



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ  
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ  
ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
«ΑΡΧΑΙΑ ΚΑΙ ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ»  
(ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ)

ΑΙΑΝΤΑΣ ΣΟΦΟΚΛΗ-ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΔΕΥΤΕΡΟΥ  
ΜΕΡΟΥΣ (ΑΓΩΝΕΣ ΛΟΓΩΝ)

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Του  
Γεωργίου Στ. Πουλόπουλου  
Διπλωματούχου Τμήματος Κλασικής Φιλολογίας του Εθνικού Καποδιστριακού  
Πανεπιστημίου Αθηνών  
(2012)

**Επιβλέπων Καθηγητής:** Μαρκαντωνάτος Ανδρέας, Αναπληρωτής Καθηγητής του  
τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου.

**Συνεπιβλέποντες:** Βολονάκη Ελένη, Επίκουρος Καθηγήτρια του τμήματος  
Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου.

Σωτηρίου Μαργαρίτα, Λέκτορας του τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου  
Πελοποννήσου.

**Καλαμάτα, Μάρτιος 2016**

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

<b>ΕΙΣΑΓΩΓΗ</b>	<b>1-4</b>
<b>ΚΥΡΙΩΣ ΣΩΜΑ ΕΡΓΑΣΙΑΣ</b>	<b>5-70</b>
<b>ΕΠΙΛΟΓΟΣ</b>	<b>71-72</b>
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ</b>	<b>73</b>

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

### **Σοφοκλής: Βιογραφικά στοιχεία και το έργο του**

Για την ανασύνθεση της βιογραφίας του Σοφοκλή διαθέτουμε διάφορες πηγές όπως το Πάριο Μάρμαρο και το λεξικό της Σούδας στα οποία αναφέρονται πολυάριθμες πληροφορίες διάσπαρτες στα έργα των αρχαίων συγγραφέων. Κυριότερη πηγή αποτελεί ένας Βίος που παραδόθηκε μέσω ορισμένων μεσαιωνικών χειρογράφων χρονολογούμενος με κάθε επιφύλαξη στην ελληνιστική εποχή και βασίζεται τόσο στις βιογραφικές-πραγματολογικές παραδόσεις της φιλοσοφικής σχολής του αριστοτελισμού όσο και σε εκείνες της αλεξανδρινής φιλολογίας<sup>1</sup>.

Εξακριβωμένο είναι το έτος θανάτου του ποιητή 406/5 π.Χ. όπως μαρτυρείται από σχετικές πληροφορίες: (υπαινιγμός του Αριστοφάνη ότι ο Σοφοκλής έχει ήδη πεθάνει στη δεύτερη παράσταση της κωμωδίας Βάτραχοι το 405 π.Χ. και στον προάγωνα των Διονυσίων το 406 π.Χ. όπου ο ίδιος ο Σοφοκλής έχοντας πληροφορηθεί το θάνατο του Ευριπίδη παρουσίασε το χορό του με πένθιμη σκευή και χωρίς στεφάνια). Δεν είναι εξακριβωμένο το έτος γέννησής του, αλλά υπολογιστικά μπορούμε να το τοποθετήσουμε στο 497/6, αφού το Πάριο Μάρμαρο τοποθετεί την πρώτη νίκη του ποιητή στο 469/8 όταν ήταν 28 ετών. Σύμφωνα με το <<Βίο>> ο Σοφοκλής ως έφηβος είχε επιλεγεί ως ο κορυφαίος του Χορού στον επίσημο παιάνα για τη νίκη στη Σαλαμίνα. Με βάση αυτό αρχαίοι μελετητές τοποθετούν την ακμή του ποιητή στο 456/5 π.Χ., το μεγάλο συγχρονιστικό έτος της τραγωδίας (θάνατος Αισχύλου, πρώτη εμφάνιση του Ευριπίδη)<sup>2</sup>.

Γεννήθηκε στον αττικό δήμο του Κολωνού, βεβαιωμένο είναι το όνομα του πατέρα του Σόφιλλος και ανήκε σε ευκατάστατη οικογένεια, λαμβάνοντας τη μόρφωση που άρμοζε στους γόνους των ευγενών και εύπορων οικογενειών, δείχνοντας πρώιμη επιτυχία και στα γυμναστήρια και στη μουσική αγωγή.

1. Βλ. Montanari, F., 2010<sup>2</sup>, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, Επιμέλεια Δανήλ Ιακώβ- Αντώνιος Ρεγκάκος, Μετάφραση Σπύρος Κουτράκης- Δήμητρα Κουκουζίκη- Κατερίνα Σιββά, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, σ. 396.

2. Βλ. Lesky, A., 2003<sup>4</sup>, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, Τόμος Α, Μετάφραση Νίκος Χ. Χουρμουζιάδης, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, σ. 284.

Φαίνεται να είχε επιδιώξει τη σταδιοδρομία του υποκριτή την οποία εγκατέλειψε νωρίς λόγω της πολύ αδύνατης φωνής του. Πηγές αναφέρουν ότι στο *Θάμωρη* ο ποιητής εμφανίστηκε στη σκηνή παίζοντας κιθάρα και στη *Ναυσικά* ο ίδιος είχε διακριθεί στο παιχνίδι της σφαίρας. Σύμφωνα με άλλες δυσσεμνήεντες μαρτυρίες ο ποιητής κατείχε ξεχωριστή θέση σε μια αυτόνομη καλλιτεχνική ζωή και είχε οργανώσει ένα θίασο για τις Μούσες. Στο Βίο υπάρχει η είδηση ότι ο ποιητής έγραφε τα δράματά του ανάλογα με την καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία των υποκριτών χωρίς αυτή η μεμονωμένη πληροφορία να μας οδηγεί σε σαφή συμπεράσματα. Ωστόσο και ο υπαινιγμός του Αριστοφάνη για θίασο Μουσών ενισχύει την ύπαρξή του, αν και η άποψη για μία εταιρεία καλλιεργημένων Αθηναίων που οργανώθηκε από το Σοφοκλή για να συζητά θέματα λογοτεχνίας και θεάτρου απηχεί κάπως σύγχρονες δραστηριότητες. Αβέβαιες είναι και οι μαρτυρίες ότι ο ποιητής εκτός από δράματα είχε γράψει και ένα πεζό έργο <<Περί Χορού>><sup>3</sup>.

Υπήρξε ο πλέον παραγωγικός δραματογράφος από τους τρεις μεγάλους τραγικούς ποιητές, εξασφαλίζοντας τη μεγαλύτερη εκτίμηση από το αθηναϊκό κοινό. Η πρώτη του εμφάνιση το 468 π.Χ. με την τετραλογία που συμπεριελάμβανε την τραγωδία *Τριπτόλεμος*, στέφθηκε με επιτυχία, αφού νίκησε τον Αισχύλο που ήταν γηραιότερος και πολύ διασημότερος από αυτόν. Ο επιγραφικός κατάλογος των νικητών για τα Μεγάλα Διονύσια αποδίδει στο Σοφοκλή 18 νίκες, η Σούδα αναφέρει 24 και ο Βίος 20 με τη διαφορά να οφείλεται ίσως στις νίκες που κέρδισε στα Λήνια, ενώ υπάρχει μαρτυρία ότι δεν ήρθε ποτέ τρίτος. Τα δραματικά έργα που του αποδίδονται από αρχαίους μελετητές υπολογίζονται σε 123. Σώζονται ακέραιες 7 τραγωδίες και ένας μεγάλος αριθμός αποσπασμάτων τα οποία παραδόθηκαν σε αναφορές μεταγενέστερων συγγραφέων, καθώς και ένα παπυρικό εύρημα με τα  $\frac{3}{4}$  περίπου του κειμένου του σατυρικού δράματος *Ιχθυευτές*. Γνωρίζουμε υπολείμματα από έναν παιάνα αφιερωμένο στον Ασκληπιό και μια ελεγεία που ο ποιητής απευθύνει στο φίλο και σύγχρονό του Ηρόδοτο χρονολογημένη το 442 π.Χ.<sup>4</sup>

3. Βλ. Lesky, 2003<sup>4</sup>, σ. 287.

4. Βλ. Montanari, 2010<sup>2</sup>, σσ . 395-398.

Το κύρος του ήταν ιδιαίτερα υψηλό και υπήρξε φίλος πολιτικών και διανοουμένων όπως του Περικλή αλλά και του Ηροδότου, του οποίου παρακολούθησε δημόσιες εκτελέσεις του έργου του.

Ακόμα και στον Πλάτωνα (Πολ. 1, 329 c) γίνεται αναφορά στο γέροντα πια ποιητή. Παρότι στο έργο του δεν έχει πολλές αναφορές στην πολιτική πραγματικότητα ο ίδιος υπηρέτησε την πόλη σε πολλές υψηλές θέσεις χωρίς να την εγκαταλείψει παρά μόνο για να την υπηρετήσει. Η παράδοση έχει διασώσει ανέκδοτες ιστορίες για οικογενειακές δίκες προς το τέλος της ζωής του καθώς και τις αλλόκοτες ιστορίες για τα αίτια του θανάτου του (πνίξιμο από σταφύλι, συγκοπή ενώ διάβαζε ένα εκτενές κομμάτι της Αντιγόνης, συγκίνηση για μια νίκη).

### **Η δραματική τέχνη και ο Σοφοκλής**

Η δραματική τέχνη και επομένως η τραγωδία προήλθε σύμφωνα με τον Αριστοτέλη από τον <<εξαρχόντων τον διθύραμβον>> δηλαδή από τους πρωτοχορευτές των διθυραμβικών χορών (Ποιητ. 1449a). Στο κείμενο της ποιητικής έχουμε τις πιο συγκεκριμένες μαρτυρίες για τη γένεση της τραγωδίας. Αρχαίοι αλλά και σύγχρονοι μελετητές διατύπωσαν μια διαφορετική άποψη από αυτή του Αριστοτέλη θεωρώντας ότι η τραγωδία αναδύθηκε μέσα από τις ραψωδικές απαγγελίες του ομηρικού έπους με τη μεσολάβηση μιας δημιουργικής πράξης.

Όπως και να έχει ο Σοφοκλής υπηρέτησε αυτή τη δραματική τέχνη, πρόσθεσε τις δικές του καινοτομίες ώστε την οδήγησε στη μεγαλύτερη δυνατή της τελειότητα. Αύξησε τον αριθμό των χορευτών από 12 σε 15, έδωσε ρόλο στον πρωτο-χορευτή που μπορεί να συνδιαλέγεται με τους υποκριτές, εισήγαγε τον τρίτο υποκριτή, αυξάνοντας τα διαλογικά μέρη και μειώνοντας την έκταση των χορικών, καθιέρωσε το μονόδραμα αντί της Τριλογίας και χρησιμοποίησε τη σκηνογραφία. Χάρη σε αυτές τις διαμορφώσεις μπορούσε να εντείνει τη δραματικότητα και να εμβαθύνει στην απεικόνιση των χαρακτήρων.

Η θεατρική του παραγωγή ήταν μεγάλη και η συμμετοχή του συχνή στους δραματικούς αγώνες που είχαν ήδη θεσπιστεί στην Αθήνα το 535 π.Χ. από τον Πεισίστρατο στα πλαίσια της θρησκευτικής γιορτής των Μ. Διονυσίων στο ιερό και το θέατρο του θεού στη νότια πλαγιά της Ακρόπολης. Από το συνολικό του έργο έχουν διασωθεί ακέραιες 7 τραγωδίες, όμως η απόλυτη χρονολόγησή τους δεν μπορεί

να διασφαλιστεί με εγκυρότητα. Διαθέτουμε δύο ασφαλή δεδομένα, τη χρονολόγηση του Φιλοκτήτη το 409 π.Χ. και για τον Οιδίποδα επί Κολωνώ ξέρουμε ότι διδάχθηκε μετά το θάνατο του ποιητή (405 π.Χ.). Πιθανή είναι και η χρονολογία διδασκαλίας της Αντιγόνης το 442 π.Χ. αφού χάρη στην επιτυχία του έργου ο Σοφοκλής εξελέγη στρατηγός το επόμενο έτος<sup>5</sup>.

Η χρονολόγηση των υπόλοιπων έργων αμφισβητείται όμως οι μελετητές τα ομαδοποιούν με βάση τη δομή καθενός, τη θεματική και την πορεία του διαλόγου. Γενικά θα μπορούσε κανείς να διαπιστώσει μια γειννίαση στα έργα Αίας, Αντιγόνη και Τραχίνιες τα οποία συγκροτούν μια παλαιότερη ομάδα, η Ηλέκτρα, ο Φιλοκτήτης και ο Οιδίπους επί Κολωνώ μια νεώτερη, με τον Οιδίποδα Τύραννο στη μέση<sup>6</sup>.

Με βάση αυτή την ομαδοποίηση των έργων διαπιστώνεται μια σταδιακή εξέλιξη στη σκέψη του ποιητή και στη δραματική του τέχνη. Στα έργα της πρώιμης περιόδου δεν έχει απαλλαχθεί απόλυτα από την επίδραση του Αισχύλου. Διατηρείται χαρακτηριστικά το στομφώδες ύφος και ο στατικός τύπος των σκηνών σε αντίθεση με την κατοπινή δυναμικότητα της τέχνης του.

Στον *Οιδίποδα* η λογική της σύνθεσης είναι διαφορετική από τα παλαιότερα έργα, όπου ο βασικός ήρωας βρίσκεται στο κέντρο του μύθου και γεμίζει με την παρουσία του κάθε σκηνή. Αυτή η ολοκληρωμένη συμφωνία μέσα στη σύνθεση του έργου είναι ένα από τα ουσιώδη γνωρίσματα της κλασικότητας. Στην *Ηλέκτρα* όπως και στο *Φιλοκτήτη* φαίνεται το ύφος του ώριμου καλλιτέχνη, όπου αντί για την απομόνωση και το στατικό πάθος, μπαίνει καινούριο αμοιβαίο δέσιμο των δρώντων προσώπων, οι σκηνές παρουσιάζουν εναλλαγές με έντονο το ψυχικό στοιχείο και ο διάλογος ζωντανεύει με καινούριο τρόπο. Στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, ένας λυρισμός διαχέει το έργο, που φαίνεται να συνάδει με την ηλικία του ποιητή που βρισκόταν σε προχωρημένα γηρατειά<sup>7</sup>.

5. Βλ. Montanari, 2010<sup>2</sup>, σ. 398.

6. Βλ. Lesky, 2003<sup>4</sup>, σ. 319.

7. Βλ. Lesky, A. 2006<sup>5</sup>, *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, Μετάφραση Α. Γ. Τσοπανάκη, Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη α.ε., Θεσσαλονίκη, σσ . 402-414.

## ΚΥΡΙΩΣ ΣΩΜΑ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

### **Ο μύθος του Αίαντα**

Η εργασία που πραγματοποιείται στη συγκεκριμένη φάση πραγματεύεται τον Αίαντα ένα από τα εξέχοντα δραματικά έργα του Σοφοκλή για τη ζωή και το έργο του οποίου δόθηκε μια σαφής εικόνα παραπάνω. Προτού περάσουμε στη συγκεκριμένη πτυχή του έργου που θα αποτελέσει το βασικό θέμα της εργασίας μας κρίνεται απαραίτητο να ρίξουμε μια ματιά γενικά στο θεματικό πυρήνα του έργου.

Η τραγωδία Αίας σχετίζεται με τον ομώνυμο ήρωα του τρωικού πολέμου. Το πρόσωπο του Αίαντα συγκροτείται μέσα από μια μακρά μυθολογική παράδοση, απώτερη πηγή της οποίας είναι ο Όμηρος. Ο γνωστός για το θεόρατο ανάστημα και τη δύναμή του Αχαιός ήρωας του τρωικού πολέμου, γιος του βασιλιά της Σαλαμίνας Τελαμώνα και της Ερίβοιας, έχει έμβλημά του την πελώρια ασπίδα του με τις επτά στρώσεις από δέρμα βοδιού. Από την Ιλιάδα αντλούμε και τα περισσότερα στοιχεία του μύθου που παρά τον εμπλουτισμό ή τις διαφορετικές χρήσεις του από μεταγενέστερους συγγραφείς, οργανώνεται γύρω από τους ακόλουθους σταθερούς πυρήνες: Την πολεμική δραστηριότητά του στην Τροία, την αντιδικία του με τον Οδυσσέα για τα όπλα του Αχιλλέα (όπλων κρίσις), την απόφασή του να εκδικηθεί τους Ατρείδες, τη μανία και την αυτοκτονία του.

Στην τρωική εκστρατεία ο Αίας συμμετέχει επικεφαλής δώδεκα πλοίων από τη Σαλαμίνα. Στην Τροία αναδεικνύεται ως ο κατ' εξοχήν ήρωας του πεδίου της μάχης, από θέση άμυνας τις περισσότερες φορές. Λόγω του ύψους του και του οπλισμού του ξεχωρίζει από τους άλλους Αχαιούς. Με την ηρωική και αποφασιστική συμβολή του στις μάχες ενσαρκώνει το μυκηναϊκό πρότυπο-σύμβολο του τεράστιου εκείνου πολεμιστή με την υπεράνθρωπη δύναμη, του ήρωα προμάχου, ο οποίος κατά παράδοση εμφανίζεται μόνος ή με συνοδό κάποιον κατώτερο ή πιο αδύναμο από τον ίδιο την πιο κρίσιμη στιγμή για να βοηθήσει ή να σώσει τους δικούς του<sup>8</sup>.

8. Βλ. Έν Κύκλω , 1998, *Σοφοκλής Αίας-Εισαγωγή/Μετάφραση*, Επιμέλεια Μαίρη Ι. Γιόση, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου-Οψείς/5, Αθήνα, σσ . 11-12.

Με βάση το σύνολο των πληροφοριών που έχουμε για τον Αίαντα η προσοχή μας εστιάζεται σε δύο σημεία. Το πρώτο είναι η συμμετοχή του στην κρίση των όπλων του Αχιλλέα μαζί με τον Οδυσσέα. Το συμβάν αυτό διεξήχθη με πρωτοβουλία των Αχαιών μετά το θάνατο του Αχιλλέα ή σύμφωνα με άλλους με πρωτοβουλία της μητέρας του Θέτιδας. Για την έκβαση και τις συνέπειες της κρίσης αυτής δε βρίσκουμε στον Όμηρο παρά κάποιες νύξεις. Περισσότερες πληροφορίες μας δίνουν για αυτό τα Κύκλια Έπη.

Η Αιθιοπίδα του Αρκτίνου του Μιλήσιου για παράδειγμα τελειώνει με το θέμα της κρίσης των όπλων, την αποτυχία και την επακόλουθη μανία του Αίαντα που οδηγεί στην αυτοκτονία του. Με αντίστοιχο περιεχόμενο αρχίζει και ο Λέσχης ο Μυτιληναίος τη Μικρά Ιλιάδα του, στην οποία παραδίδεται ότι αποφασιστικό ρόλο για την κρίση και την ήττα του Αίαντα έπαιξε η γνώμη των γυναικών της Τροίας, ενώ και στον Απολλόδωρο, Τρώες αιχμάλωτοι διαλέγουν ανάμεσα στον Αίαντα και στον Οδυσσέα με βάση το ποιος προξένησε μεγαλύτερο κακό στην πατρίδα τους.

Το δεύτερο σημείο που έχει ιδιαίτερη σημασία γύρω από το βίο του Αίαντα είναι η μανία και η αυτοκτονία του. Και σε αυτή την περίπτωση η παράδοση είναι πολύπλευρη. Στην Αιθιοπίδα ο Αίαντας αυτοκτονεί πέφτοντας πάνω στο σπαθί του την αυγή, λίγο μετά την έκβαση της κρίσης των όπλων και αφού η οργή και η ταπείνωση τον έχουν κάνει να χάσει τα λογικά του. Στη Μικρά Ιλιάδα παρουσιάζεται ο Αίας να σφάζει τα κοπάδια των προβάτων των Αχαιών νομίζοντας ότι σφάζει τους Αργείους για να τους εκδικηθεί και έπειτα καταλαβαίνοντας τι έκανε αυτοκτονεί με το σπαθί που του είχε δωρίσει ο Έκτορας. Για πρώτη φορά εδώ η μανία του αποδίδεται στην παρέμβαση της Αθηνάς<sup>9</sup>.

Τη μοίρα του ήρωα την είχε πραγματευτεί και ο Αισχύλος στην τριλογία Όπλων Κρίσις-Θρήσσαι-Σαλαμίνιαι, όπου και εκεί η προσβολή οδηγούσε τον Αίαντα στην αυτοκτονία, που την ανακοίνωσε ένας αγγελιοφόρος στο δεύτερο δράμα. Το βλοσυρό του ύφος ενδεικτικό του ευερέθιστου και απότομου χαρακτήρα του όπως αναφέρεται σε κάποιες πηγές και η μετοχή κεχολωμένος

9. Βλ. Έν Κύκλω, 1998, σσ. 15-18.



που χρησιμοποιείται στην Οδύσσεια για τον περιγράψει θα πρέπει να συνέβαλαν στην εικόνα του ήρωα που μας παρουσιάζει ο Σοφοκλής και οι άλλοι συγγραφείς. Η Ιλιάδα αποτελεί την πιο πλήρη μαρτυρία για τον μύθο του Αίαντα, ο Σοφοκλής όμως στο δικό του έργο *Αίας* επικεντρώνεται στο πολιτικό δεδομένο της ανταρσίας του ήρωα κατά της άρχουσας τάξης θεμελιώνοντας την αντιδικία όσον αφορά την ταφή του.

### Πλοκή του έργου

Ακολούθως θα σταθούμε περιληπτικά στην όλη δομή του ομώνυμου έργου του Σοφοκλή. Ο Σοφοκλής εδώ άλλοτε χρησιμοποιεί στοιχεία από την παράδοση και άλλοτε πρωτοτυπεί συμβάλλοντας και ο ίδιος στην ανάπτυξη του μύθου του ήρωα. Σε πολλά σημεία η πλοκή του έργου ακολουθεί τη Μικρά Ιλιάδα του Λέσχη με εξαίρεση την κρίση των όπλων που ακολουθώντας τον Πίνδαρο παραδίδει ότι την απόφαση να δοθούν τα όπλα του Αχιλλέα στον Οδυσσέα την πήραν οι Έλληνες αρχηγοί, ενώ σοφοκλεία προσθήκη θεωρείται η διαμάχη για την ταφή<sup>10</sup>.

Στον *Αίαντα* το αποφασιστικό δραματικό γεγονός τοποθετείται πριν από την αρχή του έργου με τρόπο μοναδικό, σε μια αυτοδύναμη προλογική σκηνή που είναι μοναδική και διαφοροποιείται από όλους τους γνωστούς μας θεατρικούς προλόγους (στ. 1-133). Η εναρκτήρια σκηνή βρίσκει τον Οδυσσέα έξω από τη σκηνή του Αίαντα, όπου για μοναδική φορά στις τραγωδίες του Σοφοκλή εμφανίζεται να συμπρωταγωνιστεί με θνητό ένας θεός του Ολύμπου, η Αθηνά και απευθύνοντάς του το λόγο τον πληροφορεί ότι έφτασε στον προορισμό του. Μέσα στη σκηνή βρίσκεται ο Αίας με το φονικό σπαθί στο χέρι. Ο Οδυσσέας αναγνωρίζοντας τη φωνή της αόρατης θεάς απαντά με κάποιες αόριστες νύξεις για τα συμβάντα της χθεσινής νύκτας.

Η θεά εξιστορεί στον προστατευόμενό της όλο το σχέδιο του Αίαντα φανερώνοντας την πρόθεσή του να εκδικηθεί τους Ατρείδες και εμφανίζει ως έργο της δικής της δύναμης την αποσόβηση του κινδύνου, με τη μανία που του έστειλε και την παράφρονα επίθεσή του στα ζώα του κοπαδιού. Η θεά εμφανίζει τον Αίαντα, ύστερα από δεύτερη πρόσκλησή της, μπροστά στον

10. Βλ. Έν Κύκλω, 1998, σσ. 13,14,20.

Οδυσσέα μέσα στη μανία του και σ' ένα σύντομο διάλογο μαζί του και τον παρασέρνει πιο βαθιά στην παραφροσύνη του, καθώς ο ίδιος θριαμβολογεί για τα έργα του. Αυτή η Αθηνά έχει όλα τα χαρακτηριστικά των ομηρικών θεών, που μπορεί να είναι για τον άνθρωπο φιλικοί προστάτες ή φρικτοί εξολοθρευτές. Φεύγοντας ο Αίας από τη σκηνή η θεά τονίζει εμφατικά στον Οδυσσέα τη δύναμη των θεών και εκείνος το επιβεβαιώνει μεν, αλλά η επίδραση που είχε πάνω του το θέαμα του παράφρονα Αίαντα είναι διαφορετική απ' ότι περίμενε εκείνη. Ο Οδυσσέας αναγνωρίζει στη μοίρα του συνανθρώπου του και τη δική του ευάλωτη μοίρα, τον ανθρώπινο κλήρο, προϊδεάζοντας τη συμμετοχή του στο τέλος του έργου στη διαμάχη της ταφής.

Η επόμενη σκηνή αρκετά εκτεταμένη, παρουσιάζει με ανοδική ένταση, την κατάσταση στην οποία βρίσκεται ο Αίας, όταν συνέρχεται από τη μανία του. Μπαίνει στη σκηνή ο χορός (πάροδος στ. 134-200), τον οποίο αποτελούν Σαλαμίνιοι ναύτες, σύντροφοι του Αίαντα, γεμάτοι ανησυχία για τις φήμες που κυκλοφορούν για τον αρχηγό τους. Στη σκηνή εμφανίζεται η Τέκμησσα (πρώτο επεισόδιο 201-595, ), επιβεβαιώνοντας τους φόβους του χορού, μιλάει για τη συμφορά που τους βρήκε με τη μανία του Αίαντα, Οι συνομιλητές ενημερώνονται αμοιβαία για τα γεγονότα που προβάλλουν όλο και πιο ανάγλυφα, ο χορός γεμάτος φόβο διατυπώνει μια δειλή επιθυμία φυγής, ενώ η Τέκμησσα ανησυχεί περισσότερο τώρα που ο ήρωας επέστρεψε στη φρικτή πραγματικότητα βυθισμένος σε σκέψεις που προμηνύουν κίνδυνο. Από τη σκηνή ακούγονται οι σπαρακτικές κραυγές του ήρωα και η Τέκμησσα τον παρουσιάζει στο χορό συντετριμμένο ανάμεσα στα σφαγμένα ζώα. Ξαναβρίσκοντας τα λογικά του, συνειδητοποιεί τη δεινή του θέση και θεωρεί ότι ύστερα από τέτοια ατίμωση το μόνο που του απομένει είναι ο θάνατος.

Σε μια αλληλουχία πάθους και λόγου, ο ήρωας αποκαλύπτει την απόγνωσή του πρώτα μ' έναν κομμό (348-429), ενώ το καθαυτό πρόβλημά του αναπτύσσεται σε μια εκτεταμένη ρήση (430-480) κάνοντας αναφορά στη δυσοίωνα σημασία του ονόματός του (αίαϊ !) θυμάται τον πατέρα του που δοξάστηκε στην Τροία ενώ ο ίδιος έλαβε μια ανάξια και επαίσχυντη αδικία. Έτσι βουτηγμένος στη ντροπή πρέπει να κάνει κάτι για να αποδείξει την αξία του και τέλος συνοψίζει όχι μόνο τη σκέψη του αλλά και τη φύση του στ. 479 (ἀλλ' ἢ καλῶς ζῆν ἢ καλῶς τεθνηκέναι τὸν εὐγενή χρῆ)<sup>11</sup>.

11. Βλ. Lesky, 2003<sup>4</sup>, σσ . 303-307.

Ο κορυφαίος του χορού τον επαινεί για τα λόγια του, όμως του συστήνει να βρει διέξοδο από τον ανθρώπινο κόσμο. Η Τέκμησσα από την άλλη του υπενθυμίζει τις ευθύνες που έχει απέναντι στους γονείς του και το παιδί του και κάνει λόγο για τη δική της σκληρή τύχη μιας και δίπλα του βρίσκει τη μοναδική της προστασία. Άμεση απάντηση στην εκτεταμένη ρήση της δεν έχει ο Αίαντας αλλά ο λόγος που απευθύνει στη συνέχεια στον Ευρυσάκη, της δίνει ουσιαστικά μια απάντηση για το μέλλον του παιδιού. Όμως διακρίνεται ένα ίχνος παρηγοριάς, όταν ονομάζει τον Ευρυσάκη χαρμονή της στ.569.

Μια τελευταία προσπάθεια της γυναίκας να τον μεταπείσει δε βρίσκει ανταπόκριση. Στο επόμενο χορικό (α' στάσιμο στ. 596-645) κυριαρχεί το θρηνητικό στοιχείο, όπου ο χορός θυμάται τη μακρινή πατρίδα Σαλαμίνα που αντιπροσωπεύει μια εικόνα ευτυχίας αντίθετη με την τωρινή συμφορά. Ο Σοφοκλής βάζοντας τον Αίαντα να βρίσκει τα λογικά του έρχεται αντίθετος με την προηγούμενη παράδοση που έβαζε τον ήρωα να αυτοκτονεί βρισκόμενος σε κατάσταση μανίας ( β' επεισόδιο 646-692). Το νεωτεριστικό στοιχείο εδώ είναι η υποτιθέμενη στη συνέχεια μεταστροφή του ήρωα και ο απατηλός λόγος (στ. 646-692) που δημιουργεί ψεύτικες ελπίδες για το μέλλον του. Στο λόγο αυτό φαίνεται να αναιρεί αυτά που είχε πει προηγουμένως, αφού κατάλαβε λοιπόν ότι καθετί στη φύση του ανθρώπου αλλάζει, πρέπει λοιπόν να μάθει και αυτός την αξία του μέτρου. Εγκαταλείπει τη σκηνή λέγοντας ότι πάει εκεί όπου πρέπει να πάει και ότι σε λίγο όλοι θα καταλάβουν πως έχει λυτρωθεί. Ο ποιητής εδώ αξιοποιώντας άριστα την τραγική ειρωνεία αφήνει κάποιες χαραμάδες να φανεί η αλήθεια μέσα στα προσποιητά λόγια του ήρωά του, αφού η αλλαγή που δηλώνει είναι πράγμα έξω από το χαρακτήρα του, δεν μπορεί να ζει σε έναν κόσμο μεταβαλλόμενων αξιών και μόνο ο θάνατος είναι η σωτηρία του<sup>12</sup>.

Μετά την έξοδο του ήρωα ο χορός αρχίζει ένα χαρμόσυνο τραγούδι για τη μεταστροφή του (β' στάσιμο 693-718). Είναι μια παρεμβολή (παρέκταση), ένα μέσο αντίθεσης η εισαγωγή ενός χαρούμενου μοτίβου πριν από μια πικρότατη είδηση, δηλώνει την τραγική παγίδευση του ανθρώπου στην πλάνη και χαλαρώνει τη δραματική ένταση. Στο μεταξύ ένας αγγελιοφόρος ανακοινώνει στην Τέκμησσα και στο χορό τον ερχομό του Τεύκρου, αλλά και το χρησμό του Κάλχαντα που τους προειδοποιεί για τον επικείμενο θάνατο του ήρωα (γ' επεισόδιο 719-973). Μετά από ένα δυναμικό διάλογο ανάμεσα στον αγγελιοφόρο και τη γυναίκα και μπροστά στον

12. Βλ. Έν Κύκλω, 1998, σ. 22.

κίνδυνο εγκαταλείπουν τη σκηνή χωρισμένοι σε ομάδες προς αναζήτηση του Αίαντα. Η παραπάνω σκηνή λειτουργεί ως καινούρια αφετηρία για την πορεία προς την καταστροφή προκαλώντας μια νέα κλιμάκωση της έντασης με την προφητεία του Κάλχαντα και δημιουργεί μια σημαντική επιβράδυνση στην πλοκή του έργου.

Στη συνέχεια το σκηνικό αλλάζει και σηματοδοτείται ο νέος δραματικός χώρος. Ένα ερημικό μέρος όπου ο ήρωας με το ξίφος, δώρο του Έκτορα, μπηγμένο στη γη αποχαιρετά τον κόσμο (στ. 815-865) πριν πέσει πάνω σε αυτό. Ακολουθεί η είσοδος του χορού, (επιπάροδος στ. 866-878) η σκηνή της αναζήτησης διαμορφώνεται ζωνρότατα και η ανεύρεση του πτώματος από την Τέκμησσα γίνεται στην αρχή του κομμού (στ. 879-973) και αμέσως ακολουθεί ο θρήνος. Το κλείσιμο του κομμού όπου ο χορός τραγουδά για το γέλιο του Οδυσσέα, σίγουρα τώρα πια πάνω στον ηττημένο αντίπαλο, δημιουργεί μια αντίθεση με την επόμενη πλοκή του έργου, ενώ με το ίδιο θέμα τελειώνει το θρήνο της και η Τέκμησσα<sup>13</sup>.

