

# Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών  
*Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία*

## Μεταπτυχιακή Διατριβή



Ευριπίδη *Ἑλένη* – Offenbach *La Belle Hélène*

Ο Μύθος της Ωραίας Ελένης και η Πρόσληψή του

Παναγιώτα – Στεργιανή Γιαφεντή

Επιβλέπων Καθηγητής  
Άγισ Μαρίνης

Δεκέμβριος 2019

## Περίληψη

Στόχος της παρούσας διατριβής είναι να διερευνήσει την πρόσληψη του μύθου της Ωραίας Ελένης σε δύο μεμακρυσμένα μεταξύ τους χρονικά και ειδολογικά κείμενα, την *Έλένη* του Ευριπίδη και την *Ωραία Ελένη (La Belle Hélène)* του Jacques Offenbach, με θεωρητικό γνώμονα την *Αισθητική της Πρόσληψης* του H.R. Jauss, και λαμβάνοντας υπόψη κομβικούς σταθμούς στη γενικότερη ιστορική πρόσληψη του μύθου. Η προσέγγιση των έργων διαρθρώνεται σε τέσσερις ερευνητικούς άξονες, οι οποίοι αντιστοιχούν στα τέσσερα μεθοδολογικά εργαλεία και έννοιες κλειδιά του Γερμανού θεωρητικού: *Ορίζοντας Προσδοκιών*, *Αισθητική Αξία*, *Κοινωνική λειτουργία του έργου* και *Αισθητική Απόλαυση* μέσω της *Αισθητικής Ταύτισης*. Της εξέτασης των έργων προηγείται η παρουσίαση του θεωρητικού πλαισίου αναφοράς, η προσληπτική διαδρομή του μύθου της Ωραίας Ελένης στην ομηρική και μεθομηρική παράδοση, καθώς και μία σύντομη αναφορά στους δημιουργούς των δυο έργων και την εποχή τους. Η διατριβή εστιάζει κατ' αρχάς στην ανασύνθεση του *Ορίζοντα Προσδοκιών* του αρχικού τους κοινού. Εξετάζει την *Αισθητική Απόκλιση* των έργων από τις απαιτήσεις του κοινού τότε και σήμερα, καθώς επίσης το πώς η απόκλιση αυτή επιδρά στον προσδιορισμό της *Αισθητικής* τους *Αξίας*. Το λογοτεχνικό/θεατρικό κείμενο ως αισθητική εμπειρία βιωμένη μέσω της *Αισθητικής Ταύτισης* με την ηρωίδα και τους λοιπούς χαρακτήρες, διερευνάται στην υποδοχή των έργων, αλλά και σήμερα, μέσα από το μοντέλο των πέντε αισθητικών τροπικοτήτων ταύτισης της *Θεωρίας της Πρόσληψης (Συμμετοχική, Αγαστική, Συμπαθητική, Καθαρσιακή, Ειρωνική)*. Καταδεικνύεται πως, αν και τα δύο έργα αμφισβητήθηκαν στην εποχή τους, για διαφορετικούς λόγους το καθένα, στις μέρες μας ανήκουν πλέον αμφότερα στη χορεία των έργων υψηλής τέχνης και αισθητικής αξίας. Η κοινωνική επίδρασή τους, για μεν την *Έλένη* δεν ήταν καταλυτική, ήταν ωστόσο ανιχνεύσιμη μέσα στο μεταβατικό, πολιτικά και πνευματικά, κλίμα που διαμορφώνεται στο τέλος του πέμπτου αιώνα π.Χ.· για δε την *Ωραία Ελένη (La Belle Hélène)*, σηματοδοτεί την κορυφαία στιγμή μιας περιόδου κατά την οποία το έργο του συνθέτη αναμορφώνει τον μουσικοθεατρικό και πολιτιστικό χάρτη της γαλλικής πρωτεύουσας εντός της Δεύτερης Γαλλικής Αυτοκρατορίας. Η *αισθητική απόλαυση* που το κοινό της Ελένης γεύεται στην τραγική και την κωμική της πραγμάτευση, εγείρεται μέσω της ταύτισης με την ηρωίδα, η οποία σε κάθε έργο αναπτύσσεται διαφορετικά, με βάση την απόσταση θεατή-ήρωα που το κείμενο επιτρέπει. Διαπιστώνουμε πως η ταύτιση αυτή δεν είναι μονοδιάστατη, συγκροτείται με την σύμπραξη περισσότερων της μιας αισθητικών τροπικοτήτων, γεγονός το οποίο εμπλουτίζει την αισθητική εμπειρία του θεατή/αναγνώστη τους.

## Summary

The purpose of this thesis is to explore the reception of the myth of Helen of Troy in two dramatic works distant in terms of time and genre, *Helen* of Euripides and *La Belle Hélène* of Jacques Offenbach. The two works are being approached from the theoretical angle of the *Aesthetic of Reception* by H.R. Jauss, while also taking into account landmark developments within the more general area of the historical reception of myth. The approach adopted by of the two works on the myth of Helen is structured along four research axes, which correspond to the four methodological tools and key concepts of the German theorist: *Horizon of Expectations*, *Aesthetic Value*, *Social Function*, *Aesthetic Pleasure*, and *Aesthetic Identification*. The study of the works is preceded by the presentation of the theoretical context, the receptive trajectory of the myth of Helen of Troy in the Homeric and post-Homeric tradition, as well as a brief reference to the authors of the two works and their era. The thesis firstly focuses on reconstructing the *horizon of expectations* of the original audience. It examines the aesthetic distance of works from the demands of the public then and today, as well as the way this divergence influences their *aesthetic value* determination. The literary/theatrical text as an aesthetic experience through the *aesthetic identification* with the heroine and the rest of the characters is explored in the reception of the works, then and now, through the model of the five aesthetic modalities of identification introduced by the *Theory of Reception* (*Associative*, *Admiring*, *Sympathetic*, *Cathartic*, *Ironic*). It is proved that, although the two works had a controversial onset, for different reasons each one, nowadays both belong to the realm of high art and aesthetic value. Their social impact, for *Helen*, was not catalytic, but it was nonetheless traceable, in the politically and spiritually transitional climate prevalent at the end of the fifth century B.C., for *La Belle Hélène* on the other hand, it signals the great moment of a period during which the composer's work reshapes musical theater and even the cultural map of the French capital within the Second French Empire. The *aesthetic enjoyment* that Helen's audience enjoys in her tragic and comedic fulfillment is evoked through identification with the heroine, which in each work is being developed differently, based on the viewer-hero distance that the text allows. We find that identification is not one-dimensional, it is constituted by the interplay of more than one aesthetic modalities, which enriches the aesthetic experience of their viewer/reader.

## Ευχαριστίες

Πρωτίστως θα ήθελα να ευχαριστήσω τον κ. Άγι Μαρίνη, Επίκουρο Καθηγητή *Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας – Αρχαίου Θεάτρου* του τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών, για την επίβλεψη της διατριβής. Η καθοδήγηση και οι γόνιμες παρατηρήσεις του, η ενθάρρυνση και η αμέριστη βοήθειά του ήταν καθαριστικοί παράγοντες για την ολοκλήρωσή της. Ευχαριστώ επίσης θερμά τα υπόλοιπα μέλη της τριμελούς επιτροπής, κα Σταυρούλα Τσιπλάκου και κα Αικατερίνη Τσολακίδου. Ευχαριστίες οφείλω στην Υπεύθυνη Δημοσίων Σχέσεων του *Ιδρύματος Μιχάλης Κακογιάννης*, κα Αλεξάνδρα Γεωργοπούλου, η οποία ανταποκρίθηκε άμεσα στο αίτημά μου, φέρνοντάς με σε επαφή με τον σκηνοθέτη Παναγιώτη Αδάμ. Στην πρόθυμη βοήθειά του τελευταίου οφείλεται η ολοκλήρωση του τμήματος της διατριβής που αφορά στην *Ωραία Ελένη (La Belle Hélène)* του Jacques Offenbach. Εκτός από τα κείμενα της παράστασης, μου προμήθευσε προγράμματα, φωτογραφίες και κριτικές, υλικό που θα ήταν εξαιρετικά επίπονο και χρονοβόρο, αν όχι ακατόρθωτο, να συγκεντρώσω μόνη μου. Η συζήτηση δε μαζί του στάθηκε ιδιαίτερος διαφωτιστική για τη δεξίωση του έργου από το σύγχρονο ελληνικό κοινό. Τον ευχαριστώ θερμά από καρδιάς. Θερμές ευχαριστίες θα ήθελα επίσης να εκφράσω στον κ. Πέτρο Χρυσάκη, μεταφραστή του λιμπρέτου της *Ωραίας Ελένης (La Belle Hélène)* στα ελληνικά. Χωρίς την άδεια χρήσης της μετάφρασης-απόδοσής του τα παραθέματα από το λιμπρέτο θα έχαναν, σε κατά λέξη μετάφραση, τη ζωντάνια και το σφρίγος του έμμετρου θεατρικού του λόγου. Αρωγός στην προσπάθειά μου να συγκεντρώσω τα βιβλία της ελληνόγλωσσης βιβλιογραφίας υπήρξε η Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Λιβαδειάς και ο Διευθυντής της, Λεωνίδα Διαμαντής, τον οποίο ευχαριστώ για το ενδιαφέρον του. Άφησα για το τέλος τις ευχαριστίες στον σύζυγό μου, ο οποίος έζησε για περίπου έναν χρόνο στη σκιά της Ωραίας Ελένης, δεν έπαψε εντούτοις να με ενθαρρύνει και να αποσοβεί τον κάματο, ενίοτε την απογοήτευση αλλά και την αγωνία για το αποτέλεσμα. Τέλος, θα ήθελα να αφιερώσω τη διατριβή αυτή στη μνήμη του πατέρα μου, ο οποίος εκδήμησε κατά τη διάρκεια της συγγραφής της, και στη μητέρα μου, η οποία ήταν εκείνη που πάντα με παρότρυνε να θέτω στόχους και να τους ακολουθώ, και με τη βαθιά της ενσυναίσθηση, ακόμη και τώρα που η ασθένεια την έχει καταβάλει, ανακαλύπτει τρόπους ώστε να είναι υποστηρικτική.

# Περιεχόμενα

<b>1</b>	<b>Εισαγωγή</b> .....	1
<b>2</b>	<b>Αισθητική της Πρόσληψης: ένα νέο παράδειγμα</b> .....	4
2.1	Εισαγωγικά .....	4
2.2	Αισθητική της Πρόσληψης - Η Σχολή της Κωνσταντίας .....	4
2.3	Η Αισθητική της Πρόσληψης ως αλλαγή “παραδείγματος” .....	6
2.4	Αισθητική της Πρόσληψης - μια ερμηνευτική επιστήμη .....	8
2.5	Ορίζοντας Προσδοκιών και Αισθητική Απόκλιση .....	9
2.6	Έργο και αισθητική αξία .....	13
2.7	Κοινωνική λειτουργία του λογοτεχνικού έργου .....	15
2.8	Αισθητική Απόλαυση και Αισθητική Ταύτιση .....	17
<b>3</b>	<b>Η Ελένη του μύθου και του λόγου</b> .....	20
3.1	Εισαγωγικά .....	20
3.2	Η ομηρική Ελένη .....	21
3.3	Η Ελένη μετά τον Όμηρο .....	27
3.3.1	Στησίχορος .....	27
3.3.2	Σαπφώ – Αλκαίο .....	30
3.3.3	Ηρόδοτος .....	32
3.3.4	Οι όψεις της Ελένης στη μυθοπλασία .....	34
<b>4</b>	<b>Οι συγγραφείς και η εποχή τους</b> .....	41
4.1	Εισαγωγικά .....	41
4.2	Ο Ευριπίδης και η Αθήνα του 5 <sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα .....	41
4.3	Ο Jacques Offenbach και η Δεύτερη Γαλλική Αυτοκρατορία .....	46
<b>5</b>	<b>Έλένη - La Belle Hélène</b> .....	53
5.1	Εισαγωγικά .....	53
5.2	Ευριπίδη Έλένη .....	53
5.2.1	Περίληψη του έργου .....	54
5.2.2	Ορίζοντας Προσδοκιών και Αισθητική Απόκλιση .....	55
5.2.3	Η αισθητική αξία ενός κλασικού έργου .....	71
5.2.4	Έλένη – η κοινωνική της διάσταση .....	75
5.2.5	Αισθητική Απόλαυση - Αισθητική Ταύτιση .....	78
5.3	Jacques Offenbach «La Belle Hélène».....	81
5.3.1	Περίληψη του έργου .....	82
5.3.2	Ορίζοντας Προσδοκιών και Αισθητική Απόκλιση .....	83
5.3.3	Η αισθητική αξία ενός αμφιλεγόμενου έργου .....	92
5.3.3.1	Ωραία Ελένη, Offenbach SOAP opera .....	94
5.3.4	Ωραία Ελένη (La Belle Hélène) – η κοινωνική της διάσταση .....	99
5.3.5	Αισθητική Απόλαυση - Αισθητική Ταύτιση .....	102
<b>6</b>	<b>Επίλογος</b> .....	107
	<b>Βιβλιογραφία</b> .....	109



# Κεφάλαιο 1

## Εισαγωγή

Η πρόσληψη, από το δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα και εντεύθεν, έχει αναδειχθεί στο κατεξοχήν μεθοδολογικό εργαλείο γραμματολογικής ανάλυσης. Θέτοντας τον αναγνώστη στην κορυφή του θεμέλιου τριγώνου που συγκροτούν οι τρεις βασικοί παράγοντες της λογοτεχνικής πράξης (συγγραφέας-κείμενο-αναγνώστης), αλλάζει την ισορροπία δυνάμεων και επαναπροσδιορίζει το έργο-κείμενο, το οποίο πλέον επιδέχεται πολλαπλές αισθητικές αποτιμήσεις, ερμηνείες και διασκευές. Το κείμενο, διατηρώντας την αυτοτέλειά του, αποκτά διάσταση ιστορική, ιδιότητα που ευνοεί την ερμηνευτική πολυφωνία. Η σημασία του ιστορικού και ιδεολογικού ορίζοντα στην πρόσληψη των κειμένων, αλλά και ο εσωτερικός διάλογος, η συνομιλία των ίδιων των κειμένων μεταξύ τους, συνιστούν τον διπλό άξονα πάνω στον οποίο κινείται η *Αισθητική της Πρόσληψης* του H.R. Jauss. Στο δεύτερο κεφάλαιο της ανά χείρας διατριβής παρουσιάζεται συνοπτικά η θεωρία του Jauss, καθότι αποτελεί το πλαίσιο αναφοράς μας και μας εφοδιάζει με τα απαραίτητα εργαλεία και έννοιες κλειδιά για την ανάλυση των δύο κειμένων.

Η συμπόρευση κοινωνικο-πολιτισμικής συνθήκης και διακειμενικής επικοινωνίας ανιχνεύεται στην πρόσληψη του μύθου της Ελένης στις αλλεπάλληλες προσθήκες και αναθεωρήσεις του, οι οποίες εμπλουτίζουν και ενδυναμώνουν τη λογοτεχνική του παράδοση. Ο μύθος της Ελένης γράφεται, ξαναγράφεται, τροποποιείται, εμπλουτίζεται, αναπροσανατολίζεται και ταξιδεύει στον χρόνο. Το ενδιαφέρον της παρούσας διατριβής, παρ' όλα αυτά, δεν εστιάζει στο να καταγράψει την πορεία πρόσληψης του μύθου σε διαφορετικές εποχές και διαφορετικά μήκη και πλάτη. Το θέμα έχει εξαντλητικά διερευνηθεί. Η δική μας, σύντομη αναφορά με αφετηρία τον Όμηρο και ενδιάμεσες στάσεις σε κομβικούς σταθμούς στη μεθομηρική λογοτεχνική πραγμάτευση του μύθου, η οποία παρατίθεται στο τρίτο κεφαλαίο, γίνεται επειδή η προσληπτική αυτή γραμμή διαμορφώνει το έδαφος πάνω στο οποίο δομούνται τα δύο έργα: η *Έλενη* του Ευριπίδη, την οποία ο ποιητής διδάσκει στα Διονύσια του 412 π.Χ., και η οπερέτα *Ωραία Ελένη* (*La Belle Hélène*), έργο του πρωτεργάτη του είδους Jacques Offenbach, η οποία ανεβαίνει για πρώτη φορά στην παρισινή σκηνή του Théâtre des Variétés το 1864. Κυρίως θέμα της

διατριβής αποτελεί η ανάλυση των δύο έργων, προεισαγωγική της οποίας είναι η παρουσίαση των δημιουργών και της εποχής τους στο τέταρτο κεφάλαιο.

Αφορμή, για την επιλογή των συγκεκριμένων έργων-κειμένων υπήρξε μια παράσταση, η οποία παιζόταν στην Αθήνα επί πέντε χρόνια, από το 2014 έως το 2019, και την οποία η κριτική αποθέωσε: η *Ωραία Ελένη (La Belle Hélène)* του Offenbach, σε ελληνική μετάφραση του λιμπρέτου. Το γεγονός ότι φέτος γιορτάζεται η διακοσιετηρίδα από τη γέννησή του συνθέτη, στάθηκε μια ευτυχής σύμπτωση. Εμφανές σημείο τομής των δύο έργων-κειμένων, ένα όνομα-σύμβολο: “Ελένη”. η Ωραία Ελένη, η Ελένη της Σπάρτης, η Ελένη της Τροίας –όπως την προτιμά η ξενόγλωσση βιβλιογραφία–, το ένα, μοναδικό και αναμφίλεκτο σύμβολο της γυναικείας ομορφιάς του προϊστορικού κόσμου, το θηλυκό αρχέτυπο από την εποχή του Χαλκού ως τις μέρες μας, συνυφασμένη με το κακό που αντιπροσωπεύει ο απόλυτος «άλλος», με τη συμφορά και τον όλεθρο. Η Ελένη του μύθου παραμένει από τους προϊστορικούς χρόνους έως και τις μέρες μας στο λογοτεχνικό προσκήνιο. Ένα σημείο, στο σημαίνον του οποίου βαπτίζονται ποιητές και συγγραφείς για να ορίσουν το δικό τους σημαινόμο. Σημείο τομής, λιγότερο εμφανές, των δύο έργων, η κωμική διάστασή τους: στοιχειώδης (;) στην *Ελένη*, μέσο επιτατικό του τραγικού<sup>1</sup> αλλά και αποφόρτισης της έντασης, αδιάκοπο, υπερχειλίζον και κυρίαρχο στην *Ωραία Ελένη (La Belle Hélène)*, μέσο ανατρεπτικό της κατεστημένης τάξης. Στόχος της παρούσας διατριβής είναι να φέρει σε γειτνίαση τα δύο έργα, εξετάζοντας το κείμενο του Ευριπίδη ταυτόχρονα με ένα ιδιότυπο κειμενικό είδος, αυτό του κωμικού λιμπρέτου, καθώς παρά τη φαινομενικά άνιση λογοτεχνική αξία των δύο –που θα μπορούσε να διατυπωθεί ως παραβολή του «υψηλού» με το «χαμηλό»–, τα δύο κείμενα δεν παύουν να αρύονται από την ίδια πηγή και να κινούνται πάνω στην ίδια ιστορική γραμμή πρόσληψης του μύθου. Η συνεξέταση αυτή των κειμένων αναδεικνύει το γεγονός πως αν και φαινομενικά τα δύο κείμενα δεν έχουν άμεση σχέση μεταξύ τους, έχουν εντούτοις μια εκλεκτική συγγένεια, η οποία δεν γίνεται αντιληπτή εξ αρχής. Στο πέμπτο κεφάλαιο τα δύο κείμενα τίθενται υπό τον φακό της *Αισθητικής της Πρόσληψης* και η προσέγγισή τους διαρθρώνεται σε τέσσερις ερευνητικούς άξονες, οι οποίοι αντιστοιχούν στα τέσσερα μεθοδολογικά εργαλεία-έννοιες κλειδιά του Γερμανού θεωρητικού της Σχολής της Κωνσταντίας: *Ορίζοντας Προσδοκιών, Αισθητική Αξία, Κοινωνική λειτουργία του έργου*

---

<sup>1</sup> Στην Ελένη βλέπουμε τον άνθρωπο που προσπαθεί να κατανοήσει έναν κόσμο που μπερδεύει και απογοητεύει, υποστηρίζει ο Wright (2005: 337), κατατάσσοντας το είδος της τραγωδίας στο οποίο ανήκει η *Ελένη* στα πιο απαισιόδοξα έργα του ποιητή.



και *Αισθητική Απόλαυση* μέσω της *Αισθητικής Ταύτισης*. Μέσα από τη διερεύνηση των ανωτέρω παραγόντων επιχειρούμε να απαντήσουμε σε τέσσερα βασικά ερωτήματα:

α) Πώς λειτουργεί ο *ορίζοντας προσδοκιών* του κοινού στην υποδοχή των έργων. Πώς αλληλοεπιδρούν τα κείμενα με το κοινό και κατά πόσο προκαλούν *ανοικείωση* στον αναγνώστη/θεατή αποκλίνοντας αισθητικά από τις απαιτήσεις του.

β) Πώς προσδιορίζεται η *αισθητική* (λογοτεχνική/καλλιτεχνική) *αξία* των δύο έργων τότε και σήμερα.

γ) Ποια η *κοινωνική τους διάσταση* (π.χ. αμφισβήτηση κοινωνικών συμβάσεων κλπ.)

δ) Πώς πληρούται το κριτήριο της *αισθητικής απόλαυσης* μέσω της *αισθητικής ταύτισης* με την ηρωίδα ή και τους δευτερεύοντες χαρακτήρες.

# Κεφάλαιο 2

## *Αισθητική της Πρόσληψης: ένα νέο παράδειγμα*

### 2.1 Εισαγωγικά

Η *Αισθητική της Πρόσληψης*, η οποία στα τέλη της δεκαετίας του '60 συνέβαλε στην αλλαγή του καταστατικού χάρτη της ιστορίας της λογοτεχνίας και αναπροσανατόλισε τη λογοτεχνική ανάγνωση, εξετάζεται στο πρώτο κεφάλαιο της διατριβής, καθώς συνιστά το θεωρητικό πλαίσιο προσέγγισης των δύο έργων. Στόχος είναι να εισαχθεί ο αναγνώστης στη θεωρητική σκέψη του εισηγητή της, Hans Robert Jauss, και να εξοικειωθεί με όρους και έννοιες που θα αποτελέσουν τους άξονες ανάλυσης των κειμένων.

### 2.2 *Αισθητική της Πρόσληψης - Η Σχολή της Κωνσταντίας*

Ως κριτικό κίνημα των κοινωνικών, πνευματικών και λογοτεχνικών εξελίξεων στη Δυτική Γερμανία του τέλους της δεκαετίας του '60, η *Αισθητική της Πρόσληψης* ή απλώς *θεωρία της Πρόσληψης (Rezeptionsästhetik)*, αποτελεί «ένα συνεκτικό, συνειδητό και συλλογικό εγχείρημα», οι εμπνευστές και οπαδοί του οποίου σχετίζονται άμεσα με το πανεπιστήμιο της Κωνσταντίας ως καθηγητές, απόφοιτοι ή συμμετέχοντες στα ανά διετία συνέδρια του πανεπιστημίου (Holub 2004a: xv). Με Εισηγητές της θεωρίας τον ρομανιστή Hans Robert Jauss (1921-1997) και τον αγγλιστή Wolfgang Iser (1926-2007) η Σχολή της Κωνσταντίας έστρεψε το ενδιαφέρον της στον ρόλο που ο αναγνώστης επιτελεί κατά την αναγνωστική διαδικασία. Έπειτα από μια μακρά περίοδο αποκλειστικής επικέντρωσης του ενδιαφέροντος της λογοτεχνικής κριτικής είτε στον συγγραφέα (Ρομαντισμός - 19<sup>ος</sup> αιώνας) είτε στο λογοτεχνικό έργο και τα μορφολογικά του χαρακτηριστικά (Νέα Κριτική)<sup>2</sup>, αναγνωρίζεται και δικαιώνεται –με μεγάλη καθυστέρηση είναι αλήθεια– ο

---

<sup>2</sup> Λογοτεχνική θεωρία που επικράτησε στην Αμερική στα τέλη της δεκαετίας του '60 και έστρεψε το ενδιαφέρον της λογοτεχνικής κριτικής στην ενδελεχή εξέταση του ίδιου του έργου ως ανεξάρτητης

ρόλος του αναγνωστικού υποκειμένου ως παραλήπτη και διαμεσολαβητή του λογοτεχνικού έργου, παρόλο που, όπως ευφυώς παρατηρεί ο Ήγκλετον (1996<sup>4</sup>: 121), για τη λογοτεχνία «ο αναγνώστης είναι σχεδόν τόσο απαραίτητος όσο και ο συγγραφέας». Για τους θεωρητικούς της Σχολής της Κωνσταντίας η *Πρόσληψη* (*Rezeption*) προτάσσεται τόσο της παραγωγής του λογοτεχνικού κειμένου όσο και της εξέτασής του (Holub 2004b: 445) και ανάγεται σε όρο κλειδί, παρά το γεγονός ότι ο ακριβής εννοιολογικός προσδιορισμός της παραμένει σημείο έντασης, κυρίως λόγω της γειτνίασής του με τον όρο *Ανταπόκριση* ή *Επίδραση/εντύπωση* (*Wirkung*). Με δεδομένο ότι και οι δύο όροι αναφέρονται στην επιρροή που ασκεί το έργο στο κοινό, συνηθίζεται ο μιν πρώτος (*Πρόσληψη/Rezeption*) να χρησιμοποιείται σε σχέση με τον αναγνώστη, ενώ ο δεύτερος (*Ανταπόκριση* ή *Επίδραση/Wirkung*) να αναφέρεται σε πλευρές του κειμένου (Holub 2004a: xii). Στο πλαίσιο της *Θεωρίας της Πρόσληψης* μπορούμε να αντιληφθούμε τον όρο *Πρόσληψη* ως όρο γενικό· να τον εκλάβουμε, τρόπον τινά, ως όρο γένους, ο οποίος αγκαλιάζει τα επιστημονικά εγχειρήματα των δύο καθηγητών της Σχολής της Κωνσταντίας, τα οποία οδήγησαν στη διατύπωση των θεωριών της *Αισθητικής της Πρόσληψης* (Jauss) και της *Αισθητικής Ανταπόκρισης* (Iser).

Οι Jauss και Iser, οι «Διόσκουροι» της *Θεωρίας της Πρόσληψης*, εκκινούν με βάση τη μετατόπιση του ενδιαφέροντος των φιλολογικών σπουδών από τον άξονα συγγραφέας – έργο στον άξονα κείμενο – αναγνώστης, ωστόσο, η μεθοδολογική τους απόκλιση οδήγησε σε σημαντικές διαφοροποιήσεις. Με το θεωρητικό τους έργο καλύπτουν το ευρύ φάσμα της *Πρόσληψης* και της *Αναγνωστικής Ανταπόκρισης*, αφενός ο Jauss, ενδιαφερόμενος για την ευρύτερη κοινωνική και ιστορική συνθήκη, εξετάζει, όπως θα δούμε αναλυτικά στη συνέχεια, την ιστορία της αισθητικής εμπειρίας υπό το πρίσμα ενός διευρυμένου ιστορικού ορίζοντα, όπου το κείμενο δρα, ως επί το πλείστον, παραδειγματικά, αφετέρου ο Iser, επικεντρωνόμενος στο εκάστοτε κείμενο και τη σχέση που ο αναγνώστης αναπτύσσει με αυτό, υποτάσσει την ιστορικο-κοινωνική συνθήκη στην ενδελεχή κειμενική ανάλυση. Όπως εύγλωττα παρατηρεί ο Holub (2004a: 144-5) «Αν θεωρήσουμε ότι ο Jauss πραγματεύεται τον μακρόκοσμο της πρόσληψης, τότε ο Iser ασχολείται με τον μικρόκοσμο της ανταπόκρισης».

---

οντότητας, απομακρυνόμενη από την μέχρι πρότινος τάση εστίασης του ενδιαφέροντος στις βιογραφίες των συγγραφέων, τα κοινωνικά συμφραζόμενα και την ιστορία της λογοτεχνίας (Βλ. Abrams 2005: 302)

## 2.3 Η Αισθητική της Πρόσληψης ως αλλαγή “παραδείγματος”

«Όλες οι [επιστημονικές] κρίσεις ξεκινούν από την εξασθένηση ενός παραδείγματος», υποστηρίζει ο Αμερικανός φιλόσοφος Thomas Kuhn (1922-1996) (2008: 158).<sup>3</sup> Έργο της επιστήμης είναι η «επίλυση γρίφων», δηλαδή προβλημάτων, με βάση ένα σύστημα αρχών και μεθόδων το οποίο λειτουργεί ως επιστημολογικό παράδειγμα. Όταν πλέον τα προβλήματα δεν μπορούν να λυθούν στο πλαίσιο του δεδομένου παραδείγματος, μετατρέπονται σε ανωμαλίες. Η συσσώρευση πολλών τέτοιων προβλημάτων οδηγεί σε κρίση, η ριζικότερη επίλυση της οποίας επιτυγχάνεται με μια επιστημονική επανάσταση,<sup>4</sup> κατά την οποία το παλαιό αναμετράται με το νέο. Η υιοθέτηση ενός νέου παραδείγματος δεν προσφέρει λύσεις διευρύνοντας απλώς τα όρια του ισχύοντος παραδείγματος, αλλά μια εκ θεμελίων ανακατασκευή του πεδίου, ένα νέο κοσμοείδωλο. Με το δοκίμιό του «*Η αλλαγή παραδείγματος στη Φιλολογική Επιστήμη*» (1969) ο Jausss δηλώνει πως οι φιλολογικές σπουδές βρίσκονται στα πρόθυρα μιας «επανάστασης» (Holub 2004a: 1).

Η θεωρία της Πρόσληψης αποτελεί γέννημα θεωρητικών ζυμώσεων που προέκυψαν από μια κοινωνική και θεσμική κρίση στη Δυτική Γερμανία του τέλους της δεκαετίας του '60. Η αμφισβήτηση των παραδοσιακών αξιών και επιστημονικών μεθόδων από το ριζοσπαστικοποιημένο φοιτητικό κίνημα, η πολιτικοποίηση της λογοτεχνίας, το αίτημα αναθεώρησης του λογοτεχνικού κανόνα, αλλά και ο επαναπροσδιορισμός του ίδιου του ρόλου του μελετητή διαμορφώνουν ένα ανατρεπτικό κλίμα και σηματοδοτούν την ανάγκη αλλαγής κατεύθυνσης στην κριτική μεθοδολογία (Holub 2004b: 445-6), ώστε η λογοτεχνία να γίνει κατανοητή ως «γίγνεσθαι αισθητικής επικοινωνίας» μεταξύ τριών εταίρων: του συγγραφέα, του έργου και του αναγνώστη (Jausss 1995: 109). Η Αισθητική της Πρόσληψης έρχεται ως λογική συνέπεια της απομάκρυνσης της ιστορίας των επιστημών από το ανιστορικό στρουκτουραλιστικό Παράδειγμα, κάνοντας τη δική της επανάσταση και προσδοκώντας να «εγκαινιάσει» μια αλλαγή παραδείγματος στη γραμματολογία (Jausss 1995: 97-8). Στη διάσημη εναρκτήρια διάλεξή του στο πανεπιστήμιο της Κωνσταντίας, τον Απρίλιο του 1967, με θέμα «Τι είναι η λογοτεχνική

---

<sup>3</sup> Ο Tomas Kuhn είναι ο εισηγητής της έννοιας του «παραδείγματος» στη Φιλοσοφία της Επιστήμης

<sup>4</sup> Σύμφωνα με τον Kuhn τρεις είναι οι δυνατοί τρόποι επίλυσης της κρίσης: α. χειραγώγηση του προβλήματος β. εγκατάλειψη της προσπάθειας επίλυσης του προβλήματος και μετάθεσής της στο μέλλον γ. υιοθέτηση ενός νέου παραδείγματος. βλ. αναλυτικότερα (Kuhn 1987: 158-166)

ιστορία και γιατί τη σπουδάζουμε;»<sup>5</sup> ο H.R. Jauss αναγορεύει τον ρόλο της ιστορίας σε ικανή και αναγκαία συνθήκη, υποστηρίζοντας πως «[μ]έλημα των λογοτεχνικών σπουδών είναι να αναζωογονήσουν την επαφής μας με τα κείμενα στη βάση μιας νέας προσέγγισης της παράδοσης». (Holub 2004b: 447). «[Μ]ετά από μια [τέτοια] επανάσταση, οι επιστήμονες λειτουργούν σ' έναν διαφορετικό κόσμο (Kuhn (1987: 188). Η οπτική γωνία αλλάζει, νέες ερευνητικές μέθοδοι υιοθετούνται, μια νέα αντίληψη εγκαθίσταται, συγκροτώντας ένα *νέο παράδειγμα* για τις γραμματολογικές σπουδές, και «όταν τα *παραδείγματα* αλλάζουν, ο ίδιος ο κόσμος αλλάζει μαζί τους» (Kuhn 1987: 188).<sup>6</sup>

Ο Jauss προσβλέπει στη συγκρότηση μιας νέας ιστορίας της λογοτεχνίας –η οποία στις μέρες του είχε περιπέσει σε ανυποληψία– (Jauss 1995: 25) και στην κριτική αναθεώρηση του λογοτεχνικού κανόνα, κρίνοντας αναγκαίο «να «γεφυρωθεί το χάσμα λογοτεχνίας και ιστορίας» που η μαρξιστική και φορμαλιστική κριτική άφηναν να χαίνει μεταξύ ιστορικής και αισθητικής γνώσης (Jauss 1995: 50). Η μαρξιστική ανάλυση του λογοτεχνικού έργου ως απλής αντανάκλασης του εξωτερικού κόσμου και η φορμαλιστική εστίαση αποκλειστικά στη μορφή του κειμένου (ύφος και ρητορικά χαρακτηριστικά) οδηγούσαν σε αδιέξοδο, καθώς επικεντρώνονταν, και οι δύο, σε στοιχεία της παραγωγής του η πρώτη και της περιγραφής του η δεύτερη. Το αδιέξοδο αυτό μπορούσε να αρθεί με την ικανοποίηση των αιτημάτων και των δύο ρευμάτων –το μαρξιστικό της ιστορικής διαμεσολάβησης και το φορμαλιστικό για την πρωτεύουσα αξία της αισθητικής– μέσα από τη διαλεκτική σχέση παραγωγής και πρόσληψης του έργου, με την εισαγωγή στην εξίσωση ενός τρίτου καταλυτικού παράγοντα, του αναγνώστη. Σύμφωνα με τον Jauss η σχέση λογοτεχνίας και αναγνώστη κινείται ταυτόχρονα και στους δύο άξονες, τον ιστορικό και τον αισθητικό. Η αναγνωστική εμπειρία του προσλαμβάνοντος υποκειμένου συμβάλλει στην πιστοποίηση της αισθητικής αξίας του έργου, και η ερμηνευτική προσέγγιση του αρχικού κοινού εμπλουτίζεται προοδευτικά, «συστήνοντας μια αλυσίδα διαδοχικών προσλήψεων» η

---

<sup>5</sup> Ο τίτλος της διάλεξης του Jauss απηχούσε την εναρκτήρια ομιλία του θεωρητικού και συγγραφέα Friedrich Schiller την παραμονή της Γαλλικής Επανάστασης στο πανεπιστήμιο της Ιένας «Τι είναι η παγκόσμια Ιστορία και γιατί τη σπουδάζουμε»

<sup>6</sup> Όσο κι αν φαντάζει αντιφατικό με όσα έως τώρα υποστηρίξαμε, ο ίδιος ο Jauss στο μεταγενέστερο δοκίμιό του “The Partiality of Reception Theory” (1973) εμφανίζεται πολύ συγκαταβατικός, και χαρακτηρίζει την *Αισθητική της Πρόσληψης* μόνο ως μια νέα οπτική και όχι ως *νέο παράδειγμα*: μια οπτική που δεν αντικαθιστά, παρά μόνον θεμελιώνει την παραδοσιακή αισθητική της παραγωγής και της αναπαράστασης (Wagner 1984: 1174). Οι θεωρητικοί της λογοτεχνίας, εντούτοις, φαίνονται πιο σίγουροι από τον ίδιο σχετικά με την αλλαγή *παραδείγματος* που η θεωρία του εισήγαγε

οποία θα καθορίσει τόσο την ιστορική σημασία του έργου όσο και την αισθητική του αξία (Jauss 1995: 52).

## **2.4 Αισθητική της Πρόσληψης - μια ερμηνευτική επιστήμη**

Ο λατινικός όρος *receptio* (πρόσληψη) εμφανίζεται πρώτη φορά στο έργο του Πλαύτου, *Asinaria*,<sup>7</sup> το 211 ή 212 π.Χ. (Tatum 2014: 82). Κατά την περίοδο του δυτικού Μεσαίωνα χρησιμοποιείται στο πλαίσιο της σχολαστικής θεολογίας,<sup>8</sup> και από τον 13<sup>ο</sup> αιώνα στο πεδίο της ιστορίας του δικαίου (Jauss 1995: 110-116). Κάνει, ωστόσο, εκ νέου την εμφάνισή του ως μεθοδολογικός όρος μετά το 1950 στα επιστημονικά πεδία της νομικής, της θεολογίας και της φιλοσοφίας, σηματοδοτώντας την απεμπλοκή των επιστημών αυτών από τη θετικιστική ακαδημαϊκή παράδοση, καθώς και την ανασυγκρότηση της θεωρίας της ιστορίας πάνω σε νέες ερμηνευτικές αρχές. Πώς όμως αντιλαμβάνεται τον όρο «πρόσληψη» η Σχολή της Κωνσταντίας και ο H.R. Jauss; Ο ίδιος λαμβάνει τον όρο από την φιλοσοφία και την αισθητική θεωρία, η επιρροή της οποίας αποτυπώνεται στο ίδιο το όνομα της θεωρίας (de Man 1982a: viii στο Jauss 1982a). Ο Jauss μιλά για μια «δυσυπόστατη πράξη» επίδρασης, τόσο ενεργητικής όσο και παθητικής, η οποία συνδιαμορφώνεται από το έργο τέχνης και τον τρόπο υποδοχής του από το προσλαμβάνον υποκείμενο (Jauss 1995: 93).

Η *Αισθητική της Πρόσληψης* αντιλαμβάνεται τον ρόλο της ως επιστήμης ερμηνευτικής, η οποία έχει στόχο την κατανόηση του νοήματος (Jauss 1995: 94). Στο πλαίσιο της παραδοσιακής, θετικιστικής ερμηνευτικής θεωρίας, όπως καταδεικνύει ο Jauss (1995: 111-2), το πρόβλημα της πρόσληψης τίθεται, ήδη από νωρίς, για την ερμηνεία δύο θεμελιακών κειμένων του κανόνα –των ομηρικών επών και της Αγίας Γραφής–, όπου η πρόσληψη γίνεται κατανοητή ως μία «παθητική πράξη δεξίωσης». Το κείμενο θεωρείται φορέας ενός αυτοτελούς, αντικειμενικού και αναλλοίωτου νοήματος, καθορισμένου *a priori*, το οποίο επιβάλλεται από την αυθεντία του συγγραφέα, της παράδοσης ή της κριτικής σαν μια ερμητικά κλειστή κάψουλα που ταξιδεύει απρόσβλητη στον χρόνο. Η *Αισθητική της Πρόσληψης*, έχοντας τις καταβολές της στη φιλοσοφική ερμηνευτική του Hans-Georg Gadamer και την πολεμική του τελευταίου ενάντια στον στείρο

---

<sup>7</sup> Η *Κωμωδία των Γαϊδουριών*

<sup>8</sup> Ως *σχολαστική* χαρακτηρίζεται η θεολογία που αναπτύχθηκε στη Δύση μεταξύ του 11<sup>ου</sup> και 13<sup>ου</sup> αιώνα

αντικειμενισμό του ιστορισμού,<sup>9</sup> αντιτάσσει στη μία και μοναδική ερμηνεία του κειμένου την αναζήτηση της σύγκλισης διαφορετικών ερμηνειών (Jauss 1995: 96). Με την αναγνώριση της τέχνης ως μιας εξίσου «παραγωγικής, προσληπτικής και επικοινωνιακής δραστηριότητας» (Jauss 1995: 109), το κείμενο χάνει την άκαμπτη, μονοδιάστατη νοηματοδότησή του, επανακτά την αμφισημία του και καθίσταται ανοικτό –ένα *opera aperta*–<sup>10</sup> στην αλληλεπίδραση των υποκειμένων (συγγραφέα-αναγνώστη), επιδεχόμενο την υποκειμενική κατανόηση και τη δυνατότητα πολλαπλών, διαφορετικών ερμηνευτικών προσεγγίσεων, μέσα από τις οποίες συγκροτείται το νόημα του έργου στην ιστορική του διαδρομή (Jauss 1995: 112 και Jauss 1970: 19). Με τον τρόπο αυτό η λογοτεχνική επικοινωνία του παρόντος με το παρελθόν έχει πάντα ως σταθερό σημείο αναφοράς τον ιστορικό ορίζοντα του αναγνώστη/θεατή/ακροατή. Η νέα αυτή «οπτική γωνία» αδρανοποιεί «την εγγελιανή έννοια της “εποχής” ως αντικειμενικού πνεύματος» και τη λογοτεχνική παράδοση ως αχρονικού μνημείου (Jauss 1995: 103-4).

Γίνεται σαφές ότι με τη θεωρία του ο Γερμανός θεωρητικός συστήνει ένα ιστορικό μοντέλο μελέτης της λογοτεχνίας. Για αυτό και επιδιώκει να συγκροτήσει έναν ιστορικό χάρτη για τα κείμενα, τοποθετώντας τα στο πλαίσιο των πολιτισμικών νοημάτων μέσα στα οποία αυτά εμφανίστηκαν και διερευνώντας τη σχέση του αρχικού αυτού ορίζοντα παραγωγής τους με το πολιτισμικό πλαίσιο των μεταγενέστερων αναγνωστών. Απώτερος στόχος είναι να διαπιστωθεί πώς τα εκάστοτε πολιτισμικά συμφραζόμενα επικαθορίζουν την ερμηνευτική διαδικασία, μεταβάλλοντας όχι μόνο τα νοήματα, αλλά, εν πολλοίς, και τα ίδια τα κείμενα στην ακολουθία των ιστορικών πραγματώσεών τους (Ηγκλετον 1996<sup>4</sup>: 134). Υιοθετώντας μια φράση του Droysen για τα έθνη, που ο Jauss δανείζεται για τη λογοτεχνία, μπορούμε να πούμε ότι τα κείμενα «αλλάζουν στον βαθμό που έχουν ιστορία, και έχουν ιστορία στον βαθμό που αλλάζουν» (Droysen στο Jauss 1982a: 62).

## **2.5 Ορίζοντας Προσδοκιών και Αισθητική Απόκλιση**

Ο Martindale, διαπιστώνει πώς η πρόσληψη, όπως διατυπώθηκε από τη Σχολή της Κωνσταντίας, αποτρέπει από το «να πέσει κανείς σε μία από τις δύο αντιμαχόμενες

---

<sup>9</sup> Ο Ιστορισμός επέμενε, προκειμένου να εξαγάγει το ένα, μοναδικό και πλήρες νόημα του έργου, να αγνοεί τον περιορισμένο ιστορικό ορίζοντα του κειμένου, αφενός, και την ιστορία της επίδρασής του, αφετέρου.

<sup>10</sup> Ο όρος χρησιμοποιείται από τον Umberto Eco στο ομότιτλο έργο του (1962). Την αρχή του «ανοικτού έργου» μοιράζεται η *Αισθητική της Πρόσληψης* με τη *Γαλλική Κριτική* (Jauss 1995: 98)

ψευδαισθήσεις –κοινές στη ερμηνεία της λογοτεχνίας–, στον χυδαίο ιστορισμό (vulgar historicism) ή στον χυδαίο παροντισμό (vulgar presenticism). Την άποψη, δηλαδή, ότι μπορούμε να γνωρίσουμε το παρελθόν όπως πραγματικά ήταν, ανέγγιχτο από ό,τι ακολούθησε, ή την άποψη ότι τα πάντα είναι πλήρως προσαρμοσμένα σε αυτό που πιστεύουμε σήμερα», αντιστοίχως (Martindale 2013: 171-2) Τι σημαίνει όμως κατανοώ ένα λογοτεχνικό έργο του παρελθόντος; Όπως και για τον Gadamer, τον δάσκαλο του Jauss, σημαίνει κατανοώ μία ερώτηση (Jauss 1982a: 65). Μόνο που ένα παλιό κείμενο δεν εξασφαλίζει την επιβίωσή του θέτοντας ή απαντώντας με τον ίδιο τρόπο τα ίδια ή στα ίδια ερωτήματα στο διηνεκές (Jauss 1982a: 65). Οι ερωτήσεις που τίθενται, και οι απαντήσεις που το κείμενο δίνει μέσα στον διαφοροποιημένο ορίζοντα της αισθητικής εμπειρίας των εκάστοτε αναγνωστών/θεατών/ακροατών του, εγκαθιστούν μία διαδραστική σχέση έργου - υποκειμένων, η οποία επιτρέπει στο λογοτεχνικό έργο να ανανεώνεται. Ανατροφοδοτείται, με τον τρόπο αυτό, κάθε φορά ένας διάλογος του παρελθόντος με το παρόν, με αποτέλεσμα η λογοτεχνική παράδοση να μην είναι για τον Jauss τίποτα άλλο παρά μια ατέρμονη διαλεκτική ερωτήσεων και απαντήσεων, μία εν προόδω παραγωγή νοημάτων, που επικαθορίζεται από την ιστορική συνείδηση των εκάστοτε προσλαμβανόντων υποκειμένων (Jauss 1982a: 69-70).

Ο Jauss αντιλαμβάνεται την ιστορική συνείδηση του αναγνώστη ως ένα σύνολο αντιλήψεων και πεποιθήσεων που δεν δηλώνονται ανοιχτά, αλλά βρίσκονται σε ένα μη συνειδητό επίπεδο και συγκροτούν αυτό που ο ίδιος ονομάζει «*Ορίζοντα Προσδοκιών*» (Erwartungshorizont)<sup>11</sup>, έννοια που αποτελεί το κεντρικό μεθοδολογικό του εργαλείο. Ο μη συνειδητός αυτός *ορίζοντας προσδοκιών*, με τον οποίο προσέρχονται τα υποκείμενα στην επαφή τους με το λογοτεχνικό έργο, αποτελεί το σημείο τομής της ιστορίας με την αισθητική ή, όπως είδαμε στο κεφ. 2.3, τη γεφύρωση του χάσματος μεταξύ μαρξιστικής και φορμαλιστικής λογοτεχνικής ανάλυσης. Κατά τον Holub (2004a: 104) «ο *ορίζοντας προσδοκιών* στη θεωρία του Jauss μοιάζει να αναφέρεται σε ένα διυποκειμενικό σύστημα ή δομή προσδοκιών, σε ένα “σύστημα αναφορών” ή σε ένα νοητικό σύνολο που ένα υποθετικό άτομο φέρνει σε ένα οποιοδήποτε κείμενο». Ως εκ τούτου, ο *ορίζοντας προσδοκιών* αντικατοπτρίζει τις πολιτισμικές και κοινωνικές καταβολές της

---

<sup>11</sup> Ο όρος «ορίζοντας» έχει ήδη χρησιμοποιηθεί από Γερμανούς διανοητές, πριν από τον Jauss, σε ένα ευρύ φάσμα συμφραζομένων: από τους Edmund Husserl και Martin Heidegger, από τον Gadamer, με την έννοια της οπτικής γωνίας (συγκερασμός ατομικού και ιστορικού ορίζοντα), ως «ορίζοντας προσδοκίας» χρησιμοποιείται στη φιλοσοφία της επιστήμης και την κοινωνιολογία από τους Karl Popper, Karl Mannheim αλλά και στην ιστορία της τέχνης από τον Ernst Hans Gombrowicz (Holub 2004a: 103)



προσλαμβάνουσας συνείδησης εντός της εκάστοτε ιστορικής συνθήκης. Καθίσταται πρόδηλο πως για τον Jauss το λογοτεχνικό έργο δε γεννιέται εντός «πληροφοριακού κενού» και, όπως ο ίδιος επεξηγεί, «η ερμηνευτική πρόσληψη ενός κειμένου προϋποθέτει πάντοτε τα συμφραζόμενα μιας εμπειρίας της αισθητικής αντίληψης». Η ίδια δε η πρόσληψη του έργου διαμεσολαβείται από μια πληθώρα λανθανόντων σημάτων (δομή, ύφος, τήρηση ή μη κανόνων του λογοτεχνικού είδους) με τα οποία το κείμενο προδιαθέτει τον αναγνώστη/θεατή/ακροατή, ο οποίος ανακαλεί στη μνήμη οικείους κανόνες προς επιβεβαίωση, τροποποίηση ή διάψευση (Jauss 1995: 56-58).

Ο Jauss –προκειμένου να αποφευχθεί «ο ψυχολογισμός», που όπως πιστεύει απειλεί την ανάλυση της λογοτεχνικής εμπειρίας (Jauss 1995: 56), εισάγει στο σημείο αυτό ένα από τα βασικά μεθοδολογικά του αξιώματα, την «αντικειμενικοποίηση». Ένα «αντικειμενικά εξακριβώσιμο σύστημα αναφοράς των προσδοκιών» του κοινού στο οποίο το λογοτεχνικό έργο πρωτοσυστήθηκε. Μια ανασύσταση δηλαδή του *ορίζοντα* των *προσδοκιών* με βάση «τη φύση και την ένταση της επίδρασης» του έργου στο παρελθόν, και όχι μια απλή αναδρομή «στο γενικό πνεύμα της εποχής», η οποία κατά τη άποψή του Γερμανού θεωρητικού οδηγεί σε «φαύλο κύκλο» (Jauss 1995: 66).<sup>12</sup> Σε κάποιες περιπτώσεις είναι τα ίδια τα έργα που μαρτυρούν τον διαμορφωμένο *ορίζοντα προσδοκιών* των αναγνωστών τους. Για τα υπόλοιπα ο Jauss προτείνει τρεις τρόπους αντικειμενικοποίησης του ορίζοντα με: α) χρήση γενολογικών κριτηρίων (γνωστές νόρμες, ποιητική του λογοτεχνικού γένους), β) χρήση λογοτεχνικών κριτηρίων (λανθάνουσες σχέσεις προς άλλα γνωστά έργα) και γ) χρήση γλωσσικών κριτηρίων (αντίθεση μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας, ποιητικής και πρακτικής λειτουργίας της γλώσσας) (Jauss 1995: 60 και Holub 2004b: 451).<sup>13</sup>

Παρ' όλο που η έννοια του *ορίζοντα προσδοκιών* πουθενά στο θεωρητικό έργο του Jauss δεν ορίζεται με απόλυτη σαφήνεια και, όπως ορθά σχολιάζει ο Holub (2004a: 104), καλούμαστε να τον αντιληφθούμε με τρόπο βιωματικό, στηριγμένοι στην απλή λογική, ο ορίζοντας αυτός καθορίζει τις ιδεολογικές προκαταλήψεις και τις συμπεριφορές, τις

---

<sup>12</sup> Κριτική για τον τρόπο που ο θεωρητικός επιλέγει να διαχειριστεί το πρόβλημα του «ψυχολογισμού» και του «πνεύματος της εποχής» βλ. Holub 2004a: 106-109 Κριτική σχετικά με την πραγμάτευση του *ορίζοντα προσδοκιών* από τον Jauss βλ. Thompson, P.M. (1993) Reception Theory and the Interpretation of Historical Meaning, *History and Theory* 32, 248-272 και συγκεκριμένα 262-3

<sup>13</sup> Έχουν διατυπωθεί σοβαρές ενστάσεις κατά πόσο το σύστημα αυτό δεν είναι παρά μόνο εμπειρικό, πόσο η επιμονή στην «αντικειμενικοποίηση» δεν συνιστά πρόσδεση στο θετικιστικό *Παράδειγμα* που ο ίδιος ο Jauss αντιμάχεται, και πόσο αντικειμενική μπορεί να είναι η ανασύσταση ενός ορίζοντα από υποκείμενα που κινούνται εντός ιστορίας (Holub 2004a: 105-108)

αντιδράσεις, λεκτικές και μη, με τις οποίες το κοινό υποδέχεται ένα λογοτεχνικό έργο (μεγάλη ή σχετική επιτυχία, απόρριψη ως αδιάφορου, σκανδαλώδους, βλάσφημου, σταδιακή ή καθυστερημένη αναγνώριση). Το νέο έργο μπορεί να κινείται εντός του ορίζοντα των προσδοκιών του αναγνώστη και να ικανοποιεί τις αναγνωστικές και αισθητικές του απαιτήσεις είτε να εκφεύγει του ορίζοντα αυτού. Στην περίπτωση αυτή ο Jauss μιλά για «αισθητική απόκλιση», έννοια κομβική στην *Αισθητική της Πρόσληψης*, καθώς, όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο, καθορίζει την καλλιτεχνική αξία του έργου και την αισθητική του απόλαυση. Ο Jauss (1995: 60) ορίζει την *αισθητική απόκλιση* ως

«την απόσταση ανάμεσα στον προϋπάρχοντα ορίζοντα προσδοκιών και την εμφάνιση του νέου έργου, του οποίου η πρόσληψη μπορεί να συνεπιφέρει μια “μεταβολή του ορίζοντα”, είτε με την απόρριψη οικείων εμπειριών είτε με τη συνειδητοποίηση άλλων που εκφράζονται για πρώτη φορά.»

