

Η ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗ ΚΑΤΑΘΕΣΗ ΤΟΥ ΣΚΗΝΙΚΟΥ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΡΑΓΩΔΙΑ

Ὁ μύθος τῆς ἀρχαίας τραγωδίας ξετυλίγεται προβαλλόμενος σ' ἓναν σκηνικὸ φόντο καὶ σ' ἓναν σκηνικὸ χῶρο πού, λίγο-πολύ, ἐπαναλαμβάνεται σ' ὅλα σχεδὸν τὰ δράματα, μὲ κάποιες παραλλαγές. Πρόκειται γιὰ ἓνα σκηνικὸ πού μᾶς εἰσάγει ἐξ ἀρχῆς σὲ μιὰ σύλληψη κόσμου ἢ ὁποία ἔχει πρὸ πολλοῦ ὑπερβεῖ τὴν ἀπλῇ, φυσικῇ, πρωτόγονη ὑπαρξή.

Ἄν θέλαμε νὰ χαρτογραφήσουμε τὸν χῶρο μέσα στὸν ὁποῖο μέλλεται νὰ παρασταθεῖ ἡ τραγικὴ πράξη, θὰ μπορούσαμε νὰ διακρίνουμε τὶς ἐξῆς σκηνικὲς ἀποχρώσεις:

1) Πρόσοψη καὶ εἴσοδος ἐνὸς ἀνακτόρου (στὸν Ἀγαμέμνονα, στὴν Ἀντιγόνη, στὸν Οἰδίποδα Τύραννο, στὴν Ἡλέκτρα τοῦ Σοφοκλῆ, στὴν Ἀλκίστη, στὸν Ἡρακλῆ, στὸν Ὀρέστη).

2) Ναὸς —μπροστὰ στὸν ὁποῖο ὑπάρχει βωμὸς καὶ ἄγαλμα θεοῦ— καὶ παραπλεύρως ἓνα ἀνάκτορο (στὴν Ἀνδρομάχη).

3) Πρόσοψη καὶ εἴσοδος ἀνακτόρου καὶ ἓνας τάφος ἢ βωμὸς στὸν χῶρο τῆς ὀρχήστρας (στὶς Χοηφόρους, στὴν Ἑλένη, στὶς Φοίνισσες, στὸν Ἰππόλυτο, στὶς Βάκχες).

4) Ἕνας ναὸς μὲ ἢ χωρὶς ἄγαλμα θεοῦ, ἢ μὲ βωμὸ (στοὺς Ἡρακλείδες, στὶς Εὐμενίδες, στὶς Ἰκέτιδες τοῦ Εὐριπίδη, στὸν Ἴωνα, στὴν Ἰφιγένεια ἐν Ταύροις).

5) Ἕνας βωμὸς περιστοιχιζόμενος ἀπὸ ἀγάλματα θεῶν (στὶς Ἰκέτιδες τοῦ Αἰσχύλου).

6) Μία ἀνοικτὴ στοὰ μὲ κίονες (στοὺς Πέρσες).

7) Δημόσια πλατεία καὶ στὸ βάθος ἀγάλματα θεῶν (στοὺς Ἐπτὰ ἐπὶ Θήβας).

8) Ἕνα σπίτι (στὶς Τραχίνιες καὶ στὴ Μήδεια).

9) Πολεμικὸς καταυλισμὸς μὲ ἀντίσκηνα (στὸν Αἴαντα, στὶς Τρωάδες, στὴν Ἰφιγένεια ἐν Αἰδίδι, στὴν Ἑκάβη).

