

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Επιβίωση του Αρχαίου Δράματος

Μεταπτυχιακή Διατριβή



Σαμψών Αγωνιστής:
Η αττική τραγωδία από τον Αισχύλο στον
Τζον Μίλτον

Ασπασία Λαμπρινίδου

Επιβλέπων Καθηγητής
Βάιος Λιαπής

Δεκέμβριος 2017

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Επιβίωση του Αρχαίου Δράματος

Μεταπτυχιακή Διατριβή

Σαμψών Αγωνιστής:

**Η αττική τραγωδία από τον Αισχύλο στον
Τζον Μίλτον**

Ασπασία Λαμπρινίδου

**Επιβλέπων Καθηγητής
Βάιος Λιαπής**

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών στις Θεατρικές Σπουδές από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

Δεκέμβριος 2017

Περίληψη

Ο *Σαμφών Αγωνιστής (ΣΑ)* (1671) του Τζον Μίλτον κατέχει ιδιαίζουσα θέση στην ιστορία του ευρωπαϊκού δράματος, αποτελώντας μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα, ως προς τις προθέσεις και το αποτέλεσμα, απόπειρα αναδημιουργίας της αρχαίας τραγωδίας στην αγγλική γλώσσα. Σκοπός της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής είναι να αναζητηθεί και να αναδειχτεί η επιρροή της αττικής τραγωδίας στο έργο αυτό του Μίλτον, τόσο στη μορφή όσο και στο περιεχόμενό του· να εντοπιστούν τα αρχαιοελληνικά πρότυπα του ΣΑ και οι συγκλίσεις και διαφοροποιήσεις του έργου ως προς αυτά· να αναδειχτεί τέλος το δράμα του Μίλτον όχι ως μίμηση της αττικής τραγωδίας αλλά ως πρωτότυπη δημιουργία, όπου «με τον αρχαίο τρόπο» διατυπώνονται ερωτήματα που αφορούν την ανθρώπινη ύπαρξη, την ελευθερία, τη θεϊκή και ανθρώπινη δικαιοσύνη. Μεγάλο μέρος της διατριβής επικεντρώνεται στη συγκριτική ανάγνωση του έργου ως προς τα αρχαιοελληνικά διακείμενά του, τον *Προμηθέα Δεσμώτη* και τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*.

Summary

Samson Agonistes (1671) by John Milton holds a special place in the history of European drama, as a bold and exciting attempt at recreating an ancient Greek tragedy in the English language. The aim of this MA dissertation is to demonstrate the influence of Attic tragedy on Milton's work in terms both of form and of content; also, to identify the classical Greek models of *Samson Agonistes* and its points of convergence or divergence in relation to them; lastly, to show that Milton's drama is not an imitation of Attic tragedy, but an original creation "after the Greek manner", where questions about human existence, freedom, and divine and human justice are formulated. A large part of this dissertation focuses on the comparative reading of *Samson Agonistes* and its principal Greek models, namely *Prometheus Bound* and *Oedipus at Colonus*.

Ευχαριστίες

Θα ήθελα από τη θέση αυτή να εκφράσω θερμότερες ευχαριστίες στον επόπτη της διατριβής μου κ. Βάιο Λιαπή, για την πολύτιμη καθοδήγηση και στήριξή του σε κάθε βήμα μιας ιδιαίτερα γόνιμης διαδικασίας.

Περιεχόμενα

1	Κεφάλαιο 1: Εισαγωγή	1
1.1	Σε διάλογο με τους κλασικούς	1
1.2	Λογοτεχνία και πολιτική	2
1.3	Αρχαία ελευθερία	3
2	Κεφάλαιο 2: Σαμψών Αγωνιστής (ΣΑ)	4
2.1	Το έργο και η εποχή του.....	4
2.2.	Από τη Βίβλο στην τραγωδία.....	5
2.3	Υβριδική μορφή.....	6
2.4	Ο Πρόλογος του Μίλτον: μια υπεράσπιση της τραγωδίας	7
2.5	Ο Μίλτον και το θέατρο	9
2.6	Ο τίτλος.....	10
2.7	Ο μύθος.....	11
2.8	Η πλοκή.....	12
2.9	Τα αρχαιοελληνικά πρότυπα.....	12
3	Κεφάλαιο 3: Από τον Προμηθέα Δεσμώτη στον Σαμψών Αγωνιστή: συγκριτική ανάγνωση	15
3.1	Εισαγωγή	15
3.2	Πρόλογος: Σαμψών Αγωνιστής (1-114)· Προμηθέας Δεσμώτης (1-127)	15
3.2.1	Μονόλογος του Σαμψών	16
3.2.2	Μονόλογος του Προμηθέα.....	16
3.2.3	Η λειτουργία του Προλόγου σε ΣΑ και ΠΔ.....	17
3.2.4	Ήθος.....	17
3.2.5	Τραγική ειρωνεία	18
3.3	Σαμψών Αγωνιστής: Πάροδος (115-75) και α' επεισόδιο (176-292)· Προμηθέας Δεσμώτης: Πάροδος (128-92) και α' επεισόδιο (α' μέρος: 193-283).....	18
3.3.1	Ο Χορός στον Σαμψών Αγωνιστή: γενικά χαρακτηριστικά	18
3.3.2	Η ταυτότητα των δύο Χορών: Οι Δανίτες – Οι Ωκεανίδες	19
3.3.3	Σαμψών Αγωνιστής και Προμηθέας Δεσμώτης: Είσοδος του Χορού	19
3.3.4	Άσμα και διάλογος Σαμψών – Χορού	19
3.3.5	Προμηθέας Δεσμώτης: Επιρρηματική πάροδος (Προμηθέας – Χορός)	20
3.3.6	Το μοτίβο της φιλίας	20
3.3.7	Ήθος, λέξεις, διάνοια	20
3.3.8	Η λειτουργία των σκηνών.....	21
3.4	Σαμψών Αγωνιστής: α' στάσιμο (293-325)· Προμηθέας Δεσμώτης: α' στάσιμο (397-435) και β' στάσιμο (526-60).....	22
3.5	Σαμψών Αγωνιστής: β' επεισόδιο (326-651)· Προμηθέας Δεσμώτης: α' επεισόδιο, β' μέρος (284-396)	22
3.5.1	Φιλικό επισκέπτες.....	23
3.5.2	Απόπειρες διαμεσολάβησης.....	23
3.5.3	Ήθος – διάνοια.....	24
3.5.4	Η εσωτερική δράση – η λειτουργία της σκηνής	25
3.5.5	Το μοτίβο της νόσου: Σαμψών – Προμηθέας – Φιλοκλήτης	26
3.6	Σαμψών Αγωνιστής: β' στάσιμο (652-709)· Προμηθέας Δεσμώτης: β' στάσιμο (526-60).....	28
3.7	Σαμψών Αγωνιστής: γ' επεισόδιο (710-1009)· Προμηθέας Δεσμώτης: γ' επεισόδιο (561-886)	28
3.7.1	Εντυπωσιακή είσοδος των ηρωίδων	29
3.7.2	Έρωτες ανθρώπων και θεών.....	29

3.7.3	Δαλιδά.....	30
3.7.4	Αγώνες λόγων.....	31
3.7.5	Διακείμενο: <i>Μήδεια</i>	32
3.7.6	Διακείμενο: <i>Ελένη</i>	32
3.7.7	Διακείμενο: <i>Ηλέκτρα</i> Ευριπίδη.....	33
3.7.8	Διακείμενο: <i>Τραχίνιες</i>	34
3.7.9	Η εσωτερική δράση – Η λειτουργία των σκηνών	34
3.8	<i>Σαμφών Αγωνιστής</i> : γ' στάσιμο (1010-60)· <i>Προμηθέας Δεσμώτης</i> : γ' στάσιμο (887-906)	35
3.9	<i>Σαμφών Αγωνιστής</i> : δ' επεισόδιο (1061-1267)· <i>Προμηθεύς Δεσμώτης</i> : Έξοδος (907-1093)	36
3.9.1	Ερμής.....	36
3.9.2	Χάραφα.....	36
3.9.3	Εριστικοί διάλογοι.....	37
3.9.4	Περιπέτεια.....	38
3.10	<i>Σαμφών Αγωνιστής</i> : δ' στάσιμο (1268-99).....	39
3.10.1	Σαμφών και Ηρακλής.....	39
3.11	<i>Σαμφών Αγωνιστής</i> : ε' επεισόδιο (1300-1426)· <i>Προμηθέας Δεσμώτης</i> : Έξοδος (907-1093)	39
3.11.1	Ερμής – Αξιωματούχος	39
3.11.2	Τα όρια της υπακοής.....	40
3.11.3	Η στάση του Χορού στα δύο έργα	40
3.11.4	Δίσημοι χρησμοί	41
3.12	<i>Σαμφών Αγωνιστής</i> ε' στάσιμο (1427-40), Έξοδος (1441-1758)· <i>Οιδίπους επί Κολωνών (ΟΚ)</i> τέλος δ' επεισοδίου (1447-1555), δ' στάσιμο (1556-78), Έξοδος (1579-1779)	42
3.12.1	Διακείμενο: <i>Οιδίπους επί Κολωνών</i>	42
3.12.2	Δομή.....	43
3.12.3	Τα υπόλοιπα πρόσωπα.....	43
3.12.4	Η πλοκή.....	44
3.12.5	Ο ήχος.....	44
3.12.6	Αγγελικές ρήσεις.....	44
3.12.7	Θαυμαστοί θάνατοι.....	45
3.12.8	Ιδιότυπες τραγωδίες.....	46
3.12.9	Κάθαρση.....	46
4	Κεφάλαιο 4: Επίλογος	50
Παραρτήματα		
A	Ο Πρόλογος του Μίλτον στον <i>Σαμφών Αγωνιστή</i>	52
B	Το τέλος του <i>Σαμφών</i> (ΚΡΙΤΑΙ 16: 4-31)	56
	Βιβλιογραφία	59