Γίνεται εύκολα αντιληπτό ότι τόσο η αξιολόγηση όσο και η ερμηνεία ενός έργου εξαρτάται από παράγοντες που καθορίζονται από το πολιτισμικό, κοινωνικό και αισθητικό πλαίσιο της εποχής, όπως είναι τα θρησκευτικά και κοινωνικά ήθη, η καλαισθησία ή η μόδα. Σε αυτά τα συμφραζόμενα κάποια έργα βρίσκουν γόνιμο έδαφος για να ανθίσουν, κινούμενα εντός ή μετατοπίζοντας με τη δυναμική τους τα όρια του ορίζοντα των προσδοκιών του κοινού. Αντιθέτως, άλλα προσκρούουν στο ανάχωμα του ορίζοντα αυτού και παραμένουν εν υπνώσει, αναμένοντας ένα διαφορετικό ιστορικο-κοινωνικό περιβάλλον προκειμένου να αναγνωριστεί η αξία τους [...]» (Jauss 1995: 60). Ο Jauss φέρνει το παράδειγμα δύο έργων που εκδόθηκαν στη Γαλλία την ίδια χρονιά (1857), τη *Madame Bovary* του Flaubert και τη *Fanny* του Feydau, τα οποία παρά το κοινό τους θεματικό πλαίσιο δεν είχαν την ίδια υποδοχή από το κοινό της εποχής. Η *Fanny* επανεκδόθηκε δεκατρείς φορές σε έναν χρόνο, ενώ η *Madame Bovary* απεδείχθη, τόσο μορφικά όσο και ιδεολογικά και ηθικολογικά, ανοίκεια. Σε τέτοιο βαθμό, μάλιστα, που όχι απλώς αγνοήθηκε, αλλά καταδικάστηκε στο δικαστήριο ως προσβάλλουσα το θρησκευτικό αίσθημα και τα χρηστά ήθη. Η τύχη των δύο έργων έκτοτε είναι γνωστή. Η *Fanny* εξαφανίζεται από το λογοτεχνικό προσκήνιο, ενώ η *Madame Bovary* κερδίζει περίοπτη θέση στις προτιμήσεις του αναγνωστικού κοινού και στον λογοτεχνικό κανόνα (Jauss 1995: 64-65). Στα καθ' ημάς, ο Τζιόβας (2003<sup>2</sup>: 248-9) φέρνει αντιστοίχως το παράδειγμα του Καβάφη, με την ποίησή του να είναι αρχικώς «ασυμβίβαστη με τον ορίζοντα των προσδοκιών του ελληνικού κοινού», ενώ σήμερα είναι ο πλέον καταξιωμένος και πολυμεταφρασμένος Έλληνας ποιητής· τη στιγμή που άλλοι σύγχρονοι

του, όπως ο Παλαμάς ή ο Σικελιανός, που τότε «μεσουρανούσαν», σήμερα να είναι σε «κάμψη».

Σε κάθε περίπτωση, η ανασυγκρότηση του *ορίζοντα προσδοκιών* υπό τον οποίο το έργο δημιουργήθηκε και έγινε δεκτό από το κοινό της εποχής του, ή και σε μεταγενέστερες στιγμές της διαδρομής του, στοχεύει στο να διασαφηνίσει τις ερμηνευτικές διαφορές στην κατανόησή του. Για να το πούμε διαφορετικά –καταδεικνύοντας ταυτοχρόνως και τις οφειλές του Jauss στην ερμηνευτική θεωρία του Gadamer–, ο εκάστοτε αναγνώστης θέτει στο κείμενο ερωτήματα, λαμβάνοντας αντίστοιχες απαντήσεις. Η κατά καιρούς ερμηνεία και αξιολόγηση του έργου αποκαλύπτει την ιστορική γραμμή πρόσληψής του και απομακρύνει από αντιλήψεις που θέλουν το έργο να φέρει ένα αχρονικό και «παγιωμένο» νόημα, προσπελάσιμο αείποτε από τον αναγνώστη (Jauss 1995: 66). Μέσα από αυτή τη λειτουργία της μακράς προσληπτικής γραμμής του έργου και της ανασύστασης του εκάστοτε *ορίζοντα προσδοκιών*, ο Martindale φαίνεται να αντιλαμβάνεται την *Αισθητική της Πρόσληψης* ως ασφαλιστική δικλείδα, η οποία επιβάλλει την ανάγκη συνειδητοποίησης ότι το λογοτεχνικό έργο δεν υπάρχει ερήμην της ιστορικής του ερμηνευτικής διαδρομής.

## 2.6 Έργο και αισθητική αξία

Ο χαρακτήρας ενός έργου καθορίζεται σύμφωνα με τον Jauss (1995: 60) από «τη φύση και την ένταση της επίδρασής που ασκεί σε ένα συγκεκριμένο κοινό», άποψη η οποία μαρτυρεί την επιρροή του ρωσικού Φορμαλισμού<sup>14</sup> στην *Αισθητική της Πρόσληψης*. Η απόσταση που χωρίζει το νέο έργο από τον *ορίζοντα* των *προσδοκιών* του κοινού, η *αισθητική* του *απόκλιση*, δηλαδή, από την επικρατούσα νόρμα του ωραίου, καθίσταται για τον θεωρητικό της Σχολής της Κωνσταντίας το μέτρο της λογοτεχνικής του αξίας. Στον βαθμό που το έργο δεν απαιτεί από την προσλαμβάνουσα συνείδηση να μετακινηθεί από το πλαίσιο της οικείας αισθητικής εμπειρίας, καθώς, πειθαρχώντας στον κανόνα, μηχανιστικά αναπαράγει κατεστημένα αισθητικά πρότυπα (θεματικά, δομικά, υφολογικά, γλωσσικά) που ικανοποιούν την «κυρίαρχη τάση του γούστου» του κοινού, τότε αυτό, σύμφωνα με την *Αισθητική της Πρόσληψης*, κινείται στα όρια της «εύπεπτης

---

<sup>14</sup> Λογοτεχνικό κίνημα θεωρίας και ανάλυσης που γεννήθηκε στη Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη τη δεύτερη δεκαετία του εικοστού αιώνα, με έμφαση στα μορφικά σχήματα και τα επινοητικά τεχνάσματα της λογοτεχνίας, χωρίς να ασχολείται με το θεματικό υλικό και τις κοινωνικές αξίες της. Αναλυτικότερα για τον Φορμαλισμό βλ. Abrams 2005: 511-514

και ψυχαγωγικής» τέχνης (Jauss 1995: 60-61), χωρίς να αξιώνει τίτλους υψηλής αισθητικής αξίας. Ο Jauss (1982a: 89) είναι σαφής: «όσο πιο στερεοτυπικά ένα κείμενο επαναλαμβάνει τα χαρακτηριστικά του [λογοτεχνικού] γένους [στο οποίο ανήκει] τόσο υποδεέστερος είναι ο καλλιτεχνικός του χαρακτήρας». Αντιθέτως, όταν η *αισθητική απόκλιση* του έργου από τον *ορίζοντα των προσδοκιών* του κοινού μεγιστοποιείται, αναγκάζοντας «την προσλαμβάνουσα συνείδηση να στραφεί προς τον ορίζοντα μιας άγνωστης ακόμα εμπειρίας» και να διευρύνει την οπτική και την κατανόησή της, η ανοικείωση<sup>15</sup> που προκαλείται από τον «νεοτερισμό ή την αποφαιτικότητα» του νέου έργου αποτελεί πηγή μέγιστης αισθητικής απόλαυσης και τεκμήριο της υψηλής αισθητικής του ποιότητας. Ωστόσο, όταν το πρωτοποριακό έργο, με την πάροδο του χρόνου, παύει να βρίσκεται σε αισθητική απόσταση από την εμπειρία του αναγνωστικού κοινού και εμπίπτει πλέον στην οικεία νόρμα του ωραίου, στο πλαίσιο του αναδιαμορφωμένου ορίζοντα των προσδοκιών των αναγνωστών/θεατών/ακροατών του, χάνει τα χαρακτηριστικά που του προσδίδουν καλλιτεχνική αξία και «γειτνιάζει επικίνδυνα» με την «εύπεπτη τέχνη». Η διαπίστωση αυτή προκαλεί αμηχανία, όμως, όταν πρόκειται για έργα που έχουν κριθεί ως κλασικά αριστουργήματα. Η λύση που ο Jauss προτείνει, προκειμένου ο αναγνώστης να επαναξιολογήσει την αισθητική αξία των κλασικών έργων, είναι να τα διαβάσει «κόντρα στον εθισμό της εμπειρίας» (Jauss 1995: 61-62). Μη ικανοποιούμενος, δηλαδή, από τις υπάρχουσες ερμηνείες του έργου, και υπό το φως του νέου ορίζοντα της αισθητικής του εμπειρίας και της εμπειρίας του βίου, ο αναγνώστης καλείται να θέσει νέα ερωτήματα και να αναζητήσει νέες απαντήσεις, που στο αρχικό κείμενο μπορεί να ήταν διαφορούμενες ή εξολοκλήρου απροσδιόριστες. Και είναι ο βαθμός αυτός απροσδιοριστίας και ασάφειας που, όπως έχει καταδείξει ο Iser, καθορίζει το μέγεθος της αισθητικής δύναμης και του καλλιτεχνικού χαρακτήρα του έργου (Jauss 1982a: 69).<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Ο όρος *ανοικείωση* (έλλειψη αναγνώρισης), αποτελεί μία από τις κομβικότερες έννοιες του ρωσικού Φορμαλισμού (βλ. Abrams 2005: 511-514)

<sup>16</sup> Για τη θέση του αυτή ο Jauss έχει δεχθεί κριτική, καθώς η αξιολογική του μέθοδος κρίνεται από μελετητές, μεταξύ των οποίων και ο Holub (2004a: 109) ως μηχανιστική. Διότι η έμφαση στην πρωτοτυπία, την καινοτομία και την αντισυμβατικότητα κατά την αισθητική αποτίμηση –αρχές καθόλου αυτονόητες για λογοτεχνίες παλαιότερων εποχών που αρέσκονταν στη μίμηση και την επανάληψη–, θα σήμαινε ότι οποιοδήποτε ακατάληπτο ή αφελές κείμενο, που έρχεται σε αντίστιξη με τον *ορίζοντα των προσδοκιών* των αναγνωστών, θα διεκδικούσε λογοτεχνικές δάφνες. Συνεπώς, η απόσταση έργου - *ορίζοντα προσδοκιών* και η *ανοικείωση* που προκαλεί στο αναγνωστικό κοινό δεν μπορούν να εκληφθούν ως επαρκές κριτήριο λογοτεχνικής αξίας του έργου, στο βαθμό που δεν τηρούνται κάποιοι καθιερωμένοι λογοτεχνικοί κανόνες (Holub 2004a: 109). Αφ' ετέρου γιατί τα κλασικά αριστουργήματα θα πρέπει να διαβαστούν κόντρα στον εθισμό της εμπειρίας και δε θα πρέπει να συμβεί το ίδιο και με τα έργα της «εύπεπτης τέχνης»; Η φορμαλιστική προσέγγιση που υιοθετεί η *Αισθητικής της Πρόσληψης* εστιάζοντας στην *ανοικείωση*, παρά το γεγονός ότι επιχειρεί να εξετάσει το νέο έργο όχι μόνο ως αισθητική αλλά και ως ιστορική κατηγορία, φαίνεται να ευθύνεται σύμφωνα με τον Holub (2004a: 110-1) για την αρρυθμία αυτή.

Όπως γίνεται φανερό, για τον Γερμανό θεωρητικό η αξία του λογοτεχνικού έργου καθορίζεται από την ιστορικά αποδεδειγμένη ικανότητά του να διευρύνει τον *ορίζοντα των προσδοκιών* του εκάστοτε κοινού του. Θα μπορούσαμε ίσως να πούμε ότι η Αισθητική της Πρόσληψης ευαγγελίζεται έναν εκδημοκρατισμό της αισθητικής αντίληψης, η οποία δεν ποδηγετείται από την αυθεντία του συγγραφέα, της κριτικής ή της παράδοσης, αλλά εκπορεύεται εξολοκλήρου από τον έτερο πόλο, το κοινό, τους καταναλωτές του λογοτεχνικού προϊόντος. Κατ' αυτόν τον τρόπο ο αποδέκτης του έργου καθίσταται δυνάμει συνδημιουργός, με αποτέλεσμα το έργο να γίνεται προοπτικά πιο πλούσιο και πιο σύνθετο. Οι ιστορικές αυτές πραγματώσεις του έργου μέσω νέων ερμηνειών, μίμησης ή αποδόμησης καθορίζουν τη διαμόρφωση της λογοτεχνικής του παράδοσης, αναδεικνύοντας τον παραδειγματικό του χαρακτήρα (Jauss 1982a: 64).

## 2.7 Κοινωνική λειτουργία του λογοτεχνικού έργου

«Με τη διάψευση των υποθέσεών μας αποκτούμε ουσιαστική επαφή με την πραγματικότητα». Η απόφαση αυτή του Popper (στο Jauss 1995: 85) έρχεται να επικυρώσει την καταλυτική επίδραση της *αισθητικής απόκλισης* στον *ορίζοντα των προσδοκιών* του προσλαμβάνοντος υποκειμένου, και να ενισχύσει την αντίληψη του έργου ως παράγοντα διαμορφωτικού του πρακτικού βίου και ενισχυτικού της αυτοσυνειδησίας του αναγνώστη ως κοινωνικού όντος. Τον *ορίζοντα των προσδοκιών*, τον οποίο εξετάσαμε στο κεφάλαιο 1.5, ο Jauss τον αντιλαμβάνεται τόσο ως ενδο-λογοτεχνικό όσο και ως εξω-λογοτεχνικό (Mailloux 1982: 168-9):

α. Ο ενδο-λογοτεχνικός ορίζοντας συγκροτείται από τη συσσωρευμένη λογοτεχνική - αναγνωστική εμπειρία με βάση την οποία -ή κόντρα στην οποία- διαβάζεται το έργο σε κάθε ιστορικό σταθμό της διαδρομής του, διαμορφώνοντας ανάλογα το περιεχόμενο του ορίζοντα αυτού.

β. Ο εξω-λογοτεχνικός *ορίζοντας των προσδοκιών* ρυθμίζεται από την κοινωνική, οικονομική και πολιτική εμπειρία των αναγνωστικών υποκειμένων (ιδεολογία, φύλο, μόρφωση, θρησκεία, οικονομικό και κοινωνικό status), την οποία η λογοτεχνία μπορεί επίσης να εμπλουτίσει, να τροποποιήσει ή να μεταβάλλει. Δε θα πρέπει, βεβαίως, να μας διαφεύγει πως και οι προσδοκίες του κοινού σε σχέση με τις ειδολογικές συμβάσεις, όπως εύστοχα παρατηρεί ο Hohendahl (1977: 45), είναι για τη θεωρία του Jauss κοινωνικά

επικαθορισμένες. Αυτή η δυνατότητα μεταβολής του εξω-λογοτεχνικού κοινωνικού ορίζοντα αποτελεί για τον Jauss την ισχυρότερη απόδειξη της ικανότητας της λογοτεχνίας να δρα διαμορφωτικά πάνω στην κοινωνία, αλλάζοντας τις κοινωνικές προσδοκίες των αναγνωστών, καθώς, όπως ο ίδιος υποστηρίζει, η λογοτεχνία «διευρύνει τα όρια του περιορισμένου χώρου της κοινωνικής συμπεριφοράς προς την κατεύθυνση νέων επιθυμιών, αιτημάτων και στόχων, και διανοίγει έτσι δρόμους μελλοντικής εμπειρίας» (Jauss 1995: 86).

Η *Αισθητική της Πρόσληψης* αντιλαμβάνεται τη διαμορφωτική ικανότητα της λογοτεχνίας όχι μόνο ως δύναμη που εκπορεύεται από τον καλλιτεχνικό χαρακτήρα του έργου και επιδρά στο πεδίο της αισθητικής εμπειρίας, αλλά και ως ικανότητα παροχής απαντήσεων σε ερωτήματα του πρακτικού βίου. Με τον τρόπο αυτό η λογοτεχνία επιτελεί κοινωνική λειτουργία στο επίπεδο της ηθικής (Jauss 1995: 87). Ο Jauss προτρέπει σε μια θέαση της λογοτεχνίας όχι ως μιας απλώς παραστατικής τέχνης, αλλά ως μιας κοινωνικής δύναμης ικανής να διαρρήξει κατεστημένες κοινωνικές συμβάσεις, να προκαλέσει κατάρρευση των κρατούντων ηθικών προτύπων, και να προτείνει νέες λύσεις, συμβάλλοντας «στη χειραφέτηση του ανθρώπου από τις δεσμεύσεις που η φύση, η θρησκεία και η κοινωνία του επιβάλλουν» (Jauss 1995: 91). Αναφέρεται και πάλι στο παράδειγμα της *Madame Bovary*, όπου η απόσταση του ορίζοντα προσδοκιών των αναγνωστών από τον ενδο-λογοτεχνικό ορίζοντα του έργου (ρεαλιστική γραφή την εποχή που κυριαρχεί ο ρομαντισμός, τριτοπρόσωπη αφήγηση με χρήση ελεύθερου πλάγιου λόγου), δημιουργεί τριγμούς στον εξω-λογοτεχνικό ορίζοντα της κοινωνικής εμπειρίας. Αντιστοίχως ως παράδειγμα στην ελληνική λογοτεχνία θα μπορούσαμε να δούμε τον *Τελευταίο Πειρασμό* (1953)<sup>17</sup> του Νίκου Καζαντζάκη, με τον οποίο εγκαινιάζεται η λογοτεχνική πραγμάτευση των ευαγγελικών αφηγήσεων. Η ανοίκεια, εικονοκλαστική μορφή πρόσληψης των “ιερών κειμένων” από τον συγγραφέα, παραβιάζει τον ενδο-λογοτεχνικό ορίζοντα των προσδοκιών του κοινού διεθνώς και εγείρει θρησκευτικές και κοινωνικές αντιδράσεις.<sup>18</sup> Όπως και στην περίπτωση της

---

<sup>17</sup> Η πρώτη έκδοση γίνεται σε μετάφραση στα Σουηδικά και τα Νορβηγικά το 1952

<sup>18</sup> Το έργο εγγράφεται στη λίστα απαγορευμένων βιβλίων της Καθολικής Εκκλησίας (INDEX LIBRORUM PROHIBITORUM) ως βλάσφημο και αντιχριστιανικό., η Ιερά Σύνοδος της Εκκλησίας της Ελλάδος απηύθυνε προς τους Έλληνες χριστιανούς «πατρικήν παραίνεσιν, ίνα φεύγωσι τα βιβλία ταύτα», και ο συγγραφέας απειλήθηκε με αφορισμό. Ακόμα και το 1988 στην Αθήνα σημειώθηκαν βίαια επεισόδια από οργανωμένες χριστιανικές ομάδες στους κινηματογράφους που πρόβαλαν την κινηματογραφική μεταφορά του έργου από τον σκηνοθέτη Μάρτιν Σκορτσέζε. (Σταύρου, Π. (2008) «Με τον “Τελευταίο Πειρασμό” ο Χριστός ξανασταυρώνεται», από *ΤΟ ΒΗΜΑ* <https://www.tovima.gr/2008/11/24/opinions/me-ton-teleytaio-peirasmo-o-xristos-ksanastayrwnetai/> [Ανάκτηση 02 01 2019]

*Madame Bovary*, η καταδίκη και η αρνητική φήμη έφεραν, προοδευτικά, εγγύτερα τους αναγνώστες στα δύο έργα που καινοτόμησαν ειδολογικά και αναμόχλευσαν στέρεες κοινωνικές, ηθικές και θρησκευτικές αντιλήψεις.

## **2.8 Αισθητική Απόλαυση και Αισθητική Ταύτιση**

Αναφερθήκαμε ακροθιγώς στο κεφ. 2.6 στην *αισθητική απόλαυση* που ο αναγνώστης/θεατής/ακροατής λαμβάνει από το λογοτεχνικό έργο χάρις στην *αισθητική απόκλιση* του τελευταίου από τον *ορίζοντα* των προσδοκιών του. Ο Jauss, αναλύοντας την αισθητική εμπειρία, διαχωρίζει την απόλαυση από την *αισθητική απόλαυση* ως το αντίθετο της εργασίας<sup>19</sup> και ως «απλή ικανοποίηση επιθυμιών» στον κόσμο της καθημερινής πραγματικότητας. Ως *αισθητική απόλαυση* ορίζει την προσωπική ευχαρίστηση μέσω της ευχαρίστησης για κάποιο άλλο πράγμα. Με άλλα λόγια, *αισθητική απόλαυση* είναι ο τρόπος να βιώσει αποστασιοποιημένα το προσλαμβάνον υποκείμενο τη δυνατότητα να είναι κάποιος άλλος (Jauss 1982b: 32). Η απόλαυση γενικά συνίσταται στην παράδοση του «εγώ στο αντικείμενο». Η ειδιοποιός διαφορά της αισθητικής απόλαυσης από την απόλαυση ως γενικό φαινόμενο, ωστόσο, συνίσταται στην απομάκρυνση του υποκειμένου από το αντικείμενο, το οποίο χάνει την υλικότητά του και υποστασιοποιείται ως «φανταστικό αισθητικό αντικείμενο» (Jauss 1982b: 30-31). Πρόκειται για ένα παιχνίδι της δρώσας συνείδησης του υποκειμένου στον φαντασιακό κόσμο του αισθητικού αντικειμένου, στον οποίο το υποκείμενο συμμετέχει και αλληλοεπιδρά με αυτό, αντλώντας, αφενός, απόλαυση από το αισθητικό αντικείμενο καθεαυτό και, αφετέρου, από τον ίδιο τον εαυτό του, χάρις στην απελευθέρωσή του από τα δεσμά της φυσικής του ύπαρξης στον καθημερινό κόσμο, που η αισθητική αυτή δραστηριότητα του επιτρέπει να βιώσει.

Ο Jauss υποδεικνύει την *αισθητική απόλαυση* ως το κοινό υπόστρωμα τόσο της παραγωγικής όσο και της προσληπτικής αισθητικής εμπειρίας. Επισημαίνει δε την απελευθερωτική επίδραση «από και για κάτι», την οποία η *αισθητική απόλαυση* ασκεί για αμφοτέρως, μέσω τριών λειτουργιών – θεμελιωδών κατηγοριών της αισθητικής εμπειρίας: της *Ποίησης*, της *Αίσθησης* και της *Κάθαρσης*.

α. Η *Ποίησης* αφορά στην παράγουςα συνείδηση και την αξιοποίηση των παραγωγικών της δυνατοτήτων.

---

<sup>19</sup> Όχι κατ' ανάγκη ασυμβίβαστη με τη γνώση και τη δράση (Holub 2004b: 480)

β. Η *Αίσθησις* αφορά στην αισθητική εμπειρία της πρόσληψης και την αξιοποίηση της δυνατότητας της προσλαμβάνουσας συνείδησης να ανανεώνει την αντίληψή της για την εξωτερική και εσωτερική πραγματικότητα.

γ. Η *Κάθαρσις* αφορά στην επικοινωνιακή λειτουργία ανάμεσα στην τέχνη και τον αποδέκτη της με τη μετάδοση προτύπων συμπεριφοράς (Jauss 1982b: 34-5). Για τον λόγο αυτό η *Κάθαρσις* μπορεί να εξεταστεί μέσω της ανάλυσης της *Αισθητικής Ταύτισης*.

Η *αισθητική ταύτιση* δεν είναι συνώνυμη της παθητικής δεξίωσης προτύπων εκ μέρους του κοινού, αλλά εκφράζει μια αμφίδρομη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ υποκειμένου και αισθητικού αντικειμένου, κατά την οποία, μέσω της *αισθητικής απόλαυσης*, το υποκείμενο μπορεί να διανύσει ολόκληρη την κλίμακα των διαθέσεων: κατάπληξη, θαυμασμό, δέος, οίκτο, συμπάθεια με κλάμα ή γέλιο, αποξένωση, αναστοχασμό (Jauss 1982a: 94). Ο Jauss (1982b: 159-188) συγκροτεί ένα σύστημα πέντε μοντέλων αλληλεπίδρασης του αναγνώστη/θεατή/ακροατή με το έργο, και *αισθητικής ταύτισης* με τον ήρωα, το οποίο μπορεί να εφαρμοστεί στις λογοτεχνίες διαφορετικών λαών και πολιτισμών, χωρίς να αποκλείεται, επίσης η δυνατότητα ύπαρξης περισσότερων από μιας εκδοχών ταύτισης εντός του ίδιου έργου.

1. *Συμμετοχική Ταύτιση* (Associative Identification): η ενεργός συμμετοχή του υποκειμένου αποτελεί την κρίσιμη παράμετρο για την αποτελεσματικότητα αυτής της αισθητικής τροπικότητας, η οποία υλοποιείται με την ανάληψη από τον αναγνώστη/θεατή/ακροατή ενός ρόλου στον κλειστό φαντασιακό κόσμο της δράσης του έργου. Η υιοθέτηση μίας «περσόνας» μέσω της οποίας το υποκείμενο βιώνει τον εαυτό του ως δρον αντικείμενο, μειώνει την απόστασή του με τον ήρωα και του επιτρέπει να διαμορφώσει τη δική του ταυτότητα.

2. *Αγαστική Ταύτιση* (Admiring Identification): αναπτύσσεται σε σχέση με ένα ιδανικό πρότυπο. Ο υποδειγματικός αυτός χαρακτήρας του τέλει ήρωα, αγίου, σοφού, βρίσκεται πάνω από τα όρια της ανθρώπινης δυνατότητας, σε ένα πεδίο τελειότητας έξω από το τραγικό ή το κωμικό.

3. *Συμπαθητική Ταύτιση* (Sympathetic Identification): γεννιέται πολλές φορές από τον θαυμασμό για έναν ιδανικό ήρωα που έχασε το κύρος του και μετατράπηκε σε έναν ατελή, καθημερινό ήρωα που υποφέρει, προξενώντας αισθήματα αλληλεγγύης στο κοινό, το οποίο αναγνωρίζει στο πρόσωπό του τον εαυτό του.

4. *Καθαρσιακή Ταύτιση* (Cathartic Identification): η αισθητική αυτή αλληλεπίδραση απαιτεί τον μεγαλύτερο βαθμό αυτονομίας του υποκειμένου. Το προσλαμβάνον



υποκείμενο συμμετέχει στην τραγική συναισθηματική ένταση ή την κωμική αποφόρτιση μέσω του γέλιου, στον βαθμό που διατηρεί ικανή απόσταση από την αμεσότητα της ταύτισης, ώστε να προσεγγίζει το έργο με κριτικό πνεύμα.

5. *Ειρωνική Ταύτιση* (Ironic Identification): θα μπορούσε να ονομαστεί και άρνηση ή διάψευση της αναμενόμενης ταύτισης. Στο μοντέλο αυτό, που ευδοκιμεί στην παρωδία και τη μοντερνιστική λογοτεχνία, το έργο απελευθερώνει συνειδητά, μέσω της ειρωνείας, την προσλαμβάνουσα συνείδηση, η οποία ωθείται στην εξερεύνηση των ορίων της ψευδαίσθησης και των πιθανοτήτων της ερμηνείας. Στο πεδίο δε της κοινωνικής λειτουργίας της αισθητικής εμπειρίας, η *ειρωνική ταύτιση* αποτελεί για τον Γερμανό θεωρητικό (1984: 158) το μοντέλο αλληλεπίδρασης που καταλύει κατεξοχήν τους κανόνες.

# Κεφάλαιο 3

## Η Ελένη του μύθου και του λόγου

*The truth is that no-one cares who I am. You read the stories. You read the poems. You haven't got a clue. Nothing fits. Nothing make sense. I have no character. You never get insight my head. I'm a sorceress, a victim, a whore, a wife. I'm the devil. I'm an angel. I'm every woman that ever lived. I'm nobody, a blank slate for you to write whatever you like on.*

Mark Haddon, *A Thousand Ships* <sup>20</sup>

### 3.1 Εισαγωγικά

Οι μύθοι, ως συλλογικές αφηγήσεις ανθρώπων, εμφανίζονται στους προφορικούς πολιτισμούς με πολλές διαφορετικές εκδοχές ως προς το περιεχόμενο και τα χαρακτηριστικά των πρωταγωνιστών τους – παρατήρηση την οποία συναντούμε ήδη από την αρχαιότητα<sup>21</sup>–, για να εξυπηρετήσουν ποικίλους και διαφορετικούς κάθε φορά σκοπούς (κοινωνικούς, θρησκευτικούς, πολιτικούς), καθώς λειτουργούν ως φορείς καθολικών νοημάτων και πληροφοριών, αλλά και ως μέσα ερμηνείας της εκάστοτε πραγματικότητας, και καθιέρωσης προτύπων κοινωνικής και ηθικής συμπεριφοράς. Για κάθε μύθο, ωστόσο, υπάρχει μια βασική ιστορία, η οποία όμως περιβαλλόμενη διαφορετικό ένδυμα σε κάθε αναδιήγησή του, αποτρέπει από το να υπάρξει μία και μοναδική εκδοχή του μύθου (Allan 2008: 10). Κάποιες μεταπλάσεις του μύθου αποδεικνύονται βεβαίως πιο δημοφιλείς και με μεγαλύτερη αντοχή στο χρόνο, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι οι υπόλοιπες είναι ενδεέστερες. Η Ελένη αποτυπώνεται σχεδόν σε ολόκληρη την παγκόσμια λογοτεχνική πραγμάτευση του μύθου ως το αρχέτυπο της ύψιστης γυναικείας ομορφιάς και, ταυτόχρονα, ως η αναμφίλεκτη αιτία του μεγαλύτερου και πιο αιματηρού πολέμου που γνώρισε ο προϊστορικός ελληνικός

---

<sup>20</sup> «A Thousand Ships» (Mark Haddon), από *Internet Archive*

<https://archive.org/details/ATHOUSANDSHIPSMarkHaddon> [Ανάκτηση 22 10 2018]

<sup>21</sup> Ο Διόδωρος Σικελιώτης (4.44.5-6) διαπιστώνει ότι για τους παλαιούς μύθους δεν υπάρχει μια απλή, ενιαία εκδοχή (καθόλου δὲ τοὺς παλαιούς μύθους οὐχ ἄπλην οὐδὲ συμπεφωνημένην ἱστορίαν ἔχειν συμβέβηκε)

κόσμος. Μιλώντας, όμως, για την Ελένη, μιλάμε στην πραγματικότητα για την προσωποποίηση της αντίφασης, ή καλύτερα για τη σύζευξη σε ένα πρόσωπο αντιφατικών χαρακτηριστικών, ποιοτήτων και ιδιοτήτων. Αν θέλει κάποιος να ανακαλύψει την Ελένη, πρέπει να διασαφηνίσει ποια Ελένη αναζητά κάθε φορά, καθώς πρόκειται για έναν θηλυκό Ιανό που βάζει τον μελετητή διαρκώς σε δίλημμα: είναι η μία ή η άλλη; - είναι είτε η μία είτε η άλλη; - είναι και η μία και η άλλη; Ή για να το θέσουμε διαφορετικά: είναι θεά ή θνητή; Είναι είτε εμπρόθετη δράστης είτε θύμα της μοίρας και των θεών; Είναι και το απόλυτο «καλό» και το απόλυτο «κακό»; Στόχος του κεφαλαίου αυτού είναι να περιηγηθούμε στον μύθο της Ελένης και να ανιχνεύσουμε τους κομβικούς σταθμούς της πρόσληψής του. Πρόθεσή μας αποτελεί να καταδείξουμε πως η πλούσια προσληπτική του πορεία βασίζεται και αναμετράται με τις εκδοχές του μύθου που καθιερώθηκαν από τον Όμηρο και εμπλουτίστηκαν από τους ποιητές, τους ιστορικούς, και τους τραγικούς ποιητές των κλασικών χρόνων, οι οποίοι γονιμοποίησαν συνεκδοχικά και τη μεταγενέστερη λογοτεχνική παραγωγή. Ως εκ τούτου, θα ακολουθήσουμε τη γραμμική εξελικτική οδό και, με σημείο αναφοράς τον Όμηρο, θα μιλήσουμε –καθώς ο ελληνικός κόσμος πριν από τον Όμηρο δεν άφησε πλήρη γραπτά τεκμήρια των μύθων και της ιστορίας του– για την ομηρική και την μεθομηρική Ελένη, εξετάζοντας τον μύθο της όπως παραδίδεται από την παράδοση και καταγράφεται στα ομηρικά έπη, και όπως διαμορφώνεται στη μεθομηρική λογοτεχνία.

## 3.2 Η ομηρική Ελένη

Τα ομηρικά έπη είναι εκείνα που μας πρωτο-συστήνουν με το ελληνικό παρελθόν, το μυθικό και το ηρωικό. Σε αυτό η Ελένη κατέχει περίοπτη θέση ως βασικό πρόσωπο του τρωικού πολέμου, παρά το γεγονός ότι η επική ματιά επικεντρώνεται στους άνδρες και όχι στις γυναίκες. Το όνομά της είναι συνώνυμο της τρωικής εκστρατείας, αλλά τόσο η μορφή της όσο και η ιστορία της καθίστανται σημεία έντασης, καθώς παραμένουν βυθισμένα σε μια συνθήκη ρευστότητας, αμφισημίας και αντίφασης. Η ομηρική Ελένη, η «Ωραία Ελένη της Σπάρτης» ή η «Ελένη της Τροίας» –όπως απαντάται στην ξενόγλωσση βιβλιογραφία– έχει εγγραφεί στο οικουμενικό συλλογικό ασυνείδητο ως το αρχέτυπο της απόλυτης ομορφιάς και της απόλυτης καταστροφής, ένας θηλυκός Πρωτέας στον οποίο κανείς δεν μπορεί να αντισταθεί. Διότι όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Δημητριάδης (2014: 89) «ο ιός της Ελένης» προσβάλλει «σώμα» και «πνεύμα», «όποιος έχει προσβληθεί» από τη νόσο της «δεν απαλλάσσεται ποτέ από αυτή».

Ο Τρωικός Πόλεμος, τοποθετημένος από την έρευνα στην ύστερη εποχή του χαλκού, έχει ένα προφανές οικονομικό και γεωπολιτικό υπόβαθρο για τους Έλληνες, οι οποίοι συνασπίζονται πρώτη φορά για να ελέγξουν μια περιοχή του ασιατικού χώρου μεγάλης γεωστρατηγικής σημασίας. Στο ομηρικό όμως σύμπαν, στον πυρήνα της ελληνικής εκστρατείας, φωλιάζουν κίνητρα όχι οικονομικά και πολιτικά, αλλά ιδέες που συνιστούν ύψιστες αξίες του αρχαϊκού κόσμου: η τιμή, το κλέος, η φιλία, το κάλλος. Ο Όμηρος και οι ακροατές του γνωρίζουν τον μύθο: τρεις θεές (Ήρα, Αθηνά, Αφροδίτη) διαγωνίζονται στον Όλυμπο για το ποια είναι η ομορφότερη, και στον Πάρι, τον γιο του Πριάμου, βασιλιά της Τροίας, ανατίθεται να χαρίσει το έπαθλο –το μήλο της Έριδος– «τῆ καλλίστη». Η Ήρα του υπόσχεται πολιτική δύναμη και πλούτη, η Αθηνά πολεμική δεινότητα και σοφία, και η Αφροδίτη, την ωραιότερη γυναίκα πάνω στη γη, την Ελένη. Ο Πάρις χρίζει νικήτρια την Αφροδίτη και κερδίζει το έπαθλό του. Η δραπετεύση της Ελένης με τον Πάρι από τη Σπάρτη και η εκστρατεία των Ελλήνων για να ανακτήσουν τη χαμένη γυναίκα-τρόπαιο γίνεται η αιτία του τρωικού πολέμου [Ιλ. Β 160-2, Τ 324-5]. Οι Τρώες επιδεικνύουν την Ελένη πάνω στα τείχη της Τρωάδας [Γ 121-244] ως βραβείο άξιο της πολύχρονης πολεμικής αναμέτρησης που εκτυλίσσεται στο πεδίο της μάχης. Η Ελένη αποτελεί επίζηλο έπαθλο εις το διηνεκές. Η ιστορία της είναι μια ιστορία διαρκούς διαγωνισμού μνηστήρων. Σύμφωνα με τον μύθο, νεαρό κορίτσι, ακόμα, απάγεται από τον Θησέα, για να διασωθεί στη συνέχεια από τους αδελφούς της, Διόσκουρους. Όταν φτάνει σε ηλικία γάμου, ο πατέρας της, Τυνδάρεως, διοργανώνει διαγωνισμό μνηστήρων όπου νικητής –αν και δεν διαγωνίζεται ο ίδιος– ανακηρύσσεται ο Μενέλαος. Παρότι παντρεμένη μαζί του, η Ελένη γίνεται έπαθλο για τον Πάρι. Όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει η Bergren (1983: 82 στο Austin 1994: 40) «η Ελένη είναι το θηλυκό που συνεχώς απάγεται, αλλά ποτέ δεν αιχμαλωτίζεται», και είναι, ταυτόχρονα, για τον τρωικό πόλεμο το παθητικό «αντικείμενό» του –«ὕμεις δ’ Ἀργείην Ἐλένην καὶ κτήμαθ’ ἄμ’ αὐτῆ ἔκδοτε» (Σεις τώρα παραδώσετε την Ἀργισσαν Ελένην με όσους έχει θησαυρούς)<sup>22</sup> [Γ 458]–, «και η ενεργητική δημιουργός του εμβλήματός του» (Bergren 2008: 23). Η ομορφιά της Ελένης αποτελεί την κεντρομόλο δύναμη η οποία συσπειρώνει και κινητοποιεί την ανδρική φιλοδοξία –χάρη στην Ελένη οι πολεμιστές κερδίζουν κλέος, φήμη και αθανασία– και, ταυτόχρονα, τη φυγόκεντρο δύναμη που διχάζει τους άνδρες και τους οδηγεί, ένθεν κακείθεν, στον θάνατο, αφανίζοντας την Τροία. Για τα δεινά του πολέμου αυτού η ιλιαδική Ελένη αισθάνεται αισχύνη και μεταμέλεια [Γ 410-2, Ζ 344-8, Ω

---

<sup>22</sup> Όπου απαιτείται μετάφραση του αρχαίου κειμένου της *Ιλιάδας* χρησιμοποιείται η μετάφραση του Ι. Πολυλά, από *Μικρός Απόπλους* <http://www.mikrosapoplous.gr/iliada/> [Ανάκτηση 25 09 2018]

764]. Η αυτογνωσία που επιδεικνύει σχετικά με τη δική της ευθύνη για τον πόλεμο, ως αιτίας του (όπως αποτυπώνεται στο υφαντό που υφαίνει στον αργαλειό της [Γ 128]) και τον ρόλο της στο θεϊκό σχέδιο του Δία, ως αντικειμένου του πολέμου αυτού [Γ 136-8], καταφέρνει να την κάνει μια μάλλον συμπαθή φιγούρα του ομηρικού κόσμου. Ο Πρίαμος την παρηγορεί «οὐ τί μοι αἰτίη ἔσσι, θεοὶ νύ μοι αἴτιοί εἰσιν» (Συ δεν μου πταίεις, οι θεοί μου πταίουν) (Γ 164), ωστόσο αυτό διόλου δεν την απαλλάσσει από την ευθύνη των δεινών για τους δύο αντιπάλους (Allan 2008: 11).

Στα ομηρικά έπη η Ελένη ως αφηγηματικό αντικείμενο περιγράφεται με τα πλέον συμβατικά και γενικόλογα επίθετα, «καλλίκομος» [ο 58], «τανύπεπλος» [Γ 228, δ 305], «καλλιπάρης» [ο 123], «λευκώλενος» [Γ 121],<sup>23</sup> προσδιορισμοί που δε συμβάλλουν στην ακριβή και σαφή αναπαράσταση της μορφής της. Γι' αυτό στην *Ιλιάδα* η εικόνα της εξαρτάται από τον αντίκτυπο της παρουσίας και της δράσης της, όπως τον αντιλαμβάνονται τόσο οι ενδο-διηγητικοί εταίροι της όσο και οι ακροατές/ θεατές/ αναγνώστες της επικής αφήγησης, και αυτό κάνει την εικόνα της περισσότερο αμφίσημη και αντιφατική. Ως αντικείμενο θέασης εντός της επικής αφήγησης η Ελένης είναι εξώκοσμη, με μια ομορφιά υπερβατική, όμοια θεάς –όπως η Αφροδίτη της οποίας αποτελεί τη γήινη εκδοχή–, που προκαλεί δέος, αλλά και φρίκη. «Ριγεδανή» την αποκαλεί ο Αχιλλέας [Τ 325], μια παρουσία φρικτή, που σε παγώνει ως το κόκκαλο, ένα «τέρας ομορφιάς». Η Ελένη έχει επίγνωση αυτής της φοβερής ομορφιάς της. Είναι ηρωίδα με απόλυτη συναίσθηση της καταλυτικής, σχεδόν μαγικής επιρροής που ασκεί –σαν άλλη Μέδουσα–, όταν αυτοαποκαλείται «κυνώπις»<sup>24</sup> [ Γ 180] και «κακομήχανος κύων»<sup>25</sup> [Ζ 344], που μπροστά της «πάντες [...] πεφρίκασιν» [Ω 775]. Η αλλόκοτη επίδραση που ασκεί στους άνδρες που την πλησιάζουν οφείλεται ακριβώς στην αντιφατική της φύση. Το να πολεμούν Έλληνες και Τρώες για χάρη της Ελένης δεν είναι αιτία ατίμωσης για κανένα από τα δύο αντιμαχόμενα στρατόπεδα, ειδικά όταν ο πόλεμος γίνεται για μια γυναίκα της οποίας η όψη μοιάζει με επιφάνεια θεάς, απόδειξη της παντοδυναμίας του κάλλους που η Ελένη ενσαρκώνει. Διότι, όπως θα γράψει ο R.M. Rilke<sup>26</sup> «[...]τό Ώραϊο δέν εἶναι τίποτε ἄλλο, παρά ἡ μόλις πού ἀντέχουμε Ἀρχή του Τρομεροῦ καί τό θαυμάζουμε τόσο, γιατί αὐτό, ἀνέμελο, μήτε πού νοιάζεται νά μᾶς συντρίψει». Η ομήγυρη των Τρώων

<sup>23</sup>(Ομορφομαλλούσα, μακρόπεπλη, ομορφομάγουλη, λευκοχέρα)

<sup>24</sup> Με μάτια ή βλέμμα σκύλας, τρομερή στη θέα, με άγρια όψη. Συνεκδοχικά, αναιδής, αναίσχυντος (ο χαρακτηρισμός «κυνώπις» αποτελεί προσωνυμία θεαίνων και δη των Ερινύων). Βλ. λήμμα *κυνώπις* LSJ

<sup>25</sup> (Ολέθρια σκύλα)

<sup>26</sup> Rilke, R.M. (2000) *Οι ελεγείες του Ντουίνο* (μτφρ. Θ. Γκότσης), Αθήνα: Αρμός σ. 27

γερόντων στην *Ιλιάδα*, ωστόσο, παρά τη θαυμαστή μορφή της, επιθυμεί περισσότερο από την παρουσία, την απουσία της:

«ού νέμεσις Τρῶας καὶ ἐϋκνήμιδας Ἀχαιοὺς  
τοιῆδ' ἀμφὶ γυναικὶ πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχειν:  
αἰνῶς ἀθανάτησι θεῆς εἰς ὧπα ἔοικεν  
ἀλλὰ καὶ ὧς τοίη περ' ἐοῦσ' ἐν νηυσὶ νεέσθω,  
μηδ' ἡμῖν τεκέεσσί τ' ὀπίσσω πῆμα λίποιτο.»  
(Γ 156-158)

(Κρίμα δεν ἔχουν οἱ Ἀχαιοί, δεν ἔχουν κρίμα οἱ Τρῶες  
χάριν ομοίας γυναικός τόσον καιρόν να πάσχουν·  
τω ὄντι ομοιάζει ωσάν θεάς η τρομερή θωριά της·  
Αλλά και ως εἶναι ἀσύγκριτη καλύτερα να φύγη  
παρά να μείνη συμφορά σ' εμάς και στα παιδιὰ μας)

Οι γέροντες αισθάνονται τις αντίρροπες δυνάμεις που η παρουσία της Ελένης ενεργοποιεί, και αυτό τους κάνει αμφίθυμους απέναντί της. Με την αποστροφή του λόγου τους, στην εικόνα της Ελένης, την οποία φοβούνται, εξορκίζουν από τον πόλεμο Ελλήνων και Τρώων τη νέμεση. Όπως, όμως, παρατηρεί ο Austin (1994: 43), δεν αντιλαμβάνονται πως η ίδια η Ελένη λειτουργεί ως Νέμεσις.<sup>27</sup> Στη σκηνή της τειχοσκοπίας είναι η Ελένη, και όχι ο Πρίαμος, η κάτοχος της γνώσης –αν και περιορισμένης– και συνεπώς της δύναμης. Είναι αυτή που παίρνει τα ηνία της αφήγησης, υποκαθιστώντας τον ποιητή,<sup>28</sup> και οικειώνεται το κύρος, τη δύναμη και την αρρενωπότητα που λείπει από τον ηλικιωμένο βασιλιά και τους γέροντες –οι οποίοι παθητικά παρακολουθούν τα τεκταινόμενα στο πεδίο της μάχης απέχοντας από αυτή– με το να κατευθύνει το βλέμμα του ενδο-διηγητικού και του εξω-διηγητικού ακροατηρίου της εκεί όπου εκείνη επιθυμεί (Lovatt 2013: 220-1). Ορθώς η Lovatt (2013: 222-3) επισημαίνει το δισυπόστατο της Ελένης στην ομηρική αφήγηση ως θεάτριας και θεωμένης, ως υποκειμένου και ταυτόχρονα αντικειμένου της θέασης, παρατηρώντας πως είναι αμφότερα, το κύρος της ως γυναίκας και ασυνήθιστου θαύματος

<sup>27</sup> Στα *Κύπρια έπη* (8<sup>ος</sup> αι, π.Χ.) η Ελένη αναφέρεται ως τέκνο του Δία και της Νεμέσεως. Η Νέμεσις λατρευόταν στον Ραμνούντα της Αττικής, και το επίθετο «ραμνουσία» δίνει στην Ελένη ο ποιητής Καλλίμαχος (310-240 π.Χ.) στον *Ύμνο στην Αρτέμιδα* [232] (Austin 1994: 43)

<sup>28</sup> Όπως όμως παρατηρεί η Lovatt (2013: 260-1) σχετικά με τη γυναικεία οπτική στο έπος, όταν οι γυναίκες παίζουν ρόλο αφηγητή σε αυτό, μπορεί να έχουν μια κάποια επιρροή, ωστόσο η αποτελεσματικότητά τους είναι εντοπισμένη και περιορισμένη

(extraordinary marvel), που την κάνουν να ξεχωρίζει από άλλους γυναικείους χαρακτήρες και τη μετατρέπουν σε αντικείμενο λεπτομερούς πραγμάτευσης. Η δύναμη, όμως, η επιρροή και η ελευθερία, που κατ' εξαίρεση της δίδεται στο έπος, την μετατρέπουν ταυτόχρονα σε θύμα της ίδια της της φήμης.

Ο άξονας του ομηρικού μύθου είναι η εντροπή, στην οποία η Ελένη πρυτανεύει, και, με το να είναι η ίδια το σημαίνον του κάλλους, την οριοθετεί καθώς την υπερβαίνει (Austin 1994: 35). Ο πολιτισμός του αρχαϊκού κόσμου είναι για τον Dodds (1996<sup>2</sup>: 35) ο πολιτισμός της εντροπής. Ο ήρωας ετεροκαθορίζεται και η ηθική του απορρέει από τη δημόσια εικόνα του, την απόλαυση τιμής και δημόσιας εκτίμησης. Η Ελένη με την επιλογή της να ακολουθήσει τον Πάρι φέρνει ατίμωση στην ίδια και σε ολόκληρο τον ελληνικό κόσμο. Ο μόνος δρόμος για να ανακτηθεί η χαμένη τιμή της πατρικής γης και των ανδρών της περνά από τον αφανισμό της Τροίας (Austin 1994: 15). Σε αυτόν τον κόσμο, το ωραίο είναι τιμή και το άσχημο ατίμωση. Η Ελένη, χάρη στην ομορφιά της, υπερβαίνει και την ασχήμια και την ατίμωση. Δικαίως ο Austin (1994: 36) διαπιστώνει πως η Ελένη έχει τη δύναμη να μεταμορφώνει την ατίμωση σε κάλλος, την ίδια στιγμή που οδηγεί τους άνδρες στην ατίμωση και τον θάνατο. Στον Όμηρο μπορούμε να δούμε τον κώδικα τιμής του αρχαϊκού κόσμου να διαμορφώνει τον ρόλο της Ελένης με δύο διαφορετικούς τρόπους: στην *Ιλιάδα* καθορίζει τη λειτουργία της ως συμβόλου και παράγοντα της ανδρικής διαμάχης, ενώ στη *Οδύσσεια* μετατρέπεται στη σύζυγο-πρότυπο του έννομου έγγαμου βίου και υπαγορεύει πως, στο τέλος, αν και ο θνητός της βίος ήταν επονείδιστος, το αμάρτημα της θα συγχωρεθεί και η ίδια θα θεοποιηθεί (Austin 1994: 15). Για τον Όμηρο η Ελένη είναι φτιαγμένη από εκείνη τη σπάνια, υπερκόσμια, διπλή στόφα των θνητών με θεϊκή καταγωγή, όπως ο Ηρακλής. Στην αποθέωση της Ελένης,<sup>29</sup> η οποία στην *Οδύσσεια* δεν προλέγεται ρητά, υπονοείται ωστόσο σαφώς,<sup>30</sup> βλέπει ο Austin (1994: 15) την πρώτη αναθεώρηση του μύθου της, χρήσιμη προκειμένου να εξαλειφθεί η ατίμωση που συνοδεύει την ιστορία της. Στην *Ιλιάδα* η Ελένη είναι η τέλεια ερωμένη, ενώ στην

---

<sup>29</sup> Στην ομηρική εκδοχή της αποθέωσης της Ελένης αντικατοπτρίζονται προ-ομηρικές λατρευτικές παραδόσεις κοινοτήτων στις οποίες η Ελένη λατρευόταν ως θεά. Στη μυθολογία συναντάται ως μινωική θεότητα της βλάστησης ή ως ινδοευρωπαϊκή θεότητα και κόρη του Ήλιου η οποία απαγεται, στο πλαίσιο ενός αγροτικού μύθου αντίστοιχου εκείνου της Περσεφόνης. Τα κύρια κέντρα λατρείας της βρίσκονταν στη Σπάρτη και τη Θεράπνη της Λακωνίας, όπου στον ναό της, τον γνωστό από μεταγενέστερες πηγές ως Μενελάειο, η Ελένη λατρευόταν ως μυητικό πρότυπο των νεαρών παρθένων σε ηλικία γάμου, ήδη από τον όγδοο αιώνα π.Χ. (Allan 2008: 14-5)

<sup>30</sup> Ο Πρωτέας πληροφορεί τον Μενέλαο ότι δεν πρόκειται να πεθάνει, αλλά θα οδηγηθεί στα Ηλύσια πεδία χάρις στον γάμο του με την Ελένη, και ως γαμπρός του Δία [*Οδ.* δ 561-9]. Το αναβαθμισμένο στάτους του Μενελάου προϋποθέτει μια αντίστοιχη αναβάθμιση και της ίδιας της Ελένης με αφηρωισμό ή θεοποίησή της

*Οδύσσεια* η τέλεια σύζυγος (Austin 1994: 86). Στην *Ιλιάδα* είναι η ανελέητη πρόξενος του μεγαλύτερου πολέμου των ελληνικών προϊστορικών χρόνων, ενώ στην *Οδύσσεια* είναι η θεραπεύτρια του πόνου [δ 222-26], γνώστρια μιας τέχνης που διδάχτηκε στην Αίγυπτο, σταθμό του ταξιδιού της επιστροφής της από την Τροία μαζί με τον Μενέλαο.<sup>31</sup>

Η Ελένη είναι εξ αρχής αμφίσημη, όπως όλα τα σύμβολα, διότι, όπως προσφυώς παρατηρεί ο Austin (1994: 31), όσο πιο μεγάλο το σύμβολο, τόσο πιο αμφίσημο το νόημά του. Η ομηρική Ελένη είναι μια ηρωίδα που αμφιταλαντεύεται μεταξύ θνητότητας και αθανασίας, μεταξύ ενός ρόλου διχαστικού και συνάμα ενοποιητικού. Σε κάθε περίπτωση, ο ποιητής σκιαγραφεί στα έπη του μια Ελένη διττή, αινιγματική, συναιρώντας δύο διαφορετικές ηρωίδες σε μία. Είναι αληθινή γυναίκα και γυναίκα-σύμβολο; Είναι πρόσωπο και απομίμηση προσώπου; Κι αν η πραγματικότητα που οι ανθρώπινες αισθήσεις αντιλαμβάνονται δεν είναι τίποτα άλλο από μία μίμηση του πραγματικού κόσμου, όπως υποστηρίζει η σύγχρονη φυσική, τότε η Ελένη, ως προϊόν της τέχνης, τι είναι; Μήπως μια διπλή μίμηση, μια διπλή απάτη; Μια θεά χωρίς θεϊκή ουσία; Μια παντοδύναμη εικόνα χωρίς περιεχόμενο; Μια επιθυμία για το άπιαστο, ακατανόητο «άλλο»; Ένα αντικείμενο μικρό α;<sup>32</sup> Σε έναν κόσμο όπως ο αρχαϊκός, όπου, κατά τον Lacan (1978: 45 στο Austin 1994: 88 παρ. 29), «οι θεοί ανήκουν στο πεδίο του πραγματικού», τα αρχέτυπα θεωρούνται όχι σχήματα λόγου, αλλά ζωντανές παρουσίες στον πραγματικό κόσμο (Austin 1994: 88). Ως εκ τούτου, στο έπος η Ελένη απέχει από το να είναι απλώς το προϊόν μυθοπλασίας, όπως στην τραγωδία. Εκλαμβάνεται, μάλλον, ως εκδήλωση της φύσης του θεϊκού και ανθρώπινου όντος στο πεδίο της βιωμένης εμπειρίας.

