

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ**

**ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**Επόπτρια : Λουκία Αθανασάκη**

**Μεταπτυχιακός φοιτητής : Δημήτρης Πετροδασκαλάκης**

**Θέμα : Η θέαση και ο λόγος στον «Αίαντα» του Σοφοκλή.  
Το παράδειγμα μιας συνομιλίας του ποιητή με το  
θεατρικό κοινό και τον Όμηρο.**

Ρέθυμνο 2002

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η εργασία, όπως προσημαίνει και ο ίδιος ο τίτλος της, αρθρώνεται σε δύο άξονες που σπονδυλώνονται αντιστοίχως από τους όρους που πραγματευόμαστε, τη θέαση και το λόγο, στοιχεία, που, όπως θα δούμε, παρουσιάζουν συνεχείς τροπές κατά την εξέλιξη του έργου. Επιβεβλημένη, λοιπόν, ανάγκη είναι να διευκρινίσουμε στην εισαγωγή αυτής της εργασίας πώς χρησιμοποιούμε αυτούς τους όρους και ποιο περιεχόμενο προσδίδουμε σε αυτούς.

Έτσι, με τον όρο **θέαση** καθώς και με τους συγγενείς σε αυτόν: θέαμα και θεατότητα, τους οποίους κατά περίπτωση επίσης χρησιμοποιούμε, εννοούμε τον τρόπο με τον οποίο ο Αϊάντας εκτίθεται στη θέα των συνυποκριτών του, είτε εκείνος βρίσκεται στη σκηνή και ομιλεί είτε όχι. Στην περίπτωση που ο ήρωας δε βρίσκεται στη σκηνή, η θέαση προσφέρεται μέσω ενός λόγου αναπαραστατικού-αφηγηματικού που αναπτύσσεται για τον ίδιο. Κατά συνέπεια, ο λόγος προσφέρει ένα θέαμα παρόν ή απόν και κατά τούτο δοκιμάζεται η δυνατότητά του να εκθέτει έναν ούτως ή άλλως, όπως θα υποστηρίξουμε, υποκείμενο σε θέαση ήρωα. Έτσι, η διαπλοκή του λόγου με τη θέαση δεν είναι μόνο έμμεση αλλά και άμεση. Ο Αϊάντας αυτοαναφέρεται και αυτοθεάται. Ο λόγος του συνιστά και τον τρόπο της αυτοθέασής του, έναν τρόπο που συναντά και διερμηνεύει με τους όρους του απολεσθέντος κλέους και της προσβεβλημένης τιμής το «συλλογικό βλέμμα» της κοινότητας που τον θεάται.

Παράλληλα, καταβάλλεται προσπάθεια να αναδειχθούν οι κρίσιμες διασταυρώσεις αυτού του λόγου με το **χόλο, το δόλο, το φόνο, το δόκο,** και **το χώρο,** διασταυρώσεις, όπου προκαλούνται οι μετωπικές συγκρούσεις του ήρωα με τον εαυτό του και τους άλλους, οι φιλοσοφικές του θεωρήσεις ή οι τρυφερές συναντήσεις, όπως συμβαίνει με το γιο του και τους αποχαιρετισμούς, πριν από το θάνατό του, στην πατρίδα, τη φύση και το φως. Αυτές οι διασταυρώσεις, στις οποίες τέμνονται και αναδεικνύονται το ήθος, η άτη και οι πράξεις του ήρωα, είναι στην ουσία οι νευρώνες της τεχνικής του ποιητή, που δημιουργεί στο επίπεδο του παρόντος και απόντος από τη σκηνή Αίαντα ένα πρίσμα μέσω του οποίου μπορούμε να ατενίσουμε το δραματικό παρόν αλλά και το εξωδραματικό παρελθόν του ήρωα. Αυτή η ενατένιση του δραματικού παρόντος και του εξωδραματικού παρελθόντος, το οποίο φτάνει μέχρι τις ομηρικές καταβολές του Αίαντα, συνιστά τη διαδικασία, όπου ο ποιητής υποβάλλει όχι μόνον τους σύγχρονους του ακροατές-θεατές αλλά και τους σημερινούς αναγνώστες-θεατές. Οπωσδήποτε αυτή η διαδικασία - και αυτό δεν ισχύει μόνο για τον Αίαντα αλλά για όλες τις τραγωδίες με θέματα και πρόσωπα από τον επικό κύκλο - της ενατένισης δεν αντλεί τη δυναμική της μόνο από τη σκηνική παρουσία του ήρωα αλλά και από κάθε άλλη αφήγηση γι' αυτόν, αφού στο θέατρο καθετί, ακόμη και αυτό το οποίο απλώς ακούγεται, γίνεται ερέθισμα για τη μετατροπή του σε θέαμα εσωτερικό.

Έτσι αυτή η εσωτερική {οψις δημιουργεί εικόνες που απεικάζουν όχι μόνον τον ήρωα του δραματικού παρόντος αλλά και τον ήρωα του επικού

παρελθόντος<sup>1</sup>. Εξάλλου, το πολιτισμικό παρελθόν είναι εμφυτευμένο στην πνευματική υποδομή του Αθηναίου θεατή και καταλαμβάνει γενικότερα στην παιδεία και τη σκέψη του περισσότερο χώρο από ό,τι ίσως το ιστορικό παρόν μέσα στο οποίο ζει και κινείται, προσπαθώντας να το εννοήσει.<sup>2</sup> Κατά συνέπεια, τα ομηρικά έπη και οι μεγάλες μορφές των ηρώων που ενσωματώνονται σε αυτά αποτελούν τη μακρά πνευματική προϊστορία των Αθηναίων και συγχρόνως την προϊστορία της «παράστασης» του ποιητικού λόγου. Όπως είναι γνωστό, οι ραψωδίες των επών απαγγέλλονταν από τους ραψωδούς σε μεγάλα ακροατήρια, τα οποία καλούνταν να φανταστούν τις καταστάσεις και τα πρόσωπα του έπους. Υπό την έννοια αυτή, οι Αθηναίοι είχαν μια προπαιδεία σε ό,τι αφορά την ποίηση και την «παραστατική» της απόδοση σε επίπεδο απαγγελίας. Έτσι όλη «η μη δραματική ποίηση από τον Όμηρο και τον Ησίοδο ως τον καιρό του θανάτου του Πινδάρου, το 438, έφτασε στο κοινό μέσω παράστασης».<sup>3</sup>

Η ποίηση, λοιπόν, εμπότιζε το πνεύμα και τη δραστηριότητα μιας κοινωνίας τόσο στην ιδιωτική όσο και τη δημόσια σφαίρα της ζωής της. Το ίδιο συνέβαινε και με το τραγούδι, όπου η κοινωνία του 5<sup>ου</sup> αιώνα έβρισκε την πιο αντιπροσωπευτική έκφραση των συναισθημάτων της και των ιδεών της. Γι' αυτό το λόγο, η Ελλάδα μέχρι και τον 5<sup>ο</sup> αιώνα ήταν πράγματι μια μουσική κοινωνία, «song culture», όπως χαρακτηριστικά

---

<sup>1</sup> Για τον όρο εσωτερική {ομητις, βλ. Λιγνάδης 1988, σσ. 138-148.

<sup>2</sup> Βλ. Baldry 1981, σ. 108.

<sup>3</sup> Βλ. Herington 1985, σ. 5.

επισημαίνει ο Herington.<sup>4</sup> Οι πολίτες, επομένως, αυτής της κοινωνίας ήταν πεπαιδευμένοι στο πλαίσιο της «song culture» και μπορούσαν να ανακαλούν στοιχεία του πολιτιστικού τους παρελθόντος, δεχόμενοι ερεθίσματα τόσο από το ιστορικό όσο και το πολιτιστικό τους παρόν. Τέτοια ασφαλώς ερεθίσματα συμπύκνωσε και προκάλεσε η τραγωδία, που συνδύαζε την παραδοσιακή αφήγηση και ένα νέο λόγο, ο οποίος γινόταν θέαμα ολοζώντανο πάνω στη σκηνή.

Αυτός ο λόγος, ο θεατρικός λόγος, που θα μπορούσε να ονομαστεί «ετερογενής», αφού η μορφολογία του και η θεατρική του απόδοση συνδέονται με τη γλώσσα του έπους, της λυρικής ποίησης αλλά και τη γλώσσα της καθημερινής προφορικής διαλέκτου ή της λογοτεχνίας στην Αθήνα του 5<sup>ου</sup> αιώνα, εμπεριέχει, λοιπόν, κατά τις ειδολογικές τροπές του όλα εκείνα τα στοιχεία και τις τεχνικές που αναπτύχθηκαν κατά την προδραματική περίοδο<sup>5</sup>. Κατά συνέπεια, εμπεριέχει και το στοιχείο του θεάματος που ανέδειξε η χορική ποίηση, στο πλαίσιο της οποίας συνδέθηκε ο ποιητικός λόγος, κατά το μάλλον ή ήττον, με τη μιμητική εκτέλεσή του σε δημόσιες θρησκευτικές γιορτές ή σε σημαντικά οικογενειακά γεγονότα. Έτσι ο ακροατής της ποίησης, χωρίς να χάνει την ιδιότητά του αυτή, τρέπεται σε θεατή της ποίησης, όχι μόνο μέσω της εσωτερικής *λομωσ*, όπως ήδη τονίσαμε, αλλά και μέσω της σκηνικής πλέον πραγματικότητας που οργανώνεται με τους όρους πια του δράματος. Καθώς μάλιστα παρατηρεί ο Herington, η τέχνη της τραγωδίας «represents a spectacular renewal and integration of all the finest elements in the archaic

---

<sup>4</sup> Βλ. Herington 1985, σσ. 3-4.

song culture»<sup>6</sup>. Η παρατήρηση του Herington αποκτά ιδιαίτερη σημασία, αν σκεφτούμε ότι οι θεατές πλέον της ποίησης καλούνται στο πλαίσιο ενός συγκείμενου που ορίζεται από την ιστορική και πολιτιστική ιδιομορφία κάθε εποχής, όπου παριστάνεται μια τραγωδία, να ανιχνεύσουν με την όραση πια ένα πολιτιστικό διακείμενο, ένα πεδίο δηλαδή, οι υποστρώσεις του οποίου διαμορφώνονται σε μυθολογικό και θρησκευτικό επίπεδο από τους κοινούς πολιτισμικούς όρους της παράδοσης, που εμπλουτίζεται όχι μόνο με τους διαφορετικούς όρους της νέας τέχνης αλλά και τους όρους του εκάστοτε ποιητή. Υπό την έννοια αυτή, «για ολόκληρη την κοινότητα, η οποία αντιπροσωπευόταν από το θεατρικό κοινό, οι παραστάσεις τραγωδίας αποτελούν μια σύζευξη του παραδοσιακού παρελθόντος με ένα καινούργιο ανανεωτικό παρόν.»<sup>7</sup>

Χωρίς αμφιβολία συνιστούσε τομή όχι μόνο σε επίπεδο πολιτισμού αλλά και σε επίπεδο ιστορικοκοινωνικής συμπεριφοράς του πολίτη της Αθήνας το γεγονός ότι κατά τα πρώτα χρόνια του 5<sup>ου</sup> αιώνα ο Αθηναίος θεατής έβλεπε γνωστούς από το μύθο ήρωες να κινούνται και να δρουν επί σκηνής.<sup>8</sup> Ειδικά οι μεγάλοι ήρωες του επικού κύκλου είχαν πλήρως σχηματιστεί ως φιγούρες στη φαντασία των πεπαιδευμένων.

Ωστόσο, σε σχέση με το έπος, ένας κόσμος διαφορετικός διαμορφώνεται με τα δρώντα επί σκηνής πρόσωπα. Οι φιγούρες αυτές αποσπώνται από το πλαίσιο της απαγγελίας – αφήγησης και εντάσσονται στο πλαίσιο της σκηνικής παρουσίασης, όπου η κύρια συντεταγμένη είναι

---

<sup>5</sup> Βλ. Βαλάκας 2001, σ.753

<sup>6</sup> Βλ. Herington 1985, σ. 144

<sup>7</sup> Βλ. Gould 1990, σ. 356.

η *μίμησις πράξεως* (Αριστ. Ποιτ. 49b 24), όπως εκείνη συντελείται από πρόσωπα που ενεργούν. Οπωσδήποτε υπάρχει διαφορά ανάμεσα σε έναν ηθοποιό που λέει: «είμαι ο Αχιλλέας» – ή στην περίπτωση μας «ο Αίας» – «και σε μια ραψωδία που τραγουδάει για τον Αχιλλέα».<sup>9</sup> Όμως αυτός ο κόσμος είναι διαφορετικός, όχι μόνο επειδή παρουσιάζεται διαφορετικά στο πλαίσιο της τραγωδίας (απαγγελία ≠ σκηνική δράση), αλλά και επειδή ο ήρωας του μυθικού παρελθόντος «αναγκάζεται» από την ίδια την τραγική τέχνη να «εισέρχεται» στο χρόνο του ιστορικού παρόντος, χωρίς να εγκαταλείπει οριστικά τη σφαίρα του μύθου, αλλά και στο χρόνο και χώρο του δραματικού παρόντος, όπου ο ίδιος μεταγράφεται και μεταπλάθεται στο πλαίσιο του διαλόγου που αναπτύσσει ο ποιητής-τραγωδός με την εποχή του, το κοινό, τη μυθολογική παράδοση και τους προγενέστερους ποιητές που τη διαχειρίστηκαν. Βεβαίως και στο πλαίσιο της χορικής ποίησης, ο ποιητής διαμορφώνει το υλικό του και εκτελεί θεατρικά, κατά κάποιο τρόπο, το ποίημά του, έχοντας κατά νου ότι απευθυνόταν σε ακροατήρια που γνώριζαν τον Όμηρο, τον Ησίοδο, τα Κύκλια έπη, αλλά και την προγενέστερη λυρική ποίηση, και ήταν σε θέση να αντιληφθούν τους υπαινιγμούς του. Αλλά από τα μέσα του 5<sup>ου</sup> αιώνα, όπου και φθίνει το χορικό άσμα, η τραγωδία αναμφισβήτητα μονοπωλεί το ρόλο της σύνδεσης του ακροατή διά θεάματος και δραματικής πλέον πράξης με το μυθικό παρελθόν και το ιστορικό παρόν.<sup>10</sup> Εκείνο ακριβώς που ενδιαφέρει στην

---

<sup>8</sup> Βλ. Herington 1985, σ. 136.

<sup>9</sup> Βλ. Bain 1977, σ.4. Βέβαια, ο ραψωδός κατά την απαγγελία του λόγου ενός ομηρικού ήρωα, κατά κάποιο τρόπο, ενσαρκώνει και επομένως υποδύεται το ομιλούν πρόσωπο. Κατά συνέπεια, η διαφορά που παρατηρεί ο Bain ανάμεσα σε έναν ηθοποιό του θεάτρου και ένα ραψωδό που απαγγέλλει είναι σχετική.

<sup>10</sup> Βλ. Segal 1990, σσ. 231, 327.

περίπτωσή μας είναι να δούμε πώς αναπτύσσεται αυτός ο διάλογος με το κοινό και την ομηρική, μυθολογική παράδοση για τον Αίαντα, περισσότερο σε επίπεδο πολιτιστικού συγκείμενου-διακείμενου και λιγότερο σε επίπεδο σύνδεσης του έργου με την πολιτική και ιστορική διάσταση της εποχής, όπου παριστάνεται.

Έτσι θα χρειαστεί να προβληματιστούμε πάνω στον τρόπο με τον οποίο το κοινό του σοφόκλειου Αίαντα προσλαμβάνει τον αρχαϊκό Αίαντα, έναν τρόπο που εν πολλοίς καθορίζεται από το ίδιο το κείμενο, τον ποιητή και την προπαιδεία του θεατή. Με άλλα λόγια, θα χρειαστεί να αναρωτηθούμε για τη σχέση του έπους με την τραγωδία όχι μόνο στο πλαίσιο των διακειμενικών αναφορών και της συγκριτολογικής εξέτασης των ειδών αλλά κυρίως για την κλιμάκωση αυτής της σχέσης στο πλαίσιο της παράστασης. Για να γίνω σαφέστερος, μας ενδιαφέρει ο τρόπος με τον οποίο κυμαίνεται η σχέση του έπους με την τραγωδία πάνω στη σκηνή. Μια σχέση, η οποία ανακλά την ιδιοσυστασία της στον τρόπο με τον οποίο το κοινό καλείται να αντιληφθεί τον μεταποιημένο ομηρικό ήρωα. Εξάλλου, η σχέση της τραγωδίας με το έπος, και δεν εννοούμε μόνο τη θεματολογική σχέση, δε συνιστά χάσμα αγεφύρωτο μεταξύ των δύο ειδών. Το αντίθετο μάλιστα. Ειδικά κατά τα πρώτα χρόνια παράστασης τραγωδιών, φανταζόμαστε ότι στην αισθητική και τη νοημοσύνη του αθηναίου θεατή αυτή η σχέση είναι εντονότατη. Ο μύθος, όπως έρχεται από το παρελθόν, με όλους τους τρόπους που διαχύθηκε και διατηρήθηκε κατά την προδραματική περίοδο, έχει ακόμη ζωντανή και ενεργό την παρουσία του στη μνήμη και τη σκέψη των θεατών. Έτσι μνήμη και σκέψη, δυο άμεσα



σχετιζόμενοι χώροι ψυχικής και νοητικής επεξεργασίας, συνιστούν την οδό της θεματολογικής, μορφολογικής και γλωσσικής «εισροής» του μύθου, του επικού εν προκειμένω, του αρχαϊκού γενικότερα, στα πρώτα χρόνια του 5<sup>ου</sup> αιώνα. Ο μύθος, λοιπόν, ήταν ακόμη παρών και οπωσδήποτε συντηρούσε έναν αρχαϊκό τρόπο αντίδρασης απέναντι στα πράγματα. Ο Meier κατηγορηματικά θεωρεί ότι οι «Αθηναίοι είχαν ακόμη κατά τις πρώτες δεκαετίες της ισονομίας και της πρώιμης δημοκρατίας τους έναν εντελώς αρχαϊκό τρόπο σκέψης.»<sup>11</sup> Τώρα, όμως, είναι υποχρεωμένοι στο πλαίσιο της νέας τέχνης, της τραγωδίας, να δούν το μύθο διαφορετικά. Ωστόσο, αυτή η διαφορετικότητα, στην οποία υποχρεώνονται οι θεατές της τραγωδίας, εκκινεί από μια ομοιότητα, καλύτερα θα λέγαμε από την πνευματική συγγένεια των ιδίων με τον τραγωδό και το μύθο.

Για να γίνουμε πιο συγκεκριμένοι, σε ό,τι αφορά την τραγωδία με την οποία θα ασχοληθούμε: το ακροατήριο φυσικά και γνώριζε τον Όμηρο, επομένως ο Σοφοκλής στήνει το δράμα του περιμένοντας από τους θεατές να αντιληφθούν τη χρήση του Ομήρου και να την αξιοποιήσουν, προκειμένου να ερμηνεύσουν τις σκηνές που βλέπουν. Ασφαλώς και ενδιαφέρει η επισήμανση των παράλληλων σκηνών, κυρίως όμως ενδιαφέρει η επισήμανση και αφομοίωση των διαφορών που τονίζουν για μια ακόμη φορά αυτήν την «παραλληλία»<sup>12</sup>. Κατά συνέπεια, και αυτό είναι ένα από τα ζητούμενα της εργασίας μας, θα χρειαστεί να εξετάσουμε πώς ο ποιητής διαμορφώνει στο έργο του την πρόκληση να δει το κοινό του τον Αϊαντα του Ομήρου αλλά και το δικό του Αϊαντα. Τι επιδιώκει άραγε

---

<sup>11</sup>Βλ. Meier 1997, σ. 64.

περισσότερο; να δουν οι θεατές «χωριστά» τους δυο Αϊαντες επί σκηνής, τον αρχαϊκό πρώτα και τον τραγικό ύστερα, σε μια ευθεία, γραμμική μετεξέλιξη τους ή μήπως καλεί το κοινό του να δει ότι μπορούν και οι δύο Αϊαντες να συνυπάρχουν επί σκηνής στο πλαίσιο των λόγων που αρθρώνονται; Και αν γίνεται το δεύτερο, πώς γίνεται αυτό; Η οπτική των θεατών πώς καθοδηγείται από τον ίδιο τον Αϊαντα, τους άλλους υποκριτές, τη θεότητα που συμμετέχει και το χορό; Πώς εντέλει ο Αϊας προσφέρεται επί σκηνής, είτε είναι παρών είτε όχι, συγχρόνως όμοιος και διαφορετικός από την ομηρική του εικόνα; Το μυθικό παρελθόν του και το δραματικό παρόν του υπάρχουν απλώς ή συνυπάρχουν μονίμως στην παράσταση, εκθέτοντας τη ρηματική και οπτική θεατότητα του ήρωα;

Υπό την έννοια αυτή, όπως θα διαπιστώσουμε, η θεατότητα του Αϊαντα έχει ένα ευδιάκριτο σημείο τομής που συνιστούν δύο διαφορετικοί χρόνοι: το παρόν και το παρελθόν του ήρωα. Με άλλα λόγια, αυτή η θεατότητα έχει δύο ορίζουσες: το απρόσβλητο από την άτη τρωικό παρελθόν του και το προσβεβλημένο από τη δύναμη της θεάς δραματικό παρόν του. Αυτή η «διασυνοριακή» γραμμή, που μοιράζει τον Αϊαντα στην εικόνα του αδιατάρακτου και του διαταραγμένου κατά τη φρόνηση ήρωα, συνιστά μια χτυπητή αντίθεση ανάμεσα σε ένα «πριν» και ένα «νυν». Αυτή η αντίθεση προβάλλεται όχι μόνον στις αναφορές των επί σκηνής προσώπων στον Αϊαντα αλλά και από τον ίδιο τον ήρωα, ο οποίος, όταν συνέρχεται από την άτη, είναι σε θέση να «σκοπεί» το παρελθόν και το παρόν του. Μάλιστα, αυτό το επίπεδο της αυτοθέασης που ορίζεται από

---

<sup>12</sup> Βλ. Burian 1997, σ.194.

τη λειτουργία της αυτοσυνείδησης συμπίπτει με το επίπεδο, όπου λειτουργεί η ίδια η όραση. Επομένως, ο προσβεβλημένος από τη μανία νους του ήρωα, δηλαδή η προσβεβλημένη ή μη λειτουργία της όρασής του, ορίζει την τροπικότητα της θέασής του από τους άλλους αλλά και την τροπικότητα της αυτοθέασής του. Γι' αυτό και θα αναφερθούμε ιδιαίτερα στη σχέση του Αίαντα με την όραση και γενικότερα το φως, σχέση στην οποία εμμένει ο Σοφοκλής.

Θα μας απασχολήσει, επίσης, η επίδραση που ασκεί το θέαμα του Αίαντα στον Οδυσσέα, τόσο στον Πρόλογο όσο και στο τέταρτο Επεισόδιο, επίδραση που εξηγεί και τη μεταβολή στο ήθος του ιθακήσιου βασιλιά. Αλλά αυτή η επίδραση, όπως θα δούμε, δεν είναι μόνο το πιο απτό δείγμα της δυναμικής επιρροής που αναπτύσσει η ίδια η ποίηση και το θέαμά της, εσωτερικό ή εξωτερικό, στο δέκτη της συνιστά και τον τρόπο με τον οποίο ο Σοφοκλής συλλαμβάνει, με όρους θέασης και όρασης, στην πιο πρώιμη σωζόμενη τραγωδία του το διάλογό του με την επική παράδοση.<sup>13</sup>

## **A. Η θεμελίωση της δραματικής θέασης-όρασης**

### **στον Πρόλογο.**

#### **1. Η ορατότητα των επί σκηνής προσώπων - Ο θηρευτής**

##### **και το θήραμα**

Από την αρχή του έργου, στη ρήση της Αθηνάς, η πράξη και η ομολογία της θέασης και της όρασης είναι πυκνή και έντονη. Πράγματι στους πρώτους δεκατρείς στίχους θεμελιώνεται αυτό το παιχνίδι της

---

<sup>13</sup> Η τραγωδία χρονολογείται κατά προσέγγιση γύρω στο 450 π.Χ. Σχετικά με τη χρονολόγηση του έργου, βλ. Stanford 1981, σσ. 294-96 και Garvie 1998, σσ. 6-7.

όρασης και θέασης μεταξύ των υποκριτών, κύριο γνώρισμα του οποίου στον Πρόλογο είναι πάντα μια έλλειψη, που αφορά την ίδια τη διαδικασία της θέασης-όρασης. Οι υποκριτές στη σκηνή, όπως θα παρατηρήσουμε, αρθρώνουν το λόγο τους σε ένα πλαίσιο που ορίζεται από την ορατότητά τους ή μη. Ας δούμε, όμως, αναλυτικά πώς στήνεται αυτό το παιχνίδι, ποιοι συμβάλλονται σε αυτό και ποιοι είναι οι όροι του. Ο Πρόλογος, λοιπόν, ανοίγει με την Αθηνά, η οποία δηλώνει στον Οδυσσέα που εισέρχεται στη σκηνή ότι τον παρακολουθεί και έχει διαγνώσει το σκοπό της άφιξής του. Αυτή τη ρήση ο Σοφοκλής τη σπονδυλώνει με τέσσερα ρήματα όρασης<sup>14</sup>: δέδορκα, ]ορ~ω, {ιδης, παπταίνειν, τα οποία και μοιράζει στους δυο υποκριτές. Η Αθηνά δέδορκε και ]ορ~α τον Οδυσσέα που προσπαθεί με τη σειρά του να δει αν ο Αϊαντας βρίσκεται μέσα στη σκηνή του. Αυτό λοιπόν που πράττει εξ αρχής ο ποιητής είναι τούτο: με την επιφάνεια της Αθηνάς στον αγαπημένο της ήρωα, άσχετα αν ο ίδιος δεν τη βλέπει ({αποπτος, 15) -σε αντίθεση με τη σκηνή της Οδύσειας, όπου η θεότητα είναι ορατή (16.155-160)-, ο Σοφοκλής δημιουργεί ατμόσφαιρα έπους.

