


A ΚΕΙΜΕΝΟ ΠΡΩΤΟΤΥΠΟΥ* (ΣΤ. 1-163)*

στ. 1-191

ΕΛΕΝΗ

Νείλου μὲν αἶδε καλλιπάρθενοι ροαί,
 ὃς ἀντί διας ψακάδος Αἰγύπτου πέδον
 λευκῆς τακείσης χιόνος ὑγραίνει γυάς.
 Πρωτεύς δ' ὅτ' ἔζη τῆσδε γῆς τύραννος ἦν,
 [Φάρων μὲν οἰκὼν νῆσον, Αἰγύπτου δ' ἄναξ,]
 ὃς τῶν κατ' οἶδμα παρθένων μίαν γαμεῖ,
 Ψαμάθην, ἐπειδὴ λέκτρ' ἀφῆκεν Αἰακοῦ·
 τίκτει δὲ τέκνα δισὰ τοῖσδ' ἐν δώμασιν,
 Θεοκλύμενον ἄρσεν' [τ' ὅτι δῆτ' θεοῦς σέβων
 βίον διήνεγκ'] εὐγενῆ τε παρθένον
 Εἰδώ, τὸ μητρὸς ἀγλαίσμ', ὅτ' ἦν βρέφος·
 ἐπεὶ δ' ἔς ἤβην ἤλθεν ὠραῖαν γάμων,
 καλοῦσιν αὐτὴν Θεονόγην· τὰ θεῖα γὰρ
 τὰ τ' ὄντα καὶ μέλλοντα πάντ' ἠπίστατο,
 προγόνου λαβοῦσα Νηρέως τιμὰς πάρα.
 ἡμῖν δὲ γῆ μὲν πατρὶς οὐκ ἀνώνυμος
 Σπάρτη, πατὴρ δὲ Τυνδάρεωσ' ἔστιν δὲ δὴ
 λόγος τις ὡς Ζεὺς μητέρ' ἔππατ εἰς ἐμὴν
 Λήδαν κύκνου μορφώματ' ὄρνιθος λαβών,
 ὃς δόλιον εὐνήν ἐξέπραξ' ὑπ' αἰετοῦ
 δίωγμα φεύγων, εἰ σαφῆς οὗτος λόγος·
 Ἐλένη δ' ἐκλήθη. ἃ δὲ πεπόνθαμεν κακὰ
 λέγοιμ' ἄν. ἤλθον τρεῖς θεαὶ κάλλους πέρι
 Ἰδαῖον ἐς κευθμών' Ἀλέξανδρον πάρα,
 Ἥρα Κύπρις τε διογενῆς τε παρθένος,
 μορφῆς θέλουσαι διαπεράνασθαι κρίσιν.
 τοῦμόν δὲ κάλλος, εἰ καλὸν τὸ δυστυχές,
 Κύπρις προτείνασ' ὡς Ἀλέξανδρος γαμεῖ,
 νικᾷ. λιπῶν δὲ βούσταθμ' Ἰδαῖος Πάρις
 Σπάρτην ἀφικεθ' ὡς ἐμόν σχήσων λέχος.
 Ἥρα δὲ μεμφθεῖσ' οὔνεκ οὐ νικᾷ θεὰς
 ἐξηνέμωσε τὰμ' Ἀλεξάνδρῳ λέχη,
 δίδωσι δ' οὐκ ἐμ' ἀλλ' ὁμοίωσας' ἐμοὶ
 εἰδῶλον ἐμπνουν οὐρανοῦ Ξυνητεῖσ' ἄπο
 Πριάμου τυράννου παιδί' καὶ δοκεῖ μ' ἔχειν,
 κενὴν δόκησιν, οὐκ ἔχων. τὰ δ' αὖ Διὸς
 βουλευμάτ' ἄλλα τοῖσδε συμβαίνει κακοῖς·

πόλεμον γὰρ εἰσήνεγκεν Ἑλλήνων χθονί
 καὶ Φρυγί δυστήνοισιν, ὡς ὄχλου βροτῶν
 πλήθους τε κουφίσσειε μητέρα χθόνα
 γνωτὸν τε θεῖη τὸν κράτιστον Ἑλλάδος.
 Φρυγῶν δ' ἔς ἀλκὴν προυτέθην ἐγὼ μὲν οὐ,
 τὸ δ' ὄνομα τοῦμόν, ἄθλον Ἑλλησιν δορός.
 λαβὼν δὲ μ' Ἑρμῆς ἐν πτυχαῖσιν αἰθέρος
 νεφέλην καλύψας –οὐ γὰρ ἠμέλησέ μου
 Ζεὺς– τόνδ' ἔς οἶκον Πρωτέως ἰδρύσατο,
 πάντων προκρίνας σωφρονέστατον βροτῶν,
 ἀκέραιον ὡς σώσαμι Μενέλεω λέχος.
 καγὼ μὲν ἐνθάδ' εἰμ, ὁ δ' ἄθλιος πόσις
 στρατεύμ' ἀθροίσας τὰς ἐμάς ἀναρπαγὰς
 θηρᾷ πορευθεὶς Ἰλίου πυργώματα.
 ψυχαὶ δὲ πολλαὶ δι' ἐμ' ἐπὶ Σκαμανδριοῖς
 ροαῖσιν ἔθανον· ἡ δὲ πάντα τλάσ' ἐγὼ
 κατάρατός εἰμι καὶ δοκῶ προδοῦσ' ἐμόν
 πόσιν συνάψαι πόλεμον Ἑλλησιν μέγαν.
 τί οὖν ἔτι ζῶ; θεοῦ τὸδ' εἰσήκουσ' ἔπος
 Ἑρμοῦ, τὸ κλεινὸν ἔτι κατοικήσειν πέδον
 Σπάρτης σὺν ἀνδρὶ, γνόντος ὡς ἔς Ἴλιον
 οὐκ ἤλθον, ἦν μὲν λέκτρ' ὑποστρώσω τινί.
 ἕως μὲν οὖν φῶς ἡλίου τὸδ' ἔβλεπεν
 Πρωτεύς, ἄσυλος ἡ γάμων· ἐπεὶ δὲ γῆς
 σκότῳ κέκρυπται, παῖς ὁ τοῦ τεθηγκότος
 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,
 μὴ μοι τὸ σῶμά γ' ἐνθάδ' αἰσχύνῃ ὄφλη.

ΤΕΥΚΡΟΣ

τίς τῶνδ' ἐρυμνῶν δωμάτων ἔχει κράτος;
 Πλούτῳ γὰρ οἶκος ἄξιος προσεϊκάσαι
 βασιλεία τ' ἀμφιβλήματ' εὐθριγκοῖ θ' ἔδραι.
 ἔα·
 ὦ θεοί, τίν' εἶδον ὄψιν; ἐχθίστης ὀρῶ
 γυναικὸς εἰκὼ φόνιον, ἦ μ' ἀπώλεσεν

* Στο πρωτότυπο ακολουθοῦμε τὴν ἐκδοση Oxford Classical Texts, 1994.

Σημ. Στὴν ἐκδοση αὐτὴν ἡ υπογεγραμμένη προοράφεται.

