



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ**  
**ΤΜΗΜΑ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**  
**«ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ: ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΕΣ**  
**& ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ»**

**ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**  
**«ΣΚΗΝΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΣΤΟΝ *ΑΙΑΝΤΑ* ΤΟΥ ΣΟΦΟΚΛΗ»**

**ΚΟΛΥΒΑ ΔΑΝΑΗ-ΗΛΕΚΤΡΑ**

**ΡΟΔΟΣ, ΙΟΥΝΙΟΣ 2024**



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ**

**ΤΜΗΜΑ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

«ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ: ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΕΣ & ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ»

**Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία**

Όνοματεπώνυμο: Κολύβα Δανάη-Ηλέκτρα

Αριθμός Μητρώου: 4372022005

**Τίτλος:** «Σκηνικά ζητήματα στον *Αίαντα* του Σοφοκλή»

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Μικεδάκη Μαρία

Συμβουλευτική επιτροπή: Συρόπουλος Σπυρίδων, Παππάς Θεόδωρος

Ρόδος, Ιούνιος 2024

## *Ευχαριστίες*

Με την ολοκλήρωση της μεταπτυχιακής διπλωματικής μου εργασίας, θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες σε όσους συνέβαλαν στην εκπόνησή της.

Ευχαριστώ θερμά την επιβλέπουσα καθηγήτρια μου, κυρία Μικεδάκη Μαρία, για την υψηλού επιπέδου επιστημονική καθοδήγηση, τις εποικοδομητικές υποδείξεις της και την άμεση ανταπόκρισή της κάθε φορά που χρειάστηκα τη βοήθειά της. Η στήριξή της υπήρξε καθοριστική σε όλες τις φάσεις της μελέτης και της συγγραφής.

Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον διευθυντή του μεταπτυχιακού προγράμματος, κύριο Σπύρο Συρόπουλο, καθώς και τον καθηγητή κύριο Θεόδωρο Παπά, για τη συμβολή τους στην ολοκλήρωση της εργασίας ως μέλη της τριμελούς επιτροπής. Κυρίως, όμως, τους ευχαριστώ για τις πολύτιμες γνώσεις που μου μετέδωσαν και για την έμπνευση που μου παρείχαν σε όλη τη διάρκεια του μεταπτυχιακού.

## Περιεχόμενα

Περίληψη .....	4
Abstract.....	4
Εισαγωγή .....	5
1. Το αρχαίο θέατρο του Διονύσου κατά την Ωριμη Κλασική Περίοδο (450-400/390 π.Χ.) ...	7
1.1. Τα «παρασκήνια».....	11
1.2. Η σκηνογραφία .....	13
1.3. Ο αριθμός των θυρών .....	16
1.4. Το <i>λογεῖον</i> .....	18
1.5. Το <i>θεολογεῖον</i> .....	21
1.6. Τα θεατρικά μηχανήματα: <i>έκκύκλημα</i> και <i>μηχανή</i> .....	23
2. Σοφοκλέους <i>Αίας</i> : η <i>σκενή</i> των υποκριτών και του χορού .....	32
2.1. Προσωπεία .....	32
2.2. Κοστούμια.....	40
3. Σκηνικά ζητήματα στον <i>Αίαντα</i> του Σοφοκλή .....	49
3.1. Εισαγωγικά .....	49
3.2. Η εμφάνιση της Αθηνάς.....	53
3.3. Χρήση του <i>έκκυκλήματος</i> .....	56
3.4. Είσοδος Παιδαγωγού και Ευρυσάκη .....	60
3.5. Η <i>μετάστασις</i> του Χορού και η αλλαγή του σκηνικού χώρου .....	63
3.6. Η αυτοκτονία του Αίαντα .....	66
3.7. Η <i>έπιπάροδος</i> .....	71
3.8. Η αντικατάσταση του πτώματος.....	73
3.9. Η <i>έξοδος</i> .....	75
Συμπεράσματα .....	79
Εικόνες.....	82
Βιβλιογραφία .....	90

## Περίληψη

Η παρούσα εργασία πραγματεύεται τη σκηνική παρουσίαση της τραγωδίας *Αίας* του Σοφοκλή περί τα 450 π.Χ. στο θέατρο του Διονύσου και αναπτύσσεται σε τρία μέρη. Στο πρώτο μέρος γίνεται προσπάθεια να ανασυντεθεί η μορφή του θεατρικού χώρου του διονυσιακού θεάτρου κατά τη συγκεκριμένη περίοδο με βάση τόσο τα αρχαιολογικά ευρήματα όσο και τα δραματικά κείμενα. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στη μορφή του σκηνικού οικοδομήματος. Στο δεύτερο μέρος γίνεται αναλυτικά λόγος για τη σκευή των υποκριτών, δηλαδή τα προσωπεία και τα κοστούμια, και επιχειρείται μια ανασύνθεση της σκευής που χρησιμοποιήθηκε στη διδασκαλία του *Αίαντα*. Στο τρίτο μέρος παρουσιάζονται σκηνή προς σκηνή οι προτάσεις διαφόρων μελετητών σχετικά με τη σκηνοθεσία της τραγωδίας *Αίας*. Μέσα από τη σύγκριση των διαφόρων απόψεων, προτείνονται λύσεις στα σκηνικά ζητήματα που προκύπτουν και αναδεικνύεται μια ενδεχόμενη ανασύνθεση της σκηνικής δράσης του έργου. **Λέξεις-κλειδιά:** σκηνικά ζητήματα, *Αίας*, Σοφοκλής, ανασύνθεση, θέατρο του Διονύσου, σκηνικό οικοδόμημα, σκευή, προσωπεία, κοστούμια, αυτοκτονία.

## Abstract

This paper deals with the stage presentation of Sophocles' tragedy *Ajax* around 450 B.C. at the Theater of Dionysus and it consists of three parts. In the first part, an attempt is made to reconstruct the form of the theatrical space of the Dionysian theater during that specific period based on both archaeological findings and dramatic texts. Special emphasis is placed on the form of the stage building. In the second part, the equipment of the actors, namely the masks and costumes, is discussed in detail, and an attempt is made to reconstruct the equipment used in the teaching of *Ajax*. In the third part, the proposals of various scholars regarding the direction of the tragedy *Ajax* are presented scene by scene. Through comparison of various viewpoints, solutions are proposed to the stage issues that arise, highlighting a possible reconstruction of the stage action of the play.

**Keywords:** stage issues, *Ajax*, Sophocles, reconstruction, theater of Dionysus, stage building, equipment, masks, costumes, suicide.

## Εισαγωγή

Η παρούσα μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία έχει ως στόχο να ανασυνθέσει αναλυτικά τη σκηνοθεσία με την οποία παρουσιάστηκε η τραγωδία *Αίας* του Σοφοκλή στο αρχαίο θέατρο του Διονύσου περί τα μέσα του 5<sup>ου</sup> αι. π. Χ. και θα αναπτυχθεί σε τρία μέρη.

Στο πρώτο μέρος, θα γίνει μια προσπάθεια να οπτικοποιηθεί εμπειριστικά η εικόνα που αντίκρισαν οι αρχαίοι Αθηναίοι θεατές του 450-440 π. Χ. πηγαίνοντας στο θέατρο του Διονύσου για να παρακολουθήσουν τη συγκεκριμένη τραγωδία. Αρχικά, θα γίνει διεξοδική αναφορά στον χώρο του διονυσιακού θεάτρου, όπως αυτός διαμορφώνεται στη συγκεκριμένη οικοδομική φάση, τόσο με βάση τα αρχαιολογικά ευρήματα και δεδομένα, όσο και με βάση τις πληροφορίες που αντλούμε από τα ίδια τα σωζόμενα έργα και την ερμηνεία των σκηνικών τους απαιτήσεων. Επίσης, η έρευνα θα προσεγγίσει τα θεατρικά μηχανήματα που συναντάμε τη συγκεκριμένη περίοδο και θα εστιάσει στον τρόπο με τον οποίο τα μηχανήματα αυτά ενδέχεται να αξιοποιήθηκαν στη διδασκαλία του *Αίαντα*.

Στο δεύτερο μέρος, θα αναζητηθούν πληροφορίες μέσα από σωζόμενες αγγειογραφίες και μαρτυρίες αλλά και από τη σύγχρονη έρευνα για τη *σκευή* των ηθοποιών, δηλαδή τα κοστούμια και τα προσωπεία. Οι πληροφορίες αυτές θα αξιοποιηθούν για μια ενδεικτική ανασύνθεση της *όψεως* που χρησιμοποιήθηκε για την παρουσίαση της συγκεκριμένης τραγωδίας.

Ο *Αίας* του Σοφοκλή αποτελεί μια τραγωδία ιδιαίτερα αινιγματική ως προς τη σκηνοθεσία της και έχει απασχολήσει ευρύτατα τους μελετητές της σκηνοθεσίας του αρχαίου θεάτρου. Γύρω από αυτόν τον άξονα λοιπόν θα αναπτυχθεί το τρίτο και τελευταίο μέρος της παρούσας εργασίας. Αρχικά, θα παρουσιαστούν και θα σχολιαστούν οι απόψεις διαφόρων μελετητών για τα σκηνικά ζητήματα που προκύπτουν μέσα από το κείμενο του Σοφοκλή, τα οποία περιστρέφονται γύρω από την αναπαράσταση της αυτοκτονίας του Αίαντα.

Τα δύο άκρα των υποθέσεων γύρω από το συγκεκριμένο σκηνικό ζήτημα συνοψίζονται ως εξής: μπορεί η αυτοκτονία να παρουσιάστηκε σε κοινή θέα, στον χώρο της ορχήστρας, ή μπορεί να τελέστηκε στο εσωτερικό του σκηνικού οικοδομήματος, μακριά από τα βλέμματα των θεατών. Οι υποθέσεις αναπτύσσονται σε ένα φάσμα ανάμεσα σε αυτά τα δύο άκρα, με κάποιες πιθανές ερμηνείες να υποστηρίζουν ότι ο Αίαντας αυτοκτόνησε είτε πίσω από ένα ζωγραφιστό σκηνικό με φυλλωσιές, είτε στο εσωτερικό του σκηνικού οικοδομήματος αλλά με τη θύρα ανοιχτή, είτε επάνω στο *έκκύκλημα* με μια κάπως ασυνήθιστη και ανορθόδοξη χρήση του. Θα αναλυθούν οι σκηνικές προεκτάσεις της καθεμίας από αυτές τις υποθέσεις και θα

επιχειρηθεί μια αναλυτική αναπαράσταση, σκηνή προς σκηνή, της πρωτότυπης σκηνοθεσίας του *Αίαντα*.

Η έρευνα για τη συγκεκριμένη εργασία βασίζεται πρωτίστως στα ίδια τα σωζόμενα δραματικά κείμενα, τα οποία αποτελούν τον άξονα γύρω από τον οποίο ερμηνεύονται όλες οι υπόλοιπες πληροφορίες. Μεγάλη έμφαση έχει δοθεί επίσης στα αρχαιολογικά ευρήματα από το θέατρο του Διονύσου και στον τρόπο με τον οποίο τα έχουν ερμηνεύσει οι διάφοροι μελετητές. Ακόμη, η έρευνα έχει συμπεριλάβει μαρτυρίες από σύγχρονους και μεταγενέστερους συγγραφείς, καθώς και ένα εύρος απεικονίσεων σε αγγεία. Τέλος, συγκεκριμένα για τον *Αίαντα*, έχουν μελετηθεί διεξοδικά πολυάριθμες απόψεις για τη σκηνοθεσία του, ενώ έχουν ληφθεί υπόψη και σκηνικά ζητήματα που παρουσιάζονται σε άλλα δράματα, είτε τραγωδίες είτε κωμωδίες, προκειμένου να γίνει σύγκριση με τον *Αίαντα* και να αναδειχθούν παραλληλισμοί.

Σκοπός της έρευνας δεν είναι φυσικά να δώσει την οριστική και αδιαμφισβήτητη λύση στο συγκεκριμένο πρόβλημα, καθώς κάτι τέτοιο δεν είναι εφικτό στον τομέα της σκηνοθεσίας του αρχαίου θεάτρου, που σε μεγάλο βαθμό στηρίζεται σε εικασίες. Η συγκεκριμένη εργασία αποσκοπεί περισσότερο στο να αναδείξει πτυχές της σκηνοθεσίας του αρχαίου θεάτρου, να προτείνει ερμηνείες και να συμβάλει στην πληρέστερη κατανόηση της θεατρικής πρακτικής που διαμόρφωσαν οι αρχαίοι δραματικοί ποιητές.

## 1. Το αρχαίο θέατρο του Διονύσου κατά την Ώριμη Κλασική Περίοδο (450-400/390 π.Χ.)

Το άκουσμα της φράσης «αρχαίο ελληνικό θέατρο» φέρνει σίγουρα στο νου του σύγχρονου θεατρόφιλου μια πολύ συγκεκριμένη εικόνα: το αρχέτυπο του μεγαλοπρεπούς θεάτρου της Επιδαύρου, με την τέλεια κυκλική ορχήστρα, τα επιβλητικά πρόπυλα των παρόδων, τα θεμέλια ενός λίθινου σκηνικού οικοδομήματος και φυσικά τα σκαλιστά λίθινα εδώλια, που καλύπτουν την πλαγιά του λόφου και πλαισιώνουν αρμονικά την ορχήστρα.

Πρόκειται όμως για μια εικόνα που χρονολογείται πολύ αργότερα από τη γέννηση και την άνθηση του θεάτρου στην Αθήνα της αρχαϊκής και κλασικής εποχής αντίστοιχα, και που καμία σχέση δεν έχει με το θέατρο στο οποίο δίδαξαν τα έργα τους οι τέσσερις μεγάλοι δραματικοί ποιητές του 5<sup>ου</sup> αιώνα: ο Αισχύλος, ο Σοφοκλής, ο Ευριπίδης και ο Αριστοφάνης. Η παρούσα έρευνα δε θα σταθεί στο ζήτημα της προέλευσης του αρχαίου ελληνικού δράματος. Θα εστιάσει όμως στη διαμόρφωση του θεατρικού χώρου, ο οποίος δέχτηκε πολλαπλές αλλαγές από την αρχή της λειτουργίας του μέχρι και τη φάση που θα απασχολήσει κατά κόρον την έρευνά μας, δηλαδή τα μέσα του 5<sup>ου</sup> αι. π. Χ., οπότε χρονολογείται κατά προσέγγιση και η διδασκαλία του *Αίαντα*.

Το εμβληματικό θέατρο του Διονύσου, στη νότια κλιτύ της Ακρόπολης, αποτελεί το πρώτο θέατρο της ιστορίας και η πρώτη οικοδομική του φάση χρονολογείται στις αρχές του 5<sup>ου</sup> αιώνα<sup>1</sup>. Η δημιουργία ενός σταθερού θεατρικού χώρου τον 5<sup>ο</sup> αιώνα δεν ήταν παρά η ικανοποίηση μιας ανάγκης για τη φιλοξενία τόσο των ολοένα και πιο φιλόδοξων θεατρικών παραγωγών, όσο και του αυξανόμενου αριθμού των θεατών.

Η υπό εξέταση τραγωδία, ο *Αίας* του Σοφοκλή, αποτελεί ένα από τα πρώιμα έργα του τραγικού ποιητή και χρονολογείται στα μέσα του 5<sup>ου</sup> αιώνα (450-440 π.Χ.). Εκείνη την εποχή, το διονυσιακό θέατρο διανύει τη δεύτερη οικοδομική του φάση, η οποία ονομάζεται και «περίκλεια», καθώς οι αλλαγές που έγιναν στον θεατρικό χώρο εκείνη την περίοδο ανήκαν στο πλαίσιο του ευρύτερου οικοδομικού προγράμματος που υλοποιήθηκε την εποχή του Περικλή. Το σχέδιό του φαίνεται ότι προέβλεπε μια ανάπλαση του θεάτρου του Διονύσου που θα περιλάμβανε λίθινη κατασκευή, αλλά δεν ολοκληρώθηκε.

Κατά την πρώτη οικοδομική του φάση, το θέατρο διέθετε δύο βασικά στοιχεία: το *κοῖλον* (ή *θέατρον*) και την *ορχήστρα*. Το *κοῖλον* απλωνόταν στο κεκλιμένο επίπεδο της νότιας

---

<sup>1</sup> Hammond 1972, 394.



κλιτύος της Ακρόπολης, καθώς εκεί το έδαφος προσφερόταν για τη στήριξη αμφιθεατρικών καθισμάτων σε μεγάλο ύψος, παρέχοντας σταθερότητα και χωρητικότητα. Τα καθίσματα αυτά αποτελούνταν από ξύλινους στύλους, οι οποίοι ήταν στερεωμένοι σε εγκοπές μέσα στον βράχο<sup>2</sup> και στήριζαν μεγάλες σανίδες που έμοιαζαν με σκαλιά. Στις σανίδες αυτές κάθονταν οι θεατές. Οι ξύλινες αυτές κατασκευές ονομάζονταν *ίκρία*.

Είναι αδύνατον να γνωρίζουμε ακριβώς σε τι διάταξη ήταν τοποθετημένα τα *ίκρία*<sup>3</sup>, ωστόσο λόγω του ευθύγραμμου σχήματος των σανίδων, είναι εύλογο να φανταστούμε ότι πρέπει να σχημάτιζαν ένα Π ή ένα τραπέζιο. Ο επίπεδος χώρος που απλωνόταν μπροστά από τα *ίκρία*, προς την κατεύθυνση όπου βρισκόταν το ιερό του Διονύσου, αποτελούσε την *όρχήστρα*.

Η *όρχήστρα* ήταν ο χώρος στον οποίο κινούνταν τόσο οι υποκριτές όσο και ο χορός και οριοθετούνταν από τη διάταξη των *ίκριων*. Ήταν φτιαγμένη από πατημένο χώμα, γεγονός το οποίο αφενός βοηθούσε στην όρχηση των χορευτών, αφετέρου βελτίωνε και την ακουστική του χώρου<sup>4</sup>. Δεξιά και αριστερά από την *όρχήστρα* υπήρχαν δύο *είσοδοι* (ευρύτερα γνωστές ως *πάροδοι*), από τις οποίες εισέρχονταν και εξέρχονταν τόσο ο χορός όσο και οι υποκριτές. Είναι χαρακτηριστικό ότι η κάθε *πάροδος* στο θέατρο του Διονύσου συνδέεται στο δράμα με μια συγκεκριμένη τοποθεσία, η οποία αντανακλά τον πραγματικό προσανατολισμό του θεάτρου: η ανατολική *πάροδος* οδηγεί στους αγρούς, σε μέρη έξω από την πόλη, ενώ η δυτική *πάροδος* οδηγεί στην πόλη ή στο λιμάνι<sup>5</sup>.

Κάπως έτσι έμοιαζε η μορφή του διονυσιακού θεάτρου όταν ξεκίνησε η δεύτερη οικοδομική του φάση, περίπου το 450 π.Χ., οπότε και επιχειρήθηκε η ανάπλαση του χώρου με βάση τα σχέδια που έγιναν την εποχή του Περικλή. Ο Περικλής, που είχε γίνει κύριος της πολιτικής κατάστασης στην Αθήνα ήδη από το 461 π.Χ., εφάρμοσε ένα φιλόδοξο οικοδομικό πρόγραμμα που περιλάμβανε το ιερό του Διονύσου Ελευθερέως, το περίφημο Ωδείο του, και βέβαια το ίδιο το θέατρο του Διονύσου. Σε αυτή τη φάση, ορισμένα μέρη του θεάτρου ανακαινίστηκαν και έγιναν λίθινα. Κάποια από αυτά ήταν η *προεδρία*, δηλαδή τα καθίσματα στη μπροστινή σειρά που προορίζονταν για επίσημους θεατές, και τα αναλημματικά τείχη δεξιά και αριστερά που υποστήριζαν τα *ίκρία*<sup>6</sup>. Μάλιστα, η Παπασταμάτη-φον Μόοκ υποστηρίζει ότι στη νοτιοδυτική πλευρά του κοίλου είχαν συμπληρώσει τον φυσικό βράχο με επιπλέον υλικό, ώστε να φτιάξουν ένα τεχνητό στήριγμα για τους ξύλινους στύλους των

<sup>2</sup> Papastamati-von Moock 2015, 65.

<sup>3</sup> Moretti 1999-2000, 386.

<sup>4</sup> Παπασταμάτη-φον Μόοκ 2018· 99, Ashby 1999, 25.

<sup>5</sup> Bieber 1954, 278.

<sup>6</sup> Walton 2015, 33.

*ἰκρίων*<sup>7</sup>. Φαίνεται ότι αυτήν την περίοδο τα καθίσματα επεκτάθηκαν, περιορίζονταν όμως στα ανατολικά από το Ωδείο του Περικλή και στα δυτικά και βόρεια από τον Περίπατο, τον δρόμο που περικλείει την Ακρόπολη<sup>8</sup>. Μάλιστα, ο όρος *ἰκρία* αναφέρεται στις *Θεσμοφοριάζουσες* του Αριστοφάνη, κωμωδία που διδάχτηκε το 411 π.Χ. και επιβεβαιώνει ότι, σε αυτή τη φάση, τα καθίσματα ήταν ακόμα ξύλινα<sup>9</sup>. Συγκεκριμένα, στον στ. 395 μια γυναίκα παραπονιέται για τις συκοφαντίες που διαδίδει ο Ευριπίδης σχετικά με το γυναικείο φύλο, οι οποίες παρακινούν τους άνδρες να βλέπουν τις γυναίκες τους με καχυποψία και να ψάχνουν για κρυφούς εραστές *εὐθὺς εἰσιόντες ἀπὸ τῶν ἰκρίων*.

Το πρόγραμμα της ανάπλασης πιθανότατα προέβλεπε και την αντικατάσταση των ξύλινων *ἰκρίων* με λίθινα *ἐδάλια*, όμως η ανακαίνιση παρέμεινε ημιτελής σε αυτή τη φάση, καθώς μεσολάβησε η έκρηξη του Πελοποννησιακού Πολέμου το 431 π. Χ. και ο θάνατος του Περικλή το 429 π. Χ.. Θα την ολοκληρώσει τον 4<sup>ο</sup> αιώνα π. Χ. ο Λυκούργος.

Η σημαντικότερη προσθήκη στο διονυσιακό θέατρο της περικόλειας φάσης είναι σίγουρα η παγίωση του σκηνικού οικοδομήματος. Για τη χρονολόγηση της χρήσης του στη δραματική πρακτική, πρέπει να βασιστούμε στη μελέτη των σωζόμενων έργων του Αισχύλου. Όλα τα δράματα του Αισχύλου πριν από την *Ορέστεια* μπορούν να παρασταθούν χωρίς μόνιμο σκηνικό οικοδόμημα, με τη χρήση κινητών σκηνικών αντικειμένων. Η *Ορέστεια*, όμως, η οποία χρονολογείται το 458 π.Χ., απαιτεί οπωσδήποτε σκηνικό οικοδόμημα<sup>10</sup>.

Στα πρώτα δύο έργα της τριλογίας, στον *Αγαμέμνονα* και στις *Χοηφόρους*, δεσπόζει στη δράση το ανάκτορο των Ατρείδων, το οποίο μάλιστα πρέπει να είναι μια στιβαρή κατασκευή - στον πρόλογο του *Αγαμέμνονα* (στ. 1-4), ένας σκοπός είναι τοποθετημένος από τη βασίλισσα Κλυταιμνήστρα επάνω στη στέγη του ανακτόρου, περιμένοντας να δει τις φρυκτωρίες που θα σηματοδοτήσουν τη νίκη του ελληνικού στρατού στην Τροία:

*Θεοὺς μὲν αἰτῶ τῶνδ' ἀπαλλαγὴν πόνων,  
φρουρᾶς ἐτείας μῆκος, ἦν κοιμώμενος  
στέγαις Ἀτρείδων ἄγκαθεν, κυνὸς δίκην,  
ἄστρων κάτοιδα νυκτέρων ὀμήγυριν.*

<sup>7</sup> Papastamati-von Moock 2015, 56-57.

<sup>8</sup> Moretti 1999-2000, 382.

<sup>9</sup> Moretti 1999-2000, 382.

<sup>10</sup> Παπασταμάτη-φον Μόοκ 2020, 67.

Τους θεούς ικετεύω να μ' απαλλάξουν από το μόχθο  
ετούτης της φρουράς που παρατράβηξε. Κοιμάμαι  
στις στέγες απάνω των Ατρείδων σαν το σκυλί,  
και γνώρισα των άστρων των νυχτερινών τις συναθροίσεις.

Μετάφραση Κ. Χ. Μύρη

Είναι φανερό από το κείμενο πως ο σκοπός είναι ξαπλωμένος στην οροφή κάποιου κτίσματος. Στη συνέχεια του έργου, το ανάκτορο είναι ο χώρος στον οποίο λαμβάνουν χώρα οι δολοφονίες του Αγαμέμνονα και της Κασσάνδρας, ενώ στις *Χοηφόρους* δολοφονούνται στον ίδιο χώρο η Κλυταιμνήστρα και ο Αίγισθος. Στο τρίτο μέρος της τριλογίας, τις *Ευμενίδες*, το σκηνικό οικοδόμημα καθίσταται και πάλι απαραίτητο, καθώς αναπαριστά αρχικά τον ναό του Απόλλωνα στους Δελφούς (στ. 1-234), από τον οποίο βγαίνει έντρομη η Πυθία όταν αντικρίζει τις Ερινύες να έχουν περικυκλώσει τον Ορέστη, και στη συνέχεια (στ. 235-777) τον ναό της Αθηνάς στην Ακρόπολη των Αθηνών.

Ποια ήταν, λοιπόν, η μορφή του σκηνικού οικοδομήματος στην περίκλεια φάση; Οι ανασκαφές έχουν φέρει στο φως ορισμένα στοιχεία που μπορούν να βοηθήσουν στην ανασύνθεσή του. Φαίνεται ότι το σκηνικό οικοδόμημα συμπεριλαμβανόταν στο πρόγραμμα της ανακαίνισης του θεάτρου με λίθο, καθώς ο πίσω τοίχος του πρέπει να ήταν λίθινος, φτιαγμένος από κροκαλοπαγές πέτρωμα, όπως και το λίθινο κρηπίδωμα πάνω στο οποίο πιθανόν να στηριζόταν μια πλίνθινη ανωδομή με ξυλοδεσιές<sup>11</sup>.

Πιθανότατα το κτίσμα αυτό είχε ορθογώνιο σχήμα, καθώς έτσι θα μπορούσε να αποδώσει εύκολα, με τη βοήθεια της σκηνογραφίας, τη μορφή ενός παλατιού ή ενός σπιτιού, που συνήθως λειτουργούσαν ως δραματικός χώρος για τις τραγωδίες και τις κωμωδίες αντίστοιχα. Ως προς τις διαστάσεις του, δεν είναι δυνατό να προσδιορίσει κάποιος με ακρίβεια το μέγεθος ή να υπολογίσει πλήρως το εμβαδόν του κτηρίου. Ορισμένοι ερευνητές, όπως ο Χουρμουζιάδης και ο Taplin<sup>12</sup>, εκτιμούν ότι το μήκος του ήταν περίπου 20 μέτρα, το ύψος του περίπου 4 μέτρα και το βάθος του περίπου 7 μέτρα. Επιπλέον, είχε αρκετή χωρητικότητα ώστε να λειτουργήσει ως αποδυτήριο για τους υποκριτές που έπρεπε να αλλάζουν κοστούμια και προσωπεία ανάμεσα στα επεισόδια.

<sup>11</sup> Παπασταμάτη-φον Μόοκ 2018, 101· Walton 2015, 33· Τσιτσιρίδης 2019, 198.

<sup>12</sup> Χουρμουζιάδης 1984, 53, Taplin 1978, 7.

Η ακριβής μορφή, ωστόσο, αυτής της κατασκευής αποτελεί αντικείμενο διαφωνίας μεταξύ των μελετητών. Συγκεκριμένα, τέσσερα βασικά σημεία στα οποία συγκρούονται οι απόψεις είναι η ύπαρξη ή μη των «παρασκηνίων», ο αριθμός των θυρών στην πρόσοψη, η χρήση ή μη ζωγραφιστών σκηνικών και η ύπαρξη ή μη του *λογείου*. Θα γίνει προσπάθεια να δοθεί μια ικανοποιητική ερμηνεία στα ζητήματα αυτά, χωρίς όμως να υποστηριχθεί οτιδήποτε ως βέβαιο, καθώς κανένα από αυτά τα στοιχεία δεν έχει διασωθεί στο πέρασμα των αιώνων και συνεπώς τα όποια επιχειρήματα αναγκαστικά θα πρέπει να βασιστούν σε εικασίες. Στη συνέχεια, μια ενότητα θα αφιερωθεί και στα θεατρικά μηχανήματα που χρησιμοποιούνταν για τη σκηνοθεσία του αρχαίου θεάτρου, καθώς και αυτά καταλάμβαναν μια θέση στον σκηνικό χώρο και μπορούν να θεωρηθούν «εξαρτήματα» του σκηνικού οικοδομήματος. Στόχος της έρευνας είναι στο τέλος του παρόντος κεφαλαίου να μπορεί να διατυπωθεί μια τεκμηριωμένη πρόταση για τη μορφή που είχε το σκηνικό οικοδόμημα κατά τη διδασκαλία του *Αίαντα* το 450-440 π. Χ..

### 1.1. Τα «παρασκήνια»

Τα λεγόμενα «παρασκήνια» είναι δύο προβεβλημένες πτέρυγες που πιθανότατα υπήρχαν στην πρόσοψη του σκηνικού οικοδομήματος κατά τη λυκούργεια οικοδομική φάση του διονυσιακού θεάτρου, όπως απεικονίζονται στη «σκηνογραφία του Würzburg», ένα θραύσμα από ένα αγγείο που χρονολογείται περίπου το 350 π. Χ. και αναπαριστά ένα στιγμιότυπο από μια παράσταση τραγωδίας (Εικόνα 1). Στο όστρακο απεικονίζεται μια στοά με ιωνικούς κίονες, στα δύο άκρα της οποίας προεξέχουν δύο περίστυλες πτέρυγες. Η δεξιά πτέρυγα έχει υποστεί φθορές, ωστόσο μπορεί να αποκατασταθεί κατ' αναλογία με την αριστερή.

Μπροστά από αυτό το αρχιτεκτόνημα, που φαίνεται να αναπαριστά κάποιο ανάκτορο, μπορεί κανείς να διακρίνει τέσσερις ανθρώπινες μορφές - δύο άντρες και δύο γυναίκες. Οι γυναίκες, ντυμένες με πέπλο, προβάλλουν μέσα από μια μισάνοιχτη θύρα. Οι άνδρες βρίσκονται μπροστά από τη στοά, ο ένας απέναντι από τον άλλο. Η μορφή στα αριστερά είναι ένας νεαρός άνδρας που φέρει *πίλο* (κωνικό σκούφο τυπικό για τους ταξιδιώτες) ενώ η μορφή στα δεξιά είναι ένας γενειοφόρος γέροντας που φοράει χιτώνα και κρατάει μια φιάλη στο δεξί του χέρι. Οι γυναικείες μορφές που αναπαρίστανται στο βάθος είναι ζωγραφισμένες μικρότερες από τις ανδρικές, ακολουθώντας τους κανόνες της προοπτικής.

Αρκετοί μελετητές<sup>13</sup> υποστηρίζουν ότι τα πλευρικά αυτά κτίσματα υπήρχαν και στην περίκλεια σκηνή, δεξιά και αριστερά από την κεντρική θύρα του σκηνικού οικοδομήματος. Άλλοι<sup>14</sup> δεν αποδέχονται την ύπαρξή τους στην περίκλεια φάση. Εξάλλου, η «σκηνογραφία του Würzburg» χρονολογείται έναν ολόκληρο αιώνα αργότερα από την υπό εξέταση περίοδο. Αν όμως δεχτούμε πως τα «παρασκήνια» αποτελούσαν μέρος του λίθινου σκηνικού οικοδομήματος κατά την περίοδο της λυκούργειας ανάπλασης, τότε εύλογα αναρωτιέται κανείς αν ο σχεδιασμός αυτής της λίθινης σκηνής είχε βασιστεί στην ξύλινη προκάτοχό της, και αν τα «παρασκήνια» ήταν παρόντα και στην περίκλεια σκηνή<sup>15</sup>.

Δεν υπάρχει ασφαλής τρόπος να το γνωρίζουμε, ωστόσο μπορούμε να υποθέσουμε ότι, κατά τη μακρόχρονη περίοδο που χαρακτηρίζουμε ως «περίκλεια φάση», η μορφή του θεατρικού χώρου δεν ήταν σταθερή. Πράγματι, δύσκολα θα μπορούσαμε να φανταστούμε πως όλες οι εργασίες για την ανακαίνιση του θεάτρου, την εγκατάσταση των λίθινων *έδωλιων* στην προεδρία, την επέκταση του *κοίλου*, την οικοδόμηση των αναλημματικών τειχών κ.λπ. πραγματοποιήθηκαν μέσα σε ένα έτος. Πρέπει να υποθέσουμε πως η μορφή του θεατρικού χώρου διέφερε κάπως σε κάθε νέο δραματικό αγώνα, καθώς είχαν προηγηθεί ορισμένες αλλαγές και προσθήκες κατά το έτος που είχε μεσολαβήσει. Επομένως, θα ήταν επισφαλές να πιστέψουμε ότι το σκηνικό οικοδόμημα της *Ορέστειας* του 458 π. Χ. θα ήταν ολόιδιο με το σκηνικό οικοδόμημα του 430 π. Χ.. Τα λεγόμενα «παρασκήνια» θα μπορούσαν κάλλιστα να είχαν προστεθεί μέχρι τότε (ή ακόμα και να μην είχαν προστεθεί καθόλου).

Ωστόσο, η παρούσα μελέτη εστιάζει περίπου στο 450 π. Χ., οπότε και χρονολογείται η διδασκαλία του *Αίαντα*. Την περίοδο εκείνη, το σκηνικό οικοδόμημα ήταν ένα νέο στοιχείο στον θεατρικό χώρο και μοιάζει λίγο απίθανη η ιδέα ότι θα είχε ήδη αποκτήσει την πιο εξελιγμένη του μορφή σε μια τόσο πρώιμη φάση. Θα ήταν σκόπιμο, λοιπόν, να μην προσθέσουμε στην ανασύνθεσή μας τα πλευρικά κτίσματα, καθώς μάλιστα δεν εξυπηρετούν με κανένα τρόπο την παράσταση του *Αίαντα*, και να φανταστούμε το σκηνικό οικοδόμημα σαν ένα απλό ορθογώνιο κτίσμα, μονόροφο με επίπεδη οροφή<sup>16</sup>. Στην άποψη αυτή συνηγορούν και οι πληροφορίες που έχουμε σχετικά με τη σκηνογραφία του αρχαίου θεάτρου, για τις οποίες θα γίνει λόγος στη συνέχεια.

---

<sup>13</sup> Παπασταμάτη-φον Μόοκ 2018, 102· Τσιτσιρίδης 2019, 198· Walton 2015, 33.

<sup>14</sup> Mastronarde 1990, 249· Γώγος 2005, 116.

<sup>15</sup> Moretti 1999-2000, 396.

<sup>16</sup> Mastronarde 1990, 258.

## 1.2. Η σκηνογραφία

Στην αρχαιότητα, ο όρος *σκηνογραφία* χρησιμοποιείται για να περιγράψει τη ζωγραφική απεικόνιση αρχιτεκτονημάτων η οποία δίνει την ψευδαίσθηση του βάθους<sup>17</sup>. Αυτό επιτυγχάνεται με μια τεχνική που ονομάζεται «παράλληλη προοπτική» ή «προοπτική του ψαροκόκαλου» και αναπτύσσεται με βάση έναν κάθετο άξονα στο κέντρο της σύνθεσης, στον οποίο υπάρχουν παράλληλα σημεία τομής.

Η τεχνική αυτή γίνεται φανερή αν παρατηρήσει κανείς το αρχιτεκτόνημα στη σκηνογραφία του Würzburg: αν τραβήξουμε νοητές γραμμές από την εσωτερική πλευρά του θριγκού και των πτερύγων, θα διαπιστώσουμε πως αυτές οι γραμμές είναι παράλληλες μεταξύ τους και τέμνουν σε διάφορα σημεία έναν νοητό κατακόρυφο άξονα. Ο άξονας αυτός στη συγκεκριμένη απεικόνιση ταυτίζεται με τον κεντρικό κίονα της στοάς.

Είναι φανερό ότι ο όρος *σκηνογραφία* σχετίζεται με τη λέξη *σκηνή* και πιθανότατα η τεχνική αυτή εφαρμόστηκε πρώτα για τη διακόσμηση της θεατρικής σκηνής, προτού περάσει στην κεραμική και χρησιμοποιηθεί για τη διακόσμηση αγγείων που ήταν εμπνευσμένα από θεατρικές παραστάσεις. Διόλου απίθανο μάλιστα ο ζωγράφος του οστράκου του Würzburg να γνώριζε τόσο καλά αυτήν την τεχνική, χάρη στην εμπειρία του ως σκηνογράφος στο θέατρο<sup>18</sup>. Εξίσου πιθανό είναι επομένως τα λεγόμενα «παρασκήνια» που εξετάστηκαν στην προηγούμενη ενότητα να μην ήταν σε πρώτη φάση πραγματικές πλευρικές πτέρυγες που προεξείχαν από το σκηνικό οικοδόμημα προς την πλευρά της ορχήστρας, αλλά μια τρισδιάστατη οπτική ψευδαίσθηση που δημιουργούσαν οι σκηνογράφοι με την «προοπτική του ψαροκόκαλου».

