

# Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

*Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία*

Μεταπτυχιακή Διατριβή



Ελένης Μεταμορφώσεις

Ειρήνη Αμπουλού

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια  
Βασιλική Δημουλά

Μάιος 2018

# **Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου**

**Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών**

**Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών**

**Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία**

**Μεταπτυχιακή Διατριβή**

**Ελένης Μεταμορφώσεις**

**Ειρήνη Αμπουλού**

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια  
Βασιλική Δημουλά**

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

**Μάιος 2018**

ΛΕΥΚΗ ΣΕΛΙΔΑ

## Περίληψη

Στόχος της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής είναι η μελέτη και η ανάδειξη του τρόπου με τον οποίο προσλαμβάνουν και μετασχηματίζουν το μύθο της Ελένης εκπρόσωποι της τέχνης όπως ο Όμηρος, ο Ευριπίδης, ο Γκαίτε και ο Ρίτσος καθώς και η καταγραφή των διαφορετικών συμβολισμών που οι ίδιοι αναγνωρίζουν στο πρόσωπο της. Με βάση της θεωρία της πρόσληψης αλλά και την επιστημονική ανασκόπηση του φύλου αναζητείται η παρατήρηση των διαχρονικών μεταμορφώσεων του γυναικείου προσώπου της Ελένης. Η έρευνα που πραγματοποιήθηκε αποκάλυψε την πολυεπίπεδη αντίφαση του προσώπου της. Στον Όμηρο κινείται ανάμεσα σε Θεούς και ανθρώπους. Διαθέτει μια ιδιότητα μοναδική και συνάμα καταστροφική, την Ομορφιά. Είναι ανεύθυνη των πράξεων της ως έρμαιο της θέλησης των θεών αλλά και υπεύθυνη για τις προσωπικές της επιλογές. Είναι η Ελένη της Σπάρτης αλλά και της Τροίας. Ο Ευριπίδης επηρεασμένος από τις φιλοσοφικές αντιλήψεις της εποχής του εκμεταλλεύεται την αντιφατική παρουσία της προκειμένου να εμβαθύνει στην αναζήτηση των διαφορών ανάμεσα στο Είναι και το Φαίνεσθαι. Προσπαθώντας να καταθέσει τις υπαρξιακές αναζητήσεις της προσωπικές του αλλά και αυτές που χαρακτήριζαν την εποχής του, ο Γκαίτε πλάθει το σύμβολο της αιώνιας Γυναίκας. Από-ενοχοποιεί την Ελένη και την αποκαθιστά στο χριστιανικό κόσμο. Τέλος στον Ρίτσο καταγράφεται το κύκνειο άσμα μιας γυναίκας η οποία ζει όταν δεν είναι πια ούτε οι πολλαπλοί μύθοι της, ούτε η αίγλη της Ιδέας του αιώνιου θηλυκού. Είναι η γυναίκα που στο τέλος της ζωής της αντιλαμβάνεται ότι έζησε μέσα από τη διαχρονική οπτική αφήγηση των δημιουργών της Τέχνης.

## Summary

The purpose of this postgraduate dissertation is to study and highlight the way in which Helen's myths are hired and transformed by artists such as Homer, Euripides, Goethe and Ritsos, as well as the recording of the different symbolisms they recognize in her face. Based on the theory of *receptions* as well as the scientific review of sex, it is sought to observe the transformations of Helen's female face. The research carried out revealed the controversy of her face. In Homer's books Helen moves between Gods and people. It has a unique and destructive property, Beauty. She is irresponsible of her deeds as a god of the will of the gods but also responsible for her personal choices. She is Helen of Sparta but also of Troy. Euripides, influenced by the philosophical perceptions of his time, exploits the contradictory presence of Helen to deepen the search for the differences between Being and Appearance. Trying to present his own existential quests but also those that characterized his era, Goethe forms the symbol of the eternal Woman. By-incriminating Helen and restoring her to the Christian world. Finally, Ritsos records the swan song of a woman who lives when she is no longer a myth, nor the glamor of the Idea of the Eternal Feminine. She is the woman who at the end of her life realizes that she lived through the diachronic visual narrative of the creators of Art.

## **Ευχαριστίες**

Αρχικά θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την επιβλέπουσα καθηγήτρια μου, κα Δημουλά Βασιλική για την ουσιαστική βοήθεια, την πολύτιμη καθοδήγηση και τη κατανόηση που προσέφερε. Επίσης, ευχαριστώ πολύ ολόκληρη την τριμελή επιτροπή για τις καίριες επισημάνσεις της. Τέλος ευχαριστώ την οικογένεια μου για την ηθική συμπαράσταση που μου προσέφερε.

# Περιεχόμενα

Εισαγωγή.....	1
<b>1 Θεωρητικό Πλαίσιο.....</b>	<b>3</b>
1.1 Οριοθέτηση Εννοιών .....	3
1.2 Γιατί ο μύθος της Ελένης.....	5
<b>2 Ο Μύθος της Ελένης στην Αρχαιότητα.....</b>	<b>8</b>
2.1 Η Αργίτισσα Ελένη του Ομήρου.....	8
2.2 Η Ελένη της Σπάρτης του Ευριπίδη.....	17
<b>3 Ο Μύθος της Ελένης στη Νεώτερη Εποχή.....</b>	<b>29</b>
3.1 Η Λυτρωτική Ελένη του Γκαίτε.....	29
3.2 Η ώριμη Ελένη του Ρίτσου.....	50
<b>Επίλογος Τελική αποτίμηση του μύθου της Ελένης.....</b>	<b>58</b>
<b>Βιβλιογραφία .....</b>	<b>64</b>

# Εισαγωγή

Σκοπός της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής είναι η μελέτη και η ανάδειξη του τρόπου με τον οποίο προσλαμβάνουν και μετασχηματίζουν το μύθο της Ελένης εκπρόσωποι της τέχνης όπως ο Όμηρος, ο Ευριπίδης, ο Γκαίτε και ο Ρίτσος καθώς και η καταγραφή των διαφορετικών συμβολισμών που οι ίδιοι αναγνωρίζουν στο πρόσωπο της. Πιο συγκεκριμένα αναζητείται η παρατήρηση των μεταμορφώσεων του προσώπου της Ελένης και η διαφορετική σύλληψη της εννοιολογικής παρουσίας του μύθου μέσα από τη θεωρία της πρόσληψης.

Ήδη στον Όμηρο η παρουσία της Ελένης είναι αντιφατική. Είναι αθώα αλλά και ένοχη. Είναι υπεύθυνη αλλά και ανεύθυνη των πράξεων της. Είναι παρούσα αλλά και απύουσα. Διαθέτει μια ιδιότητα μοναδική και συνάμα καταστροφική, την Ομορφιά. Ο Ευριπίδης θεματοποιεί ακριβώς αυτή την ιδιότητα, περιπλέκοντάς την με ζητήματα γνώσης και ασάφειας ανάμεσα στο Είναι και το Φαίνεσθαι επηρεασμένος από τις φιλοσοφικές αντιλήψεις της κλασικής περιόδου. Μέσα από αυτή τη μήτρα αντιφατικότητας και ασάφειας ο Γκαίτε πλάθει το σύμβολο της αιώνιας Γυναίκας καταθέτοντας τις υπαρξιακές αναζητήσεις της εποχής του. Στον Ρίτσο βλέπουμε αυτό που απομένει από μια γυναίκα όταν δεν είναι πια ούτε οι πολλαπλοί της μύθοι, ούτε η αίγλη της Ιδέας του αιώνιου θηλυκού. Εγκαταλείποντας την έννοια του γυναικείου συμβόλου ο Ρίτσος κατά κάποιο τρόπο μας αφήνει να ακούσουμε τη φωνή της Ελένης μέσα από τα άπειρα διακείμενα και η τραγωδία για την οποία μας λέει είναι αυτή μιας γυναίκας που δεν έχει υπάρξει ποτέ παρά μόνο κειμενικά, μέσα από τις αφηγήσεις άλλων, μέσα από τις λογοτεχνικές της επανεγγραφές. Οι παραλλαγές της τειχοσκοπίας από τον Όμηρο στον Ρίτσο, όπως και στιγμές όπου η Ελένη αναρωτιέται ποια είναι τελικά, θα είναι κομβικές στην ανάλυση και θα προσφέρουν ένα νήμα σύνδεσης μέσα από τους αιώνες που χωρίζουν τα κείμενα

Αναλυτικότερα στο πρώτο κεφάλαιο πραγματοποιείται μια σύντομη αναφορά σε βασικές έννοιες που σχετίζονται με τη θεωρία της πρόσληψης και τη διακειμενικότητα



των κειμένων. Επιπλέον είναι αναγκαία η κατανόηση της έννοιας του λογοτεχνικού μύθου και της διαφορετικής κάθε φορά οπτικής που γεννιέται. Από την ανεξάντλητη βιβλιογραφία για τα κείμενα που θα μας απασχολήσουν έχει γίνει επιλογή με γνώμονα την αφομοίωση των εννοιολογικών διαφορών που κάθε φορά συναντώνται.

Στο δεύτερο κεφάλαιο η έρευνα εστιάζει στην αρχαιότητα καθώς μέσα από μία σύντομη ανασκόπηση επιχειρείται η ανίχνευση του βασικού πυρήνα του μύθου της Ελένης ώστε να διαπραγματευθεί την παρουσία της στο έργο-μήτρα του Ομήρου. Στο δεύτερο μέρος του κεφαλαίου εξετάζεται η σκιαγράφηση της προσωπικότητας της ηρωίδας στην τραγωδία *Ελένη* του Ευριπίδη ως απόηχος των φιλοσοφικών, πολιτικών και κοινωνικών ιδεών της κλασικής εποχής.

Στο τρίτο κεφάλαιο καταγράφεται η παρουσία του μύθου στην νεώτερη ξένη και ελληνική λογοτεχνία. Αρχικά στην πρώτη ενότητα του παρόντος κεφαλαίου μέσα από το έργο του Γκαίτε διαφαίνεται η καταφυγή στο παρελθόν και κυρίως στην Ελληνική Αρχαιότητα προς αναζήτηση του Ιδανικού παρελθόντος. Επίσης μπορεί κανείς να αντιληφθεί ότι η στροφή στις κλασικιστικές σπουδές σχετίζεται με την εθνικιστική έξαρση της εποχής του. Ταυτόχρονα ο δημιουργός επηρεασμένος από τον Ρομαντισμό προσπαθεί να εμπλουτίσει την ποίηση του με τη φιλοσοφία και τη ρητορική συνδέοντας τα με τη χριστιανική διδασκαλία και δίνοντας οικουμενικές αξίες σ' αυτή. Από την άλλη πλευρά η αγωνιώδης προσπάθεια του ανθρώπου να υπάρξει ως άτομο αλλά και η απόπειρα της αστικής τάξης να αυτοπροσδιοριστεί εκφράζουν τον προβληματισμό όχι μόνο του Γκαίτε αλλά και της κοινωνίας γενικότερα. Στο ίδιο πλαίσιο έκφρασης των κοινωνικών, υπαρξιακών και πολιτικών προβληματισμών κινείται ο Ρίτσος με την *Ελένη*. Συγχρόνως αποκαλύπτει την ώριμη επανατοποθέτηση της ηρωίδας λίγο πριν το τέλος της απέναντι στα γεγονότα που σημάδεψαν τη ζωή της. Σημαντική επισήμανση αποτελεί η άποψη ότι η Ελένη αντιλαμβάνεται πλήρως ότι η υπαρξιακή παρουσία της σκιαγραφείται μέσα από την οπτική του εκάστοτε δημιουργού.

Στον επίλογο παρατίθενται τα συμπεράσματα της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής καθώς και η επιβεβαίωση ότι ο μύθος της Ελένης θα απασχολήσει διακειμενικά κάποιους από τους μελλοντικούς δημιουργούς.

# Κεφάλαιο 1

## Θεωρητικό πλαίσιο

Στο πρώτο κεφάλαιο της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής οριοθετείται το πλαίσιο μέσα στο οποίο θα διεξαχθεί η παρακάτω βιβλιογραφική έρευνα.

### 1.1 Οριοθέτηση Εννοιών.

Η προσπάθεια να αποδώσει κανείς τον ακριβή ορισμό του μύθου σκοντάφτει στην οριοθέτηση τόσο των ενδογενών (μορφή, δομή, προέλευση, λειτουργία) όσο και των αντικειμενικών προβλημάτων (μεθοδολογία ανάλυσης κ.α.) που συναντά κανείς (Γραμματάς 1993:204). Επίσης δεν μπορεί παρά να διαπιστώσει ότι είναι αδύνατος ο προσδιορισμός της αρχικής γένεσης του μύθου καθώς δεν παραμένει ποτέ σταθερός αλλά μετασχηματίζεται και διαφοροποιείται στο πέρασμα του χρόνου καταγράφοντας μια απόκλιση από «τις ενδεχόμενες αρχετυπικές μορφές του» (Durand 1978:48). Προχωρώντας, μάλιστα, τη σκέψη παραπέρα η Μ. Οικονόμου υποστηρίζει ότι «κάθε διασκευή ταυτίζεται με το μύθο, επαναλαμβάνοντας τον. Κάθε διασκευή αποκλίνει από τον μύθο, συμπεριφερόμενη στην επανάληψη διαφορετικά» (Οικονόμου 2016:37). Αναζητώντας κανείς την επανάληψη και τη διαφορά στη θεματολογία μπορεί να επικεντρωθεί σε γεγονότα, ιδέες, αξίες πρόσωπα και οτιδήποτε αποτελεί εν δυνάμει μυθικό υλικό. Από την άλλη η διαχρονική απόπειρα προσδιορισμού της έννοιας του μύθου οδήγησαν είτε στη αντιπαράθεση του με το Λόγο ως αντι-επιστημονικό κατασκεύασμα (κυρίως την εποχή του Διαφωτισμού) είτε στη θετική πρόσληψη του ως μοντέλο ερμηνείας του κόσμου. Σε κάθε περίπτωση το πνεύμα «αποκατάστασης» του 20<sup>ου</sup> αιώνα καθιστά σαφές ότι τόσο οι «μυθικές όσο και οι επιστημονικές μορφές ερμηνείας του κόσμου αποτελούν απλώς και μόνο διαφορετικές μορφές εξήγησης και οργάνωσης του» (Οικονόμου 2016:25-26).

Ο συσχετισμός του μύθου ως αφήγηση αλλά και ως καλλιτεχνική έκφραση με τη λογοτεχνία κατέστησε αναγκαία την διερεύνηση του πλαισίου μέσα στο οποίο γίνεται αντιληπτός. Στη σύγχρονη εποχή η μεταστροφή της λογοτεχνικής κριτικής από το

συγγραφέα και το κείμενο στον αναγνώστη έφερε αφενός στην επιφάνεια τη ρευστότητα του εκάστοτε λογοτεχνικού δημιουργήματος αφετέρου ανέδειξε το ρόλο του αναγνώστη στην ερμηνευτική διαδικασία με την ανάπτυξη της θεωρίας της πρόσληψης. Σύμφωνα με την παραπάνω σκέψη τα αρχαία κείμενα απεγκλωβίζονται από την εκάστοτε καταγραφή πάγιων και αμετάβλητων νοημάτων και μέσα από την διάδραση με νεώτερα τοποθετούνται σ' ένα νέο πλαίσιο το οποίο μελετά τις νέες κοινωνικές πολιτικές- πνευματικές παραμέτρους της ερμηνευτικής σχέσης. (Σκουρουμούνη 2016:14).

Πιο συγκεκριμένα η παρούσα μεταπτυχιακή εργασία θα ερευνήσει τον τρόπο πρόσληψης του μύθου της Ελένης βασιζόμενη στη θεωρία της πρόσληψης του Jauss. Αρχικά ο Jauss επισημαίνει την «κοινωνική λειτουργία της λογοτεχνίας, δηλαδή τη λειτουργία της να διαμορφώνει την κοινωνία» (Holub 2001:118) Συνδέοντας τη θεώρηση ενός έργου με τις ευρύτερες ιστορικές εξελίξεις αντιλαμβάνεται κανείς την σημασία που αποκτούν για το δημιουργό αλλά και για το «υποκείμενο που καταναλώνει» (ο αναγνώστης σε διαφορετικές εποχές) όχι μόνο οι βιωματικές εμπειρίες του δημιουργού αλλά και οι πολιτικοκοινωνικές συνθήκες που διαμορφώνουν κάθε εποχή.

Επιπλέον για τον Jauss ο αναγνώστης - παραλήπτης του έργου καθορίζει ενεργά την ιστορική πορεία του έργου αναζητώντας και αποδίδοντας νοήματα που ο ίδιος ο δημιουργός δεν είχε συμπεριλάβει (Λιαπής 2017:4) Με τον τρόπο αυτό αναγνωρίζει την εμπειρίες και τις γνώσεις του κοινού για το συγκεκριμένο λογοτεχνικό είδος αλλά και την προδιάθεση που σχηματίζεται από την υποκειμενική κατανόηση του έργου. Έτσι ο Jauss εισάγει την έννοια του «ορίζοντα προσδοκιών» ως πλαίσιο αναφοράς «διαφορετικό για κάθε έργο και για κάθε ιστορική στιγμή που αυτό προσλαμβάνεται» (Λιαπής 2017:4). Επομένως η ενασχόληση με τον ορίζοντα προσδοκιών του αναγνώστη και η αναζήτηση της αισθητικής απόκλισης ανασυντάσσει διαρκώς το «πεδίο του μύθου», το διατρέχει ολόκληρο, προξενώντας νέες πτυχώσεις και ανοίγματα (Οικονόμου 2016:46).

Λαμβάνοντας υπόψη τον παρόντα «ορίζοντα προσδοκιών» του αναγνώστη μπορεί κανείς να αναζητήσει το βαθμό «αισθητικής απόκλισης» δηλαδή απομάκρυνσης του από τον προϋπάρχοντα, ο οποίος μετράται από το βαθμό που ο αναγνώστης είτε μένει

σταθερός στην προγενέστερη εμπειρία είτε υιοθετεί μια καινούργια οπτική ανατρέποντας την υπάρχουσα νοητική ερμηνεία του μύθου που είχε. Έτσι μπορεί κανείς να αντιληφθεί γιατί κάποια δημιουργήματα «προκάλεσαν» θετικά ή αρνητικά τη διάθεση του κοινού ενώ κάποια άλλα χάθηκαν αθόρυβα στο πέρασμα του χρόνου. Επίσης κατανοεί κανείς ότι η συγχώνευση (διαχρονικά και συγχρονικά) του ορίζοντα προσδοκιών του παρελθόντος του αναγνώστη με τον ορίζοντα του παρόντος αφενός αναδεικνύει τη ρευστότητα ως κυρίαρχο στοιχείο της θεωρίας του Jauss αφετέρου οδηγεί και στη μεταβολή του δεσπόζοντος λογοτεχνικού παραδείγματος αφαιρώντας του την ιδιότητα του κλασικού και διαχρονικού.

Τέλος σύμφωνα με τις παραπάνω σκέψεις είναι δυνατή η διερεύνηση της παρουσίας του γυναικείου φύλου στο μύθο μέσα από τη διακειμενικότητα των κειμένων της λογοτεχνίας. Η απεικόνιση του θηλυκού στη λογοτεχνία «αφενός επιτρέπει την μελέτη του τρόπου με τους οποίους παρουσιάζεται η γυναίκα συμβολικά ως κατασκευασμένο κοινωνικό φύλο και αφετέρου επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο ολόκληρη η κοινωνία φαντάζεται ή ερμηνεύει αυτό το κοινωνικό φύλο» (Χατζηφώτη 2017:11). Συγχρόνως η γυναίκα ως «θεατρικό» φύλο, επιτρέπει στο δημιουργό να σχεδιάσει ιδέες και αξίες, οι οποίες μέσα από περιπέτειες στο τέλος θα ευοδώσουν και θα καταλήξουν στο επιθυμητό αποτέλεσμα. Σύμφωνα με τη Zeitlin η γυναικεία εμπειρία χρειάζεται στους ποιητές διότι εμπεριέχει στοιχεία χρήσιμα στην πραγμάτωση των στόχων της ανδρικής εμπειρίας, ώστε το λογοτεχνικό πραξιακό αποτέλεσμα να φαντάζει ολοκληρωμένο (Χατζηφώτη 2017:33).

## **1.2 Γιατί ο μύθος της Ελένης;**

Η συγκεκριμένη μεταπτυχιακή διατριβή θα προσπαθήσει να διερευνήσει το μύθος της Ελένης στον Όμηρο, τον Ευριπίδη, τον Ρίτσο και το Γκαίτε επιβεβαιώνοντας τη φράση του Strauss «Ο μύθος δεν είναι τίποτα άλλο από το σύνολο των παραλλαγών του» (Strauss1958:44). Με τον τρόπο αυτό αφενός ο κάθε ένας από τους δημιουργούς αυτούς έχει την ευκαιρία να επανατοποθετηθεί απέναντι σε κάθε προαποδιδόμενη αυθεντική μορφή του μύθου φωτίζοντας διαφορετικές πτυχές αφετέρου ο ίδιος ο μύθος μετασηματίζεται και διαφοροποιείται μέσα στο πέρασμα του χρόνου έχοντας αποκλίσεις από τις προγενέστερες αρχετυπικές μορφές του (Γραμματάς1993:205) παραμένοντας επίκαιρος και ανταποκρινόμενος στις προσδοκίες του κοινού στο οποίο

κάθε φορά απευθύνεται (Jauss1978:210). Αναλυτικότερα δίνεται η δυνατότητα να μελετήσει κανείς την μεταβαλλόμενη ταυτότητα της Ελένης με βάση τη διαχρονική παρουσία της έτσι όπως πλάθεται μέσα από τους κοινωνικούς, πολιτικούς, πολιτιστικούς κτλ σχηματισμούς. Ειδικότερα μπορεί κανείς να επικεντρωθεί στον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται στα έργα αυτά η εικόνα της Ελένης, οι πράξεις της, τα κίνητρα των πράξεων της καθώς και η στάση της απέναντι σε θεϊκά ή ανθρώπινα πρόσωπα που εμπλέκονται άμεσα ή έμμεσα με αυτήν. Επιζητείται η αναζήτηση γυναικείων γνωρισμάτων που καταγράφονται, συναντώνται διαχρονικά στη λογοτεχνία και τεχνηέντως σχηματοποιούν το πρόσωπο που υιοθετεί.

Εκτός από τα ποικίλες και πολλαπλές αναφορές που συναντά κανείς για την Ελένη κατά την περίοδο της κλασικής αρχαιότητας, εντυπωσιακή είναι και η ενασχόληση των δημιουργών από το Μεσαίωνα μέχρι τον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Μια προσεκτική επισκόπηση του θέματος αποκαλύπτει ότι η ύπαρξη της Ελένης οριοθετείται είτε από ελάχιστους στίχους είτε από ολόκληρα έργα αφιερωμένα σε εκείνη. Οι δημιουργοί του Μεσαίωνα «εξαίρουν την ιδέα της τέλει ομορφιάς ή την ανάμνηση ενός θρυλικού έρωτα» (Backes 1984:128) αποδίδοντας συναισθήματα και σκέψεις κυρίως των ιπποτικών μυθιστορημάτων. Ο δανεισμός στοιχείων από τα ομηρικά έπη αναμειγνύονται με τα έντονα συναισθήματα του έρωτα, της αγνής αγάπης, του ευγενούς ήθους οδηγώντας στη δημιουργία του ηθικού ερείσματος που υμνήθηκε αργότερα από το Γκαίτε. Ο 16<sup>ο</sup> και 17<sup>ο</sup> αι. έφεραν στην επιφάνεια το μύθο εστιάζοντας στην Ελένη ως τη γλυκιά μάγισσα, την αιώνια Όμορφη αλλά και το σαγηνευτικό καταστροφικό θηλυκό. Ακόμη και ο Σαίξπηρ δεν τολμά να μην ασχοληθεί με τη «γλυκιά βασίλισσα» αιτία της καταστροφής της Τροίας στον *Τρωίλο και Χρυσίδα*. Η παρουσία της Ελένης γίνεται αισθητή μέσα από σονέτα όπως τις *Odes* του Ronsard ή όπερες όπως την *Απαγωγή της Ελένης από το Θησέα* του Cavalli.

Στις αρχές του 19<sup>ο</sup> αι. η ενασχόληση με τη κλασική παιδεία επαναφέρει το μύθο στην επιφάνεια απορρίπτοντας τα χαρακτηριστικού του ρομαντισμού και του κλασικισμού και αναδεικνύοντας την έννοια του συμβόλου. Για το γερμανόφωνο κοινό και για το Γκαίτε η Ελένη εκπροσωπεί την αισθητική εμπειρία, το υψηλότερο στάδιο μέσα από το οποίο η ψυχή μπορεί να κερδίσει τη ιδέα της τέλει Ομορφιάς (Gilbert 2015:386-89). Μπορεί να κερδηθεί αλλά όχι να κρατηθεί. Ταυτόχρονα η παραπάνω έννοια συνδέεται με τις ιδέες και αξίες του Αρχαίου Ελληνικού πολιτισμού. Στον 20<sup>ο</sup> αι. ο Claudel στον

*Πρωτέα* περιγράφει μια επιπόλαιη Ελένη ενώ ο Giraudoux στο *Ο Πόλεμος της Τροίας* δεν θα γίνει ποτέ χρησιμοποιεί την Ελένη για να εκφράσει την ανθρώπινη ανοησία μπροστά στον επικείμενο Β' Παγκόσμιο πόλεμο.

Ανάλογη πρόσληψη του μύθου παρατηρεί κανείς και στην Ελληνική παραγωγή. Από τον Παλαμά και το Σεφέρη ως τον Ελύτη και το Σινόπουλο η Ελένη στέκει πάντοτε προκαλώντας τους.

Η παρούσα διατριβή δεν θα ασχοληθεί διεξοδικά με την καταγωγή της αλλά με τη φύση της, την αγγελική ή μαγική εμπλοκή της στον Τρωικό μύθο, την ανάμειξη της στην καταστροφή του οίκου της και γενικότερα την σχέση που αναπτύσσει με το σύζυγο της μέσα στο γάμο. Παρατηρεί κανείς ότι η εναλλαγή των ρόλων μέσα στο λογοτεχνικό μύθο αποσκοπεί να της εξασφαλίσει μια θέση μέσα στο κοινωνικό σύνολο, να οριοθετήσει το ηθικό πλαίσιο της ζωής της και να διασαφηνίσει τις σχέσεις της με το Θείο. Σαφώς και πρέπει να διευκρινιστεί αν πρόκειται για μια γυναίκα υστερική, ασυμβίβαστη με τις κοινωνικές νόρμες ή μια γυναίκα ευάλωτη- θύμα σε θεϊκές δυνάμεις ή μια γυναίκα σιωπηλή βασίλισσα έρμαιο των άλλων (Χατζηφώτη2017). Όλο αυτό το παιχνίδι ρόλων προσώπων και προσωπειών συγκροτούν το ήθος και τη διάνοια της ηρωίδας επιτρέποντας στον αναγνώστη να αναζητήσει αν πρόκειται για Ιδέα, Ιδιότητα του Ωραίου, Δύναμη Εξωπραγματική (Θεά) ή η Σοφία που αποκτά κανείς στην Δύση της ζωής του.

# Κεφάλαιο 2

## Ο Μύθος της Ελένης στην Αρχαιότητα

*Τάλαινα Τροία, μυρίουσάπώλεσας  
μιᾶς γυναικὸς καὶ λέχους στυγνοῦ χάριν.  
Ευριπίδη, Τρωάδες, 780-781*

Η ενότητα αυτή επιχειρεί να προσεγγίσει και να ερμηνεύσει τον μύθο της Ελένης όπως καταγράφεται στα Ομηρικά Έπη και στην Ελένη του Ευριπίδη. Η αξιοσημείωτη απουσία της Ελένης στον Όμηρο επιτρέπει την αναζήτηση της διαδικασίας μέσα από την οποία ανάγεται από Θεά- θνητή σε σύμβολο διεκδίκησης του Ωραίου στην εποχή του. Η έμφαση στις αντιθέσεις που παρατηρούνται στην σκιαγράφηση της Ελένης του Ευριπίδη και η ανατροπή των εγγενών γυναικείων γνωρισμάτων της με σκοπό την από-ενοχοποίηση του θηλυκού στην τραγωδία θα αποκαλύψει τη διαφορετική προσέγγιση του μύθου στην κλασική εποχή.

### 2.1 Η Αργίτισσα Ελένη του Ομήρου

Το πώς ξεκίνησε ο μύθος της Ελένης είναι μια ιστορία αρκετά σκοτεινή για την ανασύνθεση της οποίας πρέπει κανείς να καταφύγει σε μη ικανοποιητικές πληροφορίες που υπάρχουν σχετικά με τις καταβολές του μύθου. Πότε και ποιος δημιούργησε πρώτος το έργο-μήτρα ή ποιοι και με ποιον τρόπο το αναπαρήγαγαν τα αρχαία χρόνια δεν είναι δυνατό να προσδιοριστεί με ακρίβεια.

Αναζητώντας τη λύση του προβλήματος αναγνωρίζει κανείς ότι μια πρώτη ετυμολογική ανάλυση του ονόματος της, οδηγεί σε αμφίσημα αποτελέσματα. Το όνομα Ελένη

προέρχεται είτε από τη σύνθεση της ρίζας έλ- (αόριστος β του ρήματος αιρέω-ω+ αρπάζω, κυριεύω, εξαπατώ, καταστρέφω) και τη λέξης ναύς = πλοίο δηλώνοντας την καταστροφική ιδιότητα που τη διακρίνει (Goldhill 1986:19), Ελένη η καταστρεπτική, είτε από τη λέξη Σελήνη, Ελένη η γυναίκα του φωτός (Παττίχης 1978:22), είτε από το Έλένη ή Έλάνη που σημαίνει λαμπάς (Liddell-Scott2007:90). Επιπλέον σύγχυση προκαλεί και η ύπαρξη εορτών τα Ελένεια αφιερωμένων σε εκείνη<sup>1</sup> μαρτυρώντας τη λατρευτική διάσταση που κατείχε στη περιοχή κυρίως της Λακωνίας, ως θεά της βλάστησης (ελένειον) ή προστάτις των μικρών παιδιών (West1975:5). Παρά την αβεβαιότητα που αποκαλύπτουν οι παραπάνω πηγές, ένα πράγμα έχει σίγουρα ενδιαφέρον, το γεγονός ότι το όνομα της θεάς-θνητής συνδέεται τόσο με αρνητικές όσο και με θετικές ιδιότητες. Σε αυτό οφείλεται και η ποικίλη πρόσληψη του μύθου.

Στην ελληνική μυθολογία η Ελένη καταγράφεται ως κόρη του Δία είτε από τη Λήδα είτε από τη Νέμεση με απερίγραπτη ομορφιά.<sup>2</sup>Εκτός από τις διαφορετικές εκδοχές της καταγωγής και της φύσης της συναντά κανείς και ένα πλήθος στοιχείων σχετικά με την ερωτική ζωή της (Ευρ. Ορέστης249)<sup>3</sup>.Έτσι η Ελένη είναι νόμιμη σύζυγος του Μενελάου, αντικείμενο αρπαγής του Θησέα, του Αχιλλέα και άλλων επιδόξων εραστών αλλά και ερωμένη του Πάρη. Ο βασικός πυρήνας όμως του μύθου γεννήθηκε μέσα από τη φιλονικία της Αφροδίτης, της Αθηνάς και της Ήρας για το ποια ήταν η πιο όμορφη. Ο ορισμός του Πάρη από το Δία ως κριτή έδωσε την νίκη στην Αφροδίτη, την Ελένη στον Πάρη και την έναρξη ενός αιματηρού μακροχρόνιου Τρωικού πολέμου. Ο πυρήνας του μύθου προβάλλει από την αρχή δύο σημεία: αφενός την εμπλοκή των θεών και κυρίως της Αφροδίτης στη ζωή της και αφετέρου την απιστία της Ελένης. Στο σημείο αυτό μπορεί κανείς να αναγνωρίσει τα πρώτα σπέρματα των έργων του Ομήρου.

