

2^ο Γυμνάσιο Φιλιππιάδας
Ελένη, Ευριπίδη



ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Κείμενα για τον πρόλογο

[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 συμφραζόμενα 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).

Κείμενα σχετικά με την αντίθεση "είναι" και "φαίνεσθαι"

[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 συμφυείς με αυτό

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

(Whitman 1996: 57).

[η αντίθεση είναι - φαίνεσθαι στη δομή της τραγωδίας]

«[...] η ίδια η αρχή, που συνίσταται στην αντιπαράθεση φαινομενικού και πραγματικότητας, είναι ουσιώδες μέρος της σκέψης του Ευριπίδη και την ξαναβρίσκουμε κάθε στιγμή στις τραγωδίες. Συνηθίζει να τονίζει την αντίθεση μεταξύ αυτού που φαίνεται και αυτού που είναι, μεταξύ των πραγματικών φίλων και αυτών που διατείνονται ότι είναι φίλοι, μεταξύ της “ετικέτας” που δίνεται στους ανθρώπους –απλές “λέξεις”– και της πραγματικής τους φύσης. 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).

[η αντίθεση είναι - φαίνεσθαι – το πνευματικό και ιστορικό πλαίσιο]

Κείμενα σχετικά με το θέμα του πολέμου και την επιλογή του "Τεύκρου"

[Τεύκρος – Ελένη]

«Ο Τεύκρος είναι ένα αντίγραφο του Μενέλαου, αλλά η μοίρα του επίσης αντικατοπτρίζει τη μοίρα της Ελένης [...]: Όπως αυτή, είναι κι αυτός μισητός, επειδή δε συμμερίσθηκε τη μοίρα του φίλου του (δεν προστάτεψε τον Αίαντα από τον 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)].

[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 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).

<http://users.sch.gr/ipap/Ellinikos%20Politismos/Yliko/ELENI/EIeni03-1-82.htm>

Α΄ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ

Κείμενα σχετικά με το «επεισόδιο»

[Επεισόδιο]

«Η διαλογική σκηνή που ακολουθούσε [την Πάροδο] ονομαζόταν επεισόδιον (ο όρος προέρχεται ετυμολογικά από την “είσοδο” του ηθοποιού για να συναντήσει τον Χορό»

Baldry 1981: 116).

[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 τον Χορό της ορχήστρας»

(Romilly 1976: 25).

«[ο Ευριπίδης] απομάκρυνε τον Χορό μάλλον αυθαίρετα, κι άφησε τον 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).

[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 Μενέλαοί του δεν είναι παρά φοβισμένοι βασιλιάδες και η αρχική ακτινοβολία τους μόλις που διακρίνεται.

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

(Romilly 1993: 200-201).

[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 αμφισημία και την αυταπάτη.»

(Whitman 1996: 69-70).

[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)

Κείμενα σχετικά με τη γερόντισσα ως ηρωίδα του δράματος

[γιατί γυναίκα – ρόλος Γερόντισσας]

«Η ανάθεση αυτού του ρόλου σε μια ηλικιωμένη γυναίκα [...] φαίνεται να είναι η συνέπεια ενός δραματουργικού συμβιβασμού. Ναι μεν 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).

Κείμενα σχετικά με την αντίθεση ανάμεσα στο είναι και το φαίνεσθαι

[Μενέλαος: όνομα vs σώμα]

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

(Πασχάλης 2001: 101).

[Μενέλαος – Τεύκρος]

«[...] Αντίθετα [με τον Μενέλαο], ο Τεύκρος έχει την πρόπουσα ενδυμασία, και μάλιστα είναι οπλισμένος με φαρέτρα και τόξο, δηλαδή είναι “εν πλήρει εξαρτύσει”. Επιπλέον, ο Τεύκρος έχει ένα καράβι που τον περιμένει σε κάποιο μυχό της ακτής, ενώ ο Μενέλαος έχει φτάσει ως ναυαγός στην τρόπιδα του πλοίου του και ως ζητιάνος, δηλαδή στην πιο προσβλητική, για την αντίληψη εκείνης της εποχής, κατάσταση. Αλλά και η περιπέτειά 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).