Η χρήση της σκηνογραφίας στο θέατρο θα περιλάμβανε την τοποθέτηση ζωγραφιστών σκηνικών με τυπικά μοτίβα στην πρόσοψη της σκηνής, τα οποία θα μπορούσαν να επαναχρησιμοποιούνται σε διαφορετικές παραστάσεις μέχρι την τελική φθορά τους. Ο *Βίος Αισχύλου* αποδίδει την εφεύρεση της σκηνογραφίας στον Αισχύλο:

*πρῶτος Αἰσχύλος (...) τὴν σκηνὴν ἐκόσμησε καὶ τὴν ὄψιν τῶν θεωμένων  
κατέπληξε τῇ λαμπρότητι (...)*<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Μικεδάκη 2005, 125.

<sup>18</sup> Γώγος 2005, 115.

<sup>19</sup> *Βίος Αισχύλου* 14.

Ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του, όμως, αποδίδει την εφεύρεση της σκηνογραφίας στον Σοφοκλή:

*τρεις δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς (ενν. ἤγαγε)*<sup>20</sup>

Την ίδια στιγμή, ο Ρωμαίος συγγραφέας, αρχιτέκτονας και μηχανικός Βιτρούβιος στο έργο του *De Architectura* κάνει λόγο για τον Αγάθαρχο τον Σάμιο ως εφευρέτη της σκηνογραφίας. Συγκεκριμένα, ο Βιτρούβιος αναφέρει ότι ο Αγάθαρχος φιλοτέχνησε τον σκηνικό διάκοσμο για κάποια παράσταση ενός έργου του Αισχύλου, ενώ έγραψε και κάποιο σχετικό βιβλίο:

*Igitur tales ingressus eorum quia ad propositi mei rationes animadverti praeparatos, inde sumendo progredi copie. namque primum Agatharchus Athenis Aeschilo docente tragoediam scaenam fecit et de ea commentarium reliquit.*<sup>21</sup>

Ο Βιτρούβιος δεν αναφέρει το όνομα της τραγωδίας του Αισχύλου για την οποία κατασκεύασε ο Αγάθαρχος τη σκηνογραφία, ωστόσο εύλογα μπορεί να υποθέσει κανείς ότι επρόκειτο για την *Ορέστεια*, στην οποία είναι απαραίτητο ένα αρχιτεκτονικό φόντο που αντιπροσωπεύει το ανάκτορο των Ατρείδων, τον ναό του Απόλλωνα στους Δελφούς και τον ναό της Αθηνάς στην αθηναϊκή Ακρόπολη<sup>22</sup>.

Πρέπει, λοιπόν, να φανταστεί κανείς τα σκηνικά με τα τρισδιάστατα αρχιτεκτονήματα ως μέρος του σκηνικού οικοδομήματος στα μέσα του 5<sup>ου</sup> αι. π. Χ.; Εκ πρώτης όψεως, οι πληροφορίες περί εισαγωγής της χρήσης τους, είτε από τον Αισχύλο είτε από τον Σοφοκλή είτε από τον Αγάθαρχο για κάποιο έργο του Αισχύλου, παραπέμπουν στην υπό εξέταση περίοδο. Ωστόσο, τα πρώτα αρχαιολογικά τεκμήρια που έχουμε για τη χρήση αυτής της τεχνικής στην αγγειογραφία χρονολογούνται κάποιες δεκαετίες αργότερα, στο δεύτερο μισό του 5<sup>ου</sup> αιώνα και πιο συγκεκριμένα από το 430 π. Χ. και εξής<sup>23</sup>.

Κάποια περιστατικά που αναφέρονται στις αρχαίες πηγές δείχνουν να συμφωνούν με αυτή τη χρονολόγηση, καθώς τοποθετούν την καλλιτεχνική δραστηριότητα του Αγάθαρχου

---

<sup>20</sup> *Περὶ ποιητικῆς* 4.1449a 18-19.

<sup>21</sup> *De Architectura* 7.11.

<sup>22</sup> Μικεδάκη 2005, 125.

<sup>23</sup> Γώγος 2005, 114.

κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 5ου αιώνα π.Χ.. Ένα από τα ανέκδοτα αυτά παραδίδει ο Πλούταρχος στο έργο του *Περικλής* και αναφέρεται στον ζωγράφο Ζεύξι (άνθησε μεταξύ 435/425 και 390 π.Χ.).

*καίτοι ποτέ φασιν Αγαθάρχου τοῦ ζωγράφου μέγα φρονοῦντος ἐπὶ τῷ ταχῶ και  
ράδίως τὰ ζῶα ποιεῖν ἀκούσαντα τὸν Ζεῦξιν εἰπεῖν· «ἐγὼ δ' ἐν πολλῶ χρόνῳ».<sup>24</sup>*

Λένε ωστόσο ότι κάποτε ο Ζεύξης, όταν άκουσε τον Αγάθαρχο το ζωγράφο να παινεύεται γιατί ζωγράφιζε γρήγορα και εύκολα, είπε: «Εγώ όμως ζωγραφίζω πολύ αργά».

#### Μετάφραση Μ. Οικονόμου

Το δεύτερο ανέκδοτο έχει ιδιαίτερη αξία, καθώς παραδίδεται στον λόγο *Κατὰ Μειδίου* του Δημοσθένη (4<sup>ος</sup> αι. π. Χ.) και συνεπώς βρίσκεται χρονολογικά πολύ πιο κοντά στην περίοδο που ενδιαφέρει την παρούσα έρευνα, με αποτέλεσμα η πληροφορία που αναφέρει να διαθέτει μεγαλύτερη βαρύτητα και αξιοπιστία. Το ανέκδοτο αυτό σχετίζεται με τον Αλκιβιάδη, ο οποίος φυλάκισε τον Αγάθαρχο στο σπίτι του (*εἶρξεν Αγάθαρχον τὸν γραφέα*<sup>25</sup>) και τον ανάγκασε να ζωγραφίσει τους τοίχους του σπιτιού, προσφέροντάς του δώρα. Ο Αλκιβιάδης γεννήθηκε το 456 π.Χ., οπότε το γεγονός αυτό θα πρέπει να έλαβε χώρα μετά το 430 π.Χ.. Η έντονη επιθυμία και ο ενθουσιασμός του Αλκιβιάδη για την τεχνική του Αγάθαρχου δείχνουν ότι μάλλον η σκηνογραφία ήταν μια πρόσφατη καινοτομία, που είχε κάνει μεγάλη εντύπωση στο αθηναϊκό κοινό εκείνη την περίοδο, και όχι κάτι που οι Αθηναίοι είχαν συνηθίσει να βλέπουν στο θέατρο ήδη για μία εικοσαετία<sup>26</sup>.

Φαίνεται λοιπόν πιο πιθανό να χρονολογείται η σκηνογραφία στο δεύτερο μισό του 5<sup>ου</sup> αιώνα, τουλάχιστον με την έννοια της τρισδιάστατης απεικόνισης αρχιτεκτονημάτων. Είναι λανθασμένη τότε η πληροφορία του Αριστοτέλη σχετικά με την εισαγωγή της σκηνογραφίας από τον Σοφοκλή; Ενδεχομένως στο σημείο αυτό να υπάρχει κάποια σύγχυση όρων, ή να μην έχει ακόμα καθιερωθεί η έννοια της σκηνογραφίας με τον τρόπο που την εξηγεί ο Βιτρούβιος - πρόκειται, εξάλλου, για την πρώτη σωζόμενη αναφορά αυτής της λέξης στην αρχαία γραμματεία. Δεν είναι απίθανο ο Αριστοτέλης να αναφέρεται στη χρήση ζωγραφιστών σκηνικών στην πρόσοψη της σκηνής, τα οποία όμως απεικόνιζαν δισδιάστατες παραστάσεις.

<sup>24</sup> Πλουτ. *Περικλής* 13.3.

<sup>25</sup> *Κατὰ Μειδίου* 21.147.

<sup>26</sup> Γώγος 2005, 115.



Χρησιμοποίησε, επομένως, ο Σοφοκλής ζωγραφιστά σκηνικά, με ή χωρίς την ψευδαίσθηση του βάθους, στη διδασκαλία του *Αίαντα*; Δεν υπάρχει κάποια ένδειξη που να το αποκλείει, ωστόσο κάτι τέτοιο φαντάζει περιττό, αν αναλογιστεί κανείς τι αναπαριστά το σκηνικό οικοδόμημα στη συγκεκριμένη τραγωδία: μία σκηνή στρατοπέδου. Δεν πρόκειται ούτε για ανάκτορο ούτε για ναό, και ενδεχομένως το κτίσμα να μη διέφερε πάρα πολύ από ένα πραγματικό στρατιωτικό κατάλυμα.

### 1.3. Ο αριθμός των θυρών

Ένα κρίσιμο ερώτημα σχετικά με τη μορφή του σκηνικού οικοδομήματος είναι ο αριθμός των θυρών. Μπορεί με ασφάλεια να υποστηριχθεί η χρήση μιας θύρας στο πίσω μέρος του, για να εισέρχονται και να εξέρχονται οι υποκριτές, και βέβαια μιας μεγάλης κεντρικής θύρας στην πρόσοψη, πλάτους περίπου 4 μέτρων<sup>27</sup>, για την παρουσίαση του *έκκυκλήματος* όταν αυτό ήταν αναγκαίο.

Αυτή η πύλη διαχωρίζει τον εξωτερικό και εσωτερικό χώρο, που μπορεί να χαρακτηριστεί ως «αόρατος δραματικός χώρος»<sup>28</sup>. Στον «αόρατο δραματικό χώρο», η πλοκή του έργου εξακολουθεί να εκτυλίσσεται, παρόλο που αυτό δεν συμβαίνει ενώπιον των θεατών. Οι χαρακτήρες δηλαδή συνεχίζουν τις ενέργειές τους και τα σχέδιά τους. Για παράδειγμα, στον *Οιδίποδα Τύραννο*, κατά τη διάρκεια του τρίτου στασίμου και του τετάρτου επεισοδίου, μέσα στο σκηνικό οικοδόμημα που αναπαριστά το παλάτι της Θήβας διεξάγονται γεγονότα που σχετίζονται με την αυτοκτονία της Ιοκάστης. Αυτές οι ενέργειες αποκαλύπτονται στο κοινό από τον Εξάγγελο κατά την *έξοδο* του έργου (στ. 1234-1285).

Επίσης, η σκηνική θύρα αντιπροσωπεύει το όριο ανάμεσα στη ζωή και στο θάνατο<sup>29</sup>: σε πολλές περιπτώσεις γίνεται εμφανές ότι οι χαρακτήρες θα καταφέρουν να παραμείνουν ζωντανοί, αν αποφύγουν να διαβούν το κατώφλι της. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή στις *Χοηφόρους* (στ. 908-930) κατά την οποία η Κλυταιμνήστρα ικετεύει τον Ορέστη να τη λυπηθεί - γνωρίζει ότι είναι ασφαλής όσο βρίσκεται έξω από το ανάκτορο, αλλά αν ο γιος της καταφέρει να τη σύρει μέσα, αναπόφευκτα το παλάτι θα γίνει ο τάφος της. Δεν είναι τυχαίο ότι στον στ. 926 αναφωνεί απελπισμένη: *ἔοικα θρηνεῖν ζῶσα πρὸς τύμβον μάτην*.

Το εσωτερικό του σκηνικού οικοδομήματος, λοιπόν, είναι ο δραματικός χώρος στον οποίο λαμβάνουν χώρα οι φόννοι, οι αυτοκτονίες και κάθε είδους στυγερά εγκλήματα, εξαιτίας της δραματικής σύμβασης που υπήρχε στο αρχαίο θέατρο σχετικά με τη μη απεικόνιση βίαιων

---

<sup>27</sup> Μικεδάκη 2005, 189.

<sup>28</sup> Kampourelli 2016, 68.

<sup>29</sup> Μικεδάκη 2005, 186.

σκηνών. Η σύμβαση αυτή θα αναλυθεί περαιτέρω σε επόμενο κεφάλαιο, όπου θα εξεταστεί και το ερώτημα σχετικά με το κατά πόσο ο *Αίας* του Σοφοκλή την παραβιάζει.

Σχετικά με την πρόσοψη του σκηνικού οικοδομήματος, πάντως, οι μελετητές δίστανται ως προς το αν υπήρχαν σε αυτή τη φάση δύο πλαϊνές θύρες δεξιά και αριστερά από την κεντρική, για να εξυπηρετήσουν καλύτερα τη δραματική πλοκή - είναι βέβαιο ότι οι θύρες αυτές ήταν παρούσες σε μεταγενέστερες φάσεις, όπως υποδεικνύουν οι αναφορές του Πολυδεύκη στο *Όνομαστικόν* (4.124-125) και του Βιτρούβιου (*De Architectura* 5, 7, 8) για το τι αντιπροσωπεύει η κάθε θύρα: φαίνεται πως η κεντρική συνδέεται με τον πρωταγωνιστή του δράματος και οδηγεί σε ένα ανάκτορο, ένα σπίτι ή μια σπηλιά (προφανώς στην τραγωδία, στην κωμωδία και στο σατυρικό δράμα αντίστοιχα). Η δεξιά πλευρική θύρα συνδέεται με τον δευτεραγωνιστή και αντιπροσωπεύει κάποιον ξενώνα. Η αριστερή πλευρική θύρα συνδέεται με τον τριταγωνιστή και αντιπροσωπεύει ένα απομακρυσμένο ιερό, ένα ακατοίκητο σπίτι ή μια φυλακή.

Οι Καμπουρέλλη και Χουρμουζιάδης όμως αμφισβητούν την ύπαρξη των πλαϊνών αυτών σκηνικών θυρών στις παραστάσεις τραγωδίας του 5ου π.Χ. αιώνα. Σύμφωνα με αυτούς, μια θύρα θα ήταν αρκετή για να εξυπηρετήσει αποτελεσματικά την πλοκή όλων των σωζόμενων δραμάτων της περιόδου<sup>30</sup>. Ωστόσο, οι Heath και Okell αποδίδουν στο σκηνικό οικοδόμημα τρεις θύρες στο ίδιο χρονικό διάστημα με βάση τα στοιχεία της κωμωδίας<sup>31</sup>, καθώς στα έργα του Αριστοφάνη γίνεται ενίοτε χρήση αυτών των πλευρικών θυρών. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι *Άχαρνες*: στο συγκεκριμένο έργο, η κεντρική θύρα αναπαριστά το σπίτι του πρωταγωνιστή Δικαιοπόλι, ενώ οι άλλες δύο αναπαριστούν το σπίτι του στρατηγού Λαμάχου και του τραγικού ποιητή Ευριπίδη αντίστοιχα<sup>32</sup>.

Το γεγονός αυτό θα μπορούσε να υποδεικνύει ότι οι πλευρικές θύρες ήταν ένα στοιχείο που προστέθηκε στο σκηνικό οικοδόμημα κατά την ύστερη κλασική περίοδο, οπότε και διδάχτηκαν τα έργα του Αριστοφάνη<sup>33</sup>. Υπάρχει όμως και ένα άλλο ενδεχόμενο: μπορεί οι πλευρικές θύρες να ήταν παρούσες στο σκηνικό οικοδόμημα από πιο νωρίς, αλλά να υπήρχε κάποιου είδους σύμβαση που όριζε ότι η χρήση τους ταίριαζε στην κωμωδία και όχι στην τραγωδία<sup>34</sup>.

---

<sup>30</sup> Χουρμουζιάδης 1984, 21· Kampourelli 2016, 51.

<sup>31</sup> Heath & Okell 2007, 364.

<sup>32</sup> White 1891, 195.

<sup>33</sup> Μικεδάκη 2005, 189.

<sup>34</sup> Storey & Allan 2005, 41.

Μια ενδιαφέρουσα συμβιβαστική λύση προτείνει ο Moretti<sup>35</sup>, που υποστηρίζει ότι η πρόσοψη της σκηνής ήταν λυόμενη και αποτελούνταν από ζωγραφιστά σκηνικά, τα οποία μπορούσαν να αλλαχθούν ή να αφαιρεθούν ανάλογα με τις ανάγκες της παράστασης. Η σκηνή λοιπόν είχε μια κεντρική δίφυλλη θύρα και μπορούσαν να δημιουργηθούν επιπλέον πλευρικά ανοίγματα με την αφαίρεση ισάριθμων σκηνικών.

Συγκεκριμένα ο *Αίας* είναι ένα έργο που έχει δημιουργήσει αντιπαραθέσεις σχετικά με τον αριθμό των σκηνικών θυρών, καθώς κάποιοι μελετητές προτείνουν τη σκηνοθεσία του με μόνο μία θύρα, ενώ άλλοι θεωρούν πως είναι απαραίτητες τρεις θύρες. Γι' αυτό και ο αριθμός των σκηνικών θυρών είναι ένα ζήτημα που θα απασχολήσει αναλυτικότερα την παρούσα έρευνα σε επόμενο κεφάλαιο, στο οποίο θα γίνει εκτενής αναφορά στις προτάσεις για τη σκηνοθεσία του *Αίαντα*. Ο προσδιορισμός του αριθμού των θυρών θα αποτελέσει ένα από τα ζητούμενα της έρευνας και μια πιο εμπειριστατωμένη ερμηνεία θα παρουσιαστεί στα συμπεράσματα.

#### 1.4. Το λογεῖον

Με τον όρο *λογεῖον* δηλώνεται μια πλατφόρμα στην πρόσοψη του σκηνικού οικοδομήματος, πάνω στην οποία έπαιζαν οι ηθοποιοί. Η ύπαρξη του *λογεῖου* στην πρόσοψη της αρχαίας θεατρικής σκηνής φαίνεται πιθανή, με βάση τις αναφορές που βρίσκουμε στον Βιτρούβιο<sup>36</sup>, αλλά και στον Ησύχιο (ο οποίος χρησιμοποιεί τον όρο *ὀκρίβας*) και στο *Ὄνομαστικόν* του Πολυδεύκη (όπου δηλώνεται με τον όρο *ἐλεός*)<sup>37</sup>. Σύμφωνα με αυτούς, ήδη από την εποχή του Αισχύλου υπήρχε στην πρόσοψη του σκηνικού οικοδομήματος ένα είδος υπερυψωμένης πλατφόρμας για τους υποκριτές, η οποία διέκρινε οπτικά τον χώρο δράσης των χαρακτήρων του δράματος από αυτόν του χορού.

Επιπλέον, ο Αριστοτέλης στο τρίτο βιβλίο της *Ρητορικής* αναφέρει ότι μετά το 449 π.Χ. θεσμοθετήθηκε διαγωνισμός υποκριτών, προβάλλοντας έτσι τη σημασία και την εξέλιξη της υποκριτικής κατά τη συγκεκριμένη περίοδο. Η αυξημένη αυτή βαρύτητα που δόθηκε στους υποκριτές και στην τέχνη τους πιθανόν να αντανακλάται στην προσθήκη αυτού του στοιχείου, προκειμένου να τους αναδείξει σε σχέση με τους χορευτές.

Ακόμη, έργα του Αριστοφάνη, όπως οι *Ιππείς*, οι *Σφήκες* και οι *Εκκλησιαζούσες* περιλαμβάνουν αναφορές σε κινήσεις υποκριτών σε επικλινή δρόμο με τη χρήση των ρημάτων *ἀναβαίνω* ή *καταβαίνω*, υποδεικνύοντας τη χρήση μιας υπερυψωμένης δομής:

---

<sup>35</sup> Moretti 1999-2000, 397.

<sup>36</sup> Παπασταμάτη-φον Μόοκ 2018, 15.

<sup>37</sup> Hourmouziades 1965, 60.

Ἰππῆς στ. 147-149:

ὦ μακάριε

ἀλλαντοπῶλα, δεῦρο δεῦρ', ὦ φίλτατε,  
ἀνάβαινε σωτήρ τῆ πόλει καὶ νῶν φανείς.

Ε, τυχερέ

γαρδουμποπουλητή, έλα δω, έλα δω, πρώτε μου φίλε,  
ανέβα, μια και φάνηκες σωτήρας της πόλης και δικός μας.

Μετάφραση Η. Συρόπουλου

Σφήκες στ. 1341: ἀνάβαινε δεῦρο, χρυσομηλολόνηιον

Εσύ έλα, χρυσομάμουνό μου, ανέβα.

Μετάφραση Θρ. Σταύρου

Ἐκκλησιάζουσαι στ. 1152-1153:

έν ὄσφ δέ καταβαίνεις, έγώ  
έπάσομαι μέλος τι μελλοδειπνικόν.

Κι όσο θα κατηφορίζεις

από δω για την πόλη, έγώ για σένα  
θα σιγοτραγουδάω σκοπό της τάβλας.

Μετάφραση Κ. Βάρναλη

Επιπλέον, ο Πανούσης σε πρόσφατη μελέτη του για το θέατρο του Διονύσου υποστηρίζει την αναγκαιότητα μιας υπερυψωμένης εξέδρας στα έργα του Σοφοκλή *Οιδίπους Τύραννος*, *Τραχίνιες* και *Οιδίπους επί Κολωνώ*, για τη διάκριση του ιδιωτικού από τον δημόσιο χώρο δράσης<sup>38</sup>.

Βέβαια, υπάρχουν μελετητές που υιοθετούν την άποψη του Dörpfeld, ότι οι υποκριτές και ο χορός κινούνταν στο ίδιο επίπεδο<sup>39</sup>. Ανάμεσά τους είναι η Παπασταμάτη-von Moock, η

<sup>38</sup> Panoussis 2022, 10-14.

<sup>39</sup> Βλ. White 1891, 164-72· Dörpfeld – Reisch 1896, 189 κ.εξ. · Arnott 1962, 30 κ.εξ. · Hourmouziades 1965, 64 κ. εξ.·

οποία στην πιο πρόσφατη μελέτη της για το σκηνικό οικοδόμημα του διονυσιακού θεάτρου υποστηρίζει ότι το *λογεῖον* δεν υπήρξε ούτε στην κλασική ούτε στην ελληνιστική περίοδο<sup>40</sup>. Αρχικά, επισημαίνει ότι τα ρήματα *ἀναβαίνω* και *καταβαίνω* που αναφέρθηκαν προηγουμένως, δεν αποδεικνύουν την ύπαρξη μιας υπερυψωμένης εξέδρας. Συγκεκριμένα, πιστεύει ότι, όταν οι υποκριτές έπρεπε να προσεγγίσουν μια υπερυψωμένη περιοχή, αυτό επιτυγχανόταν μέσω κάποιας ράμπας ή με τη χρήση δύο ή τριών αναβαθμών επάνω στο κρηπίδωμα<sup>41</sup>. Επίσης, υποστηρίζει ότι εάν το *λογεῖον* είχε τόσο κρίσιμο ρόλο, θα έπρεπε να έχει χρησιμοποιηθεί και στη λυκούργεια σκηνή. Ωστόσο, οι αρχαιολογικές ανασκαφές μέχρι σήμερα δεν υποστηρίζουν αυτήν την άποψη. Τέλος, προβάλλει την άποψη ότι ο Αριστοτέλης στη *Ποιητική* του (1452b.18: *ἴδια δὲ τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς καὶ κομμοί*, 1452b.25: *κομμός δὲ θρῆνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς*) θα ήταν αντιφατικό να χρησιμοποιεί τον όρο *σκηνή* για να αναφερθεί μόνο σε ένα μέρος της σκηνικής δομής και όχι στο σύνολο του θεατρικού κτηρίου.

Την άποψη αυτή ενισχύουν τα όσα είχε ήδη αναφέρει ο White στη μελέτη του για τη σκηνή στον Αριστοφάνη<sup>42</sup>: καταρχάς, σε είκοσι πέντε διαφορετικές περιπτώσεις στις κωμωδίες του Αριστοφάνη αναμειγνύονται οι υποκριτές με τον χορό. Μάλιστα, σε ορισμένες περιπτώσεις ο χορός θα έπρεπε να ανέβει επάνω στο *λογεῖον* και φυσικά δε θα υπήρχε χώρος. Ακόμη, διατυπώνει και μια παρατήρηση σχετικά με τη χρήση του *ἐκκυκλήματος*, της κινητής πλατφόρμας με τροχούς για την οποία θα γίνει διεξοδικότερη αναφορά σε επόμενη ενότητα. Όπως θα αναφερθεί παρακάτω, το *ἐκκύκλημα* είχε αρκετά μεγάλες διαστάσεις (στις *Ευμενίδες* φαίνεται ότι χωράει επάνω αρκετά μέλη του χορού) και θα ήταν αρκετά δυσκίνητο αν έπρεπε να κυλήσει επάνω σε μια στενή πλατφόρμα όπως υποτίθεται ότι ήταν το *λογεῖον*.

Τέλος, υπάρχει και μια άλλη πολύ σημαντική παρατήρηση που αντιτίθεται στην παρουσία του *λογεῖου*<sup>43</sup>: τι σκοπό θα εξυπηρετούσε μια τέτοια πλατφόρμα σε ένα θέατρο όπου οι θεατές δεν κάθονται σε χαμηλότερο επίπεδο από τους ηθοποιούς, όπως σήμερα, αλλά σε υψηλότερο; Ο διαχωρισμός αυτός ανάμεσα σε χορό και υποκριτές καθίσταται μάλλον αχρείαστος. Εξάλλου, όπως θα καταστεί σαφές σε επόμενο κεφάλαιο, το κοινό θα ήταν σε θέση να διακρίνει τους υποκριτές από τα μέλη του χορού χωρίς κανένα πρόβλημα, χάρη στα κοστούμια και στα προσωπεία τους.

<sup>40</sup> Βλ. Papastamati-von Moock 2020, 87-94 και White 1891, 170.

<sup>41</sup> Για τους αναβαθμούς βλ. και Hammond 1972, 443.

<sup>42</sup> White 1891, 173· 185-186· 193-194.

<sup>43</sup> Storey & Allan 2005, 42.

### 1.5. Το θεολογείον

Ο όρος *θεολογείον* χρησιμοποιείται σε αυτή τη φάση για να περιγράψει την επίπεδη οροφή του σκηνικού οικοδομήματος, η οποία συχνά μπορούσε να χρησιμοποιηθεί ως επιπρόσθετος δραματικός χώρος. Αν και το όνομα, που είναι μεταγενέστερο<sup>44</sup>, υποδεικνύει ότι στον χώρο αυτό δρούσαν οι θεοί, κάτι τέτοιο δεν είναι απόλυτο: πράγματι, η πρώτη καταγεγραμμένη χρήση της οροφής ως δραματικού χώρου είναι η εμφάνιση του σκοπού στον πρόλογο του *Αγαμέμνονα*. Γενικά στον Αισχύλο δε φαίνεται να γίνεται χρήση της οροφής του σκηνικού οικοδομήματος για εμφανίσεις θεών. Συγκεκριμένα, στις *Ευμενίδες* τόσο ο Απόλλωνας όσο και η Αθηνά δείχνουν να εμφανίζονται και να δρουν στο επίπεδο των θνητών.

Το γεγονός αυτό αποδίδει ο Hammond<sup>45</sup> στην ιδέα ότι οι άνθρωποι κατά την εποχή του Αισχύλου (και με βάση την κοσμοθεωρία του) αισθάνονταν τους θεούς σαν όντα που κυκλοφορούσαν και δρούσαν ανάμεσά τους, γι' αυτό και στο θέατρο παρουσιάζονταν στο επίπεδο της *όρχηστρας*. Αργότερα, οι άνθρωποι έγιναν πιο κυνικοί σε αυτά τα ζητήματα και οι θεοί τώρα αποστασιοποιήθηκαν, εμφανιζόμενοι πλέον στο *θεολογείον* (Σοφοκλής) και στη *μηχανή* (Ευριπίδης). Για τη μηχανή θα γίνει λόγος στην επόμενη ενότητα. Φυσικά, το συμπέρασμα αυτό περιορίζεται από την έλλειψη δεδομένων, καθώς οι *Ευμενίδες* είναι το μοναδικό σωζόμενο έργο του Αισχύλου που γράφτηκε μετά την εισαγωγή του σκηνικού οικοδομήματος και περιλαμβάνει την εμφάνιση θεών.

Πώς ανέβαιναν όμως οι υποκριτές στο *θεολογείον*; Ο Mastronarde<sup>46</sup> εικάζει δύο πιθανούς τρόπους: μία εξωτερική κλίμακα στερεωμένη στον πίσω τοίχο του σκηνικού οικοδομήματος ή μία εσωτερική κλίμακα που οδηγούσε σε μια καταπακτή στην οροφή. Και οι δύο αυτές κλίμακες φαίνεται να εξυπηρετούν διαφορετικές σκηνικές απαιτήσεις σε διάφορα έργα. Ο Mastronarde<sup>47</sup> αναφέρει δύο χαρακτηριστικές περιπτώσεις, μία από την κωμωδία και μία από την τραγωδία. Το πρώτο παράδειγμα αντλείται από τους *Σφήκες* του Αριστοφάνη, στη σκηνή όπου ο Φιλοκλέων ξεπροβάλλει από την καμινάδα:

*Σφήκες* στ. 143: ΒΔ. ἄναξ Πόσειδον, τί ποτ' ἄρ' ἢ κάπνη ψοφεῖ;

Ποσειδώνα, θεέ μου! Τί κρότος εἶν' αυτός μες στο φουγάρο;

Μετάφραση Θρ. Σταύρου

---

<sup>44</sup> Πολυδεύκης 4.127, 4.130.

<sup>45</sup> Hammond 1972, 416.

<sup>46</sup> Mastronarde 1990, 259-260.

<sup>47</sup> Mastronarde 1990, 260.

Είναι φανερό ότι σε αυτό το σημείο γίνεται χρήση της καταπακτής. Στη συνέχεια όμως ο Βδελυκλέων κατεβαίνει από άλλη μεριά (στ. 177), πιθανότατα κάνοντας χρήση της κλίμακας. Κάτι ανάλογο συμβαίνει και στον *Ἡρακλή Μαινόμενο* του Ευριπίδη, στους στ. 872-873, όπου μιλάει η Λύσσα:

*στεῖχ' ἔς Οὐλύμπων πεδαίρουσ', Ἴρι, γενναῖον πόδα·  
ἔς δόμους δ' ἡμεῖς ἄφαντοι δυσόμεσθ' Ἡρακλέους.*

Φέρε, Ἴριδα, στον Ὀλυμπο το ευγενικό σου πόδι·  
κι εγώ ἀφαντη θα βυθιστώ μες στου Ἡρακλή το δώμα.

Μετάφραση Κ. Βάρναλη

Ἡ Ἴριδα, λοιπόν, πετάει προς τον Ὀλυμπο με τη βοήθεια της *μηχανής* (στην οποία θα γίνει εκτενής αναφορά σε επόμενη ενότητα) και η Λύσσα εισέρχεται στο παλάτι του Ἡρακλή, προφανώς με τη χρήση της καταπακτής. Συνεπώς, μπορούμε να υποθέσουμε ότι τόσο η κλίμακα όσο και η καταπακτή ήταν παρούσες στο σκηνικό οικοδόμημα και χρησιμοποιούνταν ανάλογα με τις ανάγκες του εκάστοτε δράματος.

Επομένως, μέχρι στιγμής μπορούμε να ανασυνθέσουμε το σκηνικό οικοδόμημα της περίκλειας φάσης του διονυσιακού θεάτρου ως εξής: ήταν ένα μακρόστενο ορθογώνιο κτήριο μήκους 20 μέτρων, ύψους 4 μέτρων και βάθους 7 μέτρων, το οποίο βρισκόταν στο νοτιότερο άκρο της ορχήστρας και οριοθετούσε τον χώρο ανάμεσα στο θέατρο και το ιερό του Διονύσου. Ήταν χτισμένο πάνω σε ένα λίθινο κρηπίδωμα και ο οπίσθιος τοίχος του ήταν επίσης λίθινος, γεγονός που καταδεικνύει πως επρόκειτο για μια μόνιμη και όχι λυόμενη κατασκευή. Στην πρόσοψή του διέθετε τουλάχιστον μία δίφυλλη θύρα, πλάτους 4 μέτρων, ενώ μπορεί να διέθετε επίσης και δύο μικρότερες πλευρικές θύρες δεξιά και αριστερά. Μπροστά από την πρόσοψη δεν υπήρχε καμία υπερυψωμένη πλατφόρμα ούτε αναβαθμοί, αλλά η θύρα άνοιγε κατευθείαν στο επίπεδο της *ορχήστρας*. Στον πίσω τοίχο του οικοδομήματος υπήρχε μία μικρότερη θύρα που εξυπηρετούσε τις εισόδους και τις εξόδους των υποκριτών, όπως επίσης και μία κλίμακα που οδηγούσε στην οροφή του κτηρίου. Άλλη μία κλίμακα υπήρχε στο εσωτερικό, οδηγώντας επίσης σε μία καταπακτή στην οροφή.

## 1.6. Τα θεατρικά μηχανήματα: *έκκύκλημα* και *μηχανή*

Το αρχαίο ελληνικό θέατρο ήταν σε μεγάλο βαθμό ένα «θέατρο συμβάσεων», καθώς απαιτούσε από τους θεατές να χρησιμοποιήσουν αρκετές φορές τη φαντασία τους, προκειμένου να μεταφερθούν νοητά σε κάποιον άλλο τόπο ή να δουν να συμβαίνουν μπροστά τους υπερφυσικά γεγονότα. Ωστόσο, δεν απουσίαζαν από τη σκηνοθετική πρακτική των αρχαίων δραματουργών κάποια πρώιμα «ειδικά εφέ». Τα «εφέ» αυτά επιτυγχάνονταν με τη βοήθεια δύο βασικών θεατρικών μηχανημάτων, που είναι γνωστά με τους όρους *έκκύκλημα* και *μηχανή*.

Ο όρος *έκκύκλημα* αναφέρεται για πρώτη φορά στον Πολυδεύκη (4.127-128) τον 2<sup>ο</sup> αι. μ. Χ.:

*τὸ μὲν ἐκκύκλημα, ἐπὶ ζύλων, ὑψηλὸν βάθρον, ὃ ἐπίκειται θρόνος. δείκνυσι δὲ καὶ τὰ ὑπὸ τὴν σκηνὴν ἐν ταῖς οἰκίαις ἀπόρρητα πραχθέντα.*<sup>48</sup>

Ωστόσο, η χρήση του στη θεατρική πρακτική φαίνεται να έχει ξεκινήσει ήδη από την Ορέστεια, στην οποία ο Αισχύλος το μεταχειρίζεται και στις τρεις τραγωδίες: στον *Αγαμέμνονα* το χρησιμοποιεί για να εκθέσει στο κοινό τα πτώματα του Αγαμέμνονα και της Κασσάνδρας, τα οποία παρουσιάζει η Κλυταιμνήστρα:

στ. 1379: *ἔστηκα δ' ἔνθ' ἔπαισ' ἐπ' ἐξειργασμένοις.*

Εδώ που χτύπησα στέκω· επάνω στα έργα μου.

Μετάφραση Κ. Χ. Μύρη

στ. 1438-1443:

*κεῖται, γυναικὸς τῆσδε λυμαντήριος,  
Χρυσήδων μείλιγμα τῶν ὑπ' Ἰλίῳ·  
ἢ τ' αἰχμάλωτος ἦδε καὶ τερασκόπος  
καὶ κοινόλεκτρος τοῦδε, θεσφατηλόγος  
πιστὴ ζύνευνος, ναυτίλων δὲ σελμάτων  
ἰσοτριβῆς.*

---

<sup>48</sup> Dindorf 1824, 216.



Κατάχαμα της γυναικός του ο χαλαστής,  
ο παρηγορητής των Χρυσήδων μες στην Τροία.  
Κι αυτή εδώ, η σκλάβα, η μάγισσα,  
προφήτισσα, παρακοιμώμενή του,  
πιστή ερωμένη του εβούλιαξε μαζί του τρίβοντας  
της κουπαστής τα ξύλα.

Μετάφραση Κ. Χ. Μύρη

Στις *Χοηφόρους* σκηνοθετεί μια ανάλογη σκηνή, αυτή τη φορά με τα πτώματα του Αιγίσθου και της Κλυταιμνήστρας:

στ. 973-974:

*ΟΡ. ἴδεσθε χώρας τὴν διπλὴν τυραννίδα  
πατροκτόνους τε δωμάτων πορθήτορας.*

Δέστε της χώρας μου τους δυο τυράννους,  
τους φονιάδες του πατέρα μου που μου ρήμαξαν το σπίτι.

Μετάφραση Κ. Χ. Μύρη

Τέλος, στις *Ευμενίδες* η χρήση του *έκκυκλήματος* είναι ιδιαίτερα απαιτητική: πάνω σε αυτό εμφανίζεται ο χορός των Ερινυών, οι οποίες παρουσιάζονται κοιμισμένες στο εσωτερικό του δελφικού μαντείου ενώ ο Απόλλωνας τις δείχνει στον Ορέστη:

στ. 67: *καὶ νῦν ἀλούσας τάσδε τὰς μάργους ὄρᾱς·*

Και τώρα δες πώς δάμασα τούτες τις μανιασμένες.

Μετάφραση Κ. Χ. Μύρη

Είναι φανερό από τα παραπάνω αποσπάσματα ότι με κάποιον τρόπο παρουσιάζεται στο κοινό μια στατική σύνθεση (ένα *tableau vivant*, για να χρησιμοποιήσουμε έναν αναχρονιστικό όρο) που αναπαριστά τα όσα έχουν διαδραματιστεί πίσω από τις κλειστές θύρες.

Με άλλα λόγια, η λειτουργία του *έκκυκλήματος* ήταν να φέρνει το εσωτερικό του σκηνικού οικοδομήματος προς τα έξω, να δείχνει δηλαδή στο κοινό τι συνέβαινε μέσα στο

ανάκτορο, τον ναό, το σπίτι ή τη σπηλιά. Συχνά στην τραγωδία αποκάλυπτε τα αποτελέσματα των βίαιων πράξεων που, όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενη ενότητα, λάμβαναν χώρα στο εσωτερικό του σκηνικού οικοδομήματος με βάση τις δραματικές συμβάσεις. Με άλλα λόγια, το *έκκύκλημα* εξυπηρετούσε συχνά την παρουσίαση πτωμάτων στο κοινό<sup>49</sup>.

