

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία

Μεταπτυχιακή Διατριβή



**«Ο Μύθος της Ελένης όπως παρουσιάζεται μέσα από την
Αρχαία και τη Νέα Ελληνική Λογοτεχνία»**

Στυλιανή Βλάχου

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Τσολακίδου Αικατερίνη

Δεκέμβριος 2022

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Ελληνικής Γλώσσας
και Λογοτεχνίας*

Μεταπτυχιακή Διατριβή

«Ο Μύθος της Ελένης όπως παρουσιάζεται μέσα από την
Αρχαία και τη Νέα Ελληνική Λογοτεχνία»

Στυλιανή Βλάχου

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Τσολακίδου Αικατερίνη

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών στην Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία από τη Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

Δεκέμβριος 2022

Περίληψη

Στόχος της παρούσας διατριβής είναι να μελετηθεί ο τρόπος παρουσίασης της μορφής και του μύθου της Ωραίας Ελένης τόσο στην αρχαία όσο και στη νεότερη λογοτεχνία, με ιδιαίτερη έμφαση στις μεταμορφώσεις της ηρωίδας και του μυθολογικού υλικού από τον Όμηρο και τον Στησίχορο στον Ευριπίδη, τον Σεφέρη και τον Ρίτσο. Χρήσιμα μεθοδολογικά εργαλεία που αξιοποιήθηκαν για την επίτευξη των στόχων της μελέτης είναι οι θεωρίες της πρόληψης και της διακειμενικότητας με σκοπό να διερευνηθούν οι σχέσεις που αναπτύσσονται ανάμεσα στα υπό εξέταση κείμενα. Ένας ακόμη στόχος είναι να απαντηθεί το πώς παρουσιάζεται η Ελένη μέσα από τα κείμενα της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας και της Νέας Ελληνικής Λογοτεχνίας. Από τα πιο ενδιαφέροντα ερευνητικά ερωτήματα υπήρξε η μελέτη του τρόπου με τον οποίο οι νεότεροι ποιητές αντιμετωπίζουν και εμπνέονται από τα κείμενα της αρχαιότητας υπό το πρίσμα της θεωρίας της πρόσληψης. Η μυθολογία γενικά προβάλλει την Ελένη σαν ένα πρότυπο ομορφιάς που στάθηκε αίτιο ενός δεκάχρονου πολέμου και οδήγησε στον αφανισμό πλήθους ανδρών και μεγάλων ηρώων. Στον Όμηρο η Ελένη δεν αποτελεί στόχο κατάκρισης ή αποδοκιμασίας, μολονότι φαίνεται καθαρά και στα δύο έπη ότι ο πόλεμος έγινε εξαιτίας της. Θα λέγαμε, ότι η ομηρική Ελένη ασκεί έντονα η ίδια την αυτοκριτική της. Στη μεταγενέστερη λυρική ποίηση δημιουργείται η εικόνα μιας επιπόλαιης γυναίκας που δε δίστασε να προδώσει τον άνδρα της και να οδηγήσει σε πόλεμο δύο λαούς. Αντίθετα, ο Ευριπίδης παρουσιάζει μια τελείως διαφορετική εικόνα της Ελένης και αποκαθιστά το όνομα και τη φήμη της μέσα από την ομώνυμη τραγωδία του, τονίζοντας πως θα ήταν παράλογο να ευθύνεται μια γυναίκα για έναν τόσο μεγάλο πόλεμο. Από την αρχαία γραμματεία δε θα μπορούσε να λείπει ο αρχαίος ποιητής Στησίχορος, ο οποίος είναι ο πρώτος που έδωσε τη διαφορετική εκδοχή του μύθου της Ελένης που υιοθέτησαν οι κατοπινοί δημιουργοί μεταξύ των οποίων βρίσκεται και ο Ευριπίδης. Στην νεότερη λογοτεχνία ο Γιώργος Σεφέρης εμπνέεται από τον μύθο για να μεταφέρει ένα πάντα επίκαιρο δίδαγμα. Ο μύθος είναι το μέσο που χρησιμοποιεί για να δώσει υπόσταση στη διαχρονική αλήθεια της ματαιότητας και της φρίκης του πολέμου. Κλείνοντας, η Ελένη του Γιάννη Ρίτσου είναι μια ηλικιωμένη γυναίκα που αναπολεί το ένδοξο παρελθόν της. Αντιμετωπίζεται πολύ ανθρώπινα και δε μοιάζει καθόλου με τη μυθική. Παρόλα αυτά και ο Ρίτσος μέσα από το ποίημά του μεταφέρει το μήνυμα της ματαιότητας του πολέμου.

Summary

The aim of this dissertation is to study the way we present the form and the myth of the beautiful Helen in both ancient and modern literature, with special emphasis on the transformations of the heroine and the mythological material from Homer and Stesichorus in Euripides, Seferis and Ritsos. Useful methodological tools used to achieve the objectives of the study are theories of reception and intertextuality in order to investigate the relationships that develop between the texts in question. Another goal is to answer how Helen is presented through the texts of Ancient Greek Literature and Modern Greek Literature. One of the most interesting research questions has been the study of the way in which younger poets approach and get inspired by the texts of ancient literature that examines the theory of reception. Mythology generally portrays Helen as a model of beauty that was the cause of a ten-year war and led to the extinction of many men and great heroes. In Homer, Helen is not a target of condemnation or disapproval, although it is clear in both presentations that the war was fought because of her. We could say that the Homeric Helen strongly exercises her self-criticism. In later lyric poetry, the image of a superficial woman is created who did not hesitate to betray her husband and lead two nations to war. On the contrary, Euripides presents a completely different image of Helen and restores her name and reputation through his tragedy of the same name, emphasizing that it would be absurd for a woman to be responsible for such a big war. The ancient poet Stesichorus could not be missing from the ancient literature, who was the first to give a different version of the myth of Helen adopted by the later creators, among whom is Euripides. In modern literature, George Seferis is inspired by myth to convey an always up-to-date lesson. Myth is the means he uses to give substance to the timeless truth of the futility and horror of war. In closing, Helen of Giannis Ritsos is an old woman who recalls her glorious past. It is treated very humanely and does not look at all like the mythical one. Nevertheless, Ritsos conveys the message of the futility of war through his poem.

Ευχαριστίες

Ευχαριστώ θερμά την κυρία Τσολακίδου Αικατερίνη για την υπομονή και την υποστήριξη της στην εκπόνηση της Μεταπτυχιακής μου Διατριβής.

Περιεχόμενα

	Εισαγωγή	1
1	Στοιχεία θεωρίας της Λογοτεχνίας	4
1.1	Η Θεωρία της Πρόσληψης	4
2	Η Ελένη στην Αρχαία Ελληνική Ποίηση	7
2.1	Η <i>Ελένη</i> στην ποίηση του Ομήρου.....	7
2.2	Η Ελένη στον Στησίχορο.....	12
2.3	Η <i>Ελένη</i> όπως αποτυπώνεται στο ομώνυμο έργο του Ευριπίδη.....	14
3	Η Ελένη στη Σύγχρονη Ποίηση	19
3.1	Οι ποιητές και ο μύθος.....	19
3.2	Η Ελένη στον ποιητή Γ. Σεφέρη.....	23
3.3	Η Ελένη στον ποιητή Γ. Ρίτσο.....	30
	Επίλογος	39
	Βιβλιογραφία	42

Κεφάλαιο 1

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Μια από τις πιο διάσημες και αμφιλεγόμενες ηρωίδες της ελληνικής αλλά και της παγκόσμιας λογοτεχνίας-, η ιστορία της οποίας γράφτηκε και ξαναγράφηκε, εξήψε τη φαντασία ποιητών, δραματουργών , μελετητών και αναγνωστών είναι η Ωραία Ελένη της Σπάρτης. Ο μύθος της Ελένης αποτέλεσε αντικείμενο έμπνευσης της λογοτεχνικής παραγωγής από την *Ιλιάδα* και την *Οδύσσεια* του Ομήρου, τον Ευριπίδη και τους τραγικούς ποιητές της κλασικής εποχής ως τον Shakespeare , τον Goethe και τους σύγχρονους συγγραφείς και ποιητές. Η ηρωίδα μέσα στους αιώνες ανατυπώθηκε, διασκευάστηκε, μεταμορφώθηκε. Η Ελένη είναι ένα από τα πιο ιδιαίτερα πρόσωπα στη ελληνική γραμματεία, καθώς χαρακτηρίζεται από μια διαρκή και εκπληκτική ικανότητα μεταμόρφωσης μέσα στον χρόνο, από την ποίηση της αρχαιότητας μέχρι την νεοελληνική λογοτεχνία. Τα πρωτεϊκά χαρακτηριστικά και η ιδιαιτερότητα της μορφής της, την καθιστούν ένα όχημα για την έκφραση ιδεών και προβληματισμών στη λογοτεχνία μέσα στο χρόνο.

Στην αρχαία ελληνική ποίηση συστήνεται ως μια δυναμική αλλά παράλληλα αινιγματική παρουσία που αποκλίνει αρκετά από το τότε ισχύον πρότυπο για το γυναικείο φύλο και-, υποδαυλίζει τα πάθη ως επικίνδυνο θηλυκό με απaráμιλλη γοητεία που κανείς δεν μπορεί να του αντισταθεί. Από την αρχή, η μορφή της χαρακτηρίζεται από ρευστότητα και απάθεια. Η διπλότητα είναι άρρηκτα συναρτημένη με την ύπαρξή της :θεά και θνητή με διπλή πατρότητα (Δίας και Τυνδάρεως) και μητρότητα (Λήδα και Νέμεσις¹), δίδυμοι αδερφοί , δύο σύζυγοι, η μοίρα της μοιάζει με ένα παιχνίδι δυϊσμού και αμφιταλάντευσης. Το εμβληματικό της κάλλος άλλοτε προκαλεί τον θαυμασμό και άλλοτε τον φθόνο. Η

¹ Στα *Κύπρια Έπη* η Νέμεση αναγράφεται ως η μητέρα της Ελένης

ασυναγώνιστη ομορφιά της είχε επίσης μια διττή σημασία, αυτή της καταστροφικής δύναμης, αλλά και της σωτηρίας. Η ηρωίδα καταργεί ακόμη και τα γεωγραφικά και κοινωνικά όρια, αφού μετακινείται αέναα σε τόπους , όπως η Σπάρτη, η Αίγυπτος και η Τροία και καλείται να προσαρμοστεί σε ρόλους και συνθήκες.

Η μορφή της Ελένης κατέχει έναν κεντρικό ρόλο στον μύθο του Τρωικού πολέμου. Όλοι οι μύθοι είναι συλλογικές αφηγήσεις που συντίθενται για να εξυπηρετήσουν ποικίλους σκοπούς και συνεπώς δεν μπορεί να υπάρξει μια οριστική και παγιωμένη εκδοχή ενός μύθου, κάτι που ισχύει και για την ιστορία της Ελένης (Allan 2008: 10). Έτσι, η ηρωίδα παίρνει διαφορετικές μορφές και κάθε της αναπαράσταση «ισχυρίζεται ότι προσφέρει μια όψη της «πραγματικής» Ελένης, όμως στην πραγματικότητα δημιουργείται για να εξυπηρετήσει τους στόχους και την νοοτροπία μιας συγκεκριμένης κοινωνίας» (Allan 2008: 10).

Η παρούσα διατριβή εστιάζει στην πρόσληψη του μύθου της Ελένης και στον διακειμενικό διάλογο που αναπτύσσεται ανάμεσα στην αρχαία ελληνική γραμματεία και στα ομώνυμα ποιήματα της νεοελληνικής λογοτεχνίας που ανήκουν στον Γιώργο Σεφέρη και τον Γιάννη Ρίτσο. Η διαδρομή μας θα ξεκινήσει από τα έπη του Ομήρου, όπου πρωτοσυναντούμε την ηρωίδα. Η αναπαράστασή της στα ομηρικά έπη συνιστά τη βάση και την πηγή έμπνευσης για μεταγενέστερες λογοτεχνικές απεικονίσεις. Θα δούμε ότι η αναθεωρημένη εκδοχή του μύθου που προτείνει ο Ευριπίδης βασιζόμενος στην *Παλινωδία* του Στησίχορου αποκλίνει σημαντικά από την Ομηρική παράδοση. Στη συνέχεια θα διερευνηθεί ο τρόπος με τον οποίο οι δύο μεγάλοι ποιητές , ο Γιώργος Σεφέρης και ο Γιάννης Ρίτσος προσλαμβάνουν τον μύθο μέσου του εντοπισμού των συγκλίσεων και των αποκλίσεων σε σχέση με την απεικόνιση της ηρωίδας στα αρχαία κείμενα με τα οποία τα ποιήματα ανοίγουν έναν ενδιαφέροντα λογοτεχνικό διάλογο. Επιπλέον, θα ερευνηθεί ο τρόπος με τον οποίο ανασηματοδοτείται η μορφή της και τα χαρακτηριστικά που προσλαμβάνει μέσα στο νέο ποιητικό της περιβάλλον.

Στοιχεία Θεωρίας της Λογοτεχνίας

1.1 Η Θεωρία της Πρόσληψης

Ο όρος θεωρία της πρόσληψης χρησιμοποιείται για να περιγράψει μια συγκεκριμένη κατεύθυνση της Θεωρίας της λογοτεχνίας, έτσι όπως διαμορφώθηκε από τους Hans Robert Jauss και Wolfgang Iser στο Πανεπιστήμιο της Κωνσταντίας στη Δυτική Γερμανία στα τέλη της δεκαετίας του 1960. και στις αρχές της δεκαετίας του 1970.

Η θεωρία της πρόσληψης γεννιέται στο πλαίσιο μιας γενικευμένης κρίσης και ενός ευρύτερου προβληματισμού στην Γερμανία μετά τον Β' παγκόσμιο πόλεμο, από τα οποία δεν ξεφεύγουν ούτε και οι σπουδές της λογοτεχνίας. Έτσι, προκύπτει η ανάγκη για αναζήτηση νέων μεθόδων και νέων προσεγγίσεων για τα έργα του παρελθόντος. Ο Jauss αναζητά λύση για το αδιέξοδο στο οποίο έχει εισέλθει η λογοτεχνική ιστορία. Σκοπός είναι η αποκατάσταση της ιστορίας στο επίκεντρο των λογοτεχνικών σπουδών. Η νέα ιστορία της λογοτεχνίας που οραματίζεται ο Jauss στοχεύει στον επιτυχή συνδυασμό των βασικών αρχών του μαρξισμού και του φορμαλισμού. Η «αισθητική της πρόσληψης», όπως ονομάζει ο Jauss την θεωρία του, «υποστηρίζει ότι η ιστορική φύση του έργου τέχνης δεν μπορεί να διαλευκανθεί αρκετά με την εξέταση της παραγωγής του ή με την απλή περιγραφή του. Θα ήταν ορθότερο η λογοτεχνία να εξετάζεται ως διαλεκτική διαδικασία παραγωγής και πρόσληψης», παρατηρεί ο Holub (Holub 2001: 101). Προκειμένου να επιτύχει την γεφύρωση της ιστορίας και της αισθητικής, του μαρξισμού με τον φορμαλισμό, ο Jauss εισάγει την έννοια του «ορίζοντα των προσδοκιών» του αναγνώστη, ο οποίος «εκφράζει τις πολιτιστικές και κοινωνικές καταβολές του αλλά και την εκάστοτε ιστορική συγκυρία» (Τζιόβας 1987: 247). Το νόημα ενός λογοτεχνικού έργου εξαρτάται από τον ορίζοντα των προσδοκιών του αναγνώστη, ο οποίος θέτει κάποια ερωτήματα στο κείμενο και το κείμενο δίνει τις ανάλογες απαντήσεις. Μελετώντας τους ορίζοντες προσδοκιών των διαφόρων αναγνωστών συνειδητοποιούμε ότι είναι αδύνατο να καταλήξουμε σε ένα οριστικό νόημα ενός λογοτεχνικού έργου, καθώς αυτό είναι μια ατέρμονη διαδικασία ερωτήσεων και αποκρίσεων. Αυτό που μπορούμε να κάνουμε είναι να σχηματίσουμε μια ιδέα για τις ερμηνείες και τις αξιολογήσεις ενός έργου μέσα στον

χρόνο . Το νόημα και η αξιολόγηση ενός κειμένου συναρτάται με τις αλλαγές στα γούστα, την καλαισθησία και την ιδεολογία του αναγνωστικού κοινού (Τζιόβας 1987: 247-8). Τέλος, σημαντική για την θεωρία του Jauss είναι η αισθητική απόκλιση ανάμεσα στον ορίζοντα προσδοκιών και στο έργο, δηλαδή η απόσταση ανάμεσα στον διαμορφωμένο ορίζοντα προσδοκίας και το νέο έργο, η οποία μας επιτρέπει να προσδιορίζουμε και την καλλιτεχνική του αξία.

Η πορεία του Iser είναι παράλληλη με αυτήν του Jauss, καθώς και αυτός ενδιαφέρεται για την ανασυγκρότηση της θεωρίας της λογοτεχνίας, απομακρύνοντας την έμφαση από τον συγγραφέα και το κείμενο και εστιάζοντας στη σχέση κειμένου-αναγνώστη. Ο Iser ακολουθεί σε μεγάλο βαθμό την αισθητική θεωρία του Roman Ingarden, ο οποίος αντιμετωπίζει το κείμενο ως σκελετό με χάσματα ή απροσδιοριστίες, ως μια σχηματική δομή η οποία πρέπει να συμπληρωθεί από τον αναγνώστη (Τζιόβας 1987: 241). Ο Iser αντιμετωπίζει το νόημα ως αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης κειμένου αναγνώστη. Αυτό μετατοπίζει την έμφαση από το κείμενο ως αντικείμενο στην πράξη της ανάγνωσης ως διαδικασία. Όπως παρατηρεί ο Τζιόβας, για τον Iser, «ο σκοπός της ανάγνωσης [...] δεν είναι να γνωρίσουμε το κείμενο αλλά να αισθανθούμε ως ενεργά και δημιουργικά υποκείμενα και ο συγγραφέας αφήνοντας σιωπές στο κείμενό του ενθαρρύνει τον αναγνώστη στη δημιουργική του σύνθεση» (Τζιόβας 1987: 243). Παρόλα αυτά, η ελευθερία του αναγνώστη περιορίζεται από την έννοια του «εννοούμενου / νοητού αναγνώστη» ,ο οποίος «αντιπροσωπεύει κατά κάποιο τρόπο τις προδιαθέσεις του κειμένου, προτείνοντας στον πραγματικό να παίξει έναν συγκεκριμένο ρόλο» (Τζιόβας 1987: 243).

