσεν' [ἥτις δῆτ' θεοὺς σέβων  
 βίον διήνεγκ'] εὐγενῆ τε παρθένον  
 Εἰδῶ, τὸ μητρὸς ἀγλάισμ', ὄτ' ἦν βρέφος·  
 ἐπεὶ δ' ἐς ἦβην ἦλθεν ὠραίαν γάμων,  
 καλοῦσιν αὐτὴν Θεονόην· τὰ θεῖα γὰρ  
 τὰ τ' ὄντα καὶ μέλλοντα πάντ' ἠπίστατο,  
 προγόνου λαβοῦσα Νηρέως τιμὰς πάρα.  
 ἡμῖν δὲ γῆ μὲν πατρὶς οὐκ ἀνώμμος  
 Σπάρτη, πατῆρ δὲ Τυνδάρεως ἔστιν δὲ δὴ  
 λόγος τις ὡς Ζεὺς μητέρ' ἔπτατ' εἰς ἐμὴν  
 Λήδαν κύκνου μορφώματ' ὄρνιθος λαβῶν,  
 ὃς δόλιον εὐνήν ἐξέπραξ' ὑπ' αἰετοῦ  
 δίωγμα φεύγων, εἰ σαφῆς οὔτος λόγος·  
 Ἐλένη δ' ἐκλήθη. ἃ δὲ πεπόνθαμεν κακὰ  
 λέγομ' ἄν. ἦλθον τρεῖς θεαὶ κάλλους πέρι  
 Ἰδαίου ἐς κευθμῶν' Ἀλέξανδρον πάρα,  
 Ἥρα Κύπρις τε διογενίης τε παρθένος,  
 μορφῆς θέλουσαι διαπεράνασθαι κρίσιν.  
 τοῦμόν δὲ κάλλος, εἰ καλὸν τὸ δυστυχές,  
 Κύπρις προτείνασ' ὡς Ἀλέξανδρος γαμεῖ,  
 νικᾷ. λιπῶν δὲ βούσταθμ' Ἰδαίος Πάρις  
 Σπάρτην ἀφίκεθ' ὡς ἐμὸν σχήσων λέχος.  
 Ἥρα δὲ μεμφθεῖσ' οὔνεκ οὐ νικᾷ θεᾶς  
 ἐξηνέμωσε τᾶμ' Ἀλεξάνδρῳ λέχη,  
 δίδωσι δ' οὐκ ἔμ' ἀλλ' ὀμοιώσασ' ἐμοὶ  
 εἰδῶλον ἔμπνουν οὐρανοῦ ξυνθεῖσ' ἄπο  
 Πριάμου τυράννου παιδὶ καὶ δοκεῖ μ' ἔχειν,  
 κενὴν δόκησιν, οὐκ ἔχων. τὰ δ' αὖ Διὸς  
 βουλεύματ' ἄλλα τοῖσδε συμβαίνει κακοῖς·

5  
10  
15  
20  
25  
30  
35

πόλεμον γὰρ εἰσήνεγκεν Ἐλλήνων χθονὶ  
 καὶ Φρυξὶ δυστήνοισιν, ὡς ὄχλου βροτῶν  
 πλήθους τε κουφίσειε μητέρα χθόνα  
 γνωτὸν τε θεῖν τὸν κράτιστον Ἑλλάδος.  
 Φρυγῶν δ' ἐς ἀλκὴν προυτέθην ἐγὼ μὲν οὐ,  
 τὸ δ' ὄνομα τοῦμόν, ἄθλον Ἑλληνιστοῦ δορός,  
 λαβῶν δὲ μ' Ἑρμῆς ἐν πτυχαῖσιν αἰθέρος  
 νεφέλη καλύψας -οὐ γὰρ ἡμέλησέ μου  
 Ζεὺς- τόνδ' ἐς οἶκον Πρωτέως ἰδρύσατο,  
 πάντων προκρίνας σωφρονέστατον βροτῶν,  
 ἀκέραιον ὡς σώσασμι Μενέλειω λέχος.  
 κὰγ μὲν ἐνθάδ' εἶμι, ὃ δ' ἄθλιος πόσις  
 στρατεύμ' ἀθροίσας τὰς ἐμὰς ἀναρπαγὰς  
 θηρᾷ πορευθεὶς ἴλιον πυργώματα.  
 ψυχὰι δὲ πολλὰ δι' ἐμ' ἐπὶ Σκαμανδριοῖς  
 ῥοαῖσιν ἔθανον ἢ δὲ πάντα τλάσ' ἐγὼ  
 κατάρατος εἶμι καὶ δοκῶ προδοῦσ' ἐμὸν  
 πόσιν συνάψαι πόλεμον Ἑλληνιστοῦ μέγαν.  
 τί οὖν ἔτι ζῶ; θεοῦ τόδ' εἰσῆκουσ' ἔπος  
 Ἑρμοῦ, τὸ κλεινὸν ἔτι κατοικήσειν πέδον  
 Σπάρτης σὺν ἀνδρὶ, γνότος ὡς ἐς ἴλιον  
 οὐκ ἦλθον, ἦν μὴ λέκτρ' ὑποστρώσω τινί.  
 ἕως μὲν οὖν φῶς ἤλιου τόδ' ἐβλεπεν  
 Πρωτεὺς, ἄστυλος ἦ γάμων· ἐπεὶ δὲ γῆς  
 σκότῳ κέκρυπται, παῖς ὁ τοῦ τεθηνηκότος  
 θηρᾷ γαμεῖν με. τὸν πάλα δ' ἐγὼ πόσιν  
 τιμῶσα Πρωτέως μνήμα προσπίτνω τόδε  
 ἰκέτις, ἴν' ἀνδρὶ τὰ μὰ διασώσῃ λέχη,  
 ὡς, εἰ καθ' Ἑλλάδ' ὄνομα δυσκλεῆς φέρω,  
 μή μοι τὸ σῶμά γ' ἐνθάδ' αἰσχύνῃ ὄφλη.

40  
45  
50  
55  
60  
65

ΤΕΥΚΡΟΣ

τίς τῶνδ' ἐρυμνῶν δωμάτων ἔχει κράτος;  
 Πλούτῳ γὰρ οἶκος ἄξιος προσεικάσαι  
 βασιλεία τ' ἀμφιβλήματ' εὐθρηγοῖ θ' ἔδραι.  
 ἔα  
 ὦ θεοί, τίν' εἶδον ὄψιν; ἐχθίστης ὄρω  
 γυναικὸς εἰκῶ φόνιον, ἦ μ' ἀπώλεσεν

70

\* Στο πρωτότυπο ακολουθούμε την έκδοση Oxford Classical Texts, 1994.  
**Σημ.** Στην έκδοση αυτή η υπογεγραμμένη προσογράφεται.

- πάντας τ' Ἀχαιοῦς, θεοὶ σ', ὅσον μίμη' ἔχεις  
Ἑλένης, ἀποπτύσειαν, εἰ δὲ μὴ ν' ξένη  
γαίαι πόδ' εἶχον, τῶιδ' ἂν εὐστόχῳ πτερωῖ  
ἀπόλαυσιν εἰκοῦς θθανες ἂν Διὸς κόρης.  
[ΕΛ.] τί δ', ὦ ταλαίπωρ', ὅστις εἰ μ' ἀπεστράφης  
καὶ ταῖς ἐκείνης συμφοραῖς ἐμὲ στυγεῖς;  
[ΤΕ.] ἤμαρτον ὀργῆι δ' εἶξα μάλλον ἢ μ' ἐχρῆν  
μισεῖ γὰρ Ἑλλάς πάσα τὴν Διὸς κόρην.  
σύγνωθι δ' ἡμῖν τοῖς λελεγμένοις, γύναι.  
[ΕΛ.] τίς δ' εἶ; πόθεν γῆς τῆσδ' ἀπεστράφης πέδον;  
[ΤΕ.] εἷς τῶν Ἀχαιῶν, ὦ γύναι, τῶν ἀθλιῶν...  
[ΕΛ.] οὐ τᾶρα σ' Ἑλένην εἰ στυγεῖς θαυμαστέον.  
[ἀτὰρ τίς εἶ πόθεν; τίνος ἐξαυδᾷν σε χρή;  
[ΤΕ.] ὄνομα μὲν ἡμῖν Τεῦκρος, ὁ δὲ φύσας πατῆρ  
Τελαμῶν, Σαλαμῖς δὲ πατρὶς ἢ θρησάσά με.  
[ΕΛ.] τί δῆτα Νεῖλου τοῦσδ' ἐπιστρέφει γύας;]  
[ΤΕ.] φυγὰς πατρώιας ἐξελέηλαμαι χθονός.  
[ΕΛ.] τλήμων ἂν εἴης; τίς δέ σ' ἐκβάλλει πάτρας;  
[ΤΕ.] Τελαμῶν ὁ φύσας; τίν' ἂν ἔχοις μάλλον φίλον;  
[ΕΛ.] ἐκ τοῦ; τὸ γάρ τοι πρᾶγμα συμφορὰν ἔχει.  
[ΤΕ.] Αἴας μ' ἀδελφὸς ὤλεσ' ἐν Τροίαι θανών.  
[ΕΛ.] πῶς; οὐ τί που σῶι φασγάναυ βίου στερεεῖς;  
[ΤΕ.] οἰκεῖον αὐτὸν ὤλεσ' ἄλλ' ἐπὶ ξίφος.  
[ΕΛ.] μανέντ'; ἐπεὶ τίς σωφρονῶν τλαίη τὰδ' ἄν;  
[ΤΕ.] τὸν Πηλέως τιν' οἶσθ' Ἀχιλλέα γόνον;  
[ΕΛ.] ναί  
μνηστῆρ ποθ' Ἑλένης ἦλθεν, ὡς ἀκούομεν.  
[ΤΕ.] θανὼν ὄδ' ὄπλων ἔριν ἔθηκε συμμάχους.  
[ΕΛ.] καὶ δὴ τί τοῦτ' Αἴαντι γίνεταί κακόν;  
[ΤΕ.] ἄλλου λαβόντος ὄπι' ἀπηλλάχθη βίου.  
[ΕΛ.] σὺ τοῖς ἐκείνου δῆτα πῆμασιν νοσεῖς;  
[ΤΕ.] ὀθούνεκ' αὐτῶι (γ) οὐ ξυνωλόμην ὀμοῦ.  
[ΕΛ.] ἦλθες γάρ, ὦ ξέν', Ἰλίου κλεινὴν πόλιν;  
[ΤΕ.] καὶ ξὺν γε πέρσας αὐτὸς ἀναπαλώμην.  
[ΕΛ.] ἦδη γὰρ ἦπται καὶ κατείργασται πυρὶ;  
[ΤΕ.] ὥστ' οὐδ' ἴχνος γε τειχέων εἶναι σαφές.  
[ΕΛ.] ὦ τλήμων Ἑλένη, διὰ σ' ἀπόλλυνται Φρύγες,  
[ΤΕ.] καὶ πρός γ' Ἀχαιοὶ μεγάλα δ' εἵργασται κακά.  
[ΕΛ.] πόσον χρόνον γὰρ διαπεπόροθηται πόλις;  
[ΤΕ.] ἐπτά σχεδόν τι καμπίμοις ἐτῶν κύκλους,  
[ΕΛ.] χρόνον δ' ἐμείνατ' ἄλλον ἐν Τροίαι πόσον;  
[ΤΕ.] πολλὰς σελήνας, δέκα διελοθούσας ἔτη.  
[ΕΛ.] ἦ καὶ γυναῖκα Σπαρτιάτιν εὐλετε;  
[ΤΕ.] Μενέλαος αὐτὴν ἦγ' ἐπισπᾶσας κόμης.  
[ΕΛ.] εἶδες σὺ τὴν δύστηνον, ἢ κλυῶν λέγεις;  
[ΤΕ.] ὡσπερ σέ γ', οὐδὲν ἦρσον, ὀφθαλμοῖς ὀρῶ.  
75 [ΕΛ.] σκόπει δὲ μὴ δόκησιν εἶχετ' ἐκ θεῶν.  
[ΤΕ.] ἄλλου λόγου μέμνησο, μὴ κείνης ἔτι. 120  
[ΕΛ.] οὕτω δοκεῖτε τὴν δόκησιν ἀσφαλῆ;  
[ΤΕ.] αὐτὸς γὰρ ὄσοις εἰδόμην, καὶ νοῦς ὄραϊ.]  
[ΕΛ.] ἦδη δ' ἐν οἴκοις σὺν δάμαρτι Μενέλεως;  
80 [ΤΕ.] οὐκ οὐκ ἐν Ἄργει (γ) οὐδ' ἐπ' Εὐρώτα ῥοαῖς,  
[ΕΛ.] αἰατὶ κακὸν τόδ' εἶπας οἷς κακὸν λέγεις. 125  
[ΤΕ.] ὡς κείνος ἀφανῆς σὺν δάμαρτι κλήζεται.  
[ΕΛ.] οὐ πᾶσι πορθμὸς αὐτὸς Ἀργείοισιν ἦν;  
[ΤΕ.] ἦν, ἀλλὰ χερμῶν ἄλλοσ' ἄλλον ὤρισεν.  
85 [ΕΛ.] ποίοισιν ἐν νῶτοισι ποντίας ἄλοος;  
[ΤΕ.] μέσον περῶσι πέλαγος Αἰγαίου πόρου. 130  
[ΕΛ.] κάκ τοῦδε Μενέλεων οὐτὶς οἶδ' ἀφιγμένον;  
[ΤΕ.] οὐδεῖς; θανὼν δὲ κλήζεται καθ' Ἑλλάδα.  
[ΕΛ.] ἀπωλόμεισθα; Θεστιάς δ' ἔστιν κόρη;  
90 [ΤΕ.] Λήδαν ἔλεξας; οἶχεται θανούσα δῆ.  
[ΕΛ.] οὐ πού νιν Ἑλένης αἰσχρὸν ὤλεσεν κλέος;  
[ΤΕ.] φασίν, βρόχῳ γ' ἕψασαν εὐγενῆ δέρην.  
[ΕΛ.] οἱ Τυνδάρειοι δ' εἰσὶν ἢ οὐκ εἰσὶν κόροι;  
[ΤΕ.] τεθνᾶσι κοῦ τεθνᾶσι; δύο δ' ἔστων λόγω.  
95 [ΕΛ.] πότερος ὁ κρείσσων; ὦ τάλαιν' ἐγὼ κακῶν.  
[ΤΕ.] ἄστροις σφ' ὀμοιωθέντε φάσ' εἶναι θεῶν. 140  
[ΕΛ.] καλῶς ἔλεξας τοῦτο; θάτερον δὲ τί;  
[ΤΕ.] σφαγαῖς ἀδελφῆς οὐνεκ' ἐκπνεῦσαι βίον.  
ἄλις δὲ μύθων οὐ διπλᾶ χρήζω στένειν.  
ἦν δ' οὐνεκ' ἦλθον τοῦσδε βασιλείους δόμους,  
100 τὴν θεσπιωδὸν Θεονόην χρήζων ἰδεῖν,  
σὺ προξένησον, ὡς τύχῳ μαντευμάτων  
ὄπηι νεὼς στελαίμ' ἂν οὐρίον πτερόν  
ἐς γῆν ἐναλίαν Κύπρον, οὐ μ' ἐθέσπισεν  
οἰκεῖν Ἀπόλλων, ὄνομα νησιωτικόν  
105 Σαλαμίνα θέμενον τῆς ἐκεῖ χάριν πάτρας. 150  
[ΕΛ.] πλοῦς, ὦ ξέν', αὐτὸς σημανεῖ; σὺ δ' ἐκλιπῶν  
γῆν τῆνδε φεῦγε, πρίν σε παῖδα Πρωτέως  
ἰδεῖν, ὃς ἄρχει τῆσδε γῆς ἄπεστι δὲ  
κυσὶν πεποιθὼς ἐν φοναῖς θηροκτόνοις  
κτείνει γὰρ Ἑλλήν' ὄντιν' ἂν λάβῃ ξένον.  
110 ὄτου δ' ἔκατι μήτε σὺ ζῆται μαθεῖν  
ἐγὼ τε σιγῶ; τί γὰρ ἂν ὠφελοῖμί σε;  
[ΤΕ.] καλῶς ἔλεξας, ὦ γύναι; θεοὶ δέ σοι  
ἐσθλῶν ἀμοιβὰς ἀντιδώρησάταο.  
115 Ἑλένη δ' ὅμοιον σώμ' ἔχουσ' οὐ τὰς φρένας 160  
ἔχεις ὁμοίως ἀλλὰ διαφόρους πολὺ.  
κακῶς ὀλοτο μῆδ' ἐπ' Εὐρώτα ῥοὰς  
ἔλθοι; σὺ δ' εἴης εὐτυχῆς ἀεὶ γύναι.

## Β ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΙ ΣΤΟΧΟΙ

Με τη διδασκαλία του Προλόγου επιδιώκουμε:

1. Να συνειδητοποιήσουμε ότι η τραγωδία *Ελένη* είναι ένα δραματικό έργο προορισμένο να παρασταθεί.
2. Να γνωρίσουμε τον πρόλογο ως δομικό στοιχείο της τραγωδίας, να επισημάνουμε τη μορφή του ευριπίδειου προλόγου και να διερευνήσουμε τη λειτουργία του στη συγκεκριμένη τραγωδία.
3. Να γνωρίσουμε το βασικό πρόσωπο του δράματος, να εκτιμήσουμε και να συμμεριστούμε την κατάσταση στην οποία βρίσκεται με την έναρξη της δράσης.
4. Να επισημάνουμε τη βασική αντίθεση *είναι vs<sup>1</sup> φαίνεται*, στην οποία στηρίζεται η ευριπίδεια σύνθεση.
5. Να ανιχνεύσουμε τον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζεται το θέμα του πολέμου, επισημάνοντας ένα στοιχείο του ευριπίδειου θεάτρου.

## Γ ΕΠΙΣΗΜΑΝΣΕΙΣ

### 1ος ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΟΣ

Βασική μας μέριμνα είναι να συνειδητοποιήσουν οι μαθητές από την αρχή ότι το κείμενο που μελετάμε ήταν προορισμένο να παρασταθεί. Το βιβλίο του μαθητή βέβαια έχει τέτοια δομή, ώστε η θεατρική διάσταση του κειμένου, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, να είναι εμφανής. Αρχικά πάντως μπορούμε να υποβάλουμε τη θεατρική ατμόσφαιρα, με αφορμή είτε το εισαγωγικό σημείωμα (σ. 11) είτε με το φωτογραφικό υλικό (για παράδειγμα, η φωτογραφία του προοργανωτή της ενότητας, το γεμάτο αρχαίο θέατρο κτλ.).

Στη συγκεκριμένη ενότητα ειδικότερα θα μπορούσαμε, λιγότερο ή περισσότερο κατά περίπτωση, να ασχοληθούμε:

- με τους τρόπους, με τους οποίους τα πρόσωπα συστήνονται στους θεατές, ώστε να είναι αναγνωρίσιμα<sup>2</sup>
- με στοιχεία σκηνογραφίας και ενδυματολογίας<sup>3</sup>
- με (υποκριτικούς) τρόπους απόδοσης του λόγου<sup>4</sup>
- με συμβάσεις του θεάτρου γενικότερα και της αρχαίας τραγωδίας ειδικότερα<sup>5</sup>.

Θα σταθούμε αρχικά στον **τρόπο σύστασης** της Ελένης και του Τεύκρου (αυτοπαρουσίαση). Επίσης, θα προσδιορίσουμε με βάση το κείμενο το δραματικό χώρο και θα συζητήσουμε για το **σκηνικό**. Σε αυτή την πρώτη ενότητα η προσπάθειά μας είναι κυρίως να δείξουμε ότι το ίδιο το κείμενο ενσωματώνει πληροφορίες για τα παραπάνω θέματα (π.χ. σκηνογραφικοί δείκτες) και να αναφερθούμε σε ορισμένες **θεατρικές συμβάσεις** (π.χ. δεξιά πάροδος = είσοδος από το λιμάνι και την πόλη). Έτσι οι μαθητές συνειδητοποιώντας το είδος του κειμένου, με το οποίο ασχολούνται, αρχίζουν να το προσλαμβάνουν σιγά σιγά ως **παραστάσιμο**, και μαθαίνουν να αναζητούν μόνοι τις πληροφορίες που το ίδιο το κείμενο δίνει (**δείκτες**).

Επιπλέον, εδώ μας ενδιαφέρει ιδιαίτερα να επισημανθεί ότι σε μια **σύγχρονη παράσταση** οι παραπάνω πληροφορίες (οι «δείκτες» του κειμένου) είναι δυνατόν να αξιοποιηθούν με ποικίλους τρόπους (βλ. και ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ 3), καθώς κάθε στοιχείο της παράστασης εξαρτάται από την ερμηνεία που υιοθετείται. Το βήμα γι' αυτή την επισήμανση μπορεί, για παράδειγμα, να γίνει με βάση τη συζήτηση πάνω σε θέματα σκηνογραφίας. Με βάση το φωτογραφικό υλικό των σσ. 15, 21 και 35 (σκηνικά) μπορούν οι μαθητές μας να υποψιαστούν ότι μια σύγχρονη παράσταση αρχαίου δράματος δεν είναι (πάντα) μια απόπειρα αναβίωσής του, αλλά αναδεικνύει και μια σύγχρονη ματιά πάνω σ' αυτό.

1. Με το σύμβολο vs δηλώνεται κάθε μορφή αντίθεσης.

2. ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ 1ο στη σ. 11, 1ο στη σ. 17.

3. ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ 1ο στη σ. 15, 1ο στη σ. 21, 1ο στη σ. 17, 1ο στη σ. 19.

4. ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ 1ο στη σ. 13.

5. ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ 2ο στη σ. 21.

**1α.** [σκηνογραφία στο θέατρο του 5ου αι.]

«Ο Αριστοτέλης μας πληροφορεί στην *Ποιητική* του (4) ότι ο Σοφοκλής εισήγαγε τη *σκηνογραφία* στο θέατρο. Η λέξη *σκηνογραφία* συνήθως μεταφράζεται ως "σκηνικός διάκοσμος" και πιστεύεται ότι σημαίνει το "διάκοσμο" ή το "σκηνικό βάθος" που παρίστανε το χώρο δράσης του κάθε έργου, ή έστω εκείνων των έργων που διαδραματιζόνταν στην ύπαιθρο ή την ακροθαλασσιά. Το σκηνικό βάθος, για να μπορούν τα άπειρα πλήθη των θεατών να το βλέπουν, έπρεπε και μεγάλο σε έκταση να είναι και ζωγραφισμένο με έντονα χρώματα [...]

[...]θα πρέπει να δεχτούμε ότι το θέατρο του πέμπτου αιώνα αγνοούσε ολότελα τη "σκηνογραφία", όπως την εννοούμε σήμερα. [...] εκεί όπου ο σημερινός θεατής αναζητεί ένα διάκοσμο που να ταιριάζει στο συγκεκριμένο έργο, ο Αθηναίος θεατής δεν περίμενε να δει και δεν έβρισκε παρά ελάχιστη ή τίποτε περισσότερο από μια συνηθισμένη κατασκευή που χρησιμοποιούταν για όλα τα έργα. Ως προς τα λοιπά, ακούσε η φαντασία που την ερέθιζε και την καθοδηγούσε ο λόγος. [...] ο λόγος είναι εκείνος που δίνει στο θεατή τη δυνατότητα να συμμετάσχει στο θέαμα, κι όχι ένα σκηνικό στήσιμο στο βάθος από την αρχή του έργου» (Baldry 1981: 70, 72-73).

**1β.** [οι βωμοί]

«[...] οι απαραίτητοι για την πλοκή του έργου βωμοί ανήκαν στη διακόσμηση και αποτελούσαν σταθερό συστατικό στοιχείο του θεάτρου. [...] Ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί με ιδιαίτερη ευχαρίστηση το μοτίβο της καταφυγής σε βωμό για εξασφάλιση ασύλου και μετατρέπει την ικεσία σε ένασμα της τραγικής δράσης» (Blume 1986: 91, 92).

**1γ.** [η περιγραφή του ανακτόρου από τον Τεύκρο]

«[...] η περιγραφή του ανακτόρου που γίνεται από τον Τεύκρο δεν είναι ούτε περιττή ούτε άκαιρη. Πέρα από το γεγονός ότι ο ποιητής θεώρησε επιβεβλημένη μια τέτοια περιγραφή για λόγους θεατρικής αναγκαιότητας, όπως συμβαίνει με τα έργα που διαδραματίζονται σε ξένες χώρες ή σε τόπους που δεν είναι αρκετά γνωστοί στο θεατρικό κοινό, η παρομοίωση του ανακτόρου του Πρωτέα με αυτό του θεού Πλούτου έχει την ιδιαίτερη σκοπιμότητα να τονίσει πως η χώρα αυτή είναι πλούσια και, κοντά σ' αυτό, ευτυχημένη, αντίθετα με την κατάσταση που έχει διαμορφωθεί στην Ελλάδα, όπου ο πόλεμος έχει οδηγήσει στην εγκατάλειψη και την παρακμή των πόλεων. [...]» (Σακαλής 1980: 155).

**2ος ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΟΣ**

Ο στόχος αυτός μπορεί να επιμεριστεί σε τρεις άξονες:

- να προσδιορίσουμε τον όρο «πρόλογος» γενικότερα αλλά και στην τραγωδία ειδικότερα<sup>6</sup>
- να επισημάνουμε τη μορφή του ευριπίδειου προλόγου<sup>7</sup>
- να διερευνήσουμε τη λειτουργία του συγκεκριμένου Προλόγου<sup>8</sup>.

Για να προσεγγίσουμε τον όρο «πρόλογος», θα ήταν χρήσιμο να θυμηθούν οι μαθητές από την «Εισαγωγή στην Τραγωδία» τη «Δομή της Τραγωδίας» (ιδιαίτερα τα κατά ποσόν μέρη) ή να αξιοποιήσουν το «Λεξικό Όρων» που υπάρχει στο τέλος του βιβλίου τους. Μέσα στην τάξη, επίσης, μπορούμε να αξιοποιήσουμε μέρος της ΕΡΓΑΣΙΑΣ (σ. 22), ώστε να συνειδητοποιήσουν οι μαθητές την **έννοια του «πρόλογου»** γενικά.

Εύκολα μπορούν οι μαθητές στο τέλος του συγκεκριμένου Προλόγου να επισημάνουν τη **μορφή** του, που στηρίζεται στην αντίθεση *αφηγηματικό vs δραματοποιημένο* ή *μονόλογος vs διάλογος*. Μας αρκεί η απλή επισημάνσή της, γιατί οι μαθητές δεν έχουν τη δυνατότητα της άμεσης σύγκρισης με προλόγους από άλλα έργα του Ευριπίδη ή άλλων τραγικών ποιητών. Ο Πρόλογος από τη *Μήδεια* του Ανούιν (ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ 1) θα βοηθήσει τους μαθητές να συνειδητοποιήσουν τη διαφορά του προλογικού αφηγηματικού μονολόγου από τον αντίστοιχο διαλογικό. Στη συνέχεια, εστιάζοντας περισσότερο στη μορφή του β' μέρους του Προλόγου, μπορούμε να αναζητήσουμε τη **λειτουργία της στιχομυθίας** ως μέσου αποτύπωσης της κλιμάκωσης των συναισθημάτων (αγωνία, ένταση) της ηρωίδας και την επίδραση αυτής της κλιμάκωσης στο θεατή/αναγνώστη. Η διαδικασία είναι εμφανής: αρχικά επισημαίνουμε και στη συνέχεια σχολιάζουμε.

Οι μαθητές μέσα από αυτήν τη διαδικασία έχουν κατανοήσει τη σημασία γενικά του προλόγου και έχουν επισημάνει τη μορφή του συγκεκριμένου Προλόγου. Μπορούμε, λοιπόν, να τους καλέσουμε να διερευνήσουν τη **λειτουργία** του. Κατά τη διαδικασία αυτήν καλό είναι να έχουμε υπόψη μας και τα εξής: η διερεύνηση από τους μαθητές της λειτουργίας κάποιου στοιχείου

6. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο στη σ. 11.

7. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο στη σ. 21.

8. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο στη σ. 11, 2ο στη σ. 15, 1ο στη σ. 17.

στο πλαίσιο ενός έργου μπορεί να αποβεί μια διαδικασία εξαιρετικά χρήσιμη, καθώς προάγει την αντίληψη ότι ένα κείμενο αποτελεί μια «κατασκευή». Έτσι, «επιτρέπεται» και στον αναγνώστη να «μιλήσει». Οι μαθητές στο πλαίσιο μιας τέτοιας αντίληψης μπορούν να εκφράσουν τις προσδοκίες τους για την εξέλιξη του έργου, να τις επιβεβαιώσουν ή να τις διαψεύσουν στη συνέχεια (γνωρίζοντας ότι η λύση που προτείνει το κείμενο είναι μία από τις πιθανές), να διερευνήσουν τη λύση που προτείνει το κείμενο, να την αιτιολογήσουν, να την κατανοήσουν και, επιπλέον, να εμπλακούν συναισθηματικά σε όσα διαδραματίζονται (π.χ. στα προβλήματα της Ελένης, στις προσδοκίες της, στα προβλήματα του Τεύκρου).

Έτσι, με βάση τα παραπάνω, μπορούμε να αναζητήσουμε τις αρχικές προσδοκίες των μαθητών σε έναν Πρόλογο της *Ελένης* (τι περιμένουν να περιλαμβάνει ο Πρόλογος της *Ελένης*) καλλιεργώντας παράλληλα και το ενδιαφέρον τους. Στη συνέχεια, με τη βοήθεια των πλαγιότιτλων και των ερωτήσεων κατανόησης, μπορούν οι μαθητές να καταγράψουν τα στοιχεία που περιλαμβάνει ο Πρόλογος και συνιστούν το παρελθόν (η αρχή των κακών, η δημιουργία του ειδώλου, το περιεχόμενο των πληροφοριών του Τεύκρου) και το παρόν του δραματικού μύθου (η απειλή του θεοκλύμενου, η πληροφορία για το χαμό του Μενέλαου) και συνθέτουν την **αρχική κατάσταση της δράσης**. Το επόμενο βήμα αυτής της διαδικασίας είναι να σχολιάσουν αυτά τα δεδομένα και να αναζητήσουν τη λειτουργία τους:

- **στην εξέλιξη της δράσης** (εκφράζοντας τις προσδοκίες τους για την εξέλιξη του έργου, κατανοούν πώς τα διάφορα μέρη του έργου υπηρετούν μια συγκεκριμένη δραματική οικονομία)
- **στην εξέλιξη του ήρωα** (η τραγική θέση της Ελένης)
- **στους θεατές/αναγνώστες** (π.χ. διευρύνεται το οπτικό πεδίο τους πέρα από τα όρια της σκηνής).

## 2.α. [η μορφή του ευριπίδειου προλόγου]

«Ο Αισχύλος και ο Σοφοκλής έχουν την τάση να περιορίζουν το ιδιαίτερο καθεστώς του προλογικού υλικού. Ο Ευριπίδης το τονίζει. Η εναρκτήρια ρήση του αμέσως προσανατολίζει τους θεατές σε καινούριες απόψεις, ανυψώνοντας τους πάντες στο ίδιο επίπεδο πληροφορήσεως - μια σημαντική λειτουργία, όταν το έργο έχει πλοκή σε μεγάλο βαθμό επινοημένη ή μη συμβατική. Το πρόσωπο που απαγγέλλει τον Πρόλογο μπορεί να ενσωματώνει μια πλευρά του καινούριου από μόνο του [...] όπως η ενάρετη Ελένη της *Ελένης*, [...]. Η αφήγηση είναι σαφής και έχει την προφανώς ευδιάκριτη λειτουργία να παράσχει πληροφορίες. Αφού μόνο ο ομιλητής και οι θεατές είναι παρόντες, οι θεατές προφανώς έχουν στη διάθεσή τους αυτά, τα οποία δίνουν την αίσθηση της *αληθοφάνειας*.

Η ρήση όμως είναι μόνο το πρώτο μέρος. Η τυπική *αφήγηση* αντικαθίσταται στο δεύτερο μέρος του Προλόγου από μια δεύτερη σκηνή *δραματοποιημένη*. Αυτή η ακολουθούσα σκηνή [...] συνήθως ένας διάλογος στο κυρίως αφηγηματικό επίπεδο του έργου, εμφανίζεται, για να εισαγάγει τη δράση και να δημιουργήσει αντίθεση προς την τυπικότητα της εναρκτήριας ρήσεως. Αλλά με την απουσία του χορού αυτές οι δεύτερες σκηνές επίσης αφενός διαμορφώνουν ακόμη ένα πλαίσιο για το έργο, αφετέρου αναπτύσσουν τη δράση του [...]. Η λειτουργία αυτών των δεύτερων σκηνών [...] είναι ιδιαίτερη για τα συμφοραζόμενα κάθε έργου, αλλά συχνά πρέπει να προκαλέσει περίπλοκα προσημαινόμενα αποτελέσματα και να εισαγάγει θέματα, τα οποία θα αναπτυχθούν αργότερα.

Στον Ευριπίδη τα εντέχνως συνδεόμενα τμήματα του Προλόγου, με την αντιπαράθεση αφήγησης και διαλόγου [...] αποτελούν εξαιρετικά οικονομικό και αποτελεσματικό τρόπο, για να γίνει γνωστή μια απαραίτητη βασική πληροφορία και να επιτευχθεί πρώιμος και σύνθετος χειρισμός προσδοκιών των θεατών. [...]» (Goward 2002: 254-256).

## 2.β. [μια ερμηνεία γι' αυτήν τη μορφή]

«Ο ευριπίδειος πρόλογος ήταν λοιπόν στην καταγωγή του μια σύμβαση που υιοθετήθηκε από καλλιτεχνική εντιμότητα. Οι τραγικές πλοκές του Ευριπίδη δεν ήταν ποτέ οι αυτοτελείς αλληλεπιδράσεις μιας ομάδας ατόμων, όπως ήταν οι σοφοκλείες. Αποτελούνταν μάλλον από μια σειρά τυπικών περιστατικών που ήταν δεμένα μεταξύ τους όχι από κανένα αυστηρό νόμο αιτιότητας, αλλά μερικές φορές στ' αλήθεια διόλου δεμένα μεταξύ τους, αλλά από το γεγονός ότι ο ποιητής μπορούσε να τα χρησιμοποιεί για να εκφέρει ένα μοναδικό τραγικό όραμα. Συνεπώς, ήταν λογικό να αρχίζει από κάποια ικανοποιητική *αρχή* [...] και να συνεχίζει με απλή αφήγηση ώσπου να φτάσουμε στο τμήμα που περιείχε τα περιστατικά του έργου [...]» (Kitto 1993: 383).

## 2.γ. [ήταν αναγκαίο το β' μέρος του Προλόγου;]

«Σημειώνω [...] πως η σκηνή με τον Τεύκρο δε θεωρείται από όλους τους ερμηνευτές απαραίτητη, γιατί, όπως υποστηρίζουν, δεν προσφέρει τίποτε στη δράση και συντελεί στο να χάσει ο πρόλογος την ενότητά του. [...] Ο Gregoire [...] εκφράζει την άποψη πως ο δεύτερος πρόλογος γράφτηκε μετά τη συμπλήρωση του όλου έργου, για λόγους διπλωματικούς, να ενισχύσει το ηθικό των Αθηναίων που είχε καταπέσει μετά την αποτυχία της εκστρατείας στη Σικελία. Αντίθετα ο Podlecki [...] θεωρεί πως ο δεύτερος πρόλογος έχει μεγαλύτερη δραματική αξία απ'

όσο φαίνεται και είναι οργανικά δεμένος και με τον πρώτο πρόλογο και με το όλο δράμα. Απόλυτα απαραίτητη θεωρεί αυτήν τη σκηνή και ο Kannicht [...] ο οποίος υποστηρίζει πως ο Τεύκρος με την εμφάνισή του συμπληρώνει με νέες πληροφορίες την κατάσταση που γνωρίσαμε "δι' απαγγελίας" στο πρώτο μέρος του προλόγου και συμβάλλει στη δραματικότητα του έργου» (Σακαλής 1980: 137 (1)).

## 2.δ. [η λειτουργία του β' μέρους του Προλόγου]

«Και στην *Ελένη* ο ποιητής χρησιμοποιεί ένα σχετικά εκτενή δεύτερο πρόλογο, για να διευρύνει με τις πληροφορίες που περιέχονται σ' αυτόν το οπτικό πεδίο των θεατών και πέρα από την περιοχή της σκηνής [...]. Αναμφίβολα η *Ελένη* μάς πληροφορεί ως ένα σημείο για την προϊστορία της δράσης, ωστόσο όμως δεν είναι σε θέση να μας κατατοπίσει πλήρως για όλα τα γεγονότα που έχουν προηγηθεί και που είναι απαραίτητα για την κατανόηση του δράματος, αφού από τότε που έχει απομονωθεί από τον ελληνικό κόσμο έχουν περάσει είκοσι περίπου χρόνια. Είναι λοιπόν φανερό πως δεν μπορεί να πάει το μάτι μας πολύ μακριά πέρα από το χώρο της σκηνής, ύστερα από τις πληροφορίες που δίνει η *Ελένη*, και είναι ανάγκη κάποιος άλλος να μας ενημερώσει για όσα έγιναν από τότε που έφυγε από την Ελλάδα, τόσο στον ελληνικό όσο και στον τρωικό κόσμο. [...] Τώρα που τα μαθαίνει αυτά, η *Ελένη* περιέρχεται σε πολύ τραγική κατάσταση, γιατί συνειδητοποιεί πως χωρίς να έχει κάνει τίποτε από εκείνα που της καταμαρτυρούν, αφού η ίδια δεν πήγε ποτέ στην Τροία, ωστόσο είναι *αναίτιος* - *παναίτιος* για όλα και έχει αποκτήσει την πιο άσκημη φήμη. [...] δικαιολογείται η εμφάνιση στη σκηνή ενός προσώπου, του Τεύκρου, το οποίο γνωρίζει όλα τα φοβερά γεγονότα που έγιναν στον ελληνικό και τον τρωικό χώρο. [...]

Ακόμα, αυτό το πρόσωπο έπρεπε να είναι πολύ κατάλληλο γι' αυτή την αποστολή και, κυρίως, έπρεπε να αποτελεί ένα εντυπωσιακό παράδειγμα ανθρώπου, πάνω στον οποίο σωρεύτηκαν τα δεινά του πολέμου, από τα οποία μάλιστα ακόμα υποφέρει. Γιατί μόνο έτσι μπορεί να είναι ένας αλάθητος πληροφοριοδότης για τις συμφορές που δημιούργησε η *Ελένη* και, με το μίσος που εκδηλώνει εναντίον της, ένας αξιόπιστος μάρτυρας του απέραντου μίσους που αισθανόταν η Ελλάδα - αλλά κι η Τροία- γι' αυτήν. [...]

Εξοικονομείται η συνέχιση της δράσης και ευνοείται η τραγική ανάπτυξη του θέματος με τα τρομακτικά νέα που φέρνει ο Τεύκρος, γιατί χάρη σ' αυτά περιπλέκεται η υπόθεση και δημιουργούνται σοβαρές αμφιβολίες για την αλήθεια της υπόσχεσης που έδωσε ο Ερμής στην *Ελένη* και αξεπέραστα ερωτηματικά για τη σωτηρία του Μενέλαου. Η τραγικότητα των επόμενων σκηνών, ο θρήνος της *Ελένης* και του Χορού, η ρητορική διαμαρτυρία της ηρωίδας και η προσφυγή της στη μαντεία της Θεονόης, καθώς και οι δυσκολίες της αναγνώρισης της από το Μενέλαο θεμελιώνονται, όλα, στην προλογική σκηνή που εμφανίζεται ο Τεύκρος. [...]» (Σακαλής 1980: 145-149).

## 3ος ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΟΣ

Με την έναρξη του έργου πρέπει να εστιάσουμε στη βασική ηρωίδα, όπως άλλωστε κι ο δημιουργός. Στην ενότητα αυτή μας ενδιαφέρει:

- η «καινή» *Ελένη* και οι καινοτομίες του Ευριπίδη<sup>9</sup>
- η τραγική θέση της ηρωίδας<sup>10</sup>.

Θα δώσουμε οπωσδήποτε ιδιαίτερη βαρύτητα στο γεγονός ότι ο Ευριπίδης αξιοποιεί μια **διαφορετική εκδοχή του μύθου**, παρουσιάζοντας ουσιαστικά μια «καινή» *Ελένη*. Το κατηγορώ της Ανδρομάχης εναντίον της *Ελένης* (ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ 2) και η αγγειογραφία στη σ. 13 θα βοηθήσουν τους μαθητές να φέρουν στο νου τους την παραδοσιακή *Ελένη* και να την αντιδιαστείλουν από την *Ελένη* του Ευριπίδη. Αυτό που έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον είναι να συνειδητοποιήσουν ότι η *Ελένη*, όπως εξάλλου και κάθε καλλιτέχνημα, δεν είναι η δραματοποίηση ενός συγκεκριμένου μύθου αλλά μια νέα σύνθεση (βλ. και άλλες καινοτομίες του Ευριπίδη στο ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2 στη σ. 11).

Για να εκτιμήσουμε και να συναισθανθούμε **τη θέση της *Ελένης***, μπορούμε να ακολουθήσουμε πάλι την πορεία: από την καταγραφή των δεδομένων στο σχολιασμό τους, ενθαρρύνοντας παράλληλα τη βιωματική προσέγγιση του θέματος. Στο πλαίσιο αυτής της διαδικασίας οι μαθητές μπορούν να επισημάνουν στοιχεία από το λόγο και την παρουσία της *Ελένης* που προσδιορίζουν τη θέση της και να κατανοήσουν τις ηθικές και ψυχικές εντάσεις από τις οποίες σπαράσσεται η ηρωίδα. Το επόμενο βήμα είναι ο χαρακτηρισμός της θέσης της ως «**τραγικής**». Στο σημείο αυτό εισάγονται και οι όροι *έλεος* και *φόβος*. Ας σημειώσουμε ότι επιδιώκουμε μια παιδαγωγική αντιμετώπιση στη χρήση των όρων. Έτσι, αρχικά ζητάμε από τους μαθητές απλώς να αναγνωρίσουν τη θέση της ηρωίδας (μέσα από τις συμφορές της, τις συνεχείς εναλλαγές της τύχης της, τις δοκιμασίες στις οποίες υπόκειται και τις περιπέτειες στις οποίες εμπλέκεται), την οποία αποκαλούμε «τραγική» χωρίς περαιτέρω διευκρινίσεις. Με παρόμοιο τρόπο προσεγγίζουμε την τραγικότητα της *Ελένης* και στο β' μέρος του Προλόγου, όπου βλέπουμε τη θέση της να επιδεινώνεται με τις

9. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο και 2ο στη σ. 13, ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ 2, ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο στη σ. 11.

10. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο στη σ. 17, 1ο στη σ. 21.

πληροφορίες του Τεύκρου. Τη θέση της μπορούν οι μαθητές να συναισθανθούν περισσότερο, αν εμπλακούν βιωματικά στο έργο. Μπορούμε, λοιπόν, να τους ενθαρρύνουμε να παρακολουθήσουν τους ήρωες οι ίδιοι ως θεατές.

#### 4ος ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΟΣ

Ένας από τους βασικούς άξονες, στον οποίο στηρίζεται η *Ελένη*, σχετίζεται με την αντίθεση *είναι vs φαίνεσθαι*. Η αντίθεση αυτή συνέχει το έργο με όλες τις επακλούθες και συμπληρωματικές αντιθέσεις (π.χ. όνομα vs σώμα). Σε αυτήν τη διδακτική ενότητα αυτό που επιδιώκουμε είναι:

- να επισημάνουμε την αντίθεση *είναι vs φαίνεσθαι*<sup>11</sup>
- να αναφερθούμε σε ένα βασικό όρο, την *τραγική ειρωνεία*, που συνδέεται άμεσα με την προηγούμενη αντίθεση<sup>12</sup>.

Σ' αυτήν τη φάση μάς ενδιαφέρει κυρίως να παρουσιάσουμε τις έννοιες και τους **όρους της αντίθεσης «είναι vs φαίνεσθαι»** και να εντοπίσουν οι μαθητές σημεία στα οποία εκφράζεται η αντίθεση, την οποία θα επεξεργαστούμε συστηματικά σε άλλες ενότητες. Οι μαθητές μπορούν πάντως κι εδώ να αρχίσουν να ψηλαφίζουν διαισθητικά κάποιες από τις διαστάσεις αυτής της αντίθεσης. Έτσι, έχουμε μια πρώτη ευκαιρία να δούμε ότι συνδέεται με προβληματισμούς για την αλήθεια και τη γνώση. Μπορούμε επίσης να αξιοποιήσουμε τη φωτογραφία με το σκηνικό των κατόπτρων (στη σ. 15). Βλέποντας οι μαθητές πόσο καθόρισε τις σκηνογραφικές επιλογές η έννοια του ειδώλου, αρχίζουν να συνειδητοποιούν τη σημασία της αντίθεσης **«είναι vs φαίνεσθαι»** για την *Ελένη*. Σε συνδυασμό μάλιστα με τη μαρτυρία της ηθοποιού Λ. Τασοπούλου (ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ 3), μπορούν να διαπιστώσουν τη σχέση ανάμεσα στην ερμηνεία του κειμένου, τη σκηνογραφία και την υποκριτική, συνειδητοποιώντας για άλλη μία φορά ότι το θεατρικό κείμενο ολοκληρώνεται με τη σκηνική του απόδοση. Τέλος, στην προσέγγιση της αντίθεσης αυτής μπορεί να μας βοηθήσει και το απόσπασμα από τη σεφερική *Ελένη* (ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ 6). Με άλλα λόγια, στο βιβλίο του μαθητή προτείνονται ποικίλοι εναλλακτικοί τρόποι, ώστε να αρχίσουμε να προσεγγίζουμε τη θεμελιώδη αυτήν αντίθεση, αξιοποιώντας όποιους μας εξυπηρετούν περισσότερο.

Βασική και άμεση συνέπεια της προηγούμενης αντίθεσης είναι η ύπαρξη της **τραγικής ειρωνείας**, που σχετίζεται με το παιχνίδι ανάμεσα στη γνώση και την άγνοια. Και σε αυτήν την πρώτη επαφή μάς ενδιαφέρει καταρχήν να κατανοηθεί ο όρος.

#### 4.α. [οι αντιθέσεις]

«Όποιος κι αν εφεύρε το "ειδωλον" της Ελένης, η εκλογή αυτής της παραλλαγής από τον Ευριπίδη καθόρισε το κύριο θέμα του έργου, και τις συμφυείς με αυτό αντινομίες: το *σώμα* σε αντίθεση με το *όνομα*, η πραγματικότητα σε αντίθεση με το φαινομενικό, εμφανίζονται συνεχώς σε όλο το έργο, θέλοντας να δείξουν πόσο εύκολα ξεγλιστράει η αλήθεια μέσα στους ειρωνικά υφασμένους ιστούς της άγνοιας. Έχει επανειλημμένως καταδειχθεί πως η τυπική αντίθεση μεταξύ *ονόματος* και *σώματος* παρουσιάζεται για πρώτη φορά στα τελευταία έργα του Ευριπίδη. Πιθανόν ο ίδιος να είχε επηρεαστεί από τις γνωστικές θεωρίες του Γοργία, κι έτσι να άρχισε να προβληματίζεται πάνω στη δυσκολία, για να μην πούμε την αδυναμία, απόκτησης της πραγματικής γνώσης. Το θέμα εισάγεται αμέσως από την αρχή, καθώς η Ελένη εκφράζει αμφιβολίες για την εκδοχή της δικής της γέννησης από ένα αυγό δημιουργημένο από το Δία» (Whitman 1996: 57).

#### 4.β. [η αντίθεση *είναι vs φαίνεσθαι* στη δομή της τραγωδίας]

«[...] η ίδια η αρχή, που συνίσταται στην αντιπαράθεση φαινομενικού και πραγματικότητας, είναι ουσιάδες μέρος της σκέψης του Ευριπίδη και την ξαναβρίσκουμε κάθε στιγμή στις τραγωδίες. Συνήθίζει να τονίζει την αντίθεση μεταξύ αυτού που φαίνεται και αυτού που είναι, μεταξύ των πραγματικών φίλων και αυτών που διατείνονται ότι είναι φίλοι, μεταξύ της "ετικέτας" που δίνεται στους ανθρώπους - απλές "λέξεις" - και της πραγματικής τους φύσης. Ψευδαισθήση και πραγματικότητα, φύση και απλή σύμβαση, αυτά τα ζεύγη όρων αγαπητών στους σοφιστές, επανέρχονται συνεχώς στο έργο του. [...] Ξαναβρίσκουμε αυτή την αντίθεση - και είναι ασφαλώς ακόμα πιο σημαντικό - στην ίδια τη δομή μερικών τραγωδιών. [...] Έτσι, στην *Ελένη* ο Ευριπίδης επέλεξε να δομήσει μια ολόκληρη τραγωδία πάνω σε μια κατάσταση διαστρεβλωμένη ήδη από την αρχή: ο τρωικός πόλεμος θα γινόταν όχι πια εξαιτίας της Ελένης αλλά εξαιτίας ενός ειδώλου της Ελένης, φανταστικού και παραπλανητικού. Ένα καθαρό "φαίνεσθαι" προσχεδιασμένο από τους θεούς. [...]» (Romilly 1997: 181-182).

#### 4.γ. [η αντίθεση *είναι vs φαίνεσθαι* - το πνευματικό και ιστορικό πλαίσιο]

«Ανάμεσα στα ψέματα και στις παρεξηγήσεις, ποτέ ο ψευδής χαρακτήρας των φαινομένων δεν έχει καταλάβει παρόμοιο χαρακτήρα σ' ένα έργο [όσο στην *Ελένη*]. Ωστόσο, πολλοί λόγοι εξηγούν αυτήν τη σημασία.

11. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο στη σ. 15.

12. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο στη σ. 19.

Από φιλοσοφική άποψη, υπάρχει εδώ μια άλλη όψη της σοφιστικής επίδρασης. Γνωρίζουμε ότι ο Πρωταγόρας δεν πίστευε πως ο άνθρωπος μπορεί ποτέ να υπερβεί το πεδίο των υποκειμενικών εντυπώσεων: κατά την αντίληψή του, τα πράγματα είναι για τον καθένα αυτά που του φαίνονται πως είναι. Χωρίς να φτάσουμε ως εκεί, οι σοφιστές γενικά αγαπούσαν να διακρίνουν την εμφάνιση της πραγματικότητας και το όνομα ή τη συμφωνία, με τα πραγματικά δεδομένα που προέρχονται από τη φύση.

Ο Ευριπίδης, λοιπόν, τους ακολούθησε στο δρόμο αυτό. Ενίσταται για το ρόλο της γνώμης (δόξας), τη δυσκολία της γνώσης, τις πλαστές δοξασιές και τις ψευδείς παραδόσεις. Προτίμησε, επίσης, να θέσει επί σκηνής τις παρεξηγήσεις, αιτίες των δεινών για τα ανθρώπινα πράγματα.

Επιπρόσθετα, στον τομέα της πράξης, ο πόλεμος υπήρξε γι' αυτόν κατεξοχήν ο χώρος του ψεύδους. Και η καθολική απογοήτευση του φαίνεται να αυξάνεται βαθμιαία καθώς αυξάνονται τα δεινά και οι απάτες που αυτός ο πόλεμος είχε ως αποτέλεσμα. Τότε, λοιπόν, σιγά σιγά, φαίνεται ότι έπαψε να αναζητεί ένα νόημα στον κόσμο - και πρώτα απ' όλα στον ίδιο τον πόλεμο» (Romilly 2000: 16).

### 5ος ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΟΣ

Το θέμα του πολέμου, με διάφορους τρόπους και με διάφορες μορφές, θίγεται πολλές φορές στον Πρόλογο, αλλά και σε ολόκληρο το έργο. Εδώ υπάρχουν αναφορές στα μυθολογικά «αίτια», στις απώλειες και στη ματαιότητα του πολέμου. Οι αναφορές αυτές παραπέμπουν βέβαια στο ιστορικό πλαίσιο του έργου (Σικελική εκστρατεία και καταστροφή). Επειδή ωστόσο το θέμα του πολέμου θα επανέλθει και σε άλλες διδακτικές ενότητες και με μεγαλύτερη ένταση, εδώ προτείνουμε:

- να επισημανθεί η διάσταση, με την οποία προβάλλεται ο πόλεμος στον Πρόλογο<sup>13</sup>.
- να σχολιασθεί η επιλογή του Τεύκρου<sup>14</sup> ως ήρωα που μεταφέρει νέες ειδήσεις στην Ελένη.

**Η διάσταση με την οποία παρουσιάζεται ο πόλεμος** (αντιηρωική, αντιεπική) γίνεται αισθητή μέσα από την κατάσταση του Τεύκρου (νικητής αλλά και παράλληλα εξόριστος και ανέστιος). Την κατάσταση του ήρωα προσεγγίζουμε και βιωματικά ως θεατές, καθώς καλούμαστε να τον φανταστούμε στη σκηνή, αλλά και ως αναγνώστες διαβάζοντας το απόσπασμα από τον *Αίαντα* του Σοφοκλή. Οι απεικονίσεις του Τεύκρου στη σ. 17 βοηθούν τους μαθητές να διακρίνουν τη διαφορά ανάμεσα στην ηρωική θεώρηση του πολέμου και στη θεώρηση του Ευριπίδη.

**Η επιλογή του συγκεκριμένου ήρωα, του Τεύκρου**, μπορεί να ερμηνευτεί με πολλούς τρόπους. Με τέτοιου είδους προσεγγίσεις δε στοχεύουμε τόσο να καλύψουμε με φιλολογική πληρότητα το θέμα, όσο να εξοικειώσουμε τους μαθητές μας με την πολλαπλή ερμηνεία. Εδώ, λοιπόν, μπορούν να αναζητήσουν απαντήσεις στο ερώτημα «γιατί ο Τεύκρος;» από το βιογραφικό του Τεύκρου (όχι μόνο έζησε τη φρίκη του πολέμου στην Τροία, αλλά επέστρεψε στην Ελλάδα, άρα μπορεί να πληροφορήσει την Ελένη και για τους δύο τόπους), από τα κοινά σημεία που παρουσιάζει η περιπέτειά του με την Ελένη ή το Μενέλαο κτλ.

Με το τέλος του Προλόγου μια ανάγνωση του αποσπάσματος από το ποίημα του Γ. Σεφέρη *Ελένη* θα μπορούσε να αποβεί πολλαπλά χρήσιμη.

#### 5.α. [Τεύκρος - Ελένη]

«Ο Τεύκρος είναι ένα αντίγραφο του Μενέλαου, αλλά η μοίρα του επίσης αντικατοπτρίζει τη μοίρα της Ελένης [...]. Όπως αυτή, είναι κι αυτός μισητός, επειδή δε συμμερίσθηκε τη μοίρα του *φιλου* του (δεν προστάτεψε τον Αίαντα από το θάνατο ή δεν πέθανε μαζί του, 104). Όπως αυτή, επιθυμεί κι αυτός να συμβουλευθεί τη Θεονή. Και γι' αυτόν επίσης είναι προορισμένο να φθάσει στην πατρίδα - μια Σαλαμίνα στην Κύπρο. [...]» [Goward 2002: 294 (32)].

#### 5.β. [γιατί ο Τεύκρος;]

«Η άφιξη του Τεύκρου μάλλον αδύνατη εντύπωση προκαλεί, κι εξάλλου γιατί ο Τεύκρος; Πράγματι, μεταφέρει αδέξια και με σκληρότητα στην αθώα Ελένη το μίσος που τρέφουν οι Έλληνες γι' αυτήν, αλλά ανεξάρτητα από το γεγονός ότι, όπως η Ελένη, έτσι κι ο ίδιος υφίσταται μια άδικη εξορία, η σύνδεσή του με την πλοκή είναι απλώς εκείνη του μαντατοφόρου. Ο χαρακτήρας του έχει διαγραφεί ελάχιστα, ή και καθόλου, πάντως πολύ λιγότερο από εκείνον του ανώνυμου μαντατοφόρου που εμφανίζεται αργότερα [= αγγελιαφόρος]. Ο Ευριπίδης φαίνεται πως τον χρησιμοποίησε γιατί ήταν ο μόνος Αχαιός ήρωας που οι περιπλανήσεις του τον οδήγησαν, ενώ πήγαινε για την Κύπρο, στην Αίγυπτο, και ο οποίος ήταν σε θέση να πληροφορήσει την Ελένη για τα γεγονότα της Τροίας. Ο ρόλος του όμως

13. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 3ο στη σ. 19.

14. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο στη σ. 17.

έχει ιδιαίτερη βαρύτητα για τη θεματική του έργου. Δημιουργεί ένα πέπλο ψευδαίσθησης με το να κάνει την Ελένη να πιστέψει ότι ο Μενέλαος χάθηκε στη θάλασσα, κι η άρνησή του να παραδεχτεί ότι η αληθινή Ελένη στέκεται μπροστά του προεκκινεί την άρνηση του Μενέλαου που θ' ακολουθήσει» (Whitman 1996: 60-61).

#### 5.γ. [ο πόλεμος στον Ευριπίδη - το παράδειγμα του Τεύκρου]

«[...] η *Ελένη* χαρακτηρίζεται από ένα ιδιαίτερο γνώρισμα, ότι εδώ ο ποιητής καλλιεργεί ένα ξεχωριστό είδος τραγικότητας. Αυτή στηρίζεται στο στοιχείο ότι οι νικητές και οι ηττημένοι του πολέμου, οι πρώτης και δεύτερης ποιότητας πολεμιστές και στρατηγοί, είναι εξίσου τραγικά πρόσωπα και υψίζονται στον ίδιο βαθμό, αν όχι σε μεγαλύτερο βαθμό οι πρώτοι, τα δεινά που σωρεύει ο πόλεμος. [...] Η συμπεριφορά του Τεύκρου αποκαλύπτει με ορισμένα της στοιχεία τη φθορά και την ανατροπή των αξιών που επέφερε αυτός ο πόλεμος: ο χλευασμός του στο στ. 76<sup>15</sup> κ.εξ. [...], ο ανεπίτρεπτος σαρκασμός σε βάρος του πατέρα του στο στ. 91 [...], η σαρκαστική και παθιασμένη ειρωνεία του εναντίον του ίδιου του γονιού του, στ. 104 [...]. Ακόμα και η απονομημένη πράξη του ίδιου του πατέρα να διώξει το γιο του από το σπίτι του μπορεί να εξηγηθεί μόνο με την ηθική και συναισθηματική σύγχυση που επέφερε ο πόλεμος. Μέσα στα παράξενα του πολέμου είναι και ο διωγμός από την πατρίδα, που ο νικητής Τεύκρος πήρε ως αντάλλαγμα της μεγάλης του συμβολής στην εκπόρθηση της Τροίας, στ. 106 [...], και πάνω απ' όλα, η χαρά και η δΐψα της καταστροφής που εκδηλώνει ο ήρωας, σαν να μην του έφταναν οι τόσες συμφορές που ως τώρα προξενήθηκαν από τον πόλεμο, στ. 108 [...].» (Σακαλής 1980: 140-142).



#### ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΑ ΣΧΟΛΙΑ\*

1. Ενώ στο στίχο αυτόν υποδηλώνεται ότι η Ελένη βρίσκεται κοντά στο Νείλο, πιο κάτω δηλώνεται ότι δραματικός χώρος είναι η νήσος Φάρος. Σύμφωνα με μια ερμηνεία, η αντίφαση αυτή είναι φαινομενική και θεωρείται ως τόπος δράσης η νήσος Φάρος, καθώς πολλές φορές η λέξη «Νείλος» χρησιμοποιείται αντί της λέξης «Αίγυπτος». Σύμφωνα με άλλους μελετητές, η σκηνή του έργου τοποθετείται κάπου αλλού.
4. Αξίζει να προσεχθεί ότι, ενώ ο Όμηρος και ο Ηρόδοτος αποδίδουν μαντικές ικανότητες στον Πρωτέα, ο Ευριπίδης αποδίδει, για δραματικούς λόγους, τέτοιες ικανότητες στην Ειδώ (Θεονόη).
25. Η ποιητικότερη και χαρακτηριστικότερη παρετυμολογία του ονόματος της Ελένης ανήκει στον Αισχύλο: «[...] ἐπεὶ πρεπόντως/ἐλένας ἔλανδρος ἔλέ-/πτολις [...]» (*Αγαμέμνων*, στ. 687-690).
- 27/28. Η Αφροδίτη υποσχέθηκε στον Πάρι την Ελένη, η Αθηνά ότι θα τον βοηθούσε να κατακτήσει την Ελλάδα, η Ήρα ότι θα του πρόσφερε την ηγεμονία της Ευρώπης και της Ασίας (πρβ. Ευριπίδης, *Τρωάδες*, 925 κ.εξ.).
48. Στο προοίμιο των *Κύπριων Επών* αναφέρονται τα εξής: «Υπήρχε κάποτε μια εποχή, που πολλές χιλιάδες ανθρώπων τριγυρνούσαν στην πλατύστερη γη. Και ο Δίας, βλέποντας αυτό, λυπήθηκε τη γη που όλα τα τρέφει και στοχάστηκε να την ανακουφίσει από τους ανθρώπους. Έτσι λοιπόν υποκίνησε το μεγάλο τρωικό πόλεμο, για να ελαφρύνει με το θάνατο των ανθρώπων τη γη. Στην Τροία, λοιπόν, σκοτώνονταν οι ήρωες και του Δία γίνονταν το θέλημα» (αποστ. 1, Αίλην, μφρ. Λουκία Στέφου: από το πρόγραμμα της παράστασης Ευριπίδης, *Ελένη*, Θέατρο του Νότου, Επιδαύρια, 1996).
64. Σύμφωνα με μια ερμηνεία (Σακαλής) η Ελένη σκέπτεται ότι η ίδια, είτε αναίτιος είτε παναίτιος συνάμα, υπήρξε η προϋπόθεση πραγματοποίησης των σχεδίων των θεών.
122. Επινόηση του Ευριπίδη είναι η εκδοχή ότι ο Αχιλλέας ήταν ένας από τους μνηστήρες της Ελένης και ότι πήρε μέρος στον πόλεμο γοητευμένος από την ομορφιά της. Σύμφωνα όμως με τις περισσότερες μυθολογικές εκδοχές, ο Αχιλλέας ήταν ακόμη παιδί όταν έγιναν οι γάμοι της Ελένης.
148. Αναφέρεται στο Άργος, είτε γιατί εκεί βασίλευε ο Αγαμέμνωνας, είτε γιατί ευνοεί την επικράτεια των Ατρείδων.
162. Συνηθισμένος τρόπος έκφρασης του Ευριπίδη, που σατίρισε ο Αριστοφάνης στους *Βατράχους* (στ. 1443-1451) και στους *Αχαρνές* (στ. 345-401).
170. Υποστηρίζεται (Dale) ότι οι μακρινές περιπλανήσεις του Τεύκρου ήταν αρκετά γνωστές, ώστε να φαίνεται φυσική στο κοινό η εξήγηση που δίνει για την άφιξή του. Παράλληλα, ελπίζει ότι η φιλική άγνωστη γυναίκα θα λειτουργήσει ως πρόξενος, δηλ. ως ο συνηθισμένος διαμεσολαβητής για κάποιον που ερευνά τους χρησμούς. Η Ελένη όμως, που συνηθισμένη καθυστερημένα τον άμεσο κίνδυνο που τον απειλεί, τον διώχνει βιαστικά.

15. Η παραπομπή γίνεται στο πρωτότυπο.

\* Οι αριθμοί παραπέμπουν στους στίχους της μετάφρασης.

**Ε** ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΕΣ ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ**1η ΣΚΗΝΗ**

1. Παρουσιάζοντας ο Ευριπίδης στον Πρόλογο τον Πρωτέα και την οικογένειά του, είτε υιοθετεί συγκεκριμένες μυθολογικές παραδόσεις, είτε επινοεί τη δική του εκδοχή.
  - α) Με τη βοήθεια των Σχολίων και του Λεξικού Προσώπων της Μυθολογίας να εντοπίσετε τα στοιχεία που αντλεί από την παράδοση και αυτά που επινοεί ο ίδιος.
  - β) Γιατί ο ποιητής παρουσιάζει με αυτόν το συγκεκριμένο τρόπο την οικογένεια του Πρωτέα; Ποιες προσδοκίες δημιουργούνται στο θεατή/αναγνώστη της τραγωδίας; (**ποιητής και μυθική παράδοση**)
2. Ο Ευριπίδης θεωρείται ότι αμφισβητεί την παραδοσιακή αντίληψη των ανθρώπων σχετικά με τους θεούς και γενικότερα την άκριτη αποδοχή του μυθικού παρελθόντος. Διακρίνετε στα λόγια της Ελένης τέτοια στοιχεία αμφισβήτησης; Πώς εμφανίζονται οι θεοί στο πρώτο μέρος του Προλόγου; (**σκεπτικισμός, θεολογία στον Ευριπίδη**)
3. Ο Αριστοφάνης στις *Θεομοφοριάζουσες* σατιρίζει την *Ελένη* του Ευριπίδη. Ποια είναι τα στοιχεία που παρωδεί με τους ακόλουθους στίχους; (**ποιητική τέχνη Ευριπίδη**)
  - α) [Ένας συγγενής του Ευριπίδη περιμένοντας την παρέμβαση του ποιητή, για να τον σώσει από τις γυναίκες που τον απειλούν:]  
 Πάει έχω αλληθωρίσει απ' το καρτέρι  
 κι αυτός, ακόμα. Τι να τον μποδίζει;  
 [...] Με ποιο άλλο δράμα του να τον φέρω; Ξέρω, ξέρω.  
 Θα γίνω η νέα κι αλλόκοτή του Ελένη.  
 [...]
  - β) Να ο ποταμός με τις ωραίες τις Νύμφες,  
 ο Νείλος, που ποτίζει αυτός, για το έθνος  
 της μελαψής συρμαίας, κι όχι η ψιχάλα  
 του Δία, τους κάμπους της λευκής Αιγύπτου.  
 [...]
  - γ) Η ξακουσμένη η Σπάρτη είναι η δική μου πατρίδα...  
 Και το όνομά μου Ελένη  
 [...] και χάθηκαν ψυχές για μένα πλήθος στου Σκάμαντρου τις όχθες [...]  
 Είμ' εγώ εδώ τώρα.  
 Μα ο δόλιος μου ο άντρας, αχ, δεν ήρθε ακόμα.  
 (μτφρ. Θ. Σταύρου)
4. Ο Ρωμαίος λυρικός ποιητής Οβίδιος (1ος αι. π.Χ.-1ος αι. μ.Χ.) σε ένα έργο του, που ονόμασε *Επιστολές Ηρωίδων*, παρουσιάζει διάσημες γυναίκες της μυθικής εποχής να στέλνουν επιστολές στους συζύγους ή τους φίλους τους. Σε μια τέτοια φανταστική επιστολή γράφει η Πηνελόπη στο σύζυγό της Οδυσσέα, που τον περιμένει είκοσι χρόνια (Ovidius, *Heroides* 1-14, 87-89 και 110, μτφρ. Χ. Ράμμος):  
 Το γράμμα αυτό, στο στέλνει η Πηνελόπη σου, Οδυσσέα!  
 Τίποτα όμως να μη μου απαντήσεις· ο ίδιος νά 'ρθεις.  
 Ερείπια είναι βέβαια η Τροία, η μισητή στις Δαναΐδες κόρες·  
 δεν άξιζε τόσο ο Πρίαμος κι ολόκληρη η Τροία.  
 Αχ, μακάρι τότε που ο Πάρης ο ξελογιαστής,  
 στη Σπάρτη με τα πλοία του ταξίδευε,  
 να 'χε πνιγεί στα μανιασμένα κύματα!  
 Δε θα βρισκόμουν τότε κρύα στο ορφανό κρεβάτι μου!

κι ούτε παρατημένη θα 'κλαιγα που αργά περνάν οι μέρες;  
Κι ούτε τα χέρια μου, όταν προσπαθώ να ξεγελάσω τις μακριές νύχτες,  
ο αργαλειός θα κούραζε, σαν να 'μαι χήρα φτωχή.

[...]

Μνηστήρες απ' το Δουλίχι, τη Σάμη και αυτοί  
που έστειλε η Ζάκυνθος, πλήθος πολυέξοδο,  
με πολιορκούν και βασιλεύουν ανεμπόδιστα στο παλάτι σου  
[...]