Πού αλλού μπορεί να παραπέμπει αυτό το ζευγάρι; Αν προσέξουμε μάλιστα περισσότερο το κείμενο, θα παρατηρήσουμε ότι τα δύο επιρρήματα που χρησιμοποιούνται από την Αθηνά ({αεί...ν~υν, 1-3) τονίζουν το χρονικό βάθος και τη διάρκεια που έχει η σχέση της με τον Οδυσσέα.<sup>15</sup> Συγχρόνως, όμως, τα επιρρήματα αυτά, όπως θα διαπιστώσουμε,

---

<sup>14</sup> Για ένα λεπτομερή σχολιασμό των ρημάτων αυτών που συνιστούν και τη διαφορετικότητα της όρασης των υποκειμένων τους, βλ. Γκαστή 1998, σσ. 167-174. Γενικότερα, η Γκαστή προσπαθεί να αναδείξει στο άρθρο της τη γνωσιολογική αξία που έχει η όραση στον Αϊαντα.

<sup>15</sup> Βλ. Γκαστή 1998, σ.171

παρακολουθώντας την εξέλιξη και τη δόμηση του έργου, ορίζουν ευθύς εξαρχής, πέρα από την παντοδυναμία της θεότητας, τον τρόπο με τον οποίο ο ποιητής διακινεί και διαρθρώνει το λόγο του. Η καταβύθιση αυτού του λόγου στο [αεί του μύθου και η ανάδυσή του με τη μορφή ενός διαφορετικού ν~υν, που ωστόσο δεν αποκόπτεται από το βαρύγδουπο παρελθόν του, συνιστά όχι μόνο την τεχνική του ποιητή αλλά και την πρό(σ)κληση στους θεατές να ταξιδέψουν στο χωρόχρονο του έπους και της τραγωδίας. Η σύνδεση, επομένως, με το έπος δημιουργεί εξαρχής στους θεατές την αίσθηση του οικείου, ακριβώς για να πολλαπλασιαστεί στη συνέχεια η αίσθηση του μη αναμενόμενου, του ανοίκειου.<sup>16</sup> Έτσι, αυτό που προσφέρει ο Σοφοκλής κατά τους πρώτους 33 στίχους του Προλόγου είναι γνωστό από την παράδοση στους θεατές: η εχθρότητα ανάμεσα στον Οδυσσέα και τον Αϊάντα ασφαλώς και δεν τους ξενίζει.<sup>17</sup> Αυτό που θα ξενίσει τους θεατές είναι η αντίδραση του Οδυσσέα στο θέαμα του μανιακού Αϊάντα. Ας ξαναγυρίσουμε όμως στους πρώτους 13 στίχους, όπου και προβάλλονται οι ιδιότητες της Αθηνάς και του Οδυσσέα μέσα από το λεξιλόγιο της όρασης και της θήρας.

Έτσι έχουμε από τη μια τη θεϊκή όραση με την καθολικότητα ([αεί, ν~υν 1,3) που τη διακρίνει και από την άλλη την ανθρώπινη και ατελή όραση του Οδυσσέα που πασχίζει (πε~ιράν τιν', 2) να δει αν ο Αϊάντας βρίσκεται στη σκηνή του. Η όραση μάλιστα του Οδυσσέα, η οποία θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «θηρευτική», αφού ο ήρωας ανιχνεύει το χώρο, για να δει πού είναι ο Αϊάντας, θέτει τους όρους για μια σκηνή σύμφωνη με τον τρόπο

---

<sup>16</sup> Βλ. Stelluto 1990, σ. 34.

και τον κόσμο της θήρας. Πραγματικά, το λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται από το Σοφοκλή προσιδιάζει σε περιγραφές και εικόνες σχετικές με το κυνήγι: ]αρπάσαι θηρώμενον (2), κυνηγετο~ντα κα'ι μετρούμενον {ιχνη τ'α κείνου νεοχάραχθ' (5-6), ε@υ δ'ε σ' [εκφέρει κυν'ος Λακαίνης |ως τις ε{υρινος βάσις (7,8), βάσιν κυκλο~ντ', [ιχνεύω πάλαι (19-20), κατ' {ιχνος {ασσω» (32).

Αυτό, λοιπόν, που προσφέρεται εξ αρχής με τη «θηρευτική» όραση του Οδυσσέα και το ανάλογο λεξιλόγιο είναι η δυνατότητα μιας οπτικής που λειτουργεί στο πλαίσιο: θύτης και θηρευτής, θύμα και θήραμα, πολιτισμός και φύση, άνθρωπος και αγριότητα. Και τα τρία αυτά ζεύγη υποβάλλονται στον πρόλογο της τραγωδίας και διαχέονται εφεξής στο σώμα του δραματικού έργου. Κυρίως, όμως, στο πρώτο μισό του έργου, όπως παρατηρεί ο Segal, δημιουργείται και προβάλλεται έντονα η αντίθεση ανάμεσα σε αυτό που βρίσκεται μέσα στην κοινωνία και έξω από αυτήν, ανάμεσα στον άνθρωπο και το θεό, στον άνθρωπο και το θηρίο.<sup>18</sup> Με τον τρόπο αυτό ο ποιητής μάς προετοιμάζει για το θέαμα που θα ακολουθήσει. Το πρόσωπο που θα εμφανιστεί στη «δείξη» της Αθηνάς, ο Αϊαντας, έχει στο κλάσμα που του αναλογεί τις ιδιότητες του θύματος, της φύσης και της αγριότητας που συμπλέκονται με μιαν άλλη κατάσταση, τη νόσο. Γι' αυτό και συμβαίνει να περνούμε από το λεξιλόγιο για το κυνήγι στο λεξιλόγιο για τη νόσο: μανιάσιν νόσοις (59), περιφαν~η νόσον (66), μεμνηότ' {ανδρα (81).

Ωστόσο σε ό,τι αφορά τουλάχιστον το πρώτο ζεύγος, η αντιστοιχία θύτης (Οδυσσέας)-θύμα (Αϊαντας) λειτουργεί και αντίστροφα, αν δεχτούμε ότι και ο Αϊαντας υπήρξε θύτης, οι δε Αχαιοί υποψήφια θύματα κατά την

---

<sup>17</sup> Βλ. Garvie 1998, σ. 5

εφόρμηση που πραγματοποιήσε ο ήρωας «νύκτωρ» (στ.47) στο στρατόπεδο των αντιπάλων του. Εξάλλου, και στον Αϊάντα αποδίδεται αλλά με άλλο τρόπο και για άλλο λόγο η ιδιότητα του κυνηγού. Στην Πάροδο ο χορός αναφέρει ότι, αν ο ήρωας εμφανιζόταν, για να διαψεύσει τις φήμες που τον στιγματίζουν, τότε όλοι αυτοί που τις διαδίδουν θα εξαφανίζονταν σαν [αγέλαι πτην~ων (168) που είδαν μπροστά τους μέγαν α[ιγυπιόν (169). Με άλλα λόγια, ο χορός αποδίδει στον Αϊάντα τη χαρακτηριστική λέξη α[ιγυπιόν που χρησιμοποιείται προκειμένου να τονιστεί η αναγκαία και αποτελεσματική παράλληλα παρουσία του, αφού ο γυπαετός έχει ένα και μόνο έργο, να καθαρίζει το σάπιο, και το σάπιο στην περίπτωση μας είναι οι φήμες που έχουν διαδοθεί για τον ήρωα.<sup>19</sup> Αλλά αυτό το ζεύγος: θύτης-θύμα, όπως χρησιμοποιείται από το Σοφοκλή, θεμελιώνει μαζί με τους κανόνες της θέασης που προσφέρει και μια δραστική ειρωνεία. Ενώ το ζεύγος πριν από τη «δείξη» της Αθηνάς δομείται με όρους της πραγματικότητας: θηρευτής και θύτης ο Οδυσσέας, θήραμα και θύμα ο Αϊάντας, μετά τη θεϊκή δείξη δομείται με όρους της ψευδαισθησης που έχει ο ήρωας: θηρευτής και θύτης ο Αϊάντας, θύμα και θήραμα οι Αχαιοί και κατά συνέπεια ο Οδυσσέας. Όσον αφορά μάλιστα τον τελευταίο, ο ποιητής μάς τον προσφέρει, όπως θα δούμε στη συνέχεια<sup>20</sup>, ως πιθανό θύμα όχι επειδή συνελήφθη από τον Αϊάντα αλλά επειδή συναισθάνθηκε την ανθρώπινη μοίρα, μπαίνοντας στη θέση του αντιπάλου του. Συμπέρασμα: η «δείξη» της Αθηνάς προσφέρει δυο θύματα, ένα πραγματικό, τον Αϊάντα, και ένα δυνητικό, τον Οδυσσέα,

---

<sup>18</sup> Βλ. Segal, 1981, σσ. 111-112.

<sup>19</sup> Βλ. Vernant-Naquet 1988, σ. 166.

<sup>20</sup> Βλ. την ενότητα «Η επίδραση του θεάματος στον Οδυσσέα», σσ. 23-29.

ενώ η θεατρική δείξη του ποιητή προσφέρει την παντοδυναμία της θεότητας. Για να ξαναγυρίσουμε, όμως, στους πρώτους στίχους του Προλόγου, η σχέση που υποβάλλεται με τη ρήση της Αθηνάς (1-13), απλουστευτικά είναι η εξής:

Μια θεότητα βλέπει έναν άνθρωπο που προσπαθεί να δει έναν άλλο άνθρωπο. Φαίνεται, λοιπόν, ότι ο ποιητής χαράσσει εξ αρχής σε ό,τι αφορά το θέμα της όρασης μια ευθύγραμμη πορεία που έχει μονοσήμαντη φορά: η θεία όραση της Αθηνάς εποπτεύει την ανθρώπινη του Οδυσσέα που επιζητεί να δει τον Αϊαντα. Πραγματικά, η θέαση-όραση στον Πρόλογο δεν έχει αμφίδρομη φορά, αφού και τα επί σκηνής ανθρώπινα πρόσωπα: Οδυσσέας, Αϊαντας δε βλέπουν το θείο συνομιλητή τους. Στη μεταξύ τους μάλιστα επί σκηνής σχέση συμβαίνει ο Οδυσσέας μόνο να θεάται τον Αϊαντα, όχι και το αντίστροφο. Βεβαίως, οι δυο ήρωες δε διαλέγονται κι αυτό συμβαίνει σε όλη την τραγωδία, στοιχείο που είναι ασφαλώς άξιο προσοχής. Έτσι ο θεατής καλείται να δει επί σκηνής δύο τεράστια μυθολογικά μεγέθη, που είναι φορτισμένα από την ίδια την παράδοση με διαφορετικό ήθος, τον πολυμήχανο Οδυσσέα και τον ευθύ στους τρόπους και γενναίο στο φρόνημα Αϊαντα. Αλλά σε αυτή τη συνεύρεση επί σκηνής, της οποίας συνείδηση έχει μόνον ο Οδυσσέας, ο θεατής δεν είναι δυνατόν να μην ανακαλέσει στη μνήμη του την περίφημη συνάντηση των δύο ηρώων στη λ ραψωδία της Οδύσειας (541-567), όπου κυριαρχεί η έλλειψη επικοινωνίας και διαλλαγής τους, παρά την προσπάθεια που καταβάλλει ο



Οδυσσέας για τη συμφιλίωσή τους.<sup>21</sup> Ο Σοφοκλής αξιοποιεί το μοτίβο των δύο ηρώων που τελικώς δε διαλέγονται ούτε και στη δική του τραγωδία και μας συνδέει εξ αρχής όχι μόνο με την παλαιά τους έχθρα αλλά και με έναν ολόκληρο κόσμο που στη συνέχεια θα επικαλείται συχνά ο Αϊάντας, τον κόσμο του ερέβους, του οποίου και επιθυμεί να γίνει οικήτορας (393–96).

Η συνεύρεση, λοιπόν, των δύο ηρώων επί σκηνης αποκτά στον Πρόλογο δομική σημασία για ολόκληρη την τραγωδία, όχι μόνο γιατί θεμελιώνει την απρόσμενη μεταστροφή του Οδυσσέα στο θέαμα του ήρωα, αλλά και γιατί εισάγει τη «συνομιλία» του άκαμπτου επικού ήθους του Αϊάντα με την τελική υπο-δοχή του, το θάνατο και το σκότος. Βεβαίως, όπως ήδη τονίστηκε, το στοιχείο που είναι κοινό και για τους δύο ήρωες στην τραγική σκηνή του Σοφοκλή κατά την πρώτη συνεύρεσή τους έγκειται στη δυνατότητα που έχουν και οι δύο να ακούν μόνον τη θεότητα. Έτσι η θεότητα για κάθε συνομιλητή της δεν αποτελεί θέαμα, αποτελεί μόνο φθέγμα(14). Επομένως, η σχέση με την Αθηνά προσφέρεται αμφίδρομα μόνον ως σχέση ακοής. Πραγματικά, ο Οδυσσέας ακούει το φώνημα (16) της [απόπτου θεότητας και καταθέτει σε αυτήν το δικό του θηρευτικό ([ιχνεύω 20, ]αλώμεθα 23) και απορητικό λόγο: τ'α δ' [εκπέπληγμα, κο[υκ {εχω μαθε~iv |οτου (33), ένα λόγο που μεταφέρεται στη σκηνή με τη μειωμένη εγκυρότητα και δυναμική της πληροφορίας που πηγάζει από έναν αυτόπτη μάρτυρα (τίς [οπτήρ, 29) για το έργο που έχει συντελεστεί (25–26). Το θέαμα μάλιστα που δηλώθηκε (31) από τον ένα οπτήρα ήταν δρώμενο της νύχτας (21).

---

<sup>21</sup> Για τη σιωπηλή αντίδραση του Αϊάντα στο συμφιλίωτικό λόγο του Οδυσσέα, βλ. Αποστολάκης 2001, σσ. 27–33.

Αυτό, λοιπόν, που συμβαίνει στην αφήγηση του Οδυσσέα είναι τούτο: ένα σκοτεινό κατά το χρόνο και τον τρόπο δρώμενο γίνεται θέαμα στον ένα οπτήρα και μεταφέρεται στον Οδυσσέα με τη μορφή ενός λόγου δηλωτικού (31), που αναμένει ωστόσο την επικύρωσή του από το λόγο της θεάς. Αυτό το έργο που γίνεται θέαμα και λόγος δηλωτικός με τον «οπτήρα», για τον Οδυσσέα συνιστά δυσλόγιστη (40) συμπεριφορά, που επιβεβαιώνεται και αναλύεται από την Αθηνά κατά την πρώτη της στιχομυθία (36–56) με το βασιλιά της Ιθάκης. Έτσι, εξ αρχής ο Αϊαντας συνδέεται όχι μόνο με ένα έργο που έγινε θέαμα αλλά και με ένα λόγο προβληματικό (δυσλόγιστον) που εξηγεί αυτό το έργο από τη μια και μας προετοιμάζει από την άλλη για την επί σκηνής θέαση του ήρωα.

## **2. Η εκτροπή του βουλεύματος και ο δόλος του ήρωα**

Αλλά ας δούμε πώς κατά την Αθηνά (36–65) τρέπεται και στρέφεται ο Αϊαντας σε αυτό το έργο. Η κρίση των Αχαιών για τα όπλα του Αχιλλέα βαρύνει τον Αϊαντα με χόλο (41).<sup>22</sup> Αυτός ο χόλος οπλίζει τη βουλή και βούληση (βούλευμα, 44) του ήρωα εναντίον των Αργείων. Ωστόσο, αυτό το βούλευμα, λέξη που συμπυκνώνει το σχεδιασμό και την πρόθεση του Αϊαντα, τον κατευθύνει στον τελικό του στόχο, το φόνος των Αργείων μέσα από μια

---

<sup>22</sup> Για την κρίση των όπλων υπάρχουν οι διαφορετικές εκδοχές της Οδύσσειας (λ 547), όπου οι Τρώες αποφασίζουν με την παρέμβαση της Αθηνάς: «Πα~ιδες δ'ε Τρώων δίκασαν κα'ι Παλλ'ας [Αθήνη], της Μικράς Ιλιάδος, όπου η κρίση διαμορφώνεται με βάση τη γνώμη των γυναικών της Τροίας: «λέγεται δ'ε [απ'ο τ~ων Τρωάδων κρινουσ~ων τ'ον Α{ιαντα κα'ι τ'ον [Οδυσσέα. Λέγεται δ'ε ]οτι ο[υ τ'ο το~υ Α{ιαντος {εργον, [αλλ'α τ'ο το~υ [Οδυσσέως» (Il. Schol. Aristophanis Eq. 1056) και του Κόιντου του Σμυρναίου, όπου και πάλι οι Τρώες αποφασίζουν για τα όπλα του Αχιλλέα: «Κα'ι τότε Τρώιοι υ@ιδες {εριν δικάσαντ' [αλγειν'ην α[ιζη~ων νίκην δ'ε κα'ι {αμβροτα τεύχεα δ~ωκαν πάντες ]ομοφρονέοντες ε[υπτολέμοι [Οδυσ~η» (Λόγος E, 318–320). Αντίθετα ο Πίνδαρος περιορίζει την κρίση των όπλων στο στρατόπεδο των Αχαιών, οι οποίοι στο πλαίσιο του φόνου που προκαλεί η

εκτροπή. Ο χόλος με άλλα λόγια συναντά το φόνο μέσα στη νύχτα (νύκτωρ) και με δόλο (δολίως 47), μέσω της εκτροπής του ίδιου του βουλεύματος του Αίαντα. Το βούλευμα εκτρέπεται όχι κατά τον τρόπο – φόνος διαπράττεται από την χε-ιρα μαιμ-ωσαν φόνου (50) – όσο κατά τον τόπο, όπου τελείται αυτό το έργο. Τόπος που συμπαρασύρει και τον τελικό στόχο στην α-στοχία του. Οι Αργείοι δε δολοφονούνται. Έτσι ο χόλος και ο δόλος του Αίαντα συναντώνται με το φόνο που διαπράττουν μέσω ενός βουλεύματος που αναπτύσσεται και τελείται στο πλαίσιο ενός δόκου (43). Βέβαια, η διασταύρωση του Αίαντα με τη νύχτα (νύκτωρ) και το δόλο (δολίως) γεννά ερωτηματικά για το ήθος του ήρωα, μολονότι τα στοιχεία αυτά δεν είναι εντελώς άγνωστα στον ομηρικό κόσμο.<sup>23</sup> Ωστόσο είναι στοιχεία που μας συνδέουν περισσότερο με την πρακτική ενός Οδυσσέα παρά ενός Αίαντα, αν και θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι ο Αίαντας απαντά με δόλο στη δόλια επιδίκαση των όπλων στον αντίπαλό του. Αλλά αυτό ακριβώς το στοιχείο του δόλου συνιστά, κατά τον Segal, και την απομάκρυνσή του από το ηρωικό του ήθος.<sup>24</sup>

Έτσι ο Σοφοκλής προσφέρει στους θεατές εξ αρχής έναν Αίαντα, ο οποίος, ενώ παραπέμπει σε τυπικά γνωρίσματα του ομηρικού ήρωα, ωστόσο την ίδια στιγμή αποκλίνει από αυτά. Ο χόλος, για παράδειγμα, αποτελεί συστατικό στοιχείο του έπους, όπως εκδηλώνεται στην περίπτωση του Αχιλλέα. Η σύγκριση, εξάλλου, του Αίαντα με τον Αχιλλέα

---

ανωτερότητα του Αίαντα, αποφασίζουν σε μυστική ψηφοφορία υπέρ του Οδυσσέα: «κρυφίαισι γ'αρ [εν ψάφοις [Οδυσσ-η Δαναο`ι θεράπευσαν» (Νεμ.8.26).

<sup>23</sup> Βλ. Winnington-Ingram 1999, σ. 43, σημ. 20, όπου και σχετική βιβλιογραφία για το δόλο στον Όμηρο.

<sup>24</sup> Βλ. Segal 1981, σ.124.

δεν υποβάλλεται στο θεατή μόνο με το στίχο: χόλω βαρυνθείς τῶν [Αχιλλείων ἰοπλων (41) αλλά και από την ίδια την επική παράδοση, καθώς ο Τελαμώνιος ήρωας φέρεται ως δεύτερος στη γενναιότητα μετά το γιο της Θέτιδας (Ιλ. 2. 768–69).<sup>25</sup> Κατά συνέπεια, ο θεατής που συγκρίνει τους δυο ήρωες διαπιστώνει ότι ο επίσης χόλω βαρυνθείς Αχιλλέας με τον Αγαμέμνονα, τελικά ήρθε σε διαλλαγή με τον αρχιστράτηγο των Ελλήνων, παρά το ότι είχε φτάσει στο σημείο να τραβήξει το σπαθί εναντίον του (Ιλ. 1.188–198).<sup>26</sup> Η περίπτωση όμως του Αϊαντα είναι διαφορετική. Ο Αϊαντας είναι χολωμένος όμως τελικώς δε διαλλάσσεται με τους αντιπάλους του, αντιθέτως σχεδιάζει τη δολοφονία τους, άσχετα αν η θεία παρέμβαση την αποτρέπει και εγκλείει το δράστη στο πλέγμα μιας ψευδαισθήσης. Η κατάληξη, λοιπόν, του χόλου που διασταυρώνεται ενδιαμέσως με το δόλο και το φόνο συνιστά την παγίδευση και την ψευδαισθήση (τόν δόκο) του ήρωα. Στο πλαίσιο αυτής της ψευδαισθήσης ο Αϊαντας γίνεται αντιληπτός και τρέπεται σε θέαμα ανδρός μανικού που υπερπηδά πεδία σύν νεορράντω ξίφει (30) μέσα στη νύχτα.

### **3. Ο διάλογος του Αϊαντα με το φως και το σκότος**

Αυτή η τρέλα του Αϊαντα μέσα στο σκοτάδι της νύχτας αποδίδεται από τον Σοφοκλή με όρους φωτεινότητας που συμπυκνώνονται στη χρήση του επιθέτου αἰθῶν τόσο για τον άνδρα που εξορμά όσο και για το σπαθί με το οποίο νομίζει ότι σκοτώνει τους Αργείους (αἰθῶνι σιδήρω 147, [ανδρός αἰθῶνος 221). Η έφοδος του ήρωα γίνεται συγκεκριμένα ἄκρας νυκτός, [ηνίχ'

---

<sup>25</sup>Ο Winington- Ingram 1999, σ. 40, διατυπώνει την άποψη ότι ήταν σχεδόν αδύνατον να υπάρχει ανάμεσα στους θεατές κάποιος που να μην είχε ακούσει σε κάποιο αττικό συμποτικό σχόλιο ότι ο Αϊαντας ήταν δεύτερος στη γενναιότητα μετά τον Αχιλλέα.

ἴσπεροι λαμπτήρες οὐκέτ' ἴηθον (285-86). Ἐτσι ἡ ἐπιχείρησή του συνιστᾶ ἓνα εἶδος φωτιάς, μιὰ καταστροφικὴ λάμψη που, σύμφωνα με τὸν Μενέλαο (1057) ὁ θεὸς ἐσβῆσε. Ἀλλὰ αὐτὴ ἡ τρέλα στὴ σκοτεινὴ νύχτα καὶ τὸ φωτεινὸ σκοτάδι που ἐπικαλεῖται ὁ Αἴαντας (393-395) υποβάλλουν τὴν ιδέα ὅτι ὁ ἥρωας ἔχει ἐμπλακεί με δυνάμεις θείες, οἱ ὁποῖες του προσδίδουν ιδιότητες που ξεπερνοῦν τὸ ἀνθρώπινο μέτρο, εἴτε πρὸς τὰ πάνω εἴτε πρὸς τὰ κάτω.<sup>27</sup> Ἐτσι αὐτὴ ἡ διαδικασία τοῦ θεάματος που ἐρχεται σε ἀντίθεση με τὴ σκοτεινὴ κατὰ τὸ χρόνο καὶ τὰ αἰτία νύκτωρ (47) ἐφόρμηση τοῦ ἥρωα υποβάλλει τὴ «δείξη» τοῦ Αἴαντα ἀπὸ τὴν Ἀθηνά, «δείξη» που μεταφέρει τὸ θέαμα ἀπὸ τὸν ἐξωσκηνικὸ χῶρο τοῦ «οπτήρος» στο σκηνικὸ. Αὐτὴ ἡ τομὴ που μοιράζει τὴ θέαση τοῦ ἥρωα καὶ τῶν πράξεων του σε ἐξωσκηνικὸ χῶρο καὶ λόγο καὶ σε σκηνικὸ ἀντιστοίχως χῶρο καὶ λόγο θεμελιώνεται στὸν Πρόλογο, γιὰ νὰ συμπήξει στὴ συνέχεια τοῦ ἔργου ἓνα σταθερὸ τρόπο θέασης τοῦ Αἴαντα που ὀρίζεται ἀπὸ ἓνα «πριν» καὶ ἓνα «νυν» γιὰ τὸν ἥρωα.