Αυτός ο θρήνος θα μπορούσε να κλείσει το έργο και όμως ακολουθεί ένα εκτενέστατο μέρος με τρεις λεπτότατα διαφοροποιημένους αγώνες λόγων εξασφαλίζοντας στο νεκρό την τιμή της ταφής και την αναγνώριση της ηρωικής του αξίας. Στο κέντρο αυτών των αγώνων είναι ο Τεύκρος, όπου στην αρχή ύστερα από το ξέσπασμα της οδύνης του για το χαμό του ήρωα, αναπτύσσει τις σκέψεις του (στ. 974-1039) και ακολουθεί ο αγώνας λόγου με το Μενέλαο ο οποίος απαγορεύει την ταφή του νεκρού και δίνει εντολή να πετάξουν το πτώμα στην ακτή (στ. 1040-1184). Ο Τεύκρος αντιδρά με υπερβολική οξύτητα και επιμένει για την ταφή του νεκρού, ο αγώνας κορυφώνεται με έντονους διαξιφισμούς και τέλος ο Μενέλαος εγκαταλείπει τη σκηνή με απειλές. Και ενώ ο χορός προβλέπει βίαιη διαμάχη, εκείνη τη στιγμή μπαίνει η Τέκμησσα με τον Ευρυσάκη σε μια τελετή ικεσίας και μένουν στη σκηνή ως το τέλος του έργου. Στο επόμενο χορικό ορίζεται ο πόλεμος (γ' στάσιμο στ. 1185-1220) ως αιτία για τα θλιβερά που συμβαίνουν. Ύστερα ακολουθεί ένας καινούριος αγώνας λόγων Τεύκρου-Αγαμέμνονα για το ίδιο θέμα (στ. 1223-1315) με κλιμακούμενη σφοδρότητα, απαξιωτικούς χαρακτηρισμούς και απειλές. Η κατάσταση οδηγείται στα άκρα ώσπου ανακουφιστικά εμφανίζεται ο Οδυσσέας για έναν άλλο αγώνα λόγου ανάμεσα στους μεγάλους του στρατού (στ. 1316-1373). Ο ποιητής με

13. Βλ. Lesky, 2003<sup>4</sup>, σ. 311.

μια υπολογισμένη παραλλαγή βάζει να μιλήσει ο ένας από τους αντιπάλους, ο Οδυσσέας σε μια σύντομη ρήση απορρίπτει το αμετάκλητο μίσος και υποστηρίζει ότι η άρνηση ταφής προσβάλλει τους νόμους των θεών (προετοιμάζεται ο προβληματισμός της Αντιγόνης). Σε μια λαμπρή στιχομυθία που ακολουθεί ο Οδυσσέας αναιρεί ένα-ένα τα επιχειρήματα του Αγαμέμνονα ο οποίος παραμένει αμετανόητος στο μίσος του και αποχωρεί. Τέλος ο Τεύκρος αρνείται τη συμμετοχή του Οδυσσέα στην ταφή θεωρώντας πως αυτό δεν θα το επιδοκίμαζε ο νεκρός. Στη συνέχεια ο Οδυσσέας αποχωρεί και το έργο κλείνει με τις προετοιμασίες της ταφής (στ. 1374-1419).

Η δομή του Αίαντα είναι σαφής και ευσύνοπτη, στο πρώτο και κύριο μέρος διαγράφεται η πορεία του Αίαντα από την ασφυκτική του απόγνωση ως την πτώση του πάνω στο ξίφος του και η σκηνή της αναζήτησης με το θρήνο. Μετά ακολουθούν τρεις αγώνες λόγων που εξασφαλίζουν στον ήρωα την τιμή της ταφής του. Σύμφωνα με μελετητές πρόκειται για μια δίπτυχη σύνθεση που απαντά στα παλαιότερα δράματα του ποιητή, χωρίς βέβαια αυτό να σημαίνει διάσπαση του δράματος σε δύο μέρη τα οποία δεν κατόρθωσε να συνδέσει σε μία ενότητα. Με την κάτω οδό του ήρωα ακολουθεί με την αποκατάσταση της τιμής του η άνω οδός και οι δύο μαζί συγκλίνουν για να δημιουργηθεί η παλίντονος αρμονία στην τραγωδία<sup>14</sup>.

### **Ο Αίαντας στο έργο του Σοφοκλή**

Αν και η παρούσα μελέτη εστιάζεται στην ανάλυση του δεύτερου μέρους του έργου, κρίνεται σκόπιμη η διερεύνηση του ηρωικού ήθους και της τραγικότητας του Αίαντα ως βασικού ήρωα του έργου όπως παρουσιάζεται από την αρχή ως το τέλος. Το πνεύμα του Αίαντα κυριαρχεί σ' όλο το πρώτο μέρος του έργου αλλά και στο δεύτερο ως σύγκριση με τους άλλους ήρωες παραμένοντας και μετά θάνατον άτεγκτος.

Λίγα πράγματα υπάρχουν στον Αίαντα του Σοφοκλή που να μην είναι παρόντα και στον Αίαντα του Ομήρου, όμως ο ίδιος ήρωας στο Σοφοκλή αποκτά νέες διαστάσεις παρότι φαινομενικά διατηρεί όλα τα χαρακτηριστικά του ηρωικού/επικού ήθους. Ο σοφόκλειος ήρωας είναι μια νέα δημιουργία που μπορούμε να την παραλληλίσουμε με την ομηρική αλλά κυρίως με την όλη εικόνα του ηρωισμού και των ηρωικών

14. Βλ. Lesky, 2003<sup>4</sup>, σσ . 312-316.

συμπεριφορών την οποία αντλούμε από το έπος. Απηχίσεις ομηρικής γλώσσας και σκηνών προέρχονται από χωρία που είτε μιλά ο Αίας, είτε είναι παρών, όπως έχουν σημάνει μελετητές για τη γλώσσα του έργου. Υπάρχει όμως μια διαφορά σημαντική που δημιουργεί χάσμα από τον τυπικό ομηρικό ήρωα, και είναι η αλαζονεία και η ασέβειά του προς τους θεούς. Είχε την αυτοπεποίθηση ότι μπορούσε να νικά και χωρίς αυτούς αποκρούοντας τη βοήθεια της Αθηνάς στη μάχη. Τίποτα πιο αντιομηρικό, αφού η θεϊκή βοήθεια ήταν ο τρόπος που ο ομηρικός ήρωας εξηγούσε τις στιγμές της ανώτερης ανδρείας του.

Όλοι οι θεατές θα γνώριζαν ότι ο Αίας ήταν ο μεγαλύτερος από όλους τους Έλληνες που ήρθαν στην Τροία μετά τον Αχιλλέα, το λέει και ο Οδυσσέας στο τέλος του έργου, δεν παραλείπει να το λέει και ο ίδιος ο ήρωας στη δική του ρήση. Η κρίση των όπλων όμως του έδωσε εμφιαστικά την αίσθηση ότι αδικήθηκε, πληγώθηκε η περηφάνιά του και πρέπει να εκδικηθεί. Βλέπουμε το σοφοκλείο ήρωα με μια ηθική που καθιερώθηκε στην ηρωική εποχή και επιβίωνε στα λαϊκά πρότυπα του 5<sup>ου</sup> αιώνα, αφού εξακολουθούσε να απασχολεί τους Έλληνες το προσωπικό τους γόητρο, ήταν φιλόδοξοι, περήφανοι και παθιασμένοι με την τιμή τους<sup>15</sup>.

Ο Σοφοκλής υπογραμμίζει στα έργα του το χάσμα ανάμεσα στη θεϊκή και την ανθρώπινη γνώση και τοποθετεί αντιθετικά αυτά τα δύο μεγέθη στην πλοκή των τραγωδιών του. Η πτώση του Αίαντα είναι κάπως διαφορετικού τύπου, για δύο λόγους από τους οποίους ο ένας ανήκει στο απώτερο και ο άλλος στο πρόσφατο παρελθόν. Και οι δύο λόγοι έχουν ανθρωπολογική βάση, την υπερβολική αυτοπεποίθηση του Αίαντα και την αυτάρκη μεγαλοσύνη του, αυτοπεποίθηση που τη μια φορά προσλαμβάνει τη μορφή ασέβειας προς τη θεά, και την άλλη τη μορφή απειθείας σε κοινωνικά αναγνωρισμένους φορείς εξουσίας. Εδώ δεν πρόκειται για άγνοια λογικής υφής αλλά για συνειδητή περιφρόνηση της ηθικής και πολιτικής τάξης, αφού αγνοείται η δύναμη του θεού και υποτιμάται η άποψη ότι δεν υπάρχει απόλυτη αυτονομία και αυτάρκεια του ατόμου, και είναι περιορισμένες οι δυνατότητες του ανθρώπου ως θνητού όντος, αλήθεια που τη γνώριζε ο Οδυσσέας και κέρδισε την εμπιστοσύνη των θεών<sup>16</sup>.

15. Βλ. Winnington-Ingram, R.P. 1999, *Σοφοκλής. Ερμηνευτική προσέγγιση*, μετ. Ν. Πετρόπουλου-Χ. Φαράκλα, εκδ. Ινστιτούτο του Βιβλίου- Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, σσ . 40-41.

16. Βλ. Ι.Δ. , Ιακώβ, 2001<sup>2</sup>, *Η ποιητική της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, σ. 101.

Γιατί αυτή η συνειδητή περιφρόνηση στην αίσθηση εξάρτησης από τους θεούς και η παράτολμη επίθεση σε πρώην φίλους του; Η απάντηση βρίσκεται ασφαλώς όχι μόνο στον ηρωικό κώδικα αξιών αλλά και στον ήρωα που έφερε αυτόν τον κώδικα πέρα από τα όρια της φυσιολογικής ανθρώπινης κατάστασης.

Ο Αίας εδώ δεν είναι μόνο ο τυπικός ομηρικός, αχιλλειος ήρωας, αλλά εξωθεί τα όσα συνεπάγεται αυτός ο κώδικας στο ακρότατο σημείο, εκεί που κανένας στον Όμηρο δεν το έκανε ποτέ. Αυτού του είδους ο εξτρεμισμός, ο ιδεαλισμός είναι χαρακτηριστικός στους ήρωες του Σοφοκλή και σε αυτόν έγκειται το μεγαλείο τους. Άρα ο Αίας είναι μέγας, μήπως καλύτερα θα ταίριαζε η λέξη μεγαλομανής αν υπήρχε τότε; Αν ονομάσουμε μεγαλομανία την υπερηφάνειά του εισάγουμε έναν παραπλανητικά υποτιμητικό τόνο. Η συνεχής μέριμνα για την τιμή του τον οδηγεί να απορρίψει τις αξιώσεις των φίλων του και είναι η λιγότερο ελκυστική πλευρά του χαρακτήρα του<sup>17</sup>.

Ο Αίας ήταν τρελός ύστερα από την παρέμβαση της Αθηνάς και έτσι επιδεικνύεται στην προλογική σκηνή, ο Οδυσσεύς φοβάται να τον δει <<μεμνηνότα>>, αλλά τον λυπάται και κάνει λόγο για (ἄτη) κακιά συμφορά (στ. 121-123). Σε τι συνίσταται όμως η συμφορά, στην παράνοια που του έριξε η Αθηνά ή σε κάτι άλλο; Έχουμε ακούσει για την κρίση των όπλων και για ατιμία, πράγμα που στον ηρωικό κώδικα απαιτεί εκδίκηση<sup>18</sup>. Η κατάσταση των φρενών του Αίαντα είναι σημείο βασικό, η μανία του δεν μπορεί να αποδοθεί ως τιμωρία της θεάς για την ύβρη που διέπραξε απορρίπτοντας τη βοήθειά της και έχει για αυτό χαρακτηριστεί (ἄνους μη κατ' ἄνθρωπον φρονῶν και ἄφρων).

Η θεά έστειλε την παραφροσύνη στον Αίαντα για να προστατέψει τους Έλληνες και η οργή της δεν αποτελεί την κύρια κινητήρια δύναμη του δράματος. Το θέμα μάλιστα της οργής της εξασθενεί ακόμα περισσότερο με το χρονικό περιορισμό που τίθεται στη μνησικακία της με βάση τη ρήση του Κάλχαντα, <<αν περάσει ανώδυνα αυτή η μέρα, ο Αίας μπορεί να σωθεί>> (στ. 756-757). Παρόλο που η ύβρη είναι ένα ουσιαστικό στοιχείο του όλου δραματικού γεγονότος, η μανία του Αίαντα ( νόσος, θεία νόσος, πληγή θεού) ακροβατεί ανάμεσα στη θεόσταλη τρέλα που είναι πολύ

17. Βλ. Garvie A.F, 2010, *Σοφοκλέους Αίας Κριτική και Ερμηνευτική Έκδοση*, Μετάφραση Ναταλία Τζένου-Φιλολογική Επιμέλεια Ν. Π. Μπεζαντάκος, Ινστιτούτο του Βιβλίου-Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, σ. 25.

18. Βλ. Winnington-Ingram, 1999, σσ . 46-47.

κοντά στην έννοια της άτης και στην ηρακλείτεια διατύπωση << ἦθος ἀνθρώπων δαίμων>><sup>19</sup>.

Η αδικία που υπέστη (ατιμία) και η θεόσταλτη τρέλα τον οδηγούν στην τυπική για το σοφόκλειο ήρωα απομόνωση, πρόκειται για τη δυσκολία της ηρωικής μορφής να επικοινωνήσει με ανθρώπους κατώτερους που δεν νοιώθουν από ηρωισμό, γι' αυτό και οι τέσσερις εκτεταμένες ρήσεις του χαρακτηρίζονται από τους μελετητές ως μονόλογοι ή διάλογοι με τον εαυτό του. Η τρέλα του αντιμετωπίζεται από τον ίδιο όχι ως ταπείνωση αλλά ως αποτυχία (με επέμβαση θεών) έναντι των εχθρών του, μια ματαιωμένη εκδίκηση. Ο αλαζονικός κομψασμός του (δεν ήταν απλώς ίσος με τον Αχιλλέα αλλά ανώτερός του) και η βαρύτητα της λέξης άτιμος δείχνουν πως έφερε με βαρύτητα την πρωτιά του Αχιλλέα στον πόλεμο και του Οδυσσέα στην κρίση των όπλων, δεν ανεχόταν άλλο να είναι δεύτερος<sup>20</sup>.

Έχει αποφασίσει την αυτοκτονία αφού για τον ευγενή, με την αριστοκρατική έννοια του όρου <<ἡ καλῶς ζῆν ἢ καλῶς τεθνηκέναι>>, έτσι θα απαλλαγεί από την ατίμωση και το χλευασμό των Ατρείδων. Οι Έλληνες της εποχής του Σοφοκλή πιθανόν να είχαν διαφορετικές απόψεις σχετικά με την ηθικότητα και τη δικαιολόγηση της αυτοχειρίας. Για τους Πυθαγόρειους ήταν πιθανός απαράδεκτη, ενώ σύμφωνα με τον Αριστοτέλη υπήρχαν κυρώσεις από το κράτος για τους αυτόχειρες. Ο Ηρακλής στον Ευριπίδη αποφασίζει να μην αυτοκτονήσει, επειδή αυτό θα αποτελούσε πράξη δειλίας, χωρίς αυτό να σημαίνει πως αποδεχόταν ο ποιητής πως όλες οι αυτοκτονίες είναι πράξεις δειλίας. Από τον Όμηρο μέχρι και τον Πλάτωνα η αυτοχειρία θεωρείτο δικαιολογημένη μόνο ως μέσο για να σώσει κανείς την τιμή του και αυτήν την άποψη βλέπουμε να ακολουθεί ο Αίας<sup>21</sup>.

Στο σημείο του αποχαιρετισμού με το γιό του διακρίνουμε μια εναλλαγή σκληρότητας και τρυφεράδας ( μιλά για την ανέμελη παιδική ηλικία) στ.554-555. Δεν μπορεί να είμαστε βέβαιοι σε ποιο βαθμό νιώθει μια σύγκρουση ανάμεσα στα σκληρά και στα τρυφερά συναισθήματα. Ο ήρωας έχει θέσει τον εαυτό του έξω από την ανθρώπινη κοινωνία, περιχαρακωμένος μέσα στα όρια του μυαλού του. Το θέμα της ασθένειάς του τίθεται από το χορό σε μια αναδρομική προοπτική και πίσω από την κρίση των όπλων, υπαινίσσεται ότι το διανοητικό του πρόβλημα ήταν μεγαλύτερης

19. Βλ. Έν Κύκλω , 1998, σ. 35.

20. Βλ. Winnington-Ingram, 1999, σ. 57.

21. Βλ. Garvie, 2010, σσ. 16-17.



διάρκειας από την εποχή της αναχώρησής του από τη Σαλαμίνα, όπως μας μεταφέρει η μαντική ρήση του Κάλχαντα (στ. 767-769). Αυτή η αναδρομή μας δείχνει έναν Αίαντα εξαρχής αντικανονικό, άφρονα και άνου, μεγαλομανή αντίθετα από τον Τελαμώννα ως εκπρόσωπο του ηρωικού ιδεώδους. Η ανισορροπία του ίσως οφείλεται στα σπέρματα της τρέλας μέσα του εξαρχής όπως φαίνονται από την αφύσικη μεγαλομανή του έπαρση. Η αυτοκαταστροφική του διάθεση είναι αφενός ο τρόπος λειτουργίας του πνεύματος και του χαρακτήρα του και αφ' ετέρου το αποτέλεσμα της θείας οργής, χωρίς αυτό να συνιστά αντίφαση στην ελληνική αρχαϊκή σκέψη, όπως αυτή χρησιμοποιείται και πλάθεται από το Σοφοκλή, αφού η διανοητική λειτουργία και η δύναμη των θεών εμφανίζονται στενά συνδεδεμένες από τον Όμηρο και εξής. Η μανία και η αποτυχημένη εκδίκηση ακυρώνουν την ηρωική του φύση και αυτό αντιστοιχεί σε μια αστάθεια και μεταβλητότητα. Η ρήση που επικράτησε να ονομάζεται απατηλός λόγος και είναι δείγμα της εκλεκτότερης ποίησης που γράφτηκε ποτέ, εκτείνεται σε εύρος και βάθος ως προς τις γενικεύσεις σχετικά με την ανθρώπινη ζωή την οποία προβάλλει σε ένα υπόβαθρο φυσικής εξέλιξης.

Τα πάντα υπόκειται στο έλεος του χρόνου ο οποίος καθορίζει την ανάπτυξη και τη φθορά τους (στ. 646-647). Για τη ρήση αυτή οι μελετητές εκφράζουν διαφορετικές απόψεις που όλες έχουν κάποια ισχύ (δεν είναι θέμα της παρούσας μελέτης για περισσότερες αναφορές σε αυτό). Ας δούμε όμως τον Αίαντα εδώ, <<περιπλανώμενο στη μοναξιά του μυαλού>> όπως τον περιγράφει ο χορός όπου ο χρόνος μεταβάλλει και τον ίδιο. Εντοπίζεται μια εσωτερική στροφή προς την υποχωρητικότητα, εγκαταλείπει την παλιά σκληρότητα, αναγνωρίζει τις μεταβολές στην τάξη του κόσμου, ομολογεί την εναλλαγή των σχέσεων φιλίας-έχθρας (στ. 678-682) ως κάτι μη απόλυτο που μπορεί να εναλλάσσεται, το οποίο όμως καταρρέει το δικό του ιδεώδες (φίλους ὠφελειν, ἐχθρούς βλάπτειν) πάνω στο οποίο είχε βασίσει τη ζωή και συνδεόταν με την έννοια της τιμής. Αμφίσημη όπως εξάλλου και όλη η ρήση, είναι και η υποχώρηση απέναντι στους θεούς και ο σεβασμός στην κοσμική εξουσία (στ. 666-667) που κάνει αμφίβολη την ειλικρίνειά του<sup>22</sup>. Μπορεί όλα αυτά τα θέματα να τα αναμόχλευε στο μυαλό του εκείνη την ύστατη ώρα, μπορεί να είναι μια δραματικά αναγκαία τεχνική παρεμβολή ώστε με τραγική ειρωνεία να αναδειχθεί η αλήθεια που τη διαβάζουμε στη φράση του (ήμεϊς πῶς οὐ γνωσόμεθα σωφρονεῖν). Κατανοεί τη

22. Βλ. Winnington-Ingram, 1999, σσ . 81,87.

νέα τάξη του κόσμου όχι όμως για να ενσωματωθεί σε αυτή, αλλά για να τη δει ως κάτι το αλλότριο και εχθρικό. Πρέπει να αποδειχθεί σφώρων, με την παθιασμένη υπεράσπιση εκ μέρους του του παλιού ηρωικού κώδικα, επικυρώνοντας την απόφασή του να αυτοκτονήσει προκειμένου να αποδείξει ότι είναι ευγενής, και επομένως είναι καταδικασμένος σε ένα ένδοξο τέλος μέσα στην ανένδοτη τραχύτητά του. Αυτή είναι η δική του σωφροσύνη. Τη σωφροσύνη που εκπροσωπεί ο Οδυσσέας στο έργο, η αδιαλλαξία του Αίαντα δε θα μπορούσε ποτέ να την κάνει αποδεκτή.

Στην τελευταία ρήση του στη σκηνή της αυτοκτονίας ο τρόπος που ενεργεί ο ήρωας υπαγορεύεται από το πάθος και επικρατεί ανορθολογισμός στις σκέψεις του. Η προσευχή του προς το Δία δε φαίνεται και τόσο ευσεβής, περισσότερο σαν εντολή ακούγεται, ενώ υπάρχει ειρωνεία και ως προς το θέμα της ταφής του. Παράλογος και εκδικητικός ακούγεται αφού καλεί τις Ερινύες να τιμωρήσουν όχι μόνο τους Ατρείδες τους δικούς του εχθρούς αλλά και όλο το στράτευμα. Σε αυτή τη σκηνή αποκαλύπτεται και μια άλλη διπολικότητα του ήρωα, απομονωμένος μέσα στη μοναξιά του ίδιου του εαυτού του και χωρίς διαύλους επικοινωνίας με κανέναν από τους ανθρώπους επικοινωνεί με τη φύση. Πρώτα ο ήλιος που θα πάει το μήνυμα στην πατρίδα, στο σπίτι του, σκέφτεται τη μάνα του και τους θρήνους της, αλλά δε δίνει συνέχεια εκεί. Με τη ματιά του αγκαλιάζει άλλη μια φορά όλο τον κόσμο του, τους τόπους που μεγάλωσε, έζησε, έδρασε και ο τόνος ηχεί αληθινός, σε τίποτα δε θυμίζει τον αλύγιστο ατσαλένιο ήρωα στις προηγούμενες φάσεις του έργου. Αποκαλύπτεται εδώ όλος ο πλούτος και όλο το βάθος της ανθρώπινης ψυχής<sup>23</sup>.

Αναπαραστάσεις της αυτοκτονίας του Αίαντα σε αγγεία μπορεί να είχαν επηρεάσει το Σοφοκλή για τη σκηνή αυτή, μιας και η ιστορία από τον 7<sup>ο</sup> αιώνα και εξής αποτελούσε δημοφιλές θέμα για τους ζωγράφους. Ένας μελανόμορφος αμφορέας του 6<sup>ου</sup> αιώνα (Εξηκτίας) δείχνει τον Αίαντα να συσσωρεύει ένα λοφίσκο χώμα και πάνω εκεί να στερεώνει το ξίφος του, ενώ μια αττική λήκυθος του 460 π.Χ. περίπου τον δείχνει να προσεύχεται γονατιστός πριν αυτοκτονήσει. Η αρχαιότερη αναπαράσταση είναι ένα πρωτοκορινθιακό αρύβαλλο στο οποίο παριστάνεται να πέφτει πάνω στο ξίφος του. Σύμφωνα με μια παράδοση ο Αίας ήταν άτρωτος σε όλο του το σώμα εκτός από τη μασχάλη ή τα πλευρά. Σε ένα ετρουσκικό αγαλματίδιο του 460 π.Χ. φαίνεται να καρφώνει ο ίδιος το ξίφος στην αριστερή του μασχάλη. Άλλες

23. Βλ. Lesky, 2003<sup>4</sup>, σ. 456.

ζωγραφικές αναπαραστάσεις του 5<sup>ου</sup> αιώνα μπορεί να οφείλονται στον Αισχύλο που για πρώτη φορά παρουσίασε την ιστορία του Αίαντα στη θεατρική σκηνή<sup>24</sup>.

Ο Αίας πεθαίνει με το πνεύμα της τελευταίας του ρήσης να είναι σώφρων, με τη δική του σημασία της λέξης, πιστός στον ηρωικό κώδικα ηθικής, που αρμόζει σε ευγενείς, και να τον υπερασπίζεται ως το τέλος χωρίς συμβιβασμούς. Είναι η υπέρτατη ενσάρκωση της ηρωικής αρετής για έναν άνδρα άριστο. Η τραγική του μοίρα ήταν η απόλυτη έλλειψη νοητικής ισορροπίας και αυτογνωσίας που τον διέκρινε ώστε εξουδετέρωσε αυτή την αρετή. Στο δεύτερο μέρος του έργου ο Αίαντας νεκρός πλέον εξακολουθεί να είναι κύριος ήρωας του έργου με εγγυητή για τη συνέχιση της πατρογονικής αρετής τον αδερφό του και κυρίως το γιό του. Στο τέλος του έργου ο Αίας μέσα από το στόμα του αδερφού του παραμένει σκληρός και άτεγκτος, πιστός στο ηρωικό του πρότυπο ακόμα και μετά θάνατον<sup>25</sup>.

## **Δεύτερο μέρος του έργου-Αγώνες Λόγων**

### **Το ζήτημα της ταφής του Αίαντα**

Η μελέτη μας στη συνέχεια εστιάζεται στο δεύτερο μέρος του έργου, στο οποίο περιπλέκονται το ζήτημα της ταφής του Αίαντα και οι αγώνες λόγων του Τεύκρου με τους Ατρείδες και τον Οδυσσέα. Η ισχυρή ομηρική επίδραση η οποία μαρτυρείται στο έργο τόσο σε επίπεδο περιεχομένου όσο και λεξιλογίου δηλώνουν την πρόθεση του ποιητή να αξιοποιήσει τη λογοτεχνική παράδοση, αλλά και να τη μεταπλάσει. Σκηνές που κτίζονται καθ' ομοίωση των ομηρικών ( σκηνή Αίαντα-Τέκμησας κατά το πρότυπο της ομηρικής σκηνής Έκτορα-Ανδρομάχης) ή και ομηρικές φράσεις που έτσι όπως τίθενται μετατρέπονται σε σχόλιο πάνω στην ομηρική παράδοση, αποτελούν τρόπους με τους οποίους ο ποιητής χειρίζεται το μύθο με μια ευρύτερη έννοια. Αυτό υποδηλώνουν παράλληλα το πολιτικό λεξιλόγιο που επιλέγει και οι σοφιστικοί αγώνες λόγου που συγκροτούν το τελευταίο τμήμα της τραγωδίας συνδέοντας το μύθο με την πραγματικότητα, την εποχή του ποιητή<sup>26</sup>.

Από δραματουργική άποψη, ο μεγαλύτερος αρχαϊσμός του Αίαντα έγκειται στη στατικότητα της δομής, η οποία στερείται έντονης δράσης. Χαρακτηριστικό του έργου είναι ότι συγκριτικά μεγάλο μέρος καλύπτεται από εκτενείς ομιλίες ή ρήσεις με ξεχωριστές εκείνες του Αίαντα (απατηλός λόγος 646-692, αυτοκτονία 815-865).

24. Βλ. Garvie, 2010, σσ. 5-6.

25. Βλ. Lesky, 2003<sup>4</sup>, σ. 315.

26. Βλ. Έν Κύκλω, 1998, σσ. 23-24.

Ακολουθούν και άλλες ρήσεις από την Τέκμησσα, τον Τεύκρο, τον αγγελιοφόρο, τους Ατρείδες, όμως ο Σοφοκλής τα εναλλάσσει με ένα καλό αποτέλεσμα. Τα ενδιάμεσα χορικά παρέχουν μια πιο άμεση συναισθηματική επιβάρυνση αλλά και στις επιμέρους σκηνές εξασφαλίζεται μια ποικιλία σημαντική για τη διατήρηση του ενδιαφέροντος του κοινού. Μια τέτοια σκηνή είναι μεταξύ των δύο ομιλιών του Αίαντα (815-865) και του Τεύκρου (922-1027) όπου τα μέλη του χορού εμφανίζονται επί σκηνής από ξεχωριστές εισόδους, εντάσσονται με την Τέκμησσα στην ωδή και την ομιλία θρηνώντας εναλλάξ το νεκρό κύριό τους ενώ ο νεκρός καλυμμένος μεταφέρεται επί σκηνής (866-973). Μια τέτοια δραστηριότητα και αλληλεπίδραση είναι η τέλεια ανατροπή για τις στατικές ρήσεις που προηγήθηκαν ή έπονται.

Η παρουσίαση των συμβάντων πραγματοποιείται στην προλογική σκηνή στο διάλογο μεταξύ Αθηνάς και Οδυσσέα, ενώ επί σκηνής εξιστορείται η τραγική έκβαση όσων συνέβησαν σε εξωσκηνικό χώρο. Ο Αίας συνέρχεται, συλλαμβάνει την ιδέα της αυτοκτονίας και την εκτελεί. Το δεύτερο μέρος που αρχίζει μετά το θάνατο του Αίαντα σηματοδοτείται με την επιπόροδο του χορού και έτσι προκύπτει ένα δίπτυχο που παραπέμπει και σε άλλα σοφόκλεια δράματα (Τραχίνιες, Αντιγόνη, Οιδίπους Τύραννος). Αυτή η αλλαγή σκηνής πραγματοποιείται στο στίχο 814, όταν ο χορός αποχωρεί διαιρεμένος και είναι πολύ σπάνιο φαινόμενο στην ελληνική τραγική σκηνή θέτοντας παράλληλα και ερωτήματα που εμπλέκονται στο πως παίχτηκε το έργο σε αυτό το σημείο.

Ο Αίας αυτοκτονεί στο στ. 865 ενώ το έργο έχει ακόμα το 40% για την ολοκλήρωσή του. Η αλλαγή σκηνής πραγματοποιείται όμως στο στίχο 814 και αν η αυτοκτονία δεν γινόταν λίγους στίχους μετά ίσως εδώ να ήταν η αρχή του δεύτερου μέρους. Ένα άλλο μεταβατικό σημείο είναι στο στίχο 973 όπου ο θρήνος της Τέκμησσας και του χορού τελειώνει και ο Τεύκρος αναλαμβάνει τον ρόλο του υπερασπιστή του νεκρού. Ωστόσο ως το στίχο 1040 που ο Τεύκρος δίνει το δικό του θρήνο ο Μενέλαος δεν εμφανίζεται και μόνο μετά την εμφάνισή του το έργο στρέφεται στο θέμα της ταφής που κυριαρχεί σε όλο το υπόλοιπο μέρος του. Μπορούμε να σκεφτούμε λοιπόν εναλλακτικές διαχωριστικές γραμμές μεταξύ των δύο μερών του έργου. Ο θάνατος του Αίαντα όμως αποτελεί προφανές αν και όχι αναμφισβήτητο σημείο διακοπής<sup>27</sup>.

27. Βλ. Finglass, P.J. (2012), Ajax, στο A. Markantonatos (επιμ.) (2012), *Brill's companion to Sophocles* ( Λέιντεν και Βοστώνη) σσ . 64-65.

Αρχαίοι και σύγχρονοι σχολιαστές ισχυρίστηκαν ότι ο Σοφοκλής έκανε μια αποτυχημένη προσπάθεια να συνεχίσει τη δράση και μετά το θάνατο του ήρωα, εισάγοντας νέα πρόσωπα και ύφος που διασπούν την ενότητα της τραγωδίας. Κριτικές μεσαιωνικών χειρογράφων αναφέρουν για τους σοφιστικούς αγώνες λόγων Τεύκρου-Μενέλαου(1120-1141) <<τέτοιες σοφιστείες δεν είναι κατάλληλες για τραγωδία. Η επιθυμία του Σοφοκλή να παραταθεί η δράση μετά την αυτοκτονία οδήγησε σε παγερό αποτέλεσμα και την καταστροφή του τραγικού πάθους και αυτό το είδος ανήκει περισσότερο στην κωμωδία παρά στην τραγωδία>>. Παρόμοια άποψη έχουν και κριτικοί πιο σύγχρονοι που στηρίζουν τις θέσεις τους στα νέα πρόσωπα που πλαισιώνουν το δεύτερο μέρος του έργου και στους χαρακτήρες που κυριαρχούν στη σκηνή. Ο Αίας παρουσιάζεται με τρομερή μεγαλοπρέπεια καθώς οι ομιλίες και οι σχέσεις του με τους άλλους έχουν μεγάλο πάθος παλεύοντας με τις τραγικές συνέπειες της απόφασης του στρατεύματος. Αντίθετα στις συζητήσεις Τεύκρου-Ατρείδων οι σοφιστείες και ο επιθετικός χαρακτήρας έχουν το προβάδισμα έναντι του ζητήματος ηθικής δεοντολογίας, της ταφής του νεκρού.