[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 παρουσίασης του Ευριπίδη δεν ήταν απόλυτα νατουραλιστικός, δεν πρέπει να τα εμπιστευτούμε όλα στη φαντασία του θεατή. [...] δεν πρέπει να αμφιβάλλουμε ότι χρησιμοποιήθηκαν πραγματικά κουρέλια»

(Blume 1986: 118-119).

Β΄ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ

Κείμενα σχετικά με τη σκηνή της αναγνώρισης

[η αναγνώριση – επιβράδυνση]

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

(Goward 2002: 265-266).

Κείμενα σχετικά με την παρουσία του Αγγελιαφόρου

[ενότητα χώρου στην αρχαία τραγωδία]

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

(Χουρμουζιάδης 1991: 40).

[ο Αγγελιαφόρος στην Ελένη]

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

(Kannicht 1969 B: 168).

[οι στοχασμοί του Αγγελιαφόρου]

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

(Dale 1968: 154-155).

Κείμενα σχετικά για τεχνικές και θέματα που συνθέτουν τη διάνοια

[οι θεοί και η τύχη στο έργο του Ευριπίδη]

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

(Romilly 1997: 36-37).

1.α. [για τη λειτουργία της σκηνής]

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

(Παττίγης 1978: 272).

[για τη Θεονόη]

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

(Whitman 1996: 74-75).

[για τα διλήμματα και την απόφαση της Θεονόης]

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

Μια σφαλερή κρίση, που διόρθωσε κυρίως ο G.Zuntz, ήταν ότι η Θεονόη με τη στάση της υποκαθιστά, κατά κάποιον τρόπο, τους θεούς που διαμάχονται για την τύχη του Μενέλαου και της Ελένης. Εκείνο που πραγματικά κάνει η μάντισσα λέγεται καθαρά στον στ. 1005: συμφωνεί με μια από τις αντίπαλες θεές και δεν μπορεί, στη θέση που βρίσκεται, να πράξει διαφορετικά. Το ιερό της Δίκης που κλείνει μέσα της (1002), την υποχρεώνει να αναζητήσει την απόφασή της στον δρόμο του δικαίου, κάτι που επικυρώνουν στο τέλος και οι Διόσκουροι. Εδώ ακριβώς η μορφή της μάντισσας υψώνεται πολύ πάνω από ένα απλό δραματικό όργανο. Όταν, βγαίνοντας από το παλάτι, είναι έτοιμη να δεχθεί την αγνή πνοή του ουρανού, ξέρει ότι είναι δεμένη με τον χώρο των θεών, από όπου αντλεί τη μαντική ιδιότητά της καθώς και τη γνώση του ορθού. [...] Δεν θα ήθελα, αλήθεια, να προχωρήσω τόσο πολύ, ώστε να εντοπίσω στη σκηνή της Θεονόης τον πνευματικό πυρήνα του δράματος. Πρέπει όμως να αναγνωρίσουμε ασφαλώς ότι ο ποιητής παρουσιάζει με αυτό το πρόσωπο τον φορέα μιας καθαρής θεϊκής γνώσης»

(Lesky 1989: 256-257).

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

«Η ίδια η σκηνή [με τις δύο ρήσεις] είναι ενδιαφέρουσα από τυπική άποψη, γιατί στηρίζεται σε δύο συμπαγείς λόγους, με μια σύντομη παρεμβολή του Χορού μεταξύ τους, όπως είναι ο συνηθισμένος τύπος του ευριπίδειου αγώνα. Δεν υπάρχει όμως αγών. Η Ελένη και ο άντρας της επιζητούν το ίδιο πράγμα και οι δύο, δεν στρέφεται ο ένας εναντίον του άλλου. Παρ' όλα αυτά ο ποιητής, που έχει κατορθώσει να