---

<sup>1</sup>«... ως καλλιστεύσει πασέων των εν Σπάρτη γυναικών» (Ηρ.6.61) και «... ετι γαρ και νυν εν Θεράπναις της Λακωνικήςθυσίαςαυτοίς...» (Ισ. Ελ.63 ή 10. 63)

<sup>2</sup>«Όταν ο Δίας πλάγιασε με τη Λήδα παίρνοντας τη μορφή του κύκνου, την ίδια νύχτα που εκείνη βρέθηκε ερωτικά με τον Τυνδάρεω, από τον Δία γεννήθηκε ο Πολυδεύκης και η Ελένη, από τον Τυνδάρεω ο Κάστορας <και η Κλυταιμνήστρα>. Ωστόσο, κάποιοι διηγούνται ότι η Ελένη είναι κόρη της Νέμεσης και του Δία. Αυτή δηλαδή, προκειμένου να αποφύγει την επαφή με τον Δία, μεταμορφώθηκε σε χήνα, αλλά ο Δίας πήρε τη μορφή του κύκνου και ενώθηκε μαζί της· από το σμίξιμό τους αυτή γέννησε ένα αυγό που κάποιος βοσκός βρήκε στα δάση και το έφερε και το έδωσε στη Λήδα· και αυτή το έβαλε σε ένα κιβώτιο και το φύλαξε και όταν ήρθε η κατάλληλη στιγμή γεννήθηκε η Ελένη που την ανέθρεψε σαν να ήταν δική της κόρη» (Απολλόδ. 3.10.5-7)

<sup>3</sup>... η Αφροδίτη, για κάποιο λόγο, είτε από θυμό προς τον Τυνδάρεο ή από ζήλεια για την ομορφιά των θυγατέρων του, καταράστηκε τις τρεις κόρες του -Τιμάνδρα, Κλυταιμνήστρα, Ελένη - να κάνουν πολλούς γάμους και να μην μείνουν πιστές στους άνδρες τους (Σχόλ. Ευρ. Ορ. 249).



Ο Ησίοδος πιο επικριτικός απέναντι στην Ελένη αναφέρει ότι κατά τη διάρκεια του Τρωικού πολέμου εκείνη δεν βρισκόταν στην Τροία αλλά ένα ομοίωμα της. Την άποψη αυτή υιοθετεί αργότερα ο χορικός λυρικός ποιητής Στησίχορος από τη Σικελία (τέλη του 7<sup>ου</sup> και αρχές του 6<sup>ου</sup>πΧ αι.). Στο έργο του *Παλινωδία* ανακαλεί τη μομφή εναντίον της που είχε συντάξει στο ποίημα του *Ελένη* σχετικά με την απιστία της. Επίσης ο ίδιος ποιητής τονίζει ότι η ιδιαίτερη ομορφιά της της εξασφάλισε την ατιμωρησία, καθώς τόσο οι Αχαιοί όσο και ο ίδιος ο Μενέλαος αρνήθηκαν να την τιμωρήσουν όταν την αντίκρισαν μετά τη άλωση της Τροίας (Μηλιώνης 2000:14). Τα παραπάνω στοιχεία πιθανά συνθέτουν τον πυρήνα του έργου του Ευριπίδη.

Επομένως οι πολλαπλές εκδοχές στην δημιουργία του μύθου επιβεβαιώνουν τόσο ότι πρόκειται για ένα πρόσωπο με πολλαπλούς ρόλους όσο και για μια γυναίκα που αναζητά τον εαυτό της. Η μεταπτυχιακή διατριβή δεν αναλαμβάνει να λύσει το γρίφο της καταγωγής του μύθου. Αντίθετα, μπορεί να δείξει ότι ακριβώς η αντιφατικότητα της Ελένης έτσι όπως προκύπτει μέσα από διάφορες εκδοχές του μύθου, δυναμίτισε τις ποικίλες προσλήψεις του

Αναλυτικότερα στα Ομηρικά Έπη οι αναφορές στην Ελένη είναι ελάχιστες. Η λιτή καταγραφή της ιστορίας της και η πολλαπλή προέλευση της καταγωγή της θα γίνει το εφαλτήριο της ποικίλης (θετικής ή αρνητικής) πρόσληψης του προσώπου της από τον Όμηρο. Η ύπαρξη της συνδέεται είτε με τον αιματηρό πόλεμο της Τροίας είτε με την ιδιότητα με την οποία έμεινε στην Ιστορία, την ομορφιά της.

Ο Όμηρος «επέλεξε γιαυτόν η Ελένη να είναι ένα ανθρώπινο ον» (Backes 1984:47) και προσπαθεί στο δημιούργημα του να ενσωματώσει ένα πρόσωπο με αμφίροπους ρόλους. Υιοθετώντας τον αρχικό πυρήνα του μύθου ο Όμηρος παρουσιάζει την Ελένη «ως ένα πολύτιμο αντικείμενο, αρπαγμένη» (Ιλ. Β355)<sup>4</sup>. Είναι ένα παθητικό πλάσμα χωρίς αισθήματα που δίδεται δώρο στον Πάρη μετά την νίκη της Αφροδίτης (Ιλ. Β589). Επιπλέον στην Τειχοσκοπία προτάσσεται ως έπαθλο για τη συμφωνημένη μονομαχία ανάμεσα στον Μενέλαο και τον Πάρη ενώ αργότερα μετά το θάνατο του δευτέρου οι Τρώες τη δίνουν γυναίκα στο Διήφοβο. Στο ίδιο μοτίβο ο Μενέλαος τη μεταφέρει πίσω στη Σπάρτη μετά την άλωση της Τροίας (Κακριδής 1965:3, Κακριδής 1979: 59). Στο

---

<sup>4</sup>Παραπέμπω στο κείμενο και στη μετάφραση των Ν. Καζαντζάκη Ν.-Ι.Θ. Κακριδή.

θέμα της αρπαγής ως πολύτιμου πράγματος σύμφωνα με την επιθυμία των Θεών συναινεί και η ανθρώπινη στάση των δύο ισχυρών Τρωάδων, του Πριάμου και του Έκτορα απέναντι της.

Η παραπάνω αναπαράσταση προϋποθέτει την ακούσια αρπαγή της Ελένης από τον Πάρη. Ο Όμηρος μετασχηματίζει ή υιοθετεί παλαιότερα ποιητικά έργα κάθε φορά που προσπαθεί να απαλλάξει την Ελένη από κάθε ενοχή και να μετακυλήσει την ευθύνη στους Τρώες κινούμενος ίσως από συμπάθεια για τους Αχαιούς<sup>5</sup> (VanderValk 1953:2-3). Έτσι ο Νέστορας ξεσηκώνοντας τους Έλληνες στην Ιλιάδα μιλά «για τα λαχταρίσματα, τους θρήνους της Ελένης» (B355), ο ίδιος ο Μενέλαος ζητά «στην ψυχή του να ξεπληρώσει τις λαχτάρες και τους στεναγμούς της Ελένης» (B589) ενώ ο Πάρης «αρπάξας» (Γ444) την Ελένη και τους θησαυρούς του Μενελάου γεύεται τον παράνομο γάμο μαζί της. Σταδιακά το άψυχο χωρίς αισθήματα πολύτιμο αντικείμενο προσωποποιείται σε μια γυναίκα αθώα αρπαγμένη από ένα φιλοξενούμενο που κλαίει και οδύρεται γιατί την χώρισαν από την οικογένεια και την πατρίδα της (Κακριδής 1954:209)

Συναντά ωστόσο κανείς και την «μετανιωμένη» Ελένη που αισθάνεται ενοχές και τύψεις για την εγκατάλειψη του οίκου, της οικογένειας, της συζυγικής κλίνης και για τη φυγή της με τον επίδοξο εραστή της. Είναι η υπεύθυνη Ελένη που σταδιακά μέμφεται τον εαυτό της για τα πεπραγμένα της ( Ιλ. Γ 173-76 ως ὄφελεν θάνατός μοι ἀδεῖν κακὸς ὀππότε δεῦρο υἱεῖ σῶ ἐπόμην θάλαμον γνωτούς τε λιποῦσα 175 παῖδά τε τη λυγέτην καὶ ὀμηλικὴν ἐρατεινὴν. Ἀλλὰ τὰ γ' οὐκ ἐγένοντο· τὸ καὶ κλαίουσα τέτηκα.)<sup>6</sup> Με τον τρόπο αυτό η Ελένη από πολύτιμο αντικείμενο, ακούσια αρπαγμένη «αποκτά ζωή και υψώνεται σε ζωντανή προσωπικότητα με αισθήματα και βούληση» (Οδ. δ 266 ναὶ δὴ ταῦτά γε πάντα, γύναι, κατὰ μοῖραν ἔειπες)<sup>7</sup> ώστε να καταλήξει ξανά ευτυχισμένη (Οδ δ 304-5 Ἀτρεΐδης δὲ καθεῦδε μυχῶ δόμου ὑψηλοῖο, ξένους πὰρδ' Ἐλένη τανύ πεπλος

---

<sup>5</sup>Ο Όμηρος παρουσιάζει τους Τρώες λιγότερο συμπαθητικούς και κατώτερους φυσικώς και ηθικώς από τους Έλληνες πολεμιστές. Επιπλέον οι Τρώες σκιαγραφούνται συμπαθείς και πιο συναισθηματικοί στις σχέσεις μεταξύ τους (VanderValk 1953:2-3) .

<sup>6</sup>Παραπέμπω στη μετάφραση των Καζαντζάκη- Κακριδή «Κάλλια 'ταν ν'αδικοθανάτιζα, το γιο σου όντας ακλούθουν, για να 'ρθω εδώ, το σπίτι αφήνοντας του αντρός μου, τους δικούς μου και τη μικρούλα θυγατέρα μου και τις γλυκές φίλιες μου».

<sup>7</sup>Παραπέμπω στη μετάφραση των Καζαντζάκη και Κακριδή 1938 «Γυναίκα, αλήθεια όσα μολόγησες σωστά και δίκια είναι όλα'»

έλέξατο, δῖα γυναικῶν)<sup>8</sup> κοντά στο Μενέλαο στην Οδύσσεια (Κακριδής 1965:3, Κακριδής 1979: 59).

Η τελευταία μετατροπή της σε ηθική προσωπικότητα δείχνει τη μεταπλαστική διάθεση του Ομήρου. Εγκαταλείπει το σύζυγο της οικειοθελώς, ξελογιάζεται από τον εραστή της και τώρα μετανιωμένη στρέφεται ξανά γεμάτη πόθο στο παρελθόν της. Ο δημιουργός ξεδιπλώνει μια πλούσια προσωπικότητα με πολλαπλό ρόλο τόσο στην ύπαρξη του Τρωικού πολέμου όσο και στη ενσάρκωση της προσωπικής του φαντασίας. Το σημείο αυτό επιβεβαιώνεται όχι μόνο γιατί η Ελένη έχει επίγνωση της ιδιαίτερης ομορφιάς της αλλά και γιατί στη ραψωδία Γ στους στίχους 125-128 στη συνάντηση με την Ίριδα-Λαοδίκη παρουσιάζεται να αναπαριστά σκηνές του πολέμου σε υφαντό (Τὴν δ' εὖρ' ἐν μεγάρω· ἦ δὲ μέγαν ἰστὸν ὕφαινε δίπλακα πορφυρέην, πολέας δ' ἐν ἔπασσεν ἀέθλους Τρώων θ' ἵπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων, οὓς ἔθεν εἶνεκ' ἔπασχον ὑπ' Ἄρηος παλαμάων)<sup>9</sup> συναισθανόμενη ότι αποτελεί μέρος της Τέχνης<sup>10</sup> του Ομήρου (Calder 1976:7-9)

Η Ελένη στον Όμηρο ξυπνά έντονα θετικά ή αρνητικά συναισθήματα. Η κατάλυση των θεσμού της φιλοξενίας από τον Πάρη και το άλογο ατόπημα που διέπραξε αρπάζοντας την ως έπαθλο δικαιολογεί ένα μακροχρόνιο αιματηρό αγώνα. Ο ρόλος της στο συναισθηματικό κόσμο των υπόλοιπων Ιλιδιακών ηρώων είναι καταλυτικός. Ξυπνά το έντονο μίσος μεταξύ διαφορετικών λαών και την απέχθεια τόσο στους Τρώες που ζει ανάμεσα τους όσο και στους Έλληνες για τα δεινά που τους προκάλεσε. Επιπλέον ως πρότυπο Ωραιότητας μέσα από τον σιωπηλό θαυμασμό των γερόντων αναδεικνύει τον έντονο πόθο που πηγάζει για μια γυναίκα με εξωτική ομορφιά παρά την απουσία της όψης της αφού η περιγραφή της περιορίζεται στην καταγραφή των ενδυμάτων ή των αντικειμένων που την περιβάλλουν, παραχωρώντας την δυνατότητα στον εκάστοτε

---

<sup>8</sup>Παραπέμπω στη μετάφραση των Καζαντζάκη και Κακριδή «κι ο γιος του Ατρέα στη μέσα κάμαρα του παλατιού κοιμόταν, κι η ωριομαντούσα Ελένη δίπλα του, των γυναικών το θάμα»

<sup>9</sup>Παραπέμπω στη μετάφραση των Καζαντζάκη και Κακριδή «Στην κάμαρα τη βρήκε κι υφαίνε σκουτί στον αργαλειό της διπλόφαρδο, άλικο, και ξόμπλιαζε παλικαριές, οι Αργίτες που 'χανε κάνει οι χαλκοθώρακοι κι οι Τρώες οι αλογατάδες, τόσα τραβώντας για χατίρι της μες στις παλάμες του Άρη».

<sup>10</sup>Ο Πόλκας (Πόλκας 2012) εξηγεί ότι «Οι ηρωικές μορφές αποκτούν φήμη και δόξα και έτσι γίνονται αοίδιμοι, άξιοι να τους θυμούνται μέσα από το επικό τραγούδι οι επόμενες γενιές. Στην Ιλιάδα αοίδιμοι για τις συμφορές που προκάλεσαν σε Αχαιούς και Τρώες θα γίνουν από τους κατοπινούς ανθρώπους η Ελένη με τον Αλέξανδρο (Ζ 357-358)»

ακροατή να πλάσει την όψη της. Η ψυχολογική κατάσταση της Ελένης φαντάζει καθρέπτης των έντονων συναισθημάτων των ηρώων. Στα ψηλά τείχη της Τροίας η Ελένη γνωρίζει ότι η ιστορία της, το πρόσωπο της και η ιδιαίτερη ομορφιά της θα αποτελέσουν σίγουρα δομικά στοιχεία έργων της Τέχνης αφού διαβεβαιώνει τον Πάρη ότι θα μείνουν στα τραγούδια των ανθρώπων (Ιλ. Ζ 357). Η γνώση αυτή την οδηγεί στην αποστασιοποίηση από τον υλικό κόσμο και στη σταδιακή ανύψωση της αφού από «αξιολύπητο παθητικό πλάσμα ανυψώνεται σε μια όμορφη βέβαια αόρατη όμως βασανισμένη από τύψη υπεύθυνη προσωπικότητα» (Κακριδής 1954:218).

Συγχρόνως, ενώ η ερωτική σκηνή ανάμεσα στην Ελένη και τον Πάρη της ραψωδίας Γ θυμίζει την ερωτική συνεύρεση του νικητή προγενέστερων έργων με τη άβουλη γυναίκα/ έπαθλο που κέρδισε έπειτα συνήθως από μονομαχία (Κακριδής 1954:220), ο επιβεβλημένος εναγκαλισμός της Ελένης στον ηττημένο και ταπεινωμένο Πάρη επαναδιατυπώνει τους ρόλους των πρωταγωνιστών. Ουσιαστικά καταγράφεται για άλλη μία φορά ο ψυχικός εγκλωβισμός της όταν αντιδρά αρνητικά και με αποστροφή στην επιθυμία της Αφροδίτης (Ιλ. Γ 413-15), προσπαθεί να απαλλαγεί από τις συζυγικές υποχρεώσεις (ο Πάρης μετά την αρπαγή θεωρείται νόμιμος σύζυγος της Ελένης) αλλά στο τέλος υποκύπτει αφενός γιατί γνωρίζει ότι δεν μπορεί να αντισταθεί στο ερωτικό βλέμμα του εραστή της (Ιλ. 427 ὄσσε πάλιν κλίνασα, πόσιν δ'ήνιπαπε μύθω)<sup>11</sup>αφετέρου για να αποφύγει τη θεϊκή οργή. Η μοίρα στη ζωή των αρχαίων Ελλήνων διαδραματίζει πρωταρχικό ρόλο αφήνοντας πάντοτε την ελεύθερη επιλογή στους θνητούς. Έτσι και η Ελένη αντιστέκεται στιγμιαία στην Αφροδίτη αλλά ως ακούσια ερωμένη ενδίδει στα πάθη της κατευθυνόμενη στην κλίνη με τον Πάρη.

Η Ομορφιά της προκαλεί πολλαπλά προβλήματα καθώς μπορεί να θεωρηθεί δώρο δυστυχίας προερχόμενο από μια θεά η οποία την πρόσφερε ως δώρο, αδιαφορώντας για το κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο μέχρι εκείνη τη στιγμή αποτελούσε σημαντικό συστατικό (η Ελένη ήταν η βασίλισσα του Οίκου των Μυκηνών). Πιο συγκεκριμένα σε καμία περίπτωση η Ελένη δεν μπορεί να θεωρηθεί γυναίκα-φύλακας του Οίκου της Μυκηναϊκής Εποχής κατά την περίοδο της απουσίας του Μενελάου- Βασιλιά. Αντίθετα αποδεικνύεται αδύναμη και ευάλωτη να διαχειριστεί την εξουσία που της παραχωρείται έχοντας ως αποτέλεσμα την καταστροφή όχι μόνο του γάμου της αλλά

---

<sup>11</sup>Η αποφυγή του βλέμματος αποτελεί απόδειξη ότι η Ελένη δεν μπορεί να αντισταθεί στην ερωτική ματιά του Πάρη γιαυτό και στο τέλος συναινεί στην ερωτική συνεύρεση, όταν τον κοιτάζει.

και της κοινωνικής θέσης που πηγάζει από αυτόν. Η αρπαγή (ακούσια ή εκούσια) της Ελένης δεν προξενεί μόνο ο,τι θα ονομάζαμε υλικές ζημιές. Στην υπόθεση εμπλέκονται και θέματα τιμής εφόσον είναι προσβολή στην αξιοπρέπεια του θύματος (Backes1984:36). Οι κοινωνικές συμβάσεις που επιτάσσουν τα εκτός οίκου επιτεύγματα του άνδρα δηλαδή τον πόλεμο και την πολιτική και την θωράκιση του οίκου από τη γυναίκα, αποδεικνύονται προβληματικές καθώς αναδύονται τα τρωτά σημεία του μοντέλου που υπήρχε στην Μυκηναϊκή Εποχή. Το πρότυπο της πιστής Πηνελόπης που υπηρετεί την ασφάλεια του οίκου και στωικά υπομένει τις προσπάθειες επίδοξων μνηστήρων δεν λειτουργεί στην περίπτωση της Ελένης. Έτσι ο Μενέλαος εγκλωβίζεται στην έναρξη ενός πολέμου για χάρη της. Το πρότυπο της πιστής και αφοσιωμένης συζύγου η οποία ασφαρίζει τον οίκο της μέχρι να επιστρέψει ο σύζυγος, καταρρίπτεται (Χατζηανέστης 2000β:183). Ταυτόχρονα η Ιλιαδική εμφάνιση της στη ραψωδία Γ δίνει τη δυνατότητα αφενός να θεωρηθεί έρμαιο των διαθέσεων της Αφροδίτης, αφετέρου να οριοθετηθεί το αμφίσημο κοινωνικό πλαίσιο της Τροίας μέσα στο οποίο ζει. Με τον τρόπο αυτό αποδεικνύεται ότι η Ελένη αποτελεί μια εν δυνάμει καταστροφή του οίκου όπου γεωγραφικά τοποθετείται και μια συνεχή απειλή για το σύζυγο που βρίσκεται μαζί της.

Αντίθετα στην Οδύσσεια δ121-122 ενώ η Ελένη διατηρεί τα εξωτερικά χαρακτηριστικά της προκαλώντας το θαυμασμό των συμποσιαστών (ἦος ὁ ταῦθ' ὤρμαινε κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν, ἐκ δ' Ἐλένη θαλάμοιο θυώδεος ὑψορόφοιο ἤλυθεν Ἀρτέμιδι χρυσηλακάτω ἔικυϊα)<sup>12</sup>, θα μπορούσε κάποιος να παρατηρήσει ότι ο λόγος της είναι μεστός, γεμάτος γνώση και απαλλαγμένος από κάθε ενοχή για το παρελθόν η οποία αποδίδεται στην Αφροδίτη (Οδ δ 260-63 ἐπεὶ ἤδη μοι κραδίη τέτραπτο νέεσθαι ἄψ οἴκόνδ', ἄτην δὲ μετέστενον, ἦν Ἀφροδίτη δῶχ' )<sup>13</sup>. Επομένως προσπαθεί να επαναφέρει την ηρεμία και την ισορροπία στον οίκο της.

Στον Όμηρο μπορεί να διαπιστώσει κανείς ότι το γυναικείο σώμα είναι ευάλωτο σε θεϊκές παρεμβάσεις. Ανά τακτά χρονικά διαστήματα επισημαίνεται ότι η Ελένη είναι θύμα των Θεών. Είναι δυστυχημένη γιατί οι θεοί αποφάσισαν να τη δώσουν σ'ένα

---

<sup>12</sup>Μετάφραση Καζαντζάκης-Κακριδής «Κι ως τούτα ανάδευε στα φρένα του και στην καρδιά του, βγήκε η Ελένη απ' τον αψηλοτάβανο, το μοσκοβολισμένο γυναικωνίτη, όμοια στην Άρτεμη τη χρυσοδοξαρούσα».

<sup>13</sup>«τι είχε αλλάξει κι ήθελα στο σπίτι μου να στρέψω, και για την τύφλα μου μετάνιωνα, που μου 'χεν η Αφροδίτηδώσει» Μετάφραση Καζαντζάκης- Κακριδής

επιπόλαιο άντρα που περιφρονείται από τους ίδιους τους συμπολίτες του. Ταυτόχρονα η ίδια υφίσταται τις σιωπηλές ή ηχηρές προσβολές των Τρώων. Με τον τρόπο αυτό το όνομα «Ελένη» συνδέεται με την πρωταρχική αιτία ενός πολέμου. Παράλληλα ως ανθρώπινο ον αντιλαμβάνεται αφενός τη συνεχή επέμβαση των θεών στη ζωή της αφετέρου τη δική της ευθύνη. Η δεινή ψυχολογική της κατάσταση (τρελός έρωτας, ενοχές δυστυχία κτλ) αποδεικνύει με τον πιο ισχυρό τρόπο ότι πρόκειται για μια γυναίκα που έχει συνθλιβεί κάτω από ένα ρόλο που ξεπερνά τα ανθρώπινα όρια (Bakces1984:48)

Επιπλέον ο δόλος και το τέχνασμα ως γυναικείο γνώρισμα καταγράφεται στην προσπάθεια της Ελένης να εξαπατήσει τους Αχαιούς με τη μίμηση των φωνών των συζύγων τους. Η κατασκευή του Δούρειου Ίππου σαφώς και προβλημάτισε τους Τρώες τόσο για το σκοπό της δημιουργίας του όσο και για τις ενδόμυχες σκέψεις των Αχαιών. Η Ελένη στο σημείο αυτό, χωρίς να προσδιορίζεται αν η πρόθεση της ήταν να βοηθήσει τους Τρώες ή τους Έλληνες, μιμείται τις φωνές των γυναικών τους (Οδ. δ274-284). Αν και δεν εξετάζονται τα κίνητρα της ενέργειας της, η πράξη της εμπεριέχει δόλο. Είναι μία απέλπιδα προσπάθεια να διατηρήσει τα δυσυπόστατα συστατικά της ταυτότητας της. Είναι η Ελένη της Σπάρτης που προσπαθεί να διατηρήσει και την Ελένη της Τροίας. Εάν εξαλειφθεί η Τροία εξαλείφεται και η δική της προσπάθεια να διατηρήσει «τη διττή πιθανότητα να ανήκει εν δυνάμει και στους δύο κόσμους που τη διεκδικούν» (Χριστόπουλος 2007:35).

Η ψυχολογική κατάσταση της Ελένης και τα συναισθήματα καταγράφονται είτε μέσα από τις προσωπικές τις εκφράσεις, είτε από τη συμπεριφορά της απέναντι σε Ιλιδιακούς ήρωες. Μπορεί να παρατηρήσει κανείς ότι η εξωτερική εμφάνιση της λειτουργεί ως μια «μάσκα» προκειμένου να καλύψει το προσωπικό της δράμα. Ενοχές που πηγάζουν από προσωπικές φράσεις ( Ιλ. Γ 345-346), νοσταλγία για την πατρίδα και τους γονείς (Ιλ. Γ 235-237), νοσταλγία για την προηγούμενη ζωή με το Μενέλαο, περιφρόνηση για τον Πάρη, εκτίμηση για τον Έκτορα, σκεπάζονται σιωπηλά κάτω από τη μάσκα της Ωραίας Ελένης. Στην τελευταία ραψωδία της Ιλιάδας η Ελένη ξεσπά θρηγνώντας πάνω στη σορό του Έκτορα αποκαλύπτοντας την απέραντη μοναξιά που βίωνε (Ιλ. Ω 762-774).

Η προσπάθεια του Ομήρου να από-ενοχοποιήσει την Ελένη δημιουργεί στο κείμενο μία ένταση, που προκαλεί σαφή ερωτήματα. Αν και η Ελένη εμφανίζεται στον Όμηρο ως θνητόν, είναι έκδηλη η προσπάθεια του να αποφύγει τον αρνητικό σχολιασμό του ήθους της «θεϊκής» Ελένης. Η χρήση του παραπάνω επιθέτου πιθανόν παραπέμπει στη θεϊκή καταγωγή της αφού στα ομηρικά έπη αναφέρεται ως κόρη του Δία (γιού του Κρόνου) και της Λήδας (Οδ. δ 183) ή στην απεριγραπτη ομορφιά της «τι φοβερά με τις αθάνατες θεές στην όψη μοιάζει» (Ιλ. Γ158) είτε τέλος στη χρήση του επιθέτου «θείος» «ως ένδειξη σεβασμού», για ένα σημαίνον πρόσωπο (Liddell & Scott 2011:90)

Η στάση αυτή του ποιητή οφείλεται ίσως στη πιθανή λατρεία της ηρωίδας ως Θεάς. Η μορφή της σχετίζεται με «μια εκδοχή της Μεγάλης θεάς προστάτιδας της ζωής των φυτών και της γονιμότητας» (Backes 1984:29) στη Σπάρτη και η προέλευση της ανάγεται στη Μυκηναϊκή εποχή. Συνδεόταν με ιεροτελεστίες λατρείας δέντρων (Θεόκριτος XVIII, στ.48), υπήρχε φυτό που ονομαζόταν «ελένειον» και ο πιο γνωστός ναός της ονομαζόταν *Μενελάειον* στις Θεράπνες. Αν και η λατρεία της κυριάρχησε και διατηρήθηκε στη Σπάρτη κυρίως, η λατρεία της Ελένης συναντάται και στην Αφίδανα περιοχή της βόρειας Αττικής κατά τη Μυκηναϊκή εποχή αφού αρπάζεται από τον Θησέα. Ο μύθος της αρπαγής της συγγενεύει με ένα άλλο μύθο αρπαγής της Κόρης-Περσεφόνης (επίσης θεά της βλάστησης) από τον Πλούτωνα. Βέβαια ενώ η Κόρη-Περσεφόνη σε θρησκευτικό επίπεδο διατήρησε τη λατρείας της ως Θεά « η Ελένη είτε υποκαθιστά τη βλαστική θεά των μυκηναϊκών χρόνων είτε είναι η ίδια η προελληνική θεότητα της βλάστησης, η οποία στους λατρευτικούς μύθους αντικαθίσταται από την Κόρη-Περσεφόνη» ( Χατζηανέστης 1989:24- 33).

Η μετάβαση από το προελληνικό λατρευτικό στάδιο στην ηρωική μυθολογία οδήγησε στον εκλαϊκισμό μιας προγενέστερη θεάς της βλάστησης σε μια θνητή πριγκίπισσα με την αρπαγή της από τον Πάρη. Ο ιστορικός πυρήνας των διαπληκτισμών από τις κλεψιές κοπαδιών ή γυναικών εξαιτίας των εισβολών στους ηρωικούς χρόνους, μεταφέρεται στην επική ποίηση και συνταυτίζεται με την αρπαγή μιας ωραίας γυναίκας συνονόματης με μια Θεά, που είχε πέσει σε αχρηστία καθώς είχε αντικατασταθεί από την Κόρη-Περσεφόνη που αρπάχτηκε εκούσια από ένα πρίγκιπα της Ασίας και λατρεύεται στη πόλη του την Τροία (Nilsson 1979: 83-87, 176-177).

Όπως προκύπτει από την παραπάνω ανάλυση μπορεί κανείς να διακρίνει ότι ο Όμηρος συνθέτει το διεσπαρμένο και αντιφατικό πρόσωπο της Ελένης. Είναι το πρόσωπο με την εξωπραγματική ομορφιά που προκαλεί έντονα πάθη, όπως παράφορο έρωτα, αχαλίνωτο μίσος. Θεωρείται η πρωταρχική *casus belli* του Τρωικού πολέμου αν και μπορεί να μην φέρει προσωπικά την ευθύνη αλλά να έπεσε θύμα της Άτης. Η φθαρτή φύση της αποκτά σάρκα και οστά, είτε εμφανίζεται άβουλο αντικείμενο, ως ακούσια αρπαγμένη, είτε ως μετανιωμένη λόγω κάποιας υπονοούμενης προσωπικής ευθύνης. Όπως είδαμε η αποκαθήλωση μιας προελληνικής Θεάς και η μετενσάρκωσή της σε θνητή μπορεί εν μέρει να ερμηνεύσει τις εντάσεις στην αναπαράσταση της Ελένης, στις οποίες πάντως απηχείται και το βάρος ιστορικών-πραγματικών γεγονότων (άλωση της Τροίας αντιθέσεις βαρβάρων και Ελλήνων, εθνικά χαρακτηριστικά). Σε κάθε περίπτωση, η ταυτότητα που της αποδίδεται παραμένει ακαταστάλακτη και αντιφατική, γιατί και το ομηρικό κείμενο αποτελεί έμπνευση και σημείο αναφοράς για τους μεταγενέστερους δημιουργούς.