- πάντας τ' Ἀχαιούς· θεοὶ σ', ὅσον μίμημ' ἔχεις
 Ἐλένης, ἀποπτύσειαν, εἰ δὲ μὴ ν' ξένη
 γαίαι πόδ' εἶχον, τῶιδ' ἂν εὐστόχῳ πτερῶι
 ἀπόλαυσιν εἰκοῦς ἔθανες ἂν Διὸς κόρη,
 [ΕΛ.] τί δ', ὦ ταλαίπωρ', ὅστις εἶ μ' ἀπεστράφης
 καὶ ταῖς ἐκείνης συμφοραῖς ἐμέ στυγεῖς;
 [ΤΕ.] ἡμάρτον ὄργῃ δ' εἶξα μάλλον ἢ μ' ἐχρῆν·
 μισεῖ γάρ Ἑλλάς πάσα τὴν Διὸς κόρην.
 σύγγνωθι δ' ἡμῖν τοῖς λελεγμένοις, γύναι.
 [ΕΛ.] τίς δ' εἶ; πόθεν γῆς τῆσδ' ἐπεστράφης πέδον;
 [ΤΕ.] εἰς τῶν Ἀχαιῶν, ὦ γύναι, τῶν ἀθλιῶν...
 [ΕΛ.] οὐ τᾶρα σ' Ἐλένην εἰ στυγεῖς θαυμαστέον.
 [ἀτάρ τίς εἶ πόθεν; τίνος ἐξαιδᾶν σε χρή;
 [ΤΕ.] ὄνομα μὲν ἡμῖν Τευκρος, ὁ δὲ φύσας πατήρ
 Τελαμών, Σαλαμῖς δὲ πατρὶς ἢ θρέψασά με.
 [ΕΛ.] τί δῆτα Νείλου τούσδ' ἐπιστρέφῃ γυᾶς;
 [ΤΕ.] φυγὰς πατρώιας ἐξελλήλαμα χθονός.
 [ΕΛ.] τλήμων ἂν εἴης· τίς δέ σ' ἐκβάλλει πάτρας;
 [ΤΕ.] Τελαμών ὁ φύσας· τίν' ἂν ἔχοις μάλλον φίλον;
 [ΕΛ.] ἐκ τοῦ; τὸ γάρ τοι πρᾶγμα συμφορὰν ἔχει.
 [ΤΕ.] Αἴας μ' ἀδελφός ὦλεσ' ἐν Τροίαι θανῶν.
 [ΕΛ.] πῶς; οὐ τί που σώι φασγάνῳ βίου στερεῖς;
 [ΤΕ.] οἰκείον αὐτόν ὦλεσ' ἄλμ' ἐπὶ ξίφος.
 [ΕΛ.] μανέντ'; ἐπεὶ τίς σωφρονῶν τλαίῃ τὰδ' ἂν;
 [ΤΕ.] τὸν Πηλέως τιν' οἴσθ' Ἀχιλλέα γόνον;
 [ΕΛ.] ναί·
 μνηστῆρ ποθ' Ἐλένης ἤλθεν, ὡς ἀκούομεν.
 [ΤΕ.] θανῶν ὁδ' ὄπλων ἔριν ἔθηκε συμμάχους.
 [ΕΛ.] καὶ δὴ τί τοῦτ' Αἴαντι γίνεταί κακόν;
 [ΤΕ.] ἄλλου λαβόντος ὄπλ' ἀπηλλάχθη βίου.
 [ΕΛ.] σὺ τοῖς ἐκείνου δῆτα πῆμασιν νοσεῖς;
 [ΤΕ.] ὀθούνεκ' αὐτῶι (γ') οὐ ξυνωλόμην ὀμοῦ.
 [ΕΛ.] ἤλθες γάρ, ὦ ξέν', ἴλιου κλεινὴν πόλιν;
 [ΤΕ.] καὶ ξύν γε πέρσας αὐτὸς ἀνταπωλόμην.
 [ΕΛ.] ἤδη γάρ ἦπται καὶ κατειργασταί πυρί;
 [ΤΕ.] ὡστ' οὐδ' ἴχνος γε τευχῶν εἶναι σαφές.
 [ΕΛ.] ὦ τλήμων Ἐλένη, διὰ σ' ἀπόλλυνται Φρύγες.
 [ΤΕ.] καὶ πρός γ' Ἀχαιοὶ μεγάλα δ' εἰργασταί κακά.
 [ΕΛ.] πόσον χρόνον γάρ διαπεπὸρθηταί πόλις;
 [ΤΕ.] ἑπτὰ σχεδόν τι καμπύμους ἐτῶν κύκλους.
 [ΕΛ.] χρόνον δ' ἐμείνατ' ἄλλον ἐν Τροίαι πόσον;
 [ΤΕ.] πολλὰς σελήνας, δέκα διελευθούσας ἔτη.
 [ΕΛ.] ἦ καὶ γυναῖκα Σπαρτιάτην εἶλετε;
 [ΤΕ.] Μενέλαος αὐτὴν ἦγ' ἐπισπάσας κόμης.
 [ΕΛ.] εἶδες σὺ τὴν δύστηνον, ἢ κλιῶν λέγεις;
 [ΤΕ.] ὡσπερ σέ γ', οὐδὲν ἦσσαν, ὀφθαλμοῖς ὀρῶ.
 [ΕΛ.] σκόπει δὲ μὴ δόκησιν εἶχετ' ἐκ θεῶν.
 [ΤΕ.] ἄλλου λόγου μέμνησο, μὴ κείνης ἔτι.
 [ΕΛ.] οὕτω δοκεῖτε τὴν δόκησιν ἀσφαλῆ;
 [ΤΕ.] αὐτὸς γάρ ὅσσοις εἰδόμεν, καὶ νοῦς ὀραῖ.]
 [ΕΛ.] ἦδη δ' ἐν οἴκοις σὺν δάμαρτι Μενέλεως;
 [ΤΕ.] οὐκουν ἐν Ἀργεῖ (γ') οὐδ' ἐπ' Εὐρώτα ροαῖς.
 [ΕΛ.] αἰαῖ· κακὸν τὸδ' εἶπας οἷς κακὸν λέγεις.
 [ΤΕ.] ὡς κείνος ἀφανῆς σὺν δάμαρτι κληρίζεται.
 [ΕΛ.] οὐ πᾶσι πορθμὸς αὐτὸς Ἀργείοισιν ἦν;
 [ΤΕ.] ἦν, ἀλλὰ χειμῶν ἄλλοσ' ἄλλον ὤρισεν.
 [ΕΛ.] ποίοισιν ἐν νώτοις ποντίας ἀλός;
 [ΤΕ.] μέσον περῶσι πέλαγος Αἰγαίου πόρου.
 [ΕΛ.] κάκ τοῦδε Μενέλεων οὐτὶς οἶδ' ἀφιγμένον;
 [ΤΕ.] οὐδεῖς· θανῶν δὲ κληρίζεται καθ' Ἑλλάδα.
 [ΕΛ.] ἀπωλόμεσθα· Θεσπιάς δ' ἔστιν κόρη;
 [ΤΕ.] Ληδᾶν ἔλεξας; οἴχεται θανοῦσα δῆ.
 [ΕΛ.] οὐ ποῦ νιν Ἐλένης αἰσχροὺν ὠλεσεν κλέος;
 [ΤΕ.] φασίν, βρόχῳ γ' ἄψασαν εὐγενῆ δέρην.
 [ΕΛ.] οἱ Τυνδάρειοι δ' εἰσὶν ἢ οὐκ εἰσὶν κόροι;
 [ΤΕ.] τεθνᾶσι κοῦ τεθνᾶσι· δύο δ' ἔστων λόγω.
 [ΕΛ.] πότερος ὁ κρείσσων; ὦ τάλαιν' ἐγὼ κακῶν.
 [ΤΕ.] ἄστροις σφ' ὀμοιωθέντε φάσ' εἶναι θεῶν.
 [ΕΛ.] καλῶς ἔλεξας τοῦτο· θάτερον δὲ τί;
 [ΤΕ.] σφαγαῖς ἀδελφῆς οὐνεκ' ἐκπενεῦσαι βίον.
 ἄλις δὲ μύθων· οὐ διπλὰ χρήζω στένειν.
 ὦν δ' οὐνεκ' ἤλθον τοῦσδε βασιλείους δόμους,
 τὴν θεσπιωδὸν Θεονόην χρήζων ἰδεῖν,
 σὺ προξένησον, ὡς τύχῳ μαντευμάτων
 ὀπηι νεῶς στεῖλαιμ' ἂν οὐριον πτερὸν
 ἐς γῆν ἐναλίαν Κύπρον, οὐ μ' ἐθέσπισεν
 οἰκεῖν Ἀπόλλων, ὄνομα νησιωτικὸν
 Σαλαμίνα θέμενον τῆς ἐκεῖ χάριν πάτρας.
 [ΕΛ.] πλοῦς, ὦ ξέν', αὐτὸς σημαεῖ· σὺ δ' ἐκλιπῶν
 γῆν τῆνδε φεύγε, πρὶν σε παῖδα Πρωτέως
 ἰδεῖν, ὅς ἀρχει τῆσδε γῆς· ἄπεσι δὲ
 κυσὶν πεποιθῶς ἐν φοναῖς θηροκτόνοις·
 κτείνει γάρ Ἑλληνας ὄντιν' ἂν λάβῃ ξένον.
 ὅτου δ' ἔκατι μήτε σὺ ζῆτει μαθεῖν
 ἐγὼ τε σιγῶ· τί γάρ ἂν ὠφελοῖμί σε;
 [ΤΕ.] καλῶς ἔλεξας, ὦ γύναι· θεοὶ δέ σοι
 ἐσθλῶν ἀμοιβὰς ἀντιδωρησαίατο.
 Ἐλένη δ' ὅμοιον σῶμ' ἔχουσ' οὐ τὰς φρένας
 ἔχεις ὁμοίας ἀλλὰ διαφόρους πολὺ.
 κακῶς ὄλοιτο μῆδ' ἐπ' Εὐρώτα ροαῖς
 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 συμεριστούμε την κατάσταση στην οποία βρίσκεται με την έναρξη της δράσης.
4. Να επισημάνουμε τη βασική αντίθεση *είναι vs¹ φαίνεσθαι*, στην οποία στηρίζεται η ευριπίδεια σύνθεση.
5. Να ανιχνεύσουμε τον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζεται το θέμα του πολέμου, επισημαίνοντας 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 ενότιπας, 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 συσπίνονται στους θεατές, ώστε να είναι αναγνωρίσιμα².
- με στοιχεία σκηνογραφίας και ενδυματολογίας³.
- με (υποκριτικούς) τρόπους απόδοσης του λόγου⁴.
- με συμβάσεις του θεάτρου γενικότερα και της αρχαίας τραγωδίας ειδικότερα⁵.

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 σπ σ. 11, 1ο σπ σ. 17.

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

4. ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ 1ο σπ σ. 13.

5. ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ 2ο σπ σ. 21.