Όπως παρατηρεί ο Charles Martindale, η θεωρία της πρόσληψης άλλαξε την παραδοσιακή αντίληψη των κειμένων ως αυτόνομων αντικειμένων που χαρακτηρίζονται από ένα αρχικό, μοναδικό και παγιωμένο νόημα το οποίο είναι καθήκον των αναγνωστών μέσα στο χρόνο να ανακαλύψουν. Η θεωρία της πρόσληψης άλλαξε επίσης την παλαιότερη αντίληψη ότι οφείλουμε να προσεγγίζουμε τα κείμενα απελευθερωμένοι από κάθε προκατάληψη , καθώς , όπως παρατηρεί ο Martindale, όταν διαβάζουμε ένα κείμενο το πράττουμε ως ιστορικά όντα, που είναι φορείς συγκεκριμένων ιδεών, αξιών, εμπειριών (Martindale 1993 : 5). Ο Martindale επίσης σημειώνει ότι τα κείμενα δε

φτάνουν σε εμάς αδιαμεσολάβητα, «αμόλυντα» από τις προηγούμενες αναγνώσεις, αλλά η ιστορία και τα στάδια πρόσληψής τους είναι εγγεγραμμένα σε αυτά. Εξάλλου, όπως παρατηρούν και ο Martindale και ο Jauss κάθε συγγραφέας είναι πρώτα αναγνώστης και οι αναγνώσεις και μεταπλάσεις προγενέστερων λογοτεχνικών έργων από σημαντικούς συγγραφείς συχνά σφραγίζουν και την πρόσληψη των προτύπων τα οποία αυτοί επιλέγουν να επαναπραγματευτούν (Jauss 1995: 51 , Martindale 2006: 7-8).

Κεφάλαιο 2

Η Ελένη στην Αρχαία Ελληνική Ποίηση

2.1 Η Ελένη στην ποίηση του Ομήρου

Η μορφή της Ελένης πρωτοεμφανίζεται στην ποίηση του Ομήρου και τα βασικά θέματα του μύθου είναι ήδη παρόντα εκεί. Είτε η Ελένη στη μεταγενέστερη ποίηση παρουσιάζεται να νιώθει ντροπή ή ενοχές για τις πράξεις της είτε απεικονίζεται ως υπολογίστρια και ματαιόδοξη μοιχαλίδα, οι χαρακτηρισμοί αυτοί έχουν τις ρίζες τους στην Ομηρική ποίηση (Allan 2008: 10). Στην *Ιλιάδα* η αρπαγή της από τον Πάρη παρουσιάζεται ως η αιτία του πολέμου και η πηγή των ενοχών και της μεταμέλειάς της.

Η *Ιλιάδα* περιγράφει τις συγκρούσεις μεταξύ Ελλήνων και Τρώων και πίσω από τον Τρωικό πόλεμο, ο οποίος είναι πιθανό ότι πραγματοποιήθηκε στην ύστερη εποχή του Χαλκού, σίγουρα υπάρχουν οικονομικά κίνητρα. Όπως όμως παρατηρεί ο Austin, τα ομηρικά έπη τοποθετούν πάνω από τα οικονομικά συμφέροντα την αναζήτηση του κάλλους και τη διαμάχη για μια γυναίκα (Austin 1994: 24). Ο μύθος της Ελένης είναι μια ιστορία

επαναλαμβανόμενων διαγωνισμών μνηστήρων για μια γυναίκα (Austin 1994: 40). Σε νεαρή ηλικία η Ελένη έπεσε θύμα απαγωγής από τον Θησέα και διασώθηκε από του Διόσκουρους, τους αδελφούς της. Όταν έφτασε σε ηλικία γάμου ο πατέρας της, Τυνδάρεως, οργάνωσε έναν διαγωνισμό στην Σπάρτη, στον οποίον έσπευσαν να συμμετάσχουν ήρωες από όλη την Ελλάδα για να κερδίσουν την Ελένη ως νύφη. Τελικά, ο άνδρας που την κέρδισε, ο Μενέλαος, δεν ήταν ανάμεσα στους διαγωνιζόμενους, καθώς τον εκπροσώπησε ο αδελφός του, ο Αγαμέμνωνας (Austin 1994: 40). Αργότερα η Ελένη προκρίνεται ως έπαθλο για τον Πάρη. Η ζωή της Ελένης λοιπόν σημαδεύεται από μια σειρά αρπαγών και διεκδικήσεων. Όπως παρατηρεί η Bergen, η Ελένη είναι «η γυναίκα που διαρκώς απάγεται αλλά ποτέ δεν αιχμαλωτίζεται» (Bergen 1983 : 82), ενώ και ο Austin σημειώνει ότι ο Όμηρος τοποθετεί την Ελένη σε μια οικονομική κατηγορία διαφορετική από αυτήν στην οποία ανήκουν τα άλλα αγαθά για τα οποία μάχονται οι άνδρες, όπως είναι ο χαλκός, ο χρυσός, τα άρματα, τα άλογα, οι σκλάβοι. Η μοίρα της Ελένης είναι διαφορετική από αυτή των άλλων γυναικών που συναντούμε στην *Ιλιάδα*, όπως η Βρισηίδα, η Χρυσήδα, η Εκάβη ή η Ανδρομάχη, που οδηγούνται στην σκλαβιά εξαιτίας της, ενώ αυτή παραμένει ελεύθερη (Austin 1994: 24). Όπως παρατηρεί η Roisman, η Ελένη υπόκειται σε πολλούς περιορισμούς, είναι ταυτόχρονα όμως μια μορφή που μάχεται για αυτονομία και έκφραση και εξελίσσεται στην πορεία του έπους «από σιωπηλή υφάντρια σε δημόσια ομιλήτρια» (Roisman 2006: 10-11). Η Ελένη εμφανίζεται μόνο έξι φορές στην *Ιλιάδα*, τέσσερις από τις οποίες είναι στη Ραψωδία Γ, μια στη Ζ και μια τελευταία στην Ω.

Η πρώτη εμφάνιση της Ελένης πραγματοποιείται όταν η θεά Ίριδα, μεταμφιεσμένη στην κουνιάδα της Λαοδίκη, έρχεται να την καλέσει να παρακολουθήσει τη μονομαχία ανάμεσα στον Μενέλαο και τον Πάρη που θα αποφασίσει την τύχη της. Πρωτοσυναντούμε την Ελένη ενώ υφαίνει. Η υφαντική είναι μια τυπική ενασχόληση για τη γυναίκα της εποχής εκείνης, αλλά το θέμα που υφαίνει η Ελένη είναι ξεχωριστό αφού απεικονίζει τους αγώνες των Αχαιών και των Τρώων που πολεμούν για χάρη της :

«πολέας δ' ένέπασσεν ά έθλους
Τρώων θ' ίπποδάμων και Άχαιών χαλκοχιτώνων,
ούξέθθενείνεκ' έπασχον ύπ' Άρηος παλαμάων» (Γ 126-128).

Όπως παρατηρούν οι κριτικοί, οι σίχοι χαρακτηρίζονται από αυτοαναφορικότητα (Austin 1994 : 37-40, Roisman 2006 : 10-11). Η σκηνή στην οποία η Ελένη υφαίνει τους αγώνες των Αχαιών και των Τρώων – που είναι και το θέμα της *Ιλιάδας* – θυμίζει την σκηνή στην ραψωδία Ι όπου συναντούμε τον Αχιλλέα να τραγουδά «*κλέα ἀνδρῶν*» (Austin 1994 : 38). Τόσο ο Αχιλλέας όσο και η Ελένη λειτουργούν μέσα στο έπος ως περσόνες του ποιητή. Όπως σημειώνει ο Austin, αυτό το προνόμιο που αποδίδεται στην Ελένη, η οποία επιλέγεται από τον ποιητή ως το alter ego του, αναδεικνύει και τη σημασία της (Austin 1994 41). Η Ελένη αναλαμβάνει τον ρόλο του ποιητή που καταγράφει τη δράση των ηρώων και έτσι γίνεται δημιουργός και παραγωγός νοήματος. Σύμφωνα με την Roisman, το υφαντό της Ελένης που απεικονίζει τις συμφορές που προκάλεσε η ίδια δείχνει και την επιθυμία της να αναλάβει την ευθύνη για τα γεγονότα που προκλήθηκαν εξαιτίας της. Έτσι, το υφαντό γίνεται μέσο επικοινωνίας και αυτοέκφρασης και επιβεβαιώνει την ελευθερία της τοποθετώντας την σε ένα επίπεδο ανώτερο από αυτό στο οποίο ανήκουν οι άλλες γυναίκες στην *Ιλιάδα* (Roisman 2006: 10-11). Και η Ανδρομάχη εμφανίζεται να υφαίνει την ώρα που ο Έκτορας διώκεται και σκοτώνεται στο πεδίο της μάχης. Το θέμα όμως του υφαντού της (λουλούδια) είναι συμβατικό, κοινότυπο και απρόσωπο. Αντιθέτως το θέμα του υφαντού της Ελένης είναι και αυτοαναφορικό και ιστορικό (Roisman 2006: 9).

Σύντομα η Ελένη θα πάει στις Σκαιές Πύλες προκειμένου να γίνει μάρτυρας της μονομαχίας ανάμεσα στους δύο συζύγους της και των συνεπειών της ομορφιάς της που φέρνει σε σύγκρουση τους άνδρες. Έτσι εισέρχεται στον ανδρικό κόσμο του πολέμου ως μια δύναμη ανατροπής ανάλογη με αυτή που προκαλεί στην γυναικεία σφαίρα του οίκου ο άνδρας κατά τον πόλεμο (Katz 1991: 26). Κατά τη διάρκεια αυτής της σκηνής η Ελένη παίρνει για πρώτη φορά τον λόγο, έστω και αν αυτό συμβαίνει όχι με δική της πρωτοβουλία αλλά ύστερα από την πρόσκληση του Πρίαμου να σταθεί δίπλα του και να ταυτοποιήσει τους πολεμιστές που διακρίνονται στο πεδίο της μάχης. Όπως παρατηρεί ο Austin (Austin 1994: 31), η παρουσία της Ελένης ως αυτόπτη μάρτυρα της μονομαχίας κρίνεται απαραίτητη, καθώς αυτή η μονομαχία θα αποφασίσει την τύχη της και θα κρίνει το στάτους της. Επίσης, η Ελένη θα παραστεί στα τείχη όχι μόνο ως παρατηρήτρια αλλά και ως αντικείμενο παρατήρησης. Όπως σημειώνει η Worman, η μορφή της Ελένης ταλαντεύεται διαρκώς ανάμεσα σε δύο θέσεις: αυτή του υποκειμένου που βλέπει και με τη φωνή της ή τα χέρια της αφηγείται τις μοίρες των εμπλεκόμενων στον πόλεμο και αυτή του αντικειμένου του βλέμματος των άλλων (Worman 1997: 161). Η Ελένη παρατηρεί αλλά και παρατηρείται,

καθώς επιδεικνύεται από τους Τρώες πάνω στον πύργο στους Αχαιούς που την βλέπουν ως το βραβείο που κάνει τον αγώνα του Τρωικού πολέμου να αξίζει (Austin 1994: 31). Πίσω από την ανθρώπινη διαμάχη κρύβεται φυσικά η διαμάχη ανάμεσα σε τρεις θεότητες του Ολύμπου, την Αθηνά και την Ήρα από τη μια και την Αφροδίτη από την άλλη. Η Ελένη λειτουργεί ως το αντίγραφο και το σύμβολο της Αφροδίτης στη γη (Austin 1994: 31).

Η σύνδεση της Ελένης με τη θεά Αφροδίτη επιβεβαιώνεται και στην σκηνή της Τειχοσκοπίας. Στην Τειχοσκοπία υπάρχει και η εικόνα της Ελένης «Σειρήνας», αφού οι πρωτογέροντες της Τροίας (Γ 156-160) θαυμάζουν την ομορφιά της με δέος και γύρω τους απλώνεται το πεδίο με τους μελλοθάνατους πολεμιστές της Τροίας και των Αχαιών (Μαρωνίτης 1999 : 191-192). Η εικόνα της Ελένης μαγεύει τον αρσενικό πληθυσμό ως τον θάνατο όπως συμβαίνει με τις Σειρήνες στην *Οδύσσεια* (γ 144). Ο Όμηρος με σκηνοθετική δεξιοτεχνία στρέφει την προσοχή του αναγνώστη από τον πύργο στα πρόσωπα του Πριάμου και της Ελένης την στιγμή της συνομιλίας τους. Μας κάνει να φανταζόμαστε την ομορφιά της από τον θαυμασμό που προκαλεί, καθώς δεν επιλέγει να επικεντρωθεί στην περιγραφή της εξωτερικής της εμφάνισης αλλά μέσα από τα λόγια των γερόντων ενεργοποιεί την φαντασία του ακροατή (Austin 1994: 34).

*οὐ νέμεσις Τρῶας καὶ ἑὺκνήμιδας Ἀχαιοὺς
τοὶ ἦδ' ἀμφὶ γυναι κίπολὸν χρόνον ἄλγεα πάσχειν:
αἰνῶς ἀθανάτη σιθεῆς εἰς ὧπα ἔοικεν
ἀλλὰ καὶ ὧς τοίη περ ἐοῦσ' ἐννηυσῖνε ἐσθω,
μηδ' ἡμῖν τε κέ εσσί τ' ὀπίσσω πῆμαλίποιο.
(Γ 156-158)*

Όπως παρατηρεί και η Worman, το σώμα και η μορφή της Ελένης δεν περιγράφονται ποτέ ευθέως μέσα στο έπος. Αντί για αυτό, τα πέπλα και οι χιτώνες που την περιβάλλουν την καθιστούν επιθυμητή, και το ίδιο ισχύει και για τις αντιδράσεις του εσωτερικού κοινού, όπως των γερόντων της Τροίας στους παραπάνω στίχους (162). Ο Μαρωνίτης σημειώνει ότι η ομορφιά της είναι υπερφυσική και διακρίνεται από τα κοινά δεδομένα (Μαρωνίτης 1999: 191-192).

Στη συνέχεια, ακολουθεί η συνομιλία της Ελένης με τον βασιλιά Πρίαμο από την οποία εξάγουμε το συμπέρασμα πως βιώνει την αποδοχή από τους ανθρώπους του παλατιού. Σύμφωνα με τον Lesky, η παράθεση αυτής της σκηνής εμπλουτίζει την σκιαγράφηση των

χαρακτήρων της Ελένης και του Πριάμου και της μεταξύ τους σχέσης (Lesky 1983: 66). Ο Πρίαμος αντιμετωπίζει την Ελένη ως μέλος της οικογένειάς του και ο τόνος του είναι στοργικός, ευγενικός και οικείος απέναντί της («φίλον τέκος», στ. 162). Ομοίως και από τη μεριά της Ελένης υπάρχει σεβασμός, αλλά και οικειότητα και τρυφερότητα («αἰδοῖός τε μοιέσσι φίλε ἔκυρὲ δεινός τε», στ. 172).

Ο Πρίαμος την έχει απαλλάξει από τις ευθύνες για τα δεινά και αφήνει αιχμές πως η ευθύνη προέρχεται από τους θεούς και μόνο:

*οὐ τί μοι αἰτίηέσσι, θεοί νύ μοι αἴτιοίεῖσιν
οἷ μοι ἐφώρμησαν πόλεμον πολὺ δακρυνοῦ Ἀχαιῶν·*

Ωστόσο, η Ελένη στο έπος δεν αθωώνεται. Στην *Ιλιάδα* ισχύει, όπως παρατηρεί ο Allan, η αρχή του «διπλού κινήτρου» (double motivation). Ο ρόλος που έπαιξε η θεά Αφροδίτη δεν απαλλάσσει την Ελένη από την ευθύνη για τις συμφορές που έφερε ο πόλεμος (Allan 2008: 11). Η ίδια η Ελένη στην συνομιλία της με τον Πρίαμο φανερώνει τις ενοχές, την πίκρα και τη μετάνοιά της, καθώς και τη νοσταλγία για τη μοναχοκόρη της που της λείπει όλο αυτό το διάστημα που βρίσκεται μακριά της (Γ' στ. 173-175).

*ὡς ὄφελεν θάνατός μοι ἀδεῖν κακὸς ὀππότε δεῦρο
υἱ ἔϊσοῦ ἐπόμην θάλαμον γνωτούς τε λιποῦσα
παῖδά τε τηλυγέτην καὶ ὁμηλικίην ἐρατεινήν.
Ἄλλὰτά γ' οὐκ ἐγένοντο· τὸ καὶ κλαίουσα τέτηκα.*

Η Έλένη, αν και κόρη του θεού («Διὸς ἐκγεγαυῖα» Γ 199) και συνάμα η πιο όμορφη θνητή, αισθάνεται μόνη και ντροπιασμένη, όπως δείχνουν και οι αυτοχαρακτηρισμοί της («ἐμεῖ ο κυνὸς» (Ζ 344, 356), «ἐμὸς κυνώπιδος» (Γ 180)), που μαρτυρούν τη βαθιά επίγνωση του πόνου που έχει προκαλέσει στους Έλληνες και στους Τρώες. Η Ελένη στον Όμηρο απεικονίζεται ως μια συμπαθής μορφή που νιώθει τύψεις και μεταμέλεια για τα λάθη της. Νοσταλγεί τον Μενέλαο και ό,τι τόσο αψήφιστα εγκατέλειψε.