Αντίθετα άλλοι μελετητές πιο πρόσφατα υποστηρίζουν ότι στο έργο εξασφαλίζεται δομική και αισθητική ενότητα και δεν μπορούσε παρά να τελειώνει με την ταφή του ήρωα. Γίνεται φανερό ότι χρησιμοποιείται και προωθείται μέσα στο έργο η αρχαϊκή κυκλική σύνθεση, αν παρατηρήσει κανείς στη μορφή του έργου, το ρόλο του Οδυσσέα και την προσεκτική εξισορρόπηση ανάμεσα στην αρχή και στο τέλος. Αυτό είναι ένα σημείο που συνδέει τα δύο μέρη του έργου πριν και μετά την αυτοκτονία και δεν είναι το μοναδικό. Στο πρώτο μέρος ο Αίας μεγαλοπρεπής αλλά όχι πάντα αξιοθαύμαστος (επίθεση στο στράτευμα, περιφρόνηση των δικών του, δεν μετανοεί για τις πράξεις του), ο θάνατός του πιθανόν να προκάλεσε ανάμεικτα συναισθήματα. Στο δεύτερο μέρος το κοινό ακούει τα ηρωικά επιτεύγματά του στις μάχες και μαζί με τις άλλες τεχνικές που χρησιμοποιεί ο ποιητής οδηγούν στην αποκατάστασή του. Αυτό το επιτυγχάνει εν μέρει από τη δομή δίπτυχο, δίνοντας στο πρώτο μέρος έμφαση στη σκοτεινή πλευρά του χαρακτήρα του και στο τελευταίο μέρος στις πιο θετικές πτυχές της. Προσφέρει έτσι στο κοινό μια σύνθετη άποψη του πρωταγωνιστή, η οποία δεν αγνοεί ούτε τις αρετές ούτε τα ελαττώματά του.

Η καθυστέρηση από ένα κρίσιμο σημείο της πλοκής (ο ρόλος της Αθηνάς στον πρόλογο-η αγγελική ρήση) και η πρόβλεψη που θα προκύψει (προοικονομία) βοηθούν ώστε οι θεατές να δουν το έργο ως ένα σύνολο προσεκτικά επινοημένο. Οι

διαφορετικές συμπεριφορές και απόψεις που εκφράζουν ο Αίας και οι άλλοι χαρακτήρες ως προς τη φιλία και την έχθρα διαρρέουν από την αρχή ως το τέλος το έργο και χαρακτηρίζονται ως ενοποιητικό στοιχείο του. Σημαντική λειτουργικότητα για την ενότητα του έργου εντοπίζεται και στις σχέσεις πατέρα και γιού όπως αναπτύσσονται και από τον Αίαντα και από τον Τεύκρο. Και άλλα θέματα θα μπορούσαν να εντοπιστούν που καθορίζουν το σημείο σύνδεσης ανάμεσα στα δύο μέρη του έργου κατά τη λεπτή διαχείριση του δεύτερου μέρους. Έτσι με τον τρόπο σύνδεσης των θεμάτων, με την παρουσίαση των χαρακτήρων και το χειρισμό της δομής ο Σοφοκλής εξασφαλίζει ότι το δράμα του αποτελεί μια ικανοποιητική ενότητα<sup>28</sup>.

Με την αυτοκτονία του Αίαντα ολοκληρώνεται ένας κύκλος δράσης και το έργο φαίνεται να αρχίζει ξανά με μία νέα πάροδο (επιπάροδο). Μετά την αυτοκτονία του ήρωα η σκηνή αδειάζει και ο δραματικός χώρος είναι το κενό. Αυτή η σιωπή γίνεται το βήμα για να οργανωθεί εκ νέου η δράση και ο λόγος σε άλλο επίπεδο. Ο χορός ξαναμπαίνει στη σκηνή ψάχνοντας και δίκαια η σκηνή έχει παραλληλιστεί με το ψάξιμο του Οδυσσέα στην αρχή του έργου. Ο κρίκος που συνέχει το δεύτερο μέρος του έργου με το πρώτο είναι το νεκρό σώμα του ήρωα που προσφέρεται για τη συνέχιση του δράματος με κεντρικό ζήτημα την ταφή του ήρωα, έτσι γύρω από αυτό περιστρέφεται όλο το υπόλοιπο έργο. Άρα στο ερώτημα που τίθεται, χάνεται ή όχι το ενδιαφέρον με το θάνατο του ήρωα, θα μπορούσαμε να απαντήσουμε όχι, αφού υπάρχει σταθερά σε όλο το δεύτερο μέρος το νεκρό σώμα του με τη γυναίκα και το παιδί στο πλάι του και ο λόγος πλέκεται γύρω από το θέμα της ταφής.

Μελετητές υποστηρίζουν ότι το δεύτερο μέρος του έργου είναι απαραίτητο προκειμένου να ολοκληρωθεί η ταφή και να αποκατασταθεί ο ήρωας. Το θέμα πρωτίστως έχει να κάνει με την αρχαιοελληνική ευαισθησία, όσον αφορά την εκφορά ενός νεκρού και την άποψη πως η άρνηση ταφής ήταν ατιμωτική πράξη, πράγμα που ο Σοφοκλής το γνώριζε σίγουρα και έγραψε σκηνές που μπορούσαν να συγκρατήσουν το ενδιαφέρον του κοινού<sup>29</sup>. Στη Μικρά Ιλιάδα του Λέσχνη για πρώτη φορά μαθαίνουμε για την μανία του Αίαντα και την επίθεσή του στην πολεμική λεία που τον οδήγησε στην αυτοκτονία του. Ο Αγαμέμνων θυμωμένος για αυτή την επίθεση αρνήθηκε την αποτέφρωση και έτσι το σώμα του θάφτηκε σε φέρετρο

28. Βλ. Finglass, P.J. (2012), σσ. 59-72.

29. Βλ. Winnington-Ingram, 1999, σ. 94.

πράγμα που προφανώς σήμαινε ταπείνωση σύμφωνα με την κυρίαρχη πρακτική των Μυκηναίων. Ο Σοφοκλής διατηρεί την παράδοση σύμφωνα με την οποία ο Αγαμέμνων ήθελε να ταπεινώσει το νεκρό Αίαντα αλλά δεν αφήνει να εννοηθεί πουθενά ότι η ταφή ήταν κατώτερη από την αποτέφρωση. Η ταφή ενός νεκρού βέβαια ήταν σημαντικό ζήτημα για τους Έλληνες του 5<sup>ου</sup> αιώνα που πίστευαν ότι η ψυχή του νεκρού, αν μείνει άταφος, θα στερηθεί τη γαλήνη στον Άδη και θα καταδικαστεί σε αιώνια περιπλάνηση, όμως τίποτα σχετικό δεν αναφέρεται στο έργο. Το ζήτημα της ταφής στο έργο αναδεικνύεται ως σύμβολο αναγνώρισης της αξίας του ήρωα από τους άλλους, αφού αν εμποδιστεί η ταφή ή κηδευτεί παράνομα δεν αποκαθίσταται η τιμή του<sup>30</sup>.

Εξάλλου ο Αίαντας ήταν ένας μεγάλος ήρωας της αττικής λατρείας και η κοινή γνώμη της Αθήνας δε θα ανεχόταν να τον δει να μένει άταφος και ταπεινωμένος. Η λατρεία του Αίαντα στην Αθήνα ενδυναμώθηκε μετά τη νίκη της πόλεως στον αγώνα εναντίον των Μεγάρων για την κατοχή της Σαλαμίνας. Ο Αίας ο επιφανέστερος Σαλαμίνιος επικός ήρωας απεδείχθη το κλειδί σε αυτή τη διαμάχη αφού καθένας από τους δύο αντιμαχόμενους τον θεωρούσε μέρος της δικής του μυθολογικής παράδοσης. Οι Αθηναίοι χρησιμοποίησαν τους τοπικούς τους μύθους για τους δύο γιούς του Αίαντα. Το αποτέλεσμα αυτής της διαμάχης επικύρωσε την κυριαρχία των Αθηναίων στη Σαλαμίνα, οι μύθοι για τους γιούς του Αίαντα απέκτησαν νέα ισχύ και το ίδιο το πρόσωπο του ήρωα απέκτησε ιδιαίτερη θέση στην λατρεία της Αθήνας, τεκμήρια της οποίας παρουσίασε ο Πausanίας. Εξάλλου η φυλή με το όνομα Αιαντίς που δημιούργησε ο Κλεισθένης δείχνει τον ενθουσιασμό των Αθηναίων για τον Αίαντα.

Η άποψη του Jebb που αναδεικνύει τη λατρεία του ήρωα σε κεντρικό στοιχείο ενότητας του έργου, δίνοντας και μια απάντηση στο φιλολογικό πρόβλημα έλλειψης ενότητας των δύο τμημάτων της τραγωδίας, θεωρεί ότι το έργο έπρεπε να τελειώσει με την ταφή του ήρωα για να κατοχυρωθεί η ευρύτατα διαδεδομένη λατρεία του στην πόλη. Άλλοι μελετητές υποστηρίζουν ότι αυτή η θέση δεν μπορεί να γίνει αποδεκτή, αφού μέσα στην τραγωδία δεν γίνεται οποιαδήποτε μνεία γι' αυτή τη λατρεία. Αναφορά στην Αθήνα κάνει ο ίδιος ο Αίαντας στο μονόλογό του στη σκηνή της αυτοκτονίας <<κλειναί τ' Αθήναι και το σύντροφον γένος>> και η τελετουργία κατά

30. Βλ. Garvie, 2010, σσ. 4, 18.

τη σκηνή της ικεσίας που θα μελετήσουμε παρακάτω, θεσπίζει συμβολικά την καθοσίωσή του ως ήρωα. Αν εδώ υπάρχει κάποιος υπαινιγμός για ηρωοποίηση δεν φαίνεται να προβάλλεται και πολύ, πάντως καμιά αναφορά για λατρεία δεν έχουμε.

Ο ήρωας του Σοφοκλή συνδέεται με γραμμή άρρηκτη με το ομηρικό πρότυπο και είναι για τους Αθηναίους το πιο κοντινό παράδειγμα επικού ήρωα, ο οποίος ενσάρκωνε τις φιλοδοξίες της Αθήνας για κυριαρχία στα νησιά και τα παράλια του Σαρωνικού. Όμως αυτός ο ήρωας διέθετε και αρετές που συνδέονταν άμεσα με το ιστορικό ηρωικό παρελθόν της Αθήνας, εκείνο των Περσικών Πολέμων και της ναυμαχίας της Σαλαμίνας. Ο Σοφοκλής που γνώριζε καλά το κοινό του, κρατά ανοικτές όλες τις διόδους επικοινωνίας με αυτό, έτσι ώστε ο Αθηναίος θεατής να μπορούσε να συνδέσει τον ήρωα της τραγωδίας και με τον ήρωα του έπους και με τον ήρωα της λατρείας<sup>31</sup>.

### **Ο θρήνος Τέκμησας-Τεύκρου**

Το έργο στο δεύτερο μέρος του μπαίνει σε ένα νέο περιβάλλον. Ενώ το πρώτο μέρος διαδραματίστηκε κυρίως μέσα στο στενότερο κύκλο του Αίαντα και των φίλων του με εξαίρεση την προλογική σκηνή του Οδυσσέα με την Αθηνά και την αγγελική ρήση, το δεύτερο μέρος πλέκεται στον ευρύτερο κόσμο του ελληνικού στρατού στην Τροία. Στο πρώτο μέρος ο Σοφοκλής αξιοποίησε τα τραγικά επακόλουθα του παλιού κώδικα τιμής μέσα σε ένα υπόβαθρο αποκλειστικά σχεδόν ομηρικό ενώ στο δεύτερο μέρος το άταφο σώμα του ήρωα προκαλεί την καλή ή κακή συμπεριφορά άλλων (Τεύκρος-Ατρείδες-Οδυσσέας), οπότε το ενδιαφέρον μετατίθεται όχι όμως σε ένα άσχετο θέμα<sup>32</sup>. Ο κεντρικός ήρωας Αίας μένει νεκρός πλέον, με την παλιά ηρωική αρετή, τον πρωτόγονο ηρωισμό ενώ οι άλλοι ήρωες ο καθένας παρουσιάζεται με το δικό του κώδικα τιμής, οπότε δημιουργούνται αντιθέσεις που λειτουργούν ως εστία συγκρούσεων, χαρακτηριστικό της σοφόκλειας ποίησης. Οριοθετείται έτσι η μετάβαση από τον κόσμο τον ομηρικό στην ακτή της Τροίας, μεταφορικά στον κόσμο της πόλης κράτους τον οποίο εκπροσωπούν ο στρατός και οι Ατρείδες.

Η νέα σκηνή του έργου σηματοδοτείται με την είσοδο του χορού που εναγωνίως ψάχνει τον Αίαντα. Στην επιπόροδο στ. 866-890 η άτακτη άφιξη του χορού κατά ημιχόρια αντιστοιχεί στην αναχώρησή του στ. 813-814, δείχνει την αίσθηση της απογοήτευσης, του άγχους και του επείγοντος περιγράφοντας με εξεζητημένη

31. Βλ. Έν Κύκλω, 1998, σσ. 29-31,34.

32. Βλ. Winnington-Ingram, 1999, σ. 96.



ποιητική γλώσσα την αδυναμία του να βρει τον Αίαντα. Η κούραση, η απογοήτευση και η έξαψη του χορού σηματοδοτούνται από την τριπλή επανάληψη της λέξης πόνος σε διαφορετικές πτώσεις και την παρήχηση του <<π>> στο τριπλό <<πᾶ>>. Ο πόνος αποτελεί βασική έννοια σε ολόκληρη τη σύνθεση. Το πολύ σημαντικό ζήτημα της κηδείας τίθεται στους στίχους 920-922 από την Τέκμησσα ως συνέχεια των λεγομένων του Αίαντα στ. 827-830 και προοικονομείται η άφιξη του Τεύκρου. Η εύρεση του νεκρού γίνεται από την Τέκμησσα στην αρχή του κομμού με σπαρακτικές κραυγές και ακολουθεί ο θρήνος. Εδώ παρουσιάζεται μια περίπλοκη δομή, με την ασυνήθη άφιξη της Τέκμησσας μεταξύ των χορικών και διαλογικών τμημάτων. Επαναλήψεις λέξεων και ήχων σε αντίστοιχες θέσεις των στίχων είναι γνώρισμα χαρακτηριστικό επίσημου θρήνου (τίς, οἶος, οἴως, ὠμόθυμον, ὠμόφρων) (επανάληψη πᾶ, φεῦ)<sup>33</sup>.

Ο χορός συλλογίζεται τον εαυτό του, θρηνεί και αυτοκατηγορείται γιατί δεν πρόσεξε όσο έπρεπε τον Αίαντα. Τα λόγια του χορού πολύ ψυχολογημένα <<αϊμάχθης ἄφρακτος φίλων εγώ ὁ πάντα κωφός, ὁ πάντ' ἄιδρις κατημέλησα>> δείχνουν την έννοια του μικρού (Σαλαμίνοι ναύτες) απέναντι στο μεγάλο (Αίαντα αρχηγό), και τραβούν το νήμα ως την αρχή στην πάροδο του έργου που έχουμε τις ίδιες αναφορές (στ. 158-161), πως οι μικροί έχουν ανάγκη τους μεγάλους για να προχωρούν στη ζωή και οι μεγάλοι έλκουν το ανάστημά τους από τους μικρότερους, μας παραπέμπουν όμως και στον ηρωικό κώδικα φιλίας και έχθρας και το καθήκον να προστατεύει κανείς τους μεν και να βλάπτει τους δε.

Ο στίχος 914 (δυσώνυμος Αίας) υπενθυμίζει την αναφορά του ίδιου του Αίαντα στο πρώτο μέρος για την ετυμολογία του ονόματός του από (αίαῖ) και τη δυσοίωνη σημασία του, ενώ στον ίδιο στίχο το επίθετο <<δυστράπελος>> δηλώνει τον άκαμπο χαρακτήρα του. Η Τέκμησσα απλώνοντας πάνω από το νεκρό ήρωα το πέπλο για να κρύψει το θέαμα του σφαιγιασμένου σώματος κάνει συγχρόνως μια κίνηση συμβολικής ταφής για να το προστατέψει, προλαμβάνοντας και τη χαιρεκακία των εχθρών της. Ίσως δεν πρέπει να αγνοήσουμε ότι το σκέπασμα του νεκρού σώματος είναι ένα σκηνοθετικό τέχνασμα, αφού ο ηθοποιός που έκανε τον Αίαντα από εδώ και πέρα θα κάνει τον Τεύκρο και για αυτό ο χορός δεν πρέπει να δει τον σκοτωμένο<sup>34</sup>.

33. Βλ. Garvie, 2010, σσ. 290-292.

34. Βλ. Π. Λορεντζάτος, 1932, *Σοφοκλέους Αίας*, Εστία, Αθήνα, σ. 141.

Η κάλυψη του πτώματος από την Τέκμησσα δεν αποτελεί επινόηση του Σοφοκλή στ.915-916, προοικονομείται στον πυθμένα μιας κύλικας και σε μια χαμένη μελανόμορφη οινόχρη. Αυτές οι αναπαραστάσεις μπορεί να οφείλονται στον Αισχύλο που είχε ανεβάσει το ίδιο θέμα στη σκηνή. Ένας μανδύας που μνημονεύεται σε απόσπασμα από την τραγωδία Σαλαμίνια οδήγησε κάποιους μελετητές να υποστηρίξουν πως η κάλυψη του πτώματος είναι μοτίβο με πηγή τον Αισχύλο. Όμως αυτό έπρεπε να συμβαίνει στην τραγωδία Θρηῖσαι που πραγματεύεται την αυτοκτονία, επομένως πιθανότερη είναι η εκδοχή που υποστηρίζει ότι πρέπει να υπήρχε ήδη η εικόνα αυτή στο έπος<sup>35</sup>.

Στην αντιστροφή 925-936 με τη λέξη <<ἄρα>> ο χορός αναγνωρίζει εκ του αποτελέσματος ότι η τύχη του Αίαντα ήταν αναγκαία σύμφωνα με το χαρακτήρα του (στερεόφρων και ὠμόφρων). Ήταν γεμάτος μίσος κατά των Ατρείδων και τούτο επιτέλους (χρόνω) έμελλε να απολήξει σε κακό στ. 825-827. Στο στίχο 934 και πάλι με το <<ἄρα>> συμπεραίνει ότι ήταν κρίσιμος καιρός (μέγας ἐκεῖνος χρόνος), πολλές ημέρες πέρασαν με αναστεναγμούς από την κρίση των όπλων. Εδώ ο ποιητής κάνει μια τολμηρή χρήση με τις λέξεις <<φαέθοντ'>> (ουδέτερο πληθυντικό μετοχής) και <<πάννυχα>> (ουδέτερο πληθυντικό επιθέτου) ως επιρρήματα για να δηλώσει τις φράσεις κατά την ημέρα και ολονυχτίς. Ο χορός συνειδητοποιεί ότι ήταν μάταιο να πιστεύει ότι είχε όντως μεταπειστεί όταν εκφωνούσε την απατηλή ρήση στ. 646-692. Στο στίχο 942 η Τέκμησσα απαντά στο χορό που έδειξε ότι εννοεί τη λύπη της (οἶδα, οὐδέν ἀπιστῶ) ότι αυτή όχι μόνο την εννοεί αλλά την αισθάνεται και επομένως πάσχει (ἐμοί δ' ἄγαν φρονεῖν)<sup>36</sup>.

Τα επόμενα λόγια του χορού και της Τέκμησσας με αναφορά στους Ατρείδες και τον Οδυσσέα μας προετοιμάζουν για τη συνέχεια του έργου. Η γυναίκα θεωρεί υπεύθυνη για τη συμφορά της τη θεά Αθηνά που τα έκαμε όλα αυτά για χάρη του Οδυσσέα στ. 952-953 και ό,τι για εκείνη είναι πικρό και για τους εχθρούς του δε θα είναι καλό γιατί θα τους λείψει στον πόλεμο. Αυτά ακούγονται ως λόγια παρηγορίας για μια γυναίκα και ως προσπάθεια να αποκαταστήσει τον ήρωα. Στο τέλος του κομμού η αναφορά στο γέλιο του Οδυσσέα πάνω στον ηττημένο αντίπαλο μας εξακοντίζει στην προλογική σκηνή, στη ρήση της Αθηνάς για το γέλιο του Οδυσσέα

35. Βλ. Garvie A. F., 2010, σσ . 5-7.

36. Βλ. Μπάλτας Α. , 1998<sup>2</sup>, Σοφοκλέους Αίας Εισαγωγή-Μετάφραση, Σχόλια κειμένου Α. Ξ. Καραπαναγιώτη, Εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα, σσ . 125-126.

στη θέα του μανιασμένου Αίαντα, όμως η επίδειξη δυνάμεως της θεάς στ.86 τον οδηγεί στην επίγνωση των ορίων της ανθρώπινης κατάστασης, (τίποτα δεν είμαστε οι ζωντανοί, είδωλα μόνον, ανυπόστατη σκιά). Αυτό όμως δεν το γνωρίζει ο χορός και η Τέκμησσα, γι' αυτούς ο ευρύτερος κόσμος του ελληνικού στρατού και ο Οδυσσέας έχουν διαμορφωθεί εχθρικά μέσα από το πνεύμα του Αίαντα. Παραδόξως ο θάνατός του Αίαντα ευχαριστεί και τον ίδιο και τους εχθρούς του όμως στους στίχους 972-973 η Τέκμησσα συλλογίζεται τις επιπτώσεις (άνιας και γόους) που έχει για αυτήν και το περιβάλλον του. Από εκεί και πέρα στο έργο η ίδια βυθίζεται σε λύπη σιωπηρή και την όλη δράση αναλαμβάνει ο Τεύκρος.

Ο θρήνος συνεχίζεται με την είσοδο του Τεύκρου στη σκηνή προσδίδοντας ένα είδος δραματικής κλιμάκωσης. Η εισαγωγική κραυγή του είναι όμοια με της Τέκμησσας και προσφωνεί τον αδερφό του με τη φράση στ. 977 <<ξύναιμον ὄμμα ἔμοι>> δηλαδή αδερφικό μου μάτι. Ήταν προσφιλής στους αρχαίους η περίφραση του προσώπου για κάποιο δικό τους (Αντ. αὐτάδελφον κάρα). Εδώ μπορεί να χρησιμοποιηθεί για τη δήλωση του αγαπημένου προσώπου ως πηγή φωτός ή παρηγοριάς<sup>37</sup>.

Το βλέμμα του Αίαντα που τρώμαζε τους εχθρούς του είναι αντικείμενο αγάπης για τον Τεύκρο συνδυάζοντας το κυριολεκτικό με το μεταφορικό νόημα της φράσης. Σπεύδει να εξασφαλίσει προστασία στο μικρό γιο του αδερφού του, όπως εξάλλου το είχε ζητήσει ο Αίας στο πρώτο μέρος του έργου στ. 562-563, διαπιστώνουμε για μία ακόμη φορά κυκλικές αναφορές ανάμεσα στα δύο μέρη του έργου. Κάνει μια επιτυχημένη παρομοίωση στ.986 θεωρώντας το παιδί ως σκύμνο που έχει μείνει έρημος από τη μητέρα του και κινδυνεύει από τους εχθρούς που παραμονεύουν. Με τη μητέρα λέαινα παραβάλλεται όχι η Τέκμησσα αλλά ο Αίας αφού ο θάνατός του οδηγεί σε κίνδυνο το παιδί, αυτός ήταν ο προστάτης του. Η παρομοίωση ίσως υποδηλώνει ότι ο Ευρυσάκης έχει κληρονομήσει τις αρετές του πατέρα του, του υπονοούμενου λέοντος<sup>38</sup>.

Ο υποκριτής που έκανε τον Αίαντα παίζει τώρα το ρόλο του Τεύκρου, έτσι οι θεατές θα έβλεπαν πόσο πολύ έμοιαζαν τα αδέρφια και αυτό το τέχνασμα του ποιητή ωφέλησε το δράμα και την τέχνη του, αφού ο Τεύκρος είναι μέσα στο ίδιο σχέδιο με

37. Βλ. Garvie, 2010, σσ . 305,309.

38. Βλ. Μπάλας Α. , 1998<sup>2</sup>, σ. 132.

το ρόλο του Αίαντα. Ο ρόλος του αποτελεί ένα υποκατάστατο του Αίαντα, οι συμπεριφορές και οι απόψεις του είναι ίδιες με του αδελφού του μόνο που δεν καλείται να ξεπεράσει τα όρια<sup>39</sup>. Αυτός επιτελεί στο δεύτερο μέρος του έργου το ρόλο του ομηρικού ήρωα που προστατεύει το πτώμα ενός νεκρού συντρόφου και ο σύντομος θρήνος του εδραιώνει στη συνείδηση των θεατών το δεσμό ανάμεσα στα δύο αδέρφια. Στις σχέσεις με τον πατέρα του όμως νιώθει ανασφαλής εξαιτίας της νόθας καταγωγής του και συλλογίζεται πώς θα του μεταφέρει τέτοια είδηση.

Ο Τεύκρος γνωρίζει πως ακόμα και ο ίδιος ο Αίας φοβόταν να επιστρέψει στον πατέρα του χωρίς αριστεία ανδρείας και οι δισταγμοί του αυτοί αντιστοιχούν σε αυτούς του Αίαντα στους στίχους 434-440. Η αναφερόμενη οργή του Τελαμόνα αποτελεί το μέτρο για την ατίμωση του Αίαντα αλλά και για την αποτυχία του Τεύκρου να προστατεύσει τον αδερφό του και αποτελεί σημαντική απώλεια της τιμής του (ανάλογο μοτίβο στην Ιλιάδα όταν ο Αχιλλέας αποτυγχάνει να προστατεύσει τον Πάτροκλο.). Η προφητεία του στο στ.1019 επαληθεύτηκε καθώς ο πατέρας του τον εξόρισε και ίδρυσε τη Σαλαμίνα της Κύπρου. Αυτή η ιστορία ήταν υπόθεση της μη σωζόμενης τραγωδίας του Σοφοκλή <<Τεύκρος>><sup>40</sup>.

Ενδιαφέρον μελέτης προκαλεί η αναφορά στο σπαθί του Έκτορα, το φονικό όργανο της αυτοκτονίας που πάνω του προσωποποιεί τον ίδιο τον Έκτορα και πεθαμένο να εκδικείται στ.1026-1027 <<εἶδες ὡς χρόνῳ ἔμελλέ σ' Ἔκτωρ καὶ θανῶν ἀποφθίσαι>>. Το επίθετο (αιόλου) που χρησιμοποιείται για το σπαθί του Έκτορα το χρησιμοποιεί και ο Όμηρος για την ασπίδα του Αίαντα. Μελετητές υποστηρίζουν ότι πρόκειται απλώς για μια πρωτόγονη δεισιδαιμονία, αφού ό,τι είχε σχέση με θάνατο μυσάρο και παρά φύση πίστευαν ότι ήταν έργο του Άδη και των Ερινύων. Ο Kitto όμως αντιτίθεται στην ιδέα αυτή και θεωρεί ως απίθανο πράγμα ο Σοφοκλής να παρουσίασε το θέμα τρεις φορές, δύο από τον Αίαντα και μία σε μεγαλύτερη έκταση από τον Τεύκρο, για να χαρακτηρίσει δεισιδαίμονες τους ομηλητές.

Μια ορθολογική εξήγηση δίνεται ίσως στις αιτίες που αναζητά ο Τεύκρος μη μπορώντας να αντιληφθεί την πραγματική αιτία της καταστροφής του Αίαντα, έχει καταφύγει στο δυσοίωνα χαρακτήρα μιας ορισμένης ενέργειας, θεωρώντας ότι ήταν κάτι κακό να μετριάξει κανείς την εχθρότητά του έναντι δώρων. Ενδεχομένως για το

39. Βλ. Winnington-Ingram, 1999, σ. 98.

40. Βλ. Garvie, 2010, σσ. 314-315.

Σοφοκλή να υπήρχε και βαθύτερος συμβολισμός αφού δεν είναι η μοναδική φορά στα έργα του που παρουσιάζει τους νεκρούς να θέλουν να καταστρέψουν τους ζωντανούς. Όταν ο Τεύκρος λέει πως το ξίφος χαλκεύτηκε από μια Ερινύα και η ζώνη πλέχτηκε από τον Άδη <<ἄρ' οὐκ Ἐρινύς τοῦτ' ἐχάλκευσεν ξίφος κακεῖνον Ἄιδης, δημιουργός ἄγριος;>>, δεν πρόκειται για μια δεισιδαιμονία αλλά για μια πρωτόγονη αλήθεια ότι η βία γεννά βία ακόμα και μετά το θάνατο<sup>41</sup>.

Οι θεοί για τον Τεύκρο καθορίζουν τη μοίρα των ανθρώπων << ἐγὼ μὲν οὖν καὶ ταῦτα καὶ τὰ πάντ' ἀεὶ φάσκοιμ' ἄν ἀνθρώποισιν μηχανᾶν θεοῦς στ. 1036-1037>> τονίζοντας ότι αυτή είναι δική του άποψη ως εκπρόσωπος του ομηρικού προτύπου, υπάρχουν και άλλοι όμως που δεν την ενστερνίζονται, μια αναφορά για τη δημοκρατική Αθήνα του 5<sup>ου</sup> αιώνα. Τελειώνοντας ωστόσο δε λέει τίποτα για την ταφή, όμως ο κορυφαίος του χορού αναλαμβάνει να του υπενθυμίσει αυτό το καθήκον και να δημιουργήσει τη μετάβαση στη συνέχεια του επεισοδίου.

### **Αγώνες Λόγων-Λογομαχία Τεύκρου Μενέλαου**

Όταν ο χορός αναφέρει την εμφάνιση του Μενέλαου που χαρακτηρίζεται ως άνδρας εχθρός, η δραματική πράξη επανέρχεται στο θέμα της ταφής του ήρωα. Ο ίδιος ο Αίας στη σκηνή της αυτοκτονίας όταν προσεύχεται στο Δία και ζητά μια βοήθεια που δικαιούται να λάβει, κάνει λόγο για την ταφή του από τον αδερφό του ως ένα αυτονόητο προνόμιο στ.826-827 <<πέμψον τιν' ἡμῖν ἄγγελον, κακὴν φάτιν Τεύκρω φέροντα, πρῶτος ὧς με βαστάσῃ>>. Προοικονομείται έτσι το δεύτερο μέρος του έργου, υπάρχει φυσικά ειρωνεία αφού την ταφή δε θα την εξασφαλίσει ο Τεύκρος αλλά ο Οδυσσεύς, ο πιο μισητός εχθρός του. Την εξουσία των θεών που εκπροσωπούσε η Αθηνά στην αρχή της τραγωδίας την αποκαθιστά η κοσμική εξουσία που εκπροσωπούν οι Ατρείδες που ούτε ομηρική σύλληψη είναι αλλά ούτε και αθηναϊκή<sup>42</sup>. Ο Μενέλαος στον Όμηρο ήταν ευγενής και ανδρείος και είχε δείγματα αριστείας, όμως εδώ στο έργο φαίνεται ένα τυπικός Σπαρτιάτης όπως τον φαντάζονταν οι Αθηναίοι του 5<sup>ου</sup> αιώνα που ήταν δυσμενείς απέναντι σε οτιδήποτε σπαρτιατικό. Σχολιαστές υποστηρίζουν ότι ο Σοφοκλής εδραίωσε την υπεράσπιση του Αίαντα στηριζόμενος στο αντισπαρτιατικό μίσος του ακροατηρίου του<sup>43</sup>.

41. Βλ. Winnington-Ingram, 1999, σ. 77.

42. Βλ. Winnington-Ingram, 1999, σ. 99.

43. Βλ. Garvie, 2010, σ. 307.

Η απαγόρευση της ταφής από τον Μενέλαο συνιστά ύβρη απέναντι στον Αίαντα αλλά και απέναντι στους νόμους των θεών. Ακολουθεί μια σύγκρουση ανάμεσα σε δύο σφαίρες αξιών με ίσα δικαιώματα. Η απαγόρευση της ταφής από την άρχουσα τάξη και οι αγώνες λόγων για άρση αυτής της απαγόρευσης, παρουσιάζουν διακειμενική συγγένεια με την Αντιγόνη, με το ίδιο ακριβώς θέμα και πολλά κοινά στοιχεία, με τη διαφορά ότι εκεί υπάρχει ένα είδος θρησκευτικής δικαίωσης της ηρωίδας που απουσιάζει από τον Αίαντα. Η συνείδηση καλεί ορισμένες φορές τον άνθρωπο να προσαρμόσει την συμπεριφορά του στον ηθικό νόμο, τους άγραφους νόμους των θεών, ακόμα και αν κάτι τέτοιο συνεπάγεται την παραβίαση των ανθρώπινων νόμων ή της βούλησης των ισχυρών. Αυτή η υπακοή στον ανώτερο ηθικό νόμο που έρχεται σε αντίθεση με τις πρακτικές της ανθρώπινης εξουσίας προσφέρει τη λύτρωση του ατόμου απέναντι στην αδικία. Η επίμονη υπογράμμιση στα έργα του Σοφοκλή του απόλυτου και υπερβατικού χαρακτήρα των ηθικών αξιών μπορεί να διαγνωστεί ως σκόπιμη αντίθεση, πάντως όχι ρητά διατυπωμένη αλλά εύκολα αντιληπτή από τους Αθηναίους της εποχής του, προς τη συλλογιστική που άρχιζε σταδιακά να επικρατεί και εμπνεόταν από τον ηθικό σχετικισμό των σοφιστών<sup>44</sup>.