μετατρέψει τις αντιλογίες του Πρωταγόρα τόσο αποτελεσματικά σε θεατρικό παιχνίδι, πετυχαίνει με επιδεξιότητα να δώσει στη σκηνή την ατμόσφαιρα του αγώνα, όχι με μια σειρά αντιτιθέμενων επιχειρημάτων, αλλά μέσα από το ίδιο επιχείρημα, καθώς αναπτύσσεται από δύο διαφορετικά πρόσωπα, με τον Χορό να παρεμβάλλει, όπως σε ένα αληθινό αγώνα, το γνωστό σχόλιο, που ισοδυναμεί με το: «Σωστά όσα είπες, αλλά ανυπομονώ ν' ακούσω τι έχει να πει και η άλλη πλευρά» (944 κ.ε.)»

(Whitman 1996: 78).

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

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

(Ρουμπέκα 2003: 70-71).

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

«Τέλος, για να μην αφήσουμε αυτό το επιχείρημα του δανείου και της απόδοσης, μπορούμε να θυμίσουμε μια άλλη αγόρευση δύο ανθρώπων ακριβώς τη στιγμή που βρίσκονται μπροστά στον θάνατο: πρόκειται για την Ελένη και το Μενέλαο, τους οποίους απειλεί η τυραννία του βασιλιά της Αιγύπτου στην Ελένη. Και εκεί η ιδέα είναι ότι υπήρξε μια παρακαταθήκη: την Ελένη την είχαν εμπιστευθεί στον πατέρα αυτού του βασιλιά. Και αυτό προβάλλουν και οι δύο ενώπιον της Θεονόης, της αδελφής του, που, αυτή τουλάχιστον, έχει το αίσθημα της δικαιοσύνης. Η Ελένη το λέει: ο Ερμής την είχε εμπιστευθεί στον Πρωτέα για να την επιστρέψει στον σύζυγό της. Γι' αυτό αυτός ο σύζυγος πρέπει να ζήσει [...]. Στη συνέχεια μετά από μια έντονη επιχειρηματολογία, η Ελένη περνάει, όπως ο Ορέστης και η Εκάβη, στις παθητικές ικεσίες. [...] Παρ' όλα αυτά, δεν είναι ακόμα αρκετή η επιχειρηματολογία.

Ο Μενέλαος, με τη σειρά του, συνεχίζει το επιχείρημα και αυτό το περίφημο δίκαιο "απόδοσης" επαναλαμβάνεται από στίχο σε στίχο στην αγόρευσή του. Πραγματικά, αυτό το επιχείρημα, που θυμίζει τις πιο απλές και τις πιο υλικές διαδικασίες, καταλήγει να συγκινήσει τη Θεονόη []. Ποιος όμως θα σκεπτόταν ότι αυτή η εμμονή για να βρεθεί η πιο στοιχειώδης μορφή της δικαιοσύνης βλάπτει το πάθος αυτής της σκηνης, όπου πρόκειται για δύο ζωές; Οι ήρωες επιδεικνύουν τόση ευγλωττία και δεξιότητα για να συγκινήσουν περισσότερο»

(Romilly 1997: 202-203).

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

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

(Lesky 1989: 250).

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

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

(Whitman 1996: 78).

[ρήση Μενέλαου]

«Αναπτύσσονται [από τον Μενέλαο] δύο συγκεκριμένα νομικά επιχειρήματα: το ένα καθαρά νομικού χαρακτήρα, "πρέπει να επιστρέφουμε αυτό που μας εμπιστεύτηκαν προσωρινά", το άλλο βασίζεται σε μια σοφιστική ερμηνεία της σχέσης ανάμεσα στον ικέτη και τους θεούς τους οποίους επικαλείται: εφόσον οι θεοί δεχτούν τα σφάγια, δεν μπορούν στη συνέχεια να εξαπατούν αυτόν που προσφέρει τη θυσία με το να μην ικανοποιούν το αίτημά του. Αναπτύσσεται συνεπώς ένας λόγος δικανικός. Η επιχειρηματολογία του Μενέλαου αναπτύσσεται στη σφαίρα των κανόνων που επιβάλλει ο δικανικός λόγος, ενώ της Ελένης μοιάζει με λόγο συμβουλευτικό. Η πραγμάτευση του ίδιου θέματος με διαφορετική επιχειρηματολογία και ύφος εντάσσεται στο σοφιστικό είδος»

(Giovannini 2004: 149).