Σύμφωνα με τον Dodds, ο πολιτισμός του αρχαϊκού κόσμου είναι ο πολιτισμός της εντροπής. Η έμφαση πέφτει στο καλό όνομα και την δημόσια εικόνα και η συμπεριφορά του ατόμου καθορίζεται και καθοδηγείται σε μεγάλο βαθμό από τις αντιδράσεις των άλλων. Η Ελένη νιώθει ενοχές για τις πράξεις της, όπως δείχνει ο αυτοχαρακτηρισμός της ως «κυνώπιδος», κινείται όμως ταυτόχρονα στο πλαίσιο του πολιτισμού της εντροπής όταν λίγο αργότερα αντιτίθεται στην Αφροδίτη που την καλεί στο κρεβάτι του Πάρη μετά από

την μυστηριώδη απομάκρυνσή του από την μονομαχία (Roisman 2006 : 19). Η Ελένη αναγνωρίζει την θεά πίσω από την μεταμφίεσή της, ξεσκεπάζει τον δόλο της και εκφράζει την αγανάκτησή της για το σχέδιο της. Υποστηρίζει την άρνησή της να ακολουθήσει τον Πάρη στο δώμα του με το επιχείρημα ότι δεν θέλει να κατηγορηθεί από τις γυναίκες της Τροίας. Μέσα από τον λόγο της η Ελένη παρουσιάζεται ως μια γυναίκα η οποία διαθέτει αυτοσυγκράτηση και νοιάζεται για την εικόνα της μέσα στην κοινωνία, ειδικά αυτήν των γυναικών της Τροίας.

Στην τελευταία ραψωδία του έπους η Ελένη εκφέρει τον πρώτο και τελευταίο δημόσιο λόγο της στην κηδεία του Έκτορα μετά από τους λόγους της Εκάβης και της Ανδρομάχης (Ω 762-775). Ο λόγος της είναι μέρος του επίσημου θρήνου των γυναικών. Το γεγονός ότι δίνεται ο λόγος στην Ελένη σε αυτό το πλαίσιο είναι σημαντικό και την τοποθετεί σε μια περίοπτη θέση μαζί με την μητέρα και την σύζυγο του νεκρού σε μια σημαντική τελετή τόσο για την οικογένεια όσο και για την κοινότητα. Δείχνει επίσης ότι έχει την αποδοχή αυτής της κοινότητας (Roisman 2006: 30). Η Ελένη για ακόμη μια φορά κατηγορεί τον εαυτό της για τον πόλεμο και τονίζει την μοναξιά της και διαμαρτύρεται για αυτήν για πρώτη φορά δημόσια όταν αναφέρει ότι ο Έκτορας την υπερασπιζόταν και την προστάτευε όταν δεχόταν επίθεση από άλλα μέλη της οικογένειας (Roisman 2006: 32).

Ο θρήνος της Ελένης της προσδίδει κύρος και αυθεντία και δείχνει, όπως παρατηρεί η Roisman, την απόσταση που έχει διανύσει από την πρώτη της εμφάνιση μέσα στο έπος και την εξέλιξη της Ελένης από σιωπηλή υφάντρια σε δημόσια ομιλήτρια, από αιτία του πολέμου σε ένα από τα θύματά του, από απόβλητη σε μέλος της οικογένειας στον θρήνο και το πένθος της οποίας συμμετέχει. Η Roisman σημειώνει ότι «*οι αλλαγές στη συμπεριφορά της Ελένης δεν αντικατοπτρίζουν την προσωπική ανάπτυξη, αλλά τη βαθμιαία αποκάλυψη της προσωπικότητάς της σε όλο της τον πλούτο*» (Roisman 2006: 30).

Ξανασυναντούμε την Ελένη στην *Οδύσσεια*, όταν ο Τρωικός πόλεμος έχει πλέον τελειώσει, ο Πάρης είναι πλέον νεκρός και η ίδια έχει επανενωθεί με τον Μενέλαο στην Σπάρτη. Και παρόλο που η Ελένη της *Οδύσσειας* είναι το ίδιο πρόσωπο με αυτήν που συναντήσαμε στην *Ιλιάδα*, τώρα παρουσιάζεται με τρόπο που ταιριάζει και έχει σημασία για την *Οδύσσεια*. (Austin 1994 : 71). Εκεί φτάνει στην ραψωδία δ ο Τηλέμαχος, ο οποίος αναγνωρίζεται τυχαία από τον Μενέλαο και τότε όλοι οι παρόντες κλαίνε καθώς θυμούνται τα δεινά του Τρωικού πολέμου. Τότε η Ελένη ρίχνει μέσα στο κρασί ένα φάρμακο που απομακρύνει την

θλίψη και τον θυμό και φέρνει μακάρια λήθη («φάρμακον, ἔνθεν ἔπινον, νηπενθές τ' ἄχολόν τε, κακῶν ἐπίληθον ἀπάντων» 220-21). Αν η Ελένη της *Ιλιάδας* είναι η αιτία του Τρωικού πολέμου και της καταστροφής που αυτός προξένησε, η Ελένη της *Οδύσσειας* σκιαγραφείται ως μια μορφή με θεραπευτικές ικανότητες (Austin 1994: 76). Η Ελένη έχει και ένα άλλο αντίδοτο για τον πόνο και έτσι προτείνει να διασκεδάσουν τους καλεσμένους τους, τον Τηλέμαχο και τον φίλο του Πεισίστρατο, με ιστορίες. Όπως και στην *Ιλιάδα*, στη σκηνή με το υφαντό, έτσι και τώρα η Ελένη παίρνει τον ρόλο της αφηγήτριας, όμως υπάρχουν σημαντικές διαφορές: στην *Ιλιάδα* η αφήγηση του υφαντού της Ελένης έχει ως θέμα την καταστροφή του πολέμου, ενώ οι ιστορίες που αφηγούνται η Ελένη και ο Μενέλαος στην *Οδύσσεια* έχουν ως στόχο την προετοιμασία της επανόδου και της αποκατάστασης του Οδυσσέα και κατ' επέκταση και του Τηλέμαχου (Olson 1989: 387-394).

Όπως παρατηρεί ο Austin, αυτό που διαχωρίζει τις αρχαίες ελληνικές λογοτεχνικές πραγματεύσεις από τις μεταγενέστερες είναι ο κώδικας τιμής που ίσχυε στην αρχαία Ελλάδα (Austin 1994 : 15). Από τον Όμηρο μέχρι τον Ευριπίδη το όνομα της ηρωίδας συνδέεται με το ζήτημα της τιμής της ίδιας ή και ολόκληρης της Ελλάδας. Στον Όμηρο ο κώδικας τιμής της αρχαϊκής εποχής δίνει μορφή στον ρόλο της Ελένης με δύο διαφορετικούς τρόπους: στην *Ιλιάδα* λειτουργεί ως το έπαθλο για το οποίο μάχονται οι άνδρες, ενώ στην *Οδύσσεια* τα λάθη της συγχωρούνται και η ίδια ανεβαίνει στο επίπεδο των θεών. Στην *Ιλιάδα* η Ελένη παίζει τον ρόλο της τέλειως ερωμένης που προκαλεί τα πάθη και το πάθος του Τρωικού πολέμου, ενώ στην *Οδύσσεια* είναι η τέλεια σύζυγος που θεραπεύει τον πόνο μέσα από μια τέχνη που αφομοίωσε στην Αίγυπτο πριν την τελική επιστροφή της με τον Μενέλαο στη Σπάρτη (Austin 1994: 86). Στην αποθέωση της Ελένης, όπως αυτή υπονοείται χωρίς να δηλώνεται ποτέ ρητά στην *Οδύσσεια*, μπορούμε να δούμε μια πρώτη απόπειρα αναθεώρησης του μύθου της Ελένης της *Ιλιάδας* (Austin 1994: 15).

2.2Η Ελένη στον Στησίχορο

Ο Στησίχορος, ο ποιητής από την Ιμέρα της Σικελίας που ήταν ενεργός το πρώτο μισό του έκτου αιώνα, έγραψε μια σειρά ποιημάτων με θέμα τον Τρωικό πόλεμο και τα επακόλουθά του. Η *Παλινωδία* του συνιστά ένα από τα πιο ριζικά και αποκαλυπτικά δείγματα αναθεώρησης του μύθου στην αρχαία ελληνική ποίηση (Allan 2008 : 19). Οι πρώτες πηγές για το έργο αυτό είναι ο Πλάτωνας και ο Ισοκράτης, οι οποίοι μας μεταφέρουν και την

διάσημη ιστορία της δημιουργίας του Στησίχορου: η αρχική αφήγηση του ποιητή σπίλωνε την φήμη της Ελένης και για τον λόγο αυτό τιμωρήθηκε με τύφλωση. Η παράδοση υποστηρίζει πως έπειτα από τη «διόρθωση», ο Στησίχορος ξαναβρήκε τη χαμένη του όραση. Στον Φαίδρο(243 a-b) του Πλάτωνα παρατίθενται και τρεις στίχοι από την Παλινωδία:

«οὐκ ἔστ' ἔτυμος λόγος οὔτος,
οὐδ' ἔβας ἐν νηυσὶν εὐσέλμοις,
οὐδ' ἴκεο Πέργαμα Τροίας'»

Έτσι, ο Στησίχορος έρχεται σε ανοιχτή ρήξη με την ομηρική εκδοχή. Στην Παλινωδία επιχειρείται να ανατραπεί η παρουσίαση της ηρωίδας ως μιας γυναίκας ανήθικης και ελευθέριας που ακολουθεί εκούσια τον Πάρη στην Τροία. Οι ελάχιστοι σωζόμενοι στίχοι δεν επιτρέπουν να αποφανθούμε με βεβαιότητα για τις λεπτομέρειες της αφήγησης, παρόλα αυτά φαίνεται ότι η Ελένη μεταφέρεται στην Αίγυπτο, ενώ ο Τρωικός πόλεμος διεξάγεται για το είδωλό της (Allan 2008: 20-21).

Η Παλινωδία είναι ανατρεπτική , καθώς αποδομεί την ομηρική επική παράδοση και επιχειρεί να υποσκάψει την αυθεντία του Ομήρου, τον οποίο ο Στησίχορος ανταγωνίζεται (Austin 1994: 99). Ο ποιητής απορρίπτει την παραδοσιακή εκδοχή και εκθέτει τη δική του ως αυθεντική. Η τιμή της Ελένης αποκαθίσταται, καθώς η μορφή της διχοτομείται και η μεν «αληθινή» εκδοχή παραμένει ασφαλής εκτός της μάχης το δε είδωλο – στο οποίο μεταφέρονται όλα τα αρνητικά χαρακτηριστικά της μορφής στην παραδοσιακή της απεικόνιση - μεταφέρεται στην Τροία (Austin 1994 : 114). Επομένως , απομένει άσπιλη η θεά της σπαρτιατικής λατρείας αλλά και αψεγάδιαστη η σύζυγος του Μενέλαου. Η Ελένη πια είναι μια μορφή που δύναται να διασώζει όχι μόνο τον εαυτό της αλλά και τη Σπάρτη και την Ελλάδα από έναν επονείδιστο πόλεμο για μια γυναίκα χωρίς ηθική (Austin 1994 : 116-117).

2.3 Η Ελένη όπως αποτυπώνεται στο ομώνυμο έργο του Ευριπίδη

Η Ελένη του Ευριπίδη παρουσιάστηκε το 412 π. Χ. στα Μεγάλα Διονύσια. Το έργο ανήκει στο ύστερο μέρος του ευριπίδειου corpus και γράφεται στον απόηχο της Σικελικής εκστρατείας (415-413 π. Χ.) και της ήττας που υπέστησαν οι Αθηναίοι. Για τον λόγο αυτό πολλοί κριτικοί θεωρούν ότι το δράμα έχει αντιπολεμικό χαρακτήρα και ότι ασκεί κριτική στην αποτυχημένη εκστρατεία και στην προοπτική της συνέχειας του πολέμου με την Σπάρτη. Επίσης, σύμφωνα με κάποιους κριτικούς, η *Ελένη* είναι μια μη τραγική τραγωδία, μια τραγωδία με κωμικά στοιχεία, ένα «μελόδραμα» ή μια «ρομαντική τραγωδία». Έχει επίσης προταθεί ότι το έργο λειτουργεί ανακουφιστικά για το κοινό προσφέροντας ένα διάλειμμα από τα δεινά στην καρδιά του Πελοποννησιακού πολέμου (Dale 1967 xi.) Σύμφωνα πάλι με άλλους, όπως ο Allan, η *Ελένη* είναι μια «τραγωδία των ιδεών», η οποία πραγματεύεται σοβαρά πνευματικά, θεολογικά και επιστημολογικά ζητήματα και έννοιες που είναι κεντρικές στην σκέψη των αρχαίων Ελλήνων (Allan 2008: 46). Εξάλλου, η τραγωδία είναι μια μορφή δημόσιας τέχνης που χρησιμοποιεί τον μύθο ως μέσο για αναστοχασμό πάνω σε ζητήματα που είναι σημαντικά για την σύγχρονη του ποιητή και του κοινού εποχή.

Το δράμα μας παρουσιάζει την Ελένη με τρόπο που διαφέρει από την παραδοσιακή της απεικόνιση. Ο Ευριπίδης καινοτομεί και παράγει τη δική του παλινωδία, στηριζόμενος σε αυτή του Σησιχόρου: Η Ελένη της Τροίας ήταν ένα είδωλο που επινοήθηκε από την Ήρα, ενώ η πραγματική σύζυγος του Μενέλαου παρέμεινε κατά τη διάρκεια του Τρωικού πολέμου στην Αίγυπτο, έχοντας μεταφερθεί εκεί από τον Ερμή όπου και διατηρήθηκε ασφαλής από τον κίνδυνο. Οι Έλληνες και οι Τρώες πολέμησαν ουσιαστικά για μια ψευδαίσθηση. Υπεύθυνη για όλα αυτά είναι η θεά Ήρα, που έπλασε το είδωλό της Ελένης (στ.34, στ.586) αναζητώντας εκδίκηση από θνητούς για το βραβείο που δεν της αποδόθηκε κατά την Κρίση του Πάρη:

Ήρα δὲ μεμφθεῖσ' οὔνεκ' οὔνι καὶ θεὰς
ἔξη νέμωσε τᾶμ' Ἀλεξάνδρωι λέχη,
δίδωσι δ' οὐκἔμ' ἀλλ' ὁμοιώσασ' ἔμοι
εἶδωλον ἔμπνουν οὔρανοῦ ξυνθεῖσ' ἄπο

Πριάμου τυράννου παιδί· καιδοκεῖ μ' ἔχειν,
κενήνδόκησιν, οὐκἔχων. (στ. 31-6).

Όπως παρατηρεί ο Austin, ο όρος «δόκησις» που χρησιμοποιεί η Ελένη είναι κεντρικός σε μια σημαντική συζήτηση που πραγματοποιείται προς τα τέλη του πέμπτου αιώνα στην Αθήνα (Austin 1994 : 144). Η χρήση του όρου από την Ελένη δηλώνει ότι η ηρωίδα έχει τοποθετηθεί στο κέντρο του debate γύρω από το είναι και το φαίνεσθαι (όνομα / σώμα, όνομα/ πράγμα) από το οποίο τροφοδοτείται και το δράμα του Ευριπίδη.

Έτσι, η Ελένη, η άπιστη, παραβατική γυναίκα της λογοτεχνικής παράδοσης που έγινε η αιτία του πολέμου και της καταστροφής είναι στην πραγματικότητα η αθώα σύζυγος του Μενελάου, τον οποίο περιμένει αγνή και πιστή. Όπως η Πηνελόπη στην Οδύσσεια , αρνείται να δεχτεί ότι ο σύζυγός της είναι σίγουρα νεκρός και απορρίπτει την πρόταση γάμου του νέου βασιλιά της Αιγύπτου, Θεοκλύμενου (Austin 1994: 146). Για τον λόγο αυτό την πρωτοσυναντούμε στην αρχή του δράματος να έχει προσπέσει ικέτιδα στον τάφο του Πρωτέα, πατέρα του Θεοκλύμενου.

Εκεί την πλησιάζει ο Τεύκρος, ο αδελφός του Αίαντα του Τελαμώνιου, ο οποίος έχει έρθει στην Αίγυπτο προκειμένου να πάρει χρησμό από τη μάντισσα Θεονόη, που είναι κόρη του Πρωτέα και αδελφή του Θεοκλύμενου. Ο Τεύκρος περιγράφει την καταστροφή που προκλήθηκε από τον πόλεμο, την πτώση των μελών της οικογένειας της Ελένης πίσω στην Ελλάδα και μεταφέρει τις φήμες σύμφωνα με τις οποίες ο Μενέλαος είναι νεκρός. Η Ελένη θρηνεί μαζί με τις γυναίκες του χορού και αποχωρεί. Στη σκηνή εμφανίζεται ένας ναυαγός που φορά κουρέλια, ο οποίος δεν είναι άλλος από τον Μενέλαο.

Μέσα από την μορφή του Μενέλαου το δράμα αμφισβητεί την δόξα που κερδήθηκε από τον Τρωικό πόλεμο και προχωρά στην αποδόμηση του αρχαϊκού κλέους (Allan 2008 : 194-5). Ο λόγος του ήρωα δημιουργεί μια αντίθεση ανάμεσα στο ηρωικό παρελθόν του και την άθλια κατάσταση στην οποία έχει τώρα περιέλθει. Ο Μενέλαος θυμάται το ένδοξο παρελθόν όταν οδηγούσε τον στρατό των Ελλήνων εναντίον της Τροίας:

πλεῖστον γὰρ οἶμαι καὶ τόδ' οὐκ ὀμπω λέγω

στράτευμα κώπη διορίσαι Τροίαν ἔπι,

τύραννος οὐδὲν πρὸς βίαν στρατηλατῶν,

έκοῦσι δ' ἄρξας Ἑλλάδος νεανίαις. (στ. 393-396)

Οι μέρες του μεγαλείου του όμως έχουν τελειώσει, και ο ίδιος είναι τώρα ένας βασιλιάς που στερείται τα λαμπρά του ενδύματα και όπλα:

οὔτ' ἀμφιχρῶτ' ἐσθῆτες· αὐτὰ δ' εἰκάσαι

πάρεστιναὸς ἐκβόλοις ἃ ἀμπίσχομαι.

