

ΔΡΑΜΑΤΙΚΗ
ΠΟΙΗΣΗ

ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ
Ελένη
Γ' ΓΥΜΝΑΣΙΟΥ

ΟΜΑΔΑ ΣΥΓΓΡΑΦΗΣ

- **Χρύσα Αλεξοπούλου**, δ.φ., Καθηγήτρια Δ/θμιας Εκπαίδευσης.
- **Α. Κ. Φραγκούλης**, δ.φ., Σχολικός Σύμβουλος.

ΟΜΑΔΑ ΚΡΙΣΗΣ

- Αικατερίνη Καμαρέττα, Λέκτωρ Πανεπιστημίου Αθηνών.
- Τασούλα Καραγεωργίου, δ.φ., Καθηγήτρια Β/θμιας Εκπαίδευσης.
- Ελπινίκη Νικολουδάκη, δ.φ., Σχολική Σύμβουλος.

ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΣΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΟΥ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟΥ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟΥ

Κώστας Μπαλάσκας, Σύμβουλος του Παιδαγωγικού Ινστιτούτου.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ

Τάσος Ρούσσος

ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ & ΠΡΟΕΚΤΥΠΩΣΗ ΒΙΒΛΙΟΥ

ΣΥΝΘΕΣΗ

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΕΘΝΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ

ΔΡΑΜΑΤΙΚΗ
ΠΟΙΗΣΗ



ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ
Ελένη
Γ' ΓΥΜΝΑΣΙΟΥ

ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΕΚΔΟΣΕΩΣ
ΔΙΔΑΚΤΙΚΩΝ ΒΙΒΛΙΩΝ
ΑΘΗΝΑ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Το εικονογραφικό υλικό του βιβλίου προέρχεται από αρχεία ιδιωτών, προγράμματα παραστάσεων και εκδόσεις Μουσείων και Εκδοτικών οίκων. Το Παιδαγωγικό Ινστιτούτο τους ευχαριστεί θερμά.

Ιδιαιτέρως ευχαριστεί την Εκδοτική Αθηνών, το Μορφωτικό Ίδρυμα της Εθνικής Τράπεζας, το Μέγαρο Μουσικής και το «Αμφιθέατρο» του Σπύρου Ευαγγελάτου από διβλία ή εκδόσεις των οποίων έχει ληφθεί το μεγαλύτερο μέρος του υλικού αυτού.

Το Παιδαγωγικό Ινστιτούτο

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

<i>ΕΙΣΑΓΩΓΗ</i>	7-36
I. ΤΟ ΔΡΑΜΑ	7
II. Η ΤΡΑΓΩΔΙΑ	8
III. Η ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ	14
IV. Η ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ ΣΤΟΝ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟ ΑΓΩΝΑ ΚΑΙ Η ΔΙΕΞΑΓΩΓΗ ΤΟΥ	19
V. ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΜΕΓΑΛΟΙ ΤΡΑΓΙΚΟΙ ΠΟΙΗΤΕΣ	23
VI. Η ΤΡΑΓΩΔΙΑ <i>ΕΛΕΝΗ</i>	30
<i>ΚΕΙΜΕΝΟ - ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΑ ΣΧΟΛΙΑ</i>	37-175
ΠΡΟΛΟΓΟΣ (στ. 1-195)	37
ΠΑΡΟΔΟΣ (στ. 196-436)	51
Α' ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ (στ. 437-575)	69
ΕΠΙΠΑΡΟΔΟΣ (στ. 576-87) – Β' ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ (στ. 588-1219)	81
Α' ΣΤΑΣΙΜΟ (στ. 1220-85)	125
Γ' ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ (στ. 1286-424)	131
Β' ΣΤΑΣΙΜΟ (στ. 1425-99)	141
Δ' ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ (στ. 1500-92)	147
Γ' ΣΤΑΣΙΜΟ (στ. 1593-652)	155
ΕΞΟΔΟΣ (στ. 1653-870)	161
<i>ΑΣΚΗΣΕΙΣ</i>	176-190
<i>ΑΠΟΨΕΙΣ ΜΕΛΕΤΗΤΩΝ - ΠΑΡΑΛΛΗΛΑ ΚΕΙΜΕΝΑ</i>	191-225
<i>ΛΕΞΙΚΟ ΟΡΩΝ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑΣ</i>	226-231
<i>ΛΕΞΙΚΟ ΜΥΘΟΛΟΓΙΚΩΝ ΟΡΩΝ</i>	232-239

=====

=====

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

I. ΤΟ ΔΡΑΜΑ

Ο αρχαίος ελληνικός ποιητικός λόγος διακρίνεται στο **έπος**, τη **λυρική ποίηση** και το **δράμα**. Το **δράμα** συνθέτει στοιχεία από τα δύο άλλα είδη που προηγούνται χρονικά, το έπος (=λόγος) και τη λυρική ποίηση (=μουσική και όρχηση), αλλά διακρίνεται κυρίως από το γεγονός ότι δημιουργήθηκε για παράσταση. Το δράμα δηλαδή αναπαριστά και ζωντανεύει ένα γεγονός, μιμείται μια πράξη μπροστά στους θεατές, όπως δηλώνει και το όνομά του: *δράμα < δράω-ω : πράττω*.

Προέλευση

Το δράμα συνδέεται με τις θρησκευτικές τελετές (*δρώμενα*) που είτε αναπαριστούσαν γεγονότα από τη ζωή των θεών (π.χ. τον γάμο του Δία και της Ήρας) είτε αποτελούσαν συμβολικές ιερές πράξεις, στις οποίες συμμετείχαν οι πιστοί, όπως συνέβαινε στα Ελευσίνια μυστήρια και τη λατρεία του Διονύσου.

Ο Διόνυσος ή Βάκχος ήταν κατά τη μυθολογία γιος του Δία και της Σεμέλης, κόρης του Κάδμου. Η λατρεία του ήλθε από τη Φρυγία μέσω της Θράκης και γρήγορα πήρε πανελλήνιο χαρακτήρα, γιατί ως θεός της δλίστησης, του κρασιού και γενικότερα των παραγωγικών δυνάμεων της φύσης ήταν κοντά στους ανθρώπους της αγροτικής ζωής. Αυτοί τον είδαν σαν δικό τους προστάτη - θεό, τον ακολούθησαν με ενθουσιασμό και τον λάτρευναν πίνοντας κρασί και τραγουδώντας τραγούδια που συνέθεταν προς τιμή του.

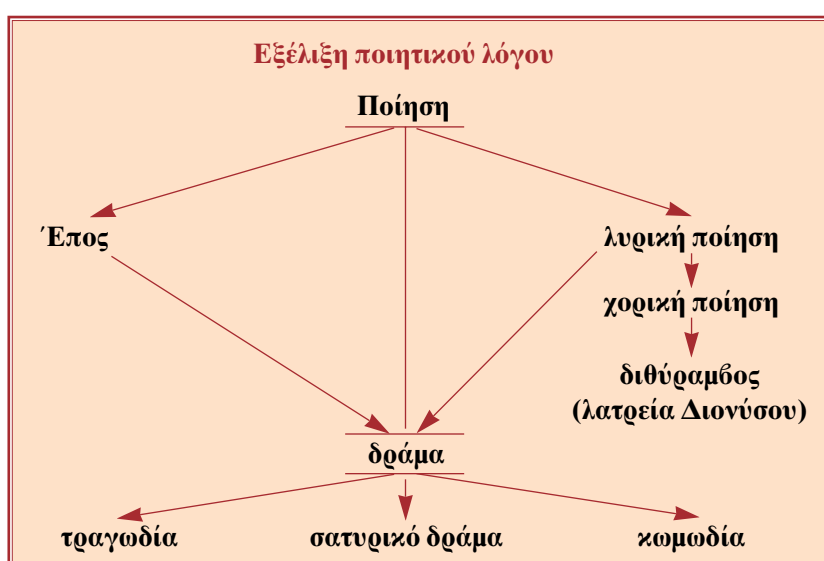
Χαρακτηριστικό της λατρείας του Διονύσου ήταν η **έκσταση**. Με αυτή ο πιστός έφευγε από την πραγματικότητα, λησμονούσε την προσωπικότητά του και ένιωθε να κατέχεται από το πνεύμα του λατρευόμενου θεού (*θεοληψία*). Την έκσταση των πιστών του θεού Διονύσου υποδοχούσε η μεταμφίεση και η χρήση μέσων που αποτελούσαν σύμβολα της λατρείας του. Συγκεκριμένα, οι πιστοί μεταμφιέζονταν, στεφανώνονταν με κισσό, ιερό φυτό του θεού, άλειφαν το πρόσωπό τους με κατακάθι κρασιού ή το κάλυπταν με φύλλα δένδρων και έπαιρναν τη μορφή σατύρων, ζωόμορφων ακόλουθων του Διονύσου, φορώντας δέρματα ζώων.

Διθύραμβος

Οι βακχικοί θίασοι λάτρευναν τον θεό με αυτές τις τελετουργικές πράξεις που τις συνόδευε ένας **χορικός ύμνος**, ο **διθύραμβος**, που είναι πολύ πιθανό να περιείχε μια αφήγηση σχετική με τη ζωή και τα παθήματα του Διονύσου. Την απόδοση αυτής της αφήγησης, η οποία ήταν αυτοσχέδια,

φαίνεται ότι αναλάμβανε ο πρώτος του Χορού, ο **κορυφαίος**, ενώ η κύρια λειτουργία του Χορού ήταν να τραγουδάει κάποιες συμβατικές επωδούς. Από αυτό το άσμα, και μάλιστα από τους αυτοσχεδιασμούς των κορυφαίων, των πρωτοτραγουδιστών, «*τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον*», θεωρεί ο Αριστοτέλης ότι δημιουργήθηκε το δράμα (*Ποιητ.* 1449 a 10 κ. ε.).

Η πληροφορία αυτή του Αριστοτέλη είναι σημαντική, γιατί εκείνος ήταν πολύ πιο κοντά στα πράγματα για τα οποία μιλάει, έστω κι αν δεν μας εξηγεί πώς από μια αυτοσχέδια χορική ποίηση γεννήθηκε το δράμα. Είναι πάντως φανερό ότι το δράμα έχει άμεση σχέση με τον Διόνυσο και τη λατρεία του.



II. Η ΤΡΑΓΩΔΙΑ

Το δράμα διακρίνεται σε τρία είδη: την **τραγωδία**, την **κωμωδία** και το **σατυρικό δράμα**. Η τραγωδία, ως είδος του δράματος, ξεκίνησε από τον διθύραμβο. Δεν είναι εύκολο να παρακολουθήσουμε την εξελικτική της πορεία, μπορούμε όμως, αξιοποιώντας τις αρχαίες πηγές, να γνωρίσουμε ορισμένους σταθμούς αυτής της εξέλιξης.

Αρίων

Ο Ηρόδοτος αναφέρει (1. 23) ότι ένας σημαντικός ποιητής και μουσικός, από τη Μήθυμνα της Λέσβου, ο Αρίων, που ζούσε στην Κόρινθο την εποχή του τυράννου Περιάνδρου (6ος αι. π.Χ.), συνέβαλε με την τέχνη του, ώστε ο διθύραμβος να ξεπεράσει τον πρωτόγονο αυτοσχεδιασμό και να αποκτήσει τεχνική μορφή. Ο Αρίων συνέθετε τους στίχους και τη μουσική των διθυράμβων με μεγάλη επιμέλεια και παρουσίαζε τους χορευτές μεταμφιεσμένους σε σατύρους, δηλαδή με χαρακτηριστικά τράγων, γι'

αυτό και ονομάστηκε «εὐρετής τοῦ τραγικοῦ τρόπου» (λεξικό Σούδας). Τα μέλη αυτού του τραγικού Χορού ήταν τραγόμορφοι τραγουδιστές που ονομάζονταν «τραγωδοί» από τη μεταμίεσή τους ή, κατ' άλλους, από τον τράγο που έπαιρναν ως έπαθλο, όταν νικούσαν στον διαγωνισμό στον οποίο συμμετείχαν, ή από το γεγονός ότι τραγουδούσαν κατά τη διάρκεια θυσίας τράγου.

Η πληροφορία αυτή για τον τραγικό Χορό κάνει πιο κατανοητή την πληροφορία που μας δίνει για την τραγωδία ο Αριστοτέλης (*Ποιητ.* 1449 a 22 κ.ε.), ότι δηλαδή απέκτησε μεγαλοπρέπεια, όταν αποσυνδέθηκε από τη σατυρική μορφή, και ενισχύει την άποψη ότι η τραγωδία εξελίχθηκε από τον διθύραμβο που τραγουδούσε και χόρευε ένας σατυρικός Χορός.

Θέσπη

Αλλά με ποιο τρόπο μια χορική παράσταση, ακόμη κι αν είναι τεχνική και συνοδεύεται από μιμητικές κινήσεις, εξελίχθηκε σε τραγωδία; Σύμφωνα με την παράδοση, το πρώτο καθοριστικό δῆμα έγινε από τον **Θέσπη** που καταγόταν από τον αγροτικό δῆμο της Ικαρίας στην Αττική (τον σημερινό Διόνυσο). Αυτός, κατά την πιθανότερη εκδοχή, αποσπάστηκε από τον Χορό του οποίου ηγούνταν, στάθηκε απέναντί του, διαλέχτηκε μαζί του υποδυόμενος ένα ρόλο. Σταμάτησε δηλαδή να τραγουδά μια ιστορία και άρχισε να την αφηγείται και να την παριστάνει. Έτσι έγινε ο πρώτος **υποκριτής**, αυτός που αποκρίνεται (αρχ. *υποκρίνεται*) στον Χορό, διαλέγεται με αυτόν, απαντά στις ερωτήσεις του και δίνει αφορμή για τα άσματά του, απαγγέλλοντας στίχους σε άλλο μέτρο και σε διαφορετική μελωδία από εκείνη των στίχων που τραγουδούσε ο Χορός. Από αυτούς προήλθαν σταδιακά ο **πρόλογος** και τα **επεισόδια**. Ο νεωτερισμός αυτός του Θέσπη που ένωσε το **επικό** στοιχείο με το **λυρικό**, που κυριαρχούσε μέχρι τότε, γέννησε την τραγωδία¹, ένα από τα σημαντικότερα δημιουργήματα του ανθρωπίνου πνεύματος.