Ο Μενέλαος προτάσσει με χαρακτηριστικό αλαζονικό τρόπο τη δική του θέληση έναντι του στρατηγού λέγοντας στο στ.1050 (δοκοῦντ' ἐμοί, δοκοῦντα δ' ὅς κραινεῖ στρατοῦ>> μιλώντας ως κήρυκας της σπαρτιατικής αυστηρότητας. Αρχίζει τη μακροσκελή ρήση του αναφερόμενος στο ιστορικό της υπόθεσης, αποκαλεί ύβρη του Αίαντα, την επίθεση που στράφηκε στα ζώα με τη μεσολάβηση ενός θεού και παρεξηγώντας το λόγο της θεϊκής επέμβασης εξάγει το συμπέρασμα που τον οδηγεί στην απαγόρευση της ταφής του, θεωρώντας τον εχθρό του. Με αχαριστία λησμονεί τις παλαιές υπηρεσίες και αριστείες του Αίαντα και κρίνει αυτόν μόνο από την αποτυχημένη νυχτερινή έφοδο εναντίον τους. Αρχίζει τη δική του εκδοχή για το θέμα εναλλαγής έχθρας-φιλίας (στ.1052-1054) και τον κατατάσσει <<ἐχθίω Φρυγῶν>>. Η λέξη Φρύγες ήταν συνώνυμο των Τρώων και των συμμάχων τους<sup>45</sup>.

Αναφορικά με την ύβρη του Αίαντα πουθενά στον πρόλογο η Αθηνά δε λέει πως τον τιμωρεί για τη συμπεριφορά του απέναντί της ούτε και στο ίδιο το έργο τον καταδικάζει κανείς ρητά για αυτό. Τόσο στη ρήση της Αθηνάς όσο και στην αγγελική

44. Βλ. Montanari, 2010<sup>2</sup>, σσ . 412-413.

45. Βλ. Μπάλας Α. , 1998<sup>2</sup>, σ. 138.

ρήση που γίνεται αναφορά στη συμπεριφορά του απέναντι στη θεά δεν παρουσιάζεται η λέξη ύβρη. Ο όρος συχνά περιγράφει ένα παράπτωμα απέναντι στους θεούς, την έπαρση και την υπερηφάνεια που κάνει τον άνθρωπο να υπερβεί το όριο που χωρίζει τους θνητούς από τους αθανάτους. Ο όρος αυτός όμως πολλές φορές περιγράφει και μια ανθρώπινη συμπεριφορά εναντίον ενός άλλου ανθρώπου την οποία το θύμα θεωρεί ατιμωτική. Έτσι τη συναντάμε και στον Όμηρο. Αλαζονική και εγωιστική συμπεριφορά σημαίνει υβριστική πράξη άρα και προσβολή και η χρήση της λέξης στο κείμενο του Σοφοκλή συνάδει με αυτή την έννοιά της. Πουθενά δε χρησιμοποιείται για να δηλώσει τη στάση του Αίαντα απέναντι στους θεούς, αλλά για πρώτη φορά ακούγεται από το Μενέλαο (στ. 1061,1081) << ύβριν, ύβρίζειν>> και δηλώνει τη συμπεριφορά του Αίαντα απέναντι στους εχθρούς του, όπως και στο στ.1087-1088 <<πρόσθεν οὔτος ἦν αἴθων ὑβριστής, νῦν δ' ἐγὼ μέγ' αὖ φρονῶ>>.

Οι στίχοι 1067-1069 <<...πάντως θανόντος γ' ἄρξομεν...>> δείχνουν πόσο κρίσιμο είναι το θέμα της ταφής, γιατί αν ο Μενέλαος πετύχει το σκοπό του ο Αίας θα υποκύψει στους εχθρούς του. Στους στίχους 1071-1072 ο προσβλητικός χαρακτηρισμός προς τον Αίαντα <<ἄνδρα δημότην>> δηλαδή απλού πολίτη που όφειλε υπακοή <<λόγων ἀκοῦσαι ἐμῶν>> ως γνώρισμα κακού ανθρώπου μας δείχνουν έναν Μενέλαο που η αλαζονεία του τον οδηγεί στη διάπραξη ύβρης. Δηκτικός είναι και στο στίχο 1077 <<κἄν σῶμα γεννήση μέγα>> έναντι του Αίαντα που χαρακτηριζόταν για το μέγεθος του σώματός του<sup>46</sup>.

Ακολούθως κάνει μια διερεύνηση επί του θέματος της εξουσίας, όμως η πολιτική θεωρία που του έδωσε ο Σοφοκλής οδηγεί κατευθείαν έξω από το ηρωικό πλαίσιο που εξέφρασε ο Αίας και υπενθυμίζει ο Τεύκρος, έχει παραλληλιστεί με την αντίστοιχη του Κρέοντα στην Αντιγόνη. Εκεί ο Κρέων εφαρμόζει στην πόλη τα πρότυπα πειθαρχίας που είναι κατάλληλα για το στρατό. Ο Μενέλαος εδώ χρησιμοποιώντας μεγαλόστομες εκφράσεις με σοφιστικό χαρακτήρα, τονίζει την ανάγκη για την πειθαρχία στο στρατό και την πόλη και η πειθαρχία αυτή να στηρίζεται στο φόβο (δέος, σέβας) και το σεβασμό (αιδώς, αισχύνη), από ζητήματα στρατιωτικής πειθαρχίας μεταβαίνει στον πολιτικό χώρο στ. 1075-1079. Παρόμοιες θέσεις με το ρόλο που παίζει ο φόβος στην πολιτική ζωή υπήρξαν οι απόψεις της Αθηνάς και ο κομμός των Ερινύων στις Ευμενίδες του Αισχύλου (ο φόβος οδηγεί στη σωφροσύνη και το σεβασμό της δικαιοσύνης).

46. Βλ. Garvie, 2010, σσ. 20-23, 322-323.

Στο στίχο 1075 ο Μενέλαος κηρύττει την έννοια της σωφροσύνης και οι απόψεις του ταυτίζονται με την Αθηνά στους στίχους 132-133 που δηλώνει ότι οι θεοί αγαπούν τους σώφρονες και μισούν τους κακούς. Κάποιος όμως που διαπράττει ύβρη δεν μπορεί να είναι σώφρων, ούτε και ο Αίαντας ήταν, δεν ακολουθεί το μέτρο ούτε την κοινή λογική, ούτε προσαρμόζεται στις μεταβαλλόμενες συνθήκες. Στα έργα του Σοφοκλή οι ελάσσονες χαρακτήρες επικαλούνται την ήρεμη αρχή της σωφροσύνης και αυτό είναι η ειδοποιός διαφορά μεταξύ αυτών και του σοφόκλειου ήρωα. Βασικός εισηγητής της σωφροσύνης στο έργο είναι ο Μενέλαος που είναι σε σύγκριση με τον κεντρικό ήρωα ελάσσων και ευκαταφρόνητος, ούτε μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι αντιπροσωπεύει την Αθηνά εδώ, αφού η θεά δεν απέρριπτε τελείως τις αρετές του Αίαντα (στ.118.)<sup>47</sup>.

Παρόλο που οι παρατηρήσεις αυτές έχουν γενικό χαρακτήρα και φαίνονται σοφές αρχές, όπως θα πει ο χορός στη συνέχεια, για τον ίδιο το Μενέλαο είναι καθαρά επιφανειακές γιατί όταν μιλά για τη σωφροσύνη (σωφρόνως) ως προϋπόθεση πολιτικής σταθερότητας δεν τη διαθέτει ο ίδιος αλλά απαιτεί υποταγή στην προσωπική του εξουσία. Εμφανίζεται ως αυτάρεσκος δεσποτικός ενδεικτική είναι η συχνή επανάληψη του όρου (δέος) και η όλη ρητορική του μαρτυρά εγωκεντρισμό, απολυτότητα και εκδικητικότητα, χαρακτηριστικά που δεν είναι μακριά από το ήθος του Αίαντα. Η μοναρχική αρχή που εκφράζεται στο στίχο 1071-1072 λέγοντας πως (είναι κακός όποιος από το λαό δε θέλει να υποτάσσεται στην εξουσία) ενισχύει το δεσποτισμό του και εμφανίζει ηθικά παραδοσιακά στοιχεία.

Προς το τέλος της ρήσης του σπεύδει να αγγίξει ένα άλλο θέμα, της δικαιοσύνης λέγοντας, <<πρώτα ήταν αυτός, πύρινος και υβριστής (Αίας), τώρα είναι δική μου σειρά να κομπάζω>>. Βλέπει λοιπόν την ύβρη ως μια παλινδρομική διαδικασία και οι απόψεις του φαίνεται καθαρά ότι υποκινούνται από μια εκδικητική αρχή δείχνοντας ότι η αντίληψη που έχει για τη δικαιοσύνη σχετίζεται με την αντεκδίκηση, εκφράζοντας έτσι τις αξίες της αρχαίας κοινωνίας, να ωφελείς τους φίλους και να βλάπτεις τους εχθρούς<sup>48</sup>. Τέλος απειλεί τον Τεύκρο με παρόμοια τιμωρία και παίζει πικρά με τις λέξεις (θάπτων, θάπτειν, ταφάς) ενώ ακολουθούν οι επιδοκιμασίες του κορυφαίου του χορού για τις θεωρίες του και η προτροπή να μην γίνει υβριστής στο νεκρό γιατί οι πράξεις του θα είναι ασυνεπής ως προς τα λόγια του.

47. Βλ. Garvie, 2010, σσ . 24-26.

48. Βλ. Winnington-Ingram, 1999, σσ . 99-101.



Η επόμενη ρήση είναι η απάντηση του Τεύκρου στο Μενέλαο, δίνεται μια συσσωρευση λέξεων και νοημάτων, χαρακτηριστικό στο Σοφοκλή, και εξωθεί το Μενέλαο στη χυδαιότητα η οποία διαδέχεται την προηγούμενη υβριστική συμπεριφορά του. Μελετητές χαρακτηρίζουν την απάντηση του Τεύκρου ανεπαρκή όχι γιατί δεν κατάφερε να ανατρέψει τα επιχειρήματα του άλλου αλλά εξαιτίας του τρόπου με τον οποίο απορρίπτει την έννοια της πειθαρχίας. Ο Τεύκρος είναι ανασφαλής σε θέση άμυνας, έχει ζήσει κάτω από τη σκιά του Αίαντα που τώρα είναι νεκρός και όλη η ψυχολογική του κατάσταση δεν του επιτρέπει να αρθρώσει λόγο προσεκτικά τεκμηριωμένο. Ίσως αυτό να είναι μέρος της ηθοποιίας, ένα επιπλέον δείγμα της ικανότητας του Σοφοκλή να αποδίδει το χαρακτήρα σε συγκεκριμένες στιγμές δράσης, τόσο με τον τόνο της φωνής όσο και με τα λόγια.

Η αρχή του λόγου του Τεύκρου δείχνει ότι σκοπεύει να ανασκευάσει με τη σειρά όλα τα επιχειρήματα του Μενέλαου. Σκόπιμα όμως στα έργα της περασμένης νύχτας αφού δεν επιδέχονται συνηγορίας και αρχίζει από την αμφισβήτηση της κυριαρχίας των Ατρειδών (στ. 1098-1102)<sup>49</sup>.

Με τα λόγια του προσπαθεί να αποδείξει πως ο Μενέλαος κάνει λάθος για όσα είτε για τον Αίαντα και πως οι δυο τους ήρθαν ως ισότιμοι στην εκστρατεία και όχι ο ένας υπό τις διαταγές του άλλου (στ.1109-1111). Ο Τεύκρος δεν αρνείται ότι ο Αίας ήρθε ως σύμμαχος των Αχαιών, όμως διαφωνεί (στ. 1100-1108) με την αντίληψη του Μενέλαου ότι όφειλε υπακοή σε αυτόν ο οποίος ήταν αρχηγός μόνο του δικού του σπαρτιατικού στρατεύματος <<Σπάρτης ανάσσων ἦλθες>>. Παρόμοια διαμαρτυρία κατά του Μενέλαου υπάρχει και σε άλλες τραγωδίες, εδώ όμως περισσότερο αντιστοιχεί με τις συνθήκες της Ιλιάδος, όπου ανά σώμα στρατού είχε δικό του αρχηγό χωρίς να διευκρινίζεται πλήρως η ιεραρχία.

Στο στ.1104 <<ἀρχῆς ἔκειτο θεσμός...>> ορίζεται ανεξάρτητο δικαίωμα κυριαρχίας του καθενός στο στρατό του και ταιριάζει με το στ.1107 και την υπόδειξη να ορίζεις όσους έχεις στην εξουσία σου. Το επιχείρημα όμως στο στ. 1105 ότι ο Μενέλαος ήρθε (ὑπαρχος ἄλλων) συνεπάγεται τον ατυχή υπαινιγμό ότι και ο Αίας υπόκειται στον Αγαμέμνονα<sup>50</sup>. Στους στ.1111-1114 ο Τεύκρος αντί να τελειώσει τις απαντήσεις του στο λόγο του Μενέλαου συνεχίζει εντυπωσιακά κάνοντας μνεΐα στον όρκο που έδωσαν οι πενήντα μνηστήρες της Ελένης στον πατέρα της Τυνδάρεω πριν

49. Βλ. Μπάλας Α. , 1998<sup>2</sup>, σ. 143.

50. Βλ. Garvie, 2010, σσ. 328-329

τη δώσει στο Μενέλαο, ότι από κοινού θα τον βοηθήσουν αν κάποιος τύχαινε να τον προσβάλει (μύθος μεταγενέστερος του Ομήρου). Ένας από τους ομώσαντες ήταν και ο Αίας και η δέσμευσή του από αυτόν τον όρκο αποδυναμώνει το επιχείρημα (στ.1099) ότι ήρθε οικειοθελώς στην Τροία. Με τη φράση <<οί πόνου πολλού πλέω>> στ. 1112 αναφέρονται οι υπήκοοι του Μενέλαου που πολλά υποφέρουν και αναχρονιστικά δηλώνει την παροιμιώδη αυστηρότητα του σπαρτιατικού βίου<sup>51</sup>.

Ο Τεύκρος δηλώνει ανυπακοή στις διαταγές και την πειθαρχία όπως την ανέλυσε ο Μενέλαος και τον περιφρονεί για το ήθος του, εμφανίζεται έτσι να αντιπροσωπεύει μια μορφή αναρχίας. Οι θέσεις του Τεύκρου είναι αντιφατικές. Αν ο Αίας ήρθε ως κύριος του εαυτού του, κατά συνέπεια δεν υποτάσσεται στους Ατρείδες αλλά στον εαυτό του και οι Ατρείδες δεν έχουν δικαιώματα επάνω του. Το επιχείρημα αυτό σημαίνει πως όταν αρνείσαι την ηγεσία της πόλεως στρατού, τότε δεν υπάρχει πόλη, άρα δεν μπορείς να αναζητάς τις τιμές που προκύπτουν από την ύπαρξη της πόλης<sup>52</sup>. Ο Τεύκρος ως άνθρωπος του ομηρικού κόσμου, απορρίπτει την αρχή της υπέρτατης εξουσίας με έναν τόνο σχεδόν υστερικό, όμως στο λόγο του παρατηρείται μια συσσώρευση λέξεων που δηλώνουν εξουσία, αποκαλύπτοντας μια κάποια συγγένεια ανάμεσα στην παλιά ηρωική αναρχία και τον μετέπειτα δεσποτισμό που εκπροσωπούν οι Ατρείδες παράγοντας την ύβρη και την ανθύβρη.

Η στιχομυθία που ακολουθεί, της διαμάχης του τοξότη με τον οπλίτη, αν και είναι άσχετη με την τραγική υπόθεση, επαναφέρει το θέμα του κομψασμού και από τους δύο, με αναφορές στην περιφρόνηση των ηθικών νόμων και στην κρίση των όπλων. Το επιχείρημα μεταξύ του Τεύκρου και του Μενέλαου για τα συγκριτικά πλεονεκτήματα μεταξύ των τοξοτών και των οπλιτών είναι ένα από τα ταπεινότερα σημεία σε αυτές τις διενέξεις και είναι συνδεδεμένο με τα αρχαία σχόλια σχετικά με την ψυχρότητα αυτού του μέρους του έργου. Παρόμοια αρνητικά σχόλια είχαν σημειωθεί και στη λογομαχία Αγαμέμνονα-Τεύκρου με τις προσωπικές προσβολές για την καταγωγή του καθενός<sup>53</sup>. Δεν είναι άσχετα όμως τα λόγια με την ψυχολογία του Τεύκρου και έχουν επικαιρικό ενδιαφέρον, αντιλαμβάνεται τη δύσκολη θέση του και δεν ανέχεται την προσβολή για την πολεμική τέχνη του τοξότη. Οι τοξότες στην

51. Βλ. Μπάλας Α. , 1998<sup>2</sup>, σσ. 114-115.

52. Βλ. [www.academia.edu/THEMIS](http://www.academia.edu/THEMIS) BELEKOS, <<Σοφοκλέους Αίας-Μια πολιτική προσέγγιση της τραγωδίας>>, σσ. 7-9.

53. Βλ. Finglass, P.J. (2012), σ. 61.

ομηρική εποχή ήταν σε μεγάλη υπόληψη, αφού τοξότες ήταν και θεοί (Απόλλωνας, Άρτεμη), ημίθεοι (Ηρακλής) και ήρωες. Στον καιρό των τραγικών ποιητών όμως περιφρονήθηκαν αφού σαν στρατιωτικό σώμα τους νόμιζαν κατώτερους και τους έπαιρναν από τα κατώτερα στρώματα της κοινωνίας, ενώ στην Αθήνα τοξότες ήταν και οι στρατιώτες της αστυνομίας που ήταν ξένοι και βάρβαροι από τη Σκυθία και τους αντιπαθούσαν οι Αθηναίοι. Κάνει αναχρονισμό λοιπόν ο Σοφοκλής λέγοντας τον Τεύκρο τοξότη με την κακή σημασία της λέξης<sup>54</sup>.

Η λογομαχία συνεχίζεται και ξαναβλέπουμε την αντίληψη του Μενέλαου για τη δικαιοσύνη ως μορφή αντεκδίκησης, ο παλαιός κώδικας αξιών απαιτεί την τιμωρία ενός εχθρού και ο ίδιος υποθέτει ότι επιβάλλεται μάλιστα να το κάνει βεβηλώνοντας το νεκρό. Παρόλο που η έντιμη ταφή είναι ευτυχία για το νεκρό ο Μενέλαος την αρνείται και το θεωρεί ως ποινή που αξίζει ο νεκρός για τις προθέσεις που είχε απέναντί του. Με αυτό διαπράττει μια μορφή ύβρης, παράνομη επέκταση εκδίκησης που επεκτείνεται και ως προσβολή στους θεούς που απαιτούν την ταφή. Η σκληρότητα του άταφου ήταν δικαιολογημένη μόνο προς τους πολεμίους, δηλαδή τους ενόπλιους επερχομένους εχθρούς της πατρίδας, για αυτό ο Μενέλαος λέει τον Αίαντα όχι εχθρό αλλά πολέμιο (στ.1132) με τη δικαιολογία της ένοπλης νυχτερινής του επίθεσης εναντίον τους. Εικάζει λοιπόν ότι είναι αποδεκτή αυτή η μεταχείριση του εχθρού και ότι οι θεοί συναινούν. Στη συνέχεια όμως δεν επιμένει στο <<πολέμιος>> ως υπερβολή αφού στον πόλεμο ήταν στην ίδια πλευρά, αλλά εστιάζεται στο αμοιβαίο μίσος τους (στ.1134), που έχει ως αρχή του την κρίση των όπλων, μιας και στον Όμηρο δεν αναφέρεται τέτοιο μίσος μεταξύ τους<sup>55</sup>.

Στο στ.1135 ο Τεύκρος αναφέρεται στην κρίση των όπλων <<κλέπτης γάρ αὐτοῦ ψηφοποιός ἠϋρέθης>> και κάνει αναφορά σε λαθροχειρία. Στην Οδύσσεια ο Οδυσσεύς αναφέρεται στην κρίση των όπλων χωρίς να δίνει κανένα στοιχείο για το πώς διεξήχθη, αλλά και στην Αιθιοπίδα και στη Μικρά Ιλιάδα η κρίση παρουσιαζόταν ως δίκαιη και δεν υπήρχε κανένας υπαινιγμός για ανάρμοστη συμπεριφορά εκ μέρους των κριτών. Δεν είναι γνωστό αν ο Αισχύλος στη δική του Τριλογία παρουσίασε ως άδικη την κρίση, ο Πίνδαρος όμως αναφέρεται σαφώς στη μυστική ψηφοφορία των Ελλήνων. Στο Σοφοκλή ο Αίας και οι φίλοι του πιστεύουν ότι τα όπλα δεν έπρεπε να τα πάρει ο Οδυσσεύς αλλά μόνο ο Τεύκρος κάνει λόγο για

54. Βλ. Λορεντζάτος, 1932, σ. 159

55. Βλ. Μπάλας Α. , 1998<sup>2</sup>, σσ. 146-148.

νοθεία <<κλέπτης ψηφοποιός εὐρέθης>>. Πιθανώς εννοεί ότι οι κριτές δωροδοκήθηκαν ή ότι έγινε κάποια αλλοίωση αποτελέσματος, δε διευκρινίζει όμως κατά πόσο ήταν βάσιμη η κατηγορία. Ο Μενέλαος εμμέσως παραδέχεται την παραποίηση του αποτελέσματος αποποιείται όμως την ευθύνη για αυτό και την επιρρίπτει στους δικαστές. Στο στ.1137 ο Τεύκρος δίνει νέο τύπο στην κατηγορία ότι μπορεί να μην νόθευσε ο Μενέλαος τις ψήφους, όμως με τις κρυφές του πανουργίες κατέστησε την κρίση δυσμενή για τον Αίαντα.

Ο Μενέλαος εμφανίζεται απειλητικός στο στ.1140, ο λόγος οξύνεται και ο Τεύκρος με τη λέξη <<τεθάψεται>> στο στ.1141 θεωρεί το πράγμα ως τετελεσμένο και βεβαιότατο. Τελειώνουν με μια ανταλλαγή μύθων, έναν δημοφιλή τρόπο έκφρασης, ο μύθος του Μενέλαου οφείλει κάτι από τον Αισχύλο και παραβάλλει τον Τεύκρο με έναν απερίσκεπτο και θρασύ που θα καμφθεί στην ανάγκη. Ο μύθος του Τεύκρου κρίνεται ανεπιτυχής, αφού απλώς περιγράφει την κατάσταση χρησιμοποιώντας τρίτο πρόσωπο και επιτίθεται ευθέως (στ.1158). Ο Μενέλαος αποχωρεί ενώ η λέξη <<ἄπειμι>> στο στ.1159 δηλώνει δειλία και καθιστά σαφές ότι έχασε τον αγώνα αφού πρώτος τον διακόπτει με απειλές λόγω ισχύος<sup>56</sup>. Ο Μενέλαος ηττάται διότι κινείται από απλό μίσος ενώ ο Τεύκρος από ευγενές ηθικό αίτιο, προήγαγε τη διαμάχη στα όρια χωρίς αποτέλεσμα δείχνοντας ότι ανησυχεί για την τιμή του (αποτυχία να βλάψει τους εχθρούς του). Ο Τεύκρος έχει τον τελευταίο λόγο και δείχνει ότι διατηρεί τον έλεγχο.

Μετά την αποχώρηση του Μενέλαου το επεισόδιο μένει ημιτελές χωρίς τελική απόφαση, προετοιμάζοντας επιμελώς τον ερχομό του Αγαμέμνονα που ως ανώτερος του στρατού είναι αρμόδιος για την τελική λύση του θέματος, έχει προοικονομηθεί ο ερχομός στην προηγούμενη λογομαχία.

Ο κορυφαίος του χορού δίνει πρακτικές συμβουλές στον Τεύκρο στους στ.1165-1167 για την ανεύρεση τάφου <<κοίλην κάπετον ιδεῖν>>. Ο Όμηρος έχει τον ίδιο συνδυασμό λέξεων για την κοιλότητα που τοποθετήθηκαν τα οστά του Έκτορα, συνδυάζονται έτσι οι θάνατοι του Έκτορα και του Αίαντα<sup>57</sup>. Στους στ.1166-1167 <<τόν ἀείμνηστον τάφον...>> πρόκειται για τον υποτιθέμενο τάφο του Αίαντα στο ακρωτήριο Ροίτειο της Τρωάδας όπου σύμφωνα με μια παράδοση όταν ναυάγησε ο Οδυσσεύς η θάλασσα ξέβρασε δίπλα στον τάφο τα όπλα του Αχιλλέα. Μετά την

56. Βλ. Μπάλας Α. , 1998<sup>2</sup>, σσ. 146-149.

57. Βλ. Garvie, 2010, σσ. 2-8, 337-339.

πρώτη λογομαχία και με το θέμα της ταφής να παραμένει ανοικτό παρεμβάλλεται μια εντελώς διαφορετική σκηνή, μια τελετή ικεσίας που μοιάζει καταρχήν αποκομμένη από την πλοκή του έργου εδώ, αλλά επιτελεί το δικό της ρόλο.

### **Η σκηνή της ικεσίας και ο ρόλος της**

Καθώς ο Τεύκρος ετοιμάζεται να αναχωρήσει από τη σκηνή για να αναζητήσει τάφο για τον αδερφό του μπαίνουν η γυναίκα και γιος του ήρωα. Πριν φύγει λοιπόν θέλει να προφυλάξει όσο μπορεί καλύτερα και τους τρεις από το μένος των Ατρείδων, κάνει προστάτη τους το Δία τον ικέσιο, ορίζοντας η Τέκμησσα και ο Ευρυσάκης να γίνουν ικέτες και κανείς να μην τους πειράξει<sup>58</sup>.

Αναφορές στο γιό του ήρωα έχουν γίνει και στο πρώτο μέρος του έργου με πιο χαρακτηριστική τη συνάντηση με τον πατέρα του στη σκηνή του αποχαιρετισμού και ενώ ο ήρωας είχε αποφασίσει την αυτοκτονία του (στ. 550-577). Από αυτή τη σκηνή μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα για τον Ευρυσάκη ότι ο πατέρας του τον βλέπει μέσα από το πρίσμα της ευγένειας (ως κληρονομικής αρετής) και της αρρενογονικής διαδοχής. Είναι εκείνος που πρόκειται να διαδεχθεί τον Αίαντα σε μια ηρωική σταδιοδρομία, όπως ο Αίας είχε διαδεχθεί τον Τελαμώννα και εύχεται να πετύχει σαν τον παππού του εκεί που ο πατέρας του απέτυχε εξαιτίας της κακοτυχίας του (στ. 550) <<ὦ παῖ, γένοιο πατρός εὐτυχέστερος...>>. Για αυτό πρέπει να εκπαιδευτεί και να επιβιώσει, όλα αυτά βέβαια θα τα αναλάβει ο Τεύκρος, τον οποίο θεωρεί ικανό να αποδειχθεί επαρκής αντικαταστάτης του (στ. 562-564). Το ίδιο ισχύει και για την κληροδότηση της περίφημης ασπίδας του στον Ευρυσάκη ενώ τα υπόλοιπα όπλα να ταφούν μαζί του, τραγική ειρωνεία, αφού είναι ζήτημα να ταφεί ο ίδιος<sup>59</sup>(στ. 575-577).

Στη σκηνή αυτή ο Τεύκρος θέλει να κρατήσει όλους τους τύπους που συνηθίζονταν στην ικεσία, την επίσημη αυτή και φοβερή θρησκευτική πράξη, για αυτό κυριαρχεί το λεξιλόγιο των περιστάσεων ικεσίας. Ο Ευρυσάκης καλείται να γίνει ( ικέτης και προστρόπιος) να πιάσει τον πατέρα του (ἔφασαι πατρός), όπως συνήθιζαν οι ικέτες να κρατιούνται από το βωμό για μεγαλύτερη ασφάλεια ή από τα γόνατα αυτού που ικέτευαν, να καθίσει ή να γονατίσει (θάκει, προσπεσών) μπροστά στο σώμα του πατέρα του σαν ικέτης σε βωμό. Έτσι το νεκρό σώμα γίνεται τόπος ιερός στον οποίο καταφεύγει ο γιός για προστασία, αντιμετωπίζει όμως την απειλή να μετακινηθεί

58. Βλ. Λορεντζάτος, 1932, σ. 166.

59. Βλ. Winnington-Ingram, 1999, σ. 60

βιαίως από τον ιερό τόπο, θα πρέπει να πέσει στα γόνατα και να βασιτιέται.

Ακολουθεί τριπλή προσφορά μαλλιών (του ικέτη ο θησαυρός) από το γιό, τη γυναίκα και τον αδερφό. Ο Τεύκρος κόβοντας τα μαλλιά του, της Τέκμησας και του Ευρυσάκη, του τα παραδίδει να τα κρατάει ως ικετήριο θησαυρό (στ.1175). Το κόψιμο των μαλλιών ήταν αρχαίο έθιμο προς τιμή του θανόντος, (στον Όμηρο ο Αχιλλέας κόβει τα μαλλιά του προς τιμή του Πατρόκλου). Στη συνήθη ικεσία κρατούσαν κλαδιά ελιάς περιτυλιγμένα με μάλλινα νήματα, αυτά ήταν ο θησαυρός των ικετών και με αυτά παριστάμενοι ως ικέτες ήταν απαραβίαστοι υπό την προστασία χθονίων θεών και κυρίως του ικεσίου Διός. Εδώ τα κλαδιά αναπληρώνονται από τα κομμένα μαλλιά των εγγύτερων συγγενών και αυτά είναι ο ικετήριος θησαυρός. Στο τέλος του στ. 1174 <<σαυτοῦ τρίτου>> με αυτή τη φράση εξαιρείται έντονα η ιερότητα του αριθμού τρία.

Το κόψιμο των μαλλιών συνοδεύεται με μια βαριά κατάρα (στ.1177-1178) για όποιον τολμήσει να τον τραβήξει βίαια από εκεί προσβάλλοντας τους νόμους των θεών για τους ικέτες και το νεκρό. Ο Τεύκρος καταριέται για όποιον ήθελε να κάνει κάτι τέτοιο να εκπέσει μακριά από την πατρίδα του και να μείνει άταφος, ξεκομμένος από όλη τη γενιά του. Ήταν συνηθισμένο οι κατάρες να περιλαμβάνουν όλο το γένος αυτού προς τον οποίον απευθύνονταν. Στις κατάρες συνηθίζονταν και κάποιες συμβολικές πράξεις, προς τούτο ο Τεύκρος κόβει τα μαλλιά του και τα παραδίδει στο παιδί (στ.1179)<sup>60</sup>.

Έχουμε μια ιδιαίτερη σκηνή στο έργο που οφείλει τη δραματική της ένταση στο συνδυασμό των τελετουργικών μοτίβων της ικεσίας, της προσφοράς και της κατάρας με τη διαφορά ότι η ικεσία γίνεται όχι σε βωμό, ναό ή τάφο αλλά στο άταφο σώμα του ήρωα. Το άταφο σώμα προσφέρει άσυλο στον ικέτη και ο ικέτης προστατεύει το σώμα του νεκρού, αφού κατέφυγε σε αυτό, έτσι οι δυο τους αλληλοπροστατεύονται. Η σκηνή αυτή της ικεσίας προεικονίζει τη σκηνή της ταφής και την ανάδειξη του Αίαντα σε ιερό ήρωα<sup>61</sup>.

Με τις προτροπές για βοήθεια που δίνει ο Τεύκρος στο χορό φεύγει προς αναζήτηση τάφου. Η συγκινητική αυτή στιγμή με τον άκαμπο Αίαντα (που τόσα είδαμε προηγουμένως για αυτόν) να είναι νεκρός και να τον παραστέκουν αδύναμα

60. Βλ. Μπάλας, 1998<sup>2</sup>, σσ. 153-154.

61. Βλ. Έν Κύκλω, 1998, σ. 32.

πλάσματα (γυναίκα και παιδί) είναι και μέρος της δραματικής τέχνης που προκαλεί οίκτο και συμπόνια (έλεος) στους θεατές. Αυτή η συμπάθεια θα γίνεται όλο και μεγαλύτερη για τον ήρωα και τους δικούς του, όσο ο Αγαμέμνωνας θα είναι προσβλητικός και εκδικητικός μέχρι του σημείου που η συζήτηση δεν θα μπορεί να πάει παραπέρα και τότε πρέπει να μπει στη μέση κάποιος τρίτος και αυτός είναι ο Οδυσσεύς<sup>62</sup>.