Έλα γρήγορα, λιμάνι κι άσυλο των αγαπημένων σου.

- Αν η Ελένη, η ηρωίδα του έργου μας, έστειλε κι αυτή μια επιστολή στο Μενέλαο, τι πιστεύεις ότι θα του έγραφε; **(δημιουργικό γράψιμο - ήθος Ελένης)**

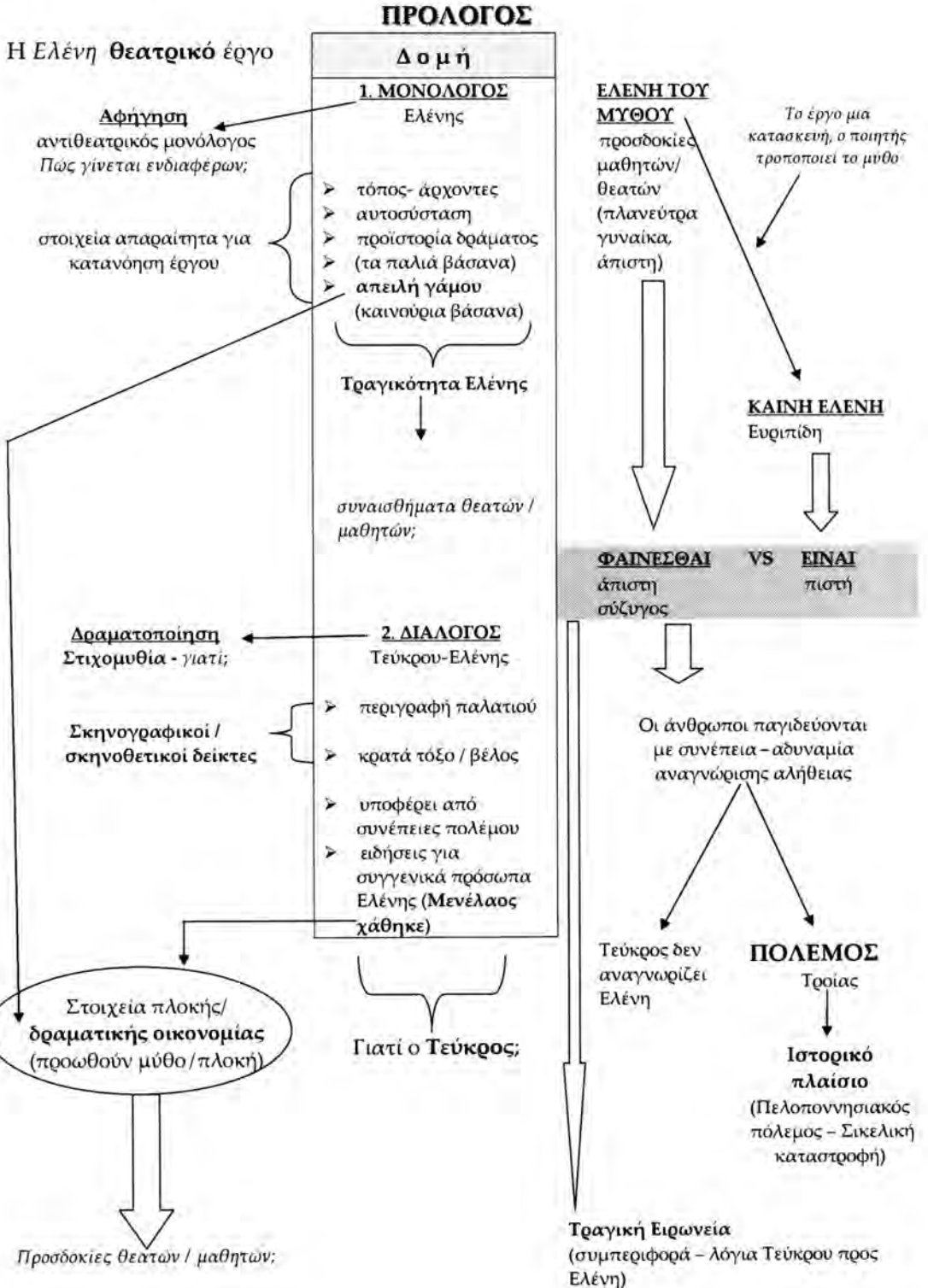
## 2η ΣΚΗΝΗ

1. Αντικρίζοντας ο Τεύκρος την Ελένη, αποκαλύπτει το μίσος που έτρεφε γι' αυτήν ο ίδιος αλλά και όλοι οι Έλληνες. Αυτή η εκδήλωση αντιπάθειας νομίζετε ότι αναιρεί τα αρχικά συναισθήματα των θεατών για την Ελένη (έλεος); Πόσο επηρεάζει, κατά τη γνώμη σας, την τραγικότητα της ηρωίδας; **(τραγικότητα ηρώων - συναισθήματα θεατών)**
2. Υποστηρίζεται ότι οι ήρωες του Ευριπίδη «σπαράσσονται από ηθικές και ψυχολογικές εντάσεις». Μπορείτε να εντοπίσετε στο κείμενο ορισμένες φράσεις ενδεικτικές των εντάσεων αυτών; **(ήθος ηρώων)**
3. Το παιχνίδι ανάμεσα στο *είναι* και στο *φαίνεται*, στην άγνοια και στη γνώση, συνεχίζεται μέχρι το τέλος του Προλόγου. Ούτε η Ελένη ούτε ο Τεύκρος πλησίασαν περισσότερο στην πραγματική αλήθεια των καταστάσεων. Αντίθετα, τώρα πια απομακρύνθηκαν περισσότερο από αυτήν, καθώς διακατέχονται από βεβαιότητες που είναι εντελώς ανυπόστατες. Πού αποβλέπει, κατά τη γνώμη σας, ο ποιητής με αυτή την τεχνική; Γιατί αφήνει τελικά τον Τεύκρο να φεύγει αγνοώντας ότι συνάντησε την Ελένη; Από την άλλη μεριά, γιατί η Ελένη εκλαμβάνει ως αναμφισβήτητη αλήθεια τη φήμη για το χαμό του Μενέλαου; **(είναι vs φαίνεται - γνώση vs άγνοια)**

## 1η - 2η ΣΚΗΝΗ

1. Ο Ευριπίδης στην *Ελένη* αξιοποιεί το «είδωλο». Να εξετάσετε: α) πώς αυτό συνδέεται με το δόλο των θεών, β) πώς συμβάλλει στην πλοκή του μύθου. **(είδωλο)**
2. Πίσω από τις προσωπικές περιπέτειες των τραγικών ηρώων (Ελένης-Τεύκρου) στον Πρόλογο υπάρχει σαν σταθερό φόντο το θέμα του πολέμου. Να αναζητήσετε όλα τα στοιχεία που δείχνουν τη στάση του ποιητή απέναντι στον πόλεμο και να προσπαθήσετε να τη συνδέσετε με το ιστορικό πλαίσιο της εποχής που διδάχθηκε η συγκεκριμένη τραγωδία. **(πόλεμος)**
3. Από το Δία και τη Λήδα έως το Θεοκλύμενο και την Ελένη. Στον Πρόλογο ο Ευριπίδης μας έδωσε ένα πλήθος από πληροφορίες που καλύπτουν ένα μεγάλο χρονικό διάστημα. Ξαναγράψτε τις δημιουργώντας μια νέα σύνθεση, π.χ. ένα παραμύθι που θα διηγηθείτε σε κάποιους άλλους. **(δημιουργικό γράψιμο - Δομή και Λειτουργία Προλόγου)**
4. Ας υποθέσουμε ότι η τάξη σας αποφάσισε να ανεβάσει μια διασκευή της *Ελένης*. Επιχειρήστε να διασκευάσετε τον Πρόλογο. **(δημιουργικό γράψιμο - Δομή και Λειτουργία Προλόγου)**

**ΣΤ** ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ





**A** ΚΕΙΜΕΝΟ ΠΡΩΤΟΤΥΠΟΥ (ΣΤ. 164-385)

[ΕΛ.] ὦ μεγάλων ἀχέων καταβαλλομένα μέγαν οἶκτον  
 ποῖον ἀμιλλαθῶ γόνον ἢ τίνα μοῦσαν ἐπέλθω 165  
 δάκρυσιν ἢ θρήνοις ἢ πένθεσιν; αἰαῖ.  
 πτεροφόροι νεάνιδες, [στρ. α]  
 παρθένοι Χθονὸς κόραι,  
 Σειρῆνες, εἴθ' ἔμοις  
 τγούοις μόλοιτ' ἔχουσαι λίβυν 170  
 λωτὸν ἢ σύριγγας ἢ  
 φόρμιγγας αἰλίνοις κακοῖστ'  
 τοῖς ἔμοισι σύνοχα δάκρυα,  
 πάθεισι πάθεα, μέλεσι μέλεα,  
 μουσεῖα θρηνημά-  
 σι ξυνωιδά, πέμψαιτε  
 Φερσέφασσα τφονία χάριταστ'  
 ἴν' ἐπὶ δάκρυσιν παρ' ἔμέθεν ὑπὸ  
 μέλαθρα νύχια παιᾶνα  
 νέκυσιν ὀλομένοις λάβηι.

**ΧΟΡΟΣ**

κυανοειδὲς ἀμφ' ὕδωρ [αντ. α]  
 ἔτυχον ἔλικά τ' ἀνά χλόαν 180  
 φοίνικας ἀλίωι  
 τπέπλους χρυσεῖαισιν αὐγαῖς  
 θάλπουσ'τ'  
 ἀμφὶ δόνακος ἔρνεσιν  
 ἐνθεν οἰκτρὸν ὄμαδον ἔκλυον,  
 ἄλυρον ἔλεγον, ὅτι ποτ' ἔλακεν 185  
 (- - υ) αἰάγμα-  
 σι στένουσα νύμφα τις  
 οἶα Ναῖς ὄρεισι τφυγάδα  
 γάμωντ' εἶσα γοερὸν, ὑπὸ δὲ  
 πέτρινα γάλα κλαγγαῖσι  
 Πανὸς ἀναβοᾶι γάμους. 190  
 [ΕΛ.] ὦ θήραμα βαρβάρου πλάτας,  
 Ἑλλανίδες κόραι,  
 ναύτας Ἀχαιῶν τις  
 ἔμολεν ἔμολε δάκρυα δάκρυσί μοι φέρων 195  
 ἴλιου κατασκαφαῖ  
 πυρὶ μέλουσι δαίωι  
 δι' ἐμὲ τὰν πολυκτόνον,  
 δι' ἐμὸν ὄνομα πολύπνον,

Λήδα δ' ἐν ἀγχόλαις 200  
 θάνατον ἔλαβεν αἰσχύ-  
 νας ἐμᾶς ὑπ' ἀλγέων,  
 ὃ δ' ἐμὸς ἐν ἀλί πολυπλανῆς  
 πόσις ὀλόμενος οἴχεται,  
 Κάστορός τε συγγόνου τε 205  
 διδυμογενὲς ἄγαλμα πατρίδος  
 ἀφανὲς ἀφανὲς ἰππόκροτα λέ-  
 λοιπε δάπεδα γυμνάσιά τε  
 δονακόντος Εὐρώ-  
 τα, νεανιᾶν πόνον. 210  
 [ΧΟ.] αἰαῖ δαίμονος πολυστόνου  
 [αντ. β]  
 μοῖρας τε σᾶς, γύναι.  
 αἰῶν δυσαιῶν τις  
 ἔλαχεν ἔλαχεν, ὅτε σ' ἐτέκετο ματρόθεν  
 χιονόχρωι κύκνου πτερῶι 215  
 Ζεὺς πρέπων δι' αἰθέρος,  
 τί γὰρ ἄπεστί σοι κακῶν;  
 τί δ' ἀνά βίον οὐκ ἔτλας;  
 μήτηρ μὲν οἴχεται.  
 δίδυμά τε Διὸς οὐκ εὐ-  
 δαιμονεῖ τέκεα φίλα,  
 χθόνα δὲ πάτριον οὐχ ὄραϊς,  
 διὰ δὲ πόλιας ἔρχεται  
 βᾶξις ἃ σε βαρβάρουσι,  
 πότνια, παραδίδωσι λέχεσιν, 225  
 ὃ δὲ σὸς ἐν ἀλί κύμασι τε λέ-  
 λοιπε βίον, οὐδὲ ποτ' ἔτι  
 πάτρια μέλαθρα καὶ τὰν  
 Χαλκίοικον ὀλβιεῖ.  
 [ΕΛ.] φεῦ φεῦ, τίς ἢ Φρυγᾶν [επιωιδ.]  
 ἢ τίς Ἑλλανίας ἀπὸ χθονὸς 230  
 ἔτεμε τὰν δακρυδέσσαν  
 ἴλιωι πύεκαν;  
 ἐνθεν ὀλόμενον σκάφος  
 συναρμόσας ὁ Πριαμίδα  
 ἔπλευσε βαρβάρου πλάται  
 τὰν ἐμὰν ἐφ' ἔστιαν 235  
 [ἐπὶ τὸ δυστυχέστατον  
 κάλλος ὡς ἔλοι γάμων ἐμῶν]  
 ἃ τε δόλιος ἃ πολυκτόνος Κύπρις

<p>Δαναΐδαις ἄγουσα θάνατον [Πριαμίδαις] ὦ τάλαινα συμφορᾶς, ἂ δὲ χρυσεῖοις θρόνοισι Διὸς ὑπαγκάλισμα σεμνὸν Ἥρα τὸν ὠκύπου ἔπειμψε Μαιάδος γόνον· ὅς με χλοερὰ δρεπομέναν ἔσω πέπλων ρόδεα πέταλα Χαλκίοικον ὡς Ἀθάναν μόλομι' ἀναρπάσας δι' αἰθέρος τάνδε γαῖαν εἰς ἄνολβον ἔριν ἔριν τάλαιναν ἔθετο Πριαμίδαισιν Ἐλλάδος. τὸ δ' ἐμὸν ὄνομα παρὰ Σιμουντίοις ῥοαῖσι μασιδίον ἔχει φάτιν. [ΧΟ.] ἔχεις μὲν ἀλγείν', οἶδα· σύμφορον δὲ τοι ὡς ῥαῖστα τἀναγκαῖα τοῦ βίου φέρειν. [ΕΛ.] φίλοι γυναῖκες, τίني πότμωι συνεζύγη; ἄρ' ἡ τεκοῦσά μ' ἔτεκεν ἀνθρώποις τέρας; [γυνὴ γὰρ οὐθ' Ἑλληνίς οὔτε βάρβαρος τεῦχος νεοσσῶν λευκὸν ἐκλοχεύεται, ἐν ᾧ με Λήδαν φασὶν ἐκ Διὸς τεκεῖν.] τέρας γὰρ ὁ βίος καὶ τὰ πράγματα' ἐστί μου, τὰ μὲν δι' Ἥραν, τὰ δὲ τὸ κάλλος αἴτιον. εἴθ' ἐξελειφθεῖσ' ὡς ἄγαλμ' αὔθης πάλιν αἰσχίον εἶδος ἔλαβον ἀντὶ τοῦ καλοῦ, καὶ τὰς τύχας μὲν τὰς κακὰς ἂς νῦν ἔχω Ἑλληνες ἐπελάθοντο, τὰς δὲ μὴ κακὰς ἔσωζον ὥσπερ τὰς κακὰς σώζουσί μου. ὅστις μὲν οὖν ἐς μίαν ἀποβλέπων τύχην πρὸς θεῶν κακοῦται, βαρὺ μὲν, οἰστέον δι' ὅμως· ἡμεῖς δὲ πολλαῖς συμφοραῖς ἐγκείμεθα. πρῶτον μὲν οὐκ οὔσ' ἀδικός εἰμι δυσκλεῖς· καὶ τοῦτο μεῖζον τῆς ἀληθείας κακόν, ὅστις τὰ μὴ προσόντα κέκτηται κακά. ἔπειτα πατρίδος θεοί μ' ἀφιδρύσαντο γῆς ἐς βάρβαρ' ἦθη, καὶ φίλων τητρωμένη δοῦλη καθέστηκ' οὐσ' ἐλευθέρων ἄπο· τὰ βαρβάρων γὰρ δοῦλα πάντα πλὴν ἐνόος. ἄγκυρα δ' ἦ μου τὰς τύχας ὄψεαι μόνῃ, πόσιν ποθ' ἤξῃσι καὶ μ' ἀπαλλάξῃσι κακῶν, ἐπεὶ τέθηκεν οὗτος, οὐκέτ' ἔστι δῆ. μήτηρ δ' ὄλωλε καὶ φονεὺς αὐτῆς ἐγώ, ἀδίκως μὲν, ἀλλὰ τᾶδικον τοῦτ' ἔστ' ἐμὸν. ἦ δ' ἀγάλισμα δωμάτων ἐμὸν τ' ἔφω,</p>	<p>240 245 250 255 260 265 270 275 280</p>	<p>θυγάτηρ ἄναδρος πολὶὰ παρθενεύεται. τῷ τοῦ Διὸς δὲ λεγομένω Διοσκώρῳ οὐκ ἐστόν. ἀλλὰ πάντ' ἔχουσα δυστυχῆ τοῖς πράγμασιν τέθηκα, τοῖς δ' ἔργοισιν οὔ. [τὸ δ' ἔσχατον τοῦτ', εἰ μολοίμεν ἐς πάτραν, κλήθροισι ἂν εἰργοίμεσθα, τὴν ὑπ' Ἰλίωι δοκοῦντες Ἑλένην Μενέλεω μ' ἐλθεῖν μέτα. εἰ μὲν γὰρ ἔζη πόσις, ἀνεγνώσθημεν ἂν, εἰς ξύμβολ' ἐλθόντες ἂ φανερὰ μόνους ἂν ᾔην. νῦν δ' οὔτε τοῦτ' ἔστ' οὔτε μὴ σωθῆι ποτε.] τί δῆτ' ἔτι ζῶ; τίν' ὑπολείπομαι τύχην; γάμους ἐλομένη τῶν κακῶν ὑπαλλαγὰς μετ' ἀνδρὸς οἰκεῖν βαρβάρου, πρὸς πλουσίαν τράπεζαν ἴζουσι; ἀλλ' ὅταν πόσις πικρὸς ξυνηῖ γυναικί, καὶ τὸ σῶμ' ἐστὶν πικρόν. [θανεῖν κράτιστον· πῶς θάνοιμ' ἂν οὖν καλῶς; ἀσχήμονες μὲν ἀγχόνοι μετάρσιοι, κάν τοῖσι δούλοισι δυσπρεπέες νομίζεταί· σφαγαὶ δ' ἔχουσιν εὐγενές τι καὶ καλόν, σμικρὸν δ' ὁ καιρὸς τάρτ' ἀπαλλάξει βίου.] ἐς γὰρ τοσοῦτον ἤλομεν βάθος κακῶν αἰ μὲν γὰρ ἄλλα διὰ τὸ κάλλος εὐτυχεῖς γυναῖκες, ἡμᾶς δ' αὐτὸ τοῦτ' ἀπόλεσεν. [ΧΟ.] Ἑλένη, τὸν ἐλθόνθ', ὅστις ἐστὶν ὁ ξένος, μὴ πάντ' ἀληθῆ δοξάσῃσι εἰρηκένα. [ΕΛ.] καὶ μὴν σαφῶς γ' ἔλεξ' ὄλωλέναι πόσιν. [ΧΟ.] πόλλ' ἂν λέγοιτο καὶ διὰ ψευδῶν σαφῆ. [ΕΛ.] καὶ τᾶμπαλὶν γε τῶνδ' ἀληθείας ἔπι. [ΧΟ.] ἐς ξυμφορὰν γὰρ ἀντὶ τἀγαθοῦ φέρῃ; [ΕΛ.] φόβος γὰρ ἐς τὸ δεῖμα περιβαλὼν μ' ἄγει, [ΧΟ.] πῶς δ' εὐμενεῖας τοισὶδ' ἐν δόμοις ἔχεις; [ΕΛ.] πάντες φίλοι μοι πλὴν ὁ θηρεῶν γάμους, [ΧΟ.] οἷσθ' οὖν ὁ δρᾶσον μνήματος λιποῦσ' ἔδραν ... [ΕΛ.] ἐς ποῖον ἔρπεις μῦθον ἢ παραίνεσιν; [ΧΟ.] ἐλθοῦσ' ἐς οἴκους, ἦ τὰ πάντ' ἐπίσταται τῆς ποντίας Νηρηΐδος ἐκγόνου κόρης πυθοῦ πόσιν σὸν Θεονόγῃ, εἴτ' ἔστ' ἔτι εἴτ' ἐκλείοιτε φέγγος ἐκμαθοῦσα δ' εὖ πρὸς τὰς τύχας τὸ χάριμα τοὺς γούους τ' ἔχε. πρὶν δ' οὐδὲν ὀρθῶς εἰδέναι, τί σοι πλέον λυπουμένη γένοιτ' ἂν; ἀλλ' ἐμοὶ πιθοῦ. [τάφον λιποῦσα τόνδε σύμμεῖζον κόρη, ἔθενπερ εἴσηι πάντα· τάληθ' ἑφράσαι ἔχουσι ἐν οἴκοις τοῖσδε, τί βλέπεις πρόσω;] θέλω δὲ κἀγὼ σοι συνεισελθεῖν δόμοις</p>	<p>285 290 295 300 305 310 315 320 325</p>
--	--	---	--

καὶ συμπτέσθαι παρθένου θεοσίσματα γυναῖκα γὰρ δὴ συμπονεῖν γυναικὶ χρῆ, [ΕΛ.] φίλοι, λόγους ἐδεξάμαν βάτε βάτε δ' ἐς δόμους, ἀγῶνας ἐντὸς οἴκων ὡς πύθησθε τοὺς ἐμούς. [ΧΟ.] θέλουσαν οὐ με δις καλεῖς, [ΕΛ.] ἰὼ μέλεος ἄμερα. τὴν ἄρα τάλαινα τίνα λόγον δακρύνεντ' ἀκούσομαι; [ΧΟ.] μὴ πρόμαντις ἀλγέων προλάβαν', ὦ φίλα, γόους. [ΕΛ.] τί μοι πόσις μέλεος ἔτλα; πότερα δέρεται φάος τέ- θριππά θ' ἄλιου κέλευθά τ' ἀστέρων ἢ ἔννευσι κατὰ χθονὸς τὰν χρόνιον ἔχει τύχαι; [ΧΟ.] ἐς τὸ φέρτερον τίθει τὸ μέλλον ὅτι γενήσεται. [ΕΛ.] σὲ γὰρ ἐκάλεσα, σὲ δὲ κατόμοσα τὸν ὑδρόεντι δόντακι χλωρὸν Εὐρώταν, θανόντος εἰ βᾶξις ἔτυμος ἀνδρὸς τᾶδε μοι τί τάδ' ἀσύνετα, φόνιον αἰώρημα διὰ δέρας ὀρέζομαι, ἢ ξιφοκτόνον διωγμὸν αἰμορρύτου σφαγᾶς αὐτοσιδάρων ἔσω πελάσω διὰ σαρκὸς ἄμιλλαν, θύμα τριζύγους θεαῖσι τῶι τε σήραγγας ἴ-	330	340	345	350	355	360	365	370	375	380	385
δας ἐνίζοντι Πριαμί- δαι ποτ' ἀμφὶ βουστάθμους. [ΧΟ.] ἄλλοσ' ἀποτροπὰ κακῶν γένοιτο, τὸ δὲ σὸν εὐτυχές, [ΕΛ.] ἰὼ τάλαινα Τροία, δι' ἔργ' ἄνεργ' ὄλλουσαι μέλεά τ' ἔτλας. τὰ δ' ἐμὰ δῶρα Κύπριδος ἔτεκε πολὺ μὲν αἶμα, πολὺ δὲ δάκρυον τᾶχεά τ' ἄχρει δάκρυα δάκρυσιν ἔλαβε πάθεα, ματέρες τε παῖδας ὄλεσαν, ἀπὸ δὲ παρθένου κόμας ἔ- θεντο σύγγονοι νεκρῶν Σκαμάνδριον ἀμφὶ Φρύγιον οἶδμα. βοᾶν βοᾶν δ' Ἑλλάς (αἴῃ) ἐκελάδησεν ἀνοτότυξεν, ἐπὶ δὲ κρατὶ χέρας ἔθηκεν, ὄνουχι δ' ἀπαλόχροα γένυν ἔδευσεν φοινίαισι πλαγαῖς. ὦ μάκαρ Ἀρκαδίαι ποτὲ παρθένε Καλλιστοῖ, Διὸς ἃ λεγέων ἀπέ- βας τετραβάμοσι γυίοις, ὡς πολὺ κηρὸς ἐμᾶς ἔλαχες πλέον, ἃ μορφᾷ θηρῶν λαχνογυίων τῶμματα λάβρωι σχῆμα λεαίνηστ ἐξαλλάξασ' ἄχθεα λύπας ἂν τέ ποτ' Ἄρτεμις ἐξεχορεύσατο χρυσοκέρατ' ἔλαφον Μέρποπος Τιτανίδα κούραν καλλοσύνας ἔνεκεν τὸ δ' ἐμὸν δέμας ᾧλεσεν ᾧλεσε πέργαμα Δαρδανίας ὀλομένους τ' Ἀχαιοὺς.											

## Β ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΙ ΣΤΟΧΟΙ

Με τη διδασκαλία της Παρόδου επιδιώκουμε:

1. Να γνωρίσουμε την Πάροδο ως ένα από τα κατά ποσόν μέρη της τραγωδίας, να επισημάνουμε τη μορφή/δομή της στη συγκεκριμένη τραγωδία, τη σύνδεση αυτής της μορφής με το περιεχόμενο της Παρόδου και να συνειδητοποιήσουμε τη λειτουργία της ως συνθετικού στοιχείου της τραγωδίας.
2. Να γνωρίσουμε ένα βασικό στοιχείο της τραγωδίας, το Χορό: να επισημάνουμε ορισμένα γενικά χαρακτηριστικά του (σύσταση, ρόλος, θεατρικότητα) και να τα αναζητήσουμε στο συγκεκριμένο Χορό της *Ελένης*.
3. Να διευρύνουμε τη μελέτη της βασικής ηρωίδας, της Ελένης (τραγικότητα, συναισθηματική πορεία, δραματικές προεκτάσεις).
4. Να επισημάνουμε το παθητικό στοιχείο και τις αποφθεγματικές εκφράσεις ως στοιχεία του ευριπιδείου έργου και να τα συζητήσουμε.

## Γ ΕΠΙΣΗΜΑΝΣΕΙΣ

### 1ος ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΟΣ

Ξεκινώντας την παρουσίαση της Παρόδου, καλό είναι να θυμηθούμε από την «Εισαγωγή στην Τραγωδία» και την ενότητα που αναφέρεται στα «Μέρη της Τραγωδίας» τα κατά ποσόν μέρη (διαλογικά/επικά – λυρικά/χορικά). Εδώ μας ενδιαφέρουν ειδικότερα:

- θέματα ορολογίας: πάροδος, κομμός, λυρικά μέρη της τραγωδίας, στροφή, αντιστροφή, επωδός, μετάσταισις, αμοιβαίον, μονωδία<sup>1</sup>
- η λειτουργία της παρόδου γενικά
- η μορφή/δομή της συγκεκριμένης Παρόδου.<sup>2</sup>

Με αναφορές στον Πρόλογο (διαλογικό/επικό στοιχείο) και σύγκριση με αυτόν επιδιώκουμε να γίνει κατανοητό ότι «η τραγωδία είναι μια σύνθεση επικών και λυρικών στοιχείων».

Ας έχουμε υπόψη μας ότι σε κάποια από τα παραπάνω θέματα (π.χ. στη λειτουργία των λυρικών μερών στην τραγωδία, στο αμοιβαίον κτλ.) θα επανέλθουμε στα Στάσιμα και στη σκηνή της Αναγνώρισης, οπότε σε αυτήν τη φάση μάς ενδιαφέρει μια απλή επισήμανση, ώστε οι μαθητές να εξοικειωθούν με τους όρους και να εισαχθούν σιγά σιγά στη μεταγλώσσα του δράματος. Επίσης, για ορισμένους όρους είναι μια καλή ευκαιρία να μάθουν οι μαθητές μας να χρησιμοποιούν το «Λεξικό Όρων της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας», που υπάρχει στο τέλος του βιβλίου τους.

Η ενασχόλησή μας με τη μορφή της Παρόδου έχει ιδιαίτερη σημασία. Στην πρώτη τους επαφή με τα λυρικά μέρη είναι σημαντικό να συνειδητοποιήσουν οι μαθητές ότι διαβάζουν ένα τραγούδι. Οι αναφορές στη μουσική και σε σύγχρονα μοιρολόγια θα μας βοηθήσουν σ' αυτό.

Γενικότερα, η ενασχόληση με τη μορφή/δομή της Παρόδου μπορεί να γίνει με τρόπο που θα βοηθήσει τους μαθητές να συνειδητοποιήσουν την άρρηκτη **σύνδεση μορφής-περιεχομένου**. Για παράδειγμα, μελετώντας τη συναισθηματική πορεία της Ελένης (βλ. 3ος Διδακτικός Στόχος) θα μπορούσαν οι μαθητές να παρατηρήσουν τη σχέση:

- οδύνη κι απελπισία: κομμός (τραγούδι)
- ρητορική διαμαρτυρία και παράπονο: ρητορικός μονόλογος (απαγγελία)
- αγωνία και πάθος: μονωδία (τραγούδι).

Επιπλέον, δημιουργική μπορεί να αποβεί η σύνδεση των παραπάνω με τη θεατρική τους διάσταση (στάση – κίνηση – φωνή – χειρονομίες).

#### 1α. [η Πάροδος της *Ελένης*]

«Η πάροδος, που περιλαμβάνει δύο στροφικά ζεύγη και μια επωδό, έχει, όπως στην *Ιφιγένεια Τ.*, χαρακτήρα κομμού. Ύστερα από ένα σύντομο δακτυλικό προοίμιο, η Ελένη επικαλείται τις Σειρήνες και την Περσεφόνη, για να δώσουν τον τόνο στους θρήνους της (α) Με το τέλος της στροφής εμφανίζεται ο Χορός, που αποτελείται από αιχμάλωτες Ελληνίδες (και πάλι θυμόμαστε την *Ιφιγένεια Τ.*) έρχονται, όπως και στον *Ιππόλυτο*, από τον τόπο όπου πλένουν τα ρούχα: εκεί άκουσαν τις θρηνητικές κραυγές, και αυτές τις οδήγησαν στη σκηνή (α'). Στη δεύτερη στροφή, η Ελένη συγκεφαλαιώνει όλη την οδύνη για το διασυρμό του ονόματός της, για τη μητέρα της, για τα αδελφια της και για τον άντρα της (β). Η αντιστροφή του Χορού είναι μια πιστή ηχώ των λόγων της (β'), και ωστόσο είναι ενδεικτική η κλιμάκωση από το στ. 204, όπου ο Μενέλαος ονομάζεται αγνοούμενος, ως το στ. 226, όπου θεωρείται νεκρός. Έτσι και η Ελένη αργότερα (279, 308), υπερακοντίζοντας τις πληροφορίες του Τεύκρου, μιλεί με βεβαιότητα για το θάνατο του άντρα της. Στην *Ιφιγένεια* ήταν ένα όνειρο, εδώ είναι μια φήμη που παίρνει διαστάσεις βεβαιότητας: έτσι μεγαλώνει η απόσταση για την πραγματοποίηση της αναγνώρισης. Την επωδό αυτού του σχεδόν αποκλειστικά τροχαϊκού συστήματος αποτελεί μια μονωδία της Ελένης, που ενσωματώνει ξανά σε θρήνο το μοτίβο του Ειδώλου [...].

[...] Η πάροδος μαζί με το μεγάλο "αμοιβαίον" (330-385) πλαισιώνει ένα απαγγελτικό κομμάτι, που ανήκει κυρίως στην Ελένη, έτσι ώστε δημιουργείται ένα είδος τριαδικής σύνθεσης ως την αποχώρηση του Χορού. Σε μια μακριά ρήση της Ελένης, όπου η ηρωίδα θρηνεί για τη δυσφήμιση του ονόματός της και το χαμό της μητέρας, των αδελφών και του άντρα της, ο ποιητής μάς δείχνει και πάλι –είναι η τρίτη φορά– την κωμική παράλογη

1. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο στη σ. 25, ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ 1ο στη σ. 27, ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο στη σ. 35, 2ο στη σ. 37.

2. Προοργανωτές στη σ. 23, ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο στη σ. 25, οι όροι «στροφή – αντιστροφή – επωδός» στο κείμενο της αριστερής σελίδας.

κατάσταση που δημιουργήθηκε με το Είδωλο. Ο θρήνος τελειώνει με την απόφαση της Ελένης να πεθάνει. Ύστερα από μια σύντομη στιχομυθία, όπου η αόριστη πληροφορία του Τεύκρου έχει πια μετατραπεί σε βέβαιη είδηση, η κορυφαία συμβουλευεί την Ελένη να επαληθεύσει όσα άκουσε για την τύχη του Μενέλαου ρωτώντας τη μάντισσα Θεονόη. Ο διάλογος περνά κατευθείαν σε ένα λυρικό "αμοιβαίο", στο οποίο η Ελένη θρηνεί ακόμη μια φορά τη μοίρα της και διακηρύττει την απόφασή της να πεθάνει, αν ο Μενέλαος δεν ζει πια [...» (Lesky 1989: 243-245).

### 1.β. [κομμός]

«Κομμός. Κατά τον Αριστοτέλη (*Ποιητ.* 122), κομμός είναι *θρήνος κοινός Χορού και από σκηνής*. Έχει δε ο κομμός την καταγωγή του από τα στηθοκοπήματα των επιθανάτιων θρήνων. Πρβλ. Αισχύλ. *Επτά Επ. Θήβ.*, 875 κ.ε. Περιωρίσθη όμως αργότερα εις τα αμοιβαία άσματα μεταξύ Χορού και ενός ή δύο ηθοποιών. Κομμός υπάρχει πριν από την *πάροδον* και εις την *Ηλέκτραν*, *Ιφιγ.* *Εν Ταύροις* και εις την *Μήδειαν*. Ο κομμός αυτός της *Ελένης* ομοιάζει πολύ με εκείνον εις την *Ιφιγένεια εν Ταύροις*. Η ομοιότης έγκειται κυρίως εις το γεγονός ότι αι δύο ηρώιδες θρηνούν θάνατον ο οποίος δεν συνέβη (βλ. *ΙΤ* 143-169, 203-235). Ο Ευριπίδης εδώ ηδύνατο να παραλείψει τον κομμόν και να μας δώσει αμέσως το πρώτον στάσιμον. Προτιμά όμως να προτάξει τον θρήνον αυτόν της Ελένης και του Χορού διά να καταστήση την θέσιν της Ελένης δραματικωτέραν και τραγικωτέραν, με την επανάληψιν των κακών νέων τα οποία έφερεν ο Τεύκρος. [...] Χωρίς αμφιβολίαν, ο κομμός είναι πολύ μουσικός και μελωδικός. Αυτό επιτυγχάνεται με την επανάληψιν των ιδίων λέξεων (στ. 172-173, 195, 207, 214, 331, 365, 366, 384) με τας ειδυλλιακάς σκηνάς της α' και β' αντιστροφής, και με την επανάληψιν των νέων τα οποία ήκουσεν από τον Τεύκρον» (Πατίτσης 1978: 207-208).

## 2ος ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΟΣ

Βασικό ζητούμενο στην ενότητα αυτήν είναι να έρθουν οι μαθητές σε μια πρώτη επαφή με ένα από τα πιο σπουδαία στοιχεία της τραγωδίας, το Χορό. Η πρώτη μας γνωριμία με το Χορό μεθοδεύεται στο βιβλίο του μαθητή με την εξής πορεία: δίνουμε πληροφορίες τις οποίες αναζητούν οι μαθητές στο συγκεκριμένο σημείο (Πάροδος) και υποθέτουν τη σκηνική παρουσία του Χορού. Εννοείται ότι μια αντιστροφή πορεία στην τάξη (παρατήρηση → αναγωγή σε δεδομένο), που θα καθιστούσε το βιβλίο του μαθητή βιβλίο αναφοράς, θα ήταν δημιουργική και εξαιρετικά χρήσιμη.

Το ενδιαφέρον μας εδώ στρέφεται στα εξής:

- στα χαρακτηριστικά και στο ρόλο του Χορού γενικά στην τραγωδία και ειδικά στην *Ελένη*<sup>3</sup>
- στη σκηνική παρουσίαση του Χορού.<sup>4</sup>

Οι μαθητές δυσκολεύονται να αντιληφθούν την **ιδιότυπη σύσταση του Χορού** και να συνειδητοποιήσουν το ρόλο του. Μπορούμε να αρχίσουμε να συζητάμε γι' αυτά, με αφορμή συγκεκριμένες απεικονίσεις από το ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ όλου του βιβλίου σχετικά με το Χορό, και τους διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους οι σύγχρονοι σκηνοθέτες αντιμετωπίζουν το Χορό στις παραστάσεις του αρχαίου δράματος.

Τα **γενικά χαρακτηριστικά του Χορού** σχετίζονται με τη σύσταση (τι είναι ο Χορός) και το ρόλο (ποια η λειτουργία του). Σχετικά με τη σύσταση οι μαθητές μπορούν να κατανοήσουν ότι ο Χορός αποτελεί ένα ομοιογενές σύνολο παρατηρώντας και τις φωτογραφίες των σσ. 25, 27, 35, και να αξιοποιήσουν τις πληροφορίες αυτές συζητώντας για την είσοδο του Χορού, την κοινή σκευή και την κίνηση (συντονισμός). Επιπλέον, για μια πιο άμεση πρόσληψη μπορούν να φέρουν στο νου τους δικά τους βιώματα από παρόμοιες σημερινές καταστάσεις (λιτανείες, Επιτάφιος κτλ.). Μετά από αυτό μπορούν ως ένα βαθμό να συνειδητοποιήσουν πώς οι ρυθμικές κινήσεις και η συνοδεία της μουσικής παράγουν ένα θέαμα εντυπωσιακό και πάντως διαφορετικό από την εντύπωση που παράγεται από τα διαλογικά/επικά μέρη. Με αυτό τον τρόπο το πέρασμα στην έννοια των λυρικών στοιχείων είναι πιο εύκολο. Εδώ μπορεί να γίνει μια απλή επισήμανση των στοιχείων αυτών και η αναλυτικότερη πραγμάτευσή τους να γίνει στο Β' Στάσιμο.

Η ενασχόληση με το **ρόλο του Χορού** (πάνω του καθρεπτίζεται το πάθος των ηρώων και έτσι αποκτά μια πιο αντικειμενική διάσταση, ο Χορός ως ηχώ της ηρωίδας κτλ.) είναι πιο απαιτητική διαδικασία. Αρχίζουμε να συζητάμε με τους μαθητές μας τη σχέση ατόμου-ομάδας εντοπίζοντας συγκεκριμένα αποσπάσματα (π.χ. β' αντιστροφή), όπου φαίνεται ότι το πάθος των ηρώων -που οι ίδιοι αντιλαμβάνονται ως ατομική περίπτωση- στα λόγια του Χορού, της ομάδας δηλαδή που διαλέγεται με τον ήρωα, αποκτά μια ευρύτερη διάσταση. Στο θέμα αυτό θα επανέλθουμε και σε επόμενες ενότητες (Στάσιμα), ωστόσο είναι χρήσιμο

3. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο στη σ. 25, 1ο και 2ο στη σ. 27, 2ο στη σ. 33, 1ο στη σ. 35, ΕΡΩΤΗΣΗ 2 ΚΑΙ 6, ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ.

4. ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ 1ο και 2ο στη σ. 25, 1ο στη σ. 27, 1ο στη σ. 33, 1ο στη σ. 35, ΕΡΩΤΗΣΗ 3.

να το θίξουμε και εδώ.

Από το γενικό περνάμε στο ειδικό και από το ρόλο του Χορού ευρύτερα στο **ρόλο του συγκεκριμένου Χορού στην Ελένη του Ευριπίδη**. Οι μαθητές μπορούν να επισημάνουν τη σύνθεση του συγκεκριμένου Χορού (Ελληνίδες, αιχμάλωτες, γυναίκες) και να κάνουν υποθέσεις για τη σκευή του συνδέοντάς την με την ταυτότητά του. Έτσι, διερευνούμε το ρόλο που αυτή η ταυτότητα του προδιαγράφει (αιχμάλωτες και εξόριστες γυναίκες που αδυνατούν να παρέμβουν δραστικά στην εξέλιξη του δράματος, αλλά ταυτιζόμενες με την ηρωίδα μπορούν να συναισθανθούν την τραγικότητά της και να τη συμπονέσουν). Δουλεύοντας οι μαθητές στο επίπεδο των προσδοκιών (ποιο ρόλο προδιαγράφει ο ποιητής για το Χορό), μπορούν ήδη από την Πάροδο να ελέγξουν κάποιες υποθέσεις τους. Με τη βοήθεια των πλαγιότιτλων και των ερωτήσεων κατανόησης, επισημαίνουμε αρχικά το θέμα αυτής της συνομιλίας και στη συνέχεια προσπαθούμε να κατανοήσουμε, και σε κάποιο βαθμό να ερμηνεύσουμε, τη στάση του Χορού απέναντι στην ηρωίδα (συμπάσχουν με την ηρωίδα, παράλληλα όμως αποστασιοποιούνται και της δίνουν καθοδηγητική συμβουλή). Έτσι, οι γυναίκες του Χορού με τη συμβουλή τους δίνουν διέξοδο στην απόγνωση της ηρωίδας. Θα μπορούσαμε επιπλέον, με αφορμή τις παρεμβάσεις του Χορού, να αναζητήσουμε στοιχεία δραματικής οικονομίας. Για παράδειγμα, μπορούμε να καλέσουμε τους μαθητές να κάνουν υποθέσεις για τη μετάσταση του Χορού. Με αυτό τον τρόπο αρχίζουν να διερευνούν την κατασκευή του δράματος και μπορούν να κατακτήσουν σταδιακά ένα βασικό κλειδί για την προσέγγιση του δραματικού κειμένου, τη λειτουργία της δραματικής οικονομίας.

## 2.α. [Λυρισμός των Χορικών - ο Χορός]

«Η αρχαία στιχουργία στηρίζεται στο μήκος των συλλαβών που διευθετείται σύμφωνα με ορισμένους κανόνες. Η βασική αρχή του λυρισμού των χορικών απαιτεί στη στροφή να απαντά η αντιστροφή και τα ρυθμικά σχήματα να επαναλαμβάνονται. [...] Προφανώς στην παράσταση οι ελιγμοί και οι χειρονομίες έκαναν αισθητές αυτές τις αλλαγές κι αυτή τη διάταξη. Το πάθος λοιπόν του Χορού συγκριatiόταν, δαμαζόταν, άλλαζε σε έργο τέχνης. Για μας, που μας έμειναν μόνο οι λέξεις -και μάλιστα με σφαλαμένη προφορά- όλη αυτή η τέχνη έχει χαθεί. Κι οι σύγχρονες παραστάσεις, που μας προσφέρουν, κατά τις περιπτώσεις, αρμονικούς και ψυχρούς περιπάτους ή κάποια μορφή αρχαϊκού και άγριου ρίγους, είναι το ίδιο νόθες κι απατηλές. Τέλος, κι αν ακόμη υποθέσουμε ότι ξέρουν να διατηρούν τη σωστή ισορροπία, δεν μπορούν να μας δώσουν παρά μια πλαστή εντύπωση, αφού οι ρυθμοί του κειμένου δεν αναβλύζουν πια κατευθείαν από τη βαρύτητα των λέξεων και των συλλαβών. Αυτή η υψηλή αρμονία που μεγαλώνει τα λόγια του Χορού εμπλουτίζεται με άλλο μεγαλείο που εκπηγάζει από τη σημασία των λέξεων. Γιατί αυτός ο Χορός, που δείχνει τόσο πάθος κι ενδιαφέρον για την έκβαση της πράξης, και που όμως είναι τόσο ανίκανος να λάβει μέρος σ' αυτή, δεν μπορεί, φυσικά, παρά να οπισθοχωρήσει. Τις στιγμές που δεν κατακλύζεται από τα κύματα της τρομάρας, τον βλέπουμε να προβληματίζεται. Ζητά τις αιτίες. Απευθύνεται στους θεούς. Προσπαθεί να καταλάβει. Γι' αυτό συχνά αναπολεί το παρελθόν, για να αντιλήσει το διάγραμμα. Προσφέρει λοιπόν στους θεατές νέες προοπτικές, τόσο πλούσιες σε περιεχόμενο, όσο το επιτρέπει η ευρύτητα του σχήματος. Οι στοχασμοί του Χορού δίνουν μ' αυτό τον τρόπο στην κυρίως πράξη μια επιπλέον διάσταση» (Romilly 1976: 30-31).

## 2.β. [ο Χορός ένα ομοιογενές σύνολο]

«Στην ομάδα όταν η σχετική εκδήλωση στοχεύει στη δημιουργία συνόλου και όχι αθροίσματος, είναι αυτονόητο ότι το αποτέλεσμα επιδιώκεται με την υπαγωγή των επιμέρους ερμηνευτικών μονάδων σε ένα κοινό πρότυπο, που επιβάλλει ομοιομορφή χρήση των εκφραστικών μέσων, επομένως απόλυτο συντονισμό. Αυτό, φυσικά, ακυρώνει κάθε περιθώριο πρωτοβουλίας και αυτοσχεδιασμού, δυνατότητα που επιφυλάσσεται μόνο για τον ατομικό ερμηνευτή. Απλούστατα, όταν ένα μέλος της ομάδας προχωρήσει σε χρήση αυτής της δυνατότητας, αυτόματα αποσπάται από το σύνολο και μετασχηματίζεται σε ατομικό ερμηνευτή. Γι' αυτό, κατά την ερμηνεία της, η ομάδα επιλέγει, συνήθως, εκφραστικούς τρόπους που επιβάλλουν συντονισμό και ομοιογένεια: επί παραδείγματι, για τα φωνητικά μέσα αξιοποιείται ο επεξεργασμένος ρυθμικός λόγος, και μάλιστα τονισμένος σε μουσική, ενώ για τα κινησιακά η όρηση - δύο τρόποι που δεν επιτελούν πρωταρχικό ρόλο στην ερμηνεία του ατόμου, στον οποίο προσφέρεται το περιθώριο μιας στιγμιαίας επινόησης ή μιας ερμηνευτικής παραλλαγής. Όπως είναι ευνόητο, αυτές οι βασικές διαφορές στη χρήση εκφραστικών μέσων και τρόπων αντανακλώνται και στα αντίστοιχα μιμικά προϊόντα. [...] Ένα απλό παράδειγμα: ο ατομικός μιμητής μπορεί να αναπαραγάγει πιστότητα, με τις παραμικρές κινήσεις και τις εκφραστικές αλλοιώσεις, έναν άνθρωπο που θερμίζει: ένας αριθμός θεριστών, αν αναπαράχθει πιστά από μια μιμική ομάδα, το προϊόν συνιστά άθροισμα ατόμων, με ποικίλες εκφραστικές παραλλαγές, και όχι απόλυτα συντονισμένα μέλη Χορού - αυτός, συμπικνώνοντας τα επιμέρους στοιχεία σε μια συνισταμένη, ουσιαστικά αποδίδει όχι την εικόνα αλλά την *ιδέα* του θερισμού. Με δυο λόγια, και χωρίς οποιοδήποτε ίχνος οποιασδήποτε αξιολόγησης, ο ατομικός ερμηνευτής έχει τη δυνατότητα να αποδώσει το *συγκεκριμένο* και *ειδικό*, ενώ η ομάδα το *αφηρημένο* και *γενικό*» (Χουρμουζιάδης 1998: 19-21).

**2.γ. [ο ρόλος του Χορού]**

«Ακόμα κι όταν ο Χορός έχασε τη σπουδαιότητά του, η εναλλαγή ανάμεσα στα δύο αυτά στοιχεία [επικό - λυρικό], a priori τόσο ανόμοια, καθόριζε πάντοτε τη δομή της τραγωδίας. Η δράση δεν χωρίζεται σε πράξεις που διακόπτονται από παύσεις, αλλά σε επεισόδια στα οποία παρεμβάλλονται τα άσματα του Χορού... Και ιδίως τίποτε δεν διαδραματίζεται ποτέ στη σκηνή χωρίς να επέμβει ο Χορός ή ο κορυφαίος που τον εκπροσωπεί, για να δώσει έστω και με λίγα λόγια τη γνώμη του για την κατάσταση και τις τελευταίες εξελίξεις της [...] Το αποτέλεσμα είναι ένα είδος μόνιμης αντίστιξης ανάμεσα στη δράση που διεξάγεται στη σκηνή, η οποία έθετε αντιμέτωπα μεταξύ τους άτομα, και στις συλλογικές αντιδράσεις των προσώπων που δεν μπορούσαν να συμμετέχουν. Στο βασικό αξίωμα μιας τέτοιας δομής λαμβάνεται μια απόσταση σε σχέση με τη δράση, με την ακριβή έννοια του όρου, και προκαλείται μια διεύρυνση σε ό,τι αντιπροσωπεύει ή υποβάλλει. Η δράση των επί σκηνής ηρώων εξετάζεται με τα μάτια των εξωτερικών μαρτύρων. Το βλέμμα απλώνεται. Το νόημα πλουτίζεται. [...] Η διαδικασία όμως που χαρακτηρίζει τον Ευριπίδη είναι ο τρόπος του να υποβάλλει μια γενικότητα με τη βοήθεια πολύ συγκεκριμένων ατομικών περιπτώσεων. Ο Χορός προσφέρει, σαν μέσα από διαδοχικούς καθρέφτες, πολλαπλές εικόνες της κατάστασης των ηρώων» (Romilly 1993: 219, 228).

**2.δ. [ο ρόλος του Χορού]**

«Και είναι γεγονός ότι ο Χορός αυτός που δεν μπορεί να δράσει πρέπει να σχολιάζει διαρκώς το νόημα του κάθε γεγονότος, τις ευθύνες των ηρώων του δράματος, τα σφάλματα που έγιναν - γενικά, τη θεική δικαιοσύνη και την ανθρώπινη αδυναμία. Ο Χορός θέτει ερωτήματα και αναγκάζει το θεατή όχι μόνο να παρακολουθεί τη δράση, αλλά να στραφεί στην ανθρώπινη σημασία που αποκτά αυτή η δράση» (Romilly 2003: 29).

**2.ε. [η ταυτότητα του Χορού]**

«Ένα από τα αξιοσημείωτα χαρακτηριστικά των τραγικών χορών είναι ότι συγκροτούνται σχεδόν αποκλειστικά από γέροντες άντρες ή γυναίκες [...] Τρεις από τους λόγους αυτής της περιορισμένης επιλογής είναι, ίσως, οι ακόλουθοι: α. Από το Χορό πρέπει να λείπουν η φυσική δύναμη και η ενεργητικότητα, αλλά και το ψυχικό σθένος, ώστε να μη του παρέχεται η δυνατότητα να επηρεάσει την πορεία των γεγονότων με κάποια δυναμική παρέμβαση ή πρωτοβουλία [...] β. Εντελώς αντίστοιχα ο Χορός δεν μπορεί να διαθέτει κοινωνικό κύρος, ώστε, με την έκφραση μιας άποψης, την παροχή μιας συμβουλής ή τη διατύπωση μιας ερμηνείας, να προκαλέσει την αλλαγή της συμπεριφοράς ενός ήρωα. [...] γ. Εξάλλου, με παρόμοια πρόσωπα, δηλαδή γέροντες και γυναίκες, ο ποιητής είχε τη δυνατότητα να επιτύχει εκείνους τους συνδυασμούς ώριμης στοχαστικότητας και συγκινησιακής ευπάθειας, μαζί με ένα στοιχείο έντονης παθητικότητας, που χαρακτηρίζουν συνήθως τα λυρικά μέρη της τραγωδίας. Ο Χορός, ακόμη και όταν συγκροτείται από πρόσωπα ταπεινά -λχ. λαϊκές γυναίκες ή δούλους- διαθέτει ενόραση, ευαισθησία και πείρα, κάποτε μάλιστα σε βαθμό μεγαλύτερο από τα ηγεμονικά πρόσωπα του δράματος. Αυτές οι ιδιότητες φορτίζουν τα χορικά του με μια σχεδόν υπερβατική σοφία, απαραίτητη για την εξασφάλιση των συμφραζομένων όπου θα ενταχθούν και θα ερμηνευθούν τα δραματικά γεγονότα. Και πρέπει, βέβαια, να ληφθεί υπόψη ότι σύνθετος θέμα των λυρικών κομματιών αποτελεί ο θρήνος, που εξηγεί και την ιδιαίτερη προτίμηση στους γυναικείους Χορούς: από τις 18 τραγωδίες του Ευριπίδη [...] μόνο 4 έχουν ανδρικό Χορό» (Χουρμουζιάδης 1998: 35-37).

**2.στ. [Ο Χορός στην *Ελένη*]**

«Αλλά κι αν ο Χορός στον Ευριπίδη χάνει τον βαρύνοντα ρόλο του (και τα τραγούδια γίνονται ακόμη και ξεχωριστά μέρη), δεν χάνει την επαφή με τα πρόσωπα του δράματος. Αυτή η επαφή επιβεβαιώνεται μέσα από τα ντουέτο και τις συμβουλές, τις προτροπές, τις σκέψεις [...] Ακόμη κι όταν δεν δρα ο Χορός είναι πάντοτε παρών κι ικανός να κρίνει όσα συμβαίνουν- όπως αναφέρθηκε, διατυπώνει ηθικούς κανόνες, θρηνεί για τις ατυχίες, μερικές φορές έρχεται σε αντίθεση με όποιον βρίσκεται στη σκηνή εκείνη τη στιγμή, δίνει καθοδηγητικές συμβουλές. Ο ήρωας Τεύκρος φτάνει τυχαία στην Αίγυπτο και πληροφορεί την Ελένη, χωρίς να την αναγνωρίζει, πως όλη η Ελλάδα θεωρεί τον Μενέλαο νεκρό (στ. 132). Οι Ελληνίδες σκλάβες θα συμβουλευθούν την πρωταγωνίστρια να μη λυγίσει στα λόγια του Τεύκρου, να βεβαιωθεί για την αλήθεια από τη μάντισσα Θεονόη, που τα ξέρει όλα» (Albini 2000: 88-89).

**2.ζ. [Ο Χορός στην *Ελένη*]**

«Οι ελάχιστες γνωστές περιπτώσεις, κατά τις οποίες ο Χορός αποχωρεί από την ορχήστρα, επιβάλλονται από μια αλλαγή σκηνής, εδώ όμως δε συμβαίνει τίποτε παρόμοιο. Αντίθετα, ο μόνος λόγος που επικαλούνται είναι το σχετικά αδύνατο επιχείρημα ότι οι γυναίκες πρέπει να βοηθούν η μία την άλλη (329). Η Ελένη δεν χρειάζεται τη βοήθειά τους, ο Ευριπίδης όμως έχει τον Μενέλαο. Αλλιώς δεν θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί η υπέροχη σκηνή της συνάντησής του με την Ελένη, αν ήταν ο Χορός παρών, οπότε θα του εξηγούσε την αλήθεια [...] Όσον αφορά στη δομή, η έξοδος του Χορού φαίνεται κάπως παράξενη, υπάρχει όμως και κάποιος άλλος λόγος γι' αυτό. Σε ένα δράμα που έχει βασιστεί στην επαναούνδεση δυο ανθρώπων χαμένων από καιρό, αποτελεί έξυπνο δραματικό εύρημα, όπως έχουμε δει στην *Ιφιγένεια*, η χρήση διπλού, όπως θα μπορούσε να ονομαστεί, προλόγου [...] Στην *Ελένη* [...] απομάκρυνε το Χορό μάλλον αυθαίρετα, κι άφησε το Μενέλαο ν' απαγγείλει ένα δεύτερο πρόλογο...» (Whitman 1996: 66).

**2.η. [μετάσταση]**

«Οι "μεταστάσεις", όπως αποκαλούνται οι αποχωρήσεις του [χορού] κατά τη διάρκεια της δράσης, είναι μόνο τέσσερις στα σωζόμενα

δράματα και πάντα προκαλούνται από δραματικές ανάγκες που απαιτούν την απουσία του: [...] ή επειδή κάποια απροσδόκητη εμφάνιση θα επέφερε μια τροπή της δράσης που έπρεπε να διατηρηθεί άγνωστη στο Χορό (όπως [...]) και στην *Ελένη*, στ. 385, η άφιξη του Μελέλαου, του οποίου η ταυτότητα πρέπει να παραμείνει άγνωστη, ώστε να επιτύχει η περίπλοκη σκηνή της αναγνώρισης λίγο αργότερα)» (Χουρμουζιάδης 1998: 50-51).

### 3ος ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΟΣ

Η μελέτη της βασικής ηρωίδας του έργου είχε αρχίσει από τον Πρόλογο. Εδώ διευρύνουμε τη μελέτη μας εστιάζοντας το ενδιαφέρον μας στα εξής:

- στην τραγικότητα της Ελένης<sup>5</sup>
- στη συναισθηματική της πορεία<sup>6</sup>.

Στον Πρόλογο είχαμε χαρακτηρίσει τη θέση της Ελένης «τραγική». Είχε γίνει δηλαδή μια προεργασία ως προς τη **διερεύνηση της τραγικότητας της ηρωίδας**. Η Πάροδος, όπου η ηρωίδα εκφράζει τη δυστυχία της, το αδιέξοδο και την απόγνωσή της, μας δίνει τη δυνατότητα να αναζητήσουμε σε συγκεκριμένα στοιχεία την τραγικότητά της. Γι' αυτό μπορούμε να παρουσιάσουμε ορισμένα στοιχεία που συνθέτουν την έννοια της τραγικότητας (συναισθήματα ενοχής, σύγκρουση με θεούς, αναπόφευκτη μοίρα, απότομη μεταστροφή της τύχης) και να καλέσουμε τους μαθητές να τα επισημάνουν στη συγκεκριμένη σκηνή, πριν αρχίσουμε να συζητάμε κάποια από αυτά: το αίσθημα ευθύνης που βιώνει (αναίτιος-παναίτιος), τη δυσφήμισή της, το πρόβλημα της ομορφιάς και τον τρόπο που το αντιμετωπίζει. Η συζήτηση μπορεί να πάρει έναν πιο επίκαιρο χαρακτήρα με αναφορά σε σύγχρονες εμπειρίες/περιστάσεις (ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ, Ρίτσος) και σε προσωπικές εμπειρίες των μαθητών. Με τον τρόπο αυτό οι μαθητές εισάγονται σε έναν όρο δύσκολο αλλά και βασικό για την τραγωδία.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει να παρακολουθήσουν οι μαθητές τη **συναισθηματική πορεία της ηρωίδας**, θέμα πιο βιωματικό γι' αυτούς. Υπάρχει πράγματι συναισθηματική πορεία; Η διερεύνηση του ερωτήματος είναι πολλαπλά χρήσιμη στο πλαίσιο μιας συζήτησης στην τάξη. Στο βιβλίο του μαθητή κωδικοποιούμε την πορεία αυτή ως εξής:

- οδύνη και απελπισία<sup>7</sup>.
- «ρητορική διαμαρτυρία» και παράπονο<sup>8</sup>.
- αγωνία και πάθος<sup>9</sup>.

Έτσι, παρακολουθούν οι μαθητές πώς η συναισθηματική πορεία της ηρωίδας συνδέεται τόσο με την τραγικότητά της όσο και με τη δραματική ένταση που προκαλεί. Τα περισσότερα ΠΑΡΑΛΛΗΛΑ της Παρόδου μπορούν να μας βοηθήσουν να συναισθανθούμε την κατάσταση που ζει η ηρωίδα μας.

Ενδιαφέρον έχουν οι υποθέσεις των μαθητών για τη **σκηνική παρουσίαση** αυτής της πορείας. Ας σημειώσουμε ότι σε αντίστοιχη επισήμανση του Προλόγου (ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ 1ο στη σ. 13) αποφύγαμε να κάνουμε διάκριση ανάμεσα σε αρχαίο υποκριτή και σύγχρονο ηθοποιό. Εδώ, στην Πάροδο, μπορεί να γίνει και να συζητηθεί η διάκριση αυτή (ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ, σσ. 29 και 37 αντίστοιχα).

#### 3.α. [η τραγικότητα]

«Η τραγικότητα: α. η επικράτηση μιας αναπόφευκτης μοίρας ("άνγκης") [...] β. η ηθική ενοχή του ανθρώπου [...] γ. η σύγκρουση ανάμεσα σε άτομο και κοινωνία, ατομική ελευθερία και κοινωνική αναγκαιότητα [...] ιδίως η κατάσταση εκείνη, όπου ο ήρωας υποπίπτει σε σφάλμα ("άμαρτία") είτε λόγω άγνοιας είτε λόγω υπερβολικής αυτοπεποίθησης ("ύβρις")» (Otto Best, *Handbuch literarischer Fachbegriffe - Definitionen und Beispiele*, Fischer - Frankfurt a.M. 1996, στο λήμμα die Tragik, σ. 563 [μτφρ. Χ. Ράμμος]).

#### 3.β. [ο τραγικός ήρωας]

«Είναι φανερό ότι ο τραγικός ήρωας είναι ένα σύμβολο που ενσαρκώνει τη μοίρα του ανθρώπου και του επιτρέπει να διερωτάται για

5. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο στη σ. 29.

6. ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ 1ο στη σ. 29, 1ο στη σ. 31, ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο και 3ο στη σ. 31, ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ 1ο στη σ. 33, 2ο στη σ. 35, ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο στη σ. 37.

7. ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ 1ο στη σ. 29.

8. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο και 3ο στη σ. 31, ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ στη σ. 31.

9. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο στη σ. 35, 2ο στη σ. 37.

την ύπαρξή του. [...] Πράγματι συναντάμε εδώ χαρακτηριστικά του τραγικού ήρωα. Με την απλότητα της φυσιογνωμίας του, με το περιτύλοκο μεγαλείο του πεπρωμένου του, διαμορφώνει μια εικόνα που σκιαγραφεί τον άνθρωπο, τα πάθη του, τις δυσκολίες του, τις συμφορές του, αλλά και το μεγαλείο του. Έγινε ένα σύμβολο: έγινε το ζωντανό σύμβολο, χάρη στο οποίο ο καθένας εκφράζεται για τα μεγάλα ανθρώπινα προβλήματα και τις πιο συγκινητικές καταστάσεις της ζωής του» (Romilly 2003: 29).

### 3.γ. [ο τραγικός ήρωας στον Ευριπίδη]

«[...] το θέατρο του Ευριπίδη θα αντικαταστήσει την τραγική διάσταση που έδινε ως τότε στην τραγωδία η ιδέα ενός ανθρώπινου πεπρωμένου που συντριβεται από τη μοίρα και τους θεούς: η νέα τραγική διάσταση διασφαλίζεται στο εξής από την ιδέα ενός ανθρώπινου πεπρωμένου που συντριβεται από δυνάμεις στις οποίες μερικές φορές θέλησαν να αναγνωρίσουν θεότητες, οι οποίες όμως μας παρουσιάζονται με τη μορφή των παθών» (Romilly 1997: 52).

### 3.δ. [η Ελένη: τα χαρακτηριστικά του τραγικού ήρωα]

«Η Ελένη εμφανίζεται πάντα σαν να αισθάνεται πραγματικά ένοχη για όσα της αποδίδουν (στ. 196-199 · πρβ. 363 κ.ε.) [...] Βέβαια υπενθυμίζει στον εαυτό της ότι ήταν μόνο το όνομά της, το φάντασμά της, που προκάλεσε τον πόλεμο, ότι η ίδια είναι αθώα: αλλά το γεγονός αυτό, όπως εξηγεί στη *ρήσιν* που ακολουθεί, κάνει την κακή της φήμη δυσκολότερα υποφερτή, παρά αν στηριζόταν σε αληθινά γεγονότα (270 κ.ε.). Από μια άποψη είναι αθώα μαζί και ένοχη, γιατί η ομορφιά της ήταν που προκάλεσε τον πόλεμο, παρά το γεγονός ότι απέφυγε να ακολουθήσει τον Πάρι. Είναι ένα είδος κενής αθωότητας, εφόσον η Ελένη δεν έκανε τίποτα για να τη διαφυλάξει, εκτός από το ότι απέκρουσε τις απόπειρες του Θεοκλύμενου - στοιχείο που ακόμη δεν έχει παίξει σημαντικό ρόλο στη δραματική πλοκή. Κι έτσι αισθάνεται ενοχή, την οποία εκφράζει σε τόνους που φέρνουν αμυδρά στο νοητό μας την Ελένη της *Ιλιάδας*. Θεωρεί τον εαυτό της υπεύθυνο για το θάνατο της μητέρας της και για την εγκατάλειψη της κόρης της και λέει ότι η ίδια είναι νεκρή στην ουσία, όχι όμως στην πραγματικότητα [...] Δεινός όπως πάντα στην τέχνη της αμφισβησίας ο Ευριπίδης πέτυχε να δώσει στην Ελένη του ολόκληρο το βάρος της ένοχης συνειδήσής της, ενώ παράλληλα την παρουσιάζει σαν την εικόνα της θηλυκής τελειότητας» (Whitman 1996: 63-64).

### 3.ε. [η Ελένη: τα χαρακτηριστικά του τραγικού ήρωα]

«Οι αρχαίοι θεατές παρακολουθώντας την *Ελένη*, ήξεραν ότι έβλεπαν τραγωδία, γιατί από την πρώτη στιγμή ένιωθαν ότι η ηρωίδα, που βρίσκεται κάτω από την επίμονη απειλή ενός ακούσιου γάμου, δεν έχει ελπίδα σωτηρίας. Εξάλλου η εμφάνιση της ηρωίδας σε τάφο-βωμό επειδή απειλείται -όπως και η Ανδρομάχη στην ομώνυμη τραγωδία- ενέχει τον τραγικό σπόρο. [...] Γιατί όμως η Ελένη, έτσι όπως την είδε στο δράμα αυτό ο Ευριπίδης, να μην είναι τραγικός ήρωας; Υποφέρει αναίτια και τα βάσανά της ανάγονται στις βουλές του ουρανού. Δημιουργήθηκε γύρω από το όνομά της η χειρότερη φήμη, χωρίς να είναι υπόλογη για καμιά από τις κατηγορίες που της αποδίδουν. Το όνομά της κατάρτα των ανθρώπων και η ομορφιά της πρόξενος ολέθρου. Μπορεί να μην έχει την τραγικότητα της Μήδειας ή της Εκάβης ή της Φαίδρας η Ελένη, είναι όμως τραγικό πρόσωπο κι ο μύθος του έργου, όπως παρουσιάζεται, με τη συνεχώς διεγείρουσα την αγωνία πλοκή του, είναι τραγικός» (Χατζηανέστης 1989: 116, 119).

## 4ος ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΟΣ

Σε κάθε ενότητα επισημαίνουμε κάποιο θέμα χαρακτηριστικό του ευριπίδειου έργου, που δίνει αφορμή για συζήτηση και προβληματισμό. Οπωσδήποτε τα θέματα δεν εξαντλούνται σε μια συζήτηση στην τάξη. Άλλοτε απλώς επισημαίνονται, άλλοτε συζητούνται, καθώς επανέρχονται με την εξέλιξη του δράματος. Κάποια άλλα θέματα θα συζητηθούν πιο αναλυτικά μέσω της αποδελτίωσης. Εδώ, στην Πάροδο, προτείνουμε, ανάμεσα σε άλλα, για επισήμανση ή συζήτηση τα εξής:

- το παθητικό στοιχείο στον Ευριπίδη<sup>10</sup>.
- την επιθυμία απόδρασης από μια οδυνηρή πραγματικότητα<sup>11</sup>.
- τις αποφθεγματικές εκφράσεις<sup>12</sup>.

Για κάποια από τα παραπάνω θέματα αρκεί στην παρούσα φάση η επισήμανσή τους. Για παράδειγμα, το **θέμα της επιθυμίας για φυγή** θα αναπτυχθεί εκτενέστερα στο Γ΄ Στάσιο. Εδώ μπορεί να συζητηθεί **ως μία εκδοχή του παθητικού στοιχείου**, ως εκδήλωση δηλαδή του πάθους και των συνεπειών του. Με αυτό το στοιχείο συσχετίζονται, επίσης, η τραγικότητα και η συναισθηματική πορεία της Ελένης. Η επιθυμία της Ελένης να ξεφύγει από το αδιέξοδο αυτοκτονώντας και η ευχή της για ένα διαφορετικό κόσμο αποτελούν στοιχεία που εκφράζουν το παθητικό στοιχείο.

10. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο στη σ. 37.

11. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο στη σ. 33.

12. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο στη σ. 31.

Οι **αποφθεγματικές εκφράσεις**, επίσης, αποτελούν και θέμα αποδελτίωσης. Μπορούν ωστόσο να επισημανθούν κάποιες στο σημείο αυτό και να αποτελέσουν τη βάση για την ανάπτυξη της *διάνοιας* αργότερα. Εδώ πάντως δίνεται η αφορμή για προβληματισμό, για επικαιροποίηση κάποιων θεμάτων που αποτελούν και χαρακτηριστικά του ευριπίδειου έργου.

Είναι μια ευκαιρία με τα παραπάνω να αρχίσουμε να εργαζόμαστε με τους μαθητές σε δυο κατευθύνσεις: παρακολουθούμε το δράμα, διερευνούμε την πλοκή, προσεγγίζουμε τους ήρωες και παράλληλα καταλήγουμε σε κάποιες γενικές επισημάνσεις, που μας βοηθούν σταδιακά να αντιλαμβανόμαστε στοιχεία του έργου του Ευριπίδη, της τραγωδίας γενικότερα και της εποχής του ποιητή. Τα στοιχεία αυτά δεν τα συλλέγουμε, για να επεκτείνουμε μόνο τις γνώσεις μας για το αρχαίο δράμα ή τον αρχαίο κόσμο, αλλά και για να τις αξιοποιήσουμε στην ερμηνεία του δράματος.

#### 4.α. [το παθητικό στοιχείο]

«[...] Ωστόσο το παθητικό στοιχείο του Ευριπίδη δεν περιορίζεται σε αυτή την άμεση έκφραση του πόνου και της βιαιότητας: με κίνδυνο να απομακρυνθούμε κάπως περισσότερο από τη δική μας νεωτερικότητα, πρέπει τουλάχιστον να σημειώσουμε ότι αυτή καθαυτή η εμμονή σ' αυτούς τους πόνους έχει ως επακόλουθο στο θέατρο του Ευριπίδη την εμφάνιση νέων συναισθημάτων, που είναι αποτέλεσμα όλων αυτών των πόνων και μπορούν να κινηθούν από την επιθυμία απόδρασης ως την ηδονή των δακρύων. Το προγενέστερο θέατρο αγνούσε αυτό το πάθος. Γεγονός είναι ότι, κάτω από την πίεση των απειλών και του πόνου, τα πρόσωπα του Ευριπίδη εύχονται συνεχώς να δραπέτευσουν και να ξεφύγουν από τον κόσμο που τα περιβάλλει. Μερικές φορές είναι απλά μια ευχή για θάνατο ή η λύπη που δεν είναι κανείς ήδη νεκρός [...]. Και μάλιστα δίνουν σε αυτή τη φυγή μια μορφή εσκεμμένα φανταστική, με την έννοια ότι οι ήρωες θα ήθελαν να μπορούν να πετάξουν μακριά ή να πεθάνουν. Δεν έχει σημασία τι από τα δυο, αλλά να μεταφερθούν αλλού, να βρεθούν μακριά. Το θέμα είναι πολύ συχνό και παρέχει ένα σπουδαίο μυστικό για την ευαισθησία του Ευριπίδη και τον τρόπο που βλέπει τον κόσμο. Ταυτόχρονα αυξάνει το πάθος με μια διπλή εντύπωση αδυναμίας και ονείρου. Μπορεί κανείς να συρράψει το ένα με το άλλο τα κείμενα: αποτελούν ένα μεγάλο γεμάτο αγωνία θρήνο...και είναι γεγονός ότι, ακόμη και πέρα από τις ευχές φυγής, συναντάμε σ' αυτόν σταθερά κάτι σαν επιθυμία να ξαναφτάσει αυτόν τον κόσμο και να τον ονειρευτεί διαφορετικό. Έτσι κάποια από τα πρόσωπα των έργων του θα ήθελαν να μη συμβεί τίποτε από όσα πραγματικά συνέβησαν. *Αχ να 'σβηνα, όπως σβήνουνε μια εικόνα/και να ξαναγινόμουν με άσκημη όψη...* θρηνηί η Ελένη» (Romilly 1997: 123-131).



### ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΑ ΣΧΟΛΙΑ

- 192.** Ο Τεύκρος έχει φύγει κι έτσι η Ελένη μπορεί πια να ξεσπάσει σε θρήνο για τα δεινά που άκουσε πριν από λίγο.
- 264.** Πρόκειται για το Φέρεκλο, που σκοτώθηκε από τον Μηριόνη κατά τον Τρωικό πόλεμο.
- 265.** Αντί για την «ιστορική» αιτία του πολέμου και των δεινών που προκάλεσε, εδώ δίνεται μια «ποιητική» αρχή.
- 289/290.** Ο Χορός απευθύνει μια συμβατική παραίνηση στην Ελένη για υπομονή. Με το δίστιχο αυτό συμβιβάζεται ο λυρικός λόγος (δηλ. το μοιρολόι που προηγήθηκε) με έναν μη λυρικό λόγο (δηλ. τη ρητορική διαμαρτυρία της Ελένης που ακολουθεί).
- 310/312.** Η Ελένη ενοχλείται ιδιαίτερα, διότι η ζωή της εξαρτάται από την αυθαιρεσία του Αιγύπτιου μονάρχη.
- 324.** Στο πρωτότυπο κείμενο ο στίχος είναι: «τοῖς πράγμασι τέθνηκα, τοῖς δ' ἔργοισιν οὐ». Σύμφωνα με μια άλλη μετάφραση/ερμηνεία, το νόημα του στίχου είναι: «χάνομαι από τις περιστάσεις και όχι από τις δικές μου πράξεις».
- 349/350.** Το νόημα των στίχων είναι ασαφές. Σύμφωνα με μια ερμηνεία, πολλοί λόγοι, παρόλο που στηρίζονται στο ψέμα, φαίνονται αληθείς, αλλά και πολλοί λέγονται ως αληθείς και είναι πράγματι τέτοιοι.
- 357 κ.εξ.** Σύμφωνα με μια άποψη (Σακαλής) η πρόταση του Χορού, ο οποίος εδώ λειτουργεί ως *υποκριτής*, προωθεί την εξέλιξη του δράματος. Εντύπωση πάντως προκαλεί το γεγονός ότι η Ελένη δε σκέφτεται ότι μέσα στο ανάκτορο βρίσκεται η Θεονόη με τις σπουδαίες μαντικές ικανότητες. Με αυτό τον τρόπο ο ποιητής θέλει ίσως να δηλώσει τη σύγχυση, στην οποία έχει περιέλθει η ηρωίδα.
- 368-371.** Οι γυναίκες του Χορού, θέλοντας να ακούσουν κι οι ίδιες τις μαντείες της Θεονόης, αφενός αφήνουν κενό το σκηνικό χώρο για να εισέλθει ο Μενέλαος στην αρχή του Α' Επεισοδίου, αφετέρου φανερώνουν τη γυναικεία αλληλεγγύη στις δύσκολες στιγμές.
- 390.** Ο όρκος των αρχαίων Ελλήνων περιλάμβανε: α) την υπόσχεση της πράξης, β) την ποινή σε περίπτωση παραβίασης

του όρκου και γ) το θεό ή τη θεά εγγυητή του όρκου. Εδώ η Ελένη επικαλείται τον ποταμό της Σπάρτης, τον Ευρώτα, για να δείξει τον πόθο για επιστροφή της στην πατρίδα.

- 422-436.** Στους στίχους αυτούς η Ελένη συγκρίνει τον εαυτό της με δύο μυθικά πρόσωπα, την Καλλιστώ και την κόρη του Τιτάνα Μέροπα, που η ομορφιά τις κατέστρεψε. Την Καλλιστώ, νύμφη των δασών της Αρκαδίας και σύντροφο της Άρτεμης, την ερωτεύτηκε ο Δίας και την άφησε έγκυο. Όταν το έμαθε αυτό η Άρτεμη, τη μεταμόρφωσε σε αρκούδα (η μεταμόρφωση σε λέαινα είναι επινόηση του Ευριπίδη), ενώ, σύμφωνα με άλλη μυθολογική εκδοχή, ο Δίας τη μεταμόρφωσε στον αστερισμό της Μεγάλης Άρκτου. Την κόρη του Τιτάνα, για την οποία δεν είναι γνωστά άλλα στοιχεία, η Άρτεμη, οργισμένη για την ομορφιά της, τη μεταμόρφωσε σε ελάφι.

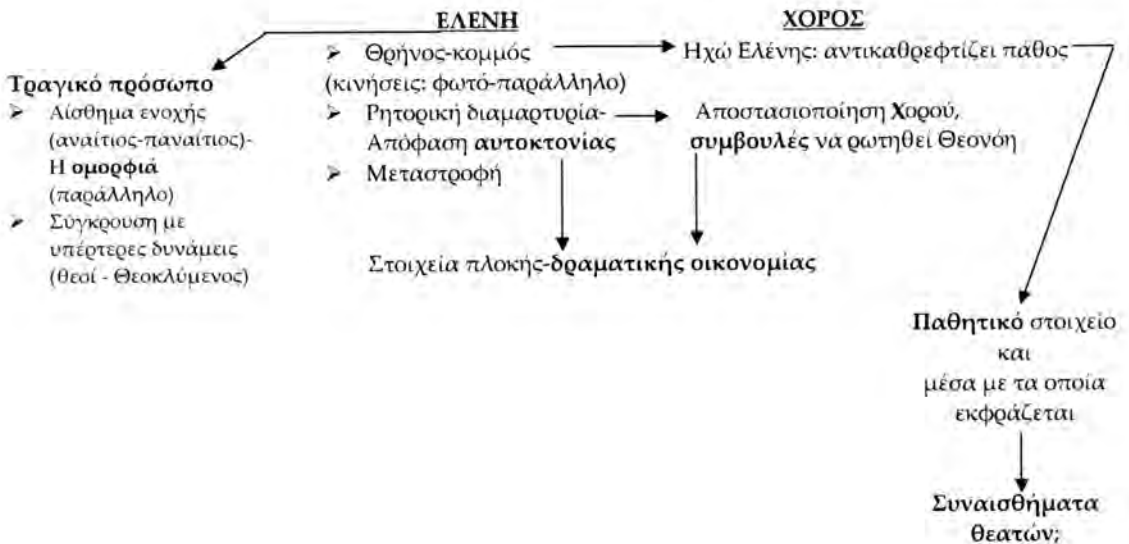
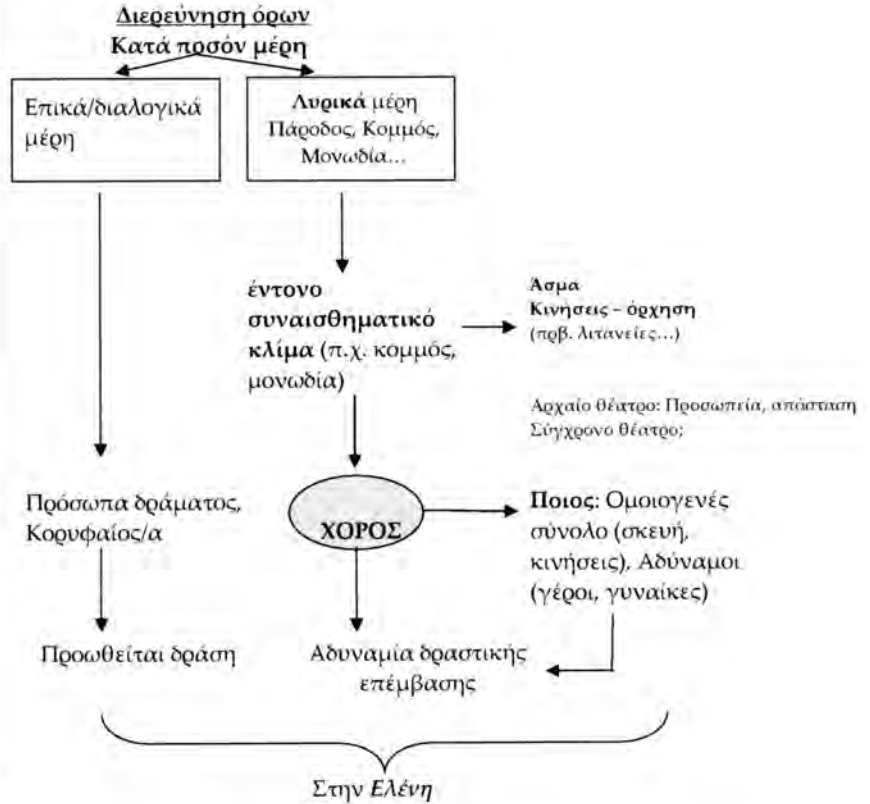
## Ε ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΕΣ ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Η Ελένη μοιράζεται τις συμφορές της με το Χορό, πράγμα που προϋποθέτει την ύπαρξη μιας οικειότητας μεταξύ τους. Ποια στοιχεία τεκμηριώνουν την ύπαρξη μιας τέτοιας σχέσης; (**άτομο - ομάδα**)
2. Με ποια εκφραστικά μέσα δηλώνεται στην α' στροφή η συναισθηματική φόρτιση της ηρωίδας; (**λέξη και ήθος**)
3. Σε ποιο σημείο της επωδού εκφράζεται η αντίθεση ανάμεσα στο είναι και το φαίνεσθαι; (**είναι vs φαίνεσθαι**)
4. Ποια θέματα απασχολούν την Ελένη στους στίχους 279-288 και σε τι σκέψεις σας οδηγούν σχετικά με το ήθος και τη διάνοιά της; (**ήθος και διάνοια**)
5. Η ρήση της Ελένης (291-345) παρουσιάζει τη μορφή ενός σύντομου ρητορικού λόγου με:
  - προοίμιο (291-303)
  - κυρίως τμήμα (303-331)
  - επίλογο (332-345)
  - α) Ποια είναι, κατά τη γνώμη σας, η αφορμή της ρήσης αυτής;
  - β) Ποια είναι τα θέματα που θίγονται σε κάθε τμήμα της ρήσης; (**δομή και περιεχόμενο ρήσης**)
6. Αξιζει να προσέξουμε τη δομή του αμοιβαίου, που μπορούμε να το χωρίσουμε σε τέσσερα περίπου ίσα τμήματα:
  - α. στ. 372-389
  - β. στ. 390-404
  - γ. στ. 405-421
  - δ. στ. 422-436.
 Ποια είναι τα θέματα που θίγονται σε κάθε ενότητα και πώς συνδέονται μεταξύ τους νοηματικά; (**δομή και περιεχόμενο μοιβαίου**)
7. Μετά την παρέμβαση του Χορού, η Ελένη παύει να θρηνεί. Ποια είναι η συναισθηματική της κατάσταση (372-402); (**ήθος**)
8. Σχετικά με το ρόλο του Χορού στην αρχαία τραγωδία υπάρχουν τρεις απόψεις:
  - α. Ο Χορός είναι ο «ιδανικός θεατής», αντιδρά δηλαδή στα επί σκηνής διαδραματιζόμενα όπως θα αντιδρούσε ένας μέσος θεατής, που εξέφραζε την κοινή γνώμη.
  - β. Ο Χορός είναι ένα απλό «φερέφωνο» του ποιητή, που ο ποιητής τον χρησιμοποιεί για να περάσει κάποιες απόψεις του.
  - γ. Ο Χορός είναι ένας υποκριτής, με δικό του ήθος, απόψεις, συναισθήματα και κίνητρα.
 Ποιος, κατά τη γνώμη σου, είναι ο ρόλος του Χορού εδώ; (**ρόλος Χορού**)

**ΣΤ** ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ

**ΠΑΡΟΔΟΣ**

Δομή
<b>1. Προωδός</b>
<b>2. Κομμός δι' αμοιβαίων</b>
Θρήνος Ελένης και Χορού
<b>3. Διαλογική σκηνή</b>
Ρητορική διαμαρτυρία Ελένης Συμβουλές Χορού
<b>4. Αμοιβαίο</b>
Θρήνος Ελένης και Χορού Συμβουλές και ευχές Χορού
Θρήνος (μονωδία) Ελένης





# Α' ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ

στ. 437-575

## Α ΚΕΙΜΕΝΟ ΠΡΩΤΟΤΥΠΟΥ (ΣΤ. 386-514)

### ΜΕΝΕΛΑΟΣ

ὦ τὰς τεθρίππους Οἰνομάωι Πῖσαν κάτα  
 Πέλοψ ἀμίλλας ἐξαμλληθείς ποτε,  
 εἴθ' ὠφελές τόνθ' ἱήνικ' ἔρανον εἰς θεοῦς  
 πεισθεῖς ἐποίεις] ἐν θεοῖς λιπεῖν βίον,  
 390 πρὶν τὸν ἐμὸν Ἀτρέα πατέρα γεννῆσαί ποτε,  
 ὃς ἐξέφυσεν Ἀερόπης λέκτρων ἄπο  
 Ἀγαμέμνον' ἐμέ τε Μενέλεων, κλεινὸν ζυγόν.  
 πλείστον γὰρ οἶμαι –καὶ τόδ' οὐ κόμπωι λέγω–  
 στράτευμα κώπηι διορίσαι Τροίαν ἔπι,  
 395 τύραννος οὐδὲ πρὸς βίαν στρατηλατῶν,  
 ἐκοῦσι δ' ἄρξας Ἑλλάδος νεανίαις.  
 καὶ τοὺς μὲν οὐκέτ' ὄντας ἀριθμῆσαι πάρα,  
 τοὺς δ' ἔκ θαλάσσης ἀσμένους πεφευγότας,  
 νεκρῶν φέροντας ὀνόματ' εἰς οἴκους πάλιν.  
 400 ἐγὼ δ' ἐπ' οἶδμα πόντιον γλαυκῆς ἀλὸς  
 τλήμων ἀλῶμαι χρόνον ὄσονπερ' Ἴλιου  
 πύργου ἐπερσα, κὰς πάτραν χρήζων μολεῖν  
 οὐκ ἀξιοῦμαι τοῦδε πρὸς θεῶν τυχεῖν.  
 Λιβύης δ' ἐρήμους ἀξένους τ' ἐπιδρομάς  
 405 πέπλευκα πάσας· χῶταν ἐγγυς ὦ πάτρας,  
 πάλιν μ' ἀπωθεῖ πνεῦμα κοῦποτ' οὐριον  
 ἐσῆλθε λαΐφος ὥστε μ' ἐς πάτραν μολεῖν.  
 καὶ νῦν τάλας ναυαγὸς ἀπολέσας φίλους  
 ἐξέπεσον ἐς γῆν τήνδε· ναῦς δὲ πρὸς πέτραις  
 410 πολλοὺς ἀριθμοὺς ἄγνυται ναυαγίων.  
 τρόπις δ' ἐλείφθη ποικίλων ἀρμοσμάτων,  
 ἐφ' ἧς ἐσώθην μόλις ἀνελπίστωι τύχηι  
 Ἑλένη τε, Τροίας ἦν ἀποσπάσας ἔχω.  
 ὄνομα δὲ χώρας ἦτις ἦδε καὶ λεῶ  
 οὐκ' οἶδ' ὄχλον γὰρ ἐσπεσεῖν ἠσυχυόμην,  
 415 [ὥσθ' ἴστορῆσαι τὰς ἐμὰς δυσχλαινιάς]  
 κρύπτων ὑπ' αἰδοῦς τὰς τύχας, ὅταν δ' ἀνήρ  
 πράξῃ κακῶς ὑψηλός, εἰς ἀθηῖαν  
 πίπτει κακίω τοῦ πάλαι δυσδαίμονος,  
 420 χρεία δὲ τείρει μ' οὔτε γὰρ σίτος πάρα  
 οὔτ' ἀμφὶ χρωῶτ' ἐσθῆτες· αὐτὰ δ' εἰκάσαι  
 πάρεσσι ναὸς ἐκβόλοις ἀμπίσχομαι.  
 πέπλους δὲ τοὺς πρὶν λαμπρά τ' ἀμφιβλήματα  
 χλιδὰς τε πόντος ἦρπασ' ἐν δ' ἄντρου μυχοῖς  
 425 κρύψας γυναῖκα τὴν κακῶν πάντων ἐμοῖ

ἄρξασαν ἦκω, τοὺς γε περιλελειμμένους  
 φίλων φυλάσσειν τὰμ' ἀναγκάσας λέχη.  
 μόνος δὲ νοσῶ, τοῖς ἐκεῖ ζητῶν φίλοις  
 τὰ πρόσφορ' ἦν πως ἐξερευνησάς λάβω.  
 430 ἰδὼν δὲ δῶμα περιφερὲς θριγκοῖς τόδε  
 πύλας τε σεμνάς ἀνδρὸς ὀλβίου τινὸς  
 προσῆλθον· ἐλπὶς δ' ἔκ γε πλουσιῶν δόμων  
 λαβεῖν τι ναῦταις· ἐκ δὲ μὴ χόντων βίον  
 οὐδ' εἰ θέλοιεν ὠφελεῖν ἔχοιμεν ἄν.  
 435 ὡή τις ἂν πυλωρὸς ἐκ δόμων μόλοι,  
 ὅστις διαγγεῖλαιε τὰμ' ἔσω κακά;

### ΓΡΑΥΣ

τίς πρὸς πύλαισιν; οὐκ ἀπαλλάξῃ δόμων  
 καὶ μὴ πρὸς αὐλείοισιν ἐσθηκῶς πύλαις  
 ὄχλον παρέξεις δεσπότηις; ἡ καθανῆ  
 440 Ἑλλην πεφυκῶς, οἷσιν οὐκ ἐπιστροφαί.  
 [ME.] ὦ γραῖα, τταῦτα ταῦτ' ἔπη καλῶς λέγεις τ  
 ἔξεστι, πείσομαι γάρ· ἀλλ' ἄνεσ χόλου.  
 [ΓΡ.] ἀπελθ'· ἐμοὶ γὰρ τοῦτο πρόσκειται, ξένη,  
 405 μῆδὲνα πελάζειν τοισδ' Ἑλλήνων δόμοις.  
 [ME.] ἄ, μὴ πρόσσειε χεῖρα μῆδ' ὠθει βίαι.  
 [ΓΡ.] πείθῃ γὰρ οὐδὲν ἂν λέγω, σὺ δ' αἴτιος.  
 [ME.] ἄγγειλον εἶσω δεσπότηισι τοῖσι σοῖς ...  
 [ΓΡ.] πικρῶς τὰν οἶμαί γ' ἀγγελεῖν τ τοὺς σοὺς λόγους.  
 410 [ME.] ναυαγὸς ἦκω ξένος, ἀσύλητον γένος.  
 [ΓΡ.] οἶκον πρὸς ἄλλον νῦν τιν' ἀντὶ τοῦδ' ἴθι.  
 [ME.] οὐκ, ἀλλ' ἔσω πάρεμι· καὶ σύ μοι πιθοῦ.  
 [ΓΡ.] ὄχληρὸς ἴσθ' ἂν καὶ τάχ' ὠσθήσῃ βίαι.  
 [ME.] αἰαί· τὰ κλεινὰ ποῦ· στί μοι στρατεύματα;  
 [ΓΡ.] οὐκοῦν ἐκεῖ που σεμνὸς ἦσθ', οὐκ ἐνθάδε.  
 415 [ME.] ὦ δαῖμον, ὡς ἀνάξί' ἠτιμώμεθα.  
 [ΓΡ.] τί βλέφαρα τέγγεις δάκρυσι; πρὸς τίν' οἰκτρὸς εἶ;  
 [ME.] πρὸς τὰς πάροιθε συμφορὰς εὐδαίμονας.  
 [ΓΡ.] οὐκουν ἀπελθὼν δάκρυα σοῖς δῶσεις φίλοις;  
 420 [ME.] τίς δ' ἦδε χώρα; τοῦ δὲ βασιλῆιοι δόμοι;  
 [ΓΡ.] Πρωτεύω τὰδ' ἐστὶ δώματ', Αἴγυπτος δὲ γῆ.  
 460 [ME.] Αἴγυπτος; ὦ δύστηνος, οἱ πέπλευκ' ἄρα.  
 [ΓΡ.] τί δὴ τὸ Νεῖλου μεμπτόν ἐστὶ σοι γάνος;  
 [ME.] οὐ τοῦτ' ἐμέμφθην τὰς ἐμὰς στένω τύχας.  
 [ΓΡ.] πολλοὶ κακῶς πράσσοουσιν, οὐ σὺ δὴ μόνος.

[ME.] ἔστ' οὖν ἐν οἴκοις ὄντιν' ὀνομάξεις ἄναξ;	465	ἀλλ' ἦ τις ἔστι Ζηγνός ὄνομ' ἔχων ἀνήρ	490
[ΓΡ.] τόδ' ἐστὶν αὐτοῦ μῆμα, παῖς δ' ἄρχει χθονός.		Νεῖλου παρ' ὄχθας; εἷς γάρ ὁ γε κατ' οὐρανόν.	
[ME.] ποῦ δῆτ' ἂν εἶη; πότερον ἔκτος ἢ 'ν δόμοις;		Σπάρτη δὲ ποῦ γῆς ἐστὶ πλὴν ἴνα ῥοαὶ	
[ΓΡ.] οὐκ ἔνδον Ἔλλησιν δὲ πολεμιάτατος.		τοῦ καλλιδονακός εἰσιν Εὐρώτα μόνον;	
[ME.] τίν' αἰτίαν σχῶν ἦς ἐπιηρόμην ἐγώ;		διπλοῦν δὲ Τυνδάρειον ὄνομα κληίζεται,	
[ΓΡ.] Ἐλένη κατ' οἴκους ἐστὶ τούσδ' ἢ τοῦ Διός.	470	Λακεδαίμονος δὲ γαῖά τις ξυνώνυμος	495
[ME.] πῶς φῆς; τίν' εἴπας μῦθον; αὐθῆς μοι φράσον.		Τροίας τ'; ἐγὼ μὲν οὐκ ἔχω τί χρῆ λέγειν.	
[ΓΡ.] ἢ Τυνδαρίς παῖς, ἢ κατὰ Σπάρτην ποτ' ἦν.		πολλοὶ γάρ, ὡς εἶξασιν, ἐν πολλῇ χθονὶ	
[ME.] πόθεν μολοῦσα; τίνα τὸ πρῶγμ' ἔχει λόγον;		ὀνόματα ταῦτ' ἔχουσι καὶ πόλις πόλει	
[ΓΡ.] Λακεδαίμονος γῆς δεῦρο νοστήσασ' ἄπο.		γυνὴ γυναικί τ' οὐδὲν οὖν θαυμαστέον.	
[ME.] πότ'; οὐ τί που λελησίμεθ' ἔξ ἄντρων λέχος;	475	οὐδ' αὖ τὸ δεινὸν προσπόλου φευξούμεθα	500
[ΓΡ.] πρὶν τοὺς Ἀχαιοὺς, ὦ ξέν', ἐς Τροίαν μολεῖν.		ἀνὴρ γὰρ οὐδεὶς ὦδε βάρβαρος φρένας	
ἀλλ' ἔρπ' ἀπ' οἴκων ἔστι γάρ τις ἐν δόμοις		ὄς ὄνομ' ἀκούσας τοῦμὸν οὐ δώσει βοράν.	
τύχη, τύραννος ἦι ταράσσεται δόμος,		[κλεινὸν τὸ Τροίας πῦρ ἐγὼ θ' ὄς ἦμάνιν,	
καιρὸν γὰρ οὐδὲν ἦλθες ἦν δὲ δεσπότης		Μενέλαος, οὐκ ἄγνωστος ἐν πάσῃ χθονί.	
λάβημι σε, θάνατος ξενία σοι γενήσεται.	480	δόμων ἄνακτα προσμενῶν δισσὰς δέ μοι	505
εὔνους γάρ εἶμι Ἔλλησιν, οὐχ ὅσον πικροὺς		ἔχει φυλάξεις ἦν μὲν ὠμόφρων τις ἦ,	
λόγου ἔδωκα δεσπότην φοβουμένη.		κρύψας ἑμαυτὸν εἶμι πρὸς ναυαγία	
[ME.] τί φῶ; τί λέξω; συμφορὰς γὰρ ἀθλίαις		ἦν δ' ἐνδιδῶμι τὴ μαλθακόν, τὰ πρόσφορα	
ἐκ τῶν πάροιθε τὰς παρεστῶσας κλύω,		τῆς νῦν παρουσίας συμφορὰς αἰτήσομαι.]	
εἰ τὴν μὲν αἰρεθεῖσάν ἐκ Τροίας ἄγων	485	κακῶν τὸδ' ἦμιν ἔσχατον τοῖς ἀθλίοις,	510
ἦκω δάμαρτα καὶ κατ' ἄντρα σώζεται,		ἄλλους τυράννους αὐτὸν ὄντα βασιλέα	
ὄνομα δὲ ταῦτὸν τῆς ἐμῆς ἔχουσά τις		βίον προσαίτειν ἄλλ' ἀναγκαίως ἔχει.	
δάμαρτος ἄλλη τοισὶδ' ἐνναίει δόμοις.		λόγος γάρ ἐστιν οὐκ ἐμός, σοφῶν δέ του,	
Διὸς δ' ἔλεξε παιδὰ νιν πεφυκέναι:		δεινῆς ἀνάγκης οὐδὲν ἰσχύειν πλέον.	

## Β ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΙ ΣΤΟΧΟΙ

Με τη διδασκαλία του Α΄ Επεισοδίου επιδιώκουμε:

1. Να γνωρίσουμε ένα ακόμα από τα επικά-διαλογικά μέρη της τραγωδίας, το επεισόδιο, να επιστημόνουμε τη μορφή του συγκεκριμένου Επεισοδίου και να διερευνήσουμε τη λειτουργία του.
2. Να διαμορφώσουμε μια πρώτη εικόνα για τον άλλο βασικό ήρωα του δράματος, το Μενέλαο, μέσα από το λόγο, τη δράση και τις σκέψεις του, και να διερευνήσουμε την ιδιοσυστασία του ως δραματικού προσώπου (τραγικά και κωμικά στοιχεία).
3. Να γνωρίσουμε ένα δευτερεύον πρόσωπο του δράματος, τη Γερόντισσα, και να διερευνήσουμε το ρόλο της στο έργο.
4. Να εμβαθύνουμε στη μελέτη της βασικής αντίθεσης του έργου ανάμεσα στο *είναι* και το *φαίνεται*.
5. Να αναζητήσουμε χαρακτηριστικά του τυπικού ευριπίδειου ήρωα και να παρακολουθήσουμε έναν άλλο τρόπο προσέγγισης του θέματος του πολέμου, μέσω του μοτίβου του «ένδοξου στρατιώτη» (miles gloriosus).

## Γ ΕΠΙΣΗΜΑΝΣΕΙΣ

### 1ος ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΟΣ

Προσεγγίζοντας το Α΄ Επεισόδιο και στο πλαίσιο αυτού του διδακτικού στόχου μπορούμε να εστιάσουμε:<sup>1</sup>

- σε θέματα ορολογίας;

1. Βλ. Προοργανωτές στη σ. 39, ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο στη σ. 41, ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ 1ο στη σ. 43.

- στη μορφή/δομή του συγκεκριμένου Επεισοδίου·
- στη λειτουργία του.

Σχετικά με τα θέματα **ορολογίας**, επιδιώκουμε, όπως έχουμε αναφέρει και στην 1η Διδακτική Επισημάνση της Παρόδου, να εισαγάγουμε το μαθητή στη μεταγλώσσα του δράματος. Το βήμα που μπορεί να γίνει εδώ έχει να κάνει με τη διαδικασία, με το πώς δηλαδή οι μαθητές θα μάθουν να θέτουν ερωτήματα και να αναζητούν πηγές. Έτσι, μελετώντας τη σελίδα του προ-οργανωτή (σ. 39) οι μαθητές θα μπορούσαν να αναρωτηθούν μόνοι τους πλέον τι σημαίνει «επεισόδιο», και να αναζητήσουν οι ίδιοι τις πηγές της απάντησής τους («Εισαγωγή στην Τραγωδία» και «Λεξικό Όρων της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας»). Στη συνέχεια, και εάν υπάρχει η σχετική δυνατότητα (π.χ. θεατρικό έργο στα *Κείμενα της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*), μπορούμε να συσχετίσουμε τον όρο «επεισόδιο» με τις «πράξεις» στη νεότερη δραματουργία.

Σχετικά με τη **μορφή/δομή** του συγκεκριμένου Επεισοδίου, οι μαθητές μπορούν με βάση το σχεδιάγραμμα του προ-οργανωτή να επισημάνουν το τρίπτυχο: δύο εκτενείς ρήσεις που πλαισιώνουν ένα διάλογο/στιχομυθία. Το ενδιαφέρον είναι να επισημάνουν οι μαθητές τη συσχέτιση μορφής και περιεχομένου, επεκτείνοντας μια γνώση που έχουν ίσως κατακτήσει από την Πάροδο. Για παράδειγμα, μπορούν να παρακολουθήσουν την εναλλαγή από το μονόλογο στο διάλογο. Ο μονόλογος είναι απαραίτητος για την ενημέρωση των θεατών σχετικά με το παρόν και το παρελθόν του ήρωα. Γι' αυτό και, προκειμένου να μη γίνει γνωστή στο Χορό η ταυτότητα του ήρωα, ο Χορός μεθίσταται. Η πληροφόρηση του Μενέλαου σχετικά με την κατάσταση στην Αίγυπτο επιβάλλει την παρουσία δεύτερου προσώπου. Απαραίτητος λοιπόν είναι ο διάλογος, που παίρνει τη μορφή έντονης στιχομυθίας, όταν έχουμε και ανάλογη κλιμάκωση συναισθημάτων. Τέλος, στην τρίτη σκηνή «ακούμε» τις σκέψεις του ήρωα με τη μορφή του «εσωτερικού» μονολόγου.

Αυτό στο οποίο χρειάζεται να επιμείνουμε είναι ο χαρακτηρισμός του πρώτου μονολόγου ως «Δεύτερου Προλόγου». Οι μαθητές έχοντας υπόψη τους τον Πρόλογο (της Ελένης στην αρχή της τραγωδίας) αναζητούν βασικά στοιχεία του δραματικού προλόγου (π.χ. γενεαλογία και αυτοσύσταση) και, συγκρίνοντας το μονόλογο του Μενέλαου με τον Πρόλογο της Ελένης, μπορούν να εντοπίσουν διαφορές (*δι' απαγγελίας* στη μια περίπτωση - γνήσιος μονόλογος στην άλλη).

Τα παραπάνω είναι ένα από τα πρώτα βήματα για τη διερεύνηση της **λειτουργίας** του Επεισοδίου. Παράλληλα επιδιώκουμε να αξιοποιήσουμε και πάλι τις προσδοκίες των μαθητών και να τους βοηθήσουμε να κατακτήσουν σταδιακά μια μέθοδο για την προσέγγιση θεμάτων, όπως η λειτουργία. Εδώ, για παράδειγμα, οι μαθητές μπορούν να διατυπώσουν τις προσδοκίες τους για το πώς λειτουργεί το Επεισόδιο:

- στην εξέλιξη του δράματος (εισάγεται το αντίρροπο δραματικό στοιχείο, ο Μενέλαος: αντιλαμβάνομαστε σιγά σιγά το πρώτο μέρος της *Ελένης* ως «πορεία προς την αναγνώριση»)
- στην εξέλιξη των ηρώων (η τραγικότητα του Μενέλαου)
- στους θεατές (π.χ. δραματική ένταση εξαιτίας της νέας πληροφορίας για την παρουσία του ειδώλου της Ελένης στην Αίγυπτο, πράγμα που περιπλέκει και την αναγνώριση).

#### 1.α. [Επεισόδιο]

«Η διαλογική σκηνή που ακολουθούσε [την *Πάροδο*] ονομαζόταν *επεισόδιον* (ο όρος προέρχεται ετυμολογικά από την "είσοδο" του ηθοποιού για να συναντήσει το Χορό» (Baldray 1981: 116).

#### 1.β. [επεισόδιο - πράξεις]

«Επειδή παίζεται χωρίς αυλαία, η ελληνική τραγωδία δεν έχει πράξεις. Το έργο όμως διακρίνεται σε μέρη, που λέγονται *επεισόδια*. Αυτά τα χωρίζουν λυρικά κομμάτια που εκτελούνται από το Χορό της ορχήστρας» (Romilly 1976: 25).

#### 1.γ. [β' Πρόλογος]

«[ο Ευριπίδης] απομάκρυνε το Χορό μάλλον αυθαίρετα, κι άφησε το Μενέλαο ν' απαγγείλει ένα δεύτερο πρόλογο, αρχίζοντας, ως συνήθως, με γενεαλογικές αναφορές και με την αυτο-παρουσίασή του, και προχωρώντας σε μια εκτίμηση των περιστάσεων» (Whitman 1996: 66).

#### 1.δ. [β' Πρόλογος - διαφορά με τον α' πρόλογο]

«Αυτός όμως ο δεύτερος πρόλογος διαφέρει χαρακτηριστικά κατά το ύφος του από τον πρώτο ως προς το ότι η έκθεση των γεγονότων γίνεται όχι *δι' απαγγελίας* ad spectatores, αλλά *διά μμήσεως* με τη μορφή ενός παθητικού λόγου, δηλαδή ενός γνήσιου μονολόγου. Στο

σημείο αυτό λαμβάνεται υπόψη ότι η έκθεση δι' απαγγελίας υφολογικά ταιριάζει μόνο εκεί όπου το δράμα δεν έχει στην πραγματικότητα αρχίσει ακόμη: στους στίχους 1 κ.ε.ξ.» (Kannicht 1969B: 122)\*.

### 1ε. [Λειτουργία - μορφή]

«Για δεύτερη φορά, εισάγεται στη σκηνή το αντίρροπο δραματικό στοιχείο: μετά τον Τεύκρο, ο ίδιος ο Μενέλαος. [...] Αυτή η σκηνή του Μενέλαου παρουσιάζει και πάλι τη μορφή τρίπτυχου: δύο μακρές ρήσεις πλαισιώνουν ένα διάλογο που διεξάγεται κυρίως σε στιχομυθία. Η πρώτη ρήση του Μενέλαου αρχίζει σαν κανονικός προλογικός μονόλογος: περιέχει γενεαλογία και αυτοσύσταση. [...]» (Lesky 1989: 245).

## 2ος ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΟΣ

Στο Α΄ Επεισόδιο εμφανίζεται ο Μενέλαος, ένα από τα βασικά πρόσωπα της τραγωδίας μας. Είναι απαραίτητο, λοιπόν, να μελετήσουμε το δραματικό αυτό πρόσωπο. Με βάση το υλικό που υπάρχει στο βιβλίο του μαθητή η μελέτη μπορεί να βασιστεί στα εξής κριτήρια:

- στην εμφάνιση του Μενέλαου<sup>2</sup>
- στην εικόνα του με βάση το λόγο, τη δράση και τις σκέψεις του (ήθος Μενέλαου)<sup>3</sup>
- στην τραγικότητά του<sup>4</sup>.

Όπως (πιθανόν να) έγινε και στην αρχική παρουσίαση της Ελένης, μπορούμε να αρχίσουμε τη μελέτη του Μενέλαου από τις αναπαραστάσεις των μαθητών για το συγκεκριμένο πρόσωπο (κυρίως την ομηρική εκδοχή του, βλ. και την αγγειογραφία στη σ. 47) αλλά και από τις πληροφορίες που έχουν δοθεί γι' αυτόν στον Πρόλογο και την Πάροδο. Σχολιάζοντας την εισοδό του στη σκηνή, επιμένουμε στην εντύπωση που μπορεί να προκαλεί στο θεατή και τον αναγνώστη/μαθητή η **εμφάνισή** του. Κι αυτό γιατί από τη συζήτηση αυτή μπορούν να «ανοίξουν» ζητήματα (όπως π.χ. οι τυπικοί ευριπίδειοι ήρωες, η τραγικότητα του Μενέλαου κτλ.), που θίγονται στη συνέχεια.

Η μελέτη της **παρουσίας του Μενέλαου** στο Επεισόδιο αυτό μπορεί να μεθοδευτεί ανά σκηνή και σε συνδυασμό με το χαρακτηρισμό του ως τραγικού ήρωα. Ο λόγος του στον πρώτο μονόλογο συνδέεται στο βιβλίο του μαθητή με την «τραγικότητα». Η έννοια της τραγικότητας έχει δοθεί σταδιακά και μεθοδικά: στον Πρόλογο μιλήσαμε για την «τραγική θέση» (της Ελένης), στην Πάροδο αναφερθήκαμε στα χαρακτηριστικά του «τραγικού ήρωα». Τώρα οι μαθητές μπορούν να εφαρμόσουν πράγματα που ίσως έχουν μάθει: μπορούν να θυμηθούν τα χαρακτηριστικά του **τραγικού ήρωα** και να τα αναζητήσουν στο Μενέλαο (π.χ. από ένδοξο βασιλιάς → ρακένδυτος ναυαγός και ζητιάνος, από νικητής της Τροίας → «ανέστιος και πλάνης», πολέμησε για την Ελένη και κέρδισε στην πραγματικότητα ένα είδωλο. Με άλλα λόγια: μεταστροφή της τύχης, άγνοια και αυταπάτη, νικητής νικημένος του πολέμου κτλ.). Οι μαθητές μαθαίνουν να αξιοποιούν τις γνώσεις τους και σιγά σιγά να αναγνωρίζουν πεδία μελέτης της τραγωδίας.

Η *Ελένη* ξέρουμε ότι δεν αποτελεί για όλους τους μελετητές «τραγωδία». Εδώ, με αφορμή κυρίως τη 2η σκηνή (δράση του Μενέλαου), αρχίζουμε να συζητάμε σταδιακά αυτή την επιφύλαξη. Όπως κάνουμε και σε ανάλογες περιπτώσεις, εισάγουμε έναν όρο και ζητάμε μια απλή επισήμανσή του από τους μαθητές και σε πρώτη φάση μια βιωματική πρόσληψή του. Εδώ, εισάγεται ο όρος **«κωμικά στοιχεία»** (και όχι ακόμα «κωμωδία» ή «τραγικωμωδία»). Οι μαθητές εύκολα μπορούν να αναζητήσουν στοιχεία που θα μπορούσαν να δικαιολογήσουν μια τέτοια θεώρηση (κινήσεις της Γερόντισσας και του Μενέλαου κτλ.). Εμπλέκονται έτσι σε ερμηνευτικά ζητήματα, τα οποία μπορούν στη συνέχεια να τα συσχετίσουν με την παράσταση (σκηνοθεσία).

Η **συζήτηση για το Μενέλαο** μπορεί να ολοκληρωθεί στο τέλος της ενότητας, αφού αξιολογήσουμε τους συλλογισμούς του στην 3η σκηνή. Το ενδιαφέρον εδώ θα ήταν να αποφύγουμε τους μονοσήμαντους χαρακτηρισμούς (π.χ. αφελής, απλοϊκός κτλ.) και να προσπαθήσουμε να αναδειξουμε την αμφισημία, που επισημαίνουν οι μελετητές, αλλά και τα συναισθήματα του θεατή (έλεος, αγωνία για την τύχη της αναγνώρισης κτλ.). Σε αυτό θα μας βοηθήσει και η αναφορά στο ρεαλισμό του Ευριπίδη και στον ευριπίδειο ήρωα. Οι μαθητές δουλεύοντας π.χ. παραγωγικά μπορούν να αναζητήσουν, βασιζόμενοι στις προηγούμενες αναφορές, στην περίπτωση του Μενέλαου στοιχεία που τον καθιστούν τυπικό ευριπίδειο ήρωα. Έτσι, μελετούν εκ νέου την παρουσία του Μενέλαου, εφοδιασμένοι τώρα με ένα νέο κλειδί, και βλέπουν από άλλο πρίσμα τις αδυναμίες και τις αντιφάσεις του ήρωα.

\* Η μετάφραση αποσπασμάτων του Kannicht έγινε από το Χ. Ράμμο.

2. Βλ. ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ 1ο και 2ο στη σ. 41, ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο στη σ. 33, ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ 1.

3. Βλ. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο στη σ. 43, 3ο στη σ. 45, 1ο στη σ. 47, ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ 2.

4. Βλ. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο στη σ. 43, 3ο στη σ. 45, ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ 1ο στη σ. 45, 1ο στη σ. 47, ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ 3, ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ.

**2.α. [Ο Μενέλαος - η αμφισβήτηση]**

«Ο ίδιος ο Μενέλαος υπήρξε πάντοτε ένας γρίφος. Είναι το πρόσωπο εκείνο που, περισσότερο από κάθε άλλο στοιχείο, οδήγησε τους κριτικούς του έργου να το χαρακτηρίσουν "κωμωδία". [...] Βασικά, στην αρχή, δείχνει στ' αλήθεια σαν μια απλή παρωδία του ξεπεσμένου ευγενή, κυρίως μάλιστα όταν με λόγια και σπρωξίματα διώχνεται απ' τη γριά θυρωρό και ξεσπάει σε κλάματα. Αλλά το να σταματήσουμε σε τούτη τη διαπίστωση θα ήταν κάτι που δεν θα βοηθούσε και πολύ. Όλοι συμφωνούν ότι τα τελευταία έργα του Ευριπίδη είχαν καθοριστική επίδραση στη Νέα Κωμωδία. Μ' αυτό εννοείται ότι εισήγαγε έναν κάπως ελαφρότερο τόνο σ' ορισμένες τραγωδίες του και ανέπτυξε θέματα που είχαν να κάνουν με ανθρώπους χαμένους για χρόνια και με πλεκτάνες. Δεν εννοείται φυσικά ότι ύστερα από σχεδόν 400 στίχους σοβαρής τραγικής ποιήσεως θα παρενέβαλε ακαλαίωστα μια σκηνή απροκάλυπτα κωμική. Ο Ευριπίδης συχνά δείχνει μια προτίμηση για ξαφνικές ανατροπές, και σίγουρα υπάρχουν χιουμοριστικές πινελιές στα τρία ρομαντικά δράματα και αλλού, όμως τίποτε που να μοιάζει με μια καθαρά κωμική σκηνή [...].

Το γεγονός ότι στο ομηρικό πρότυπο ο Μενέλαος είναι ένας συνδυασμός ανδρείας και γελοιότητας δεν εμποδίζει τη σκηνή να είναι ίσως ανάρμοστα κωμική. Τουλάχιστον δεν μας εκπλήσσει, εφόσον η εικόνα αυτή του Μενέλαου συμβαδίζει με την παράδοση. Λίγο ως πολύ ο Μενέλαος πάντα έτσι ήταν, αλλά ο Ευριπίδης ίσως να άγγιξε εδώ τα όρια της υπερβολής. Αναμφισβήτητα είχε στόχο του τη διακωμώδηση, αλλά το ερώτημα είναι: σε ποιο βαθμό; Και μήπως τελικά επέτρεψε να γίνει αυτό περισσότερο από όσο σκόπευε; Ο Μενέλαος αρχίζει με αρκετά σοβαρό ύφος την αφήγηση της νίκης του στην Τροία, της επακόλουθης περιπλάνησής του και του ναυαγίου. Ο τόνος είναι κάπως πομπώδης, αλλά πολύ λίγο θυμίζει φανερό στρατιώτη [...]. Γίνεται όμως κάπως πιο ανεπιτήδευτο όταν φτάνει στην τροπή που νιώθει για τα ράκη του [...]. Μετά πλησιάζει τις πύλες του παλατιού, από όπου αποπέμπεται με βίβανσο τρόπο. Αυτό πράγματι είναι ένα μοτίβο που συναντάμε συχνά στην κωμωδία, αλλά εκεί συνήθως έχει να κάνει με το φόβο ή τη φρίκη της μιας ή της άλλης πλευράς, ή και των δύο. Εδώ υπάρχει μόνο η αποπομπή από τη γριά. Η συμπεριφορά του Μενέλαου, καθώς ζαρώνει μπροστά στις σπρωξιές και τις απειλές της, είναι φυσικά εντελώς αντι-ηρωική, εδώ όμως προσέρχεται ως ικέτης κι οι ικέτες δεν είναι απαραίτητο να φέρονται ηρωικά. Θρηνηί, όταν συγκρίνει τους προηγούμενους θριάμβους με την τωρινή του αθλιότητα [...]. Μέχρις εδώ είναι ακόμα μάλλον συγκινητικός. Πολλά εξαρτώνται από το πώς θα παιζόταν ο ρόλος, γιατί, αν και η σκηνή θα μπορούσε πιθανότατα να παιχθεί ώστε να προκαλέσει το γέλιο, αυτό είναι κάτι που δεν φαίνεται αναπόφευκτο ή σύμφωνο με το γενικότερο στόχο του ποιητή. Προτιμότερη είναι η άποψη ότι ο χαρακτήρας του Μενέλαου εμφανίζει την τόσο προσφιλή στον Ευριπίδη αμφισβήτηση, που χαρακτηρίζει και διαποτίζει κάθε ύπαρξη σ' όλες τις εκδηλώσεις της [...]» (Whitman 1996: 66-69).

**2.β. [Μενέλαος - τραγικός ήρωας]**

«[...] Για να είναι τραγικός ο ήρωας, πρέπει να υποφέρει το ίδιο και περισσότερο από κάθε άλλον άνθρωπο. Δεν ξεχωρίζει από τον κοινό θνητό παρά από το μέγεθος της πτώσης του και της μεταστροφής που σημειώνεται στην τύχη του. [...] Όταν φτάνουμε στον Ευριπίδη, οι Αγαμέμνονες και οι Μενελάοι του δεν είναι παρά φοβισμένοι βασιλιάδες και η αρχική ακτινοβολία τους μόλις που διακρίνεται.

Ο ρεαλισμός αυτός είναι ίδιον του Ευριπίδη, αλλά δεν θα ήταν δυνατόν να τον επιτύχει, αν, μέσα στο πνεύμα του τραγικού είδους, δεν υπήρχε, ως βασική αρχή, η ανάγκη να περιγράψει τους ήρωες ατελείς και βασανιζόμενους, δηλαδή να τους εκλάβει -αυτούς που αποτελούσαν εξαίρεση- ως παράδειγμα της ανθρώπινης μοίρας και των δεινών της» (Romilly 1993: 200-201).

**2.γ. [οι συλλογισμοί του Μενέλαου]**

«Οι νοητικές διεργασίες του Μενέλαου είναι κωμικές, αλλά το θέμα δεν είναι αν θα 'πρεπε ή θα μπορούσε να έχει αμέσως καταλάβει ότι για δεκαεπτά χρόνια κυνηγούσε ένα φάντασμα. Το θέμα είναι ότι εκφράζει μέσα από τη θεατρική πράξη τη δυσκολία του να φτάσει κανείς στην αλήθεια χωρίς να συνειδητοποιεί ότι και ο ίδιος, όπως ο καθένας, υπόκειται στην αμφισβήτηση και την αυταπάτη. Για μια ακόμη φορά βρισκόμαστε αντιμέτωποι με τις θεωρίες του Γοργιά για τη γνώση» (Whitman 1996: 69-70).

**2.δ. [οι συλλογισμοί του Μενέλαου]**

«Ο Μενέλαος πέφτει [από τις πληροφορίες της γερόντισσας] σε βαθιά σύγχυση, αλλά μένει προσκολλημένος πεισματικά στην περιοχή των φαινομένων με τη σκέψη ότι πρόκειται μάλλον για συνωνυμία - παράδειγμα ανθρώπου που πλανιέται ακριβώς εκεί όπου αισθάνεται βέβαιος για τη λογική του» (Lesky 1989: 245).

**2.ε. [οι συλλογισμοί του Μενέλαου]**

«Ο Μενέλαος δίνει την εντύπωση ότι είναι μέχρι ενός βαθμού αφελής και ανίκανος για προχωρημένους συλλογισμούς, όπως φαίνεται και αργότερα στην αδυναμία του να επινοήσει σχέδιο απόδρασης. Το κοινό θα απολάμβανε την ταραχή του, αλλά η απλότητά του δεν πρέπει να είναι υπερβολική. Στο κάτω κάτω, δεν θα μπορούσαμε να περιμένουμε ότι θα διέβλεπε, ή θα φανταζόταν έστω ένα τόσο παράλογο παιχνίδι της μοίρας, όπως είναι το *Ειδωλον*» (Dale 1967: 126).

**2.στ. [οι συλλογισμοί του Μενέλαου - η λειτουργία τους]**

«Από τη Γραία μαθαίνει [ο Μενέλαος] ειδήσεις για την Ελένη που προκαλούν σύγχυση και οι οποίες αποτελούν τη βάση ενός ακόμα μονολόγου. Όπως στη σκηνή με τον Τεύκρο, οι δυσχέρειες της αναγνωρίσεως -οι οποίες σ' αυτό το έργο όλως ιδιαίτερως απαιτούν να μπου σε μια λογική σειρά γεγονότα, τα οποία δεν επιδέχονται λογική- υπογραμμίζονται και πάλι. Τα εκλογικευμένα συμπεράσματά του φαίνονται καταστρεπτικά για την αναγνώριση, εάν πράγματι θέλει να λύσει τη σύγχυσή του με την εν μέρει λογική πίστη ότι μπορεί να υπάρχουν δύο γυναίκες με το όνομα Ελένη, δύο θεοί με το όνομα Ζευς, δύο πόλεις με το όνομα Σπάρτη και δύο με το όνομα Τροία» (Goward 2002: 295-296).

### 3ος ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΟΣ

Η παρουσίαση της Γερόντισσας<sup>5</sup> μπορεί να γίνει με τέτοιο τρόπο, ώστε να βοηθήσει τους μαθητές:

- να συνειδητοποιήσουν ότι στην τραγωδία υπάρχουν πέρα από τους ήρωες (πρωταγωνιστές) κι άλλα, δευτερεύοντα, πρόσωπα<sup>6</sup>
- να αναζητήσουν το ρόλο της Γερόντισσας στη δραματική οικονομία.

Η Γερόντισσα είναι ένα από τα **δευτερεύοντα πρόσωπα** της τραγωδίας μας (π.χ. ο Αγγελιαφόρος, ο Υπηρέτης). Μπορεί λοιπόν να γίνει μια πρώτη συζήτηση για την ταυτότητα των προσώπων αυτών και το ρόλο τους. Έτσι, εδώ οι μαθητές διαπιστώνουν τα χαρακτηριστικά της Γερόντισσας και αναρωτιούνται για την επιλογή του ποιητή (π.χ. γιατί γυναίκα και όχι άντρας στο ρόλο του φύλακα;) και στη συνέχεια αναζητούν το **λειτουργικό της ρόλο** στη συγκεκριμένη σκηνή: ψυχολογικά και δραματικά (συμπονά το Μενέλαο, διαφαίνεται η τραγικότητα του Μενέλαου κτλ.).

Τέλος, σε συνδυασμό με την παρουσία της Μενέλαου μπορούν οι μαθητές να κάνουν υποθέσεις για τη **σκηνική της παρουσία** (κυρίως με βάση το ερώτημα αν η παρουσία της Γερόντισσας επιτείνει την τραγικότητα του ήρωα ή, αντίθετα, η σκηνή έχει κωμικό χαρακτήρα).

#### 3.α. [γιατί γυναίκα - ρόλος Γερόντισσας]

«Η ανάθεση αυτού του ρόλου σε μια ηλικιωμένη γυναίκα [...] φαίνεται να είναι η συνέπεια ενός δραματουργικού συμβιβασμού. Και δεν πρέπει η πύλη να φυλάσσεται από κάποιον που πρέπει να φροντίζει να μην πλησιάσει κανένας Έλληνας στο παλάτι [...]. Όμως η ρεαλιστική ανάθεση αυτού του ρόλου σε έναν άρρενα φύλακα θα είχε επίσης τη ρεαλιστική συνέπεια να πρέπει να συλληφθεί αυτοστιγμεί ο Μενέλαος. Μια θυρωρός αντιθέτως μπορεί να συμπεριφερθεί ως γυναίκα: αρχικά δηλαδή, σύμφωνα με τις εντολές, να τον αποδιώξει, μετά όμως να του δείξει συμπάθεια και στο τέλος μάλιστα, παρά τις εντολές, να του συμπεριφερθεί φιλικά, δηλαδή να συμπεριφερθεί υπό τις δεδομένες συνθήκες με ασυνέπεια, δικαιολογημένη από ψυχολογική άποψη και αναγκαία από δραματουργική» (Kannicht 1969B: 131).

#### 3.β. [γιατί γυναίκα - ρόλος]

«Η θυρωρός (θηλυκό), αντί για ο θυρωρός (αρσενικό) [επιλέχθηκε], για να γίνει ο διάλογος πιο διασκεδαστικός και να τονιστεί η δύσκολη θέση του Μενέλαου να ανταλλάσει λόγια αβοήθητος με μια γριά. Είναι επίσης πιθανότερο ότι εκείνη θα απέφυγε να τον αναφέρει στους κυρίους της» (Dale 1967: 121).

### 4ος ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΟΣ

Η ενασχόληση με την αντίθεση *είναι vs φαίνεσθαι* σ' αυτή την ενότητα<sup>8</sup> βρίσκεται στο πλαίσιο της προσπάθειας που ξεκινήσαμε από τον Πρόλογο να προσεγγίσουμε σταδιακά την αντίθεση αυτή ως δομικό στοιχείο της τραγωδίας μας. Εδώ ιδιαίτερα μας ενδιαφέρει:

- να την εντοπίσουμε στο Επεισόδιο αυτό
- να συμπληρώσουμε τη βασική αντίθεση και με άλλους όρους
- να κάνουμε πρώτες υποθέσεις για τη σημασία της στο έργο.

Στον Πρόλογο χρησιμοποιούμε όρους οικείους στους μαθητές. Εδώ επιμένουμε περισσότερο στους όρους *είναι - φαίνεσθαι* και εισάγουμε τις **συμπληρωματικές αντιθέσεις** *δόξα vs αλήθεια*, *σώμα vs όνομα*. Οι μαθητές μπορούν σε πρώτη φάση να τις επισημάνουν, με στόχο την κατανόηση, στο Μενέλαο (ποιοι είναι - πώς φαίνεται, τι ακούει - τι πιστεύει: ο Μενέλαος παρών

5. Βλ. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο στη σ. 45, ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ 1ο στη σ. 45.

6. Βλ. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο στη σ. 45.

στη σκηνή ως *σώμα*, αλλά όχι ως *όνομα*, προσπαθεί να πείσει ότι είναι κάτι άλλο από αυτό που φαίνεται) και τη Γερόντισσα (φαίνεται σκληρή στη συμπεριφορά της - στην πραγματικότητα συμπονά το ζητιάνο).

Το επόμενο βήμα είναι να προβληματιστούμε με τους μαθητές μας για τη **σημασία αυτής της αντίθεσης**. Αναζητάμε αρχικά τη σημασία της για το ίδιο το δράμα και, στη συνέχεια, επεκτείνουμε τον προβληματισμό μας (η σημασία της στη ζωή μας). Μπορούν, λοιπόν, οι μαθητές σε αυτό το σημείο να υποψιαστούν πώς η αντίθεση αυτή με την κυριαρχία της περιπλέκει τη διαδικασία της αναγνώρισης, συνειδητοποιώντας παράλληλα την «κατασκευή» του δράματος. Η πορεία και η διαδικασία παρμένει η ίδια που επισημάναμε κι αλλού: από την επισήμανση στη διερεύνηση.

#### 4.α. [Μενέλαος: όνομα vs σώμα]

«[Ο Μενέλαος] είναι ντυμένος με κουρέλια που μάζεψε από το ναυάγιο, ώστε να μην αναγνωρίζεται εκ των πραγμάτων η ταυτότητά του. Δηλαδή είναι παρών στη σκηνή ως "σώμα" αλλά όχι ως "όνομα". Κατ' ανάλογο τρόπο, ο Μενέλαος είναι παρών σε μια χώρα, της οποίας ντράπηκε να ρωτήσει το όνομα, γιατί έκρυβε την άθλια εμφάνισή του [...]» (Πασχάλης 2001: 101).

#### 4.β. [Μενέλαος: είναι vs φαίνοσθαι]

«Ο μεγάλος ήρωας της Τροίας (όπως αυτός επιμένει) είναι, με γελοίο τρόπο, σχεδόν γυμνός καθώς εκφωνεί μια δεύτερη προλογική ρήση [...] και περαιτέρω ταπεινώνεται "δημόσια" κατά τη συζήτησή του με τη Γραία. Το πρόβλημα του Μενέλαου με την ταυτότητά του είναι μια ελαφρά παραλλαγή του προβλήματος της Ελένης: αυτός δεν προβάλλει ένα ψεύτικο πρόσωπο, για να σώσει τη ζωή του (μολονότι αυτό θα του χρειαστεί για να διαφύγει), αλλά χωρίς επιτυχία επιδιώκει να βεβαιώσει ότι είναι αυτό που λέει, μολονότι τα φαινόμενα δείχνουν τα αντίθετα» (Goward 2002: 295).

#### 4.γ. [η αμφίεση του Μενέλαου]

«Δυο ακόμα λόγια για τα ρούχα: Υπάρχουν αρκετές αναφορές στην αμφίεση του Μενέλαου, κι όταν είναι με τα κουρέλια κι όταν κατόπιν ντύνεται όπως του αρμόζει, έτσι ώστε θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι έχουν απόλυτη σχέση με το κεντρικό θέμα του έργου. [...] Στα χέρια του Ευριπίδη η παρουσίαση επί σκηνής του ρακένδουτου βασιλιά έγινε ένα είδος θεατρικής μανιέρας, που ενέπνευσε τον Αριστοφάνη, το 425 π.Χ., μία από τις ιλαρότερες σκηνές του στους *Αχαρνές*. Όσο κοινό κι αν φαίνεται ως μοτίβο της τραγωδίας, η ενδυμασία είναι, μεταξύ των άλλων, ένα σύμβολο της κοινωνικής θέσης του ήρωα και έχει χρησιμοποιηθεί κι αλλού από τον Ευριπίδη [...]. Και κάτι ακόμη πιο σημαντικό: έχει ήδη καταδειχθεί ότι η αμφίεση του Μενέλαου είναι απλώς ένα ακόμη από σύμβολο της βασικής αντίθεσης: φαινομενικό - πραγματικό, κι ότι ανακτά τον πραγματικό του εαυτό μόλις ντύνεται τα ρούχα που του αρμόζουν. Το γεγονός ότι ο πραγματικός του εαυτός πέφτει για λίγο στην αφάνεια ίσως να εξηγεί γιατί υπερτονίζει τα κατορθώματά του στην Τροία και γιατί κομπάζει ότι το όνομά του είναι ξακουστό σ' ολόκληρο τον κόσμο. [...] Η ειρωνεία της τελευταίας παρατήρησης είναι αξιοπρόσεκτη, καθώς αμέσως πριν από αυτήν ο Μενέλαος οδηγείται αναγκαστικά στο συμπέρασμα ότι πολλοί άνθρωποι και μέρη μπορεί να έχουν τα ίδια ακριβώς ονόματα [...].» (Whitman 1996: 69).

### 5ος ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΟΣ

Τα θέματα που επισημαίνουμε στην ενότητα αυτή ως χαρακτηριστικά του ευριπίδειου έργου είναι:

- ο πόλεμος<sup>7</sup>.
- οι ήρωες του Ευριπίδη<sup>8</sup>.

Οι μαθητές μπορούν να θυμηθούν ότι με τον **πόλεμο** ασχοληθήκαμε και στον Πρόλογο, με την ευκαιρία της εμφάνισης του Τεύκρου. Επίσης, μπορούν να θυμηθούν **ποια διάσταση δίνει στον πόλεμο ο Ευριπίδης** (αντηρωική, αντιεπική). Στην ίδια διαπίστωση μπορούν εύκολα να οδηγηθούν σχολιάζοντας την εμφάνιση του Μενέλαου στη σκηνή. Στη συνέχεια τους καλούμε να συγκρίνουν τους δύο ήρωες, Μενέλαο και Τεύκρο (με κριτήρια την εμφάνιση και τη γενικότερη κατάστασή τους). Η σύγκριση αποτελεί μια πολλαπλά χρήσιμη διδακτική ενέργεια, καθώς οξύνει την παρατήρηση και προάγει την κρίση. Επιτείνεται μέσα από τη σύγκριση αυτή η ιδιόμορφη, όπως ονομάστηκε, τραγικότητα της *Ελένης*, σύμφωνα με την οποία νικητής και νικημένος βρίσκονται στην ίδια άθλια κατάσταση. Στο τέλος μπορεί να αναπτυχθεί από τους μαθητές, με αφορμή την τύχη των δύο ηρώων, ένας προβληματισμός για τις συνέπειες του πολέμου.

7. Βλ. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο στη σ. 43.

8. Βλ. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο στη σ. 41, 2ο στη σ. 47, ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ 1 και 4.

Επιπλέον, η σύγκριση των δύο ηρώων (π.χ. η επισήμανση της λέξης «κούρσεψα» που και οι δυο χρησιμοποιούν) μας βοηθά να θίξουμε και το **μοτίβο του «ένδοξου στρατιώτη»** (*miles gloriosus*), του οποίου βασικά γνωρίσματα αποτελούν ο κομπασμός και η έπαρση. Οι μαθητές μπορούν να επισημάνουν τη στάση του Μενέλαου: διακηρύσσει πως ο ίδιος είναι από τους κύριους συντελεστές της νίκης κατά της Τροίας (όπως είχε κάνει προηγουμένως και ο Τεύκρος) και ότι υπήρξε ο αρχηγός των στρατευμάτων (αντί του Αγαμέμνονα). Και όλα αυτά τη στιγμή που βρίσκεται στην κατάσταση που είδαμε προηγουμένως.

Ανακεφαλιώνοντας την ενότητα, μπορούμε με αφορμή την περίπτωση του Μενέλαου να συναγάγουμε συμπεράσματα για τους **ήρωες του Ευριπίδη**. Θεωρώντας το Μενέλαο τυπικό ευριπίδειο ήρωα, οι μαθητές μπορούν εύκολα να οδηγηθούν στην επισήμανση ότι ο Ευριπίδης συνηθίζει να κατεβάζει τους ήρωές του από το βάθρο, στο οποίο τους είχε τοποθετήσει το έπος. Μας ενδιαφέρει εδώ δηλαδή να εξοικειωθούν με μια διαδικασία, σύμφωνα με την οποία μπορούν να αναχθούν από την ατομική, προσωπική και συγκεκριμένη περίπτωση στη γενίκευση.

Με βάση το ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ 1 (Αριστοφάνης) μπορούν οι μαθητές να αναρωτηθούν αν πράγματι η αντίληψη αυτή του Ευριπίδη (απομυθοποίηση των ηρώων) αποτελούσε πρόκληση για το αθηναϊκό κοινό της εποχής και, στη συνέχεια, να αναπτύξουν έναν προβληματισμό για τα χαρακτηριστικά (κοινωνικά, ιδεολογικά, πολιτικά κτλ.) μιας εποχής που αμφισβητεί μύθους και είδωλα. Σιγά σιγά η τραγωδία γίνεται ένα κείμενο που μας ενδιαφέρει.

### 5.α. [Μενέλαος - Τεύκρος]

«[...] Αντίθετα [με το Μενέλαο], ο Τεύκρος έχει την πρόεψα ενδυμασία, και μάλιστα είναι οπλισμένος με φαρέτρα και τόξο, δηλαδή είναι "εν πλήρει εξαρτίσει". Επιπλέον, ο Τεύκρος έχει ένα καράβι που τον περιμένει σε κάποιο μυχό της ακτής, ενώ ο Μενέλαος έχει φτάσει ως ναυαγός στην τρύπιδα του πλοίου του και ως ζητιάνος, δηλαδή στην πιο προσβλητική, για την αντίληψη εκείνης της εποχής, κατάσταση. Αλλά και η περιπέτεια του μπροστά στην αντίδραση της γριάς θυρωρού υπογραμμίζει έντονα την άθλια τύχη του, σε σύγκριση με την αξιοπρεπή εμφάνιση του Τεύκρου και την ανθρώπινη μεταχείριση που βρήκε αυτός από την Ελένη» (Σκαλής 1980: 157-158).