1.α. [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 διαδραματίζονταν 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 ελάχιστα ή τίποτε περισσότερο από μια συνηθισμένη κατασκευή που χρησιμοποιούταν για όλα τα έργα. Ως προς τα λοιπά, αρκούσε 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 σημείο στο βάθος από την αρχή του έργου» (Baldry 1981: 70, 72-73).

1.β. [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 έναυσμα της τραγικής δράσης» (Blume 1986: 91, 92).

1.γ. [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, ευτυχισμένη, 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 Διδακτικός Στοχος

Ο στόχος αυτός μπορεί να επιμεριστεί σε τρεις άξονες:

- να προσδιορίσουμε τον όρο «πρόλογος» γενικότερα αλλά και στην τραγωδία ειδικότερα⁶.
- να επισημάνουμε τη μορφή του ευριπίδειου προλόγου⁷.
- να διερευνήσουμε τη λειτουργία του συγκεκριμένου Προλόγου⁸.

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 επισήμανσή 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 Ανούιγ (ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ 1) θα βοηθήσει τους μαθητές να συνειδητοποιήσουν τη διαφορά του προλογικού αφηγηματικού μονόλογου από τον αντίστοιχο διαλογικό. Στη συνέχεια, εσπάζοντας 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

6. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο σπ σ. 11.

7. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο σπ σ. 21.

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

στοιχείου 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* (π.χ. περιμένουν να περιλαμβάνει ο Πρόλογος της *Ελένης*;) καλλιεργώντας παράλληλα και το ενδιαφέρον τους. Στη συνέχεια, με τη βοήθεια των πλαγιόπλων 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 πληροφόρησης – 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 συμπραζόμενα κάθε έργου, αλλά συχνά πρέπει να προκαλέσει περίπλοκα προσημαινόμενα αποτελέσματα και να εισαγάγει θέματα, τα οποία θα αναπτυχθούν αργότερα.

Στον Ευριπίδη τα εντέχνως συνδεδεμένα τμήματα του Προλόγου, με την αντιπαράθεση αφηγήσεως 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 σ' 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 πρόσωπου, 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 σωρευτήκαν τα δεινά του πολέμου, από τα οποία μάλιστα ακόμα υποφέρει. Γιατί μόνο έτσι μπορεί να είναι ένας αλάθπος 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 αξιέπιστα ερωτηματικά για τη σωτηρία του Μενέλαου. Η τραγικότητα των επόμενων σκηνών, ο θρήνος της Ελένης και του Χορού, η ρητορική διαμαρτυρία της ηρώιδας και η προσφυγή της στη μαντεία της Θεονόης, καθώς και οι δυσκολίες της αναγνώσής της από το Μενέλαο θεμελιώνονται, όλα, στην προλογική σκηνή που εμφανίζεται ο Τεύκρος. [...]» (Σακαλής 1980: 145-149).

3ος Διδακτικός Στοχος

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

- η «καινή» Ελένη και οι καινοτομίες του Ευριπίδη⁹.
- η τραγική θέση της ηρωίδας¹⁰.

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 αγγελιογραφία 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 επι-

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.

δεινώνεται με τις 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 Διδακτικός Στοχος

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

- να επισημάνουμε την αντίθεση *είναι vs φαίνεσθαι*¹¹.
- να αναφερθούμε σε ένα βασικό όρο, την *τραγική ειρωνεία*, που συνδέεται άμεσα με την προηγούμενη αντίθεση¹².

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 (ΠΑΡΑΜΗΛΟ 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* (ΠΑΡΑΜΗΛΟ 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 “είδωλον” της Ελένης, η εκλογή αυτής της παραλλαγής από τον Ευριπίδη καθόρισε το κύριο θέμα του έργου, και τις συμφορές με αυτό ανημπομίες: 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 ουσιαδώς μέρος της σκέψης του Ευριπίδη και την ξαναβρίσκουμε κάθε στιγμή στις τραγωδίες. Συνθίζει 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 “επικέτας” που δίνεται στους ανθρώπους – απλές “λέξεις” – και της πραγματικής τους φύσης. Ψευδαίσθηση 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 δοξασίες 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 απογοήτευσή 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 Πρόλογο¹³.
- να σχολιασθεί η επιλογή του Τεύκρου¹⁴ 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 μιστός, επειδή δε συμμερίσθηκε τη μοίρα του *φίλου* του (δεν προστάτεψε τον Αίαντα από το θάνατο ή δεν πέθανε μαζί του, 104). Όπως αυτή, επιθυμεί κι αυτός να συμβουλευθεί τη Θεονόη. 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 έχει ιδιαίτερη βαρύτητα για τη θεματική του έργου. Δημιουργεί ένα πέπλο ψευδαίσθησης με το να κάνει την Ελένη να πιστέψει ότι ο

13. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 3ο στη σ. 19.

14. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο στη σ. 17.

Μενέλαος χάθηκε στη θάλασσα, κι η άρνησή του να παραδεχτεί ότι η αληθινή Ελένη στέκεται μπροστά του προεικονίζει 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 πρώτες και δεύτερες ποιότητες πολεμιστές και στρατηγού, είναι εξίσου τραγικά πρόσωπα και υφίστανται 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 κλευσμός του στο στ. 76¹⁵ κ.εξ. [...], ο ανεπίτρεπος 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 απονοημένη 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 δίψα 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: «[...] έπει πρεπόντως/έλένας έλανδρος έλε-/πτολις [...]» (*Αγαμέμνων*, στ. 687-690).
- 27/28. Η Αφροδίτη υποσχέθηκε στον Πάρη 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 πλατύστερνη 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 γινόταν το θέλημα» (αποσπ. 1, Allen, μτφρ. 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 αναίσιος είτε παναίσιος 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 βασιλεύει ο Αγαμέμνωνας, είτε γιατί ευνοεί την επικράτεια των Ατρείδων.
162. Συνηθισμένος τρόπος έκφρασης του Ευριπίδη, που σατίρισε ο Αριστοφάνης στους *Βατραχούς* (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 συνειδητοποιεί 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 *Θεσμοφοριάζουσες* 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 τονμποδίζει;
 [...] 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 συρμασίας, 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.
 (μυθρ. 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 (Οvidius, *Heroides* 1-14, 87-89 και 110, μυθρ. 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 μισπή 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 αργαλιός 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 ανιπάθειας 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 *φαίνεσθαι*, 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 αγνώστως ότι συνάντησε την Ελένη; Από την άλλη μεριά, γιατί η Ελένη εκλαμβάνει ως αναμφισβήτητη αλήθεια τη φήμη για το χαμό του Μενέλαου; (είναι vs φαίνεσθαι – 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

Η Ελένη θεατρικό έργο

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Δομή

1. ΜΟΝΟΛΟΓΟΣ

Ελένης

- > τόπος- άρχοντες
- > αυτοσύσταση
- > προϊστορία δράματος (τα παλιά βάσανα)
- > απειλή γάμου (καινούρια βάσανα)

Τραγικότητα Ελένης

συναίσθηματα θεατών / μαθητών;

Αφήγηση
αντιθεατρικός μονόλογος
Πώς γίνεται ενδιαφέρον;

στοιχεία απαραίτητα για κατανόηση έργου

Δραματοποίηση
Στιχομυθία - γιατί;

Σκηνογραφικοί / σκηνοθετικοί δείκτες

- > περιγραφή παλατιού
- > κρατά τόξο / βέλος
- > υποφέρει από συνέπειες πολέμου
- > ειδήσεις για συγγενικά πρόσωπα Ελένης (Μενέλαος χάθηκε)

Γιατί ο Τεύκρος;

Στοιχεία πλοκής/
δραματικής οικονομίας
(προωθούν μύθο / πλοκή)

Προδοκίες θεατών / μαθητών;

ΕΛΕΝΗ ΤΟΥ ΜΥΘΟΥ

προδοκίες μαθητών/ θεατών (πλανεύτρα γυναίκα, άπιστη)

Το έργο μια κατασκευή, ο ποιητής τροποποιεί το μύθο

ΚΑΙΝΗ ΕΛΕΝΗ

Ευριπίδη

ΦΑΙΝΕΣΘΑΙ VS ΕΙΝΑΙ

άπιστη

πιστή

σύζυγος

Οι άνθρωποι παγιδεύονται με συνέπεια - αδυναμία αναγνώρισης αλήθειας

Τεύκρος δεν αναγνωρίζει Ελένη

ΠΟΛΕΜΟΣ

Τροίας

Ιστορικό πλαίσιο

(Πελοποννησιακός πόλεμος - Σικελική καταστροφή)

Τραγική Ειρωνεία

(συμπεριφορά - λόγω Τεύκρου προς Ελένη)



ΠΑΡΟΔΟΣ

Α ΚΕΙΜΕΝΟ ΠΡΩΤΟΤΥΠΟΥ (ΣΤ. 164-385)