Η δομή της τραγωδίας

Αρχικά τα διαλογικά μέρη ήταν περιορισμένης έκτασης, με την πάροδο του χρόνου όμως έγιναν εκτενέστερα, ενώ περιορίστηκαν αντίστοιχα τα άσματα που έψαλλε ο Χορός. Η πλοκή του μύθου έγινε πιο σύνθετη και διακρίθηκε σε **επεισόδια**, οι υποκριτές αυξήθηκαν και η τραγωδία απέκτησε πια την οριστική της μορφή και διάρθρωση ως θεατρικό είδος. Το **επικό-διαλογικό** στοιχείο της τραγωδίας αποτελούν: ο **πρόλογος**, το τμήμα που προηγείται της εισόδου του Χορού στην ορχήστρα (βλ. σ. 15) και εισάγει τον θεατή στην υπόθεση του έργου (στις παλαιότερες τραγωδίες δεν υπήρχε), τα **επεισόδια**, τα τμήματα που παρεμβάλλονται ανάμεσα στα άσματα που ψάλλει ο Χορός και αντιστοιχούν στις πράξεις του σύγχρονου θεάτρου, και η **έξοδος**, που ακολουθεί μετά το τελευταίο άσμα του Χορού. Αυτά είναι οι φορείς της υπόθεσης.

Το **λυρικό** μέρος αποτελούν: η **πάροδος**, άσμα που τραγουδάει ο

1. Η λέξη τραγωδία σήμερα α) σημαίνει θεατρικό κείμενο, β) δυσάρεστο συμβάν ή γ) παίρνει ειρωνική χροιά, για να περιγράψει μια αποτυχία.

Χορός, όταν μπαίνει στην ορχήστρα, και τα **στάσιμα**, άσματα που ψάλλει μετά τα επεισόδια και εμπνέονται ως προς το περιεχόμενο συνήθως από αυτά. Στο λυρικό μέρος ανήκουν και άλλα άσματα που ψάλλουν οι ηθοποιοί μόνοι τους ή με τη συνοδεία του Χορού, όπως οι **κομμοί, οι μονωδίες και οι διωδίες**.

Το **επικό** και **λυρικό** στοιχείο της τραγωδίας αποτελούν, κατά τον Αριστοτέλη, τα **κατά ποσόν** μέρη της και διακρίνονται από τα **κατά ποιόν**: τον **μύθο**, το **ήθος**, τη **λέξη**, την **όψη**, τη **διάνοια** και το **μέλος** (βλ. Λεξικό όρων της αρχαίας ελληνικής δραματουργίας).

ΤΡΑΓΩΔΙΑ		
Κατά ποσόν μέρη		Κατά ποιόν μέρη
Επικά πρόλογος επεισόδια έξοδος	Λυρικά πάροδος στάσιμα κομμοί μονωδίες διωδίες	μύθος ήθος διάνοια όψη λέξη μέλος

Περιεχόμενο της τραγωδίας

Οι μύθοι που αποτελούσαν θέματα του διθυράμβου και δραματοποίησε η τραγωδία στα πρώτα δήματά της αντλούνταν από τη διονυσιακή παράδοση και σχετίζονταν με τη ζωή και τις περιπέτειες του θεού Διονύσου. Αργότερα χρησιμοποιήθηκαν και άλλοι μύθοι που δεν είχαν καμιά σχέση με αυτόν («οὐδὲν πρὸς Διόνυσον»/«ἀπροσδιόνυσον»). Οι υποθέσεις των τραγωδιών αντλήθηκαν από τους μύθους που είχαν πραγματευθεί οι επικοί ποιητές και κυρίως από τους τρεις μυθικούς κύκλους, τον **Αργοναυτικό**, τον **Θηβαϊκό** και τον **Τρωικό**. Οι μύθοι αποτελούσαν κομμάτι της παράδοσης του λαού και ήταν σε γενικές γραμμές γνωστοί. Στρέφονταν γύρω από την πράξη ενός σπουδαίου προσώπου της ελληνικής παράδοσης, που αποτέλεσε τον **τραγικό ήρωα**, ένα πρόσωπο που βρίσκεται αντιμέτωπο με δύο αντίθετες ηθικές αρχές και πρέπει να επιλέξει τη σπουδαιότερη (π.χ. Οιδίποδας, Αντιγόνη). Συγχρόνως οι μύθοι εξασφάλιζαν την αναγκαία χρονική απόσταση που επέτρεπε στον τραγικό ποιητή να τους τροποποιεί και να τους προσαρμόζει στις απαιτήσεις του νέου είδους και στους δραματικούς του στόχους. Έτσι ο μύθος γινόταν φορέας του νέου προβληματισμού και έδινε τη δυνατότητα στον ποιητή να συζητήσει δημόσια τα μεγάλα πολιτικά, κοινωνικά, ηθικά και υπαρξιακά προβλήματα των ανθρώπων. Ο μύθος γενικά δίνει την αξιοπιστία και την εγκυρότητα στην τραγωδία και με την ευελιξία του συμμετέχει στην επικαιρότητα, την πολιτική, πολεμική, πνευματική πραγματικότητα



της εποχής (π.χ. η *Ελένη* και ο Πελοποννησιακός πόλεμος). Άλλωστε αυτή η ευελιξία του μύθου συντέλεσε και στην εκ νέου χρησιμοποίησή του από τη σύγχρονη θεατρική πράξη. Μετά τον Β΄ παγκόσμιο πόλεμο, για παράδειγμα, στη Γερμανία η τραγωδία του Σοφοκλή *Οιδίππου Τύραννος* συγκινούσε το κοινό που αναζητούσε μια εξήγηση για όσα είχαν συμβεί. Η *Μήδεια* του Ευριπίδη παίχτηκε πολλές φορές στην Ευρώπη και την Αμερική, όταν ήταν σε έξαρση το φεμινιστικό κίνημα. Η τραγωδία του Αισχύλου *Επτά επί Θήβας* πάντοτε συγκινεί, γιατί παρουσιάζει τα δεινά των εμφύλιων συγκρούσεων.

Ο θρησκευτικός χαρακτήρας της τραγωδίας

Βασικό γνώρισμα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας ήταν ο θρησκευτικός της χαρακτήρας που γίνεται φανερός από πολλά στοιχεία: παριστανόταν κατά τη διάρκεια των εορτών του Διονύσου και αποτελούσε τμήμα της λατρείας του· στην Αθήνα οι παραστάσεις γίνονταν στον ιερό χώρο του Ελευθερέως Διονύσου, στη νότια πλαγιά της Ακρόπολης, και την πιο τιμητική θέση στην πρώτη σειρά των επισήμων κατείχε ο ιερέας του θεού· οι νικητές των δραματικών αγώνων στεφανώνονταν με κισσό, το ιερό φυτό του Διονύσου. Με την εξέλιξη της τραγωδίας η θρησκευτικότητα εισχωρεί στο έργο, αποτελεί στοιχείο της πλοκής του μύθου και γνώρισμα του ήθους και της διάνοιας των προσώπων, εκφράζεται με την έννοια της **ύδρης**, της **νέμεσης**, της **τίσης** και επαληθεύει την παντοδυναμία των θεών.

Ορισμός

Στην ακμή της η τραγωδία είναι το σοβαρό και μεγαλόπρεπο δράμα που πραγματεύεται τους μύθους έτσι, ώστε να προκαλεί στις ψυχές των θεατών ευγενή και υψηλά συναισθήματα. Ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του δίνει τα γνωρίσματα της τραγωδίας που αποτελούν και την ουσία της, λέγοντας πως αυτή είναι **μίμηση** μιας πράξης σπουδαίας που έχει αρχή, μέση και τέλος και ορισμένη έκταση. Η μίμηση αυτή γίνεται με λόγο που έχει **ρυθμό, μελωδία και αρμονία**, στοιχεία που κατανέμονται στα διάφορα μέρη του έργου, όπου το καθένα ταιριάζει. Ο Αριστοτέλης παρατηρεί ακόμη πως η μίμηση δεν γίνεται με απαγγελία, αλλά με δράση, και οι θεατές συμμετέχουν διανοητικά και συναισθηματικά στα δρώμενα, καθώς συμπάσχουν με τους ήρωες, αγωνιούν για την τύχη αυτών και τη δική τους. Προκαλείται, κατά τον Αριστοτέλη, ο *ἔλεος* (ευσπλαχνία) και ο *φόβος*, μέσω των οποίων (*δι' ἑλέου καὶ φόβου*) οι θεατές οδηγούνται στο τέλος της παράστασης στην **κάθαρση**.

Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἑλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.

(Αριστ. *Ποιητ.* 1449 b 23-28)



Κάθαρση

Για το περιεχόμενο του όρου αυτού έχουν διατυπωθεί διάφορες απόψεις. Έτσι υποστηρίζεται πως στο τέλος της τραγωδίας καθαίρονται οι ήρωες ή οι θεατές ή οι ηθοποιοί και ότι η κάθαρση από τα παθήματα (σωματικά ή ψυχικά πάθη) έχει ηθικό, ψυχολογικό και αισθητικό χαρακτήρα. Κατά την επικρατέστερη άποψη, δεν είναι οι ήρωες που καθαίρονται από τις φοβερές τους πράξεις ούτε οι ηθοποιοί που καθαίρονται με τη μίμηση, αλλά οι θεατές. Αυτοί ελευθερώνονται από αντικοινωνικά συναισθήματα (επιθετικότητα, έλλειψη αιδούς, απουσία φόβου), καθαίρονται από τα πάθη τους (παθήματα=ψυχικά πάθη, συναισθήματα), καθαρίζουν την ψυχή τους με την παρακολούθηση της τραγωδίας και τη συναισθηματική τους συμμετοχή από τα επικίνδυνα για την κοινωνία συναισθήματα, ανακουφίζονται και ηρεμούν. Αυτός είναι και ο παιδευτικός ρόλος της τραγωδίας: η αναπαράσταση ανθρωπίνων καταστάσεων και αντιδράσεων (έκδίκηση, πόνος, μίσος, πάθος, αγάπη κ.τ.ό.) συμπληρώνει την εμπειρία του θεατή, διευρύνει τον κόσμο του με διώματα που, ίσως, δεν θα γνωρίσει ποτέ στο περιβάλλον που ζει.

Η ακμή της τραγωδίας

Η τραγωδία απέκτησε το μεγαλείο και τη σοβαρότητα που αναφέρει ο Αριστοτέλης κατά την περίοδο της δημοκρατίας του Κλεισθένη και γνώρισε τη μεγάλη ακμή της στην εποχή του Περικλή. Τότε οι πολιτικές ανακατατάξεις πήραν συγκεκριμένη μορφή στην Αθήνα με την εγκαθίδρυση της δημοκρατίας και τη λειτουργία των νέων πολιτικών θεσμών. Μετά τους Περσικούς πολέμους, οικονομικοί, πολιτικοί και κοινωνικοί λόγοι (οικονομική αυτάρχεια, πολιτική δύναμη, ελευθερία) εδραίωσαν το νέο πολιτικό σχήμα και συνέβαλαν στην ανάπτυξη του πνευματικού πολιτισμού και στην ακμή της νέας σύνθετης ποιητικής δημιουργίας, της τραγωδίας. Οι περσικοί πόλεμοι πρόσβαλαν τον άνθρωπο-πολίτη, ο οποίος αγωνίστηκε για τη σωτηρία της πατρίδας του αποτρέποντας με την προσωπική θυσία του τον κίνδυνο από την Ανατολή και εδραιώνοντας τη δημοκρατία. Η ακμή της τραγωδίας συμβαδίζει με την ακμή της δημοκρατίας. Και οι δύο εκφράζουν την πνευματική στάση που αποδεσμεύει τον άνθρωπο από τον γοητευτικό μύθο και ενισχύει τη λογική θεώρηση των πραγμάτων. Η δημοκρατία στηρίζεται στον διάλογο που τον μεταπλάθει αργότερα σε ρητορικό λόγο, αλλά και στην τραγωδία «διαλέγονται» μπροστά στο κοινό το **έπος** και η **λυρική ποίηση**, οι άνθρωποι και οι θεοί, η μουσική και ο ρυθμός, ο λόγος και η εικόνα, η λογική και τα πάθη.

Η επιδίωξη της τραγωδίας

Οι τραγικοί ποιητές θέτουν προβλήματα πανανθρώπινα και τα προσβάλλουν με τέτοια τέχνη, ώστε να προκαλείται υψηλή αισθητική απόλαυση. Κάνουν τους θεατές να προβληματίζονται για τη σχέση του ανθρώπου με το θείο, το κύρος των θεσμών, τη σχέση άρχοντα και αρχομένου, την έννοια του χρέους και την ανάγκη να συνειδητοποιούν την ελευθερία τους, να συναισθάνονται την κοινωνική τους ευ-



θύνη. Έτσι εξηγείται η παγκοσμιότητα και η διαρκής επικαιρότητα της δραματικής δημιουργίας. Η τραγωδία μέσα από τα μυθικά σχήματα θέτει βασικά προβλήματα της ανθρώπινης ύπαρξης που είναι πανανθρώπινα και διαχρονικά, όπως είναι η ελευθερία, το χρέος, το τίμημα της προσωπικής επιλογής.