### 5.β. [ο «ένδοξος στρατιώτης»]

«Είναι πρόδηλο πως και τα δύο πρόσωπα είναι "στρατηγικοί άνδρες", που σαν κύριο γνώρισμα έχουν τον κόμπο και την έπαρση, συνέπεια των οποίων είναι να διακηρύσσουν και οι δύο πως αυτοί είναι οι κύριοι συντελεστές της νίκης και πρωταίτιοι της καταστροφής που προξένησαν στο στρατό και την πόλη της Τροίας. Αυτό το μοτίβο του *miles gloriosus*, που ο ποιητής φροντίζει να τονίσει στο χαρακτήρα των δύο ηρώων, είναι φανερά κυρίαρχο και παίζει ένα σπουδαίο ρόλο στη θεμελίωση της τραγικής κατάστασης. [...] Ο ποιητής θέλει να δείξει πως η μανία του πολέμου ασκεί τόσο καταλυτική επίδραση στο χαρακτήρα και το νου των "στρατηγικών" ανδρών, ώστε τους κάνει χαϊρέκακος για την αθλιότητα που επιφέρει ο πόλεμος, ανεδαφικούς και το ίδιο υπερφίαλους, αυτούς που δεν πρόσφεραν πολλά στον πόλεμο, μ' εκείνους που πρόσφεραν πολύ περισσότερα ή απεκόμισαν απ' αυτόν περισσότερα κέρδη.

Ένα ακόμη στοιχείο, που βρίσκεται σε συνάρτηση με τα παραπάνω, είναι και η προβολή του Μενέλαου ως αρχηγού των ελληνικών στρατευμάτων στην εκστρατεία κατά της Τροίας. Το υποστηρίζει ο ίδιος κυρίως στο μονόλογό του, αλλά και στο διάλογο που αναπτύσσει με τη θυρωρό, όταν θέλει να τον εμποδίσει να μπει στο ανάκτορο του Πρωτέα, και με την Ελένη στη σκηνή της αναγνώρισης. Αυτή η αντίληψη του Μενέλαου μπορεί βέβαια σ' ένα βαθμό να είναι δικαιολογημένη, αφού η εκστρατεία έγινε για χάρη του και ο ελληνικός στρατός αποτελούνταν από στρατεύματα, των οποίων πολλοί αρχηγοί δεσμεύονταν από τον όρκο που έδωσαν στον Τυνδάρεω, τότε που ήρθαν ως μνηστήρες της Ελένης. Ως πιθανό πάντως πρέπει να θεωρήσουμε πως αυτή η νοοτροπία του Μενέλαου, δηλαδή να μην αναγνωρίζει τον ηγετικό ρόλο του Αγαμέμνονα και να του αμφισβητεί την αρχιστρατηγία, είναι επίτηδες υπερτονισμένη από τον ποιητή, γιατί θέλει να την εναρμονίσει με τον γενικότερο εγωιστικό χαρακτήρα του ήρωα και [...] να αντιπαραθέσει το φρόνημά του με το ανάλογο φρόνημα του Τεύκρου. Ο τύπος του *miles gloriosus*, λοιπόν, που είναι μια από τις κυριότερες ιδέες που προβάλλονται μ' αυτή την τραγωδία, συντέλεσε ώστε να εμφανίσει ο ποιητής και το Μενέλαο έτσι» (Σκαλής 1980: 165, 168).

### 5.γ. [η ιδιότητα τραγικότητας της *Ελένης*]

«[...] μπορούμε να πούμε [ότι στην *Ελένη*] καλλιεργείται αυτή η ιδιόμορφη τραγικότητα, δηλαδή να μην βρίσκεται σε πλεονεκτική θέση ο νικητής απέναντι στον ηττημένο, κάτι που εμπίπτει μέσα στο γενικότερο αντιπολεμικό πνεύμα που προβάλλεται σε αυτή την τραγωδία [...]» (Σκαλής 1980: 164).

### 5.δ. [ρακένδυτοι ήρωες]

«Και λίγα λόγια για τους "ρακένδυτους ήρωες" του Ευριπίδη, που ο Αριστοφάνης δεν κουράστηκε ποτέ να τους διακωμωδεί: Δεν επιτρέπεται να τους αντιμετωπίζουμε απλώς σαν κωμικό εύρημα ή σαν σπινθηροβόλα αιχμή εναντίον του ανερχόμενου ρεαλισμού γενικά, γιατί, ακόμη και αν δεχθούμε ότι ο τρόπος παρουσίαισής του Ευριπίδη δεν ήταν απόλυτα νατουραλιστικός, δεν πρέπει να τα εμπιστευτούμε όλα στη φαντασία του θεατή. [...] δεν πρέπει να αμφιβάλουμε ότι χρησιμοποιήθηκαν πραγματικά κουρέλια» (Blume 1986: 118-119).



## ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΑ ΣΧΟΛΙΑ

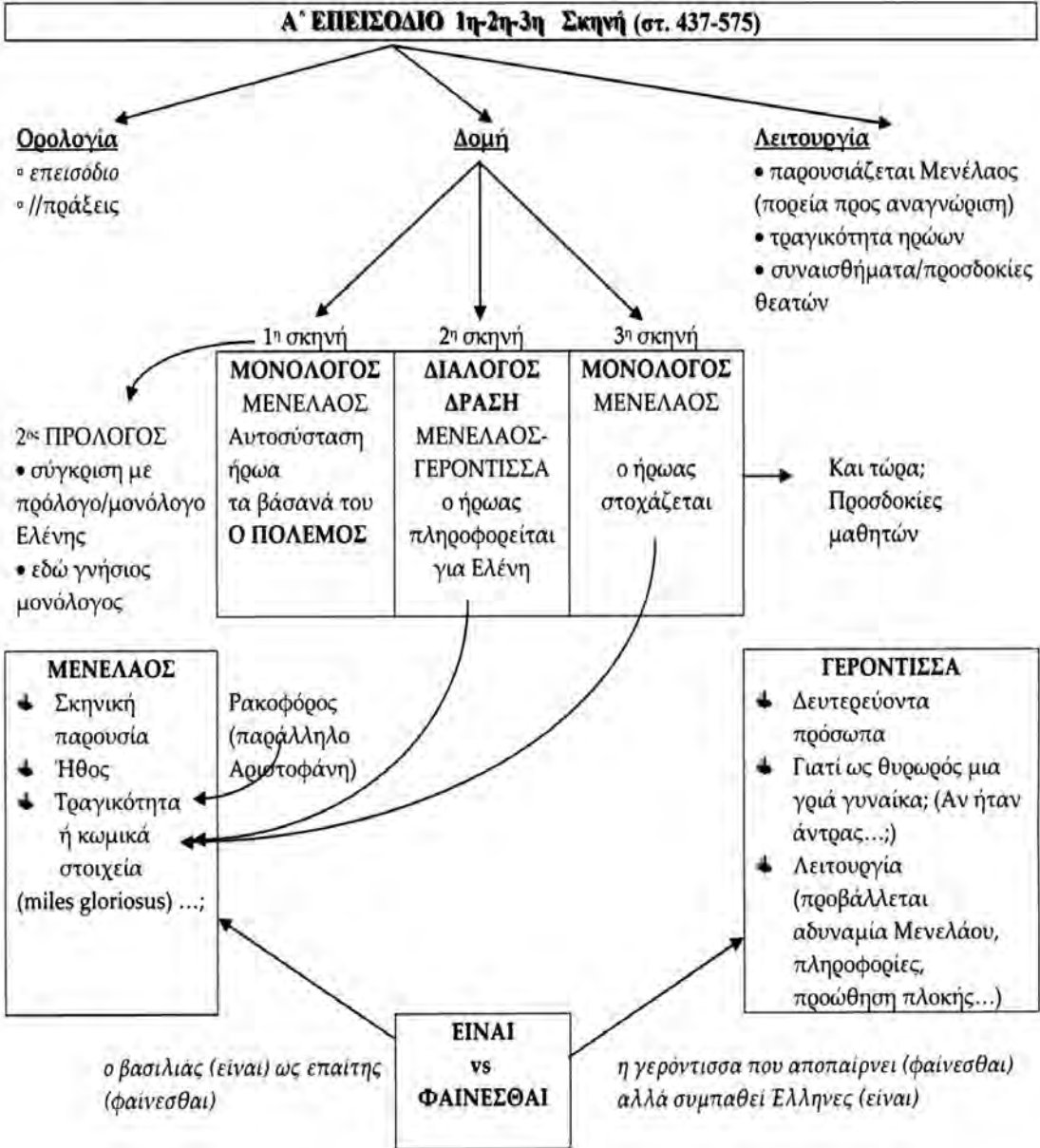
448. Όπως γράφει ο Ξενοφώντας (*Απομνημονεύματα*, IV, 6,12), ο Σωκράτης έκανε την ακόλουθη διάκριση ανάμεσα στην εξουσία του βασιλέως και σε αυτήν του τυράννου: η βασιλεία είναι εξουσία που ασκείται με τη βούληση των ανθρώπων και σύμφωνα με τους νόμους της πόλης, ενώ τυραννία επικρατεί εκεί όπου ασκεί τη βασιλεία ο άρχοντας παρά τη θέληση των πολιτών και όχι σύμφωνα με τους ισχύοντες νόμους.
- 452-454. Το νόημα των στίχων μπορεί να είναι: «Μπορεί να φωνάξουν τα ονόματα κάποιων, επειδή είναι νεκροί, και άλλων επειδή γύρισαν στο σπίτι, ενώ τους είχαν νομίσει νεκρούς. Η φράση αυτή θα μπορούσε να σημαίνει: "με έναν κατάλογο των πνιγμένων συντρόφων τους". Μερικοί πέθαναν στην Τροία ή στη Θάλασσα. Άλλοι έπεσαν σε καταγίδα και τους ξέγραψαν, αλλά γύρισαν στο τέλος. Μόνον εγώ [ο Μενέλαος] συνεχίζω να περιπλανιέμαι» (Dale).
- 474-476. Πρβ. Ευρ., *Τρωάδες*, 639-640 (μτφρ. Θ. Σταύρου): «[...] μα απ' τα αγαθά στη δυστυχία σαν πέσεις/θυμάτα τα παλιά η ψυχή και κλαίει [...]» Ευρ., *Ιφ. Ταυρ.*, 1120-1121 (μτφρ. Θ. Σταύρου): «Πραγματική συμφορά η αλλαγή 'να της τύχης/Είναι βαρύ/από χαρούμενες μέρες να πέφτεις σε λύπες [...]» Θουκ., *Επιτ.*, Β, 44, 2: «Μεγαλύτερη λύπη νιώθει κανείς για ό,τι είχε κι έχασε, παρά για ό,τι δεν είχε ποτέ».
534. Σύμφωνα με ένα μελετητή (Kannicht), μέχρι τώρα όλα τα στοιχεία πείθουν το Μενέλαο ότι η Γερόντισσα μιλάει για τη γυναίκα του, την Ελένη, που έχει αφήσει μαζί με τους συντρόφους του στη σπηλιά. Η τελευταία ερώτηση *πότε*: είναι καθοριστική, αφού ο Μενέλαος είναι βέβαιος ότι το Είδωλο είναι η πραγματική Ελένη. Το ότι όμως η Γερόντισσα αναφέρει ως χρονικό όριο τον πόλεμο της Τροίας προσδίδει κάποια ειρωνεία στα λόγια της, αφού η απαγωγή της Ελένης δε συνέπεσε απλώς χρονικά με την έναρξη του Τρωικού πολέμου, αλλά τον προκάλεσε. Την ειρωνεία αυτήν, ενώ ούτε η Γερόντισσα την επιδιώκει ούτε ο Μενέλαος την αντιλαμβάνεται, ωστόσο ο θεατής την απολαμβάνει.
542. κ.εξ. Η κατάσταση του Μενέλαου μετά την αποχώρηση της Γερόντισσας μοιάζει πολύ με αυτήν της Ελένης μετά την αποχώρηση του Τεύκρου στον Πρόλογο. Έτσι κι ο μονόλογός του αντιστοιχεί με το θρήνο της Ελένης: όπως εκείνη κλαίει για τα δεινά που της ανέφερε ο Τεύκρος, έτσι κι ο Μενέλαος προσπαθεί να ξεπεράσει τις απορίες που του γέννησαν οι πληροφορίες της Γερόντισσας-θυρωρού.



## ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΕΣ ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Να παρουσιάσετε συνοπτικά τα νέα στοιχεία που πληροφορούμαστε από το Μενέλαο. Ποιο από τα στοιχεία αυτά αυξάνει τη δραματική ένταση και φαίνεται να οδηγεί σε αδιέξοδο, μολονότι ο ερχομός του Μενέλαου θα έπρεπε λογικά να οδηγεί στη λύτρωση της Ελένης; (**Λειτουργία**)
2. Να συγκρίνετε το προοίμιο της *Οδύσσειας* με τη μονολογική ρήση του Μενέλαου (437-492) και να επισημάνετε τις ομοιότητες ανάμεσα στον Οδυσσέα και το Μενέλαο.
3. Ποιες πληροφορίες παίρνει ο Μενέλαος από τη Γερόντισσα και ποια από αυτές θεωρείτε πιο σημαντική για την εξέλιξη του δράματος; (**ρόλος Γερόντισσας - δραματική οικονομία**)
4. Μετά τις πληροφορίες της Γερόντισσας, ο Μενέλαος βρίσκεται σε σύγχυση. Πώς δηλώνεται αυτό στο κείμενο; Πώς θα μπορούσε να δηλωθεί στη σκηνική παρουσία του; (**ήθος - λέξη - όψη**)
5. Ο Μενέλαος μπαίνει στη σκηνή ρακενδύτος ναυαγός και μετά τη συζήτησή του με τη Γερόντισσα μένει μόνος στη σκηνή, προβληματισμένος από την πληροφορία που άκουσε. Να περιγράψετε τις ψυχικές διακυμάνσεις του ήρωα σε όλο το Α' Επεισόδιο. (**ήθος**)
6. Αν εξετάσουμε τη δομή του Α' Επεισοδίου, θα παρατηρήσουμε ότι αρχίζει με μονόλογο του Μενέλαου, συνεχίζεται με το διάλογό του με τη Γερόντισσα και κλείνει πάλι με το δικό του μονόλογο. Συσχετίζεται η δομή αυτή με τα συναισθήματα και τα πάθη του ήρωα από τη μια μεριά και τις δραματικές ανάγκες από την άλλη; (**μορφή - περιεχόμενο**)
7. Να σχεδιάσετε ή να περιγράψετε τη σκευή του Μενέλαου και της Γερόντισσας, όπως εσείς τη φαντάζεστε. (**σκευή**)

**ΣΤ** ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ





ΕΠΙΠΛΑΡΟΔΟΣ - Β' ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ 1Η-2Η-3Η ΣΚΗΝΗ

στ. 576-941

**A** ΚΕΙΜΕΝΟ ΠΡΩΤΟΤΥΠΟΥ (ΣΤ. 515-856)

<p>[ΧΟ.] ἤκουσα τὰς θεσπιωίδου κόρας ἃ χρηζέουσ' ἐπλάθην τυράννοισιν, ὡς Μενέλαος οὐ-     πω μελαμφαρῆς οἴχεται     δί' ἔρεβος χθονὶ κρυφθείς,     ἀλλ' ἔτι κατ' οἴδμ' ἄλιον     τρυχόμενος οὖω λιμέναν     ψαύσειεν πατρίας γᾶς,     ἀλατείαι βίотου     ταλαίφρων, ἄφιλος φίλων,     παντοδαπᾶς ἐπὶ γᾶς πέδον     χρμπτόμενος εἰναλίωι     κώπαι Τρωιάδος ἐκ γᾶς.</p> <p>[ΕΛ.] ἦδ' αὖ τάφου τοῦδ' εἰς ἔδρας ἐγὼ πάλιν     στείχω, μαθοῦσα Θεονόης φίλους λόγους.     [ἦ πάντ' ἀληθῶς οἶδε· φησὶ δ' ἐν φάει     πόσιν τὸν ἄμὸν ζῶντα φέγγος εἰσοράν,     πορθμούς δ' ἀλᾶσθαι μυρίουσ πεπλωκότα     ἐκεῖσε κάκεισ' οὐδ' ἀγύμναστον πλάνοις,     ἦξιν &lt;δ&gt; ὅταν δὴ πημάτων λάβῃ τέλος.     ἐν δ' οὐκ ἔλεξεν, εἰ μολῶν σωθήσεται.     ἐγὼ δ' ἀπέστην τοῦτ' ἐρωτήσια σαφῶς,     ἦσθεισ' ἐπεὶ νιν εἶπέ μοι σεσωμένον.     ἐγγύς δέ νιν που τῆσδ' ἔφρασκ' εἶναι χθονός,     ναυαγὸν ἐκπεσόντα σὺν παύροις φίλοις,     ᾧμοι, πόθ' ἦξεις; ὡς ποθεινός ἂν μόλις.]     ἔα, τίς οὗτος; οὐ τί που κρυπτεύομαι     Πρωτέως ἀσέπτου παιδὸς ἐκ βουλευμάτων;     οὐχ ὡς δρομαία πᾶλος ἢ βάκχη θεοῦ     τάφωι ξυνάψω κῶλον; ἄγριος δέ τις     μορφὴν ὄδ' ἐστὶν ὅς με θηραταὶ λαβεῖν.</p> <p>[ΜΕ.] σὲ τὴν ὄρεγμα δεινὸν ἠμλλημένην     τύμβου π'ὶ κρηπίδ' ἐμπύρους τ' ὀρθοστάτας,     μεῖνον τί φεύγεις; ὡς δέμας δεῖξασα σὸν     ἔκπληξιν ἡμῖν ἀφασίαν τε προστίθης.</p> <p>[ΕΛ.] ἀδικούμεθ', ὦ γυναῖκες· εἰργόμεσθα γὰρ     τάφου πρὸς ἀνδρὸς τοῦδε, καί μ' ἑλὼν θέλει     δοῦναι τυράννοισιν ὧν ἐφεύγομεν γάμοις.</p> <p>[ΜΕ.] οὐ κλωπῆς ἐσμεν οὐδ' ὑπηρεταὶ κακῶν.     [ΕΛ.] καὶ μὴν στολήν γ' ἄμορφον ἀμφὶ σῶμ' ἔχεις.     [ΜΕ.] στήσον, φόβον μεθεῖσα, λασιφρόν πόδα.     [ΕΛ.] ἴστημ', ἐπεὶ γε τοῦδ' ἐπάπτομαι τάφου.</p>	<p>515 [ΜΕ.] τίς εἶ; τίν' ὄψιν σὴν, γύναϊ, προσδέρκομαι;     [ΕΛ.] σὺ δ' εἶ τίς; αὐτὸς γὰρ σὲ καμ' ἔχει λόγους.     [ΜΕ.] οὐλώποτ' εἶδον προσφερέστερον δέμας.     [ΕΛ.] ὦ θεοί! θεὸς γὰρ καὶ τὸ γινώσκειν φίλους. 560     [ΜΕ.] &lt;Ἑλληνίς εἶ τις ἢ ἴχχωρία γυνή&gt;     [ΕΛ.] Ἑλληνίς; ἀλλὰ καὶ τὸ σὸν θέλω μαθεῖν.     [ΜΕ.] Ἑλένη σ' ὁμοίαν δὴ μάλιστ' εἶδον, γύναϊ.     [ΕΛ.] ἐγὼ δὲ Μενελεάωι γε σ' οὐδ' ἔχω τί φῶ.     [ΜΕ.] ἔγνωσ ἄρ' ὀρθῶς ἀνδρα δυστυχέστατον. 565     [ΕΛ.] ὦ χρόνιος ἐλθὼν σῆς δάμαρτος ἐς χέρας.     [ΜΕ.] ποίας δάμαρτος; μὴ θίγης ἐμῶν πέπλων.     [ΕΛ.] ἦν σοι δίδωσι Τυνδάρεως, ἐμὸς πατήρ.     [ΜΕ.] ὦ φωσφόρ' Ἑκάτη, πέμπε φάσματ' εὐμενῆ.     [ΕΛ.] οὐ νυκτίφαντον πρόπολον Ἐνοδίας μ' ὄραϊς. 570     [ΜΕ.] οὐ μὴν γυναικῶν γ' εἰς δυοῖν ἔφην πόσις.     [ΕΛ.] ποίων δὲ λέκτρων δεσπότης ἄλλων ἔφους;     [ΜΕ.] ἦν ἄντρα κεῦθει κάκ Φρυγῶν κομίζομαι.     [ΕΛ.] οὐκ ἔστιν ἄλλη σὶς τίς ἀντ' ἐμοῦ γυνή.     [ΜΕ.] οὐ που φρονῶ μὲν εὖ, τὸ δ' ὄμμα μου νοσεῖ; 575     [ΕΛ.] οὐ γὰρ με λεύσων σὴν δάμαρθ' ὄραν δοκεῖς;     [ΜΕ.] τὸ σῶμ' ὁμοιον, τὸ δὲ σαφές γ' ἀποστατεῖ.     [ΕΛ.] σκέψαι: τί σοι δεῖ πίστewας σαφεστέρας;     [ΜΕ.] ἔοικας οὕτοι τοῦτό γ' ἐξαρνήσομαι.     [ΕΛ.] τίς οὖν διδάξει σ' ἄλλος ἢ τὰ σ' ὄμματα; 580     [ΜΕ.] ἐκεῖ νοσοῦμεν, ὅτι δάμαρτ' ἄλλην ἔχω.     [ΕΛ.] οὐκ ἔλθον ἐς γῆν Τρωιάδ', ἀλλ' εἰδῶλον ἦν.     [ΜΕ.] καὶ τίς βλέποντα σώματ' ἐξεργάζεται;     [ΕΛ.] αἰθήρ, ὅθεν σὺ θεοπόνητ' ἔχεις λέχη.     [ΜΕ.] τίνος πλάσαντος θεῶν; ἄελπτα γὰρ λέγεις. 585     [ΕΛ.] Ἥρας, διάλλαγμ', ὡς Πάρις με μὴ λάβοι.     [ΜΕ.] πῶς οὖν; ἅμ' ἐνόαδ' ἦσθ' &lt;ἄρ&gt; ἐν Τροίαι θ' ἄμα;     [ΕΛ.] τοῦνομα γένειοι' ἂν πολλαχοῦ, τὸ σῶμα δ' οὐ.     [ΜΕ.] μέθες με· λύπης ἄλις ἔχων ἐλήλυθα.     [ΕΛ.] λείψεις γὰρ ἡμᾶς, τὰ δὲ κέν' ἐξέξεις λέχη; 590     [ΜΕ.] καὶ χαῖρέ γ', Ἑλένη προσφερέης ὀθούνεκ' εἶ.     [ΕΛ.] ἀπωλόμην λαβοῦσά σ' οὐχ ἔξω πόσιν.     [ΜΕ.] τοῦκεῖ με μέγεθος τῶν κακῶν πείθει, σὺ δ' οὐ.     [ΕΛ.] οἶ γῶ· τίς ἡμῶν ἐγένετ' ἀθλιωτέρα; 595     οἱ φίλτατοι λείπουσί μ' οὐδ' ἀφίξομαι     Ἑλληνας οὐδὲ πατρίδα τὴν ἐμὴν ποτε.     555 ΘΕΡΑΠΩΝ     Μενέλαε, μαστεύων σε κιγχάνω μόλις,</p>
--	--

- πάσαν πλανηθείς τήνδε βάρβαρον χθόνα,  
πεμφθείς ἑταίρων τῶν λελειμμένων ὕπο.  
[ME.] τί δ' ἔστιν; οὐ που βαρβάρων συλᾶσθ' ὕπο; 600  
[ΘΕ.] θαυμάστ', ἔλασσον τοῦνομ' ἢ τὸ πρᾶγμ' ἔχον.  
[ME.] λέγ' ὡς φέρεις τι τήϊδε τῆι σπουδῇ νέον.  
[ΘΕ.] λέγω πόνους σε μυρίουσ τλήναι μάτην.  
[ME.] παλαιὰ θρηνεῖς πῆματ' ἀγγελίαις δὲ τί;  
[ΘΕ.] βέβηκεν ἄλοχος σὴ πρὸς αἰθέρος πτυχὰς 605  
ἀρθεῖσ' ἄφαντος· οὐρανῶι δὲ κρύπτεται  
λιποῦσα σεμνὸν ἄντρον οὐ σφ' ἐσώζοιμεν,  
τοσοῦνδε λέξαστ'. Ὡ ταλαίπωροι Φρύγες  
πάντες τ' Ἄχαιοί, δι' ἔμ' ἐπὶ Σκαμανδρίοις  
ἀκταῖσιν Ἥρας μηχαναῖς ἐθνήσκητε,  
δοκοῦντες Ἐλένην οὐκ ἔχοντ' ἔχειν Πάριν.  
ἐγὼ δ', ἐπειδὴ χρόνον ἔμειν' ὅσον μ' ἐχρῆν,  
τὸ μῶρσιμον σώσασα πατέρ' ἐς οὐρανὸν  
ἄπεμι· φήμας δ' ἡ τάλαινα Τυνδαρίσ  
ἄλλως κακὰς ἤκουσεν οὐδὲν αἰτία.  
ὦ χαῖρε, Λήδασ θυγάτερ· ἐνθάδ' ἦσθ' ἄρα.  
ἐγὼ δέ σ' ἄστρον ὡς βεβηκυῖαν μυχοῦς  
ἤγγελλον εἰδῶς οὐδὲν ὡς ὑπόπτερον  
δέμας φοροίης· οὐκ ἔω σε κερτομεῖν  
ἡμᾶς τόδ' αὐθις, ὡς ἄδην ἐν Ἴλιωι 620  
πόνους παρεῖχες σῶι πόσει καὶ συμμάχοις.  
[ME.] τοῦτ' ἔστ' ἐκεῖνο· ξυμβεβᾶσι μοι λόγοι  
οἱ τῆσδ' ἀληθεῖς. ὦ ποθεῖνός ἡμέρα,  
ἦ σ' εἰς ἐμάς ἐδωκεν ὠλένας λαβεῖν.  
[ΕΛ.] ὦ φίλτατ' ἀνδρῶν Μενέλεως, ὁ μὲν χρόνος  
παλαιός, ἡ δὲ τέρψις ἀρτίως πάρα.  
ἔλαβον ἀσμένα πόσιν ἐμόν, φίλαι,  
περὶ τ' ἐπέτασα χέρα φίλιον ἐν μακρᾷ  
φλογὶ φρεσφόρωι.  
[ME.] κἀγὼ σέ· πολλοὺς δ' ἐν μέσσωι λόγους ἔχων 630  
οὐκ οἶδ' ὁποῖου πρῶτον ἄρξωμαι τὰ νῦν.  
[ΕΛ.] γέγηθα, κρατὶ δ' ὀρθίουσ ἐθειράσ  
ἀνεπτέρωσα καὶ δάκρυ σταλάσσω,  
περὶ δὲ γυῖα χέρας ἔβαλον ἠδονάν,  
ὦ πόσις, ὡς λάβω.  
[ME.] ὦ φίλτατα πρόσσοψις, οὐκ ἐμέμφθην·  
τέχῳ τὰ τοῦ Διὸς λέκτρα Λήδασ τε.†  
[ΕΛ.] ἂν ὑπὸ λαμπάδων κόροι λευκίπποι  
ξυνομαίμονες ὄλβισαν ὄλβισαν... 640  
[ME.] τὸ πρόσθεν, ἐκ δόμων δὲ νοσφίσας σ' ἐμοῦ  
πρὸς ἄλλαν ἐλαύνει  
θεὸς συμφορὰν τᾶσδε κρείσσω.  
[ΕΛ.] τὸ κακὸν δ' ἀγαθὸν σέ τε καμὲ συνάγαγεν, ὦ πόσι,  
χρόνιον, ἀλλ' ὅμως ὄναίμαν τύχασ,  
[ME.] ὄναιο δῆτα· ταῦτα δὲ ξυνεύχομαι·  
δυσὶν γὰρ ὄντιον οὐχ ὁ μὲν τλήμων, ὁ δ' οὐ.  
[ΕΛ.] φίλαι, φίλαι,  
τὰ πάρος οὐκέτι στένομεν οὐδ' ἀλγῶ.  
πόσιν ἔχομεν ἔχομεν ἐμόν <ἐμόν> δὴν ἔμενον 650  
ἔμενον ἐκ Τροίας πολυετῆ μολεῖν.  
[ME.] ἔχεις, ἔχω τε σ' ἠλίουσ δὲ μυρίουσ  
μόλις διελθὼν ἠισθόμην τὰ τῆσ θεοῦ.  
[ΕΛ.] ἐμὰ δὲ χαρμοναῖα δάκρυα πλέον ἔχει  
χάριτος ἢ λύπασ.  
[ME.] τί φῶ; τίς ἂν τὰδ' ἤλπισεν βροτῶν ποτε;  
[ΕΛ.] ἀδόκητον ἔχω σε πρὸς στέρνοις.  
[ME.] κἀγὼ σέ, τὴν δοκοῦσαν Ἰδαίαν πόλιν  
μολεῖν Ἰλίου τε μελέουσ πύργουσ.  
πρὸς θεῶν, δόμων πῶς τῶν ἐμῶν ἀπεστάλης; 660  
[ΕΛ.] ἔ· πικρὰς ἐς ἀρχὰς βαίνεισ·  
ἔ· πικρὰν δ' ἐρευνᾶίς φάτιν.  
[ME.] λέγ', ὡς ἀκουστά· πάντα δῶρα δαυμόνων.  
[ΕΛ.] ἀπέπτυσσα μὲν λόγον οἶον  
οἶον ἐσοισόμεθα.  
[ME.] ὅμως δὲ λέξον ἠδῦ τοι μόχθων κλύειν. 665  
[ΕΛ.] οὐκ ἐπὶ βαρβάρου λέκτρα νεανία  
πετομένας κώπασ, πετομένουσ δ' ἔρω-  
τος ἀδίκων γάμων...  
[ME.] τίς <-> σε δαίμων ἢ πότμος συλαῖ πάτρασ;  
[ΕΛ.] ὁ Διὸς ὁ Διὸς ὁ πόσι με παῖς <Μαίας τ>  
ἐπέλασεν Νειλῶι.  
[ME.] θαυμαστά· τοῦ πέμψαντος; ὦ δεινοὶ λόγοι.  
[ΕΛ.] κατεδάκρυσα καὶ βλέφαρον ὑγραίνω  
δάκρυσιν· ἡ Διὸς μ' ἄλοχος ὤλεσεν.  
[ME.] Ἥρα; τί νῶν χρήζουσα προσθεῖναι κακόν;  
[ΕΛ.] ὦμοι ἐγὼ κείνων λουτρῶν καὶ κρητῶν,  
ἵνα θεαὶ μορφᾶν ἐφαίδρυναν, εὔτ'  
ἔμολον ἐς κρίσιν.  
[ME.] ττὰ δ' εἰς κρίσιν σοι τῶνδ' ἔθηχ' Ἥρα κακῶν; †  
[ΕΛ.] Πάριν ὡς ἀφέλοιτο... [ME.] πῶς; αὔδα.  
[ΕΛ.] Κύπρις ὦ μ' ἐπένευσεν... [ME.] ὦ τλάμων.  
[ΕΛ.] τλάμονα τλάμον' ὦδ' ἐπέλασ Αἰγύπτωι.  
[ME.] εἴτ' ἀντέδωκ' εἰδῶλον, ὡς σθέθεν κλύω.  
[ΕΛ.] τὰ δὲ <σ>α· κατὰ μέλαθρα πάθεα πάθεα, μᾶ-  
τερ, οἶ' ἰγῶ. [ME.] τί φήσ; 685  
[ΕΛ.] οὐκ ἔστι μάτηρ· ἀγχόνιον δὲ βρόχον  
δι' ἐμὰν κατεδήσατο δύσγαμον αἰσχύναν.  
[ME.] ὦμοι θυγατρὸς δ' Ἑρμιόνης ἔστιν λόγος;  
[ΕΛ.] ἄγαμος ἄτεκνος, ὦ πόσι, καταστένει  
γάμον ἄγαμον † αἰσχύναν †. 690  
[ME.] ὦ πᾶν κατ' ἄκρας δῶμ' ἐμὸν πέρας Πάρις.  
[ΕΛ.] τάδε καὶ σὲ διώλεσε μυριάδας τε  
χαλκεόπλων Δαναῶν.

	ἐμὲ δὲ πατρίδος ἀπο <πρὸ> κακότητον ἀραϊ- ον ἔβαλε θεὸς ἀπὸ πόλεος ἀπὸ τε σέθεν, ὄτε μέλαθρα λέχεά τ' ἔλιπον οὐ λιποῦσ' ἐπ' αἰσχροῖς γάμοις.		φρουρεῖν <θ'> ὅπως ἂν εἰς ἐν ἐλθόντες τύχης ἐκ βαρβάρων σωθῶμεν, ἦν δυνάμεθα.	
[ΧΟ.]	εἰ καὶ τὰ λοιπὰ τῆς τύχης εὐδαίμονος τύχοιτε, πρὸς τὰ πρόσθεν ἀρκέσειεν ἄν.	695	[ΘΕ.] ἔσται τάδ', ὦναξ, ἀλλὰ τοὶ τὰ μάντεων ἔσειδον ὡς φαῦλ' ἐστὶ καὶ ψευδῶν πλέα.	745
[ΘΕ.]	Μενέλαε, κάμοι πρόσδοτον τῆς ἡδονῆς, ἦν μανθάνω μὲν καυτός, οὐ σαφῶς δ' ἔχω.	700	[οὔδ' ἦν ἄρ' ὑγιὲς οὐδὲν ἐμπύρου φλογὸς οὐδὲ πτερωτῶν φθέγματ'· εὐθες δέ τοι τὸ καὶ δοκεῖν ὄρνιθας ὠφελεῖν βροτούς.] Κάλχας γὰρ οὐκ εἶπ' οὐδ' ἐσήμηνε στρατῶι νεφέλης ὑπερθνήσκοντας εἰσορῶν φίλους	750
[ΜΕ.]	ἀλλ', ὦ γεραιέ, καὶ σὺ κοινώνει λόγων.		οὐδ' Ἔλενος, ἀλλὰ πόλις ἀνηρπάσθη μάτην. [εἵποις ἄν, οὐνεχ' ὁ θεὸς οὐκ ἠβούλετο. τί δῆτα μαντεύομεθα; τοῖς θεοῖσι χρῆ θύοντας αἰτεῖν ἀγαθὰ, μαντείας δ' ἐάν βίου γὰρ ἄλλως δέλεαρ ἠυρέθη τότε, κοῦδεὶς ἐπλοῦτησ' ἐμπύροισιν ἀργὸς ὦν γνώμη δ' ἀρίστη μάντις ἢ τ' εὐβουλία.]	
[ΘΕ.]	οὐχ ἦδε μόθων τῶν ἐν Ἰλίῳ βραβεύς;		[ΧΟ.] ἐς ταῦτ'ο κάμοι δόξα μάντεων πέρι χωρεῖ γέροντι· τοὺς θεοὺς ἔχων τις ἂν φίλους ἀρίστην μαντικὴν ἔχοι δόμοις.	760
[ΜΕ.]	οὐχ ἦδε· πρὸς θεῶν δ' ἦμεν ἠπατημένοι [νεφέλης ἀγαλμ' ἔχοντες ἐν χερσὶν λυγρόν].	705	[ΕΛ.] εἶεν· τὰ μὲν δὴ δεῦρ' αἰεὶ καλῶς ἔχει. ὅπως δ' ἐσώθης, ὦ τάλας, Τροίας ἀπο κέρδος μὲν οὐδὲν εἰδέναι, πόθος δέ τις [τὰ τῶν φίλων φιλοῖσιν αἰσθέσθαι κακά].	
[ΘΕ.]	[τί φῆς;] νεφέλης ἄρ' ἄλλως εἶχομεν πόνους πέρι;		[ΜΕ.] ἦ πόλλ' ἀνῆρου μ' ἐνὶ λόγῳ μῖα θ' ὁδῶι. τί σοι λέγοιμ' ἂν τὰς ἐν Αἰγαίῳ φθορὰς τὰ Ναυπλίου τ' Εὐβοικὰ πυρπολήματα Κρήτης τε Λιβύης θ' ἅς ἐπεστράφησαν πόλεις σκοπιὰς τε Πελοπόλεως; οὐ γὰρ ἐμπλήρασι μ' ἂν μύθοις, λέγων δ' ἂν σοὶ κάκ' ἀλοοῖν ἔτι [πάσχων τ' ἔκαμμον· οἷς δὲ λυπηθεῖμεν ἄν].	765
[ΜΕ.]	Ἦρας τάδ' ἔργα καὶ θεῶν τρισῶν ἔρις.		[ΕΛ.] καὶ πλείον' εἶπας ἢ σ' ἀνηρόμην ἐγώ. ἐν δ' εἶπε τάλλα παραλιπῶν· πόσον χρόνον πόντου ἔπι νῶτοίς ἄλιον ἐφθεῖρου πλάνον;	
[ΘΕ.]	τί δ'; ὡς ἀληθῶς ἐστὶν ἦδε σὴ δάμαρ;	710	[ΜΕ.] ἐν ναυσὶν ὦν πρὸς τοῖσιν ἐν Τροίᾳ δέκα ἔτεσι διῆλθον ἐπτά περιδρομὰς ἐτῶν.	775
[ΜΕ.]	αὕτη λόγοις ἐμοῖσι πίστευσον τάδε.		[ΕΛ.] φεῦ φεῦ μακρόν γ' ἔλεξας, ὦ τάλας, χρόνον· σωθεὶς δ' ἐκείθεν ἐνθάδ' ἦλθες ἐς σφαγὰς.	
[ΘΕ.]	ὦ θύγατερ, ὁ θεὸς ὡς ἔφω τι ποικίλον καὶ δυστέκμαρτον, εὔ δέ πως πάντα στρέφει [ἐκέεισε κάκεισ' ἀναφέρων· ὁ μὲν πονεῖ, ὁ δ' οὐ πονήσας αὐτὴς ὀλλυταὶ κακῶς, βέβαιον οὐδὲν τῆς αἰεὶ τύχης ἔχων. σὺ γὰρ πόσις τε σὸς πόνων μετέσχετε, σὺ μὲν λόγοισιν, ὁ δὲ δορὸς προθυμίαι. σπεύδων δ' ὄτ' ἔσπευδ' οὐδὲν εἶχε· νῦν δ' ἔχει αὐτόματα πράξας τὰ γάθ' εὐτυχεστάτα]. οὐκ ἄρα γέροντα πατέρα καὶ Διοσκόρω ἦσιχνας οὐδ' ἔδρασας οἷα κληῖζεται νῦν ἀνανεοῦμαι τὸν σὸν ὑμάνιον πάλιν καὶ λαμπάδων μεμνήμεθ' ἅς τετραόροις ἵπποις τροχάζων παρέφερον· σὺ δ' ἐν δίφροισι σὺν τῶιδε νύμφῃ δῶμ' ἔλειπες ὄλβιον. κακὸς γὰρ ὅστις μὴ σέβει τὰ δεσποτῶν καὶ ξυγγέγηθε καὶ συνωδίει κακοῖς, [ἐγὼ μὲν εἶην, κεὶ πέφυχ' ὄμως λάτρις, ἐν τοῖσι γενναίοισιν ἠριθιμημένος δοῦλοισι, τοῦνομ' οὐκ ἔχων ἐλεύθερον, τὸν νοῦν δέ· κρείσσον γὰρ τὸδ' ἢ δυοῖν κακοῖν ἐν ὄντα χρῆσθαι, τὰς φρένας τ' ἔχειν κακὰς ἄλλων τ' ἀκούειν δοῦλον ὄντα τῶν πέλας.]	715	[ΜΕ.] πῶς φῆς; τί λέξεις; ὡς μ' ἀπώλεσας, γύναι. [ΕΛ.] [φευγ' ὡς τάχιστα τῆσδ' ἀπαλλαγθεὶς χθονός.] θανῆι πρὸς ἀνδρὸς οὗ τάδ' ἐστὶ δῶματα.	780
[ΜΕ.]	ἄγ', ὦ γεραιέ, πολλὰ μὲν παρ' ἀσπίδα μοχθήματ' ἐξέπλησας ἐκπονῶν ἐμοί, καὶ νῦν μετασχῶν τῆς ἐμῆς εὐπραξίας ἀγγελίον ἐλθὼν τοῖς λελειμμένοις φίλοις τάδ' ὡς ἔχονθ' ἠύρηκας οὗ τ' ἐσμέν τύχης, μένειν τ' ἐπ' ἀκταῖς τούς τ' ἐμοὺς καραδοκεῖν ἀγῶνας οἱ μόνουσί μ', ὡς ἐλπίζομεν, εἰ τήνδε πως δυνάμεθ' ἐκκλέψαι χθονός,	720	[ΜΕ.] τί χρῆμα δράσας ἄξιον τῆς συμφορᾶς; [ΕΛ.] ἦκεις ἄελπτος ἐμποδῶν ἐμοῖς γάμοις. [ΜΕ.] ἦ γὰρ γαμῶν τις τὰμ' ἐβουλήθη λέχη; [ΕΛ.] ὕβριν γ' ὑβρίζων ἐς ἐμέ, κὰν ἔτλην ἐγώ. [ΜΕ.] ἰδίαι σθένων τις ἢ τυραννεύων χθονός; [ΕΛ.] ὅς γῆς ἀνάσσει τῆσδε Πρωτέως γόνος. [ΜΕ.] τὸδ' ἔστ' ἐκεῖν' αἰνιγμ' ὁ προσπόλου κλύω. [ΕΛ.] ποίους ἐπιστὰς βαρβάρους πυλώμασιν;	770
		725		
		730		
		735		
		740		

[ME.] τοῖσδ', ἔνθεν ὥσπερ πτωχὸς ἐξηλαυνόμην.	790	[ME.] θνήσκοιμεν ἂν λαθεῖν γὰρ οὐχ οἷόν τέ μοι.	
[ΕΛ.] οὐ που προσήγεις βίονταν; ὦ τάλαιν' ἐγώ.		[ΕΛ.] ἴσως ἂν ἀναπεισάμεν ἱκετεύοντε νιν...	825
[ME.] τοῦργον μὲν ἦν τοῦτ', ὄνομα δ' οὐκ εἶχεν τόδε.		[ME.] τί χρῆμα δρᾶσαι; τίν' ὑπάγεις μ' ἐς ἐλπίδα;	
[ΕΛ.] πάντ' οἷσθ' ἄρ', ὡς ἔοικας, ἀμφ' ἐμῶν γάμων.		[ΕΛ.] παρόντα γαίαι μὴ φράσαι σε συγγόνωι.	
[ME.] οἷδ': εἰ δὲ λέκτρα διέφυγες, τόδ' οὐκ ἔχω.		[ME.] πείσαντε δ' ἐκ γῆς διορίσασαμεν ἂν πόδα;	
[ΕΛ.] ἄθικτον εὐνήν ἴσθι σοι σεσωμένην.	795	[ΕΛ.] κοινήν γ' ἐκείνην ραιδίως, λάθρα δ' ἂν οὐ.	
[ME.] τίς τοῦδε πειθῶ; φίλα γάρ, εἰ σαφῆ λέγεις.		[ME.] σὸν ἔργον, ὡς γυναικὶ πρόσφορον γυνή.	830
[ΕΛ.] ὀραῖς τάφου τοῦδ' ἀθλίου ἔδρας ἐμάς;		[ΕΛ.] ὡς οὐκ ἄχρωστα γόνατ' ἐμῶν ἔξει χερῶν.	
[ME.] ὀρῶ, τάλαινα, στιβάδας ὧν τί σοι μέτα;		[ME.] φέρ', ἦν δὲ δὴ νῶιν μὴ ἀποδέξῃται λόγους;	
[ΕΛ.] ἐνταῦθα λέκτρων ἱκετεύομεν φυγὰς.		[ΕΛ.] θανῆν γαμοῦμαι δ' ἡ τάλαιν' ἐγὼ βία.	
[ME.] βωμοῦ σπανίζουσ' ἡ νόμοισι βαρβάροις;	800	[ME.] προδότης ἂν εἴης· τὴν βίαν σκήψασ' ἔχεις.	
[ΕΛ.] ἔρρυσέθ' ἡμᾶς τοῦτ' ἴσον ναοῖς θεῶν.		[ΕΛ.] ἀλλ' ἀγνόν ὄρκον σὸν κᾶρα κατώμοσα...	835
[ME.] οὐδ' ἄρα πρὸς οἴκους ναυστολεῖν <σ> ἔξεστί μοι;		[ME.] τί φῆς; θανεῖσθαι; κοῦποτ' ἀλλάξεις λέχη;	
[ΕΛ.] ξίφος μένει σε μᾶλλον ἢ τοῦμῶν λέχος.		[ΕΛ.] ταῦτῳ ξίφει γε· κείσομαι δὲ σοῦ πέλας.	
[ME.] οὕτως ἂν εἶην ἀθλιώτατος βροτῶν.		[ME.] ἐπὶ τοῖσδε τοῖνυν δεξιὰς ἐμῆς θίγε.	
[ΕΛ.] μή νυν καταιδού, φεῦγε δ' ἐκ τῆσδε χθονός.	805	[ΕΛ.] ψαύω, θανόντος σοῦ τόδ' ἐκλείψειν φάος.	
[ME.] λιπῶν σέ, Τροίαν ἐξέπερσα σὴν χάριν.		[ME.] κἀγὼ στερηθῆεις σοῦ τελευτήσειν βίον.	840
[ΕΛ.] κρείσσον γὰρ ἦ σε τᾶμ' ἀποκτείνει λέχη.		[ΕΛ.] πῶς οὖν θανοῦμεθ' ὥστε καὶ δόξαν λαβεῖν;	
[ME.] ἄναδρά γ' εἶπας Ἰλίου τ' οὐκ ἄξια.		[ME.] τύμβου ἢ πὶ νῶτιος σέ κτανῶν ἐμὲ κτενῶ.	
[ΕΛ.] οὐκ ἂν κτάνοις τύραννον, ὃ σπευδεῖς ἴσως.		πρῶτον δ' ἀγῶνα μέγαν ἀγωνιούμεθα	
[ME.] οὕτω σιδήρωι τρωτὸν οὐκ ἔχει δέμας;	810	λέκτρων ὑπὲρ πάντων ὃ δὲ θέλων ἴτω πέλας.	
[ΕΛ.] εἴθιη· τὸ τολμᾶν δ' ἀδύνατ' ἀνδρὸς οὐ σοφοῦ.		τὸ Τρωϊκὸν γὰρ οὐ καταισχυνῶ κλέος	
[ME.] σιγῆν παράσχω δῆτ' ἐμάς δῆσαι χέραι;		οὐδ' Ἑλλάδ' ἐλθῶν λήψομαι πολὺν ψόγον,	
[ΕΛ.] ἐς ἄπορον ἦκει; δεῖ δὲ μηχανῆς τινος.		ὅστις θέτιν μὲν ἐστέρησ' Ἀχιλλέως,	
[ME.] δρώντας γὰρ ἢ μὴ δρώντας ἦδιον θανεῖν.		Τελαμωνίου δ' Αἴαντος εἰσεῖδον σφαγὰς	
[ΕΛ.] μὴ ἔστιν ἐλπίς ἢ μόνη σωθεῖμεν ἂν.	815	τὸν Νηλέως τ' ἄπειδα· διὰ δὲ τὴν ἐμῆν	
[ME.] ὠνητὸς ἢ τολμητὸς ἢ λόγων ὕπο;		οὐκ ἀξιώσω καταθανεῖν δάμαρτ' ἐγώ;	850
[ΕΛ.] εἰ μὴ τύραννός <σ> ἐκπύθοιτ' ἀφιγμένον.		μάλιστα γ'· εἰ γὰρ εἰσιν οἱ θεοὶ σοφοί,	
[ME.] οὐ γνώσεταί μ' ὅς εἰμ', ἐγὼ δ' ἔρει δὲ τίς;		εὐψυχον ἄνδρα πολεμίω θανόνθ' ὑπο	
[ΕΛ.] ἔστ' ἔνδον αὐτῷ ξιμμάχος θεοῖς ἴση.		κούφην καταμπίσχουσιν ἐν τύμβωι χθονί,	
[ME.] φήμη τις οἴκων ἐν μυχοῖς ἰδρυμένη;	820	κακοῦς δ' ἐφ' ἔρμα στερεὸν ἐκβάλλουσι γῆς.	
[ΕΛ.] οὐκ, ἀλλ' ἀδελφῆ Θεονόην καλοῦσιν νιν.		[ΧΟ.] ὦ θεοί, γενέσθω δὴ ποτ' εὐτυχῆς γένος	855
[ME.] χρηστήριον μὲν τοῦνομ'· ὅτι δὲ δρᾶι φράσον.		τὸ Ταντάλειον καὶ μεταστήτω κακῶν.	
[ΕΛ.] πάντ' οἷδ', ἔρει τε συγγόνωι παρόντα σε.			

## Β ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΙ ΣΤΟΧΟΙ

Με τη διδασκαλία του πρώτου μέρους του Β΄ Επεισοδίου (Επιπάροδος, 1η - 2η - 3η σκηνή) επιδιώκουμε:

1. Να βιώσουμε τη σκηνή της αναγνώρισης, γνωρίζοντας παράλληλα την τυπολογία της και επισημαίνοντας τη λειτουργία ὅσων προηγούνται και ακολουθοῦν.
2. Να μελετήσουμε την παρουσία του Αγγελιαφόρου και το ρόλο του στην Αναγνώριση, αλλά και μετά από αυτήν.
3. Να μελετήσουμε το ρόλο της αντίθεσης *εἶναι* vs *φαίνεσθαι* στις σκηνές αυτές και τη σημασία της αντίθεσης αυτής γενικότερα.
4. Να διερευνήσουμε την τραγικότητα των ηρώων μας με βάση τα νέα στοιχεία και να αναζητήσουμε ρομαντικά στοιχεία στην *Ελένη*.
5. Να γνωρίσουμε ἢ να διευρύνουμε τη γνώση μας για τεχνικές (απροσδόκητα περιστατικά) και θέματα του ευριπίδειου έργου που συνθέτουν τη *διάνοια*, συζητώντας παράλληλα την επικαιρότητα κάποιων θεμάτων στις μέρες μας.

## Γ ΕΠΙΣΗΜΑΝΣΕΙΣ

### 1ος ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΟΣ

Ότι κυριαρχεί σε αυτό το μέρος του Β' Επεισοδίου, αλλά και αποκορύφωμα, ως ένα βαθμό, της τραγωδίας μας ως εδώ, είναι η αναγνώριση των δύο ηρώων. Όλοι οι στόχοι που θέτουμε στην ενότητα αυτή σχετίζονται άμεσα ή έμμεσα με την Αναγνώριση. Στο πλαίσιο πάντως του συγκεκριμένου στόχου μπορούμε να επιμερίσουμε τα θέματα που σχετίζονται με την αναγνώριση ως εξής:

- τα προ της αναγνώρισης<sup>1</sup>
- η αναγνώριση<sup>2</sup>: έκφραση συναισθημάτων (ηρώων, Χορού, Αγγελιαφόρου, θεατών)<sup>3</sup>
- η κίνηση προς τα πίσω, προς το παρελθόν<sup>4</sup>
- η κίνηση προς τα εμπρός, προς το μέλλον<sup>5</sup>.

Με την εμφάνιση του Μενέλαου στο Α' Επεισόδιο είχε γίνει φανερή η **πορεία προς την αναγνώριση**. Μπορούμε να επιμείνουμε στις προσδοκίες των μαθητών, πριν από οποιαδήποτε επεξεργασία του Β' Επεισοδίου, για τον τρόπο με τον οποίο θα επιτευχθεί η αναγνώριση. Εδώ, ανάμεσα στα άλλα, μας ενδιαφέρει να συνειδητοποιήσουν οι μαθητές πώς ένα λογοτεχνικό έργο γενικότερα ή ένα δραματικό κείμενο στην περίπτωση μας κλιμακώνει τη δράση, ώστε να οδηγήσει και σε αντίστοιχη κλιμάκωση συναισθημάτων. Έτσι, μπορούν οι μαθητές να κατανοήσουν:

- τις **ψυχολογικές μεταπτώσεις** και τις **διακυμάνσεις των συναισθημάτων** της ηρωίδας (και όχι μόνο αυτής): π.χ. χαρμόσυνο κλίμα, καθώς αυτή και ο Χορός επιστρέφουν στη σκηνή [Επιπάρδος = επί (επιπλέον, νέα) + πάροδος]. Στη συνέχεια η Ελένη αναγνωρίζει το Μενέλαο και αγωνιά εξαιτίας της αδυναμίας του να την αναγνωρίσει
- την **επιβράδυνση** που υπάρχει στην 1η σκηνή ως στοιχείο τεχνικής, καθώς περιπλέκεται η αναγνώριση εξαιτίας της προσκόλλησης των ηρώων στο *φαίνεσθαι*.

Επιπλέον, οι μαθητές μπορούν να εκφράσουν τα δικά τους συναισθήματα, ελέγχοντας παράλληλα την επίδραση αυτής της επιβράδυνσης. Τέλος, μια μικρή σύγκριση του φωτογραφικού υλικού της σ. 51 μπορεί να εικονίσει ως ένα βαθμό τις συναισθηματικές διακυμάνσεις που προκαλεί η σκηνή στους θεατές.

Πριν περάσουμε στη 2η σκηνή, **τη σκηνή της αναγνώρισης**, καλό θα είναι να έχει γίνει σαφές στους μαθητές για ποιον ακριβώς λόγο περιπλέκεται η αναγνώριση (προσκόλληση στα φαινόμενα). Τότε οι μαθητές μπορούν να υποθέσουν τρόπους, με τους οποίους θα ξεπεραστεί η προσκόλληση στο *φαίνεσθαι*. Οι υποθέσεις των μαθητών είναι διδακτικά χρήσιμες, ανάμεσα στα άλλα, και γιατί οι μαθητές μπορούν στη συνέχεια πιο εύκολα να κατανοήσουν θέματα όπως: απροσδόκητες εμφανίσεις, εμφάνιση αγγελιαφόρου κ.ά., που εντέλει είναι θέματα της τραγωδίας και ιδιαίτερα της ευριπίδειας τραγωδίας. Επιπλέον, μπορούν να συζητήσουν επιλογές που δεν προκρίθηκαν (όπως, για παράδειγμα, η αναγνώριση με τα σημάδια: η Ελένη είχε αναφερθεί νωρίτερα στους στ. 328-330 στη δυνατότητα αυτή. Πιθανόν με την υπάρχουσα λύση να δίνεται προτεραιότητα στην αντίθεση *είναι vs φαίνεσθαι* και να τονίζεται η παγίδευση του ανθρώπου στην πλάνη). Έχοντας κατανοήσει τι εμπόδιζε την αναγνώριση, μπορούν εύκολα να οδηγηθούν στον ορισμό της αναγνώρισης, όπως δίνεται στο σχετικό ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ της σ. 57.

Αυτό που ενδιαφέρει είναι με κάποιο τρόπο **να βιώσουν οι μαθητές τη σκηνή της αναγνώρισης**. Το βιβλίο του μαθητή στη σ. 57 αναδεικνύει τη **συναισθηματική κατάσταση** που προκαλεί η αναγνώριση, αλλά και την προβάλλει ως ένα διαχρονικό λογοτεχνικό κοινό τόπο. Οι μαθητές μπορούν να σχολιάσουν τις εικόνες ή τα κείμενα, να κάνουν δικούς τους συνδυασμούς εικόπων-κειμένων, ή ακόμα να συνδέσουν αυτές ή άλλες εικόνες αναγνώρισης με δικά τους προσωπικά κείμενα. Έτσι, θα αναδείξουν τα συναισθήματα των ηρώων, των άλλων προσώπων που βρίσκονται στο σκηνικό χώρο, αλλά κυρίως τα δικά τους.

1. ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ 1ο στη σ. 51, 1ο στη σ. 53, ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο στη σ. 51, 1ο στη σ. 53

2. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο στη σ. 59.

3. Υλικό της σ. 57, ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ 1ο στη σ. 59.

4. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο στη σ. 59, 1ο στη σ. 65.

5. ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ 1ο στη σ. 65, ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο στη σ. 65 και 1ο στη σ. 67.

Η ενασχόλησή μας με τις αναφορές των ηρώων στο οδυνηρό παρελθόν και με την κίνησή τους προς το αβέβαιο μέλλον δίνει έμφαση στην «κατασκευή». Κλείνουν και ανοίγουν κύκλοι. Έτσι, μπορούμε αρχικά να δούμε την **κίνηση προς τα πίσω**, προς το παρελθόν, και να την κατανοήσουμε ψυχολογικά και δραματικά. Παρακολουθούμε πώς κάθε ήρωας (Ελένη και Μενέλαος) στέκεται απέναντι στο παρελθόν και παράλληλα πώς ο ποιητής αποφεύγει τις άσκοπες επαναλήψεις. Ο άξονας αυτός προσδιορίζεται στο βιβλίο του μαθητή (ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο στη σ. 65) ως η προσπάθεια των ηρώων να «ξανακερδίσουν» το χαμένο χρόνο, και η μελέτη του κλείνει με ένα μείζον ερώτημα, αν δηλαδή ξανακερδίζεται ο χρόνος αυτός. Ας σημειώσουμε εδώ ότι ως τώρα (μέχρι δηλαδή το Α΄ Επεισόδιο) αποφύγαμε να κάνουμε τέτοιες αναγωγές. Από το Β΄ Επεισόδιο επιχειρούμε σιγά σιγά να συνδέσουμε τα θέματα που προκύπτουν από την ανάγνωση του κειμένου, από τη μια, με την εποχή τους (με βάση το ιστορικό πλαίσιο και το πνευματικό κλίμα της εποχής) και, από την άλλη, με ερωτήματα που απασχολούν τον άνθρωπο, και ιδιαίτερα τον έφηβο, σήμερα.

Η αναζήτηση της **κίνησης προς τα εμπρός**, προς το αβέβαιο μέλλον, θα οδηγήσει στο σχέδιο απόδρασης. Η τραγωδία δεν τελειώνει με την αναγνώριση των δύο συζύγων, αλλά με τη σωτηρία τους. Αυτό το νήμα θα δώσει συνέχεια στην τραγωδία και θα ανοίξει ένα νέο κύκλο, που αρχίζει εδώ (στην 3η σκηνή). Οι μαθητές μπορούν να παρατηρήσουν τις εκφράσεις των προσώπων, όπως απεικονίζονται στη σ. 65 και κυρίως στη σ. 67, και να κατανοήσουν τα συναισθήματα των ηρώων στα πρώτα τους βήματα για τη σωτηρία. Με βάση αυτά στη συνέχεια μπορούν να παρακολουθήσουν τις συναισθηματικές τους διακυμάνσεις και να δουν πώς το κείμενο πια τις δηλώνει (η ένταση εκφράζεται και με τη χρήση της στιχομυθίας).

Τη **διακύμανση των συναισθημάτων** των ηρώων (από τη χαρά και τον ενθουσιασμό στο φόβο και την απόγνωση) μπορούμε να τη σχεδιάσουμε σε έναν πίνακα, όπως τον παρακάτω (που αφορά στα συναισθήματα της Ελένης), και να ζητήσουμε από τους μαθητές να τον συμπληρώσουν, για να φανούν με εποπτικό τρόπο αυτές οι διακυμάνσεις.

Παρόμοιους πίνακες θα μπορούσαν να κάνουν οι μαθητές για το Μενέλαο, τον Αγγελιαφόρο και το Χορό.

ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΑ ΕΛΕΝΗΣ	ως στ. 601: ειδήσεις θεοονόης	στ. 602- 616: Η Ελένη δεν αναγνωρίζει το Μενέλαο	617-628: Η Ελένη αναγνωρίζει το Μενέλαο	629-653: Ο Μενέλαος αρ- νείται να δεχθεί ως σύζυγό του την Ελένη	656-658: Ο Μενέλαος αποφασίζει να φύγει	στ. 690 κ.εξ.: Ο Μενέλαος αναγνωρίζει την Ελένη
χαρά	●		●			●
έκπληξη				●		
φόβος		●				
απόγνωση					●	

### 1α. [η αναγνώριση - επιβράδυνση]

«Η αναγνώριση, είτε ως αναγνώριση συγγενούς ή θεού, είτε ως πιο αφηρημένη ή εσωτερική μορφή γνώσεως, είναι παρούσα σε κάθε αφήγηση απηχώντας το βασικό ενδιαφέρον της για γνώση. Οι διαδικασίες της λειτουργούν όπως και της ίδιας της αφηγήσεως: με αρχική απόκρυψη και αποσίωπηση, χρησιμοποιώντας άγνοια, ψέματα, μυστικά, μεταμφίεση και καθυστέρηση, ώστε να δημιουργηθούν αποτελέσματα ειρωνείας, πάθους, αγωνίας και εκπλήξεως, τα οποία σε τελευταία ανάλυση οδηγούν σε βαθιά (ή μικρότερη) ικανοποίηση, όταν τελικώς πραγματοποιείται η αναγνώριση» (Goward 2002: 265-266).

### 1β. [Αναγνώριση: είναι = φαίνεσθαι]

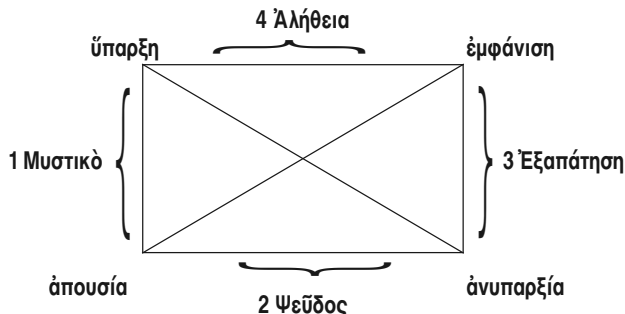
«Σ' ένα ενδιαφέρον άρθρο, το οποίο συνεισφέρει στις απόψεις του Αριστοτέλους για την πλοκή και τις αναπτύξεις, ο Α. J. Greimas και ο J. Courtés (1976) επισημαίνουν τέσσερις θέσεις, οι οποίες, όπως πιστεύουν, καλύπτουν ολόκληρη την έκταση των γνωστικών δυνατοτήτων σε όλες τις αφηγήσεις. Το γεγονός ότι οι θέσεις αυτές είναι εντυπωσιακά σχετικές με την τραγική αναγνώριση δείχνει άλλη μια φορά την άποψη ότι η αναγνώριση λειτουργεί ως πρότυπο για ολόκληρη την αφηγηματική διαδικασία. Οι τέσσερις αφηρημένες θέσεις (με αλλαγμένη αριθμηση) είναι:

1. Μυστικό (ύπαρξη + απουσία)
2. Ψεύδος (ανυπαρξία + απουσία)

3. Εξαπάτηση/ψεύδος (ανυπαρξία + εμφάνιση)

4. Αλήθεια (ύπαρξη + εμφάνιση)

Η σχέση μεταξύ αυτών των θέσεων μπορεί να εκφραστεί διαγραμματικά σ' ένα σχήμα που ονομάζεται το τετράγωνο της αληθείας (veridictory square)<sup>6</sup>



Η κίνηση μεταξύ των διαφόρων θέσεων που σημειώνονται στο τετράγωνο της αληθείας λέγεται ότι προκαλεί απελευθέρωση "μετασχηματικής δυνάμεως": η είδηση θανάτου, για παράδειγμα, οδηγεί την αφήγηση στον θρήνο, ενώ ο κατ' εξοχήν κορυφούμενος μετασχηματισμός έρχεται με την τελική αναγνώριση.[...]

Οι τραγωδίες *Ηλέκτρα*, *Ιφιγένεια η εν Ταύροις*, *Ελένη* και *Ίων* μπορεί όλες να είναι σχεδιασμένες χονδρικά σύμφωνα με το σχήμα των Greimas και Courtés. Ο αναζητούμενος αδελφός/σύζυγος/γιος, χαρακτηριζόμενος ως *φίλος*, είναι κατ' αρχήν απλώς απών (θέση 1, σε όλα τα έργα). Κατόπιν μια πληροφορία μπορεί να φέρει την είδηση του υποτιθεμένου θανάτου του (θέση 2, σε όλα τα έργα εκτός από την *Ηλέκτρα*). Οι δύο συναντώνται, αλλά κατ' αρχήν η πραγματική ταυτότητα του *φίλου* αποκρύπτεται (θέση 3, σε όλα τα έργα). Η απόκρυψη μπορεί να είναι είτε εκούσια είτε ακούσια δημιουργώντας ευκαιρίες καταφανούς ειρωνείας και πρόσθετης περιπλοκής, εάν και οι δύο χαρακτήρες αποκρύπτουν την ταυτότητά τους. [...] Στο τέλος γίνεται πλήρης αναγνώριση (θέση 4), ενώ ή εδραϊωσή της μερικές φορές δυσχεραίνεται από την μεγάλη επιτυχία της προηγηθείσης εξαπατήσεως.

Σε όλα τα έργα η αναγνώριση εξαρτάται από τον τριταγωνιστή (τον τρίτο ηθοποιό), κι έτσι αυξάνεται η ποικιλία διαλόγων και των δυνατών αντιδράσεων: από τον Πρέσβυ στην *Ηλέκτρα*, τον Πυλάδη με την επιστολή του στην *Ιφιγένεια την εν Ταύροις*, τον Άγγελο με ειδήσεις για το είδωλο στην *Ελένη*, την Πυθία με το λίκνο της στον *Ίωνα*. Η αναγνώριση σφραγίζεται με μια διωδία στην *Ιφιγένεια*, την *Ελένη* και τον *Ίωνα*, και με μια σύντομη δογματική ωδή από τον Χορό στην *Ηλέκτρα*. Από την στιγμή που η αναγνώριση ολοκληρώνεται το σχήμα έχει συμπληρωθεί και έτσι είτε η αφήγηση κινείται προς το τέλος (*Ίων*) είτε αρχίζει μια καινούργια (*Ηλέκτρα*, *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι*, *Ελένη*)» (Goward 2002: 268-272).

### 1γ. [αναγνώριση: η κίνηση προς τα πίσω]

«Η τραγική αναγνώριση τελικώς απαντά σε συναρπαστικές στιγμές του παρόντος σκηνοικού χρόνου, αλλά η μορφή της "γνώσεως που ανακαλύφθηκε" αναγκαστικά περιλαμβάνει την κίνηση προς τα πίσω, προς τις χαμένες αρχές -για την οποία η μεγάλη ανάληψη, που προκαλείται από την αναγνώριση της ουλής του Οδυσσέως από την Ευρύκλεια (τ 392-466), αποτελεί επικό παράδειγμα- όπως και προς τα εμπρός προς νέες αφηγηματικές δυνατότητες. Μ' αυτόν τον τρόπο η αναγνώριση απηχεί την ανάληψη και την πρόληψη που καταχωρίζεται μέσα στην αφήγηση. Η αναγνώριση είναι μοντέλο ή μικρόκοσμος της ίδιας της αφηγηματικής διαδικασίας» (Goward 2002: 267).

### 2ος ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΟΣ

Ο γερο-υπηρέτης του Μενέλαου στο Β' Επεισόδιο είναι ένα δευτερεύον πρόσωπο στην τραγωδία μας, όπως και η Γερόντισσα στο Α' Επεισόδιο. Αφού, λοιπόν, θυμηθούμε ορισμένα στοιχεία για την ταυτότητα και το ρόλο αυτών των προσώπων στην τραγωδία, μπορούμε εδώ να εστιάσουμε στα εξής:

- στο διπλό ρόλο του συγκεκριμένου προσώπου<sup>7</sup>.
- στη σκηνική του παρουσία<sup>8</sup>.

6. Άλλες μεταφράσεις των όρων του A. J. Greimas είναι: «τετράγωνο αληθολογίας», «είναι» (ύπαρξη), «φαίνεσθαι» (εμφάνιση), «μη είναι» (ανυπαρξία), «μη φαίνεσθαι» (απουσία). Βλ. Α. Μπενάτσης, *Το Σημειωτικό Τετράγωνο. Σύγχρονες Ερμηνευτικές Προσεγγίσεις στη Λογοτεχνία*, Επικαιρότητα, Αθήνα 1994, σσ. 21-22.

7. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο στη σ. 55 και 1ο στη σ. 61.

8. ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ 1ο και 2ο στη σ. 55, 1ο στη σ. 61, 1ο στη σ. 63.

Με βάση το κείμενο, οι μαθητές μπορούν να επισημάνουν την ταυτότητα του Αγγελιαφόρου (την ηλικία, την κοινωνική του θέση κτλ.) και να φανταστούν την **είσοδό** του στη σκηνή, αλλά και τη διαφοροποίηση στην εκφορά του λόγου του, όταν μεταφέρει τα λόγια του ειδώλου.

