

Προμηθέας Δεσμώτης : οι σοφόκλειοι όροι της δομής και της ενδοδραματικής θέασης του τραγικού πάθους*

Ο ΠΡΟΜΗΘΕΑΣ ΔΕΣΜΩΤΗΣ έχει προκαλέσει το έντονο ενδιαφέρον της φιλολογικής έρευνας για τη γνησιότητα της πατρότητάς του και τη χρονολόγησή του, όπως έχει ήδη δείξει ο Μ. Griffith στη μελέτη του *The Authenticity of "Prometheus Bound"* (1977). Έχει, επίσης, ήδη επισημανθεί από τον Β. Μ. W. Κνοχ στο θεμελιώδες έργο του *The Heroic Temper* (1964) η ομοιότητά του με το σοφόκλειο μοτίβο του μοναχικού και άκαμπτου τραγικού ήρωα.¹ Κατά τούτο, σκοπός μου δεν είναι να επαναλάβω τη σχετική επιχειρηματολογία για τη γνησιότητα ή μη του *Προμηθέα Δεσμώτη* ούτε να αναφέρω έναν ήδη διατυπωμένο συσχετισμό σε ό,τι αφορά στο μοτίβο του ανυποχώρητου και έρημου ήρωα, όσο να δείξω –στοιχείο που έχει παραθεωρηθεί στις συγκρίσεις με τη σοφόκλεια δραματουργία– την ομοιότητα αυτής της τραγωδίας με τον σοφόκλειο τρόπο σε ό,τι αφορά ειδικά στην τεχνική με την οποία δομείται το τραγικό πάθος και παρουσιάζεται στους θεατές. Κρίνεται, επομένως, σκόπιμο εξαρχής, για την ευχέρεια της σύγκρισης που θα επιχειρήσουμε, να συνοψίσουμε τις βασικές σοφόκλειες αρχές σε ό,τι αφορά στη *θέαση* και τη *δομή* του πάθους:²

1. Κεντρική δραματουργική επιλογή του Σοφοκλή είναι το πάσχον επί σκηνής σώμα, που γίνεται και ο κύριος οπτικός άξονας του έργου.

* Το κείμενο αυτό αποτελεί επεξεργασμένη μορφή της ανακοίνωσής μου στο 1^ο επιστημονικό συμπόσιο αποφοίτων του τομέα κλασικών σπουδών του Παν/μίου Κρήτης στο Ρέθυμνο (23-25 Μαΐου 2008). Θέλω και από τη θέση αυτή να συγχαρώ και να ευχαριστήσω την Επιτροπή και την Πρόεδρο του συνεδρίου καθηγήτρια κ. Λουκία Αθανασάκη για την πρωτοβουλία, την άψογη διοργάνωση και το ευφρόσυνο κλίμα.

1 Βλ. Κνοχ 1964, ειδικά 45-53.

2 Βλ. Περοδασκαλάκης 2007, την ανέκδοτη διατριβή με θέμα: *Το τραγικό πάθος στον Σοφοκλή: η ενδοδραματική θέαση και η δομή του.*

2. Η έντονη με οπτικούς όρους ενδοδραματική πρόσληψη του πάθους κατευθύνει την εξωδραματική πρόσληψή του.

3. Η σωματική αποτύπωση του πάθους διασυνδέεται με αναφορές στην πνευματική υποδομή του, το φρονεῖν.

4. Η ρητορική της όψης δομεί και αποδομεί κατά περίπτωση όχι μόνο θεατρικά αλλά και νοηματικά τον τραγικό μύθο.

A. Η ενδοδραματική θέαση της σωματικής δομής του πάθους

Με δεδομένο αυτό το πλαίσιο αναφοράς, θεωρώ ότι μπορούμε να αρχίσουμε να εστιάζουμε στον τρόπο με τον οποίο ο Προμηθέας Δεσμώτης υποβάλλει στο θεατρικό κοινό την οπτική διάσταση του πάθους. Η θεμελίωση αυτού του οπτικού προσανατολισμού γίνεται στον πρόλογο, σε δύο επίπεδα, όπως αυτά συγκροτούνται από τα δύο μέρη του, που ορίζονται αφενός από τη συνομιλία του Κράτους με τον Ήφαιστο (1-87) και αφετέρου από τον μονόλογο του ήρωα (88-127). Να τονίσουμε, επίσης, ότι η σκηνοθεσία του πάθους δεν συναρθρώνεται μόνο με τον λόγο που ακούγεται στον πρόλογο αλλά και με τον σκηνικό χώρο, όπως εκείνος δομείται μπροστά στα μάτια των θεατών· ο απόμακρος και έρημος χώρος της Σκυθίας, με τους απόκρημνους και υψηλούς βράχους, όπου θα προσδεθεί ο Προμηθέας, υποβάλλει αυτόματα έναν παθητικότατο τόπο για τα τραγικά δρώμενα, παρόμοιο με εκείνον του σοφόκλειου Φιλοκτήτη στη Λήμνο.³ Να σημειώσουμε ακόμη ότι το πάθος του ήρωα, πριν γίνει πράξη σκηνική και θέαμα, ανακοινώνεται στους θεατές με τον διάλογο του Κράτους και του Ηφαίστου ως απόφαση ειλημμένη του Δία για τον κλέπτη του παντέχνου πυρός (7). Κατά τούτο, το πάθος εξυπαρχής είναι δεδομένο στοιχείο της τραγωδίας, δεν είναι ζητούμενο.

Οι θεατές, ωστόσο, θα χρειαστεί να ενημερωθούν ακόμη περισσότερο από τον Ήφαιστο για τις λεπτομέρειες αυτού του πάθους που εντός ολίγου θα τελεστεί ως σκηνικό δρώμενο ενώπιόν τους· ο συγγενής του Προμηθέα θεός αναφέρεται στο παγερό φαράγγι, στον απάτητο από ανθρώπους βράχο, στα δύσλυτα χαλκεύματα, στη διαιώνια υπαίθρια και τυραννική καθ' ημέραν και νύκτα έκθεση του αλυσοδομένου ήρωα, στην ατέλειωτη ορθοστασία και στους πολλούς και ανωφελείς οδυρμούς και γόους του (15-34). Έτσι οι θεατές προσλαμβάνουν ως και τον στίχο 53 το θέαμα του αποφασισμένου πάθους αρχικά ως λόγο, πριν δουν τη διαβάθμισή του και σε δρώμενο σκηνικό με την προσπασσάλευση του ήρωα. Πραγματικά, στους στίχους 55-81 τελείται επί σκηνής με τις άτεγκτες οδηγίες του Κράτους, τη δραματικά φορτική και σιωπηλή παρουσία της Βίας, την απρόθυμη δράση του Ηφαίστου, που εκτελεί

3 Βλ. Rehm 2002: 114-15 και 156-67 για το μοντέλο του «ερημικού χώρου» (eremitic space) και την περίπτωση του Προμηθέα Δεσμώτη.

εντολές και οικτίζει τον Προμηθέα, η *προσπασσάλευση* του φιλόανθρωπου θεού. Ο δραματικός λόγος εστιάζει επίμονα και βαθμηδόν στο σώμα του τιτάνα, το οποίο και γίνεται ο κεντρικός οπτικός και νοηματικός άξονας της σκηνής. Αυτό το σώμα που βασανίζεται και εκτίθεται ενώπιον των θεατών αποτελεί «το ουσιαστικό τεκμήριο» μιας ποινικής διαδικασίας που ορίζεται από την ποσότητα και την ποιότητα της οδύνης.⁴ Τα χέρια, το στέρνο, οι μασχάλες, τα πλευρά, τα σκέλη, οι κρίκοι, οι σφήνες, οι ζώνες, τα δεσμά, οι κατά συρροήν προστακτικές: *θείνε, πασσάλευε, ἄρασσε, σφίγγε, μηδαμῆ χάλα, πόρπασον, βάλε, χώρει, κίρκωσον* συνιστούν μια πολύ δυνατή οπτική και ακουστική σκηνή που θα πρέπει να καθήλωσε το κοινό με την ανάγλυφη θεατρικότητά της (56, 58, 61, 71, 74).⁵ Τούτη η σκηνή προσομοιάζει με τη σκηνή του πάσχοντος Ηρακλή των *Τραχινίων*, όπου σε τρεις ρήσεις γίνεται λόγος για τη θανάσιμη δράση του δηλητηριασμένου χιτώνα που αχρηστεύει τα μέλη του σώματός του (993-1016, 1023-43, 1046-1111).⁶

