**Προωδός:** Eισαγωγικοί στίχοι που τραγουδά η Eλένη με τη συνοδεία μουσικού οργάνου και ανοίγουν τον δρόμο στο λυρικό μέρος.

**Α' στροφή:** Σύμφωνα με έναν αρχαίο σχολιαστή, ο Xορός, όταν τραγουδούσε τη στροφή, κινούνταν προς τα δεξιά (= στροφή) και, όταν τραγουδούσε την αντιστροφή, επέστρεφε στη θέση του, ενώ, αν πρόσθεταν μιαν ακόμα στροφή, την «επωδό», έμενε ακίνητος.

**στ. 196:** H Eλένη στην α΄στροφή επικαλείται θεότητες που έχουν σχέση με τον θάνατο: την Περσεφόνη και τις συντρόφισσές της, Σειρήνες. ∆εδομένου ότι συχνά βρίσκουμε Σειρήνες σε επιτύμβια μνημεία, ίσως στο μνημείο του Πρωτέα να υπήρχε ανάγλυφη ή ζωγραφισμένη μια Σειρήνα.

**Συμπληρωματικά σχόλια στ. 196:** Οι Σειρήνες ζούσαν σε ένα νησί που δεν απείχε πολύ από το σημείο όπου ζούσαν η Σκύλλα και η Χάρυβδη και απειλούσαν τους ναυτιλλομένους. Είχαν πρόσωπο παρθένας και σώμα πουλιού με φτερά. Στον Όμηρο (Οδ. μ44-55) παρουσιάζονται να θέλγουν τους παραπλέοντες με το γλυκό τους τραγούδι. Μερικοί πιστεύουν πως οι Σειρήνες ήταν ψυχές των νεκρών με μορφή πουλιού που προσπαθούσαν να παρασύρουν τους ανθρώπους στον Κάτω Κόσμο.

**στ. 196:**Φόρμιγγες, φλογέρες, αυλοί: μουσικά όργανα. H φόρμιγξ ήταν έγχορδο μουσικό όργανο, ένα είδος κιθάρας, ενώ ο αυλός και η φλογέρα ήταν πνευστά. Συνήθιζαν να κατασκευάζουν τις φλογέρες από ξύλο λωτού.

**στ. 202:** ∆εν είναι τυχαία η αναφορά στην Περσεφόνη, διότι: α) είναι η θεά του Κάτω Kόσμου και β) έχει κοινά σημεία με την Eλένη, καθώς είχε απαχθεί και είχε αναγκαστεί να παντρευτεί τον Πλούτωνα.

**Συμπληρωματικά σχόλια στ. 202:** Οι Σειρήνες συνδέονται στενά με την Περσεφόνη. Σύμφωνα με μια παράδοση βοήθησαν στην απαγωγή της Περσεφόνης και γι' αυτό η Δήμητρα τις καταράστηκε και τους έδωσε φτεροφόρο σχήμα. Σύμφωνα με άλλη παράδοση οι ίδιες ζήτησαν τα φτερά, για να μπορέσουν να ψάξουν πιο αποτελεσματικά για την ανεύρεση της Περσεφόνης που είχε απαχθεί. Ο δεσμός τους με την Περσεφόνη υποδηλώνει τη σχέση τους με τον Κάτω Κόσμο.

**Σκηνοθετική οδηγία στ. 210 κ.ε.:** Υπάρχει η άποψη ότι σ' αυτό το σημείο εισέρχεται ο Χορός στην ορχήστρα (αρχή παρόδου). Όπως συνηθίζεται, ο Χορός δικαιολογεί την εμφάνισή του.

**στ. 212:** κάποτες = πριν από λίγο.

**στ. 213:** Ο Xορός μιλάει σε ενικό αριθμό και εκφράζει, σύμφωνα με τη σύμβαση, τη δράση ή τα συναισθήματα όλων των μελών του.

**στ. 213:** ρούχα κόκκινα (πορφυρά) φορούσαν οι βασιλιάδες. Άρα οι γυναίκες του Xορού ήταν στην υπηρεσία του Θεοκλύμενου.

**στ. 218:** καθώς = όπως. Αρχίζει μια παρομοίωση, η οποία δεν είναι τυχαία: η καταδίωξη της Νεράιδας από τον Πάνα θυμίζει την πίεση που ασκεί στην Ελένη ο Θεοκλύμενος, για να γίνει γυναίκα του.

**στ. 223:** Ο Παν ήταν θεότητα που προστάτευε τους βοσκούς. Τον φαντάζονταν με κέρατα στο κεφάλι, τραγοπόδαρο και γεμάτο ερωτική διάθεση. Σε όσους καταδίωκε προκαλούσε πανικό.

**στ. 224:** Mε αυτή την προσφώνηση οι θεατές πληροφορούνται έμμεσα την καταγωγή του Xορού.

**στ. 227:** Η επανάληψη της λέξης ήρθε (αναδίπλωση) είναι σκόπιμη και δείχνει ότι το κλάμα πνίγει την Ελένη που ξαναλέει την ίδια λέξη.

**Συμπληρωματικά σχόλια στ. 232: τ' όνομά μου**: έχουμε κι εδώ την αντίθεση ανάμεσα στο *όνομα* και το *σώμα*, το *φαίνεσθαι* και το *είναι*. Η αντίθεση αυτή τονίζει τη ματαιότητα και την αφροσύνη των πολέμων οι περισσότεροι από τους οποίους γίνονται για μάταια και ασήμαντα πράγματα.

**στ. 243:** Ο ιππέας Κάστορας και ο πυγμάχος Πολυδεύκης ενσάρκωναν στην αρχαιότητα το αθλητικό ιδεώδες των Δωριέων.

**στ. 245:** H τύχη και η μοίρα θεωρούνται ήδη από τον Όμηρο πρωταρχικές δυνάμεις του σύμπαντος, που καθορίζουν τη ζωή του ανθρώπου.

**Συμπληρωματικά σχόλια στ. 248:** Ο Χορός ακολουθεί την εκδοχή ότι η Ελένη κατάγεται από τον Δία και τη Λήδα. Την εκδοχή αυτή ανέφερε η Ελένη στον στ. 21

**στ. 246:** Στο πρωτότυπο αἰὼν δυσαίων. Kυριολεκτικά σημαίνει ζωή δυστυχισμένη. Παρόμοιο είναι το δικό μας «βίος αβίωτος» = ζωή αβάσταχτη.