Η τραγική ποίηση σφράγισε τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό. Τα σωζόμενα αρχαία θέατρα (στην Ελλάδα, την Κύπρο, τη Μικρά Ασία, τη Συρία, την Ιορδανία, την Αίγυπτο, τη Λιβύη, τη Ν. Ιταλία κ.α.) αποτελούν ασφαλή μαρτυρία για τη σημασία που είχε το δράμα στον αρχαίο κόσμο και για τη συμβολή του στη διάδοση του ελληνικού πνεύματος. Σήμερα, μετά από 2.500 χρόνια παγκόσμιου πολιτισμού, τα έργα των μεγάλων τραγικών ποιητών εξακολουθούν να παίζονται, να εμπνέουν νέους δημιουργούς και να συναρπάζουν το κοινό. Σημαντικοί σκηνοθέτες ανεβάζουν αρχαίο δράμα σε χώρες της Δύσης και της Ανατολής και κάνουν τον δραματικό λόγο να ακούγεται σε ποικίλες γλώσσες και με ποικίλους τρόπους. Παράλληλα, νεότεροι και σύγχρονοι θεατρικοί συγγραφείς στην πατρίδα μας και σε άλλες χώρες εμπνέονται από τους αρχαίους τραγικούς ποιητές. Όλα αυτά είναι αδιάψευστοι μάρτυρες της διαχρονικότητας των μηνυμάτων που το αρχαίο ελληνικό δράμα εκπέμπει.

1. Σκηνοθέτες:

Αγγλία οι Πήτερ Χωλ, Πήτερ Μπρουκ, Τόνυ Χάρισον.

Γερμανία οι Πέτερ Στάνιν, Ματίας Λάνκοχφ.

Γαλλία ο Ζωρζ Λαβελλί.

Ιταλία ο Τζόρτζιο Στρέλερ.

Η.Π.Α οι Ρόμπερτ Γουίλσον, Πήτερ Σέλλαρς.

Ιαπωνία ο Ταντάσι Σουζούκι.

2. Σύγχρονοι θεατρικοί συγγραφείς:

Ελλάδα οι Δ. Χριστοδούλου (*Αίγιastos*), Κ. Χρυσάνθης (*Ηλέκτρα*), Ιάκωβος Καμπανέλλης (*Πάροδος Θηδών, Γράμμα στον Ορέστη*), Β. Ζιώγας (*Φιλοκτήτης*) κ.ά.

Αγγλία οι Στήβεν Μπέρκοφ (*Έλληνας*), Σάρα Κέην (*Ο έρωτας της Φαίδρας*).

Γαλλία ο Ζ. Ανούϊγ (*Αντιγόνη*).

Γερμανία οι Μπέρτολ Μπρέχτ (*Αντιγόνη*), Χάινερ Μύλλερ (*Ηρακλής, Μήδεια*).

Ισπανία ο Μιγέλ ντε Ουναμούντο (*Φαίδρα*).

Η.Π.Α. ο Ευγένιος Ο' Νήλ (*Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα*).

III. Η ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

α) Το αρχαίο θέατρο

Οι γνώσεις μας για το αρχαίο θέατρο στηρίζονται σε τρεις πηγές:

- ✚ αρχαιολογικά ευρήματα από ανασκαφές στα αρχαία θέατρα και παραστάσεις από αγγειογραφίες,
- ✚ μεταγενέστερη παράδοση, όπως πραγματείες για θέματα θεάτρου (π.χ. η *Ποιητική* του Αριστοτέλη) και αναφορές ρητόρων και ιστορικών και
- ✚ σωζόμενα δραματικά κείμενα.

Επειδή το δράμα συνδέεται με τη λατρεία του Διονύσου, χρησιμοποιήθηκαν αρχικά για τις παραστάσεις χώροι όπου λατρευόταν ο θεός. Συγκεκριμένα, ο κυκλικός χώρος (ορχήστρα), στον οποίον εκτελούνταν ο διθύραμβος, με τον βωμό του Διονύσου στη μέση (*θυμέλη*), αποτέλεσε κατά την πρώιμη περίοδο τον μόνο χώρο για τις παραστάσεις. Σταδιακά και ο χώρος παρακολούθησε την εξέλιξη του δράματος, διαμορφώθηκε ανάλογα με τις νέες ανάγκες και εντάχθηκε στους δημόσιους χώρους συνάθροισης, όπως οι ναοί, η βουλή και η εκκλησία του δήμου. Έτσι κατά την περίοδο της ακμής του το θέατρο έχει συγκεκριμένη μορφή και διακρίνεται σε τρία βασικά μέρη:

- α) το κυρίως θέατρο ή κοίλο,
- β) την ορχήστρα,
- γ) τη σκηνή.

Το κυρίως θέατρο

Το κυρίως θέατρο ήταν αμφιθεατρικά διαμορφωμένο στην πλαγιά ενός λόφου (π.χ. το θέατρο του Διονύσου στους πρόποδες της νότιας πλαγιάς της Ακρόπολης), ενταγμένο έτσι στο φυσικό περιβάλλον, και περιέβαλλε την ορχήστρα σε σχήμα ημικυκλίου (βλ. εικόνα). Στο κυρίως θέατρο υπάρχουν τα καθίσματα (*εδώλια*) για το κοινό σε σειρές επάλληλες και ένας ή δύο οριζόντιοι διάδρομοι, τα *διαζώματα*, που χωρίζουν το κοίλο σε δύο ή τρία μέρη, δίνοντας τη δυνατότητα στους θεατές να κυκλοφορούν ευκολότερα. Οι θεατές ανέβαιναν στις ψηλότερες θέσεις από σκάλες (*κλίμακες*) που ήταν κατασκευασμένες ανάμεσα στα καθίσματα, κάθετα προς την ορχήστρα. Τα μέρη ανάμεσα στις σκάλες ονομάζονταν *κερκίδες*. Τα καθίσματα ήταν ξύλινα τον 5^ο αι. και έγιναν λίθινα κατά τον 4^ο αι., όταν δημιουργήθηκε το πρώτο λιθόκτιστο θέατρο στην Αθήνα.

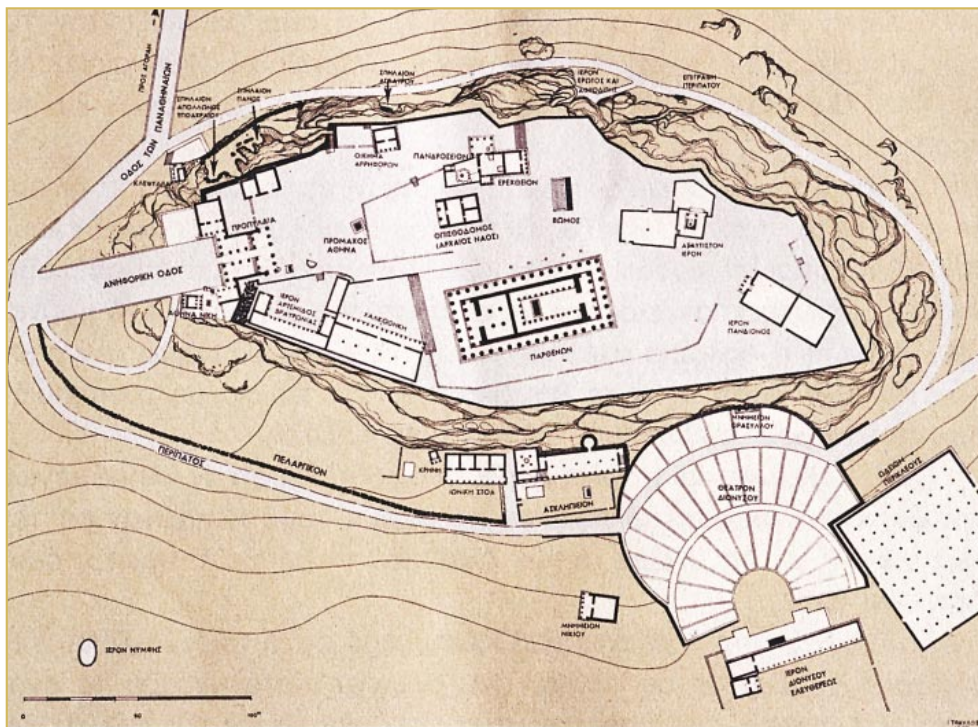
Η ορχήστρα

Κέντρο του θεατρικού χώρου ήταν η επίπεδη κυκλική έκταση της ορχήστρας, το δάπεδο για την όρχηση, ο χώρος για τον Χορό (σώζεται αμετάβλητη στο θέατρο της Επιδαύρου). Στο κέντρο της υπήρχε ο βωμός του Διονύσου (*θυμέλη*).

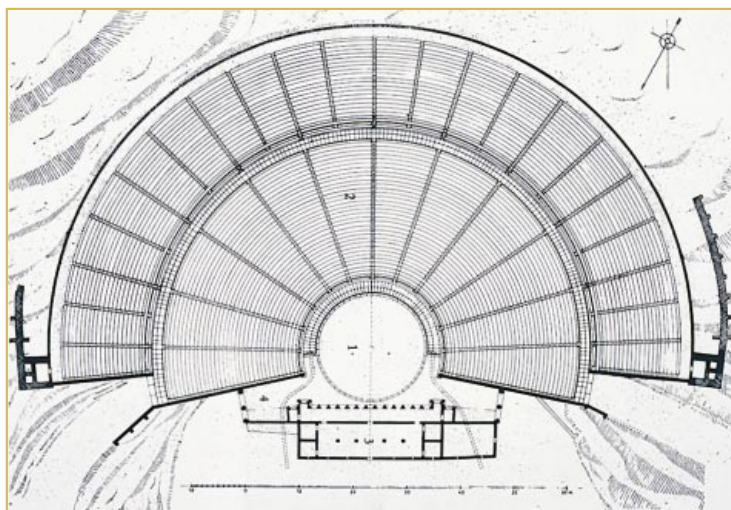
Η σκηνή

Η σκηνή ήταν ένα ξύλινο ορθογώνιο οικοδόμημα, τοποθετημένο στη μια πλευρά της ορχήστρας. Χρησιμοποιούνταν από τους ηθοποιούς για τις μεταμφιέσεις τους και ως αποθήκη του θεατρικού υλι-





Κάτοψη της Ακρόπολης των κλασικών χρόνων. Κάτω δεξιά το θέατρο του Διονύσου.
(Από την *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους* της Εκδοτικής Αθηνών).



Το θέατρο της Επιδαύρου (σχέδιο από το βιβλίο του Horst-Dieter Blume,
Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο, εκδ. του Μ.Ι.Ε.Τ)

κού. Ο Αισχύλος ενσωμάτωσε τη σκηνή στη θεατρική δράση και έτσι αυτή διευκόλυνε την είσοδο και έξοδο των υποκριτών στον χώρο της δράσης τους. Υπάρχουν ενδείξεις ότι ο χώρος μπροστά από τη σκηνή, ανάμεσα σ' αυτή και την ορχήστρα, ήταν υπερυψωμένος. Σε αυτό τον χώρο που λεγόταν *λογείο* μιλούσαν και κινούνταν κατά το μεγαλύτερο μέρος της παράστασης οι ηθοποιοί. Πέρα από αυτά η σκηνή βοηθούσε να κατευθύνεται η φωνή του ηθοποιού προς τους θεατές. Η πλευρά της σκηνής προς τους θεατές απεικόνιζε πρόσοψη κτίσματος (ανακτόρου ή ναού) ή ένα τοπίο ζωγραφισμένο με ένα είδος προοπτικής και σύμφωνα με τις ανάγκες του έργου. Στα μεταγενέστερα χρόνια το σκηνικό οικοδόμημα έγινε διώροφο και στη στέγη του κατασκευάστηκε μια υπερυψωμένη εξέδρα πάνω στην οποία εμφανίζονταν οι θεοί (*θεολογείο*).

Στις δύο πλευρές της ορχήστρας, μεταξύ της σκηνής και του κυρίως θεάτρου, υπήρχαν δύο διάδρομοι, οι *πάροδοι*, δεξιά και αριστερά, από τις οποίες έμπαιναν στην ορχήστρα ο Χορός και οι ηθοποιοί που έρχονταν απ' έξω κι όχι από το κτίσμα που απεικόνιζε η σκηνή. Σύμφωνα με τη θεατρική σύμβαση, αυτοί που έρχονταν από την πόλη ή το λιμάνι έμπαιναν από τη δεξιά ως προς το θεατή πάροδο, ενώ αυτοί που έρχονταν από τους αγρούς ή μία ξένη χώρα από την αριστερή.

Τα μηχανήματα

Για τις ανάγκες της παράστασης οι αρχαίοι είχαν επινοήσει και ορισμένα απλά μηχανήματα. Τα βασικότερα ήταν:

α) **το εκκύκλημα**, τροχοφόρο δάπεδο, πάνω στο οποίο παρουσίαζαν ομοιώματα νεκρών, γιατί η τραγωδία, εξαιτίας του θρησκευτικού και παιδευτικού της χαρακτήρα, απέφευγε να παρουσιάζει δίκαιους θανάτους,

β) **οι περίακτοι**, δυο ξύλινοι στύλοι τοποθετημένοι στις άκρες της σκηνής, που περιστρέφονταν και βοηθούσαν στην αλλαγή του σκηνικού με τους στερεωμένους πάνω τους ζωγραφικούς πίνακες και

γ) **η μηχανή ή αιώρημα**, είδος γερανού με τη βοήθεια του οποίου εμφανίζονταν οι θεοί (*από μηχανής θεός*).