Η χρήση του *έκκυκλήματος* γίνεται αντικείμενο παρωδίας στην αριστοφανική κωμωδία, καθώς ο κωμικός ποιητής συχνά στρέφει την προσοχή στην κάπως παράδοξη σύμβαση πως είναι δυνατόν ένα κομμάτι του εσωτερικού χώρου να βγει στον εξωτερικό χώρο. Μια τέτοια σκηνή συναντάμε στους *Αχαρνές*, όπου ο Δικαιοπόλις παρακαλεί τον Ευριπίδη να βγει από το σπίτι του για να του δανείσει τα κουρέλια των ηρώων του, εκείνος όμως αρνείται και αντ' αυτού παρουσιάζεται πάνω στο *έκκύκλημα* (παραμένοντας έτσι δραματικά εντός του σπιτιού του). Μια ανάλογη σκηνή παρακολουθούμε και στις *Θεσμοφοριάζουσες*, όπου ο θηλυπρεπής ποιητής Αγάθωνας *εκκυκλείται* έξω από το σπίτι του μαζί με την γκαρνταρόμπα του από γυναικεία ρούχα.

*Αχαρνές* 404-407

ΔΙΚ. *Ευριπίδη, Ευριπίδιον,  
ὕπάκουσον, εἴπερ πάποτ' ἀνθρώπων τινί·  
Δικαιοπόλις καλεῖ σε Χολλήδης ἐγώ.*

ΕΥΡ. *Ἄλλ' οὐ σχολή.*

ΔΙΚ. *Ἄλλ' ἐκκυκλήθητ'.*

ΕΥΡ. *Ἄλλ' ἀδύνατον.*

ΔΙΚ. *Ἄλλ' ὅμως.*

ΕΥΡ. *Ἄλλ' ἐκκυκλήσομαι· καταβαίνειν δ' οὐ σχολή.*

ΔΙΚ. *Ευριπίδη, Ευριπιδάκι,  
ἀκουσέ με, ἀν ποτέ ὡς τώρα ἀκουσες ἀνθρωπο·  
σε φωνάζει ὁ Δικαιοπόλης ὁ Χολλείδης, ἐγώ.*

ΕΥΡ. *Δεν ἔχω καιρό.*

ΔΙΚ. *Ἐλα με τὸ ἐκκύκλημα.*

ΕΥΡ. *Εἶναι ἀδύνατο.*

ΔΙΚ. *Κι ὅμως πρέπει.*

---

<sup>49</sup> Ashby 1999, 92.

ΕΥΡ. Θα ρθω με το ἐκκύκλημα· ὅμως δεν ἔχω καιρό να κατεβώ.

- Μετάφραση Θ. Γ. Μαυρόπουλου

*Θεσμοφοριάζουσαι* στ. 95-97

ΕΥΡ. Σίγα!

ΜΝ. Τί δ' ἐστίν;

ΕΥΡ. Ἀγάθων ἐζέρεται.

ΜΝ. Καὶ ποῦ 'σθ';

ΕΥΡ. <Ὅπου> 'στίν; Οὗτος οὐκκυκλούμενος.

ΕΥΡ. Σώπα!

ΜΝ. Τι συμβαίνει;

ΕΥΡ. Ο Αγάθωνας βγαίνει τη στιγμή αυτή.

ΜΝ. Και ποιος είναι;

ΕΥΡ. Αυτός που τον κουβαλούν με την τσουλήθρα.

- Μετάφραση Θ. Γ. Μαυρόπουλου

Αν και ο μεταφραστής εδώ έχει επιλέξει μια πιο ελεύθερη απόδοση της λέξης *οὐκκυκλούμενος* (ὁ ἐκκυκλούμενος), στο πρωτότυπο κείμενο είναι ξεκάθαρη η ένδειξη για χρήση του *ἐκκυκλήματος*, πράγμα που φαίνεται ξανά και στον στ. 265:

ΑΓ. εἴσω τις ὡς τάχιστα μ' εἰσκυκλησάτω.

ΑΓ. Ας με πάει κυλώντας το μηχάνημα κάποιος μέσα γρήγορα.

- Μετάφραση Θ. Γ. Μαυρόπουλου

Και στις *Νεφέλες* επίσης υπάρχει μια σκηνή στην οποία ο μαθητής του Σωκράτη ανοίγει την πόρτα του *φροντιστηρίου* και φανερώνει στον Στρεψιάδη το εσωτερικό του κτηρίου, όπου διακρίνονται κι άλλοι μαθητές καθώς και κάποια επιστημονικά όργανα:

*Νεφέλαι* στ. 181-183:

ἄνοιγ' ἄνοιγ' ἀνύσας τὸ φροντιστήριον,

καὶ δεῖξον ὡς τάχιστα μοι τὸν Σωκράτη.

μαθητιῶ γάρ· ἄλλ' ἄνοιγε τὴν θύραν.

Άνοιγε, μην αργείς το ερευνητήριο  
και δείξε μου, έλα, αμέσως το Σωκράτη.  
Άνοιγε: μαθητής διψάω να γίνω.

Μετάφραση Θρ. Σταύρου

Ο Ashby<sup>50</sup> συμμερίζεται την άποψη του Pickard-Cambridge για τη μορφή του *έκκυκλήματος*: βασιζόμενος σε σκηνές από τους *Αχαρνές* και τις *Θεσμοφοριάζουσες*, στις οποίες παρουσιάζονται μέσω *έκκυκλήματος* ο Ευριπίδης και ο Αγάθων αντίστοιχα, υποθέτει ότι το *έκκύκλημα* ήταν ένα απλό φορείο με τροχούς, πάνω στο οποίο εμφανιζόταν καθισμένος ο υποκριτής υποβοηθούμενος από κάποιον υπηρέτη. Όσο για τα σκηνικά αντικείμενα που επίσης έπρεπε να εμφανιστούν με αυτόν τον τρόπο, υποτίθεται ότι θα τα έφερνε επίσης κάποιος υπηρέτης.

Η πρόταση αυτή μπορεί να εξυπηρετεί με ευκολία τις συγκεκριμένες σκηνές, ωστόσο υπάρχουν σκηνές σε άλλα έργα όπου ένα ατομικό φορείο δεν μπορεί να αποκαλύψει τα όσα περιγράφονται στο κείμενο. Η σκηνή με το *φροντιστήριο* από τις *Νεφέλες*, για παράδειγμα, απαιτεί να παρουσιαστεί μια πληθώρα αστρονομικών και γεωμετρικών οργάνων, καθώς και μια ομάδα μαθητών που μπουσουλούν στο έδαφος. Θα ήταν δύσκολο μια τέτοια σύνθεση να παρουσιαστεί πάνω σε ατομικά φορεία.

Χαρακτηριστική είναι και η σκηνή από τις *Ευμενίδες* (στ. 67) στην οποία η σκηνική θύρα ανοίγει και αποκαλύπτει τον χορό των Ερινυών να κοιμάται. Σε αντίθεση με τις σκηνές του Ευριπίδη ή του Αγάθωνα, δε θα ήταν λογικό να φανταστούμε ότι δώδεκα υπηρέτες εισέρχονται στην ορχήστρα σπρώχνοντας δώδεκα φορεία με μια κοιμισμένη Ερινύα πάνω στο καθένα - αν μη τι άλλο, το παράδοξο αυτό θέαμα θα προκαλούσε γέλιο αντί για τρόμο.

Ένα ανάλογο επιχείρημα θα μπορούσε να προβάλει κανείς εξετάζοντας τους στ. 346 κ.ε. από τον *Αίαντα*, τους οποίους θα αναλύσουμε διεξοδικά σε επόμενο κεφάλαιο. Στο συγκεκριμένο χωρίο, η θύρα της σκηνής ανοίγει και παρουσιάζεται μπροστά στο κοινό ο Αίαντας με το ξίφος του, αιματοβαμμένος και περιτριγυρισμένος από τα νεκρά σώματα των σφαγμένων ζωντανών. Σίγουρα θα μπορούσε ο Αίαντας να βρίσκεται πάνω σε φορείο και τα ζώα να τα μεταφέρουν έξω υπηρέτες, όμως και πάλι το θέαμα χάνει την τραγικότητά του, γίνεται άχαρο και ίσως γελοίο.

---

<sup>50</sup> Ashby 1999, 90.

Μια άλλη θεωρία, την οποία υποστηρίζει ο Exon<sup>51</sup>, βασίζεται στην περιγραφή του αρχαίου σχολιαστή στον στ. 408 από τους *Αχαρνές*:

*ἐκκύκλημα δὲ λέγεται μηχανήμα ζύλινον τροχούς ἔχον, ὅπερ  
περιστρεφόμενον τὰ δοκοῦντα ἔνδον ὡς ἐν οἰκίᾳ πράττεσθαι καὶ τοῖς ἔξω  
ἐδείκνυε, λέγω δὴ τοῖς θεαταῖς.<sup>52</sup>*

Ο Exon στέκεται στη μετοχή *περιστρεφόμενον* και φαντάζεται το *ἐκκύκλημα* ως μια περιστρεφόμενη ημικυκλική πλατφόρμα. Η πλατφόρμα αυτή θα ήταν προσδεδεμένη στο πίσω μέρος ενός ζωγραφιστού σκηνικού το οποίο κάλυπτε την κεντρική σκηνική θύρα. Όταν ήταν αναγκαίο να παρουσιαστεί κάτι πάνω στο *ἐκκύκλημα*, η πλατφόρμα περιστρεφόταν σε έναν κατακόρυφο κεντρικό άξονα και έβγαине στην πρόσοψη της σκηνής. Με τον ίδιο τρόπο αποσυρόταν, όταν δεν ήταν πλέον απαραίτητη.

Η ιδέα αυτή, αν και πολύ γοητευτική και κομψή, προκαλεί ένα πολύ σημαντικό πρόβλημα: δεν επιτρέπει στη σκηνική θύρα να διατηρήσει τη βασική της λειτουργία, δηλαδή να ανοιγοκλείνει εύκολα για τις εισόδους και τις εξόδους των υποκριτών, που αναμφίβολα λαμβάνουν χώρα σε όλη τη διάρκεια του έργου. Κάθε άνοιγμα της θύρας θα είχε ως αποτέλεσμα να παρουσιάζεται ένα μέρος του *ἐκκυκλήματος* στο κοινό και θα παρεμπόδιζε πολύ τη ροή του έργου.

Πολύ πιο πιθανή και κοινά αποδεκτή φαίνεται η ιδέα ότι η μορφή του *ἐκκυκλήματος* ήταν μια μεγάλη ορθογώνια επίπεδη πλατφόρμα πάνω σε τροχούς. Η μεγάλη κεντρική δίφυλλη θύρα του σκηνικού οικοδομήματος θα άνοιγε προς τα έξω και κάποιοι βοηθοί θα το έσπρωχναν από μέσα προς τα έξω, αθέατοι στο κοινό - εξάλλου, ο προσανατολισμός της σκηνής προς το βορρά θα είχε ως αποτέλεσμα ο χώρος πίσω από τη σκηνική θύρα να βρίσκεται σε βαθιά σκιά και να μην είναι τίποτα ορατό στους θεατές<sup>53</sup>. Κάτι τέτοιο θα έδινε την εντύπωση πως το ίδιο το πάτωμα του κτηρίου «ξεκολλούσε» και έβγαине στον εξωτερικό χώρο, για να παρουσιάσει στο κοινό τα όσα συνέβαιναν μέσα.

Το δεύτερο θεατρικό μηχανήμα που μαρτυρείται από τα ίδια τα κείμενα είναι η διάσημη *μηχανή*. Η *μηχανή* ήταν ένα είδος γερανού, πάνω στον οποίο μπορούσαν να αιωρηθούν θεοί, θνητοί και μυθικά όντα. Ένα κοινώς αποδεκτό *terminus post quem* για τη

---

<sup>51</sup> Exon 1900, 136-137.

<sup>52</sup> Όπως αναφέρεται στο Exon 1900, 134.

<sup>53</sup> Liapis 2015, 126.

χρήση της μηχανής είναι η διδασκαλία της *Μήδειας* του Ευριπίδη το 431 π. Χ.<sup>54</sup>, καθώς στη συγκεκριμένη τραγωδία η πρωταγωνίστρια δραπετεύει στο τέλος του έργου επάνω στο άρμα του Ήλιου, το οποίο τραβούν δύο ιπτάμενοι δράκοντες:

*Μήδεια* στ. 1321-1322:

*τοιόνδ' ὄχημα πατρός Ἥλιος πατήρ  
δίδωσιν ἡμῖν, ἔρυμα πολεμίας χερός.*

Τέτοιο άρμα μού χάρισε του πατρός μου ο πατέρας,  
ο Ήλιος, ασπίδα μου απέναντι στα χέρια των εχθρών.

Μετάφραση Θ. Κ. Στεφανόπουλου

Όπως το *έκκύκλημα*, έτσι και η *μηχανή* δέχεται τη δηκτική σάτιρα του Αριστοφάνη, ο οποίος τη χρησιμοποιεί στην *Ειρήνη* για να παρωδήσει τον *Βελλεροφόντη* του Ευριπίδη: αντί για τον Πήγασο, πάνω στον οποίο εμφανιζόταν να αιωρείται ο τραγικός ήρωας, ο Αριστοφάνης τοποθετεί στη μηχανή ένα γιγάντιο σκαθάρι και τον αμπελουργό Τρυγαίο για καβαλάρη του. Μάλιστα, στον στ. 174 εστιάζει την προσοχή στη σύμβαση της μηχανής, βάζοντας τον ήρωά του να απευθύνεται στον χειριστή της: *ὦ μηχανοποιέ, πρόσεχε τὸν νοῦν (...)*.

Είναι αλήθεια πως πρόκειται για ένα στοιχείο που θα φαινόταν αρκετά παράξενο σε ένα σύγχρονο κοινό θεατρόφιλων, καθώς ο γερανός θα ήταν ξεκάθαρα ορατός και θα αποσπούσε τους θεατές, βγάζοντάς τους από τη θεατρική ψευδαίσθηση. Θα ήταν όμως λάθος να ερμηνεύει κανείς την αρχαία θεατρική πρακτική μέσα από το πρίσμα της σύγχρονης, χωρίς να λαμβάνει υπόψη του τις σημαντικές διαφορές. Το αρχαίο ελληνικό θέατρο, όπως αναφέρθηκε καινωρίτερα, ήταν ένα θέατρο συμβάσεων που, όσο και αν στην πορεία του άρχισε να κλίνει προς τον ρεαλισμό, διατηρούσε πάντα κάποιους περιορισμούς. Μπαίνοντας στον θεατρικό χώρο, οι θεατές ήταν έτοιμοι να δεχτούν έναν μεγάλο αριθμό συμβάσεων: το παρόν γινόταν παρελθόν, οι άνδρες γίνονταν γυναίκες, οι θνητοί γίνονταν θεοί, ο εσωτερικός χώρος γινόταν εξωτερικός, οι μάσκες γίνονταν πρόσωπα, η μέρα γινόταν νύχτα, οι αποστάσεις εκμηδενίζονταν, η Αθήνα γινόταν Θήβα, Άργος, Κόρινθος, Περσία. Φυσικά και έβλεπαν τον γερανό πίσω από την ιπτάμενη θεότητα, ωστόσο εκείνη τη στιγμή το βλέμμα τους επέλεγε να τον αγνοήσει, γιατί είχαν μεταφερθεί στον συμβατικό κόσμο της τραγικής παράστασης. Και

---

<sup>54</sup> Mastronarde 1990, 269.

αντίστοιχα, το ίδιο ακριβώς κοινό ήταν σε θέση να εντοπίσει ξανά τον γερανό και να γελάσει με αυτόν, όταν βρισκόταν πια στον μεταθεατρικό κόσμο της κωμωδίας.

Η χρήση της *μηχανής* στη *Μήδεια* για την αιώρηση μιας τόσο περίπλοκης σύνθεσης, που πρέπει να φανταστούμε ότι είχε αρκετό βάρος, υποδεικνύει ότι ίσως δεν ήταν η πρώτη φορά που χρησιμοποιήθηκε στη θεατρική πρακτική το συγκεκριμένο μηχανήμα. Πράγματι, φαίνεται αρκετά πιθανή η υπόθεση ότι σε πρώτη φάση η *μηχανή* είχε χρησιμοποιηθεί για να αιωρήσει μεμονωμένους υποκριτές και στη συνέχεια έγινε όλο και πιο αγαπητό σκηνικό τέχνασμα και εξελίχθηκε ώστε να μπορεί να αιωρήσει μεγαλύτερες και βαρύτερες συνθέσεις. Στηριζόμενοι στα κείμενα, μπορούμε να εντοπίσουμε αρκετές περιπτώσεις χρήσης της *μηχανής* κατά τις οποίες σηκώνει μεγαλύτερο βάρος: συχνά μεταφέρει δύο πρόσωπα ταυτόχρονα, όπως την Ίριδα και τη Λύσσα στον *Ηρακλή Μαινόμενο*, τους Διόσκουρους στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη και στην *Ελένη*, καθώς και τον Απόλλωνα και την Ελένη στον *Ορέστη*. Επίσης, ορισμένες φορές μεταφέρει κάποιο μεγαλύτερο σκηνικό αντικείμενο, πάνω στο οποίο στέκονται ή κάθονται οι υποκριτές: το άρμα του Ήλιου με τους δράκοντες στη *Μήδεια*, το άρμα της Αθηνάς στον *Ιωνα*, τον Πήγασο στον *Βελλεροφόντη*, το σκαθάρι του Τρυγαίου στην *Ειρήνη* και το καλάθι του Σωκράτη στις *Νεφέλες*<sup>55</sup>.

Είναι, λοιπόν, πιθανό ότι η *μηχανή* υπήρχε και πριν από το 431 π. Χ.: ο Mastronarde προτείνει τη χρήση της ήδη από την εποχή του Αισχύλου, για την είσοδο του Ωκεανού στον *Προμηθέα Δεσμώτη* και επίσης στη μη σωζόμενη τραγωδία *Μέμνων*<sup>56</sup>, τοποθετώντας έτσι τη *μηχανή* ήδη στα μισά του 5<sup>ου</sup> αι. π. Χ.. Δε θα ήταν υπερβολή, λοιπόν, να φανταστούμε πως το συγκεκριμένο μηχανήμα είναι παρόν και στη σκηνή του *Αίαντα*.

Δεν είναι εφικτό να ανασυνθέσει κανείς με βεβαιότητα τη μορφή της *μηχανής*, ωστόσο μπορεί να προταθεί μια ενδεικτική εικόνα. Η Παπασταμάτη-φον Μόοκ περιγράφει το θεμέλιο σχήματος T που έχει βρεθεί στην ανασκαφή του σκηνικού οικοδομήματος του διονυσιακού θεάτρου και χρονολογείται από την περική φάση: πρόκειται για ένα πολύ βαθύ θεμέλιο διαστάσεων 3x7 μέτρων. Στις πίσω γωνίες του έχουν διατηρηθεί δύο μεγάλα τετράγωνα δομικά κενά που σχετίζονται με την εισαγωγή στιβαρών ξύλινων στύλων. Η Παπασταμάτη-φον Μόοκ συνδέει το θεμέλιο T με τη *μηχανή* και υποθέτει ότι η βάση της στηριζόταν σε δύο ξύλινους στύλους και είχε σχήμα Π, ενώ το πάνω μέρος ήταν το λεγόμενο «δάκτυλο», το οποίο μπορούσε να ανυψωθεί, να περιστραφεί πάνω από τη σκηνή και να κατεβάσει το φορτίο του,

---

<sup>55</sup> Mastronarde 1990, 270

<sup>56</sup> Mastronarde 1990, 270.

ελεγχόμενο από ένα σύστημα με ανυψωτήρες, σχοινιά και τροχαλίες<sup>57</sup>. Όσο για το τι ακριβώς βρισκόταν στην άκρη του «δακτύλου», ο Mastronarde προτείνει μια μικρή οριζόντια μπάρα που κρεμόταν από σχοινιά, πάνω στην οποία στέκονταν οι υποκριτές, θυμίζοντας τους σύγχρονους ακροβάτες. Σε περιπτώσεις που το έργο καθιστούσε απαραίτητη τη χρήση κάποιου σκηνικού αντικειμένου, όπως ενός μυθικού πλάσματος ή μιας άμαξας, τότε στη θέση της μπάρας θα κρεμούσαν με σχοινιά το συγκεκριμένο σκηνικό αντικείμενο.

Οι πληροφορίες αυτές, επομένως, συμπληρώνουν την ανασύνθεση της μορφής του σκηνικού οικοδομήματος που περιγράφηκε νωρίτερα: στον πίσω τοίχο του, δίπλα από τη μικρή βοηθητική θύρα για τις εισόδους και τις εξόδους των υποκριτών, υπήρχε μια στιβαρή ξύλινη βάση σε σχήμα Π και στηριγμένος επάνω της ένας βραχίονας, από τον οποίο κρεμόταν με σχοινιά μία μπάρα πάνω στην οποία ανέβαιναν οι υποκριτές, όταν χρειαζόταν να ανυψωθούν με τη μηχανή. Στο εσωτερικό του σκηνικού οικοδομήματος υπήρχε επίσης μία μεγάλη ξύλινη πλατφόρμα, το *έκκύκλημα*, πλάτους περίπου τεσσάρων μέτρων, η οποία βρισκόταν πάνω σε τροχούς και είχε τη δυνατότητα να μετακινείται έξω από τη σκηνική θύρα, όταν το απαιτούσε το έργο. Είναι εύλογο να φανταστεί κανείς ότι τα φύλλα της θύρας θα άνοιγαν προς τα έξω, ώστε να μην εμποδίζουν την έξοδο του *έκκυκλήματος*.

Πέρα από το *έκκύκλημα*, στο εσωτερικό του σκηνικού οικοδομήματος θα υπήρχαν επίσης κατά τη διεξαγωγή της παράστασης όλα τα απαραίτητα σκηνικά αντικείμενα και βέβαια τα στοιχεία που αποτελούσαν τη *σκευή* των υποκριτών, δηλαδή τα κοστούμια και τα προσωπεία τους, τα οποία θα αποτελέσουν και το θέμα του επόμενου κεφαλαίου.

---

<sup>57</sup> Papastamati-von Moock 2015, 69-70.



## 2. Σοφοκλέους *Αίας*: η σκευή των υποκριτών και του χορού

Ο όρος *σκευή* δηλώνει οτιδήποτε φορούσαν τόσο οι υποκριτές όσο και ο χορός στο αρχαίο θέατρο και περιλαμβάνει όχι μόνο τα κοστούμια και τα προσωπεία, αλλά και τυχόν αντικείμενα που έφεραν οι ηθοποιοί, για να δηλώσουν κάποια ιδιότητα του χαρακτήρα που υποδύονταν. Ο δημιουργός της *σκευής* ονομαζόταν *σκευοποιός*. Στο παρόν κεφάλαιο, θα γίνει εκτενής αναφορά στη μορφή της *σκευής*, στο βαθμό που αυτή μπορεί να ανασυντεθεί με βάση τα αρχαιολογικά ευρήματα και τις φιλολογικές μαρτυρίες. Στη συνέχεια, η έρευνα θα αποτυπώσει την πιθανή μορφή που είχε η *σκευή* συγκεκριμένα στην τραγωδία *Αίας*, προκειμένου να γίνει πληρέστερη η κατανόηση του τρόπου με τον οποίο παρουσιάστηκε το έργο κατά τη χρονολογία της πρώτης του διδασκαλίας.

### 2.1. Προσωπεία

Στο αρχαίο ελληνικό δράμα, τα προσωπεία αποτελούν αναπόσπαστο μέρος της ερμηνευτικής διαδικασίας. Δυστυχώς, όμως, το γεγονός ότι φτιάχονταν από φθαρτά υλικά δεν έχει επιτρέψει τη διατήρησή τους στο πέρασμα του χρόνου και, επομένως, ο μελετητής αναγκάζεται να βασιστεί σε άλλες πηγές για να ανασυνθέσει τη μορφή και τη λειτουργία τους. Οι πληροφορίες που αντλούμε για τα προσωπεία του αρχαίου θεάτρου προέρχονται αφενός από τα αρχαία κείμενα που κάνουν λόγο για τα θεατρικά αντικείμενα, όπως είναι για παράδειγμα το *Όνομαστικόν* του Πολυδεύκη (4.115), αφετέρου από την ερυθρόμορφη αττική και κατωϊταλιώτικη αγγειογραφία στην οποία απεικονίζονται σκηνές εμπνευσμένες από θεατρικές παραστάσεις. Ωστόσο, και οι δύο αυτές πηγές υπόκεινται σε περιορισμούς: αφενός, τα κείμενα που περιγράφουν τα προσωπεία είναι πολύ μεταγενέστερα της κλασικής εποχής και δεν αντανακλούν ακριβώς τη θεατρική πρακτική του 5<sup>ου</sup> αι. π. Χ.. Αφετέρου, οι εικόνες στα αγγεία δεν απεικονίζουν φωτογραφικά τις θεατρικές παραστάσεις, καθώς σε μεγάλο βαθμό διαμορφώνονταν και από τη φαντασία του αγγειογράφου, και συνεπώς δεν είναι πάντα εύκολο να ερμηνευθούν με βεβαιότητα.

Το μόνο σίγουρο είναι ότι τα προσωπεία αποτελούσαν βασικό στοιχείο της θεατρικής πρακτικής στο αρχαίο ελληνικό θέατρο και η χρήση τους εξυπηρετούσε πολλές σκοπιμότητες. Μπορεί οι ακριβείς λόγοι που προτιμήθηκε εξ αρχής η χρήση προσωπείων στο θέατρο να χάνονται στο πέρασμα των αιώνων (έχει υποστηριχθεί ότι οι απαρχές τους μπορούν να εντοπιστούν στην τελετουργία που είχε αναπτυχθεί γύρω από τη διονυσιακή λατρεία), ωστόσο

υπήρχαν αρκετοί πρακτικοί λόγοι για τους οποίους τα προσωπεία διευκόλυναν τις θεατρικές παραγωγές<sup>58</sup>.

Καταρχάς, αν αναλογιστεί κανείς τον κανόνα των τριών υποκριτών, θα καταλάβει εύκολα πως τα προσωπεία επέτρεπαν στους τρεις υποκριτές να ενσαρκώνουν με άνεση πολλαπλούς ρόλους χωρίς να προκαλείται σύγχυση στο κοινό. Επίσης, τόσο οι υποκριτές όσο και ο χορός ήταν νέοι άνδρες οι οποίοι καλούνταν να υποδυθούν γέρους, γυναίκες και γενικά χαρακτήρες που διέφεραν πολύ από τους ίδιους. Σε αυτές τις περιπτώσεις, το προσωπείο ήταν επίσης πολύ βοηθητικό. Ακόμη, τα προσωπεία ήταν πιο εύκολα ορατά στην τεράστια κλίμακα του αρχαίου θεάτρου.

Μπορεί να υπήρχαν και άλλοι λόγοι, όπως για παράδειγμα η διατήρηση της ανωνυμίας των υποκριτών που μπορεί να έπαιζαν χαρακτήρες ανώτερους (βασιλείς, θεούς) ή κατώτερους (γυναίκες, δούλους) από τους ίδιους και συνεπώς μπορεί να μην ήθελαν να συνδέεται η πραγματική τους εικόνα με τους χαρακτήρες αυτούς. Ταυτόχρονα, το προσωπείο συνέβαλλε στη θεατρική ψευδαίσθηση, καθώς φορώντας το ο υποκριτής μεταμορφωνόταν από συγκεκριμένο άτομο της συγκεκριμένης εποχής σε μια μυθική, υπερβατική, καθολική φιγούρα. Για τον σύγχρονο θεατή, είναι πολύ συνηθισμένη η ιδέα ότι θα πάει στο θέατρο και θα παρακολουθήσει κάποιον γνωστό ηθοποιό να παίζει τον Οιδίποδα. Η ίδια ιδέα όμως πιθανότατα θα ξένιζε τον αρχαίο θεατή, ο οποίος θα δυσκολευόταν να ταυτίσει το πρόσωπο κάποιου σύγχρονου του Αθηναίου που γνώριζε καλά με την εικόνα του μυθικού Θηβαίου βασιλιά.

Τέλος, οι Βόβολης και Ζαμπουλάκης<sup>59</sup> προτείνουν μια ακόμα λειτουργία: η σύμβαση του προσωπείου επιτρέπει στον ίδιο υποκριτή να παίζει πολλούς ρόλους, οι οποίοι μπορεί να είναι αντίθετοι μεταξύ τους ή να αλληλοσυμπληρώνονται. Για παράδειγμα, ο υποκριτής που υποδύοταν την Κλυταιμνήστρα στην *Ορέστεια* θα έπαιζε επίσης και την Ηλέκτρα, το φάντασμα της Κλυταιμνήστρας και τη θεά Αθηνά. Ενσάρκωνε λοιπόν πολλαπλές αντιθέσεις: μητέρα και κόρη, θύμα και θύτη, ζωντανή και νεκρή, θνητή και θεά. Υπάρχει μια ποιητική, ίσως ακόμα και μεταθεατρική διάσταση στη δυνατότητα του ίδιου ατόμου να υποδυθεί όλους αυτούς τους χαρακτήρες.

Η Σούδα<sup>60</sup> αναφέρει ότι ο πρώτος που πειραματίστηκε με τα προσωπεία ήταν ο Θέσπις, ο δημιουργός της τραγωδίας:

---

<sup>58</sup> Vervain 2008, 16-18.

<sup>59</sup> Vovolis & Zamboulakis 2007, 4.

<sup>60</sup> Σούδα, λήμμα *Θέσπις*, βλ. Hughes 2012, 172.

[Θέσις,] Ἰκαρίου, πόλεως Ἀττικῆς, τραγικὸς ἰς' ἀπὸ τοῦ πρώτου γενομένου τραγωδιοποιοῦ Ἐπιγένους τοῦ Σικωνίου τιθέμενος, ὡς δέ τινες δεύτερος μετὰ Ἐπιγένην· ἄλλοι δὲ αὐτὸν πρῶτον τραγικὸν γενέσθαι φασί. καὶ πρῶτον μὲν χρίσας τὸ πρόσωπον ψιμυθίῳ ἐτραγώδησεν, εἶτα ἀνδράχνη ἐσκέπασεν ἐν τῷ ἐπιδείκνυσθαι, καὶ μετὰ ταῦτα εἰσήνεγκε καὶ τὴν τῶν προσωπέων χρῆσιν ἐν μόνῃ ὀθόνη κατασκευάσας. ἐδίδαξε δὲ ἐπὶ τῆς πρώτης καὶ ζ' Ὀλυμπιάδος. μνημονεύεται δὲ τῶν δραμάτων αὐτοῦ Ἄθλα Πελίου ἢ Φόρβας, Ἱερεῖς, Ἥϊθεοι, Πενθεύς.

Αρχικά, δοκίμασε να βάψει το πρόσωπο με μόλυβδο (ψιμύθιον), ἔπειτα να το καλύψει με φύλλα αντράκλας, και τέλος κατέληξε στη χρήση λινού υφάσματος (ὀθόνη). Οι επόμενοι τραγικοί ποιητές αναφέρεται ότι καινοτόμησαν περαιτέρω. Ο Χοιρίλος εξέλιξε τα προσωπεία, πιθανότατα ζωγραφίζοντας επάνω τους βασικά χαρακτηριστικά. Στη συνέχεια, ο Φρύνιχος εισήγαγε τα γυναικεία προσωπεία (ίσως εδώ να εννοείται η χρωματική διάκριση ανάμεσα σε ερυθρωπά ανδρικά και λευκά γυναικεία προσωπεία) και τέλος ο Αισχύλος ήταν αυτός που τα ζωγράφησε με αληθοφανή τρόπο, χρησιμοποιώντας χρώματα που τους ἔδιναν μια ρεαλιστική ὄψη<sup>61</sup>.

Ἔχουμε λοιπόν μια επισκόπηση της εξελικτικῆς πορείας του προσωπείου μέχρι και την ὑπὸ εξέταση περίοδο. Η επισκόπηση αὐτή, ὅσο κι αν αποτυπώνει ἀπλῶς στοιχεία της παράδοσης και δεν ὑπάρχει τρόπος να επιβεβαιωθεί, δίνει κάποιες βασικές πληροφορίες για τη μορφή του προσωπείου: εἶναι φτιαγμένο ἀπὸ λινὸ ὑφασμα, το ανδρικό διαφέρει ἀπὸ το γυναικεῖο και εἶναι ζωγραφισμένο με «ρεαλιστικά» χρώματα, θυμίζοντας πραγματικὸ ἀνθρώπινο πρόσωπο.

Ἐμοιάζαν τα αρχαία προσωπεία με αὐτὸ που ἔρχεται στο νου του σύγχρονου θεατῆ ὅταν ἀκούει τον ὄρο «μάσκα»; Ἦταν, δηλαδή, ἓνα αντικείμενο που κάλυπτε το πρόσωπο του υποκριτῆ, ἀφήνοντας ἀπὸ τὸ ὑπόλοιπο κεφάλι; Μελετώντας τις ἀπεικονίσεις στα αγγεία, μπορούμε σχεδόν με βεβαιότητα να ἀποκλείσουμε αὐτὴν τὴν πιθανότητα. Το αρχαῖο ἐλληνικὸ προσωπεῖο δεν κάλυπτε μόνο το πρόσωπο, ἀλλὰ ολόκληρο το κεφάλι. Ἰδιαίτερα σαφές καθίσταται αὐτὸ στην εικόνα ἀπὸ το αγγεῖο του Προνόμου (εἰκ. 2), που ἀπεικονίζει τους συντελεστές της νικητήριας τετραλογίας στο ἱερό του Διονύσου μετὰ τὴν παράσταση. Τα προσωπεία διακρίνονται στα χέρια των υποκριτῶν και των χορευτῶν και μοιάζουν ολόδια με ἀνθρώπινα κεφάλια.

---

<sup>61</sup> Vervain 2008, 44.

Είναι φανερό λοιπόν πως το προσωπείο κάλυπτε ολόκληρο το κεφάλι του υποκριτή. Το πώς ακριβώς συνέβαινε αυτό θα μπορούσε να διαφέρει<sup>62</sup>: αφενός, θα μπορούσε το προσωπείο να αποτελείται από δύο τμήματα: ένα πιο συμπαγές τμήμα που θα κάλυπτε το πρόσωπο, και μία *φενάκη* (περούκα) που θα κάλυπτε το τριχωτό της κεφαλής. Τα δύο τμήματα θα μπορούσαν να είναι ραμμένα μεταξύ τους. Η μορφή αυτή θα ήταν πιο ελαφριά, διευκολύνοντας την αναπνοή και εμποδίζοντας την υπερθέρμανση στο εσωτερικό.

Αφετέρου, το προσωπείο θα μπορούσε να είναι μονοκόμματο και να έχει τη μορφή κράνους που καλύπτει ολόκληρο το κεφάλι, αφήνοντας μόνο τρύπες για τα μάτια, τα ρουθούνια και το στόμα. Η μορφή αυτή θα ήταν πιο βαριά και δε θα επέτρεπε τόσο εύκολα τον αερισμό του εσωτερικού της, ωστόσο θα ήταν πολύ πιο αποτελεσματική για γρήγορες αλλαγές προσωπείων, πράγμα που συχνά καθίσταται απαραίτητο από τα ίδια τα δραματικά κείμενα.

Η Vervain<sup>63</sup> προτείνει ότι και οι δύο τύποι προσωπείων μπορεί να χρησιμοποιούνταν ταυτόχρονα: το προσωπείο-κράνος θα ήταν πιο βολικό για τους υποκριτές, οι οποίοι χρειαζόταν να αλλάζουν συχνά προσωπεία για να παίζουν διαφορετικούς ρόλους, ενώ το προσωπείο με τα δύο τμήματα θα ταίριαζε καλύτερα στα μέλη του χορού, τα οποία φορούσαν σε όλη τη διάρκεια του έργου το ίδιο προσωπείο (και επομένως δε χρειαζόταν να αλλάζουν εύκολα) και ταυτόχρονα είχαν ανάγκη από μεγαλύτερη ελευθερία στην αναπνοή και στις κινήσεις τους λόγω των χορικών ασμάτων που εκτελούσαν.

Επίσης, στην Εικόνα 3 φαίνεται ότι ο νεαρός που δεν έχει ακόμα φορέσει το προσωπείο του φέρει στο μέτωπο μια ταινία. Πιθανόν οι ηθοποιοί να χρησιμοποιούσαν τέτοιου είδους ταινίες, για να συγκρατούν τα μαλλιά τους, να απορροφούν τον ιδρώτα και να αποφεύγουν την τριβή του δέρματός τους με το προσωπείο.

Έχοντας καταστήσει σαφέστερη τη γενικότερη μορφή των προσωπείων, ας επανέλθουμε στις πληροφορίες από τη Σούδα που αναφέρθηκαν νωρίτερα. Είναι χαρακτηριστικό το ότι τα προσωπεία της κλασικής εποχής ήταν αληθοφανή και ζωγραφισμένα με ρεαλιστικό τρόπο. Το στοιχείο αυτό αντανakλάται στις απεικονίσεις στα αγγεία, στις οποίες τα προσωπεία απεικονίζονται πανομοιότυπα με τα πραγματικά ανθρώπινα κεφάλια και, όταν κάποια μορφή φοράει προσωπείο, μοιάζει σαν να πρόκειται για το πραγματικό της κεφάλι. Πράγματι, στο αγγείο της Εικόνας 3 διακρίνονται δύο χορευτές που ετοιμάζονται για την

---

<sup>62</sup> Vervain 2008, 49.

<sup>63</sup> Vervain 2008, 49.

παράστασή τους: ο ένας έχει ακουμπισμένο το προσωπείο του στο πάτωμα, ενώ ο άλλος το έχει ήδη φορέσει και μοιάζει σαν να έχει μεταμορφωθεί στη γυναικεία μορφή που υποδύεται.