Σύμφωνα με τη Worman (1997: 166) η ομηρική παράδοση δομεί την περσόνα της Ελένης γύρω από την ερωτική επιθυμία και τη διάψευση της ανδρικής επιθυμίας για τον έλεγχο του αντικειμένου της. Διότι η Ελένη, κατά τη μελετήτρια, ως η πλέον ποθητή γυναίκα, που έσυρε όλο τον ελληνικό κόσμο πίσω από το ερωτικό της πάθος και την παραβίαση

---

<sup>31</sup> Η παραμονή της Ελένης στην Αίγυπτο αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο του μύθου της εξ αρχής. Παραμένει ζωντανό δε, και πολλές φορές μετατρέπεται σε κυρίαρχο, κατά την μεταγενέστερη πρόσληψη του μύθου

<sup>32</sup> Για τον Lacan το αντικείμενο μικρό α δεν είναι άλλο από ένα κενό, μια έλλειψη, ένα αντικείμενο που δεν υπάρχει παρά μόνο στη φαντασία του υποκειμένου, το οποίο όμως κινητοποιεί την επιθυμία του τελευταίου. Αναλυτικότερα για το αντικείμενο μικρό α (objet petit a) βλ. Evans, D. (1996) *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, Λονδίνο: Routledge 128-9, καθώς και το άρθρο του Kirshner, A. L. (2005) "Rethinking Desire: The Objet Petit A In Lacanian Theory", *Journal of the American Psychoanalytic Association* 53, 83-102



του συζυγικού της δεσμού, θεωρείται εξόχως επιρρεπής στη δύναμη της επιθυμίας, καθότι αποτελεί την επιτομή της θηλυκής προκλητικότητας και της γυναικείας προδοσίας. Στο ομηρικό σύμπαν η Ελένη οφείλει κατά τον Austin (1994: 32) να είναι το αντικείμενο και το υποκείμενο της επιθυμίας, η πηγή της επιθυμίας και ο στόχος της, και για να εκπληρώσει αυτή τη διττή λειτουργία πρέπει, αν θέλει να δείχνει αξιόπιστη, όχι μόνο να φαίνεται διφορούμενη, αλλά και να είναι. Είτε θεϊκή, είτε ανθρώπινη, είτε ακροβατώντας στο ενδιάμεσο, η Ελένη τοποθετείται στα συμφραζόμενα ενός δίπολου παραδείγματος υποκειμένου-αντικειμένου<sup>33</sup> και η σημασία της στην ομηρική αφήγηση εδράζεται ακριβώς στη δυνατότητά της να φέρει πολλαπλά επίπεδα νοήματος και συμβολισμού, να είναι ταυτόχρονα υπεύθυνη και ανεύθυνη για τον αφανισμό χιλιάδων ανδρών-θυμάτων της ομορφιάς, της οποίας κατά τον Austin (1994: 89) η ίδια αποτελεί σημαίνον και σημαινόμενο.

### **3.3 Η Ελένη μετά τον Όμηρο**

Ο μύθος της Ελένης αποτελεί πεδίο στο οποίο ασκήθηκαν όλοι οι μεγάλοι ποιητές, από την αρχαιότητα έως τις μέρες μας, τόσο στον ελληνικό κόσμο όσο και στη διεθνή λογοτεχνική αρένα, κτίζοντας ένα οικοδόμημα που στηρίζεται γερά στη βάση της ομηρικής αφήγησης. Το οικοδόμημα αυτό, διαρκώς ανοικτό σε νέες εποικοδομητικές απόπειρες, κτίζεται σταδιακά με την αξιοποίηση και την εξέλιξη των δυνατοτήτων που προσφέρουν οι πρώτες διασκευαστικές και ανασκευαστικές παρεμβάσεις των λυρικών ποιητών, του Ηροδότου και των τραγικών. Από εκεί και μετά η σκυτάλη περνά στους ρήτορες, τους κωμικούς ποιητές και ξεπερνά τα σύνορα του ελληνικού κόσμου, ανεβαίνοντας την κλίμακα που φτάνει ως τις μέρες μας. Το τελευταίο αυτό σκέλος, ωστόσο, ξεπερνά τους στόχους του παρόντος κεφαλαίου. Παρ' όλα αυτά, ο μύθος της Ελένης στη διαδρομή του δε φαίνεται να χάνει τη θελκτικότητά του. Αντιθέτως, η ηρωίδα του μοιάζει με ένα μεγάλο, πολυπρισματικό, σπάνιο διαμάντι που η κάθε όψη του ακτινοβολεί διαφορετικά στο φως της εκάστοτε εποχής, κάνοντάς το να δείχνει πάντα καινούργιο, πάντα διαφορετικό, ανανεώνοντας το ενδιαφέρον δημιουργών και κοινού.

#### **3.3.1 Στησίχορος**

Ο Στησίχορος (632/631–555 π.Χ.), από την Ιμέρα της Σικελίας, ο ευρετής της «τριαδικής άρθρωση των χορικών ασμάτων» (στροφή-αντιστροφή-επωδή) θεωρείται «ο πιο

---

<sup>33</sup> Η Worman (1997: 158) διερευνά τη δυαδικότητα της Ελένης στο πλαίσιο ενός παραδείγματος υποκειμένου-αντικειμένου

ομηρικός» των ποιητών (Καζάζης: 2012). Το γεγονός αυτό κάνει τη λεγόμενη *Παλινωδία* του ακόμη πιο ηχηρή, διότι, εισηγούμενος το πιο ριζικό και το πιο αποκαλυπτικό παράδειγμα αναθεώρησης μύθου στην αρχαϊκή ελληνική ποίηση, ο Στησίχορος φαντάζει πλέον ως ο αντι-Όμηρος (Allan 2008: 19). Καθώς από το έργο του ποιητή ελάχιστα σπαράγματα σώζονται, τη γνώση μας για την *Παλινωδία* την οφείλουμε στον Πάτωνα, ο οποίος διασώζει τρεις στίχους της –τους μόνους γνωστούς– αλλά και την ιστορία της γέννησής της (Allan 2008: 19) – αν δεν πρόκειται για ολοκληρωτικά πλατωνική επινόια<sup>34</sup>. Στον πλατωνικό *Φαίδρο* [243 a-b], από το στόμα του Σωκράτη ακούμε πως η παλινωδία είναι ο αρχαίος τρόπος εξαγνισμού για όσους αμαρτάνουν απέναντι στους θεούς. Ο Στησίχορος αποδεικνύεται πιο επιδέξιος από τον Όμηρο. Όταν χάνει το φως του, εξαιτίας της δυσαρέσκειας της Ελένης, επειδή τη δυσφήμισε στην ωδή του (κατά το ομηρικό πρότυπο), αντιλαμβάνεται το λάθος του και ανασκευάζει, επανακτώντας κατόπιν την όρασή του. Την ίδια ακριβώς εκδοχή της ιστορία παραθέτει και ο Ισοκράτης στο *Έλένης έγκώμιον* [64]. Το μοτίβο της τυφλότητας και της υπεραναπλήρωσής της μέσω της ποιητικής δεινότητας είναι σύνηθες στην αρχαία ποιητική παράδοση. Η υιοθέτηση της ομηρικής εκδοχής από τον ποιητή λειτουργεί ως εσωτερική τυφλότητα. Μόλις εκείνος χάνει το φως του, αντιλαμβάνεται ότι αυτή η εκδοχή «ούκ ἔστ' ἔτυμος λόγος», φωτίζεται η διάνοιά του και με τον αναθεωρημένο λόγο του αποκαλύπτει την αυθεντική, αληθινή Ελένη. Με αυτόν τον τρόπο η Ελένη μετατρέπεται από απλή θεατής των ανδρών, που ερίζουν για το πραγματικό νόημά της, σε θεά που ελέγχει την όρασή και το βλέμμα τους, επηρεάζοντας την κρίση τους για εκείνη. Στον Στησίχορο είναι σαν η ίδια η Ελένη να αυτοβιογραφείται, υπαγορεύοντας στον ποιητή την ορθή εκδοχή του μύθου της.

Ο Austin (1994: 96-7) διαπιστώνει ότι η φήμη της *Παλινωδίας* επέζησε περισσότερο από το ίδιο το ποίημα, και οι συνθήκες της σύνθεσής της, που έχουν στοιχεία αρχετυπικού μύθου, πυροδότησαν σύγχυση και δημιούργησαν μεγαλύτερο μυστήριο, παρά έλυσαν προβλήματα της ομηρικής αφήγησης. Όταν ο Στησίχορος απευθυνόμενος στη θεά αναφωνεί:

«ούκ ἔστ' ἔτυμος λόγος οὗτος,  
οὐδ' ἔβας ἐν νηυσὶν εὐσέλμοις,  
[243b] οὐδ' ἴκεο Πέργαμα Τροίας·»

---

<sup>34</sup> Σχετικά με την αμφισβήτηση της αυθεντικότητας των στίχων της *Παλινωδίας* στον πλατωνικό *Φαίδρο* βλ. Wright 2005: 104-8

(Δεν είναι αληθινός αυτός ό λόγος·  
ούτε μπηκές στα καλοκαμωμένα πλοία,  
[243b] ούτε πήγες στα φρούρια της Τροίας·)<sup>35</sup>

προκύπτει μοιραία το ερώτημα: αν η Ελένη δεν μπήκε σε πλοίο ούτε πήγε στην Τροία, ποια ακολούθησε τον Πάρι, ποια ήταν η Ελένη στα τείχη της Τροίας, για ποια Ελένη πολεμούσαν Έλληνες και Τρώες δέκα χρόνια; Από την *Πολιτεία* του Πλάτωνα [586c] μαθαίνουμε πως, κατά τον Στησίχορο, ο Τρωικός Πόλεμος στήθηκε γύρω από «τό τής Έλένης είδωλον». Σύμφωνα με τη στησιχόρεια εκδοχή του μύθου, η Ελένη είχε μείνει στο σπίτι της, στη Σπάρτη· στην Τροία ή στην Αίγυπτο ταξίδεψε μόνο ένα «απείκασμά της», ένα «είδωλον» (Καζάζης: 2012).

Η ιδέα του ειδώλου ως ποιητικού στρατηγήματος για την επίτευξη διττής παρουσίας ή αφανούς απουσίας κάποιου ήρωα δεν είναι στησιχόρειας έμπνευσης. Ο Ησίοδος την εισάγει πρώτη φορά για να σώσει την Ιφιγένεια στην Αυλίδα,<sup>36</sup> και φαίνεται πως εξελίσσεται σε συρμό, για την ερμηνεία των μύθων, μεταξύ των ποιητών του έβδομου και έκτου αιώνα (Austin 1994: 110). Ο διαχωρισμός της Ελένης στην αληθινή, ενάρετη Ελένη, η οποία ποτέ δεν απομακρύνθηκε από τη Σπάρτη, και στην πλασματική, αδιάντροπη, δαιμονική Ελένη της ομηρικής αφήγησης, που για χάρη της κινήθηκε μια πανελλήνια εκστρατεία και συγκρούστηκαν δύο πολιτισμοί, μοιάζει να επιχειρεί με μία δυική ερμηνεία να καταλύσει τη διττή της ταυτότητα, όσο κι αν αυτό φαντάζει οξύμωρο. Στον Στησίχορο, τα πολλαπλά αρνητικά προσωπεία της μίας Ελένης συναθροίζονται σε ένα είδωλο, έναν βολικό αποδιοπομπαίο τράγο «αΐροντα τας άμαρτίας» της επικής της περσόνας. Διαχωρίζοντας, όμως, την ενάρετη Ελένη από την επαίσχυντη εικόνα της, ο Στησίχορος κρατά το σημαίνον, αποκόπτοντας το σημαινόμενο της ομηρικής παράδοσης.

Είναι μήπως πρόθεση του Στησίχορου να παλιννοστήσει το κύρος της Ελένης ως θεάς της σπαρτιατικής λατρείας; Ο Austin (1994: 99) θεωρεί πως αυτή μπορεί να μοιάζει ως η φανερή του πρόθεση. Η κρυφή του, ωστόσο, θεωρεί πως είναι η αποκατάσταση της αμαυρωμένης φήμης της ομηρικής Ελένης, της οποίας η γυναικεία-ανθρώπινη και όχι η θεϊκή αξιοπρέπεια έχει τρωθεί ή χαθεί. Αυτό μοιάζει ως ζητούμενο της εποχής, καθώς και

---

<sup>35</sup>μτφρ. Ι. Θεοδωρακόπουλος, στο Θεοδωρακόπουλος, Ι. (2013<sup>9</sup>) *Πλάτωνος, Φαίδρος*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της «Εστίας»-Ι. Δ. Κολλάρου & ΣΙΑΣ Α.Ε

<sup>36</sup>Το είδωλο του Αινεία στην *Ιλιάδα* και του Ηρακλή στην *Οδύσσεια* θεωρούνται μεταγενέστερες προσθήκες (Austin 1994: 110)

η Σαπφώ, όταν μιλά για την Ελένη, όπως θα δούμε στη συνέχεια, δε αναφέρεται στη θεοποιημένη Ελένη της σπαρτιατικής λατρείας, αλλά στην ομηρική (Austin 1994: 104). Σε αυτά τα συμφραζόμενα, η *Παλινωδία* αποτελεί όχι απλώς μια εκδοχή ή μια αναθεώρηση του ομηρικού μύθου, αλλά την αποκήρυξη της επικής παράδοσης, αποτυπώνοντας το νέο πνεύμα ορθολογισμού που πνέει στον ελληνικό αρχαϊκό κόσμο του εβδόμου και έκτου αιώνα π.Χ.

### 3.3.2 Σαπφώ - Αλκαίος

Δύο διαμετρικά αντίθετες προσληπτικές εκδοχές της Ελένης, όπως αυτή παρουσιάζεται στην ομηρική *Ιλιάδα*, συναντούμε στη λυρική ποίηση δύο συγκαιρινών λυρικών ποιητών από το νησί της Μυτιλήνης – αν και όπως υποστηρίζει ο Write 2017: 476 δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι ότι πρόκειται για πραγματικά κριτικές προσεγγίσεις του μύθου, και όχι για προσπάθειες που εντάσσονται σε ένα γενικότερο κλίμα ποιητικού συναγωνισμού για να πειστεί το ακροατήριο ότι η εκδοχή του κάθε ποιητή είναι πιο αυθεντική, πιο έγκυρη, πιο κοντά στα κοινωνικά συμφραζόμενα της κοινότητας.

Ο Αλκαίος (7<sup>ος</sup> αιώνας π.Χ.) συντάσσεται με την ηθική παράδοση του ομηρικού κανόνα, σύμφωνα με την οποία η στάση απέναντι στην ηθική εμπειρία αξιολογείται με βάση την ευημερία της κοινότητας (Race 1989: 16):

ὡς λόγος κάκων ἄχος, Ἰλιν', ἔργων  
Περράμωι καὶ παῖσι φίλοισ' ἔπηλθεν  
ἐκ σέθεν πίκρον, πύρι δ' ὤλεσε Ζεῦς  
Ἴλιον ἴραν· [74D 111P]

(Ὅπως το λέει κι ο μύθος, για τα δικά σου, Ελένη, ἀπρεπα ἔργα,  
στον Πρίαμο και τους γιους του ἔπεσε, ἀπὸ δικό σου φταίξιμο, μια  
συμφορὰ πικρή, κι ο Δίας ἀφάνισε μέσα στις φλόγες το Ἴλιο  
το ιερό.)<sup>37</sup>

Η Σαπφώ (~630-570 π.Χ) αντιθέτως, στην ωδή της *Ανακτορία* [απ. 16], της οποίας σώζεται ένα ελάχιστο σπάραγμα, αναγιγνώσκει διαφορετικά τον μύθο, παρότι η Ελένη

---

<sup>37</sup> μτφρ. Δ. Ν. Μαρωνίτη, ἀπὸ *Πύλη για την Ελληνική γλώσσα* [http://www.greek-language.gr/greekLang/ancient\\_greek/education/lyric/handbook/poets/alkaios/page\\_003.html](http://www.greek-language.gr/greekLang/ancient_greek/education/lyric/handbook/poets/alkaios/page_003.html)  
[Ανάκτηση 2 10 2018]

απηχεί και εδώ το ιλιαδικό της πρότυπο· είναι, δηλαδή, γυναίκα θνητή, όχι θεά, έστω κι αν υπερέχει όλων των γήινων γυναικών σε κάλλος. Όπως σχολιάζει ο Austin (1994: 52), η Σαπφώ, θεραπαινίδα η ίδια της Αφροδίτης (όπως και η Ελένη), την επιλέγει ως «μυθολογικό παράδειγμα», προκειμένου να υποστηρίξει το επιχείρημά της: ότι, δηλαδή, «η ομορφιά δεν είναι μια απόλυτη αξία, αλλά μια υποκειμενική κρίση, η οποία καθοδηγείται από την επιθυμία»:

οί μὲν ἰππήων στρότον, οἱ δὲ πέσδων,  
οἱ δὲ νάων φαῖσ' ἐπ[ι] γᾶν μέλαι[ν]αν  
ἔ]μμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν' ὄτ-  
τω τις ἔραται· 4  
πά]γχυ δ' εὖμαρες σύνετον πόησαι  
π]άντι τ[ο]ῦτ', ἄ γὰρ πόλυ περσκέθοισα  
κάλλος [ἀνθ]ρώπων Ἑλένα [τὸ]ν ἄνδρα  
τὸν [πανάρ]ιστον 8  
καλλ[ίποι]σ' ἔβα 'ς Τροίαν πλέοι[σα  
κωύδ[ε πα]ῖδος οὐδὲ φίλων το[κ]ήων  
πά[μπαν] ἐμνάσθη, ἀλλὰ παράγαγ' αὐταν

(Άλλοι το ιππικό, άλλοι το πεζικό,  
κάποιοι το ναυτικό ορίζουν πως είναι το  
ομορφότερο πράγμα πάνω στη μαύρη γη.  
Όμως εγώ εκείνο που καθένας ερωτεύεται. 4  
Κι έχω εξήγηση απλή,  
όλοι νομίζω θα την ασπαστούν.  
Γιατί εκείνη, η αξεπέραστη στον κόσμο καλλονή,  
η Ελένη, παράτησε πανάριστον τον άντρα της 8  
κι ανέβηκε στο πλοίο για την Τροία.  
Ούτε που νοιάστηκε για το παιδί της,  
μήτε για τους γονείς της.  
(Της συνεπήρε η Κύπρις το μυαλό.)<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> μτφρ. Δ. Ν. Μαρωνίτη, από Πύλη για την Ελληνική γλώσσα [http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient\\_greek/anthology/literature/browse.html?text\\_id=76](http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/anthology/literature/browse.html?text_id=76) [Ανάκτηση 2 10 2018]

Κομβικό στοιχείο αποτελεί, κατά την άποψή μας, η έμφαση που δίνεται με τον προσδιορισμό «πανάριστον» στον Μενέλαο, εγκαθιστώντας μια αντιστοιχία υπεροχής μεταξύ των δύο συζύγων, και μια ισορροπία που σύντομα θα διασαλευτεί. Η Ελένη υπερέχει σε ομορφιά, ο Μενέλαος σε ανδρεία και ηθικές αρετές – αν και η εικόνα του «πανάριστου» άνδρα/συζύγου αποτελεί παρέκκλιση από την εικόνα που η ποιητική παράδοση έχει καλλιεργήσει για τον Μενέλαο. Κάνει, ωστόσο, πιο κραυγαλέα την αντίστιξη μεταξύ συζύγου και εραστή, και αίρει τη λογική από τη μοιραία απόφαση της Ελένης να εγκαταλείψει τον πρώτο, επιλέγοντας τον δεύτερο με το αμφίβολης αντικειμενικότητας κριτήριο του κάλλους (Austin 1994: 60) – αν εκλάβουμε την υπερίσχυση του πρίγκιπα της Τροίας ως το αποτέλεσμα ενός διαγωνισμού όπου νικά ο ωραιότερος έναντι του αρίστου. Η Ελένη με την επιλογή της, αψηφώντας τους κοινωνικούς κανόνες, σπέρνει δεινά σε φίλους και οικείους. Η ομορφιά του γιου του Έκτορα είναι η δική της ατίμωση. Είναι όμως πρόθυμη να την υποστεί με την ίδια ευκολία που τη σπέρνει, υποτασσόμενη στον νόμο που ο έρωτας ορίζει – και η Σαπφώ τη δικαιώνει.

Η Ελένη του Στησίχορου είναι θεά «αλεξίπαθη», και για τον λόγο αυτό μορφή απόλυτα ενεργητική, σε αντίθεση με την ομηρική, όπου η παθητικότητα είναι ένα από τα παραδοσιακά χαρακτηριστικά της. Στη Σαπφώ, ωστόσο, η Ελένη είναι επίσης μια ενεργητική μορφή, παρότι πάσχει από την επιθυμία-πάθος. Πάθος και παθητικότητα μοιράζονται κοινή ρίζα. Όπως, όμως, προσφυστάτα διαπιστώνει η Maguire (2009: 115), αυτό το συναίσθημα (το πάθος) «εγχείει τόση ενέργεια στον άνθρωπο, που τον μετατρέπει σε ενεργητικό, ενθουσιώδη και πρόθυμο». Με το πρόταγμα της επιθυμίας του υποκειμένου κόντρα στην κοινωνική νόρμα, η οποία εδράζεται στην τιμή –όμοια στην εποχή της Σαπφούς όπως και στην ομηρική–, η ποιήτρια στοιχειοθετεί, όπως διαπιστώνει ο (Race 1989: 16), ένα επιχείρημα προδρομικό της σοφιστικής συλλογιστικής, το οποίο εμφανίζει λογοτεχνικά χαρακτηριστικά που συναντώνται στον πρώιμο αγγλικό ρομαντισμό. Γεγονός καθόλου παράξενο καθώς η ξεχωριστή, θηλυκή, ποιητική ματιά της Σαπφούς επηρέασε ολόκληρη τη μεταγενέστερη ποιητική παράδοση, ελληνική, ρωμαϊκή και παγκόσμια.

### **3.3.3 Ηρόδοτος**

Τον 5<sup>ο</sup> αιώνα π.Χ., έναν αιώνα περίπου μετά τον Στησίχορο και τη Σαπφώ, ο Ηρόδοτος επιχειρεί μια νέα ανάγνωση του μύθου της Ελένης, αποστασιοποιούμενος και εκείνος από

το ομηρικό πρότυπο. Σε μια εποχή που ο ορθολογισμός γκρεμίζει τα οχυρά της ρομαντικής –για τους συγκαιρινούς του– επικής ποίησης, ο Ηρόδοτος προσπαθεί να δώσει μια ορθολογική εκδοχή των γεγονότων του τρωικού πολέμου, απαλλαγμένη από την υπερβολή και τα φανταστικά πρόσθετα των ομηρικών επών (Allan 2008: 23). Ο ιστορικός δεν απαλλάσσει την Ελένη από την αισχύνη με την οποία επιβαρύνεται στα ιλιαδικά συμφραζόμενα. Η Ελένη παραμένει η μοιχός που εγκατέλειψε τον Μενέλαο και ακολούθησε τον Πάρι, παρόλο που δεν έφτασε ποτέ μαζί του στην Τροία. Πάνω σε αυτή την παραδοχή τοποθετεί ο Ηρόδοτος την επανερμηνευτική του προσέγγιση στα γεγονότα του Τρωικού Πολέμου (Allan 2008: 22). Ο Ηρόδοτος, ο οποίος επιθυμεί να γράψει ιστορία και όχι λογοτεχνία, παραθέτει στις *Ιστορίες* του [2.112-113] μια εκδοχή του μύθου της Ελένης –γνωστή μεν από την παράδοση, την οποία του επιβεβαιώνουν δε οι ιερείς του ναού του Πρωτέα στη Μέμφιδα–,<sup>39</sup> και η οποία βασίζεται σε ένα στοιχείο κοινό τόσο στον Όμηρο όσο και στον Στησίχορο: η Ελένη διέμεινε επί μακρόν στην Αίγυπτο. Κατά τον Ηρόδοτο, η Ελένη ακολούθησε τον Πάρι, όμως μια καταιγίδα ξέβρασε το καράβι τους στην Αίγυπτο. Εκεί, ο βασιλιάς Πρωτέας, όταν πληροφορήθηκε την απαγωγή της Ελένης, κράτησε τόσο την ίδια όσο και τους θησαυρούς της, που ο Πάρις είχε αρπάξει από την Σπάρτη, και έστειλε τον Πάρι άπρακτο στη Τροία, σώζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο την αμαυρωμένη τιμή της Ελένης.

Στην ομηρική *Οδύσσεια* η Ελένη διαμένει στην Αίγυπτο μαζί με τον Μενέλαο, μετά την αναχώρησή τους από την Τροία. Στον Στησίχορο η Ελένη της Αιγύπτου είναι ένα είδωλο όμοιο με αυτό της Τροίας, καθώς η ίδια ουδέποτε εγκατέλειψε τη Σπάρτη.<sup>40</sup> Στην ηροδότεια αφήγηση δεν υπάρχει καμία αναφορά στο είδωλο της Ελένης. Και αυτό γιατί, κατά τον Allan (2008: 23), στον Ηρόδοτο υιοθετείται, αφενός, η παραδοσιακή εκδοχή της επονείδιστης Ελένης, και όχι της άμωμης Ελένης του Στησίχορου, αφετέρου, οι Έλληνες, διεκδικώντας την επιστροφή της Ελένης, καταστρέφουν την Τροία διότι δεν πιστεύουν τους Τρώες που τους διαβεβαιώνουν ότι η Ελένη δε βρίσκεται εκεί. Εξάλλου, ένα είδωλο κατασκευασμένο από τους θεούς δεν έχει θέση σε μια αφήγηση που διεκδικεί δάφνες ιστορικής εγκυρότητας. Αντιθέτως, ο Austin (1994: 128) πιστεύει ότι η απουσία

---

<sup>39</sup> Στο τέμενος του Πρωτέα στην Αίγυπτο ο Ηρόδοτος είδε έναν ναό αφιερωμένο στην «Ξένη Αφροδίτη». Καθώς γνώριζε την παράδοση για παραμονή της Ελένης κοντά στον Βασιλιά Πρωτέα, και επειδή δεν είχε συναντήσει στα ταξίδια του ξανά ιερό της Αφροδίτης με το όνομα «Ξένη», συμπέρανε ότι το ιερό στη Μέμφιδα ήταν αφιερωμένο στην Ελένη της Σπάρτης [*Ιστορία* 2.112]

<sup>40</sup> Με χιούμορ και αρκετή δόση ειρωνείας παρατηρεί ο Austin (1994: 134) ότι «αν ουδείς αντιλήφθηκε επί δέκα χρόνια την παρουσία της Ελένης στα ανάκτορα της Σπάρτης, τότε αυτό θα πρέπει να είναι το πιο καλά κρυμμένο μυστικό στην ιστορία της διεθνούς διπλωματίας»

του ειδώλου στην ηροδότεια ιστορία οφείλεται ακριβώς στο γεγονός ότι η αναθεώρηση και η διόρθωση της αρχικής εκδοχής του μύθου γίνεται από τον Ηρόδοτο για να εξαλείψει την αμηχανία που δημιούργησε ο Στησίχορος με την φασματική Ελένη της Τροίας. Άλλωστε, στόχος του είναι να παρουσιάσει μια διαφορετική πλοκή, στην οποία το είδωλο δεν είναι απαραίτητο. Εντούτοις, Allan και Austin συμφωνούν πως στην ηροδότεια ιστορία όλα είναι ξεκάθαρα και σαφή, και πως η ιστορία της Ελένη στην Αίγυπτο είναι μια ιστορία εκλογικευμένη. Όπως εύστοχα σχολιάζει ο Austin (1994: 123), ακριβώς όπως ο Στησίχορος διεκδικεί την ανωτερότητα της Ελένης του ως μύθου, ο Ηρόδοτος διεκδικεί την ανωτερότητα του δικού του είδους αφήγησης, σε σχέση με την ομηρική, ως ιστορίας.

Αναζητώντας την αληθινή Ελένη ο Ηρόδοτος θεώρησε ότι την ανακάλυψε στην Αίγυπτο, στο ιερό της «Ξένης Αφροδίτης» και στις διηγήσεις των ιερέων. Επιθυμώντας να απαλλάξει την ιστορία της Ελένης από τα περιττά ενδύματα με τα οποία η πρόσληψη και η ερμηνεία του μύθου την επιδαψίλευσαν, την απεκδύει από τα πολλαπλά της προσωπεία και την απομακρύνει από τη σκηνή της τρωικής σύρραξης. Η γη της Αιγύπτου είναι η πιο πρόσφορη γεωγραφικά και πολιτισμικά να την υποδεχτεί. Παρότι ο Ηρόδοτος δεν επιθυμεί να καινοτομήσει σε τέτοιο βαθμό ώστε να αναιρέσει ολόκληρο το επικό παρελθόν της –καθώς η Ελένη ήταν όχι μόνο το κυρίαρχο, ίσως, πρόσωπο της τρωικής περιπέτειας, αλλά και ένα αρχετυπικό σύμβολο με εδραιωμένη θέση στη συλλογική μνήμη–, υπό την προστασία και την επιτήρηση του βασιλιά της Αιγύπτου της εξασφαλίζει, παρ' όλα αυτά, τη μεγαλύτερη δυνατή λείανση των ατελειών της. Η Ελένη του Ηροδότου είναι μια νέα, ανανεωμένη, με αναβαθμισμένο κύρος Ελένη. Γυναίκα με βεβαρυμένο παρελθόν, αλλά αποκαθαρμένη από το φορτίο της κοινωνίας της εντροπής που τη γέννησε, και από το άλογο στοιχείο της ποίησης που την εξέθρεψε.

### **3.3.4 Οι όψεις της Ελένης στη μυθοπλασία**

Στην τραγική σκηνή της Αθήνας της κλασικής περιόδου οι μύθοι αποτελούν το πρωτογενές υλικό για τη μυθοπλασία του αρχαίου δράματος. Η κοινή αυτή πηγή δεν είναι, εντούτοις, περιοριστική για τη διαμόρφωση της πλοκής των έργων των τραγικών ποιητών. Γι' αυτό και, όπως διαπιστώνει ο Allan (2008: 24), ποτέ «δύο ποιητές δεν είπαν την ίδια ιστορία με τον ίδιο τρόπο». Στα έργα των τραγικών η μορφή της Ελένης δε θα έχει ποτέ πια την πολύπλοκη, ομηρική ενότητά της. Η μυθοπλασία θα επικεντρώνεται κάθε φορά σε μεμονωμένες όψεις της, με μόνιμο σημείο έντασης την ενοχή ή την αθωότητά της. Οι τραγικοί με ευρηματικότητα κλιμακώνουν είτε την υπερασπιστική είτε



την καταδικαστική ποιητική τους, με τον Αισχύλο πρώτον από όλους όταν βάζει τον χορό στον *Αγαμέμνονα* να ψάλει [681-690]:

τίς ποτ' ώνόμαξεν ὦδ' / ἐς τὸ πᾶν ἐτητύμως-  
μή τις ὄντιν' οὐχ ὀρῶ- / μεν προνοί-  
αισι τοῦ πεπρωμένου / γλῶσσαν ἐν τύχῃ νέμων; - τὰν  
δορίγαμβρον ἀμφινεικῆ / θ' Ἑλέναν; ἐπεὶ πρεπόντως  
ἐλένα[υ]ς, ἔλανδρος, ἐλέ- / πτολις,

(Ποιος να της τόδινε έτσι αυτό/τόνομα σ' όλα ταιριαστό;  
μην κάποιος που δε βλέπομε/και ξέροντας το πεπρωμένο  
τη γλώσσα ωδήγα στο σωστό;  
Ελένη! νύφη με σπαθιά και φόνους γυρεμένη!  
γιατί αλήθεια ὄλεθρος/ανδρῶν και πλοίων και κάστρων)<sup>41</sup>

Το όνομα φαίνεται να δεικνύει το αναπόδραστο πεπρωμένο του φορέα του. Και δεδομένου ότι το πεπρωμένο αυτό αποκαλύπτεται εν καιρώ, όπως επισημαίνει στα σχόλιά του ο Fraenkel (II 1962: 330), τότε θα πρέπει κάποιο πνεύμα που γνωρίζει το μέλλον να έχει τη δύναμη της ονοματοθεσίας. Με το ηχητικό παιχνίδι των πρώτων συλλαβών του ονόματός της και της ρίζας του απαρεμφάτου (*ἐλεῖν*),<sup>42</sup> ο Αισχύλος κατορθώνει να ενσωματώσει, όπως εύστοχα παρατηρεί η Zweig (1999: 222), τη δύναμη της καταστροφής στο όνομα της Ελένης ως κομμάτι της ίδιας της φύσης της. Δικαίως ο Πετρίδης (2012) μιλά εδώ για «εξαίσια παρηχητική ομοβροντία» επιθέτων που συνοδεύουν το όνομά της (*Ἑλέναν, ἐλέναυς, ἔλανδρος, ἐλέπτολις*). Παρ' όλα αυτά, ο «φαρμακερός» αυτός «διασυρμός της» όπως τον χαρακτηρίζει η Zeitlin [(1978) στο Zweig 1999: 222]), εντάσσεται στο «έμφυλο πρόγραμμα» της *Ορέστειας*, η οποία εσκεμμένα επιδιώκει, κατά την Αμερικανίδα κλασικίστρια, να ακυρώσει τη γυναικεία σφαίρα δράσης και να επικυρώσει τους πατριαρχικούς κώδικες τόσο στο θεϊκό όσο και στο ανθρώπινο κοινωνικό πεδίο. Η Ελένη της *Ορέστειας* είναι η προσωποποίηση του σαγηνευτικού αλλά επικίνδυνου «άλλου». Η εξουσία της, η οποία πηγάζει από την ίδια τη φύση του θηλυκού, –που από «γαλαθηνό» κατοικίδιο λιονταράκι γίνεται, σαν μεγαλώσει

<sup>41</sup> μτφρ. Ι.Ν. Γρυπάρη, στο (1911) *Αισχύλου Ορέστεια – Αγαμέμνων* (μτφρ. Ι.Ν. Γρυπάρη), Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος Γεωργίου Φέξη

<sup>42</sup> Απαρέμφατο εν/κῆς φων. αορ. β' του ρ. αἰρέω: καταλαμβάνω, κυριεύω, φονεύω (καταστρέφω) Βλ. λήμμα αἰρέω LSJ

και νιώσει τη φύση της, «ἄμαχον ἄλγος οἰκέταις / μέγα σῖνος πολυκτόνον» [*Αγαμέμνων* 733-4]–,<sup>43</sup> απειλεί τον πυρήνα της ίδιας της ανδρικής ύπαρξης, γι' αυτό και το αρσενικό προσπαθεί να την εξορκίσει και να την εξορίσει από τον κόσμο του, καθώς αδυνατεί να την κατανοήσει. Η τεράστια απήχηση της *Ορέστειας* καθιερώνει, πιθανώς, την Ελένη στην αντίληψη των Αθηναίων του πέμπτου αιώνα ως την πλέον αξιοκατάκριτη ηρωίδα της τραγικής σκηνής, άποψη που ενίσχυσε αρχικά και ο Ευριπίδης (Zweig 1999: 223).

Η ιλιαδική Ελένη εξαναγκάζεται από την Αφροδίτη να ερωτευτεί τον Πάρι και να φύγει μαζί του. Αισθάνεται, εντούτοις, υπεύθυνη για την επιλογή της και επικρίνει η ίδια τον εαυτό της. Στην Αθήνα του πέμπτου αιώνα π.Χ., θέματα θεϊκής αιτιότητας και ατομικής ευθύνης τίθενται σε αμφισβήτηση από τους σοφιστές. Στο *Ἑλένης ἐγκώμιον*, τον υπερασπιστικό του λόγο για την Ελένη, ο σοφιστής Γοργίας επιχειρεί να αφαιρέσει τη χλεύη από το πρόσωπό της, υποστηρίζοντας ότι η Ελένη δεν πήγε στην Τροία με τη θέλησή της, αλλά από λόγους ανώτερους της ανθρώπινης βούλησης:

(20) πῶς οὔν χρὴ δίκαιον ἠγήσασθαι τὸν τῆς Ἑλένης μῶμον,  
ἦτις κείτ' ἐρασθεῖσα εἴτε λόγῳ πεισθεῖσα εἴτε βίᾳ ἄρπασθεῖσα  
εἴτε ὑπὸ θείας ἀνάγκης ἀναγκασθεῖσα ἔπραξεν ἢ ἔπραξε,  
πάντως διαφεύγει τὴν αἰτίαν;

(Πῶς λοιπόν μπορεί κανείς να θεωρήσει δίκαιη τη μομφή εναντίον της Ελένης αφού, είτε ερωτεύτηκε, είτε πείσθηκε με λόγια, είτε αρπάχτηκε με τη βία, είτε εξαναγκάστηκε από θεϊκή ανάγκη και έκανε ό,τι έκανε, οπωσδήποτε απαλλάσσεται από την κατηγορία;)<sup>44</sup>

Ένα τέτοιο επιχείρημα, ωστόσο, που δοκιμάζει την παραδοσιακή ομηρική αντίληψη περί διπλού κινήτρου ή διπλής απόφασης (double motivation/determination), η οποία θέτει την αιτιότητα των ανθρώπινων πράξεων κάτω από το διπλό καθεστώς μιας εξωτερικής θεϊκής βούλησης και μιας εσωτερικής ατομικής απόφασης, δε φαίνεται να λαμβάνεται ακόμα σοβαρά υπόψη από τον μέσο Αθηναίο (Blondel και αλ. 2002:17). Και ο ίδιος ο Γοργίας, άλλωστε, εκλαμβάνει τον λόγο του ως «παίγνιον». Στοιχεία, παρ' όλα αυτά, της

<sup>43</sup> «κακό στους σπιτικούς αγιάτρευτο/και φονικό, ζημία μεγάλη», μτφρ. Ι.Ν. Γρυπάρη (βλ. παρ. 40)

<sup>44</sup> μτφρ. Π. Καλλιγιά, στο Σκουτερόπουλος, Ν.Μ. (1991) (επιμ. μτφρ. σχολιασμός), *Η αρχαία Σοφιστική. Τα σωζόμενα αποσπάσματα*, Αθήνα: Γνώση

σοφιστικής αυτής ρητορικής εμφιλοχωρούν συχνά στους ήρωες του Ευριπίδη, ο οποίος διερευνά στα έργα του διαφορετικές όψεις της ηρωίδας.

Στις *Τρωάδες*, ακούμε τη «στυγνάν ἄλοχον, Κάστορι λώβαν τῷ τ' Εὐρώτα δυσκλείαν» [132-3]<sup>45</sup> Ελένη να υπερασπίζεται τον εαυτό της με δικανικό λόγο και σοφιστικά επιχειρήματα –όμοια με αυτά που χρησιμοποίησε για εκείνη ο Γοργίας– απέναντι στον Μενέλαο, ο οποίος σκοπεύει να τη σκοτώσει, και απέναντι στην Εκάβη που την κατηγορεί για όσα ήδη η ομηρική παράδοση της έχει καταμαρτυρήσει: «Αἰρεῖ γὰρ ἀνδρῶν ὄμματ', ἔξαιρεῖ πόλεις, πίμπρησιν οἴκους· ὧδ' ἔχει κηλήματα» [892-3].<sup>46</sup> Η αγέρωχη Ελένη των *Τρωάδων* στέκεται απέναντι στην «ποιητική της καταδίκης». Αυτόν τον καταδικαστικό λόγο που, κατά τη Zweig (1999: 226, έχει καθιερώσει στη λογοτεχνική παράδοση ως κανόνα την αρνητική, καταστροφική και αξιοκατάκριτη απεικόνιση της ηρωίδας. Η Ελένη των *Τρωάδων* δεν αναγνωρίζει καμία ευθύνη για τη μοιχεία της, την αιματοχυσία, τους θανάτους των Ελλήνων, το ξεκλήρισμα της Τροίας. Αποδεικνύεται λιγότερο τραγική από την Ελένη του Ομήρου που θρηνεί, αυτοοικτίρεται και βλέπει στον θάνατο μια δίκαιη λύση για τις πράξεις της (Πετρίδης 2012). Στέκει έξω από το δράμα που εκτυλίσσεται μπροστά της ασυγκίνητη και ανάλητη, και προτρέπει: «τὴν θεὸν κόλαζε [...] συγγνώμη δ' ἔμοί» [948-50].

Δύο χρόνια αργότερα (413 π.Χ.), στην *Ηλέκτρα* οι αδελφοί της Διόσκουροι, ως από μηχανής θεοί, θα ενημερώσουν το Αθηναϊκό κοινό ότι η Ελένη επιστρέφει από την Αίγυπτο, από το σπίτι του Πρωτέα, καθώς ποτέ δεν πήγε στην Τροία. Ο Δίας έστειλε το είδωλό της εκεί προκειμένου να προκληθεί πόλεμος [1280-3]. Η ανακοίνωση αυτή στο τέλος της ευριπίδειας *Ηλέκτρας* δεν είναι τίποτα περισσότερο από «τα προσεχώς» του δραματικού αγώνα των Μεγάλων Διονυσίων της επόμενης χρονιάς, όπου ο ποιητής δίνει εκ νέου φωνή στην Ελένη. Μόνο που αυτή τη φορά δε θα είναι ένα από τα πρόσωπα του δράματος, αλλά η πρωταγωνίστριά του –πιθανώς για πρώτη φορά στην τραγική αθηναϊκή σκηνή–, και η τραγωδία θα φέρει το όνομά της, *Ελένη*.<sup>47</sup> Δε θα

<sup>45</sup> «π' ανάθεμά τηνε/γυναίκα του Μενέλαου, [...] ντρόπιασμα του Ευρώτα και του Κάστορα». Όπου απαιτείται μετάφραση της *Ελένης* του Ευριπίδη ακολουθείται η μετάφραση του Θρ. Σταύρου (βλ. βιβλιογραφία)

<sup>46</sup> «γιατί έχει τέτοια μάγια, /ώστε τα μάτια των αντρών σκλαβώνει, /καίει τα σπίτια και ρημάζει πολιτείες».

<sup>47</sup> Την Ελένη θα ανεβάσει ο Ευριπίδης για τρίτη φορά στη θεατρική σκηνή στον *Ορέστη* (408 π.Χ.), όπου ο από μηχανής Απόλλων αποκαλύπτει μια άλλη αλήθεια για εκείνη: η Ελένη ήταν το όργανο των θεών, ώστε να εξυπηρετηθούν τα σχέδιά τους. Οι θεοί την προίκισαν με εξαιρετική ομορφιά για να αλληλοεξοντωθούν για χάρη της Έλληνες και Φρύγες, με στόχο τον αποπληθυσμό της γης από τους άνομους και τους υβριστές. Εδώ η Ελένη είναι όχι μόνο αθώα κάθε κατηγορίας, αλλά ανταμείβεται, ως κόρη του Δία, με αποθέωση

επεκταθούμε εδώ σε περαιτέρω σχολιασμό της *Ελένης* του Ευριπίδη, δεδομένου ότι στη συνέχεια της διατριβής μας θα δούμε αναλυτικά τα στοιχεία του έργου και της πρόσληψής του. Δυο λόγια μόνο: η «καινή» αυτή Ελένη –όπως τη χαρακτηρίζει ο Αριστοφάνης στις *Θεσμοφοριάζουσες*– μια υβριδική Ελένη, μισή βγαλμένη από τον Στησίχορο - μισή από τον Όμηρο (και για κάποιους μελετητές μισή τραγωδία - μισή κωμωδία), είναι, κατά την άποψή μας, η αναπαράσταση του οριστικού διχασμού μεταξύ σημαίνοντος και σημαινομένου. Η ευριπίδεια *Ελένη* είναι μια παθητική, ακίνδυνη φιγούρα (από την οποία, ωστόσο, δε λείπουν η ευστροφία και η εφευρετικότητα). Δεν είναι η επιβλητική θεά της *Παλινωδίας*, αλλά ούτε και η θεόμορφη, επαίσχυντη πλην μεταμελημένη Ελένη της *Ιλιάδας*. Δικαίως ο Πετρίδης (2012) υποστηρίζει πως ό,τι την υποστασιοποιεί ως Ελένη, βρίσκεται εγκλωβισμένο σε ένα ομοίωμα, ένα είδωλο, μια σκιά, δημιούργημα των θεών. Άμοιρη η ίδια οποιασδήποτε ευθύνης, αίρουσα τον φθόνο των ανθρώπων, γίνεται η μία και μοναδική Ελένη –που μας θυμίζει εκείνη της Οδύσσειας–, μόλις το φάντασμα εξαφανίζεται.

Η Ελένη, που αποτελεί για τη λογοτεχνική παράδοση όχι μόνο «εθνική κληρονομιά», όπως την αποκαλεί ο Austin (1994: 188), αλλά διεθνές καλλιτεχνικό νόμισμα και παγκόσμια πολιτιστική κληρονομιά, μετά τους τραγικούς, που ενίσχυσαν το βασικό μυθικό της κεφάλαιο επενδύοντας σε συγκεκριμένες όψεις της πολύμορφης μυθικής της περσόνας, γνωρίζει πολλές μεταπλάσεις (ποιητικές, δραματικές, κωμικές,). Πολλοί είναι αυτοί που, αγγίζοντάς την με το μαγικό ραβδί του λόγου, προσπαθούν να την απαλλάξουν από το όνειδος. Ο Οβίδιος στην *Ερωτική Τέχνη II* ρίχνει τη μομφή για την απιστία της στον απερίσκεπτο Μενέλαο, ο οποίος έφυγε αφήνοντας στο σπίτι του τον Πάρι· «εμπιστεύεσαι περιστέρια σε γεράκια;» αναρωτιέται.<sup>48</sup> Η Ελένη όταν διερωτάται στον Γκαίτε “Which of them I am? Even now I do not know” (*Faust* 8875), βιώνει την ίδια οντολογική πάλη με την «καινή» Ελένη του Ευριπίδη, μια πάλη μεταξύ του πραγματικού εαυτού της και ενός εαυτού που κατασκεύασε για εκείνη ο μύθος και η αφήγηση (Maguire 2009: 158). Η Ελένη του Marlow<sup>49</sup> δεν είναι η Ελένη ούτε του Ομήρου, ούτε του Στησίχορου, ούτε του Ευριπίδη. Στον Όμηρο η ομορφιά της λειτουργεί ως ψεγάδι. Το ένοχο φάντασμα της Ελένης στον Στησίχορο και τον Ευριπίδη είναι τόσο πραγματικό για

---

<sup>48</sup> Were you crazy, Menelaus?/Why go off leaving your wife/With a stranger in the house? Do you trust doves to falcons. [...] Here Helen's not at fault, [...] Oh, Helen wins my acquittal, the blame's her husband's: Green, P. (1982) (επιμ. & μτφρ), *Ovid: The Erotic Poems*. Harmondsworth: Penguin σ. 202

<sup>49</sup> Marlowe, C. (2001) *The Tragical History of Dr. Faustus. Vol. XIX, Part 2* [The Harvard Classics], Νέα Υόρκη: P.F. Collier & Son στ. 1909–14

τους ανθρώπους όσο και η ίδια, φτιαγμένο κατ' εικόνα και καθ' ομοίωσίν της. Η Ελένη του Marlow είναι απλώς μια, ίσως και ηθελημένα, ατομική φρεναπάτη. Στον μαγικό και σκοτεινό κόσμο του *Faustus* η Ελένη-σύμβολο της απόλυτης ομορφιάς, η επίζηλη ερωμένη, είναι ένας δαίμονας, ενδεδυμένος με τη μορφή της μυθικής ηρωίδας και υλοποιημένος από τη διαβολική δύναμη που εξασφαλίζει στον ήρωα ο όρκος υποταγής του στον Λούσιφερ. Είναι τόσο πραγματική όσο η εσωτερική επιθυμία του ήρωα το επιτρέπει, και γίνεται η πνευματική οδηγός της ψυχής του. Δεν θα τον κάνει όμως αθάνατο με ένα της φιλή, ούτε θα του δώσει πίσω την εξωνημένη ψυχή του, όπως ο ίδιος θα επιθυμούσε. Δεμένος με ακατάλυτο όρκο με τον σκοτεινό του "κύριο", η Ελένη θα γίνει η οδηγός του μακριά από την αγνότητα και τη θεϊκή χάρη. Η πιο εμβληματική περιγραφή της ομορφιάς της Ελένης στην παγκόσμια λογοτεχνία –«[T]he face that launch'd a thousand ships/ And burnt the topless towers of Ilium»– έμελλε να αναφέρεται σε έναν δαίμονα, που απλώς την υποδύεται.<sup>50</sup>

Η Ελένη, όμως, έχει και πλούσιο κωμικό βίο. Η παρουσία της στο σατυρικό δράμα και την κωμωδία του πέμπτου αιώνα π.Χ., αλλά και στη Νέα Κωμωδία, τροφοδοτεί τις κωμικές της εκδοχές έως σήμερα. Η «ποιητική της ανατροπής» αναλαμβάνει να βγάλει την Ελένη από τα επικά και τραγικά συμφραζόμενα, να την αποδομήσει, να την απομυθοποιήσει, να την αποκαθλώσει και να την παρωδήσει. Στο πέμπτο κεφάλαιο της διατριβής μας θα δούμε μια κωμική-παρωδιακή εκδοχή του μύθου της πριν τα τύμπανα του Τρωικού Πολέμου ηχήσουν, όταν ακόμα η ίδια, εντός του συζυγικού οίκου, φλερτάρει με τον Πάρι. Αυτή η Ελένη δεν έχει γίνει ακόμη η Ελένη της Τροίας. Είναι η Ωραία Ελένη της Σπάρτης, και γίνεται η *Belle Hélène* του Offenbach, η οποία συνεχώς αναφωνεί «La fatalité! La fatalité!» (Η Μοίρα! Η Μοίρα!), αυτή ευθύνεται για ότι της συμβαίνει, η ίδια είναι εντελώς αθώα.

Συνοψίζοντας, γίνεται φανερό ότι η αναζήτηση της αυθεντικής-αληθινής Ελένης παραμένει ένα ζητούμενο τόσο για τους ποιητές όσο και για τους μελετητές. Οι αμέτρητες λογοτεχνικές της πραγματώσεις αναδεικνύουν την ποιητική της φύση, αλλά η διερεύνησή τους βρίσκεται πέρα από τους σκοπούς και τα περιορισμένα όρια αυτής της διατριβής. Παρατηρείται ωστόσο μια εμμονή των ποιητών να την απαλλάξουν από το βάρος της ενοχής της. Η υποταγή του ανθρώπου στη θεϊκή βούληση είναι ένα βασικό

---

<sup>50</sup> Αναλυτικά για την προσληπτική πορεία του μύθου της Ελένης από τον Όμηρο μέχρι το Hollywood βλ. Maguire 2009

απενοχοποιητικό επιχείρημα. Ως άθυρμα προβάλλεται η ηρωίδα τόσο στην *Έλένη* του Ευριπίδη όσο και στην *Ωραία Ελένη (La Belle Hélène)* του Offenbach. Εντούτοις, η παντελής αφαίρεση της ελεύθερης βούλησης από την Ελένη, θα υπονόμει τη σημασία της δράσης στα έργα των τραγικών ποιητών, αλλά και στην κωμική εκδοχή της του δέκατου ένατου αιώνα, εκεί όπου η ανθρώπινη βούληση είναι πλέον πιο ισχυρή από τη θεϊκή, και όπου η τελευταία δεν είναι τίποτα περισσότερο από μια καλή και βολική πρόφαση.

# Κεφάλαιο 4

## Οι συγγραφείς και η εποχή τους

*“Only those win immortality who were  
the full expression of the mentality of their epoch”*

*J. W. Goethe*

### 4.1 Εισαγωγικά

Πριν προχωρήσουμε στη διερεύνηση της πρόσληψης του μύθου της Ελένης στα δύο έργα τα οποία εξετάζει η παρούσα διατριβή, κρίνουμε αναγκαίο να προτάξουμε μια ελάχιστη αναφορά στους δύο συγγραφείς και το γενικότερο έργο τους μέσα στα ιστορικά, κοινωνικά, πολιτισμικά και καλλιτεχνικά συμφραζόμενα της εποχής τους, προκειμένου ο αναγνώστης να έχει μια πληρέστερη αντίληψη του ευρύτερου κλίματος εντός του οποίου τα δύο έργα γεννιούνται.