6) Οι συντελεστές της παράστασης

Ο ποιητής

Ο ποιητής ήταν ο πιο βασικός συντελεστής της παράστασης στο αρχαίο θέατρο. Συγκέντρωνε πολλούς ρόλους: ήταν ο δημιουργός του δράματος, ο σεναριογράφος και ο σκηνοθέτης των έργων του· ασκούσε τον Χορό στο τραγούδι και την όρχηση, μοίραζε τους ρόλους στους υποκριτές και τους ασκούσε στην απαγγελία και την υποκριτική. Υπάρχουν επίσης μαρτυρίες ότι στα πρώτα δράματα ο ποιητής ήταν και υποκριτής, (λέγεται π.χ. ότι ο Αισχύλος υποδύθηκε στην *Ορέστεια* την Κλυταιμίστρα).

Οι ηθοποιοί

Η τραγωδία ξεκίνησε με έναν υποκριτή-ηθοποιό, ο Αισχύλος εισήγαγε τον δεύτερο και ο Σοφοκλής τον τρίτο (*πρωταγωνιστής, δευτερα-*

γωνιστής, τριταγωνιστής). Η αύξηση του αριθμού των ηθοποιών υπαγορεύτηκε από την πλοκή του μύθου και την ανάγκη κάθε ηθοποιός να υποδύεται πολλούς ρόλους. Όλοι οι υποκριτές και τα μέλη του Χορού ήταν άνδρες που υποδύονταν και τους γυναικείους ρόλους. Αντίθετα τους ρόλους των παιδιών τούς υποδύονταν παιδιά, αλλά πάντα ήταν δουδοί, μιμικοί ρόλοι. Στην αρχή οι ηθοποιοί ήταν ερασιτέχνες, αργότερα έγιναν επαγγελματίες και από τον 3^ο αι. π.Χ. οι υποκριτές μαζί με τους καλλιτέχνες όλων των κατηγοριών που μετείχαν στους δραματικούς αγώνες των Μεγάλων Διονυσίων ενώθηκαν σε συντεχνία (*κοινὸν τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν*).

Η σκευή

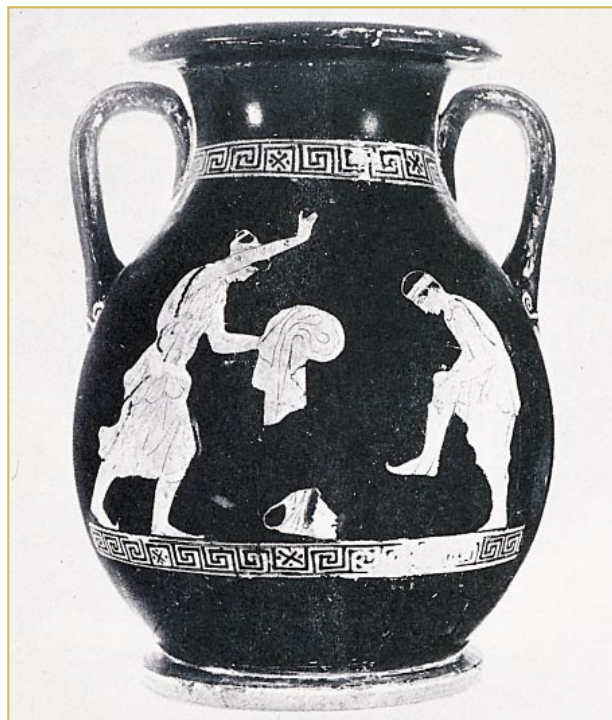
Ο τελετουργικός χαρακτήρας του αρχαίου θεάτρου και οι ρόλοι που υποδύονταν οι υποκριτές επέβαλλαν την ανάλογη σκηνική παρουσία και ενδυμασία (*σκευήν*). Όλοι οι ηθοποιοί και ο Χορός φορούσαν μάσκες (*προσωπεία*), οι οποίες κατά τον 5^ο αι. φαίνεται ότι ήταν κατασκευασμένες από λινό ή άλλο εύκαμπτο υλικό, ενισχυμένες με γύψο και βαμμένες· δυστυχώς δεν έχει καμία διατηρηθεί, γι' αυτό οι μαρτυρίες προέρχονται μόνο από αγγειογραφίες. Οι ηθοποιοί ήταν ντυμένοι με μακρύ χιτώνα (*ποδήρη*) και από πάνω φορούσαν ένα βαρύτερο ιμάτιο. Σταδιακά τα ενδύματα άρχισαν να ράβονται από πλούσια υφάσματα και να κοσμούνται με περίτεχνη διακόσμηση. Η ενδυμασία των ηθοποιών και γενικά η όλη εμφάνισή τους ήταν ανάλογη με το πρόσωπο που υποδύονταν, γι' αυτό έχουμε και απειριποίητους, ντυμένους με κουρέλια ηθοποιούς, όπως για παράδειγμα ο ναυαγός Μενέλαος στην *Ελένη* του Ευριπίδη.

Ο Χορός

Ο Χορός αποτελούνταν από ερασιτέχνες και η επιλογή τους θεωρούνταν μεγάλη τιμή, η δε συμμετοχή τους ισότιμη με τη στρατιωτική θητεία, γεγονός που υποδηλώνει το ενδιαφέρον της πόλης για την τραγωδία. Τα μέλη του Χορού ήταν στη αρχή 12 και από τον Σοφοκλή έγιναν 15. Ο Χορός έμπαινε στην ορχήστρα από τη δεξιά, κατά κανόνα, ως προς τον θεατή *πάροδο* σε ένα παραλληλόγραμμο σχηματισμό (5X3 ή 3X5) έχοντας μπροστά του τον αυλητή, που με τους ήχους του αυλού συνόδευε την όρχηση. Ήταν ντυμένος απλούστερα από τους ηθοποιούς, τραγουδούσε τα άσματα (το λυρικό μέρος) και μόνο ο **χορυφαίος** του Χορού διαλεγόταν με τους ηθοποιούς. Ο Χορός ήταν πρωταρχικός παράγοντας του αρχαίου ελληνικού θεάτρου και οργανικό στοιχείο της τραγωδίας. Σήμερα πιστεύεται πως ο Χορός είναι ένας κατώτερος υποκριτής που έχει το δικό του ήθος και τα δικά του κίνητρα, τα οποία προσδιορίζονται από τη δραματική κατάσταση (πλοκή και δράση) και τη σχέση του με τα πρόσωπα του έργου (συγγενική, φιλική κ.λπ.).



Αγγείο (490 π.Χ.).
Χορευτές ντυμένοι στρατιώτες
με μάσκες. (Μουσείο Basel).



Αγγείο (430 π.Χ.).
Χορευτές που δάζουν τις μάσκες
και τα υποδήματά τους.

IV. Η ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ ΣΤΟΝ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟ ΑΓΩΝΑ ΚΑΙ Η ΔΙΕΞΑΓΩΓΗ ΤΟΥ

Το δράμα ήταν στενά δεμένο με τις δύο σημαντικότερες διονυσιακές γιορτές, τα *ἐν ἄστει* ή *Μεγάλα Διονύσια* και τα *Λήναια*. Τα Μεγάλα Διονύσια τελούνταν στην αρχή της άνοιξης για πολιτικούς και πρακτικούς λόγους: η ναυσιπλοΐα ήταν δυνατή και επέτρεπε την παρουσία στην Αθήνα πολλών υψηλών ξένων και συμμάχων, οι γεωργικές εργασίες ήταν περιορισμένες και ήταν δυνατή η συμμετοχή περισσότερων Αθηναίων στις εορταστικές εκδηλώσεις, ο καιρός βελτιωνόταν και επέτρεπε τις υπαίθριες παραστάσεις και η φύση ταίριαζε με τον οργιαστικό χαρακτήρα της λατρείας του θεού Διονύσου.

Η προετοιμασία

Η προετοιμασία για συμμετοχή στους δραματικούς αγώνες απαιτούσε χρονικό διάστημα μεγαλύτερο από έξι μήνες. Από τη στιγμή που ο αρμόδιος αξιωματούχος για τη διεξαγωγή των αγώνων, ο *ἐπώνυμος ἄρχων* για τα Μεγάλα Διονύσια και ο *ἄρχων βασιλεύς* για τα Λήναια, αναλάμβαναν τα καθήκοντά τους, έπρεπε να επιλέξουν τρεις ποιητές από τους υποψήφιους που είχαν υποβάλει αίτηση συμμετοχής στους αγώνες (*ἦτονν χορόν*). Οι άρχοντες, εκτιμώντας γενικά το περιεχόμενο των έργων, την προσωπικότητα των υποψηφίων, τη στάση του αθηναϊκού κοινού απέναντί τους σε προηγούμενες παραστάσεις, επέλεγαν τρεις.

Ορισμός χορηγού

Το επόμενο δῆμα του άρχοντα ήταν η ανεύρεση ιδιωτών που θα αναλάμβαναν τη δαπάνη για τη διδασκαλία του Χορού, των **χορηγών**. Η **χορηγία**, που ήταν αξίωμα αρκετά δαπανηρό αλλά πολύ τιμητικό, θεωρούνταν εξυπηρέτηση του κοινού συμφέροντος (*λειτουργία*). Ο χορηγός που αντιστοιχούσε σε κάθε ποιητή οριζόταν με κλήρο και έπρεπε να αναλάβει τα έξοδα για τα μέλη του Χορού, τον αυλητή και τα υπόλοιπα μέσα της παράστασης (προσωπεία, αμφίσηση κ.λπ).

Οι δοκιμές-προάγωνα

Μετά τη συγκρότηση του Χορού άρχιζαν οι δοκιμές σε κατάλληλο χώρο. Λίγες μέρες πριν από την έναρξη των Μεγάλων Διονυσίων γινόταν η επίσημη παρουσίαση όλων των διαγωνιζομένων δραμάτων σε μια τελετή που οργανωνόταν στο Ωδείο που είχε κτίσει ο Περικλής. Η τελετή λεγόταν *προάγωνα*. Οι ποιητές που είχαν προκριθεί μαζί με τον Χορό, τους υποκριτές και τον χορηγό ανέβαιναν με σειρά που καθοριζόταν με κλήρο σε μια υπερυψωμένη εξέδρα και παρουσιάζονταν στο κοινό. Φορούσαν στεφάνια, όχι όμως προσωπεία και θεατρική ενδυμασία, και έδιναν πληροφορίες για το περιεχόμενο των έργων τους.

Οι κριτές

Το τελευταίο στάδιο της προετοιμασίας ήταν η επιλογή των κριτών, διαδικασία αρκετά πολύπλοκη, για να αποφεύγονται δωροδοκίες. Αρχικά κάθε μία από τις δέκα φυλές εξέλεγε ορισμένους υποψηφίους (πιθανότατα 50). Οι κάλπες με τα ονόματά τους σφραγίζονταν και φυλάσσονταν στον οποιοσδόμο του Παρθενώνα. Την ημέρα της γιορτής γινόταν

η οριστική επιλογή των κριτών. Από κάθε κάλπη κληρωνόταν ένα όνομα. Οι δέκα κριτές ορκίζονταν ότι θα ψηφίσουν κατά συνείδηση και έπαιρναν την τιμητική θέση τους. Η παράσταση μπορούσε να αρχίσει.



Οι δραμα- τικοί αγώ- νες

Οι γιορτές διαρκούσαν έξι ημέρες και στην τραγωδία ήταν αφιερωμένες οι τρεις τελευταίες ημέρες. Η παράσταση άρχιζε πολύ πρωί και κάθε ποιητής συμμετείχε με μια *τετραλογία*–τρεις τραγωδίες και ένα σατυρικό δράμα.

Το κοινό

Οι περισσότεροι κάτοικοι της Αθήνας – ελεύθεροι πολίτες, μέτοικοι και δούλοι συνοδευόμενοι από τους κυρίους τους, άνδρες, γυναίκες* και παιδιά, ακόμη και ξένοι– έδειχναν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τους δραματικούς αγώνες. Για να μπορεί ακόμη και ο πιο φτωχός να παρακολουθεί αυτή τη γιορτή της Δημοκρατίας, ο Περικλής θέσπισε τα *θεωρικά*, αποζημίωση δύο οβολών ως αντίτιμο εισιτηρίου. Το εισιτήριο αυτό λεγόταν *σύμβολον* και το εισέπραττε ο οργανωτής του θεάματος, ο *θεατρώνης*. Το πλήθος συνέρρεε στο θέατρο πολύ πρωί. Ειδικοί υπάλληλοι, οι *ραβδοϋχοι*, ασκώντας αστυνομικά καθήκοντα, τους τοποθετούσαν στις θέσεις τους, στο *κοίλον*, και εξασφάλιζαν την τάξη. Στις πρώτες θέσεις του *κοίλου* –τις *προεδρίες*– κάθονταν οι άρχοντες και στην πιο κεντρική και επίσημη ο ιερέας του θεού Διονύσου. Το αθηναϊκό κοινό είχε θεατρική παιδεία, γνώριζε σε γενικές γραμμές τους μύθους, εύκολα εισχωρούσε στο νόημα και την ουσία του έργου και δεν δίσταζε να εκδηλώσει με χειροκροτήματα και επευφημίες την επιδοκιμασία του ή να αποδοκιμάσει τις επιλογές του ποιητή.

Η κρίση

Την τρίτη ημέρα των αγώνων, αφού τελείωνε η παράσταση, οι δέκα κριτές έγραφαν τα ονόματα των ποιητών με σειρά προτίμησης σε πινακίδα και την έριχναν σε μια κάλπη. Για την έκδοση του τελικού αποτελέσματος κληρώνονταν από τις δέκα πινακίδες οι πέντε. Οι αποφάσεις των κριτών αφορούσαν την *τετραλογία* ως σύνολο και ήταν σεβαστές.