Ὅλες οἱ παραπάνω μορφὲς σταθεροῦ σκηνικοῦ διαθέτουν ἓνα κοινὸ στοιχεῖο: μᾶς παραπέμπουν, ἅμεσα ἢ ἔμμεσα, σ' ἓνα περίγραμμα κοινωνικῆς

ὀργάνωσης καὶ συλλογικοῦ βίου πού ἀναπτύσσεται ὄχι ἐντὸς τοῦ φυσικοῦ περιβάλλοντος, ἀλλὰ μέσα σ' ἕνα ἄστν. Ἡ ἱστορικὴ καὶ ἰδεολογικὴ γενέτειρα τοῦ τραγικοῦ φαίνεται, μὲ ἄλλα λόγια, νὰ εἶναι ἡ πόλη, ὡς χώρος ὀργάνωσης καὶ ἀνάπτυξης ἐνὸς συνόλου ἀτομικῶν βουλήσεων, τῶν ὁποίων ἡ ἐκούσια προσχώρηση στὸ κοινωνικὸ σχῆμα εἶναι δεδομένη.

Ἔτσι, μ' ὅποιον τρόπο κι ἂν συλλαμβάνει τὸ εἰκαστικὸ μέρος τοῦ ἔργου ὁ σκηνογράφος, ὅποια ἐρμηνεῖα κι ἂν προτείνει ὁ σκηνοθέτης, βέβαιο παραμένει πὼς οἱ πύλες τοῦ ἀνακτόρου προϋποθέτουν μιὰ πολιτειακὴ δομὴ καὶ ἱεραρχία· πὼς ὁ ναός, οἱ βωμοὶ καὶ τὰ ξάνα μαρτυροῦν τὴν ἰσχὺ ἐνὸς θρησκευτικοῦ σχήματος· πὼς ἡ «ἀγορά», ἡ στοὰ μὲ τὴν κιονοστοιχία καὶ τὰ σπίτια ὑπαινίσσονται μιὰν ὀρισμένη ἀρχιτεκτονικὴ καὶ πολιοδομικὴ γραμμὴ· καί, τέλος, πὼς ὁ στρατιωτικὸς καταυλισμὸς ὑπονοεῖ μιὰ παραδεδομένη πολεμικὴ πρακτικὴ, καὶ μάλιστα ἐκστρατευτικὴ.

Κατὰ συνέπεια, τὸ σκηνικὸ τῆς τραγωδίας καὶ οἱ ἐπὶ μέρους σκηνικὲς τῆς ἀπαιτήσεις κατὰ τὴ διάρκεια τῆς παράστασης—πού, φυσικὰ συνάγονται ἀπὸ τὸ κείμενο καθαυτὸ, κι ὄχι ἀπὸ σκηνικὲς ὁδηγίες—μᾶς δίνουν τὸ πρῶτο πολιτισμικὸ στίγμα τοῦ τραγικοῦ μύθου, κι ὄχι ἐκεῖνο τοῦ φυσικοῦ περιβάλλοντος πού τὸν φιλοξενεῖ. Ἦδη πρὶν νὰ ἀρχίσει ἡ παράσταση, βρισκόμαστε ὡς θεατὲς μπροστὰ σὲ μιὰ σύνθεση κοινωνικῶν, θεσμικῶν, θρησκευτικῶν, αἰσθητικῶν στοιχείων πού ὑποβάλλουν τὴν ἰδέα ἐνὸς κώδικα διανθρώπων σχέσεων. Ἡ σκηνογραφία τῆς τραγωδίας εἶναι πάντοτε ἕνας δείκτης τῶν ἔργων τοῦ ἀνθρώπινου πνεύματος καὶ τῶν πολιτιστικῶν ἀξιών του. Καὶ πάνω σ' αὐτὸ τὸ ὑπόβαθρο ἀκριβῶς, ἔρχεται ὁ τραγικὸς ἥρωας νὰ προκαλέσει τὴ μοῖρα του.

