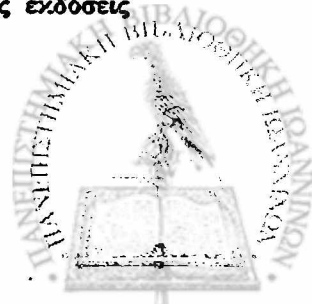


ΣΟΦΟΚΛΕΟΥΣ ΑΙΑΣ: Η ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΤΗΣ ΟΡΑΣΗΣ

Η εργασία αυτή έχει ως στόχο να εξετάσει μια σημαντική παράμετρο του έργου Αΐας, αυτή που συναρτάται με τη συστηματική χρήση του λεξιλογίου της όρασης. Η πιο αξιοσημείωτη ανάλυση του θέματος αυτού είναι η μελέτη του D. Seale, *Vision and Stagecraft in Sophocles*, (London 1982), όπου ο συγγραφέας προσπαθεί να δείξει με ποιο τρόπο ο Σοφοκλής προσδίδει στη σκηνική πραγματοποίηση (stagecraft) των έργων του μια ιδιαίτερη οπτική σημασία, επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον του στη δυναμική της όψεως (vision). Οι επιλογές του ποιητή στο επίπεδο του λεξιλογίου αναδεικνύουν το δυναμικό περιεχόμενο της όψεως, καθώς η επανάληψη όρων της όρασης προκαλεί ένα αισθητικό-επικοινωνιακό αποτέλεσμα, το οποίο η μελέτη του Seale επιχειρεί να προσδιορίσει¹. Συνεπώς είναι αυτονόητο ότι η δική μας μελέτη περιορίζεται στο να συμπληρώσει και να διευρύνει, όπου αυτό είναι δυνατό, τον προ-

1. Ο Seale, *Vision and Stagecraft*, σ. 22 αναφέρει: «...the dramatic significance is evident in the recurrence of expressions and their organisation into an observable pattern or sequence». Η σημασία των λεκτικών επαναλήψεων στη διερεύνηση της πρόθεσης του Σοφοκλή έχει αναγνωρισθεί από τους μελετητές. Βλ. το σημαντικό άρθρο της P. E. Easterling, «Repetition in Sophocles», *Hermes* 101 (1973), σσ. 14-34. Επίσης βλ. το βιβλίο του J. Daly, *Horizontal Resonance as a Principle of Composition in the Plays of Sophocles*, N. York & London 1990, όπου στη σ. 1 αναφέρει σχετικά με τις λεκτικές επαναλήψεις: «they occur regularly, systematically... the poet seems to have intended many of them». Φαίνεται, λοιπόν, ότι και ο Daly συνδέει την επανάληψη με την έννοια της προθετικότητας. Το λεξιλόγιο και η χρήση του από τον ποιητή αποτελούν ένα εσωτερικό τεκμήριο της συγγραφικής πρόθεσης που επηρεάζουν την πρόσληψη του έργου και διαμορφώνουν την ανταπόκριση του αναγνώστη-θεατή προς αυτό. Για την έννοια της προθετικότητας βλ. Γ. Μπαμπινιώτης, *Γλωσσολογία και Λογοτεχνία. Από την τεχνική στην τέχνη του λόγου*, Αθήνα 2^η 1991 (1^η 1984), σσ. 125-26. Για τον προβληματισμό που αναπτύχθηκε σχετικά με την έννοια της συγγραφικής πρόθεσης στη λογοτεχνικο-κριτική συζήτηση βλ. J. Hawthorn, *Ξεκλειδώνοντας το κείμενο. Μια εισαγωγή στη θεωρία της Λογοτεχνίας*, μτφρ. Μαρία Αθανασοπούλου, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1993, σσ. 125-140.



βληματισμό του Seale, με σκοπό να δικαιώσει τον χαρακτηρισμό του τίτλου «τραγωδία της όρασης» που αποδίδεται στο έργο *Αΐας*.

Από μια πρόχειρη εξέταση των σωζόμενων τραγωδιών του Σοφοκλή διαπιστώνει κανείς το ιδιότιμο ενδιαφέρον του ποιητή για τη συνάφεια ανάμεσα στην αισθητηριακή πρόσληψη της πραγματικότητας και τη γνώση. Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι χρησιμοποιεί όρους που περιγράφουν την εμπειρία του *ὄρα̃ν* για να αναδείξει την όραση ως σημαντικό γνωσιολογικό μέσο¹.

Το έργο στο οποίο η σχέση ανάμεσα στην όραση και τη γνώση καθίσταται βασικός θεματικός άξονας είναι η τραγωδία *Οιδίπους Τύραννος*. Εδώ το θέμα της γνωσιολογικής αξίας της όρασης συναρτάται με την ηθική και θρησκευτική διάσταση του έργου, καθώς το ζήτημα των ηθικών επιλογών των ανθρώπων εντάσσεται στο ευρύτερο πλαίσιο της αντίθεσης ανάμεσα στη θεϊκή και ανθρώπινη γνώση².

1. Η Dorothy Tarrant, «Greek Metaphors of Light», *CQ* 10 (1960), σ. 184 αναφέρει πως στα σωζόμενα έργα του Αισχύλου υπάρχουν 14 τέτοια παραδείγματα όπου η όραση αντιμετωπίζεται ως βασική πηγή γνώσης, στο σύνολο των σωζόμενων έργων του Ευριπίδη 43 παραδείγματα, ενώ στα επτά του Σοφοκλή 38 παραδείγματα. Από τους αριθμούς που δίνει η Tarrant προκύπτει το συμπέρασμα πως η αναλογία στο Σοφοκλή είναι σαφώς μεγαλύτερη σε σχέση με τους άλλους τραγικούς, γεγονός που πιστοποιεί τον εντονότερο προβληματισμό του ποιητή για την αξία των γνωσιολογικών μέσων. Για τη σημασία της όρασης και της εμπειρίας του *ὄρα̃ν* στο έργο του Αισχύλου *Προμηθεὺς Δεσμώτης* βλ. το ενδιαφέρον άρθρο του Th. A. Tarkow, «Sight and Seeing in the Prometheus Bound», *Eranos* 84 (1986), σσ. 87-99.

2. Για τον κυρίαρχο ρόλο που διαδραματίζει το θέμα της όρασης και του *ὄρα̃ν* σε δραματικό και δραματουργικό επίπεδο στον *Οιδίποδα Τύραννον* βλ. H. Musurillo, *The Light and the Darkness. Studies in the Dramatic Poetry of Sophocles*, Leiden 1967, σσ. 80-93 και Seale, ό.π., σσ. 215-60. Βλ. επίσης R. G. A. Buxton, «Ο Σοφοκλής στο 1995: Γνώση και Ισχυρισμοί στον Οιδίποδα Τύραννο», *Δωδώνη* 24.2 (1995), σσ. 134-138 καθώς και Ch. Segal, *Oedipus Tyrannus. Tragic Heroism and the Limits of Knowledge*, N. York 1993, σσ. 148-57. Για τη σημασία των όρων δραματικό - δραματουργικό επίπεδο βλ. Ν. Χ. Χουρμουζιάδης, *Περὶ Χοροῦ. Ο ρόλος του ομαδικού στοιχείου στο αρχαίο δράμα*, εκδ. ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ, Αθήνα 1998, σ. 17.

Στο έργο *Οιδίπους Τύραννος*, ο Σοφοκλής χρησιμοποιεί την επανάληψη όρων όρασης και τυφλότητας για να μεταδώσει στο κοινό τον προβληματισμό του σχετικά με την αξιοπιστία της ανθρώπινης γνώσης που συναρτάται άμεσα με το ζήτημα της κατανόησης | πρόσληψης της πραγματικότητας. Η περίπτωση του Οιδίποδα αποδεικνύει πως ό,τι ο άνθρωπος θεωρεί πραγματικότητα, που την προσλαμβάνει μέσω των αισθήσεων, δεν είναι τίποτε άλλο παρά μια φοβερή αυταπάτη βεβαιότητας σ' ένα κόσμο αβέβαιο, όπου η μόνη καθαρή γνώση είναι αυτή των θεών. Ο προβληματισμός για την αξία της όρασης ως μέσου πρόσληψης της πραγματικότητας σε σχέση με τον ενορατικό τρόπο απόκτησης της γνώσης,



Από την ανάγνωση του έργου Αἴας, που θα επιχειρήσουμε στη συνέχεια, πιστεύουμε πως θα φανεί ότι ο προβληματισμός του ποιητή σχετικά με τη γνωσιολογική αξία της όρασης διατυπώνεται με μεγάλη σαφήνεια ακόμη και στα πρώιμα έργα του¹ και δεν είναι επιφανειακός, αλλά οργανώνεται έτσι ώστε να αποκαλύπτει τις ισόβιες συντεταγμένες της ανθρώπινης δραματικότητας².

Από την αρχή του έργου Αἴας, και συγκεκριμένα στον πρόλογο (1-133), το ενδιαφέρον του ποιητή για όρους που αφορούν την όραση είναι έντονο. Ο εισαγωγικός-κατατοπιστικός λόγος της Αθηνάς περιέχει όρους που προσδιορίζουν διαφορετικούς τρόπους όρασης και πρόσληψης της πραγματικότητας: δέδορκα σε (στ. 1), ὄρω (στ. 3), ὅπως ἴδης (στ. 6), παπταίνει (στ. 11), ὡς παρ' εἰδύας³ μάθης (στ. 13)⁴.

Στον πρώτο στίχο του έργου ο ποιητής προσδιορίζει τον τύπο όρασης της θεάς με το επικό ρήμα όρασης δέχεσθαι⁵, και συγκεκριμένα με τον παρακείμενο δέδορκα. Η χρήση αυτού του ομηρικού ρήματος όρασης από τον Σοφοκλή προβάλλει την οπτική ενέργεια στην παραστατική της μορφή, δηλαδή την οπτική ενέργεια της θεάς ως έκφραση του βλέμματός της και των συν-

που λειτουργεί ανεξάρτητα από τις αισθήσεις, επανέρχεται και στο έργο Οιδίπους ἐν Κορίνθῳ. Γι' αυτό βλ. Eleftheria Bernidaki-Aldous, *Blindness in a Culture of Light: especially the Case of Oedipus at Colonus of Sophocles*, Amer. Univ. Stud. ser. 17 No 8, N. York 1990.

1. Για τα στοιχεία που συνηγορούν υπέρ μιας πρώιμης χρονολόγησης του έργου Αἴας, γύρω στο 450 π.Χ., καθώς και για τον προβληματισμό των μελετητών σχετικά με το ζήτημα της χρονολόγησης βλ. R. C. Jebb, *Sophocles. The Plays and Fragments, Part VII: The Ajax*, Amsterdam 1967 (=Cambridge 1896), σσ. LI-LIV· J. C. Kamerbeek, *The Plays of Sophocles. Part I: The Ajax*, Leiden 1963, σσ. 15-17· W. B. Stanford, *Sophocles Ajax edited with Introduction, Revised Text, Commentary, Appendices, Indexes and Bibliography*, Bristol Clas. Pr. 1981 (=1963), σσ. 294-96. Φυσικά θα πρέπει ειδικά να διαφωνήσουμε με την άποψη του Tarkow, ό.π., σσ. 95-96, ο οποίος θεωρεί πως το ενδιαφέρον για την όραση και το ὄρω απαντά μόνο σε έργα της ύστερης παραγωγής των ποιητών.

2. Την έκφραση δανείζομαι από τον Γ. Χειμωνά, 'Εξι μαθήματα για τον Λόγο, Ίψιλον | Βιβλία 1984, σ. 99.

3. Το ρήμα οἶδα συνδέεται με τη ρίζα *weid- που δηλώνει τη γνώση που επιτυγχάνεται μέσω της όρασης. Επιμέκως η χρήση τύπων του ρήματος οἶδα, σε συμφραζόμενα όπου τονίζεται η γνωσιολογική αξία της όρασης, δεν είναι άνευ σημασίας. Για τη σχέση του εἶδεναι με τον πρόστο εἶδον βλ. A. Prévot, «Verbes grecs relatifs à la vision et noms de l'oeil», *R.Ph.* 9(1935), σσ. 136-137.

4. Όπως η παρατηρητής στο κείμενο του Σοφοκλή είναι από την έλδση των H. Lloyd-Jones & N.G. Wilson, *Sophocles Fabulae*, Oxford 1990.

5. Για τη σχέση της σκηνης του πρώτου γενήσεως με το έπος βλ. P. Pucci, «Gods' Intervention and Epiphany in Sophocles», *AJPh* 115(1994), σ. 23. Βλ. επίσης τις παρατηρήσεις του Stanford, ό.π., σ. 52 ad 1.



αισθημάτων που το συνοδεύουν¹. Ο τύπος *δέδορκα* δεν περιγράφει τόσο την ίδια τη φύση του φαινομένου της δράσης, δηλαδή την κύρια λειτουργία της δράσης, όσο το διαπεραστικό βλέμμα της θεάς που κατευθύνεται στο εξωτερικό αντικείμενο του ρήματος (σε) που είναι ο Οδυσσέας και μένει καρφωμένο πάνω σ' αυτόν και τις ενέργειές του (στ. 2 *θηρώμενον*)². Η χρήση του παρακειμένου *δέδορκα*³ σε συνδυασμό με την εμφατική πρόταξη του *αἶ*⁴ στο στίχο 1 προβάλλει τη διάρκεια του βλέμματός της θεάς και θέτει τον προστατευόμενό της, αλλά και τον ανθρώπινο κόσμο μέσα στον οποίο αυτός ζει και κινείται, υπό τη διαρκή και άγρυπνη επιτήρησή της.

Η ιδιαιτερότητα του βλέμματός που περιγράφεται από το ρήμα *δέδορκα* ενισχύεται και από τη χρήση του *α'* ενικού προσώπου του ρήματος: το ρήμα αυτό, τουλάχιστον στον Όμηρο, δεν απαντά στο *α'* πρόσωπο, γιατί περιγράφει ένα τύπο βλέμματός που παρατηρεί κανείς μόνο στους άλλους και όχι στον εαυτό του⁵. Ωστόσο το βλέμμα της θεάς Αθηνάς, όπως και η συμπεριφορά των θεών γενικότερα, δεν μπορεί σε καμιά περίπτωση να ετεροπροσδιορίζεται: ο θεός ως παντοδύναμος και ανεξέλεγκτος, μόνος αυτός έχει τη δυνατότητα να αυτοπροσδιορίζεται, όπως ακριβώς η θεά Αθηνά εδώ προσδιορίζει τον τύπο βλέμματός της και τους όρους της σχέσης της με τον Οδυσσέα.

1. Γι' αυτές τις διακρίσεις που αφορούν το λεξιλόγιο της δράσης βλ. B. Snell, *Η Ανακάλυψη του Πνεύματος. Ελληνικές Ρίζες της Ευρωπαϊκής Σκέψης*, μτφρ. Δ. Ιακώβ, MIET Αθήνα 31989, σ. 26.

2. Για τη σημασία του *δέρκεσθαι* όταν δέχεται εξωτερικό αντικείμενο βλ. Snell, *ό.π.*, σ. 21.

3. Ο παρακειμένος έχει το πλεονέκτημα να συνδέει το άμεσο παρελθόν με το παρόν, χωρίς να στερεί από τον ποιητή τη δυνατότητα να δηλώνει την επίταση της πράξεως στο παρόν. Με τη χρήση του παρακειμένου, παρελθόν και παρόν εμφανίζονται ως ένα ενοποιημένο όλον και σε επίπεδο χρόνου αλλά και σε διακειμενικό επίπεδο, αφού το προστατευτικό βλέμμα της θεάς συνοδεύει τον Οδυσσέα από το έπος μέχρι το δράμα. Έτσι το *δεῖ* αποκτά ένα ιδιαίτερο περιεχόμενο καθώς μπορεί να δηλώνει και τη διάρκεια («πάντοτε») αλλά και τη συνέχεια («επίμονα»). Ο Stanford, *ό.π.*, σ. 52 ad 1 θεωρεί ότι η σημασία «επίμονα» ανταποκρίνεται καλύτερα στα κειμενικά συμφραζόμενα. Ακόμη και το σχόλιο του αρχαίου σχολιαστή σχετικά με το *αἶ* τονίζει τις διακειμενικές σχέσεις που περιέχονται στη χρήση του: *τὸ δὲ αἶ εἶπεν ἀναφέρουσα εἰς ἐκεῖνο, ὅτι καὶ μετὰ Διομήδους κατάσκοπος γενόμενος ἐπὶ τοὺς Τρῶας οὐ διέλυθεν αὐτήν, ὡς αὐτὸς μαρτυρῶν φησιν* (K 278-9). Οι παραπομπές στα αρχαία σχόλια γίνονται με βάση την κριτική έκδοση του Γ. Α. Χριστοδούλου, *Τα Αρχαία Σχόλια εἰς Ἰλιάδα του Σοφοκλέους*, Αθήνα 1977.

4. Η εμφατική θέση του *δεῖ* τονίζεται και από τον ανανταπόδοτο συνδεσμο *μέν*, που εδώ ως βεβαιωτικός προβάλλει τη σημασία του *δεῖ*. Βλ. Π. Λορεντζάτος, *Σοφοκλέους Αἴας*, Αθήνησι εκ του τυπογραφείου ΕΣΤΙΑ 1932, σ. 47 ad 1-3.

5. Γι' αυτό βλ. Snell, *ό.π.*, σ. 21.



Δεν είναι άνευ σημασίας το γεγονός ότι ο Αἴας που διεκδικεί για τον εαυτό του ένα θεϊκό τρόπο ύπαρξης¹ χρησιμοποιεί τον ίδιο ακριβώς τύπο του ρήματος στους στίχους 359-360:² σέ τοι σέ τοι μόνον δέδορ-/κα ποιμένων ἐπαρξέ-σont'. Αυτά τα λόγια του Αἴαντα προέρχονται από τον δεύτερο κομμό (348-429) του Α' Επεισοδίου (201-595), όπου ο Αἴας αποκαλύπτει την απόγνωσή του μετά τη συνειδητοποίηση της παταγώδους αποτυχίας του να εκδικηθεί τους Ατρείδες και τον Οδυσσέα. Ωστόσο ο Αἴας, ακόμη και σ' αυτό το έντονα συναισθηματικά φορτισμένο αδιέξοδο που βιώνει, διατηρεί την υπεροψία που πάντα τον χαρακτήριζε: η λυρική έκφραση του πάθους του στον κομμό αμφιταλαντεύεται ανάμεσα σε δύο πόλους: στη σύμφυτη με το ηρωικό του γένος εγωιστική τάση αυτοπροσδιορισμού, όπως δηλώνεται από τη χρήση του τύπου δέδορκα, και στη σταδιακή συνειδητοποίηση της εξάρτησής του από τους άλλους σε συναισθηματικό και πρακτικό επίπεδο, όπως δηλώνεται από τη συγκινη-

1. Γι' αυτό βλ. Ελένη Γκαστή, «Σοφοκλέους Αἴας (646-692): Ερμηνευτική προσέγγιση», στα ΠΡΑΚΤΙΚΑ του Α' Παρελληνίου και Διεθνούς Συνεδρίου Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας (23-26 Μαΐου 1994), Αθήνα 1997 (εκδ. Ι.-Θ.Α. Παπαδημητρίου), σ. 315.

2. Αυτές είναι οι μοναδικές περιπτώσεις που χρησιμοποιείται το α' πρόσωπο παρακειμένου σ' όλο το έργο Αἴας. Στο έργο χρησιμοποιείται ακόμη η μετοχή του παρακειμένου (στ. 85 ἐγὼ σκοτώσω βλέφαρα καὶ δεδορκότα) καθώς και ο τύπος του αορίστου (στ. 425 οἱ οὗτοι οὕτινα Τρωία δέρχθη). Η χρήση του α' προσώπου του ρήματος απαντά στις Τραχίαιες (693) και στην Ηλέκτρα (899, 1116, 1466), καθώς και στο απόσπασμα 774 [ἐκδ. Radt] (στ. 1 μῶν τε καὶ δέδορκα). Στις Τραχίαιες 693 (δέρχομαι φάτιν) η χρήση του α' προσώπου υπαγορεύεται από τη γενικότερη «ἐκπληξη» στην οποία αποσκοπεί ο ποιητής μέσω της «συναισθητικής» εικόνας, δηλαδή της ανάμειξης ενός όρου όρασης (δέρχομαι) με έναν όρο για τη γλώσσα (φάτιν). Για τις εικόνες αυτές που χαρακτηρίζονται ως «intersensual» ή «synaesthetic» βλ. Ch. Segal, «Synaesthesia in Sophocles», ICS 2(1977), σσ. 88-96.

Αντίστοιχη είναι η ἐκπληξη που ενυπάρχει στη ρήση του Αἴγισθου δέδορκα φάσμα (Ηλ. 1466), όπου η χρήση του α' προσώπου αποσκοπεί στο να δείξει με εμφαντικό τρόπο τη διάψευση του Αἴγισθου που, ενώ περιμένει να αντικρίσει το σώμα του Ορέστη, θα βρεθεί μπροστά στο θέαμα της δολοφονημένης Κλυταιμνήστρας. Ο Αἴγισθος χρησιμοποιεί το δέδορκα γιατί προεξοφλεί τον τρόπο αντίδρασής του στο επερχόμενο θέαμα και σ' αυτές του τις εκτιμήσεις διαψεύδεται. Παρόμοια είναι η χρήση του α' προσώπου και στο στίχο 1116 όπου η Ηλέκτρα παίρνοντας στα χέρια της την υδρία με την υποτιθέμενη τέφρα του Ορέστη αναφωνεί: πρόχειρον ἄχθος, ὡς ἔοικε, δέρχομαι. Και εδώ προεξοφλείται ένας τρόπος αντίδρασης στο θέαμα της υδρίας που από την εξέλιξη του έργου τελικά διαψεύδεται. Ακόμη στο στίχο 899 η Χρυσόθεμη περιγράφοντας την επίσκεψή της στον τάφο του Αγαμέμνονα, θέλοντας να προσδιορίσει ως αντικειμενικός αφηγητής τις αντιδράσεις της αναφέρει: ὡς δ' ἐν γαλήνῃ πάντ' ἐδερχόμην τόπον.

Η απουσία των συμφραζομένων του αποσπάσματος 774 καθιστά δύσκολη και παρακινδυνευμένη κάθε ερμηνεία της χρήσης του δέδορκα.



σιακά φορτισμένη διπλή αναφορά του σέ τοι¹ και τη χρήση της μετοχής *ἐπαρκέσοντα*².

Αν η εγωιστική τάση αυτοπροσδιορισμού από μέρους του Αίαντα, όπως δηλώνεται με τη χρήση του *δέδορκα*, αποτελεί *ὑβριν*, αντίθετα για τη θεά Αθηνά αποτελεί έκφραση της θεϊκής υπόστασης που προσδιορίζεται από το *ἀεί*. Ωστόσο η θεά κατανοεί ότι εκτός από τον θεϊκό τρόπο δράσης και ύπαρξης

1. Βλ. Stanford, *ό.π.*, σ. 108 ad 359.