Καλό θα είναι να επιμεινουμε στο **ρόλο** του γέροντα υπηρέτη του Μενέλαου ως **αγγέλου**, καθώς η μελέτη του συμβάλλει στη γνώση των μαθητών και για θέματα γενικά της αρχαίας τραγωδίας. Ο αγγελιαφόρος γενικά στην τραγωδία είναι ένα πρόσωπο που εμφανίζεται συχνά, καθώς μεταφέρει γεγονότα που η ενότητα τόπου και χρόνου δεν επιτρέπει να εξελιχθούν στη σκηνή. Ανάλογα με την προεργασία που έχει γίνει στην τάξη (για την ενότητα τόπου και χρόνου στην τραγωδία), οι παραπάνω πληροφορίες μπορούν να δοθούν στους μαθητές και, στη συνέχεια, αυτοί να τις αναζητήσουν στη συγκεκριμένη περίπτωση. Μια άλλη προσέγγιση θα μπορούσε να ξεκινήσει από τη μελέτη του συγκεκριμένου Αγγελιαφόρου (αναζήτηση δραματικών λόγων που επέβαλαν την παρουσία του στη 2η σκηνή) και ύστερα να προκύψουν συμπεράσματα για το ρόλο του αγγελιαφόρου γενικά στην τραγωδία.

Η εμφάνιση του Αγγελιαφόρου και τα νέα που μεταφέρει συμβάλλουν στο να ξεπεραστούν τα εμπόδια και να επιτευχθεί η αναγνώριση (δραματική οικονομία). Επομένως, μετά την αναγνώριση ο Αγγελιαφόρος έπρεπε να φύγει από τη σκηνή. Η παραμονή του δίνει ένα δεύτερο, **πιο διευρυμένο ρόλο**, τον οποίο οι μαθητές μπορούν να αναζητήσουν. Το ρόλο του αυτόν μπορούμε να τον αναζητήσουμε επισημαίνοντας τα συναισθήματά του (π.χ. ο γέρος υπηρέτης χαίρεται μαζί τους, θυμάται το γάμο τους, αποκαθιστά και αυτός την Ελένη κτλ.) και τους προβληματισμούς του (απόψεις για θεούς, μαντική κτλ.). Στο ερώτημα για ποιο λόγο ο Ευριπίδης αναθέτει αυτόν το ρόλο σε ένα γέροντα υπηρέτη, οι μαθητές μπορούν να αναζητήσουν απαντήσεις είτε στον τρόπο με τον οποίο ο Ευριπίδης χειρίζεται κάποια δευτερεύοντα πρόσωπα στα έργα του (τους παρουσιάζει διαφορετικά από ό,τι αναμενόταν: ειρωνική μέθοδος) είτε σε ερμηνευτικές εκδοχές (π.χ. αντιπροσωπεύει όλους τους απλούς -όχι επώνυμους ήρωες- Έλληνες που μόχθησαν, πολέμησαν δέκα ολόκληρα χρόνια για το είδωλο της Ελένης).

Παρακολουθούμε επίσης τη διακύμανση των δικών του **συναισθημάτων** και αναρωτιόμαστε αν μας αγγίζουν τα λόγια του (ας μην ξεχνάμε ότι είναι ένα πρόσωπο πιο κοντινό μας από τα μυθικά πρόσωπα, τους ήρωες της τραγωδίας).

## 2.α. [ενότητα χώρου στην αρχαία τραγωδία]

«[...] αυτό που συνιστά βασικό νόμο για τα δεδομένα της κλασικής τραγωδίας, η εξέλιξη δηλαδή των σκηνικών γεγονότων σε υπαίθριο χώρο, δεν ήταν αυτονόητο σε πρωιμότερα στάδια της διαμόρφωσης του είδους, αλλά παγιώθηκε βαθμιαία, καθώς ο προσδιορισμός του δραματικού χώρου δεσμευόταν από ολοένα αυστηρότερους όρους. Στα σωζόμενα έργα του Σοφοκλή και του Ευριπίδη, παρά τις σημαντικές διαφορές που χωρίζουν τους δύο τραγικούς και παρά την ποικιλία και τις αντιφάσεις που χαρακτηρίζουν την παραγωγή του δευτέρου, μιλούμε πια για απαράβητη αρχή, που επιβάλλει, από ένα σημείο και πέρα, τις ακόλουθες δεσμεύσεις: α) σύνδεση της δράσης με έναν ορισμένο τόπο, που παραμένει अपαράλλαχτος σε όλη τη διάρκεια του έργου· β) εξέλιξη των γεγονότων σε υπαίθριο χώρο· γ) παρουσία ενός κτίσματος, που αποτελεί το κέντρο του δραματικού χώρου· δ) ειδικότερος συσχετισμός της δράσης με την πρόσψη του κτίσματος, η οποία αποτελεί όριο διαχωριστικό ανάμεσα στο "εξωτερικό" και το "εσωτερικό" του [...]» (Χουρμουζιάδης 1991: 40).

## 2.β. [άγγελος]

«Ο ρόλος του Αγγελιαφόρου στην τραγωδία δεν είναι δευτερεύων. Ακόμη κι αν ο Άγγελος δεν είναι γενικά ντυμένος με φανταχτερά ρούχα έχει μία σπουδαία αποστολή: να ανακοινώσει με τη μεγαλύτερη σαφήνεια γεγονότα που συνέβησαν εκτός σκηνής, να κάνει τους θεατές να συμμετάσχουν συναισθηματικά σε συμβάντα στα οποία δεν ήταν παρόντες. Σε αυτόν πέφτει το βάρος της κατ' εξοχήν απαγγελίας, της αφήγησης που αντικαθιστά την πράξη και που γι' αυτόν ακριβώς το λόγο πρέπει να είναι ακριβής, επιμελημένη στις λεπτομέρειες. Η προαναφερόμενη διήγηση ονομάζεται *ρήσις* και αφορά είτε ευχάριστα γεγονότα (νίκες σε μάχες, για παράδειγμα) είτε, κυρίως, ανεπανόρθωτες συμφορές, όπως βίαιους θανάτους και ενέργειες, που συνήθως είναι δυστυχώς αληθινές, αλλά μπορεί να αποτελούν κι ένα έξυπνα επινοημένο ψέμα. [...] εισάγει, όπως έχει λεχθεί, μία εξωσκηνική πραγματικότητα και τη συνδυάζει με ό,τι συμβαίνει μπροστά στα μάτια του κοινού. Ο Ευριπίδης έχει ένα είδος *ρήσεως* πολύ συγκεκριμένο και σταθερό: ο Αγγελιαφόρος φτάνει, αναγγέλλει την παταγώδη είδηση σαν να ήταν τίτλος, ας πούμε, στη σελίδα μιας εφημερίδας που ασχολείται με εγκλήματα, συνδιαλέγεται με γρήγορες, κοφτές κουβέντες με ένα συνομιλητή, αδιάφορο αν είναι ένας ήρωας ή ο Χορός, κατόπιν δίνει μία λεπτομερή έκθεση των θλιβερών γεγονότων (περίπου 80 στίχων). [...] Αν αυτός ο ρόλος του Αγγελιαφόρου (που πρέπει να διακριθεί από εκείνον του Κήρυκα) είχε σταθερά χαρακτηριστικά, ίσως προέβλεπε έναν συγκεκριμένο τόνο στη φωνή κι έναν συγκεκριμένο ρυθμό στην αφήγηση. Και δε-

δομένου ότι η ρήση του Αγγελιαφόρου συνδέεται συχνά και εκουσίως με την επική παράδοση, θα ήταν λογικό να σκεφτεί κανείς ότι χρησιμοποιούσε ένα ύφος υψηλής ρητορικής. Ωστόσο δεν αποκλείεται η πιθανότητα να εξέφραζε την αγωνία και την ταραχή του αφηγητή και, συνεπώς, οι φράσεις ίσως εκφέρονταν κατά τρόπο πιο κομματιαστό, λιγότερο ρέοντα. Θα συνέβαλλε στην *variatio* το γεγονός ότι ο Αγγελιαφόρος μπορούσε να ενσωματώνει και φωνές άλλων, να μεταφέρει συζητήσεις και αυτό έπρεπε να το υποδηλώνει με μια σχετική αλλαγή επιτονισμού. Ένα παράδειγμα της δεύτερης περίπτωσης προσφέρεται από τη μμητική αφήγηση της συμφοράς που βρήκε τον Ιππόλυτο (*Ιππόλυτος*, στ. 1173-1254)» (Albini 2000: 28-29).

## 2.γ. [ο Αγγελιαφόρος στην *Ελένη*]

«Το πρόσωπο που εμφανίζεται εδώ έρχεται βέβαια ως αγγελιαφόρος (599 [στ. 661 στη μετάφραση]), στην πραγματικότητα όμως είναι ένα εντελώς εξετασμένο *dramatis persona*: (1) είναι ένας από τους λίγους διασωθέντες συντρόφους (στ. 426-427. 539. 599); (2) είναι ένας παλιός *οικέτης* από το πατρικό σπίτι της Ελένης (720-725), που μπορεί να προσφωνήσει την κυρία του *ω θύγατερ* (711), και κατά τη διάρκεια του τρωικού πολέμου πολέμησε πιστά στο πλευρό του Μενέλαου (734-735); (3) αυτή του η θέση του δίνει το δικαίωμα, σε αντίθεση με τους τυπικούς *ΑΙΤΕΛΟΥΣ*, μετά την ανακοίνωση της είδησης να παραμείνει –χωρίς να του το ζητήσουν– αντί να φύγει, να μιλά σε οικείο τόνο με το Μενέλαο και την Ελένη (597- 621 *passim*), να παρίσταται ως βουβός μάρτυρας στον αναγνωρισμό της κυρίας του, μετά να ζητά διευκρινίσεις και τέλος να αναγνωρίζει ο ίδιος [την Ελένη] (700 κ.εξ). Έρχεται βέβαια και αποχωρεί (737) ως αγγελιαφόρος, αλλά ο ρόλος του δεν είναι ρόλος αγγελιαφόρου. Κατά συνέπεια ο μοναδικός κατάλληλος χαρακτηρισμός είναι ΘΕΡΑΠΩΝ» (Kappicht 1969 B: 168).

## 2.δ. [οι στοχασμοί του Αγγελιαφόρου]

«Αν ο Ευριπίδης είχε θελήσει να υπενθυμίσει στους ακροατές του τη ματαιότητα του πολέμου ή την ελαφρόμυαλη σκληρότητα και ανευθυνότητα των θεών στις σχέσεις τους με τους ανθρώπους, αυτή θα ήταν η καταλληλότερη στιγμή, αλλά ο γερο-Υπηρέτης δύσκολα θα μπορούσε να είναι το κατάλληλο πρόσωπο. Αντί γι' αυτό κατορθώνει να διατηρήσει την ευσέβειά του, και ξεχωρίζει την ανθρώπινη *μαντική*, για να της επιτεθεί: γιατί δεν τους είχαν προειδοποιήσει οι μάντιες ότι δεν θα είχαν κανένα κέρδος από την κυριαρχία της Τροίας; Ο τρόπος να πλησιάσει κανείς τους θεούς είναι με θυσίες και προσευχές, άσε τη μαντική. Ο Χορός το εγκρίνει: Να έχεις τους θεούς φίλους είναι η καλύτερη οικιακή μαντική. Δεν δίνεται εξήγηση για το πώς θα είχε βοηθήσει σ' αυτή την κατάσταση η θυσία και η προσευχή, και η επικέντρωση σε τέτοια έκταση σε ένα έλασσον επί μέρους θέμα είναι αναμφίβολα μια τυπική αντίδραση περιορισμένου μυαλού και οπτικής (όπως του Υπηρέτη). Παρόλα αυτά, δεν εκπλήσσει το γεγονός ότι στον Ευριπίδη συχνά αποδίδεται η επιθυμία να επιτεθεί στη θεολογία της εποχής και στον πρόσφατο ρόλο που είχε παίξει πριν από τη Σικελική Εκστρατεία [...]» (Dale 1968: 154-155).

## 3ος ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΟΣ

Με την αντίθεση *είναι-φαίνεσθαι* ασχοληθήκαμε και σε προηγούμενες ενότητες. Εκεί, μας ενδιέφερε αρχικά (στον Πρόλογο) να επισημάνουν οι μαθητές αυτή την αντίθεση και να την κατανοήσουν με οικείους όρους. Στη συνέχεια (στο Α' Επεισόδιο) επιμείναμε περισσότερο στην ορολογία και στην παρουσίαση των συμπληρωματικών ζευγαριών της αντίθεσης (π.χ. *όνομα* vs *σώμα*). Επιπλέον, στο Α' Επεισόδιο προβληματιστήκαμε για τη σημασία αυτής της αντίθεσης στο έργο. Εδώ, στο πρώτο μέρος του Β' Επεισοδίου, μπορούμε να διευρύνουμε ακόμα περισσότερο τη μελέτη της αντίθεσης. Μας ενδιαφέρει συγκεκριμένα:<sup>9</sup>

- να εντοπίσουμε την αντίθεση.
- να προσδιορίσουμε το ρόλο της στο συγκεκριμένο σημείο (1η και 2η σκηνή)
- να προβληματιστούμε για το ρόλο της στην πορεία προς την αλήθεια και τη γνώση.

Στις δύο πρώτες περιπτώσεις ζητάμε ουσιαστικά εμπέδωση της προηγούμενης γνώσης, ενώ στην τρίτη επέκταση. Ανάλογα, λοιπόν, με την προεργασία που έχει γίνει, μπορούν οι μαθητές να κατανοήσουν ότι η **προσκόλληση στο φαίνεσθαι**, στα φαινόμενα (η ορολογία μπορεί πια να χρησιμοποιηθεί εναλλακτικά), είναι το βασικό εμπόδιο που περιπλέκει την αναγνώριση (**ρόλος της αντίθεσης**). Οι μαθητές μπορούν στη συνέχεια να αναζητήσουν την αιτία αυτής της προσκόλλησης, κάνοντας λόγο για την ύπαρξη του Ειδώλου και το δεκάχρονο πόλεμο στην Τροία. Από την άλλη όμως μπορούν να επισημάνουν ότι οι πληροφορίες της Γερρόντισσας θα μπορούσαν να οδηγήσουν στην αλήθεια το Μενέλαο. Το ίδιο μπορούσε να συμβεί και στην περίπτωση της Ελένης. Έτσι, γίνεται ευκολότερα αντιληπτό ότι ακόμα και οι κάτοχοι της γνώσης μπορούν να απατηθούν από το *φαίνεσθαι* (στην περίπτωση της Ελένης από την όψη του ναυαγού και ρακένδυτου Μενέλαου).

Μπορούν στη συνέχεια να αναζητήσουν στο κείμενο **διαφορετικές εκδοχές της αντίθεσης** (π.χ. *είναι*: στ. 628, 636 κτλ. – *φαίνεσθαι*: «φαντάσματα», «ίσκιους» κτλ.). Αναρωτιόμαστε πώς θα μπορούσε να ξεπεραστεί η αντίθεση, και αυτό είναι ένα

καλό πεδίο για υποθέσεις και προσδοκίες (βλ. 1η Διδακτική Επισημάνση). Η αναγνώριση επιτυγχάνεται, όταν ουσιαστικά αίρεται η αντίθεση αυτή και μετατρέπεται σε ταυτότητα (*είναι = φαίνεσθαι*). Με την παραπάνω διαδικασία οι μαθητές κατακτούν κλειδιά ερμηνείας του έργου, κατανοώντας παράλληλα την αντίθεση ως ένα δομικό στοιχείο του έργου.

Το επόμενο βήμα είναι, ξεφεύγοντας από τα όρια του συγκεκριμένου, να νιώσουν οι μαθητές ότι η αντίθεση αυτή (ή μέρος της) τους αφορά, ως ένα βαθμό, προσωπικά. Προς την κατεύθυνση αυτή μπορεί να βοηθήσει το υλικό που υπάρχει στο ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ 2. Ο ορισμός του ειδώλου που παρατίθεται στο ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ συνδέει την αντίθεση, που μελετάμε, διαθεματικά με ένα άλλο πεδίο γνώσης (ΦΥΣΙΚΗ). Το απόσπασμα από τη *Σονάτα του Σεληνόφωτος* του Γ. Ρίτσου βοηθά για έναν ευρύτερο προβληματισμό, το ίδιο και ο πίνακας του Μαγκρίτ (στην πραγματικότητα δεν βλέπουμε στον καθρέπτη το είδωλο του νεαρού άντρα: είναι πάλι ένα παιχνίδι ανάμεσα στο *είναι* και το *φαίνεσθαι*). Έτσι, οι μαθητές αναζητούν την αντίθεση αυτή στη ζωή τους και προβληματίζονται για ένα μείζον θέμα: **το ρόλο της αντίθεσης αυτής στην πορεία προς τη γνώση και την αλήθεια**. Η συζήτηση του θέματος αυτού μπορεί ίσως να ξεκινήσει από τα σχετικά ερωτήματα που υπάρχουν στην «Εισαγωγή» του βιβλίου μας (σχετικά με το πνευματικό κλίμα) και να επεκταθεί στο σήμερα ανάλογα με τα ενδιαφέροντα των μαθητών. Το στοχαστικό κλίμα που έχει δημιουργηθεί μπορεί να προετοιμάσει τους μαθητές να κατανοήσουν επαρκέστερα και την αρχική πλάνη του Αγγελιαφόρου, αλλά κυρίως τους στοχασμούς του για τα μέσα κατάκτησης της γνώσης.

Τέλος, η αναφορά στην **τραγική ειρωνεία** υπενθυμίζει ένα βασικό όρο της τραγωδίας (π.χ. η Ελένη στους στ. 600-601 εύχεται τον ερχομό του Μενέλαου αγνοώντας ότι βρίσκεται δίπλα της κτλ.) και, κυρίως με βάση τον προβληματισμό που αναπτύχθηκε πιο πάνω, συνδέει διαμεσολαβητικά την αντίθεσή μας με τη γενικότερη αντίθεση *γνώση vs άγνοια*.

### 3.α. [γνώση και άγνοια]

«Στον Ευριπίδη δεν τονίζεται τόσο η αντίθεση αυτή [ανάμεσα στη θεική και την ανθρώπινη γνώση], όσο υπογραμμίζονται τα γνωστικά όρια του ανθρώπου. Ένας θνητός μπορεί ισόβια (ο Ξούθος στον *Ίωνα*) ή για μεγάλο χρονικό διάστημα (ο Μενέλαος και οι Έλληνες στην *Ελένη*) να μείνει παγιδευμένος στις υποτιθέμενες αλήθειες και τα δήθεν πιστεύω του. Η άποψη αυτή οδηγεί σ' έναν σχετικισμό που δεν είναι υποχρεωτικά μηδενιστικός [...]. Μπορεί να έχει ευεργετικά αποτελέσματα, καθώς υποδεικνύει το δρόμο της μετριοπάθειας, της ετοιμότητας για αναθεώρηση και του πλουραλισμού» (Ιακώβ 1998: 66).

### 3.β. [η πλάνη του Αγγελιαφόρου]

«Αυτή η πλάνη [το γεγονός δηλ. ότι ο αγγελιαφόρος/θεράποντας θεωρεί την Ελένη ως την Ελένη της σπηλιάς, το είδωλο δηλαδή] έχει διπλή σημασία: από τη μια (1) ως ποιητικό μοτίβο· διότι στην *δόκησιν* του θεράποντα εμφανίζεται για μια ακόμη φορά το άλλο στην πραγματικότητα πρόβλημα της ταυτότητας της Ελένης (και μάλιστα τονίζεται με ειρωνικό τρόπο από το γεγονός ότι τώρα συγγέεται όχι το είδωλο με την Ελένη αλλά η Ελένη με το είδωλο) από την άλλη μεριά (2) ως δραματουργικό μέσο, για να αναπτυχθεί η δεύτερη σκηνή με το θεράποντα 700-60· διότι μετά από αυτό το σφάλμα πρέπει αναγκαστικά και ο θεράποντας να διαφωτιστεί για την πραγματική κατάσταση» (Kannicht 1969 B: 169).

## 4ος ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΟΣ

Με το υλικό που υπάρχει στο βιβλίο του μαθητή,<sup>10</sup> στο πλαίσιο αυτού του στόχου, μπορούμε να διερευνήσουμε:

- την τραγικότητα των ηρώων μας μετά την αναγνώριση·
- τα ρομαντικά στοιχεία στην *Ελένη*·
- τη λειτουργία του αμοιβαίου όρκου.

Με το πρώτο θέμα επανερχόμαστε ουσιαστικά στα χαρακτηριστικά της τραγικότητας, μιας έννοιας την οποία παρουσιάσαμε σταδιακά (αναζήτηση της «τραγικής» θέσης της ηρωίδας στον Πρόλογο, παρουσίαση των χαρακτηριστικών του «τραγικού ήρωα» στην Πάροδο, εφαρμογή στο Α΄ Επεισόδιο). Εδώ θα μπορούσε να υπάρξει ένας προβληματισμός **κατά πόσο οι ήρωές μας παραμένουν «τραγικοί»** μετά την αναγνώριση. Οι μαθητές μπορούν να διερευνήσουν αν τα χαρακτηριστικά των τραγικών ηρώων, στα οποία ήδη έχουμε αναφερθεί, ισχύουν και εδώ. Είναι κάτι περισσότερο από την εφαρμογή (που έκαναν στο Α΄ Επεισόδιο) πρόκειται για μια πραγματική διερεύνηση. Κατά τη διερεύνησή τους αυτή μπορούν να αξιοποιήσουν τους δύο άξονες που δίνονται στο σχετικό ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ (σ. 67), «έρμαιο της τύχης και του δόλου των θεών», και να τους συνδέσουν με τα λόγια του γέροντα υπηρέτη (για την ανθρώπινη μοίρα), αλλά κυρίως με το νέο κύκλο που ανοίγει: η σωτηρία των ηρώων

10. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο στη σ. 67, 1ο στη σ. 69, ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ 3.

αποτελεί εκκρεμότητα, που προς το παρόν τουλάχιστον εξαρτάται από παράγοντες έξω από τους ίδιους, όπως η τύχη ή οι θεοί. Η αναφορά του γέρου υπηρέτη στην «ευβουλία» ανοίγει βέβαια μια καινούρια προοπτική.

Σχετικά με το δεύτερο θέμα, μας ενδιαφέρει κι εδώ να παρουσιάσουμε την άποψη κάποιων μελετητών που διαβάζουν την *Ελένη* ως **ρομαντικό δράμα**. Και αυτό, όπως δηλώθηκε κι άλλου, για να εμπλακούν οι μαθητές μας σιγά σιγά σε ερμηνευτικά ζητήματα. Και εδώ ακολουθούμε την ίδια πορεία: δίνουμε ορισμένα χαρακτηριστικά, τα οποία οι μαθητές αναζητούν (δε θα εντοπίσουν φυσικά το χαρακτηριστικό της «φυγής», που θα συναντήσουμε στη συνέχεια). Καλό θα είναι στο σημείο αυτό να παραπέμψουμε τους μαθητές στην *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας*, όπου η *Ελένη* (μαζί με τις τραγωδίες *Ίων* και *Ιφιγένεια εν Ταύροις*) θεωρείται ότι μοιάζει με «ρομαντική μυθιστορία».

Έπειτα στεκόμαστε στο «ρομαντικό» στοιχείο του «**όρκου**», που συναντάμε στην 3η σκηνή. Μπορούν οι μαθητές με τη βοήθεια του ΠΑΡΑΛΛΗΛΟΥ 3 να τον προσεγγίσουν βιωματικά και διαθεματικά, συζητώντας για τη λειτουργία του στο έργο, αλλά και, στο βαθμό που τους αφορά, για τη λειτουργία του σήμερα.

#### 4.α. [η *Ελένη* - ρομαντικά στοιχεία]

«Αν με ολίγη προσοχή διαβάσωμεν τα έργα του Ευριπίδου, θα παρατηρήσωμεν ότι εκείνα των τελευταίων ετών (κυρίως μετά το 415 π.Χ.) είναι πολύ διαφορετικά από τα πρώτα του έργα. Εις τα τελευταία αυτά έργα υπάρχει άφθονο το κωμικόν και το ρωμαντικόν στοιχείον. [...] Και ενώ το ρωμαντικόν στοιχείον εμφανίζεται, εις την Ελληνικήν φιλολογίαν, εις όλους σχεδόν τους ποιητάς, από τον Όμηρον και έπειτα, μόλις κατά το τέλος του 2ου μ.Χ. αιώνος ωλοκληρήθη τούτο, ώστε να δημιουργηθή καθαρώς ρωμαντική λογοτεχνία. Έτσι εδημιουργήσαν αι γνωσταί ρωμαντικά μυθιστορία, αι οποία εγράφοντο μέχρι και των τελευταίων Βυζαντινών χρόνων. [...]»

Τα ρωμαντικά αυτά έργα παίρνουν τον αναγνώστην εις μακρινούς και εξωτικούς τόπους, καταργούν τους νόμους της πιθανότητας, δεν ενδιαφέρονται πολύ διά τον δεσμόν μεταξύ ανθρώπων και πραγμάτων, και ασχολούνται πολύ με το ερωτικόν στοιχείον. Όλα αυτά τα στοιχεία δυνάμεθα να τα εντάξωμεν εις το τρίγωνον, *έρως - περιπέτεια - θρησκεία*. Η υπόθεσις δε των έργων αυτών, εις αδράς γραμμάς, έχει ως εξής: Δύο αγαπημένα πρόσωπα [...] χωρίζουν διότι έτσι απεφάσισεν η τύχη. Χωρισμένα υφίστανται διαφόρους ταλαιπωρίας και κακουχίας. Η ηρωίς υποφέρει πολύ διότι συνεχώς διάφοροι ερασταί την ορέγονται. Μένει όμως πιστή μέχρι το τέλος. Ο ήρωας εξ άλλου συλλαμβάνεται, φυλακίζεται, ανδραγαθεί. Τέλος η τύχη, η οποία τους εχώρισε, φέρει τον ένα πλησίον του άλλου, επέρχεται η αναγνώρισις και ζουν πλέον ευτυχισμένοι.

Όλα λοιπόν αυτά τα στοιχεία του έρωτος, της θρησκείας και της περιπετείας τα ευρίσκομεν και εις την *Ελένην*, υποταγμένα όμως και τακτοποιημένα, εις την σύνθεσίν των, με βάση τους κανονισμούς του αρχαίου δράματος, διότι σκοπός του ποιητού ήτο να γράψη δράμα» (Παττίχης 1978: 30-32).

#### 5ος ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΟΣ

Τα θέματα και οι τεχνικές του ευριπίδειου θεάτρου που μπορούν να επισημανθούν και να συζητηθούν σε αυτό το μέρος του Β΄ Επεισοδίου είναι αρκετά και φυσικό είναι να πληθαίνουν με την εξέλιξη του έργου. Εμείς εδώ θα επισημάνουμε ορισμένα, με τις εξής διευκρινίσεις: 1) δεν είναι απαραίτητο να συζητηθούν όλα μέσα στην τάξη, αφού κάποια έχουν ήδη επισημανθεί σε προηγούμενες ενότητες και κάποια θα επανέλθουν στη συνέχεια ή θα παρουσιαστούν στο πλαίσιο της αποδελτίωσης 2) σε όσα θέματα συζητήσουμε στην τάξη μπορούμε να ακολουθήσουμε την προσπάθεια που γίνεται στο βιβλίο του μαθητή για μια βιωματική ή διαθεματική προσέγγιση και πάντως μια προσέγγιση που καταλήγει στην αναγωγή στο σήμερα.

Στο παραπάνω πλαίσιο, στο βιβλίο του μαθητή τίγονται με τη σειρά τα εξής:

- η τεχνική των απροσδόκητων περιστατικών<sup>11</sup>
- ο ρόλος των θεών,<sup>12</sup> θεοί - τύχη - ανθρώπινη μοίρα<sup>13</sup>
- ο πόλεμος<sup>14</sup>.
- μαντική - η κατάκτηση της γνώσης<sup>15</sup>
- το αίσθημα της τιμής - ο ηρωικός κώδικας<sup>16</sup>.

11. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο στη σ. 55, ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ 1.

12. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο στη σ. 59.

13. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο στη σ. 61.

14. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 3ο στη σ. 61, ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ 4.

15. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο στη σ. 63, ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ 5.

16. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο στη σ. 69.

Κατ' αρχάς, ας σημειώσουμε ότι το δεύτερο και το τρίτο θέμα έχουν ήδη επισημανθεί ή θα επισημανθούν και στη συνέχεια αναλυτικότερα, στο επόμενο μέρος του Β΄ Επεισοδίου και ιδιαίτερα στο Α΄ Στάσιμο. Έτσι, σχετικά με τον **πόλεμο** έχουμε αναφερθεί στον Πρόλογο και το Α΄ Επεισόδιο (με την ευκαιρία του Τεύκρου και του Μενέλαου αντίστοιχα: αντιηρωική-αντιεπική διάσταση του πολέμου, το μοτίβο του «ένδοξο στρατιώτη», ιδιόμορφη τραγικότητα της *Ελένης*). Εδώ οι μαθητές μπορούν να βιώσουν μια άλλη διάσταση του θέματος. Ξεκινώντας ίσως από συγκεκριμένες αναφορές στο κείμενο (π.χ. στ. 651, 655, 726-728 κ.ά.) μπορούν να συνειδητοποιήσουν τη **ματαιότητα** του πολέμου, αλλά και κυρίως την **εξαπάτηση**. Το απόσπασμα του Γ. Σεφέρη (ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ 4) βοηθά στη βίωση του μάταιου και της απάτης. Το βήμα που γίνεται στη συνέχεια είναι να σκεφτούν οι μαθητές αναλογίες με τη σημερινή εποχή, αναδεικνύοντας ταυτόχρονα και την επικαιρότητα της τραγωδίας.

Σχετικά με το ρόλο των θεών, την τύχη, την ανθρώπινη μοίρα και τη μαντική, πρέπει να λάβουμε υπόψη μας ότι είναι η πρώτη φορά που τα θέματα αυτά θίγονται στο βιβλίο του μαθητή. Μας ενδιαφέρει, λοιπόν, εδώ να δώσουμε τα πρώτα στοιχεία. Έτσι, σχετικά με τους **θεούς**, οι μαθητές μπορούν να θυμηθούν τη δράση τους στην τραγωδία ως εδώ (ιδιαίτερα στον Πρόλογο με την αναφορά της Ελένης στο ρόλο της Ήρας, της Αφροδίτης, του Δία κτλ., αλλά και στη 2η σκηνή του Β΄ Επεισοδίου, όταν αναφέρεται η Ελένη στο παρελθόν της) και να συζητήσουν το ρόλο τους. Ο ρόλος των θεών προδιαγράφεται στο σχετικό ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ (στη σ. 59), σε μια εσκεμμένα κλειστή ερώτηση: διασφαλίζουν την τάξη δικαίου (όπως συμβαίνει π.χ. στον Αισχύλο) ή παρεμβαίνουν απρόβλεπτα με βάση τα προσωπικά τους πάθη; Μας ενδιαφέρει δηλαδή στο σημείο αυτό μόνο η διαπίστωση κι αφήνουμε την αναγωγή σε ευρύτερους προβληματισμούς για αργότερα (στο 2ο μέρος του Β΄ Επεισοδίου και στο Α΄ Στάσιμο). Επίσης, ένα βήμα πιο πέρα γίνεται με αφορμή τους σχετικούς προβληματισμούς του γέρου υπηρέτη, όπου εκφράζεται το απρόβλεπτο της θεϊκής δράσης και συνδέεται με την **τύχη** και την **ανθρώπινη μοίρα**. Το επιπλέον βήμα που επιχειρείται εδώ είναι η σύνδεση αυτού του προβληματισμού με το ιστορικό (αμφισβήτηση της **μαντικής**, ο ρόλος των μάντεων στη Σικελική εκστρατεία), αλλά και το πνευματικό πλαίσιο του 412 π.Χ. (αμφισβήτηση θρησκευτικών πρακτικών και παραδοσιακών αξιών της εποχής – σοφιστές κτλ.), το οποίο οι μαθητές γνωρίζουν από την «Εισαγωγή».

Με τις προηγούμενες επισημάνσεις για τους θεούς, την ανθρώπινη μοίρα και την τύχη, μπορούν οι μαθητές μας να αντιληφθούν ένα κατά ποιόν μέρος της τραγωδίας, τη **διάνοια**.<sup>17</sup> Με όσα προηγήθηκαν, πιο εύκολα μπορούν να αντιληφθούν ότι η «διάνοια» αναφέρεται στις ιδέες που εκφράζουν τα πρόσωπα της τραγωδίας (οπωσδήποτε δεν αποκλείεται μια αντίστροφη διδακτική πορεία, που θα ξεκινούσε από τον ορισμό της «διάνοιας» και θα την αναζητούσαν οι μαθητές στα λόγια του γέρου υπηρέτη). Σταθμίζοντας επίσης τη σημασία των παραπάνω, μπορούν οι μαθητές να συνειδητοποιήσουν το χαρακτηρισμό που αποδίδεται στον Ευριπίδη ως **«από σκηνής φιλόσοφο»**.

Μια αναγωγή στο σήμερα, που θα τονίζει και την επικαιρότητα των όσων συζητήθηκαν, μπορεί να επιχειρηθεί, αν οι μαθητές επιλέξουν κάποια σημεία (λέξεις, φράσεις ή απόψεις) που θα μπορούσαν να συναντήσουν και σε ένα σύγχρονο θεατρικό έργο. Μια αναγωγή στο σήμερα γίνεται και με την **«ευβουλία»** (βλ. το σχετικό ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ στη σ. 63), «το σωστό μυαλό». Δίνεται ιδιαίτερη έμφαση σε αυτό, γιατί:

- αποτελεί την πρόταση του γέρου υπηρέτη σε όσα ο ίδιος αμφισβήτησε·
- συνδέεται με τους σοφιστές και το πνευματικό κλίμα της εποχής·
- στη συνέχεια του δράματος οι ήρωές μας θα σωθούν χάρη, ως ένα βαθμό, και σ' αυτή την «ευβουλία»·
- μπορεί εξάλλου να αποτελέσει ένα καλό πεδίο συζήτησης στην τάξη.

Σχετικά με τον **ηρωικό κώδικα**, που φαίνεται να ρυθμίζει τη σκέψη και τη δράση των ηρώων στην 3η σκηνή, απαραίτητο είναι να έχουν ξεκαθαρίσει οι μαθητές τους όρους. Οι όροι αυτοί ως ένα βαθμό θα τους είναι οικείοι από προηγούμενες τάξεις, ιδιαίτερα με τη διδασκαλία του Ομήρου. Εδώ μπορούν να επισημάνουν ότι, σε αντίθεση με τη συμπεριφορά της Ελένης, αυτό το αίσθημα τιμής δε ρύθμιζε πάντα τη συμπεριφορά του Μενέλαου (π.χ. στο Α΄ Επεισόδιο). Διερευνώντας τις αιτίες αυτής της αλλαγής, πιθανόν να τις αναζητήσουν και σε όσα ήδη έχουν μάθει για τους τυπικούς ευριπίδειους ήρωες (άνθρωποι καθημερινοί κι όχι τέλειοι κτλ.). Στη συνέχεια, οι μαθητές μπορούν να καταθέσουν τη δική τους πρόσληψη των εννοιών της τιμής και της αξιοπρέπειας και έτσι να συνειδητοποιήσουν τις αλλαγές που υφίστανται έννοιες και ιδέες στο χρόνο.

Η εμφάνιση του Αγγελιαφόρου είναι **απροσδόκητη**, όπως οι από μηχανής θεοί που εμφανίζονται και δίνουν λύση, όταν

17. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο και 3ο στη σ. 63.

φαίνεται να έχει φτάσει η πλοκή σε αδιέξοδο ή οι ήρωες κινδυνεύουν άμεσα, χωρίς ελπίδα σωτηρίας. Μπορούν οι μαθητές να θυμηθούν και άλλα σημεία της τραγωδίας όπου συναντήσαμε το απροσδόκητο ως δομικό στοιχείο του έργου (π.χ. η εμφάνιση του Τεύκρου, η εμφάνιση του ίδιου του Μενέλαου) και να κατανοήσουν ότι το απροσδόκητο και απρόοπτο είναι **συνηθισμένο στοιχείο τεχνικής στην ευριπίδεια τραγωδία**. Μπορούν να αναζητήσουν την επίδρασή του στα συναισθήματα του θεατή (το απροσδόκητο δημιουργεί έκπληξη και αδημονία, που μεγαλώνει την από τραγωδίας ηδονή). Δε θα ήταν άσκοπη η σύνδεσή του με το ιστορικό πλαίσιο (Πελοποννησιακός πόλεμος, απροσδόκητα γεγονότα που οδηγούν σε ανατροπές) και με το πνευματικό κλίμα της εποχής (π.χ. σοφιστικό κίνημα, αμφισβήτηση της παραδοσιακής θεολογίας). Όπως συμβαίνει με την πραγμάτευση κάθε θέματος, θα μπορούσαμε να αναφερθούμε στις σύγχρονες αντιλήψεις για την τύχη. Μπορούμε να διαβάσουμε τις παροιμίες (σ. 55) και τις εκφράσεις που παρατίθενται, και οι μαθητές μας να θυμηθούν και άλλες παρόμοιες φράσεις.

#### 5.α. [οι θεοί και η τύχη στο έργο του Ευριπίδη]

«Το να λέμε ότι οι θεοί παρεμβαίνουν ανάλογα με τις ιδιοτροπίες τους σημαίνει ότι μπορεί να προκύψει οτιδήποτε και ότι δεν μπορεί να υπολογίζει κανείς σε τίποτε. Η εποχή, ως μη το ξεχνάμε, σφραγίζεται από τον πόλεμο και από διάφορες ταραχές. Η παλιά εμπιστοσύνη δεν οδηγεί πια το συγγραφέα. Και μάλιστα στην *Ελένη* βρίσκουμε δύο φορές έντονες αιτιάσεις γι' αυτή την αβεβαιότητα 711 κ.ε. [στο μεταφρασμένο κείμενο στ. 786 κ.ε.] όπου ο άγγελος, σε μια ρήση που αναφέρεται συχνά, ψέγει τη θεότητα αλλά καταλήγει στη λέξη *τύχη* [...] Από τους θεούς, εντελώς φυσικά, περνάμε στην *τύχη*» (Romilly 1997: 36-37).

#### 5.β. [απρόοπτα περιστατικά]

«Μπορεί λοιπόν η τραγωμωδία να υπακούει σε ορισμένους σημαντικούς κανόνες που προέρχονται από τη Μέση Τραγωδία, αλλά το ύφος της και η πραγματική λογική της είναι εξολοκλήρου διαφορετικές. Καθώς απευθύνεται στις αισθήσεις μας μάλλον παρά στους στοχασμούς μας πρέπει οι πλοκές της να έχουν συνεχή συναρπαστικότητα. Στη θέση της σταθερής ανέλιξης που είναι αναγκαία στην τραγωδία, πρέπει να παρουσιάζει αιφνίδιες αλλαγές της διάθεσης και απροσδόκητες καμπές της πλοκής. Μπορεί να το κάνει αυτό τόσο πολύ πιο εύκολα, επειδή υπάρχει πολύ μεγαλύτερος χώρος για απλά τεχνητή επινοητικότητα, και επειδή μπορεί να συγκαλέσει μια μεγάλη κλίμακα από εφέ: πάθος, καθαρή έξαψη, διασκέδαση σε όλες τις μορφές, απλό νατουραλισμό, συναρπαστική, ακόμη και όταν είναι άσχετη, περιγραφή» (Kitto 1993: 442).



### ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΑ ΣΧΟΛΙΑ

- 578.** Ο Χορός αρχικά αναφέρει τι *δεν* έχει συμβεί, δηλ. ότι ο Μενέλαος δεν πέθανε. Αυτός ο τρόπος παρουσίασης των λόγων της Θεονόης είναι απόλυτα δικαιολογημένος ψυχολογικά, αφού δεν ισχύει αυτό που φοβόταν η Ελένη, ότι δηλαδή ο Μενέλαος είναι νεκρός.
- 591.** Είναι χαρακτηριστικός ο πλεονασμός που δείχνει τη χαρά της Ελένης για την ευχάριστη είδηση ότι ο Μενέλαος ζει.
- 596-598.** Και στο σημείο αυτό τονίζεται (Παττίχης) η ποιητική τέχνη του Ευριπίδη, καθώς παρουσιάζει την Ελένη να έχει ξεχάσει να ρωτήσει τη Θεονόη αν θα σωθεί ο Μενέλαος, όταν έρθει στην Αίγυπτο. Με αυτό τον τρόπο τόσο η ηρωίδα όσο και οι θεατές μένουν με το ερώτημα: Τι θα γίνει όταν ο Μενέλαος φθάσει στην Αίγυπτο; Θα μπορέσει να αποφύγει το θάνατο, που επιβάλλει σε όλους τους Έλληνες ο Αιγύπτιος βασιλιάς; Και ακόμα, θα μπορέσει να αναγνωρίσει και να απελευθερώσει τη γυναίκα του;
- 622.** Οι λέξεις του πρωτότυπου κειμένου είναι «*θεὸς γὰρ καὶ τὸ γινώσκειν φίλους*». Αξίζει να αναφερθεί η παρατήρηση του Wilamowitz ότι η ελληνική λέξη *θεός* στον Πλάτωνα καταρχήν κατέχει θέση κατηγορουμένου. Δηλαδή οι Έλληνες, αντίθετα με τους Χριστιανούς ή τους Εβραίους, δε βεβαιώνουν πρώτα την ύπαρξη του Θεού και μετά να προχωρήσουν στην απάρθρωση των ιδιοτήτων του λέγοντας «ο θεός είναι αγαθός», «ο θεός είναι αγάπη» κ.ο.κ. Μάλλον εντυπωσιάζονταν τόσο ή τρώμαζαν από τα πράγματα της ζωής ή της φύσης που προκαλούσαν αξιοσημείωτη χαρά ή φόβο, ώστε έλεγαν «αυτό είναι θεός» ή «εκείνο είναι θεός».
- 642.** Στο σημείο αυτό γίνεται σαφής διάκριση ανάμεσα στην αλήθεια, που είναι αποτέλεσμα της λογικής διεργασίας του νου, και στην αλήθεια των αισθήσεων. Έτσι η Ελένη επιχειρεί να πείσει το Μενέλαο να βασισθεί μόνο στα δεδομένα των αισθήσεων, για να βρει την αλήθεια.

- 736-738.** Το απολογητικό ύφος της Ελένης θυμίζει την *Παλινωδία* του Σπησίχουρου (απ. 62Π): «δεν αληθεύει αυτή η ιστορία: ούτε σε καράβια καλοσκάμιστα μπήκες εσύ ποτέ ούτε έφτασες στις Τροίας την ακρόπολη» (μτφρ. Ι. Καζάζης).
- 786.** Σύμφωνα με τον H. Gregoire, όταν η λέξη *θεός* συνοδεύεται από το οριστικό άρθρο (*ο θεός*), τότε είναι συνώνυμη της λέξης *δαίμων*, που πολλές φορές είναι ταυτόσημη της λέξης *τύχη*, *πεπρωμένο*. Επομένως η φράση «ὁ θεὸς ἔφυ τι ποικίλον» δεν εκφράζει μια θεολογική άποψη για την ουσία του θεού, αλλά μια εμπειρική αλήθεια για την αστάθεια των ανθρώπινων πραγμάτων, τα οποία εποπτεύει μια ιδιότροπη πρόνοια.
- 841.** «Ὡς τώρα πάνε όλα καλά»: Η φράση αυτή υποδηλώνει ότι είναι άγνωστο αν από εδώ και πέρα οι καταστάσεις θα εξελιχθούν το ίδιο καλά. Επομένως ο διάλογος που ακολουθεί σχετικά με τις περιπέτειες του Μενέλαου είναι εντελώς τυπικός, καθώς η Ελένη δεν ενδιαφέρεται για τίποτε άλλο παρά πώς θα σωθεί ο Μενέλαος.
- 843.** Το να μαθαίνει κάποιος τα βάσανα των αγαπημένων του προσώπων είναι πολύτιμη εμπειρία και γι' αυτό κέρδος. Την παρούσα στιγμή όμως δεν είναι κέρδος, γιατί αυτό που επείγει τώρα είναι να σκεφθούν πώς θα σωθεί ο Μενέλαος.
- 845 κ. εξ.** Οι πληροφορίες που δίνει ο Μενέλαος σχετικά με το οδυνηρό παρελθόν του είναι γνωστές στους θεατές. Παρ' όλα αυτά ο ποιητής τον παρουσιάζει να διηγείται μερικές από αυτές, για να δείξει την αβροφροσύνη του ήρωα και, παράλληλα, για να προσδώσει μεγαλύτερη δραματικότητα στη σκηνή αυτή, καθώς οι αναμνήσεις αυτές θα τον οδηγήσουν σε θρήνο.
- 877.** Το μοτίβο της αμφιβολίας για την αγνότητα και την πίστη της συζύγου είναι πολύ συνηθισμένο στα περιπετειώδη μυθιστορήματα των ελληνιστικών χρόνων. Έτσι κι εδώ, ο Μενέλαος αμφιβάλλει για την αγνότητα της Ελένης και εκείνη πρέπει να δώσει τις σχετικές εγγυήσεις.
- 889.** Τον ισχυρισμό ότι πήρε την Τροία είχε προβάλει και ο Τεύκρος. Με αυτό τον τρόπο αποκαλύπτεται ο χαρακτήρας του «ένδοξου στρατιώτη» (*miles gloriosus*), που αποτέλεσε βασικό μοτίβο της μεταγενέστερης κωμωδίας και ιδιαίτερα της λατινικής.
- 914.** Το να αγγίξει κάποιος με τα χέρια τα γόνατα ενός άλλου («*περι γόνυ χέρας βαλεῖν*») ήταν δείγμα απόλυτης εξάρτησης. Επομένως η Ελένη δείχνει ότι είναι έτοιμη να υποστεί κάθε ταπείνωση ή θυσία, προκειμένου να σώσει το Μενέλαο.
- 919-923.** Ο όρκος των δύο ηρώων, ότι θα μείνουν για πάντα πιστοί και θα πεθάνουν μαζί, θυμίζει τον όρκο των εραστών στα περιπετειώδη ερωτικά μυθιστορήματα.
- 925.** Έχει παρατηρηθεί ότι «ὁ ἄγων ὑπὲρ λέκτρων», που ετοιμάζεται να δώσει ο Μενέλαος, προσδίδει στο μήνιμα του Πρωτέα μια νέα σκηνική λειτουργία. Συγκεκριμένα, ο τάφος του νεκρού βασιλιά εμφανίζεται να «διαλέγεται» με την ανάμνηση του τρωικού κλέους και την προσδοκία ένδοξης ταφής.

## Ε ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΕΣ ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

### 1η Σκηνή

1. Στο Πρόγραμμα της παράστασης της *Ελένης* που ανεβάζετε στο σχολείο σας αναλαμβάνετε να γράψετε σε 10 περίπου γραμμές μια περίληψη της 1ης σκηνής (στ. 588-658).
2. Ένα πρόσωπο που έχει αναφερθεί, αλλά δεν έχει ακόμη εμφανιστεί, είναι η αδελφή του Αιγύπτιου βασιλιά, η Θεονόη. Αφού συγκεντρώσετε και από τον Πρόλογο και την Πάροδο τις σχετικές αναφορές, να παρουσιάσετε την εικόνα που έχετε διαμορφώσει μέχρι τώρα για τη Θεονόη και να διατυπώσετε υποθέσεις για το ρόλο της στη συνέχεια του έργου. (**ήθος και ρόλος ηρώων**)
3. Ένα βασικό μοτίβο του έργου είναι η αντίθεση ανάμεσα στο σώμα (*είναι*) και στο όνομα (*φαίνεσθαι*) της Ελένης. Να εξετάσετε πώς η αντίθεση αυτή επηρεάζει τη διαδικασία της αναγνώρισης Ελένης-Μενέλαου. (**είναι vs φαίνεσθαι**)
4. Ο Μενέλαος αφηγείται αργότερα σε ένα φίλο του τη συνάντησή του με την Ελένη ύστερα από 17 χρόνια. (**δημιουργικό γράψιμο - ήθος**)

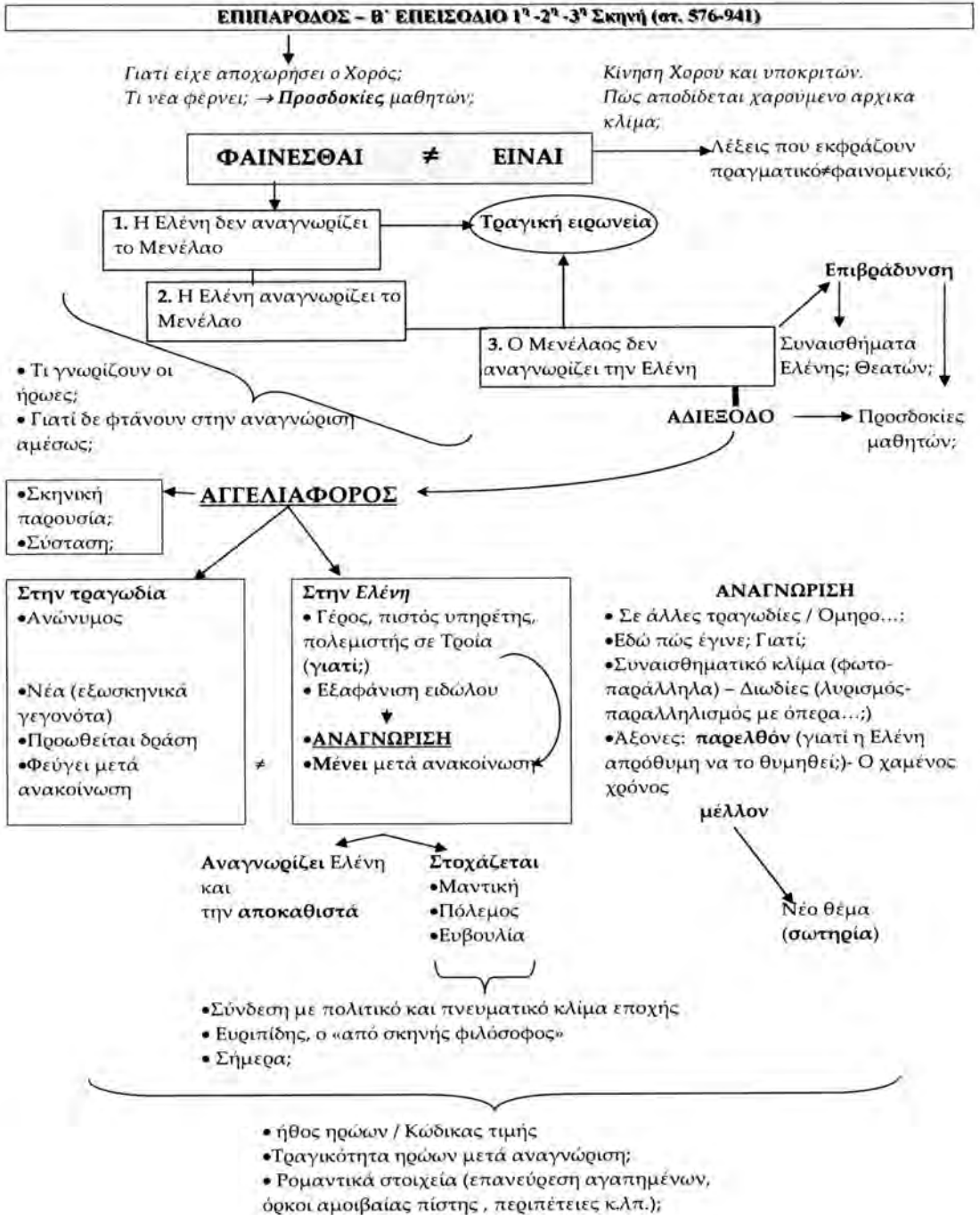
**2η Σκηνή**

1. Ως τώρα οι Ελληνίδες γυναίκες του Χορού είχαν συμπαρασταθεί ολόψυχα στην Ελένη. Ωστόσο, κατά την αναγνώριση Ελένης-Μενέλαου και το ξέσπασμα χαράς που ακολούθησε, ο Χορός παρεμβαίνει ελάχιστα. Αφού συγκεντρώσετε τις παρεμβάσεις αυτές του Χορού, να τις σχολιάσετε και να προσπαθήσετε να δικαιολογήσετε την παρατεταμένη σιωπή του. **(ρόλος Χορού)**
2. Να παρουσιάσετε τις συναισθηματικές μεταπτώσεις της Ελένης και του Μενέλαου στην 1η και στη 2η σκηνή του Β' Επεισοδίου. **(ήθος)**
3. Η Ελένη και ο Μενέλαος ξαναβρίσκονται ανέλπιστα έπειτα από πολλά χρόνια και παρασύρονται σε ένα ξέσπασμα χαράς. Ωστόσο βρίσκονται σε ξένη χώρα και κινδυνεύουν κάθε στιγμή από τον εχθρικό βασιλιά της. Δικαιολογείται, κατά τη γνώμη σας, η παρατεταμένη αυτή εκδήλωση των συναισθημάτων και η αναδρομή στις μνήμες του παρελθόντος (στροφή προς τα πίσω) αντί για την κατάστρωση του σχεδίου απόδρασης (στροφή προς τα εμπρός); **(δομή - ήθος)**
4. Χωρίστε σε ενότητες τη ρήση του Αγγελιαφόρου και δώστε από έναν πλαγιότιτλο. **(δομή)**
5. Αφού συγκεντρώσετε τις αναφορές στους θεούς που κάνουν τα πρόσωπα στη σκηνή αυτή, να παρουσιάσετε σε ένα κείμενο τα συμπεράσματά σας για τις θεολογικές απόψεις του Ευριπίδη. **(θεολογία Ευριπίδη)**
6. Ο Αγγελιαφόρος με την παρέμβαση του δίνει μια ευρύτερη διάσταση σε ένα προσωπικό γεγονός, την αναγνώριση δύο αγαπημένων προσώπων. Πώς ερμηνεύετε την άποψη αυτή; **(ρόλος Αγγελιαφόρου)**
7. Κάνοντας τον Αγγελιαφόρο ήρωα ενός σύγχρονου θεατρικού έργου... Ξαναγράψτε το μονόλογό του μεταφέροντάς τον σε σύγχρονες συνθήκες. **(δημιουργικό γράψιμο)**
8. Ποιες παραδοσιακές αντιλήψεις αντιμετωπίζει με σκεπτικισμό ο Ευριπίδης και ποιες απόψεις ή προβληματισμούς αντιπαραθέτει; **(σκεπτικισμός Ευριπίδη)**
9. Σε όλο το Επεισόδιο επανέρχεται έμμεσα ο προβληματισμός για τη δυσκολία του ανθρώπου να προσεγγίσει τη γνώση και την αλήθεια. Μέσα από ποιους δρόμους επανέρχεται αυτό το θέμα στη 2η σκηνή; **(ο από σκηνής φιλόσοφος)**

**3η Σκηνή**

1. Αφού συγκεντρώσετε από τις τρεις πρώτες σκηνές του Β' Επεισοδίου όλες τις αναφορές της Ελένης και του Μενέλαου στο Θεοκλύμενο, να παρουσιάσετε την εικόνα που έχετε διαμορφώσει για τον Αιγύπτιο βασιλιά και να εξετάσετε αν αυτή συμφωνεί με την εικόνα που είχε δημιουργήσει γι' αυτόν η Ελένη στον Πρόλογο. **(ήθος)**
2. *Βιάσου και φύγε γρήγορα από τη χώρα*, λέει η Ελένη στο Μενέλαο: α) Σε ποια ψυχική κατάσταση δείχνει να βρίσκεται η Ελένη; β) Τι αντίτυπο έχει η φράση αυτή στον αναγνώστη/θεατή; **(ήθος - συναισθήματα θεατών)**
3. Να επισημάνετε και να σχολιάσετε τις εναλλακτικές προτάσεις που διατυπώνει ο Μενέλαος για τη διαφυγή τους από την Αίγυπτο. **(ήθος)**
4. Για το χαρακτήρα και την προσωπικότητα του Μενέλαου έχουν διατυπωθεί διαφορετικές απόψεις από πολλούς μελετητές του έργου: αξιολύπτος ναυαγός, καυχησιάρης και αλαζόνας βασιλιάς, φιλόποπος σύζυγος, αφελής και δειλός άνθρωπος κ.λπ. Ποια είναι η δική σας άποψη; **(ήθος)**
5. Μέχρι το τέλος της Παρόδου κυριαρχούσε στη ζωή και τη στάση των ηρώων το παθητικό στοιχείο, δηλαδή η υποταγή στη μοίρα και ο θρήνος μπροστά στο δόλο των θεών και στις αντιξοότητες της ζωής. Τώρα όμως αναλαμβάνουν πιο ενεργητικό ρόλο και γίνονται αυτοί οι σχεδιαστές και οι εκτελεστές του δόλου. Σε ποια συμπεράσματα καταλήγετε σχετικά με τα κίνητρα της δράσης και τις αναστολές των ηρώων του Ευριπίδη; **(ανθρωπολογία Ευριπίδη)**

**ΣΤ** ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ





# Β' ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ 4Η ΚΑΙ 5Η ΣΚΗΝΗ

στ. 942-1219

## A ΚΕΙΜΕΝΟ ΠΡΩΤΟΤΥΠΟΥ (ΣΤ. 857-1106)

[ΕΛ.] οἷ γὰρ τάλαινα· τῆς τύχης γὰρ ᾧδ' ἔχω·  
 Μενέλαε, διαπεπράγμεθ'· ἐκβαίνει δόμος  
 ἢ θεσπιωιδὸς Θεονόη κτυπεῖ δόμος  
 κλήθρων λυθέντων. φεῦγ'· ἀτὰρ τί φευκτέον;  
 ἀποῦσα γὰρ σε καὶ παροῦσ' ἀφιγμένον  
 δεῦρ' οἶδεν. ᾧ δύστηνος, ὡς ἀπωλόμην.  
 Τροίας δὲ σωθεὶς ἀπὸ βαρβάρου χθονὸς  
 ἐς βάρβαρ' ἔλθῶν φάσαν' αὐθις ἔμπεσῃ.

### ΘΕΟΝΟΗ

ἦγοῦ σύ μοι φέρουσα λαμπτήρων σέλας  
 θείου τε σεμνὸν θεσμὸν αἰθέρος μυχούς,  
 ὡς πνεῦμα καθαρὸν οὐρανοῦ δεξώμεθα·  
 σὺ δ' αὖ κέλευθον εἰ τις ἔβλαψεν ποδὶ  
 στεῖβων ἀνοσίωι, δὸς καθαρσίωι φλογί,  
 κροῦσόν τε πεύκην, ἵνα διεξέλθω, πάρος·  
 νόμον δὲ τὸν ἐμὸν θεοῖσιν ἀποδοῦσαι πάλιν  
 ἐφέστιον φλόγ' ἐς δόμους κομίζετε.

Ἐλένη, τί τάμά -πῶς ἔχει- θεοπίσματα;  
 ἦκει πόσις σὸς Μενέλεως ὄδ' ἐμφανής,  
 νεῶν στερηθείς τοῦ τε σοῦ μμημάτος.  
 ᾧ τλημον, οἴους διαφυγῶν ἦλθες πόνους,  
 οὐδ' οἶσθα νόστον οἴκαδ' εἶτ' αὐτοῦ μενεΐς·  
 ἔρις γὰρ ἐν θεοῖς σύλλογος τε σοῦ πέρι  
 ἔσται πάρεδρος Ζηγὶ τῶιδ' ἐν ἡμίαι.

Ἦρα μὲν, ἦ σοι δυσμενῆς πάροιθεν ἦν,  
 νῦν ἔστιν εὐνοὺς κάς πάτραν σώωσα θέλει  
 ξὺν τῆιδ', ἵν' Ἑλλάς τοὺς Ἀλεξάνδρου γάμοις  
 δώρημα Κύπριδος ψευδονύμφευτον μάθῃ·  
 Κύπρις δὲ νόστον σὸν διαφθεῖρα θέλει,  
 ὡς μὴ ἔξελεγχθῆι μηδὲ πριαμένη φανῆι  
 τὸ κάλλος Ἑλένης οὐνεκ' ἀνοητοῖς γάμοις,  
 τέλος δ' εἴφ' ἡμῖν εἶθ', ἂ βούλεται Κύπρις,  
 λέξασ' ἀδελφῶι <σ> ἐνθάδ' ὄντα διολέσω  
 εἶτ' αὖ μεθ' Ἦρας στάσα σὸν σώσω βίον,  
 κρύψασ' ὄμαιμον, ὅς με προστάσσει τάδε  
 εἰπεῖν, ὅταν γῆν τήνδε νοστήσας τύχης.  
 [τίς εἶσ' ἀδελφῶι τόνδε σημανῶν ἐμῶι  
 παρόνθ', ὅπως ἂν τοῦμόν ἀσφαλῶς ἔχησι.]