Κεφάλαιο 1

Εισαγωγή

1.1 Σε διάλογο με τους κλασικούς

Λόγιος, δημόσιος άνδρας, μαχητικός Πουριτανός, ακραίος αντιμοναρχικός αλλά και ο μεγαλύτερος ποιητής του καιρού του, ο Τζον Μίλτον (1608-74) έθετε πάντα υψηλούς στόχους. Οραματίστηκε την πτώση της μοναρχίας, με πολιτικές, αστικές και θρησκευτικές ελευθερίες σε μια δημοκρατική Κοινοπολιτεία, και φιλοδόξησε «να αφήσει έργο για τους μεταγενέστερους που να αξίζει να το προφυλάξουν από τη φθορά» (Milton 2003: 169), ποίηση που θα μπορούσε να σταθεί πλάι στα έργα των μεγάλων κλασικών Ελλάδας και Ρώμης.

Η ευρυμάθειά του, η πολυγλωσσία¹ του, το πάθος του για τους κλασικούς, είναι κοινός τόπος στις βιογραφίες του. Αφοσιώθηκε από πολύ μικρός στη σπουδή, έχοντας την αμέριστη υποστήριξη ενός πατέρα που ενθάρρυνε το ποιητικό ταλέντο του γιου του και φρόντισε να του εξασφαλίσει άριστη παιδεία² (Lewalski 2000: 1, 5). «Αφιερώθηκα ολοκληρωτικά στη μελέτη των Ελλήνων και Λατίνων συγγραφέων»,³ γράφει αργότερα αναφερόμενος στα νεανικά του χρόνια.

Στην αναζήτηση των ποιητικών θεμάτων του, ο Μίλτον ήταν διαρκώς προσανατολισμένος προς την ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα. Μετασχημάτιζε και αναδημιουργούσε τα λογοτεχνικά είδη, ενσωματώνοντας χριστιανικές αξίες στα έργα των αρχαίων προχριστιανικών κοινωνιών. Παραλληλίζει την *Αποκάλυψη* του Ιωάννη με την αττική τραγωδία και τη βίβλο του *Ιώβ* με το επύλλιο (Milton 2003: 170). Στον

¹ Διδάχτηκε και χρησιμοποιούσε με άνεση τα ελληνικά, τα λατινικά και τα εβραϊκά, αλλά και σύγχρονες γλώσσες, γαλλικά και ιταλικά (Lewalski 2000: 11).

² Ο νεαρός Μίλτον φοίτησε στο σχολείο του Αγίου Παύλου (1620(:)-25) και στη συνέχεια στο Κέμπριτζ (1625–32).

³ Milton 2003: 321.

Χαμένο Παράδεισο ο διάλογός του με την κλασική αρχαιότητα παίρνει αναρίθμητες μορφές. Εδώ ο Μίλτον μετατρέπει σε έπος τα πρώτα κεφάλαια της *Γένεσης*, ξεκινώντας ωστόσο το έργο με την κλασικότροπη επίκληση στη Μούσα. Και στον *ΣΑ*, πιθανότατα το τελευταίο μεγάλο έργο του, μετατρέπει τη βιβλική ιστορία του Σαμψών (*Κριταί* 13-16) σε σύγχρονη εκδοχή αττικής τραγωδίας (Hale 2001: 23-36).

Αλλά οι κλασικοί δεν πρόσφεραν στον Μίλτον μόνο τη μορφή που θα στέγαζε τα έργα του. Ο λόγος ήταν πάντα γι' αυτόν φορέας ιδεών. Κατακεραύνωνε όσους έκαναν επίδειξη γνώσης κενής από λογική και σοφία, «τα στέρεα πράγματα» της κλασικής παιδείας (Milton 2003: 228). Πίστευε πως η κριτική σκέψη και η αναζήτηση της αλήθειας μάς προετοιμάζουν για να κάνουμε ελεύθερες ηθικές επιλογές –για τις οποίες ο Μίλτον χρησιμοποιεί χαρακτηριστικά την αριστοτελική λέξη *προαίρεσις*⁴ (Martindale 2012: 60). Ο διάλογος με τους κλασικούς, στον οποίο φιλοδοξούσε να πάρει μέρος, είχε ως βάση του την πεποίθηση ότι οι συγγραφείς αυτοί είχαν να πουν τα πιο σημαντικά πράγματα για τα αιώνια ζητήματα: για την ύπαρξη, την αληθινή πίστη, τη δικαιοσύνη, την ελευθερία (Luxon 2015: 642, 644).

1.2 Λογοτεχνία και πολιτική

Για τον Μίλτον η ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα συνδεόταν στενά με την πολιτική. Ο Μίλτον δεν ήταν, όπως θα μπορούσε ίσως κανείς να φανταστεί, ο αποκομμένος από την καθημερινότητα λόγιος, «ο συνομιλητής του Ομήρου, του Βιργίλιου και του Θεού» (Martindale 2012: 54), αλλά και ένας άνθρωπος του κόσμου. Σε μια περίοδο πολιτικών ταραχών και ένοπλων συγκρούσεων στην Αγγλία, οι οποίες κορυφώθηκαν με τον αιματηρό εμφύλιο πόλεμο και την εκτέλεση του Καρόλου Α' (1649), ο Μίλτον αναμείχθηκε ενεργά στην πολιτική ζωή. Στις δεκαετίες του 1640 και 1650 άφησε στην άκρη την ποίηση, για να αφοσιωθεί στη συγγραφή μανιφέστων κατά της μοναρχίας και υπέρ των θρησκευτικών και πολιτικών ελευθεριών.⁵ Επιχειρηματολογώντας υπέρ της εκτέλεσης του βασιλιά, έφτασε στο σημείο να δηλώνει ότι «Οι Έλληνες και οι Ρωμαίοι [...] θεωρούσαν όχι μόνο νόμιμη, αλλά και ένδοξη και ηρωική πράξη [...], το να σκοτώσουν έναν ειδικό τύραννο οποιαδήποτε στιγμή, χωρίς δίκη» (Milton 2003: 284).

⁴ Milton 2003: 232.

⁵ Στο *Second Defence of the English People* (1654) αναφέρεται ρητά στην εκκλησιαστική, την ατομική και την πολιτική ελευθερία, χωρίς τις οποίες η ανθρώπινη κοινωνία δεν μπορεί να ευτυχήσει (Milton 1847: 503).

Μετά την εκτέλεση του Καρόλου Α' ανέλαβε τη θέση του Γραμματέα Ξένων Γλωσσών της Κοινοπολιτείας, έχοντας στα καθήκοντά του τη συγγραφή της επίσημης αλληλογραφίας (στα λατινικά) ανάμεσα στην Αγγλική Δημοκρατία και σε ξένα κράτη, αλλά και την προπαγάνδα και την υπεράσπιση της πολιτικής της κυβέρνησης.

1.3 Αρχαία ελευθερία

Η προσήλωση του Μίλτον στις πολιτικές ελευθερίες ήταν πάντα αλληλένδετη με το πάθος του για την αρχαιότητα.⁶ Στα κείμενά του υποφώσκει πάντα το «επίμονο όραμα της ελευθερίας που βάση του είναι οι κλασικοί στοχαστές» (Martindale 2012: 57). Η εξιδανικευμένη εικόνα της δημοκρατικής Αθήνας τού προσέφερε παραδείγματα και νοηματοδοτούσε τα έργα του. Στα *Αεροπαγίτικα* χρησιμοποιεί την αρχαία ιστορία για να μιλήσει για την ελευθερία του τύπου, κοσμώντας τη σελίδα του τίτλου με στίχους από τις *Ικέτιδες*⁷ του Ευριπίδη. Στο *The Ready and Easy Way to Establish a Free Commonwealth* (1660), που εκδόθηκε μόλις ένα μήνα πριν από την παλινόρθωση της μοναρχίας (ο Κάρολος Β' ανέβηκε στο θρόνο το 1660), μιλά για ανθρώπινα δικαιώματα και αξιοκρατία σε μια ελεύθερη κοινοπολιτεία, αναφέροντας επανειλημμένα τους Έλληνες και τους Ρωμαίους καθώς και την εξουσία του Χριστού, του μόνου βασιλιά που μπορούμε να δεχτούμε (Milton 1847: 180).

⁶ Σε επιστολή του προς τον Έλληνα διπλωμάτη Λεονάρδο Φιλαρά (1595-1673) εκφράζει την άποψη ότι οι Έλληνες θα μπορούσαν να αποτινάξουν τον οθωμανικό ζυγό αν ανακτούσαν την αρχαία ρητορική τους δεινότητα (Martindale 2012: 64).