## 2.2 Η Ελένη της Σπάρτης του Ευριπίδη

Η αδυναμία γνώσης και επικοινωνίας αποκαλύπτει το χάσμα ανάμεσα στο θείο και το ανθρώπινο, το αληθινό από το φανταστικό. Στο σημείο αυτό έγκειται και η αυταπάτη του θνητού ο οποίος νομίζει ότι γνωρίζει την αλήθεια ενώ το θείο, ως δύναμη που καθορίζει την ανθρώπινη ζωή, παραμένει απροσδιόριστο και άγνωστο. Με βάση τα παραπάνω μπορεί κανείς να θεωρήσει ότι η *Ελένη* του Ευριπίδη αποτελεί μια νέα απόπειρα ερμηνείας του μύθου δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση «στο αγεφύρωτο χάσμα μεταξύ της ουσίας και των φαινομένων» (Πεφάνης 1996:1384-85)

Ο Ευριπίδης δεν εμπλουτίζει τον ήδη υπάρχοντα μύθο αλλά «τον τροποποιεί και ανασυνθέτει την υπάρχουσα «πραγματικότητα» παρουσιάζοντας τα πράγματα όπως θα μπορούσαν να ήταν και όχι όπως είναι» (Easterling & Knox 1990:90) και δίνοντας ταυτόχρονα στους πρωταγωνιστές του τη δυνατότητα να αποκτήσουν ταυτότητα μέσα από τις πράξεις τους και τα αποτελέσματα αυτών (Πεφάνης 1996:1385).

Εστιάζοντας κανείς στα συστατικά στοιχεία της τραγωδίας, αντιλαμβάνεται ότι οι πρωταγωνιστές και κυρίως η Ελένη αποκτούν διαφορετικά χαρακτηριστικά και ανάγονται σε σύμβολα νέων καταστάσεων, ιδεών και αξιών. Επιπλέον ο Ευριπίδης επαναχαράσσει τις διαχωριστικές γραμμές ανάμεσα σε διαφορετικούς πολιτισμούς



επαναπροσδιορίζοντας πολιτιστικές αξίες, συνήθειες, ήθη και έθιμα. Κατά ανάλογο τρόπο μπορεί να παρατηρήσει κανείς τους λανθάνοντες ιστορικούς-πολιτικούς συσχετισμούς που έχουν διασπαρθεί στο έργο του επιβεβαιώνοντας την άποψη ότι η διάπλαση ενός μύθου από ένα δημιουργό απηχεί σαφέστατα την προσπάθεια του να εκφράσει τις αγωνίες του για τα προβλήματα της εποχής του. Συνάμα ο αντιπολεμικός χαρακτήρας κυριαρχεί και αποδομεί το ηρωικό επικό πρότυπο παλαιότερων εποχών. Τέλος έντονη είναι η επίδραση του σοφιστικού κινήματος στη σκέψη του δημιουργού αφού γίνεται προσπάθεια ορθολογικής εξήγησης γεγονότων που άλλοτε αποδίδονταν σε θεϊκή παρέμβαση.

Η Ελένη ένα από τα τελευταία έργα του Ευριπίδη συγκαταλέγεται στις «τραγωδίες απόδρασης»<sup>14</sup>(Wright 2005:8-9). Συνήθως η υπόθεση εξελίσσεται σε μέρη εξωτικά απομακρυσμένα από το γνωστό Ελλαδικό χώρο αλλά κοντά στη θάλασσα. Επίσης συχνά συναντά κανείς και την ύπαρξη ενός σπηλαίου που αποτελεί χώρο φιλοξενίας ενός ειδώλου. Η δράση των πρωταγωνιστών εναλλάσσεται στη στεριά και στη θάλασσα ( Wright2005:213).

Στο σημείο αυτό δεν μπορεί να παραβλέψει κανείς ότι η παρουσία συγκεκριμένων μοτίβων (κωμικά στοιχεία/ κινήσεις χαρακτήρων, χρήση λέξεων με πολλαπλή σημασιολογία, αναγνώριση, απόδραση κτλ ) δημιούργησε την εσφαλμένη εντύπωση ότι ίσως πρόκειται για μια κωμωδία ή ένα ρομαντικό έργο ή ακόμη και παρωδία. Από την άλλη πλευρά η πλοκή του έργου βασίζεται σε στοιχεία του μύθου αναμειγμένα με στοιχεία της λυρικής ποίησης, κάτι που συνάδει με το τραγικό είδος δομικά και ανεξαρτήτως περιεχομένου (Murray2008:146-47).

Η Ελένη θα συγκαταλεγόταν στις κωμωδίες του 412 π. Χ. αφού υπήρχαν τρία είδη: τραγωδία, κωμωδία και σατυρικό δράμα. Επίσης δεν θα αποτελούσε κωμικό υλικό στα χέρια του Αριστοφάνη ο οποίος διακωμωδεί σκηνές της στις *Θεσμοφοριάζουσες* ενώ αντίστοιχα ο Αριστοτέλης επιμελώς θα είχε κάνει μνεία στο *Περί Ποιητικής* του εάν επρόκειτο για διαφορετικό είδος ποιητικής τέχνης. Ωστόσο «ο μελοδραματικός

---

<sup>14</sup>Παραπομπή και στο Knox «ο Ευριπίδης είναι ο ευρετής ενός είδους ρομαντικού μελοδράματος το οποίο στρέφεται γύρω από τη σωτηρία της ηρωίδας από τα αρπακτικά νύχια υπανάπτυκτων πολιτιστικά ξένων με τη βοήθεια τολμηρών ανδρών που εκμεταλλεύονται τις προλήψεις των ιθαγενών» (Easterling&Knox 1990: 441-42).

χαρακτήρας» του έργου υπάρχει και γίνεται ορατός παρά το αίσιο τέλος<sup>15</sup>. Συμπερασματικά, όπως το θέτει ο Lesky «στην Ελένη ούτε ο άνθρωπος στέκει αντιμέτωπος σε δυνάμεις που μπορεί να τις αναγνωρίσει σαν θεϊκές ούτε πρέπει να ολοκληρώσει τον εαυτό του σε μια μοίρα που του έρχεται από τον κόσμο του μυστηρίου ούτε η απόσταση του από τους θεούς και η παράδοση του στο παράλογο γίνεται τραγικό πρόβλημα» (Lesky 2003:42).

Ανεξάρτητα τώρα από τον ειδολογικό προσδιορισμό του έργου, ο επαναπατρισμός της Ελένης δεν εξαλείφει από το όνομα της «την απιστία, την προδοσία, την ερωτική περιπέτεια, τον πόλεμο, τον αφανισμό χιλιάδων Ελλήνων και Τρώων και τον όλεθρο της κάποτε ευτυχισμένης πόλεως της Τροίας» (Χατζηανέστης 1986:1201-02). Συνάμα δεν της δίνει τη δυνατότητα να επανορθώσει για το κακό που προξένησε στους συγγενείς της και η μόνη θετική αναφορά στον μέλλον της είναι η θεϊκή μοίρα που την περιμένει (Wright 2005: 233).

Βασικοί πυλώνες της πλοκής του έργου είναι η χρήση θεματικών κατηγοριών και μοτίβων που απαντά κανείς και σε προηγούμενους δημιουργούς. Η μεταφορά ηρώων και η υποκατάσταση τους από είδωλο- φάντασμα από αιθέρα απαντάται στον Όμηρο. Ο Αινείας, γιος της Αφροδίτης μεταφέρεται από το πεδίο της μάχης και υποκαθίσταται από ένα είδωλο (Ιλ. Ε449) Επίσης και στον Β΄ Πυθιόνικο του Πινδάρου ο Δίας δημιουργεί ένα είδωλο της Ήρας μια νεφέλη για τον Ιέρωνα νικητή σε αρματοδρομία<sup>16</sup>. Τέλος μια άλλη πηγή άντλησης ιδεών και επιχειρημάτων αθώωσης της Ελένης αποτελεί το *Ελένης Εγκώμιον* του Γοργία του Λεοντίνου. Ο Ευριπίδης σαφώς επηρεασμένος από την επιχειρηματολογία του Γοργία προσπαθεί και εκείνος να από-ενοχοποιήσει την Ελένη όχι δικαιολογώντας τις πράξεις της αλλά εξαλείφοντας τις.

Τα παραπάνω παραδείγματα δεν είναι μοναδικά αλλά ουσιαστικά σηματοδοτούν «την αναμόρφωση του βασικού μύθου. Σ' αυτό πρέπει να προσθέσουμε και την εκμετάλλευση από τον Ευριπίδη του εξωτικού υλικού ορισμένων άλλων, οι οποίοι

---

<sup>15</sup>Σύμφωνα με τον Lesky (2003:542) : «η τραγικότητα δεν συνδέεται οπωσδήποτε με μια θανατερή έκβαση, περισσότερο η ύπαρξη τραγικών καταστάσεων μέσα στο έργο επιτρέπει να το χαρακτηρίσουμε κι αυτό τραγωδία».

<sup>16</sup>«Έτσι έπαθε κι αυτός-έσμιξε ο ανέμυαλος με μια νεφέλη, γλυκιά ονειροφαντασιά ακολουθώντας, που είχε τη μορφή της έξοχης μες στις θεές του Κρόνου θυγατέρας, παγίδα που του στήσανε του Δία τα χέρια (Πυθ. 2στ 38-40 Μτφρ. Ιωάννης Ν. Γρυπάρης. 2015)

αναφέρονταν στις περιπέτειες και στις δοκιμασίες ηρώων σε απόμακρες χώρες» (Easterling & Knox 1990:442).

Ποιούμενος λοιπόν σύνθεση<sup>17</sup> των διάφορων επιμέρους γεγονότων/μοτίβων ο Ευριπίδης «διαπραγματεύεται τον παραδοσιακό μύθο παρουσιάζοντας μια νέα πρόταση για τον Τρωικό πόλεμο και το πρόσωπο της Ελένης» (Holmberg 1995:34). Ήδη από τους πρώτους στίχους της τραγωδίας γίνεται εμφανής η επίδραση του Ίμεραίου ποιητή Στησίχορου. Ο Χατζανέστης (1986:1201) βασιζόμενος στον Dale (1967:23) υποστήριξε ότι ο Ευριπίδης άντλησε από το Στησίχορο δύο βασικά στοιχεία της πλοκής του έργου, τη δημιουργία του ειδώλου και την Αίγυπτο.

Σύμφωνα με την παράδοση στην *Παλινωδία* του ο Στησίχορος προσπάθησε να επανορθώσει την Ύβριν που διέπραξε εναντίον της<sup>18</sup> όταν προηγουμένως της αφιέρωσε ένα βλάσφημο ποίημα του, την *Ελένη*. Χωρίς να γνωρίζουμε το σαφές νόημα της *Ελένης* ούτε και το ακριβές περιεχόμενο της ύβρεως πιθανολογούμε με βάση τα σωζόμενα αποσπάσματα πως την κατηγορούσε επειδή ήταν «*δίγαμος*» και «*λιπεσάνωρ*» (= αυτή που εγκατέλειψε τον άνδρα της) ως καταραμένη κόρη του Τυνδάρεου ο οποίος προκάλεσε την οργή της Αφροδίτης<sup>19</sup>. Επιπλέον ανάμεσα στις κατηγορίες συνυπολογίζεται και η άποψη του ποιητή ότι η Ιφιγένεια ήταν κόρη της Ελένης και του Θησέα και όχι της Κλυταιμνήστρας (Παυσ. 2.22 6-7). Η τιμωρία που επιβλήθηκε στον ποιητή ήταν η τύφλωση αφού εξόργισε τη «Θεά» Ελένη. Προσπαθώντας να ανασκευάσει τις κατηγορίες και να αποκτήσει ξανά την όραση του, γεγονός που συνέβη μετά τη σύνθεση της *Παλινωδίας* αποσπάσματα της οποίας υπάρχουν στο Φαίδρο του Πλάτωνα (Holmberg 1995:22), δημιούργησε ένα είδωλο το οποίο μετέβη στην Τροία μαζί με τον Πάρη και για το οποίο οι Αχαιοί πολέμησαν για την ανάκτηση του (Χατζηανέστης 1986: 1200-201).

Ακολουθώντας την παράδοση μπορεί να διαπιστώσει κανείς ότι στη σύνθεση της *Παλινωδίας* ανιχνεύει κανείς τη θεϊκή καταγωγή της Ελένης αφού ως Θεά έχει τη

---

<sup>17</sup>Παραπέμπω στο «λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων» (Αριστ. Ποιητική 1449b-1450b)

<sup>18</sup>«εβλασφήμησε περί αυτής» (Ισοκρ. Εγκώμιον Ελένης 64)

<sup>19</sup>Παρόμοια κατηγορία υπάρχει στον Ορέστη του Ευριπίδη «δύο κακόφημες θυγατέρες έφερε στον κόσμο ο Τυνδάρεως για να τις κατηγορούν σ' ολόκληρο τον ελληνικό χώρο» (Ευρ. Ορ. Στιχ 249).

δυνατότητα να στερεί ή να επαναφέρει μια ιδιότητα όπως η όραση. Συγχρόνως ο Bowra υποστηρίζει ότι «ο Στησίχορος προσπαθεί να δημιουργήσει μια πιο αποδεκτή εικόνα της Ελένης» εξαλείφοντας την ενόχληση των κατοίκων της Σπάρτης που λάτρευαν την Ελένη ως Θεά (Bowra 1961:109-110). Αξιοσημείωτο βέβαια είναι το γεγονός ότι η ηρωίδα του Ευριπίδη από τους πρώτους στίχους του προλόγου θέτει υπό αμφισβήτηση τη διττή καταγωγή της από τον Τυνδάρεω και το Δία (Ελ. 16-21ήμιν δὲ γῆ μὲν πατρὶς οὐκ ἀνώνυμος Σπάρτη, πατὴρ δὲ Τυνδάρεως· ἔστιν δὲ δὴ λόγος τις ὡς Ζεὺς μητὲρ' ἔπτατ' εἰς ἐμὴν Λήδαν κύκνου μορφώματ' ὄρνιθος λαβῶν, ὃς δόλιον εὐνήν ἐξέπραξ' ὑπ' αἰετοῦ δίωγμα φεύγων, εἰ σαφῆς οὗτος λόγος).<sup>20</sup>Επαναλαμβανόμενη η σκέψη της μετά την πάροδο (Ελ. 213-215 ) θέτει επί τάπητος ξανά τον προβληματισμό της σχετικά με τη φύση της, στάση ενδεικτική του σκεπτικισμού του Ευριπίδη και της εποχής του. Επιπλέον ίσως ο Ευριπίδης επηρεασμένος από το *Ελένης Εγκώμιον* του Γοργία του Λεοντίνου ανασχηματίζει το μύθο αναζητώντας πιο πειστικά επιχειρήματα δικαιολόγησης των πράξεων της. Σίγουρα η αντιμετώπιση της θεϊκής καταγωγής της Ελένης από τον Ευριπίδη είναι διαφορετική από του Ομήρου. Ενώ ο δεύτερος αντιμετωπίζει το θέμα συγκεχυμένα, ο πρώτος αναζητά μια επιστημονική ορθολογική εξήγηση αφήνοντας αρκετές φορές στους θεατές την επιλογή της εκδοχής που επιθυμούν (Ευρ. Ελ. 21 εἰ σαφῆς οὗτος λόγος). Ανακεφαλαιώνοντας «μετά την εποχή της λυρικής ποίησης η θεϊκή προέλευση της Ελένης ξεχνιέται και το πρόσωπο της παίρνει καθαρά ανθρώπινη διάσταση » (Χατζηανέστης 1986:1201).

Αναλυτικότερα η παρουσία της Ελένης και του Μενελάου στην Αίγυπτο μαρτυρείται πριν από τον Ευριπίδη. Ήδη στον Όμηρο καταγράφεται ότι «τέτοιας λογής βοτάνια φύλαγε θαματοργά η Ελένη, ξαρρωστικά' τα 'χε απ' την Αίγυπτο» (Οδ. δ 227-229) και συνδέεται η εκεί παρουσία της με τη εκμάθηση δημιουργίας φίλτρων και μαγικών βοτάνων. Παρόμοιες αναφορές υπάρχουν στον Ηρόδοτο και στον Ελλάνικο. Ωστόσο ένας Οξύρρυγχος πάπυρος μας πληροφορεί ότι ο ποιητής δεν αναφερόταν μόνο στην παρουσία του ειδώλου στην Τροία αλλά και την παραμονή της αληθινής Ελένης στην Αίγυπτο στο παλάτι του Πρωτέα (Στησίχ. απ.16:106). Ο Ευριπίδης αξιοποιεί την εξωτική μακρινή χώρα όχι μόνο για να προσελκύσει το ενδιαφέρον των θεατών αλλά

---

<sup>20</sup>Αναφορικά με το μεταφρασμένο κείμενο της Ελένης παραπέμπω στην μετάφραση του Τ. Ρούσσου 2006 «Ο δικός μου τόπος η ξακουστή 'να Σπάρτη και πατέρας ο Τυνδάρεως· μια φήμη ωστόσο λέει πως, παίρνοντας ο Δίας θωριά κύκνου,πέταξε προς τη μάνα μου τη Λήδα,κάποιον αϊτό για να ξεφύγει τάχα,κι έτσι μαζί της δολερά έχει σμίξει, αν είν' αλήθεια. Ελένη τ' όνομά μου».

ουσιαστικά για να μεταφέρει τη δράση των ηρώων σε μια χώρα άγνωστη σχεδόν φανταστική. Από τους πρώτους στίχους της τραγωδίας η Αίγυπτος περιγράφεται ως εξαιρετικά όμορφη χώρα. Οι δύο όψεις της ομορφιάς της Ελένης αντανακλώνται στο σημείο αυτό. Η θετική ενέργεια ταυτίζεται με την ειδυλλιακή τοποθεσία στην οποία μεταφέρεται η ηρωίδα ασφαλής, σε αντίθεση με την αρνητική ενέργεια που μέσω του ειδώλου προκαλεί την καταστροφή της Τροίας. Επίσης η περιγραφή της Αιγύπτου νοερά παραπέμπει στη θύμηση της Σπάρτης (Ευρ. Ελ., 491-3 Σπάρτη δὲ ποῦ γῆς ἔστι πλὴν ἵνα ῥοαὶ τοῦ καλλιδόνακός εἰσιν Εὐρώτα μόνον).<sup>21</sup> Η ηρεμία και η ομορφιά της Αιγύπτου αναπλάθει στη μνήμη των θεατών την ευτυχία και την αθωότητα που υπήρχε στη Σπάρτη στο βασιλικό παλάτι πριν την εισβολή ενός απαγωγέα-εραστή ο οποίος προκάλεσε ποικίλα πάθη και πόλεμο. Έτσι η Αίγυπτος είναι μια μυστηριώδης τοποθεσία μεταξύ διαφορετικών κόσμων όπου μπορεί κάποιος να ξαναζήσει το παρελθόν και κατά μία έννοια να το μετασχηματίσει. Είναι το ιδανικό σύμβολο για να διερευνηθεί η αντίθεση ανάμεσα στην πραγματικότητα (Είναι) και στην φαντασία (Φαίνεσθαι). Βρίσκεται ανάμεσα στην Τροία και τη Σπάρτη, ανάμεσα σε θνητούς και θεούς και τέλος ανάμεσα σε φανταστικό και πραγματικό γεωγραφικό χώρο (Segal 1971:571-73). Για την Ελένη η Αίγυπτος έχει ομοίως διπλό λειτουργικό ρόλο. Αφενός διαφυλάττει τη σωματική και πνευματική ακεραιότητα της αφετέρου εγκλωβίζεται σ' ένα γεωγραφικό χώρο που θυμίζει φυλακή (Wright 2005:234)

Ο Στησίχορος μαρτυρεί ότι η Ελένη παρέμεινε στην Αίγυπτο και μάλιστα στο Παλάτι του Πρωτέα το οποίο βρισκόταν κοντά στη θάλασσα. Η θάλασσα, οικείο στοιχείο για τους Έλληνες, συνδέεται με θετικά και αρνητικά γεγονότα. Ο Τεύκρος εμφανίζεται από τη θάλασσα μεταφέροντας στην ηρωίδα δυσάρεστες ειδήσεις όπως τη φήμη για το θάνατο του Μενελάου ή πληροφορίες όπως το μίσος των Ελλήνων για εκείνη. Από την άλλη πλευρά η φυγή των δύο συζύγων εξασφαλίζεται με θαλάσσιο τρόπο ενώ ο χερσαίος απορρίπτεται. Ο Wright θεωρεί ότι η θάλασσα συμβολίζει τους κινδύνους που ελλοχεύουν (Wright 2005:217-19). Ο Θεοκλύμενος εκφράζει το φόβο του ότι η Ελένη θα αυτοκτονήσει στη θάλασσα, ο Μενέλαος παρουσιάζεται ρακένδυτος εξαιτίας ενός ναυαγίου όπου κινδύνεψε με πνιγμό ενώ η τελική μάχη ανάμεσα στους ναύτες του πλοίου και στους συντρόφους του Μενελάου πραγματοποιείται εν πλω προς την Ελλάδα. Επίσης η θάλασσα συνδέεται με τις απροσδιόριστες δυνάμεις που ελέγχονται

---

<sup>21</sup>Παραπέμπω στη μετάφραση του Ρούσσου «Υπάρχει Σπάρτη αλλού ξον από κείνη πλάι στα καλάμια τα χλωρά του Ευρώτα;»

από τους θεούς. Ο Μενέλαος προσεύχεται στο Ποσειδώνα και στις κόρες του Νηρέα, θαλάσσιου θεού πριν την φυγή, η Θεονόη συμβουλεύει την Ελένη να προσευχηθεί στους θεούς και κυρίως στην Κυπρίδα για να γυρίσει ενώ τα αδέρφια της Ελένης οι Διόσκουροι, συγγενείς του Νηρέα, συμπορεύονται με το ζευγάρι στέλνοντας πρίμο άνεμο ώστε να εξασφαλίσουν την ασφαλή επιστροφή στη Σπάρτη. Τελικά στο κλείσιμο του έργου η θάλασσα επιδρά θετικά δίνοντας στην ηρώίδα τη δυνατότητα αποκατάστασης της ταυτότητας της, του εξαγνισμού και μετασχηματισμού του παρελθόντος της (Wright 2005:231).

Στην Ελένη λανθάνουν προβληματισμοί γενικότερων φιλοσοφικών, κοινωνικών, πολιτικών και ηθικών αντιθέσεων της εποχής. Μέσα στο πλαίσιο αυτό εντάσσεται σε πολλαπλά επίπεδα η αντιπαράθεση του ειδώλου με την «καινή» Ελένη<sup>22</sup>. Σε σχέση με την ηρώίδα του Ευριπίδη η ύπαρξη του ειδώλου από την αρχή της γέννησης του εισάγει την αντίθεση μεταξύ του Είναι και του Φαίνεσθαι. Η οργισμένη Ήρα δημιουργεί ένα είδωλο «σαν πλάσμα ζωντανό από τον αιθέρα»<sup>23</sup>(Ελ. 40-41) και «ο Πάρης θαρρεί πως μ'έχει κούφια ιδέα»(Ελ.32). Η έκφραση «κενή δόκησιν» αποδίδει την σύγχυση ανάμεσα στην αληθινή Ελένη και στην απατηλή εμφάνιση της που συνδέεται με το όνομα της.

Πέρα από την οντολογική διάσταση του θέματος ελλοχεύει και η ηθική. Αρχικά αποκαλύπτει τις ταπεινές προθέσεις μιας Θεάς η οποία αδυνατώντας να διαχειριστεί την ήττα σ' ένα διαγωνισμό δημιουργεί ένα είδωλο προκειμένου να ικανοποιήσει ιταμούς προσωπικούς λόγους αδιαφορώντας για την έναρξη ενός πολέμου, την καταστροφή της Τροίας και για το χαμό τόσων αθώων (ταυτιζόμενη με το Χάος). Με τη συγκεκριμένη πράξη συνηγορεί και ο Δίας για να διατηρήσει την τάξη πάνω στη Γη.

Επίσης η ομορφιά της Ελένης είναι μια αμφίσημη ιδιότητα. Από τη μια πλευρά η «καινή» Ελένη περιγράφει την Ωραιότητα ως κατάρρα «αν όμορφο λογιέται ό,τι σου φέρνει τη δυστυχία»(Ευρ. Ελ.27τούμὸν δὲ κάλλος, εἰκαλὸντὸ δυστυχές,), «δύσμοιρη ομορφιά» (Ευρ. Ελ. 235ἐπὶ τὸ δυστυχέστατον κάλλος, 261-62 τὰ δὲ τὸ κάλλος αἴτιον) και εύχεται «να σβηνόμουν πάλι σαν εικόνα κι αντί για την ωραία θωριά μου ετούτη μεγάλη ασκήμια να 'χα, να ξεχνούσαν την τωρινή μου οι Έλληνες τη φήμη κι ό,τι καλό δικό μου

<sup>22</sup>«Το είδωλο φέρνει στην επιφάνεια τις ψευδαισθήσεις των ανδρών για την πραγματικότητα, την ματαιότητα του πολέμου, το πρόβλημα της φύσης των θεών και της ανθρωπομορφικής αντίληψης τους, τη αμφισβήτηση της μαντικής τέχνης» (Segal 1971:567).

<sup>23</sup>«εἶδωλον ἔμπνουν οὐρανοῦ ξυν θεῖσ' ἄπο» καὶ «δοκεῖμ' ἔχειν, κενὴν δόκησιν, οὐκ ἔχων»

να κρατούσαν» (Ελ.262-265 εἴθ' ἔξαλειφθεῖσ' ὡς ἄγαλμ' αὖθις πάλιν αἴσχιον εἶδος ἔλαβον ἀντὶ τοῦ καλοῦ, καὶ τὰς τύχας μὲν τὰς κακὰς ἄς νῦν ἔχω Ἕλληνες ἐπελάθοντο, τὰς δὲ μὴ κακὰς). Ἡ ἀπώλεια του κάλλους θα εἶχε ὡς ἀντίβαρο τὴν ἀνάδειξη τῆς σοφίας καὶ τῆς πίστεως τῆς στους Ἕλληνες καὶ τὴν ἀποθέωση τῆς (εὐκλεία). Το σημεῖο αὐτὸ θυμίζει τὴν Ελένη του Ομήρου ὅπου ἐμφανίζεται γεμάτη ἐνοχές καὶ ἐπίγνωση τῆς ἐυθύνης που φέρει γιὰ τὴν ἀπόφαση τῆς νὰ ἀκολουθήσει τὸν ἐραστή τῆς (Ebbott 1999: 3-20). Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ τὸ εἶδωλο διαθέτει τὴν σαρκική- θνητὴ ὁμορφιά τῆς Ελένης που καθιστᾶ τὴν ἡρωίδα μοιχαλίδα καὶ ἀπιστὴ ἀπέναντι στο σύζυγο τῆς, προδότρια ἀπέναντι στους Ἕλληνες, υπαίτια γιὰ ἓνα μάταιο πόλεμο. Ἐπωμίζεται τὴ κακὴ φήμη που ἔχει ἀνάμεσα στους Ἕλληνες (δύσκεια) καὶ ταυτίζεται με τὴν γυναῖκα που υποκύπτει σὲ πάθη. Τραγικὴ εἰρωνεία ἀποτελεῖ τὸ συμπέρασμα στο ὁποῖο καταλήγει ὁ Τεύκρος στο τέλος τῆς στιχομυθίας «εἶσαι ὅμοια στο κορμὶ με τὴν Ελένη, μα δὲν τῆς μοιάζεις στὴν ψυχὴ» (Εὐρ. Ελ. 161-62 Ἐλένη ἰδ' ὅμοιον σῶμ' ἔχουσ' οὐ τὰς φρένας ἔχεις ὁμοίας ἀλλὰ διαφόρους πολὺ.). Ἀγνοώντας τὴν πραγματικὴ περιγράφει τὴν ἀντίθεση ἀνάμεσα στον ἐσωτερικὸ καὶ ἐξωτερικὸ κόσμο τοῦ ἀτόμου. Ἡ ἀληθινὴ Ελένη ξεχωρίζει γιὰ τὴ ψυχὴ τῆς (φρην), γιὰ τὴν συμπάθεια που ἐκφράζει πρὸς τοὺς Τρῶες γιὰ τὴ θλίψη που προκάλεσε χωρὶς νὰ φέρει οὐσιαστικὰ τὴν ἐυθύνη ἐπειδὴ χρησιμοποιήθηκε ἀπὸ τοὺς θεοὺς γιὰ τὸν ἀνώτερο σκοπὸ τῆς διατήρησης τῆς τάξης ἐναντι τοῦ χάους. Ἀντίθετα ἡ πλασματικὴ Ελένη τῆς Τροίας συνδέεται με τὸ σῶμα που «εγείρει βία καὶ διαμάχη ἀνάμεσα στους ἀνδρες που τὴ διεκδικοῦν» (Segal 1971:571)

Ἐνα ἄλλο σημεῖο που προκαλεῖ τὸ ἐνδιαφέρον εἶναι ἡ σύνδεση τῆς Ελένης με τὸ μοτίβο τῶν μυθολογικῶν ἀπαγωγῶν καὶ βιασμῶν. Ἀναλυτικότερα στον πρόλογο ὁ Ἑρμῆς «ἐν πτυχαῖσιν αἰθέρος νεφέληι καλύψας» (Εὐρ. Ελ.45)<sup>24</sup> μεταφέρει τὴν Ελένη τῆς Σπάρτης στὴν Αἴγυπτο προκειμένου νὰ τὴν προστατέψει καὶ νὰ παραμείνει ἀγνή καὶ πιστὴ στο γάμο τῆς με τὸν Μενέλαο ἐνισχύοντας τὴν εἰκόνα τῆς ὡς ἀθῶο θύμα. Συνάδει στὴν ὀπτικὴ αὐτὴ καὶ ἡ συμπάθεια που ἐκφράζει γιὰ τὰ χιλιάδες θύματα τοῦ Τρωικοῦ πολέμου ἀφοῦ καὶ ἡ ἴδια εἶναι μέρος τῆς τραγωδίας. Στο Α' Στάσιμο ἡ ἐπαναρροή τῆς πράξης «ἀναρπάσας δι' αἰθέρος... » (Εὐρ. Ελ. 247) ὁμοιάζει με τὸ μῦθο τῆς Περσεφόνης. Ἡ εἰκόνα τῆς Ελένης βίαια ἀρπαζόμενης ἀπὸ τὸ ψυχοπομπὸ Ἑρμῆ (ἀναρπάσας) τὴ στιγμὴ που κόβει λουλούδια ἀνακαλεῖ τὴ βίαιη ἀρπαγὴ τῆς Περσεφόνης- Κόρης ἀπὸ τὸν Ἄδη, παραλληλίζοντας τὴν Αἴγυπτο με τὸν Κάτω Κόσμο καὶ παρουσιάζοντας τὴν Ἥρα ὡς μιὰ ζηλόφθονη θεὰ που συμμετέχει σὲ μιὰ μακάβρια καταστροφικὴ πράξη

---

<sup>24</sup>«Με πήρε στὶς πτυχές ὁ Ἑρμῆς τοῦ αἰθέρα καὶ σκεπασμένη σὲ θαμπὴ νεφέλη...»

(Segal 1971:570-71). Καθώς όμως ο μύθος εξελίσσεται η εικόνα της Ελένης ως θύματος τροποποιείται σημαντικά. Η από μηχανής εμφάνιση των Διόσκουρων στο τέλος της τραγωδίας προλογίζουν την αίσια επιστροφή της Ελένης στην Σπάρτη, την αποκατάσταση της φήμης της αποδεικνύοντας την παροδικότητα των βασάνων της αναλογικά με τη παντοτινή δυστυχία των θυμάτων του Τρωικού πολέμου. Επιπλέον η σφαγή των ναυτών του Θεοκλύμενου πάνω στο πλοίο υπαγορευμένη από το σχέδιο της Ελένης και η εκφραζόμενη άποψη των Διόσκουρων ότι η δυστυχία είναι εφήμερη κατάσταση για τους ευγενείς και όχι για τους κοινούς θνητούς αφήνει σαφή ερωτήματα για τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του προσώπου της Καινής Ελένης (Juffras 1993:45-46).