[ΕΛ.] ᾧ παρθέν, ἱκέτις ἄμφι σὸν πίντω γόνυ  
 καὶ προσκαθίζω θάκον οὐκ εὐδαίμονα  
 ὑπέρ τ' ἑμαυτῆς τοῦδ' ἔθ', ὃν μόλις ποτὲ  
 λαβοῦσ' ἐπ' ἀκμῆς εἰμι κατθανόντ' ἰδεῖν

μή μοι κατείτης σῶι κασιγνήτωι πόσιν  
 τόνδ' εἰς ἐμάς ἦκοντα φίλτατον χέρας,  
 σώσον δέ, λίσσομαι σε· συγγόνωι δὲ σῶι

τὴν εὐσέβειαν μὴ προδώῃς τὴν σῆν ποτε,  
 χάριτας πονηρὰς κἀδίκους ὠνούμενη.  
 μισεῖ γὰρ ὁ θεὸς τὴν βίαν, τὰ κτητὰ δὲ  
 κτᾶσθαι κελεύει πάντας οὐκ ἐς ἀρπαγὰς,  
 [ἐατέος δ' ὁ πλοῦτος † ἀδικός τις ὢν †

κοινὸς γὰρ ἔστιν οὐρανὸς πᾶσιν βροτοῖς  
 καὶ γαῖ', ἐν ἧι χρῆ δώματ' ἀναπληρουμένους  
 τὰλλότρια μὴ σχεῖν μηδ' ἀφαιρεῖσθαι βία.]  
 ἡμᾶς δὲ καιρίως μὲν, ἀθλίως δ' ἐμοὶ  
 Ἑρμῆς ἔδωκε πατρὶ σῶι σώζειν πόσει

τῶιδ' ὅς πάρεστι κἀπολάζυσθαι θέλει.  
 [πῶς οὖν θανῶν ἂν ἀπολάβοι; κείνος δὲ πῶς  
 τὰ ζῶντα τοῖς θανοῦσιν ἀποδοίη ποτ' ἂν;  
 ἦδη τὰ τοῦ θεοῦ καὶ τὰ τοῦ πατρὸς σκόπει]  
 πότερον ὁ δαίμων χῶ θανῶν τὰ τῶν πέλας  
 βούλοιντ' ἂν ἢ <οῦ> βούλοιντ' ἂν ἀποδοῦναι πάλιν;

δοκῶ μὲν. οὐκουν χρῆ σε συγγόνωι πλέον  
 νέμειν ματαίωι μᾶλλον ἢ χρηστῶι πατρὶ.  
 εἰ δ' οὔσα μάντις καὶ τὰ θεῖ ἡγουμένη  
 τὸ μὲν δίκαιον τοῦ πατρὸς διαφθερεῖς,  
 τῶι δ' οὐ δικαίωι συγγόνωι δῶσεις χάριν,  
 αἰσχρὸν τὰ μὲν σε θεῖα πάντα' ἐξειδέναί

τά τ' ὄντα καὶ μέλλοντα, τὰ δὲ δίκαια μή.  
 τὴν δ' ἀθλίαν ἐμ', οἷσιν ἔγκειμαι κακοῖς,  
 ῥῦσαι, πάρεργον δοῦσα τοῦτο τῆς δίκης.  
 Ἐλένην γὰρ οὐδεὶς ὄστις οὐ σταγεῖ βροτῶν  
 ἢ κλήζομαι καθ' Ἑλλάδ' ὡς προδοῦσ' ἐμὸν

πόσιν Φρυγῶν ᾤκησα πολυχρύσους δόμους,  
 ἦν δ' Ἑλλάδ' ἔλθω κἀπιβῶ Σπάρτης <πάλιν>,  
 κλυόντες εἰσιδόντες ὡς τέχναις θεῶν  
 ᾤλοντ', ἐγὼ δὲ προδότις οὐκ ἄρ' ἦ φίλων,  
 πάλιν μ' ἀνάξουσ' ἐπὶ τὸ σῶφρον αὐθις αἶ,  
 ἐδνώσομαι τε θυγατέρ', ἦν οὐδεὶς γαμεῖ,

τὴν δ' ἐνθάδ' ἐκλιποῦσ' ἀλητεῖαν πικρὰν  
 ὄντων ἐν οἴκοις χρημάτων ὄνησομαι.  
 κεῖ μὲν θανῶν ὄδ' ἐν πυρὰι † κατεσφάγη †,  
 πρόσω σφ' ἀπόντα δακρύοις ἂν ἡγάγων  
 νῦν δ' ὄντα καὶ σωθέντ' ἀφαιρεθήσομαι;

μὴ δῆτα, παρθέν, ἀλλὰ σ' ἱκετεύω τόδε·  
 δὸς τὴν χάριν μοι τήνδε καὶ μιμοῦ τρόπους

- πατρός δικαίου· παιδί γὰρ κλέος τόδε  
κάλιστον, ὅστις ἐκ πατρός χρηστοῦ γεγώς  
ἐς ταῦτον ἦλθε τοῖς τεκοῦσι τοὺς τρόπους,  
[ΧΟ.]οἰκτρὸν μὲν οἱ παρόντες ἐν μέσῳ λόγοι,  
οἰκτρά δὲ καὶ σύ. τοὺς δὲ Μενέλεω ποθῶ  
λόγους ἀκούσαι τίνας ἔρει ψυχῆς πέρι. 945
- [ΜΕ.]ἐγὼ σὸν οὐτ' ἂν προσπεσεῖν τλαίην γόνυ  
οὐτ' ἂν δακρῦσαι βλέφαρα· τὴν Τροίαν γὰρ ἂν  
δειλοὶ γεγόμενοι πλεῖστον αἰσχύνοιμεν ἄν.  
καίτοι λέγουσιν ὡς πρὸς ἀνδρὸς εὐγενοῦς  
ἐν ξυμποραῖσι δάκρυ' ἀπ' ὀφθαλμῶν βαλεῖν.  
ἀλλ' οὐχὶ τοῦτο τὸ καλόν, εἰ καλὸν τόδε,  
αἰρήσομαι ἔγωγε πρόσθε τῆς εὐψυχίας.  
ἀλλ', εἰ μὲν ἄνδρα σοι δοκεῖ σῶσαι ξένον  
ζητοῦντά γ' ὀρθῶς ἀπολαβεῖν δάμαρτ' ἐμὴν,  
ἀπόδος τε καὶ πρὸς σῶσον· εἰ δὲ μὴ δοκεῖ,  
ἐγὼ μὲν οὐ νῦν πρῶτον ἀλλὰ πολλακίς  
ἄθλιος ἂν εἶην, σὺ δὲ γυνὴ κακῆ φανῆι.  
ἂ δ' ἄξι' ἡμῶν καὶ δίκαι' ἠγοῦμεθα  
καὶ σῆς μάλιστα καρδίας ἀνθάπεται,  
λέξω τάδ' ἀμφὶ μνήμα σου πατρὸς πεσῶν  
Ἵ γέρον, ὃς οἰκεῖς τόνδε λάϊνον τάφον,  
ἀπόδος, ἀπαιτῶ τὴν ἐμὴν δάμαρτά σε,  
ἦν Ζεὺς ἔπεμψε δευρό σοι σώζειν ἐμοί.  
οἷδ' οὐνεχ' ἡμῖν οὐποτ' ἀποδώσεις θανάων  
ἀλλ' ἦδε πατέρα νέρθεν ἀνακαλούμενον  
οὐκ ἀξιώσει τὸν πρὶν εὐκλεέστατον  
κακῶς ἀκούσαι· κυρία γὰρ ἔστι νῦν.  
ἦ νέρτερ' Ἄϊδη, καὶ σὲ σύμμαχον καλῶ,  
ὃς πόλλ' ἔδεδεξο τῆσδ' ἕκατι σώματα  
πεσόντα τῶμῳ φασγάνῳ, μισθὸν δ' ἔχεις·  
ἦ νῦν ἐκείνους ἀπόδος ἐμψύχους πάλιν  
ἦ τήνδ' ἀνάγκασόν γ' ἔτ' εὐσεβοῦς πατρός  
κρείσσω φανεῖσαν ἴτάμ' ἀποδοῦναί τε λέχη,  
εἰ δ' ἐμὲ γυναῖκα τὴν ἐμὴν συλήσετε,  
ἂ σοι παρέλιπεν ἦδε τῶν λόγων φράσω.  
ὄρκους κεκλήμεθ', ὡς μάθης, ἦ παρθένε,  
πρῶτον μὲν ἐλθεῖν διὰ μάχης σῶν συγγόνῳ,  
κάκεινον ἦ μὲ δεῖ θανεῖν· ἀπλοῦς λόγος,  
ἦν δ' ἐς μὲν ἀλκὴν μὴ πόδ' ἀντιθῆι ποδί,  
λημῶν δὲ θηραῖ τύμβον ἵκετεῦντε νά,  
κτανεῖν δεδוקταί τήνδε μοι κάπειτ' ἐμὸν  
πρὸς ἦπαρ ἄσαι δίστομον ξίφος τόδε  
τύμβου ἴτι νότιος τοῦδ', ἴν' αἵματος ῥοαί  
τάφου καταστάζωσι· κεισόμεσθα δὲ  
νεκρῶ δὴ ἔξῃς τῶιδ' ἐπὶ ξεστῶι τάφῳ,  
ἀθάνατον ἄλγος σοί, ψόγον δὲ σῶι πατρί.  
οὐ γὰρ γαμεῖ τήνδ' οὔτε σύγγονος σέθεν  
οὔτ' ἄλλος οὐδεὶς· ἀλλ' ἐγὼ σφ' ἀπάξομαι  
εἰ μὴ πρὸς οἴκουσ' ἐνδύμεθ' ἀλλὰ πρὸς νεκρούς, 990  
[τί ταῦτα; δακρυοὶς εἰς τὸ θῆλυ τρεπόμενος  
ἐλαινὸς ἦν ἂν μάλλον ἢ δραστήριος.  
κτείν', εἰ δοκεῖ σοι· δυσκλεᾶς γὰρ οὐ κτενεῖς·  
μᾶλλον γε μένοι τοῖς ἐμοῖς πείθου λόγοις,  
ἴν' ἦς δίκαια καὶ δάμαρτ' ἐμὴν λάβω.] 995
- [ΧΟ.]ἐν σοὶ βραβεῖν, ὦ νεάνι, τοὺς λόγους·  
οὕτω δὲ κρῖνον ὡς ἅπασιν ἀνδάνης.  
[ΘΕ.]ἐγὼ πέφυκά τ' εὐσεβεῖν καὶ βούλομαι  
φιλῶ τ' ἐμαυτὴν, καὶ κλέος τοῦμοῦ πατρός  
οὐκ ἂν μίναμι, οὐδὲ συγγόνῳ χάριν  
δοίην ἂν ἐξ ἧς δυσκλεῆς φανήσομαι.  
ἔνεστι δ' ἱερὸν τῆς δίκης ἐμοὶ μέγα  
ἐν τῇ φύσει· καὶ τοῦτο Νηρῶς πάρα  
ἔχουσα σώζειν, Μενέλεως, πειράσομαι.  
Ἦραι δ', ἐπεῖπερ βουλετὰ σ' εὐεργετεῖν, 1000  
ἐς ταῦτον οἴσω ψῆφον· ἡ Κύπρις δέ μοι  
ἴλεως μὲν εἶη, συμβέβηκε δ' οὐδαμοῦ.  
[πειράσομαι δὲ παρθένος μένειν ἀεὶ.]  
ἂ δ' ἀμφὶ τύμβῳ τῶιδ' ὄνειδιζεις πατρός,  
ἡμῖν ὄδ' αὐτὸς μῦθος· ἀδικοῖμεν ἄν,  
εἰ μὴ ἀποδώσω· καὶ γὰρ ἂν κείνος βλέπων  
ἀπέδωκεν ἂν σοὶ τήνδ' ἔχειν, ταῦτη δὲ σέ.  
καὶ γὰρ τίσις τῶνδ' ἔστι τοῖς τε νερτέροις  
καὶ τοῖς ἄνωθεν πᾶσιν ἀνθρώποις· ὁ νοῦς  
τῶν κατθανόντων ζητῆ μὲν οὐ, γνώμην δ' ἔχει  
ἀθάνατον εἰς ἀθάνατον αἰθέρ' ἐμπεσῶν.  
ὡς οὖν περαίνω μὴ μακράν, σιγήσομαι  
ἂ μοι καθικετεύσαστ' οὐδὲ μωρία  
ἐξυμβουλος ἔσομαι τῆι κασιγνήτῳ ποτέ.  
εὐεργετῶ γὰρ κείνον οὐ δοκοῦσ' ὄμως,  
ἐκ δυσσεβείας ὅσιον εἶ τίθημι νιν.  
αὐτοὶ μὲν οὖν ὄδόν τιν' ἐξευρίσκατε,  
ἐγὼ δ' ἀποστᾶσ' ἐκποδῶν αἰγήσομαι.  
ἐκ τῶν θεῶν δ' ἄρχεσθε χικετεῦετε  
τὴν μὲν σ' ἔασι πατρίδα νοστήσαι Κύπριν,  
Ἦρας δὲ τὴν ἔννοιαν ἐν ταῦτῳ μένειν  
ἦν ἐς σέ καὶ σὸν πόσιν ἔχει σωτηρίας.  
σὺ δ', ὦ θανάων μοι πάτερ, ὅσον γ' ἐγὼ σθένω,  
οὐποτε κεκλήσηι δυσσεβῆς ἀντ' εὐσεβοῦς.  
[ΧΟ.]οὐδεὶς ποτ' ἠτύχησεν ἐκδικῶς γεγώς,  
ἐν τῷ δικαίῳ δ' ἐλπιδες σωτηρίας, 1030
- [ΕΛ.]Μενέλαε, πρὸς μὲν παρθένου σεσῶμεθα  
τοῦνθένδε δ' εἰς ἐν τοὺς λόγους φέροντε χρῆ  
κοινὴν ξυνάπτειν μηχανὴν σωτηρίας.  
[ΜΕ.]ἄκουε δὴ νῦν· χρόνιος εἶ κατὰ στέγας  
καὶ συντέθραψαι προσπόλοισι βασιλέως. 1035

[ΕΛ.] τί τοῦτ' ἔλεξας; ἐσφέρεις γὰρ ἐλπίδας ὡς δὴ τι δράσων χρηστὸν ἐς κοινὸν γε νῶιν.	ἀνὴρ παρ' ἄνδρα στήσεται ξιφηφόρος.	
[ΜΕ.] πείσειας ἂν τιν' οἴτινες τετραζύγων ῶων ἀνάσσουσ' ὥστε νῶιν δοῦναι δίφρους;	[ΕΛ.] σὲ χρῆ βραβεύειν πάντα· πόμπημι μόνον λαίφει πνοαὶ γένοιτο χλιεὺς δρόμος.	
[ΕΛ.] πείσαιμι <ἄν>· ἀλλὰ τίνα φυγὴν φευξοῦμεθα πεδίῳ ἄπειροι βαρβάρου γ' ὄντες χθονός;	1040 [ΜΕ.] ἔσται· πόνους γὰρ δαίμονες παύσουσί μου. ἄτὰρ θανόντα τοῦ μ' ἔρεις πεπυσμένη;	1075
[ΜΕ.] ἀδύνατον εἶπας. φέρε, τί δ' εἰ κρυφθεὶς δόμοις κτάνοιμι ἄνακτα τῶιδε διστόμοι ξίφει;	[ΕΛ.] σοῦ· καὶ μόνος γε φάσκε διαφυγεῖν μόρον 'Ατρέως πλέων σὺν παιδὶ καὶ θανόνθ' ὄραν.	
[ΕΛ.] οὐκ ἂν <σ> ἀνάσχοιτ' οὐδὲ σιγήσειεν ἂν μέλλοντ' ἀδελφῆ σύγγονον κατακτανεῖν.	[ΜΕ.] καὶ μὴν τάδ' ἀμφιβληστρα σώματος ῥάκη ξυμάρτυρές σοι ναυτικῶν ἔρειπίων.	1080
[ΜΕ.] ἀλλ' οὐδὲ μὴν ναῦς ἔστιν ἧ σωθεῖμεν ἂν φεύγοντες· ἦν γὰρ εἶχμεν θάλασσο ἔχει.	[ΕΛ.] ἐς καιρὸν ἦλθε, τότε δ' ἄκαιρ' ἀπάλλυτο· τὸ δ' ἄθλιον κείν' εὐτυχὲς τάχ' ἂν πέσοι.	
[ΕΛ.] ἄκουσον, ἦν τι καὶ γυνὴ λέξει σοφόν. βούληι λέγεσθαι μὴ θανῶν λόγῳ θανεῖν;	[ΜΕ.] πότερα δ' ἐς οἴκους σοι συνεισελθεῖν με χρῆ ἢ πρὸς τάφῳ τῶιδ' ἦσυχι καθώμεθα;	
[ΜΕ.] κακὸς μὲν ὄρνις· εἰ δὲ κερδανῶ, λέγε. ἔτοιμός εἰμι μὴ θανῶν λόγῳ θανεῖν.	1050 [ΕΛ.] αὐτοῦ μὲν· ἦν γὰρ καὶ τι πλημελές σε δρᾷ, τάφος σ' ὄδ' ἂν ῥύσαιτο φάσγανόν τε σόν. ἐγὼ δ' ἐς οἴκους βάσα βοστρύχους τεμῶ πέπλων τε λευκῶν μέλανας ἀνταλλάξομαι παρῆιδί τ' ὄνυχα φόνιον ἐμβαλῶ τχροστότ.	1085
[ΕΛ.] καὶ μὴν γυναικεῖος <σ> ἂν οἰκισαίμεθα κουραῖσι καὶ θρήνοισι πρὸς τὸν ἀνόσιον.	1055 [ΜΕ.] μέγας γὰρ ἀγὼν καὶ βλέπω δύο ῥοπάς· ἦ γὰρ θανεῖν δεῖ μί, ἦν ἄλῳ τεχνωμένη, ἦ πατρίδα τ' ἐλθεῖν καὶ σὸν ἐκῶσαι δέμας. ὦ πότνι! ἦ Δίοισιν ἐν λέκτροις πίτνεις Ἥρα, δὴ οἰκτρῶ φῶτ' ἀνάψυξον πόνων, αἰτούμεθ' ὀρθὰς ὠλένας πρὸς οὐρανὸν ρίπτονθ', ἴν' οἰκεῖς ἀστέρων ποικίλματα. σύ θ', ἦ ἴπι τῶμῳ κάλλος ἐκτήσω γάμῳ, κόρη Διώνης Κύπρι, μὴ μ' ἐξεργάση. ἄλις δὲ λύμης ἦν μ' ἐλυμήνω πάρος τοῦνομα παρασχούσ', οὐ τὸ σῶμ', ἐν βαρβάρους. θανεῖν δ' ἔασόν μί, εἰ κατακτεῖναι θέλεις, ἐν γῆι πατρώιαι. τί ποτ' ἄπληστος εἰ κακῶν, ἔρωτας ἀπάτας δόλια τ' ἐξευρήματα ἄσκοῦσα φίλτρα θ' αἵματῆρα σωματών; εἰ δ' ἦσθα μετρία, τᾶλλα γ' ἠδίστη θεῶν πέφυκας ἀνθρώποισιν· οὐκ ἄλλως λέγω.	1090
[ΜΕ.] σωτηρίας δὲ τοῦτ' ἔχει τί νῶιν ἄκος; παλαιότης γὰρ τῷ λόγῳ γ' ἔνεστί τις.	1060	1095
[ΕΛ.] ὡς δὴ θανόντα σ' ἐνάλιον κενῶι τάφῳ θάψαι τύραννον τῆσδε γῆς αἰτήσομαι.		
[ΜΕ.] καὶ δὴ παρεῖκεν· εἶτα πῶς ἄνευ νεῶς σωθησόμεθα κενοταφοῦντ' ἐμὸν δέμας;	1065	1100
[ΕΛ.] δοῦναι κελεύσω πορθμίδ', ἧ καθήσομεν κόσμον τάφῳ σῶι πελαγίους ἐς ἀγκάλας.		
[ΜΕ.] ὡς εὖ τὸδ' εἶπας πλὴν ἔν' εἰ χέρσωι ταφὰς θεῖναι κελεύσει σ', οὐδὲν ἢ σκήψις φέρει.		
[ΕΛ.] ἀλλ' οὐ νομίζεις φήσομεν καθ' Ἑλλάδα χέρσωι καλύπτειν τοὺς θανόντας ἐναλίους.	1070	1105
[ΜΕ.] τοῦτ' αὐ κατορθοῖς· εἶτ' ἐγὼ συμπλεύσομαι καὶ συγκαθήσω κόσμον ἐν ταῦτῳ σκάφει.		
[ΕΛ.] σὲ καὶ παρεῖναι δεῖ μάλιστα τοὺς τε σοὺς πλωτῆρας οἵπερ ἔφυγον ἐκ ναυαγίας.		
[ΜΕ.] καὶ μὴν ἐάνπερ ναῦν ἐπ' ἀγκύρας λάβω,		

## **B** ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΙ ΣΤΟΧΟΙ

Με τη διδασκαλία των σκηνῶν αυτών του Β' Επεισοδίου επιδιώκουμε:

1. Να μελετήσουμε την παρουσία και το ρόλο της Θεονόης στο έργο και να προβληματιστούμε για την έννοια του «δικαίου» που αυτή υπερασπίζεται.
2. Να μελετήσουμε τις ρήσεις των δύο ηρώων (Ελένης - Μενέλαου) ως προς τη μορφή, το περιεχόμενο και τη λειτουργία τους, και να τις αξιολογήσουμε με ποικίλα κριτήρια, αναδεικνύοντας και το διανοητικό στοιχείο στο ευριπίδειο έργο.
3. Να διαγράψουμε το ήθος του κάθε ήρωα με βάση την κατάσταση του σχεδίου απόδρασης και να προβληματιστούμε παράλληλα για το δόλο ως μέσο σωτηρίας.
4. Να παρουσιάσουμε μια «πολιτική» ανάγνωση της *Ελένης*, εμπλέκοντας τους μαθητές σε ερμηνευτικά ζητήματα.
5. Να διευρύνουμε τη μελέτη μας για τη θεολογία και την ανθρωπολογία του ευριπίδειου έργου.

Γ  
ΕΠΙΣΗΜΑΝΣΕΙΣ**1ος ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΟΣ**

Η παρουσία της Θεονόης στην *Ελένη* θεωρείται από τους περισσότερους μελετητές του έργου ως ιδιαίτερα σημαντική. Γι' αυτό και στο βιβλίο του μαθητή δίνεται ιδιαίτερη βαρύτητα στο θέμα αυτό. Συγκεκριμένα, εδώ μας ενδιαφέρει να μελετήσουμε και τα εξής:

- τη σκηνική παρουσία της Θεονόης<sup>1</sup>
- το δίλημμα και την επιλογή της<sup>2</sup>
- τη λειτουργία της στο έργο<sup>3</sup>.

Η μελέτη μπορεί να ξεκινήσει από τις **προσδοκίες** των μαθητών για την παρουσία της Θεονόης, αφού πρώτα θυμηθούν τις πληροφορίες που έχουμε ακούσει γι' αυτήν (το όνομά της και η ετυμολογία του, τα λόγια του Τεύκρου, η στιχομυθία Ελένης-Μενέλαου μετά την αναγνώριση). Με βάση τις προσδοκίες τους αυτές και τους δείκτες του κειμένου, οι μαθητές παροτρύνονται, εκφράζοντας μια πρώτη, γενική εικόνα για τη Θεονόη, να φανταστούν την **είσοδό της** (το ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ 1, που αναφέρεται σε σύγχρονα θρησκευτικά βιώματα βοηθά τους μαθητές να φέρουν στο νου τους τη θρησκευτική ατμόσφαιρα που δημιουργεί η είσοδος της ιέρειας). Στην προσπάθειά τους αυτή αξιοποιούν πληροφορίες για το αρχαίο αλλά και το σύγχρονο θέατρο, τις οποίες δίνουμε εμείς ή αντλούν από το κείμενο (είσοδος ηθοποιών, σκηνικά αντικείμενα, ακουστικά «εφέ», τεχνητός - φυσικός φωτισμός).

Σχετικά με το **δίλημμα** της Θεονόης, επισημαίνουμε ότι στο βιβλίο του μαθητή προσπαθούμε να κλιμακώσουμε τους όρους αυτού του διλήμματος: από το συγκεκριμένο (σύγκρουση ανάμεσα στις θεές, να ανακοινώσει στον αδελφό της ή όχι την παρουσία του Μενέλαου) σε πιο αφαιρετικό επίπεδο (δυνάμεις που συγκρούονται μέσα της: τι είναι δίκαιο να πράξει). Με την κλιμάκωση αυτή οι μαθητές μπορούν να αντιληφθούν πως το προσωπικό πρόβλημα της Θεονόης είναι ουσιαστικά ένα **ηθικό πρόβλημα** (δεν πρόκειται για τη Θεονόη που έχει να διαλέξει ανάμεσα στο θεοκλύμενο και τους Ελένη/Μενέλαο, αλλά για έναν άνθρωπο που έχει να επιλέξει ανάμεσα στις αξίες του, και συγκεκριμένα στο δίκαιο, και τα προσωπικά και οικογενειακά συμφέροντα). Με άλλα λόγια, μπορούν να αντιληφθούν πως η παρουσία της Θεονόης δίνει **μια ηθική διάσταση στο έργο**, προκαλώντας προβληματισμούς στους ίδιους ως αναγνώστες/θεατές.

Οι προβληματισμοί αυτοί μπορούν να συζητηθούν στην τάξη με αφορμή και την **απόφαση** της Θεονόης. Η συζήτηση μπορεί να ξεκινήσει από την έννοια του δικαίου που η Θεονόη υπερασπίζεται και από το αν η επιλογή της μας «αγγίζει». Οι μαθητές εμπλέκονται βιωματικά σε σημαντικά θέματα και καλούνται να διατυπώσουν τις απόψεις τους.

Με βάση τα παραπάνω, μπορούν οι μαθητές να συζητήσουν (ανακεφαλαιώνοντας την 4η σκηνή) τη **λειτουργία** της παρουσίας της Θεονόης (και εν μέρει της 4ης σκηνής), αφού θυμηθούν πως η αναζήτηση αυτή μπορεί να διερευνηθεί σε τρεις άξονες:

- στην εξέλιξη της δράσης (με την απόφασή της συμβάλλει στη μηχανή σωτηρίας)
- στο έργο γενικότερα (ηθική διάσταση: η μορφή της Θεονόης υψώνεται πολύ πιο πάνω από ένα απλό δραματικό πρόσωπο, σε μια μορφή ηθική που κινείται στο δρόμο του δικαίου, το οποίο αποκτά περιεχόμενο, καθώς η Θεονόη με την απόφασή της κινείται στον κόσμο *των αβέβαιων εκβάσεων* (Whitman), λειτουργώντας περισσότερο ως μια γυναίκα που μπορεί να νιώθει τον πόνο παρά ως απόμακρη ιέρεια)
- στους αναγνώστες/θεατές (συναίσθηματα και προβληματισμοί).

Η συζήτηση για τη Θεονόη μπορεί να ολοκληρωθεί με την παρατήρηση του φωτογραφικού υλικού της σ. 79. Οι διαφορετικές σκηνοθετικές εκδοχές που αποτυπώνονται στις φωτογραφίες από παραστάσεις εκφράζουν τους διαφορετικούς τρόπους, με τους οποίους ερμηνεύθηκε η παρουσία της στο έργο. Οι μαθητές θα μπορούσαν να διαπιστώσουν ότι δε συμφωνούν όλες οι ερμηνείες στην ηθική διάσταση της παρουσίας της Θεονόης, τη διάσταση που προβάλλει το βιβλίο τους. Έτσι, ενθαρρύνονται, αφού αναγνωρίσουν τις διαφορές, να φανταστούν και οι ίδιοι τη Θεονόη και **να εκφράσουν τη δική τους εκδοχή**.

1. ΑΣ ΠΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ 1ο στη σ. 71, ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ 1, ΑΣ ΠΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ 1ο στη σ. 79.

2. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο στη σ. 71, 2ο στη σ. 75, 1ο στη σ. 79.

3. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο στη σ. 79.

**1α.** [για τη λειτουργία της σκηνής]

«Διά το χωρίον 865-1029 [= 951-1137 της μφρ.] πολλά έχουν γραφεί από τους κριτικούς. Συγκεκριμένα άλλοι λένουν ότι η σκηνή αυτή είναι περιττή και ότι, αν αφαιρεθεί, δεν θα ζημιωθεί το έργο. Οι αυτοί κριτικοί πιστεύουν ότι ο ποιητής παρενέβαλε το επεισόδιο της Θεονόης, διά να μας δείξει την ρητορικήν ικανότητα, διότι τούτο περιέχει ρητορικούς λόγους [...]. Αντιθέτως, άλλοι έχουν την γνώμη ότι η σκηνή αυτή είναι αναγκαία διά την ενότητα του κειμένου. Ημείς πιστεύομεν ότι ο Ευριπίδης εντέχνως παρουσιάζει εδώ την Θεονόην, και ότι η όλη σκηνή μοιάζει προς δικαστήριον, εις το οποίο η Θεονόη είναι ο δικαστής, η Ελένη και ο Μενέλαος οι δύο κατηγορούμενοι, και ο Χορός παίζει μάλλον το ρόλο του συνηγόρου. Φυσικά δεν αρνούμεθα τα ρητορικά στοιχεία του επεισοδίου [...]» (Παττίχης 1978: 272).

**1β.** [για τη Θεονόη - λειτουργία]

«Χωρίς να είναι το κεντρικό πρόσωπο της τραγωδίας, η Θεονόη συντελεί και στην ένταση της δραματικής ατμόσφαιρας του έργου με την απειλούμενη αποκάλυψη της παρουσίας του Μενέλαου στο Θεοκλύμενο, και στη λύση της αγωνίας με τη συμπαρατάξη της στην απόφαση της Ήρας να σώσει το Μενέλαο και στη σιωπηρή συγκατάθεσή της να βρει το ζεύγος ένα μέσον απόδρασης από την Αίγυπτο. Δεν συγκεντρώνει βέβαια, τα γνωρίσματα ενός δραματικού χαρακτήρα, αυτό όμως δεν την εμποδίζει να είναι το πρόσωπο από το οποίο εξαρτάται η όλη ανέλιξη του δράματος. Γι' αυτό και δεν θα μπορούσε κανείς να δεχθεί την άποψη της G.H. Macurdy [...] ότι η Θεονόη είναι μάλλον περιττό πρόσωπο στο έργο. Ο Π. Παττίχης ενώ δεν θεωρεί περιττό πρόσωπο τη Θεονόη, βρίσκει πως η μυστηριακή εμφάνισή της, οι ερωτήσεις της, ο κομψασμός της, ότι όλα εξαρτώνται από εκείνη και, τέλος, αυτά που λέει στους στ. 892-893 [= 985-986] την καθιστούν κυνική και γελοία. Αντίθετα ο G.E. Dimock Jr [...] προσπάθησε να αποδείξει πως η Θεονόη είναι το σοφότερο, αγνότερο και καλύτερο γυναικείο πρόσωπο του έργου, αφού, εν γνώσει του κινδύνου που διατρέχει, θα σώσει με την αρετή και τη σοφία της το ζεύγος. Και ο Μίνως Κοκολάκης, ο οποίος, βέβαια, δεν θεωρεί περιττή την παρουσία της Θεονόης, τονίζει το ηθικό και προσωπικό πρόβλημα που αντιμετωπίζει η προφήτισα με την παρουσία του Μενέλαου στην Αίγυπτο. Αυτά που λέει η Θεονόη και στους στ. 865-893 [= 951-986] και παρακάτω, όταν θα εκφράσει την οριστική απόφασή της 998-1029 [= 1101-1137] αποτελούν, κατά το Μ. Κοκολάκη, παράδειγμα "της παραλληλίας και του συμβιβασμού της ανθρωπίνης υπευθυνότητας και των θεϊών δογμάτων"» (Χατζηρανέστης 1989: 326-327).

**1γ.** [για τη Θεονόη - λειτουργία]

«Η Θεονόη εξάλλου είναι ένας μυστηριώδης χαρακτήρας. Δι' αυτό και οι γνώμες των σχολιαστών και μελετητών του Ευριπίδου περί αυτής ποικίλουν. Άλλοι λένουν ότι, αν έλειπεν από την υπόθεσιν, το έργο δεν θα εξημιούτο καθόλου, διότι ούτε προάγει την πλοκήν ούτε προσθέτει τίποτε εις αυτήν. Αντιθέτως καθυστερεί την περιπέτειαν [= Macurdy]. Αυτά φυσικά είναι υπερβολαί. Η Θεονόη ίσως εις ορισμένας στιγμάς να είναι ολίγον κωμική (στ. 865 κ.ε., 873, 892-3), όμως έχει συναισθηματικών και πνευματικών κόσμον πολύ βαθύν. Όταν δικαιολογεί την απόφασίν της να βοηθήσει τον Μενέλαο και την Ελένην να φύγουν (στ. 1098 κ.ε.), μας αποκαλύπτει ένα κόσμον διαφορετικόν από την πρώτην της εμφάνισιν με λαμπάδας και θυμιατήρια (στ. 856 κε). Άλλωστε η Θεονόη παίζει εδώ τον ρόλον του προσώπου, το οποίον βοηθεί, μέσα από το παλάτι, τους ήρωες του έργου να δραπετεύσουν. Έτσι είναι απαραίτητον πρόσωπον μιας ρωμαντικής πλοκής» (Παττίχης 1978: 34).

**1δ.** [για τη Θεονόη]

«Η Θεονόη ως πρόσωπο αποτελεί ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον δημιούργημα. Δεν υπάρχει κάτι αντίστοιχο μ' αυτήν σ' όλη την υπόλοιπη ελληνική τραγωδία. Κάπως συγγενική μορφή είναι η Κασσάνδρα, όμως η Κασσάνδρα είναι ένα ανήμπορο θύμα, ενώ η Θεονόη βρίσκεται σε θέση ισχύος, [...] Στο πρόσωπό της συνοψίζεται σχεδόν το κεντρικό νόημα του έργου, και έχουν δίκιο όσοι τη θεωρούν βασική για την ερμηνεία του. Την περιβάλλει μια ατμόσφαιρα σεβασμού και αγνότητας [...]» (Whitman 1996: 74-75).

**1ε.** [για τα διλήμματα και την απόφαση της Θεονόης]

«Το ερώτημα αν το έργο επιδέχεται βαθύτερες προεκτάσεις, αφορά κυρίως την απόφαση της Θεονόης. Δεν μπορούμε να αιτιολογήσουμε την παρουσία της μάντισσας ούτε θεωρώντας την απλώς ένα στοιχείο μέσα στο δραματικό πλέγμα ούτε φορτώνοντάς την υπερβολικά με θεολογικές ιδέες. Δεν χωρεί αμφιβολία, πρώτα-πρώτα, ότι με αυτό το πρόσωπο ο ποιητής ανταποκρίθηκε σε ορισμένες απαιτήσεις δραματικής οικονομίας. Η Θεονόη, που είναι μάντισσα, ξέρει και το παρελθόν και το μέλλον, όπως δηλώνεται ρητά. Από την άλλη μεριά όμως, δεν είναι σε θέση να πει στο ζευγάρι που κινδυνεύει παρά ότι πρέπει μόνο του να βρει μια διέξοδο και ότι βλέπει την προσωπική της μοίρα εκτεθειμένη σε απροσδιόριστους κινδύνους. Σε τελευταία ανάλυση, τα πράγματα δεν είναι εδώ διαφορετικά από ότι στις *Ευμενίδες* του Αισχύλου, όπου ο παντογνώστης Απόλλων αναλαμβάνει, κατά την εκδίκηση της μητροκτονίας, έναν αγώνα που η έκβασή του θα εξαρτηθεί τελικά από τις ψήφους των δικαστών.

Μια σαφερής κρίση, που διόρθωσε κυρίως ο G. Zuntz, ήταν ότι η Θεονόη με τη στάση της υποκαθιστά, κατά κάποιον τρόπο, τους θεούς που διαμάχονται για την τύχη του Μενέλαου και της Ελένης. Εκείνο που πραγματικά κάνει η μάντισσα λέγεται καθαρά στο στ. 1005: συμφωνεί με μια από τις αντίπαλες θεές και δεν μπορεί, στη θέση που βρίσκεται, να πράξει διαφορετικά. Το ιερό της Δίκης που κλείνει μέσα της (1002), την υποχρεώνει να αναζητήσει την απόφασή της στο δρόμο του δικαίου, κάτι που επικυρώνουν στο τέλος και οι Διόσκοροι. Εδώ ακριβώς η μορφή της μάντισσας υψώνεται πολύ πάνω από ένα απλό δραματικό όργανο. Όταν, βγαίνοντας από το παλάτι, είναι έτοιμη να δεχθεί την αγνή πνοή του ουρανού, ξέρει ότι είναι δεμένη με τον χώρο των θεών, από όπου αντλεί τη μαντική

ιδιότητά της καθώς και τη γνώση του ορθού. [...] Δεν θα ήθελα, αλήθεια, να προχωρήσω τόσο πολύ, ώστε να εντοπίσω στη σκηνή της Θεονόης τον πνευματικό πυρήνα του δράματος. Πρέπει όμως να αναγνωρίσουμε ασφαλώς ότι ο ποιητής παρουσιάζει με αυτό το πρόσωπο τον φορέα μιας καθαρής θεϊκής γνώσης» (Lesky 1989: 256-257).

#### 1στ. [για την πρόταση της Θεονόης]

«Φαίνεται πως η μαντική δύναμη της Θεονόης έχει κάποια όρια. Δεν κάνει κανένα υπαινιγμό για τον τρόπο διαφυγής, ούτε για την επιτυχία ή αποτυχία κάποιου σχεδίου. Μπορούμε να πούμε πως, αν έκανε κάτι τέτοιο, το τελευταίο τρίτο του έργου θα ήταν περιττό. Αυτό είναι αλήθεια, αλλά είναι επίσης αλήθεια ότι η απόφαση της Θεονόης μετέβαλε τις σχέσεις της με τους θεούς και τους θνητούς. [...] Εκλέγοντας τη δικαιοσύνη η Θεονόη, εκλέγει την πλευρά της ανθρωπότητας, κι αυτό με προσωπικό της κίνδυνο. Συμμάχησε με τον κόσμο των αβέβαιων εκβάσεων, κι η λανθασμένη της παρατήρηση, ότι θα κάνει καλό στον αδελφό της, έχει πιθανό σκοπό να δείξει ότι δεν είναι πια η απόμακρη ιερή προφήτισσα, η προικισμένη με την ικανότητα να κατανοεί πλήρως τα παρόντα και να προβλέπει τα μέλλοντα, που πραγματοποιεί μια τελετουργική είσοδο στη σκηνή εξαγνίζοντας τον αέρα, αλλά έχει μεταβληθεί σε μια γυναίκα που μπορεί να νιώθει τον ανθρώπινο πόνο και εμπλέκεται σ' αυτόν. Νιώθει κανείς πως, όταν αποχωρεί, η σχέση της με τους θεούς έχει γίνει λιγότερο στενή, ενώ έχει εξοικειωθεί περισσότερο με την αμφισημία του Αιθέρα» (Whitman 1996: 82-83).

#### 2ος ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΟΣ

Στην 4η σκηνή παρακολουθούμε δύο εκτενείς ρήσεις, με τις οποίες οι ήρωές μας προσπαθούν να εξασφαλίσουν τη σωτηρία της Θεονόης. Το σχετικό υλικό που παραθέτουμε στο βιβλίο του μαθητή αναφέρεται στα εξής:

- στη μορφή των ρήσεων<sup>4</sup> και τους τρόπους πειθούς που οι ήρωες χρησιμοποιούν<sup>5</sup>.
- στη σύγκριση των δύο ρήσεων<sup>6</sup>.
- στην αξιολόγησή τους<sup>7</sup>.
- στη λειτουργία τους<sup>8</sup>.
- στη θεατρική απόδοση των ρήσεων<sup>9</sup>.

Μελετώντας οι μαθητές τη **μορφή** των δύο ρήσεων και, αφού προσδιορίσουν τη δομή της καθεμιάς, μπορούν με τη βοήθεια και του ΠΑΡΑΛΛΗΛΟΥ 2 να εντοπίσουν τους **τρόπους** και τα **μέσα πειθούς** που χρησιμοποιεί ο κάθε ήρωας, προκειμένου να πείσει τη Θεονόη. Οι μαθητές μπορούν να εστιάσουν στο βασικό **επιχείρημα** που χρησιμοποιούν οι δύο ήρωες. Αυτό σχετίζεται με το περίφημο *δίκαιο της «απόδοσης»* (δάνειο και απόδοση).

Η **σύγκριση** είναι μια διαδικασία που θα βοηθήσει τους μαθητές να κατανοήσουν και τη διαφορά στα μέσα πειθούς που χρησιμοποιεί ο κάθε ήρωας. Κι αυτό γιατί πέρα από τις ομοιότητες στις δύο ρήσεις (κυρίως στο επιχείρημα) θα μπορούσαν να επισημάνουν διαφορές, κυρίως στο ύφος και τον τόνο της κάθε ρήσης. Για την Ελένη, για παράδειγμα, θα μπορούσαν να επισημάνουν την αδύναμη ικεσία, τη συγκινητική ομιλία, την παράκληση, ενώ για το Μενέλαο αντίστοιχα τη σθεναρή επιμονή, το σοβαροφανή τρόπο, το σαρκαστικό τόνο και τις απειλές. Ενδιαφέρον είναι να δουν στη συνέχεια πώς αυτά μπορούν να αποδοθούν στη σκηνή.

Τα παραπάνω αποτελούν ένα πρώτο βήμα και τη βάση για μια συζήτηση που έχει πολλαπλό ενδιαφέρον. Οι μαθητές καλούνται αρχικά να **αξιολογήσουν** τα επιχειρήματα. Η αξιολόγηση επιχειρείται στο βιβλίο του μαθητή με έναν τρόπο βιωματικό. Οι μαθητές καλούνται να μπουν στη θέση της Θεονόης και από αυτή την οπτική γωνία να αξιολογήσουν τη ρήση της Ελένης. Ενδεχομένως στο σημείο αυτό θα βοηθούσε να ζητήσουμε την αξιολόγηση της ρήσης του Μενέλαου ή της Ελένης και από άλλες οπτικές γωνίες (π.χ. ενός αρχαίου ή σύγχρονου θεατή της παράστασης, ενός μέλους του Χορού κτλ).

Με την εναλλαγή της οπτικής γωνίας μπορούν όμως οι μαθητές να συνειδητοποιήσουν ότι οι ρήσεις αυτές συνδέονται αφενός με τις αντιλήψεις και το κλίμα της εποχής, αφετέρου με τη δραματική σκοπιμότητα που εξυπηρετούν. Τέλος, είναι σημαντικό να λάβουν υπόψη τους ότι οι δύο ήρωες, που εδώ υπερασπίζονται το δίκαιο, σε λίγο (5η σκηνή) θα καταφύγουν στο δόλο προκειμένου να πετύχουν τη σωτηρία τους.

Έτσι, παρακολουθούμε την ανάπτυξη του «διανοητικού στοιχείου», που είναι σημαντικό για το ευριπίδειο θέατρο. Αυτό επι-

4. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο στη σ. 77.

5. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο στη σ. 73, 2ο στη σ. 73, 1ο στη σ. 77 ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ 2.

6. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο στη σ. 77.

7. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο στη σ. 75.

8. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 3ο στη σ. 73.

9. ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ στη σσ. 73, σ. 75, σ. 77 ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ 4.

δώκει και η αναφορά στον «**αγώνα λόγων**». Οι συγκεκριμένες βέβαια ρήσεις δεν αποτελούν *αγώνα*, αφού οι δύο ήρωες έχουν τον ίδιο στόχο και δε στρέφονται ο ένας εναντίον του άλλου. Περισσότερο υπάρχει μια ατμόσφαιρα *αγώνα*, καθώς το ίδιο βασικό επιχείρημα αναπτύσσεται από δύο διαφορετικά πρόσωπα, με το Χορό να παρεμβαίνει, όπως σε έναν αληθινό *αγώνα λόγων*.

#### 2.α. [για τη μορφή των δύο ρήσεων - «αγώνας λόγων»]

«Η ίδια η σκηνή [με τις δύο ρήσεις] είναι ενδιαφέρουσα από τυπική άποψη, γιατί στηρίζεται σε δύο συμπαγείς λόγους, με μια σύντομη παρεμβολή του Χορού μεταξύ τους, όπως είναι ο συνηθισμένος τύπος του ευριπίδειου *αγώνα*. Δεν υπάρχει όμως *αγών*. Η Ελένη και ο άντρας της επιζητούν το ίδιο πράγμα και οι δύο, δεν στρέφεται ο ένας εναντίον του άλλου. Παρ' όλα αυτά ο ποιητής, που έχει κατορθώσει να μετατρέψει τις *αντιλογίες* του Πρωταγόρα τόσο αποτελεσματικά σε θεατρικό παιχνίδι, πετυχαίνει με επιδεξιότητα να δώσει στη σκηνή την ατμόσφαιρα του *αγώνα*, όχι με μια σειρά αντιθέμενων επιχειρημάτων, αλλά μέσα από το ίδιο επιχείρημα, καθώς αναπτύσσεται από δύο διαφορετικά πρόσωπα, με το Χορό να παρεμβάλλει, όπως σε ένα αληθινό *αγώνα*, το γνωστό σχόλιο, που ισοδυναμεί με το: "Ώστωά όσα είπες, αλλά ανυπομονώ ν' ακούσω τι έχει να πει και η άλλη πλευρά" (944 κ.ε.)» (Whitman 1996: 78).

#### 2.β. [για τη μορφή των δύο ρήσεων - «αγώνας λόγων»]

«Σύμφωνα με τη άποψη της Duchemin σε όλες τις τραγωδίες [του Ευριπίδη] μπορούμε να βρούμε *αγώνα λόγων*, ακόμα κι εκεί που δεν θα έπρεπε να υπάρχει είτε γιατί η σκηνή-ατμόσφαιρα είναι συναισθηματικά φορτισμένη, είτε γιατί μια σκηνή λεκτικής βίας είναι άκαιρη. [...] Ένα παράδειγμα βρίσκουμε στην *Ελένη*: είναι η σκηνή όπου οι δύο σύζυγοι ικετεύουν τη Θεονόη να μην αποκαλύψει την παρουσία του Μενέλαου κι αυτή υπόσχεται ότι δεν θα κάνει τίποτα. Η σκηνή αυτή δε θα έπρεπε να έχει τίποτα κοινό με τον *αγώνα*, εφόσον τα δύο πρόσωπα που παρακαλούν ένα τρίτο πρόσωπο, τον κριτή τους δηλαδή, έχουν τα ίδια ενδιαφέροντα και τα ίδια συναισθήματα. Παρ' όλα αυτά ο Ευριπίδης βάζει δύο λόγους παράλληλους οι οποίοι υπογραμμίζονται από κάποια λόγια του Χορού και έπειτα δίνει την απάντηση της Θεονόης. Την ίδια όμως σκηνή, ο Lloyd δεν την κατατάσσει στους *αγώνες λόγων*. [...]» (Ρουμπέκα 2003: 70-71).

#### 2.γ. [το βασικό επιχείρημα: δάνειο/απόδοση]

«Τέλος, για να μην αφήσουμε αυτό το επιχείρημα του δανείου και της απόδοσης, μπορούμε να θυμίσουμε μια άλλη αγόρευση δύο ανθρώπων ακριβώς τη στιγμή που βρίσκονται μπροστά στο θάνατο: πρόκειται για την Ελένη και το Μενέλαο, τους οποίους απειλεί η τυραννία του βασιλιά της Αιγύπτου στην *Ελένη*. Και εκεί η ιδέα είναι ότι υπήρξε μια παρακαταθήκη: την Ελένη την είχαν εμπιστευθεί στον πατέρα αυτού του βασιλιά. Και αυτό προβάλλουν και οι δύο ενώπιον της Θεονόης, της αδελφής του, που, αυτή τουλάχιστον, έχει το αίσθημα της δικαιοσύνης. Η Ελένη το λέει: ο Ερμής την είχε εμπιστευθεί στον Πρωτέα για να την επιστρέψει στο σύζυγό της. Γι' αυτό αυτός ο σύζυγος πρέπει να ζησει [...]. Στη συνέχεια μετά από μια έντονη επιχειρηματολογία, η Ελένη περνάει, όπως ο Ορέστης και η Εκάβη, στις παθητικές ικεσίες. [...] Παρ' όλα αυτά, δεν είναι ακόμα αρκετή η επιχειρηματολογία. Ο Μενέλαος, με τη σειρά του, συνεχίζει το επιχείρημα και αυτό το περιφημο δίκαιο "απόδοσης" επαναλαμβάνεται από στίχο σε στίχο στην αγόρευση του. Πραγματικά, αυτό το επιχείρημα, που θυμίζει τις πιο απλές και τις πιο υλικές διαδικασίες, καταλήγει να συγκινήσει τη Θεονόη [...]. Ποιος όμως θα σκεπτόταν ότι αυτή η εμμονή για να βρεθεί η πιο στοιχειώδης μορφή της δικαιοσύνης βλάπτει το πάθος αυτής της σκηνής, όπου πρόκειται για δύο ζωές; Οι ήρωες επιδεικνύουν τόση ευλωτία και δεξιάτητα για να συγκινήσουν περισσότερο» (Romilly 1997: 202-203).

#### 2.δ. [σύγκριση των λόγων Ελένης-Μενέλαου]

«Αυτή όμως η ρήση [του Μενέλαου] εκφέρεται σε τόνο ολότελα διαφορετικό από ό,τι της Ελένης. Εδώ δεν αισθανόμαστε την αδύναμη ικεσία αλλά τη σθεναρή επιμονή για μια δίκαιη απαίτηση» (Lesky 1989: 250).

#### 2.ε. [σύγκριση των λόγων Ελένης-Μενέλαου]

«Η αντίθεση βρίσκεται ανάμεσα στην απλή, συγκινητική ομιλία της Ελένης -όπου ξανά, όπως στην παράκληση της Ιφιγένειας προς το Χορό, οι αλλαγές τόνου της γυναικείας φωνής ηχούν αλάνθαστα μέσα από την αυστηρή τυπικότητα του ιαμβικού τρίμετρου- και το σοβαροφανή τρόπο του Μενέλαου, ένα παράδοξο μίγμα της επιχειρηματολογίας του Γοργία και άρχιστων πλατειασμών γύρω από τη δικιά του γενναιότητα» (Whitman 1996: 78).

#### 2.στ. [σύγκριση των λόγων Ελένης-Μενέλαου]

«Αυτοί οι στίχοι, 991-995 [= 1092-1097], έχουν συχνά θεωρηθεί ύποπτοι παρεμβολής, και άλλοτε όλοι, άλλοτε οι 991-992 [=1092-1093] διαγράφονται. Μου φαίνονται απαραίτητοι, για να κρατήσουν την ισορροπία όλου του λόγου. Χωρίζοντας τα επιχειρήματα ανάμεσα στην Ελένη και το Μενέλαο έτσι, ώστε να συμπληρώνουν ο ένας τον άλλο και να έχουν αντίθεση στο ύψος τους, ο Ευριπίδης έχει κάνει το λόγο της Ελένης παράκληση και το λόγο του Μενέλαου ένα αίτημα για δικαιοσύνη. Το αποτέλεσμα είναι να δίνει στο Μενέλαο έναν σαρκαστικό τόνο όχι τόσο εκλυστικό, τον οποίο δεν θα έπρεπε να χρεώσουμε στο χαρακτήρα του, που είναι μάλλον αρρενωπός. Αλλά να δώσουμε τέλος στο λόγο στον 990 [=1091] θα ήταν προκλητικά σκληρό, όπως ο ίδιος εν μέρει παραδέχεται» (Dale 1967: 165-166).

#### 2.ζ. [ρήση Μενέλαου]

«Αναπτύσσονται [από το Μενέλαο] δύο συγκεκριμένα νομικά επιχειρήματα: το ένα καθαρά νομικού χαρακτήρα, "πρέπει να επιστρέψουμε αυτό που μας εμπιστεύτηκαν προσωρινά", το άλλο βασίζεται σε μια σοφιστική ερμηνεία της σχέσης ανάμεσα στον ικέτη και τους θεούς

τους οποίους επικαλείται: εφόσον οι θεοί δεχτούν τα σφάγια, δεν μπορούν στη συνέχεια να εξαπατούν αυτόν που προσφέρει τη θυσία με το να μην ικανοποιούν το αίτημά του. Αναπτύσσεται συνεπώς ένας λόγος *δικαικός*. Η επιχειρηματολογία του Μενέλαου αναπτύσσεται στη σφαίρα των κανόνων που επιβάλλει ο δικαικός λόγος, ενώ της Ελένης μοιάζει με *λόγο συμβουλευτικό*. Η πραγμάτευση του ίδιου θέματος με διαφορετική επιχειρηματολογία και ύφος εντάσσεται στο σοφιστικό είδος» (Giannini 2004: 149).

## 2η. [λειτουργία των δύο ρήσεων]

«Δεν ήταν αναγκαίο η σκηνή να θυμίζει *αγώνα*. Ο λόγος της Ελένης από μόνος του θα ήταν αρκετός. Αλλά, με το να παρουσιάζεται έτσι, δίνεται έμφαση στη σύγκρουση που γίνεται στο μυαλό της Θεονόης, καθώς ακούει, γιατί κι η ίδια βρίσκεται σε δίλημμα ανάμεσα σε κείνο που διατάχθηκε να κάνει και σε κείνο που η ίδια γνωρίζει ότι είναι δίκαιο αλλά θανάσιμα επικίνδυνο» (Whitman 1996: 79).

## 2θ. [μια άλλη άποψη: κωμικός χαρακτήρας]

«Ύστερα από τη συμφωνία για αυτοκτονία και τη συνακόλουθη ρητορική από μέρους του Μενέλαου, μπαίνει, προς αποθάρρυνση της Ελένης, η παντογνώστρια ιέρεια αναγγέλλοντας ότι του λόγου της είναι η ενδιάμεση ανάμεσα στην Ήρα και την Αφροδίτη: θα αποκαλύψει ή όχι την άφιξη του Μενέλαου στον αδελφό της; Μια τόσο γελοία κατάσταση δεν μπορεί να μας προκαλέσει καμιά σοβαρή συγκίνηση, αλλά θα είμαστε έτοιμοι να απολαύσουμε ένα κομψό κομμάτι επιχειρηματολογίας ή οποιαδήποτε άλλη διανοητική τέρψη είναι δυνατόν να μας προσφερθεί. Συνακόλουθα πρώτα η Ελένη βάζει σε ενέργεια τα κατάλληλα επιχειρήματα σ' έναν αποτελεσματικό μονόλογο. Ύστερα ο Χορός, εκτιμώντας στην εντέλεια τη μη πραγματικότητα της περίπτωσης [παρεμβαίνει]. Ο Μενέλαος είναι υπέροχος. Ούτε ο Αιδ. κ. Κόλινς<sup>10</sup> δεν θα μπορούσε να είχε κάνει τίποτε καλύτερο. Δεν μπορεί να φτάσει στο σημείο να κλάψει -αίσχος για το νικητή της Τροίας- αν και πράγματι λένε ότι είναι εντελώς σωστό το να κλαίει κανείς για τη συμφορά του. Αλλά κάτι το σωστό μ' αυτό τον τρόπο, αν είναι σωστό, ο Μενέλαος δεν θα το βάλει πριν από την ευτυχία [...]» (Kitto 1993: 438).

## 3ος ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΟΣ

Από την 5η σκηνή αρχίζει ουσιαστικά το β' μέρος του έργου, που σχετίζεται με τη σωτηρία των ηρώων. Εδώ παρακολουθούμε την κατάστροφη του σχεδίου. Το υλικό που υπάρχει στο βιβλίο του μαθητή προτείνει για επεξεργασία τα εξής:

- τη συμβολή του καθενός στο σχέδιο απόδρασης και, με βάση αυτή, την περιγραφή του ήθους του<sup>11</sup>.
- τις αντιλήψεις για τη γυναίκα που εκφράζονται στην 5η σκηνή<sup>12</sup>.
- έναν προβληματισμό για τη «νομμότητα» του δόλου ως μέσου σωτηρίας<sup>13</sup>.

Σύμφωνα με την πορεία που συστηματικά προτείνουμε, μπορούμε κι εδώ να ξεκινήσουμε την πραγμάτευση αυτού του στόχου με τις **προσδοκίες** των μαθητών, όπως διαμορφώνονται με την αποχώρηση της Θεονόης.<sup>14</sup>

Στη συνέχεια παρακολουθούμε τους δύο ήρωες να καταστρώνουν το σχέδιο απόδρασης. Οι μαθητές αναζητούν τη **συμβολή του κάθε ήρωα**, το λόγο και τον αντίλογο. Το ενδιαφέρον εδώ είναι να συνειδητοποιήσουν πώς αντιλαμβάνονται οι ίδιοι στερεότερες αντιλήψεις που αφορούν τα δύο φύλα (ποιοι αναλαμβάνει πρωτοβουλίες κτλ.) και πώς ο Ευριπίδης χειρίζεται το θέμα αυτό. Ας έχουμε υπόψη μας και τη χρήση της **ειρωνικής μεθόδου**, η οποία γίνεται φανερή στο σημείο (στ. 1157), όπου η ίδια η Ελένη διατυπώνει μια στερεότυπη αντίληψη για τη γυναίκα («φαινόμενα»), στη συνέχεια όμως η Ελένη συμβάλλει καθοριστικά στην κατάστροφη του σχεδίου («πραγματικότητα»). Η αντίθεση αυτή ανάμεσα στα «φαινόμενα» και στην «πραγματικότητα» προκαλεί την ειρωνεία στο σημείο αυτό. Θα μπορούσε ωστόσο να υποστηριχθεί ότι εδώ αναπαράγεται ουσιαστικά η στερεότυπη αντίληψη για την επινοητική και δολερή γυναίκα, που τα καταφέρνει χάρη σε αυτές τις ικανότητες.

Η παραπάνω συζήτηση μπορεί πιο εύκολα να μας οδηγήσει και στην αναζήτηση του **ήθους** του κάθε ήρωα. Ο όρος αυτός πρώτη φορά εισάγεται στο βιβλίο του μαθητή εδώ και γι' αυτό τονίζεται ιδιαίτερα και δίνεται η πιο συνηθισμένη ερμηνεία (γνωρίσματα του χαρακτήρα). Οι μαθητές μπορούν να αναζητήσουν περισσότερα στοιχεία για τον όρο στο «Λεξικό Όρων της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας». Σύμφωνα με τις αρχές του βιβλίου, η συζήτηση για το ήθος των ηρώων γίνεται μόνο με βάση τα στοιχεία που δίνει η 5η σκηνή. Σε άλλες ενότητες μπορούν οι μαθητές, αφού εξοικειωθούν με τον όρο, να αναζητήσουν το ήθος των ηρώων ευρύτερα.

10. Ήρωας μυθιστορήματος της Τζέιν Όστιν *Περηφάνια και Προκατάληψη*, θεωρούμενος ένα από τα πιο επιτυχημένα κωμικά πορτρέτα της αγγλικής λογοτεχνίας.

11. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο στη σ. 81.

12. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο στη σ. 83.

13. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο στη σ. 81.

14. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 3ο στη σ. 79.

Η μεγαλύτερη αναγωγή που μπορεί να γίνει στο πλαίσιο αυτού του στόχου αφορά την «**ηθική**» του **δόλου**. Οι μαθητές μπορούν να συζητήσουν το θέμα αυτό από διαφορετικές οπτικές γωνίες (της Ελένης και του Μενέλαου, του Χορού, της Θεονόης, αλλά και από τη δική τους) και να διαπιστώσουν τις αντιθέσεις και αντιφάσεις που προκύπτουν από τη χρήση του δόλου: ο δόλος στη ζωή των ηρώων μας, ο δόλος στην υπηρεσία των ηρώων, ο δόλος και το δίκαιο, ο «δικαιωμένος» δόλος κτλ. Διαμορφώνουν έτσι τις αντιλήψεις τους ή συνειδητοποιούν κάποιες ήδη διαμορφωμένες για ένα ζήτημα ηθικής, ελέγχουν τις αλλαγές που υφίστανται στο πλαίσιο της μεταβολής (του χρόνου, των συμφερόντων κτλ.) και διαμορφώνουν κριτήρια που στηρίζουν την υποκειμενικότητά τους.

### 3.α. [Η Ελένη - ο Μενέλαος - η τέχνη του έργου]

«[...] Αλλά να πείσει η Ελένη το βασιλιά ότι ο Μενέλαος είναι νεκρός [...] - θα πρέπει αυτός ο βασιλιάς να είναι ένας πραγματικός ηλίθιος με βασιλικά ρούχα. Παρ' όλα αυτά η Ελένη είναι η Ελένη, ένα είδος μάγισσας, σύμφωνα με την παράδοση, και σίγουρα είναι ακαταμάχητη. Εξάλλου [...] το έργο είναι βασικά ένα *ρομαντικό δράμα*, τείνει δηλαδή προς την υπερβολή, κι όταν σκέφτεται κανείς τις πρωτόγονες, απίθανες επινοήσεις και τα τεχνάσματα που διανθίζουν π.χ. τις σελίδες του Τριστάνου και της Ιζόλδης, ο Ευριπίδης φαίνεται ομαλός. Ο ίδιος ο Μενέλαος, εις βάρος της θεατρικής ψευδαίσθησης, παρατηρεί ότι η ιδέα να προσποιηθεί πως είναι νεκρός μοιάζει κάπως ξεπερασμένη. [...] Το ειρωνικό αυτό σχόλιο του Μενέλαου, πάνω σ' αυτό το σημαντικό σημείο του σχεδίου, δείχνει ότι ο Ευριπίδης δεν αφήνει και πολλά περιθώρια στην *τέχνη* του έργου, ότι η έκβαση βρίσκεται εκεί σχεδόν "για τον τύπο", εφόσον, ότι ήταν ουσιαστικό παίχτηκε στη σκηνή με τη Θεονόη» (Whitman 1996: 83-83).

### 3.β. [Ειρωνική μέθοδος στον Ευριπίδη]

«[...] Με τη λέξη ειρωνεία εννοώ τη διάσταση που δημιουργεί ο ποιητής ανάμεσα σε "φαινόμενα" και "πραγματικότητα". Πιο συγκεκριμένα, "φαινόμενα" μπορεί να είναι ορισμένοι κοινοί τόποι, τους οποίους εκφράζουν ένας ή περισσότεροι από τους θεατρικούς χαρακτήρες και οι οποίοι καταρρίπτονται από τη δράση του έργου. Στην περίπτωση αυτή η δράση αποτελεί τον άλλο πόλο της διάστασης, δηλαδή την "πραγματικότητα".

Ακόμα ως "φαινόμενα" μπορούμε να χαρακτηρίσουμε ορισμένα δραματικά πρόσωπα, για παράδειγμα, γυναίκες, βαρβάρους, δούλους, τα οποία σύμφωνα με την επικρατούσα αντίληψη περιμένει κανείς να συμπεριφέρονται κατά ένα δοσμένο, στερεότυπο τρόπο. Αν, αντίθετα από τις προσδοκίες, οι ήρωες αυτοί δείξουν μια άλλη συμπεριφορά πάνω στη σκηνή, που να έρχεται σε αντίφαση με τις κοινά αποδεκτές αντιλήψεις γι' αυτούς, τότε μπορούμε πάλι να χαρακτηρίσουμε την κατάσταση αυτή ως "πραγματικότητα" κι έτσι να αποτελέσει το δεύτερο πόλο της ειρωνικής διάστασης. Και στις δύο αυτές περιπτώσεις έχουμε τη δυνατότητα να πούμε ότι ο ποιητής χρησιμοποιεί ειρωνική μέθοδο, για να παρουσιάσει ορισμένες δραματικές καταστάσεις. Την ειρωνική αυτή μέθοδο την εφαρμόζει πολύ συχνά ο Ευριπίδης στα έργα του: δεν υπάρχει έργο του ποιητή, στο οποίο να μην τη συναντήσουμε σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό» (Συνοδινού 1988:106).

## 4ος ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΟΣ

Στο πλαίσιο αυτού του διδακτικού στόχου υπάρχει στο βιβλίο του μαθητή υλικό<sup>15</sup>, για να σταθούμε σε μια «**πολιτική**» ανάγνωση της *Ελένης*.

Ως τώρα παρουσιάσαμε προσεγγίσεις της *Ελένης*, που εκφράζουν επιφυλάξεις σχετικά με την ειδολογική κατάταξη του έργου, που αμφισβητούσαν δηλαδή την *Ελένη* ως κλασικού τύπου τραγωδία και βρίσκουν ρομαντικά ή κωμικά στοιχεία. Η παρουσίαση αυτή επιδίωκε να εμπλέξει τους μαθητές στις διαφορετικές θεωρήσεις και σε ερμηνευτικά ζητήματα.

Αυτή την κατεύθυνση εξυπηρετεί περισσότερο η προσέγγιση που παρουσιάζεται εδώ, σύμφωνα με την οποία η *Ελένη* **συνδέεται με τα πολιτικά γεγονότα της εποχής**. Η σύνδεση αυτή είναι σχετικά οικεία στους μαθητές. Αυτό που πιθανόν θα τους κινήσει το ενδιαφέρον είναι η ανάγνωση της τραγωδίας ως πολιτικής αλληγορίας σε σχέση με τον Αλκιβιάδη.

### 4.α. [Ελένη-Αλκιβιάδης]

«[...] O Hartung το 1844 γράφει ότι εις την πραγματικότητα πρωταγωνιστής του έργου είναι ο Αλκιβιάδης, ο οποίος φυσικά κρύπτεται κάτω από το όνομα της Ελένης. Το 1913 ο Murray συνεχίζει την άποψη του Hartung, λέγων ότι ο Αλκιβιάδης, το πλέον παράδοξον πολιτικόν πρόσωπον του Ε' π.Χ. αιώνος, έκαμε μεγάλην εντύπωσιν εις τον Ευριπίδην, ώστε ο ποιητής να τον επαινέση και εις άλλα του έργα. [...] Περισσότερον όμως από τους δύο έχει προχωρήσει ο Γάλλος Delebeque, ο οποίος συνταυτίζει πλήρως την Ελένη με τον Αλ-

15. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο στη σ. 75.

κιβιάδην, και το όλον έργον με την εκστρατείαν εις την Σικελίαν. Ο Delebeque πιστεύει ότι οι στίχοι [του πρωτοτύπου] 207, 251, 256, 261, 304-305, 1368, όπως και οι στίχοι 222, 273, 596, 931, 932, 934, 1101-1102, 1147-48, αναφέρονται εις τον Αλκιβιάδην. Από όλους δε τους στίχους εις τους οποίους υπονοείται ο Αλκιβιάδης, οι πλέον ουσιώδεις είναι ο στ. 273 (= 310 στη μφρ.) και ο στ. 932 (=1031). Με τον πρώτο στίχο ο Αλκιβιάδης παραδέχεται την ενοχήν του εις την βεβήλωσιν των Μυστηρίων και του ακρωτηριασμού των Ερμών ολίγον προ της αναχωρήσεως των Αθηναίων διά την Σικελίαν [...], ενώ με τον δεύτερον στίχον ο Αλκιβιάδης προφητεύει την ανάκλησίν του από τους Αθηναίους, η οποία συνέβη το 407 π.Χ. Τόσο βέβαιος ήτο ο Αλκιβιάδης, ώστε εις τον ίδιον στίχον χρησιμοποιεί τρεις λέξεις ταυτοσήμους: πάλιν, αὔθις, αὔ» (Παττίχης 1978: 40).

#### 4.β. [Ελένη-Αλκιβιάδης]

«Οι υπαινιγμοί κατά του Αλκιβιάδη είναι σ' όλο το έργο φανεροί, ιδιαίτερα όταν γίνεται λόγος περί επιστροφής της Ελένης.[...] Όταν η Ελένη λέει πως αν γυρίσει στη Σπάρτη θα της κλείσουν τις πόρτες λέγοντάς της δεν είσαι η Ελένη (στ. 287), γίνεται υπαινιγμός για τον Αλκιβιάδη που τότε φιλοξενούνταν στη Σπάρτη και που του είχαν ανοίξει τις πόρτες. Κι όταν η ίδια λέει θεϊκή βουλή ήτανε να σκοτωθούνε τόσοι και να βγάλει αυτή κακό όνομα (στ. 614), πάλι τον Αλκιβιάδη παρωδεί πως δεν έφταιγε τάχα τίποτα. Ύστερα πάλι λέει η Ελένη: *Αν πάω στη Σπάρτη πάλι τίμιο όνομα θα αποκτήσω* (στ. 929). Λέει δηλαδή ο Ευριπίδης στους Αθηναίους έτοιμοι να 'στε να τον ξαναδεχτείτε. Κι όταν βάζει τη θεονήν να μαντεύει υπέρ της επιστροφής της Ελένης, προειδοποιεί πως πάλι οι θεομαχίτες της Αθήνας θα επιστρατευθούν για να δώσουν χρησμό υπέρ της επιστροφής» (Δρομάζος 1984: 350).

### 5ος ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΟΣ

Τα θέματα από τον κόσμο του Ευριπίδη που θίγονται στην ενότητα αυτήν είναι κυρίως τα εξής:

- η θεολογία του Ευριπίδη<sup>16</sup>
- η ανθρωπολογία του<sup>17</sup>.

Τα θέματα αυτά έχουν ήδη επισημανθεί σε προηγούμενες ενότητες. Εδώ, λοιπόν, ενδιαφερόμαστε για τη διεύρυνση της μελέτης τους και για αναγωγές στο σήμερα, ώστε βιωματικά και διαθεματικά να προσληφθούν από τους μαθητές. Και πάλι στο βιβλίο του μαθητή κλιμακώνουμε τα ερωτήματα, σύμφωνα με μια πορεία από τα συγκεκριμένα (π.χ. η αναφορά της Θεονόης στη διένεξη των θεών) στη γενίκευση (π.χ. ο άνθρωπος στον Ευριπίδη).

Σχετικά με τη **θεολογία του Ευριπίδη**, είχαμε προσπαθήσει σε προηγούμενη διδακτική ενότητα να προσδιορίσουμε το ρόλο και τα κίνητρα των θεών (διασφάλιση της τάξης του δικαίου ή απρόβλεπτη παρέμβασή τους με βάση τα προσωπικά τους πάθη. Στην περίπτωση του Ευριπίδη ισχύει προφανώς το δεύτερο). Οι μαθητές εδώ, στην 4η σκηνή, μπορούν να θυμηθούν το ρόλο του θεών, όπως τον είχαν προσδιορίσει προηγουμένως, και να διερευνήσουν αν παρουσιάζεται με τον ίδιο τρόπο και στην αφήγηση της Θεονόης.

Το επόμενο βήμα είναι να αναρωτηθούν **τι εξυπηρετεί αυτή η επιλογή**, γιατί δηλαδή παρουσιάζονται οι θεοί με αυτόν το ρόλο στον Ευριπίδη. Πρόκειται για ένα βασικό ερώτημα που θα βοηθήσει τους μαθητές να συνδέσουν το δραματικό έργο με την εποχή του (αμφισβήτηση, σοφιστές κτλ), αλλά επιπλέον να συνειδητοποιήσουν ότι έτσι απαιτούν οι ανάγκες του έργου: μέσα από αυτή την ανεξέλεγκτη δράση των θεών η θέση του ανθρώπου καθίσταται τραγικότερη. Μπορούν, λοιπόν, στη συνέχεια να αναζητήσουν τις ελπίδες που απομένουν στον άνθρωπο γενικά ή στους ήρωές μας ειδικότερα (η επέμβαση του Δία-οι θεοί, η απόφαση της Θεονόης-το δίκαιο, η δράση του ανθρώπου-η ευβουλία).

Επιπλέον, η σχέση θεών-ανθρώπων στο παραπάνω πλαίσιο και με αφορμή το δίλημμα της Θεονόης μπορεί να συζητηθεί και με άλλους όρους, ως **σχέση θεϊκής βούλησης και ανθρώπινης ελευθερίας**. Τα θέματα αυτά είναι γενικά δύσκολα για τους μαθητές της ηλικίας αυτής. Πάντως, όταν συζητηθούν, μπορούμε να δούμε και τις εξής εκδοχές: α) αλληλεπίδραση θείας και ανθρώπινης δράσης (όπως π.χ. στον Όμηρο ή στο Σοφοκλή), β) σύμπτωση του δικαίου και των θεϊκών αποφάσεων, γ) ο θεός στον Ευριπίδη παρουσιάζεται πιο κοντά στη φιλοσοφία ή την ηθική έννοια, όπως δηλαδή εμφανίζεται στην περίπτωση της Θεονόης.

Φαίνεται από τα παραπάνω ότι ανθρωπολογία και θεολογία στον Ευριπίδη συναρτώνται. Η μία επηρεάζει την άλλη και αυτή την αλληλεπίδραση προβάλλουν τα σχετικά ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ (π.χ. 2ο στη σ. 71). Με βάση και τα παραπάνω η αναγωγή που γίνεται στο τέλος (ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο στη σ. 83) μπορεί να οδηγήσει σε μια ενδιαφέρουσα και καιρία συζήτηση, που αφορά τον **άνθρωπο του**

16. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο στη σ. 71.

17. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο στη σ. 83, ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ 2 (5ης σκηνής).

**Ευριπίδη.** Οι μαθητές μπορούν να διαπιστώσουν ότι η θέση του ανθρώπου (στο τέλος του Β΄ Επεισοδίου) έχει αλλάξει, αφού φαίνεται να παίρνει τη μοίρα στα χέρια του και, με τη βοήθεια του μυαλού (ανθρώπινη επινοητικότητα), προσπαθεί να αντισταθεί και να σωθεί. Ξαναπιάνουμε το νήμα από την «ευβουλία» του γέρου υπηρέτη. Με τη βοήθεια και του ΠΑΡΑΛΛΗΛΟΥ 2 (στη σ. 83) συζητάμε με τους μαθητές μας ένα μείζον θέμα της τραγωδίας γενικά και ειδικότερα της ευριπίδειας τραγωδίας.

#### 5.α. [η δράση των θεών]

«Σε σύγκριση με τα επιχειρήματα με τα οποία οι άνθρωποι αγωνίζονται για το δίκαιο και το βρικόκουν, η εγωιστική διαμάχη των δύο θεοαινών μοιάζει μικροπρεπής και αξιοληρήτη, και αυτή η εντύπωση είναι κάτι που το επιδιώκει ο ποιητής. Η ένταση ανάμεσα στη σκέψη του και τις ιδέες της παράδοσης γίνεται αισθητή σ' αυτό το έργο, όπως, λ.χ., στην αμφιβολία της Ελένης για την ιστορία της καταγωγής της (21), στην κριτική του Θεράποντος για τη μαντική τέχνη (744) και ιδιαίτερα στην τελευταία στροφή του πρώτου στασίου. Βέβαια, αυτά τα θέματα δεν έχουν κεντρική σημασία για την *Ελένη*» (Lesky 1989: 257).

#### 5.β. [αλληλεπίδραση θεικής - ανθρώπινης δράσης]

«[...] Αλλά ως προς τη θεολογική άποψη πρέπει να πούμε περισσότερα. Οι θεοί μερικές φορές επηρεάζονται σ' ένα βαθμό ή ακόμη και κατευθύνονται από τις πράξεις των ανθρώπων. [...] Ένα από τα διακριτικά γνωρίσματα του ελληνικού πολυθεϊσμού, μέχρι την εποχή των φιλοσόφων, είναι η αλληλεπίδραση θείας και ανθρώπινης δράσης, που φαίνεται πιο έντονα στα έργα του Ομήρου και του Σοφοκλή, όπου εμφανίζονται και οι δύο αυτοί παράγοντες δράσης. Έτσι κι εδώ, αν συμφωνήσουμε ότι η μοίρα της Ελένης και του Μενέλαου εξαρτάται από το αν θα μιλήσει η Θεονόη στον αδελφό της ή όχι, τότε το λογικό συμπέρασμα που ακολουθεί είναι ότι η απόφαση για τη διαμάχη των θεαινών εναπόκειται σ' αυτήν. Η φράση "τέλος δ' ἔφ' ὕμῖν" δε σημαίνει κάτι τέτοιο, όμως δραματουργικά αυτό είναι το αποτέλεσμα. [...]