⁷ Παραθέτει τους στίχους 438-41, όπου ο Θησέας πλέκει το εγκώμιο της ελευθερίας του λόγου σε μια δημοκρατική πολιτεία (Milton 2003: 236).

Κεφάλαιο 2

Σαμψών Αγωνιστής (ΣΑ)

2.1 Το έργο και η εποχή του

Μετά την παλινόρθωση της μοναρχίας (1660), αρκετοί από τους υποστηρικτές και συνεργάτες του Κρόμγουελ εκτελέστηκαν ή φυλακίστηκαν. Ο Μίλτον γλίτωσε τη θανατική καταδίκη πιθανότατα χάρη στην παρέμβαση πιστών φίλων· ωστόσο, παρά το Νόμο περί Αμνηστίας (Act of Oblivion, 1660), φυλακίστηκε για μερικές εβδομάδες το 1660, και τα βιβλία του *Eikonoklastes* και *Pro Populo Anglicano Defensio* κήηκαν δημόσια. Πέρασε τα υπόλοιπα χρόνια της ζωής του μακριά από την ενεργό δράση, επιστρέφοντας για άλλη μια φορά στα πρότυπα του παρελθόντος, το έπος και την τραγωδία, για να μιλήσει για τα ζητήματα που πάντα τον απασχολούσαν: την ελευθερία, την τυραννία, την επανάσταση, τα είδωλα, την ελεύθερη βούληση (Lewalski 2000: xiii, 398-401, 403, 489). Σ' αυτά τα ιδιαίτερα δημιουργικά χρόνια γράφει τα σημαντικότερα έργα του. Στην περίοδο 1665-9 ολοκληρώνει τον *Χαμένο Παράδεισο*. Το 1671 εκδίδονται σε ένα τόμο ο *Ξανακερδισμένος Παράδεισος* και ο *ΣΑ*, έργα που ασχολούνται με το θέμα του ηρωισμού, το οποίο «αποτιμούν, αναθεωρούν και εξετάζουν» (Martindale 2012: 68).

Οι κριτικοί και οι βιογράφοι του Μίλτον διαφωνούν μέχρι σήμερα για το αν ο *ΣΑ* είναι έργο πρώιμο, ίσως της δεκαετίας του 1640,¹ ή γραμμένο μετά την παλινόρθωση του Καρόλου Β' το 1660. Πολλά συνηγορούν υπέρ της δεύτερης εκδοχής. Το 1660 ο Μίλτον ήταν στιγματισμένος ως εχθρός του καθεστώτος, αδύναμος, περίγελως των νεόκοπων αυλικών, χωρίς ελπίδα να εκδικηθεί τους πολιτικούς αντιπάλους του. Η απομόνωση, η πολιτική ήττα, ο θυμός του απέναντι σε ό,τι θεωρούσε ως «άδικη παλινόρθωση μιας

¹ Όπως τονίζει ο Hunter, βασικό επιχείρημα υπέρ της όψιμης χρονολόγησης του έργου είναι ότι δεν υπάρχουν επαρκή στοιχεία για τη χρονολόγηση του πιο νωρίς (Hunter 1986: 185). Κατά τον Hill, είναι τόσοι οι «υπαιγιμοί» στον *ΣΑ* που ταιριάζουν στην Αγγλία μετά το 1660, που είναι δύσκολο να μη σκεφτούμε ότι το έργο, αν δεν γράφτηκε, οπωσδήποτε ξαναδουλεύτηκε τότε (Hill 1991: 403, σημ. 23)· βλ. και Lewalski 2000: 492.

παράνομης μοναρχίας», η όχι και τόσο χριστιανική επιθυμία του για εκδίκηση, όλες αυτές οι απογοητεύσεις και η αμφιθυμία φαίνεται πιθανό να έχουν ενσωματωθεί στην πλοκή και στους χαρακτήρες του έργου, όπου ο Σαμψών, τιμωρημένος και εξευτελισμένος από τους εχθρούς του, τους εκδικείται με μια πράξη ακραίας βίας (Flannagan 2002: 109, 115).

Η Lewalski βλέπει στον *Ξανακερδισμένο Παράδεισο* και τον ΣΑ «δύο μοντέλα πολιτικής αντίδρασης μέσα σε συνθήκες σφοδρής δοκιμασίας και καταπίεσης μετά την Παλινόρθωση» (Lewalski 2001: 17). Και ο Christopher Hill θεωρεί ότι τα τελευταία μεγάλα έργα του Μίλτον είναι διαποτισμένα από την πολιτική σκέψη του ποιητή μετά το 1660: «Παρόλο που μετά την Παλινόρθωση έγραφε κάτω από αυστηρή λογοκρισία και θεωρούνταν και ο ίδιος εξαιρετικά ύποπτος, ο Μίλτον κατάφερε να περάσει αρκετές ριζοσπαστικές ιδέες μέσα από τα τελευταία ποιήματά του» (Hill 1991: 399). Στον *Χαμένο Παράδεισο* ο Σατανάς έχει το ρόλο του επαναστάτη, και δεν είναι τυχαίο που ο μεταγενέστερος επαναστατικός ρομαντισμός (Μπλέικ,² Σέλεϊ, Μπάιρον) βρήκε σ' αυτόν το πρότυπό του (Hill 1991: 403). Το θέμα της ελευθερίας έχει κεντρική θέση και στον ΣΑ: στο Ισραήλ ή στην Αγγλία, ο δρόμος προς την ελευθερία είναι γεμάτος εμπόδια (πβ. ΣΑ 270-1) (Lewalski 2001: 20).

2.2 Από τη Βίβλο στην τραγωδία

Η Achinstein (2001: 415) παρατηρεί ότι ο Σαμψών της Βίβλου ήταν ένας ήρωας δημοφιλής στο αγγλικό αντιμοναρχικό στρατόπεδο της εποχής του Μίλτον. Υπάρχουν αρκετές σχετικές αναφορές σε κείμενα του ποιητή προγενέστερα του ΣΑ, κάποιες από αυτές με σαφή πολιτική χροιά. Ήδη το 1644 στα *Αρεοπαγίτικα* του ο Μίλτον παρουσιάζει το «ευγενές και ισχυρό» έθνος της Αγγλίας³ «να σηκώνεται όπως ένας δυνατός άνδρας από τον ύπνο, σείοντας την ακατανίκητη κόμη του» (Milton 2003: 267), ενώ το 1651, στο *Defensio pro Populo Anglicano*, υπερασπιζόμενος την

² Ο Ουίλιαμ Μπλέικ πίστευε ότι ο Μίλτον, χωρίς να το έχει συνειδητοποιήσει, έκανε τον Σατανά πρωταγωνιστή στο *Χαμένο Παράδεισο*: «Ο λόγος για τον οποίο ο Μίλτον έγραφε αλυσσοδεμένος όταν έγραφε για τους Αγγέλους και τον Θεό, και ελεύθερος όταν έγραφε για τους Διαβόλους και την Κόλαση, είναι ότι ήταν αληθινός Ποιητής και ανήκε στο κόμμα του Διαβόλου χωρίς να το γνωρίζει» (Blake 2000: 129).

³ Συχνά οι Προτεστάντες ποιητές του 17ου αι. παραλλήλιζαν τον «εκλεκτό» λαό του Ισραήλ με το λαό της Αγγλίας (Achinstein 2001: 414).

τυραννοκτονία, αναφέρεται με θαυμασμό στον Σαμφών, που θανάτωσε «με ένα χτύπημα όχι μονάχα έναν αλλά πολλούς τυράννους της πατρίδας του» (Milton 1991: 131).

Η Crawford συνδέει τον ΣΑ με την ελληνικό πολιτικό στοχασμό, όπως τον προσέλαβε ο Μίλτον μέσα από τις τραγωδίες του Ευριπίδη, τόσο σε σχέση με την αποδοκιμασία της τυραννίας, όσο και σε σχέση με τον σκεπτικισμό του απέναντι στην αντιπροσωπευτική δημοκρατία. Οι εισαγωγές του Gasparus Stiblinus, φιλολόγου του 16^{ου} αιώνα, στη δίτομη έκδοση⁴ των τραγωδιών του Ευριπίδη που χρησιμοποιούσε ο Μίλτον, τόνιζαν τις πολιτικές⁵ πλευρές των δραμάτων και συνέδεαν τη δράση των έργων με ιστορικά γεγονότα της εποχής του Ευριπίδη. Η σαφώς πολιτική φύση αυτών των σχολίων διαμόρφωσε τον τρόπο με τον οποίο κατανόησε ο Μίλτον την ελληνική τραγωδία και είναι βασικής σημασίας για την ιδεολογική θεμελίωση του ΣΑ. Για την Crawford, ο Μίλτον βλέπει την ελληνική τραγωδία ως μια «εγγενώς πολιτική μορφή»: «η ζωή σε τυραννικό καθεστώς είναι άθλια συνθήκη στις τραγωδίες του Ευριπίδη, όπως και στα έργα του Μίλτον» (Crawford 2016: 239, 240, 242, 243).