Ὡστόσο, βλέπουμε συχνὰ νὰ γίνονται ἀναφορὲς στὸ φυσικὸ περιβάλλον τοῦ δράματος ἢ σὲ συγκεκριμένα γεωγραφικὰ στοιχεῖα (ὅπως, λόγου χάρη, ὁ ποταμὸς Νεῖλος στὸν πρόλογο τῆς *Ἑλένης*), καὶ δὲν εἶναι λίγες οἱ φορὲς πού ὁ χορὸς (ἰδιαίτερα στὸν Εὐριπίδη) μᾶς κατακλύζει μὲ τοπωνύμια ξεχασμένα πού συνδέονται μὲ παλὰ μυθικὰ «συμβάντα». Σὲ τέτοιες περιπτώσεις, γίνεται φανερό πὼς οἱ γεωγραφικὲς παραπομπὲς συμβάλλουν ἀπλῶς στὴν ἀνάκληση τῶν γεγονότων κι ὄχι σὲ μιὰ οὐσιαστικὴ σημασιοδότησή τους.

Παρ' ὅλα αὐτά, ὑπάρχουν τέσσερα σκηνικὰ τραγωδιῶν πού, ἐκ πρώτης ὄψεως, ἀπεικονίζουν ἰσάριθμα φυσικὰ τοπία. Πρόκειται γιὰ τὸν τόπο τοῦ *Φιλοκλήτη*, τῆς *Ἑλένης* τοῦ Εὐριπίδη, τοῦ *Οἰδιποδα ἐπὶ Κολωνῶ* καὶ τοῦ *Προμηθεά Δεσμώτη*. Θὰ ἐπιχειρήσουμε, ἐξετάζοντας τὰ συγκεκριμένα αὐτὰ δράματα, νὰ ἀπαντήσουμε στὰ ἐξῆς δύο ἐρωτήματα: α) ἔχουμε, πράγματι, μπροστὰ μας ἕνα ἀμιγῶς φυσικὸ σκηνικὸ στὰ παραπάνω ἔργα; β) ἂν ναί, τὸ φυσικὸ αὐτὸ σκηνικὸ παραπέμπει στὸν ἑαυτὸ του ἢ μήπως εἶναι ὄχημα μιᾶς συμβολιστικῆς πρόθεσης τοῦ δραματικοῦ ποιητῆ;

1. Φιλοκτήτης

Ἀπὸ τὴ Λῆμνο τοῦ ἄρρωστου Φιλοκτήτη, μᾶς παρέχεται ἡ εἰκόνα μιᾶς ἔρημης καὶ ἀκατοίκητης ἄκρης τοῦ νησιοῦ («ἀκτὴ... ἄστιπτος οὐδ' οἰκουμένη»)¹ καὶ ἐνὸς διαμπεροῦς σπηλαίου («δίστομος πέτρα»)², ποὺ ἀποτελοῦν τὸν ζωτικὸ χῶρο τοῦ ἥρωα. Δὲν ὑπάρχει ἔχνος πολιτισμοῦ, πέρα ἀπὸ τὰ τεκμήρια τῆς προσπάθειας τοῦ Φιλοκτήτη νὰ ἐπιβιώσει ὑποτυπωδῶς μέσα στὴν ἔρημιά του.

Ἀλλὰ ἡ δραματικὴ κατάσταση τοῦ Φιλοκτήτη δὲν συνάπτεται πρὸς τὸ φυσικὸ περιβάλλον του μὲ τρόπο φυσικὸ καὶ τυχαῖο. Ὁ ἥρωας δὲν ἀπομονώνεται στὸ ἄξενο νησι μετὰ ἀπὸ ναυάγιο. Ἄν συνέβαινε κάτι τέτοιο, ἡ θεματικὴ τοῦ ἔργου θὰ ἐπικεντρωνόταν ἀρχικὰ στὸ δρᾶμα τοῦ ἀνθρώπου ποὺ γίνεται παιχνίδι ἀνάμεσα στὰ χέρια τῆς φύσης, καὶ πού, τελικὰ, σώζεται πάλι ἀπὸ μιὰ εὐτυχῇ συγκυρία. Τὰ πράγματα, ὅμως, εἶναι διαφορετικά. Ἡ σκληρότητα τῆς φύσης, ἡ ἀγριότητα τοῦ τοπίου εἶναι ἓνα σκηνικὸ ἐπιλεγμένο ἀπὸ τοὺς συντρόφους Ἀχαιοὺς, ποὺ τὸν ἐγκαταλείπουν στὴ Λῆμνο «ἐρημον κᾶφιλον»³, τὸν «ἐκβάλλουν ἀνοσίως»⁴ καὶ «αἰσχρῶς»⁵ στὴν ἀφιλόξενη ἀκτὴ, βάσει ὀργανωμένου σχεδίου ποὺ εἶχε ἀνατεθεῖ στὸν Ὀδυσσεά («ταχθεὶς τόδ' ἔρδειν τῶν ἀνασσόντων ὕπο»)⁶. Συνεπῶς, τὸ τοπίο τῆς Λήμνου δὲν εἶναι παρὰ μιὰ προέκταση—ἓνα ἐπιστέγασμα—τοῦ κυνισμοῦ τοῦ Ὀδυσσεά καὶ τῆς ἀχρείας συμπεριφορᾶς τῶν Ἀχαιῶν.