Θα μπορούσε ίσως να τεθεί το ερώτημα: γιατί, εφόσον όλα παίζονται στο ανθρώπινο επίπεδο, να υπεισέρχονται σ' αυτό το σημείο οι θεές; Υποδηλώθηκε παραπάνω ότι η φιλονικία τους περιπλέκει ακόμα περισσότερο το αξεδιάλυτο δίχτυ της αλήθειας και της φαινομενικότητας. Οι θεοί, καθώς φαίνεται, δεν ανήκουν οριστικά στη μια ή την άλλη πλευρά. Αντίθετα μάλιστα: κάποτε, για τους πιο μη-δαμνούς λόγους, διαιωνίζουν την απόλυτη σύγχυση του κόσμου. Αλλά έχουν κι οι θεοί τη μεγαλοπρέπεια τους: είναι οι μεγεθυντικοί καθρέπτες της εμπειρίας, κι η ανάμειξή τους στην τύχη του Μενέλαου και της Ελένης προσθέτει μια καινούρια διάσταση, και οδηγεί σε μια ευρύτερη σύλληψη της δομής και των γεγονότων του κόσμου. Μόνο η Θεονόη έχει αυτήν την ικανότητα. Αλλά το ότι είναι διορατική δε σημαίνει ότι εμπλέκεται λιγότερο στο σχήμα "φαινομενικότητα - πραγματικότητα" από ότι οι άλλοι. Αν τελικά επιτρέψει να γίνει γνωστή η αλήθεια για την Ελένη, θα πρέπει να το κάνει κρύβοντας μια "αλήθεια", μια "αλήθεια" που, αν ειπωθεί, θα διαιωνίσει ένα ψέμα που αρχικά το είχε επινοήσει μια θεά» (Whitman 1996: 76-77).

#### 5.γ. [μία θεότητα κοντά στη φιλοσοφία]

«Μερικές φορές, όμως, τον βλέπουμε [τον Ευριπίδη] να αποδέχεται το θείο με μια προσωπική θέρμη, η οποία δεν αποτελεί μικρότερη αντίθεση προς τις τρέχουσες συνήθειες. [...] Μερικές φορές μάλιστα, ξεχνώντας τους μύθους και τους καθιερωμένους τύπους, μοιάζει να προσανατολίζεται προς μια θρησκεία κάπως αποκομμένη από την κοινή αντίληψη, απευθυνόμενος σε μια "θεότητα" που είναι πολύ κοντά στη φιλοσοφία ή, έστω, στην ηθική έννοια. [...] Κι όταν η μάντισσα Θεονόη στην *Ελένη* (1002 κ.ε.) δηλώνει: *τρανό ιερό της Δικαιοσύνης έχω/μες στο είναι μου βαθιά* είμαστε το ίδιο μακριά [με το Δία που ήταν εγκατεστημένος πάνω στον Όλυμπο]. Βλέπουμε ήδη να ανοίγεται ο δρόμος προς μια προσωπική θρησκεία» (Romilly 1997: 32-33).

#### 5.δ. [άνθρωποι - θεοί]

α. Η Θεονόη εμφανίστηκε, γιατί γνωρίζει ότι γι' αυτήν έχει έλθει η ώρα της απόφασης. Γι' αυτήν την απόφαση έχει προετοιμαστεί, εξασφαλίζοντας με την τελετή κάθαρσης *τ' ούρανοῦ πνοὸς καθάριας* [...].

β. Το δίλημμα της απόφασής της εκτίθεται –με ένα παραδειγματικό για το διλημματικό χαρακτήρα κάθε ανθρώπινης απόφασης τρόπο– αφενός μεν από το γεγονός ότι είναι προικισμένη με τη γνώση ότι σήμερα οι θεοί θα αποφασίσουν για το Μενέλαο, αφετέρου όμως ότι δε γνωρίζει *πώς* ή *τι* θα αποφασίσουν οι θεοί. Αυτό οφείλεται στο ότι από τη μια τίποτε στον κόσμο δε γίνεται ενάντια στα σχέδια των θεών [...], από την άλλη όμως κάθε ανθρώπινη απόφαση, όταν υπάρχει άγνοια της θεικής βούλησης, πρέπει να λαμβάνεται με τέτοιο τρόπο, ώστε να είναι σωστή και από την άποψη των θεών.

γ. Σ' αυτό το βασικό δίλημμα συνίσταται ταυτόχρονα το δυνατό περιθώριο/πλαίσιο δράσης της ελευθερίας. Με τη λέξη *τέλος* [= η τύχη σου όμως κρέμεται από μένα] στη Θεονόη (και σε κάθε άνθρωπο που παίρνει αποφάσεις σύμφωνα με το παράδειγμά της) παραχωρείται και επιβάλλεται ταυτόχρονα ένα *τέλος κρίσεως* ανάλογο προς το θεϊκό. Σε κάθε περίπτωση η αντίστοιχη πραγμάτωση αυτού του *τέλους*, δηλ. της ελευθερίας για *κρίσιν* δεν έχει απεριορίστο κατά βούλησιν όριο, αλλά συνδέεται με την πραγμάτωση ενός κανόνα (νόρμας). Ο κανόνας, που η Θεονόη βρίσκει με τη δική της σκέψη και με τη δύναμη της φώτισης του καθαρού *νου*,

είναι το *δίκαιον*. Το τέλος της συνίσταται στο γεγονός ότι, ανεξάρτητα από αυτό που **θα** συμβεί σύμφωνα με την άδηλη ακόμα βουλή των θεών, η Θεονόη θα αποφασίσει γι' αυτό, που **πρέπει** να συμβεί *κατά* το *δίκαιον*. Και αντιστρόφως: μόνο εξαιτίας αυτού του γεγονότος, ότι δηλ. αποφασίζει μ' αυτόν τον τρόπο, έχει το αληθινό *τέλος κρίσεως*» (Kannicht 1969 B: 235-236).



### ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΑ ΣΧΟΛΙΑ

- 945.** Το άνοιγμα της θύρας έκανε συνήθως δυνατό θόρυβο, ώστε να ηχεί ολόκληρο το ανάκτορο. Αυτό γίνεται και εδώ για τρεις λόγους: α) είναι η εξωτερική θύρα του ανακτόρου με τα βαριά κλείθρα (αμπάρες)· β) ο κρότος που βγαίνει έχει αλληγορική σημασία: είναι το εκκωφαντικό σήμα για την έναρξη ενός μεγάλου αγώνα και το προμήνυμα σοβαρών κινδύνων· γ) η εμφάνιση ενός «θείου» προσώπου πρέπει να αναγγελθεί με δυνατό κρότο, ώστε να δημιουργηθεί η κατάλληλη ατμόσφαιρα, μέσα στην οποία θα τελεσθεί η μαντεία.
- 987 κ.εξ.** Σύμφωνα με σχολιαστές (Dale), φτάνουμε σε μια σκηνή που εξωτερικά μοιάζει με αγώνα μπροστά σε ένα δισαιτητή, αλλά στην πραγματικότητα παρουσιάζει δύο ικεσίες που αποβλέπουν στην εξασφάλιση της ίδιας απόφασης. Έτσι το κύριο ενδιαφέρον βρίσκεται στην ίδια την απόφαση και στην ανάλυση των λόγων που οδήγησαν το δισαιτητή σ' αυτήν.
- 993-996.** Έχει παρατηρηθεί (Χατζηγιαννέσσης) ότι η Θεονόη, αν αποκάλυπτε στον αδελφό της την παρουσία του Μενέλαου, θα ήταν σαν να εξαγόραζε την ευμένειά του με την καταπάτηση του θρησκευτικού και ηθικού της χρέους, με την αθέτηση της διακονίας της στην ευσέβεια. Επομένως, η Ελένη θίγει εδώ το πιο ευαίσθητο σημείο της Θεονόης, δηλαδή την υποχρέωσή της να υπηρετεί την ευσέβεια, η οποία μοιραία αντιμάχεται την αδικία.
- 1069-1076.** Σύμφωνα με ορισμένους σχολιαστές (Dale), ο θάνατος Τρώων πολεμιστών για χάρη της Ελένης σήμαινε τον «εμπλουτισμό» του Άδη με νέα σώματα που έφυγαν πρόωρα από τη ζωή. Έτσι, ο Άδης ως έντιμος έμπορος θα έπρεπε ή να επιστρέφει ακέραιο το ποσόν, με το οποίο είχε πληρωθεί (δηλ. να δώσει πίσω τους πολεμιστές ζωντανούς), ή τουλάχιστον να εγγυηθεί ότι ο Μενέλαος θα κρατήσει την Ελένη στην κατοχή του.
- 1192.** Στο σημείο αυτό η Ελένη μπαίνει στο παλάτι, για να ντυθεί πένθιμα, και ο Μενέλαος μένει «για κάθε ενδεχόμενο στο μνήμα του Πρωτέα. Παίρνει δηλαδή τη θέση που κατείχε προηγουμένως η Ελένη κι έτσι διευρύνεται η λειτουργία του μνήματος του Πρωτέα ως χώρου προστασίας με την έννοια ότι τώρα, αντί για την τιμή της Ελένης, θα προστατεύεται προσωρινά το "σώμα" του Μενέλαου με την ταυτότητα του ανώνυμου ναυτικού» (Πασχάλης).



### ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΕΣ ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

#### 4η Σκηνή

1. Στην 4η σκηνή παρακολουθούμε την Ελένη ικέτισσα. Με ποιους υποκριτικούς τρόπους μπορεί να αποδοθεί η ικεσία: (**όψη**)
2. Στην 4η σκηνή είναι έντονο το παθητικό στοιχείο. Παράλληλα όμως παρακολουθούμε και την ανάπτυξη του διανοητικού στοιχείου, του οποίου χαρακτηριστικό αποτελεί η υπενθύμιση του χρέους, η αντίδοση. Ποια μορφή παίρνει η αντίδοση στην περίπτωση της Θεονόης; Πιστεύετε ότι η ανάπτυξη του διανοητικού στοιχείου μειώνει το πάθος της σκηνής; (**παθητικό - διανοητικό στοιχείο**)
3. Το αίτημα των δύο ηρώων προς τη Θεονόη δεν είναι διαφορετικό. Θα μπορούσε επομένως να λείπει η ρήση του Μενέλαου: (**ρόλος ρήσης Μενέλαου**)
4. Να σχολιάσετε την άποψη που διατυπώνει ο Χορός στους στίχους 1138-1139. (**διάνοια**)
5. Δυο θεατές/αναγνώστες συζητούν τη ρήση της Ελένης: ο ένας είναι εντυπωσιασμένος, ο άλλος επιφυλακτικός. Δραματοποιήστε τη συζήτησή τους δουλεύοντας σε ζευγάρια. Μπορείτε και να δουλέψετε σε ομάδες: άλλοι είναι θετικοί απέναντι στη ρήση της Ελένης και άλλοι αρνητικοί. (**δημιουργική δραστηριότητα - ήθος**)

#### 5η Σκηνή

1. Τι μορφή έχει ο διάλογος Ελένης-Μενέλαου; Τι εξυπηρετεί η μορφή αυτή; (**στιχομυθία**)
2. Ποια φαίνεται να είναι η σχέση θεών και ανθρώπων, όπως προκύπτει από την προσευχή της Ελένης; (**θεολογία - ανθρωπολογία**)
3. Με βάση τα λόγια της Ελένης να κάνετε υποθέσεις για το κοστούμι της, όταν ξαναπαρουσιαστεί στη σκηνή. (**σκευή**)
4. Επιχειρήστε μια αλλαγή: Το σχέδιο απόδρασης καταστρώνει ο Μενέλαος... (**δημιουργικό γράψιμο - ήθος**)

**ΣΤ** ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ

**Β' ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ 4<sup>ο</sup>-5<sup>ο</sup> Σκηνή (στ. 942-1219)**

Προσδοκίες μαθητών για Θεονόη  
(Τεύκρος, Ελένη...)

**ΘΕΟΝΟΗ**

- Σκηνική παρουσία (φωτο-παράλληλο)
- **ΤΟ ΔΙΛΗΜΜΑ**
  - ο διαμάχη Ηρας-Αφροδίτης
  - ο τύχη Μενέλαου
  - ο τι είναι **δίκαιο**
- **Η ΑΠΟΦΑΣΗ**
  - ο δραματική λειτουργία
  - ο αξιολόγηση

**ΕΛΕΝΗ- ΜΕΝΕΛΑΟΣ**

- Ρήσεις
- Είδη πειθούς (παράλληλο)
- Σύγκριση ρήσεων

Σκηνική παρουσία ήθος

- ΑΓΩΝ ΛΟΓΩΝ (;)→
- διανοητικό στοιχείο σε Ευριπίδη

- Πολιτικοί υπαινιγμοί (Αλκιβιάδης;)
- Αξιολόγηση επιχειρημάτων

Σκοπιμότητα ύπαρξης σκηνής με Θεονόη; Θα μπορούσε να λείπει; Τι θα έχανε το έργο;

Ποιο εμπόδιο τώρα; Προσδοκίες μαθητών

Θεολογία  
ανθρωπολογία  
του Ευριπίδη

Η ανθρώπινη επινοητικότητα  
**Η μηχανή σωτηρίας**

**ΟΙ ΗΡΩΕΣ**

- Συμβολή ηρώων
- Ήθος ηρώων
- Ειρηνική μέθοδος Ευριπίδη (ΕΛ.: *Αν σκέφτονται σωστά οι γυναίκες, άκου*)
- Η προσευχή της Ελένης (δικαιολογείται ψυχολογικά; - βιώματα μαθητών)

**Ο ΔΟΛΟΣ**

- Ηθική του δόλου - Από την οπτική γωνία των:
  - ο ηρώων
  - ο θεατών
  - ο **μαθητών**
  - ο ... (παράλληλο κείμενο Γκαίτε)



# Α΄ ΣΤΑΣΙΜΟ

στ. 1220-1285

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

<p>[ΧΟ.] σὲ τὰν ἐναύλοισ ὑπὸ δενδροκόμοις μουσεῖα καὶ θάκοις ἐνί- ζουσαν ἀναβοάσω, τὰν ἀοιδοτάταν ῥοιθὰ μελωιδὸν ἀηδὸνά δακρυόεσσαν, ἔλθ' ὦ διὰ ξουθᾶν γενύων ἐλελιζομένα θρήνων ἐμοὶ ξυνεργός, Ἑλένας μελέους πόνους τὸν Ἰλιάδων τ' ἀει- δοῦσαι δακρυόεντα πότμον Ἄχαιῶν ὑπὸ λόγχαις, ὄτ' ἔδραμε ρόθια πολὶα βαρβάρωι πλάται ὃς ἔμολεν ἔμολε μέλα Πριαμίδαις ἄγων Λακεδαίμονος ἄπο λέχεα σέθεν, ὦ Ἑλένα, Πάρις αἰνόγαμος πομπαῖσιν Ἄφροδίτας.</p>	<p>1107 [στρ. α]</p> <p>1110</p> <p>1115</p> <p>1120</p>	<p>τότ' ἔστυο πατρίδος ἀποπρὸ χεϊμάτων πνοῖαι γέρας οὐ γέρας ἀλλ' ἔριν Δαναῶν Μενέλας ἐπὶ ναυσὶν ἄγων εἰδῶλον ἱερὸν Ἥρας,</p> <p>ὃ τι θεὸς ἦ μὴ θεὸς ἦ τὸ μέσον [στρ. β]</p> <p>τίς φησ' ἐρευνάσας βροτῶν; μακρότατον πέρας ἤϋρεν ὃς τὰ θεῶν ἐσορᾷ δεῦρο καὶ αὐθις ἐκείσε καὶ πάλιν ἀμφιλόγοις πηδῶντ' ἀνεπίστοις τύχαις.</p> <p>οὐ Διὸς ἔφους, ὦ Ἑλένα, θυγάτηρ· πτανὸς γὰρ ἐν κόλποις σε Λή- δας ἐτέκνωσε πατῆρ· καίτ' ἰαχῆθης καθ' Ἑλλανίαν προδοτὶς ἀπιστος ἄδικος ἄθεος· οὐδ' ἔχω τὶ τί τὸ σαφὲς ὅτι ποτ' ἐν βροτοῖς τὸ τῶν θεῶν ἔπος ἀλαθὲς εὔρον τ.</p>	<p>1135</p> <p>1140</p> <p>1145</p> <p>1150</p>
<p>πολλοὶ δ' Ἄχαιῶν δορὶ καὶ πετρίναις ῥιπαῖσιν ἐκπνεύσαντες ἄι- δαν μέλεον ἔχουσι, ταλαινὰν ἀλόχων κείραντες ἔθειραν, ἄνυμφα δὲ μέλαθρα κείται· πολλοὺς δὲ πυρσεύσας φλογερὸν σέλας ἀμφιρύταν Εὐβοίαν εἶλ' Ἄχαιῶν μονόκωπος ἀνὴρ πέτραις Καφηρίσιν ἐμβάλων, Αἰγαιῖας ἐνάλοισ δόλιον ἀκταῖς ἀστέρα λάμψας· ἀλίμενα δ' ὄρια μέλα βαρβάρου στολᾶς</p>	<p>[ἀντ. α]</p> <p>1125</p> <p>1130</p>	<p>ἄφρονες ὅσοι τὰς ἀρετὰς πολέμωι λόγχαισί τ' ἀλκαίου δορὸς κτᾶσθ', ἀμαθῶς θανάτωι πόνους καταλύομενοι. εἰ γὰρ ἄμιλλα κρινεῖ νιν αἵματος, οὐποτ' ἔρις λείψει κατ' ἀνθρώπων πόλεις· τ' αἰ Πριαμίδος γᾶς ἔλιπον θαλάμους τ, ἔξδὸν διορθῶσαι λόγοις σὰν ἔριν, ὦ Ἑλένα. νῦν δ' οἱ μὲν Ἄϊδοι μέλονται κάτω, τείχεα δὲ τ' φλογερός τ' ὥστε Διὸς ἐπέεστυ φλόξ, ἐπὶ δὲ πάθει πάθει φέρειετ' ἀθλοῖς συμφοραῖς αἰλίνοιστ.</p>	<p>[ἀντ. β]</p> <p>1155</p> <p>1160</p>

## B ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΙ ΣΤΟΧΟΙ

Με τη διδασκαλία του α΄ Στασίμου επιδιώκουμε:

- α) Να κατανοήσουμε τον όρο «στάσιμος», 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 αηδόν, υπερβατό, εικόνες, προσωποποίηση κτλ.) και μια δομή στηριγμένη 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 μμητικό 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 αναρωτιέται αν για το Μενέλαο το ομοίωμα της Ελένης αποτελεί «*βραβείο ή αιτία*», στ. 1252)· γ) στην αναφορά στο δόλο (ότι 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.

#### 1α. [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 εμφανίζεται και να μορφοποιείται ή, ακόμη, να εκφράσει για μια ακόμη φορά την αισιοδοξία του -ένα στοιχείο εξισορροπητικό για το δράμα- για

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.

την ευνοϊκή τροπή που πήραν τα πράγματα μέχρι τώρα. Όμως ο Ευριπίδης δεν επιτρέπει στο Χορό να κάνει κάτι τέτοιο. Γιατί άραγε;

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 θρηνητικό χαρακτήρα και ασφαλώς έτσι το σχεδίασε ο ποιητής. Εξάλλου, η αναφορά στο αηδόνι δεν είναι τυχαία. Ο σχετικός μύθος θέλει αυτό σύμβολο του πένθους και του θρήνου. Ο θρήνος του Χορού ανακαλεί το θρήνο της Ελένης στην Πάροδο. Εκεί αυτή επικαλέστηκε τις Σειρήνες και την Περσεφόνη να τη συνοδέψουν στο κλάμα της με λυπητερούς μακρόσυρτους σκοπούς. [...]

Οι ιδέες της [α΄] *αντιστροφής* πειθούν πως αυτή ενώνεται νοηματικά με την αντίστοιχη στροφή και πως αποτελεί συμπλήρωμά 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 στον 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 αναμφισβήτητα απόλυτα ορθή και αντανακλά τη φιλειρηνική διάθεση και νοοτροπία του Ευριπίδη. [...]» (Φραγκούλης 2001: 28-32).

### 1β. [σκηνική 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, σήμαινε: "αρμονία"). [...] Ο αρχαίος Ελληνικός Χορός ήταν, στην ευρύτερη του σημασία, μιμητικός ή εκφραστικός. Με τη χρησιμοποίηση των χεριών, των βραχιόνων και του σώματος, όχι λιγότερο απ' ό,τι τα πόδια, *έκφραζε* τη διάθεση, τα συναισθήματα και το χαρακτήρα του τραγουδιού που συνόδευε. [...] Ο ρόλος τους ήταν να ορχούνται και να ψάλουν κι όχι να είναι φυσιολογικό, καθημερινό, σκηνικό πλήθος.

Οποιοσδήποτε, που έχει δει ή ακούσει ελληνική τραγωδία, θα γνωρίζει τι εξέχουσα και σημαντική θέση έχει ο Χορός στην παράσταση, ως σύνολο (οποιοσδήποτε 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» (Taplin 1988: 18-19).

## 2ος ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ 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

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.

μαθητές μπορούν να θυμηθούν το σχετικό προβληματισμό που αναπτύχθηκε (βλ. και 5η Διδακτική Επισήμανση στο δεύτερο 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 ηρώων, 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, διαδικασία 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 θεού 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 θεού. [...]

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 θεού. Σπάνια τα πράγματα είναι όπως φαίνονται. Μπορεί να νομίζεις πως πολέμας για την Ελένη, στην πραγματικότητα όμως δεν πολέμας για κείνη. Οτιδήποτε μπορεί να συμβεί". Και παρακάτω συνδέοντας τους στίχους αυτούς με τη θλιβερή σικελική καταστροφή, η οποία έκαμψε το ηθικό 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 θεού, 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 Θεονόης".

Όπως σημειώθηκε παραπάνω, η σκέψη που πρυτανεύει 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 αμφιβόλες. 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 οποιαδήποτε γνώση σχετικά με τους θεούς είναι ανέφικτη. Το νόημα μπορεί να είναι απλώς ότι δεν υπάρχει σίγουρος 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 αποδοκμασία που είχε προηγουμένως εκφράσει ο αγγελιαφόρος για τους μάντεις 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 πια η ανθρώπινη συμφορά και ο αγώνας ολοκληρώνονται, κατά 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 βαντιστροφής] το σκεπτικό φαίνεται να είναι πως σε ένα τόσο αγανές 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 πια ότι μπορεί να προσδιορίσει [πού 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 ("οτιδήποτε σχετικά με το θεό"), το οποίο θα ήταν ένα μεγάλο και εξαιρετικό ερώτημα εδώ. Αναρωτιούνται 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 υποκείμενο ακραίων μεταστροφών της τύχης» (Dale: 1968: 190-191).

**2.ε.** [ο πόλεμος - ιστορικό πλαίσιο]

«Όσο ζούσε και δημιουργούσε ο Ευριπίδης, η Ελλάδα ήταν ανάστατη 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 *ανέμματος* όσους στον πόλεμο τη δόξα αναζητούν και νομίζουν πως με τα κοντάρια θα βήσουν 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 επιμηκύνεται 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: *λόγοις*. Η παθητική περιγραφή των δεινών που κυοφορήθηκαν 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 μερίδας, η οποία είχε ενθαρρύνει τους μάντεις στις χρησιμολογίες τους για ευνοϊκή έκβαση της εκστρατείας» (Χατζηγιαννέστης 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 αηδόνι που καθιστάς τόπο μουσικής τα πλούσια φυλλώματα των δέντρων όπου κάθεσαι» (Χατζηανέστης).
- 1243.** Στο πρωτότυπο *μονόκωπος άνηρ*, ένας μοναχικός κωπηλάτης.
- 1245 κ.εξ.** Η μεταγενέστερη χρήση του φάρου, που *προειδοποιεί* για την προσέγγιση σε μια επικίνδυνη ακτή, μπορεί να μπερδέψει την εικόνα μας εδώ. Για έναν αρχαίο Έλληνα ένα τέτοιο φωτεινό σήμα από την ακτή σήμαινε λιμάνι. Προφανώς, ο Ναύπλιος κωπηλάτης 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 στίχου, αν οι ενέργειες των θεών, που φαίνονται αλλόκοτες, δεν είναι κατανοητές για τους ανθρώπους, τα λόγια τους ωστόσο έχουν χαρακτήρα απόλυτης αλήθειας (Gionanniini).
- 1275.** Στο πρωτότυπο *άμιλλα αίματος*: αν δηλαδή οι άνθρωποι επιμένουν να λύνουν τις διαφορές τους με τη βία, ο πόλεμος δε θα πάψει ποτέ να υπάρχει.

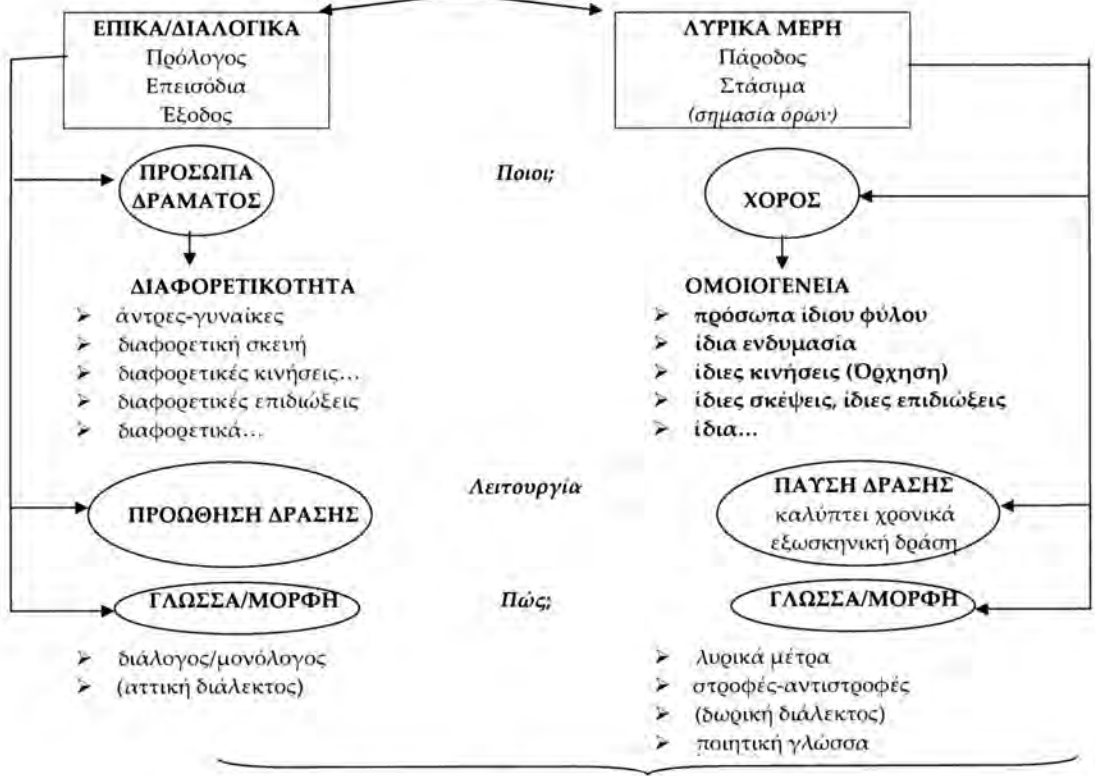


## ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΕΣ ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

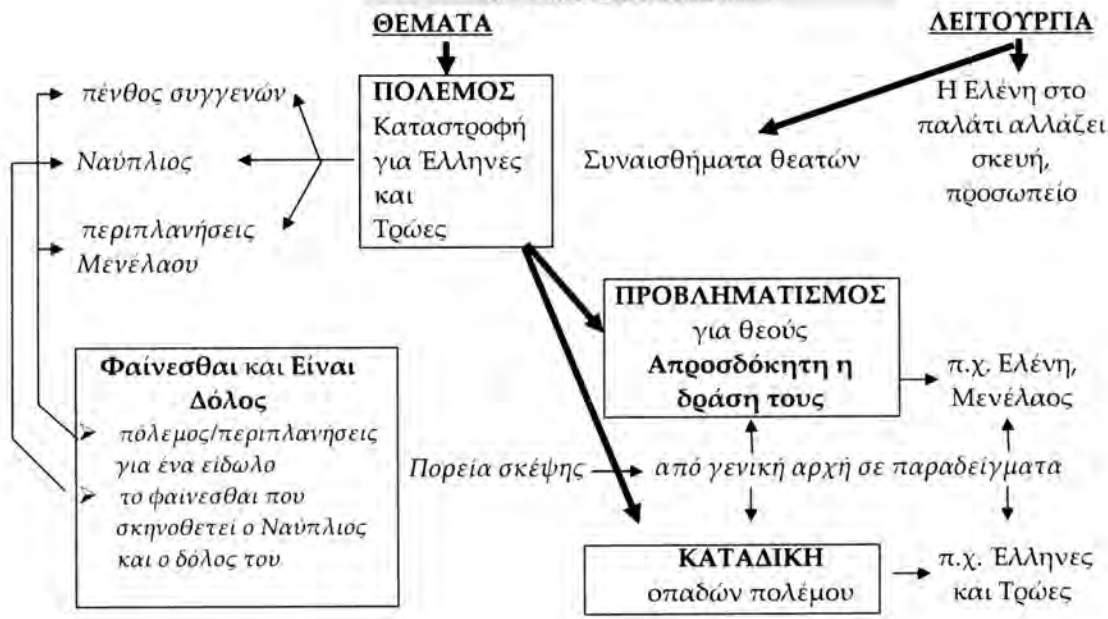
1. Να εντοπίσετε στη μετάφραση της α' στροφής και α' αντιστροφής εκφραστικά μέσα που αναδεικνύουν το λυρικό χαρακτήρα του Στασίμου (**λυρικός χαρακτήρας στασίμου**).
2. Να συγκρίνετε τους στοχασμούς του Χορού για τους θεούς στη β' στροφή με τους αντίστοιχους στοχασμούς του Αγγελιαφόρου στο Β' Επεισόδιο. 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 καταδίκαζαν τον Ευριπίδη στους δραματικούς αγώνες, τραγουδούσαν τα λυρικά κομμάτια των Στασίμων του). (**συναισθήματα 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

**Α΄ ΣΤΑΣΙΜΟ**  
**ΚΑΤΑ ΠΟΣΟΝ ΜΕΡΗ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ**



**Α΄ ΣΤΑΣΙΜΟ ΕΛΕΝΗΣ**





# Γ' ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ

στ. 1286-1424

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

[ΘΕΟΚΛΥΜΕΝΟΣ]			
ὦ χαίρε, πατὸρ μνήμ' ἐπ' ἐξόδοισι γὰρ	1165	[ΘΕ.] Ἄπολλον, ὡς ἐσθῆτι δυσμόρφωι πρέπει.	
ἔθαψα Πρωτεύ σ' ἔνεκ' ἐμῆς προσήρεως·		[ΕΛ.] οἶμοι, δοκῶ μὲν κάμῶν ὧδ' ἔχειν πόσιν.	1205
ἀεὶ δὲ σ' ἐξιὼν τε κἀσιῶν δόμους		[ΘΕ.] ποδαπὸς δ' ὄδ' ἀνήρ καὶ πόθεν κατέσχε γῆν;	
Θεοκλύμενος παῖς ὄδε προσεννέπω, πάτερ.		[ΕΛ.] Ἕλληρ, Ἀχαιῶν εἰς ἐμῶι σύμπλους πόσει.	
ὑμεῖς μὲν οὖν κύνας τε καὶ θηρῶν βρόχους,		[ΘΕ.] θανάτωι δὲ ποίωι φησὶ Μενέλεωρ θανεῖν;	
δμῶες, κομίζετ' ἐς δόμους τυραννικούς,	1170	[ΕΛ.] οἰκτρόταθ', ὑγροῖσιν ἐν κλυδωνίοις ἀλός,	1210
ἐγὼ δ' ἐμαυτὸν πόλλ' ἐλοιδορήσα δή		[ΘΕ.] ποῦ βαρβάροισι πελάγεσιν ναυσθλούμενον;	
οὐ γὰρ τι θανάτωι τοὺς κακοὺς κολάζομεν.		[ΕΛ.] Λιβύης ἀλμμένοις ἐκπεσόντα πρὸς πέτραις.	
καὶ νῦν πέπυσμαι φανερόν Ἑλλήνων τινὰ		[ΘΕ.] καὶ πῶς ὄδ' οὐκ ὄλωλε κοινωῶν πλάτης;	
ἐς γῆν ἀφίχθαι καὶ λεληθέναι σκοπούς,		[ΕΛ.] ἐσθλῶν κακίους ἐνίοτ' εὐτυχέστεροι.	
ἦτοι κατόπτην ἢ κλοπαῖς θηρώμενον	1175	[ΘΕ.] λιπῶν δὲ ναὸς ποῦ πάρεσιν ἔκβολα;	1215
Ἑλένην· θανεῖται δ', ἦν γε δὴ ληφθῆι μόνον.		[ΕΛ.] ὅπου κακῶς ὄλοιτο, Μενέλεωρ δὲ μῆ.	
ἔα·		[ΘΕ.] ὄλωλ' ἐκεῖνος, ἦλθε δ' ἐν ποίωι σκάφει;	
ἀλλ', ὡς ἔοικε, πάντα διαπεπραγμένα		[ΕΛ.] ναῦται σφ' ἀνεῖλοντ' ἐντυχόντες, ὡς λέγει.	
ἠῦρκα· τύμβου γὰρ κενὰς λιποῦσ' ἔδρας		[ΘΕ.] ποῦ δὴ τὸ πεμφθὲν ἀντὶ σοῦ Τροίαι κακόν;	
ἢ Τυνδαρίς παῖς ἐκπεπόρθημεναι χθονός,		[ΕΛ.] νεφέλης λέγεις ἄγαλμ'; ἐς αἰθέρ' οἴχεται.	
ὦή, χαλᾶτε κληῖθρα, λυεθ' ἵππικὰς	1180	[ΘΕ.] ὦ Πρίαμε καὶ γῆ Τρωιάς, <ῶς> ἔρρεις μάτην.	1220
φάντας, ὀπαδοί, κάκκομίζεθ' ἄρματα,		[ΕΛ.] κἀγὼ μετέσχον Πριαμίδαϊας δυσπραξίας.	
ὡς ἂν πόνου γ' ἔκατι μὴ λάθῃ με γῆς		[ΘΕ.] πόσιν δ' ἄθαπτον ἔλιπεν ἢ κρούπει χθονί;	
τῆς δ' ἐκκομισθεῖσ' ἄλοχος ἦς ἐφίεμαι.		[ΕΛ.] ἄθαπτον οἶ' γὼ τῶν ἐμῶν τλήμων κακῶν.	
ἐπίσχετ'· εἰσορῶ γὰρ οὐς διώκομεν		[ΘΕ.] τῶνδ' οὐνεκ' ἔτεμερς βοστρύχους ξανθῆς κόμης;	
παρόντας ἐν δόμοισι κού πεφευγότας.	1185	[ΕΛ.] φίλος γὰρ † ἐστιν ὅς ποτ' ἐστὶν ἐνθάδ' ὦν †.	1225
αὔτη, τί πέπλους μέλανας ἐξήψω χροὸς		[ΘΕ.] ὀρθῶς μὲν ἦδε συμφορὰ δακρύετα.	
λευκῶν ἀμείψασ' ἔκ τε κρατὸς εὐγενούς		<[ΕΛ.] >	
κόμας σίδηρον ἐμβαλοῦσ' ἀπέθρισας		<[ΘΕ.] >	
χλωροῖς τε τέγγεις δάκρυσι σὴν παρηίδα		[ΕΛ.] ἐν εὐμαρεῖ γούν σὴν κασιγνήτην λαθεῖν.	
κλαίουσα; πότερον ἐννύχοις πεπεισμένη	1190	[ΘΕ.] οὐ δῆτα. πῶς οὖν; τόνδ' ἐτ' οἰκήσεις τάφον;	1228
στένεις ὄνειροις ἢ φάτιν τιν' οἴκοθεν		[ΕΛ.] πιστὴ γὰρ εἰμι τῶι πόσει φεύγουσα σέ.	1230
κλυοῦσα λύπηι σὰς διέφθαρσαι φρένας;		[ΘΕ.] τί κερτομεῖς με, τὸν θανόντα δ' οὐκ εἶαι;	1229
[ΕΛ.] ὦ δέσποτ' -ἦδη γὰρ τόδ' ὀνομάζω σ' ἔπος-		[ΕΛ.] ἀλλ' οὐκέτ' ἦδη δ' ἄρχε τῶν ἐμῶν γάμων.	1231
ὄλωλα· φροῦδα τὰμὰ κοῦδέν εἰμ' ἔτι.		[ΘΕ.] χρόνια μὲν ἦλθεν, ἀλλ' ὅμως αἰνῶ τάδε.	
[ΘΕ.] ἐν τῶι δὲ κείσαι συμφορὰς; τίς ἡ τύχη;	1195	[ΕΛ.] οἶσθ' οὖν ὃ δρᾶσον τῶν πάρος λαθώμεθα.	
[ΕΛ.] Μενέλαος -οἶμοι, πῶς φράσω;- τέθνηκέ μοι.		[ΘΕ.] ἐπὶ τῶι; χάρις γὰρ ἀντὶ χάριτος ἐλθέτω.	
[ΘΕ.] [οὐδέν τι χαίρω σῆς λόγοις, τὰ δ' εὐτυχῶ.]		[ΕΛ.] σπονδὰς τέμωμεν καὶ διαλλάχθητί μοι.	1235
πῶς οἶσθα; μῶν σοι Θεονόη λέγει τάδε;		[ΘΕ.] μεθῆμι νεῖκος τὸ σόν, ἴτω δ' ὑπόπτερον.	
[ΕΛ.] κείνη τε φησὶν ὃ τε παρῶν ὄτ' ἄλλυτο.		[ΕΛ.] πρὸς νῦν σε γονάτων τῶνδ', ἐπειπερ εἶ φίλος...	
[ΘΕ.] ἦκει γὰρ ὅστις καὶ τάδ' ἀγγέλλει σαφῆ;		[ΘΕ.] τί χρῆμα θηρῶσ' ἰκέτις ὠρέχθης ἐμοῦ;	
[ΕΛ.] ἦκει μόλοι γὰρ οἶ σφ' ἐγὼ χρήζω μολεῖν.	1200	[ΕΛ.] τὸν κατανόντα πόσιν ἐμὸν θάψαι θέλω.	
[ΘΕ.] τίς ἐστι; ποῦ 'στιν; ἴνα σαφέστερον μάθω.		[ΘΕ.] τί δ'; ἔστ' ἀπόντων τύμβος; ἢ θάψεις σκιάν;	1240
[ΕΛ.] ὄδ' ὅς κάθηται τῶιδ' ὑποπτήξας τάφωι.		[ΕΛ.] Ἕλλησίν ἐστι νόμος, ὃς ἂν πόντωι θάνῃ...	
		[ΘΕ.] τί δρᾶν; σοφοί τοι Πελοπίδα τὰ τοιάδε.	

[ΕΛ.] κενοῖσι θάπτει ἐν πέπλων ὑράσμασιν.	[ΜΕ.] καλῶς ἂν εἶη Μενέλεωί τε πρὸς χάριν.	
[ΘΕ.] κτέριζ'· ἀνίστη τύμβου οὐ χροῖζεις χθονός.	[ΘΕ.] οὐκουν σὺ χωρὶς τῆσδε δρῶν ἄρκεις τάδε;	
[ΕΛ.] οὐχ ὧδε ναύτας ὀλομένους τυμβεύσομεν.	1245 [ΜΕ.] μητρὸς τόδ' ἔργον ἢ γυναικὸς ἢ τέκνων.	1275
[ΘΕ.] πῶς δαί; λέλειμμαί τῶν ἐν' Ἑλληνισιν νόμων.	[ΘΕ.] ταύτης ὁ μόχθος, ὡς λέγεις, θάπτει πόσιν.	
[ΕΛ.] ἐς πόντον ὅσα χρὴ νέκυσι ἐξορμίζομεν.	[ΜΕ.] ἐν εὐσεβεῖ γούν νόμμα μὴ κλέπτει νεκρῶν.	
[ΘΕ.] τί σοι παράσχω δῆτα τῷ τεθνηκότι;	[ΘΕ.] ἴτω· πρὸς ἡμῶν ἄλοχον εὐσεβῆ τρέφειν.	
[ΕΛ.] ὄδ' οἶδ', ἐγὼ δ' ἄπειρος, εὐτυχοῦσα πρίν.	ἐλθῶν δ' ἐς οἴκους, ἐξελὼν κόσμον νεκρῶν	
[ΘΕ.] ὦ ξένη, λόγων μὲν κληδόν' ἤνεγκας φίλην.	1250 <	>
[ΜΕ.] οὐκουν ἑμαυτῷ γ' οὐδὲ τῷ τεθνηκότι.	καί σ' οὐ κενᾶσι χερσὶ γῆς ἀποστελῶ,	1280
[ΘΕ.] πῶς τοὺς θανόντας θάπτει ἐν πόντῳ νεκρούς;	δράσαντα τῆδε πρὸς χάριν· φήμας δ' ἐμοὶ	
[ΜΕ.] ὡς ἂν παρούσης οὐσίας ἕκαστος ἦι.	ἐσθλὰς ἐνεγκῶν ἀντὶ τῆς ἀχλαινίας	
[ΘΕ.] πλοῦτου λέγ' οὐνεχ' ὅτι θέλεις ταύτης χάριν.	ἐσθῆτα λήμηι σίτα θ', ὥστε σ' ἐς πάτραν	
[ΜΕ.] προσφάζεται μὲν αἷμα πρῶτα νερτέροις.	1255 ἐλθεῖν, ἐπεὶ νῦν γ' ἀθλίως <σ> ἔχονθ' ὄρω.	1285
[ΘΕ.] τίνος; σὺ μοι σῆμαινε, πείσομαι δ' ἐγὼ.	σὺ δ', ὦ τάλαινα, μὴ πὶ τοῖς ἀνηνύτοις	
[ΜΕ.] αὐτός σὺ γίνωσκ'· ἄρκεσι γὰρ ἂν διδώεις.	τρύχουσα σαυτὴν <	
[ΘΕ.] ἐν βαρβάροις μὲν ἵππον ἢ ταῦρον νόμος.	> Μενέλεως δ' ἔχει πότμον,	
[ΜΕ.] διδούς γε μὲν δὴ δυσγενὲς μῆδὲν δίδου.	κοῦκ ἂν δύναίτο ζῆν ὁ κατθανὼν γόσις.	
[ΘΕ.] οὐ τῶνδ' ἐν ἀγέλαις ὀλβίαις σπανίζομεν.	1260 [ΜΕ.] σὸν ἔργον, ὦ νεᾶνι· τὸν παρόντα μὲν	
[ΜΕ.] καὶ στρωτὰ φέρεται λέκτρα σώματος κενά.	στέργειν πόσιν χρῆ, τὸν δὲ μηκέτ' ὄντ' ἔαν'	
[ΘΕ.] ἔσται· τί δ' ἄλλο προσφέρειν νομίζεται;	ἄριστα γάρ σοι ταῦτα πρὸς τὸ τυγχάνον.	1290
[ΜΕ.] χαλκήλαθ' ὄπλα· καὶ γὰρ ἦν φίλος δορί.	ἦν δ' Ἑλλάδ' ἔλθω καὶ τύχῃ σωτηρίας,	
[ΘΕ.] ἄξια τάδ' ἔσται Πελοπιδῶν ἂ δώσομεν.	παύσω ψόγου σε τοῦ πρίν, ἦν γυνὴ γένηι	1293
[ΜΕ.] καὶ τᾶλλ' ὅσα χθῶν καλὰ φέρει βλαστήματα.	1265 οἶαν γενέσθαι χρῆ σε σώϊ ξυνευνέτηι.	1292
[ΘΕ.] πῶς οὖν; ἐς οἶδμα τίιν τρόπῳ καθίετε;	[ΕΛ.] ἔσται τάδ'· οὐδὲ μέμμεται πόσις ποτὲ	
[ΜΕ.] ναῦν δεῖ παρεῖναι κἀρετμῶν ἐπιστάτας.	ἡμῖν· σὺ δ' αὐτός ἐγγὺς ὦν εἰσιπὶ τάδε.	1295
[ΘΕ.] πόσον δ' ἀπείργειν μῆκος ἐκ γαίης δόρου;	ἀλλ', ὦ τάλας, ἔσελθε καὶ λουτρῶν τύχῃ	
[ΜΕ.] ὥστ' ἐξορᾶσθαι ῥόθια χερσὸθεν μόλις.	ἐσθῆτά τ' ἐξέλλαξον. οὐκ ἐς ἀμβολὰς	
[ΘΕ.] τί δῆ; τόδ' Ἑλλὰς νόμιμον ἐκ τίνος σέβει;	1270 εὐεργετήσω σ' εὐμενέστερον γὰρ ἂν	
[ΜΕ.] ὡς μὴ πάλιν γῆι λύματ' ἐκβάλῃ κλύδων.	τῷ φιλιτάτω μοι Μενέλεωι τὰ πρόσφορα	
[ΘΕ.] Φοίνισσα κώπη ταχύπορος γενήσεται.	δρώϊης ἂν, ἡμῶν τυγχάνων οἶων 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 στιχομυθία, 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 προτάσεών 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 ότι 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 ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ 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 ανθρωπίνης επινοητικότητας
- τα προσωπικά τους βιώματα σε ένα σύγχρονο πολιτισμικό πλαίσιο. Στην προοπτική αυτή ιδιαίτερα μπορεί να βοηθήσει το ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ 2 (για τις προσφορές στο κύμα) και η αναφορά σε σύγχρονα ταφικά έθιμα (Ερώτηση 2).

## 2.α. [τρόποι πειθούς - η Ελένη]

«Η πλαστή ειδηση 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 ζρωμένος 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 διακεκριμένος 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>5</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 ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΟΣ

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 ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ 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 η

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

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

7. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο στη σ. 95, ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ 1, ΕΡΩΤΗΣΗ 5.

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 απορόπτων 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 επινοητικότητα 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 μήμα 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, μολοντί 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 ενάλιος 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 εστιάσουμε 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 εστιάσουμε 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 επινοητικότητα 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 φανερή η **σύνδεση** αυτών των εκφραστικών μέσων με το **βασικό αντιθετικό δίπολο του δράματος είναι vs φαίνεσθαι, 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.

αναδειξουν 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 του *φαίνεσθαι*, μπορεί να αποτελέσει και τη συνοπτική καταγραφή της στάσης των ηρώων και την αποτίμησή της.

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

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

#### 4.β. [στιχομυθία]

«Η στιχομυθία, 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 κατάστρωση 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 περιττά στίχοι» (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 ενότητα 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. στη 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 δίσιοι 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> στη σ. 95).

#### 5.α. [κωμικά στοιχεία - η Ελένη]

«Η Ελένη αρχίζει να προσποιείται ότι αναγνωρίζει τον θεοκλύμενο ως κύριόν της και ότι συγκατανέει 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 οποία ο θεοκλύμενος αδυνατεί να αντιληφθεί» (Παττίγης 1977: 306).

11. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο στη σ. 101.

12. ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ 1ο στη 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 τους έκαναν να γελάσουν πολύ" (Παττίχης, 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 απροσδόκων 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**, ως έχουμε υπόψη μας ότι ο δραματικός ποιητής δεσμεύεται ως ένα βαθμό από το «μυθολογικώς 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 απενοχοποιήσει 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 παρείχε 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)



## 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 Ζευς στέλνει στους ανθρώπους, προκειμένου να φανερώσει τη βούλησή του στους ανθρώπους. Αυτό γινόταν μέσω του Ονείρου, γιου της Νύχτας και του αδελφού του Ύπνου. Συχνά μάλιστα κατέφευγαν σε ειδικούς ερμηνευτές, τους ονειροκρίτες, για να μάθουν έναντι αμοιβής τη βούληση των θεών (Παττίχης).
- 1316.** *Πώς να το πω:* Η προσποιητή λύπη της Ελένης και η πραγματική της απροθυμία να πει τις δυσοίωνες λέξεις συμπίπτουν. Αυτή η φοβερή εκτενής στιχομυθία 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.

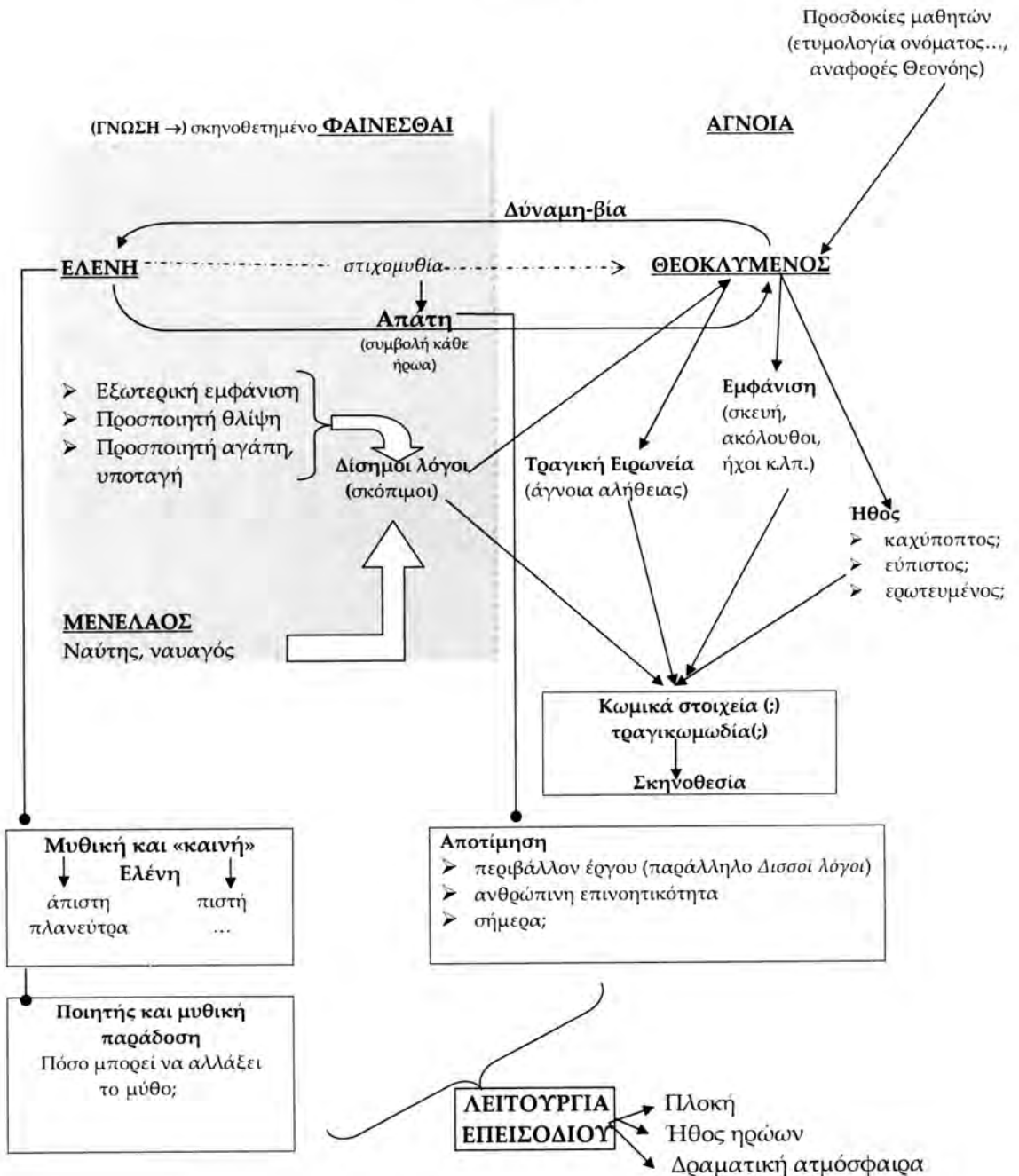


## ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΕΣ ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

- Σε διάφορα σημεία του Επεισοδίου αυτού ο θεοκλύμενος εκδηλώνει αυταρχική συμπεριφορά, που ταιριάζει σε απόλυτους μονάρχες. Να την επισημάνετε. Εξηγηθεί αυτή το δραματικό σχέδιο; (**ήθος - δομή**)
- 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**)
- «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**)
- Βασικό στοιχείο του σκηνικού διάκοσμου είναι ο τάφος του Πρωτέα. Πώς λειτουργεί στο Επεισόδιο αυτό; (**λειτουργία τάφου**)
- Ας υποθέσουμε ότι σε μια σκηνή που εκτυλίσσεται μέσα στο παλάτι ο θεοκλύμενος εκφράζει ελεύθερα τα συναισθήματά του. Επιχειρήστε να γράψετε το μονόλογο του ή το διάλογο του ανάμεσα σε αυτόν και έναν από τους ακολούθους του. (**δημιουργικό γράψιμο - ήθος**)
- Ο Μενέλαος και η Ελένη δε διατάζουν να αξιοποιήσουν τα λατρευτικά έθιμα, προκειμένου να εξηλατήσουν το θεοκλύμενο. Πιστεύετε ότι οι Αθηναίοι θα μπορούσαν να δικαιολογήσουν τη στάση τους αυτή; (**ηθική δόλου - πολιτισμικό πλαίσιο**)
- 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**)
- 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)

<p>[ΧΟ.] ὄρεία ποτὲ δρομάδι κώ-          λωι Μάττηρ ἐσύθη θεῶν          ἀν' ὑλάντα νάπη          ποτάμιόν τε χεῦμ' ὑδάτων          βαρύβρομόν τε κύμ' ἄλιον          πόθωι τὰς ἀποχοιμένας          ἀρρήτου κούρας,          κρόταλα δὲ βρόμια διαπρῦσιον          ἰέντα κέλαδον ἀνεβόα,          θηρῶν ὅτε ζυγίους          ζεύξασα θεὰ σατίνας          τὰν ἀρπασθεῖσαν κυκλίων          χορῶν ἔξω παρθενίων          † μετὰ κουρᾶν δ' †          &lt;υυ - υ&gt; ἀελλόποδες,          ἀ μὲν τόξοις Ἄρτεμις, ἀ δ'          ἔγχει Γοργῶπις πάνοπλος.          αὐγάζων δ' ἐξ οὐρανίων          &lt;- x - x - υυ -&gt;          ἄλλαν μοῖραν ἔκραινει.</p>	<p>[στρ. α]</p> <p>1305</p> <p>1310</p> <p>1315</p> <p>1320</p> <p>1325</p> <p>1330</p>	<p>βωμοῖς δ' ἄφλεκτοι πελανοί          παγὰς δ' ἀμπαίει δροσεράς          λευκῶν ἐκβάλλειν ὑδάτων          πένθει παιδὸς ἀλάστωι.</p> <p>ἐπεὶ δ' ἔπαυσ' εἰλαπίνας          θεοῖς βροτεῖωι τε γένει,          Ζεὺς μελίσσων στυγίους          Ματρὸς ὄργας ἐνέπει'          Βᾶτε, σεμναὶ Χάριτες,          ἴτε, τὰν περὶ παρθένωι          Δηῶ θυμωσαμέναν          † λύπαν ἐξαλλάξατ' ἀλαλαῖ          Μοῦσαί θ' ὕμνοισι χορῶν.          χαλκοῦ δ' αὐδᾶν χθονίαν          τύπανά τ' ἔλαβε βυρσοτενῆ          καλλίστα τότε πρῶτα μακά-          ρων Κύπρις· γέλασεν δὲ θεὰ          δέξατό τ' ἐς χέρας          βαρύβρομον αὐλὸν          τερφθεῖσ' ἀλαλαγμῶι.</p>	<p>1335</p> <p>1340</p> <p>1345</p> <p>1350</p> <p>1355</p> <p>1360</p> <p>1365</p>
<p>δρομαῖον δ' ὅτε πολυπλάνη-          τον μάττηρ ἔπαυσε πόνον          ματεύουσα † πόνουστ          θυγατρὸς ἀρπαγὰς δολίους,          χινοθρέμμονάς τ' ἐπέρας'          Ἰδαίαν Νυμφᾶν σκοπιὰς          ῥίπτει τ' ἐν πένθει          πέτρινα κατὰ δρῖα πολυνηφέα.          βροτοῖσι δ' ἄλλοια πεδία γὰς          &lt; x - x - υυ - &gt;          οὐ καρπίζουσ' ἀρότοις,          λαῶν δὲ φθειρεὶ γενεάν,          ποιμναις δ' οὐχ ἴει θαλερὰς          βοσκὰς εὐφύλλων ἐλίκων          πόλεων δ' ἀπέλειπε βίος,          οὐδ' ἦσαν θεῶν θυσίαι,</p>	<p>[ἀντ. α]</p> <p>1320</p> <p>1325</p> <p>1330</p>	<p>† ὧν οὐ θέμις οὐθ' ὅσια          ἐπύρωσας ἐν θαλάμοις,†          μῆνιν δ' ἔχεις μεγάλας          Ματρὸς, ὧ παῖ, θυσίας          οὐ σεβίζουσα θεᾶς.          μέγα τοι δύνатаι νεβρῶν          παμποίκιοι στολίδες          κισσοῦ τε στεφθεῖσα χλόα          νάρθηκας εἰς ἱεροὺς          ῥόμβου θ' εἰλισσομένα          κύκλιος ἔνοσις αἰθερία          βακχεύουσά τ' ἔθειρα Βρομί-          ωι καὶ παννυχίδες θεᾶς.          † εὔ δέ νιν ἄμασιν          ὑπέρβαλε σελάνα          μορφᾶ μόνον ἠῤῥαις,†</p>	<p>[ἀντ. β]</p> <p>1355</p> <p>1360</p> <p>1365</p>

## 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 διευρύνουμε 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.

## Γ 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 επισημάνουν τις λατρευτικές τελετές 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 Επισημάνση 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:

- 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).

#### 1α. [το Β' Στάσιμο εμβόλιμο]

«Η επικρατέστερη άποψη παλαιότερα ήταν ότι το Χορικό αυτό δεν έχει καμιά σχέση με τα δρώμενα του δράματος. [...] [O Decharme] μάλλον 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).

#### 1β. [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, εισήχηθε δε εις

την *Ελένη*ν υπό τινος ηθοποιού. Πρβ. Η. Βασοφ, 143 σημ. 28, όπου εκφράζεται η άποψις ότι η ωδή ανήκει είτε εις την *Σθενέβειαν* είτε εις τον *Ιππόλυτον Καλυπτόμενον*» (Παττίχης 1978: 313).

**1γ.** [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 ολότελα άσχετες με τα δραματικά συμφραζόμενα, πάντως στέκουν κάπως αυτοτελείς μέσα στο δράμα, έτσι που ο Kranz, συσχετίζοντάς τες με την ποίηση του Βαχυλίδη, μίλησε για "διθυραμβικά στάσιμα". [...] παραδείγματα είναι [...] *Ελένη* 1301» (Lesky 1989: 400).

**1δ.** [λόγοι παρεμβολής]

«Η ταύτιση 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, οργιαστική 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 προστάτιδες της αρμονίας και της χαράς της ζωής» (Whitman 1996: 88-89).

**1ε.** [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 H. 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).

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

«Αν πιστέψουμε την Anne Newton-Pirpin, 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-Pirpin, 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).

**1ζ.** [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 ήφερε 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 ταύτισή 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 εξαιρεί 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

2. ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ 1ο και 2ο στη σ. 105.

(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 "προσαρμοζε 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 παρωδούσε τουσυχτερά αυτό το είδος στις *Θεαμοφοριάζουσες* (49) και στους *Βατράχους* (1309). Μερικά κείμενα του Ευριπίδη επιτρέπουν να καταλάβουμε ότι πού και πού έχουν σημασία περισσότερο σαν υπόστρωμα για την μουσική. Ξέρουμε ότι η μουσική του νέου, του νεοαττικού διθυράμβου, παραφορτωμένη, ανήσυχη, που ήθελε να δημιουργήσει στριγκές 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 καστανιέτες (κρόταλα): "Πού είναι αυτή που με τα όστρακα κάνει κρότο; Έλα εδώ, Μούσα του Ευριπίδη!" (*Βάτραχοι*, στ.1305-1307). Η έμμεση αναφορά είναι στην *Υψιπύλη*, που χρησιμοποιεί καστανιέτες 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 *κιθάρις* 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 γενικότητες, 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 "*επωδό*", 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 βαντιστροφή 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 υπεισελάθουμε 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 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 εστιάσουμε όχι μόνο στην αποκατάσταση του κειμένου, αλλά και στην **ερμηνεία** της αντιστροφής και στη συνακόλουθη **μετάφραση** 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 συυφασμένη 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 παρακολουθήσωμεν 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 γραφαίς, επομένως, οι οποίοι αντέγραφον τα κείμενα, δεν ενδιαφέροντο τόσον διά την ορθήν παράδοσιν του κειμένου, όσον διά την ευκολίαν και την εξυπηρέτησιν των ηθοποιών. Δι' αυτόν τον λόγον δεν εσκοτίζοντο, αν παρεισέδουν λάθη εις το κείμενον. Τούτο ωφείλετο επίσης εις το γεγονός ότι οι βιβλιοπώλαι ήθελον να ικανοποιήσωμεν τους πελάτες των, τόσον εις την Ελλάδα όσον και εις το εξωτερικόν, οι οποίοι μη δυνάμενοι να έρθουν εις τας Αθήνας διά να παρακολουθήσωμεν τας παραστάσεις, ήθελον τουλάχιστον να διαβάσωμεν τα έργα των μεγάλων δραματοποιών. Έτσι οι βιβλιοπώλαι εμίσθωναν όσο το δυνατόν περισσότερους αντιγραφείς, διά να ανταποκριθούεν 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' ιδιήν των ευκολίαν. Γίνεται λοιπόν αντιληπτόν ότι, εφ' όσον τα πρώτα αντίγραφα περιείχον λάθη, τα λάθη αυτά εκληροδοτούντο εις τας μελλοντικές "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 αιώνος, ότε έζησαν [...] και ο Δ. Τρικλίνιος. Οι λόγοι αυτοί συνεχίζουεν το έργον των Αλεξανδρινών. Μελετούν τα κείμενα των αρχαίων Ελλήνων, ενδιαφερόμενοι τόσον διά την κριτικήν όσον και διά την παράδοσιν αυτών. Τα σπουδαιότερα χειρόγραφα του Ευριπίδου ανάγονται εις την εποχήν αυτήν. Μεταξύ αυτών είναι οι κώδικες L. (Laurentanus 322) 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 ιδίου αιώνος τον ευρίσκομεν εις την Καλαβρίαν της Σικελίας, εις τα χέρια κάποιου Σίμωνος Ατουμάνου, ο οποίος έγραψε πολλές σημειώσεις επ' αυτού. Αργότερα το χειρόγραφον μετεφέρθη εις την Ρώμην και τελικά εις την Φλωρεντίαν. Πάντως ο Τρικλίνιος, εις άγνωστον ημερομηνίαν, ανεθεώρησε το κείμενον και προσέθεσε πολλές επεξηγηματικές 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 αντιγράφει 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.» (Παττίχης 1979: 42-49).

