

ΑΙΑΣ ΜΕΤΑΤΡΑΓΙΚΟΣ;

Η πρώτη κατά σειρά τραγωδία στο corpus των σωζόμενων σοφοκλείων δραμάτων, ο Αίας, έχει αποτελέσει αντικείμενο διάφορων ερμηνευτικών προσεγγίσεων: ανάλογα με την περιρρέουσα ατμόσφαιρα και τους προβληματισμούς της φιλολογικής επιστήμης, η έρευνα έχει ασχοληθεί με τη θεματική ενότητα¹ και την ασυνήθιστη δομή του,² με την ανίχνευση του θρησκευτικού υπόβαθρου του δράματος³ και τον αφηρωισμό του Αίαντα,⁴ καθώς και με τη διαπλοκή της τραγωδίας με την πολιτική επικαιρότητα της εποχής της.⁵ Οι προσπάθειες έχουν επικεντρωθεί κυρίως στη μελέτη της μορφής του πρωταγωνιστικού προσώπου και στην έκταση της προσωπικής ενοχής του ήρωα, στην ανάλυση του περίφημου πλαστού λόγου

Θερμές ευχαριστίες οφείλονται στον καθηγητή κ. Δανιήλ Ιακώβ για τις εύστοχες παρατηρήσεις του κατά τη διάρκεια της συγγραφής του παρόντος άρθρου.

1. Βλ. B. Tyrrell, «The Unity of Sophocles' *Aias*», *Arethusa* 18 (1985) 155-178, και Chr. Eucken, «Die thematische Einheit des sophokleischen *Aias*», *WJA* 17 (1991) 119-133. Γενικά για σχετική με το δράμα βιβλιογραφία βλ. A. Lesky, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, τ. Α', μτφρ. Ν. Κουρμουζιάδης, Αθήνα 1987, σ. 301 σημ. 1.

2. Η ασυνήθιστη δομή του δράματος αποτέλεσε αντικείμενο σχολιασμού ακόμη και στην αρχαιότητα: μετὰ γὰρ τὴν ἀναίρεσιν ἐπεκτείνεται τὸ δράμα θελήσας ἐψυχεύσαστο καὶ ἔλυσεν τὸ τραγικὸν πάθος (αρχαία σχόλια για τον στ. 1123 σύμφωνα με τον Α. Γ. Χριστοδούλου, *Τα αρχαία σχόλια εις Αίαντα του Σοφοκλέους*, Αθήνα 1977, σ. 227). Για το συγκεκριμένο θέμα και για σχετική βιβλιογραφία βλ. T. von Wilamowitz-Moellendorf, *Die dramatische Technik des Sophokles*, Βερολίνο 1917· B. Gruetter, *Untersuchungen zur Struktur des sophokleischen Aias*, διδ. διατριβή, Kiel 1971· J. Tyler, «Sophocles' *Aias* and sophoclean Plot Construction», *AJPh* 95 (1974) 24-42, ιδ. σσ. 31 κ.ε.· T. K. Hubbard, «The architecture of Sophocles' *Aias*», *Hermes* 131 (2003) 158-171, ιδ. σ. 158 σημ. 1.

3. Γενικά για τη σχέση της τραγωδίας με λατρευτικές πρακτικές και ειδικότερα για την τελετή της ταφής του Αίαντα βλ. P. E. Easterling, «Tragedy and Ritual», στο R. Scodel (επιμ.), *Theater and Society in the classical World*, Michigan 1993, σσ. 7-23, ιδ. 9-17, ενώ για τον συσχετισμό των θρησκευτικών τελετών με τις δραματικές παραστάσεις βλ. E. Krummen, «Ritual und Katastrophe. Rituelle Handlung und Bildersprache bei Sophokles und Euripides», στο F. Graf κ.ά. (επιμ.), *Ansichten griechischer Rituale. Festschrift für W. Burkert*, Στουτγάρδη - Λυψία 1998, σσ. 296-325.

4. Για την ηρωολατρεία και για την ηρωοποίηση του Αίαντα βλ. προσφάτως Hubbard, ό.π., 158, και σημ. 2 για σχετική βιβλιογραφία. Για τη λατρεία του Αίαντα στην Αθήνα βλ. επίσης L. R. Farnell, *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality*, Οξφόρδη 1921, σσ. 305-310· P. Burian, «Supplication and Hero Cult in Sophocles' *Aias*», *GRBS* 13 (1972) 151-156, καθώς και A. Henrichs, «The Tomb of Aias and the Prospect of Hero Cult in Sophokles», *ClAnt* 12 (1993) 165-180 (με σχετική βιβλιογραφία).

5. Για τον συσχετισμό του Αίαντα με τη σύγχρονή του πολιτική επικαιρότητα βλ. ενδεικτικά J. A. S. Evans, «A Reading of Sophocles' *Aias*», *QUCC* 66 (1991) 67-85, και Chr. Meier, *Η πολιτική τέχνη της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, μτφρ. Φλ. Μανακίδου, Αθήνα 1997, σσ. 200-222.

(Trugrede)⁶ και στη διερεύνηση της συνάφειας των μερών του δράματος.⁷ Η πιο πρόσφατη δοκιμή προσέγγισης του *Αίαντα* είναι η μεταθεατρική. Με αφορμή τον πρόλογο του έργου ο Marc Ringer και ο Gregory Dobron δίνουν ιδιαίτερη έμφαση στην τραγωδία ως παράσταση και επαναφέρουν προς συζήτηση κάποια από τα βασικά θέματα που απασχολούν τη μετατραγική θεωρία με κυριότερο από αυτά το ζήτημα του «θεάτρου εν θεάτρω».⁸ Στο πλαίσιο αυτό σκοπός του παρόντος άρθρου είναι να συζητηθούν και να αναλυθούν εκείνα τα σημεία του δράματος, και κυρίως του προλόγου, που χρησιμοποιούνται ως ερείσματα της μεταθεατρικής θεωρίας, προκειμένου να διαπιστωθεί αν όντως η συγκεκριμένη τραγωδία παρέχει πρόσφορο έδαφος για την εφαρμογή τέτοιου είδους αναλύσεων.

Ο *Αίας* είναι η μοναδική από τις τραγωδίες του Σοφοκλή στον πρόλογο της οποίας εμφανίζεται κάποια θεότητα, συγκεκριμένα η Αθηνά (1-133).⁹ Βάσει των επιταγών του play-within-a-play¹⁰ οι μεταθεατρολόγοι

6. Για τις διάφορες ερμηνευτικές απόπειρες του πλαστού λόγου βλ. Lesky, ό.π., σσ. 308-310 και 318, ενώ για σχετική βιβλιογραφία βλ. Krummen, ό.π., σ. 301 σημ. 13. Επισκόπηση της πιο πρόσφατης βιβλιογραφίας και των ερμηνευτικών προτάσεων προσφέρει η H. Gasti, «Ajax' Trugrede: its meaning and dramatic function», *Arctos* 31 (1997) 19-40, και ο Hubbard, ό.π., 161 κ.ε. Ενδεικτικά βλ. επίσης M. Sicherl, «Die Tragik des Aias», *Hermes* 98 (1970) 14-37, ειδικά σσ. 16-17, και «The Tragic Issue in Sophocles' Ajax», *YCLS* 25 (1977) 67-98, ιδ. σσ. 69 κ.ε. J. Moore, «The Dissembling-Speech of Ajax», *YCLS* 25 (1977) 47-66. P. T. Stevens, «Ajax in the Trugrede», *CQ* 36 (1986) 327-336. Gr. Crane, «Ajax, the Unexpected, and the Deception Speech», *CPh* 85 (1990) 89-101. Eucken, ό.π., 126-132, και Evans, ό.π.

7. Σχετικά βλ. K. Lahmer, «Wahnsinn und Wissen als dominantes Strukturmerkmal im *Aias* des Sophokles», *SIFC* 2 (1984) 174-192, ιδ. σσ. 191-192. Lesky, ό.π., σσ. 315-316. M. Heath, *The Poetics of Greek Tragedy*, Λονδίνο 1987, σσ. 195-197, και R. Minadeo, «The Thematic Design of the *Ajax*», *Dioniso* 62 (1992) 47-70. Ο T. B. Webster, *Εισαγωγή στον Σοφοκλή*, μτφρ.-επιμ. Ι. Μπάρμπας, Θεσσαλονίκη 1996, σσ. 123-124, ήταν ο πρώτος που έκανε λόγο για δίπτυχη σύνθεση των σοφόκλειων δραμάτων, η οποία όμως δεν συνιστά αυτομάτως διάσπαση των τραγωδιών σε δύο μέρη.

8. Βλ. M. Ringer, *Electra and the Empty Urn. Metatheater and Role-Playing in Sophocles*, Chapel Hill 1998, σ. 31, όπου ο *Αίας* χαρακτηρίζεται ως «βαθύτατα μεταθεατρικό δράμα», και G. W. Dobron, *Figures of Play. Greek Drama and Metafictional Poetics*, Οξφόρδη 2001, σσ. 57 κ.ε. Στην Ελλάδα τη μεταθεατρική προσέγγιση του δράματος εκπροσωπεί η Ε. Καράμπελα, «Ορια τόλμης και σωφροσύνης και όροι αυτοκαταστροφής ή θειική και ανθρωπινή σκηνοθεσία στον *Αίαντα* του Σοφοκλή», στο Δ. Ιακώβ - Ε. Παπάζογλου (επιμ.), *Θυμέλη. Μελέτες χαρισμένες στον καθηγητή Ν. Χ. Χουρμουζιάδη*, Ηράκλειο 2004, σσ. 63-78.