Οι τιμητικές διακρίσεις

Οι νικητές, ποιητής και χορηγός, κέρδιζαν ως έπαθλο το διονυσιακό στεφάνι από κισσό και έναν τρίποδα, βραβείο αθλοθετημένο από την πολιτεία, και το δικαίωμα να τον στήσουν στην ανατολική πλευρά της Ακρόπολης από όπου περνούσε η περίφημη *όδος τῶν τριπόδων*. Δείγμα τέτοιου τρίποδα αποτελεί το σωζόμενο μνημείο του Λυσικράτους (γνωστό ως το φανάρι του Διογένη). Τα ονόματα των ποιητών,

* Έχει αμφισβητηθεί η παρουσία γυναικών και παιδιών στο θέατρο. Διάφοροι νταϊνιγμοί όμως των κωμικών φαίνεται ότι προϋποθέτουν και τις δύο ομάδες. Πάντως κανένας νόμος δεν απαγόρευε την είσοδο των γυναικών, όπως συνέβαινε στους Ολυμπιακούς αγώνες.



χορηγών και πρωταγωνιστών, οι τίτλοι των έργων και το αποτέλεσμα της κρίσης χαράζονταν σε πλάκες (διδασκαλίες) που φυλάσσονταν στο δημόσιο αρχείο.

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΓΙΟΡΤΗΣ	
8 ^η	Ελαφηβολιώνα* : προάγων -παρουσίαση των ποιητών και των έργων τους
9 ^η	Ελαφηβολιώνα: μεταφορά του λατρευτικού αγάλματος του Διονύσου στο θέατρο (δράδυ)
10 ^η	Ελαφηβολιώνα: πρώτη μέρα - πομπή και θυσία
11 ^η	Ελαφηβολιώνα: δεύτερη μέρα - αγώνας κωμωδίας
12 ^η -14 ^η	Ελαφηβολιώνα: τρίτη ως πέμπτη μέρα - αγώνας τραγωδίας
16 ^η	Ελαφηβολιώνα: λαϊκή συνέλευση στο θέατρο

ΟΙ ΠΡΟΔΡΟΜΟΙ ΤΩΝ ΜΕΓΑΛΩΝ ΤΡΑΓΙΚΩΝ			
Όνομα	Σωζόμενα έργα	Θέμα	Καινοτομίες
Θέσπης (ο Ικάριος)	Δεν σώζονται	–	1. Εισηγάγε τον α' υποκριτή. 2. Χρησιμοποίησε ως αμφίεση πέ- ρα από το κατακάθι του κρασιού (τρυνγία) το ψιμμύθιο (πούδρα από ανθρακικό μόλυβδο).
Χοιρίλος (ο Αθηναίος)	Δεν σώζονται	–	Εισηγάγε (ίσως) καινοτομίες α) στα προσωπεία, β) στις ενδυμασίες των υποκριτών.
Φρόνιχος	1. <i>Μιλήτου άλωσης</i> 494 π.Χ. 2. <i>Φοίνισσαι</i> 476 π.Χ.	Άλωση της Μιλήτου από τους Πέρσες Ο αντίκτυπος στην Περσία της νίκης των Ελλήνων στη Σαλαμίνα	1. Εισηγάγε γυναικεία προ- σωπεία. 2. Σκηνοθέτησε τραγωδίες με ιστο- ρικό θέμα.
Πρατίνας (ο Φλει- ούσιος)	Δεν σώζονται	–	Θεωρείται ευρετής (κατ' άλλους αναμορφωτής) του σατυρικού δράματος.

* Μέσα Μαρτίου - Απριλίου.



Ψήφισμα προς τιμή δύο χορηγών από τον αρχαίο δήμο της Αιξωνής.

V. ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΜΕΓΑΛΟΙ ΤΡΑΓΙΚΟΙ ΠΟΙΗΤΕΣ

Η αρχαία ελληνική τραγωδία εκπροσωπείται από τους τρεις κορυφαίους δραματουργούς, τον Αισχύλο, τον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη. Οι τρεις αυτοί ποιητές βρίσκονται σε μια ανταγωνιστική δημιουργική σχέση που φαίνεται από το γεγονός ότι πολλές φορές διαγωνίστηκαν μεταξύ τους (π.χ. το 468 π.Χ. ο Σοφοκλής νίκησε τον Αισχύλο, ενώ το 467 π.Χ. ο Αισχύλος νίκησε τον Σοφοκλή με το έργο του *Επτά επί Θήδας*), από τον διαφορετικό τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιούν τον Χορό και παρουσιάζουν τους ήρωές τους ή τη στάση που τηρούν απέναντι στη θρησκεία και τους θεούς.

Αισχύλος

Ο Αισχύλος γεννήθηκε στην Ελευσίνα το 525/4 π.Χ. Πατέρας του ήταν ο Ευφορίων, από διακεκριμένη γενιά. Έλαβε μέρος στον αγώνα των Ελλήνων κατά των Περσών και πολέμησε στον Μαραθώνα και τη Σαλαμίνα. Στη στροφή του προς την τραγική ποίηση συνέβαλαν πολλοί παράγοντες: το οικογενειακό του περιβάλλον, η κρατούσα πολιτική κατάσταση, (κατάλυση του τυραννικού πολιτεύματος και μεταρρυθμίσεις του Κλεισθένη), οι πρόδρομοι τραγικοί ποιητές και οι σχέσεις του με τον χορικό ποιητή Πίνδαρο και τον Χίο τραγικό ποιητή Ίωνα. Ιδιαίτερη επίδραση άσκησαν στον ποιητή τα Ελευσίνια μυστήρια.

Η συμβολή του στην ολοκλήρωση της τραγωδίας υπήρξε μεγάλη. Αυτός της έδωσε καθαρή μορφή, άρθρωσε και παρουσίασε τη διδασκαλία μιας συνεχόμενης τριλογίας, δηλ. τριών τραγωδιών με κοινό μύθο, και αύξησε τον αριθμό των υποκριτών από ένα σε δύο. Παράλληλα περιόρισε τη σημασία του Χορού μειώνοντας τα μέλη του από 50 σε 12 και δίνοντας προτεραιότητα στον διάλογο. Βελτίωσε, τέλος, τη χορογραφία και τη σκευή.

Η γλώσσα του είναι μεγαλόπρεπη, επίσημη και σεμνή, ανάλογη με τις σοδαρές ιδέες που εκφράζει. Με τη λέξη και τον ήχο δοηθά τον ακροατή να φθάσει στην ουσία των πραγμάτων και των ιδεών. Στα διαλογικά μέρη είναι πολύ απλή και απεριττή, ενώ στα λυρικά με τον πλούτο των επιθέτων και των σχημάτων γίνεται πυκνή και πολλές φορές δυσνόητη. Το ύφος του στα διαλογικά μέρη διακρίνεται για την αγάπη στις αντιθέσεις και τη λιτότητα στη χρήση επιθέτων, ενώ στα λυρικά αποκτά μεγαλοπρέπεια ανάλογη με τους χαρακτήρες του. Τα έργα του γενικά διακρίνονται για την ποιητική φαντασία, την τόλμη των εικόνων και τη μεγαλοπρέπεια των συλλήψεων.

Ο Αισχύλος ήταν ο φορέας ενός νέου πνεύματος που αναπτύσσεται στην Αθήνα μετά τους Περσικούς πολέμους και ο εκφραστής της νέας στάσης που παίρνει ο άνθρωπος απέναντι στα προβλήματα του κόσμου και της ζωής. Οι Περσικοί πόλεμοι με την αίσθηση του θριάμβου που δημιούργησαν στους Αθηναίους και την πίστη πως οι θεοί, που έσωσαν την πόλη, προόρισαν αυτούς για κάτι ξεχωριστό και σημαντικό τούς οδήγησαν στην αναζήτηση μιας δικαιοσύνης που ρυθμίζει τη λειτουργία του κόσμου και μιας ισορροπίας δυνάμεων που κανείς δεν έχει το δικαίωμα να διαταράξει. Οι ήρωες του Αισχύλου υπερβαίνουν τα επι-

τρεπτά όρια με τα λόγια, τις πράξεις ή το φρόνημά τους και διαπράττουν *ύδρη*. Αυτή ακολουθεί μια νοητική ή ηθική τύφλωση (*άτη*) που είναι αποτέλεσμα της θείας παρέμβασης και οδηγεί σε κάποια ανόητη πράξη. Έτσι προκαλείται μια ανατροπή της κοινωνικής και ηθικής ισορροπίας που επιφέρει την οριστική τιμωρία και πτώση του δυνατού. Μέσα από αυτό το σχήμα της *ύδρης* και της *άτης* ερμηνεύονται τα περισσότερα έργα του Αισχύλου, όπως οι *Πέρσαι* και η *Ορέστεια*.

Στη διαμόρφωση της θρησκευτικής του αντίληψης συνέβαλαν τα Ελευσίνια μυστήρια. Η φράση *πάθει μάθος* (=τα παθήματα μαθήματα), που αντιπροσωπεύει τη θρησκευτική του σκέψη, αντικατοπτρίζει αυτή την επίδραση. Η τραγωδία του Αισχύλου στηρίζεται πάνω στον άξονα ενοχή-τιμωρία. Ο ποιητής πιστεύει πως ο θεός διαμορφώνει τη μοίρα του ανθρώπου και πως μόνο αυτός μπορεί να του δώσει συγχώρεση και λύτρωση. Δέχεται ότι στις επιλογές του ανθρώπου σημαντικό ρόλο διαδραματίζει η Μοίρα, που περιορίζει την ελευθερία της βούλησης, αν και τα όρια ανάμεσα στην πίεση της Μοίρας και την προσωπική επιλογή του ανθρώπου δεν είναι πάντα ευδιάκριτα. Ο Αισχύλος ασχολείται στα έργα του με τις σχέσεις των θεών και των ανθρώπων και τον ρόλο της μοίρας στη ζωή τους, την ανθρωπινή ελευθερία και ευθύνη, τη δικαιοσύνη των θεών και τις συμφορές που πλήττουν τους αθώους, προβλήματα πανανθρώπινα που απασχολούν τη φιλοσοφική και θρησκευτική σκέψη όλων των εποχών και στοιχειοθετούν την ουσία του «τραγικού ανθρώπου».

Οι ήρωες των έργων του υποτάσσονται στη θεία βούληση χωρίς να είναι παίγνια στα χέρια των θεών. Παρουσιάζονται με υπερφυσικές δυνάμεις, και γι' αυτό οι συγκρούσεις τους προκαλούν το δέος στον θεατή. Γενικά ο Αισχύλος εκφράζει στα έργα του την αβεβαιότητα της ύπαρξης, το ατελές του ανθρώπου, την αναγκαιότητα να κάνει επιλογές και την αδυναμία του να αποφύγει τις συνέπειες της θείας επιρροής.

Ο Χορός του Αισχύλου είναι τόσο επηρεασμένος από τη θρησκεία, ώστε γίνεται κήρυκας θρησκευτικών και ηθικών διδαγμάτων ή συμμετέχει σε θρησκευτικές ιεροτελεστίες. Έτσι, για παράδειγμα, διαδραματίζει πρωτεύοντα και ηγετικό ρόλο στην προσφορά χοών, στην επίκληση των νεκρών ή τις προσευχές προς τους θεούς. Ο Χορός στα έργα του Αισχύλου ποτέ δεν αποξενώνεται τελείως από τον θρησκευτικό του χαρακτήρα. Έτσι βρίσκεται πολύ πιο κοντά στον αρχέγονο Χορό, αλλά προσπαθεί να δημιουργήσει θρησκευτική συγκίνηση στους θεατές και να τους επιβάλει μια ευγενέστερη θρησκεία.

Φαίνεται πως τα τελευταία του χρόνια ο Αισχύλος τα πέρασε στη Σικελία. Πέθανε στη Γέλα το 456/5 π.Χ. Οι κάτοικοι της Γέλας τιμούσαν τον τάφο του ποιητή, ενώ επίδοξοι τραγικοί ποιητές τον λάτρευαν ως ιερό τόπο. Οι αρχαίες πηγές μιλούν για 90 τίτλους έργων του ποιητή, η χειρόγραφη όμως παράδοση διέσωσε μόνο επτά(7): *Πέρσαι*, *Επτά επί Θήβας*, *Ικέτιδες*, *Αγαμέμνων*, *Χοηφόροι*, *Ευμενίδες* (τα τρία τελευταία αποτελούν την *Ορέστεια*.) και *Προμηθεύς Δεσμώτης*.

*Αισχύλον Εὐφορίωνος Ἀθηναῖον τόδε κεύθει
μνῆμα καταφθίμενον πυροφόροιο Γέλας
ἀλκὴν δ' εὐδόκιμον Μαραθῶνιον ἄλσος ἄν εἴποι
καὶ βαθυχαιτήεις Μῆδος ἐπιστάμενος.*

Βίος του Αισχύλου

[Τον Αισχύλο, τον γιο του Ευφορίωνα, που 'ταν απ' την Αθήνα, αυτό το μνήμα σκεπάζει. Στη Γέλα πέθανε που βγάζει πολύ στάρι. Για την έξοχη ανδρεία του του Μαραθώνα το άλσος θα μπορούσε να μιλήσει και ο μακρυμάλλης Μήδος, που την έμαθε καλά].

Σοφοκλής

Γεννήθηκε στον δήμο του Κολωνού το 497/6 π.Χ. περίπου. Ο πατέρας του λεγόταν Σόφιλος. Έλαβε αριστοκρατική αγωγή και παιδεία. Είχε μεγάλη επίδοση στη μουσική και τη γυμναστική και επηρεάστηκε αρκετά από τον δάσκαλό του μουσικό Λάμπρο και τον τραγικό ποιητή Αισχύλο. Ο στενός κύκλος της κοινωνικής ζωής στην Αθήνα του έδωσε τη δυνατότητα να έρθει σε επαφή με σημαντικές πολιτικές και πνευματικές προσωπικότητες της εποχής του, όπως ο Περικλής, ο Ηρόδοτος, ο Σωκράτης. Κατά τη διάρκεια του Σαμιακού πολέμου (440 π.Χ.) επισκέφθηκε τη Χίο ως στρατηγός και εκεί γνώρισε τον τραγικό ποιητή Ίωνα.