### **Λογομαχία Τεύκρου-Αγαμέμνονα**

Ο Τεύκρος αποχωρεί προς αναζήτηση τάφου και ακολουθεί το τρίτο στάσιμο (στ.1185-1222) με το χορό να τραγουδά θέματα διαχρονικά ανά τους αιώνες, μια νοσταλγική ωδή για την πατρίδα και τις ειρηνικές μέρες, αναθεματίζοντας τον πόλεμο και τα δεινά που τους έχει φέρει χωρίς να σχολιάζει τα γεγονότα του προηγούμενου επεισοδίου. Ο χορός στις τραγωδίες συχνά εκφράζει την ευχή να βρεθεί σε ένα μακρινό τόπο, φανταστικό που όλα περιγράφονται ωραία σε αντίθεση με την φρίκη όσων γίνονται δίπλα του. Στους στ.1216-1222 τα μέλη του χορού φαίνεται ότι θεωρούν τους εαυτούς τους Αθηναίους όπως και στο στ.202, πιθανώς όμως φαντάζονταν να περιπλέουν το ακρωτήριο Σούνιο κατά την επιστροφή στη Σαλαμίνα. <<Τάς ιεράς Αθήνας>> δηλώνεται emphatically στο τέλος της ωδής και δημιουργεί αντίθεση με τη λέξη <<Τροίας>> στο τέλος της προηγούμενης στροφής (στ.1210), υπενθυμίζοντας έτσι τους δύο τόπους που αποτέλεσαν το υπόβαθρο της ζωής του Αίαντα.

Ο δραματικός χώρος εμφανίζει μια μικρή παύση και περιμένουμε τον Αγαμέμνονα. Η είσοδός του σηματοδοτεί τη δεύτερη λογομαχία (στ.1223-1315) με τον Τεύκρο και παρά το μεγαλύτερο κύρος που διαθέτει απογοητεύει με τα λόγια του που είναι σχεδόν ίδια με του αδερφού του. Οι δύο Ατρείδες λειτουργούν ως ζεύγος σε ολόκληρο το έργο και αυτό μας οδηγεί στην προσδοκία ότι και αυτός ο αγώνας λόγων θα καταλήξει στο ίδιο αδιέξοδο με τον προηγούμενο, παρά τις ήσσονος σημασίας διαφορές τους. Η αυστηρή αρχή του Αγαμέμνονα (στ.1226) <<σέ δή>> είναι παρόμοια με εκείνη του Μενέλαου και φαίνεται να έχει πληροφορηθεί τα όσα ειπώθηκαν πριν, <<τά δεινά ρήματα>> δείχνοντας και κάποιο σαρκασμό<sup>63</sup>.

Στην πρώτη ρήση του αδιαφορεί για το ζήτημα της ταφής καθεαυτό, εστιάζεται

62. Βλ. Λορεντζάτος, 1932, σσ. 172-173.

63. Βλ. Garvie, 2010, σσ. 347-352

στην καταγωγή του Τεύκρου προσβάλλοντάς τον. Η μητέρα του Τεύκρου ήταν η Ησιόνη, αδερφή του Πριάμου, αλλά είχε δοθεί στον Τελαμώνα από τον Ηρακλή ως δούλη <<έκ τῆς αἰχμαλωτίδος>> στ.1228. Προσβλητικός είναι για τον ίδιο λόγο και στο στ.1231 <<οὐδέν ὦν τοῦ μηδέν ἀντέστης>>, αντιστάθηκες για έναν τιποτένιο = μηδέν δηλαδή τον Αίαντα. Το μηδέν είναι πιο περιφρονητικό παρόλη τη λεπτή διαφορά του από το ουδέν. Οι προσβολές συνεχίζονται στο στ.1235 <<πρός δούλων>>, έτσι λέει τον Τεύκρο λόγω της καταγωγής του. Ο πληθυντικός <<δούλων>> όμως παρότι συχνά χρησιμοποιείται από τους τραγικούς για ένα πρόσωπο εδώ μπορεί να θεωρηθεί ότι αφορά και τα δύο αδέρφια, αν το συσχετίσουμε με το <<οὐδέν... μηδέν>> του στ.1231. Έτσι ο Αγαμέμνονας πηγαίνει τις προσβολές πιο πέρα από το Μενέλαο που είχε χαρακτηρίσει τον Αίαντα απλά δημότη (στ.1071). Στο στ.1236 η ερώτηση του Αγαμέμνονα <<ποιού κέκραγας ἀνδρός>> ανακινεί το ζήτημα της ανδρείας του Αίαντα. Από το στ.77 ο Αίας πιστοποιείται ως <<ἀνήρ>> δηλαδή ανδρείος, γενναίος, ήρωας από την Αθηνά και τον Οδυσσεά που το βεβαιώνει. Η λέξη αναφέρεται 80 φορές περίπου στο έργο και οι μισές αφορούν τον Αίαντα, ορίζοντας μια διαφορά μεταξύ ανδρών και ανθρώπων<sup>64</sup>.

Ο Αγαμέμνονας προσπαθεί να ανασκευάσει το επιχείρημα του Τεύκρου για την ανεξαρτησία του Αίαντα στην εκστρατεία των Αχαιών, πράγμα που φαίνεται να έχει πληροφορηθεί από το Μενέλαο στο στ.1237 λέγοντας ότι τίποτα δεν έκανε χωρίς την εντολή του και απόντος αυτού. Στο στ.1238 η ερώτηση μόνο αυτός ήταν γενναίος άνδρας ανάμεσα στους Αχαιούς άρα και μόνο αυτός ήταν άξιος των όπλων, μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι έστω και με αρνητικό τρόπο αξιολογεί θετικά τις υπηρεσίες και την αξία του Αίαντα σε αντίθεση με το Μενέλαο. Αναφερόμενος στην κρίση των όπλων υποστηρίζει ότι ο Αίας δίκαια ηττήθηκε σύμφωνα με απόφαση της πλειοψηφίας στ.1243 και αυτό το επιχείρημα είναι αρκετά ισχυρό για να πείσει, εφόσον ο Σοφοκλής δεν διευκρινίζει στο έργο μέχρι τώρα το ζήτημα αυτό. Ανησυχεί για τη δική του θέση και φήμη μήπως αποδειχθεί κακός και μάλιστα από τον Τεύκρο, αν αποτύχει στη διαμάχη στ.1241, θέλοντας να προστατεύσει το δικό του ηρωικό κώδικα τιμής<sup>65</sup>.

Κυρίως τον απασχολεί το θέμα της πολιτικής ανυποταξίας (απειθεία στην απόφαση των κριτών) και μάλιστα από ένα ημιβάρβαρο νόθο δηλαδή τον Τεύκρο, που

64. Βλ. Μπάλας, 1998<sup>2</sup>, σσ. 160-161.

65. Βλ. Garvie, 2010, σσ. 349-353.



υπερασπίζεται κάποιον που δεν άξιζε κανένα ιδιαίτερο σεβασμό όσο ζούσε. Υποτιμά το νεκρό τον οποίο χαρακτηρίζει ως <<μέγαν βοῦν>> . Στους στ.1250-1254 αναδεικνύεται η άποψη ότι η ευφυΐα είναι πολυτιμότερη από τη σωματική διάπλαση και είναι βέβαια αποδεκτό αυτό αλλά όχι για τον Αίαντα, ούτε ταιριάζει η παρομοίωσή του με βόδι. Το μεγαλείο του Αίαντα δεν ήταν μόνο η σωματική διάπλαση (η λέξη εὐρύνωτοι απαντά μόνο εδώ) όπως τον είχε επικρίνει και ο Μενέλαος στους στ.1077-1078. Αυτή η εικόνα για τα σωματικά χαρακτηριστικά του παραδίδεται στον όμηρο, (Ιλιάδα Γ 226-227) που χαρακτηρίζεται μάλλον δυνατός παρά έξυπνος πολεμιστής. Η χρήση της λέξης μάστιγα για να τιθασευτεί στ.1254 είναι προσβλητική διότι μαστίγωναν τους δούλους και τους κακούργους, όμως μας υπενθυμίζει και τον τρόπο με τον οποίο είχε βασανίσει ο ίδιος ο Αίας μέσα στην παραφροσύνη του τους υποτιθέμενους εχθρούς του.

Κάνει λόγο για δίκαιους νόμους στους στ.1247-1248, κανένας νόμος δεν μπορεί να υπάρξει αν αρνηθούμε δικαιοσύνη σε αυτόν που είχε δίκαια κερδίσει. Πέρα από τις αμφιβολίες για την κρίση των όπλων το επιχείρημα αυτό του Αγαμέμνονα για τη σταθερότητα του νόμου δεν επιδέχεται καμιά αμφισβήτηση, όμως παρόμοια επιχειρήματα είχε εκφράσει και ο Μενέλαος. Η σταθερότητα των νόμων στην κοινωνία εξαρτάται από την αποδοχή μιας κατά πλειοψηφία ετυμηγορίας. Η χρήση του αφηρημένου ουσιαστικού <<κατάστασις νόμου>> για τη σταθερή καθιέρωση ενός νόμου ενέχει πολιτικούς υπαινιγμούς και σοφιστικό ύφος. Επιδοκιμάζει τους σώφρονες στο στ.1252 με το <<φρονούντες εὔ>> το οποίο με την αντίθεση που προκύπτει από τους παραπάνω στίχους έχει αυτό το πρωταρχικό νόημα της σωφροσύνης. Μπορούσε να σημαίνει όμως και τους έχοντες καλή διάθεση, τους πιστούς, τους υπάκουους που σύμφωνα με τον Αγαμέμνονα είναι το χαρακτηριστικό του λογικού ανθρώπου<sup>66</sup>.

Στο στ.1258 επανέρχεται πάλι το θέμα της ύβρης <<θαρσῶν ὑβρίζεις>> αλλά τώρα κατηγορείται ο Τεύκρος για αυτό και ταυτίζεται με τον αδερφό του που είχε κατηγορηθεί για ύβρη από το Μενέλαο. Για τον Αγαμέμνονα ο Τεύκρος είναι δούλος και δεν έχει το δικαίωμα να ελευθεροστομεί αλλά να βάλει άλλον, έναν ελεύθερο στη θέση του. Στην Αθήνα του 5<sup>ου</sup> αιώνα τους δούλους ενώπιον των δικαστηρίων και των άλλων αρχών τους εκπροσωπούσε ένας ελεύθερος πολίτης, αυτά τα αναφέρει

66. Βλ. Garvie, 2010, σσ. 355-357.

αναχρονιστικά ο Σοφοκλής στους ηρωικούς χρόνους. Αυτός ο άλλος θα είναι στη συνέχεια ο Οδυσσεύς. Στη συνέχεια στ.1259 ο Τεύκρος πιέζεται να κάνει αυτό που ο Αίας αρνήθηκε <<οὐ σωφρονήσεις;>> να μάθει σωφροσύνη, που θα σήμαινε να αναγνωρίσει τη θέση του και να υπακούει στις εντολές του αρχηγού. Ο Αγαμέμνονας στη ρήση του, ενώ κάνει λόγο για ύβρη και μιλά για σωφροσύνη, διαπράττει ύβρη ο ίδιος και τη σωφροσύνη τη μετρά με τα δικά του μέτρα της εξουσίας αντλώντας τα επιχειρήματά του από τον ηρωικό κόσμο και από τις αρχές της πόλης-κράτους στ.1243 <<ἄ τοῖς πολλοῖσιν ἤρεσκεν...>> που εκφράζει δημοκρατική αρχή. Τελειώνοντας στο στ.1263 <<τὴν βάρβαρον γὰρ γλῶσσαν οὐκ ἐπαῖω>> ο Αγαμέμνονας προσβάλλει με βαριά βρισιά τον Τεύκρο και η φράση αυτή απηχεί την αθηναϊκή κοινωνία. Βλέπουμε εδώ όπως και αλλού στην αρχαία ποίηση πώς αντιλαμβάνονταν τους βαρβάρους και τη γλώσσα τους στους ιστορικούς χρόνους<sup>67</sup>. Είναι υπερβολή να αποκαλείται ο Τεύκρος βαρβαρόφωνος λες και δεν μπορούσε να μιλάει ελληνικά εξαιτίας της τρωικής του καταγωγής από τη μητέρα του. Εξάλλου στον Όμηρο οι Τρώες ελληνικά μιλούσαν και μόνο τους συμμάχους τους Κάρες ονομάζει βαρβαρόφωνους. Το προσβλητικό αυτό τέλος της ρήσης του Αγαμέμνονα αίρει οποιαδήποτε καλή πίστη στην ευστάθεια επιχειρημάτων του. Στους στ. 1264-1265 ακολουθεί μια συνήθης πρακτική της τραγωδίας, μια ουδέτερη παρεμβολή του κορυφαίου του χορού για φρόνηση και γνώση και στους δύο ομιλητές, έμμεσα τους ασκείται κριτική έστω και αν ο Τεύκρος δεν έχει μιλήσει ακόμα<sup>68</sup>.

Ο Τεύκρος ανταπαντά θαρραλέα υπερασπιζόμενος δίκαια τον Αίαντα, εστιάζεται στη χάρη που χρωστάει σε αυτόν το νεκρό ο στρατός για τις υπηρεσίες του και καυτηριάζει την αγνωμοσύνη του Αγαμέμνονα. Η αίσθηση του χρέους ήταν πραγματικά ισχυρή στον ηρωικό κόσμο και συμπεριλαμβανόταν στο δικό του κώδικα τιμής. Τα επιχειρήματα του Τεύκρου στους στ. 1266-1269 θυμίζουν τα αντίστοιχα της Τέκμησας στ.520-524. Εκεί ο Αίαντας αρνήθηκε να δείξει χάρη, ευγνωμοσύνη στους δικούς του, τώρα μεταχειρίζονται και τον ίδιο με αχαριστία για τις πολεμικές του υπηρεσίες. Ο Αίας και ο Αγαμέμνονας εδώ μοιάζουν αφού αρνούνται την υποχρέωση να δείξουν ευγνωμοσύνη και την τοποθετούν μετά την τιμή τους.

Στους στ.1273-1280 ο Τεύκρος υπενθυμίζει τα ηρωικά κατορθώματα του Αίαντα στις μάχες. Στο στ.1275 <<το μηδέν ὄντας>> δηλαδή όταν ήσασταν ένα μηδενικό,

67. Βλ. Λορεντζάτος, 1932, σ. 174.

68. Βλ. Μπάλας, 1998<sup>2</sup>, σ. 162

έρχεται ως απάντηση στο επιχείρημα του Αγαμέμνονα στο στ.1231 που μιλούσε για το μηδαμινό χαρακτήρα του Αίαντα και του Τεύκρου. Αλλά και ο στ.1281 <<οὐδαμοῦ φῆς... βῆναι ποδί>> (λες πως πουθενά δεν πάτησε χωρίς εσένα) έρχεται να αντικρούσει το επιχείρημα του Αγαμέμνονα στ.1237 <<ποῦ βάντος ἤ ποῦ στάντος οὔπερ οὐκ ἐγώ>> όπως και ο στ.1276 που μόνος αντιστάθηκε ο Αίας στη μάχη γύρω από τα πλοία απόντος του Αγαμέμνονα εξαιτίας τραύματος όπως παραδίδεται και στην Ιλιάδα<sup>69</sup>.

Τονίζει τον ακέραιο χαρακτήρα του ήρωα που ήταν μακριά από κάθε δόλο και απάτη δίνοντας ένα παράδειγμα μιας δεύτερης πολεμικής του υπηρεσίας. Το αὔθις στο στ.1283 εισάγει ένα άλλο γεγονός όχι χρονολογικά δεύτερο μια και η μονομαχία Έκτορα-Αίαντα ήταν προγενέστερη της μάχης των πλοίων (Ιλ. Η). Εδώ τα δύο παραδείγματα ηρωισμού του Αίαντα στις μάχες ισοφαρίζουν τα αρνητικά παραδείγματα της συμπεριφοράς του που αναφέρονται στην αγγελική ρήση στ. 765-775. Εμφατικά τονίζεται η λέξη <<μόνος μόνου>> στ.1283 δείχνοντας ότι αυθόρμητα έλαβε μέρος στην κλήρωση χωρίς κάποιος να τον διατάξει για αυτή την μονομαχία. Ο Αίας λοιπόν στους στ.1285-1287 επέλεξε τέτοιο κλήρο ώστε να πηδήσει πρώτος από την περικεφαλαία και όχι υγρό βόλο χώματος για να διαλυθεί ή να κολλήσει. Η τιμιότητα του Αίαντα εδώ θα πρέπει να αντιπαρατεθεί με τη νοθευμένη ψηφοφορία στην κρίση των όπλων και την απόδοσή του στον Οδυσσέα και έτσι αρνείται το επιχείρημα του Αγαμέμνονα στους στ.1246-1250 που μιλάει για δίκαιη κρίση. Το επίθετο <<εὐλόφου>> που αναφέρεται στην περικεφαλαία αν και δεν είναι ομηρικό δίνει επικό τόνο στη διήγηση<sup>70</sup>. Τα δεδομένα αυτά τα παίρνει ο ποιητής σκόρπια από την Ιλιάδα μιας και οι περισσότεροι Αθηναίοι γνώριζαν τα ομηρικά έπη και από άλλες πηγές λυρικές και επικές, όμως όσα λέει δεν είναι πιστή αντιγραφή και δεν ήταν και απαραίτητο να είναι.

Ο βόλος υγρού χώματος δεν είναι ομηρικός, αλλά ο Σοφοκλής είχε κατά νου το μύθο για την κλήρωση των Ηρακλειδών και το δόλο του Κρεσφόντη που έβαλε βόλο από χόμα αντί για πέτρα μέσα στο δοχείο για να μην τιναχθεί και έτσι απέκτησε την εύφορη γη της Μεσσηνίας. Ο Τεύκρος χρησιμοποιεί αναχρονιστικά αυτό το μύθο υποδηλώνοντας ότι κάτι τέτοιο μηχανεύτηκε ο Αγαμέμνονας. Ο Αίας λοιπόν <<οὐ δραπέτην τον κλήρον>>, δεν έριξε κλήρο δειλού, το επίθετο δραπέτην εδώ

69. Βλ. Garvie, 2010, σσ. 359-360.

70. Βλ. Garvie, 2010, σσ. 361-363

μεταφέρεται από το πρόσωπο στο αντικείμενο δηλώνοντας τη δειλία του. Στο στ.1288 ο Τεύκρος με τη φράση <<σύν δ' ἐγὼ παρών>> περνάει στη δική του υπεράσπιση αφού ο Αγαμέμνων επιτέθηκε και στον ίδιο και στο στ.1289 επαναλαμβάνει με σαρκασμό την κατηγορία για την μητέρα του<sup>71</sup>.

Υπερασπιζόμενος στη συνέχεια τον εαυτό του και την καταγωγή του, αναμοχλεύει σκάνδαλα του οίκου των Ατρείδων με αποτέλεσμα να ξεφεύγει τελείως η αντιπαράθεση από την τραγική υπόθεση. Οι στ.1290-1298 προκαλούν δυσμενή εντύπωση γιατί ο Τεύκρος πέφτει στο επίπεδο του Αγαμέμνονα και επιτίθεται προσβλητικά στο ιστορικό της οικογένειάς του. Στο στ.1292 με την αναφορά στον Πέλοπα ως βάρβαρο καταγόμενο από το Σίπυλο που αποτελούσε μέρος της Φρυγίας, υποδηλώνει ότι η οικογένεια των Ατρείδων είναι βάρβαρη και άρα ο Αγαμέμνονας συνδέεται με τους Τρώες, τους εχθρούς των Ελλήνων και είναι εξίσου βάρβαρος με τον ίδιο που είναι γιος Τρωαδίτισσας. Όλα αυτά για να αποδοθεί στο στ.1263 το όνειδος για την εκ Φρυγίας καταγωγή της μητέρας του. Ο Τεύκρος αντιπαραθέτοντας τα αριστεία της οικογένειάς του στους στ.1299-1304 με τα ανόσια του οίκου των Ατρείδων μας παραπέμπει στην κληρονομική αρετή την οποία εξυμνεί και ο Αίας στο στ. 434-436.

Η ιδέα της κληρονομικής αρετής, όπως μας είναι οικεία από το αρχαίο ελληνικό έπος και προσδιορίζεται με τη λέξη ευγενής είναι παρούσα στις τραγωδίες του Σοφοκλή. Για τους ήρωες του αρχαίου ελληνικού κόσμου η κληρονομικότητα έχει μεγάλη σημασία, για τους κανόνες τους και τις αρχές τους είναι έτοιμοι να θυσιάσουν τα πάντα, είναι θέμα τιμής. Οποιαδήποτε αδικία ή προσβολή ήταν αφόρητη μέχρι να παρθεί εκδίκηση. Αυτές οι συναισθηματικές τάσεις του πολιτισμού της αιδούς επιβίωσαν σταθερά, με κάποιες μεταβολές μέχρι και την αρχαϊκή περίοδο και τον κόσμο της πόλης κράτους, διατηρώντας την ισχύ τους και στη δημοκρατική πλέον Αθήνα, οπότε τα συναντούμε στην τραγωδία επειδή τα θέματα ήταν ακόμα παρόντα στην πραγματικότητα. Οι έννοιες αδικία-εκδίκηση δημιουργούσαν μια πώλυση θεμελιακή για την αρχαιοελληνική ηθική αλλά δίχαζαν την κοινωνία σε φίλους και εχθρούς. Σταθερά πλέον επανερχόταν στη λογοτεχνία η αντίληψη ότι η αρετή ή η δικαιοσύνη συνίσταται στο να ευεργετείς τους φίλους σου και να βλάπτεις τους εχθρούς. Μια τέτοια αντίληψη διαρρέει όλο το έργο με εξαίρεση τον Οδυσσέα που

71. Βλ. Μπάλας, 1998<sup>2</sup>, σ. 165.

εμφανίζεται ως προάγγελος μιας άλλης εποχής<sup>72</sup>.

Η επιθυμία του Τεύκρου να μην ντροπιάσει την ευγενική του καταγωγή στ.1404-1405 συνάδει και με την καταισχύνη του Αίαντα επειδή έκανε κάτι τέτοιο και συνίσταται στο να εξασφαλίσει την ταφή του αδερφού του αποκαθιστώντας τον και συνάμα να διατηρήσει και τη δική του τιμή. Η φράση <<τούς πρὸς αἵματος>> είναι ποιητικός πληθυντικός και δεν περιλαμβάνει το σύνολο της οικογενείας του αφού η αναφορική πρόταση που ακολουθεί (οὓς ὠθεῖς ἀθάπτους) εννοεί τον Αίαντα<sup>73</sup>.

Στο στ.1307 <<οὐδ' ἐπαισχύνῃ λέγων;>> ο Αγαμέμνονας πρέπει να νιώθει ντροπή λέγοντας αυτά, δηλαδή την απόπειρα άρνησης ταφής, παρόλο που τίποτα δεν έχει πει ως τώρα περί ταφής του νεκρού. Όμως από την όλη διαγωγή του και από το στ.1050 (άφιξη Μενέλαου) εξάγεται το συμπέρασμα περί άρνησης της ταφής του Αίαντα. Στο στ.1308-1309 ο Τεύκρος δηλώνει ότι είναι έτοιμοι να πεθάνουν και να ακολουθήσουν το νεκρό τρεις, ο ίδιος, η Τέκμησσα και ο Ευρυσάκης οι οποίοι είναι δίπλα του ως ικέτες. Με τα λόγια του αυτά μάλλον απειλεί παρά ζητά να κινήσει οίκτο, γιατί αφενός μεν αυτούς που θα ασεβήσουν προς τον Αίαντα θα τους τιμωρήσουν οι θεοί για βιαιοπραγία κατά των ικετών, αφετέρου θα αμυνθεί ο ίδιος μέχρι θανάτου. Στο στ.1311 <<θανεῖν προδήλως>> γνωρίζει ότι θα πεθάνει, αλλά αυτό θα είναι για μια αιτία καλύτερη, θα είναι δόξα για αυτόν. Περιφρονητικά σκοπίμως υποκρίνεται ότι αγνοεί τίνος γυναίκα είναι η Ελένη και δε δίνει καμιά σπουδαιότητα να αγωνίζεται για αυτήν<sup>74</sup>.

Οι Ατρείδες όπως προαναφέρθηκε ούτε ομηρικά χαρακτηριστικά έχουν ούτε τα χαρακτηριστικά της Αθήνας, της πόλης κράτους. Ο Σοφοκλής μπορεί να είχε στο νου του τους Έλληνες τυράννους, για τους οποίους υπήρχε μια στερεότυπη εικόνα που εξακολουθούσε να είναι ακόμα ζωντανή ανάμνηση στην Αθήνα των μέσων του 5<sup>ου</sup> αιώνα, όπως υπήρχαν στο σύγχρονό του κόσμο ισχυρές επιβιώσεις ηρωικών αξιών και συμπεριφορών. Αυτό που εξάγεται ως συμπέρασμα για την κοσμική εξουσία των Ατρείδων είναι ότι ενώ μιλούν για πόλη και πολιτικές αρετές, εκφράζουν μίσος, εχθρότητα και διαστρεβλώνουν βασικές αρχές συμπεριφοράς όπως η σωφροσύνη επιδεικνύοντας μια εκδικητικότητα. Οι πρωταγωνιστές των λογομαχιών αποδεικνύονται κατώτεροι των περιστάσεων επιβεβαιώνοντας την ανωτερότητα του

72. Βλ. Winnington-Ingram, 1999, σσ . 425-428.

73. Βλ. Garvie, 2010, σσ. 363-365.

74. Βλ. Μπάλτας, 1998<sup>2</sup>, σ. 167.

Αίαντα<sup>75</sup>.

Ο Τεύκρος κλείνει με απειλές προειδοποιώντας ότι ο αντίπαλος θα μετανιώσει που προσπάθησε να είναι θρασύς στη διένεξη μαζί του. Ο Αγαμέμνονας στο στ.1241 μας έδειξε την ανησυχία του για την υστεροφημία του και ο Τεύκρος όμως για την τιμή του και την αποκατάσταση του Αίαντα φροντίζει. Σε αυτό το ρητορικό αγώνα φαίνεται ότι νίκησε, διακρίνεται μια καλύτερη αποτίμηση του χαρακτήρα του, όμως δεν έπεισε τον αντίπαλο και έτσι η δεύτερη αναμέτρηση κατέληξε σε αδιέξοδο, καθιστώντας την τρίτη αναμέτρηση πιο αξιοπρόσεκτη<sup>76</sup>.

Οι συζητήσεις μεταξύ Τεύκρου και Ατρείδων με τις απειλές, τις καυχησιολογίες και τις προσωπικές προσβολές έχουν έναν αντιηρωικό τόνο και είναι πολύ μακριά από την μεγαλοπρέπεια και από την ομορφιά των έντονων ομιλιών του Αίαντα. Οι Ατρείδες καθιστούν σαφές ότι ενεργούν λόγω προσωπικής έχθρας, ενίοτε με τα επιχειρήματά τους ξεφεύγουν από το θέμα. Ο Τεύκρος μπορεί να είναι ο νικητής αλλά και αυτός είναι ελάχιστα πιο εντυπωσιακός από τους άλλους, ξεκινάει να τους αντικρούει αποτελεσματικά αλλά γρήγορα εκτρέπεται σε προσωπικές προσβολές. Το γεγονός ότι υπάρχουν δύο τέτοιες παρόμοιες συζητήσεις μπορεί να προκαλέσει μονοτονία και είναι αυτό που προκάλεσε τα αρνητικά σχόλια των μελετητών. Η απεικόνιση της ανεπάρκειας των χαρακτήρων αυτών υπενθυμίζει στο κοινό τι το εντυπωσίασε περισσότερο και είναι μέρος της τεχνικής της αποκατάστασης του νεκρού πρωταγωνιστή συνδέοντας το πρώτο με το δεύτερο μέρος του έργου<sup>77</sup>.

#### **Λογομαχία Αγαμέμνονα-Οδυσσέα**

Όταν ο Σοφοκλής έγραφε το έργο σίγουρα γνώριζε τον Οδυσσέα, όπως όλοι σχεδόν οι άλλοι Αθηναίοι, τον ομηρικό εκείνο ήρωα όπως περιγραφόταν στην Ιλιάδα και στην Οδύσσεια, τον άνδρα τον πολύτροπο, αυτόν που ήταν (λόγων ρητήρ) ομιλητής στις δημόσιες συνελεύσεις των Αχαιών, γοήτευε με τα λόγια του, είχε τη δυνατότητα να ελίσσεται, να πείθει με τα επιχειρήματά του. Δεν του έλειπε το ομηρικό ηρωικό ήθος και συνάμα η λέξη πολύτροπος του έδινε και τα χαρακτηριστικά του πολυμήχανου και δολοπλόκου. Ο Σοφοκλής τον μεταφέρει στη δική του τραγωδία, διατηρώντας κάποια από αυτά τα χαρακτηριστικά του, όχι πάντως του ραδιούργου και δολοπλόκου αλλά τον προσαρμόζει σε νέες καταστάσεις και

75. Βλ. BELEKOS, <<Σοφοκλέους Αίας-Μια πολιτική προσέγγιση της τραγωδίας>>, σσ. 8-9.

76. Βλ. Garvie, 2010, σ. 350.

77. Βλ. Finglass, P.J. (2012), σσ. 61-62.

επιτελεί ένα διαφορετικό ρόλο από αυτόν που είχε στην Ιλιάδα.

Παρατηρεί κανείς στη μορφή του έργου την προσεγμένη εξισορρόπηση ανάμεσα στην αρχή και το τέλος, το ρόλο του Οδυσσέα. Το έργο αρχίζει με αυτόν που τον προσκαλεί η θεά Αθηνά για να χαρεί βλέποντας τον εξαπατημένο εχθρό του αλλά αυτός αρνείται να το κάνει, αντιλαμβάνεται τα όρια και το ευμετάβλητο της ανθρώπινης ύπαρξης και στη μοίρα του εχθρού του αναγνωρίζει και το δικό του ανθρώπινο κλήρο στ.124. Το έργο τελειώνει με τον ίδιο να πείθει τον Αγαμέμνονα να επιτρέψει την ταφή του Αίαντα επισημαίνοντας και εκεί την ανθρώπινη μοίρα στ.1365. Είναι σώφρων και με τη σωφροσύνη του κερδίζει την αγάπη των θεών ξεπερνώντας τον πρωτόγονο αυτοκαταστροφικό εγωισμό του Αίαντα. <<Οι θεοί αγαπούν τους σώφρονες και μισούν τους κακούς>> είναι τα λόγια της Αθηνάς. Ο Οδυσσέας μιλά στην αρχή του έργου ως ο ιδανικός θεατής της τραγωδίας του Σοφοκλή <<τίποτα δεν είμαστε οι ζωντανοί, είδωλα μόνο, ανυπόστατη σκιά>> και τα λόγια του μας παραπέμπουν στο <<γνώθι σεαυτόν>> στην πύλη του δελφικού ιερού<sup>78</sup>.

Ο ρόλος του Οδυσσέα στο έργο ανήκει στο ίδιο σχέδιο με το ρόλο του Αίαντα. Για αυτόν ήταν εχθρός του, νόμιζε πως η κρίση ήταν ανέντιμη, σκηνοθετημένη από τους Ατρείδες με υποκίνηση του Οδυσσέα, δέχθηκε ατίμωση πράγμα που απαιτούσε αντεκδίκηση όπως όριζε το πολιτικό και κοινωνικό ομηρικό υπόβαθρο. Μετά την πρώτη σκηνή ο Οδυσσέας αποχωρεί δίνοντας το ρόλο στον Αίαντα, για να εμφανιστεί και πάλι στην τελευταία σκηνή σε ένα ρόλο που έχει ξεπεράσει τον πρωτόγονο ηρωισμό και ανήκει θα λέγαμε σε έναν πιο μοντέρνο κόσμο. Ίσως αυτός να ήταν και ο ρόλος του δεύτερου μέρους της τραγωδίας, να συσχετίσει ιδέες που αναπτύχθηκαν στο πρώτο μέρος με τη μεταγενέστερη ελληνική εμπειρία<sup>79</sup>.

Όταν η λογομαχία Τεύκρου-Αγαμέμνονα φτάνει στα άκρα εμφανίζεται ο Οδυσσέας στη σκηνή για να αντιμετωπίσει μια ορισμένη κατάσταση και να επιτελέσει ένα σκοπό. Το κοινό της Αθήνας που είχε εξασκηθεί στην τέχνη της πειθούς θα αντιλαμβανόταν τη δεξιοτεχνία του πρακτικού αυτού ρήτορα που χωρίς βιαιότητα, ύβρεις και φωνές αλλά με επιχειρήματα θα πει ότι είναι αναγκαίο για πετύχει το σκοπό του. Η απότομη εμφάνισή του δεν αναγγέλλεται με το συνήθη τρόπο αλλά προσφωνείται αμέσως από τον κορυφαίο του χορού και εισάγει την ξαφνική αλλαγή

78. Βλ. Lesky, 2003<sup>4</sup>, σ. 305.

79. Βλ. Winnington-Ingram, 1999, σ. 99.

διάθεσης προετοιμάζοντας τους θεατές για αυτό που πρόκειται να συμβεί. Οι μετοχές <<ξυνάμων, συλλύσων>> τοποθετούνται αντιθετικά και η πρόθεση συν- εκφράζει σύμπραξη. Η πρώτη φράση στην απάντηση που δίνει στο χορό προσδιορίζει και τον τόνο των ενεργειών του, (ἄλκιμος νεκρός) στ.1319, αυτό σημαίνει ότι αναγνωρίζει τις πολεμικές υπηρεσίες του Αίαντα που δεν πρέπει να λησμονηθούν με το θάνατό του.