9. Η παρουσία ενός θεού που συμμετέχει σε στιχομυθία εκθετικού προλόγου είναι πράγματι μοναδική σε όλες τις σωζόμενες τραγωδίες του Σοφοκλή σε αντίθεση με εκείνες του Ευριπίδη. Γενικά για τους προλόγους της αρχαίας τραγωδίας βλ. D. Roberts, «Beginnings and Endings», στο J. Gregory (επιμ.), *A Companion to Greek Tragedy*, Οξφόρδη 2005, σσ. 136-148, ενώ για μια σύγκριση μεταξύ Σοφοκλή και Ευριπίδη αναφορικά με το στήσιμο των προλόγων βλ. M. Imhof, *Bemerkungen zu den Prologen der sophokleischen und euripideischen Tragödien*, Winterthur 1957, σσ. 38-45, και Ch. Segal, «Tragic Beginnings: Narration, Voice, and Authority in the Prologues of Greek Drama», *YCLS* 29 (1992) 85-112.

10. Σύμφωνα με τη θεωρία του «θεάτρου εν θεάτρω» στο πλαίσιο ενός θεατρικού έργου

υποστηρίζουν ότι η θεά λειτουργεί σαν εσωτερικός σκηνοθέτης (playwright/director-within-the-play) που σχεδιάζει και ελέγχει την υπόθεση, όπως ακριβώς ο Διόνυσος στις *Βάκχες* ή ο Απόλλωνας στην *Άλκηστη*, προετοιμάζοντας παράλληλα τον Οδυσσέα για την γκροτέσκα εμφάνιση του Αίαντα. Με την ίδια λογική ο τελευταίος λειτουργεί σαν εσωτερικός υποκριτής (internal actor), που προορίζεται να γίνει αντικείμενο θέασης τόσο εντός του δράματος όσο και στο θέατρο του Διονύσου, ενώ ο Οδυσσέας αναλαμβάνοντας τον ρόλο του εσωτερικού κοινού (audience-within-the-play) καλείται να παρακολουθήσει εκ του ασφαλούς και υπό την προστασία της θεάς το θλιβερό θέαμα του ήρωα που παρουσιάζεται ενώπιόν του (87 κ.ε.).¹¹ Η στάση της Αθηνάς απέναντι στον Αίαντα και τον Οδυσσέα είναι ανάλογη με τη σχέση που αναπτύσσει ο τραγικός ποιητής με τους δραματικούς χαρακτήρες και το κοινό του: όπως ο Σοφοκλής εμφανίζει τον Αίαντα ενώπιον του εσωτερικού κοινού, έτσι παρουσιάζει και τους τρεις ήρωες μπροστά στους αθηναίους θεατές. Με αυτά τα δεδομένα και για να ενισχυθεί η θεωρία του «θεάτρου εν θεάτρω» εικάζεται ότι ο ποιητής εκμεταλλεύεται την ευκαιρία και τη δυνατότητα που του παρέχει η λέξη *σκηνή* (3) για να δηλώσει όχι μόνο τη σκηνή με την έννοια του καταλύματος του Αίαντα αλλά ουσιαστικά την ίδια τη θεατρική σκηνή.¹² Ο υποδουόμενος τον ρόλο του εσωτερικού υπο-

υπάρχει η δυνατότητα να αναπτυχθεί και να εξελιχθεί παράλληλα μια δευτερεύουσα ιστορία ομόκεντρη με την πρώτη αλλά ήσσονος σημασίας. Μέσα σε αυτήν τη δεύτερη, μικρότερη ιστορία κάποια από τα πρόσωπα του έργου επιφορτίζονται να υποδυθούν πέραν του ενός ρόλους, μετατρέπονται δηλαδή σε εσωτερικούς σκηνοθέτες που κινούν τα νήματα της δράσης, σε εσωτερικούς υποκριτές που ακολουθούν τις σκηνοθετικές οδηγίες όχι του ποιητή αλλά κάποιων δραματικών χαρακτήρων, και σε εσωτερικούς θεατές που παρακολουθούν την εξέλιξη της υπόθεσης.

11. Βλ. Ringer, *ό.π.*, σ. 34· Dobron, *ό.π.*, σσ. 58-59, 62-63· Καράμπελα, *ό.π.*, σσ. 70-72, αλλά και παλαιότερα Lesky, *ό.π.*, σ. 305, ο οποίος θεωρεί τον Οδυσσέα ως τον ιδανικό θεατή του δράματος. Ο Ringer, *αυτ.*, σσ. 104 και 107, εντοπίζει κάποιες αναλογίες μεταξύ του Αίαντα και του Φιλοκτήτη: στον Φιλοκτήτη, τον οποίο ο Dobron, *αυτ.*, σσ. 29 κ.ε., θεωρεί παράδειγμα μεταθεατρικού δράματος και της *mise en abyme*, ο Οδυσσέας καταστρώνοντας τα ύπουλα σχέδιά του βρίσκεται στην ίδια θέση με την Αθηνά ως εσωτερικός σκηνοθέτης που κατευθύνει τις κινήσεις του εσωτερικού υποκριτή, στην προκειμένη περίπτωση του Νεοπτόλεμου. Ο τελευταίος αποτελεί έναν εκπληκτικό συνδυασμό εσωτερικού υποκριτή, ενός χαρακτήρα που υποδύεται έναν δευτερεύοντα ρόλο μέσα στο πλαίσιο του κυρίως ρόλου του, και ενός επί σκηνής κοινού που παρακολουθεί τα βάσανα του Φιλοκτήτη· ο τελευταίος εισέρχεται στη σκηνή ως θέαμα, όπως ακριβώς ο Αίαντας στη φερόνυμη τραγωδία. Το γεγονός, όμως, πως ο Νεοπτόλεμος αποκλίνει με δική του πρωτοβουλία από το αρχικό σχέδιο εξαπάτησης του πληγωμένου ήρωα καταδεικνύει περίτρανα πως δεν πρόκειται για έναν άβουλο και ετεροκατευθυνόμενο χαρακτήρα.

12. Βλ. Ringer, *ό.π.*, σ. 32, και Dobron, *ό.π.*, σσ. 61-62, ο οποίος υποστηρίζει μάλιστα ότι η στρατιωτική σκηνή του Αίαντα ισοδυναμεί και ταυτίζεται με τη θεατρική σκηνή της ενσωματωμένης στο κυρίως δράμα δευτερεύουσας πλαστής ιστορίας. Σύμφωνα με τον

κριτή ήρωας τοποθετείται σε έναν φανταστικό εσωτερικό χώρο πλήρως απομονωμένος από τους υπόλοιπους χαρακτήρες· όταν τελικά εμφανίζεται στη θεατρική σκηνή, τότε τόσο ο ίδιος όσο και η δράση μετατρέπονται σε θέαμα.¹³ Με ανάλογο τρόπο ο Ringer υποστηρίζει ότι στους στ. 346-347 παρακολουθούμε μια αντιστροφή της κατάστασης και των ρόλων, καθώς η Τέκμησσα αναλαμβάνοντας τον ρόλο της Αθηνάς παρουσιάζει τον Αίαντα και την απαξίωσή του στον χορό των ναυτών, ο οποίος παίζει πλέον τον ρόλο του Οδυσσέα, του εσωτερικού δηλαδή θεατή. Καθώς η υπόθεση εξελίσσεται, ο Αίαντας μετατρέπεται αργότερα, στην αποκαλούμενη *Trugrede* (646-692) και κατά τη διάρκεια του μονολόγου που εκφωνεί πριν από την αυτοκτονία του (815-865), ο ίδιος σε σκηνοθέτη αναλαμβάνοντας τον έλεγχο της κατάστασης και πρωταγωνιστώντας αυτήν τη φορά σε μια πράξη που σκηνοθετεί αυτοπροσώπως και που παρακολουθούν η Τέκμησσα, ο Ευρυσάκης και ο χορός.¹⁴ Με λίγα λόγια ο δραματικός ποιητής παρουσιάζει επί σκηνής την εικόνα ενός κόσμου αντιστροφής και υποκατάστασης, ο οποίος αντανακλά το φαινόμενο του ίδιου του θεάτρου.

Η παραπάνω θεωρία προκαλεί αρκετές δυσκολίες στην πράξη. Καταρχάς, αν υποστηρίξουμε την άποψη ότι η Αθηνά εμφανίζεται σαν εσωτερικός σκηνοθέτης, τότε αυτομάτως δεχόμαστε ότι ένα από τα πρόσωπα που ενεργούν επί σκηνής είναι παράλληλα και σκηνοθέτης του δράματος στο οποίο συμμετέχει. Η άποψη αυτή είναι εν μέρει προβληματική, καθώς από έναν σκηνοθέτη – τουλάχιστον στο αρχαίο θέατρο – αναμένεται συνήθως να παραμένει εκτός της πραγματικής σκηνικής δράσης και να έχει από κάποια συγκεκριμένη απόσταση την εποπτεία του όλου εγχειρήματος. Αν υποθέσουμε ότι η Αθηνά δεν είναι μόνο ένας δραματικός χαρακτήρας αλλά και ενορχηστρωτής της τραγικής ιστορίας, τότε περιερχόμαστε στη δεινή εκείνη θέση να πρέπει να εναρμονίσουμε στο ίδιο πρόσωπο δύο διαφορετικές λειτουργίες και κατά συνέπεια να θέσουμε υπό αμφισβήτηση την ενότητα της μορφής της θεάς. Έπειτα, αν δεχτούμε την ύπαρξη ενός παντοδύναμου και παντογνώστη σκηνοθέτη που καθοδηγεί τους ήρωες και κατευθύνει την πλοκή, καταργούμε κάθε έννοια προσωπικής εμπλοκής και ανάληψης πρωτοβουλίας, αυτενέργειας αλλά και ατομικής ευθύνης των δραματικών προσώπων.¹⁵

Dobrov τα επιρρήματα *ἔνδον* και *ἔξω* ορίζουν την εσωτερική σκηνή και χαρακτηρίζουν τη θεατρικότητα της εισόδου του ήρωα, ενώ η χρήση της λέξης *σκηνή* αποτελεί μεταθεατρικό σχόλιο για την κοινωνικο-ιστορική εξέλιξη του θεατρικού θεσμού.

13. Βλ. Καράμπελα, *ό.π.*, σσ. 67-68.