Ο Σοφοκλής ήταν από τη φύση του άνθρωπος πρόσχαρος, καταδεκτικός και γοητευτικός. Ήταν “φιλαθήναιος”, αγαπούσε δηλ. υπερβολικά την Αθήνα και δεν την εγκατέλειψε ποτέ παρά μόνο για να εκπληρώσει τις στρατιωτικές του υποχρεώσεις, όπως ο Σωκράτης. Υπήρξε την πατρίδα του από πολύ υψηλές δημόσιες θέσεις: υπήρξε Ελληνοταμίας, υπηρέτησε ως στρατηγός μαζί με τον Περικλή και χρημάτισε επίσημος απεσταλμένος της Αθήνας πολλές φορές. Υπήρξε ιερέας ενός ήρωα που κατά την παράδοση λεγόταν Άλωνας.

Ο Σοφοκλής έκανε την πρώτη εμφάνιση στο θέατρο το 468 π.Χ. και κέρδισε την πρώτη νίκη με αντίπαλο μάλιστα τον Αισχύλο. Από τότε κέρδισε 20 περίπου πρώτες νίκες στα Μεγάλα Διονύσια. Η συμβολή του στην εξέλιξη της τραγωδίας υπήρξε καταλυτική: εγκατέλειψε τη συνεχόμενη τριλογία και επέφερε σημαντικές αλλαγές στη δομή της τραγωδίας, αύξησε τον αριθμό των μελών του Χορού από 12 σε 15, εισήγαγε τον τρίτο υποκριτή και καθιέρωσε τα έγχρωμα σκηνικά.

Ο Σοφοκλής ήταν άριστος στην κατασκευή του δράματος. Στα έργα της ωριμότητάς του όλα τα δραματικά γεγονότα συγκεντρώνονται γύρω από ένα μοναδικό κεντρικό πρόσωπο, πράγμα που δεν συμβαίνει στα έργα της νεότητάς του (*Αίας*, *Αντιγόνη*, *Τραχίνιαι*). Στα αρχαιότερα δράματά του η γλώσσα περιέχει χαρακτηριστικά της έκφρασης του Αισχύλου και δάνεια από τη γλώσσα του Ομήρου και της λυρικής ποίησης. Στα έργα όμως της ωριμότητάς του αυτή γίνεται πιο απλή και αποκά πιο γρήγορο ρυθμό. Εκφράζει πιο επιδέξια το ήθος των προσώ-

πων, χωρίς να φθάνει στον καθημερινό λόγο. Γενικά η γλώσσα του Σοφοκλή χαρακτηρίζεται από λεπτότητα, ευγένεια και αρμονία. Τα χωρικά του είναι κομψά και περίτεχνα, γεμάτα μεγαλοπρέπεια και χάρη και ενσωματώνονται με θαυμαστό τρόπο στην υπόθεση του έργου. Ο Αριστοτέλης έλεγε πως το στόμα του «μέλιτι κεχρισμένον ἦν».

Ο Σοφοκλής διαφέρει από τον Αισχύλο ως προς τον τρόπο θεώρησης της ανθρώπινης μοίρας και του ρόλου που παίζει το θείο στη ζωή του ανθρώπου. Κατά τον Σοφοκλή ο άνθρωπος πρέπει να υποτάσσεται στη θεία βούληση έχοντας συναίσθηση της προσωρινότητας και της αδυναμίας του. Ενώ στον Αισχύλο το τραγικό πραγματώνεται με την απέλπιδα πάλη του ανθρώπου εναντίον της παντοδύναμης μοίρας, στον Σοφοκλή η μοίρα κατευθύνει ως ένα σημείο τον άνθρωπο, αλλά δεν δεσμεύει απόλυτα την εσωτερική του ελευθερία και δεν τον απαλλάσσει από την ευθύνη της επιλογής. Η ευσέβεια του Σοφοκλή αναπτύσσεται στα πλαίσια της παραδοσιακής θρησκείας, αλλά προχωρεί πέρα και πάνω από αυτή.

Ο Σοφοκλής, χωρίς να προβληματίζεται λιγότερο θρησκευτικά από τον Αισχύλο, συγκεντρώνει την προσοχή του στον άνθρωπο ως υπεύθυνο άτομο, όχι μόνο ως εκπρόσωπο ενός συνόλου. Βέβαια, κάποιοι υπερδατικοί παράγοντες, όπως τα μαντεία και οι χρησμοί, ρυθμίζουν τη ζωή του αλλά στην καταστροφή ή την ολοκλήρωση του τον κυρίαρχο ρόλο παίζει η «προαίρεση», η ελεύθερη επιλογή και αντίδραση στα προβλήματα της ζωής. Οι ήρωες του Σοφοκλή είναι απόλυτα προσηλωμένοι σε ένα σκοπό και προορισμό. Η τραγική τους πορεία αρχίζει τις περισσότερες φορές με μια υπέρβαση των ορίων της ανθρώπινης δύναμης, κλιμακώνεται με την αντιμετώπιση ενός διλήματος και κορυφώνεται με την πλήρη απομόνωση που καταλήγει στην καταστροφή. Οι ήρωες του Σοφοκλή αποφασίζουν να δράσουν μόνοι τους, μένουν σταθεροί στη φύση τους και, γι' αυτό, αναλαμβάνουν την ευθύνη των πράξεών τους (πρβλ. την Αντιγόνη και τον Φιλοκτήτη στα ομώνυμα έργα). Ο Σοφοκλής δεν πλάθει τους ήρωές του υπερφυσικούς, όπως ο Αισχύλος, ούτε καθημερινούς, όπως ο Ευριπίδης, αλλά ιδανικούς, όπως πρέπει να είναι, ακολουθώντας το μέτρο.

Ο Σοφοκλής χρησιμοποιεί τον Χορό με τον δικό του τρόπο. Μερικοί πιστεύουν πως στα έργα του ο Χορός είναι ένα σύνολο ατόμων που αντιδρούν στα γεγονότα, όπως υποτίθεται πως αντιδρά το ακροατήριο, ενώ άλλοι υποστηρίζουν πως αυτός είναι το μέσο με το οποίο ο ποιητής εκφράζει τις απόψεις του. Τούτο σημαίνει πως τα λόγια του Χορού αποτελούν έναν ηθικό ή θρησκευτικό σχολιασμό του ποιητή πάνω στη δραματική εξέλιξη. Οι περισσότεροι όμως προσδίδουν στον Χορό κάποια ταυτότητα και τον θεωρούν *υποκριτή* που έχει τον δικό του χαρακτήρα και τα δικά του κίνητρα. Ο Σοφοκλής μετέτρεψε τον Χορό από «προφητικό», όπως ήταν στα έργα του Αισχύλου, σε ανθρώπινο δραματικό πρόσωπο, έναν από τους υποκριτές που αφομοιώνει το δραματικό γεγονός και του δίνει καθολικό χαρακτήρα.

Για τις αρετές του αυτές ο Ξενοφών τον χαρακτηρίζει «τελειότατον τῶν τραγικῶν», ενώ ο Αριστοτέλης από αυτόν έλαβε τις αρχές και τους κανόνες της τραγικής τέχνης που διατύπωσε στην *Ποιητική* του. Ο Σοφοκλής υπήρξε πολύ παραγωγικός. Αναφέρεται ότι συνέθεσε 123 δράματα, αλλά σώζονται μόνο επτά (7) και αποσπάσματα από το σατυρικό του δράμα *Ιχθυεταί*. Αυτά είναι τα: *Αίας*, *Αντιγόνη*, *Τραχίνιαι*, *Οιδίππου Τύραννος*, *Ηλέκτρα*, *Φιλοκτήτης* και *Οιδίππου επί Κολωνώ*. Πέθανε το 406-5 π.Χ. και θάφτηκε σε οικογενειακό τάφο στον δρόμο προς τη Δεκέλεια.

Ευριπίδης

Γεννήθηκε το 485 π.Χ στη Σαλαμίνα. Πατέρας του ήταν ο Μνήσαρχος, κτηματίας, και μητέρα του η Κλειτώ. Η καλή κοινωνική τάξη και οικονομική του κατάσταση συνέβαλαν στην πνευματική του καλλιέργεια και ανάπτυξη. Πέρα από αυτό, στη διαμόρφωση της προσωπικότητάς του και στην ενασχόληση με την τραγική τέχνη συνέβαλαν μερικές από τις πιο σημαντικές πνευματικές φυσιογνωμίες του καιρού του, όπως ο φιλόσοφος Αναξαγόρας, οι σοφιστές Πρόδικος και Πρωταγόρας και ο φιλόσοφος Σωκράτης. Παρακολουθούσε τις πολιτικές εξελίξεις αλλά δεν ασχολήθηκε συστηματικά με τα κοινά και δεν ανέλαβε δημόσια λειτουργήματα.

Ο Ευριπίδης εμφανίστηκε για πρώτη φορά στο κοινό το 455 π.Χ. και κέρδισε το πρώτο βραβείο το 441 π.Χ. Πέρασε πολλά χρόνια στην αυλή του βασιλιά της Μακεδονίας Αρχέλαου προς τιμή του οποίου συνέθεσε την τραγωδία *Αρχέλαος*, όπου υμνούσε έναν ηρωικό πρόγονο του βασιλιά. Πέθανε στην Πέλλα της Μακεδονίας το 406 π.Χ. Θάφτηκε εκεί, αλλά και στην Αθήνα ήταν γνωστό ένα κενοτάφιο, στον δρόμο προς τον Πειραιά.

Στην εξέλιξη της δραματικής ποίησης συνέβαλε με ποικίλους τρόπους: μονιμοποίησε τον αφηγηματικό πρόλογο, εισήγαγε τον «από μηχανής θεό» για τη λύση του δράματος, καινοτόμησε με τόλμη στη χρήση των μύθων και χρησιμοποίησε τον αφηγηματικό επίλογο. Ακόμη μείωσε δραστικά την έκταση των χορικών και υποβάθμισε την παρουσία του Χορού ως δραματικού οργάνου. Ο Ευριπίδης δεν κάνει τον Χορό ηθικό ή θρησκευτικό δάσκαλο, όπως ο Αισχύλος, ούτε τον μετατρέπει σε ιδανικό θεατή, όπως ο Σοφοκλής, αλλά τον φέρνει πιο κοντά στον άνθρωπο. Ο Χορός του Ευριπίδη σπάνια εκφράζει τις αντιλήψεις και τα αισθήματα του ποιητή για τη θρησκεία. Τις ιδέες του και τους σοβαρούς προβληματισμούς του για τα ηθικά και φιλοσοφικά ζητήματα διατυπώνει ο ποιητής τις πιο πολλές φορές με το στόμα των κυρίων προσώπων των έργων του και όχι με το στόμα του Χορού. Οι απόψεις που εκφράζει ο Χορός είναι τις περισσότερες φορές σύμφωνες με τον χαρακτήρα του και το πνευματικό του επίπεδο.

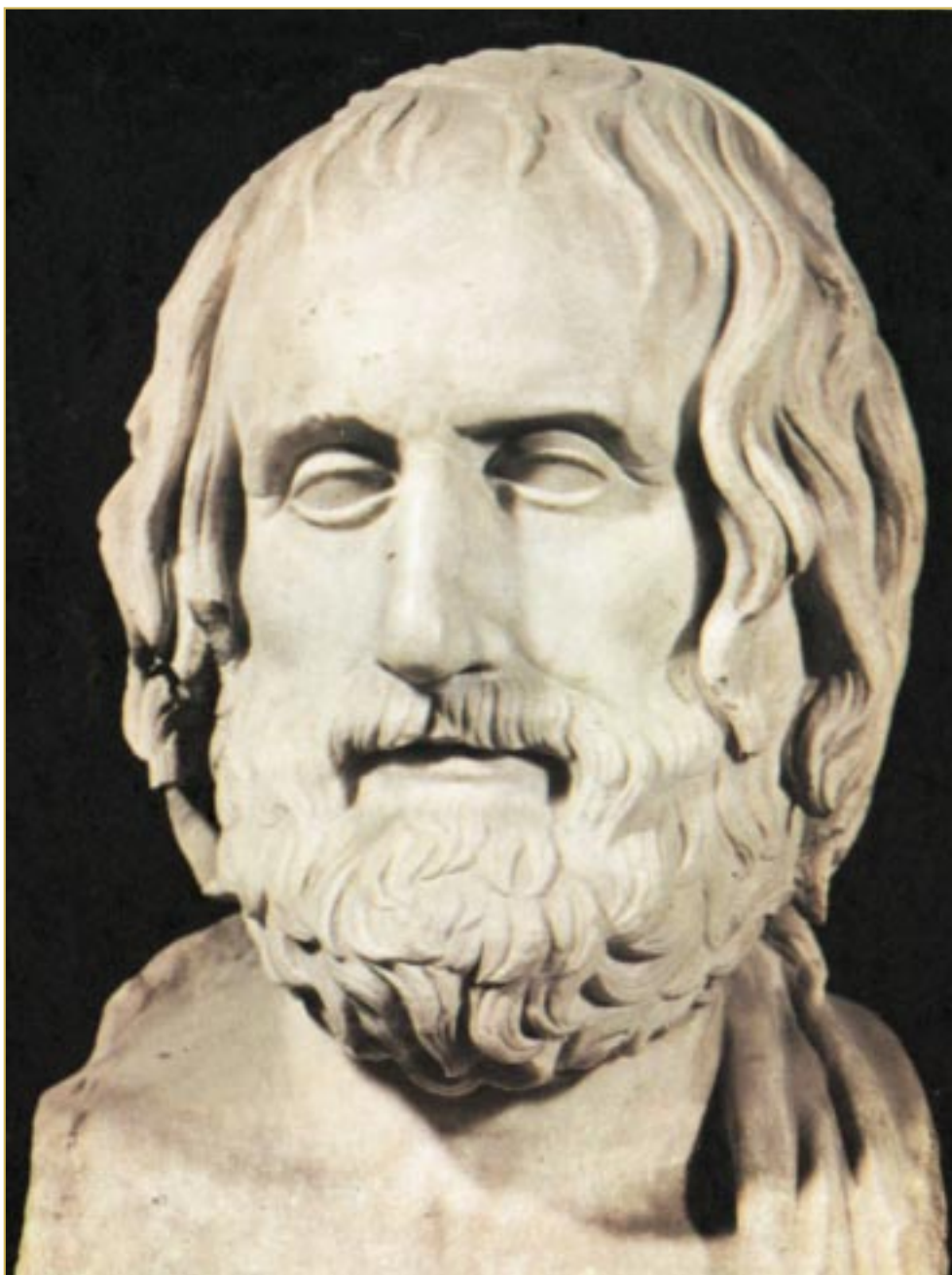
Ο Ευριπίδης ήταν σύγχρονος των σοφιστών, όπως και ο Σοφοκλής, και έζησε το συναρπαστικό και προοδευτικό κίνημά τους. Το αντιμετώ-