2. Με το τέλος του κομμού διαπιστώνουμε πως η αρχική αποστροφή του Αίαντα προς τα μέλη του Χορού (στ. 348-49 *ὦ φίλοι ναυβάται, μόνοι ἐμῶν φίλων*, στ. 356-57 *ὦ γένος ναῦας ἀρωγὸν τέχνης*) και η διαφαινόμενη συνειδητοποίηση της εξάρτησής του απ' αυτούς (στ. 359-60 *σέ τοι σέ τοι... ἐπαρκέσοντ'*, στ. 360 *συνδάϊξον*) δεν μπορεί να υπερβεί το «ηρωικό ήθος» του Αίαντα, που συνίσταται στον εγωιστικό αυτοπροσδιορισμό του ήρωα και συνεπάγεται την απομόνωσή του. Για το «ηρωικό ήθος» του σοφόκλειου ήρωα βλ. B. M.W. Knox, *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley & Los Angeles 1964. Στο τρίτο στροφικό ζεύγος του κομμού (394-429) προβάλλεται η αρχόμενη απομόνωση του ήρωα: συνειδητοποιεί ότι δεν μπορεί να περιμένει βοήθεια ούτε από θεούς ούτε απ' ανθρώπους (στ. 397-400 *οὔτε γὰρ θεῶν γένος / οὔθ' ἀμερίων ἔτ' ἄξιος / βλέπειν τιν' εἰς δῆσιν ἀνθρώπων*), ενώ η αποστροφή προς τη φύση (στ. 412-13 *ὦ πόροι ἄλγροθοι / πάραλά τ' ἄντρα καὶ νέμος ἐπάκτιον*, στ. 418-19 *ὦ Σκαμάνδριοι | γείτονες ῥοαί*) επισφραγίζει την απομόνωση του ήρωα και καθιστά σαφές ότι η μόνη λύση που του απομένει είναι ο θάνατος. Παράλληλα η μορφή του κομμού, όπου ο τρόπος εκφοράς του λόγου από τον Αίαντα (λυρικά μέτρα) διαφοροποιείται σε σχέση με τον τρόπο εκφοράς του από την Τέκμησσα και το Χορό (ιαμβικό μέτρο) ολοκληρώνει την εικόνα της απομόνωσης του ήρωα. Ο Χορός με το σχόλιό του στους στίχους 428-29 δείχνει πως έχει κατανοήσει ότι η μόνη σχέση του Αίαντα είναι αυτή που έχει «συνάψει» με τις συμφορές του: *κακοῖς τοιοῖσδε συμπεπτωκότα*. Στη συγκεκριμένη περίπτωση η χρήση του ρήματος *συμπίπτειν*, ενός ρήματος σύνθετου με την πρόθεση *σύν*, έχει ένα συγκεκριμένο σημασιακό αποτέλεσμα καθώς προβάλλει emphaticά την πλήρη απομόνωση του ήρωα από τους οικείους του. Η χρήση αυτού του ρήματος τονίζει με δραματικό τρόπο την αντίθεση ανάμεσα σ' αυτό που θα περίμενε κανείς από ένα ρήμα σύνθετο με την πρόθεση *σύν* (επαφή με τους άλλους) και σ' αυτό που πράγματι συμβαίνει στον Αίαντα (πλήρης απομόνωση). Ως εκ τούτου το σχόλιο του Λορεντζάτου, *ό.π.*, σ. 95 ad 429 ότι «συμπεπτωκότα δεν κάνει διαφορά από το περιπεπτωκότα» είναι άστοχο. Το ρήμα χρησιμοποιείται και στους στίχους 467-68 από τον ίδιο τον Αίαντα, όταν εξετάζει ποιες εναλλακτικές λύσεις του απομένουν. Μια απ' αυτές είναι: *θυμπεσών μόνος μόνους | καὶ δρῶν τι χρηστόν, εἴτα λολίσθιον θάνατον*; Εδώ ο Αίας με την αναδίπλωση *μόνος μόνους* (πολύπτωτο) ουσιαστικά προβάλλει την πλήρη απομόνωσή του την οποία σχολιάζει ειρωνικά με την χρήση της μετοχής *θυμπεσών*, όπου και πάλι η πρόθεση *σύν* δεν παραπέμπει στην αλληλεγγύη των πολεμιστών αλλά στην επίθεση του μοναχικού πολεμιστή. Για τη σημασία του *μόνος μόνους* βλ. Jebb, *ό.π.*, σ. 78 ad 466ff. Kamerbeek, *ό.π.*, σ. 102 ad 467 και Stanford, *ό.π.*, σ. 118 ad 466-8. Για τη σημασία της χρήσης συνθέτων με *α'* συνθετικό την πρόθεση *σύν* βλ. Stanford, *ό.π.*, σ. 265 σημ. 11 και τις παρατηρήσεις της Mary Whitlock Blundell, *Helping Friends and Harming Enemies. A Study in Sophocles and Greek Ethics*, Cambridge Univ. Pr. 1989, σσ. 103-105.



που χαρακτηρίζεται από τη διάρκεια (*ἀεὶ... δέδορκα*) υπάρχει και ένας ανθρώπινος τρόπος. Με το στίχο 3 η θεά μας μεταφέρει από τον κόσμο του *ἀεὶ* στὸν κόσμο της ανθρώπινης χρονικότητας (*καὶ νῦν*), στον κόσμο του Οδυσσέα, ενώ παράλληλα μας εισάγει στο χρόνο αλλά και στο χώρο (*ἐπὶ σκηναῖς ναυτικάῖς*) της παράστασης. Με τη χρήση του *καὶ νῦν* εξειδικεύεται το *ἀεὶ* καὶ προβάλλεται το «εδώ και τώρα» της σχέσης Αθηνάς-Οδυσσέα, μιας σχέσης που έχει μεγάλο παρελθόν. Ταυτόχρονα το βλέμμα της θεάς εστιάζεται στο συγκεκριμένο πρόσωπο: *καὶ νῦν ἐπὶ σκηναῖς σε ναυτικάῖς ὄρῳ*.

Το *ὄρῳ* προσδιορίζει ένα τρόπο όρασης που επικεντρώνεται στις ικανότητες του υποκειμένου να παρατηρεί, να κρατάει το βλέμμα του πάνω στο αντικείμενο¹. Ωστόσο παρά τη δύναμη του βλέμματος της θεάς, που τονίζεται και από την εμφατική θέση του *ὄρῳ* στο τέλος του στίχου, το αντικείμενο της όρασής της (*σε*), δηλ. ο Οδυσσέας, δεν εκμηδενίζεται, αλλά κατέχει μια θέση σχεδόν ισότιμη μ' αυτή της θεάς. Το αντικείμενο (*σ·*) του ρήματος *ὄρῳ* τοποθετείται σε θέση εμφατική -θέση της εφθήμερου τομής του στίχου— και μ' αυτόν τον τρόπο προβάλλεται η αμοιβαιότητα των συναισθημάτων που χαρακτηρίζει τη σχέση της Αθηνάς με τον Οδυσσέα².

Παράλληλα η θεά φροντίζει ώστε να παρουσιάσει μια ολοκληρωμένη εικόνα του προστατευομένου της: με τον πρώτο στίχο διευκρινίζει πού κατευθύνει το βλέμμα της, ενώ με το δεύτερο ο Οδυσσέας προσδιορίζεται ως ο πάντα δραστήριος ήρωας (*πεῖρ' ἀν' ἐχθρῶν ἀρπάσαι θηρώμενον*). Ο Οδυσσέας δεν είναι ο παθητικός στόχος του θεϊκού βλέμματος, αλλά ο ενεργητικός και δραστήριος Οδυσσέας, του οποίου όμως οι ενέργειες τελούν πάντα υπό την επίβλεψη και καθοδήγηση της θεάς. Το συγκεκριμένο πχράδειγμα (*καὶ νῦν*) επιβεβαιώνει την άποψη της θεάς για τον τρόπο ενέργειας του Οδυσσέα, καθώς αυτός εμφανίζεται στον παραδοσιακό του ρόλο (στ. 5 *κνηγετοῦντα καὶ μετρούμενον*). Μέσα από τη χρήση των ρημάτων όρασης *δέδορκα-ὄρῳ*, ο ποιητής κατευθύνει το βλέμμα του θεατή στον Οδυσσέα και στην ηθογραφική του παρά-

1. Βλ. P. Chantraine, *Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque*, tome III (Α-Π), Paris 1968, s.v. *όράω*: *όρα-* signifie «tenir les yeux sur» et se rapporte au sujet, non à l'objet et à la perception comme *είδον*.

2. Η φιλική σχέση της Αθηνάς με τον Οδυσσέα φαίνεται πως αντιπαρατίθεται προς την εχθρική σχέση του Οδυσσέα με τον Αίαντα. Ο στίχος 3 συμπληρώνεται με το Αἴαντος στο στίχο 4, όπου η θεά ολοκληρώνει το πλέγμα σχέσεων των τριών αυτών συντελεστών της δράσης: *σε-ὄρῳ* (σχέση φίλης, αμοιβαιότητα συναισθημάτων), *σε-Αἴαντος* (σχέση ἐχθρας-αντιπαλότητας), *ὄρῳ - Αἴαντος* (ρήξη των σχέσεων της Αθηνάς με τον Αίαντα που στο επίπεδο της μορφής δηλώνεται από τον ποιητή με το δισκαλισμό: *ἐπὶ σκηναῖς... ναυτικάῖς* [Αἴαντος]). Για τη σχέση της θεάς Αθηνάς με τον Οδυσσέα και τον Αίαντα βλ. G.M. Kirkwood, «Homer and Sophocles' *Ajax*», στο *Classical Drama and its Influence*, ed. M.J. Anderson, London 1965, σσ. 66-68.



σταση που δίνει η Αθηνά. Το βλέμμα της Αθηνάς λειτουργεί διαμεσολαβητικά: αφενός «ξεναγεί» το βλέμμα των θεατών στο σκηνικό χώρο και εστιάζει την προσοχή τους σε ό,τι είναι σημαίνον και αφετέρου παρουσιάζει τη διαχρονική εικόνα του Οδυσσέα (ἀεί... καὶ νῦν) συμπυκνώνοντας με την ηθογράφησή του την επική του προϊστορία¹.

Η έμφαση που δίνεται στη διαδικασία του ὄραῖν από την πλευρά της θεάς δεν σημαίνει πως η Αθηνά περιορίζεται αποκλειστικά στη χρήση της όρασης ως γνωσιολογικού μέσου. Σαφώς η θεά αναγνωρίζει το σημαντικό ρόλο που διαδραματίζει η όραση ως γνωσιολογικό μέσο για τον άνθρωπο, όταν λέει στον Οδυσσέα ὅπως ἴδῃς / εἴτ' ἔνδον εἴτ' οὐκ ἔνδον (στ. 5-6). Με τη χρήση του τύπου του αορίστου (ἴδῃς) δίνεται έμφαση στη διαδικασία της πρόσληψης της πραγματικότητας μέσω της αυτοψίας και στη συνακόλουθη γνώση που αποκτά κανείς απ' αυτή την οπτική επαφή με το αντικείμενο της έρευνας². Απώτερος στόχος της διαδικασίας του ἰδεῖν (αυτοψία του αντικειμένου έρευνας - απόκτηση γνώσης) είναι η συναγωγή συμπερασμάτων (στ. 6 εἴτ' ἔνδον εἴτ' οὐκ ἔνδον)³ τα οποία, για να είναι αξιόπιστα, πρέπει να βασίζονται και σε

1. Η παρουσίαση του Οδυσσέα ως κυνηγού (στ. 2 θηρώμενον, στ. 5-6 κινηγετοῦντα καὶ μετρούμενον ἵχνη τὰ κείνου νεοχάραχθ', στ. 7-8 εὖ δέ σ' ἐκφέρει | κινὸς Λαλαίνης ὥς τις εὐρινος βάσις) σε συνδυασμό με την ενεργητικότητα που αυτός εκδηλώνει σε πνευματικό (στ. 2 πείραν τιν' ἐχθρῶν ἀρπάσαι, στ. 5 μετρούμενον) και πρακτικό (στ. 13 σποιδὴν ἔθου τήνδ') επίπεδο, παραπέμπει στον επικό Οδυσσέα αναδεικνύοντας την πιο τυπική του ιδιότητα, το δόλο και την ευστροφία του. Για τις κυνηγετικές εικόνες στον πρόλογο του έργου βλ. J. Jouanna, «La métaphore de la chasse dans le prologue de l'*Ajax* de Sophocle (en particulier dans les vers 19 et 33)», *BAGB* 1977, σσ. 168-86. Το ότι η εικόνα του Οδυσσέα στον πρόλογο συγκεντρώνει στοιχεία από τη δοσμένη επική τυπολογία γίνεται σαφές και από τα σχόλια του αρχαίου σχολιαστή. Βλ. Χριστοδούλου, ό.π., σ. 13 ad 1b (πεῖρα γὰρ Ἀττικῶς δόλος καὶ τέχνη), 2a. Ακόμη βλ. Jebb, ό.π., σσ. 10-11 ad 2 και 5· Kamerbeek, ό.π. σ. 19 ad 2· Stanford, ό.π., σ. 52 ad 2. Για τη μορφή του Οδυσσέα στο έργο *Αἴας* βλ. W. K.C. Guthrie, «Odysseus in the *Ajax*», *G&R* 16(1947), σσ. 115-19 και Kirkwood, ό.π., σσ. 63-66.

Ο λόγος της Αθηνάς, εντάσσοντας την ηθογραφική παρουσίαση του Οδυσσέα στα πλαίσια της επικής παράδοσης, δημιουργεί στους θεατές συγκεκριμένες προσδοκίες σχετικά με τη συμπεριφορά του Οδυσσέα στην παρούσα συγκυρία. Ωστόσο αυτές οι προσδοκίες διαψεύδονται από τους λόγους και τα έργα του ίδιου του Οδυσσέα. Ο ποιητής, λοιπόν, διαλέγεται με την επική παράδοση και αξιοποιεί δραματικά τις εστίες έντασης ανάμεσα στη δική του εκδοχή και αυτή του έπους.

2. Γι' αυτή τη σημασία της ρίζας *weid του αορίστου εἶδον βλ. Πράνοι, ό.π., σσ. 133, 136, 139. Στην περίπτωση αυτή η έμφαση βρίσκεται στο αντικείμενο της όρασης. Γι' αυτό βλ. Chantraine, ό.π., s.v. ὄραω.

3. Η χρήση του σύνθετου ρήματος ἐκφέρειν στο στίχο 7 (στ. 7-8: εὖ δέ σ' ἐκφέρει / κινὸς Λαλαίνης ὥς τις εὐρινος βάσις) δίνει έμφαση στην ολοκλήρωση της ενέργειας και στην επίτευξη του στόχου, που είναι η διαμόρφωση μιας ολοκληρωμένης γνώμης. Γι' αυτό βλ. Jebb, ό.π., σ. 11 ad 7.



μια παράλληλη λειτουργία του νου, όπως δηλώνει η μετοχή *μετρούμενον* (στ. 5). Η χρήση του μέσου τύπου *μετρεῖσθαι* αναδεικνύει τον πνευματικό χαρακτήρα της πράξης: ο Οδυσσεύς δεν μετρά στην κυριολεξία, αλλά μετρά με τα μάτια και αξιολογεί τα δεδομένα με το νου¹.

Σε αντίθεση με τον άνθρωπο, που μόνο με τη διαμεσολάβηση των αισθήσεων επιτυγχάνει τη γνώση, η θεά, στην κατακλείδα του εισαγωγικού της λόγου, δηλώνει πως η όραση δεν αποτελεί γι' αυτήν μέσο απόκτησης γνώσης αφού είναι ήδη *εἰδυῖα* (στ. 13 *ὥς παρ' εἰδυίας μάθης*)². Η πυκνή λιτότητα της φράσης *ὥς παρ' εἰδυίας μάθης* στηρίζεται κυρίως στην ξεχωριστή δύναμη που μεταφέρει καθένας από τους όρους *εἰδέναι* και *μανθάνειν*. Η θεά κατέχοντας την απόλυτη γνώση (*εἰδυῖα*) παρέχει στον Οδυσσέα τη δυνατότητα του *μανθάνειν*, δηλαδή τη δυνατότητα να διαπεράσει την επιφάνεια των φαινομένων και ν' ανακαλύψει την ουσία που κρύβεται πίσω τους. Ως εκ τούτου το *μανθάνειν* δεν αναφέρεται μόνο στις λεπτομέρειες της υπόθεσης που θα πληροφορηθεί ο Οδυσσεύς από τη θεά³, αλλά και στο βαθύτερα διδακτικό χαρακτήρα της σκηνής που ακολουθεί.

1. Ο μέσος τύπος του ρήματος χρησιμοποιείται σπάνια στην αττική διάλεκτο· η επιλογή του σπάνιου μέσου τύπου από τον ποιητή υπαγορεύεται από την πρόθεσή του να αναδείξει τον πνευματικό χαρακτήρα της πράξης. Για τη σημασία του ρήματος βλ. Jebb, ό.π., σ. 11 ad 6 και Kamerbeek, ό.π., σ. 20 ad 5. Η συμβολή του πνεύματος σε κάθε προσπάθεια του Οδυσσέα είναι καθοριστική, όπως φαίνεται και από το στίχο 2: *πειράντιν' ἐχθρῶν ἀρπάσαι θηρώμενον*. Το ρήμα *ἀρπάζειν* ενέχει την έννοια της ταχύτητας και της αποφασιστικότητας στην εφαρμογή ενός σχεδίου που έχει καταστρωθεί από το νου (βλ. στ. 16 όπου το *ξυναρπάζω* συνάπτεται με το *φρενί*). Επίσης *πειρα* είναι η διερευνητική προσπάθεια, η διαδικασία μέσω της οποίας επιτυγχάνεται η εμπειρική γνώση. Η Αθηνά τονίζει ακριβώς τον προσεκτικό χειρισμό του Οδυσσέα σε κάθε περίπτωση, χειρισμό που βασίζεται στην αξιοποίηση των πνευματικών δυνάμεων. Γι' αυτή τη σημασία της *πειρας* βλ. Stanford, ό.π., σ. 52 ad 2.

2. Το ανώτερο επίπεδο γνώσης της θεάς αναδεικνύεται και από τον έντονα ειρωνικό τόνο της φράσης *ἐνέπειν δ' ὅτου χάριν / σπουδὴν ἔθου τήνδ'* (στ. 12-13), όπου η θεά προφασίζεται άγνοια (στους στίχους 36-37 γίνεται σαφές ότι η Αθηνά γνώριζε από την αρχή τα κίνητρα του «κυνηγιού» του Οδυσσέα) και ζητάει από τον Οδυσσέα να διευκρινίσει τα κίνητρα της αναζήτησής του. Η ειρωνική στάση της θεάς δίνει το στίγμα του ρόλου που πρόκειται να διαδραματίσει, ενώ η πρόφαση άγνοιας της θεάς αποτελεί ένα δραματουργικό τέχνασμα ώστε οι θεατές να πληροφορηθούν τα γεγονότα της περασμένης νύχτας. Γι' αυτό βλ. Stanford, ό.π., σ. 55 ad 12.

3. Ο M. Untersteiner, *Sofocle Aiace*, Milano 1963, σ. 31 ad 9-13 σχολιάζει: «*μανθάνω* è, propriamente, «*imparare studiando*»; qui Odisseo deve studiare il suo Io e la complessità sua. Questo egli può ottenere partendo da una conoscenza intuitiva (*εἰδυίας*)». Αντίθετα ο Stanford, ό.π., σ. 55 ad 13 περιορίζει πολύ το σημασιολογικό αποτέλεσμα του *ὥς μάθης* καθώς το αποδίδει «*become informed*». Το ίδιο κάνει και ο αρχαίος σχολιαστής ο οποίος σχολιάζει: *ἵνα παρ' ἐμοῦ τῆς εἰδυίας μάθης τὰ ἀγνοούμενα*



Η διαδικασία του *μανθάνειν* προσδιορίζεται από το ανώτατο επίπεδο γνώσης της θεάς (*εἰδυῖα*) και αντιπαρατίθεται προς την ανεπάρκεια του ανθρώπινου βλέμματος, όπως εκφράζεται από το ρήμα *παπταίνειν* (στ. 11)¹. Σε σχέση με τη βεβαιότητα που παρέχει η θεϊκή πληροφόρηση (*μάθης*), το ανθρώπινο βλέμμα — ακόμη κι αν πρόκειται για το ερευνητικό βλέμμα του πολύτροπου Οδυσσέα — παραπαίει ανάμεσα στην αβεβαιότητα, τη σύγχυση και το φόβο².

Ωστόσο η ανεπάρκεια της όρασης αντισταθμίζεται από τη δυνατότητα χρησιμοποίησης άλλων αισθητηριακών μέσων από τον άνθρωπο, όπως της ακοής. Ο Οδυσσεάς αναγνωρίζει πως η οπτική επαφή με το αντικείμενο δεν είναι απαραίτητη (στ. 15 *κἄν ἄποπτος ᾗς ὁμως*)³ ώστε να επιτευχθεί η γνώση

(βλ. Χριστοδούλου, *ό.π.*, σ. 17 ad 11). Με την συμπλήρωση της έννοιας του *μανθάνειν* από το αντικείμενο τὰ ἀγνωσούμενα, φαίνεται πως ο σχολιαστής περιορίζει τη διαδικασία του *μανθάνειν* στην απλή μετάδοση πληροφοριών άγνωστων στον Οδυσσέα. Παράλληλα με την προσθήκη του άρθρου στη μετοχή *εἰδυῖας*, νομίζω πως οριοθετεί το γνωστικό πεδίο της θεάς και το υποβιβάζει στο επίπεδο της απλής πληροφόρησης των συγκεκριμένων συμβάντων.

1. Για τη σημασία του ρήματος *παπταίνειν* (=βλέπω γύρω μου ερευνητικά, προσεκτικά ή με φόβο) που περιγράφει, όπως το *δέρκεσθαι*, έναν τρόπο βλέμματος βλ. Grénot, *ό.π.*, σ. 257· Chantraine, *ό.π.*, s.v. *παπταίνω* και Snell, *ό.π.*, σ. 21.

2. Το ότι προβάλλεται μέσω του *παπταίνειν* η ανεπάρκεια του βλέμματος του Οδυσσέα δεν θα πρέπει να θεωρηθεί υποτιμητικό για τον πολυμήχανο ήρωα, αφού εδώ ουσιαστικά ο ποιητής διατυπώνει την άποψή του για τη γενικότερη ανεπάρκεια του ανθρώπου σε σχέση με το θεό. Βλ. τη διαφορετική άποψη του Stanford, *ό.π.*, σ. 55 ad 11.

3. Η σημασία του *ἄποπτος* κυμαίνεται από «μη ορατός» έως «ορατός από μακριά» ή «αυτός που μπορεί να γίνει ορατός από μακριά». Η άποψη του αρχαίου σχολιαστή είναι πως *ἄποπτος* σημαίνει *ἀόρατος* (βλ. Χριστοδούλου, *ό.π.*, σ. 17 ad 14), ερμηνεία που ενισχύεται από την έκφραση που δίνεται στη φωνή (στ. 14 *ὦ φθέγμ' Ἀθήνας*, στ. 16 *φώνημι' ἀκούω*), την οποία ο Οδυσσεάς αναγνωρίζει λόγω της μακράς του σχέσης με τη θεά. Ο αρχαίος σχολιαστής αναφέρει σχετικά: *τῆς δὲ φωνῆς μόνης αἰσθάνεται ὡς ἐθάδος αὐτῷ οὔσης*. Πρόκειται για μια άποψη που ενισχύεται από το γεγονός ότι στην *Ιλιάδα* η Αθηνά πάντα πλησιάζει τον Οδυσσέα χωρίς να γίνεται ορατή κι αυτός την αναγνωρίζει από τη φωνή της. Έτσι ερμηνεύεται και η έκφραση *ὡς ἐθάδος αὐτῷ οὔσης* ως μία αναφορά του σχολιαστή στη λογοτεχνική παράδοση αυτού του τρόπου επιφάνειας της θεάς στον Οδυσσέα. Γι' αυτό βλ. P. Pucci, *ό.π.*, σ. 19 και το άρθρο του ίδιου, «Strategia epifanica e intertestualità nel secondo libro dell' *Iliade*», *SIFC* 6(1988), σσ. 5-24. Για το πρόβλημα της ορατότητας ή μη της θεάς από τον Οδυσσέα στον πρόλογο βλ. Jebb, *ό.π.*, σ. 13 ad 15· Stanford, *ό.π.*, σ. 56 ad 15 και Seale, *ό.π.*, σ. 176 σημ. 3. Η άποψη που κυριαρχεί σήμερα σχετικά με το πρόβλημα αυτό είναι πως η Αθηνά δεν είναι ορατή από τον Οδυσσέα. Βλ. την αντίθετη άποψη του O. Taplin, *Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία σε σκηηνική παρουσίαση*, μτφρ. Β.Δ. Λσημομύτη, εκδ. ΠΑΠΑΔΗΜΑ, Αθήνα 1988, σ. 293 σημ. 12, ο οποίος ισχυρίζεται ότι προηγείται η αναγνώριση μέσω της ακοής και ακολουθεί η αναγνώριση μέσω



(στ. 15 ὡς εὐμαθές σου)¹, αφού ο άνθρωπος έχει τη δυνατότητα να χρησιμοποιήσει και άλλα μέσα για την πρόσληψη της πραγματικότητας (στ. 16 φώνημ' ἀκούω καὶ ξυναρπάζω φρενί).