Ἐπομένως, ἡ θέαση τοῦ Αἴαντα συντίθεται καὶ ταυτόχρονα διαιρεῖται ἀπὸ ἓνα λόγο που τρέπεται ὄχι μόνον σε σκηνικὸ καὶ ἐξωσκηνικὸ κατὰ τὸ χρόνο ἀλλὰ καὶ σε ἑτεροαναφορικὸ καὶ αὐτο-αναφορικὸ. Ἐξηγούμαι γι' αὐτὴ τὴ δευτέρη τροπὴ τῆς θέασης. Ὁ Αἴαντας εἶναι ὑποκείμενος σε θέαση ὄχι μόνον μέσω τῶν λόγων που γίνονται γι' αὐτὸν ἀλλὰ καὶ μέσω τοῦ δικοῦ του αὐτοαναφορικοῦ λόγου που ἐκφέρεται ἐπὶ σκηνῆς.

Γιὰ νὰ συνοψίσουμε, αὐτὸ που ὁ Σοφοκλῆς πράττει εἶναι τὸ ἐξῆς: πρὶν ἀκόμη παρουσιάσει τὸν Αἴαντα ἐπὶ σκηνῆς ὡς θέαμα ὀλοζώντανο

---

<sup>26</sup> Βλ. Winnington-Ingram 1999, σσ. 42-43.

τόσο για την Αθηνά όσο και για τον Οδυσσέα, μάς τον προσφέρει ως θέαμα κατ' άλλον τρόπο. Ο δολίως και νύκτωρ δράσας Αϊαντας γίνεται αντιληπτός από τον οπτήρα και τίθεται στο επίκεντρο της αφήγησης του Οδυσσέα και της στιχομυθίας του με την Αθηνά (14-50). Υπό την έννοια αυτή, ο προβολέας του ποιητή πέφτει πάνω στον ήρωα, μοίρα του οποίου φαίνεται πως είναι τελικώς η «θεατότητά» του, όπως θα δειχθεί στη συνέχεια. Προκειμένου, μάλιστα, η Αθηνά να υποβάλει σε θέαση τον Αϊαντα προσβάλλει και πάλι την όρασή του, όπως τότε που δυσφόρους [επ' ἰομμασι γνώμας βαλοῦσα (51-52) τον εξέτρεψε (53) από το στόχο του. Έτσι η θεά πλήττει μια ευαίσθητη ανθρώπινη λειτουργία, με την οποία ειδικά ο Αϊαντας έχει ιδιαίτερη σχέση. Ο ήρωας, όπως παρουσιάζεται στην Ιλιάδα (17, 640-647), είναι τόσο προσηλωμένος στο φως, ώστε παρακαλεί τον Δία, αν έχει αποφασίσει να καταστρέψει τους Αχαιούς, να το κάνει αλλά μέσα στο φως, όχι μέσα στην ομίχλη που έχει σκορπίσει, ακριβώς [επειδή [εν [απράκτω σκότει τήν [ανδρείαν ε[ις ο[υδέν γενναῖον ε[~ιχε διαθέσθαι, όπως σχολιάζει ο Λογγίνος στο Περί Ὑψους του (κεφ. 9.10). Ο Αϊαντας, επομένως, ακόμη και το θάνατό του τον θέλει μέσα στο φως : [εν δ'ε φάει κα'ι {ολεσσον (17, 647). Αυτό το ομηρικό χωρίο μας συνδέει με τον Αϊαντα του Σοφοκλή, όπου επίσης η σχέση του ήρωα με το φως προβάλλει έντονη, μόνο που τώρα είναι πιο διευρυμένη, καθώς έχει αποκτήσει και την τραγική της διάσταση. Ο ποιητής χρειάζεται αυτήν την προσήλωση του ήρωα στο φως, ακριβώς για να τονίσει τη σημασία και τις συνέπειες που είχε η πράξη της Αθηνάς για τον Αϊαντα. Αυτές τις συνέπειες από τη συσκότιση της όρασής του τις

---

<sup>27</sup> Βλ. Segal 1981, σ.124.

αντιλαμβάνεται πλήρως ο Αϊάντας, όταν πια συνέρχεται από την άτη, γι' αυτό και ομολογεί για την αδικία που έγινε σε βάρος του:

κε[ι μ'η τόδ' ἴομμα καὶ φρένες διάστροφοι

γνώμης [απ~ηξαν τ~ης [εμ~ης, ο[υκ ἴαν ποτε

δίκην κατ' ἰαλλου φωτ`ος #ωδ' [εψήφισαν (447-49)

Ο ήρωας μετά από αυτήν την εμπειρία θεωρεί το φως και το σκότος με διαφορετικό τρόπο από το συνήθη. Στην πρώτη του μονολογική ρήση κάνει λόγο για το φαεινότετον ἰερεβος (395) που αποτελεί πλέον και τη μόνη του διέξοδο. Καλεί αυτό το «φωτεινότεατο σκότος» να τον πάρει ο[ικήτορα» (396) στα μέρη που ορίζει. Σε αυτά τα μέρη, εξάλλου, είναι δικαστής ο παππούς του Αϊάντα, ο Αιακός, μαζί με τον Ραδάμανθυ και τον Μίνωα, ενώ ο προπάππος του είναι ο Δίας, ο θεός του φωτοβόλου Ολύμπου. Θα μπορούσε, λοιπόν, κανείς να υποστηρίξει ότι ο ήρωας έχει γενεαλογική σχέση με το φως και το σκότος, που συναιρούνται στην επίκλησή του. Αυτή η επίκληση στο φαεινότετον ἰερεβος εγκαινιάζει μια σειρά παρόμοιων επικλήσεων και αποστροφών σε φυσικά στοιχεία, ειδικότερα όμως στο φως και το σκοτάδι με τα οποία ο ήρωας εφεξής θα συνομιλεί. Όπως παρατηρεί μάλιστα ο Stanford «η γλώσσα όλου του έργου ορχηστρώνεται σε μια ανιούσα και κατιούσα εικόνα φωτός και σκότους», η οποία και συμβάλλει στην ενότητα του έργου.<sup>28</sup> Αυτή η διαλεκτική αντίθεση και παράδοξη συναίρεση του φωτός με το σκότος δίνει στο λόγο του Αϊάντα μεταφυσική και ενορατική διάσταση, μεταστρέφοντας πλήρως τον ιλιαδικό

---

<sup>28</sup> Βλ. Stanford 1978, σσ.190, 197.

στίχο: [εν δέ φάει καί {ολεσσον (17. 647).<sup>29</sup> Τώρα στο [εν δέ φάει συναίρειται, θα έλεγε κανείς το αντώνυμο [εν σκότει. Σε αυτήν ακριβώς τη συναίρεση λανθάνει η διευρυμένη σχέση του ήρωα με το φως, που συνιστά πλέον τη μετατόπισή του από την επική θεώρηση των πραγμάτων στην τραγική. Ο ήρωας έχει διαμορφώσει φιλοσοφική και κοσμολογική αντίληψη όχι μόνο για τη συναίρεση του φωτός με το σκότος αλλά και για την καθημερινή εναλλαγή τους.<sup>30</sup> Η ημέρα διαδέχεται τη νύχτα και το αντίστροφο:

[εξίσταται δ'ε νυκτ'ος α[ιαν'ης κύκλος

τ~η λευκοπόλω φέγγος ]ημέρα φλέγειν.(672–673)

Αυτή η εναλλαγή των δύο στοιχείων, μεταξύ άλλων εναλλαγών στο φυσικό κόσμο, αναρωτιέται ο Αϊαντας, δεν είναι ένα πειστικό τεκμήριο και για τη δική του μεταβολή, απέναντι στους Ατρείδες (678–682); Το δίλημμα του Αϊαντα, όπως επισημαίνει ο Κνοχ, «φωτίζει όχι μόνο τις μεταφυσικές και ηθικές όψεις της ανθρώπινης ζωής στη γη αλλά επίσης τις πολιτικές και κοινωνικές.»<sup>31</sup> Οι αναφορές στο φως ενόψει του αποφασισμένου και γι' αυτό επικείμενου θανάτου συνεχίζονται από τον ήρωα με ιδιαίτερη ένταση και πυκνότητα στην τελευταία του ρήση, όταν πια έχει στήσει το σπαθί του, για να αυτοκτονήσει. Ο Αϊαντας εντελώς μόνος πάνω στη σκηνή υπό το φως χαιρετά τον ήλιο που διφρηλατε~ι τον α[ιπ'υν ο[υρανόν (845) και τον παρακαλεί να αναγγείλει το θάνατό του στον γέροντα πατέρα και τη δύστυχη μάνα του (848–49). Στη συνέχεια καλεί το θάνατο: @ω θάνατε θάνατε,

<sup>29</sup> Βλ. Stanford 1978, σ.192.

<sup>30</sup> Βλ.. Κνοχ 1961 , σσ.18–20.. Ο συγγραφέας αναφέρεται στη σημασία της εναλλαγής στη φύση και την ανθρώπινη ζωή, όπου το [αεί δεν υφίσταται.

<sup>31</sup> Βλ.. Κνοχ 1961, σ. 20. Βλ.. επίσης σημείωση 96, όπου σχετική βιβλιογραφία για την πολιτική θεώρηση του Αϊαντα.



νουν μ' [επίσκεψαι μολών (854) και αποχαιρετά το σέλας της φαεινῆς ]ημέρας και τὸν διφρευτῆν Ἡλιον (856–57). Το ὑστατον ἔπος (864) το απευθύνει ο Αἴαντας στο φέγγος (859), στη Σαλαμίνα, στην Αθήνα, στη συγγενική γενιά του, στις πηγές, στους ποταμούς και στους κάμπους της Τροίας (860–63). Με άλλα λόγια το απευθύνει στον ορατό κόσμο που συνθέτει το φως και συντίθεται από αυτό. Ο πρώτος και ο ὑστατος, λοιπόν, χαιρετισμός του Αἴαντα, είναι στο φως: [εμὸν φάος - @ω φέγγος(394,859). Αυτή η εμμονή του Σοφοκλή στο φως και την ὄραση του Αἴαντα θεμελιώνει ακόμη περισσότερο, ὅπως θα δούμε στη συνέχεια, τη θέαση και τη θεατότητα του ἥρωα, ενώ από την άλλη υποβάλλει την ιδέα ὅτι ο ποιητής σκηνοθετεί και διευρύνει δραματικά το ομηρικό: [εν δ'ε φάει καὶ ἰολεσσον σε μια διαδικασία που εκκινεί με τη «δείξη» της Αθηνάς και ολοκληρώνεται με το θάνατο του ἥρωα.

#### **4. Η Αθηνά και το θέαμα που προσφέρει**

Πράγματι η θεά, και είναι χαρακτηριστικό το ρήμα που χρησιμοποιεί ο Σοφοκλής, θα δείξει (δείξω 66) την περιφανῆ νόσον του Αἴαντα στον Οδυσσέα. Έτσι, διαστρέφεται για δεύτερη φορά η ὄραση του ἥρωα και ο ίδιος τρέπεται από τη θεά σε ενδοδραματικό θέαμα. Αξιίζει να σημειωθεί ὅτι ο ποιητής εμμένει διὰ της Αθηνάς σε αυτή τη διαδικασία του θεάματος, γι' αυτό και χρησιμοποιεί μέσα σε δυο στίχους (69–70) τέσσερις λέξεις για την ὄραση και το φως:

[εγὼ γὰρ [ομμάτων[αποστρόφους

α[υγὰς [απείρξω τὴν πρόσωπιν ε[ισιδεῖν

Με αυτόν τον τρόπο διασφαλίζει η θεά τη «δείξη» του θεάματός της στον Οδυσσέα, ο οποίος ωστόσο ανθίσταται στις προθέσεις της Αθηνάς. Οι

όποιες ενστάσεις του Οδυσσέα για το φοβερό θέαμα του μεμνηνός [ανδρός (81) κάμπτονται τελικώς, καθώς η θεά απερίφραστα και πάλι δηλώνει: [εγ'ω σκοτώσω βλέφαρα και δεδορκότα (85). Είναι χαρακτηριστικό ότι η θεά στέλνει τον Αϊαντα στο σκοτάδι, τη στιγμή που τον κάνει θέαμα σε όλους. Η Αθηνά μάλιστα, δίκην εσωτερικού σκηνοθέτη, ρυθμίζει και τις τελευταίες λεπτομέρειες (87), πριν επιδείξει το θέαμά της. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργείται η ψευδαίσθηση ότι στήνεται μέσα στο ίδιο το θέατρο ένα δεύτερο θέατρο, όπου ο Οδυσσέας τρέπεται σε ιδανικό θεατή και η Αθηνά σε σκηνοθέτη. Έτσι ο Πρόλογος οργανώνεται σε θεατρικό και μεταθεατρικό επίπεδο, με δέκτες του θεάματος τον Οδυσσέα και τους θεατές, αντιστοίχως στο πλαίσιο της εσωτερικής και εξωτερικής επικοινωνίας του έργου<sup>32</sup>. Το μεταθεατρικό αυτό επίπεδο, υποστηρίζει η Γκαστή, «προσδιορίζεται από το ότι το έργο διακρίνεται για την «αυτοσυνείδησή» του, δηλαδή εφιστά την προσοχή στο ίδιο το θέαμα ως θέαμα μέσω αυτοαναφοράς.»<sup>33</sup>

Αυτό ακριβώς το θέαμα συμπυκνώνεται στη μορφή του Αϊαντα, ο οποίος και παραμένει το μόνο «καθαρό» για το δραματικό του ρόλο πρόσωπο που υπόκειται διττώς σε θέαση την πρώτη φορά με τη μορφή της αφήγησης και στιχομυθίας ανάμεσα στην Αθηνά και τον Οδυσσέα και τη δεύτερη με τη μορφή μιας ζωντανής αλλά βεβλαμμένης από τη θεία επιδεικτικότητα παρουσίας. Κατά συνέπεια, ο Αϊαντας δεν μπορεί να δει κανέναν, ακούει απλώς το κλητικό φθέγμα (89) της θεάς. Δεν

---

<sup>32</sup> Βλ. Γκαστή 1998, σσ. 181-82. Επίσης σημ. 1, όπου και σχετική βιβλιογραφία για τα μοντέλα επικοινωνίας σε αφηγηματικά και δραματικά κείμενα, για τον όρο αυτοαναφορά και μεταθεατρικότητα.

αντιλαμβάνεται ούτε βλέπει τον παριστάμενο Οδυσσέα, στον οποίο μάλιστα αναφέρεται με σκαίο τρόπο, εντείνοντας την ειρωνεία του τραγικού λόγου του.

Ο Σοφοκλής, λοιπόν, έχει κατά τέτοιο τρόπο οργανώσει τον Πρόλογο, ώστε πάντα να υπάρχει ένα κενό όρασης – θέασης. Αυτό το κενό που συνιστά το σχήμα : ορατός Αϊάντας – αόρατος Οδυσσέας συμπυκνώνει για τον Segal τη δύναμη της ψευδαισθησης στο θέατρο. Μια δύναμη που εκφράζεται στην περίπτωση μας με την Αθηνά, η οποία και αναπαριστά τη δύναμη του δραματουργού, όπως εκείνη διατυπώνεται αλλά για τη θεότητα στο στίχο του Οδυσσέα: « γένοιτο μέντ{αν π~αν θεο~υ τεχνωμένου» (86). Πίσω όμως από την παντοδύναμη τέχνη της θεάς, συνεχίζει ο Segal, δεν μπορούμε παρά να δούμε την τέχνη του ποιητή που μας ενισχύει να αντιληφθούμε τη διαδικασία της ψευδαισθησης, «δηλαδή την παραδοξολογική πολυπλοκότητα της τέχνης της Αθηνάς να κάνει τον εαυτό της ορατό και τον Οδυσσέα αόρατο στον κοινό θεατή τους, τον Αϊάντα.»<sup>34</sup> Έτσι η {αποπος Αθηνά πληρώνει διά του λόγου της το κενό του Οδυσσέα. Ο λόγος της θεάς κατ' άλλον τρόπο παύει να είναι μόνο φθέγμα για τον Ιθακήσιο βασιλιά, γίνεται και θέαμα απτό στο πρόσωπο του μεμνότος Αϊάντα, ο οποίος και εκτίθεται στη θέαση του αντιπάλου του. Υπό την έννοια αυτή, ο θεϊκός λόγος γίνεται θεατός και ο ανθρώπινος στην περίπτωση του Οδυσσέα αθέατος.

## **5. Η επίδραση του θεάματος στον Οδυσσέα**

---

<sup>33</sup> Βλ, Γκαστή 1998, σσ. 181-182.

<sup>34</sup> Βλ. Segal 1995, σσ.18-19

Στην αντιστροφή αυτή ο αθέατος Οδυσσεάς ἴορ~α τον βυθισμένο στην παραίσηση Αἴαντα, σε ένα παιγνίδι που η ίδια η ειρωνεία και η τραγικότητα του δραματικού λόγου στήνει. Η θέαση του Αἴαντα προσφέρεται όχι μόνο ως η δυνατότητα μιας θεάς αλλά κυρίως ως η δυνατότητα ειρωνείας που συνιστά η ανθρώπινη απουσία ως παρουσία και το αντίστροφο. Η ανθρώπινη παρουσία ως απουσία.

Εξηγούμαι: το επιδεικτικό και διδακτικό κατά την Αθηνά για τη δύναμη των θεών (118–120, 127–133) θέαμα συνταράζει τον Οδυσσέα και επιφέρει στον ίδιο μια εσωτερική μεταβολή. Ο δυσμενής (122) Αἴαντας είναι τώρα ένας δύστηνος (122) άνδρας, ο κυνηγέτης Οδυσσεάς των πρώτων στίχων του προλόγου οικτίζει τώρα τον αντίπαλό του, «τα μάτια της εχθρότητας γίνονται τα μάτια του οίκτου».<sup>35</sup> Αν επιμείνουμε περισσότερο σε αυτή την εσωτερική «περιπέτεια» του Οδυσσέα, θα διαπιστώσουμε ότι αυτή τη μεταβολή την εξηγούν και τη συνθέτουν τρεις προκείμενες: η θέαση του Αἴαντα, η αυτοθέαση του Οδυσσέα, η θέαση του ανθρώπινου είδους. Με άλλα λόγια το θέαμα που αντικρίζει ο Οδυσσεάς «εμβολίζει» τόσο πολύ την όρασή του και συνεπώς τη σκέψη του, ώστε εκείνη διευρύνεται από την κατάσταση του απλού ἴορ~αν και περιέρχεται στην κατάσταση του πιο σύνθετου και πνευματικότερου σκοπε~ιν (124) που συμπήγει φιλοσοφία και τρόπο ζωής:

ἴορ~ω γάρ ἴημ~ας ο[υδέν ἕοντας ἕαλλο πλήν

εἰδωλ' ἄσοιπερ ζ~ωμεν ἕη κούφην σκίαν (124–125)

---

<sup>35</sup> Βλ. Seale 1982, σ.149.

Ο Οδυσσεάς από το ασφαλές λόγω της Αθηνάς «κρησφύγετό» του εννοεί στο πρόσωπο του Αϊαντα το πραγματικό απείκασμα της ανθρώπινης φύσης. Έτσι ο Αϊαντας γίνεται, κατά κάποιο τρόπο, το κάτοπτρο του Οδυσσέα, ο οποίος δείχνει να συνειδητοποιεί τον εαυτό του μέσα από τους διάστροφους [οφθαλμούς του αντιπάλου του. Υπό την έννοια αυτή, το τεράστιο σώμα του Αϊαντα που κινείται επί σκηνης συνιστά ένα ακόμη θέατρο, όπου ο θεατής Οδυσσεάς δε θεάται μόνον τον Αϊαντα αλλά κυρίως τον ίδιο του τον εαυτό. Αυτήν ακριβώς την οπτική αντίληψη του εαυτού μας μέσω του άλλου εισηγείται ο σοφόκλειος Οδυσσεάς, στοιχείο που δεν μπορεί παρά να μας θυμίζει τη σχετική συζήτηση του Σωκράτη με τον Αλκιβιάδη στον ομώνυμο πλατωνικό διάλογο. Ο φιλόσοφος θεωρεί ότι η λυδία λίθος για την οπτική αντίληψη του εαυτού μας είναι το δεικτικό «εκείνος» που ταυτίζεται τόσο με τα κάτοπτρα όσο και με τους οφθαλμούς του άλλου, όπου το «εγώ» μας καθρεπτίζεται (Αλκ. 132d-e).<sup>36</sup>

Υπό την έννοια αυτή, η οπτική αντίληψη του Οδυσσέα εκκινεί από τη θέαση του Αϊαντα και «σταθμεύει», πριν εκτιναχθεί στο «]ημ~ας», στη θεώρηση της δικής του ζωής: ο[υδέν τ'ο τούτου μ~αλλον {η το[υμόν σκοπ~ων (124). Είναι δε πολύ χαρακτηριστικές οι λέξεις που χρησιμοποιεί ο Σοφοκλής: ε{ιδωλα, κούφην σκιάν, για να αποδώσει το ακριβές περίγραμμα της ανθρώπινης παρουσίας που συλλαμβάνεται ταυτόχρονα ως απουσία. Στην περίπτωση, μάλιστα, του θηρευτή-Οδυσσέα αυτή η «σύλληψη» αποκτά ένα άλλο περιεχόμενο. Ο ήρωας «συλλαμβάνει» επιτέλους το θήραμά του, μόνο που το συλλαμβάνει, το εννοεί ακριβέστερα ως απουσία, ως προέκταση

---

<sup>36</sup> Βλ. Frontisi-Ducroux – Vernant 2001, σσ.139-140.

της πιθανής μεταβολής στη δική του ζωή, αίσθηση που διευρύνεται τόσο πολύ, ώστε τελικά να καταργούνται οι διακριτοί ρόλοι: θηρευτής – θήραμα και να συναιρούνται σε ένα «]ημε~ις», όπου όλοι στροβιλίζονται. Η κλίμακα μέχρι και το «]ημε~ις» είναι τρίβαθμη στο λόγο του Οδυσσέα (121–126): [εποικτίρω νιν → το[υμ`ον σκοπ~ων → ]ορ~ω ]ημ~ας και ευθέως ανάλογη με τις τροπές και τη δυναμική που αναπτύσσει η θέασή του. Καταλύτης, λοιπόν, στη μεταβολή και διεύρυνση του οδυσσειακού λόγου δεν είναι ένας άλλος λόγος, πρωτίστως είναι ένα θέαμα με το οποίο, ωστόσο, αρθρώνεται ένας ιδιότυπος λόγος, ο λόγος του θεάματος που δεν είναι παρά κατ'αντιστροφή το θέαμα του ίδιου του λόγου. Έτσι γίνεται θέαμα ο αδάμαστος λόγος της θεάς, ο ατώμενος λόγος του Αίαντα, ο κυνηγετικός και εν συνεχεία αυτοενδοσκοπικός λόγος του Οδυσσέα.