Έτσι ο Ήφαιστος ως ενδοδραματικός θεατής του προμηθεϊκού πάθους επιμένει με όρους θέασης στην πρόσληψή του, καθοδηγώντας την όραση του εξωδραματικού κοινού με τον οξύμωρο για το νόημά του στίχο: *όρας θέαμα δυσθέατον ὄμμασιν* (69),⁷ που επίσης θυμίζει εκτός από το *ἄσπετον θέαμα* του Ηρακλή (961) τους αντίστοιχους για την επικέντρωσή τους στην όψη του πάσχοντος ήρωα σοφόκλειους στίχους για το *ἄλγιστον θέαμα και δυσθέατον ὄμμα* του νεκρού Αίαντα στην ομώνυμη τραγωδία (992-93, 1004). Αντιθέτως, το ανάληπτο Κράτος επιχαιρεί για το θέαμα του πάσχοντα Προμηθέα (70), τονίζοντας στον Ήφαιστο να μην καθυστερεί στην εκτέλεση του έργου που του έχει ανατεθεί, διότι ο παντεπόπτης Δίας μπορεί να τον δει: *οὔκουν ἐπέιξη τῶδε δεσμὰ περιβαλεῖν/ ὡς μή σ' ἑλινύοντα προσδερχθῆ πατήρ;* (52-53). Τούτο σημαίνει ότι το *ὄμμα* του απόντος Διός λειτουργεί ταυτοχρόνως ενδοδραματικά με τους αντιπροσώπους του Κράτος και Βία και εξωσκηνικά ως προβολέας που διήκει και επιβλέπει τον κοσμικό χώρο του προμηθεϊκού πάθους. Υπό την έννοια αυτή, το σύστημα επιτήρησης που εφαρμόζεται για τον κρατούμενο Προμηθέα είναι ο *πανοπτισμός*, που δίνει τη δυνατότητα στην εξουσία να εποπτεύει με

4 Βλ. Φουκώ ²2008, ειδικά το πρώτο κεφάλαιο: «Το βασανιστήριο», 11-96.

5 Βλ. Taplin ²2003: 6 τη χρήσιμη παρατήρηση: «Καθώς διαβάζουμε ένα δραματικό έργο, πρέπει να νιώθουμε την παρουσία του κοινού· όχι μόνο διότι κάθε ήχος και κίνηση απευθύνεται, τελικά, προς αυτό, αλλά επίσης διότι το βίωμα, που αυτοί συμμερίστηκαν, είναι μέρος του έργου ως συνόλου».

6 Βλ. Kott ²1993: 112-36, για τη γνώση του Σοφοκλή σχετικά με τις πληγές και την ανατομία του σώματος.

7 Βλ. Griffith 1983, σχόλιο στον στίχ. 69 για το οξύμωρο. Επίσης, Kerenyi 1997: 85 για το *δυσθέατον θέαμα*: «This is not a mere spectacle devised to entertain an audience with shivers of horror but a significant picture of the order introduced by Zeus, in which the old elements are governed by the new laws» και σ. 91: «He [Prometheus] stands before us as an image of injustice – and of offended divine pride».

τους μηχανισμούς της, όντας ορατή και αόρατη, την τήρηση των εντολών της.⁸ Κατά συνέπεια, μέχρι στιγμής το πάθος του τιτάνα δομείται με σωματικούς και οπτικούς όρους ως θέαμα ενδοδραματικό που κατευθύνεται στο εξωδραματικό κοινό, στο πλαίσιο της αντίθεσης που συγκροτεί η πρόσληψη του συμπάσχοντος Ηφαιστου και ο τρόπος πρόσληψης του χλευάζοντος Κράτους και του άτεγκτου παντεπόπτου Διός.

Πριν συνεχίσω με τον μονόλογο του Προμηθέα (88-127) που ολοκληρώνει και τον πρόλογο του έργου, θεωρώ σκόπιμο να τονίσω για τις ανάγκες αυτής της εργασίας ότι η πρώτη σκηνή του έργου θυμίζει όχι μόνο γενικά με τους τρεις υποκριτές τον σοφόκλειο τρόπο δόμησης του προλόγου, αλλά ειδικά τον τρόπο με τον οποίο *mutatis mutandis* δομείται ο πρόλογος του σοφόκλειου Αίαντα, σε ό,τι αφορά την ποιότητα της ενδοδραματικής πρόσληψης του πάσχοντος ήρωα. Το Κράτος ως άλλη Αθηνά σκηνοθετεί το πάθος του ήρωα περιπαίζοντάς τον· ο Ήφαιστος ως άλλος Οδυσσέας εμπλέκεται με όρους ενεργητή αλλά και συμπάσχοντος στο πάθος του πρωταγωνιστή· ο Προμηθέας οδηγείται στη σκηνή με θεϊκή εντολή, όπως ο Αίας, για να καταδειχθεί με τον θεατρισμό του η υπέρτερη θεία δύναμη.⁹

Αλλά αυτός ο θεατρισμός του τιτάνα γίνεται εντονότερος με την αποχώρηση του Κράτους, της Βίας και του Ηφαιστου, αφού το σώμα του ήρωα είναι πια ακίνητο και ο ίδιος έχει με δεσμά περιζωθεί: *ὡς κάλοισιν ἀμφίβληστρ' ἔχει* (81) – στίχος που με το *ἀμφίβληστρ' ἔχει* θυμίζει το *ἀμφίβληστρον ὕφαντόν*, με το οποίο έχει θανατηφόρα τυλιχτεί ο σωματικά επίσης πάσχων Ηρακλής στις *Τραχίνιες* (1052). Έτσι ο δεμένος και ακινητοποιημένος Προμηθέας, μόνος πλέον στη σκηνή, γίνεται το οπτικό επίκεντρό της, καθώς ο ίδιος αυτοπαρουσιάζεται, λύνοντας τη σιωπή του.¹⁰ Η επίκληση στα στοιχεία της φύσης να δουν τον θεό που πάσχει (*ἴδεσθέ μ' οἶα πρὸς θεῶν πάσχω θεός* 92, *δέρχθηθ' οἶαις αἰκείαισιν διακναιόμενος* 93-4) δημιουργεί έντονη δραματική και οπτική κατάσταση, καθώς το θέαμα διευρύνεται στο πλαίσιο της θεατρικής εμπειρίας που αποκτά τους όρους μιας κοσμικής εποπτείας του πάθους.¹¹

Ανάλογη θεατρική εμπειρία υποβάλλεται και με την επίκληση του σοφόκλειου Αίαντα στα στοιχεία της φύσης (412-27), για να δουν το ατιμωτικό θέαμα του πάθους του, καθώς ο ίδιος έχει συνέλθει από τη μανία του και συνειδητοποιεί ότι

8 Για τον όρο *πανοπτισμός* ως τρόπο εποπτείας των καταδίκων, βλ. Φουκώ ²2008, το σχετικό κεφάλαιο, 259-300.

9 Βλ. Ringer 1998: 33, για τον ρόλο της «δραματουργού Αθηνάς», Segal 1995: 18-19, για τη μεταθεατρικότητα με βάση τον πρόλογο του Αίαντος. Βλ. όμως Hesk 2003, 46-47, τις αντιρρήσεις για τη μεταθεατρική προσέγγιση του δράματος γενικότερα και ειδικότερα του Αίαντος. Ακόμη, Stelluto 1990: 34 και Garvie 1998: 5, για τον οίκτο του Οδυσσέα στο θέαμα του Αίαντα.

10 Βλ. Griffith 1977: 116-18, για τη δραματική σημασία της σιωπής του τιτάνα. Επίσης, Χουρμουζιάδης 1984: 179-227 για τη σιωπή στο αρχαίο θέατρο. Ειδικά, 196-98 για τη σιωπή του Προμηθέα.