Τὸ θέμα της γνωσιολογικής ανεπάρκειας της όρασης επανέρχεται στο στίχο 21, όπου η πράξη του Αἴαντα χαρακτηρίζεται πρᾶγος ἄσκοπον. Στο επίθετο ἄσκοπος κυρίαρχη είναι η έννοια της αδυναμίας του ανθρώπου να συλλάβει, ακόμη και μέσω της προσεκτικής παρατήρησης διὰ του οφθαλμού, το νόημα μιας πράξης, στη συγκεκριμένη περίπτωση αυτής του Αἴαντα². Βέβαια η διερεύνηση μιας τόσο σκοτεινής υπόθεσης απαιτεί πρωτίστως αξιοποίηση όλων των στοιχείων που έχουν συγκεντρωθεί μέσω της αυτοψίας. Το μεθοδικό πνεύμα του Οδυσσέα περιγράφει με ακρίβεια την πορεία της έρευνάς του: καὶ μοί τις ὀπτῆρ αὐτὸν εἰσιδὼν μόνον / πηδῶντα πεδία σὺν νεορράντῳ ξίφει / φράζει τῷ κἀδήλωσεν· εὐθέως δ' ἐγὼ / κατ' ἴχνος ἄσσω, καὶ τὰ μὲν σημαίνομαι, τὰ δ' ἐκπέπληγμαι, κοῦκ ἔχω μαθεῖν ὅπου (στ. 29-33). Ως βάση για την έρευνά του χρησιμοποιεί τις πληροφορίες που συγκεντρώνει από έναν αυτόπτη μάρτυρα (ὀπτῆρ)³, ο οποίος ερχόμενος σε άμεση οπτική επαφή (εἰσιδὼν)

της όρασης. Νομίζω ότι τα κειμενικά δεδομένα δεν παρέχουν στοιχεία για να στηριχθεί μια τέτοια άποψη· εξάλλου με δεδομένη την έμφαση που δίνει ο ποιητής στο λεξιλόγιο της όρασης δεν θα παρέλειπε να τονίσει και με ενδοκειμενικούς δείκτες την αναγνώριση της θεάς μέσω της οπτικής επαφής, αν κάτι τέτοιο συνέβαινε.

1. Το επίθετο εὐμαθής που χαρακτηρίζει τη φωνή της θεάς, αφενός προσδιορίζει τον τρόπο με τον οποίο το δραστήριο πνεύμα του Οδυσσέα συλλαμβάνει και ερμηνεύει τα ακουστικά ερεθίσματα και αφετέρου, σ' ένα μεταθεατρικό επίπεδο, παραπέμπει στην οικειότητα της σχέσης του Οδυσσέα με τη θεά, όπως αυτή έχει παγιωθεί στο έπος. Γι' αυτή τη μεταθεατρική λειτουργία του επιθέτου βλ. Pucci, *AJPh* 115(1994), σ. 19. Για τη συντακτική λειτουργία του βλ. Stanford, ό.π., σ. 57 ad 15.

2. Το επίθετο ἄσκοπος συνδέεται ετυμολογικά με τη ρίζα *spek- (βλ. ρήματα σκέπτομαι-σκοπέω) που εκφράζει την προσεκτική παρατήρηση διὰ του οφθαλμού. Για τη σημασία αυτή βλ. Prénost, ό.π., σ. 241. Για τον εμφατικό τρόπο με τον οποίο το επίθετο ἄσκοπος προβάλλει την έννοια της όρασης βλ. Stanford, ό.π., σ. 58 ad 21-2: "I take it that in view of the recent use of ἄσκοπος the visual implication is primarily intended, hence «obscure», and perhaps with a medical nuance «hard to diagnose» since the word is used in a fragment from *The Destruction of Troy* (Allen V) in a passage referring to the madness of Ajax".

3. Βλ. Stanford, ό.π., σ. 59 ad 29: "ὀπτῆρ either «watcher, scout», or simply «eye-witness»". Ο Kamerbeek, ό.π., σ. 24 ad 29 σωστά επισημαίνει την έμφαση στην αυτοψία: "here most probaby not used in the technical sense of a «spy» but of «one who sees»". Για τη σημασία της αυτοψίας βλ. στ. 747-48, όπου ο Χορὸς ρωτάει τον αγγελοφόρο τί δ' εἰδὼς τοῦδε πράγματος πάρει και εκείνος απαντά τοσοῦτον οἶδα καὶ παρῶν ἐτύγχανον [η γνώση (οἶδα) συνδέεται άμεσα με την αυτοψία (παρῶν)] Γι' αυτό βλ. Jebb ό.π., σ. 117 ad 748.



με το αντικείμενο της έρευνάς του¹ ανακινώνει (φράζει) στον ίδιο τον Οδυσσέα άμεσα (μοι) και μάλιστα με κάθε λεπτομέρεια (κάδηλωσ?) όσα είδε². Ο Οδυσσέας, έχοντας αξιόπιστη πληροφόρηση που προέρχεται από αυτοψία, αναλαμβάνει άμέσως δράση (εὐθέως δ' ἐγὼ κατ' ἴχνος ἦσσω) ακολουθώντας το ἶχνη του Αἴαντα. Η δραστηριότητα του Οδυσσέα διαφοροποιείται σαφώς σε σχέση μ' αυτήν του ὀπτήρος· ο Οδυσσέας δεν βρίσκεται σε άμεση οπτική επαφή με το αντικείμενο της έρευνάς του, αλλά καλείται να ενεργοποιήσει τις πνευματικές του δυνάμεις αξιοποιώντας όσες ενδείξεις του παρέχουν τα ἶχνη του εχθρού του και όσες πληροφορίες έχει από τον αυτόπτη μάρτυρα. Αυτή η διαδικασία οδηγεί τον Οδυσσέα σε αντικρουόμενα συμπεράσματα: άλλοτε η έρευνα επιβεβαιώνει τις πληροφορίες (τα μὲν σημαίνομαι)³ και άλλοτε τον οδηγεί σε αδιέξοδο (τὰ δ' ἐκπέπληγμαι)⁴.

Ο Οδυσσέας, λοιπόν, συνειδητοποιώντας την ανεπάρκεια των ανθρώπινων γνωστικών μέσων καταλήγει σ' ένα συμπέρασμα που περιγράφει την αβεβαιότητα στην οποία έχει περιέλθει: κούκ ἔχω μαθεῖν δπου. Ο Οδυσσέας με την επανάληψη ενός ρήματος, *τυ μανθάνειν*, που έχει ήδη χρησιμοποιήσει η θεά (στ. 13 ὡς παρ' εἰδυίας μάθης), αποδέχεται την άποψή της για την ανεπάρκεια των γνωστικών μέσων του ανθρώπου και «αφήνεται» στη βεβαιό-

1. Η προσθήκη της μετοχής *εἰσιδών* προβάλλει ακόμη πιο emphaticά τη γνωσιολογική αξία της αυτοψίας. Για τη σημασία που αποδίδεται στην αυτοψία στην τραγωδία βλ. A. Roselli, «Livelli del conoscere nelle *Trachinie* di Sofocle», *MD* 7(1982), σ. 21 σημ. 24. Η αυτοψία αποτελεί τον ασφαλέστερο τρόπο για την εξακρίβωση της αλήθειας και ως εκ τούτου συνιστά βασική μεθοδολογική αρχή των ιστορικών. Ο Ηρόδοτος χρησιμοποιεί τον όρο *ὄφρις* αλλά και άλλους συναφείς ώστε να δώσει τὸ στίγμα των γνωσιοθεωρητικών του αρχών. Η Hannelore Barth, *Methodologische und historiographische Probleme der Geschichtsschreibung bei Herodot*, Halle 1963, επισημαίνει πως η μεγαλύτερη αξιοπιστία της *ὄφρεως* σε σχέση με την *ἀκοήν* αποτελεί γενικότερη πεποίθηση των Ελλήνων του 5ου αι. π.Χ., αλλά πιστεύει ότι ο Ηρόδοτος ήταν ο πρώτος που χρησιμοποίησε την *ὄφριν* ως μεθοδολογική αρχή.

2. Γι' αυτή τη σημασία της φράσης φράζει τε κάδηλωσεν βλ. Jebb, ό.π., σ. 16 ad 31 και Kamerbeek, σ. 24 ad 31.

3. *σημαίνομαι*: «επιβεβαιώνω για τον εαυτό μου τα σημάδια που βλέπω», «από τις ενδείξεις που έχω καταφέρνω να ξεχωρίσω τα ἶχνη που ακολουθώ». Για τη σημασία του ρήματος βλ. Jebb, ό.π., σ. 16 ad 32· Kamerbeek, σ. 25 ad 32 και Stanford, σ. 59 ad 32-3. Βλ. επίσης το σχόλιο του αρχαίου σχολιαστή, Χριστοδούλου, ό.π., σ. 22 ad 32a: ἀντί τοῦ σηματίζομαι, διὰ σημείων γιγνώσκω.

4. *τὰ δ' ἐκπέπληγμαι*: «όσον αφορά άλλα βρίσκομαι σε αμφιβολία», «άλλα ἶχνη με περδεύουν». Για τη σημασία του βλ. Kamerbeek, σ. 25 ad 33 και το σχόλιο του αρχαίου σχολιαστή, Χριστοδούλου, ό.π., σ. 22 ad 32a: ὅλον σημεία τινα ἐμαυτῷ συντίθηναι ἀπὸ τοῦ ἴχνους, τὰ δὲ ἀπορῶ. τοιοῦτον γάρ συμβαίνει περὶ τοὺς ἰχνευτὰς ἐπιταραττομένων τῶν ἰχνῶν, διὰ δὲ τὴν μανίαν δυσίχνευτος καὶ ἐπιταρατταγμένη ἡ βάσις γέγονε τοῦ Αἴαντος.



τητα που του παρέχει η προστάτιδα θεά (στ. 34-35 πάντα γὰρ τά τ' οὖν πάρος/τά τ' εἰσέπειτα σῇ κυβερνώμαι χερὶ)¹.

Ο λόγος του Οδυσσέα (στ. 14-35) αρχίζει με μια επίκληση στη θεά που τονίζει την εμπιστοσύνη του σ' αυτήν και τελειώνει με τη ρητή αναγνώριση από μέρους του του καθοδηγητικού ρόλου της Αθηνάς σε κάθε περίπτωση στη ζωή του. Καθώς το ρήμα κυβερνώμαι, που προσδιορίζει τη στάση ζωής του Οδυσσέα, πλαισιώνεται από το σῇ... χερὶ, περνάει σε πρώτο πλάνο η παντοδυναμία της θεάς και έτσι οριοθετείται σαφώς η περιοχή της ανθρώπινης δραστηριότητας. Το αδύναμο ἐγὼ που εννοείται ως υποκείμενο στο ρήμα κυβερνώμαι εκτοπίζεται από την κτητική αντωνυμία του β' προσώπου σῇ, με την οποία ο Οδυσσέας αναγνωρίζει απερίφραστα το ρόλο της θεάς.

Μόνο η απόλυτη εμπιστοσύνη στους θεούς μπορεί να βεβαιώσει τον άνθρωπο να υπερβεί το γνωσιολογικό του αδιέξοδο, όπως αυτό διατυπώνεται από τον Οδυσσέα στο στίχο 23: ἴσμεν γὰρ οὐδὲν τρανές, ἀλλ' ἀλώμεθα. Παρά το ότι η φράση αυτή αποτελεί ένα σχόλιο του Οδυσσέα στα συγκεκριμένα γεγονότα της βραδιάς που πέρασε, συνιστά σε τελική ανάλυση και μια βαθύτερη οντολογική διαπίστωση με γενική ισχύ². Ο Οδυσσέας χρησιμοποιώντας το ρήμα εἶδέναι αντιπαραθέτει την πάντα ανεπαρκή και σφαλερή γνώση του ανθρώπου στην ολοκληρωμένη και πλήρη γνώση της θεάς (στ. 13 παρ' εἰδυίας). Η γνώση του θεού δεν εξαρτάται καθόλου από τα όργανα αίσθησης ή αντίληψης, αλλά αποτελεί το βασικό οντολογικό χαρακτηριστικό της θεϊκής υπόστασης, όπως δηλώνεται ρητά από την Αθηνά που αποκαλείται εἰδυῖα.

Αυτό το βασικό οντολογικό χαρακτηριστικό της θεάς επανέρχεται και στην απάντησή της στο λόγο του Οδυσσέα, στο στίχο 36 όπου λέει: ἔγνω, Ὀδυσσεῦ. Η χρήση του ρηματικού τύπου του αορίστου προσδιορίζει την απόλυτη, σταθερή και διαρκή γνώση της θεάς· πρόκειται για μια γνώση που δεν απαιτεί κανένα κόπο από την πλευρά του υποκειμένου και αφορά το παρελθόν αλλά και το παρόν³. Σκόπιμα ο ποιητής αφήνει απροσδιόριστο το αντι-

1. Ο αρχαίος σχολιαστής τονίζει αυτήν ακριβώς τη σαφή και βέβαια γνώση που του παρέχει η θεά: καλῶς Ὀδυσσεὺς ἀναμένει τὸ ἀκριβὲς γινῶναι, ἵνα μὴ δοκοῖη κατ' ἐχθροῦ προπετές τι πράσσειν. Γι' αυτό βλ. Χριστοδούλου, ό.π. σ. 23 ad 34.

2. Ο Seale, ό.π., σ. 145, σχολιάζοντας το στίχο 23 αναφέρει: «The switch to the plural subject shows Odysseus identifying himself with the rest of humanity and equates his own searching with the falterings of mankind itself».

3. Το α' πρόσωπο του αορίστου χρησιμοποιείται άλλες δύο φορές από το Σοφοκλή, στην Ἀντιγόνη στ. 1004 και στον Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶ στ. 891· είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι και στις δύο περιπτώσεις χαρακτηρίζει την ανώτερη και απόλυτη γνώση δύο ανθρώπων (του Τειρεσία και του Οιδίποδα αντίστοιχα) που στερούνται το βασικό γνωστικό μέσο του ανθρώπου, την όραση. Για τη σημασία του αορίστου ἔγνω βλ. Snell, ό.π., σ. 32.



κείμενο της γνώσης της θεάς¹, γιατί ακριβώς θέλει να τονίσει πως η γνώση αποτελεί οντολογικό χαρακτηριστικό της θεάς και είναι απόλυτη.

Η απόλυτη κυριαρχία της Αθηνάς πάνω στη γνώση συνεπάγεται και απόλυτο έλεγχο του μέσου με το οποίο επιτυγχάνεται από τον άνθρωπο, δηλαδή της όρασης. Γι' αυτό και η Αθηνά πλήττει τους οφθαλμούς του Αίαντα, το βασικό όργανο αισθητηριακής αντίληψης, ώστε ν' αποτρέψει τα δολοφονικά του σχέδια: *ἐγὼ σφ' ἀπείργω, δυσφόρους ἐπ' ὄμμασι / γνώμας βαλοῦσα, τῆς ἀνηκέστου χαρᾶς, / καὶ πρὸς τε ποίμνας ἐκτρέπω σύμμεικτά τε / λείας ἄδαστα βουκόλων φρουρήματα* (στ. 51-54). Στα ερωτηματικά του Οδυσσέα, που ως παρατηρητής αδυνατεί να εξηγήσει την παράλογη πράξη του Αίαντα² — δηλ. την επίθεση κατά των κοπαδιών — δίνει απάντηση η θεά, η οποία προσδιορίζει τη μανία του Αίαντα ως συνέπεια της διαστρεβλωμένης του όρασης.

Η Αθηνά πλήττει το όργανο της αισθητηριακής αντίληψης (ὄμμα), επεμβαίνοντας στη λειτουργία του· η επέμβαση αυτή περιγράφεται ως εξής: *δυσφόρους ἐπ' ὄμμασι γνώμας βαλοῦσα*. Η επέμβαση της θεάς δεν αφαιρεί από τον Αίαντα τη δυνατότητα όρασης, αλλά αναστέλλει τον φυσιολογικό τρόπο λειτουργίας της. Ο αρχαίος σχολιαστής περιγράφει με τον πιο εύστοχο τρόπο σε τι ακριβώς συνίσταται η διαστρέβλωση της οπτικής λειτουργίας: *καλῶς δὲ εἶπε γνώμας· οὐ γὰρ κλέψαι φησὶ τὴν ὄψιν ὥστε μὴ ὄρᾶν, ἀλλ' ἐπ' αὐτῇ γνώμην δύσφορον ἐπιβαλεῖν ὥς οἶεσθαι ἰδεῖν τὰ μὴ ὄντα, τοῦτο δὲ οὐ τῶν ὀφθαλμῶν ἀμάρτημα, ἀλλὰ πολὺν πρότερον τῆς διανοίας*³. Η γνώμη, η λογική διαδικασία που με τον ορθολογικό τρόπο λειτουργίας της βοηθάει τον άνθρωπο να σταθμίζει τα αισθητηριακά δεδομένα, έχει υποστεί την επέμβαση της θεάς

1. Νομίζω πως κάθε προσπάθεια να προσδιορισθεί το αντικείμενο του ἔγνων αφαιρεί από το ρήμα τη διάσταση αυτή που επισημάναμε. Βλ. τον σχετικό προβληματισμό των Kamerbeek, ὁ.π., σ. 26 ad 36· Stanford, ὁ.π., σ. 60 ad 36-7 και Λορεντζάτου, ὁ.π. σ. 52 ad 36.

2. Ο Οδυσσέας στο στίχο 40 ρωτάει τη θεά: *καὶ πρὸς τί δυσλόγιστον ἰδὲ ἤξεν χέραι*. Το επίθετο *δυσλόγιστος*, που χαρακτηρίζει την πράξη του Αίαντα, έχει το πλεονέκτημα να διαθέτει ενεργητική σημασία, οπότε περιγράφει την ενέργεια του Αίαντα ως «παράλογη», αλλά και παθητική, οπότε περιγράφει την αδυναμία του παρατηρητή να εξηγήσει την πράξη και αποδίδεται ως «ανεξήγητος, δυσεξήγητος». Στην ερμηνεία μας αυτή αξιοποιούμε τις αντικρουόμενες απόψεις των Jebb, ὁ.π., σ. 17 ad 40 και Kamerbeek, ὁ.π., σ. 26 ad 40, οι οποίες σε τελική ανάλυση δεν αποκλείουν η μια την άλλη, αλλά μπορούν να συνυπάρξουν.

3. Βλ. Χριστοδούλου, ὁ.π., σ. 27 ad 52a.



και είναι πλέον δύσφορος¹, δηλαδή παραπλανητική², ώστε οδηγεί σε εσφαλμένα συμπεράσματα, δηλαδή στο *δοκεῖν*³.

Με παρόμοιο τρόπο περιγράφει την νόσον που τον έπληξε και ο ίδιος ο Αίας στην εκτενή ρήση (430-480) του Α' επεισοδίου (201-595), όπου σχολιάζει με ψυχραιμία την κατάσταση του και εξετάζει τις εναλλακτικές λύσεις που διαθέτει. Εκεί στους στίχους 447-49 αναφέρει πως *καὶ μὴ τόδ' ὄμμα καὶ φρένες διάστροφοι / γνώμης ἀπῆξαν τῆς ἐμῆς, / οὐκ ἂν ποτε δίκην κατ' ἄλλου φωτὸς ὧδ' ἐπήφισαν*. Ο Αίαντας περιγράφει με ακρίβεια την παθολογία της νόσου του: τὸ ὄμμα, που είναι η πηγή της όρασης, δηλαδή το ὄργανο πρόσληψης των οπτικών ερεθισμάτων, έγινε διάστροφον, πράγμα που επηρέασε την αισθητηριακή αντίληψη. Ο χαρακτηρισμός διάστροφος περιγράφει τον ελαττωματικό τρόπο λειτουργίας της όρασης, που έχει ως άμεση συνέπεια τη στρεβλή λειτουργία και των φρενῶν. Αν τὸ ὄμμα είναι διάστροφον, τότε οι φρένες, δηλ. το ὄργανο της διανοητικής επεξεργασίας των αισθητηριακῶν δεδομένων, είναι διάστροφοι⁴. Ως εκ τούτου και η γνώμη, δηλ. η λογική διαδικασία που βοηθάει τον άνθρωπο να σταθμίζει τα δεδομένα και να παίρνει αποφάσεις, ανατρέπεται και ο άνθρωπος οδηγείται έξω από τους στόχους του, όπως συνέβη στον Αίαντα.

Οι ὅροι που χρησιμοποιεί ο Αίαντας αναδεικνύουν τη γνωστική πλευρά της θέλησής του, όπως εύστοχα επισημαίνει και ο αρχαίος σχολιαστής: *εἰ μὴ διὰ τὴν ἔκστασιν τοῦ δέοντος ἐξέπεσον αἱ διάνοιαι μου, οὐκ ἂν ποτε ἄλλου οὕτως ἀδίκως κατεψηφίσαντο*⁵. Ο Αίαντας περιγράφει την πρόθεσή του με

1. Αυτή η περιγραφή της νόσου του Αίαντα αναδεικνύει τη συνάφεια ανάμεσα στην αισθητηριακή πρόσληψη της πραγματικότητας και την διανοητική λειτουργία της γνώμης. Για το εννοιολογικό περιεχόμενο της λέξης γνώμη βλ. P. Karavites, «Gnome's Nuances: From Its Beginning to the End of the Fifth Century», *CB* 66(1990), σσ. 9-34.

2. Η σημασία του δύσφορος εδώ πρέπει να είναι ενεργητική («παραπλανητικός») και όχι παθητική («δυσβάσταχτος»). Σ' αυτή την άποψη συνηγορεί και η ερμηνεία του αρχαίου σχολιαστή, αν θεωρήσουμε ότι το *ὡς οἶεσθαι ἰδεῖν τὰ μὴ ὄντα* επεξηγεί το δύσφορον γνώμην (βλ. Χριστοδούλου, *ό.π.* σ. 27 ad 52a). Για την ενεργητική σημασία βλ. Kamerbeek, *ό.π.*, σ. 28 ad 51, 2.

3. Βλ. στ. 56-57 όπου η θεά λέει για τον Αίαντα: *κἀδόκει μὲν ἔσθ' ὅτε | δισσοῦς Ἀτρείδας αὐτόχειρ κτείνειν ἔχων*. Ο ανανταπόδοτος μὲν μετά το κἀδόκει προβάλλει την αντίθεση της αντίληψης του Αίαντα (*δοκεῖν*) με ὅ,τι συμβαίνει πραγματικά. Γι' αυτό βλ. Kamerbeek, *ό.π.*, σ. 30 ad 56, 58.

4. Βλ. Kamerbeek, *ό.π.*, σ. 99 ad 447: «διάστροφος goes in the first place with ὄμμα... The rolling of the eye, which is a symptom, is then transferred to the φρένες». Ο Σοφοκλής φροντίζει να δείξει πως η τρέλλα του Αίαντα επηρέασε πρωτίστως την οπτική αντίληψη, από την οποία είναι πλήρως εξαρτημένη η διανοητική λειτουργία. Γι' αυτό βλ. B.M.W. Knox, «The Ajax of Sophocles», *HSPH* 65(1961), σ. 30 σημ. 26 και 27.

5. Βλ. Χριστοδούλου, *ό.π.*, σ. 116 ad 447a.



τον όρο γνώμη, ακριβώς για να δείξει ότι ήταν αποτέλεσμα μιας πνευματικής διεργασίας η οποία όμως υπονομεύθηκε. Ως εκ τούτου με την έμφαση στη γνωστική πλευρά της απόφασής του (γνώμη = διάνοιαι) ο Αίαντας δεν παρουσιάζει την πρόθεσή του να φονεύσει τους Ατρείδες και τον Οδυσσέα ως αποτέλεσμα συναισθηματικής παρόρμησης (θυμός)¹.