Συνοπτικά το είδωλο επωμίζεται τα τρωτά χαρακτηριστικά της Ελένης (απιστία, προδοσία, αιτία πολέμου) και η ηρωίδα του Ευριπίδη από-ενοχοποιείται και εξαγνίζεται (Holmberg 1195:20). Η καινή Ελένη κοσμεύεται από πίστη και αφοσίωση για το σύζυγο της τον οποίο υπομονετικά προσμένει πειθόμενη στην υπόσχεση του Ερμή για αίσιο τέλος στην περιπέτεια της. Αν η παραμονή της στο μνήμα του Πρωτέα προκειμένου να αποφύγει το γάμο με τον Θεοκλύμενο μπορεί να θεωρηθεί τέχνασμα τότε ομοιάζει πολύ στην πιστή Πηνελόπη του Οδυσσέα.

Πέρα από το ζήτημα της θυματοποίησης, η εικόνα της Ελένης εμβαθύνεται στον Ευριπίδη με σύνθετο τρόπο και κάποια χαρακτηριστικά αξίζει ακόμα να τα σχολιάσουμε. Μετά την άφιξη του Μενελάου η απελπισμένη Ελένη μετεξελίσσεται, ενεργοποιώντας ιδιότητες που τις προδίδουν έναν αντρικό ρόλο, καθιστώντας την πρότυπο πρωτοβουλιακής δράσης. Αυτό μπορούμε να το εκτιμήσουμε καλύτερα αν παρακολουθήσουμε την σταδιακή αποκαθίλωση του Ιλιδιακού Μενελάου στο έργο. Η αποδόμηση άρχεται όχι μόνο με τη ρακένδυτη παρουσία του και την απώλεια των βασιλικών ενδυμάτων, αλλά και με την περιφρονητική αντιμετώπιση του από τη γερόντισσα του παλατιού η οποία επιδεικτικά αδιαφορεί για τη φήμη του. Η προσκόλληση στο δικό του ηρωικό παρελθόν, η επιμονή του στην ουτοπική αιτία (είδωλο) ενός μακροχρόνιου πολέμου και η αναζήτηση λογικών ερμηνειών σε κάθε προβληματισμό, καθιστούν τη συμπεριφορά του προβληματική αφού αδυνατεί να κατανοήσει την «άλογη» παρουσία της Ελένης στην Αίγυπτο, αρνείται να πιστέψει τα ίδια του τα μάτια όταν βλέπει την σύζυγο του σκεπτόμενος τη διακύβευση της φήμης του στο Τρωικό πόλεμο. Παρά τις προσπάθειες που καταβάλλει να αναδείξει τον επικό



του χαρακτήρα η ανικανότητα του να αναζητήσει εφικτή λύση στο πρόβλημα της διαφυγής και η επιπολαιότητα με την οποία αντιμετωπίζει την κατάσταση (η μοναδική λύση που προτείνει είναι η χρήση πολεμικών όπλων τα οποία στη περίπτωση αυτή θα είχαν ανεδαφικά αποτελέσματα), τον σκιαγραφούν ένα «άνθρωπο που πλανιέται εκεί που αισθάνεται βέβαιος για τη λογική του» (Lesky 2003:245). Ο Μενέλαος προσπαθεί να ανοικοδομήσει τα χαρακτηριστικά του ηρωικού προφίλ του όταν δηλώνει εφθαρσώς την επιθυμία του να αγωνιστεί για την Ελένη ή να αυτοκτονήσει μαζί της στο λόγο που απευθύνει έμμεσα στη Θεονόη προκειμένου να εξασφαλίσει τη βοήθεια της. Αναλογιζόμενος το αξίωμα του, την κοινωνική θέση και την φυλετική του ταυτότητα εκφωνεί ένα αξιοπρεπή και συγκινησιακά φορτισμένο λόγο αναφερόμενος σε διαχρονικές αξίες όπως ότι επιλέγει ένα τιμημένο θάνατο από μια ντροπιασμένη ζωή, πείθοντας ίσως μόνο τον εαυτό του. Η παραπάνω σκιαγράφηση του Μενελάου ως καρικατούρα ή κωμικού προσώπου αιτιολογούν το δευτερεύοντα ρόλο που έχει στη σχεδιαζόμενη απόδραση. Η Ελένη αναλαμβάνει το ρόλο του σωτήρα και οι ρόλοι με το Μενέλαο αντιστρέφονται (Foley 2001:3)

Η Ελένη αναλαμβάνει τα ηνία στο σχεδιασμό και την εκτέλεση του σχεδίου φυγής. Με στρατιωτική ευστροφία και αποφασιστικότητα οργανώνει μέχρι και την παραμικρή λεπτομέρεια τον τρόπο απόδρασης χρησιμοποιώντας τον Μενέλαο μόνο ως εκτελεστικό όργανο. Άλλωστε ο Μενέλαος ήδη την έχει χρήσει «κυρία» του μέλλοντος του<sup>25</sup> (Ελ. 830). Μέσα από την εκτύλιξη του σχεδίου αναδεικνύονται γνωρίσματα της γυναικείας ιδιοσυγκρασίας που λανθάνουν στα γυναικεία πρόσωπα της τραγωδίας. Όταν η Ελένη προτείνει να ικετέψουν τη Θεονόη για να τους βοηθήσει (Ελ. 825 σὸν ἔργον, ὡς γυναικὶ πρόσφορον γυνή) ο Μενέλαος ανταπαντά ότι η ικεσία είναι γυναικείο έργο. Η Θεονόη πείθεται να τους βοηθήσει γιατί η Ελένη χρησιμοποιεί συναισθηματικά, λογικά και ηθικά επιχειρήματα θυμίζοντας τους Αθηναίους λογογράφους πριν την εκφώνηση των δικανικών λόγων τους στο δικαστήριο. Στο σημείο αυτό ξενίζει ο ελεύθερος δημόσιος λόγος της Ελένης εντείνοντας την έκθεση της γυναίκας εκτός του οίκου της και την αντίθεση των δύο πολιτισμών (Αίγυπτος- Αθήνα). Ο Θεοκλύμενος μαρτυρεί ότι ξεγελάστηκε από γυναικεία τεχνάσματα (Ελ. 1620-2 ὦ γυναικείαις τέχναισιν αἰρεθεὶς ἐγὼ τάλας· ἐκπεφεύγασιν γάμοι με)<sup>26</sup> (θρήνος για το νεκρό «σύζυγο», ταφή κτλ.) ενώ η «εξομολόγηση» της Ελένης στο Χορό για τη ψευδή συναίνεση της Θεονόης δεν περνά

<sup>25</sup>«ΜΕΝ. Δικό σου το έργο, γυναίκα σε γυναίκα.»(Ευρ. Ελ. στιχ 830).

<sup>26</sup>«ΘΕΟ. Αχ! ο δυστυχισμένος, μιας γυναίκας οι πονηριές να με γελάσουν»

απαρατήρητη. Η λεκτική απάτη ακολουθείται από τη θεατρική. Η παρουσία της μαυροντυμένης Ελένης θρηνούσα το νεκρό σύζυγο θα ξεγελάσουν τον αφελή Θεοκλύμενο (Ελ. 1185-1190αὕτη, τί πέπλους μέλανας ἐξήψω χροὸς λευκῶν ἀμείψασ' ἔκ τε κρατὸς εὐγενοῦς κόμας σίδηρον ἔμβαλοῦσ' ἀπέθρισας χλωροῖς τε τέγγεις δάκρυσι σὴν παρηίδα κλαίουσα; και Ελ. 1196 Μενέλαος—οἴμοι, πῶς φράσω; —τέθνηκέ μοι)<sup>27</sup>.

Η απουσία του ειδώλου δε αναιρεί την υλική της υπόσταση με αποτέλεσμα η αθωότητα και η ομορφιά της να συνάδει με την καταστροφική ιδιότητα της. Συγκεκριμένα η ανάληψη του απατηλού ειδώλου δεν εξαφανίζει το δόλο που εκ φύσεως υπάρχει στον γυναικείο χαρακτήρα. Η Ελένη δεν απαλλάσσεται από το χαρακτηριστικό αυτό παρά την προσπάθεια της να αποδείξει την αθωότητάς της, αντίθετα βασίζεται στην εξαπάτηση για την πραγματοποίηση του σχεδίου της. Η ενδεχομένως αρνητική κριτική στα γυναικεία τεχνάσματα αντισταθμίζεται από την αγνότητα των γυναικείων προθέσεων. Ο Ευριπίδης μετουσιώνει το γυναικείο δόλο από πιθανή απειλή της τάξης και της «αλήθειας» μιας ανδροκρατούμενης κοινωνίας σε μια θετική δύναμη που συμβάλλει στη διατήρηση της «αλήθειας» αυτής. Η εικόνα της Καινής Ελένης επικυρώνεται με την απόφαση της προφήτισσας Θεονόης να σιωπήσει<sup>28</sup>, με το Θεοκλύμενο να υμνεί τη σοφία και την αρετή της και τους Διόσκουρους να την κατατάσσουν στους ευγενείς από τους Διόσκουρους. Επίσης η Ελένη εκπληρώνει την επιθυμία του Δία και της Ήρας αναγόμενη από το ηθικό θνητό επίπεδο στο αθάνατο (Holmberg 1995:37-38)

Στόχος του Ευριπίδη δεν είναι να αναδείξει το πρότυπο της ιδανικής γυναίκας αλλά να υποτιμήσει το ηρωικό πρότυπο που δημιουργήθηκε κατά τη διάρκεια της αρχαϊκής εποχής (Foley 2001:303-4). Επομένως η Ελένη του Ευριπίδη η οποία ενδιαφέρεται για τη φήμη της ή την αποκατάσταση αυτής δικαιούται να επιστρέψει στον οικό της. Η Ελένη του Ομήρου απέχει παρασάγγας από τη γυναίκα- φύλακα του οίκου της αρχαϊκής εποχής πρότυπο της οποίας αποτελεί η πιστή Πηνελόπη του Οδυσσέα. Εγκαταλείπει τη συζυγική στέγη (οικειοθελώς ή όχι) με τον εραστή της παίρνοντας μαζί της τον πλούτο

---

<sup>27</sup>«Γιατί φόρεσες μαύρα, τα μαλλιά σου γιατί έκοψες, Ελένη, γιατί τρέχουν τα δάκρυα στην όψη σου απ' το κλάμα;» και «ΕΛΕ. Πώς να το πω; Ο Μενέλαός μου πάει».

<sup>28</sup>«Με τον τρόπο αυτό διαπιστώνεται ότι η πλοκή μεταξύ των γυναικών είναι πιο πετυχημένη. Οι άνδρες καταφέρνουν το στόχο τους επειδή συμμεμάχησαν οι γυναίκες μαζί τους» (Zeitlin2002:118)

και αγνοεί την ανατροπή των κοινωνικών συμβάσεων που μέχρι τότε κατείχε. Αδυνατεί να διαφυλάξει την τιμή ηθική και υλική όταν ο Μενέλαος απομακρύνεται από το παλάτι όπως πράττει η Πηνελόπη. Η Ελένη του Ευριπίδη<sup>29</sup> όμως παρά τη ανάμειξη πλάνης και αλήθειας που σκιαγραφείται στο χαρακτήρα της και μετά την εξαφάνιση του ειδώλου, δικαιούται να επιστρέψει στον οίκο της και να ζήσει ευτυχισμένη ζωή εξασφαλίζοντας την αποθέωση της στο τέλος της ζωής της.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup>Σαφώς ο Ευριπίδης παραπέμπει στην Αθηναϊκή κοινωνία του 5<sup>ου</sup> αιώνα επιβεβαιώνοντας τη γενικότερη άποψη της εποχής σύμφωνα με την οποία η γυναίκα χωρίς την επίβλεψη του συζύγου της και ελεύθερη μέσα στο κοινωνικό σύνολο μπορεί να γίνει επικίνδυνη χειραγωγούμενη από τα έντονα ένστικτα της γιαυτό και επιβάλλεται ο περιορισμός της μέσα στον οίκο

<sup>30</sup>Ο περιορισμός στον οίκο και η κοινωνική αποχή εξασφαλίζουν στη γυναίκα και την ψυχική ηρεμία αφού ο εσωτερικός της κόσμος είναι ευάλωτος σε εξωτερικά ερεθίσματα όπως η τρέλα, ο παραλογισμός, η έξαρση συναισθημάτων, τα οποία αδυνατεί να ελέγξει γιαυτό και καθίσταται καταστροφική δύναμη στο αρσενικό (Zeitlin 2002:105). Στην κλασική εποχή ο οίκος εξακολουθεί να οριοθετεί τις συζυγικές και κοινωνικές σχέσεις. Η γυναίκα της κλασικής εποχής περιορίζεται στο εσωτερικό του οίκου ενώ οι άνδρες συχνά απουσιάζουν αναζητώντας πολυπόικλη αναγνώριση μέσα από τα πολεμικά ή πολιτικά επιτεύγματα τους (Zeitlin 2002:114).

# Κεφάλαιο 3

## Ο Μύθος της Ελένης στη Νεώτερη εποχή

Η ενότητα αυτή επιχειρεί να προσεγγίσει και να ερμηνεύσει τον μύθο της Ελένης όπως καταγράφεται στη Νεώτερη Ελληνική και Ξένη Λογοτεχνία. Στο Γκαίτε ο μύθος της Ελένης επανέρχεται πιο δυναμικά έχοντας αποκτήσει για άλλη μια φορά πολλαπλό ρόλο στη ζωή των υπόλοιπων ατόμων που την περιτριγυρίζουν. Μέσα από όλες τις παραπάνω μεταφορές γίνεται αντιληπτό ότι σταδιακά η έννοια του ειδώλου αποδεσμεύεται από το πρόσωπο της Ελένης (όπως αυτό είχε αναπαραχθεί μέσα από τα γνωστά μοτίβα του Στησιχόρου, του Ευριπίδη και του Ηροδότου), ήδη ο Φάουστ αντιλαμβάνεται την Ελένη ως μία νέα πραγματικότητα (Backes 1984:128Η γερασμένη παρουσία της Ελένης στον Ρίτσο αποκαλύπτει τη ματαιότητα ενός πολέμου, μιας προσπάθειας που ήδη από την αρχή είναι καταδικασμένη.

### 3.1 Η λυτρωτική Ελένη του Γκαίτε

«Ελένη κλασικορομαντική φαντασμαγορία». Αυτόν τον τίτλο έδωσε ο Γκαίτε στο έργο του όταν τυπώθηκε για πρώτη φορά ως αυτοτελές το 1827(Γκαίτε Ελ. 1979:4)<sup>31</sup>. Αργότερα το ενσωμάτωσε ως τρίτη πράξη στο δεύτερο μέρος του Φάουστ. Υπάρχουν βέβαια κριτικοί οι οποίοι θεωρούν ότι οι ραφές οι οποίες την ενώνουν με το σύνολο είναι μάλλον έκδηλες σε τέτοιο βαθμό ώστε καλύτερα θα ήταν ο ποιητής να την παρουσίαζε ως αυτοτελή δημιουργία του (Γκαίτε Ελ. 1979:5). Σε κάθε όμως περίπτωση η Ελένη εναρμονίζεται τουλάχιστον νοηματικά άψογα με το υπόλοιπο έργο του μεγάλου

---

<sup>31</sup>Όλες οι αναφορές που γίνονται στην Ελένη του Γκαίτε είναι από την μετάφραση του Θρ. Σταύρου 1979.

Γερμανού ποιητή, μεταδίδοντας και μεταλαμπαδεύοντας τα νοήματα που αυτός ήθελε να προσφέρει μέσα από το κλασικό αυτό έργο του.

Ο Φάουστ δεν αποτελεί απλά την ιστορία του έρωτα ανάμεσα στο Φάουστ και τη Μαργαρίτα. Η Μαργαρίτα είναι μόνο ένα επεισόδιο μέσα στο δράμα, το οποίο βέβαια κατέχει σημαντική θέση (Γκαίτε Ελ. 1979:5). Είναι αναμφίβολα το γνωστότερο, το ωραιότερο, το σπουδαιότερο. Όμως την κεντρική ιδέα του έργου την βλέπουμε ξεκάθαρα σε μία προλογική σκηνή η οποία διαδραματίζεται στον ουρανό. Μπροστά στο θρόνο του θεού, ανάμεσα στις ουράνιες δυνάμεις οι οποίες υμνούνε τη λαμπρότητα της δημιουργίας παρουσιάζεται ο Μεφιστοφελής, η προσωποποίηση της άρνησης, της αντίρρησης και της καταστροφής. Φυσιολογικά ο Γκαίτε απέναντι σε αυτή την οντότητα του «κακού» προβάλλει την αναμενόμενη κίνηση του Φάουστ προς την ηθική του ολοκλήρωση μέσα από τη συνύπαρξή του με την ιδεατή εικόνα του αιωνίου θηλυκού, της Ελένης, προκειμένου η αμαρτωλή ομορφιά να εξιλεωθεί και να καταστεί το λυτρωτικό ωραίο (Καραγιάννη 2009:32) και (Γκαίτε Ελ: 6249-6250).

Ο Μεφιστοφελής επάνω στη Γή τα βρίσκει όλα άσχημα και τους ανθρώπους επίσης αξιοθρήνητους. Σε τέτοιο βαθμό μάλιστα ώστε πράγματι δεν αξίζει να ασχολείται μαζί τους. Εάν πράγματι σκεφθούμε και θυμηθούμε το έργο του Γκαίτε «ο πίνακας του Πολυγνώτου» (Καραγιάννη 2009:34) εκεί όπου η Ελένη ως κάτι το ιερό έλκει και μαγεύει ως ανάμνηση τους Έλληνες, καταλαβαίνουμε ότι ο Γερμανός ποιητής χρειάζεται ως αντίπαλο δέος στο Μεφιστοφελή το μέγεθος της Ελληνίδας Βασίλισσας. Προκειμένου να προσδώσει αξία στη ζωή, την ηθική του ουράνιου ωραίου, την αξία και την πίστη να ζεις προκειμένου να ελπίζεις την πορεία προς το καλό. Διότι τελικά ο Φάουστ βρίσκει τον εαυτό του όταν μετουσιώνει τον εαυτό του ως πρόσωπο σε σχέση με το απόλυτο σύμβολο της Ομορφιάς και του απολύτου θηλυκού, της Ελένης (Καραγιάννη 2009:38). Από αυτή την άποψη η Ελένη αντιπροσωπεύει την ωραία απολύτρωση απέναντι στο χάος που πρεσβεύει ο Μεφιστοφελής.

Όταν λοιπόν ο Κύριος κάνει λόγο στο Μεφιστοφελή για το Φάουστ έναν ανώτερο άνθρωπο, έναν νου, ο οποίος πάντα τείνει προς το θείο, ο Μεφιστοφελής στοιχηματίζει με το θεό ότι ακόμα και αυτόν θα καταφέρει να τον παρασύρει, να τον αλλοιώσει και να τον βυθίσει στη χυδαιότητα ( Γκαίτε Ελ. 1979:7). Γι αυτό ακριβώς το λόγο ο Γκαίτε εισάγει στο Φάουστ το πρόσωπο της αιθέριας και συνάμα ποθητής Ελένης, σύμφωνα όμως με την εκδοχή της «ιερής» Ελένης, προκειμένου να αφαιρέσει από το

Μεφιστοφελή το κυρίως αξιακό όπλο του. Η ομορφιά Είναι ωραία και απορρέει από το θεό, όταν μάλιστα οδηγεί στην πνευματική πρόοδο του ανθρώπου αποκαλύπτει τον εαυτό της ως λυτρωτικό παράγοντα. Δεν είναι η ομορφιά χυδαία και αλλοιωτική, τέτοια είναι όταν ο χυδαίος ανθρώπινος νους την παραχαράξει και στο νου του και στην πράξη. Ο άνθρωπος ο οποίος ως πρόσωπο επικοινωνεί με το θείο μπορεί να βιώσει το ωραίο και διά της ομορφιάς να οδηγηθεί στον κόσμο της πνευματικής λύτρωσης. Από αυτή την άποψη η Ελένη θα μπορούσε να αποτελέσει τη μεγάλη πρόκληση του Γκαίτε ώστε να προχωρήσει στη Σωκρατική σύνθεση του Ωραίου με το Ηθικό (Παυλάκης 2005:17) και (Γκαίτε Ελ : 6547-6548). Ο Γερμανός ποιητής γνωρίζοντας το διηνεκές ταξίδι του ανθρώπου από την εποχή του παγανισμού έως τους χρόνους του ενυπόστατου θεανθρώπου βλέπει ότι μπορεί πλέον να υποστηριχθεί η κλασική αλλά και ρομαντική άποψη ότι το ωραίο είναι η μεταφορά της ιδέας της ομορφιάς άρα το ωραίο –ακόμα και στην ενσαρκωμένη μορφή του στην Ελένη- αποτελεί την παρουσία της ιδέας του Καλού όπως αποφάσισε ο Θεός να την αποκαλύψει. Η Ελένη-για να θυμηθούμε τον Πλάτωνα-δεν είναι αυτή ωραία αλλά μεταφέρει την ιδέα της ωραιότητας –άρα είναι και ηθική, διότι η ιδέα του ωραίου μόνο σε ανάλογες πράξεις ωθεί και παρασύρει (Καραγιάννη 2009:47). Αναμφίβολα ο χριστιανισμός συνδύασε το ωραίο με το ηθικό εισάγοντας την τρίτη δύναμη της χάριτος. Ο ωραίος ως μορφή μέσα από την ηθική προωθεί την ιδέα του καλού που κρύβεται στη μορφή και μέσα από το συνδυασμό της ωραιότητας και του ήθους ο άνθρωπος απολυτρώνεται. Ούτως ή άλλως ο Γκαίτε θέλει να αποδεσμεύσει την Ελένη ολοκληρωτικά από το ερωτικό της προφίλ προκειμένου κατά ηθικό τρόπο να καθαγιάσει την έννοια του ωραίου «έστω ενσαρκωμένου αυτού σε μία γυναίκα» (Καραγιάννη, 2009:48). Ο Γερμανός μέσα από την Ελένη καθορίζει το ωραίο ως το λυτρωτικό ηθικά μέσο προς τον κόσμο του θεού, χρειάζεται όμως να γίνει ορατό. Αυτό γίνεται μόνο μέσα από την ενσάρκωσή του σε μία γυναίκα, όπως είναι η Ελένη. Ας μην ξεχνούμε τις χριστιανικές επιρροές, ο Χριστός ορίζεται στα εγκώμια της Μ. Παρασκευής ως «ο ωραίος κάλλει». Πλέον ο Γερμανός ποιητής οδεύει το ωραίο προς τον κόσμο του θεού. Ωραίο είναι αυτό το οποίο αποκαλύπτει την ανώτερη ηθική που όλοι ως πράξη μπορούμε να πραγματώσουμε, οι ωραίοι άνθρωποι (όπως η Ελένη) μας θυμίζουν ότι η ιδέα του ωραίου-εντός ή εκτός σώματος- φέρει μαζί της ωραίες σκέψεις και πράξεις.

Ούτως ή άλλως είναι αποδεκτή η προσπάθεια του Γκαίτε να φέρει συνδυαστικά κοντά το χριστιανισμό με το παγανισμό, δίνοντας λυτρωτικές ατραπούς στην έννοια του

ωραίου, χωρίς να το αφήνει σε πεδία απλά φυσικής ομορφιάς ή απλά μεταφυσικής. Κατ' αυτόν τον τρόπο η Ελένη από-ενοχοποιείται, λυτρώνεται, από το αμαρτωλό και λάγνο σώμα, η ωραιότητα ως ιδέα φωτίζει ηθικά τους ανθρώπους αποκαλύπτοντας όλα εκείνα τα οποία πρέπει ναπραχθούν στην πορεία του ανθρώπου προς το θείο (Καραγιάννη 2009:49),όπως εξάλλου η ίδια ομολογεί όταν αναφέρει (Γκαίτε, Ελ. στ.8567): «Δεν μπορώ το κακό που εγώ έχω φέρει, να τιμωρήσω».

Ο Θεός τελικά δέχεται το στοίχημα και δίνει την άδεια στο Μεφιστοφελή να εξασκήσει επάνω στο Φάουστ την τέχνη του πειρασμού την οποία τόσο καλά γνωρίζει. Αν και του υπενθυμίζει ότι στο τέλος είναι σίγουρο ότι δεν θα τα καταφέρει. Του αναφέρει μάλιστα ότι η συνείδηση του καλού ανθρώπου πάντα τον οδηγεί στον ίσιο δρόμο (Φ. Ελ. 1921:19)<sup>32</sup>. Εξάλλου ο Φάουστ είναι η τραγωδία του ατόμου το οποίο προσπαθεί να αναταθεί και να πλησιάσει προς το φώς και την αλήθεια, παλεύοντας με τις χυδαίες και κατώτερες δυνάμεις, οι οποίες πάντα προσπαθούν να τραβήξουν τον άνθρωπο χαμηλά.

Ο ποιητής δεν θα μπορούσε να μη χρησιμοποιήσει την ομορφιά της Ελένης και να την παρουσιάσει ποιητικά ως τον αντικατοπτρισμό του ωραίου, ενός ωραίου το οποίο στην πνευματική δυναμική του οδηγεί τον άνθρωπο στην πηγή του ωραίου, στο θεό.<sup>33</sup>Ακριβώς αυτό το σκοπό εξυπηρετεί και η παρουσίαση της Ελένης στο Φάουστ. Η ομορφιά δεν μπορεί ενδελεχώς να αξιολογηθεί αποκομμένη από το λυτρωτικό σχέδιο του θεού για τον άνθρωπο. Το όμορφο εμπεριέχει μέσα του την ιδέα της σωτηρίας και της επιστροφής του ανθρώπου στην ιδέα του αγαθού, μιας και από αυτή την πηγή προήλθε. Εξάλλου εάν αποδεχθούμε ότι το όνομα της Ελένης προέρχεται από τη Σελήνη ουσιαστικά αποδεχόμαστε ότι η Ελένη είναι ο άνθρωπος ο οποίος λαμβάνει το φώς του ηλίου, το μεταδίδει στους ανθρώπους και βοηθά πάμπολλους ανθρώπους μεταφέροντάς τους το πολύτιμο φώς. Από τους ναυτικούς έως όσους ανθρώπους χρειάζονται το φώς της Σελήνης (Ευριπίδης, Ορέστεια)<sup>34</sup>. Η γνωριμία του Φάουστ με

---

<sup>32</sup> Όλες οι αναφορές που γίνονται στην Ελένη στο Δεύτερο Φάουστ είναι από τη μετάφραση του Θρ. Σταύρου 1921

<sup>33</sup>Είναι χαρακτηριστικό εξάλλου το σχόλιο του Γερμανού δραματουργού: « Ο Ευριπίδης αξίζει την ευγνωμοσύνη όλων των Ελλήνων που παρουσίασε την Ελένη ως δικαιολογημένη και μάλιστα ως απολύτως αθώα. Ικανοποίησε έτσι την ανυποχώρητη αξίωση κάθε μορφωμένου ανθρώπου να εναρμονίσει την ομορφιά με το ήθος» (Μητραλέξης 1993:17)

<sup>34</sup>Επίσης η λέξη Ελένη-Ελένα-Ελάνη σώζεται και ως «λαμπάς δετή» και ως «πλεκτόν κάνιστρον ιεροτελεστίας» στοιχείο το οποίο θα μπορούσε να παραπέμπει είτε στη φωτεινή εκτυφλωτική

την ωραία και αθώα Μαργαρίτα στάθηκε και η αιτία της πτώσης του. Γιατί όσο και αν στην αρχή κράτησε ψηλά την αγάπη του, στο τέλος παραπλάνησε το αθώο αυτό πλάσμα, οδηγώντας την μητέρα της στο θάνατο, μολύνοντας μάλιστα και τα χέρια του με το αίμα του Βαλεντίνου, ο οποίος βέβαια ήθελε να εκδικηθεί για το θάνατο της αδελφής του. Χαρούμενος βέβαια ο Μεφιστοφελής για την επίτευξη του στόχου του μιας και κατάφερε να ρίξει σε αξιακά χαμηλά επίπεδα το Φάουστ, θέλοντας να ολοκληρώσει αυτή την πτώση τον οδηγεί στο βουνό, όπου γίνεται η σύναξη των δαιμόνων και των μαγισσών για τον κτηνώδικο εορτασμό της Βαλπούργειας νύχτας.

Παρατηρούμε τη λογικά οντολογική προετοιμασία της εισαγωγής της Ελένης στο Φάουστ. Εάν σκεφθούμε ότι το πέρασμα από το μύθο στο λόγο, από το άπειρο του χάους στο πεπερασμένο του λόγου έγινε μέσα και από τις κατηγορίες του ωραίου και του καλού, ουσιαστικά ο Γκαίτε εισάγει την Ελένη στο Φάουστ προκειμένου να ελέγξει το μύθο του αχανούς (όπως αυτό το αχανές συμβολίζεται στην ασχήμια των μαγισσών) με το λόγο του ωραίου (όπως ο λόγος αυτός συμβολίζεται στην ομορφιά της Ελένης). Η Ελένη τελικά μέσα στο Φάουστ, και υπό τις ευλογίες του χριστιανισμού (ο οποίος αποθέωσε το ωραίο ως σκέψη και πράξη του συγκεκριμένου και καλού θεού) σηματοδοτεί το ωραίο ως τη νίκη του Λόγου (ο οποίος προβάλλει τις συγκεκριμένες ωραίες μορφές) επί του μύθου «ο οποίος ως κάτι το άλογο και αχανές προβάλλει το άσχημο (ετυμολογικά α-σχήμα) των μαγισσών» (Backes, 1984:122) και (Γκαίτε, Ελ: 8591-8595).

Συνεχίζοντας στην υπόθεση του Φάουστ ως αναφέρουμε ότι η Μαργαρίτα ξεχασμένη και απαρνουμένη από όλους, χάνει τα λογικά της, και σκοτώνει επάνω στην τρέλα της το παιδί της, το οποίο ήταν και ο αμαρτωλός καρπός της σχέσης της με το Φάουστ. Αρχίζουν σιγά αλλά σταθερά να διαφαίνονται όλα εκείνα τα στοιχεία τα οποία συναποτελούν τη φύση του ωραίου και καθιστούν την εισαγωγή στο έργο του συμβόλου του Ωραίου, της Ελένης, κάτι το αναγκαίο. Ωραίο είναι η ανάμνηση ενός ανωτέρου κόσμου ο οποίος μπορεί να ανακουφίσει τον άνθρωπο όταν αυτός

---

ομορφιά της Ελένης είτε και σε πιθανή λατρευτική πομπή της θεάς Ελένης στην αρχαία Σπάρτη (Hσύχιος, 1860, W.Pape 1898:13).



απογοητευθεί, ωραίο είναι ο άνθρωπος να μπορεί να ελέγξει τον εαυτό του και να μην γίνεται έρμαιο της δυστυχίας του<sup>35</sup>.

Επίσης η παράδοση θέλει την Ελένη μαζί με τον Αχιλλέα στη Λευκή Νήσο να απολαμβάνει την αθανασία της ως ημίθεη (Καραγιάννη, 2009:51). Καταλαβαίνουμε ότι ο ποιητής μετά την κατάληξη της Μαργαρίτας, της ευάλωτης στον πόνο και τα πάθη γυναίκας(το οποίο τηρουμένων των αναλογιών θα μπορούσαμε να το ονομάσουμε ως κάτι το «άσχημο») χρειάζεται ένα μέγεθος σαν την Ελένη η οποία θα μπορούσε να αντιπροσωπεύσει τη δύναμη του ωραίου το οποίο μεταφέρει δυνάμεις σωτήριες στον άνθρωπο, προσφέροντάς του την ενέργεια της συνεχούς ανάβασης προς μία ανώτερη μορφή ζωής.