στ. 192-436

[ΕΛ.] ὦ μεγάλων ἀχέων καταβαλλομένα μέγαν οἶκτον ποῖον ἀμιλλαθῶ γόνον ἢ τίνα μουσαν ἐπέλθω 165 δάκρυσιν ἢ θρήνοις ἢ πένθεσιν; αἰαῖ. πτεροφόροι νεάνιδες, [στρ. α]	Λήδα δ' ἐν ἀγχόλαις 200 θάνατον ἔλαβεν αἰσχύ- νας ἐμᾶς ὑπ' ἀλγέων, ὁ δ' ἐμὸς ἐν ἀλί πολυπλανῆς πόσις ὀλόμενος οἴχεται, Κάστορός τε συγγόνου τε 205 διδυμογενὲς ἄγαλμα πατρίδος ἀφανὲς ἀφανὲς ἵπποκροτα λέ- λοιπε δάπεδα γυμνασία τε δονακόεντος Εὐρώ- τα, νεανιᾶν πόνον. 210
† γόοις μόλοιτ' ἔχουσαι Λίβυν 170 λωτὸν ἢ σύριγγας ἢ φόρμιγγας αἰλίνοις κακοῖς† τοῖς ἐμοῖσι σύνοχα δάκρυα, πάθεισι πάθεα, μέλεσι μέλεα, μουσεῖα θρηνημα- σι ξυνωιδά, πέμψαιτε Φερσέφασσα † φονία χάριτασ† ἴν' ἐπὶ δάκρυσιν παρ' ἐμέθεν ὑπὸ μέλαθρα νύχια παιᾶνα νέκυσιν ὀλομένοις λάβη.	[ΧΟ.] αἰαῖ δαίμονος πολυστόνου 210 μοίρας τε σᾶς, γύνα. 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 βίσιον οὐκ ἔτλας; μάτηρ μὲν οἴχεται. διδυμά τε Διὸς οὐκ εὐ- δαμονεῖ τέκεα φιλα, χθόνα δὲ πάτριον οὐχ ὀραῖς, διὰ δὲ πόλιας ἔρχεται βάξις ἅ σε βαρβάροισι, πότνια, παραδίδωσι λέχεσιν, 225 ὁ δὲ σὸς ἐν ἀλί κύμασι τε λέ- λοιπε βίσιον, οὐδὲ ποτ' ἔτι πάτρια μέλαθρα καὶ τὰν Χαλκίοικον ὀλβιεῖ.
ΧΟΡΟΣ κυανοειδὲς ἀμφ' ὕδωρ [αντ. α]	280
ἔτυχον ἑλικά τ' ἀνά χλόαν φοίνικας ἀλίωι † πέπλους χρυσέαισιν αὐγαῖς θάλπουσ'† ἀμφὶ δόνακος ἔρνεσιν' ἐνθεν οἰκτρὸν ὄμαδον ἔκλυον, ἄλυρον ἔλεγον, ὅτι ποτ' ἔλακεν 185 (-- υ) αἰάγμα- σι στένουσα νύμφα τις οἶα Ναῖς ὄρεσι † φυγάδα γάμων† ἰεῖσα γοερὸν, ὑπὸ δὲ πέτρινα γύαλα κλαγγαῖσι Πανὸς ἀναβοᾶι γάμους. 190	220 225
[ΕΛ.] ὦ θήραμα βαρβάρου πλάτας, Ἑλλανίδες κόραι, ναύτας Ἀχαιῶν τις ἔμολεν ἔμολε δάκρυα δάκρυσί μοι φέρων' Ἰλίου κατασκαφαῖ πυρὶ μέλουσι δαΐωι δι' ἐμὲ τὰν πολυκτόνον, δι' ἐμὸν ὄνομα πολύπονον,	[στρ. β]
	[ΕΛ.] φεῦ φεῦ, τίς ἢ Φρυγῶν 230 ἢ τίς Ἑλλανίας ἀπὸ χθονὸς ἔεμε τὰν δακρυόεσσαν Ἰλίωι πεύκαν; ἐνθεν ὀλόμενον σκάφος συναρμόσας ὁ Πριαμίδας ἔπλευσε βαρβάρωι πλάται τὰν ἐμὰν ἐφ' ἑστίαν 235 [ἐπὶ τὸ δυστυχέστατον κάλλος ὡς ἔλοι γάμων ἐμῶν] ἅ τε δόλιος ἅ πολυκτόνος Κύπρις

Δαναΐδαις ἄγουσα θάνατον [Πριαμίδαις] ὦ τάλαινα συμφορᾶς, ἀ δὲ χρυσέοις θρόνοισι Διὸς ὑπαγκάλισμα σεμνόν Ἦρα τὸν ὠκύπου ἔπεμψε Μαιάδος γόνον· ὅς με χλοερά δρεπομέναν ἔσω πέπλων ρόδεα πέταλα Χαλκίοικον ὡς Ἀθάναν μόλοιμ' ἀναρπάσας δι' αἰθέρος τάνδε γαῖαν εἰς ἄνολβον ἔριν ἔριν τάλαιναν ἔθετο Πριαμίδαισιν Ἑλλάδος, τὸ δ' ἔμὸν ὄνομα παρὰ Σιμουντίοις ῥοαῖσι μαμίδιον ἔχει φάτιν.	240	θυγάτηρ ἄνανδρος πολιά παρθενεύεται. τῷ τοῦ Διὸς δὲ λεγομένω Διοσκόρῳ οὐκ ἔστόν. ἀλλὰ πάντ' ἔχουσα δυστυχῆ τοῖς πράγμασιν τέθηκα, τοῖς δ' ἔργοισιν οὔ. [τὸ δ' ἔσχατον τοῦτ', εἰ μόλοιμεν ἐς πάτραν, κλήθροισ ἀν εἰρηγοίμεσθα, τὴν ὑπ' Ἰλίῳ δοκοῦντες Ἑλένην Μενελέω μ' ἔλθειν μέτα. εἰ μὲν γὰρ ἐξ ἡ πόσις, ἀνεγνώσθημεν ἄν, εἰς ξύμβολ' ἐλθόντες ἂ φανερά μόνοις ἄν ἦν. νῦν δ' οὔτε τοῦτ' ἔστ' οὔτε μὴ σωθῆι ποτε.] τί δητ' ἐτι ζῶ; τί ν' ὑπολείπομαι τύχην; γάμους ἐλομένη τῶν κακῶν ὑπαλλαγὰς μετ' ἄνδρὸς οἰκεῖν βαρβάρου, πρὸς πλουσίαν τράπεζαν ἴζουσ'; ἀλλ' ὅταν πόσις πικρὸς ξυνήι γυναικί, καὶ τὸ σῶμ' ἐστὶν πικρόν. [θανεῖν κράτιστον· πῶς θάνοιμ' ἂν οὖν καλῶς; ἀσχήμονες μὲν ἀγχόναι μετάρσιοι, κὰν τοῖσι δούλοις δυσπρεπέδς νομίζεται σφαγαὶ δ' ἔχουσιν εὐγενέες τι καὶ καλόν, σμικρὸν δ' ὁ καιρὸς † ἄρτ' ἄπαλλάξει βίου.] ἐς γὰρ τοσοῦτον ἤλθομεν βάθος κακῶν· αἰ μὲν γὰρ ἄλλαι διὰ τὸ κάλλος εὐτυχεῖς γυναῖκες, ἡμᾶς δ' αὐτὸ τοῦτ' ἀπώλεσεν.	285						
[ΧΟ.] ἔχεις μὲν ἀλγεῖν', οἶδα· σύμφορον δὲ τοι ὡς ῥάιστα τὰναγκαῖα τοῦ βίου φέρειν.									
[ΕΛ.] φίλαι γυναῖκες, τί νι πότμωι συνεζύγην; ἄρ' ἡ τεκοῦσά μ' ἔτεκεν ἀνθρώποις τέρας; [γυνὴ γὰρ οὔθ' Ἑλληνίς οὔτε βάρβαρος τεῦχος νεοσσῶν λευκὸν ἐκκλοχεύεται, ἐν ὧι με Λῆδαν φασὶν ἐκ Διὸς τεκεῖν.] τέρας γὰρ ὁ βίος καὶ τὰ πράγματ' ἐστὶ μου, τὰ μὲν δι' Ἦραν, τὰ δὲ τὸ κάλλος αἵτιον. εἰθ' ἐξαλειφθεῖσ' ὡς ἀγαλμ' αὔθις πάλιν αἰσχίον εἶδος ἔλαβον ἀντὶ τοῦ καλοῦ, καὶ τὰς τύχας μὲν τὰς κακάς ἄς νῦν ἔχω Ἑλληνες ἐπελάθοντο, τὰς δὲ μὴ κακάς ἔσωζον ὡσπερ τὰς κακάς σῳζούσι 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' ἀδικὸς εἰμι δυσκληρῆς· καὶ τοῦτο μείζον τῆς ἀληθείας κακόν, ὅστις τὰ μὴ προσόντα κέκτηται κακά. ἔπειτα πατρίδος θεοί μ' ἀφιδρύσαντο γῆς ἐς βάρβαρ' ἦθη, καὶ φίλων τητῶμένη δοῦλη καθέστηκ' οὔσ' ἐλευθέρων ἀπο· τὰ βαρβάρων γὰρ δοῦλα πάντα πλὴν ἐνός, ἄγκυρα δ' ἡ μου τὰς τύχας ὦχι μόνη, πόσιον ποθ' ἤξειν καὶ μ' ἀπαλλάξιν κακῶν, ἐπεὶ τέθηκεν οὗτος, οὐκέτ' ἔστι δη. μήτηρ δ' ὄλωλε καὶ φονεύς αὐτῆς ἐγώ, ἀδικῶς μὲν, ἀλλὰ τᾶδικον τοῦτ' ἔστ' ἐμόν. ἦ δ' ἀγλαῖσμα δωμάτων ἐμόν τ' ἔφου,	255	260	265	270	275	280			
[ΧΟ.] Ἐλένη, τὸν ἐλθόνθ', ὅστις ἐστὶν ὁ ξένος, μὴ πάντ' ἀληθῆ δοξάσῃς εἰρηκένα. [ΕΛ.] καὶ μὴν σαφῶς γ' ἔλεξ' ὀλωλένα πόσιον. [ΧΟ.] ἰόλλ' ἂν λέγοιτο καὶ διὰ ψευδῶν σαφῆ. [ΕΛ.] καὶ τὰμπαλιν γε τῶνδ' ἀληθείας ἔπι. [ΧΟ.] ἐς ξυμφορὰν γὰρ ἀντὶ τὰγαθοῦ φέρη; [ΕΛ.] φόβος γὰρ ἐς τὸ δεῖμα περιβαλῶν μ' ἄγει, [ΧΟ.] πῶς δ' εὐμενείας τοισιδ' ἐν δόμοις ἔχεις; [ΕΛ.] πάντες φίλοι μοι πλὴν ὁ θηρεύων γάμους. [ΧΟ.] οἴσθ' οὖν ὁ δρᾶσον· μνήματος λιποῦσ' ἔδραν ... [ΕΛ.] ἐς ποῖον ἔρπεις μῦθον ἢ παραίνεσιν; [ΧΟ.] ἐλθοῦσ' ἐς οἴκους, ἦ τὰ πάντ' ἐπίσταται τῆς ποντίας Νηρηίδος ἐκγόνου κόρης πιθοῦ πόσιον σὸν Θεονόης, εἰτ' ἔστ' ἐπι εἰτ' ἐκλέλοιπε φέγγος· ἐκμαθοῦσα δ' εὐ πρὸς τὰς τύχας τὸ χάρμα τοὺς γόους τ' ἔχε. πρὶν δ' οὐδὲν ὀρθῶς εἰδέναί, τί σοι πλέον λυπουμένη γένοιτ' ἄν; ἀλλ' ἐμοὶ πιθοῦ. [τάφον λιποῦσα τόνδε σύμμιξον κόρη, ὀθενπερ εἰσι πάντα· τάληθῆ φράσαι ἔχουσ' ἐν οἴκοις τοῖσδε, τί βλέπεις πρόσω·] θέλω δὲ κἀγὼ σοι συνεισελθεῖν δόμουσ	285	290	295	300	305	310	315	320	325