Δὲν εἶναι τυχαῖο τὸ γεγονός ὅτι οἱ διαμαρτυρίες τοῦ Φιλοκτήτη δὲν ἀφορμῶνται ἀπὸ τὸν ἄξενο τόπο στὸν ὁποῖο κυριολεκτικὰ φυτοζωεῖ ἐπὶ χρόνια, ἀλλὰ ἀπὸ τὸν ἄξενο τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ἐγκαταλείφθηκε ἀπ' τοὺς συμπολεμιστὰς του. Καὶ ἔτσι μόνον δικαιολογεῖται, ἐπίσης, ἡ ἀρχικὴ ἄρνησή του νὰ ἀκολουθήσει τὸν Ὀδυσσεά στὸν δρόμο τῆς ἐπιστροφῆς καὶ ἐπανενσωμάτωσής του στὸν κοινωνικὸ χῶρο ὅπου ἀνῆκε.

Τὸ «αἰπεινὸν βάθρον»⁷ τῆς Λημνίας γῆς δὲν συνιστᾷ μὲ κανένα τρόπο ἓνα ἀπλὸ αἰσθητικὸ εὖρημα τοῦ Σοφοκλῆ: δὲν εἶναι ἓνα μυθολογικὸ στοιχεῖο ποὺ ἐπιρρωνύει τὴν κατηγορίαν τοῦ «παθητικοῦ», ἀλλὰ ἓνα εἰκαστικὸ συμπλήρωμα τοῦ ἀδικεῖν. Ἡ φυσικὴ ἔρημος συνάπτεται μὲ τὴν ἡθικὴ στεγνότητα. Ὁ βιολογικὰ ἐλαχιστοποιημένος Φιλοκτήτης τοῦ θαλάσσιου βράχου

1.. Φιλοκτήτης, 1-2.

2. Αὐτ., 16.

3. Αὐτ., 228. Πβ. αὐτ., 269, 487 καὶ 1018.

4. Αὐτ., 257 («ἐκβαλόντες ἀνοσίως ἐμέ»).

5. Αὐτ., 265.

6. Αὐτ., 6.

7. Αὐτ., 1000.

είναι μᾶλλον μιὰ λιγότερο ὀδυνερὴ συνέχεια τοῦ ἡθικὰ μειωμένου Φιλοκτῆτη στὸν κόσμον τῶν «ἀγαθῶν στρατηλατῶν»⁸. Καὶ τότε, τὸ φυσικὸ σκηνικὸ τοῦ νησιοῦ παίρνει τὰ χρώματα τῆς ἀξιακῆς ἐκπτώσης. Τὸ τοπίο δὲν ὀρίζει τοὺς ἀνθρώπους, ἀλλὰ ὀρίζεται ἀπ' αὐτούς.

2. Ἡ λ έ κ τ ρ α.