Κατά συνέπεια, η θέαση του Αίαντα λειτουργεί σε τρία ενδοδραματικά επίπεδα: επικυρώνει εξ αρχής το λόγο της θεότητας, προβάλλει κατά δεύτερο ένα λόγο «μεμνηνότα» και κατά τρίτον διευρύνει ένα λόγο κλειστό, μετατρέποντάς τον σε λόγο καθολικό. Έχω την αίσθηση ότι στον Πρόλογο αυτής της τραγωδίας προβάλλεται και διερευνάται μεταξύ άλλων η σχέση του τραγικού λόγου με τη θέασή του, με άλλα λόγια η σχέση της ίδιας της όρασης με το λόγο, μια σχέση που θεατρίζεται τόσο στην περίπτωση του Αίαντα όσο και στην περίπτωση του Οδυσσέα με διαφορετικούς, όπως είδαμε, κάθε φορά όρους. Αλλά το θέαμα που συνιστά η επί σκηνής παρουσία του Αίαντα λειτουργεί και σε άλλα επίπεδα, που έχουν να κάνουν με την τέχνη, τη σημασία της και την τεχνική του Σοφοκλή. Έτσι ο ποιητής παριστάνει επί σκηνής την επίδραση που

είναι δυνατόν να έχει η Ποίηση, και ειδικότερα η τραγική, στους άμεσους δέκτες της, τους θεατές. Το «εποπτικό» και «επιδεικτικό» θέαμα-μάθημα της Αθηνάς δεν εξαντλεί τη δραστικότητα του στη σημασία που έχει μόνο για τον Οδυσσέα, αφορά εξίσου τους θεατές που εννοούν τον παιδευτικό λόγο της θεότητας (127-133). Ο αρχαίος σχολιαστής έχει ήδη επισημάνει: παιδευτικός ]ο λόγος καί [αποτρεπτικός ]αμαρτημάτων. Καί το~υτο [επίτηδες καί τ~ω Οδυσε~ι καί τ~ω θεατ~η ]υπέδειξε τόν Α {ιαντα δηλ~ων ]ως ]ο πρότερον φρόνιμος καί πρακτικός ν~υν [εξέστη διά τό θεομαχ~ησαι.<sup>37</sup>

Η παιδευτική, εξάλλου, λειτουργία της ποίησης ήταν αναμφισβήτητη στην αρχαία ελληνική κοινωνία. Ο Αριστοφάνης στους *Βατράχους* του διά στόματος Ευριπίδη διακηρύττει την προσφορά της ποίησης και των ποιητών, απαντώντας στο ερώτημα του Αισχύλου: τίνας ομνεκα χρή θαυμάζειν {ανδρα ποιητήν ; Η απάντηση: δεξιότητος καί νουθεσίας, |οτι βελτίους τε ποιο~υμεν τούς [ανθρώπους [εν τα~ις πόλεσιν (1008-10). Αλλά αυτή η παιδευτική επίδραση της ποίησης έχει τη βάση της στη συναισθηματική δόνηση του θεατή. Εξάλλου, «το να είσαι μέλος ενός ελληνικού ακροατηρίου ήταν καταφανώς μια μη παθητική εμπειρία».<sup>38</sup> Η δυναμική της επίδρασης που έχει η ποίηση στον ακροατή είναι ένα στοιχείο που οι αρχαίοι συγγραφείς όχι μόνο είχαν συνειδητοποιήσει, αλλά και είχαν αναγάγει σε συγγραφικό τους θέμα. Ήδη στον Όμηρο, τόσο η Πηνελόπη που ακούει το τραγούδι του Φήμιου στην πρώτη ραψωδία της Οδύσσειας για το λυγρόν νόστον των Αχαιών (328-36) όσο και ο Οδυσσέας που ακούει στο παλάτι των Φαίακων τον Δημόδοκο να τραγουδά για τη ζωή του (8. 83-95, 521-34), αντιδρούν με κλάμα γοερό.

---

<sup>37</sup> Βλ. Χριστοδούλου 1977, σ. 42, ad 118.

Αλλά και στον σοφιστή Γοργία βρίσκουμε τη δύναμη που ασκεί γενικότερα ο λόγος και ειδικότερα η ποίηση στην ψυχή του ακροατή. Έτσι ο ποιητικός λόγος επιδρά όπως τα φάρμακα που μπορούν να επιφέρουν τη θεραπεία ή το θάνατο. (] Ελένης [ Εγκώμιον, 8-10, 14).<sup>39</sup> Το κείμενο, όμως, όπου προβάλλεται εντονότερα η δυναμική επίδραση της ποίησης και πιστοποιείται η σχέση του θεατρικού λόγου με το έπος είναι ο { *Iων* του Πλάτωνα (535 b–e)<sup>40</sup>. Ο ραψωδός παρουσιάζεται να συνεπαίρνεται ο ίδιος και να συνεπαίρνει κατά την «υποκριτική εκτέλεση» της ραψωδίας τους θεατές, τους οποίους βλέπει [από το~υ βήματος κλάοντάς τε καί δεινόν [εμβλέποντας καί συνθαμβο~οντας το~ις λεγομένοις (535 e). Αυτός ο συσχετισμός μάλιστα της «υποκριτικής» απαγγελίας του λόγου στο θέατρο με την απαγγελία των ραψωδών του έπους τονίζεται και από τον Αριστοτέλη στη *Ρητορική* του (1403b 20–24, 1404a 20–24), ενώ στην *Ποιητική* διατυπώνεται ξεκάθαρα η επίδραση της τραγικής ποίησης στους θεατές, τα πάθη των οποίων «καθαίρει» (1449b, 27–28).

Ο Σοφοκλής, λοιπόν, για να επιστρέψουμε στη σκηνή του Προλόγου, παριστάνει αυτήν την επίδραση σε όλη την κλίμακά της. Ο Οδυσσεάς στη θέα του Αϊαντα δοκιμάζει και τον φόβον και τον {ελεον, και εννοεί το μάθημα της Αθηνάς, χωρίς όμως να υιοθετεί τη σκληρότητά της απέναντι στον ήρωα, καθώς έχει γίνει σοφότερος. Ο Οδυσσεάς – αν θέλουμε να μιλήσουμε με όρους του Πλουτάρχου, ο οποίος επικαλείται τον Γοργία στο δοκίμιό του Πότερον [Αθηνα~ιοι κατά πόλεμον {η κατά σοφίαν [ενδοξότεροι (348C)– ως θεατής

---

<sup>38</sup> Βλ. Murray 1996, σ.17.

<sup>39</sup> Βλ. Diels 1960, σσ. 288–91 και 292–93.

<sup>40</sup> Βλ. Βαλάκας 2001, σ.752.



γίνεται σοφότερος, ακριβώς επειδή «απατήθηκε», δηλαδή βρέθηκε στη δίνη του θαυμαστοῦ [ακροάματος καί θεάματος της τραγωδίας, παρασύρθηκε στην απάτη του μύθου και του πάθους του ήρωα, και υπό την έννοια αυτή διανοίχθηκε η όραση και η εσωτερικότητά του. Ο τραγικός λόγος, λοιπόν, ενστάλαξε στον θεατή Οδυσσέα τη σοφία και την ανθρώπινη ευαισθησία, αφού ]ο δ' [απατηθείς σοφότερος ε[υάλωτον γάρ ]υφ' ]ηδον~ης λόγων τό μή [αναίσθητον (Πότερον [Αθηνα~ιοι..., ό.π.). Έτσι, με τη δείξη και την επίδραση του θεάματος ο ποιητής θεμελιώνει στον Πρόλογο αφενός ένα είδος οπτικής εμπειρίας για τους θεατές του στο πρόσωπο του Οδυσσέα και αφετέρου τους ξεναγεί στην ίδια του την τέχνη και την τεχνική, καθώς ο ήρωας που προσφέρεται με τόση ενάργεια στους θεατές από τους αφηγηματικούς λόγους του Οδυσσέα και της Αθηνάς, αμέσως μετά γίνεται ο ίδιος θέαμα ολοζώντανο μπροστά τους. Αυτό, λοιπόν, που προσφέρεται αρχικά εναργώς, για να προκαλέσει την {εκπληξιν, τρέπεται στη συνέχεια σε θέαμα κινούμενον και ομιλούν επί σκηνής<sup>41</sup>. Το αριστοτελικό πρό [ομμάτων τα~ντα ποιε~ιν , για την ενάργεια του ρητορικού λόγου (Ρητορ. Γ, 1411b 20) ή το του Πολυβίου πρό [οφθαλμ~ων τιθέναι τά δεινά για τους εκπροσώπους της δραματικής ιστοριογραφίας βρίσκει, θα λέγαμε, την ολοκλήρωσή του στο σκηνικό λόγο της Τραγωδίας, όπου οι άνθρωποι παρουσιάζονται ενεργούντες, δρώντες. Υπό την έννοια αυτή, τη ρητορική της αφήγησης του Οδυσσέα και της Αθηνάς για έναν ομηρικό ήρωα τη διαδέχεται «η ρητορική της όψης» και παρουσίας του Αϊάντα, στοιχείο που τρέπει αυτόματα τους ακροατές της

---

<sup>41</sup> Βλ. όσα αναφέρει ο Λογγίνος στο Περί 'Υψους, κεφ. 15 για τις φαντασίες γενικότερα και ειδικότερα για τη ρητορική και ποιητική φαντασία που στοχεύουν αντιστοιχώς στην [ενάργειαν καί τήν {εκπληξιν. Περισσότερα για την[ ενάργειαν στον Zanker 1981, σσ. 297-311.

θεότητας σε θεατές ενός δρώμενου. Στο πλαίσιο μιας τέτοιας ανατομίας του προλόγου, δημιουργείται η εντύπωση ότι ο Σοφοκλής μας καλεί να δούμε όχι μόνο ένα δράμα μέσα στο δράμα αλλά μια παράσταση που δείχνει στο θεατή πώς η επική αφήγηση γίνεται δράμα, πώς δηλαδή ένας επικός ήρωας τρέπεται με όρους παράστασης-θέασης σε τραγικό. Αυτή μάλιστα η τροπή συνιστά ένα διάλογο που θεμελιώνεται στον Πρόλογο, για να διαχυθεί στη συνέχεια σε όλο το σώμα του έργου, ανάμεσα στα δύο είδη: την τραγωδία και το έπος. Αυτό που συμβαίνει, λοιπόν, στον Πρόλογο είναι τούτο: μια ηρωική μορφή, ο Αϊάντας, με τεράστιο μυθολογικό εκτόπισμα, μεταφέρεται επί σκηνής, όπου και διασπάται στο επικό και το τραγικό της στοιχείο.

## **6. Το ιλιαδικό πρότυπο και η οπτική του αρχαίου θεατή**

Αυτήν ακριβώς τη διαίρεση που συνιστά και ταυτόχρονη συνύπαρξη επί σκηνής του επικού με τον σοφόκλειο Αϊάντα μας καλεί να αντιληφθούμε ο ποιητής, ο οποίος ούτως ή άλλως χαρακτηρίστηκε ήδη από τα αρχαία χρόνια φιλόμηρος (T. Gr. F. IV T115, Ευστάθιος)<sup>42</sup>. Ο Πολέμων μάλιστα, αρχηγός της Ακαδημίας από το 314–276 π.Χ. θεωρούσε }| Ομηρον μὲν Σοφοκλέα [επικόν , Σοφοκλέα δέ | Ομηρον τραγικόν ( T. Gr. F. IV T115). Η τραγωδία Αΐας βεβαιώνει αυτόν το χαρακτηρισμό με τον πιο κατηγορηματικό τρόπο. Ο σοφόκλειος ήρωας είναι χωρίς αμφιβολία πολύ πιο κοντά στο ιλιαδικό πρότυπο από ό,τι άλλοι χαρακτήρες του ποιητή.<sup>43</sup> Βασικές σκηνές, εξάλλου, όπως θα δούμε στη συνέχεια του έργου, ανακλούν αντίστοιχες

---

<sup>42</sup> Βλ. Miller 1946, σσ. 99–102.

ομηρικές που μετατοπίζουν διαρκώς την οπτική του αρχαίου θεατή από το ένα λογοτεχνικό είδος στο άλλο, και εκτρέφουν παράλληλα τον προβληματισμό του όχι μόνο στο επίπεδο των σχέσεων που μπορεί να έχουν δύο διαφορετικά λογοτεχνικά είδη αλλά και στο επίπεδο της σχέσης που μπορεί να έχει ο διασκευασμένος τραγικά επικός μύθος με τη σύγχρονή τους ιστορική πραγματικότητα.

Δεν πρέπει, εξάλλου, να μας διαφεύγει το γεγονός, αν και δεν είναι στόχος της εργασίας αυτής, ότι για τον αθηναίο θεατή – μπορούμε να φανταστούμε το ενδιαφέρον ειδικά των πολιτών από την αιαντίδα φυλή–, ο Αϊαντας δεν «ήταν απλώς ένας χαρακτήρας από τη λογοτεχνία και την τέχνη αλλά επίσης μια φιγούρα της ηρωικής λατρείας (hero-cult).»<sup>44</sup> Επομένως, ο Αϊαντας ενσαρκώνει έναν από τους μεγαλύτερους ήρωες, ο οποίος ήρθε από τη Σαλαμίνα, ένα νησί που από τον 6<sup>ο</sup> αιώνα ανήκε στους Αθηναίους.<sup>45</sup> Αν μάλιστα σκεφτούμε ότι η τραγωδία παριστάνεται γύρω στο 450, δηλαδή την εποχή που η Αθήνα ζει τη ριζοσπαστική φάση της δημοκρατίας της, καθώς έχει περιορίσει ήδη από το 460 τις δικαιοδοσίες και τα πολιτικά δικαιώματα των αριστοκρατών, τότε οι ομηρικοί υπαινιγμοί αποκτούν και ιστορική βαρύτητα, αφού οι συγκρούσεις και οι συζητήσεις για τη θέση και τη σχέση πλέον του αρχαϊκού-αριστοκρατικού ήθους με τις σύγχρονες ιστορικές συνθήκες, πρέπει να ήταν έντονες.<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> Βλ. Garvie 1998, σ.8. Γενικότερα για τη σχέση του Σοφοκλή με τις ομηρικές τεχνικές σε αντίθεση με την πρακτική του Αισχύλου, βλ. Herington 1985, σ.136–44. Βλ. επίσης Αριστοτέλη Περί Ποιητικής, για τη σχέση της τραγωδίας με τον επικό κύκλο (1459 b 1–7).

<sup>44</sup> Βλ. Garvie 1998, σ. 5.

<sup>45</sup> Βλ. Garvie 1998, σ.5. Για τη σχέση επίσης της Αθήνας με τον Αϊαντα βλ. Ηρόδ. 8.64, Πλούτ. Θεμ. 15 για τη βοήθεια που οι Αθηναίοι πίστευαν ότι τους παρείχε ο Αϊαντας στη Σαλαμίνα το 480.

<sup>46</sup> Βλ. Meier 1997, σ. 46.

Κατά συνέπεια, «τα ομηρικά στοιχεία είναι μετωνυμίες για τα νέα ιστορικά δεδομένα», όπως υποστηρίζει ο Βαλάκας.<sup>47</sup>

## **7. Η προετοιμασία των θεατών για το διάλογο με το έπος**

Με τον τρόπο αυτό ο ποιητής προετοιμάζει στον Πρόλογο τους θεατές για το διάλογο που αναπτύσσει εφεξής ο τραγικός Αίαντας με τον επικό, ένα διάλογο που συνιστά στην ουσία διάλογο του Σοφοκλή με το κοινό του και τον Όμηρο. Ο ποιητής φροντίζει όμως στον Πρόλόγο του να καταδείξει και κάτι άλλο, ότι η τεχνική του επενδύεται σε σκηνές «έντονου οπτικού ενδιαφέροντος»<sup>48</sup> και ότι η εμμονή του σε οπτικούς λεξιλογικούς όρους δηλώνει την απόφασή του να προσφέρει το μύθο του με το ρυθμό του θεάματος.<sup>49</sup> Εξάλλου, οι τραγωδίες γράφτηκαν ακριβώς για να παρασταθούν. Μόνο που το θέαμα αυτό, σκηνικό ή διά λόγου προσφερόμενο μετατοπίζεται, όπως θα δούμε, από τη δείξη της Αθηνάς στη δείξη και τον τρόπο του Αίαντα. Υπό την έννοια αυτή, ο ήρωας παρουσιάζεται να θεάται τον ίδιο του τον εαυτό, όταν συνέρχεται από την άτη. Αφού, λοιπόν, ο ήρωας έγινε αντικείμενο θέασης στον Πρόλογο, τώρα είναι ανάγκη να παρουσιάσει τον εαυτό του, πιο συγκεκριμένα τον τρόπο με τον οποίο τον βλέπει. Ή για να μιλήσουμε με τους όρους του Starobinski: «ο ήρωας, από τη στιγμή που εμφανίζεται στη σκηνή, είναι όψιμος σχολιαστής της διαγεγραμμένης τροχιάς του..., αφού έγινε αντικείμενο της

---

<sup>47</sup> Βλ. Valakas 1987, σ.145.

<sup>48</sup> Βλ. Γκαστή 1998, σ.184, σημ. 3.

<sup>49</sup> Η αντίληψη αυτή υιοθετείται και από σύγχρονους σκηνοθέτες. Ο γνωστός σκηνοθέτης Βιτόριο Ταβιάνι σε συνέντευξή του στην Καθημερινή (21-10-2001), στο ένθετο «Τέχνες και Γράμματα» υποστηρίζει ότι «για να φτάσει στο θεατή ο μύθος πρέπει να έχει το ρυθμό του θεάματος»

αφήγησης του μύθου, πρέπει να αφηγηθεί τον εαυτό του.»<sup>50</sup> Αυτή η αφήγηση-θέαση, επομένως, δεν περιορίζεται στο άμεσο παρόν του ήρωα, επεκτείνεται και στο ένδοξο τρωικό παρελθόν του. Εκτός όμως από την αυτοθέαση του Αίαντα, ο Σοφοκλής θα μας προσφέρει τη θέαση του παρόντος και του παρελθόντος του ήρωα και μέσω των αναφορών που γίνονται από τους συνυποκριτές.

Έτσι, ο Αίαντας φωτίζεται τόσο από το δικό του αυτοαναφορικό λόγο όσο και από το λόγο των άλλων προσώπων. Συμβαίνει, επίσης, ο Σοφοκλής στις αναφορές του για το παρελθόν του ήρωα να φωτίζει τη σχέση του Αίαντα με τους συνανθρώπους του, όπως αυτή διαμορφωνόταν με βάση και μόνο την οπτική επαφή που είχαν μαζί του. Ο ποιητής έχοντας, λοιπόν, ως διαχωριστικό όριο για το δραματικό παρόν και το τρωικό παρελθόν του ήρωα την άτη του, διακινεί παλινδρομικά το λόγο του στο πλαίσιο που θέτει ο ίδιος ο χρόνος με τις διαβαθμίσεις του. Αυτή η παλινδρόμηση που συνιστά έναν τρόπο αυτοθέασης και ετεροθέασης του ήρωα, είναι στην ουσία η ποιητική διαδικασία, όπου υποβάλλεται το πρόσωπο του Αίαντα από το Σοφοκλή.

## **B. Αυτοθέαση - Ετεροθέαση του Αίαντα.**

### **Το παρόν και το παρελθόν.**

#### **1. Η πολυπροοπτική στην παρουσίαση του Αίαντα - Ο λόγος του χορού στην Πάροδο**

Αν παρακολουθήσουμε, λοιπόν, το ίδιο το κείμενο, θα δούμε ότι ο Σοφοκλής, αφού έθεσε τα θεμέλια της όρασης, του θεάματος και της

---

<sup>50</sup> Βλ. Starobinski 1992, σ. 56.

θέασης σε ό,τι αφορά τον Αϊαντα, πυκνώνει εφεξής τις αναφορές του σε σχέση με τον τρόπο με τον οποίο ο Αϊαντας θεάται την πραγματικότητά του και σε σχέση με το πώς οι άλλοι θεώνται τον ήρωα και αναφέρονται σε αυτόν. Με άλλα λόγια, ο Σοφοκλής δομεί τον τρόπο με τον οποίο ξανασυστήνει το επικό στοιχείο του Αϊαντα στο πλαίσιο αυτή τη φορά της οπτικοποίησης και της δραματικής αναπαράστασης. Ο ήρωας, επομένως, υπόκειται σε μια διαδικασία πολυπροοπτικής (multiperspectival)<sup>51</sup> παρουσίασης, η οποία εκκινεί από τον Πρόλογο (αναζήτηση Οδυσσέα, παντογνωσία Αθηνάς) και εξελίσσεται σταδιακά και παράλληλα με το έργο (μεσολάβηση Τέκμησσας, χορού, εμφάνιση Αϊαντα, αυτοκτονία, άφιξη αγγέλου, Τεύκρου, αγώνες λόγου μεταξύ νόθου αδελφού και Ατρείδων, επανεμφάνιση Οδυσσέα). Κατά συνέπεια, αυτό που προσφέρει η πολυπροοπτική παρουσίαση του Αϊαντα είναι, όπως επισημαίνει ο Segal «ότι δείχνει σε μας πώς η τραγωδία κριτικά εξερευνά την ηρωική επικέντρωση στο εγώ (selfcenteredness)». <sup>52</sup> Έτσι, στην Πάροδο ο χορός που εμπλέκεται σε αυτό το παιχνίδι λόγου και θέασης, αναφέρεται ουσιαστικά σε ό,τι προσέλαβε και διέδωσε ο Οδυσσέας με βάση τα ακούσματα και τα προσφερόμενα, ιδιωτικά, θα έλεγε κανείς, θεάματα της Αθηνάς στον Πρόλογο. Εξάλλου, όπως υποστηρίζει ο Seale, «ο απώτερος σκοπός αυτού του ιδιωτικού θεάματος είναι να το δημοσιοποιήσει ο Οδυσσέας σε όλους τους Έλληνες.» <sup>53</sup> Ο χορός μην πιστεύοντας σε αυτόν τον ζαμεν~η και κακόθρουν (137–138) λόγο των Δαναών, θεωρεί, πριν αρχίσει

---

<sup>51</sup> Για τον όρο : «πολυπροοπτική» (multiperspectival) παρουσίαση, με τον οποίο αποδίδεται η σταδιακή ανάδυση του Αϊαντα μέσα από την πολυπλοκότητα πολλών ατομικών οπτικών γωνιών, βλ. Segal 1995, σσ. 22–23.

να αναρωτιέται για τη συμφορά του ήρωα, ότι αντίβαρο σε αυτή την κακ'αν φάτιν (191) θα μπορούσε να είναι η ίδια η εμφάνιση του Αϊάντα. Γι' αυτό και λέει:

[αλλ' ἄστε γ' ἄρ δ' ἡ τ' ὄ σ' ὄν ῥομμ' [απέδραν,  
παταγο~υσιν | ατε πτην~ων [αγέλαι.  
μέγαν α[ιγυπι'ον (δ') ]υποδείσαντες  
τάχ' ῥαν, [εξάιφνης ε[ι σ' υ φανείης,  
σιγ~η πτήξειαν {αφωνοι (167-171)

Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Σοφοκλής τονίζει το ῥομμα του ήρωα και τις συνέπειες που η θέασή του επιφέρει. Η όψη και μόνο του Αϊάντα προξενεί πανικό και τρόμο. Όπως μάλιστα παραδέχεται στο τρίτο Επεισόδιο ο Μενέλαος –όταν πια ο ήρωας είναι νεκρός– η ζωντανή και μόνο παρουσία του Αϊάντα ακύρωνε κάθε εξουσιαστική δύναμη εναντίον του (1067). Έτσι και τώρα η εμφάνιση του Αϊάντα θα είναι καταλυτική για τους αντιπάλους του. Υπό την έννοια αυτή και η βαρυάλγητη γλ~ωσσα (199) του Οδυσσέα, η οποία αρθρώθηκε με βάση το θέαμα του Αϊάντα στον Πρόλογο, μπορεί να σιγήσει. Ένας λόγος, δηλαδή, που εξετράφη από ένα θέαμα, μπορεί να ακυρωθεί από ένα άλλο προσδοκώμενο θέαμα.

Η θέαση, λοιπόν, του Αϊάντα αναπτύσσει μια διπλή δυναμική. Από τη μια συγκρότησε ένα λόγο εξωσκηνικό, το λόγο του Οδυσσέα, με τη μορφή των διαδόσεων στους Αργείους –ο ενδοσκηνικός λόγος του Οδυσσέα έτσι μεταπίπτει σε εξωσκηνικό– και από την άλλη για το χορό η εμφάνιση του ήρωα συνιστά τη μόνη και οφειλόμενη απάντηση στα ερωτηματικά που

---

<sup>52</sup> Βλ. Segal 1995, σ. 23.

έχουν δημιουργηθεί για την ευθύνη που του αποδίδεται σε ό τι αφορά την πράξη της ζωοκτονίας. Ο λόγος, λοιπόν, διαγράφει έναν κύκλο, η αρχή και το τέλος του οποίου ορίζεται από το ίδιο σημείο. Το σημείο αυτό είναι η θέαση. Ο λόγος που αφορά στον Αϊαντα αφορμάται από τη θέαση και απολήγει στη θέαση, με την προσδοκία κατά τη διαγραφή που γίνεται να ελεγχθεί ως προς την πιστότητα ή ακυρότητά του. Σε αυτή τη θέαση με την καταλυτική δύναμη ευελπιστεί ο χορός. Εξάλλου, στην αρχαϊκή κοινωνία, μια κοινωνία ανταγωνισμού και επιδίωξης της δόξας «ο καθένας βρίσκεται κάτω από το βλέμμα του άλλου, ο καθένας υπάρχει μέσα από το βλέμμα αυτό.»<sup>54</sup> Ο Σοφοκλής εντέχνως προετοιμάζει την οφειλόμενη εμφάνιση του ήρωα, η οποία, κατά το χορό, θα αποσεισει τούς μεγάλους θορύβους (141) των Αργείων. Ο ποιητής, όμως, υποβάλλει παράλληλα και την ιδέα της ταπείνωσης και της αιδούς που αισθάνεται και θα ομολογήσει επί σκηνής ο ήρωας. Έτσι ο Σοφοκλής, αφού έκανε δημόσιο λόγο το ιδιωτικό θέαμα του Οδυσσέα για την άτη του ήρωα, προτίθεται με την επικείμενη εμφάνιση του Αϊαντα να κάνει θέαμα αλλά δημόσιο αυτή τη φορά την αιδώ του ήρωα. Κατά συνέπεια, τόσο το θέαμα της μανίας όσο και το θέαμα της σκηνής με τα σφαγμένα ζώα και τον στενάζοντα Αϊαντα (349–60) «δε συνιστούν μόνο αποκαλύψεις της αλήθειας, συνιστούν και σκηνές ταπείνωσης».<sup>55</sup> Ο ποιητής, λοιπόν, καλεί τους θεατές του να αντιληφθούν πώς ο Αϊαντας σιγά σιγά γίνεται πρόβλημα για τον επικό κόσμο, αλλά και πρόβλημα για

---

<sup>53</sup> Βλ. Seale 1982, σ. 145.