καί συμπτυθέσθαι παρθένου θεσπίσματα· γυναίκα γάρ δή συμπονείν γυναικί χρή.		δας ἐνίζοντι Πριαμί- δαι ποτ' ἀμφὶ βουστάθμους.	
[ΕΛ.] φίλα, λόγους ἐδεξάμαν· βάτε βάτε δ' ἐς δόμους, ἀγῶνας ἐντὸς οἴκων ὡς πύθησθε τοὺς ἐμούς.	330	[ΧΟ.] ἄλλοσ' ἀποτροπὰ κακῶν γένοιτο, τὸ δὲ σὸν εὐτυχές.	360
[ΧΟ.] θέλουσαν οὐ με δις καλεῖς, [ΕΛ.] ἰὼ μέλεος ἄμερα. τὶν' ἄρα τάλαινα τίνα λόγον δακρυόεντ' ἀκούσομαι;	335	[ΕΛ.] ἰὼ τάλαινα Τροία, δι' ἔργ' ἄνεργ' ὄλλυσαι μέλεά τ' ἔτλας. τὰ δ' ἐμὰ δῶρα Κύπριδος ἔτεκε πολὺ μὲν αἶμα, πολὺ δὲ δάκρυον	365
[ΧΟ.] μὴ πρόμαντις ἀλγέων προλάβαν', ὦ φίλα, γόους. [ΕΛ.] τί μοι πόσις μέλεος ἔτλα; πότερα δέρκεται φάος τέ- θριππά θ' ἀλίου κέλευθά τ' ἀστέρων ἢ ἴν' νέκυσι κατὰ χθονός τὰν χρόνιον ἔχει τύχαν;	340	ἄπο δὲ παρθένου κόμας ἔ- θεντο σύγγονοι νεκρῶν Σκαμάνδριον ἀμφὶ Φρύγιον οἶδμα. βοὰν βοὰν δ' Ἑλλάς (αἰ')	370
[ΧΟ.] ἐς τὸ φέρτερον τίθει τὸ μέλλον ὅτι γενήσεται. [ΕΛ.] σὲ γὰρ ἐκάλεσα, σὲ δὲ κατόμοσα τὸν ὑδρόεντι δόνακι χλωρὸν Εὐρώταν, θανόντος εἰ βάξις ἔτυμος ἀνδρὸς † ἄδε μοι τί τάδ' ἀσύνετα, φόνιον αἰώρημα διὰ δέρας ὀρέξομαι, ἢ ξιφοκτόνον διωγμὸν αἰμορρύτου σφαγᾶς	345	ἐπι δὲ κρατὶ χέρας ἔθηκεν, ὄνυχι δ' ἀπαλόχροα γένυν ἔδευσεν φοινίαισι πλαγαῖς. ὦ μάκαρ Ἀρκαδία ποτὲ παρθένε Καλλιστοί, Διὸς ἃ λεχέων ἀπέ- βας τετραβάμοσι γυίοις, ὡς πολὺ κηρὸς ἐμᾶς ἔλαχες πλέον, ἃ μορφᾷ θηρῶν λαχνογυίων † ὄμματι λάβρωι σχῆμα λεαίνης† ἐξαλλάξασ' ἄχθεα λύπας· ἂν τέ ποτ' Ἄρτεμις ἐξεχορεύσατο χρυσοκέρατ' ἔλαφον Μέροπος Τιτανίδα κούραν καλλοσύνας ἔνεκεν· τὸ δ' ἐμὸν δέμας ᾤλεσεν ᾤλεσε πέργαμα Δαρδανίας ὀλομένους τ' Ἀχαιοῦς.	375
αὐτοσίδαρων ἔσω πελάσω διὰ σαρκὸς ἀμιλλαν, θῦμα τριζύγοις θεαῖσι τῶι τε σήραγγας ἴ-	350		380
	355		385

B ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΙ ΣΤΟΧΟΙ

Με τὴν διδασκαλία τῆς Παρόδου ἐπιδιώκουμε:

1. Να γνωρίσουμε τὴν Πάροδο ὡς ἓνα ἀπὸ τὰ κατὰ ποσὸν μέρη τῆς τραγωδίας, νὰ ἐπισημάνουμε τὴ μορφή/δομὴ τῆς στὴ συγκεκριμένη τραγωδία, τὴ σύνδεση αὐτῆς τῆς μορφῆς με τὸ περιεχόμενο τῆς Παρόδου καὶ νὰ συνειδητοποιήσουμε τὴ λειτουργία τῆς ὡς συνθετικοῦ στοιχείου τῆς τραγωδίας.
2. Να γνωρίσουμε ἓνα βασικὸ στοιχεῖο τῆς τραγωδίας, τὸ Χορὸ: νὰ ἐπισημάνουμε ὀρισμένα γενικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ (σύσταση, ρόλος, θεατρικότητα) καὶ νὰ τὰ ἀναζητήσουμε στὸ συγκεκριμένο Χορὸ τῆς *Ελένης*.
3. Να διευρύνουμε τὴ μελέτη τῆς βασικῆς ἡρωίδας, τῆς Ελένης (τραγικότητα, συναισθηματικὴ πορεία, δραματικὲς προεκτάσεις).
4. Να ἐπισημάνουμε τὸ παθητικὸ στοιχεῖο καὶ τὴς ἀποφθεγματικὲς ἐκφράσεις ὡς στοιχεῖα τοῦ ευρυπίδειου ἔργου καὶ νὰ τὰ 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, μετάστασις, αμοιβαίον, μονωδία¹
- η λειτουργία της παρόδου γενικά
- η μορφή/δομή της συγκεκριμένης Παρόδου.²

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 ενσασχόλησή 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 ενσασχόληση 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).

1.α. [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 αδέρφια της και για τον άντρα της (β). Η αντιστροφή του Χορού είναι μια πιστή πχώ 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 τραχιάκου συστήματος αποτελεί μια μονωδία της Ελένης, που ενσωματώνει ξανά σε θρήνο το μοτίβο του Ειδώλου [...].

[...] Η πάροδος μαζί με το μεγάλο «αμοιβαίο» (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 πρωίδα 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

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.

κωμική παράλογη κατάσταση που δημιουργήθηκε με το Είδωλο. Ο θρήνος τελειώνει με την απόφαση της Ελένης να πεθάνει. Ύστερα από μια σύντομη σπικομουθία, 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.* 12.2), 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. Περιορίσθη όμως αργότερα εις τα αμοιβαία άσματα μεταξύ Χορού και ενός ή δύο θηποιών. 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 ηρωίδες θρηνούν θάνατον ο οποίος δεν συνέβη (βλ. *IT* 143-169, 203-235). Ο Ευριπίδης εδώ πύδνατο 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 έφευρεν 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» (Πατίκης 1978: 207-208).