Τελικά η Βαλπούργεια νύχτα δεν θέλγει το Φάουστ, φαίνεται πώς ο ήρωας του Γκαίτε συγκεντρώνει όλες εκείνες τις ηθικές αντιστάσεις ανάμνησης και επαφής με το ωραίο. Μας θυμίζει τους ήρωες της Ελληνικής τραγωδίας οι οποίοι προσπαθούσαν μπροστά στα χτυπήματα της μοίρας να ορθώσουν το ηθικό και αισθητικό ανάστημά τους προκειμένου να ανυψώσουν την ανθρώπινη προσωπικότητα όσο πιο ψηλά σε ηθικά και αισθητικά μεγέθη. Η Ελένη ως ηρωίδα των ελληνικών τραγωδιών προσφέρει την ηθική πλευρά του ωραίου στον Γκαίτε (Backes 1984:122). Ούτως ή άλλως στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αι, στην εποχή του Γκαίτε, η κλασσική παιδεία επαναφέρει στο προσκήνιο διασκευές αρχαιοελληνικής τραγωδίας. Η τέχνη φαίνεται πώς πλέον έχει ανάγκη από μυθικά πρόσωπα, από σύμβολα τα οποία επειδή ακριβώς κρύβουν τις πιο υψηλές ιδέες μπορούν να προσανατολίσουν δημιουργικά το ρομαντισμό, προσφέροντας όμως συνάμα ηθικές λύσεις στον άνθρωπο (Καραγιάννη 2009:52). Η Ελένη είναι το διαχρονικό σύμβολο της ομορφιάς, σύμβολο ηθικής ωραιότητας, το οποίο αντιπροσωπεύει πάντα και διαχρονικά ένα σύμβολο του αρχαιοελληνικού πολιτισμού (Καραγιάννη 2009:53). Η σχέση του Γκαίτε με την Ελλάδα, η οποία γέννησε την Ελένη, μαρτυρείται στα λεγόμενα του ίδιου του ποιητή (Καραγιάννη 2009: 4): « Ο Ευριπίδης αξίζει την ευγνωμοσύνη όλων των Ελλήνων που παρουσίασε την Ελένη ως δικαιολογημένη, και μάλιστα ως απολύτως αθώα. Ικανοποίησε έτσι την ανυποχώρητη

---

<sup>35</sup>Γι αυτό εξάλλου η Ελένη συχνά φέρει το χαρακτηρισμό της έκπτωτης θεάς μιας θεάς η οποία εκλήφθηκε ως ημίθεη και θνητή. Ο πατέρας της είναι ο Ωκεανός (Ευριπίδου Ελένη, μτφ. Παττίχη, 1978:13) κάτι που σημαίνει ότι οι σκέψεις και οι πράξεις του ανθρώπου μπορεί να είναι άπειρες και σωτήριες, ωραίο είναι ο άνθρωπος να σκέφτεται το άπειρο των σκέψεων και πράξεων κινούμενος στον ωκεανό του Λόγου

αξίωση του κάθε μορφωμένου ανθρώπου να εναρμονίσει την ομορφιά με το ήθος». (Γκαίτε Ελ: 9074-9077).

Ο Γκαίτε εισάγει την Ελένη στο Φάουστ γνωρίζοντας τη διαχρονική πορεία αυτού του ωραίου προσώπου από την αρχαιότητα έως τις ημέρες του.<sup>36</sup> Αυτή η θεά η οποία τόση απόλυτη σχέση έχει με το ωραίο ως αναγεννησιακό μέγεθος της ζωής επιλέχθηκε από το Γκαίτε προκειμένου να αναγεννήσει το Φάουστ όταν αυτός έπεσε τόσο χαμηλά, σε ευτελή επίπεδα, σε σχέση με τη Μαργαρίτα. (Γκαίτε Ελ: 7398-7405).

Ειδικά όταν η Μαργαρίτα αρνείται να ακολουθήσει το μετανοημένο Φάουστ η επικουρία της Ελένης κρίνεται ως απαραίτητη. Πράγματι η Μαργαρίτα δεν επιθυμεί να ακολουθήσει το Φάουστ, και μάλιστα παρηγορεί τη δυστυχία της στα δάκρυστά της, παραδίδοντας τον εαυτό της στα χέρια του Θεού. Όπως καταλαβαίνουμε καταδικάζεται στη Γή αλλά σώζεται στον ουρανό. Σε αυτή τη χρονική στιγμή ο Φάουστ ένοιωσε την αφύπνιση και τη νίκη της ηθικής συνείδησης –μέσα από την Μαργαρίτα- κάτι που θα τον συγκρατήσει από μελλοντικά παραστρατήματα (Φ. Ελ. 1921:19). Όμως η Μαργαρίτα διαφέρει από την Ελένη στο βαθμό που ένας απλός άνθρωπος διαφέρει από έναν άνθρωπο-σύμβολο. Η Μαργαρίτα είναι μία μεμονωμένη περίπτωση γυναίκας ή οποία δεν έχει φθάσει στα ύψη της ωραιότητας τα οποία διαχρονικά αποδόθηκαν στην Ελένη. Άρα κατά φυσιολογικό τρόπο ο Γκαίτε χρειάζεται την Ελένη σύμβολο της ωραιότητας, διότι θέλει να προσφέρει στην περιπέτεια του Φάουστ την ηθική οικουμενική διάσταση η οποία και της αξίζει.

Όταν λοιπόν τελειώνει το πρώτο μέρος του Φάουστ ο ήρωας κρατά στάση αμυντική μιας και ο Μεφιστοφελής έχει την όλη πρωτοβουλία, ο άνθρωπος προσπαθεί απλά να συγκρατήσει την πτώση του. Παρατηρούμε την ύπαρξη των δύο οδών του Ηρακλείτου, της καθόδου και της ανόδου. Όπως και στη Γένεση ο άνθρωπος πέφτει και μέσα από τη θυσία του θεανθρώπου οδηγείται και πάλι στην ηθική άνοδο. Χρειάζεται όμως την ώθηση της επίγνωσης του Ωραίου και σε αυτό το σημείο εισέρχεται η Ελένη (Φ. Ελ.

---

<sup>36</sup>Θυμίζω ότι στη μυθολογία η εκδοχή ότι η Ελένη είναι κόρη του Δία αναμφίβολα την τοποθετεί στη χορεία των θεών. Μάλλον στις ημίθεες διότι η μητέρα της η Λήδα είναι θνητή. Επίσης η Ελένη σχετίζεται μέσα στη μυθολογία με μία προελληνική θεά της βλάστησης και όχι τόσο με θνητή βασίλισσα. Είναι χαρακτηριστικό ότι η απαγωγή και η κλοπή της Ελένης από τον Πάρι θεωρείται ως μία συμβολική αναπαράσταση της Αναγέννησης της φύσης, κάτι που συμβαίνει και με την Περσεφόνη (Χατζηανέστης 1989:19).

1921:20). Θα μπορούσαμε σε αυτό το σημείο να παραλληλίσουμε την εισαγωγή της Ελένης στο Φάουστ με το γεγονός της έναρξης του Τρωικού πολέμου-όπου η αναμφισβήτητη πρωταγωνίστρια είναι η Ελένη. Οι Έλληνες ταξίδευσαν στη μακρινή Τροία επειδή απήχθη η βασίλισσα της Σπάρτης. Ο Γκαίτε επειδή κινδυνεύει να χαθεί ο Φάουστ, να απαχθεί από τις δυνάμεις του κακού και της πτώσης εισάγει στο έργο του το διηγεκές σύμβολο του Ωραίου. Και στις δύο περιπτώσεις έχουμε μία μορφή πολέμου διότι θα πρέπει να επικρατήσει το ωραίο, αυτό το οποίο οδηγεί ψηλά στη χώρα του καλού, της θείας αποκατάστασης.

Το ωραίο στα διάφορα και σημαντικά φανερώματά του το είχε και από πριν δει και συναισθανθεί ο Φάουστ. Το ωραίο στη Φύση, το ωραίο στην τέχνη, το ωραίο στη γυναίκα (Φ. Ελ. 1921:21)<sup>37</sup>. Η πρώτη νύξη της εμφάνισης της Ελένης παραδίδεται μέσα από την εικόνα στον καθρέπτη στην κουζίνα των μαγισσών στον πρώτο Φάουστ (Curran 2000:3). Εκεί μέσα σε μία ατμόσφαιρα γεμάτη από τις ευωδίες της μαγείας ο Φάουστ παρασύρεται από έναν οπτικό μετασχηματισμό. Ο καθρέπτης μέσα στον οποίο διαβλέπει τον ιδεατό τύπο της ομορφιάς δεν είναι ένας συνηθισμένος καθρέπτης. Δεν επιστρέφει τα φυσικά χαρακτηριστικά ως οπτικό ερέθισμα αλλά εμφανίζει μία εσωτερική, πνευματική αντανάκλαση του ατόμου το οποίο κοιτάζει στον καθρέπτη. Επίσης αυτός ο καθρέπτης παρουσιάζει ακόμη ένα χαρακτηριστικό (Curran 2000:3). Όσο πιο κοντά πλησιάζει ο Φάουστ τόσο πιο πολύ απομακρύνεται η εικόνα και συγχρόνως γίνεται όλο και πιο νεφελώδης. Σαν να προβάλλει κάτι το ωραίο μεν αλλά τελείως ξεχασμένο από τον άνθρωπο. Την πλήρως λησμονημένη έννοια και εικόνα του ωραίου. Γι αυτό ο Μεφιστοφελής κάνει σε αυτό το σημείο ειδική μνεία του ονόματος της Ελένης λέγοντας ότι όποιος γεύεται αυτή την εμπειρία του καθρέπτη βλέπει την κάθε γυναίκα σαν την Ελένη, εννοώντας βέβαια ότι αρχίζει να βλέπει παντού την Ελένη ως προσωποποίηση του ωραίου (Curran,2000:3).

Ήδη ο Απόστολος Παύλος είχε υπαινιχθεί το έμμεσο της γνώσης του αληθούς, το οποίο ταυτίζεται με το ωραίο<sup>38</sup>. Ο Γκαίτε λοιπόν, αναμφίβολα γνώστης της Βίβλου, υπονοεί ότι ο Φάουστ στο πρώτο έργο, βλέπει έμμεσα την ωραιότητα και όχι άμεσα. Μετά όμως από την περιπέτεια με τη Μαργαρίτα, επιθυμεί και μπορεί αλλά και πρέπει να δει το σύμβολο της ωραιότητας άμεσα. Διότι πράγματι τώρα χρειάζεται την επίγνωση του

---

<sup>37</sup> Οι αναφορές για την Ελένη του Β' Φάουστ είναι από τη μετάφραση του Θρ. Σταύρου 1921.

<sup>38</sup> Αναφέρεται : «τώρα βλέπουμε τα ουράνια μυστήρια ως εν εσόπτρω και εν αινίγματι, τότε θα τα δούμε πρόσωπο με πρόσωπο». ( Επιστολή Β Κορινθίους,12)

ωραίου, τη συνειδητή εμπειρία της ομορφιάς στην πραγματική της υπόσταση και στην κυριολεκτική της ουσία. Την ιδέα αυτή του ωραίου την ενσαρκώνει η Ελένη. Ο Φάουστ θέλει να συναναστραφεί το ωραίο καθ' εαυτό ( Φ. Ελ. 1921:21). Μέσα από αυτό το πρίσμα η επικρατούσα άποψη του Μεσαίωνα η οποία ήθελε το βασικό ήρωα τέτοιων έργων μάγο, αλλάζει. Ο Γκαίτε εισάγει το δόκτορα Φάουστ ως στοχαστή φιλόσοφο της αναγεννώμενης Γερμανίας (Παύλου 2005:26) και (Γκαίτε Ελ. 8510-8515). Η περιπλάνηση αυτή του Φάουστ αποκτά ένα χαρακτήρα οικουμενικό και πνευματικό, συνδυάζει τον παγανισμό με το χριστιανισμό ώστε να μπορεί να προβάλλει το ηθικό και αισθητικό ιδεώδες του ωραίου ως πανανθρώπινο ιδανικό (Παύλου 2005:26).

Με αφορμή εξάλλου αυτής της ηθικής οπτικής των πραγμάτων οι απόψεις για το χαρακτήρα του έργου παρουσιάζονται διχασμένες: Από τη μία πλευρά φαίνεται ότι είναι ένα έργο αφιερωμένο στην τραγωδία του ανθρώπου (Φ. Ελ. 1921:21), σαν ένα ταξίδι προς τη γνώση και τον Έρωτα (Καραγιάννη, 2009:62). Από την άλλη πλευρά προξενεί έκπληξη το γεγονός ότι η ανάδειξη της ωραιότητας της Ελένης γίνεται μέσα από ένα έργο όπου υπάρχει συμφωνία του πρωταγωνιστή με το διάβολο. Ίσως ο Γκαίτε παραδίδει όλο το φάσμα των δυνάμεων που κινούνται σε σχέση με τον άνθρωπο προκειμένου να δείξει ολοκληρωμένα την αξιολογική ανάγκη γνώσης και βίωσης της λυτρωτικής ωραιότητας όπως αυτή προσωποποιείται στην Ελένη (Παύλου, 2005:27). Ο άνθρωπος καταλήγει στον παράδεισο της κάθαρσης αφού πρώτα περάσει από την κόλαση του πάθους. Η Ελένη είναι σαφής όταν αναφέρει (Φ. Ελ. 1921: 69) : « Σαν να' χω νέα ζωή μαζί και περασμένη/ σ' εσέ τον άγνωστο πιστή σφιχτά ενωμένη». Μετά από όλες του τις περιπέτειες ο Φάουστ καταλήγει τελικά στην ένωση με το ωραίο.

Όπως ήδη έχουμε αναφέρει το επεισόδιο της Ελένης αφορά την τρίτη πράξη του Β' Φάουστ αν και θα μπορούσε να εκληφθεί ως αυτοτελές δράμα (Καραγιάννη, 2009:63). Σαφώς ο τίτλος του καταρχήν ανεξαρτήτου κειμένου υπονοεί την πρόθεση του δημιουργού να συνδυάσει το κλασικό με το ρομαντικό και να οδηγηθεί στο ιδεώδες της Αναγέννησης, στη συνάντηση της Αρχαιότητας με το Μεσαίωνα, η οποία λόγω του ανθρωποκεντρισμού (και μέσα από το μύθο αλλά και την ποίηση και τη φιλοσοφία) της Αρχαιότητας θα ήταν λυτρωτική για την ευρωπαϊκή ιστορία. Ο τίτλος είναι «Ελένη, κλασικορομαντική φαντασμαγορία»

Πέρα από τον τίτλο όμως το πέρασμα που επιχειρεί το έργο από τον αρχαιοελληνικό στο σύγχρονο κόσμο κινείται σε τρία επίπεδα, προκειμένου να ετοιμασθεί η εισαγωγή της Ελένης στο έργο: στην Αρχαία Σπάρτη, στο μεσαιωνικό κάστρο του Φάουστ, και στη Γή της επαγγελίας στην Αρκαδία (Καραγιάννη, 2009:33).

Στην αρχή λοιπόν του επεισοδίου βρισκόμαστε στην αρχαιότητα. Το παλάτι του Μενέλαου το οποίο και βλέπουμε είναι το παλαιό παλάτι το οποίο είχε κτισθεί από τον πεθερό του Τυνδάρεω. Η Ελένη ξαναγυρίζει στο πατρικό παλάτι έπειτα από την περιπέτεια της Τροίας, όπως μας αναφέρει και η ίδια έπειτα από το τέλος του μακροχρόνιου αυτού πολέμου (Γκαίτε Ελ. 1979:9). Ο Γερμανός ποιητής γνωρίζει ότι στην Ελληνική μυθολογία η Ελένη θεωρείται ως σύμβολο της ομορφιάς και της ωραιότητας (Grimal 1991:31), (Γκαίτε Ελ: 9557). Συχνά έφερε το χαρακτηρισμό της έκπτωτης θεάς η οποία μετέπειτα θεωρήθηκε ως θνητή ή ημίθεη. Αναμφίβολα η Ελένη ως το σύμβολο της ιδανικής ομορφιάς αποτέλεσε το τέλειο ανθρώπινο πρότυπο στην προσπάθεια του Γκαίτε να συνδέσει την ωραιότητα με ένα ανθρώπινο πρόσωπο προκειμένου να της προσδώσει συγκεκριμένο ηθικό χαρακτήρα (Καραγιάννη 2009: 12).

Συνεχίζοντας στην Ελένη του Γκαίτε (πράξη 3) τη βλέπουμε στον τόπο της μαζί με σκλάβες Τρωαδίτισσες. Η συναίσθηση πως για χάρη της σκοτώθηκαν τόσα παλικάρια φανερά την έχει κουράσει, αν και οι αναμνήσεις του πατρικού σπιτιού της προσφέρουν χαρά. Σωστά σημειώνεται ότι η σκηνή αυτή εκτυλίσσεται μπροστά από το παλάτι, για να δηλώσει ότι η Ελένη παίρνει δύναμη από τη φύση και τις περιρρέουσες δυνάμεις του τόπου της. (Curran2000:4). Σαφέστατα ο χορός των αιχμαλώτων από την Τροία συμβολίζει το πέρασμα από τις μοντέρνες στις αρχαίες δραματικές πρακτικές, μάλιστα η πρώτη γραμμή την οποία αρθρώνει η Ελένη μας μεταφέρει στην αρχαιότητα (Curran2000:5). Σωστά αναφέρεται ότι στο κείμενο υπάρχουν (στην πρώτη και δεύτερη πράξη του Β' Φάουστ πριν την τρίτη πράξη όπου αναμφίβολα η Ελένη πρωταγωνιστεί) πολλά αντιδάνεια από την αρχαιότητα, τα οποία όμως σκοπό έχουν να προβάλουν την ηθική εικόνα της Βασίλισσας της Σπάρτης (Καραγιάννη 2009:63). Η Ελένη όπως έρχεται από το βάθος του μυθικού χρόνου αποτελεί αντικείμενο θαυμασμού, προσέγγισης του διαχρονικού ωραίου, το οποίο αυτό ωραίο αποκτά τα στοιχεία του ηρωικού ωραίου. Δεν είναι μόνο οι ήρωες άνδρες οι οποίοι με τις πράξεις του γεφυρώνουν το χάσμα και δείχνουν την οδό στους ανθρώπους προς το νοητό Όλυμπο. Η Ελένη είναι μία μορφή ηρωίδας, διότι η ομορφιά της είναι αισθητική αφορμή ηθικών πράξεων του καλού οι οποίες οδηγούν επίσης τους ανθρώπους στο νοητό

Όλυμπο, σε ένα κόσμο όπως έχει περιγραφεί και δοθεί ως Παράδεισος. Σταδιακά λοιπόν από την πρώτη πράξη και έπειτα η Ελένη από-ενοχοποιείται και θεοποιείται υπό την έννοια ότι έχει τον ωραίο τρόπο να οδηγεί τους ανθρώπους στον κόσμο του Καλού. Εξάλλου χαρακτηριστική είναι η προσέγγιση του ωραίου από τον Κάντ, κάτι που δείχνει ότι είχε ωριμάσει αισθητικά η εποχή του Γκαίτε ώστε να κατανοήσει ότι η ωραιότητα σε μία γυναίκα αντιπροσωπεύει το ωραίο ως ιδέα η οποία ηρεμεί τον ανθρώπινο νου, τον ισορροπεί και τον ωθεί προς τις πράξεις του καλού διότι ο άνθρωπος επιθυμεί πλέον στην πράξη την αρμονία που του προσφέρει η ωραιότητα στο νου<sup>39</sup>. Η Ελένη, ταξιδεύοντας ως το αθάνατο σύμβολο του ωραίου μέσα από το θνητό σώμα, ακριβώς θέτει σε θαυμαστή ισορροπία τον ανθρώπινο νου ο οποίος αντιλαμβάνεται καταρχήν το ωραίο ως εσωτερική ισορροπία και ηρεμία. Έπειτα ο νους μέσα από την ανάπτυξη των αρετών και μη θέλοντας να χάσει την αποκτηθείσα αρμονία ωθεί το ανθρώπινο πρόσωπο σε πράξεις που πράγματι εναρμονίζουν τον άνθρωπο με τους Άλλους και το θεό. Με αυτόν τον τρόπο ο Γκαίτε εμφανίζει την υπερχρονική έννοια του Ωραίου (Καραγιάννη 2009: 49).

Εξάλλου στην πρώτη πράξη του Β' Φάουστ η Ελένη παύει να είναι ο αντικατοπτρισμός ενός μαγικού καθρέπτη και γίνεται το είδωλο του μαγικού φανού, αφού βέβαια πρώτα έχει τοποθετηθεί μέσα στο Βασίλειο των Μητέρων (Καραγιάννη 2009:48). Από εκεί ο ήρωας με τη μαγική του τέχνη την μεταφέρει στη Γή με το μαγικό του τρίποδα. Η ηρωίδα παρουσιάζεται ως οπτασία στην αίθουσα του θρόνου και διαλύεται μέσα στην πάχνη (σύμφωνα με τη σκηνική οδηγία του τέλους της πρώτης πράξης) (Καραγιάννη 2009:49).

Μέσα από όλες τις παραπάνω μεταφορές γίνεται αντιληπτό ότι σταδιακά η έννοια του ειδώλου αποδεσμεύεται από το πρόσωπο της Ελένης (όπως αυτό είχε αναπαραχθεί μέσα από τα γνωστά μοτίβα του Στησιχόρου, του Ευριπίδη και του Ηροδότου), ήδη ο Φάουστ αντιλαμβάνεται την Ελένη ως μία νέα πραγματικότητα (Backes 1984:128). Με αυτόν τον τρόπο σπάει τη θεατρική σύμβαση (Backes 1984:129) και σαν κάποιο αφελή και παρά τις όποιες απαγορεύσεις του Μεφιστοφελή διασχίζει τη σκηνή, εισχωρεί στον κόσμο της ψευδαίσθησης και τελικά κλέβει την Ελένη (Backes, 1984:129). Με αυτόν τον

---

<sup>39</sup>Αναφέρει ο Γερμανός φιλόσοφος: «Το υπέροχο και υψηλό ταραζει, το ωραίο γοητεύει». (Κάντ, 2011:31). Το ωραίο έρχεται μέσα από την κατανόηση της Ιδέας και της αισθητικής και ηθικής πραγμάτωσής της. Η κριτική και ηθική εφαρμογή της Ιδέας μπορεί να εμπνευσθεί από τη γυναίκα ως σύμβολο της ωραιότητας η οποία μεταφέρει την ηθικότητα της ιδέας.

τρόπο η Ελένη παρουσιάζεται ως η πλέον κατάλληλη μυθική οντότητα η οποία θα μπορούσε να συνυπάρξει με έναν ήρωα ο οποίος βρίσκεται στη δίνη αντικρουομένων επιθυμιών αναζητώντας τελικά την ηθική πλευρά των πραγμάτων (Καραγιάννη, 2009: 49).

Η σύλληψη μας θυμίζει τη σκηνή του Προμηθέα. Ο Τιτάνας έκλεψε από τον Πατέρα των θεών τη φωτιά, την ικανότητα του ανθρωπίνου «δημιουργείν». Ο Φάουστ επίσης επιχειρεί να κλέψει την Ελένη όπως έκλεψε τον τρίποδα από τις Μητέρες, είναι σαφές ότι θέλει να αρπάξει ό,τι θα του προσφέρει μία καλύτερη και ποιοτικότερη ζωή. Δεν κατορθώνει όμως να πάρει στην αγκαλιά του την Ελένη, το είδωλο διαλύεται και συμβαίνει μία έκρηξη η οποία ανατρέπει τα σχέδια του παράτολμου Φάουστ. Όλα αυτά γίνονται διότι η μύησή του δεν έχει ολοκληρωθεί (Backes 1984:130). Ως εκ τούτου είναι αναγκαία μία καινούργια πορεία μέσω της κλασσικής πλέον Βαλπούργειας Νύχτας (Backes 1984:130).

Πριν όμως ο Γκαίτε αρχίσει το παιχνίδι με αυτό το πρόσωπο της αιθέριας και ποθητής γυναίκας παραδίδει την εικόνα της ιερής Ελένης, όπως αυτή λατρεύτηκε σαν προελληνική ή ινδοευρωπαϊκή θεότητα και της αποδίδει την υπόσταση της φυσικής θεότητας μέσα από το Βασίλειο των Μητέρων, ένας χώρος ο οποίος αναμφίβολα φέρει αλληγορικό νόημα (Καραγιάννη, 2009:69). Παρόμοια βέβαια λειτουργεί και ο τόπος της Αρκαδίας στην τρίτη πράξη. Το Βασίλειο των Μητέρων ερμηνεύεται ως η πηγή των ιδεατών εικόνων, σαν την μνήμη των ποιητών (Μητραλέξη 1992:19)(Γκαίτε Ελ: 9071-9073) και σαν το αρχέτυπο της φύσης (Αρμένη 1987:25). Θα μπορούσαμε να παρομοιάσουμε τις Μητέρες με τη θεωρία των ιδεών του Πλάτωνος, μέσα από τον περίφημο διάλογό του Πολιτεία. Οι Μητέρες αντιπροσωπεύουν τις αναμνησιακές ιδέες του Αγαθού οι οποίες είναι έμφυτες σε κάθε άνθρωπο. Συζητάμε για τις ιδέες του ωραίου, του καλού, του οσίου, του δικαίου. Ως εκ τούτου ο άνθρωπος έχει ήδη γνώση της ιδέας του ωραίου-διότι έχει υπάρξει και πάλι στον κόσμο του Αγαθού-άρα έχει μέσα στο μυαλό του και στην ψυχή το ωραίο, είναι ο ίδιος φτιαγμένος από την ιδέα του ωραίου, θέλει όμως κάποιον να του το θυμίσει και να του δείξει ότι ο δρόμος του ανθρώπου είναι ο δρόμος του ωραίου. Ο Γκαίτε προχωρεί προς την ιδεαλιστική θεώρηση του Ωραίου προκειμένου να μεταφέρει μέσα από την Ελένη την ιδέα του ωραίου επί της γης.

Φαίνεται ότι η άποψη πως ο Ρομαντισμός στην καμπή του 18<sup>ου</sup> και 19<sup>ου</sup> αι. κατά τη γερμανική του εκδοχή, «εφευρίσκει ένα ελληνικό αρχέγονο και μια θεία φύση» (Λάμπρου, 2002:19) βοηθά τον Γκαίτε ώστε να τοποθετήσει την Ελένη στο χώρο της Φύσης. Η Ελένη ως Μάνα (μάλλον ως Μάνα της Φύσης) προκαλεί έκπληξη στον αναγνώστη-θεατή, και αυτό αποτελεί ένα στοιχείο το οποίο αναπαράγεται στο κείμενο μέσα από την έκπληξη του Φάουστ (Φ. 6217,6265). Εξάλλου το θέαμα που προσφέρει ο Φάουστ στους αυλικούς του αυτοκράτορα είναι ένα θέαμα που εκτυλίσσεται σε πλήρη δράση (Backes, 1984:132). Σε αυτό το σημείο υπάρχει έμμεσος σχολιασμός που αφορά την πρόσληψη της Ελένης μέσα από τα λόγια του Μεφιστοφελή ο οποίος ουσιαστικά μεταφέρει τα λόγια του Φάουστ: « Άγνωστες για το θνητό θεές και σε εμάς το όνομά τους μισητό» (Φ. 6219).<sup>40</sup>

Η Ελένη ως στοιχείο της παγανιστικής λατρείας αναμφισβήτητα αποκτά το στοιχείο του μυστηριακού, του αναλλοίωτου και του απροσίτου, καθώς κινείται σε τόσο μοναχικά και απροσπέλαστα μονοπάτια σε σχέση με τις άλλες θεές.<sup>41</sup>Επίσης μέσα από την όλη ρομαντική συνέχεια παραδίδεται ότι η Ελένη ως θεά διεκδικεί την αθανασία καθώς την ιδέα της ωραιότητας δεν την αγγίζει ο χρόνος<sup>42</sup> (Καραγιάννη 2009:69). Αν και στο στίχο 6214 αναφέρει ο ποιητής ότι «χώρος και χρόνος εκεί απουσιάζουν» θέλοντας να δηλώσει ότι ουσιαστικά στο χώρο του αενάου πνεύματος και της μητέρας φύσης, της πραγματικής ωραιότητας ο χρόνος και ο χώρος μηδενίζονται μπροστά στην πλήρη και ισορροπημένη ανάπτυξη των δυνάμεων του θεού, του φορέα του ωραίου.

Θα πρέπει στο σημείο αυτό να σημειώσουμε ότι το βασίλειο των Μητέρων έχει σχέση με το βασίλειο του Άδη, άρα η επαναφορά της Βασίλισσας από τον κάτω κόσμο στον τόπο της είναι ιδιαιτέρως προσφιλής στο μύθο. Η Ελένη μέσω του Φάουστ επανέρχεται στον επάνω κόσμο για να ζήσει, ως οπτασία, ως ιδέα, τελικά ως πραγματικότητα. Συζητάμε λοιπόν για την διηνεκότητα ενός μύθου ο οποίος και πάλι ζει προκειμένου να προσφέρει το υπάρχον σύμβολο της ωραιότητας, όπως είναι η Ελένη (Καραγιάννη 2009:68).

---

<sup>40</sup> Οι αναφορές στο Φάουστ είναι από τη μετάφραση του Π. Μάρκαρη 2003

<sup>41</sup> «οι θεές στη μοναξιά θρονιάζουν», στ. 6213, «δρόμος προς το απρόσκλητο και το απaráβατο»,στ.6223-6224

<sup>42</sup> Αυτή η υπέρβαση του χρόνου είναι αρκετά αξιοσημείωτη μιας και δέχεται ο Γκαίτε ότι ο χρόνος χωρίζεται σε θείο και ανθρώπινο, ο πρώτος είναι για τον ανώτερο άνθρωπο τον εραστή του ωραίου, και ο δεύτερος για τον άνθρωπο του πόνου και του πάθους που προσπαθεί χάριν του ωραίου να ξεφύγει από αυτά.



Η Ελένη έχει έλθει με τον άνδρα της μέσα στο ίδιο καράβι και βγήκανε μαζί στη Λακωνική Γή, η Ελένη οδεύει προς το παλάτι. Όπως ήδη έχει λεχθεί η Ελένη προχωρεί προς το παλάτι με τις σκλάβες προκειμένου να το επιθεωρήσει μαζί με τους θησαυρούς του. Δεν είναι δυσαρεστημένη που γυρίζει στον τόπο της, οι περιπέτειες, η συναίσθηση πώς για χάρη της σκοτώθηκαν τόσα παλικάρια, την είχαν κουράσει. Πρώτο χρέος της θεωρεί ότι θα πρέπει να εκτελέσει την εντολή του βασιλιά. Παρακινημένη από το Χορό μπαίνει στο παλάτι, αλλά σε λίγο ξαναβγαίνει με την έκφραση της φρίκης στο πρόσωπό της. Σε ένα δωμάτιο βλέπει μία μεγαλόσωμη γυναίκα σκεπασμένη, η όψη της δεν ήταν ανθρώπινη. Ο ποιητής όπως και ο χορός τη λέει Φορκίδα. Η Φορκίδα αφήνει το Χορό (Γκαίτε Ελ. 1979:21) και πιάνει συζήτηση μαζί της. Ακούγοντας η Ελένη όλα τα βάσανα της ζωής της και πάλι, δεν αντέχει και πέφτει λιποθυμισμένη. Όμως έπειτα από ένα άσμα του Χορού συνέρχεται και αμέσως ο νους της πηγαίνει στο χρέος της στην εκτέλεση της εντολής του Μενελάου, στην ετοιμασία της θυσίας (Γκαίτε Ελ. 1979:22).