Το ευγενικό αίτημα του Οδυσσέα για πληροφορίες και η ευνοϊκή μνεία στον Αίαντα αντιτίθενται με την οργισμένη είσοδο του Μενέλαου στους στ.1047-1048 και του Αγαμέμνονα στους στ.1226-1228, αναφερόμενος όχι στις φωνές του Τεύκρου αλλά των Ατρείδων. Αν συσχετίσουμε την εμφάνισή του με την αρχική είσοδό του στον πρόλογο θα δούμε ότι τώρα δεν υπάρχει τίποτα επιφυλακτικό ή δόλιο επάνω του. Στον αγώνα λόγου Οδυσσέα-Αγαμέμνονα οι σχολιαστές αναδεικνύουν την συμμετρία της σύνθεσης. Η στιχομυθία που αρχίζει με το στ.1318 περιλαμβάνει 14 στίχους, που ακολουθούνται από μια ρήση του Οδυσσέα 14 στίχων, σύνολο δηλαδή 28. Αυτό το τμήμα ακολουθείται από μια στιχομυθία 24 στίχων η οποία κλείνει με τέσσερις στίχους του Αγαμέμνονα, πάλι σύνολο 28<sup>80</sup>.

Η ερώτηση ποιος ξεκίνησε τη διένεξη ξεκινάει εκεί πέρα είναι βάσιμη γιατί ο αντίπαλος έχει δικαίωμα ανταπόδοσης. Ο Οδυσσέας στην προσπάθειά του να αλλάξει τη στάση του Αγαμέμνονα χρησιμοποιεί επιχειρήματα από τον παραδοσιακό ηθικό κώδικα που θεωρούσε φυσική τη δίκαιη ανταπόδοση ύβρεων και προσβολών. Επομένως στους στ.1322-1323 αν ο Τεύκρος χρησιμοποίησε προσβλητικά λόγια το έκανε ανταποδίδοντας τις προσβολές που δέχθηκε. Στους στ.1324-1326 ο Αγαμέμνονας χρησιμοποιεί το ίδιο επιχείρημα για να δικαιολογήσει τις προσβολές του προς τον Τεύκρο ως ανταπόδοση. Θεωρεί τον Τεύκρο άξιο προσβολών λόγω της απαράδεκτης συμπεριφοράς του <<δρῶν τοιαῦτα>> παρόλο που δεν έπραξε κάτι αλλά είχε την πρόθεση να το κάνει, όπως φαίνεται στο στ.1326. Με τις φράσεις <<δρῶν τοιαῦτα>> στο στ.1324 και <<τί γάρ σ' ἔδρασεν>> στο στ.1325 γίνεται σαφής αντίθεση μεταξύ λόγων και πράξεων. Ο Οδυσσέας θεωρεί το ἔδρασε με τη στενή έννοια της πράξης.

Επικαλείται το όνομα της φιλίας του με τον Αγαμέμνονα και του ζητά να ακολουθήσει τον παραδομένο κώδικα φιλίας. Συναινώντας σε αυτό ο Αγαμέμνονας γίνεται φανερό ότι θα ηττηθεί στη συζήτηση που θα ακολουθήσει, έτσι ο Σοφοκλής

80. Βλ. Garvie, 2010, σ . 367



παρέχει στο κοινό του ακόμα μεγαλύτερη έκπληξη. Ο Οδυσσέας αναπτύσσει σε μια σύντομη ρήση την έχθρα του με τον Αίαντα από τη στιγμή που κέρδισε στην κρίση των όπλων στ.1342-1345, του αναγνωρίζει τη δεύτερη θέση στο στρατό μετά τον Αχιλλέα και προτρέπει να προχωρήσει η ταφή του νεκρού.

Το πρώτο πράγμα που θίγει είναι ότι η άρνηση της ταφής είναι σκληρή και ανάλογη πράξη βίας στ.1233. Ο Μενέλαος είχε θεωρήσει ντροπή να μη χρησιμοποιούν βία όσοι έχουν δύναμη, εδώ ο Οδυσσέας το θέτει αλλιώς. Οι κάτοχοι εξουσίας και δύναμης είναι επιρρεπείς στη χρήση βίας για να ικανοποιήσουν καλύτερα το μίσος τους, όμως αυτό δεν πρέπει να τους εξωθεί ώστε να αντιστρατεύονται το δίκιο στ.1334-1335. Άρνηση της ταφής είναι να στερήσεις από έναν μεγάλο ήρωα την τιμή που του οφείλεται και αυτό ο Αγαμέμνωνας δεν μπορεί να το κάνει μέσα στα πλαίσια της δικαιοσύνης. Εδώ η πειθώ έρχεται αντίθετη με τη βία και η δικαιοσύνη επιτελεί έναν διαφορετικό ρόλο απ' αυτόν που είχε στην Ιλιάδα<sup>81</sup>.

Στους στ.1336-1341 ο Οδυσσέας αναγνωρίζει ότι ο Αίας ήταν ο καλύτερος από τους Έλληνες, άποψη που είχε και ο ίδιος ο Αίας για τον εαυτό του στους στ.423-426, προσθέτοντας <<πλήν Ἀχιλλέως>>. Επομένως αποκαθιστά τη θέση του ως ήρωα και η ατίμωση που τόσο έντονα ένιωθε ο Αίας, εξαλείφεται από τον ίδιο τον Οδυσσέα, εκπληρώνοντας και την πρόβλεψη που είχε κάνει η Τέκμησσα στο στ.923-924. Έτσι ο Οδυσσέας παραδέχεται σιωπηρά ότι η κρίση των όπλων μπορεί να μην ήταν δόλια, ήταν όμως άδικη<sup>82</sup>.

Ο Οδυσσέας στον πρόλογο είχε ακούσει ο ίδιος το εναντίον του μίσος από τον Αίαντα, όμως αρνείται να τον ατιμάσει στ.1339 <<οὐκ ἀντατιμάσαιμ' ἄν>> για να τον εκδικηθεί για την εχθρότητά του, αρνούμενος να του αναγνωρίσει τη δεύτερη θέση μετά τον Αχιλλέα. Για τον Αγαμέμνονα χρησιμοποιεί τη λέξη <<ἀτιμάζοιτο>> στ.1342 εννοώντας ότι αυτός δεν αδικήθηκε από τον Αίαντα ώστε να του ανταποδώσει την αδικία<sup>83</sup>.

Σε μια πιθανή απάντηση του Αγαμέμνονα, ότι αυτός ο ήρωας τα ακύρωσε όλα με τη μετέπειτα συμπεριφορά του, άρα είναι δίκαιο να τον ατιμάσω, ο Οδυσσέας για να σταθεροποιήσει καλύτερα την προηγούμενη επιχειρηματολογία του εισάγει τους νόμους των θεών στ.1343-1344 <<γιατί δεν είναι αυτόν αλλά τους νόμους των θεών

81. Βλ. Winnington-Ingram, 1999, σσ. 104-105.

82. Βλ. Garvie, 2010, σσ. 368-370.

83. Βλ. Μπάλτας, 1998<sup>2</sup> σ. 170.

που θα κατέστρεφες>>. Οι νόμοι των θεών (οι άγραφοι νόμοι της Αντιγόνης) επιτάσσουν να θάβονται όλοι οι νεκροί. Με την απαγόρευση της ταφής η ύβρη των εχθρών του Αίαντα παίρνει τον αντικειμενικό της χαρακτήρα, έμμεσα είναι ύβρη κατά θείων νόμων.

Μετά από αυτό το επιχείρημα ο Οδυσσέας επιστρέφει στη δικαιοσύνη στ.1344-1345 <<οὐ δίκαιον βλάπτειν τον έσθλον >> αφού αυτή αφορά την συγκεκριμένη περίπτωση του έσθλου ανθρώπου. Το έσθλον ως αντικείμενο του βλάπτειν και το άριστος αναφέρονται περισσότερο στη θέση του Αίαντα ως ήρωα. Κατά άλλους σχολιαστές το έσθλον είναι υποκείμενο του βλάπτειν και επομένως αναφέρεται στον Αγαμέμνονα. Ο Οδυσσέας στο στ.1345 ευφυώς δεν κατηγορεί τον Αγαμέμνονα για το μίσος του, αλλά εννοεί ότι δεν πρέπει να εξακολουθεί να τον μεταχειρίζεται σαν εχθρό<sup>84</sup>. Η αντίληψη περί δίκης περιλαμβάνει και τους νόμους των θεών που είναι σωστό να τους υπακούει κανείς, οπότε η άρνηση της ταφής κρίνεται άδικη και ασεβής πράξη, απορρίπτεται δε ως κατάχρηση εξουσίας.

Ακολουθεί μια στιχομυθία Οδυσσέα-Αγαμέμνονα, τα νοήματα πυκνώνουν και ο λόγος φαίνεται να προχωρεί σχεδόν ήρεμα, καμία σχέση με τις προηγούμενες λογομαχίες. Στη στιχομυθία εδώ κάποιες λέξεις και φράσεις είναι τόσο γενικευμένες ώστε δίνουν το χαρακτήρα γνωμικών, διχάζουν μεν τους μελετητές, αλλά δείχνουν πως το ζήτημα οδεύει προς επίλυση<sup>85</sup>.

Τον Αγαμέμνονα τον απασχολεί το θέμα της έχθρας του με τον Αίαντα και θέλει να τον εκδικηθεί ακόμα και νεκρό. Δε δίνει καμία σημασία στο <<ήνικ' ἦν μισεῖν καλόν>> στ.1347 ούτε αναφέρεται καθόλου στα επιχειρήματα του Οδυσσέα περί αριστείας του Αίαντα. Δεν κατανοεί πώς μπορεί να μετριάσει το μίσος του σε κάποιον επειδή έχει πεθάνει. Για αυτόν τώρα ο Οδυσσέας όχι μόνο πρέπει να τον μισεί αλλά και να τον ποδοπατήσει, προκαλώντας τον έμμεσα να διαπράξει ύβρη κατά του Αίαντα. Αυτό όμως είναι η ικανοποίηση ενός πάθους που δεν είναι σωστό και ηθικό(κέρδος, όχι καλό). Η εκδίκηση ποδοπατώντας έναν νεκρό είναι ανάξιο όφελος και ο Αγαμέμνονας μη μπορώντας να το δικαιολογήσει αλλιώς στηρίζεται στην πολιτική ανάγκη στ.1350.

Δεν επιδίδεται σε πολιτική θεωρία όπως ο αδερφός του, μόνο που ομολογεί ότι δεν

84. Βλ. Garvie, 2010, σ. 370.

85. Βλ. Λορεντζάτος, 1932, σ. 183.

είναι εύκολο οι πράξεις της εξουσίας να συμβαδίζουν με τον ηθικό νόμο, επομένως παραδέχεται κάποια ασέβεια. Η χρήση της λέξης τύραννος εδώ είναι με ουδέτερη σημασία (κυβερνήτης) ωστόσο το αθηναϊκό ακροατήριο του 5<sup>ου</sup> αιώνα την αντιλαμβάνονταν διαφορετικά. Στο στ.1351 ο Οδυσσέας επαναφέρει την παραδοχή της φιλίας που έκανε ο Αγαμέμνωνας στο στ.1330-1331, επομένως έχει υποχρέωση να σεβαστεί το φίλο του τον Οδυσσέα. Στον επόμενο στίχο ο Αγαμέμνωνας με τη φράση << κλύειν τόν έσθλόν άνδρα χρή τών έν τέλει.>>, ίσως απαντά στο επιχείρημα του Οδυσσέα εννοώντας ότι ο Αίαντας δεν ήταν εσθλός αφού δεν είχε αναγνωρίσει την εξουσία του. Μπορεί όμως να εννοεί και τον Οδυσσέα, ότι είναι σειρά του τώρα να δείξει υπακοή στους ανωτέρους του<sup>86</sup>.

Αυτό λοιπόν που φαίνεται να τον ενδιαφέρει περισσότερο είναι η αξία που έχει η φιλία του με τον Οδυσσέα παρά η ευσέβεια και η δικαιοσύνη. Επανερχόμαστε πάλι στο πλέγμα φιλία-έχθρα. Ο Αίαντας στην παραπλανητική ρήση αναγνωρίζει την αστάθεια του κόσμου, κατανοεί ότι το δικό του ιδεώδες (να ωφελείς τους φίλους-να βλάπτεις τους εχθρούς) έχει καταρρεύσει, συνειδητοποιεί ότι η φιλία και η έχθρα δεν είναι τίποτα το απόλυτο, αφού οι εχθροί μπορούν να γίνουν φίλοι και το αντίθετο και οι ενέργειες να μη φτάνουν στα άκρα ώστε να εναρμονίζονται με αυτή την προοπτική. Έχει διαπιστώσει ότι και οι δικοί του φίλοι έγιναν εχθροί και αυτός εχθρός τους, η ιδέα όμως να μεταβληθεί αυτή η εχθρότητα σε φιλία τον απωθεί, μένει άκαμπτος στον ηρωικό του κώδικα. Οι αξίες του Αγαμέμνονα είναι πιο κοντά σε αυτές του Αίαντα που αρνήθηκε τη χάρη ακόμα και στους δικούς του παρά σε αυτές του Οδυσσέα που είναι έτοιμος να κάνει τη χάρη σε αυτόν που ήταν κάποτε εχθρός του, μα ήταν κάποτε ευγενής στ.1355.

Για τον Οδυσσέα η αρετή αξίζει περισσότερο από την έχθρα αφού έχει παραδεχθεί πως ο άνθρωπος αυτός ήταν εχθρός, κάποτε όμως ήταν γενναίος. Η αρετή στ.1357 πιθανόν είναι του Αίαντα και αυτή η αρετή κερδίζει τον Οδυσσέα περισσότερο από το μίσος που έτρεφε ο Αίαντας για αυτόν. Ο Αγαμέμνωνας αδυνατεί να εννοήσει στ.1358 τον Οδυσσέα που ο σεβασμός στον ηρωισμό του νεκρού καταπνίγει το προς αυτόν μίσος, αφού για τον ίδιο το παν είναι κατά του εχθρού μίσος και όποιος δεν σκέφτεται έτσι είναι ασταθής. Για τον Αγαμέμνονα άνθρωποι σαν και αυτόν είναι τελείως, άστατοι και ρωτά μήπως προτείνει την απόκτηση τέτοιων φίλων; (1360). Το

86. Βλ. Garvie, 2010, σσ. 371-372.

επίθετο ἔμπληκτοι (άστατοι) κατά άλλους μελετητές αναφέρεται στον Αίαντα αφού για τη γενναιότητά του και την ἔχθρα του ἔχει γίνει λόγος στους προηγούμενους στίχους. Κατά άλλους όμως θεωρείται ότι αναφέρεται στον Οδυσσέα του οποίου η φιλία με τους Ατρείδες είναι σταθερή και ουδέποτε αμφισβητήσιμη.

Στα τελευταία λόγια του Αγαμέμνονα διαφαίνεται κάποια πικρία κατά του Οδυσσέα ο οποίος θα πρέπει να δικαιολογήσει και τη δική του αστάθεια. Όμως και ο Οδυσσέας στο στ.1359 κηρύσσοντας τη μεταβολή στις σχέσεις φιλίας-ἔχθρας υποδηλώνει ότι και του Αγαμέμνονα η φιλία προς αυτόν μετεβλήθη αφού δεν υπακούει στις προτροπές του. Ο Αγαμέμνωνας δεν δίνει συνέχεια στον υπαινιγμό και τονίζει ότι δεν επιθυμεί τέτοιους φίλους δηλαδή ασταθείς στ.1360.

Ο Οδυσσέας σαν απάντηση διατυπώνει μια κατηγορία για ισχυρογνωμοσύνη προς τον Αγαμέμνονα (σκληρή καρδιά) στ.1361 αφού εμφανίζεται πεισματάρης σαν τον Αίαντα. Ο Οδυσσέας μιλώντας προηγουμένως για το ευμετάβλητο στο πλέγμα φιλίας-ἔχθρας τονίζει ότι αυτός που μένει άκαμπτος στην ἔχθρα δεν είναι αξιέπαινος. Η σκληρή καρδιά είναι το αντίθετο της ασταθούς και παρόλο που εδώ καταδικάζει την ακαμψία του Αγαμέμνονα, η περιγραφή ταιριάζει και με τον Αίαντα. Αυτά τα λόγια ίσως σήμαιναν ότι κατηγορεί για δειλία και μικροπρέπεια τους αρχηγούς του στρατού. Ο Αγαμέμνωνας όμως προτιμά να παραμείνει σκληρός παρά να κατηγορηθεί για δειλία στ.1362, αρχίζει να ταλαντεύεται αλλά ο φόβος τον εμποδίζει γιατί αν ενδώσει θα δεχθεί πλήγμα η φήμη του. Τον ίδιο φόβο είχε δείξει και στο στ.1241 μήπως αποδειχθεί κακός από τον Τεύκρο. Εδώ το <<δειλούς>> αντιστοιχεί στο <<κακοί>> εκείνου του στίχου<sup>87</sup>.

Η φράση <<τῆδε θῆμέρα>> στ.1362, η ημέρα που φαινόταν ότι ήταν ζωτικής σημασίας για την σωτηρία του Αίαντα στην αγγελική ρήση, στην πραγματικότητα είναι αυτή η ημέρα που θα τον αποκαταστήσει ως ήρωα. Ο Οδυσσέας διαβεβαιώνει τον Αγαμέμνονα στο στ.1363 ότι θα φανεί πως υποχωρεί στο δίκιο και όχι στο φόβο με βάση τα επιχειρήματα που ως τώρα ἔχουν λεχθεί στους στ.1355 και 1342. Πουθενά όμως δεν τον διαβεβαιώνει ότι θα πράξει ηρωικά.

Ο Οδυσσέας ἔχει ξεκαθαρίσει τη θέση του, λειτουργεί με βάση το δίκαιο, το ηθικό και την αρετή που υπερνικά την εχθρότητα. Αυτό είναι ένα είδος σωφροσύνης. Ο εχθρός του Αίαντα λειτουργεί σαν φίλος χωρίς κανέναν κυνικό υπολογισμό λέγοντας,

87. Βλ. Μπάλας, 1998<sup>2</sup>, σσ. 172-174.

μισούσα τότε που να μισείς ήταν σωστό, όμως τώρα δεν είναι σωστό (καλόν), ηθικό και δίκαιο να μισεί το νεκρό πια εχθρό του. Ενήργησε σαν φίλος με κάποιο κίνδυνο αφού και οι Ατρείδες εξωθούσαν την εχθρότητα στα άκρα, ώστε και φίλος τους έμεινε και φίλος του Τεύκρου έγινε.

Αυτή η σωφροσύνη βλέπει τις συμπεριφορές φιλίας-έχθρας σαν υπόθεση απλής εναλλαγής, οπότε μπορεί να θεωρηθεί μεσότητα (με την αριστοτελική έννοια του όρου) με άκρα τη φιλία απ' τη μια και την έχθρα απ' την άλλη. Είναι μεσότητα σύμφωνα και με τον Αίαντα που βλέπει πως οι συμπεριφορές πρέπει να καθορίζονται από την επίγνωση ότι οι φίλοι μπορεί να μετατραπούν σε εχθρούς. Η σωφροσύνη όμως που εκπροσωπεί ο Οδυσσέας είναι αυτή που αγαπούν οι θεοί, όπως είχε διατυπωθεί στην προλογική σκηνή από τη θεά Αθηνά και ίσως αυτή που πρέπει να είχε στο νου του ο Σοφοκλής και υποτίθεται ότι την κήρυξε στο έργο του. Αυτή η σωφροσύνη είναι κάτι το αντιηρωικό με βάση τα μέτρα του Αίαντα, είναι ίσως πολιτική, πάντως σίγουρα είναι κάτι το σοφό και ανθρωπιστικό.

Αν και ο Οδυσσέας δεν κάνει χρήση της λέξης ούτε κηρύγματα περί σωφροσύνης, την ασκεί με έναν τρόπο που ξεπερνά τα επιχειρήματα και της Αθηνάς και του Μενέλαου. Μελετητές υποστηρίζουν ότι αντιπροσωπεύει μια σπλαχνική Αθηνά στην τελική σκηνή, αφού έμαθε τη σωφροσύνη που του δίδαξε. Αυτή όμως έχει σχεδόν ξεχαστεί στο έργο και η στάση του Οδυσσέα είναι διαφορετική εξαρχής από τη δική της<sup>88</sup>.

Η ερώτηση του Αγαμέμνονα <<να αφήσω να θάψουν τον νεκρό;>> στ.1364 δείχνει ότι δεν έχει πια επιχειρήματα, περιμένει τη σίγουρη απάντηση του Οδυσσέα στο στ. 1365 <<έγωγε, καί γάρ αὐτός ἐνθάδ' ἴξομαι>> και ανακαλεί το στ. 124 της προλογικής σκηνής, που ο Stanford τον περιγράφει ως φωτισμένο εγωισμό του κλασικού ανθρωπισμού<sup>89</sup>. Ο Οδυσσέας στη μοίρα του εχθρού του αναγνωρίζει και τη δική του μοίρα, γίνεται ο άνθρωπος που αναγνωρίζει το συνάνθρωπο και την ευάλωτη ύπαρξή του και αισθάνεται βαθύτατο οίκτο, καταλήγοντας στο ηθικό δίδαγμα των στ. 125-126 <<τίποτα δεν είμαστε οι ζωντανοί, είδωλα μόνο, ανυπόστατη σκιά>>. Το ίδιο ηθικό δίδαγμα υπαινίσσονται και τα λόγια του Αγαμέμνονα στον επόμενο στ. 1366 <<αλήθεια, τα ίδια είναι όλα, καθένας δουλεύει για τον εαυτό του>> με τον Οδυσσέα να φαίνεται να αποδέχεται αυτά τα λόγια

88. Βλ. Garvie, 2010, σσ. 26,375.

89. Βλ. Winnington-Ingram, 1999, σσ. 87,88,108.

στ.1367. Ήταν γνωστό ότι στη συμπόνια ενυπήρχε στοιχείο εγωισμού, λυπόμαστε κάποιον γιατί βλέπουμε τον εαυτό μας σε αυτόν. Ο Αγαμέμνονας θεωρεί τη στάση του Οδυσσέα εγωιστική και την απορρίπτει βλέποντας μάλιστα ότι η ευγένειά του μπορεί να έχει πηγή την ιδιοτέλεια, αφού δηλώνει ότι είναι φυσικό να κοπιάζει περισσότερο για τον εαυτό του. Αιτία και σκοπός κάθε πράξης του ανθρώπου αποβλέπει στον εαυτό του, η ευγένεια ή η ευτέλεια της αιτίας και του σκοπού κάνει τον ευγενή ή τον ευτελή άνθρωπο.

Ο Αγαμέμνονας παρότι πεισματάρης σαν τον Αίαντα έχει τη σφροσύνη να υποχωρήσει, αποποιούμενος κάθε ευθύνη στο στ.1368 <<σόν ἄρα τοῦργον, οὐκ ἐμόν κεκλήσεται>>, θέλει να απαλλάξει τον εαυτό του από την κατηγορία της δειλιάς. Ο Οδυσσέας συνετός διευκολύνει την αποχώρησή του στο στ.1369, όπως και να το κάνεις σε κάθε περίπτωση (πανταχῆ) δε θα θιγεί η υπόληψή σου, θα είσαι <<χρηστός>>. Χρησιμοποιεί εδώ μια πιο ασθενή λέξη από το εσθλός ή αγαθός εννοώντας θα είσαι χρήσιμος<sup>90</sup>. Ο Αγαμέμνονας στο στ.1370 επανέρχεται στο σημείο από όπου ξεκίνησε η συζήτηση στ.1328-1331 κάνοντας μόνο τη χάρη στον πολύτιμο φίλο του, θα μπορούσε και ακόμα μεγαλύτερη να κάνει για αυτόν.

Η υποχώρησή του όμως είναι απρόθυμη, δεν μεταβάλλει το ήθος του, οι απόψεις του για τους φίλους και τους εχθρούς παραμένουν άκαμπτες (θα είναι πάντα ο μεγαλύτερος εχθρός μου), ούτε ανταποκρίνεται στο δίκιο, στην ευσέβεια και τον ανθρωπισμό που πρότεινε ο Οδυσσέας. Το ζήτημα της ταφής λύεται όχι ως υπαναχώρηση δική του, <<Δική σου τη δουλειά όχι δική μου θα την πουν>> στ.1368, τη δέχεται μόνο ως χάρη για κάποιο δικό του φίλο, αφήνοντας το πεδίο ελεύθερο στον ανθρωπισμό του Οδυσσέα.

Στο στ.1373 η φράση <<ἄ χρῆς>> διχάζει τους μελετητές. Σε χειρόγραφο υπάρχει χρή δηλαδή αυτά που πρέπει ή τα απαραίτητα για την ταφή. Αυτό όμως για τον Αγαμέμνονα που το εντέλεται στον Οδυσσέα θα σήμαινε αποδοχή της πράξης της ταφής και της τιμής στο νεκρό, πράγμα που δεν προκύπτει από αυτά που έχει πει στους στ.1372-1373 (και εδώ όσο ήταν και εκεί, δηλαδή στον Άδη) <<ἔχθιστος ἔσται>>. Η σπάνια χρήση της λέξης χρῆς σημαίνει επιθυμείς, αν και ο Οδυσσέας δε θα μπορέσει να κάνει όσα θέλει<sup>91</sup>. Ο Αγαμέμνονας αποχωρεί και λήγουν οι λογομαχίες.

90. Βλ. Μπάλας, 1998<sup>2</sup>, σ. 174.

91. Βλ. Garvie, 2010, σσ. 376-377.

Ο χορός επιδοκιμάζει τη σοφία του Οδυσσέα και οι άνθρωποι του Αίαντα μένουν έκπληκτοι από αυτό που αποκαλύφθηκε μπροστά τους. Ο Οδυσσέας ο πιο μισητός εχθρός του δίνει χέρι βοήθειας και γίνεται φίλος του. Υπάρχει κίνδυνος να υπεραπλουστεύσει κάποιος την ερμηνεία του έργου μιλώντας για έναν αλαζόνα και υβριστικό Αίαντα και έναν Οδυσσέα που παίζει τον καλό ρόλο. Μπορεί να γίνει και το αντίθετο όμως, να θεωρηθεί σε σύγκριση με τον πρωταγωνιστή αντιηρωικός που ίσως τον καταδικάσει στα μάτια ορισμένων. Ο Οδυσσέας του Σοφοκλή είναι χειραφετημένος από τον πρωτόγονο αυτοκαταστροφικό ηρωισμό του Αίαντα χωρίς να πέφτει θύμα του επίσης αυτοκαταστροφικού δεσποτισμού των Ατρείδων, προσαρμόζεται σε έναν καινούριο πολιτικό κόσμο. Ο κόσμος του είναι αυτός που συλλογίζεται και επιχειρηματολογεί, χωρίς να είναι απαραίτητα και ο σύγχρονος κόσμος της πολιτικής στα χρόνια του Σοφοκλή, αναγνωρίζει την ανθρώπινη κατάσταση, διαθέτει την αρετή της σωφροσύνης, με την πειθώ κερδίζει μια νίκη εναντίον της βίας και δείχνει το ανθρωπιστικό του έλεος<sup>92</sup>.

Η συμβολή του Οδυσσέα στην ταφή του Αίαντα και η δικαιοσύνη που εκπροσωπεί συνδέονται με την τιμή και την αποκατάσταση που προβάλλει ο νεκρός αφού είχε το θάρρος να τον αποδεχτεί ως άριστο των Αργείων. Τόσο ελκυστική είναι η συμπεριφορά του Οδυσσέα που καταλαβαίνει το μάθημα της εναλλαγής σε σχέση με τους άλλους ήρωες του έργου, ώστε κάποιοι μελετητές υποθέτουν ότι δημιούργησε αυτόν μάλλον ως ρόλο πρότυπο για το κοινό παρά τον Αίαντα. Έχει λεχθεί ότι ο Αίας παρουσιάζεται ως ο τελευταίος αριστοκράτης ήρωας σε έναν κόσμο που χρειάζεται την ελαστική προσέγγιση του Οδυσσέα.

Το παραδοσιακό λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται για την έννοια της αρετής, χρησιμοποιείται για να χαρακτηρίσει και το νέο τύπο ήρωα <<ἄριστ' Ὀδυσσεῦ>> στ.1381. Παρόλα αυτά οι αξίες του ίδιου του Οδυσσέα είναι παραδοσιακές, η πόλωση δεν είναι μεταξύ παλιού και νέου, αλλά μεταξύ αξιοθαύμαστου και αξιόμειπτου. Η στάση του Οδυσσέα δε φαίνεται και τόσο καινοτόμος, αν θυμηθούμε και τον τρόπο με τον οποίο ο παραδοσιακός ήρωας Αχιλλέας φέρθηκε στον Πρίαμο (Ιλιάδα Ω). Επομένως το έργο φαίνεται να παρουσιάζει και την υπεροχή του Αίαντα και την υπεροχή του Οδυσσέα, των δύο αυτών τύπων που ήταν απαραίτητοι και στην ηρωική εποχή και στην κλασική Αθήνα του 5<sup>ου</sup> αιώνα<sup>93</sup>.

92. Βλ. Winnington-Ingram, 1999, σσ . 110-111.

93. Βλ. Garvie, 2010, σσ . 27-28.

### Προετοιμασίες ταφής

Ο Οδυσσέας με μια πανηγυρική και επίσημη δήλωση όπως δείχνουν τα λόγια του στ.1377 υπόσχεται στον Τεύκρο πως πλέον θα είναι φίλος του όπως κάποτε ήταν εχθρός του, ζητώντας του να πάρει μέρος στην ταφή του ήρωα. Καθιστά σαφές ότι η αλλαγή της στάσης του αφορά και τον Αίαντα, αφού έχει συστρατευθεί με τους φίλους του όπως δείχνουν οι λέξεις <<συνθάπτειν...ξυμπονείν>>. Η λέξη <<πονείν>> στο στ.1380 μπορεί να αντιπαραβληθεί με το <<πόνω>> στ.24 στον πρόλογο, τον κόπο για την αναζήτηση του εχθρού τότε Αίαντα.

Ο Τεύκρος που ήταν παρών (αν και δεν πήρε μέρος στην τελευταία λογομαχία) με συναισθηματική φόρτιση δεν παραλείπει να επαινέσει τον Οδυσσέα για την ανέλπιστη βοήθεια που προσέφερε, παρόλο που αυτό δεν το περίμενε από το μεγαλύτερο εχθρό του. Ο Τεύκρος προσφωνεί τον Οδυσσέα με την ίδια λέξη άριστε στ.1381 που είχε χρησιμοποιήσει ο Οδυσσέας στον προηγούμενο στ.1380 για τον Αίαντα <<άριστοις άνδράσιν>>. Αυτό σαν ανταπόδοση για την αναγνώριση της αρετής του Αίαντα από τον Οδυσσέα.

Το <<ἔψευσας>> στ.1382 ακούγεται ειρωνικό και σχετίζεται με τη φήμη που είχε ο Οδυσσέας ως πολύτροπος. Στο στ.1384 η φράση μόνος αυτός παραστάθηκε βοηθός αντιπαραβάλλεται με την απομόνωση του Αίαντα από όλους στο πρώτο μέρος του έργου. Στο στ.1385 οι μετοχές <<θανόντι, ζῶν>> σκόπιμα παρατάχθηκαν για να εξάρουν την ασέβεια και την αγένεια της προσβλητικής πράξης <<ἐφυβρίσαι μέγα>>. Σε ολόκληρο το έργο ο Αίας, οι φίλοι του και η Αθηνά περίμεναν την ύβρη του Οδυσσέα (εκδίκηση), όμως στο τέλος του έργου ύβρη είναι η συμπεριφορά των Ατρείδων η οποία δηλώνει εδώ την περιύβριση του νεκρού με το να αρνούνται την ταφή του<sup>94</sup>.

Ο Τεύκρος δεν δέχεται όμως τη συμμετοχή του Οδυσσέα στην ταφή φοβούμενος μη δυσαρεστηθεί ο νεκρός στ.1394-1395. Ο αδιάλλακτος χαρακτήρας του Αίαντα ήταν πασίγνωστος ώστε θα ήταν αντίφαση μια συνδιαλλαγή του με τον Οδυσσέα με αιτία την εκπλήρωση των ευσεβών καθηκόντων προς τον νεκρό. Ο Οδυσσέας δεν μισεί πλέον τον Αίαντα, δεν μπορούμε να πούμε το αντίστροφο όμως, το κοινό θυμάται τη συνάντησή τους στον Άδη (Οδ. λ). Το <<ἐπιψαύειν>> στ.1394 σημαίνει αγγίζω ελαφρά την επιφάνεια, επομένως ο Οδυσσέας δεν πρέπει ούτε καν να αγγίξει το πτώμα. Η φράση <<δυσχερές ποιῶ>> στ.1395 συνάδει με την άποψη που είχαν οι

94. Βλ. Garvie, 2010, σσ. 377-378.