**Συμπληρωματικά σχόλια στ. 259: σ' άτιμο:** είναι το ηθικό πρόβλημα που βασανίζει περισσότερο από καθετί άλλο την ηρωίδα και τονίζει την τραγικότητα της θέσης της.

**Συμπληρωματικά σχόλια στ. 260  Πνίγηκε:** ο Χορός δέχεται και ενισχύει την άποψη της Ελένης που προκλήθηκε από την πληροφορία του Τεύκρου. Πρόκειται για μια ενδεικτική κλιμάκωση αυτής της ιδέας που δυσκολεύει την πραγματοποίηση της αναγνώρισης του Μενέλαου από την Ελένη.

**στ. 263:** Nαός της Αθηνάς στη Σπάρτη. Ονομάστηκε έτσι ή γιατί οι πύλες του ήταν χάλκινες ή γιατί οι τοίχοι καλύπτονταν από ελάσματα χαλκού.
**Επωδός:** Μέρος του χορικού άσματος, που συμπληρώνει τη στροφή και την αντιστροφή.
**Συμπληρωματικά σχόλια στ. 264:** Πρόκειται για τον Φέρεκλο, τον γιο του Αρμονίδη, που σκοτώθηκε από τον Μηριόνη κατά τον Τρωικό πόλεμο. Ο Αρίσταρχος αναφέρει πως ο ίδιος ο Αρμονίδης κατασκεύασε τον στόλο των Τρώων, ενώ μια παράδοση αναφέρει πως ο κατασκευαστής ήταν Έλληνας.

**στ. 265:** Την Ελένη στην πραγματικότητα δεν την ενδιαφέρει ποιος κατασκεύασε το πλοίο. Συνδέοντας ένα συνηθισμένο γεγονός (ναυπήγηση ενός πλοίου) με τις φοβερές συνέπειές του, αναζητά την αρχή των συμφορών της.

**Συμπληρωματικά σχόλια στ. 265:** Αντί για την «ιστορική» αιτία του πολέμου και των δεινών που προκάλεσε, εδώ δίνεται μια «ποιητική» αρχή.

**στ. 275:** Δαναοί = Έλληνες, Πριαμίδες = Τρωαδίτες.

**στ. 284:** H αρπαγή της Ελένης παρουσιάζει ομοιότητες με τον μύθο της αρπαγής της Περσεφόνης.

**Συμπληρωματικά σχόλια στ. 286:** Τονίζονται και πάλι α) το όνομα σε αντίθεση με το σώμα, β) η ιδέα της ατίμωσης.

**Κείμενα σχετικά με την "πάροδο"**

**[η Πάροδος της Ελένης]**

«Η πάροδος, που περιλαμβάνει δύο στροφικά ζεύγη και μια επωδό, έχει, όπως στην Ιφιγένεια Τ., χαρακτήρα κομμού. Ύστερα από ένα σύντομο δακτυλικό προοίμιο, η Ελένη επικαλείται τις Σειρήνες και την Περσεφόνη, για να δώσουν τον τόνο στους θρήνους της (α) Με το τέλος της στροφής εμφανίζεται ο Xορός, που αποτελείται από αιχμάλωτες Ελληνίδες (και πάλι θυμόμαστε την Ιφιγένεια Τ.)· έρχονται, όπως και στον Ιππόλυτο, από τον τόπο όπου πλένουν τα ρούχα· εκεί άκουσαν τις θρηνητικές κραυγές, και αυτές τις οδήγησαν στη σκηνή (α΄). Στη δεύτερη στροφή, η Ελένη συγκεφαλαιώνει όλη την οδύνη για τον διασυρμό του ονόματός της, για τη μητέρα της, για τα αδέλφια της και για τον άντρα της (β). Η αντιστροφή του Xορού είναι μια πιστή ηχώ των λόγων της (β΄), και ωστόσο είναι ενδεικτική η κλιμάκωση από τον στ. 204, όπου ο Μενέλαος ονομάζεται αγνοούμενος, ως τον στ. 226, όπου θεωρείται νεκρός. Έτσι και η Ελένη αργότερα (279, 308), υπερακοντίζοντας τις πληροφορίες του Τεύκρου, μιλεί με βεβαιότητα για τον θάνατο του άντρα της. Στην Ιφιγένεια ήταν ένα όνειρο, εδώ είναι μια φήμη που παίρνει διαστάσεις βεβαιότητας· έτσι μεγαλώνει η απόσταση για την πραγματοποίηση της αναγνώρισης. Την επωδό αυτού του σχεδόν αποκλειστικά τροχαϊκού συστήματος αποτελεί μια μονωδία της Ελένης, που ενσωματώνει ξανά σε θρήνο το μοτίβο του Ειδώλου […].

[…] Η πάροδος μαζί με το μεγάλο “αμοιβαίο” (330-385) πλαισιώνει ένα απαγγελτικό κομμάτι, που ανήκει κυρίως στην Ελένη, έτσι ώστε δημιουργείται ένα είδος τριαδικής σύνθεσης ως την αποχώρηση του Xορού. Σε μια μακριά ρήση της Ελένης, όπου η ηρωίδα θρηνεί για τη δυσφήμηση του ονόματός της και τον χαμό της μητέρας, των αδελφών και του άντρα της, ο ποιητής μάς δείχνει και πάλι –είναι η τρίτη φορά– την κωμική παράλογη κατάσταση που δημιουργήθηκε με το Είδωλο. Ο θρήνος τελειώνει με την απόφαση της Ελένης να πεθάνει. Ύστερα από μια σύντομη στιχομυθία, όπου η αόριστη πληροφορία του Τεύκρου έχει πια μετατραπεί σε βέβαιη είδηση, η κορυφαία συμβουλεύει την Ελένη να επαληθεύσει όσα άκουσε για την τύχη του Μενέλαου ρωτώντας τη μάντισσα Θεονόη. Ο διάλογος περνά κατευθείαν σε ένα λυρικό “αμοιβαίο”, στο οποίο η Ελένη θρηνεί ακόμη μια φορά τη μοίρα της και διακηρύττει την απόφασή της να πεθάνει, αν ο Μενέλαος δεν ζει πια […]»

(Lesky 1989: 243-245).