### 4.2 Ο Ευριπίδης και η Αθήνα του 5<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα

Ο Ευριπίδης (485-406 π.Χ.), «ο τραγικότατος των ποιητών» κατά τον Αριστοτέλη (*Ποιητική* 1453a30), δίνει την πρώτη του παράσταση κερδίζοντας το τρίτο βραβείο στα Διονύσια του 455 π.Χ.,<sup>51</sup> όταν πλέον το τραγικό είδος πατά γερά στα πόδια του και είναι ώριμο για δημιουργικούς πειραματισμούς. Η βιογραφική παράδοση σώζει ελάχιστες και, ενίοτε, αναξιόπιστες πληροφορίες για τη ζωή του τραγικού ποιητή. Το έργο του, αντικείμενο αμφισβήτησης ήδη από την αρχαιότητα, έχει περιορισμένη δημοφιλία όσο εκείνος βρίσκεται στη ζωή, σε αντίθεση με εκείνο του Σοφοκλή, με τον οποίο ο Ευριπίδης συναγωνίζεται επί μισό αιώνα στη σκηνή. Μάρτυρες, αφενός, οι λιγοστές του νίκες στα Διονύσια (κέρδισε το πρώτο βραβείο μόνο τέσσερις ή πέντε φορές),<sup>52</sup> και αφετέρου η εσωστρέφεια, η αντικοινωνικότητα και το δυσπρόσιτο του χαρακτήρα του, που

---

<sup>51</sup>Τη χρονιά εκείνη πεθαίνει ο Αισχύλος

<sup>52</sup> Κάποιες πηγές αναφέρονται ωστόσο σε δεκαπέντε νίκες. Πιθανώς οι δέκα να είναι στα Λήνια. Κάποιοι μελετητές επίσης θεωρούν ότι ο Ευριπίδης έχαιρε αναγνώρισης και δημοφιλίας ήδη εν ζωή (Michellini 1988: 113)

οδηγούσαν σε συχνή παρώδηση και διακωμώδηση του ιδίου, καθώς και των ποιητικών και δραματουργικών του τρόπων από την κωμωδία (Easterling 2006<sup>8</sup>: 421), η οποία τον παρουσιάζει ως τον εντυπωσιοθήρα, άθεο, μισογύνη τραγικό με τους πτωχούς, χωλούς και ρακένδυτους ήρωες. «Ήρακλιοσυρραπτάδη» τον χαρακτηρίζει στους *Βατράχους* (στ. 842) ο Αριστοφάνης, ο οποίος αποτελεί βασική πηγή για τους μεταγενέστερους βιογράφους του Ευριπίδη,<sup>53</sup> και σκιαγραφεί στις κωμωδίες του έναν ποιητή λάτρη του εύκολου εντυπωσιασμού, ο οποίος ευτελίζει το τραγικό είδος και διαφθείρει τα ήθη των θεατών με τον νεωτερικό στίχο, την εφευρετική ρητορική και το πάθος του για ευφάνταστες ιστορίες· ενώ ο Αριστοτέλης συγκαταριθμεί στα δραματουργικά ελαττώματα του ευριπίδειου έργου αποσπασματικότητα στις πλοκές, αλυσιτελή χορικά, ατέλειες στο πλάσιμο των χαρακτήρων και υπερβολικά επιτηδευμένες εκβάσεις (McClure 2017: 3). Η αρχικά αρνητική κριτική πρόσληψη του ευριπίδειου έργου, παρ' όλα αυτά, μετατράπηκε μετά τον θάνατό του σε μια σταθερά αυξανόμενη δημοφιλία στην Ελλάδα και τις ελληνικές αποικίες της Μεσόγειου. Κατά τη ρωμαϊκή περίοδο η εξοικείωση με τον Ευριπίδη μαρτυρούσε υψηλό μορφωτικό επίπεδο, και τα έργα του προμήθευαν πρωτογενές υλικό για ρητορικές ασκήσεις (McClure 2017: 3). Η εικόνα, εντούτοις, του «ριζοσπαστικού, ανατρεπτικού και απόμακρου διανοούμενου» που η βιογραφική παράδοση καλλιέργησε, άσκησε, σύμφωνα με τον Allan (2008: 2), αλλά και τον Wright (2017: 476) τεράστια και συχνά αποπροσανατολιστική επίδραση στην κατοπινή πρόσληψη και ερμηνεία του έργου του. Ο γερμανικός Ρομαντισμός (αδελφοί Schlegel), ακολουθώντας την αριστοτελική κριτική, ανιχνεύει στο έργο του Σοφοκλή την κορύφωση της τραγικής τέχνης, η οποία με τον Ευριπίδη παίρνει τη κατιούσα, καθώς οι ήρωές του δρουν παθιασμένα, δηλαδή με ευτέλεια, χωρίς τιμή, ενώ για τον Nietzsche η δραματουργία του Ευριπίδη είναι μια μορφή τέχνης θνήσκουσα και παρηκμασμένη (MacClure 2017: 3 και Michelinini 1998: 701), ή όπως κατά λέξη το θέτει ο Γερμανός φιλόσοφος και ποιητής, «η τραγωδία πέθανε από τα βίαια χέρια του [Ευριπίδη]» (Nietzsche 1956: 69 στο Michelinini 1998: 702). Ο πρώιμος εικοστός αιώνας θα αποτελέσει σημείο καμπής στην πρόσληψη του ευριπίδειου έργου, κατά γενική διαπίστωση των μελετητών, καθώς μετατοπίζει το ενδιαφέρον της κριτικής από τα δραματουργικά

---

<sup>53</sup> Ο όρος «εύριπιδαριστοφανίζεω», τον οποίο εισάγει ο κωμωδιογράφος Κρατίνος (519-422 π.Χ.), φανερώνει όχι μόνο τη συνεχή παρουσία του Ευριπίδη στις αριστοφανικές κωμωδίες, αλλά και την παράλληλη δραματουργική πορεία και αλληλεπίδραση των δύο ποιητών. Ο Αριστοφάνης, αφενός, χρησιμοποιεί ευριπίδειες τεχνικές στο έργο του για να ενισχύσει την κωμική εντύπωση, ο Ευριπίδης, αφετέρου, χρησιμοποιεί κωμικά-αριστοφανικά στοιχεία για να εντείνει την τραγικότητα. Η αμφίπλευρη αυτή επίδραση φαίνεται να παίζει διαμορφωτικό ρόλο στον χαρακτήρα του έργου και των δύο ποιητών (Torrance 2013: 297 – 8)



ψεγάδια στην εκτίμηση του ποιητικού του τρόπου και του αριστοτεχνικού χειρισμού που επιδεικνύει στην πολυπλοκότητα των τραγικών συμβάσεων (MacClure 2017: 3). Το τέλος δε του εικοστού και η αρχή του εικοστού πρώτου αιώνα χαρακτηρίζονται από μεγαλύτερη γονιμότητα στην προσέγγιση και ερμηνεία του έργου του, με τις νέες θεωρίες (Δομισμός, Μαρξισμός, Φεμινισμός, Πολιτισμικές Σπουδές, Αποδόμηση, Σπουδές Φύλου κλπ.) να φωτίζουν και να αναδεικνύουν νέους τόπους ενδιαφέροντος στα τραγικά κείμενα του ποιητή (MacClure 2017: 3-4).

Ας επιστρέψουμε όμως στην Αθήνα του 5<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ., όπου το θέατρο αποτελεί αδιαμφισβήτητο σπόνδυλο του πολιτιστικού και θρησκευτικού πυλώνα, καθώς και στοιχείο της πολιτισμικής της ταυτότητας. Ανδρωμένη στην αθηναϊκή πόλη-κράτος των κλασικών χρόνων, η τραγωδία είναι άρρηκτα δεμένη με την ιστορία της και τους πολιτικο-κοινωνικούς και θρησκευτικούς θεσμούς της. Παρότι όμως «ριζωμένη στην κοινωνική πραγματικότητα, περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο λογοτεχνικό είδος», όπως επισημαίνουν οι Vernant και Vidal-Naquet (1988: 33), η τραγωδία δεν αποτελεί αντανάκλασή της. Αντιθέτως, εξετάζει και θέτει υπό συζήτηση αυτή την πραγματικότητα. Και όπως παρατηρεί ο Walter Nestle (στο Vernant και Vidal-Naquet 1988: 33), «η τραγωδία γεννιέται, όταν αρχίζει κανείς να κοιτά τον μύθο με τα μάτια του πολίτη». Η δημοκρατία –η κυριαρχία του δήμου, δηλαδή των πολιτών– αποδεικνύει τη ριζοσπαστικότητα και την επιδραστικότητά της, διασφαλίζοντας για στους Αθηναίους πεδίο άσκησης ατομικών ελευθεριών, και προσπορίζοντας στην Αθήνα πλούτο και δύναμη που της εξασφαλίζει τον ηγεμονικό της ρόλο μεταξύ των ελληνικών πόλεων. Θα μπορούσαμε *grosso modo* να πούμε ότι η τραγωδία, όπως τη γνωρίζουμε, είναι γέννημα αυτής της αθηναϊκής δημοκρατίας, η οποία προσέφερε εύφορο έδαφος για πολιτικούς, πνευματικούς και καλλιτεχνικούς πειραματισμούς. Η δημοκρατική Αθήνα είναι που βίωσε, παρ' όλα αυτά, την πλέον τραυματική πολεμική εμπειρία κατά τη διάρκεια του Πελοποννησιακού Πολέμου (431-404), γεγονός που αποτυπώνεται στη θεατρική παραγωγή του δεύτερου μισού του 5<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ. Όπως ορθά σημειώνει η Καραμάνου (2011: 683), ο νεωτεριστής Ευριπίδης είναι συνδεδεμένος ακριβώς με αυτή την «ασταθή και αμφιλεγόμενη εποχή του Πελοποννησιακού Πολέμου και της παρακμής της αθηναϊκής ηγεμονίας». Αυτή την ηγεμονία που καταρρέει, εξαιτίας της αλαζονείας της αθηναϊκής *πόλεως*, καυτηριάζει από σκηνής ο ποιητής στις *Τρωάδες* (95-7):

«μῶρος δὲ θνητῶν ὅστις ἐκπορθεῖ πόλεις,

ναούς τε τύμβους θ', ἱερὰ τῶν κεκμηκότων,  
ἐρημία δὸς αὐτὸς ὤλεθ' ὕστερον.»

Αν ο δήμος είναι ο πολιτικός πυλώνας, η θρησκεία αποτελεί τον έτερο θεσμικό πυλώνα της αθηναϊκής πόλεως. Θεμελιωμένη στην τελετουργική πρακτική, μακριά από τον δογματισμό των σύγχρονων αποκαλυπτικών θρησκειών, η αρχαία ελληνική θρησκεία είναι η βάση για μια αμοιβαία ανταλλαγή μεταξύ θνητών και θεών, με τους τελευταίους να εποπτεύουν ολόκληρο το φάσμα των ανθρώπινων δραστηριοτήτων. Όπως εύστοχα παρατηρούν οι Zaidman και Pantel (1992: 27-28 στο Blondell και αλ. 1999: 11) «η Αθήνα παρέμενε μία παραδοσιακή κοινωνία [...], έτσι ώστε κάθε στιγμή και κάθε στάδιο της ύπαρξης του Έλληνα πολίτη ήταν έντονα διαποτισμένα από μία θρησκευτική διάσταση». Οι παραδοσιακές θρησκευτικές, πολιτικές και κοινωνικές ιδέες απασχολούν τη διάνοηση της Αθήνας του 5<sup>ου</sup> αιώνα, και η πόλη μετατρέπεται σε πεδίο πνευματικών ζυμώσεων και συγκρούσεων εξαιτίας των –ή χάρις στις– ανατρεπτικές ιδέες που κομίζει στην πόλη η σοφιστική σκέψη κατά το δεύτερο μισό του 5<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ.<sup>54</sup> Ο διανοούμενος Ευριπίδης, εμπορούμενος από το πνεύμα σκεπτικισμού, αμφισβήτησης και κριτικής του καιρού του<sup>55</sup> σε πολιτικό, κοινωνικό και θρησκευτικό επίπεδο, μεταφέρει τη φιλοσοφική σκέψη στη σκηνή. Εισάγοντας τη σοφιστική ρητορική τεχνική στην τραγωδία (διάλογος-λογομαχία, αγορεύσεις), γίνεται ο ίδιος «σκηνικός φιλόσοφος»,<sup>56</sup> και ασκεί ορθολογιστική κριτική στις παραδοσιακές αντιλήψεις και αξίες της εποχής του (εκπαίδευση του πολίτη, έρωτας, θέση της γυναίκας στον οίκο και την πόλη, φύση των θεών και των ανθρώπων κλπ). Η αθεΐα και η ασέβεια, επί παραδείγματι, που ο Αριστοφάνης του καταμαρτυρεί στις *Θεσμοφοριάζουσες* (450-51) οφείλεται στην αμφισβήτηση του ανθρωπομορφισμού των θεών υπό την επίδραση της σοφιστικής διδασκαλίας (Easterling 2006<sup>8</sup>: 424). Ο «μηδενιστικός σκεπτικισμός» της τελευταίας θεωρείται υπεύθυνος, σύμφωνα με τον κωμικό, «για τα δεινά της νέας παιδείας που αντανακλώνται στο ήθος των Αθηναίων» (Καραμάνου 2011: 684,688). Ο «ποιητής του Ελληνικού Διαφωτισμού», κατά τον Nestle (1901 στο Easterling 2006<sup>8</sup>: 422), –ρεαλιστής τόσο σε επίπεδο θεματολογίας όσο και υφολογικά, αλλά και ως προς την επιλογή

<sup>54</sup> Στο κεφ. 3.3.4 είδαμε ακροθιγώς την πραγμάτευση του θέματος της ανθρώπινης ευθύνης στην περίπτωση της Ελένης από τον σοφιστή Γοργία

<sup>55</sup> Για την επίδραση της σοφιστικής διαλεκτικής στον Ευριπίδη βλ. Conacher, D. J. (1998) *Euripides and the Sophists: Some Dramatic Treatments of Philosophical Ideas*, Λονδίνο: Duckworth σσ. 50-51 και Lloyd, M. (1992) *The Agon in Euripides*, Οξφόρδη: Oxford University Press σ. 23

<sup>56</sup> Vitruvius, De Arch. 8pr. I: "Euripides, auditor Anaxagorae quem philosophum Athenienses scaenicum appellaverunt". Το κατά πόσο ο Ευριπίδης είναι φιλόσοφος που γράφει τραγωδίες ή ποιητής που τα έργα του έχουν φιλοσοφική χροιά εξετάζει ο Wright (2005: 235-60)

χαρακτήρων-, κατεβάζει στα έργα του «την τραγική δράση στο επίπεδο της καθημερινής ζωής» (Easterling 2006<sup>8</sup>: 422), με σκηνές που καταλύουν την τραγικότητα αγγίζοντας τα όρια του κωμικού, όπως θα δούμε αναλυτικότερα στη συνέχεια, στο 5<sup>ο</sup> κεφάλαιο. Οι ήρωές του δεν είναι ούτε υπερφυσικοί, όπως στον Αισχύλο, ούτε εξιδανικευμένοι, όπως στον Σοφοκλή, αλλά καθημερινοί άνθρωποι με αδυναμίες και πάθη, περίπλοκοι και ευμετάβλητοι, ακριβώς έτσι όπως είναι (*Ποιητική* 1460b35). Δικαίως η Easterling 2006<sup>8</sup>: 433 υποστηρίζει ότι είναι ο πρώτος δραματουργός για του οποίου το έργο ο σύγχρονος όρος “ψυχολογία” δε μοιάζει αταίριαστος. Ο Ευριπίδης ανατέμνει την ανθρώπινη ψυχή για να την παρατηρήσει, να την αναλύσει και να τη σχολιάσει. Οι θεοί όπως τους θέλει η παραδοσιακή αντίληψη, χάνουν την πρωτοκαθεδρία τους έναντι των ανθρώπων στο ευριπίδειο σύμπαν. Με πάθη όμοια με τα ανθρώπινα, μοιάζουν λιγότερο με θεούς και περισσότερο με «άθλιες διηγήσεις των ποιητών».<sup>57</sup> Ο άνθρωπος θα πρέπει προοδευτικά να αυτονομηθεί από αυτούς. Να πάψει να είναι το άβουλο άθυρμά τους ή το θύμα ενός αναπόδραστου πεπρωμένου και να γίνει ο ίδιος δημιουργός της μοίρας του.<sup>58</sup> Κατά τον τρόπο αυτό, ο ποιητής προκρίνει την ατομική ευθύνη και αναδεικνύει την τραγικότητα των ανθρώπινων επιλογών, μεγιστοποιώντας ταυτόχρονα τον *ἔλεον* και τον *φόβον* του κοινού του.

Ο Ευριπίδης καινοτομεί όταν διδάσκει ως τραγωδίες έργα που παρεκκλίνουν σαφώς από τον τραγικό τρόπο, εφόσον πρόκειται για ρομαντικά έργα πλεκτάνης, συνθεμένα με ασυνήθιστους μύθους σε εξωτικούς τόπους (*Ἴων, Ἰφιγένεια ἐν Ταύροις, Ἑλένη*) Easterling: 2006<sup>8</sup>: 422-3). Το γεγονός αυτό θα τον χρίσει πρόδρομο της *Νέας Κωμωδίας*, δεδομένου ότι τεχνικές πλοκής της (αναγνώριση, βιασμός, αποκάλυψη) και δομικά της στοιχεία (πρόλογος) μαρτυρούν την επίδραση του ποιητή στο μεταγενέστερο δράμα (McClure 2017: 3). Όμως αυτοί δεν είναι οι μοναδικοί νεωτερισμοί που κάνουν το έργο του Ευριπίδη αναπάντεχο και μοντέρνο στην εποχή του, ανοίκειο και ενίοτε ενοχλητικό, που κινεί το ενδιαφέρον αλλά και συγκρούεται με την κατεστημένη αντίληψη του

---

<sup>57</sup> «ἀοιδῶν οἶδε δύστηνοι λόγοι» (*Ἡρακλῆς Μαινόμενος* 1346)

<sup>58</sup> Μία παραδοσιακή όψη της ελληνικής θρησκείας, απαραίτητη για την κατανόηση της κουλτούρας των Αθηναίων της κλασικής περιόδου, και της τραγωδίας ειδικότερα, έχει να κάνει, όπως ορθά υποστηρίζεται στο Blondell και αλ. (1999: 16-17), με τον ρόλο που η περίπλοκη σχέση θητών-αθανάτων παίζει ως προς την ανθρώπινη ευθύνη. Μοίρα και τύχη, δύο όψεις του ίδιου νομίσματος, βασισμένες και οι δύο στην άγνοια του ανθρώπινου υποκειμένου και στην πεποίθηση ότι οι θεοί παρεμβαίνουν στις ζωές των ανθρώπων εμπνέοντάς τους σκέψεις, αισθήματα και συμπεριφορές που οδηγούν σε πράξεις, οι οποίες προσγράφονται, όμως, ως ανθρώπινες επιλογές (double determination/motivation), συμφύρον στην παραδοσιακή ελληνική σκέψη των κλασικών χρόνων την ανθρώπινη αυτοδιάθεση με τη θεϊκή χειραγώγηση

κοινού για την τραγική τέχνη. Ο ποιητής κάνει βαθιές τομές στο τραγικό είδος με: αφηγηματικούς προλόγους και επιλόγους, αύξηση των λυρικών μονωδιών από τους ηθοποιούς, μείωση των χορικών και χαλαρή σύνδεσή τους με τα επεισόδια, μουσική που συναγωνίζεται σε σπουδαιότητα τον λόγο, χαλάρωση του ιαμβικού τρίμετρου, δημιουργία ψευδαίσθησης καθημερινής ομιλίας (χρήση λέξεων του καθημερινού λεξιλογίου), αλλά και εισαγωγή ρυθμών της Ανατολής, υποβάθμιση του δραματουργικού ρόλου του χορού, εισαγωγή του μηχανικού γερανού με αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός επιπλέον επιπέδου στη σκηνή, όπου αιωρούνται ήρωες και από μηχανής θεοί, οι οποίοι δίνουν υπερφυσική λύση στην πλοκή των δραμάτων (Easterling 2006<sup>8</sup>: 447-9). Επίσης «είναι ο πρώτο που κάνει συρμό στη δραματική τέχνη τη θεατρική πραγμάτευση του έρωτα σε όλες τις εκφάνσεις του (αγάπη, γοητεία, αβρότητα, πάθος παράνομο για νεαρό κορίτσι ή για παντρεμένη γυναίκα, αγάπη ιπποτική και μοιχευτική» (Couat στο Mierow 1953: 251). Είναι πρόδηλο, εξ όλων των προαναφερθέντων, πως έχουμε να κάνουμε με έναν ποιητή πειραματιστή, νεωτεριστή και ανανεωτή του τραγικού είδους, με έργο πολυσχιδές και ενίοτε απρόβλεπτο, «ικανό για όλα, εκτός από τη μονομέρεια», όπως εύστοχα και λακωνικά διαπιστώνει ο Whitman (1996: 9).

### 4.3 Ο Jacques Offenbach και η Δεύτερη Γαλλική Αυτοκρατορία

Ο Jakob Offenbach<sup>59</sup> γεννιέται στις 20 Ιουνίου 1819 στην Κολωνία. Είναι ο δευτερότοκος γιος ενός εβραίου μουσικού και πρωτοψάλτη σε συναγωγές, που στα έξι του διδάσκεται βιολί, στα οκτώ του συνθέτει τραγουδάκια, και στα εννιά του παίζει στα κρυφά τσέλο. Ένα παιδί θαύμα που η ζωή του ως μουσικού ξεκινά με αυτοσχέδιες μουσικές παραστάσεις σε εστιατόρια και μπιστρό της γενέτειρά του (Kracauer 2016: 37-45), ενώ η μουσική του αισθητική διαμορφώνεται, αφενός από τη μαθητεία του κοντά σε ταλαντούχους δασκάλους, αφετέρου, από τις συναγωγές, τη λαϊκή κουλτούρα, το θέατρο μαριονέτας και το καρναβαλικό πνεύμα του διάσημου καρναβαλιού της Κολωνίας (Yon

---

<sup>59</sup> Αναλυτικά για τη βιογραφία του συνθέτη βλ. Yon (2000), Faris (1980) και Kracauer (2016), αν και η βιογραφία του Offenbach από τον Kracauer, μέλος της Σχολής της Φρανκφούρτης, έχει δεχτεί σφοδρή κριτική, για το μυθιστορηματικό της ύφος και την παντελή έλλειψη πραγμάτευσης της μουσικής του συνθέτη, από δύο άλλα μέλη της Σχολής, τον W. Benjamin και τον Th. Adorno. Για τον τελευταίο, η απλοποιητική ματιά του συγγραφέα σχετικά με τη «βιογραφία της κοινωνίας» στο έργο αυτό στάθηκε αφορμή να διακόψει τη φιλική του σχέση με τον Kracauer (αναλυτικότερα βλ. David, G., Mosbacher, E. (2004) "Jacques Offenbach and the Paris of His Time by Siegfried Kracauer", *Music & Letters* 85, 109-112. Η βιογραφία αυτή του Offenbach αν και επανεκδόθηκε το 2016, θεωρείται πλέον ακαδημαϊκά ξεπερασμένη, γι' αυτό και στη διατριβή μας χρησιμοποιείται με φειδώ

2000: 16). Στα δεκατέσσερά του χρόνια (1833) μαζί με τον αδελφό του θα εγκατασταθεί στο Παρίσι. Εκεί ο Γερμανός Jakob γίνεται προοδευτικά για τους παριζιάνους φίλους του ο “Grand Jacques” (Τένέο και Baker 1920: 116), «ο πιο παριζιάνος από τους συνθέτες» (ARGUS 1872: 5, στο Yon 1992: 576), που θα φιλοδοξεί σε όλη του τη ζωή να συνθέσει μια μεγάλη κλασική όπερα, όνειρο που θα μείνει τελικά εν μέρει ανεκπλήρωτο, καθώς θα φύγει από τη ζωή (1880) κρατώντας στα χέρια τις μισοολοκληρωμένες παρτιτούρες της όπερας *Les Contes d'Hoffmann*, το αριστουργηματικό κύκνειο άσμα του, το οποίο θα ανεβεί στη σκηνή μετά τον θάνατό του (Williams 1957: 129)

Η σοβαρή μεγάλη όπερα, παρότι ήταν σε θέση περισσότερο από τον καθένα να την υπηρετήσει, δε θα γίνει ποτέ το προνομιακό του πεδίο. Στην παρισινή Opéra-Comique, της οποίας υπήρξε στην αρχή της καριέρας του τσελίστας και μαέστρος, θα αναζητεί μια θέση ως συνθέτης, όμως εκείνη συστηματικά θα του γυρνά την πλάτη.<sup>60</sup> Για τον βιρτουόζο αυτόν τσελίστα, ή ακριβέστερα, για τη μουσική αυτή διάνοια που εξελίχτηκε σε έναν πολυγραφότατο συνθέτη<sup>61</sup> και φιλόδοξο ιμπρεσάριο, προνομιακός χώρος είναι το ελαφρύ, κωμικό θέατρο, η *οπερέτα*, της οποίας, αν και δεν είναι ο ευρετής,<sup>62</sup> είναι ο αδιαφιλονίκητος διαμορφωτής της και εκείνος που την έφερε στο υψηλότερο σημείο τελειότητας. Χάρης στον Offenbach η *οπερέτα* ξεπέρασε τα χωρικά όρια της γαλλικής πρωτεύουσας και τα χρονικά όρια της Δεύτερης Αυτοκρατορίας,<sup>63</sup> της οποίας αποτελεί γνήσιο τέκνο. Το νέο αυτό είδος, που με την εμφάνισή του ξεσήκωσε αντιδράσεις και

---

<sup>60</sup> Όταν το 1860 θα γίνει αποδεκτός ως συνθέτης αξίας και θα παρουσιάσει στην Opéra-Comique την *opéra bouffe Barkouf*, η παράσταση θα είναι μια πλήρης αποτυχία (Williams 1957: 125)

<sup>61</sup> Αναλυτικά για την εργογραφία του Offenbach βλ. Faris (1985): 235-257 και Yon (2000): 759-68

<sup>62</sup> Όπως επισημαίνουν ο Γάλλος μουσικοκριτικός και ο Αμερικανός μουσικολόγος Martial Ténéo και Theodore Baker (1920: 101-2) στο άρθρο τους για την εκατονταετηρίδα από τη γέννηση του Offenbach, πραγματικός πατέρας της γαλλικής οπερέτας είναι ο Hervé [πραγματικό όνομα Louis Auguste Florimond Ronger (1825-1892)], λυρικός ηθοποιός και συνθέτης, ο οποίος με το έργο του *Don Quichotte*, το οποίο ανέβηκε το 1848 στην Opéra National υπό τη διεύθυνση του Adolphe Adam, δίνει ζωή στο νέο αυτό θεατρικό είδος. Ο Hervé αποτελεί για τον Offenbach πρότυπο μίμησης, αρχικώς, εν συνεχεία εξίσωσης μαζί του, και εν τέλει υπέρβασής του σε ταλέντο, δημιουργικότητα και κυρίως ευαισθησία. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρουν οι Ténéo και Baker, «χωρίς το παράδειγμα που έθεσε ο Hervé, ο Offenbach ίσως δεν είχε γίνει ποτέ ο μουσικός που έγραψε το *Orphée aux Enfers*, το *La Belle Hélène* και τόσα ακόμη έργα που γνώρισαν θρίαμβο»

<sup>63</sup> Δεύτερη Γαλλική Αυτοκρατορία ή απλώς Δεύτερη Αυτοκρατορία (Second Empire) ονομάζεται η περίοδος από το 1852 έως το 1870, κατά την οποία στην πολιτική σκηνή κυριαρχεί ο πρίγκιπας Λουδοβίκος Ναπολέων, ανιψιός του Ναπολέοντα Α΄ Βοναπάρτη –ως αυτοκράτορας Ναπολέων Γ΄–. Το καθεστώς που επιβάλλει, καταλύοντας το νομοθετικό σώμα, διακρίνεται από μία πρώτη αυταρχική περίοδο ανελευθερίας και λογοκρισίας (1852-1860), μία δεύτερη πιο φιλελεύθερη (1860-1870), και λήγει οριστικά με τον γαλλο-πρωσικό πόλεμο, την ήττα της Γαλλίας και τη σύλληψη και αιχμαλωσία του ίδιου από τα πρωσικά στρατεύματα. Πρόκειται για την περίοδο ανάπτυξης της βιομηχανικής επανάστασης, της θεμελίωσης του καπιταλισμού και της οικονομικής ανάπτυξης, της εδραίωσης της αστικής τάξης και της ανάδειξης της εργατικής. Αναλυτικότερα για το θέμα βλ. Σπυρίδωνος, Π. (2012) *Πολιτική και Οικονομία στη Δεύτερη Γαλλική Αυτοκρατορία*, Αθήνα: Ιδιοέκδοση

ενίοτε περιφρονήθηκε, δεν παύει να αποτελεί ένα αδιαμφισβήτητο πολιτιστικό γεγονός, καθοριστικό για την εποχή του (Yon 1992: 575). Με μία σύμφυτη ελαφρότητα και με πλοκή όχι απόλυτα συνεκτική, όπως αυτή της *κωμικής όπερας* (*opéra comique*) –λυρικό είδος εξ ορισμού σοβαρό–, η οπερέτα υιοθετεί την πρόζα της *κωμικής όπερας*<sup>64</sup> διανθισμένη με ποικίλα μουσικά νούμερα, συχνά σατιρίζοντας και παρωδώντας σοβαρά έργα του λυρικού θεάτρου.<sup>65</sup> Ο Offenbach, ωστόσο, σύμφωνα με την Cummings (2017: 59, 63), χρησιμοποιούσε περισσότερους από είκοσι διαφορετικούς προσδιορισμούς για τα έργα του, ανάλογα με το θέατρο στο οποίο ανέβαιναν, αλλά και με βάση τα ειδολογικά χαρακτηριστικά τους: “*bouffonnerie*”, “*opéra-bouffe*”, και όταν πλέον ο συνθέτης δημιούργησε για κάποιο θέαμα τον όρο *οπερέτα* (*opérette*), “*opérette-bouffe*”. Η μελετήτρια υποθέτει ότι η χρήση αυτών των διαφορετικών ειδολογικών προσδιορισμών από τον συνθέτη γίνεται για λόγους καθαρά πρακτικούς, όπως για να ενημερώσει το κοινό για το είδος του έργου που πρόκειται να παρακολουθήσει.<sup>66</sup>

Ο νεαρός Offenbach, ο οποίος από τα δεκατέσσερά του παίζει τσέλο στην ορχήστρα της Opéra-Comique, κατά την περίοδο της Ιουλιανής Μοναρχίας (1830-1848) ξεκινά την καριέρα του ως βιρτουόζος και συνθέτης από το χαμηλότερο σκαλί στην ιεραρχία των παρισινών θεαμάτων (Yon 1992: 577). Μέσα σε έναν μικρόκοσμο απολαύσεων, που εκτείνεται από τα σαλόνια και τα μπουντουάρ, έως τα βουλεβάρτα, τις ιπποδρομίες και τα κλαμπ της γαλλικής πρωτεύουσας, ξεδιπλώνει το ταλέντο του στον στενό κύκλο της παρισινής μπουρζουαζίας. Το όνειρό του να ανεβάσει τη δική του κωμική όπερα θα χρειαστεί να περιμένει μέχρι το 1855, όταν το *Ouagaya* επιλέγεται για να παρασταθεί κατά τη διάρκεια της Παγκόσμιας έκθεσης εκείνης της χρονιάς στο Παρίσι. Χρονιά κατά την οποία ο συνθέτης κατορθώνει να αποκτήσει και το πρώτο δικό του λιλιπούτειο θέατρο στη Λεωφόρο των Ηλυσίων Πεδίων, το *Théâtre des Bouffes-Parisiens*, το πέμπτο

---

<sup>64</sup> Η *Κωμική Όπερα* κατά τον δέκατο ένατο αιώνα αντικαθιστά την πρόζα με ρετσιτατίβο (αναπαράσταση σε τραγούδι του τόνου της φωνής και του ρυθμού του λόγου). Αναλυτικότερα για το ρετσιτατίβο βλ. το λήμμα Ρετσιτατίβο στο Κωνσταντέας, Π. (1993) (επιμ.), *Εγκυκλοπαίδεια Παγκόσμιας Μουσικής*, Αθήνα: Αλκυών σ. 278

<sup>65</sup> Αναλυτικότερα για την ορολογία και την ιστορία της όπερας βλ. Sadie, S. (1993) (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Opera*, Λονδίνο: Macmillan Press

<sup>66</sup> Ενδεικτική της ρευστότητας και της έλλειψης συστηματοποίησης στη χρήση των θεατρικών όρων κατά τον δέκατο ένατο αιώνα είναι η αναφορά στο *Γαλλο-ελληνικό λεξικό θεατρικών όρων* των αρχών του εικοστού αιώνα του Λάσκαρη (1923: 230), όπου διαβάζουμε ότι αρχικώς ο όρος *οπερέτα* χαρακτήριζε την μικρή όπερα. Στη συνέχεια, όμως, *οπερέτα* ονομάστηκε η λυρική φάρσα, την οποία ο συγγραφέας του λεξικού ταυτίζει με το *vaudeville*. Επισημαίνει δε ότι πολλοί συγχέουν την *οπερέτα* με την *opéra buffe*, δηλαδή το κωμικό μελόδραμα, το οποίο δεν περιλαμβάνει απαγγελτικούς διαλόγους. Ως παράδειγμα φέρνει τον χαρακτηρισμό από τους ίδιους τους λιμπρετίστες Halévy και Meilhac των έργων τους *Ophée aux Enfers* και *La Belle Hélène* ως *opéra buffe*, ενώ στην πραγματικότητα πρόκειται, σύμφωνα με θεατρικούς λεξικογράφους, για *οπερέτες*

λυρικό θέατρο στην πόλη του φωτός, με άδεια αρχικά να ανεβάζει μονόπρακτα με δύο ή τρεις ηθοποιούς, καθώς και κάποια άλλα είδη θεαμάτων.<sup>67</sup> Η εναρκτήρια παράσταση, *Les deux Aveugles*, είναι θριαμβευτική και το όνομα του Offenbach γίνεται για το Παρίσι, το οποίο κατακλύζεται από ξένους επισκέπτες, κυρίαρχος πόλος έλξης (Ténéo και Baker 1920: 103, Yon 1992: 581). Ο Offenbach εξελίσσεται σε νέα μόδα, και γίνεται ο αγαπημένος των βουλεβάρτων. Προσφέρει ένα είδος μουσικής που, με την ευθυμία και την ευαισθησία του, την αγάπη για τη σάτιρα, την παρωδία και την καρικατούρα, γίνεται άμεσα αφομοιώσιμο από το γαλλικό και το διεθνές κοινό, εγκολπώνοντας και αποπνέοντας ένα πνεύμα οικουμενικότητας.<sup>68</sup> Ο ίδιος βλέπει το έργο του στη συνέχεια της παράδοσης του δέκατου όγδοου αιώνα, εκείνου του πρωτόγονου και αυθεντικού είδους (*genre primitif et vrai*)<sup>69</sup> (Yon 1992: 586) με το γαλλικό πνεύμα ευθυμίας – ξεχασμένο πια–, που ο ίδιος επιδιώκει να επαναφέρει στη ζωή (Kracauer 2016: 184). Όχι όμως με άλμα στο παρελθόν, αλλά ως πρώτη βαθμίδα ενός νέου είδους που προοιωνίζεται έργα πολύ πιο φιλόδοξα (Yon 1992: 586), τα οποία ο συνθέτης θα παρουσιάσει στα μεγάλα θέατρα της Γερμανίας, της Αυστρίας, του Λονδίνου και της Ρώμης.

Ο αυτοκρατορικός έλεγχος στα δημόσια θεάματα που έθετε περιορισμούς ως προς το είδος του θεάματος, το οποίο κάθε θέατρο αντιπροσώπευε, τον αριθμό των ηθοποιών, τραγουδιστών, χορευτών και μελών της ορχήστρας, και που δημιουργούσε ένα ασφυκτικό περιβάλλον για τους δημιουργούς, αν και χαλαρώνει σταδιακά κατά τη διάρκεια της Δεύτερης Αυτοκρατορίας, ωθεί παρ' όλα αυτά τον νεαρό Offenbach, με το απaráμιλλο θεατρικό ένστικτο, σε έναν φρενήρη ρυθμό δουλειάς, στις οποίες κυριαρχεί η πρωτοτυπία, η ευρηματικότητα και η ποικιλία. Το θέατρο του Offenbach γίνεται για το Παρίσι «ένας “μαγικός φανός”»,<sup>70</sup> όπως γράφει η εβδομαδιαία μουσική εφημερίδα *Le Ménestrel* στις 4 Απριλίου 1858 (Yon 1992: 585), «όπου τα έργα με πρωτοφανή ταχύτητα εμφανίζονται και εξαφανίζονται, πηγαινούν και έρχονται, φεύγουν και

---

<sup>67</sup> Αναλυτικά για την άδεια θεαμάτων του *Théâtre des Bouffes-Parisiens* βλ. Yon 2000: 137 και Faris 1985: 50

<sup>68</sup> Ο Kracauer (2016: 176) συγκρίνει τη μουσική του Offenbach με τις ταινίες του Charlie Chaplin και την οικουμενική αποδοχή που αυτές γνωρίζουν

<sup>69</sup> Για την παρανόηση του *vrai* ως [*gai*] στις πηγές βλ. Faris 1985: 225

<sup>70</sup> Πρόκειται για ένα οπτικό παιχνίδι. Μια συσκευή, πρόδρομο του προβολέα σλάιντς και του σημερινού προτζέκτορα, ιδιαίτερα δημοφιλής κατά τον δέκατο όγδοο, δέκατο ένατο έως και τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Πρόβαλε με τη βοήθεια μιας σταθερής πηγής φωτός (αρχικά κερί και μετά λαμπτήρα) και τη χρήση πολλαπλών φακών μια σειρά από εικόνες ζωγραφισμένες σε μικρά κομμάτια γυαλιού (και αργότερα φωτογραφικά αποτυπωμένες σε ζελατίνες), δημιουργώντας κατ' αυτόν τον τρόπο την ψευδαίσθηση της κίνησης

επανεμφανίζονται, χωρίς κανένα να έχει τον χρόνο να γεράσει»: πρόκειται για βουκολικά ειδύλλια, αστικές και στρατιωτικές οπερέτες, φάρσες, παρωδίες και μπουρλέσκο (Lamb 1980: 615). Σε αυτά τα μονόπρακτα της πρώτης περιόδου του *Théâtre des Bouffes-Parisiens*, όπως σημειώνει ο Lamb (1980: 617),

«μπορεί κανείς να απολαύσει την αίσθηση του συνθέτη για το μουσικά γελοίο, την ικανότητά του να επιτείνει τις κωμικές θεατρικές καταστάσεις, την ελαφρότητα και τη μελωδικότητα, αυτό το μόνιμο σπινθήρισμα στο μάτι, που κάνει τα θεατρικά έργα του Offenbach τόσο απολαυστική πηγή διασκέδασης για περισσότερο από έναν αιώνα».

Ο συνθέτης, για τον οποίο η μουσική συνδέθηκε από πολύ νωρίς στη ζωή του με το θέαμα, ανέπτυξε σύμφωνα με τον Stein (1961: 348) έναν ιδιοφυή τρόπο να διασκεδάζει την υψηλή κοινωνία του Παρισιού με «συνθέσεις που έβριθαν από ημικαλυμμένες πολιτικές και κοινωνικές νύξεις, οι οποίες με ευθυμία αλλά και κάποια αγριότητα προέτρεπαν την κοινωνία αυτή να γελά με την παραμορφωμένη εικόνα της».

Το 1858 είναι η χρονιά που ο Offenbach θα παρωδήσει την κλασική όπερα ανεβάζοντας στη σκηνή θεούς και ήρωες της μυθολογικής παράδοσης με το *Ophée aux Enfers*, σε λιμπρέτο των δύο φίλων και μόνιμων συνεργατών του, του Ludovic Halévy και του Henri Meilhac, οι οποίοι υπογράφουν το λιμπρέτο σε πολλές από τις επιτυχίες του συνθέτη. Η διακωμώδηση θεών και ηρώων της ομηρικής *Ιλιάδας* θεωρήθηκε από ορισμένους ως βλασφημία και βεβήλωση «της ιερής και ένδοξης αρχαιότητας», και η πρεμιέρα αντιμετωπίστηκε αρχικά με επιφύλαξη. Οι σφοδρές επιθέσεις από την *Journal des Débats*, έπραξαν αυτό που το έργο δε θα κατάφερνε από μόνο του: έστειλαν τους παριζιάνους με εξημμένη την περιέργεια στο θέατρο, μετατρέποντας την παράσταση σε αυτό που σήμερα θα ονομάζαμε cult<sup>71</sup> (Faris 1985: 71). Τέτοιος ήταν ο θρίαμβος, που το 1860 ο αυτοκράτορας ζήτησε το έργο να συμπεριληφθεί, προκειμένου να μπορέσει να το παρακολουθήσει και ο ίδιος, στο πρόγραμμα της παράστασης που δόθηκε προς τιμή του συνθέτη, με αφορμή την απόδοση σε αυτόν της γαλλικής υπηκοότητας (Ténéo και Baker 1920: 105-6, Williams 1957: 124). Την ίδια ομοβροντία επικρίσεων αντιμετώπισαν ο συνθέτης και οι λιμπρετίστες όταν ανέβασαν τα Χριστούγεννα του 1864 στο *Théâtre des*

---

<sup>71</sup> Για τη χρήση του όρου cult στην εποχή μας βλ. Πασχαλίδης, Γ., Κασσαβέτη, Ο.Ε., Καμπουρίδης, Χ., Βαμβακάς, Β., Μπαλαχούτης, Κ., & Ροκα-Υιο. (2018) «Τι είναι καλτ σήμερα;», *TA NEA* <https://www.tanea.gr/2018/04/12/lifearts/ti-einai-kalt-simera/>



*Variétés* την οπέρα-bouffe *La Belle Hélène*, δεύτερο έργο εμπνευσμένο από τη μυθολογική παράδοση. Όσο μεγαλύτερες οι επιθέσεις, όμως, τόσο μεγαλύτερος και ο θρίαμβος του εμβληματικού αυτού έργου, και του ίδιου του συνθέτη, αυτού του «θεού της μουσικής, του θεού του Παρισιού, του ειδώλου της αυτοκράτειρας και του εφιάλτη όλων των ανταγωνιστών της αυτοκρατορίας» (Τένέο και Baker 1920: 110). Το 1867, πέντε χρόνια μετά το πραξικόπημα του Ναπολέοντα Γ', η παγκόσμια έκθεση του Παρισιού θα αποκαλύψει στους ξένους επισκέπτες και τους εστεμμένους από όλον τον κόσμο, που συναντιούνται εκεί, το νέο πρόσωπο της αυτοκρατορίας: το χρηματιστήριο, οι τράπεζες, τα μεγάλα καταστήματα είναι τα σύμβολα της ευημερίας μιας κοινωνίας που εκμοντερνίζεται με ταχύ ρυθμό (Yon 2000: 343). Μέσα σε ένα κλίμα «ασταμάτητων δεξιώσεων, γιορτών και χοροεσπερίδων» (Yon 2000: 343) ο Offenbach ανεβάζει στο Théâtre des Variétés την οπέρα-bouffe *La Grande Duchesse de Gérolstein*, σε λιμπρέτο των Henri Meilhac και Ludovic Halévy, και βλέπει να συρρέουν στο θέατρο, μαζί με το φανατικό κοινό του, ο αυτοκράτορας της Γαλλίας Ναπολέον Γ', ο Ρώσος τσάρος, ο πρίγκιπας της Ουαλίας, ο δούκας του Εδιμβούργου και οι βασιλείς της Βαυαρίας, Πορτογαλίας και Σουηδίας για να παρακολουθήσουν την παράσταση εκείνου που ο Rossini αποκαλούσε «Mozart των Champs-Élysées» (Τένέο και Baker 1920: 115).

Ο γαλλο-πρωσικός πόλεμος του 1870, μαζί με την ανατροπή της μοναρχίας του Ναπολέοντα Γ' και την κατάλυση της Δεύτερης Αυτοκρατορίας, φέρνει στην επιφάνεια τα σκληρά αισθήματα Γερμανών και Γάλλων, εβραίων και καθολικών απέναντι στον συνθέτη-σύμβολο της αυτοκρατορίας (Faris 1985: 163). Οι Γερμανοί βλέπουν στο πρόσωπό του συνθέτη του *Dieu garde l'Empereur* έναν προδότη της γης των πατέρων του (Faris 1985: 163 και Yon 2000: 398), και οι Γάλλοι δημοκρατικοί έναν διαφθορέα της αισθητικής του κοινού και έναν επικίνδυνο Γερμανό στην υπηρεσία της Αυτοκρατορίας, παρά το γεγονός ότι ο ίδιος δηλώνει απερίφραστα «Γάλλος ως το μεδούλι» (Faris 1985: 164). Η περίοδος της ακμής του συνθέτη οριοθετείται μεταξύ των δύο μεγάλων παγκοσμίων παρισινών εκθέσεων (1855-1867). Μέσα σε μια εύθραυστη διεθνή συγκυρία, σε ένα Παρίσι με μαινόμενες πολιτικές έριδες, σε μία ατμόσφαιρα έντονου

ανταγωνισμού μεταξύ των θεάτρων, των συνθετών<sup>72</sup> και των ανθρώπων του θεάματος, και υπηρετώντας ένα θεατρικό είδος οικονομικά απαιτητικό, το άστρο του «ανακηρυγμένου μονάρχη της Opéra Buffe” (Ténéo και Baker 1920: 110) αρχίζει προοδευτικά να θαμπώνει, καθώς ο συνθέτης στερεύει από ιδέες, και για την επόμενη δεκαετία φαίνεται να επαναλαμβάνει τον εαυτό του, χάνοντας την πρωτοκαθεδρία, και μετατρέπόμενος από πρωτοπόρο σε μιμητή των νέων συνθετών που αναδεικνύονται (Faris 1985: 159). Την περίοδο αυτή εντούτοις γίνεται δεκτός με διθυράμβους στην Αμερική και τον Καναδά όπου περιοδεύει. Η οπερέτα, η οποία γεννήθηκε μεταξύ δύο εθνικών κρίσεων και ενθάρρυνε, κατά τον Grovlez (1919: 331), την αδιαφορία μιας ανέμελης γενιάς, η οποία ζούσε μέσα στην άγνοια του επικείμενου κακού, λειτουργώντας αναληθικά, χάνει ως είδος και αυτή προοδευτικά τη λάμψη της.

Ο Offenbach, στη μουσική του οποίου ο Nietzsche έβλεπε να αποτυπώνεται η ανώτερη μορφή του χιούμορ (Kracauer 2016: 212), «δάνεισε ένα στιλ στη γαλλική μουσική» κατά τον Faris (1985: 65), «παρά βρήκε ένα στιλ σε αυτή» υμνώντας την παρισινή ζωή –*La vie Parisienne*–, όπως και η ομότιτλη οπερέτα του. Καθόρισε και καθορίστηκε από την εποχή του, σπάζοντας τελικά το φράγμα της, καθότι με την καινοτομία του έργου του έκανε στο θέατρο μια πραγματική «επανάσταση, οι κραδασμοί της οποίας έγιναν αισθητοί σε όλες τις σκηνές του κόσμου» (Félix Jahyer στο Yon 2000: 417). Μπορεί να ήταν καλλιτέχνης μιας τέχνης «χαμηλής»,<sup>73</sup> ουδέποτε ωστόσο ξεπεράστηκε στο είδος του μέχρι και σήμερα. Αντιθέτως, κέρδισε με την ιδιοφυία του μια θέση στον παγκόσμιο μουσικό κανόνα και, από τον θάνατό του έως τις μέρες μας, τα δημοφιλέστερα έργα του δεν έπαψαν να συμπεριλαμβάνονται στο ρεπερτόριο των λυρικών θεάτρων παγκοσμίως, της Ελλάδας συμπεριλαμβανομένης. Όπως έγραφε ο G. Héquet στην *Illustration* το 1855 (Yon 2000: 145), «με τον αυθορμητισμό, τη ζωντάνια, ενίοτε με τη χάρη, και πάντα με καλό χιούμορ», η μουσική του Offenbach αποτελεί διαχρονικά «το καλύτερο φάρμακο για τους μελαγχολικούς».

---

<sup>72</sup> Στα αυτιά του «δύσκολου» Richard Wagner η «εύκολη» μουσική του Offenbach «μύριζε σαν κοπριά... στην οποία όλα τα γουρούνια της Ευρώπης έχουν έρθει να κυλιστούν μέσα της» (Stein 1961: 349). Έπρεπε να φτάσει προς το τέλος της ζωής του για να παραδεχτεί, το 1882, ότι ο ανταγωνιστής του, ο αντι-Wagner Offenbach, «γράφει όπως ο θεϊκός Mozart» (Faris 1985: 108). Αντιθέτως ο Offenbach ουδέποτε εκτίμησε το έργο του συμπατριώτη του. Συχνά, εν τούτοις, οι δύο συνθέτες «παρουσιάζονται σαν τα δύο πρόσωπα της μίας και αυτής [μουσικής] εξέλιξης», ή όπως γράφει ο David Rissin, οι δυο τους συνιστούν τα «δύο ήμισυ, χωρισμένα πλέον, της μεγάλης μουσικής, θεατρικής και ανθρώπινης ενότητας που αντιπροσωπεύει ο Mozart και μόνο ο Mozart.» (Yon 2000: 430). Για την αντιπαράθεση Wagner - Offenbach βλ. Senelick, L. (2016) "Offenbach, Wagner, Nietzsche: the Polemics of Opera", *New Theatre Quarterly* 32, 3-18

<sup>73</sup> Η συζήτηση περί χαμηλής και υψηλής τέχνης παραμένει ανοιχτή και δεν προβλέπεται να κλείσει σύντομα, αν κλείσει ποτέ.

# Κεφάλαιο 5

## Έλένη - *La Belle Hélène*

«Κάθε καιρός κι η Ελένη του»

Οδυσσέας Ελύτης<sup>74</sup>

### 5.1 Εισαγωγικά

Αν ο πέμπτος αιώνας π.Χ. και ο Ευριπίδης είδε τον μύθο της Ελένης ως θέμα κατάλληλο για την τραγική σκηνή, ο δέκατος ένατος αιώνας μ.Χ. και ο Jacques Offenbach τον θεώρησε πρόσφορο για διακωμώδηση και αποδόμηση. Στη συνέχεια θα εξετάσουμε διεξοδικά τα δύο έργα (Έλένη του Ευριπίδη και *La Belle Hélène* του Jacques Offenbach) υπό το πρίσμα της *Αισθητικής της Πρόσληψης* του H.R. Jauss, και συγκεκριμένα ως προς τέσσερις βασικούς άξονες: α) τον *ορίζοντα προσδοκιών* του κοινού στην υποδοχή των έργων, την αλληλοεπίδραση των κείμενων με το κοινό τους και την *αισθητική απόκλιση* από τις απαιτήσεις του, β) την *αισθητική τους αξία* και πώς αυτή προσδιορίζεται με βάση την *ανοικείωση* που προκαλούν στον αναγνώστη/θεατή τότε και σήμερα, γ) την *κοινωνική τους διάσταση* δ) την *επίτευξη αισθητικής απόλαυσης* μέσω της *αισθητικής ταύτισης* με την κεντρική ηρωίδα ή και τους δευτερεύοντες χαρακτήρες. Επειδή όμως δε θα διεξέλθουμε αναλυτικά τα δύο έργα με βάση την πλοκή τους, αλλά θα τα προσεγγίσουμε ως προς συγκεκριμένα μόνο χαρακτηριστικά τους, κρίνουμε σκόπιμο να προτάξουμε της ανάλυσης την υπόθεση κάθε έργου περιληπτικά, προκειμένου να διασφαλίσουμε για τον/την αναγνώστη/τρια μια πληρέστερη εικόνα του.

### 5.2 Ευριπίδη Έλένη

Θεωρούμε την Έλένη, έργο δημοφιλές στις μέρες μας, πολύ γνωστή, ώστε να μην χρειάζεται στο σημείο αυτό να σταθούμε σε γενικές πληροφορίες. Ως εκ τούτου θα προχωρήσουμε απ' ευθείας στην παράθεση της περίληψης της υπόθεσής, και στο κεφ. 5.2.2 θα εστιάσουμε στις λεπτομέρειες εκείνες του κειμένου, της επιτέλεσής του και της διαδρομής του στον χρόνο, που θα είναι χρήσιμες για την απάντηση των ερευνητικών μας ερωτημάτων.

---

<sup>74</sup> Ελύτης, Οδ. (1980) *Μαρία Νεφέλη*, Αθήνα: Ίκαρος

### 5.2.1 Περίληψη του έργου

Η τραγωδία ξεκινά με την Ελένη να προσπέφτει ικέτιδα στον τάφο του Αιγύπτιου βασιλιά Πρωτέα, προσπαθώντας να αποφύγει έναν ανεπιθύμητο γάμο με τον γιο του Πρωτέα, Θεοκλύμενο, νυν βασιλιά της Αιγύπτου. Εκεί ο Τεύκρος, αδελφός του Αίαντα του Τελαμώνιου, ο οποίος καταφθάνει στην Αίγυπτο προκειμένου να πάρει χρησμό από τη Θεονόη, τη μάντισσα κόρη του Πρωτέα και αδελφή του Θεοκλύμενου, συναντά την Ελένη. Τα λόγια του δεν αφήνουν στην ηρωίδα περιθώρια να ελπίζει σε διάσωσή της και επάνοδό στη Σπάρτη, αφού οι φήμες θέλουν τον Μενέλαο νεκρό. Η Ελένη θρηνεί για την τύχη της μαζί με τις Σπαρτιάτισσες γυναίκες του χορού και αποχωρεί, ενώ στη σκηνή, μπροστά από το παλάτι του Θεοκλύμενου, εμφανίζεται ένας ρακένδυτος ναυαγός που αγνοεί σε ποια γη τον ξέβρασε η θάλασσα, και πληροφορεί το κοινό ότι είναι ο Μενέλαος. Αφού περιγράφει με τρόπο δραματικό τα παθήματα και τις συμφορές που πέρασε μετά την άλωση της Τροίας, αποκαλύπτει ότι τη σύζυγό του, την Ελένη, την έχει κρυμμένη μαζί με τους ναυαγούς συντρόφους του σε μια σπηλιά δίπλα στη θάλασσα. Πλησιάζει στο παλάτι για να ζητήσει βοήθεια, όμως η ηλικιωμένη θυρωρός τον αποδιώχνει βίαια, καθώς ο Θεοκλύμενος μισεί τους Έλληνες εξ αιτίας της Ελένης, και γι' αυτό όποιος Έλληνας βρεθεί στην Αίγυπτο είναι καταδικασμένος να πεθάνει. Η αναφορά του ονόματος της Ελένης από τη γριά δούλα αναστατώνει τον Μενέλαο, ο οποίος διερωτάται σχετικά με τη σχέση της Ελένης της Αιγύπτου με εκείνη της Σπάρτης, που έχει κρυμμένη στη σπηλιά. Ο χορός αναγγέλλει χαρούμενος τον χρησμό της Θεονόης: ο Μενέλαος είναι ζωντανός και παραδέρνει με το πλοίο του σε όλες τις γωνιές της γης. Η Ελένη συναντά τον ναυαγό και τρομαγμένη ζητά και πάλι καταφύγιο στον τάφο του Πρωτέα. Η ομοιότητά της με την Ελένη της σπηλιάς προκαλεί αμηχανία στον Μενέλαο. Ακολουθεί η σκηνή της αναγνώρισης, όπου η Ελένη αποκαλύπτει στον σύζυγό της ότι εκείνη είναι η πραγματική Ελένη, και προσπαθεί να τον πείσει ότι, ενώ εκείνος επί δέκα χρόνια πολεμούσε για ένα είδωλο, δημιούργημα της θεάς Ήρας, και είναι αυτό που έσερνε μαζί του άλλα επτά παραδέρνοντας στη θάλασσα, εκείνη βρισκόταν, άμεμπτη και πιστή σύζυγος, στην Αίγυπτο. Τη δυσπιστία του Μενέλαου διαλύει ο αγγελιαφόρος ο οποίος αναγγέλλει την εξαφάνιση της Ελένης από τη σπηλιά, η οποία αναλήφθηκε λέγοντας στους συντρόφους του Μενέλαου πως πολέμαγαν με τους Σκύθες στις όχθες του Σκάμανδρου εξ αιτίας ενός τεχνάσματος της Ήρας. Τη θέση της χαράς της αναγνώρισης παίρνει σύντομα η σπουδή για την επιπόνηση ενός σχεδίου διαφυγής από την αφιλόξενη πλέον Αίγυπτο. Όμως πρώτα, η Ελένη προσπέφτοντας ικέτιδα στα πόδια της Θεονόης ζητά τη σιωπή της σχετικά με την παρουσία του συζύγου της στην Αίγυπτο. Στη συνέχεια ζητεί από τον

Θεοκλύμενο, πριν προχωρήσει δήθεν σε γάμο μαζί του, να της παραχωρήσει καράβι ώστε να αποδώσει μεσοπέλαγα νεκρικές τιμές στον νεκρό σύζυγό της. Το στρατήγημα αυτό εξασφαλίζει στο ζευγάρι τη δραπέτευσή του. Ο Θεοκλύμενος στρέφει τότε την οργή του στη Θεονόη και ετοιμάζεται να τη σκοτώσει, όμως οι Διόσκουροι, οι αδελφοί της Ελένης που εμφανίζονται ως από μηχανής θεοί, τον μεταπείθουν δίνοντας στο έργο αίσια έκβαση.