Η μόνη ένδειξη σε ορισμένες αγγειογραφίες για το γεγονός ότι πρόκειται για προσωπείο, είναι μια γραμμή στο σαγόνι που διακρίνει το πρόσωπο από τον λαιμό, όπως φαίνεται στην αγγειογραφία της Εικόνας 4, που απεικονίζει μια ομάδα χορευτών ενώ εκτελούν την όρχησή τους - πρόκειται για τους λεγόμενους «χορευτές της Βασιλείας», καθώς το αγγείο αυτό βρίσκεται στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Βασιλείας. Και πάλι όμως, η γραμμή αυτή δεν απαντάται σε όλες τις απεικονίσεις.

Το αρχαίο ελληνικό κοινό αποδεχόταν το προσωπείο χωρίς αμφισβήτηση και το δράμα τούς απορροφούσε εντελώς, όπως φαίνεται και από το χωρίο 605C-D από την *Πολιτεία* του Πλάτωνα:

*οί γάρ που βέλτιστοι ἡμῶν ἀκροώμενοι Ὅμηρου ἢ ἄλλου τινὸς τῶν τραγωδοποιῶν μιμουμένου τινὰ τῶν ἡρώων ἐν πένθει ὄντα καὶ μακρὰν ῥῆσιν ἀποτείνοντα ἐν τοῖς ὄδυρμοῖς ἢ καὶ ἄδοντάς τε καὶ κοπτομένους, οἷσθ' ὅτι χαίρομέν τε καὶ ἐνδόντες ἡμᾶς αὐτοὺς ἐπόμεθα συμπάσχοντες καὶ σπουδάζοντες ἐπαινοῦμεν ὡς ἀγαθὸν ποιητὴν, ὃς ἂν ἡμᾶς ὄτι μάλιστα οὕτω διαθῆ.*

Ακόμη και οι καλύτεροι από εμάς ακούγοντας τον Όμηρο ή κάποιον άλλο τραγικό ποιητή να μιμείται έναν ήρωα πεσμένο σε βαθιά λύπη, ο οποίος μέσα από τον πόνο του βγάζει ένα μακρόσυρτο μοιρολόι, ή και ανθρώπους που μοιρολογούν και χτυπιούνται, αισθανόμαστε χαρά, το ξέρεις δα αυτό, και αφήνοντας τον εαυτό μας να τον κυριέψει αυτή η χαρά ακολουθούμε συμπάσχοντας και επαινούμε ως καλό τον ποιητή που θα μας μεταδώσει, όσο το δυνατόν περισσότερο, μια τέτοια συγκίνηση.

- Μετάφραση Ν. Μ. Σκουτερόπουλου

Τι σημαίνει όμως η πληροφορία που αναφέρθηκενωρίτερα για τη διάκριση ανάμεσα στα ανδρικά και στα γυναικεία προσωπεία; Πιθανότατα πρόκειται για τη διαφορά στο χρώμα του δέρματος: οι άνδρες, που έβγαιναν συχνά από το σπίτι και ήταν εκτεθειμένοι στον ήλιο (γεωργικές εργασίες, παλαιίστρα, πόλεμος) ήταν κατά κανόνα πιο σκουρόχρωμοι, ενώ οι γυναίκες περνούσαν τον περισσότερο καιρό τους μέσα στο σπίτι και είχαν πιο ανοιχτόχρωμη επιδερμίδα. Χαρακτηριστικοί οι στίχοι 63-64 από τις *Εκκλησιάζουσες* του Αριστοφάνη, όπου μια γυναίκα περιγράφει την προσπάθειά της να μοιάσει με άνδρα:

*ἔπειθ' ὀπόθ' ἀνήρ εἰς ἀγορὰν οἴχοιτό μου  
ἀλειψαμένη τὸ σῶμ' ὄλον δι' ἡμέρας  
ἐχραινόμεν ἐστῶσα πρὸς τὸν ἥλιον.*

Και μόλις ο άντρας μου βγήκε για την Αγορά,  
γυμνώθηκα κι αλείφτηκα με ξίγκι  
κι ὅλη μέρα καθόμουν στον ἥλιο να μαυρίσω.  
- Μετάφραση Κ. Βάρναλη

Η διαφορά αυτή γινόταν εμφανής χάρη στα χρώματα που χρησιμοποιούνταν για τη διακόσμηση των προσωπείων. Ωστόσο, η διάκριση δε γίνεται ξεκάθαρη πάντα στα αγγεία, γιατί οι ερυθρόμορφες φιγούρες ἔχουν τις περισσότερες φορές το ίδιο χρώμα.

Το στοιχείο που μαρτυράται από την παράδοση και παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον είναι το υλικό κατασκευής του προσωπείου. Στο χωρίο της Σούδας αναφέρεται ότι ο Θέσπις, στην κατάληξη των πειραματισμών του, κάλυψε το πρόσωπο με *μόνη ὀθόνη*, δηλαδή «μόνο» με λινό ύφασμα. Ίσως εδώ να εννοείται ότι αρχικά η μορφή του προσωπείου ήταν απλή, χωρίς χρώματα και άλλες λεπτομέρειες, γιατί το ύφασμα μόνο του δε θα μπορούσε να σταθεί σαν συμπαγές υλικό και να σχηματίσει τη μορφή του προσωπείου που περιγράφηκε παραπάνω.

Ο Hughes<sup>64</sup> περιγράφει τη διαδικασία κατασκευής του προσωπείου ως εξής: καταρχάς, θα πρέπει να υπήρχε κάποιο ξύλινο καλούπι/εκμαγείο στο σχήμα του ανθρώπινου κεφαλιού, πάνω στο οποίο θα κατασκευαζόταν το προσωπείο. Ο *σκευοποιός* ἔκοβε λωρίδες λινού υφάσματος, τις βουτούσε σε υγρό γύψο και τις τύλιγε γύρω από το καλούπι. Όταν ο γύψος στέγνωσε και το υλικό γινόταν συμπαγές, ο τεχνίτης άνοιγε οπές για τα μάτια, τα ρουθούνια και το στόμα, ἔραβε τα μαλλιά (τα οποία πιθανότατα φτιάχνονταν από νήματα) και με τη χρήση των κατάλληλων χρωμάτων «ἔφερνε στη ζωή» το προσωπείο.

Ωστόσο, η Vervain, ως σύγχρονη δημιουργός προσωπείων, παρατηρεί βασισμένη στους πειραματισμούς της με διαφορετικά υλικά ότι το λινό ύφασμα εμποτισμένο με γύψο δίνει ένα παχύ και χαλαρό υλικό, το οποίο διαλύεται εύκολα και δε διαθέτει την ανθεκτικότητα και την ευελιξία που θα ήταν απαραίτητη για τη χρήση του στις αρχαίες θεατρικές παραγωγές<sup>65</sup>. Προτείνει εναλλακτικά τη χρήση λινού υφάσματος εμποτισμένου με κόλλα, το

---

<sup>64</sup> Hughes 2012, 173-174.

<sup>65</sup> Vervain 2008, 45.

οποίο μετά τη δημιουργία του προσωπείου καλυπτόταν με μια λεπτή επίστρωση γύψου. Ο γύψος παρείχε λοιπόν μια λεία, λευκή επιφάνεια, πάνω στην οποία μπορούσαν πιο εύκολα να ζωγραφιστούν τα χαρακτηριστικά του προσωπείου. Επειδή όμως ο γύψος ήταν ευπαθές υλικό, στη συνέχεια ενδεχομένως να περνούσαν από πάνω μία στρώση από κερί ή ρητίνη, για να σφραγίσουν τα χρώματα. Έτσι, μπορούσαν να δημιουργήσουν ένα ανθεκτικό, ελαφρύ και εύχρηστο προσωπείο κατάλληλο για χρήση στο θέατρο.

Πώς ακριβώς έμοιαζαν τα χαρακτηριστικά του προσωπείου κατά την κλασική εποχή; Αρχαιολογικά ευρήματα από μεταγενέστερες περιόδους, όπως είναι τα πήλινα, χάλκινα ή μαρμάρινα ομοιώματα προσωπείων, καθώς και οι απεικονίσεις σε ψηφιδωτά, παραπέμπουν σε μια αρκετά υπερβολική και κάπως γκροτέσκα εικόνα: ογκώδεις κομμώσεις σε σχήμα κώνου (ο επονομαζόμενος *όγκος*), γουρλωτά μάτια, ανοιχτό στόμα και πολύ έντονες εκφράσεις (βλ. Εικόνες 5 & 6).

Ωστόσο, οι απεικονίσεις αυτές είναι αρκετά μεταγενέστερες και φαίνεται ότι έχουν προκύψει από μια μακραίωνη εξελικτική πορεία που οδήγησε σταδιακά το θέατρο σε μια υπερβολική αισθητική. Θα ήταν λάθος να ταυτίσει κανείς αυτά τα ευρήματα με τη μορφή που πρέπει να είχαν τα προσωπεία του 5<sup>ου</sup> αι. π. Χ. στην Αθήνα, όπως γίνεται αντιληπτό και από τις αγγειογραφίες που εξετάστηκαν νωρίτερα. Τα προσωπεία δείχνουν πανομοιότυπα με το ανθρώπινο κεφάλι -δεν είναι τυχαίο ότι ο αρχαίος όρος γι' αυτά ήταν *πρόσωπον*- και είναι φανερό ότι τα χαρακτηριστικά τους ήταν «ρεαλιστικά», χωρίς υπερβολικό όγκο και ακραίες εκφράσεις. Εξαιρέση αποτελούν φυσικά τα προσωπεία των Σατύρων, τα οποία χρησιμοποιούνταν στο σατυρικό δράμα και είχαν συγκεκριμένη μορφή: φαλακροί, με μυτερά αλογίσια αυτιά και ανασηκωμένη μύτη που θυμίζει μουσούδα ζώου. Κάποια τέτοια παραδείγματα διακρίνονται ξεκάθαρα στο αγγείο του Προνόμου.

Τα προσωπεία, συνεπώς, διακρίνονταν στον σχεδιασμό τους από ρεαλισμό και οι θεατές, οι οποίοι κάθονταν σε αρκετή απόσταση από τη σκηνή και την ορχήστρα, πιθανότατα δε δυσκολεύονταν να τα ταυτίσουν με την πραγματική ανθρώπινη μορφή. Θα πρέπει να ήταν λίγο μεγαλύτερα από το ανθρώπινο κεφάλι, ώστε να μπορούν οι υποκριτές να τα βάζουν και να τα βγάζουν εύκολα, ωστόσο αυτή η διαφορά μεγέθους δε θα πρέπει να ήταν σημαντική.

Η Vernain αναφέρει ότι το λευκό μέρος του ματιού ζωγραφιζόταν στην επιφάνεια του προσωπείου και αφήνονταν δύο μικρές στρογγυλές οπές στη θέση της κόρης του ματιού, μέσα

από τις οποίες έβλεπε ο υποκριτής<sup>66</sup>. Η λεπτομέρεια αυτή δεν αποτελούσε μόνο αισθητική επιλογή, ώστε να δείχνουν τα μάτια πιο αληθοφανή, αλλά επηρέαζε και την ερμηνευτική διαδικασία για τους υποκριτές και τους χορευτές. Όπως παρατηρούν οι Βόβολης και Ζαμπουλάκης<sup>67</sup>, οι μικρές οπές για τα μάτια λειτουργούν ως φακοί μέσα από τους οποίους βλέπει ο υποκριτής. Μετά από λίγο, το οπτικό του πεδίο στενεύει και του δίνει την αίσθηση ότι κοιτάζει μέσα από ένα «τρίτο μάτι», το οποίο βρίσκεται ανάμεσα στα φρύδια του. Έτσι, αναπτύσσει μια βαθύτερη συνείδηση των αξόνων του σώματός του, δηλαδή της σπονδυλικής στήλης (κάθετος άξονας) και της λεκάνης (οριζόντιος άξονας). Η ακοή του εντείνεται, όλες οι αισθήσεις του βρίσκονται σε εγρήγορση, η αντίληψη του χώρου ενισχύεται και ο υποκριτής εισέρχεται σε μια κατάσταση διαλογισμού. Ενδεχομένως εκεί να συντελείται και η μεταμόρφωσή του στον χαρακτήρα που υποδύεται.

Αλλά και η ερμηνεία του χορού επηρεάζεται από τα προσώπια των μελών του, τα οποία είναι όλα πανομοιότυπα, αποδίδοντάς του την ιδιότητά του ως ένα πρόσωπο με πολλές φωνές. Ο τραγικός χορός δε διαθέτει ατομικότητα. Αυτό αντανακλάται και ταυτόχρονα προκύπτει από τα πανομοιότυπα προσώπια και κοστούμια του. Τα προσώπια βοηθούν τους χορευτές στην ανάπτυξη κοινής ρυθμικής κίνησης. Μέσα από το «τρίτο μάτι», εντείνουν τη συνείδηση του κάθε χορευτή για τους υπόλοιπους, καθώς αφουγκράζεται τη φωνή και την ανάσα τους. Όλοι εξαρτώνται ο ένας από τον άλλο. Υιοθετούν κοινό πρόσωπο, κοινή ανάσα, κοινό σώμα. Έτσι λοιπόν γεννιέται ο τραγικός χορός.

Άλλο ένα πολύ σημαντικό στοιχείο του προσωπίου είναι η οπή για το στόμα, καθώς σχετίζεται άμεσα με τη χρήση της φωνής του υποκριτή, που αποτελούσε το πιο βασικό του εργαλείο και για την οποία οι υποκριτές περνούσαν από σχολαστική εκπαίδευση, όπως και οι ρήτορες. Οι Βόβολης και Ζαμπουλάκης<sup>68</sup> προτείνουν την ιδέα του προσωπίου-ηχείου: το προσώπιο περικλείει ολόκληρο το κεφάλι, όπως περιγράφηκε νωρίτερα, και έτσι δημιουργεί στο εσωτερικό του έναν θάλαμο αντήχησης για τη φωνή του υποκριτή. Λειτουργεί λοιπόν ως ενισχυτής ήχου και βοηθάει τον υποκριτή να ελέγχει την ένταση της φωνής του, τον ρυθμό, την άρθρωση, καθώς και την κατεύθυνση μέσα από την οπή για το στόμα. Για να λειτουργήσει σωστά αυτός ο θάλαμος αντήχησης, λοιπόν, το στόμα του προσωπίου δε θα πρέπει να είναι πολύ ανοιχτό<sup>69</sup>.

---

<sup>66</sup> Vervain 2008, 50.

<sup>67</sup> Vovolis & Zamboulakis 2007, 3.

<sup>68</sup> Vovolis & Zamboulakis 2007, 2.

<sup>69</sup> Vervain 2008, 52.



Λαμβάνοντας υπόψη όλες αυτές τις πληροφορίες, θα μπορούσε κανείς εύκολα να φανταστεί πώς θα έμοιαζαν τα προσωπεία που χρησιμοποιήθηκαν στη διδασκαλία του *Αίαντα*: τα περισσότερα από αυτά ήταν ανδρικά προσωπεία, επομένως θα έφεραν ερυθρωπή βαφή, πλούσια μαλλιά και γένια, καθώς οι άνδρες χαρακτήρες είναι όλοι ανεξαιρέτως Έλληνες πολεμιστές. Πολύ πιθανό φαίνεται το ενδεχόμενο ο κάθε χαρακτήρας να διέθετε διαφορετικό χρώμα μαλλιών και γενειάδας, προκειμένου να τον ξεχωρίζει εύκολα το κοινό από τους υπόλοιπους. Ίσως ο Αίαντας να είχε καστανά μαλλιά, όπως και ο αδερφός του ο Τεύκρος, ενώ ο Οδυσσεύς θα είχε μαύρα, ο Αγαμέμνωνας και ο Μενέλαος ξανθά, όπως συχνά αναφέρεται στα ομηρικά έπη. Ο μικρός Ευρυσάκης θα είχε μαλλιά στο ίδιο χρώμα με αυτά του πατέρα του, ενώ ο Παιδαγωγός του θα είχε σίγουρα γκριζα ή λευκά μαλλιά και γένια, υποδηλώνοντας την ηλικία του.

Παρόμοια, με μακριά κόμη και γενειάδα, θα πρέπει να ήταν διακοσμημένα και τα πανομοιότυπα προσωπεία του χορού, ο οποίος απαρτίζεται από τους Σαλαμίinius ναύτες του Αίαντα, καθώς και τα προσωπεία των διάφορων αγγελιαφόρων και δούλων - τα τελευταία πιθανότατα θα έφεραν ερυθρή φενάκη, η οποία σύμφωνα με τις θεατρικές συμβάσεις παρέπεμπε στους Θράκες, μιας και οι δούλοι στην πλειοψηφία τους προέρχονταν από τη Θράκη. Σε πιο ανοιχτή απόχρωση θα ήταν οπωσδήποτε βαμμένα τα προσωπεία της Αθηνάς και της Τέκμησας, με βάση τη σύμβαση που ορίζει ότι το δέρμα των γυναικών είναι πιο ανοιχτόχρωμο, ενώ οι δύο τους θα είχαν διαφορετικό χρώμα μαλλιών: ίσως ξανθό για την Αθηνά και μαύρο για την Τέκμησα.

## 2.2. Κοστούμια

Η ανασύνθεση των κοστούμιών του αρχαίου δράματος υπόκειται δυστυχώς σε παρόμοιους περιορισμούς με την ανασύνθεση των προσωπειών, καθώς φυσικά δεν έχουν σωθεί στο πέρασμα του χρόνου. Πολύτιμα στοιχεία για τη μορφή τους μπορούμε και σε αυτήν την περίπτωση να αντλήσουμε από τις απεικονίσεις στα αγγεία.

Τα στοιχεία που διαθέτουμε είναι πλουσιότερα για την κωμωδία. Κάτω από οποιοδήποτε κοστούμι σχετικό με τον χαρακτήρα που υποδυόταν, ο κωμικός ηθοποιός έπρεπε να φορέσει πρώτα ένα «εσωτερικό κοστούμι» το οποίο κάλυπτε ολόκληρο το σώμα του και είχε το χρώμα του δέρματος (πιο σκουρόχρωμο αν επρόκειτο για ανδρικό ρόλο, πιο ανοιχτόχρωμο αν επρόκειτο για γυναικείο ρόλο, κατ' αναλογία με τις αποχρώσεις των προσωπειών). Το εσωτερικό κοστούμι, που ήταν φτιαγμένο από μάλλινο ύφασμα,

περιλάμβανε έναν «κορμό» που πρέπει να θύμιζε τη σημερινή φόρμα των χορευτών, καθώς και *χειρίδες* (μανίκια) και *αναξυρίδες* (εφαρμοστό παντελόνι, αντίστοιχο του σύγχρονου κολάν)<sup>70</sup>. Το τελευταίο είναι εύκολα ορατό στο αγγείο με τους χορευτές της Βασιλείας (εικ. 4). Τα εσωτερικά αυτά ενδύματα καθιστούσαν τον υποκριτή της κωμωδίας «σκηνικά γυμνό». Παράλληλα, σε πολλές περιπτώσεις συνέβαλλαν στην αληθοφάνεια, καθώς κάλυπταν την έντονη τριχοφυΐα στα χέρια και στα πόδια των ανδρών και τους βοηθούσαν να υποδύονται πιο πειστικά τους γυναικείους ρόλους. Δεν είναι βέβαιο αν τα ίδια εσωτερικά ενδύματα φορούσαν και οι υποκριτές της τραγωδίας, ωστόσο φαίνεται πιθανό, ειδικά αν ερμηνεύσουμε τους χορευτές της Βασιλείας (εικ. 4) ως παράσταση εμπνευσμένη από κάποια τραγωδία.

Όσον αφορά στα υποδήματα, στα αγγεία απαντώνται σκηνές που απεικονίζουν ένα είδος δερμάτινης μπότας με επίπεδη σόλα και γυριστή μύτη, τον λεγόμενο *κόθορνο*, που μάλιστα ήταν φτιαγμένος ώστε να ταιριάζει και στα δύο πόδια. Το στοιχείο αυτό, καθώς και η γυριστή μύτη, από την οποία μπορούσε κανείς να τραβήξει τον κόθορνο, βοηθούσαν τους υποκριτές να βάζουν και να βγάζουν εύκολα αυτό το υπόδημα<sup>71</sup>.

Ωστόσο, αν παρατηρήσει κανείς τους χορευτές της Βασιλείας, θα διαπιστώσει ότι χορεύουν ξυπόλητοι. Όπως παρατηρεί και η Vervain<sup>72</sup> βασισμένη στη συνεργασία της με σύγχρονους ηθοποιούς, είναι πιθανό οι χορευτές να προτιμούσαν να εκτελούν ξυπόλητοι τα χορικά άσματα και την όρχησή τους. Ο Hughes<sup>73</sup> από την άλλη αναφέρει ότι, τουλάχιστον στην κωμωδία, ξυπόλητοι έπαιζαν όσοι υποδύονταν ανδρικούς ρόλους - πιθανόν κάτι τέτοιο να μην ίσχυε βέβαια στο σοβαρό δραματικό είδος της τραγωδίας. Σε κάθε περίπτωση, είναι φανερό ότι και οι δύο πρακτικές εφαρμόζονταν στο αρχαίο ελληνικό θέατρο.

Προκειμένου να ανασυνθέσουμε με όσο το δυνατόν μεγαλύτερη ακρίβεια το τραγικό κοστούμι, θα ήταν χρήσιμο να προηγηθεί μια σύντομη αναφορά στον τρόπο που κατασκευάζονταν τα ενδύματα κατά την αρχαιότητα. Στην αρχαία Ελλάδα, τα υφάσματα υφαίνονταν στον κάθετο αργαλειό και τα περισσότερα κατασκευάζονταν από μάλλινο ή λινό ύφασμα. Το λινό ύφασμα δύσκολα βάφεται, οπότε πιο πλούσια χρώματα μάλλον έφεραν τα μάλλινα ρούχα. Υπήρχε μεγάλη χρωματική ποικιλία στα αρχαία ελληνικά ενδύματα και αυτό σίγουρα θα αντανakλάτο και στο θέατρο<sup>74</sup>. Τα μοτίβα γίνονταν υφαντά στον αργαλειό και όχι

---

<sup>70</sup> Hughes 2012, 170.

<sup>71</sup> Lee 2015, 163.

<sup>72</sup> Vervain 2008, 38-39.

<sup>73</sup> Hughes 2012, 189.

<sup>74</sup> Lee 2015, 90-95.

ζωγραφιστά ή κεντητά, γιατί τότε θα βάραιναν το ύφασμα και δε θα σχημάτιζε πτυχώσεις - οι πτυχώσεις αποτελούσαν το μεγαλύτερο στολίδι του αρχαίου ελληνικού ενδύματος.

Το θεατρικό κοστούμι, με την εμφάνισή του στον σκηνικό χώρο, έφερε αυτόματα τους δικούς του συμβολισμούς, τους οποίους το κοινό ήταν εξασκημένο να αποκωδικοποιεί. Το ντύσιμο αντανάκλα την κοινωνική θέση, την ηλικία, το επάγγελμα, ακόμα και την ψυχική κατάσταση του ήρωα - ο Αριστοφάνης στους *Αχαρνές* σατιρίζει καυστικά τον Ευριπίδη για τα κουρέλια με τα οποία ντύνει τους βασανισμένους ήρωές του. Ορισμένοι ρόλοι, όπως αυτός του Ηρακλή, αντιστοιχούσαν σε συγκεκριμένα στερεότυπα κοστούμια (π.χ. λεοντή και ρόπαλο) και βοηθούσαν τους θεατές να προσανατολιστούν πιο εύκολα στην εξέλιξη της πλοκής. Άλλοι ρόλοι που ήταν συνδεδεμένοι με συγκεκριμένα στερεότυπα κοστούμια ήταν αυτοί του αγγελιαφόρου και του παιδαγωγού, όπως θα δούμε αναλυτικότερα στη συνέχεια.

Τα θεατρικά κοστούμια αφενός δεν πρέπει να απείχαν πολύ από τα ρούχα που φορούσαν οι αρχαίοι Αθηναίοι στην καθημερινή τους ζωή, αφετέρου θα παρουσίαζαν κάποια στοιχεία τα οποία θα παρέπεμπαν σε μια άλλη εποχή ηρώων και μύθων. Ένας τρόπος να επιτευχθεί αυτό ήταν με τα σχέδια και τα μοτίβα που έφεραν επάνω τους τα ενδύματα<sup>75</sup>. Τα *ποικιλτά* κοστούμια, δηλαδή τα κοστούμια που έφεραν περίπλοκα μοτίβα, εξυπηρετούσαν διπλό σκοπό: ταξίδευαν τους θεατές στο παρελθόν ή σε μια εξωτική χώρα<sup>76</sup> και ταυτόχρονα τραβούσαν την προσοχή των θεατών και κατεύθυναν το βλέμμα τους μέσα στον τεράστιο χώρο του διονυσιακού θεάτρου. Ένα από τα συνηθέστερα ελληνικά μοτίβα ήταν ο μαϊάνδρος, ενώ άλλα μοτίβα, όπως οι ρόμβοι και οι *στιγμές* (κουκκίδες), παρέπεμπαν σε ξένα, *βαρβαρικά* ενδύματα.

Τα πρόσωπα της τραγωδίας *Αίας* καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα και περιλαμβάνουν θεούς, βασιλιάδες, πολεμιστές, γυναίκες, παιδιά και δούλους. Αποτελούν λοιπόν μια ιδανική αφορμή για να εξετάσει κανείς τις διαφορετικές μορφές του θεατρικού κοστούμιού στο αρχαίο ελληνικό δράμα.

Το πρώτο πρόσωπο που εμφανίζεται στην αρχή του έργου είναι η θεά Αθηνά. Είναι εύκολο να φανταστεί κανείς πώς είναι ντυμένη. Ως παρθένος, η Αθηνά φοράει οπωσδήποτε τον *πέπλο*. Ο *πέπλος* ήταν ένα γυναικείο κατά βάση ένδυμα, το οποίο δεν έφερε καθόλου ραφές. Ένα μεγάλο ορθογώνιο κομμάτι μάλλινου υφάσματος ριχνόταν γύρω από το σώμα και πιανόταν στους ώμους με περόνες. Το επάνω τμήμα του υφάσματος μπορούσε να διπλωθεί

---

<sup>75</sup> Hughes 2012, 185.

<sup>76</sup> Battezzato 2000, 351.

προς τα έξω και να δημιουργήσει το λεγόμενο *άποπτυγμα*, το οποίο έπεφτε μπροστά στο στήθος. Η ανοιχτή κάθετη πλευρά του *πέπλου* συνήθως αφηνόταν ανοιχτή, ενώ ο *πέπλος* μπορούσε να φορεθεί με ζώνη γύρω από τη μέση.

Πάνω από τον *πέπλο* της, η Αθηνά θα φορούσε την πολεμική της εξάρτυση, η οποία θα την καθιστούσε άμεσα αναγνωρίσιμη στους θεατές. Θα έφερε δηλαδή την *αιγίδα* της με το *γοργόνειο* και στο κεφάλι θα έφερε την περικεφαλαία της.

Το επόμενο πρόσωπο του δράματος που κάνει την εμφάνισή του είναι ο Οδυσσέας, ο βασιλιάς της Ιθάκης. Συνήθως στην αγγειογραφία οι βασιλείς απεικονίζονται με *ποδήρη* (μακρύ) *χιτώνα*. Ο χιτώνας ήταν ένα ένδυμα φτιαγμένο από λινό ύφασμα, που το φορούσαν εξίσου οι άνδρες και οι γυναίκες. Το ύφασμα ήταν ραμμένο σαν σωλήνας, με τρία ανοίγματα στην επάνω πλευρά - ένα μεγαλύτερο στη μέση για το κεφάλι και δύο μικρότερα δεξιά και αριστερά για τα χέρια. Ο χιτώνας μπορούσε να είναι και *χειριδωτός*, δηλαδή να έχει μανίκια. Μια ζώνη δεμένη στη μέση έδινε σχήμα στο απλό αυτό ένδυμα.

Ο χιτώνας, και ειδικά ο ποδήρης, ήταν ένα ένδυμα ιωνικής προέλευσης, το οποίο παρέπεμπε στην εξωτική Ανατολή και ήταν συνδεδεμένο με την πολυτέλεια των βασιλέων της Ασίας (Πρίαμος, Κροίσος)<sup>77</sup>. Στην κλασική Αθήνα του 5<sup>ου</sup> αι. π. Χ., οι περισσότεροι Αθηναίοι άνδρες δε συνήθιζαν να φορούν ποδήρη χιτώνα, προτιμώντας αντ' αυτού τον δωρικό *χιτωνίσκο*, δηλαδή κοντό χιτώνα. Η τάση αυτή στην ένδυση συνδέεται με τον απόηχο των περσικών πολέμων και την επικράτηση του δημοκρατικού πολιτεύματος, στοιχεία τα οποία οδήγησαν τους Αθηναίους στο να απορρίπτουν οτιδήποτε παρέπεμπε στην Ασία<sup>78</sup>.

Ο ποδήρης χιτώνας, επομένως, ήταν ένα ένδυμα από το μακρινό παρελθόν, ένα ένδυμα εξωτικό, το οποίο ταίριαζε τέλεια στις ανάγκες της τραγωδίας και των μύθων από τους οποίους αυτή αντλεί το υλικό της. Πρέπει να φανταστούμε ότι αποτελούσε μια δημοφιλή επιλογή κοστουμιού για τους τραγικούς ήρωες, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι δεν υπήρχαν και ορισμένες περιπτώσεις στις οποίες θα μπορούσε να προτιμηθεί ο δωρικός *χιτωνίσκος*<sup>79</sup>. Ο *χιτωνίσκος* ήταν το ένδυμα των πολεμιστών - τον φορούσαν κάτω από τον θώρακα και ήταν πιο πρακτικός από τον ποδήρη χιτώνα, επιτρέποντας μεγαλύτερη ελευθερία κινήσεων. Μια παραλλαγή του *χιτωνίσκου* ήταν και η *εξωμίδα*, ένδυμα αρκετά παρόμοιο, το οποίο όμως πιάνεται μόνο στον αριστερό ώμο και αφήνει τον δεξιό ακάλυπτο, για να διευκολύνει τη χρήση

---

<sup>77</sup> Lee 2015, 107-109.

<sup>78</sup> Lee 2015, 108.

<sup>79</sup> Battezzato 2000, 351· Τσούλη 2018, 197.

του άλλου χεριού. *Εξωμίδες* φορούσαν όσοι ασχολούνταν με χειρωνακτικές εργασίες (π.χ. γεωργοί) και βέβαια οι δούλοι<sup>80</sup>.

Τι απ' όλα αυτά φοράει ο Οδυσσεάς στη συγκεκριμένη τραγωδία; Με βάση τη βασιλική του ιδιότητα, μια πρώτη σκέψη θα ήταν να τον φανταστεί κανείς με *ποδήρη χιτώνα*. Ωστόσο, η εικόνα του ήρωα στην εναρκτήρια σκηνή του έργου δεν παραπέμπει στη βασιλική πολυτέλεια και μεγαλοπρέπεια. Στη σκηνή αυτή επικρατεί η μορφή του ως κυνηγού (*θηρώμενον και κυνηγετούντα τον αποκαλεί η Αθηνά*), ως κατασκόπου. Μάλλον είναι πιο εύστοχο να τον φανταστεί κανείς με *χιτωνίσκο*, αφού εξάλλου βρίσκεται στο στρατόπεδο των Αχαιών στην Τροία και έχει ταυτόχρονα και την ιδιότητα του πολεμιστή. Εκτός από τον *χιτωνίσκο* του, είναι μάλλον περιττό να φοράει κάτι άλλο - δε χρειάζεται πανοπλία, αφού δεν πηγαίνει στη μάχη τη συγκεκριμένη στιγμή, ούτε και κάποιου είδους *επίβλημα*, δηλαδή πανωφόρι, μιας και δεν ετοιμάζεται για ταξίδι.

Το επόμενο πρόσωπο που εμφανίζεται στον σκηνικό χώρο είναι ο πρωταγωνιστής της τραγωδίας, ο ίδιος ο Αϊάντας. Είναι βέβαιο ότι φοράει *χιτωνίσκο*, καθώς ο συγκεκριμένος ήρωας είναι διάσημος ως θρυλικός πολεμιστής. Πάνω από τον *χιτωνίσκο* του θα μπορούσε να φέρει και πανοπλία - όπως αναφέρθηκε και παραπάνω για την Αθηνά, σίγουρα δε θα επρόκειτο για πραγματική μεταλλική πανοπλία, καθώς κάτι τέτοιο θα δυσκόλευε πολύ τις κινήσεις του υποκριτή. Θα μπορούσε να φοράει αντ' αυτού έναν *λινοθώρακα*, ένα είδος πανοπλίας φτιαγμένης από λινό ύφασμα. Κάτι τέτοιο φορούν πιθανότατα οι χορευτές της Βασιλείας (εικ. 4) πάνω από τον *χιτωνίσκο* τους, και βλέπουμε μάλιστα ότι το ένδυμα είναι διακοσμημένο με πλούσια μοτίβα, παραπέμποντας στη μακρινή εποχή των μύθων.

Εκτός από τον *χιτωνίσκο* και τον *λινοθώρακά* του, ο Αϊάντας κατά τη στιγμή της πρώτης του εμφάνισης κρατάει μαστίγιο, όπως υπαγορεύεται από το κείμενο. Είναι το όργανο με το οποίο βασανίζει ένα κριάρι, πιστεύοντας ότι πρόκειται για τον Οδυσσεά. Στη συνέχεια, όμως, θα εξέλθει ξανά από το σκηνικό οικοδόμημα κρατώντας ένα άλλο σκηνικό αντικείμενο με ιδιαίτερα μεγάλη σημασία για την πλοκή του έργου: το ματωμένο ξίφος του, δώρο του Έκτορα, με το οποίο έχει σφάζει τα ζωντανά και το οποίο θα σημάνει αργότερα τη δική του καταστροφή. Επίσης, τα ρούχα του πρέπει να είναι βαμμένα με κόκκινη βαφή, η οποία αναπαριστά το αίμα των σφαγμένων ζώων.

Παρόμοιο είναι κατά πάσα πιθανότητα και το κοστούμι που φορούν τα μέλη του δεκαπενταμελούς Χορού, μιας και αποτελείται από Σαλαμίνιους ναύτες. Φέρουν λοιπόν και αυτοί τους *χιτωνίσκους* των πολεμιστών και τους *ποικιλτούς λινοθώρακες* των χορευτών της

---

<sup>80</sup> Lee 2015, 112.

Βασιλείας. Βέβαια, σε σχέση με το κοστούμι του Αίαντα, τα κοστούμια του Χορού - τα οποία είναι όλα πανομοιότυπα μεταξύ τους, ακριβώς όπως και τα προσώπια τους - θα πρέπει να είναι πιο απλά, υποδηλώνοντας τη χαμηλότερη θέση τους στην ιεραρχία, και βέβαια να έχουν διαφορετικό χρώμα από αυτό του Αίαντα, ώστε εκείνος να ξεχωρίζει με ευκολία στα μάτια των θεατών. Όμοια με τους χορευτές της Βασιλείας, οι Σαλαμίνοι ναύτες πιθανότατα εκτελούν τα χορικά άσματα και την όρχησή τους ξυπόλητοι.

Αμέσως μετά από την είσοδο του Χορού εμφανίζεται η Τέκμησσα, κόρη του βασιλιά της Φρυγίας και πολεμικό λάφυρο του Αίαντα. Πρόκειται για ένα ξένο, *βάρβαρο* πρόσωπο, γεγονός που δηλώνεται σίγουρα με σαφή τρόπο από το κοστούμι της. Οι αρχαίοι Έλληνες διαχώριζαν τα ενδύματα σε ελληνικά και βαρβαρικά, θεωρώντας ανώτερα τα πρώτα και αποφεύγοντας τα δεύτερα, τα οποία ήταν μάλιστα συνδεδεμένα με τη θηλυπρέπεια. Οι ιδέες των αρχαίων Ελλήνων για τη μορφή των βαρβαρικών ενδυμάτων βασιζόνταν κυρίως στον τρόπο ενδυμασίας των Περσών. Τα βαρβαρικά ενδύματα διέθεταν *χειρίδες* και *αναζυρίδες*<sup>81</sup>, στοιχεία που δε θα συναντούσε ποτέ κανείς στην ενδυμασία κάποιου Έλληνα, παρά μόνο αν επρόκειτο για το εσωτερικό θεατρικό κοστούμι που αναφέρθηκε παραπάνω. Τα μοτίβα που απαντώνται στα βαρβαρικά ενδύματα είναι συγκεκριμένα: ρόμβοι, στιγμές, ομόκεντροι κύκλοι, σπείρες, κύματα, αστερίσκοι. Επίσης, αρκετά συνηθισμένη στην αγγειογραφία είναι η περσική *κίδαρις*, ένα είδος κωνικού καπέλου από δέρμα ή τσόχα με πτερύγια που πέφτουν δεξιά και αριστερά από το πρόσωπο. Ένα τέτοιο κάλυμμα κεφαλής φοράει σε αρκετές απεικονίσεις η Μήδεια, ως βάρβαρη πριγκίπισσα.

Βάρβαρη πριγκίπισσα είναι και η Τέκμησσα, επομένως θα ήταν εύλογο να υποθέσουμε πως το κοστούμι της δε θα διέφερε πολύ από τις απεικονίσεις της Μήδειας. Ίσως να φορούσε ποδήρη χιτώνα με πλούσια βαρβαρικά μοτίβα στην παρυφή του και σε μια κάθετη ταινία κατά μήκος, όπως φαίνεται στην αγγειογραφία της Εικόνας 8, που δείχνει τη Μήδεια τη στιγμή της παιδοκτονίας. Από μέσα πιθανόν να φορούσε χειρίδες, διακοσμημένες και αυτές με βαρβαρικό μοτίβο - ρόμβους, για παράδειγμα, όπως φαίνεται στην Εικόνα 7 που απεικονίζει τη Μήδεια επάνω στο άρμα του Ήλιου. Θα έφερε επίσης στο κεφάλι την περσική *κίδαρι* και γύρω από τον χιτώνα της θα φορούσε ένα πανωφόρι, το οποίο σύμφωνα με κάποιες ερμηνείες θα μπορούσε να αποτελέσει και ένα πολύ σημαντικό σκηνικό αντικείμενο για τη σκηνοθεσία του έργου, όπως θα δούμε παρακάτω.