14. Βλ. Ringer, *ό.π.*, σσ. 37-38, και Καράμπελα, *ό.π.*, σσ. 76-77.

15. Την ίδια άποψη έχει και ο E. Lefèvre, «Die Unfähigkeit, sich zu erkennen: Sophokles'»

Η ως έναν βαθμό προκαθορισμένη έκβαση της ιστορίας θα καθιστούσε τον Αίαντα σκιώδη και ετεροκατευθυνόμενη φιγούρα, που άγεται και φέρεται στο πλαίσιο ενός προσχεδιασμένου «θεάτρου εν θεάτρω», και θα αποπροσανατόλιζε την προσοχή μας από τη μελέτη των *personae dramatis*, από τα κίνητρα και τις σκοπιμότητες των πράξεών τους, καθώς και από τις συνακόλουθες αντιδράσεις τους.

Η εξέταση του προλόγου μάς οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η θεά δεν λειτουργεί ως εξωτερικός καθοδηγητής της δράσης: η Αθηνά μπορεί να προσκαλεί τον Αίαντα να βγει έξω από τη σκηνή του, δεν του υποδεικνύει όμως πότε να αποχωρήσει από την ορχήστρα, σηματοδοτεί δηλαδή την έναρξη του «θεάματος», όχι όμως και τη λήξη του, όπως θα όφειλε να κάνει ένας αληθινός σκηνοθέτης. Άλλωστε η παρέμβαση της Αθηνάς περιορίζεται στον πρόλογο και έγκειται μόνο στην πρόσκαιρη απώλεια της πνευματικής διαύγειας του ήρωα, καθώς η θεά προκαλεί τη σύγχυση του νου (ἄτρυνον 60), όχι όμως και την πρόθεση του Αίαντα να σκοτώσει τους αντιπάλους του. Από τη στιγμή που ανακτά τη νηφαλιότητά του καλείται ο ίδιος πλέον να αντιμετωπίσει τις συνέπειες των πράξεών του και να αποφασίσει για τη μοίρα του – χαρακτηριστικό είναι μάλιστα το γεγονός ότι στην αρχαία υπόθεση του δράματος παραλείπεται οποιαδήποτε αναφορά στην παρέμβαση της θεάς.¹⁶ Η πορεία του τραγικού προσώπου δεν είναι προδιαγεγραμμένη, αλλά εξαρτάται ευθέως από τον χαρακτήρα και τα ιδεώδη του, ο Ηρακλής λ.χ. σε ανάλογη περίπτωση αποφασίζει να ζήσει.¹⁷ Η αλήθεια είναι ότι στον πρόλογο δεν εκτίθεται λεπτομερώς η εξέλιξη της υπόθεσης, η περιγραφή π.χ. του θείκου σχεδίου είναι ελλιπής, αφού η Αθηνά εκφράζει απλώς την ευχή της να προστατευτούν οι Ατρείδες, πουθενά όμως δεν αναφέρει ρητά ότι προτίθεται να τιμωρήσει τον Αίαντα, επειδή θα διαπράξει ή επειδή έχει ήδη διαπράξει κάποιο σφάλμα.¹⁸ Ακόμη και στην περίπτωση του Οδυσσέα δεν μπορούμε να κάνουμε λόγο για έναν παθητικό, εσωτερικό θεατή της δρά-

Aias», *WJA* 17 (1991) 91-117, ιδ. σ. 101.

16. Βλ. Lefèvre, ό.π., 102-103 και 105. Γενικά για τον ρόλο και τον συμβολισμό της Αθηνάς στο συγκεκριμένο δράμα βλ. M. Simpson, «Sophocles' *Ajax*: His Madness and Transformation», *Arethusa* 2 (1969) 88-103, ιδ. σσ. 91-92. Tyler, ό.π., 24 κ.ε., όπου αναλύονται όλες οι διαστάσεις και τα κίνητρα της παρέμβασης της Αθηνάς, και Lesky, ό.π., σσ. 316-317.

17. Για μια σύγκριση μεταξύ Αίαντα και Ηρακλή βλ. Th. Papadopoulou, *Heracles and Euripidean Tragedy*, Κέμπριτζ 2005, σσ. 167 κ.ε. Βλ. επίσης A. M. Dale, «"Ethos" and "Dianoia": Character and Thought in Aristotle's *Poetics*», στο T. B. L. Webster – E. G. Turner (επιμ.), *Collected Papers of A. M. Dale*, Λονδίνο 1969, σσ. 139-155 (ειδικά για τον Αίαντα σ. 153).

18. Βλ. Papadopoulou, ό.π., σ. 170. Βάσει της μεθόδου που ακολουθεί ο Σοφοκλής στην έκθεση των γεγονότων (βλ. αναλυτικά παρακάτω σ. 292) το τέλος του ήρωα δεν προδιαγράφεται με σαφήνεια στον πρόλογο, αλλά ακούγεται για πρώτη φορά στους στ. 229-230 από το στόμα του χορού.

σης, αφού στην αρχή τουλάχιστον ο ήρωας αναλαμβάνει μόνος του τη διαλεύκανση της σφαγής των ζώνων και την αναζήτηση του δράστη.

Ακόμη και σε επίπεδο λέξεων η μεταθεατρική ερμηνεία του προλόγου είναι μάλλον ατυχής, αφού είναι σαφές ότι στον στ. 3 (*καὶ νῦν ἐπὶ σκηναῖς σε ναυτικάϊς ὄρω*) η λέξη *σκηνή* χρησιμοποιείται για να δηλώσει όχι τον χώρο εκείνο, ο οποίος αντιπροσώπευε στο θέατρο του 5ου αι. π.Χ. αυτό που εμείς σήμερα ονομάζουμε σκηνή θεάτρου, αλλά τις σκηνές των Ελλήνων, το ναυτικό στρατόπεδο των Αχαιών, το οποίο προφανώς αποτελούσε ορατό στο κοινό σκηνογραφικό στοιχείο. Ο επιθετικός προσδιορισμός *ναυτικάϊς* επιβεβαιώνει ότι πρόκειται για τα ευρισκόμενα κοντά στη θάλασσα καταλύματα των Αχαιών,¹⁹ ενώ τα τοπικά επιρρήματα *ἔνδον* (7, 9, 76, 218, 735) και *ἔξω* (74) προσδιορίζουν τον χώρο και τα κτίρια στο επίπεδο της θεατρικής σκηνής και όχι τον χώρο ανάμεσα στη σκηνή και στο κοίλο. Η λέξη *σκηνή* επανέρχεται σε διάφορα σημεία του ίδιου δράματος, όπως επίσης και στο σύνολο των σωζόμενων τραγωδιών,²⁰ τα εκάστοτε συμφραζόμενα ωστόσο καταδεικνύουν ότι ο τραγικός ποιητής δεν έχει καμία πρόθεση να χρησιμοποιήσει το επίμαχο ουσιαστικό ως τεχνικό όρο με μεταθεατρικές συνδηλώσεις, πράγμα που συμβαίνει στην κωμωδία.²¹ Στον στ. 73 π.χ. η θεά με την έκφραση *στεῖχε δωμάτων πά-*

19. Στον *Αίαντα* η σκηνή του ήρωα τοποθετείται, όπως ακριβώς και στον Όμηρο, στην άκρη του ναυτικού στρατοπέδου (4 ~ *Ιλιάδα* Θ 224-226, Λ 7-9, πρβ. επίσης τα αρχαία σχόλια στον στ. 4 του *Αίαντα*). Το κατάλυμα αυτό χαρακτηρίζεται κυρίως ως *σκηνή*, πιο συχνά ως *δῶμα* (63, 73, 80, 579 και *ἔς δόμους* 305), *στέγη* (741) ή *οἶκος* (65), ονομάζεται όμως κατά το ομηρικό πρότυπο και *κλισία* (190, 1407 ~ *Ιλιάδα* Λ 7-9, 448-456) και βρίσκεται πλησίον της θάλασσας. Η στέγη της στηρίζεται σε έναν κίονα, όπως ενός αττικού σπιτιού (108, 240), ειδικότερα βλ. Ed. Pöhlmann, «Bühne und Handlung im *Aias des Sophokles*», *AcA* 32 (1986) 20-32, ιδ. σ. 27. Ο R. Rehm, *The Play of Space: Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton - Οξφόρδη 2002, σ. 124, επισημαίνει ότι η σκηνή αντιπροσωπεύει τον οἶκο του Αίαντα με την έννοια της οικογένειας, όπως ακριβώς η σκηνή του Αχιλλέα στην *Ιλιάδα* αποτελεί μια νότα οικογενειακής θαλπωρής μέσα σε ένα εχθρικό περιβάλλον.

20. Πρβ. ενδεικτικά *Εκάβη* 53-54: *περᾶ γὰρ ἦδ' ἐπὶ σκηνῆς πόδα / Ἀγαμέμνονος, φάντασμα δειμαίνουσ' ἔμόν*, όπου η αναφορά γίνεται στις σκηνές των αιχμάλωτων γυναικών της Τροίας. Στην ίδια τραγωδία η λέξη επαναλαμβάνεται στους πρώτους στίχους της παρόδου: όπως ο Πολύδωρος είδε τη μητέρα του να βγαίνει συντετριμμένη από τη σκηνή του Αγαμέμνονα, έτσι και οι γυναίκες του χορού έχουν αφήσει τις σκηνές των Ελλήνων, όπου κρατούνται αιχμάλωτες, για να παρασταθούν στη χαροκαμένη βασίλισσα (*σκηναῖς προλιποῦσα* 99). Με την έννοια του ναού εμφανίζεται η λέξη στον στίχο 806 του *Ίωνα* (*σκηναῖς ἔς ἱεράς*) και μεταφορικά για να περιγραφεί το παρόμοιο με σκηνή επικάλυμμα της άμαξας στους *Πέρσες* (*ἀμφὶ σκηναῖς τροχηλάτοισιν* 1000-1001).