<sup>54</sup> Βλ. Vernant 1996, σ. 38.

<sup>55</sup> Βλ. Seale 1982, σσ. 174–75.



τον ίδιο του τον εαυτό.<sup>56</sup> Στη σκιά αυτού του προβλήματος και του προβληματισμού αναγκάζεται να υπάρξει ο Αϊαντας, ο οποίος και θα επιδιώξει να λυτρωθεί από τα δεινά του.

## **2. Ο ρόλος και ο λόγος της Τέκμησας**

Εντούτοις ο ήρωας, αν και προ(σ)κλήθηκε από το χορό να εμφανιστεί, δεν εμφανίζεται αμέσως. Ο ποιητής αναβάλλει για λίγο την εμφάνιση του Αϊαντα, ακριβώς γιατί θέλει να μας τον προσφέρει και μέσω του δουριαλώτου λέχους του (221), της Τέκμησας, ο ρόλος της οποίας είναι πολλαπλός. Η Τέκμησσα με την αφήγησή της (284–330) δημοσιοποιεί την εμπειρία της για την {ακρας νυκτός (285) έξοδο και είσοδο του ήρωα στη σκηνή, για τη συνομιλία του με κάποια σκιά (301) – δε γνωρίζει ότι είναι η Αθηνά – και για το νέον {αλγος που ως φρόνιμος (259) τώρα αντιμετωπίζει. Αλλά ο ρόλος της Τέκμησας δεν εξαντλείται σε αυτόν το λόγο. Η Τέκμησσα θα ανοίξει τη σκηνή, για να προσφέρει στο χορό ως θέαμα τον Αϊαντα, επομένως ο ρόλος της είναι διαμεσολαβητικός ανάμεσα στο εσωτερικό και εξωτερικό της σκηνής.<sup>57</sup> Η διαμεσολαβητικότητα, όμως, της Τέκμησας μπορεί να ανιχνευθεί και σε ένα άλλο επίπεδο: η σύνευνη του Αϊαντα, μέσω και του Ευρυσάκη, συνδέει το θεατή με την παράλληλη σκηνή της «συζυγικής ομιλίας» στην έκτη ραψωδία της Ιλιάδας (407–39, 476–81) μεταξύ της Ανδρομάχης, του Έκτορα και του γιου τους Αστυάνακτα<sup>58</sup>. Ωστόσο, αν επιμείνουμε στην αφήγηση της Τέκμησας (284–330), θα διαπιστώσουμε ότι η αλήθεια που προσφέρεται για τον Αϊαντα συνιστά λόγον {αρρητον (214).

---

<sup>56</sup> Βλ. Valakas 1987, σ. 76.

<sup>57</sup> Βλ. και Stelluto 1990, σ. 42..

<sup>58</sup> Βλ. Μαρωνίτης 1999, σσ.142–154.

Έτσι ο λόγος που αφορά στον Αϊαντα υπερβαίνει τον ίδιο του τον εαυτό και το ρόλο του, γίνεται {αρρητος, δοκιμάζεται να εκφέρει τα σημανιόμενά του, και τούτο διότι το βιωμένο από την Τέκμησσα θέαμα του ήρωα υπονομεύει το λόγο και τις δυνατότητές του. Από την άλλη συστοιχεί απόλυτα με τον μέγαν μῦθον (226) των Δαναών που εξαπλώνεται συνεχώς. Κατά συνέπεια, ο λόγος των Αργείων δεν ακυρώνεται, αντίθετα επικυρώνεται και αυξάνεται, προσέρπει (227) δε απειλητικά για τον ίδιο τον ήρωα, τον οποίο και θα αφανίσει. Ο χορός στους στίχους 229-232 τα λέει ήδη όλα:

{ωμοι φοβο~υμαι τ'ο προσέρπον. περίφαντος `ανήρ

θανε~ιται, παραπλήκτω χερί συγκατακτάς

κελαιο~ις ξίφεσιν βοτ`α καί

βοτ`ηρας `ιππονώμας

Το επίθετο περίφαντος που χρησιμοποιεί ο χορός δεν είναι χωρίς σημασία. Ο Αϊαντας θα σκοτωθεί σε κοινή θέα εκτιθέμενος. Η μοίρα του, η κοινή έκθεσή του σε θέαση ακόμη και στο θάνατό του, ανακαλεί τη μοίρα της πατρίδας του Σαλαμίνας που είναι π~ασιν περίφαντος α[ιεί (598). Δύσκολα αποφεύγει κανείς τους συνειρμούς ανάμεσα στον περίφαντον Αϊαντα, την περίφαντον, επίσης, νήσο του αλλά και την περιφαν~η νόσον του. Ωστόσο, αυτό που ο Σοφοκλής πράττει τώρα με την Τέκμησσα, το έχει ήδη πράξει με την Αθηνά. Τόσο η θεά όσο και η Τέκμησσα μεταφέρουν επί σκηνής το ίδιο γεγονός. Αυτή η τεχνική της «αφηγηματικής επανάληψης» (narrative repetition) συνιστά για τον Valaka «a striking example of Sophocles' innovative use of Homeric style», χωρίς να εξαντλείται σε αυτό το ρόλο. Και τούτο,

διότι η αφηγηματική επανάληψη, συνεχίζει ο παραπάνω μελετητής, «υπηρετεί στον Σοφοκλή την έρευνα για «την αλήθεια» που υπόκειται στα έργα.»<sup>59</sup> Κατά συνέπεια, και οι δύο αφηγηματικοί λόγοι, της Αθηνάς και της Τέκμησσας, λειτουργούν συμπληρωματικά σε ότι αφορά την παρουσίαση της κατάστασης του Αϊαντα, μολονότι η πρόθεση κάθε λόγου είναι διαφορετική, ακριβώς επειδή είναι διαφορετικός κάθε φορά τόσο ο πομπός όσο και ο δέκτης. Και τις δυο φορές, όμως, τις αφηγήσεις της Αθηνάς και της Τέκμησσας για το έργο που διαπράχτηκε, τις ακολουθεί η εμφάνιση του Αϊαντα, η οποία και γίνεται αντιστοίχως για διαφορετικούς σκοπούς. Η πρώτη εμφάνιση εξυπηρετεί τη «δείξη» της Αθηνάς και το αναγκαίον μάθημα του Οδυσσέα, η δεύτερη επικυρώνει τη συντελεσμένη ήδη άτη και το νέον {αλγος (259) του Αϊαντα, για το οποίο μιλά η Τέκμησσα, άλγος που συνδέεται με το φρονε~ιν και το [εσλεύσσειν (260). Έτσι, αν η πρώτη εμφάνιση του ήρωα και, συνεπώς, ο λόγος του αποσυνδέεται από το φρονε~ιν και την όρασή του, η δεύτερη συνδέεται με ένα λόγο φρόνιμο και μια όραση που ανακτά τη σχέση της με την πραγματικότητα.

Πριν, όμως, δούμε την επανεμφάνιση του Αϊαντα επί σκηνής, ας παρακολουθήσουμε στην εκτενή ρήση της Τέκμησσας (284–30) πώς περιγράφεται η λογική επανασύνδεση του ήρωα με την πραγματικότητα.<sup>60</sup> Ο Αϊαντας, αφού έπραξε {ακρας νυκτός (285) το έργο του, εισέρχεται στη σκηνή του φέρνοντας μαζί του ταύρους, κ~υνας βοτ~ηρας, ε{υερόν τ' {αγραν (297). Η Τέκμησσα θεάται τον μεμνηότα ήρωα, που βασανίζει τα ζώα, και ακούει τα

---

<sup>59</sup>Βλ. Valakas 1987, σσ. 15,16.

<sup>60</sup> Βλ. Valakas 1987, Notes σ.80, όπου θεωρείται ότι «η ρήση είναι ένα καλό παράδειγμα ομηρικής μίμησης στο Σοφοκλή».

λόγια που ο Αϊαντας απευθύνει σε μια σκιά (301) για τον Οδυσσέα και τους Ατρείδες. Στη συνέχεια αναφέρεται στη σταδιακή μετάβαση (306) του ήρωα από τον κόσμο της παραίσθησης στον κόσμο της λογικής και της συνείδησης. Η ρήση μάλιστα της Τέκμησσας αρθρώνεται και μοιράζεται με τον τρόπο που μοιράζεται και ο ίδιος ο Αϊαντας. Στο πρώτο της μισό η ρήση αναφέρεται στο έργο και την παραίσθηση του ήρωα, στο δεύτερο μισό στη συνείδηση που θεωρεί το συντελεσμένο έργο και οδύρεται γι' αυτό. Δεν είναι ίσως τυχαίο που στη μέση περίπου αυτής της ρήσης ευρίσκεται το επίθετο {εμφρων (306), το οποίο και τέμνει αποφασιστικά τη συμπεριφορά του ήρωα. Αυτό το φρονε~ιν καθαίρει τις δυσφόρους γν~ωμας (51-52) της Αθηνάς και τρέφει μια όραση που μπορεί ξανά να διοπτρεύει (307) το χώρο. Ο Αϊαντας είναι σε θέση πια να αντιλαμβάνεται την πραγματικότητα, και αντίληψη της πραγματικότητας στην περίπτωση του σημαίνει θέαση του εαυτού του και των πεπραγμένων του.

Αυτή η διοψία, όμως, του πλήρους από την άτη στέγους (307) καθηλώνει τον ήρωα σε σιγή για πολύ χρόνο: καί τόν μὲν ἴηστο πλε~ιστον {αφθογγοσ χρόνον (311). Έτσι το ορώμενον θέαμα προξενεί τη σιωπή του Αϊαντα. Με άλλα λόγια το θέαμα καταργεί προσωρινά το λόγο για να ξανασυσταθεί με τη μορφή δειν~ων [επ~ων (312) προς την Τέκμησσα, προκειμένου ο ήρωας να μάθει όσα ακριβώς διαμεσολάβησαν. Ο λόγος, λοιπόν, επιχειρεί να αποκαταστήσει το ρήγμα που υπέστη από την άτη της Αθηνάς. Υπό την έννοια αυτή, το θέαμα όχι μόνο ξανασυστήνει ένα λόγο που σίγησε, αλλά και τον πληρώνει στις ελλείψεις του. Όμως, αυτός ο λόγος, αφού πλήρωσε τα κενά του, επανακαταλύεται. Η διοψία που γίνεται, για να παίξουμε με τη

σημασία των λέξεων, α[υτοψία της άτης του ήρωα ρίχνει βαριά τη σκιά της στο λόγο του Αίαντα, ο οποίος [εν μέσοις βοτο~ις σιδηροκμ~ησιν \ησυχος θακε~ι πεσών (324–325). Ο Σοφοκλής παρουσιάζει τον Αίαντα να ]υποστενάζει και να βρυχ~αται σαν τα~υρος (322). Η οδύνη του ήρωα από την αυτοθέασή του δεν του αφήνει περιθώρια έναρθρου λόγου, σαν ζώο ο ίδιος, ανάμεσα στα σφαγμένα ζώα που βρίσκονται γύρω του, συνιστά για την Τέκμησσα ένα θέαμα που μόνο κακά προμηνύει: δ~ηλος [εστιν ]ώς τι δρασείων κακόν (326). Ο χορός που ακούει την Τέκμησσα αξιολογεί και ερμηνεύει το θέαμα που διά της αφηγήσεως προσφέρεται ως ένδειξη νέας παράνοιας του Αίαντα:

Τέκμησσα, δεινο~ις, πα~ι Τελεύταντος, λέγεις

]ημ~ιν τ'ον {ανδρα διαπεφοιβάσθαι κακο~~~~ις (331–332)

Τι συμβαίνει, λοιπόν, μέχρι στιγμής; Το φρονε~ιν, που ξύν χρόνω (306) αποκαταστάθηκε και ανασύνθεσε την πραγματικότητα για τον ήρωα, τελικώς αυτοϋπονομεύθηκε; Ο Αίαντας στη θέαση των δεινών του, η οποία πραγματοποιείται με το φρονε~ιν, χάνει και πάλι το φρονε~ιν; Οι υποθέσεις που γίνονται από την Τέκμησσα και το χορό είναι χαρακτηριστικές, καθώς ακούγονται οι σχελιαστικές αναφωνήσεις του Αίαντα: [ιώ μοί μοι (333, 336) και [ιώ πα~ι πα~ι (339) που επιτρέπουν τη σύνδεση του μέσα και του έξω από τη σκηνή του Αίαντα. Σε αυτήν την εναλλαγή του εσωτερικού με το εξωτερικό ο ποιητής βρίσκει τον τρόπο για έναν ταυτόχρονο σχολιασμό του πάθους του ήρωα, το οποίο διακινείται με τη μορφή ακροάματος (απελπιστικών αναφωνήσεων) από τον ιδιωτικό χώρο της σκηνής του Αίαντα στο δημόσιο σκηνικό χώρο του χορού. Αυτές οι απελπιστικές αναφωνήσεις του Αίαντα ενισχύουν την αβεβαιότητα της Τέκμησσας και

του χορού (334–338) για το φρονε~ιν του ήρωα. Ειδικά στα λόγια του χορού, ο οποίος δεν έχει δει ακόμη τον Αϊαντα, η αβεβαιότητα για την κατάσταση του ήρωα δηλώνεται με τη χρήση του {εοικεν και ενός τόνου διαζευκτικού που συγκροτεί ένα εναλλακτικό πλαίσιο ερμηνείας:

]ανήρ {εοικεν {η νοσε~ιν, {η το~ις πάλαι  
νοσήμασι ξυνο~υσι λυπε~ισθαι παρών. (337–338)

Ωστόσο, η αβεβαιότητα αυτή μετριάζεται στη συνέχεια και πάλι στα λόγια του χορού (344–345) που ακούει τον Αϊαντα να καλεί μέσα από τη σκηνή τον Τεύκρο (342–343). Ο Σοφοκλής διά του χορού, λοιπόν, και της Τέκμησσας προετοιμάζει τεχνηέντως την εμφάνιση του Αϊαντα στη σκηνή:

Χο: ]ανήρ φρονε~ιν {εοικεν. [αλλ' [ανοίγετε.

Τάχ' {αν τιν' α[ιδ~ω κ[απ' [εμο`ι βλέψας λάβοι.

Τε: [ιδού, διοίγω. Προσβλέπειν δ' {εξεστί σοι

τά το~υδε πράγη, κα[υτός ]ως {εχων κυρε~ι. ( 344–347)

### **3. Η σκηνική επανεμφάνιση του Αϊαντα**

Αυτό που πράττει τώρα ο Σοφοκλής για την εμφάνιση του Αϊαντα είναι χαρακτηριστικά διαφορετικό από ό,τι στην περίπτωση της Αθηνάς. Η θεά είχε καλέσει δυο φορές τον ήρωα (71–73, 89–90) να βγει από τη σκηνή του, τώρα ο ήρωας φωτίζεται εκεί, όπου βρίσκεται. Η πόρτα της σκηνής ανοίγει και οι θεατές βλέπουν τον Αϊαντα ανάμεσα στα σφαγμένα ζώα. Το άνοιγμα της σκηνής του ήρωα επιτρέπει την έκθεση της ιδιωτικότητάς του και την επιβεβαίωση της κατάστασής του. Ο αιματοβαμμένος χώρος της σκηνής συνιστά, όπως επισημαίνει ο Segal, έναν τόπο, «όπου κανένας πολιτισμένος άνθρωπος δε θα μπορούσε να ζήσει», συνιστά όμως, θα

προσθέταμε, και το χώρο , όπου ο Αϊαντας συνδέεται και πάλι με το φρονε~ιν.<sup>61</sup> Επομένως, η σκηνή του Αϊαντα έχει πολλαπλή σημασία ως τραγικός χώρος στο πλαίσιο του ευρύτερου σκηνικού-θεατρικού χώρου. Ο ίδιος ο θεατρικός-σκηνικός χώρος φαίνεται να συστήνεται γύρω από αυτήν την απόμακρη σκηνή και να «τρέφεται» από το περιεχόμενό της, το οποίο άλλοτε ο τραγικός λόγος και άλλοτε το τραγικό θέαμα αποκαλύπτει στα μάτια των θεατών. Η σκηνή του Αϊαντα είναι ο χώρος που γεννά και επιγεννά κάθε εμφάνισή του, η οποία, όπως πρόσεξε ο Valakas, είναι πάντα αντίθετη με την προηγούμενη.<sup>62</sup> Έτσι σε αυτήν την {εσχατην (3- 4) σκηνή των Ελλήνων επωάζεται η συναίσθηση της αδικίας από την κρίση των όπλων, η βούληση και ο δόλος του ήρωα για εκδίκηση, η νυχτερινή έφοδος του στις σκηνές των Ατρείδων και του Οδυσσέα, η επανάκτηση του φρονε~ιν και το νέον {αλγος που αυτό επιφέρει, τέλος η απόφαση του Αϊαντα για αυτοκτονία και η οριστική έξοδος για την πραγματοποίησή της. Κατά συνέπεια, η σχέση της σκηνής του ήρωα με το σκηνο-θεατρικό χώρο είναι σχέση διαλεκτική, με τον ομφάλιο λώρο να εκκινεί από αυτό το στέγος (307) και να απολήγει στο δραματικό χώρο.

Αλλά η σκηνή του Αϊαντα δεν είναι μόνο ο κρυψώνας και το ορμητήριο του, ούτε ο χώρος όπου τέμνεται η ζωή με το θάνατό του - η παραμονή του στη σκηνή θα είναι σωτήρια για τον ίδιο, αντίθετα η έξοδος του θα είναι καταστρεπτική, έτσι προφητεύει ο Κάλχας (751-57) - είναι πάνω από όλα το «εργαστήριο», όπου ο ποιητής κατασκευάζει τον τραγικό ήρωά του. Με άλλα λόγια είναι ο χώρος, όπου υποβάλλεται σε δραματική επεξεργασία

---

<sup>61</sup> Βλ. Segal 1981, σ. 126.

και μεταποίηση ο επικός ήρωας, είναι δηλαδή ο χώρος, όπου «εκβάλλει» η επική παράδοση και «εισβάλλει» η τραγική τέχνη, για να μας προσφέρει έναν Αϊαντα που συνυπάρχει, ωστόσο, με τον επικό εαυτό του. Αυτήν ακριβώς τη συνύπαρξη και το διάλογο που αναπτύσσει ο επικός με το σοφόκλειο Αϊαντα καλούνται να αντιληφθούν οι θεατές στις εμφανίσεις του. Έτσι ο Σοφοκλής επανεμφανίζει τον ήρωα, με το άνοιγμα της σκηνής από την Τέκμησσα, «φρόνιμο» αυτή τη φορά, και δίνει άλλη τροπή στο δραματικό του λόγο και στη θέαση που αυτός ο λόγος συγκροτεί.

Όπως διαπιστώνουμε μάλιστα, ο ήρωας με την εμφάνισή του θέτει και τους όρους της θέασής του. Αυτοί οι όροι, όπως τίθενται, συνιστούν μια συγκριτική διαδικασία, εφεξής σε όλο το έργο – τα θεμέλιά της τέθηκαν ήδη στον Πρόλογο – όπου ο πρώτος και ο δεύτερος όρος αντιστοίχως είναι το παρόν και το παρελθόν του ήρωα. Η «ξενάγηση», μάλιστα, σε αυτές τις χρονικές βαθμίδες γίνεται από τον ίδιο τον Αϊαντα αλλά και από τα άλλα πρόσωπα που συμμετέχουν. Υπό την έννοια αυτή, ο Αϊαντας, αμέσως μόλις εμφανίζεται μπροστά στο χορό, τον καλεί να δει την κατάστασή του. Αυτή η κατάσταση στη σκηνική-θεατρική της απόδοση σχολιάζεται και προβάλλεται με οπτικούς όρους από τον αρχαίο σχολιαστή, ο οποίος σημειώνει ότι ο Αϊαντας εμφανίζεται σε ένα εκκύκλημα: [εντα~υθα [εκκύκλημά τι γίνεται, |ινα φαν~η [εν μέσοις ]ο Αζιας το~ις ποιμνίοις. ε[ις [ {εκπληξιν γάρ φέρει καί τα~υτα τόν θεατήν, τά [εν τ~η {οψει περιπαθέστερα. δείκνυται δέ ξιφήρης, ]ηματωμένος, μεταξύ τ~ων ποιμνίων καθήμενος.<sup>63</sup> Είναι χαρακτηριστική η χρήση των όρων: |ινα φαν~η, θεατήν,

---

<sup>62</sup> Βλ. Valakas 1987, σ. 74.

<sup>63</sup> Βλ. Χριστοδούλου 1977, σ. 98, ad 346a



τά [εν τ~η {οψει, δείκνυται, που πιστοποιούν την οπτική παρουσία του Αϊαντα και τη σημασία της για το κοινό.<sup>64</sup>

Ο ποιητής με τον τρόπο αυτό ολοκληρώνει διά θεάματος τη ρηματική διατύπωση της κατάστασης του Αϊαντα, όπως αυτή αποδόθηκε από την Τέκμησσα στους στίχους 305-11. Οι θεατές, λοιπόν, έχουν ήδη προετοιμαστεί για τα [εν τ~η {οψει περιπαθέστερα από τον εναργή λόγο της Τέκμησσας, ο οποίος, όπως σημειώνει ο αρχαίος σχολιαστής: θαυμαστ~ως δέ ]υπ' {οψιν {ηγαγε τά πράγματα, μεταξύ φορά, επομένως, του τ~ων πτωμάτων τήν φαντασίαν [επιδεικνύς, ο]~ιον καί τό παρ' ]Ομήρω περί το~υ Κύκλωπος (ι, 298).<sup>65</sup> Η φορά, επομένως, του αφηγηματικού λόγου της Τέκμησσας είναι προς την οπτικοποίηση - εσωτερική πρώτα, σκηνική ύστερα - του ίδιου του δραματικού λόγου, ο οποίος στην αίσθηση του σχολιαστή αλλά και των θεατών συνιστά υπόμνηση, ειρωνική ίσως, της ομηρικής σκηνής με τον Κύκλωπα.

#### **4. Τα [εν τ~η {οψει περιπαθέστερα**

Αλλά με τά [εν τ~η {οψει περιπαθέστερα ο ποιητής δεν προκαλεί μόνον την {εκπληξιν και το θαυμαστόν, συγχρόνως καταδεικνύει και προσφέρει με οπτικούς όρους το τραγικό πάθος του ήρωα. Εξάλλου, το πάθος διαποτίζει σε τόση ένταση και έκταση την περίπτωση του Αϊαντα, ώστε συνιστά, για να θυμηθούμε τον Αριστοτέλη, τραγωδία παθητική (Ποιητ. 1455b 34-35). Έτσι ο ποιητής μεγεθύνει την απόκλιση του τραγικού του ήρωα από το επικό κλέος του και παράλληλα υποχρεώνει τον αρχαίο θεατή να δει πώς αυτό το κλέος μπορεί επί σκηνής να «διαλέγεται» με το τραγικό πάθος και

---

<sup>64</sup> Βλ. Γκαστή 1998, σ. 93.

συγχρόνως να εκχωρεί το πεδίο της επικής λαμπρότητάς του στο πεδίο της ιδιότυπης λαμπρότητας του τραγικού θεάματος που προξενεί τον {ελεον και φόβον στους θεατές. Βεβαίως, το τραγικό πάθος έχει εκτεθεί επί σκηνής ήδη στον Πρόλογο, στην ιδιωτική, όπως τη χαρακτηρίσαμε, θέαση του Αϊάντα από τον Οδυσσέα, τώρα όμως η έκθεσή του αποκτά άλλη δυναμική, όχι μόνο επειδή είναι δημόσια – ο Αϊάντας αποκαλύπτεται στο χορό – αλλά και επειδή η συνειδητοποίησή του από τον ήρωα τρέφεται και προσυξάνεται από τη συνειδητοποίηση του προσβεβλημένου επικού ήθους του. Σε αυτό το ήθος, εξάλλου, που διατηρεί αναλλοίωτο για τον ήρωά του ο Σοφοκλής, οικοδομείται η συναίσθηση της τραγικότητάς του. Όσο μάλιστα το ήθος του παραμένει σταθερό τόσο το πάθος του εντείνεται. Είναι χαρακτηριστικός ο τρόπος με τον οποίο ο ίδιος ο Αϊάντας προβάλλει αυτή τη σταθερότητα, απευθυνόμενος στην Τέκμησσα που επιχειρηματολογεί και εκλιπαρεί, προκειμένου να τον πείσει για αλλαγή στη στάση του: μωρα μοι δοκε~ις φρονε~ιν , ε[ι το[υμόν [~ηθος {αρτι παιδεύειν νοε~ις.(594–95). Επομένως, το ήθος που γεννά το κλέος, το ίδιο ακριβώς επιγεννά το τραγικό πάθος. Ο αρχαίος θεατής, λοιπόν, μπορεί στη σκηνική ορατότητα ενός τεράστιου αρχαϊκού μεγέθους, του Αϊάντα, να συναναγνώσει το θέαμα του τραγικού πάθους με τις ευθείες αναφορές στο κλέος του παρελθόντος. Ο ίδιος ο ήρωας εκκινεί τη διαδικασία αυτής της «συνανάγνωσης», έχοντας αντιληφθεί ότι αποτελεί θέαμα, το οποίο και προσφέρεται με την ένταση και την ενάργεια της μεταφορικής εικόνας στοιχείων της φύσης που μαίνονται:

---

<sup>65</sup> Βλ. Χριστοδούλου 1977, σ. 91, ad. 308.