Η Φορκίδα ακούγοντας ότι ο Μενέλαος δεν όρισε τι και ποιόν θα θυσίαζε λέει ξεκάθαρα ότι το θύμα θα είναι η Ελένη και μαζί της και οι Τρωαδίτισσες οι οποίες τη συνοδεύουν. Ο πονηρός όμως μεταμορφωμένος Μεφιστοφελής έχει καταστρώσει όλο το σχέδιο της σωτηρίας τους. Μέσα σε μία βουνοκοιλιάδα λέει, βορινά από τη Σπάρτη, μία ξένη φυλή που κατέβηκε από τα μέρη του Βορά εγκαταστάθηκε τον καιρό που έλειπε ο Μενέλαος στον πόλεμο, έχτισε ένα δυνατό και άπαρτο κάστρο και έχει τώρα την κυριαρχία της περιοχής. Ο αρχηγός της είναι γενναίος, καλόκαρδος και μεγαλόψυχος, σίγουρα θα καλοδεχθεί την Ελένη και τη συνοδεία της. Η Ελένη διστακτικά δέχεται να μεταβεί εκεί προκειμένου να σωθεί, μία νεφέλη τότε τις αγκαλιάζει και κατά τρόπο υπερφυσικό τις φέρνει στο κάστρο, στην εσωτερική αυλή, την περιτριγυρισμένη από παράξενα μεσαιωνικά οικοδομήματα (Γκαίτε Ελ. 1979:22).

Βρίσκεται κανείς στο δεύτερο μέρος της Ελένης, στο δεύτερο σκηνικό, στην αυλή μεσαιωνικού κάστρου με πρόσωπα της Αρχαιότητας. Αρχηγός του κάστρου και της φυλής που εκεί εγκαταστάθηκε είναι ο Φάουστ. Ο ερχομός του Ωραίου, της γυναίκας Ελένης, είναι ένας θρίαμβος αλλά και μία αναστάτωση. Πράγματι η ωραιότητα της Ελένης είναι αναμφισβήτητη (Καραγιάννη 2009:69). Αγγίζει τη σφαίρα του ιδανικού

και της τελειότητας , μάλλον ο κάθε βασιλιάς θέλει να την αντικρύσει<sup>43</sup>. Γι αυτό το λόγο και με τη βοήθεια του μαγικού φανού ο ήρωας μεταφέρει το είδωλο του Πάρη και της Ελένης επί σκηνης και σκηνοθετεί ως τελετάρχης την παράσταση ενώπιον του αυτοκράτορα.<sup>44</sup>

Ο Γκαίτε μάλλον επιτυγχάνει το σωτήριο αισθητικό σκοπό του. Μεταφέρει την έννοια του σωστικού και καθαρού ηθικά ωραίου συμβολοποιημένου στο πρόσωπο της Ελένης, μέσα στο χρόνο, πέρα από τις πίστεις τις οποίες έχει αποκτήσει το σύμβολο του ωραίου διαχρονικά. Επίσης ο Γερμανός ποιητής αποδεικνύει ότι εσωτερικά ο μύθος ενώνεται με τη θρησκεία στη βάση του ωραίου, του κλασικού και διαχρονικού ωραίου. Το όμορφο ξεπηδά από τον κόσμο των θεών και μεταφέρεται στη Γή προκειμένου να έλκει τους ανθρώπους στη μεγάλη επιστροφή (Γκαίτε Ελ: 7398-7405).. Ο μύθος της Ελένης, επίκαιρος και στη χριστιανική εποχή του Γκαίτε, προσφέρει την διηνεκή έννοια του ωραίου. Όστε ποιητικά ο κόσμος της εποχής του Γερμανού ποιητή μπορεί να δεχθεί ότι το ωραίο είναι ένα, έχει ηθική αξία, μπορεί να λυτρώσει τον άνθρωπο οδηγώντας τον από την αρμονία της μορφής στην αρμονία της ψυχής, του πνεύματος και των πράξεων. Γι αυτό ό,τι συμβαίνει τώρα στην Ελένη του Γκαίτε έχει να κάνει με το αυθεντικά ωραίο.

Στο σύνολο της δεύτερης πράξης αυτός που υμνεί την Ελένη είναι ο διδάσκαλος των σοφών ο Χείρωνας. Παρόλο που ο διάλογός του με το Φάουστ είναι σύντομος (Φ. 7330-7470) η συγκεκριμένη σκηνή στον κάτω Πηνειό γρήγορα ανασύρει όλα τα θετικά και αρνητικά χαρακτηριστικά τα οποία φέρει ανά τους αιώνες η ηρωίδα. Τα στοιχεία του λάγνου, του ωραίου, του αιωνίου, του αξιόμεμπτου (Καραγιάννη, 2009:70). Η συγκεκριμένη σκηνή προβάλλει άπειρα σύμβολα και εικόνες οι οποίες διαλεκτικά παρουσιάζουν την Ελένη πότε ως όμορφη σάρκα και πότε ως ωραία Ιδέα. Ο Γκαίτε αγωνίζεται για τη διαχρονική κάθαρση, καθαρά πνευματική, της Ελένης. Η Ελένη δεν είναι μόνο το Ωραίο πρέπει να Γίνει και το ωραίο στις συνειδήσεις των ανθρώπων. Ούτως ή άλλως η τέχνη πολλά έχει να κάνει με την τελική κάθαρση και αποκατάσταση των ηθικών πρωταγωνιστών.

---

<sup>43</sup>«Ο αυτοκράτωρ επιθυμεί να θαυμάσει τις μορφές της Ελένης και του Πάρη, ανδρών και γυναικών το τέλειο ...ιδανικό ζευγάρι θρυλικό» (Φάουστ 6183-6186).

<sup>44</sup>«Η αιωνιότητα του μύθου βασίζεται στη δυνατότητα επανάφοράς του, στην εκ νέου ενεργοποίησή του. Γι αυτό το λόγο ο μύθος συνδέεται με τη γιορτή ανανεούμενη παρέμβαση του ιερού χρόνου στον κοσμικό χρόνο» (Backes1984:126).

Ο Χείρωνας είναι πιο ακριβής όταν αναφέρει την αρπαγή της Ελένης από το Θησέα. Αν και αποφεύγει να κατονομάσει τον ήρωα μνημονεύει παρόλα αυτά την Ελευσίνα και το βάλτο της. Είναι φανερό ότι η αποδοχή της Ελένης δεν είναι μόνο ψυχική αναγκαιότητα αλλά και γνωστική ικανότητα. Πρέπει να μαθευτεί το παρελθόν της Βασίλισσας, να δικαιολογηθεί και να αποκατασταθεί. Η Ελένη πλήρωσε το τίμημα της ωραιότητας. Σε αυτόν τον κόσμο συχνά το ωραίο γίνεται αντικείμενο εκμετάλλευσης και ο φορέας του ωραίου συχνά παρεξηγείται και υποβιβάζεται σε ανήθικο μέγεθος. Ότι δεν μπορείς να το δεις από την ανώτερη πλευρά το θεωρείς από την ανεστραμμένη κατώτερη πλευρά του. Το αντίθετο της πνευματικής ωραιότητας που αντιπροσωπεύει η Ελένη είναι η σωματική ανήθικη ωραιότητα στην οποία εύκολα θεωρήθηκε ότι οδηγήθηκε η Σπαρτιάτισσα Βασίλισσα, αν και τελικά δεν ήταν αυτή αλλά το είδωλό της.

Η τραγικότητα όμως του προσώπου δεν εξαντλείται στην απαρίθμηση των δεινών. Η Ελένη μέσα από την αποκατάσταση του ονόματός της από το Γερμανό ποιητή, πρέπει να βρει την χαμένη ταυτότητά της (Backes, 1984:146). Η ίδια η γονιμότητα του μύθου, η πολυπλοκότητα του ρόλου η οποία μάλλον είναι αναγκαία λόγω του βάθους της συμβολοποιημένης ωραιότητας, αναδεικνύουν την ηρωίδα του Γκαίτε αλλά και την ομώνυμη του Ευριπίδη σε ένα Όν το οποίο πολύ δύσκολα θα ανακτήσει την ταυτότητά της. Από την άποψη αυτή το σημείο κορύφωσης του έργου είναι ίσως ο σύντομος διάλογος της Ελένης με τη Φορκίδα. Ακούμε το τρομακτικό αυτό πλάσμα να αναφέρει μία προς μία τις περιπέτειες της Ελένης και βέβαια η βασίλισσα χάνει σταδιακά την αυτοπεποίθησή της. Όλος ο μύθος εκτυλίσσεται με ταχύτητα μπροστά μας<sup>45</sup> (Backes, 1984:228). Ενόσω εκτυλίσσεται αυτή η αφήγηση η Ελένη νοιώθει ότι χάνει την πραγματικότητα, όταν ειδικά αναφέρεται η αιγυπτιακή παραλλαγή του μύθου με όρους όχι και τόσο σαφείς.<sup>46</sup> Η Ελένη ανταπαντά άμεσα σε αυτό το σχόλιο της Φορκίδας : «Την παραζάλη μη μου αξαίνεις των φρενών/και τώρα ακόμη ποια είμαι δεν μπορώ να πώ» (Φ. 8874-8875).

---

<sup>45</sup>Παραπέμπω: η αρπαγή από το Θησέα, η συρροή των μνηστήρων, η επιλογή του Μενελάου από το Τυνδάρω, το ταξίδι του στην Κρήτη, η άφιξη του Πάρι και η δεύτερη απαγωγή, ο μύθος του ειδώλου και η παραμονή της Ελένης στην Αίγυπτο, οι έρωτες της Ελένης και του Αχιλλέα (Backes1984:228).

<sup>46</sup>«μα λέν πώς εμφανίσθηκες διπλόμορφη /πώς σε είδαν και στην Τροία και στην Αίγυπτο» (Φάουστ, 8872-8873).

Ακόμα και όταν συζητείται η συνάντησή της με τον Αχιλλέα<sup>47</sup> η Ελένη λέει: «Είδωλο εκείνος κι είδωλο εγώ σμίξαμε/το λέει και ο λόγος ο ίδιος ήταν όνειρο/ σβηέμαι για με την ίδια γίνομαι είδωλο»<sup>48</sup> (Φ. 8879-8881). Ο Γκαίτε σαφώς γοητεύεται από την ιδέα να ασχοληθεί με την Ελένη η οποία σχοινοβατεί ανάμεσα στο να ανήκει στα όντα ή στα μη όντα, όπως αυτός ο διαχωρισμός καθιερώθηκε μέσα από την οντολογία του Παρμενίδη. Με αυτόν τον τρόπο συντηρείται και η υφέρπουσα αμφιβολία γύρω από το πρόσωπο της Ελένης. Ο Γκαίτε κινούμενος ανάμεσα στην Ελένη ως πραγματικότητα και ως είδωλο, μέσα από τα δάνεια που λαμβάνει από τον Ευριπίδη, αναπαράγει ιδανικά και ποιητικά όλα εκείνα τα στοιχεία τα οποία περισσότερο διαμορφώνουν μία ιδεατή Ελένη. Γι αυτό το λόγο τοποθετεί τη Βασίλισσα στη Σπάρτη και όχι στην Αίγυπτο (η Ελένη αποενοχοποιείται και εμφανίζεται στο Βασίλειό της). Μέσα από τη διαλεκτική του ειδώλου και της πραγματικότητας ο Γκαίτε οδηγείται στην αποκατάσταση της Ελένης η οποία σώθηκε ως είδωλο από τον Ευριπίδη ώστε ως πραγματικότητα να εμφανισθεί στο βασίλειο του Φάουστ (Καραγιάννη, 2009: 68).

Ο Γκαίτε είναι φανερό ότι δεν θέλει να απαλλάξει ολοκληρωτικά την ηρωίδα από το ερωτικό της προφίλ πέρα από το συμβολισμό του Ωραίου (Καραγιάννη, 2009:68). Συνολικά στη δεύτερη πράξη κάνει συνεχείς αναφορές στην ξελογιάστρα ομορφιά της βασίλισσας και στην εξωτική ερωτική φύση της. Η παρουσία των Σειρήνων (Φ., 7156,7495) , οι αναφορές του Μεφιστοφελή στην άπιστη καλλονή (Φ. 7710,7715), όπως και η αναφορά του Νηρέα στον ερωτοχτυπημένο Πάρη (Φ. 8118-8119) μας ξαναθυμίζουν την βαθιά ερωτική φύση της Ελένης. Η ερωτική πλευρά της Ελένης σχετίζεται με τη θεσπέσια μορφή της. Η Ελένη θα μετατραπεί σε σύμβολο άδολης και αιώνιας ομορφιάς αλλά θα πρέπει να είναι πραγματική η γυναίκα την οποία στην τρίτη πράξη θα κρατήσει στην αγκαλιά του ο Φάουστ. Μόνον κατ' αυτόν τον τρόπο η ποιητική φυγή της θα γίνει πιστευτή. Πρώτα θα υπάρξει πραγματικά και έπειτα θα πετάξει τους κόσμους των θεών η Ελένη, γενόμενη σύμβολο ομορφιάς λυτρωτικής και σωτήριας. Σύμβολο και απόδειξη ότι η ομορφιά υπάρχει, ο άνθρωπος μπορεί να

---

<sup>47</sup> Ο ποιητής συμφωνεί με το Λυκόφρωνα ότι η συνάντηση αυτή συνέβη σε όνειρο.

<sup>48</sup> Εξάλλου και το σχόλιο του Χείρωνα για την ομορφιά της Ελένης είναι πράγματι αποστομωτικό : « η γυναικεία ομορφιά τίποτε δεν αξίζει , είναι είδωλο , συνήθως όψης παγερός. Το μόνο πλάσμα που εμένα με κεντρίζει ζωντάνια εκπέμπει και εσένα σε κάνει να χαρείς/Η ομορφιά τον εαυτό της πάντα λιβανίζει/ μόνο η χάρη συνεχώς σε αιχμαλωτίζει όπως η Ελένη» (Φάουστ, 7399-7405)

ανακαλύψει και να βιώσει το ωραίο σε όλες τις μορφές του και σε πολλαπλά επίπεδα. Είναι χαρακτηριστικό ότι από το είδωλο Ελένη, φθάσαμε στην οπτασία Ελένη, στην πραγματική Ελένη και στην Ποιητική Ελένη η οποία κατά τρόπο ποιητικό ελευθερώνεται στους κόσμους των θεών. Ο Γκαίτε με αυτόν τον τρόπο παραδίδει όλες τις μορφές του ωραίου οι οποίες ως σύνολο αποτελούν την ουσία της εμφάνισής του και της πραγμάτωσής του.

Δεν είναι τυχαίο ότι στην ψυχαναλυτική θεωρία του Γιούνγκ η Ελένη του Φάουστ λαμβάνει συμβολικά θέση στα αρχέτυπα τα οποία διαμορφώνουν το συλλογικό ασυνείδητο μιας και «προσωποποιεί το ρομαντικό και αισθητικό επίπεδο το οποίο ωστόσο χαρακτηρίζεται ακόμα από σεξουαλικά στοιχεία» (Jung1964:28). Στο σχήμα εξέλιξης του Γερμανού ψυχιάτρου η Ελένη αποτελεί το μεσαίο στάδιο προόδου της ανθρωπότητας από το πρώτο στάδιο των ενστικτωδών αναγκών (οι οποίες συμβολοποιούνται στην Εύα) ως το τρίτο στάδιο της πλήρως καθαγιασμένης και πνευματοποιημένης ομορφιάς, το οποίο αποδίδεται στην Παναγία Μαρία. Η Ελένη του Γκαίτε ως σύνθεση των δύο άλλων μορφών αφορά όχι την αισθητική-ηδονιστική λαγνεία αλλά την αισθητική του ωραίου το οποίο από απλή ιδέα αποκτά ηθική μορφή και πραγμάτωση (σαν την Ελένη στην προσωπική της επαφή και συναναστροφή με το Φάουστ).

Προχωρώντας προς την τρίτη πράξη της Ελένης του Γκαίτε, οι ακραιφνώς ρεαλιστές αναγνώστες του Γκαίτε θα αναρωτιούνται εάν η συνάντηση της Ελένης και του Φάουστ θα πρέπει να θεωρηθεί ως όνειρο του ήρωα ή πραγματικότητα περισσότερο ή λιγότερο αληθοφανής (Backes 1984:229). Η Ελένη σε αυτή την περίπτωση εκπροσωπεί τον Ελληνικό πολιτισμό ο οποίος στο πρόσωπο του Φάουστ ενώνεται με τη Γερμανική σοφία, με το νέο ευρωπαϊκό πολιτισμό που γεννάται. Επίσης θα μπορούσε να αναφέρει κανείς και την ιστορία κάποιων σταυροφόρων οι οποίοι στις αρχές του 13<sup>ου</sup> αι. κατέκτησαν τα μέρη της Ελένης και έκτισαν εκεί τα κάστρα τους, ερείπια των οποίων υπάρχουν ακόμα σήμερα. Αυτοί ήλθαν σε επαφή με την εικόνα της Ελένης. Ο Γκαίτε ανταποκρίνεται σε αυτούς τους συνειρμούς, αν και όπως ανέφερε ο Χείρων, ο ποιητής δεν δεσμεύεται από το χρόνο παρά μόνο από τις μεταλλαγές της εικόνας της Ελένης. (Backes 1984:232).

Το στοίχημα του Γκαίτε είναι ξεκάθαρο, δεν θέλει να μείνει σκλάβος μιας απλής αληθοφάνειας. Η πραγματική Ελένη συναντά τον πραγματικό Φάουστ, διότι η ομορφιά είναι πραγματική και μπορεί ως αντικείμενο της αισθητικής απόλαυσης να βιωθεί κατά πνευματικό και λυτρωτικό τρόπο από τον άνθρωπο. Μία παράξενη ομίχλη καταλαμβάνει τη σκηνή από τη στιγμή κατά την οποία η Ελένη αποφασίζει να εγκαταλείψει το παλάτι της Σπάρτης όπου ο σύζυγός της ετοιμάζεται να τη θανατώσει. Η ομίχλη ως ποιητικό μοτίβο θα μπορούσε να σημαίνει την ενορατική εμβύθιση του ποιητή στο μύθο και την ελεύθερη νοητική και ποιητική μεταφορά της Ελένης στο κάστρο του Φάουστ. Διότι αυτό το οποίο διαδραματίζεται στο κάστρο του Φάουστ στο βουνό Ταϋγκετος στην Αρκαδία, ανήκει ακριβώς στην τάξη του μύθου. Όμως οι μύθοι υπάρχουν ως λογικές πραγματικότητες όταν ο ποιητής (και ο Γκαίτε το καταφέρνει) εκμαιεύει όλα τα έλλογα και αξιολογικά μηνύματα που κρύβονται στις αθώες μυθικές αφηγήσεις.

Στο κάστρο του Φάουστ οι τιμές που αποδίδονται στην Ελένη από τον κύριο του κάστρου είναι εντυπωσιακές (Backes1984:234). Παρευρισκόμαστε καταρχήν σε μία σκηνή όπου η Ελένη στεφανώνεται, εξαιρείται και σχεδόν θεοποιείται (Easterling-Knox, 1990:199). Ανεβασμένη σε θρόνο γίνεται η θεά η οποία ποτέ δεν έπαψε πραγματικά να Είναι. Είναι όμως πράγματι θεά; Το κείμενο δεν αναφέρει κάτι το συγκεκριμένο; Η φύση της Ελένης δεν αποτελεί αντικείμενο συζήτησης. Ο Γκαίτε γνωρίζει ότι η Ποίηση δεν ασχολείται με το Είναι ως τέτοιο, αλλά με τη μεταφορά του σε γήινα επίπεδα. Όλοι γνωρίζουν την Ελένη ως σύμβολο του ωραίου, άρα ο Γκαίτε επικεντρώνει στην τελετουργία προκειμένου μέσα από αυτή να φανεί η μεταγραφή της Ελένης ως πραγματικού συμβόλου του ωραίου, το οποίο μπορεί να βιωθεί όσο και να γίνει αντικείμενο πνευματικής σκέψης. Η πραγματικότητα της Ελένης μέσα από τη συνάντηση με το Φάουστ προσφέρει την ύπαρξη στην Ελένη, η ύπαρξη προσφέρει στον άνθρωπο την ουσία της βίωσης του ωραίου.

Η Θεά πρέπει να έχει δίπλα της ένα πάρεδρο (Backes 1984:233). Έτσι ο Φάουστ ανεβαίνει με τη σειρά του στο θρόνο. Τότε λαμβάνει χώρα το δεύτερο συμβάν τη σημασία του οποίου ο Γκαίτε την παρουσιάζει ήρεμα και με προσοχή<sup>49</sup>. Ο μύθος λοιπόν ακολουθείται από έναν ιερό γάμο. Και ο Φάουστ απευθύνει σε όλους τους ερασιτέχνες

---

<sup>49</sup>Παραδίδεται ως εξής : «Όλο και πάνε σιμότερα / ο ένας στον άλλο ακουμπώντας/ ώμο στον ώμο και γόνα στο γόνα/ χέρι στο χέρι λικνίζονται πάνω/ στο μαλακό στον ολόλαμπρο θρόνο/ μπρός στου λαού δεν διστάζουν/ οι βασιλιάδες τα μάτια/ τις μυστικές τους χαρές/ να ξεσκεπάζουν αδιάφορες» (Φάουστ, 9401-9410).

ερμηνευτές την ακόλουθη προειδοποίηση: «Τύχη πρωτάκουστη! Μη θέλεις να ερευνήσεις/ Και μία στιγμή να'ναι η ζωή/χρέος να τη ζήσεις» (Φάουστ 9417-9418). Και λίγο αργότερα ένα λυρικό εγκώμιο μιας σχεδόν παραδεισένιας Ελλάδας αφήνει αναπάντητο το ερώτημα: «είναι θεοί ή...είναι άνθρωποι;» (Φάουστ 9557). Πρόκειται αναμφίβολα για τους κατοίκους του νέου αυτού μυθολογικού κόσμου. Τα πρόσωπα όμως αναμφίβολα στα οποία απευθύνεται και τα οποία αφορά το ερώτημα αυτό είναι ο Φάουστ, η Ελένη και ο γιός τους ο Ευφορίωνας.

Ο Φάουστ σε αυτή την τρίτη πράξη της Ελένης γυρίζει στη βασίλισσα και ορίζει τον τόπο της δικής τους διαμονής: θα είναι η Αρκαδία (Γκαίτε Ελ. 1979:24) η μεγάλη και αγέραστη η οποία και θα τους δεχθεί μέσα στην καταπράσινη αγκαλιά της, ως προτύπωση πάνω στη γη του ουρανού παραδείσου. Η διαχείριση του ωραίου από το Γκαίτε γίνεται μέσα σε παραδεισένιες συνθήκες, διότι η ουσία του ωραίου είναι βγαλμένη και σμιλευμένη στον τόπο του ωραίου. Αρχίζει λοιπόν το τρίτο μέρος της Ελένης στο τρίτο σκηνικό. Εκεί μέσα στις βαθύσκιωτες σπηλιές, μέσα στις δροσιές του πράσινου άλσους γεννιέται το παιδί της Ελένης και του Φάουστ, ένα υπέροχο βλαστάρι δροσιάς και τρυφερότητας, ο ωραίος Ευφορίωνας.

Γνωρίζουμε πως ο Γκαίτε παρέλαβε το πρόσωπο αυτό, ο οποίος αρχικά αναφέρεται ως γιος της Ελένης και του Αχιλλέα, από κάποιον αρχαίο συμπλητή (Backes 1984:234). Σαφώς όμως η σκοτεινή και «σπηλαιώδης» αυτή παράδοση έχει μία λογική όσο και ρητορική βάση: Καταρχήν ο Ευφορίωνας δίνει την αίσθηση του πραγματικού στην μητέρα του Ελένη, στην προσωποποίηση του ωραίου. Μόνο μία «πραγματική» γυναίκα μπορεί να κάνει παιδί. Επίσης δίνει την αίσθηση της πραγματικής ανάγκης, η Ελένη έχει ανάγκη να αγαπήσει και να αγαπηθεί. Ο Γκαίτε προσδίδει στο ωραίο την αισθητική απόλαυση του όμορφου και την ηθική χαρά της καλής πράξης. Άρα το πραγματώνει προσδίδοντάς του όλες εκείνες τις ιδιότητες οι οποίες το καθιστούν αναγκαίο στους ανθρώπους, προκειμένου από την Αισθητική και Ηθική απόλαυση του ωραίου να προχωρήσουν στη γνώση του και στην μέθεξή του.

Επίσης από τον πιο γενναίο άνδρα και την πιο όμορφη γυναίκα πρέπει να γεννηθεί ένα Ον τέλει., γι αυτή τη Γη (Backes, 1984:235). Ο Ευφορίωνας όμως, επειδή ακριβώς δεν ήλθε για να μείνει αλλά μόνο για να καταδείξει όλα όσα εδώ σημειώσαμε πεθαίνει, όπως πέθανε και ο Ίκαρος. Με αυτόν τον θάνατο ο Φάουστ και η Ελένη χωρίζονται για πάντα.

Εξαιτίας όμως της κομβικής σημαντικότητας αυτής της σκηνής θα πρέπει να σημειώσουμε ότι μέσα από την επαναφορά του αρχαίου συμβόλου της ωραιότητας (Ελένη) ο Γκαίτε μας δείχνει το δρόμο πώς να γίνουμε πραγματικά άνθρωποι (Cugran, 2000:7). Ο Γκαίτε σε αυτή την πράξη της Ελένης παραδίδει μία Ελένη εγκρατή και αυτάρκη, έχει μάλιστα αρκετά χαρακτηριστικά από την Ελληνική τραγωδία.

Η ευτυχία λοιπόν του Φάουστ και της Ελένης κορυφώνεται μα η διάρκειά της είναι πολύ λίγη. Ο Ευφορίωνας πέρασε σαν ένα φωτεινό μετέωρο από τον κόσμο και αφού για λίγο έδωσε δείγματα της υπερφυσικής του οντότητας έσβησε ακριβώς λόγω της υπερευαίσθητης ζωής που είχε μέσα του. Φεύγοντας φώναξε στην μητέρα του να μην τον αφήσει μόνο του μέσα στην ερημιά και στη σκοτεινιά του Άδη. Η Ελένη τον ακολούθησε. Φυσικά και θα συνέβαινε αυτό διότι το ωραίο αντιπροσωπεύει κάτι το καθολικό, αγγίζει και τον κόσμο των ζωντανών αλλά και τον κόσμο των νεκρών. Ας μην ξεχνούμε ότι και ο Ιησούς, ο ωραίος τη φύσει, κατέβηκε στον κάτω κόσμο, το ωραίο λυτρωτικά ταξιδεύει και μεταφέρει τη σωτηριώδη ενέργειά του παντού προκειμένου να επιφέρει την αισθητική ενότητα του Όλου.

Η Ελένη αγκάλιασε για τελευταία φορά το Φάουστ, το σώμα της εξαφανίστηκε και μόνο το φόρεμα και ο πέπλος της έμειναν στου Φάουστ τα χέρια. Έπειτα τα φορέματά της έγιναν μία νεφέλη που αγκάλιασε το Φάουστ και τον έφερε ψηλά πέρα από κάθε ταπεινό και χυδαίο. Η αισθητική και ηθική αποκατάσταση του συμβόλου του ωραίου, της Ελένης αποκτά σωτήριες διαστάσεις διότι πράγματι οδηγεί τον άνθρωπο στους κόλπους του Ωραίου και του Καλού, των οποίων το συλλεκτικό όνομα είναι Θεός.

Η κορυφαία του Χορού ακολουθεί την Ελένη στον Άδη, οι άλλες όμως γίνονται στοιχεία, πνεύματα της φύσης, ένα μέρος τους μεταμορφώνεται σε νύμφες των δένδρων (δρυάδες) άλλο μέρος τους σε νύμφες των βουνών (ορειάδες), τρίτο μέρος σε νύμφες των νερών (ναϊάδες) και το τελευταίο σε νύμφες των αμπελιών. Ο Φάουστ παρουσιάζεται ως ο αντιπρόσωπος της φεουδαρχικής Ευρώπης, του μεσαιωνικού ευρωπαϊκού πολιτισμού και ειδικότερα της μεσαιωνικής ευρωπαϊκής ποίησης, αντιπρόσωπος του ρομαντισμού (Pelican, 1995:79). Από την άλλη η Ελένη, όσο και αν ο Φάουστ την πόθησε επειδή ενσάρκωσε την απόλυτη ιδέα του ωραίου, ως εμφάνιση παραμένει η ενσάρκωση του ωραίου όπως το διατύπωσαν οι Έλληνες, ο Ελληνικός ποιητικός και κλασικός κόσμος. Άρα λοιπόν ο Φάουστ και η Ελένη είναι η τελική σύνθεση του ρομαντισμού και του κλασικισμού, του αρχαίου Ελληνικού πνεύματος και



του μεσαιωνικού, η ανάγκη της Ευρώπης προ και μετά του ελλόγου διαφωτισμού να επικοινωνήσει πραγματικά με το αιώνιο ωραίο ως ήθος και αισθητική, ως αγάπη για την αρμονία και την υπέρβαση. Επάνω εξάλλου στο δρόμο που χάραξε η Αναγέννηση.

Τελικά η διαχρονική μεταφορά της Ελένης στην εποχή του Φάουστ ακολουθεί την πορεία αλλαγής και βελτίωσης του Φάουστ. Αρχικά η Ελένη κινείται δίπλα στο φυσικό φιλόσοφο και άνθρωπο Φάουστ ο οποίος ακόμα επιδιώκει τις φυσικές απολαύσεις της ζωής. Στη συνέχεια μεταμορφώνεται σε Ομορφιά Ελευθέρου Πνεύματος και λυτρωμένης ψυχής ενώ ο Φάουστ μετουσιώνεται σε Ηθικό φιλόσοφο ο οποίος μπορεί και αναγνωρίζει τις πνευματικές απολαύσεις, την ανωτέρα πλευρά της Φύσης και την Ποίηση. Πράγματι η Ελένη στις πρώτες πράξεις ταξιθετείται στο χώρο των αισθήσεων και αποτελεί πρότυπο της αισθαντικής ομορφιάς, της ψευδαισθησιακής ομορφιάς. Στη σκηνή όμως του μεσαιωνικού κάστρου και της Αρκαδίας μετατρέπεται σε Αληθινά Όμορφη, δείχνοντας την οδό και την ποιότητα του κόσμου του Πνεύματος. Το μεγάλο συμπέρασμα της Ελένης του Γκαίτε είναι βέβαια ότι ο πρωταγωνιστής, ο άνθρωπος ως έννοια και πράξη έμαθε: «την ιδανική αλήθεια και ομορφιά» (Παυλάκης 2005:29).

### **3.2 Η ώριμη Ελένη του Ρίτσου**

Η Ελένη είναι το όγδοο ποίημα της «Τέταρτης διάστασης» του Γιάννη Ρίτσου εμπνευσμένο όπως και τα υπόλοιπα από κύκλους της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας με ηρωικές μορφές περιβεβλημένες με αντι-ηρωικά χαρακτηριστικά (Κωνσταντινίδου :311) «ίσως για λόγους καλλιτεχνικούς και ηθικούς και όχι ηθικοπλαστικούς» (Ricks 1992:49). Η αρχική στροφή του Ρίτσου στον αρχαίο μύθο συναρτάται με τους δύσκολους καιρούς της ατομικής και κοινωνικής αυτοβιογραφίας του. Χαρακτηριστικό γνώρισμα του έργου η «αποσπασματικότητα» δηλαδή η απόσπαση μυθολογικών στοιχείων από τη μυθολογική «αφηγηματική» συνάφεια και η ενσωμάτωση τους σε μιας «νέα» αφήγηση που γεννιέται με τη βοήθεια του μύθου αλλά πέρα και έξω από αυτόν (Βελουδής 1991:113-114). Από αυτή την άποψη ο ποιητής εμπνέεται κυρίως από τη Οδύσσεια έναντι της Ιλιάδας και ο μετασχηματισμός του μύθου της Ελένης σένα νέο αφήγημα αποτελεί κατάθεση ψυχής.