21. Πρβ. ενδεικτικά *Ειρήνη* 729-731, όπου ο χορός προειδοποιεί τους θεατές να μην αφήνουν τα προσωπικά τους αντικείμενα αφύλαχτα στη σκηνή, γιατί παραμονεύουν επιτήδειοι. Αντιθέτως, ακόμη και στην κωμωδία, κυριολεκτική είναι η σημασία των συγγενικών παραγώγων της λέξης, βλ. ενδεικτικά *ἔσκηνημένοι* (*Αχαρνείς* 69) και *συσκηνήτρια* (*Θεσμοφορίζουσες* 624). Αν κρίνουμε, πάντως, από τον τίτλο *Περὶ σκηνῆς* που έφερε το σχετικό με τη σκηνογραφία σύγγραμμα του Αγάθαρχου του Σάμιου, η λέξη πρέπει να χρησιμο-

ρος καλεί τον εμμανή Αίαντα να βγει έξω από τη σκηνή μέσα στην οποία βρίσκεται ο ίδιος και τα σφαγιασμένα ζώα. Η προοπτική να καλεί η θεά τον ήρωα να βγει έξω από τη σκηνή του θεάτρου, προσέγγιση που υπαγορεύεται από τη μετατραγική ερμηνεία της λέξης, κρίνεται ως εντελώς απίθανη. Με ανάλογο τρόπο ο προσδιορισμός υπό σκηναΐσι (754) υποδηλώνει ότι ο Αίαντας, προκειμένου να αποσοβηθούν καταστροφικά γεγονότα, πρέπει σύμφωνα με τον χρησμό να παραμείνει στη σκηνή του. Επίσης από τα λόγια της Τέκμησας (286 κ.ε.) συνάγεται ότι ο Αίαντας μπαινοβγαίνει στο κατάλυμά του²² και όχι στη σκηνή του θεάτρου, αφού δεν μαρτυρείται πουθενά ότι κατά τη διάρκεια της αρχαίας τουλάχιστον διδασκαλίας δινόταν η δυνατότητα σε κάποιον από τους υποκριτές να εγκαταλείψει τη σκηνή και να συγχρωτιστεί με τους καθημένους θεατές.²³

Κατόπιν αυτών οι παρατηρήσεις σχετικά με τη σκηνική απόδοση της απομόνωσης του Αίαντα και τη μετατροπή της δράσης σε θέαμα δεν είναι ιδιαίτερα εύστοχες, καθώς το θέατρο, όπως και ο κινηματογράφος, είναι οι κατεξοχήν καλλιτεχνικές δραστηριότητες, στις οποίες η δράση

ποιούνταν με τη θεατρική της σημασία σε κείμενα μη τραγικά ήδη από τον 5ο αι. π.Χ. Ως τεχνικός θεατρικός όρος παγιώνεται στην αριστοτελική *Ποιητική* (1452b 25, 1453a 27, 1455a 28), στις προτασόμενες των δραμάτων υποθέσεις, οι οποίες ανάγονται κατά κύριο λόγο στον Αριστοφάνη τον Βυζάντιο και στις οποίες η έκφραση ή σκηνή τοῦ δράματος υπόκειται αποσκοπεί προφανώς να πληροφορήσει τον μεταγενέστερο σκηνοθέτη και το κοινό σχετικά με τον χώρο όπου διαδραματίζονται τα γεγονότα (π.χ. *Επτά επί Θήβας*, στ. 1-2 Page, πρβ. επίσης κατά μὲν γὰρ τὸ πρῶτον μέρος αὐτοῦ ἡ σκηνή υπόκειται Αἴτην, κατά δὲ τὸ δεύτερον *Ξουθεία* ..., Pap. Ox. 2257 απ. 1 για το δράμα *Αιτναίαι*), και στα αρχαία σχόλια (για τον στ. 14 π.χ. του *Αίαντα* διευκρινίζεται ότι ἔστι μέντοι ἐπὶ τῆς σκηνῆς ἢ Ἀθηνᾶ). Σε άλλα κείμενα η ορολογία έχει εξελιχθεί πολύ περισσότερο: ο Πολυδεύκης λ.χ. σχολιάζοντας το αισχύλειο δράμα *Ψυχοστασία* αναφέρει ότι ἀπὸ δὲ τοῦ θεολογίου ὄντος ὑπὲρ τὴν σκηνὴν ἐν ὕψει ἐπιφαίνονται οἱ θεοί (Ονομαστικόν IV 130).

22. Ως σκηνοθετική και σκηνογραφική οδηγία και με την έννοια του καταλύματος εμφανίζεται η λέξη σκηνή επίσης σε τρία ακόμα σημεία του *Αίαντα*: σκηνῆς ἔνδον (218), εἴργειν ... σκηνῆς (795-796), παρὰ σκηναΐσιν (985), αλλά και στην *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι*: τί δὲ σὺ σκηνῆς ἐκτὸς αἴσσεις / Ἀγάμεμνον ἄναξ; (12-13). Στην *Ιφιγένεια* με τη σημασία της σκηνῆς χρησιμοποιείται και η λέξη μέλαθρον (685).

23. Με την ίδια λογική το ρήμα δράω-ῶ (114, 120), το ουσιαστικό θέαμα (992) και το επίθετο δυσθέατον (1004) δεν αποτελούν μεταθεατρικές ενδείξεις για τη δραματική πράξη, τη θεατρική δράση και το θεατρικό κοινό αντίστοιχα, όπως αρέσκονται να ισχυρίζονται οι υποστηρικτές της μεταθεατρικής θεωρίας (βλ. ενδεικτικά J. Ferguson, «Ambiguity in *Ajax*», *Dioniso* 44 (1970) 12-29, ιδ. σ. 22· Ch. Segal, *Sophocles' Tragic World: Divinity, Nature, Society*, Κέμπριτζ 1998, σ. 24, και Hubbard, ό.π., 160 σημ. 12), ούτε παραπέμπουν στα συναισθήματα και την ανταπόκριση των θεατών στα εξελισσόμενα ενώπιόν τους δρώμενα. Ο Ferguson, αυτ., σ. 20, διαβλέπει μια έμμεση αναφορά στους θεατές και στον στίχο 915 οὔτοι θεατός. Για τα δρώμενα και το ρήμα δράω-ῶ, στη χρήση των οποίων ανιχνεύεται η συμπλοκή του πραγματικού κόσμου με τον κόσμο του δράματος βλ. Gr. Nagy, *Pindars' Homer: The Lyric Possession of an Epic Past*, Βαλτιμόρη 1990, σ. 32 σημ. 82. Πρβ. επίσης *Οιδίπους επί Κολωνώ* στ. 1644, όπου τα δρώμενα εικάζεται ότι παραπέμπουν σε τελετές εκτός της τραγωδίας.

και οι πράξεις των πρωταγωνιστών μετατρέπονται σε θέαμα. Η εναλλαγή των λειτουργιών και η αναστροφή των καταστάσεων δεν σχετίζονται αποκλειστικά με το μεταθέατρο: ανακατανομή των ρόλων και των αρμοδιοτήτων παρατηρείται στις πιο απλές καθημερινές δραστηριότητες, και στο πλαίσιο της μίμησης το δράμα αναπαράγει την ανθρώπινη συμπεριφορά και τις προσωπικές ανθρώπινες σχέσεις, στις οποίες πάντα κάποιος ενεργεί ή πράττει κάτι και κάποιος άλλος ή κάποιοι άλλοι παρακολουθούν τη δράση, αντιδρούν και ενεργούν με τη σειρά τους. Επιπλέον η εμφάνιση του Αίαντα σε κατάσταση μανίας ενώπιον του Οδυσσέα και κατ' επέκταση ενώπιον των θεατών δεν αποσκοπεί απλώς στην παρουσίαση ενός θλιβερού θεάματος χάριν του θεάματος – αν και αυτό θα πρέπει να ήταν ομολογουμένως ιδιαίτερα εντυπωσιακό –, αλλά εξυπηρετεί έναν πολύ συγκεκριμένο ενδοδραματικό σκοπό: τη δημόσια ταπείνωση και διαπόμπευση του ήρωα, την επίδειξη της θεϊκής δύναμης – πράγμα που παραδέχεται και η ίδια η θεά (ὄρᾱς, Ὀδυσσεῦ, τὴν θεῶν ἰσχὺν ὄση; 118) – και την προσπάθεια νουθεσίας του Οδυσσέα, έτσι όπως αυτή αποτυπώνεται στη γνωμολογικού χαρακτήρα τελευταία ρήση της Αθηνάς (127-133).²⁴ Το θέαμα που παρουσιάζει ο Αίαντας αφενός υποβοηθά και συντελεί στη δημιουργία τραγικής ειρωνείας, αφετέρου λειτουργεί ως παράδειγμα προς αποφυγή για τον Οδυσσέα αλλά και για τους Έλληνες στο σύνολό τους, έχει δηλαδή διδακτικό χαρακτήρα.²⁵ Στην πραγματικότητα απώτερος σκοπός της προλογικής σκηνής είναι η κοινοποίηση της κατάστασης του ήρωα από τον Οδυσσέα στους υπόλοιπους Έλληνες, καθώς η δυσχερής του θέση αποτελεί προειδοποίηση για οποιονδήποτε τολμήσει να εκστομίσει προσβλητικά και υβριστικά λόγια εναντίον των θεών.²⁶

Εκτός από τη θεωρία του «θεάτρου εν θεάτρω», μια δεύτερη διάσταση του μεταθεάτρου και ένα από τα αγαπημένα θέματα του Ringer αποτελεί η διανομή των ρόλων ανάμεσα στους τρεις υποκριτές. Ο μελετητής υποθέτει ότι ο ηθοποιός που υποδύεται στο πρώτο επεισόδιο την Τέκμησσα έπαιζε νωρίτερα, στον πρόλογο, τον ρόλο του Οδυσσέα ή της Αθηνάς, με αποτέλεσμα το άτομο που βρίσκεται τόσο κοντά στον Αίαντα να είναι αντίπαλος και εχθρός του στο μεγαλύτερο μέρος του δράματος.²⁷ Στο

24. Βλ. επίσης D. Seale, *Vision and Stagecraft*, Σικάγο 1982, ιδ. σ. 148, και Heath, ό.π., σ. 167.