Στὴν Ἡλέκτρα του ὁ Εὐριπίδης μᾶς μεταφέρει στὴν ὑπαιθρο χώρα τῆς Ἀργολίδας, μακριὰ ἀπ' τὴν πόλιν τοῦ Ἄργους, κοντὰ στὸν Ἰναχο ποταμό⁹, μπροστὰ σ' ἓνα ἀγροτικὸ καλύβι. Ἐξοχὴ τὸ σκηνικόν, «αὐτουργός» ὁ προλογίζων τὴν τραγωδία. Μαθαίνουμε ὅτι ἡ Ἡλέκτρα διάγει μιὰ *vita rustica* ἔχοντας ὑποστῆ ὡς σύζυγο ἓναν γεωργό¹⁰.

Ὡστόσο, ἀπὸ τίς πρῶτες λέξεις τοῦ ἀγρότη, ἡ πεδιάδα καὶ τὸ καλύβι παύουν νὰ λειτουργοῦν ὡς ἀπλὰ γραφικὰ στοιχεῖα τῆς ἀγροτικῆς ζωῆς ἢ ἀκόμη καὶ τῆς φτώχειας. Ἡ Ἡλέκτρα περιβάλλεται ἀπὸ ἓνα φυσικὸ τοπίο, ἐπεὶδὴ τῆς ἔχει ἀπαγορευθεῖ ἡ πρόσβαση στὸ κοινωνικὸ τοπίο ποὺ τὴν καθορίζει οὐσιωδῶς ὡς ἐκ τῆς καταγωγῆς της¹¹. Ὁ φυσικὸς βίος τῆς ἔχει ἐπιβληθεῖ ὡς ἐξορία ἀπ' τὴν πόλιν της. Ὁ φυσικὸς ἄνθρωπος, ὁ ἀπλοϊκὸς γεωργὸς-σύζυγος¹², εἶναι τὸ ὄργανο μὲ τὸ ὁποῖο ἡ βασιλικὴ ἐξουσία τὴν καταδικάζει σὲ κοινωνικὴ ἀδράνεια.

Σ' αὐτὸ τὸ φυσικὸ σκηνικόν, ἡ Ἡλέκτρα προσθέτει ἀπὸ ἀπόγνωση κάποιους ὁμοίochρωμους τόνους. Κουβαλῶντας στὸ κεφάλι της τὸ ἀγγεῖο ποὺ θὰ γεμίσει μὲ νερὸ τοῦ ποταμοῦ, περπατώντας μέσα στὴ νύχτα, ὁμολογεῖ πῶς ὑπερθεματίζει στὴν εἰκόνα τῆς δυστυχίας της ὅχι τόσο ἀπὸ ἀνάγκη, ἀλλὰ γιὰ νὰ καταγγεῖλει στοὺς θεοὺς τὴν «ὕβριν Αἰγίσθου» καὶ γιὰ νὰ ἀπευθύνει ἐλεύθερα τὸ παράπονό της στὸν νεκρὸ πατέρα¹³.

Τὸ φυσικὸ περιβάλλον καὶ ἡ φυσικὴ ζωὴ δὲν ἀποτελοῦν ἀπλῶς τὸν ἀντίποδα τῶν βασιλικῶν δόμων ἀπ' τοὺς ὁποίους ἀποσπᾶται βίαια ἡ Ἡλέκτρα, ἀλλὰ συντελοῦν στὴ διαμόρφωση μιᾶς ἐρμαφρόδιτης κατάστασης. Ἡ Ἡλέκτρα δὲν εἶναι πιά ἓνας περιφερόμενος κατήγορος τοῦ οἰκογενειακοῦ ἐγκλήματος, ὅπως θὰ ἦταν ἂν παρέμενε στὴν πόλιν. Ἀλλὰ δὲν εἶναι οὔτε καὶ ἡ ἐνσάρκωση τοῦ φυσικοῦ βίου ζῶντας μιὰ ζωὴ χωρικοῦ, ἀφοῦ ὁ αὐτουργός, ἀπὸ σεβασμὸ πρὸς τὴν καταγωγὴ της, ἀποποιεῖται ἀκόμη καὶ τὰ συζυγικά του δι-

8. Ἀδτ., 873 (εἶναι ἀναμφισβήτητος ὁ εἰρωνικὸς τόνος τοῦ χαρακτηρισμοῦ).