### **5.2.2 Ορίζοντας Προσδοκιών και Αισθητική Απόκλιση**

Για την *Αισθητική της Πρόσληψης*, το εννοιολογικό εργαλείο του *ορίζοντα προσδοκιών*, όπως επισημάναμε στο κεφ. 2.5 δεν είναι προσδιορισμένο με ακρίβεια, σαφήνεια και διαφάνεια από τον πατέρα της θεωρίας, H.R. Jauss. Για τον Γερμανό θεωρητικό ο *ορίζοντας προσδοκιών* αντιπροσωπεύει ό,τι το κοινό φέρει υποσυνείδητα ως σκευή (πνευματική-ηθική-αισθητική-ιδεολογική) στην αλληλεπίδρασή του με το κείμενο. Αυτή η σκευή, προϊόν του χρόνου, του τόπου και της βιωμένης εμπειρίας διαμορφώνει τα όρια μέσα στα οποία λειτουργεί και με τα οποία αναμετράται το έργο. Η προσπάθεια ανασυγκρότησης αυτού του *ορίζοντα προσδοκιών* περνά ως εκ τούτου μέσα από την κατανόηση της ιστορικής, κοινωνικής και πολιτισμικής συνθήκης μέσα στην οποία το κείμενο εμφανίζεται, διαμορφώνοντας τις συνειδητές και ασυνείδητες καταβολές του κοινού. Δεν πρέπει εντούτοις να μας διαφεύγει το γεγονός ότι η συνθήκη αυτή είναι για τον σύγχρονο αναγνώστη/θεατή πολλαπλά διαμεσολαβημένη. Σε συνδυασμό δε με τη ρευστότητα του ίδιου του όρου “*ορίζοντας προσδοκιών*”, αφήνει περισσότερο χώρο στην εικασία και τη δημιουργική φαντασία από ό,τι στην εδραία βεβαιότητα –κυρίως όταν πρόκειται για έργα της αρχαιότητας για τα οποία οι πηγές είναι περιορισμένες–, παρά το αίτημα για «*αντικειμενικοποίηση*» που θέτει ο Γερμανός θεωρητικός. Στόχος μας, ως εκ τούτου, κατά την ανασύσταση του *ορίζοντα προσδοκιών* είναι να διασφαλίσουμε –κατά το δυνατόν– την αντικειμενικότητα των στοιχείων που συνθέτουν τις αντιλήψεις και τις προτιμήσεις του αρχικού κοινού, λαμβάνοντας ως *a priori* δεδομένο ότι οι τραγωδίες στην Αθήνα των κλασικών χρόνων λειτουργούσαν ως μεσολαβητής μεταξύ παρελθόντος και παρόντος, μεταξύ οικείου και ξένου, και το κοινό τους ανταποκρινόταν σε αυτές μέσα στο πλαίσιο των «δικών του, πολιτισμικά δομημένων, ερμηνευτικών κατηγοριών» (Blondell και αλ. 1999: xi).

Ο Ευριπίδης διδάσκει την Έλένη στα Μεγάλα Διονύσια του 412 π.Χ.. Δεν έχει περάσει ούτε ένας χρόνος από την αποτυχία της Σικελικής Εκστρατείας (415-413 π.Χ.) και τη

συντριπτική ήττα της Αθήνας, γεγονός που φορτίζει αρνητικά το πολιτικό και στρατιωτικό κλίμα στην καρδιά του Πελοποννησιακού Πολέμου (431-404 π.Χ). Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο η *Ἑλένη* προσεγγίζεται από πληθώρα μελετητών ως έργο αντιπολεμικό. Κατά συνέπεια, το πρώτο ερώτημα που προκύπτει είναι κατά πόσο το αθηναϊκό κοινό του 412 π.Χ. αντιλαμβάνεται την *Ἑλένη* ως μια έμμεση κριτική και αποτίμηση της αποτυχημένης εκστρατείας, και αν βλέπει σε αυτή να αντικατοπτρίζεται η απογοήτευση από τον συνεχιζόμενο πόλεμο με τη Σπάρτη. Ή μήπως η *Ἑλένη*, ως είδος υβριδικό –μη τραγική τραγωδία ή τραγι-κωμωδία, όπως τη θεωρούν πολλοί σύγχρονοι μελετητές–, λειτουργεί για τους πρώτους εκείνους θεατές της ως παυσίλυπο στον παρατεινόμενο πόνο και την κόπωση του πολέμου; Από τους θεωρητικούς έχουν υποστηριχτεί τόσο η αρχική θέση (Kannicht, Drew) όσο και ο αντίλογος σε αυτή (Allan).

Η ιστορική συγκυρία της εμφάνισης του έργου είναι αδιαμφισβήτητη, όπως αδιαμφισβήτητο θεωρούμε και το γεγονός ότι η τραγωδία ως είδος λειτουργούσε για τον Αθηναίο πολίτη σε ένα επίπεδο μεταφορικό, και όχι σε άμεση αντιστοιχία με την πραγματική ζωή. Οι Αθηναίοι του πέμπτου αιώνα π.Χ. ήταν εξοικειωμένοι με την πραγμάτευση από σκηνης μύθων του παρελθόντος με θεούς και ήρωες. Η τραγωδία, όμως, δεν εκφράζει νοσταλγία για ένα εξιδανικευμένο ηρωικό παρελθόν, αλλά όπως υποστηρίζει ο Meltzer (2006 στο Allan 2008: 7) εξετάζει σύγχρονα θέματα σε ένα παρελθοντικό φανταστικό πλαίσιο, όπου οι ήρωες βρίσκονται σε απόσταση και είναι διαφορετικοί σε σχέση με τους θεατές. Οι δύο κόσμοι, της σκηνης και του κοίλου, δεν είναι παρ' όλα αυτά διχοτομημένοι, αλλά «αποτελούν μέρη ενός συνεχούς», όπως παρατηρεί ο μελετητής, με τον κόσμο των θεατών να φαντάζει από πολλές απόψεις καλύτερος από εκείνον του ηρωικού παρελθόντος. Το ερώτημα, εν τούτοις, παραμένει: είναι η *Ἑλένη* μια αντιπολεμική τραγωδία ή μια τραγωδία φυγής από τον απογοητευτικό κόσμο της πραγματικής ζωής; Όπως σημειώνει ο Allan (2008: 9), μια παραδοχή της *Ἑλένης* ως αντιπολεμικής τραγωδίας προσκρούει, μεταξύ άλλων, στο γεγονός ότι η πλειοψηφία των Αθηναίων επικροτούσε τη συνέχιση του πολέμου και την επιδίωξη της νίκης με κάθε κόστος, και άρα η πρόσληψή της ως αντιπολεμικού δράματος αποτελεί αναχρονισμό. Ουδείς όμως μπορεί με βεβαιότητα να ισχυριστεί ότι οι Αθηναίοι θεατές του 412 π.Χ., με νωπές τις μνήμες από την πανωλεθρία του στόλου τους στις Συρακούσες, δεν αναγνώρισαν στο παράλογο του Τρωικού Πολέμου, ο οποίος έγινε για μια φρεναπάτη,

“για ένα πουκάμισο αδειανό”,<sup>75</sup> σύγχρονες αντιστοιχίσεις. Ουδείς μπορεί να αποκλείσει ότι η επιστροφή στην εχθρική για τους Αθηναίους Σπάρτη της Σπαρτιάτισσας ηρωίδας Ελένης –η οποία αντιπροσωπεύει κατά την Zweig (1999: 220) «την απατηλή αξία του πολέμου»–, δεν προκάλεσε οικείους προβληματισμούς για το εμπόλεμο παρόν. Όπως ισχυρίζεται η Zweig (1999: 220), ο αντίκτυπος της *Ελένης* στο πρώτο της εκείνο κοινό θα πρέπει να ήταν έντονος. Αν και δεν ήταν η πρώτη φορά που ο Ευριπίδης έθετε εμμέσως τέτοιους προβληματισμούς από σκηνής. Όπως ισχυρίζεται ο Podlecki (1970: 418), πολλοί θα πρέπει να ήταν οι θεατές, οι οποίοι άκουσαν τα λόγια του Μενέλαου –«δεινής ανάγκης οὐδὲν ἰσχύειν πλέον» [514]<sup>76</sup>– «με ένα ρίγος τύψης για τη μοίρα των συμπολιτών και των συμμάχων τους οι οποίοι, σε αντίθεση με την Ελένη και τον Μενέλαο, δε θα επέστρεφαν στην πατρίδα». Όπως, ωστόσο, θα υποστηρίξουμε στη συνέχεια, η θεματική παλέτα της *Ελένης* απέχει πολύ από το να επιτρέψει την ένταξη του ευριπίδειου αυτού δράματος σε μια αμιγώς αντιπολεμική ποιητική.

Το δεύτερο ερώτημα προκύπτει από την ίδια τη φύση του κειμένου: κατά πόσο οι πρώτοι της θεατές εξέλαβαν την *Ελένη* ως μέλος του τραγικού είδους· ως μια τραγωδία με ευτυχές τέλος, και όχι ως είδος νέο, υβριδικό και ανοίκειο, ανάξιο ίσως προσοχής και εκτίμησης, που «δεν θα έπρεπε να την πάρει κανείς στα σοβαρά», όπως πιστεύει ο Webster (στο Lesky 2003<sup>3</sup>: 255). Τα θεατρικά είδη στην Αθήνα των κλασικών χρόνων περιορίζονται σε τρία (τραγωδία, κωμωδία και σατυρικό δράμα), με όρια σαφώς διακριτά μεταξύ τους. Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με την απουσία αναφοράς από τον Αριστοτέλη στην *Ποιητική* του σε επινόηση νέου δραματικού είδους από τον ποιητή, μίξη των ειδών ή μη ειδολογική καθαρότητα στην ευριπίδεια δραματολογία, ωθεί τον Wright (2005: 11-2) να αμφισβητήσει ως αναχρονισμό την άποψη μελετητών όπως ο Segal, ο οποίος βλέπει την *Ελένη* ως ρομαντικό δράμα. Και αυτό γιατί όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που συνηγορούν στην κατηγοριοποίηση του έργου ως τέτοιου, είναι ρομαντικά σύμφωνα με τα ειδολογικά κριτήρια του ρομαντικού είδους που η θεωρία της λογοτεχνίας θέτει πολύ μεταγενέστερα. Όπως υποδεικνύει χαρακτηριστικά ο Wright (2005:12): «[...] ενώ μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε τον Ευριπίδη για να κατανοήσουμε το ρομαντικό είδος, δεν μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε τα ρομαντικά έργα για να κατανοήσουμε τον Ευριπίδη». Για το κοινό του 412 π.Χ. –του οποίου η εξοικείωση με το τραγικό είδος χάρις στην πολυετή συμμετοχή του στο διονυσιακό φεστιβάλ, το οποίο και

---

<sup>75</sup> όπως θα χαρακτηρίσει αιώνες αργότερα ο Γιώργος Σεφέρης το είδωλο της Ελένης. Σεφέρης, Γ. (1974<sup>9</sup>) *Ποιήματα*, Αθήνα: Ίκαρος σσ. 239-242

<sup>76</sup> (η πιο μεγάλη δύναμή 'ναι η ανάγκη)

έχει διαμορφώσει τις προσδοκίες του, είναι μεγάλη-, η Έλένη είναι τραγωδία. Διότι τα στοιχεία εκείνα που σήμερα προσδιορίζουν το έργο ως ρομαντικό δράμα, μπορεί να είναι πρωτόγνωρα ίσως τότε, βρίσκονται, εντούτοις, εντός του τραγικού είδους – αποτελούν μία εναλλακτική μορφή θέασης της τραγικότητας (Marshall (2014: 15). Παρά το γεγονός ότι η αντίληψή μας για το τραγικό είδος είναι εξ ανάγκης διαμορφωμένη από το corpus των τριάντα δύο τραγωδιών των τριών μεγάλων τραγικών που έφτασαν πλήρεις στα χέρια μας,<sup>77</sup> μπορούμε με αρκετή βεβαιότητα να συμπεράνουμε πως η τραγωδία συμπεριελάμβανε ένα μεγάλο ρεπερτόριο έργων τα οποία, αν και στα μάτια μας δε φαντάζουν αρκούντως τραγικά, για τους Αθηναίους των κλασικών χρόνων ήταν αναμφίλεκτα τραγωδίες. Και παρ' ότι το μοτίβο *δραπέτευση-διάσωση*, βασικό εργαλείο της πλοκής στην Έλένη, το αναγνωρίζουμε σήμερα ως μοτίβο του σατυρικού δράματος, δεν υπάρχει κανένα στοιχείο που να αποκλείει τη χρήση του ως κοινού αφηγηματολογικού εργαλείου μεταξύ των δραματικών ειδών (Wright 2005: 125).

Με όποιον τρόπο κι αν χαρακτηρίζουν τα ευριπίδεια δράματα, όπως η Έλένη, οι σύγχρονοι μελετητές (*ρομαντικές τραγωδίες* ο Patin, *τραγικωμωδίες* ο Verrall, *ρομαντικά έργα πλεκτάνης* ο Κνοx, ή *περίεργα ρομάντζα με ευτυχή έκβαση* ο Taplin (Wright 2005: 7-8), είναι πιθανό το κοινό που παρακολούθησε την Έλένη ως τραγωδία στα Διονύσια του 412 π.Χ. να βίωσε απογοήτευση αντιλαμβανόμενο το ευριπίδειο δράμα ως αποτυχημένο, διότι δεν πραγματευόταν ένα τραγικό θέμα. Παραμένει βεβαίως ζητούμενο αν η έννοια του τραγικού ή μη συνδεόταν για τους πρώτους εκείνους θεατές με στοιχεία όπως η ελαφρότητα του ύφους, η ειρωνεία, ο αμφίσημος λόγος, τα κωμικά στιγμιότυπα, μοτίβα που σήμερα γνωρίζουμε ως χαρακτηριστικά ενός διαφοροποιημένου, ρομαντικού είδους. Άλλωστε είναι δύσκολο να αποφανθεί κανείς αμετάκλητα τι εκλαμβάνει ο Αθηναίος του πέμπτου αιώνα π.Χ. ως αστείο, όπως θεωρείται σήμερα, για παράδειγμα, από το σύνολο σχεδόν των μελετητών, ο διάλογος του ρακένδυτου ναυαγού Μενέλαου με τη γριά θυρωρό του παλατιού του Θεοκλύμενου [437-500], ή αν ο θεατής της αρχαιότητας αντιλαμβάνεται το χιούμορ στην τραγωδία ως «περισπασμό και παρέκκλιση» από την τραγική νόρμα, παρά το γεγονός ότι χιουμοριστικά στοιχεία την κατάλληλη χρονική στιγμή επιτείνουν την τραγική εντύπωση (Wright 2005: 28). Εκείνο που είναι βέβαιο είναι πως οι κωμικοί ποιητές διακωμωδούν φιλοσοφικές ιδέες ή τους ίδιους τους φιλοσόφους, σπάνια όμως, όπως υποστηρίζει ο Wright (2005: 234), πραγματεύονται

---

<sup>77</sup> Επίσης χάρη σε κάποια ελάχιστα σπαράγματα άλλων τραγωδιών, στις αριστοτελικές αναφορές σχετικά με την τραγωδία στην *Ποιητική*, καθώς επίσης και κάποια στοιχεία που διασώζονται από την κωμωδία



ιδέες με τρόπο δυναμικό ή εισηγούνται νέες, όπως πράττει ο Ευριπίδης. Ο ευριπίδειος τρόπος σε έργα αντίστοιχα της *Ἑλένης*, αν και δε διαθέτει την αυστηρή τραγικότητα της αισχύλειας, της σοφόκλειας ή ακόμη και της πρωιμότερης ευριπίδειας ποιητικής, απέχει από το να θεωρηθεί κωμικός, άποψη με την οποία διαφωνούν κλασικιστές όπως η Pippin Burnett (1960: 154), η οποία θεωρεί την *Ἑλένη* «πείραμα ενός νέου είδους κωμωδίας στο οποίο μια ρομαντική πλοκή χρησιμοποιείται ως πρόφαση για την ποιητική έκφραση φιλοσοφικών ιδεών».<sup>78</sup>

Εντούτοις, κάτι που με σχεδόν απόλυτη βεβαιότητα μπορούμε να ισχυριστούμε για το πρώτο κοινό της *Ἑλένης* είναι η εξοικείωσή του με τους “παρειλημμένους μύθους”,<sup>79</sup> την ελληνική μυθική παράδοση ως συλλογική μνήμη και ιστορία ταυτόχρονα, κρίσιμης σημασίας για τη ζωή της κοινότητας. Δεδομένου ότι οι μύθοι είναι ήδη γνωστοί στο κοινό –τουλάχιστον οι δημοφιλέστερες εκδοχές τους–, όπως στην εποχή μας οι τραγωδίες των τριών μεγάλων τραγικών, οι προσδοκίες του κοινού για το τι θα δουν στην σκηνή είναι εν πολλοίς προδιαγεγραμμένες. Αυτό που η *Ἑλένη* κομίζει είναι μια ασυνήθιστη στάση απέναντι στον οικείο μύθο. Η επιλογή του θέματος κατ’ αρχάς, η επιλογή της συγκεκριμένης εκδοχής του μύθου, τα νεωτερικά στοιχεία με τα οποία ο ποιητής τον εξωραΐζει, καθώς και η ίδια η δραματουργική σύνθεση αποτελούν παράγοντες που συνδιαμορφώνουν το νόημα προς ερμηνεία από τον θεατή.<sup>80</sup> Συνεπώς, με την *Ἑλένη*, αλλά και άλλες τραγωδίες του είδους (escape tragedies),<sup>81</sup> ο Ευριπίδης δοκιμάζει τον *ορίζοντα των προσδοκιών* του κοινού του, ο οποίος έχει διαμορφωθεί από την έως τότε πραγματέυση των μύθων από τους τραγικούς, αλλά και από τον ίδιο.<sup>82</sup> Όπως υποστηρίζει ο Wright (2005: 59) η πλοκή της *Ἑλένης* (αλλά και της *Ἄνδρομέδας* και της *Ἰφιγένειας ἐν Ταύροις*) βασίζεται σε ασυνήθιστες αλλαγές οι οποίες ισοδυναμούν με ολοκληρωτική ανατροπή του οικείου μύθου. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η πραγματέυση του μύθου της *Ἑλένης* από τον Ευριπίδη λειτουργεί ως ένα *νέο παράδειγμα* ή αντιπαράδειγμα σε σχέση με άλλες τραγωδίες. Κρίνοντας από την επίδραση της *Ἑλένης*

---

<sup>78</sup> Η Αμερικανίδα κλασικίστρια βλέπει μάλιστα την *Ωδή στη Μεγάλη Μητέρα* [1301-1368] ως αντίστοιχη της κωμικής παράβασης, με τη διαφορά ότι η Ωδή έχει οργανική λειτουργία στο έργο (Pippin Burnett 1960: 156)

<sup>79</sup> Αριστοτέλης, *Ποιητική* 1453b 22. Ωστόσο, κάποιοι μελετητές αμφισβητούν την εξοικείωση του κοινού με τους μύθους και δικαιολογούν με τον τρόπο αυτό τον ευριπίδειο πρόλογο, όπου ο ποιητής παρουσιάζει περιληπτικά τον μύθο που πραγματεύεται η τραγωδία (Mierow 1953: 248)

<sup>80</sup> Όλες οι θεατρικές περσόνες της *Ἑλένης* (τραγωδία, κωμωδία, σατυρικό δράμα) συνυπάρχουν στα τέλη του πέμπτου αιώνα και, όπως επισημαίνει ο Marshall (2014: 79), τροφοδοτούνται αμοιβαία.

<sup>81</sup> Υιοθετούμε τον όρο με τον οποίο πλέον προσδιορίζεται στη βιβλιογραφία το σώμα των έργων αυτών ως ειδική δραματική υποκατηγορία

<sup>82</sup> πρβλ. την ηρωίδα της *Ἑλένης* με την *Ἑλένη των Τρωάδων*

στις αριστοφανικές *Θεσμοφοριάζουσες*, η συνάντηση του κοινού μαζί της θα πρέπει να του προκάλεσε ένα ισχυρό ξάφνιασμα. Όπως, παρ' όλα αυτά, έχουμε ήδη επισημάνει, η απουσία σχολιαστικών πηγών σχετικά με τα παράδοξα αυτά χαρακτηριστικά στις τραγωδίες του Ευριπίδη, αλλά και κειμενικών παραλλήλων, που να επιτρέπουν τη σύγκριση, δεν αποτελούν αψευδείς μάρτυρες της ευριπίδειας επινόησής τους. Άλλωστε, ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί προγενέστερες ποιητικές αποτυπώσεις του μύθου της Ελένης, γνωστές στο κοινό.<sup>83</sup> Το πρωτότυπο και εντυπωσιακό, αυτό που προκαλεί *ανοικείωση* στον θεατή είναι ο παράδοξος τρόπος με τον οποίο συνθέτει τα παλαιά αυτά υλικά σε μια ολωσδιόλου νέα και προκλητική σύνθεση, η οποία αποτυπώνεται στην αριστοφανική διατύπωση «τήν καινήν Έλένην» [*Θεσμ.* 850].

Στην *Ελένη* το παλαιό υλικό –γνωστό από τον Όμηρο (η επίσκεψή της στην Αίγυπτο) [*Οδ.* δ], τον Στησίχορο (όπου η Ελένη αποκτά το είδωλό της), το χαμένο αισχύλειο σατυρικό δράμα *Πρωτέας*, και τον Ηρόδοτο– χύνεται σε νέο καλούπι, και κατ' ουσίαν ο Ευριπίδης ζητεί από το κοινό να αποδεχτεί ότι η ομηρική Ελένη δεν υπήρξε ποτέ. Ό,τι οι Έλληνες νόμιζαν ως Ελένη, δεν ήταν άλλο από ένα φάντασμα πλασμένο από αιθέρα, έργο της Ήρας. Ο πόλεμος στην Τροία έγινε για μια «κενήν δόκησιν» [36], προσπορίζοντας στον νικητή, αντί για «γέρας», «έριν» [1134]. Είναι όμως αυτές οι εκδοχές του μύθου οι πηγές της ευριπίδειας *Ελένης*; Ο Wright (2005: 87-93) υποστηρίζει πως όχι, και προκρίνει ως πηγή τον εγκωμιαστικό λόγο για την Ελένη του σοφιστή Γοργία, άποψη με την οποία θα συμπαραταχθούμε εν μέρει, καθώς ολόκληρη η θεματική της *Ελένης* σχετίζεται με προβλήματα και ιδέες τα οποία η σοφιστική σκέψη θέτει ακριβώς εκείνη την εποχή προς διερεύνηση. Τα δίπολα των αντιθέτων (γνώση-ψευδαίσθηση, δοκεῖν-εἶναι ὄνομα-σῶμα, λόγος-ἔργον) λειτουργούν στο έργο ως εκκρεμές, την ταλάντωση του οποίου ο θεατής καλείται να ακολουθήσει εισερχόμενος σε μια κατάσταση διαρκούς έντασης και αμφιβολίας, την οποία επιτείνει η τραγική ειρωνεία: η γυναίκα που βλέπει εμπρός του ο Τεύκρος μοιάζει στην Ελένη, αλλά η λογική του λέει πως δεν μπορεί να είναι εκείνη [72-7]· είδε την Ελένη με τα ίδια του τα μάτια, αλλά εμπιστεύεται αυτό που βλέπει με τον νου [122], ωστόσο κάνει λάθος· ο Μενέλαος μαθαίνει πως στο παλάτι της Αιγύπτου κατοικεί η Ελένη της Σπάρτης, κόρη του Τυνδάρεω, εκείνος όμως αρνείται να δει την αλήθεια και

---

<sup>83</sup> Ο Gould (2018: 175) προσδιορίζει την αρχαία ελληνική μυθολογία ως «ανοιχτό σύστημα», όπου μια παραδοσιακή ιστορία αναδιηγούμενη αποκτά καινούργια νοήματα, προστίθενται νέα πρόσωπα και περιστατικά, ή και αντιστρέφει πλήρως τα παλιά νοήματα, όπως στον ευριπίδειο μύθο της Ελένης. Ο Gould βλέπει τον «αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα» της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας ως εγγύηση του κεντρικού ρόλου που αυτή διαδραματίζει στην αρχαία ελληνική θρησκεία

ακολουθεί τη δόκησή του, που τον οδηγεί σε σύγχυση [483-500]. Στον κόσμο της *Ελένης* τίποτα δεν είναι απλό, ξεκάθαρο, αναμφίσημο. Η *Ελένη* είναι ένα κείμενο κατοπτρικό. Σε κάθε τι αντιστοιχεί ένα διπλό, ένα είδωλο. Η *Ελένη* είναι το βασίλειο του διπλού: οι βάρβαροι ήρωες εμφανίζονται με διπλό όνομα (Ειδώ – Θεονόη, Πάρις - Αλέξανδρος)· το ίδιο όνομα αντιστοιχεί σε δύο διαφορετικούς τόπους (Σαλαμίν, Σπάρτη)· δύο διαφορετικά σώματα μοιράζονται το ίδιο όνομα (Πρωτέας: ικανός κατά βούληση να αλλάζει μορφή, Δίας: μεταμορφώνεται σε κύκνο), με πιο χαρακτηριστική την περίπτωση της ίδιας της Ελένης και του *Ξμπνου ειδώλου* της [34], εγείροντας κατ' αυτόν τον τρόπο θέματα προσωπικής ταυτότητας. Η Ελένη υποστηρίζει την αθωότητά της και επιμένει στον σαφή διαχωρισμό μεταξύ του άμεμπτου εαυτού της και του μοιχευτικού της ειδώλου, την ίδια στιγμή που η ίδια και το όνομά της λογίζονται για εκείνη ως συνώνυμα [198-9]:

«δι' ἐμέ τ' ἄν πολυκτόνον,  
δι' ἐμὸν ὄνομα πολύπονον»

(φταίω εγώ για τόσους φόνους  
και τ' όνομά μου, που ένα πλήθος  
σώριασε δυστυχίες.)

αλλά και για τους θεούς [1653]: «καὶ τοῖς θεοῖς παρέσχε τοῦνομ', οὐκέτι».<sup>84</sup> Για τον λόγο αυτό, δικαίως ο Wright (2005: 323) αναρωτιέται: «εάν η ταυτότητα της Ελένης μπορούσε να αποσυνδεθεί από το όνομα και το σώμα της, τότε πώς αλλιώς θα μπορούσε να προσδιοριστεί;».

Η λειτουργία του μύθου αποτελεί εξ αρχής την προβληματική του έργου και θέτει το κοινό σε κατάσταση διαρκούς αναρώτησης και «σώφρονος άπιστίας» [1617]. Ο θεατής καλείται να επιλέξει τι θα δεχτεί και τι θα απορρίψει. Δισσοί λόγοι και δισσοί μύθοι προκαλούν αμηχανία: ποιος ο αληθής, ποιος ο ψευδής, η απόφαση μένει μετέωρη. Διπλός μύθος για τη γέννηση της Ελένης [16-21], η αυτοκτονία της Λήδας [136] –πιθανώς ευριπίδειας επινόησης–, οι δύο αδελφοί της, οι Διόσκουροι, είναι νεκροί ή ζωντανοί; [137-42], μίξη αληθινών και ψεύτικων ιστοριών, παραδοσιακών και νέων (μεταφορά της Ελένης από τον Ερμή στο Μακρονήσι κατά την εναέρια διαδρομή τους από τη Σπάρτη στην Αίγυπτο [1667-73]) οδηγούν σε προβληματισμό. Όπως χαρακτηριστικά παρατηρεί

---

<sup>84</sup> (τ' όνομα της Ελένης δεν χρειαζόταν στους θεούς άλλο·)

ο Wright (2005: 154), «ο Ευριπίδης προκαλεί το κοινό του να εξετάσει τις γνώσεις του στους μύθους και να αναρωτηθεί για ό,τι πριν έμοιαζε αδιαμφισβήτητο», ενώ υποστηρίζει ότι εκείνο το πρώτο κοινό θα πρέπει να αισθάνθηκε μπερδεμένο με αυτή τη μίξη γνωστών και άγνωστων μύθων, και πιθανώς πρόθεση του ποιητή να ήταν ακριβώς να “ξεβολέψει” τους θεατές του, πετώντας τους έξω από την ασφαλή ζώνη που οι κοινώς γνωστοί μύθοι διαμορφώνουν.

Θέματα σχετικά με τη φυσική και ανθρώπινη γεωγραφία, την τοπογραφία και μετεωρολογία ξένων τόπων και λαών απασχολούν τον Αθηναίο του πέμπτου αιώνα π.Χ. ο οποίος, όπως και ο Ευριπίδης, φαίνεται να είναι εξοικειωμένος με τη γεωγραφία και την κουλτούρα της Αιγύπτου, η οποία, κατά τη Zweig (1999: 230), στο φαντασιακό των Ελλήνων είναι η γη της σοφίας και του μυστηρίου, ενώ για τον Marshall (2014: 93) αντιπροσωπεύει τη γη των νεκρών, όπου κύριος είναι ο Θεοκλύμενος, και στην οποία η Ελένη μετέβη με απαγωγή, ως άλλη Περσεφόνη. Η *Ελένη* ξεκινά ακριβώς με μία αναφορά στην Αίγυπτο [1-3]. Όμως δεν είναι η εθνο-γεωγραφία που ενδιαφέρει τον ποιητή, αλλά μάλλον αυτό που αντιπροσωπεύουν οι εξωτικοί τόποι και οι στερεοτυπικές απεικονίσεις τους για τους συγκαταρκινούς του Αθηναίους. Η τυπική ρητορική της τραγωδίας, όπως επισημαίνει η Hall (1989a: 161 στο Wright 2005: 178), αντιπαραθέτει την ενιαία κατηγορία Έλληνες στην αντίστοιχη κατηγορία βάρβαροι, ως φορείς ριζικά διαφορετικών αξιών. Στην *Ελένη* η πολωτική αυτή αρχή της τραγωδίας καταρρίπτεται και το κοινό βρίσκεται εμπρός σε βαρβάρους που επιδεικνύουν αυτοσυνειδησία ως τέτοιοι, όπως ο Θεοκλύμενος: «ποῦ βαρβάροισι πελάγεσιν ναυσθλούμενον;» [1210],<sup>85</sup> «τί δρᾶν; σοφοί τοι Πελοπίδαι τὰ τοιάδε.» [1242].<sup>86</sup> Ο Ευριπίδης φαίνεται να συνεχίζει στη σκηνή τη συζήτηση περί του τρόπου δόμησης “εθνικής ταυτότητας”<sup>87</sup> στην αθηναϊκή πόλη και τον ελληνικό κόσμο, με έναν τρόπο «προκλητικό και αντισυμβατικό» (Wright 2005: 178-9). Στην *Ελένη* οι βάρβαροι φέρουν αξίες και ποιότητες ελληνικές: ο Πρωτέας «πάντων προκρίνας σωφρονέστατον βροτῶν» [47],<sup>88</sup> η θυρωρός «εὔνους γάρ εἰμ’ Ἑλλησιν» [481],<sup>89</sup> η Θεονόη [998-1002]:

---

<sup>85</sup>(Ταξίδευε σε θάλασσες βαρβάρων;)

<sup>86</sup>(Είναι πολύ σοφοί [οι Έλληνες] σ’ αυτά: τί κάνουν;)

<sup>87</sup> Ο όρος χρησιμοποιείται εδώ καταχρηστικά, και δεν πρέπει να συγχέεται με την έννοια της εθνικής ταυτότητας όπως αυτή διαμορφώθηκε κατά τη Νεωτερικότητα

<sup>88</sup> (κρίνοντας πως αυτός απ’ όλους ήταν πιο γνωστικός)

<sup>89</sup> (Έχω στους Έλληνες αγάπη)

«ἐγὼ πέφυκά τ' εὐσεβεῖν καὶ βούλομαι  
φιλῶ τ' ἑμαυτὴν, καὶ κλέος τούμοῦ πατρὸς  
οὐκ ἂν μιάναίμ', οὐδὲ συγγόνωι χάριν  
δοίην ἂν ἐξ ἧς δυσκλεῆς φανήσομαι.»

(Εἶμαι εὐσεβὴς καὶ θέλω ἔτσι νὰ μείνω·  
καθάριο θὰ κρατήσω τ' ὄνομά μου  
καὶ τοῦ πατέρα, οὐδὲ στὸν ἀδερφό μου  
θὰ χαριστώ, ἀποκτώντας κακὴ φήμη.)

Για μια ακόμη φορά το κοινό καλείται να αντιληφθεί πως τίποτα δεν πατά σε στέρεο έδαφος, και οι διχοτομίες εγώ – άλλος, Έλληνας – βάρβαρος, που θεωρούσε δεδομένες, τίθενται εν αμφιβόλω.

Η διχοτομία μεταξύ θηλυκού και ανδρικού προτύπου, όπως τη θέλει η παράδοση, είναι ακόμη ένα πεδίο όπου ο Ευριπίδης φαίνεται να εισέρχεται με ξεκάθαρη πολιτική ατζέντα στα έργα του. Αν ισχύει η θέση της Zeitlin (1996: 363) ότι το αρχαίο θέατρο χρησιμοποιεί το θηλυκό με σκοπό να φαντασιωθεί ένα πληρέστερο μοντέλο για τον ανδρικό Εαυτό, τότε θα πρέπει να προβληματιστούμε σχετικά με την επίδραση που είχε στο πρώτο κοινό της Έλένης η “θηλυκοποίηση” του Μενέλαου, ο οποίος με την караβοτσακισμένη εμφάνισή του δεν έχει την αναμενόμενη βαρύτητα ενός τραγικού ήρωα, και εμφανιζόμενος ως άλλος Οδυσσεύς –μόνο στην όψη, όμως, χωρίς το *πολύτροπον* του επικού ήρωα– αποκτά μια κωμικότητα που πιθανόν να προκάλεσε το γέλιο των θεατών, όπως υποθέτει ο Marshall (2014: 32). Η καινή-αληθινή Ελένη, αφετέρου, δε θυμίζει και πολύ τον παραδοσιακό εαυτό της. Εμφανίζεται καθ' όλη τη διάρκεια των δεκαεπτά χρόνων που παρέμεινε στην Αίγυπτο ως ενάρετη και πιστή σύζυγος, μια άλλη Πηνελόπη. Η ομορφιά λειτουργεί για αυτήν ως κατάρα και δε διστάζει να απαλλαγεί από αυτή γδέρνοντας τα μάγουλά της, κόβοντας τα μακριά μαλλιά της, εκδυόμενη το λευκό της ένδυμα και αντικαθιστώντας το με μαύρο, με αποτέλεσμα η ταυτοσημία ονόματος-σώματος να χάνει τον συνεκτικό της δεσμό. Πρόκειται συνεπώς για μια διαφορετική Ελένη, στο σώμα και τον χαρακτήρα, εξωτερικά αλλά και εσωτερικά. Τόσο η Ελένη όσο και ο Μενέλαος ως χαρακτήρες αποκλίνουν από τις προσδοκίες των θεατών, καθώς αποτελούν, όπως σχολιάζει ο Marshall (2014: 31-2), «αντικαθρέφτισμα των παλιών οικείων εαυτών τους».

Ο Ευριπίδης εξετάζει στην *Ἑλένη* τη σχέση μεταξύ πραγματικότητας και ψευδαίσθησης θέτοντας στο κέντρο της προβληματικής του οντολογικά και επιστημολογικά ζητήματα για τα οποία χρειάστηκαν δύομιση χιλιάδες χρόνια για να τα απαντήσει τόσο η φιλοσοφία όσο και η σύγχρονη επιστήμη της φυσικής, χωρίς ωστόσο η έρευνα και των δύο να έχει φτάσει έως σήμερα σε οριστικό πέρας. Όπως προσφυστάτα το διατυπώνει ο Wright (2005: 267-8): «αν δεν μπορούμε να εμπιστευτούμε τις αισθήσεις μας για να αντιληφθούμε με ακρίβεια την πραγματικότητα, ή αν οι λέξεις και η γλώσσα δεν μπορούν να την αναπαραστήσουν ικανοποιητικά, αυτό τι επιπτώσεις έχει στη γνώση μας για τον κόσμο;» Σύμφωνα με τον μελετητή, αυτά είναι τα μείζονα ερωτήματα που οι ρομαντικές τραγωδίες του Ευριπίδη θέτουν· ερωτήματα με τα οποία ο τραγικός ποιητής καταπιάνεται ήδη από πολύ νωρίτερα, και δεν είναι ο μόνος. Έχουν προηγηθεί ο Παρμενίδης, ο Ηράκλειτος, ο Δημόκριτος, ο Λεύκιππος, ο Πρωταγόρας, οι οποίοι εξετάζουν τη σχέση πραγματικότητας και γλώσσας, και φυσικά ο Γοργίας. Σύμφωνα με τον τελευταίο, ο άνθρωπος είναι μονίμως περιορισμένος από την ανικανότητά του να κατανοήσει την αλήθεια. Το μόνο που μπορεί να ελπίζει πως θα κατακτήσει είναι, στην καλύτερη περίπτωση μία δόξα, μια πεποίθηση, και όχι η πραγματική γνώση (Wright 2005: 271-2). Στον Γοργία η γλώσσα μετατρέπεται σε ηγέτιδα δύναμη, όμοια με τις φυσικές δυνάμεις, τα μαγικά ξόρκια και τις ναρκωτικές ουσίες. Μπορεί να ναρκώσει τον ακροατή, να τον εξαπατήσει, να τον οδηγήσει σε μια πλασματική αντίληψη της πραγματικότητας. Όπως έχουμε ήδη υποστηρίξει παραπάνω, θεωρούμε το γοργιανικό *Ἑλένης ἐγκώμιον* κείμενο-πηγή για την ευριπίδεια *Ἑλένη* –αν και όχι το μοναδικό, η στησιχόρεια *Παλινωδία* αποτελεί κατά την άποψή μας το δεύτερο–, υιοθετώντας μερικώς τη θέση του Solmsen (1934a: 120 στο Wright 2005: 277), την οποία αναπτύσσει περαιτέρω ο Wright (2005: 276-8). Και αυτό γιατί, όπως υποστηρίζει ο τελευταίος, δεν μπορεί να είναι συμπτωματικό το γεγονός ότι την ίδια περίοδο δύο έργα πραγματεύονται με παρόμοιο τρόπο το ίδιο φιλοσοφικό θέμα μέσω του ίδιου μύθου. Η *Ἑλένη* φαίνεται να «απαντά ευθέως σε ένα νέο συναρπαστικό, “πρώτης γραμμής” φιλοσοφικό ντιμπέιτ», κάτι που την κάνει εξαιρετικά επίκαιρη στην εποχή της (Wright 2005: 276). Όπως διαπιστώνει όμως ο Goldhill (1986: 229 στο Wright 2005: 261), η σοφιστική επιρροή στον Ευριπίδη δεν είναι μονόδρομος, αλλά μία αμφίδρομη διαδικασία στην οποία και οι δύο (σοφιστές και τραγικός) μετέχουν στην πνευματική ζωή της πόλης, και οι δύο ερευνούν παράλληλα τη θέση του ανθρώπου στη γλώσσα και την κοινωνία. Όπως εύγλωττα δηλώνουν οι Vernant και Vidal-Naquet (1988: 43) το τραγικό είδος αποσκοπεί στο να μας δείξει ότι «υπάρχουν ζώνες αδιαφάνειας και αδυναμίας μεταδοσιμότητας στις λέξεις που

ανταλλάσσουν οι άνθρωποι [...] και ο θεατής πρέπει να κατανοήσει ότι πραγματικά υπάρχουν δύο ή περισσότερα δυνατά μηνύματα». Η πραγματική καινοτομία του Ευριπίδη, κατά τον Wright (2005: 277), είναι ότι κατόρθωσε να συνδυάσει σε ένα ενιαίο επιχείρημα τις τρεις βασικές θέσεις του Γοργία,<sup>90</sup> επεκτείνοντάς τες περαιτέρω και χρησιμοποιώντας τα συμπεράσματα του σοφιστή σχετικά με την πραγματικότητα και τη γλώσσα στους μύθους.

Ως προς τη δομή του έργου, για ένα πεπαιδευμένο θεατρικά κοινό, όπως εκείνο του διονυσιακού φεστιβάλ, η διαφοροποίηση στην αλληλουχία των μερών μιας τραγωδίας (πρόλογος, πάροδος, επεισόδια, στάσιμα, έξοδος, κομμός) προκειμένου ο ποιητής να επιτύχει μια συγκεκριμένη εντύπωση, καταλύοντας αυτό που ο Marshall (2014: 24) ονομάζει «ομαλό δραματικό σφυγμό» ή «*ρυθμό*» της τραγωδίας, δεν είναι κάτι το αναπάντεχο. Ωστόσο, όπως υποστηρίζει ο Καναδός κλασικιστής, «στην *Ελένη* η δομή του έργου εμφανίζει μια πιο δραστική απόκλιση» από εκείνο που το κοινό εικάζουμε ότι θα προσδοκούσε σύμφωνα με τα δομικά μοτίβα των άλλων γνωστών τραγωδιών. Στην *Ελένη* το πρώτο στάσιμο εμφανίζεται μόλις στο τελευταίο τρίτο του έργου [1107-64] αποκαθιστώντας το αναμενόμενο μοτίβο χορικών - ασμάτων - επεισοδίων, με αποτέλεσμα να δημιουργείται ένα «άστατο και δυσάρεστο αποτέλεσμα». Άλλο σημείο καινοτομίας, είναι η πρώτη είσοδος του Μενέλαου σε κενή σκηνή [386]. Μια εξόχως αντισυμβατική τεχνική, καθώς συνιστά έναν δεύτερο πρόλογο, στοιχείο που εντάσσεται βεβαίως στη λογική του διπλού που διατρέχει το έργο, και έχει στόχο να προκαλέσει σύγχυση και να μπερδέψει το κοινό (Wright 2005: 151), το οποίο βρίσκεται κατά τον Marshall (2014: 31) μπροστά σε «δύο ξεχωριστές ενάρξεις δύο διαφορετικών έργων» [1-385 και 386-514]. Στην *Ελένη* δε συναντάμε όμως μόνο δύο προλόγους, αλλά και δύο σκηνές εξαπάτησης, δύο σκηνές αναγνώρισης, δύο караβοτσακισμένους Έλληνες ναυτικούς που διαλέγονται με την Ελένη (Τεύκρος - Μενέλαος), δύο αναγγελίες θανάτου του Μενέλαου (αμφότερες ψευδείς), δύο αγγελιαφόρους, δύο ζεύγη διδύμων ( Διόσκουροι - τέκνα Πρωτέα) (Wright (2005: 328), δύο συζύγους [έναν υφιστάμενο, (Μενέλαος), και έναν επίδοξο, (Θεοκλύμενος)], δύο σώματα-φαντάσματα (το είδωλο της Ελένης και τη “σκιά” του Μενέλαου η οποία πρόκειται να ταφεί). Αλλά και η σκηνή της αναγνώρισης έχει τη δική της καινοτομία, αφού είναι η μόνη σε ολόκληρο το τραγικό *corpus* που λαμβάνει χώρα μεταξύ ενός συζύγου που λείπει χρόνια και της γυναίκας του,

---

<sup>90</sup> «ἔν μὲν καὶ πρῶτον ὅτι οὐδὲν ἔστιν, δεύτερον ὅτι εἰ καὶ ἔστιν, ἀκατάληπτον ἀνθρώπων, τρίτον ὅτι εἰ καὶ καταληπτόν, ἀλλὰ τοῖ γε ἀνέξοιστον καὶ ἀνερμήνευτον τῶι πέλας» (DK 82 B1-4)

αντικατοπτρίζοντας τη σκηνή της αναγνώρισης Οδυσσέα - Πηνελόπης στο ομηρικό έπος. Όπως υποστηρίζει η Jansen (2012: 335), στη σκηνή της αναγνώρισης ο Ευριπίδης παίζει με τις προσδοκίες του κοινού του, διότι η αναγνώριση, αν και έχει επιτευχθεί, οδηγείται σε αποτυχία [557-593],<sup>91</sup> και μόνο την τελευταία στιγμή η εμφάνιση του αγγελιαφόρου φέρνει το ευτυχές αποτέλεσμα που οι θεατές από την αρχή ανέμεναν. Ο Wright (2005: 279 παρ. 204) θεωρεί την *Ἑλένη* ως παράσταση προγραμματική, ομοίως και τον πρόλογό της, διότι, κατά τον μελετητή, κατευθύνει το κοινό στο πώς να τη «διαβάσει». Ολόκληρη η θεματική του έργου συνοψίζεται κατά στον πρόλογο: η δυσκολία έως αδυναμία διάκρισης μεταξύ πραγματικότητας και ψευδαίσθησης [4, 18-21, 27, 34-6, 42-3. 54, 66-7, 72-7, 108, 117-22, 137-40, 160-1], η σύνδεση των σημαινόντων με τα σημαινόμενα, ή πιο απλά των ονομάτων με τα αντικείμενα και τα πρόσωπα [7, 9-10, 11-14, 16-17, 22, 24, 66-7, 148-50], διαφορετικές μορφές ψευδαίσθησης, αυταπάτης και δόλου [20, 34-6, 126, 132], καθώς και η προβληματική σχέση μύθου και πραγματικότητας [17-21, 99, 137-40].

Ο σκεπτικισμός για τις δοξασίες της εποχής σε σχέση με την εμπλοκή των θεών στις ανθρώπινες υποθέσεις εκφράζεται ήδη με τους πρώτους στίχους του προλόγου [1-3]:

«Νείλου μὲν αἶδε καλλιπάρθενοι ῥοαί,  
ὄς ἀντὶ Δίας ψακάδος Αἰγύπτου πέδον  
λευκῆς τακείσης χιόνος ὑγραίνει γύας.»

(Νά ο Νείλος με τις όμορφες νεράιδες,  
που αυτός κι όχι βροχή του Δία μουσκεύει  
τους κάμπους της Αιγύπτου, όταν τα χιόνια  
λιώνουν.)

ενώ ο αγνωστικισμός, διάχυτος μεταξύ των σοφιστών του τέλους του πέμπτου αιώνα π.Χ., σκιαγραφείται στα λόγια του χορού [στ. 1137-8]:

«ὄτι θεὸς ἢ μὴ θεὸς ἢ τὸ μέσον  
τίς φησ' ἐρευνάσας βροτῶν;»

---

<sup>91</sup> Όπως επισημαίνει η Διαμαντάκου-Αγάθου (2007: 163), η πρακτική αυτή «δεν εμπίπτει σε κάποια από τις παραδεδομένες κατηγορίες της αριστοτελικής *Ποιητικής*»



(Τί 'ναι θεός, τί μη θεός,  
και τί 'ναι ανάμεσά τους;  
Ποιος θα το πει θνητός πως το 'βρε)

Αν και η διατύπωση φαντάζει σήμερα πρωτοποριακή και προκλητική για την εποχή, εντούτοις για το πρώτο κοινό της *Ἑλένη* πιθανώς και να μην ήταν και τόσο, σύμφωνα με τον Wright (2017: 477). Επιχειρηματολογώντας περαιτέρω, ο Άγγλος κλασικιστής σημειώνει πως οι Αθηναίοι ήταν εξοικειωμένοι με σοφιστικές απόψεις όπως εκείνη του Πρωταγόρα (φημολογούμενου δασκάλου του Ευριπίδη): «Περὶ μὲν θεῶν οὐκ ἔχω εἰδέναι, οὔθ' ὡς εἰσὶν οὔθ' ὡς οὐκ εἰσὶν οὔθ' ὅποιοί τινες ἰδέαν» (fr. 4), και η ευριπίδεια αναφορά είναι πιθανό να αποτελεί «τη δική του συνεισφορά σε έναν ήδη ανοιχτό και ζωνρό διάλογο σχετικά με τη φύση και την κατανοησιμότητα του θεϊκού μύθου». Όπως παρατηρεί ωστόσο ο Lesky (2003: 411), υιοθετώντας την άποψη του R. Kannicht, ο αγνωστικισμός του Ευριπίδη, αντίθετα από του Πρωταγόρα, είναι μόνο φαινομενικά ανατρεπτικός, «επειδή δεν αφορά στην ύπαρξη των θεών, αλλά μόνο στην ποιότητα της φύσης τους και στο νόημα της συμπεριφοράς τους»: «ὦ θύγατερ, ὁ θεὸς ὡς ἔφυ τι ποικίλον καὶ δυστέκμαρτον,» [711-2].<sup>92</sup> Κατά πόσο όμως οι απόψεις των χαρακτήρων του δράματος απηχούν τις ιδέες του ποιητή; Όχι κατ' ανάγκη. Όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει η Lefkowitz (2016: 21), οι ήρωες μιλούν με τη γλώσσα της εποχής τους για τις σύγχρονες ιδέες που απασχολούν το κοινό, το οποίο είτε έχει για αυτές άμεση γνώση από τους σοφιστές και τους φιλοσόφους είτε τις έχει προσεγγίσει μέσα από τις αναφορές της κωμωδίας σε αυτές και τους φορείς τους. Οι θεοί στην *Ἑλένη* κινούνται στη δική τους επικράτεια, αποστασιοποιημένοι και απρόβλεπτοι. Δεν επιδεικνύουν παρά ελάχιστο ενδιαφέρον για δικαιοσύνη, αμεροληψία ή κατανόηση για τον ανθρώπινο πόνο, και απόδειξη οι από μηχανής Διόσκουροι στο τέλος του δράματος, οι οποίοι «αναδεικνύουν τα χάσμα μεταξύ θεϊκού και ανθρώπινου» (Blondell και αλ. 1999: 76). Διαιωνίζουν παρ' όλα αυτά την παραδοσιακή ελληνική αντίληψη περί θεϊκής συμμετοχής στα ανθρώπινα. Με δεδομένη την απουσία αναφορών στην ανταπόκριση του κοινού σε ό,τι έχει να κάνει με τη συμπεριφορά των θεών στο αρχαίο δράμα, η Lefkowitz (2016: 194-6) παραπέμπει, για μια όσο το δυνατόν αντικειμενικότερη απάντηση, στους ακροτελεύτιους στίχους του δράματος [1688-92], οι οποίοι δίνουν μια γενική περιγραφή της θεϊκής δράσης:<sup>93</sup>

<sup>92</sup> (Δυσκολονόητος ο θεός, παιδί μου· ολοένα αλλάζει)

<sup>93</sup> Οι ίδιοι στίχοι εμφανίζονται αυτούσιοι σε τρεις ακόμη τραγωδίες του Ευριπίδη: *Ἄλκηστις*, *Ἀνδρομάχη*, *Βάκχαι* και σε παραλλαγή στη *Μήδεια*

«πολλὰ δ' ἀέλπτως κραίνουσι θεοί·  
καὶ τὰ δοκηθέντ' οὐκ ἔτελέσθη,  
τῶν δ' ἀδοκῆτων πόρον ἠῦρε θεός.  
τοιόνδ' ἀπέβη τόδε πράγμα.»

(Οἱ γνώμες ἀλλάζουν ολοένα  
τῶν θεῶν κι ἀπ' τα ἀνέλπιστα πλήθος  
ξετελεύουν αὐτοί κι ὅσα πρόσμενες  
δεν βρίσκουν τὴ λύση τους· ὁμως  
στ' ἀναπάντεχο ὁ θεός δίνει τέρμα.  
Ἔτσι τέλειωσε τούτ' ἡ ἱστορία.)

Οἱ θεοὶ πράττουν ὅ,τι εἶναι νὰ πράξουν και οἱ θνητοὶ το ἀντιλαμβάνονται ὅταν πλέον εἶναι ἀργά γιὰ νὰ ἀντιδράσουν. Το ἀναπάντεχο κυριαρχεῖ στὴν ἀνθρώπινη μοῖρα και οἱ θεοὶ βρίσκουν τρόπο νὰ φέρουν σε πέρας ὅ,τι οἱ ἥρωες ἢ το κοινὸ δεν μποροῦσε ἀρχικῶς οὔτε καν νὰ φανταστεῖ: Ἐλένη και Μενέλαος κατορθώνουν νὰ ξεγελάσουν τὸν ἀγριο και φιλύποπτο Θεοκλύμενο και νὰ δραπετεύσουν με ἐπιτυχία. Γιὰ ὅποιον ἀναζητᾶ εὐθεία πολεμικὴ ἐναντίον τῆς θρησκείας και τῶν θεῶν στὴν ευριπίδεια *Ἐλένη* τα ἀποτελέσματα εἶναι πενιχρά. Μόνο στὸ θέμα τῆς μαντικῆς και τῶν χρησμῶν ἡ υποτίμηση και ἡ καταδίκη εἶναι καθαρὴ [753-57]:

«τί δῆτα μαντευόμεθα; τοῖς θεοῖσι χρῆ  
θύοντας αἰτεῖν ἀγαθὰ, μαντείας δ' ἔαν·  
βίου γὰρ ἄλλως δέλεαρ ἠῦρέθη τόδε,  
κούδεις ἐπλούτησ' ἐμπύροισιν ἀργὸς ὦν·  
γνώμη δ' ἀρίστη μάντις ἢ τ' εὐβουλία.»

(και γιὰτί τότε  
πηγαίνουμε στους μάντις; Ὅταν κάνεις  
θυσίες στους θεούς, νὰ τους γυρεύεις  
τα καλά μόνο κι ἄσε τις μαντείες·  
ξεγέλασμα εἶναι στὴ ζωὴ· κανένας  
δεν πλούτισε μ' αὐτές ὄντας τεμπέλης·  
σωστό μυαλό και νους, νὰ σοφὸς μάντης.)