25. Βλ. R. Camerer, «Zu Sophokles' *Aias*», *Gymnasium* 60 (1953) 289-327, ιδ. σ. 294, και Lahmer, ό.π., σσ. 177 κ.ε. Πρβ. επίσης τα αρχαία σχόλια στους στ. 66 και 118.

26. Η πρόθεση της Αθηνάς επιβεβαιώνεται αργότερα και από την προφητεία του Κάλχαντα. Βλ. επίσης Tyler, ό.π., 29-31.

27. Βλ. Ringer, ό.π., σ. 38: «Τον ρόλο της Τέκμησσας τον υποδύεται ο ηθοποιός που λίγο νωρίτερα υποδύεταν την Αθηνά ή τον Οδυσσέα: (η Τέκμησσα) αποτελεί αμάλγαμα των δύο

τέλος του έργου, όπου γίνεται λόγος για την ταφή του Αίαντα (1316-1420), επαναλαμβάνεται το σκηνικό του προλόγου: ο υποκριτής που υποδύεται τον Οδυσσέα ενσαρκώνει και πάλι τον πρώτο του ρόλο, δηλαδή τον Οδυσσέα, μόνο που τώρα έχει την ευκαιρία να θέσει ένα τέλος στη διαμάχη υποδύοντας τον ρόλο του ως θεατή και στηριζόμενος πάνω στην εμπειρία της ανθρώπινης συμπεριφοράς που είχε επιδείξει στην αρχή της ιστορίας. Στο πλαίσιο αυτό ο Ringer εξετάζει διεξοδικά την ειρωνεία που προκύπτει από την εναλλαγή των θεατρικών ρόλων (*performativ irony*)²⁸ και επιχειρεί με αυτό τον τρόπο να ανακαλύψει τη βαθύτερη αλήθεια και την ουσία του δράματος.

Ο μελετητής, ωστόσο, δεν λαμβάνει υπόψη του ότι η ειρωνεία αυτού του είδους μπορεί να γίνει αντιληπτή μόνο από τους αρχαίους θεατές, αφού στο σύγχρονο θέατρο οι δραματικοί ρόλοι ενσαρκώνονται από ισάριθμους ηθοποιούς. Η αλήθεια είναι ότι δεν έχει διευκρινιστεί ακόμη αν η συζήτηση περί μεταθέατρου αφορά την αρχαία παράσταση των τραγωδιών ή τις σύγχρονες σκηνοθετικές τους προσεγγίσεις, αφού δεν υπάρχει ομοφωνία ανάμεσα στους ίδιους τους υποστηρικτές της μετατραγικής θεωρίας.²⁹ Ένας επιπλέον κίνδυνος που ελλοχεύει στην προσέγγιση του Ringer είναι το γεγονός πως ανάλογα με την διανομή των ρόλων στην οποία προβαίνουν οι μελετητές προκύπτουν κάθε φορά εντελώς διαφορετικά συμπεράσματα. Η εναλλαγή των ηθοποιών κατά την αρχαιότητα υπόκειται στις δραματικές συμβάσεις του είδους και επιβάλλεται από τον «κανόνα των τριών υποκριτών», οι οποίοι διακρίνονταν για την ικανότητα να προσαρμόζουν τη χροιά της φωνής και τις κινήσεις του σώματός τους στις απαιτήσεις του δραματικού ρόλου. Υπό αυτό το πρίσμα θα ήταν αρκετά απίθανο οι θεατές να σκέπτονται και να εξετάζουν ποιους

προηγούμενων ρόλων. Είναι μαζί φίλα και εχθρικά διακείμενη στον Αίαντα» και «Ο πρόλογος θίγει ένα από τα σοβαρότερα ζητήματα που επανέρχεται αργότερα στο δράμα και στις υπόλοιπες σοφόκλειες τραγωδίες: την αστάθεια των ανθρώπινων σχέσεων με την πάροδο του χρόνου. Φιλίες μετατρέπονται σε έχθρες, οι εχθροί γίνονται φίλοι. Καθώς ο “Οδυσσέας” ή η “Αθηνά” εισέρχονται αργότερα στη σκηνή υποδύονται τον ρόλο της Τέκμησας, ο Σοφοκλής χρησιμοποιεί τις τραγικές συμβάσεις για να τονίσει ότι η ζωή εκτός θεάτρου είναι τόσο ευμετάβλητη όσο και η εναλλαγή των ρόλων των τριών υποκριτών επί σκηνής». Στο ίδιο μήκος κύματος κινείται και ο Rehm, ό.π., σ. 138, ο οποίος όμως προβαίνει σε διαφορετική διανομή των ρόλων, υποθέτει δηλαδή ότι ο ηθοποιός που υποδύεται τον Αίαντα, αργότερα, μετά την αυτοκτονία του ήρωα, αναλαμβάνει να υποδυθεί τον ρόλο του Τεύχρου, ενώ ο ηθοποιός που ενσαρκώνει την Τέκμησσα στο τέλος του δράματος υποδύεται έναν από τους Ατρείδες.

28. Βλ. Ringer, ό.π., σ. 10.

29. Βλ. π.χ. A. Bierl, *Dionysos und die griechische Tragödie. Politische und «metatheatralische Aspekte» im Text*, Τυβίγγη 1991, όπου υποστηρίζεται ότι η μετατραγική διάσταση ενός δράματος δύσκολα μπορεί να γίνει αντιληπτή από το αρχαίο κοινό.

υποδύεται κάθε φορά έναν θεατρικό χαρακτήρα ή να προβληματίζονται σχετικά με τη διανομή των ρόλων στους τρεις υποκριτές. Ανεξάρτητα από το ποιος ενσαρκώνει τον εκάστοτε ρόλο, κάθε χαρακτήρας είναι αυτόνομος και διαγράφεται με τέτοιον τρόπο ώστε να διαφοροποιείται από τους υπόλοιπους. Έτσι ο συμβιβαστικός ρόλος που αναλαμβάνει να υποδυθεί ο Οδυσσεάς στο τέλος του δράματος είναι προφανής δίχως την ανάλυση του Ringel σχετικά με την ταυτότητα των ηθοποιών και την εσωτερική διανομή των ρόλων, αφού σύμφωνα με το γνωστό σχήμα του κύκλου ο Οδυσσεάς επανεμφανίζεται στην έξοδο και εμμένει στη διαλακτική συμπεριφορά που είχε παρουσιάσει στον πρόλογο.

Σε ένα τρίτο επίπεδο μεταθεατρικής ερμηνείας η προλογική σκηνή του *Αίαντα* σχετίζεται, σύμφωνα με τον Segal, γενικότερα με τη δημιουργία δραματικής ψευδαίσθησης (dramatic illusion)³⁰ αποτελώντας αντιπροσωπευτικό παράδειγμα διαπλοκής του πραγματικού κόσμου με τα θεατρικά δρώμενα· η αντιστροφή και η εναλλαγή των ρόλων προκαλεί αλυσιδωτούς παραλληλισμούς των δραματικών προσώπων με τους πραγματικούς θεατές στο θέατρο της Αθήνας: η εσκεμμένη αντίθεση ανάμεσα στον *Αίαντα*, που συμμετέχει ενεργά σε μια δραματική κατάσταση, και στο κοινό, το οποίο παρατηρεί μένοντας το ίδιο απαρατήρητο, και η αναλογία ανάμεσα στον Οδυσσεά και στον απλό θεατή, ο οποίος έχει τη δυνατότητα να παρακολουθεί τα θεατρικά δρώμενα χωρίς να γίνεται αντιληπτός,³¹ αποτελούν μια συμπύκνωση της δύναμης της μιμητικής-θεατρικής ψευδαίσθησης.³²

Στην πραγματικότητα αυτό που ο Segal ονομάζει δύναμη της μιμητικής ή δραματικής ψευδαίσθησης δεν είναι τίποτε άλλο από ένα ενδοδραματικό παιχνίδι ανάμεσα στην άγνοια και τη γνώση,³³ το οποίο δεν

30. Για τη χρήση του όρου και την ορθότητα της χρήσης του βλ. D. Bain, *Actors and Audience. A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama*, Οξφόρδη 1977, σσ. 1-12, και F. Muecke, «Playing with the Play: Theatrical Self-Consciousness in Aristophanes», *Antichthon* 11 (1977) 52-67, ιδ. σσ. 54-55. Αμφιβολίες για τη χρήση του όρου «δραματική ψευδαίσθηση» έχουν εκφράσει επίσης ο O. Taplin, «Die Welt des Spiels und die Welt des Zuschauers in der Tragödie und Komödie des 5. Jahrhunderts», *WJb* 12 (1986) 57-71, ιδ. σ. 59, και η P. E. Easterling, «Gods on Stage in Greek Tragedy», *Grazer Beiträge Supplementum V (Religio Graeco-Romana, Festschrift für Walter Pötscher)*, Graz - Horn 1993, σσ. 77-86, ιδ. 79-80.

31. Για τον Οδυσσεά ως παρατηρητή βλ. Seale, ό.π., σσ. 148-149.

32. Αναλυτικά βλ. Segal 1998, ό.π., ιδ. σσ. 18-19, όπου υποστηρίζεται ότι η παντογνωσία που προσφέρει η θείκη τέχνη, έτσι όπως περιγράφεται από τον Οδυσσεά, αντανακλά την ψευδαισθητική δύναμη της ποιητικής τέχνης, με αποτέλεσμα πίσω από την τέχνη της Αθηνάς να βρίσκεται ουσιαστικά η τέχνη του Σοφοκλή. Η δραματική τέχνη του ποιητή μάς επιτρέπει να παρακολουθούμε την Αθηνά την ώρα που ασκεί την ψευδαισθητική της δύναμη πάνω στον *Αίαντα*. Παράλληλα όμως προσφέρει το προνόμιο στο κοινό να εμπλέκεται και να παρακολουθεί τη διαδικασία δημιουργίας δραματικής ψευδαίσθησης.