Ο χρονολογικός δείκτης στο τέλος του ποιήματος γνωστοποιεί ότι το ποίημα δημιουργήθηκε κατά τη διάρκεια της δικτατορίας όταν ο ποιητής βρισκόταν εξόριστος

στη Σάμο βαριά άρρωστος σε κατ' οίκον περιορισμό. Η ανάγνωση του Ομήρου στο φυσικό περιβάλλον (Ricks 1992:52) και η πιθανή επίδραση των αρχαιοτήτων της Σάμου (Πρεβελάκης 1981:368) ζωντανεύουν τις εικόνες μέσα από τις οποίες «ο ποιητής μας προκαλεί να προχωρήσουμε πέρα από το γράμμα των ομηρικών κειμένων στο βαθύτερο πνεύμα του κόσμου του ομηρικού, οι άνθρωποι του οποίου ζουν στενά συνδεδεμένοι με τη φύση, ακριβώς όπως θα έπρεπε να ζει κι ο γνήσιος ποιητής οποιασδήποτε εποχής» (Ricks 1992:53). Έτσι ο Ρίτσος μετασχηματίζει το μύθο πλάθοντας τη δική του εκδοχή χρησιμοποιώντας στοιχεία από τον Όμηρο, κυρίως από τη ραψωδία της Τειχοσκοπίας, ενώ ρανίδες ανιχνεύονται και από την τραγωδία του Ευριπίδη. Ο ίδιος μέσα από την αφηγηματική μάσκα- προσωπείο της Ελένης που υιοθετεί έμμεσα μνημονεύει την πληθώρα των δημιουργών<sup>50</sup> που ασχολήθηκαν με την Ελένη.<sup>51</sup>

«Όταν ξέσπασε το πραξικόπημα της 21ης Απριλίου 1967, οι φίλοι του τον ειδοποίησαν να κρυφτεί, εκείνος όμως δεν έφυγε από το σπίτι του. Τον συνέλαβαν και τον έκλεισαν στον Ιππόδρομο του Φαλήρου. Στα τέλη Απριλίου μεταφέρθηκε στη Γυάρο και αργότερα στο Παρθένι της Λέρου. Το 1968 νοσηλεύθηκε στον «Άγιο Σάββα» και στη συνέχεια τέθηκε σε κατ' οίκον περιορισμό στο σπίτι της γυναίκας του στο Καρλόβασι της Σάμου. Το 1970 επέστρεψε στην Αθήνα, μετά όμως από άρνησή του να συμβιβαστεί με το καθεστώς του Παπαδόπουλου εξορίστηκε εκ νέου στη Σάμο ως το τέλος του χρόνου που μπήκε για εγχείρηση στη Γενική Κλινική Αθηνών»<sup>52</sup> Η έντονη αναταραχή όχι μόνο στο εσωτερικό αλλά και στο εξωτερικό (εισβολή των Σοβιετικών στην Τσεχοσλοβακία) όπως και οι έντονες ανακατατάξεις του Κομμουνιστικού Κόμματος στο οποίο ήταν ταγμένος επηρεάζουν τη σκέψη του και δημιουργεί την *Ελένη* «μια ραψωδία ματαιότητας»<sup>53</sup> (Γεωργούσης 2009:48).

---

<sup>50</sup> «την ώρα που αυτές διαβάζουν τις παλιές επιστολές .... δεν τις διορθώνω» (Τέταρτη Διάσταση σελ. 277)

<sup>51</sup> Παραπέμπω στο Βελουδή, Γ «Ο καθαφικός Ρίτσος στο Αφιέρωμα στο Γιάννη Ρίτσο 1981 σ 181» όπου αναφέρει την ύπαρξη της μάσκας και στους δύο ποιητές ως κάλυψη τριών νοηματικών και συνειδησιακών επιπέδων, το ιστορικο-μυθολογικό, το ατομικο -ψυχολογικό και το σύγχρονο-επικαιρικό.

<sup>52</sup> Το παραπάνω κείμενο είναι από την ιστοσελίδα [www.sansimera.gr/biographies/1065](http://www.sansimera.gr/biographies/1065).

<sup>53</sup> Ο παραπάνω όρος ανήκει στον Γ. Γεωργούση (2009: 48) «Η *Ελένη* του Ρίτσου είναι μια ραψωδία της ματαιότητας – ίσως η πιο απαισιόδοξη σύνθεση του Ρίτσου. (...) Είναι ο ποιητικός μονόλογος του άδειου»

Πρόκειται για ένα μακροσκελή δραματικό μονόλογο στον οποίο προστίθενται σκηνοθετικές οδηγίες και υποδείξεις στον πρόλογο και ένας πεζός επίλογος στο τέλος.<sup>54</sup> Καταλυτικό ρόλο στη σύνθεση του έργου διαδραματίζει ο χρόνος ο οποίος ως φθοροποιός δύναμη για την Ελένη την οδηγεί από την αφθαρσία και την αθανασία στη θνησιμότητα<sup>55</sup> (Κωνσταντινίδου 2010:312).

Η αντίθεση ανάμεσα στην Ωραία Ελένη του μύθου και την γερασμένη Ελένη του Ρίτσου θέτει ήδη από τον πρόλογο την αντίθεση ανάμεσα στις χρονικές βαθμίδες του παρελθόντος και του παρόντος. Η Ελένη «Γριά-γριά εκατό, διακόσω χρονώ» (Τέταρτη Διάσταση Πρόλογος) δύσκολα αναγνωρίζεται από τον επισκέπτη «Όχι-όχι δεν είναι δυνατόν» (Τέταρτη Διάσταση Πρόλογος) ενώ η επιβεβαίωση της ταυτότητας της από την ίδια αποκαλύπτει ότι «είναι η μυθική Ωραία Ελένη για το σώμα της οποίας καταστράφηκαν τα τείχη της Δαρδανίας και χάθηκαν οι Αχαιοί» (Κεντρωτής 1988:105). Από την πρώτη λοιπόν στιγμή η ίδια η Ελένη θέτει το πλαίσιο μέσα στο οποίο θα αποδομήσει το μύθο της. Από σύμβολο θεϊκού κάλλους ο χρόνος λειτουργεί αρνητικά και τη μετατρέπει σε μνημείο φθοράς και θανάτου. Στην απομυθοποίηση του παρελθόντος συμβάλλει και το μοτίβο των παλαιών αρχοντικών που πέρασαν ήδη στη φθορά και την ερήμωση<sup>56</sup> όπως και οι εικόνες αντικειμένων, πραγμάτων που σχετίζονται με την καθημερινή της ζωής (Τέταρτη διάσταση Πρόλογος: Από μακριά κιόλας φαινόταν η φθορά — 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).

Στο μονόλογο η Ελένη εμφανίζεται μόνη, ηλικιωμένη μετά τα γεγονότα του Τρωικού πολέμου έχοντας χάσει τη βασική ιδιότητα που την κατέστησε μυθικό πρόσωπο, την ομορφιά της. Ενώ η φυσική φθορά είναι εμφανής και απομυθοποιεί τη γερασμένη

---

<sup>54</sup> «Οι προσθήκες μοιάζουν με σκηνοθετικές υποδείξεις και σημειώσεις του θεατρικού συγγραφέα ... και υποβάλλουν ένα παραθεατρικό σχήμα-υπόμνηση ίσως του θεατρικού σχήματος της τραγωδίας» (Θασίτης 1981:238-9)

<sup>55</sup> Παραπέμπω « ο χρόνος λειτουργεί καταλυτικά ως φθοροποιό δύναμη για πρόσωπα και πράγματα , για ό,τι εντάσσεται στο πλαίσιο της παρακμής και της φθοράς, της γήρανσης και του θανάτου, έτσι και οι μυθικές αυτές μορφές διαπερνούν τα σύνορα της αφθαρσίας και της αθανασίας και εισέρχονται στη σφαίρα της θνησιμότητας» (Κωνσταντινίδου 2010:312)

<sup>56</sup> «Ο σκηνικός διάκοσμος του έργου είναι ο ιστορικομυθικός χώρος και όχι το τουριστικά αγγλαϊσμένο ελληνικό τοπίο. Επίσης η μυθική τοπογραφία των ποιημάτων παραπέμπει και στη σύγχρονη βιογραφία του ποιητή» (Βελουδής 1991:115)

βασίλισσα, η μνήμη της δουλεύει καταλυτικά ενθουμούμενη το μεγαλείο του παρελθόντος και αναδύοντας όλες τις ματαιότητες της ζωής της (Γεράνης 1991: 127). Έτσι το μεγαλείο της Ελένης ζωντανεύει ξανά μέσα από τη μνήμη ξεδιπλωμένο όμως με τη σοφία των ετών που πέρασαν. Θυμάται ότι η ομορφιά της την είχε ανυψώσει σε θεϊκό επίπεδο <sup>57</sup>(Τέταρτη Διάσταση 376 Τα χέρια τους τρέμαν απ' το θάμβος της ομορφιάς και της αθανασίας μου). Επίσης ότι ήταν η φήμη της ομορφιάς της που οδήγησε τον Πάρη στη Σπάρτη προκειμένου να αποκτήσει το δώρο της Αφροδίτης. Η αρχή του κακού. Ωστόσο η ηλικιωμένη ηρώιδα αντιλαμβάνεται τις πολλαπλές συνέπειες του άσκοπου της φήμης της.

Αρχικά η ίδια μονολογεί την κενότητα του Τρωικού πολέμου. Επισημαίνει τη σταδιακή απαξίωση της μακρόχρονης διαμάχης, τη ματαιότητα της προσπάθειας για μια ιδέα, για ένα σκοπό που στο τέλος αποδεικνύεται ασήμαντος (Τέταρτη Διάσταση 34-36 Μη σκοτίζεσαι τόσο για ηρωισμούς, για αξιώματα και δόξες. Τί να τα κάνεις; Σου βρίσκεται ακόμα κείνη η ασπίδα όπου είχες χαραγμένη τη μορφή μου; και 301-301 Α, ναι, πόσες ανόητες μάχες, ηρωισμοί, φιλοδοξίες, υπεροψίες, θυσίες και ήττες και ήττες, κι άλλες μάχες, για πράγματα που κióλας ήταν από άλλους αποφασισμένα, όταν λείπαμε εμείς). Τα ονόματα όλων βρίσκονται συγκεχυμένα στο νου της, χωρίς διακρίσεις και εξαιρέσεις αφού όλοι έχουν πια την ίδια αξία (Τέταρτη Διάσταση 77-80 Τώρα ξεχνώ τα πιο γνωστά μου ονόματα ή τα συγχέω μεταξύ τους — Πάρις, Μενέλαος, Αχιλλέας, Πρωτέας, Θεοκλύμενος, Τεύκρος, Κάστωρ και Πολυδεύκης— οι αδελφοί μου, ηθικολόγοι αυτοί, νομίζω, έγιναν άστρα — έτσι λένε, — οδηγοί караβιών— Θησέας, Πειρίθους) Πόσο συνάδει ο Ρίτσος με τα αντιπολεμικά μηνύματα του Ευριπίδη. Αφήνοντας πίσω τον Όμηρο και τον Ευριπίδη, με τη φράση «πράγματα που κióλας ήταν από άλλους αποφασισμένα» (Τέταρτη Διάσταση 320) ο Ρίτσος μεταφέρει τον αναγνώστη στη σύγχρονη εποχή του. «Ο λόγος για την ήττα που ήδη έχει προαποφασιστεί από εκείνους που δεν συμμετέχουν στον πόλεμο και για την ήττα του ανθρώπου να νικήσει τη θνητότητα του»<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup>«Τα χέρια τους τρέμαν απ' το θάμβος της ομορφιάς και της αθανασίας μου»

<sup>58</sup>«Τρωικός πόλεμος είναι για τον Ρίτσο ο εμφύλιος πόλεμος, ο ετεροκαθορισμένος. Η αναφορά του ποιητή απηχεί πικρά τη συμφωνία της Γιάλτας. Η πολιτική ήττα όμως είναι απλώς ένα μικρό μέρος της ανθρώπινης ήττας, σχεδόν μονάχα η αφετηρία, ένα πρόσχημα. 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 2009:180)

Επίσης η γερασμένη ηρωίδα στο τέλος της ζωής της γνωρίζει τη ματαιότητα της σαρκικής ομορφιάς. Προσπάθησε να τη διατηρήσει, ως μύστης μυστικιστικής γνώσης<sup>59</sup>, «με βαφές, με βότανα και με πομάδες χυμούς λεμονιών κι αγγουρόνερο». Στο πέρασμα του χρόνου παραβλέπει τις ρυτίδες, τα άσπρα μαλλιά τα δικά της και των ατόμων της γενιάς της. Δεν πλησιάζει τον καθρέπτη<sup>60</sup> γιατί αντικρίζει τις κρεατοελιές στο πρόσωπο της σύμβολα της αντικατάστασης του εαυτού της (Τέταρτη Διάσταση 187-189 Μεγάλες κρεατοελιές φυτρώσανε στο πρόσωπό μου. Χοντρές τρίχες μου ζώσανε το στόμα — τις πιάνω· δεν κοιτιέμαι στον καθρέπτη — άγριες τρίχες, μακριές) «Ο χρόνος ύπουλος δεν σκοτώνει αλλά παραμορφώνει τα πιο προσωπικά στοιχεία. Τα εξωτερικά του σημάδια είναι επιδερμικά μπροστά στην εσωτερική καταστροφή που επιφέρει» (Αναστασάκη 2007:153). Τώρα πια δεν βάφει και τα μαλλιά της. Σταδιακά η Ελένη συνειδητοποιεί τον προσωπικό της εγκλωβισμό μέσα στη ματαιοδοξία της. Παρομοιάζει την αιχμαλωσία της στην φήμη της ομορφιάς της ως το Δούρειο Ίππο της απάτης (Τέταρτη Διάσταση 178-180 σ' έναν δικό μου Δούρειο Ίππο, απατηλό, στενό, ξέροντας κιάλας το άσκοπο της απάτης και της αυταπάτης, το άσκοπο της φήμης ). Η Ελένη, στο κατώφλι του θανάτου, έχει επίγνωση των ανθρώπινων αδυναμιών, των πρόσκαιρων απολαύσεων της ζωής της γιαυτό και αδιαφορεί για τα υλικά αντικείμενα. Ακόμα και όταν την γελοιοποιούν ή την κακομεταχειρίζονται, είναι σε θέση να απαντήσει με χαμόγελο (Καστρινάκη 2009:179).

Η κακότροπη συμπεριφορά των υπηρετριών όχι μόνο αντανakλούν την κατώτερη κοινωνική τάξη από την οποία προέρχονται αλλά ενισχύουν την μοναξιά της. Πέρα από το γεγονός ότι «Κανένας πια δεν έρχεται» (Τέταρτη Διάσταση 1) αισθάνεται απομονωμένη και μέσα στο ίδιο το σπίτι της. Οι αισθήσεις της ενισχύονται μέσα από την προσπάθεια της να μαντέψει τις κινήσεις-πράξεις των υπηρετριών επειδή φοβάται για τον εαυτόν της. Για άλλη μια φορά συναντά κανείς την αποστασιοποιημένη Ελένη<sup>61</sup>. Στον Όμηρο ανάμεσα στους Αχαιούς και στους Τρώες, στους θνητούς και στους Θεούς, στον Ευριπίδη ανάμεσα στο Είναι και το Φαίνεσθαι, στο είδωλο και την

---

<sup>59</sup>Η Ελένη ως αλχημίστρια παραπέμπει στον Όμηρο (ραψωδία δ) και στην παρουσία της στην Αίγυπτο στον Ευριπίδη

<sup>60</sup>«Ο καθρέπτης είναι αντικείμενο φετίχ-που αντανakλά το πείσμα για τη διατήρηση της αιώνιας μυθοποιημένης ομορφιάς. Για την Ελένη ο καθρέπτης αντιπροσωπεύει την ανάμνηση του άψογα ωραίου ερωτικού προτύπου το οποίο η ηρωίδα προσπαθεί με τη βοήθεια της μνήμης, να μιμηθεί και να βιώσει» (Θωμαδάκη Μαρίκα 1991:85)

<sup>61</sup>Για την αποστασιοποιημένη Ελένη και τις όψεις της παραπέμπω στο Όψεις της Ελένης στο Έπος και στο Δράμα (Χριστόπουλος 2007: 87-88)

πραγματικότητα. Η καταστροφική παρουσία των δούλων δεν περιγράφεται μόνο με τη μετακίνηση ή χρήση επίπλων και αντικειμένων της (Τέταρτη Διάσταση 317-320 Τις νύχτες ακούω που μεταφέρουν οι δούλες τα μεγάλα έπιπλά μου τα κατεβάζουν απ' τη σκάλα, — ένας καθρέφτης, κρατημένος σα φορείο, δείχνει τα φαγωμένα γύψινα στολίδια απ' το ταβάνι) αλλά και με την αλλοίωση των χαρακτηριστικών των αγαλμάτων. Η ομορφιά των αγαλμάτων έμβλημα και σύμβολο της ομορφιάς και της «στιγμιαίας» ελευθερίας της αφού φιλοτέχνησαν την αποθέωσης της, γίνεται παιχνίδι στα χέρια των δούλων. Παραμορφώνουν την όψη τους και γελοιοποιούν την εικόνα της. Συνειρμικά η πληθώρα των αγαλμάτων παραπέμπει στα πολλαπλά πρόσωπα της Ελένης και η ομορφιά τους στην Ομορφιά της ηρωίδας. Όπως στην *Ελένη* του Ευριπίδη η πρωταγωνίστρια εύχεται να ήταν ένα άγαλμα ώστε να έχει τη δυνατότητα να μεταπλάσει την όψη της/μορφή της και συνάμα την κακή φήμη που την ακολουθεί (Ελ. 260) έτσι και Ελένης το Ρίτσο αναζητά μια καινούργια μορφή στα τελευταία αγάλματα του κήπου. Εξάλλου άγαλμα ήταν και το είδωλο στην *Ελένη* του Ευριπίδη μόνο που ήταν από σύννεφο και αέρα και όχι από μάρμαρο (Κωνσταντινίδου 2010:325-327). Επομένως η απομυθοποίηση της ιστορίας της πραγματώνεται και μέσα από την γελοιοποίηση των συμβόλων της.

Πάρα το γεγονός ότι η Ελένη του Ρίτσου παρουσιάζεται πιο ανθρώπινη, σκιαγραφείται η στιγμή της ανάληψης και της αποθέωσης της. Η ίδια δρώντας σε δύο επίπεδα στο μυθικό και στο σύγχρονο διηγείται την εντονότερη στιγμή της ζωής της τη στιγμή που βρέθηκε στα ψηλά τείχη της Τροίας, εγκιβωτίζοντας τη μέσα στο σημερινό της κόσμο <sup>62</sup> (Γιατρομανωλάκης 1981: 199-206). Περπατά αγέρωχα, περήφανη, όμορφη πάνω στα τείχη προκαλώντας τα δίσημα σχόλια των Τρώων αδιάφορη για τις κραυγές των πολεμιστών, τη λάμψη των πανοπλιών, την επικείμενη μάχη των δύο αντεραστών της (Τέταρτη Διάσταση 282) γιατί εκείνη βιώνει μόνο μια απέραντη μοναξιά. Ενώ ο Όμηρος και ο Ρίτσος παρακολουθούν προσεκτικά τη μονομαχία ανάμεσα στον Μενέλαο και τον Πάρη, η Ελένη δεν αντιλαμβάνεται ουσιώδεις λεπτομέρειες όπως το κόψιμο του μάντα και την επαναλαμβανόμενη παρέμβαση της Αφροδίτης. Αποστασιοποιείται από όλους και όλα αδιάφορη για την πραγματικότητα σαν σε μία μεταθανάτια όψη των πραγμάτων. Αποστασιοποιείται και από την εξάρτηση του έρωτα αφού αδιαφορεί για την τύχη των αντεραστών της. Η ίδια όμως ετεροκαθορίζεται ως «ολόκληρος ο

---

<sup>62</sup>Για τα επίπεδα του χρόνου όπως και για τις χρονικές βαθμίδες παραπέμπω στο «Ιστορική επιφάνεια και βάθος» του Γιατρομανωλάκη, Γ (1981: 199-6, 225-6).

έρωτας<sup>63</sup>» στο βλέμμα των άλλων<sup>64</sup> όταν την κοιτούν γιαυτό «κρατά τα δικά της μάτια κλειστά» (Τέταρτη Διάσταση 374-375) Στιγμιαία παύει να είναι αντικείμενο του έρωτα για τους άλλους όταν σκύβουν να πιάσουν τα δύο λουλούδια της<sup>65</sup>. Η Ελένη γίνεται κυρίαρχος του εαυτού της γιατί πάνω στα τείχη της Τροίας αισθάνεται ελεύθερη όχι μόνο από τη σάρκα αλλά και από το φόβο του θανάτου. Ο θάνατος φαίνεται μακρινός μέσα από το λαμπύρισμα των όπλων πάνω στις πανοπλίες γιαυτό και δεν καθίσταται φόβος αλλά επιθυμία. Επομένως η Ελένη δεν «φοβάται το θάνατο γιατί τον ένιωθα πολύ μακριά μου» (Τέταρτη Διάσταση 378-9)

Η στιγμιαία ελευθερία της ενώ της επιτρέπει να ίπταται «αέρινη» πάνω από τα τείχη του εγκλωβισμού και του αποκλεισμού της» (Κωνσταντινίδου 2010:343) επαναφέρει το μοτίβο της ανάληψης του ειδώλου. Αν και η ονοματοθεσία σε μια σκιά (Τέταρτη Διάσταση 68-70) τη μετατρέπει πάλι σε είδωλο, σε μια νεφέλη συνδέοντας την με ιστορίες ανύπαρκτες για σχέσεις με άλλους μυθικούς ήρωες, εραστές ή αρχηγούς στρατών σαν το άδειο πουκάμισο του Σεφέρη, την «κενήν δόκησιν» του Ευριπίδη (Κωνσταντινίδου 2010:319), η αποθέωση της «εκπέμπει τον αέρα της ελευθερίας τον οποίο εκπέμπει και το είδωλο (Ευρ. Ελ.612-4) την ώρα της ανάληψης του στον ουρανό» (Προκοπάκη 1981:363-4) Ωστόσο η απώλεια της ομορφιάς της και του ειδώλου της οδηγεί στην απώλεια του ίδιου της του εαυτού. Η Ελένη ως μυθικό πρόσωπο και ως είδωλο χάνει τον εαυτό της. «Η θεϊκή επιφάνεια μένει πίσω αφού έχει καταστήσει δυνατή μια καινούργια ύπαρξη»<sup>66</sup> (Δημουλά 2006).

Όποια προσπάθεια και αν καταβάλλει τώρα στο τέλος της ζωής της θα μπορούσε να ήταν πραγματική αν δεν χαρακτηριζόταν φανταστική και πριν αποδειχθεί απάτη.<sup>67</sup> Ωστόσο η σκηνή της τειχοσκοπίας ίσως αποτελεί αποτέλεσμα εσωτερικής αναζήτησης

---

<sup>63</sup>«Ο ερωτικός λόγος του Ρίτσου κυριαρχείται από τις έννοιες έρωτας – μοναξιά-θάνατος σε μια κυκλική γεωγραφικά διάταξη μέσα στο λόγο. Ο έρωτας είναι ταυτόχρονα Μύθος και Ιστορία δηλαδή από τη μια μεριά θρίαμβος και από την άλλη ήττα και καταδίκη του ανθρώπου». Σελ 88 Θωμαδάκη Μαρίκα Ο ερωτικός λόγος στο κύκλο των Ατρείδων του Γιάννη Ρίτσου Νέα Εστία τευχ.1547 80-89

<sup>64</sup>« τα χέρια τους τρέμαν απ'το θάμβος της ομορφιάς και της αθανασίας μου»

<sup>65</sup>«Το λουλούδι συμβολίζει την τέχνη, και το τρίτο 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» (Αναστασάκη 2007:5).

<sup>66</sup>Θεωρώ ότι η σκέψη αυτή δοσμένη για την επιστροφή του προσώπου στην κοινότητα ανταποκρίνεται και στην επιστροφή της Ελένης στην εσωτερικότητα της.

<sup>67</sup>«Να αναλήφθηκα τάχα στα αλήθεια αφήνοντας να πέσει από τα χείλη μου;» (Τέταρτη Διάσταση

της ηρωίδας μιας ανθρώπινης ενέργειας με νόημα. Πριν από τη στιγμή της ανάληψης η Ελένη αναζητώντας δικαίωση μέσα από ένα αγώνα χωρίς ελπίδα θυμάται το χρυσόμαλλο δέρας «σύμβολο της εσωτερικής φώτισης»<sup>68</sup> Έτσι κατά τη στιγμή που σεργιάνιζε στα τείχη έφυγε μακριά. Σήμερα συμφιλιωμένη με το παρελθόν, με την επιλογή της Σπάρτης και τη πληκτική ζωή που πέρασε μαζί με το Μενέλαο πριν πεθάνει (Τέταρτη Διάσταση 365-67 Ύστερα απ' την Τροία, —η ζωή μας στη Σπάρτη πολύ πληκτική— σωστή επαρχία: Όλη μέρα κλεισμένοι μες στα σπίτια, ανάμεσα στα στριμωγμένα λάφυρα τόσων πολέμων), μόνη χωρίς ένα χορό να την παρηγορεί ή να την υπερασπιστεί όπως την Ελένη του Ευριπίδη είναι ελεύθερη να πεθάνει.<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup>«Το έπαθλο της αργοναυτικής εκστρατείας, το χρυσόμαλλο δέρας, συνιστά όμως ένα πολύ γνωστό σύμβολο στον χώρο του «εσωτερισμού» και του μυστικιστικισμού. Πρόκειται για την κατάκτηση της λεγόμενης «εσωτερικής φώτισης». Δηλαδή για μια έκλαμψη γνώσης, αυτογνωσίας, ένωσης με το θείο. Εκστρατεία για το δέρας είναι η πορεία προς την αυτοπραγμάτωση και την αθανασία» (Κ. Κ. Ruthven 1977:28.

<sup>69</sup>«Ο θάνατος κάνει την εμφάνιση του με διάφορα προσώπεια και συνήθως δένεται με την ελευθερία για να ενισχύσει το κοινωνικό όραμα του ποιητή» (Γεράνης1991:127-134)



# Επίλογος

Στον επίλογο καταγράφονται τα συμπεράσματα στα οποία κατέληξε η παραπάνω έρευνα.

## Τελική αποτίμηση του μύθου της Ελένης

Μέσα από την σταδιακή εξέλιξη του μύθου από τα προ-ομηρικά έργα στον Όμηρο η Ελένη αποκτά ψυχή. Εξελίσσεται από μια άψυχη παθητική γυναίκα σε ένα ενεργό πρόσωπο. Έτσι παρουσιάζεται αρχικά να αντιδρά με θρήνους στην ακούσια αρπαγή της. Αργότερα η ακούσια απαγωγή μετατρέπεται σε εκούσια. Η Ελένη ξελογιασμένη ακολουθεί τον εραστή της. Η ενεργή συμμετοχή της είναι δεδομένη. Εγκαταλείπει γονείς, σύζυγο και παιδί αδιαφορώντας για την κοινωνική απαξίωση και κατακραυγή. Μια πράξη που αποδίδεται στην τρέλα που της έφερε η Αφροδίτη αλλά και στον ευάλωτο χαρακτήρα της. Το σαρκικό πάθος για τον εραστή της αποκαλύπτεται όταν αποστρέφει το πρόσωπο της στο δώμα της ραψωδίας Ζ και επιμελώς αποφεύγει το βλέμμα του στο οποίο δεν μπορεί να αντισταθεί. Όμως στην τειχοσκοπία η Ελένη παρουσιάζεται μετανιωμένη για τη πράξη της. Συνειδητοποιώντας ότι αποτέλεσε την αιτία ενός μακροχρόνιου πολέμου βρίσκεται εγκλωβισμένη ανάμεσα σε δύο κόσμους (Έλληνες και Τρώες) που τη μισούν. Εξάλλου για τους Έλληνες αποτελεί σύμβολο, αγώνα για ένα σκοπό αφού πολεμούν για την Ελένη που δεν τη γνωρίζουν αλλά έχει ταυτιστεί με την άλωση της Τροίας. Η ζωή στην Τροία φαντάζει ήδη παρελθόν αφού η άλωση της είναι δεδομένη, ενώ η πρωτύτερη ζωή στη Σπάρτη αχνο-φαίνεται στο μέλλον. Χρονικές βαθμίδες που εναλλάσσονται χωρίς ξεκάθαρα όρια. Στην άκρη του τείχους γνωρίζει ότι η ανθρώπινη ύπαρξη της και η θεϊκή Ομορφιά της συνυφαίνονται με την Τέχνη του Ομήρου. Έτσι αποστασιοποιείται από τον υλικό κόσμο και ως ελεύθερο πρόσωπο επιζητά να ανυψωθεί ψηλά. Μπορεί να παρατηρήσει κανείς ότι στην Τειχοσκοπία η Ελένη είναι παρούσα «απούσα».

Αφήνοντας πίσω την ασαφή θέση που κατέχει στα Ομηρικά Έπη η Ελένη αποκτά ένα δυναμικό και συνάμα ρομαντικό χαρακτήρα. Η τραγική κατάσταση της Ελένης έγκειται στο γεγονός ότι ως άνθρωπος δεν είναι αυτό που λένε οι υπόλοιποι ότι είναι. (Backes 1984:108) Η απιστία της ως αιτία ενός μακροχρόνιου αιματοβαμμένου πολέμου αντηχεί στο όνομα της. Από την άλλη η ομορφιά μια ιδιότητα που της δόθηκε από τους θεούς μάλλον προκαλεί τη δυστυχία της. Έτσι η ίδια ως σώμα/ ψυχοσύνθεση αισθάνεται εγκλωβισμένη σ' ένα όνομα συνδεδεμένο με την ομορφιά αλλά και το μίσος των άλλων (αντίθεση ανάμεσα στο όνομα και το πράγμα). Επομένως το σώμα της μετατρέπεται σε φορέα ιδιοτήτων που προκαλούν προβλήματα τόσο στην ίδια όσο και στους γύρω από αυτήν επιτάσσοντας τον εξαγνισμό της. Ο εξωπραγματικός χαρακτήρας του ειδώλου επιβαρύνεται με την κακή φήμη της ενώ η πραγματική εξαγνίζεται. Με τον τρόπο αυτό υπάρχει διαχωρισμός ανάμεσα στην άπιστη Ελένη που προκαλεί το σαρκικό πόθο και την πιστή γεμάτη σύνεση αληθινή Ελένη. Ωστόσο στη συγκεκριμένη τραγωδία μπορεί να παρατηρήσει κανείς την ανατροπή των ρόλων. Ο θηλυπρεπής και αναποφάσιτος Μενέλαος παραχωρεί τη θέση του στην αποκαλυπτόμενη αποφασιστική Ελένη. Ο ελαττωματικός χαρακτήρας της γυναικείας ιδιοσυγκρασίας εξακολουθεί να υπάρχει μέσα από τη χρήση τεχνασμάτων εξαπάτησης. Επιπλέον η θνητή Ελένη ραδιουργεί και μηχανεύεται τρόπους με τους οποίους προσπαθεί να ξεφύγει από την ασφυκτική πίεση του επικείμενου γάμου της. Ξεγελά το μελλοντικό σύζυγο ψευδόμενη για συνήθειες και έθιμα που δεν υφίστανται. Η βασική διαφορά : ο Ευριπίδης επιλέγει στο τέλος του έργου του την αποθέωση της Ελένης ενώ ο Όμηρος την ευτυχισμένη οικογενειακή ζωή στη Σπάρτη.