11 Βλ. Kerenyi 1997: 83 για τις κοσμογονικές διαστάσεις του Προμηθέα *Δεσμώτη*.

περιοιχίζεται από τα ματωμένα σώματα των ζώων που σκότωσε στην παράνοιά του. Η σκηνή βεβαίως με τον Αίαντα αφορά περισσότερο στην οπτική επικέντρωση σε ένα πνεύμα αρχικά πάσχον που μέλλεται να αποτυπώσει το πάθος του, προΐουσας της τραγωδίας, και στο τεράστιο σώμα του με την αυτοκτονία του.¹² Αντιθέτως, το πάθος και το θέαμα του Προμηθέα ενέχει εξαρχής τους σωματικούς όρους της έκθεσης και της δόμησής του. Μένει να δούμε αν έχει και πνευματικούς όρους για τη συγκρότησή του. Προτείνω να κρατήσουμε για την ώρα το ερώτημα αυτό σε εκκρεμότητα, για να εξετάσουμε περαιτέρω τον τρόπο με τον οποίο ο ποιητής του *Προμηθέα Δεσμώτη* αποφασίζει να διαχειριστεί το πάθος του ήρωά του ως οπτικό και κατά τούτο νοηματικό κέντρο της δραματικής σκηνής. Ο Πρόλογος κλείνει με την αυτοπαρουσίαση του *πεπασσαλευμένου* δεσμώτη (113), η οποία ολοκληρώνεται με τα σχελιαστικά επιφωνήματα για το *παρόν* και το *έπερχόμενον* πάθος (98), με τη δήλωση για εγκαρτέρηση στη δύναμη της *ανάγκης* (104-5), με την αναφορά στην ευεργεσία προς τους ανθρώπους (107-11) και με την απορία του για εκείνους που ακούει ότι πλησιάζουν ως θεατές του (114-15). Με τον μονόλογο του Προμηθέα το θέαμα του πάθους προσλαμβάνεται από το εξωδραματικό κοινό στο επίπεδο που ορίζει η άμεση σχέση του υποκριτή με τους θεατές, χωρίς τις διαμεσολαβήσεις τρίτων. Δημιουργείται, μάλιστα, έντονα η αίσθηση ότι ο τιτάνας, αναφερόμενος στους θνητούς για τη δωρεά που τους έκανε, απευθύνεται στους θεατές που έχει μπροστά του.

Έτσι ο ποιητής βρίσκει τον τρόπο στη δυαδική σχέση που συστήνει ο μονόλογος του ήρωα με το κοινό να προσοικειώσει τους θεατές με την όψη και τη φύση ενός πάσχοντος θεού. Δεν ήταν, εξάλλου, κάτι το σύνθησε η δραματική παρουσίαση ενός πάσχοντος θεού. Τούτο μόνο το στοιχείο διαφοροποιεί τον *Προμηθέα Δεσμώτη* από όλες τις σωζόμενες τραγωδίες και υποβάλλει ταυτόχρονα το ερώτημα για τον θεατή όχι πώς τιμωρεί ο θεός –συχνότατο στην τραγωδία– αλλά πώς πάσχει ένας θεός και τι σημαίνει αυτό για τον θνητό θεατή του· την επιβεβαίωση ή τη διάψευση της διάκρισης ανάμεσα στη θνητή και την αθάνατη φύση, τη σύλληψη του θεϊκού πάθους με όρους μόνον της ανθρώπινης παθολογίας και παθολογίας ή τη δυνατότητα μιας πλατιάς θεώρησης του πάθους στο πλαίσιο της τραγικής εποπτείας του θεϊκού και ανθρώπινου κόσμου που διέπεται από την *Ανάγκη*. Τα ερωτήματα πολλαπλασιάζονται, αν επιμεινουμε με όρους πολιτικής στη φύση της τιμωρίας που υφίσταται ο Προμηθέας· τί σημαίνει άραγε για το κοινό αυτή η τιμωρία; Την εκπλήρωση απλώς μιας νόμιμης ποινής από μια εξουσία ή τη διαδικασία μιας πράξης, της οποίας η ποιότητα και ποσότητα σφραγίζεται αποκλειστικά από την άσκηση βίας;¹³ Υπό το πρίσμα αυτό, επομένως, το σώμα που εκτίθεται και τιμωρείται σε κοινή θέα υπάγεται «άμεσα σε ένα πολιτικό πεδίο»,¹⁴ το οποίο ούτως ή άλλως

12 Βλ. Winnington-Ingram 1999: 35-92, για το πνεύμα του Αίαντα.

13 Βλ. Allen 2000: 25-35 για συσχετισμό της τιμωρίας του Προμηθέα με την εξουσία του Δία.

14 Φουκώ 2008: 38.

συστήνεται από τον δημόσιο χαρακτήρα του θεάτρου. Έτσι το φυσικό ή μάλλον υπερφυσικό σώμα του Προμηθέα βρίσκεται ενώπιον του «κοινωνικού σώματος» των πολιτών της Αθήνας του 5^{ου} αιώνα και διασυνδέεται, όσο διασυνδέεται, μαζί τους στο πλαίσιο του νοήματος που δομείται από τη συνάρθρωση ή τη σύγκρουση των «δύο σωμάτων». ¹⁵

Ωστόσο, με την άφιξη του χορού των Ωκεανίδων η ενδοδραματική οπτική πρόσληψη του προμηθεϊκού πάθους συστήνεται εκ νέου, για να κλιμακωθεί με την άφιξη του Ωκεανού, να κορυφωθεί με την παρουσία της Ιούς και να καταλήξει με την αποστολή του Ερμή από τον Δία. Αυτό σημαίνει ότι το «κοινωνικό σώμα», οι θεατές του έργου, καλούνται με την εμφάνιση-άφιξη κάθε χαρακτήρα στη σκηνή να σκεφτούν και να κρίνουν το σωματικό πάθος του Προμηθέα με όρους κοινωνίας και εξουσίας, με θεσμικούς δηλαδή όρους που βρίσκουν την αναγωγή τους στην αθηναϊκή πολιτεία και κοινωνία του 5^{ου} αιώνα. ¹⁶ Το σχήμα, επομένως, που επιλέγεται από τον ποιητή του *Δεσμώτη* είναι: παγίωση από την αρχή επί σκηνής του σωματικά πάσχοντος ήρωα και αλληπάλληλες αφίξεις προσώπων που περιστρέφονται γύρω από αυτόν. ¹⁷ Οπωσδήποτε η σταθερή παρουσία του κεντρικού ήρωα επί σκηνής και τα σταθερά κατά την αυξομειώσή τους σχόλια στο άθλιο θέαμα του πάθους του διασφαλίζουν τον οπτικό και νοηματικό πυρήνα συνοχής του δράματος. ¹⁸ Έτσι συμβαίνει οι Ωκεανίδες, όπως και όλα τα άλλα πρόσωπα, να καταφθάνουν απροσδόκητα, πάνω μάλιστα σε ένα φτερωτό όχημα, για να δουν το οπτικό γεγονός της *προσπασσάλευσης* του ήρωα που συντάραξε ως θόρυβος την υδάτινη κατοικία τους (128-35). Ο τιτάνας τις προσκαλεί να δουν το πάθος του (*δέρχθητ', έσίδεσθ', οίω δεσμῶ* 141) και η κορυφαία απαντά με έντονη οπτική ρηματική για το θέαμα που βλέπουν:

*Λεύσσω, Προμηθεῦ,
φοβερὰ δ' έμοῖσιν ὄσσοις
ὀμίχλα προσῆξε πλήρης
δακρύων σὸν δέμας εἰσιδοῦσα
πέτραι προσαναινόμενον
ταῖσδ' ἀδαμαντοδέτοισι λύμαις (143-48).*

Ο Προμηθέας, όπως και ο σοφόκλειος Αίαντας (381-82, 454), σε αυτόν τον οπτικό σχολιασμό που δέχεται, εκφράζει την οδύνη ενός ανυπότακτου και υπερήφανου πνεύματος που υπόκειται πλέον στη χλεύη των εχθρών του (156-59). Ο διάλογος του ήρωα με τον χορό διευρύνεται με την υπαινικτική αναφορά

15 Για τους όρους “social body”, “physical body” και τη μεταξύ τους σχέση, βλ. Douglas 2003: 72-91.