33. Για τη δομή του προλόγου, η οποία στηρίζεται στο δίπολο γνώση-άγνοια που

υπερβαίνει τα αυστηρώς καθορισμένα όρια της θεατρικής σκηνής. Πριν από την εμφάνιση του ήρωα η Αθηνά περιγράφει στον Οδυσσέα την άσχημη και δυσχερή θέση στην οποία βρίσκεται ο Αϊάντας· λίγο αργότερα το θέαμα έρχεται να επιβεβαιώσει τα λεγόμενά της. Στον διάλογο που διεξάγεται ανάμεσα στη θεά και το θύμα της αυτός που γνωρίζει, η Αθηνά, υποβάλλει ερωτήσεις παριστάνοντας την ανίδεη, ενώ αυτός που λόγω της μανίας τελεί εν αγνοία προσπαθεί να δώσει απαντήσεις. Η παρουσία μάλιστα του Οδυσσέα ενισχύει την αδυναμία και την απαξίωση του Αϊάντα. Το σχέδιο της θεάς δεν εξαντλείται μόνο στη δημιουργία οπτικών και σκηνικών εντυπώσεων ή στη δημιουργία δραματικής ψευδαίσθησης. Πίσω από τις ενέργειές της υποκρύπτεται η πρόθεση έκθεσης και ταπείνωσης του ήρωα. Παράλληλα βρισκόμαστε μπροστά σε μια ειρωνική αντιστροφή της συνηθισμένης στιχομυθίας μεταξύ δραματικών προσώπων, η οποία επιτείνει τον οίκτο του θεατή και την τραγική ειρωνεία που προκαλεί ολόκληρη η σκηνή.³⁴

Από την άλλη πλευρά ο Οδυσσέας, ο οποίος εμπλέκεται επίσης στην κατάσταση, ακουσίως θέτει κάποια όρια στην απόκτηση της γνώσης, καθώς αρχικά δεν επιθυμεί να δει τον Αϊάντα (74-90). Έπειτα όμως συμμετέχει στη διαδικασία ταπείνωσης του ήρωα, η οποία δρομολογείται από τη θεά, μένοντας αθέατος και ασφαλής όχι για κάποιον άλλο λόγο, αλλά για να επικεντρωθεί όλη η προσοχή του θεατή στον πρωταγωνιστή του δράματος και για να ενισχυθεί η τραγικότητά του. Ο Οδυσσέας μπορεί να παραβληθεί με το κοινό κυρίως ως προς την αντίδρασή του

αντιπροσωπεύουν η Αθηνά και ο Οδυσσέας αντιστοίχως βλ. Lahmer, ό.π., 175 κ.ε. Ο Simpson, ό.π., 90 και 99 σημ. 9, παρατηρεί ότι στον πρόλογο χρησιμοποιούνται συχνά ρήματα που δηλώνουν τη διαδικασία του *όρᾶν*, η οποία ισοδυναμεί ουσιαστικά με την απόκτηση γνώσης δια προσωπικής αντίληψης (*όρῶ* = γνωρίζω). Για τους οπτικούς όρους που χρησιμοποιούνται στον πρόλογο και για τη σύνδεση της *όψεως* με τη σκέψη-γνώση βλ. επίσης Seale, ό.π., σ. 146, και Segal 1998, ό.π., σ. 18. Για μια διερεύνηση της συστηματικής χρήσης του λεξιλογίου της όρασης στη συγκεκριμένη τραγωδία βλ. Ε. Γκαστή, «Σοφοκλέους Αίας: Η τραγωδία της όρασης», *Δωδώνη* 27 (1998) 165-204.

34. Για κάποιες περιπτώσεις στίχων που συνιστούν τραγική ειρωνεία στο συγκεκριμένο δράμα βλ. G. Markantonatos, «Tragic Irony in the *Ajax* of Sophocles», *Platon* 27 (1975) 269-272. Για παρόμοιες λεκτικές αμφισημίες βλ. Ferguson, ό.π. Για τις διαφορετικές σημασίες και διαστάσεις που προσλαμβάνει ο όρος «ειρωνεία» από τους διάφορους μελετητές και τα κατά καιρούς λογοτεχνικά ρεύματα βλ. T. G. Rosenmeyer, «Ironies in Serious Drama», στο M. Silk (επιμ.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and beyond*, Οξφόρδη 1996, σσ. 497-519, ειδικά 497-498 και 516 σημ. 7, όπου παρατίθεται η ερμηνεία της ειρωνείας και των πέντε ειδών της στα δράματα του Σοφοκλή, έτσι όπως την αντιλαμβάνεται ο L. Campbell, καθώς και σχετική βιβλιογραφία. Για το ίδιο θέμα βλ. επίσης N. J. Lowe, «Tragic and Homeric Ironies: Response to Rosenmeyer», στο Silk, *αυτ.*, σσ. 520-533, ειδικά σ. 531 σημ. 1, και P. Pavis, *Λεξικό του θεάτρου*, μτφρ. Α. Σταμπούλη, γεν. επιμέλεια Κ. Γεωργουσόπουλος, Αθήνα 2006, σσ. 130-131 στο λήμμα «ειρωνεία».

απέναντι στο θέαμα που παρουσιάζει ο Αίαντας και ως προς την ανθρώπινη συμπεριφορά που επιδεικνύει προς τον ήρωα, ζωντανό ή νεκρό. Η σύγκριση αυτή ισχύει μόνο στον βαθμό που ο Οδυσσεύς πληροφορείται σταδιακά, και μαζί του και οι θεατές, τα γεγονότα της προηγούμενης νύχτας. Η συμπεριφορά του ταυτίζεται με την αντιμετώπιση που επιφυλάσσουν οι θεατές προς τον αναζητούντα και ανακαλύπτοντα την αλήθεια ήρωα, αντιμετώπιση που δεν χαρακτηρίζεται από εμπάθεια αλλά από συμπάθεια και οίκτο.³⁵

Σε τελική ανάλυση στον πρόλογο η θεά πλαισιώνεται από δύο θνητούς που τελούν σε κατάσταση άγνοιας: ο ένας εξαιτίας της θεικής επήρειας, ο άλλος εξαιτίας της αντικειμενικής ανθρώπινης αδυναμίας να γνωρίζει τα πάντα. Για τον πρώτο η γνώση θα αποδειχθεί καταστροφική, για τον δεύτερο σωτήρια.³⁶ Τελικά οι μόνοι που «γνωρίζουν» είναι οι θεατές, αφενός γιατί ξέροντας εκ των προτέρων την υπόθεση του δράματος βρίσκονται σαφώς σε προνομιούχα θέση σε σχέση με τους ήρωες που μαθαίνουν σταδιακά και αποσπασματικά την εξέλιξη της ιστορίας, αφετέρου επειδή προσέρχονται στο θέατρο έχοντας πλήρη συνείδηση ότι αυτό που πρόκειται να παρακολουθήσουν είναι προϊόν της δημιουργικής φαντασίας του ποιητή. Η κατάργηση της απόστασης μεταξύ του κοινού και της σκηνικής δράσης και η καταστρατήγηση των ορίων ανάμεσα στον θεατή και στον υποκριτή δημιουργούν κάποια «ανασφάλεια» σχετικά με τη διανομή των ρόλων μεταξύ των διαφορετικών εμπλεκομένων στη διαδικασία παραγωγής και πρόσληψης ενός θεατρικού έργου και επισύρουν ερμηνείες, οι οποίες είναι σε μεγάλο βαθμό γενικευτικές. Εξάλλου, αν δεχτούμε ότι η αναγκασία για την ύπαρξη του θεάτρου δραματική ψευδαίσθηση σχετίζεται με τον βαθμό της συναισθηματικής συμμετοχής των θεατών στα δρώμενα και της αποδοχής των θεατρικών τεχνασμάτων, τότε αφορά όλη την έκταση του δράματος δίχως να περιορίζεται μόνο στον πρόλογο.

Αναφορικά με τη σχέση του προλόγου με τα υπόλοιπα μέρη του δρά-

35. Οι L. R. Cresci, «Il prologo dell'Aiace», *Maia* 26 (1974) 217-225, ιδ. σσ. 217-218, Ringer, ό.π., σσ. 31-37, και Hubbard, ό.π., 160, υποστηρίζουν ότι ο Οδυσσεύς αντιπροσωπεύει το σύγχρονο προς την παράσταση του δράματος πεφωτισμένο αθηναϊκό κοινό του 5ου αι. π.Χ. που αποποιείται την ανάληψη στάση απέναντι στον ήρωα, τον οποίο συμπαθεί και με τον οποίο συμπάσχει. Αντίθετα ο Heath, ό.π., σ. 169, πιστεύει ότι ο Οδυσσεύς με τη στάση του δεν εγκαταλείπει τον παραδοσιακό κώδικα τιμής του ομηρικού ανθρώπου, αλλά βρίσκεται σε απόλυτη συμφωνία με τις επιταγές του έλεου και της αιδούς που προκαλεί το θέαμα ενός γενναίου, παράλληλα όμως αβοήθητου και αξιοθρήνητου ανθρώπου.

36. Για τη θεική και την ανθρώπινη γνώση βλ. ενδεικτικά H. Diller, «Göttliches und menschliches Wissen bei Sophokles», στο *Gottheit und Mensch in der Tragödie des Sophocles. Vorträge von Hans Diller, Wolfgang Schadewaldt und Albin Lesky*, Darmstadt 1963, σσ. 5-28.