αρχαίοι ότι οι τιμές ενός εχθρού προς το νεκρό σώμα του εχθρού του ήταν απεχθείς. Για να μην αποποιηθεί ο Τεύκρος τελείως της βοήθειας του Οδυσσέα επικαλείται τη σύμπραξη αυτού στα άλλα. Στο στ.1396 <<τά δ' άλλα>> αν και είναι ασαφής φράση μπορούμε να υποθέσουμε ότι περιλαμβάνει οτιδήποτε εκτός από το άγγιγμα του νεκρού<sup>95</sup>.

Στο στ.1396-1397 η φράση <<κεί τινα στρατοῦ θέλεις κομίζεις>> δηλώνει ως ένα βαθμό επανένταξη του Αίαντα στην κοινότητα. Ο Τεύκρος κλείνει με μια ειλικρινή φιλοφρόνηση <<άνηρ καθ' ἡμᾶς ἐσθλός>> στ.1399 και ο Οδυσσέας ευγενής συμφωνεί μαζί του, όμως η φράση στο στ.1400 <<ἄλλ' ἤθελον μὲν>> υπαινίσσεται λυπηρή αποδοχή του γεγονότος, αφού η επιθυμία του για συμμετοχή στην ταφή δεν εκπληρώθηκε. Ο Οδυσσέας αποχωρεί, στο στ. 1400 η λέξη <<εἶμι>> είναι παρόμοια με αυτή που χρησιμοποίησε ο Μενέλαος στο στ.1159 <<ἄπειμι>> όμως η αποχώρηση εδώ είναι τελείως διαφορετική<sup>96</sup>.

Όπως έχει προαναφερθεί ο Αίαντας παραμένει άτεγκτος ακόμη και μετά θάνατον μέσα από το στόμα του Τεύκρου που εκπροσωπεί το ίδιο ηρωικό μοντέλο. Στην εποχή μας μπορεί να χαρακτηριστεί ως μικροψυχία, μπορεί όμως να θαυμάσει κανείς το μεγαλείο των ηρωικών μορφών που υπηρετούν τα ιδεώδη τους ως τα έσχατα όρια. Στο δεύτερο μέρος του έργου οι θεατές έχουν θαυμάσει τις πολεμικές αρετές του Αίαντα που αποκαθιστούν την τιμή του, αλλά οι τελευταίες στιγμές του έργου υπενθυμίζουν και τις άλλες πλευρές του χαρακτήρα του όπως τις είχαν δει στο πρώτο μέρος. Ο Τεύκρος υποψιάζεται ότι ο Αίας δεν θα μετανιώσει για το θυμό εναντίον του παλιού εχθρού του παρά τα όσα έχουν συμβεί. Δεν είναι άσχετη ίσως και η φράση <<μέλαν... μένος>> στ.1412-1413 σκοτεινή δύναμη που χρησιμοποιεί παρακάτω υποδηλώνοντας την εμμονή της οργής του. Αυτό δεν ακυρώνει την αποκατάσταση του ήρωα, αλλά ύστερα από τη θετική παρουσίασή του στην τελευταία σκηνή δεν μας επιτρέπει να αναιρέσουμε τα προηγούμενα μέρη του έργου. Παρέχεται έτσι ένα επιπλέον συνδετικό στοιχείο ανάμεσα στα δύο μέρη του έργου εξασφαλίζοντας τη συνοχή του<sup>97</sup>.

Ο Οδυσσέας αποχωρεί και το έργο Αίας τελειώνει σωστά με τον Αίαντα, με τον παλιό κόσμο που αντιπροσωπεύει, με τον ενδότερο κύκλο φίλων και συγγενών. Ο

95. Βλ. Μπάλας, 1998<sup>2</sup>, σσ. 177-178.

96. Βλ. Garvie, 2010, σ. 380.

97. Βλ. Finglass, P.J. (2012), σ. 63.

Τεύκρος ύστερα από μια κατάρα και μια Ερινύα, δίνει τις τελευταίες οδηγίες για την προετοιμασία της τελετής της ταφής. Το έργο τελειώνει στους στ.1402-1420 οι οποίοι παρουσιάζουν σύμφωνα με τους μελετητές μετρικές και γλωσσικές δυσκολίες, έτσι που κάποιοι οδηγούνται στην απαλοιφή ορισμένων στίχων ή και ολόκληρου του χωρίου θεωρώντας το ως μεταγενέστερη παρεμβολή. Είναι απίθανο όμως το γνήσιο έργο να τελείωνε στο στ.1401 με τη σκηνική εικόνα του νεκρού στα μάτια των θεατών. Ίσως το χωρίο να είχε αντικατασταθεί αφού συχνά οι τελευταίοι στίχοι των έργων υφίσταντο αλλαγές, όμως πιο λογική εξήγηση φαίνεται να είναι η φθορά για το μεγαλύτερο μέρος του χωρίου. Επομένως δεν έχουμε αυτό που είναι βέβαιο ότι θα αποτελούσε ένα εντυπωσιακό τέλος. Ένα άλλο πρόβλημα αποτελεί η σκηνική διευθέτηση του χωρίου που θα τη δούμε σε άλλη ενότητα.

Ο Τεύκρος δίνει οδηγίες σε τρεις διαφορετικές ομάδες και δεν είναι σαφές αν απευθύνεται στο χορό ή σε ακολούθους ή και στους δύο. Έχουμε τριχοτόμηση του χορού όπως στους στ.804-806 από την Τέκμησσα. Τώρα αγωνιούν για τις ετοιμασίες της κηδείας όπως τότε αγωνιούσαν για τη ζωή του. Σε κάθε ομάδα ανατίθεται και ξεχωριστή εντολή. Στο στ.1403-1404 <<οί μὲν κοίλην κάπετον χερσί ταχύνετε>>, η λέξη ταχύνετε θεωρείται ως παρεμβολή σε σχέση με το <<ιδεῖν>> στο στ.1164-1165 ίσως όμως να αποδίδεται στην έννοια της βιασύνης για την ταφή<sup>98</sup>.

Στο στ.1404 χρησιμοποιείται αντί του <<οί δε>> το επικό <<τοί δε>> που χρησιμοποιείται και από τους άλλους τραγικούς αλλά στο Σοφοκλή υπάρχει μόνο εδώ. Η εικόνα <<αμφίπυρον τρίποδα>> απαντάται στον Όμηρο, έτσι θα ετοιμαστεί το τελετουργικό πλύσιμο του νεκρού και η άρση του μιάσματος. Η τρίτη ομάδα μια <<ἴλη ἀνδρῶν>> θα κομίσει τον <<ὑπασπίδιον κόσμον>> την πανοπλία για να ταφεί μαζί του όπως ο ίδιος ο Αίας είχε ορίσει στο στ.577 πλην της ασπίδας που την είχε κληροδοτήσει στο γιό του στο στ.574-576. Οι στ. 1411-1413 μοιάζουν στην περιγραφή με τους στ.918-919 αλλά δεν έχουν κάποια λογική, είναι απίθανο η κυκλοφορία του αίματος στο νεκρό να συνεχίζεται μετά από τόση ώρα. <<Μένος>> μετωνυμικά ονομαζόταν το αίμα ως έδρα της δύναμης, με το επίθετο <<μέλαν>> δηλαδή σκοτεινό, σημαίνει σκοτεινή δύναμη<sup>99</sup>.

Όταν ο Τεύκρος ετοιμάζεται να σηκώσει το πτώμα, παρατηρεί πως οι αρτηρίες εξακολουθούν να αντλούν τη σκοτεινή δύναμη από το αίμα του. Το <<μένος>>

98. Βλ. Garvie, , 2010, σ. 381.

99. Βλ. Μπάλας, 1998<sup>2</sup>, σ. 179.

μπορεί να υποδηλώνει και την οργή του ήρωα και έτσι δείχνει την εμμονή των βίαιων συναισθημάτων ακόμα και όταν το σώμα βρίσκεται σε αυτή την κατάσταση<sup>100</sup>. Ο Τεύκρος απευθύνει πρόσκληση στ.1413-1414 στους φίλους για συμμετοχή (χορός, ακόλουθοι), υπάρχει όμως η αίσθηση ότι με τα λόγια του απευθύνεται ευρύτερα στο στράτευμα. Το ασύνδετο σχήμα <<σούσθω, βάτω>> με τις προστακτικές συμβάλλει στην έννοια του επείγοντος. Οι στ.1416-1417 παρουσιάζουν δυσκολίες για τους μελετητές στην απόδοση σαφούς νοήματος στα λόγια του Τεύκρου σχετικά με την ηρωισμό του Αίαντα στο παρόν και στο παρελθόν.

Το έργο κλείνει με τους στ.1418-1420, οι χορικοί ανάπαιστοι δε διαφέρουν πολύ από αυτούς που βρίσκουν στο τέλος και άλλων έργων του Σοφοκλή και δεν μπορούμε να ψάξουμε εδώ για κάποια βαθιά νοήματα. Το σχόλιο του χορού (πολλά οι άνθρωποι μαθαίνουν όταν συμβούν, κανείς δεν μπορούσε να τα έχει προβλέψει) απαντάται και σε άλλες τραγωδίες, είναι οι τυπικοί καταληκτικοί στίχοι που μας δίνουν την αντίληψη του τέλους. Αυτό που εξέπληξε το χορό είναι η αποκατάσταση του Αίαντα μετά την ταπείνωση και η συμπεριφορά του Οδυσσέα. Ο χορός άδει, σηκώνουν το νεκρό και αποχωρούν από τη σκηνή<sup>101</sup>.

### **Ο ρόλος της Ερινύας στο έργο**

Το πρώτο μέρος του έργου κλείνει με την τελευταία ρήση του Αίαντα και την σκηνή της αυτοκτονίας, εκεί ο ήρωας επικαλείται τις Ερινύες στ.835-844 να τιμωρήσουν τους Ατρείδες αλλά και όλο το στράτευμα για να εκδικηθούν για τα παθήματά του. Το δεύτερο μέρος του έργου κατ' αντιστοιχία κλείνει με την επίκληση από τον Τεύκρο πλέον, στ.1389-1392 στο Δία, τη Δίκη αλλά και κυρίως στην Ερινύα, που όλα τα θυμάται, να εκδικηθεί τους Ατρείδες, να τους εξαφανίσει για την προσβλητική τους συμπεριφορά απέναντι στον νεκρό Αίαντα. Παρέχεται εδώ ένα άλλο συνδεδεμένο στοιχείο ανάμεσα στα δύο μέρη του έργου εξασφαλίζοντας τη συνοχή του. Βλέπουμε εδώ ότι δικαιοσύνη μπορεί να αναζητηθεί στις ενέργειες των θεών (Δίας, Δίκη) αφού είναι υπεύθυνοι για τη διατήρηση της παγκόσμιας τάξης, δεν μπορούμε όμως να αναζητήσουμε δικαιοσύνη στις επιταγές της μοίρας. Οι Ερινύες όμως ήταν τα πλοκάμια της μοίρας που έφεραν στο φταίχτη την τιμωρία, και μπορούν να θεωρηθούν αρχαϊκά συστατικά της λαϊκής αντίληψης, όργανα τιμωρίας στενά συνδεδεμένα με τη Μοίρα ή τις Μοίρες.

100. Finglass, P.J. (2012), σ. 63.

101. Βλ. Garvie, 2010, σσ. 384-385.

Ο Σοφοκλής στο έργο του ήταν έντονα επηρεασμένος από τον τρόπο με τον οποίο ο Αισχύλος είχε συλλάβει αυτές τις γυναικείες θεότητες και τις ενέργειές τους. Σε ορισμένες λατρείες ήταν αλογόμορφα δημιουργήματα, ο Αισχύλος τις παριστάνει με ανθρωπόμορφα σκυλιά, μαυροντυμένες, βρωμερές, φιδοπλεγμένες να κάνουν χρήση μακάβριων μεθόδων, χωρίς να προσδιορίζονται κάποιες παλαιότερες αναφορές για αυτές τις μορφές τους, και δεν έχουν τελειωμό τα πολύπλευρα καθήκοντά τους. Ως όργανα τιμωρίας καλούνται από τους θεούς να επέμβουν για να τιμωρήσουν παραπτώματα. Όμως οι Ερινύες ως χθόνιες θεότητες και οι ίδιες είχαν ειδική σχέση με τον κόσμο των νεκρών, που είχε θεϊκές δυνάμεις, αναλάμβαναν να παίρνουν εκδίκηση για όσους είχαν πέσει θύματα άδικου και βίαιου φόνου, θέματα συχνά στις τραγωδίες (Αίαντας).

Διαδεδομένη ήταν η άποψη ότι οι γυναικείες αυτές θεότητες ήταν στην πραγματικότητα οι ίδιοι οι νεκροί που γύρευαν εκδίκηση πάνω στη γη ανταποδίδοντας το κακό. Μία από τις προσωνομίες τους είναι Αραί, και τούτο δείχνει ότι ίσως αποτελούν προσωποποίηση της κατάρας του πεθαμένου. Έχουν καλή μνήμη (μνήμονες) εκδικούνται και τιμωρούν για το κακό και αφού θυμούνται το παρελθόν καθορίζουν το μέλλον. Με αυτό το πλέγμα ιδιοτήτων που τους αποδίδεται τις βρήκαμε και στον Αίαντα του Σοφοκλή.

Στο έργο το όνομα Ερινύες απαντάται τέσσερις φορές, δύο στο λόγο αυτοκτονίας του ήρωα που τις καλεί ως μάρτυρες και αρωγούς να καταστρέψουν το γένος των Ατρείδων αλλά και ολόκληρο το στρατό των Ελλήνων. Είναι η κατάρα του μελλοθάνατου εναντίον αυτών που τον κατέστρεψαν, μια προσευχή για εκδίκηση που ο ίδιος δεν θα πάρει. Η πιο ενδιαφέρουσα αναφορά σε Ερινύα γίνεται από τον Τεύκρο, καθώς βλέπει το φονικό όργανο (ξίφος Έκτορα) και το νεκρό αδερφό του, αναζητά την αιτία του κακού στην Ερινύα που έφτιαξε το ξίφος στ.1034-1035 (προσωποποίηση του νεκρού Έκτορα για εκδίκηση). Στο τέλος του έργου πάλι ο Τεύκρος διατυπώνει μια τυπική κατάρα (αρά) εναντίον των Ατρείδων, η Ερινύα χαρακτηρίζεται μνήμων (αισχυλικό επίθετο) και συνδέεται με τον Ολύμπιο πατέρα και την τελεσφόρο Δίκη στ.1389-1391. Αυτή τη φορά οι Ερινύες καλούνται για μια πρόθεση αδικήματος και όχι για πράξη και το αδίκημα, η άρνηση ταφής, βαραίνει αποκλειστικά τους Ατρείδες. Το παρελθόν της βίας επιζεί και δημιουργεί νέα βία<sup>102</sup>.

102. Βλ. Winnington-Ingram, 1999, σσ . 289-290,293.

Και στα υπόλοιπα έργα του Σοφοκλή υπάρχουν αναφορές σε Ερινύες και Ερινύα που επιτελούν τους ρόλους που προαναφέραμε ως σύμβολα των νεκρών και όργανα εκδίκησης, καθιερώνοντας στο επίπεδο των θεών, εκείνη την πολωτική αντίθεση μεταξύ της συμπεριφοράς προς τους εχθρούς και προς τους φίλους, αντίθεση που κυριαρχεί σε ολόκληρη τη θεατρική παραγωγή του Σοφοκλή.

### **Δράμα ενοχής και τιμωρίας;-Δικαίωση του ήρωα**

Η προσωπική ενοχή του Αίαντα στο έργο έχει απασχολήσει και διχάσει τους μελετητές με άλλους να υπερεκτιμούν το θέμα της ενοχής και άλλους να μιλούν για τα λάθη ενός μεγάλου, ο οποίος μετά το τέλος του θα ανακτήσει το ανάστημά του. Ο Perrotta χαρακτηρίζει τον Αίαντα και την Αντιγόνη δράματα Δίκης, ξεχωρίζοντάς τα από τα υπόλοιπα, τα δράματα ἄτης. Μια συνήθης ερμηνεία του έργου με βάση τις περιπτώσεις ὕβρεως προς τη θεά, παρόλο που κάποιοι σχολιαστές την υποστηρίζουν επειδή η ὕβρη του ήταν όσο γινόταν πιο σαφής, δεν μας παρέχει σαφή αιτιολόγηση για την πτώση του. Παραδόξως ο Αίας αποδέχεται ευχαρίστως τη βοήθεια της θεάς μόνο όταν βρίσκεται σε κατάσταση παραφροσύνης. Αυτές οι συμβατικές προσβολές εναντίον μιας θεότητας βοηθούν να αμβλυνθεί οποιαδήποτε αποδοκιμασία που μπορεί να νιώσει το κοινό για την επίθεση του Αίαντα στο στράτευμα και έτσι συμβάλλουν στην αποκατάστασή του<sup>103</sup>.

Εντοπίζεται στο θέμα της ὕβρης του δράματος και μια προσπάθεια να δικαιωθούν οι θεοί που στέλνουν τη συμφορά. Πουθενά όμως μέσα στο έργο δεν χρησιμοποιείται η λέξη ὕβρη για να δηλώσει τη στάση του Αίαντα απέναντι στους θεούς. Το θέμα της ενοχής του Αίαντα τίθεται στην προλογική σκηνή από την Αθηνά, η οποία τονίζει ότι του έστειλε την παραφροσύνη για να σώσει τους Έλληνες, και από τον Οδυσσέα που τον βλέπει να είναι ζευγμένος σε μια κακιά ἄτη (συμφορά). Στη γενική ρήση της θεάς <<φτάνει μια μέρα να ανατρέψει όλα τα ανθρώπινα>> στ.131-132 τονίζεται η μεταβλητότητα της ανθρώπινης μοίρας όπως την έχει παραδεχτεί και ο Οδυσσέας λίγο πριν. Η αστάθεια των ανθρώπινων γίνεται η μανία, ο υπερθετικός βαθμός της αλαζονείας και της άκαμπτης φύσης του Αίαντα που τον οδηγεί στην πτώση. Η ίδια η Αθηνά λίγο πριν είχε μιλήσει και για σύνεση του Αίαντα στ.119-120.

Η αφήγηση του Κάλχαντα στη μέση του έργου φανερώνει τα δυο περιστατικά που ο Αίας αντιμετώπισε τη θεά υβριστικά, αρνούμενος τη βοήθειά της στις μάχες στ.766-

103. Βλ. Garvie, 2010, σ. 263.

775. Η παραφροσύνη που του έστειλε όμως είναι για να σώσει τους Έλληνες και η οργή της μάλιστα εξασθενεί όταν λέει ότι θα κρατήσει μόνο ως αυτή την ημέρα στ.756-757, αν περάσει αυτή η ημέρα, ο Αίαντας μπορεί να σωθεί. Παρόλο που η ύβρη είναι ουσιαστικό στοιχείο της δραματικής πλοκής δεν εξαντλείται το δράμα με αυτό, αφού ο Αίας είναι εκείνος που γεμίζει το δράμα με το ήθος και τη φύση του<sup>104</sup>.

Καθώς το έργο κινείται εμπρός στο χρόνο παρουσιάζονται στο κοινό πρόσθετες πληροφορίες σχετικά με το μακρινό παρελθόν, ακόμα και πριν την άφιξη του ήρωα στην Τροία, δίνοντας τη δυνατότητα να σχηματιστούν πιο εμπειριστατωμένες απόψεις σχετικά με τους χαρακτήρες και τις δράσεις στο έργο<sup>105</sup>.

Δεν υπάρχει σε αυτή την τραγωδία άγνοια λογικής υφής αλλά συνειδητή περιφρόνηση της ηθικής τάξης (θεϊκή δύναμη) και της πολιτικής εξουσίας, που απορρέει από την άκαμπτη φύση του ήρωα και την αλαζονεία του. Το ομηρικό πρότυπο που τον οδηγεί πέρα από τα όριά του με την αλαζονεία του, απαιτεί αντεκδίκηση στην ατιμία, τον οδηγεί στην πτώση του αφού ακυρώνεται η ηρωική του φύση και αυτοκτονεί. Στο δεύτερο μέρος του έργου μετά τις λογομαχίες και την επίσης άκαμπτη στάση των Ατρείδων, ύστερα από παρέμβαση του Οδυσσέα και την ταφή του, ο ήρωας ανακτά το κύρος του και αποκαθίσταται η τιμή του.

Πώς όμως επιτυγχάνεται αυτό; Αυτός ο περήφανος ήρωας κερδίζει αναγνώριση για τις υπηρεσίες του, την οποία την παραχωρεί απρόθυμα βέβαια ο Αγαμέμνονας, χάρη όμως στη μεσολάβηση του χειρότερου εχθρού του, του Οδυσσέα. Ο Αίας στο έργο του Σοφοκλή είναι μια εικόνα της απόλυτης ηθικής της τιμής η οποία δεν έχασε καθόλου την αξία της και για τους σύγχρονους του Σοφοκλή. Εκείνο που περισσότερο θα μπορούσε να θεωρηθεί αποκατάσταση του ήρωα είναι ο φόρος τιμής που του απονέμει ο Οδυσσέας και δεν αποδεικνύει τίποτα που να είναι άγνωστο. Ο Οδυσσέας παραδέχεται την αρετή του Αίαντα (1357), είναι το σώμα ενός γενναίου άνδρα (1319), μετά τον Αχιλλέα ήταν ο καλύτερος άντρας που ήρθε στην Τροία (1339-1341) και με όλα αυτά εξάρει την πολεμική ικανότητα του Αίαντα. Τον τοποθετεί επομένως μετά τον Αχιλλέα, δηλαδή πάνω από τον εαυτό του. Αυτό όμως αποτελεί συγχρόνως και μια παραδοχή ότι η κρίση των όπλων ήταν άδικη.

Ο Σοφοκλής ίσως επιδίωξε να αναλογιστεί το κοινό την κρίση των όπλων σε αυτό το σημείο χρησιμοποιώντας τη λέξη <<ατιμάζειν>>. Ο Οδυσσέας λέει πως ήταν

104. Βλ. Lesky, 2003<sup>4</sup>, σσ. 316-317.

105. Βλ. Finglass, P.J. (2012), σ. 66.

ατιμωτικό αδίκως να του αρνηθούν την ταφή και πως ο ίδιος δε θα τον ατίμαζε με το να αρνηθεί ότι ήταν ο καλύτερος μετά τον Αχιλλέα. Αυτή η ατιμία όμως ήταν που έσπρωξε τον Αίαντα να αυτοκτονήσει. Παρόλα αυτά ο Οδυσσέας είχε δεχτεί τα όπλα, κάποιοι λένε ότι είχε δολοπλοκήσει για αυτά, ούτε είπε μέσα στο έργο αν είχαν δίκιο ή άδικο οι Έλληνες για αυτή την κρίση, δε θα άλλαζε και τίποτα ίσως. Ακόμα και ο Αγαμέμνονας κάνει έναν υπαινιγμό όταν λέει στους στ. 1239-1240 <<μου φαίνεται πως για κακό μας κηρύξαμε εκείνον τον αγώνα>>. Στη Νέκυια επίσης όταν ο Οδυσσέας είδε τη σκιά του Αίαντα ευχήθηκε να μην είχε ποτέ κερδίσει τα όπλα, δεν είπε όμως τίποτα για το αν η απονομή ήταν δίκαιη. Μήπως η όλη συμπεριφορά του εδώ καθορίζεται από τη συνείδηση που είχε για την αδικία που διαπράχθηκε; Πάντως ο Σοφοκλής έχει χρησιμοποιήσει τα λόγια του υπαινικτικά για να δείξει ότι αυτή η κρίση ήταν άδικη, και να αποκαταστήσει έτσι την τιμή του Αίαντα μετά το θάνατό του, ανυψώνοντας και πάλι το ομηρικό ηρωικό πρότυπο στα μάτια των θεατών<sup>106</sup>. Η συμβολή του Οδυσσέα στην ταφή του ήρωα αποκαθιστά την καθεστηκυία τάξη που είχε διασαλευθεί. Ο Αίας λαμβάνει ό,τι αποζητούσε αποκατάσταση και δικαίωση και με αυτό τον τρόπο το δράμα τελειώνει με προβολή των κοινών αξιών της πολιτισμένης κοινότητας που δοκιμάστηκαν στις προηγούμενες λογομαχίες<sup>107</sup>.

### **Θεοί - Ο δαίμων και η μοίρα στο έργο**

Ο Σοφοκλής θεωρήθηκε συχνά ως ο ποιητής που τα δράματά του περιστρέφονταν γύρω από την έννοια ενός αδυσώπητου πεπρωμένου, αν και κάποιοι σχολιαστές υποβαθμίζουν αυτή την έννοια αφού φαίνεται να επηρεάζει την ελευθερία του ανθρώπινου παράγοντα και να τον μετατρέπει σε ενεργούμενο της μοίρας. Σε γενικές γραμμές όμως όσο κυρίαρχοι και αν εμφανίζονται οι ήρωες, όλοι τους με τον έναν ή τον άλλον τρόπο υφίστανται περιοριστικούς εξαναγκασμούς και ήττες από μια δύναμη υπερκόσμια είτε ως συγκεκριμένη θεότητα είτε πιο αόριστα ως δαίμων ή μοίρα. Οι αρχαίοι Έλληνες έκαναν λόγο για <<μοῖραν>> σε σχέση με τον κλήρο ενός ατόμου και για τον δαίμονα του ατόμου που θολά νοείται ως θεϊκή δύναμη που παρακολουθεί την ύπαρξή του και καθορίζει την πορεία της ζωής του για το καλό ή το κακό, ευδαίμων/κακοδαίμων. Ο όρος δαίμων χρησιμοποιείται και για ελάσσονες θεότητες στο χθόνιο βασίλειο, αλλά και προκειμένου για θεούς γενικά, οπότε ο όρος δαίμων γίνεται συνώνυμο του θεός, άρα οι θεοί, έτσι όπως αναλύθηκε, είναι

106. Βλ. Winnington-Ingram, 1999, σ. 95.

107. Βλ. Έν Κύκλω, 1998, σ. 32.

ανθρωπομορφικοί και ο αρχαίος κόσμος έβριθε από θεούς. Οι θεοί έχουν τέτοια ισχύ ώστε τα προστάγματα της μοίρας να θεωρούνται βουλές των θεών, όμως υπάρχουν φορές που ακόμα και οι θεοί δεν μπορούν να ακυρώσουν αυτά τα προστάγματα.

Θεϊκός φθόνος και θεϊκή δικαιοσύνη συγκρούονται στην αρχαιοελληνική σκέψη. Η έννοια του πεπρωμένου είτε νοείται ακαθόριστα με την ονομασία Μοίρα ή μοίρα ατομική, είτε θεωρείται ως θέληση των θεών αγγίζει το θέμα της ανθρώπινης ελευθερίας. Στον Όμηρο βρίσκουμε μια άλλη σημασία της λέξης μοίρα που συνδέεται με την έννοια της τάξεως, του πρέποντος, της κανονικότητας, αυτή η άποψη ίσως να ήταν αρχαϊκό συστατικό της λαϊκής αντίληψης συνδεόμενη και με την ιδέα για τις Ερινύες (τιμωρούς) που προαναφέρθηκε<sup>108</sup>. Οι δυο τρόποι θεώρησης της μοίρας ( το νήμα της ζωής που κλώθεται-αρχή της κανονικότητας) φανερώνονται καθένας ξεχωριστά στον Αίαντα.

Ο χορός, γέροντες απλοί ναύτες, ο στενότερος κύκλος φίλων του ήρωα, συγκλονισμένος από την καταστροφή, ζητώντας να βρει μια εξήγηση στην ανεξήγητη συμφορά, αναφέρεται στην έννοια και το λεξιλόγιο της λέξης μοίρα στους στ. 925-927 <<Άρα έμελλες, δυστυχισμένε, έμελλες μια μέρα, έτσι που ήσουν ισχυρογνώμων, να δώσεις τέλος στην κακή σου μοίρα>>. Ότι έγινε ήταν η εκπλήρωση μιας προκαθορισμένης μοίρας επί μακρό χρονικό διάστημα. Την ίδια εξήγηση στη συμφορά είχε δώσει ο Αίας αλλά στη συνέχεια επίσης η Τέκμησσα στ.970 και ο Τεύκρος στ.980. Οι κακοτυχίες περιγράφονται από τον ίδιο τον Αίαντα και από τους άλλους με τη λέξη άτη η οποία σε αυτή την τραγωδία καλύπτει και τη συμφορά και το θόλωμα του νου. Τη λέει πρώτα ο Οδυσσέας στην προλογική σκηνή βλέποντας την παράκρουση του Αίαντα (έχει ζευχθεί σε μια κακιά άτη) στ.123 εννοώντας την θεϊκή παρέμβαση. Όσο προχωρά το έργο γίνεται πιο ξεκάθαρη η θέση της Αθηνάς. Η οργή της εξηγείται από την έπαρση του Αίαντα, αυτή η αλαζονεία όμως υπήρχε από πριν στον ήρωα σαν μια ασθένεια με μακρό ιστορικό και κορυφώθηκε με την τελική καταστροφή. Η Αθηνά συμβολίζει την απέχθεια των θεών για τον ανθρώπινο εγωισμό, εξηγεί τι πρέπει να πάθει ο ήρωας αφού είναι έτσι όπως είναι.

Για τον Αίαντα η Αθηνά αποτελεί την εξήγηση για όλες του τις συμφορές στ.450-452, κατηγορεί και στον κομμό αλλά και στον πρώτο του λόγο την έχθρα θεών και ανθρώπων βλέποντας πάντα τον κόσμο χωρισμένο σε φίλους και εχθρούς. Στην

108. Βλ. Winnington-Ingram, 1999, σσ . 216-227



παραπλανητική ρήση δίνει την εντύπωση συμφιλίωσης με τους θεούς στ.666-667 θεωρώντας αιτία της συμφοράς του το ξίφος του Έκτορα.

Από την Τέκμησσα στη θρηνωδία της με το χορό ακούμε για τον περίγελο του Οδυσσέα και την εύνοια της Παλλάδας στ.952-953. Η ίδια θεωρεί τον εαυτό της θύμα δαίμονος και αποδίδει ακέραια την ευθύνη για τις τωρινές συμφορές της στους θεούς. Ο Τεύκρος με τη σειρά του αναζητώντας την αιτία του κακού, την αποδίδει στο ξίφος του Έκτορα (δεισιδαιμονία, προσωποποίηση νεκρού ως εκδίκηση) και επαναλαμβάνει τη φράση του χορού <<έμελλε χρόνω>> έμελλε συν τω χρόνω να σε καταστρέψει. Στην αρχή εμφανίζεται ως ειρωνεία της τύχης, στ. 1028 <<την τύχη δυο ανθρώπων>> όμως στους στ. 1036-1037 θεωρεί ότι αυτά τα μηχανεύονται οι θεοί. Ενώ όλοι μέμφονται τους θεούς για τις συμφορές τους όπως είδαμε οι θεατές γνωρίζουν ότι δεν έστειλε η θεά την αφροσύνη της έπαρσης αλλά την τιμώρησε. Ο Αίας ήταν περήφανος πέρα από τα άκρα, πεισματάρης και άκαμπτος (στερεόφρων και ώμόφρων) ώστε του έγινε αρρώστια, αυτό ήταν το δικό του πεπρωμένο, η δική του μοίρα. Η Τέκμησσα όταν του θυμίζει τη δική της κατάσταση ως δούλη μιλά για αναγκαία τύχη στ.485, και για τις καινούριες συμφορές που την περιμένουν, θα είναι ένα ακόμη χτύπημα του δαίμονός της. Όμως και ο Αίαντας έχει το δικό του δαίμονα, η ανάγκη να μείνει ακλόνητος στο δικό του παρελθόν, αιχμάλωτος του προκαθορισμένου χαρακτήρα του. Βλέπουμε πως η θεϊκή ισχύς πλανάται πάνω από όλη τη δράση<sup>109</sup>.

Αν και πολλοί είναι οι τρόποι που ενεργούν οι θεοί είναι πάντα η ίδια ισχυρή θεϊκή βούληση, στην οποία οφείλει να υποταχθεί γεμάτος σεβασμό ο άνθρωπος, έχοντας πλήρη συναίσθηση των ορίων του. Μια βαθιά ευσέβεια έχουν πιστοποιήσει οι μελετητές στο έργο του Σοφοκλή που αναπτύσσεται πάνω στο έδαφος της παραδοσιακής θρησκείας αλλά προχωρεί πολύ πάνω από αυτήν, είναι η ευσέβεια που μετρά σε βάθος την οδύνη της ανθρώπινης ύπαρξης αλλά τιμά και την παρουσία του θεού. Ο E.R. Dodd's τον θεωρεί ως τον τελευταίο μεγάλο εκφραστή της αρχαϊκής κοσμοθεωρίας. ο R.P.W-Ingram δεν δέχεται ότι ο ποιητής βασίζεται μόνο στην παράδοση ούτε αναζητά τη λύση σε μια θεοδικία, αλλά έχει επίγνωση του γεγονότος ότι οι ενέργειες του θεού μπορεί να εμφανίζονται ως τιμωρία για την ανθρώπινη ασέβεια, ταυτόχρονα όμως μπορεί να μην επιδέχονται καμιά ηθική ερμηνεία<sup>110</sup>.