2.3 Υβριδική μορφή

Η υβριδική μορφή του ΣΑ, στον οποίο ένας ήρωας της Παλαιάς Διαθήκης, που ενσαρκώνει χριστιανικές αξίες, εντάσσεται σε ένα δράμα που έχει τη μορφή της αττικής τραγωδίας (Low 1974: 8), δημιουργεί ένα πεδίο ανοιχτό σε ποικίλες ερμηνευτικές κατευθύνσεις. Οι μελετητές έχουν αναφερθεί στον «εβραϊσμό» του έργου (Jebb 1908: 4-5), ή σε ένα Σαμφών εκλεκτό του Θεού, μάρτυρα που θριαμβεύει κατά των απίστων (Lewalski 1970: 1050), ενώ άλλοι επιμένουν στην πολιτική ανάγνωση του ΣΑ, συνδέοντάς τον με τη δύσκολη για τους αντιμοναρχικούς περίοδο της αγγλικής Παλινόρθωσης (Hill 1991: 402). Όποια κατεύθυνση και αν ακολουθήσει κανείς, δεν

⁴ Στα περιθώρια των δύο τόμων αυτής της έκδοσης του 1602 υπάρχουν πολλές σημειώσεις από το χέρι του Μίλτον, ο οποίος ήταν δεινός κριτικός του κειμένου του Ευριπίδη (βλ. Christie 1941: 35-7).

⁵ Στην εισαγωγή του στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη ο Stiblinus αναφέρει, για παράδειγμα, με αφορμή το φόνο του Αιγίσθου, ότι οι άνθρωποι συνηθίζουν να υποδέχονται το θάνατο των τυράννων «με επιδοκιμασία και αγαλλίαση» [Stiblinus 1562: 663. Το κείμενο είναι διαθέσιμο και στο URL: <http://bsb3.bsb.lrz.de/~db/1013/bsb10138693/images/index.html?id=10138693&fip=xsyztseayaxdsydyztseayaweayaxdsydsasewq&no=3&seite=669>].

υπάρχει αμφιβολία ότι η «σφραγίδα της αρχαίας Αθήνας» παραμένει ορατή και, σύμφωνα με τον Parker, επηρεάζει το έργο σε όλες τις πλευρές του (Parker 1969: 3). Με τον ΣΑ ο Μίλτον αποτίνει φόρο τιμής στην αρχαία τραγωδία.

2.4 Ο Πρόλογος του Μίλτον: μια υπεράσπιση της τραγωδίας

Στον πρόλογό του ο Μίλτον ορίζει τους προβληματισμούς και τους στόχους του, επιχειρώντας α) να αιτιολογήσει την επιλογή του να γράψει τραγωδία «σύμφωνα με τον αρχαίο τρόπο»· β) να αποκαταστήσει το κύρος του είδους, επισημαίνοντας ότι πολλοί μεγάλοι συγγραφείς και φιλόσοφοι πριν από αυτόν ασχολήθηκαν με την τραγωδία, μεταξύ αυτών και μεγάλες μορφές του Χριστιανισμού· γ) να ορίσει τη θέση του ίδιου μέσα στο πνευματικό και πολιτικό πλαίσιο της εποχής του.

Το κείμενο συνοψίζει «όλα τα σημαντικά ζητήματα της αγγλικής νεοκλασικής θεωρίας για το δράμα» (Flower 1970: 409). Ο Μίλτον απορρίπτει την ανάμειξη των ειδών, την «εσφαλμένη συνήθεια των ποιητών να αναμειγνύουν κωμικά στοιχεία με την τραγική σοβαρότητα και αυστηρότητα»,⁶ απηχώντας μια τάση που επικρατούσε ανάμεσα σε ορισμένους θεωρητικούς του νεοκλασικισμού. Πηγαίνει ωστόσο ένα βήμα πιο πέρα, όταν επιμένει ότι αυτή η ανάμειξη είναι η αιτία του ευτελισμού της τραγωδίας (Flower 1970: 413). Δεν είναι σαφές αν ο Μίλτον αναφέρεται εδώ αποκλειστικά στο θέατρο της εποχής του, ή αν τα πυρά του στρέφονται και κατά του ελισαβετιανού θεάτρου, όπου η ανάμειξη τραγικών και κωμικών στοιχείων ήταν συνήθης πρακτική (Martindale 2012: 61-2). Η Achinstein θεωρεί τον ΣΑ «μέρος μιας πνευματικής διαμάχης»: ο Μίλτον υπεραμυνόταν της «καθαρής τραγωδίας» ενάντια στην εκφυλισμένη θεατρική κουλτούρα της Παλινόρθωσης (Achinstein 2001: 413).

Στην Αγγλία της Παλινόρθωσης πολλοί ήταν οι συγγραφείς που, με την υποστήριξη του Στέμματος και της Αυλής, «δημιούργησαν [στο κοινό] προτιμήσεις τις οποίες στη συνέχεια ικανοποίησαν», παρουσιάζοντας στο θέατρο εξωτικά δράματα, ηρωικές συγκρούσεις για θέματα τιμής, ρομάντζα, πολιτικές ίντριγκες και οικογενειακές κωμωδίες (Achinstein 2001: 413). Το ηρωικό δράμα,⁷ με έντονες γαλλικές και ισπανικές

⁶ Milton 2007: 356. Στην εποχή του Μίλτον η τραγικωμωδία ήταν είδος εξαιρετικά δημοφιλές (βλ. Maguire 2000: 86-7, 96).

⁷ Με κύριους εκπροσώπους τον John Dryden (1631-1700) και τον Roger Boyle (1621-79).

επιρροές, ήταν το κυρίαρχο δραματικό είδος μέχρι το 1680 (Brockett 1999: 237). Στους αντίποδες του στομφώδους ηρωισμού, ο Μίλτον επιχειρεί να αναμορφώσει το αγγλικό δράμα με οδηγό⁸ τον «αρχαίο τρόπο», τον «τόσο διαφορετικό από οτιδήποτε θεωρείται άριστο εδώ σε εμάς» (Milton 2007: 357). Όπως επισημαίνει η Coiro, παρότι ο ΣΑ είναι η πιο σημαντική τραγωδία της εποχής του, δεν είναι αντιπροσωπευτικό έργο της, αντίθετα μοιάζει με δριμεία απόρριψη της κουλτούρας της Παλινόρθωσης (Coiro 2016: 97). Ακόμα και με την απόφασή του να χρησιμοποιήσει μέτρο «απολελυμένο», ανισομήκεις ανομοιοκατάληκτους στίχους που απελευθερώνουν από την υποταγή στην ομοιοκαταληξία,⁹ ο Μίλτον δείχνει να προτιμά την «αρχαία ελευθερία» από το ηρωικό δίστιχο, το μέτρο στο οποίο θριάμβευαν ο Dryden και οι συγγραφείς της Παλινόρθωσης.

Ως προς τα βασικά χαρακτηριστικά της τραγωδίας του, ο Μίλτον ακολουθεί αρκετά πιστά την αριστοτελική *Ποιητική*, παρεκκλίνοντας όμως σε κάποια σημεία από αυτήν. Καταρχάς, σε αντίθεση με τον Αριστοτέλη, τονίζει την ηθική ωφέλεια που μπορεί να προκύψει από την τραγωδία, χαρακτηρίζοντάς τη «το πλέον ωφέλιμο από όλα τα ποιητικά είδη». Η έμφαση στην ηθική ποιότητα του έργου ήταν κοινός τόπος από την Αναγέννηση και μετά, και για τον Μίλτον «η ηθική και αισθητική λειτουργία είναι αδιαχώριστες» (Flower 1970: 412.) Έπειτα, ενώ αναφέρεται στη μίμηση, αλλάζει το αντικείμενό της: δεν πρόκειται πια για «μίμησιν πράξεως» αλλά για μίμηση «παθών».¹⁰ Κατά τα άλλα δέχεται τη θέση του Αριστοτέλη ότι η τραγωδία έχει τη δύναμη να αποκαθαίρει, να μετριάξει τα συναισθήματα του τρόμου και του οίκτου.¹¹ Τέλος, ο

⁸ Στο *Of Education* ο Μίλτον γράφει ότι μπορούμε να διδαχτούμε τους κανόνες της επικής, λυρικής ή δραματικής ποίησης από την *Ποιητική* του Αριστοτέλη και από την *Ποιητική Τέχνη* του Οράτιου και καταλήγει ότι η μελέτη της υψηλής ποίησης θα βοηθήσει τους σπουδαστές «να αντιληφθούν γρήγορα πόσο άθλια όντα είναι οι συνηθισμένοι μας στιχοπλόκοι και δραματοποιοί» (Milton 2003: 233).

⁹ Στο σύντομο σημείωμα με τίτλο «Ο στίχος» το οποίο προτάσσει στον *Χαμένο Παράδεισο* (Milton 2007α:10), χαρακτηρίζει την ομοιοκαταληξία «επιπόνηση μιας βάρβαρης εποχής», «δέσμευση» που έχει επιβληθεί από τη συνήθεια και σφάλμα που απέφευγαν οι αρχαίοι ποιητές. Έρχεται έτσι σε ευθεία αντίθεση με τον Dryden, ο οποίος, στο *An Essay of Dramatick Poesie*, τον ίδιο χρόνο, υποστηρίζει ότι η ομοιοκαταληξία είναι το κατάλληλο είδος για την τραγωδία (Coiro 2016: 99).

¹⁰ Milton 2007: 355. Ο Μίλτον εννοεί τη λέξη *πάθη* με την αρχαιοελληνική σημασία της: έντονα συναισθήματα.