ματος η θεωρία του «θεάτρου εν θεάτρω» οδήγησε τον Dobron στη διατύπωση του ισχυρισμού ότι το συγκεκριμένο κατά ποσόν μέρος αποτελεί ένα είδος *minidrama*, διαχωρισμένο αισθητικά και νοηματικά από το υπόλοιπο και μεγαλύτερο μέρος της τραγωδίας, όπως συμβαίνει με τη σκηνή της παρενδυσίας του Πενθέα στις *Βάκχες*.³⁷ υποστηρίζει μάλιστα ότι με τη δεύτερη είσοδο του Αίαντα στη σκηνή (348 κ.ε.) ερχόμαστε σε επαφή με έναν ολότελα διαφορετικό Αίαντα, με έναν καινούργιο ουσιαστικά χαρακτήρα.³⁸ Στην πραγματικότητα ο πρόλογος εξιστορεί την προϊστορία της υπόθεσης, τα προπεπραγμένα του δράματος,³⁹ και συνεπώς διαπλέκεται αδιαχώριστα με το υπόλοιπο έργο. Το αποφασιστικό δραματικό γεγονός τοποθετείται πριν από την αρχή της τραγωδίας, κάτι που δημιουργεί ιδιαίτερες απαιτήσεις για το εκθετικό μέρος του προλόγου. Το βάρος της αφήγησης μετατίθεται στη διερεύνηση των πεπραγμένων της προηγούμενης νύχτας, στην αποκάλυψη, την κατανόηση και την αποδοχή όσων έχουν ήδη διαδραματιστεί. Κάτω από αυτές τις συνθήκες ο πρόλογος εξυπηρετεί τον απαραίτητο δραματουργικό στόχο, την ενημέρωση του θεατή ως προς τις συνθήκες εκδήλωσης της καταστροφικής τόλμης του ήρωα και της εκτέλεσης του θείκου σχεδίου, και πραγματικά δεν υπήρχε καταλληλότερος χαρακτήρας για να αναλάβει την πληροφόρηση του κοινού από την Αθηνά, αφού η θεϊκή φύση τής δίνει τη δυνατότητα να γνωρίζει και να έχει την εποπτεία των γεγονότων.⁴⁰

Από την άλλη πλευρά ο πρόλογος μπορεί να μην είναι μέρος της δράσης, ενώνεται όμως μαζί της, αφού αποτελεί τον πυρήνα εκείνο από

37. Βλ. Dobron, *ό.π.*, σ. 59, και ωρίτερα Seale, *ό.π.*, σ. 149, όπου υποστηρίζεται ότι ο πρόλογος είναι ένα αυτόνομο *miniature drama*: ολοκληρώνεται στο πλαίσιο λιγοστών στίχων, διαχωρίζεται ευκρινώς από το υπόλοιπο δράμα και έχει δική του ενότητα. Τα δύο βασικά πρόσωπα στο τέλος του προλόγου ακολουθούν διαφορετικούς δρόμους: η Αθηνά εγκαταλείπει τη σκηνή για να μην εμφανιστεί ποτέ πια, ο Οδυσσεύς επιστρέφει μόνο στην τελική σκηνή του δράματος. Αντίθετα ο A. O. Hulton, «The Prologues of Sophocles», *G&R* 16 (1969) 49-59, *ιδ.* σ. 58, έχει την άποψη ότι οι πρόλογοι του Σοφοκλή είναι ενημερωτικοί και δραματικοί συνάμα, ενωμένοι με την επικείμενη δράση.

38. Με παρόμοιο τρόπο ο Ringer, *ό.π.*, σ. 42, επιχειρεί να ανιχνεύσει κάποια ασυνέπεια ανάμεσα στον Αίαντα που εκφωνεί τον πλαστό λόγο και στον Αίαντα που αποφασίζει να αυτοκτονήσει, καθώς μέσα από την Trugrede ο ήρωας δημιουργεί δύο αντιθετικές εικόνες του εαυτού του, οι οποίες απευθύνονται σε δύο διαφορετικά ακροατήρια.

39. Την αναγκαιότητα της παρουσίασης των βασικών στοιχείων της υπόθεσης στον πρόλογο επισημαίνουν και τα αρχαία σχόλια, αναλυτικά βλ. R. Meijering, *Literary and Rhetorical Theories in Greek Scholia*, Groningen 1987, σσ. 191-192.

40. Πρβ. και την αρχαία υπόθεση του δράματος: δαιμονίως δὲ εἰσφέρει προλογίζουσαν τὴν Ἀθηνᾶν· ἀπίθανον γὰρ τὸν Αἴαντα προϊόντα εἰπεῖν περὶ τῶν αὐτῶ πεπραγμένων, ὥσπερ ἐξελέγχοντα ἑαυτὸν· οὐδὲ μὴν ἕτερός τις ἠπίστατο τὰ τοιαῦτα, ἐν ἀπορρήτῳ καὶ νυκτὸς τοῦ Αἴαντος δράσαντος. θεοῦ οὖν ἦν τὸ τοιοῦτον διασαφῆσαι καὶ Ἀθηνᾶς προκηδομένης τοῦ Ὀδυσσεύς ... (Χριστοδούλου, *ό.π.*, σσ. 10, 46-50).

τον οποίο εκκινούν διάφοροι συνδετικοί αρμοί προς το υπόλοιπο δράμα. Αναφορικά με τη θεματολογία δηλώνεται από διπλή σκοπιά, και του ανθρώπου και του θεού, η αστάθεια της ανθρώπινης ύπαρξης.⁴¹ Στην αρχή κιάλας του δράματος εμφανίζονται δύο από τους συνεκτικούς κρίκους της τραγωδίας: ο Αίαντας, ο οποίος είτε μαινόμενος είτε νηφάλιος είτε ως νεκρό σώμα κυριαρχεί μέσα στο δράμα, και ο Οδυσσέας που επανεμφανίζεται στην τελευταία σκηνή του δράματος. Σχετικά με την παροχή πληροφοριών για την έκβαση της ιστορίας ο Σοφοκλής ακολουθεί έναν ιδιαίτερα αριστοτεχνικό τρόπο έκθεσης των γεγονότων, τα οποία δεν παρουσιάζονται σύμφωνα με την οριζόντια και ευθύγραμμη χρονική ακολουθία, αλλά είναι παρατοποθετημένα, συμπτυγμένα ή εκτεταμένα, προσαρμοσμένα εν τέλει στις σκοπιμότητες της σκηνικής παράστασης. Πρόκειται για στοιχείο που χαρακτηρίζει την ιδιαίτερη δραματική ποιότητα της τραγικής αφήγησης, αφού το κοινό καλείται να ανακατασκευάσει τα παρελθόντα γεγονότα μέσα στο δραματικό παρόν, όπως συμβαίνει και στην περίπτωση του *Οιδίποδα Τυράννου*. Έτσι, σποραδικές πληροφορίες δίνονται στον πρόλογο και μια πρώτη σύντομη περιγραφή των πράξεων του Αίαντα από το στίχο 214 κ.ε. Τα γεγονότα προβάλλονται ανάγλυφα και σταδιακά, καθώς οι ομιλητές, η Τέκμησσα και ο χορός, ενημερώνονται αμοιβαία για όσα έχουν συμβεί μέχρι τώρα, αφού και οι δύο έχουν απορίες, οι οποίες έχουν λυθεί για τους θεατές που γνωρίζουν την προϊστορία της υπόθεσης με τη βοήθεια του εκθετικού προλόγου. Η επιδρομή και τα κίνητρα του Αίαντα γίνονται γνωστά βαθμιαία: στον πρόλογο μαθαίνουμε από τον Οδυσσέα ότι ο Αίαντας έχει διαπράξει κάποια αίσχη, η Τέκμησσα αναλαμβάνοντας τον ρόλο του αγγελιαφόρου διηγείται αναλυτικά τα εξωσκηνικά γεγονότα που έχουν διαδραματιστεί στο κοντινό παρελθόν συμπληρώνοντας σε πολλά την προλογική σκηνή και περιγράφοντας με γλαφυρό τρόπο την επιστροφή του ήρωα από την πλάνη στη φριχτή πραγματικότητα (284 κ.ε.), ο θεατής όμως μαθαίνει την πραγματική αιτία της θεϊκής οργής μόνο με τη βοήθεια της αγγελικής ρήσης και αφού έχει εμφανιστεί στη σκηνή νηφάλιος πλέον ο ήρωας.⁴² Σε τελική ανάλυση βρισκόμαστε μπροστά στην περίπτωση μιας αυτοδύναμης προλογικής σκηνής, η οποία όμως δεν αυτονομείται πλήρως από το υπόλοιπο δράμα. Ο σύντομος αλλά δραματικός πρόλογος, στον οποίο παρατηρείται διπλή δράση, σε θεϊκό και σε ανθρώπινο επίπεδο, αποκαλύπτει νήματα σημαντικά για την εξέ-

41. Βλ. Lesky, ό.π., σσ. 303 και 315-316.

42. Ο παραλληλισμός του προλόγου (91 κ.ε.) με την *Trugrede* και τη συνακόλουθη αγγελική ρήση είναι αναπόφευκτος, αφού και στις δύο περιπτώσεις ο θεατής βιώνει την ειρωνική αντιστροφή της αρχικής κατάστασης που εκτίθεται στην αρχή της τραγωδίας.

λιξη της υπόθεσης, βοηθάει αποφασιστικά να αποκαλυφθεί η καταστροφή και να παρουσιαστεί η μορφή τόσο του Αίαντα όσο και του Οδυσσέα.