Πέπλους δέ τοῦσπριν λαμπρά τ' ἀμφιβλήματα

χλιδὰς τε πόντος ἤρπασ'· (στ.420-424)

Στην Αίγυπτο οι ηρωικές αξίες της Ελλάδας μοιάζουν αναποτελεσματικές και καταρρέουν (Segal 1971 : 575-6). Η αποκαθήλωση του Μενέλαου συνεχίζεται στην συνάντησή του με την Γερόντισσα: δεν είναι πια ένας ένδοξος βασιλιάς αλλά απλώς ένας ακόμη Έλληνας η ζωή του οποίου απειλείται από τον βάρβαρο Θεοκλύμενο, που σκοτώνει όλους τους Έλληνες που πατούν πόδι στη γη του (στ.479-480). Ο Μενέλαος επικαλείται το δοξασμένο του στράτευμα για να λάβει την απάντηση ότι εκεί ήταν σπουδαίος, τώρα όχι όμως πια:

Μεν: Αἰαῖ· τὰ κλεινά ποῦ 'στί μοι στρατεύματα;

Γρ: Οὐκοῦν ἐκεῖ που σε μνὸς ἦσθ', οὐκ ἐνθάδε. (στ. 453-454)

Όπως παρατηρεῖ ο Segal η αμφισβήτηση των ηρωικών αξιών και η αντίθεση στον πόλεμο που αυτή συνεπάγεται είναι μέρος ενός ευρύτερου ζητήματος που είναι κεντρικό στην Αθηναϊκή σκέψη του τέλους του πέμπτου αιώνα, αυτού της σταδιακής μετατόπισης από τη δημόσια στην ιδιωτική σφαῖρα (Segal 1971: 575). Στη δημόσια σφαῖρα της πόλεως η δράση συνδέεται με τον ἄνδρα, ενώ η γυναίκα μένει εκτός. Το αντίθετο συμβαίνει στο δράμα του Ευριπίδη, όπου μπορεί να μεγαλαυχούν ή να απειλούν οι ἄνδρες η πραγματική δύναμη όμως ανήκει στις γυναίκες. Η υπονόμηση του ηρωικού προτύπου συνεχίζεται και στη σκηνή της αναγνώρισης και της επανένωσης του ζεύγους. Πρώτη η οξύνους Ελένη αναγνωρίζει τον Μενέλαο, ο οποίος δυσκολεύεται πολύ να αποδεχθεί την αλήθεια της παρουσίας της Ελένης μπροστά του, παραμένοντας αρχικά τουλάχιστον προσκολλημένος στο φαίνεσθαι: *Τούκεῖ με μέγεθος τῶν πόνων πείθει, σὺ δ' οὔ. (στ.593)*

Για τον Μενέλαο η αναγνώριση είναι οδυνηρή, καθώς συνδέεται με την συνειδητοποίηση της ματαιότητας της σφαγής και του πολέμου και με την ακύρωση των δικών του επιτευγμάτων και της δόξας και το κλέους που επεδίωξε (Segal 1971: 580):

ΑΓ. ούχῃδε μόχθων τῶν ἐν Ἰλίῳ βραβεύς;
ΜΕ. ούχῃδε· πρὸς θεῶν δ' ἤμενῆ πατημένοι
νεφέλης ἄγαλμ' ἔχοντες ἐν χεροῖν λυγρόν.
ΑΓ. τί φῆις;
νεφέλης ἄρ' ἄλλως εἶχομεν πόνους πέρι;

Η Ελένη και ο Μενέλαος εξακολουθούν να αντιμετωπίζουν ένα σοβαρό πρόβλημα: ο βασιλιάς Θεοκλύμενος θέλει να παντρευτεί την Ελένη και θα σκοτώσει όποιον μπει στο δρόμο του. Η υπονόμηση του ηρωικού προτύπου συνεχίζεται και στην προσπάθεια του ζεύγους να διασφαλίσει την διαφυγή του και την επιστροφή στην Ελλάδα, καθώς γίνεται προφανές ότι η ανδρική επιθετικότητα δεν θα έχει αποτέλεσμα. Έτσι, οι προτάσεις του Μενέλαου ο οποίος είναι και πάλι έτοιμος να καταφύγει στη βία απορρίπτονται από την Ελένη, σύμφωνα με την οποία έχουν ανάγκη από κάποια «μηχανή»:

Ἐς ἄπορον ἤκεις· δεῖ δὲ μηχανῆστινος. (στ.813)

Ο Μενέλαος συμφωνεί και της παραχωρεί τη δράση:

Σὸν ἔργον, ὡς γυναικὶ πρόσφορον γυνή. (στ.830)

Έτσι, το σχέδιο απόδρασης οργανώνεται από την Ελένη και βασίζεται στον δόλο. Όπως παρατηρεί η Zeitlin, στην τραγωδία η γυναίκα είναι άμεσα συνδεδεμένη με την μηχανορραφία και το δόλο (Zeitlin 1996). Η Zeitlin σημειώνει ότι αυτή η σύνδεση της γυναίκας με την δολοπλοκία εμφανίζεται με μια σημαντική παραλλαγή στα ύστερα έργα του Ευριπίδη τα οποία έχουν αίσιο τέλος, όπως η *Ελένη* και η *Ιφιγένεια εν Ταύροις*: σε αυτά τα έργα μια γυναίκα βρίσκεται εγκλωβισμένη παρά τη θέλησή της σε μια μακρινή βαρβαρική γη, επιθυμεί να επιστρέψει στην πατρίδα της και τους αγαπημένους της και επανενώνεται με ένα συγγενικό πρόσωπο του άλλου φύλου. Και στις δύο περιπτώσεις, η γυναίκα είναι αυτή που σχεδιάζει και καταστρώνει το πλάνο της διαφυγής και της επιστροφής ανοιχτά μπροστά στο κοινό, ενώ οι άνδρες προτείνουν σχέδια τα οποία απορρίπτονται και τελικά λειτουργούν απλώς βοηθητικά. Στην *Ελένη*, η ηρωίδα προκύπτει ως μια ευφυής, δυναμική γυναίκα που τώρα χρησιμοποιεί την πλεκτάνη για να αποδείξει

την αθωότητά της και να επιτύχει την σωτηρία του γάμου της. Η Ελένη μετατρέπεται από θύμα του δόλου της Ήρας σε θύτη, καθώς τώρα ενορχηστρώνει τον δόλο εναντίον του Θεοκλύμενου που θα εξασφαλίσει την διαφυγή της ίδιας και του Μενέλαου στην Ελλάδα.

Έτσι η Ελένη του Ευριπίδη δεν είναι απλώς η υπάκουη και αφοσιωμένη σύζυγος του Μενέλαου, είναι – και πάλι, όπως η Πηνελόπη στην *Οδύσσεια* του Ομήρου – το πρότυπο της επινοητικότητας. Η Πηνελόπη ύφαινε το νεκρικό σάβανο για τον πατέρα του συζύγου της, υποσχόμενη ότι μετά την ολοκλήρωσή του θα ενέδιδε και θα παντρευόταν έναν από τους ανυποχώρητους μνηστήρες που την πολιορκούσαν, αλλά τη νύχτα ξεδιάλεγε ό,τι είχε υφάνει τη μέρα. Ομοίως, η Ελένη στο έργο του Ευριπίδη εξυφαίνει τον δόλο που θα σώσει τον γάμο της, αφού πρώτα εξασφαλίσει την σιωπή της Θεονόης.

Όταν ο βασιλιάς επιστρέφει από το κυνήγι του, τον χαιρετά με την τυπική όψη μιας θλιμμένης χήρας, καθώς είναι ντυμένη στα μαύρα και έχει κουρέψει τα μαλλιά της (στ.1087-1089). Τον προσφωνεί «δεσπότη» (στ.1193), μια πολύ έξυπνη επιλογή, καθώς εκφράζει την απόλυτη υποταγή της σε αυτόν και ταυτόχρονα δημιουργεί την εντύπωση ότι είναι έτοιμη να τον παντρευτεί (Allan 2008 : 284). Εξηγεί ότι μόλις έλαβε είδηση ότι ο σύζυγός της, Μενέλαος, χάθηκε στη θάλασσα και ζητά να της επιτραπεί να προσφέρει τις τελετές της κηδείας. Ο Θεοκλύμενος συμφωνεί, πιστεύοντας ότι αυτή η τροπή των γεγονότων θα την κάνει τελικά σύμφωνη με το σχέδιο γάμου του. Η Ελένη εκμεταλλεύεται την άγνοια και την ευκολοπιστία του επινοώντας ένα περίτεχνο τελετουργικό πάνω σε πλοίο και πείθοντάς τον ότι έτσι τιμούν οι Έλληνες το θάνατο κάποιου που χάθηκε στη θάλασσα. Ο ίδιος ο Μενέλαος, σε αυτό το τέχνασμα, παίζει το ρόλο ενός ναυαγού Έλληνα ναύτη που γνωρίζει τις κατάλληλες ιεροτελεστίες και έχει συμφωνήσει να τις επιβλέπει. Έτσι, η Ελένη ξεγελά τον Θεοκλύμενο, ο οποίος παραχωρεί σε αυτήν και τον Μενέλαο ένα πλοίο που είναι εφοδιασμένο με όλα όσα χρειάζονται για να ξεφύγουν και να σαλπάρουν για την Ελλάδα.

Το έργο κλείνει με έναν από τους ναύτες του Θεοκλύμενου, ο οποίος επιστρέφει στον εξαπατημένο βασιλιά για να εξηγήσει τι μόλις συνέβη. Έξαλλος, ο βασιλιάς είναι έτοιμος να σκοτώσει την αδερφή του Θεονόη, αλλά η κορυφαία του Χορού τον αποτρέπει. Τέλος, ο Κάστωρ και Πολυδεύκης εμφανίζονται και διατάζουν τον Θεοκλύμενο να σταματήσει την καταδίωξη του πλοίου που θα μεταφέρει την Ελένη και τον Μενέλαο στην πατρίδα. Έτσι, η *Ελένη* τελειώνει όχι με θάνατο ή απομόνωση, αλλά με επανένωση και μια ευτυχή επίλυση.

Κάποιοι κριτικοί βέβαια εντοπίζουν και μια ειρωνεία στο τέλος του έργου: η νέα Ελένη, η οποία απεικονίζεται συστηματικά ως το θύμα βίας στην αρχή του έργου γίνεται τώρα θύτης, θυμίζοντας την παλαιότερη, παραδοσιακή, καταστροφική εκδοχή της. Η σύγκρουση με τους ναύτες του Θεοκλύμενου είναι κατά μία έννοια μια επανάληψη του Τρωικού πολέμου, καθώς τώρα ο Μενέλαος καλείται να δώσει ξανά μάχη με τους βαρβάρους προκειμένου να ανακτήσει αυτή τη φορά την πραγματική Ελένη, ενώ η ίδια η ηρώιδα προτρέπει τους Έλληνες, επικαλούμενη το κλέος του πολέμου που πραγματοποιήθηκε για το είδωλό της: *Ποῦτό Τρωικὸν κλέος; Δείξατε πρὸς ἄνδρας βαρβάρους*.στ.1603-1604. (Juffras 1993: 55-56, Metzler 1994: 238).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

Η ΕΛΕΝΗ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΠΟΙΗΣΗ

3.1 Οι ποιητές και ο μύθος

Στις αρχές του εικοστού αιώνα παρατηρείται μια διαφοροποίηση στον τρόπο με τον οποίο η ποίηση χειρίζεται και χρησιμοποιεί τον μύθο σε σχέση με το παρελθόν και αυτή η διαφοροποίηση σχετίζεται με την τομή που συντελείται στα ελληνικά γράμματα και την μετάβαση στον μοντερνισμό στις αρχές της δεκαετίας του 1930. Έτσι, οι ποιητές της γενιάς του 1930, με βασικό εκπρόσωπο τον Σεφέρη, αντιμετωπίζουν τον μύθο με τρόπο που δείχνει την διάθεσή τους να διαφοροποιηθούν σε σχέση με την ποίηση του παρελθόντος.

Προκειμένου να γίνουν κατανοητές αυτές οι εξελίξεις, πρέπει να γίνει αναφορά στη «μυθική μέθοδο», η οποία έγινε γνωστή με τον *Οδυσσέα* του James Joyce. Στο έργο αυτό, όπως παρατηρεί ο Eliot, η παράλληλη χρήση της *Οδύσσειας* του Ομήρου συνιστά μια νέα μέθοδο. Η γενιά του 1930 χρησιμοποιεί τον μύθο με μια ανανεωτική διάθεση, δηλωτική της επιθυμίας της για διαφοροποίηση από την προγενέστερη ποιητική παράδοση.

Βασικό, αλλά και κοινό χαρακτηριστικό σχεδόν όλων των εφαρμογών της μυθικής μεθόδου «*παραμένει η συνεχής και αποσπασματική αναφορά των χαρακτήρων ή της δράσης τους ή και μεμονωμένων επεισοδίων σε γνωστά σχεδόν κοινότοπα και στερεότυπα μυθολογικά παράλληλα με άμεσο αποτέλεσμα την ένταξη των απλών και μυθοποιημένων χαρακτήρων και επεισοδίων σε ένα ευρύτερο και ηθικό και διανοητικό πλαίσιο ή σε ένα διαχρονικό σύστημα αξιών και αναφορών*». Με τη μέθοδο αυτή εξυπηρετείται κατά κάποιο τρόπο και η συμβολική ή ιδεολογική επένδυση της σύγχρονης πραγματικότητας με ανάλογα μυθικά στοιχεία, σύμβολα, αξίες και αρχές (Αθανασόπουλος 1992). Σύμφωνα με τον Eliot, η μυθική μέθοδος είναι απαραίτητη για τον έλεγχο και την δόμηση της άναρχης σύγχρονης ιστορίας και ταυτόχρονα σημαντικό βήμα για τον μοντερνισμό.

Όπως παρατηρεί ο Κόκκορης, «η μυθική μέθοδος ως χαρακτηριστικό του λογοτεχνικού μοντερνισμού, αλλά και ορισμένων προδρόμων του (Κ.Π. Καβάφης), οριοθετεί τη χρήση μυθικών – ιστορικών στοιχείων, ώστε παρελθόν και παρόν να συνταυτιστούν και να συλλειτουργήσουν: Το θεματικό εύρος του ποιήματος δεν εξαντλείται στην περιγραφή του μυθικού – ιστορικού γεγονότος. Αυτό αξιοποιείται, για να προεκταθούν οι σκέψεις και η συγκίνηση σε επίπεδο διαχρονικό ή ορισμένες φορές για να συνδεθεί το μυθικό-ιστορικό γεγονός με ένα γεγονός σύγχρονο» (Κόκκορης 2003 : 31).

Η «μυθική μέθοδος» είναι μια αναγνωρίσιμη μέθοδος στο ποιητικό έργο των Γιώργου Σεφέρη και Γιάννη Ρίτσου. Η χρήση της όμως δε γίνεται με ενιαίο τρόπο από τους δύο σύγχρονους ποιητές.

Στο έργο του Γιώργου Σεφέρη η «μυθική μέθοδος» προβάλλει ως μια αναγκαιότητα. Η εφαρμογή της συγκεκριμένης μεθόδου, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει και ο Δρακόπουλος, «επιχειρεί να προσδώσει μια ενότητα, έστω πλασματική, σε έναν κόσμο από τον οποίο η ενότητα απουσίαζε» (Δρακόπουλος 2011 : 53). Το *Μυθιστόρημα* αποτελεί ένα έργο – σταθμό αναφορικά με τη χρήση της μυθικής μεθόδου, καθώς σημειώνεται μια σημαντική αλλαγή στον τρόπο με τον οποίο βλέπει ο ποιητής την ελληνική αρχαιότητα. Στο σημείο εκείνο ο Σεφέρης «*επιχειρεί [...] να χειριστεί έναν αδιάκοπο παραλληλισμό ανάμεσα στον σύγχρονο κόσμο και την αρχαιότητα*», με τρόπο που εξελίσσεται συνεχώς στα μεταγενέστερα έργα του (Keeley 1987: 121-126).

Παρά τις διαφορετικές θέσεις των μελετητών αναφορικά με την έκταση της μυθικής μεθόδου στο σεφερικό έργο (Βαγενάς 1991 : 154), όλοι συνηγορούν στο ότι ο Γιώργος Σεφέρης δεν αντιγράφει πιστά το νόημα και τη λειτουργία των αρχαιολογικών του δανείων, αλλά και δεν ακολουθεί «τη γνωστή καθαφική πρόκληση» (Μαρωνίτης 1992 : 68). Αντιθέτως, ακολουθεί τη μέση οδό και προτιμά τη μέθοδο της παρασημίας, με την έννοια ότι αποφεύγοντας την πιστή μεταφορά αλλά και την αντιστροφή του νοήματος και της λειτουργίας του αρχαιοελληνικού προτύπου, προσθέτει ή αφαιρεί κάποια στοιχεία προκειμένου να αποδώσει το νόημα που επιθυμεί. Στο *Ημερολόγιο καταστρώματος*, Γ' ο ποιητής διαφοροποιείται ως προς τη χρήση του μύθου σε σχέση με το προηγούμενο έργο του. Η εξέλιξη αυτή συνδέεται με τις δοκιμασίες που περνά ο κόσμος μέσα στον οποίο δημιουργεί ο ποιητής: ο Β' Παγκόσμιος πόλεμος, η κατοχή, τα Δεκεμβριανά (Μαρωνίτης 2007: 159-60). Όπως θα δούμε και στο ποίημά του «Ελένη», ο μύθος λειτουργεί ως έναυσμα για αναστοχασμό πάνω στην εποχή του ποιητή και τα γεγονότα που την στιγματίζουν.