9. Ἡλέκτρα, 1.

10. Ἀδτ., 34-5.

11. Βλ. αὐτ., 63.

12. Βλ. Ἀδτ., 77-9.

13. Ἀδτ., 54-9.

καιώματα¹⁴. Γιὰ τὸ δρᾶμα τῆς Ἡλέκτρας, ὁ χῶρος ἀποκτᾷ μιὰ εἰρωνικὴ διάσταση: ἡ ζωὴ στὴ φύσιν γίνεται μιὰ ζωὴ παρὰ φύσιν. Καὶ ἡ ἐξορία σ' αὐτὸν τὸν τόπο ἐμφανίζεται σὰν μιὰ διττὴ ἀπανθρωποποίηση, βιολογικὴ καὶ πνευματική.

3. Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῷ

Ἐνα δάσος κι ἓνα μονοπάτι φτιάχνουν ἓναν εἰδυλλιακὸ τόπο περιπάτου καὶ ἀναψυχῆς. Μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι ὁ τυφλὸς Οἰδίποδας, ποὺ συνοδεύεται ἀπ' τὴν Ἀντιγόνη στὸ δρόμο γιὰ τὴν Ἀθήνα, δὲν περπατάει σ' ἓνα ὁποιοδῆποτε δάσος, ἀλλὰ σ' ἓνα ἄλσος, καὶ μάλιστα ἀφιερωμένο στοὺς θεούς: «χῶρος ἱρὸς» καὶ δὴ «βρύων δάφνης, ἐλαίας, ἀμπέλου»¹⁵. Ἀπὸ τὴ συγκεκριμένη βλάστηση, ἡ Ἀντιγόνη συνάγει ὅτι ὁ τόπος αὐτὸς εἶναι ἡμερος κι ὄχι ἄγριος κι ἀπομακρυσμένος ἀπὸ τὸ ἄστυ¹⁶.

Συνεπῶς, τὸ ἄλσος τοῦ Κολωνοῦ ὄχι μόνον δὲν σημαίνει ἓνα φυσικὸ καλωσόρισμα γιὰ τοὺς ἱκέτες, ἀλλὰ ἀντίθετα εἶναι ἓνα ὕψιστο πνευματικὸ σημάδι τῆς Ἀθήνας: ἓνας ἅγιος τόπος ποὺ ἐμπνέει εὐλάβεια καὶ ἔλλογη ἐλπίδα. Χῶρος «ἀγνός»¹⁷ καὶ «ἄθικτος οὐδ' οἰκητός»¹⁸, ποὺ ἀνήκει στὶς Εὐμενίδες.

Ἀργότερα, στὴν περιγραφή τοῦ θανάτου τοῦ Οἰδίποδα, ὁ ἄγγελος μᾶς μεταφέρει σ' ἓνα πραγματικὰ ἐπιβλητικὸ φυσικὸ τοπίο μὲ λόφους, κρατῆρα, βράχους, πηγὴ¹⁹ κ.λπ. Ἡ ἐντύπωση ἐπιστεγάζεται ἀπὸ τὸν διόσταλτο σεισμό²⁰. Ἐν τούτοις, κι ἐδῶ ἡ τοπογράφηση διακόπτεται μὲ τὴν παρεμβολὴ πολιτισμικῶν στοιχείων ποὺ συνδέονται μὲ τὴ λατρεία καὶ μὲ τὴν προετοιμασία γιὰ ἓναν ἐπίσημο καὶ σοφὸ τρόπο θανάτου. Δίπλα στὸν κρατῆρα εἶναι στημένο ἓνα μνημεῖο φιλίας καὶ ἀμοιβαίας πίστεως· δίπλα στὸν βράχο τοῦ Θορικοῦ ὑπάρχει πέτρινος τάφος· καὶ τὰ τρεχούμενα νερά («ρυτὰ ὕδατα») ²¹ μνημονεύονται γιὰ νὰ ὑπηρετήσουν τὰ «λουτρὰ καὶ χοάς»: ἐντάσσονται, δηλαδή, σ' ἓνα συγκεκριμένο τελετουργικὸ σχῆμα, ποὺ ὁ μελλοθάνατος Οἰδίποδας ἐννοεῖ νὰ τηρήσει ἐπακριβῶς.