{ιδεσθέ μ' ο#ιον {αρτι κ~υ-

μα φοινίας ]υπ'ο ζάλης

[αμφίδρομον κυκλε~ιται (351–353).

Ο Σοφοκλής κατ' ουσίαν ζητά από τους θεατές να εστιάσουν την προσοχή τους στο θέαμα που προσφέρει, ακριβώς για να αντιληφθούν μέσα από τη σκηνογραφική παράστασή του τα ευρύτερα σημααινόμενα της εμφάνισης του Αϊαντα. Ο ποιητής επιμένει στη χρήση του λεξιλογίου όρασης, συνοδεύοντάς το αυτή τη φορά με χαρακτηριστικά επίθετα σε ασύνδετο σχήμα για την επική γενναιότητα του ήρωα, ο οποίος προσφέρεται με αρκετή δόση αυτοσαρκασμού και πικρίας:

]ορ~ας τ'ον θρασύν, τ'ον ε[υκάρδιον,

τ'ον [εν δαίις {ατρεστον μάχας

[εν [αφόβοις με θηρσ'ι δεινόν χέρας;

ο{ιμοι γέλωτος ο#ιον ]υβρίσθην {αρα (364–367).

Σε αυτούς τους τέσσερις στίχους περικλείεται το προσωπικό του δράμα. Ο ήρωας, όπως ο Οδυσσεύς στον Πρόλογο, θεάται το είδωλό του, η διαφορά, όμως, είναι εμφανής. Για τον Αϊαντα είναι ήδη βιωμένο ό,τι σκοπεύει ως ενδεχόμενη τροπή για τον εαυτό του ο Οδυσσεύς (124). Εμφανής είναι επίσης, όπως έχει ήδη τονιστεί, η τεχνική του ποιητή: δυο στίχοι για το παρελθόν του ήρωα, δυο στίχοι για το παρόν. Ωστόσο, αυτή η αριθμητική συμμετρία ακυρώνεται στο επίπεδο της τελικής αποτίμησης, καθώς ο θρασύς, ε[υκάρδιος και {ατρεστος Αϊαντας ανατρέπεται από το «γέλωτος» και το «]υβρίσθην» του τελευταίου στίχου. Ο Αϊαντας, βεβαίως, ως πρότυπο επικό έχει ήδη ανατραπεί από την Αθηνά στον Πρόλογο, όπου ο

ποιητής περιέφερε τον ευρισκόμενο σε άτη ήρωα, τώρα όμως οι θεατές βλέπουν μπροστά τους πώς ομολογείται και βιώνεται συνειδητά από τον Αϊαντα αυτή η ανατροπή.

## **5. Η ταυτόχρονη θέαση του επικού παρελθόντος και του τραγικού παρόντος**

Έτσι το τραγικό πάθος διακινείται στην αντίληψη και οπτική των θεατών από τον Πρόλογο μέχρι και το πρώτο Επεισόδιο που εξετάζουμε, πότε με πλατφόρμα την παραισθήση, και κατά συνέπεια την άγνοια του ήρωα, και πότε με πλατφόρμα τη συνείδηση, και επομένως την επίγνωση των συμβάντων. Αλλά αυτή η διακίνηση του τραγικού πάθους γίνεται δραστικότερη στα μάτια των θεατών, καθώς ο γέλως που φαντάζεται ο Αϊαντας ως αντίδραση των εχθρών του δε μεσολάβησε. Ο Οδυσσεύς στον Πρόλογο δε γέλασε αντικρίζοντας το πάθος του ήρωα, και αυτό συνιστά μια «βαθιά ειρωνία».<sup>66</sup> Αντιθέτως ο Αϊαντας επιδόθηκε σε γέλων πολύν (303), όταν ευρισκόμενος σε μανία νόμιζε ότι εκδικούνταν τους αρχηγούς των Αχαιών, βασανίζοντάς τους στη σκηνή του<sup>67</sup>. Οι θεατές, λοιπόν, βλέπουν στη σκηνή πώς διασταυρώνεται ο ήρωας με την αιδώς σε ένα παιγνίδι που έχει κύριες ορίζουσες ένα «πριν» και ένα «νυν». Αυτό το παιγνίδι ανάμεσα στο «πριν» του επικού κλέους και το «νυν» του τραγικού πάθους αποτελεί μέλημα του ποιητή μέχρι και το τέλος της τραγωδίας.

---

<sup>66</sup> Βλ. Garvie 1998, σχόλιο στους στίχους 364–67, σ.160.

<sup>67</sup> Πρβλ. τη σχετική αρχαία παροιμία: «α[ιάντειος γέλως [επ'ι τ-ων παραφρόνως γελώντων. [εκε-ινος γ'αρ }στε [εμάνη το'υς κριο'υς [αποσφάζων κα'ι α[ικιζόμενος [εκάγχαζεν ]ως το'υς ]ηγεμόνας τ-ων ]Ελλήνων τιμωρούμενος. Βλ. Spyridonidou-Scarsouli 1995, σσ. 262–263.

Ωστόσο αυτός ο εγκλωβισμός κλιμακώνεται σε μια εξάβαθμη τονικότητα που συνιστούν οι έξι μονολογικές ρήσεις του Αϊαντα : τέσσερις στο πρώτο επεισόδιο και από μία στο δεύτερο και τρίτο αντιστοίχως, με την παρέμβλητη εφ' όλης της ύλης ρήση της Τέκμησσας. Αν μάλιστα θέλουμε να είμαστε πιο σχηματικοί, θα λέγαμε ότι αυτός ο λόγος διαγράφει έξι ομόκεντρους κύκλους, όπου κάθε φορά συμπνίγεται ο ήρωας. Το κέντρο τους είναι ο θάνατος στον οποίο άμεσα ή έμμεσα αναφέρεται ο Αϊαντας. Αυτοί οι κύκλοι με το κοινό κέντρο διαφέρουν κατά την τροχιά που διαγράφουν. Άλλοτε αυτή η τροχιά διαγράφεται με αιχμή το φαεινότατον {ερεβος (395), που επικαλείται ο Αϊαντας, άλλοτε με τους ]αλίρροθους πόρους και τις ροές του Σκαμάνδρου (412, 418-419) που χαιρετά ο ήρωας, άλλοτε με την ετυμολογία του ονόματός του (Α{ια'ι- Α}ιας, 430) και την απόφασή του: }η καλ~ως ζ~ην }η καλ~ως τεθνηκέναι τόν ε[υγεν~η χρή (479-480), άλλοτε με την πατρική ανάγκη για συνάντηση με το γιο (530), άλλοτε με την πλαστή μεταμέλεια του ήρωα για σύνταξη με τη ροή του χρόνου (671-677) και τις εναλλαγές της ζωής (678-683) και άλλοτε η αιχμή αυτής της τροχιάς είναι το τομώτατον ξίφος (815) που στήνεται [εν γ~η πολεμία (818) και περιμένει τον ήρωα. Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι αυτός ο λόγος στη σταθερή διαλεκτική του με τον αποφασισμένο θάνατο διαλέγεται με το φωτεινό σκοτάδι του Άδη, με τον ίδιο το χώρο που φιλοξενούσε για χρόνια την ύπαρξή του, με τη θεότητα που «διέστρεψε» τα μάτια και τις φρένες του ήρωα, με την πνευματική και ηθική του συνέχεια (Ευρυσάκης), με τον ίδιο το χρόνο που φύει τ[ }αδηλα καί φανέντα κρύπτεται(647), και τελικώς, όπως και στην αρχή, με το φέγγος και το ]ιερόν πέδον της σαλαμίνιας γης (859-860).

Έτσι αυτός ο λόγος είναι έτοιμος να διαπράξει ό,τι και στην αρχή της τραγωδίας, ένα αποφασισμένο φόνο. Μόνο που τα πράγματα τώρα διαφέρουν: αν αυτός ο λόγος που, όπως είδαμε στον Πρόλογο, συναντήθηκε με το χόλο, το δόλο, την άτη και το δόκο, κατέληξε σε ένα φόνο (ζωοκτονία) που ακύρωσε και διαπόμπευσε τον ήρωα, στο πρώτο, δεύτερο και τρίτο Επεισόδιο αυτός ο λόγος στους αναβαθμούς που σημειώνει, επιζητεί και πάλι ένα φόνο, αυτή τη φορά όμως επικυρωτικό της ξεχωριστής παρουσίας που αυτός ο λόγος και το ήθος του είχε. Αλλά αυτή η ξεχωριστή παρουσία θα επικυρωθεί με την απουσία της. Με την αθεατότητά της. Και τούτο διότι ο Αϊάντας έχει παύσει να είναι ο κυρίαρχος του βλέμματος. Βεβαίως είναι υποκείμενο θέασης, κυρίως όμως είναι υποκείμενος σε θέαση. Για να είμαστε πιο ακριβείς, έχει περισσότερο μετατραπεί σε αντικείμενο θέασης, σε δέκτη βλεμμάτων που επιρρίπτουν πάνω του την αιδώς και την ανάγκη για απουσία. Κατά συνέπεια, αυτός ο λόγος που υπόκειται ακόμη σε θέαση και θεάται παράλληλα τον κόσμο, θα αφανιστεί, για να συνεχιστεί όμως στο χώρο του Άδη: τά δ[ ]αλλ[ ] [εν | Αιδου το~ις κάτω μυθήσομαι (865). Αυτός ο τοπικός προσδιορισμός ([εν | Αιδου...)] του λόγου, που ο ήρωας υπόσχεται ότι θα συνεχίσει, ανακαλεί στους θεατές τη σκηνή της συνάντησης του Οδυσσέα με τον Αϊάντα, κύριο χαρακτηριστικό της οποίας είναι αφενός η προσπάθεια του ιθακήσιου βασιλιά για συμφιλίωση με τον αντίπαλό του και αφετέρου η «λαλούσα» απαντητική σιωπή του Τελαμώνιου ήρωα.<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> Βλ. Αποστολάκης 2001, σ.27-33.

Πέρα όμως από την «ειρωνική υπόμνηση» αυτής της επικής σκηνής και τη δυνατότητα της επικοινωνίας του ήρωα σε έναν κόσμο που δεν είναι βέβαια φωτεινός, αλλά που έχει και άλλους επικούς ήρωες, ο ποιητής τονίζει ότι ο τελικός σκοπός αυτού του λόγου είναι η αθεατότητά του<sup>69</sup>. Σε αυτήν την αθεατότητα ο ήρωας βρίσκει τη λύτρωσή του, αφού η σύγκριση του παρελθόντος με το παρόν του τον περισφίγγει ασφυκτικά. Πραγματικά, αυτή η αντίθεση ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν του ήρωα προβάλλει πολύ χαρακτηριστική στη δεύτερη μονολογική ρήση του Αϊαντα. Ο ήρωας επικαλείται για την ανδρεία του την τρωική γη «που δεν είδε άλλον τέτοιο γενναίο από την Ελλάδα»:

[~ω Σκαμάνδριοι  
γείτονες ]ροαί,  
κακόφρονες [Αργείοις,  
ο[υκέτ' {ανδρα μή  
τόνδ' {ιδητ' - {επος  
[εξερ~ω μέγα  
ο]~ιον ο {υτινα  
Τρωία στρατο~υ  
δέρχθη χθονός μολόντ' [από  
] Ελλανίδος ταν~υν δ' {ατι-  
μος ]~ωδε πρόκειμαι (418-427)

Αυτός «ο κομπαστικός τόνος του έπους», γνωστός στους θεατές από τις αναφωνήσεις των ξεχωριστών πολεμιστών της Ιλιάδας, είναι έκδηλος

---

<sup>69</sup> Βλ. Χριστόπουλος 2000, σ.38 και Valakas 1987, σ.106.

στα λόγια του Αίαντα, τη ζωή και τη συνείδηση του οποίου σκιάζει πια το βαρύγδουπο για τη σημασία του επίθετο {ατιμος (426-27)}.<sup>70</sup> Ειδικά αυτό το επίθετο ανακινεί στη σκέψη του θεατή όλο τον επικό κόσμο, θεμέλιο και επιστέγασμα του οποίου είναι η τιμή, και τον προσφέρει απαξιωμένο και προβληματικό στην τραγική σκηνή.<sup>71</sup> Ο διάυλος επικοινωνίας του θεατή με το έπος, ιδιαίτερα σε αυτό το κομβικό σημείο για τα πολιτιστικά σημαίνόμενα, διανοίγεται πολύ περισσότερο, αφού η αντίθεση με το ηρωικό παρελθόν δεν προβάλλεται έντονα μόνο σε επίπεδο λεκτικό (δέρχθη-ταν~υν) ή ηθικό ({ατιμος}), προβάλλεται έντονα και σε επίπεδο οπτικό. Αυτή τη συναίσθηση της «ατιμίας» του ήρωα οπτικοποιεί ο ποιητής ενώπιον των θεατών. Ο Αίαντας κατά δήλωσή του ]~ωδε πρόκειται {ατιμος (426-27)}.<sup>72</sup> Ο θεατής καλείται όχι μόνο να ακούσει, αλλά και να δει το «άτιμος» του τραγικού λόγου. Υπό την έννοια αυτή, η «ατιμία» του Αίαντα απευθύνεται πρωτίστως στην όραση των θεατών, ακριβώς επειδή η τιμή επιδιώκεται, κατακτάται και τρέφεται «στην αμοιβαιότητα του βλέπω»<sup>73</sup>.

Η διερεύνηση όμως και βέβαια η προβολή από τον ποιητή της «ατιμίας», που τέμνει αποφασιστικά τη ζωή του ήρωα και παράλληλα τον κόσμο του θεατή, συνεχίζεται στην τρίτη μονολογική ρήση του Αίαντα, όπου και επιχειρείται μια άλλη σύγκριση. Ο ήρωας συγκρίνει τον εαυτό του με τον πατέρα του, ο οποίος είχε, επίσης, εκστρατεύσει εναντίον της Τροίας. Εκείνος όμως τά πρ~ωτα καλλιστε~ι' [αριστεύσας στρατο~υ? / πρ'ος ο[[~ικον

---

<sup>70</sup> Βλ. Zanker 1992, σ. 22.

<sup>71</sup> Για τις υποδηλώσεις και τη σημασία αυτού του όρου, βλ. Vernant 1996, σ.38.

<sup>72</sup> Βλ. Γκαστή 1998, σ.194.

<sup>73</sup> Βλ. Vernant 1996, σσ. 38,39.



[~ηλθε π~ασαν ε{υκλειαν φέρων (435–436), ενώ ο ίδιος πρόκειται να χαθεί «{ατιμος», αν και επέδειξε το ίδιο σθένος και έπραξε ισάξια έργα:

[εγώ δ[ ]ο [εκείνου πα~ις, τόν α[υτόν [εσ τόπον

Τροίας [επελθών ο[υκ [ελάσσονι σθένει,

ο[υδ[ {εργα μείω χειρός [αρκέσας [εμ~ης,

{ατιμος [Αργείοισιν ]~ωδ' [απόλλυμαι (437–440).

Όπως παρατηρούμε, αυτή η σύγκριση γίνεται σε βάση ενιαία, οι συνιστώσες της είναι ίδιες (κοινός ο τόπος και ο τρόπος) και όμως η συνισταμένη δεν είναι κοινή, το τελικό αποτέλεσμα είναι εντελώς διαφορετικό. Γι' αυτό το λόγο, ο ήρωας συνθλίβεται και μόνο στην ιδέα ότι θα χρειαστεί με την επιστροφή του στην πατρίδα να αντικρίσει «γυμνός από αριστεία» (463–65) τον ευκλείη πατέρα του. Η αίσθηση αυτής της διαταραχής στην κανονικότητα της οικογενειακής παράδοσης διαποτίζει το λόγο του και οξύνεται στον απορηματικό στίχο: καί πο~ιον {ομμα πατρί δηλώσω φανείς Τελαμ~ωνι; (462-3). Ο Αϊαντας σε αυτή τη φανταστική συνάντηση με τον πατέρα του συνειδητοποιεί το πλήρες αδιέξοδό του. Έχει δίκιο ο Seale που θεωρεί ότι: «the imaginary meeting is characterised as a visual ordeal». <sup>74</sup> Ο ήρωας σε αυτή τη φανταστική και για τους θεατές σκηνή με τον πατέρα του αντιλαμβάνεται «τον εαυτό του εξολοκλήρου σαν ένα αντικείμενο όρασης». <sup>75</sup> Το βλέμμα των άλλων Αχαιών στην Τροία αλλά και το βλέμμα του πατέρα του στη γενέθλια Σαλαμίνα συνιστούν τον δημόσιο και ιδιωτικό κλοιό της αιδούς που περισφίγγει ασφυκτικά τον ήρωα. Τη συνειδητοποίηση και τη δυναμική αυτής της αιδούς, όπως έρχεται

---

<sup>74</sup> Βλ. Seale 1982, σ.155.

ορμητικά από τον αρχαϊκό κόσμο της «τιμής», βλέπουν επί σκηνής οι θεατές στο πρόσωπο του Αίαντα και στις «φανταστικές του οπτικές δοκιμασίες».

## **Γ. Το νεκρικό θέαμα και οι λόγοι που συγκροτεί.**

### **1. Το νέο σκηνικό**

Στο προηγούμενο κεφάλαιο είδαμε πώς συντελείται η καταβύθιση του ποιητή και συνεπώς του ήρωα στο μυθικό παρελθόν του έπους, τρωικό και προτρωικό και πώς αυτό συνδέεται με το δραματικό παρόν του μύθου. Στο κεφάλαιο αυτό θα δούμε πώς αυτή η διαπλοκή παρελθόντος-παρόντος προσφέρεται και διερευνάται μέσω των λόγων που αρθρώνονται για το νεκρό ήρωα. Αυτή η θέαση συνιστά ένα διαφορετικό τρόπο αναφοράς στον Αίαντα, καθώς φωτίζεται η σχέση του με τους αρχηγούς των Αχαιών, Μενέλαο και Αγαμέμνονα, σχέση που ερμηνεύει και την αντίθεση ανάμεσα στον Τεύκρο και τους γιους του Ατρέα για την ταφή του ήρωα. Έτσι, ο ποιητής στήνει ένα νέο σκηνικό που ορίζεται από το *δυσθέατον* {ομμα (1004) του νεκρού πια ήρωα, επιμένει μάλιστα, όπως θα δούμε, σε αυτή την οπτική διάσταση, στοιχείο που μας συνδέει ευθέως με τον πρόλογο και το θέαμά του. Εξάλλου, το σώμα του νεκρού ήρωα συνιστά για τον Seale τη «νέα εστία του οπτικού θέματος», όπου «η αληθινή και τελική σημασία της τραγωδίας του Αίαντα πρέπει να ανακαλυφθεί».<sup>76</sup>

Αν μάλιστα στον Πρόλογο, η έκθεση του μανιακού Αίαντα συνιστά τη θεϊκή πρόθεση και «δείξη», στο τρίτο Επεισόδιο η «δείξη» του νεκρού

---

<sup>75</sup> Βλ. Seale 1982, σ.155.

<sup>76</sup> Βλ. Seale 1982., σ.175.

σώματος επιφέρει μια άλλη τροπή στο δράμα. Ο νεκρός πια Αίαντας ξεφεύγει από τη δικαιοδοσία της Αθηνάς και υπόκειται στη δικαιοδοσία την ανθρωπίνη.

## **2. Ο Τεύκρος ως θεατής**

Κύριος εκφραστής αυτής της δικαιοδοσίας είναι ο Τεύκρος, το ρόλο του οποίου έχει προοικονομήσει ο ποιητής από τον Πρόλογο, όταν ο Αίαντας τον καλούσε μέσα από τη σκηνή του (342-43). Έτσι η εμφάνιση του Τεύκρου, ενός νέου ιχνηλάτη (997) που ακολούθησε τα ίχνη του Αίαντα αλλά γι' άλλο λόγο από εκείνον του Οδυσσέα «οδηγεί σε ένα νέο ζήτημα», το ζήτημα της ταφής.<sup>77</sup> Για τον Τεύκρο μάλιστα το θέαμα του νεκρού αδελφού δεν είναι μόνο δυσθέατον είναι και τῶν ]απάντων δὴ θεαμάτων ... {αλγιστον (992-3). Η αντίδραση του Τεύκρου, ο οποίος παρουσιάζεται εδώ ως θεατής, ερμηνεύει, αλλά και επηρεάζει την ψυχολογία των θεατών από τη μια, από την άλλη υποβάλλει σε υπόμνηση και σύγκριση την αντίστοιχη σκηνή θέασης του Προλόγου, όπου θεατής είναι ο Οδυσσέας και θέαμα ο ευρισκόμενος σε μανία ήρωας.<sup>78</sup> Βεβαίως, οι αναγωγές και οι συνδέσεις που επιχειρούν οι δύο θεατές, Οδυσσέας και Τεύκρος, με αφορμή το θέαμά τους είναι διαφορετικού βεληνεκούς. Ο Οδυσσέας θεωρεί στο πρόσωπο του Αίαντα τον εαυτό του και όλο το ανθρωπινό είδος που δοκιμάζεται από τις τροπές της Τύχης, ο Τεύκρος αναλογίζεται στενά τις ευθύνες που θα του αποδοθούν για δειλία και προδοσία από τον πατέρα του σε ό,τι αφορά τη μοίρα του αδελφού του (1012-1016). Ωστόσο, αν ο Οδυσσέας με το λόγο του

---

<sup>77</sup> Winington-Ingram 1999, σ.93.

αποδίδει τη μεταφυσική της Τύχης και των αλλαγών της, με το λόγο του Τεύκρου αποδίδεται η μεταφυσική νομοτέλεια του θανάτου.

### **3. Η θέαση του Τεύκρου και η σύνδεση του Αϊάντα με τον Έκτορα και τον Αχιλλέα**

Ο Τεύκρος καλεί τους θεατές να αναλογιστούν την κοινή τύχη του Αϊάντα και του Έκτορα, για τους οποίους η ανταλλαγή δώρων στο τέλος της ισόπαλης μονομαχίας τους στην Ιλιάδα (7<sup>η</sup> ραψωδία) δε συνιστά μόνο την έκφραση μιας απαντητικής ευγένειας αλλά και τον τρόπο που στοιχειώνει ο θάνατος του ενός τη ζωή του άλλου.<sup>79</sup> Ο Αχιλλέας θα διασύρει το νεκρό Έκτορα δεμένο με τη ζώνη που του χάρισε ο Αϊάντας, ενώ ο Τελαμώνιος ήρωας θα σκοτωθεί, πέφτοντας πάνω στο σπαθί που του δώρισε ο αρχηγός των Τρώων. Αυτό το σπαθί που πιθανότατα είχε «μια σταθερή θέση στη σκηνή» και κατά συνέπεια ήταν θεατό, όσο γινόταν βέβαια, αποτελεί μαζί με το ήθος του ήρωα τους πιο δυνατούς κρίκους σύνδεσης με την επική παράδοση.<sup>80</sup> Έτσι το ξίφος με τους ποικίλους προσδιορισμούς του και τις έμμεσες αναφορές από τον ποιητή διαπερνά όλο το έργο, γίνεται η δίοδος επικοινωνίας του θεατή τόσο με το κλέος όσο

---

<sup>78</sup> Βλ. Valakas 1987, σ.111, όπου θεωρείται ότι: «it is ironical that Teucer is presented as a spectator who does not know what Ajax's death meant for himself, and that he cannot foresee that his exile will not be as shameful as it sounds: he will become famous for the foundation of Salamis in Cyprus» και Γκαστή 1998, σ.202.

<sup>79</sup> Βλ. στιχ.1028: «σκέψασθε πρὸς θε-ων, τὴν τύχην δυο-ιν βροτο-ιν». Για τη χρήση της προστακτικής «σκέψασθε» και το συσχετισμό του χωρίου με το χωρίο του ευριπίδειου Ορέστη (128-29) υπό το πρίσμα της επικοινωνίας ανάμεσα στον υποκριτή και το κοινό, βλ. Bain 1987, σσ.2-4.

<sup>80</sup> Βλ. Segal 1980, σ.127.