Τα ποιήματα της *Τέταρτης Διάστασης* του Γ. Ρίτσου είναι χτισμένα σε τρία επίπεδα. Πρώτον, διακρίνεται το μυθολογικό-ιστορικό υπόβαθρο, δοσμένο μέσα από την αρχέτυπη οικογένεια και τις πράξεις αρχαίων ηρώων. Το δεύτερο είναι η προσωπική μνήμη μιας αλλιώς μυθοποιημένης εποχής, εκείνη της παιδικής ηλικίας. Είναι οι αναμνήσεις από την οικογένεια του ποιητή που σημαδεύτηκε από τη μοίρα. Στο τρίτο επίπεδο καθρεφτίζονται τα σύγχρονα κοινωνικά προβλήματα. Ο ποιητής στην *Τέταρτη Διάσταση* αξιοποιεί πρόσωπα του αρχαιοελληνικού μύθου και στήνει ένα περιβάλλον θεατρικών μονολόγων. Αξιοποιεί τη μυθική μέθοδο χρησιμοποιώντας διάσημους ήρωες από την αρχαία ελληνική μυθολογία με πρωτότυπο τρόπο, ανάγοντάς τους σε σύμβολα. Μέσα από διαφορετικά σύμβολα και προσωπεία αντικρίζει, ερευνά και σχολιάζει ταυτόχρονα από τη σκοπιά του και από τη σκοπιά του κόσμου, τον κόσμο και τον εαυτό του (Αλεξίου 2008 : 151-152). Ο μύθος της Ελένης μεταφέρεται σε ένα ανώτερο επίπεδο, αυτό της σύγχρονης ιστορίας και τον εκσυγχρονισμό του μύθου που υπηρετούν οι άφθονοι αναχρονισμοί (Βελουδής, 1991 : 115-116). Ο ποιητής δεν εφαρμόζει απλώς τη μυθική μέθοδο στην ποίησή του, αλλά δημιουργεί τη δική του μυθολογία, στην οποία η επικαιρότητα συναντά το μύθο και η φιλοσοφία την ποίηση.

Όλα τα ποιήματα της συλλογής είναι μεγάλης έκτασης και ενώ δεν προοριζόταν για θέατρο, θυμίζουν θεατρικά μονόπρακτα με έναν πρωταγωνιστή-ομιλητή, ένα βουβό πρόσωπο ως

συνομιλητή-ακροατή και με ποικίλες σκηνοθετικές οδηγίες στην αρχή και το τέλος κάθε ποιήματος. Στόχος του Γ. Ρίτσου είναι να φέρει πιο κοντά στον αναγνώστη και στο σήμερα το μυθικό ποιητικό υποκείμενο και να του προσδώσει χαρακτηριστικά ενός ανθρώπου της εποχής που γράφει ο ίδιος. Όπως θα δούμε και στη συνέχεια ο μύθος δεν είναι αυτοσκοπός. Επιπλέον, διαπιστώνουμε πως τα περισσότερα από τα μυθικά πρόσωπα της ποιητικής συλλογής έχουν εμπλακεί άμεσα ή έμμεσα στον Τρωικό πόλεμο, αφού συναντούμε την Ελένη, τον Αγαμέμνονα, τον Ορέστη, την Ιφιγένεια, τη Χρυσόθεμη, τον Αίαντα και άλλες δευτερεύουσες μορφές. Εκείνο όμως, που πραγματικά συνδέει όλα τα μυθικά πρόσωπα είναι η σχέση που έχουν με τον θάνατο. Τα θέματα που εντοπίζονται στα ποιήματα της συλλογής, όπως η ματαιότητα των θυσιών και του ηρωισμού κατά τη διάρκεια των επεκτατικών πολέμων, οι σχέσεις μεταξύ των προσώπων που έχουν κάποια εξουσία, η μάταιη επιμονή στο «εγώ», φαίνεται ότι δε συνιστούν θεματικές μόνο των αρχαιοελληνικών μύθων.

Τα πρόσωπα που είναι μεγεθυμένα υπό το πρίσμα του αρχαιοελληνικού μύθου αλλάζουν μέσα στην ποίηση του Ρίτσου. Οι συμπεριφορές και τα ονόματα απομυθοποιούνται, οι ρόλοι αντιστρέφονται, φτιάχνοντας έναν άλλο μύθο. Στην πραγματικότητα ο μύθος ούτε παραβιάζεται ούτε αλλάζει. Εκείνο που μεταβάλλεται είναι η οπτική με την οποία αντιμετωπίζεται ο μύθος. Τα βασικά αισθήματα, τα πάθη και οι φιλοδοξίες παραμένουν ίδια, αλλά οι ήρωες πλέον καλούνται να αποκαλύψουν άλλες αξίες (Προκοπάκη 1980: 5-8). Τέλος, τα γεγονότα της δράσης δεν αλλάζουν, αλλά διαφοροποιούνται τα κίνητρα και η ερμηνεία τους.

Ο Ρίτσος υιοθετεί τη μυθική μέθοδο για να αναδείξει με ήπια, νηφάλια φωνή τις συμφορές και τους αγώνες της γενιάς του. Όταν μιλά για τον δεκάχρονο πόλεμο της Τροίας στα πολύστιχα ποιήματα της *Τέταρτης Διάστασης*, άλλοτε εννοεί την περίοδο 1912-1922 και άλλοτε το διάστημα 1940-1950, δηλαδή την περίοδο της Ελληνικής Αντίστασης και του Εμφυλίου. Έτσι διασκευασμένος με τις τεχνικές της μεταμφίεσης και της αντιστροφής, ο αρχαίος μύθος, μεστός από επίκαιρα νοήματα παρουσιάζεται σε μια ποίηση που επιχειρεί «ένα γεφύρωμα ανάμεσα στο παρόν και το μέλλον, ανάμεσα στο πραγματικό και το φανταστικό, ανάμεσα στο άτομο και την ομάδα, ανάμεσα στον άνθρωπο και τον κόσμο, ανάμεσα στη ζωή και στ' όνειρο, πάνω από κάθε δυσκολία και κάθε προσωπικό δράμα. Άλλωστε και ο ίδιος ο μύθος είναι ένα θαυμαστό γεφύρωμα ανάμεσα στη σοφία και το παραμύθι και ένα δίδαγμα για την Τέχνη και τη ζωή» (Ζερβού 1983 : 135 και 137-138).

Στο σημείο αυτό είναι καίριο να θυμηθούμε πως η συλλογή τιτλοφορείται *Τέταρτη Διάσταση*, γεγονός που φανερώνει και τις προθέσεις του δημιουργού. Σε μια διαφορετική διάσταση θα μπορούσε και ένα μυθικό πρόσωπο να απεγκλωβιστεί από το χρόνο και να νιώσει ελεύθερο. Το παρελθόν συναντά το παρόν και οι ήρωες δεν είναι μόνο τμήμα του μύθου αλλά ταυτόχρονα σύγχρονοί μας (Σοκολιούκ 1981 : 391). Ο χρόνος είναι αόριστος , γεμάτος αναχρονισμούς που δένουν το μύθο στο σήμερα.

3.2 Η Ελένη στον ποιητή Γ. Σεφέρη

Ένα από τα πιο δημοφιλή ποιήματα της νεοελληνικής λογοτεχνίας είναι το ποίημα «Ελένη» του Γιώργου Σεφέρη, το οποίο ανήκει στην ποιητική συλλογή «Κύπρον ,ου μ' εθέσπισεν...» που γράφτηκε το 1953, δημοσιεύτηκε το 1954 στο περιοδικό *Νέα Εστία* και αργότερα (1962) μετονομάστηκε σε *Ημερολόγιο καταστρώματος Γ'* στην τρίτη συγκεντρωτική έκδοση των ποιημάτων του ποιητή. Πρόκειται για το πέμπτο στη σειρά ποίημα, το οποίο εντάσσεται στα λεγόμενα «κυπρογενή» ποιήματα, σε αυτά που ο Σεφέρης εμπνεύστηκε στην Κύπρο, όταν επισκέφτηκε για πρώτη φορά το νησί (Παρίσης 2008 : 174). Είναι εμφανής η επιρροή που άσκησε ο Ευριπίδης στον Σεφέρη, το έργο του οποίου οδηγεί στην αναβίωση του μύθου ως μέσου ανάδειξης των προβλημάτων που ταλανίζουν τους ανθρώπους ανά τους αιώνες. Ο ποιητής δέχεται ερέθισμα από τα γεγονότα της εποχής του και αποκαλύπτει ο ίδιος την πηγή της έμπνευσής του, που δεν είναι άλλη από την *Ελένη* του Ευριπίδη: «για μένα, η καινούρια Ελένη μου έδωσε ένα μαθηματικό τύπο, θα έλεγα, της ματαιότητας και του εμπαιγμού των πολέμων» (Γαραντούδης & Καγιαλής 2008 : 260). Έτσι δημιουργεί το δικό του έργο με πρωταγωνίστρια την Ελένη, μέσω της οποίας περνά τα δικά του μηνύματα.

Στο ποίημα του Σεφέρη προτάσσονται αυτοίσι οι στίχοι από την *Ελένη* του Ευριπίδη:

ΤΕΥΚΡΟΣ: ...έξ γῆν ἑναλίαν Κύπρον, οὗ μ' ἔθέσπισεν

οἰκεῖν Ἀπόλλων, ὄνομα νησιωτικόν

ΕΛΕΝΗ: Οὐκ ἦλθονές γῆν Τρωάδ', ἀλλ' εἶδωλονῆν.

ΑΓΓΕΛΟΣ: Τί φής;

Νεφέλης ἄρ' ἄλλως εἶχομεν πόνους πέρι;

Το πρώτο μέρος της επιγραφής του ποιήματος αναφέρεται στην εντολή που έδωσε ο Απόλλωνας στον Τεύκρο να ιδρύσει την Σαλαμίνα στην Κύπρο (στ. 148-50), το δεύτερο μέρος στην αποκάλυψη της Ελένης στον Μενέλαο ότι η ίδια δεν πάτησε το πόδι της στην Τροία και ότι ο πόλεμος έγινε για το είδωλό της (στ.582), ενώ το τρίτο μέρος είναι η ερώτηση του Αγγέλου προς τον Μενέλαο όταν αποκαλύπτεται και σε αυτόν η αλήθεια. Στην ουσία, το ποίημα αναπτύσσει αυτήν την ερώτηση και τα ολέθρια συμπεράσματα που αυτή συνεπάγεται. Πέρα από τον τίτλο και τις ρητές και άμεσες αναφορές στο δράμα του Ευριπίδη, το ποίημα του Σεφέρη περιλαμβάνει λέξεις ή και ολόκληρους στίχους που συνιστούν δάνεια από την ίδια τραγωδία ή και από άλλα κείμενα της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας (Κρίκου Davis 1994: 86).

Υπάρχουν όμως και σημαντικές διαφοροποιήσεις: έτσι, ενώ στο δράμα του Ευριπίδη η αλήθεια αποκαλύπτεται από την ηρωίδα στον Μενέλαο, το ποίημα του Σεφέρη τοποθετεί στο κέντρο τον Τεύκρο, ο οποίος πληροφορείται από την Ελένη ότι η ίδια παρέμεινε στην Αίγυπτο, όσο οι Έλληνες και οι Τρώες πολεμούσαν για το είδωλό της. Έτσι, το ποίημα έχει την μορφή μονολόγου του εξόριστου Τεύκρου, γιου του βασιλιά της Σαλαμίνας Τελαμώνα και αδελφού του Αίαντα, ο οποίος συμμετείχε στον Τρωικό πόλεμο ως τοξότης. Σύμφωνα με τον μύθο, όταν επέστρεψε στην πατρίδα του, το νησί της Σαλαμίνας, ο πατέρας του τον έδιωξε, διότι θεώρησε ότι δε στάθηκε στο πλευρό του αδερφού του, του Αίαντα, ο οποίος αυτοκτόνησε, καθώς οι Αχαιοί δεν έδωσαν σε αυτόν τα όπλα του Αχιλλέα. Τότε ο Τεύκρος, μετά από χρησμό του Απόλλωνα έφυγε από το νησί της Σαλαμίνας για τη μακρινή Κύπρο, όπου και ίδρυσε μια πόλη κοντά στη σημερινή Αμμόχωστο, την οποία ονόμασε Σαλαμίνα, σε ανάμνηση της δικής του πατρίδας. Στο δράμα του Ευριπίδη ο Τεύκρος είναι ένας ελάσσονος σημασίας χαρακτήρας, ο οποίος απεικονίζεται ως συμπαθής αλλά ταυτόχρονα άξεστος και αφελής, ένα «απομεινάρι» της ομηρικής εποχής που μεταφέρεται από τον Ευριπίδη από την ποίηση του Ομήρου στους σοφιστικούς κύκλους της Αθήνας του πέμπτου

αιώνα και δεν θα μπορούσε ποτέ να κατανοήσει τα επιστημολογικά ζητήματα που πραγματεύεται το δράμα και την διάσταση ανάμεσα στο είναι και το φαίνεσθαι, όπως αυτή αποτυπώνεται στη μορφή της Ελένης, που είναι κεντρική στο δράμα (Austin 1994: 154). Στο ποίημα του Σεφέρη, ο Τεύκρος γίνεται πρωταγωνιστής και λειτουργεί ως το ποιητικό υποκείμενο και ως η persona του ποιητή.

Καθώς το ποίημα ξεκινά ο χρόνος δεν ορίζεται, αλλά προσδιορίζεται η τοποθεσία, κάτι που γίνεται αντιληπτό από τον πρώτο στίχο :

Τ' αηδόνια δε σ' αφήνουνε να κοιμηθείς στις Πλάτρες

Ο στίχος τίθεται σε εισαγωγικά και έτσι διακρίνεται από τον κύριο μονόλογο του Τεύκρου. Επαναλαμβάνεται δύο ακόμη φορές μέσα στο ποίημα και κάθε φορά μετά την επανάληψη του στίχου εισάγεται ένα νέο θέμα. Έτσι δημιουργείται συνοχή στο ποίημα (Κρίκου Davis 1994: 88). Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι και στην *Ελένη* του Ευριπίδη ο χορός των γυναικών στο πρώτο στάσιμο επικαλείται την «αηδόνια δακρυόεσσαν» (στ. 1110), από την οποία ζητά βοήθεια στον θρήνο του για τα πάθη της Ελένης αλλά και των γυναικών της Τροίας που έχασαν τους άνδρες τους στον Τρωικό πόλεμο.

Ο Τεύκρος βρίσκεται σε μια ακρογιαλιά της Κύπρου και άγρυπνος στοχάζεται τη ζωή του, τη μοίρα του και την πορεία του. Το γλυκό κελάδημα δεν τον αφήνει να κοιμηθεί και επαναφέρει στο μυαλό μνήμες πόνου, βιώματα και εμπειρίες, υπό το βάρος μιας τεράστιας αίσθησης αποτυχίας αλλά και του θανάτου του αδερφού του. Αφηγείται τις συγκυρίες που τον οδήγησαν στην Κύπρο:

*η μοίρα μου που κυματίζει
Ανάμεσα στο στερνό σπαθί ενός Αίαντα
και μίαν άλλη Σαλαμίνα
μ' έφερε εδώ σ' αυτό το γυρογιάλι.
Το φεγγάρι
βγήκε απ' το πέλαγο σαν Αφροδίτη
σκέπασε την καρδιά του Σκορπιού, κι όλα τα αλλάζει
Πού είν' η αλήθεια;
Ήμουν κι εγώ στον πόλεμο τοξότης.
το ριζικό μου ενός ανθρώπου που ξαστόχησε.*

Η μνήμη του τον οδηγεί σε ένα περιστατικό που έλαβε χώρα κατά την περιπλάνησή του στην Αίγυπτο, όπου συνάντησε την Ελένη, την άγγιξε και αυτή του είπε ότι δεν πήγε ποτέ στην Τροία:

Αηδόνι ποιητάρη,

σαν και μια τέτοια νύχτα στ' ακροθαλάσσι του Πρωτέα

σ' άκουσαν οι σκλάβες Σπαρτιάτισσες κι έσυραν το θρήνο,

κι ανάμεσό τους —ποιός θα το 'λεγε— η Ελένη!

Αυτή που κυνηγούσαμε χρόνια στο Σκάμαντρο.

Ήταν εκεί, στα χείλια της ερήμου· την άγγιξα, μου μίλησε:

«Δεν είν' αλήθεια, δεν είν' αλήθεια» φώναζε.

«Δεν μπήκα στο γαλαζόπλωρο καράβι.

Ποτέ δεν πάτησα την αντρειωμένη Τροία».

Το αηδόνι που στον Ευριπίδη επικαλούνται οι γυναίκες του χορού ως βοηθό για τον θρήνο τους στο πρώτο στάσιμο στον Σεφέρη δίνει το έναυσμα για τον θρήνο των Σπαρτιατισσών και της Ελένης. Τα λόγια της ηρωίδας παραπέμπουν και στους στίχους από την *Παλινωδία* του Στησίχορου που, όπως αναφέρεται στο σχετικό κεφάλαιο της εργασίας, διασώζονται στον *Φαίδρο* του Πλάτωνα. Ο Σεφέρης στο δοκίμιό του που φέρει τον τίτλο «η ωραία Ελένη» κάνει αναφορά στους στίχους αυτούς του Στησίχορου και παρατηρεί: «Ξέρουμε την ιστορία που διηγείται ο Πλάτων (*Φαίδρος*, 243α), κάμποσα χρόνια μετά την *Ελένη* του Ευριπίδη, για τον παλαιό ποιητή Στησίχορο που έχασε το φως του γιατί κατηγορήσε άδικα την Ελένη, και το ξαναβρήκε μόλις έγραψε τη λεγόμενη Παλινωδία του:

Δεν είναι αληθινός τούτος ο λόγος·

δεν μπήκες στα υπερήφανα καράβια

κι ούτε έφτασες στις Τροίας το κάστρο.

Αλλά προτιμώ να θυμηθώ τώρα μιαν άλλη περικοπή του ίδιου, από την τρίτη επιστολή του, στον Διονύσιο, τον τύραννο των Συρακουσών: «Κι αν παραδέχεσαι πως είναι σοφός ο Στησίχορος, μιμήσου την Παλινωδία του και πέρασε από την ψευτιά στην αλήθεια» (319e)» (Γαραντούδης & Καγιαλής 2008: 260-1).