Επιπλέον με τη χρήση του όρου φρένες γίνεται σαφές ότι τα βουλευτικά και διανοητικά στοιχεία της συμπεριφοράς του Αίαντα συνδέονται με το δυνάμει ή ενεργεία ξεκίνημα της πράξης², η εκτέλεση της οποίας βέβαια τελικά ανατρέπεται λόγω της παρέμβασης της θεάς: νῦν δ' ἡ Διὸς γοργῶπις ἀδάματος θεὰ / ἤδη μ' ἐπ' αὐτοῖς χειρ' ἐπειθύνοντ' ἐμὴν / ἔσφηλεν ἐμβαλοῦσα λυσσώδη νόσον, / ὥστ' ἐν τοιοῖσδε χειρὰς αἰμάξαι βοτοῖς (στ. 450-53). Ο Αίαντας βρισκόταν ήδη πολύ κοντά στο στόχο του και ενώ «ήταν έτοιμος ν' απλώσει το χέρι του εναντίον των εχθρών» (ἤδη μ' ἐπ' αὐτοῖς χειρ' ἐπειθύνοντ' ἐμὴν), δηλαδή ενώ η πράξη βρισκόταν σε εξέλιξη, επενέβη η γοργῶπις θεά και ματαίωσε την εκτέλεσή της³. Το γεγονός ότι ο Αίαντας επιλέγει το επίθετο γοργῶπις για να χαρακτηρίσει τη θεά και όχι το καθιερωμένο επικό επίθετο γλαυκῶπις δεν είναι άνευ σημασίας. Το επίθετο γοργῶπις αναδεικνύει τη φοβερή δύναμη της θεάς να επηρεάζει την όραση, μια ικανότητα που μπορεί να παραβληθεί μ' αυτή την Γοργώς που αιχμαλωτίζει το βλέμμα⁴.

1. Ο Snell, ό.π., σ. 452 σημ. 40 αναφέρει: "αυτό που εμεῖς ονομάζουμε «θέληση» οι Έλληνες το συλλαμβάνουν πότε από τη συναισθηματική (θυμός) και πότε από τη γνωστική (νοῦς, γνώμη) πλευρά του".

2. Αν οι φρένες του Αίαντα δεν γίνονταν διάστροφοι τότε θα αποκαλύπτονται στην πράξη, δηλαδή στην εκτέλεση του φόνου των εχθρών του. Αν η πράξη δεν είχε ματαιωθεί λόγω της στρεβλής λειτουργίας της όρασης και των φρενών του, τότε οι Ατρείδες οὐκ ἄν ποτε δίκην κατ' ἄλλου φωτός ὧδ' ἐψήφισαν (στ. 448-9). Γι' αυτήν την έκφραση του ουσιαστικού φρήν βλ. K. von Fritz, «Νοῦς, νοεῖν, and their Derivatives in Pre-socratic Philosophy (Excluding Anaxagoras). Part I. From the Beginnings to Parmenides», CPh 40(1945), σ. 229.

3. Η έμφαση που δίνεται από τον Αίαντα στην πράξη και στη ματαίωσή της, μόλις λίγο πριν από την εκτέλεσή της, συνηγορεί υπέρ της γραφής ἐπειθύνοντ', που προτιμούν και οι Lloyd-Jones & Wilson. Η γραφή ἐπειθύνοντ' θα έδινε ένα διαφορετικό περιεχόμενο στα λόγια του Αίαντα. Το ρήμα ἐπειθύνω, που σημαίνει «ετοιμάζω», είναι κατάλληλο για να εκφράσει πως ο Αίαντας προετοιμαζόταν για επίθεση αλλά δεν πλησίασε τους εχθρούς του τόσο ώστε να είναι έτοιμος να χρησιμοποιήσει βία εναντίον τους. Αν υιοθετήσουμε τη γραφή ἐπειθύνοντ' θα πρέπει να θεωρήσουμε πως ο Αίαντας αναγνωρίζει ότι ποτέ δεν έφθασε κοντά στην εκτέλεση της πράξης, πράγμα που δεν στηρίζεται από τα συμφραζόμενα του χωρίου. Η σημασία του κάθε ρήματος προσδιορίζεται με ακρίβεια από τον Jebb, ό.π., σ. 77 ad 451, ο οποίος υποστηρίζει την ορθότητα της γραφής ἐπειθύνοντ'.

4. Βλ. Seale, ό.π., σ. 155. J. - P. Vernant, *Mortals and Immortals. Collected Essays*, Princeton Univ. Pr. 1991, σ. 149. Ο Tarkow, ό.π., σ. 94 σημ. 29 αναφέρει: «The Gorgons typify the evil of staring». Για την έμφαση που δίνεται στη φοβερή λάμψη



Η δύναμη της θεάς να επηρεάζει το όργανο πρόσληψης της πραγματικότητας δεν αναδεικνύεται μόνο μέσα από την ακολουθία των γλωσσικών σημείων αλλά πραγματώνεται και σκηνικά στον πρόλογο του έργου. Ο ποιητής με μεθοδικότητα προετοιμάζει το θεατή για το ιδιαίτερο οπτικό αλλά και δραματικό ενδιαφέρον που συγκεντρώνει η σκηνή του προλόγου. Στους στίχους 66-67 η Αθηνά λέει: *δείξω δὲ καὶ σοὶ τήνδε περιφανῆ νόσον, / ὥς πᾶσιν Ἀργείοισιν εἰσιδὼν θροῆς*. Με το δείξω η θεά δηλώνει ρητά ότι θα κατευθύνει το βλέμμα του Οδυσσέα με τέτοιο τρόπο ώστε να συλλάβει όλο το εύρος (περιφανή) του γνωσιολογικού αδιεξόδου του Αίαντα (τήνδε... νόσον) και αφού αποκτήσει σαφή αντίληψη των πραγμάτων (εἰσιδὼν) να μεταφέρει την οπτική του εμπειρία μέσω του λόγου (θροῆς) στους άλλους.

Παράλληλα η φράση *δείξω δὲ καὶ σοὶ τήνδε περιφανῆ νόσον* συνιστά άμεση αποστροφή προς τους θεατές¹, χωρίς ωστόσο να καταργεί τη θεατρική ψευδαίσθηση, και υπογραμμίζει το ιδιαίτερο οπτικό αλλά και δραματικό ενδιαφέρον της εμφάνισης του Αίαντα. Ο αρχαίος σχολιαστής με εύστοχο τρόπο επισημαίνει αυτές τις παραμέτρους: *πιθανή ἢ παρείσοδος τοῦ Αἴαντος· οὕτω γὰρ μείζον γίνεται τὸ πάθος τῆς τραγωδίας, τῶν θεατῶν νῦν μὲν παραφρονοῦντα ὀλίγῳ δ' ὕστερον ἔμφρονα θεωμένων*². Το σχόλιο οὕτω γὰρ μείζον γίνεται τὸ πάθος τῆς τραγωδίας αναδεικνύει το δραματικό αποτέλεσμα της εισόδου του Αίαντα· η έμφαση στη σχέση του θεατή ως θεωμένου προσώπου (τῶν θεατῶν... θεωμένων) με την πηγή του θεάματος (παραφρονοῦντα... ἔμφρονα) αναδεικνύει το οπτικό ενδιαφέρον της σκηνικής πραγμάτωσης.

Αυτό το είδος οπτικής εμπειρίας, που η Αθηνά υπόσχεται στον Οδυσσέα, πραγματώνεται απο τον ποιητή σε θεατρικό και μεταθεατρικό επίπεδο, αφού το γνωσιολογικό αδιέξοδο του Αίαντα οργανώνεται ως «θέαμα» και στο πλαί-

του βλέμματος της θεάς Αθηνάς κατά τις επιφάνειές της στο έπος βλ. Soteroula Constantinidou, «The Vision of Homer: The Eyes of Heroes and Gods», *Antichthon* 28(1994), σσ. 11-12.

1. Η έμφαση βρίσκεται στο *καὶ σοί*, όπως αποδεικνύει η επιλογή του τονισμένου τύπου (σοί) και η τοποθέτησή του στη θέση της πενθημιμερούς τομής. Στο πλαίσιο εσωτερικής επικοινωνίας του έργου το *καὶ σοί* άπευθύνεται στον Οδυσσέα με τον οποίο η Αθηνά θα μοιρασθεί ένα θεϊκό τρόπο όρασης· στο πλαίσιο εξωτερικής επικοινωνίας του έργου άπευθύνεται στους θεατές, στους οποίους ο ποιητής θα μεταδώσει το μήνυμά του με τα κατ' έξοχην θεατρικά μέσα της *δψεως*. Η αντίστοιχη έμφαση στο *τήνδε* (νόσον) μέσω της τοποθέτησής του στη θέση της εφθημιμερούς τομής προβάλλει δύο από τους βασικούς παράγοντες της θεατρικής πράξης, το θεατή (σοί) και το θέαμα (*τήνδε νόσον*), χωρίς να παραλείπει τον τρίτο καθοριστικό παράγοντα, τον ποιητή (*δείξω*), ο οποίος σε τελική ανάλυση με τα μέσα που επιλέγει προκαλεί την ανταπόκριση του θεατή. Σχετικά με το εννοιολογικό περιεχόμενο του στίχου 66 βλ. Jebb, σ. 21 ad 66f και Kamerbeek, σ. 32 ad 66.

2. Βλ. Χριστοδούλου, ό.π., σ. 31 ad 66a.



σιο εσωτερικής επικοινωνίας του έργου — δηλ. ως θέαμα με δέκτη τον Οδυσσέα — και στο πλαίσιο εξωτερικής επικοινωνίας — δηλ. ως θέαμα με δέκτη τους θεατές. Η ύπαρξη του μεταθεατρικού επιπέδου προσδιορίζεται από το ότι το έργο διακρίνεται για την «αυτοσυνείδησή» του, δηλαδή επιστά την προσοχή στο ίδιο το θέαμα ως θέαμα μέσω της αυτοαναφοράς¹.

Ένα τέτοιο αυτοαναφορικό σχόλιο εντοπίζεται στο στίχο 81, όπου η Αθηνά λέει: *μεμνηότ' ἄνδρα περιφανῶς ὀκνεῖς ἰδεῖν*; Ο Οδυσσεύς θα έχει τη δυνατότητα να βιώσει την εμπειρία του *περιφανῶς ἰδεῖν*, δηλαδή να θεάται τον Αίαντα χωρίς να είναι ορατός από αυτόν· ουσιαστικά πρόκειται να βιώσει την απόλυτη οπτική εμπειρία του θεατή του κοίλου, που θεάται τα δραματιζόμενα στο σκηνικό χώρο, διατηρώντας την απόσταση απ' αυτά μέσω της θεατρικής ψευδαίσθησης. Ο τρόπος που επιλέγει ο ποιητής να παρουσιάσει την νόσον του Αίαντα στον Οδυσσέα και στους θεατές προσδιορίζεται από το επίρρημα *περιφανῶς*, που παραπέμπει στην αδιαμεσολάβητη πρόσληψη της νόσου ως θεάματος (*ἰδεῖν*) από μέρους των θεατών και του Οδυσσέα².

Ο Οδυσσεύς, κρίνοντας με βάση τους κοινούς σε όλους τους ανθρώπους όρους αισθητηριακής πρόσληψης της πραγματικότητας, αδυνατεί να πιστέψει αυτό που του υπόσχεται η Αθηνά: *ἀλλ' οὐδὲ νῦν σε μὴ παρόντ' ἴδῃ πέλας* (στ. 83). Εγκλωβισμένος στα όρια των αισθήσεων αναρωτιέται: *πῶς εἴπερ ὀφθαλμοῖς γε τοῖς αὐτοῖς ὄρᾳ*; (στ. 84). Αν η ὄραση του Αίαντα είναι οξεία, όπως και στο παρελθόν, πώς είναι δυνατόν να μη δει τον Οδυσσέα; Ωστόσο ο Οδυσσεύς ξεχνά τη δύναμη της θεάς να επηρεάζει το ὄμμα, το ὄργανο προσ-

1. Σχετικά με τα μοντέλα επικοινωνίας για αφηγηματικά και δραματικά κείμενα βλ. M. Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*, μτφρ. από τα γερμανικά J. Halliday, Cambridge 1988, σσ. 3-4. Για τον όρο «αυτοαναφορά» βλ. Hawthorn, ὁ.π., σσ. 178-180. Για τον όρο «μεταθεατρικός» βλ. Ch. Segal, *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton Univ. Pr. 1982, σ. 216, όπου ορίζει τη μεταθεατρική διάσταση ως εξής: «This self-conscious reflection by the dramatist on the theatricality and illusion-inducing power of his own work, on the range and the limits of the truth that the dramatic fiction can convey, I call the metatragic dimension of the play» και σ. 216 σημ. 1 όπου δίνει βιβλιογραφία σχετικά με τους όρους μεταθέατρο - μετατραγωδία. Σχετικά με το μεταθεατρικό χαρακτήρα του προλόγου βλ. J. Park Poe, *Genre and Meaning in Sophocles' Ajax*, Beiträge zur klassischen Philologie, Band 172, Frankfurt am Main 1987, σσ. 29-30 και σ. 29 σημ. 52.

2. Το *περιφανῶς* συνάπτεται με το *ἰδεῖν* και όχι με το *μεμνηότα*. Βλ. σχετικά Kamerbeek, ὁ.π., σ. 35 ad 81· Stanford, ὁ.π., σ. 67 ad 81 και Λορεντζάτος, σ. 59 ad 81. Ο Jebb, αν και δε σχολιάζει καθόλου το πρόβλημα του στίχου 81 -δηλ. με τι συνάπτεται το *περιφανῶς*- φαίνεται πως συνάπτει το *περιφανῶς* με το *ἰδεῖν* αφού μεταφράζει το στίχο: «Thou fearest to see a madman in full view?». Η μετάφραση του H. Lloyd-Jones στις εκδόσεις LOEB (1994) δείχνει πως συνάπτει το *περιφανῶς* με το *μεμνηότα* («are you afraid to see a man who is obviously mad»). Βλ. και Seale, ὁ.π., σ. 146.



ληψης της πραγματικότητας, ενώ φαίνεται να αγνοεί και την υπόσχεση της θεάς, όπως έχει διατυπωθεί με περισσή σαφήνεια, στους στίχους 69-70: ἐγὼ γὰρ ὀμμάτων ἀποστροφους / αὐγὰς ἀπείρξω σὴν πρόσοψιν εἰσιδεῖν.

Σ' αυτούς τους δύο στίχους η θεά χρησιμοποιεί μια πλειάδα όρων που προσδιορίζουν την πρόσληψη της πραγματικότητας μέσω της όρασης: ὄμμα, αὐγαί, πρόσοψις, εἰσιδεῖν¹. Μ' αυτόν τον τρόπο η Αθηνά διαβεβαιώνει τον Οδυσσέα πως γνωρίζει πολύ καλά τη φυσιολογία της όρασης, αλλά η ίδια ως θεά μπορεί να την ανατρέψει: ἀποστροφους... ἀπείρξω². Η θεά δεν αφήνει περιθώρια ν' αμφισβητηθεί ο απόλυτος έλεγχος που ασκεί στα μέσα της οπτικής αντίληψης, καθώς τοποθετεί σε εμφατικές θέσεις το ἀποστροφους (στο τέλος του στίχου 69) και το ἀπείρξω (στή θέση της πενθημιμερούς τομής). Επιπλέον η εγωιστική πρόταξη του ἐγὼ προβάλλει εμφατικά τη θεϊκή δύναμη που δεν υπόκειται σε φυσικούς ή ηθικούς περιορισμούς³.

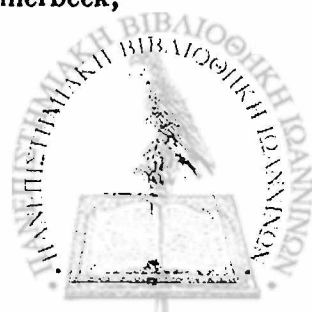
Η Αθηνά επιβεβαιώνει και στο στίχο 85, ακόμη μια φορά, τον πλήρη έλεγχο που ασκεί στην οπτική λειτουργία του Αίαντα: ἐγὼ σκοτώσω βλέφαρα καὶ δεδορκότα. Η έκφραση σκοτώσω βλέφαρα περιγράφει την ανατροπή της ομαλής λειτουργίας της όρασης: η πρόσπτωση του φωτός, που εγγυάται το σχηματισμό ενός ευκρινούς ειδώλου και αποτελεί αναγκαία και ικανή συνθήκη της φυσιολογίας της όρασης, έχει εκλείψει αφού το φως έχει αντικατασταθεί από το σκότος (σκοτώσω). Παρά το ότι το βλέμμα του Αίαντα θα είναι έντονο και διαπεραστικό (δεδορκότα), η λειτουργία του οφθαλμού του θα έχει υπονομευθεί ανεπανόρθωτα⁴.

1. Για την έκφραση ὀμμάτων αὐγὰς βλ. Kamerbeek, ό.π., σ. 32 ad 69, 70. Βλ. επίσης Soteroula Consantinidou, «ΑΥΓΗ | ΑΥΓΑΙ: Some Observations on the Homeric Perception of Light and Vision», ΔΩΔΩΝΗ 22.2(1993), σσ. 95-107. Με τη φράση ὀμμάτων αὐγὰς γίνεται σαφές ότι η λειτουργία της όρασης συνδέεται με την πρόσπτωση του φωτός (αὐγαί) στον οφθαλμό. Η φράση ὀμμάτων αὐγὰς έχει ένα κυριολεκτικό επίπεδο σημασίας καθώς περιγράφει τη φυσιολογία της όρασης: η πρόσπτωση του φωτός στον οφθαλμό επιτρέπει το σχηματισμό του ευκρινούς ειδώλου του αντικειμένου. Γι' αυτόν το συσχετισμό της φράσης με τη φυσιολογία της όρασης βλ. Ch. Mugler, «La lumière et la vision dans la poésie grecque», REG 73(1960), σ. 60.

2. Η φράση ὀμμάτων ἀποστροφους αὐγὰς περιγράφει τη διαδικασία ανατροπής της ομαλής λειτουργίας του ὄμματος, αφού το φως (αὐγὰς) δε θα προσπίπτει με τον σωστό τρόπο (ἀποστροφους) πάνω στον οφθαλμό. Η φράση ἀπείρξω σὴν πρόσοψιν εἰσιδεῖν περιγράφει το αποτέλεσμα της επέμβασης της θεάς.

3. Η χρήση της κτητικής αντωνυμίας του β' προσώπου στο στίχο 70 (σὴν πρόσοψιν) αναδεικνύει την άμεση συνάφεια Αθηνάς (ἐγὼ) - Οδυσσέα (σὴν), καθώς ο πρακτικός στόχος της επέμβασης της θεάς εντάσσεται στον παραδοσιακό της ρόλο ως προστάτιδας του ήρωα.

4. Για τη σημασία της μετοχής δεδορκότα βλ. Jebb, ό.π., σ. 24 ad 85· Kamerbeek, ό.π., σ. 35 ad 85 και Stanford, σ. 68 ad 85.



Ο Οδυσσέας με μια φράση - γνωμικό γένοιτο μέντ' ἂν θεοῦ τεχνωμένου (στ. 86) διατυπώνει την άποψη πως ακόμη κι ένα τόσο παράξενο πράγμα, που ανατρέπει βασικούς κανόνες της ανθρώπινης φυσιολογίας, είναι δυνατόν όταν ο θεός επεμβαίνει. Στη σκηνή που ακολουθεί, το προσωπικό δράμα της δράσης του Αίαντα γίνεται στην κυριολεξία «δράμα», δηλ. παράσταση¹, ώστε και οι θεατές να κατανοήσουν το μέγεθος της δύναμης των θεών και της αδυναμίας των ανθρώπων.

Η σημασία της εικόνας — δηλαδή του θεάματος — για τη δραματική ολοκλήρωση της σκηνής του προλόγου και τη μετάδοση του μηνύματός του είναι καθοριστική. Στο στίχο 118 η θεά, απευθυνόμενη προς τον Οδυσσέα, λέει: *ὄρᾱς, Ὀδυσσεῦ, τὴν θεῶν ἰσχὺν ὄσῃ;* Η γλωσσική σήμανση (*ὄρᾱς*) υπογραμμίζει τον ουσιαστικό ρόλο που διαδραματίζει στη σκηνή του προλόγου η οπτική πρόσληψη, όχι μόνο για τον Οδυσσέα, που υπήρξε αυτόπτης μάρτυρας της σκηνής αυτής, αλλά και για τους θεατές, που παρακολούθησαν με τα ίδια τους τα μάτια τον εξευτελισμό του Αίαντα². Επιπλέον η πρόταξη του *ὄρᾱς* δεν υπογραμμίζει μόνο το ιδιαίτερο οπτικό ενδιαφέρον που προσλαμβάνει η σχετική σκηνή³, αλλά και το ιδιαίτερο δραματικό βάρος με το οποίο

1. Βλ. Poe, ό.π., σ. 30: «For 27 lines in the prologue the audience is witnessing a play within a play». Ο Pucci, *AJPh* 115(1994), σσ. 17-18 σωστά επισημαίνει τα εξής: «this prologue constitutes a sort of miniature drama, close and complete in itself, with a final moral (127-33)... It functions as a drama within the drama». Βλ. επίσης Seale, ό.π. σ. 149 και σ. 176 σημ. 3: «The prologue sets blindness against sight in a complex pattern of contrasts, which includes the audience's own visual perception».

2. Την άποψή μας ενισχύει και το σχόλιο του αρχαίου σχολιαστή: *παιδευτικός ὁ λόγος καὶ ἀποτρεπτικός ἀμαρτημάτων. καὶ διὰ τοῦτο ἐπίτηδες καὶ τῷ Ὀδυσσεὶ καὶ τῷ θεατῇ ὑπέδειξε τὸν Αἴαντα δηλῶν ὡς ὁ πρότερον φρόνιμος καὶ πρακτικός νῦν ἐξέστη διὰ τὸ θεομαχεῖσθαι* (βλ. Χριστοδούλου, ό.π., σ. 42 ad 118).

3. Στο έργο Αἴας ο ποιητής δίνει προτεραιότητα στο οπτικό στοιχείο, σε αντίθεση με την καθιερωμένη πρακτική στο αρχαίο θέατρο, όπου η δεκτικότητα του θεατή και οι όροι πρόσληψης του θεάματος καθορίζονται κυρίως από το λόγο. Ο πρόλογος του Αἴαντος προετοιμάζει τους θεατές για τις επόμενες σκηνές έντονου οπτικού ενδιαφέροντος με κορυφαία αυτή της αυτοκτονίας του Αἴαντα, για την οποία ο αρχαίος σχολιαστής επισημαίνει: *ὕπ' ὀψιν ἔθηκε τὸ δρώμενον* (βλ. Χριστοδούλου, ό.π., σ. 185 ad 815a). Αντίθετα στην Ἠλέκτρα ο Σοφοκλῆς φαίνεται πως προτάσσει τη δύναμη του λόγου ως του κατ' ἐξοχήν μέσου να δημιουργεί τη θεατρική ψευδαίσθηση και να καθορίζει τους όρους πρόσληψης του θεάματος. Εδώ στο στίχο 9 ο Παιδαγωγός λέει: *φάσκειν Μυκήνας τὰς πολυχρύσις ὄραν*. Ο λόγος (*φάσκειν*) προτάσσεται του οπτικού στοιχείου (*ὄραν*), ενώ ο δραματικός χώρος πραγματοποιείται μέσω των ενδογλωσσικών τοπικών δεικτών (περιγραφή του χώρου από τον Παιδαγωγό στους στίχους 4-10). Για τον όρο δραματικός χώρος βλ. Ν.Χ. Χουρμουζιάδης, *Όροι και Μετασχηματισμοί στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, εκδ. ΓΝΩΣΗ, Αθήνα 1991, σσ. 20-21. Για τη σημασία του λόγου σε σχέση με το οπτικό στοιχείο βλ. Χουρμου-



φορτίζεται· ο στίχος 118 λειτουργεί πραγματικά ως μια απειλητική προειδοποίηση για όποιον λησμονεί την ανθρώπινη ανεπάρκεια και διεκδικεί ένα θεϊκό τρόπο ύπαρξης.