**[κομμός]**

«Κομμός. Κατά τον Αριστοτέλη (Ποιητ. 12.2), κομμός είναι θρήνος κοινός Xορού και από σκηνής. Έχει δε ο κομμός την καταγωγή του από τα στηθοκοπήματα των επιθανάτιων θρήνων. Πρβλ. Αισχύλ. Επτά Επ. Θήβ., 875 κ.ε. Περιωρίσθη όμως αργότερα εις τα αμοιβαία άσματα μεταξύ Xορού και ενός ή δύο ηθοποιών. Κομμός υπάρχει πριν από την πάροδον και εις την Ηλέκτραν, Ιφιγ. Εν Ταύροις και εις την Μήδειαν. Ο κομμός αυτός της Ελένης ομοιάζει πολύ με εκείνον εις την Ιφιγένεια εν Ταύροις. Η ομοιότης έγκειται κυρίως εις το γεγονός ότι αι δύο ηρωίδες θρηνούν θάνατον ο οποίος δεν συνέβη (βλ. ΙΤ 143-169, 203-235). Ο Ευριπίδης εδώ ηδύνατο να παραλείψει τον κομμόν και να μας δώση αμέσως το πρώτον στάσιμον. Προτιμά όμως να προτάξει τον θρήνον αυτόν της Ελένης και του Χορού διά να καταστήση την θέσιν της Ελένης δραματικωτέραν και τραγικωτέραν, με την επανάληψιν των κακών νέων τα οποία έφερεν ο Τεύκρος. […] Χωρίς αμφιβολίαν, ο κομμός είναι πολύ μουσικός και μελωδικός. Αυτό επιτυγχάνεται με την επανάληψιν των ιδίων λέξεων (στ. 172-173, 195, 207, 214, 331, 365, 366, 384) με τας ειδυλλιακάς σκηνάς της α΄ και β΄αντιστροφής, και με την επανάληψιν των νέων τα οποία ήκουσεν από τον Τεύκρον»

(Παττίχης 1978: 207-208).

**Κείμενα σχετικά με τον Χορό**

**[λυρισμός των Χορικών – ο Xορός]**

«Η αρχαία στιχουργία στηρίζεται στο μήκος των συλλαβών που διευθετείται σύμφωνα με ορισμένους κανόνες. Η βασική αρχή του λυρισμού των χορικών απαιτεί στη στροφή να απαντά η αντιστροφή και τα ρυθμικά σχήματα να επαναλαμβάνονται. […] Προφανώς στην παράσταση οι ελιγμοί και οι χειρονομίες έκαναν αισθητές αυτές τις αλλαγές κι αυτή τη διάταξη. Το πάθος λοιπόν του Xορού συγκρατιόταν, δαμαζόταν, άλλαζε σε έργο τέχνης. Για μας, που μας έμειναν μόνο οι λέξεις –και μάλιστα με σφαλμένη προφορά– όλη αυτή η τέχνη έχει χαθεί. Κι οι σύγχρονες παραστάσεις, που μας προσφέρουν, κατά τις περιπτώσεις, αρμονικούς και ψυχρούς περιπάτους ή κάποια μορφή αρχαϊκού και άγριου ρίγους, είναι το ίδιο νόθες κι απατηλές. Τέλος, κι αν ακόμη υποθέσουμε ότι ξέρουν να διατηρούν τη σωστή ισορροπία, δεν μπορούν να μας δώσουν παρά μια πλαστή εντύπωση, αφού οι ρυθμοί του κειμένου δεν αναβλύζουν πια κατευθείαν από τη βαρύτητα των λέξεων και των συλλαβών. Αυτή η υψηλή αρμονία που μεγαλύνει τα λόγια του Xορού εμπλουτίζεται με άλλο μεγαλείο που εκπηγάζει από τη σημασία των λέξεων. Γιατί αυτός ο Xορός, που δείχνει τόσο πάθος κι ενδιαφέρον για την έκβαση της πράξης, και που όμως είναι τόσο ανίκανος να λάβει μέρος σ’ αυτή, δεν μπορεί, φυσικά, παρά να οπισθοχωρήσει. Τις στιγμές που δεν κατακλύζεται από τα κύματα της τρομάρας, τον βλέπομε να προβληματίζεται. Ζητά τις αιτίες. Απευθύνεται στους θεούς. Προσπαθεί να καταλάβει. Γι’ αυτό συχνά αναπολεί το παρελθόν, για να αντλήσει το δίδαγμα. Προσφέρει λοιπόν στους θεατές νέες προοπτικές, τόσο πλούσιες σε περιεχόμενο, όσο το επιτρέπει η ευρύτητα του σχήματος. Οι στοχασμοί του Xορού δίνουν μ’ αυτό τον τρόπο στην κυρίως πράξημια επιπλέον διάσταση»

(Romilly 1976: 30-31).

**[ο Xορός ένα ομοιογενές σύνολο]**

 «Στην ομάδα όταν η σχετική εκδήλωση στοχεύει στη δημιουργία συνόλου και όχι αθροίσματος, είναι αυτονόητο ότι το αποτέλεσμα επιδιώκεται με την υπαγωγή των επιμέρους ερμηνευτικών μονάδων σε ένα κοινό πρότυπο, που επιβάλλει ομοιόμορφη χρήση των εκφραστικών μέσων, επομένως απόλυτο συντονισμό. Αυτό, φυσικά, ακυρώνει κάθε περιθώριο πρωτοβουλίας και αυτοσχεδιασμού, δυνατότητα που επιφυλάσσεται μόνο για τον ατομικό ερμηνευτή. Απλούστατα, όταν ένα μέλος της ομάδας προχωρήσει σε χρήση αυτής της δυνατότητας, αυτόματα αποσπάται από το σύνολο και μετασχηματίζεται σε ατομικό ερμηνευτή. Γι’ αυτό, κατά την ερμηνεία της, η ομάδα επιλέγει, συνήθως, εκφραστικούς τρόπους που επιβάλλουν συντονισμό και ομοιογένεια: επί παραδείγματι, για τα φωνητικά μέσα αξιοποιείται ο επεξεργασμένος ρυθμικός λόγος, και μάλιστα τονισμένος σε μουσική, ενώ για τα κινησιακά η όρχηση – δύο τρόποι που δεν επιτελούν πρωταρχικό ρόλο στην ερμηνεία του ατόμου, στον οποίο προσφέρεται το περιθώριο μιας στιγμιαίας επινόησης ή μιας ερμηνευτικής παραλλαγής. Όπως είναι ευνόητο, αυτές οι βασικές διαφορές στη χρήση εκφραστικών μέσων και τρόπων αντανακλώνται και στα αντίστοιχα μιμικά προϊόντα. […] Ένα απλό παράδειγμα: ο ατομικός μιμητής μπορεί να αναπαραγάγει πιστότατα, με τις παραμικρές κινήσεις και τις εκφραστικές αλλοιώσεις, έναν άνθρωπο που θερίζει· ένας αριθμός θεριστών, αν αναπαραχθεί πιστά από μια μιμική ομάδα, το προϊόν συνιστά άθροισμα ατόμων, με ποικίλες εκφραστικές παραλλαγές, και όχι απόλυτα συντονισμένα μέλη Xορού – αυτός, συμπυκνώνοντας τα επιμέρους στοιχεία σε μια συνισταμένη, ουσιαστικά αποδίδει όχι την εικόνα αλλά την ιδέα του θερισμού. Με δυο λόγια, και χωρίς οποιοδήποτε ίχνος οποιασδήποτε αξιολόγησης, ο ατομικός ερμηνευτής έχει τη δυνατότητα να αποδώσει το συγκεκριμένο και ειδικό, ενώ η ομάδα το αφηρημένο και γενικό»