Στους στ. 915-916, η Τέκμησσα καλύπτει το νεκρό σώμα του Αίαντα με το *φᾶρος* της. Το *φᾶρος*, που ως όρος αναφέρεται σχεδόν αποκλειστικά στην επική και στην τραγική ποίηση,

---

<sup>81</sup> Lee 2015, 120.

φαίνεται πως ήταν μια ποιητική λέξη που δήλωνε κάποιου είδους μανδύα - αυτό που στην καθομιλουμένη οι αρχαίοι Έλληνες αποκαλούσαν *ιμάτιον*. Το *ιμάτιον* ήταν ένα πολύ μακρύ ορθογώνιο κομμάτι μάλλινου υφάσματος που αποτελούσε ένα από τα πιο συνηθισμένα *έπιβλήματα*, δηλαδή πανωφόρια. Τύλιγε το σώμα από τα αριστερά προς τα δεξιά και μπορούσε να διπλωθεί με διάφορους τρόπους, δίνοντας πολλές δυνατότητες για προσωπική έκφραση. Το φορούσαν τόσο οι άνδρες όσο και οι γυναίκες, αν και οι γυναίκες ήταν πάντα υποχρεωμένες να φορούν και κάποιο άλλο ένδυμα από κάτω (π.χ. ποδήρη χιτώνα ή πέπλο) ενώ οι άνδρες επιτρεπόταν να βγουν έξω μόνο με το ιμάτιό τους (*άχιτωνες*). Οι γυναίκες επίσης συνήθιζαν να καλύπτουν το κεφάλι τους με το ιμάτιο όταν έβγαιναν έξω, σύμφωνα με τις επιταγές της *αίδούς*.

Στην Εικόνα 8, που δείχνει τη Μήδεια τη στιγμή της παιδοκτονίας, βλέπουμε ότι η ηρωίδα έχει δεμένο στη μέση της ένα ογκώδες κομμάτι υφάσματος. Διόλου απίθανο να πρόκειται για το ιμάτιό της, το οποίο έχει δέσει στη μέση της προκειμένου να ελευθερώσει τα χέρια της, όχι πολύ διαφορετικά από τον τρόπο που οι σύγχρονοι άνθρωποι δένουν το μπουφάν τους γύρω από τη μέση τους με έναν κόμπο στα μανίκια. Κάτι ανάλογο θα πρέπει οπωσδήποτε να φορούσε και η Τέκμησσα, είτε δεμένο γύρω από τη μέση της είτε (το πιο πιθανό) τυλιγμένο κανονικά γύρω από το σώμα της, ώστε να μπορέσει στους στ. 915-916 να το χρησιμοποιήσει ως σάβανο για τον νεκρό Αίαντα.

Χρήσιμο είναι να γίνει και μια αναφορά στα *κωφά πρόσωπα* που συμμετέχουν στη δράση, δηλαδή στον Ευρυσάκη, τον μικρό γιο του Αίαντα και της Τέκμησσας, μαζί με τον Παιδαγωγό του που τον συνοδεύει. Όπως παρατηρεί ο Σηφάκης<sup>82</sup>, είναι φανερό ότι τα αρχαία δράματα συχνά απαιτούν την παρουσία παιδιών, οπότε, δεδομένου του μεγέθους και της σημασίας αυτών των πλούσιων θεατρικών παραγωγών, δεν έχουμε λόγο να αμφιβάλλουμε ότι οι ρόλοι των παιδιών παίζονταν στο θέατρο από πραγματικά μικρά αγόρια. Τον Ευρυσάκη, επομένως, υποδύεται ένας μικρός Αθηναίος κάτω των δέκα ετών (δε θα μπορούσε να είναι μεγαλύτερος, μιας και η γέννηση του Ευρυσάκη τοποθετείται στο πλαίσιο της δεκαετούς πολιορκίας της Τροίας). Είναι ντυμένος πιθανότατα με έναν απλό *χιτωνίσκο*.

Ο Παιδαγωγός, από την άλλη πλευρά, είναι ένα πρόσωπο με στερεοτυπική εμφάνιση και ενδυμασία, όπως απεικονίζεται συχνά στην αγγειογραφία. Τόσο σε αθηναϊκά αγγεία του 5<sup>ου</sup> αι. όσο και σε αγγεία από την Κάτω Ιταλία του 5<sup>ου</sup> και 4<sup>ου</sup> αιώνα<sup>83</sup>, ο παιδαγωγός

---

<sup>82</sup> Sifakis 1979, 77.

<sup>83</sup> Γιορδαμνή 2022, 74-75.

αποτυπώνεται με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Είναι μεγάλος σε ηλικία, πράγμα που γίνεται φανερό από τα λευκά μαλλιά και τη λευκή γενειάδα του. Πάνω από τον *χιτωνίσκο* του, φοράει *χλαμύδα*. Η *χλαμύδα* ήταν ένα πανωφόρι που το φορούσαν αποκλειστικά οι άνδρες. Ένα κομμάτι μάλλινο ύφασμα τυλιγόταν γύρω από το σώμα και πιανόταν με μια καρφίτσα στον έναν ώμο. Δεν ήταν μακρύ, όπως το ιμάτιο, προσφέροντας έτσι μεγαλύτερη ελευθερία κινήσεων. Εκτός από τους παιδαγωγούς, το φορούσαν οι αγγελιαφόροι και γενικότερα οι ταξιδιώτες. Ο παιδαγωγός σε ορισμένες απεικονίσεις φέρει επίσης στο κεφάλι *πέτασο*, ένα είδος πλατύγυρου καπέλου που επίσης φοριόταν συχνά από τους αγγελιαφόρους και τους ταξιδιώτες. Τέλος, κρατάει οπωσδήποτε μια *βακτηρία*, καθιστώντας σαφές ότι πρόκειται για ένα ηλικιωμένο άτομο. Τα παραπάνω στοιχεία, επομένως, θα πρέπει να περιλάμβανε και το κοστούμι του Παιδαγωγού στην τραγωδία *Αίας*.

Στη συνέχεια του έργου εμφανίζεται ένας Άγγελος, ο οποίος επίσης είναι ντυμένος με στερεοτυπικό κοστούμι που μάλιστα μοιάζει αρκετά με αυτό του Παιδαγωγού: φοράει *χιτωνίσκο* και *χλαμύδα* και φέρει *πέτασο* στο κεφάλι. Πώς θα τους ξεχώριζαν οι θεατές; Υπάρχει μια σημαντική διαφορά ανάμεσα στα δύο στερεοτυπικά κοστούμια: αντί για *βακτηρία*, ο Άγγελος κρατάει το *κηρύκειο*, δηλαδή μια ράβδο γύρω από την οποία είναι τυλιγμένα δύο φίδια. Το *κηρύκειο* αποτελεί το σύμβολο του θεού Ερμή, του αγγελιαφόρου των θεών. Πρέπει επομένως να φανταστούμε ότι και οι θνητοί αγγελιαφόροι θα έμοιαζαν με την απεικόνιση του Ερμή στην εικόνα 9, χωρίς βέβαια τα φτερωτά σανδάλια.

Κρίσιμο ρόλο στην υπό εξέταση τραγωδία διαδραματίζει ο Τεύκρος, ο αδελφός του Αίαντα, για τον οποίο γίνεται επανειλημμένα στο κείμενο αναφορά στην ιδιότητά του ως τοξότη. Γι' αυτό και είναι απαραίτητο να φέρει στους ώμους του το τόξο του και τη φαρέτρα του με τα βέλη - με αυτόν τον τρόπο, μάλιστα, θα καταστεί και άμεσα αναγνωρίσιμος στους θεατές τη στιγμή που θα εμφανιστεί στον σκηνικό χώρο. Εκτός από τον εξοπλισμό του, ο Τεύκρος μάλλον θα είναι ντυμένος παρόμοια με τον Αίαντα, με *χιτωνίσκο* και *λινοθώρακα*. Τα χρώματα της ενδυμασίας του, βέβαια, θα πρέπει να είναι αρκετά διαφορετικά, για να ξεχωρίζει εύκολα από τον αδελφό του.

Προς το τέλος της τραγωδίας εισέρχονται στον σκηνικό χώρο οι δύο Ατρείδες, ο Μενέλαος και ο Αγαμέμνονας. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, το ένδυμα που συνήθως φορούν οι βασιλείς είναι ο ποδήρης χιτώνας. Κατά την ανασύνθεση του κοστούμιού του Οδυσσέα, προτιμήθηκε ο χιτωνίσκος ως πιο ταιριαστός στον ρόλο του στη συγκεκριμένη περίπτωση. Ωστόσο, ο Μενέλαος και ο Αγαμέμνονας παρουσιάζονται ιδιαίτερα μεγαλοπρεπείς, δεσποτικοί και αλαζόνες. Η βασιλική τους υπεροψία, επομένως, θα αποτυπωνόταν στην πολυτέλεια που είναι συνυφασμένη με τον ποδήρη χιτώνα. Οι χιτώνες και των δύο τους θα



ήταν πλούσια διακοσμημένοι με πολλαπλά μοτίβα και έντονα χρώματα, διαφορετικά για τον κάθε Ατρείδη ώστε να ξεχωρίζουν ο ένας από τον άλλο. Ενδεχομένως να φορούσαν και από ένα εξίσου *ποικιλτό* ιμάτιο. Ο Αγαμέμνονας, επίσης, ως βασιλεύς των βασιλέων, θα μπορούσε να δηλώνει την ανώτερη θέση του στην ιεραρχία φορώντας χρυσό στεφάνι και κρατώντας το σκήπτρο του. Επίσης, συνοδεύεται από δύο στρατοκήρυκες, οι οποίοι πιθανόν να είναι επίσης ντυμένοι με ποδήρεις χιτώνες και να κρατούν σάλπιγγες, ως δηλωτικό του αξιώματός τους.

Στις πρώτες δύο ενότητες της παρούσας μελέτης, επιχειρήθηκε η αναλυτική ανασύνθεση και οπτικοποίηση αφενός της διάταξης του σκηνικού χώρου του διονυσιακού θεάτρου κατά την περίοδο διδασκαλίας του *Αίαντα*, αφετέρου της μορφής που είχε την περίοδο αυτή η *σκευή* των υποκριτών και του χορού, δηλαδή τα προσωπεία και τα κοστούμια τους. Ένα μέρος της ανάλυσης αυτής βασίζεται αναγκαστικά σε υποθέσεις, μιας και τα αρχαιολογικά τεκμήρια σε πολλές περιπτώσεις δεν είναι διαθέσιμα. Ωστόσο, με τη βοήθεια των φιλολογικών μαρτυριών, των ανασκαφών, των απεικονίσεων στα αγγεία και κυρίως των ίδιων των δραματικών κειμένων, είναι κανείς σε θέση να κατανοήσει καλύτερα τις υλικές συνθήκες υπό τις οποίες λάμβανε χώρα η θεατρική πρακτική στα μισά του 5<sup>ου</sup> αι. π. Χ.. Η κατανόηση αυτή θα λειτουργήσει ως βάση για το επόμενο κεφάλαιο, στο οποίο θα γίνει διεξοδικά λόγος για τα σκηνικά ζητήματα που παρουσιάζει η σκηνοθεσία του *Αίαντα* και θα προταθούν απαντήσεις στα ποικίλα ερωτήματα που προκύπτουν κατά την προσπάθεια ανασύνθεσής της.

### 3. Σκηνικά ζητήματα στον *Αίαντα* του Σοφοκλή

#### 3.1. Εισαγωγικά

Η τραγωδία *Αίας* θεωρείται ένα από τα πρώιμα έργα του Σοφοκλή και χρονολογείται στα μέσα του 5<sup>ου</sup> αι. π.Χ.. Θέμα του έργου είναι το γνωστό από τον τρωικό κύκλο επεισόδιο της αυτοκτονίας του Σαλαμίνιου Αίαντα: μετά τον θάνατο του Αχιλλέα, ακολούθησε η κρίση των όπλων του μεγάλου ήρωα, δηλαδή η απόφαση για το ποιος από τους Αχαιούς πολεμιστές ήταν άξιος να τα κληρονομήσει. Οι Ατρείδες αποφάσισαν τα όπλα του Αχιλλέα να δοθούν στον Οδυσσέα. Ο Αίαντας, που ήταν ο δεύτερος καλύτερος πολεμιστής μετά τον Αχιλλέα, θεωρούσε ότι τα όπλα τού ανήκαν δικαιωματικά και έπρεπε να δοθούν στον ίδιο. Εξέλαβε, λοιπόν, την επιλογή του Οδυσσέα ως μεγάλη προσβολή προς το πρόσωπό του. Μη μπορώντας να αντέξει τη ντροπή, αυτοκτόνησε πέφτοντας πάνω στο σπαθί του.

Τη γνωστή αυτή σε όλους παράδοση έρχεται να αναδιηγηθεί ο Σοφοκλής περί τα 450 π.Χ. στο διονυσιακό θέατρο, όχι όμως χωρίς να προσθέσει τις καινοτομίες του στον μύθο: στο σοφόκλειο δράμα προστίθεται ένα ακόμα στοιχείο στην πορεία του ήρωα προς την αυτοκαταστροφή του<sup>84</sup>. Η πρώτη του κίνηση μετά την ατιμωτική συμπεριφορά που δέχτηκε δεν είναι η αυτοκτονία, αλλά η εκδίκηση. Σχεδιάζει να δολοφονήσει τους Ατρείδες, τον Οδυσσέα και τους υπόλοιπους Αχαιούς που τον περιφρόνησαν, αποκαθιστώντας έτσι την τιμή του. Όμως η Αθηνά, άλλοτε αφοσιωμένη προστάτιδά του, στήνει τώρα παγίδα στον Αίαντα όταν εκείνος επιχειρεί να θέσει σε εφαρμογή το σχέδιό του. Η θεά προκαλεί σύγχυση στο μυαλό του ήρωα, κάνοντάς τον να επιτεθεί στα κοπάδια των ζωντανών, νομίζοντας ότι πρόκειται για τους εχθρούς του. Ο Αίαντας συνέρχεται ύστερα από τη μανία του, συνειδητοποιεί τι έχει κάνει και τότε είναι που καταλαμβάνεται από αισθήματα ντροπής και ταπείνωσης. Είναι αυτή η τροπή των πραγμάτων που θα τον οδηγήσει τελικά στην αυτοκτονία.

Θα μπορούσε κανείς να ερμηνεύσει την καταστροφή του Αίαντα ως συνέπεια της αντικοινωνικής του συμπεριφοράς. Το σχέδιό του να εκδικηθεί τους εχθρούς του τον θέτει εκτός κοινωνικού συνόλου και αυτό ακριβώς θέλει να τιμωρήσει η Αθηνά μέσω του εξευτελισμού που του προκαλεί. Σύμφωνα με αυτήν την ερμηνεία, ο Αίαντας λειτουργεί ως σύμβολο για τη μυθική εποχή των μοναχικών ηρώων, που φρόντιζαν ο καθένας για την προσωπική του τιμή και δόξα, χωρίς να λαμβάνουν υπόψη τους το σύνολο - ανάλογα φέρεται και ο Αχιλλέας στην *Ιλιάδα*, αρνούμενος να επιστρέψει στη μάχη και να στηρίξει τους συμπολεμιστές του μέχρι να αποκατασταθεί η προσβολή της τιμής του από τον Αγαμέμνονα.

---

<sup>84</sup> Heath & Okell 2007, 366.

Στο πλαίσιο της συγκεκριμένης τραγωδίας, επομένως, συντελείται η μετάβαση από την εποχή του ήρωα-ατόμου στην εποχή του κοινωνικού συνόλου, της αλληλεγγύης, της προάσπισης του κοινού καλού. Ο Αίαντας αδυνατεί να προσαρμοστεί σε αυτά τα νέα δεδομένα και αυτός ακριβώς είναι ο λόγος που οδηγείται από μόνος του αναπόφευκτα στην καταστροφή. Δε θα ήταν υπερβολή να ισχυριστεί κανείς ότι μέσα από την πλοκή της τραγωδίας αναδεικνύεται η σημασία της αθηναϊκής δημοκρατίας του 5<sup>ου</sup> αιώνα, που ως βασική της αρχή έχει την πρόταξη του συλλογικού συμφέροντος έναντι του ατομικού.

Πώς ερμήνευαν οι αρχαίοι Έλληνες την αυτοκτονία; Συμμερίζονταν τη χριστιανική οπτική που την καταδικάζει αυστηρότερα από ό,τι την απλή ανθρωποκτονία, ορίζοντας ότι για τους αυτόχειρες δεν υπάρχει συγχώρεση και δεν επιτρέπεται να τελεστεί η εξόδιος ακολουθία και ο εκκλησιαστικός ενταφιασμός; Εξετάζοντας αρχαίες μαρτυρίες (επιγραφές, δικανικούς λόγους, φιλοσοφικά και δραματικά κείμενα), η Garrison<sup>85</sup> παρατηρεί ότι δεν κατηγορείται το θύμα της αυτοκτονίας για την αφαίρεση της ζωής του, αλλά το άψυχο αντικείμενο που χρησιμοποιήθηκε για την εκτέλεση της πράξης. Αυτό είναι που φέρει το μίasma και πρέπει να καταστραφεί ως υπεύθυνο για τον θάνατο. Το ίδιο επισημαίνει και ο Naiden<sup>86</sup>, υποστηρίζοντας ότι το άτομο ήταν αθώο και το όργανο της αυτοκτονίας ήταν ένοχο: σε περίπτωση φόνου, ο δολοφόνος έπρεπε είτε να συγχωρεθεί, είτε να δικαστεί και να εξοριστεί, προκειμένου να απομακρυνθεί το μίasma από την πόλη. Σε περίπτωση αυτοκτονίας, όμως, δεν υπήρχε κανείς για να συγχωρεθεί, να δικαστεί ή να εξοριστεί. Δεν υπήρχε έγκλημα. Υπήρχε μόνο το μίasma του θανάτου, όπως θα υπήρχε και σε έναν θάνατο από φυσικά αίτια.

Εξάλλου, δε φαίνεται να ήταν καθορισμένη κάποια ιδιαίτερη τιμωρία για τους αυτόχειρες. Τα θύματα αυτοκτονίας δέχονταν κανονική ταφή (π.χ. Ισοκράτης, Θεμιστοκλής)<sup>87</sup>, πράγμα που αντανακλάται και στην τελευταία σκηνή της τραγωδίας *Αίας*: η ταφή του ήρωα που περιγράφεται δεν έχει καμία αναφορά στο γεγονός ότι ο θάνατός του επήλθε με αυτοκτονία και όχι με κάποιον άλλο τρόπο - πρόκειται για μια κανονική ταφή<sup>88</sup>. Επομένως, όπως παρατηρεί και ο Hiscock<sup>89</sup>, στην αρχαία Αθήνα του 5<sup>ου</sup> αιώνα, η αυτοκτονία δεν αποτελούσε μια διακριτή κατηγορία και δεν ήταν κατανοητή ως το αποτέλεσμα της αυτόνομης ενέργειας του υποκειμένου. Δεν ήταν, δηλαδή, μια ελεύθερη πράξη που την επέλεγε συνειδητά

---

<sup>85</sup> Garrison 1991, 5.

<sup>86</sup> Naiden 2015, 85-86.

<sup>87</sup> Naiden 2015, 87.

<sup>88</sup> Garrison 1991, 24.

<sup>89</sup> Hiscock 2018, 27.

το άτομο, αλλά μάλλον ένας θάνατος που ερχόταν ως αποτέλεσμα των συνθηκών ή των εξωτερικών πιέσεων.

Περίπου έναν αιώνα αργότερα από την εποχή που ο Σοφοκλής γράφει τον *Αίαντα*, ο Πλάτων στους *Νόμους* του (Πλάτ. *Νόμ.* 9.873c) θα κάνει για πρώτη φορά λόγο για την ευθύνη του αυτόχειρα, διακρίνοντας την αυτοκτονία σε τρεις περιπτώσεις:

- α. Αυτοκτονία επιβεβλημένη από το δικαστήριο (όπως ήταν ο θάνατος του Σωκράτη). Στην περίπτωση αυτή, υπεύθυνη για τον θάνατο είναι η κοινότητα, η οποία δρα σύμφωνα με τους νόμους.
- β. Αυτοκτονία επιβεβλημένη από τις εξωτερικές συνθήκες. Σε αυτήν την περίπτωση, υπεύθυνη είναι η μοίρα, η οποία δρα με βάση τις θεϊκές επιταγές.
- γ. Αυτοκτονία εξαιτίας της δειλίας του ατόμου. Σε αυτήν την περίπτωση είναι υπεύθυνο το ίδιο το θύμα, που ενεργεί άδικα.

Για πρώτη φορά εδώ παρουσιάζεται η ιδέα ότι μπορεί το ίδιο το θύμα να φέρει κάποια ευθύνη για την αυτοκτονία του, και πάλι όμως αυτό ισχύει μόνο σε ορισμένες περιπτώσεις. Κατά την περίοδο της διδασκαλίας του *Αίαντα*, ωστόσο, στα μέσα του 5<sup>ου</sup> αιώνα, η ιδέα αυτή δεν είχε ακόμα διατυπωθεί και δε φαίνεται να βρίσκει εφαρμογή στην αυτοκτονία του ήρωα. Εξάλλου, αν επιχειρήσουμε να την εντάξουμε σε μία από τις κατηγορίες που αναφέρει ο Πλάτωνας, αυτή θα ήταν μάλλον η δεύτερη κατηγορία, δηλαδή η αυτοκτονία που επιβάλλεται από τις εξωτερικές συνθήκες. Ο Αίαντας πιστεύει ότι η αυτοκτονία του θα του επιτρέψει να αποφύγει τον χλευασμό, να συμφιλιωθεί με τους θεούς, να δείξει στον πατέρα του ότι δεν είναι δειλός, να ξεπεράσει την ντροπή και να διατηρήσει την τιμή του<sup>90</sup>. Δεν είναι, επομένως, η δειλία που τον οδηγεί στην αυτοχειρία, αλλά η επιθυμία για επανάκτηση της τιμής. Είναι μια έντιμη αυτοκτονία, αποδεκτή και ίσως αξιέπαινη.

Είναι χρήσιμο να παραθέσουμε εδώ μία σύνοψη των γεγονότων του έργου, ώστε να λειτουργήσει σαν οδηγός στην εξέταση των σκηνικών ζητημάτων που θα ακολουθήσει παρακάτω. Η δράση της τραγωδίας ξεκινά *in medias res*, ενώ ο Αίαντας βρίσκεται στο αποκορύφωμα της μανίας του. Ο Οδυσσεύς έχει αντιληφθεί πως κάτι έχει συμβεί στα κοπάδια των ζωντανών και, ακολουθώντας τα ματωμένα ίχνη του Αίαντα, φτάνει στο κατάλυμα του Σαλαμίνιου ήρωα, στην άκρη του ελληνικού στρατοπέδου. Εκεί τον περιμένει η θεά Αθηνά· γεμάτη περηφάνια για το έργο της, με μια δόση σαδισμού, του παρουσιάζει τον Αίαντα τη

---

<sup>90</sup> Garrison 1991, 22.

στιγμή της παραφροσύνης του. Του εξηγεί τι ακριβώς έχει συμβεί και τον προσκαλεί να γίνει αυτόπτης μάρτυρας στο φρικιαστικό θέαμα.

Στη συνέχεια αποχωρούν και οι δύο, για να εισέλθει έπειτα στην ορχήστρα ο χορός των Σαλαμινίων ναυτών και να συναντήσει την Τέκμησσα, την παλλακίδα του Αίαντα, που προβάλλει στο κατώφλι της καλύβας. Ο χορός και η Τέκμησσα συζητούν για τη συμφορά που έχει βρει τον Αίαντα, όταν ξαφνικά τους διακόπτουν οι απελπισμένες κραυγές του ήρωα από το εσωτερικό της σκηνής. Ο Αίαντας αντιλαμβάνεται τι έχει κάνει και, κατακλυσμένος από ντροπή, αποφασίζει να αυτοκτονήσει. Η Τέκμησσα τον παρακαλεί να μην αφήσει την ίδια και τον γιο τους, τον Ευρυσάκη, απροστάτευτους. Ο Αίαντας δίνει στον γιο του την ασπίδα του και αφήνει το σπίτι, λέγοντας τάχα ότι βγαίνει για να καθαριστεί και να θάψει το ξίφος του.

Αμέσως μετά την αναχώρησή του, εμφανίζεται ο Τεύκρος, ο ετεροθαλής αδελφός του Αίαντα. Ο Τεύκρος έχει μάθει από τον μάντη Κάλχα ότι ο Αίαντας δεν πρέπει να βγει από τη σκηνή του μέχρι το τέλος της ημέρας, αλλιώς θα πεθάνει. Η Τέκμησσα και οι στρατιώτες προσπαθούν να βρουν τον Αίαντα, αλλά είναι πολύ αργά. Ο Αίαντας έχει αποσυρθεί σε μια ερημική παραλία για να αυτοκτονήσει, στερεώνοντας το σπαθί του στο έδαφος και πέφτοντας επάνω του.

Η Τέκμησσα είναι η πρώτη που ανακαλύπτει το πτώμα του Αίαντα. Στη συνέχεια έρχεται ο Τεύκρος και διατάζει να φέρουν τον γιο του Αίαντα, προκειμένου να παραμείνει ασφαλής μακριά από τους εχθρούς. Ο Μενέλαος εμφανίζεται και διατάζει να μην μετακινηθεί το πτώμα.

Στο τελευταίο μέρος του έργου, διαδραματίζεται μια έντονη διαμάχη σχετικά με την τύχη του πτώματος του Αίαντα. Οι δύο βασιλιάδες, Αγαμέμνονας και Μενέλαος, θέλουν να αφήσουν το πτώμα άταφο, ενώ ο Τεύκρος θέλει να τον θάψει. Ο Οδυσσέας έρχεται και πείθει τους Ατρείδες να επιτρέψουν στον Τεύκρο να αποδώσει τις προβλεπόμενες νεκρικές τιμές στον αδερφό του. Ο Οδυσσέας επισημαίνει ότι ακόμη και οι εχθροί αξίζουν σεβασμό στον θάνατο. Το έργο τελειώνει με τον Τεύκρο να οργανώνει την ταφή.

Η τραγωδία *Αίας* έχει αποτελέσει ανά τα χρόνια ένα άλυτο σκηνοθετικό πρόβλημα για τους μελετητές. Είναι πολλά τα ζητήματα που παρουσιάζονται, όταν προσπαθεί κανείς να ανασυνθέσει βήμα προς βήμα την πρωτότυπη σκηνοθεσία του *Αίαντα*. Ποια είναι η μορφή του σκηνικού οικοδομήματος; Χρειάζεται μία σκηνική θύρα για τη σκηνοθεσία του έργου ή περισσότερες; Χρησιμοποιήθηκε το *έκκύκλημα* για την παρουσίαση ορισμένων σκηνών που υποτίθεται ότι λαμβάνουν χώρα στο εσωτερικό του σκηνικού οικοδομήματος και, αν ναι, πώς ακριβώς έμοιαζε η χρήση του; Τι σηματοδοτεί η *μετάστασις* του χορού, δηλαδή η αποχώρησή

του από την ορχήστρα, στα μισά του έργου; Έχουμε αλλαγή δραματικού χώρου; Πώς κατάφερε ο υποκριτής που υποδυόταν τον Αίαντα να υποδυθεί στη συνέχεια και τον Τεύκρο, όταν το πτώμα του Αίαντα εξακολουθούσε να παραμένει ορατό επί σκηνής;

Όλα τα παραπάνω δευτερεύοντα ερωτήματα περιστρέφονται γύρω από ένα βασικό και αναπάντητο ερώτημα που δεσπόζει στη μελέτη της σκηνοθεσίας του *Αίαντα*: πώς σκηνοθέτησε ο Σοφοκλής την αυτοκτονία; Παρουσίασε τον ήρωα να πέφτει πάνω στο σπαθί του μπροστά στα μάτια των θεατών, παραβιάζοντας τη σύμβαση που όριζε ότι απαγορευόταν να απεικονίζονται βίαιες πράξεις στον σκηνικό χώρο και σπάζοντας το όριο ανάμεσα στη ζωή και τον θάνατο που αντιπροσώπευε η θύρα του σκηνικού οικοδομήματος; Ή μήπως εφηύρε κάποιο σκηνοθετικό τέχνασμα, προκειμένου να αποκρύψει την ίδια την πράξη της αυτοκτονίας από τους θεατές, ενώ είναι φανερό από το κείμενο πως τα όσα διαδραματίζονται αμέσως πριν και αμέσως μετά λαμβάνουν χώρα σε κοινή θέα;

Προκειμένου να διατυπωθούν κάποιες προτάσεις σχετικά με τα παραπάνω ερωτήματα, η παρούσα έρευνα έχει βασιστεί σε ένα εύρος βιβλιογραφικών πηγών. Τα κυριότερα σημεία που θα παρουσιαστούν στη συνέχεια έχουν προέλθει από μελέτες των Blume, Gardiner, Most, Heath & Okell, Λιαπή, Γκαστή, Mastronarde, Pucci, καθώς και από τα ερμηνευτικά σχόλια της έκδοσης του Π. Λορεντζάτου που χρησιμοποιήθηκε για τις ανάγκες της έρευνας. Οι θεωρίες των παραπάνω μελετητών έχουν προσεγγιστεί κριτικά αφενός με βάση τα όσα αναφέρθηκαν σε προηγούμενα κεφάλαια για τις υλικότεχνικές συνθήκες που επικρατούσαν στις αθηναϊκές θεατρικές παραγωγές του 5<sup>ου</sup> αι. π. Χ., αφετέρου λαμβάνοντας υπόψη μια πληθώρα άρθρων και μελετών που ασχολούνται με τις λεπτομέρειες της διδασκαλίας του αρχαίου δράματος.

### 3.2. Η εμφάνιση της Αθηνάς

Η παράσταση αρχίζει με μια εκτενή (στ. 5 *πάλαι*) σιωπηλή σκηνή, κατά την οποία ο Οδυσσεάς εισέρχεται από την αριστερή πάροδο και εξετάζει προσεκτικά το έδαφος σαν να ακολουθεί ίχνη, τα οποία τον φέρνουν έξω από την κεντρική θύρα του σκηνικού οικοδομήματος που συμβολίζει τη στρατιωτική σκηνή του Αίαντα. Καθ' όλη τη διάρκεια της σκηνής αυτής, η Αθηνά τον παρακολουθεί χωρίς εκείνος να την αντιλαμβάνεται. Από τα λόγια της θεάς (στ. 6 *ΐχνη τὰ κείνου νεοχάραχθ'*) θα μάθουμε αργότερα πως αυτό που εξετάζει ο Οδυσσεάς είναι οι ματωμένες πατημασιές του Αίαντα.

Σε ποιο σημείο του σκηνικού χώρου κάνει την εμφάνισή της η Αθηνά; Θα μπορούσε να εμφανίζεται στο επίπεδο της ορχήστρας, όπως υποστηρίζει ο Λορεντζάτος στον σχολιασμό

του<sup>91</sup>; Εκ πρώτης όψεως, κάτι τέτοιο δε φαίνεται πολύ πιθανό, καθώς είναι φανερό από το κείμενο πως ο Οδυσσέας δεν μπορεί να την δει. Όπως επισημαίνει ο Mastronarde<sup>92</sup>, ο Οδυσσέας αναγνωρίζει τη θεά από τη φωνή της: στον στ. 14 την χαιρετίζει ως *φθέγγμ' Ἀθάνας*, δηλαδή «φωνή της Αθηνάς» και στον στ. 15 μαθαίνουμε ότι η Αθηνά τού είναι *ἄποπτος*. Επομένως, είναι σαφές ότι ο Οδυσσέας μόνο ακούει την Αθηνά και δεν τη βλέπει καθόλου. Φαίνεται αρκετά λογική η εκδοχή της εμφάνισής της ψηλά, στην οροφή του σκηνικού οικοδομήματος, στο λεγόμενο *θεολογεῖον*. Ο Blume<sup>93</sup> συμβιβάζει τις δύο ιδέες, προτείνοντας ότι η Αθηνά βρίσκεται αρχικά στο *θεολογεῖον*, κατεβαίνει όμως στη συνέχεια στο επίπεδο της ορχήστρας για να συνομιλήσει με τον Οδυσσέα. Είναι κάτι τέτοιο πραγματικά απαραίτητο;

Στο σχετικό άρθρο του<sup>94</sup>, ο Pucci παρατηρεί ότι στο έπος η Αθηνά δε συνηθίζει να παρουσιάζεται στον Οδυσσέα με την πραγματική της μορφή, αλλά είτε παίρνει κάποια ανθρώπινη μορφή (π.χ. στο 2.282 της *Ιλιάδας* εμφανίζεται ως κήρυκας δίπλα στον Οδυσσέα) είτε παραμένει αόρατη, επιτρέποντας στον ήρωα να ακούσει μόνο τη φωνή της (στο 10.512 της *Ιλιάδας* ο Οδυσσέας ακούει τη φωνή της κατά τη διάρκεια της μάχης).

Ο Οδυσσέας της *Ιλιάδας*, επομένως, δε βλέπει την Αθηνά με την πραγματική της μορφή, αλλά πολλές φορές η θεά τον καθοδηγεί μόνο με τη φωνή της. Μάλιστα, στους στ. 14-17 του *Αΐαντα* κάνει εκτενή αναφορά στο γεγονός ότι την αναγνωρίζει μόνο από τη φωνή της, παρόλο που βρίσκεται μακριά από τα μάτια του, και μάλιστα παρομοιάζει τον ήχο της φωνής της με τυρρηνική σάλπιγγα. Γιατί όμως δεν βλέπει τη θεά; Επειδή εκείνη στέκεται πάνω στο *θεολογεῖον* ή επειδή, κατά την προσφιλή της συνήθεια από το έπος, του είναι αόρατη; Ο Pucci<sup>95</sup> θεωρεί πιο πιθανή τη δεύτερη απάντηση και μάλιστα ερμηνεύει το επίθετο *εὔμαθές* στον στ. 15 ως ένα «κλείσιμο του ματιού», μια διακειμενική αναφορά στην *Ιλιάδα*. Αλλά και στη συνέχεια, στους στ. 89-90, η Αθηνά καλεί τον Αΐαντα να βγει από τη σκηνή του και δεν έχουμε καμία ένδειξη ότι εκείνος τη βλέπει, παρά μόνο ότι την ακούει.

Επομένως, στη συγκεκριμένη σκηνή υπάρχει ένας υποκριτής που αφενός είναι ορατός στο κοινό, αφετέρου αντιμετωπίζεται από τους υπόλοιπους υποκριτές ως αόρατος. Θα ήταν απόλυτα ταιριαστό κάτι τέτοιο σε μια τραγωδία όπως ο *Αΐας*, στην οποία ο ποιητής ενδιαφέρεται πολύ για την έννοια της όρασης και, ειδικά στον πρόλογο, χρησιμοποιεί επανειλημμένα όρους που σχετίζονται με την όραση και την πρόσληψη της πραγματικότητας (στ. 1 *δέδορκά σε*, στ. 3 *ὄρῶ*, στ. 6 *ὄπως ἴδης*, στ. 11 *παπταίνειν*, στ. 13 *ὡς παρ' εἰδνίας*

---

<sup>91</sup> Λορεντζάτος 1932, 45.

<sup>92</sup> Mastronarde 1990, 274-275.

<sup>93</sup> Blume 2004, 114.

<sup>94</sup> Pucci 1994, 15-22.

<sup>95</sup> Pucci 1994, 19.

μάθης)<sup>96</sup>. Μάλιστα, υπάρχει και ένα επίπεδο μεταθεατρικότητας στη συγκεκριμένη σκηνή: όταν η Αθηνά καλεί τον Οδυσσέα να παρακολουθήσει αθέατος τη μανία του Αίαντα, παραπέμπει στους θεατές που με τον ίδιο τρόπο παρακολουθούν το δράμα<sup>97</sup>.

Θα μπορούσε η Αθηνά να εμφανίζεται στην οροφή του σκηνικού οικοδομήματος, τονίζοντας έτσι το γεγονός ότι είναι αόρατη και δίνοντας έμφαση στον διαχωρισμό μεταξύ ανθρώπινης και θείας σφαίρας. Θα ήταν όμως εξίσου δυνατό να παρουσιάζεται στο επίπεδο της ορχήστρας, εφόσον οι υπόλοιποι υποκριτές καθιστούσαν ξεκάθαρο με τη γλώσσα του σώματός τους ότι δεν μπορούν να τη δουν. Συνεπώς, δεν έχει σημασία πού ακριβώς εμφανίζεται η Αθηνά, γιατί οι άλλοι χαρακτήρες την αντιμετωπίζουν σαν να είναι αόρατη. Για τις ανάγκες της ανασύνθεσης που επιχειρείται στην παρούσα εργασία, μπορεί ενδεικτικά να τοποθετηθεί στο *θεολογείον*.