Η απάντηση του Οδυσσέα (στ. 121-126) προς τη θεά αποτελείται από δύο σκέλη: το ένα σκέλος (στ. 121-124) συνιστά σχόλιο στη συγκεκριμένη περίπτωση του Αίαντα¹, ενώ το δεύτερο (στ. 125-126) περιέχει ένα γενικευτικό συμπέρασμα που αφορά όλο το ανθρώπινο γένος: *ὄρῳ γὰρ ἡμᾶς οὐδὲν ὄντας ἄλλο πλὴν / εἶδωλ' ὅσοιπερ ζῶμεν ἢ κούφην σκιάν*. Ο Οδυσσεύς με το ὄρῳ του στίχου 125 ουσιαστικά επαναλαμβάνει το ὄρῳ της Αθηνάς (στ. 118)· μ' αυτήν την επανάληψη του ρήματος αφενός τονίζεται η θετική αξιολόγηση της αποκαλυπτικής οπτικής εμπειρίας που είχε ο ίδιος ο Οδυσσεύς και αφετέρου εμπεδώνεται η παιδευτική και παραδειγματική λειτουργία της γενικότερα. Παράλληλα η αναγνώριση της αξίας της οπτικής εμπειρίας μέσω

ζιάδης, ὁ.π., σσ. 119-120. Για τον ὄρο «ενδογλωσσικοί τοπικοί δείκτες» βλ. Γ. Βελουδής, *Γραμματολογία. Θεωρία Λογοτεχνίας*, εκδ. ΔΩΔΩΝΗ 1994, σσ. 180-181. Για την ανάλυση του λόγου του Παιδαγωγού βλ. Κ. Βαλάκας, «Περιγραφή του δραματικού χώρου: Ο εισαγωγικός λόγος του Παιδαγωγού στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή», στα *ΠΡΑΚΤΙΚΑ του Α' Πανελληνίου και Διεθνούς Συνεδρίου Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας (23-26 Μαΐου 1994)*, Αθήνα 1997 (εκδ. Ι. - Θ. Α. Παπαδημητρίου), σσ. 285-309.

1. Ο Οδυσσεύς στους στίχους αυτούς εκφράζει το βαθύ οίκτο που νιώθει για τον Αίαντα. Τα αισθήματα οίκτου (στ. 121 *ἐποικτίρω δέ νιν*) κατευθύνονται προς τον Αίαντα και είναι ειλικρινή, παρά το ότι ο Αίας είναι ο μεγαλύτερος εχθρός του Οδυσσέα (στ. 122 *καίπερ ὄντα δυσμενῇ*). Ήδη στους στίχους αυτούς διαφαίνεται πως ο ανθρωπισμός του Οδυσσέα δεν περιορίζεται μόνο στον Αίαντα, αλλά οφείλεται στο ότι αναγνωρίζει πως η ανθρώπινη μοίρα είναι κοινή και ότι ο ίδιος μπορεί κάποια μέρα να βρεθεί σε θέση παρόμοια με αυτή του Αίαντα. Η χρήση του ρηματικού τύπου *συγκατέζευκται* (στ. 123) δίνει την εικόνα του Αίαντα που υπόκειται σε μια καταναγκαστική δύναμη που πιέζει τον άνθρωπο (αυτό δηλώνει η πρόθεση *κατά*), η οποία όμως είναι μοίρα κοινή για όλους τους ανθρώπους (αυτό δηλώνει η πρόθεση *σύν*). [Γι' αυτή τη σημασία του *συγκατέζευκται* βλ. Stanford, ὁ.π., σ. 73 ad 123]. Στο στίχο 124 ο Οδυσσεύς αναφέρει: *οὐδὲν τὸ τούτου μᾶλλον ἢ τοῦμόν σκοπῶν*. Η δική του θέση (τοῦμόν) είναι το ίδιο επισφαλής μ' αυτή του Αίαντα (τὸ τούτου), μ' αυτή του κάθε ανθρώπου. Η ρίζα της ανεξίκακης στάσης του Οδυσσέα βρίσκεται στο αίσθημα συμπόνοιας που νιώθει συνειδητοποιώντας το πόσο ανυπεράσπιστος είναι ο άνθρωπος απέναντι στην κοινή για όλους αδυσώπητη μοίρα. Μ' αυτόν τον τρόπο εύκολα και αβίαστα γίνεται η μετάβαση στο γενικευτικό συμπέρασμα που ακολουθεί (στ. 125-126). Πβλ. την εντελώς διαφορετική στάση που φανερώνουν τα λόγια του Τεύκρου στο στίχο 1313: *πρὸς ταῦθ' ὄρα μὴ τοῦμόν, ἀλλὰ καὶ τὸ σόν*. Παρά την αντιστοιχία στην έκφραση που παρατηρείται στους στίχους 124 και 1313, στα λόγια του Τεύκρου ενέχεται η απειλή. Για την ηθική σημασία της συνειδητοποίησης της ανεπάρκειας του ανθρώπου βλ. Γ. Βλαστός, *Σωκράτης. Ειρωνευτής και Ηθικός Φιλόσοφος*, μτφρ. Π. Καλλιγάς, ΕΣΤΙΑ, Αθήνα 1993, σσ. 291-92.



του *ὄρῳ* συνοδεύεται από τη συνειδητοποίηση της ανεπάρκειας του ανθρώπου, που δεν είναι τίποτε άλλο παρά εἰδωλον και κούφη σκιά¹.

Η Αθηνά συνάγοντας το συμπέρασμα ότι ο Οδυσσεύς έχει εκτιμήσει ορθά τις δυνατότητες του ανθρώπου, του ζητά να υιοθετήσει ένα διαφορετικό τρόπο πρόσληψης της πραγματικότητας πιο αξιόπιστο από το *ὄρῳ*, αυτόν που του παρέχει το *εἰσορῶν*. Με την προτροπή - διαπίστωση του στίχου 127 (τοιαῦτα τοῖνυν εἰσορῶν) η Αθηνά καλεί τον Οδυσσεύα — αλλά γιατί όχι και το θεατή του έργου — να εισχωρήσει στο βάθος των αισθητών πραγμάτων, χρησιμοποιώντας περισσότερο τις πνευματικές του δυνάμεις, ώστε να κατανοήσει τη δύναμη που υπάρχει πίσω από τα φαινόμενα, που δεν είναι άλλη από τη δύναμη των θεών². Αυτή η δύναμη θέτει το πλαίσιο της ηθικής που καθορίζει την ανθρώπινη συμπεριφορά και στη συνέχεια την αξιολογεί³.

Με τον πρόλογο του έργου ο Σοφοκλής προκαλεί την ανταπόκριση του θεατή με δύο τρόπους: αφενός μέσω της χρήσης μιας συγκεκριμένης ακολουθίας γλωσσικών σημείων αναδεικνύει την αξία της όρασης ως γνωσιολογικού μέσου και έτσι μεταδίδει στο θεατή το νόημα του κειμένου· αφετέρου παρουσιάζοντας μπροστά στα μάτια των θεατών το γνωσιολογικό αδιέξοδο του Αίαντα επιτυγχάνει μια άμεση και αδιαμεσολάβητη αντίδραση του κοινού.

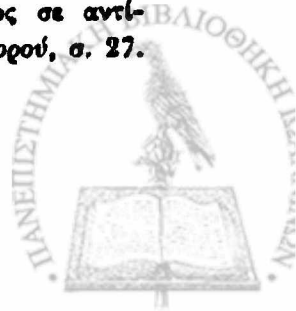
Ο Αίαντας προβάλλει ήδη από τον πρόλογο ως ο κεντρομόλος πυρήνας του έργου, προς τον οποίο συγκλίνουν όλα τα δραματικά γεγονότα⁴. Αυτή η

1. Βλ. Stanford, ό.π., σ. 73 ad 124-6 και Seale, ό.π., σ. 148.

2. Την ίδια έννοια έχει το ρήμα *εἰσορῶν* και στις *Βάκχες* (στ. 502) του Ευριπίδη. Στο στίχο αυτό των *Βακχῶν* ο E.R. Dodds, *Euripides Bacchae edited with Introduction and Commentary*, Oxford 1960, σ. 140 σχολιάζει το *εἰσορῶν* ως εξής: «Vision demands not only an objective condition -the god's presense- but a subjective one- the percipient must himself be in a state of grace». Το θέμα της όρασης είναι κεντρικό και στις *Βάκχες* (συνδέεται με τη δύναμη του βλέμματος του θεού Διονύσου, αλλά και με τον προβληματισμό του Ευριπίδη σχετικά με το έργο ως θέαμα), όπως στον *Αίαντα*. Για μια ανάλυση της έννοιας του *ὄρῳ* στο έργο *Βάκχαι* βλ. J. Gregory, «Some Aspects of Seeing in Euripides' *Bacchae*», *G&R* 32(1985), σσ. 23-31. Την ομοιότητα τῶν δύο έργων έχουν επισημάνει και οι μελετητές, όπως οι C.M. Bowra, *Sophoclean Tragedy*, Oxford 1952 (=1944) σ. 35 και Jacqueline de Romilly, *Sophocle Ajax*, Presses Universitaires de France, Paris 1976, σ. 13.

3. Ο όρος «ηθική» εδώ χρησιμοποιείται μ' ένα συγκεκριμένο σημασιολογικό περιεχόμενο και παραπέμπει σε αξίες που απαρτίζουν ένα κανονιστικό πρότυπο συμπεριφοράς. Μια βασική αξία διατήρησης αυτής της ηθικής είναι η σωφροσύνη, η οποία χρησιμοποιείται στο έργο *Αἴας* για να περιγράψει μια στάση αυτοσυγκράτησης που προϋποθέτει υποταγή σε μία ανώτερη τάξη, στρατιωτική, πολιτική, θεολογική, κοσμική. Για την ευρύτητα του νοηματικού πεδίου της λέξης σωφροσύνη βλ. R.P. Winnington-Ingram, *Sophocles An Interpretation*, Cambridge 1980, σσ. 6, 9 σημ. 17, 12, 21, 46 σημ. 107, 50-56, 61, 65, 69 σημ. 35, 71.

4. Για τον τραγικό ήρωα ως κεντρομόλο πυρήνα του αυτοτελούς δράματος σε αντίθεση με ό,τι συνέβαινε στην τριλογική σύνθεση βλ. Χουρμουζιάδης, *Περί Χορού*, σ. 27.



διαπίστωση ενισχύεται και από το περιεχόμενο της παρόδου (134-200), που θεματικά εστιάζεται στον Αίαντα. Ο χορός των σαλαμινίων ναυτών και στο αναπαιστικό τμήμα (στ. 134-171) αλλά και στο στροφικό μέλος (στ. 172-200) της παρόδου απευθύνεται στον Αίαντα στο 2ο πρόσωπο, παρά το ότι ο Αίαντας δεν είναι παρών¹. Αυτό αποδεικνύει πως η παρουσία του κυριαρχεί στη σκέψη τους και η πάροδος αποτελεί μια πρόσκληση προς τον Αίαντα να χάνει την εμφάνισή του. Η εξάρτησή τους απ' αυτόν εμφανίζεται ως απόλυτη τόσο σε πρακτικά όσο και σε ηθικά ζητήματα².

Η σχεδόν χντανακλαστική ρύθμιση των αντιδράσεών τους ανάλογα με τη στάση και συμπεριφορά του Αίαντα δηλώνεται στην πάροδο μέσω της χρήσης της λέξης ὄμμα. Η ενεργητική παρουσία του Αίαντα συγκεκριμενοποιείται μέσα από το φοβερό του βλέμμα³, του οποίου την οξύτητα δεν μπορούν να αντέξουν οι εχθροί: ἀλλ' ὅτε γὰρ δὴ τὸ οὖν ὄμμ' ἀπέδραν, / παταγοῦσιν ἄτε πτηνῶν ἀγέλαι (στ. 167-68). Ὅταν ὁμως ξεφύγουν ἀπὸ τὴ ματιά του θορυβούμε (παταγοῦσι) σαν κοπάδια πουλιών. Αυτοί είναι οι μεγάλοι θόρυβοι (στ. 142), οι φοβερές διαδόσεις, που βασανίζουν τους ναύτες, οι οποίες επειδή ως λόγος κακόθρους (στ. 138) πλήττουν τον Αίαντα προκαλούν μέγαν ὄκνον (στ. 139) στους πιστούς του ακόλουθους. Το έντονο αίσθημα φόβου ο Χορός το εκφράζει με την εικόνα του κατ' εξοχήν περιδεούς πτηνού, του περιστεριού: μέγαν ὄκνον ἔχω καὶ πεφόβημαι / πτηνῆς ὡς ὄμμα πελείας (στ. 139-40)⁴.

1. Η κυριαρχία του 2ου προσώπου στη πάροδο (βλ. στ. 136, 137, 143, 150, 153, 166, 167, 170, 172, 179, 183, 190-91, 194) φανερώνει τη συναισθηματική εξάρτηση του Χορού από τον Αίαντα. Λόγω της συναισθηματικής εμπλοκής των ναυτών (συμπαθῶς ἐχόντων ὡς πολιτῶν κατὰ το σχόλιο του αρχαίου σχολιαστή, Χριστοδούλου, ὁ.π., σ. 46 ad 134a) ο Χορός γίνεται πιο ενδιαφέρων δραματικά. Για την ουσιαστική ένταξη του Χορού του έργου Αΐας στο δραματικό γίνεσθαι βλ. Χουρμουζιάδης, περί Χορού σσ. 49-50. Για το ρόλο του Χορού στο έργο Αΐας βλ. R.W. Burton, *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, Oxford 1980, σσ. 6-40 και C.P. Gardiner, *The Sophoclean Chorus. A Study of Character and Function*, Iowa 1987, σσ. 50-78.

2. Οι ναύτες τονίζουν την αναποτελεσματικότητά τους χωρίς τη βοήθεια του Αίαντα (στ. 158-159, 165-166). Η εξάρτησή τους επεκτείνεται και σε ηθικά ζητήματα, αφού οποιαδήποτε αμαύρωση του ονόματος του Αίαντα φέρει δύσκληϊαν (στ. 142-43) και αίσχυνην (στ. 173) και στους ναύτες. Βλ. Seale, ὁ.π., σ. 150.

3. Ο Prévot, ὁ.π., σ. 275 αναφέρει: "Les dérivés ὄμμα et ὄψις semblent tous deux avoir anciennement évoqué l'idée d'une «puissance active»".

4. Ο φόβος εκφράζεται ρητά μέγαν ὄκνον ἔχω καὶ πεφόβημαι και με ιδιαίτερη έμφαση, ὅπως δηλώνει η χρήση του παρακειμένου πεφόβημαι («είμαι πέρα για πέρα τρομοκρατημένος»). Επίσης δηλώνονται οι διαβαθμίσεις του φόβου: ἀπὸ τὸν ὄκνον, ἄμεσα ο Χορός μεταβαίνει σε κατάσταση φόβου. Σ' αυτήν την κατάσταση δε μένει αδιάφορο το σώμα: ο φόβος φανερώνεται στο μάτι και έτσι εξωτερικεύεται. Για τη σημασία του πεφόβημαι βλ. Jebb, ὁ.π., σ. 32 ad 139f. Kamerbeek, ὁ.π., σ. 48 ad 139 και Stanford, ὁ.π., σ. 77 ad 139-40.



Μέσα από την επανάληψη της λέξης *δμμα* (στ. 140 και στ. 167) προβάλλεται η εικόνα του Χορού ως του πλέον ευαίσθητου δέκτη της συμπεριφοράς του Αίαντα. Παράλληλα τονίζεται η αντίθεση ανάμεσα στους απλούς ανθρώπους, όπως είναι οι ναύτες, και τον *μέγαν Αίαντα*:¹ το *δμμα* του Αίαντα, όταν έρχονται σ' οπτική επαφή μ' αυτό οι άλλοι, προκαλεί φόβο² αντίθετα στο *δμμα* των ναυτών κυριαρχεί ο φόβος που τους παραλύει και τους κάνει αδύναμους να αντιδράσουν. Ο ποιητής με τη διπλή επανάληψη της λέξης *δμμα* προσδιορίζει τη σχέση του Χορού με τον Αίαντα (η τύχη του ταυτίζεται απόλυτα μ' αυτή του αρχηγού του) καθώς και την απόσταση που τους χωρίζει (ο *μέγας Αίαντας* - οι απλοί καθημερινοί άνθρωποι)³.

Η έμφαση στο *δμμα* του Αίαντα, μέσω της οποίας ο Χορός σκιαγραφεί τον ήρωα ως μια ενεργητική και επιβλητική παρουσία, αναδεικνύει και μια άλλη παράμετρο της προσωπικότητας του ήρωα, που συναρτάται με τη δημόσια εικόνα του⁴. Η δημόσια εκτίμηση προς τον Αίαντα εξαρτάται από τη

1. Η επιμονή με την οποία ο Χορός χαρακτηρίζει τον Αίαντα με το επίθετο *μέγας* (στ. 154, 158, 160, 161, 169) προβάλλει την εντύπωση που έχουν οι ναύτες γι' αυτόν και τονίζει το χάσμα ανάμεσα στους ασήμαντους, απλοίικούς ανθρώπους και τον τραγικό ήρωα. Επίσης η αντίθεση ναῦται - *πέλεια* και *Αἴας* - *αἰγυπῖος* προωθεί αυτή την αντίθεση ανάμεσα στον απλό καθημερινό άνθρωπο του Χορού και τον σημαντικό από κάθε άποψη τραγικό ήρωα. Για τη συχνότητα με την οποία επανέρχεται η λέξη *μέγας* στο έργο καθώς και για τη σημασία αυτής της λεκτικής επανάληψης βλ. Winnington - Ingram, *ό.π.*, σ. 22 σημ. 35.

2. Ο Χορός περιγράφει τον τρόπο με τον οποίο έρχονται σε οπτική επαφή οι εχθροί με τον Αίαντα στο στίχο 170: *ἐξαίφνης εἰ σὺ φανείης*. Είναι αξιοσημείωτο ότι η εμφάνιση του Αίαντα ισοδυναμεί γι' αυτούς τους απλούς ανθρώπους με μια «επιφάνεια» (*φανείης*), το αποτέλεσμα της οποίας είναι άμεσο στους εχθρούς (στ. 170-71 *τάχ' ἄν, ...σιγῇ πτήξειαν ἄφωνοι*).

3. Από την ανάλυση αυτή φάνηκε η σημασία της διπλής επανάληψης της λέξης *δμμα*. Συνεπώς η φράση *πιτηνὴς ὡς δμμα πελέας* (στ. 140) δεν μπορεί να ερμηνευθεί απλουστευτικά ως περίφραση που δηλώνει το περιστέρι, άποψη που υιοθετεί ο αρχαίος σχολιαστής (βλ. Χριστοδούλου, *ό.π.*, σ. 50 ad 140). Ως απλή περίφραση μεταφράζει το στίχο ο Λορεντζάτος, *ό.π.* σ. 69, πράγμα που αποδεικνύει ότι στο στάδιο της δημιουργίας, όπου το κείμενο - στόχος μορφοποιείται, ως μεταφραστής ο Λορεντζάτος δεν αξιοποιεί τη σωστή προσέγγιση που ο ίδιος έκανε στο στάδιο της κατανόησης και ερμηνείας (βλ. το σχόλιό του στη σ. 68 ad 140). Η σημασία της απόδοσης της λέξης *δμμα* στη μετάφραση, διατηρείται στις μεταφραστικές επιλογές των Jebb, *ό.π.*, σ. 33 και του Lloyd-Jones, *ό.π.* σ. 47. Για τα στάδια (κατανόηση - ερμηνεία - δημιουργία) της μεταφραστικής διαδικασίας βλ. D. Connolly, «Η μετάφραση της ποίησης. Προλεγόμενα μιας συζήτησης», *Μετάφραση* 2 (1966), σ. 30. Για τη σημασία της περίφρασης *δμμα πελέας* βλ. J.F. Davidson, «A Sophoclean Periphrasis», *Glotta* 64(1986), σσ. 20-22. Για την εικόνα του *δμματος* στην παράδο βλ. Seale, *ό.π.*, σσ. 150-51.

4. Το έντονο ενδιαφέρον του Χορού για τη δημόσια εικόνα του Αίαντα φαίνεται από την τριπλή αναφορά της λέξης *φάτις* (στ. 173 *ὦ μεγάλα φάτις*, στ. 185-86 *ἀλλ' ἀπερῶκοι καὶ Ζεὺς κακὰν καὶ Φοῖβος Ἀργείων φάτιν*, στ. 191 *κακὰν φάτιν ἄρη*). Η αδράνεια του



δική του δύναμη να την επιβάλλει στους άλλους μέσω του *ὄμματος*, που γίνεται έτσι φορέας του κύρους και της ιεραρχίας¹. Σ' αυτή τη χρήση του *ὄμματος* αναγνωρίζουμε την πρωταρχική σημασία της αἰδοῦς, η οποία συναρτάται με το αίσθημα που νιώθει κανείς από την οπτική επαφή με κάτι το ιερό². Με τη χρήση της λέξης *ὄμμα* ο ποιητής αναδεικνύει την κοινωνική λειτουργία του βλέμματος, δηλαδή τη σημασία που διαδραματίζει στη διατήρηση της παραδοσιακής τάξης, ηθικής - κοινωνικής. Πρόκειται για μια σκέψη που επανέρχεται στους στίχους 462-65, όπου ο Αἴαντας παρουσιάζει την αποτυχία του να επιβεβαιώσει την τιμήν της κοινωνικής του τάξης με όρους που περιγράφουν την λειτουργία του *ὄραν*: καὶ ποῖον ὄμμα πατρὶ δηλώσω φανείς / Τελαμῶνι; πῶς με τλήσεται ποτ' εἰσιδεῖν / γυμνὸν φανέντα τῶν ἀριστείων ἄτερ, / ὧν αὐτὸς ἔσχε στέφονον εὐκλείας μέγαν; Η οπτική επαφή με τον πατέρα του τον Τελαμῶνα και η αμοιβαιότητα του βλέμματος αναδεικνύουν το πλέγμα

Αἴαντα βλέπτει τη δημόσια εικόνα του, γι' αυτό και ο Χορός του απευθύνει την ἐκκληση ἀλλ' ἄνα ἐξ ἐδράνων / ὅπου μακροαῖωνι / στηρίξῃ ποτὲ τῷδ' ἀγωνίῳ σχολῇ (στ. 192-94). Αν η φήμη που απλώνεται μείνει αναπάντητη από τον Αἴαντα, θα πλήξει την ηθική υπόσταση και του ίδιου του ἥρωα αλλά και του Χορού (ο Χορός στο στ. 174 αποκαλεί τη φήμη αυτή ὦ μᾶτερ αἰσχύνας ἐμᾶς).

1. Η ἔμφαση στο *ὄμμα* και οι συνδηλώσεις της λέξης, όπως αναδεικνύονται σ' αυτή μας τη μελέτη, ενισχύουν και τη γραφή των κωδικίων ὄμμ' ἔχων στο στίχο 191 ἀντὶ της διόρθωσης ἐμμένων του Reiske. Στην περίπτωση αυτή η συνάφεια του *ὄμματος* με τη δημόσια εκτίμηση προβάλλει σαφέστερα και μ' αυτό τον τρόπο ολοκληρώνεται στην πάροδο το ανάπτυγμα της εικόνας του *ὄμματος* (στ. 140, 167, 191). Βλ. Stanford, ό.π., σ. 85 ad 191 και Seale, ό.π., σ. 151.