16 Βλ. και Allen 2000: 26.

17 Βλ. και Gagarin 1976: 133.

18 Βλ. και Χουρμουζιάδης 1984: 222.

του ήρωα στο αβέβαιο μέλλον του Δία, κυρίως όμως με τη ρητή ανάκληση του παρελθόντος (τιτανομαχία) και την εξήγηση του παρόντος πάθους (160-283), ώσπου καταφθάνει και ο Ωκεανός, ο οποίος ιππεύει ένα γρύπα. Κατά συνέπεια, από τον συμπάσχοντα χορό (*συνασχαλαῖ, ἡλγύνθην κέαρ*, 242-45) μεταβαίνουμε στον συμπάσχοντα επίσης Ωκεανό (*ταῖς σαῖς δὲ τύχαις συναλωῶ* 288), την *εποπτεία* του οποίου για το πάθος του επικαλείται ο Προμηθέας προκειμένου να διατυπώσει την αγανάκτησή του για την αχαριστία του Δία (298-306). Με αφορμή αυτό το θέαμα, ο Ωκεανός δηλώνει την πρόθεσή του να παρέμβει στον Δία για την απελευθέρωση του πάσχοντος θεού, μολονότι εγείρονται αμφιβολίες για την αποφασιστικότητά του, αφού πείθεται σχετικώς εύκολα στις συμβουλές του Προμηθέα να το αποφύγει, για να μη συγκρουστεί με τον νέο άρχοντα των θεών και τιμωρηθεί, όπως ο Άτλαντας και ο Τυφώνας (307-96).¹⁹ Η αναφορά του Προμηθέα στο πάθος των αδελφών του Τιτάνων φωτίζει περισσότερο το δικό του πάθος και κλιμακώνεται με νύξεις στον Δία, για τον οποίο το θέαμα του πάσχοντος θεού είναι δυσκλεές (*Ζηνι δυσκλεῆς θέα* 241). Τούτο σημαίνει ότι το θέαμα του Προμηθέα δεν είναι μόνον ο καθρέπτης του πάθους του αλλά και ο καθρέπτης της οιονεί παρουσίας του Δία. Υπό την έννοια αυτή, όπως έχει ήδη επισημάνει ο Griffith, ο Δίας «μετέχει στη δραματική πράξη, δεν είναι ένα αντικείμενο μιας αφηρημένης θεολογικής συζήτησης».²⁰ Το θέαμα, επομένως, του Προμηθέα έχει διπλή δυναμική και άρα δύο δραματικές κατευθύνσεις. Οπτικοποιεί από τη μια το σωματικό πάθος του τιτάνα και από την άλλη γίνεται ο εμφανής λώρος διασύνδεσης με μια αθέατη παρουσία, εκείνη του Διός, και με μια θεατή παρουσία, εκείνη της Ιούς.

B. Η οπτική συνάρθρωση του πάσχοντος Προμηθέα με την πάσχουσα Ιώ

Η σκηνή με την Ιώ δημιουργεί ένα διαφορετικό πλαίσιο στην ενδοδραματική θέαση του Προμηθέα, αφού η κόρη του Ινάχου είναι όχι απλώς ένας συμπάσχων θεατής του προμηθεϊκού πάθους αλλά η ίδια μια πάσχουσα μορφή και ένα δυσειδές θέαμα. Με τον τρόπο αυτόν η θεατρική σκηνή φορτίζεται οπτικά, καθώς οι πάσχοντες ήρωες είναι πλέον δύο, ενδοδραματικοί θεατές και συγχρόνως πρωταγωνιστές, κάτοπτρο και είδωλο ο ένας του άλλου, και οι δύο παράλληλα ορατές αποδείξεις της δύναμης του Δία.

Έτσι συμβαίνει με το οπτικό πλέγμα που στήνει ο ποιητής επί σκηνής να διογκώνεται αφενός το πάθος και να μοιράζεται αφετέρου το βλέμμα του θεατή σε δύο έντονα πάσχουσες τραγικές μορφές, οι οποίες ωστόσο διαφέρουν ως προς τη θνητή και την αθάνατη φύση τους, τη φυσική κίνηση και τη στατικότητα της ακινησίας. Η εναλλαγή του διαλόγου ανάμεσα στον Προμηθέα και την Ιώ

19 Lesky 1987: 229-30.

20 Griffith 1977: 251 (μτφρ. δική μου).

σημαίνει και την εναλλαγή του βλέμματος των θεατών από τον ένα στον άλλο υποκριτή. Θα έλεγε, μάλιστα, κανείς ότι αυτή η διαμοιβή των λόγων δεν είναι παρά διαμοιβή των ίδιων των θεαμάτων, τα οποία εκκενώνουν τη δυναμική τους στο εξωδραματικό κοινό. Αυτή η έκλυση της οπτικής ενέργειας του πάθους στους θεατές μπορεί να συσχετισθεί με την αντίδραση του χορού, ο οποίος χρησιμοποιεί τόσο στην περίπτωση του Προμηθέα όσο και στην περίπτωση της Ιούς το ρήμα *φρίττω* αντιστοίχως: *φρίσσω δέ σε δερκομένα/ μυρίοις μόχθοις διακναϊόμενον* (540-41) και *πέφρικ' είσιδοῦσα πρᾶξιν' Ιούς* (695).²¹

Αλλά σε αυτή την οπτική διόγκωση του πάθους δεν συμβάλλει μόνον η συσσώρευση της φυσικής παρουσίας δύο πασχόντων ηρώων που αποτελούν ταυτόχρονα και τους ενδοδραματικούς θεατές ο ένας του άλλου, παρόντος εξάλλου ενός ακόμη ενδοδραματικού συμπάσχοντος θεατή, του χορού, αλλά και η εν γένει οπτική ρηματική της Ιούς στην πρώτη κιόλας ρήση της για ένα θέαμα που μόνο στη φαντασία των θεατών μπορεί να παρασταθεί, καθώς αφορά στο *είδωλο* του Άργου που σαν πολυόμματος βοσκός, μολονότι νεκρός πια, όπως νιώθει η κερασφόρος κόρη, την καταδιώκει με το *δόλιον ὄμμα* του (*χρῖει τις αὐ̄ με τὰν τάλαιναν οἴστρος,/ εἶδωλον Ἄργου γηγενούς./ ἄλευ' ἃ δᾶ, φοβοῦμαι/ τὸν μυριωπὸν εἰσορῶσα βούταν./ ὁ δὲ πορεύεται δόλιον ὄμμα ἔχων,/ ὃν οὐδὲ κατθανόντα γαῖα κεύθει* (567-70).²² Η αναφορά της Ιούς στο πάθος της μετατοπίζεται από το παρόν με οπτικούς ὄρους και στο παρελθόν, για το οποίο ζητά ο χορός να μάθει λεπτομέρειες. Αυτό το παρελθόν, όπου και θεμελιώνεται το πάθος της Ιούς, ορίζεται από ένα άλλο ὄμμα, *τὸ Δῖον ὄμμα* (654) και τις *ἐννύχους ὄψεις* του Διός (645), τις νυχτερινές ερωτικές εφορμήσεις του οποίου υφίστατο στα όνειρά της η κόρη του Ινάχου.