[Ελένη-Αλκιβιάδης]

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

(Δρομάζος 1984: 350).

[άνθρωποι - θεοί]

«α. Η Θεονόη εμφανίστηκε, γιατί γνωρίζει ότι γι' αυτήν έχει έλθει η ώρα της απόφασης. Γι' αυτήν την απόφαση έχει προετοιμαστεί, εξασφαλίζοντας με την τελετή κάθαρσης τ' ουρανού πνοές καθάρειες [...].

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

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

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

[τρόποι πειθούς – η Ελένη]

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

(Lesky 1993: 252).

[οι χαρακτήρες του Ευριπίδη]

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

(Romilly 1997: 156).

[το πολιτισμικό πλαίσιο του έργου]

«Ο πιο διακεκριμένος εκπρόσωπος της σχετικότητας των αξιών [...] ήταν ο Πρωταγόρας... Η σχετικότητα όταν αναφέρεται σε αξίες μπορεί να έχει μια από τις δυο σημασίες. α) Δεν υπάρχει τίποτε στο οποίο να μπορούν να αποδοθούν απόλυτα και χωρίς κανένα προσδιορισμό τα επίθετα καλός, κακός και τα όμοια, γιατί το αποτέλεσμα του καθενός είναι διαφορετικό ανάλογα με το αντικείμενο στο οποίο ενεργεί, τις συνθήκες κάτω από τις οποίες χρησιμοποιείται... β) Όταν ένας ομιλητής

λέει ότι το καλό και το κακό είναι σχετικά, μπορεί να εννοεί “ότι δεν υπάρχει τίποτα είτε καλό είτε κακό, αλλά η σκέψη το κάνει τέτοιο”»

(Guthrie 1991²: 208-209).

[δόλος – τεχνική προώθησης της δράσης]

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

(Romilly 1997: 44).

Κείμενα σχετικά με τον Θεοκλύμενο

[λειτουργία του Θεοκλύμενου]

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

(Χατζηανέστης 1989: 99).

Κείμενα σχετικά με τη στιχομυθία, τους δίσημους λόγους και την τραγική ειρωνεία

[το παιχνίδι της αμφισημίας]

«Το Επεισόδιο παρουσιάζει στιγμές έντασης υπολογισμένες με ιδιαίτερη φροντίδα, κυρίως όμως χαρακτηρίζεται από το παιχνίδι της αμφισημίας. Οι

αμφίσημες φράσεις είναι πολύ επιδέξια διατυπωμένες. Παραμένει, όπως πάντα, δύσκολο να αντιληφθούμε μέχρι πού φτάνει η λέξις γελοία, αλλά στο επεισόδιο αυτό υπάρχει το γελοίο περισσότερο από οπουδήποτε αλλού. Ο χαρακτήρας του Θεοκλύμενου σκιαγραφείται με θαυμαστή δεξιότητα, παρόλο που ακολουθεί την κοινή απεικόνιση του βαρβάρου που αγνοεί τον πολιτισμό και την ευγένεια και είναι δύσπιστος και αφελής»

(Giovannini 2004: 172).

[στιχομυθία]

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

(Lesky 1993: 396).

Κείμενα σχετικά με την "Ελένη" ως τραγωδία ή τραγικωμοδία

[κωμικά στοιχεία – η Ελένη]

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

(Παττίχης 1977: 306).