14. *Αὐτ.*, 43-6.

15. *Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῷ*, 16-7

16. *Αὐτ.*, 28-9.

17. *Αὐτ.*, 37.

18. *Αὐτ.*, 39.

19. *Αὐτ.*, 1586-1603.

20. *Αὐτ.*, 1606.

21. *Αὐτ.*, 1598-9.

4. Προμηθεὺς Δεσμώτης

Ὁ συμπαγὴς βράχος τοῦ Προμηθέα βρίσκεται σὲ χώρα μακρυνή («τη-
λουρὸν πέδον») ²² καὶ σὲ μιὰ ἔρημη ἄκρη ἀπάτητη ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους («ἄ-
βροτον εἰς ἔρημίαν») ²³. Πρόκειται ἀναμφισβήτητα γιὰ τὸ πιὸ σκληρὸ τοπίο
τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς δραματοποιίας, γιὰ ἓναν «ἀπάνθρωπον πάγον» ²⁴, ὅπως
τὸ χαρακτηρίζει ὁ Ἡφαίστος. Ἡ καυκάσια κορυφή, ποὺ δεσπόζει σ' αὐτὸν
τὸν ἀπόκρημνο τόπο, γίνεται συχνὰ ἀφορμὴ γιὰ σχόλια δυσμενῆ ποὺ ἔχουν ὡς
στόχο τὸν Δία, ἀλλὰ καὶ γιὰ ἐκφράσεις συμπαθείας καὶ οἴκτου πρὸς τὸν ἄλυσ-
δεμένο τιτᾶνα.

Ἀλλὰ τί εἶναι ὁ πανύψηλος κι ἀπότομος βράχος τοῦ ἀπόκοσμου τοπίου
τῆς τραγωδίας αὐτῆς; Τὸ νὰ θεωρήσουμε τὴν ἀφιλόξενη καὶ φοβερὴ φύση ὡς
ἓνα δυσανάλογα ἰσχυρότερο ἀντίπαλο τῆς ἀνθρώπινης δραστηριότητος καὶ
προσπάθειας δὲν μᾶς ἐπιτρέπεται γιὰ δυὸ λόγους: α) ὁ Προμηθεὺς δὲν εἶναι
ἄνθρωπος, καὶ β) εἶναι, ὡς διδάσκαλος ὅλων τῶν τεχνῶν, ἓνας δαμαστής τῆς
φύσης. Εἶναι φανερὸ πὺς ἡ βραχώδης κορυφὴ διαθέτει μιὰ διαφορετικὴ, καὶ
μάλιστα διττὴ σημαντικὴ διάσταση: σ' ἓνα ἐπίπεδο «ρεαλιστικόν», αὐτὸς ὁ
βράχος λειτουργεῖ ὅπως ἀκριβῶς καὶ οἱ ἄλυσίδες τοῦ Ἡφαίστου, δηλαδὴ
ὡς ὑλικὸ ὄργανο τῆς τιμωρίας τοῦ φιλανθρώπου Προμηθέα καὶ σ' ἓνα ἐπί-
πεδο «συμβολικόν», συνιστᾷ τὸν γεωμετρικὸν τόπο τῆς ὑπέρβασης τοῦ ἀνθρώπου
καὶ τῆς ἐκπτώσεως τοῦ θεικοῦ: ὁ τιτᾶνας βρίσκεται καρφωμένος σὲ μιὰ κορυφῆ-
σύνορο μεταξὺ οὐρανοῦ (νέα τάξη τοῦ δωδεκάθεου, ἀπ' τὴν ὁποία ἀποκλείεται)
καὶ γῆς (ἀνθρώπινη τάξη, στὴν ὁποία ἐπίσης δὲν ἀνήκει).