2ος ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΟΣ

Βασικό ζητούμενο στην ενότιπη 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 αντίστροφη 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*³
- στη σκηνική παρουσίαση του Χορού.⁴

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 (λιπανείς, 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 πχώς 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

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

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

τον ήρωα, αποκτά μια ευρύτερη διάσταση. Στο θέμα αυτό θα επανέλθουμε και σε επόμενες ενότητες (Στάσιμα), ωστόσο είναι χρήσιμο 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 συμπνεύσουν). 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 πλαγιότιπλων 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 σπικουργία 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 συγκρατιόταν, δαμαζόταν, άλλαζε σε έργο τέχνης. Για μας, που μας έμειναν μόνο οι λέξεις –και μάλιστα με σφαλμένη 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 κι 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 εκπνέει 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 βλέπομε να προβληματίζεται. Ζητά τις αιτίες. Απευθύνεται στους θεούς. Προσπαθεί να καταλάβει. Γι' αυτό συχνά αναπολεί το παρελθόν, για να αντιλήσει το δίδαγμα. 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 ομοιόμορφη 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 όρχηση – 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 θερίζει: ένας αριθμός θεριστών, αν αναπαραχθεί πιστά από μια μιμική ομάδα, το προϊόν συνιστά άθροισμα ατόμων, με ποικίλες εκφραστικές παραλλαγές, και όχι απόλυτα συντονισμένα μέλη Χορού – αυτός, συμπυκνώνοντας τα επιμέρους στοιχεία σε μια συνισταμένη, ουσιαστικά αποδίδει ότι 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], α 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 θεϊκή 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 –λ.χ. λαϊκές γυναίκες ή δούλους– διαθέτει ενόραση, ευαισθησία και πείρα, κάποτε μάλιστα σε βαθμό μεγαλύτερο από τα ηγεμονικά πρόσωπα του δράματος. Αυτές οι ιδιότητες φορτίζουν το χορικό 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 σύνθετες θέματα 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 σχεπικά αδύνατο επικείμενο 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 εξηνούσε 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 επανασύνδεση 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 σωζόμε-

να 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 Μενέλαου, 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 Ελένης⁵.
- στη συναισθηματική της πορεία⁶.

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 απόγνωση 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 (αναίσιος-παναίσιος), 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 απελπισία⁷.
- «ρητορική διαμαρτυρία» και παράπονο⁸.
- αγωνία και πάθος⁹.

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 (“ανάγκης”) [...] 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 περίπλοκο 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 συντρίβεται από τη μοίρα και τους θεούς: η νέα τραγική διάσταση διασφαλίζεται στο εξής από την ιδέα ενός ανθρώπινου πεπρωμένου που συντρίβεται 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 *ρήση* που ακολουθεί, κάνει την κακή της φήμη δυσκολότερα υποφερτή, παρά αν σπριζόταν 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 Πάρη. 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 νου 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 συνείδησής 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 συνεισφορά της διεγείρουσα την αγωνία πλοκής 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. Οποσδήποτε 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 Ευριπίδη¹⁰.
- την επιθυμία απόδρασης από μια οδυνηρή πραγματικότητα¹¹.
- τις αποφθεγματικές εκφράσεις¹².

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.

Οι αποφθεγματικές εκφράσεις, επίσης, αποτελούν και θέμα αποδελτίωσης. Μπορούν ωστόσο να επισημανθούν κάποιες

10. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο στη σ. 37.

11. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 1ο στη σ. 33.

12. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο στη σ. 31.

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 νεοτερικότητα, 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 πδονή των δακρύων. Το προγενέστερο θέατρο αγνοούσε αυτό το πάθος. Γεγονός είναι ότι, κάτω από την πίεση των απειλών και του πόνου, τα πρόσωπα του Ευριπίδη εύχονται συνεχώς να δραπετεύσουν 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 εμψυχούση 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 ξαναφάξει αυτόν τον κόσμο και να τον ονειρευτεί διαφορετικό. Έτσι κάποια από τα πρόσωπα των έργων του θα ήθελαν να μη συμβεί τίποτα από όσα πραγματικά συνέβησαν. *Αχ να 'σθνα, όπως σβήνουνε μια εικόνα/και να ξαναγιγνώμουν με άσκημη όψη...* θρνεί η Ελένη» (Romilly 1997: 123-131).

Δ 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 το 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 παραίνεση 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 παράβασης 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.

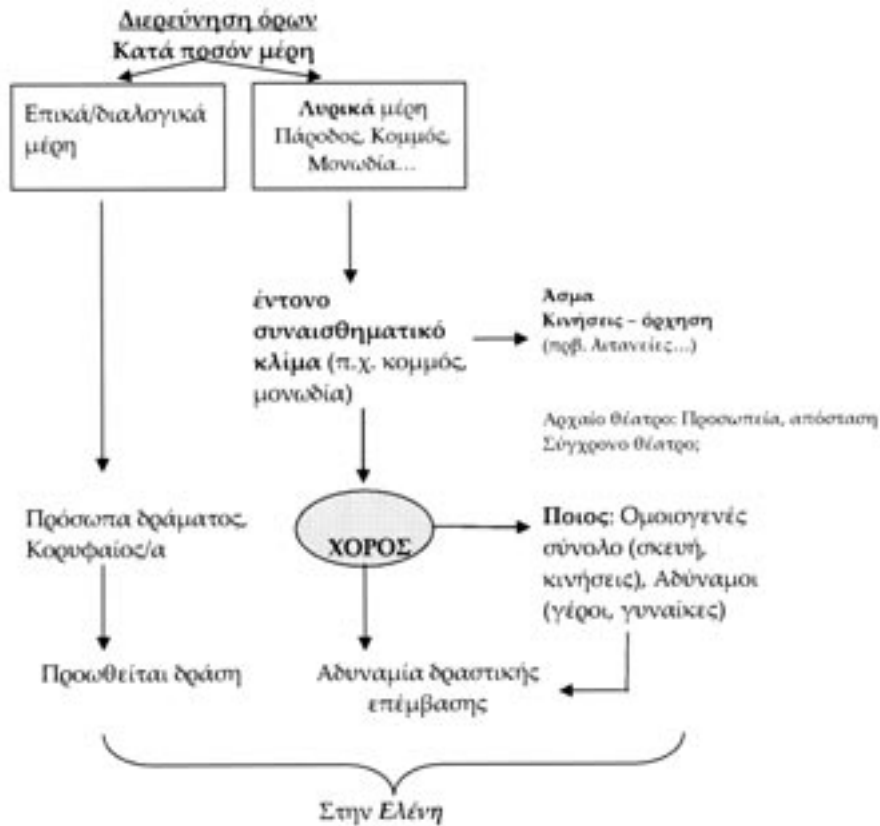
Ε ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΕΣ ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

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 ηρώιδας; (**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. Αξίζει 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 «φερρέφωνο» 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
1. Προωδός
2. Κομμός δι' αμοιβαίων
Θρήνος Ελένης και Χορού
3. Διαλογική σκηνή
Ρητορική διαμαρτυρία Ελένης Συμβουλές Χορού
4. Αμοιβαίο
Θρήνος Ελένης και Χορού Συμβουλές και ευχές Χορού
Θρήνος (μονωδία) Ελένης





Α' ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ

στ. 437-575

A ΚΕΙΜΕΝΟ ΠΡΩΤΟΤΥΠΟΥ (ΣΤ. 386-514)

ΜΕΝΕΛΑΟΣ

ὦ τὰς τεθρίππους Οἰνομάωι Πῖσαν κάτα
 Πέλοψ ἀμίλλας ἐξαμιλληθεῖς ποτε,
 εἶθ' ὠφελεις τόθ' ἤνικ' ἔρανον εἰς θεοὺς
 πεισθεῖς ἐποίεις] ἐν θεοῖς λιπεῖν βίον,
 390 πρὶν τὸν ἐμὸν Ἄτρεα πατέρα γεννήσαι ποτε,
 ὃς ἐξέφυσεν Ἀερόπης λέκτρων ἄπο
 Ἀγαμέμνον' ἐμέ τε Μενέλεων, κλεινὸν ζυγόν.
 πλείστον γάρ οἱμαι –καὶ τόδ' οὐ κόμπωι λέγω–
 στρατεύμα κώπηι διορίσαι Τροίαν ἐπι,
 395 τύραννος οὐδὲ πρὸς βίαν στρατηλατῶν,
 ἐκοῦσαι δ' ἄρξας Ἑλλάδος νεανίας,
 καὶ τοὺς μὲν οὐκέτ' ὄντας ἀριθμῆσαι πάρα,
 τοὺς δ' ἐκ θαλάσσης ἀσμένους πεφευγότας,
 νεκρῶν φέροντας ὀνόματ' εἰς οἴκους πάλιν.
 400 ἐγὼ δ' ἐπ' οἶδμα πόντιον γλαυκῆς ἀλός
 τλήμων ἀλώμαι χρόνον ὅσον περ Ἴλιου
 πύργους ἔπερσα, κάς πάτραν χρῆζων μολεῖν
 οὐκ ἀξιοῦμαι τοῦδε πρὸς θεῶν τυχεῖν.
 Λιβύης δ' ἐρήμους ἀξένους τ' ἐπιδρομάς
 405 πέπλευκα πάσας· χῶταν ἐγγύς 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 ἠσχυρόμην,
 415 [ὥσθ' ἱστορῆσαι τὰς ἐμὰς δυσχλαινίας]
 κρύπτων ὑπ' αἰδοῦς τὰς τύχας. ὅταν δ' ἀνήρ
 πράξῃ κακῶς ὑψηλός, εἰς ἀθήϊαν
 πίπτει κακίῳ τοῦ πάλοι δυσδαίμονος.
 420 χρεῖα δὲ τείρει μ' οὔτε γὰρ σῖτος πάρα
 οὔτ' ἀμφοὶ χρώτ' ἐσθητες· αὐτὰ δ' εἰκάσαι
 πάρεστι ναὸς ἐκβόλοισ ἀμπίσχομαι.
 πέπλους δὲ τοὺς πρὶν λαμπρὰ τ' ἀμφιβλήματα
 χλιδὰς τε πόντος ἤρπασ'· ἐν δ' ἄντρου μυχοῖς