Ἡ παραδοσιακὴ μαντεία ἀντιπαρατίθεται στὸ νέο μοντέλο μαντικῆς τέχνης τὴν ὁποία ἀντιπροσωπεύει ἡ Θεονόη –«λιγότερο μάντισσα και περισσότερο ἠθικὴ φιλόσοφος»–

(Pirripin Burnett 1960: 158), η οποία έχει δικαιοδοσία εκεί όπου οι θεοί δεν έχουν [891]. Με ελεύθερη βούληση επιλέγει με ποια θεά θα συμπαραταχθεί, και με κίνδυνο της ζωής της ακολουθεί το ανθρώπινο ηθικό καθήκον, όπως σημειώνει η Pirripin Burnett (1960: 158). Με εξαιρετική ευστοχία η Αμερικανίδα κλασικίστρια (1960: 160) επισημαίνει πως η Θεονόη υποδεικνύει ότι «η γνώμη είναι αθάνατη, μέρος ενός δικαϊκού συστήματος που δεν είναι μόνο ανθρώπινο».

Αν ισχύει η θέση του Wright (2005: 47-52, 329) ότι *Ἑλένη, Ἄνδρομέδα και Ἴφιγένεια ἢ ἐν Ταύροις* αποτελούν την τριλογία με την οποία ο Ευριπίδης διαγωνίστηκε στα Διονύσια του 412 π.Χ., τότε είναι βέβαιο ότι το θεατρικό κοινό των Διονυσίων εκείνης της χρονιάς δέχτηκε μια ομοβροντία από τρεις σχεδόν πανομοιότυπης πλοκής και δομής τραγωδίες, που περιείχαν τις ίδιες ανατρεπτικές και άκρως ανησυχητικές διαπιστώσεις, γεγονός που το κατέλαβε μάλλον εξαπίνης. Στην *Ἑλένη* η σύγχυση του κοινού επιτείνεται ακόμη περισσότερο καθώς οι δύο πρωταγωνιστές (Ελένη-Μενέλαος) αλλάζουν κοστούμια και μάσκες στο μέσο της παράστασης<sup>94</sup> – στοιχείο που και αυτό εντάσσεται στη διερεύνηση της ατομικής ταυτότητας–, δημιουργεί ωστόσο μια ανακολουθία πρωτόγνωρη στην τραγωδία και αποπροσανατολιστική (Wright 2005: 329). Διότι, όπως υποστηρίζει ο Wright (2005: 334), τα ενδύματα, όπως και οι λέξεις, έχουν την κατάλληλη στιγμή τους, αυτό που οι αρχαίοι Έλληνες ονόμαζαν “καιρός”, και μπορούν να λειτουργούν εξίσου πειστικά ή παραπλανητικά. Άλλωστε και η ορθότητα των ονομάτων/λέξεων αποδεικνύεται επίσης σχετική [1080-2]:

«ές καιρὸν ἦλθε, τότε δ' ἄκαιρ' ἀπώλλυτο·  
τὸ δ' ἄθλιον κεῖν' εὐτυχὲς τάχ' ἂν πέσοι.»

(Καλά είναι τώρα, τότες όμως όχι·  
γοργά να γίνει η συμφορά χαρά μας)

τόσο ώστε να εγείρεται το ερώτημα: «σε ποιο βαθμό η γλώσσα όντως περιγράφει την πραγματικότητα» (Wright 2005: 334). Ο Marshall (2014: 20) συνοψίζει λακωνικά τις παρατηρήσεις ως προς την *αισθητική απόκλιση* της Ελένης από τον *ορίζοντα των*

---

<sup>94</sup> Το λευκό ιμάτιο της Ελένης αντικαθίσταται από ένα μαύρο πένθιμο φόρεμα, και η όμορφα χρωματισμένη μάσκα της από μια μάσκα στην οποία αποτυπώνονται δάκρυα και ματωμένες εκδορές από τα νύχια της ηρωίδας, ενώ τα μακριά μαλλιά της κόβονται κοντά. Τα κουρέλια που καλύπτουν το σώμα του Μενέλαου, ο οποίος μοιάζει με ζητιάνο, αντικαθίστανται από καλοφτιαγμένα ρούχα που του δίνουν ηρωική θωριά

*προσδοκιών* του κοινού της μέσα από τέσσερις ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις: α) «Η Ελένη δεν είναι η Ελένη». Ο Ευριπίδης εισάγει την Ελένη ως πρωταγωνίστρια στην τραγική σκηνή για πρώτη φορά και το κοινό καλείται να ενδιαφερθεί για τα δεινά της και να υποστηρίξει την επιθυμία της για απόδραση. Το σημείο αυτό θα το δούμε αναλυτικότερα στο κεφάλαιο 5.2.5, όπου θα εξετάσουμε την *αισθητική ταύτιση* του κοινού με το αδιέξοδο που βιώνει η ηρωίδα, γεγονός το οποίο, κατά τον Καναδό μελετητή, σφυρηλατεί μια αυθεντική συναισθηματική σχέση του κοινού μαζί της. β) «Η τραγωδία δεν είναι τραγωδία». Ο Ευριπίδης, σύμφωνα με τον μελετητή, στα ύστερα έργα του εισάγει νέες δυνατότητες στην τραγική σκηνή, «μια μεγαλύτερη γκάμα συναισθηματικών αποχρώσεων και μια μεγαλύτερη αβεβαιότητα στους θεατές σχετικά με το τι μπορεί να παρουσιαστεί ως σενάριο επί σκηνής. γ) «Ο κόσμος είναι πρωτεϊκός». Η μεταβλητότητα της τύχης (μεταβολή ές έναντίον), βασική παράμετρος της τραγωδίας, μέσα στο πνευματικό περιβάλλον του τέλους του πέμπτου αιώνα π.Χ. εγείρει σκέψεις σχετικά με το πώς πολιτική, φιλοσοφία και θρησκεία διασταυρώνονται. δ) «Η κληρονομιά του πολέμου». Σύμφωνα με τον μελετητή, ο Ευριπίδης παρουσιάζει τα αποτελέσματα ενός πολέμου, που έγινε με τεχνητά κίνητρα για μια ψεύτικη εικόνα, ένα είδωλο, αλλά με αληθινές απώλειες, ως «επιθετικό μήνυμα» προς το κοινό των Αθηναίων.

Με όλες αυτές τις απροσδόκητες επιλογές, αντιλαμβανόμαστε ότι στο τέλος της παράστασης ή το κοινό της *Ελένης* θα είχε ενστερνιστεί τον προβληματισμό και τις νέες ιδέες, (οι αισθήσεις είναι αναξιόπιστες, η γλώσσα είναι αναξιόπιστη, οι μύθοι είναι αναξιόπιστοι, άρα αυτό που ως τώρα λογιζόταν ως γνώση της πραγματικότητας πρέπει να αντικατασταθεί με μια νέα ακριβέστερη εκδοχή της), ή θα είχε μπερδευτεί, εκνευριστεί και κουραστεί. Θέματα τα οποία βρίσκονται στην αιχμή της φιλοσοφικής σκέψης δεν είναι κοινό κτήμα ούτε βρίσκονται στο πεδίο του στοχασμού του μέσου Αθηναίου πολίτη. Οι θεατές των Διονυσίων δεν είναι οι διανοούμενοι θεατές της σύγχρονης πρωτοποριακής σκηνής. Είναι οι καθημερινοί πολίτες στους οποίους το αρχαίο δράμα δίνει την ευκαιρία να αγγίξουν προβληματισμούς και ιδέες έξω από το φάσμα της καθημερινότητας. Όσο προετοιμασμένοι κι αν προσήλθαν το πρωινό εκείνο του 412 π.Χ. στο θέατρο του Διονύσου, με αρκετή σιγουριά μπορούμε να εικάσουμε, για μεγάλο μέρος των θεατών, πως εκείνο που αισθάνθηκαν ήταν αυτό που ο Jauss, ακολουθώντας τον δάσκαλό του, Gadamer, ονομάζει *ανοικείωση*, μια μεγάλη *αισθητική απόκλιση* από τον *ορίζοντα των προσδοκιών* τους.

### 5.2.3 Η αισθητική αξία ενός κλασικού έργου

Όπως έχει ήδη επισημανθεί στο κεφ. 2.6, ο Jausss θεωρεί αποκλειστικά την *αισθητική απόκλιση* του κειμένου από τον *ορίζοντα των προσδοκιών* του κοινού επαρκές και αδιαφιλονίκητο κριτήριο της αισθητικής και λογοτεχνικής του αξίας. Σύμφωνα με την ικανή και αναγκαία αυτή συνθήκη, και με όσα έχουμε υποστηρίξει έως τώρα, η *Έλένη* – αλλά και οι δύο συνυποψήφίες της τραγωδίες *Πλεκτάνης*, τις οποίες ο Ευριπίδης δίδαξε στα Διονύσια του 412 π.Χ.–, αποτελεί κατ' εξοχήν τραγικό έργο υψηλής αισθητικής αξίας. Και αυτό διότι όπως έχουμε συμπεράνει στο προηγούμενο κεφάλαιο, φαίνεται πως καινοτομώντας, υπερκέρασε την κυρίαρχη τάση του γούστου του κοινού της, η οποία ήταν αισθητικά επικαθορισμένη από την προγενέστερη, ακόμη και την ευριπίδεια, ποιητική πρακτική. Αν και το σοφιστικό στοιχείο στα έργα του ποιητή θα πρέπει, σύμφωνα με τον Mierow (1936: 113), να βρήκε εκτεταμένη ανταπόκριση μεταξύ των νέων και όσων είχαν πιο σύγχρονες αντιλήψεις, οι συντηρητικοί θεατές πιθανότατα τήρησαν διαφορετική στάση· και το γεγονός ότι τη χρονιά εκείνη ο Ευριπίδης δεν κέρδισε το βραβείο, έτυχε δηλαδή μειωμένης αποδοχής, δε σημαίνει ότι οι νεωτερισμοί του δε δημιούργησαν αίσθηση ξεσηκώνοντας την αγανάκτηση κάποιων αλλά και τον θαυμασμό και την εκτίμηση άλλων. Η ενασχόληση εξ άλλου της κωμωδίας, γενικότερα, και του Αριστοφάνη, ειδικότερα, με την *Έλένη* και τις λοιπές ρομαντικές τραγωδίες του Ευριπίδη, καταδεικνύει πως η καλλιτεχνική και πνευματική ελίτ της εποχής αντιλαμβανόταν την αισθητική αξία του έργου, το οποίο βρισκόταν στην αιχμή της πρωτοπορίας.

Η τραγωδία των κλασικών χρόνων ήταν θέατρο με αδόμενα μέρη, μουσική και χορό. Δυστυχώς σήμερα έχουν χαθεί οι πληροφορίες<sup>95</sup> που θα μας βοηθούσαν να ανασυστήσουμε με αξιοπιστία σε επίπεδο επιτέλεσης τα τρία δραματικά είδη. Ως εκ τούτου, είναι αδύνατον να έχουμε άμεση αντίληψη της πρώτης εκείνης παράστασης της *Έλένης*. Για αυτό ακόμα και αν προσεγγίσουμε το παρελθόν, όπως εύστοχα αναφέρει ο Martindale (στο Hardwick 2012: 144), μέσω ενός «φίλτρου προσλήψεων» – βασικό αίτημα της *Αισθητικής της Πρόσληψης*–, «είναι αμφίβολο εάν μπορέσουν ποτέ να ανασυντεθούν πειστικά τα αρχαία νοήματα και συμφραζόμενα». Παρά το γεγονός ότι πλέον το μοναδικό μέσο πρόσβασης στα θεατρικά είδη της αρχαιότητας είναι

---

<sup>95</sup> Στο τελευταίο τέταρτο του εικοστού αιώνα αρχίζουν να εμφανίζονται μελέτες σχετικές με τη θεατρική επιτέλεση στην αρχαιότητα, όπως του Oliver Taplin ή του David Wiles, οι οποίες διερευνούν τα δεδομένα που προκύπτουν από τα ίδια τα τραγικά ή κωμικά κείμενα. Σε μεταγενέστερες μελέτες τα στοιχεία αυτά συνδέονται με μαρτυρίες που προκύπτουν από την αρχαιολογική έρευνα, τις αγγειογραφίες, τις τοιχογραφίες και τα ψηφιδωτά. Νεότερες μελέτες έχουν ασχοληθεί επίσης με τη χρήση του προσώπου, τη μουσική και τη διδασκαλία του χορού (Hardwick 2012: 80-1)

αποκλειστικά το κείμενο, δεν μπορεί να παραγνωριστεί η καλλιτεχνική και αισθητική συμβολή της μουσικής, της κίνησης, των ενδυματολογικών επιλογών, της μάσκας, της σκηνογραφίας και της υποκριτικής φόρμας στον αισθητικό και συναισθηματικό αντίκτυπο της πρώτης εκείνης παράστασης. Το ίδιο ισχύει και για τον χορό, ο οποίος «υποστηρίζει την ποιητική εικονοποιία του αδόμενου λυρικού άσματος», «αντανακλά πτυχές του συλλογικού χαρακτήρα», ενώ οι χορογραφίες (πλέον οριστικά χαμένες) «βρίσκονται είτε σε αρμονία είτε σε αντίστιξη με το λυρικό άσμα» (Marshall 2014: 137). Η τεράστια αυτή απώλεια επιτρέπει εντούτοις στη φαντασία των σύγχρονων σκηνοθετών να δρα πιο ελεύθερα, φέρνοντας το κείμενο πιο κοντά στην εκάστοτε εποχή και την αισθητική της, και διευκολύνει τη σκηνοθετική προσέγγιση μέσα στη συνθήκη που διαμορφώνουν οι ιστορικοί, κοινωνικοί και καλλιτεχνικοί παράγοντες. Άλλωστε αυτό είναι που απαιτεί η *Αισθητική της Πρόσληψης* όταν ο Jausss προτείνει την προσέγγιση της κλασικής παράδοσης όχι ως φορέα μιας παγιωμένης, θεατρικής στην παρούσα περίπτωση, παράδοσης, αλλά «κόντρα στον εθισμό της εμπειρίας». Λειτουργία αναγκαία διότι, καθώς η *Ἑλένη* έχει ενδυθεί με τον μανδύα του κλασικού, διατρέχει, σύμφωνα με την *Αισθητική της Πρόσληψης*, τον κίνδυνο να περιέλθει στη σφαίρα του οικείου, του τετριμμένου και εύπεπτου. Με τον δημιουργικό μετασχηματισμό της, όμως, επιτυγχάνεται ο επαναπροσδιορισμός της λογοτεχνικής και καλλιτεχνικής της αξία. Στις μέρες μας, περισσότερο από ποτέ, παρατηρείται μία όλο και αυξανόμενη ροπή προς την πρωτοτυπία και τον εκσυγχρονισμό. Ο σύγχρονος θεατής δεν αρκείται απλώς σε μια πραγμάτευση του οικείου, αλλά επιζητεί τον νεωτερισμό και τη διεύρυνση της αισθητικής του εμπειρίας με στόχο την αισθητική απόλαυση. Αν και κατά τον Mierow (1953: 249), «[η] επιθυμία για το καινούργιο αποτελεί ενίοτε σημάδι παρακμής».

Οι σύγχρονες θεατρικές προσεγγίσεις συνεπικουρούνται από παράγοντες όπως ο φωτισμός, οι αφίσες, τα προγράμματα της παράστασης, η διαφήμιση μέσω συνεντεύξεων, τα promo-video [...]» (Hardwick 2012: 79-80), αλλά και η θεατρική κριτική, η οποία εκφράζει και συγχρόνως διαμορφώνει την κοινή γνώμη, δηλαδή την ανταπόκριση του κοινού στο έργο. Η ανταπόκριση αυτή εξαρτάται βεβαίως από τη σύνθεση του θεατρικού κοινού, «το εύρος της γνώσης ή τις προκαταλήψεις για τον αρχαίο κόσμο και το θέατρο, που μπορ[εί] να έχει» (Hardwick 2012: 79-80), αλλά και την εξοικείωσή του με τους μύθους, το κείμενο και τη δραματική σύμβαση ή μη, γεγονός που παρεμποδίζει, στη δεύτερη περίπτωση, την κατανόηση αυτού που το κείμενό μεταφέρει, με αποτέλεσμα να απαιτούνται, όπως παρατηρεί η Hardwick (2012: 88) «[...] λεκτικές

και μη λεκτικές μορφές έκφρασης για να δημιουργηθεί ή να ανακτηθεί η αναφορικότητα και η εγκυρότητα του αρχαίου πλαισίου ως “γλώσσας” για την πρόσληψη και την ερμηνεία του έργου». Εάν ο θεατής γνωρίζει το έργο, άρα και τι πρόκειται να ακολουθήσει, στη σύγχρονη παράσταση η φαντασία του αποτελεί εξίσου βασικό εργαλείο της θεατρικής εμπειρίας, όπως για τον πρώτο θεατή η γνώση του μύθου ήταν χρήσιμη για τη δημιουργία συνοχής και ερμηνείας. Τόσο ο ποιητής στο κλασικό παρελθόν όσο και ο σύγχρονος σκηνοθέτης βασίζονται στη φαντασιακή αυτή λειτουργία του κοινού (Marshall 2014: 116).

Το 1962, δύο χιλιάδες τριακόσια εβδομήντα τέσσερα χρόνια μετά την πρώτη παράσταση της Έλένης στα Διονύσια του 412 π.Χ., η Έλένη επανέρχεται για πρώτη φορά στη σύγχρονη ελληνική θεατρική σκηνή από το Εθνικό Θέατρο στην Επίδαυρο σε σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη.<sup>96</sup> Μια μικρή περιδιάβαση στις κριτικές της εποχής για την παράσταση δίνει όχι μόνο μια ανάγλυφη εικόνα του *ορίζοντα των προσδοκιών* του κοινού και τον βαθμό *αισθητικής απόκλισης* της παράσταση από αυτόν, αλλά και πώς αξιολογείται το ίδιο το κείμενο από το κοινό της εποχής. Δεν πρέπει βέβαια να μας διαφεύγει το γεγονός ότι το κείμενο της τραγωδίας είναι πλέον σε νεοελληνική απόδοση, παράγοντας ο οποίο συνιστά μια πρώτη διαμεσολάβησή του, άρα και ερμηνεία της πρωτογενούς πηγής. Η μετάφραση αυτή ή, στην προκειμένη περίπτωση, η ενδογλωσσική μεταφορά του, καθορίζει και τη σκηνοθετική του ερμηνεία. Από την άλλη, οι κριτικοί θεάτρου δεν ανήκουν στον μέσο όρο των θεατών. Πρόκειται για μια ομάδα επαϊόντων –κατά το μάλλον ή ήττον–, και η κριτική τους συντάσσεται στο πλαίσιο της πολιτικής του εντύπου στο οποίο εργάζονται ή συνεργάζονται, την οποία και συνήθως απηχεί. Άρα αποτελεί ζητούμενο ο βαθμός αντικειμενικότητάς τους, με πόση ακρίβεια διερμηνεύουν με την κριτική τους τις προσδοκίες του κοινού, και σε ποιο βαθμό τις διαμορφώνουν. Για τον λόγο αυτό, όπως εύστοχα σχολιάζει η Hardwick (2012: 79-80) «η θεατρική κριτική αποτελεί ένα δύσκολο είδος πηγής για ερμηνευτική ανάλυση». Η πολυσυλλεκτικότητα όμως των συγκεκριμένων κριτικών και η ποικιλία των απόψεών, οι οποίες καλύπτουν

---

<sup>96</sup> Περιοριζόμαστε στην πρώτη εκείνη παράσταση και όχι σε μεταγενέστερες –ή και πολύ πρόσφατες– καθώς η Έλένη, ως αρχαίο δράμα, ανήκει στον θεατρικό κανόνα. Κατά συνέπεια, με μεγάλη συχνότητα ανεβαίνει τα καλοκαίρια στην Επίδαυρο και περιοδεύει ανά την Ελλάδα. Κάθε παράσταση –και κάθε σκηνοθέτης– επικεντρώνεται και αναδεικνύει διαφορετικά στοιχεία του κειμένου και των χαρακτήρων κάθε φορά, άλλοτε οδηγώντας το κοινό σε νέους ερμηνευτικούς δρόμους, και άλλοτε ακολουθώντας την πεπατημένη. Άλλοτε σεβόμενη/ος απόλυτα το αρχαίο κείμενο και άλλοτε νεωτερίζοντας τόσο, ώστε κάποιες φορές να υπερβαίνει τη λεπτή διαχωριστική γραμμή μεταξύ αρχαίου δράματος και της διασκευής του. Ως εκ τούτου κάθε σκηνοθετική ανάγνωση/πρόσληψη είναι και μια νέα τραγωδία, Όσοι σκηνοθέτες τόσες και παραστάσεις. όσες αναγνώσεις τόσες και τραγωδίες

ευρύ μέρος της γκάμας ανταπόκρισης του θεατρικού κοινού, σκιαγραφεί το τοπίο ενεργητικής δεξίωσης του έργου και δίνει το μέτρο της αξιολόγησής του:

«Ο σκηνοθέτης κ. Μουζενίδης δεν φαίνεται να αντελήφθη αυτόν τον σατιρικών χαρακτήρα των τελευταίων ιδίως σκηνών της «Ελένης», εάν κρίνομεν από το γεγονός, ότι μερικοί μόνον ηθοποιοί κινούνται εις αυτό το κλίμα, ενώ άλλοι εμμένουν εις μίαν ερμηνείαν που αρμόζει εις κλασικήν τραγωδίαν.[...]»

Ι.Λ., 25/06/1962, *Εστία*, στήλη: «Από το Θέατρον»

«Ο σκηνοθέτης Τάκης Μουζενίδης δε φαίνεται ν' ακολούθησε μια συγκεκριμένη γραμμή στην παράσταση που παρουσίασε. Αλλού βρισκόμαστε μπροστά σε μια βαρύγδουπη, «καθαρόαιμη» τραγωδία [...]. Ξαφνικά μεταφερόμαστε σε ρεαλιστική κωμωδία [...]. Έπειτα, γυρίζουμε στο ελαφρύ δράμα και στην «κοσμική» σχεδόν κωμωδία (Ελένη – Θεοκλύμενος), για να μεταφερθούμε αργότερα στη φάρσα, με τον αγγελιαφόρο [...] που παίχτηκε σχεδόν γκροτέσκα [...] [και] απόσπασε τα δίκαια γέλια του Κοινού... Αυτό το «μωσαϊκό» - που συμπληρωνόταν απ' την ιερατική σοβαρότητα κι ακινησία του Χορού – έκανε την προχτεσινή «Ελένη» ένα έργο χωρίς ύφος και χωρίς συνέπεια. [...] Είπαμε, βέβαια, πως η «φαντασία» αυτή του Ευριπίδη δεν είναι «μεγάλη» τραγωδία, δεν έχει σπουδαίες συγκρούσεις και χαρακτήρες, αλλά υιοθετεί μια καινούργια περιπετειώδη και ρομαντική μορφή, που είχε μ' επιτυχία δοκιμαστεί στην «Ιφιγένεια εν Ταύροις». Απ' αυτό όμως, ως το σημείο να γίνει «δειγματολόγιο» θεατρικών ειδών, υπάρχει κάποια απόσταση...[...]»

Μ. Πλωρίτης, 26/06/1962, *Ελευθερία*, στήλη: «Το Θέατρο»

«[...] με όλο τον ανάλαφρο τόνο της και το άφθονο θεαματικό και «περιπετειώδες» στοιχείο η «Ελένη» δεν είναι οπερά-κωμίκ. Για τούτο δεν ταίριαζε κάποιος «πεταχτός», θα έλεγα, τόνος που έδωσε ο σκηνοθέτης κ. Τάκης Μουζενίδης, κάποια διάθεση να εξαρθούν τα πιο ξώπετσα, τα πιο επιφανειακά σημεία.[...]»

Καλκάνη Ειρήνη, 26/06/1962, *Απογευματινή*, στήλη: «Θεατρικά Πρώται»

«Η «ιδιομορφία» της «Ελένης», η συνύπαρξη δηλαδή αντιφατικών στοιχείων και καταστάσεων σε απόλυτη ισοτιμία μέσα στο έργο, καθιστά το πρόβλημα της ενότητας της ερμηνείας, το σημαντικότερο που έχει να αντιμετωπίσει ο σκηνοθέτης. Δε νομίζω ότι κατόρθωσε επιτυχώς να το επιλύσει ο κ. Μουζενίδης,[...] Όπου έμοιαζε να υπερέχει το δράμα, η ερμηνεία προσέφυγε στην καθαρόαιμη τραγωδία. Στα ελαφρότερα μέρη, αντίθετα, έφτασε, χωρίς να λησμονήσει και την ενδιάμεση κλίμακα, ως το δανεισμό ερμηνευτικών τρόπων από τη χονδρή κωμωδία.[...]»



Ο Ευριπίδης οδήγησε το αρχαίο δράμα σε μια νέα εποχή επιδιώκοντας μέσα από την ειδολογική σύνθεση μια νέα ομοιόσταση. Οι σύγχρονες παραστάσεις της *Ἑλένης* διατρέχουν σκηνοθετικά ολόκληρο το φάσμα του δραματικού χώρου και είτε α) επιλέγουν –σπανιότερα– την αυστηρά τραγική πραγμάτευση, είτε β) αντιστέκονται στη διχοτομία τραγικού – κωμικού και αναδεικνύουν το κωμικό εντός του τραγικού και τανάπαλι, δομώντας ένα δραματουργικό γιν-γιανκ, είτε γ) ακολουθούν σκηνοθετικά θεωρητικές απόψεις όπως του Kitto (στο Podlecki 1970: 401), για τον οποίο «*Ἡ Ἑλένη* είναι κωμωδία από την αρχή ως το τέλος». Και καθώς η λογοτεχνική αξία της *Ἑλένης*, ως κλασικού έργου, δεν μπορεί να αποτελέσει διακύβευμα, η σκυτάλη περνά στην αισθητική αξία της κάθε μεμονωμένης παράστασης.

#### **5.2.4 Ἑλένη – η κοινωνική της διάσταση**

Ο Ευριπίδης με τις τραγωδίες του προσέφερε στο κοινό της κλασικής Αθήνας όχι μόνο αισθητική απόλαυση, αλλά και εκπαίδευση, στην οποία μπορούσαν να συμμετάσχουν όλοι οι πολίτες, ακόμη και εκείνοι που δεν μπορούσαν να διαβάσουν, να γράψουν ή να παίξουν στο θέατρο (Blondell et al. 1999: 79). Και καθώς για τους Αθηναίους του πέμπτου αιώνα π.Χ. η μυθική παράδοση είναι η ιστορία τους, οι αντικρουόμενες μυθικές εκδοχές που παρελαύνουν στην *Ἑλένη* λειτουργούν ως άσκηση επί σκηνης που δοκιμάζει τη μνήμη και τη δεκτικότητα του κοινού, από το οποίο ζητείται να προβληματιστεί για την αντίληψη και την αλήθεια της ίδιας της ιστορίας του ελληνικού κόσμου.

Ο Ευριπίδης επιχειρεί στα έργα του μια ουσιαστική μελέτη του θηλυκού, καθώς η ανδρική κατανόηση για το γυναικείο φύλο και η σχέση του μαζί του, όπως σημειώνουν οι Blondell και αλ. (1999: 82), φαίνεται να είναι περιορισμένη. Οι γυναικείοι χαρακτήρες στην *Ἑλένη* είναι αποφασιστικοί και τολμηροί, όμοια με τους ανδρικούς. Ο χορός, αν και αποτελείται από σκλάβες, δε διστάζει να διακινδυνέψει τη ζωή του προκειμένου να σώσει τη Θεονόη από τις φονικές προθέσεις του αδελφού της, Θεοκλύμενου. Η Ελένη δε διστάζει να χρησιμοποιήσει τη ρητορική και την απάτη προκειμένου να χειραγωγήσει τους άνδρες ήρωες. Η συνεισφορά αυτή είναι ουσιαστική για την κατανόηση των έμφυλων ρόλων στη δημόσια και ιδιωτική σφαίρα. Ορθώς επισημαίνεται ότι οι συχνές αναφορές του Ευριπίδη στο κοινωνικό πλαίσιο υποδηλώνει την κρίσιμη επίδραση των κοινωνικών δομών στη συμπεριφορά των δύο φύλων (Blondell και αλ. 1999: 82 -3). Η αθηναϊκή κοινωνία αν και

παρέχει εξουσίες στη γυναίκα στο θρησκευτικό πεδίο, οι εξουσίες αυτές περιορίζονται μόνο σε αυτό και αποσκοπούν στη διατήρηση του κοινωνικού κανόνα (Fletcher στο McClure 2017: 496). Κατά τα λοιπά, οι ίδιοι περιορισμοί που ισχύουν για όλους τους γυναικείους χαρακτήρες του έργου ισχύουν και για τη μάντισσα Θεονόη. Και παρά το γεγονός ότι η Ελένη διαπραγματεύεται η ίδια τα του γάμου της με τον Θεοκλύμενο, το κοινωνικό μοντέλο που απηχεί η πράξη της δεν παύει να στηρίζει την «αντικειμενοποίηση» της γυναίκας.<sup>97</sup> Η προσφορά της Ελένης στον Θεοκλύμενο είναι πράξη παθητικής παράδοσης ως επιθυμητού αντικειμένου. Όπως και η ανάγκη ύπαρξης σωτήρα (Μενέλαος) που θα την απαγάγει, υποβαθμίζει την υπόστασή της ως δρώντος υποκειμένου, μετατρέποντάς την σε απαγόμενο αντικείμενο. Η ίδια κινείται στον περιορισμένο χώρο μεταξύ του οίκου και του σήματος του Πρωτέα αφενός, και εντός του κοινωνικού χώρου των ομοεθνών της γυναικών του χορού αφετέρου. Η επικράτειά της είναι εκείνη που η κοινωνία του πέμπτου αιώνα π.Χ. επιφύλασσε για το θηλυκό. Διότι η Ελένη, αν και επιδεικνύει ευφυΐα, πρωτοβουλία, ευρηματικότητα και πυγμή, και με τη στάση της απέναντι στον Θεοκλύμενο, τον οποίο εξαπατά και εν πολλοίς γελοιοποιεί, φαίνεται να ξεπερνά τα κοινωνικά όρια φύλου της, όλα όσα πράττει γίνονται αποκλειστικά στο πλαίσιο του γάμου της και με στόχο τη διαφύλαξή του. Στην πράξη, παραδίδει αυτοβούλως στην αρχή του τρίτου επεισοδίου [1370-1384] τα σκήπτρα στον Μενέλαο, ο οποίος ανακτά την εξουσία, την αυτοπεποίθηση και το κύρος του, την ίδια στιγμή που η Ελένη παραμένει μια “damsel in distress”, επικυρώνοντας εκ νέου την κατεστημένη κοινωνική ισορροπία των έμφυλων ρόλων, με αποτέλεσμα, όπως εύστοχα παρατηρεί η Jansen (2012: 345), “[τ]ο ουτοπικό όραμα της πλήρους ισότητας στις σχέσεις των φύλων αναπόφευκτα [να] συνθλίβεται» [1290-3]:

«ἄριστα γάρ σοι ταῦτα πρὸς τὸ τυγχάνον.  
ἦν δ' Ἑλλάδ' ἔλθω καὶ τύχῳ σωτηρίας,  
παύσω ψόγου σε τοῦ πρίν, ἦν γυνὴ γένηι  
οἶαν γενέσθαι χρή σε σῶι ξυνευνέτηι»

(το πιο καλό είναι αυτό την ώρα τούτη.  
Κι αν θα σωθώ και φτάσω στην Ελλάδα,  
θα σβήσω την κακή σου φήμη, αν είσαι  
φρόνιμη για τον άντρα σου γυναίκα.)

---

<sup>97</sup> Αναλυτικά για το θέμα της γυναικείας αντικειμενοποίησης βλ. Nussbaum, M. (2005) *Φύλο και Κοινωνική Δικαιοσύνη*, Αθήνα: Scripta

Η Έλένη μπορεί να αμφισβητεί πολλές κατεστημένες αντιλήψεις, αλλά δεν αμφισβητεί κοινωνικές συμβάσεις, οι οποίες στηρίζονται σε διαχρονικές πολιτισμικές δομές όπως είναι η πατριαρχία ή η αρχαία ελληνική θρησκεία.

Η υπόμνηση αυτού που ο Marshall χαρακτηρίζει «κληρονομιά του πολέμου» (κεφ.5.2.1) μπορεί να μη στάθηκε ικανό να κινητοποιήσει τους Αθηναίους σε αναστοχασμό και επαναπροσδιορισμό της στάσης τους απέναντι στον πόλεμο με τη Σπάρτη, εντάσσεται ωστόσο σε μια γενικότερη προσπάθεια των ανθρώπων της διάνοησης και της τέχνης να φέρουν τους Αθηναίους πολίτες προ των ευθυνών τους και να τους κάνουν να επαναξιολογήσουν την πολιτική τους στάση απέναντι σε αυτόν τον καταστροφικό πόλεμο – την επόμενη χρονιά (411 π.Χ.) ο Αριστοφάνης θα διδάξει τη *Λυσιστράτη*. Ο Ευριπίδης επαναφέρει εν μέσω πολέμου τον προβληματισμό σχετικά με αυτόν. Θίγοντας οικεία κακά παρεμβαίνει ως πνευματικός άνθρωπος του καιρού του και παίρνει ξεκάθαρη πολιτική θέση. Οι Αθηναίοι δεν είναι προφανώς έτοιμοι να τον ακούσουν, τουλάχιστον όχι όλοι. Όμως είναι η φωνή της λογικής που κρούει τον κώδωνα του κινδύνου. Ή κατ' άλλους, η Έλένη, με το νεωτερικό-ρομαντικό στοιχείο που τη διακρίνει, –έξω από τη συνηθισμένη θεματολογία και ατμόσφαιρα της τραγωδίας–, και με την αποτύπωση των χαρακτήρων ως «ιδανικών μυθικών όντων» οδηγεί τον θεατή της να ξεχάσει προς στιγμή τον πόλεμο που μαίνεται και τη μισητή Σπάρτη, και να αρθεί πάνω από τη ζοφερότητα του παρόντος σε κόσμους ιδεατούς, χαρούμενους και φωτεινούς, τουλάχιστον για όση ώρα διαρκεί η παράσταση (Mierow 1936: 115).

Προκαλώντας το κοινό του, ο Ευριπίδης δίνει ώθηση στην αλλαγή του τρόπου σκέψης του, της στάσης του απέναντι στη ζωή που αλλάζει, διαμορφώνει το έδαφος προκειμένου ο Αθηναίος του τέλους του πέμπτου αιώνα π.Χ. να μπορέσει να δομήσει ένα νέο κοσμοείδωλο σε μια εποχή που σπάει οριστικά τους δεσμούς με τον επικό κόσμο και την αίσθηση ολότητας και ενότητας που εκείνος απέπνεε και ενέπνεε. Οι βεβαιότητες καταρρίπτονται και μαζί τους καταρρέει και ο παλιός κόσμος της τραγωδίας. Οι άνθρωποι καλούνται μέσα από ρεαλιστικότερους, πιο ανθρώπινους χαρακτήρες να δουν μια διαφορετική αλήθεια και να αλλάξουν την κοινωνία τους. Δεν ισχυριζόμαστε πως η Έλένη αποτελεί έργο-σταθμό ως προς την επίδραση του δραματικού χώρου στον κοινωνικό, αποτελεί όμως ζωτικό τμήμα του κοινωνικού και πνευματικού αναβρασμού που η σοφιστική σκέψη φέρνει, και ίσως εισφέρει το πρώτο στοιχείο σε ένα διαλογικό

αμάλαμα για τις νέες ιδέες στο πεδίο της τέχνης, που αφήνει το αποτύπωμά του στο κοινωνικό πεδίο.

### 5.2.5 Αισθητική Απόλαυση - Αισθητική Ταύτιση

Ο Marshall (2014: 49) αναφέρεται, και όχι άδικα, στον όρο “Μελόδραμα”, καθώς τον θεωρεί ως έναν τρόπο κοινό και προσιτό στους ποιητές όλων των δραματικών ειδών (τραγωδία, κωμωδία, σατυρικό δράμα) για την επίτευξη συγκεκριμένων εντυπώσεων και συναισθηματικών αντιδράσεων, οικείων στο θεατρικό κοινό του πέμπτου αιώνα π.Χ. Ως *Μελόδραμα* ορίζει το αισθητικό αποτέλεσμα που προκύπτει από τη συναισθηματική ταύτιση του θεατή με τους ήρωες του έργου, οι οποίοι ταλανίζονται από δυνάμεις υπέρτερες από τους ίδιους και τους οποίους ο θεατής αντιλαμβάνεται ως θύματα. Η *Αισθητική της Πρόσληψης* είναι πιο αναλυτική στην προσπάθειά της να προσδιορίσει τον εσωτερικό τρόπο επικοινωνίας του έργου με το κοινό, παράγοντα εκ των ων ουκ άνευ για την επίτευξη της αισθητικής απόλαυσης, η οποία αποτελεί και το επιστέγασμα της αισθητικής εμπειρίας.<sup>98</sup> Ο θεατής της *Ελένης* βλέπει στο πρόσωπο της ηρωίδας έναν ξεπεσμένο ήρωα. Η ίδια, το σύμβολο της ανυπέβλητης ομορφιάς, η διογενής βασίλισσα της Σπάρτης, μια πιστή και έντιμη σύζυγος, βιώνει την ατίμωση σε ολόκληρο τον ελληνικό κόσμο, τον κίνδυνο σε έναν τόπο που είναι πλέον αφιλόξενος, την απόγνωση για τον θάνατο του συζύγου της, που συνεπάγεται την ματαίωση κάθε ελπίδας διάσωσής της, παρά τη διαβεβαίωση του θεού Ερμή για το αντίθετο [56-9]. Τα παθήματά της, που έχουν προκαλέσει την «ές τὸ ἐναντίον μεταβολήν», δηλαδή την *περιπέτεια* [κατά Αριστοτέλη (*Ποιητική* 1452a)], γεννούν στους θεατές αισθήματα συμπόνιας και αλληλεγγύης. Το κοινό βρίσκεται αναμφίβολα σε προνομιακή θέση σε σχέση με τους χαρακτήρες που παρακολουθεί να δρουν στη σκηνή. Έχει υψηλότερο βαθμό γνώσης και κατανόησης των τεκταινομένων από ό,τι οι ήρωες. Δε λαθεύει ποτέ ως προς την ταυτότητά τους, ούτε παρανοεί τα λόγια τους. Αυτό το κοινό η *Ελένη* θα το συγκινήσει εγείροντας μέσα του μία *συμπαθητική ταύτιση* με την ομώνυμη ηρωίδα. Προοδευτικά υφάινεται μια συναισθηματική χορδή η οποία ενώνει ηρωίδα και κοινό, και η οποία δονείται σε κάθε ενέργεια ή πάθημά της. Οι θεατές της *Ελένης* θα συμπάσχουν με τον πόνο που οι βουλές των θεών την επιδιδίλευσαν, θα βιώσουν την αγωνία για τη επιτυχία ή την αποτυχία του σχεδίου διαφυγής από την Αίγυπτο, θα αισθανθούν χαρά και

---

<sup>98</sup> Την *αισθητική απόλαυση* καθορίζει επίσης και μια άλλη μορφή επικοινωνίας, η οποία συνιστά την ανθρωπολογική ουσία της θεατρικής παράστασης, εκείνη μεταξύ σκηνής και πλατείας, κοινού και ηθοποιών. Όμως μια τέτοιου είδους θεατρολογική προσέγγιση υπερβαίνει τόσο τους στόχους όσο και τη θεωρητική βάση αυτής της διατριβής

ανακούφιση με τη συναίνεση της Θεονόης να βοηήσει το ζευγάρι των Ελλήνων, και θα επικροτήσουν τον δόλο με τον οποίο η ηρωίδα εμπαίζει και ξεγελά τον Θεοκλύμενο. Όπως, όμως, υποστηρίζει ο Marshall (2014: 53), στόχος του έργου δεν είναι να θέσει τον θεατή στην ίδια συναισθηματική κατάσταση με τον ήρωα. Η ταύτιση μαζί του, επισημαίνει ο μελετητής, δεν αποτελεί απλή μίμηση ή αναπαραγωγή των συναισθημάτων του ήρωα, αλλά μια «διαλεκτική μεταξύ συναισθήματος και στοχασμού, η οποία επιτρέπει στους θεατές να βιώσουν τα συναισθήματα των ηρώων κάνοντας πιο πνευματική την θεατρική εμπειρία».

Όμως η *Ἑλένη* έχει επίσης στόχο να προβληματίσει τον θεατή της σε σχέση με τη δόμηση της ταυτότητάς του. Το κοινό, υιοθετώντας μια θεατρική περσόνα συμμετέχει στη θεατρική διαδικασία και δομεί τη δική του ταυτότητα μέσω της ταυτότητας της ηρωίδας. Αυτή η *συμμετοχική ταύτιση* απαιτεί την ενεργοποίηση της φαντασίας του θεατή, ενώ λειτουργεί σε αντίστιξη με τον χαρακτήρα του. Γενόμενος ο θεατής ένας άλλος, δομεί τη δική του στέρεη, προσωπική ταυτότητα. Ο άνδρας θεατής της *Ἑλένης* κατανοεί τον ρόλο της γυναίκας στις δύο σφαίρες δράσης του κοινωνικού βίου, και αυτό που αποκομίζει από την παράσταση είναι η γνώση της ικανότητας του θηλυκού να οργανώνει και να υλοποιεί, να χειρίζεται και να μεταχειρίζεται τα μέσα και τις ευκαιρίες. Κατανοεί πώς λειτουργεί η γυναίκα στη σφαίρα επιρροής της, στον οίκο, και διερευνά εκ του ασφαλούς την πιθανότητα, τη δυνατότητα –ίσως και μια ενδεχόμενη αναγκαιότητα– εισχώρησής της στη σφαίρα της δικής του κυριαρχίας. Ομοίως εξερευνά με ασφάλεια όχι μόνο την έμφυλη αλλά και την κοινωνική, πολιτισμική και φυλετική ετερότητα, μέσα από τους δευτερεύοντες χαρακτήρες του έργου.

Όπως υποστηρίζει ο Mierow (1936: 114) δεν πρέπει να παραγνωρίζουμε ένα βασικό στοιχείο: ότι ο Ευριπίδης προηγείται της εποχής του και για αυτό βρίσκεται κοντά στη σύγχρονη αντίληψη σχετικά με ό,τι συνιστά ένα καλό έργο. Ένα έργο δηλαδή το οποίο βρίθεται από απελπιστικές καταστάσεις, έχει ωστόσο ευτυχές τέλος. Άλλωστε, το αποτέλεσμα μετράει. Η σύγχρονη αισθητική αντίληψη επικροτεί το Happy End, χωρίς αυτό να σημαίνει πως ο θεατής ή ο αναγνώστης δε βιώνουν τη γκάμα των συναισθημάτων (αγωνία, φόβο, θλίψη) που προκαλεί ο κίνδυνος, η αβεβαιότητα και γενικότερα το τραγικό πάθος. «Η ένταση της χαράς και της ανακούφισης (στο τέλος του έργου) βρίσκονται σε αντιστοιχία με τους κινδύνους που βιώνει ο ήρωας». Ως εκ τούτου, τόσο ο θεατής των Διονυσίων του 412 π.Χ. όσο και ο σύγχρονος θεατής/αναγνώστης είναι σε θέση να βιώσει την *καθαριστική ταύτιση* που το αρχαίο δράμα επιδιώκει,

αντλώντας από την αισθητική εμπειρία της παράστασης/ανάγνωσης τη μέγιστη αισθητική απόλαυση. Είναι όμως η αισθητική απόλαυση που αντλεί ο θεατής/αναγνώστης της *Ἑλένης*, προϊόν βίωσης της αυθεντικής «δι' ἑλέου καὶ φόβου» *καθαροιακῆς ταύτισης* που η τραγωδία προσφέρει; Ἡ για να το διατυπώσουμε διαφορετικά: βιώνει ο θεατής της *Ἑλένης* την αυθεντική τραγική ευχαρίστηση, αυτή που συγκινεί και ταυτοχρόνως διδάσκει, όπως την αισθάνεται ο θεατής μιας αισχύλειας ή σοφόκλειας τραγωδίας; Η Pippin Burnett (1960: 151) πιστεύει πως όχι, καθώς η ευχαρίστηση που προκαλεί η *Ἑλένη* προσιδιάζει, σύμφωνα με τη θεωρητικό, περισσότερο στην κωμωδία, διότι προκαλείται από την κωμική ειρωνεία η οποία προκύπτει μέσα από τη συνειδητή χρήση διαφορούμενου λόγου. Όπως προσφυώς το διατυπώνει ο Mierow (1936: 115): «ο ποιητής πλάθει τους χαρακτήρες του ανθρώπινους σε τέτοιο βαθμό που γίνονται κωμικοί και ενίοτε φαιδροί προκαλώντας ... ταύτιση». Μια *καθαροιακῆ ταύτιση*, που στην περίπτωση της *Ἑλένης* βιώνεται με τρόπο διττό, τραγικό αλλά και κωμικό, ή όπως το θέτει ο μελετητής: «με μια εναλλαγή τραγικής έντασης με νησίδες κωμικής αποφόρτισης».

Αφήσαμε για το τέλος τη διερεύνηση της πιθανότητα να βίωσαν οι θεατές της αρχαιότητας ή να βιώνουν οι σημερινοί θεατές της *Ἑλένης* *αγαστική ταύτιση* με την ηρωίδα, διότι αποτελεί ζητούμενο αν πληρούνται στην προκειμένη περίπτωση οι προϋποθέσεις που θα επέτρεπαν την ανάπτυξη μιας τέτοιου είδους αισθητικής τροπικότητας. Κι αυτό γιατί *αγαστική ταύτιση* θα αισθάνονταν οι θεατές μόνο στην περίπτωση που έβλεπαν την *Ἑλένη* και τους λοιπούς ήρωες ως ιδανικά μυθικά όντα, πρότυπα ἀξία θαυμασμού, τα οποία υπάρχουν σε έναν κόσμο τελειότητας, απομακρυσμένο και φανταστικό, όπως για παράδειγμα θεωρεί τον κόσμο της *Ἑλένης* ο Mierow (1936: 115 βλ. κεφ.5.2.3).<sup>99</sup> Μπορεί να μην είμαστε σε θέση να υποστηρίξουμε ή να αποκλείσουμε με βεβαιότητα κάτι τέτοιο για το πρωταρχικό κοινό της *Ἑλένης*, καθώς οποιαδήποτε εικασία εμπεριέχει τον κίνδυνο του αναχρονισμού· αν παρ' όλα αυτά δεχτούμε την πιθανότητα η *Ἑλένη* να ήταν μια προσπάθεια περισπασμού από το αλγεινό παρόν –ή να την προσέλαβαν οι θεατές της ως τέτοια–,<sup>100</sup> τότε ίσως μπορούμε να

<sup>99</sup> Αν και η θέση του φαντάζει αντιφατική, καθώς στο άρθρο του, όπως είδαμε στην προηγούμενη παράγραφο, επιχειρηματολογεί υπέρ της ρεαλιστικότητας των χαρακτήρων

<sup>100</sup> Η *Ἑλένη* στον Ευριπίδη είναι μια γυναίκα απαλλαγμένη από τα ηθικά βαρίδια της ομηρικής αφήγησης, πρότυπο συζύγου με αξιοθαύμαστες ικανότητες και ανανεωμένο κύρος. Ο κόσμος της ομώνυμης τραγωδίας της μπορεί να μην είναι απολύτως φανταστικός (η Αίγυπτος είναι υπαρκτός τόπος) ή ειδυλλιακός, είναι όμως μακρινός και εξωτικός, διαποτισμένος από τη μαγεία και τη σοφία με τις οποίες το φαντασιακό των Ελλήνων τον έχει χρίσει. Με βάση αυτή την οπτική μπορούμε να δούμε το σύμπαν της *Ἑλένης* ως το παράλληλο σύμπαν της πραγματικής ζωής, πέρα και πάνω από τις ατέλειες του ανθρώπινου βίου, όπου όλα λειτουργούν αλλιώς

δεχτούμε και την ανάπτυξη *αγαστικής ταύτισης* του κοινού μαζί της. Διότι, όπως επισημαίνει ο Jauss (1982b: 171): το κοινό «στην ταύτισή του με τον ήρωα που θαυμάζει [...] γυρνά την πλάτη στην πραγματικότητα της καθημερινότητας και της ιστορίας, γιατί επιθυμεί να ικανοποιήσει μια ανάγκη για απόδραση στην τελειότητα του φανταστικού». Όσον όμως αφορά στον σύγχρονο θεατή, τόσο η ιστορία της πρόσληψης του κειμένου όσο και το σκηνοθετικό όραμα των σύγχρονων παραστάσεων, οι οποίες επενδύουν συνήθως στην ανάδειξη της ρεαλιστικότητας των ηρώων (κυρίαρχο στοιχείο άλλωστε της ευριπίδειας χαρακτηρολογίας), αποτρέπει το κοινό από μια τέτοιου είδους ταύτιση με τους ήρωες.

Είτε το κοινό της *Ελένης* ταυτίζεται αγαστικά με την ηρωίδα είτε όχι, αυτό που διαπιστώνουμε είναι ότι οι θεατές της αντλούν απόλαυση από την αισθητική εμπειρία της παράστασης (ή και της ανάγνωσης) διατρέχοντας σχεδόν ολόκληρο το φάσμα του μοντέλου αισθητικής ταύτισης –πλην της *ειρωνικής*–, όπως το έχει δομήσει και περιγράψει ο Γερμανός θεωρητικός της Σχολής της Κωνσταντίας H.R.Jauss. Βασική προϋπόθεσή της δυνατότητας αισθητικής ταύτισης με την ηρωίδα και τους λοιπούς ήρωες της ευριπίδειας *Ελένης*, πέραν της αποδοχής της θεατρικής σύμβασης, είναι η ύπαρξη ενός μικρότερου ή μεγαλύτερου βαθμού αποστασιοποίησης από τα τεκταινόμενα στη σκηνή, προκειμένου ο θεατής να διατηρήσει τη διακριτή υπόστασή του και την κριτική του δυνατότητα. Στον ενδιάμεσο χώρο που δημιουργείται η *Ελένη* επικοινωνεί με τον θεατή της και απελευθερώνει τη φαντασία του.

### **5.3 Jacques Offenbach «La Belle Hélène»**

17 Δεκεμβρίου 1864 ανεβαίνει στο Παρίσι, στη σκηνή του Théâtre des Variétés, η *Ωραία Ελένη* (*La Belle Hélène*), η οποία ξεκίνησε ως *La Prise de Troie* (*Η άλωση της Τροίας*), αλλά στην πορεία μετονομάστηκε (Faris 1980: 112). Το λιμπρέτο γράφεται από τους δύο κύριους συνεργάτες του συνθέτη, τον Ludovic Halévy (1834 - 1908) και τον Henri Meilhac (1831 - 1897). Ο βαρύνων ρόλος τους για την όλη σύνθεση καταδεικνύεται μέσα από τα λόγια του ίδιου του συνθέτη, ο οποίος αναγνωρίζει ότι η συνεργασία συνθέτη και λιμπρετίστα είναι κάτι παραπάνω από στενή όταν δηλώνει πως: «ποιητής και συνθέτης πρέπει να ζουν μαζί σε έναν πνευματικό γάμο» (Kracauer 2016: 189). Και στην προκειμένη περίπτωση, μέσα από τον πνευματικό αυτό γάμο προέκυψε ένας μουσικός και λυρικός θρίαμβος. Ο Ludovic Halévy (1834 - 1908) δεν ήταν απλώς ένας από τους

εξέχοντες θεατρικούς συγγραφείς της εποχής του, αλλά μόλις στην ηλικία των είκοσι ενός ετών του είχε δοθεί η ευκαιρία να γράψει για την εναρκτήρια παράσταση του Offenbach στο Théâtre des Bouffes-Parisiens το 1855 (Lamb 1993: 510 Vol 13).<sup>101</sup> Μαζί με τον Henri Meilhac αποδεικνύονται ανυπέρβλητο δίδυμο, διότι, όπως μας πληροφορεί ο Lamb (2000: 14), δε συνέγραψαν μόνο τα πιο πρωτότυπα οπερετικά λιμπρέτα, αλλά δημιούργησαν ατόφιες κωμωδίες που αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης για μεταγενέστερες οπερέτες. Κατά τον μελετητή, ο Meilhac ήταν «ο άνθρωπος των ιδεών», που σχεδίαζε την πλοκή και τις κύριες σκηνές, και ο Halévy ήταν «ο στιχοπλόκος», ενώ η πρόζα ήταν αποτέλεσμα συλλογικής δουλειάς.

### 5.3.1 Περίληψη του έργου

Η σκηνή ανοίγει με τον αρχιερέα Κάλχαντα στον ναό, και την Ελένη να οδηγεί τις γυναίκες της Σπάρτης στη γιορτή των Αδωνίων. Η Ελένη ρωτά τον Κάλχαντα αν έχει νέα σχετικά με τον διαγωνισμό των θεαινών στην Ίδη. Ξέροντας πως η Αφροδίτη έχει τάξει ως ανταμοιβή στον γιο του βασιλιά της Τροίας, Πάρι –προκειμένου να την επιλέξει ως την ωραιότερη–, τον έρωτα της ομορφότερης γυναίκας στον κόσμο, αισθάνεται τη μοίρα να βαραίνει πάνω της, διότι εκείνη θέλει μεν να παραμείνει πιστή στον άνδρα της, τον βασιλιά Μενέλαο, αλλά η ίδια είναι και η ωραιότερη γυναίκα στον κόσμο, οπότε; Ο Πάρις καταφθάνει στη Σπάρτη μεταμφιεσμένος σε βοσκό και ο έρωτας μεταξύ τους είναι κεραυνοβόλος. Η τελετή συνεχίζεται, οι άρχοντες παίρνουν θέση και ο Αγαμέμνονας κηρύσσει την έναρξη του αγώνα για την ανάδειξης του ικανότερου στο πνεύμα άνδρα. Οι πιο γενναίοι και ρωμαλέοι ήρωες του ομηρικού κόσμου –ο Αχιλλέας, οι δύο Αίαντες και ο Ορέστης– αποτυγχάνουν παταγωδώς στη δοκιμασία επίλυσης γρίφων, και μόνο ένας ταπεινός βοσκός, που έχει έρθει από μακριά, κατορθώνει με ευκολία να βγει νικητής, οπότε και αποκαλύπτει την ταυτότητά του. Η Ελένη τον στεφανώνει νικητή και τον καλεί στο δείπνο. Στο μεταξύ ο μάντης Κάλχας, συνένοχος του Τρώα πρίγκιπα με εντολή της ίδιας της Αφροδίτης, φέρνει χρησμό, δήθεν θεϊκό, και στέλνει τον ανυποψίαστο Μενέλαο στην Κρήτη για ένα μήνα.

Στη Β' πράξη Μπροστά από έναν οικογενειακό πίνακα, που απεικονίζει τη Λήδα και τον Κύκνο, η Ελένη διερωτάται γιατί η Αφροδίτη διάλεξε την οικογένειά της να κάνει τα πειράματά της. Στο δώμα της εισέρχεται ο Πάρις και εκείνη του αντιστέκεται – για την

---

<sup>101</sup> Αναλυτικότερα για την προσωπικότητα του λιμπρετίστα βλ. Kracauer 2016: 235-8



τιμή των όπλων. Ζητεί όμως από τον Κάλχαντα να της στείλει τον Πάρι στο όνειρό της. Μόνο που το ερωτικό όνειρο σύντομα μετατρέπεται σε πραγματικότητα για τους δύο εραστές. Για κακή τους τύχη τη στιγμή εκείνη εισβάλλει ο Μενέλαος, ο οποίος επιστρέφει από την Κρήτη. Έξαλλος καλεί τους άρχοντες ως μάρτυρες της πληγωμένης του τιμής και διώχνει με μανία τον Πάρι, ο οποίος προειδοποιεί πως θα επιστρέψει για να πάρει την ξανθή Ελένη.

Στην Γ' πράξη η ιστορία συνεχίζεται οκτώ ημέρες αργότερα στην παραλία του Ναυπλίου. Ο Ορέστης εξηγεί πως για να εκδικηθεί η Αφροδίτη για την αποπομπή του προστατευμένου της, πρίγκιπα της Τροίας, ενέβαλε στην καρδιά των γυναικών της Ελλάδας μια τρελή ανάγκη για ηδονή. Αγαμέμνονας και Κάλχας τραγουδούν ένα «πατριωτικό τρίο» προτρέποντας τον Μενέλαο να θυσιαστεί, προκειμένου να σωθεί το γόητρο και η τιμή της Ελλάδας. Για να εξευμενιστεί η θεά, τον συμβουλεύουν να προσφέρει τη βασίλισσα Ελένη στον Πάρι. Ο Μενέλαος αρνείται και καλεί τον μέγα μάντη της θεάς Αφροδίτης από τα Κύθηρα προκειμένου να δώσει λύση. Όταν η γαλέρα με τον μάντη της Αφροδίτης καταφτάνει, κανείς δεν αναγνωρίζει στο πρόσωπό του τον εκ νέου μεταμφιεσμένο Πάρι. Κανείς, εκτός από την Ελένη στην οποία αποκαλύπτεται. Ο μάντης δηλώνει πως θα πάρει μαζί του την Ελένη στα Κύθηρα, κατ' εντολή της θεάς, προκειμένου να θυσιάσει στον ναό της εκατό άσπρες δαμάλες· και η Ελένη, ακολουθώντας «τη μοίρα που την καλεί», ανεβαίνει πρόθυμα στη γαλέρα με τις ευχές όλων. Και μόνον εκεί, λίγο έξω από την ακτή, ο Πάρις αποκαλύπτει στον εμβρόντητο Μενέλαο την ταυτότητά του. Η φυγή της Ελένης συνιστά *casus belli*, και ο χορός καλεί τον Μενέλαο να κηρύξει τον πόλεμο. Η αυλαία πέφτει λίγο πριν ηχήσουν τα τύμπανα του Τρωικού Πόλεμου.

### **5.3.2 Ορίζοντας Προσδοκιών και Αισθητική Απόκλιση**

Με την *Ωραία Ελένη* (*La Belle Hélène*) ο Offenbach φέρνει για δεύτερη φορά στην παρισινή σκηνή μια αρχαιόμυθη οπερέτα. Είχε προηγηθεί το 1858 το *Orphée aux Enfers*, έργο που καθόρισε τη μετέπειτα παραγωγή του συνθέτη. Η *Ωραία Ελένη* (*La Belle Hélène*), ωστόσο, αποτελεί τη σημαιοφόρο της οφενμπαχιάδας (*offenbachiade*),<sup>102</sup> των σατιρικών, με έντονο το στοιχείο της κοινωνικής κριτικής, δηλαδή, οπερετών του συνθέτη της περιόδου 1864 - 1870, οι οποίες συγκροτούν τον σκληρό πυρήνα του έργου του. Μέχρι όμως τον

---

<sup>102</sup> “Ο όρος «*Offenbachiade*», αποδίδεται στον Alphonse Daudet, ο οποίος τον επινοεί για να ορίσει τα έργα που συγκροτούν το απόγειο της καριέρας του συνθέτη”, στο Opera online <https://www.opera-online.com/items/works/la-belle-helene-meilhac-offenbach-1864>. [Ανάκτηση 02 10 2018]. Σύμφωνα με τον Kracauer (2016: 212) το γένος της «*Offenbachiade*» εκκινεί με το *Orphée aux Enfers*

Offenbach και τη γέννηση της οπερέτας κανείς στο μουσικό θέατρο δεν είχε σκεφτεί να σηκώσει το πέπλο της μνημειακής σοβαρότητας, να διερευνήσει τις δυνατότητες και να αναδείξει την κρυφή κωμική δυναμική των αρχαίων μύθων· και οι οπερέτες αυτές του Offenbach έγιναν το καλλιτεχνικό είδος για το οποίο το Παρίσι της εποχής έγινε παγκοσμίως διάσημο. Ωστόσο, η *Ωραία Ελένη (La Belle Hélène)* δεν αποτελεί μια επανάληψη της επιτυχίας του Offenbach με το *Orphée aux Enfers*. Το σκηνικό μπορεί να είναι και πάλι μυθολογικό, εντούτοις διαφέρει αισθητά από την πρόγονό της. Εκτυλίσσεται σε τρεις πράξεις αντί για δύο, χαρακτηρίζεται από τον δημιουργό της ως *opéra bouffe* αντί *opéra bouffon*,<sup>103</sup> και το μουσικό της στιλ, όπως σημειώνει ο Faris (1980: 117-8), έχει μετακινηθεί από το Παρίσι προς στη Βιέννη, για αυτό και η ατμόσφαιρα του έργου είναι πιο ερωτική, και η μουσική πιο αισθησιακή. Όταν ο Offenbach ανεβάζει στη σκηνή του Théâtre des Variétés την οπερά bouffe *La Belle Hélène*, το Παρίσι παθαίνει «ντελίριο»,<sup>104</sup> και, όπως πολύ γλαφυρά επισημαίνει ο μελετητής στη βιογραφία του συνθέτη, «οι πλέον ευυπόληπτες κυρίες συναγωνίζονται μεταξύ τους τραγουδώντας την άρια «Amour divin, ardente flame» (Αγάπες θείες! Φωτιές καυτές!)»<sup>105</sup> (Faris 1980: 117-8). Η *Ωραία Ελένη (La Belle Hélène)*, όμως, οφείλει μέρος της επιτυχίας της και στην πρωταγωνίστριά της, την “αυτοκράτειρα της οπερέτας”, σοπράνο Hortense Schneider, της οποίας η βασιλεία ξεκινά με την *Ωραία Ελένη (La Belle Hélène)*, και δικαίως, προφανώς, στα μάτια του Offenbach ήταν η μόνη άξια για τον ρόλο της Ελένης (Faris 1980: 116-7).

Και ενώ τα φωνητικά μέρη της *Ωραίας Ελένης (La Belle Hélène)* κινούνται σε μια κλίμακα από τον λυρισμό έως τον αισθησιασμό, η μουσική του Offenbach και το λιμπρέτο των Meilhac και Halévy, όπως διαπιστώνει ο Lamb (2000: 16) δημιουργούν ένα «απολαυστικά χιουμοριστικό αποτέλεσμα»· ιδιαιτέρως με τις συσσωρευμένες κομμένες συλλαβές,

---

<sup>103</sup> Πρόκειται για υποείδος της γαλλικής οπερέτας, που ανθεί στο δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα και συνδέεται άμεσα με τον Jacques Offenbach, ο οποίος παρουσίασε πληθώρα έργων του είδους στο Théâtre des Bouffes-Parisiens, το οποίο έδωσε στο είδος και το όνομά του. Οι Opéras Bouffes χαρακτηρίζονται από στοιχεία κωμωδίας, σάτιρας, παρωδίας και φάρσας, και δε θα πρέπει να συγχέονται με την ιταλική *Opera Buffa*, όρο με τον οποίο προσδιορίζεται η ιταλική κωμική όπερα του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Αναλυτικότερα για τον διαχωρισμό της οφενμπαχικής Opéra Bouffe από τη γαλλική Opéra Bouffon και την ιταλική Opera Bouffa βλ. τα λήμματα με τίτλο Opéra Bouffe, Opéra Bouffon, Bartlet, M. Elizabeth C. (1993), στο Sadie, S. (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Opera*, Τομ. 1, Λονδίνο: Macmillan Press σσ. 684-5

<sup>104</sup> Κατά τη διάρκεια των επόμενων τριών καλλιτεχνικών περιόδων η *Ωραία Ελένη (La Belle Hélène)* παραστάθηκε συνολικά 273 φορές

<sup>105</sup> Για τις ανάγκες της διατριβής γίνεται χρήση της ανέκδοτης μετάφρασης-απόδοσης του λιμπρέτου από τον Πέτρο Χρυσάκη. Μόνον όταν απαιτείται κατά λέξη μετάφραση ή στην ελληνική απόδοση από τον μεταφραστή απουσιάζουν στίχοι του πρωτότυπου κειμένου, δίνουμε δική μας μετάφραση με την αντίστοιχη επισήμανση

όπως στο «je suis l' éroux de la reine, roux de la reine, roux ...»<sup>106</sup> του Μενέλαου στην Α' πράξη, που προκαλεί θυμηδία και ενισχύει την αισθητική απόλαυση με τρόπο «απαράμιλλά φυσικό», ή στο τέλος της Α' πράξης όπου, με κέντρο την παρηχητικά αστεία φράση «L' homme à la pomme» (το παλικάρι με το μήλο),<sup>107</sup> στήνεται ένα διασκεδαστικό ψευδο-οπερατικό σύνολο, ευθέως ειρωνικό προς τα κλισέ της ρομαντικής όπερας (Yon 2000: 306). Συμβαδίζοντας με τις απαιτήσεις του κοινού, το χιούμορ των μουσικών μερών της *Ωραίας Ελένης (La Belle Hélène)*, «απέχει από το να είναι διακριτικό», όπως υποστηρίζει ο Lamb (1993: 510-11), ο οποίος παρατηρεί ότι η αισθητική εντύπωση παράγεται από την παράθεση γνώριμων μουσικών μοτίβων, ενώ η σάτιρα προκύπτει όχι τόσο από τη σατιρική πραγμάτευση των μουσικών θεμάτων, αλλά από τη σάτιρα των λέξεων ή την εισαγωγή των μουσικών θεμάτων σε «παράταιρο σκηνικό περιβάλλον», όπως στη Γ' πράξη όπου παρωδούνται το «πατριωτικό τρίο» από τον *Γουλιέλμο Τέλλο* του Rossini και ένα μουσικό μοτίβο από το *Orphée aux Enfers* του ίδιου του Offenbach· ή στη Β' πράξη όπου η σκληρή έκφραση «un vil séducteur» (ένας αχρείος γόης)<sup>108</sup> κάνει αντίστιξη με το πιο γλυκό ρυθμικό βαλς. Η παρώδηση της μουσικής πάει χέρι-χέρι με την παρώδηση της κλασικής αρχαιότητας σε ένα απολαυστικό μπουρλέσκο,<sup>109</sup> και, όπως συμπεραίνει ο Faris (1980: 122), θα ήταν δύσκολο να βρεθεί άλλη οπερέτα με ωραιότερες μελωδίες από την *Ωραία Ελένη (La Belle Hélène)*. Η *Ωραία Ελένη (La Belle Hélène)* αποδεικνύει κατά τον David Rissin (στο Yon 2000: 305-6) πως η μουσική τέχνη του Offenbach στηρίζεται στη σύνθεση διαφορετικών στοιχείων, όπως η bouffonnerie<sup>110</sup> του Rossini, η λαϊκή γαλλική κληρονομιά και η σάτιρα, οι οποίες εμπλουτίζονται με την

---

<sup>106</sup> Στο κείμενο-πηγή, το οποίο χρησιμοποιείται στη διατριβή, ο συγκεκριμένος στίχος εμφανίζεται ως «Je suis mari de la reine», γεγονός το οποίο δε μεταβάλλει ούτε τη σημασία ούτε και την κωμική ακουστική εντύπωση στην επανάληψη της φράσης «...ri de la reine, ...ri de la reine», η οποία διατηρείται και στην ελληνική μετάφραση-απόδοση: «Παντρεύτηκε την Ελένη, ...κε την Ελένη»

<sup>107</sup> Είναι προφανής η δισημία της φράσης (ενώ αναφέρεται στον Πάρι, παραπέμπει στον Αδάμ), η οποία συμφύρει τους μύθους των δύο κόσμων, του αρχαίου ελληνικού παρελθόντος και του σύγχρονου χριστιανικού παρόντος

<sup>108</sup> Στην επίσημη ελληνική μετάφραση –προφανώς για τις ανάγκες του μέτρου και της ομοιοκαταληξίας– αν και η φράση γίνεται «της Τροίας το καμάρι», εντούτοις η αισθητική εντύπωση δεν αλλοιώνεται, καθώς συνεπικουρείται από το συγκεκριμένο, το οποίο διατηρεί τη σκληρότητα του ύφους

<sup>109</sup> Αποτελεί έννοια γένους και ορίζεται ως «αταίριαστη μίμηση». Το μπουρλέσκο μιμείται τον τρόπο (τη μορφή και το ύφος) ή το θέμα ενός σοβαρού λογοτεχνικού έργου [...], αλλά καθιστά τη μίμηση διασκεδαστική προβάλλοντας μια γελοία ανομοιότητα ανάμεσα στον τρόπο και στο θέμα. Ο στόχος της σατιρικής γελοιοποίησης μπορεί να είναι είτε το συγκεκριμένο έργο ή το λογοτεχνικό γένος που γίνεται αντικείμενο μίμησης είτε, αλλιώς, το θέμα στο οποίο εφαρμόζεται η μίμηση κατά τρόπο αταίριαστο, ή και τα δύο μαζί» (Abrams 2005: 282). Όπως σημειώνει η Hall (1999: 354-5), οι συγγραφείς κλασικών μπουρλέσκο στη Βρετανία του 19<sup>ου</sup> αιώνα αρέσκονταν να επιδεικνύουν στο κοινό τους τις γνώσεις τους στα κλασσικά κείμενα. Φαίνεται πως το κοινό αυτό απολάμβανε την έννοια του πολιτιστικού κτήματος για τις πλευρές εκείνες της κλασικής αρχαιότητας με τις οποίες ήταν εξοικειωμένο μέσα από έργα μπουρλέσκο ή που επιβεβαιώνονταν από αυτά, και στη συνέχεια αποδίδονταν στους συγγραφείς

<sup>110</sup> Ο όρος αναφέρεται σε κωμικά μουσικοθεατρικά έργα με αρλεκίνους, παντομίμα κ.λπ., και χρησιμοποιείται ως συνώνυμο του bouffon: π.χ. οι bouffonneries του Offenbach

«τρυφερότητα», τη «νοσταλγικότητα» και την πνευματική «ανησυχία, που μεταφράζεται σε ρυθμική φρενίτιδα» της καλλιτεχνικής του προσωπικότητας. Το κοινό, εξοικειωμένο με το πλούσιο υπόβαθρο της μουσικής του, καθότι το λυρικό θέατρο είναι θεμελιώδες συστατικό της παρισινής κουλτούρας, είναι σε θέση, προφανώς, να αναγνωρίσει τη μουσική διακειμενικότητα της *Ωραίας Ελένης (La Belle Hélène)*, αντλώντας αυθεντική αισθητική απόλαυση από τη μουσική ειρωνεία αφενός, και από την ικανότητα του συνθέτη να το ξαφνιάζει με την ευρηματικότητά του αφετέρου.

Η μεταφορά των μύθων της αρχαιότητας στην κωμική μουσική σκηνή του Théâtre des Variétés με έναν τρόπο σχεδόν γκροτέσκο, φαίνεται να προσκρούσει στον αισθητικό ορίζοντα μέρους του γαλλικού κοινού. Για τον λόγο αυτό δέχεται έντονη πολεμική από μία μερίδα κριτικών, η κριτική των οποίων, όπως επισημαίνει ο Faris (1980: 114), εγείρεται, ως επί το πλείστον, επί ηθικού εδάφους. Ο ιδεοληπτικός συντηρητισμός και η πουριτανική καθολική ηθική<sup>111</sup> από τη μια, και η εναντίωση προς τη μοναρχία του Ναπολέοντα Γ' και το πολιτικό της όραμα από την άλλη, υποφώσκουν πίσω από τον χαρακτηρισμό της *Ωραίας Ελένης (La Belle Hélène)* ως έκφυλης και ως ανοσιουργήματος που βεβηλώνει την αρχαιότητα.<sup>112</sup> Όπως εύστοχα παρατηρεί ο Jean Sareil (στο Κωστίου 2005<sup>2</sup>: 117) «το γέλιο θεωρείται από τους σοβαρούς ανθρώπους (και οι κριτικοί είναι στην πλειοψηφία τους σοβαροί άνθρωποι) ως κάτι το ευτελές. Αυτό που είναι αδιαμφισβήτητο είναι πως οι επικριτές του Offenbach δεν ήταν ευάγωγο κοινό. Ο Théophile Gautier, ο οποίος απεχθανόταν τον συνθέτη, στην κριτική του για την πρεμιέρα της παράστασης μιλά για «καταστροφή των βωμών των θεών της τέχνης» και για «γελοιοποίηση των ομηρικών ηρώων συνώνυμη της βλασφημίας», ενώ ο Jules Janin της *Journal des Débats* χαρακτηρίζει «δόλιο» τον Meilhac, «προδοτικό» τον Halevy και «άθλιο» τον Offenbach (Faris 1980: 126). Στη *Semaines Théâtrales* ο Gustave Bertrand (στο Yon 2000: 305) βρίσκει «ιδιαιτέρως λυπηρό που άνθρωποι επιφανείς διασκεδάζουν με αυτό τον είδος των παρωδιών».<sup>113</sup> Η αισθητική αυτή απόκλιση από τη νόρμα του

---

<sup>111</sup> Αυτό ισχύει μόνο για την πλευρά της κριτικής, γιατί όσον αφορά το κοινό, είτε αυτό ανήκε στη μπουρζουαζία είτε στα μεσαία στρώματα, τα κοινωνικά ήθη επέτρεπαν σε παντρεμένους άνδρες και γυναίκες τη σύναψη εξωσυζυγικών σχέσεων χωρίς συνέπειες

<sup>112</sup> Η *Ωραία Ελένη (La Belle Hélène)* και το *Orphée aux Enfers* ξεσήκωσε ταραχώδεις συζητήσεις και στην Αθήνα, τη δεκαετία του 1870, μεταξύ μερίδας λογίων, οι οποίοι αφομοίωναν με απροθυμία την παρώδηση ελληνικών μύθων από το λαϊκό θέατρο της Ευρώπης (Πούχνερ στο Διαμαντάκου-Αγάθου 2007: 532-3)

<sup>113</sup> Η σκανδαλιστική επίδραση που είχε στο κοινό του δέκατου ένατου αιώνα η ενασχόληση της οπερέτας με τους αρχαίους μύθους αποτυπώνεται με ενάργεια στο πρώτο κεφάλαιο της *Νανάς* του Εμίλ Ζολά: «Το κοινό έδειχνε να απολαμβάνει εξαιρετικά το καρναβάλι αυτό των θεών, τον χλευασμό μιας ολόκληρης θρησκείας, της αρχαίας τραγωδίας. Ο πυρετός της ασέβειας κέρδιζε το εγγράμματο κοινό των πρώτων

κλασικού, άρα και ωραίου, φαίνεται όμως να διχάζει περισσότερο τους διανοούμενους και τους κριτικούς και λιγότερο το κοινό, το οποίο ανταποκρίνεται με τέτοιο ενθουσιασμό στην παράσταση που εκτοξεύει σε παγκόσμια κλίμακα τη φήμη του συνθέτη και κάνει τη Schneider την αγαπημένη του Παρισιού (Lamb 2000: 17). Και είναι φυσικό, διότι η οπερέτα κάνει την εμφάνισή της στα μέσα του δέκατου ένατου αιώνα ως απάντηση στην απαίτηση του ίδιου του κοινού για κάτι λιγότερο εξεζητημένο, ένα θέαμα και μια διασκέδαση ευκολότερα προσβάσιμη (Lamb 2000: 5), με τους πρώτους που την εναγκαλίζονται να είναι οι μποέμ των παρισινών βουλευμάτων (Kracauer 2016: 245). Γίνεται ως εκ τούτου σαφές ότι στο Παρίσι του τέλους του δέκατου ένατου αιώνα διαγράφονται δύο διαφορετικές τάσεις που διαμορφώνουν τον *ορίζοντα προσδοκιών* του κοινού και τις αισθητικές του προτιμήσεις. Για την μεν πρώτη, και μειοψηφούσα, τα έργα της αρχαιότητας αποτελούν ιερά μνημεία αμετάβλητα στον χρόνο, τα οποία η σύγχρονη ανθρώπινη αντίληψη και δράση οφείλει να τα αφήνει ανέγγιχτα, για τη δε δεύτερη, η εκζήτηση στην τέχνη δεν είναι επιθυμητή, ως εκ τούτου και τα όρια των έργων/κειμένων απαιτείται να είναι ανοιχτά, ελαστικά και ευεπίφορα σε εναλλακτικές προσεγγίσεις, εγγύτερα στη λαϊκή κουλτούρα. Στο πλαίσιο της δεύτερης αυτής αντίληψης οι χαρακτήρες της *Ωραίας Ελένης (La Belle Hélène)* στρεβλώνονται, καλύπτοντας ευρύ φάσμα της ανθρωπολογικής ποικιλίας που προσφέρεται για σάτιρα και διακωμώδηση: ο Κάλχας, ο μέγα ιερέας, γίνεται ένας χυδαίος δολοπλόκος προξενητής, οι δύο Αίαντες είναι δυο διαφορετικοί τύποι ηλιθίων, ο ευέξαπτος Αχιλλέας μοιάζει «αρκούδα» με μορφή ανθρώπου, ο νεαρός Ορέστης με δανδή, οι Κορίνθιες Παρθενίς και η Λέαινα με δύο εταίρες των βουλευμάτων, και ο Πάρις, απλώς με έναν φιγουρατζή (Yon 2000: 307). Η ίδια η Ελένη δε, είναι μια μοντέρνα και βαραιοστημένη μεγαλοαστή, οικοδίαιτη σύζυγος, η οποία επιζητεί μια αλλαγή, και όπως παρατηρεί ο Kracauer (2016: 277), «λίγη ενθάρρυνση θέλει για να ζήσει τη ζωή μιας εταίρας». Ένα στοιχείο το οποίο μερίδα της κριτικής θεωρούσε επίσης κακόγουστο ήταν αυτό που στο αγγλικό θέατρο καλείται «camp»,<sup>114</sup> ευκολότερο να το αναγνωρίσεις από το να το ορίσεις σχολιάζει ο (Faris 1980: 114) –και έχει δίκιο–, καθώς πρόκειται για τον τρόπο με τον οποίο ο ηθοποιός εκμαιεύει το γέλιο από τον θεατή, όχι μόνο μέσα από τον ρόλο, αλλά και μέσα από την επίδειξη προς το κοινό της ενσυνείδητης γνώσης του για τον τρόπο με τον οποίο

---

παραστάσεων. Ποδοπατούσαν τον μύθο, έσπαζαν τα αρχαία είδωλα.» Εμίλ Ζολά (2007) *Νανά* (μτφρ. Κ. Χρα), Αθήνα: Τεγόπουλος σ. 23

<sup>114</sup> Στο λεξικό Merriam-Webster το camp ορίζεται ως: a) «something so outrageously artificial, affected, inappropriate, or out-of-date as to be considered amusing. b) a style or mode of personal or creative expression that is absurdly exaggerated and often fuses elements of high and popular culture» <https://www.merriam-webster.com/dictionary/camp> [Ανάκτηση 02 10 2018]

ερμηνεύει. Η μεταθεατρικότητα, ή ακριβέστερα η μεταδραματικότητα <sup>115</sup> αυτή της ερμηνείας, που για το φανατικό κοινό του Offenbach ήταν διασκεδαστική και ερεθιστική, για το πιο συντηρητικό κοινό της εποχής ήταν κραυγαλέα, άκομψη και κακόγουστη.

Όσοι λίγο πριν τα Χριστούγεννα του 1864 πήγαν στο Théâtre des Variétés για να παρακολουθήσουν τη νέα οπερέτα του Offenbach, γνώριζαν grosso modo τι είχαν να περιμένουν: αφ' ενός γνώριζαν το είδος του θεάματος, το οποίο ο συνθέτης είχε καθιερώσει δημιουργώντας σχολή, και αφ' ετέρου ήταν η δεύτερη φορά που θα παρακολουθούσαν στη σκηνή να διακωμωδείται ένας κλασικός ελληνικός μύθος. Είναι προφανές ότι στη συλλογική μνήμη της μεσαίας και ανώτερης κοινωνικής τάξης της γαλλικής πρωτεύουσας υπήρχαν καταγεγραμμένα τα ομηρικά έπη και κάποιες δραματικές αποτυπώσεις των αρχαίων μύθων, γεγονός που επέτρεψε στους λιμπρετίστες να αυτοσχεδιάσουν παρωδώντας στιγμιότυπα από τη μυθική παράδοση του τρωικού κύκλου για την Ελένη, με την εισαγωγή στοιχείων που προέρχονται από τη μακρά προσληπτική παράδοση του μύθου. Όπως επί παραδείγματι στη Β' πράξη η σκηνή με την Ελένη μπροστά στον πίνακα των γονιών της – της Λήδας που την αποπλανά ο Δίας μεταμορφωμένος σε κύκνο–, να ικετεύει τον πατέρα της: “Ο mon père tourne vers moi un bec favorable” (Πατέρα δείξε στο παιδί σου το καλό σου ράμφος),<sup>116</sup> και να ρωτά την Αφροδίτη «Pourquoi, as-tu choisi notre famille pour faire tes expériences?» (Γιατί, μα γιατί, ω θεά, διάλεξες την οικογένειά μας για να κάνεις τα πειράματά σου;). Όπως παρατηρεί στη διδακτορική διατριβή της η Cummins (2017: 115), στη σκηνή αυτή η Ελένη φρεσκάρει τη μνήμη του κοινού σχετικά με τη γενεαλογία της και ανακαλεί τον διαγωνισμό ομορφιάς των θεαινών που την έθεσε στο στόχαστρο του Τρώα πρίγκιπα. Οι Meilhac και Halévy διανθίζουν το λιμπρέτο με αστεία σχετικά με τους ομηρικούς ήρωες, τα οποία το εγγράμματο κοινό μπορεί να εκτιμήσει και να απολαύσει ως στοιχεία της διακειμενικότητας του οπερετικού κειμένου, χωρίς εντούτοις να αποκλείονται οι μη εγγράμματοι από τη συμμετοχή στο γέλιο που προκαλείται, όπως για παράδειγμα με τη φυσική αδυναμία του Αχιλλέα:

**«Ajax deuxième:** Pas de sable, tout galet : ça ne doit pas vous aller.

**Achille:** Pourquoi ça ?

---

<sup>115</sup> Τον όρο εισήγαγε ο Γερμανός θεατρολόγος Hans-Thies Lehmann το 1999 με την ομώνυμη μελέτη του

<sup>116</sup> Ενωώντας «ρίξε ένα ευνοϊκό βλέμμα». Η φράση έγινε δημοφιλής και επαναλαμβανόταν από τα μικρά παιδιά της γαλλικής πρωτεύουσας προς τους γονείς τους (Faris 1980: 117-8)

*Ajax deuxième*: A cause de votre talon.

*Achille*: Mon talon !... toujours !... O ma mère !»

(*Αίας β'*: Καθόλου άμμος, μόνο βότσαλο: δεν πρέπει να σας βολεύει και πολύ.

*Αχιλλέας*: Γιατί;

*Αίας β'*: Μα, για τη φτέρνα σας.

*Αχιλλέας*: Η φτέρνα μου!... Πάντα!.. Ω μητέρα μου!)<sup>117</sup>

Η σκηνή της αποπλάνησης στη Β' πράξη συνδέεται με την ευριπίδεια εκδοχή του ειδώλου. Μόνο που εδώ το είδωλο, υπό μορφή ονείρου, είναι ο Πάρις, και όχι η Ελένη. Και καθώς θέλει να πιστεύει ότι είναι όνειρο, η Ελένη αφήνεται να αποπλανηθεί, αφού στο όνειρο δεν υφίσταται μοιχεία: «Puisque ce n'est qu'un rêve-allons!» (Όνειρο εφ' όσον είναι... Εμπρός, λοιπόν!...)(Cummins 2017: 116). Η παρώδηση της ευριπίδειας Ελένης, είναι πιο εμφανής στην τελευταία σκηνή του έργου, όπου η μεταμφίεση, για μια ακόμη φορά, οδηγεί σε εσφαλμένη αντίληψη της ταυτότητας, και ο Offenbach χρησιμοποιεί τη φαρσική αυτή τεχνική ως όχημα της παρώδησης. Η Munteanu (2012: 96) διαπιστώνει αναλογίες μεταξύ του τρόπου με τον οποίο ο Πάρις ξεγελά τον Μενέλαο, και αντιστοίχως η ευριπίδεια Ελένη τον Αιγύπτιο βασιλιά Θεοκλύμενο. Συγκεκριμένα, Offenbach και λιμπρετίστες αντιστρέφουν την ευριπίδεια ιστορία, οπότε ο Πάρις είναι αυτός που ξεγελά τον βασιλιά Μενέλαο και δραπετεύει με τη Ελένη, η οποία παύει πλέον να είναι η, κατά Ευριπίδη, πιστή σύζυγος και θύμα ενός ανεπιθύμητου γάμου, και μετατρέπεται σε πρόθυμη συνεργό της απαγωγής της. Στοιχείο που, κατά την άποψή μας, συνδέει επίσης τα δύο κείμενα είναι το ταξίδι της Ελένης σε τόπους εξωτικούς. Η Ελένη στον Ευριπίδη βρίσκεται έπειτα από τη θαλάσσια περιπέτειά της με τον Πάρι στην Αίγυπτο. Στον συμβολισμό της ως τόπο εξωτικό, συνδεδεμένο με τη μαγεία, τη σοφία και το υπερβατικό έχουμε ήδη αναφερθεί στο κεφ. 5.2.2. Η Ελένη του Offenbach ξεκινά το ταξίδι με υποτιθέμενο προορισμό τα Κύθηρα, τη γενέτειρα της Αφροδίτης· έναν τόπο μυστηριακό, με πολυσήμαντο συμβολισμό, που για τους διανοούμενους και τους καλλιτέχνες της Δύσης του δέκατου ένατου αιώνα αποτελεί το ορόσημο του ουτοπικού παραδείσου – αντίληψη-κληροδότημα του Διαφωτισμού στη Νεωτερικότητα. Το ταξίδι στα Κύθηρα, στο φαντασιακό του δυτικού ανθρώπου, ισοδυναμεί με επιστροφή στην αθωότητα.<sup>118</sup> Την ίδια επιστροφή στην αθωότητα που για το φανατικό κοινό του Offenbach, αντιπροσώπευε η οπερέτα, η οποία «ταλαντευόταν μεταξύ ενός χαμένου και ενός

<sup>117</sup> Η μετάφραση δική μας. Ο στίχος απουσιάζει από την ελληνική μετάφραση-απόδοση

<sup>118</sup> Πρβλ. τον διάσημο πίνακα του Ζαν Αντουάν Βατό «Ταξίδι στα Κύθηρα» (1717)

υποσχόμενου παραδείσου», και η μουσική του Offenbach υποσχόταν αυτόν τον χαμένο παράδεισο (Kracauer 2016: 237). Η Munteanu (2012: 97) εντοπίζει δύο ακόμη αντιστοιχίες στην καταληκτική σκηνή της Γ' πράξης, αυτή τη φορά με την ομηρική *Οδύσσεια*. Στη σκηνή όπου ο Πάρις φεύγοντας με την Ελένη χλευάζει τη βασιλική αυλή της Σπάρτης, παρωδείται η αποκάλυψη από τον Οδυσσέα της ταυτότητάς του στον τυφλωμένο Κύκλωπα, όταν αποπλέοντας με τους συντρόφους του προκαλεί τον εξαγριωμένο Πολύφημο να ζητήσει από τον πατέρα του, Ποσειδώνα, την τιμωρία “του Οδυσσέα”. Κατ’ αντιστοιχία, αφού ο Πάρις κομπάσει για την εξαπάτηση του Μενέλαου, ο τελευταίος καλείται από τον χορό των Ελλήνων αρχόντων να κηρύξει πόλεμο. Αν και η αναφορά στο συγκεκριμένο επεισόδιο της *Οδύσσειας* είναι για την Munteanu αναπάντεχη σε αυτά τα συμφραζόμενα, αναδεικνύει ωστόσο, κατά την άποψή της, «την ευφυΐα του σχεδίου απόδρασης και τη μωρία του απατημένου Μενέλαου».

Το λιμπρέτο των Meilhac και Halévy κτίζεται πάνω στην ποιητική της απενοχοποίησης και της απαλλαγής της ηρωίδας από την ευθύνη, όπως την έχει υιοθετήσει η μακρά μεθομηρική παράδοση από τον Στησίχορο έως τις μέρες μας. Δεν μπορούμε να εικάσουμε με βεβαιότητα αν η επίκληση της «μοίρας» από την ηρωίδα, αντλεί την έμπνευσή της από το γοργιανικό *Ἐλένης ἐγκώμιον*, ωστόσο θα ακουστεί δεκαέξι φορές στη διάρκεια της παράστασης σε διάφορες εκδοχές: la fatalité (η μοίρα), fatalité (μοιραίο), oeuvre de la fatalité (έργο της μοίρας), la main de la fatalité (το χέρι της μοίρας), c’ est la fatalité (είναι η μοίρα), beauté fatale (μοιραία ομορφιά), la voix du destin (η φωνή του πεπρωμένου), quelque chose de fatal (κάτι μοιραίο). Η Ελένη προβάλλει τον εαυτό της ως έρμαιο της μοίρας που της όρισε η θεά Αφροδίτη, υπονοώντας πως μηδέ «λόγω πεισθεῖσα», μηδέ «βία ἄρπασθεῖσα», ἀλλά «ὕπὸ θείας ἀνάγκης ἀναγκασθεῖσα ἔπραξεν ἃ ἔπραξε». Το “παίγνιο” της υπεράσπισης της Ελένης στον Γοργία, γίνεται παίγνιο εις την νιοστή στην παρτιτούρα του Offenbach και στο λιμπρέτο των Meilhac και Halévy. Η Ελένη όμως του Offenbach είναι μια βασίλισσα κλεισμένη στο χρυσό κλουβί της βασιλικής αυλής, όπου πλήττει θανάσιμα, και από το οποίο επιθυμεί διακαώς να δραπετεύσει, διότι απλώς δεν αγαπά τον σύζυγό της. Το δηλώνει η ίδια στην αρχή της Α' πράξης:

«Oui... bon et excellent homme !... J'ai tout fait pour l'aimer...  
Je n'ai pas pu... je n'ai pas pu...»

(Ναι, εξαιρετικός άνθρωπος! Έκανα τα πάντα για να τον αγαπήσω!



Δεν μπόρεσα... Δεν μπόρεσα!)

Η δήλωση αυτή αποτελεί και το κλειδί για την κατανόηση της πρόθυμης συναίνεσής της στην απαγωγή, και ταυτοχρόνως ανοίγει ένα μονοπάτι μέσα από το κοινό, και δη το γυναικείο, ταυτίζεται συμπαθητικά μαζί της. Οι λιμπρετίστες στο τέλος της Β' πράξης, όταν ο Μενέλαος διακόπτει την ονειρική συνεύρεση της Ελένης με τον Πάρι παρωδούν, κατά την άποψή μας, την οβιδιακή υπερασπιστική γραμμή της Ελένης στην *Ερωτική Τέχνη II* (βλ. κεφ. 3.3.4), ανατρέποντάς τη. Όχι απλώς δεν ψέγουν τον Μενέλαο που έφυγε και άφησε απροστάτευτη την Ελένη στα νύχια του αρπακτικού Τρώα, όπως ο Οβίδιος, αλλά θέτουν την ίδια την Ελένη στη θέση του κατηγορού, που ψέγει τον Μενέλαο επειδή γύρισε απροειδοποίητα:

«**Tous:** Ne criez pas, notre cher hôte,

Car c'est un peu de votre faute !

**Méléna:** Quoi ! De ma faute ?

**Hélène:** Oui, mon ami, de votre faute

Un mari sage

Est en voyage ;

Il se prépare à revenir :

La prévoyance,

La bienséance,

Lui font un devoir d'avertir...

Sa femme est prête

Et se fait fête

De le recevoir tendrement...

Et voilà comme

Un galant homme

Evite tout désagrément !»

( **Όλοι:** Όχι φωνές και λόγια δίχως νόημα

Γιατί 'ναι λίγο και δικό σας σφάλμα.

[...]

**Μενέλαος:** Πώς, είναι σφάλμα;

[...]

**Ελένη:** Φυσικά δικό σας σφάλμα!

Ο άντρας λείπει

ταξίδι  
και ετοιμάζεται να 'ρθει.  
Από ευπρέπεια,  
από ευγένεια  
υποχρεούται να το πει...  
Πυρετωδώς,  
περιχαρώς  
η σύζυγός του καρτερεί...  
Κι ορίστε πώς  
ο συνετός  
ποτέ μπελάδες δε θα βρει!)

Η *Ωραία Ελένη (La Belle Hélène)* αποτελεί μέρος μιας οπερετικής παράδοσης η οποία τόσο ειδολογικά όσο και θεματικά έχει ήδη εγκαθιδρυθεί από τον δημιουργό της, γεγονός που πιστοποιεί, εκτός των άλλων, την προσληπτική ικανότητα του κοινού να αναγνωρίζει και να απολαμβάνει, στην πλειονότητά του, τις παραπομπές σε έργα της κλασικής αρχαιότητας. Η ίδια κινείται στον ασφαλή χώρο της οικείας, mainstream διασκέδασης και, λειτουργώντας ως ατμομηχανή του καλλιτεχνικού συρμού της παρισινής ποπ κουλτούρας κατά τη Δεύτερη Γαλλική Αυτοκρατορία, διαχέει τη δημοφιλία της σε ολόκληρο τον Δυτικό κόσμο.<sup>119</sup> Η αποτύπωση στο λιμπρέτο της, μεταξύ άλλων, και επιμέρους κοινωνικών συμβάσεων, αναγνωρίσιμων από τους θεατές της (π.χ. αυλικά παιχνίδια ή ιερά ταξίδια προς αναζήτηση λύτρωσης και επίλυσης προβλημάτων με τους θεούς), μαρτυρούν τη μειωμένη ανοικείωση που προκαλεί στους θεατές της, διατηρώντας σταθερή πορεία εντός του *αισθητικού τους ορίζοντα*.

### **5.3.3 Η αισθητική Αξία ενός αμφιλεγόμενου έργου**

Στην *Ωραία Ελένη (La Belle Hélène)* του Offenbach διαπιστώνουμε πώς η προσληπτική διαδρομή των κειμένων μέσα στους αιώνες μπορεί να φέρει σε στενή γειτνίαση απεμφερή λογοτεχνικά ή θεατρικά, εν προκειμένω, είδη. Η τραγική ευριπίδεια *Έλένη* στο θεατρικό της παρόν υπήρξε ένα τραγικό έργο, ρηξικέλευθο και αναπάντεχο, που διεύρυνε τον *ορίζοντα προσδοκιών* του Αθηναίου θεατή, αλλά πιθανότατα δίχασε το κοινό της με τους νεωτερισμούς της. Σήμερα, ωστόσο, αποτελεί έργο εγνωσμένης αξίας, μέλος του κλασικού λογοτεχνικού κανόνα. Η *Ωραία Ελένη (La Belle Hélène)* από την άλλη, ενώ

---

<sup>119</sup> Η παράσταση θα ταξιδέψει από τη ρώμη, τη Βιέννη, το Λονδίνο, και μέχρι την Αμερική

υπήρξε στο θεατρικό της παρόν εξέχον έργο ενός κατακλυσµαίου συρµού που θεράπευε το κοινό γούστο των θεατών των παρισινών Varieté, την ίδια στιγμή που για μεγάλη µερίδα της κριτικής ενέπιπτε στην κατηγορία του µη σοβαρού, εύπεπτου, και χαµηλής αισθητικής θεάµατος, στις µέρες µας θεωρείται είδος κλασικό, µε όλη τη σηµασία της λέξης, και ενέχει υψηλή *αισθητική αξία*. Το γεγονός αυτό πιστοποιείται όχι µόνο από τη συµµετοχή της στα προγράµµατα των λυρικών θεάτρων ανά την υφήλιο, αλλά και από την αντίδραση ορισµένων Ελλήνων θεατών, κυρίως µεγαλύτερης ηλικίας, οι οποίοι, σύµφωνα µε την προφορική µαρτυρία του σκηνοθέτη Παναγιώτη Αδάµ, κατά τις πρώτες πρόσφατες παραστάσεις της στην Ελλάδα, έψεγαν όσους συνθεατές τους γελούσαν, διότι θεωρούσαν ότι δεν άρµοζε η αντίδρασή αυτή σε µια παράσταση “όπερας”, παρά το κωµικό και ανατρεπτικό της περιεχόµενο. Για τον λόγο αυτό, και παρά το γεγονός ότι η οπερέτα ως είδος είναι λαϊκό, ελαφρύ και χιουµοριστικό, προκειµένου να σπάσει η κρούστα των στερεοτύπων, που φαίνεται να καλύπτει ακόµη για κάποιους το µουσικοθεατρικό αυτό είδος, δινόταν η απρόσµενη οδηγία λίγο πριν την έναρξή της παράστασης:

«Σε λίγο θα αρχίσει η παράσταση και παρακαλείσθε να µην απενεργοποιήσετε τα κινητά σας για να φωτογραφίζετε ασύστολα, να τραβάτε βίντεο, κάνοντας άµεσα ανάρτηση στα social media...»

Η *Ωραία Ελένη (La Belle Hélène)* του δέκατου ένατου αιώνα, µε το µπουρλέσκο ύφος τής ευτελούς µεταχείρισης του υψηλού, κολάκευε το γούστο ενός πολυπληθούς κοινού, όχι µόνο της ανώτερης τάξης, αλλά και των µεσαίων στρωµάτων της γαλλικής πρωτεύουσας, των οποίων οι απαιτήσεις είχαν πλέον µετατοπιστεί χαµηλότερα στην αισθητική κλίµακα της εποχής. Στις µέρες µας θα τη χαρακτηρίζαµε ως «παράσταση εµπορική», µε την αρτιότητα που απαιτεί µια ακριβή φαντασµαγορική παραγωγή µεν, αλλά ως είδος παρέµενε ελαφρύ και επιφανειακό. Ένα προϊόν της κουλτούρας των βουλευβάρτων, που είχε στόχο να τέρψει την ακόρεστη επιθυµία για φαντασµαγορία, πρωτοτυπία και διασκέδαση ενός κοινού που ήθελε να γελάσει να χαρεί και να διασκεδάσει, ακόµη και µε τις ηθικές του αδυναµίες και τον ξεπεσµό των αξιών του. Ο συνθέτης *Camille Saint-Saëns* (στο Faris 1980: 112) στο βιβλίο του *Harmonie et Mélodie* θεωρεί τη µετακίνηση του Offenbach στο Théâtre des Variétés µε την *Ωραία Ελένη (La Belle Hélène)* ως το σηµείο καµπής στην αισθητική των παρισινών θεαµάτων, τότε που «η τρέλα της οπερέτας και η κατάρρευση του καλού γούστου ξεκίνησαν». Είναι όµως η *Ωραία Ελένη (La Belle Hélène)* έργο που απλώς ηχεί ευχάριστα στα αυτιά και γοητεύει, δίνοντας στον θεατή µόνο αυτό που ζητά; Νανουρίζει την κρίση του, τον εκµαυλίζει και υποβαθµίζει την αισθητική του;

Αν για κάποιους το έπραττε αυτό για τους θεατές της τον προπερασμένο αιώνα, σίγουρα δεν το πράττει με το κοινό του εικοστού πρώτου, το οποίο, όπως υποστηρίζει η Διαμαντάκου-Αγάθου (2007: 538) – αν και σε άλλα συμφραζόμενα, μιλώντας για την αναβίωση, την υποδοχή και την εξέλιξη της νεοελληνικής θεατρικής παρωδίας, ισχύει ωστόσο απόλυτα στην προκειμένη περίπτωση–,

«πολύ πιο χειραφετημένο και έμπειρο πολιτικά, πολιτιστικά, κοινωνικά και αισθητικά, είναι πρόθυμο και έτοιμο να απολαύσει και να κατανοήσει –με ποιοτικές και ποσοτικές διαβαθμίσεις στο σύνολό του, [...]– τα ποικιλότροπα γλωσσικά, υφολογικά, θεματικά, μετρικά παιχνίδια και τις συχνά διασταυρούμενες λειτουργίες της παρωδίας.

### **5.3.3.1 Ωραία Ελένη, Offenbach SOAP opera<sup>120</sup>**

Στην Ελλάδα η *Ωραία Ελένη* (*La Belle Hélène*) παραστάθηκε για πρώτη φορά το 1871 από γαλλικό θίασο, τον οποίο έφερε στην Αθήνα, με κυβερνητική εντολή, ο Αλέξ. Ρίζος Ραγκαβής με την ιδιότητα του πρεσβευτή της Ελλάδας στο Παρίσι –παρότι διαφωνούσε–, όπως σημειώνει ο Πούχνερ (2002: 120). Όσο για την αντίδραση του αθηναϊκού κοινού, βρίσκεται απόλυτα συντονισμένη με εκείνη του παριζιάνικου. Καταγράφοντας το κλίμα δεξίωσης των οπερετών του Offenbach στην Αθήνα του δέκατου ένατου αιώνα η Ξεπαπαδάκου (2016: 523-4), σημειώνει πως «προκαλούν ποικιλοτρόπως την αιδώ και την αισθητική μέρους του κοινού», με τον συντηρητικό Τύπο να μιλά «για άσεμνα θέματα, φρενήρεις χορούς και σκανδαλώδεις βωμολοχίες», εκφράζοντας τον αποτροπιασμό του «για τη σχολή των “παρωδιστών της αρχαιότητας”», την ίδια στιγμή που «οι αστοί σφυρίζουν στους δρόμους της πρωτεύουσας τους δημοφιλέστερους σκοπούς του *Ορφέα στον Άδη* και της *Ωραίας Ελένης* και σπεύδουν να αποκτήσουν τις μουσικές παρτιτούρες με τα highlights των αγαπημένων τους έργων». Αποσπάσματα της οπερέτας παρουσιάστηκαν αρκετές φορές σε αθηναϊκά θέατρα από ξένους θιάσους το τελευταίο τέταρτο του δέκατου ένατου αιώνα. Στον εικοστό, κάποιες σποραδικές εκτελέσεις αποσπασμάτων της διαδέχεται η πρώτη παρουσίασή της στην πλήρη της μορφή το 1961 σε μουσική διεύθυνση Βάλτερ Πφέφερ και σκηνοθεσία Φρίξου Θεολογίδη. Η υποδοχή της ήταν τέτοια, που απέτρεψε, για πάνω από μισό αιώνα, την Εθνική Λυρική Σκηνή να την επανεντάξει στο δραματολόγιό της (Δοντάς 2016). Η αρνητική της δεξίωση από μεγάλο μέρος του αθηναϊκού κοινού καταγράφεται στον ημερήσιο Τύπος της εποχής:

---

<sup>120</sup> Τίτλος από διαφήμιση της παράστασης *Ωραία Ελένη* (*La Belle Hélène*) σε σκηνοθεσία Παναγιώτη Αδάμ

«Τι να συνέβαινε τάχα με το κοινό της Λυρικής στην επίσημη πρώτη της “Ωραία Ελένης”; Το ίδιο κοινό, το συνήθως τόσο πρόθυμο να ξεσπάσει σε άκαιρα χειροκροτήματα σε κάθε κορώνα ή να ξεκαρδιστεί στο πρώτο καλαμπούρι, υποδεχόταν την οπερέτα του Όφενμπαχ με πρωτοφανή παγερότητα. Δες κι είχε επιμελώς οργανωθεί συνωμοσία σιωπής. Ασφαλώς κάποια λανθάνουσα τραυματισμένη υπερηφάνεια με τη διακωμώδηση των ομηρικών ηρώων μας υποδαύλιζε την παθητική αντίσταση του κοινού».

Μίνως Δούνιας, 24/1/1961, *Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ*<sup>121</sup>

Η *Ωραία Ελένη (La Belle Hélène)* αναβιώνει το 1992 στη Θεσσαλονίκη, και για πρώτη φορά μιλά ελληνικά, σε μετάφραση-απόδοση του Πέτρου Χρυσάκη.<sup>122</sup> Τη δεύτερη δεκαετία του εικοστού πρώτου αιώνα επανασυστήνεται, θριαμβευτικά πλέον, στο ελληνικό κοινό, και μάλιστα με δύο διαφορετικές της εκδοχές: η μία σε σκηνοθεσία Ισίδωρου Σιδέρη και διασκευή πρόζας Ισίδωρου Σιδέρη και Ανθής Νταουντάκη, το 2016 με τα Μουσικά Σύνολα του Δήμου Αθηναίων, και για δύο θεατρικές περιόδους (2018 και 2019) στη Λυρική Σκηνή, στο θέατρο Ολύμπια· η άλλη, και πιο εικονοκλαστική εκδοχή της, σε σκηνοθεσία/προσαρμογή διαλόγων Παναγιώτη Αδάμ, και μουσική προσαρμογή Επαμεινώνδα Βεργιόγλου παιζόταν από το 2014 έως τις αρχές του 2019, αποσπώντας διθυραμβικές κριτικές. Στην παράσταση αυτή θα σταθούμε για δύο λόγους: διότι αφενός απέσπασε την οπερέτα από τον θεωρούμενο ως κατεξοχήν φυσικό της χώρο, την κρατική Λυρική Σκηνή, και την τοποθέτησε σε μικρές ιδιωτικές θεατρικές σκηνές, εντός και εκτός αθηναϊκού κέντρου, αναδεικνύοντας τη λαϊκότροπη φύση της, και αφετέρου, με την αφαιρετική αισθητική της, η οποία βρίσκεται εγγύτερα στο αισθητικό πρότυπο του εικοστού πρώτου αιώνα, επιτυγχάνει, κατά την άποψή μας, την αποταύτιση της οπερέτας από το αισθητικό πρότυπο της κλασικής όπερας. Θέτοντας δε νέα ερωτήματα στο κείμενο, υλοποιεί παραδειγματικά μια “ανάγνωση” «πέρα από τον εθισμό της εμπειρίας». Σε συνέντευξή του ο σκηνοθέτης της παράστασης αναφέρει:

«Μετά την επαφή μου με την *Ωραία Ελένη* του Όφενμπαχ, ο μύθος της πήρε μια άλλη διάσταση μέσα μου. Μέχρι πρότινος η Ωραία Ελένη ήταν η αφορμή του Τρωικού πολέμου. Δεν είχα επικεντρώσει στην υπόσταση αυτής της γυναίκας. Δεν είχα καταλάβει πόσο εγκλωβισμένη είναι σε μια εικόνα, σ' ένα μάτσο τίτλους ομορφιάς, εξουσίας και

---

<sup>121</sup> Δοντάς, Ν. (2016) «Όφενμπαχ καυστικός, ανάλαφρος, ιλαρός», από *Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ* 16.08.2016. <https://www.kathimerini.gr/870708/article/politismos/moysikh/ofenmpax-kaystikos-analafros-ilaros> [Ανάκτηση 13 12 2019]

<sup>122</sup> Η μετάφραση αυτή χρησιμοποιείται έκτοτε, με προσαρμογές, σε κάθε σκηνικό της ανέβασμα

απιστίας. Δεν είχα σκεφτεί το αυτονόητο. Τι ζητά μια γυναίκα μέσα σ' ένα υπερφίαλο, αυτιστικά εγωκεντρικό, ανδροκρατούμενο περιβάλλον; Έρωτα! Αγάπη και προσωπική ελευθερία! Έτσι απλά! Όσο για τους υπόλοιπους επικούς χαρακτήρες που πλαισιώνουν αυτήν τη μοναδική γυναίκα, δε μπήκα καν στην διαδικασία να ασχοληθώ με την τραγωδιακή τους υπόσταση. Ακολούθησα τις προσαγές του συνθέτη. Ασχολήθηκα ουσιαστικά με την πιο "πικάντικη" και σαρκαστική πλευρά του μύθου τους!<sup>123</sup>

Στην παράσταση η συμφωνική ορχήστρα αντικαθίσταται από ένα μικρό σύνολο τεσσάρων μουσικών. Χωρίς να χάνεται η αίσθηση του μεγέθους της μουσικής του συνθέτη, αναδεικνύεται η ουσία της και η διαχρονική ομορφιά της. Όπως ο Offenbach ενσωματώνει στα έργα του μοτίβα από έργα άλλων συνθετών της εποχής του, έτσι και στην ελληνική εκδοχή της *Ωραιάς Ελένης (La Belle Hélène)*, ο Πάρις διασώζεται από πνιγμό από δύο ναυαγοσώστες, οι οποίοι σπεύδουν σε αργή κίνηση με τα πορτοκαλί τους μαγιό και σωσίβια (ευθεία παραπομπή στην τηλεοπτική σειρά Baywatch) υπό τους ήχους του διάσημου *σάουντρακ*. Στην παράσταση ενσωματώνονται ευφύως η ραπ και το ζεϊμπέκικο, το άρωμα του μεσοπολέμου και η ποπ κουλτούρα, αφαιρούνται δευτερεύοντες χαρακτήρες του αρχικού λιμπρέτου (οι εταίρες Παρθενίς και Λέαινα) που δε βρίσκουν κοινωνικό αντίστοιχο στην εποχή μας, ενώ προστίθενται χαρακτήρες χορευτικοί (Αφροδίτη και Έρωτας) με οργανικό ρόλο στην παράσταση, αναδεικνύοντας με την παρουσία τους τον χώρο του υπερβατικού, που λείπει από την αρχική οπερέτα, εκτός ίσως της σκηνης του «ονείρου» – που δεν είναι όμως όνειρο. Με τα σκηνοθετικά αυτά επινοήματα αφομοιώνεται και ευρύνεται, ακόμη περισσότερο, στη μεταφορά της στη σύγχρονη οπερετική σκηνή η *pastiche*<sup>124</sup> φύση της *Ωραιάς Ελένης (La Belle Hélène)*. Η σκηνοθετική ευρηματικότητα λειτούργησε πολλαπλά ανοικειωτικά για το σύγχρονο ελληνικό κοινό, το οποίο αντιμετωπίζει με σκεπτικισμό το λυρικό θέατρο, θεωρώντας αφενός την όπερα είδος εξεζητημένο και ελιτίστικο, κατεξοχήν έκφραση της υψηλής κουλτούρας, αφετέρου δε την οπερέτα είδος παρωχημένο και σχεδόν μουσειακό. Η πηγαία *αισθητική απόλαυση* η οποία προκλήθηκε στους θεατές από την *αισθητική απόκλιση* του θεάματος σε σχέση με τις απαιτήσεις και τις προσδοκίες τους προκύπτει

---

<sup>123</sup> Συνέντευξη του σκηνοθέτη Παναγιώτη Αδάμ στο *Θεαθήναι* 2/8/2018

<http://www.theathinai.com/tauepsilonchinuepsilonigma--piomicronlambdaiotatauiotasigmamuomicronsigma/-la-belle-helene1673541> [Ανάκτηση 03 12 2018]

<sup>124</sup> Παστίς/Παστίτσιο: το λογοτεχνικό, μουσικό και γενικότερα καλλιτεχνικό έργο, το οποίο συντίθεται κατά μίμηση πρωτότυπου έργου, του οποίου αναπαράγει μοτίβα ή τεχνικά στοιχεία. [ΕΤΥΜ < γαλλ. Pastiche < ιταλ. Pasticcio] (βλ. λήμμα παστίτσιο ΛΝΕΓ)

μέσα από τις κριτικές, από τις οποίες συνάγεται ομοίως και η επανεγγραφή της οπερέτας στη λαϊκή κουλτούρα από την οποία εκπήγασε.

«[...] Η οπερέτα είναι να πεις λίγο δύσπεπτη για τους μη έχοντες γνώση και τριβή με το συγκεκριμένο αντικείμενο. Αλλά οι προκλήσεις είναι για να τις αξιοποιούμε είτε για να αλλάξουμε γνώμη είτε απλά για να επιβεβαιώσουμε τις μέχρι τώρα θέσεις μας. Στην συγκεκριμένη περίπτωση συνέβη η πρώτη εκδοχή. Περάσαμε υπέροχα. [...]»

Ιωάννα Ζυμαρίτη, 4/11/2014, *BHMAgazino*

[...] Το τρίπτυχο “πατρίς-θρησκεία-οικογένεια” (στη γαλλική εκδοχή του) σατιρίζεται ανελέητα [...] Η υποκριτική ηθική, η διεφθαρμένη εξουσία, ο αρνητικός ρόλος του κλήρου, η οικογενειοκρατία των Ατρείδων του Όφεμπαχ συναντά θαυμάσια τα αντίστοιχα φαινόμενα της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας. [...] Στοιχείο της παράστασης η μεταφορά του λιμπρέτου στα Ελληνικά. Η ιδέα ήταν λαμπρή, το κοινό, ειδικά το μη μυημένο, παρακολουθούσε χωρίς κόπο τι διαμεμβόταν ανάμεσα στους ήρωες και μπορούσε να γελάσει άμεσα, χωρίς τη διαμεσολάβηση της επίπονης ανάγνωσης των υπέρτιτλων, που μας κάνει να χάνουμε μέρος της παράστασης.»

Μάρω Τριανταφύλλου, 5/1/2015, *Η Εποχή*

«Ο πρώτος στόχος του [Παναγιώτη Αδάμ] προφανής, να καταδείξει ότι η όπερα μπορεί να απευθυνθεί σε ένα ευρύτερο κοινό και όχι σε μια αυστηρά φιλοπερατική κάστα, που ακούει τη μουσική με θρησκευτική ευλάβεια και άκρα του τάφου σιωπή. Ταυτόχρονα όμως έπρεπε να κρατήσει τις ισορροπίες και το έργο να μη διολισθησει σε μια απλή κωμωδία καταστάσεων συνοδεία μουσικής. [...] Και πετυχαίνει αυτό το διττό στόχο [...]

Γιώργος Χριστόπουλος, 21/1/2015, *Mind Radio*

«Το BBC είχε γράψει: “Αλλεργικοί στην οπερέτα; Κάντε μια εξαίρεση για τον Offenbach!” - και... πραγματικά! Ο σκηνοθέτης Παναγιώτης Αδάμ κάνει ένεση ρομαντικής και ποπ μοντερνίλας μέσα στην ηλικίας 150 ετών κωμική όπερα του Offenbach, η οποία παρουσιάζεται για πρώτη φορά στην Αθήνα και νιώθεις σαν να γράφτηκε μόλις χτες. Με ένα διαλεχτό 14μελές cast από τραγουδιστές, ηθοποιούς, μουσικούς και χορευτές παραδίδει ένα ξεκαρδιστικό δώρο αληθινή υπερπαραγωγή,

γεμάτο εφευρετικά (και κάφρικα gags) και μια φορτσάτη ανάλαφρη αίσθηση του τολμηρού και αυτοσαρκαστικού.

Μανώλης Βαμβούνης, 2/2015, *gkouloura.gr*<sup>125</sup>

[...] Τα κοστούμια (Β. Σπυροπούλου) εξίσου αστεία, είτε σύγχρονα είτε εμπνευσμένα από τον μεσοπόλεμο, δίνουν το στίγμα του κάθε ρόλου. Ξεχωρίζουν οι κόκκινες παιδικές φορεσιές των θεών και το κίτρινο κοστούμι παραλίας της Ελένης, σαφής αναφορά στον Ελληνικό Κινηματογράφο της δεκαετίας του '60. Τα σκηνικά (της ίδιας) λίγα και ενδεικτικά, μια ελιά, σύμβολο της Ελλάδας, κόκκινο χρώμα του πάθους, πλαστικό της σύγχρονης ζωής, μια καρέκλα ναυαγοσώστη και διάφορα αστεία μικροαντικείμενα!»

Ηρώ Μητρούτσικου, 18/9/2015, *Attikipress*

«Και τι δεν είδαμε επί σκηνής... φωτισμένο με απόλυτη ακρίβεια και διάθεση "τσινετσιτά" από την Χριστίνα Θανάσουλα... Την κομψή, ναρκισσίστρια και γεμάτη αυτοπεποίθηση Ωραία Ελένη της εκπληκτικά καλλίφωνης μέτζο σοπράνο Μαρισίας Παπαλεξίου να περιφέρεται ως γνήσια ντίβα, γεμάτη ηδυπάθεια, περιμένοντας τον Πάρη να τη λυτρώσει από τη βαρετή συζυγική ζωή, ενώ παντού την αποθανατίζει ο φακός ενός μυστηριώδη παπαράτσι (σε *guest εμφάνιση ο φωτογράφος Στέφανος Κυριακόπουλος*), τον όμορφο και «μπρουτάλ» Πάρη του τενόρου Γιάννη Φίλια να εισβάλλει στην σκηνή υποκρινόμενος τον βοσκό, έχοντας «θεϊκή» εντολή να δώσει το μήλο της Αφροδίτης στην πιο όμορφη γυναίκα του κόσμου (*τουτέστιν την Ελένη*) αναστατώνοντας το βασίλειο της Σπάρτης και ανατρέποντας τις "πολιτικές" ισορροπίες, τον διαπλεκόμενο μάντη Κάλχα του βαρύτονου Γιώργου Παπαδάκη να μηχανορραφεί ασυστόλως, βγάζοντας χρησμούς κατόπιν παραγγελίας, τον επιβλητικό και απρόσμενα συμπονετικό βασιλιά Αγαμέμνονα του βαρύτονου Γιώργου Ματθαιακάκη να προσπαθεί να συγκρατήσει τον απατημένο αδερφό του, κατανοώντας παράλληλα και την παραστρατημένη νύφη του, τον κακομαθημένο και σκανδαλιάρη Ορέστη του βαρύτονου Νίκου Ζιαζιάρη να «ραπάρει» με τους εξίσου γιούχου φίλους του, ως γνήσιος κα(λ)κομαθημένος γόνος σταρ πατέρα, τον συμπαθή «κερατά» Μενέλαο του τενόρου Αντώνη Σιγάλα να ωρύεται πιάνοντας στα πράσα τη μοιχό σύζυγό του, για να δώσει στη συνέχεια έστω και προσωρινά τόπο στην οργή και το ξεδιάντροπο βασιλόπουλο της Τροίας, τον

<sup>125</sup><https://gkouloura.gr/post/110392513945/%CF%84%CE%B9-%CE%B8%CE%B1-%CE%B4%CE%BF%CF%8D%CE%BC%CE%B5-%CF%83%CF%84%CE%BF-%CE%B8%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF-%CF%84%CE%BF%CE%BD-%CF%86%CE%B5%CE%B2%CF%81%CE%BF%CF%85%CE%AC%CF%81%CE%B9%CE%BF>  
[Ανάκτηση 05 01 2019]



απίστευτα κωμικό μέσα στην έκρηξη τεστοστερόνης του Αχιλλέα του τενόρου Στρατή Στηλ, που ήταν μία υποκριτική αποκάλυψη.

Last but not least...απολαύσαμε τη χυμώδη, εκρηκτικά θηλυκή και απόλυτα ερωτική Αφροδίτη της Πηνελόπης Κέφου και τον παιγνιώδη, σκανδιναβικής κατατομής, ευλύγιστο Έρωτα του Λουκά Θεοδοσόπουλου (*οι οποίοι επιμελήθηκαν και την κίνηση της παράστασης*) σε δύο ρόλους που δεν υπάρχουν κανονικά στο έργο, αλλά προστέθηκαν από τον σκηνοθέτη Παναγιώτη Αδάμ, προσδίδοντας στην παράσταση μία «υπερβατική» νότα... υπαρκτού σουρεαλισμού (*όπως θα έλεγε και ο αείμνηστος Τζίμης Πανούσης...*)»

Λίλα Παπαπάσχου, 2.8.2018, *Θεαθήναι*<sup>126</sup>

Η *Ωραία Ελένη (La Belle Hélène)*, η οποία κράτησε το κοινό του δέκατου ένατου αιώνα αιχμάλωτο του δίπολου υψηλή – χαμηλή τέχνη στους αντίστοιχους περίκλειστους, μη συγκοινωνούντες χώρους της παρισινής κουλτούρας, στη σύγχρονη θεατρική της πραγμάτωση, στον εικοστό πρώτο αιώνα, λειτουργεί διπλά ανατρεπτικά: απελευθερώνει το κοινό της, σπάζοντας ταυτόχρονα και τα δικά της δεσμά, που την κρατούν αυτή τη φορά προσδεδεμένη στο άρμα μιας κουλτούρας αποκλειστικά υψηλής. Η οπερέτα επιστρέφει στη λαϊκή της βάση, με όλη τη φρεσκάδα, τη ζωντάνια και τη μουσική της ποιότητα.

#### **5.3.4 Ωραία Ελένη (La Belle Hélène) – η κοινωνική της διάσταση**

Η άντληση έμπνευσης από την ελληνορωμαϊκή μυθολογική παράδοση για τη θεματολογία της μεγάλης, σοβαρής όπερας είναι εκ των ων ουκ άνευ ήδη από τη γέννησή της. Όμως και η διακωμώδηση της αρχαιότητας δεν είναι κάτι άγνωστο για τη γαλλική τέχνη και λογοτεχνία, ήδη από τον δέκατο έβδομο και δέκατο όγδοο αιώνα. Με την έναρξη της Δεύτερης Αυτοκρατορίας, όμως, η από σκηνής σάτιρα των μυθικών ηρώων της ελληνικής αρχαιότητας γίνεται ο νέος συρμός της εποχής (Kracauer 2016: 206). Επομένως, καθώς η σάτιρα της αρχαιότητας γίνεται κοινό νόμισμα για τη γαλλική οπερέτα, η κριτική που ο Offenbach δέχεται για την *Ωραία Ελένη (La Belle Hélène)* αφορά στο ηθικό, κοινωνικό και πολιτικό περιεχόμενο του λιμπρέτου, το οποίο αποκαλύπτει τα σαθρά θεμέλια της παρισινής κοινωνίας, δίνοντας ταυτόχρονα τη δυνατότητα στην

---

<sup>126</sup> <http://www.theathinai.com/tauepsilonchinuepsilonsigma--piomicronlambdaiotatauiotasigmamuomicronsigma/-la-belle-helene1673541> [Ανάκτηση 05 01 2019]

ιθύνουσα μεγαλοαστική τάξη να παρατηρήσει την εικόνα της στον μεγεθυντικό και παραμορφωτικό καθρέπτη της κωμικής σκηνής. Όταν στην Γ' πράξη ο Αγαμέμνωνας παραπονείται για την αξιοθρήνητη κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει η Ελλάδα, το τραγούδι του, όπως παρατηρεί ο Faris (1985: 118), αναφέρεται στην υψηλή κοινωνία της Δεύτερης Αυτοκρατορίας, την παραδομένη στην ηθική έκπτωση και την αχαλίνωτη επιθυμία της για εφήμερες ηδονές:

«Regardez l'état de La Grèce.  
C'est une immense bacchanale,  
Et Venus, Venus Astarté  
Anime la bande infernale–  
Tout est plaisir et volupté!  
Vertu, devoir, honneur, morale,  
Par le flot tout est importé!  
Tu comprends.  
Qu' ça ne peut pas durer plus longtemps.

(Γενική Διάλυση!  
Είναι σωστή ακολασία  
κι η Αφροδίτη δημιουργεί  
τη μουσική την πανδαισία  
που οδηγεί στην ηδονή!  
Τιμή, καθήκον, αρετή,  
τα πάντα έχουν σωριαστεί!...  
Δεν μπορεί  
τούτο άλλο να συνεχιστεί.)

Όπως προσφυώς παρατηρεί ο Kracauer (2016: 215) «η οπερέτα δε θα είχε ποτέ γεννηθεί, αν η ίδια η κοινωνία δεν έμοιαζε με οπερέτα». Στον Ελληνικό κόσμο της οπερέτας τα δύο αδέρφια, Αγαμέμνωνας και Μενέλαος, είναι οι μόνοι ηθικοί χαρακτήρες – με τον δεύτερο να είναι μεν ηθικός πλην ανόητος. Ο Μενέλαος αποτελεί πιθανότατα ιδανικό χαρακτήρα για να διακωμωδηθεί στο πρόσωπό του ο Ναπολέων Γ', αναπαριστώντας το πώς έβλεπαν οι Παριζιάνοι τον αυτοκράτορά τους. Όλοι οι υπόλοιποι χαρακτήρες είναι είτε κυνικοί, είτε ανήθικοι, είτε υποκριτές, το ιδανικό, δηλαδή, μπουκέτο χαρακτήρων για

διακωμώδηση (Faris 1985: 108). Η καλυμμένη<sup>127</sup> παρώδηση της αυλικής ζωής βοήθησε ώστε το έργο του Offenbach να βρει απήχηση σε όλες τις κοινωνικές τάξεις της παρισινής κοινωνίας. Ο Kracauer (2016: 277) χαρακτηρίζει την *Ωραία Ελένη (La Belle Hélène)* «προφητεία του τέλους». Στο ίδιο πνεύμα ο Wolf Rosenberg (1980: 32-33 στο Cummins 2017: 105) μιλώντας για την πολιτική της διάσταση, τη θεωρεί προειδοποίηση προς τη γαλλική αριστοκρατία σχετικά με την επερχόμενη αλλαγή, την οποία αν δεν αντιληφθεί, θα έχει αντίστοιχη μοίρα με εκείνη της Σπάρτης και της Τροίας. Το έργο όπως υποστηρίζει ο Bruyas (1974: 81) παραμένει επίκαιρο για όλα τα έθνη γιατί δεν κριτικάρει ένα πολιτικό σύστημα σε σχέση με ένα άλλο, –αν και ο Offenbach ήταν μια προσωπικότητα μουσική, κοινωνική, ιστορική αλλά και πολιτική, ταυτισμένη με τη Δεύτερη Γαλλική Αυτοκρατορία και τον Ναπολέοντα Γ΄– αλλά συμβολίζει τους κινδύνους και τις αναμενόμενες συνέπειες για τον λαό που τα συστήματα αυτά κυβερνούν.

Η *Ωραία Ελένη (La Belle Hélène)* αποτελεί την κορυφαία στιγμή του δημιουργού της, ίσως την πλέον φωτεινή μιας πορείας πλούσιας και θυελλώδους. Γέννημα της Δεύτερης Γαλλικής Αυτοκρατορίας, δε διαμορφώνεται μόνο από εκείνη, αλλά επιδρά ενεργητικά στην κουλτούρα της, ακόμη και βαπτίζοντας με το όνομα και τη φήμη της γαστρονομικές δημιουργίες στα ρεστοράν των παρισινών βουλεβάρτων, ενώ χαρακτηριστικές φράσεις του λιμπρέτου της εμφιλοχωρούν στον καθημερινό λόγο των παριζιάνων. Παραμένει, παρ' όλα αυτά, ζητούμενο το κατά πόσο το κοινό της, που τη χειροκροτεί με ξέφρενο ενθουσιασμό, είναι σε θέση να αφομοιώσει τον αποδοκιμαστικό της λόγο, την επιτιμητική της ματιά στα ήθη του, τον σαρκασμό της προς τη διεφθαρμένη εξουσία, τα αργυρώνητα ιερατεία, τις ποταπές εταίρες με την πανίσχυρη θέση στους αριστοκρατικούς κύκλους, τη συζυγική απιστία, την επιπολαιότητα και την αυθάδεια της νεολαίας, την υποκρισία και τη ματαιότητα της μεγαλοαστικής τάξης. Οι θεατές της μοιάζει να είναι αλεξίσφαιροι στις ριπές της καλυμμένης αλλά καυστικής κριτικής της. Ο κόσμος της *Ωραίας Ελένης (La Belle Hélène)* είναι η καρικατούρα των κοινωνικών τάξεων που ρουφούν λαίμαργα και απολαμβάνουν με ελαφρότητα το απείκασμα τους, το οποίο με ειρωνική και σατιρική μαεστρία συνθέτης και λιμπρετίστες προβάλλουν στη σκηνή. Η *Ωραία Ελένη (La Belle Hélène)* δε θα κατορθώσει να σύρει σε αναστοχασμό και αυτοκριτική τη γαλλική αριστοκρατία, η οποία, όπως επισημαίνει ο Kracauer (2016: 215), «πεισματικά αρνείται να ξυπνήσει και να αντικρύσει την πραγματικότητα». Θα

---

<sup>127</sup> Η καλυμμένη κριτική ενισχύει τη δυναμική της παρώδησης και της σάτιρας και την κάνει πιο διασκεδαστική, ώστε να μην καταλήξει να είναι δυσάρεστη ή ανιαρή (Κωστίου 2005<sup>2</sup>: 69-70)

συμβάλλει, ωστόσο, στην εξάπλωση της οπερέτας, του νέου αυτού είδους θεάματος και διασκέδασης, στα μεσαία κοινωνικά στρώματα, τα οποία αναδεικνύονται μέσα από την ώθηση που δίνει η νέα οικονομική πολιτική της αυτοκρατορίας για το κτίσιμο μιας σύγχρονης και μοντέρνας κοινωνίας. Ενθουμούμενοι την παρατήρηση του Πλάτωνα στην *Πολιτεία* 424 c,<sup>128</sup> ότι οι μεγάλες αλλαγές στη μουσική συνδέονται στενά με αντίστοιχες θεμελιώδεις αλλαγές στην πολιτική, διαπιστώ-νουμε ότι η οπερέτα αποτελεί ένα ηχηρό παράδειγμα, και η *Ωραία Ελένη* (*La Belle Hélène*) είναι η κορυφαία στιγμή του.

### **5.3.5 Αισθητική Απόλαυση - Αισθητική Ταύτιση**

Το σημείο τομής όλων των κωμικών μεθόδων (καρικατούρα, παρωδία, παρενδυσία) –και στην *Ωραία Ελένη* (*La Belle Hélène*) συναντούμε και τις τρεις– είναι η υποβάθμιση του μεγαλείου των ηρώων με τον προσανατολισμό της προσοχής του θεατή στις αδυναμίες τους, οι οποίες είναι κοινές με τις δικές του Jauss (1982b: 192). Η ανατροπή της τάξης και της ιεραρχικής υπεροχής του ήρωα αποτρέπει τον θεατή από το να ταυτιστεί *αγαστικά* μαζί του, καθώς το γέλιο που προκαλείται από την κωμική συνθήκη του επιτρέπει να βιώσει μια προσωρινή αίσθηση «υπεροχής και αμεριμνησίας» απέναντι στον ήρωα, όπως παρατηρεί ο Jauss (1982b: 192). «Το γέλιο είναι ένα είδος παιχνιδιού», υποστηρίζει ο Bredvold (στο Κωστίου 2005<sup>2</sup>: 115),

«που, είτε συνοδεύεται είτε όχι από άλλα συναισθήματα, προκύπτει όταν ανακαλύπτει κανείς την ασυμφωνία του κωμικού με μια κατάσταση που η κρίση την εκλαμβάνει ως απαξία. Αυτός ο συνδυασμός ηθικής κρίσης και κωμικής εμπειρίας δίνουν στη σάτιρα τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της».

Οι χαρακτήρες στην *Ωραία Ελένη* (*La Belle Hélène*) απέχουν πολύ από το να είναι τα υψηλά πρότυπα σοφίας, ηρωισμού ή αρετής. Αντιθέτως, βρίσκονται στον αντίποδα, στο ίδιο επίπεδο όπου αισθάνονται οι θεατές της ότι βρίσκονται και οι ίδιοι, τόσο οι πρωταρχικοί όσο και οι σύγχρονοι, είτε μεγαλοαστοί είτε μικροαστοί. Η *Ωραία Ελένη* (*La Belle Hélène*) μέσα από την ανάπτυξη συναισθημάτων αλληλεγγύης και συγκατάβασης για τους ήρωες, κατορθώνει να ενώσει όλους τους θεατές της σε μια κοινή αισθητική εμπειρία. Μέσω της *συμπαθητικής ταύτισης* που αναπτύσσουν με τους γεμάτους ελαττώματα ήρωες, οι οποίοι αποτυπώνουν στη σκηνή την κοινωνική διαστρωμάτωση αλλά και την ανθρωπολογική ποικιλία της πλατείας, δίνεται η δυνατότητα στις κοινωνικές ομάδες να γελάσουν αβίαστα με τα «αμαρτήματα» και την απαξία των εκπροσώπων κάθε κοινωνικής τάξης, όπως αναδεικνύονται μέσα από την αμφίπλευρη

---

<sup>128</sup> «οὐδαμοῦ γὰρ κινουῦνται μουσικῆς τρόποι ἄνευ πολιτικῶν νόμων τῶν μεγίστων»

σάτιρα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ο ρέμπελος βασιλόπαις Ορέστης, ο οποίος τραγουδά ανερυθρίαστα στην Α' πράξη:

«C'est avec ces dames qu' Oreste  
Fait danser l'argent à papa;  
Papa s'en fiche bien, au reste,  
Car c'est la Grèce qui paiera...»

(Με τις μικρούλες ο Ορέστης  
Τρώει όλο του μπαμπά το βιός  
Μα αδιαφορεί ο πατερούλης  
Θα τα πληρώσει ο λαός)<sup>129</sup>

Η σάτιρα όμως, διαλύει τις ψευδαισθήσεις και αφήνει τον θεατή της «αμφίθυμο, ευχαριστημένο και ενοχλημένο συγχρόνως, γιατί του υπενθυμίζει τη μειονεξία και τις αδυναμίες του», παρατηρεί η Κωστήου (2005<sup>2</sup>: 119). Στην προκειμένη περίπτωση, όμως, η καλυμμένη σάτιρα του παρόντος μέσα από την παρωδιακή πραγμάτευση του παρελθόντος φαίνεται να λειτουργεί αποσβεστικά. Η *συμπαθητική ταύτιση* του θεατή με τους ήρωες της *Ωραίας Ελένης (La Belle Hélène)* τον οδηγεί στην ευκολότερη αποδοχή της διακωμωδούμενης πραγματικότητας. Και αυτό διότι τα ελαττώματά του, ψιμυθιωμένα με χιούμορ πάνω στη σκηνή, χάνουν το βάρος τους και γίνονται ευάρεστα αντικείμενα διασκέδασης, χωρίς να τον οδηγούν σε κριτική αναθεώρηση της ηθικής και κοινωνικής του υπόστασης.

Η *Ωραία Ελένη (La Belle Hélène)* ανήκει σε ένα είδος κατ' εξοχήν κωμικό. Όπως επισημαίνει η Κωστήου (2005<sup>2</sup>: 253),

«τρεις είναι οι παράμετροι που προσδιορίζουν το κωμικό, [...]: α) η απόσταση, β) το απροσδόκητο, γ) η απουσία συνεπειών. [...] η κάθε μια από μόνη της είναι ανεπαρκής. [...] το γέλιό προκαλείται μόνον όταν η ανωμαλία στην αναμενόμενη εξέλιξη, το απροσδόκητο, προσφέρεται ως θέαμα σε έναν αποστασιοποιημένο θεατή. [...] [και] μόνον όταν δεν υπάρχουν επιπτώσεις, όταν, δηλαδή, το απροσδόκητο είναι ακίνδυνο.»

Ο θεατής της *Ωραίας Ελένης (La Belle Hélène)* θα ακολουθήσει την ηρωίδα στην περιπέτεια, τη μεταβολή δηλαδή της τύχης της, με αμέριστη συμπάθεια, ανέμελα και από

---

<sup>129</sup> Κατά λέξη μετάφραση: «γιατί είναι η Ελλάδα που θα πληρώσει»

ασφαλή απόσταση, γεγονός που του εξασφαλίζει τη δυνατότητα να αναγνωρίζει και να απολαμβάνει το χιούμορ που προκύπτει από «τον μηδενισμό των προσδοκιών» (Jauss 1982b: 193) του από εκείνη. Στο σύμπαν της *Ωραίας Ελένης (La Belle Hélène)* ο Πάρις παίρνει την ψήφο εμπιστοσύνης του κοινού, ενώ ο απατημένος βασιλικός σύζυγος Μενέλαος, απαξιωμένος, ως έντιμος βλαξ, κερδίζει τον καταγέλωτα για μια ακόμη φορά στην Γ' πράξη, όταν οργανώνει ο ίδιος, εξαπατημένος από τον μεταμφιεσμένο σε Μέγα Μάντη της Αφροδίτης, Πάρι, τη φυγή της Ελένης με τον εραστή της:

**«Ménélas:** Ala bonne heure !... quand on me demande des choses raisonnables... Qu'est-ce que je désire, moi ?... que tout s'arrange... Qu'est-ce qu'il faut pour ça ?... que la reine fasse un petit voyage à Cythère et sacrifie cent génisses blanches... Rien de mieux !... la reine fera ce voyage... et c'est mon peuple qui payera les génisses blanches.

[...]

**Le grand augure (Pâris):** (*bas, à Hélène*)

Je suis celui qui t'adore,

Pâris, le berger naïf...

[...]

**Hélène:** Non ! l'honneur m'attache au rivage.

**Ménélas:** Cédez à mon autorité.

**Agamemnon et Calchas:** Ce n'est qu'un tout petit voyage.

**Hélène:** (*à part*) C'est encor la fatalité !...»

**(Μενέλαος:** Πόσο χαίρομαι όταν μου ζητούν λογικά πράγματα!... Αυτό δε θέλω κι εγώ, να τακτοποιηθούν όλα;... Και τι χρειάζεται για αυτό;... Να κάνει η βασίλισσα ένα ταξιδάκι και να θυσιάσει εκατό άσπρες δαμάλες... Περίφημα... Η βασίλισσα θα κάνει το ταξίδι... Κι ο λαός θα πληρώσει τις δαμάλες.

[...]

**Ο Μέγας Μάντης:** (*χαμηλόφωνα στην Ελένη*)

Είμ' αυτός που σε λατρεύει

ο βοσκός ο αφελής...

Δεν το δέχεσαι ακόμη

στη γαλέρα ν' ανεβείς;

**Ελένη:** Η αρετή μου δεν μ' αφήνει!

**Μενέλαος:** Σε μένα δείξτε υπακοή!

**Αγαμέμνων και Κάλχας:** Μα είν' ένα απλό ταξίδι

**Ελένη:** (παράμερα) Η μοίρα πάλι με καλεί!

Η κωμική κάθαρση στην οποία οδηγεί το κοινό η ταύτιση με την ηρωίδα αυξάνει την αισθητική απόλαυση που προσφέρει στον θεατή της η *Ωραία Ελένη (La Belle Hélène)*. Την κάθαρση αυτή ο Jauss (1982b: 157) την τοποθετεί ακριβώς στην ασυνέχεια μεταξύ αισθητικής ταύτισης και ηθικής πράξης, στην κρίσιμη, δηλαδή, απόσταση, που λαμβάνει ο θεατής, ο οποίος αν και τοποθετείται εντός της κωμικής συνθήκης, το γέλιο τον ανακουφίζει από την ένταση της κωμικής κατάστασης και του επιτρέπει να δράσει με «ελευθερία» και «διορατικότητα», χωρίς τον «ενοχλητικό διδακτισμό ή την ανεργμάτιστη φαντασία». Μόνο που, στην προκειμένη περίπτωση, πρόκειται για ψευδο-κάθαρση. Άλλωστε η σάτιρα «δεν προσφέρει ούτε την κάθαρση της τραγωδίας, ούτε τη φυγή της ρομαντικής λογοτεχνίας» (Feinberg στο Κωστήου 2005<sup>2</sup>: 119). Η τάξη επανέρχεται μόνο φαινομενικά, και μόνο για λίγο. Η θεά Αφροδίτη εξευμενίζεται, αφού η Ελένη “υποκύπτει” στη θεϊκή βούληση –κατ’ ουσίαν αδράχνει την ευκαιρία να ακολουθήσει το “όνειρό” της, αδιαφορώντας για τις συνέπειες· ο λαός της Ελλάδας και οι βασιλείς χαίρονται και τραγουδούν σε κλίμα εορταστικό, κατευοδώνοντας την ηρωίδα στο ταξίδι της για τα Κύθηρα· οι θεατές αισθάνονται ανακούφιση με τη δραπέτευση του ζευγαριού των εραστών –όπως ο θεατής της ευριπίδειας *Ελένης* αισθάνεται ανακούφιση από την ένταση στην αντίστοιχη σκηνή με τη δραπέτευση των συζύγων· το κοινό ταυτίζεται με την ηρωίδα και τον βάρβαρο, αχρείο Πάρι, ενώ ο νόμιμος σύζυγος και οι Έλληνες βρίσκονται στη θέση του εξαπατημένου Θεοκλύμενου του ευριπίδειου μύθου. Συνθέτης και λιμπρετίστες παρωδούν την καθαρισιακή λύση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Κανέναν όμως από μηχανής θεός δε θα εμφανιστεί για να δώσει λύση και να φέρει την κάθαρση στην οπερέτα του Offenbach. Η καταλλαγή δε θα έρθει, αντιθέτως ξεκινά πολεμικός αναβρασμός. Το κοινό γελά πηγαία, με ένταση, «[α]λλά [...] το γέλιο το άφθονο, το αμέριμνο, το ανακουφιστικό μας πλησιάζει ανεπαισθήτως προς τη γραμμή της μηδενιστικής απελπισίας», γράφει αναφερόμενος στην αρχαία ελληνική κωμωδία ο Μαλεβίτσης (2010: 303). Το κοινό της *Ωραίας Ελένης (La Belle Hélène)* γελά τότε, αλλά και σήμερα, όχι μόνο γιατί η κατάσταση είναι για γέλια, αλλά γιατί το αφορά άμεσα, όπως υποστηρίζει ο Leibovitz (1987: 170). Το κοινό ταυτίζεται με την σκηνική συνθήκη γιατί είναι το ίδιο για γέλια, και αυτό, κατά τον Πολωνό μουσικό θεωρητικό, εμπεριέχει μια δόση θλίψης – ίσως και απελπισίας; Αυτή η διαπίστωση θεωρεί ότι μας παρέχει και το κλειδί για να κατανοήσουμε τη μουσική του Offenbach, η οποία είναι

«μια μουσική μεταμφιεσμένη την ίδια στιγμή που είναι μια μουσική της μεταμφίεσης: μεταμφίεσης προσώπων, αλλά επίσης μεταμφίεσης της μελαγχολίας, της νοσταλγίας μιας χαμένης αθωότητας, η οποία ακριβώς για αυτό ονειρευόταν τη φορεσιά της ευθυμίας, της πιο τρελής και της πιο άφθονης».

Η παρωδία, μουσική και λυρική, η οποία για τους Τένέο και Baker (1920: 115) ήταν «η ψυχή, η φλόγα και το χαμόγελο στην παρτιτούρα» του Offenbach, για να αναδειχτεί μέσα από την αλληλεπίδραση του κοινού με το έργο απαιτεί όχι μόνο τον λογοτεχνικό και μουσικό εγγραμματισμό του τελευταίου, όπως επίσης και την “αστική” του παιδεία, αλλά και τη μεγαλύτερη δυνατή απόστασή του από τα τεκταινόμενα στη σκηνή, προκειμένου να μην παρασυρθεί από τη μαγεία της ταύτισης με τα σκηνικά και μουσικά δρώμενα. Η αναγνώριση γνωστών μουσικών μοτίβων άλλων δημιουργών, τα οποία παρελαύνουν στις σκηνές της *Ωραίας Ελένης (La Belle Hélène)*, οι αναφορές σε στοιχεία που συγκροτούν τον μύθο της ηρώιδας στη μακρά προφορική και γραπτή του παράδοση, ευθείες ή καλυμμένες αναφορές στη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα –όλα στοιχεία που έχουμε ήδη εξετάσει στα προηγούμενα κεφάλαια– διαμορφώνουν τον κατάλογο αναφορών που ο θεατής στην αρχική δεξίωση του έργου –αλλά και στον παρόντα χρόνο– καλείται να αναγνωρίσει και να απολαύσει, εμπλουτίζοντας την αισθητική του εμπειρία. Η ιδιότυπη αυτή μη ταύτιση, την οποία ο Jauss ονομάζει *ειρωνική*, και προϋποθέτει την πλήρη συναισθηματική αποδέσμευση του θεατή από το θεατρικό κείμενο/δρώμενο, είναι αυτή που του προσφέρει και τη μέγιστη αισθητική απόλαυση. Η *συμπαθητική ταύτιση* αποτελεί τη βάση πάνω στην οποία κτίζεται το εποικοδόμημα της αισθητικής απόλαυσης που αποκομίζει ο θεατής από την συνάντησή του με την κορυφαία αυτή οπερέτα του Offenbach. Η ματαιώση, εν τέλει, της κάθαρσης στην οποία ο θεατής οδηγείται μέσω της *καθαρσιακής ταύτισης*, ενισχύει την *ειρωνική* του από-ταύτιση. Η απόσταση που ο θεατής λαμβάνει κάθε στιγμή από την κωμική συνθήκη –σε μια κλίμακα ελαχίστου–μεγίστου (*συμπαθητική – καθαρσιακή – ειρωνική ταύτιση*)– ανάλογα με τα ερεθίσματα που δέχεται από το λιμπρέτο και τη μουσική, ορίζει και το μέτρο της αισθητικής του απόλαυσης.



# Κεφάλαιο 6

## Επίλογος

Η μεγάλη συμβολή της *Αισθητικής της Πρόσληψης* στην ερμηνεία του λογοτεχνικού έργου είναι η ανάδειξη του αναγνώστη/θεατή/ακροατή σε δύναμη αιχμής, αυτής της αισθητικής επικοινωνίας τριών εταίρων (συγγραφέα - έργου - αναγνώστη) που είναι η λογοτεχνία. Η ερμηνεία, ωστόσο, δεν είναι ένα αυθαίρετο υποκειμενικό κονίαμα, άλλα ένα ψηφιδωτό που αποκαλύπτει τη μεγάλη εικόνα μέσω της συναρμογής λεπτομερειών του κειμένου από τους εκάστοτε αναγνώστες του στη μακρά πορεία του στον χρόνο. Ο μύθος της Ελένης, από την άλλη, αποτελεί για ολόκληρο το φάσμα της διανόησης και της τέχνης, από την αρχαιότητα έως τις μέρες μας, επίζηλο σταθμό, καθώς προσφέρεται για πειραματισμούς, νέες ερμηνευτικές και καλλιτεχνικές προσεγγίσεις, και τούτο διότι η Ελένη είναι η κατεξοχήν ηρωίδα χωρίς σταθερή ταυτότητα. Η *Έλένη* του Ευριπίδη και η *Ωραία Ελένη* (*La Belle Hélène*) του Offenbach αποτελούν δύο εξέχουσες στιγμές στην ιστορική πορεία της πρόσληψης του μύθου της. Εξετάζοντας τα δύο κείμενα υπό το πρίσμα της *θεωρίας του Jauss*, καταδεικνύεται πως, αν και τα δύο έργα γνώρισαν αμφισβήτηση κατά την πρώτη τους επαφή με το κοινό, για διαφορετικούς λόγους το καθένα, στις μέρες μας ανήκουν πλέον αμφοτέρωτα στη χορεία των έργων υψηλής τέχνης και αισθητικής αξίας. Η πολεμική που ασκήθηκε εναντίον τόσο του Ευριπίδη από την κωμωδία, όσο και του Offenbach από την κριτική, στο πολιτισμικό ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο τα δύο έργα συστήθηκαν στο κοινό τους, είναι στοιχείο ενισχυτικό της σπουδαιότητας του κάθε δημιουργού και του κάθε έργου αντίστοιχα για την εποχή του. Το κοινωνικό τους αποτύπωμα, για μεν την *Έλένη*, όσο μπορούμε να γνωρίζουμε, δεν ήταν καταλυτικό, ήταν ωστόσο ανιχνεύσιμο μέσα στο μεταβατικό, πολιτικά και πνευματικά, κλίμα που διαμορφώνεται στα τέλη του πέμπτου αιώνα π.Χ., για δε την *Ωραία Ελένη* (*La Belle Hélène*), σηματοδοτεί την κορυφαία στιγμή μιας περιόδου κατά την οποία το έργο του συνθέτη αναμορφώνει τον μουσικο-θεατρικό και πολιτιστικό χάρτη της γαλλικής πρωτεύουσας εντός της Δεύτερης Γαλλικής Αυτοκρατορίας. Η *αισθητική απόλαυση* που το κοινό της Ελένης στην τραγική και την κωμική της πραγμάτευση γεύεται, αναπτύσσεται μέσω της συναισθηματικής του ταύτισης με την ηρωίδα. Διαπιστώνουμε πως αυτή η ταύτιση δεν είναι μονοδιάστατη,

αλλά συγκροτείται με τη σύμπραξη περισσότερων της μιας αισθητικών τροπικοτήτων, με βάση το μοντέλο του Γερμανού θεωρητικού. Η διάλυση της συναισθηματικής κλίμακας από τον θεατή/αναγνώστη, μέσα από τη *συμμετοχική, συμπαθητική, κωμικά καθαριστική* και, υπό προϋποθέσεις, *αγαστική* ταύτισή του με την ηρωίδα στην *Έλένη*, καθώς και μέσα από την *συμπαθητική, κωμικά καθαριστική και ειρωνική* ταύτισή του στην *Ωραία Ελένη (La Belle Hélène)*, εμπλουτίζει την αισθητική του εμπειρία, αυξάνοντας την απόλαυση που το κάθε έργο του προσφέρει. Το κωμικό, στοιχείο εγγενές στον χαρακτήρα των δύο έργων, τα οποία πολλές φορές διασταυρώνονται παρά το γεγονός ότι η *Ωραία Ελένη (La Belle Hélène)* του Offenbach δεν αποτελεί προσληπτική εκδοχή της *Έλένη* του Ευριπίδη, αναδεικνύεται σε ουσιαστικό παράγοντα της δυναμικής τους.

# Βιβλιογραφία

## Πηγές

Diggle, J. (1994) *Euripidis Fabulae, τόμ. 3: Helena; Phoenissae; Orestes; Bacchae; Iphigenia Aulidensis; Rhesus* [σειρά Oxford Classical Texts], Οξφόρδη: Oxford University Press.

(1992) Ευριπίδη *Ελένη* (μτφρ. Τ. Ρούσσος), Αθήνα: Κάκτος

Offenbach, J. (1868) *Opera "La Belle Hélène": French Text with English translation And the Music of all the Principal Airs*, Νέα Υόρκη: C.H. Ditson & Co

## Ελληνόγλωσση Βιβλιογραφία

Abrams, H.M. (2005) *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων* (μτφρ. Γ. Δεληβοριά, Σ. Χατζηιωαννίδου), Αθήνα: Πατάκη

Jauss, H.R. (1995) *Η θεωρία της Πρόσληψης - Τρία μελετήματα* (μτφρ. - εισαγωγή - επίμετρο Μ. Πεχλιβάνος), Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας»

Gould, J. (2018) *Αρχαία ελληνική τραγωδία και τελετουργία - Δέκα μελετήματα* (μτφρ. Β. Λιαπής), Αθήνα: ΜΙΕΤ

Δημητριάδης, Δ. (2014) *Ευριπίδη Ελένη*, Αθήνα: Νεφέλη

Διαμαντάκου-Αγάθου, Κ. (2007) *Περί τραγωδίας και τρυγωδίας - Οκτώ διαδρομές στο τραγικό και το κωμικό θέατρο*, Αθήνα: Παπαζήσης

Dodds, E.R. (1996<sup>2</sup>) *Οι Έλληνες και το παράλογο* (μτφρ. Γ. Γιατρομανωλάκης), Αθήνα: Καρδαμήτσα

Easterling, P.E. (2006<sup>8</sup>) «Ευριπίδης», στο: Easterling, P.E., Knox, B.M.W. (επιμ.), *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας* (μτφρ. Ν. Κονομή, Χρ. Γρίμπα, Μ. Κονομή), Αθήνα: Παπαδήμα, 420-451

Ήγκλετον, Τ. (1996<sup>4</sup>) *Εισαγωγή στη θεωρία της Λογοτεχνίας* (μτφρ. Μ. Μαυρωνάς, εισαγωγή - θεώρηση μτφρ. Δ. Τζιόβας), Αθήνα: Οδυσσέας

Hardwick, L. (2012) *Πρόσληψη - Ερευνητικές προσεγγίσεις* (μτφρ. Ι. Καραμάνου), Αθήνα: Παπαζήσης.

Holub, C.R. (2004a) *Θεωρία της πρόσληψης* (μτφρ. Κ. Τσακοπούλου, επιμ.- θεώρ. μτφρ. Α. Τζούμα), Αθήνα: Μεταίχμιο

----- (2004b) «Θεωρία της πρόσληψης: η Σχολή της Κωνσταντίας», στο: R. Selden (επιμ.), *Από τον Φορμαλισμό στον Μεταδομισμό* (μτφρ. Μ. Πεχλιβάνος, Μ. Χρυσανθόπουλος), Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών [Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη], 445-482

- Καραμάνου, Ι. (2011) «Εύριπιδαριστοφανίζων: Η πρόσληψη του Ευριπίδη από την αρχαία κωμωδία», στο: Α. Μαρκαντωνάτος, Θ. Παππάς (επιμ.), *Αττική κωμωδία. Πρόσωπα και προσεγγίσεις*, Αθήνα: Gutenberg, 695-737
- Kuhn, S.T. (1987) *Η δομή των επιστημονικών επαναστάσεων*, (μτφρ. Γ. Γεωργακόπουλος, Β. Κάλφας, εισαγωγή-επιμ. Β. Κάλφας), Θεσσαλονίκη: Σύγχρονα Θέματα
- Κωστίου, Κ. (2005<sup>2</sup>) *Εισαγωγή στην ποιητική της ανατροπής –Σάτιρα, Ειρωνεία Παρωδία, Χιούμορ*, Αθήνα: Νεφέλη
- Λάσκαρης, Ν. (1923) *Θεατρικόν Λεξικόν Γαλλο-ελληνικόν*, Αθήνα: Βασιλείου
- Lesky, A. (2003) *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων, Τομ. Β', Ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους* (μτφρ. Ν. Χουρμουζιάδης), Αθήνα: MIET
- Μαλεβίτσης, Χρ. (2010) *Τα μήλα των Εσπερίδων – Τομές στη συνείδηση της εποχής μας. Περί του τραγικού δοκίμιο. Άπαντα Χρήστου Μαλεβίτση, τομ. 6*, Αθήνα: Αρμός
- Ξεπαπαδάκου, Α. (2016). «Ειδωλολατρία και Ιεροσυλία. Ο Offenbach στην Αθήνα του 19ου αιώνα», στο: Α. Ταμπάκη, Ουρ. Πολυκανδριώτη (επιμ.), *Ελληνικότητα και ετερότητα: Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και «εθνικός χαρακτήρας» στον 19ο αιώνα*, Β' τόμ., Αθήνα: «Θαλής-Χρυσάλλης», 517-530
- Πούχνερ, Β. (2002) *Καταπακτή και υποβολείο - Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα: Ergo
- Τζιόβας, Δ. (2003<sup>2</sup>) *Μετά την Αισθητική: θεωρητικές δοκιμές και ερμηνευτικές αναγνώσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα: Οδυσσέας
- Whitman, H.C. (1996) *Ο Ευριπίδης και ο κύκλος του μύθου* (μτφρ. Ε. Θωμαδάκη – επιμ. Μ. Γιώση), Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου

### Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

- Allan, W. (2008) *Euripides Helen*, Cambridge/Νέα Υόρκη: Cambridge University Press.
- Austin, N. (1994) *Helen of Troy and Her Shameless Phantom*, Ithaca: Cornell University Press.
- Bergren, A. (2008) *Weaving Truth: Essays on Language and the Female in Greek Thought*, Ουάσινγκτον D.C.: Center for Hellenic Studies
- Blondell, R., Gamel, M.K., Sorkin Rabinowitz, N. & Zweig, B. (1999) (επιμ. & μτφρ.), *Women on the Edge - Four Plays by Euripides: Alcestis; Medea; Helen; Iphigenia at Aulis*, Λονδίνο: Routledge.
- Bruyas, F. (1974) *Histoire de l'Opérette en France 1855-1965*, Λυών: Emmanuel Vitte
- Cummins, M. (2017) "Use of Parody Techniques in Jacques Offenbach's Opérettes and Germaine Tailleferre's Du Style Galant au Style Méchant", *Διδ. Διατρ.* University of Kansas

- Faris, A. (1980) *Jacques Offenbach*, Λονδίνο: Faber and Faber
- Fraenkel, E. (1962) *Aeschylus Agamemnon*, τομ. II, Οξφόρδη: Clarendon Press
- Grovlez, G. (1919) "Jacques Offenbach: A Centennial Sketch", *The Musical Quarterly* 5, 329-337
- Hall, E. (1999) "Classical Mythology in the Victorian Popular Theatre", *International Journal of the Classical Tradition* 5, «Classical Mythology and Nineteenth-Century English Literature» 1998 Bristol Myth Colloquium, 336-366.
- Hohendahl, U.P. (1977). "Introduction to Reception Aesthetics" (μτφρ. M. Salivan), *New German Critique* 10, 29-63
- Jansen, C.M. 2012) "Exchange and the Eidolon: Analyzing Forgiveness in Euripides's *Helen*", *Comparative Literature Studies* 49, 327-347
- Jauss, H.R. (1970) "Literary History as a Challenge to Literary Theory" (μτφρ. E. Benzinger), *New Literary History* 2, A Symposium on Literary History, 7-37
- (1982a) *Toward an Aesthetic of Reception* (μτφρ. T. Bathi, εισαγωγή P. de Man), Μινεάπολη: University Minnesota Press
- (1982b) *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics* (μτφρ. M. Shaw), Μινεάπολη: University of Minnesota Press
- Kracauer, S. (2016) *Jacques Offenbach and the Paris of His Time* (μτφρ. D. Gwenda & E. Mosbacher), Νέα Υόρκη: Zone Books
- Lamb, A. (1980) "Offenbach in One Act", *The Musical Times* 121 (1652), 615-617
- (1993) "Offenbach Jacques", στο: S. Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. 13, Λονδίνο: Macmillan
- (2000) *150 Years of Popular Music Theatre*, New Haven: Yale University Press
- Lefkowitz, M. (2016) *Euripides and the Gods*, Νέα Υόρκη: Oxford University Press
- Leibovitz, R. (1987) *Histoire de l'opera*, Παρίσι: Buchet/Chastel
- Lovatt, H. (2013) *The Epic Gaze: Vision, Gender and Narrative in Ancient Epic*, Νέα Υόρκη: Cambridge University Press
- Mailoux, S. (1982) *Interpretive Conventions: The Reader in the Study of American Fiction*, Ithaca: Cornell University Press
- Maguire, L. (2009) *Helen of Troy: From Homer to Hollywood*, West Sussex: John Wiley & Sons.

- Marshall, C.W. (2014) *The Structure and Performance of Euripides' Helen*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Martindale, C. (2013) "Reception — a new humanism? Receptivity, pedagogy, the transhistorical", *Classical Receptions Journal* 5, 169–183
- McClure, K.L. (2017) "Introduction", στο: McClure, K.L. (επιμ.), *A Companion to Euripides*, Οξφόρδη: Wiley Blackwell
- Michellini, N.A. (1988) "The Unclassical as Classic: The Modern Reception of Euripides", *Poetics Today* 9, Episodes in the History of Criticism and Theory: Papers from the Fourth Annual Meeting of the GRIP Project, 699-710
- Mierow, H.E. (1936) "Some Innovations of Euripides», *The Classical Weekly* 29, 113-116
- (1953) "The Amazing Modernity of Euripides", *The Classical Journal* 48, 247-252
- Munteanu, L.D. (2012) "Parody of Greco-Roman Myth in Offenbach's *Orphée aux enfers* and *La belle Hélène*", *Syllecta Classica* 23, 77-101
- Pippin Burnett, A. (1960) "Euripides' *Helen*: A Comedy of Ideas", *Classical Philology* 55, 151-163
- Podlecki, J.A. (1970) "The Basic Seriousness of Euripides' *Helen*", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 101, 401-418
- Race, H. W. (1989) "Sappho, fr. 16 L-P. and Alkaios, fr. 42 L-P.: Romantic and Classical Strains in Lesbian Lyric", *Classical Journal* 85, 16-33
- Stein, E. (1961) "Offenbach, or a Parisian Life", *The Musical Times* 102 (1420), 348-350
- Tatum, J. (2014) "A Real Short Introduction to Classical Reception Theory", *Arion* 22, 75-96
- Ténéo, M., Baker, Th. (1920) "Jacques Offenbach: His Centenary", *The Musical Quarterly* 6, 98-117
- Torrance, I. (2013) *Metapoetry in Euripides*, Νέα Υόρκη: Oxford University Press
- Vernant, J.-P., Vidal-Naquet, P. (1988) *Myth and Tragedy in Ancient Greece* (μτφρ. J. Lloyd), Νέα Υόρκη: Zone books
- Wagner, I. (1984) "Hans Robert Jauss and Classicity", *Modern Language Notes* 99, 1173-1184
- Williams, L. R. (1957) "Jacques Offenbach and Parisian Gaiety", *The Antioch Review* 17, 117-129.
- Worman, N. (1997) "The Body as Argument: Helen in Four Greek Texts" *Classical Antiquity* 16, 151-203.

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

----- (2017) "Myth", στο: McClure, K.L. (επιμ.), *A Companion to Euripides*, Οξφόρδη: Wiley Blackwell

Yon, J.C. (1992) "La création du théâtre des Bouffes-Parisiens (1855-1862) ou la difficile naissance de l'opérette", *Revue d'histoire modern et contemporaine* (1954-) 39e, 575-600.

----- (2000) *Jacques Offenbach*, Παρίσι: Gallimard

Zeitlin, F. (1996) *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*, Σικάγο: The University of Chicago Press

Zweig, B. (1999) "Introduction in *Helen*", στο: Blondell, R., Gamel, M.K., Sorkin Rabinowitz, N. & Zweig, B. (επιμ. & μεταφρ.), *Women on the Edge - Four Plays by Euripides: Alcestis; Medea; Helen; Iphigenia at Aulis*, Λονδίνο: Routledge.

### **Δικτυογραφία**

Καζάζης, Ν.Ι. (2012) «Αρχαϊκή λυρική ποίηση: Στησίχορος», από *Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα* [http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient\\_greek/encyclopedia/poetry/page\\_034.html](http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/encyclopedia/poetry/page_034.html) [Ανάκτηση 27 11 2018]

Πετρίδης, Α. (2012) «Ελένη έλέναυς, έλανδρος, έλέπτολις», από *Λωτοφάγοι*: <https://antonispetrides.wordpress.com/2012/02/07/eleni/> [Ανάκτηση 02 07 2018]

Δοντάς, Ν, (2016) «Όφενμπαχ καυστικός, ανάλαφρος, ιλαρός», από *Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ* 16/08/2016. <https://www.kathimerini.gr/870708/article/politismos/moysikh/ofenmpax-kaystikos-analafros-ilaros> [Ανάκτηση 13 12 2019]