πισε όμως με τρόπο παραγωγικό. Δεν έγινε κήρυκας των ιδεών τους, άσκησε κριτική σ' αυτές και άλλες υιοθέτησε, ενώ άλλες απέρριψε. Πίστευε πως σε έναν κόσμο γεμάτο αντινομίες για κάθε πράγμα υπάρχουν δύο αντίθετες απόψεις που καθεμιά έχει τη δικαιολόγησή της. Μέσα σε έναν τέτοιο κόσμο κινούνται και τα πρόσωπα των έργων του. Πολλές φορές τα αφήνει να δγαίνονται από τα πλαίσια του ρόλου τους και να εκφράζουν φιλοσοφικές ιδέες διαφορετικές από αυτές που ίσχυαν την εποχή του. Γι' αυτό θεωρήθηκε «ποιητής του ελληνικού διαφωτισμού» και ονομάστηκε «από σκηνής φιλόσοφος».

Από την κριτική του στάση δεν ξέφυγαν ούτε οι θεοί. Ο Ευριπίδης είχε διαμορφώσει υψηλή ιδέα για το θείο. Γι' αυτό αμφισβήτησε έντονα τις λαϊκές θρησκευτικές αντιλήψεις και τους μύθους που τους παρουσίαζαν με αδυναμίες ανθρώπων. Πολλές φορές δάξει τα πρόσωπα των έργων του να αμφισβητούν τη σοφία και τη δικαιοσύνη τους ή ακόμη και την ύπαρξή τους, αλλά αυτό δεν σημαίνει πως ήταν ασεδής ή άθεος. Στα έργα του Ευριπίδη η δράση καθορίζεται από τον ίδιο τον άνθρωπο, χωρίς αυτό να σημαίνει πως είναι απόλυτα κύριος του εαυτού του και της μοίρας του (όπως π.χ. συμβαίνει με την Ελένη στο ομώνυμο έργο). Σε σύγκριση με τους δύο άλλους μεγάλους τραγικούς ποιητές ο Ευριπίδης έδωσε στους ήρωες των έργων του νέα χαρακτηριστικά γνωρίσματα. Τους παρουσιάζει με τρόπο ρεαλιστικό, σύμφωνα με τα ανθρώπινα μέτρα, όπως ήταν αυτοί στην πραγματικότητα.

Ο Ευριπίδης χειρίστηκε τους μύθους από τους οποίους πήρε τις υποθέσεις των έργων του με μεγάλη ελευθερία. Καθώς ήταν ανήσυχο πνεύμα από τη φύση του δεν έπαψε ούτε στιγμή να προβληματίζεται και να ασκεί κριτική στις καθιερωμένες αξίες. Στις τραγωδίες του καταδικάζει τον πόλεμο, διεκτραγωδεί τις συμφορές που προκαλεί (*Εκάδη*, *Ανδρομάχη*, *Ελένη*) και απομυθοποιεί τους παραδοσιακούς ήρωες, ενώ πολλές φορές ανυψώνει πρόσωπα από τα κατώτατα κοινωνικά στρώματα, όπως οι δούλοι και οι δάσβαροι. Παρουσιάζει τους χαρακτήρες των έργων του να παλεύουν με τα πάθη τους, ιδιαίτερα τον έρωτα (*Μήδεια*, *Φαίδρα*), και αναλύει την εσωτερική πάλη που αυτά προκαλούν. Μέσα στα πλαίσια αυτά κινούνται και τα θέματα των έργων του: η σύγκρουση του συναισθήματος και της λογικής, η δία, τα ανθρώπινα πάθη, το παρόλογο του πολέμου, ο παραγκωνισμός της γυναίκας.

Ο Ευριπίδης ενδιαφέρθηκε για τη γυναίκα περισσότερο από τους δύο άλλους μεγάλους τραγικούς ποιητές και την αντιμετώπισε με το πνεύμα ενός προοδευτικού διανοητή. Στα έργα του κινούνται γυναίκες μορφές που τυφλώνονται από το πάθος τους και καταφεύγουν σε σκληρές και εκδικητικές ενέργειες, όπως η Μήδεια και η Φαίδρα, ή εξαθλιωμένες υπάρξεις, όπως η Εκάδη και η Ανδρομάχη, αλλά αυτός αποδίδει τη συμπεριφορά τους στην αδικία που διαπράττεται σε βάρος τους και στις μεγάλες συμφορές που τους προκάλεσαν οι άδικοι πόλεμοι και η σκληρότητα ανθρώπων και θεών. Παράλληλα όμως με αυτές στα έργα του Ευριπίδη δρουν απόλυτα θετικές γυναικείες μορ-



Ευριπίδης. Ρωμαϊκό αντίγραφο προτομής του (Νεάπολη, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο)

φές που ξέρουν να αγωνίζονται για την τιμή και την αξιοπρέπειά τους, όπως η Ελένη στο ομώνυμο έργο, ή να θυσιάζονται για έναν ανώτερο σκοπό ή μια ανώτερη αξία, όπως η Ιφιγένεια στην *Ιφιγένεια την εν Ταύροις*, η Πολυξένη στην *Εκάδη*, η Άλκηστη στο ομώνυμο έργο.

Η ποιητική του παραγωγή είναι πλουσιότατη. Έγραψε 92 δράματα από τα οποία σώζονται δεκαοκτώ τραγωδίες του (με το αμφισβητούμενο δράμα *Ρήσος*) και το σατυρικό δράμα *Κύκλωψ*. Τα έργα του που σώζονται είναι τα εξής:

Άλκηστις, *Μήδεια*, *Ιππόλυτος*, *Ηρακλείδαι*, *Εκάδη*, *Ικέτιδες*, *Ηρακλής*, *Τρωάδες*, *Ανδρομάχη*, *Ηλέκτρα*, *Ελένη*, *Ιφιγένεια η εν Ταύροις*, *Ίων*, *Φοίνισσαι*, *Ορέστης*, *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι* και *Βάκχαι*

Ευριπίδης Αθηναίος

*Γέρασε ανάμεσα στη φωτιά της Τροίας
και τα λατομεία της Σικελίας.*

*Τον άρεσαν οι σπηλιές στην αμμονδιά κι οι ζωγραφιές της θάλασσας.
Είδε τις φλέδες των ανθρώπων
σαν ένα δίχτυ των θεών, όπου μας πιάνουν σαν τ' αγρίμια·
προσπάθησε να το τρυνήσει.*

*Ήταν στρυφνός, οι φίλοι του ήταν λίγοι·
ήρθε ο καιρός και τον σπαράξαν τα σκηνιά.*

Γιώργος Σεφέρης, «*Ημερολόγιο καταστροφάτος, Γ*»

VI. Η ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΕΛΕΝΗ

1. Η ΕΛΕΝΗ ΤΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ

Η μυθολογία προβάλλει την Ελένη ως ενσάρκωση της ιδανικής ομορφιάς και του ερωτικού πάθους, αλλά και ως θεϊκή κατάρα που ήρθε στη γη για τον αφανισμό και την καταστροφή των ανθρώπων. Ο Όμηρος παρουσιάζει την Ελένη ως ένα πλάσμα ανθρώπινο με θεϊκή καταγωγή και αποφεύγει την κατάκριση και την καταδίκη της για τα δεινά που προξένησε στους ανθρώπους. Οι λυρικοί ποιητές λησμονούν τη θεϊκή της προέλευση και της δίνουν καθαρά ανθρώπινη διάσταση. Την συνδέουν με την απιστία, την προδοσία, την ερωτική περιπέτεια και τον πόλεμο και την θεωρούν υπαίτια για τον αφανισμό χιλιάδων Ελλήνων και Τρώων. Και ο Αισχύλος αποσυνδέει την Ελένη από τη θεϊκή της καταγωγή, την απογυμνώνει από κάθε λάμψη και αίγλη και την εμφανίζει ως μια θνητή γυναίκα που έχει έμφυτη τάση και ροπή στο κακό, ως μια γυναίκα υπεύθυνη για τον Τρωικό πόλεμο και τον θάνατο τόσων αθώων ανθρώπων.

Ο Ευριπίδης αναφέρεται στην Ελένη σε πολλά έργα του και ιδιαίτερα στις



Τρωάδες και τον *Ορέστη*. Σε όλα τα δράματά του που σχετίζονται με τον Τρωικό κύκλο τα πρόσωπα που μιλούν γι' αυτή την παρουσιάζουν ως γυναίκα φιλάρεσκη, ερωτοπαθή, με πολλά ελαττώματα και χωρίς τις γυναικείες αρετές, όπως η συζυγική πίστη και η προσήλωση στην οικογενειακή ζωή. Ο ποιητής όμως δεν φαίνεται να συμφωνεί με τις απόψεις των προσώπων αυτών και δεν συμμερίζεται απόλυτα την παγιωμένη παράδοση που ήθελε την Ελένη ένοχη για μοιχεία και άμεσα υπεύθυνη για έναν καταστροφικό πόλεμο που προξένησε πολλά δεινά στους Έλληνες. Θεωρεί την Ελένη θύμα ενός έρωτα για τον οποίο πρόδωσε ένα σύζυγο που δεν επέλεξε η ίδια, αλλά της επέδωκαν οι κοινωνικές συνήθειες της εποχής της. Στην τραγωδία του *Ελένη* ο Ευριπίδης εκφράζει μια διαφορετική θέση σχετικά με την προσωπικότητα της Ελένης και παίρνει καθαρά θετική στάση απέναντί της.

2. ΤΟ ΠΟΛΙΤΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ ΤΗΣ ΕΛΕΝΗΣ

Είναι γενικά παραδεκτό ότι η Ελένη γράφτηκε το 412 π.Χ. Η κατάσταση που επικρατούσε τότε στην Αθήνα ήταν σε γενικές γραμμές η εξής:

Η σικελική εκστρατεία είχε τελειώσει με την ολοκληρωτική καταστροφή των Αθηναίων. Ο Θουκυδίδης αξιολογώντας τα αποτελέσματά της λέει ότι αυτή υπήρξε περίλαμπρη νίκη για τους νικητές και πανωλεθρία για τους νικημένους. Τα θλιβερά μηνύματα που κατέφθαναν από τη Σικελία προκαλούσαν αμηχανία, προδλημματισμό και πανικό στους Αθηναίους. Την κατάσταση χειροτέρευε το γεγονός ότι οι Σπαρτιάτες είχαν τον έλεγχο όλης της Αττικής από τη Δεκέλεια που είχαν οχυρώσει το 413 π.Χ. με υπόδειξη του Αλκιδίαδη.

Πέρα από αυτά το σοφιστικό κίνημα είχε θέσει σε αμφισβήτηση πατροπαράδοτες αξίες που είχαν στηρίξει το αθηναϊκό μεγαλείο για πολλά χρόνια, εκμεταλλευόμενο την κρίση των ηθικών αξιών που είχε παρουσιαστεί από τις αρχές του Πελοποννησιακού πολέμου. Η αθηναϊκή δημοκρατία είχε αρχίσει να παρακμάζει και τα φαινόμενα ασέβειας ήταν συχνά. Λίγο πριν την εκστρατεία είχε συμβεί το περιστατικό της αποκοπής των Ερμών, που επηρέασε σημαντικά την έκδοση της εκστρατείας, ενώ μετά τις πρώτες δυσκολίες οι Αθηναίοι άρχισαν να στρέφονται εναντίον των μάντεων και των χρησμολόγων που με τους χρησμούς τους είχαν ευνοήσει την πραγματοποίηση της εκστρατείας.

Μέσα στα πολιτικά αυτά πλαίσια ο Ευριπίδης γράφει την *Ελένη*, με την οποία καταδικάζει τον πόλεμο ως πρόξενο όλων των κακών. Ας μη λησμονούμε πως εκείνη την εποχή ο Αριστοφάνης έγραψε τη *Λυσιστράτη*, μια κωμωδία με θέμα τις γυναίκες που εναντιώνονται στον πόλεμο, και ο Σοφοκλής τον *Φιλοκτήτη* όπου θίγει τις φρικτές καταστάσεις που δημιούργησε ο Τρωικός πόλεμος.

Το έργο φαίνεται πως σχετίζεται με την εκστρατεία που οι Αθηναίοι είχαν πραγματοποιήσει πριν πολλά χρόνια στην Αίγυπτο (459 π.Χ.), για να χτυπήσουν εκεί τους Πέρσες. Η εκστρατεία αυτή δεν κατέληξε σε περιφανή νίκη ή ολοκληρωτική καταστροφή, αλλά έδωσε την Αίγυπτο από τη σφαίρα του παραμυθιού και της φαντασίας. Η Αίγυπτος, όπου διαδραματίζονται τα γεγονότα του έργου και είναι γνωστή στους Αθηναίους και από το έργο του Ηροδότου, διατηρείται ως ανάμνηση στη μνήμη τους.