(Χουρμουζιάδης 1998: 19-21).

**[ο ρόλος του Xορού]**

«Ακόμα κι όταν ο Xορός έχασε τη σπουδαιότητά του, η εναλλαγή ανάμεσα στα δύο αυτά στοιχεία [επικό – λυρικό], a priori τόσο ανόμοια, καθόριζε πάντοτε τη δομή της τραγωδίας. Η δράση δεν χωρίζεται σε πράξεις που διακόπτονται από παύσεις, αλλά σε επεισόδια στα οποία παρεμβάλλονται τα άσματα του Xορού… Και ιδίως τίποτε δεν διαδραματίζεται ποτέ στη σκηνή χωρίς να επέμβει ο Xορός ή ο κορυφαίος που τον εκπροσωπεί, για να δώσει έστω και με λίγα λόγια τη γνώμη του για την κατάσταση και τις τελευταίες εξελίξεις της.[…] Το αποτέλεσμα είναι ένα είδος μόνιμης αντίστιξης ανάμεσα στη δράση που διεξάγεται στη σκηνή, η οποία έθετε αντιμέτωπα μεταξύ τους άτομα, και στις συλλογικές αντιδράσεις των προσώπων που δεν μπορούσαν να συμμετέχουν. Στο βασικό αξίωμα μιας τέτοιας δομής λαμβάνεται μια απόσταση σε σχέση με τη δράση, με την ακριβή έννοια του όρου, και προκαλείται μια διεύρυνση σε ό,τι αντιπροσωπεύει ή υποβάλλει. Η δράση των επί σκηνής ηρώων εξετάζεται με τα μάτια των εξωτερικών μαρτύρων. Το βλέμμα απλώνεται. Το νόημα πλουτίζεται. […] Η διαδικασία όμως που χαρακτηρίζει τον Ευριπίδη είναι ο τρόπος του να υποβάλλει μια γενικότητα με τη βοήθεια πολύ συγκεκριμένων ατομικών περιπτώσεων. Ο Xορός προσφέρει, σαν μέσα από διαδοχικούς καθρέφτες, πολλαπλές εικόνες της κατάστασης των ηρώων»

(Romilly 1993: 219, 228).

**[ο ρόλος του Xορού]**

«Και είναι γεγονός ότι ο Xορός αυτός που δεν μπορεί να δράσει πρέπει να σχολιάζει διαρκώς το νόημα του κάθε γεγονότος, τις ευθύνες των ηρώων του δράματος, τα σφάλματα που έγιναν – γενικά, τη θεϊκή δικαιοσύνη και την ανθρώπινη αδυναμία. Ο Xορός θέτει ερωτήματα και αναγκάζει τον θεατή όχι μόνο να παρακολουθεί τη δράση, αλλά να στραφεί στην ανθρώπινη σημασία που αποκτά αυτή η δράση»

(Romilly 2003: 29).

**[η ταυτότητα του Xορού]**

«Ένα από τα αξιοσημείωτα χαρακτηριστικά των τραγικών χορών είναι ότι συγκροτούνται σχεδόν αποκλειστικά από γέρους άντρες ή γυναίκες· […] Τρεις από τους λόγους αυτής της περιορισμένης επιλογής είναι, ίσως, οι ακόλουθοι: α. Από τον Xορό πρέπει να λείπουν η φυσική δύναμη και η ενεργητικότητα, αλλά και το ψυχικό σθένος, ώστε να μη του παρέχεται η δυνατότητα να επηρεάσει την πορεία των γεγονότων με κάποια δυναμική παρέμβαση ή πρωτοβουλία […]. β. Εντελώς αντίστοιχα ο Xορός δεν μπορεί να διαθέτει κοινωνικό κύρος, ώστε, με την έκφραση μιας άποψης, την παροχή μιας συμβουλής ή τη διατύπωση μιας ερμηνείας, να προκαλέσει την αλλαγή της συμπεριφοράς ενός ήρωα. […] γ. Εξάλλου, με παρόμοια πρόσωπα, δηλαδή γέροντες και γυναίκες, ο ποιητής είχε τη δυνατότητα να επιτύχει εκείνους τους συνδυασμούς ώριμης στοχαστικότητας και συγκινησιακής ευπάθειας, μαζί με ένα στοιχείο έντονης παθητικότητας, που χαρακτηρίζουν συνήθως τα λυρικά μέρη της τραγωδίας. Ο Xορός, ακόμη και όταν συγκροτείται από πρόσωπα ταπεινά –λ.χ. λαϊκές γυναίκες ή δούλους– διαθέτει ενόραση, ευαισθησία και πείρα, κάποτε μάλιστα σε βαθμό μεγαλύτερο από τα ηγεμονικά πρόσωπα του δράματος. Αυτές οι ιδιότητες φορτίζουν τα χορικά του με μια σχεδόν υπερβατική σοφία, απαραίτητη για την εξασφάλιση των συμφραζομένων όπου θα ενταχθούν και θα ερμηνευθούν τα δραματικά γεγονότα. Και πρέπει, βέβαια, να ληφθεί υπόψη ότι σύνηθες θέμα των λυρικών κομματιών αποτελεί ο θρήνος, που εξηγεί και την ιδιαίτερη προτίμηση στους γυναικείους Xορούς: από τις 18 τραγωδίες του Ευριπίδη […]μόνο 4 έχουν ανδρικό Xορό»

(Χουρμουζιάδης 1998: 35-37).