¹¹ *to temper and reduce them to just measure* (Milton 2007: 355).

Μίλτον δηλώνει ότι το δράμα του περιέχει Χορό σύμφωνα με τον αρχαιοελληνικό¹² τρόπο, ότι είναι γραμμένο σύμφωνα με τις τρεις αριστοτελικές ενότητες, και ότι δεν προορίζεται για σκηνική παρουσίαση,¹³ γι' αυτό και δεν χωρίζεται σε πράξεις. Κριτές του, καταλήγει ο Μίλτον, θα είναι μόνο εκείνοι που δεν τους είναι άγνωστοι ο Αισχύλος, ο Σοφοκλής και ο Ευριπίδης, «οι τρεις τραγικοί ποιητές που παραμένουν άφταστοι μέχρι σήμερα, και που αποτελούν τον άριστο κανόνα για όσους επιχειρούν να γράψουν τραγωδία» (Milton 2007: 357).

Το κείμενο του Μίλτον δεν θίγει απλώς ζητήματα αισθητικής, αλλά μοιάζει μάλλον με διακήρυξη ανεξαρτησίας από την ελισαβετιανή παράδοση και από τους συγχρόνους του «δαφνοστεφείς» φιλομοναρχικούς ποιητές. Όπως επισημαίνει η Achinstein, «ήταν χαρακτηριστικό γνώρισμα της ύστερης περιόδου του Μίλτον η εμπλοκή σε πολιτικές διαμάχες μέσω της αισθητικής» (Achinstein 2001: 412).

2.5 Ο Μίλτον και το θέατρο

Με τη δήλωσή του ότι ο ΣΑ δεν προορίζεται για τη σκηνή, ο Μίλτον αποσυνδέει τη δραματική ποίηση από τη σκηνική πράξη.¹⁴ Ωστόσο, παρά την αυστηρότητα του ύφους, το κείμενό του δεν πρέπει να ερμηνευθεί ως συνολική καταδίκη του θεάτρου από έναν Πουριτανό ποιητή. Ο Μίλτον δεν φαίνεται να συμερίζεται την αποστροφή των Πουριτανών για το θέατρο. Ένα από τα πρώτα σημαντικά έργα του ήταν μια μάσκα¹⁵ (A

¹² Ο «αρχαίος» Χορός του ΣΑ ήταν μια «καυστική κριτική του σύγχρονου θεάτρου». Στη διάρκεια του 17^{ου} αιώνα ο Χορός είχε ουσιαστικά σταματήσει να υφίσταται και είχε αντικατασταθεί από μουσικά ιντερλούδια μεταξύ των πράξεων. Ο διάλογος σχετικά με τη χρήση του Χορού ήταν έντονος στην περίοδο της Παλινόρθωσης και μέχρι το τέλος του 18^{ου} αιώνα (Coiro 2016 : 111-12).

¹³ Στην Αγγλία κατά κύριο λόγο και, τις τελευταίες δεκαετίες, και στις ΗΠΑ, έχουν γίνει αρκετές απόπειρες σκηνικής παρουσίασης του ΣΑ. Αναφέρουμε ενδεικτικά, στην Αγγλία: Rock Theatre Company (Λονδίνο 1952), Phoenix Theatre Group (Birmingham 1957), Yvonne Arnaud Theatre (Guilford 1966), Northern Broadsides Company (East Halifax 1998)· στις ΗΠΑ: Yale Drama School (Yale 1985), θέατρο Victory Gardens και Πανεπιστήμιο της Notre Dame (Σικάγο 2011) (βλ. σχετικά Haskin 1985 και Burbery 2004).

¹⁴ Έχοντας ίσως κι εδώ υπόψη του τον Αριστοτέλη, ο οποίος στην *Ποιητική* (1450b18-19) τονίζει ότι *ή [...] τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν* (πβ. *Ποιητ.* 1453b1-6 και 1462a12-13).

¹⁵ Δραματικό είδος που συνδυάζει παντομίμα, χορό, τραγούδι και ποιητικό λόγο. Οι μάσκες ήταν ένας δημοφιλής τρόπος διασκέδασης της αγγλικής αριστοκρατίας του 16^{ου} και 17^{ου} αι.

Masque presented at Ludlow Castle, 1634), που παραστάθηκε συχνά και με επιτυχία, και σε χειρόγραφο¹⁶ της περιόδου 1640-42 βρίσκουμε πάνω από εκατό σχεδιάσματά του για τραγωδίες και άλλα δραματικά είδη, καθώς και προσχέδια για τον *Χαμένο Παράδεισο* σε μορφή πεντάπρακτου δράματος (Coiro 2010: 63, 65). Λίγους μόλις μήνες πριν από το κλείσιμο των θεάτρων από τους Πουριτανούς,¹⁷ στο *The Reason of Church-Government* (1642), ο Μίλτον αναφέρεται στην ωφέλεια που μπορεί να προκύψει για το έθνος τόσο από δημόσιες αναγνώσεις αξιόλογων έργων, όσο και από παραστάσεις σε θέατρα και άλλους ανάλογους χώρους (Milton 1899: 63)· και στο *Commonplace Book*, κάτω από τον τίτλο «Θεάματα», αναρωτιέται «τι είναι πιο σημαντικό, πιο ιερό ή πιο υψηλό από μια τραγωδία σωστά παρουσιασμένη, τι πιο ωφέλιμο για να δει κανείς με μια ματιά τα περιστατικά και τις μεταπτώσεις της ανθρώπινης ζωής;» (Coiro 2010: 63). Έτσι, η επιστροφή στο δράμα με τον ΣΑ δεν ήταν για τον Μίλτον μια ρήξη με το πουριτανικό παρελθόν του, αλλά μάλλον η συνέχεια σε μακρά πορεία πειραματισμού με τα σημαντικά λογοτεχνικά είδη (Achinstein 2001:413).

2.6 Ο τίτλος

Στο ίδιο χειρόγραφο¹⁸ της περιόδου 1640-42 ο Μίλτον φαίνεται να αναζητά στη Βίβλο και στην αγγλική ιστορία θέματα κατάλληλα για τραγωδίες: το χειρόγραφο περιέχει επτά σελίδες με σχετικά σχεδιάσματα. Αναζητώντας τίτλους για τα έργα του, ο ποιητής πειραματίζεται συνδυάζοντας εβραϊκά κύρια ονόματα με ελληνικά επίθετα: *Elias Polemistes*, *Elisaeus Hydrochoos* ή *Adorodocetos* κ.α. — τίτλοι που παραπέμπουν σε αρχαίες τραγωδίες με ένα κυρίαρχο πρωταγωνιστή (π.χ. *Προμηθεύς Δεσμώτης*, *Αίας Μαστιγοφόρος*, *Οιδίπους Τύραννος*, *Ιππόλυτος Στεφανίας*). Ανάμεσα στους τίτλους συναντάμε και κάποιους που εμπνέονται από επεισόδια της ζωής του Σαμψών,¹⁹ όπως:

¹⁶ Trinity College, Cambridge, R.3.4 (αφ. 583 James)· βλ. URL <http://trin-sites-pub.trin.cam.ac.uk/james/viewpage.php?index=1394>

¹⁷ Τα θέατρα άνοιξαν ξανά με την επιστροφή του Καρόλου Β' το 1660.

¹⁸ Βλ. σημ. 16.

¹⁹ Το επίθετο Αγωνιστής δεν περιλαμβάνεται σ' αυτές τις δοκιμές και δεν γνωρίζουμε πότε κατέληξε σε αυτό ο Μίλτον.

*Samson Pursophorus*²⁰ ή *Hybristes* (Shawcross 2001: 31). Όπως παρατηρεί ο Hale, μέσα από το κλασικότροπο επίθετο των τίτλων αυτών ο Μίλτον μοιάζει να προσπαθεί να συλλάβει την ουσία της πλοκής του μελλοντικού έργου του. Είναι σαν να τον παρακολουθούμε την ώρα της δημιουργίας, «καθώς σκέπτεται στα ελληνικά για ένα εβραϊκό θέμα από το οποίο θα γεννιόταν μια αγγλική τραγωδία» (Hale 2001: 29).

2.7 Ο μύθος

Στο χτίσιμο της ιστορίας του ο Μίλτον φαίνεται να ακολουθεί πιστά τους αριστοτελικούς κανόνες σχετικά με την *σύνθεσιν τῶν πραγμάτων* (Ποιητ. 1450a5). Επιδίωξή του είναι η συνοχή,²¹ το βασικό, κατά τον Αριστοτέλη, συστατικό του μύθου. Η βιβλική ιστορία του Σαμψών (Κριταί 13-16), γεμάτη εξωφρενικούς άθλους και αναίτια βία,²² δεν προσφέρει υλικό κατάλληλο για τραγωδία. Οι πολλές πράξεις ενός ανθρώπου δεν αποτελούν απαραίτητα μια ενότητα: *πράξεις ἐνὸς πολλαί εἰσιν, ἐξ ὧν μία οὐδεμία γίνεται πράξις* (Ποιητ. 1451a16-19).