Ακολουθεί η περιγραφή της Ελένης, ενώ ο άγρυπνος Τεύκρος τώρα αναζητά πού βρίσκεται η αλήθεια, στην Τροία ή στην Αίγυπτο και οδηγείται στην συνειδητοποίηση της ματαιότητας του Τρωικού πολέμου:

*Με το βαθύ στηθόδεσμο, τον ήλιο στα μαλλιά, κι αυτό το ανάστημα
ίσκιοι και χαμόγελα παντού
στους ώμους στους μηρούς στα γόνατα·
ζωντανό δέρμα, και τα μάτια
με τα μεγάλα βλέφαρα,
ήταν εκεί, στην όχθη ενός Δέλτα.
Και στην Τροία;
Τίποτε στην Τροία — ένα είδωλο.
Έτσι το θέλαν οι θεοί.
Κι ο Πάρης, μ' έναν ίσκιο πλάγιαζε σα να ήταν πλάσμα ατόφιο·
κι εμείς σφαζόμασταν για την Ελένη δέκα χρόνια.*

Δίνεται η ευκαιρία στον Τεύκρο να σταθεί στην ομορφιά της ηρωίδας. Οι στίχοι διατρέχονται από αισθησιασμό και - ενώ πρόκειται για ένα πρόσωπο υπαρκτό - μέσα από την περιγραφή του Τεύκρου η σαγηνευτική Ελένη μοιάζει με ψευδαίσθηση ή άυλη οφθαλμαπάτη, όμοια με το είδωλο για το οποίο έγινε ο πόλεμος. Όπως στο δράμα του Ευριπίδη δημιουργείται αλλά ταυτόχρονα και συγχέεται η διάσταση ανάμεσα στο «είναι» και το «φαίνεσθαι», έτσι και στο ποίημα του Σεφέρη τα όρια που διαχωρίζουν την αλήθεια από το ψέμα μοιάζουν να καταρρέουν.

Ακολουθεί η περιγραφή του μάταιου πόνου που υπέστησαν οι άνθρωποι για το είδωλο: οι εικόνες του τρόμου, τα «τόσα κορμιά ριγμένα στα σαγόνια της θάλασσας, στα σαγόνια της γης» και οι «τόσες ψυχές δοσμένες στις μυλόπετρες, σαν το σιτάρι», για κάτι που είναι άυλο, αιθέριο και άπιαστο, «για ένα λινό κυμάτισμα για μια νεφέλη μιας πεταλούδας τίναγμα το, πούπουλο ενός κύκνου για ένα πουκάμισο αδειανό, για μίαν Ελένη.».

Οι στίχοι συνιστούν την κορύφωση του αντιπολεμικού μηνύματος του ποιήματος, ενώ λίγο μετά, στον στίχο 52, ο Σεφέρης παραθέτει έναν στίχο από την τραγωδία του Ευριπίδη, πάλι από το πρώτο στάσιμο, στο οποίο ο χορός αναρωτιέται για τη φύση των θεών που προκάλεσαν τον μάταιο πόλεμο (Ελένη, στ. 1137):

τ' είναι θεός; τι μη θεός; και τι τ' ανάμεσό τους;»²

²Στίχοι 51-52, πρόκειται για μετάφραση του στίχου του Ευριπίδη: «ό, τι θεός ή μη θεός ή το μέσον, τις φησ' ερευνήσας βροτών», Ελένη, 1137.

Στην *Ελένη* του Σεφέρη φαίνεται πως ο Τεύκρος χάνει την πίστη του στα πρόσωπα και στα ονόματα. Έπειτα από την τραγική αποκάλυψη της Ελένης, εμφωλεύει στον Τεύκρο η αγωνία για την αναγνώριση της αλήθειας σε κάθε γεγονός και πρόσωπο: «*Πού είν' η αλήθεια;*». Η ίδια αγωνία εκφράζεται διαρκώς μέσα στο ποίημα με τη διατύπωση και άλλων ερωτημάτων: «*Ποιες είναι οι Πλάτρες; Ποιος το γνωρίζει τούτο το νησί;*». Εκτός από τις ερωτήσεις το ίδιο μαρτυρά και η χρήση των αόριστων άρθρων αλλά και αντωνυμιών: «*κάποιος Τεύκρος*», «*κάποιος Αίαντας ή Πρίαμος ή Εκάβη*», «*για μίαν Ελένη*».

Παρόλο που το ποίημα του Σεφέρη βασίζεται στον μύθο, ο ποιητής μιλά για εποχή του. Όπως παρατηρούν πολλοί κριτικοί, στο ποίημα ο Τεύκρος λειτουργεί ως η personatou ποιητή και ο Τρωικός πόλεμος που διεξήχθη για το είδωλο της Ελένης συμβολίζει τους αγώνες που πραγματοποιούνται για ιδανικά, είναι όμως μάταιοι (Καστρινάκη 2009: 178-188 , Κρίκου Davis 1994 : 88). Ο Σεφέρης και ο Τεύκρος βίωσαν πολέμους και περιπλανήθηκαν. Όταν ο Σεφέρης επισκέπτεται την Κύπρο το 1953, έχει αρχίσει μια διεθνής συζήτηση πάνω στο Κυπριακό ζήτημα. Ο ποιητής βιώνει την αγωνία και τον αγώνα του Κυπριακού λαού να απαλλαγεί από τον Αγγλικό ζυγό. Η απογοήτευση και η αίσθηση της ματαιότητας του πολέμου που διατρέχουν το ποίημα αντανακλούν την αίσθηση ότι τα ιδανικά για τα οποία διεξήχθη ο Β΄ Παγκόσμιος πόλεμος, όπως η ελευθερία και η δημοκρατία, δεν αναγνωρίζονται στην Κύπρο. Επίσης, μέσα από την χρήση του μύθου της Ελένης ο Σεφέρης παραπέμπει στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, στη Μικρασιατική καταστροφή αλλά και στον εμφύλιο πόλεμο, δίνοντας έμφαση στη διαχρονική αλήθεια της ματαιότητας και της φρίκης του πολέμου.

Όπως παρατηρεί η Κρίκου Davis «Μια τέτοια προβολή μυθικών χαρακτήρων σε σύγχρονους ή σύγχρονων χαρακτήρων σε μυθικούς οδηγεί στην ταύτιση του μυθικού και του παρόντος χρόνου. Συνεπώς, παρόν και παρελθόν φαίνονται να συνυπάρχουν στην ίδια στιγμή, η οποία αποτελεί τη χρονική πραγματικότητα του ποιήματος. Τα συναισθήματα και οι σκέψεις που εκφράζονται αποκτούν την ευρύτερη προοπτική της ανθρώπινης ιστορίας στο σύνολό της» (Κρίκου Davis 1994: 93).

Ο Σεφέρης συνδέει το παρελθόν και το παρόν μέσω της *μυθικής μεθόδου* (Βαγενάς 1976: 147-155). Ο Τρωικός πόλεμος γίνεται επίκαιρος, οι εμπειρίες του Τεύκρου συνταυτίζονται με

αυτές του ποιητή, γεγονός που έχει ως αποτέλεσμα να σχηματίζει στον αναγνώστη την εντύπωση ότι το παρελθόν ενυπάρχει στο παρόν, δημιουργώντας ένα ενιαίο σύνολο.

Η Ελένη συνιστά για τον ποιητή το σύμβολο όλων των ιδανικών που οδηγούν τον άνθρωπο στη μάχη και τον πόλεμο, ενώ παράλληλα η ύπαρξή της ταυτίζεται και με τα κίβδηλα ιδανικά και παραπέμπει σε κάθε αγώνα, όπως και ο κυπριακός, όπου ελλοχεύει ο κίνδυνος να ανακαλύψει κανείς μια μέρα ότι τα ιδανικά για τα οποία πάλευε, δεν ήταν παρά «ένα πουκάμισο αδειανό». Τόσο ο Ευριπίδης όσο και ο Σεφέρης επιχείρησαν να δώσουν θετική διάσταση στον χαρακτήρα της Ελένης, διαχειριζόμενοι τον μύθο με ανατρεπτικό τρόπο και αξιοποιώντας μία διαφορετική του εκδοχή. Ο Δ.Ν. Μαρωνίτης χαρακτηρίζει ιδιοφυή αυτήν την ανατροπή, διότι χρησιμοποιούν και οι δύο έναν αντι-μύθο, ο οποίος υποσκάπτει τον παραδοσιακό μύθο (Μαρωνίτης 1986 : 130).

Θα λέγαμε ότι ίσως το σημαντικότερο σημείο, στο οποίο συναντώνται οι δύο ποιητές είναι το αντιπολεμικό τους μήνυμα, αφού και οι δύο υπογραμμίζουν τα δεινά και τη ματαιότητα του πολέμου. Παρατηρήσαμε στο σχετικό κεφάλαιο ότι το δράμα του Ευριπίδη ασχολείται συστηματικά με την αποδόμηση του αρχαϊκού κλέους και ότι έχει διαβαστεί από πολλούς ως ένα αντιπολεμικό δράμα. Οι τελευταίοι στίχοι του ποιήματος του Σεφέρη έχουν μια σαφή πολιτική διάσταση (Ορφανίδης, 1985 : σελ.183). Οι στίχοι αυτοί εκφράζουν το μέγεθος του κενού, της απάτης και του δόλου, που συνοδεύουν την ιστορική και πολιτική πορεία του ελληνισμού ύστερα από κάθε πόλεμο: «ένα πουκάμισο αδειανό». Πρόκειται για οφθαλμαπάτη ή ακόμη καλύτερα για μια κανονική απάτη, αυτήν, στην οποία υποκύπτει ο άνθρωπος σε κάθε πόλεμο.

3.3 Η Ελένη στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου

Η «Ελένη» του Γιάννη Ρίτσου είναι ένα πολύστιχο ποίημα, το οποίο αποτελεί μέρος της ποιητικής συλλογής *Τέταρτη Διάσταση*. Η συλλογή γράφτηκε σε διάστημα είκοσι ετών και συνιστά μια από τις κορυφαίες στιγμές της νεοελληνικής ποίησης. Περιλαμβάνει δεκαεπτά

εκτενείς δραματικούς μονολόγους, οι οποίοι πλαισιώνονται από πρόλογο με την μορφή σκηνικών οδηγιών και από επίλογο (Κόκκορης 2003: 141). Ο Ρίτσος αντλεί τα θέματα και τους πρωταγωνιστές των ποιημάτων από τους διάφορους κύκλους της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας. Οι μορφές των ποιημάτων, ήρωες της μυθολογίας, υπόκεινται στην φθορά του χρόνου και παρουσιάζουν αντι-ηρωικά χαρακτηριστικά. Ο μύθος λειτουργεί ως όχημα για αναστοχασμό πάνω στο παρόν της κοινωνίας του ποιητή, γεφυρώνοντας το παρελθόν με το παρόν. Έτσι, ο «αρχαίος μύθος υιοθετείται ως ένας άλλος τρόπος έκφρασης της σύγχρονης πολιτικής και κοινωνικής πραγματικότητας, ως μια αναδρομική επιβεβαίωση της ματαιότητας κάποιων πραγμάτων, ως ανάμνηση ενός ένδοξου, αν και ξεπερασμένου, παρελθόντος, στο όνομα του οποίου η ιστορία επαναλαμβάνει τα λάθη της» (Κωνσταντινίδου 2012: 312-13).

Επιστρέφοντας στο μύθο της Ελένης θα επιχειρήσουμε να εμβαθύνουμε στη μετάπλασή του από τον Ρίτσο. Μέσα από την *Τέταρτη Διάσταση* ο Ρίτσος την απελευθερώνει και της δίνει το βήμα να μπορέσει να «απολογηθεί», να υπερασπιστεί το εαυτό της, αφού παρουσιάζεται σα να γράφει πια τον επίλογο στη ζωή της (Προκοπάκη 1980 : 366). Ο ποιητής προσεγγίζει τον μύθο με νέους τρόπους που βασίζονται σε μια διεισδυτική ανάγνωση των αρχαίων πηγών.

Ο χρόνος της συγγραφής «της Ελένης» είναι το 1970, όταν ο Γιάννης Ρίτσος τελούσε υπό κατ' οίκον περιορισμό στο Καρλόβασι της Σάμου, ενώ λίγους μήνες πριν πέθανε η αδελφή του Νίνα, γεγονός που, σύμφωνα με την κριτική, λειτούργησε ως η αφορμή για την ανάπλαση του μύθου της Ελένης (Προκοπάκη 1980 : 366). Όπως και στα άλλα ποιήματα της *Τέταρτης Διάστασης*, στην Ελένη μια πεζόμορφη «σκηνική οδηγία» και ένας πεζόμορφος επίλογος πλαισιώνουν έναν εξομολογητικό μονόλογο που απαγγέλλεται μπροστά σε έναν βουβό ακροατή (Κόκκορης 2003: 141). Ο πρόλογος διαφωτίζει τον αναγνώστη, σκιαγραφεί την ατμόσφαιρα και συνθέτει το σκηνικό στο οποίο τοποθετείται ο μονόλογος της ηρωίδας. Το στοιχείο της φθοράς του χρόνου είναι διάχυτο σε όλο το ποίημα. Το σπίτι είναι ερειπωμένο, η ατμόσφαιρα είναι αυτή της παρακμής:

*ασοβάντιστοι τοίχοι, πεσμένοι ξεθωριασμένα παραθυρόφυλλα
τα κάγκελα του μπαλκονιού σκουριασμένα. Μια κουρτίνα σάλευε έξω
απ' το παράθυρο του πάνω πατώματος, κιτρινισμένη, κουρελιασμένη στο*

κάτω μέρος [...] η ίδια εγκατάλειψη στον κήπο : θρασεμένα φυτά ,

*σαρκώδη φύλλα , ακλάδευτα δέντρα τα σπάνια λουλούδια πνιγμένα στις
τσουκνίδες τα σιντριβάνια χωρίς νερό, μουχλιασμένα στα ωραία
αγάλματα λειχήνες [...] Μια μυρωδιά από σκόνη, σάπιους καρπούς, στεγνή
σαπουνάδα , η ουρά [...] Δύο σαραβαλιασμένες σκαλιστές πολυθρόνες.*

Λεπτομέρειες και στοιχεία από την καθημερινότητα εισβάλλουν στον χώρο του μύθου και συμβάλλουν στην πορεία της απομυθοποίησης : «*Δυοσαραβαλιασμένες σκαλιστές πολυθρόνες. Τσίγκινο τραπεζάκι με φλιτζάνια του καφέ κι αποτσιγάρα*». Η πρωταγωνίστρια του ποιήματος είναι πλέον και αυτή γερασμένη. Δέχεται την επίσκεψη ενός νέου στρατιωτικού, ο οποίος αναλαμβάνει το ρόλο του βωβού προσώπου και ακροατή. «Μέσα σε αυτή την απόλυτη παρακμή, η γηραιά κυρία διαγράφει με μιας, ακυρώνει όλο το παρελθόν, τις μεγάλες τάχα στιγμές της ζωής της και του κόσμου της, και θυμάται μικρολεπτομέρειες», όπως σημειώνει η Καστρινάκη (Καστρινάκη 2009: 178-188). Στο τέλος, στον επίλογο, μαθαίνουμε ότι η Ελένη πεθαίνει, το σπίτι της λεηλατείται από τις γειτόνισσες και το σώμα της μεταφέρεται στο νεκροτομείο.

Η επιλογή του τίτλου του ποιήματος δεν είναι τυχαία , καθώς με το όνομα «Ελένη» ο ποιητής παραπέμπει στην ωραία Ελένη που μας είναι γνωστή από τον αρχαίο μύθο, ενώ σημαντική είναι και η χρήση του οριστικού άρθρου «η» που καταμαρτυρεί την μία και συγκεκριμένη γυναίκα που φέρει αυτό το όνομα. Όπως παρατηρεί και η Καστρινάκη «το προκλητικό οριστικό άρθρο φανερώνει μάλλον την περήφανη αναμέτρηση του Ρίτσου με τους λογοτεχνικούς προγόνους, καθώς και με τους σύγχρονους συγγενείς» (Καστρινάκη 2009: 178-188). Η ηρωίδα δείχνει να γνωρίζει πολύ καλά πως υπήρξαν πολλοί ποιητές που επέλεξαν να ασχοληθούν με τη ζωή και την ιστορία της «*την ώρα που αυτές διαβάζουν τις παλαιές επιστολές των θαυμαστών μου ή τα ποιήματα που μούχαν αφιερώσει πολλοί ποιητές- τα διαβάζουν με ηλίθιο στόμφο και με λάθη πολλά στην προφορά, στους τονισμούς, στο μέτρο και στο συλλαβισμό- δεν τις διορθώνω*».

Οι παραπάνω στίχοι συνιστούν σχόλιο του ποιητή για την ποιητική των παλαιότερων

δημιουργών και για την επιβίωση του μύθου στην λογοτεχνία. Παρόλα αυτά, η μορφή της Ελένης του Ρίτσο δε θυμίζει σε τίποτα την «ωραία Ελένη» του μύθου και στον πρόλογο διατυπώνεται η δυσπιστία ότι πρόκειται για το ίδιο πρόσωπο :

*Όχι , όχι – δεν είναι δυνατόν. Γριά –γριά –εκατό ,διακόσω χρονώ.
Πριν από πέντε ακόμη χρόνια- Όχι, όχι (σελ. 269).*

Στη συνέχεια , ακολουθεί μια διπλή κατάφαση :

Ναι, ναι – εγώ είμαι

Τα παραπάνω λόγια φαίνεται να απαντούν στην προηγούμενη άρνηση, επιβεβαιώνοντας ότι πράγματι αυτή είναι η μυθική , η ωραία Ελένη για την οποία θυσιάστηκαν τόσες ζωές. Είναι έντονη η αντίθεση και η διάσταση ανάμεσα στην Ελένη του παρελθόντος και την τωρινή, η οποία θα αποτελέσει και το πρωταγωνιστικό πρόσωπο του μονολόγου. Από τη μία προβάλλεται η Ελένη του παρελθόντος ως αιώνιο σύμβολο θεϊκού κάλλους :

*Ποτέ δεν μπορούσες να ξέρεις- είταν τόσο το φέγγος που ανάδινε, -
σε τύφλωνε σε διαπερνούσε- δεν ήξερες πια τι είταν , αν είταν ,
αν είσουν*

και από την άλλη η Ελένη ως αντικείμενο φθοράς , το οποίο αδυνατεί να αντισταθεί στην επέλαση του χρόνου :

*Γριά- γριά- εκατό , διακόσω χρόνω {...} Το σεντόνι τρύπιο. Εκεί , ασάλευτη καθιστή στο
κρεβάτι καμπουριασμένη.*

Η ηρωίδα του Ρίτσου εμφανίζεται μετά από τον Τρωικό πόλεμο και μετά από την επιστροφή της από την Τροία. Είναι ολομόναχη, γερασμένη και έχει χάσει τη φημισμένη ομορφιά της. Όλα τα παραπάνω μαρτυρούν πως πρόκειται για ένα πρόσωπο αρκετά απομακρυσμένο από το μυθικό αρχέτυπο (Κόκορης, 2003: 64). Ο ποιητής «δείχνει να θέλει να ανασκευάσει την εικόνα που μας παρέδωσαν οι αρχαίες πηγές για την ομώνυμη

ηρωίδα» και την παρουσιάζει ως μια πιο ανθρώπινη ιδιωτική μορφή (Κόκκορης 2003 : 64, Κεντρωτής 1995 : 106).