Ωστόσο, η αναφορά στο πάθος της Ιούς λαμβάνει στον διάλογό της με τον Προμηθέα και τον χορό και τη διάσταση του μέλλοντος χρόνου, ο οποίος θα είναι καθοριστικός για την εξέλιξη του πάθους της αλλά και του πάθους του τιτάνα, αφού απόγονός της θα είναι ο Ηρακλής που θα τον απελευθερώσει από τα δεσμά του και τον αετό που θα του κατατρώγει το συκώτι (700-876). Έτσι συμβαίνει η οπτική συσσώρευση του πάθους επί σκηνής, τόσο με την ενδοδραματική και εξωδραματική όσο και με την προδραματική (τα πάθη των

21 Πρβλ. Calame 1996: 26, όπου συσχετίζονται οι αντιδράσεις του χορού για το θέαμα του ματωμένου και τυφλού Οιδίποδα στον *Τύραννο* με τις αντιδράσεις του κοινού βάσει του ρήματος *φρίττειν* που χρησιμοποιούν τόσο ο Σοφοκλής στη συγκεκριμένη τραγωδία (1306) όσο και ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του (1453b 5). Για την επίδραση που ασκεί ο ποιητικός λόγος βλ. και Γοργία, *Ἑλένης ἐγκώμιον* 9 «*τούς ἀκούοντας εἰσήλθε καὶ φρίκη περίφοβος καὶ ἔλεος πολὺδακρυς καὶ πόθος φιλοπενθῆς [...]*». Επίσης, βλ. Πλάτωνος *Ἴωνα* 535 c-e για τα συναισθήματα του ραψωδού: «*δακρύων ἐμπίμπλανταί μου οἱ ὄφθαλμοὶ [...]*» και την έκπληξη του κοινού από την απαγγελία: «*κλάοντάς τε καὶ δεινὸν ἐμβλέποντας καὶ συνθαμβοῦντας τοῖς λεγομένοις*».

22 Βλ. Διαμαντόπουλος 1973: 93-96 για μια ανάλυση του οίστρου της Ιούς και των άλλων αιτίων, ηθικών και ψυχολογικών, που ωθούν την κόρη του Ινάχου στην ξέφρενη πορεία της.

Τιτάνων που πολέμησαν τον Δία – το παρελθόν της Ιούς) και μεταδραματική θέασή του, να δημιουργεί από τη μια οπτική συνοχή και από την άλλη νοηματική έκταση και ένταση στον τραγικό μύθο, καθώς το πάθος διαχέεται στον χώρο (με τις εξωτικές αναφορές του Προμηθέα στις περιπλανήσεις της Ιούς) και τον χρόνο (με τις προφητείες του πάσχοντος ήρωα).

Κατά συνέπεια, η οπτική συνάρθρωση των δύο πασχόντων ηρώων δεν λειτουργεί μόνο στο πλαίσιο της απλής αναλογίας αλλά και σε ένα πιο σύνθετο πλαίσιο, όπου το ένα πάθος εισρέει μέσα στο άλλο, διευρύνεται κατά τον χρόνο και τον χώρο σε μια συνάρτηση που κλιμακώνεται μέχρι τον απόγονο της Ιούς Ηρακλή, που θα απελευθερώσει τον Προμηθέα. Υπό την έννοια αυτή, τα *δυσθέατα* και *δύσοιστα πήματα* της Ιούς (690-91) δεν σκιάζουν το πάθος του τιτάνα ως αντίρροπος οπτικός και νοηματικός πόλος· αντιθέτως το φωτίζουν και το εντάσσουν αμεσότερα στην εμπειρία της θνητής φύσης των θεατών, οι οποίοι αισθάνονται ότι υπόκεινται επίσης στη δικαιοδοσία του Δία. Έτσι το πάθος με την οπτική του έκθεση και την ενδοδραματική του πρόσληψη γίνεται από τους θεατές περισσότερο αντιληπτό ως στοιχείο μιας ευρύτερης κοινότητας, καθώς αφορά και στους ανθρώπους και τους θεούς.²³

Γ. Η τελική σκηνή της τραγωδίας: μια σύγκριση με τον *Οιδίποδα επί Κολωνών*

Το πάθος αφορά ακόμη και στον ανώτατο Δία, ο οποίος είναι δέσμιος του μυστικού που γνωρίζει ο Προμηθέας για την πτώση του από την εξουσία (757-70, 907-27). Τούτο το μυστικό γίνεται και το διακύβευμα της Εξόδου με την άφιξη του Ερμή στη σκηνή, ο οποίος συναντά την ιταμή άρνηση του τιτάνα να αποκαλύψει αυτό που γνωρίζει. Με τον Ερμή ως απεσταλμένο του Δία, και αφού ο ποιητής μάς ξενάγησε στο δραματικό παρελθόν και μέλλον, συνδεόμαστε και πάλι με το δραματικό παρόν.²⁴ Έχει μάλιστα κανείς την αίσθηση ότι είμαστε εκ νέου στην αρχή του έργου, με έναν τιτάνα όμως που δεν είναι τώρα σιωπηλός αλλά καταγγελτικός και ανυπάκουος στη νέα εξουσία του Δία.²⁵ Τη θέση τώρα του συμπάσχοντος ενδοδραματικού θεατή Ηφαίστου, τηρουμένων των αναλογιών, έχει ο χορός, ενώ ο ρόλος του άτεγκτου Ερμή θυμίζει το Κράτος και τη Βία, που οδηγούν τον Προμηθέα. Η έμφαση και πάλι στην τελική σκηνή της τραγωδίας δίνεται στο σωματικό πάθος του τιτάνα με τις αναφορές του Ερμή στο μαρτύριο που έχει ετοιμάσει ο Δίας για τον καθηλωμένο θεό: το σώμα του Προμηθέα θα καταποντιστεί στην άβυσσο (*κρύψει δέμας τὸ σὸν* 1018), θα μείνει εκεί πάρα

23 Βλ. Griffith 1983: 12 για την αίσθηση επίσης της κοινότητας του πάθους.

24 Βλ. και Conacher 1980: 69.

25 Βλ. Herington 1988: 165-68 για μια σύγκριση της *Προμήθειας* και του σχεδίου της με την εναρκτήρια σκηνή της *Ιλιάδας*, όπου επίσης σημειώνεται η ανταρσία ενός ισχυρού υποκειμένου εναντίον της εξουσίας.

πολλά χρόνια και μετά θα γυρίσει πάλι στο φως (*ἄψορρον ἤξεις εἰς φάος* 1021), στον βράχο όπου είναι και τώρα, για να πετσοκόβει το ράκος του σώματός του *λάβρωσ ὁ δαφοινὸς αἰετὸς*, ο οποίος *διαρταμήσει σώματος μέγα ράκος* (1022-23) και *κελαινόβρωτον δ' ἦπαρ ἐκθoinήσεται* (1025). Η τραγωδία κλείνει με τον τρόπο περίπου που κλείνει και ο *Οιδίπους ἐπὶ Κολωνῶν*. Οι φοβερές βροντές, οι καταγιγιστικές αστραπές και η γενικότερη κοσμική αναταραχή είναι σήματα του Δία ότι πλησιάζει η ώρα για την αθεατότητα – εξαφάνιση αυτού του σώματος που υπήρξε ο σταθερός οπτικός πόλος ἐπὶ σκηνης. Το αρχαίο σχόλιο στην *υπόθεση* του έργου είναι χαρακτηριστικό: *καὶ τέλος βροντῆς γενομένης ἀφανῆς γίνεται ὁ Προμηθεύς*.²⁶ Ο θεατὸς επομένως Προμηθέας γίνεται, ὅπως και ο Οιδίποδας, αθέατος αλλά όχι νεκρός. Ωστόσο, η εξαφάνιση του Οιδίποδα είναι σταδιακή και θεατρικῶς μη αναπαραστάσιμη.²⁷ Η θαυμαστή εξαφάνιση του Θηβαίου γέροντα ανακοινώνεται στους θεατὸς με την αγγελική ρήση (1586-1666), ἀντιθέτως η εξαφάνιση του Προμηθέα επισυμβαίνει ως αναπαραστάσιμη θεατρική πράξη ἐνώπιον των θεατῶν.²⁸ Οι ἐπιλογές των ποιητῶν είναι διαφορετικές στο σημείο αυτό. Ο ένας ἐπενδύει στο φαντασιακό των θεατῶν, ο ἄλλος στην ἄμεση ἐποπτεία της θεατρικῆς ἐμπειρίας. Ωστόσο, παρά τις διαφορές που υπάρχουν στο ἐπίπεδο της θεολογίας των δύο ἐργων, της θνητῆς και ἀθάνατης φύσης των ηρώων, η οπτική ἐπικέντρωση στο σωματικό πάθος των προσώπων, η δόμηση της ἐνδοδραματικῆς πρόσληψης του πάθους και το σκηνικό τέλος των δύο τραγωδιῶν υποβάλλουν την ἰδέα ἐνὸς κοινού δραματουργικῶν τρόπου.

Πα να γίνω σαφέστερος: τόσο ο *Οιδίπους ἐπὶ Κολωνῶν* ὅσο και ο *Προμηθεύς Δεσμώτης* οπτικά και νοηματικά δομοῦνται με ἄξονα το δυσεἰδὲς θέαμα και το σωματικό πάθος του υποκριτῆ. Με ἀφορμὴ τούτο το πάθος και την πρόσληψή του οργανώνονται οι ἀναφορές στο δραματικό παρόν, παρελθόν και μέλλον των ηρώων. Και στα δύο δράματα οι κεντρικοί ἥρωες είναι οι σταθεροὶ οπτικοὶ πόλοι ἐπὶ σκηνης, τους οποίους ἐπισκέπτονται κατὰ συρροήν οι ἐνδοδραματικοὶ θεατὸς τους. Το μοτίβο κατὰ τούτο είναι το ἴδιο, παρά τις διαφορές που υπάρχουν (προοικονομία της ἀφίξης των προσώπων στον *ἐπὶ Κολωνῶν*, ὄχι ὅμως στον *Προμηθέα*· ἀδυναμία παντελοῦς κίνησης του τιτάνα, περιορισμένη κίνηση του τυφλοῦ και γέροντα Οιδίποδα· θέαμα και πάθος της Ιούς, χωρίς δεῦτερο θέαμα και πάθος ο *ἐπὶ Κολωνῶν* – ἐκτός και ἀνθεωρήσουμε, κατ'ἀναλογίαν προς την Ιώ, τον κατοπτρισμό του Οιδίποδα στον ἰκέτη και ἐξόριστο Πολυνεΐκη). Το βασικότερο ὅμως ὅλων είναι η δραματουργικὴ ἐπιλογή να στηθεῖ και να οργανωθεῖ ο τραγικὸς μῦθος με βάση το σωματικό πάθος και το θέαμά του.

26 Dindorf 1962: 11.

27 Βλ. Περοδασκαλάκης 2007: 160-67 για το *θαυμαστὸν* και μη *ἐπόψιμον* θέαμα του τέλους του *Οιδίποδος ἐπὶ Κολωνῶν*.

28 Βλ. Χουρμουζιάδης 1984: 50: «Στον Προμηθέα ο ὄγκος [του κτίσματος] ἀντιμετωπίζεται ως βράχος, ἐνῶ η κεντρικὴ εἴσοδος προσφέρει ἕνα ιδεώδες ἀνοίγμα προς το χάος, ὅπου (με ἕναν κατάλληλο και ἔυκολο τεχνικὸ χειρισμό) καταποντίζεται στο τέλος του ἐργου ο τιτάνας μαζί με το χορό.»

Δ. Η πνευματική υποδομή του σωματικού πάθους

Μένει τώρα να δούμε αν στην περίπτωση του *Προμηθέα Δεσμώτη* υπάρχει πλαίσιο και για την πνευματική υποδομή του πάθους του, εκτός από τη θεατή σωματική αποτύπωσή του. Το ζήτημα είναι ενδιαφέρον, αν σκεφτούμε ότι ο εν λόγω τραγικός ήρωας είναι, μαζί με τον Παλαμήδη, ο πνευματωδέστερος όλων, αφού εκείνος έδωσε όλες τις τέχνες στους ανθρώπους (*πᾶσαι τέχναι βροτοῖσιν ἐκ Προμηθέως* 506). Τι γίνεται, επομένως, με αυτό το πνεύμα, πώς προβάλλεται στην τραγωδία η ισχύς του και πώς διασυνδέεται, αν διασυνδέεται, με το σωματικό πάθος; Βεβαίως, αυτή η διασύνδεση στη σοφόκλεια τραγωδία, όπως τονίσαμε στην αρχή αυτής της εργασίας μας, γίνεται δραματική πράξη ή υποβάλλεται άλλοτε εμφανέστερα και άλλοτε αφανέστερα. Έτσι η πνευματική διαταραχή του Αίαντα, η διανοητική αστοχία του Οιδίποδα, το ερωτικό πάθος που τυφλώνει τα φρένα του Ηρακλή και της Δηιάνειρας, η ψυχολογική κατά τη *φιλότητα* και πνευματική κατά το *φρονεῖν* υποδομή του σωματικού πάθους της Ηλέκτρας και της Αντιγόνης αποδεικνύουν ως προϋπόθεση της σωματικής παθολογίας την πνευματική παθολογία.²⁹ Το ζητούμενο, επομένως, είναι αν και στην περίπτωση του προμηθεϊκού δράματος, που προσιδιάζει στο σοφόκλειο μοντέλο της σωματικής αποτύπωσης του πάθους και της σκηνικής του έκθεσης, έχουμε συγχρόνως τη λανθάνουσα ή ρητή δήλωση και της πνευματικής υποδομής του.

Ασφαλώς και δεν έχουμε στο πρόσωπο του Προμηθέα την αιάντεια πνευματική διαταραχή ούτε την οιδιπόδεια άγνοια ούτε την ερωτική συμπτωματολογία, η οποία ωστόσο αφορά στην Ιώ και τον Δία. Έχουμε όμως τη *φιλότητα* για τους βροτούς (123) και ένα *φρονεῖν* που σε πολλές περιπτώσεις σχολιάζεται από τους συνυποκριτές λόγω της ανυποχώρητης στάσης του και της υψηγορης γλώσσας του με όρους ιατρικού λεξιλογίου και πνευματικής συμπτωματολογίας. Γι' αυτήν ακριβώς την πλημμελή φρόνηση του Προμηθέα κάνει ήδη στον πρόλογο νύξη το Κράτος που θεωρεί ότι ο τιτάνας υβρίζει και αδίκως φέρει το όνομα *Προμηθέας*, αφού δεν υπήρξε καθόλου *προμηθής* στην περίπτωση του (82-87). Ο Ωκεανός, επίσης, σχολιάζει την προκλητική γλώσσα και το αλύγιστο φρόνημα του τιτάνα (318-19, 320, 327, 329), ενώ ο χορός θεωρεί ότι ο ήρωας έχει χάσει το μυαλό του και σαν τον κακό ιατρό που έχει αρρωστήσει δεν μπορεί να βρει φάρμακα θεραπείας για τον εαυτό του (472-75). Για τον τελευταίο ακόμη επισκέπτη της σκηνής, τον Ερμή, ο Προμηθέας είναι *μεμηνῶς οὐ σμικρὰν νόσον* καθώς δεν ορθοφρονεί, και με την άρνησή του να αποκαλύψει το μυστικό αποδεικνύεται *φρενόπληκτος* (977, 1000, 1054).

29 Περοδασκαλάκης 2007. Ειδικά για την πνευματική βάση του πάθους της Αντιγόνης και του Κρέοντα 223-28, 230-35. Επίσης, 246-77, την επιλογική συζήτηση για τους διαδραστικούς συσχετισμούς της σωματικής και πνευματικής κατά σοφόκλειο ήρωα παθολογίας.

Ωστόσο, ό,τι αποδίδεται στον Προμηθέα ως νόσος λόγω της προκλητικής του στάσης και γλώσσας, αποδίδεται και στον Δία από τον τιτάνα που σχολιάζει την αλαζονική και τυραννική συμπεριφορά του νέου πρύτανη των θεών (224-25, 907), ενώ και σε άλλες περιπτώσεις γίνεται λόγος για τις φρένες του Δία, στο πλαίσιο πάντα της τραχύτητας που χαρακτηρίζει τη νέα του εξουσία, όπως επισημαίνει στην αρχή ήδη του έργου ο Ήφαιστος (*Διὸς γὰρ δυσπαραίτητοι φρένες/ ἅπας δὲ τραχὺς ὅστις ἂν νέον κρατῆι* 34-35).³⁰ αλλά και ο Ωκεανός με μια μεταφορά από το ιατρικό λεξιλόγιο τονίζει τη νόσο της οργής που διακατέχει τον Δία (*ὀργῆς νοσοῦσης εἰσὶν ἰατροὶ λόγοι* 378).³¹ Βεβαίως, ο Δίας δεν πάσχει σωματικώς, όπως ο Προμηθέας· όμως αν σκεφτούμε ότι και στη δική του περίπτωση προετοιμάζεται από την *Ανάγκη* το πάθος του με την απώλεια της εξουσίας του, αν τελικώς δεν παραιτηθεί από την τιμωρία του τιτάνα, τότε μπορούμε να θεωρήσουμε ότι και το ενδεχόμενο πάθος του Δία έχει την υποδομή του στις φρένες του.³²

Η τραγωδία, ωστόσο, ευκρινέστερα δείχνει τη μείξη του πνευματικού με το σωματικό στοιχείο του πάθους στην περίπτωση της Ιούς, η οποία πάσχει από *θεόσυτον νόσον* (596).³³ Έτσι, εκτός από τη *διαφθορά* της *μορφής* της (643-44) που συνιστά το απτό σωματικό πάθος της, οι νυχτερινές της οπτασίες από τις ερωτικές επιθέσεις του Δία (645-57), οι *διάστροφοι φρένες* της (673), οι *φρενοπληγείς μανίαι* που την πλήττουν (878-79), η τροχοδίνηση των ομμάτων της (881-82) και οι *θολεροὶ λόγοι* της *στυγνῆς ἄτης* που τη χτυπά (885-86) συγκροτούν την πνευματική υποδομή του πάθους της Ιούς. Αυτό το νήμα της *πολυφθόρου πλάνης* (820) για την *οἰστροδίνητον κόρην* (589) θα κοπεί, όταν ο Δίας, όπως λέγει ο Προμηθέας, θα την επαναφέρει στα λογικά της στην πόλη

30 Βλ. Allen 2000: 27 για την αντίδραση του Ηφαιστου στην τιμωρία του Προμηθέα, με βάση τους στίχους 28-34. Ειδικότερα, η Allen σημειώνει: «In tragedy only illegitimate rulers, tyrants in the negative sense of the word, are referred to as “new” rulers».

31 Βλ. στον Herington 1988: 167-80 τη σχετική συζήτηση για τον αρνητικό τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται ο Δίας και τη σύγκριση που επιχειρείται για την αισχύλεια τεχνική με βάση την *Προμήθεια* και την *Ορέστεια*. Για το ίδιο θέμα βλ. επίσης Meier 1997: 182-87. Ακόμη, στον Lloyd-Jones 2003: 49-72 τη συζήτηση για τον Δία, τον Προμηθέα και την αρχαιοελληνική Ηθική. Ο Lloyd-Jones προσπαθεί να απαντήσει στα ηθικά ζητήματα που προκύπτουν από τον *Προμηθέα Δεσμώτη* επισημαίνοντας ότι στο πλαίσιο της προπλατωνικής αντίληψης για τη θρησκεία δεν υπάρχει μόνο μια απάντηση σε κάθε ηθικό ζήτημα.

32 Γι' αυτή τη διαφοροποίηση του Δία από τον Προμηθέα και την όποια αμοιβαία συμπληρωματικότητά τους, ο Meier 1997: 179-80 σημειώνει: «Η απόλυτη συμμετρία ανάμεσα στον Δία και τον Προμηθέα γίνεται έτσι μια σχέση αποτυχημένης αμοιβαίας συμπληρωματικότητας. Ο Δίας είχε όλη τη δύναμη, ενώ ο Προμηθέας ήταν εντελώς αδύναμος. Αυτό είναι που καθορίζει αφενός το παρόν του πρώτου έργου. Αλλά, αν το δούμε σε προοπτική, δεν ήταν μόνον αυτό: η δύναμη δηλαδή δεν μπορούσε να υπάρχει χωρίς γνώση, και εδώ τα πράγματα ήταν διαφορετικά: ο ένας είχε μόνο τη δύναμη, ο άλλος μόνο τη γνώση. Ο Δίας δεν μπορούσε να είναι παντοδύναμος, επειδή δεν ήταν παντογνώστης».

33 Βλ. Griffith 1983: 20-1 για το ιατρικό λεξιλόγιο στις περιπτώσεις των νοσούντων ηρώων. Επίσης, Conacher 1980: 71-3 για τη χρήση των όρων *ύβριζειν*, *νόσος*, *σωφρονεῖν*.

Κάνωβο στις εκβολές του Νείλου, όπου και θα την αγγίξει με πράο χέρι, για να γεννήσει τον Έπαφο (844-49).

Συμπέρασμα

Το τραγικό πάθος στον *Προμηθέα Δεσμώτη* ενέχει, όπως και στις τραγωδίες του Σοφοκλή, όχι μόνον τους όρους της ενδοδραματικής θέασής του αλλά και τους όρους της πνευματικής και ταυτόχρονα σωματικής του συνθήκης. Υπό την έννοια αυτή, οι πάσχοντες Προμηθέας και Ιώ προσομοιάζουν με τους πάσχοντες σωματικά και ψυχολογικά Αίαντα, Ηρακλή, Φιλοκτήτη και Οιδίποδα. Η επικέντρωση, επίσης, της ρητορικής όχι μόνον στην *όψη* του πάθους τους αλλά και στην πνευματική του υποδομή, στο *φρονεῖν*, ανακαλεί τις περιπτώσεις της Αντιγόνης και της Ηλέκτρας. Επομένως, αν δεχτούμε ότι το έργο αυτό είναι αισχύλειο, συνιστά κατά τούτο εξαίρεση στο σωζόμενο *corpus* του Ελευσίνιου ποιητή, αφού διαφοροποιείται και από τον τρόπο με τον οποίο δομούνται τα άλλα, σωζόμενα, έργα του, μια και υπάρχουν σε αυτά *παθόντα και όχι πάσχοντα σώματα*, τα οποία εκτίθενται τελικώς ως θέαμα: ο Αγαμέμνων και η Κασσάνδρα, ο Αίγισθος και η Κλυταιμίστρα, ο Ετεοκλής και ο Πολυνείκης συνιστούν νεκρά σώματα επί σκηνής, όχι πάσχοντες κατά το σώμα και το πνεύμα συγχρόνως ήρωες, που συνιστά σοφόκλειο τρόπο. Στις *Ευμενίδες* πάλι η αναφορά στο πάθος του Ορέστη έχει μόνον πνευματικούς όρους, όχι σωματικούς.

Με δεδομένη λοιπόν αυτή τη θεώρηση του *Προμηθέα Δεσμώτη*, και αν δεχτούμε ότι η χρονολόγηση του έργου, όπως προτείνει ο Griffith, φτάνει ως το 440 ή και κατεβαίνει ως το 430,³⁴ μπορούμε με βάση τη χρονική γειτνίασή του με τον Αίαντα (460-450) ή και τον Ηρακλή των *Τραχινίων* (440-430) να σκεφτούμε είτε ότι ο *Προμηθέας Δεσμώτης* μιμείται την οπτική επικέντρωση στο πάσχον πνεύμα και σώμα του Σαλαμίνιου ήρωα είτε ότι ο *Αίας* ως η πρωιμότερη από τις σωζόμενες τραγωδίες του Σοφοκλή μιμείται την πρωτοτυπία του Αισχύλου με την ταυτόχρονη οπτική και ρητορική δείξη της σωματικής και πνευματικής συμπτωματολογίας του πάθους.

Αν, ωστόσο, δεν θεωρήσουμε τον Αισχύλο ως ποιητή του *Δεσμώτη* αλλά κάποιον από τους δραματουργούς που αναφέρει ο Griffith στη σχετική μελέτη του (Φρύνιχο, Καρκίνο, Φιλοκλή, κ.ά.),³⁵ τότε είναι πιθανόν ο επιδέξιος αυτός ποιητής, όντας θεατής των έργων του Αισχύλου και του Σοφοκλή, να μιμήθηκε

34 Griffith 1983: 33.

35 Βλ. Griffith 1977: 249-54. Επίσης, Sommerstein 1996: 326-27 σχετικά με την πατρότητα των έργων του Προμηθέα και τον ρόλο του γιου του Αισχύλου Ευφορίωνα, ο οποίος εικάζεται ότι παρουσίασε σε εορτή τα έργα της *Προμήθειας* ως έργα του πατέρα του ή ως έργα που βασίστηκαν σε σχέδιο που κατέλιπε ο Αισχύλος. Το συμπέρασμα του Sommerstein είναι ότι: «we have a tragedy which can truly be called both Aeschylean and non-Aeschylean: Aeschylean in concept, but non in execution».