Από την Παλαιά Διαθήκη ο Μίλτον κρατά μόνο τα βασικά πρόσωπα (Σαμψών, Μανωέ, Δαλιδά) και το δραματικό τέλος, όπου ο Σαμψών βρίσκει ηρωικό θάνατο παρασέρνοντας στο θάνατο τους εχθρούς του. Ουσιαστικά αναπλάθει τα γεγονότα της τελευταίας ημέρας της ζωής του Σαμψών, για την οποία στο βιβλικό κείμενο δεν δίνεται καμία πληροφορία. Οι νεοκλασικές ενότητες χρόνου και τόπου διατηρούνται: όλη η υπόθεση εξελίσσεται στη διάρκεια μερικών ωρών σε ένα σημείο έξω από τη φυλακή της Γάζας. Τα κατορθώματα του Σαμψών εμφανίζονται στο έργο μόνο μέσα από τις αφηγήσεις του ίδιου ή άλλων προσώπων, και την καταστροφή του τέλους ανακοινώνει

²⁰ Εδώ έχουμε ίσως μια ένδειξη ότι ο Μίλτον είχε ήδη συλλάβει τον Σαμψών ως ένα είδος βιβλικού Προμηθέα: ο *Προμηθεὺς Πυρφόρος*, από τον οποίο σώζονται ελάχιστα αποσπάσματα, ήταν η τρίτη —ή κατ' άλλους η πρώτη— τραγωδία της τριλογίας του Αισχύλου (Griffith 1983: 282-4).

²¹ Στον πρόλογό του στον ΣΑ ο Μίλτον αναφέρεται στην οικονομία της πλοκής και στη σύνθεση του μύθου σύμφωνα με τις επιταγές του νεοκλασικισμού: αληθοφάνεια (το *εἶκός της Ποιητικής*) και ευπρέπεια (Milton 2007: 357).

²² Ο Σαμψών διαμελίζει άοπλος ένα λιοντάρι (14:6), σκοτώνει τριάντα άντρες με αφορμή ένα στοίχημα (14:19), εξαπολύει τριακόσιες φλεγόμενες αλεπούδες που κατακαίνε τα χωράφια των Φιλισταίων (15:4-5), σκοτώνει χίλιους εχθρούς με το σαγόνι ενός γαιδάρου (15:15) κ.α. Σχετικά με τις παραλείψεις του Μίλτον, βλ. Parker 1969: 5-8 και Tinker 2003: 193-6.

στον Μανωέ και τον Χορό ένας αγγελιαφόρος, σύμφωνα με τη νεοκλασική σύμβαση που θέλει οι καταστροφές και η βία να μένουν εκτός σκηνής.

2.8 Η πλοκή

Ο ΣΑ ανήκει στα έργα με «απλή», σύμφωνα με τη διατύπωση του Αριστοτέλη, πλοκή (*Ποιητ.* 1452a12): η υπόθεση εξελίσσεται ευθύγραμμα, διαθέτει εσωτερική συνοχή, αλλά απουσιάζει το στοιχείο της περιπέτειας και της αναγνώρισης. Το έργο χαρακτηρίζεται από στατικότητα. Ο Σαμψών παραμένει σε όλη τη διάρκειά του στο ίδιο σημείο μπροστά στη φυλακή της Γάζας, και αποχωρεί μόνο λίγο πριν το τέλος. Η πλοκή εξελίσσεται μέσα από μια σειρά διαδοχικών επισκέψεων φιλικών ή όχι προσώπων (Μανωέ, Δαλιδά, Χάραφα, ένας Φιλισταίος αξιωματούχος), τα οποία λειτουργούν ως σύνδεσμοι με τον έξω κόσμο.

Ο Samuel Johnson κατέκρινε το δράμα, υποστηρίζοντας ότι δεν υπάρχει σε αυτό δραματική εξέλιξη, αφού τίποτα δεν συμβαίνει που να επισπεύδει ή να καθυστερεί το θάνατο του Σαμψών (Johnson 1751:376). Ο Parker, χωρίς να παραβλέπει τη δραματική δύναμη του έργου, το χαρακτηρίζει «αδύναμο σε δράση» (Parker 1969:53). Ο Hoxby (2015: 140-5) κατατάσσει τον ΣΑ στις «παθητικές» τραγωδίες, το είδος στο οποίο κατά τον Αριστοτέλη (*Ποιητ.* 1455b34-1456a1) ανήκουν οι τραγωδίες με θέμα τον Αίαντα και τον Ιξίονα.

2.9 Τα αρχαιοελληνικά πρότυπα

Δύο είναι οι αρχαίες τραγωδίες που μοιράζονται με τον ΣΑ τα χαρακτηριστικά της στατικότητας, της ευθύγραμμης εξέλιξης και του ενός κυρίαρχου πρωταγωνιστή: ο *Προμηθέας Δεσμώτης* (ΠΔ) και ο *Οιδίπους επί Κολωνώ* (ΟΚ). Και στα δυο αυτά έργα οι πρωταγωνιστές κυριαρχούν στη σκηνή, ακινητοποιημένοι, στο βράχο του Καυκάσου ο Προμηθέας, στο άλσος του Κολωνού ο Οιδίπους. Και στα δυο έργα, φιλικά ή όχι πρόσωπα συνδέουν, με τις εισόδους και εξόδους τους, τους πρωταγωνιστές με τον έξω κόσμο.

Κάποιες σημαντικές λεπτομέρειες, ωστόσο, φέρνουν τον ΣΑ πιο κοντά στον ΠΔ. Προμηθέας και Σαμψών είναι στη σκηνή²³ πάντα μόνοι ή με ένα ακόμα πρόσωπο. Και στα δύο έργα η πλοκή εξελίσσεται ευθύγραμμα, και τα επεισόδια διαδέχονται το ένα το άλλο σε χρονική αλλά όχι αιτιακή αλληλουχία (Baum 1921: 363). Ειδικά για τον ΠΔ ο Griffith (1983: 10) παρατηρεί ότι οι επισκέπτες²⁴ του Προμηθέα αποτελούν «ένα παράξενο συνονθύλευμα», και η άφιξή τους προκαλεί έκπληξη στον Προμηθέα και τους θεατές.

Ως προς τα δομικά χαρακτηριστικά λοιπόν, ο ΣΑ φαίνεται να βαδίζει στα ίχνη του ΠΔ. Η σύγκλιση όμως, όπως θα επιχειρήσουμε να δείξουμε στη συνέχεια, δεν περιορίζεται στη μορφή, αλλά αγγίζει τον ίδιο τον πυρήνα²⁵ του έργου του Μίλτον. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι τόσο ο ΣΑ όσο και ο ΠΔ πραγματεύονται με διαφορετικά μέσα το ίδιο θέμα: μια πορεία απεγκλωβισμού από μια εκ πρώτης όψεως ανυπέρβλητη δυσκολία, την οποία οι ήρωες αντιμετωπίζουν ο καθένας με το δικό του τρόπο: με καρτερία ο Προμηθέας, με μια πράξη εκδίκησης ο Σαμψών. (Το *ώς ἔκδικα πάσχω* του Προμηθέα, στ. 1093, γίνεται στον Σαμψών «ακριβοπληρωμένη εκδίκηση».²⁶)

²³ Οι ήρωες είναι το επίκεντρο της σκηνικής δράσης: όλα τα βλέμματα είναι στραμμένα προς αυτούς (Kitto 1981: 73, 79). Ο Low παρομοιάζει τον Σαμψών με αισχύλειο ήρωα που «δεσπόζει πάνω από τα υπόλοιπα πρόσωπα και στέκεται χωριστά απ' αυτά, αυστηρός και απρόσιτος» (Low 1969: 917).

²⁴ Αντίθετα, στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* οι ήρωες (και το κοινό) προειδοποιούνται εγκαίρως για τις επικείμενες αφίξεις και την αιτία τους.

²⁵ Το θέμα του μοναχικού ήρωα, που συγκρούεται με την εξουσία και τιμωρείται γι' αυτό, είχε απασχολήσει τον Μίλτον και πριν από τον ΣΑ. Ο Ruffell (2012: 107-8) παρατηρεί ότι η ιδέα του επαναστάτη θεού (Προμηθέα-Σατανά) είναι το νήμα που συνδέει τα τρία τελευταία μεγάλα έργα του Μίλτον (*Χαμένος Παράδεισος, Ξανακερδισμένος Παράδεισος, ΣΑ*). Βλ. και Brewer 1927: 911-12.