Στο ποίημα υπάρχει πέρα από την Ελένη και ένα ακόμη πρόσωπο, το οποίο γίνεται αντιληπτό από το β' ενικό πρόσωπο που χρησιμοποιεί η ηρωίδα καθώς του απευθύνεται: «*Σου βρίσκεται ακόμα κείνη η ασπίδα όπου είχες χαραγμένη τη μορφή μου;*». Η ερώτηση αυτή θα μπορούσε να αποτελέσει αφορμή για να προσδιοριστεί η ταυτότητα του βουβού ακροατή. Πρόκειται για τον ανώνυμο αποδέκτη του μονολόγου που δεν απαντά παρά μόνο ακούει. Είναι ένα παλιός γνώριμος της Ελένης που υπήρξε θαυμαστής της και ο οποίος στον πρόλογο χαρακτηρίζεται «*δισταχτικός πάντα*» και :

Πόσα χρόνια πριν. Είταν πολύ νέος τότε- εικοσιδύο; εικοσιτριώ;

Η ηρωίδα παρατηρεί:

*Είσουν αστείος με τη ψηλή σου περικεφαλαία και τη μεγάλη της ουρά, - τόσο νέος, τόσο
συνεσταλμένος, σα νάχες κρυμμένο το ωραίο πρόσωπό σου στα πισινά πόδια ενός αλόγου
κ' η ουρά του κρεμόταν ως κάτω στη γυμνή ράχη σου*

Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι πρόκειται για τον Πάρη, ο οποίος πολέμησε για αυτή και στέκεται τώρα μπροστά στη γερασμένη μορφή της (Μερακλής 1981 : 518 ,Κεντρωτής 1995 : 106): «*Πέρασε πια ο καιρός των ανταγωνισμών· στερέψανε οι επιθυμίες*», παρατηρεί η Ελένη, η οποία μέσα στο πέρασμα του χρόνου έχει οδηγηθεί στην συνειδητοποίηση της ματαιότητας.

Ωστόσο , το ποίημα δίνει στην Ελένη τη δυνατότητα να ανακαλέσει την εικόνα του παλαιού της μεγαλείου μέσα από τις αναμνήσεις που διηγείται στον βουβό συνομιλητή. Η φήμη της ίδιας και της ομορφιάς της θα μείνουν αθάνατες στους αιώνες : «*τα χέρια τους τρέμαναπ' το θάμβος της ομορφιάς και της αθανασίας μου*» (σ. 283). Στο σημείο αυτό η βασική πηγή έμπνευσης είναι ο Όμηρος. Η δική του «*Ελένη είναι εκείνη του Ομήρου, αίνιγμα και κάλλος, το πιο αινιγματικό πρόσωπο του Ομηρικού έπους*» (Γκρίτση –Μίλλιεξ 1981 : 547). Ειδικότερα , περισσότερες αναφορές εντοπίζονται στη ραψωδία Γ της *Ιλιάδας*, στην οποία μας παραπέμπει ο ίδιος ο Ρίτσος : «*κάτι δακτυλικούς εξάμετρους από κείνη την Τρίτη Ραψωδία*» (Γκρίτση-Μίλλιεξ 1981 :547).

Έτσι, η Ελένη εμφανίζεται να θυμάται, έπειτα από χρόνια, εκείνη την ημέρα πάνω στα τείχη της Τροίας, όπως παρουσιάζεται στο σκηνή της *Τειχοσκοπίας στην Ιλιάδα*, όταν στο πεδίο της μάχης ο Μενέλαος ετοιμαζόταν να αντιμετωπίσει τον Πάρι σε μονομαχία. Την ομορφιά και τον παρορμητισμό της νιότης τα έχουν διαδεχθεί η γνώση της ζωής, και η σοφία του χρόνου. Η Ελένη του Ρίτσου γνωρίζει τη ματαιότητα με την οποία συνδέονται οι αξίες, τα ιδανικά, οι πόλεμοι, οι εχθρότητες, η δόξα, ο μόχθος του ανθρώπου και οι προσδοκίες του. Η μνήμη της διαδραματίζει καταλυτικό ρόλο στην ανάδυση όλων των ματαιοτήτων της ζωής της (Γκρίτση- Μίλλιεξ 2009 : 68-69 & Γεράνης 1991 : 133).

Οι διαφορές με το ιλιαδικό πρότυπο είναι αρκετές: η εξαφάνιση του Πριάμου, η ταλάντευση της Ελένης μεταξύ ερωτισμού και θανάτου, η προσήλωση της Ελένης στους δύο στρατούς για να πετύχει τη συμφιλίωσή τους και η ανάληψή της στους ουρανό, γεγονότα που διαμορφώνουν την ανατρεπτική εκδοχή, η οποία όμως δε φαντάζει τελείως αυθαίρετη, καθώς λανθάνει και στο ιλιαδικό πρότυπο (Μαρωνίτης 2013: 55-56). Πέρα από αυτά η περιγραφή της είναι πιστή στην ομηρική περιγραφή της Ραψωδίας Γ' της *Ιλιάδας* σε μεγάλο βαθμό (Κόκκορης 2003 : 64). Η κρίση των Τρώων δημογερόντων με την ταυτόχρονη παρουσία του ψόγου και του επαίνου είναι ενταγμένη στο σκηνικό της μάχης :

*Κείνο το δειλί, τριγυρισμένη απ' τις ατέλειωτες κραυγές των πληγωμένων,
απ' τις ψιθυριστές κατάρες των γερόντων, και τον θαυμασμό τους [...]
μέσα στη μυρωδιά ενός γενικού θανάτου που στιγμές-στιγμές λαμπύριζε
πάνω σε μιαν ασπίδα ή στην αιχμή ενός δόρατος ή στη μετόπη ενός
αμελημένου ναού ή στον τροχό ενός άρματος (σελ. 282)*

Η Ελένη θυμάται να περιφέρεται στα ψηλά τείχη της πόλης, αισθανόμενη τη μυρωδιά του θανάτου, παρακολουθώντας το λαμπύρισμά του στις αιχμές των δοράτων και στα άρματα, ακούγοντας τις κραυγές των πληγωμένων, μέσα σε μια απέραντη μοναξιά παρότι βρίσκονται ανάμεσα σε τόσους Τρώες και Αχαιούς, επιδεικνύοντας στην ομορφιά της την ώρα που ο Πάρις και ο Μενέλαος μάχονται για χάρη της:

... ανέβηκα μόνη στα ψηλά τείχη που σεργιάνισα, μόνη, ολομόναχη, ανάμεσα σε Τρώες και Αχαιούς, νιώθοντας τον αγέρα να κολλάει επάνω μου τα λεπτά πέπλα μου, να ψαύει τις θηλές μου, να κρατάει το σώμα μου ακέριο ντυμένο και ολόγυμνο, μόνο με μια φαρδειά, ασημένια ζώνη που ανέβαζε τα στήθη μου ψηλά-

*έτσι ωραία, ανέγγιχτη, δοκιμασμένη, την ώρα που μονομαχούσαν οι δυο αντεραστές μου
και κρινόταν η τύχη του πολυχρόνιου πολέμου*

Όπως παρατηρεί η Κωνσταντινίδου, σε αυτό το σημείο η ομηρική επίδραση είναι προφανής και ο Ρίτσος φαίνεται να συνθέτει με γνώμονα την Ραψωδία Γ'. «Δεν είναι μόνο η αναφορά στη μονομαχία των δύο «αντεραστών» Μενέλαου και Πάρη, αλλά κυρίως η λεπτομερής παρακολούθηση από μέρους του ποιητή της σύγκρουσης των δύο ηρώων, όπως αυτή περιγράφεται από τον Όμηρο, ιδωμένη από την Ελένη συμβολικά στο νεοελληνικό έργο» (Κωνσταντινίδου 2012: 334). Η Ελένη στέκεται σε ένα κομβικό σημείο στην μάχη ανάμεσα στους δύο άνδρες στην Ιλιάδα, στη στιγμή που ο Μενέλαος έχει αρπάξει τον Πάρη από τη φουντωτή του περικεφαλαία και τον σέρνει προς τον στρατό των Αχαιών και η Αφροδίτη επεμβαίνει και κόβει τον ιμάντα (Γ 373-6). Είναι η στιγμή που κρίνει την αναμέτρηση ανάμεσα στους δύο ήρωες και ο Πάρης γλιτώνει χάρη στην παρέμβαση της θεάς, η οποία λίγο μετά, καλύπτοντάς τον με ομίχλη, τον μεταφέρει στον θάλαμό του στο παλάτι της Τροίας. Η Ελένη του Ρίτσου μονολογεί:

*μήτε που είδα να κόβεται ο ιμάντας από την περικεφαλαία του Πάρη, - μάλλον μια λάμψη
απ' το χαλκό της είδα, μια λάμψη κυκλική, καθώς ο άλλος την περιέστρεφε οργισμένος
επάνω απ' το κεφάλι του – ένα ολόφωτο μηδέν.*

*Δεν άξιζε διόλου να κοιτάξεις – την έκβαση την είχαν από τα πριν ρυθμίσει οι θεϊκές
βουλές [...]*

Η Ελένη θυμάται και την συνάντηση της με τον Πάρη μετά την μάχη, ύστερα από την προτροπή της θεάς:

*κι ο Πάρις, δίχως τα σκονισμένα του σαντάλια, θα βρισκόταν σε λίγο στην κλίνη, λουσμένος
απ' τα χέρια της θεάς, να με προσμένει μειδιώντας, κρύβοντας τάχα μ' ένα ρόδινο τσιρότο
μια ψεύτικη ουλή στο πλευρό του.*

Ο Πάρης αφήνει τα σκονισμένα σαντάλια στο πεδίο της μάχης, έτσι ώστε το νεοελληνικό ποίημα να ανταποκρίνεται στην ομηρική περιγραφή, κατά την οποία ο περιποιημένος Πάρης δίνει την εντύπωση πως επιστρέφει όχι από πάλη, αλλά από κάποια ανάλαφρη

δραστηριότητα (Κωνσταντινίδου 2012: 336). Η κίνηση του Πάρη να κρύψει με το τσιρότο την ψεύτικη ουλή αντιστοιχεί και πάλι στην ομηρική αναπαράσταση του ήρωα ως γοητευτικού, επιπόλαιου, άνανδρου.

Η Ελένη δεν κοιτάζει άλλο, σταμάτησε να ακούει της κραυγές του πολέμου ,στέκεται ανάμεσα στις δύο πλευρές , χωρίς να ανήκει σε καμιά από αυτές, έχοντας υπερβεί τον φόβο του θανάτου και του χρόνου :

*Δεν κοίταξα άλλο· ούτε άκουγα σχεδόν τις πολεμόχαρες κραυγές τους —
εγώ, ψηλά, στα τείχη, πάνω απ' τα κεφάλια των θνητών, αέρινη, σάρκινη,
χωρίς ν' ανήκω σε κανένα, χωρίς να 'χω κανενός την ανάγκη,
σα να 'μουν (ανεξάρτητη εγώ) ολόκληρος ο έρωτας, — ελεύθερη
από το φόβο του θανάτου και του χρόνου, μ' ένα άσπρο λουλούδι στα μαλλιά μου,
μ' ένα λουλούδι ανάμεσα στα στήθη μου, κι ένα άλλο στα χείλη να μου κρύβει
το χαμόγελο της ελευθερίας.*

Μπορούσαν

κι από τις δυο πλευρές να με τοξεύσουν.

Η ηρώιδα θυμάται να ρίχνει τα δύο λουλούδια από τις δύο πλευρές του τείχους, κι ενώ Αχαιοί και Τρώες ορμούν για να τα αρπάξουν, η ίδια ανυψώνεται:

*είχα υψωθεί στα νύχια των ποδιών, κι αναλήφθηκα
αφήνοντας να πέσει απ' τα χείλη μου και το τρίτο λουλούδι.*

Στο τέλος του μονολόγου, η ηρώιδα επανέρχεται στην ανάμνηση της σκηνής της τειχοσκοπίας:

*...Κι εκείνη η σκηνή , πάνω στα τείχη της Τροίας , - να αναλήφθηκα τάχα στ ' αλήθεια
αφήνοντας να πέσει απ ' τα χείλη μου - ; Καμμιά φορά δοκιμάζω και τώρα, εδώ
πλαγιασμένη στο κρεβάτι , ν ' ανοίξω τα χέρια , να πατήσω στις μύτες των ποδιών – να
πατήσω στον αέρα, - το τρίτο λουλούδι - .*

Για τα τρία λουλούδια της Ελένης έχουν διατυπωθεί διαφορετικές θεωρίες: γέννηση-έρωτας θάνατος (Προκοπάκη 1981: 94) ή έρωτας-επανάσταση-ποίηση (Γιατρομανωλάκης 1998 : 38). Όπως σημειώνει η Καστρινάκη, στην ποίηση του Ρίτσου «το λουλούδι της Ελένης είναι η πεμπτουσία της τέχνης, η τέλεια σύνθεση. Άλλωστε εκείνη το κρατά στο στόμα της και από εκεί το αφήνει να πέσει: «από το στόμα» της ή «από τα χείλη» της. Πρόκειται δηλαδή για τον «λόγο» του ποιητή. Η τέχνη αυτή λοιπόν είναι εκείνη που μπορεί να προσφέρει κάποιο λόγο ύπαρξης» (Καστρινάκη 2009: 3).

Καθώς φτάνουμε στον επίλογο , ο μονόλογος ολοκληρώνεται με ένα θάνατο, όπως και σε αρκετά ακόμη της Τέταρτης Διάστασης , αυτόν της γερασμένης ηρωίδας. Με κλιμακούμενη ένταση και σταδιακά περιγράφεται ο θάνατος της Ελένης. Η αρχική αμφιβολία μετατρέπεται σε βεβαιότητα (σ. 288): «Έγειρε το κεφάλι πίσω. Ίσως κοιμήθηκε» - «Ανέβηκε πάλι. Είταν βέβαιος τώρα. Η γυναίκα καθιστή στο κρεβάτι, με τον αγκώνα ακουμπισμένο στο τσίγκινο τραπεζάκι , με το μάγουλο στην παλάμη»- «Βάλαν τη νεκρή σ' ένα φορείο [...] «Για το Νοσοκομείο» είπε στον οδηγό», ο στίχος υποδηλώνει ρητά το τέλος της ζωής της. Σε αυτό το τέλος επικρατεί μόνο γαλήνη και σιωπή :

Μεμιάς εξαφανίστηκαν όλα. Απόλυτη σιωπή. Αυτός μόνος. Στράφηκε και κοίταξε. Είχε βγει το φεγγάρι. Φωτίζονταν αχνά τα αγάλματα του κήπου – τα αγάλματά της , μόνα , δίπλα στα δέντρα, έξω απ' το σφραγισμένο σπίτι. Κ' ένα ήσυχο, παραπλανητικό φεγγάρι. Πού θα πήγαινε τώρα;

Σύμφωνα με τον Bernays το τέλος στην Ελένη του Ρίτσου μπορεί να χαρακτηριστεί αισιόδοξο. Ο θάνατος δεν είναι παρά μια ευκαιρία να διατηρήσει αυτό που κουβαλά μέσα της αθάνατο. Είναι η συναισθηματική «κάθαρσις», όπως τη συναντούμε στο αρχαιοελληνικό δράμα (Ζολώτας 2007 : 10). Συνεπώς , η Ελένη δεν «πέθανε», ελευθερώθηκε. Επίσης ο Μερακλής παρατηρεί ότι: «Αυτή η αισιόδοξία μπορεί να προκύψει «από τον «ταξικό ρόλο», που εκτελούν οι υπηρέτριες και οι γειτόνισσες που σπεύδουν να λαφυραγωγήσουν και να σκυλεύσουν τη ζεστή ακόμα, πανώρια, άλλοτε - και πανίσχυρη μέσω του κάλλους της – ηρωίδα του Τρωικού πολέμου. Ο μόνος που φεύγει χωρίς να ξέρει

που να πάει, καταδικασμένος θα έλεγε κανείς, και αυτός είναι ο απροσδόκητος σύντροφός της που θα χαθεί μέσα στη νύχτα.» (Μερακλής 1981 : 537)

Από την άλλη πολλοί μελετητές υποστηρίζουν πως το κείμενο του Ρίτσου είναι ένα από τα πιο απαισιόδοξα έργα που έχει γράψει. Όπως αναφέρει η Καστρινάκη, «η ματαιότητα των ανθρωπίνων ταλάνιζε βέβαια τον ποιητή από χρόνια· τώρα όμως, το 1970, εκτυλίσσεται σε μια νέα μορφή, χωρίς τις παλιές αντίρροπες σκέψεις: μια έξοδο προς τον κόσμο, μια τελική έστω κατάφαση στο κάλεσμα της συλλογικότητας ή της αριστεράς. Εδώ η ματαιότητα προβάλλει γυμνή και ανελέητη· ναυτία, αδιαπέραστος τοίχος, κακότροπες «δούλες»: το κλίμα του υπαρξισμού». (Καστρινάκη 2009: 1)

Η Ελένη λειτουργεί ως η persona του ποιητή. Το ποίημα μεταφέρει ένα ισχυρό αντιπολεμικό μήνυμα (Γκρίτση- Μίλλιξ, 550), ο μύθος εκσυγχρονίζεται και συνδέεται με το παρόν του ποιητή μέσα από την πληθώρα των αναχρονισμών που εντοπίζονται μέσα στο ποίημα. Έτσι, μπορεί να διαβαστεί ως ένα υπαρξιακό ποίημα που θεματοποιεί την μοναξιά και την φθορά που προκαλεί το πέρασμα του χρόνου, τη « φθορά του χρόνου που δεν κατορθώνει να εκδιώξει τον έρωτα ως μνήμη , αλλά ούτε και να αναιρέσει τον θάνατο ως προοπτική» (Κόκκορης 2003 : 65) . Ταυτόχρονα, «απηχεί το κλειστοφοβικό κλίμα της δικτατορίας, που με τη σειρά του κουβαλάει ως αίσθηση και το «άγονο τοπίο» της μετεμφυλιακής Ελλάδας»(Κόκκορης 2003: 65). Τέλος, όπως παρατηρεί η Καστρινάκη, στο ποίημα γίνεται λόγος «για την ήττα που δεν αντιστοιχεί ακριβώς στις εμπειρίες της μυθικής ηρωίδας, όπως τις γνωρίζουμε από τον Όμηρο ή και τον Ευριπίδη, παραπέμπει προφανώς στον σύγχρονο κόσμο. Τρωικός πόλεμος είναι για τον Ρίτσο ο εμφύλιος πόλεμος. Θα μπορούσαμε ίσως να πούμε ότι η ήττα του εμφυλίου πολέμου αποτελεί αυτή τη στιγμή για τον Ρίτσο ένα μοντέλο ή ένα παράδειγμα της υπαρξιακής ήττας. Ο πόλεμος της Τροίας είναι ουσιαστικά η μάχη του ανθρώπου με τη θνητότητά του» (Καστρινάκη 2009: 178-188).