Ο Οδυσσέας, λοιπόν, στέκεται έξω από την κεντρική σκηνική θύρα και συζητά με την Αθηνά, η οποία του αποκαλύπτει πως εκείνη οδήγησε τον Αίαντα στη μανία και τον έστρεψε ενάντια στα κοπάδια των ζωντανών, αντί για τους Ατρείδες και τον ίδιο τον Οδυσσέα. Στον στ. 71-73, η θεά καλεί τον Αίαντα να βγει έξω από τη σκηνή του:

*οὔτος, σὲ τὸν τὰς αἰχμαλωτίδας χέρας  
δεσμοῖς ἀπευθύνοντα προσμολεῖν καλῶ·  
Αἴαντα φωνῶ· στείχε δωμάτων πάρος.*

—Εσένα, εσένα προσκαλώ, που με σχοινιά πιστάγκωνα  
των αιχμαλώτων έδεσες τα χέρια· με τ' όνομά σου,  
Αίαντα, σε προσφωνώ να 'ρθεις· βγες έξω  
από το στέκι σου, μπροστά προχώρησε.  
- Μετάφραση Δ. Ν. Μαρωνίτη

Παρά τους δισταγμούς του Οδυσσέα, τον καλεί ξανά και ξανά, μέχρι που ο Αίαντας ανοίγει τη θύρα στον στ. 91 και εμφανίζεται στο άνοιγμα με το μαστίγιο στο χέρι και αιματοβαμμένος. Στον στ. 117 εισέρχεται ξανά στη σκηνή του και κλείνει τη θύρα. Ο Πρόλογος τελειώνει στον στ. 133, με την Αθηνά και τον Οδυσσέα να αποχωρούν από τον σκηνικό χώρο: ο Οδυσσέας σίγουρα αποχωρεί από την αριστερή πάροδο, ενώ η Αθηνά ίσως

---

<sup>96</sup> Γκαστή 1998, 167-168.

<sup>97</sup> Γκαστή 1998, 181-182.



να κατεβαίνει από την κλίμακα στον οπίσθιο τοίχο του σκηνικού οικοδομήματος, αν δεχτούμε ότι βρίσκεται στην οροφή.

Στον στ. 134, εισέρχεται ο δεκαπενταμελής χορός των Σαλαμινίων ναυτών από το στρατόπεδο, δηλαδή από την αριστερή πάροδο, έχοντας ακούσει τις φήμες για σφαγή των ζωντανών από τον Αίαντα και ζητώντας να μάθουν τι πραγματικά έχει συμβεί. Πιθανόν να είναι παραταγμένοι σε τρεις στοίχους που αποτελούνται ο καθένας από πέντε χορευτές και να προχωρούν με τον ρυθμό των αναπαιστών που απαγγέλλει ο κορυφαίος. Στον στ. 171 στέκονται μπροστά από τη σκηνή του Αίαντα, περιμένοντας να τον δουν να βγαίνει. Αφού δεν παίρνουν απάντηση, όμως, αρχίζουν να τραγουδούν το δεύτερο μέρος της Παρόδου μέχρι τον στ. 200, οπότε και τους διακόπτει η εμφάνιση της Τέκμησας.

Στον στ. 201, λοιπόν, ανοίγει η κεντρική σκηνική θύρα και παρουσιάζεται η Τέκμησσα, με την ξενική ενδυμασία της όπως περιγράφηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο και το ιμάτιο να σκεπάζει το κεφάλι της. Απευθύνει τον λόγο στον χορό και μέχρι τον στ. 220 συζητούν ανταλλάσσοντας πληροφορίες: ο χορός ενημερώνει την Τέκμησσα ότι τα κοπάδια του ελληνικού στρατού έχουν σφαχτεί, ενώ η Τέκμησσα τούς διηγείται τα όσα έπραξε μέσα στην τρέλα του ο Αίαντας. Στον στ. 221 ξεκινά ο πρώτος κομμός της τραγωδίας, ένα *ἀμοιβαῖον ἄσμα* όπως το ονομάζει ο Αριστοτέλης, δηλαδή ένας κοινός θρήνος ανάμεσα στον χορό και στους υποκριτές (*ἀπό σκηνῆς*). Ο κομμός, ένα έντονο θρηνητικό άσμα που συνοδεύεται από εξίσου έντονες χορογραφημένες κινήσεις, διαρκεί μέχρι τον στ. 262.

### 3.3. Χρήση του *ἐκκυκλήματος*

Αφού η Τέκμησσα εξηγήσει αναλυτικά στους ναύτες τα φοβερά γεγονότα, τους ζητάει στον στ. 329 (*ἀρήζατ' εἰσελθόντες*) να μπουν μέσα στη σκηνή του Αίαντα, για να του συμπαρασταθούν. Κάτι τέτοιο, φυσικά, δεν είναι δυνατό με την κυριολεκτική του έννοια. Η φράση αυτή σηματοδοτεί ότι πρόκειται να χρησιμοποιηθεί το *ἐκκύκλημα*, για να μπορέσει πράγματι το κοινό να εισέλθει στη σκηνή και να δει με τα μάτια του αυτό που άκουσε μέχρι τώρα να περιγράφεται. Οι περισσότεροι μελετητές συγκλίνουν στην αποδοχή της χρήσης του *ἐκκυκλήματος* για τη συγκεκριμένη σκηνή<sup>98</sup>.

Σε προηγούμενη ενότητα, έγινε εκτενής αναφορά στην πιθανή μορφή του *ἐκκυκλήματος*. Στο σημείο αυτό, θα προσεγγίσουμε ερμηνευτικά τη δραματική λειτουργία του συγκεκριμένου μηχανήματος. Τα όσα διαδραματίζονται πάνω στο *ἐκκύκλημα* είναι τελικά εσωτερικός ή εξωτερικός δραματικός χώρος;

<sup>98</sup> Βλ. ενδεικτικά Blume 2004, 114· Liapis 215, 126-127· Γκαστή 1998, 193.

Ο χορός (και μαζί του το κοινό) ακούει τις κραυγές του Αίαντα χωρίς ακόμα να τον βλέπει στους στ. 333, 336, 339, 342-343. Η αγωνία εντείνεται όλο και περισσότερο, μέχρι που στον στ. 346 τα λόγια της Τέκμησας (*ίδού, διοίγω· προσβλέπειν δ' ἔξεστί σοι*) υποδεικνύουν ότι ο υποκριτής ανοίγει την κεντρική σκηνική θύρα και το *ἐκκύκλημα* εμφανίζεται μέσα από το σκηνικό οικοδόμημα. Επάνω στην τροχήλατη εξέδρα κείτονται βαμμένα με ψεύτικο αίμα τα πτώματα των σφαγμένων ζωντανών, που πιθανόν να ήταν στην πραγματικότητα υφασμάτινες κούκλες, και ίσως ένα από αυτά -το κριάρι- να είναι δεμένο σε έναν ξύλινο στύλο, όπως περιέγραψε νωρίτερα η Τέκμησσα στον στ. 240. Ανάμεσά τους είναι σωριασμένος ο Αίαντας, βαμμένος κι αυτός με «αίμα» και κρατώντας το σπαθί του, το όργανο της σφαγής (βλ. Εικόνα 15).

Το *ἐκκύκλημα*, επομένως, παρουσιάζει μια εικόνα από τον εσωτερικό χώρο. Στην πορεία, όμως, ο εσωτερικός αυτός χώρος απορροφάται από τον πραγματικό εξωτερικό χώρο όπου βρίσκεται το θεατρικό μηχανήμα<sup>99</sup>. Αυτή η μετάβαση έχει γίνει συνειδητά από τον Σοφοκλή, όπως φαίνεται από το κείμενο: στους στ. 578-581 ο Αίαντας εφιστά την προσοχή σε αυτή την ιδιαίτερη δραματική σύμβαση (*ἐπισκίηους γόους, δῶμα πάκτου, πύκαζε θᾶσσον*). Ο ήρωας δίνει την εντύπωση ότι καταλαβαίνει πως βρίσκεται πάνω σε *ἐκκύκλημα* και γνωρίζει πώς λειτουργεί το συγκεκριμένο θεατρικό μηχανήμα - ζητάει, λοιπόν, να το τραβήξουν ξανά μέσα στο σκηνικό οικοδόμημα, ώστε να αποσυρθεί από τα βλέμματα του έξω κόσμου.

Το στοιχείο αυτό, κατά τον Λιαπή<sup>100</sup>, εντάσσεται σε μια ευρύτερη τάση της συγκεκριμένης τραγωδίας να δανείζεται δραματικές συμβάσεις από την κωμωδία. Ήδη από την αρχή του έργου έχουμε μια σκηνή (στ. 66-117) που είναι έντονα μη τραγική: η Αθηνά φωνάζει τον Αίαντα να βγει και ο Οδυσσέας κρυφοκοιτάζει από τη θύρα, όπως θα περιμέναμε να δούμε σε μια κωμωδία. Αντίστοιχα παράλληλα εντοπίζουμε σε σκηνές ante portas διαφόρων κωμωδιών<sup>101</sup>, όπως για παράδειγμα στη σκηνή με τον Στρεψιάδη στις *Νεφέλες* που καλεί τον μαθητή να ανοίξει τη θύρα του *φροντιστηρίου* (στ. 131-133):

*ΣΤΡ. ἰτητέον. τί ταῦτ' ἔχων στραγγεύομαι,*

*ἀλλ' οὐχὶ κόπτω τὴν θύραν; παῖ, παιδίον.*

*ΜΑΘ. βάλλ' ἐς κόρακας· τίς ἐσθ' ὁ κόψας τὴν θύραν;*

---

<sup>99</sup> Liapis 2015, 126-127.

<sup>100</sup> Liapis 2015, 122.

<sup>101</sup> Για το παραδοσιακό μοτίβο των σκηνών ante portas στις κωμωδίες του Αριστοφάνη, βλ. αναλυτικά Στεφανής, Ι.Ε. 1980. *Ο δούλος στις κωμωδίες του Αριστοφάνη. Ο ρόλος του και η μορφή του*, διδ. διατρ. Παν/μίου Θεσσαλονίκης, 83 κ.εξ..

ΣΤΡ. Πρέπει να πάω. Γιατί έτσι να διστάζω  
και δε χτυπάω την πόρτα;  
Εε! Πορτιέρη!  
ΜΑΘ. Αι στην οργή! Ποιός χτύπησε την πόρτα;

- Μετάφραση Θρ. Σταύρου

Σε μια αντίστοιχη σκηνή πρωταγωνιστούν ο Πισθέταιρος και ο Ευελπίδης στους *Όρνιθες* (στ. 54-61), όταν χτυπούν τη θύρα του Τσαλαπετεινού και τους ανοίγει ο υπηρέτης του:

*ΠΙ. ἀλλ' οἴσθ' ὃ δρᾶσον; τῷ σκέλει θένε τὴν πέτραν.  
ΕΥ. σὺ δὲ τῇ κεφαλῇ γ', ἴν' ἧ̃ διπλάσιος ὁ ψόφος.  
ΠΙ. σὺ δ' οὖν λίθω κόπον λαβών. ΕΥ. πάνυ γ', εἰ δοκεῖ.  
παῖ παῖ. ΠΙ. τί λέγεις, οὔτος; τὸν ἔποπα παῖ καλεῖς;  
οὐκ ἀντὶ τοῦ παιδός σ' ἐχρῆν ἔποποῖ καλεῖν;  
ΕΥ. ἔποποῖ. πῶσαις τοί με κόπτειν αὔθις αὔ.  
ἐποποῖ. ΘΕΡΑΠΩΝ ΕΠΟΠΟΣ. τίνες οὔτοι; τίς ὁ βοῶν τὸν δεσπότην;  
ΠΙ. Ἀπολλὸν ἀποτρόπαιε, τοῦ χασμήματος.*

ΠΙΣ. Ξέρεις; Βάρα το βράχο με το πόδι.  
ΕΥΕ. Με το... κεφάλι εσύ, να γίνει ο κρότος  
διπλός. ΠΙΣ. Μια πέτρα πιάσε καν και χτύπα.  
ΕΥΕ. Όπως σ' αρέσει.  
Που, που, που. ΠΙΣ. Έτσι, γεια σου  
τον τσαλαπετεινό τον λεν και πούπο  
καλό είναι το πουπού. ΕΥΕ. Ξαναχτυπάω.  
Πουπουπουπού· βρε, πού είστε, πού είστε, πού είστε;  
ΥΠ. Ποιοί να 'ναι; Ποιός φωνάζει τον αφέντη;  
ΠΙΣ. Θεούλη μου! Μωρέ για κοίτα στόμα!

- Μετάφραση Θρ. Σταύρου

Παρόμοια είναι και η σκηνή με τον Διόνυσο στους *Βατράχους*, όπου καλεί τον Ηρακλή να βγει στην πόρτα του, ενώ ο Ξανθίας κρυφοκοιτάζει (στ. 35-41):

*HP. τίς τὴν θύραν ἐπάταξεν; ὡς κενταυρικῶς  
ἐνήλαθ' ὄστις. εἶπέ μοι, τουτὶ τί ἦν;  
ΔΙ. ὁ παῖς. ΞΑ. τί ἐστίν; ΔΙ. οὐκ ἐνεθυμήθης; ΞΑ. τὸ τί;  
ΔΙ. ὡς σφόδρα μ' ἔδεισε. ΞΑ. νῆ Δία, μὴ μαίνοιό γε.*

HP. Ποιός είναι; Ποιός μου χτύπησε την πόρτα  
σαν Κένταυρος;

Βρε, τί 'ναι τούτο; Μίλα.

ΔΙΟ. Ξανθία. ΞΑΝ. Τί τρέχει; ΔΙΟ. Πρόσεξε; ΞΑΝ. Τί πράμα;

ΔΙΟ. Με φοβήθηκε. ΞΑΝ. Ναι, μη... σου 'χει στρίψει.

- Μετάφραση Θρ. Σταύρου

Όπως επισημαίνει και ο Blume<sup>102</sup>, το να συνομιλούν δύο άτομα για ένα τρίτο ενώπιόν του, ενώ εκείνο δεν ακούει (όπως κάνουν παραπάνω ο Διόνυσος με τον Ξανθία ενώπιον του Ηρακλή), παραπέμπει σε κωμικές σκηνές.

Αντίστοιχα και στη συγκεκριμένη σκηνή έχουμε μια παρέκκλιση από την τραγική σύμβαση που θέλει τη σκηνική θύρα να ανοίγει από μόνη της για την εμφάνιση του *έκκυκλήματος*. Εδώ είναι η ίδια η Τέκμησσα που ανοίγει την πόρτα και προσκαλεί τον χορό (και, σε ένα μεταθεατρικό επίπεδο, το κοινό) να κοιτάξει μέσα. Το πιο κοντινό παράλληλο είναι η σκηνή από τις *Νεφέλες* που αναφέρθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο (στ. 181-183)<sup>103</sup>, όπου ο μαθητής ανοίγει την πόρτα του *φροντιστηρίου* και βγαίνει το *έκκύκλημα* με όλα τα επιστημονικά όργανα και τους υπόλοιπους μαθητές. Αλλά και η μεταθεατρική αναφορά στη δραματική σύμβαση του *έκκυκλήματος* που αναφέρθηκε νωρίτερα, στους στ. 578-581 του *Αίαντα*, βρίσκει επίσης κωμικά παράλληλα στους παραπάνω στίχους από τις *Νεφέλες*, καθώς και στους στ. 404-407 των *Άχαρνέων* και στους στ. 95-97 και 265 των *Θεσμοφοριαζουσών* που επίσης παρατέθηκαν σε προηγούμενο κεφάλαιο<sup>104</sup>.

Ο Λιαπής δεν υποστηρίζει βέβαια ότι οι σκηνές αυτές στον *Αίαντα* έχουν κωμικό περιεχόμενο, αλλά ότι υπαγορεύουν έναν επαναπροσδιορισμό του τρόπου με τον οποίο λειτουργεί ο σκηνικός χώρος συμβατικά στην τραγωδία - έχουμε λοιπόν μια ανατροπή των τραγικών συμβάσεων και έναν δανεισμό συμβάσεων από άλλο δραματικό είδος. Θα μπορούσε

---

<sup>102</sup> Blume 2004, 116.

<sup>103</sup> σελ. 26-27.

<sup>104</sup> σελ. 25-26.

κανείς να πει, εξάλλου, ότι κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και στον *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή: το σκηνικό οικοδόμημα συμβολίζει μια σπηλιά, πράγμα που αποτελεί σύμβαση όχι της τραγωδίας αλλά του σατυρικού δράματος. Ο Σοφοκλής, επομένως, «παίζει» με τις δραματικές συμβάσεις των διαφόρων ειδών. Το στοιχείο αυτό, σύμφωνα με τον Λιαπή, διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στον προσδιορισμό του αριθμού των σκηνικών θυρών που χρησιμοποιούνται για τη διδασκαλία του *Αίαντα*, όπως θα αναλύσουμε σε επόμενες ενότητες.

Στους στ. 348-429 ακολουθεί ένας δεύτερος *κομμός*, αυτή τη φορά ανάμεσα στον *Αίαντα* και στον χορό. Ακολουθεί μονόλογος του *Αίαντα* (στ. 430-480) και έπειτα μονόλογος της *Τέκμησας* (στ. 485-524). Στη συνέχεια, γίνεται λόγος για τον γιο του *Αίαντα*, τον μικρό *Ευρυσάκη*, και μαθαίνουμε ότι η *Τέκμησσα* έστειλε νωρίτερα το παιδί μακριά, για να το προστατέψει από την τρέλα του *Αίαντα* (στ. 531). Ο *Αίαντας* ζητάει τώρα να δει τον γιο του και φωνάζουν τον *Παιδαγωγό* του να τον φέρει κοντά τους.

#### 3.4. Είσοδος *Παιδαγωγού* και *Ευρυσάκη*

Οι απόψεις ποικίλλουν σχετικά με το πού ακριβώς βρίσκεται ο *Ευρυσάκης* τη στιγμή που ο *Αίαντας* διατάζει να τον φέρουν. Η απάντηση σε αυτό το ερώτημα συνδέεται άμεσα με τον αριθμό των θυρών του σκηνικού οικοδομήματος. Ο Blume<sup>105</sup> υποστηρίζει ότι ο *Παιδαγωγός* με τον *Ευρυσάκη* εμφανίζονται πολύ γρήγορα, οπότε δε χρειάζεται να θεωρήσουμε ότι έρχονται από κάποιο μακρινό μέρος, π.χ. από κάποια άλλη σκηνή στο στρατόπεδο, αλλά απλώς από κάποιο άλλο δωμάτιο του καταλύματος του *Αίαντα*. Επομένως, θεωρεί ότι εισέρχονται και αυτοί από την κεντρική σκηνική θύρα, επάνω στο *έκκύκλημα*.

Ωστόσο, στον στ. 540 ο *Αίαντας* παραπονιέται ότι το παιδί καθυστερεί να έρθει (*μέλλει*), ενώ και στους στ. 543-544 ρωτάει αν ο *Παιδαγωγός* «σέρνεται» (*έρποντι*) ή αν δεν καταλαβαίνει από λόγια (*λελειμμένω λόγων*). Είναι φανερό ότι η έλευση του *Ευρυσάκη* καθυστερεί αρκετά, αφενός εντείνοντας την αγωνία, αφετέρου καθιστώντας αρκετά πιθανό το ενδεχόμενο η *Τέκμησσα* να τον έχει στείλει πιο μακριά, σε κάποιο άλλο κατάλυμα - πράγμα που εξάλλου θα ήταν και πιο λογικό από το να κρατήσει το παιδί μέσα στο ίδιο σπίτι με τον μανιασμένο *Αίαντα*.

Αν δεχτούμε τα παραπάνω, μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο *Παιδαγωγός* με τον *Ευρυσάκη* κάνουν την εμφάνισή τους όχι από την κεντρική θύρα του σκηνικού οικοδομήματος, που αντιπροσωπεύει το κατάλυμα του *Αίαντα*, αλλά από μια εκ των δύο

---

<sup>105</sup> Blume 2004, 117.

πλευρικών θυρών. Ο Λιαπής<sup>106</sup> τοποθετεί την είσοδό τους από την αριστερή πλευρική θύρα, δηλαδή από την πλευρά του στρατοπέδου. Η δεξιά ως προς τους θεατές πλευρική θύρα, όπως θα δούμε στη συνέχεια, βρίσκεται στην πλευρά που οδηγεί προς τη θάλασσα, μιας και ήδη έχουμε μάθει από την Αθηνά (στ. 4) ότι η σκηνή του Αίαντα βρίσκεται εντελώς απόμερα, στην τελευταία θέση του ελληνικού στρατοπέδου.

Και οι Heath & Okell<sup>107</sup> συμφωνούν με τη συγκεκριμένη θεωρία, υποστηρίζοντας ότι ο Παιδαγωγός με τον Ευρυσάκη εισέρχονται από την αριστερή πλευρική θύρα, που αναπαριστά ένα άλλο κατάλυμα στο στρατόπεδο των Σαλαμινίων. Είναι αρκετά μακριά, ώστε να προστατεύεται το παιδί από τη μανία του Αίαντα, αλλά αρκετά κοντά ώστε να ακουστούν οι φωνές της Τέκμησας που τους καλούν.

Είναι γεγονός ότι η ύπαρξη των δύο πλευρικών θυρών αμφισβητείται, και η χρήση τους στην τραγωδία δε συνηθίζεται. Ωστόσο, όπως δείξαμε σε προηγούμενη ενότητα, ο *Αίας* ανατρέπει τις τραγικές συμβάσεις που σχετίζονται με τον δραματικό χώρο. Τα κωμικά παράλληλα για τη χρήση των τριών θυρών είναι πολλά:

- Στις *Εκκλησιάζουσες* (στ. 976-977), ο νεαρός χτυπάει την πόρτα της κοπέλας, ωστόσο εμφανίζεται από το διπλανό σπίτι η γριά που νομίζει πως χτύπησε τη δική της πόρτα. Το αστείο αυτό θα χανόταν εντελώς, αν υπήρχε μόνο μία θύρα στο σκηνικό οικοδόμημα.
- Στις *Νεφέλες* (στ. 1484-1492), ο Στρεψιάδης διατάζει τον δούλο του να βγει από το σπίτι και να επιτεθεί στο *φροντιστήριο* του Σωκράτη, για να το γκρεμίσει. Η ύπαρξη μίας μόνο θύρας δε θα καθιστούσε σαφή τη διάκριση ανάμεσα στο σπίτι του Στρεψιάδη και στο *φροντιστήριο*, με αποτέλεσμα ο δούλος να φαίνεται σαν να γκρεμίζει το ίδιο το σπίτι του αφεντικού του.
- Στην *Ειρήνη* χρειάζονται οπωσδήποτε τρεις θύρες: μία για το σπίτι του Τρυγαίου, μία για το ανάκτορο του Δία και μία για τη σπηλιά όπου βρίσκεται φυλακισμένη η Ειρήνη. Η είσοδος της σπηλιάς είναι σφραγισμένη, οπότε πρέπει αναγκαστικά να δηλώνεται από μια διαφορετική θύρα που δε θα χρησιμοποιείται για κανέναν άλλο σκοπό.

Θα μπορούσαμε λοιπόν με ασφάλεια να υποστηρίξουμε πως υπήρχαν τρεις σκηνικές θύρες στην κωμωδία. Μία άποψη αποδίδει το γεγονός αυτό στο ότι οι κωμωδίες του Αριστοφάνη διδάχθηκαν αργότερα από τις σωζόμενες τραγωδίες και, επομένως, το σκηνικό

---

<sup>106</sup> Liapis 2015, 136.

<sup>107</sup> Heath & Okell 2007, 368.

οικοδόμημα πιθανόν να είχε αποκτήσει επιπλέον στοιχεία, όπως είναι οι δευτερεύουσες σκηνικές θύρες. Μια άλλη άποψη, όμως, θα μπορούσε να αποδίδει τη διαφορά αυτή στις διαφορετικές δραματικές συμβάσεις: το σκηνικό οικοδόμημα θα μπορούσε να έχει τρεις θύρες ήδη από τα μέσα του 5<sup>ου</sup> αι. π. Χ., όμως οι δύο πλευρικές θύρες να μη χρησιμοποιούνται στην τραγωδία, αλλά μόνο στην κωμωδία. Οι Heath & Okell<sup>108</sup>, μάλιστα, υποθέτουν ότι μπορεί στις παραστάσεις τραγωδίας να καλύπτονταν με πίνακες, ώστε να δίνεται η εντύπωση ότι υπάρχει μόνο μία θύρα.

Ο Σοφοκλής, ωστόσο, ανατρέπει τη δραματική αυτή σύμβαση και δανείζεται άλλο ένα στοιχείο από τη θεατρική πρακτική της κωμωδίας: καθιστά στο έργο του σημειωτικά ενεργές τις δύο πλευρικές θύρες, ίσως προς μεγάλη έκπληξη των θεατών. Η αριστερή αντιπροσωπεύει το κατάλυμα στο οποίο έχει καταφύγει προσωρινά ο Ευρυσάκης με τον Παιδαγωγό του. Όσο για τη λειτουργία της δεξιάς πλευρικής θύρας, θα γίνει αναλυτικότερα λόγος γι' αυτή στη συνέχεια.

Ο Ευρυσάκης, επομένως, θα μπορούσε να παρουσιαστεί από την αριστερή πλευρική θύρα στον στ. 544, με τη συνοδεία του Παιδαγωγού. Ο Παιδαγωγός τον παραδίδει στην αγκαλιά του Αίαντα, ο οποίος βρίσκεται ακόμα πάνω στο *έκκύκλημα*, ανάμεσα στα σφαγμένα ζωντανά. Στους στ. 545-582 έχουμε μονόλογο του Αίαντα και στον στ. 581 (*πύκαζε θάσσον*) υποδεικνύεται ότι το *έκκύκλημα* αποσύρεται ξανά στο εσωτερικό του σκηνικού οικοδομήματος, έχοντας τώρα επάνω του όχι μόνο τον Αίαντα, αλλά επιπλέον την Τέκμησσα, τον Ευρυσάκη και τον Παιδαγωγό. Η θύρα κλείνει πίσω τους, αφήνοντας μόνο του στην ορχήστρα τον χορό.

Ακολουθεί το πρώτο στάσιμο (στ. 596-645) και στη συνέχεια το δεύτερο επεισόδιο (στ. 646-692). Ο Αίαντας εξέρχεται πάλι από την κεντρική θύρα της σκηνής κρατώντας το ξίφος του και μαζί του εμφανίζεται και η Τέκμησσα. Στο σημείο αυτό έχουμε τον *πλαστό λόγο* του Αίαντα, που διαβεβαιώνει τον χορό και την Τέκμησσα ότι τάχα θα πάει να καθαριστεί από τη σφαγή και να θάψει το ξίφος του στους *παρακτίους λειμῶνας* (στ. 654-655), δηλαδή στα παραθαλάσσια λιβάδια. Η αναφορά της συγκεκριμένης τοποθεσίας θα αποδειχθεί κρίσιμη για τη συνέχεια του έργου. Στον στ. 657, μάλιστα, επισημαίνει ότι θα θάψει το ξίφος του σε *χωρον άστιβή*, δηλαδή σε τόπο απάτητο. Στο τέλος του λόγου, ο Αίαντας φεύγει από τη δεξιά πάροδο, η οποία όπως αναφέρθηκε νωρίτερα οδηγεί προς τη θάλασσα.

---

<sup>108</sup> Heath & Okell 2007, 363-364.

Στη συνέχεια, το δεύτερο στάσιμο (στ. 693-718) εκτελείται από τον χορό σε μια έντονη, χαρούμενη χορογραφία, όπως υποδεικνύει ο πρώτος στίχος (*ἔφριζ' ἔρωτι, περιχαρῆς δ' ἀνεπτάμαν*). Διακόπτεται όμως πολύ σύντομα με την άφιξη του Αγγέλου, ο οποίος σηματοδοτεί την αρχή του τρίτου επεισοδίου. Εισέρχεται από την αριστερή πάροδο, φέρνοντας την είδηση πως ο Τεύκρος, ο αδελφός του Αίαντα, έχει επιστρέψει στο στρατόπεδο. Ο Τεύκρος έχει δώσει διαταγή να μην αφήσουν τον Αίαντα να βγει από τη σκηνή του, καθώς ο μάντης Κάλχας έχει προφητέψει ότι διαφορετικά θα πεθάνει (στ. 754-755). Έτσι, αλλάζει η χαρούμενη διάθεση του Χορού που τώρα γίνεται ανήσυχος, καθώς ο Αίαντας έχει ήδη φύγει.

### 3.5. Η μετάσταση του Χορού και η αλλαγή του σκηνικού χώρου

Στον στ. 787 εισέρχεται η Τέκμησσα από την κεντρική σκηνική θύρα. Αφού πληροφορηθεί και η ίδια τα νέα, διατάζει στους στ. 803-806 τα εξής:

*καὶ σπεύσαθ' οἷ μὲν Τεῦκρον ἐν τάχει μολεῖν,  
οἷ δ' ἐσπέρους ἀγκῶνας, οἷ δ' ἀντηλίους  
ζητεῖτ' ἰόντες τάνδρὸς ἔξοδον κακὴν.*

Κάποιοι το γρηγορότερο τον Τεύκρο εδώ να φέρουν,  
άλλοι, σ' ανατολή και δύση, κάθε απόμερη ψάξτε  
γωνιά, ίχνη να βρείτε της φριχτής φυγής του Αίαντα.

- Μετάφραση Δ. Ν. Μαρωνίτη

Η διαταγή λοιπόν ορίζει κάποιους να φέρουν τον Τεύκρο, κάποιους να αναζητήσουν τον Αίαντα στην ανατολική πλευρά και κάποιους στη δυτική. Σε ποιους ακριβώς απευθύνεται; Ο Blume<sup>109</sup> υποθέτει ότι ο χορός χωρίζεται σε τρία μέρη και το πρώτο μέρος εξέρχεται από την αριστερή πάροδο, προς το στρατόπεδο, ενώ τα άλλα δύο εξέρχονται από την δεξιά πάροδο, προς την πλευρά της θάλασσας, για να χωριστούν στη συνέχεια προς ανατολή και δύση και να αναζητήσουν τον Αίαντα σύμφωνα με τις διαταγές της Τέκμησσας. Αν και η υπόθεση αυτή φαίνεται εύλογη, δημιουργεί μια αμηχανία στη συνέχεια, όταν ο χορός επιστρέφει στην ορχήστρα σε δύο ομάδες (και όχι τρεις), οι οποίες συναντούν τυχαία η μία την άλλη σε κάποιο παραλιακό σημείο (στ. 871-873):

---

<sup>109</sup> Blume 2004, 118.



*HM. A' ἰδοὺ ἰδοὺ,*

*δοῦπον αὖ κλύω τινά.*

*HM. B' ἡμῶν γε ναὸς κοινόπλουν ὀμιλίαν.*

HM. A' Πρόσεξε, τώρα, προσοχή·

ακούω κάποιον χτύπο πάλι.

HM. B' Είμαστε εμείς, του καραβιού οι σύντροφοι, θαλασσινοί.

- Μετάφραση Δ. Ν. Μαρωνίτη

Συνεπώς, η ομάδα που θα είχε πάει νωρίτερα στο στρατόπεδο για να βρει τον Τεύκρο δε θα πρέπει να έχει συμπεριληφθεί στον συγκεκριμένο σχηματισμό.

Είναι μια λεπτομέρεια που θα μπορούσε εύκολα να αγνοηθεί από το κοινό, που ενδεχομένως μετά από τόσους στίχους να έχει ξεχάσει πώς ακριβώς πραγματοποιήθηκε η αποχώρηση του χορού από την ορχήστρα, ωστόσο ο Λορεντζάτος<sup>110</sup> στον σχολιασμό του προτείνει μια πιο κομψή λύση: *οί μὲν* δεν είναι μέλη του χορού, αλλά ο Άγγελος μαζί με κάποιους ακολούθους (ο Λορεντζάτος αναφέρει ότι πρόκειται για υπηρέτες της Τέκμησας, ωστόσο θα μπορούσε κάλλιστα και ο ίδιος ο Άγγελος να έχει εμφανιστεί με κάποιους δικούς του ακολούθους), ενώ *οί δὲ* και *οί δὲ* που αναφέρονται στον στ. 804 είναι πράγματι τα δύο ημιχόρια (επτά και οκτώ ατόμων αντίστοιχα) στα οποία διαιρείται ο χορός και φεύγουν μαζί προς την κατεύθυνση της θάλασσας, από τη δεξιά πάροδο, για να χωριστούν στη συνέχεια εκτός σκηνής. Στον στ. 810 τους ακολουθεί και η ίδια η Τέκμησσα, αναζητώντας τον Αίαντα.

Ο Most<sup>111</sup> φαντάζεται ότι τα δύο ημιχόρια φεύγουν από τις δύο παρόδους και η Τέκμησσα αποχωρεί μαζί με το πρώτο ημιχόριο από τη δεξιά πάροδο. Ωστόσο, αφού έχουμε διαπιστώσει ότι μόνο η δεξιά πάροδος οδηγεί στη θάλασσα, αυτή η σκηνοθετική οδηγία μάλλον δε βγάζει τόσο νόημα, μιας και αμφότερα τα ημιχόρια κατευθύνονται προς τη θάλασσα. Οι Heath & Okell<sup>112</sup> υποθέτουν ότι ο Άγγελος με τους ακολούθους του εξέρχονται προς την κατεύθυνση του στρατοπέδου, από την αριστερή πάροδο, και η Τέκμησσα με ολόκληρο τον χορό εξέρχονται προς την πλευρά της θάλασσας, από τη δεξιά πάροδο. Υποτίθεται πως ο χορός πρόκειται να χωριστεί όταν φτάσει στην παραλία.

---

<sup>110</sup> Λορεντζάτος 1932, 131-132.

<sup>111</sup> Most 2015, 291.

<sup>112</sup> Heath & Okell 2007, 371.

Στο σημείο αυτό, λοιπόν, πραγματοποιείται η *μετάσταση* του χορού, δηλαδή η αποχώρησή του από την ορχήστρα, η οποία αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα σκηνοθετικά στοιχεία του έργου. Πρόκειται για ένα φαινόμενο εξαιρετικά σπάνιο στην τραγωδία (παράλληλα υπάρχουν στον Ευριπίδη: *Άλκηστη* στ. 746, *Ελένη* στ. 385, *Ρήσος* στ. 564.). Η ιδιαίτερη λειτουργία της μετάστασης του χορού στον *Αίαντα*, ωστόσο, έχει να κάνει με το γεγονός ότι σηματοδοτεί την αλλαγή του σκηνικού χώρου.

Ο Most<sup>113</sup> υποθέτει ότι, αφού αδειάσει εντελώς ο χώρος, κάποιοι μουσαμάδες με ζωγραφισμένη βλάστηση ξετυλίγονται από την οροφή του σκηνικού οικοδομήματος και καλύπτουν την πρόσοψή του, σηματοδοτώντας τη μεταβολή του από στρατιωτικό αντίσκηνο σε συστάδα θάμνων. Ωστόσο, με βάση τον Blume<sup>114</sup>, κάτι τέτοιο θα ήταν περιττό, καθώς η *μετάσταση* του χορού είναι αρκετή για να δηλώσει σκηνικά αυτήν την αλλαγή.

Ο χορός, πέρα από ένα συλλογικό πρόσωπο του δράματος, είναι κατά κάποιο τρόπο και μέρος του σκηνικού. Η παρουσία του σηματοδοτεί τον δημόσιο χώρο, όπου όσα συμβαίνουν είναι ορατά στον λαό. Η αποχώρηση του χορού μάς μεταφέρει σε έναν έρημο τόπο, έναν ιδιωτικό χώρο. Η αλλαγή σκηνικού από το στρατόπεδο στους *άστιβεις παρακτίους λειμώνας*, επομένως, δε χρειάζεται να γίνει με κάποια αλλαγή της σκηνογραφίας.

Και η Gardiner<sup>115</sup> επισημαίνει ότι ο Σοφοκλής έχει προειδοποιήσει τόσο εκτενώς για την αλλαγή του σκηνικού χώρου μέσα από τα λόγια του Αίαντα στους στ. 654-659, ώστε μια πραγματική αλλαγή σκηνικού ίσως να μην ήταν απαραίτητη:

*ἀλλ' εἴμι πρὸς τε λουτρὰ καὶ παρακτίους  
λειμῶνας, ὡς ἂν λύμαθ' ἀγνίσας ἐμὰ  
μῆνιν βαρεῖαν ἐξάλυζωμαι θεᾶς·  
μολὼν τε χῶρον ἔνθ' ἂν ἀστιβῆ κίχῳ  
κρύψω τόδ' ἔγχος τοῦμόν, ἔχθιστον βελῶν,  
γαίας ὀρύζας ἔνθα μή τις ὄψεται·*

Λοιπόν το αποφασίζω, θα πάω να λούσω το κορμί μου πέρα στους λειμώνες, εκεί στο περιγιάλι, να το εξαγνίσω από τον ρύπο, ανίσως και γλιτώσω απ' τη βαριά οργή της Αθηνάς.

---

<sup>113</sup> Most 2015, 291.

<sup>114</sup> Blume 2004, 118.

<sup>115</sup> Gardiner 1979, 12.

Ψάχνοντας ύστερα θα βρω τόπον απάτητο, να κρύψω  
αυτό το ξίφος, ό,τι πιο μισητό σέρνω μαζί μου,  
βαθιά στο χώμα σκάβοντας,  
να μην μπορεί κανένας να το βρει.

- Μετάφραση Δ. Ν. Μαρωνίτη

Στην ακόλουθη σκηνή, με την έλευση του Αγγέλου, καθίσταται σαφές ότι ο Αίαντας δε βρίσκεται μέσα στο αντίσκηνό του. Έπειτα, όλα τα υπόλοιπα πρόσωπα εξέρχονται από τις δύο παρόδους και κανένας δεν εισέρχεται ξανά στο σκηνικό οικοδόμημα. Γίνεται σαφές, επομένως, ότι το αντίσκηνο έχει αδειάσει και το κοινό καταλαβαίνει ότι το σκηνικό οικοδόμημα αντιπροσωπεύει πλέον κάτι άλλο. Και ο Λιαπής<sup>116</sup> παρατηρεί ότι η κεντρική σκηνική θύρα, μετά τον πλαστό λόγο του Αίαντα (στ. 646-692), καθίσταται σημειωτικά αδρανής. Με βάση, μάλιστα, τη θεωρία του συγκεκριμένου μελετητή, δε συμβολίζει πλέον τίποτα και κανένας δεν τη χρησιμοποιεί από τον στ. 692 και μετά.