### 4ος ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ 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> ανιχνεύοντας 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 *Σπριτόσουαλ* 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 αιχλωσία 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**

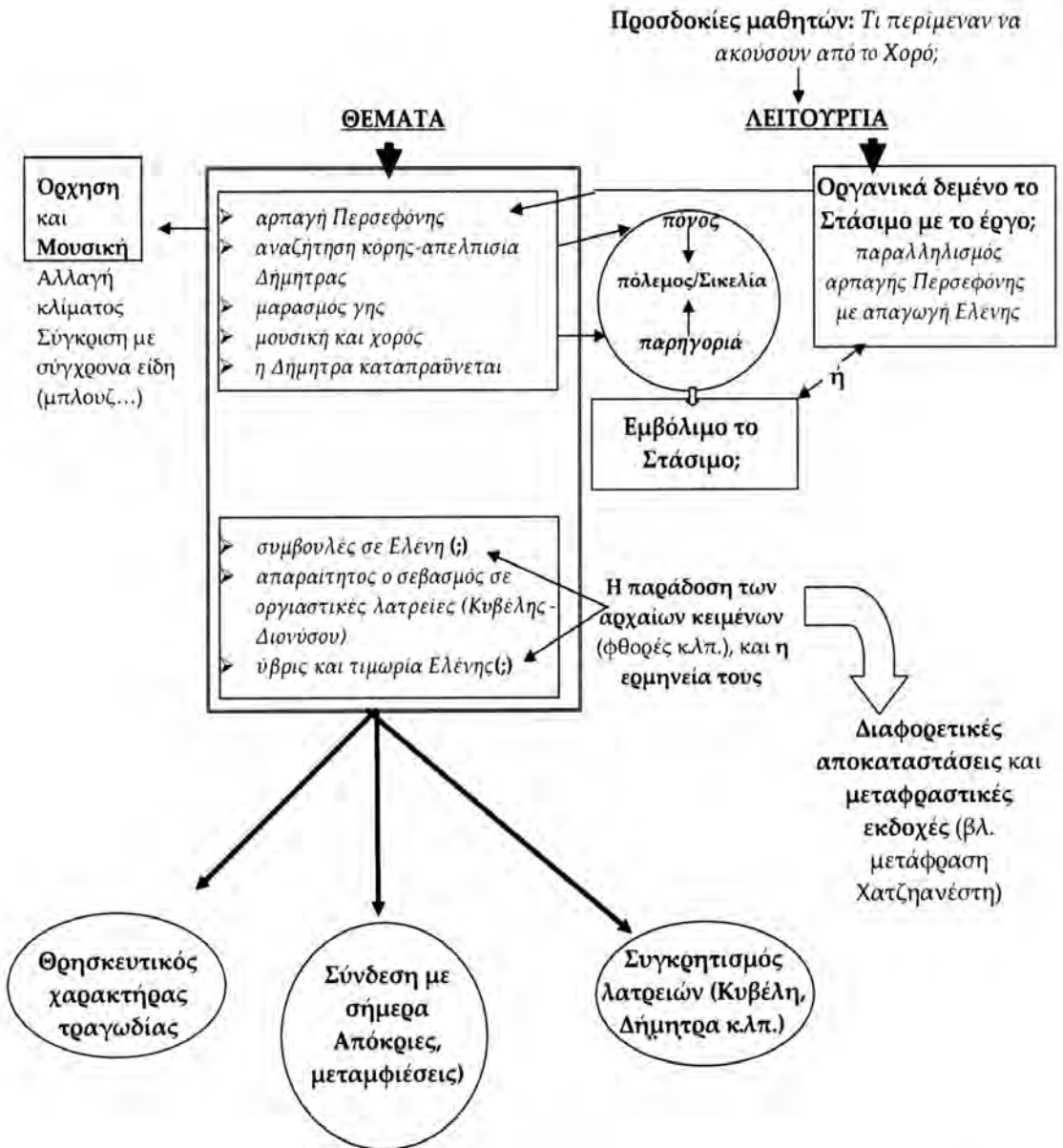
- 1425.** Παραπέμπει σε μια ασιατική θεά, που με διάφορα ονόματα (Ρέα, Κυβέλη, Ιδαία Μητέρα) λατρευόταν σε διαφορετικές περιοχές της Ανατολής. Ο Ευριπίδης, όπως φαίνεται στη συνέχεια, την ταυτίζει μάλλον συνειδητά με τη θεά Δήμητρα. Όταν διδάχτηκε η *Ελένη* το 412 π.Χ., είχε εισαχθεί στην Αθήνα η λατρεία 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 έσερναν το άρμα της Κυβέλης. Σύμφωνα μάλιστα με το Βιργίλιο, λιοντάρια έσερναν και το άρμα της Δήμητρας κατά την αναζήτηση της Περσεφόνης.
- 1476.** Η Αφροδίτη συνήργησε στην απαγωγή. Πιθανόν γι' αυτόν το λόγο προσπαθεί να καταπραΐνει 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 οργιαστικές βακχικές τελετές, τη δύναμη των οποίων εξαίρει 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 ελαφοτόμαρα, 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 προέρχεστε, 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' οἴκου εὐτυχοῦμεν, ᾧ φίλαι ἢ γὰρ συνεκκλέπτουσα Πρωτεύεω κόρη πόσιν παρόντα τὸν ἔμῃν ἱστορουμένη [οὐκ εἶπ' ἀδελφῶν· καθανόντα δ' ἐν χθονὶ] οὐ φησιν αὐγάς εἰσορᾶν ἐμὴν χάριν. κάλλιστα τῶντ' ἀνήρπασεν ἐν τύχητ' πόσις· ἂ γὰρ καθήσειν ὄπλ' ἔμελλεν εἰς ἄλα, ταῦτ' ἐμβαλὼν πόρπακι γενναίαν χεῖρα αὐτὸς κομίζει δόρου τε δεξιᾷ λαβῶν, ὡς τῶι θανόντι χάριτα δὴ συνεκπονῶν. προύργου δ' ἐς ἀλκήν σῶμ' ὄπλοις ἠσκήσατο, ὡς βαρβάρων τροπαῖα μυριῶν χειρὶ θήσων, ὅταν κωπήρες ἐσβῶμεν σκάφοις. πέπλους δ' ἀμείψασ' ἀντὶ ναυφθόρου στολής ἐγὼ νιν ἐξήσκησα καὶ λουτροῖς χροῖα ἔδωκα, χρόνια νίπτρα ποταμίαις δρόσου. ἀλλ', ἐκπερᾷ γὰρ δωμάτων ὁ τοὺς ἐμοὺς γάμους ἐτοίμους ἐν χειρὶν ἔχειν δοκῶν, σιγητέον μοι· καὶ σὲ προσποιούμεθα < > εὐνοῦν κρατεῖν τε στόματος, ἦν δυνάμεθα σωθέντες αὐτοὶ καὶ σὲ συσσωσάι ποτε.	1370	ὅστις δὲ δώσει ναῦν ἐν ἦι τάδ' ἄξομεν, πρόστασον, ὡς ἂν τὴν χάριν πλήρη λάβω.	1410	
[ΘΕ.]	χώρει σὺ καὶ ναῦν τοῖσδε πεντηκόντερον Σιδωνίαν δὸς κἀρετμῶν ἐπιστάτας.		[ΘΕ.]	χώρει σὺ καὶ ναῦν τοῖσδε πεντηκόντερον Σιδωνίαν δὸς κἀρετμῶν ἐπιστάτας.	
[ΕΛ.]	οὐκ οὐδ' ἄρξει ναὸς δε κοσμεῖ τάφοι·		[ΕΛ.]	οὐκ οὐδ' ἄρξει ναὸς δε κοσμεῖ τάφοι·	
[ΘΕ.]	μάλιστα· ἀκούειν τοῦδε χρὴ ναύτας ἐμούς.	1375	[ΘΕ.]	μάλιστα· ἀκούειν τοῦδε χρὴ ναύτας ἐμούς.	1415
[ΕΛ.]	αὐθὶς κέλευσον, ἵνα σαφῶς μάθωσί σου.		[ΕΛ.]	αὐθὶς κέλευσον, ἵνα σαφῶς μάθωσί σου.	
[ΘΕ.]	αὐθὶς κελεύω καὶ τρίτον <γ>, εἴ σοι φίλον.		[ΘΕ.]	αὐθὶς κελεύω καὶ τρίτον <γ>, εἴ σοι φίλον.	
[ΕΛ.]	ὄναιο· κἀγὼ τῶν ἐμῶν βουλευμάτων.		[ΕΛ.]	ὄναιο· κἀγὼ τῶν ἐμῶν βουλευμάτων.	
[ΘΕ.]	μή νυν ἄγαν σὸν δάκρυον ἐκτῆξις χροῖα.		[ΘΕ.]	μή νυν ἄγαν σὸν δάκρυον ἐκτῆξις χροῖα.	
[ΕΛ.]	ἦδ' ἡμέρα σοι τὴν ἐμὴν δεῖξει χάριν.	1380	[ΕΛ.]	ἦδ' ἡμέρα σοι τὴν ἐμὴν δεῖξει χάριν.	1420
[ΘΕ.]	τὰ τῶν θανόντων οὐδὲν ἀλλ' ἄλλως πόνος.		[ΘΕ.]	τὰ τῶν θανόντων οὐδὲν ἀλλ' ἄλλως πόνος.	
[ΕΛ.]	+ ἔστιν τι κἀκεῖ κἀνθάδ' ὧν ἐγὼ λέγω.†		[ΕΛ.]	+ ἔστιν τι κἀκεῖ κἀνθάδ' ὧν ἐγὼ λέγω.†	
[ΘΕ.]	οὐδὲν κακίω Μενέλεω μ' ἔξεις πόσιν.		[ΘΕ.]	οὐδὲν κακίω Μενέλεω μ' ἔξεις πόσιν.	
[ΕΛ.]	οὐδὲν σὺ μεμπτός· τῆς τύχης με δεῖ μόνον.		[ΕΛ.]	οὐδὲν σὺ μεμπτός· τῆς τύχης με δεῖ μόνον.	
[ΘΕ.]	ἐν σοὶ τόδ', ἦν σὴν εἰς ἔμ' εὐνοῖαν διδώεις.	1385	[ΘΕ.]	ἐν σοὶ τόδ', ἦν σὴν εἰς ἔμ' εὐνοῖαν διδώεις.	1425
[ΕΛ.]	οὐ νῦν διδαξόμεσθα τοὺς φίλους φιλεῖν.		[ΕΛ.]	οὐ νῦν διδαξόμεσθα τοὺς φίλους φιλεῖν.	
[ΘΕ.]	βούλη ξυνεργῶν αὐτὸς ἐκπέμψω στόλον·		[ΘΕ.]	βούλη ξυνεργῶν αὐτὸς ἐκπέμψω στόλον·	
[ΕΛ.]	ἦκιστα· μὴ δούλευε σοῖς δούλοις ἄναξ.		[ΕΛ.]	ἦκιστα· μὴ δούλευε σοῖς δούλοις ἄναξ.	
[ΘΕ.]	ἀλλ' εἶα· τοὺς μὲν Πελοπιδῶν ἐὼ νόμους· καθαρὰ γὰρ ἡμῖν δώματ'· οὐ γὰρ ἐνθάδε ψυχὴν ἀφῆκε Μενέλεω. ἴτω δὲ τις φράσων ὑπάρχοις τοῖς ἐμοῖς φέρειν γάμους ἀγάλαμ' οἴκου εἰς ἐμούς· πᾶσαν δὲ χρὴ γαῖαν βοᾶσθαι μακαρίαις ἕμυδιαίς, ἕμναιος Ἐλένης κἀμὸς ἐς ζηλωτὸς ἦι. σὺ δ', ὦ ξέν', ἐλθὼν πελαγίους ἐς ἀγκάλας τῶι τῆσδε πρίν ποτ' ὄντι δοὺς πόσει τάδε πάλιν πρὸς οἴκου σπευδ' ἐμὴν δάμαρτ' ἔχων, ὡς τοὺς γάμους τοὺς τῆσδε συνδαΐσας ἐμοὶ στέλλη πρὸς οἴκου ἢ μένων εὐδαιμονῆις.	1390	[ΘΕ.]	ἀλλ' εἶα· τοὺς μὲν Πελοπιδῶν ἐὼ νόμους· καθαρὰ γὰρ ἡμῖν δώματ'· οὐ γὰρ ἐνθάδε ψυχὴν ἀφῆκε Μενέλεω. ἴτω δὲ τις φράσων ὑπάρχοις τοῖς ἐμοῖς φέρειν γάμους ἀγάλαμ' οἴκου εἰς ἐμούς· πᾶσαν δὲ χρὴ γαῖαν βοᾶσθαι μακαρίαις ἕμυδιαίς, ἕμναιος Ἐλένης κἀμὸς ἐς ζηλωτὸς ἦι. σὺ δ', ὦ ξέν', ἐλθὼν πελαγίους ἐς ἀγκάλας τῶι τῆσδε πρίν ποτ' ὄντι δοὺς πόσει τάδε πάλιν πρὸς οἴκου σπευδ' ἐμὴν δάμαρτ' ἔχων, ὡς τοὺς γάμους τοὺς τῆσδε συνδαΐσας ἐμοὶ στέλλη πρὸς οἴκου ἢ μένων εὐδαιμονῆις.	1435
[ΘΕ.]	ὦ Ζεῦ, πατήρ τε καὶ σοφὸς κλήϊθι θεός, βλέψον πρὸς ἡμᾶς καὶ μετᾴστησον κακῶν. ἔλκουσι δ' ἡμῖν πρὸς λέπας τὰς συμφορὰς σπουδῆι σύναψαι· κἂν ἄκραίη θίγησι χερσὶ, ἦξομεν ἴν' ἐλθεῖν βουλόμεσθα τῆς τύχης. ἄλις δὲ μόχθων οὐδ' ἐμοχθοῦμεν πάρος. κέκλησθέ τοι, θεοί, πόλλ' ἄχρηστ' ἐμοῦ κλύειν καὶ λύπρ' ὀφείλω δ' οὐκ αἰεὶ πράσσειν κακῶς, ὀρθῶι δὲ βῆναι ποδὶ μίαν δέ μοι χάριν δόντες τὸ λοιπὸν εὐτυχὴ με θήσετε.	1395	[ΘΕ.]	ὦ Ζεῦ, πατήρ τε καὶ σοφὸς κλήϊθι θεός, βλέψον πρὸς ἡμᾶς καὶ μετᾴστησον κακῶν. ἔλκουσι δ' ἡμῖν πρὸς λέπας τὰς συμφορὰς σπουδῆι σύναψαι· κἂν ἄκραίη θίγησι χερσὶ, ἦξομεν ἴν' ἐλθεῖν βουλόμεσθα τῆς τύχης. ἄλις δὲ μόχθων οὐδ' ἐμοχθοῦμεν πάρος. κέκλησθέ τοι, θεοί, πόλλ' ἄχρηστ' ἐμοῦ κλύειν καὶ λύπρ' ὀφείλω δ' οὐκ αἰεὶ πράσσειν κακῶς, ὀρθῶι δὲ βῆναι ποδὶ μίαν δέ μοι χάριν δόντες τὸ λοιπὸν εὐτυχὴ με θήσετε.	1440
[ΕΛ.]	ὦ καινὸς ἡμῖν πόσις, ἀναγκαίως ἔχει τὰ πρῶτα λέκτρα νυμφικὰς θ' ὀμιλίαις τιμᾶν· ἐγὼ δὲ διὰ τὸ μὲν στέργειν πόσιν καὶ ξυνθάνομι' ἂν· ἀλλὰ τίς κείνῳ χάρις ξυν καθανόντι καθανεῖν <μ>; ἔα δὲ με αὐτὴν μολοῦσαν ἐντάφια δοῦναι νεκρῶι. θεοὶ δὲ σοὶ τε δοῖεν οἷ' ἐγὼ θέλω καὶ τῶι ξένῳ τῶιδ', ὅτι συνεκπονεῖ τάδε. ἔξεις δὲ μ' οἴαν χρὴ σ' ἔχειν ἐν δώμασιν γυναῖκ', ἐπειδὴ Μενέλεω εὐεργετὴς κᾶμ' ἔρχεται γὰρ δὴ τιν' ἐς τύχην τάδε.	1400	[ΜΕ.]	ὦ Ζεῦ, πατήρ τε καὶ σοφὸς κλήϊθι θεός, βλέψον πρὸς ἡμᾶς καὶ μετᾴστησον κακῶν. ἔλκουσι δ' ἡμῖν πρὸς λέπας τὰς συμφορὰς σπουδῆι σύναψαι· κἂν ἄκραίη θίγησι χερσὶ, ἦξομεν ἴν' ἐλθεῖν βουλόμεσθα τῆς τύχης. ἄλις δὲ μόχθων οὐδ' ἐμοχθοῦμεν πάρος. κέκλησθέ τοι, θεοί, πόλλ' ἄχρηστ' ἐμοῦ κλύειν καὶ λύπρ' ὀφείλω δ' οὐκ αἰεὶ πράσσειν κακῶς, ὀρθῶι δὲ βῆναι ποδὶ μίαν δέ μοι χάριν δόντες τὸ λοιπὸν εὐτυχὴ με θήσετε.	1445
[ΕΛ.]	ὦ καινὸς ἡμῖν πόσις, ἀναγκαίως ἔχει τὰ πρῶτα λέκτρα νυμφικὰς θ' ὀμιλίαις τιμᾶν· ἐγὼ δὲ διὰ τὸ μὲν στέργειν πόσιν καὶ ξυνθάνομι' ἂν· ἀλλὰ τίς κείνῳ χάρις ξυν καθανόντι καθανεῖν <μ>; ἔα δὲ με αὐτὴν μολοῦσαν ἐντάφια δοῦναι νεκρῶι. θεοὶ δὲ σοὶ τε δοῖεν οἷ' ἐγὼ θέλω καὶ τῶι ξένῳ τῶιδ', ὅτι συνεκπονεῖ τάδε. ἔξεις δὲ μ' οἴαν χρὴ σ' ἔχειν ἐν δώμασιν γυναῖκ', ἐπειδὴ Μενέλεω εὐεργετὴς κᾶμ' ἔρχεται γὰρ δὴ τιν' ἐς τύχην τάδε.	1405	[ΜΕ.]	ὦ Ζεῦ, πατήρ τε καὶ σοφὸς κλήϊθι θεός, βλέψον πρὸς ἡμᾶς καὶ μετᾴστησον κακῶν. ἔλκουσι δ' ἡμῖν πρὸς λέπας τὰς συμφορὰς σπουδῆι σύναψαι· κἂν ἄκραίη θίγησι χερσὶ, ἦξομεν ἴν' ἐλθεῖν βουλόμεσθα τῆς τύχης. ἄλις δὲ μόχθων οὐδ' ἐμοχθοῦμεν πάρος. κέκλησθέ τοι, θεοί, πόλλ' ἄχρηστ' ἐμοῦ κλύειν καὶ λύπρ' ὀφείλω δ' οὐκ αἰεὶ πράσσειν κακῶς, ὀρθῶι δὲ βῆναι ποδὶ μίαν δέ μοι χάριν δόντες τὸ λοιπὸν εὐτυχὴ με θήσετε.	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 επισημάνουμε την κυριαρχία του *φάνεσθαι* και να αναζητήσουμε τους τρόπους, με τους οποίους δηλώνεται.
4. Να συζητήσουμε θέματα που σχετίζονται με την ειδολογική κατάσταση 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 ακούμε 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 επισημάνουν (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 **συναίσθημα 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 προέκυπτε 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 ναιώθει μια ευχαρίστηση βλέποντας τους ήρωές μας να εξαπατούν το βάρβαρο αντίπαλο, αλλά πιθανόν και κάποια αμηχανία, αν σκεφθεί ότι η όλη διαδικασία (στιχομυθία, τελετή κτλ.) εξυπηρετεί μια εξαπάτηση, ένα ψέμα.

1. ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ 1ο στη σ. 111.

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

3. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο στη σ. 113.

4. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 3ο στη 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 Θεονόη 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 υπόσχεσιν της (στ. 998 κ.εξ.) και δεν εφανέρωσεν εις τον αδελφόν της την παρουσίαν του Μενέλαου» (Παττίχης 1978: 323).

**1.β.** [η είσοδος της Ελένης]

«Μετά από αυτό το χορικό [β΄ Στάσιμο] 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 έξυπνα τη μεγάλη σπουδή που δείχνει η Ελένη, όταν εκφράζει στις γυναίκες του Χορού την παράκληση να σωπάσουν, διατυπώνοντας συγχρόνως και μιαν αόριστη (στον επίλογο δεν παίρνεται υπόψη) υπόσχεση να τις σώσει κι αυτές. Οι δραματικά τόσο πλούσιες σκηνές θα φορτώνονταν με περιττό βάρος, αν όλα τα σχετικά θέματα αναπτύσσονταν 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 παρουσιάση 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 σάτιρας. Η σύσταση των πομπών προετοιμάζεται με ευφάνταστη δεξιοότητα και η εμφάνισή τους σχολιάζεται με έκδηλη ηδονή. [...]

Στην *Ελένη* η όλη σκηνή είναι ακόμα προκλητικότερη, επειδή πρόκειται για πραγματική παρωδία νεκρικής πομπής. Το αντίστοιχο του θάνατα είναι εδώ ο Θεοκλύμενος, επίδοξος μνηστήρας της ηρώϊδας, 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 ευεργετική διάθεση. Πολύ περισσότερο στο δεύτερο έργο η εκζήτηση στη συγκρότηση της πομπής σχεδόν αυτονομεί τη λειτουργία του θεάματος. [...]» (Χουμουζιάδης 1991<sup>5</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 σωπή 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 στιγμή 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 *ευτυχής* 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 αντιπολεμικά (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 *φαίνεται* έχουμε μιλήσει αρκετές φορές στο βιβλίο του μαθητή. Η ενότητα αυτή προσφέρεται για να εστιάσουμε περισσότερο στο σκηνοθετημένο *φαίνεται*. Αν θεωρήσουμε ότι στο πρώτο μέρος του έργου η αντίθεση *είναι-φαίνεται* 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 *φαίνεται*». Αυτό το σκηνοθετημένο *φαίνεται* 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 *φαίνεται* 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. Ίων, Άλκηστις*).

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 στηρίζουν 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, βοηθιούνται 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 κινήσει 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 'παίρνε 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 θέμα» (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 δραματουργία 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 αντιστάθμιζε 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, μολοντί 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 τη αποκάλυψη ενός τραγικού χαρακτήρα ή σαν το γεμάτο σημασία παιχνίδι των περιστάσεων πάνω σ' έναν τραγικό χαρακτήρα. Συνακλόυθα, το ξετύλιγμα των περιστατικών πρέπει να είναι όσο γίνεται πιο ενδιαφέρον και ποικίλο [...]. Πραγματικά, ο δραματουργός 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.

Ένας Έλληνας της εποχής του ποιητή δεν θα καταλάβαινε την ερώτηση. Γι' αυτόν, το έργο που παριστανόταν στα Διονύσια με θέμα από το 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 αντιμετώπος 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 ρισκοκινδυνεύουν, 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 αστικό 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 τελείως διαφορετικό από τον μικροαστικό-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* χάρις σ' εκείνη την ελαφρότητα του παραμυθένιου-φανταστικού παιχνιδιού, που ο ποιητής δεν την έφτασε σε καμιά άλλη από τις δημιουργίες του. Μια λειπή 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 προαγγέλοι 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 εκτιμήθηκαν δεόντως όχι τόσο εξαιτίας του ερεθισμού που προκαλεί το απρόσμενο, αλλά επειδή παραπέμπουν κατ' ευθείαν στην αβεβαιότητα, την άγνοια και την αστάθεια 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 ωριμότητας 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 κοντινό στην ευγένεια, την ομορφιά και την αθωότητα της Ελένης, στη μυστικιστική αγνότητα της Θεονόης ή μήπως στην τρωική 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 στοιχεία για να θεωρήσουμε το έργο τραγωδία, αλλά τραγωδία μιας πολύ ειδικής μορφής. Απεκονίζει, τελικά, όχι τη φυγή σε έναν μεταμορφωμένο κόσμο, όπως κάνει συχνά η Αριστοφάνεια κωμωδία, ούτε στην αποκατάσταση μιας κλονισμένης κοινωνικής ισορροπίας που βρίσκουμε στο Μένανδρο 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 μισαματική 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 φανερή 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*). «Οι θεοί να σου δώσουν όσα επιθυμώ, δηλαδή *πάντα καλά*» (Χατζηανέστης).
- 1541.** Η διαταγή απευθύνεται σε κάποιον από τους ακολούθους.
- 1549.** Το υποκείμενο του ρήματος *νώσουν* 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 (Γιοαννινί).
- 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 (Χατζηανέστης).
- 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 συγκρούταν 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 (Χατζηανέστης).
- 1561.** Για το Θεοκλύμενο, *τύχη* είναι ο γάμος του με την Ελένη, ενώ για την Ελένη η ευδωση 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 (Γιοαννινί).
- 1565.** Αυτή είναι η τελευταία φράση της Ελένης πάνω στη σκηνή.

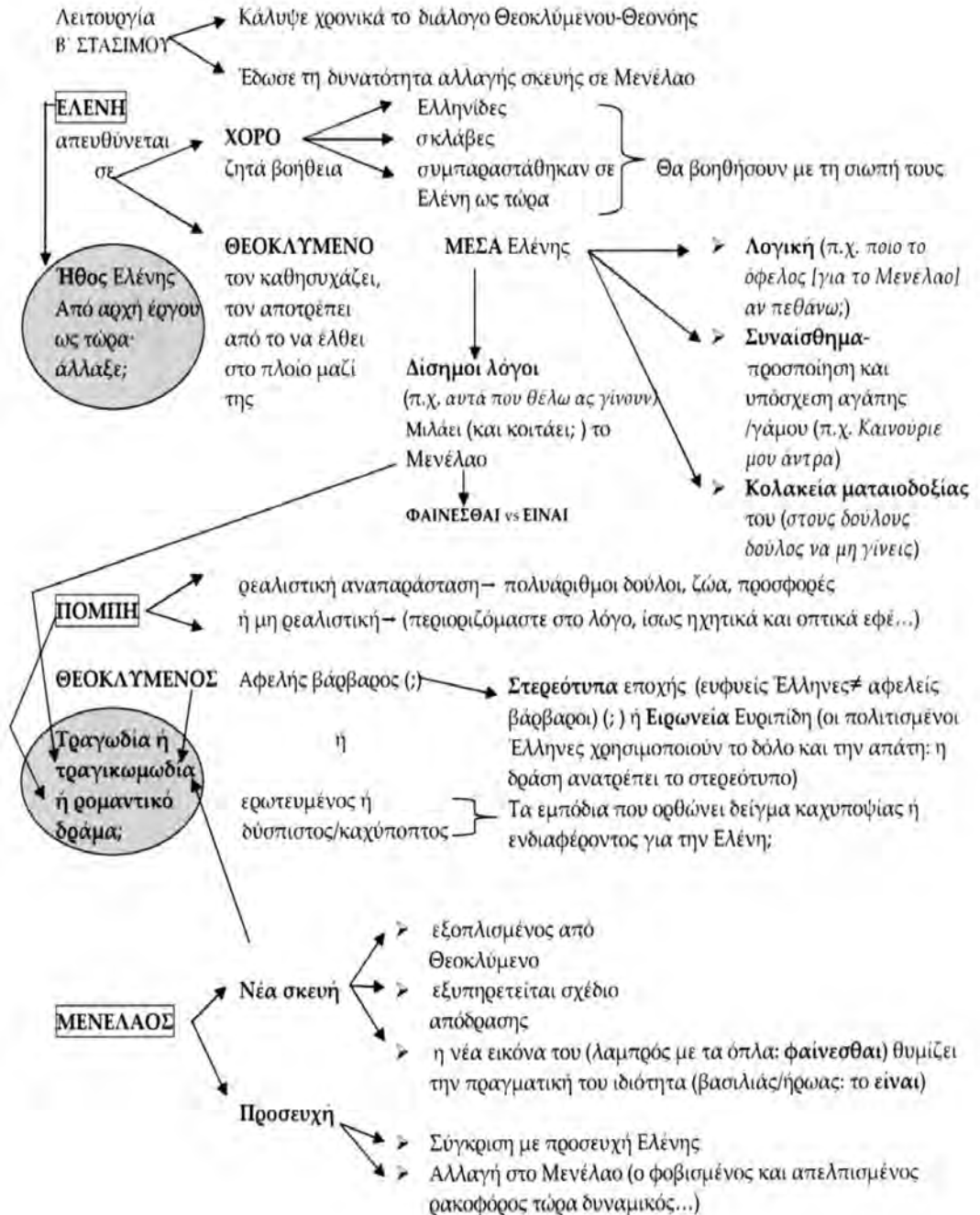


### ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΕΣ ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

- 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**)
- Η Ελένη παρακαλεί τις γυναίκες του Χορού να μην αποκαλύψουν το σχέδιό της. Ποιοι παράγοντες προσιωνίζουν τη στάση τους; (**στάση Χορού**)
- Να αναφέρετε συνοπτικά το σχέδιο απόδρασης, τα εμπόδια που προκύπτουν και τους τρόπους υπέρβασής τους. (**δομή**)
- Να αναφέρετε σημεία του Δ' Επεισοδίου, όπου προβάλλεται ιδιαίτερα η αντίθεση *είναι vs φαίνεσθαι*. Να αιτιολογήσετε τις επιλογές σας. (**είναι vs φαίνεσθαι**)
- 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 σαγηνεύει; 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 Νηρέως εἴρεσῖα φίλα, χοραγὲ τῶν καλλιχόρων δελφίνων, ὅταν αὐ- ρᾶν πέλαγος ἀνήνεμον ἦ, γλαυκὰ δὲ Πόντου θυγάτηρ Γαλάνεια τάδ' εἶπη Κατὰ μὲν ἰστία πετάσαστ', αὐ- ρας λιπόντες εἰναλίας, λάβετε δ' εἰλατίνας πλάτας ὦ ναῦται ναῦται, πέμποντες εὐλμένους Περσειῶν οἰκῶν Ἐλέναν ἐπ' ἀκτάς,	[στρ. α]	ὄμβρον χειμέριον λιποῦ- σαι νίσονται πρεσβυτάτου σύριγγι πειθόμεναι ποιμένος, ἄβροχά θ' ἔδς πεδία καρποφόρα τε γᾶς ἐπιπετόμενος ἰαχεῖ. ὦ ππαναὶ δολιχαύχενες, σύννομοι νεφένων δρόμωι, βάτε Πλειάδας ὑπὸ μέσας Ἦριώνά τ' ἐννύχιον, καρύξαστ' ἄγγελίαν Εὐρώταν ἐφεζόμεναι, Μενέλεως ὅτι Δαρδάνου πόλιν ἐλὼν δόμον ἤξει.	1455	1485	
ἦ που κόρας ἂν ποταμοῦ παρ' οἴδμα Λευκιπίδης ἦ πρὸ ναοῦ Παλλάδος ἂν λάβοι χρόνῳ ξυνελοῦσα χοροῖς ἦ κώμοις Ἰακίν- θου νύχιον ἐς εὐφροσύναν, ὄν ἐξαμιλλασάμενος † τροχῶ τέρμονι δίσκου † ἔκανε Φοῖβος, † τᾶ † Λακεί- ναι γαῖ βοῦθυτον ἄμεραν ὁ Διὸς εἶπε σέβειν γόνος μόσχον θ' ἂν τλίποιτ' οἰκοῖστ' < x - x - υυ - > ἄ οὔπω πεῦκαι πρὸ γάμων ἔλαμψαν. δὲ αἰθέρος εἶθε ποτανοὶ γενοίμεθ' ὅπαι Λιβύας οἰωνῶν στιχάδες	[ἀντ. α]	μόλοιτέ ποθ' ἴππιον οἶμον δὲ αἰθέρος ἰέμενοι, παῖδες Τυνδαρίδαί, λαμπρῶν ἀστέρων ὑπ' ἀέλ- λαις οἱ ναίετ' οὐράνιοι, σωτῆρε τᾶς Ἐλένας, γλαυκὸν ἐπ' οἴδμ' ἄλιον κυανόχροά τε κυμάτων ρόθια πολιά θαλάσσης, ναύταις εὐαεῖς ἀνέμων πέμποντες Διόθεν πνοάς, δύσκειαν δ' ἀπὸ συγγόνου βάλετε βαρβάρων λεχέων, ἂν Ἰδαῖαν ἐρίδων πιναθεῖσ' ἐκτήσατο, γᾶν οὐκ ἔλθοῦσά ποτ' Ἰλίου Φοιβείους ἐπὶ πύργους.	[ἀντ. β]	1466	1496
			1470	1500	
			1475	1505	
	[στρ. β]		1480	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 λειτουργία 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 στρεφόμαστε 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.

#### 1α. [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 περίπλοκος 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 εξαιρετικά 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 ενότητες του αρχαίου δράματος: τόπος, χρόνο, μύθος).
- **Δραματολογικά** (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 ενότητα 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 στασίων 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 επιστημάνουν 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.

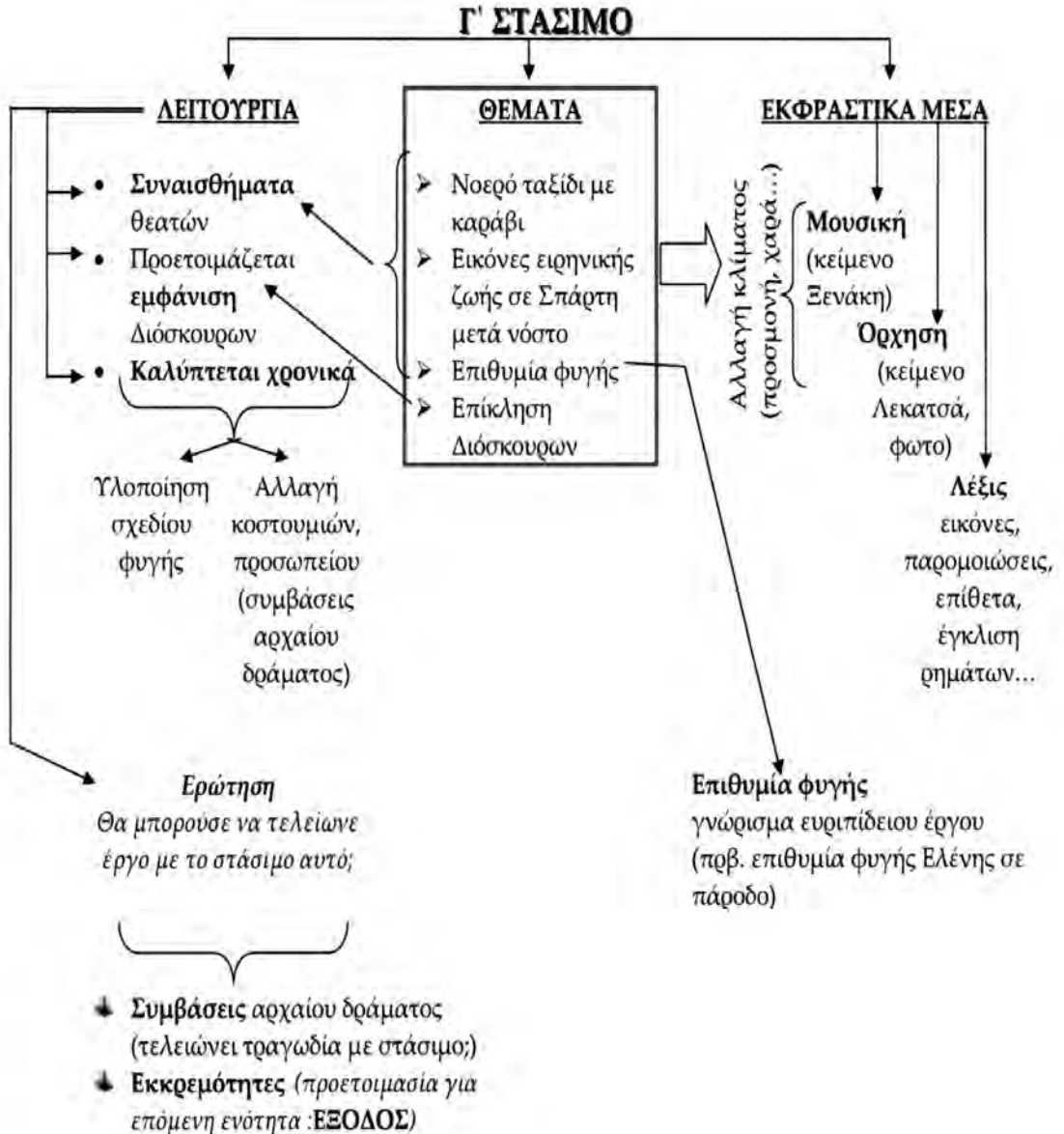
**3.α.** [επιθυμία φυγής] (βλ. Πάροδος)**ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΑ ΣΧΟΛΙΑ**

- 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 πληροφορηθούν τους Σπαρτιάτες για την άφιξη του Μενέλαου.

**ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΕΣ ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ**

1. Στο πρώτο στροφικό ζεύγος αναφέρονται αρκετά μυθικά πρόσωπα. Να επιστημάνετε 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**)

**ΣΤ** ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ





**A** ΚΕΙΜΕΝΟ ΠΡΩΤΟΤΥΠΟΥ (ΣΤ. 1512-1692)

[ΑΓΓΕΛΟΣ]

† ἄναξ, τὰ κάκιστ' ἐν δόμοις ἠύρηκαμεν†  
ὡς καί ν' ἀκούσῃ πῆματ' ἐξ ἐμοῦ τάχα.

[ΘΕ.] τί δ' ἔστιν; [ΑΓ.] ἄλλης ἐκπόνει μνηστεύματα  
γυναικός· Ἐλένη γὰρ βέβηκ' ἔξω χθονός. 1515

[ΘΕ.] πτεροῖσιν ἀρθεῖς ἦ πεδοστιβεῖ ποδί;  
[ΑΓ.] Μενέλαος αὐτὴν ἐκπεπόρθημευται χθονός,  
ὃς αὐτὸς αὐτὸν ἦλθεν ἀγγέλλων θανεῖν.

[ΘΕ.] ὦ δεινὰ λέξας· τίς δέ νιν ναυκληρία  
ἐκ τῆσδ' ἀπήρε χθονός; ἀπίστα γὰρ λέγεις. 1520

[ΑΓ.] ἦν γε ξένωι δίδως σύ· τοὺς δὲ σοὺς ἐλὼν  
ναύτας βέβηκεν, ὡς ἂν ἐν βραχεῖ μάθης.

[ΘΕ.] πῶς; εἰδέναί προθύμος; οὐ γὰρ ἐλπίδων  
ἔσω βέβηκε μίαν ὑπερδραμεῖν χέρα  
τοσοῦσδε ναύτας ὧν ἀπεστάλης μέτα. 1525

[ΑΓ.] ἐπεὶ λιποῦσα τούσδε βασιλείους δόμοις  
ἦ τοῦ Διὸς παῖς πρὸς θάλασσαν ἐστάλη,  
σοφώταθ' ἄβρον πόδα τιθεῖς ἀνέστηεν  
πόσιν πέλας παρόντα κού τεθηγκότα.

ὡς δ' ἦλθομεν σὼν περιβόλον νεωρίων,  
Σιδωνίαν ναῦν πρωτόπλουν καθεῖλκομεν  
ζυγῶν τε πεντήκοντα κάρετμῶν μέτρα  
ἔχουσαν. ἔργου δ' ἔργον ἐξημειβετο·

ὁ μὲν γὰρ ἰστόν, ὁ δὲ πλάτην καθίστατο  
† ταρσόν τε χειρὶ † λευκά θ' ἰστί † εἰς ἐν ἦν †  
πηδάλιά τε ζεύγλαισι παρακαθίετο. 1535

κάν τῷδε μόχθωι, τοῦτ' ἄρα σκοπούμενοι,  
Ἕλληνας ἀνδρες Μενέλωι ξυνέμποροι  
προσῆλθον ἀκτὰς ναυφθόροις ἡσκημένοι  
πέπλοισιν, εὐειδεῖς μὲν, αὐχημηροὶ δ' ὄραν. 1540

ἰδὼν δὲ νιν παρόντας Ἀτρέως γόνος  
προσεῖπε δόλιον οἶκτον ἐς μέσον φέρων·  
ἼΩ τλήμονες, πῶς ἐκ τίνος νεῶς ποτε  
Ἀχαιῖδος θραύσαντες ἦκετε σκάφοι;

ἀλλ' Ἀτρέως παῖδ' ὀλόμενον συνθάπτετε,  
ὄν Τυνδαρίσι παῖς ἦδ' ἀπόντα κενοταφεῖ. 1545

οἱ δ' ἐκβαλόντες δάκρυα ποιητῶι τρόπωι  
ἐς ναῦν ἐχώρου Μενέλωι ποντίσματα  
φέροντες· ἡμῖν δ' ἦν μὲν ἦδ' ὑποψία  
λόγος τ' ἐν ἀλλήλοισι, τῶν ἐπεσβατῶν

ὡς πλήθος εἴη διεσιωπῶμεν δ' ὅμως  
τοὺς σοὺς λόγους σώιζοντες· ἄρχην γὰρ νεῶς  
ξένον κελεύσας πάντα συνεχέας τάδε.  
καὶ τᾶλλα μὲν δὴ ραϊδίως ἔσω νεῶς

ἐθέμεθα κουφίζοντα· ταύριος δὲ ποὺς 1555

οὐκ ἤθελ' ὀρθὸς σανίδα προσβῆναι κάτω,  
ἀλλ' ἐξεβρυχάτ' ὄμμ' ἀναστρέφων κύκλωι,  
κυρτῶν τε νῶτα κὰς κέρας παρεμβλέπων  
μὴ θιγγάνειν ἀπειργεν. ὁ δ' Ἐλένης πόσις  
ἐκάλεσεν. ἼΩ πέρσαντες Ἰλίου πόλιν, 1560

οὐχ εἴ' ἀναρπάσαντες Ἑλλήνων νόμοι  
νεανίαις ὤμοισι ταύριον δέμας  
ἐς πρῶιραν ἐμβαλεῖτε † φάσιγανόν θ' ἄμα  
πρόχειρον ὤσειτ' σφάγια τῶι τεθηγκότι;

οἱ δ' ἐς κέλευσμ' ἐλθόντες ἐξανήρπασαν  
ταῦρον φέροντές τ' εἰσέθεντο σέλματα.  
μονάμπυκος δὲ Μενέλωος ψήγων δέρην  
μέτωπά τ' ἐξέπεισεν ἐσβῆναι δόρου.

τέλος δ', ἐπειδὴ ναῦς τὰ πάντ' ἐδέξατο,  
πλήσασα κλιμακτῆρας εὐσφύρωι ποδί  
Ἐλένη καθέζετ' ἐν μέσοις ἐδωλίοις  
ὄ τ' οὐκέτ' ὦν λόγοισι Μενέλωος πέλας·

ἄλλοι δὲ τοίχους δεξιούς λαιούς τ' ἴσοι  
ἄνηρ παρ' ἀνδρῶ' ἔζονθ', ὑφ' εἰμασι ξίφῃ  
λαθραῖ ἐχοντες, ρόθιά τ' ἐξεπιμπλατο  
βοῆς, κελευστοῦ φθέγμαθ' ὡς ἠκούσαμεν.

ἐπεὶ δὲ γαίης ἦμεν οὐτ' ἄγαν πρόσω  
οὐτ' ἐγγύς, οὕτως ἦρετ' οἰάκων φύλαξ·  
Ἔτ', ὦ ξέν', ἐς τὸ πρόσθεν -ἦ καλῶς ἔχει-  
πλεύσωμεν; ἀρχαὶ γὰρ νεῶς μέλουσι σοί.

ὁ δ' εἶφ'· Ἄλις μοι. δεξιαὶ δ' ἐλὼν ξίφος  
ἐς πρῶιραν εἵρπε κάπῃ ταυρείωι σφαγῆι  
σταθεῖς νεκρῶν μὲν οὐσθενὸς μνήμην ἔχων,  
τέμνων δὲ λαμῶν ηὔχετ'· ἼΩ ναίων ἄλα  
πόντιε Πόσειδον Νηρέως θ' ἀγναὶ κόραι, 1575

σώσατέ μ' ἐπ' ἀκτὰς Ναυπλίας δάμαρτά τε  
ἄσυλον ἐκ γῆς αἵματος δ' ἀπορροαὶ  
ἐς οἶδμ' ἐσηκόντιζον οὐραὶ ξένωι.  
καὶ τις τὸδ' εἶπε· Δόλιος ἦ 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 φονεύειν βαρβάρους νεῶς τ' ἄπο  
ρίπτειν ἐς οἶδμα; ναυβάταις δὲ τοῖσι σοῖς  
βοᾷ κελευστής τὴν ἐναντίαν ὄπα·  
Οὐχ εἴ' ὁ μὲν τις λοίσθηον ἀρείται δόρου,  
ὁ δὲ ζυγ' ἄξας, ὁ δ' ἀφελὼν σκαλμοῦ πλάτην 1580

1585

1590

1595

- καθαίματώσει κρᾶτα πολεμίων ξένων;  
ὄρθοι δ' ἀνήξαν πάντες, οἳ μὲν ἐν χεροῖν 1600  
κορμούς ἔχοντες ναυτικούς, οἳ δὲ ξίφη  
φόνωι δὲ ναῦς ἐρρεῖτο. παρακείμεσμα δ' ἦν  
πρῆμνηθεν Ἑλένης· Ποῦ τὸ Τρωϊκὸν κλέος;  
δειξάτε πρὸς ἄνδρας βαρβάρους, σπουδῆς δ' ὕπο  
ἐπιπτον, οἳ δ' ὠρθοῦντο, τοὺς δὲ κειμένους 1605  
νεκροὺς ἂν εἶδες. Μενέλεως δ' ἔχων ὄπλα,  
ὄπηι νοσοῖεν ξύμμαχοι κατασκοπῶν,  
ταύτηι προσῆγε χειρὶ δεξιᾷ ξίφος,  
ὥστ' ἐκκολυμβᾶν ναός, ἠρήμωσε δὲ  
σῶν ναυβατῶν ἐρέτιμ' ἐπ' οἰάκων δὲ βὰς 1610  
ἄνακτ' ἐς Ἑλλάδ' εἶπεν εὐθύνοιεν δόρυ.  
οἳ δ' ἴστον ἦραν, οὐρία δ' ἦγον πνοαί  
βεβᾶσι δ' ἐκ γῆς, διαφυγῶν δ' ἐγὼ φόνον  
καθῆκ' ἑμαυτὸν εἰς ἅλ' ἄγκυραν πάρα·  
ἦδη δὲ κάμονθ' ὀρματιῶν μὲ τις 1615  
ἀνείλετ', ἐς δὲ γαῖαν ἐξέβησέ σοι  
τάδ' ἀγγελοῦντα. σῶφρονος δ' ἀπιστίας  
οὐκ ἔστιν οὐδὲν χρησιμώτερον βροτοῖς.  
[ΧΟ.] οὐκ ἂν ποτ' ἠύχουν οὔτε σ' οὐθ' ἡμᾶς λαθεῖν  
Μενέλαον, ὧναξ, ὡς ἐλάνθανεν παρών. 1620  
[ΘΕ.] ὦ γυναικείαις τέχναισιν αἰρεθείς ἐγὼ τάλας·  
ἐκπεφεύγασιν γάμοι με. κεί μὲν ἦν ἁλώματος  
ναῦς διώγμασιν, πονήσας εἶλον ἂν τάχα ξένους·  
νῦν δὲ τὴν προδοῦσαν ἡμᾶς τεισομέσθα σύγγονοι,  
ἦτις ἐν δόμοις ὀρώσα Μενέλεωι οὐκ εἶπέ μοι. 1625  
τοιγὰρ οὔ ποτ' ἄλλον ἄνδρα ψεύσεται μαντεύμασιν.
- [ΘΕΡΑΠΩΝ Β]  
οὔτος, ὦ, ποῖ σὸν πόδ' αἶρεις, δέσποτ', ἐς ποῖον φόνον;  
[ΘΕ.] οἵπερ ἡ δίκη κελεύει μ'· ἀλλ' ἀφίστασ' ἐκποδῶν.  
[ΘΕ. Β] οὐκ ἀφήσομαι πέπλων σῶν· μεγάλα <γάρ> σπεύδεις κακά.  
[ΘΕ.] ἀλλὰ δεσποτῶν κρατήρεις δούλοισ ἄν; [ΘΕ. Β] φρονῶ  
γὰρ εὖ. 1630  
[ΘΕ.] οὐκ ἔμοιγ' εἰ μὴ μ' ἐάσεις... [ΘΕ. Β] οὐ μὲν οὖν σ'  
ἐάσομεν.  
[ΘΕ.] σύγγονοι κτανεῖν κακίστην... [ΘΕ. Β] εὐσεβεστάτην μὲν οὖν.  
[ΘΕ.] ἦ με προὔδωκεν... [ΘΕ. Β] καλὴν γε προδοσίαν, δίκαια δρᾶν.  
[ΘΕ.] τὰ μὰ λέκτρον ἄλλωι διδοῦσα. [ΘΕ. Β] τοῖς γε κυριώτεροις.  
[ΘΕ.] κύριος δὲ τῶν ἐμῶν τίς; [ΘΕ. Β] ὅς ἐλαβεν πατρός πάρα.  
[ΘΕ.] ἀλλ' ἔδωκεν ἡ τύχη μοι. [ΘΕ. Β] τὸ δὲ χρεῶν ἀφείλετο. 1636  
[ΘΕ.] οὐ σὲ τὰ μὰ χρῆ δικάζειν. [ΘΕ. Β] ἦν γε βελτίω λέγω.  
[ΘΕ.] ἀρχόμεσθ' ἄρ', οὐ κρατοῦμεν. [ΘΕ. Β] ὅσια δρᾶν, τὰ δ'  
ἔκδικ' οὖ.  
[ΘΕ.] κατθανεῖν ἐρᾶν ἔοικας. [ΘΕ. Β] κτεῖνε· σύγγονοι δὲ σὴν  
οὐ κτενεῖς ἡμῶν ἐκόντων ἀλλ' ἔμ'· ὡς πρὸ δεσποτῶν 1640  
τοῖσι γενναίοισι δούλοισ εὐκλεέστατον θανεῖν.
- [ΚΑΣΤΩΡ]  
ἐπίσχες ὄργαξ αἶσιν οὐκ ὀρθῶς φέρηι,
- Θεοκλύμενε, γαίᾳς τῆσδ' ἄναξ· δισοὶ δὲ σε  
Δίοσκοροι καλοῦμεν, οὐς Λήδα ποτὲ 1645  
ἔτικτεν Ἑλένην θ', ἠ πέφυγε σους δόμοις,  
οὐ γὰρ πεπρωμένοισιν ὀργίζηι γάμοις,  
οὐδ' ἠ θεὰς Νηρηίδος ἔκγονος κόρη  
ἀδικεῖ σ' ἀδελφῆ Θεονόη, τὰ τῶν θεῶν  
τιμῶσα πατρός τ' ἐνδίκους ἐπιστολάς. 1650  
[εἰς μὲν γὰρ αἰεὶ τὸν παρόντα νῦν χρόνον  
κείνην κατοικεῖν σοῖσιν ἐν δόμοις ἔχρην·  
ἐπεὶ δὲ Τροίᾳς ἐξεναστάθην βάρηρα  
καὶ τοῖς θεοῖς παρέσχε τούνομ', οὐκέτι  
ἐν τοῖσι δ' αὐτοῖς δεῖ νιν ἐξευχθῆαι γάμοις  
ἐλθεῖν τ' ἐς οἶκος καὶ συνοικῆσαι πόσει.] 1655  
ἀλλ' ἴσχε μὲν σῆς συγγόνου μέλαν ξίφος,  
νόμιζε δ' αὐτῆν σωφρόνως πράσσειν τάδε.  
πάλαι δ' ἀδελφῆν κᾶν πρὶν ἐξερώσαμεν,  
ἐπεῖπερ ἡμᾶς Ζεὺς ἐποίησεν θεοῦς·  
ἀλλ' ἦσσαν ἦμεν τοῦ πεπρωμένου θ' ἅμα 1660  
καὶ τῶν θεῶν, οἷς ταῦτ' ἔδοξεν ὥδ' ἔχειν.  
σοὶ μὲν τάδ' αὐδῶ, συγγῶνοι δ' ἐμῆι λέγω·  
πλεῖ ξὺν πόσει σῶι· πνεῦμα δ' ἔξετ' οὐρίον  
σωτήρηε δ' ἡμεῖς σῶ κασιγνήτω διπλῶ  
πόντον παριπνεύοντε πέμψομεν πάτραν. 1665  
ὅταν δὲ κάμψης καὶ τελευτήσης βίον,  
θεὸς κεκλήσῃ [καὶ Διοσκόρων μετὰ  
σπονδῶν μεθέξεις] ξενία τ' ἀνθρώπων πάρα  
ἔξεις μεθ' ἡμῶν· Ζεὺς γὰρ ὧδε βούλεται.  
οὐ δ' ὠρμισέν σε πρῶτα Μαϊάδος τόκος 1670  
Σπάρτης ἀπάρας τὸν κατ' οὐρανὸν δρόμον,  
κλέψας δέμας σὸν μὴ Πάρις γῆμειέ σε,  
φρουρὸν παρ' Ἀκτῆν τεταμένην νῆσον λέγω,  
Ἑλένη τὸ λοιπὸν ἐν βροτοῖς κεκλήσεται,  
ἐπεὶ κλοπαίαν σ' ἐκ δόμων ἐδέξατο. 1675  
καὶ τῶι πλανήτηι Μενέλεωι θεῶν πάρα  
μακάρων κατοικεῖν νῆσόν ἐστι μόρσιμον  
τοὺς εὐγενεῖς γὰρ οὐ συγγοῦσι δαίμονες,  
τῶν δ' ἀναριθμήτων μάλλον τ' εἰσιν οἱ πόνοι τ.
- [ΘΕ.] ὦ παῖδε Λήδας καὶ Διός, τὰ μὲν πάρος  
νείκη μεθήσω σῶν κασιγνήτης πέρι  
κείνη δ' ἴτω πρὸς οἶκον, εἰ θεοῖς δοκεῖ, 1683  
ἐγὼ δ' ἀδελφῆν οὐκέτ' ἂν κτάνοιμ' ἐμῆν.  
ἴστον δ' ἀρίστης σωφρονεστάτης θ' ἅμα 1682  
τ' γεγῶτ' ἀδελφῆς ὁμογενοῦς ἀφ' αἵματοςτ.  
καὶ χαίρεθ' Ἑλένης οὐνεκ' εὐγενεστάτης  
γνώμης, ὃ πολλὰς ἐν γυναιξὶν οὐκ ἐνι. 1685
- [[ΧΟ.] πολλὰ μορφὰ τῶν δαιμονίων,  
πολλὰ δ' ἀέλπτως κραίνουσι θεοί·  
καὶ τὰ δοκηθέντ' οὐκ ἐτελέσθη,  
τῶν δ' ἀδοκῆτων πόρον ἤρε θεός,  
τοιόνδ' ἀπέβη τόδε πράγμα.] 1690

## 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 στη σ. 127, ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ 1ο στη σ. 125, ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ 2.

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

3. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο στη σ. 125, ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ 3, ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο στη 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 ευθέος και πλάγιου λόγου, παραστατικές εικόνες, λεπτομερείς περιγραφές κτλ.). Η σύγκριση, επίσης, με τον κινηματογράφο βοηθά να καταλάβουμε θεατρικές συμβάσεις (ενότητα τύπου, αποφυγή σκηνών βίας κ.λπ.).

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

### 2ος ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΟΣ

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 ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΟΣ

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 θεός» 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. Διασαφηνίζοντας έτσι τον όρο, μπορούν να ανιχνεύσουν **το ρόλο τους** στο συγκεκριμένο δράμα (το σχέδιο έχει ευοδωθεί, 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 στη σ. 129, 2ο στη σ. 125, 1ο στη σ. 133, 2ο στη σ. 135, ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ 1ο στη σ. 133, 2ο στη σ. 135.

5. ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ 1ο στη σ. 135, ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ 6, ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο στη 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 αντινομίες της ζωής αίρονται με την έλλογη εξουσία των θεών. Όπως είναι ευνόητο, σε τέτοιες συζητήσεις ιδιαίτερο ρόλο παίζει ο "από μηχανής θεός". Από την εξήγηση που δίνεται σ' 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 συμφιλώση 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 προβάλλει 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 σημειώνα το συμπληρωματικό χαρακτήρα που έχουν οι περισσότερες θεοφάνειες του Ευριπίδη, σε αντίθεση, ας πούμε, με τον Ηρακλή του *Φιλοκτήτη*. 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, ακούονται από το στόμα κάποιου θνητού (*Εκβάη, 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 αντινομίες που ενυπάρχουν στο έργο του. Η ανθρώπινη 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 θρησκευτική εκδήλωση στις διονυσιακές γιορτές, όλα αυτά μπορεί να είχαν το μερίδιό τους στη λύση που υιοθετούσε ο ποιητής» (Lesky 1993: 413-414).

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

«Εμφάνισης του από μηχανής θεού (*deus ex machina*). Εδώ εμφανίζονται οι Διόσκουροι, αδελφοί της Ελένης. Η εμφάνισή των είναι κατά κάποιον τρόπον απάντησης 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 ήρωες του δράματος αλλά διά την Θεονόην, 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 εμφάνισεως του 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 εικάζωμεν ότι οι Διόσκουροι εμφανίζονται από μηχανής και όχι από το θεολογείον, παρόλον ότι και αυτό ευρίσκετο 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» (Παττίχης 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 αιτίες 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 πλινθό πέπλο κι οπερετικό κράνος φτάνει πάνω σ' ένα τελεφερίκ: διασκεδαστικά (ή ανησυχητικά επιφανεία). 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 αιτιότητας, σαν εκείνο που βρίσκουμε στην *Ιφιγένεια*, την *Ελένη* και τον *Ίωνα*, όπου μέσα από τη δράση γίνονται αντιληπτές τρεις κινητήριες δυνάμεις σε συνεχή αλληλεπίδραση: Η ανθρώπινη 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 λάμψεις ανάμεσα στο παράλογο κα 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 ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΟΣ**

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 ισχυροτέρου, 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
- 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 αντιτιθέμενες 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 ηρώων) 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 ηρώων.

**4.α. [το δίκαιο (της Θεονόης)]**

«Μέχρις εδώ τα λόγια της [Θεονόης] είναι απλώς μια ηθική, σχεδόν νομική διατύπωση του δικαιώματος 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, σύμφωνο με τη φύση των πραγμάτων και των ανθρώπων. Το φυσικό αυτό δίκαιο το αντιπαράτασαν στο θετικό 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 υλικά δυνατότερος. Και ο δυνατότερος δεν δέχεται κανέναν περιορισμό. Επιδιώκει, ότι θέλει, ότι του αρέσει, ότι 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 ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΟΣ**

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 στη σ. 125, ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο στη σ. 135.

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

8. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο στη 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 ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ (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 ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ 4 (ιδιαίτερα το απόσπασμα από την *Αριάγνη*) 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 άθρυμα 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 κώδικας. 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 εξιψώνει τον δούλον, τον εξισώνει με τον αφέντην (στ. 728-731) και τον θεωρεί περισσότερο μωλωμένον από αυτόν (στ. 1617-18). Πάντως είτε ομιλεί ο δούλος, είτε ο Χορός με τον θεοκλύμενον, αυτό το οποίο 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 ισχυρότερου. Βλ. στ. 1630, *ἀλλὰ δεσποτῶν κρατήσεις δούλος ὦν*. Είναι δε βέβαιον ότι ο Θουκυδίδης έχει κατά νουν τον περίφημον διάλογον των Μηλίων, ο οποίος έλαβε χώραν το 416 π.Χ. και μας τον ζωντανεύει ο Θουκυδίδης 95.87 κ.ε.» (Παττίχης 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 εστιάσουμε:

- 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>

Ως 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 λογιέον, 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 (κλάζω), χτυπούσε τα πόδια (*πτεροκοπῶ*) κι επίσης χτυπούσε δυνατά τα χέρια (κροτῶ), μπιζιρίζε (αἴθις, αἴθις). 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 πραττόμενα τα ψέγουν και άλλα τα επαινούν πάντοτε με τρόπο υπερβολικό, και φωνάζοντας και κάνοντας κρότο...". Η επιδοκιμασία και η αποδοκιμασία του κοινού πρέπει να εκδηλώνονται μερικές φορές στις κρίσιμες στιγμές αλλά κυρίως στο τέλος μιας τραγωδίας, μιας κωμωδίας, ενός σατυρικού δράματος. Αγνωστούμε ωστόσο αν οι ηθοποιοί που πρωταγωνιστούσαν στο έργο παρουσιάζονταν, ίσως κρατώντας και το προσώπιό 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' ελέου και φόβου περαίνουσα την των τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν*. 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 αιδούς, 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 επαίσχυντα 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 ΠΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ 1ο στη σ. 127, 1ο και 2ο στη σ. 125.

10. ΑΣ ΠΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ 1ο στη σ. 137, ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο στη σ. 137, ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ 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 (Παττίχης)
- 1805.** Οι λεκτικές αντιπαράθεσεις, οι περιφρήμες *άμιλλαι 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 (Giovannini).
- 1813 κ.εξ.** Οι Διόσκουροι 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 Κάστορας, 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 θεότητες. 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 θεότητες αυτές απαλλάσσονται από κάθε ευθύνη, διότι υποτάσσονται σε μια ανώτερη δύναμη (Παττίχης).
- 1836.** Η ομοφωνία των Διόσκουρων τονίζεται από την ελεύθερη χρήση του αριθμού, καθώς εναλλάσσονται ο πληθυντικός, ο δυϊκός και ο ενικός. Εξάλλου, όταν οι Διόσκουροι απευθύνονται στην αδελφή τους, η μεγαλοπρέπεια του ύφους τους μετατρέπεται σε τρυφερότητα, ενώ η χρήση του ευθέος λόγου ασκεί ιδιαίτερη γοητεία: η Ελένη πλέει στα ανοιχτά, αλλά ο θεϊκός λόγος φτάνει στα αυτιά της (Giovannini).
- 1865-1870.** Αυτό το εξόδιο άσμα υπάρχει στη *Μήδεια*, στην *Άλκηστη*, στην *Ανδρομάχη*, στην *Ελένη* και στις *Βάκχες*. Έστω κι αν είναι αμηχανία των αντιγραφένων και απλώς μπήκε ως «ουρά» πανομοιότυπη σε μια σειρά από έργα, αυτό το εξόδιο 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 αντιμετωπίσουμε κατάφατσα, αλλά για να μπορέσουμε ακριβώς να διακρίνουμε τις αντιφάσεις του (Γεωργουσόπουλος).

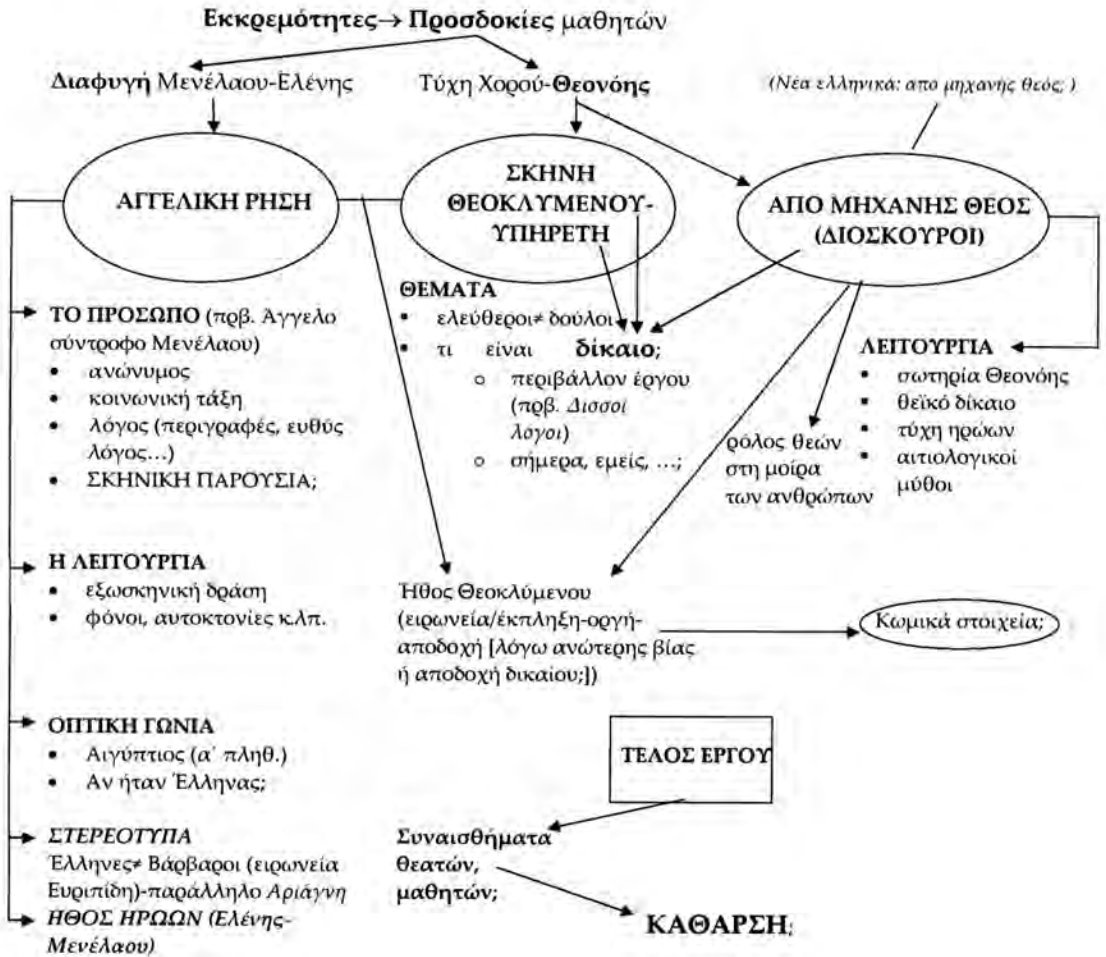


## ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΕΣ ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

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-Υπέρητ με τη σκηνή Μενέλαου-Γερώντισσας. 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 συμπαρίσταται 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 Διόσκουρων καθυστερεί... Ο Θεοκλύμενος συναντά τη Θεονόη. Φανταστείτε το διάλογό τους... Χωριστείτε σε μικρές ομάδες και αυτοσχεδιάστε, προσπαθώντας να αποδώσετε τη σκηνή που φανταστήκατε. (**δημιουργικό γράψιμο**)
8. Η Ελένη στην πλήρη του καρβιού 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 Διόσκουροι 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-1/02-05-01/0241.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*, μτφρ. Λ. Τζαλλήλα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα.
- Αλεξοπούλου Χ., 2001, «*Ελένη* του Ευριπίδη (για την Γ΄ Γυμνασίου)», *Φιλολογος*, 105, 474-485.
- Backes J. - L., 1993, *Ο Μύθος της Ελένης*, μτφρ. Μ. Γιώση, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Αθήνα.
- Baldry H. C., 1981, *Το Τραγικό Θέατρο στην Αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Γ. Χριστοδούλου - Λ. Χατζηκώστα, Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- Blume H.-D., 1986, *Εισαγωγή στο Αρχαίο Θέατρο*, μτφρ. 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*, μτφρ. Κ. Σκιά και Β. Τσάφος, Καρδαμίτσα, Αθήνα (υπό έκδοση).
- Δροιάζος Σ., 1984<sup>2</sup>, *Αρχαίο δράμα - Αναλύσεις*, Κέδρος, Αθήνα.
- Ζορμπαλάς Σ., 1987, *Ο Ουμανισμός στο Έργο του Ευριπίδη*, Παπαδήμας, Αθήνα.
- Gioannini L., 2004, *Ευριπίδη «Ελένη»*, Σχόλια, μτφρ. 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*, μτφρ. Ν. Π. Μπεζεντάκος, Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- Guthrie W.K.C., 1991<sup>2</sup>, *Οι Σοφιστές*, μτφρ. 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 - Univesitätsverlag, Heidelberg.
- Κοκολάκης Μ. Ν., 1976, *Φιλολογικά Μελετήματα εις την Αρχαίαν Ελληνικήν Γραμματείαν*, Αθήνα.
- Kitto H. D. F., 1993, *Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία, Με 16 Εικόνες εκτός Κειμένου*, μτφρ. Λ. Ζενάκος, Παπαδήμας, Αθήνα.
- Kott J., 1999, *Θεοφαγία - Δοκίμια για την Αρχαία Τραγωδία*, μτφρ. Α. Βερυκοκάκη-Αρτέμη, Εξάντας, Αθήνα.
- Κοτρώτσου Μ., 2001, «Η Ομηρική Ελένη και η Ελένη του Ευριπίδη», *Φιλολογική*, 77, 21-27.
- Λεκατάς Π., 1971, *Διόνυσος*, Εταιρεία Σπουδών Ν.Π. και Γ. Παιδείας Σχολής Μωραΐτη, Αθήνα.
- Lesky A., 1978<sup>4</sup>, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, μτφρ. Α. Τσοπανάκης, Αφοί Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη.
- Lesky A., 1989, *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων, Τόμος Β΄, Ο Ευριπίδης και το Τέλος του Είδους*, μτφρ. 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*, μτφρ. Ε. Μπελιές, Οδυσσεύς, Αθήνα.
- Nef K., 1985, *Ιστορία της Μουσικής*, μτφρ. Φ. Ανωγειανάκη, Ν. Βότσης, Αθήνα.
- Παρίσης Ν., 2003, «Σχεδιάζοντας τη Διδασκαλία της Ελένης του Ευριπίδη: οι Προβληματικές Πτυχές ενός Συνολικού Διδακτικού Οργανογράμματος», *Φιλολογος*, 111, 72-80.
- Πασχάλης Μ., 2001, «Σκηνικός και Δραματικός Χώρος στην *Ελένη* του Ευριπίδη», *Θαλλά*, 12, 97-107.
- Παττίτης Π., 1978, *Ευριπίδου Ελένη*, εισαγωγή - κείμενον - μετάφρασις - κριτικόν υπόμνημα - σχόλια υπό Παναγιώτου Λ. Παττίτη, Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα.
- Romilly J. de, 1976, *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, μτφρ. Ε. Δαμανού-Χαραλαμποπούλου, πρόλογος - γλωσσική επεξεργασία και βιβλιογραφική ενημέρωση υπό Β. Γ. Μανδηλαρά, Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- Romilly J. de, 1993, *Γατί η Ελλάδα;*, μτφρ. Μ. Αθανασίου - Κ. Μηλιαρέση, Το Άστυ, Αθήνα.
- Romilly J. de, 1997, *Η Νεοτερικότητα του Ευριπίδη*, μτφρ. Αγγ. Στασινοπούλου-Σκιαδά, Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- Romilly J. de, 2000, «Η Ωραία Ελένη και η Εξέλιξη της Ελληνικής Τραγωδίας», μτφρ. Α. Στέφος, *Φιλολογική*, 73, 9-18.
- Romilly J. de, 2003, *Ήρωες Τραγικοί - Ήρωες Λυρικοί*, μτφρ. Μ. Αθανασίου, Κ. Μηλιαρέση, Το Άστυ, Αθήνα.
- Ρουμπέκα Μ., 2003, «Ο Αγών Λόγων στις τραγωδίες του Ευριπίδη», *Ακροκόρινθος*, 4, 67-80.
- Σακαλής Δ. Θ., 1980, «Ο Ρόλος του Τεύκρου στην *Ελένη* του Ευριπίδη», *Δωδώνη*, 137-174.
- Σακαλής Δ. Θ., 1981, «Κριτικές και Ερμηνευτικές Παρατηρήσεις στην *Ελένη* του Ευριπίδη», *Δωδώνη*, 1, 49-84.
- Segal Ch., «Ο διπλός κόσμος της Ευριπίδειας Ελένης» στο Πρόγραμμα του Θεάτρου του Νότου, *Ευριπίδη Ελένη*, 1996.
- Σολομός Α., 1995, *Ευριπίδης, Ευφής και Μανικός*, Κέδρος, Αθήνα.
- Συνοδινού Κ., 1988, «Ειρωνική 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.
- Τσάτσος Κ., 2003<sup>5</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 Μετασηματισμοί στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, Γνώση, Αθήνα.
- Χουρμούζιος Α., 1978, *Το αρχαίο δράμα*, Εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα.
- Whitman C. H., 1996, *Ο Ευριπίδης και ο Κύκλος του Μίθου*, μτφρ. Ε. Θωμαδάκη, επιμέλεια Μ. Ι. Γιώση, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα.

Βάσει του ν. 3966/2011 τα διδακτικά βιβλία του Δημοτικού, του Γυμνασίου, του Λυκείου, των ΕΠΑ.Λ. και των ΕΠΑ.Σ. τυπώνονται από το ΙΤΥΕ - ΔΙΟΦΑΝΤΟΣ και διανέμονται δωρεάν στα Δημόσια Σχολεία. Τα βιβλία μπορεί να διατίθενται προς πώληση, όταν φέρουν στη δεξιά κάτω γωνία του εμπροσθόφυλλου ένδειξη «ΔΙΑΤΙΘΕΤΑΙ ΜΕ ΤΙΜΗ ΠΩΛΗΣΗΣ». Κάθε αντίτυπο που διατίθεται προς πώληση και δεν φέρει την παραπάνω ένδειξη 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').

*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 Υπουργείου Παιδείας, Διά Βίου Μάθησης και Θρησκευμάτων/ ΙΤΥΕ - ΔΙΟΦΑΝΤΟΣ.*



ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ  
ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ  
ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΩΝ & ΕΚΔΟΣΕΩΝ

Κωδικός Βιβλίου: 0-21-0132  
ISBN 978-960-06-2756-5



(01) 000000 0 21 0132 3