²⁶ ΣΑ 1660: *dearly-bought revenge*

Σαμφών Αγωνιστής : η δομή

Χωρισμός σε πράξεις - σκηνές	Χωρισμός σε επεισόδια - στάσιμα
Α' Πράξη: 1-325 Σαμφών - Χορός	Πρόλογος: 1-114 Πάροδος: 115-75 α' επεισόδιο: 176-292 α' στάσιμο: 293-325
Β' Πράξη: 326-709 Σαμφών - Μανωέ - Χορός	β' επεισόδιο: 326-651 β' στάσιμο: 652-709
Γ' Πράξη: 710-1060 Σαμφών - Δαλιδά - Χορός	γ' επεισόδιο: 710-1009 γ' στάσιμο: 1010-60
Δ' Πράξη (2 σκηνές): 1061-1440 Σαμφών - Χάραφα- Αξιωματούχος - Χορός	δ' επεισόδιο: 1061-1267 δ' στάσιμο: 1268-99 ε' επεισόδιο: 1300-1426 ε' στάσιμο: 1427-40
Ε' Πράξη: 1441-1758 Μανωέ - αγγελιαφόρος - Χορός	Έξοδος: 1441-1659 Κομμός: 1660-1758

Κεφάλαιο 3

Από τον Προμηθέα Δεσμώτη στον Σαμψών Αγωνιστή: συγκριτική ανάγνωση

3.1 Εισαγωγή

Ο Μίλτον δεν χωρίζει το έργο του σε πράξεις ή επεισόδια, αφού, όπως δηλώνει στον πρόλογό του, ο ΣΑ δεν προορίζεται για τη σκηνή (Milton 2007: 357). Ακολουθεί όμως στη σύνθεσή του τη δομή της αττικής τραγωδίας, με τα χορικά να χρησιμοποιούνται σαν σύνδεσμοι μεταξύ των επεισοδίων. Για την καλύτερη αποτελεσματικότητα της συγκριτικής ανάγνωσης θα ακολουθήσουμε ένα συμβατικό χωρισμό²⁷ του ΣΑ σε πρόλογο, πέντε επεισόδια και αντίστοιχα στάσιμα και έξοδο.

3.2 Πρόλογος: Σαμψών Αγωνιστής (1-114)· Προμηθέας Δεσμώτης (1-127)

Οδηγημένος από ένα κωφόν πρόσωπον ο Σαμψών προχωρεί στη σκηνή, στη θέση όπου θα παραμείνει στο μεγαλύτερο μέρος του έργου. Παρουσιάζεται σε κατάσταση δυστυχίας,²⁸ τυφλός, αιχμάλωτος των Φιλισταίων. Η εικόνα παραπέμπει σε αρκετές ανάλογες σκηνές αρχαίων τραγωδιών: στην πρώτη σκηνή του *Οιδίποδα επί Κολωνώ* ο

²⁷ Το έργο μπορεί να χωριστεί εξίσου καλά σε πράξεις και σκηνές όσο και σε επεισόδια και στάσιμα. Βλ. Jebb 1908: 1· Percival 1890: xii-xiii· Parker 1969: 14-17· Low 1974: 6-7· Baum 1921: 354 σημ. 2· Radzinowicz 1978: 13-14.

²⁸ Ο Σαμψών είναι καταδικασμένος σε καταναγκαστικά έργα, να γυρνά τη μυλόπετρα· βλ. *Κριταί* 16:21: *καὶ κατήνεγκαν αὐτὸν εἰς Γάζαν καὶ ἐπέδησαν αὐτὸν ἐν πέδαις χαλκείαις, καὶ ἦν ἀλήθων ἐν οἴκῳ τοῦ δεσμοτηρίου.*

τυφλός Οιδίποδας²⁹ μπαίνει οδηγημένος από την Αντιγόνη, στις *Φοίνισσες* του Ευριπίδη (834-7) ο τυφλός Τειρεσίας ζητά από την κόρη του να τον βοηθήσει, ενώ ένα κωφόν πρόσωπον (ένα παιδί) οδηγεί τον Τειρεσία στο α' επεισόδιο του *Οιδίποδα Τυράννου* αλλά και στην *Αντιγόνη* (1014).

Δέσμιος³⁰ παρουσιάζεται και ο Προμηθέας στον Πρόλογο του *ΠΔ*. Εδώ η σκηνή του μαρτυρίου του ήρωα δεν βρίσκεται στο παρελθόν του έργου, αλλά ζωντανεύει μπροστά στα μάτια των θεατών στην πρώτη, μεγάλης έντασης διαλογική σκηνή του Προλόγου (1-87), όπου ο Ήφαιστος, με τις υποδείξεις του Κράτους, αλυσοδένει τον Προμηθέα στο βράχο.

3.2.1 Μονόλογος του Σαμφών

Μετά τους εισαγωγικούς στίχους που ο Σαμφών απευθύνει στον ανώνυμο συνοδό του, ακολουθεί ένας μεγάλος μονόλογος 103 στίχων,³¹ όπου ο ήρωας, σε τόνο θρηνητικό, αναπολεί τις ημέρες της δόξας και αυτοσαρκάζεται (22, 40): μέμφεται τον εαυτό του για το λάθος του να αποκαλύψει το μυστικό της δύναμής του «σε μια γυναίκα» (50): αναρωτιέται για τους σκοπούς της θείας πρόνοιας απέναντί του (60-62): και, τέλος, εκφράζει την απόγνωσή του (67-101) για το μαρτύριο της τυφλότητας.³²

3.2.2 Μονόλογος του Προμηθέα

Μετά την αποχώρηση των βασανιστών του ο Προμηθέας στο σύντομο μονόλογό του (88-127) εκδηλώνει την οδύνη του για την απελπιστική του κατάσταση: προσδιορίζει τον εχθρό (96: *ὁ νέος ταγὸς μακάρων*): δηλώνει ότι γνωρίζει όλα όσα πρόκειται να

²⁹ Η ομοιότητα με τον Οιδίποδα είναι έντονη στη συγκεκριμένη σκηνή. Και οι δυο ήρωες εμφανίζονται αποκαμωμένοι, σε μια σπάνια στιγμή ανάπαυλας από το μαρτύριό τους. Και οι δυο διεκτραγωδούν τις συμφορές τους και αναφέρονται στη Μοίρα (Parker 1969: 170-1).

³⁰ Οι λέξεις *δεσμά*, *δέσμιος*, *ζυγός*, *αλυσίδες* κ.τ.ό. ακούγονται συχνά και στα δύο έργα. Ενδεικτικά (μόνο στον Πρόλογο): *ΣΑ*: 7, 35, 39, 42, 68· *ΠΔ*: 6, 15, 52, 76, 97, 119.

³¹ Οι εκτεταμένοι μονόλογοι είναι χαρακτηριστικοί των προλόγων του Ευριπίδη. Ωστόσο, όπως παρατηρεί ο Parker, σε καμιά από τις σωζόμενες τραγωδίες των τριών μεγάλων τραγικών δεν βρίσκουμε συγκεντρωμένα όλα τα χαρακτηριστικά που συνδυάζει ο Πρόλογος του *ΣΑ*. Κι εδώ η δημιουργική ιδιοφυΐα του Μίλτον κάνει «μια επιλογή των καλύτερων χαρακτηριστικών των αττικών προτύπων του» (Parker 1969: 94-7).

³² Η έκταση και το πάθος αυτού του μέρους του δίνουν μια έντονα αυτοβιογραφική διάσταση. Ο Μίλτον ήταν εντελώς τυφλός ήδη από το 1652.

συμβούν (100-4)· αλλά υποτάσσεται στη μοίρα (105): *τὸ τῆς ἀνάγκης*³³ *ἔστ' ἀδήριτον σθένος* («αφού είν' ακαταμάχητο το χέρι της ανάγκης»).

3.2.3 Η λειτουργία του Προλόγου σε ΣΑ και ΠΔ

Οι πρόλογοι στην αρχαία τραγωδία συμπληρώνουν ή επιβεβαιώνουν —κάποτε και ανατρέπουν— τη μερική γνώση του μύθου, την οποία διαθέτουν οι θεατές, ώστε να αποσαφηνιστεί το σημείο της ιστορίας στο οποίο ξεκινά η δράση του έργου. Οι πρόλογοι αφήνουν επίσης χώρο για μικρές εκπλήξεις και αγωνία: η ιστορία είναι γνωστή, και μένει να δούμε πώς θα χειριστεί ο ποιητής το υλικό του (Roberts 2005: 139, 141). Ανάλογη λειτουργία επιτελεί ο Πρόλογος στον ΣΑ, παρέχοντας τις απαραίτητες πληροφορίες για τον τόπο (ένα απόμερο σημείο μπροστά στη φυλακή της Γάζας), τον χρόνο (μέρα μεγάλης γιορτής των Φιλισταίων, λεπτομέρεια που θα αποδειχτεί καταλυτικής σημασίας στη συνέχεια) και την προϊστορία (αιχμαλωσία και τύφλωση του Σαμψών). Προϊδεάζει επίσης τους αναγνώστες για τις εξελίξεις, με αναφορές στις ανεκπλήρωτες έως τώρα προφητείες που συνοδεύουν τον ήρωα από τη γέννησή του (23-32) και στον ανώτερο προορισμό του Σαμψών: να ελευθερώσει το Ισραήλ από το ζυγό των Φιλισταίων (38-9).

Και στον ΠΔ, μέσα από το διάλογο Κράτους και Ηφαίστου, δίνονται οι απαραίτητες πληροφορίες για τον τόπο, που είναι κι εδώ ερημικός (1-2), καθώς και για την προϊστορία του δράματος: ο Προμηθέας τιμωρείται επειδή έκλεψε από τους θεούς και χάρισε στον άνθρωπο τη φωτιά (7), το προνόμιο των θεών. Ο μύθος είναι κι εδώ γνωστός, όχι όμως και ο τρόπος που θα τον χειριστεί ο ποιητής.