**[Ο Χορός στην Ελένη]**

«Αλλά κι αν ο Χορός στον Ευριπίδη χάνει τον βαρύνοντα ρόλο του (και τα τραγούδια γίνονται ακόμη και ξεχωριστά μέρη), δεν χάνει την επαφή με τα πρόσωπα του δράματος. Αυτή η επαφή επιβεβαιώνεται μέσα από τα ντουέτο και τις συμβουλές, τις προτροπές, τις σκέψεις. […] Ακόμη κι όταν δεν δρα ο Χορός είναι πάντοτε παρών κι ικανός να κρίνει όσα συμβαίνουν· όπως αναφέρθηκε, διατυπώνει ηθικούς κανόνες, θρηνεί για τις ατυχίες, μερικές φορές έρχεται σε αντίθεση με όποιον βρίσκεται στη σκηνή εκείνη τη στιγμή, δίνει καθοδηγητικές συμβουλές. Ο ήρωας Τεύκρος φτάνει τυχαία στην Αίγυπτο και πληροφορεί την Ελένη, χωρίς να την αναγνωρίζει, πως όλη η Ελλάδα θεωρεί τον Μενέλαο νεκρό (στ. 132). Οι Ελληνίδες σκλάβες θα συμβουλεύσουν την πρωταγωνίστρια να μη λυγίσει στα λόγια του Τεύκρου, να βεβαιωθεί για την αλήθεια από τη μάντισσα Θεονόη, που τα ξέρει όλα»

(Αlbini 2000: 88-89).

**[Ο Χορός στην Ελένη]**

«Οι ελάχιστες γνωστές περιπτώσεις, κατά τις οποίες ο Xορός αποχωρεί από την ορχήστρα, επιβάλλονται από μια αλλαγή σκηνής, εδώ όμως δε συμβαίνει τίποτε παρόμοιο. Αντίθετα, ο μόνος λόγος που επικαλούνται είναι το σχετικά αδύνατο επιχείρημα ότι οι γυναίκες πρέπει να βοηθούν η μία την άλλη (329). Η Ελένη δεν χρειάζεται τη βοήθειά τους, ο Ευριπίδης όμως έχει τον Μενέλαο. Αλλιώς δεν θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί η υπέροχη σκηνή της συνάντησής του με την Ελένη, αν ήταν ο Xορός παρών, οπότε θα του εξηγούσε την αλήθεια [...]. Όσον αφορά στη δομή, η έξοδος του Xορού φαίνεται κάπως παράξενη, υπάρχει όμως και κάποιος άλλος λόγος γι’ αυτό. Σε ένα δράμα που έχει βασιστεί στην επανασύνδεση δυο ανθρώπων χαμένων από καιρό, αποτελεί έξυπνο δραματικό εύρημα, όπως έχουμε δει στην Ιφιγένεια, η χρήση διπλού, όπως θα μπορούσε να ονομαστεί, προλόγου […]. Στην Ελένη […] απομάκρυνε τον Χορό μάλλον αυθαίρετα, κι άφησε τον Μενέλαο ν’ απαγγείλει ένα δεύτερο πρόλογο…»

(Whitman 1996: 66).

**[μετάσταση]**

«Οι “μεταστάσεις”, όπως αποκαλούνται οι αποχωρήσεις του [χορού] κατά τη διάρκεια της δράσης, είναι μόνο τέσσερις στα σωζόμενα δράματα και πάντα προκαλούνται από δραματικές ανάγκες που απαιτούν την απουσία του: […] ή επειδή κάποια απροσδόκητη εμφάνιση θα επέφερε μια τροπή της δράσης που έπρεπε να διατηρηθεί άγνωστη στον Xορό ( όπως […] και στην Ελένη, στ. 385, η άφιξη του Μενέλαου, του οποίου η ταυτότητα πρέπει να παραμείνει άγνωστη, ώστε να επιτύχει η περίπλοκη σκηνή της αναγνώρισης λίγο αργότερα)»

(Χουρμουζιάδης 1998: 50-51).

**Κείμενα σχετικά με τη βασική ηρωίδα**

**[η τραγικότητα]**

«Η τραγικότητα: α. η επικράτηση μιας αναπόφευκτης μοίρας (“ἀνάγκης”) […] β. η ηθική ενοχή του ανθρώπου […] γ. η σύγκρουση ανάμεσα σε άτομο και κοινωνία, ατομική ελευθερία και κοινωνική αναγκαιότητα […] ιδίως η κατάσταση εκείνη, όπου ο ήρωας υποπίπτει σε σφάλμα (“ἀμαρτία”) είτε λόγω άγνοιας είτε λόγω υπερβολικής αυτοπεποίθησης (“ὕβρις”)»

(Οtto Best, Handbuch literarischer Fachbegriffe –Definitionen und Beispiele, Fischer - Frankfurt a.M. 1996, στο λήμμα die Τragik, σ. 563 [μτφρ. X. Ράμμος]).

**[ο τραγικός ήρωας]**

«Είναι φανερό ότι ο τραγικός ήρωας είναι ένα σύμβολο που ενσαρκώνει τη μοίρα του ανθρώπου και του επιτρέπει να διερωτάται για την ύπαρξή του. […] Πράγματι συναντάμε εδώ χαρακτηριστικά του τραγικού ήρωα. Με την απλότητα της φυσιογνωμίας του, με το περίπλοκο μεγαλείο του πεπρωμένου του, διαμορφώνει μια εικόνα που σκιαγραφεί τον άνθρωπο, τα πάθη του, τις δυσκολίες του, τις συμφορές του, αλλά και το μεγαλείο του. Έγινε ένα σύμβολο· έγινε το ζωντανό σύμβολο, χάρη στο οποίο ο καθένας εκφράζεται για τα μεγάλα ανθρώπινα προβλήματα και τις πιο συγκινητικές καταστάσεις της ζωής του»

(Romilly 2003: 29).