Στο πρώτο μέρος του Φάουστ ο Γκαίτε ανακαλεί το πρόσωπο της Ελένης που είναι είδωλο και μάλιστα το «ομορφότερο είδωλο», «των γυναικών η πλέον ποθητή (Γκαίτε Ελ. 2602). Παρατηρούμε ότι ο Γερμανός ποιητής προσπαθεί να την καταστήσει αισθητικά σύμβολο του Ωραίου και του Όμορφου. Πλησιάζει μάλλον περισσότερο προς την εννοιακά αισθητική αποτίμηση του θηλυκού στοιχείου παρά προς την στείρα σωματική εκτίμηση του γυναικείου σώματος. Ο Γκαίτε με τη δική του Ελένη εξυψώνει το γυναικείο φύλο στα πεδία του Ωραίου.

Μάλιστα στον πρώτο Φάουστ αυτό το οποίο θα πρέπει να τονίσουμε είναι το γεγονός ότι η εικόνα της Ελένης (ως συμβόλου του αισθητικά ωραίου) εμποτίζει τόσο βαθιά και απόλυτα το μυαλό του Φάουστ ώστε αυτός τελικά θεωρεί ότι σε κάθε γυναίκα βλέπει

την Ελένη (Γκαίτε Ελ. 2604). Η μετουσίωση της Γυναίκας σε σύμβολο του Ωραίου (ας θυμηθούμε την παράλληλη θηλυκή θεοποίηση του Ωραίου στο πρόσωπο της Αφροδίτης) ταξιθετεί την οντολογική αλλά και την ηθική και κοινωνική πορεία του γυναικείου φύλου. Η γυναίκα ως Ωραίο θα πρέπει να διδάσκει (το ρήμα κατά τον αρχαιοελληνικό τρόπο εξήγησης) και να οδηγεί σε ένα καλύτερο και ποιοτικότερο τρόπο νοητικής και αξιολογικά ανώτερης ζωής. Η θεώρηση αυτή του Γερμανού ποιητή επαναπροσδιορίζει και τη θεωρία της ουσιοκρατίας (Χατζηφώτη 2017:4).

Στο δεύτερο Φάουστ η Ελένη σε κάθε περίπτωση συνεχίζει να αποτελεί μία εικόνα ψευδαίσθησης, ορίζεται μάλιστα ως το πρότυπο της ιδανικής ομορφιάς. Η έννοια του ωραίου αποδίδεται με ποικίλους νοηματικούς και λεξιλογικούς όρους (Γκαίτε Ελ. 6457). Η Ελένη πλέον δεν είναι απλά ο αντικατοπτρισμός ενός μαγικού καθρέπτη, αντ' αυτού γίνεται το είδωλο ενός μαγικού φανού, έχοντας ήδη τοποθετηθεί στο Βασίλειο των Μητέρων. Η αναβάθμιση του γυναικείου ρόλου ίσως έχει να κάνει με τη θεωρία της Γνώσης του Γερμανού ποιητή. Ο Γκαίτε ελκύεται από το ερώτημα «τι είναι η γνώση;». Η γνώση του Ωραίου είναι μορφή γνώσης, υπερβατικής μάλιστα. Η αποστασιοποίηση από τον κόσμο των αισθήσεων και την σφαλερή αμεσότητά του είναι ενδεικτική της άποψης του Γκαίτε όσον αφορά το τι πραγματικά είναι Γνώση. Η μετουσίωση της Γυναίκας σε σύμβολο του Ωραίου απελευθερώνει τον άνθρωπο από τη στείρα αισθητική αποτίμηση των πάντων και τον βοηθά ώστε να βλέπει την ανώτερη και πνευματικότερη πλευρά των προσώπων και των οντοτήτων. Η Ελένη ως το αισθητικό Ωραίο έλκει το βλέμμα των ανθρώπων προς τον κόσμο του Ωραίου, προς τη Γνώση αυτού. Ενάντια σε κάθε είδους σεξισμού, ενάντια σε κάθε θεώρηση της γυναίκας απλά ως φορέα και τρόπο ανδρικής και σωματικής ικανοποίησης (Χατζηφώτη 2017:6) η Ελένη του Γκαίτε προσφέρει πνευματική ευδαιμονία η οποία οδηγεί στη σύνδεση της εσωτερικής θηλυκής δύναμης και της μορφικής της ενέργειας με το Ωραίο ως τέτοιο.

Ο μετασχηματισμός της Φαουστικής Ελένης αποδεικνύει ότι ο Γκαίτε χρειάζεται τη Φαουστική Ελένη προκειμένου να την τοποθετήσει δίπλα στον ήρωα του και να την ηθικοποιήσει. Η Ελένη του Φάουστ χρησιμοποιείται με ένα διττό ρόλο. Η ιδέα δεν είναι του Γκαίτε αλλά τη δανείζεται από την αρχαιοελληνική ποίηση. Η Ελένη παρουσιάζεται ως είδωλο, ως Φαίνεσθαι. Θα μπορούσαμε να ισχυρισθούμε ότι το γυναικείο φύλο ως Φαίνεσθαι πλησιάζει τα συμπεράσματα της Μποβουάρ (Μποβουάρ 1958) σύμφωνα με το οποίο η γυναίκα από τη Βίβλο και μετά εμφανίζεται ως δημιουργηθείσα από το

πλευρό του Αδάμ, μη αυτόνομη ύπαρξη, μη ολοκληρωμένη ύπαρξη, απλά ένα Φαίνεσθαι που αντανακλά μία εικόνα παρεφθαρμένη του άνδρα ανθρώπου. Αυτό εξάλλου διαφοροποιεί το Φαίνεσθαι από το Είναί. Το Φαίνεσθαι είναι κάτι το εξαρτώμενο, το μη ανεξάρτητο, το ψεύτικο και καθοδηγούμενο. Ο Γκαίτε όμως αναμφίβολα εκκινεί από το γυναικείο σώμα (πρώτη θεώρηση της Ελένης) ως σύμβολο των αισθήσεων οι οποίες είναι παροδικές και μη αιώνιες. Ο Μεφιστοφελής αναφέρει στον Φάουστ ότι θα γνωρίσει τον κόσμο μέσα από τις αισθήσεις. Η γυναίκα είναι το σύμβολο της αίσθησης η οποία γνωσιολογικά και ηθικά ολοκληρώνει τον άνθρωπο σε σχέση με τον κόσμο. Η αναφορά είναι αξιοσημείωτη (Γκαίτε Ελ. 1828) : « Βασίσου στις αισθήσεις και κίνησε τη γη να κατακτήσεις». Υπάρχει η αρχαιοελληνική διάθεση, αυτή που θεοποίησε την Αφροδίτη, η γυναίκα να αντιμετωπισθεί ως σύμβολο προσπέλασης του κόσμου. Δεν είναι τυχαίο ότι στο δεύτερο Φάουστ ο Μεφιστοφελής θέλει να διευκρινίσει ότι οι θεοί αγνοούν την πραγματική φύση των θεοτήτων, άρα η γυναίκα ως οντολογικό βάθος της θήλειας δύναμης αγνοείται από τους ανθρώπους οι οποίοι εμμένουν στην αισθητική προσπέλαση του γυναικείου φύλου. Αδυνατούν να κατανοήσουν το σύμβολο γυναίκα της αιωνίας ωραιότητας (Χατζηφώτη 2017:2).

Ο Γκαίτε όμως επιζητεί την ηθική διάσταση των πραγμάτων, επιζητεί να ισοροπήσει το ωραίο με το ηθικό. Η Ελένη αντιπροσωπεύει το Ωραίο το οποίο μπορεί να οδηγήσει τον άνθρωπο στη θέαση του Όμορφου και από αυτή την άποψη η Ελένη αποκαθαίρεται, συγχρόνως το ηθικό συμβαδίζει με το Όμορφο. Ο μορφωμένος άνθρωπος μπορεί να αποδεχθεί το ωραίο ως ηθικό, το σώμα δεν χρειάζεται να διακρίνεται από το πνεύμα. Το ωραίο ως αξία που οδηγεί τον άνθρωπο στην ενόραση των ιδεών δεν χρειάζεται πάντα να ταυτίζεται και να συνδέεται με το ηδυπαθές και το ανήθικο και υπεροπτικό. Η Ελένη λαμβάνει τις διαστάσεις της λυτρωτικής δύναμης του ωραίου, το οποίο με τη σειρά του συμβολίζει την αρμονία και τη χρηστή διαχείριση όλων των δυνάμεων που ωριμάζουν οντολογικά τον άνθρωπο.

Ωστόσο οι ποικίλες αλλαγές που ακολουθούν στο πέρασμα των χρόνων οδηγούν στην σταδιακή απώλεια της πειστικότητας των παλιών αξιών της εποχής του Γκαίτε. «Η αποδοχή της κοινωνικής θέσης, η υποταγή στην εξουσία, η τυφλή υπακοή, αρχίζουν να κλονίζονται: ο πατριωτισμός, η εκτέλεση του καθήκοντος, ακόμα και ο Χριστιανισμός, μοιάζουν τώρα αμφισβητήσιμα ιδανικά» (Peter Faulkner 1982:34-5). Έτσι η Ελένη του Γκαίτε ως σύμβολο της Ιδανικής ομορφιάς που ξεφεύγει από την αναζήτηση της

ταυτότητας της γιατί αγγίζει το Απόλυτο απομακρύνεται από την οπτική του Ρίτσου ο οποίος απομυθοποιεί την Ελένη ακολουθώντας, ίσως θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς αντίστροφη πορεία. Έτσι ο καθένας ανταποκρίνεται με διαφορετικό τρόπο στον διηλεκτή προβληματισμό της διττής καταγωγής της Ελένης.

Επίσης ενώ στον Γκαίτε η ιδιότητα της ομορφιάς καθαγιάζεται και οδηγεί στην αποενοχοποίηση της ίδιας της Ελένης και στην ηθική εξύψωση του ατόμου, στον Ρίτσο η ομορφιά συμβαδίζει με την ματαιοδοξία ενώ η απώλεια της οδηγεί στην αυτογνωσία μέσα από την κατανόηση των γεγονότων του παρελθόντος.

Αναφορικά με τα δομικά στοιχεία των δύο δημιουργημάτων μπορεί κανείς να παρατηρήσει την ανάπτυξη της δραματικότητας σε σύγκριση με τη λυρική της παλαιάς ποίησης παρά τη χρήση του ελεύθερου στίχου και του καθημερινού λόγου το έργο του Ρίτσου διακρίνεται για μια σκοτεινότητα διανοητικής φύσεως, που κάνει δύσκολο να περιγράψουμε το νόημα του έργου του όπως του Γκαίτε (Βαγενάς 1984:16).

«Επιπλέον δίνοντας σημασία στην εσωτερική πορεία του ανθρώπου και στην υποκειμενική πρόσληψη της εξωτερικής πραγματικότητας, ακολουθώντας το ρέμα του μοντερνισμού ο Ρίτσος αδιαφορεί για την αφήγηση γεγονότων με χρονολογική σειρά και ενισχύει τη συνειρμική και μνημονική αφήγηση» (Γιώργος Καλλίνης 2001:28-32). Επομένως ο χρόνος δρα καταλυτικά και είναι εμφανής στην εξωτερική του εμφάνιση (διάσταση ανάμεσα στο παρελθόν και παρόν). Η Ελένη δεν υπάρχει πια, είναι παρελθόν. Η τωρινή Ελένη προσωποποιεί τη φθορά του χρόνου. Ταυτόχρονα το πέρασμα από το παρελθόν στο παρόν συνάδει με το πέρασμα από τη σφαίρα της αθανασίας στην θνησιμότητα, σ' ένα δημιούργημα περιορισμένο στο γήινο περιβάλλον. Η αποστεωμένη Ελένη δεν διαθέτει κανένα εξωπραγματικό στοιχείο. Απλή καθημερινότητα, συνηθισμένοι άνθρωποι, μικρά και ασήμαντα αντικείμενα που οδηγούν στην αποστασιοποίηση από το μυθικό. Για τον Ρίτσο η Ελένη της “Τειχοσκοπίας” ονομάζεται Ελευθερία ενώ για τον Όμηρο Ομορφιά.

Αποστασιοποίηση υπάρχει και στη σχέση της Ελένης με τον οίκο της. Σήμερα η Ελένη εξακολουθεί να μην προστατεύει το σπίτι της από τις δολιοφθορές των υπηρετριών ενώ γνωρίζει όσα συμβαίνουν. Τα αγάλματα που υπάρχουν μέσα στον οίκο ίσως υποδεικνύουν τα πολλαπλά προσωπεία της ηρώιδας. Η μάσκα που υποχρεωτικά

σκιαγραφείται στο λογοτεχνικό μύθο προσωποποιείται στα ψυχρά άψυχα αγάλματα. Ο Ρίτσος φροντίζει με την επαναφορά του ειδώλου να αναφερθεί στον Ευριπίδη με σκοπό την έμφαση στη μοναξιά και τη ματαιότητα καθώς παραπέμπει στην κενή Ελένη του Ευριπίδη.

Επιπλέον σύμφωνα με τις βιβλιογραφικές αναφορές η γυναίκα έχει την ικανότητα να χρησιμοποιεί το σώμα της προκειμένου να αποτελέσει ερωτικό κίνητρο και να προκαλέσει το άλλο φύλο. Η Ελένη του Ρίτσου διαθέτει ένα βλέμμα τρομερό γιαυτό και φροντίζει γνωρίζοντας τη δύναμη του να κρατά τα μάτια της κλειστά. Η «αφύσικη» κατάσταση μεταφέρεται στο βλέμμα και στη παθητικότητα πριν το τέλος. Εξάλλου η κλιμάκωση που παρατηρείται πριν το θάνατο σηματοδοτεί την απελευθέρωση της Ελένης από το φθαρτό σώμα που αποτελεί και το Δούρειο Ίππο της αιχμαλωσίας της. Μέσα στο έργο του Ρίτσου μπορεί να αναγνωρίσει κανείς τους συμβολισμούς που λανθάνουν. Η Τροία, Ο Δούρειος Ίππος, το προσωπείο σημεία που παραπέμπουν σε ταξικές, υπαρξιακές αναζητήσεις και χαρακτηρίζουν τον Ρίτσο ως ταγμένο ποιητή. Σε κάθε περίπτωση η Ελένη του Ρίτσου αντιλαμβάνεται ότι η ύπαρξη της ετεροκαθορίστηκε μέσα από τις διακειμενικές αναφορές της των δημιουργών της Τέχνης.

# Βιβλιογραφία

## Εκδόσεις και Μεταφράσεις αρχαίων κειμένων

Αριστοτέλης, (2008) *Ποιητική*. Μτφρ. Δημήτριος Λυπουρλής. Θεσσαλονίκη: Ζήτρος.

Ευριπίδης, (1978) *Ελένη*. Μτφρ. Π.Λ. Παττίχης. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών

Ευριπίδης, (2006) *Ελένη*. Μτφρ. Τ. Ρούσσος. Αθήνα: ΟΕΔΒ

Ευριπίδης, (2007) *Ορέστης*. Μτφρ. σχόλια, ανάλυση του έργου Θ. Μαυρόπουλος. Αθήνα: Ζήτρος

Ηρόδοτος, (2007) *Ιστορίαι*, *Ερατώ*, 6.61.1-6.70.3. Μτφρ. Η. Σπυρόπουλος. Αθήνα: Γκοβόστη. <http://www.greek-language.gr> (πρόσβαση 1-5-2018)

Ησύχιος, (1860) *Hesychii Alexandrini Lexicon*. Επ. Μ. Schmidt.

Θεόκριτος XVIII, (1952) *Ελένης Επιθαλάμιος*. Bucoloci Graeci. Εκδ. ASFGow

Ισοκράτης, (2012) *Ελένης Εγκώμιον* 10, 67-69. Μτφρ. Α.Ι. Γιαγκόπουλος - Ζ.Ε Μαλαθούνη. Θεσσαλονίκη: ΚΕΓ. <http://www.greek-language.gr> (πρόσβαση: 1-5-2018)

*Καινή Διαθήκη*, (1977) Μτφρ. Π. Τρεμπέλας, Αθήνα: Αποστολική Διακονία

Όμηρος, *Ιλιάς* (1920) Μτφρ. Ν. Καζαντζάκη Ν.-Ι.Θ. Κακριδή  
<http://users.uoa.gr/~nektar/arts/tributes/omhros/il.htm>

Όμηρος, *Οδυσσειάς* (1938) Μτφρ. Ν. Καζαντζάκη - Ι. Κακριδή

Παυσανίας, (1976) *Ελλάδος Περιήγησης: Κορινθιακά και Λακωνικά*. Επιμ. Ν. Παπαχατζή  
Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών

Πίνδαρος, (2015) *Πυθιόνικος Β'*, 38-40. Μτφρ. Ι.Ν. Γρυπάρης. Θεσσαλονίκη: ΚΕΓ.

Στησίχορος, Παπ. Όξυρ. XXIX απ.26- Page, Poetae Melici Graeci.

## Βιβλιογραφία

Αναστασάκη, Ε. (2007) Η απόδραση της Ωραίας Ελένης: δύο απόπειρες απελευθέρωσης στα έργα των Giraudoux και Ρίτσου. *Σύγκριση*, τευχ. 18,149-163

Αρμένη, Α., Ιατροπούλου-Θεοχαρίδου, Μ., & Νικητοπούλου, Κ. (1987) *Η Γυναίκα στη ζωή και στο έργο του Γκαίτε και του Καζαντζάκη*. Αθήνα: Αυτοέκδοση.

Βαγενάς, Ν. (1984) *Για έναν ορισμό του μοντέρνου στην ποίηση*. Αθήνα: Στιγμή.

Baekes, J. L. (1984) *Ο μύθος της Ελένης*. Αθήνα: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών και ΜΙΕΤ.

Βελουδής, Γ. (1981) Ο καβαφικός Ρίτσος. *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*. Επ. Αικ. Μακρυνικόλα. Αθήνα: Κέδρος.

----- (1991) Ο μύθος στο Ρίτσο. *Νέα εστία*. Τόμ.130 τευχ. 1547, 113-116

Γεράνης, Σ. (1991) Η Ποίηση του Γιάννη Ρίτσου, Σημειώσεις στα περιθώρια της "Τετάρτης Διάστασης". *Νέα Εστία*. τευχ. 1547,127-134. Διαθέσιμο στο αρχείο περιοδικών του ΕΚΕΒΙ

Γραμματάς, Θ. (1993) Μύθος και διακειμενικότητα στη δραματουργία του Ιάκωβου Καμπανέλλη. *Θέατρο Τόμος Στ': Ο Κανείς και οι Κύκλωπες, Ο Δείπνος κτλ.* Αθήνα : Κέδρος

Butler, J. (1990) *Gender trouble, Feminism and the Subversion of intentity*.

Bowra, M.C. (1961) *Greekly ricpoetry from Alcman to Simonides*. Oxford: Clarendon Press.

Γεωργούση, Γ. (2009) Συνέχειες και ασυνέχειες: ποιήματα και μύθοι. *Ελληνική αρχαιότητα και νεοελληνική λογοτεχνία*, επ. Θ. Πυλαρινός. Κέρκυρα

Γιατρομανωλάκης, Γ. (1981) Ιστορική επιφάνεια και βάθος. Μελέτη πάνω σε δυο συνθέσεις του Γιάννη Ρίτσου. *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*. Επ. Αικ. Μακρυνικόλα. Αθήνα: Κέδρος, 195-229.



Γκαίτε, Γ.Β. (1921) *Η Ελένη του Δεύτερου Φάουστ*. Μτφρ. Θρ. Σταύρου. Αθήνα: Γανιάρης.

.....(1979) *Ελένη Κλασικορομαντική φαντασμαγορία*. Μτφρ. Θρ. Σταύρου. Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας. Αθήνα: Ίδρυμα Μωραΐτη.

.....(2003) *Φάουστ*. Μτφρ. Π. Μάρκαρης. Αθήνα: Γαβριηλίδης, 2<sup>η</sup> έκδοση.

Calder, L.L. (1976) *Helert: The Evolution from Divine to Heroic in Greek Epic*. Diction Leiden Brill

Curran, V. J. (2017) Goethe's "Helen": A play within a play. *International journal of the Classical Tradition, Vol, 7, No, 2*, published by Springer, <http://www.jstor.org/stable/30222683> (Πρόσβαση: 10-10-2017 12:02)

Γραμματάς, Θ. (1993) Μύθος και διακειμενικότητα στη δραματουργία του Ιάκωβου Καμπανέλλη. *Θέατρο Τόμος Στ': Ο Κανείς και οι Κύκλωπες, Ο Δείπνος κτλ.*, Αθήνα : Κέδρος

Dale, A. M. (1967) *Euripides, Helen*. Edited with Introduction and Commentary. Pp. xxxiv + 179. Oxford: Clarendon Press, p.23

Δημουλά Βασιλική (2006). *Μεταμορφώσεις του αρχαίου λυρικού τραγουδιού στον Ευρωπαϊκό και Νεοελληνικό Ρομαντισμό. Προς μια ηθική του λυρικού λόγου*. Γ' Συνέδριο της Ευρωπαϊκής εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών.

Durant, G. (1977) Perennite, derivations et usure du mythe. *Problemes du mythe et de son interpretation*. Paris: Les Belles Lettres p27-50

Ebbott, M. (1999) The Wrath of Helen :Self-Blame and Nemesis in the Iliad. *M. Carlisle και O. Levaniouk, eds, Nine Essays on Homer*. Lanham: Marylandp. 3-20.

Easterling, P.E., Knox, B.M.W. (1990) *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*. Μτφρ. Ν. Κονομή, Χρ. Γρίμπα, Μ. Κονομή. Αθήνα: Παπαδήμας

Faulkner, P.(1982). *Μοντερνισμός*, μτφ. Ιουλιέττα Ράλλη – Καίτη Χατζηδήμου, Αθήνα : Ερμής.

Foley, H.P. (2001) *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton: University Press

Goldhill, S. (1986) *Reading Greek Tragedy*. Cambridge: University Press.p19

Grimal,P. (1991) *Λεξικό της Ελληνικής και Ρωμαϊκής μυθολογίας*. Επ. Β. Άτσαλος, Θεσσαλονίκη: University studio press..

Holmberg, I. (1995) Euripides' Helen. Most No bleand Most Chaste. *The American Journal of Philology*,116:19-42

Holub, R. (2001) *Θεωρία της πρόσληψης: Μια κριτική εισαγωγή*, μτφ. Κ. Τσακοπούλου, Αθήνα: Μεταίχμιο

Hornblower, S., Spawforth, A. & Esther Eidinow, E. (2005) *Oxford classical dictionary*. Oxford University press, 4<sup>th</sup> edition

Θασίτης, Π. (1981) *Επαληθεύσεις της διαλεχτικής αρχής στο έργο του Γιάννη Ρίτσου. Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο. σ.230-42*

Θωμαδάκη, Μ. (1991) *Ο ερωτικός λόγος στον κύκλο των Ατρείδων του Γιάννη Ρίτσου. Νέα Εστία 1547: 80-89*. Διαθέσιμο στο αρχείο περιοδικών του ΕΚΕΒΙ

Jauss, H.R. (1978) *Η ιστορία της λογοτεχνίας ως πρόκληση για τις γραμματολογικές σπουδές στο Η θεωρία της πρόσληψης: τρία μελετήματα. Εισαγωγή-μτφρ-επίμετρο: Μίλτος Πεχλιβάνης*. Αθήνα: Εστία.

Juffras, D. ( 1993)Helen and the other victims in Euripides' 'Helen'45-46. *Hermes* 121. Bd., H. 1.pp. 45-57

<http://www.jstor.org/stable/4476937> (Πρόσβαση: 27-4-2018 08:01πμ)

Jung, K. (1964) *Ο άνθρωπος και τα σύμβολά του*. Μτφρ. Α. Χατζηθεοδώρου. Αθήνα: Αρσενίδης.

Λάμπρου, Θ. (2002) *Ο Σίλερ, ο Γκαίτε και οι νεώτεροι. Νέα Εστία*, τεύχ. 151.

Κακριδής, Ι.Θ.(1954) *Προβλήματα της ομηρικής Ελένης. Ελληνικά*, τ. 13<sup>ος</sup>, τεύχ. 2.

- (1965) *Ομηρικά θέματα*. Αθήνα: Εστία
- (1979) *Ξαναγυρίζοντας στον Όμηρο*. Αθήνα: Εστία
- Καλλίνης, Γ. (2001) *Ο μοντερνισμός ενός κοσμοπολίτη. Στοιχεία και τεχνικές του μοντερνισμού στο μεσοπολεμικό μυθιστόρημα του Κοσμά Πολίτη*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Kant, Im (2011) *Παρατηρήσεις πάνω στο αίσθημα του ωραίου και του υπέροχου*. Μτφρ. Χ. Τασάκος. Αθήνα: Printa.
- Καραγιάννη, Α. Λ. (2009) *Το στοίχημα του Γκαίτε, η μεταγραφή του δραματικού προσώπου της Ελένης του Φάουστ*. Σχολή καλών τεχνών ΑΠΘ
- Καστρινάκη Α. (2009) Ο Ρίτσος, η Ελένη και η Μεγάλη Μητέρα. *Θέματα Λογοτεχνίας*, τεύχ. 42, σ. 178-188.
- Κεντρωτής Γ. (1988) Το τρίτο ρόδο. Μια ερμηνευτική προσέγγιση της *Ελένης* του Γιάννη Ρίτσου. *Διαβάζω* τεύχ. 205, σ.105-111
- Κωνσταντινίδου, Σ. (2010) Η Ελένη του Γιάννη Ρίτσου και η «Τρίτη Ραψωδία» της *Ιλιάδος*. *Δωδώνη Επιστημονική Επετηρίδα του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων*. Τόμ. 39
- Lesky, A. (1987) *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, μτφρ. Ν. Χουρμουζιάδης. Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- (2003) *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων τόμος Β'. Ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους*. Μτφ Ν. Χουρμουζιάδης. Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Λιάπης, Β. (2017) *ΘΣΠ 60 Οδηγός Μελέτης 2ης Εβδομάδας*. Λευκωσία: ΑΠΚΥ
- Liddell, H.G.-R. Scott. (2011) *Μέγα Λεξικόν της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσης*. Μτφρ.
- Σ. Κωνσταντινίδου <http://myria.math.aegean.gr/lds/web/index.php>
- Μηλιώνης, Χ. (2000) Οι περιπέτειες της Ελένης. *Γυναίκες του Μύθου* στην Καθημερινή
- Μητραλέξη, Κ. (1992-3) *Ελένη στο Φάουστ* από το πρόγραμμα παράστασης: Κύκλος Ελένης. Αθήνα: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών και ΜΙΕΤ.
- Murray, G. (2008) *Euripides and His Age*. London

[www.arcliive.org/details/euripidesliisageO0murruft](http://www.arcliive.org/details/euripidesliisageO0murruft)

Nilsson, M. (1979) *Η Μυκηναϊκή Προέλευση της Ελληνικής Μυθολογίας*. Μτφρ. Ι. Μαζαράκης Αινιάν. Αθήνα: Δωδώνη

Οικονόμου, Μ. (2016) *Κουπιά και Φτερά. Ο μύθος του Οδύσσειας στη λογοτεχνία και στον κινηματογράφο του μοντερνισμού*. Αθήνα: Νεφέλη.

Pape,W. (1898) *Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσης*. Επιμ. Α. Α. Σακελάρου, τ. Α', Π.Δ, Σακελάρου

Παύλου, Ι (2005) *Ο Φάουστ του Γκαίτε κατά την περίοδο 1880-1920*. ΜΕΣ, Α.Π.Θ , Θεσσαλονίκη

Πεφάνης, Γ. Π.( 1996) *Θέατρο του Νότου, Επίδαυρος: Ελένη του Ευριπίδη. Νέα Εστία*. τεύχ.1663:1384-85. Διαθέσιμο στο αρχείο περιοδικών του ΕΚΕΒΙ

Pelican, J. (1995) *Faust the theologian*. N.York: Yale University Press.

Πόλκας, Α. (2012), *Το κλέος στην Ιλιάδα : Κλέος Κυδος*

[http://www.greeklanguage.gr/digitalResources/ancient\\_greek/history/epos/page\\_079.html?prev=true](http://www.greeklanguage.gr/digitalResources/ancient_greek/history/epos/page_079.html?prev=true)(Πρόσβαση: 28-4-2018)

Πρεβελάκης, Π. ( 1981) *Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος. Συνολική θεώρηση του έργου*. Αθήνα: Κέδρος.

Προκοπάκη, Χ. (1981) *Η πορεία προς τη Γκραγκάντα ή οι περιπέτειες του οράματος. Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο σ.276-372*

Ricks,D. (1992) *Ρίτσος-Όμηρος: Ένας ποιητικός Διάλογος από Διάλεξη στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων*

Ρίτσος Γ. (1972) *Τέταρτη Διάσταση (1956-1972): Ποιήματα , τόμος ΣΤ.΄* Αθήνα: Κέδρος

Ruthven, K.K (1977) *Ο Μύθος [Η γλώσσα της κριτικής]*. Μτφρ. Ι. Ράλλη – Κ. Χατζηδήμου, Αθήνα: Ερμής.

Segal, C. (1971) *The two Worlds of Euripides' Helen. Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. Vol. 102 pp553-614

[www.jstor.org/stable/2935956](http://www.jstor.org/stable/2935956) (Πρόσβαση: 12-4-18 στις 20:11μ.μ.)

Σιμόν ντε Μποβουάρ (1958) *Το δεύτερο φύλο*. Μτφ. Τζένη Κωνσταντίνου, Αθήνα : Μεταίχμιο.

Σκουρουμούνη, Α. (2017) *Θεωρητικές Προσεγγίσεις στην αρχαία Ελληνική Λογοτεχνία: Θεωρίες πρόσληψης*. Λευκωσία: ΑΠΚΥ

Strauss, C.-L. (1958) *Anthropologie structural*. Paris: Plon.

Χατζηανέστης, Ε. (1986) Το πρόσωπο της Ελένης στους λυρικούς ποιητές. *Νέα Εστία*. τεύχ. 1421:1198-1202. Διαθέσιμο στο αρχείο περιοδικών του ΕΚΕΒΙ

Χατζηφώτη, Φ. (2017) *Λογοτεχνία και Φύλο*. Λευκωσία: ΑΠΚΥ.

Χριστόπουλος, Μ. (2007) *Όψεις της Ελένης στο Έπος και στο Δράμα ...ονειρόφαντοι, πενθήμονες δόξαι.....* Αθήνα: Πατάκης

Vander Valk, H. (1953) Homer's Nationalistic Attitude. *L' Antiquite' Classique* 22p5-25  
[https://www.persee.fr/doc/antiq\\_0770-2817\\_1953\\_num\\_22\\_1\\_3461](https://www.persee.fr/doc/antiq_0770-2817_1953_num_22_1_3461)

West, M.L. (1975) *Immortal Helen*. London

Wright, M. (2005) *Euripides' Escape-Tragedies: A Study of Helen, Andromeda, and Iphigenia among the Taurians*. Οξφόρδη: University Press.

[www.sansimera.gr/biographies/1065](http://www.sansimera.gr/biographies/1065).

Zeitlin, F. (2002) Playing the other. *Sexuality and Gender in the Classical World*. Επ. Mc Clure L: Reading and Sources. Oxford