2. Γι' αυτή τη σημασία της αἰδοῦς βλ. Snell, ό.π., σ. 233. Η συνάφεια του αισθήματος της αἰδοῦς με την οπτική εμπειρία τονίζεται ιδιαίτερα στο στίχο 345, όπου ο Χορός λέει: τάχ' ἂν τιν' αἰδῶ κάπ' ἐμοὶ βλέπας λάβοι. Από την οπτική επαφή αναπτύσσονται τα αισθήματα που νιώθουν οι άνθρωποι απέναντι στους άλλους και οργανώνεται το οικοδόμημα μιας κοινωνίας. Η κοινωνική διάσταση του βλέμματος εμφανίζεται σε αρκετά σημεία του έργου Αἴας: στ. 399-400 (οὐθ' ἄμερῶν ἔτ' ἄξιος | βλέπειν τιν' εἰς ὄνησιν ἀνθρώπων), στ. 501-2 (ἴδε τὴν ὀμεινέτιν / Αἴαντος), στ. 514-15 (ἐμοὶ γὰρ οὐκέτ' ἔστιν εἰς ὅ,τι βλέπω πλὴν σοῦ: ἐδῶ το ρῆμα βλέπειν τονίζει την πλήρη εξάρτηση της Τέκμησας από τον Αἴαντα σε κοινωνικό αλλά και συναισθηματικό επίπεδο), στ. 530 (κόμιζέ νῦν μοι παῖδα τὸν ἐμόν, ὡς ἴδω: η υπερηφάνεια του Αἴαντα για το γιό του, ως συνεχιστή της γενιάς του και των ιδανικών της, εκδηλώνεται με την επιθυμία του να τον δει), στ. 538 (δός μοι προσειπεῖν αὐτὸν ἐμφανῇ τ' ἰδεῖν: ο Αἴαντας επιμένει στην αξία της οπτικής επαφής με το γιό του), στ. 1290 (δύστηνε, ποῖ βλέπων ποτ' αὐτὰ καὶ θροεῖς; ο Τεύκρος θεωρεῖ πως η καταγωγή του Αγαμέμνονα δεν του παρέχει κανένα εχέγγυο κοινωνικής καταξίωσης ὥστε να μπορεῖ να μιλάει), στ. 1338-40 [ἀλλ' αὐτὸν ἔμπας ὄντ' ἐγὼ τοιόνδ' ἐμοὶ / οὐ τᾶν ἀτιμάσαιμ' ἂν, ὥστε μὴ λέγειν / ἐν' ἄνδρ' ἰδεῖν ἄριστον Ἀργείων: η κοινωνική καταξίωση του Αἴαντα επιβεβαιώνεται από τον λόγον, που με τη σειρά του αντλεί το κύρος του από την όραση (ἰδεῖν)].



των υποχρεώσεων που απορρέουν από την κοινωνική του τάξη και με ιδιαίτερη έμφαση τονίζουν το ηθικό και κοινωνικό αδιέξοδο του ήρωα¹.

Η απαξίωση του Αίαντα στα μάτια του πατέρα του, αλλά και στα μάτια όλων γενικότερα, ισοδυναμεί για τον ήρωα με κοινωνικό θάνατο που επισφραγίζεται από τον φυσικό του θάνατο. Έτσι ο Αίαντας από ενεργητική παρουσία, όπως αυτή δηλώνεται μέσω της λέξης *ὄμμα* (στ. 167), μεταπίπτει σε μια κατάσταση εξ αντικειμένου παθητική, αφού ως νεκρός είναι το αντικείμενο της όρασης των άλλων. Αυτή την παθητική έννοια αναδεικνύει η προσφώνηση *ὦ δυσθέατον ὄμμα* (στ. 1004) του Τεύκρου προς τον νεκρό Αίαντα².

Ο δυναμικός ρόλος του λεξιλογίου της όρασης ανιχνεύεται και στο Α' επεισόδιο (201-595), το οποίο χωρίζεται σε δύο ευδιάκριτα μέρη: στο πρώτο (201-332) ο Χορός και η Τέκμησσα ανταλλάσσουν πληροφορίες σχετικά με το τι συνέβη στον Αίαντα, ενώ στο δεύτερο (333-595) ο ίδιος ο Αίαντας μιλώντας με το Χορό και την Τέκμησσα εκθέτει την απόφασή του να θέσει τέρμα στη ζωή του.

Η Τέκμησσα επιβεβαιώνει τις φήμες που κυκλοφορούσαν, καθώς οι πληροφορίες που παρέχει στο Χορό αποσαφηνίζουν την *ἀγγελίαν* (στ. 222) σχετικά με τον Αίαντα. Ο Χορός συνειδητοποιεί το μέγεθος της απειλής και αναφωνεί: *ὦμοι φοβοῦμαι τὸ προσέρπον* (στ. 229). Με τη μετοχή *τὸ προσέρπον*, που ενέχει τον κίνδυνο και την απειλή, ο Χορός προοικονομεί τις αρνητικές μελλοντικές εξελίξεις για τον ίδιο αλλά και για τον Αίαντα³. Αποκαλυπτική είναι και η επόμενη φράση του Χορού: *περίφαντος ἀνὴρ / θανεῖται* (στ. 229-30). Με το *θανεῖται* ο Χορός, με μια δύναμη σχεδόν προφητική, προβλέπει τον επερχόμενο θάνατο του Αίαντα· συγχρόνως το επίθετο *περίφαντος* συνιστά ένα αυτοαναφορικό σχόλιο με το οποίο ο ποιητής υποδηλώνει τη σημασία της όρασης στη δραματική ολοκλήρωση της σκηνής της αυτο-

1. Παρόμοιος είναι και ο προβληματισμός του Τεύκρου στους στίχους 1008-1010: *ἦ πού <με> Τελαμῶν, σὸς πατήρ ἐμός θ' ἄμα, / δέξαιτ' ἂν εὐπρόσωπος Ἰλεὼς τ' ἰδὼν / χωροῦντ' ἄνευ σοῦ*.

2. Η παθητική σημασία της λέξης *ὄμμα* είναι μάλλον σπάνια, όπως επισημαίνει ο Pénouf, ό.π., σ. 279. Ωστόσο, κατά τον Pénouf, απαντά στο στίχο 1004 από τον Αίαντα. Παρόμοια παθητική σημασία έχει το *ὄμμα* και στην προσφώνηση *ὦ ξύναιμον ὄμμ' ἐμοί* (στ. 977) του Τεύκρου προς τον νεκρό αδερφό του. Γι' αυτό βλ. Stanford, ό.π., σ. 185 ad 977: «*ὄμμα* here, pathetically, cannot mean the bright eye of the living heron».

3. Γιὰ τον κίνδυνο και την απειλή που ενέχει το ρήμα *προσέρπειν* βλ. Kamerbeek, ό.π., σ. 66 ad 227. Η επισφαλής θέση στην οποία βρίσκεται ο Αίαντας έχει συνέπειες και στους ίδιους τους ναύτες (στ. 251-52). Στη σκέψη του Χορού κυριαρχεί ο φόβος από τις συνέπειες που θα έχει πάνω του η φοβερή μοίρα του Αίαντα: *πεφύβημαι λιθόλευστον Ἄρη / ξιναλγείν μετὰ τοῦδε τυταίς, / τὸν αἰσ' ἄπλωτος ἴσχει* (στ. 252-56).



κτονίας του ήρωα, προειδοποιώντας το θεατή πως «μπροστά στα μάτια όλων (περίφαντος) ο άνδρας θα πεθάνει»¹.

Το ιδιαίτερο οπτικό ενδιαφέρον της σκηνής της αυτοκτονίας δεν αποτελεί μεμονωμένο στοιχείο, καθώς μία σειρά από σκηνές που προηγούνται της αυτοκτονίας φορτίζονται από τον ποιητή με ανάλογο οπτικό ενδιαφέρον. Για παράδειγμα, ακόμη και η σταδιακή επάνοδος του Αίαντα στην έμφρονα κατάσταση περιγράφεται από την Τέχνησσα ως ανάκτηση της ομαλής λειτουργίας της όρασης. Η μετάβαση από την κατάσταση του νοσείν στην κατάσταση του φρονεῖν σηματοδοτείται από την αποκατάσταση της αίσθησης της όρασης, όπως φαίνεται από τους στίχους 259-62, όπου το φρονεῖν (στ. 259 καὶ νῦν φρόνιμος) συναρτάται με τη δυνατότητα πρόσληψης της πραγματικότητας μέσω της όρασης (στ. 260 τὸ γὰρ ἐσλεύσσειν οἰκεία πάθη) και συνεπώς γίνεται πλήρης συνειδητοποίηση της κατάστασης από μέρος του Αίαντα (στ. 262 μεγάλας ὁδύνας ὑποτείνει). Η χρήση του ρήματος ἐσλεύσσειν δηλώνει πως το βλέμμα του Αίαντα κατευθύνεται προς συγκεκριμένο αντικείμενο (ἐς - οἰκεία πάθη), τη συναισθηματική αξία του οποίου συνειδητοποιεί το υποκείμενο, καθώς οι συνέπειες του βλέμματος προσδιορίζονται ως ἄλγος (στ. 259) και ὁδύναι (στ. 262). Συνεπώς το ρήμα ἐσλεύσσειν επικεντρώνει το ενδιαφέρον τόσο στην ίδια την οπτική λειτουργία του υποκειμένου όσο και στο αντικείμενο της όρασης και τα συναισθήματα που το συνοδεύουν².

1. Για τη σημασία του περίφαντος βλ. Stanford, ό.π., σ. 91 ad 228-30 και τη μετάφραση του Lloyd-Jones (LOEB), σ. 53: «exposed to the sight of all, the man will perish» καθώς και τις παρατηρήσεις του Seale, ό.π., σ. 152.

2. Για τη σημασία του ρήματος λεύσσειν βλ. Snell, ό.π., σσ. 21-22 και Chantraine ό.π., s.v. λεύσσω. Η άμεση συνάφεια του ρήματος λεύσσειν με τα συναισθήματα που προκαλεί στο υποκείμενο η οπτική επαφή με το αντικείμενο φαίνεται και στην emphatic χρήση του ρήματος στην έντονα συναισθηματικά φορτισμένη στροφή (στ. 879-890) του κομμού (στ. 879-973), που ακολουθεί την επιπάροδο (στ. 866-878) του Χορού. Στην απελπισμένη του αναζήτηση ο Χορός απευθύνει την έκκληση: εἴ ποθι / πλαζόμενοι λεύσσω / ἄπυοι (στ. 885-87) δηλ. όποιος δει τον Αίαντα να περιπλανιέται, αμέσως να καλέσει τους ναύτες. Η μετοχή λεύσσω, σε συνδυασμό με το άμεσο επαχδόλουθό της (ἄπυοι), δεν περιγράφει τόσο την αναζήτηση μέσω του βλέμματος, όσο την αυθόρμητη αντίδραση στη θέα του Αίαντα. Επίσης ο Χορός προσδιορίζει το ἀμεμνήον ἄνδρα μὴ λεύσσειν ὅπου (στ. 890) ως κάτι το διαίτερα οδυνηρό γι' αυτούς (στ. 887 σχέτλια γάρ). Η ερευνητική τους δραστηριότητα βασίζεται στην όραση, αλλά εκείνο που τονίζουν ιδιαίτερα είναι ο συναισθηματικός αντίκτυπος της αποτυχίας της αναζήτησής τους.

Παρόμοια είναι και η χρήση του προσλεύσσειν στους στίχους 545-6, όπου ο Αίαντας προεξοφλεί τις αντιδράσεις του γιου του (ταρβήσει γὰρ οὔ) στη θέα των σφαγμένων ζώων (γεοσφαγή τοῦτόν γε προσλεύσσω φόνον). Επίσης στο στίχο 1044 όπου ο Τεύκρος απευθύνει στο Χορό την ερώτηση τίς δ' ἐστὶν ὄντιν' ἄνδρα προσλεύσεις στρατοῦ; Η χρήση του προσλεύσσειν είναι απόλυτα δικαιολογημένη, καθώς ο Τεύκρος δεν επιθυμεί τόσο να περιγράψει την οπτική επαφή του Χορού με το αντικείμενο όσο να αναφερθεί στα συναισθήματα



Επίσης στους στίχους 305-308 η Τέκμησσα περιγράφει την επώδυνη και αργή διαδικασία που πέρασε ο Αίαντας για να συνέλθει εντελώς ως εξής: *κᾶπειτ' ἐνῆξας αὖθις ἐς δόμους πάλιν / ἔμφρων μόλις πως ξὺν χρόνῳ καθίσταται, / καὶ πλήρες ἄτης ὥς διοπτρεύει στέγος, / παίσας κάρα ᾗθύνξεν*. Η Τέκμησσα μάς πληροφορεί πως η διαδικασία ανάκτησης της λογικής (ἔμφρων) ήταν δύσκολη, επώδυνη και αργή (μόλις πως ξὺν χρόνῳ) για τον Αίαντα¹. Η ίδια φαίνεται πως δεν μπορεί να αναλύσει ακριβώς τα στάδια αυτής της διαδικασίας², αλλά είναι σε θέση να κατανοήσει πως η πλήρης αποκατάσταση της λογικής λειτουργίας του Αίαντα συνδέεται άμεσα με την αποκατάσταση της οπτικής λειτουργίας (ὥς διοπτρεύει στέγος).

Οι σπαρακτικές κραυγές του Αίαντα που ακούγονται από το εσωτερικό της σκηνής του φθάνουν ως τ' αυτιά του Χορού και τον κάνουν ν' αμφιβάλλει αν πράγματι ο Αίας είναι ἔμφρων, όπως δείχνει το σχόλιό του στους στίχους 337-38: *ἀνὴρ ἔοικεν ἢ νοσεῖν, ἢ τοῖς πάλαι / νοσήμασι ξινοῦσι λυπεῖσθαι παρών*³. Ωστόσο η έκκληση που απευθύνει ο Αίας στον αδερφό του στους στίχους 342-43 πείθει το Χορό ότι ο Αίαντας δεν νοσεῖ πλέον (στ. 344 *ἀνὴρ φρονεῖν ἔοικεν*). Η επανάληψη του ἔοικεν για δεύτερη φορά (1η φορά: στ. 337) δείχνει πως η διαμόρφωση σαφούς γνώμης για την κατάσταση του ἥρωα είναι ακόμη αδύνατη, αφού δεν υπάρχει οπτική επαφή με το αντικείμενο⁴. Η προ-

που γεννά η επαφή αυτή. Εξάλλου είναι σε θέση να γνωρίζει την συναισθηματική αντίδραση του Χορού, αφού ο Κορυφαίος στο στίχο 1042 προσδιορίζει σαφώς τις εχθρικές διαθέσεις του άνδρα που πλησιάζει προς το μέρος τους (βλέπω γὰρ ἐχθρὸν φῶτα). Βλ. το σχόλιο του αρχαίου σχολιαστή, Χριστοδούλου, ό.π., σ. 219 ad 1042: *πιθανῶς ὁ χορός, ὅτι οὐ συμπαθήσων πάρεστιν. οὐκ ἀργῶς δὲ τοῦτο, ἀλλ' ὥσπερ προπαρασκευάζων τὸν Τεῦκρον*.

1. Βλ. Jebb, ό.π., σ. 57 ad 306 και Stanford, ό.π., σ. 101 ad 306.

2. Βλ. Jebb, ό.π., σ. 57 ad 306: «μόλις πως, by some slow and painful process, which she cannot analyse» και Stanford, ό.π., σ. 101 ad 306: «the asyndeton emphasizes the painfulness and slowness of Ajax's recovery, and the fact that his recovery was as hard for Tecmessa to explain (πως) as his frenzied actions».

3. Ήδη στο στίχο 332 ο Χορός είχε διατυπώσει την άποψη ότι ο νους του Αίαντα τελεί υπό την απόλυτη κατοχή μιας εξωλογικής δύναμης (διαπεφοιβάσθαι), η οποία τον εμποδίζει να έχει ομαλή επικοινωνία με το περιβάλλον. Οι κραυγές του Αίαντα (στ. 333) επιβεβαιώνουν αυτό το σχόλιο του Χορού. Η επανάληψη των σπαρακτικών κραυγών (στ. 336) οδηγεί το Χορό στη διαπίστωση των στίχων 337-38: «ο άνδρας φαίνεται είτε ότι είναι ακόμη άρρωστος ή ότι τον έχει καταλάβει η λύπη ως συνέπεια της προηγούμενης τρέλλας του (νοσήμασι) που τον συνοδεύει ακόμη (ξινοῦσι) όπου αυτός κι αν είναι (παρών)». Η μόνη επαφή που μπορεί να έχει ο Αίαντας είναι αυτή με την νόσον.

4. Βλ. Stanford, ό.π., σ. 106 ad 344-5: «The second repetition of ἔοικεν emphasizes that Ajax is still unseen inside the closed doors». Στους στίχους 337 και 344 η σημασία του ἔοικα είναι «φαινομενολογική». Γι' αυτό βλ. Κατερίνα Συνοδινού, *Ἑοικα - Εἶκος και συγγενικά από τον Όμηρο ως τον Αριστοφάνη. Σημασιολογική Μελέτη*, Ιωάννινα 1981 (ΔΩΔΩΝΗ: ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ αριθ. 17), σ. 67 σημ. 1 και σ. 194.



τροπή του Χορού προς την Τέκμησσα ἀλλ' ἀνοίγετε (344) φέρνει την απάντηση από μέρους της ἰδού, διοίγω· προσβλέπειν δ' ἔξεστί σοι / τὰ τοῦδε πράγη, καὶ τὸς ὡς ἔχων κυρεῖ (στ. 346-47). Με τη χρήση του ρήματος προσβλέπειν αναδεικνύεται η οπτική σημασία της εμφάνισης του Αἴαντα, καθώς προβάλλεται η αξία της οπτικής δραστηριότητας του υποκειμένου (βλέπειν) που εστιάζει ως θεατῆς το βλέμμα του σ' ένα συγκεκριμένο σημείο (πρός)¹. Στην άποψη αυτή συνηγορεί και το σχόλιο του αρχαίου σχολιαστή, ο οποίος τονίζει πως η σκηνική πραγμάτωση της εμφάνισης του Αἴαντα συμβάλλει κυρίως οπτικά στη δραματική κλιμάκωση: ἐνταῦθα ἐκκύκλημά τι γίνεται, ἵνα φανῇ ἐν μέσοις ὁ Αἴας τοῖς ποιμνίοις. εἰς ἐκπληξιν γὰρ φέρει καὶ ταῦτα τὸν θεατὴν, τὰ ἐν τῇ ὄψει περιπαθέστερα. δείκνυται δὲ ξιφήρης, ἡματωμένος, μεταξὺ τῶν ποιμνίων καθήμενος². Ο αρχαίος σχολιαστής, χρησιμοποιώντας όρους όπως ἵνα φανῇ, θεατὴν, τὰ ἐν τῇ ὄψει, δείκνυται, παρέχει τη βάση για να κατανοήσουμε πώς ο ποιητής αξιοποιεί δραματικά τα οπτικά στοιχεία. Ο αρχαίος σχολιαστής δεν παραλείπει να αξιολογήσει ταυτόχρονα και τη δραματική αποτελεσματικότητα των οπτικών αυτών στοιχείων, χαρακτηρίζοντάς τα ως περιπαθέστερα και διατυπώνοντας την άποψη πως εἰς ἐκπληξιν γὰρ φέρει καὶ ταῦτα τὸν θεατὴν.

Επειδή η σχέση του αρχαίου θεατῆ ως θεωμένου με την πηγή του θεάματος ἔδεν καθορίζεται από τη δυνατότητα του τεχνητού φωτισμού να απομονώνει και τη σκηνή από τον περίγυρό της και τον θεατῆ από τη σκηνή³, ο ποιητής μέσω του λεξιλογίου της όρασης προσπαθεί να κατευθύνει το βλέμμα σ' αυτό που ο ίδιος θεωρεῖ σημαντικό. Με τη φράση προσβλέπειν δ' ἔξεστί σοι άμεσα απευθύνεται στο θεατῆ (σοι) και τον προειδοποιεί για την οπτική αξία της επόμενης σκηνής. Στον κορμό που ακολουθεῖ, το λεξιλόγιο της όρασης επανέρχεται καθώς στο στίχο 351 ο Αἴαντας αναφωνεῖ ἴδεσθέ μ' και στο στίχο 364 λέει ὄρᾱς τὸν θρασύν, τὸν εὐκάρδιον. Μ' αυτή την emphatic επανάληψη δύο τύπων (ἴδεσθε - ὄρᾱς) ενός ρήματος όρασης ο ποιητής, απευθυνόμενος άμεσα στο κοινό του⁴, οριοθετεῖ «σκηνογραφικά» στον ευρύτερο σκη-

1. Για τη σημασία του ρήματος βλέπειν βλ. Prénat, ό.π., σσ. 259 και 261.

2. Βλ. Χριστοδούλου, ό.π., σ. 98 ad 346a.

3. Βλ. Χουρμουζιάδης, 'Όροι και Μετασχηματισμοί, σ. 118.

4. Η παθητική αποστροφή του ήρωα (ἴδεσθε - ὄρᾱς) δεν βρίσκει καμία ανταπόκριση από μέρους του υποτιθέμενου αποδέκτη της, του Χορού. Αυτό, νομίζω, αποτελεί σημαντική ένδειξη πως η αποστροφή αυτή απευθύνεται ουσιαστικά προς το κοινό και «απαιτεῖ» απ' αυτό μια αδιαμεσολάβητη αντίδραση. Η Maria Maslanka Soro, «Alcuni aspetti della sofferenza tragica nell' *Aiace* di Sofocle», *Arctos* 29(1995), σ. 130 παρατηρεῖ τα εξής: "appare, inoltre, nelle parole dell' eroe un patetico invito a «vedere» le sue disgrazie (cfr. v. 351 ἴδεσθε e v. 364 ὄρᾱς) che non trova nessun riscontro nella reazione del Coro".



νικό χώρο το επίπεδο στο οποίο «προβάλλεται» η παρουσία του Αίαντα. Με τη χρήση του λεξιλογίου της δράσης, ο ποιητής επιδιώκει να περιορίσει την δράση του θεατή στην εντυπωσιακή σκηνική εικόνα που δημιουργεί με τον Αίαντα να τα τεκμήρια της φονικής του τρέλλας (σφαγμένα ζώα) να τον περιτοιχίζουν. Η εικόνα αυτή αυτονομείται και αναδεικνύεται από τον ποιητή ως μια περιοχή σκηνικών δρωμένων με ιδιαίτερη δραματική αποτελεσματικότητα, καθώς υπογραμμίζεται και οπτικά η βαθμιαία απομόνωση του Αίαντα¹. Η δραματική λειτουργία της εικόνας επιτείνεται και από την ειρωνική αντίθεση ανάμεσα στο παραπλανητικό λεκτικό επίπεδο, που προσδιορίζει το ηρωικό παρελθόν του Αίαντα (στ. 364-65 *θρασύν... εὐκάρδιον... ἄτρεστον*) και στην οπτική «υποβίβαση» του παρόντος, στην οποία παραπέμπουν το *ἴδεσθε* και *ὄρᾳς*².

Η αντίθεση ανάμεσα στο ηρωικό παρελθόν και το ατιμωτικό παρόν καθώς και η απουσία κάθε μελλοντικής προοπτικής επανέρχονται στο τέλος του κομμού: *ὦ Σκαμάνδριοι / γείτονες ῥοαὶ / κακόφρονες Ἀργείοις, / οἵκ' ἐτ' ἄνδρα μὴ / τόνδ' ἴδῃτ' - ἔπος / ἔξερῶ μέγα - οἶον οὔτινα / Τρῳά στρατοῦ / δέρχῃ χθονὸς μολόντ' ἀπὸ / Ἑλλανίδος τανῦν δ' αἶ - | μος ὧδε πρόκειμαι* (στ. 418-27). Η υποβίβαση του παρόντος (*ταῦν*) εντοπίζεται και σε ηθικό επίπεδο (*ἄτιμος*) αλλά και σε οπτικό, καθώς η φράση *ὧδε πρόκειμαι* περιγράφει με ακρίβεια το θέαμα που παρουσιάζει ο Αίαντας. Το επίρρημα *ὧδε*, με τη δεικτική του σημασία, καθώς και η πρόθεση *πρό* του ρήματος *πρόκειμαι*, παραπέμπουν στη σκηνική πραγμάτωση της υποβάθμισης του ήρωα μπροστά (*πρό*) στα μάτια των θεατών³. Η τωρινή εικόνα του Αίαντα αντιπαρατίθεται στην ηρωική εικόνα του παρελθόντος, όπως αυτή συγκροτείται μέσω του λεξιλογίου της δράσης: *οἶον οὔτινα Τρῳά... δέρχῃ*. Η υποκειμενική επιβεβαίωση

1. Αυτή η προσέγγιση οφείλει πολλά, τόσο στο επίπεδο ορολογίας όσο και στο ερμηνευτικό επίπεδο, στο βιβλίο *Ὅροι και Μετασχηματισμοί* του Χουρμουζιάδη.