κρύψας γυναῖκα τήν κακῶν πάντων ἐμοὶ 425
 ἄρξασαν ἦκω, τοὺς γε περιλειμμένους
 φίλων φυλάσσειν τὰμ' ἀναγκάσας λέχη.
 μόνος δὲ νοστώ, τοῖς ἐκεῖ ζητῶν φίλοις
 τὰ πρόσφορ' ἦν πως ἐξερευνήσας λάβω.
 430 ἰδὼν δὲ δῶμα περιφερὲς θριγκοῖς τόδε 430
 πύλας τε σεμνάς ἀνδρὸς ὀλβίου τινὸς
 προσῆλθον· ἐλπίς δ' ἐκ γε πλουσίων δόμων
 λαβεῖν τι ναύταις· ἐκ δὲ μὴ ἄχόντων βίον
 οὐδ' εἰ θέλοιν ὠφελεῖν ἔχοιμεν ἄν.
 435 ὦ· τίς ἂν πυλωρὸς ἐκ δόμων μόλοι, 435
 ὅστις διαγγεῖλιε τὰμ' ἔσω κακά;

ΓΡΑΥΣ

τίς πρὸς πύλαισιν; οὐκ ἀπαλλάξῃ δόμων
 καὶ μὴ πρὸς αὐλείοισιν ἐστηκῶς πύλαις
 ὄχλον παρέξεις δεσπότηαις; ἢ κατθανῆι
 440 Ἑλλην πεφυκῶς, οἶαν οὐκ ἐπιστροφάι. 440
 [ΜΕ.] ὦ γραῖα, † ταῦτα ταῦτ' ἐπη καλῶς λέγεις †
 ἐξεστι, πείσομαι γάρ· ἀλλ' ἄνες χόλου.
 405 [ΓΡ.] ἀπελθ'· ἐμοὶ γὰρ τοῦτο πρόσκειται, ξένε,
 μηδένα πελάζειν τοισὶδ' Ἑλλήνων δόμοις.
 [ΜΕ.] ἂ, μὴ πρόσειε χεῖρα μηδ' ὦθει βίαι. 445
 [ΓΡ.] πείθῃ γὰρ οὐδὲν ἄν λέγω, σὺ δ' αἵπιος.
 [ΜΕ.] ἄγγελιον εἴσω δεσπότηται τοῖσι σοῖς ...
 410 [ΓΡ.] πικρῶς † ἂν οἶμαί γ' ἀγγελεῖν † τοὺς σοῦς λόγους.
 [ΜΕ.] ναυαγὸς ἦκω ξένος, ἀσύλητον γένος.
 [ΓΡ.] οἶκον πρὸς ἄλλον νῦν τιν' ἀντὶ τοῦδ' ἴθι. 450
 [ΜΕ.] οὐκ, ἀλλ' ἔσω πάρεμι· καὶ σύ μοι πιθοῦ.
 [ΓΡ.] ὄχληρός ἴσθ' ἄν· καὶ τάχ' ὠσθήσῃ βίαι.
 415 [ΜΕ.] αἰαί· τὰ κλεινὰ ποῦ ἴστί μοι στρατεῦματα;
 [ΓΡ.] οὐκοῦν ἐκεῖ που σεμνὸς ἦσθ', οὐκ ἐνθάδε.
 [ΜΕ.] ὦ δαῖμον, ὡς ἀνάξι' ἠπιώμεθα. 455
 [ΓΡ.] τί βλέφαρα τέγγεις δάκρυσι; πρὸς τίν' οἰκτρὸς εἶ;
 [ΜΕ.] πρὸς τὰς πάροιθε συμφορὰς εὐδαίμονας.
 420 [ΓΡ.] οὐκοῦν ἀπελθῶν δάκρυα σοῖς δώσεις φίλοις;
 [ΜΕ.] τίς δ' ἦδε χώρα; τοῦ δὲ βασιλείου δόμοι;
 [ΓΡ.] Πρωτέως τὰδ' ἐστί δώματ', Αἴγυπτος δὲ γῆ. 460
 [ΜΕ.] Αἴγυπτος; ὦ δύστηνος, οἱ πέπλευκ' ἄρα.
 [ΓΡ.] τί δὴ τὸ Νείλου μεμπτόν ἐστί σοι γάνος;

[ME.] οὐ τοῦτ' ἐμέμφθην· τὰς ἐμὰς στένω τύχας.		Διὸς δ' ἔλεξε παῖδά νιν πεφικένας·	
[ΓΡ.] πολλοὶ κακῶς πράσουςιν, οὐ σὺ δὴ μόνος.		ἀλλ' ἢ τις ἔστι Ζηνὸς ὄνομ' ἔχων ἀνὴρ	490
[ME.] ἔστ' οὖν ἐν οἴκοις ὄντιν' ὀνομάζεις ἀναξ;	465	Νείλου παρ' ὄχθας; εἷς γὰρ ὁ γε κατ' οὐρανόν.	
[ΓΡ.] τόδ' ἔστιν αὐτοῦ μνήμα, παῖς δ' ἄρχει χθονός.		Σπάρτη δὲ ποῦ γῆς ἔστι πλὴν ἴνα ροαὶ	
[ME.] ποῦ δῆτ' ἀν εἶη; πότερον ἐκτὸς ἢ 'ν δόμοις;		τοῦ καλλιδόνακός εἰσιν Εὐρώτα μόνον;	
[ΓΡ.] οὐκ ἔνδον· Ἕλλησιν δὲ πολεμιάτατος.		διπλοῦν δὲ Τυνδάρειον ὄνομα κληίζεται,	
[ME.] τίν' αἰτίαν σχῶν ἦς ἐπιμρόμην ἐγώ;		Λακεδαίμονος δὲ γαῖά τις ξυνώνυμος	495
[ΓΡ.] Ἐλένη κατ' οἴκους ἔστι τοῦσδ' ἢ τοῦ Διός.	470	Τροίας τ'; ἐγὼ μὲν οὐκ ἔχω τί χρῆ λέγειν.	
[ME.] πῶς φῆς; τίν' εἶπας μῦθον; αὐθὶς μοι φράσον.		πολλοὶ γάρ, ὡς εἶξασιν, ἐν πολλῇ χθονὶ	
[ΓΡ.] ἢ Τυνδαρίς παῖς, ἢ κατὰ Σπάρτην ποτ' ἦν.		ὀνόματα ταῦτ' ἔχουσι καὶ πόλις πόλει	
[ME.] πόθεν μολοῦσα; τίνα τὸ πράγμ' ἔχει λόγον;		γυνὴ γυναικὶ τ'· οὐδὲν οὖν θαυμαστέον.	
[ΓΡ.] Λακεδαίμονος γῆς δεῦρο νοστήσασ' ἄπο.		οὐδ' αὖ τὸ δεινὸν προσπόλου φευξοῦμεθα·	500
[ME.] πότ'; οὐ τί που λελήισμεθ' ἐξ ἄντρων λέχος;	475	ἀνὴρ γὰρ οὐδεὶς ὧδε βάρβαρος φρένας	
[ΓΡ.] πρὶν τοὺς Ἀχαιοὺς, ὦ ξέν', ἐς Τροίαν μολεῖν.		ὄς ὄνομ' ἀκούσας τοῦμόν οὐ δώσει βοράν.	
ἀλλ' ἔρπ' ἀπ' οἴκων· ἔστι γάρ τις ἐν δόμοις		[κλεινὸν τὸ Τροίας πῦρ ἐγὼ θ' ὄς ἡψά νιν,	
τύχη, τύραννος ἦι ταράσσεται δόμος.		Μενέλαος, οὐκ ἄγνωστος ἐν πάσῃ χθονί.	
καιρὸν γὰρ οὐδέν' ἤλθες· ἦν δὲ δεσπότης		δόμων ἀνακτα προσμενῶ· δισσὰς δέ μοι	505
λάβη σε, θάνατος ξενία σοι γενήσεται.	480	ἔχει φυλάξεις· ἦν μὲν ὠμόφρων τις ἦι,	
εὐνοῦς γὰρ εἰμ' Ἕλλησιν, οὐχ ὅσον πικροῦς		κρύψας ἑμαυτὸν εἶμι πρὸς ναυαγία·	
λόγουσ ἐδῶκα δεσπότην φοβουμένην.		ἦν δ' ἐνδιδῶι τι μαλθακόν, τὰ πρόσφορα	
[ME.] τί φῶ; τί λέξω; συμφοράς γὰρ ἀθλιας		τῆς νῦν παρούσης συμφοράς αἰτήσομαι.]	
ἐκ τῶν πάροιθε τὰς παρεστῶσας κλύω,		κακῶν τόδ' ἡμῖν ἔσχατον τοῖς ἀθλοῖς,	510
εἰ τῆν μὲν αἰρεθεῖσαν ἐκ Τροίας ἄγων	485	ἄλλους τυράννους αὐτὸν ὄντα βασιλέα	
ἦκω δάμαρτα καὶ κατ' ἄντρα σώζιται,		βίον προσαιτεῖν· ἀλλ' ἀναγκαίως ἔχει.	
ὄνομα δὲ ταῦτόν τῆς ἐμῆς ἔχουσα τις		λόγος γὰρ ἔστιν οὐκ ἐμός, σοφῶν δέ του,	
δάμαρτος ἄλλη τοισὶδ' ἐνναίει δόμοις.		δεινῆς ἀνάγκης οὐδὲν ἰσχύειν πλέον.	

B ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΙ ΣΤΟΧΟΙ

Με τη διδασκαλία του Α΄ Επεισοδίου επιδιώκουμε:

1. Να γνωρίσουμε ένα ακόμα από τα επικά-διαλογικά μέρη της τραγωδίας, το επεισόδιο, να επισημάνουμε 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 Γερώντισσα, και να διερευνήσουμε το ρόλο της στο έργο.
4. Να εμβαθύνουμε στη μελέτη της βασικής αντίθεσης του έργου ανάμεσα στο *είναι* και το *φαίνεσθαι*.
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 εσιτάσουμε:¹

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

- σε θέματα ορολογίας·
- στη μορφή/δομή του συγκεκριμένου Επεισοδίου·
- στη λειτουργία του.

Σχετικά με τα θέματα ορολογίας, επιδιώκουμε, όπως έχουμε αναφέρει και στην 1η Διδακτική Επισήμανση 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 δραματολογία.

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/σπichoμυθία. 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 σπichoμυθίας, 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» (Baldry 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 μιμήσεως* με τη μορφή ενός παθητικού λόγου, δηλαδή ενός γνήσιου μονο-

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

1.ε. [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 σιχομυθία. 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 Μενέλαου²
- στην εικόνα του με βάση το λόγο, τη δράση και τις σκέψεις του (ήθος Μενέλαου)³.
- στην τραγικότητά του⁴.

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 εισοδή 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 ένδοξος 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 Γερώντισσας 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 αναδείξουμε 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, μελε-

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

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

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

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

τούν εκ νέου την παρουσία του Μενέλαου, εφοδιασμένοι τώρα με ένα νέο κλειδί, και βλέπουν από άλλο πρίσμα τις αδυναμίες και τις αντιφάσεις του ήρωα.

2.α. [Ο Μενέλαος – η αμφισβησία]

«Ο ίδιος ο Μενέλαος υπήρξε πάντοτε ένας γρίφος. Είναι το πρόσωπο εκείνου 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 ποίησης θα παρενέβαλε ακαλαίσθητα 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 γελοιοτίας 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 φανφαρόνο στρατιώτη [...]. Γίνεται όμως κάπως πιο ανεπιτήδευτο όταν φτάνει στην ντροπή που νιώθει για τα ράκη του [...]. Μετά πλησιάζει τις πύλες του παλατιού, από όπου αποπέμπεται με βάνουσο 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 αποσιωπή από τη γριά. Η συμπεριφορά του Μενέλαου, καθώς ζαρώνει μπροστά στις σπρωξίες και τις απειλές της, είναι φυσικά εντελώς αντι-ηρωική, εδώ όμως προσέρχεται ως ικέτης κι οι ικέτες δεν είναι απαραίτητο να φέρονται ηρωικά. Θρηνεί, 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 αμφισβησία, που χαρκτηρίζει 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 και βασανιζόμενους, δηλαδή να τους εκλάβει –αυτούς που αποτελούσαν εξαίρεση– ως παράδειγμα της ανθρωπίνης 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 αμφισβησία και την αυταπάτη. Για μια ακόμη φορά βρισκόμαστε αντιμέτωποι με τις θεωρίες του Γοργία 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 Είδωλον» (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 αναγνώρισης – οι οποίες σ’ αυτό το έργο όλως ιδιαίτέρως απαιτούν να μπουν 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 Διδακτικός Στόχος

Η παρουσίαση της Γερώντισσας⁵ 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·
- να αναζητήσουν το ρόλο της Γερώντισσας στη δραματική οικονομία.

Η Γερώντισσα 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 Γερώντισσας 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 (συμπνόνά το Μενέλαο, διαφαίνεται η τραγικότητα του Μενέλαου κτλ.).

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

3.α. [γιατί γυναίκα – ρόλος Γερώντισσας]

«Η ανάθεση αυτού του ρόλου σε μια ηλικιωμένη γυναίκα [...] φαίνεται να είναι η συνέπεια ενός δραματουργικού συμβιβασμού. Να μην 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 ανταλλάσσει λόγια αβοήθητος με μια γριά. Είναι επίσης πιθανότερο ότι εκείνη θα απέφευγε να τον αναφέρει στους κυρίους της» (Dale 1967: 121).

4ος Διδακτικός Στόχος

Η ενασχόληση με την αντίθεση *είναι vs φαίνεσθαι*⁶ αυτή την ενότητα⁶ 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 (ποιος είναι – πώς φαίνεται, τι ακούει – τι πιστεύει: ο Μενέ-

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

6. Βλ. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο σπ σ. 45.

λαος παρών 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 παραμένει 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 [...]» (Πασσάλης 2001: 101).

4.β. [Μενέλαος: είναι vs φαίεσθαι]

«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 ρακένδυτου 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 εξηγηθεί γιατί υπερτονίζει τα κατορθώματά του στην Τροία και γιατί κομπάζει ότι το όνομά του είναι ξεκουστό σ’ ολόκληρο τον κόσμο. [...] Η ειρωνεία της τελευταίας παρατήρησης είναι αξιοσημείωτη, 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 Διδακτικός Στοχος

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

- ο πόλεμος⁷.
- οι ήρωες του Ευριπίδη⁸.

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 (αντιπρωϊκή, 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 σπ σ. 43.

8. Βλ. ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ 2ο σπ σ. 41, 2ο σπ 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 κομμασμός 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.

Ανακεφαλαιώνοντας 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 εξοικειωθούμε 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 πρόποσα 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 τρύπια του πλοίου του και ως ζηπίανος, δηλαδή στην πιο προσβλητική, για την αντίληψη εκείνης της εποχής, κατάσταση. Αλλά και η περιπέτριά 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» (Σακαλής 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, συνείδητα 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 χαιρέκακους για την αθλιότητα που επιφέρει ο πόλεμος, ανεδαφικούς και το ίδιο υπερφίλους, 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 γεωιστικό χαρακτήρα του ήρωα και [...] να ανιπαραθέσει 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, συνετέλεσε ώστε να εμφανίσει ο ποιητής και το Μενέλαο έτσι» (Σακαλής 1980: 165, 168).

5.γ. [η ιδιότυπη τραγικότητα 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 [...]» (Σακαλής 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 παρουσίας 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/θυμάται τα παλιά η ψυχή και κλαίει [...]» Ευρ., *Ιφ. Ταυρ.*, 1120-1121 (μτφρ. Θ. Σταύρου): « Πραγματική συμφορά η αλλαγή ’ναι 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 Γερώντισσα 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 Γερώντισσα 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 Γερώντισσα την επιδιώκει ούτε ο Μενέλαος την αντιλαμβάνεται, ωστόσο ο θεατής την απολαμβάνει.
542. κ.εξ. Η κατάσταση του Μενέλαου μετά την αποχώρηση της Γερώντισσας 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 Γερώντισσας-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, μολοντί ο ερχομός του Μενέλαου θα έπρεπε λογικά να οδηγήσει στη λύτρωση της Ελένης; (**λειπούργια**)
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 Γερώντισσα και ποια από αυτές θεωρείτε πιο σημαντική για την εξέλιξη του δράματος; (**ρόλος Γερώντισσας – δραματική οικονομία**)
4. Μετά τις πληροφορίες της Γερώντισσας, 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 ρακένδυτος ναυαγός και μετά τη συζήτησή του με τη Γερώντισσα 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 Γερώντισσα 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 Γερώντισσας, όπως εσείς τη φαντάζεστε. (**σκευή**)

ΣΤ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ

