



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ  
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ  
ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ «ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ»

## ΤΟ ΚΩΜΙΚΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟ ΣΤΗΝ *ΕΛΕΝΗ* ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

της

**Ιωάννας Δ. Ρογκάκου**

Διπλωματούχου Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Πατρών 2012

**Επιβλέπων Καθηγητής:** Μαρκαντωνάτος Ανδρέας, Αναπληρωτής Καθηγητής,  
Πρόεδρος του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου  
Πελοποννήσου

**Συνεπιβλέποντες Καθηγητές:** Ξανθάκη-Καραμάνου Γεωργία, Ομότιμη Καθηγήτρια  
του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου  
Καραβάς Ορέστης, Επίκουρος Καθηγητής του  
Πανεπιστημίου Πελοποννήσου

**Καλαμάτα, 2016**

## Περιεχόμενα

Ευχαριστίες.....	3
Εισαγωγή.....	4
1. Το γέλιο.....	5-12
1.1.1. Γέλιο και χιούμορ.....	5-7
1.1.2. Το γέλιο ως έκφραση δύναμης και υπεροχής.....	7-12
1.2. Το κωμικό.....	13-18
1.2.1. Το κωμικό στοιχείο και η τέχνη του κωμικού.....	13-17
1.2.2. Η αισθητική αξία του κωμικού.....	17-18
1.3. Η έννοια του γελοίου.....	19-21
1.4. Η έννοια της κωμωδίας.....	21-23
2. Ο Ευριπίδης και η νεωτερικότητα (εμφάνιση του κωμικού στοιχείου).....	24-25
2.1. Το θέατρο του Ευριπίδη - Η επιρροή του στην κωμωδία.....	25-27
3. Τραγωδία ή κωμωδία;.....	27-33
4. Το κωμικό στοιχείο του έργου.....	33-49
5. Η παρατραγωδία της <i>Ελένης</i> στις <i>Θεσμοφοριάζουσες</i> - Η <i>Ελένη</i> ως διαχρονική παρωδία.....	49-52
6. Η ανάδειξη του κωμικού στοιχείου στην <i>Ελένη</i> του Ευριπίδη μέσα από τη σκηνοθετική ματιά του Ανδρέα Βουτσινά.....	53-56
7. Το κωμικό στοιχείο της <i>Ελένης</i> του Ευριπίδη- Κωμικά στοιχεία και η συμβολή τους στη διδασκαλία των μαθητών.....	56-60
8. Επίλογος.....	61-62
Βιβλιογραφία.....	63-66

## Ευχαριστίες

Η παρούσα μελέτη αποτελεί διπλωματική εργασία στα πλαίσια του μεταπτυχιακού προγράμματος «Αρχαία Ελληνική Φιλολογία» του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου. Πριν την παρουσίαση των αποτελεσμάτων της διπλωματικής εργασίας μου, αισθάνομαι την υποχρέωση να ευχαριστήσω ορισμένους από τους ανθρώπους που έπαιξαν πολύ σημαντικό ρόλο στην πραγματοποίησή της.

Πρώτο από όλους θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα καθηγητή της διπλωματικής εργασίας μου, κ. Ανδρέα Μαρκαντωνάτο για την πολύτιμη καθοδήγησή του και την εμπιστοσύνη και εκτίμηση που μου έδειξε. Στη συνέχεια θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου και στα υπόλοιπα μέλη της τριμελούς επιτροπής, τον Επίκουρο καθηγητή κ. Ορέστη Καραβά και την Ομότιμη καθηγήτρια κα. Γεωργία Ξανθάκη- Καραμάνου, οι οποίοι δέχτηκαν να είναι μέλη της επιτροπής αξιολόγησης της μεταπτυχιακής εργασίας μου, καθώς επίσης και για την προσεκτική ανάγνωσή της. Θα ήθελα να τους ευχαριστήσω για την εξαιρετική συνεργασία που είχαμε και ελπίζω πραγματικά να συνεχίσουμε να έχουμε και στο μέλλον. Σε αυτό το σημείο θα ήθελα να αναφέρω κάποιους ανθρώπους εκτός του ακαδημαϊκού περιβάλλοντος, οι οποίοι υπήρξαν σημαντικοί συνοδοιπόροι στη ζωή μου. Αρχικά, θα ήθελα να ευχαριστήσω τη θεία μου Τριαντάφυλλη, η οποία στάθηκε σημαντικός αρωγός στην προσπάθειά μου για την ολοκλήρωση της μεταπτυχιακής μου εργασίας. Το μεγαλύτερο ευχαριστώ όμως το οφείλω στους γονείς μου Δημήτριο και Παναγιώτα και στην αδερφή μου Γεωργία, για τη διαχρονική συμπαράστασή τους και την υλική και ηθική στήριξη των επιλογών και των ονείρων μου σε κάθε φάση της πορείας μου. Την παρούσα εργασία αφιερώνω με ιδιαίτερη αγάπη σε αυτούς.

Ιωάννα Ρογκάκου

## Εισαγωγή

Η παρούσα εργασία αποτελεί μια προσπάθεια προσέγγισης και ανάλυσης του κωμικού στοιχείου της τραγωδίας *Ελένης*, καθώς επίσης και της αισθητικής κατηγορίας του κωμικού στοιχείου γενικότερα, με την εκ παραλλήλου επισήμανση και τη σπουδή των πρωταρχικών στοιχείων που γεννούν το γέλιο και την κωμωδία. Είναι εύλογο να αναρωτηθεί κανείς αν παρόμοια θέματα μελέτης δεν έχουν προ πολλού αποτελέσει το ερευνητικό ενδιαφέρον, καθώς μέχρι σήμερα, μια πλειάδα από επιστήμονες έχει ασχοληθεί με όλη αυτή την «προβληματική» των κωμικών στοιχείων της *Ελένης*. Δεν θα πρέπει λοιπόν να διαφύγει της προσοχής μας ότι πολλές απόψεις και ερμηνείες ως σήμερα δίστανται και αλληλοσυγκρούονται, προκαλώντας σύγχυση και οδηγώντας σε λανθασμένες θέσεις. Εν τούτοις, πιστεύεται ότι κάθε νέα απόπειρα διερεύνησης ευρισκόμενη σε πλεονεκτική θέση, μιας και έχει στη διάθεσή της το σύνολο της προγενέστερης εμπειρίας, συντελεί έστω και στο ελάχιστο, στην καλύτερη κατανόηση των εκάστοτε θεμάτων διερεύνησης και ανάλυσης. Γι' αυτόν τον λόγο, κάθε νέα προσπάθεια προσέγγισης και μελέτης του ζητήματος του κωμικού στοιχείου γενικότερα, αλλά και ειδικότερα στο συγκεκριμένο έργο, μπορεί να αποτελέσει μια χρήσιμη πρόκληση. Θα αποτελέσει λοιπόν ωφέλιμο και σημαντικό να τολμηθεί η προσπάθεια ανάλυσης των κωμικών στοιχείων του ευριπίδειου έργου *Ελένη* και δια μέσου αυτής της διαδικασίας θα πραγματοποιηθεί η επανεξέταση των δεδομένων που δεν έχουν επαρκώς ερμηνευθεί.

# 1. Το γέλιο

## 1.1.1. Γέλιο και χιούμορ

Ένα πολύ σημαντικό κεφάλαιο, το οποίο συνδέεται με την κωμικότητα εν γένει, αποτελεί το γέλιο και το χιούμορ. Το γέλιο αποτελεί ένα κυρίαρχο φαινόμενο μέσα στη ζωή του κάθε ατόμου και παρουσιάζει ένα ευρύ φάσμα δράσης και ποικιλίας, καθώς μπορεί να χαρακτηρίζεται ως γέλιο χαράς, κωμικής κατάστασης, σάτιρας, γλευασμού, αλλά και πολλών άλλων καταστάσεων. Όσο η ανίχνευση και η πιστοποίηση της παρουσίας του είναι εύκολη, τόσο η φύση του και η ερμηνεία της γένεσής του ήταν και παραμένουν, σε ένα μεγάλο βαθμό, δισεπίλυτα προβλήματα. Ένας τρόπος για να προκαλέσει κανείς το γέλιο είναι η σάτιρα. Η σάτιρα από τη μια μεριά ξεσκεπάζει την ανοησία και από την άλλη καυτηριάζει το κακό. Κυμαίνεται ανάμεσα στο ελαφρό και στο σοβαρό, στο εντελώς ασήμαντο και στο βαριά δασκαλίστικο. Για να κατανοηθεί το γέλιο, θα πρέπει να το τοποθετηθεί στο φυσικό του περιβάλλον, στην κοινωνία και θα πρέπει προ πάντων να καθοριστεί η χρήσιμη λειτουργία του, που είναι μία κοινωνική λειτουργία. Το γέλιο και το κωμικό μπορεί να οριστεί και ως «γκροτέσκο», δηλαδή χονδροειδές (γελοίο). Το γέλιο που προκαλείται από το γκροτέσκο κωμικό συγγενεύει με την αθώα ζωή και την απόλυτη χαρά. Ο Baudelaire αποκαλεί το γκροτέσκο κωμικό «απόλυτο κωμικό», ενώ το κωμικό της ηθικής έννοιας, των ηθών, της δουλεμένης τέχνης το ονομάζει «κωμικό με σημασία», όρος που θα αναφερθεί και σε επόμενο κεφάλαιο. Στο γκροτέσκο κωμικό η επαλήθευση είναι το αιφνίδιο γέλιο, ενώ στο κωμικό με σημασία προστίθεται και η σημαίνουσα σκέψη. Η διασύνδεση και η μίξη των δύο ειδών δεν αποκλείεται, αντίθετα είναι κάτι το διαρκώς αναμενόμενο. Μέσα στο γκροτέσκο κωμικό γελάμε με αυτά που είναι αντικείμενο της διακωμώδησης και του περίγελου όντας μέσα στη δίνη του και όχι αποσπασμένοι από αυτό.<sup>1</sup>

Το γέλιο που αναβλύζει μέσα από τις καταστάσεις χαράς φέρει μαζί του και ένα είδος ψυχικής ηδονής και ευχαρίστησης. Η άποψη ότι το γέλιο αναδύεται μέσα σε μια προϋπάρχουσα ευχάριστη κατάσταση, υποστηρίχθηκε από τους Hobbes, Spencer, Darwin, Stanler, Dearborn, Jully, Beerbohm, Drever, McComay, Grandgnett, Hellvar και Willmans.<sup>2</sup> Βεβαίως, αυτή η άποψη στηρίζεται σε παρατηρήσεις γεγονότων,

---

<sup>1</sup> Baudelaire (2000) 23

<sup>2</sup> Keith-Spiegel (1970) 19

συναισθημάτων και καταστάσεων της ανθρώπινης ζωής. Υπάρχουν φορές που το γέλιο δεν είναι αποτέλεσμα μια ευχάριστης κατάστασης, αλλά λειτουργεί, όπως υποστήριξε ο Mc. Dougall, ως γενεσιουργός μηχανισμός ευδιαθεσίας.<sup>3</sup> Δηλαδή, ένας άνθρωπος γελάει γιατί είναι λυπημένος και το γέλιο θα του δημιουργήσει μια ευχάριστη κατάσταση. Αυτό οδηγεί πολύ κοντά στη νιτσειϊκή άποψη, σύμφωνα με την οποία ο άνθρωπος υποφέρει τόσο βασανιστικά στη ζωή του, ώστε αναγκάστηκε να ανακαλύψει το γέλιο. Άλλωστε το χιούμορ γελάει ανάμεσα στα δάκρυα, όπως γράφει και ο Winterstein.<sup>4</sup>

Το χιούμορ είναι μια κατάσταση περισσότερο συναισθηματική και λιγότερο νοητική. Πιο σωστά, είναι η έκφραση μιας σκέψης πολύ σοβαρής που κάνει απεγνωσμένες προσπάθειες να αρνηθεί τη σοβαρότητα της χωρίς να τα καταφέρνει τελικά. Ωστόσο, αυτή η προσπάθεια αφήνει τα αστεία χνάρια της πάνω στο σοβαρό στοχασμό. Το χιούμορ είναι τα κομψά «δακτυλικά» αποτυπώματα του νου πάνω στον προφορικό ή τον γραπτό λόγο. Εντούτοις, δεν πρόκειται εδώ ούτε για καλλιπέεια, ούτε για στυλ. Το χιούμορ δεν είναι αισθητικό πρόβλημα. Είναι μια παιγνιώδης κατάσταση της σκέψης, ημισυνειδητή- ημισυνειδητή, που κατά τον Φρόντντ εδράζεται στο προσυνειδητό κι όχι στο υποσυνειδητό όπως το αστείο, που είναι μια νοητική και ψυχική διεργασία πολύ διαφορετική απ' αυτή του χιούμορ. Κατά κάποιον τρόπο, το χιούμορ μετέχει στην αστειότητα και μέσω αυτής στο κωμικό, που είναι η έννοια γένους για όλες τις παρεκβάσεις από την κοινωνικά αποδεκτή κατάσταση του σκέπτεσθαι και του φέρεσθαι. Όμως, μετέχει στο αστείο και στο κωμικό μ' έναν τρόπο που δεν γίνεται αντιληπτός ούτε σαν αστείο ούτε σαν κωμικός.<sup>5</sup> Το χιούμορ δεν προκαλεί γέλιο και ο χιουμορίστας δεν είναι κωμικός. Το χιούμορ αιωρείται στην κενή περιοχή ανάμεσα στο πολύ σοβαρό και το ελαφρώς κωμικό. Κατά κάποιον τρόπο, είναι η γέφυρα ανάμεσα στο δράμα και την κωμωδία, χωρίς να είναι ούτε δράμα ούτε κωμωδία. Άλλωστε, υπάρχουν κωμωδίες χωρίς ίχνος χιούμορ και δράματα εξόχως χιουμοριστικά.

Πρέπει ιδιαίτερα να σημειωθεί ότι ο συμφυρμός των ασυμβίβαστων που έρχονται σε επαφή από κάποια ασήμαντη σχέση τους, προκαλεί την ιλαρότητα όταν γίνεται ή μας δίνει την εντύπωση ότι γίνεται ως αστειότητα, όταν δηλαδή λείπει ο τόνος του σοβαρού. Η ειρωνεία και το χιούμορ (που δεν είναι καθαρές μορφές του κωμικού)

---

<sup>3</sup> Dougall (1922) 359-363

<sup>4</sup> Winterstein (1934) 303-316

<sup>5</sup> Keith-Spiegel (1970) 178

προκύπτουν από τον συγκερασμό σοβαρού και αστειότητας. Στην ειρωνεία πίσω από τη σοβαρότητα κρύβεται το αστείο, ενώ αντίθετα στο χιούμορ πίσω από την αστειότητα υπάρχει ο σοβαρός τόνος. Στην πρώτη περίπτωση η σοβαρότητα είναι μόνο φαινομενική, στη δεύτερη φαινομενικό είναι το αστείο. Στο χιούμορ, η-απροσδόκητη για τον θεατή ή τον ακροατή- διασταύρωση των τάξεων ή των νοημάτων με αποτέλεσμα τον ευτελισμό και την έκπτωση, γίνεται προμελετημένα για να φανεί πίσω από την προκαλούμενη σύγχυση ένας βαθύτερος συμβολισμός με κάποια γενικότερη σημασία. Ο συμβολισμός αυτός γίνεται αντιληπτός, όταν εξαιμίζεται η αρχική ιλαρότητα και η συγκεντρωμένη, νηφάλια σκέψη συλλάβει την πρόθεση που υπάρχει στο βάθος.

Πάντως, το χιούμορ κολλάει παντού: και στο δράμα, και στην κωμωδία και στην τραγωδία. Κι αυτό γιατί το χιούμορ δεν είναι δραματικό είδος. Είναι, όπως ήδη αναφέρθηκε, η υγρή κατάσταση του πνεύματος. Μια διακριτική δόση κυνισμού είναι απολύτως αναγκαία στο χιούμορ, αλλά πολύ διακριτική, γιατί, με λίγο περισσότερο απ' το αναγκαίο χιούμορ περνάς στην κωμωδία και με λίγο λιγότερο στο δράμα, ενώ το ζητούμενο απ' τη σπουδαία τέχνη της (αγγλικής κυρίως) διπλωματίας, είναι η ακροβασία ανάμεσα στις ακρότητες. Και το χιούμορ απεχθάνεται τις ακρότητες.

### **1.1.2. Το γέλιο ως έκφραση δύναμης και υπεροχής**

Το γέλιο αποτελεί μια ενιαία έκφραση που εκδηλώνεται με ποικίλους τρόπους και δεν είναι δυνατόν να διαχωριστούν κάποιες φάσεις του από κάποιες άλλες. Από αυτό συνεπάγεται ότι δεν είναι δυνατόν να διαχωριστούν οι σωματικοί-βιολογικοί μηχανισμοί του γέλιου από τις διάφορες αιτίες που το προκαλούν και που δεν είναι πάντα σωματικές, όπως για παράδειγμα μία κωμική ιδέα, ένα κωμικό γεγονός ή μια κωμική σκέψη.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Greig (1923) 86

Όπως θα το θέσει ο Thomas Hobbes το 1650 στο δοκίμιό του *Περί της ανθρώπινης φύσης*, το γέλιο εκλύεται από το αίσθημα μιας αιφνίδιας υπεροχής μας είτε έναντι των άλλων, είτε έναντι των εαυτών μας σε μια προγενέστερη στιγμή.<sup>7</sup> Αποτελεί κατά την αντίστοιχη διατύπωσή του στον *Λεβιάθαν* το 1651, το προϊόν της «ζαφνικής αυτοεπιδοκιμασίας μας» που γεννάται από τη «σύγκριση με τα ελαττώματα κάποιου άλλου».<sup>8</sup> Με τα λόγια του Stendhal, που είχε επηρεαστεί από τις απόψεις του Hobbes, το γέλιο «δημιουργείται από την αθέατη οπτική της ανωτερότητάς μας έναντι κάποιου άλλου».<sup>9</sup> Για αυτό, σύμφωνα με τον Baudelaire, αποτελεί μια συνέπεια «της σατανικής ιδέας του ανθρώπου για την ανωτερότητά του».<sup>10</sup> Η ίδια η σκηνή που περιγράφει ο Baudelaire δείχνει ότι το γέλιο του υποδειγματικού κωμικού παίζεται με όρους δύναμης, καθώς αντικείμενο του γέλιου γίνεται ο έκπτωτος και σωριασμένος κατάχαμα άνθρωπος, ενώ αντιθέτως η όρθια στάση αυτού που γελά, αποτελεί μια ένδειξη ότι γελά από θέση ισχύος, στηριζόμενος γερά στα πόδια του. Η φορά του γέλιου είναι από πάνω προς τα κάτω και μολονότι αποτελεί έναν άναρθρο ήχο, ο Baudelaire θεωρεί ότι μπορεί να τον μεταφράσει σε λέξεις, καθώς εντοπίζει στο «βάθος της σκέψης αυτού που γελά κάποια ασυνείδητη αλαζονεία» που τον κάνει να λέει στον εαυτό του: «εγώ δεν πέφτω, εγώ βαδίζω ίσια, εγώ έχω πόδι σταθερό και σίγουρο. Εγώ δε θα έκανα τη βλακεία να μη δω πού τελειώνει το πεζοδρόμιο ή το κοτρόνι στη μέση του δρόμου».<sup>11</sup> Συνυφασμένο με την ιδέα της ανωτερότητάς μας, το γέλιο ερμηνεύεται εδώ ως ένας υπέρμετρος εγωισμός κατά τα πρότυπα του Πλατωνικού *Φίληβου* (48c-d), όπου το γέλιο αποδίδεται σε κάποιο είδος χαιρεκακίας (φθόνου), η οποία συνδέεται με την κρυφή ικανοποίηση που αντλεί κανείς από την κακοπάθεια, τα ελαττώματα και την άγνοια των άλλων.

Η επισήμανση του Αριστοτέλη για τη φαύλη χρήση των κωμικών αντικειμένων, υπενθυμίζει ότι γελάμε με τους ανόητους, τους αφελείς ή τους χαζούς αυτού του κόσμου που μας κάνουν να αισθανόμαστε ανώτεροί τους.<sup>12</sup> Αν η φορά του γέλιου είναι από πάνω προς τα κάτω, τότε εξ' ορισμού χαρακτηρίζεται από την αφ' υψηλού αντιμετώπιση του αντικειμένου του. Προϋποθέτει την κατωτερότητα ή τη γελοιότητα αυτού του τελευταίου, έτσι ώστε να προσδίδει έναν αέρα υπεροχής σε εκείνον που γελά. Το γέλιο εδράζεται στη φαυλότητα του αντικειμένου του, ασχέτως αν αυτή

---

<sup>7</sup> Hobbes (1997) 46

<sup>8</sup> Hobbes (1989) 128

<sup>9</sup> Stendhal (1854) 21

<sup>10</sup> Baudelaire (2000) 28

<sup>11</sup> Ο.π. 25

<sup>12</sup> Αριστοτέλης (1975) 1448a, 32-33



αποτελεί αντικειμενική ιδιότητά του. Πιθανόν αυτοί οι «κατώτεροι» με τους οποίους γελάμε στην κωμωδία να μην είναι στα αλήθεια κατώτεροί μας, όμως από τη στιγμή που γελάμε μαζί τους, συμπεριφερόμαστε σαν να ήταν, καθώς το γέλιο μας εις βάρος τους υποδηλώνει την αδυναμία τους να εμπνεύσουν τον σεβασμό μας. Ακόμα και αν δεν είναι γελοίοι, αρκεί το γέλιο μας για να τους μεταμορφώσει σε τέτοιους. Για αυτό, σύμφωνα με τον Richter,<sup>13</sup> «το κωμικό δεν εδρεύει στο αντικείμενο αλλά στο υποκείμενο», «σε αυτόν που γελά και διόλου στο αντικείμενο του γέλιου», όπως θα πει και ο Baudelaire.<sup>14</sup> Καθετί επομένως που δεν ευσταθεί και εκπίπτει, προξενεί αυτομάτως το γέλιο εις βάρος του, καθώς η αδυναμία του να σταθεί στα πόδια του αντανακλά την έλλειψη σοβαρότητάς του.<sup>15</sup> Και αυτή η έλλειψη σοβαρότητας μεταφράζεται σε μια έλλειψη κυριότητας και στιβαρότητας, καθώς το πρώτο πράγμα που επιτυγχάνει το γέλιο εις βάρος οποιουδήποτε πράγματος είναι να του αφαιρεί το βάρος, να το μειώνει και να το ευτελίζει, καθιστώντας το ανάλαφρο, ανυπόστατο, πλασματικό, όπως επιβάλλει και η ίδια η έννοια του «γελοίου», το οποίο από τη φύση του ορίζεται ως κάτι το μηδενικό, εξαιτίας της αδυναμίας του να ληφθεί σοβαρά υπόψη. Το γέλιο ορίζει μια περιοχή μέσα στην οποία «τίποτα δεν μετρά πλέον αληθινά»<sup>16</sup>, καθώς άπαξ και εισέλθει κάτι στην περιφέρειά του, αυτομάτως εκμηδενίζεται, χάνοντας την αξιοπρέπεια, το κύρος, τη σοβαρότητα και την ισχύ του. Σε τελική ανάλυση, «γελοιοποιώ» ή «διακωμωδώ» κάτι σημαίνει ότι το μειώνω και το μικραίνω στα όρια του αφανισμού και του εκμηδενισμού του. Και αυτός είναι ένας λόγος που εξηγεί γιατί ενώ μας αρέσει να γελάμε, δεν μας αρέσει καθόλου να γελάνε μαζί μας ή πολύ περισσότερο να γελάνε εις βάρος μας. Η έλλειψη σοβαρότητας μέσα στο γέλιο των άλλων επιφέρει ένα σοβαρότατο πλήγμα στο αίσθημα της αξιοπρέπειας, πάνω στο οποίο έχει θεμελιωθεί η ύπαρξή μας και ακυρώνει την αξίωσή μας να λαμβανόμαστε σοβαρά υπόψη. Κανείς δε θεωρεί τον εαυτό του αξιογέλαστο και η άρνηση του άλλου να μας πάρει σοβαρά υπόψη, σημαίνει ακριβώς ότι έχουμε πάψει να «μετράμε αληθινά» για αυτόν, ότι έχουμε καταστεί μηδενικοί στα μάτια του, καθώς κάτι που δεν λαμβάνεται σοβαρά υπόψη, δεν λαμβάνεται επίσης αληθινά υπόψη, με αποτέλεσμα να θεωρείται μηδενικό, ανυπόστατο, φασματικό και τιποτένιο.

Από έναν τέτοιο εκμηδενισμό απορρέει ο επίφοβος χαρακτήρας του γέλιου, τον οποίο επισήμανε ο Άγγλος σατιρικός Pope το 1738 με την παρατήρησή του ότι τίποτα

---

<sup>13</sup> Richter (1963) 110

<sup>14</sup> Baudelaire (2000) 29

<sup>15</sup> «Το θέαμα της πτώσης του άλλου δημιουργεί πάντα μια προδιάθεση για γέλιο». Hobbes (1989) 53

<sup>16</sup> Borch-Jacobsen (1987) 741

δεν φοβίζεται περισσότερο τον άνθρωπο από το ενδεχόμενο της γελοιοποίησής του, καθώς «άνθρωποι που δεν φοβούνται τον Θεό, φοβούνται εμένα, τον σατιρικό: ασφαλείς από τη δικαιοσύνη, από τον άμβωνα και από τον θρόνο, ριγούν ωστόσο και ντροπιάζονται μπροστά στην ιδέα της γελοιοποίησής τους και μόνον.»<sup>17</sup> «Πιο κοφτερό και από το σίδερο της γκιλοτίνας», σύμφωνα με ένα γαλλικό λαϊκό τραγούδι, το γέλιο μπορεί να χρησιμεύσει ως μέσον ταπείνωσης του άλλου, καθώς τίποτα δεν καταρρακώνει περισσότερο τον ψυχισμό του ανθρώπου από τον διασυρμό και τη διαπόμπευση που συνεπάγεται η γελαστική αντιμετώπισή του.<sup>18</sup> Όπως γνώριζαν οι αρχαίοι σοφιστές, ασκημένοι άριστα στην τέχνη της πολεμικής και της αντιπαράθεσης, το γέλιο είναι ένας αποτελεσματικότερος τρόπος για να αποστομώσεις τον αντίδικο, αφήνοντάς τον έκθετο στα μάτια του υπόλοιπου ακροατηρίου, αλλά επιπρόσθετα αναδεικνύει την υπεροχή του σωστού ρήτορα, καθώς με το γέλιο που προκαλεί στους άλλους αναδεικνύεται η ευστροφία και η ευστοχία των επιχειρημάτων του. Η αποδοκιμασία του αντιπάλου μέσω του γέλιου αποτελεί παράλληλα και μια επιδοκιμασία του ρήτορα από το ακροατήριό του που αναδεικνύει την κυριαρχία του όχι μόνο επί του αντίδικού του, αλλά και των ακροατών του.<sup>19</sup> Στον βαθμό ωστόσο που αυτή η πολεμική χρήση του γέλιου επιφέρει ένα σοβαρότατο πλήγμα στην ανθρώπινη αξιοπρέπεια και σοβαρότητα, δημιουργείται η εντύπωση ότι το γέλιο μεταχειρίζεται τον άνθρωπο ως «πράγμα». Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Bergson, «γελάμε πάντα όταν ένα πρόσωπο μας δίνει την εντύπωση πως είναι πράγμα.»<sup>20</sup> Η διατύπωση του Bergson αξιοποιεί την τεχνική σημασία που έχει στη μοντέρνα φιλοσοφία η έννοια του «προσώπου» σε αντιδιαστολή με εκείνη του «πράγματος». Διότι, συνυφασμένη με την ιδέα της ανθρωπιάς μέσα σε κάθε άνθρωπο ατομικά, η έννοια του «προσώπου» αποτελεί μια εναλλακτική διατύπωση για την ηθική ελευθερία του ανθρώπου που τον διαφοροποιεί από την υπόλοιπη φύση, η οποία, λόγω της ασυνειδησίας της, δεν διέπεται από τους νόμους της ελευθερίας αλλά της αναγκαιότητας. Ως ελεύθερο «πρόσωπο» και όχι ως ανελεύθερο «πράγμα», ο άνθρωπος δεν θεωρείται μέσον για κάτι άλλο, αλλά αυτοσκοπός. Όπως εξηγεί χαρακτηριστικά ο Kant, όλα τα «πράγματα» («Dinge») σε αυτόν τον κόσμο έχουν μια εμπορική αξία ή «τιμή» («Wurde»), καθώς ως ελεύθερο και νοήμον ον, αξιώνει τον σεβασμό προς το «πρόσωπό» του, («Person») και δεν ανέχεται την

---

<sup>17</sup> Polland (1972) 13

<sup>18</sup> Baudelaire (1991) 129

<sup>19</sup> Σπαθάρας (2006) 374-387

<sup>20</sup> Bergson (1998) 52

εμπορευματοποίησή του ή τη μεταχείρισή του ως εργαλείου για την εξυπηρέτηση αλλότριων σκοπών.<sup>21</sup> Από τη στιγμή όμως που το γέλιο εις βάρος του άλλου αφαιρεί τον οφειλόμενο σεβασμό προς το πρόσωπό του, έπεται ότι αναιρεί την ιδέα της ανθρωπιάς μέσα του, με αποτέλεσμα να τον ανάγει στο επίπεδο του «πράγματος». Αυτήν ακριβώς την αντιστροφή του προσώπου σε πράγμα εντοπίζει και ο Wyndham Lewis μέσα στον γελοιοποιημένο άνθρωπο, όταν παρατηρεί ότι στη σάτιρα «γελάμε με πράγματα που μας δίνουν την εντύπωση προσώπων».<sup>22</sup> Μολονότι η φράση του Lewis ότι «γελάμε με πράγματα που συμπεριφέρονται ως πρόσωπα» μοιάζει να αντιστρέφει την άποψη του Bergson ότι «»γελάμε με πρόσωπα που δίνουν την εντύπωση πράγματος», αμφότεροι ασπάζονται την ιδέα ότι η γελοιοποίηση του ανθρώπου συνεπάγεται κάποιο είδος «πραγμοποίησής» του ( reification) που έχει σαν στόχο την απαξίωση και την αφαίρεση της προσωπικότητάς του.<sup>23</sup> Με τα λόγια του Bakhtin, «το γέλιο υποβαθμίζει και «πραγμοποιεί».<sup>24</sup> Έτσι όμως, η έλλειψη σοβαρότητας στο γέλιο καταλήγει να έχει σοβαρότατες ηθικές επιπτώσεις τις οποίες ο Baudelaire σπεύδει να υπογραμμίσει, όταν αποφαινεται ότι «το κωμικό είναι στοιχείο κατακριτέο και διαβολικής καταγωγής»,<sup>25</sup> «άρρηκτα συνδεδεμένο με το ατύχημα μιας παλαιάς πτώσης, μιας φυσικής και ηθικής αποκλιμάκωσης.»<sup>26</sup>

Μολονότι με βάση μια πασίγνωστη και πολυχρησιμοποιημένη φράση του Αριστοτέλη, το γέλιο θεωρείται διακριτικό γνώρισμα του ανθρώπου που τον ξεχωρίζει από τα υπόλοιπα ζώα, διαχρονικά έχει αντιμετωπιστεί ως μια ζώδης συμπεριφορά που υποβαθμίζει τον άνθρωπο στον βαθμό του κτήνους. Παρότι δηλαδή ο άνθρωπος «είναι το μόνο από τα ζώα που γελά»,<sup>27</sup> τίποτα δεν φαίνεται να τον φέρνει πιο κοντά στο ζώο από το γέλιο του, έτσι ώστε, κατά έναν ειρωνικό τρόπο, το ίδιο στοιχείο που τον διαχωρίζει από το ζώο να τον καθιστά ζώο. Το γέλιο ανέκαθεν χαρακτήριζε τους αγροίκους και είναι γνωστή από τον Αριστοτέλη εκείνη η ερμηνευτική παράδοση των Δωριέων που δεν ετυμολογεί την κωμωδία από τον *κῶμο* (τη μεθυσμένη συντροφιά των διονυσιακών εορτών) αλλά από την *κώμην* (την αγροικία), υποστηρίζοντας ότι οι κωμωδοί ονομάστηκαν έτσι επειδή περιπλανιούνταν στις κωμές,

---

<sup>21</sup> Kant (1984) 80-81, 89

<sup>22</sup> Lewis (1982) 158

<sup>23</sup> Critchley (2002) 58-59

<sup>24</sup> Bakhtin (1984) 20

<sup>25</sup> Baudelaire (2000) 19

<sup>26</sup> Ο.π. 17

<sup>27</sup> Αριστοτέλης (1980) 673a8

περιφρονημένοι, από την πόλη.<sup>28</sup> Και μολονότι μια τέτοια ετυμολογία απορρίπτεται ως εσφαλμένη, η συνειρμική σύνδεση του γέλιου με την υπαιθρο παραμένει σταθερή στους μελετητές, έτσι ώστε οι καταβολές του να θεωρούνται περισσότερο αγροτικές παρά αστικές, καθώς ακόμη και στην περίπτωση του *κώμου*, το γέλιο συνδέεται με σκηνές μέθης που διανθίζονται από αισχρότητες και βωμολοχίες, οι οποίες συνειρμικά παραπέμπουν στις άξεστες συμπεριφορές των αγροίκων της υπαίθρου παρά στους εκλεπτυσμένους τρόπους των ανθρώπων της πόλης.<sup>29</sup>

Είναι γεγονός όμως ότι το γέλιο, είτε ως αποτέλεσμα μιας κωμικής κατάστασης, είτε ως γενικότερος τρόπος συμπεριφοράς του ανθρώπου λειτουργεί λυτρωτικά. Αυτή η απελευθερωτική λυτρωτική του δύναμη έρχεται να αντιπαραταχθεί προς την ανάλογη λυτρωτική δύναμη της κάθαρσης. Το γέλιο συγκαταλέγεται στις βασικές εκδηλώσεις του ανθρώπου με βιολογικές καταβολές που διαμορφώθηκε μέσα από δαιδαλώδη πορεία. Ως εκδήλωση, έχει μια μεγάλη περιοχή δράσεως, δηλαδή ένα ευρύτατο ποιοτικό και ποσοτικό φάσμα. Η διαμόρφωσή του μέσα στην εξέλιξη της ανθρώπινης κοινωνίας το έκανε πολύμορφο και εύπλαστο με αποτέλεσμα σε πολλές περιπτώσεις κάθε εποχή να κωδικοποιεί διάφορες μορφές του. Το γέλιο λοιπόν είναι ένα πολυσύνθετο φαινόμενο το οποίο ως βασική ανθρώπινη εκδήλωση και έκφραση διαμορφώνεται κάτω από την επήρεια ιστορικών και κοινωνικών συνθηκών και εκδηλώνεται σε συνδυασμό με τις βιολογικές του καταβολές σε ποικίλες καταστάσεις της ανθρώπινης ζωής.

---

<sup>28</sup> Αριστοτέλης (1975) 1448a35-38

<sup>29</sup> Stott (2005) 4-5

## 1.2. Το κωμικό

### 1.2.1. Το κωμικό στοιχείο και η τέχνη του κωμικού

Το κωμικό έχει άμεση σχέση με τον άνθρωπο, τη διανοητική του ικανότητα και την κοινωνική του εμπειρία. Επομένως, το σύνολο των πεδίων του κωμικού, έχει σχέση με ό,τι υποπίπτει στην αντίληψη του ανθρώπου, είτε μέσω των αισθήσεων, είτε μέσω της νόησης. Το κωμικό είναι μια από τις πολλές αιτίες του γέλιου. Η διευκρίνιση αυτή, όσο και αν φαίνεται ευνόητη και απλούστατη είναι αναγκαίο να γίνει στην εισαγωγική ενότητα αυτής της μελέτης. Είναι σύνηθες το φαινόμενο της σύγχυσης των εννοιών «γέλιου» και «κωμικού» και αυτό οφείλεται στη συχνή και ταυτόχρονη παρουσία τους στη ζωή. Ένα άλλο στοιχείο που θα πρέπει να επισημανθεί, είναι ότι το κωμικό, ως αιτία γέλιου, προϋποθέτει έναν ορισμένο βαθμό νοημοσύνης και μια «κοινωνική εμπειρία». Δηλαδή, δεν υπάρχει κωμικό, χωρίς την ταυτόχρονη παρουσία κοινωνικού και νοητικού πεδίου. Αυτό αποτελεί μια θεμελιώδη αρχή και προϋπόθεση ανάλυσης και κατανόησης του κωμικού, καθώς το κωμικό έχει ανάγκη και διανοητικής ετοιμότητας και νοητικής εμπειρίας.

Ο Baudelaire διαστέλλει δύο μορφές του Κωμικού: το καθαρό ή «απόλυτο» Κωμικό («comique absolu») και το Κωμικό με «σημασία», ή «ενδειγματικό κωμικό» («comique significatif»), το οποίο χαρακτηρίζεται από τη σχετικότητα του γέλιου του. Στις δύο αυτές μορφές του Κωμικού, δύο είναι τα συστατικά στοιχεία: η τέχνη και η ηθική ιδέα.<sup>30</sup> Τα παιχνίδια π.χ. των clowns και γενικά το κωμικό των μορφών και των κινήσεων ανήκουν στο πρώτο είδος, η κωμωδία χαρακτήρων, το ευφυολόγημα και η γελοιογραφία στο δεύτερο. Μπορούμε να διατηρήσουμε αυτή τη διάκριση και να ξεχωρίσουμε δύο είδη του κωμικού: το πρώτο είναι το καθαρό και αθώο κωμικό που διασκεδάζει τα παιδιά και τον πρωτόγονο άνθρωπο, το δεύτερο έχει «σημασία» και για να γίνει αντιληπτό υποθέτει κάποια μύηση και κάποια ενοχή. Το χιούμορ είναι η μια παραλλαγή του, η σάτιρα η άλλη. Εκείνος που σατιρίζει θέλει να θίξει, να «δαγκάσει» είτε από τάση προς τον σαρκασμό και κακεντρέχεια, είτε από μνησικακία. Στη σάτιρα γίνεται υστερόβουλη εκμετάλλευση της απροσδόκητης σύγχυσης των ασυμβίβαστων που χαρακτηρίζει το κωμικό. Εδώ οι συγχεόμενες τάξεις μόνο φαινομενικά, «υποκριτικά» είναι ασυμβίβαστες, ενώ πραγματικά

---

<sup>30</sup> Baudelaire ( 1961) 87

θεωρούνται στενά συγγενικές από τον σατιρικό που αρπάζεται από μια επιπόλαιη δήθεν συνάφειά τους και την τονίζει, τάχα μόνο για να γελάσει, ενώ στο βάθος έχει την πρόθεση να δείξει την κρυμμένη ουσιαστική τους ομοιότητα.<sup>31</sup>

Πιο συγκεκριμένα, το 1855 ο Baudelaire εξέδωσε μια πραγματεία για την τέχνη του κωμικού με τον τίτλο *Περί της ουσίας του γέλιου και γενικά περί του κωμικού στις πλαστικές τέχνες*. Το δοκίμιο αποτελούσε μέρος μιας ευρύτερης εργασίας για τον κόσμο του γέλιου, την οποία ο Baudelaire σχεδίαζε από την δεκαετία του 1840, αλλά δεν ολοκλήρωσε ποτέ πέρα από δύο ακόμη δοκίμια του 1857 περί καρικατούρας, το *Quelques caricaturists francais* και το *Quelques caricaturists etrangers*.<sup>32</sup> Παρά τον ανολοκλήρωτο χαρακτήρα του εγχειρήματός του όμως, ο Baudelaire κατόρθωσε να παρουσιάσει μια συνεκτική θεωρία περί γέλιου, η οποία έχει βασιστεί στη διάκριση των δύο προαναφερθέντων τύπων κωμικότητας.<sup>33</sup> Σαν παράδειγμα σχετικού γέλιου, όπως αναφέρθηκε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, ο Baudelaire φέρνει την καθ' όλα καινότροπη περίπτωση του ανθρώπου που σκοντάφτει και πέφτει στον δρόμο, σκορπώντας με την πτώση του το γέλιο στους υπόλοιπους διαβάτες και περαστικούς.<sup>34</sup> Το παράδειγμά του, το οποίο θα επαναλάβει και ο Bergson το 1900 στο δοκίμιό του για το γέλιο, διαθέτει μια διαχρονική αξία, καθώς η αφνίδια πτώση του άλλου- είτε από σκόνταμμα, είτε από τρικλοποδιά, είτε από τον γλίστρημα σε κάποια μπανανόφλουδα- αποτελεί ένα κλασικό «τρυκ» για την πρόκληση γέλιου στις πάσης φύσεως φαρσοκωμωδίες.<sup>35</sup> Με μια ευρύτερη έννοια, θα λέγαμε ότι η σκηνή που περιγράφει ο Baudelaire αποτελεί την «πρωταρχική σκηνή» κάθε γέλιου, δεδομένου ότι η κωμωδία και η σάτιρα έχουν θεμελιωθεί πάνω σε ένα αντίστοιχο θέαμα που μας κάνει να γελάμε με τα παθήματα των άλλων, ήτοι με την πτώση που επιφέρει κάποια ελαττωματική πτυχή του χαρακτήρα τους, όπως η φιλαργυρία, η δεισιδαιμονία, η μισανθρωπία, ο νεοπλουτισμός, η υποχονδρία κτλ.

Οι όροι της ύπαρξης του κωμικού απασχόλησαν όλους σχεδόν τους φιλόσοφους-μελετητές. Οι δύο επόμενες απόψεις που θα αναφερθούν, σχετίζονται με τη σύγχρονη φιλοσοφική σκέψη, με σκοπό να υπογραμμιστεί η συνέχεια της εν λόγω προβληματικής από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα. Ο Bergson τοποθετεί την κύρια πηγή του κωμικού στην αντίθεση, στη σύγκρουση μηχανισμού και ζωής και

---

<sup>31</sup> Παπανούτσος (1976) 86

<sup>32</sup> Baudelaire ( 1961) 78

<sup>33</sup> Baudelaire ( 2000) 38

<sup>34</sup> Ο.π. 24-25

<sup>35</sup> Bergson (1998) 15

αυτοματισμού και ελευθερίας, που στο βάθος είναι λογική και ηθική ασυμφωνία. Το κωμικό που γεννιέται από αυτήν την αντίθεση, προκαλεί το γέλιο που με τη σειρά του αποτελεί για τον Bergson μια «κοινωνική κύρωση».<sup>36</sup> Ο Bergson επιπλέον, υποστηρίζει ότι κύρια προϋπόθεση πρόσληψης του κωμικού αποτελεί η κατάσταση της ψυχικής νηφαλιότητας των ατόμων, μιας και ο σημαντικότερος εχθρός του κωμικού είναι η συγκίνηση.<sup>37</sup> Αντίστοιχα, η νιτσεική φιλοσοφική σκέψη θεωρεί την απουσία του φόβου ως βασική προϋπόθεση της πρόσληψης του κωμικού.<sup>38</sup> Φυσικά, οι προϋποθέσεις της βίωσης του κωμικού στοιχείου είναι πολλές, ενώ παράλληλα παρατηρείται πολλές φορές το φαινόμενο αυτές οι ίδιες βασικές προϋποθέσεις να απαιτούν την ύπαρξη άλλων προϋποθέσεων για να ισχύσουν, πράγμα που περιπλέκει το σχετικό πρόβλημα. Παρόλα αυτά, είναι δυνατόν να καθοριστεί αντικειμενικά ένας ελάχιστος αριθμός προϋποθέσεων σύλληψης του κωμικού, οι οποίες είναι οι ακόλουθες: το ανώδυνο και μη φθαρτικό (όροι που θα αναφερθούν και σε επόμενο κεφάλαιο), η έλλειψη αυτογνωσίας, η συγκινησιακή αποστασιοποίηση, η απουσία φόβου, η διανοητική ικανότητα και η υπαρξιακή υπεροχή.

Είναι πρόπον να συνεχιστεί η συνεχής αναζήτηση καθορισμού της έννοιας του κωμικού από την αρχαία ελληνική φιλοσοφία μέχρι τη σύγχρονη φιλοσοφική σκέψη.<sup>39</sup> Ο Kant εντοπίζει την ουσία του κωμικού στην αιφνίδια ματαίωση και ακύρωση μιας έντονης προσδοκίας. Το προσδοκώμενο δεν πρέπει να είναι ένα αντικείμενο που μας ενδιαφέρει σοβαρά, γιατί τότε η διάψευση προκαλεί θλίψη. Επίσης, δε θα πρέπει στη θέση του αναμενόμενου να παρουσιασθεί το αντίθετό του, γιατί αυτό μπορεί να μας ενοχλήσει. Ο Lipps πιστεύει πως κωμικό γίνεται καθετί μικρό και ασήμαντο που καμώνεται και θέλει να παρουσιασθεί μεγάλο και σπουδαίο, αιφνίδια όμως ανακαλύπτεται η μηδαμινότητά του. Ο Lipps ακολουθεί τις ήδη διατυπωμένες απόψεις περί κωμικού, όμως προχωρεί σε μια επισήμανση η οποία έχει ιδιαίτερη αξία. Διακρίνει μέσα στο κωμικό δύο στάδια- φάσεις: α) την εξαπάτηση με σοβαροφανή επίδειξη και β) την αποκάλυψη, το «ξεμασκάρεμα».<sup>40</sup> Ο Richter

---

<sup>36</sup> Όπως διαπιστώνουμε, ο Bergson μετατοπίζει το ενδιαφέρον από το πρόβλημα της διερεύνησης των πηγών, σε εκείνο της κοινωνικής σκοπιμότητας του κωμικού. Αυτό μπορεί να θεωρηθεί χρήσιμο για την κατανόηση των μηχανισμών παραγωγής της κωμικότητας μέσα στο κοινωνικό γίγνεσθαι.

<sup>37</sup> Bergson (1975) 57

<sup>38</sup> Nietzsche (1918) 125

<sup>39</sup> Ο Παπανούτσος, στο έργο του *Αισθητική*, παρουσιάζει με επιτυχία αυτόν τον διαχρονικό προβληματισμό και καταθέτει τις δικές του αισθητικές απόψεις για το κωμικό. Παπανούτσος (1976) 296

<sup>40</sup> Lipps (1898) 234

τοποθετεί την έννοια του κωμικού στην αντίθεση ανάμεσα στον λόγο και στην περατότητα.<sup>41</sup>

Στην πραγμάτευση της έννοιας του κωμικού, διατυπώνονται στη συνέχεια ορισμένες επιπρόσθετες θεωρητικές προσεγγίσεις που έχουν άμεση σχέση με τις πηγές προέλευσής του. Στις ήδη αναφερθείσες, παραθέτονται και οι εξής: Ο Hartley, στο έργο του *Observations on man, his frame, his duty and his expectations*, υποστηρίζει ότι ένα από τα βασικά στοιχεία του κωμικού είναι το αιφνίδιο, η έκπληξη. Ο Beattie, με το έργο του *Essay on laughter and ludicrous composition*, πιστεύει ότι το γέλιο του κωμικού προκαλείται όταν δύο ή περισσότερες ασύμβατες ή παράδοξες καταστάσεις ενώνονται σε ένα σύνθετο σύμπλεγμα. Ο Priestley, στο *A course of lectures on oratory and criticism*, υποστηρίζει ότι η αιτία του γέλιου στο κωμικό έγκειται στην αντίληψη μιας αντίθεσης (perception of contrast).<sup>42</sup> Ο Schopenhauer διαχωρίζει το κωμικό σε πνευματώδες και σε μπουφόνικο. Το πρώτο παράγεται όταν δύο πραγματικά αντικείμενα ενοχοποιούνται ηθελημένα σε μια έννοια, η οποία στη συνέχεια έρχεται σε αντίθεση με την πραγματικότητα. Το δεύτερο παράγεται όταν αντικείμενα, εντελώς ανόμοια μεταξύ τους, συγκεντρώνονται μέσα στην ίδια έννοια, έως ότου η διαφορά τους αποκαλυφθεί αιφνιδίως.<sup>43</sup> Ο Hegel εντοπίζει την πηγή του κωμικού στην αντίφαση ουσίας και μορφής, σκοπού και μέσου.<sup>44</sup>

Συνοψίζοντας, θα μπορούσαν να εντοπιστούν οι κύριες πηγές του κωμικού, οι βασικοί δηλαδή άξονες πάνω στους οποίους εστιάζεται η κωμικότητα, στις εξής βασικές κατηγορίες: ασυνάρτητο, ασύμμετρο (δυσαρμονία), αιφνίδιο, απροσδόκητο και ανοίκειο. Όλες οι φιλοσοφικές απόψεις περί κωμικού εστιάζονται σχεδόν σε παρόμοιες αρχές και διατυπώνουν κάθε φορά την έννοια του κωμικού με μικρές ή μεγάλες διαφοροποιήσεις. Εν τούτοις, ο αριστοτελικός ορισμός, ο οποίος θα αναφερθεί στο επόμενο κεφάλαιο, αναδεικνύεται δια μέσου της διαχρονικής του πορείας ο πλέον σαφής και πλήρης. Τιοιουτοτρόπως διαπιστώνεται κάθε φορά ο συμπτικνωμένος λόγος της αρχαίας ελληνικής φιλοσοφικής σκέψης. Κλείνοντας αυτή τη γενική εισαγωγή πάνω στις πηγές του κωμικού, συμπεραίνουμε ότι από τον Πλάτωνα και Αριστοτέλη, μέχρι τους σύγχρονους φιλοσόφους και αισθητικούς, το

---

<sup>41</sup> Richter (1804) παρ. 28 κ.ε., ως παράθεμα στο βιβλίο *Αισθητική* του Παπανούτσου. Παπανούτσος (1976) 294

<sup>42</sup> Οι Hartley, Beattie και Priestley αναφέρονται στο βιβλίο *The psychology of humor*, όπου ο πρώτος κατατάσσεται στις «Surprise theories» και οι υπόλοιποι στις «Incongruity theories». Keith-Spiegel (1970) 9

<sup>43</sup> Schopenhauer (1966) 93

<sup>44</sup> Hegel (1965) 381



φάσμα των πηγών του κωμικού παραμένει σχεδόν σταθερό. Αυτό που διαφοροποιείται κάθε φορά είναι η οπτική γωνία πρόσβασης στο συγκεκριμένο θέμα. Διαπιστώνουμε δηλαδή ότι οι βασικές αριστοτελικές αρχές της δυσμορφίας, δυσαρμονίας και αντίφασης, εμπλουτισμένες με πρόσθετα στοιχεία, όπως αυτά του αιφνιδίου και απροσδόκητου, αποτελούν αιώνες τώρα το σταθερό υπόστρωμα των πηγών του κωμικού.

### 1.2.2. Η αισθητική αξία του κωμικού

Το κωμικό, εκτός των άλλων, αποτελεί και αντικείμενο αισθητικής αξιολόγησης, εντασσόμενο εντός του ευρύτερου κοινωνικού συνόλου των αισθητικών κατηγοριών, όπως το τραγικό, το ωραίο, το υψηλό, το δραματικό. Ο τομέας της φιλοσοφίας που ασχολείται με την αξιολόγηση αυτών των κατηγοριών, είναι ως γνωστόν η Αισθητική.<sup>45</sup> Αν δεχτούμε τη θέση ότι ο όρος «τραγικό» παραπέμπει, κατά παράδοση, στην ουσία της τραγωδίας και ότι κάθε τραγωδία προϋποθέτει την αισθητική κατηγορία του τραγικού, τότε θα μπορούσαμε να προβάλουμε και το αντίστοιχο αίτημα που προϋποθέτει την παρουσία του κωμικού εντός της τραγωδίας.<sup>46</sup>

Ο Hegel, στην *Αισθητική* του, εξετάζει τις σχέσεις τραγικού και κωμικού για τις οποίες αναφέρει: «Η αμοιβαία επίδραση του τραγικού και του κωμικού είναι ακόμη μεγαλύτερη στη νεώτερη δραματική ποίηση, διότι εδώ η υποκειμενικότητα, που προσιδιάζει στο κωμικό, εκδηλώνεται επίσης - μέχρι του σημείου να γίνει κυρίαρχη - και μέσα στην τραγωδία και απωθεί στο περιθώριο την υπόσταση του περιεχομένου που έχει διαμορφωθεί από τις ηθικές δυνάμεις.<sup>47</sup> Αλλά η βαθύτερη αλληλεπίδραση συλλήψεων του τραγικού και του κωμικού είναι εκείνη που απορρέει, όχι από την ανατροπή των αντιθέτων, αλλά από τη συγκινητική, εξουδετερωτική επίδραση που το

---

<sup>45</sup> Μουτσόπουλος (1970) 78

<sup>46</sup> Μπακονικόλα- Γεωργοπούλου (1990) 7

<sup>47</sup> Hegel (1965) 384-385

κωμικό και το τραγικό ασκούν μεταξύ τους. Η υποκειμενικότητα, αντί να αρκείται σε κωμικές παραδοξότητες, πραγματεύεται τους χαρακτήρες και τις περιστάσεις με τέλεια σοβαρότητα, ενώ αντίστροφα, η τραγική σταθερότητα της βούλησης και η βαρύτητα των συγκεντρώσεων εμφανίζονται εξασθενημένες και μετριασμένες, μέχρι του σημείου να καθιστούν δυνατή μια συμφιλίωση των διαφερόντων και την αρμονική συμφωνία των ατόμων και των σκοπών. Από αυτήν την αντίληψη ακριβώς γεννήθηκε το σύγχρονο δράμα. Το βάθος αυτό της αντίληψης συνίσταται στη σκέψη πως είναι δυνατόν να δημιουργηθεί *ἐπ' ἀγαθῶ* των ανθρώπινων πράξεων μια αρμονική πραγματικότητα, παρά τις ασυμφωνίες και τις συγκρούσεις συμφερόντων, παθών και χαρακτήρων.<sup>48</sup>

Ο λόγος για τον οποίο επικαλούμαστε την αισθητική του τραγικού και της σχέσης του με το κωμικό, οφείλεται στο γεγονός ότι το τραγικό αποτέλεσε αντικείμενο ευρύτερης φιλοσοφικής ανάλυσης, πέραν της κλασικής και καθοριστικής αξιολόγησής του που έγινε από τον Αριστοτέλη, καθώς επίσης και επειδή η αισθητική του αξία δεν αμφισβητήθηκε ποτέ, πράγμα που αντίθετα συνέβη με το κωμικό. Για να αξιολογηθεί η αισθητική αξία του κωμικού, θα πρέπει να αποφευχθούν οι παγίδες που θέτει ο απόλυτος διαχωρισμός κωμικού-τραγικού και παράλληλα θα πρέπει να καταφύγουμε στις αριστοτελικές και πλατωνικές θέσεις για την τραγωδία, την κωμωδία, τη μείξη της λύπης και της ηδονής, το *ἄμα κεράννυσθαι*, τη δυνατότητα που έχει ο ποιητής να συνθέσει και τραγωδία και κωμωδία. Θεωρείται αναγκαίο να οριστεί ως αφετηρία αυτής της προσπάθειας το συγκεκριμένο χωρίο του Πλάτωνα με το οποίο τελειώνει το Συμπόσιο: *τοῦ αὐτοῦ ἀνδρὸς εἶναι κωμωδίαν καὶ τραγωδίαν ἐπίστασθαι ποιεῖν καὶ τὴν τέχνην τραγωδοποιὸν ὄντα καὶ κωμωδοποιὸν εἶναι.*<sup>49</sup> Η πλατωνική αυτή θέση για την ενότητα-ανάμειξη των συναισθημάτων λύπης και ευχαρίστησης, τόσο στην τραγωδία, όσο και στην κωμωδία, καθορίζει τα σταθερά σημεία από τα οποία πρέπει να εκκινήσει μια ανάλυση της αισθητικής αξίας του κωμικού.

---

<sup>48</sup> Kant (1790) 203-205 ως παράθεμα στο βιβλίο Παναγιώτου 1967 (301)

<sup>49</sup> Πλάτων (1973) 223d

### 1.3. Η έννοια του γελοίου

Είναι απορίας άξιον και αναγκαίο να επισημανθεί ότι η αρχαία ελληνική φιλοσοφική σκέψη, ενώ αναφέρεται σε αυτή καθαυτή την κωμωδία, δε χρησιμοποιεί τον όρο «κωμικό», κάτι που κάνει κατά κόρον η μεταγενέστερη φιλοσοφία. Η λέξη που χρησιμοποιεί τόσο ο Πλάτων, όσο και ο Αριστοτέλης για να περιγράψουν το «κωμικό» είναι η λέξη *γελοῖον*. Βέβαια, η λέξη «γελοίο» στη σημερινή της ερμηνευτική διάσταση, δεν περιλαμβάνει μόνο καθαρά στοιχεία κωμικού, αλλά είναι ανάμεικτη και με άλλες έννοιες οι οποίες χαρακτηρίζουν τον εξευτελισμό, ή μια άθλια κατάσταση. Αυτός είναι και ο λόγος που σήμερα δε χρησιμοποιείται ο όρος «γελοίο» για να περιγραφεί το κωμικό. Η λέξη *γελοῖον* στην αρχαία ελληνική σκέψη χρησιμοποιείται με την έννοια μιας αιτίας που προκαλεί γέλιο. Δηλαδή, *γελοῖον* είναι μια πηγή γέλιου, πηγή συγκεκριμένη που νοηματικά καλύπτεται σήμερα από τη λέξη «κωμικό». Ο αρχαίος ελληνικός όρος «κωμικό» χαρακτηρίζει καθετί που έχει σχέση με την κωμωδία. Το *γελοῖον* είναι πιο κοντά στο αισθητό αποτέλεσμα του κωμικού, που είναι το γέλιο. Για τον λόγο αυτό, όσο θα γίνεται αναφορά στην αρχαία ελληνική φιλοσοφία, θα χρησιμοποιείται ο αρχικός όρος *γελοῖον*, ο οποίος θα καλύπτει τη νοηματική έκφραση του κωμικού.

Το *γελοῖον* κατά τον Πλάτωνα, παρουσιάζεται όταν απουσιάζει το *γνώθι σ' αυτόν*, με τη σημαντική προϋπόθεση ότι αυτή την άγνοια την έχουν άτομα στερούμενα αυτογνωσίας.<sup>50</sup> Για παράδειγμα, αν κάποιος, αγνοώντας την πραγματική του φύση, έχει μεγάλη ιδέα για τον εαυτό του χωρίς να είναι σπουδαίος, τότε γίνεται «γελοῖος». Αν όμως κάποιος έχει τεράστια δύναμη, την οποία όμως αγνοεί, αυτός είναι αδύνατος να γίνει «γελοῖος». Η Πλατωνική προσέγγιση του «γελοῖου» είναι σημαντικότερη και εντοπίζεται ανάμεσα στην αντίφαση σε αυτό που θέλει να φαίνεται και σε αυτό που είναι στην πραγματικότητα. Πάνω σε αυτήν την αντίφαση, την έλλειψη αντιστοιχίας μεταξύ αυτού που είναι και αυτού που θέλει να είναι, σε τελευταία ανάλυση μεταξύ μορφής και περιεχομένου, θα επικεντρωθούν κατ' επανάληψη οι μεταγενέστερες φιλοσοφικές αναζητήσεις. Πρέπει να σημειωθεί εδώ ότι αν και ο Πλάτων δεν ασχολήθηκε ειδικά με την κωμωδία και το γέλιο, εν τούτοις, με αφορμή την πραγμάτευση άλλων φιλοσοφικών θεμάτων, έθεσε τις βάσεις για τον αριστοτέλειο

---

<sup>50</sup> Πλάτωνας (1973) 48C- 49C

φιλοσοφικό προβληματισμό, καθώς επίσης έδωσε το στίγμα προσανατολισμού της μεταγενέστερης φιλοσοφικής σκέψης.

Ενώ ο Πλάτων περιγράφει κάτω από ποιες συνθήκες αναδύεται το γελοῖον, ο Αριστοτέλης προχωρεί στον καθορισμό της φύσης του «γελοίου» και της κωμωδίας. Συγκεκριμένα, στην *Ποιητική* του αναφέρει τα εξής: «Ἡ κωμωδία ἐξάλλου, καθὼς εἶπαμε, εἶναι μίμησις ταπεινότερων ἀνθρώπων, ὄχι ὅμως κατὰ παν ἐλάττωμα, ἀλλὰ το γελοῖο εἶναι μέρος τοῦ ἀσχημοῦ. Διότι το γελοῖο εἶναι ἓνα λάθος, ἓνα ἐλάττωμα καὶ μὴ ἀσχήμια ἀνώδυνη χωρὶς βλάβη, ὅπως το κωμικὸ γελοῖον προσωπεῖον εἶναι ἀσχημο καὶ παραμορφωμένο χωρὶς ὅμως νὰ ἐκφράζει πόνο.» (*Ἡ δὲ κωμωδία ἐστὶν ὡσπερ εἴπομεν μίμησις φαυλοτέρων μὲν, οὐ μὲντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον ἐστὶν ἀμάρτημα τι καὶ αἴσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, οἷον εὐθύς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχρόν τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης.*)<sup>51</sup> Ο Αριστοτέλης ἐδῶ, παράλληλα με τὸν ὀρισμὸ τῆς φύσης τοῦ «γελοίου» (κωμικοῦ), ὀρίζει καὶ δύο προϋποθέσεις γιὰ τὴν ὑπαρξὴ τοῦ «γελοίου»: τὸ ἀνώδυνον καὶ τὸ μὴ φθαρτικόν. Δηλαδή, τὸ ἐλάττωμα- ἀμάρτημα ποῦ ἀποτελεῖ τὴ ρίζα τοῦ κωμικοῦ κατὰ τὸν Αριστοτέλη, πρέπει νὰ πληροῖ δύο προϋποθέσεις: νὰ εἶναι ἀνώδυνο καὶ μὴ φθαρτικόν (μὴ καταστροφικόν) κατ' ἀντίθεση πρὸς τὸ τραγικόν, ὅπου τὸ κυρίαρχο στοιχεῖο ἐστὶ πρᾶξις φθαρτικὴ καὶ ὀδυνηρά. Τὸ ἀνώδυνον καὶ τὸ φθαρτικόν τοῦ Αριστοτέλη καθορίζουν ἓνα ἄλλο πλαίσιο συνθηκῶν γιὰ τὴν ἐμφάνιση τοῦ κωμικοῦ. Πράγματι, ἡ ἀπουσία τοῦ πόνου, τῆς ὀδύνης (ψυχικῆς καὶ σωματικῆς), καθὼς ἐπίσης καὶ κάθε φθοροποιού-καταστροφικοῦ στοιχείου ἀποτελεῖ μὴ ἀκόμη βασικὴ προϋπόθεση ὑπαρξῆς τοῦ κωμικοῦ. Σύμφωνα με αὐτὸν τὸν ὄρο, πρόσωπα, γεγονότα, ιδέες ποῦ προκαλοῦν πόνο, φθορά καὶ ὀδύνη, ἐστὼ καὶ ἀν εἶναι παράδοξα ἢ αἰφνίδια, δὲν δύναται νὰ ἀποτελέσουν αἴτιο κωμικότητας. Μποροῦμε νὰ υποστηρίξουμε ὅτι τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ φάσματος τοῦ κωμικοῦ, τὸ πλέον καθαρὸ καὶ διαυγές, τὸ γνήσιο καὶ αυθεντικόν, ἀπαιτεῖ ὡς βασικὴ προϋπόθεση- γιὰ νὰ ὑπάρξει- τὴν ἀπουσία τοῦ πόνου, τῆς ὀδύνης καὶ τῆς ψυχικῆς ἢ σωματικῆς φθοράς. Εξάλλου, αὐτὴ ἡ προϋπόθεση διαπιστώνεται ἀπὸ μὴ ἄλλη ἐπισήμανση τοῦ Αριστοτέλη, στὸ ἔργο τοῦ *Ῥητορικῆς*, ὅπου με σαφήνεια διατυπώνει τὰ γελοῖα ἡδέα εἶναι.<sup>52</sup>

Μπορεῖ τὸ δεῦτερο βιβλίον περὶ *Ποιητικῆς* τοῦ Αριστοτέλη στὸ ὁποῖο γίνεται ἀναλυτικὸς λόγος γιὰ τὴν κωμωδία νὰ ἔχει χαθεῖ, ὅμως οἱ ἀναφορὲς στὸ «γελοῖο» καὶ τὴν «κωμωδία» ποῦ ὑπάρχουν στὸ διασωθέν πρῶτο βιβλίον, ἀποτελοῦν σημαντικότερα

<sup>51</sup> Αριστοτέλης (1975) 32-37

<sup>52</sup> Αριστοτέλης (1973) 1372a

στοιχεία, τα οποία είναι ικανά να συγκροτήσουν τη βάση μιας ερμηνευτικής προσπέλασης του γελοίου και της κωμωδίας.

## 1.4. Η έννοια της κωμωδίας

Η κωμωδία με τη σειρά της, ως έννοια, έχει την ιδιαιτερότητά της. Η λέξη κωμωδία σημαίνει το τραγούδι ενός κώμου, δηλαδή μιας πολυθόρυβης, εύθυμης και μεθυσμένης πομπής, όπως αυτές που σχηματίζονται στις γιορτές του Διονύσου.<sup>53</sup> Πιο συγκεκριμένα, η ετυμολογία της λέξεως έχει δεχθεί δύο ερμηνείες: σύμφωνα με την πρώτη, ο όρος «κωμωδία» προέρχεται από τη λέξη *κῶμος* που σημαίνει εύθυμη, ξέφρενη συντροφιά και σύμφωνα με τη δεύτερη ερμηνεία, προέρχεται από τη λέξη *κώμη* που σημαίνει περίχωρα πόλης. Οι δύο αυτές ετυμολογικές ερμηνείες κατά τον Αριστοτέλη αντανakλούν την αντιδικία Πελοποννήσιων (Δωριέων) και Αθηναίων, που διεκδικούν κατ' αποκλειστικότητα την πατρότητα της κωμωδίας.<sup>54</sup> Ως όρος προήλθε από τους διονυσιασμούς των γλεντοκόπων, που κυριαρχημένοι από μέθη, δε δίσταζαν να βωμολοχούν, να ασχημονούν, να επιδεικνύουν τα γεννητικά όργανά τους και να πειράζουν όσους βρίσκονταν μπροστά τους. Η κωμωδία ήταν η τελική έκφραση αυτών των αυτοσχέδιων ενεργειών, ή φραστικών διατυπώσεων.

Πιστεύεται πως αφετηρία για την οριοθέτηση του πεδίου- υλικού του κεφαλαίου αυτού για την κωμωδία, μπορεί να αποτελέσει η ακόλουθη αριστοτελική ρήση: *Γενομένης δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδिकाστικῆς και αὐτῆ (τραγωδία) και ἡ κωμωδία και ἡ μὲν ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά, ἃ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα.*<sup>55</sup> Η κωμωδία δηλαδή, προέρχεται από τα φαλλικά, τα οποία και στην εποχή ακόμη του Αριστοτέλη τελούνται σε διάφορες πόλεις. Τα φαλλικά, ως

---

<sup>53</sup> Ωστόσο οι μαρτυρίες που έχουμε για τις φαλλικές πομπές σε διάφορα μέρη του ελληνικού κόσμου, πομπές όπου θεατές και μέλη της πομπής κορόιδευαν ο ένας τον άλλον, δεν προσθέτουν τίποτα αξιόλογο στις γνώσεις μας, επειδή και συγκριτικά νεότερες είναι και δεν επιτρέπεται ποτέ να θεωρούμε ότι κάτι που δεν είναι ακριβώς λογοτεχνία διατηρεί απaráλλακτα από την προγραμματειακή εποχή τον αρχικό χαρακτήρα του και την αρχική μορφή του, χωρίς να έχει επηρεαστεί από λόγιες παρεμβολές. Dover (2000) 302

<sup>54</sup> Αριστοτέλης (1975) 1448a 30-38

<sup>55</sup> Ο.π. 1449a, 9-13

γνωστόν, είναι εθιμικός κύκλος εορτασμού της γονιμότητας, ο οποίος περιλαμβάνει ένα σύνολο δρώμενων με βωμολογικά τραγούδια, χορούς και αυτοσχεδιασμούς. Οι κωμαστές, οι εύθυμες δηλαδή ομάδες των μεθυσμένων, τραγουδούν, χορεύουν, αυτοσχεδιάζουν και μιμούνται περιφερόμενοι στις πλατείες και στους δρόμους των χωριών και των πόλεων, φέροντες το σύμβολο της γονιμότητας, ένα μεγάλο φαλλό. Τα έθιμα αυτά είναι ευρύτατα διαδεδομένα στα περισσότερα μέρη της αρχαίας Ελλάδος, όπως στη Σικύωνα, στη Σπάρτη, στη Σικελία και αλλού.

Ο Αριστοτέλης πίστευε ότι η κωμωδία ξεκίνησε με τη διαφοροποίηση του εξάρχοντος από τον χορό των φαλλικών. Η υπόθεση αυτή δεν είναι παράλογη, γιατί τα φαλλικά τραγούδια, όπως και η κωμωδία, αποτελούσαν μέρος του διονυσιακού εορτασμού. Όπως προαναφέρθηκε, την εποχή του Αριστοτέλη υπήρχε μια θεωρία ότι την κωμωδία την ανακάλυψαν πρώτοι οι Έλληνες που μιλούσαν δωρικά και ότι οι Αθηναίοι απλώς υιοθέτησαν τη δωρική αυτή επινόηση. Είναι αλήθεια ότι στις αρχές του 5<sup>ου</sup> αιώνα υπήρχε στις Συρακούσες κάποια παράδοση λογοτεχνικής κωμωδίας με κύριο εκπρόσωπό της τον Επίχαρμο, γνωστό σε εμάς μόνο από παραθέματα και αποσπάσματα. Τα χρονολογικά όμως δεδομένα, αυτά που έχουμε, μας επιτρέπουν να διαπιστώσουμε ότι ο Επίχαρμος δεν ήταν πρόδρομος, αλλά σύγχρονος των πρωιμότερων αττικών κωμωδιογράφων. Αβέβαιη είναι η κλίμακα των κωμωδιών του. Ο σημαντικός όμως αριθμός τίτλων σε πληθυντικό (πχ. *Κωμασταί*, *Βάκχαι*), δείχνει ότι ο ποιητής χρησιμοποιούσε κάποιο είδος χορού, παρόλο που κανένα σωζόμενο παράθεμα έργου του δεν περιλαμβάνει λυρικά μέτρα ή δε μοιάζει να έχει σχέση, έστω και την παραμικρή, με χορικό τραγούδι. Ο Επίχαρμος φαίνεται να αγαπούσε τη διακωμώδηση μυθολογικών θεμάτων (πχ. του πυγμαχικού αγώνα Πολυδεύκη και Άμυκου) και στην αττική κωμωδία ξαναβρίσκουμε απηγήσεις και αναλογίες όλων σχεδόν όσων γνωρίζουμε για αυτόν. Αυτό ίσως συμβαίνει επειδή τα κωμικά μοτίβα, καθώς και η καθιερωμένη στάση απέναντι στις κωμικές πλευρές των παραδοσιακών διηγήσεων είχαν παντού διαδοθεί με τη μορφή λαϊκών και ευτράπελων διηγήσεων και μπορούσαν, τόσο στις Συρακούσες, όσο και στην Αθήνα, να χρησιμοποιηθούν εύκολα σαν θεμελιακά στοιχεία της κωμωδίας.<sup>56</sup>

Η κωμωδία, όταν διαμορφώθηκε ως έντεχνο είδος, αποτέλεσε ένα μεγάλο βήμα πολιτικής και κοινωνικής κριτικής. Αυτή σατίριζε τα «κακώς κείμενα» της δημόσιας και της ιδιωτικής ζωής με άμεσους ή έμμεσους, αλλά ευδιάκριτους υπαινιγμούς σε

---

<sup>56</sup> Greig (1923) 157

πρόσωπα και σε καταστάσεις. Φυσικά, κατ' αντιδιαστολή προς την τραγωδία που είχε κατά κανόνα ένα ή περισσότερα θέματα ικανά να προβληματίσουν με τον σοβαρό τόνο τους το θεατρικό κοινό, η κωμωδία επιδίωκε την πρόκληση του γέλιου, τη δημιουργία εύθυμης ατμόσφαιρας στους θεατές, χωρίς πάντως αυτό να σημαίνει ότι περιοριζόταν σε αυτό. Αντίθετα, με τους τρόπους της, προβλημάτιζε και αυτή τους θεατές. Η κωμωδία είναι μία μίμηση των πιο συνηθισμένων ανθρώπων, όχι όμως σε όλα τους τα ελαττώματα, αλλά σε ένα, στο κωμικό. Το κωμικό δηλαδή, είναι ένα λάθος και μια ασχήμια, ανώδυνη και αβλαβής. Προκαλείται όταν μια έντονη προσδοκία ξαφνικά διαψεύδεται. Η διάψευση αυτή αφορά σε ένα αντικείμενο το οποίο δεν μας ενδιαφέρει σοβαρά, γιατί διαφορετικά θα προκαλούταν θλίψη και όχι ευθυμία. Στοιχείο κωμικό όμως μπορεί να αποτελέσει και κάτι μικρό και ασήμαντο, όταν του προβάλλουμε την αξίωση ότι είναι κάτι μεγάλο και γεμάτο σημασία. Ξαφνικά και απρόοπτα αποκαλύπτεται αυτό που πραγματικά είναι. Η διάψευση αυτή, προκαλεί το γέλιο. Το παράδειγμα της πτώσης αξιοποιεί μια μακραίωνη παράδοση περί κωμικότητας, η οποία ξεκινάει με τον Αριστοτέλη και τον κλασικό ορισμό της κωμωδίας ως μίμησης φαυλοτέρων.<sup>57</sup> Σε αντίθεση με την τραγωδία, η οποία αναπαριστά ανθρώπους ανώτερους από εμάς, η κωμωδία καταγίνεται με ανθρώπους υποδεέστερους, καθώς γελάμε πάντα με τους κατώτερους μας και σαν συνέπεια της ανωτερότητας που αισθανόμαστε έναντι αυτών.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Αριστοτέλης (1975) 1449a32-33

<sup>58</sup> Ο.π. 1448a16-18

## 2. Ο Ευριπίδης και η νεωτερικότητα (εμφάνιση του κωμικού στοιχείου)

Ο Ευριπίδης ήταν ένας ποιητής ο οποίος πειραματιζόταν με τη φόρμα της τραγωδίας με διάφορους τρόπους. Όταν γνωρίζουμε πόσο καινοτόμος υπήρξε στα δράματά του, δεν πρέπει να μας εκπλήσσει το ότι έγραψε ένα δράμα σαν την *Ελένη*. Είναι φανερό ότι έχει απομακρυνθεί με τα δράματά του και τα πιο τραγικά, από το τραγικό πνεύμα του Αισχύλου και του Σοφοκλή. Όταν είναι γνωστό ότι, ενώ ήταν σύγχρονος του Σοφοκλή, ζούσε σε μια άλλη, πιο προχωρημένη εποχή, δεν πρέπει να μας ξενίζει μια τραγωδία σαν την *Ελένη*, η οποία, χωρίς να παρεκκλίνει από τους βασικούς κανόνες της τραγικής τέχνης, πρωτοτυπεί τόσο πολύ και στον μύθο και στην πλοκή, ανοίγοντας νέους ορίζοντες για την περαιτέρω ανάπτυξη της τραγωδίας.

Η κούραση από τον παρατεταμένο πόλεμο και η απογοήτευση από τις καταστροφές και τις δυσκολίες είχαν γεννήσει στο αθηναϊκό κοινό μια επιθυμία για έργα φυγής και διασκέδασης.<sup>59</sup> Σε αυτό το κλίμα ο Ευριπίδης, πιθανότατα για να διασκεδάσει το κουρασμένο αθηναϊκό κοινό, έγραψε μια σειρά από διασκεδαστικά έργα, που με σημερινούς όρους δεν θα τα ονομάζαμε τραγωδίες, αλλά κωμικοτραγωδίες ή ρομαντικά παραμυθοδράματα. Ένα από αυτά είναι και η *Ελένη*, που παρουσιάστηκε το 412 π.Χ., η *Ιφιγένεια εν Ταύροις* και ο *Ίων*, που ανήκουν πάνω – κάτω στην ίδια περίοδο. Στα έργα αυτά ο Ευριπίδης επανέρχεται στην ανάμειξη του κωμικού με το δραματικό στοιχείο. Στην *Ελένη* υπάρχει επίσης και το στοιχείο της περιπέτειας, του παραμυθιού και του εξωτισμού: η ηρώίδα βρίσκεται αιχμάλωτη ή αποκλεισμένη σε μια μακρινή, βάρβαρη χώρα με περίεργα έθιμα (στην Αίγυπτο) και ο ήρωας (ο Μενέλαος) καταφτάνει εκεί και καταστρώνει μαζί της ένα περιπετειώδες σχέδιο για να τη σώσει. Και στα τρία δράματα υπάρχει αίσιο τέλος και αφθονούν οι κωμικές νότες και η ειρωνεία στην παρουσίαση των προσώπων. Παράλληλα όμως αντιπροσώπευαν γι' αυτόν ένα τολμηρό δραματουργικό πείραμα: με τέτοια έργα δοκίμαζε τις αντοχές και τα όρια της τέχνης του, ερευνούσε μέχρι πού μπορούσε να φτάσει στην ανάμειξη του τραγικού με το κωμικό και στη διασταύρωση διαφορετικών δραματικών ειδών.<sup>60</sup> Εξάλλου είναι αξιοσημείωτο ότι στην *Ελένη* τουλάχιστον ο πόλεμος παραμένει ευδιάκριτα στο φόντο. Η Ελένη δεν πήγε ποτέ στην Τροία (αντί για αυτήν ήταν ένα

---

<sup>59</sup> Hose (2011) 240

<sup>60</sup> Romilly (1997) 79



είδωλο), ο πόλεμος όμως έγινε μια χάρη της. Τώρα οι πολεμιστές επιστρέφουν κουρασμένοι, βρίσκουν την αληθινή Ελένη στην Αίγυπτο και διαπιστώνουν ότι πολέμησαν χωρίς πραγματική αιτία- ένας στοχασμός ιδιαίτερα δυσοίωνος το 412 π.Χ., με την Αθήνα να βρίσκεται στη δίνη ενός αδιέξοδου πολέμου, τον οποίο γίνεται όλο και πιο φανερό ότι δεν μπορεί να κερδίσει.<sup>61</sup>

## 2.1. Το θέατρο του Ευριπίδη - Η επιρροή του στην κωμωδία

Ήδη από την αρχαιότητα ο Ευριπίδης θεωρούταν ως εκφραστής του καινοτόμου, του νέου και του επαναστατικού. Στον ποιητή αυτό η νεωτερικότητα συνδέεται όχι μόνο με τις καινοτομίες που εισήγαγε στη δραματική τέχνη, αλλά και με την αμφισβήτηση καθιερωμένων κοινωνικοπολιτικών θεσμών και κυρίως με ηθικούς προβληματισμούς, οι οποίοι εγείρονται μέσα από τον ποιητικό λόγο του.<sup>62</sup> Αν επιχειρήσουμε μια γενική επισκόπηση του θεάτρου του Ευριπίδη, το πρώτο πράγμα που μας εντυπωσιάζει είναι η εκπληκτική ποικιλομορφία του έργου του, μια ποικιλία τόσο στη μορφή (δραματικές φόρμες και τεχνικές που χρησιμοποίησε), όσο και στο περιεχόμενο (θέματα και ιδέες που ανέπτυξε). Αυτή η ποικιλομορφία μαρτυρεί έναν ανήσυχο στοχαστή και καλλιτέχνη, που ερευνά και πειραματίζεται διαρκώς: από τη μια μεριά ο Ευριπίδης δοκιμάζει νέες φόρμες και τεχνικές, υπερβαίνει τα καθιερωμένα όρια των θεατρικών ειδών και δοκιμάζει τις αντοχές της τέχνης του<sup>63</sup>(όσα προαναφέρθηκαν για την ανάμειξη κωμικού και τραγικού) και από την άλλη μεριά συνδιαλέγεται αδιάκοπα με την πνευματική κίνηση της εποχής του, στοχάζεται πάνω στα προβλήματά της, αφομοιώνει και χρησιμοποιεί τις ιδέες των σύγχρονων στοχαστών του. Τόσο στο μορφολογικό-καλλιτεχνικό όσο και στο ιδεολογικό πεδίο το έργο του Ευριπίδη χαρακτηρίζεται από πλήθος αντινομίες, καθώς ο ποιητής δε διστάζει να μεταχειριστεί πολλές διαφορετικές τεχνικές ή να αναπτύξει εκ διαμέτρου αντίθετες αντιλήψεις και ιδέες. Δεν είναι τυχαίο ότι κατά καιρούς διάφοροι μελετητές

---

<sup>61</sup> Decharme (1893) 123

<sup>62</sup> Ρεντίφης (2013) 27

<sup>63</sup> Michel (1998) 170

έχουν αποδώσει αντιφατικούς και αλληλοσυγκρουόμενους χαρακτηρισμούς στον Ευριπίδη.<sup>64</sup> Ο ποιητής χαρακτηρίστηκε ποιητής του ελληνικού διαφωτισμού και ορθολογιστής, αλλά και παράλογος και αντι-ορθολογιστής, βαθύς ερευνητής της ανθρώπινης ψυχολογίας αλλά και δραματουργός που θυσίαζε την ψυχολογική συνοχή των προσώπων του για να επιτύχει εντυπωσιακά θεατρικά εφέ. Ρεαλιστής δραματουργός που παρουσίασε ρεαλιστικά τους γνωστούς μύθους και έφερε την τραγωδία στο επίπεδο της καθημερινής ζωής, αλλά και ρομαντικός ποιητής που δημιούργησε ρομαντικά και εξωτικά παραμυθοδράματα. Επιπροσθέτως, πατριωτικός ποιητής που εξύμνησε τους αγώνες της Αθήνας, αλλά και αντιπολεμικός συγγραφέας που επέκρινε τη βαρβαρότητα του πολέμου και άσκησε κριτική στον αθηναϊκό ιμπεριαλισμό. Πρόδρομος της μεταγενέστερης κωμωδίας, αλλά και «ο τραγικότετος των ποιητών». Όλοι αυτοί οι χαρακτηρισμοί είναι εν μέρει δικαιολογημένοι. Το θέατρο του Ευριπίδη παρέχει παραδείγματα που δικαιολογούν όλες αυτές τις κρίσεις, όπως και παραδείγματα που τις ανατρέπουν, αλλά κανένας μεμονωμένος χαρακτηρισμός δεν μπορεί να αποδώσει την πολυμέρεια και την πολυμορφία του Ευριπίδειου έργου στο σύνολό τους.<sup>65</sup>

Όσον αφορά την τραγική τέχνη του Ευριπίδη, παρατηρείται συγγένεια με την αττική κωμωδία, καθώς ο ρεαλισμός των τραγωδιών του μετέφερε τον θεατή στη σκηνή, προκαλώντας όμως έκπτωση της τραγικότητας. Από τον Ευριπίδη επηρεάζονται ακόμη και οι κωμικοί ποιητές του 4<sup>ου</sup> αιώνα, ιδίως οι εκπρόσωποι της λεγόμενης Νέας Κωμωδίας (320 π.Χ. και εξής). Για την επίδραση του Ευριπίδη στη Νέα Κωμωδία, ο Σάτυρος ο βιογράφος του ποιητή γράφει τα εξής: «Οι σχέσεις του άντρα προς τη γυναίκα του, ή του πατέρα προς τον γιο του, ή του δούλου προς τον αφέντη του, ή οι διάφορες περιπέτειες, όπως κοπέλες που πέφτουν θύματα βιασμού, βρέφη που αντικαθίστανται κρυφά, αναγνωρίσεις με δακτυλίδια και περιδέραια, όλα αυτά αποτελούν το βασικό υλικό της Νέας Κωμωδίας και ο Ευριπίδης ήταν εκείνος που τα τελειοποίησε». Πράγματι, πολλά θέματα αυτού του είδους πέρασαν στην κωμωδία του 4<sup>ου</sup> αιώνα από το θέατρο του Ευριπίδη. Η κωμωδία του 4<sup>ου</sup> αιώνα ανέπτυξε έναν καινούριο τύπο κωμικού δράματος, όπου κυριαρχούσαν οι ερωτικές υποθέσεις, η ρεαλιστική απεικόνιση των χαρακτήρων, η σκιαγράφηση των ανθρώπινων σχέσεων και η συναρπαστική πλοκή με πολλές παρεξηγήσεις, περιπλοκές και αναγνωρίσεις. Για όλα αυτά τα στοιχεία υπήρξε πολύ έντονη η επίδραση του ευριπίδειου θεάτρου πάνω

---

<sup>64</sup> Knox (1985) 316-339

<sup>65</sup> Γεωργουσόπουλος (1990) 98

στην κωμωδία. Ιδιαίτερα σημαντικά ήταν εκείνα τα έργα του Ευριπίδη που ονομάστηκαν παραπάνω κωμικοτραγωδίες και ρομαντικά δράματα. Εκεί βρίσκουμε ακριβώς τον ανάλαφρο τόνο και τα στοιχεία πλοκής (βιασμοί και αρπαγές παρθένων, εκθέσεις βρεφών, παρεξηγήσεις και αναγνωρίσεις) που θα κυριαρχήσουν στη Νέα Κωμωδία.<sup>66</sup> Ο Μένανδρος, ο μεγαλύτερος ποιητής της Νέας Κωμωδίας, μελετά συστηματικά το έργο του Ευριπίδη, διδάσκεται από αυτό πώς να κατασκευάζει τις περίτεχνες πλοκές του και μιμείται συχνά σκηνές από έργα του στις κωμωδίες του. Ενώ λοιπόν για τους κωμικούς ποιητές του 5<sup>ου</sup> αιώνα (Αριστοφάνης κ.ά.) ο Ευριπίδης ήταν αντικείμενο παρωδίας και εμπαιγμού, για τους κωμωδιογράφους του 4<sup>ου</sup> αιώνα γίνεται ένας μεγάλος πρόδρομος και δάσκαλος, δραματουργικό πρότυπο, καθώς και πηγή έμπνευσης και υλικού για τα έργα τους.<sup>67</sup>

### 3. Τραγωδία ή κωμωδία;

Σε αυτή την ενότητα τίθεται το ερώτημα κατά πόσον η *Ελένη* είναι τραγωδία, κωμωδία ή ρομαντικό έργο. Για την εποχή που παραστάθηκε, αυτό το ερώτημα δε θα μπορούσε να διατυπωθεί, γιατί θα ήταν ακατανόητο, εφόσον το έργο παραστάθηκε στα Μεγάλα Διονύσια και είχε μύθο από τον τρωικό κύκλο. Το ερώτημα διατυπώθηκε από τη φιλολογική κριτική πολύ καιρό αργότερα. Ο προβληματισμός των μελετητών και οι θέσεις που διατυπώνουν έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον και είναι χρήσιμο να τις γνωρίζει ο φιλόλογος που ερμηνεύει την *Ελένη*.

Οι διάφοροι μελετητές που ασχολήθηκαν κατά καιρούς με την *Ελένη*, της έχουν δώσει ο καθένας και από έναν διαφορετικό χαρακτηρισμό. Άλλοι τη θεωρούν ως ένα φανταστικό έργο, για άλλους είναι ένα ρομαντικό δράμα και άλλοι πάλι τη θεώρησαν κωμωδία ή κωμικοτραγωδία.<sup>68</sup> Άλλοι, οι ιστορικοί του ελληνικού μυθιστορήματος, ισχυρίζονται ότι πρόκειται για ένα έργο καθαρά μυθιστορηματικό, όπως όλα όσα ανέβηκαν από το 415 έως και το 408 π.Χ.: *Ανδρομέδα*, *Αντιγόνη*, *Μελέαγρος*,

---

<sup>66</sup> Lesky (1972) 274-522

<sup>67</sup> Lesky (1981) 547-570

<sup>68</sup> Whitman (1996) 55

*Οινόμαος*. Άλλοι μελετητές της *Ελένης* υποστήριξαν πως έχουμε να κάνουμε με μια τραγωδία όπου οι βασικοί ήρωες είναι τραγικά πρόσωπα που συγκρούονται με υπέρτερες δυνάμεις και προσπαθούν να επιβιώσουν. Επεσήμαναν πως το έργο έχει περιπέτεια (ή «εις το εναντίον» μεταβολή μιας κατάστασης- από τη δυστυχία στην ευτυχία) και αναγνώριση (μετάβαση από την άγνοια στη γνώση- αναγνώριση του Μενέλαου και της Ελένης), προκαλεί τον έλεο και τον φόβο των θεατών και οδηγεί στην κάθαρση. Όλοι επηρεάζονται από τον χαρακτηρισμό του πρώτου κριτικού της, του Αριστοφάνη, που στις *Θεσμοφοριάζουσες* (στ. 850) αποκαλεί την τραγωδία *Ελένη καινήν*, εκτενής αναφορά του οποίου θα γίνει σε επόμενο κεφάλαιο. Ο Ευριπίδης, αντί να γράψει τραγωδία, προτιμάει να πλάσει ένα έργο με ποικίλες αποχρώσεις, όπου αρχίζει με σοβαρό τόνο και καταλήγει σε μια ευχάριστη φαντασία από τη στιγμή της αναγνώρισης και μετά.

Από τον περασμένο αιώνα η φιλολογική κριτική αμφισβήτησε την τραγικότητα της Ελένης.<sup>69</sup> Η Marie Delcourt,<sup>70</sup> επισημαίνοντας τις απότομες αλλαγές του ύφους, τολμά να ξεστομίσει τη λέξη «μπαρόκ».<sup>71</sup> Ορμώμενος από την άποψή της, ο Backes προβαίνει σε σύγκριση του εν λόγω έργου του Ευριπίδη με την κωμικοτραγωδία που άνθησε τον 18<sup>ο</sup> αιώνα στη Γαλλία, όπου αντιμετωπίζει με έκπληξη «το ίδιο μείγμα ευχάριστου και λυπηρού, την ίδια ευτυχή κατάληξη, την ίδια προτίμηση για λίγο περιπλεγμένες πλοκές και την ίδια σχετική αμηχανία των ηρώων μπροστά στο πεπρωμένο».<sup>72</sup> Το 1908, ο Paul Masqueray θα γράψει: «Η *Ελένη* είναι η πιο περίεργη τραγωδία του θεάτρου του Ευριπίδη και ίσως όλου του αρχαίου θεάτρου.» Και λίγο παρακάτω διερωτάται: «Μα είναι πράγματι μια αληθινή τραγωδία;»<sup>73</sup> Ο W. Jaeger<sup>74</sup> θεωρεί ότι ο Ευριπίδης μετά το 415 π.Χ. έγραψε τραγωδίες με κυρίαρχο το κωμικό

---

<sup>69</sup> Μιλώντας *περι τοῦ γελοίου* στην *Πολιτεία*, ο Πλάτων αναρωπιέται ἂν αὐτὸς αἰσχύνοιο γελωτοποιῶν [...], ταῦτὸν ποιεῖς ὄπερ ἐν τοῖς ἐλέοις; ἄρ' οὖν οὐχ ὁ αὐτὸς λόγος καὶ περὶ τοῦ γελοίου; ὅτι, ἂν αὐτὸς αἰσχύνοιο γελωτοποιῶν, ἐν μιμῆσει δὲ κωμωδικῇ ἢ καὶ ἰδίᾳ ἀκούων σφόδρα χαρῆς καὶ μὴ μισῆς ὡς πονηρά, ταῦτὸν ποιεῖς ὄπερ ἐν τοῖς ἐλέοις; ὃ γὰρ τῷ λόγῳ αὐτῷ κατεῖχες ἐν σαυτῷ βουλόμενον γελωτοποιεῖν, φοβούμενος δόξαν βωμολοχίας, τότε αὐτῷ ἀνιεῖς, καὶ ἐκεῖ νεανικὸν ποιήσας ἔλαθες πολλάκις ἐν τοῖς οἰκείοις ἐξενεχθεὶς ὥστε κωμωδοποιὸς γενέσθαι. Πλάτων (1955) 606c

<sup>70</sup> Delcourt (2006) 69

<sup>71</sup> Το μπαρόκ χαρακτηρίστηκε από ένα έντονο δραματικό και συναισθηματικό στοιχείο, ενώ εφαρμόστηκε κυρίως στην αρχιτεκτονική, τη γλυπτική και τη μουσική, αλλά συναντάται παράλληλα και στη λογοτεχνία ή τη ζωγραφική. Σκοπός του μπαρόκ είναι πρωτίστως να εντυπωσιάσει καθώς και να εξυψώσει τον άνθρωπο μέσα από τα πάθη και τα συναισθήματά του. Σε αντίθεση με τις ιδεολογικές αρχές του ρομαντικού κινήματος, ο άνθρωπος δεν εκλαμβάνεται ως μονάδα αλλά ως μέρος ενός συνόλου.

<sup>72</sup> Backes (1992-1993) 106

<sup>73</sup> Masqueray (1908) 96

<sup>74</sup> Jaeger (1946) 345

στοιχείο και σε αυτές κατατάσσει και την *Ελένη* και αντίστοιχα, ο P. Decharme<sup>75</sup> κρίνει κωμική τη σκηνή κατά την οποία το «είδωλο» της Ελένης φεύγει από τη σπηλιά και πετά στον αιθέρα. Ο T.B.L.Webster<sup>76</sup> σημειώνει ότι η *Ελένη* είναι ένα έργο ευχάριστο με έντονο το κωμικό στοιχείο και κρίνοντας το έργο, καταλήγει: « Η *Ελένη* δε θα πρέπει να ληφθεί πολύ σοβαρά. Είναι έργο ευχάριστο, συχνά προκαλεί πολύ ζωνρό ενδιαφέρον, μερικές φορές είναι κωμικό, αλλά πάντοτε ωραίο». Ο H.D.F. Kitto χαρακτηρίζει την Ελένη υψηλή κωμωδία. Η ελληνική τραγωδία, κατά τον κριτικό αυτόν, έχει άμεση σχέση με τις συνθήκες και τα προβλήματα της ζωής. Έργα σαν την *Ελένη* δεν απεικονίζουν την τραγική πραγματικότητα, αλλά παρουσιάζουν μια συμβατική θεατρική πραγματικότητα. Του προξενεί γέλια η έκπληξη του Αγγέλου μόλις βλέπει την Ελένη και θεωρεί πολύ περίεργο να μην γνωρίζει η Ελένη την πτώση της Τροίας, παρόλο που μέσα στο παλάτι ζούσε η μάντισσα Θεονόη. Για όσα λέει η Θεονόη (στ.761 κ.ε.), γράφει ότι «μια τόσο γελοία κατάσταση δεν μπορεί να κινήσει μέσα μας καμία σοβαρή συγκίνηση». Θεωρεί ακόμη ότι στο δράμα αυτό δεν έχουμε ούτε ένα τραγικό χαρακτήρα από τον οποίο να εξαρτάται η τραγική εξέλιξη. Ο H.D.F. Kitto<sup>77</sup> τη χαρακτηρίζει επιπλέον και σαν κωμικοτραγωδία και τον ίδιο χαρακτηρισμό δίνει στην *Άλκηστη*, στην *Ίφιγένεια εν Ταύροις* και στον *Ίωνα*, έργα με τα οποία η *Ελένη* γειτνιάζει υφολογικά, μορφολογικά και αισθητικά. Η αντίθεση αυτών των έργων από τις τραγωδίες του Ευριπίδη, είναι η επιδέξια δομή τους, η συνεπής διαγραφή των χαρακτήρων και η αποφυγή της άκαιρης ρητορείας και σοφιστικής. Ωστόσο, έχουν κάποιες σοβαρές αδυναμίες, όπως η σύγχυση που προκαλείται από τη συνεχή εναλλαγή σοβαρού και εύθυμου, ή σοβαρού και φαιδρού.<sup>78</sup> Την ίδια γνώμη περί κωμικοτραγωδίας έχει και ο Lesky, ο οποίος μάλιστα δικαιολογεί τον χαρακτηρισμό του από το γεγονός ότι στην *Ελένη*, ο άνθρωπος δεν βρίσκεται αντιμέτωπος με δυνάμεις υπερφυσικές, τις οποίες φυσικά δεν θα μπορούσε να δαμάσει. Η *Ελένη* του Ευριπίδη, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο A. Lesky, διαθέτει εκείνη την ελαφρότητα του παραμυθένιου-φανταστικού παιχνιδιού, που ο ποιητής δεν

---

<sup>75</sup> Decharme (1893) 364-365

<sup>76</sup> Webster (1967) 201

<sup>77</sup> Kitto (1961) 419

<sup>78</sup> Οι καίριες αυτές παρατηρήσεις έχουν γίνει από τον Kitto. Ο ίδιος μάλιστα προβαίνει σε μια σκληρή κριτική, τόσο της *Ελένης*, όσο και του *Ίωνα*, της *Άλκηστης* και της *Ίφιγένειας εν Ταύροις*. Πιστεύει ότι ο ποιητής ενδιαφέρεται περισσότερο για τη μορφή της ποίησης που γράφει με σκοπό την ανάδειξη της υπεροχής του στη διαμόρφωση ενός σκηνικού κομματιού και όχι για την απόδοση των νοημάτων που επέβαλλε η τραγική αντίληψη των πραγμάτων. Για αυτόν τον λόγο ο Kitto προβαίνει σε μια σύγκριση αυτού του είδους των έργων με την ελάσσονα ποίηση, η οποία φροντίζει να κάνει τη μορφή πιο κομψή και θελκτική, ακριβώς επειδή δεν έχει κάτι ιδιαίτερο να πει. Kitto (1989) 422-423

την έφτασε σε καμία άλλη από τις δημιουργίες του και είναι δυνατό να τοποθετηθεί κοντά σε έργα όπως η *Τρικυμία*, ο *Μαγεμένος αυλός* και η *Αριάδνη στη Νάξο*. Πραγματικά, στην περίπτωση αυτή έχει συλληφθεί θαυμάσια ο μελοδραματικός χαρακτήρας της διάπλασης.<sup>79</sup> Ο Albin Lesky διερωτάται αν είναι πράγματι τραγωδία και αφήνει να υπονοηθεί ότι αποδέχεται τη γνώμη εκείνων που θεωρούν ότι έργα σαν την *Ελένη* ανοίγουν τον δρόμο προς την κωμωδία του Μένανδρου.<sup>80</sup> Το έργο αυτό προαναγγέλλει κατά κάποιο τρόπο τη Νέα Κωμωδία, τουλάχιστον ως προς το στοιχείο της άγνοιας και της αναγνώρισης και το ελληνικό ερωτικό μυθιστόρημα ως προς το στοιχείο του ρομαντισμού και την ολοκλήρωση της δράσης με ευτυχές τέλος.

Ο Ph. Vellacott κατατάσσει το έργο στα ειρωνικά δράματα του ποιητή και θεωρεί ότι με έμμεση ειρωνεία σε πολλά σημεία ο Ευριπίδης δεν καταδικάζει την *Ελένη*, αλλά αυτούς που την καταδικάζουν.<sup>81</sup> Ο Henri Gregoire βρίσκει ότι μέσα στην *Ελένη* έχουμε μέρη με διαφορετικό από τα άλλα έργα του τόνο και η ειρωνεία τους, περισσότερο κωμική παρά τραγική, αξίζει να ονομασθεί παρωδία και κάνει την *Ελένη* να μοιάζει με δράμα σατυρικό.<sup>82</sup> Για τον R. Lattimore, ο οποίος αποφεύγει να χαρακτηρίσει το έργο, η *Ελένη* ανάγεται σε έναν κύκλο όπου το κύριο πρόσωπο, ο ήρωας ή η ηρωίδα, χάνεται, εξαφανίζεται, αλλά μετά από πολλές περιπέτειες ανευρίσκεται.<sup>83</sup> Η *Ελένη* είναι γραμμένη πάνω σε αυτό το πρότυπο. Είναι η επί μακρό χρόνο εξαφανισθείσα σύζυγος που περιμένει να αναζητηθεί και να σωθεί από τον περιπλανώμενο σύζυγό της. Υπάρχει και η ακραία άποψη του A. Verrall, ο οποίος ισχυρίζεται ότι το δράμα δεν παραστάθηκε στα Διονύσια, αλλά σε κάποια φιλική συντροφιά.<sup>84</sup>

Ένας από τους πρόσφατους κριτικούς του Ευριπίδη, ο Andre Rivier, θεωρεί την *Ελένη* σαν δράμα «Romanesque» και επιλέγει στο σχετικό κεφάλαιο: «Όταν συνθέτει την *Ελένη* ο Ευριπίδης έχει συνείδηση ότι δεν γράφει τραγωδία».<sup>85</sup> Και όμως, ο Ευριπίδης γνώριζε πολύ καλά όταν συνέθετε την *Ελένη* ότι έγραφε τραγωδία. Γνώριζε ότι για τη σύνθεση ενός δράματος δεν είναι αναγκαία μόνο τα μίση, οι φόννοι, οι αδικίες και τα έξαλλα πάθη. Μια τραγωδία μπορεί να συντεθεί με βασικό στοιχείο τη δημιουργία τεταμένης ατμόσφαιρας που προκαλείται από τον αδιάλειπτο φόβο της

---

<sup>79</sup> Lesky (1971) 543

<sup>80</sup> Lesky (1985) 542

<sup>81</sup> Vellacott (1976) 149

<sup>82</sup> Gregoire (1950) 38

<sup>83</sup> Lattimore (1932) 106

<sup>84</sup> Verrall (1905) 61

<sup>85</sup> Rivier (1948) 123

απειλής ενός επικείμενου κακού. Μέσα στα πλαίσια αυτής της ατμόσφαιρας διαγράφονται οι χαρακτήρες και ανελίσσεται ο μύθος. Αν την αγωνία και την απαισιοδοξία διαδέχονται στο τέλος η ανακούφιση και η αισιοδοξία, αυτό δε μειώνει την τραγικότητα του δράματος μέσα στο οποίο ενυπάρχει ακέραιος ο τραγικός σπόρος και το οποίο διαπερνά η τραγική ειρωνεία.<sup>86</sup> Ο Murray<sup>87</sup> την κατατάσσει στα ρομαντικά έργα που χαρακτηρίζουν τα δράματα των τελευταίων χρόνων της ζωής του Ευριπίδη. «Είναι ένα έργο ελαφρό», γράφει, «με καθαρή ατμόσφαιρα και ωραία άσματα». Ο Παττίχης, ο οποίος αναζήτησε την πηγή της *Ελένης* καθώς και των μεταγενέστερων ερωτικών ιστοριών σε λαϊκές παραδόσεις γύρω από το θέμα του ερωτικού ζευγαριού που χωρίζει και ξανασμίγει μετά από περιπέτειες, θεωρεί ότι η *Ελένη* είναι ένα έργο, του οποίου το θέμα δεν είναι ούτε τραγικό, ούτε κωμικό, αλλά ρομαντικό, γραμμένο όμως σύμφωνα με τους κανόνες της τραγωδίας. Τα έργα του Ευριπίδη, που διδάχθηκαν από σκηνής μετά το 415 π.Χ. (ανάμεσά τους και η *Ελένη*) διαφέρουν, κατά τον Παττίχη, από όλη τη δραματική δημιουργία των προηγούμενων χρόνων. «Ο Ευριπίδης εγκαινίασε» γράφει, «μια νέα περίοδο στη σταδιοδρομία του. Και αυτή η περίοδος έχει μεγάλη σημασία για την ιστορία της ελληνικής φιλολογίας, γιατί επηρέασε τη Νέα Κωμωδία, την αλεξανδρινή ποίηση και τις ερωτικές μυθιστορίες («romances»), που διαμορφώθηκαν οριστικά στο τέλος του 20<sup>ου</sup> μ.Χ. αιώνα». Ο Π. Παττίχης ο οποίος τη θεωρεί - όπως προαναφέρθηκε - ρομαντικό έργο γραμμένο σύμφωνα με τους κανόνες της τραγωδίας, για να ενισχύσει τη θέση του αναφέρει ορισμένα γνωρίσματα της *Ελένης*, τα οποία συναντάμε στα ρομαντικά έργα.<sup>88</sup> Το μοτίβο, για παράδειγμα, των δύο αγαπημένων προσώπων που χωρίζουν, ταλαιπωρούνται και τέλος επανενώνονται, αναγνωρίζονται και ζουν ευτυχισμένα, είναι μοτίβο που παραπέμπει στις ερωτικές μυθιστορίες του 2ου αιώνα μ. Χ. Επιπλέον, ο τρόπος που διαγράφονται οι χαρακτήρες, η υπεροχή και η ομορφιά της ηρωίδας, τα συμπληρωματικά πρόσωπα του Θεοκλύμενου και της Θεονόης, η δραπέτευση, η λειτουργία του δόλου κ.ά.

Όλες αυτές οι απόψεις αξιοποιούν και μία πληροφορία του βιογράφου του Ευριπίδη, του Σάτυρου, ο οποίος παρατηρεί ότι στο έργο του ποιητή υπάρχουν χαρακτηριστικά της Νέας Κωμωδίας. Ορισμένοι μάλιστα συνδέουν την άποψη ότι η *Ελένη* δεν είναι τραγωδία με την πιθανή πρόθεση του ποιητή να κάνει τους Αθηναίους να ευθυμήσουν

---

<sup>86</sup> Χατζηανέστης (1989) 78

<sup>87</sup> Murray (1962) 257

<sup>88</sup> Παττίχης (1978) 30-34

και να λησμονήσουν την πίκρα που δοκίμασαν από την καταστροφή στην Σικελία. Στην *Ελένη*, το τραγικό με το κωμικό συχνά γειτονεύουν: πχ. ο Άγγελος, αφού κατακρίνει τους μάντεις, φεύγει και ο Χορός επιδοκιμάζει τα λόγια του. Τότε η Ελένη, μέσα σ' αυτό το σοβαρό κλίμα, παρατηρεί (στ.761): «Ας είναι, ως εδώ καλά είναι τα πράγματα». Ένας τόσο άκαιρος ορθολογισμός δεν μπορεί παρά να μας κάνει να γελάσουμε. Η κωμικοτραγωδία ακολουθεί τη φυσιολογική πλοκή, όπως όλες οι τραγωδίες, αλλά παρουσιάζει μια δραματική ανέλιξη μέσα από την έκπληξη και τη διάψευση.

Υπάρχει βέβαια μια βασική διαφορά ανάμεσα στην τραγωδία και στην κωμικοτραγωδία: Η υπόθεση της πρώτης πρέπει να φαίνεται πραγματική, ενώ στη δεύτερη το θέμα είναι συχνά τεχνητό και στηρίζεται σε μια πιθανότητα, σε μια μυθοπλασία, που συγκινεί βέβαια τον θεατή στην αρχή. Η συγκίνηση όμως γρήγορα εξαφανίζεται, γιατί είναι φανερό ότι όλα είναι πλαστά και ότι η έκβαση θα είναι ευτυχισμένη. Επειδή λοιπόν απουσιάζει το τραγικό θέμα, ο ποιητής αναγκάζεται να κρατήσει αμείωτο το ενδιαφέρον μας με διάφορα τεχνάσματα. Γι' αυτό ορθώνει απρόβλεπτα εμπόδια που ο άνθρωπος πρέπει να τα ξεπεράσει με κάθε τρόπο. Ο ποιητής δε δεσμεύεται από την τραγική ιδέα κι έτσι είναι ελεύθερος να φροντίσει ιδιαίτερα τη δομή, το ύφος του, τη συνέπεια των χαρακτήρων του.

Η *Ελένη* έχει βέβαια αρκετά σημεία που την κάνουν να πλησιάζει την τραγωδία: το κατηγορητήριο που εκστομίζει ο Άγγελος εναντίον των μάντεων (στ. 744 κ.ε.), την ειρηνιστική περικοπή που απαγγέλλει ο Χορός (στ. 1151), τη συγκινητική αναγνώριση του ζευγαριού, καθώς και την ωδή που αναφέρεται στον Τρωικό πόλεμο που έχει πραγματικά μια τραγική νότα (στ. 1151). Επιπλέον και το εξόδιο άσμα ενισχύει την άποψη ότι ο ίδιος ο ποιητής, ή έστω οι μεταγενέστεροι αντιγραφείς χειρογράφων, θεωρούσαν την *Ελένη* τραγωδία και αυτό διότι το συγκεκριμένο άσμα εκφράζει τη βασική ευριπίδεια θέση πάνω στο τραγικό πρόβλημα: «Οι γνώμες αλλάζουν ολοένα των Θεών κι απ' τ' ανέλιστα πλήθος ξετελεύουν αυτοί κι όσα πρόσμενες δε βρίσκουν τη λύση τους- όμως στ' αναπάντεχο ο Θεός δίνει τέρμα». Ας σημειωθεί ότι το ίδιο εξόδιο άσμα υπάρχει στις τραγωδίες *Άλκηστις*, *Ανδρομάχη*, *Μήδεια*, *Βάκχαι*, για τις περισσότερες των οποίων δεν αμφισβητείται η τραγικότητα.

Αντίθετα από ό,τι λέει ο A. Lesky, στην *Ελένη* ο άνθρωπος αντικρίζει συγκεκριμένες θεϊκές δυνάμεις και εκπληρώνει το πεπρωμένο του που καθορίζεται από τον κόσμο των θεών. Μπορεί να μην υπάρχει στην *Ελένη* το εφιαλτικό κλίμα και η ένταση του πάθους που παρατηρούμε σε ορισμένες τραγωδίες του Ευριπίδη, αλλά ένα βασικό



γνώρισμα της τραγωδίας είναι πολύ εμφανές μέσα στο έργο: η αδυναμία δηλαδή του ανθρώπου να εντοπίσει τις δυσεξιχνίαστες βουλές των θεών, οι οποίοι καθορίζουν την τύχη του. Ανάμεσα στα άλλα που ήθελε να τονίσει ο Ευριπίδης στην τραγωδία αυτή, είναι και ο απαράδεκτος ταλανισμός των ανθρώπων από τις ιδιοτροπίες των θεών. Ιδιοτροπία του Δία ήταν ο πόλεμος στην Τροία, αφού με αυτόν επιδίωκε να μειώσει τον πληθυσμό της γης. Ιδιοτροπία της Ήρας ήταν το *είδωλον* και η μεταφορά της Ελένης στην Αίγυπτο όπου αναίτια επί χρόνια ταλανίζεται. Θύμα των θεών ήταν η Ελένη.<sup>89</sup> Όλα λοιπόν τα στοιχεία που συγκροτούν μια καλά δομημένη τραγωδία υπάρχουν μέσα στην *Ελένη*. Το μόνο που θα μπορούσαμε να πούμε είναι ότι η τραγική πνοή του έργου, χωρίς βέβαια να είναι «υποτονισμένη», δεν είναι τόσο έντονη. Η επικρατέστερη άποψη θεωρεί το έργο *Ελένη* τραγωδία, τραγωδία όχι κλασικού τύπου, αλλά τραγωδία που αποτυπώνει τις αλλαγές του είδους στη συγκεκριμένη χρονική περίοδο. Από τα παραπάνω συνάγεται ότι η *Ελένη* είναι μια πραγματική τραγωδία, κατά τους αριστοτελικούς κανόνες, η οποία ανανεώνει κατά κάποιον τρόπο το είδος και ανοίγει νέους ορίζοντες. Συμφωνούμε με τον G. Zuntz, όταν γράφει πως η Ελένη είναι «ένas αιθέριος χορός επάνω από την άβυσσο».<sup>90</sup>

#### 4. Το κωμικό στοιχείο του έργου

Η ηρωίδα της τραγωδίας *Ελένη* είναι γνωστή από την επική παράδοση και έχει δημιουργήσει πλούσιο λογοτεχνικό μύθο στην ελληνική και στην ξένη λογοτεχνία. Η ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη εντάσσεται μέσα σε ένα γενικότερο ρεύμα υπεράσπισης του μυθικού προσώπου κατά τα τέλη του πέμπτου με αρχές του τέταρτου αιώνα, γεγονός που συνδέεται και με τις εμπειρίες του εμφύλιου πολέμου. Η *Ελένη* δεν χαρακτηρίζεται από τις εντάσεις της τραγικότητας, όπως είναι γνωστή από άλλες τραγωδίες, είναι όμως διάσπαρτη από τραγικές καταστάσεις και έχει όλα τα γνωρίσματα του είδους: περιπέτεια, αναγνώριση, κορύφωση και λύση- μια λύση από

---

<sup>89</sup> Χατζηανέστης (1989) 125

<sup>90</sup> Zuntz (1958) 113

τα αδιέξοδα, που δίνει αχτίδα φωτός και αισιοδοξίας στους περιπλανώμενους ανέστιους ήρωες του πολέμου. Η υπέρβαση των δυσκολιών οφείλεται αποκλειστικά σε τρόπους που εφευρίσκει η ανθρώπινη λογική - ευφυΐα και το μήνυμά της είναι άκρως ενθαρρυντικό.

Τα κωμικά στοιχεία που υπάρχουν στο έργο, προσφέρουν βέβαια αφορμές για σχολιασμούς, όχι όμως για απόλυτους χαρακτηρισμούς του έργου. Γιατί η ειδολογική του κατάταξη δε θα έπρεπε, με κανένα τρόπο, να προκύπτει από τον τρόπο σκέψης και λογοτεχνικής ανάλυσης του σύγχρονου μελετητή. Είμαστε *θέσει* και όχι *φύσει* κριτές και αναγνώστες, αφού οι αιώνες που μας χωρίζουν από τα χρόνια του Ευριπίδη καθιστούν εξ ορισμού αδύνατη την «παρθένα» επαφή μας με το έργο και δεν είναι δυνατό να απαλλαγούμε από την προκατάληψη της κριτικής. Θα έπρεπε να είναι κανείς πολύ φειδωλός στις εικασίες, οι οποίες από τη φύση τους κάθε άλλο παρά ασφαλής οδός είναι. Το μόνο που γνωρίζουμε είναι πως η *Ελένη* διδάχτηκε ως τραγωδία. Δε γνωρίζουμε ούτε τις προθέσεις τον δραματογράφου, ούτε και την αντίδραση τον κοινού της εποχής του. Παρόλα αυτά, στο συγκεκριμένο έργο συναντώνται διάσπαρτα αρκετά κωμικά στοιχεία, τα οποία θα αναφερθούν σε αυτό το κεφάλαιο.

*Χρόνον ὅσονπερ Ἰλίου πύργους ἔπερσα* (στ.401-402). Στο Α επεισόδιο ο ποιητής παρουσιάζει τον Μενέλαο να ιδιοποιείται την αρχηγία της πανελληνίας εκστρατείας στην Τροία προκειμένου ίσως να τονίσει τα χαρακτηριστικά του στρατηγικού άνδρα και τον ηρωισμό του. Έχουμε τον τύπο του ένδοξου στρατιώτη (*miles gloriosus*) του οποίου βασικά χαρακτηριστικά είναι η έπαρση και ο κομπασμός. Αυτό δημιουργεί μια ιδιότυπη ειρωνεία εκ μέρους του ποιητή μέσα από την οποία επιδιώκει προφανώς να καταδικάσει την ανόητη ματαιοδοξία των φιλοπόλεμων. Η συμπεριφορά του Μενέλαου κινείται στα όρια του κωμικού και είναι σίγουρα αντιηρωική. Βέβαια ο ποιητής δεν αφαιρεί από τον ήρωά του τη δόξα του νικητή στρατηγού και τον παρουσιάζει να καυχιέται ότι ήταν ο αρχηγός όλων των Ελλήνων στον Τρωικό πόλεμο και ότι αυτός κυριεύσε την Τροία.

Η εικόνα που παρουσιάζει ο Μενέλαος περιέχει μια δόση κωμικού στοιχείου: Έτσι έχουμε έναν Μενέλαο ρακένδυτο, ντυμένο με κουρέλια, μια εικόνα που δείχνει τον αντι-ηρωισμό και τη γελοιοποίηση του δυνατού στρατηγού και βασιλιά και τονίζει πάλι η αντίθεση μεταξύ του «φαίνεσθαι» και του «είναι». (στίχοι 409 κ.ε.) Ο Μενέλαος φαίνεται να φοράει ό,τι του έχει απομείνει από το πανί του πλοίου του. Η εμφάνισή του ως ρακένδυτου θα πρέπει να προκάλεσε αρχικά έκπληξη. Όταν

συστήνεται και περιγράφει τις περιπέτειές του, οι θεατές τον συμπονούν και νιώθουν οίκτο. Ο ένδοξος βασιλιάς είναι πλέον ναυαγός και ζητιανεύει τα αναγκαία για την επιβίωσή του. Η ένδυση, ως σύμβολο της κοινωνικής θέσης του ήρωα, λειτουργεί ειρωνικά, κάνει εντονότερη την τραγικότητα του Μενέλαου και προκαλεί τον *έλεον* και τον *φόβον* για την τύχη του. Πολλοί θα ήταν και οι θεατές που θα συνέδεαν αυτήν την εμφάνιση με τη μεταστροφή της τύχης του. Η απόλυτη ταπεινότητα των ρούχων του και η υλική του εξαθλίωση υπογραμμίζουν τη δυστυχία του και θα μπορούσαν να προκαλέσουν σε ορισμένους θεατές σκέψεις και προβληματισμό για το ευμετάβλητο των ανθρώπινων πραγμάτων. Στην Αθήνα του Πελοποννησιακού πολέμου, πολλοί θα ήταν και εκείνοι που θα ερμήνευαν την εμφάνισή του ως αποτέλεσμα του πολέμου, που οδηγεί στην εξαθλίωση ακόμα και τους νικητές. Η έντονη αντίθεση ανάμεσα στη λαμπρότητα του παρελθόντος και στην εξαθλίωση του παρόντος, ανάμεσα στον κομπασμό του και στην αξιολύπητη κατάστασή του, θα δημιουργούσε σκέψεις για τη ματαιότητα του πολέμου και τα δεινά που προκαλεί.

Ωστόσο, ορισμένοι θεατές θα μπορούσαν να θεωρήσουν κωμική αυτήν την εμφάνιση. Σε οποιαδήποτε περίπτωση, σίγουρα πολλοί θα ήταν αυτοί που θα θεωρούσαν την παρουσίαση ρεαλιστική, καθώς ο ήρωας εμφανίζεται όπως θα περίμενε κανείς να είναι ένας ναυαγός. Η *Ελένη* δεν αποτελεί για όλους τους μελετητές τραγωδία. Εδώ, με αφορμή κυρίως τη 2<sup>η</sup> σκηνή, εισάγουμε τον όρο «κωμικά στοιχεία». Η εικόνα του δε μοιάζει με τον ήρωα που γνωρίζουμε από την παράδοση. Ο τόπος αφήγησής του είναι κάπως πομπώδης και αδυνατώντας να αντιμετωπίσει τη σύγχυσή του, καταλήγει σε μια σειρά από συλλογισμούς που τον κάνουν να δείχνει αφελής. Ως κωμικό στοιχείο, μπορεί να θεωρηθεί και το αντιηρωικό γνώρισμα της προσωπικότητάς του. Η μεταμόρφωση του Μενέλαου, που συνοδεύεται σε μεγάλο βαθμό και από τη μεταμόρφωση της συμπεριφοράς του, θεωρείται από αρκετούς μελετητές φαιδρή και στοιχείο που μπορεί να προκαλέσει την ευθυμία των θεατών.

Επιπρόσθετα, κωμικό σημείο αποτελεί στη συνέχεια η σκηνή με τον Μενέλαο και τη γερόντισσα του παλατιού. Στη δεύτερη σκηνή (στ.503), η γριά θυρωρός, ισοπεδώνει το «κύρος» του και σπρώχνει τον «μέγα στρατηλάτη», ο οποίος εμφανίζεται ψυχολογικά αδύναμος και ευάλωτος μέχρι δακρύων (στ.513-514). Είναι ένας συνδυασμός ανδρείας και γελοιοτητας και εντελώς αντι-ηρωικός χαρακτήρας.<sup>91</sup> Η συμπεριφορά της γριάς θυρωρού προς τον Μενέλαο μπορεί να χαρακτηριστεί ως απαξιωτική.

---

<sup>91</sup> Ίσως ο Ευριπίδης μέσα από τον Μενέλαο να ήθελε να τονίσει την αμφισημία που ήδη διακατέχει όλο το έργο (τα πράγματα δεν είναι πάντα όπως φαίνονται.)

Χαρακτηριστικά, ο Μενέλαος όταν πηγαίνει να ζητήσει βοήθεια από τη γερόντισσα, εκείνη τον διώχνει σπρώχνοντάς τον. Αυτή η σκηνή είναι κωμική, καθώς μια ηλικιωμένη γυναίκα σπρώχνει ένα δυνατό άντρα, ο οποίος δεν προβάλλει αντιστάσεις και τελικά τρέπεται σε φυγή.<sup>92</sup> Το παράλογο στοιχείο αυτής της εικόνας είναι ουσιαστικά αυτό που την κάνει να μοιάζει αστεία, η αποκαθήλωση του ένδοξου και δυνατού άνδρα (στ. 437-481).

Ο ίδιος ο Μενέλαος υπήρξε πάντοτε ένας γρίφος. Είναι το πρόσωπο εκείνο που, περισσότερο από κάθε άλλο στοιχείο, οδήγησε τους κριτικούς του έργου να το χαρακτηρίσουν «κωμωδία». Βασικά, στην αρχή δείχνει στ' αλήθεια σαν μια απλή παρωδία του ξεπεσμένου ευγενή, κυρίως μάλιστα όταν με λόγια και σπρωξίματα διώχνεται από τη γριά θυρωρό και ξεσπάει σε κλάματα. Αλλά το να σταματήσουμε σε τούτη τη διαπίστωση θα ήταν κάτι που δε θα βοηθούσε και πολύ. Όλοι συμφωνούν ότι τα τελευταία έργα του Ευριπίδη είχαν καθοριστική επίδραση στη Νέα Κωμωδία. Με αυτό εννοείται ότι εισήγαγε έναν κάπως ελαφρύτερο τόνο σε ορισμένες τραγωδίες του και ανέπτυξε θέματα που είχαν να κάνουν με ανθρώπους χαμένους για χρόνια και με πλεκτάνες. Δεν εννοείται φυσικά ότι μετά από σχεδόν τετρακόσιους στίχους σοβαρής τραγικής ποίησης θα παρενέβαλε ακαλαίσθητα μια σκηνή απροκάλυπτα κωμική. Ο Ευριπίδης συχνά δείχνει μια προτίμηση για ξαφνικές ανατροπές και σίγουρα υπάρχουν χιουμοριστικές πινελιές στα τρία ρομαντικά δράματά του. Το γεγονός ότι στο ομηρικό πρότυπο ο Μενέλαος είναι ένας συνδυασμός ανδρείας και γελοιότητας δεν εμποδίζει τη σκηνή να είναι ίσως ανάρμοστα κωμική.<sup>93</sup> Τουλάχιστον δεν μας εκπλήσσει, εφόσον η εικόνα αυτή του Μενέλαου συμβαδίζει με την παράδοση. Λίγο ως πολύ ο Μενέλαος πάντα έτσι ήταν, αλλά ο Ευριπίδης ίσως να άγγιξε εδώ τα όρια της υπερβολής. Αναμφισβήτητα είχε στόχο του τη διακωμώδηση, αλλά το ερώτημα είναι: σε ποιο βαθμό; Και μήπως τελικά επέτρεψε να γίνει αυτό περισσότερο απ' όσο σκόπευε; Ο Μενέλαος αρχίζει με αρκετά σοβαρό ύφος την αφήγηση της νίκης του στην Τροία, της επακόλουθης περιπλάνησής του και του ναυαγίου. Ο τόνος είναι κάπως πομπώδης, αλλά θυμίζει λίγο φλύαρο και κομπαστή στρατιώτη. Γίνεται όμως κάπως πιο ανεπιτήδευτο, όταν φτάνει στην ντροπή που νιώθει για τα ρούχα του. Στη συνέχεια, πλησιάζει τις πύλες του παλατιού, από όπου αποπέμπεται με βάνανσο τρόπο. Αυτό πράγματι είναι ένα μοτίβο που συναντάμε συχνά στην κωμωδία, αλλά εκεί συνήθως έχει να κάνει με τον φόβο ή τη φρίκη της μιας ή της άλλης πλευράς ή και των δύο.

---

<sup>92</sup> Sommerstein (2007) 199

<sup>93</sup> Whitman (1996) 67

Εδώ υπάρχει μόνο η αποπομπή από τη γερόντισσα. Η συμπεριφορά του Μενέλαου, καθώς ζαρώνει μπροστά στις σπρωξίες και τις απειλές της, είναι φυσικά εντελώς αντι-ηρωική, εδώ όμως εισέρχεται ως ικέτης και οι ικέτες δεν είναι απαραίτητο να φέρονται ηρωικά. Θρηνεί, όταν συγκρίνει τους προηγούμενους θριάμβους με την τωρινή του αθλιότητα. Μέχρι εδώ είναι ακόμα μάλλον συγκινητικός. Πολλά εξαρτώνται από το πώς θα παιζόταν ο ρόλος, γιατί, αν και η σκηνή θα μπορούσε πιθανότατα να παιχθεί ώστε να προκαλέσει το γέλιο, αυτό είναι κάτι που δε φαίνεται αναπόφευκτο ή σύμφωνο με τον γενικότερο στόχο του ποιητή. Προτιμότερη είναι η άποψη ότι ο χαρακτήρας του Μενέλαου εμφανίζει την τόσο προσφιλή στον Ευριπίδη αμφισημία, που χαρακτηρίζει και διαποτίζει κάθε ύπαρξη σε όλες τις εκδηλώσεις της.<sup>94</sup>

Στην τραγωδία υπάρχουν πέρα από τους ήρωες-πρωταγωνιστές και άλλα, δευτερεύοντα πρόσωπα, όπως π.χ. ο Αγγελιαφόρος και ο υπηρέτης. Η Γερόντισσα είναι ένα από τα δευτερεύοντα πρόσωπα της τραγωδίας μας, η οποία από την άλλη, είναι ο κλασικός τύπος του υπηρέτη, απλοϊκή και υποταγμένη, που φέρεται σκληρά και αδιάφορα απέναντι στον άγνωστο ξένο αδιαφορώντας για τους ηθικούς κανόνες της φιλοξενίας και της ανθρωπιάς. Πίσω όμως από τη φαινομενική σκληρότητά της κρύβεται ευαισθησία, συμπνετική διάθεση και αγάπη για τους Έλληνες. Δίνει τις απαραίτητες πληροφορίες στον ξένο, δεν επιμένει να μάθει ποιος είναι και δεν τον καταδίδει στον αφέντη της, παρά τον φόβο της. Η επιλογή αυτή εξυπηρετεί: α) τη δραματική οικονομία, εφόσον ένας χεροδύναμος στρατιώτης στη θέση της θα έπρεπε χρησιμοποιώντας βία να διώξει ή να φυλακίσει τον Μενέλαο ή έστω να τον αναγκάσει να αποκαλύψει την ταυτότητά του και β) το σχέδιο του ποιητή να δώσει κωμικοτραγικό χαρακτήρα στη σκηνή, αφού ο μέγας στρατηλάτης ταπεινώνεται από μια άξεστη υπηρέτρια! Η γερόντισσα, βλέποντας στην είσοδο του ανακτόρου έναν ρακένδυτο άντρα να χτυπά την πόρτα, βγαίνει απορημένη και προσπαθεί να τον απομακρύνει προειδοποιώντας τον ότι κινδυνεύει η ζωή του αν είναι Έλληνας. Ο Μενέλαος δείχνει αποφασισμένος να μπει στο παλάτι αλλά η γερόντισσα τον διώχνει και πάλι με απότομο και αυστηρό τρόπο. Μπροστά στην αμετάπειστη σκληρότητά της συνειδητοποιεί πως βρίσκεται σε αδιέξοδο και αναπολεί τις ένδοξες μέρες του παρελθόντος. Η θλίψη του κάνει τη γερόντισσα να αλλάξει στάση και τον πληροφορεί ότι βρίσκεται στην Αίγυπτο και στο παλάτι του Πρωτέα όπου έχει πλέον την εξουσία ο γιος του.

---

<sup>94</sup> Ο.π. 66-69

Όσον αφορά τη γερόντισσα, δημιουργείται βέβαια ευλόγως το ερώτημα γιατί ο Ευριπίδης επέλεξε γυναίκα και όχι άντρα στο ρόλο του φύλακα. Απρόοπτη και μη αναμενόμενη είναι η επιλογή του ποιητή να χρησιμοποιήσει μια ηλικιωμένη γυναίκα στη θέση του φρουρού του παλατιού. Ανάλογη έκπληξη προκαλεί το γεγονός ότι εκείνη εμποδίζει τον Μενέλαο να μπει στο παλάτι, δηλαδή μια ηλικιωμένη γυναίκα είναι σε θέση να επιβληθεί στον νικητή του Τρωικού Πολέμου. Η πύλη που υπάρχει στο παλάτι, θα πρέπει να φυλάσσεται από κάποιον που πρέπει να φροντίζει να μην πλησιάσει κανένας Έλληνας εκεί. Αν όμως ο φύλακας ήταν άντρας, θα συλλάμβανε αμέσως τον Μενέλαο και θα τον παρέδιδε στο βασιλιά. Μια φύλακας όμως μπορεί να συμπεριφερθεί ως γυναίκα: αρχικά δηλαδή, σύμφωνα με τις εντολές, να του μιλήσει εχθρικά, μετά να του δείξει συμπάθεια και τέλος, παρά τις εντολές, να του συμπεριφερθεί φιλικά. Επίσης, ο διάλογος γίνεται πιο διασκεδαστικός και τονίζεται η δύσκολη θέση του Μενελάου να ανταλλάσσει λόγια αβοήθητος με μια γερόντισσα.

Η αντίθεση ανάμεσα στο «είναι» και στο «φαίνεσθαι», η οποία αποτελεί κεντρικό μοτίβο της τραγωδίας, μπορεί να εντοπιστεί και στην προσωπικότητα και τη συμπεριφορά του Μενέλαου. Η πρώτη βασική αντίθεση εντοπίζεται ανάμεσα στην πραγματική του ταυτότητα, στο όνομα (βασιλιάς, νικητής, στρατηγός) και στην εικόνα του, στο σώμα (ρακένδυτος, ζητιάνος.) Η δόξα του παρελθόντος δηλώνεται στους στίχους 446-447 και 456, ενώ η τωρινή του εξαθλίωση στους στίχους 465, 472 και 477-481. Ιδιαίτερα προβάλλεται η αντίθεση αυτή στους στίχους 511-512, όπου ο Μενέλαος αναπολεί το «είναι» του παρελθόντος, ενώ η Γερόντισσα βλέπει το «φαίνεσθαι» του παρόντος. Προσπαθεί να πείσει ότι είναι κάτι άλλο από αυτό που φαίνεται, προσπαθεί να επιβεβαιώσει ότι είναι αυτό που υποστηρίζει, μολονότι τα φαινόμενα δείχνουν το αντίθετο. Όμως αντίθεση ανάμεσα στο «φαίνεσθαι» και στο «είναι» μπορεί να εντοπιστεί και στο πρόσωπο της Γερόντισσας. Η συμπεριφορά της είναι απότομη και η ίδια φαίνεται ότι είναι σκληρή και δεν επηρεάζεται από συναισθηματισμούς. Στην πραγματικότητα όμως συμπονά τον ζητιάνο και στο τέλος του διαλόγου του δείχνει τη συμπάθειά της, φανερώνοντας πως το πραγματικό κίνητρο της συμπεριφοράς της ήταν ο φόβος προς τον Θεοκλύμενο.<sup>95</sup>

Η διάσταση του Μενέλαου προβληματίζει, καθώς ο καθένας θα μπορούσε να αναρωτηθεί αν είναι πράγματι ένα τραγικό πρόσωπο ή μια φιγούρα που σκιαγραφείται με κωμικές πινελιές. Πολλά και αντιφατικά σχόλια έχουν γραφτεί για αυτόν, καθώς

---

<sup>95</sup> Λοβέρδου (1999) 106

πολλές και διαφορετικές είναι και οι σκηνοθετικές ερμηνείες. Έτσι, η παρουσία του Μενέλαου προκαλεί στους αναγνώστες θεατές άλλοτε χαμόγελο ή γέλιο, άλλοτε λύπηση ή οίκτο και άλλοτε κλαυσίγελο. Στη σκηνή με τη γερόντισσα, υπάρχουν στοιχεία που μπορούν να δικαιολογήσουν τους διαφορετικούς τρόπους θεώρησης του ήρωα. Ο διάλογος του Μενέλαου με τη γερόντισσα επιτρέπει να διαφανεί η τραγικότητα του ήρωα, προκαλώντας αισθήματα οίκτου για αυτόν. Τον οίκτο προκαλεί επίσης ο ήρωας όταν αναρωτιέται πού βρίσκεται πλέον ο ξακουστός στρατός του (στ.511). Το ίδιο συναίσθημα προκαλούν και οι στίχοι 515 και 521, με αποκορύφωμα τον στίχο 513, όταν ο Μενέλαος δεν μπορεί αν συγκρατήσει τα δάκρυά του.

Ωστόσο, κάποια άλλα στοιχεία της στιχομυθίας, δίνουν στη σκηνή κωμικό χαρακτήρα και προκαλούν στους θεατές το χαμόγελο, ή ακόμα και το γέλιο. Η αρχική αντίδραση του Μενέλαου στις προσπάθειες της γερόντισσας να τον απομακρύνει (στ.499, 500 και 503) μοιάζει κάποιες στιγμές κωμική. Οι κινήσεις των δύο προσώπων οπωσδήποτε τονίζουν το κωμικό στοιχείο. Ο Μενέλαος δεν έχει ακόμα αξιολογήσει την κατάσταση, ωστόσο, η στάση της γερόντισσας τον κάνει σύντομα να συνειδητοποιήσει σε ποια κατάσταση έχει περιέλθει και τότε η συμπεριφορά του προκαλεί κλαυσίγελο. Υπό αυτό το πρίσμα, το ίδιο συναίσθημα προκαλεί και η απορία του αν έκλεψαν την Ελένη από τη σπηλιά (στ.533), καθώς και η ταιριαστή με το ηρωικό ήθος του στάση, όταν απαντά με αποφασιστικότητα στη γερόντισσα ότι δεν πρόκειται να φύγει. (στ.509)

Στη συνέχεια, κωμικά στοιχεία θα μπορούσαν να εντοπιστούν και στην πρώτη αναγνώριση του Μενέλαου με την Ελένη, όπου είναι εμφανής η αρχική δυσπιστία του. Στο συγκεκριμένο επεισόδιο ο Μενέλαος παρουσιάζεται βραδύνου, καθώς παρατηρείται μια επιβράδυνση όσον αφορά τη σκηνή της αναγνώρισής του με τη γυναίκα του (στ.576-941).<sup>96</sup> Σε αυτή τη σκηνή της αναγνώρισης, ο Μενέλαος αρχικά εκφράζει τη δυσπιστία του για την πραγματική ταυτότητα της γυναίκας που βρίσκεται απέναντί του, εκτοξεύοντας άφθονους κωμικούς υπαινιγμούς, όμως στη συνέχεια μεταμορφώνεται σε έναν έκπληκτο, από την αναπάντεχη χαρά, ζεστό, τρυφερό και εγκάρδιο σύζυγο. Αυτός μονομιιάς τότε μοιάζει να ξεχνάει το παιχνίδι που παίχτηκε εις βάρος του και συγχωρεί τους θεούς που ύφαναν αυτήν την τεράστια τραγική πλάνη.

---

<sup>96</sup>Δημιουργείται εύλογα το ερώτημα αν ο Ευριπίδης τον γελοιοποιεί ή αν οι αντιδράσεις του οφείλονται στη σύγχυσή του.

Η αναγνώριση, είτε ως αναγνώριση συγγενούς ή θεού, είτε ως πιο αφηρημένη ή εσωτερική μορφή γνώσεως, είναι παρούσα σε κάθε αφήγηση απηχώντας το βασικό ενδιαφέρον της για γνώση. Οι διαδικασίες της λειτουργούν όπως και της ίδιας της αφηγήσεως: με αρχική απόκρυψη και αποσιώπηση, χρησιμοποιώντας άγνοια, ψέματα, μυστικά, μεταμφίεση και καθυστέρηση, ώστε να δημιουργηθούν αποτελέσματα ειρωνείας, πάθους, αγωνίας και εκπλήξεως, τα οποία σε τελευταία ανάλυση οδηγούν σε βαθιά ή μικρότερη ικανοποίηση όταν τελικώς πραγματοποιείται η αναγνώριση.<sup>97</sup> Οι ήρωες βρίσκονται έπειτα από τόσο καιρό ο ένας απέναντι στον άλλον, όμως δεν μπορούν να φτάσουν στην αναγνώριση και στην ολοκλήρωση της ευτυχίας τους. Ο Μενέλαος αντιλαμβάνεται στον στίχο 610 την ομοιότητα της γυναίκας που έχει μπροστά του με την Ελένη, αλλά αρνείται να δεχτεί ότι πρόκειται για το ίδιο πρόσωπο. Η Ελένη στην αρχή πιστεύει πως είναι άνθρωπος του Θεοκλύμενου και τον αναγνωρίζει τελικά στον στίχο 622. Η επιβράδυνση αυτή γεννά οίκτο για την πλάνη στην οποία βρίσκονται οι δύο σύζυγοι, καθώς και αγωνία για το αν θα γίνει τελικά δυνατή η αναγνώριση. Η σκηνή χαρακτηρίζεται από έντονη τραγική ειρωνεία που προκαλεί τον έλεο και τον φόβο. Οι θεατές νιώθουν επίσης έκπληξη μετά την καινούρια αυτή απρόοπτη εξέλιξη και το ενδιαφέρον τους για τη συνέχεια του δράματος γίνεται εντονότερο. Η επιβράδυνση επίσης δημιουργεί σκέψεις και προβληματισμούς για το κατά πόσο μπορούμε να είμαστε σίγουροι ότι αυτό που βλέπουμε είναι η πραγματική αλήθεια, δεν είναι πλάνη των αισθήσεων, παγίδα ή ανεπάρκεια της λογικής μας. Ο Ευριπίδης θέτει εδώ άλλη μια φορά το ερώτημα αν η προσκόλληση στα φαινόμενα μας εμποδίζει να δούμε την αλήθεια, αλλά και τον γενικότερο προβληματισμό για το εάν είναι εφικτή η κατάκτηση της αλήθειας και της γνώσης. Ο Μενέλαος εμφανίζεται δύο φορές ως δύσπιστος ως προς τη συζυγική αφοσίωση της γυναίκας του: στον στίχο 877 και στον στίχο 917, αλλά η Ελένη του απαντά πειστικά και τελικά τον καθησυχάζει.

Ένα ακόμα κωμικό στοιχείο αποτελούν οι σκέψεις του Μενέλαου για συνωνυμία της Ελένης που βρίσκεται στην Αίγυπτο με αυτήν που θεωρεί ότι είναι η πραγματική και έχει φέρει μαζί του από την Τροία. Οι αφελείς δηλαδή συλλογισμοί του «περί συνωνυμίας» στην τρίτη σκηνή, αποτέλεσμα της σύγχυσης που προκάλεσε η όντως τερατώδης πληροφορία ότι η Ελένη βρίσκεται στην Αίγυπτο, της προσκόλλησής του στην περιοχή των φαινομένων και της αδυναμίας του να πάρει πρόσθετες πληροφορίες

---

<sup>97</sup> Goward (2002) 265-266



ή να ανταλλάξει γνώμες. Οι σκέψεις αυτές είναι αστείες, ειδικά στο σημείο που αναρωτιέται αν υπάρχουν δύο θεοί με το όνομα «Δίας» και δύο μέρη με το όνομα «Λακεδαιμονία» (στ.495). Το αστείο σε αυτό το σημείο, είναι ο συνδυασμός της τραγικής ειρωνείας, αφού το κοινό γνωρίζει ποια είναι η αληθινή Ελένη και της αφέλειας του Μενελάου, ο οποίος δεν μπαίνει στη διαδικασία να καταλάβει τί γίνεται και αποδίδει το γεγονός αυτό σε συνωνυμία. Ο Σπαρτιάτης βασιλιάς αναρωτιέται μήπως υπάρχουν κοινά ονόματα γυναικών, θεών και πόλεων. Συγκρίνει όλα τα χαρακτηριστικά της περιγραφής για την Ελένη που του έδωσε η γερόντισσα και σκεπτόμενος ότι μοιάζει με τη δική του Ελένη, κοπιάζει να βγάλει κάποιο νόημα. Ωστόσο, οι πληροφορίες που του έδωσε η γερόντισσα είναι τόσο λεπτομερείς, αλλά και η βεβαιότητα του τραγικού ήρωα ότι άφησε τη σύζυγό του στη σπηλιά που δεν μπορεί να αντιληφθεί στην πραγματικότητα. Ο Μενέλαος εδώ παρουσιάζεται σαν ο ήρωας που πασχίζει να διακρίνει την αλήθεια μέσα στις τόσες ταλαιπωρίες της ζωής του και πλανιέται εκεί που αισθάνεται βέβαιος για την αλήθεια. Από τη γερόντισσα μαθαίνει ο Μενέλαος τις ειδήσεις για την Ελένη που του προκαλούν σύγχυση και που αποτελούν τη βάση ενός ακόμα μονολόγου. Τα εκλογικευμένα συμπεράσματα του φαίνονται καταστρεπτικά για την αναγνώριση, εάν πράγματι θέλει να λύσει τη σύγχυσή του με την εν μέρει λογική πίστη ότι μπορεί να υπάρχουν δύο γυναίκες με το όνομα «Ελένη», δύο θεοί με το όνομα «Ζεϋς», δύο πόλεις με το όνομα «Σπάρτη» και δύο με το όνομα «Τροία».<sup>98</sup> Ο τραγικός ήρωας προσκολλημένος στα φαινόμενα, αλλά και τη βεβαιότητά του ότι η γυναίκα του βρίσκεται στη σπηλιά, καταλήγει στο βιαστικό συμπέρασμα ότι εκείνη στην οποία αναφέρθηκε η γερόντισσα, παρά τα τόσα κοινά με τη δική του σύζυγο, είναι μια άλλη Ελένη, με πατέρα κάποιον Δία, συνονόματο του Έλληνα θεού και από κάποια αιγυπτιακή πόλη με το όνομα Σπάρτη. Ο ίδιος ο ποιητής πολλές φορές ως τώρα τόνισε τη διαφορά και ο τραγικός ήρωας, το πρόσωπο στο οποίο μέχρι τώρα ήλπιζε η Ελένη ότι θα τη μεταφέρει στη Σπάρτη, τώρα βρίσκεται σε μια πλάνη εξαιτίας των θεών και δε φαίνεται να πιστεύει ότι η σύζυγός του είναι η γυναίκα στην οποία αναφέρεται η γερόντισσα θυρωρός. Τα εκλογικευμένα συμπεράσματά του τον απομακρύνουν από την αλήθεια και περιπλέκουν την αναγνώριση. Αρνείται να πιστέψει όσα μόλις άκουσε και προτιμά την εκδοχή της συνωνυμίας. Πολλοί ερευνητές θεωρούν ότι η σκηνή αυτή είναι κωμική και τελικά η τραγωδία αυτή ήταν ουσιαστικά μια κωμωδία που προκαλούσε τον γέλωτα των

---

<sup>98</sup> Ο.π. 295-296

θεατών. Ειδικά η επιπολαιότητα στην κρίση αυτή του ήρωα υπογραμμίζει το επιχείρημά τους. Ωστόσο ο ποιητής με τη σκηνή αυτή θέλει να τονίσει ακόμα μια φορά τη διαφορά ανάμεσα στο «φαίνεσθαι» και το «είναι». Μάλιστα, τούτη τη φορά ο τραγικός ήρωας απατάται εξαιτίας αυτής της διαφοράς και καταλήγει σε λάθος συμπεράσματα. Παράλληλα ο Ευριπίδης με τη σκηνή αυτή προκαλεί τον έλεο και τον φόβο των θεατών για το μέλλον των δύο ηρώων που βρίσκονται σε μια εχθρική χώρα και κυρίως για την Ελένη η οποία πέζεται να κάνει έναν γάμο που δεν επιθυμεί. Εξάλλου η όλη σκηνή είναι μια τραγική ειρωνεία που εντείνει την αγωνία του κοινού. Επιπρόσθετα, ο ποιητής θέλει να τονίσει και την κατάπτωση του ήρωά του όχι μόνο ψυχολογικά, αλλά και τη συναισθηματική και διανοητική του κατάπτωση που βγάζει βιαστικά και επιπόλαια συμπεράσματα. Ο ίδιος ο Ευριπίδης δίνει και τη λύση στο τέλος της σκηνής με την παραμονή του ήρωα στη σκηνή πιστεύοντας ότι θα καταφέρει να πάρει τη βοήθεια που ζητά. Έτσι προωθείται ο μύθος και δίνεται μια ανακούφιση στην αγωνία των θεατών.<sup>99</sup>

Επιπρόσθετα, ένα άλλο κωμικό παράδειγμα αποτελεί και το επεισόδιο με τον αγγελιαφόρο. Στη σκηνή εισέρχεται ένας αγγελιοφόρος, γέροντας σύντροφος του Μενέλαου που ανακοινώνει ότι η γυναίκα του η Ελένη χάθηκε από την σπηλιά πετώντας στον ουρανό (στ.659-686). Πριν εξαφανιστεί είπε πως οι Τρώες και οι Έλληνες ξεγελάστηκαν από την Ήρα και πέθαιναν για εκείνη στην Τροία, καθώς και ότι η Ελένη δε φταίει σε τίποτα. Θεωρείται κωμικό σημείο όταν ο Άγγελος φτάνει στη σκηνή και ενώ αναγγέλλει στον Μενέλαο ότι η γυναίκα του εξαφανίστηκε στον αέρα, εκείνος έκπληκτος βλέπει ότι η πραγματικότητα τον διαψεύδει, καθώς η Ελένη στέκεται ολοζώντανη μπροστά του. Πραγματικά, η κατάσταση αυτή δεν μπορεί παρά να προκαλέσει το γέλιο. Η εικόνα του ειδώλου είναι εξωπραγματική και φανταστική. Οι χειρονομίες, οι κινήσεις και τα λόγια του Αγγελιοφόρου δίνουν έναν πιο ανάλαφρο τόνο στην όλη σκηνή. Βλέποντας την Ελένη, ο αγγελιαφόρος νομίζει πως είναι εκείνη που χάθηκε από τη σπηλιά και της μιλάει με αναίδεια, λέγοντας πως δε θα την αφήσει να τους κοροϊδέψει ξανά. Κωμικό στοιχείο επίσης μπορεί να θεωρηθεί, το ότι ο αγγελιαφόρος, εκτός του ότι ξαφνιάζεται με την Ελένη, την επιπλήττει κιόλας. Τα σημεία αυτά μπορεί να προκάλεσαν κάποιο μειδίαμα στους θεατές. Έτσι, ο Μενέλαος συνδυάζει όσα άκουσε με τα λόγια της Ελένης και οδηγείται στην αναγνώριση.

---

<sup>99</sup> Gregoire (1950) 235

Ο αγγελιαφόρος, όπως γίνεται συχνά στις αρχαίες τραγωδίες, φέρνει τη λύση στο δράμα, αφού με τις ειδήσεις που κομίζει οδηγεί τον Μενέλαο στην αναγνώριση της γυναίκας του. Είναι ένας άνθρωπος απλός και λαϊκός και η οργή του εκδηλώνεται αυθόρμητα, όταν βλέπει την Ελένη και νομίζει πως είναι η Ελένη-είδωλο της σπηλιάς. Ο αυθορμητισμός και η αγένεια με την οποία της μιλάει, δείχνουν την οικειότητά του ή την έλλειψη σεβασμού απέναντί της. Είναι πιστός και αφοσιωμένος στον αφέντη του και ενδιαφέρεται πραγματικά για εκείνον και για αυτό του ζητά να μάθει τί συμβαίνει, ενώ χωρίς να εκφράσει την παραμικρή αμφιβολία, πιστεύει όλα όσα του εξηγεί ο Μενέλαος (στ.785). Παρά το γεγονός ότι ο αγγελιαφόρος εκφράζει υψηλές φιλοσοφικές απόψεις, παραμένει ένας απλός λαϊκός άνθρωπος. Η επιλογή αυτού του προσώπου δεν είναι τυχαία, καθώς εκφράζει τον λαό, αρχίζοντας με μια καταδίκη του πολέμου (στ.781). Επιπλέον, θέτει το θέμα της μοίρας και των άγνωστων βουλών του θείου, που ευθύνονται για το ευμετάβλητο της ανθρώπινης ζωής. Ο αγγελιαφόρος εμφανίζεται στη σκηνή σε μια στιγμή που η δράση έχει φτάσει σε αδιέξοδο. Ο Μενέλαος αρνείται να δεχτεί ότι έχει μπροστά του την πραγματική Ελένη και ετοιμάζεται να αποχωρήσει, αφήνοντάς την σε απόγνωση. Η παρουσία του αγγελιαφόρου τη συγκεκριμένη στιγμή και η αφήγηση της ανάληψης του ειδώλου δίνουν διέξοδο και συμβάλλουν καθοριστικά στο να ξεπεραστούν τα εμπόδια και να επιτευχθεί η αναγνώριση, εξυπηρετώντας έτσι τη δραματική οικονομία. Η Ελένη έχει ήδη μιλήσει στον Μενέλαο για το είδωλο, έτσι η αφήγηση του αγγελιαφόρου δεν φαίνεται παράδοξη και γίνεται αμέσως πιστευτή. Ένας επιπλέον λόγος που επιβάλλει την παρουσία του είναι το γεγονός ότι αποκαθιστά και αυτός την τιμή της Ελένης, όπως άλλωστε και το είδωλο. Έτσι, το όνομα της ηρωίδας είναι απαλλαγμένο πλέον από κάθε κατηγορία και μπορεί να προχωρήσει η δράση σε άλλα θέματα και κυρίως στον τρόπο διαφυγής των δύο συζύγων από την Αίγυπτο. Η εμφάνιση του αγγελιαφόρου αποτελεί ένα απρόοπτο σκηνικό επεισόδιο, το οποίο όπως προαναφέρθηκε, μπορεί να αποτελέσει κωμικό στοιχείο.

Τόσο αυτό, όσο και άλλα περιστατικά, ήδη προαναφερόμενα, έχουν συναντηθεί στην τραγωδία και μπορούν να χαρακτηριστούν ως απροσδόκητα, ενώ παράλληλα να περιέχουν και το κωμικό στοιχείο. Η εμφάνιση του Μενέλαου είναι ένα απροσδόκητο γεγονός, το οποίο ενισχύεται από την έκπληξη που προκαλεί η παρουσία του ενός βασιλιά ως ρακένδυτου ζητιάνου. Εξίσου απρόοπτο και μη αναμενόμενο είναι το γεγονός ότι μια γυναίκα, η οποία έχει αναλάβει μάλιστα τη φύλαξη του ανακτόρου, έρχεται σε σύγκρουση με τον ήρωα και εμποδίζει την είσοδό του σε αυτό. Η άρνηση

του Μενέλαου να αποδεχτεί ότι η Ελένη είναι η σύζυγός του, αιφνιδιάζει για ακόμα μια φορά τον θεατή. Το αδιέξοδο που δημιουργεί από το απροσδόκητο γεγονός, έρχεται να επιλύσει μια νέα απρόοπτη εμφάνιση, η άφιξη του αγγελιαφόρου. Τα επεισόδια αυτά προκαλούν συνεχείς συναισθηματικές μεταπτώσεις και μεγαλώνουν τη δραματική ένταση, δημιουργούν αγωνία, ενισχύουν το ενδιαφέρον και κάνουν το δράμα πιο συναρπαστικό και ελκυστικό, προσφέροντας όμως βέβαια και το κωμικό στοιχείο.

Στη συνέχεια του έργου, χιουμοριστικά σημεία θα μπορούσαν να εντοπιστούν και στη σκηνή της εμφάνισης της αδερφής του βασιλιά, της Θεονόης (στ.951-1137). Ύστερα από τη συμφωνία για αυτοκτονία και τη συνακόλουθη ρητορική από μέρους του Μενέλαου, μπαίνει, προς αποθάρρυνση της Ελένης, η παντογνώστρια ιέρεια αναγγέλλοντας ότι του λόγου της είναι η ενδιάμεση ανάμεσα στην Ήρα και την Αφροδίτη: θα αποκαλύψει ή όχι την άφιξη του Μενέλαου στον αδερφό της; Μια τόσο «γελοία» κατάσταση δεν μπορεί να μας προκαλέσει κάποια σοβαρή συγκίνηση, αλλά θα είμαστε έτοιμοι να απολαύσουμε ένα κομψό κομμάτι επιχειρηματολογίας ή οποιαδήποτε άλλη διανοητική τέρψη είναι δυνατόν να μας προσφέρει. Συνακόλουθα, πρώτα η Ελένη βάζει σε ενέργεια τα κατάλληλα επιχειρήματα σε έναν αποτελεσματικό μονόλογο. Ύστερα ο Χορός, εκτιμώντας στην εντέλεια τη μη πραγματικότητα της περιστασης, παρεμβαίνει. Ο Μενέλαος είναι υπέροχος. Ούτε ο Αιδ. Κ. Κόλινς<sup>100</sup> δεν θα μπορούσε να είχε κάνει τίποτε καλύτερο. Δεν μπορεί να φτάσει στο σημείο να κλάψει-αίσχος για τον νικητή της Τροίας- αν και πράγματι λένε ότι είναι εντελώς σωστό να κλαίει κανείς για τη συμφορά του.<sup>101</sup> Αλλά κάτι το σωστό με αυτόν τον τρόπο, αν είναι σωστό, ο Μενέλαος δεν θα το βάλει πριν από την ευψυχία.

Έπειτα, έντονο το κωμικό στοιχείο διαφαίνεται και στο επεισόδιο της εμφάνισης του Θεοκλύμενου, ο οποίος ηθογραφείται ως ο τύπος που αντιπροσωπεύει εύστοχα τη βαρβαρική απλοϊκότητα. Σε αυτό το επεισόδιο (3<sup>ο</sup> επεισόδιο) ο ίδιος αναδεικνύεται ως μια κωμική και παράλληλα τραγική φυσιογνωμία. Ο βασιλιάς ετοιμάζεται για γάμο, όταν η νύφη ετοιμάζεται να φύγει με τον άντρα της, ο οποίος βρίσκεται μπροστά του, ενώ ο ίδιος νομίζει ότι είναι νεκρός. Ο Ευριπίδης πλέκει με αριστοτεχνικό τρόπο μια κωμικοτραγωδία γύρω από το πρόσωπο του Θεοκλύμενου. Η πρώτη εντύπωση που δημιουργείται για αυτόν είναι ότι είναι ένας επιβλητικός βασιλιάς που σέβεται τον

---

<sup>100</sup> Ήρωας μυθιστορήματος της Τζέιν Όστιν *Περηφάνια και Προκατάληψη*, θεωρούμενος ως ένας από τα πιο επιτυχημένα κωμικά πορτρέτα της αγγλικής λογοτεχνίας,

<sup>101</sup> Kitto (1993) 438

πατέρα του. Ο τρόπος που αντιδρά στην απουσία της Ελένης από τον τάφο του πατέρα του δείχνει ότι χάνει εύκολα την ψυχραιμία του. Είναι καχύποπτος και μοιάζει να μπορεί να γίνει σκληρός με όποιον θεωρήσει ότι μπορεί να πράξει κάτι εναντίον του. Παρόλα αυτά, η έντονη αντίδρασή του όταν διαπιστώνει ότι η Ελένη έχει φύγει από τον τάφο του Πρωτέα, όπου διατάζει να ετοιμαστούν τα άρματα μάχης και η απότομη μεταστροφή του όταν αμέσως μετά τη βλέπει μπροστά του, μοιάζουν κωμικά. Στη σκηνή εκείνη (στ.1180 κ.ε.) κατά την οποία ο Θεοκλύμενος, μη βλέποντας την Ελένη στον τάφο, δίνει εντολή να κυνηγήσουν τους υποτιθέμενους απαγωγείς της, ενώ την ίδια στιγμή βγαίνει από το παλάτι η Ελένη που τον ξαφνιάζει με την πένθιμη περιβολή της, αναμφίβολα οι θεατές δε θα μπορούσαν να συγκρατήσουν τα γέλια τους βλέποντας όλα αυτά. Και ο Θεοκλύμενος και η Ελένη τους έκαναν να γελάσουν πολύ.<sup>102</sup> Ο Θεοκλύμενος, καθώς ετοιμαζόταν να εξαπολύσει κυνήγι για να βρει την εξαφανισμένη Ελένη, τη βλέπει μπροστά του να βγαίνει από το παλάτι και τη ρωτάει γιατί είναι ντυμένη στα μαύρα και έχει κόψει τα μαλλιά της και κλαίει. Τότε εκείνη του λέει ότι έχει πεθάνει ο άντρας της ο Μενέλαος, ενώ παράλληλα του ανακοινώνει ότι είναι πλέον αποφασισμένη να τον παντρευτεί (στ.1305-1353). Η Ελένη αρχίζει να προσποιείται ότι αναγνωρίζει τον Θεοκλύμενο ως κύριό της και ότι συγκατανεύει στον γάμο τους. Από αυτό το σημείο το έργο εμπλουτίζεται με άφθονα κωμικά στοιχεία, που το κάνουν ευχάριστο στους θεατές. Ακόμα, οι λόγοι της Ελένης είναι γεμάτοι από ειρωνεία, που ο Θεοκλύμενος αδυνατεί να αντιληφθεί. Ο βασιλιάς, στη συνέχεια, όπως είναι φυσικό, χαίρεται από την απόφαση της Ελένης να τον παντρευτεί και τη ρωτάει τί χάρη θα ήθελε να της κάνει. Στη συνέχεια, η Ελένη πέφτει στα γόνατά του και τον παρακαλεί να την αφήσει να τιμήσει τον νεκρό άντρα της, τον Μενέλαο τηρώντας τα ελληνικά έθιμα που επιβάλλονται σε τέτοιες περιπτώσεις, δηλαδή πραγματοποιώντας συμβολική ταφή στη θάλασσα και σκορπώντας προσφορές στο κύμα (στ.1354-1369). Ο Μενέλαος ο οποίος, έχοντας τη μορφή του ναυαγού, στέκεται στο μνήμα και αναλαμβάνει να δώσει οδηγίες για την ταφή, πληροφορεί επίσης τον βασιλιά ότι πρέπει να γίνει θυσία ζώου και να προσφερθούν στον νεκρό χάλκινα όπλα και καρποί. Αναφέρει ότι θα χρειαστεί επίσης ένα καράβι που θα πρέπει να απομακρυνθεί αρκετά από τη στεριά, ώστε να μην μεταφέρει το μίasma. Ο Θεοκλύμενος δείχνει ειλικρινή προθυμία να μάθει τα ελληνικά έθιμα ταφής και υπόσχεται πως θα δώσει ό,τι είναι

---

<sup>102</sup> «Όταν ο Θεοκλύμενος δεν βρίσκει την Ελένη νομίζει ότι την απήγαγαν και δίνει εντολή για κυνήγι. Την ίδια όμως στιγμή βγαίνει η Ελένη. Δεν προκαλεί γέλιο;» Παττίχης (1978) 43

απαραίτητο. Παράλληλα όμως τη ρωτάει αν μπορεί να γίνει η τελετή χωρίς εκείνη, αλλά ο Μενέλαος του απαντάει ότι η προσφορά των νεκρικών τιμών είναι έργο της συζύγου του νεκρού (στ.1370-1397). Ο Θεοκλύμενος τελικά συμφωνεί σε όλα και υπόσχεται μάλιστα καλά και πλούσια ρούχα σαν δώρο στον Μενέλαο για τη βοήθεια που θα προσφέρει στην Ελένη. Σε εκείνη μάλιστα συνιστά να μην στεναχωριέται, αφού οι νεκροί δεν επιστρέφουν (στ. 1398-1424).

Κωμικά στοιχεία προσθέτει στη σκηνή η αμφισημία στα λόγια της Ελένης και του Μενέλαου και η έντονη τραγική ειρωνεία που δημιουργείται από την άγνοια του Θεοκλύμενου. Η τραγική ειρωνεία που προκαλούν τα λόγια του δημιουργεί κωμική διάθεση, αλλά και λύπη για το μέλλον του. Υπάρχουν πολλοί διαφορούμενοι λόγοι, πολλοί υπαινιγμοί και λεκτικά παιχνίδια, που κάποιες φορές ακούγονται κωμικά. Η δραματική ειρωνεία που δημιουργούν γίνεται κωμική και προκαλεί το γέλιο γιατί η Ελένη και ο Μενέλαος αλλά και οι θεατές μπορούν να συμμετάσχουν στο παιχνίδι αυτό, που έχει μοναδικό θύμα τον βάρβαρο βασιλιά. Ο Θεοκλύμενος φτάνει να πιστέψει ότι η Ελένη μπορεί να πέσει στη θάλασσα εξαιτίας της θλίψης της.

Ο βασιλιάς παρουσιάζεται να είναι ένας αφελής βάρβαρος τον οποίο η Ελένη και ο Μενέλαος θα καταφέρουν εύκολα να εξαπατήσουν αλλά και να τον εμπαίζουν. Η ειλικρινής ανησυχία του Θεοκλύμενου αντιπαρατίθεται με τον προσποιητό θρήνο της Ελένης, σκηνικό που μπορεί να προκαλέσει τον γέλωτα των θεατών. Ο Θεοκλύμενος αντιδράει επιπόλαια και δεν προκαλεί το δέος που θα περίμενε κανείς από έναν βασιλιά. Οι αλληπάλληλες ερωτήσεις του αποδεικνύουν την ανασφάλεια και την καχυποψία του, συγχρόνως όμως υποδηλώνουν την απλοϊκότητα και την αφέλειά του. Θεωρεί την Ελένη πιστή και ευλαβική, ενώ αυτή τον έχει εξαπατήσει με δόλο. Οι συνεχείς ερωτήσεις του τη βοηθούν να ξετυλίξει το σχέδιό της και με τον τρόπο αυτό προωθείται αποτελεσματικά η εφαρμογή του σχεδίου σωτηρίας και η λύση του δράματος. Δίνει τέλος την αφορμή για διάλογο που βοηθά στη διαγραφή των χαρακτήρων και υπογραμμίζει την αντίθεση ανάμεσα στην επινοητική και εύστοφη Ελένη και τον αφελή Θεοκλύμενο. Η πανέξυπνη Ελένη μπορεί να τον επηρεάσει με μεγάλη ευκολία, γεγονός που καταδεικνύει την επιθυμία του για εκείνη. Ο Θεοκλύμενος σκέφτεται μόνο τον γάμο του και αμέριμος ξεκινά τις προετοιμασίες, τη στιγμή που αυτή που θεωρεί μελλοντική του γυναίκα σκοπεύει να δραπετεύσει. Με αφέλεια και απλοϊκή διάθεση συναινεί σε όσα του λέει εκείνη και ο Μενέλαος και δεν κρατάει καμία δικλείδα ασφαλείας. Ο βασιλιάς μοιάζει με κωμικό χαρακτήρα που προκαλεί το χαμόγελο των θεατών με την ευπιστία του (στ. 1286-1424). Η αφέλεια και

η απλοϊκότητα των ερωτήσεων και των διαπιστώσεων του μπορεί σε ορισμένα σημεία να προκαλεί το γέλιο των θεατών. Σημαντική ωστόσο είναι η παρατήρηση του Kitto, η οποία ταιριάζει και σε άλλα σημεία αυτής της τραγωδίας, ότι το κωμικό στοιχείο μπορεί να υπάρχει μέσα σε μια τραγωδία, χωρίς να χάνει τη βασική μορφή της.<sup>103</sup> Η συμπεριφορά του Θεοκλύμενου προσθέτει πολλά κωμικά στοιχεία. Παρά την αυταρχικότητά του, δεν σκιαγραφείται ως ένας σκληρός και επικίνδυνος βασιλιάς. Εξίσου κωμική όμως ακούγεται και η ερώτηση του «βάρβαρου» Θεοκλύμενου αν ο Μενέλαος χάθηκε σε θάλασσες βαρβάρων ( ο ίδιος χρησιμοποιεί τη λέξη *βαρβάροισι* στον στίχο 1210). Η αφέλεια και η ευπιστία του Θεοκλύμενου, ακόμα και όταν συνδυάζονται με την καχυποψία του, σκιαγραφούν μια μάλλον αστεία φιγούρα, καρικατούρα του σκληρού και αδίστακτου βασιλιά που φανταζόμασταν.

Γενικά, η χρήση των δίστημων λόγων και της προσποιητής συμπεριφοράς του Μενέλαου και της Ελένης σε συνδυασμό με την ειλικρινή ανησυχία του Θεοκλύμενου για την Ελένη, μπορούν να θεωρηθούν κωμικά: η ειρωνεία της Ελένης και οι δίστημοι λόγοι της που ο Θεοκλύμενος ερμηνεύει ευνοϊκά για αυτόν, ο φόβος του Θεοκλύμενου για μια πιθανή αυτοκτονία της Ελένης και η παρερμηνεία των δακρύων της, (αφέλεια-ευπιστία), αλλά και η παρωδία πομπής με τις νεκρικές προσφορές. Συγκεκριμένα, ακολουθεί ενδεικτικά το σκηνοθετημένο «φαίνεσθαι» - οι δίστημοι λόγοι και η ερμηνεία τους:

Στον στίχο 1409, η Ελένη αναφέρει ότι η μοίρα της τους έχει φερθεί καλά έως τώρα, εννοώντας βέβαια με το «τους», εκείνη και τον Μενέλαο και όχι τον Θεοκλύμενο, όπως εκείνος αφελώς θα πιστεύει (*ἔρχεται γὰρ δὴ τιν' ἐς τύχην τάδε.*) Παρομοίως, στον στίχο 1418 η Ελένη λέει τα εξής: *ὄναιο: κἀγὼ τῶν ἐμῶν βουλευμάτων, λόγια με τα οποία εύχεται στον Θεοκλύμενο να είναι καλά και αυτά που θέλει η ίδια να γίνουν. Ο βασιλιάς εδώ παρερμηνεύει τα λόγια της, καθώς πιστεύει ότι θα μπορέσει να ζήσει από δω και πέρα μαζί με την Ελένη, κάτι που όμως δεν ισχύει, αφού η Ελένη σχεδιάζει τη διαφυγή της με τον Μενέλαο. Στη συνέχεια, στον 1400<sup>ο</sup> στίχο, η Ελένη, απευθυνόμενη στον Θεοκλύμενο, λέει τα εξής: *τὰ πρῶτα λέκτρα νυμφικᾶς θ' ὀμιλίας τιμᾶν*, το οποίο έχει την ακόλουθη ερμηνεία: «Καινούριε μου άντρα, πρέπει να τιμήσω και τον πρώτο μου γάμο». Η Ελένη, με την προσφώνηση αυτή, «ανταποδίδει» το ενδιαφέρον που έδειξε για τη ζωή της ο Θεοκλύμενος με μια διαβεβαίωση πίστης σε αυτόν. Με την*

---

<sup>103</sup> Τραγικωμωδία δεν σημαίνει ότι τα πάντα είναι κωμικά, αλλά ότι δεν είναι τα πάντα τραγικά. Kitto (2010) 78

υπόσχεση του γάμου απορρίπτει την παράκλησή του να μην πάει η ίδια στο καράβι για να αποδώσει τις νεκρικές τιμές.<sup>104</sup> Η Ελένη παρουσιάζει ως υποχρέωσή της να αποδώσει τιμές στον νεκρό άντρα της Μενέλαο, στην πραγματικότητα όμως αναφέρεται στην απόδραση του ζωντανού Μενέλαου και στο σχέδιο διαφυγής τους. Στην πορεία του λόγου της και συγκεκριμένα στον 1420<sup>ο</sup> στίχο, η Ελένη τονίζει στον Θεοκλύμενο ότι θα του ξοφλήσει τη χάρη που του χρωστάει (*ἥδ' ἡμέρα σοι τὴν ἐμὴν δείξει χάριν*). Ο Θεοκλύμενος, σύμφωνα με τα λόγια της Ελένης, καταλαβαίνει ότι η ίδια αναφέρεται στη χάρη που της έκανε για τη διευκόλυνση της ταφής και για τις νεκρικές τιμές που θα προσφέρει στον νεκρό άντρα της, η ίδια όμως, μέσα από τη δισημία των λόγων της, εννοεί τη χάρη για την ευκαιρία της απόδρασης που δίνει ο βασιλιάς σε εκείνη και στον Μενέλαο. Τέλος, στον στίχο 1428, η Ελένη λέει στον Θεοκλύμενο ότι δεν θέλει εκείνος να γίνει δούλος στους δούλους (*ἤκιστα: μὴ δούλευε σοῖς δούλοις, ἄναξ*). Υπεύθυνος για την τελετή των νεκρικών τιμών ορίστηκε ο Μενέλαος. Επομένως, ο Θεοκλύμενος, αν συμμετείχε, θα ήταν δούλος του δούλου του. Με αυτόν τον έξυπνο τρόπο, ο οποίος κολακεύει τη ματαιοδοξία του, η Ελένη τον πείθει να μην την ακολουθήσει.

Οι δίσημοι λόγοι είναι ένα έξυπνο και διασκεδαστικό παιχνίδι ανάμεσα στη γνώση και την άγνοια, μετριάζουν από τη μία τον φόβο και εκτονώνουν την ένταση των ηρώων, ενώ ταυτόχρονα εντείνουν την αγωνία των θεατών, που, συνένοχοι στην εξαπάτηση, βασίζονται πάνω στο ίδιο τεντωμένο σκοινί με τους ήρωες, μήπως ανά πάσα στιγμή αποκαλυφθεί η αλήθεια.

Είναι γεγονός ότι βασικός παράγοντας στην πλοκή είναι η τύχη,<sup>105</sup> στοιχείο που συνδέει την τραγωδία με τη Νέα Αττική Κωμωδία. Τα αναμφίβολα κωμικά στοιχεία της *Ελένης* που πλαισιώνουν τον κύριο φιλοσοφικό ιστό, όχι μόνο έχουν και τη σοβαρή τους πλευρά, αλλά και δεν μπορούν να απομονωθούν και να προβληθούν ανεξάρτητα. Μερικές από τις ήδη αναφερόμενες σκηνές, όπως αυτή της εμφάνισης του Μενέλαου, του διωγμού του από τη γριά θυρωρό, όπως και όλη η παρουσία του Θεοκλύμενου, δεν πρέπει να εκλαμβάνονται ως φαιδρές παρωδίες ενός προγενέστερου μύθου. Μια τέτοια αντίληψη στηρίζεται σαφώς στην πέρα για πέρα εσφαλμένη και άκρως επιπόλαια άποψη ότι η *Ελένη* ολοκληρώνει εύθυμα και σατιρίζει έναν μύθο, ενώ αντιθέτως, ο μύθος επανενεργοποιείται μέσα σε μια έντονη φιλοσοφική αγωνία. Η

<sup>104</sup> Σε έργα με ρομαντικά στοιχεία, η ηρωίδα αποδέχεται την πρόταση γάμου με τον βασιλιά του τόπου που ζει, αλλά πάντοτε βρίσκει τρόπους να αναβάλει τον γάμο.

<sup>105</sup> Χατζηανέστης (1989) 125



σχέση της ζωής και του ονείρου, της άμεσης δηλαδή πραγματικότητας και ψευδαίσθησης, βρίσκεται στο κέντρο κάθε αυθεντικής φιλοσοφικής περιπέτειας, αλλά και κάθε μεγάλης καλλιτεχνικής σύνθεσης. Η διατύπωση των κωμικών στοιχείων της *Ελένης* του Ευριπίδη θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως πολύμορφη. Το παιχνίδι του «φαίνεσθαι» και του «είναι» των σημείων, η σχετικότητα των πραγμάτων που αντιλαμβανόμαστε με τις αισθήσεις, οι συμβάσεις και οι περιορισμοί της νοητικής μας εμβέλειας και το παράλογο των περιπετειών της ηρωίδας, (αφού τελικά η αιτία των παθών της παραμένει αδικαιολόγητη), αναδίνουν το άρωμα ενός διάχυτου κωμικού πνεύματος που καθιστά ιδίτυπο το συγκεκριμένο έργο και διαμορφώνει τους όρους πρόσληψής του. Οι δραματουργοί όμως και οι θεωρητικοί σε ένα συμφωνούν: πως οι στόχοι αυτοί πρέπει να επιδιώκονται «μεθ' ηδονής», με άξια ψυχαγωγία. Όταν η σκηνή μεταμορφώνεται σε άμβωνα σχολαστικής διδασκαλίας και προπαγάνδας, ή αντίθετα, όταν καταφεύγει σε χυδαίους παλιατισμούς, τότε χάνεται και η «ωφέλεια» και η πραγματική, η γόνιμη ψυχαγωγία.

## **5. Η παρατραγωδία της *Ελένης* στις *Θεσμοφοριάζουσες* - Η *Ελένη* ως διαχρονική παρωδία**

Ο Ευριπίδης δεν επηρεάζεται απλώς από την εποχή του, αλλά επιλέγει να προβάλλει σχεδόν αποκάλυπτα πολύ νέες και καινοτόμες για την εποχή του απόψεις, ή να δώσει απαντήσεις σε θέματα που δεν έβρισκαν καθολικά σύμφωνους τους Αθηναίους. Αυτό φυσικά αποτελεί μια καινοτομία και μια μικρή επανάσταση για τα δεδομένα εκείνης της εποχής, μια καινοτομία, η οποία όχι απλά παραξένευε, αλλά πολλές φορές μάλιστα ενοχλούσε πολλούς από τους συγχρόνους του ποιητή. Επιβεβαίωση σε αυτό, αποτελεί και ο τρόπος με τον οποίο ο κωμικός Αριστοφάνης αντιμετωπίζει τον Ευριπίδη στις κωμωδίες του, αφού ο ίδιος άσκησε τεράστια επίδραση στον μεγάλο εκπρόσωπο της αττικής κωμωδίας.<sup>106</sup>

---

<sup>106</sup> Μπέτα (2013) 26

Ο Αριστοφάνης στα έργα του αξιοποίησε τις δυνατότητες που προσφέρει η γλώσσα, με σκοπό να αναδειχθεί η κωμικότητα σε όλη τη δυναμική της και επιτυγχάνει κωμικό αποτέλεσμα παρωδώντας τον κωμικό τόνο. Η παρωδία διατρέφει και γελοιοποιεί σοβαρά γεγονότα, πρόσωπα και ιδέες, με σκοπό τη διακωμώδηση και τη γελοιοποίησή τους. Τα κείμενά του Αριστοφάνη βρίσκονται σε διαλογική σχέση με την τραγωδία και ο αυτοπροσδιορισμός της κωμωδίας, μέσα από αυτόν τον διακειμενικό διάλογο που παίρνει τη μορφή της παρωδίας, θέτει εκ νέου το ζήτημα της μίμησης. Στις βασικές λειτουργίες της παρωδίας εντάσσονται η κριτική μέσω της διακωμώδησης, η άσκηση ύφους και η παιγνιώδης ενασχόληση, η υπέρβαση και η αναδημιουργία με στόχο την επαναδραστηριοποίηση και την επανακωδικοποίηση, την ανάπλαση δηλαδή, της γραφής με σκοπό ν' αποτελέσει μέρος της. Η παρωδία δηλαδή μπορεί να αποτελέσει έναν τρόπο διερεύνησης ή προσδιορισμού των ορίων της γραφής και επιπλέον έναν τρόπο, μία μέθοδο, δημιουργικής γραφής.

Στις *Θεσμοφοριάζουσες* του Αριστοφάνη, προβάλλεται ο δι-ειδολογικός «ανταγωνισμός» τραγωδίας και κωμωδίας, ο οποίος επιτελείται αυτοαναφορικά ως *θέατρο εν θέατρο*, μέσω της κριτικής της (ευριπίδειας) τραγωδίας από την κωμωδία. Συγκεκριμένα, ένα καλό παράδειγμα, ιδιαίτερα επειδή έχουμε ολόκληρο το κείμενο που παρωδείται, είναι η παρωδία κάποιων κωμικών χαρακτήρων, ένας από τους οποίους είναι και η Ελένη του Ευριπίδη, η διακωμώδηση της οποίας συναντάται στους στίχους 846-928. Η βασική κατάσταση είναι σαφής και έντονα κωμική. Συγκεκριμένα, στην υπόθεση του έργου, ο γέροντας συγγενής του, στην προσπάθειά του να προσελκύσει τη βοήθεια του Ευριπίδη, καταφεύγει σε ένα νέο είδος δραματουργίας. Ο συγγενής αυτός του Ευριπίδη, (ο Μνησίλοχος, όπως συχνά τον αποκαλούν) συλλαμβάνεται ντυμένος γυναίκα στα Θεσμοφόρια να ενεργεί για λογαριασμό του ποιητή. Με την ελπίδα να γλυτώσει υποδύεται ρόλους από τα περιπετειώδη δράματα του Ευριπίδη. Αρχικά, στέλνει ένα μήνυμα με ένα τέχνασμα από τον *Παλαμήδη* και έπειτα στρέφεται στα έργα της τελευταίας χρονιάς, την *Ελένη* και την *Ανδρομέδα*, με τον Ευριπίδη να παίζει τον ήρωα απέναντι στην απελπισμένη ηρώίδα του. Όταν ερχόμαστε στις λεπτομέρειες, διαπιστώνουμε ότι όχι μόνο υποβαθμίζεται ξανά και ξανά στο ανθρώπινο επίπεδο το διακωμωδούμενο τραγικό ύφος των δυο ηρώων από την παρουσία και τις παρεμβάσεις ενός τρίτου προσώπου (ενός ανόητου φρουρού), αλλά υπάρχουν επιπλέον και κάποιες νύξεις άμεσης ή λανθάνουσας κριτικής, π.χ. η εκτενής προλογική ρήση της Ελένης μεταφέρεται σε δεκαέξι μόνο στίχους μαζί με τις διακοπές της σε μια κακόβουλη ακρίβεια στην επιλογή των παραθεμάτων, υπάρχουν

στοιχεία οπτικής και μουσικής παρωδίας (στ.855 στον τάφο του Πρωτέα, στ. 914 κ.ε. η λυρική σκηνή της αναγνώρισης) και ακόμη υπάρχουν μικρότερα τεχνάσματα και παραμορφώσεις της γλώσσας που δεν θα απασχολούσαν κανέναν μέσα στη γενική ψυχαγωγία, αλλά θα ήταν ένα επιπλέον στοιχείο για να εκτιμήσουν όσοι γνώριζαν καλά τον Ευριπίδη τους.<sup>107</sup>

*Την καινήν Ελένην μιμήσομαι* (Αριστοφ. *Θεσμοφ.* στ.850): Η σκηνή αυτή (στ.850-923) από την αρχή προσδιορίζεται ως παρατραγωδία (στ. 850: «Ελένην μιμήσομαι»)<sup>108</sup> με πλούσια παραθέματα από την *Ελένη* και συνιστά «έργο εντός του έργου».<sup>109</sup> Συγκεκριμένα, διαδραματίζεται από τον γέροντα-Ελένη και τον Ευριπίδη-Μενέλαο, αφ' ενός ενώπιον της ιέρειας Κρίτυλλας, η οποία έχει αναλάβει τη φρούρηση του γέροντα, ως άμεσου θεατή της παρατραγωδίας, αφ' ετέρου, ενώπιον του κοινού των θεατών που μετέχουν στην ψευδαίσθηση τόσο του τραγικού, όσο και του κωμικού έργου που το περικλείει. Η Κρίτυλλα διαρκώς παρεμβαίνει, διακόπτοντας προς το κωμικότερο την ψευδαίσθηση του έργου, την οποία διατηρούν πλην ελαχίστων εξαιρέσεων ο γέροντας-Ελένη και ο Ευριπίδης-Μενέλαος. Η γυναίκα αρνείται να υποδυθεί τον ρόλο της Θεονόης (στ.897-98) ώστε να μετάσχει στην τραγική ψευδαίσθηση και κατά συνέπεια να τους αφήσει να φύγουν, όπως η τραγική ηρωίδα (στ.916-28). Όπως είναι εύλογο, η σκηνή αυτή συνιστά παρωδία, η οποία βασίζεται κατ' εξοχήν στη γελοιότητα της ενσάρκωσης της ωραίας Ελένης από τον γέροντα, στις κωμικές παρεμβάσεις της Κρίτυλλας και στα *παρά προσδοκίαν* σχόλια του γέροντα-Ελένης (στ.857, 910, 912). Η αντιστοιχία της συγκεκριμένης κωμικής περίπτωσης με την πλοκή της Ελένης, έγκειται κυρίως στην απόπειρα διάσωσης-διαφυγής των ηρώων.

Η *Ελένη* χαρακτηρίζεται ως *καινή*, τόσο λόγω της παρουσίας της την προηγούμενη ακριβώς χρονιά, όσο και λόγω του νέου τύπου δραματικής πλοκής της, με στοιχεία που σχεδόν προσεγγίζουν την κωμωδία (όπως η συναρπαστική εξέλιξη, η διάσωση την τελευταία στιγμή, η αίσια έκβαση, καθώς και η κωμικότητα επιμέρους περιστάσεων).<sup>110</sup> Η νεωτερικότητά της εξάλλου έγκειται και στην καινοτόμο πραγμάτευση του συγκεκριμένου μύθου από τον Ευριπίδη. Ο γέροντας υποδύεται την ωραία Ελένη, κατορθώνοντας να φέρει επί σκηνής τον Ευριπίδη αξιοθρήνητα

<sup>107</sup> Easterling –Knox (2005) 136

<sup>108</sup> Schlesinger (1937) 295, Muecke (1977) 64-67

<sup>109</sup> Kannicht (1969) 79

<sup>110</sup> Αριστοτέλης (1975) 13.1453a, 30-39. Συγκεκριμένα, στην *Ποιητική*, στους στίχους 35-36: *ἔστιν δὲ οὐχ αὐτὴ ἀπὸ τραγωδίας ἡδονὴ ἀλλὰ μᾶλλον τῆς κωμωδίας οἰκεῖα.*

ενδεδυμένο στον ρόλο του Μενέλαου (στ.935), σύμφωνα με την τάση του Αριστοφάνη να παρουσιάζει τον τραγικό ενδυματολογικά ταυτισμένο με τους ρακένδυτους ήρωές του. Ο Ευριπίδης που καταφθάνει δήθεν ως Μενέλαος και ο διάλογός τους που τον διακόπτει εδώ και εκεί με περιφρόνηση και αγανάκτηση η γυναίκα που φρουρεί τον Γέρο, αποτελεί διασκευή της τραγικής αναγνώρισης της Ελένης από τον Μενέλαο, σε συνδυασμό με μερικά χωρία από τον πρόλογο. Είναι η μόνη περίπτωση όπου διαθέτουμε ακέραιο το πρωτότυπο μιας διεξοδικής παρωδίας του Αριστοφάνη και μπορούμε να παρακολουθήσουμε με λεπτομέρεια την τεχνική της. Δεν είναι δύσκολο να διαπιστώσουμε τον βασικό πυρήνα του έργου: μείζονες παρωδίες της *Ελένης* και της *Ανδρομέδας* (έργα που είχαν διδαχτεί και τα δύο τον προηγούμενο χρόνο) και μιας τουλάχιστον τραγωδίας του Αγάθωνα, καθώς και μερικές ελάσσονες παρωδίες τραγωδιών του Ευριπίδη μαζί τους και μια παρωδία της διαδικασίας των συνελεύσεων του δήμου.<sup>111</sup>

Σε επίπεδο δραματουργίας, βασική καινοτομία του Ευριπίδη στη δομή της τραγικής πλοκής αποτελούν τα έργα διάσωσης με αίσια έκβαση. Η *Ελένη* και η *Ανδρομέδα* συνιστούν χαρακτηριστικά δείγματα αυτού του τύπου πλοκής, που στις *Θεσμοφοριάζουσες* με σαφήνεια προσδιορίζεται ως ευριπίδειος νεωτερισμός. Η αίσια έκβαση προσιδιάζει κατ' εξοχήν στην κωμωδία. Για τον λόγο αυτό, στις *Θεσμοφοριάζουσες* παρουσιάζονται όλοι οι ευριπίδειοι μηχανισμοί να αποτυγχάνουν εντός του τραγικού τους περιγράμματος, έως ότου επιτευχθεί στον επίλογο του έργου η σύγκλιση τραγικού και κωμικού είδους. Αυτή επιτελείται μέσα από τον μετασχηματισμό των ευριπίδειων τεχνικών σε μηχανισμούς της κωμικής πλοκής.

Με την παρώδηση του τραγικού, ο κωμικός λόγος καλύπτει, επικαλύπτει, αποκαλύπτει με εκτροπές νοήματος, σχήματα λόγου, ασυμβατότητες, γλωσσικά ολισθήματα, αμφισημίες και αντιφάσεις. Η συμβολή της απομίμησης, της μεταφοράς, της γλωσσικής, λεκτικής και υφολογικής «παρενδυσίας» του τραγικού, σε συνδυασμό με την ενδυματολογική παρενδυσία στην πρόκληση του γέλιου και στη διατήρηση των καθαρτικών ιδιοτήτων του τραγικού λόγου στον κωμικό, αποτελούν χαρακτηριστικά στοιχεία των παρωδιών.

---

<sup>111</sup> Dover (2010) 236

## 6. Η ανάδειξη του κωμικού στοιχείου στην *Ελένη* του Ευριπίδη μέσα από τη σκηνοθετική ματιά του Ανδρέα Βουτσινά

Ο Ανδρέας Βουτσινάς (1932-2010) ήταν ένας σημαντικός Έλληνας σκηνοθέτης διεθνούς εμβέλειας, ο οποίος συνέβαλε σημαντικά στην εξέλιξη του ελληνικού θεάτρου και η παρουσία του στον χώρο του θεάτρου υπήρξε πολύ σημαντική. Ο κορυφαίος αυτός σκηνοθέτης και δάσκαλος υπηρέτησε και αγάπησε το θέατρο αφήνοντας πίσω του περισσότερες από εκατόν τριάντα παραστάσεις κλασικού και σύγχρονου ρεπερτορίου σε Αμερική, Ευρώπη και Ελλάδα. Η φαντασία και η πρωτοτυπία του δίχασε και προκάλεσε το θεατρικό κατεστημένο. Παρόλα αυτά, ο τολμηρός καλλιτέχνης αδιαμφισβήτητα άφησε το δικό του στίγμα σε κάθε παράσταση. Ο Ανδρέας Βουτσινάς τη δεκαετία του 1989 εμφανίστηκε στην Επίδαυρο με την «πρωτοποριακή» σκηνοθεσία της *Ελένης*, γεγονός ιδιαίτερα σημαντικό για τη σταδιοδρομία του.

Μία από τις σημαντικές δουλειές του, ήταν και η σκηνοθεσία του ευριπίδειου έργου *Ελένη* ύστερα από πρόταση του τότε καλλιτεχνικού διευθυντή του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος (ΚΘΒΕ) Νίκου Μπακόλα. Με βάση τον σκηνοθέτη, γίνεται εξαρχής φανερό ότι το κείμενο αντιμετωπίζεται ως «τραγικωμωδία», δηλαδή ότι δεν είναι τα πάντα ούτε απολύτως τραγικά, αλλά ούτε και κωμικά. Ο σκηνοθέτης είχε δηλώσει ότι δεν είχε διαβάσει ποτέ αυτό το έργο και ότι όταν το πρωτοδιάβασε του φάνηκε αστείο.<sup>112</sup> Εξήγησε επίσης πως, κατά τη δική του γνώμη, η *Ελένη* «είναι μια δραματική κωμωδία που αφήνει το κοινό να αποφασίσει από μόνο του, αν θα πρέπει να κλάψει ή να γελάσει»<sup>113</sup> Συνακόλουθα, η διαφορετική προσέγγισή του απεικονίστηκε και στην αφίσα της παράστασης. Η προσέγγισή του προαναγγέλθηκε κατά κάποιον τρόπο από «μια νωχελική γυμνή γυναίκα του μεσοπολέμου μπροστά σε ένα Φαραώ, ο οποίος μας βάζει στο χιουμοριστικό κλίμα. Εξάλλου, όπως πολύ σωστά είχε επισημάνει ο σκηνοθέτης, το έργο χαρακτηρίστηκε ως υψηλή κωμωδία από πολλούς σκηνοθέτες,

---

<sup>112</sup> «Ξεκίνησα με όλη μου την αθωότητα να σκηνοθετήσω την *Ελένη* γιατί δεν την είχα δει ούτε διαβάσει ποτέ μου. Δεν είχα εμπειρία πάνω στην τραγωδία, είχα όμως γνώση».

<sup>113</sup> ) «Γυμνόστηθη η Ελένη το πάει για... κριτικό πόλεμο», Ξανθίδης (1982).

δραματολόγους και θεατρολόγους απ' όλο τον κόσμο πριν από το 1982.<sup>114</sup> Η βάση της κωμωδίας, όπως έλεγε ο ίδιος, είναι ο Ευριπίδης, από τον οποίο εμπνεύστηκαν τις κωμωδίες τους ο Μολιέρος και ο Σαίξπηρ.<sup>115</sup>

Επιπροσθέτως, ο Βουτσινάς υποστηρίζει πως αν και ο ποιητής στο έργο του καταπιάνεται με τον Τρωικό πόλεμο, παράλληλα, περιγελά τον μύθο, επιτίθεται εναντίον της μαντικής, των Δελφών και του πολεμικού πνεύματος μέσα από τον ήρωα του τον Μενέλαο. Ο σκηνοθέτης, συνεχίζοντας, αναφέρει ότι παρόλο που πρόκειται για ένα σοβαρό δράμα, ο νεωτερικιστικός Ευριπίδης δε διστάζει να σκανδαλίζει τους συντηρητικούς της εποχής του, αναφέροντας μάλιστα ότι ο ποιητής το κατάφερε αυτό βάζοντας την ηρωίδα Ελένη να αμφιβάλλει για την ιστορία του αυγού της μητέρας της Λήδας, μια ιστορία την οποία κανένας εκ των πραγμάτων δεν τη θεωρεί πραγματική. Έτσι λοιπόν, παράγεται στο έργο το κωμικό αποτέλεσμα.<sup>116</sup> Το 1982 ο σκηνοθέτης Βουτσινάς σκανδάλισε τους κριτικούς της εποχής του με την «προκλητική» προσέγγιση του έργου. Ταυτόχρονα όμως, γοήτευσε και διασκέδασε τον μέσο θεατή μέσω των κωμικών σκηνών που ανέδειξε στο έργο του.

Ο Ανδρέας Βουτσινάς αντιμετώπισε το έργο ως «υψηλή κωμωδία» και σύμφωνα με κριτικό προκάλεσε γέλιο με απώτερο σκοπό να περάσει πιο άμεσα το αντιπολεμικό μήνυμα. Άλλωστε ο ίδιος ο Ευριπίδης είχε φροντίσει να απομυθοποιηθούν τα πάντα και να διευκρινίσει στους Έλληνες ότι ο πόλεμος έγινε «για ένα πουκάμισο αδειανό, για μιαν Ελένη» όπως είπε και ο Σεφέρης.<sup>117</sup> Κατά τον σκηνοθέτη, η ευριπίδεια Ελένη αποκαθιστά ηθικά την ηρωίδα του Τρωικού πολέμου στα μάτια των συμπολιτών της.<sup>118</sup> Πρόκειται για διαφορετική οπτική που αποδείκνυε «όχι μόνο πόσο γελοίος είναι ο πόλεμος, αλλά και οι αστικές αρχές για την πίστη της γυναίκας».<sup>119</sup> Ο σκηνοθέτης διακωμωδεί κάποιες παλιές αξίες, αφού ο ίδιος ο ποιητής της αρχαίας τραγωδίας φρόντισε να κλονίσει «το κύρος της παράδοσης».<sup>120</sup> Χαρακτηρίζει το θεατρικό κείμενο ως κωμωδία με τραγικές αιχμές, σατιρίζει το κωμικοτραγικό στοιχείο του έργου και τονίζει τη ματαιότητα ενός άδικου δεκαετούς πολέμου. Τα

---

<sup>114</sup> «Τραγκωμωδία» χαρακτηρίζει την Ελένη ο Kitto, Kitto (1993) 419-421, ενώ ο Lesky αναρωτιέται αν είναι κωμωδία. Ο άνθρωπος, κατά τον Lesky, στέκει αντιμετώπος όχι με τους Θεούς αλλά με την Τύχη, η οποία κυριαρχεί στα έργα της Νέας Κωμωδίας. Lesky (1990) 542

<sup>115</sup> Π. Κ. Γκιουλέκας, «Ανδρέας Βουτσινάς: «Δεν μπορούν να βρουν την «αχίλλειο πτέρνα» στη δουλειά μου...», Ελληνικός Βορράς 31/10/1982.

<sup>116</sup> Αρχείο Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδας (1982) 6-7

<sup>117</sup> Ε. Πανάγου (1982)

<sup>118</sup> Φ.Η. (1986)

<sup>119</sup> Χαραλαμπίδου (1985)

<sup>120</sup> Μικελίδης (1982)

ποικίλα κουστούμια της παράστασης,<sup>121</sup> τα οποία θύμιζαν αιγυπτιακά και το σκηνικό, ήταν πρωταγωνιστικά στοιχεία της κωμικοτραγωδίας.<sup>122</sup>

Ο Βουτσινάς κατάφερε να δώσει μια ενότητα ύφους και μια ενιαία γραμμή στη σκηνοθεσία της *Ελένης*. Τα επιμέρους κωμικά και σκηνοθετικά ευρήματα πηγαζαν από το ίδιο το κείμενο, το οποίο, όπως ανέφερε ο Τσιρμπίνος, είχε σεβαστεί ο καλλιτέχνης και υπηρετούσαν άψογα τη γραμμή.<sup>123</sup> Το γέλιο του κοινού προκάλεσε η παραστατική αφήγηση που είχε ο Αιγύπτιος Αγγελιαφόρος για τη διαφυγή του Μενέλαου και της Ελένης στην Ελλάδα. Ο Μενέλαος παρουσιάστηκε αξιολύπητος λόγω του ότι κλαψούριζε έξω από το παλάτι του βασιλιά Πρωτέα, ενώ η Ελένη ως πονηρή μέσα από τις προτάσεις της στον Μενέλαο για το πώς θα κατάφερναν να πάρουν τη μάντισσα Θεονόη με το μέρος τους. Η αυτομαστιγούμενη Ελένη παρωδούσε με έναν ευφύεστατο τρόπο τα μεσαιωνικά μαρτύρια στην περιφορά των πιστών, όπου ανάγγελλαν τη Δευτέρα Παρουσία.<sup>124</sup> Ήταν προφανές πως μέσω της σάτιρας του μύθου της ωραίας Ελένης, της παρωδίας και της κωμωδίας που συναντάμε σε σύγχρονα θέματα, ο Βουτσινάς θέλησε να παρουσιάσει το αρχαίο δράμα. Επιπρόσθετα, η εμφάνιση του Τεύκρου σε συνδυασμό με τη μουσική, έφερναν στο μυαλό του θεατή τις περιπετειώδεις και κωμικές σκηνές από το *Κρυμμένο Φρούριο* του Κουροσάβα, ενώ η ασημόσκονη στο κορμί της μάντισσας Θεονόης τη χρυσόσκονη της Μαρλέν Ντήτριχ στο *Κισμέτ*.<sup>125</sup> Τα χορικά, όπου ο λόγος είχε έξαρση και λυρισμό δεν αγνοήθηκαν. Τόνισαν αφενός τα κωμικά στοιχεία της παράστασης και αφετέρου τα ορθολογιστικά ερωτήματα του Ευριπίδη (για την αξία της μαντικής).<sup>126</sup>

Η «σκανδαλώδης» *Ελένη* του Βουτσινά έλαβε σκληρές κριτικές, κάτι το οποίο είναι φανερό σε κάποιον που θα διαβάσει τους τίτλους των κριτικών της εποχής.<sup>127</sup> Οι ταλαντούχοι ηθοποιοί που επιλέχθηκαν κινήθηκαν στη σκηνοθετική γραμμή του καλλιτέχνη και έδεσαν σε ένα σύνολο κωμικών ρόλων.<sup>128</sup>

---

<sup>121</sup> «Χάρμα ομορφιάς και καλαισθησίας όλα τα κουστούμια, από τα ωραία και επιβλητικά φορέματα της Ελένης μέχρι και τα «σπορ» κουστούμια των Διόσκουρων», Τσιρμπίνος (1982)

<sup>122</sup> Ψυρράκης (1982)

<sup>123</sup> Τσιρμπίνος (1982)

<sup>124</sup> Μικελίδης (1982)

<sup>125</sup> Ο.π.

<sup>126</sup> Τσιρμπίνος (1982)

<sup>127</sup> Βακαλοπούλου (1982), Ξανθίδης (1982), Παπασωτηρίου (1982)

<sup>128</sup> Πανάγου (1982)

Το έργο αυτό επαναλήφθηκε στην Επίδαυρο το 1986, με μικρές αλλαγές στην αρχική διανομή και νέο σκηνικό χωρίς μεγάλες διαφοροποιήσεις.<sup>129</sup> Ο σκηνοθέτης υποστήριξε, ότι στη συγκεκριμένη παρουσίαση θέλησε να αναδείξει λίγο περισσότερο το πιο σοβαρό μέρος της τραγωδίας, ισορροπώντας το με το κωμικό στοιχείο που είχε δουλέψει περισσότερο στην πρώτη παράσταση. Αυτή τη φορά αποσκοπούσε στην «αφήγηση» ενός παραμυθιού για μεγάλους.<sup>130</sup> Και πραγματικά, η ευκαιρία που δόθηκε το 1986 στον σκηνοθέτη να τελειοποιήσει την παράσταση, του έφερε καρπούς. Η υποδοχή των κριτικών ήταν πιο θερμή, χωρίς τις παλαιότερες αντιδράσεις που είχε δεχτεί. Η καινούρια και τολμηρή τοποθέτηση της Ελένης ως κωμικοτραγωδία μέσω της σάτιρας, της παρωδίας και της κωμωδίας, η οποία το 1982 είχε σκανδαλίσει τους κριτικούς, αυτή τη φορά καταχειροκροτήθηκε και από τους πιο διστακτικούς, χαρίζοντας στους θεατές των Επιδαυρίων άφθονο γέλιο.<sup>131</sup>

## **7. Το κωμικό στοιχείο της *Ελένης* του Ευριπίδη- Κωμικά στοιχεία και η συμβολή τους στη διδασκαλία των μαθητών**

Το χιούμορ κατέχει σημαντική θέση στη ζωή των εφήβων και αποτελεί αναπόσπαστο μέρος του τρόπου τους να αντιλαμβάνονται τον κόσμο. Τα χιουμοριστικά σημεία, παρόλο που προφανώς παραπέμπουν σε ένα διαφορετικό σύστημα αξιών, πιο αισιόδοξο και ασφαλώς πιο θετικό απέναντι στη ζωή, είναι θα λέγαμε παραμελημένα και αντιπροσωπεύονται με ένα μικρότερο ποσοστό εμφανίσεων.<sup>132</sup>

---

<sup>129</sup> Το 1985 παρουσιάζεται στο Φεστιβάλ Φιλίππων-Θάσου ανανεωμένη, με καινούρια σκηνικά και κάποιες αλλαγές στη διανομή.

<sup>130</sup> «Τα Νέα» (1986) 22

<sup>131</sup> Συκκά (1986)

<sup>132</sup> Από αυτήν την άποψη μπορεί να γίνει αφορμή για τη στενότερη επαφή τους και με τη λογοτεχνία.



Τα κείμενα μπορούν όχι μόνο να λειτουργήσουν ως πόλος αναγνωστικής έλξης για τα παιδιά, αλλά και να αξιοποιηθούν στο πλαίσιο μιας αγωγής γέλιου στο σχολείο. Θα πρέπει να διευκρινιστεί ότι το κωμικό, όπως έχει ήδη αναφερθεί, έχει πολλές διαβαθμίσεις, οι οποίες αποδίδονται με ένα παράδειγμα συναφών όρων: ειρωνεία, χιούμορ, σάτιρα, παρωδία. Η ανίχνευση της περίπλοκης συγγένειας που συνδέει αυτούς τους όρους μεταξύ τους και γενικά ο προσδιορισμός των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του κωμικού είναι αρκετά δύσκολα, αλλά πάντως αποτελούν αντικείμενο ατέρμωνων διαφωνιών ανάμεσα στους ειδικούς. Η βιβλιογραφία γύρω από το θέμα είναι πραγματικά αχανής, ενώ οι ποικίλες και όλο πιο λεπτές κατηγοριοποιήσεις του κωμικού περιπλέκουν ακόμη περισσότερο το ζήτημα. Πέρα όμως από αυτά τα δυσεπίλυτα θεωρητικά ζητήματα, η διδασκαλία μπορεί να έχει έναν πιο πρακτικό προσανατολισμό: να ανιχνεύσει τα βασικά στοιχεία του κωμικού λόγου και να τα κατατάξει, αδρομερώς και σχηματικά, σε κάποιες ευρείες κατηγορίες. Αυτή ακριβώς η μέριμνα υπήρξε και κριτήριο για την επιλογή των κειμένων. Πράγματι, όπως θα δούμε, τα κωμικά στοιχεία δεν εξαντλούν όλο το φάσμα του κωμικού, ωστόσο αναδεικνύουν επαρκώς ορισμένες χαρακτηριστικές εκφράσεις, όπως το χιούμορ και την ανατρεπτική φάρσα.

Μεθοδολογικά προτείνονται η εμπλουτισμένη διδασκαλία, η οποία ενισχύει την αισθητική απόλαυση της ανάγνωσης του έργου, η ερμηνευτική μέθοδος, που δίνει στους μαθητές τη δυνατότητα να γίνουν κριτικοί αναγνώστες του κειμένου, οι στοχευμένες ερωτήσεις που ενεργοποιούν τη συμμετοχή των μαθητών, καθώς και η διδασκαλία μέσα από την τέχνη που συμβάλλει στην ολιστική προσέγγιση του γεγονότος μέσα από τις ποικίλες εκφάνσεις του και οι ερωτήσεις- απαντήσεις στο στάδιο της αξιολόγησης για να διαπιστώσει ο εκπαιδευτικός τον βαθμό κατανόησης του κειμένου από τους μαθητές. Ο καθηγητής-τρια αναλαμβάνει να κάνει την πρώτη ανάγνωση του κειμένου, απευθύνοντας στους μαθητές σαφή αναγνωστική οδηγία, λειτουργώντας τόσο ως μέλος της ομάδας, στον βαθμό που ανταλλάσσει γνώσεις με τους μαθητές, όσο και ως καθοδηγητής της διαδικασίας αναζήτησης.<sup>133</sup> Μπορεί να εστιάσει σε όποια όψη του κωμικού προκρίνει εκείνος/η ή πάλι να δώσει στους μαθητές του την ευκαιρία να διατρέξουν, μέσα από τη σύγκριση, ένα εκτεταμένο μέρος της κωμικής κλίμακας και να κατανοήσουν την ποικιλία της: τόσο την αισιόδοξη και παιχνιδιάρικη διάθεση του χιούμορ, όσο και την καυστικότητα της

---

<sup>133</sup> Minder (1999)

σάτιρας ή τη ριζοσπαστική ανατρεπτικότητα της φάρσας. Επιπρόσθετα, θα προτείναμε η διδακτική προσέγγιση του κωμικού να ξεκινήσει με έναν κάπως ελεύθερο τρόπο: μπορούμε να υποβάλουμε στους μαθητές κατάλληλες ερωτήσεις σχετικά με τους λόγους που μας κάνουν να γελάμε, να τους παροτρύνουμε να θυμηθούν και να σχολιάσουν διάφορες σκηνές και από άλλα αστεία έργα που έχουν διαβάσει ή δει στον κινηματογράφο, ή να συζητήσουμε μαζί τους σχετικά με τη θέση που κατέχει το γέλιο στην καθημερινή ζωή μέσα από τα λογοπαίγνια, τα πάσης φύσεως καλαμπούρια, τις γελοιογραφίες, τα ανέκδοτα, τις φάρσες κ.λπ. Όλα αυτά είναι πολύ χρήσιμα, αφού δημιουργούν μέσα στην τάξη ένα καλό κλίμα εισαγωγής στο κωμικό εν γένει, ως στοιχείο πολιτισμού της καθημερινότητας.<sup>134</sup> Όλα αυτά αποτελούν κωμικά τεχνάσματα που χρησιμοποιούνται αποτελεσματικά για τη σάτιρα του ήρωα. Σε κάθε περίπτωση, οι μαθητές καλούνται να εντοπίσουν την ασυμβατότητα ανάμεσα στο εξωτερικό περίβλημα και το περιεχόμενο, ανάμεσα στο «φαίνεσθαι» και το «είναι» και να συνειδητοποιήσουν το κωμικό αποτέλεσμα που προκύπτει από μια τέτοια αντιστοιχία. Υπάρχουν βέβαια πολλές λεπτομέρειες που θα μπορούσαν να διεγείρουν την προσοχή των παιδιών. Οι μαθητές θα πρέπει επίσης να εντοπίσουν τους λεκτικούς τρόπους εκφοράς της ειρωνείας, καθώς το κείμενο διαθέτει αρκετές σαρκαστικές διατυπώσεις. Με όπλο τη σάτιρα, ο συγγραφέας προκαλεί μεν γέλιο, αλλά ταυτόχρονα ασκεί οξύτατη κοινωνική κριτική. Εφιστούμε την προσοχή των μαθητών στη δεξιοτεχνία με την οποία κατασκευάζεται η διαφορά μεταξύ φαινομένων και πραγματικότητας. Από τα παιδιά μπορούμε να ζητήσουμε να εντοπίσουν τις πιο κωμικές κατά τη γνώμη τους στιγμές στο κείμενο και να εξηγήσουν με ποιο τρόπο δημιουργήθηκε η κωμική εντύπωση. Παράλληλα, θα μπορούσε να γίνει ένας καταμερισμός εργασίας, μια διερεύνηση των κωμικών σημείων του έργου και μια σκηνική παρουσίασή τους με κέντρο τον μαθητή (φαντασία, σκηνοθεσία, ηθοποιία κ.ά.), έτσι ώστε να δοθεί ευκαιρία ακόμα και στον πιο αδύναμο μαθητή να αναπτύξει πρωτοβουλία.

Επιδίωξη είναι να βοηθηθούν οι μαθητές να προσεγγίσουν με ελκυστικό τρόπο και κατάλληλο για την ηλικία τους την *Ελένη* του Ευριπίδη και μέσω αυτής να διαμορφώσουν μια γενική εικόνα για τη δραματική ποίηση. Η *Ελένη* ξέρουμε ότι δεν αποτελεί για όλους τους μελετητές «τραγωδία». Στο Α΄ Επεισόδιο, (στ.437-575), με

---

<sup>134</sup> Σε ένα τμήμα του βιβλίου (σ. 292-303) αναλύεται φιλοσοφικά το κωμικό ως αισθητική κατηγορία, μαζί με τις κατηγορίες του υπέροχου, του χαριτωμένου και του τραγικού. Παπανούτσος (1976) 292-303

αφορμή κυρίως τη δεύτερη σκηνή (δράση του Μενέλαου στ.495-541) αρχίζουμε να συζητάμε σταδιακά για το κωμικό στοιχείο. Όπως κάνουμε και σε ανάλογες περιπτώσεις, εισάγουμε έναν όρο και ζητάμε μια απλή επισήμανσή του από τους μαθητές και σε πρώτη φάση μια βιωματική πρόσληψή του. Εδώ εισάγεται ο όρος «κωμικά στοιχεία». Οι μαθητές εύκολα μπορούν να αναζητήσουν στοιχεία που θα μπορούσαν να δικαιολογήσουν μια τέτοια θεώρηση (π.χ. κινήσεις της γερόντισσας και του Μενέλαου). Εμπλέκονται έτσι σε ερμηνευτικά ζητήματα, τα οποία μπορούν στη συνέχεια να τα συσχετίσουν με την παράσταση. (σκηνοθεσία). Η γερόντισσα είναι ένα από τα δευτερεύοντα πρόσωπα της τραγωδίας μας. Μπορεί λοιπόν να γίνει μια πρώτη συζήτηση για την ταυτότητα των προσώπων αυτών και τον ρόλο τους. Έτσι, εδώ οι μαθητές διαπιστώνουν τα χαρακτηριστικά της Γερόντισσας και αναρωτιούνται για την επιλογή του ποιητή (π.χ. γιατί γυναίκα και όχι άντρας στο ρόλο του φύλακα;) και στη συνέχεια αναζητούν τον λειτουργικό της ρόλο στη συγκεκριμένη σκηνή: ψυχολογικά και δραματικά (συμπονά τον Μενέλαο κτλ). Τέλος, σε συνδυασμό με την παρουσία του Μενέλαου μπορούν οι μαθητές να κάνουν υποθέσεις για τη σκηνική της παρουσία, κυρίως με βάση το ερώτημα αν η παρουσία της Γερόντισσας επιτείνει την τραγικότητα του ήρωα, ή αντίθετα αν η σκηνή έχει κωμικό χαρακτήρα.

Οι μαθητές επιπροσθέτως, μπορούν να εντοπίζουν όσα στοιχεία μπορούν να θεωρηθούν κωμικά, πχ. η ευπιστία του Θεοκλύμενου ή ρομαντικά πχ. η πομπή με τα εξωτικά στοιχεία ή η συγκατάθεση για γάμο ο οποίος διαρκώς αναβάλλεται και στη συνέχεια μελετούν το αντίστοιχο φωτογραφικό υλικό του βιβλίου τους. Με τη μελέτη αυτού του υλικού από σύγχρονες παραστάσεις, βοηθιούνται να συνειδητοποιήσουν πώς συνδέεται η σκηνοθετική και σκηνογραφική πρόταση με την ερμηνεία του κειμένου. Το ερώτημα που μπορεί να τεθεί στη συνέχεια στους μαθητές (με στόχο το πέρασμα από τη βεβαιότητα στην αμφιβολία) είναι αν τα στοιχεία που επισήμαναν επιδέχονται και άλλες ερμηνείες (π.χ. η στάση του Θεοκλύμενου οφείλεται σε αφέλεια ή σε δυσπιστία;) Επιπλέον, μπορεί να γίνει μια συζήτηση για την ειδολογική κατάταξη της *Ελένης*, επισημαίνοντας ότι στην *Ελένη* φαίνεται να αλλάζουν τα δεδομένα μιας «κλασικής» τραγωδίας. Η συζήτηση αυτή με τους μαθητές θα μπορούσε να κινήσει και το ενδιαφέρον τους για την τραγωδία γενικότερα. (πώς είναι μια κλασική τραγωδία;).<sup>135</sup>

---

<sup>135</sup> Backes (1992-1993) 189

Τα κωμικά στοιχεία, όχι μόνο στην *Ελένη* του Ευριπίδη, αλλά και στα λογοτεχνικά κείμενα που διδάσκονται οι μαθητές, δεν παρέχουν απλώς στον μαθητή τη δυνατότητα να νοηματοδοτήσει την εμπειρία του, αλλά και ταυτόχρονα προάγουν συστηματικά την αισθηματική αγωγή του. Όπως σε όλες τις περιπτώσεις κωμικών σημείων, έτσι και εδώ η ανάγνωση της *Ελένης* συνδέεται με ένα ορισμένο ψυχαγωγικό αποτέλεσμα. Δημιουργεί μια διάθεση ιλαρότητας, η οποία με τη σειρά της συμβάλλει στη συγκινησιακή αποφόρτιση των μαθητών και των μαθητριών και στην ανάπτυξη ενός κλίματος οικειότητας μέσα στην τάξη. Ωστόσο, πέρα από την προφανή εκμετάλλευση της θετικής επίδρασης του γέλιου, ο κύριος στόχος μιας τέτοιας διδασκαλίας είναι η ευαισθητοποίηση των μαθητών στις πολλαπλές όψεις του κωμικού και η εξοικείωσή τους με τις βασικές.<sup>136</sup>

---

<sup>136</sup> Φιλολογική (2013)

## 8. Επίλογος

Όπως διαπιστώθηκε στην πορεία της μελέτης μας, η πρόσληψη των καινοτομιών του Ευριπίδη διαφαίνεται σε αρκετά σημεία του έργου. Οι νεοτερισμοί του, αν και υφίστανται κριτική για την καταλληλότητα και αποτελεσματικότητά τους εντός της τραγικής τέχνης, εξάπτουν τη φαντασία του κωμωδιογράφου και υφαίνονται με δεξιοτεχνία στον ιστό του κωμικού έργου σε επίπεδο ύφους, δραματοουργίας και παράστασης. Μέσα από την προσέγγιση των ευριπίδειων στίχων που αναπαράγονται σε κωμικά χωρία, των οποίων η λειτουργικότητα δεν είχε ιδιαίτερα μελετηθεί έως τώρα, διαπιστώσαμε ότι οι τραγικοί στίχοι διακωμωδούνται για την παραδοξότητά τους και ενίοτε μεταμορφώνονται σε κωμικά ευφυολογήματα. Το τραγικό παράλληλο εξάλλου, μπορεί λόγω της παθητικότητας που χαρακτηρίζει τις ευριπίδειες σκηνές να χρησιμοποιηθεί στην κωμωδία χάριν θεατρικού εντυπωσιασμού, ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις, μέσα από την ανάκληση της τραγικής ποίησης προσδίδεται ιδιαίτερη βαρύτητα στην περίπτωση του κωμικού έργου. Πέρα από το αν ο χαρακτηρισμός της *Ελένης* ως λογοτεχνικό είδος είναι δυνατόν να περιλαμβάνει οποιοδήποτε παράγωγο της λέξης «κώμος», προσφέρει τις συγκινησιακές επιδράσεις ενός πολύ κομψού χιούμορ και φανερώσει τη λεπτότητα του πνεύματος του δημιουργού της. Το χιούμορ αυτό δε στηρίζεται τόσο στην κωμικότητα των επιμέρους εξωτερικών στοιχείων, όσο στις φιλοσοφικές καταβολές του έργου. Η πληθωρική εκμετάλλευση της τραγικής ειρωνείας επιτείνει την αίσθηση της ελαφρότητας, η οποία αγγίζει σχεδόν φαρσικές καταστάσεις. Το κωμικό στοιχείο σχηματοποιείται από τον τρόπο ακριβώς που το διοχετεύει ο δραματογράφος στο πλάσιμο του έργου του. Είναι η ειρωνεία με την οποία περιβάλλει την ιστορία και τις φιγούρες των δύο χαμένων συζύγων, την ασυναρτησία των καταστάσεων που αντιμετωπίζουν και την αδυναμία τους να καταλύσουν αυτή την ασυναρτησία. Φαίνεται πως ο Ευριπίδης γνώριζε καλά την αλχημεία της διάλυσης της τραγικής φόρμας μέσα στην κωμική και μας φανερώσει το πόσο σχετική είναι η απόστασή τους και πόσο δύσκολο είναι να οριστεί χειροπιαστά η διαφορετικότητά τους. Την ιδιαίτερή της θέση μέσα στο έργο του Ευριπίδη τη διεκδικεί το ευριπίδειο αυτό έργο χάρη σε εκείνη την ελαφρότητα του παραμυθένιου-φανταστικού παιχνιδιού, που ο ποιητής δεν την έφτασε σε καμία άλλη από τις δημιουργίες του. Στην περίπτωση της *Ελένης*, έχει συλληφθεί θαυμάσια ο μελοδραματικός χαρακτήρας της διάπλασης. Η *Ελένη* προαναγγέλλει τρόπον τινά τη

Νέα Κωμωδία, τουλάχιστον ως προς το στοιχείο της άγνοιας και της αναγνώρισης και το ελληνικό ρομαντικό μυθιστόρημα, ως προς το στοιχείο του ρομαντισμού και την ολοκλήρωση της δράσης με ευτυχές τέλος. Τα αναμφίβολα κωμικά στοιχεία της *Ελένης* που πλαισιώνουν τον κύριο φιλοσοφικό ιστό, όχι μόνο έχουν τη σοβαρή τους πλευρά, αλλά δεν μπορούν να απομονωθούν και να προβληθούν ανεξάρτητα.

Εν κατακλείδι, η μελέτη των κωμικών στίχων συντελεί αφενός στη διερεύνηση της δραματουργικής μετουσίωσης του τραγικού στοιχείου σε κωμικό, αφετέρου στην προσέγγιση των λειτουργικών μηχανισμών της τραγωδίας του Ευριπίδη μέσα από το διαπεραστικό φίλτρο της κωμικής τέχνης, δίνοντας έτσι τη δυνατότητα στην *Ελένη* να μπορεί να καταταγεί ανάμεσα στα άριστα κατά τη μορφή έργα του Ευριπίδη.

## Βιβλιογραφία

### Ελληνική Βιβλιογραφία

- Αριστοτέλης, 1973: *Ρητορική τέχνη*, Oxford
- Αριστοτέλης, 1975: *Περί Ποιητικής*, Oxford
- Αριστοτέλης, 1980: *Περί ζώων μορίων*, Oxford
- Γεωργουσόπουλος, Κ., 1990: *Κλειδιά και Κώδικες Θεάτρου. Αρχαίο Δράμα*, Αθήνα
- Λοβέρδου, Μ., 1999: *Η Ελένη του «είναι» και του «φαίνεσθαι»*, Αθήνα
- Μουτσόπουλος, Ε., 1970: *Αι αισθητικάί κατηγορίαί. Είσαγωγή εις την άξιολογία τοῦ αισθητικοῦ αντικειμένου*, Αθήνα
- Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Χ., 1990: *Το τραγικό, η τραγωδία και ο φιλόσοφος*, Αθήνα
- Παπανούτσος, Ε., Π., 1976: *Αισθητική*, Αθήνα
- Παττίχης, Π., 1978: *Ευριπίδου Ελένη, εισαγωγή- κείμενον- μετάφρασις- κριτικόν υπόμνημα- σχόλια υπό Παναγιώτου Α. Παττίχη*, Αθήναι
- Πλάτωνας, 1955: *Πολιτεία*, Oxford
- Πλάτωνας, 1973: *Φίληβος*, Oxford
- Πλάτωνας, 1973: *Συμπόσιο*, Oxford
- Σπαθάρας, Δ., 2006: *Persuasive ΓΕΛΩΣ: public speakind and use of laughter*, Mnemosyne
- Χατζηανέστης, Ε., 1989: *Ευριπίδης. Ελένη*, Αθήνα

### Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

- Backes, J.L., 1992-1993: *Ο μύθος της Ελένης*, Αθήνα
- Bakhtin, M., 1984: *Rabelais and his World*, Bloomington
- Baudelaire, C., 1961: *Ceuvres Completes*, Paris
- Baudelaire, C., 1991: *Αισθητικές περιέργειες*, Θεσσαλονίκη
- Baudelaire, C., 2000: *Περί της ουσίας του γέλιου και γενικά περί του κωμικού στις πλαστικές τέχνες*, Αθήνα

- Bergson, H., 1998: *Το γέλιο. Δοκίμιο για τη σημασία του κωμικού*, Αθήνα
- Critchley, S., 2002: *On Humour*, London
- Decharme, P., 1893: *Euripide et l' esprit de son theatre*, Paris
- Delcourt, M., 2006: *Ο βίος του Ευριπίδη*, Αθήνα
- Dougall, Mc. W., 1922: *Why do we laugh*, Unz.org
- Dover, K.J., 2010: *Η κωμωδία του Αριστοφάνη*, Αθήνα
- Easterling, P.E.- Knox, B.M.W., 2005: *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα
- Goward, B., 2002: *Αφήγηση και τραγωδία. Αφηγηματικές στον Αισχύλο, τον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη*, Αθήνα
- Gregoire, H., 1950: *Euripide Helene*, Paris
- Greig, J.V.T., 1923: *The psychology of laughter and comedy*, New York
- Hegel, G.W.F., 1965: *Esthetique*, Paris
- Hobbes, T., 1989: *Λεβιάθαν*, Αθήνα
- Hobbes, T., 1997: *Human Nature or the Fundamental Elements of Policy*, London
- Hose, M., 2011: *Ευριπίδης. Ο ποιητής των παθών*, Αθήνα
- Jacobsen, M.B., 1987: *The Laughter of Being*, Modern Language Notes
- Kannicht, R., 1969: *Euripides, Helena*, Heidelberg
- Kant, I., 1984: *Τα θεμέλια της μεταφυσικής των ηθών*, Αθήνα-Ιωάννινα
- Keith-Spiegel, P., 1970: *The Psychology of Humor*, New York
- Kitto, H.D.F, 1961: *Greek Tragedy*, London
- Knox, B.M.N., 1985: *Euripides, The Cambridge History of Classical Literature, Greek Literature*, Cambridge
- Lattimore, R., 1932: *Euripides*, Cambridge
- Lesky, A., 1972: *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Gottingen
- Lesky, A., 1981: *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, Θεσσαλονίκη
- Lipss, Th., 1898: *Komik und Humor*, Hamburg- Leipzig
- Masqueray, P., 1908: *Euripide et ses ideas*, Paris
- Michel, C., 1998 : *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris
- Minder, M., 1999: *Didactique fonctionelle*, Bruxelles
- Muecke, F., 1977: *Playing with the play: Thetrical self-consciousness in Aristophanes*, Antichthon
- Polland, A., 1972: *Σάτιρα*, Αθήνα
- Richter, J.P., 1963: *Vorschule der Asthetik*, Munchen



- Rivier, A., 1948: *Essai sur le trragique d' Euripide*, Lausanne
- Romilly, J., 1997: *Η νεότερικότητα του Ευριπίδη*, Αθήνα
- Schlesinger, A.C., 1937: *Identification of parodies in Aristophanes*, AJPh
- Schopenhauer, A., 1966: *Le monde comme volonte et comme representation*, Paris
- Sommerstein, A.H., 2007: *Αρχαίο ελληνικό δράμα και δραματουργοί*, Αθήνα
- Stendhal, 1854: *Racine et Shakespeare. Etudes sur le Romantisme*, Paris
- Stott, A., 2005: *Comedy*, London
- Vellacott, Ph., 1976: *Ironic drama: A study of Eyripides' method and meaning*, Baltimore
- Verrall, A., 1905: *Essays on Four Plays of Euripides*, Cambridge
- Webster, T.B.L., 1967: *The Tragedies of Euripides*, London
- Whitman, C.H., 1996: *Ο Ευριπίδης και ο κύκλος του μύθου*, Αθήνα
- Winterstein, A., 1934: Contributions to the problem of humor. *Psychoanalytic Quarterly*
- Wyndham, L., 1982: *The Complete Wild Body*, New York
- Zuntz, G., 1958: *On Euripides' Helena: Theology and Irony*, Geneva

## Άρθρα

- Βουτσινάς, Α., 1982: *Δεν μπορούν να βρουν την «αχίλλειο πτέρνα» στη δουλειά μου*, Ελληνικός Βορράς 31/10/1982
- Βουτσινάς, Α., 1982: *Σημείωμα του σκηνοθέτη στο Πρόγραμμα Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος Ελένη του Ευριπίδη*, Θεατρική Περίοδος 1985-86
- Πανάγου, Ε., 1982: *Χολλυγουντιανό θέαμα με τη Ελένη στην Επίδαυρο*, Η Βραδυνή 14/5/1982
- Φ.Η., 1986: *Πρό(σ)κληση Βουτσινά στην Επίδαυρο*, Ακρόπολις 18/6/1986
- Χαραλαμπίδου, Β., 1985: *Α. Βουτσινάς: Αστικοί συμβιβασμοί δεν χωρούν στο θέατρο*, Θεσσαλονίκη 22/8/1985

## Κριτική

- Βακαλοπούλου, Η., 1982: *Ερήμην του Ευριπίδη*, Θεσσαλονίκη 26/11/1982
- Μικελίδης, Ν.Φ., 1982: *Μια κωμωδία απολαυστική*, Ελευθεροτυπία 24/8/1982
- Ξανθίδης, Π., 1982: *Γυμνόστηθη η Ελένη το πάει για ...κριτικό πόλεμο*, Η Καθημερινή 18/8/1982
- Πανάγου, Ε., 1982: *Όπου ο Ευριπίδης χαρίζει γέλιο και γυμνό*, Η Βραδυνή 23/8/1982
- Παπασωτηρίου, Ε., 1982: *Για ένα άδειο πουκάμισο, για μιά Ελένη: πυροτεχνήματα, πίδακες, μούμιες, μαστιγώματα και κάθε λογής χολιγουντιανά καμώματα εν Έπιδάυρω*, Μεσημβρινή 23/8/1982
- Συκκά, Γ., 1986: *Ελένη από το Χόλλυγουντ*, Απογευματινή 21/6/ 1986
- Τσιρμπίνος, Τ., 1982: *Γοήτευσε η Ελένη του Κρατικού στην Επίδαυρο*, Θεσσαλονίκη
- Ψυρράκης, Β., 1982: *Γυμνόστηθες, χορός κοιλιάς και καβγάς για τους...Παλαιστίνιους*, Απογευματινή 25/8/1982
- Φιλολογική, τχ. 84, Ιούλιος-Αύγουστος-Σεπτέμβριος 2013

## Συνέδρια

- Καραγέωργου, Τ., 2013: *Πανελλήνια ένωση φιλολόγων. 40<sup>ο</sup> συνέδριο*. Ευριπίδης. Ο τραγικώτατος τῶν ποιητῶν καὶ ὁ ἀπὸ σκηνῆς φιλόσοφος. *Παράδοση και νεωτερικότητα: Ο Ευριπίδης του αριστοφανικού έργου*, Σπάρτη
- Μπέτα, Ε., 2013: *Πανελλήνια ένωση φιλολόγων. 40<sup>ο</sup> συνέδριο*. Ευριπίδης. Ο τραγικώτατος τῶν ποιητῶν καὶ ὁ ἀπὸ σκηνῆς φιλόσοφος. *Παράδοση και νεωτερικότητα: Η νεωτερική πρόσληψη της επικαιρότητας στον Ευριπίδη*, Σπάρτη
- Ρεντίφης, Γ., 2013: *Πανελλήνια ένωση φιλολόγων. 40<sup>ο</sup> συνέδριο*. Ευριπίδης. Ο τραγικώτατος τῶν ποιητῶν καὶ ὁ ἀπὸ σκηνῆς φιλόσοφος. *Παράδοση και νεωτερικότητα: Η νεωτερικότητα του Ευριπίδη και των σοφιστῶν και η μετανεωτερικότητα του Πλάτωνα*, Σπάρτη