και με το τραγικό πάθος του ήρωα.<sup>81</sup> Για να συνοψίσουμε, χρησιμοποιώντας την ορολογία του Σοφοκλή και τολμώντας ευφάνταστους συνειρμούς, το {αμφηκες {εγχος (286) του Αϊάντα συνιστά με τις δυο όψεις και κόψεις του το διπλό τρόπο, με τον οποίο ο ποιητής διανοίγει στους θεατές την περιοχή του παραδοσιακού μύθου και βαθαίνει τη σχέση του ήρωα με τον Έκτορα και τον επικό κόσμο. Αυτό το ξίφος δεν είναι όμως μόνο ένας από τους συντελεστές της θέασης, λαμπερό και σταθερό καθώς είναι πάνω στη σκηνή, αρθρώνει επίσης, βυθισμένο στο σώμα του Αϊάντα, το δικό του «κατηγόρημα», το δικό του λόγο. Η Τέκμησσα απαντώντας στο ερώτημα του χορού για την πράξη του ήρωα και πριν καλύψει το ματωμένο σώμα, αναφέρει ότι το ίδιο το ξίφος δηλώνει και πιστοποιεί την αυτοκτονία του Αϊάντα: [εν γάρ ο]ι χθονί πηκτόν τόδ' {εγχος περιπετές κατηγορε~ι (906-7). Το ξίφος, λοιπόν, προσφέρει διά του λόγου του (κατηγορε~ι) ένα θέαμα που είναι, θα λέγαμε, τομώτατον, όπως εξάλλου και ο ίδιος ο σφαγεύς (τομώτατος σφαγεύς 815), το ίδιο δηλαδή το ξίφος που συνιστά και το δώρημα (662) του αντιπάλου Έκτορα. Αυτή η σύνδεση με τον Έκτορα, τον οποίο ο Αϊάντας χαρακτηρίζει δυσμενέστατον (662) και μάλιστα μισηθέντα (818), φορτίζει και φωτίζει το ήθος του ήρωα που απορρίπτει μια σεβαστή ομηρική αρχή, την αρχή της φιλόφρονος ανταλλαγής δώρων, ενώ η μνεία που γίνεται από τον Αϊάντα στον Αχιλλέα (441-44) τονίζει την τυπολογική συγγένεια των δύο ηρώων, παρά τις διαφορές που μπορούμε να διακρίνουμε, και το

---

<sup>81</sup> Χέρας ξιφοκτόνους (10), νεορράνται ξίφει (300), α{ιθωνι σιδήρωι (147), κελαινο~ις ξίφεσιν (231), {αμφηκες {εγχος (286), βοτο~ις σιδηροκμ~ησιν (325), το~υτ' [εδεξάμην παρ' | Εκτορος δώρημα (661-62), τομώτατος σφαγεύς (815), πικρο~υ το~υδ' α[ιόλου κνώδοντος (1025).

μέγεθος της αξίας του Τελαμώνιου βασιλιά ως ομηρικού πολεμιστή.<sup>82</sup> Αυτή ακριβώς η τυπολογική συγγένεια των δύο ηρώων βρίσκει την απόλυτη έκφρασή της στην ένατη ραψωδία της Ιλιάδας, όπου ο Αχιλλέας μετά την ομιλία του Αϊάντα ως μέλους της πρεσβείας που στάλθηκε στον αρχηγό των Μυρμιδόνων με σκοπό να τον πείσουν να επιστρέψει στη μάχη, απευθυνόμενος στον Τελαμώνιο ήρωα λέγει:<sup>83</sup>

Α[~ιαν διογενές Τελαμώνιε, κοίρανε λα~ων  
πάντα τί μοι κατά θυμόν [εείσαι μυθήσασθαι . (9.644–45)

Οι ψυχισμοί των δύο ηρώων είναι πολύ κοντά. Όπως, εξάλλου, έχουμε αντιληφθεί με βάση την τραγωδία, η συναισθηση της «ατιμίας» και της «αιδούς» αποτελούν μαζί με τη γενναιότητα τον τρίπτυχο κώδικα, όπου εγγράφεται το ήθος των δύο ηρώων. Η μνεία μάλιστα του Αχιλλέα από τον Αϊάντα ήδη στο πρώτο επεισόδιο, παρατηρεί ο Χριστόπουλος, συνδέει τον τραγικό ήρωα «με τα κριτήρια και το ήθος των νεκρών».<sup>84</sup> Αυτή η σύνδεση ολοκληρώνεται βέβαια με το θάνατο του ήρωα, έχει όμως, όπως είδαμε, ως ενδιάμεσο κρίκο τις αναφορές στο νεκρό επίσης Έκτορα, ο οποίος μπορεί ομοίως να εγγραφεί από την πλευρά των Τρώων στον τρίπτυχο κώδικα αξιών που συγκροτήσαμε πιο πάνω για τους Αχαιούς ήρωες. Έτσι, ο σοφόκλειος Αϊάντας «καθρεπτίζεται συγχρόνως σε δύο ιλιαδικά πορτραίτα: του Αχιλλέα και του Έκτορα», ηρωικά πρότυπα που

---

<sup>82</sup> Κατά τον Winnington-Ingram 1999, σσ.44–45, αυτή η απόρριψη συνιστά ένα από τα στοιχεία που δηλώνουν την ακρότητα του ήθους του Αϊάντα.

<sup>83</sup> Βλ. Golder 1990, σ.12.

<sup>84</sup> Βλ. Χριστόπουλος 2000, σ. 42.

ταυτόχρονα συναίρει και παραμορφώνει.<sup>85</sup> Θα προσθέταμε ότι ο Αϊαντας ως ένα βαθμό βέβαια και με αποκλίνοντα περισσότερο παρά συγκλίνοντα τρόπο καθρεπτίζεται και στο πρόσωπο του Τεύκρου, που «αναλαμβάνει» τη συνέχιση της οξείας σύγκρουσης με τους Ατρείδες, η οποία στομώνει και εκτονώνεται με τη διαμεσολαβητική παρέμβαση του Οδυσσέα. Πρωτίστως, όμως, καθρεπτίζεται στο δικό του ιλιαδικό πρότυπο, το οποίο όμως δεν παραμορφώνεται κατά το ήθος του αλλά διαμορφώνεται σε τραγικό κατά το πάθος του πρότυπο. Έτσι καθρέπτως και βάση της διαμόρφωσης του Αϊαντα σε τραγικό ήρωα είναι ένα σταθερά αμετακίνητο επικό ήθος, το οποίο ωστόσο «εμβολίζεται» από την τέχνη του ποιητή και αποκτά μια έντονη εσωτερική κινητικότητα, που του υπαγορεύει η ελαστικότητα της τραγικής αίσθησης.

#### **4. Το άλγιστον θέαμα και η οπτική του πρόσληψη**

Ο Σοφοκλής, για να επανέλθουμε στο νέο σκηνικό χώρο που ορίζει το τεράστιο σώμα του Αϊαντα, επιμένει στην οπτική πρόσληψη αυτού του καθοριστικού για όλους θεάματος με τη χρήση του λεξιλογίου όρασης-θέασης που αποδίδει τις αντιδράσεις των συνυποκριτών και υποβάλλει το ρυθμό με τον οποίο αυτό το θέαμα εκκενώνει τη δυναμική του στους θεατές. Το δυσθέατον ζόμμα και το ζαλγιστον θέαμα (992-93) του Τεύκρου συναντά το λόγο της Τέκμησας:

οζυτοι θεατός [αλλά νιν περιπτυγε~ι

φάρει καλύψω τ~ωδε παμπήδην, [επεί

---

<sup>85</sup> Βλ. Μαρωνίτης 1999, σσ.149,152.

ο[υδείς {αν, |οστις και φίλος, τλαίη βλέπειν

φυσ~ωντ' {ανω πρ'ος ]ρ~ινας {εκ τε φοινίας

πληγ~ης μελανθέν α]~ιμ' [απ' ο[ικείας σφαγ~ης (915-19)

Ο ποιητής έχει βρει τον τρόπο να συντηρεί στους θεατές την αίσθηση ότι είναι σε θέατρο και επομένως η σκηνή είναι ο χώρος, όπου ο δραματικός λόγος απεκδύεται και ενδύεται τα σημααινόμενά του.<sup>86</sup> Έτσι η γλώσσα της Τέκμησσας αποδίδει, όπως σημειώνει ο Segal, τον οπτικό φόβο (visual horror) από την εμφάνιση του ματωμένου σώματος και διακινεί με οπτικούς όρους την αντίθεση ανάμεσα στο σπαθί που διαπέρασε τον ήρωα και τον μανδύα που τώρα τον καλύπτει. Η σκηνή μάλιστα του μανδύα «οπτικά συγκεκριμενοποιεί την τραγική απόσταση ανάμεσα στον αυστηρό πολεμιστή και τη γυναίκα που τον αγαπά.»<sup>87</sup> Αλλά η σκηνή του γυμνού και ματωμένου σώματος που πρέπει να καλυφθεί έστω με το μανδύα της Τέκμησσας, πέρα από τον υπαινιγμό για μια πρώτη συμβολική ταφή του ήρωα υποβάλλει και κάτι άλλο, την «οπτική αναπαράσταση της προβληματικής σχέσης του Αϊαντα με τον τρωικό κώδικα», είναι όμως επίσης και «μια αναπαράσταση του χάσματος ανάμεσα στο τραγικό θέαμα και τη φωτεινή επική οπτικοποίηση του ευγενούς στρατιώτη.»<sup>88</sup> Ωστόσο, ο σκεπασμένος με το μανδύα της Τέκμησσας Αϊαντας θα αποκαλυφθεί και πάλι, για να τροφοδοτήσει εκ νέου το δραματικό θέαμα και λόγο που αναπτύσσεται γύρω από το νεκρό και για το νεκρό.

---

<sup>86</sup> Για την ετυμολογική σχέση του θεάτρου με το ρήμα θε~ασθαι, βλ. Γκαστή 1998, σ. 202.

<sup>87</sup> Βλ. Segal 1980 σσ.128,129.

<sup>88</sup> Βλ. Segal 1995, σ. 25.



Έτσι, ο Τεύκρος ζητά να ξεσκεπαστεί ο ήρωας: {ιθ' [εκκάλυψον, ]ώς {ιδω τ'ο π~αν κακόν (1003). Δημιουργείται, μάλιστα, η εντύπωση ότι ο ποιητής θέλει σε κάθε περίπτωση θεατό τον ήρωά του πάνω στη σκηνή. Η ιχνοσκοπία του Προλόγου αυτό επιζήτησε, τη θέαση του ήρωα, η αυτοκτονία του επίσης έγινε θεατή, τώρα ακόμη και νεκρός ο ήρωας γίνεται θεατός. Χαρακτηριστικό είναι, επιπλέον, τούτο, ότι και αυτή τη φορά ο Αϊαντας προσφέρεται ως θέαμα μετά από μια ακόμη σκηνή ιχνοσκοπίας (Επιπάροδος: 866–890, επίσης 996–997).

### **5. Η οργάνωση του δράματος και η «εξαφάνιση» του ήρωα**

Θα λέγαμε, κατά συνέπεια, ότι ο Σοφοκλής οργανώνει το δραματικό του παιγνίδι πάνω στους άξονες που συνιστούν οι δυο ιχνοσκοπίες του Αϊαντα, οι οποίες και μοιράζουν το έργο την ίδια ώρα που το συνθέτουν. Για να γίνουμε πιο σαφείς, ο Σοφοκλής σχεδιάζει το δράμα του ως εξής:

**ιχνοσκοπία-θέαση (πρόλογος - δεύτερο επεισόδιο) -ιχνοσκοπία—θέαση (τρίτο επεισόδιο-έξοδος).**

Στο μέσον αυτών των δυο ομόλογων ζευγών, ευλόγως, ο σύνδεσμος είναι ένας: η «εξαφάνιση» του ήρωα. Αυτή η εξαφάνιση πραγματοποιείται και σε θεατρικό επίπεδο. Ο Αϊαντας, μετά τη δείξη του από την Αθηνά στον Οδυσσέα, εξαφανίζεται, καθώς βρίσκεται στη σκηνή του ανάμεσα στα σφαγμένα ζώα, για να εμφανιστεί και πάλι, αυτή τη φορά στους φίλους ναυβάτας του (349).

Στη συνέχεια, και πιο συγκεκριμένα στο δεύτερο επεισόδιο, η εξαφάνιση προαναγγέλλεται από τον ίδιο τον ήρωα στον περιφήμο πλαστό λόγο του: [εγ'ω γ'αρ ε[~ιμ' [εκε~ισ' \λοποι πορευτέον (690) και πραγματοποιείται

πλέον στο τρίτο Επεισόδιο με ένα ευφυέστατο τέχνασμα. Ο Σοφοκλής αποσύρει το χορό από τη σκηνή, για να μπορέσει ο ήρωας να εξαφανιστεί μέσα στην απόλυτη μόνωσή του<sup>89</sup>. Αυτή τη φορά, η εξαφάνιση του ήρωα, σε ό,τι αφορά ασφαλώς τη θεατρική και δραματική του παρουσία, οργανώνεται διαφορετικά. Ο Αϊαντας δεν είναι κλεισμένος στη δική του σκηνή, με το χορό και τους συνυποκριτές παρόντες, για να βγει στη συνέχεια, όπως στο πρώτο Επεισόδιο, εδώ είναι πάνω στη θεατρική σκηνή, την οποία, εντελώς μόνος καθώς είναι, «γεμίζει» με το τεράστιο σώμα του. Αυτό το μέγεθος που είναι ακριβές ανάλογο με τις φιλοδοξίες του κάνει αυτόν τον άνδρα μόνο, ξεχωριστό.<sup>90</sup> Όμως το φυσικό μέγεθος δε συνιστά μόνο την ιδιαιτερότητα που τον ξεχωρίζει και τον απομονώνει, αλλά ακόμη τον κάνει περίφαντο, ορατό, πρόσωπο αναφοράς από εχθρούς και φίλους. Έτσι, το μέγας συνιστά όχι μόνο την ηρωική αξία και τη φυσική κατασκευή αλλά και την ορατότητα-θεατότητα του ήρωα.

Με άλλα λόγια, αυτό το τεράστιο σώμα συνιστά από μόνο του ένα θεατρικό κατοπτρισμό των αξιών και των αρχών του επικού και τραγικού κόσμου, όπως αυτές εγγράφονται στο ποιητικό corpus του έργου που συνέθεσε ο ποιητής. Ωστόσο, η μοναχική εμφάνιση του ήρωα στη σκηνή για την τελευταία ρήση του συντελείται εν ονόματι της εξαφάνισής του. Ο θεατός για τους θεατές Αϊαντας είναι αθέατος για τα δραματικά πρόσωπα. Ο Σοφοκλής στο σημείο αυτό, θα τολμούσαμε να πούμε, καταργεί τη θεατρική σύμβαση που θέλει να προσφέρει το θεατρικό λόγο

---

<sup>89</sup> Αυτή η απόσυρση του χορού που είναι γνωστή ως «μετάστασις» παρατηρείται επίσης στις τραγωδίες: Ευμενίδες (231) του Αισχύλου, Άλκηστη (747), Ελένη (385) του Ευριπίδη, και στην κωμωδία του Αριστοφάνη Εκκλησιάζουσες (310).

διαμεσολαβημένο. Ο Αϊαντας είναι απολύτως μόνος, ο διαμεσολαβητής για τους θεατές χορός δεν υπάρχει. Ο «κοινός νους» δε βρίσκεται επί σκηνής, δεν έχει αντιπρόσωπό του. Βρίσκεται στο κοίλον του θεάτρου ο ίδιος άνευ αντιπροσώπου. Δεν είναι τυχαίο που ο Σοφοκλής αποσύρει το χορό από τη σκηνή. Έτσι πραγματοποιείται η πλήρης απομόνωση και έκθεση του ήρωα σε μια ιδιότυπη θέαση που καταργεί τους συνυποκριτές-θεατές και απευθύνεται άμεσα στο κοινό του θεάτρου. Η μόνη διαμεσολάβηση είναι ο ίδιος ο λόγος ως φθέγμα και ως θέαμα. Ένας λόγος που εκπτύσσεται από τη γη μέχρι τον ήλιο και από την Τροία μέχρι τη Σαλαμίνα. Έτσι θεμελιώνεται και εκκινεί η δεύτερη ιχνοσκοπία για τον θύρα~ιο (793) Αϊαντα, που προσφέρεται αργότερα ως δυσθέατον {ομμα πάνω στη σκηνή.

## **6. Οι λόγοι των Ατρείδων και η αντίδραση του Τεύκρου**

Ας δούμε, όμως, πώς προφέρεται και πώς προσφέρεται ο νεκρός πια Αϊαντας σε ό,τι αφορά τα πρόσωπα που προσπαθούν να «διαχειριστούν» τη μοίρα του, δηλαδή την ταφή του. Όπως συμβαίνει μάλιστα, ένα πρόβλημα του παρόντος, το πρόβλημα της ταφής, φωτίζει το παρελθόν του ήρωα με τρόπο αμφιλεγόμενο, αφού οι «δισσοί λόγοι» των προσώπων διαμορφώνουν διττά κριτήρια και επομένως διττή θέαση του Αϊαντα. Υπό το {ομμα, λοιπόν, του ήρωα και περί το τεράστιο σώμα-σήμα που εκτίθεται στη σκηνή αρθρώνονται τρεις διαφορετικοί στην ένταση και την ποιότητά τους λόγοι, του Τεύκρου, των Ατρείδων και του Οδυσσέα. Και οι τρεις αυτοί λόγοι τρέφονται από ένα λόγο που έχει πια σιγήσει και όμως λαλεί στη θεατότητά του με τέτοιο τρόπο, ώστε «η τελική κρίση και η τελική

---

<sup>90</sup> Βλ. Knox 1961, σ. 21.

προοπτική πάνω σε ολόκληρη τη ζωή να στηρίζονται στη θεατή παρουσία του αιματωμένου σώματος.»<sup>91</sup> Το «δυσθέατον {ομμα} του Αίαντα χαλυβδώνει από τη μια τον Τεύκρο, που αναλογίζεται την ευθύνη του απέναντι στον αδελφό του και επιμένει στην ταφή του, εξαγριώνει από την άλλη τους Ατρείδες, που την αρνούνται, και ορίζει τη συμφιλιοτική παρέμβαση του Οδυσσέα. Κατά τούτο, ο ποιητής βρήκε τρεις τρόπους αντιστοιχώς με τους λόγους, για να διεκτείνει την αναφορά του στον Αίαντα. Τον τρόπο της αναγκαιίας και εντεταλμένης ταφής, τον τρόπο της βίαιης αντίδρασης και τον τρόπο της λελογισμένης στάσης. Κυρίαρχο ζεύγος, μάλιστα, σε αυτήν την τροπικότητα του λόγου δεν είναι μόνο η αντίθεση που είδαμε στη «διαχείριση» του Αίαντα από το Σοφοκλή : «πριν-νυν», παρελθόν-παρόν του ήρωα, αλλά προπάντων η αντίθεση που μεταφέρεται στο ίδιο το παρελθόν του ήρωα, το οποίο αρθρώνεται και αποτιμάται διαφορετικά από διαφορετικούς συνομιλητές. Αυτή η αντίθεση γίνεται ανάγλυφη στη σφοδρή σύγκρουση ανάμεσα στον Τεύκρο και τους δυο Ατρείδες, για να λειανθεί στη συνέχεια στο λόγο του Οδυσσέα, ο οποίος και θεωρεί τον Αίαντα υπό διαφορετικό πρίσμα.

Η σύνδεση με το παρελθόν εκκινεί με το λόγο του Τεύκρου, ο οποίος, όπως έχουμε ήδη επισημάνει, αρχικά αναλογίζεται την αντίδραση του δύσοργου (1017) Τελαμώννα, όταν ο ίδιος επιστρέψει στη Σαλαμίνα χωρίς τον Αίαντα, για να αναφερθεί μετά εμμέσως στη σχέση του ήρωα με τον Έκτορα, σχέση που εξηγεί με τελολογικό τρόπο και το θάνατο του Αίαντα (1024-1039). Η σύνδεση, όμως, με το παρελθόν του ήρωα αποκτά

---

<sup>91</sup> Βλ. Segal 1995, σ. 18.

διαφορετικό περιεχόμενο και προσανατολισμό στο λόγο του Μενελάου με την άφιξη του οποίου δίνεται το έναυσμα για τις σκηνές των αγώνων λόγου. Είναι δε χαρακτηριστικό ότι οι αφίξεις και των δύο Ατρείδων αποδίδονται με λεξιλόγιο όρασης (1042-44, 1223-25), το οποίο δεν απουσιάζει επίσης από τους αγώνες λόγου.<sup>92</sup> Με τον τρόπο αυτόν ο ποιητής όχι μόνο εστιάζει την προσοχή των θεατών στα ομιλούντα πρόσωπα που διαπληκτίζονται, αλλά γενικότερα εντείνει υπό το δυσθέατον ζήτημα του νεκρού Αϊάντα την οπτικοποίηση αυτής της τελευταίας σκηνής, καθιστώντας φανερή παράλληλα την απόσταση που χωρίζει, σε ό,τι αφορά την αξία του ηρωικού δυναμισμού, τον Τελαμώνιο Αϊάντα από τους Ατρείδες. Γεγονός πάντως είναι ότι ο τόνος στο δεύτερο τμήμα του έργου «ανακαλεί καθαρά τη ρητορική της δημόσιας ζωής τον 5<sup>ο</sup> αιώνα.»<sup>93</sup> Για τον Ατρείδη, ο Αϊάντας υπήρξε αρχικά ξύμμαχος και φίλος (1053), στη συνέχεια όμως αποδείχτηκε χειρότερος και από τους Φρύγες: [εχθίω Φρυγῶν (1054). Όμως, ο Μενέλαος δε μας προσφέρει μόνο το φίλο που έγινε εχθρός αλλά και τον πολίτη που ήταν ανυπάκουος (1071-1072) και δεν εξουσιαζόταν (1067-1069). Ο δημότης Αϊάντας δεν είχε φόβου πρόβλημα μηδ' αἰδοῦς (1076), είχε μόνον μέγα σῶμα (1077), γι' αυτό και υπήρξε αἰθῶν ἰυβριστής (1088). Η ίδια προσέγγιση επιχειρείται και από τον Αγαμέμνονα, ο οποίος θεωρεί, επίσης, ότι ο Αϊάντας ήταν ένας [αν'ηρ] ὑπέρφρων (1236), ένας μέγας βοῦς (1253), που απλῶς επιβεβαίωσε με την περίπτωσή του ότι οι πλατεῖς και εὐρύνωτοι φῶτες (1250-1251) δεν είναι χρήσιμοι σε μια πολιτεία.

---

<sup>92</sup> Βλ. Γκαστή 1998, σ. 203, όπου αναφέρεται ότι «η συχνότητα με την οποία επανέρχεται το λεξιλόγιο της όρασης αναδεικνύει την εσωτερική σύνδεση ανάμεσα στην έκφραση και το νόημα.»

Συμπέρασμα: ο Σοφοκλής με όρους πολιτικούς αυτή τη φορά αναφέρεται στον Αϊαντα. Η persona του ήρωα έχει το στίγμα του «δημότη» και της πλημμελούς σχέσης του με το νόμο, το δέος, την αιδώ, την εξουσία, την πόλη τελικά. Η υπαρξιακή διερεύνηση του ήρωα κατά το πρώτο μέρος της τραγωδίας τρέπεται σε πολιτική κατά το δεύτερο. Επομένως, το υπαρξιακό επιχείρημα των προσώπων που μας προσφέρουν τον Αϊαντα στο πρώτο μέρος της τραγωδίας γίνεται πολιτικό στο δεύτερο. Το θέαμα, λοιπόν, του νεκρού Αϊαντα είναι πλέον ένα δημόσιο θέαμα, που τροφοδοτεί, ασφαλώς, ένα λόγο δημόσιο με τους επικεφαλής Ατρείδες να θεωρούν στο πρόσωπο του νεκρού ήρωα όχι το είδωλό τους, όπως συνέβη με τον Οδυσσέα, αλλά μια σκιά (1257), τη σκιά του Αϊαντα τον οποίο μπορούν πια να παρευθύνουν (1069).

Η αντίδραση στους λόγους των Ατρείδων προέρχεται από τον Τεύκρο, ο οποίος προσπαθεί να αντικρούσει ένα-ένα τα σημεία των κατηγοριών που απηύθυναν ο Μενέλαος και ο Αγαμέμνονας στον Αϊαντα.<sup>94</sup> Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Τεύκρος στις ανταπαντήσεις του δεν αναφέρεται στην άτη του αδελφού του και στα έργα της, αν και αυτό σχολιάζεται από τον Μενέλαο, αντίθετα προβάλλει και διευκρινίζει την παρεξηγημένη από τους Ατρείδες ανεξαρτησία του Αϊαντα, ανεξαρτησία σε ό,τι αφορά τον τρόπο του: ο[υκ α[υτός [εξέπλευσεν ]ως α[υτο~υ κρατ~ων; (1099) και το σκοπό για τον οποίο εξεστράτευσε στην Τροία: [αλλ' ο]ύνεχ' ]όρκων ο]ίσιν [~ην [επώμοτος/ σο~υ δ' ο]υδέν (1113-1114). Οι αναφορές του Τεύκρου, και

---

<sup>93</sup> Βλ. Valakas 1987, σσ.112-13.