2. Η ίδια ειρωνική αντίθεση υπάρχει και στη φράση *ἐν ἀφόβοις με θηρσὶ δεινὸν χέρας* (στ. 366). Το πεδίο άσκησης της φονικής δεινότητας του Αίαντα δεν εντοπίζεται πλέον στον φυσικό χώρο του ομηρικού πολεμιστή, δηλ. στη μάχη εναντίον των εχθρών, αλλά μεταφέρεται στα άκακα εξημερωμένα ζώα του κοπαδιού. Για τη σημασία της φράσης *ἐν ἀφόβοις θηρσὶ* βλ. Jebb, ό.π., σ. 65 ad 366 και κυρίως Kamerbeek, σ. 86 ad 366. Ο Seale, ό.π., σ. 153 σχολιάζει τη χρήση των τύπων *ἴδεσθε* - *ὄρᾳς* ως εξής: «He sees himself as an object of sight, pointing repeatedly to the spectacle of his humiliation (351 & 364)».

3. Συνειδητά το ρήμα *πρόκειμαι* απηχεί το στίχο 407 όπου ο Αίαντας περιγράφει την κατάσταση του ως εξής: *μῶραις δ' ἄγραις προσκείμεθα*. Το *προσκείμεθα* του στίχου 407 συνειδητά μετατρέπεται σε *πρόκειμαι* στο στίχο 427. Μ' αυτό τον τρόπο ο ποιητής συνδέει τις δύο κειμενικές στιγμές και παρουσιάζει μια ολοκληρωμένη εικόνα του οπτικού (*ἄγραις προσκείμεθα* - *ὄρᾳς πρόκειμαι*) και ηθικού (*μῶραις ἄγραις... προσκείμεθα* - *ἄτιμος*) υποβιβασμού του Αίαντα, την οποία σαφώς προσδιορίζει ως θέαμα (*πρό-κειμαι*) που πραγ-



(ἔπος ἔξερω μέγα) του απόλυτου (οἶον οὐτινα... δέρχθη) ηρωισμού του Αίαντα αναζητάει ένα κριτήριο αντικειμενικής κατοχύρωσης στο βλέμμα των εχθρών του (Τρώια... δέρχθη) που θα αντισταθμίσει την οπτική υποβίβαση του παρόντος.

Παράλληλα και η απουσία κάθε μελλοντικής προοπτικής για τον Αίαντα δηλώνεται μέσα από το λεξιλόγιο της όρασης: οὐκέτ' ἄνδρα μὴ / τόνδ' ἴδῃτ'. Παρά το ότι η φράση αυτή έχει ως άμεσο αποδέκτη το φυσικό περιβάλλον της Τροίας (ὦ Σκαμάνδριοι... ῥοαί), η χρήση του τύπου ἴδῃτ' δείχνει πως απευθύνεται και προς τους θεατές, των οποίων τις προσδοκίες προσανατολίζει προς μια συγκεκριμένη κατεύθυνση: σε γηικό επίπεδο ο θάνατος είναι η μόνη διέξοδος για τον ηρωα¹, ενώ σε θεατρικό επίπεδο συνεπάγεται πως αυτό το Α' επεισόδιο είναι η τελευταία φορά που οι θεατές βλέπουν τον Αίαντα ζωντανό. Η επανεμφάνιση του Αίαντα μετά το πρώτο στάσιμο (596-645) και η εκφώνηση του λεγόμενου «πλαστού λόγου», ο οποίος κατέχει όλο το Β' επεισόδιο (646-692), αποτελεί τη μεγαλύτερη έκπληξη τόσο για το Χορό και την Τέχμησσα όσο και για τους θεατές.

Η ιδιαίτερη συμβολή του λεξιλογίου της όρασης στην ανάδειξη της δραματικότητας της κατάστασης του Αίαντα ανιχνεύεται και στη δεύτερη αντιστροφή (στ. 379-93) του δεύτερου στροφικού ζεύγους (στ. 364-93) του κομμίου. Η αντιστροφή αρχίζει μ' ένα ξέσπασμα του Αίαντα κατά του Οδυσσέα: ἰὼ πάνθ' ὄρων, ἅπαντ' αἶων / κακῶν ὄργανον, τέκνον Λαοτίου, / καχοπινέσταισι τ' ἄλῃμα στρατοῦ (στ. 379-81). Ο Αίαντας αναγνωρίζει τις ιδιαί-

ματώνεται στο *hic et nunc* (ταῦν-πρόκειμαι) της παρίστασης. Για το διπλό πεδίο αναφοράς του προσκείσθαι (οπτικό και ηθικό) βλ. Kamerbeek, ό.π., σ. 92 ad 407 όπου δίνει στο ρήμα τις σημασίες: «to be closely joined with», «to be bound up with», «to suffer from» και σχολιάζει τη χρήση του ως εξής: «Ajax means to say that the dishonour of his mad chase will always be attached to him» (ηθικό επίπεδο).

1. Η επιλογή του θανάτου ως μοναδικής λύσης για τον Αίαντα τονίζεται ιδιαίτερα στον κομμό αυτό. Τα λεξιλογικά δεδομένα που στηρίζουν την άποψη αυτή είναι τα εξής: σιγδαίειον (στ. 391), ἰὼ σκότος, ἐμὸν φάος, / ἔρεβος ὦ φαινότατον, ... | ἔλεσθ' ἔλεσθέ μ' οἰκήτορα, | ἔλεσθέ μ' (στ. 394-96: η κυριαρχία της ιστυοπίας σκότος = φάος, η τριπλή επανάληψη του ἔλεσθε και η χρήση του όρου οἰκήτορα που, σπάνια χρησιμοποιείται από το Σοφοκλή, προσδιορίζει τους κατοίκους του Ἀδῆ, δείχνουν την έντονη επιθυμία του Αίαντα για το θάνατο), πᾶς δὲ στρατὸς δίπαιτος ἄν | με χειρὶ φορεῖοι (στ. 408-9: του περνᾶ από το νῆα η ιδέα ενός βίαιου θανάτου στα χέρια του στρατού), ἰὼ πόροι ἀλίεργοι | πάραλά τ' ἄντρα καὶ νέμος ἐπάκτιον... ὦ Σκαμάνδριοι ῥοαί (στ. 412 κ.ε.: η αποστροφή της φύσης είναι συνήθης για κάποιον που έχει αποφασίσει να εγκαταλείψει τον κόσμο και τις ομορφιές του), ἀλλ' οὐκέτι μ', οὐκέτ' ἀμπεῖας | ἔχοντα (στ. 416-17), οὐκέτ' ἄνδρα μὴ / τόνδ' ἴδῃτ' (στ. 421-22), πρόκειμαι (στ. 427: εἶναι ρήμα που χρησιμοποιείται για νεκρούς). Βλ. τα σχόλια των Jebb, Kamerbeek και Stanford σχετικά με τους στίχους που αναφέρονται εδώ.



τερες ικανότητες του Οδυσσέα και τις συναρτά με τον απόλυτο έλεγχο των αισθητηριακών μέσων, της όρασης (πάνθ' ὁρῶν) και της ακοής (ἅπαντ' ἀίων)¹. Βέβαια, η ανο γνώριση των ικανοτήτων του Οδυσσέα δεν συνοδεύεται από μια θετική τους αξιολόγηση, αφού ο Αίαντας εκφράζει την πεποίθησή του πως οι ικανότητες αυτές εξυπηρετούν τους ανήθικους στόχους του Οδυσσέα (κακῶν ὄργανον)².

Παρά το ότι ο ίδιος ο ήρωας βρίσκεται σε δεινή θέση (στ. 384 *καίπερ ὦδ' ἀτώμενος*) εξαιτίας αυτών των ικανοτήτων του Οδυσσέα — όπως αυτός τουλάχιστον πιστεύει — εκφράζει την επιθυμία *ἴδοιμι δὴ νιν* (στ. 384), δηλαδή την επιθυμία να του δοθεί η ευκαιρία μιας τελευταίας έστω οπτικής αντιπαράθεσης με τον Οδυσσέα. Για τον Αίαντα αυτό το *ἴδοιμι* δεν εξαντλείται τόσο στο αναφορικό του νόημα, όσο μεταφέρει κυρίως το βιωματικό μέρος του νοήματος, δηλαδή τα συναισθήματα που συνοδεύουν την οπτική αντιπαράθεση με τον εχθρό του. Η έντονη συγκινησιακή φόρτιση του Αίαντα φαίνεται από το ότι η φράση του ουσιαστικά μένει μετέωρη, αφού διακόπτεται από το θρήνο του (στ. 385 *ἰὼ μοί μοι*) καθώς συνειδητοποιεί το ανέφικτο της επιθυμίας του (*ἴδοιμι*) να νιώσει τη χαρά που προέρχεται από το θέαμα της δυστυχίας του εχθρού του³. Η απάντηση του Χορού επαναπροσδιορίζει το περιεχόμενο του ὁρᾶν: *μηδὲν μέγ' εἶπης. οὐχ ὁρᾷς ἴν' εἰ κακοῦ;* (στ. 386). Μέσω της όρασης ο Αίαντας καλείται να αξιολογήσει την κατάσταση στην οποία βρίσκεται και να συνειδητοποιήσει τη σημασία της τραγικής του θέσης⁴. Η «έπαρση της όρασης» (*ἴδοιμι*), που συνοδεύεται από έπαρση λόγων, δεν ανταποκρίνεται στο πλαίσιο μιας «ηθικής της όρασης», όπως αυτό οριοθετήθηκε σαφώς στον πρόλογο από τη θεά Αθηνά και έγινε αποδεκτό από τον Οδυσ-

1. Η έμφαση στον απόλυτο έλεγχο των αισθητηριακών μέσων δίνεται μέσω των αντικειμένων των μετοχών *πάνθ' - ἅπαντ'*. Νομίζουμε ότι η γενικότερη σημασία που έχει στο έργο το λεξιλόγιο της όρασης συνηγορεί υπέρ της γραφής *πάνθ' ὁρῶν* και στηρίζει τα επιχειρήματα όσων την προτιμούν σε σχέση με τη διόρθωση του Wakefield *πάντα ὁρῶν*. Βλ. σχετικά Jebb, ό.π., σ. 67 ad 379f και Kamerbeek, ό.π., σ. 88 ad 379. Με δεδομένη την έμφαση του προλόγου στις αισθητηριακές ικανότητες του Οδυσσέα (όραση-ακοή-ακόμα και όσφρηση με βάση τους στίχους 7-8) η γραφή *ἅπαντ' ἀίων*, που υιοθετούν οι εκδότες Lloyd-Jones & Wilson, είναι ιδιαίτερα πετυχημένη.

2. Βλ. Seale, ό.π., σσ. 153-54.

3. Ουσιαστικά ο Αίαντας υιοθετεί ένα τρόπο θέασης των πραγμάτων που εντάσσεται στο σύστημα των παραδοσιακών ηρωικών - ανταγωνιστικών αξιών, το οποίο ο ίδιος εκπροσωπεί. Βλ. σχετικά H. Gasti, «Sophocles' *Ajax*: The Military Hybris», *QUCC* 69(1992), σ. 82 σημ. 5. Επίσης αυτή η χρήση του *ἴδοιμι* παραπέμπει στην παραδοσιακή ηθική του να ωφελείς τους φίλους και να βλάπτεις τους εχθρούς. Γι' αυτό το χαρακτηριστικό της αρχαίας ελληνικής ηθικής βλ. Blundell, ό.π., σσ. 26-59.

4. Για τη συχνή χρήση φράσεων όπως το *οὐχ ὁρᾷς ἴν' εἰ κακοῦ* και τη σημασία τους στο έργο του Σοφοκλή βλ. Kamerbeek, ό.π., σ. 90 ad 386.



σέα. Ακριβώς σ' αυτό το ίδιο πλαίσιο παραπέμπει και ο Χορός με το σχόλιο του στίχου 386, που καλεί τον Αίαντα να αναγνωρίσει τα όρια της ανθρώπινης φύσης του¹.

Η υπέρβαση των ορίων από μέρους του Αίαντα και η σύμφυτη με το χαρακτήρα του έπαρση τον οδηγούν στην απομόνωση, την οποία ο ίδιος περιγράφει με όρους της όρασης: οὔτε γὰρ θεῶν γένος / οὔθ' ἄμεριων ἔτ' ἄξιος / βλέπειν τιν' εἰς ὄνησιν ἀνθρώπων. (στ. 397-400). Η απόρριψη του πλαισίου «ηθικής της όρασης» οδηγεί τον Αίαντα εκτός των ορίων που θέτουν οι θεοί και υιοθετεί η ανθρώπινη κοινωνία, ώστε δεν μπορεί πλέον να προσβλέπει στη βοήθεια θεῶν ἢ ἀνθρώπων.

Η αδυναμία του Αίαντα να ενσωματωθεί σ' αυτό το πλαίσιο ηθικής, που μέσω της αμοιβαιότητας του βλέμματος καθιερώνει ένα πλέγμα κοινωνικών υποχρεώσεων ανάμεσα στα μέλη της κοινότητας, τον οδηγεί αναπόφευκτα στο θάνατο. Η κατάσταση του θανάτου για τον Αίαντα περιγράφεται στο έργο ως μια κατάσταση στέρησης της δυνατότητας της επικοινωνίας μέσω της όρασης, όπως δηλώνει η αντίθεση βλέπων (= ζωντανός) - θανών στους στίχους 962-63 (κεἶ βλέποντα μὴ 'πόθουν, / θανόντ' ἄν οἰμώξειαν ἐν χρεῖα δορός) και 1067-68 (εἰ γὰρ βλέποντος μὴ 'δυνήθημεν κρατεῖν, / πάντως θανόντος γ' ἄρξομεν)². Είναι σημαντικό το γεγονός ότι και στις δύο περιπτώσεις, που χρησιμοποιείται η μετοχή βλέπων για να χαρακτηρίσει τον Αίαντα όταν ήταν ζωντανός, τονίζεται από τους ομιλητές (στ. 962-63: Τέκμησσα / στ. 1067-68: Μενέλαος) η αδυναμία ενσωμάτωσης του Αίαντα στο κοινωνικό σύνολο. Από την πλευρά της η Τέκμησσα θεωρεί πως παρά το ότι όσο ζούσε (βλέποντα) ο Αίαντας δεν ήταν αρεστός στους Ατρείδες και γεννούσε αισθήματα αντιπάθειας (μὴ 'πόθουν), ίσως επανεκτιμηθεί ἐν χρεῖα δορός, όπου οι ανταγωνιστικές αξίες του πολεμιστή - μένος, χόλος, θράσος - είναι απαραίτητες³. Από την πλευρά του ο Μενέλαος τονίζει την αδυναμία (μὴ 'δυνήθημεν) της επίσημης εξουσίας να επιβληθεί (κρατεῖν) στον Αίαντα, όσο αυτός ήταν ζωντανός (βλέποντος), ακριβώς γιατί η «ηθική της όρασης» που εκπροσωπούσε ο Αίαντας προωθούσε τον ανταγωνιστικό κώδικα ηθικής χωρίς ν' αναγνωρίζει το πλέγμα των κοινωνικών υποχρεώσεων που απορρέει από την αμοιβαιότητα του βλέμματος. Με τη συγκεκριμένη γλωσσική επιλογή ο ποιητής προσδίδει στο λόγο μια εκφραστικότητα που υπερβαίνει το απλό πληρο-

1. Βλ. και το σχόλιο του αρχαίου σχολιαστή, Χριστοδούλου, ό.π., σ. 106 ad 384a: τοῦ χοροῦ τὸν περὶ θεῶν λόγον ἐμβαλλομένου, οὐχ ὑφίεται ὁ Αἴας, ἀλλ' ὑπὸ τῆς ἰδίας δυνάμεως ἐπαίρεται.

2. Βλ. Grénot, ό.π., σ. 261.

3. Για τον Αίαντα ως τον κατ' εξοχήν εκπρόσωπο αυτών των ανταγωνιστικών αξιών βλ. Gasti, QUCC 69(1992), σσ. 84-86.



φοριακό του μέρος, καθώς αποβλέπει στην ευστοχότερη και πληρέστερη απόδοση του θέματος της δράσης. Με δεδομένη τη σπανιότητα της χρήσης του ρήματος βλέπειν μ' αυτή τη σημασία¹, η επιλογή του ποιητή αποκτά ιδιαίτερο βάρος καθώς αποκλίνει από τον κοινά παραδεκτό γλωσσικό κανόνα². Νομίζω πως η επιμονή με την οποία ο αρχαίος σχολιαστής επανέρχεται στη σημασία της μετοχής βλέπων³ μαρτυρεί πως πρόκειται για αποκλίνουσα από την κοινή χρήση επιλογή του ποιητή που υπηρετεί την προβολή του θέματος της δράσης.

Με όρους της δράσης περιγράφει και ο ίδιος ο Αίαντας την αποχώρησή του από τον κόσμο των ζωντανών στον «πλαστό» λόγο του: *μολών τε χῶρον ἔνθ' ἂν ἀστιβῇ κίχῳ / κρύψω τόδ' ἔγχος τοῦμόν, ἔχθιστον βελῶν, / γαίης ὀρύξας ἔνθα μή τις ὄψεται· / ἀλλ' αὐτὸ νύξ Ἄιδης τε σφζόντων κάτω* (στ. 657-60). Με γλώσσα αμφίσημη ο Αίαντας ουσιαστικά περιγράφει την αυτοκτονία του: αφού φθάσει σε τοποθεσία ερημική (ἀστιβῇ) θα «θάψει» (κρύψω) το μισητό ξίφος ώστε κανείς να μη το βλέπει στο εξής (μή τις ὄψεται), και να το έχουν η νύχτα και ο Ἄδης (νύξ Ἄιδης τε σφζόντων κάτω). Η πραγματική σημασία του στίχου 658 αποκαλύπτεται στο στίχο 899, όταν η Τέκμησσα περιγράφει το νεκρό Αίαντα ως εξής: *κρυφαίῳ φασγάνῳ περιπτυχῆς*⁴. Ο Αίαντας θα «κρύψει» το ξίφος του βυθίζοντάς το μέσα στο σώμα του, το οποίο έτσι μαζί με το μισητό όπλο θα ταφεί ώστε κανείς να μη το βλέπει αλλά να το έχουν η νύχτα και ο Ἄδης. Η διακοπή της επικοινωνίας με τους ζωντανούς περιγράφεται με τη φράση *ἔνθα μή τις ὄψεται* ως κατάργηση της οπτικής επαφής που συνοδεύεται με την είσοδο στο βασίλειο του σκότους (νύξ-Ἄιδης). Δεν είναι χωρίς σημασία το γεγονός ότι στο στίχο 607 αναδεικνύεται και μέσα από το ετυμολογικό σχήμα *ἀΐδηλον Ἄιδαι* η σχέση του Ἄδη με την δράση (ἀ-ΐδ.)⁵.

1. Βλ. F. Ellendt, *Lexicon Sophocleum*, αναθεωρημένη έκδοση από τον H. Genthe, Hildesheim 1965 (=Berlin 1872) σ. 124, s.v. βλέπω: «Denique quod vivi sensuum et mentis compotes sunt, βλέπειν simpliciter est in vivis esse: cuius usus pauca (et unum Sophoclis OC 1438) exempla attulit Monk. ad Alcest. 144».

2. Για τη σημασία των γλωσσικών επιλογών στη λογοτεχνική δημιουργία βλ. Μαίρη Σταθοπούλου - Χριστοφέλλη, *Υφολογία και Αρχαία Ελληνική Τεχνογραφία*, Αθήνα 1992, σσ. 37-38.

3. Βλ. Χριστοδούλου, ό.π., σ. 210 ad 962a, 962d και σ. 221 ad 1067a, 1067b.

4. Αποκαλυπτικό είναι το σχόλιο του αρχαίου σχολιαστή, Χριστοδούλου ό.π.. σ. 200 ad 899a: *κρυφαίῳ ἀποκρυμμένῳ, εἰσδηδινόντι εἰς τὸ σῶμα*.

5. Η ετυμολογική σχέση είναι αναμφισβήτητη είτε εκλάβουμε το επίθετο *ἀΐδηλος* με την ενεργητική του σημασία («καταστρεπτικός», δηλ. αυτός που προκαλεί την εξαφάνιση των πραγμάτων) είτε με την παθητική («αόρατος»). Για τις δύο σημασίες του *ἀΐδηλος* βλ. Jebb, ό.π., σ. 97 ad 607ff (στη μετάφρασή του υιοθετεί την παθητική σημασία, «ithe



Για τον Αἴαντα το σκότος του θανάτου (νύξ - Ἔιδης) ισοδυναμεί με σωτηρία, όπως δείχνει η χρήση του τύπου *σφζόντων* στο στίχο 660. Αυτή η χρήση του ρήματος *σφζειν* μας οδηγεί ώστε να ερμηνεύσουμε σωστά και τη μετοχή *σεσωμένον* (στ. 692) με την οποίαν κλείνει ο «πλαστός» λόγος του Αἴαντα: εδώ το ρήμα *σφζεσθαι* έχει τη σημασία «απαλλάσσομαι από τα βάσανα της ζωής μέσω του θανάτου»¹. Ο Χορός, έχοντας στο μυαλό του τις ισοτοπίες *φως=ζωή* και *σκότος=θάνατος*, παρερμηνεύει την έννοια της σωτηρίας και την εντάσσει στο «φωτεινό» πλαίσιο *φως-ζωή*, όπως αποδεικνύουν οι στίχοι 706-710, από το Β' στάσιμο (693-718): *ἔλυσεν αἰνὸν ἄχος ἀπ' ὀμμάτων Ἄρης. / ἰὼ ἰὼ, νῦν αὖ, / νῦν, ὦ Ζεῦ, / πάρα λευκὸν εὖ - / ἄμερον πελάσαι φάος / θοᾷ ὠκνάλων νεῶν*. Ο στίχος 706 είναι ιδιαίτερα σημαντικός, γιατί σ' αυτόν επανέρχεται η εικόνα του ὀμματός. Όταν ο Χορός λέει ότι «ο Ἄρης ἐδίωξε από τα μάτια το σκότος της φοβερῆς συμφοράς» αφήνει αδιευκρίνιστο το *ἀπ' ὀμμάτων*, ώστε η φράση να αναφέρεται και στον Αἴαντα («από τα μάτια του Αἴαντα») αλλά και στο Χορό («από τα μάτια μας»)². Μ' αυτό τον τρόπο προωθείται μέσω του ὀμματος και πάλι η ιδέα της ταύτισης των ναυτῶν με τον Αἴαντα, ενώ παράλληλα προετοιμάζεται η εικόνα του φωτός που ακολουθεί: «τώρα πάλι, τώρα, ὦ Δία, μπορεί το λευκό φως των ωραίων ημερῶν να πλησιάσει στα γρήγορα καράβια που γοργά πλέουν πάνω στη θάλασσα». Η ευφρόσυνη και πληθωρική εικόνα του φωτός περιγράφει τα αισθήματα ξέφρενης χαράς των ναυτῶν στην ανέλπιστα γι' αυτούς (στ. 716 *ἔξ ἁέλπτων*) απόφαση του Αἴαντα να μη θέσει τέρμα στη ζωή του.