### 3.6. Η αυτοκτονία του Αίαντα

Μετά την αναχώρηση του χορού, της Τέκμησας και όλων των άλλων παρισταμένων, η ορχήστρα έχει απομείνει εντελώς άδεια. Στον στ. 815 εμφανίζεται ξανά ο Αίαντας, μόνος του αυτή τη φορά, και εκτελεί τον τελευταίο του μονόλογο, αμέσως πριν την αυτοκτονία του. Τα λόγια του υποδεικνύουν επανειλημμένα (στ. 815 *ὁ μὲν σφαγεὺς ἔστηκεν*, στ. 819-820 *πέπηγε δ' ἐν γῆ πολεμία τῇ Τρωάδι, σιδηροβρῶτι θηγάνη νεκρονῆς*, στ. 821 *ἔπηξα δ' αὐτὸν εὖ περιστείλας ἐγὼ* στ. 834 *τῷδε φασγάνῳ*) ότι έχει στερεώσει το ξίφος του στη γη. Προσεύχεται πρώτα στον Δία, έπειτα στον Ερμή, στις Ερινύες και στον Ήλιο και τέλος, αμέσως μετά τον στ. 865, αυτοκτονεί.

Τα παραπάνω στοιχεία είναι τα μόνα που μπορούμε με βεβαιότητα να εξάγουμε από το ίδιο το κείμενο. Προκύπτουν όμως πολλαπλά ερωτήματα: από πού εισέρχεται ο Αίαντας στον στ. 815; Το ξίφος βρίσκεται στερεωμένο σε σημείο όπου είναι ορατό στο κοινό; Προηγήθηκε μια σιωπηλή σκηνή κατά την οποία το κοινό παρακολούθησε τον Αίαντα να το στερεώνει στη γη; Συνακόλουθα, παρακολουθούν οι θεατές τον Αίαντα να πέφτει πάνω στο σπαθί του μετά τον στ. 865 ή μήπως αποσύρεται πρώτα σε κάποιο αθέατο σημείο; Στη συνέχεια θα παρουσιαστούν ενδεικτικές απαντήσεις που έχουν προταθεί από διάφορους μελετητές για τα παραπάνω ερωτήματα.

---

<sup>116</sup> Liapis 2015, 134.

Σύμφωνα με τον Blume<sup>117</sup>, ένα ζωγραφισμένο σκηνικό με θάμνους είναι τοποθετημένο δίπλα στο σκηνικό οικοδόμημα, παράλληλα με την πρόσοψή του, ενδεχομένως στη δεξιά πλευρά, έτσι ώστε να μπορεί κάποιος να κρυφτεί από πίσω και να εξαφανιστεί έπειτα στο εσωτερικό του σκηνικού οικοδομήματος (βλ. Εικόνα 10). Ο Αίαντας έχει στερεώσει το ξίφος του πίσω από το ζωγραφισμένο σκηνικό, αθέατος στο κοινό, γι' αυτό και βγαίνει στον στ. 815 και εξηγεί αναλυτικά τι ακριβώς έκανε - αν η πράξη αυτή ήταν ορατή στο κοινό, δε θα χρειαζόταν να την εξηγήσει. Εκτελεί τον λόγο του και στη συνέχεια πηγαίνει ξανά πίσω από το σκηνικό για να αυτοκτονήσει.

Η πρόταση αυτή αφενός λύνει το πρόβλημα της επί σκηνής αναπαράστασης της αυτοκτονίας, η οποία θα αποτελούσε μια μεγάλη απόκλιση από τις θεατρικές συμβάσεις που σε κανένα άλλο σωζόμενο έργο δε συμβαίνει. Αφετέρου, εξυπηρετεί και το σημείο της *έπιπαρόδου* (στ. 866 κ. ε.), δηλαδή της επιστροφής του χορού στην ορχήστρα, στο οποίο υποτίθεται ότι τα δύο ημιχόρια δε βλέπουν το πτώμα του Αίαντα κατά την είσοδό τους στην ορχήστρα - είναι λογικό να μην μπορούν να το δουν, αν αυτό βρίσκεται κρυμμένο πίσω από το ζωγραφισμένο σκηνικό. Μετά την ανακάλυψη του πτώματος από την Τέκμησσα στον στ. 937, κάποια μέλη του χορού θα μπορούσαν να το μεταφέρουν στον χώρο της ορχήστρας, ώστε να παραμείνει στη συνέχεια σε κοινή θέα, όπως υποδεικνύεται από το γεγονός ότι όλοι όσοι εισέρχονται στη συνέχεια (Τεύκρος, Μενέλαος, Αγαμέμνονας, Οδυσσέας) το αντικρίζουν αμέσως.

Η Gardiner<sup>118</sup>, όμως, επισημαίνει τους στ. 1024-1026, όπου μιλάει ο Τεύκρος:

*πῶς σ' ἀποσπάσω πικροῦ  
τοῦδ' αἰόλου κνώδοντος, ὦ τάλας, ὑφ' οὗ  
φονέως ἄρ' ἐξέπνευσας;*

Και τώρα τί να κάνω; πώς ν' αποσπάσω το κορμί σου  
απ' το πικρό γυαλιστερό αυτό λεπίδι που έγινε  
ο φονιάς σου, κόβοντας την πνοή σου;

- Μετάφραση Δ. Ν. Μαρωνίτη

---

<sup>117</sup> Blume 2004, 119.

<sup>118</sup> Gardiner 1979, 10-14.

Οι στίχοι αυτοί δείχνουν ότι το ξίφος βρίσκεται ακόμα μέσα στο πτώμα σε αυτό το σημείο. Επομένως, αν η αυτοκτονία έλαβε χώρα εκτός σκηνής και το πτώμα μεταφέρθηκε έπειτα από τους ναύτες εντός του σκηνικού χώρου, πώς είναι δυνατόν να έμεινε καρφωμένο μέσα του το ξίφος;

Η επισήμανση αυτή της Gardiner είναι εύστοχη, ωστόσο δε δίνει κάποια ικανοποιητική εναλλακτική λύση. Αναφέρει ότι η αυτοκτονία έπρεπε να συμβεί επί σκηνής, αλλά συγκαλυμμένη με κάποιο τρόπο (π.χ. πίσω από κάποιους θάμνους). Παρατηρεί εξίσου εύστοχα ότι η ανηφορική κλίση του διονυσιακού θεάτρου θα επέτρεπε στους θεατές να δουν οτιδήποτε συνέβαινε πίσω από κάποιο χαμηλό σκηνικό αντικείμενο. Παραθέτει όμως στη συνέχεια την πρόταση του T. B. L. Webster<sup>119</sup> για μια μάλλον ανορθόδοξη χρήση του έκκυκλήματος: στον στ. 815 η κεντρική σκηνική θύρα ανοίγει και εξέρχεται το έκκυκλημα με ένα χαμηλό ζωγραφισμένο σκηνικό που απεικονίζει θάμνους στην άκρη του. Το ξίφος υποτίθεται ότι είναι στερεωμένο πίσω από αυτούς τους θάμνους και ο Αίαντας εισέρχεται πίσω από το σκηνικό, εκτελεί τον λόγο του και πέφτει πίσω του για να αυτοκτονήσει, αθέατος στο κοινό (βλ. Εικόνα 11).

Η ιδέα αυτή ακυρώνεται αυτόματα από το γεγονός που αναφέρθηκε πριν λίγο, δηλαδή το ότι η ανηφορική κλίση του θεάτρου θα επέτρεπε στους θεατές να δουν ό,τι διαδραματιζόταν πίσω από ένα χαμηλό σκηνικό. Επίσης, μια τέτοια χρήση του έκκυκλήματος φαίνεται κάπως ασύμβατη με τη γενικότερη χρήση του, καθώς η λειτουργία του ήταν να φέρνει προς τα έξω το εσωτερικό του σκηνικού οικοδομήματος και όχι να αποτελεί μέρος του εξωτερικού σκηνικού χώρου.

Η Gardiner αναφέρει επίσης την πρόταση του Arnott<sup>120</sup> για μια παρόμοια σκηνοθεσία της αυτοκτονίας, σύμφωνα με την οποία η κεντρική σκηνική θύρα ανοίγει και αποκαλύπτει το ξίφος στερεωμένο στο εσωτερικό (όχι όμως επάνω στο έκκυκλημα και χωρίς τη χρήση θάμνων, βλ. Εικόνα 12). Ο Αίαντας εκτελεί τον μονόλογό του και στη συνέχεια ετοιμάζεται να πέσει πάνω στο ξίφος του, όμως η θύρα κλείνει πριν συμβεί η αυτοκτονία και έτσι το κοινό δεν τη βλέπει.

Η πρόταση αυτή προσπαθεί να εξηγήσει και το γεγονός ότι ο χορός δεν βλέπει το πτώμα του Αίαντα κατά την επιπόροδο, υποθέτοντας ότι η θύρα ανοίγει ξανά με την κραυγή της Τέκμησας στον στ. 937 και τότε εξέρχεται το έκκυκλημα, με τον νεκρό Αίαντα και την

---

<sup>119</sup> Gardiner 1979, 11.

<sup>120</sup> Gardiner 1979, 11.

Τέκμησσα επάνω του. Η πρόταση αυτή λύνει το πρόβλημα της κλίσης του θεάτρου, αλλά και το πρόβλημα του καρφωμένου ξίφους, αφού το πτώμα παραμένει αμετακίνητο από το σημείο της αυτοκτονίας και ταυτόχρονα από αθέατο στο κοινό γίνεται τώρα ορατό χάρη στο έκκύκλημα. Πράγματι, πρόκειται για μια πιο συνηθισμένη χρήση του έκκυκλήματος, αφού φέρνει το αποτέλεσμα μιας βίαιης πράξης από τον εσωσκηνικό στον εξωσκηνικό χώρο.

Το βασικό πρόβλημα με τη συγκεκριμένη θεωρία είναι ότι, όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας, το σκηνικό οικοδόμημα είναι προσανατολισμένο προς τον βορρά<sup>121</sup>. Η τραγωδία *Αίας* αποτελούσε το πρώτο μέρος της τριλογίας (*Αίας - Τεύκρος - Ευρυσάκης*) και θα παρουσιαζόταν νωρίς το πρωί, λίγο μετά την ανατολή του ήλιου. Οι ακτίνες του ήλιου, λοιπόν, θα έπεφταν πάνω στο σκηνικό οικοδόμημα από τη δεξιά πλευρά και, επομένως, δε θα φώτιζαν το άνοιγμα της σκηνικής θύρας. Οτιδήποτε επρόκειτο να διαδραματιστεί στο συγκεκριμένο σημείο δε θα ήταν αρκετά καλά ορατό στο κοινό, ειδικά όσο προχωρούσε η μέρα και οι ακτίνες του ήλιου άλλαζαν γωνία, πράγμα που θα δημιουργούσε βαθιά σκιά στο άνοιγμα της σκηνικής θύρας.

Για τους ίδιους λόγους, θα μπορούσε κανείς να απορρίψει και την πρόταση του Most<sup>122</sup>, που τοποθετεί τον Αίαντα στην ανοιχτή σκηνική θύρα και το σπαθί του στερεωμένο στο εσωτερικό, δίπλα στη θύρα, χωρίς να είναι ορατό στο κοινό. Σύμφωνα με αυτή τη θεωρία, μετά τον μονόλογό του ο Αίαντας πέφτει στο πλάι της θύρας πάνω στο αθέατο ξίφος και έτσι η αυτοκτονία γίνεται εκτός σκηνικού χώρου. Η θύρα παραμένει ανοιχτή και το πτώμα παρουσιάζεται στη συνέχεια πάνω στο έκκύκλημα. Όπως όμως επισημάνθηκε ήδη, μια τέτοια σκηνοθεσία μάλλον δε θα ήταν αποτελεσματική.

Μια διαφορετική προσέγγιση επιχειρεί ο Λιαπής<sup>123</sup>, ενσωματώνοντας στη σκηνοθεσία τις δύο πλευρικές σκηνικές θύρες, για τη χρήση των οποίων έγινε λόγος σε προηγούμενη ενότητα. Θα πρέπει εδώ να δεχτούμε τα επιχειρήματα που αναφέρθηκαν παραπάνω υπέρ του ότι οι πλευρικές σκηνικές θύρες υπήρχαν ήδη κατά την περίοδο αυτή και ότι οι δραματικές συμβάσεις όριζαν πως η χρήση τους επιτρεπόταν μόνο στην κωμωδία. Ωστόσο, όπως κατέστη σαφές νωρίτερα, ο Σοφοκλής ανατρέπει τις τραγικές συμβάσεις στο συγκεκριμένο έργο και δανείζεται συμβάσεις από το δραματικό είδος της κωμωδίας. Αξιοποιεί λοιπόν εδώ τις πλευρικές σκηνικές θύρες και για να παρουσιάσει τον Ευρυσάκη, αλλά και για να σκηνοθετήσει πολύ πιο αποτελεσματικά την αυτοκτονία του Αίαντα (βλ. Εικόνα 13).

---

<sup>121</sup> σελ. 28.

<sup>122</sup> Most 2015, 291-292.

<sup>123</sup> Liapis 2015, 140.

Τι προτείνει, λοιπόν, ο Λιαπής; Μέχρι στιγμής, στη σκηνική δράση έχουν χρησιμοποιηθεί μόνο η κεντρική και η αριστερή σκηνική θύρα, συμβολίζοντας το αντίσκηνο του Αίαντα και τη σκηνή του Ευρυσάκη αντίστοιχα. Η δεξιά σκηνική θύρα δεν έχει αξιοποιηθεί καθόλου, επομένως είναι φανερό ότι συμβολίζει κάτι εντελώς διαφορετικό. Πράγματι, μετά την αλλαγή του σκηνικού χώρου που σηματοδοτείται από τη μετάσταση του χορού, όπως εξηγήσαμε παραπάνω, χρησιμοποιείται για πρώτη φορά η θύρα αυτή. Είναι φανερό ότι συμβολίζει το *νάπος*, δηλαδή τη συστάδα των θάμνων, όπου πρόκειται να αυτοκτονήσει ο Αίαντας. Την ίδια ιδέα εκφράζουν και οι Heath & Okell<sup>124</sup>, που μάλιστα φαντάζονται ότι η συγκεκριμένη θύρα θα μπορούσε να είναι καλυμμένη και με έναν ζωγραφισμένο σκηνικό που θα αναπαριστούσε βλάστηση (βλ. Εικόνα 14).

Αξίζει να σημειωθεί ότι οι συγκεκριμένοι μελετητές προτείνουν την ίδια διαρρύθμιση για τις τρεις σκηνικές θύρες, ωστόσο θεωρούν πως δεν υπάρχει αλλαγή σκηνικού χώρου: σύμφωνα με τη θεωρία τους, σε όλη τη διάρκεια του έργου υποτίθεται πως το *νάπος* αντιπροσωπεύεται από τη δεξιά θύρα και είναι ορατό στο κοινό<sup>125</sup>. Η πρόταση αυτή, όμως, φαίνεται κάπως ασύμβατη με το ίδιο το κείμενο, καθώς επανειλημμένα τονίζεται από τον ποιητή ότι ο Αίαντας πρόκειται να πάει σε έναν τόπο μακρινό, έρημο και απάτητο. Εξάλλου, όπως έχουμε δει και σε προηγούμενες ενότητες, δεν ήταν άνευ προηγουμένου η αλλαγή δραματικού χώρου στην τραγωδία, αφού πρόκειται για μια τεχνική που έχει ήδη χρησιμοποιήσει ο Αισχύλος στην *Ορέστεια*.

Ας επιστρέψουμε, όμως στη θεωρία του Λιαπή. Στους στ. 828 και 834, ο ποιητής χρησιμοποιεί τη δεικτική αντωνυμία *τῶδε* («με αυτό εδώ»), αναφερόμενος στο ξίφος που έχει στερεώσει ο Αίαντας στη γη. Ο Λιαπής<sup>126</sup> ερμηνεύει τη χρήση της αντωνυμίας αυτής ως ένδειξη ότι το ξίφος είναι ορατό στο κοινό. Η αυτοκτονία του Αίαντα γίνεται σε πλήρη θέα.

Μάλιστα, ο Λιαπής αμφισβητεί κατά πόσο ίσχυε ο κανόνας που απαγόρευε την αναπαράσταση βίαιων πράξεων και θανάτων επί σκηνής. Αναφέρει το παρακάτω απόσπασμα (1452b) από την *Ποιητική* του Αριστοτέλη:

*δύο μὲν οὖν τοῦ μύθου μέρη ταῦτ' ἐστὶ, περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις· τρίτον δὲ πάθος. τούτων δὲ περιπέτεια μὲν καὶ ἀναγνώρισις εἴρηται, πάθος δὲ ἐστὶ πρῶξις φθαρτικῆ ἢ ὀδυνηρά, οἷον οἷ τε ἐν τῷ φανερωῖ θάνατοι καὶ αἱ περιωδυνία καὶ τρώσεις καὶ ὄσα τοιαῦτα.*

---

<sup>124</sup> Heath & Okell 2007, 363-364.

<sup>125</sup> Heath & Okell 2007, 363-364.

<sup>126</sup> Liapis 2015, 141.

Δύο λοιπόν μέρη του *μύθου*, η *περιπέτεια* και η *αναγνώριση*, αυτό το περιεχόμενο έχουν και αυτό το έργο επιτελούν. Ένα τρίτο μέρος είναι το *πάθος*. Για την *περιπέτεια* και την *αναγνώριση* είπαμε ό,τι είχαμε να πούμε. Όσο για το *πάθος*, αυτό είναι μια πράξη που οδηγεί στον όλεθρο ή είναι οδυνηρή: παραδείγματα: **θάνατοι**, αβάσταχτοι πόνοι, τραυματισμοί και όλα τα παρόμοια **που παρουσιάζονται πάνω στη σκηνή**.

- Μετάφραση Δ. Λυπουρλή

Δεν αποκλείεται, επομένως, να παρουσιάζονταν ενίοτε και θάνατοι φανερά μέσα στον σκηνικό χώρο. Σίγουρα στη συγκεκριμένη περίπτωση φαίνεται τεχνικά πολύ πιο απλή και κομψή η λύση αυτή, μιας και δεν απαιτεί χρήση σκηνικού οικοδομήματος, έκκυκλήματος, σκηνικών ή άλλων κινητών θεατρικών αντικειμένων, ούτε και περιλαμβάνει μετακίνηση του πτώματος, πράγμα ασύμβατο με το γεγονός ότι το ξίφος παραμένει καρφωμένο μέσα του, όπως φαίνεται από τα λόγια του Τεύκρου στους στ. 1024-1026. Αλλά και από δραματικής άποψης, θα ήταν εντελώς απογοητευτικό για τους θεατές να μην παρασταθεί επί σκηνής η κορύφωση του έργου. Διόλου απίθανη δε φαίνεται, επομένως, η υπόθεση ότι ο υποκριτής που υποδυόταν τον Αίαντα εκτέλεσε πρώτα μια σιωπηλή σκηνή, κατά την οποία στερέωσε ένα ψεύτικο ξίφος στο έδαφος, έπειτα εκφώνησε τον λόγο του και στη συνέχεια έπεσε μπρούμυτα πάνω στο ξίφος, περνώντας το κάτω από τη μασχάλη του.

### 3.7. Η *επιπόροδος*

Από τον στ. 866 και μετά έχουμε την επιστροφή του χορού στην ορχήστρα, η οποία ονομάζεται *επιπόροδος*. Οι Σαλαμίνιοι ναύτες έχουν αναζητήσει τον Αίαντα σε ανατολή και δύση χωρίς αποτέλεσμα, και συναντιούνται τώρα τυχαία σε κάποιο σημείο της περιήγησής τους. Λίγο αργότερα (στ. 891) ακούγεται η κραυγή της Τέκμησας, η οποία έχει ανακαλύψει το νεκρό σώμα του Αίαντα.

Οι Heath & Okell<sup>127</sup> υποστηρίζουν ότι και τα δύο ημιχόρια εισέρχονται από την ίδια πλευρά, το ένα λίγο πιο μετά από το άλλο. Η Τέκμησσα εισέρχεται από τη δεξιά σκηνική θύρα, η οποία αναπαριστά το *νᾶπος*.

Ο Blume<sup>128</sup> κάνει μια εύστοχη παρατήρηση: αν ο Αίαντας έχει αυτοκτονήσει σε πλήρη θέα και το πτώμα του είναι ορατό επί σκηνής, πώς είναι δυνατόν ο χορός να μην τον βλέπει κατά την *επιπόροδο* και να τον αναζητά με τόση αγωνία; Γι' αυτό και ο Blume έχει εφεύρει το

---

<sup>127</sup> Heath & Okell 2007, 373.

<sup>128</sup> Blume 2004, 119.



στοιχείο του ζωγραφισμένου σκηνικού στη δεξιά πλευρά της σκηνής, το οποίο όμως εξηγήσαμε ήδη παραπάνω ότι δε θα μπορούσε να λειτουργήσει λόγω της ανηφορικής κλίσης του θεάτρου και του προβλήματος με το καρφωμένο ξίφος.

Ο Most<sup>129</sup> υποθέτει ότι στον στ. 866 εισέρχεται το Β΄ ημιχόριο από την αριστερή πάροδο και στον στ. 872 εισέρχεται το Α΄ ημιχόριο από τη δεξιά πάροδο. Όπως αναφέρθηκε νωρίτερα, ο συγκεκριμένος μελετητής έχει τοποθετήσει την αυτοκτονία στο εσωτερικό του σκηνικού οικοδομήματος, πάνω στο ἐκκύκλημα. Υποστηρίζει, λοιπόν, ότι η κραυγή της Τέκμησας στον στ. 891 ακούγεται από το εσωτερικό του σκηνικού οικοδομήματος. Η Τέκμησσα εμφανίζεται πάνω στο ἐκκύκλημα, στην ανοιχτή θύρα, και στη συνέχεια το ἐκκύκλημα κινείται πλάγια για να αποκαλύψει και το πτώμα του Αίαντα. Η εκτέλεση της πρότασης αυτής δυσχεραίνεται από τον βόρειο προσανατολισμό του σκηνικού οικοδομήματος, που, όπως αναφέρθηκε, θα καθιστούσε τα όσα διαδραματίζονται στην ανοιχτή σκηνική θύρα όχι τόσο εύκολα ορατά στο κοινό.

Από την άλλη πλευρά, ο Λιαπής<sup>130</sup> υποστηρίζει ότι ο χορός δεν μπορεί να δει το πτώμα του Αίαντα κατά την ἐπιπάροδο, γιατί το πτώμα βρίσκεται επάνω στο λογεῖον. Ωστόσο, σε προηγούμενη ενότητα αναφέραμε ότι η ύπαρξη του λογεῖου στο σκηνικό οικοδόμημα δε φαίνεται πιθανή κατά τη συγκεκριμένη οικοδομική φάση του διονυσιακού θεάτρου. Επιπλέον, ακόμα και αν υπήρχε λογεῖον, δε θα ήταν σε καμία περίπτωση τόσο ψηλό, ώστε να μη μπορεί κάποιος από το επίπεδο της ορχήστρας να δει τι υπήρχε πάνω σε αυτό. Ο Λιαπής υποθέτει ότι συμβατικά η διαφορά ύψους στα δύο επίπεδα θα απέδιδε τη δυσκολία του χορού να εντοπίσει το πτώμα, ακόμα και αν ήταν σαφές ότι στην πραγματικότητα θα το έβλεπαν. Γιατί, λοιπόν, να μην επεκτείνουμε την ιδέα αυτή της δραματικής σύμβασης τόσο, ώστε να μην είναι καθόλου απαραίτητη η ύπαρξη λογεῖου; Εξάλλου, όταν εισέρχεται ο Μενέλαος στον στ. 1047 βλέπει αμέσως το πτώμα (*τόνδε τὸν νεκρὸν*), παρόλο που δεν έχει μετακινηθεί από την αρχική του θέση (όπως έχουμε διαπιστώσει λόγω του καρφωμένου ξίφους).

Ο ρεαλισμός δεν αποτελεί το πρώτιστο μέλημα της σκηνοθεσίας στο αρχαίο θέατρο. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα των στ. 585-593 από τις *Βάκχες* του Ευριπίδη, όπου ο Διόνυσος προκαλεί σεισμό στο ανάκτορο του Πενθέα:

*ΔΙ. <σειε> πέδον χθονός, Ἔννοσι πότνια.*

---

<sup>129</sup> Most 2015, 292.

<sup>130</sup> Liapis 2015, 153-154.

*ΧΟ. ᾶ ᾶ,  
τάχα τὰ Πενθέως μέλαθρα διατι-  
νάζεται πεσήμασιν.  
ὁ Διόνυσος ἀνὰ μέλαθρα·  
σέβετε νιν. —σέβομεν ὦ.  
—εἶδετε λάϊνα κίοσιν ἔμβολα  
τάδε διάδρομα; Βρόμιος ᾿ὄδ’ ᾿ ἀλα-  
λάζεται στέγας ἔσω.*

#### ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Κραταιά θεά του σεισμού, σείσε τη γης.

#### ΧΟΡΟΣ

Α α.

Όπου να ἔναι τα μέλαθρα του Πενθέα τραντάζονται, πέφτουν.

Ο Διόνυσος βρίσκεται στα μέλαθρα.

Προσκυνήστε τον! — Τον προσκυνούμε ὦ!

— Είδατε πως κόπηκε το πέτρινο ανώφλι πάνω στους κίονες;

Άκου! Αλαλάζει ο Διόνυσος μέσα στο σπίτι.

- Μετάφραση Θ. Κ. Στεφανόπουλου

Είναι προφανές ότι δε συνέβη πραγματικά σεισμός την ώρα της παράστασης - η ζωντανή περιγραφή του σεισμού από τις Βάκχες είναι αυτή που κάνει το κοινό να «δει» το παλάτι να τραντάζεται. Τα λόγια των υποκριτών είναι αυτά που κατευθύνουν το βλέμμα των θεατών και ορίζουν τι είναι σκηνικά ορατό και τι δεν είναι. Κάτι αντίστοιχο θα μπορούσε να συμβαίνει και στην υπό εξέταση τραγωδία: ο «προβολέας» που φώτιζε τον Αίαντα στην προηγούμενη σκηνή έχει σβήσει τώρα και το πτώμα του δεν είναι πλέον ορατό μέχρι να ανακαλυφθεί ξανά από την Τέκμησσα στον στ. 891. Αφού ο χορός δηλώνει ρητά ότι δεν μπορεί να δει τον Αίαντα, τότε και το κοινό αποδέχεται αυτή τη σύμβαση.

### 3.8. Η αντικατάσταση του πτώματος

Ένα από τα βασικά ερωτήματα που έχουν απασχολήσει την έρευνα σχετικά με τη σκηνοθεσία της τραγωδίας *Αίας* είναι ο τρόπος με τον οποίο το πτώμα του Αίαντα κατάφερε να παραμείνει ορατό στον σκηνικό χώρο, ενώ ταυτόχρονα ο υποκριτής που υποδύοταν τον

Αίαντα μπόρεσε να αλλάξει σκευή και να υποδυθεί στη συνέχεια τον Τεύκρο, όπως υπαγόρευε ο κανόνας των τριών υποκριτών. Καθεμία από τις προτάσεις των διαφόρων μελετητών που αναλύθηκαν παραπάνω προσφέρει και μια διαφορετική λύση για το συγκεκριμένο πρόβλημα.

Η ιδέα του Blume για το ζωγραφισμένο σκηνικό στο πλάι του σκηνικού οικοδομήματος καθιστά πολύ εύκολη την αντικατάσταση του πτώματος με μια κούκλα, καθώς το σκηνικό θα πρόσφερε την απαραίτητη κάλυψη. Ωστόσο, απορρίψαμε ήδη αυτήν την ιδέα λόγω της ανηφορικής κλίσης του θεάτρου και του γεγονότος ότι το ξίφος παραμένει καρφωμένο μέσα στο πτώμα, με αποτέλεσμα να πρέπει το πτώμα να έχει μείνει αμετακίνητο μέχρι τη στιγμή της ανακάλυψής του.

Οι θεωρίες που αναφέρθηκαν περί εκτέλεσης της αυτοκτονίας στο εσωτερικό του σκηνικού οικοδομήματος προσφέρουν επίσης μια εύκολη λύση για την αντικατάσταση του πτώματος, καθώς αν η αυτοκτονία δεν λάμβανε χώρα σε κοινή θέα, δε θα υπήρχε κανένα πρόβλημα στο να αντικατασταθεί ο υποκριτής που υποδύοταν τον Αίαντα με ένα ανδρείκελο. Και πάλι όμως, έχουμε απορρίψει τις συγκεκριμένες θεωρίες λόγω του προσανατολισμού του σκηνικού οικοδομήματος, που δε θα επέτρεπε στους θεατές να βλέπουν αρκετά καλά οτιδήποτε συνέβαινε στο εσωτερικό του, ακόμα και με τη θύρα ανοιχτή.

Η θεωρία του Λιαπή περί αναπαράστασης της αυτοκτονίας σε πλήρη θέα εντός του σκηνικού χώρου φαίνεται αρκετά πιθανή με βάση όσα παρατηρήθηκαν παραπάνω, ωστόσο δημιουργεί πρόβλημα στο συγκεκριμένο σημείο, καθώς ένας υποκριτής ξαπλωμένος στο έδαφος της ορχήστρας δύσκολα θα μπορούσε να σηκωθεί, να εξέλθει από τον σκηνικό χώρο και να αντικατασταθεί από μια κούκλα (ή από κάποιο *παραχορήγημα*) χωρίς να το αντιληφθούν οι θεατές. Αυτό αποτελεί και ένα βασικό επιχείρημα στις προτάσεις των μελετητών που υποθέτουν ότι η αυτοκτονία έλαβε χώρα εκτός του σκηνικού χώρου. Ο Λιαπής, όμως, προτείνει μια λύση για το συγκεκριμένο πρόβλημα.

Στον στ. 915, η Τέκμησσα καλύπτει το νεκρό σώμα του Αίαντα με το *φᾶρος* της, δηλαδή το πανωφόρι της, το οποίο όπως είδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο ήταν κατά πάσα πιθανότητα ένα ιμάτιο, δηλαδή ένα μεγάλο ορθογώνιο κομμάτι υφάσματος το οποίο τύλιγε το σώμα. Ποια είναι η λειτουργία αυτής της κάλυψης; Μόλις λίγους στίχους αργότερα, ο Τεύκρος διατάζει να ξεσκεπάσουν το σώμα του αδερφού του (στ. 1003). Επομένως, η κίνηση αυτή της Τέκμησσας φαίνεται μάλλον αχρείαστη δραματικά - εκτός, βέβαια, αν η σκοπιμότητά της είναι άλλης φύσεως.

Ένας υποκριτής ύψους περίπου 1.70, που κρατάει ένα μεγάλο ορθογώνιο κομμάτι υφάσματος και το σηκώνει τεντώνοντας τα χέρια του, θα μπορούσε κάλλιστα να καλύψει ολόκληρο το άνοιγμα της πλευρικής σκηνικής θύρας, η οποία δεν πρέπει να είχε πολύ μεγάλες

διαστάσεις<sup>131</sup>. Επομένως, το *φᾶρος* θα μπορούσε να λειτουργήσει σαν παραπέτασμα, πίσω από το οποίο θα γινόταν η αντικατάσταση του πτώματος του Αίαντα. Μάλιστα, θα ήταν εύλογο να υποθέσουμε ότι ο αντικαταστάτης του υποκριτή δε θα ήταν κούκλα, αλλά ένα *παραχορήγημα*, δηλαδή ένας κομπάρσος, ο οποίος θα ήταν ντυμένος πανομοιότυπα με τον υποκριτή που υποδύοταν τον Αίαντα και θα έφερε και ένα ξίφος κάτω από τη μασχάλη του. Μέσα σε λίγα δευτερόλεπτα, θα μπορούσε να σηκωθεί ο ένας και να ξαπλώσει στη θέση του ο άλλος, ενώ στη συνέχεια ο υποκριτής που υποδύοταν την Τέκμησσα θα άπλωνε το *φᾶρος* πάνω στο *παραχορήγημα*, ενώ ο υποκριτής που υποδύοταν τον Αίαντα θα είχε εξαφανιστεί στο εσωτερικό, ελεύθερος πια να αλλάξει τη σκευή του και να επανέλθει λίγους στίχους αργότερα, υποδύμενος τον Τεύκρο.

Ας δούμε λοιπόν αναλυτικότερα τη σκηνική δράση σε αυτό το σημείο. Η Τέκμησσα πρώτα ακούγεται και ύστερα προβάλλει στη δεξιά πλευρική θύρα και ο «προβολέας» στρέφεται ξανά στο πτώμα του Αίαντα, το οποίο κείται μπροστά της. Όσο η Τέκμησσα συζητά με τον χορό, προχωράει προς τα έξω και στέκεται μπροστά από το πτώμα. Στους στ. 915-916 βγάζει το *φᾶρος* της και γυρίζει με την πλάτη προς το κοινό, σηκώνοντας το ύφασμα ψηλά και απλώνοντάς το έτσι ώστε να καλύψει ολόκληρο το άνοιγμα της μικρής θύρας. Τη στιγμή εκείνη, αθέατος στο κοινό, ο υποκριτής που έπαιζε τον Αίαντα μπαίνει μέσα στη σκηνή και αντικαθίσταται από ένα *παραχορήγημα* με πανομοιότυπη *σκευή*. Η Τέκμησσα σκεπάζει το πτώμα με το *φᾶρος* της και η σκηνή συνεχίζεται.

### 3.9. Η ἔξοδος

Στη συνέχεια, η σκηνική δράση δεν παρουσιάζει μεγάλα προβλήματα. Στην επόμενη σκηνή (στ. 974-1046), ο Τεύκρος εισέρχεται στην ορχήστρα από την αριστερή πάροδο, αφού πρώτα έχει ακουστεί η φωνή του στον στ. 974. Στον στ. 1003 δίνει εντολή στην Τέκμησσα να ξεσκεπάσει τον νεκρό Αίαντα (λιγότερους από εκατό στίχους αφότου τον σκέπασε). Φαίνεται, λοιπόν, αρκετά πιθανό ότι η κάλυψη του πτώματος δεν είχε δραματική, αλλά τεχνική σκοπιμότητα. Στον στ. 986 στέλνει την Τέκμησσα να φέρει τον Ευρυσάκη κι εκείνη αποχωρεί από την αριστερή πάροδο - όταν επιστρέψει, δε θα την υποδύεται πλέον υποκριτής αλλά *παραχορήγημα*, καθώς ο τρίτος υποκριτής θα χρειαστεί για να παίξει τον Οδυσσέα στη συνέχεια.

---

<sup>131</sup> Liapis 2015, 147.

Στον στ. 1042, ο χορός υποδεικνύει την άφιξη του Μενελάου, ο οποίος εμφανίζεται από την αριστερή πάροδο. Ο Μενέλαος λογομαχεί έντονα με τον Τεύκρο και αποχωρεί από την ίδια πάροδο στον στ. 1160.

Έπειτα, στον στ. 1168 εισέρχεται η Τέκμησσα με τον Ευρυσάκη από την αριστερή πάροδο και ο Τεύκρος τούς καλεί να σταθούν ως ικέτες δίπλα στο πτώμα του Αίαντα. Κόβει μάλιστα τούφες μαλλιών από τα κεφάλια και των τριών τους (πιθανότατα φέρει ένα μικρό μαχαίρι γι' αυτόν τον σκοπό) και τα δίνει στον Ευρυσάκη να τα κρατήσει. Στη συνέχεια, εξέρχεται από την αριστερή πάροδο.

Ακολουθεί το τρίτο στάσιμο (στ. 1185-1222), κατά το οποίο ο χορός εκτελεί ένα σύντομο θρηνητικό άσμα, και έπειτα στους στ. 1223-1420 έχουμε την *έξοδο* του έργου. Από την αριστερή πάροδο εισέρχεται πρώτα ο Τεύκρος και έπειτα ο Αγαμέμνονας, που τον ακολουθούν οι δύο στρατοκήρυκες. Ακολουθεί άλλη μια έντονη λογομαχία μεταξύ των δύο ανδρών. Στον στ. 1316 εισέρχεται από την αριστερή πάροδο ο Οδυσσέας, που καταφέρνει να ηρεμήσει τα πνεύματα και να μαλακώσει τον Αγαμέμνονα. Στον στ. 1371 εξέρχεται από την αριστερή πάροδο ο Αγαμέμνονας με τους ακολούθους του και ο Οδυσσέας κάνει το ίδιο στον στ. 1401.

Στην τελευταία σκηνή του έργου, ο Τεύκρος σηκώνει το πτώμα του Αίαντα, ζητώντας και από τον Ευρυσάκη να βοηθήσει, και δίνει διαταγές στον χορό για να προετοιμάσει την ταφή (στ. 1403-1417):

*ἀλλ' οἷ μὲν κοίλην κάπετον  
χερσὶ ταχύνετε, τοὶ δ' ὑψίβατον  
τρίποδ' ἀμφίπυρον λουτρῶν ὀσίων  
θέσθ' ἐπίκαιρον·  
μία δ' ἐκ κλισίας ἀνδρῶν ἴλη  
τὸν ὑπασπίδιον κόσμον φερέτω.  
παῖ, σὺ δὲ πατρός γ', ὅσον ἰσχύεις,  
φιλότητι θιγῶν πλευρὰς σὺν ἐμοὶ  
τάσδ' ἐπικούφιζ'· ἔτι γὰρ θερμαὶ  
σύριγγες ἄνω φουσῶσι μέλαν  
μένος. ἀλλ' ἄγε πᾶς, φίλος ὅστις ἀνήρ  
φησὶ παρεῖναι, σούσθω, βάτω,  
τῷδ' ἀνδρὶ πονῶν τῷ πάντ' ἀγαθῷ  
κούδενί πω λῶνι θνητῶν*

*Αΐαντος, ὅτ' ἦν, τόδε φωνῶ.*

Λοιπόν, κάποιοι βιαστείτε, σκάψετε λάκκο  
με τα χέρια σας βαθύ· άλλοι τρίποδα στήσετε ψηλά,  
στη μέση της φωτιάς για το νεκρώσιμο λουτρό·  
μια τρίτη ομάδα ας πάει να φέρει απ' τη σκηνή  
τη λαμπερή αρματωσιά που σκέπαζε η ασπίδα του.  
Έλα, αγόρι μου, κι εσύ, όσο βαστούν τα χέρια σου,  
μ' αγάπη πιάσε απ' την πλευρά το σώμα του πατέρα σου,  
μαζί να το σηκώσουμε· γιατί θερμές οι φλέβες του  
πετούν ακόμη μαύρο αίμα στον αέρα.  
Και τώρα εμπρός, όποιος το λέει πως είναι  
φίλος ας τρέξει, ας προφτάσει, ας μοχθήσει  
γι' αυτόν τον ήρωα χωρίς ψεγάδι, που ανώτερός του  
δεν υπήρξε άλλος — λέω για τον Αΐαντα,  
ενόσω ζούσε.