Σχετικά με τη μορφή του Αίαντα θα λέγαμε επίσης ότι αν δεχτούμε την αντίθεση που επικαλούνται οι μεταθεατρολόγοι ανάμεσα στον Αίαντα του προλόγου και στον Αίαντα της υπόλοιπης τραγωδίας, τίθεται ζήτημα ενότητας όχι μόνο του χαρακτήρα του ήρωα αλλά και του δράματος στο σύνολό του. Ο βασικός πρωταγωνιστής της τραγωδίας δεν είναι μια κατακερματισμένη και διασπασμένη προσωπικότητα που ενεργεί σπασμωδικά και αντιφατικά. Αντίθετα, εμφανίζεται ως ενιαίος χαρακτήρας που ενεργεί υπό το αίσθημα της αιδούς⁴³ και επιδεικνύει συνέπεια ανάμεσα στα ιδανικά και τις πράξεις του. Η πρόσκαιρη σύγχυση που του επιφέρει η θεά Αθηνά δεν αλλοιώνει σε καμία περίπτωση τον πραγματικό του χαρακτήρα. Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο υποφέρει, όταν αντιλαμβάνεται ότι υπό την επήρεια της μανίας έχει απολέσει την τιμήν και την εύκλειαν, απώλεια που αποτελεί τη μεγαλύτερη δυστυχία για τον ηρωικό άνθρωπο. Η επιστροφή του Αίαντα στη νηφαλιότητα ισοδυναμεί με την ταπεινώσή του, η οποία είναι εξαιρετικά οδυνηρή και επιτείνεται από την παρουσία του εχθρού. Μάλιστα όσο πιο γνωστός είναι ο ήρωας, τόσο μεγαλύτερη και δυσβάσταχτη είναι η απαξίωση που έπεται,⁴⁴ καθώς παράλληλα με την ψυχική επέρχεται και η κοινωνική καταστροφή,⁴⁵ η οποία αναγκάζει τον Αίαντα να αναζητήσει τη σωτηρία στο καλῶς τεθνηκέναι (479)⁴⁶ και γίνεται εμφανής σε όλη την έκτασή της ειδικά μετά τον θάνατο του ήρωα στους μακροσκελείς λόγους των Ατρείδων. Ο ευρισκόμενος σε κατάσταση μανίας ούτως ή άλλως αποτελεί ένα απομονωμένο θύμα που βιώνει ως αληθινή μια ανύπαρκτη πραγματικότητα. Η μεγά-

43. Για την αιδώ βλ. D. L. Cairns, *Aidōs: The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*, Οξφόρδη 1993 (ειδικά για την περίπτωση του Αίαντα βλ. σσ. 228-241).

44. Για την οδυνηρή αντίθεση μεταξύ του ένδοξου παρελθόντος και του τραγικού παρόντος βλ. J. Mattes, *Der Wahnsinn im griechischen Mythos und in der Dichtung bis zum Drama des fünften Jahrhunderts*, Χαϊδελβέργη 1970, σ. 98 σημ. 11.

45. Η έστω και παροδική νόσος της ψυχής καθιστά το άτομο μισητό ακόμη και για τους θεούς (στ. 457-458), διαταράσσει κάθε επαφή με τον περίγυρο και αποκόπτει τον άνθρωπο από την κοινότητα στην οποία είναι ενταγμένος, κάτι που για τον αρχαίο κόσμο συνιστά ολέθριο πλήγμα, αναλυτικά βλ. Mattes, *ό.π.*, σσ. 96-97 και 99. Εκτός από τη μανία και ο ηρωισμός, όπως παρατηρεί η P. Biggs, «The Disease Theme in Sophocles' *Ajax*, *Philoctetes* and *Trachiniae*», *CPh* 61 (1966) 223-235, ιδ. σ. 225, επιφέρει την απομόνωση του ανθρώπου.

46. Με την άποψη αυτή συντάσσεται και ο M. Wigodsky, «The "Salvation" of *Ajax*», *Hermes* 90 (1962) 149-158, πρβ. επίσης Σοφοκλής *Ηλέκτρα* 1170: *τοὺς γὰρ θανόντας οὐχ ὄρῳ λυπούμενους*. Σύμφωνα με τον Πλάτωνα η αυτοκτονία νομιμοποιείται και δικαιώνεται μόνο σε περιπτώσεις ατίμωσης: *μηδὲ αἰσχύνης τινὸς ἀπόρου καὶ ἄβιου μεταλαχῶν* (Νόμοι 873c 7). Γενικά για το μοτίβο της αυτοκτονίας στην αρχαία ελληνική τραγωδία βλ. Papadopoulou, *ό.π.*, σσ. 166 κ.ε., όπου και παλαιότερη βιβλιογραφία.

τερη μοναξιά και αποξένωση, αυτή από τον κοινωνικό περίγυρο, επέρχεται αργότερα με την αφύπνιση και τη συνειδητοποίηση των ολέθριων πράξεών του. Ο Αίαντας έχει βέβαια ακόμη τη συμπαράσταση της Τέκμησσας και του χορού, η συμπαράσταση αυτή όμως δεν τον αποτρέπει από το να διαχωριστεί εκουσίως από τους οικείους του και να απομονωθεί πλήρως από το περιβάλλον του σε τέτοιο βαθμό που να αποζητά τελικά μόνο την αυτοκτονία. Συνεπώς, η απομόνωση που αισθάνεται ο ήρωας δεν περιορίζεται και δεν εξαντλείται απλώς στη σκηνική απόδοση της κατάστασής του, εν προκειμένω στην παραμονή του Αίαντα εντός του καταλύματός του, όπως επιτάσσει η θεωρία του «θεάτρου εν θεάτρω».

Από την ανάλυση που έχει προηγηθεί συνάγεται το συμπέρασμα ότι οι βασικοί άξονες πάνω στους οποίους επιχειρήθηκε να στηριχθεί και να υποστηριχθεί η μεταθεατρική ερμηνεία του δράματος, ο πρόλογος δηλαδή και η συνάφειά του με την υπόλοιπη τραγωδία, ο βασικός πρωταγωνιστής και ο ρόλος της θεάς Αθηνάς, κάθε άλλο παρά στηρίζουν ή νομιμοποιούν τη συγκεκριμένη προσέγγιση. Τόσο η συσχέτιση των μερών μεταξύ τους, η αριστοτεχνική τους σύνδεση και η βαθμιαία αποκάλυψη των πληροφοριών όσο και η ενότητα του κεντρικού χαρακτήρα και η συνέπεια που επιδεικνύει προς τα ιδανικά του καταδεικνύουν ότι τα υπό συζήτηση χωρία και θέματα προάγουν αποφασιστικά την εξέλιξη της υπόθεσης και συμβάλλουν ουσιαστικά στη δραματική πλοκή και οικονομία. Η μελέτη του αρχαίου κειμένου αποδεικνύει ότι ανάλογα με τη σκοπιμότητά τους όλα τα επίμαχα στοιχεία ακολουθούν μια αιτιολογική σειρά και εντάσσονται αρμονικά στη δράση του Αίαντα εξυπηρετώντας παράλληλα τις προθέσεις του ποιητή, την εσωτερική οργάνωση και διάρθρωση των συμβαινόντων (ή τών πραγμάτων σύστασις, *Ποιητική* 1450a 15).⁴⁷

Ενώ η μεταθεατρική προσέγγιση περιορίζεται στην αποσπασματική εξέταση μοτίβων και μεμονωμένων σκηνών, στην ανάλυση δομών και στην αναγωγή τους σε σημασιολογικό επίπεδο, καθώς και στην παρατήρηση της επιφάνειας των καταστάσεων και των μηχανισμών της δράσης, η μελέτη των δραματικών προσώπων προβάλλει για ακόμη μια φορά την εσωτερική συνοχή του δράματος, τη συγκεκριμένη συνάφεια μεταξύ χαρακτήρων και πράξεων, την αιτιώδη σχέση ανάμεσα στη δράση και στο κίνητρο που ωθεί τον ήρωα να ενεργήσει με τον έναν ή με

47. Η υπόθεση της τραγωδίας προκρίνεται ως ένα από τα βασικά κριτήρια μελέτης και το πρωτεύον κατά ποιόν μέρος του αρχαίου δράματος από τον Αριστοτέλη (*ἀρχή μὲν οὖν καὶ οἶον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας*, *Ποιητική* 1450a 38-39). Βλ. σχετικά και Δ. Ιακώβ, *Ζητήματα λογοτεχνικής θεωρίας στην Ποιητική του Αριστοτέλη*, Αθήνα 2004, σσ. 43-44 και 48.

τον άλλο τρόπο. Αν υιοθετήσουμε τις μεθοδολογικές αρχές του «θεάτρου εν θεάτρω», οι επιμέρους ενέργειες γίνονται αντικείμενο μικροσκοπικής και αποσπασματικής μελέτης, με αποτέλεσμα να μη σχετίζονται πλέον με τη δράση του Αίαντα και με την ιδιαιτερότητα του κάθε δραματικού χαρακτήρα: αν απομονωθεί ο πρόλογος, τότε μένουν μετέωροι οι συνεκτικοί αρμοί με τη στιχομυθία μεταξύ της Τέκμησσας και του χορού, με τον πλαστό λόγο και με την αγγελική ρήση· αν εξεταστεί μεταθεατρικά η μορφή της Αθηνάς ή του Αίαντα, τότε ελλοχεύει ο κίνδυνος διάσπασης της φύσης και του χαρακτήρα τους· αν το παιχνίδι μεταξύ άγνοιας και γνώσης και η συνακόλουθη αποκάλυψη της αλήθειας εκληφθούν απλώς ως υπαινιγμοί στη δραματική ψευδαίσθηση, τότε η αυτοκτονία του Αίαντα δεν δικαιολογείται. Ο επιδέξιος χειρισμός του θέματος και του υλικού σε συνδυασμό με την ενδοδραματική λειτουργία των επιμέρους στοιχείων και μοτίβων καταδεικνύει την υψηλή τέχνη του αρχαίου ποιητή, ο οποίος παρουσιάζεται απολύτως συνεπής προς τις συμβάσεις του λογοτεχνικού είδους της τραγωδίας, τη στιγμή που η μετατραγική θεωρία αφορά τον διαδραστικό χαρακτήρα του θεάτρου, στοιχείο εντελώς άγνωστο για την αρχαία τραγωδία, και ενδεχομένως παραπέμπει στη λογική της διάσπασης της αρχής της ενότητας του χώρου και του χρόνου που παρατηρείται συχνά στο μοντέρνο θέατρο. Στο πλαίσιο αυτό η αντίχνευση μεταθεατρικών στοιχείων και η αναζήτηση μετατραγικών υπαινιγμών αποτελούν ουσιαστικά προβολή και εφαρμογή σύγχρονων προβληματισμών επί της θεατρικής πράξης και συνιστούν αναχρονισμό ως προς την κατανόηση του φαινομένου της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας.