**[ο τραγικός ήρωας στον Ευριπίδη]**

«[…] το θέατρο του Ευριπίδη θα αντικαταστήσει την τραγική διάσταση που έδινε ως τότε στην τραγωδία η ιδέα ενός ανθρώπινου πεπρωμένου που συντρίβεται από τη μοίρα και τους θεούς: η νέα τραγική διάσταση διασφαλίζεται στο εξής από την ιδέα ενός ανθρώπινου πεπρωμένου που συντρίβεται από δυνάμεις στις οποίες μερικές φορές θέλησαν να αναγνωρίσουν θεότητες, οι οποίες όμως μας παρουσιάζονται με τη μορφή των παθών»

(Romilly 1997: 52).

**[η Ελένη: τα χαρακτηριστικά του τραγικού ήρωα]**

«Η Ελένη εμφανίζεται πάντα σαν να αισθάνεται πραγματικά ένοχη για όσα της αποδίδουν (στ. 196-199 · πρβ. 363 κ.ε.) […] Βέβαια υπενθυμίζει στον εαυτό της ότι ήταν μόνο το όνομά της, το φάντασμά της, που προκάλεσε τον πόλεμο, ότι η ίδια είναι αθώα· αλλά το γεγονός αυτό, όπως εξηγεί στη ρήσιν που ακολουθεί, κάνει την κακή της φήμη δυσκολότερα υποφερτή, παρά αν στηριζόταν σε αληθινά γεγονότα (270 κ.ε.). Από μια άποψη είναι αθώα μαζί και ένοχη, γιατί η ομορφιά της ήταν που προκάλεσε τον πόλεμο, παρά το γεγονός ότι απέφυγε να ακολουθήσει τον Πάρη. Είναι ένα είδος κενής αθωότητας, εφόσον η Ελένη δεν έκανε τίποτα για να τη διαφυλάξει, εκτός από το ότι απέκρουσε τις απόπειρες του Θεοκλύμενου – στοιχείο που ακόμη δεν έχει παίξει σημαντικό ρόλο στη δραματική πλοκή. Κι έτσι αισθάνεται ενοχή, την οποία εκφράζει σε τόνους που φέρνουν αμυδρά στον νου μας την Ελένη της Ιλιάδας. Θεωρεί τον εαυτό της υπεύθυνο για τον θάνατο της μητέρας της και για την εγκατάλειψη της κόρης της και λέει ότι η ίδια είναι νεκρή στην ουσία, όχι όμως στην πραγματικότητα […]. Δεινός όπως πάντα στην τέχνη της αμφισημίας ο Ευριπίδης πέτυχε να δώσει στην Ελένη του ολόκληρο το βάρος της ένοχης συνείδησής της, ενώ παράλληλα την παρουσιάζει σαν την εικόνα της θηλυκής τελειότητας»

(Whitman 1996: 63-64).

**[η Ελένη: τα χαρακτηριστικά του τραγικού ήρωα]**

«Οι αρχαίοι θεατές παρακολουθώντας την Ελένη, ήξεραν ότι έβλεπαν τραγωδία, γιατί από την πρώτη στιγμή ένιωθαν ότι η ηρωίδα, που βρίσκεται κάτω από την επίμονη απειλή ενός ακούσιου γάμου, δεν έχει ελπίδα σωτηρίας. Εξάλλου η εμφάνιση της ηρωίδας σε τάφοβωμό επειδή απειλείται –όπως και η Ανδρομάχη στην ομώνυμη τραγωδία– ενέχει τον τραγικό σπόρο. […] Γιατί όμως η Ελένη, έτσι όπως την είδε στο δράμα αυτό ο Ευριπίδης, να μην είναι τραγικός ήρωας; Υποφέρει αναίτια και τα βάσανά της ανάγονται στις βουλές του ουρανού. Δημιουργήθηκε γύρω από το όνομά της η χειρότερη φήμη, χωρίς να είναι υπόλογη για καμιά από τις κατηγορίες που της αποδίδουν. Το όνομά της κατάρα των ανθρώπων και η ομορφιά της πρόξενος ολέθρου. Μπορεί να μην έχει την τραγικότητα της Μήδειας ή της Εκάβης ή της Φαίδρας η Ελένη, είναι όμως τραγικό πρόσωπο κι ο μύθος του έργου, όπως παρουσιάζεται, με τη συνεχώς διεγείρουσα την αγωνία πλοκή του, είναι τραγικός»

(Χατζηανέστης 1989: 116, 119).

**Κείμενα σχετικά με το παθητικό στοιχείο και τις αποφθεγματικές φράσεις**

**[το παθητικό στοιχείο]**

«[…] Ωστόσο το παθητικό στοιχείο του Ευριπίδη δεν περιορίζεται σε αυτή την άμεση έκφραση του πόνου και της βιαιότητας: με κίνδυνο να απομακρυνθούμε κάπως περισσότερο από τη δική μας νεοτερικότητα, πρέπει τουλάχιστον να σημειώσουμε ότι αυτή καθαυτή η εμμονή σ’ αυτούς τους πόνους έχει ως επακόλουθο στο θέατρο του Ευριπίδη την εμφάνιση νέων συναισθημάτων, που είναι αποτέλεσμα όλων αυτών των πόνων και μπορούν να κινηθούν από την επιθυμία απόδρασης ως την ηδονή των δακρύων. Το προγενέστερο θέατρο αγνοούσε αυτό το πάθος. Γεγονός είναι ότι, κάτω από την πίεση των απειλών και του πόνου, τα πρόσωπα του Ευριπίδη εύχονται συνεχώς να δραπετεύσουν και να ξεφύγουν από τον κόσμο που τα περιβάλλει. Μερικές φορές είναι απλά μια ευχή για θάνατο ή η λύπη που δεν είναι κανείς ήδη νεκρός […]. Και μάλιστα δίνουν σε αυτή τη φυγή μια μορφή εσκεμμένα φανταστική, με την έννοια ότι οι ήρωες θα ήθελαν να μπορούν να πετάξουν μακριά ή να πεθάνουν. Δεν έχει σημασία τι από τα δυο, αλλά να μεταφερθούν αλλού, να βρεθούν μακριά. Το θέμα είναι πολύ συχνό και παρέχει ένα σπουδαίο μυστικό για την ευαισθησία του Ευριπίδη και τον τρόπο που βλέπει τον κόσμο. Ταυτόχρονα αυξάνει το πάθος με μια διπλή εντύπωση αδυναμίας και ονείρου. Μπορεί κανείς να συρράψει το ένα με το άλλο τα κείμενα: αποτελούν ένα μεγάλο γεμάτο αγωνία θρήνο…και είναι γεγονός ότι, ακόμη και πέρα από τις ευχές φυγής, συναντάμε σ’ αυτόν σταθερά κάτι σαν επιθυμία να ξαναφτιάξει αυτόν τον κόσμο και να τον ονειρευτεί διαφορετικό. Έτσι κάποια από τα πρόσωπα των έργων του θα ήθελαν να μη συμβεί τίποτε από όσα πραγματικά συνέβησαν. Αχ να ’σβηνα, όπως σβήνουνε μια εικόνα/και να ξαναγινόμουν με άσκημη όψη…θρηνεί η Ελένη»

(Romilly 1997: 123-131).