- Μετάφραση Δ. Ν. Μαρωνίτη

Υπάρχουν διάφορες υποθέσεις για το πώς ακριβώς κλείνει η σκηνική δράση του έργου. Ο Blume<sup>132</sup> αναφέρει ότι οι οδηγίες του Τεύκρου θα εκτελεστούν εκτός σκηνής. Σύμφωνα με τον συγκεκριμένο μελετητή, το έργο τελειώνει με μια νεκρική πομπή, όπου ο Τεύκρος μαζί με κάποιους βοηθούς και τη συμβολική συμμετοχή του Ευρυσάκη σηκώνει το νεκρό σώμα του Αΐαντα και το μεταφέρει εκτός σκηνής, ενώ ο χορός απαγγέλλει τους τελευταίους στίχους και έπειτα εξέρχεται κι αυτός στο σύνολό του.

Η Gardiner<sup>133</sup>, από την άλλη πλευρά, θεωρεί ότι το έργο δεν τελειώνει με πομπή, αλλά ότι ο χορός εξέρχεται από τις παρόδους και ο Τεύκρος, η Τέκμησσα, ο Ευρυσάκης και το νεκρό σώμα του Αΐαντα αποσύρονται στο εσωτερικό του σκηνικού οικοδομήματος, ενδεχομένως με τη βοήθεια του έκκυκλήματος (αφού έχει υποθέσει ότι η αυτοκτονία έλαβε χώρα πάνω στο έκκύκλημα).

Παρόμοια, οι Heath & Okell<sup>134</sup>, οι οποίοι έχουν υποθέσει ότι δεν υπάρχει αλλαγή σκηνικού χώρου, φαντάζονται ότι ο χορός χωρίζεται σε τρεις ομάδες. Η μία εξέρχεται προς το

---

<sup>132</sup> Blume 2004, 120.

<sup>133</sup> Gardiner 1979, 14.

<sup>134</sup> Heath & Okell 2007, 376.

στρατόπεδο, ενώ οι άλλες δύο εισέρχονται στο σκηνικό οικοδόμημα από την κεντρική θύρα, η οποία αναπαριστά την καλύβα του Αίαντα.

Ο Most<sup>135</sup> φαντάζεται ότι ο χορός διαιρείται σε τέσσερις ομάδες, προκειμένου η καθεμία από αυτές να εκτελέσει αντίστοιχα και μία από τις εντολές του Τεύκρου. Οι δύο πρώτες ομάδες εξέρχονται από αντίθετες παρόδους, η μία για να σκάψει τον λάκκο και η άλλη για να στήσει τους τρίποδες, στους στ. 1403-1406. Οι άλλες δύο ομάδες παραμένουν στη σκηνή και απαγγέλλουν τους αναπαίστους στους στ. 1418-1420:

*ἢ πολλὰ βροτοῖς ἔστιν ἰδοῦσιν  
γνῶναι· πρὶν ἰδεῖν δ' οὐδεὶς μάντις  
τῶν μελλόντων ὄ τι πράξει.*

Έχουν να δουν πολλά τα μάτια των ανθρώπων,  
και να μάθουν. Προτού τα δει, κανείς  
το μέλλον να μαντέψει δεν μπορεί,  
και τί τον περιμένει.

- Μετάφραση Δ. Ν. Μαρωνίτη

Ταυτόχρονα, ο Τεύκρος, η Τέκμησσα, ο Ευρυσάκης και η μία από τις ομάδες του χορού μεταφέρουν το πτώμα προς τη δεξιά πάροδο, ενώ η άλλη ομάδα του χορού εξέρχεται από την αριστερή πάροδο, προς τη σκηνή του Αίαντα.

Δεν υπάρχει κανένας τρόπος να γνωρίζουμε με βεβαιότητα ποια απ' όλες αυτές τις υποθέσεις βρίσκεται πιο κοντά στην πραγματικότητα, ειδικά από τη στιγμή που, όπως αναφέρει ο Blume<sup>136</sup>, οι τελευταίοι στίχοι του έργου είναι αμφίβολης γνησιότητας. Ωστόσο, φαίνεται μάλλον περιττό να διαιρεθεί ο χορός σε ομάδες και να αποχωρήσει σταδιακά από τον σκηνικό χώρο, αν πραγματικά πρόκειται να απαγγείλει τους αναπαίστους στους τρεις τελευταίους στίχους. Μάλλον φαίνεται πιο πιστευτή η ιδέα του Blume ότι οι εντολές του Τεύκρου πρόκειται να εκτελεστούν εκτός σκηνής και ότι ο χορός παραμένει ολόκληρος στην ορχήστρα μέχρι τέλους, οπότε και θα ακολουθήσει τη νεκρική πομπή.

---

<sup>135</sup> Most 2015, 295.

<sup>136</sup> Blume 2004, 120.

## Συμπεράσματα

Αφού παρουσιάστηκαν αναλυτικά οι υλικοτεχνικές συνθήκες υπό τις οποίες παρουσιάζονταν οι θεατρικές παραγωγές κατά την κλασική περίοδο, αφενός σε σχέση με τη διαμόρφωση του χώρου του διονυσιακού θεάτρου, αφετέρου όσον αφορά τη σκευή των υποκριτών και του χορού, τέθηκαν από την παρούσα έρευνα ορισμένα ερωτήματα σχετικά με τη σκηνοθεσία του *Αίαντα* στα μέσα του 5<sup>ου</sup> αι. π. Χ.. Στο σημείο αυτό θα γίνει προσπάθεια να προταθούν απαντήσεις στα ερωτήματα αυτά, στο βαθμό που κάτι τέτοιο είναι εφικτό.

Η *μετάστασις* του χορού στα μισά του έργου είναι αυτή που σηματοδοτεί την αλλαγή του σκηνικού χώρου από το στρατόπεδο στο παραθαλάσσιο λιβάδι όπου πρόκειται να τελεστεί η αυτοκτονία του Αίαντα. Πιθανές χρήσεις σκηνικών που προτείνονται από διάφορους μελετητές, με την προσθήκη ζωγραφιστής βλάστησης σε κάποιο σημείο του σκηνικού οικοδομήματος προκειμένου να συμβολίσει το *νᾶπος* μέσα στο οποίο αυτοκτονεί ο Αίαντας, αν και όχι παντελώς απίθανες, κρίνονται μάλλον περιττές. Αφενός μέσα από τα λόγια του ποιητή, τα οποία κατευθύνουν τη φαντασία των θεατών, αφετέρου με την αποχώρηση του χορού από την ορχήστρα, καθίσταται σαφής η μεταφορά της δράσης σε διαφορετική τοποθεσία. Όπως αναφέρθηκε νωρίτερα, η παρουσία του χορού αποτελεί από μόνη της ένα είδος σκηνικού, καθώς σηματοδοτεί τον δημόσιο χώρο όπου όλα είναι φανερά στον λαό. Μόνο και μόνο η απομάκρυνση του χορού αρκεί για να καταδείξει ότι έχουμε μεταφερθεί πλέον σε έναν ιδιωτικό χώρο, αλλά και η επανεμφάνισή του (*ἐπιπάροδος*) μετατρέπει τον ιδιωτικό χώρο ξανά σε δημόσιο.

Η αυτοκτονία του Αίαντα, με βάση τα στοιχεία που αντλήθηκαν από τις παραπάνω μελέτες, είναι αρκετά πιθανό να παρουσιάστηκε σε πλήρη θέα εντός του σκηνικού χώρου, με τρόπο που σε μεγάλο βαθμό αποτυπώνεται στη θεωρία του Λιαπή. Ο υποκριτής που υποδύεται τον Αίαντα εξέρχεται από τη δεξιά πλευρική σκηνική θύρα, η οποία συμβολίζει το *νᾶπος* (με ή χωρίς τη χρήση ζωγραφιστών σκηνικών). Στερεώνει το ξίφος του στο έδαφος, εκτελεί τον μονόλογό του και έπειτα πέφτει πάνω στο ξίφος, περνώντας το κάτω από τη μασχάλη του ώστε να δίνει την εντύπωση πως είναι καρφωμένο μέσα στο σώμα του. Στη συνέχεια, ο χορός των Σαλαμινίων ναυτών επιστρέφει στην ορχήστρα από τις δύο παρόδους, αναζητώντας ακόμα το πτώμα του Αίαντα - δεν το βλέπει, αν και εκείνο βρίσκεται στην πίσω δεξιά πλευρά της ορχήστρας, γιατί τόσο τα λόγια του ποιητή όσο και η σκηνοθεσία δεν κατευθύνουν το βλέμμα του χορού προς τα εκεί.

Στον στ. 891, η Τέκμησσα εμφανίζεται στο άνοιγμα της δεξιάς σκηνικής θύρας και ο χορός ακούει την κραυγή της. Το πτώμα του Αίαντα έχει πλέον ανακαλυφθεί και στον στ. 915



η Τέκμησσα βγάζει το πανωφόρι της (*φᾶρος*) και το απλώνει μπροστά από τη θύρα, καλύπτοντας το άνοιγμά της. Ο υποκριτής που υποδύεται τον Αίαντα σηκώνεται και εισέρχεται στο σκηνικό οικοδόμημα, αθέατος στο κοινό, ενώ ένα *παραχορήγημα* με πανομοιότυπη σκευή παίρνει τη θέση του. Η Τέκμησσα καλύπτει με το *φᾶρος* της το *παραχορήγημα* και η σκηνή συνεχίζεται. Ο υποκριτής επιστρέφει λίγους στίχους αργότερα υποδύομενος τον Τεύκρο και διατάζει να ξεσκεπάσουν το πτώμα, που, όπως φαίνεται από τον στ. 1025, έχει ακόμα καρφωμένο μέσα του το ξίφος και άρα δεν έχει μετακινηθεί από την αρχική του θέση.

Πρόκειται για μια λύση που δεν απαιτεί επιπλέον ζωγραφιστά σκηνικά, περίπλοκα σκηνοθετικά τεχνάσματα ή ανορθόδοξη χρήση των θεατρικών μηχανημάτων. Λαμβάνει, όμως, ως δεδομένα δύο βασικά στοιχεία: αφενός ότι το σκηνικό οικοδόμημα της περίκλειας φάσης διέθετε τρεις σκηνικές θύρες και αφετέρου ότι ο Σοφοκλής, στη διδασκαλία του *Αίαντα*, παραβίασε τη δραματική σύμβαση που απαγόρευε την απεικόνιση βίαιων πράξεων εντός του σκηνικού χώρου.

Αν και πρόκειται εκ πρώτης όψεως για τολμηρούς ισχυρισμούς, η παρούσα έρευνα έδειξε ότι κανένα από αυτά τα δύο στοιχεία δεν είναι απίθανο. Η τραγωδία *Αίας* σε αρκετά σημεία παρουσιάζει παρεκκλίσεις από τις συνηθισμένες τραγικές συμβάσεις και αξιοποιεί σκηνικές συμβάσεις που παραπέμπουν στην κωμωδία. Είναι πιθανό, επομένως, η χρήση των τριών θυρών να αποτελεί ένα ακόμη από τα στοιχεία που δανείζεται ο Σοφοκλής από το δραματικό είδος της κωμωδίας. Συνεπώς, αφού ο *Αίας* χρονολογείται στα μέσα του 5<sup>ου</sup> αι. π.Χ., δε θα ήταν αβάσιμο να φανταστεί κανείς το σκηνικό οικοδόμημα του διονυσιακού θεάτρου με τρεις σκηνικές θύρες ήδη από την περίκλεια φάση.

Στο πνεύμα της πρωτοτυπίας και της ανατροπής των συμβάσεων που κυριαρχεί στη συγκεκριμένη τραγωδία, φαίνεται επίσης αρκετά πιθανή η ιδέα ότι ο Σοφοκλής παραβιάζει τη σύμβαση περί μη απεικόνισης βίαιων πράξεων επί σκηνής. Εξάλλου, το κατά πόσο ίσχυε η συγκεκριμένη σύμβαση είναι αμφίβολο, όπως φαίνεται και από το 1452b της *Ποιητικής* του Αριστοτέλη (*οἷ τε ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι*). Μπορεί η λατρευτική πρακτική να όριζε ότι οι πραγματικοί θάνατοι μέσα σε έναν ιερό χώρο έφερναν μiasμα, ωστόσο κάτι τέτοιο δεν είναι απαραίτητο να ίσχυε και για τις θεατρικές αναπαραστάσεις θανάτων. Επομένως, ενδέχεται να μην ισχύει καθολικά και απαραβίαστα ο κανόνας - η σκηνική θύρα ίσως να μην αποτελεί πάντοτε το όριο ανάμεσα στη ζωή και στον θάνατο.

Όπως επισημάνθηκε ήδη από την αρχή της παρούσας έρευνας, σκοπός δεν είναι φυσικά να παρουσιαστεί μια οριστική και αδιαμφισβήτητη ανασύνθεση, καθώς τα περιορισμένα αρχαιολογικά τεκμήρια καθιστούν απαραίτητο το να βασίζεται η έρευνα κυρίως σε εικασίες. Ωστόσο, μέσα από τη συγκεκριμένη εργασία αναδείχθηκαν πτυχές της σκηνοθεσίας του

αρχαίου θεάτρου, προτάθηκαν πιθανές λύσεις σε σκηνικά ζητήματα και προωθήθηκε η πληρέστερη κατανόηση της αρχαίας ελληνικής θεατρικής πρακτικής κατά τον 5<sup>ο</sup> αι. π.Χ..

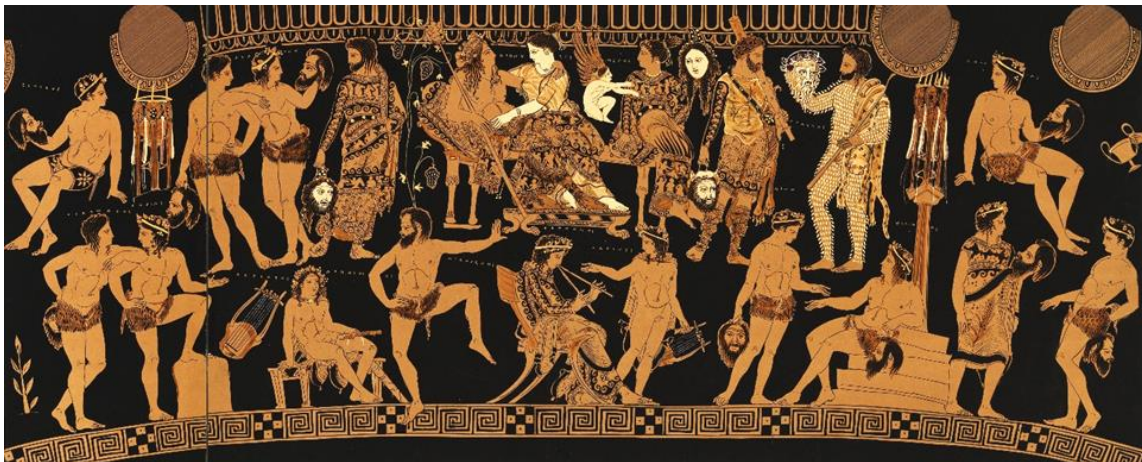
## Εικόνες



**Εικόνα 1**

Όστρακο από κρατήρα που απεικονίζει στιγμιότυπο από παράσταση τραγωδίας (περίπου 350 π.Χ.). Würzburg, Μουσείο Martin von Wagner, H 4698 & H 4701.

(πηγή: <http://ancienttheater.culture.gr/el/parastaseis-arxaiotita/item/102-ti-gnwrizoume-gia-tin-skinografia>)



**Εικόνα 2**

Ο Κρατήρας του Προνόμου: Όψη Α. Απεικονίζεται ο Διόνυσος με την Αριάδνη και τους συντελεστές του νικητήριου σατυρικού δράματος μετά το τέλος της παράστασης (425-375 π.Χ.). Αρχαιολογικό Μουσείο Νεάπολης, H 3240 (81673).

(πηγή: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Griechische\\_Vasenmalerei,\\_Taflen\\_-\\_A.\\_Furtwangler,\\_K\\_Reichhold.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Griechische_Vasenmalerei,_Taflen_-_A._Furtwangler,_K_Reichhold.jpg))



**Εικόνα 3**

Δύο νεαροί ετοιμάζονται να υποδυθούν μέλη ενός χορού γυναικών (Μαινάδων). Αττική πελίκη του 5ου αι. π.Χ.. Βοστώνη, Μουσείο Καλών Τεχνών, 98.883.

(πηγή: <https://www.carc.ox.ac.uk/record/3D8606EE-4114-4628-A22D-A489163DC8C2>)



**Εικόνα 4**

Οι "χορευτές της Βασιλείας". Αθηναϊκός κρατήρας, περ. 480 π.Χ.. Βασιλεία, Antikenmuseum, BS 415.

(πηγή: <https://catalogimages.wiley.com/images/db/pdf/9781405135368.excerpt.pdf>)





**Εικόνα 5**

Πήλινο κωμικό προσωπίο από τη Μήλο, 200-50 π.Χ.. Βρετανικό Μουσείο, αριθ. 1842,0728.750.

(πηγή: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/G\\_1842-0728-750](https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1842-0728-750))



**Εικόνα 6**

Λεπτομέρεια από ψηφιδωτό με περίτεχνη γιρλάντα από φύλλα και φρούτα και τραγικά προσωπία, Οικία του Φάυνου, Πομπηία. Αρχαιολογικό Μουσείο Νεάπολης, αριθ. 9994.

(πηγή: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mask.JPG>)



**Εικόνα 7**

Η Μήδεια δραπετεύει πάνω στο άρμα του Ήλιου. Κρατήρας περ. 480 π. Χ.. Cleveland Museum of Art, αριθ. 1991.1.

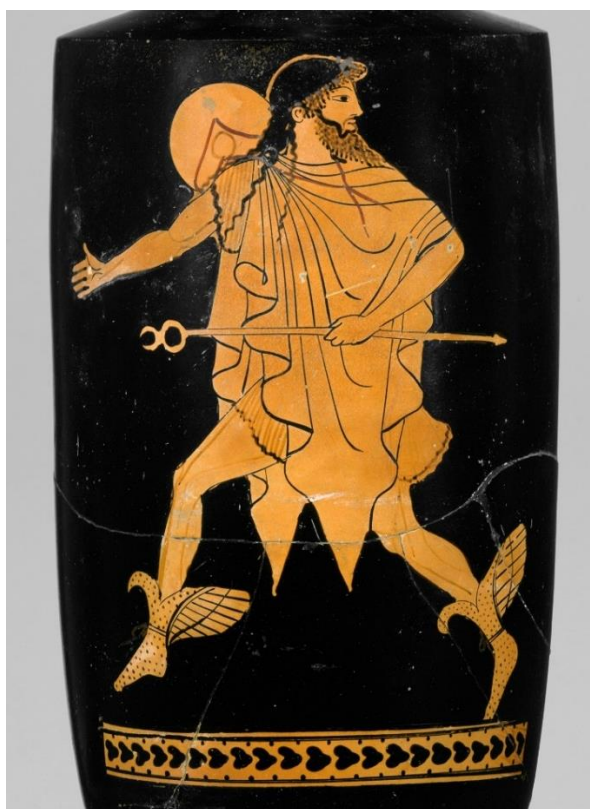
(πηγή: <https://www.clevelandart.org/art/1991.1>)



**Εικόνα 8**

Η Μήδεια σκοτώνει τα παιδιά της. Αμφορέας 330 π.Χ.. Παρίσι, Bibliotheque Nationale, αριθ. BN786.

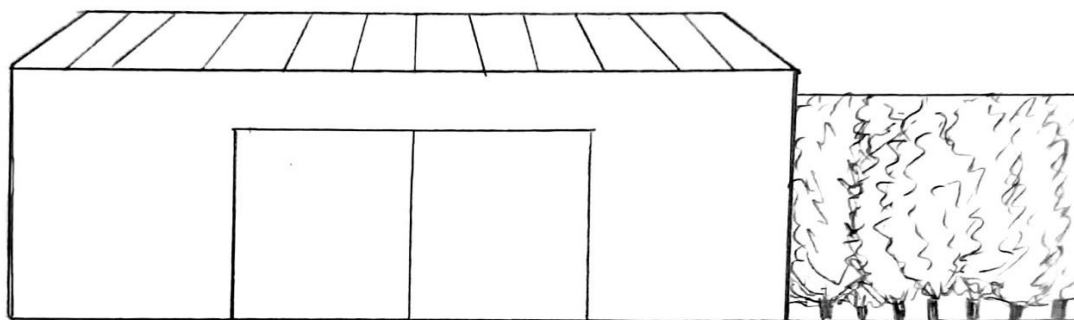
(πηγή: [https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient\\_greek/mythology/lexicon/magicians/page\\_004.html](https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/mythology/lexicon/magicians/page_004.html))



**Εικόνα 9**

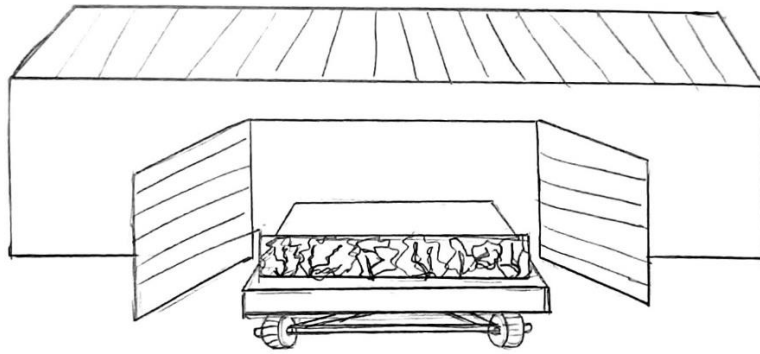
Ο Ερμής σπεύδει φέροντας το κηρύκειό του. Αττική λήκυθος περ. 475 π.Χ.. Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum, αριθ. 25.78.2.

(πηγή: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/251800>)



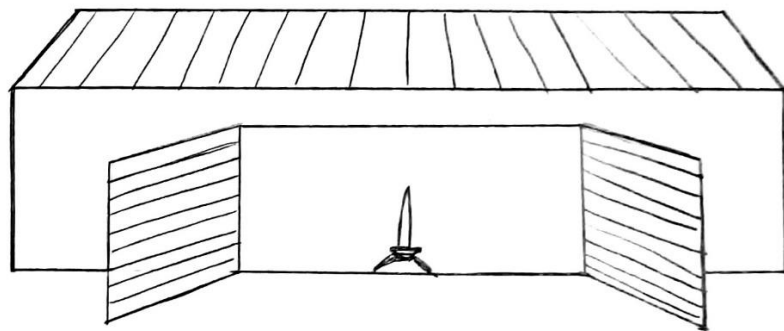
**Εικόνα 10**

Αναπαράσταση του σκηνικού οικοδομήματος με ζωγραφισμένο σκηνικό που απεικονίζει βλάστηση στο πλάι, σύμφωνα με τη θεωρία του Blume.



**Εικόνα 11**

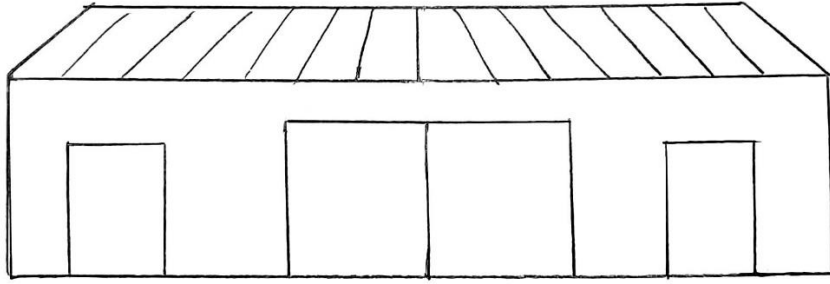
Αναπαράσταση του σκηνικού οικοδομήματος με ανοιχτή την κεντρική θύρα και χαμηλό ζωγραφισμένο σκηνικό στερεωμένο στην άκρη του *έκκυκλήματος*, σύμφωνα με τη θεωρία του T. B. L. Webster.



**Εικόνα 12**

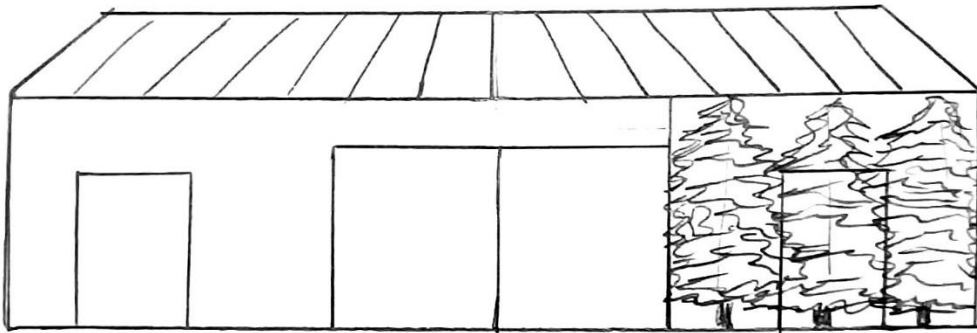
Αναπαράσταση του σκηνικού οικοδομήματος με ανοιχτή τη θύρα και το ξίφος στερεωμένο στο εσωτερικό, σύμφωνα με τη θεωρία του Arnott.





**Εικόνα 13**

Αναπαράσταση του σκηνικού οικοδομήματος με τρεις θύρες, σύμφωνα με τη θεωρία του Λιαπή. Η κεντρική θύρα συμβολίζει το στρατιωτικό κατάλυμα του Αίαντα, η αριστερή τη σκηνή όπου έχει καταφύγει ο Ευρυσάκης με τον Παιδαγωγό και η δεξιά το νᾶπος όπου θα λάβει χώρα η αυτοκτονία του Αίαντα.



**Εικόνα 14**

Αναπαράσταση του σκηνικού οικοδομήματος με ζωγραφισμένο σκηνικό να καλύπτει το δεξιό τμήμα της πρόσοψης, σύμφωνα με τη θεωρία των Heath & Okell.



**Εικόνα 15**

Μακέτα με αναπαράσταση της εμφάνισης του *έκκυκλήματος* στην τραγωδία *Αίας*. München, Deutsches Theatermuseum (Modell Ch. Schieckel).

(πηγή: S. Moraw - E. Nölle, *Die Geburt des Theaters in der griechischen Antike*, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern, 2002, εκ. 167, σελ. 135).

## Βιβλιογραφία

- Arnott, P. 1962. *Greek scenic conventions in the fifth century B.C.* Oxford: Clarendon Press.
- Ashby, C. 1999. *Classical Greek Theatre: New Views on an Old Subject.* Iowa: University of Iowa Press.
- Battezzato, L. 2000. "Dorian Dress in Greek Tragedy." *Illinois Classical Studies* 24-25: 343-362.
- Bekker, I. ed. 1854. *Suidae lexicon ex recognitione Immanuelis Bekkeri.* Berlin: Reimer.
- Bieber, M. 1954. "The Entrances and Exits of Actors and Chorus in Greek Plays." *American Journal of Archaeology* 58.4: 277-284.
- Blume, H.-D. 2004. "The Staging of Sophocles' Aias." *Mediterranean Archaeology* 17: 113-120.
- Dindorf, W., ed. 1824. *Volumes 1-2 of Iulii Pollucis Onomasticon: cum annotationibus interpretum.* Leipzig: Libraria Kuehniana.
- Dörpfeld, W. & Reisch E. 1896. *Das Griechische Theater.* Athens: Barth & Von Hirst.
- Exon, C. 1990. "(I.) A New Theory of the Ekkyklema and (II.) Two Short Notes." *Hermathena* 11.26: 132-145.
- Gardiner, C. P. 1979. "The Staging of the Death of Ajax." *The Classical Journal* 75.1: 10-14.
- Garrison, E. P. 1991. "Attitudes toward Suicide in Ancient Greece." In *Transactions of the American Philological Association (1974-2014)* 121: 1-34.
- Hammond, N. G. L. 1972. "The Conditions of Dramatic Production to the Death of Aeschylus." *Greek, Roman and Byzantine Studies* 13.4: 387-450.
- Heath, M. and Okell, E. 2007. "Sophocles' Ajax: Expect the Unexpected." *The Classical Quarterly* 57.2: 363-380.
- Hiscock, M. 2018. "Sophoclean Suicide." *Classical Antiquity* 37.1: 1-30.
- Hourmouziades, N. C. 1965. *Production and Imagination in Euripides: Form and Function of the Scenic Space.* Athens: The Greek Society for Humanistic Studies.
- Hughes, A. 2012. *Performing Greek Comedy.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Kampourelli, V. 2016. *Space in Greek Tragedy.* London: University of London.

Lee, M. L. 2015. *Body, Dress and Identity in Ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lesky, A. 1985. «Σοφοκλής.» Στο *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*. 5<sup>η</sup> έκδοση. Μτφρ. Α. Τσοπανάκης, 389-429. Θεσσαλονίκη: Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη.

Liapis, V. 2015. “Genre, Space, and Stagecraft in *Ajax*.” In *Staging Ajax’s Suicide*, edited by Most, G. W. and L. Ozbek, 121-158. Pisa: Scuola Normale Superiore.

Mastronarde, D. J. 1990. “Actors on High: The Skene Roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama.” *Classical Antiquity* 9.2: 247-294.

Moretti, J.-C. 1999-2000. “The Theatre of the Sanctuary of Dionysus Eleuthereus in Late Fifth Century Athens.” *Illinois Classical Studies* 113: 375-398.

Most, G. W. 2015. “The Stage Action in the Second Half of Sophocles’ *Ajax*: A Tentative Reconstruction.” In *Staging Ajax’s Suicide*, edited by Most, G. W. and L. Ozbek, 289-296. Pisa: Scuola Normale Superiore.

Naiden, F. S. 2015. “The Sword Did It: A Greek Explanation for Suicide.” *The Classical Quarterly* 65.1: 85-95.

Page, D. L. ed. 1972. *Aeschyli Septem Quae Supersunt Tragoedias*. Oxford: Oxford University Press.

Panoussis, I. 2019. “Du texte tragique de Sophocle à l’espace scénique du Théâtre de Dionysos: des questions et des réponses possible.” *Λογείον* 9: 103-120.

Papastamati-Von Moock, C. 2015. “The Wooden Theatre of Dionysos Eleuthereus in Athens: Old Issues, New Research.” In *The Architecture of the Ancient Greek Theatre: Acts of an International Conference at the Danish Institute at Athens 27-30 January 2012*, edited by R. Fredriksen, E. R. Gebhard and A. Sokolicek.

Pucci, P. 1994. “Gods’ Intervention and Epiphany in Sophocles.” *The American Journal of Philology* 115.1: 15-46.

Rowland, I. ed. 1999. *Vitruvius. Ten Books on Architecture*. Cambridge: Cambridge University Press.

Sifakis, G. M. 1979. “Children in Greek Tragedy.” *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 26: 67-80.

Storey, I. C. and Allan, A. 2005. *A Guide to Ancient Greek Drama*. Oxford: Blackwell.

Taplin, O. 1978. *Greek Tragedy in Action*. Oxford: Routledge.

Vervain, C. 2008. "Performing Greek Tragedy in Mask: text." Ph.D. diss., University of London.

Vovolis, T. and G. Zamboulakis. 2007. "The Acoustical Mask of Greek Tragedy." *Didaskalia* 7: 1-7.

Walton, J. M. 2015. *The Greek Sense of Theatre: Tragedy and Comedy Reviewed*. London/New York: Routledge.

White, J. W. 1891. "The Stage in Aristophanes." *Harvard Studies in Classical Philology* 2: 159-205.

Βάρναλης, Κ. μτφρ. 1911. *Ευριπίδου Ηρακλής Μαινόμενος*. Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος Γεωργίου Φέξη.

Γιορδαμνή, Μ. Τ. 2022. «Ο ρόλος του παιδαγωγού στις σωζόμενες τραγωδίες και η απεικόνισή του στην αγγειογραφία της κλασικής εποχής.» Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Αιγαίου.

Γκαστή, Ε. 1998. «Σοφοκλέους Αίας: η τραγωδία της όρασης.» *Δωδώνη* 27.2: 165-204.

Γώγος, Σ. 2005. *Το αρχαίο θέατρο του Διονύσου: αρχιτεκτονική μορφή και λειτουργία*. Αθήνα: Μίλητος.

Λορεντζάτος, Π., επιμ. και μτφρ. 1932. *Σοφοκλέους Αίας*. Αθήνα: Εστία.

Λυπουρλής, Δ. μτφρ. 2002, 2004. *Αριστοτέλης, "Ρητορική"*. Τόμος 1ος: Βιβλίο Α, τόμος 2ος: Βιβλία Β-Γ. Θεσσαλονίκη: Ζήτρος.

Λυπουρλής, Δ. μτφρ. 2008. *Αριστοτέλης, "Ποιητική"*. Θεσσαλονίκη: Ζήτρος.

Μαρωνίτης, Δ. μτφρ. 2012. *Σοφοκλέους Αίας*. Αθήνα: ΜΙΕΤ.

Μαυρόπουλος, Θ. Γ. επιμ. και μτφρ. 2008. *Αριστοφάνους Αχαρνής*. Θεσσαλονίκη: Ζήτρος.

Μαυρόπουλος, Θ. Γ. επιμ. και μτφρ. 2008. *Αριστοφάνους Θεσμοφοριάζουσαι*. Θεσσαλονίκη: Ζήτρος.

Μικεδάκη, Μ. 2023. Αδημοσίευτες πανεπιστημιακές παραδόσεις του μαθήματος «Σκηνοθεσία του Αρχαίου Θεάτρου», ΠΜΣ 'Αρχαίο θέατρο: Εκπαιδευτικές και Φιλολογικές Προσεγγίσεις', Τμήμα Μεσογειακών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Αιγαίου.

Μικεδάκη, Μ. Γ. 2005. «Αρχαία σκηνογραφία και σκηνογράφοι.» *Παράβασις* 6: 123-132.

Μικεδάκη, Μ. Γ. 2005. «Η σημασία της θύρας του σκηνικού οικοδομήματος στο αρχαίο δράμα.» *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών* 36:185-200.

- Μύρης, Κ. Χ. μτφρ. 2000. *Σοφοκλέους Οιδίπους Τύραννος*. Αθήνα: ΟΕΔΒ.
- Μύρης, Κ. Χ., μτφρ. 1988. *Αισχύλου Ορέστεια*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- Ξανθάκη-Καραμάνου, Γ. μτφρ. 1989. *Δημοσθένους “Κατά Μειδίου”*. Εισαγωγή, μετάφραση, ερμηνευτικές σημειώσεις. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών - Κέντρον Εκδόσεως Έργων Ελλήνων Συγγραφέων.
- Οικονόμου, Μ. Χ. μτφρ. 1965. *Πλουτάρχου “Θεμιστοκλής” και “Περικλής”*. Αθήνα: ΟΕΔΒ.
- Παπασταμάτη-φον Μόοκ, Χ. 2018. «Το Θέατρο του Διονύσου Ελευθερέως.» Στο *Αρχαία Θέατρα της Αττικής: Τα θέατρα του άστεως*, επιμ. Β. Κ. Λαμπρινουδάκης, 87-119. Αθήνα: Διάζωμα.
- Παπασταμάτη-φον Μόοκ, Χ. 2020. «Το “θέατρο των μεγάλων τραγικών”:  
Αρχαιολογικά δεδομένα και λειτουργικά ζητήματα.» *Λογείον* 10: 1-124.
- Σκουτερόπουλος, Ν. Μ., επιμ. και μτφρ. 2002. *Πλάτωνος Πολιτεία*. Αθήνα: Πόλις.
- Σταύρου, Θ. μτφρ. 1967. *Οι Κωμωδίες του Αριστοφάνη*. Αθήνα: Τυποβιβλιοτεχνική.
- Στεφανής, Ι.Ε. 1980. *Ο δούλος στις κωμωδίες του Αριστοφάνη. Ο ρόλος του και η μορφή του*, διδ. διατρ. Παν/μίου Θεσσαλονίκης.
- Στεφανόπουλος, Θ. Κ. 1997. *Ευριπίδου Βάκχαι*. Αθήνα: Κίχλη.
- Στεφανόπουλος, Θ. Κ. μτφρ 2012. *Ευριπίδου Μήδεια*. Αθήνα: Κίχλη.
- Τσιτσιρίδης, Σ. 2019. «Η σκηνή στον Ευριπίδη.» *Λογείον* 9: 121-208.
- Τσούλη, Χ. 2018. «Το ένδυμα στους ιστορικούς χρόνους.» Στο *Οι αμέτρητες όψεις του ωραίου στην αρχαία τέχνη*, επιμ. Μ. Λαγογιάννη-Γεωργακαράκου, 195-208. Αθήνα: Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.
- Χουρμουζιάδης, Ν. Χ. 1984. *Όροι και μετασχηματισμοί στην αρχαία ελληνική τραγωδία*. Αθήνα: Στιγμή.