Στο επεισόδιο που ακολουθεί οι ελπίδες του Χορού και της Τέκμησσας διαψεύδονται, γεγονός που τους αναγκάζει να εγκαταλείψουν τη σκηνή και απεγνωσμένα να αναλάβουν το έργο της αναζήτησης του Αἴαντα, με την αμυδρή ελπίδα μήπως προλάβουν το μοιραίο. Ο Χορός στους στίχους 813-14 ρητά δηλώνει: *χωρεῖν ἑτοῖμος, κοῦ λόγῳ δείξω μόνον. / τάχος γὰρ ἔργου καὶ ποδῶν ἄμ' ἔφεται*. Οι στίχοι αποτελούν «δείκτη της εσωτερικῆς σκηνοθεσίας»³ καθώς δηλώνεται ρητά η απομάκρυνση του Χορού από την ορχήστρα (μετάστασις)⁴, η οποία σηματοδοτεί μια παράλληλη μετατόπιση της δράσης, όπως

unseen»), Kamerbeek, ό.π., σ. 129 ad 607 και Stanford, ό.π., σ. 137 ad 606-7. Ο αρχαίος σχολιαστής, Χριστοδούλου, ό.π., σ. 145 ad 608 ερμηνεύει το *ἀτδηλον* ως *ἀφανῆ*, δηλ. θεωρεῖ ότι το επίθετο έχει παθητική σημασία.

1. Βλ. Kamerbeek, ό.π., σ. 145 ad 692 και Stanford, ό.π., σ. 150 ad 692. Πβλ. και το σχόλιο του αρχαίου σχολιαστή, Χριστοδούλου, ό.π., σ. 159 ad 691: *ὁ μὲν Χορὸς ἀπαλλάττεσθαι νομίζει λέγειν τῆς νόσου· ὁ δὲ αἰνίττεται τῶν κακῶν τοῦ βίου*.

2. Αυτό νομίζω φαίνεται και από το σχόλιο του αρχαίου σχολιαστή, Χριστοδούλου, ό.π., σ. 165 ad 706a: *ἡ ἄρης, ὁ πόλεμος ὁ περὶ τὸν Αἴαντα, ἔλυσεν ἡμῶν τὸ σκότος καὶ τὴν κατήφειαν* και ad 706b: *ἀπὸ τῶν ὀμμάτων τοῦ Αἴαντος*.

3. Γι' αυτό βλ. Βελουδῆς, ό.π., σ. 168.

4. Βλ. Kamerbeek, ό.π., σ. 167 ad 814.



επισημαίνει και ο αρχαίος σχολιαστής: μετακινείται ή σκηνή του Χορού ἐξελθόντος¹. Παράλληλα η φράση κοῦ λόγῳ δείξω μόνον αποτελεί μια σαφή ένδειξη των προθέσεων του ποιητή, ο οποίος προετοιμάζει το θεατή για μια πρόσληψη του θεάματος που δεν θα καθορίζεται πια μόνο από το λόγο αλλά και από τα οπτικά στοιχεία.

Αυτή η επιλογή του ποιητή συνιστά απόκλιση από την καθιερωμένη θεατρική πρακτική, όπως επισημαίνει ο αρχαίος σχολιαστής: ἔστι δὲ τὰ τοιαῦτα παρὰ τοῖς παλαιοῖς σπάνια· εἰώθασι γὰρ τὰ πεπραγμένα δι' ἀγγέλων ἀπαγγέλλειν. Ο Σοφοκλῆς ὑπ' ὧσιν ἔθηκε τὸ δρῶμενον ἀπὸ τὴν ἐπιθυμία του να καινοτομήσει (καινοτομοῦσιν βουλόμενος) επιτυγχάνοντας ένα εντυπωσιακό δραματικό αποτέλεσμα (ἐκπλήξαι βουλόμενος)². Παράλληλα με την επιλογή του αυτή προωθεί το θέμα της ὁρασης και σε επίπεδο ὄψεως, που αφορά τη σκηνική πραγματοποίηση του έργου στο βαθμό που αυτό προσλαμβάνεται οπτικά³, αλλά και σε επίπεδο λεκτικής έκφρασης.

Στο επίπεδο του λεξιλογίου τα ρήματα που αναφέρονται στη λειτουργία της ὁρασης επανέρχονται συχνά για να προσδιορίσουν τις σχέσεις του ἥρωα με τους εχθρούς του: ἐχθίστου θ' ὄρῳ (στ. 817: λέγεται για τον Ἑκτορα), καὶ μὴ πρὸς ἐχθρῶν κατοπτρευθεὶς πάρος / ῥιφθῶ κυοῖν πρόβλητος οἰωνοῖς θ' ἔλωρ (στ. 829-30: αναφέρεται στην εχθρική μεταχείριση που περιμένει ότι θα έχει το σώμα του από τους Ἕλληνες), ὥσπερ εἰσορῶς' ἐμέ⁴ (στ. 840: οι Ερινύες βλέπουν τον αυτόβουλο θάνατο του Αἴαντα και γνωρίζοντας ότι οφείλεται στους Ατρείδες θα φροντίσουν για την ανταποδοτική δικαιοσύνη). Και στις τρεις περιπτώσεις ο Αἴαντας εντάσσει την «ηθική της ὁρασης», τη δική του και των εχθρών του, στο πλαίσιο ανταγωνιστικών αξιών, όπου οι ηπιότερες αξίες ενός εξευγενισμένου κώδικα ηθικής, όπως αυτός που εκπροσωπεί ο Οδυσσεάς, δεν έχουν καμιά θέση⁵. Παράλληλα ο Αἴαντας αναγνωρίζει και την

1. Βλ. Χριστοδούλου, ὁ.π., σ. 185 ad 813 και 815a.

2. Για τα σχόλια του αρχαίου σχολιαστή βλ. Χριστοδούλου, ὁ.π., σ. 185 ad 815a.

3. Βλ. Χουρμουζιάδης, Ὅροι και Μετασχηματισμοί, σ. 117.

4. Οι Lloyd-Jones και Wilson στην έκδοσή τους εξοβελίζουν το στίχο 840 μαζί με τους στίχους 839, 841 και 842. Νομίζω πως η γνησιότητα των στίχων 839 και 840 δεν πρέπει να αμφισβητηθεί καθώς με το στίχο 840 και κυρίως με τη φράση ὥσπερ εἰσορῶς' ἐμέ ολοκληρώνεται αυτή η «ηθική της ὁρασης» που περιγράψαμε ήδη. Αντίθετα οι στίχοι 841 και 842 μάλλον αποτελούν επεξηγηματική προσθήκη και πρέπει να αθετηθούν. Βλ. σχετικά Jebb, ὁ.π., σ. 131 ad 839-842· Kamerbeek, ὁ.π., σ. 173 ad 841, 842· Stanford, ὁ.π., σ. 170 ad 841-42 και H. Lloyd-Jones & N.G. Wilson, *Sophoclea. Studies on the Text of Sophocles*, Oxford 1990, σ. 28 ad 839-42.

5. Για την αντίθεση ανάμεσα στις ανταγωνιστικές και συνεργατικές αξίες βλ. A.W.H. Adkins, *Merit and Responsibility. A Study in Greek Values*, Chicago-London 1975 (=1960), κυρίως το κεφ. 3. Για μια εξαιρετικά κατατοπιστική παρουσίαση των απόψεων του Adkins βλ. I.N. Περυσινάκης, «Ηθικές αξίες και πολιτική συμπεριφορά στα ομηρικά έπη: μια προσέγγιση της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας», *Ἰνδικτος* 5(1996), σσ. 240-70.



ύπαρξη ενός ανωτέρου επιπέδου όρασης που συνδέεται με θεϊκά όντα όπως οι Ερινύες (στ. 835-36 *τὰς αἰετὰ παρθένους / αἰετὶ θ' ὁρώσας πάντα τὰν βροτοῖς πάθῃ*), ο πανόπτης Ἡλιος (στ. 845-47 *σὺ δ', ὦ τὸν αἰπὺν οὐρανὸν διφρηλατῶν / Ἥλιε, πατρώαν τὴν ἐμὴν ὅταν χθόνα / ἴδῃς*) και ο θάνατος (στ. 854 *ὦ θάνατε θάνατε, νῦν μ' ἐπίσκεψαι μολῶν*).

Στην επιπάροδο του Χορού (866-879), που ακολουθεί την επί σκηνής αυτοκτονία του Αἴαντα, καθώς και στο υπόλοιπο έργο, ο ποιητής μέσω των γλωσσικών σημάνσεων αναδεικνύει τη δραματική λειτουργία της εικόνας του νεκρού Αἴαντα, που ως πτώμα κυριαρχεί στη σκηνή, και έτσι προβάλλει τη μορφή του ήρωα ως το ενοποιητικό στοιχείο του έργου¹.

Η σκηνή της επίπονης αναζήτησης του Αἴαντα προσλαμβάνει ιδιαίτερο οπτικό ενδιαφέρον:² *πόνου γε πλῆθος κοῦδέν εἰς ὄψιν πλέον* (στ. 876), *τίς... εἰ ποθι / πλαζόμενον λεύσσω / ἀπύοι;* (στ. 885-86), *ἀλλ' ἀμεμνηὸν ἄνδρα μὴ λεύσσειν ὅπου* (στ. 890). Αρχικά το κύριο ενδιαφέρον των ναυτῶν είναι ο Αἴαντας· ο ποιητής μ' αυτό τον τρόπο κατευθύνει και εστιάζει το βλέμμα των θεατῶν του στο πτώμα του Αἴαντα, αναδεικνύοντας παράλληλα τη σημασία που αυτό αποκτά για τη σύνθεση της σκηνικής εικόνας του δεύτερου μέρους του έργου.

Η σκηνική αυτή εικόνα του δεύτερου μέρους συγκροτεῖται από το παθητικό σύμπλεγμα της Τέκμησσας και του Ευρυσάκη πάνω στο πτώμα του Αἴαντα και από το ενεργητικό σύμπλεγμα των κυρίων παραγόντων της σύγκρουσης, που περιλαμβάνει τον Τεύκρο, τους Ατρείδες και τον Οδυσσέα³. Ο ποιητής σταδιακά φροντίζει να παρουσιάσει τα πρόσωπα εκείνα που συγκροτούν τη σκηνική εικόνα του δεύτερου μέρους. Στους έντονα συγκινησιακά φορτισμένους στίχους 894-95 η Τέκμησσα προβάλλει, μέσω της όρασης του Χορού, ως το βασικό, μετά το πτώμα του Αἴαντα, πρόσωπο της σκηνικής εικόνας: *τὴν δουρίληπτον δύσμορον νύμφην ὄρῳ / Τέκμησσαν, οἴκτῳ τῷδε συγκεκραμένην*. Συγχρόνως το ὄρῳ Τέκμησσαν αποτελεί μια σαφή σκηνοθετική ένδειξη πως η Τέκμησσα είναι πλέον ορατή από το Χορό⁴. Από τη στιγμή

1. Για το θέμα της ενότητας του έργου βλ. Α. Lesky, *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων*, Τόμος Α': Από τη γέννηση του είδους ως τον Σοφοκλή, μτφρ. Ν.Χ. Χουρμουζιάδης, ΜΙΕΤ, Αθήνα ²1990, σσ. 315-16.

2. Βλ. Seale, ό.π., σ. 166.

3. Το βασικό σημείο αναφοράς της σκηνικής και λεκτικής πραγμάτωσης της εικόνας αυτής είναι ο Αἴαντας, γεγονός που συμβάλλει στην ενότητα του έργου. Για το ρόλο και τη λειτουργία αυτής της σκηνικής εικόνας βλ. Χουρμουζιάδης, *Όροι και Μετασχηματισμοί*, σ. 139.

4. Βλ. Χριστοδούλου, ό.π., σ. 199 ad 891: *Τέκμησσα βοᾷ ἐπιτυχοῦσα τῷ σώματι τοῦ Αἴαντος κειμένῳ νεκρῷ φαίνεται δὲ οὐδέπω ἔνοπτος οὔσα τῷ Χορῷ* και ad 893: *τοῦτο ἐν τῷ ἐμφανεῖ γενομένη, ὅπερ δηλοῖ ὁ Χορὸς*.



που η έντονη συναισθηματική εμπλοκή της Τέκμησας αναδεικνύεται από το Χορό, είναι αυτή που αναλαμβάνει να εστιάσει το βλέμμα αλλά και την προσοχή των θεατών στο πτώμα του Αίαντα, το οποίο αποτελεί τον βασικότερο παράγοντα στη σκηνική και δραματική ολοκλήρωση της εικόνας του δεύτερου μέρους του έργου. Ωστόσο εδώ οι όροι πρόσληψης του θεάματος καθορίζονται από το λόγο: οὔτοι θεατός· ἀλλά νιν περιπτυχεῖ / φάρει καλύψω τῷδε παμπή-δην, ἐπεὶ / οὔδεις ἂν ὅστις καὶ φίλος τλαῖν βλέπειν / φουσῶντ' ἄνω πρὸς ῥίνας ἐκ τε φοινίας / πληγῆς μελανθὲν αἶμ' ἀπ' οἰκείας σφαγῆς (στ. 915-19). Παρά το γεγονός ότι ο ποιητής προτιμά την περιγραφή από την αδιαμεσολάβητη οπτική επαφή, δεν παραλείπει να υπενθυμίσει μέσω των γλωσσικών σημάνσεων (θεατός - βλέπειν) ότι ο σκηνικός χώρος παραμένει πάντα η πηγή του θεάματος και ότι προς αυτόν πρέπει να στρέψουν οι θεατές το βλέμμα τους¹.

Η χρήση όρων που ετυμολογικά συνδέονται με το ρήμα θεᾶσθαι, όπως θεατός (στ. 915), ὦ τῶν ἀπάντων δὴ θεαμάτων ἐμοὶ / ἁλγιστον ὦν προσεῖδον ὀφθαλμοῖς ἐγὼ (στ. 992-93), ὦ δυσθέατον ὄμμα (στ. 1004), παραπέμπει στην ετυμολογική σχέση του θεάτρον με το ρήμα θεᾶσθαι και έτσι συμβάλλει στη διατήρηση των ορίων ανάμεσα στον κόσμο του θεατή και την πηγή του θεάματος². Ωστόσο ο σαφής καθορισμός του επί σκηνῆς ευρισκομένου πτώματος του Αίαντα ως πηγῆς του θεάματος δεν οδηγεί στην κατάργηση της θεατρικής ψευδαίσθησης ούτε και στη συναισθηματική αποξένωση του θεατή από το θέαμα. Αντίθετα ο ποιητής προσπαθεί να κατευθύνει όχι μόνο το βλέμμα του θεατή, αλλά και τις συναισθηματικές του αντιδράσεις, όπως κυρίως τα λόγια του Τεύκρου στους στίχους 992-93 αποδεικνύουν³.

1. Ο Ch. Segal, «Visual Symbolism and Visual Effects in Sophocles», *CW* 74(1980), σ. 128 αναφέρει: «Now his body... becomes the focal point for the rest of the action, symbol of his troubling centrality in this world of change where he can have his place only when he is dead».

2. Για τη σημασία του ρήματος θεᾶσθαι βλ. P. Chantraine, *Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque, tome II (E-K)*, Paris 1970, s.v. *θέα* και Prévot, ό.π., σ. 135. Παρόμοια χρήση όρων που ετυμολογικά συνδέονται με το θεᾶσθαι γίνεται από τον ποιητή και σε άλλα έργα του, όπως στον *Οιδ. Τύρ.* 1295 (*θέαμα*), *Ήλ.* 1455 (*θέα*), *Τραχίν.* 23 (*θέα*), 1079 (*θεᾶσθαι*), *Φιλ.* 536, 656 (*θέα*). Το ιδιαίτερο περιεχόμενο των χωρίων αυτών δεν μπορεί να εξετασθεί στα πλαίσια της εργασίας αυτής, αλλά ελπίζουμε να πραγματευτούμε το θέμα αυτό σε μια άλλη μελέτη.

3. Για τον τρόπο με τον οποίο ο ποιητής εδώ αναδεικνύει την έντονη συναισθηματική εμπλοκή του Τεύκρου, πράγμα που συνεπιφέρει και αντίστοιχη συναισθηματική φόρτιση του θεατή, βλ. Jebb, ό.π., σ. 151 ad 992. Βλ. επίσης στους στίχους 1000-1 όπου ο Τεύκρος λέει ἀγὼ κλυὼν δύστηνος ἐκποδῶν μὲν ὦν / ὑπεστέναζον, νῦν δ' ὀρῶν ἀπόλλυμαι. Στο συναισθηματικό πεδίο η άμεση, αδιαμεσολάβητη οπτική εμπειρία (ὀρῶν) δεν μπορεί να συγκριθεῖ με τὴν πληροφόρηση που έχει κανείς μέσω της ακοῆς (κλυὼν). Βλ. σχετικά



Ο Τεύκρος αποτελεί τον ένα βασικό παράγοντα της σύγκρουσης, που κυριαρχεί στο δεύτερο μισό του έργου. Ο ποιητής, θέλοντας να αναδείξει τη σημασία της σύγκρουσης αυτής για τη δραματική ολοκλήρωση του έργου, φροντίζει μέσω του λεξιλογίου της όρασης να «συνθέσει» ένα σκηνικό πίνακα των προσώπων που συγκρούονται. Η εισόδός του αναγγέλλεται από το Χορό με τους στίχους 975-76: *σίγησον· αὐδὴν γὰρ δοκῶ Τεύκρου κλύει / βοῶντος ἄτης τῆσδ' ἐπίσκοπον μέλος*. Παρά το ότι η έμφαση δίνεται στην ακουστική εντύπωση της εισόδου του (*αὐδὴν - κλύειν - βοῶντος - μέλος*), η συναισθητική ανάμειξη ενός όρου όρασης (*ἐπίσκοπον*) με έναν όρο ακοής (*μέλος*), αφού η λέξη *μέλος* προσδιορίζει την ακουστική πρόσληψη, με την έκπληξη που προκαλεί στο θεατή, προοικονομεί το οπτικό ενδιαφέρον της σκηνής που ακολουθεί¹. Κατά τον ίδιο τρόπο και η άφιξη του Μενελάου (στ. 1042-44) και του Αγαμέμνονα (στ. 1223-25) σηματοδοτείται από τη χρήση ρημάτων της όρασης (*βλέπειν - προσλεύσσειν - ὄρᾱν*), ενώ παράλληλα προεξοφλείται και η εχθρική τους στάση.

Το λεξιλόγιο της όρασης δεν λείπει και από τον αγώνα λόγων: στ. 1067 (*βλέποντος*), 1142 (*εἶδον*), 1150 (*ὄπωπα*), 1152 (*εἰσιδῶν*), 1157 (*ὄρῶ*), 1165 (*ἰδεῖν*), 1256 (*ὄρῶ*), 1290 (*βλέπων*), 1313 (*ὄρα*), 1340 (*ἰδεῖν*). Η συχνότητα με την οποία επανέρχεται το λεξιλόγιο της όρασης αναδεικνύει την εσώτερη σύνδεση ανάμεσα στην έκφραση και το νόημα· ο ποιητής αναπτύσσοντας τη σχέση ανάμεσα στο νόημα, που παράγεται μέσω της συγκεκριμένης ακολουθίας σημείων, και τους δέχτες του, είτε είναι οι χαρακτήρες του έργου είτε οι ίδιοι οι θεατές, φωτίζει τη σημασία του έργου, που επικεντρώνεται στην αξία της όρασης ως βασικού γνωσιολογικού μέσου για τον άνθρωπο².

Η κατακλείδα του έργου επικυρώνει με τον πιο αδιαμφισβήτητο τρόπο τη γνωσιακή αξία της όρασης: *ἢ πολλὰ βροτοῖς ἔστιν ἰδοῦσιν / γνῶναι· πρὶν ἰδεῖν δ' οὐδεὶς μάντις / τῶν μελλόντων ὅ,τι πράξει* (στ. 1418-20). Εμφατικά ο Χορός, μέσω της διπλής επανάληψης του *ὄρᾱν* (*ἰδοῦσιν-ἰδεῖν*), προβάλλει την αξία της αίσθησης της όρασης στη διαμόρφωση ολοκληρωμένης άποψης (*γνῶναι*), συμπυκνώνοντας έτσι, σε τρεις μόνο στίχους, τη «σημασία» του

το σχόλιο του Stanford, ό.π., σ. 187 ad 1000-1: "«while absent from the scene... now in sight of it»: one would expect something like *παρῶν* in the second clause of this antithesis but *ὄρῶν* is stronger". Βλ. επίσης Seale, ό.π., σ. 169.

1. Για τη σημασία του επιθέτου *ἐπίσκοπος* βλ. Jebb, ό.π., σ. 149 ad 976. Βλ. επίσης το σχόλιο του αρχαίου σχολιαστή, Χριστοδούλου, ό.π., σ. 211 ad 976a: *σημαρτικόν, ἔφορον, οὐχ ἡμαρτηκός τῆς συμφορᾶς ἀλλ' ἔστοχασμένον*. Η ερμηνεία *ἐπίσκοπος* = *έφορος* αναδεικνύει τη σχέση του επιθέτου με την οπτική πρόσληψη.

2. Για τους όρους «νόημα» και «σημασία» ακολουθώ τη διάκριση του E.D. Hirsch. Γι' αυτό βλ. Βελουδής, ό.π., σσ. 239-40.



έργου ως τραγωδίας της όρασης, που η μελέτη αυτή μέσω της ερμηνευτικής πράξης προσπάθησε να αναδείξει¹.

S U M M A R Y

«The drama of vision» in Sophocles' *Ajax*

Vision as a specific means of perceiving the world comes under the scrutiny of Sophocles who returns over and over again to the shifting and distorting qualities of visionary perception (cfr. *O.T.*, *O.C.*). Lack of security and uncertainty in and about vision form an essential dynamic of the texts of tragedy.

This paper directs attention to the pattern of sight and seeing in Sophocles' *Ajax*, a drama which offers a particularly valuable insight into this topic. For not only does the poet use a considerable number of terms denoting vision but he also draws further attention to the role of vision itself in the process of the communication on-stage. In this way visionary perception becomes a thematic consideration of the play that makes *Ajax* a «drama of vision».

Helen Gasti

1. Η άποψη πως η κατακλείδα του έργου είναι κοινότοπη δεν με βρίσκει σύμφωνη. Αν και οι σκέψεις που διατυπώνονται είναι "κοινοί τόποι", το γεγονός ότι ολοκληρώνουν σε δραματικό και δραματουργικό επίπεδο το έργο, προσδίδει ένα ιδιαίτερο βάθος στην κατακλείδα αυτή. Ο Seale, ό.π., σσ. 173-74 σχολιάζει τους στίχους αυτούς ως εξής: «The Chorus's final comment speaks of the unexpectedness of this final visual revelation (εννοεί το εντυπωσιακό θέαμα της πομπής για την ταφή του Αίαντα). After the degradation, the hero is restored to his true status». Το σχόλιο αυτό επιβεβαιώνει την άποψή μας για την ιδιαίτερη σημασία της κατακλείδας. Για τους καταληκτικούς στίχους του έργου βλ. Kamerbeek, ό.π., σ. 261 ad 1419 και Stanford, ό.π., σ. 235 ad 1418-20. Με την ίδια έμφαση στο λεξιλόγιο της όρασης τελειώνει και η κατ' εξοχήν τραγωδία της όρασης, ο *Οιδίπους Τύραννος* (στ. 1524-30: λείσσει - ἤδει - ἐπέβλεπεν - ἐπισκοποῦντα | ἐπίσης στο στίχο 1528 οι κώδικες παραδίδουν τη γραφή *ἰδεῖν* αντί της γραφής *ἔδει* που υιοθετούν οι Lloyd-Jones & Wilson). Το γεγονός ότι η έμφαση στο λεξιλόγιο της όρασης ολοκληρώνει το βασικό θέμα (όραση-γνώση) του έργου, ίσως πρέπει να οδηγήσει τους μελετητές σε μια αναθεώρηση της άποψης ότι οι στίχοι της κατακλείδας στον *Οιδίποδα Τύραννον* είναι παρέμβλητοι. Για το θέμα της μη γνησιότητας του τέλους βλ. R.R. Dawe, *Σοφοκλέους Οιδίπους Τύραννος*, μτφρ. Γ.Α. Χριστοδούλου, εκδ. ΚΑΡΔΑΜΙΤΕΑ, Αθήνα 1991, σ. 346 ad 1524-30.