[κωμικά στοιχεία – η άλλη άποψη]

«Πώς είναι δυνατόν να γράφονται τα ακόλουθα για τη σκηνή εκείνη (1180 κ.ε.), κατά την οποία ο Θεοκλύμενος, μη βλέποντας την Ελένη στον τάφο δίνει εντολή να κυνηγήσουν τους υποτιθέμενους απαγωγείς της, ενώ την ίδια στιγμή βγαίνει από το παλάτι η Ελένη που τον ξαφνιάζει με την πένθιμη περιβολή της; “Αναμφίβολα οι θεατές δεν θα μπορούσαν να συγκρατήσουν τα γέλια τους βλέποντας όλα αυτά· και ο Θεοκλύμενος και η Ελένη τους έκαναν να γελάσουν πολύ” (Παττίχης, σ.43). Είναι

δυνατό ποτέ το ωραίο αυτό θεατρικό εύρημα να χαρακτηριστεί σαν κωμική σκηνή; Έχουμε την εντύπωση ότι πολλά και ωραία θεατρικά ευρήματα στην Ελένη παρερμηνεύτηκαν από πολλούς, οι οποίοι τα θεώρησαν σαν σκηνές ικανές να προκαλέσουν γέλιο. Η ιδιορρυθμία του ποιητή να πρωτοτυπεί στον χειρισμό των μύθων και στην παρουσίαση απροσδόκητων καταστάσεων, δεν εκτιμήθηκε στο μέτρο που έπρεπε από τους κριτικούς. Ο Ευριπίδης στην Ελένη δεν πρωτοτύπησε απλώς στον χειρισμό μύθου, αλλά δημιούργησε “μύθον”»

(Χατζηανέστης 1989: 124-125).

Κείμενα σχετικά τη σχέση του ποιητή με τη μυθική παράδοση

[ευριπίδειες ανατροπές]

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

(Κακριδής 1980: 66).

[συγχώνευση των δύο μορφών της Ελένης]

Οι φιλόλογοι έχουν παρατηρήσει ότι στην εξέλιξη του έργου οι δύο μορφές της Ελένης διαφέρουν όλο και λιγότερο. Αυτό σημαίνει ότι η «αληθινή» Ελένη αρχίζει να υιοθετεί χαρακτηριστικά, τα οποία κανονικά ανήκουν αποκλειστικά στο –κάθε άλλο παρά αθώο– είδωλο. [...] Η «συγχώνευση» αυτή των δυο μορφών της Ελένης ερμηνεύεται από μερικούς ως προσπάθεια του Ευριπίδη να απενοχοποιήσει τον χαρακτήρα της Ελένης και ταυτόχρονα με κάποιο τρόπο να της επιτρέψει να διατηρήσει τα χαρακτηριστικά της παραπλάνησης και της απιστίας για τα οποία παραδοσιακά φημίζεται. [...] Ίσως είναι δυνατόν να βρεθεί μια πολύ ορθότερη λύση εάν οι αντικρουόμενοι λόγοι και εμφανίσεις της Ελένης εξετασθούν σε σχέση με τη φιλοσοφία του Πρωταγόρα και του Ηράκλειτου. [...] Άραγε ο Ευριπίδης είχε κάτι παρόμοιο στον νου του για την Ελένη; Ίσως επιθυμούσε να αποδείξει ότι η ταυτότητά της είναι καλύτερο να γίνει αντιληπτή ως σύνθεση διαφόρων

αντιθέσεων, όπως αθωότητας και ενοχής, προδοσίας και πίστης και ίσως ακόμα, θείου και θνητού. Αυτό πράγματι θα μας παρείχε μια λογική εξήγηση για την αποκαλούμενη «συγχώνευση» Ελένης και ειδώλου που παρατηρούμε. [...] Αντί να προσπαθήσει να συμφιλιώσει τις δύο αντίθετες παραδόσεις που αφορούν την Ελένη, φαίνεται ότι ο Ευριπίδης αποφάσισε ίσως να δείξει στο ακροατήριό του τον τρόπο με τον οποίο μπορεί να είναι και οι δύο αληθινές.

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

Πηγή: <https://users.sch.gr/ipap/Ellinikos%20Politismos/Yliko/ELENI/Eleni22-1286-1424.htm>