τούτο τον διαφοροποιεί από τους λόγους των Ατρείδων, είναι εντελώς συγκεκριμένες, δεν έχουν το στίγμα της αφηρημένης πολιτικής ανάλυσης, που γίνεται με αφορμή την περίπτωση του Αϊάντα. Οι λόγοι του Τεύκρου αποτελούν ευθείες βολές, που εκκινούν, θα έλεγε κανείς, από το δυσθέατον {ομμα του Αϊάντα και στοχεύουν στη μνήμη των Ατρείδων.<sup>95</sup> Οι όροι του Τεύκρου, όπως παρατηρούμε, δεν είναι πολιτικοί, οι αντιρρήσεις του έχουν άλλη βάση, πιο πολύ ψυχολογική, και τούτο διότι προσλαμβάνει το θέαμα του νεκρού αδελφού του με τόση ένταση και άλγος που φτάνει στα όρια της παράλυσης: ν~υν δ' ]ορ~ων [απόλλυμαι. ο{ιμοι. (1001–1002). Προσπαθεί, λοιπόν, να κινήσει την αδρανή μνήμη του Αγαμέμνονα, ο οποίος: ο[υδ' [επ'ι σμικρόν λέγων...{ετ' {ισχει μν~ηστιν της προσφοράς του Αϊάντα (1268–1269, επίσης 1272–1284)

## **7. Η παρέμβαση του Οδυσσέα και η ολοκλήρωση της τροπής του λόγου του στο θέαμα του νεκρού Αϊάντα**

Ωστόσο, η μνήμη του Αγαμέμνονα λειτουργεί, όταν ο ίδιος διαπιστώνει τη μεταβολή στη στάση του Οδυσσέα απέναντι στον Αϊάντα. Απροκάλυπτα τότε απευθύνεται στον Οδυσσέα: μέμνησ' ]οποίω φωτ'ι τ'ην χάριν δίδως (1354), για να εισπράξει την απάντηση: ]όδ' [εχθρός ]ανήρ, [αλλά γεννα~ιος ποτ' @ην (1355). Αυτή η απάντηση, βεβαίως, είναι το παράγωγο μιας

---

<sup>94</sup> Για μια διεξοδικότερη ανάλυση, που δεν ενδιαφέρει εδώ, των χαρακτήρων και των δραματικών ρόλων του Τεύκρου, του Μενελάου και του Αγαμέμνονα, βλ. Winington-Ingram 1999, το δεύτερο κεφάλαιο του Αϊάντα με τίτλο : «Η ταφή του Αϊάντα», σσ. 93–112.

<sup>95</sup> Βλ. Garvie 1998, σ.229, σχόλιο στους στίχους 1150–58, όπου ο Τεύκρος αποφεύγει τη μεταφορική γλώσσα του Μενελάου και μιλάει με ευθύτητα.

μνήμης, η οποία δεν είναι εκδικητική, αλλά είναι σε θέση να αξιολογεί και να διακρίνει. Ο οδυσσειακός λόγος έχει, επίσης, έντονο το προσωπικό στοιχείο, ιδιαίτερα στους στίχους 1364–67, όμως δεν αναπτύσσεται σε μανιφέστο πολιτικό που ισοπεδώνει ευαισθησίες και ιδιαιτερότητες.<sup>96</sup> Αντιθέτως, έχει τέτοια τροπικότητα και ελαστικότητα, ώστε με ευκολία διαστέλλεται από το παρελθόν και το παρόν στο μέλλον. Το είδαμε στον Πρόλογο, όταν ο Οδυσσεύς έβλεπε στον Αϊάντα τον εαυτό του (124), το βλέπουμε και εδώ, στην Έξοδο, καθώς ο Οδυσσεύς μπαίνει ξανά στη θέση του Αϊάντα: καί γάρ α[υτός] [ενθάδ' ]ιξομαι (1365). Αν μάλιστα για τον Αγαμέμνονα ο Αϊάντας δεν είναι παρά μια σκιά που δεν μπορεί πλέον να τον εμποδίζει, για τον Οδυσσεύα είναι τεκμήριο αρετής. Στο ζύγι του Οδυσσεύα η αρετή βαρύνει περισσότερο από την παλιά έχθρα: νικ~α γάρ ]αρετή με τ~ης {εχθρας πλέον (1357). Η αναγνώριση της αρετής του Αϊάντα από τον αντίπαλό του Οδυσσεύα θεμελιώνει μια νέα αρετή, διαφορετική βεβαίως από εκείνη του Αϊάντα. Αυτή τη νέα αρετή φαίνεται να αποδίδει ο Τεύκρος με το επίθετο {αριστος (1381) στον Οδυσσεύα.<sup>97</sup>

Έτσι ο Σοφοκλής, αφού ανακίνησε έναν ολόκληρο κόσμο, τον επικό, μπροστά στα μάτια του θεατή με τη μ~ηνιν του Αϊάντα και τις συνέπειές της, ανακινεί τώρα διά στόματος Οδυσσεύα, στο έσχατο μέρος της

---

<sup>96</sup> Στη στιχομυθία του Οδυσσεύα με τον Αγαμέμνονα διαφαίνεται η προσωπική οπτική γωνία του ιθακήσιου βασιλιά, οπτική που μας θυμίζει την αντίδρασή του στον πρόλογο μπροστά στο θέαμα του τυφλωμένου από την άτη ήρωα. Ο Golder 1990, σσ. 29–30, σχολιάζοντας τους στίχους θεωρεί ότι ο λόγος του Οδυσσεύα δε συνιστά ομηρικό ατομικισμό «but neither is the opportunistic selfishness of the final years of the Athenian fifth century. It is both political and tragic wisdom : the foundation for a society in which compassion is perceived as the basis of preservation».

<sup>97</sup> Βλ. Golder 1990, σ. 31.



τραγωδίας του, τον καθαυτό προδραματικό πυρήνα του έργου του, την κρίση των όπλων και την παρεπόμενη «ατιμία» του Αϊάντα:

κ[αμοί γάρ [~ην που' ο]~υτος {εχθιστος στρατο~υ,  
[εξ ο]~υ κράτησα τ~ων [Αχιλλείων |οπλων,  
[αλλ' α[υτόν {εμπας {οντ' [εγώ τοιόνδ' [εμοί  
ο{υ τ{αν [ατιμάσαιμ' {αν, |ωστε μ`η λέγειν  
|εν' {ανδρα [ιδε~ιν {αριστον [Αργείων, |οσοι  
Τροίαν [αφικόμεσθα, πλήν [Αχιλλέως.  
|ωστ' ο[υκ {αν [ενδίκως γ' [ατιμάζοιτό σοι (1336-1342)

Ο Οδυσσέας, λοιπόν, ομολογεί και μάλιστα δημοσίως την ανωτερότητα του Αϊάντα. Ο Τελαμώνιος ήρωας ως δεύτερος μετά τον Αχιλλέα είναι σαφώς ανώτερός του. Γι' αυτό ο Οδυσσέας δε θα τον ατιμάσει αρνούμενος την ταφή. Το ερώτημα, κατά συνέπεια, που ανακύπτει είναι: η κρίση των όπλων ήταν άδικη; Ο Σοφοκλής, έχει δίκιο που το θέτει ο Winnington - Ingram, «πρέπει να το επιδίωκε να αναλογιστεί σε αυτό το σημείο το κοινό του την κρίση» των όπλων. Η απάντηση στο ερώτημα είναι καταφατική, έτσι τουλάχιστον την κατευθύνει το ίδιο το δράμα - τονίζει ο παραπάνω μελετητής.<sup>98</sup>

Επομένως, αυτό το στοιχείο, η κρίση των όπλων, που στοιχειώνει σε προδραματικό χρόνο τον ήρωα και συντηρεί με τα παρεπόμενά του τον τραγικό μύθο, μπαίνει στην τραγωδία ύστατα με την έμμεση μορφή μιας αξιολόγησης.<sup>99</sup> Ο θεατής διατρέχει έτσι από το τέλος του έργου όλο το

<sup>98</sup> Βλ. Winnington- Ingram 1999, σσ. 95,96.

<sup>99</sup> Βλ. και τη στιχομυθία Τεύκρου-Μενελάου (1135-37). Η αλήθεια είναι ότι γίνονται σποραδικά νύξεις από τον ποιητή στο θέμα (41, 441-46), όμως άλλη βαρύτητα

πεδίο της επικής παράδοσης του μύθου, όπως η τραγωδία τον διαπερνά, παρακολουθώντας τη σκηνική ολοκλήρωση του αιάντειου λόγου που συνεπιφέρει και την ολοκλήρωση της τροπής του οδυσσειακού λόγου. Ο Οδυσσέας, εξάλλου, στη θέα του νεκρού ήρωα δηλώνει απερίφραστα αυτήν την τροπή θυμίζοντας για μια ακόμη φορά το ισοζύγιο των αντίθετων στοιχείων, όπου ο αρχαϊκός κόσμος έβρισκε την ισορροπία του: |οσον τότ' [εχθρός @η , τοσόνδ' ε[~ναι φίλος. (1377).<sup>100</sup>

### **Συμπέρασμα**

Κατά συνέπεια, ο ποιητής κλείνει το έργο του με τον τρόπο περίπου που το άρχισε: επί σκηνής και πάλι ο Οδυσσέας και ο Αϊάντας, θεατός στον Οδυσσέα ο Αϊάντας, αθέατος αλλά για άλλο λόγο αυτή τη φορά ο Οδυσσέας στον Αϊάντα. Ο θηρευτικός λόγος του Προλόγου έχει γίνει φιλικός και ανθρωπιστικός, ο ατώμενος λόγος του Αϊάντα έχει πια σιγήσει. Ωστόσο, αυτοί οι λόγοι, αν και συνυπήρξαν ο καθένας με τον τρόπο του στη σκηνή, δε διασταυρώθηκαν άμεσα ποτέ. Ο Σοφοκλής δεν το επιχείρησε. Σκοπός του φαίνεται δεν ήταν να παρουσιάσει την άμεση σύγκρουσή τους όσο να υποδείξει το ρόλο του ίδιου του θεάματος που επενεργεί καταλυτικά στο λόγο. Γι' αυτό και παρουσίασε τον Αϊάντα ως λόγο που θεάται και υπόκειται παράλληλα σε θέαση, από το τρωικό του παρελθόν ως το προ του φόνου και μετά το φόνο παρόν του, ενώ τον Οδυσσέα τον

---

προσδίδεται σε αυτό, όταν το «αντίπαλον δέος» του Αϊάντα, ο Οδυσσέας ομολογεί έστω έμμεσα την αδικία.

<sup>100</sup> Βλ. Zanker 1992, σ. 25, ο οποίος βρίσκει στο μοντέλο του Οδυσσέα, που μεταστρέφεται και εννοεί την ταφή και τη μεγαλοσύνη του Αϊάντα, τον Αχιλλέα (Ιλιάδα, 24). Κοινό σημείο των

κράτησε στα όρια του λόγου που θεάται μόνο, χωρίς να υπόκειται σε θέαση από τον αντίπαλό του. Αυτή η μονοσήμαντη, όμως, οπτική σχέση του Οδυσσέα με τον Αϊάντα τρέπεται σε σχέση κατόπτρου και κατοπτρισμού του ίδιου του Οδυσσέα που ορά το είδωλό του. Έτσι ο ποιητής, μαζί με τα άλλα, μας δίνει ένα μάθημα θεατρικής όρασης, δηλαδή θεατρικής αγωγής που μεταφέρεται από τη σκηνή στο κοινό και το αντίστροφο.

Ο τρόπος του ]ορ~αν, του θε~ασθαι και του θεαθ~ηναι είναι ο τρόπος του ίδιου του τραγικού λόγου που τρέφει και τρέφεται όχι μόνο από το φθέγμα που ακούγεται αλλά και από την εικόνα, την οποία ορά και διά της οποίας ο ίδιος οράται. Η αγωγή, λοιπόν, αλλά και η πλαστική δυναμική της ίδιας της τραγικής όρασης, που μορφοποιεί και μορφοποιείται στα καθαρώς θεατρικά και νοηματικά συμφραζόμενά της, διαχύθηκε με τον τρόπο του θεάματος και του τραγικού λόγου στους θεατές του Αϊάντα.

Ο ποιητής επιμένει στη χρήση λεξιλογίου της όρασης-θέασης όχι μόνο για να καταδείξει τη γνωσιολογική αξία της όρασης ούτε μόνο για να δημιουργήσει ένα βολικό αισθητικό πλαίσιο που απλώς υποβάλλει τους θεατές στο πάθος του ήρωα.<sup>101</sup> Τον ενδιαφέρει κυρίως να συλλάβει με όρους θέασης-όρασης, και όχι μόνο στο επίπεδο της τεχνικής, τη δική του διαλλαγή με την επική παράδοση, για να την προσφέρει ελαστική στα σημαινόμενά της στην ούτως ή άλλως ανοικτή πνευματικά κοινωνία του 5<sup>ου</sup> αιώνα. Έτσι, ο θεατής πολίτης της Αθήνας καλείται να παρακολουθήσει και να συμμετάσχει με τον τρόπο του σε αυτή τη σκηνοθετημένη θεατρικά

---

δύο ηρώων ο οίκτος, ο Οδυσσέας συμπονεί τον Αϊάντα, ο Αχιλλέας τον Έκτορα και τον Πρίαμο.

<sup>101</sup> Βλ. Γκαστή 1998, το άρθρο της οποίας αναφέρεται στη γνωσιολογική αξία της όρασης.

επικοινωνία με την πνευματική του προϊστορία και να βρει ή να επινοήσει τις όποιες αναγωγές στην πνευματική ή πολιτική ιστορία του καιρού του.<sup>102</sup> Ο σοφόκλειος Αίαντας δραματοποιεί αυτήν την επικοινωνία μέσω μάλιστα μιας τεχνικής που δεν είναι ευθύγραμμη.<sup>103</sup>

Βεβαίως, η τραγωδία ενσαρκώνει το θάνατο του ομηρικού και ειδικά του αχιλλείου, όπως τονίζει ο Κνοχ ατομικού ήθους, όμως σημασία έχει να δούμε επίσης την παράλληλη και παραπληρωματική συγκρότηση του τραγικού ήθους του Αίαντα.<sup>104</sup> Θα προτείνουμε, λοιπόν, ο σοφόκλειος Αίαντας να θεωρηθεί ως η οπτική συνανάγνωση, συμ-παράσταση και συνύπαρξη του επικού με τον τραγικό Αίαντα και όχι τόσο ως η κάθετη εξαρχής πτώση του ηρωικού ήθους. Αυτό, εξάλλου, πράττει ο ίδιος ο ήρωας επί σκηνής. Και στις έξι μονολογικές ρήσεις του διαλέγεται με τον επικό εαυτό του. Σε αυτήν ακριβώς την οπτική συμπύκνωση του επικού κλέους που δεν εναλλάσσεται, αλλά συναλλάσσεται αμοιβαία με το τραγικό πάθος σε μια μόνο φιγούρα επί σκηνής, επενδύει πολλά ο Σοφοκλής.

Έτσι ο σκηνικός χώρος τέμνεται πότε σε ομηρικό τρόπο και τόπο αφήγησης και πότε σε τραγικό χώρο που απαιτεί την ταύτιση της ρηματικής σημασίας των λόγων με τη δραματική πράξη, με άλλα λόγια που απαιτεί την τροπή του αφηγηματικού υλικού σε παλλόμενο και κινούμενο οπτικό υλικό. Μέσω αυτού του οπτικού υλικού ο ποιητής τρέπει σε θέαμα το πνευματικό παρελθόν της πόλης, το «δια-σχίζει», όπως ο Αίαντας με το

---

<sup>102</sup> Για μια πολιτική ανάγνωση του έργου, βλ. Meier 1997, σσ. 200–222, ιδιαίτερα 219–22.

σπαθί του το σώμα του, και το προσφέρει μαζί με την τεχνική του στη θέαση και τη συνείδηση του κοινού του. Αν θέλουμε μάλιστα να μιλήσουμε με όρους του Segal τότε θα λέγαμε πως η διαπίστωσή του ότι «στη θέση της ευφροσύνης (τέρψεως) της επικής αφήγησης και του χορωδιακού άσματος η τραγωδία υποβάλλει το κοινό της σε μια διαρκή ένταση ανάμεσα στην αναμενόμενη απόλαυση ενός έντεχνου θεάματος και το θλιβερό του περιεχόμενο» βρίσκει απόλυτη ισχύ στον Αίαντα του Σοφοκλή.<sup>105</sup> Αυτήν την ένταση του θεάματος, στην «εσωτερική» και «εξωτερική» του όψη, υποβάλλει η συσσώρευση του οπτικού υλικού (λεξιλόγιο όρασης-θέασης) στον σοφόκλειο Αίαντα, στο τεράστιο και περίφαντο σώμα του οποίου κατοπτρίζεται η άγρια λάμψη της πολεμικής Ιλιάδας και το σκληρό, ανελήτο φως της τραγικής συνείδησης<sup>106</sup>.

Ο ήρωας, που θεώρησε στην Ιλιάδα την παραμονή του στο φως ([εν δέ φάει καί {ολεσσον, 17. 647) ως τη διαρκή πρόκληση του ακραίου ούτως ή άλλως ήθους του για επίδειξη γενναιότητας και ασίγαστη επιδίωξη της δόξας, ανακαλύπτει, και μαζί του οι θεατές, την ανάγκη μιας άλλης οπτικής του κόσμου, πιο περίπλοκης, που συναίρει και ταυτόχρονα διαιρεί τα στοιχεία του. Αυτήν την οπτική ο Αίαντας δεν την υιοθέτησε, αντιλήφθηκε όμως την αλήθειά της, μια αλήθεια που έγινε θεατή σε όλους

---

<sup>103</sup> Ο Winnington – Ingram 1999, σσ. 40–41, εκφράζει τη διαφωνία του για την ευθύγραμμη σχέση που πιθανόν υπαινίσσεται ο Knox 1961, ανάμεσα στο σοφόκλειο Αίαντα και τον Όμηρο. Βλ. επίσης Segal 1995, σσ.17, 22–23 για τη μη ευθύγραμμη εξέλιξη του έργου.

<sup>104</sup> Βλ. Knox 1961, σ. 52.

<sup>105</sup> Βλ. Segal 1996, σ.454.

<sup>106</sup> Βλ. τις επισημάνσεις του Segal 1996, σσ. 429–35 για τη θέαση και το θέαμα. Ειδικότερα ο Segal εξετάζει την προσκόλληση του Έλληνα στη διαδικασία της θέασης και του θεάματος, όπως εκείνη διαπιστώνεται όχι μόνο στις τραγικές παραστάσεις ή το έπος αλλά και στις ιστορικές συγγραφές του Ηροδότου και του Θουκυδίδη και γενικότερα στην

τους αναβαθμούς της. Έχει δίκιο ο Seale που υποστηρίζει ότι «Ajax' heroism is a mystery that is finally seen but, more particularly, a truth that is finally faced. For in the Ajax the traditional movement from appearance to reality takes place in a word where «appearance» is everything».<sup>107</sup>

Σε αυτήν τη διαδικασία της εμφάνισης, όπου το ηρωικό ήθος και το τραγικό πάθος συμφύρονται οπτικά και νοηματικά στη σκηνή, τη στιγμή ακριβώς που απαιτούν όχι μόνο τη συνανάγνωσή τους αλλά και την ταυτόχρονη διάκρισή τους στα πεδία όπου ανήκουν και από όπου εκπηγάζουν, εμπλέκει το θεατή ο ποιητής. Μια διαδικασία που έχει εξ αρχής ανοικτούς τους διαύλους επικοινωνίας, φανερούς και υπόγειους, με την επική παράδοση και την τραγική τέχνη. \_\_\_\_\_

---

πρακτική των πόλεων σε διάφορες περιστάσεις (όπως αθλητικές συναντήσεις, μυστηριακές τελετές, εκστρατείες).

<sup>107</sup> Βλ. Seale 1982, σ. 176.

## **ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

- Αποστολάκης Κ. 2001. Οδυσσέως και Αϊάντος ομιλία (λ 541–567):  
Η ρητορική του λόγου και της σιωπής *Φιλολογική* 74, 27–33
- Bain D. 1977. *Actors and Audience*. Oxford
- // - 1987. Some reflections on the illusion in Greek Tragedy. *BICS* 34,  
1–14
- Βαλάκας Κ. 2001. *Η χρήση της γλώσσας στην αρχαία Τραγωδία,*  
στο συλλογικό τόμο: *Ιστορία της Ελληνικής Γλώσσας*. Από  
τις αρχές έως την ύστερη Αρχαιότητα, Επιστημονική  
Επιμέλεια: Α.-Φ. Χριστίδης.
- Baldry H.C. 1981 (ελλην. μτφρ. Χριστοδούλου Γ., Χατζηκώστα Λ.)  
*Το τραγικό θέατρο στην αρχαία Ελλάδα..* Αθήνα
- Burian P. 1997. *Myth into mythos: the shaping of tragic plot,*  
στο συλλογικό τόμο: *The Cambridge Companion to*  
*Greek Tragedy* (Easterling P.E. ed.). Cambridge.
- Γκαστή Ε. 1998. Σοφοκλέους Αίας, Η τραγωδία της όρασης *Δωδώνη* 27,  
167–174

- Cairns D.L. 1993. *AIDOS*. Oxford
- Diels H. 1960. *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Berlin
- Dodds E.R. 1978. (ελλην. μτφρ. – εισαγ. Γιατρομανωλάκης Γ.) *Οι Έλληνες και το παράλογο*. Αθήνα
- Frontisi-Ducroux F. – Vernant J.P. 2001. (ελλην. μτφρ. Μέντζου Β.) *Στο μάτι του καθρέφτη*. Αθήνα
- Garner R. 1990. *From Homer to Tragedy, the art of allusion in Greek Poetry* London
- Garvie A.F. 1998. *Sophocles Ajax*. England
- Gasti H. 1997. Ajax' Trugrede; its meaning and dramatic function. *Arctos* 31, 19–40
- Golder H. 1990. Sophocles' Ajax: Beyond the shadow of time. *Arion* 1, 1, 9–34
- Gould John. 1990(ελλην. μτφρ. Κονόμη Ν., Γρίμπα Χρ., Κονόμη Μ.), «*Η θεατρική παράσταση*». Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας (Easterling P. E.–Knox B. M. W.) Αθήνα.
- Herington J. 1985. *Poetry into Drama*. California
- Knox B. 1961. The Ajax of Sophocles *HSCP* 65, 1–37  
–//– 1964. *The Heroic Temper*. Berkley
- Λιγνάδης Τ. 1988. *Το ζών και το τέρας*. Αθήνα
- Μαρωνίτης Δ.Ν. 1999. *Ομηρικά Μεγαθέματα, Πόλεμος, Ομιλία, Νόστος*. Αθήνα
- Meier C. 1997. (ελλην. μτφρ. Μαννακίδου Φ.) *Η πολιτική Τέχνη της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας*. Αθήνα
- Miller H.W. 1946. Ο φιλόμηρος Σοφοκλής and Eustathius. *CPh* 41, 99–102
- Murray P. 1996. *Plato on Poetry, Ion; Republic 376e-389b9; 595-608b10*. Cambridge.
- Reinhardt K. 1979. *Sophocles*. Trans. H.&D. Harvey. Oxford
- Romilly J. 2000. (ελλην. μτφρ. Μαρσέλλος Χ., Λουμπάνη Σ.) *Ο χρόνος στην ελληνική τραγωδία*. Αθήνα
- Seale D. 1982. *Vision and Stagecraft in Sophocles*. London
- Segal C.P. 1980 Visual symbolism and visual effects in Sophocles. *CW* 74, 125–142  
–//– 1981. *Tragedy and Civilization*. Harvard  
–//– 1995. *Sophocles' tragic world, Divinity, Nature, Society*. Cambridge  
–//– 1996. (ελλην. μτφρ. Τασάκος Χ.), «Ο Έλληνας άνθρωπος, θεατής ακροατής», στο συλλογικό τόμο: *Ο Έλληνας Άνθρωπος, (εισαγωγή, Jean-Pierre Vernant)*, σσ. 425–474. Αθήνα.  
–//– 1990 (ελλην. μτφρ. Κονόμη Ν., Γρίμπα Χρ., Κονόμη Μ.) *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας* (Easterling P. E.–Knox B. M. W.) Αθήνα.
- Spyridonidou–Scarsouli M. 1995. *Der erste Teil der Funften Athow-Sammlung Griechischer Sprichwörter*. Berlin
- Stanford W.B. 1978. Light and Darkness in Sophocles Ajax. *GRBS* 19, 189–197.  
–//– 1981 (=1963). *Sophocles Ajax*. Bristol
- Starobinski J. 1992. (ελλην. μτφρ. Αγγελάκος Χ.) *Τρεις Μανίες*. Αθήνα
- Stelluto S. 1990. La visualizzazione scenica dell' Aiace di Sofocle. *CCC*



XI, 33–64.

Stevens P.T. 1986. Ajax in the Trugrede. CQ 36, 327–336

Yamagata N. 1993. *Homeric Morality*. Leiden

Valakas K. 1987. *Homeric Mimesis and the Ajax of Sophocles*. Cambridge

Vernant J.P.– Naquet P.V. 1988. (ελλην. μτφρ. Γεωργούδη Σ.) *Μύθος και Τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα*, τ.1. Αθήνα

-// - 1996 (ελλην. μτφρ. Τασάκος Χ.), «Ο Έλληνας άνθρωπος, θεατής, ακροατής», στο συλλογικό τόμο: Ο Έλληνας

Άνθρωπος, (εισαγωγή, Jean–Pierre Vernant), σσ.11–44. Αθήνα.

Χριστοδούλου Γ. 1977. *Τὰ [αρχαία] σχόλια εἰς Ἀζιαντὰ τοῦ Σοφοκλέους* Αθήνα.

Χριστόπουλος Μ. 2000. *Μυθικά Θέματα με δραματικό προσωπείο*. Αθήνα

Winnington – Ingram R.P. 1999. (ελλην. μτφρ. Πετρόπουλος Ν., Φαράκλας Χ.Π.) *Σοφοκλής, ερμηνευτική προσέγγιση*. Αθήνα

Zanker G. 1981. Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry. *RhM* 124, 297–311

-// - 1992. Sophocles' Ajax and the Heroic Values of the Iliad. CQ 42, 20–25