όχι μόνον την αισχύλεια θεολογία ούτε μόνον τη σοφόκλεια διαλογική δομή του προλόγου, την επιρρηματική μορφή της παρόδου, τον διασκελισμό στο τρίμετρο και τη φύση του αλύγιστου και ανυποχώρητου ήρωα –στοιχεία που έχει επισημάνει ήδη η έρευνα³⁶ αλλά μαζί με αυτά, σε μια μείξη στοιχείων, και τον τρόπο του Σοφοκλή να δομεί τα δράματά του με οπτικό και νοηματικό πόλο το σωματικό πάθος και τη ρητορική του *φρονεῖν* για τη δήλωση και της πνευματικής του υποδομής.

Εκτός και αν δεχτούμε –το αναφέρω απλώς ως πρόκληση– ότι ο δραματουργός του *Προμηθέα Δεσμώτη* είναι ο Σοφοκλής. Είναι οπωσδήποτε μια εύλογη και ερεθιστική υπόθεση, με όλα τα αντεπιχειρήματα που μπορούν να την αμφισβητήσουν. Ωστόσο, δεν συμμερίζομαι την άποψη του Griffith ότι οι απηχήσεις δραμάτων του 5^{ου} αιώνα στον *Προμηθέα Δεσμώτη* είναι τυχαίες και «δεν υπάρχει ρεαλιστική βάση για να πιστέψουμε ότι ο *Προμηθέας* έχει ειδική ομοιότητα με τα έργα του Σοφοκλή ή του Ευριπίδη που επικεντρώνονται σε ένα άτομο».³⁷ Αντιθέτως, η επιλογή του ποιητή του *Προμηθέα Δεσμώτη* να υιοθετήσει ένα μοντέλο δραματουργικής αντίληψης, το οποίο και συνίσταται, εκτός των άλλων, στην οπτική προβολή του πάσχοντος σώματος και την υποβολή της πνευματικής δόμησης του πάθους, δηλώνει για τις ανάγκες της συγκεκριμένης εργασίας πως ο *Δεσμώτης* έχει «ειδική ομοιότητα» με τα έργα τουλάχιστον του Σοφοκλή.



Δημήτρης Ε. Περοδασκαλάκης

Διδάσκων κατά το Π.Δ. 407/80
Τμήμα Φιλολογίας
Παν/μιο Κρήτης
dperod@in.gr

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ

Συντομογραφίες περιοδικών:

CCC : Civiltà classica e cristiana
HSCPh : Harvard Studies in Classical Philology

³⁶ Griffith 1983: 32.

³⁷ Griffith 1977: 222 (μτφρ. δική μου).

- Διαμαντόπουλος, Α. 1973. *Προμηθέας Δεσμώτης και Λυόμενος του Αισχύλου*. Αθήνα: Δ. Παπαδήμας.
- Περοδασκαλάκης, Δ. 2007. *Το τραγικό πάθος στον Σοφοκλή: η ενδοδραματική θέαση και η δομή του*. (Ανέκδοτη διατριβή). Ρέθυμνο.
- Φουκώ, Μ. 2008. *Επιτήρηση και τιμωρία: Η γέννηση της φυλακής*. Μτφρ. Καίτη Χατζηδήμου & Ιουλιέττα Ράλλη. Αθήνα: Ράππας.
- Χουρμουζιάδης, Ν. Χ. 1984. *Όροι και μετασχηματισμοί στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*. Αθήνα: Γνώση.
- Allen, D. S. 2000. *The World of Prometheus: The Politics of Punishing in Democratic Athens*. New Jersey: Princeton University Press.
- Calame, C. 1996. "Vision, Blindness and Mask: The Radicalization of the Emotions in Sophocles' *Oedipus Rex*." Στο: M. S. Silk (επιμ.), *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, 19-37. Oxford: Oxford University Press.
- Conacher D. J. 1980. *Aeschylus' Prometheus Bound: A Literary Commentary*. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press.
- Dindorf, G. (ed.) 1962. *Aeschyli tragoediae superstites et deperditarum fragmenta, Tomus III: Scholia Graeca ex codicibus aucta et emendata*. Hildesheim: Georg Olms.
- Douglas, M. 2003. *Natural Symbols: Explorations in Cosmology*. London & New York: Routledge.
- Gagarin, M. 1976. *Aeschylean Drama*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.
- Garvie, A. F. 1998. *Sophocles: Ajax (Classical Texts)*. Warminster: Aris & Phillips.
- Griffith, M. 1977. *The Authenticity of "Prometheus Bound" (Cambridge Classical Studies)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Griffith, M. 1983. *Aeschylus: Prometheus Bound (Cambridge Greek and Latin Classics)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Herington, J. 1988. *Αισχύλος*. Μτφρ. Μαρία Γιούνη. Θεσσαλονίκη: Βάνιας.
- Hesk, J. 2003. *Sophocles: Ajax (Duckworth Companions to Greek and Roman Tragedy)*. London: Duckworth.
- Kerényi, C. 1997. *Prometheus: Archetypal Image of Human Existence*. Μτφρ. Ralph Manheim. Princeton: Princeton University Press.
- Knox, B. M. W. 1964. *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy (Sather Classical Lectures, 35)*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Kott, J. 1993. *Θεοφαγία: Δοκίμια για την αρχαία τραγωδία*. Μτφρ. Α. Βερυκοκάκη-Αρτέμη. Αθήνα: Εξάντας.
- Lesky, A. 1987. *Η Τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων. Τόμ. Α': Από τη γέννηση του είδους ως τον Σοφοκλή*. Μτφρ. Ν. Χ. Χουρμουζιάδης. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Lloyd-Jones, H. 2003. "Zeus, Prometheus and Greek Ethics." *HSCP* 101: 49-72.
- Meier, C. 1997. *Η Πολιτική τέχνη της αρχαίας ελληνικής Τραγωδίας*. Μτφρ. Φλώρα

- Π. Μανακίδου. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Rehm, R. 2002. *The Play of Space: Spatial Transformation in Greek Tragedy*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Ringer, M. 1998. *Electra and the Empty Urn. Metatheater and Role Playing in Sophocles*. Chapel Hill & London: University of North Carolina Press.
- Segal, C. P. 1995. *Sophocles' Tragic World: Divinity, Nature, Society*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Sommerstein, A. H. 1996. *Aeschylean Tragedy*. Bari: Levante.
- Stelluto, S. 1990. "La visualizzazione scenica dell'Aiace di Sofocle." CCC 11: 33-64.
- Taplin, O. 2003. *Η Αρχαία ελληνική τραγωδία σε σκηνική παρουσίαση*. Μετάφραση, σχόλια, ελληνική βιβλιογραφία Βασίλη Δ. Ασημομύτη. Αθήνα: Παπαδήμας.
- Winnington-Ingram, R. P. 1999. *Σοφοκλής: Ερμηνευτική προσέγγιση*. Μτφρ. Ν. Πετρόπουλος & Χ. Π. Φαράκλας. Αθήνα: Καρδαμίτσα.



DIMITRIS PERODASKALAKIS

***Prometheus Bound* : the Sophoclean terms of structure
and inner dramatic vision of the tragic passion**

Summary

THIS ESSAY supports the view that *Prometheus Bound*, the authorship of which has been called into question, comprises dramaturgical terms associated with Sophoclean drama as regards the structure and the inner dramatic vision of passion. The main argument of the essay is focused on the physical, mental and visual condition of the two suffering heroes, i.e. Prometheus and Io; indeed such a condition is a Sophoclean motif *par excellence*. The comparison with the physically and mentally suffering heroes of Sophocles intensifies the argument, which can be epitomized in the thesis that *Prometheus Bound*, on the basis of the dramaturgy of passion, may not be an Aeschylean work. It is highly likely that it belongs either to a tragic poet who skillfully imitated Aeschylean and Sophoclean elements or indeed to Sophocles himself.