3. Η ΥΠΟΘΕΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Η Ελένη βρίσκεται στην Αίγυπτο, στο παλάτι του Πρωτέα, ενώ στην Τροία βρίσκεται το είδωλό της. Ο προστάτης της Ελένης, βασιλιάς Πρωτέας, έχει πεθάνει και ο γιος του Θεοκλύμενος, που θέλει να την παντρευτεί χωρίς τη θέλησή της, την αναγκάζει να καταφύγει στον τάφο του πατέρα του για ασφάλεια. Εκεί απαγγέλλει τον πρόλογό της και δίνει κάποια στοιχεία για την ιστορία του έργου αυτού που είναι περίπλοκη. Στη συνέχεια εμφανίζεται ο Τεύκρος που κατευθύνεται στην Κύπρο. Αυτός της δίνει κάποιες πληροφορίες σχετικά με την οικογένειά της και τον Μενέλαο, οι οποίες την ρίχνουν σε μεγαλύτερη ακόμη θλίψη. Η Ελένη θρηνεί τον θάνατο του Μενελάου μαζί με τις Ελληνίδες γυναίκες του Χορού και μετά από πρότασή τους εισέρχεται μαζί τους στο παλάτι, για να συμβουλευτούν την αδελφή του Θεοκλύμενου, τη μάντισσα Θεονόη, και να ελέγξουν την αξιοπιστία των πληροφοριών του Τεύκρου.

Στο σημείο αυτό εμφανίζεται ο Μενέλαος σε άθλια κατάσταση και εκθέτει σε ένα δεύτερο πρόλογο τις δικές του περιπέτειες που τον οδήγησαν στην Αίγυπτο. Όταν επανέρχεται η Ελένη και ο Χορός, πραγματοποιείται σταδιακά η αμοιβαία αναγνώριση που παραμερίζει τη δυσπιστία και την αμφιβολία των συζύγων.

Στη συνέχεια η Ελένη ανακοινώνει στον Μενέλαο τον κίνδυνο που τον απειλεί, καθώς ο Θεοκλύμενος, φοβούμενος την απαγωγή της Ελένης, απειλεί με θάνατο κάθε Έλληνα που επισκέπτεται την Αίγυπτο. Και οι δύο εναποθέτουν τις ελπίδες τους στη σιωπή της Θεονόης και ζητούν από αυτή να κρατήσει μυστική την παρουσία του Μενελάου στην Αίγυπτο. Εξασφαλίζουν τη σιωπή της και καταστρώνουν το σχέδιο της απόδρασης: ο Μενέλαος θα παρουσιαστεί στον Θεοκλύμενο ως αγγελιαφόρος του δικού του θανάτου, η Ελένη θα ζητήσει από αυτόν την άδεια να προσφέρει νεκρικές τιμές στον νεκρό σύζυγό της μέσα στο πέλαγος, και έτσι αυτοί θα δρουν την ευκαιρία να αποδράσουν με το πλοίο και να επιστρέψουν στην πατρίδα τους.

Το σχέδιο πετυχαίνει. Ο Θεοκλύμενος πληροφορείται από έναν αγγελιαφόρο τη φυγή του Μενελάου και της Ελένης και εξαγριωμένος ετοιμάζεται να τιμωρήσει πρώτα τη Θεονόη και μετά να καταδιώξει τους φυγάδες. Παρουσιάζονται όμως σ' αυτόν οι Διόσκουροι ως «από μηχανής θεός», τον πληροφορούν για τη θέληση της Μοίρας και των θεών και τον πείθουν να αποδεχτεί τα γεγονότα.

4. ΕΛΕΝΗ: ΤΡΑΓΩΔΙΑ ή ΚΩΜΩΔΙΑ;

Ένα πρόβλημα που απασχόλησε τους μελετητές του έργου είναι αν η *Ελένη* είναι τραγωδία ή κωμωδία. Μερικοί θεωρούν τον μύθο κωμικό ή κωμικοτραγικό, κατατάσσουν το έργο στις κωμωδίες και πιστεύουν πως άνοιξε τον δρόμο προς την κωμωδία του Μενάνδρου. Οι μελετητές αυτοί στηρίζονται κυρίως:

α) στον τρόπο με τον οποίο τα διάφορα πρόσωπα του έργου αντιμετωπίζουν το θέμα του «ειδώλου» που επινόησε ο Ευριπίδης,

β) στην αντιφατική συμπεριφορά και τη γενικότερη εμφάνιση του Μενελάου,

γ) στη στάση που τηρεί η μάντισσα Θεονόη.

Άλλοι πάλι θεωρούν το έργο ρομαντική μυθιστορία και το συνδέουν με έναν κύκλο μύθων όπου ο ήρωας και η ηρωίδα εξαφανίζονται, αλλά μετά από πολλές περιπέτειες συναντιούνται.

ΥΠΟΘΕΣΙΣ

Ἡρόδοτος ἱστορεῖ περὶ Ἑλένης καὶ φησιν ἐλθεῖν μὲν αὐτὴν εἰς Αἴγυπτον, καὶ τοῦτο φάσκειν καὶ τὸν Ὅμηρον ποιοῦντα τὴν Ἑλένην παρέχειν τῷ Τηλεμάχῳ ἐν Ὀδυσσεΐᾳ τὸ λαθικηδὲς φάρμακον τὸ οἱ πόρε Πολύδαμνα Θόωνος παρὰ κοιτίτι, οὐ μὴν γε οὕτως ὡς Εὐριπίδης φησίν. Οἷ μὲν γὰρ πλανωμένην φασὶν αὐτὴν μετὰ τοῦ Μενελάου μετὰ τὴν τῆς Ἰλίου πόρῃσιν καὶ εἰς Αἴγυπτον παραγενέσθαι κακείθεν πεπορίσθαι τὰ φάρμακα· ὃ δὲ τὴν μὲν ἀληθῶς Ἑλένην φησὶ μὴδ' ὅπως οὖν ἐλθεῖν εἰς Τροίαν, τὸ εἰδῶλον δὲ αὐτῆς. Κλέψας γὰρ αὐτὴν ὁ Ἑρμῆς Ἦρας βουλῇ Πρωτέϊ τῷ βασιλεῖ τῆς Αἰγύπτου φυλάττειν παρέδωκε· τούτου δὲ θανόντος ὁ νιὸς αὐτοῦ Θεοκλύμενος ἐπειρᾶτο γαμεῖν αὐτήν, ἥ δὲ ἰκέτις παρεκάθητο τῷ τοῦ Πρωτέως μνήματι. Ὅθεν αὐτῇ ἐπιφαίνεται Μενέλεως, τὰς μὲν ναῦς ἐν τῇ θαλάσῃ ἀπολέσας, ὀλίγους δὲ τινὰς τῶν ἐταίρων ἐν ἄνθρωπῳ καθειργμένους σώζων. Εἰς λόγους δὲ ἐλθόντες καὶ μηχανορραφῆσαντες ἀπατῶσι μὲν τὸν Θεοκλύμενον, αὐτοὶ δὲ νηὶ ἐμβάντες ὡς δὴ τῷ Μενέλεω θανόντι κατὰ θάλατταν θύσσοντες, εἰς τὴν ἰδίαν διασώζονται.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ

Ο Ηρόδοτος εξιστορεῖ τα σχετικά με την Ελένη και ισχυρίζεται πως αυτή πήγε πράγματι στην Αίγυπτο, και πως αυτό αναφέρει και ο Όμηρος που παρουσιάζει στην *Οδύσσεια* την Ελένη να προσφέρει στον Τηλέμαχο το φάρμακο της λησμονιάς που έδωσε σ' αυτή η Πολύδαμνα, η γυναίκα του Θόωνα, όχι όμως βέβαια κάτω από τις συνθήκες που αναφέρει ο Ευριπίδης. Γιατί αυτοί ισχυρίζονται πως η Ελένη έφθασε στην Αίγυπτο και εξασφάλισε το φάρμακο από εκεί, καθώς περιπλανιόταν μαζί με τον Μενέλαο μετά την εκπόρθηση της Τροίας. Εκείνος όμως λέει πως δεν έφθασε καθόλου στην Τροία η πραγματική Ελένη, αλλά το είδωλό της. Γιατί την έκλεψε ο Ερμής σύμφωνα με τη δούληση της Ἦρας και την παρέδωσε στον Πρωτέα, τον βασιλιά της Αιγύπτου, για να την προστατεύει. Μετά όμως τον θάνατό του ο γιος του ο Θεοκλύμενος προσπαθούσε να την παντρευτεί κι αυτή καθόταν ἰκέτιδα στο μνήμα του Πρωτέα. Παρουσιάζεται λοιπόν σ' αυτή ο Μενέλαος, αφού έχασε στη θάλασσα τον στόλο του και προσπαθούσε να διασώσει κάποιους από τους συντρόφους του, τους οποίους κρατούσε κλεισμένους σε μια σπηλιά. Αφού όμως συνεννοήθηκαν και οργάνωσαν συνωμοσία, εξαπάτησαν τον Θεοκλύμενο και οι ίδιοι, αφού επιβιβάστηκαν σε ένα πλοίο, με σκοπό δήθεν να θυσιάσουν στη θάλασσα προς τιμή του νεκρού Μενελάου, σώθηκαν και επέστρεψαν στην πατρίδα τους.



ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

ΕΛΕΝΗ	σύζυγος του Μενελάου.
ΤΕΥΚΡΟΣ	Έλληνας ήρωας, αδελφός του Αίαντα του Τελαμώνιου.
ΧΟΡΟΣ	Ελληνίδες αιχμάλωτες, ακόλουθες της Ελένης.
ΜΕΝΕΛΑΟΣ	ο βασιλιάς της Σπάρτης, αδελφός του Αγαμέμνονα.
ΓΕΡΟΝΤΙΣΣΑ	υπηρέτρια στο παλάτι του Θεοκλύμενου.
ΑΓΓΕΛΙΑΦΟΡΟΣ Α΄	Έλληνας σύντροφος του Μενελάου.
ΘΕΟΝΟΗ	μάντισσα, αδελφή του Θεοκλύμενου.
ΘΕΟΚΛΥΜΕΝΟΣ	γιος του Πρωτέα, βασιλιάς της Αιγύπτου.
ΑΓΓΕΛΙΑΦΟΡΟΣ Β΄	Αιγύπτιος ναύτης.
ΥΠΗΡΕΤΗΣ	της Θεονόης.
ΔΙΟΣΚΟΥΡΟΙ	ο Κάστωρ και ο Πολυδεύκης, αδελφοί της Ελένης.

ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ	
ΚΑΤΑ ΠΟΣΟΝ ΜΕΡΗ	ΣΤΙΧΟΙ
ΠΡΟΛΟΓΟΣ	1-195
ΠΑΡΟΔΟΣ	196-436
Α΄ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ	437-575
ΕΠΙΠΑΡΟΔΟΣ	576-587
Β΄ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ	588-1219
Α΄ ΣΤΑΣΙΜΟ	1220-1285
Γ΄ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ	1286-1424
Β΄ ΣΤΑΣΙΜΟ	1425-1499
Δ΄ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ	1500-1592
Γ΄ ΣΤΑΣΙΜΟ	1593-1652
ΕΞΟΔΟΣ	1653-1870

ΑΝΑΛΥΤΙΚΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ (στ. 1-195) :

- 1^η Σκηνή (στ. 1-82) : μονόλογος Ελένης
- 2^η Σκηνή (στ. 83-195) : διάλογος Τεύκρου - Ελένης

ΠΑΡΟΔΟΣ (στ. 196-436)

Α' ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ (στ. 437-575):

- 1^η Σκηνή (στ. 437-494) : μονόλογος Μενελάου
- 2^η Σκηνή (στ. 495-541) : διάλογος Μενελάου - Γερόντισσας παλατιού
- 3^η Σκηνή (στ. 542-575) : μονόλογος Μενελάου

ΕΠΙΠΑΡΟΔΟΣ (στ. 576-587)

Β' ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ (στ. 588-1219) :

- 1^η Σκηνή (στ. 588-658) : διάλογος Ελένης - Μενελάου
- 2^η Σκηνή (στ. 659-837) : διάλογος Αγγελιαφόρου - Μενελάου - Ελένης - Χορού
- 3^η Σκηνή (στ. 838-950) : διάλογος Μενελάου - Ελένης - Χορού
- 4^η Σκηνή (στ. 951-1137) : διάλογος Θεονόης - Μενελάου - Ελένης - Χορού
- 5^η Σκηνή (στ. 1138- 1219) : διάλογος Μενελάου - Ελένης - Χορού

Α' ΣΤΑΣΙΜΟ (στ. 1220-1285)

Γ' ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ (στ. 1286-1424) :

- 1^η Σκηνή (στ. 1286-1304) : μονόλογος Θεοκλύμενου
- 2^η Σκηνή (στ. 1305-1424) : διάλογος Θεοκλύμενου - Ελένης - Μενελάου

Β' ΣΤΑΣΙΜΟ (στ. 1425-1499)

Δ' ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ (στ. 1500-1592) : διάλογος Ελένης - Θεοκλύμενου - Μενελάου

Γ' ΣΤΑΣΙΜΟ (στ. 1593-1652)

ΕΞΟΔΟΣ (στ. 1653-1870) :

- 1^η Σκηνή (στ. 1653-1786) : διάλογος Αγγελιαφόρου - Θεοκλύμενου - Χορού - Θεράποντα
- 2^η Σκηνή (στ. 1787-1812) : διάλογος Θεοκλύμενου - Υπηρέτη
- 3^η Σκηνή (στ. 1813-1870) : λόγος των Διόσκουρων - υποχώρηση του Θεοκλύμενου.