109. Βλ. Winnington-Ingram, 1999, σσ . 229-233.

110. Βλ. Lesky, 2003<sup>4</sup>, σσ . 450-451.

### Πολιτική προσέγγιση της τραγωδίας-διαχρονικότητα

Με την ευδιάκριτη διαφοροποίηση των δυο μερών του έργου, τα οποία καταλαμβάνουν ίσο αριθμό στίχων περίπου, καταδεικνύεται η σταδιακή μετάβαση από τον κόσμο των ηρώων στον κόσμο των πολιτών της πόλης-κράτους η οποία αντιπροσωπεύεται εδώ από τους Ατρείδες και τον Οδυσσέα που αντλούν επιχειρήματα και από τις βασικές αρχές της πόλης κράτους με τη χρήση μιας γλώσσας λιγότερο ηρωικής, αποκαθλώνοντας το θέμα από το ηρωικό βάθρο της Ιλιάδος. Μελετητές εκφράζουν την άποψη ότι ο αντιηρωικός τόνος του δεύτερου μέρους είναι εσκεμμένος, ως αντίθεση για να δείξει ο ποιητής ότι ο κόσμος χωρίς τον Αίαντα είναι φτωχότερος, όμως η διαφοροποίηση είναι τόσο προφανής ακόμα και στην υποβάθμιση ηρωικών όρων και εννοιών (σωφροσύνη) με σκοπό να προβληματίσουν για νέες ιδέες και συμπεριφορές που αναδεικνύονται<sup>111</sup>. Ωστόσο θεωρείται και ένα μέσο για την αποκατάσταση της τιμής του πρωταγωνιστή.

Οι ιδέες, τα πρότυπα και οι διαδικασίες που παρουσιάζονται στο δεύτερο μέρος του δράματος είναι σε αντίθεση σχετικά με το πνεύμα του Αίαντα όπως αποκαλύφθηκε στο πρώτο μέρος. Ακόμα και η δραματουργική τέχνη παρουσιάζεται διαφορετικά με μια ποικιλία σκηνών και προσώπων και ένα πιο αβίαστο παιχνίδι σκέψεων στις στιχομυθίες των ηρώων. Νέο πλαίσιο αξιών, πολιτική θεωρία από το Μενέλαο, διεκδίκηση εξουσίας τυραννικά από τον Αγαμέμνονα, επιχειρήματα πειθούς για απόδοση δικαιοσύνης, εναλλαγή φιλίας-έχθρας, σωφροσύνη πλέκονται με ένα εν μέρει ομηρικό φάσμα ιδεών και αξιών, εκδίκηση, γόητρο, διαμετρική αντίθεση φιλίας και έχθρας, ανταπόδοση χάριτος. Παρόλο που το νέο πλαίσιο αξιών είναι αισθητό δεν μπορούμε με βεβαιότητα να πούμε μέχρι ποίου σημείου αφού και επιρροές από τον ηρωικό κόσμο δε λείπουν. Σίγουρα είχαν επιβιώσει στον πιο εξελιγμένο κόσμο της Αθήνας του 5<sup>ου</sup> αιώνα πρότυπα, αξίες και συναισθηματικές τάσεις που είχαν κληρονομηθεί από την παλαιότερη εποχή, όπως και το ιδανικό της σωφροσύνης που είχε κατοχυρωθεί κατά την αρχαϊκή περίοδο με τη δελφική παρότρυνση <<γνώθι σαυτόν>>.

Οι Αθηναίοι όμως της εποχής του Σοφοκλή γνώριζαν τις θεμελιώδεις αρχές εξουσίας, μπορούσαν να διακρίνουν το κράτος ενός τυράννου από το κράτος του νόμου, τις διαφορές ανάμεσα στις πολιτειακές μορφές της ολιγαρχίας και της

111. Βλ. BELEKOS, <<Σοφοκλέους Αίας-Μια πολιτική προσέγγιση της τραγωδίας>>, σ. 7.

δημοκρατίας. Όλα αυτά αποτελούσαν αντικείμενο θεωρητικής αντιπαράθεσης και πριν και μετά την εμφάνιση των σοφιστών και τα συναντάμε στη μεγάλη λογοτεχνία. Τέτοιου είδους αντιπαραθέσεις συναντήσαμε στο δεύτερο μέρος του έργου και θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Αίας είναι ένα σπουδαίο τεκμήριο για μια μεταβατική περίοδο στην ελληνική σκέψη. Δεν μπορούμε όμως να αρνηθούμε ότι η ιδέα της κληρονομικής αρετής δεν είναι παρούσα στις τραγωδίες του Σοφοκλή, αφού οι πράξεις και τα παθήματα των ηρώων βρίσκονται σε συνάφεια με την εποχή του, με τα ζητήματα, τους κανόνες και τις αρχές της πόλης, το ευμετάβλητο της ανθρώπινης τύχης, τα λάθη στην ανθρώπινη γνώση και κρίση<sup>112</sup>.

Κατά τον Κνοχ, ο θάνατος του Αίαντα είναι ο θάνατος του αχιλλείου ατομικού ήθους που τον 5<sup>ο</sup> αιώνα αντικαταστάθηκε από ένα άλλο ήθος καταλληλότερο για τη δημοκρατική Αθήνα και η αντιπαράθεση του Οδυσσέα με τους Ατρείδες αντικατοπτρίζει την αντιπαράθεση αυτών των δύο συστημάτων. Ο Οδυσσέας επικρατεί γιατί έχει συλλογική συνείδηση, συναίσθηση της θέσης του και της σχέσης του με τους θεούς και δυνατότητα προσαρμογής σε μεταβαλλόμενες ηθικές και πολιτικές καταστάσεις, επομένως διαθέτει πολιτική σοφία. Σηματοδοτεί την έξοδο από την αρχαϊκή εποχή στην εποχή όπου η πόλη αποκτά νέα συνείδηση για τις προϋποθέσεις της ύπαρξής της, επαναπροσδιορίζοντας τα όρια της πολιτικής<sup>113</sup>.

Μελετητές υιοθετούν την άποψη σύμφωνα με την οποία ο μύθος στα πλαίσια της τραγωδίας έρχεται σε σύγκρουση με την πόλη, αφού και οι δύο αντιπροσωπεύουν δύο αντιθετικά μοντέλα ηρωισμού, από τη μια η επική αρετή του ήρωα και από την άλλη η πολιτική αρετή ενός πραγματιστή (ρεαλιστή). Το μονολιθικό ηρωικό ήθος του Αίαντα είναι απαράδεκτο για την πόλη, εκτρέπεται σε μανία και η εκτροπή αυτή χαρίζει στον Αίαντα το ανάστημα ενός τραγικού ήρωα. Αυτές οι απόψεις όμως δεν μπορούν να περιλάβουν τη σύγχρονη οπτική και τους προβληματισμούς για την πόλιν της Αθήνας του 5<sup>ου</sup> αιώνα.

Ο ήρωας του Σοφοκλή γίνεται σύμβολο του ηρωικού παρελθόντος, αντικατοπτρίζοντας όμως στο έργο και τους προβληματισμούς του παρόντος. Δεν μπορούμε να διαβάσουμε την τραγωδία αυτή ως πολιτική μεταφορά, αφού δεν υπάρχει άμεση και απροκάλυπτη αναφορά σε σύγχρονά της ιστορικά γεγονότα, ούτε

112. Βλ. Winnington-Ingram, 1999, σσ . 108-110, 425.

113.Βλ. BELEKOS, <<Σοφοκλέους Αίας-Μια πολιτική προσέγγιση της τραγωδίας>>, σσ. 9-10.

και βέβαιη χρονολόγηση του έργου μας επιτρέπει ν' αξιολογήσουμε έμμεσες αναφορές σε ιστορική πραγματικότητα. Όμως μέσα από την τραγωδία αναγνωρίζουμε δομές που παραπέμπουν στη διαχρονικότητα περισσότερο παρά στην αυστηρή αναφορά σε μια ιστορική περίοδο<sup>114</sup>.

### **Θέματα σκηνικής παρουσίας**

Ο Αίας θέτει ορισμένα σκηνικά προβλήματα που αναζητούν λύση. Στον πρόλογο η Αθηνά είναι άορατη για τον Οδυσσέα, επομένως είναι δύσκολο να δεχθούμε ότι η θεά θα ήταν ορατή στον Αίαντα, για το κοινό βέβαια ίσως να ήταν ορατή. Έτσι κάπως βλέπει το θέμα αρχαίος σχολιαστής, ενώ σύγχρονοι μελετητές διαφοροποιούνται. Υποθέτουν ακόμα τη χρήση εκκυκλήματος για την πρώτη εμφάνιση του Αίαντα και για τη σκηνή της αυτοκτονίας. Όσον αφορά την πρώτη εμφάνιση μήπως θα ήταν αρκετό ένα απλό άνοιγμα της σκηνικής πύλης, όπως φαίνεται να δείχνει και η προστακτική <<ανοίγετε>> στ. 334, που αντιστοιχεί στην εντολή προς τους θεράποντες <<κλείστε γρήγορα τη σκηνή>> στ. 593. Ίσως όμως να ήταν συνθηματική φράση για τη χρήση του εκκυκλήματος. Εντελώς αβέβαιος είναι ο τρόπος με τον οποίο παραστάθηκε ο θάνατος του ήρωα αφού είναι αδύνατο να φανταστούμε την αυτοκτονία πάνω στο λογείο. Μπορεί να υποθέσει κανείς μια σκηνή πάνω σε κυλιόμενη εξέδρα, όμως σύμφωνα με μελετητές, πιο πειστική φαίνεται η χρήση ενός παρασκηνίου. Σε αυτό συνηγορεί και η λέξη νάπος (892 στ.), κάποιιοι θάμνοι θα μπορούσαν να κρύψουν το πτώμα από τα μάτια του κοινού και να δοθεί ευκαιρία στον υποκριτή να απομακρυνθεί για να αναλάβει το ρόλο του Τεύκρου<sup>115</sup>. Δεν μπορεί να θεωρηθεί και τελείως απίθανο οι θεατές απλώς να φαντάζονταν την αλλαγή σκηνής, ακούγοντας ότι ο Αίας βρίσκεται τώρα σε ένα ερημικό μέρος, αυτό να ήταν αρκετό.

Όλα αυτά παραμένουν απλές εικασίες αφού από το αρχαίο δράμα μας έχουν σωθεί μόνο τα κείμενα, κάτι που σίγουρα είναι αναμφισβήτητης αξίας, λείπουν όμως όλα τα άλλα στοιχεία που συνέχουν μια θεατρική παράσταση. Ερωτήματα σκηνικής διευθέτησης προκύπτουν και στο τέλος του έργου στους στ.1402-1420 σχετικά με τις προετοιμασίες της τελετής της ταφής. Σύμφωνα με το υπάρχον κείμενο (πιθανόν να μην είναι το αρχικό) ο Τεύκρος δίνει οδηγίες σε τρεις διαφορετικές ομάδες. Το

114. Βλ. Έν Κύκλω, 1998, σσ. 33-34, 37-38.

115. Βλ. Lesky, 2003<sup>4</sup>, σ. 319.

ζήτημα είναι αν αυτή η τριχοτόμηση γίνεται μπροστά στα μάτια του κοινού, με τις δυο ομάδες να αποχωρούν από τις δυο εισόδους και την τρίτη να μπαίνει στο κατάλυμα. Μετά ή πριν την αποχώρηση του χορού θα μεταφερόταν το πτώμα του νεκρού από τους δικούς του; Αν γινόταν έτσι το συνολικό αποτέλεσμα θα ήταν ο κατακερματισμός αντί της ενότητας που απαιτεί το τέλος του έργου<sup>116</sup>. Συνεπώς είναι προτιμότερο να σκεφτεί κανείς μια νεκρική πομπή στην οποία όλοι λαμβάνουν όλο μέρος. Μετά τα λόγια του Τεύκρου προς τις ομάδες του χορού ο νεκρός τον οποίο σηκώνει ο Τεύκρος στ.1411 με τη συμβολική συμμετοχή του παιδιού τίθεται σε φορείο που πιθανόν φέρουν οι ακόλουθοι που τους καλεί στ.1413-1414. Οι δικοί του συνοδεύουν το νεκρό ενώ ο χορός διαιρεμένος στα τρία αποτελεί τη συνοδεία<sup>117</sup>. Το αίσθημα του τέλους πάντως δεν είναι πλήρες. Το μόνο που ξέρουμε σίγουρα είναι ότι οι Ατρείδες δεν θα παραστούν και ο ρόλος του Οδυσσέα θα είναι περιορισμένος.

### **Η αποτελεσματικότητα της τραγωδίας**

Είναι γενικά αποδεκτό ότι η αρχαία ελληνική τραγωδία παριστάνει ακραίες και συχνά αποκρουστικές πράξεις ή καταστάσεις των ηρώων της, φόνους συγγενικών προσώπων, αυτοκτονίες, θανάτους επώδυνους, χρόνιες ασθένειες κτλ. Όλα αυτά ανήκουν στο απώτερο μυθικό παρελθόν κινητοποιούν τους μηχανισμούς της φαντασίας και ταύτισης των θεατών με τον πάσχοντα ήρωα, εγείροντας στο κοινό τα συναισθήματα του ελέου και του φόβου (με βάση τον αριστοτελικό ορισμό της τραγωδίας).

Το υλικό για την παραγωγή της οικείας ηδονής στην τραγωδία είναι ο έλεος και ο φόβος που είναι κατά βάθος παραπληρωματικά συναισθήματα σαν όψεις του ίδιου νομίσματος γιατί ο οίκτος με τη δύναμη της φαντασίας μεταφέρει το θεατή στη θέση του θύματος και ο φόβος του κινητοποιεί το συναίσθημα να μη βρεθεί στην ίδια θέση.

Μια κατάσταση που επιλέγουν συχνά οι τραγικοί ποιητές για τη διέγερση του ελέου είναι η ικεσία, θεσμός γνωστός από τον Όμηρο και τον συναντήσαμε στην τραγωδία Αίας. Αυτή η διέγερση του οίκτου μεγαλώνει με την παρουσία μικρών παιδιών. Υπενθυμίζεται η σκηνή ικεσίας στον Αίαντα με το μικρό Ευρυσάκη να γονατίζει (σύνηθες τελετουργικό) και να προσφέρει μαλλιά στο νεκρό σώμα του πατέρα του. Εδώ όμως αποδέκτης της ικεσίας είναι ένας νεκρός και επικαλείται ο

116. Βλ. Garvie, 2010, σσ . 280, 381.

117. Βλ. Μπάλλας, 1998<sup>2</sup>, σ. 181.

ικέσιος Δίας να τους προστατεύσει . Σίγουρα αυτή η σκηνή θα πολλαπλασιάσει τη διέγερση οίκτου από το κοινό. Έλεος δείχνει και ο Οδυσσέας για το νεκρό ήρωα.

Συνταρακτικές επίσης είναι οι σκηνές μανίας που παρουσιάζονται με χαρακτηριστικό παράδειγμα τον Αίαντα του Σοφοκλή που εξετάσαμε στην παρούσα μελέτη και είναι εξίσου αποτελεσματικές στη διέγερση του έλεου και του φόβου. Σκηνές μανίας και σκηνές ικεσίας είναι συγγενικές, αφού υποδεικνύουν το κοινό ανθρωπολογικό υπόβαθρο που υπόκειται σε κάθε ανθρώπινη μοίρα και διαχωρίζει θνητούς από θεούς<sup>118</sup>.

Τα συναισθήματα του έλεου και του φόβου θα οδηγήσουν στην κάθαρση (αριστοτελικός όρος δύσκολος για τους μετέπειτα ερμηνευτές). Περισσότερο ενδεικτική για την κάθαρση φαίνεται η άποψη ότι τα από σκηνής παθήματα καθαίρονται από γεγονότα σε δρώμενα τέχνης και η αισθητική αρτιότητα του καλλιτέχνη μεταμορφώνει το δυσάρεστο συναίσθημα σε ευχαρίστηση (ηδονή της τραγωδίας). Το θέατρο συμπληρώνει και βαθαίνει την εμπειρία του θεατή, μεγαλώνοντας την ανθρωπογνωσία του<sup>119</sup>. Δεν είναι άσχετη με αυτό και η χρήση της λέξης διδασκαλία για την παράσταση της τραγωδίας.

Όσο αφορά την τραγωδία που μελετήσαμε η αναγνώριση του Αίαντα από τον Οδυσσέα είναι η τελική απόδειξη του μεγαλείου του αφού τον παραδέχεται ακόμα και ο εχθρός του. Η αίσθηση της τραγικότητας όμως διατηρείται, όχι μόνο λόγω του πόνου και του θανάτου αλλά επειδή πολλά προβλήματα και παράδοξα παραμένουν άλυτα. Ο Αγαμέμνων δεν κατανοεί την αρχή της εναλλαγής που του προτείνει ο Οδυσσέας αλλά η καθιερωμένη υποχρέωσή του να βλάψει τον εχθρό του συγκρούεται με την υποχρέωση που έχει απέναντι στους φίλους του και υποχωρεί. Τις ίδιες αξίες υποστήριζε και ο Αίας, αρνήθηκε την αρχή της εναλλαγής, όμως απέρριψε τις συμβουλές των φίλων του. Η αποκατάστασή του εξασφαλίζεται όχι από φίλους αλλά από τον εχθρό του. Ακόμα και η ταφή δεν οριστικοποιεί τη λύση της φιλονικίας, θα γίνει όχι στο κέντρο της κοινότητας αλλά στην έρημη ακτή, χωρίς τη συμμετοχή των Ατρείδων και με περιορισμένο το ρόλο του Οδυσσέα. Το έργο κλείνει με ένα τυπικά σοφόκλειο μείγμα επιτυχίας και αποτυχίας<sup>120</sup>.

118. Βλ. Ιακώβ, 2001<sup>2</sup>, σσ . 73,74,83.

119. Βλ. Δρομάζου, Ιω. Στ. (1982<sup>6</sup>), *Αριστοτέλους Ποιητική-Εισαγωγή, Μετάφραση, Σχόλια*, Κέδρος, σσ. 174-176.

120. Βλ. Garvie, 2010, σσ. 29-30.

### Γλωσσική-υφολογική προσέγγιση του έργου

Ο ίδιος ο ποιητής, σύμφωνα με δική του μαρτυρία, ξεχώρισε στη δημιουργική του πορεία τρία στάδια, που τον οδήγησαν από την εξάρτησή του από τον Αισχύλο πρώτα, στο δύσκαμπτο και επιτηδευμένο (πικρόν και κατάτεχνον) και τέλος στην αρτιότητα της έκφρασης του ήθους. Οι επτά σωζόμενες τραγωδίες του όμως καλύπτουν ένα ευρύ χρονικό φάσμα και δεν έχουμε στη διάθεσή μας κανένα πρώιμο έργο του, ώστε να συλλάβουμε αυτή την τρίτοβάθμια εξέλιξη του ποιητή. Πραγματικά γλώσσα και ύφος των αρχαιότερων έργων και κυρίως του Αίαντα περιέχουν χαρακτηριστικά που αντιστοιχούν στο δεύτερο στάδιο και προοιωνίζουν την ωριμότητα της δημιουργίας στα μεταγενέστερα έργα του.

Εξετάζοντας τη γλώσσα του Σοφοκλή παρατηρούμε ότι στα αρχαιότερα έργα (Αίας) υπάρχουν χαρακτηριστικές εκφράσεις του Αισχύλου, χωρίς ωστόσο να επικρατεί αισχυλικός τόνος. Επίσης τα δάνεια από την γλώσσα του Ομήρου και των λυρικών είναι περισσότερα από ό,τι στα μεταγενέστερα έργα. Γενικά σε αυτό το στάδιο μια τάση για χρωματισμό και υπερφόρτιση της γλώσσας προδίδει ακόμη ίχνη αρχαϊκά: λόγου χάρι οι αποκλίσεις από την τυπική μορφή στο σχηματισμό λέξεων, τα επιρρήματα που δεν παράγονται από επίθετα, και πάνω από όλα η τάση για χρησιμοποίηση σύνθετων και στερητικών επιθέτων. Ο Αίας επίσης, με τη φραστική του πληθωρικότητα εδώ και εκεί, μαρτυρεί ότι ο Σοφοκλής δεν είχε οδηγήσει ακόμη τη γλωσσική του έκφραση στην τελειότητά της: λ.χ. σε πολύ μικρό διάστημα (στ. 1131, 1156, 1288, 1384) εμφανίζεται στο τέλος του στίχου ένα ελάχιστο περιεκτικό παρών, μια επανάληψη που μάταια θα αναζητούσαμε στα μεταγενέστερα έργα.

Στον Αίαντα διαπιστώνουμε ήχο και πλούτο εικόνων από τον ηρωικό κόσμο, επιβλητικές λέξεις και έναν τρόπο διογκωμένου λόγου που αργότερα γίνεται σπανιότερος. Η γλώσσα του Σοφοκλή στην εξέλιξή της όσο μπορούμε τουλάχιστον να την παρακολουθήσουμε τείνει προς έναν ταχύτερο ρυθμό και μια απλούστερη μορφή. Αυτό σημαίνει μεγαλύτερη δεξιότητα στην έκφραση του ήθους, όχι όμως και ιδιαίτερη προσέγγιση στην καθημερινή γλώσσα.

Περνώντας στην εξέταση του σοφοκλείου δράματος σε υφολογικό επίπεδο παρατηρούμε πως το ύφος των έργων του, το οποίο και οι αρχαίοι εκτιμούσαν ιδιαίτερα, χαρακτηρίζεται για την ισορροπία και το μέτρο των λεξιλογικών επιλογών και των εκφραστικών μέσων. Μεγάλο μέρος από τη δραματική αποτελεσματικότητα του Σοφοκλή βασίζεται στο γεγονός ότι φράση και στίχος βρίσκονται σε μια σχέση

που παρόλη την αρμονία τους, δεν υπολείπεται καθόλου σε ένταση. Εδώ εκφράζεται μια βασική αρχή της αττικής κλασικής τέχνης: η ελευθερία μέσα στη μορφική αυστηρότητα. Είναι ενδεικτικό ότι στο θέμα του διασκελισμού ο Σοφοκλής έχει μεγαλύτερη ευελιξία από τον Ευριπίδη. Πολλή από την ευλυγισία του ο σοφόκλειος διάλογος τη χρωστά στη στενή συνάφεια των τριμέτρων του. Εδώ ανήκει και το λεγόμενο σχήμα σοφόκλειον, κατά το οποίο συντακτικά προκλητικές λέξεις εμφανίζονται στο τέλος του στίχου και έτσι δημιουργούν τη στενότερη κατά το δυνατόν σύνδεση με τον επόμενο στίχο.

Το ύφος αυτού του τραγικού της ακμής της κλασικής Ελλάδας στέκει ανάμεσα στη μεγαλειώδη ορμή του Αισχύλου και στο εναλλασσόμενο με ήρεμους στοχασμούς οξύ πάθος του νεώτερου τραγικού. Το ύφος αυτό μπορεί να εκφράσει ακόμα και τη φοβρότερη κατάσταση σε μια μορφή απόλυτα συμμορφωμένη με δεσμεύσεις που επιβάλλει η ευγένειά της.

Δεν επαναλαμβάνει τη βίαιη δύναμη της αισχύλειας μεταφορικής γλώσσας. Με το σκυθρωπό ύφος ορισμένων παρομοιώσεων επιδιώκεται η αποτελεσματικότητα της ατμόσφαιρας παρά η απόλυτη ακρίβεια της λεπτομέρειας. Στην εξέλιξη της γλωσσικής έκφρασης που αναφέρθηκε, αντιστοιχεί διαπίστωση ότι τα έργα της γερωντικής ηλικίας περιέχουν σημαντικά λιγότερες εικόνες από τα έργα προγενέστερων περιόδων<sup>121</sup>.

Η έκφραση του Σοφοκλή, σαφής και φυσική χρησιμοποιεί με μέτρο τη μεταφορά και ανατρέχει συχνά σε αντιθετικά σχήματα, πράγμα ευδιάκριτο στην τραγωδία Αίας ανάμεσα στο πρώτο και στο δεύτερο μέρος, στους ήρωες και τις αξίες που εκπροσωπούν. Η αντιπαράθεση των αντίθετων αποτελεί το δομικό κλειδί του σοφόκλειου κειμένου τόσο σε εκφραστικό όσο και σε σκηνικό επίπεδο, αφού συχνή είναι η παρουσίαση αντιθετικών καταστάσεων. Η αντίθεση αντιμετωπίζεται ως εστία συγκρούσεων, με βάση την εννοιολογική της αξία. Ενίοτε από την ασυναίσθητη αμφισημία των λέξεων πηγάζουν τα γεμάτα πάθος φαινόμενα της τραγικής ειρωνείας<sup>122</sup>. Το ύφος του ποιητή θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως έκφραση του κλασικού στον αττικό 5<sup>ο</sup> αιώνα. Θα μπορούσαμε εδώ να μιλήσουμε για ύφος <<Παρθενώνα>>.

121. Βλ. Lesky, 2003<sup>4</sup>, σσ . 443-444.

122. Βλ. Montanari, 2010<sup>2</sup>, σσ . 412-413.



## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Ο Σοφοκλής έγραψε μεμονωμένα έργα για συγκεκριμένα θέματα και όχι μια σειρά από ενσαρκώσεις του ηρωικού χαρακτήρα, αν και ο τρόπος με τον οποίο πραγματευόταν τον ηρωικό χαρακτήρα, καθοριζόταν από μια ορισμένη κοσμοθεωρία, αξιοπρόσεκτα σταθερή. Θα ήταν όμως παρακινδυνευμένη μια γενίκευση, αφού οι ήρωες μπορεί να μοιάζουν σε θεμελιακά σημεία, όμως ότι πράττουν και ότι υφίστανται φωτίζει τους ίδιους και το δικό τους κόσμο, που διέπεται από τους θεούς. Αν στραφούμε στην πρώιμη τραγωδία Αίας θα δούμε τον ήρωα με ένα διαφορετικό και εξίσου ασυνήθιστο τρόπο να είναι απομονωμένος στο δικό του κόσμο καθηλώνεται σε μια αδικία και πάσχει ενώ η θεά παίζει το δικό της ρόλο. Δε διαφέρουν οι αδικίες και τα πάθη στους ήρωες και των υπόλοιπων έργων, όμως το κάθε έργο του Σοφοκλή είναι αυθύπαρκτο με τις δικές του καταστάσεις, το δικό του σχέδιο, τις δικές του παραλλαγές, πάνω σε κοινά θέματα. Και είναι πολλά τα κοινά θέματα, ηθικά, κοινωνικά, θρησκευτικά, πολιτικά που περιέχονται μέσα στα λίγα σωζόμενα έργα του όπως τα είδαμε και στην τραγωδία που μελετήσαμε.

Μπορεί ο Αίας να αρνήθηκε έναν κόσμο που άλλαζε, όμως αυτός ο κόσμος του αναγνώρισε τη θέση που του άρμοζε ως ήρωα, χάρη ενός υποτιθέμενου εχθρού του, ανθρώπου με τις ικανότητες της πόλης, οπότε η σχέση ηρωικού κόσμου και πόλης-κράτους είναι αμοιβαία. Η πόλη χρειάζεται τους ήρωες της ως πρωτεργάτες μεταβολών και αναθεωρήσεων και οι ήρωες χρειάζονται την πόλη για να λειτουργούν με αυτή τους την ιδιότητα<sup>123</sup>. Ο Σοφοκλής υψώνοντας την ποιητική του ματιά προς τον κόσμο των θεών και τη δικαιοσύνη που επιβάλλουν ως τιμωρία προς κάποια ύβρη, έβρισκε κάποιο βαθύ νόημα προς την ιδέα του ήρωα, που και αυτός, με μια σκληρή δικαιοσύνη μοίραζε τα καλά στους φίλους και τα δεινά στους εχθρούς. Αποδεικνύεται ότι η θεία δίκη έχει μια ομοιότητα με εκείνη την ανταποδοτική δικαιοσύνη που επιζητούν οι ήρωες, προκαλώντας τα τραγικά γεγονότα, οπότε η ανθρώπινη φύση και κοινωνία αντανakλούν τα προστάγματα των θεών ή αντανakλώνται σε αυτά<sup>124</sup>.

Στον Αίαντα στο πρώτο μέρος φαίνεται ο ομηρικός ή αριστοκρατικός ή συντηρητικός κατ' άλλους Σοφοκλής που στρέφει τα νώτα του στο σύγχρονό του κόσμο ή τον αντιμετωπίζει με το παράδειγμα ενός χαμένου ηρωισμού. Στο δεύτερο

123. Βλ. BELEKOS, <<Σοφοκλέους Αίας-Μια πολιτική προσέγγιση της τραγωδίας>>, σ. 11.

124. Winnington-Ingram, 1999, σσ. 418, 449.

μέρος όμως φαίνεται ο Σοφοκλής της σύγχρονης του εποχής, που ασχολείται με θέματα πολιτικά και θέτει το νέο του ήρωα ως πολίτη μιας κοινότητας με έλεος και ανθρωπισμό. Κανένας δραματουργός δεν αποτύπωσε πιο έντονα τη σφραγίδα του πάνω στα έργα του, χωρίς να προβάλλει σε αυτά την προσωπικότητά του ή να διαφημίσει τις δικές του απόψεις. Όχι πως ο Σοφοκλής ήταν άσχετος με τις σκέψεις της εποχής του, αλλά όπως δεν επιδεικνύει την τεχνική του πρωτοτυπία, έτσι φαίνεται αδιάφορος να εμφανίσει τον εαυτό του στην πρωτοπορία της προοδευτικής διάνοησης.

Ο Σοφοκλής ήταν δραματουργός με διάνοια και ματιά και διατήρησε μια αξιοθαύμαστη συνέπεια από την αρχή ως το τέλος της μακράς του σταδιοδρομίας, ώστε ο όρος σοφόκλειος δεν είναι κενός περιεχομένου. Πίσω από τα δραματικά γεγονότα και τους ήρωες του λανθάνουν μεγάλα θεμελιακά προβλήματα και για τον άνθρωπο της εποχής μας. Για την αποτελεσματικότητα του έργου του Σοφοκλή γράφει ο Holderlin στο γνωστό του επίγραμμα <<Sophokles>>: <<Μάταια δοκίμασαν πολλοί, τερπνά να εκφράσουν την ύψιστη τέρψη, κι αυτή, τέλος, εδώ μου αποκαλύπτεται, εδώ, μες στην οδύνη>>. Αυτή την ύψιστη τέρψη προκαλεί η τραγωδία του Σοφοκλή και δίκαια θεωρείται ότι έφτασε την αρχαία τραγωδία στην ύψιστη κορύφωσή της<sup>125</sup>.

125. Βλ. Lesky, 2003<sup>4</sup>, σ. 456.

## **ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

Finglass, P. J. (2012), <<Ajax>>, στο A. Markantonatos (επιμ.) (2012), Brill's Companion to Sophocles (Leiden and Boston).

Garvie, A. F. (1998), *Sophocles: Ajax* (Γουόρμινστερ), (Ελληνική Μετάφραση: (2010), μτφ. Ν. Τζένου, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα.

Lesky, A. , 2003<sup>4</sup>, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, Τόμος Α, Μετάφραση Νίκος Χ. Χουρμουζιάδης, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα.

Lesky, A. 2006<sup>5</sup>, *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, Μετάφραση Α. Γ. Τσοπανάκη, Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη α.ε, Θεσσαλονίκη.

Montanari, F. , 2010<sup>2</sup>, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, Επιμέλεια Δανιήλ Ιακώβ- Αντώνιος Ρεγκάκος, Μετάφραση Σπύρος Κουτράκης- Δήμητρα Κουκουζίκη- Κατερίνα Σιββά, University Studio Press, Θεσσαλονίκη.

Winnington-Ingram, R.P. 1999, *Σοφοκλής. Ερμηνευτική προσέγγιση*, μετ. Ν. Πετρόπουλου-Χ. Φαράκλα, εκδ. Ινστιτούτο του Βιβλίου- Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα.

Δρομάζου, Ιω. Στ. (1982<sup>6</sup>), *Αριστοτέλους Ποιητική-Εισαγωγή, Μετάφραση, Σχόλια*, Κέδρος.

Έν Κύκλω , 1998, *Σοφοκλής Αΐας-Εισαγωγή/Μετάφραση*, Επιμέλεια Μαίρη Ι. Γιόση, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου-Όψεις /5, Αθήνα.

Δ.Ι. , Ιακώβ, 2001<sup>2</sup>, *Η ποιητική της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα.

Π. Λορεντζάτος, 1932, *Σοφοκλέους Αΐας*, Εστία, Αθήνα.

Α. Αθ. Μπάλας, 1998<sup>2</sup>, *Σοφοκλέους Αΐας-Εισαγωγή/Μετάφραση*, Σχόλια Κειμένου: Α.Θ. Καραπαναγιώτη, Εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα.

[www.academia.edu/THEMIS](http://www.academia.edu/THEMIS) BELEKOS, <<Σοφοκλέους Αΐας-Μια πολιτική προσέγγιση της τραγωδίας>>.