**Επεξεργασία Παρόδου, στ. 191-288**

**Πάροδος:**

Τραγούδι που τραγουδά ο χορός, όταν μπαίνει στην ορχήστρα, συνοδεύοντας μ’ αυτό το αντίστοιχο ρυθμικό βάδισμα. Το ομαδικό αυτό τραγούδι το έγραφε ο ίδιος ο ποιητής. Οι θεατές με την πάροδο εκτονώνονται από την ένταση του προλόγου.

**Είσοδος του Χορού στην Ελένη:**

Μετά την αποχώρηση του Τεύκρου, η Ελένη σκυμμένη πάνω στο βωμό ικεσίας μοιρολογεί και θρηνεί για το χαμένο άντρα της. Ο θρήνος είναι τόσο σπαραχτικός και οι κραυγές της τόσο γοερές, που προσελκύουν μια ομάδα γυναικών, το Χορό.

Η είσοδος γίνεται από την αριστερή πάροδο, εφόσον έρχεται από την ακροθαλασσιά, όπου άπλωνε ρούχα. Άκουσε τις θρηνητικές κραυγές κι έτρεξε αμέσως να δει τι συμβαίνει. Έτσι, δικαιολογεί την ταραγμένη εμφάνισή του στην ορχήστρα.

Το τραγούδι του Χορού αποτελεί την αντιστροφή στο θρήνο της Ελένης (1η στροφή). Πρόκειται για τον κομμό που τραγουδιέται εναλλάξ από Χορό και υποκριτές, γι’ αυτό τα τραγούδια αυτά λέγονται «αμοιβαία μέλη».

**Κομμός:**

Είναι το μοιρολόι, το θρηνητικό άσμα που συνόδευε το θάνατο ή τη συμφορά. Στην «Ελένη» εκφράζει την οδύνη και την απελπισία της Ελένης, στην οποία συμμετέχει ο Χορός. Είναι ο θρηνητικός διάλογος Ελένης – Χορού. Ο Ευριπίδης προτάσσει αυτόν το θρήνο, για να κάνει πιο δραματική τη θέση της ηρωίδας, με την επανάληψη των κακών νέων που έφερε ο Τεύκρος. Στοιχείο θρήνου αποτελεί και η επίκληση στις θεότητες του Κάτω Κόσμου. Αυτό που επικαλείται η Ελένη είναι μια πένθιμη μουσική, μια προσευχή που να συνοδεύει το σπαραχτικό θρήνο της. Ο πόνος εξωτερικεύεται πιο εύκολα, όταν συνοδεύεται από ένα λυπητερό τραγούδι.

**Ο Χορός στον Ευριπίδη**

Ο Χορός στον Ευριπίδη δε συμμετέχει ουσιαστικά στη δράση. Αντικατοπτρίζει τα πάθη των ηρώων, διατυπώνει σκέψεις για θέματα όπως η ευτυχία, ο θεός, η τύχη κ.α. Είναι πιο ανθρώπινος και έχει πραγματικά συναισθήματα.

**Ταυτότητα Χορού στην Ελένη**

Στην Ελένη ο Χορός αποτελείται από 15 Ελληνίδες αιχμάλωτες που έρχεται να δείξει την αλληλεγγύη του στη συμπατριώτισσά τους και να τη συμπονέσει. Η σύνθεση αυτή δεν είναι τυχαία:

1. Οι γυναίκες, λόγω της φύσης τους διαθέτουν την ευαισθησία να μοιραστούν το θρήνο της τραγικής ηρωίδας. Συμπάσχει μαζί της και συναισθάνεται την τραγικότητά της.

2. Είναι Ελληνίδες και εξόριστες σε μια ξένη χώρα, μακριά από τους δικούς τους. Έτσι, θα είναι άξιες εμπιστοσύνης της Ελένης. Παράλληλα, η σύνθεση του Χορού αναδεικνύει τα στοιχεία της αγάπης για την πατρίδα και την ανωτερότητα των Ελλήνων έναντι των βαρβάρων. Η ελληνική καταγωγή εξυπηρετεί και την εξέλιξη του δράματος, αφού ο θρήνος περικλείει στοιχεία νοσταλγίας για την πατρίδα, αβεβαιότητα για την επιστροφή κι ελπίδα για επιστροφή στην ανέμελη χαμένη ζωή. Οι γυναίκες του Χορού είναι ικανές να κρίνουν την κατάσταση της Ελένης, να τη συμβουλέψουν, και αυτό θα έχει ως αποτέλεσμα να προωθείται η δράση.

3. Το ότι είναι αιχμάλωτες δείχνει ότι δε θα μπορούσαν να παρέμβουν ουσιαστικά στην εξέλιξη του δράματος, λόγω του περιορισμένου κύρους τους. Γι’ αυτό αρκούνται στο να αισθάνονται ισχυρά συναισθήματα, να προβληματίζονται, να απορούν, να προσπαθούν να βρουν διέξοδο.

Κάποιες φορές διαφοροποιείται από την ηρωίδα, καθώς παρουσιάζεται πιο λογικός και ψύχραιμος, όταν της συστήνει νηφαλιότητα για να πάρει αποφάσεις και να ελέγξει την αξιοπιστία όσων είπε ο Τεύκρος.

Η πρότασή του να συμβουλευτεί η Ελένη τη Θεονόη, εξυπηρετεί τη δραματική οικονομία: η Ελένη δεν αυτοκτονεί, προοικονομείται η σκηνή με τη Θεονόη και διατηρείται η ελπίδα ότι ο Μενέλαος μπορεί να ζει. Με την αποχώρησή του, προετοιμάζεται η σκηνή Ελένης –Μενέλαου.