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η παρούσα εργασία μελέτησε την απεικόνιση της Ελένης και την πρόσληψη του μύθου της σε σημαντικά κείμενα της αρχαίας και της νεότερης ελληνικής λογοτεχνίας, στα οποία εμφανίζεται η ηρωίδα. Η Ελένη στην *Ιλιάδα* σκιαγραφείται ως μια μορφή διττή με πολλά αντιθετικά χαρακτηριστικά: θεά και θνητή, υπεύθυνη για τον πόλεμο αλλά ταυτόχρονα και

αθώα, αιτία του πολέμου αλλά και θύμα του, λειτουργεί διχαστικά αλλά και ενοποιητικά, είναι η πηγή αλλά και ο στόχος της επιθυμίας, το αντικείμενο και το υποκείμενό της (Austin 1994: 32). Εξάλλου, όπως παρατηρεί και ο Austin, η Ελένη είναι εξ αρχής αμφίσημη, όπως είναι όλα τα σύμβολα, καθώς λειτουργεί ως το σύμβολο της Αφροδίτης και όσο πιο μεγάλο το σύμβολο τόσο πιο αμφίσημο το νόημά του (Austin 1994: 31).

Αν στην *Ιλιάδα* η Ελένη απεικονίζεται ως η αιτία του πολέμου και της καταστροφής και το έπαθλο της μάχης, στην *Οδύσσεια* τα λάθη της συγχωρούνται και εμφανίζεται ως μια μορφή με θεραπευτικές ιδιότητες (Austin 1994: 76). Έτσι, παρατηρούμε τα πρώτα ίχνη της αναθεώρησης του μύθου, όπως αυτή πιο ρητά και ολοκληρωμένα φαίνεται ότι επιχειρείται από τον Στησίχορο.

Βασισμένη στην εκδοχή του μύθου που παρουσιάζεται στην *Παλινωδία* του Στησίχορου, η Ελένη του Ευριπίδη, που δεν πάτησε ποτέ το πόδι της στην Τροία, απεικονίζεται ως μια νέα Πηνελόπη, που στοχεύει στη αποκατάσταση του ονόματος και του γάμου της. Το δράμα χρησιμοποιεί την μορφή και τον μύθο της Ελένης προκειμένου να αναδείξει ζητήματα που ήταν σημαντικά στην κοινωνία της Αθήνας του τέλους του πέμπτου π. Χ. αιώνα, όπως είναι η διάσταση ανάμεσα στο είναι και στο φαίνεσθαι, η αποδόμηση της αξίας του αρχαϊκού κλέους και η αμφισβήτηση της σημασίας του πολέμου, στον απόηχο της καταστροφικής για την πόλη των Αθηνών Σικελικής εκστρατείας.

Στους νεοέλληνες ποιητές ο μύθος της Ελένης γίνεται όχημα για την έκφραση προβληματισμού πάνω σε ζητήματα όπως η φθορά του χρόνου, η διάσταση μεταξύ συλλογικής πορείας και απομόνωσης, ο ετεροκαθορισμός της ανθρώπινης μοίρας, η ματαιότητα του πολέμου, η αλλοτρίωση, η μοναξιά και η απουσία του άλλου.

Ο Σεφέρης επανενεργοποιεί την ευριπίδεια εκδοχή και Ελένης, συνταυτίζοντας την αρχαία τραγωδία με τις τραγωδίες της εποχής του, μέσα από την αξιοποίηση της μυθικής μεθόδου (Κόκκορης 2003: 63). Ο Σεφέρης μας μεταδίδει την απογοήτευσή του για τους μάταιους πολέμους και το ποίημά του συνιστά μια προειδοποίηση για τους πολέμους που πραγματοποιούνται για ξένες φιλοδοξίες και μάταια ιδανικά, γιατί οι πόλεμοι δεν προκαλούν τίποτε παρά μόνο καταστροφή, πόνο και θάνατο, ομοίως με το μήνυμα που μεταφέρει και ο Ευριπίδης στην ομώνυμη τραγωδία του.

Παρόλο που ο Ρίτσος ανοίγει έναν πλούσιο διάλογο με τα κείμενα του παρελθόντος και ειδικότερα με την *Ιλιάδα* του Ομήρου, στην οποία συστηματικά παραπέμπει μέσα στο ποίημα, ταυτόχρονα «απελευθερώνει» και ανασκευάζει την εικόνα της Ελένης, η οποία δεν είναι πια η ωραία Ελένη του μύθου. Στο ποίημά του, η ηρωίδα βρίσκεται σε προχωρημένο γήρας και παρακολουθούμε την πορεία της προς τη φθορά και τον αναπόφευκτο θάνατο. Έχει καταλάβει «τη θέση της μέσα στην ιστορία και συνεπώς το νόημα της ζωής της» (Σοκολιούκ 1981: 391-399). Ο μεγαλόπρεπος μυθικός κόσμος καταρρέει, το σώμα αλλοιώνεται. Ο ποιητής δεν θέλει να δείξει μόνο την παρακμή και τη φθορά, αλλά την πάλη του ανθρώπου με το εφήμερο και την αντίσταση στο κακό και στο θάνατο ακόμη και όταν δεν υπάρχει ελπίδα (Γκρίτση- Μίλλιξ 1981 : 555).

Τελικά, θα συμφωνήσουμε με τον Κόκκορη, ο οποίος παρατηρεί ότι: «Η κριτικά στερεότυπη άποψη που δέχεται τον Σεφέρη ως κατά βάση υπαρξιακό ποιητή και τον Ρίτσο ως κατά βάση πολιτικό ποιητή, μάλλον δεν ισχύει, τουλάχιστον ως προς τα δύο ποιήματα [...] Η «Ελένη» του Σεφέρη είναι ένα πολιτικό ποίημα με υπαρξιακές προεκτάσεις, ενώ η «Ελένη» του Ρίτσου είναι ένα βαθύτατα υπαρξιακό ποίημα με πολιτικούς υποτονισμούς» (Κόκκορης 2003: 65-66).

Βιβλιογραφία

Αθανασόπουλος Β., 1992. *Η πολιτική διάσταση της μυθικής μεθόδου : Στρατής Μυριβήλης-Στρατής Τσίρκας , Καρδαμίτσας 1992.*

Allan, W., 2008. *Euripides, Helen.* Cambridge University Press.

Αλεξίου, Χ., 2008. «Μια απόπειρα ανάλυσης της *Τέταρτης Διάστασης* του Γιάννη Ρίτσου». Διεθνές Συνέδριο. *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος. Οι εισηγήσεις* (επιμ.), Μακρυνικόλα, Α., Μπουρνάζος Στ., Αθήνα . Μουσείο Μπενάκη – Κέδρος.

Austin, N., 1994. *Helen of Troy and her shameless phantom.* Ithaca: Cornell UP.

Βαγενάς, Ν. 1991. «*Ο ποιητής και ο χορευτής*», Αθήνα, εκδόσεις : Κέδρος.

Βελουδής, Γ. 1991 . «*Ο μύθος στο Ρίτσο*», Νέα Εστία τχ. 1547 (Χριστούγεννα 1991) 114-115.

Βελουδής, Γ. , 2002. *Γραμματολογία, Θεωρία της Λογοτεχνίας.* Αθήνα, εκδόσεις : Πατάκη.

Γαραντούδης, Ε. – Καγιαλής, Τ., (επιμ.), 2008. *Ο Σεφέρης για νέους αναγνώστες.* Αθήνα , εκδ.: Ίκαρος

Γεράνης, Σ., 1991. «*Η ποίηση του Γιάννη Ρίτσου, Σημειώσεις στα περιθώρια της "Τέταρτης Διάστασης"*». Νέα Εστία 1547

Γιατρομανωλάκης, Γ. 1981. «*Ιστορική επιφάνεια και βάθος. Μελέτη πάνω σε δύο συνθέσεις του Γιάννη Ρίτσου*» στο Α. Μακρυνικόλα (επιμ.) *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο* , 195-229. Αθήνα, εκδόσεις: Κέδρος

Γιατρομανωλάκης, Γ. 2008. «Αρχαιογνωστικές αναγνώσεις του Γιάννη Ρίτσου και του Γιώργου Σεφέρη» στο Α. Μακρυνικόλα, Σ. Μπουρνάζος (επιμ.) Διεθνές Συνέδριο. *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος*. Οι εισηγήσεις, 93-105. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη- Κέδρος

Γκρίτση-Μίλλιξ, Τ. 1981. «*Η Ελένη του Γιάννη Ρίτσου*». Στον τόμο: Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο. Επιμέλεια: Αικ. Μακρυνικόλα. Αθήνα, εκδ. Κέδρος

Δρακόπουλος, Α. 2011. «*Η σεφερική ποίηση στο άναρχο σύμπαν της νεωτερικότητας*», *Το δέντρο*, Αθήνα 179-180

Dale, A. M. 1967 *Euripides, Helen*, Oxford, Clarendon Press.

Holub, Robert C., 2001 *Θεωρία της πρόσληψης: μια κριτική εισαγωγή*, μτφρ. Κωνσταντίνα Τσακοπούλου. Αθήνα: Μεταίχμιο.

Jauss, H.R., 1995. *Η θεωρία της Πρόσληψης*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας

Juffras, D. 1993. Helen and other Victims in Euripides' Helen. *Hermes* 121, 45-57

Ζερβού, Α., 1983. «*Ο αρχαίος μύθος και η "στρατευμένη" ποίηση του καιρού μας-με αναφορές στο έργο του Γιάννη Ρίτσου-*». *Νέα Παιδεία*

Zeitlin, F. I., "*Playing the other: Theater, theatricality, and the feminine in Greek drama*", στο *Representations*, 11(1985), pp. 63-94.

Ζολώτας, Χριστόφορος, *Η κάθαρση στην Ποιητική του Αριστοτέλη*, στους έλληνες μελετητές, 2007, σελ.10

Κακριδής, Ι. 1979. *Ξαναγυρίζοντας στον Όμηρο*, Η Βιβλιοθήκη του Φιλολόγου, Αριθμ. 11, Αθήνα

Καστρινάκη, Α. 2009. *Ελένη, κόρη του σκεπτικισμού*, Κονδυλοφόρος 8

Καστρινάκη, Α. 2009. *Ο Ρίτσος, η Ελένη και η Μεγάλη Μητέρα* [Ομιλία κατά το Τριήμερο λόγου και τέχνης Γιάννης Ρίτσος, 100 χρόνια, Άγιος Νικόλαος, 23.10.2009].

Δημοσιεύτηκε στα *Θέματα Λογοτεχνίας*, τχ. 42 (Σεπτ.-Δεκ. 2009 - 2010), σ. 178-188

Κεντρωτής, Γ. 1988. «Το τρίτο ρόδο. Μια ερμηνευτική προσέγγιση της *Ελένης* του Γιάννη Ρίτσου». *Διαβάζω* 205: 105-111

Κεντρωτής, Γ. 1995. «Χρυσόθεμις ή Λησμονημένη. Μια θεματική προσέγγιση στο σκηνικό ποίημα του Γιάννη Ρίτσου». *Επί – τροχος* 4-5 : 147-166

Κόκκορης, Δ. 2003. *Μια φωτιά. Η ποίηση. Σχόλια στο έργο του Γιάννη Ρίτσου*. Αθήνα, εκδόσεις: Σοκόλη

Κόκκορης, Δ. 2003. «"Αποκλίσεις" της *Τέταρτης Διάστασης*» . *Νέα Εστία* 1752 (Ιανουάριος 2003), 140- 141

Katz, M. A., «Penelope's Renown: Meaning and Indeterminacy in the *Odyssey*», Princeton, Princeton University Press 1991.

Krikou- Davis, K. 1994. *Kolokes, Μελέτη για τη συλλογή του Γιώργου Σεφέρη Ημερολόγιο Καταστρώματος, Γ' (1953-1955)* , Μτφρ. Τώνης Μόζερ, για την ελληνική έκδοση Χρήστος Α. Δάρρας, εκδόσεις «Ιδεόγραμμα», Αθήνα

Keeley, E. 1987. «*Ο Σεφέρης και η "μυθική μέθοδος"*»: Μύθος και φωνή στη σύγχρονη ελληνική ποίηση. Μετάφραση : Σπύρος Τσακνιάς. Αθήνα, εκδόσεις Στιγμή σ. 113-146

Lesky, A. 1981. «*Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*» (μετ. Α. Τσοπανάκη), Θεσσαλονίκη

Μαρωνίτης , Δ.Ν. 1986. *Πίσω μπρος*, Αθήνα , εκδόσεις : Στιγμή

Μαρωνίτης , Δ.Ν. 1992. «*Η αρχαιογνωσία του Σεφέρη*» : Διαλέξεις. Αθήνα, εκδόσεις Στιγμή, σ.65-76

Μαρωνίτης Δ.Ν. 1999. *Ομηρικά Μεγαθέματα. Πόλεμος- Ομιλία- Νόστος*, Αθήνα, εκδόσεις: Κέδρος

Μερακλής, Μ. Γ. 1981. « Η «*Τέταρτη Διάσταση*» του Γιάννη Ρίτσου. Μια πρώτη προσέγγιση» στο Α. Μακρυνικόλα (επιμ.) *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, 515- 544. Αθήνα, εκδόσεις: Κέδρος

Martindale C., 2006 "Classics and the uses of Reception" Blackwell Publishing Ltd

Martindale C., 1993 "Redeeming the Text : Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception (Roman Literature and its contexts) Cambridge University press

Meltzer, G. 1994. "Where is the Glory of Troy?" "Kleos" in Euripides' "Helen". *Classical Antiquity* 13(2), 234-255

Olson, S. D., "The Stories of Helen and Menelaus (Odyssey 4. 240-89) and the Return of Odysseus", στο *The American Journal of Philology*, 110. 3(1989), pp. 387-394

Ορφανίδης, Ν. 1985. *Η πολιτική διάσταση της ποίησης του Γιώργου Σεφέρη*, Αθήνα

Παρίσης, Ν. 2008. *Γιώργος Σεφέρης . Ο ποιητής και το ποιητικό του έργο*, Αθήνα, εκδόσεις Πατάκης

Παρίσης, Ι. & Παρίσης, Ν. 2004. *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων*. Αθήνα, εκδόσεις : Πατάκης

Προκοπάκη, Χρ. 1980. «*Ο κύκλος των μυθολογικών ποιημάτων του Γιάννη Ρίτσου*», περιοδικό: *Θεατρικά Τετράδια*, τχ. 2 σελ.5-8

Ρίτσος, Γ., 1990. *Η Ελένη*, εκδόσεις Κέδρος

Ρίτσος, Γ., 1972. *Τέταρτη Διάσταση (1956-1972): Ποιήματα*, Τόμος ΣΤ ' , εκδ.: Κέδρος, Δεκέμβριος 1972

Roisman, H. M., "Helen in the " Iliad"" Causa Belli" and Victim of War: From Silent Weaver to Public Speaker", στο American journal of philology, 2006, pp. 1-36.

Σεφέρης, Γ. 1985. *Ελένη*, Ποιήματα, Αθήνα, Ίκαρος 1985, σ.239

Σοκολιούκ, Β. 1981. *Ο μύθος στο έργο του Γιάννη Ρίτσου*. Μτφρ.: Βογιάζου, Α. εις: Μακρυνικόλα, Α. (επιμ.), Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο, Αθήνα, εκδ.: Κέδρος

Segal, C. 1971. The Two Worlds of Euripides' Helen. Transactions and Proceedings of the American Philological Association, 102 553-614

Τζιόβας , Δ. «Λογοτεχνία και πρόσληψη» , εφ. Το Βήμα, 18 Μαΐου 2003

Τζιόβας , Δ. 2005. *Από τον Λυρισμό στον Μοντερνισμό*, «Ο Υπαρξιακός Ιστορισμός του Σεφέρη» , Αθήνα , εκδόσεις Νεφέλη

Worman N. 1997. *Classical Antiquity, The Body as Argument: Helen in Four Greek Texts*, Volume 16, Issue 1, University of California Press