Συνεπῶς, ἂν τὸ ἔσχατο φυσικὸ τοπίο ἔχει ἐδῶ κάποιο νόημα, αὐτὸ τὸ
κερδίζει δυνάμει τῆς ὀριακῆς πράξης τοῦ Προμηθέα, γιὰ τὴν ὁποία καὶ τιμω-
ρεῖται μὲ ὀριακὸ τρόπο καὶ σὲ ὀριακὸ τόπο. Ὁ δάσκαλος τοῦ πολιτισμοῦ καὶ
τῆς αὐτογνωσίας, ὁ κήρυκας τῆς ἐλευθερίας, νοσηματοδοτεῖ τὸν ἴδιο τὸν βράχο
τῆς σκλαβιάς του.

Ἐκεῖνο ποὺ θελήσαμε νὰ υπογραμμίσουμε μὲ τίς παραπάνω προσεγγίσεις
τοῦ ὑποτιθέμενου «φυσικοῦ» περιβάλλοντος κάποιων τραγικῶν πράξεων τοῦ
ἀρχαίου θεάτρου δὲν ἦταν —ὅπως ἐλπίζουμε νὰ ἔγινε φανερό— τὸ ὅτι ἡ ἐξαι-
ρεση ἐπιβεβαιώνει τὸν κανόνα, ἀλλὰ τὸ ὅτι ἡ ἐξαιρεση δὲν εἶναι καὶ ἐξαιρεση.
Ἡ ἀληθινὴ πατρίδα τῆς τραγωδίας —ἀρχαίας, νεώτερης ἢ σύγχρονης— δὲν
εἶναι χώρος, ἀλλὰ χρόνος: ὄχι κίνηση σ' ἓναν τόπο (φυσικὸ τοπίο ἢ κοινωνικὸ
περιβάλλον), ἀλλὰ πράξη μέσα σ' ἓναν κόσμον οἰκεῖο καὶ συνάμα ἀνοίκειο,

22. Προμηθεὺς Δεσμώτης, 1.

23. Αὐτ., 2.

24. Αὐτ., 20.

ποὺ μπορεῖ κάλιστα νὰ εἶναι ἀθέατος κι ἐσωτερικός. Καὶ ὄχι ἄστοχα ὁ Max Scheler ὑποστηρίζει πὼς στὴν ἀνάγκη, μπορούμε νὰ φανταστοῦμε μιὰ τραγικὴ ἐμπειρία ἄχωρη, ἀλλὰ ποτὲ ἄχρονη²⁵.

Μὲ αὐτό, δὲν θέλουμε νὰ ποῦμε πὼς τὸ σκηνικὸ τῆς ἀρχαίας τραγωδίας εἶναι περιττό. Ἐκεῖνο ποὺ ὀφείλουμε νὰ τονίσουμε, ἐν εἵδει συμπεράσματος, εἶναι τὸ ἐξῆς — συνοπτικά: ὁ περιβάλλων χώρος τοῦ ἥρωα εἶναι πάντοτε ἓνας ἄμεσος ἢ ἔμμεσος δείκτης πνευματικῶν ἀξιῶν, χωρὶς τίς ὁποῖες ὁ ἄνθρωπος δὲν καθίσταται ποτὲ τραγικός, ἀκόμη κι ἂν «ξυντετάραχται... αἰθὴρ πόντω»²⁶.

25. Βλ. Μ. Scheler, *Τὸ φαινόμενο τοῦ τραγικοῦ*, Ἑρασμος, Ἀθήνα, 1991 (μετάφρ. Θ. Λουπασάκη), σ. 22.

26. *Προμηθεὺς Δεσμώτης*, 1088.