**Ο Χορός ηχώ της Ελένης**

Ο Χορός συμμετέχει στο θρήνο της Ελένης επαναλαμβάνοντας τις συμφορές στη β΄αντιστροφή. Αυτή η επανάληψη δεν είναι περιττή, καθώς δείχνει τη συμπάθεια του Χορού, ο οποίος λυπάται και συμπάσχει με την Ελένη. Από την άλλη, η επανάληψη έχει δραματικό αποτέλεσμα: οι θεατές βιώνουν όλο και πιο έντονα τη θλίψη της Ελένης και συμμετέχουν κι αυτοί στο θρήνο της. Υποβάλλεται, έτσι, το βαρύ κλίμα και το αδιέξοδο της ηρωίδας, διεγείρεται ο έλεος και ο φόβος και καταλαβαίνει ο θεατής ότι η τραγικότητα της Ελένης είναι χειροπιαστή και δικαιολογημένη και η θλίψη της δεν είναι αδικαιολόγητη. Παράλληλα νιώθουν το μέγεθος των συμφορών, αφού δεν αναφέρονται από έναν άνθρωπο μόνο αλλά από ένα ολόκληρο σύνολο.

**Διαφοροποιήσεις στις ειδήσεις που μεταφέρει η Ελένη**

1. Ο Χορός δεν αναφέρεται στην Τροία και στην τύχη των αθώων Ελλήνων και Τρώων που σκοτώθηκαν στον πόλεμο.

2.  Παραβλέπει την ευθύνη που νιώθει η Ελένη για τις συμφορές, ενώ κάνει συγκεκριμένη τη δυσφήμηση για την ατίμωση του γάμου της Ελένης.

3. Η Ελένη λέει πως ο Μενέλαος περιπλανιέται στα πελάγη ενώ ο Χορός θεωρεί βέβαιο τον πνιγμό του κι επομένως αδύνατη την επιστροφή στη Σπάρτη.

Μ’ αυτές τις διαφοροποιήσεις επιτυγχάνεται η κλιμάκωση των συναισθημάτων στους θεατές και η πιο θεαματική ανατροπή στη συνέχεια του δράματος, όταν θα διαψευσθεί η βεβαιότητα ότι ο Μενέλαος είναι νεκρός και η Ελένη θα μπορέσει να γυρίσει στην πατρίδα.

**Τραγικότητα Ελένης**

Στοιχεία που συνθέτουν την τραγικότητα της Ελένης είναι:

1. Αίσθημα ενοχής: παλεύει ανάμεσα στην αθωότητα και την ενοχή. Βρίσκεται ανάμεσα σε δύο αντίρροπες δυνάμεις που κορυφώνουν την ένταση, καθώς από τη μια νιώθει ένοχη, επειδή η ομορφιά της προκάλεσε τον πόλεμο και το θάνατο των δικών της, από την άλλη υπενθυμίζει στον εαυτό της ότι ήταν μόνο το όνομά της που τον προκάλεσε, νιώθει δηλ. ότι είναι αναίτιος –παναίτιος.

2. Αντιμετωπίζει ανώτερες δυνάμεις, όπως τη θεϊκή βούληση της Αφροδίτης και της Ήρας και υποφέρει αναίτια, υπομένοντας τις συνέπειες που προκύπτουν από τις ιδιοτροπίες των θεών.

3. Αντιμετώπισε την απότομη μεταστροφή της τύχης κι από την ευτυχία μετέπεσε στην δυστυχία: ζούσε ανέμελη στη Σπάρτη και σε μια στιγμή μεταφέρθηκε στην Αίγυπτο, εξόριστη και υπεύθυνη για την απώλεια αγαπημένων προσώπων.

4. Βρίσκεται σε δίλημμα: να ζήσει ατιμωμένη και δυστυχισμένη πλάι σε έναν άνδρα που δεν αγαπά ή να πεθάνει με αξιοπρέπεια.

5. Πάσχει εξαιτίας μιας αναπόφευκτης μοίρας, βιώνει ένα τραγικό αδιέξοδο και απελπίζεται για την τύχη της.

6. Επομένως, η Ελένη είναι ένας απλός άνθρωπος με βαρύ πεπρωμένο, ο οποίος μέσα από τα πάθη και τις συμφορές αναδεικνύει το ανθρώπινο μεγαλείο.

**Επεξεργασία του κειμένου**

**1. Ανάγνωση της ενότητας.**

**2. Σχολιασμός των στίχων 192-195** (αποτελούν την προῳδό(ν) → σύνδεση προλόγου-παρόδου)

**3. Προσδιορισμός της μορφής / δομής της παρόδου**(κομμός – διαλογική σκηνή – αμοιβαίο)

**4. Ποια είναι η ψυχοσυναισθηματική κατάσταση της Ελένης και του Χορού;** (η Ελένη βυθίζεται στην πιο μαύρη απελπισία / θλίψη, δάκρυα, πόνος, θρήνος, μοιρολόγι – ο Χορός συμπάσχει με την ηρωίδα)

**5. Σε ποιον χώρο του θεάτρου και από πού εισέρχεται ο Χορός, από πόσα μέλη αποτελείται, ποια είναι** **η σύνθεσή του και γιατί;** (τι άλλες επιλογές είχε ο ποιητής;) (σσ. 25 και 27 σχολ. εγχ.: ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΘΕΑΤΕΣ και  σ. 27: ΑΣ ΕΜΒΑΘΥΝΟΥΜΕ –  στην ορχήστρα – από τη δεξιά πάροδο / από την ακρογιαλιά – 15 μέλη – Ελληνίδες γυναίκες / 224-225: η Ελένη είναι αυτή που πληροφορεί για την ταυτότητα του Χορού / είναι Ελληνίδες α) για να υπάρχει ψυχολογική και διανοητική ταύτιση με την ηρωίδα, ως γυναίκες, β) για να καταστεί δυνατή η λειτουργία του δόλου αργότερα, ως Ελληνίδες – αν ήταν Αιγύπτιες σκλάβες, δεν θα εξυπηρετούσαν ούτε την πλοκή ούτε τη συμμετοχή στα συναισθήματα της ηρωίδας)

**Εργασίες:**

1) Να επισημάνετε τα λυρικά στοιχεία του κομμού, στ. 96-288 (τρόπους, εκφράσεις, λέξεις, στίχους), που δηλώνουν ή υποδηλώνουν τα συναισθήματα της Ελένης και του Χορού.

2) Γιατί ο Χορός της συγκεκριμένης τραγωδίας αποτελείται από γυναίκες και μάλιστα Ελληνίδες;