3.2.4 Ήθος

Προμηθέας και Σαμψών παρουσιάζονται παρορμητικοί, βίαιοι, χαρισματικοί αλλά και ανιδιοτελείς, αφού και οι δυο έθεσαν τις δυνάμεις τους στην υπηρεσία ενός ανώτερου σκοπού: στην υπηρεσία του λαού του ο Σαμψών, του ανθρώπινου γένους ο Προμηθέας. Ο Προμηθέας ως ήρωας είναι μονολιθικός, χωρίς αμφιταλαντεύσεις. Το σφάλμα του είναι μια πράξη ανυπακοής για την οποία δεν μετανιώνει. Αντίθετα στον ΣΑ το κέντρο βάρους βρίσκεται στην πλευρά της ενοχής: ο Σαμψών πιστεύει ότι έσφαλε, εξαιτίας της

³³ Η ιδέα της *ανάγκης* αποτελεί σταθερό μοτίβο στον ΠΔ· βλ. και το (514): *τέχνη δ' ἀνάγκης ἀσθενεστέρα μακρῶ* («Η αξιοσύνη δεν μετράει μπρος στην ανάγκη»). Ο Μίλτον χρησιμοποιεί τη λέξη (*direnecessity*) με την ίδια έννοια στο τέλος του ΣΑ (1665-6): «μπλεγμένος στις πτυχές / της τρομερής ανάγκης» (βλ. Tupper 1907: 47 και Percival 1890: xix-xx).

αδυναμίας του να εκπληρώσει τη θείκη αποστολή του. Στον μονόλογό του εναλλάσσεται η αυτοκατάκριση με την καρτερία, έτσι ώστε να αποκαλύπτεται ένα εσωτερικό δράμα, ένας «διχασμένος εαυτός, που η μια του πλευρά θέτει άκαμπτους κώδικες συμπεριφοράς στην άλλη» (Radzinowicz 1978: 18).

3.2.5 Τραγική ειρωνεία

Το στοιχείο της τραγικής ειρωνείας είναι έντονο στη σκηνή. Ο Σαμψών βρίσκεται γενικά σε πλάνη ως προς την κατάστασή του και τη δυνατότητά του να αντιδράσει, ενώ θεωρεί πως απέτυχε στην αποστολή του. Στους στ. 63-4 ονομάζει τη δύναμή του «κατάρρα» και «πηγή όλων των συμφορών» του. Ωστόσο οι αναγνώστες, γνωρίζοντας ότι ο ήρωας θα δικαιωθεί τελικά, είναι σε θέση να διακρίνουν και να εκτιμήσουν την ειρωνεία στα λόγια του. «Όπως οι [αρχαίοι] Έλληνες, έτσι και ο Μίλτον στηρίζει τη δράση του σε μια γνωστή ιστορία με πασίγνωστη έκβαση [...] αντικαθιστώντας την αγωνία με ειρωνικά προμηνύματα, προφητείες και παρανοήσεις» (Low 1974: 62· βλ. και Parker 1969: 157, 160-1).

3.3 Σαμψών Αγωνιστής: Πάροδος (115-75) και α' επεισόδιο (176-292)· Προμηθέας Δεσμώτης: Πάροδος (128-92) και α' επεισόδιο (α' μέρος:³⁴ 193-283)

Μετά τους μονολόγους των ηρώων, ακολουθεί και στα δύο έργα η είσοδος του Χορού.

3.3.1 Ο Χορός στον Σαμψών Αγωνιστή: γενικά χαρακτηριστικά

Στον πρόλογο που προτάσσει στον ΣΑ ο Μίλτον δηλώνει ότι θα χρησιμοποιήσει Χορό «σύμφωνα με τον ελληνικό τρόπο» (Milton 2007: 356). Πράγματι, παρά την απουσία των αρχαίων μέτρων,³⁵ ο Χορός του ΣΑ τηρεί όλες τις γνωστές μας από την αρχαία τραγωδία συμβάσεις: έχει τον ρόλο «ενός από τους ηθοποιούς» (Ποιητ. 1456a25-26)· εμφανίζεται αμέσως μετά τον Πρόλογο με ένα πρώτο «άσμα» (Ποιητ. 1452b22-23) και παραμένει στη «σκηνή» σε όλη τη διάρκεια του έργου· κρατά το ρόλο ενός «ενδοδραματικού θεατή», ενός καλοπροαίρετου παρατηρητή ανήμπορου να επηρεάσει

³⁴ Από την αρχή του α' επεισοδίου μέχρι την άφιξη του Ωκεανού.

³⁵ Τα διαλογικά μέρη στον ΣΑ είναι γραμμένα σε ιαμβικό πεντάμετρο χωρίς ομοιοκαταληξία (*blank verse*), το σταθερό μέτρο των διαλογικών μερών στο ελισαβετιανό / ιακωβιανό δράμα. Αντίθετα, ο στίχος των χορικών χαρακτηρίζεται από μεγάλη ελευθερία και μετρική ποικιλία – στον Πρόλογό του ο Μίλτον ονομάζει το μέτρο των χορικών *απολελυμένον* (Milton 2007: 356-7).

τη δράση (Lada-Richards 2008: 507): δείχνει επίσης, όπως συχνά οι αρχαίοι Χοροί, κάποια ατολμία και συμβιβαστική³⁶ διάθεση.

Στα άσματα του Χορού φαίνεται με τον καλύτερο τρόπο ο δημιουργικός συγκερασμός εκ μέρους του Μίλτον του ύφους των ποιητικών κειμένων της Παλαιάς Διαθήκης³⁷ με αυτό των αρχαίων χορικών. Όπως και στην αρχαία τραγωδία, ο Χορός του ΣΑ αισθάνεται δέος απέναντι σε δυνάμεις που ξεπερνούν τα ανθρώπινα μέτρα και θεωρεί απαράβατο καθήκον του την υπακοή στους θεϊκούς νόμους.

3.3.2 Η ταυτότητα των δύο Χορών: Οι Δανίτες – Οι Ωκεανίδες

Και στα δύο έργα, ΣΑ και ΠΔ, οι Χοροί αποτελούνται από πρόσωπα φιλικά και συγγενικά στους ήρωες: στον ΣΑ είναι μέλη της φυλής του Σαμφών (Δανίτες), και στον ΠΔ οι Ωκεανίδες είναι κουνιάδες του Προμηθέα (αδελφές της γυναίκας του Ησιόνης).

3.3.3 Σαμφών Αγωνιστής και Προμηθέας Δεσμώτης: Είσοδος του Χορού

Η είσοδος του Χορού στα δυο έργα γίνεται με παρόμοιο τρόπο: ο Σαμφών *ακούει* — χωρίς φυσικά να βλέπει— τον Χορό που πλησιάζει (110, 176). Ανάλογα, ο ακινητοποιημένος Προμηθέας *ακούει* τις Ωκεανίδες χωρίς να μπορεί να στραφεί προς το μέρος τους (115, 124-5). Και οι δυο ήρωες περιμένουν με ανησυχία την άφιξη των άγνωστων επισκεπτών και αναρωτιούνται για τις προθέσεις τους (ΣΑ 112-14· ΠΔ118-19).

3.3.4 Άσμα και διάλογος Σαμφών - Χορού

Θέμα του χορικού είναι το γνώριμό μας από την αττική τραγωδία θέμα του ευμετάβλητου της ανθρώπινης τύχης. Έτσι, ο Χορός εκπλήσσεται οδυνηρά μπροστά στο θέαμα του αιχμάλωτου ήρωα (115-23): υμνεί την παλιά δόξα και τα κατορθώματα του Σαμφών (124-50): θρηνεί για το μαρτύριο της τυφλότητας (151-63): ψάλλει, τέλος, για το άστατο³⁸ της ανθρώπινης μοίρας, ονομάζοντας τον Σαμφών «καθρέφτη» της (164-75).

³⁶ Για τον Χορό στον ΣΑ και για το κατά πόσο οι απόψεις του αντιπροσωπεύουν ή όχι τις ιδέες του Μίλτον, βλ. Coiro 2016: 113-20.

³⁷ Συχνά ο ποιητής παραφράζει π.χ. χωρία από τους Ψαλμούς: βλ. Radzinowicz 1978: 368-82.

³⁸ Το ευμετάβλητο της τύχης, κάποτε σε συνδυασμό με τις αλλαγές που φέρνει το πέρασμα του χρόνου, είναι αγαπητό θέμα στην αρχαία τραγωδία (βλ. Easterling και Knox 2005: 402-24 και Flacelière 1974: 237-8, σε σχέση με το δελφικό *γνώθι σαυτόν*). Παρόμοια λόγια θα ακουστούν από

Στον διάλογο με τον Σαμψών που ακολουθεί (176-292), ο Χορός ορίζει τον ρόλο του δίνοντας διαπιστευτήρια φιλίας. Συμπάσχει με τον ήρωα και έχει έρθει να του προσφέρει συμβουλές και παρηγοριά (180-3). Από τη μεριά του, ο Σαμψών καλεί τον Χορό να γίνει μάρτυρας των παθών του (193-4), μια και οι τραγικοί ήρωες συχνά εκφράζουν την ανάγκη τους να γίνουν «το αντικείμενο του βλέμματος του θεατή», σαν να μπορούσε το βλέμμα κάποιου άλλου να ανακουφίσει τον πόνο τους (Lada-Richards 2008:505). Στη συνέχεια, μέσα από το διάλογο του ήρωα με τον Χορό, πληροφορούμαστε την προϊστορία των γάμων του, της προδοσίας και της αιχμαλωσίας του από τους Φιλισταίους.

3.3.5 Προμηθέας Δεσμώτης: Επιρρηματική πάροδος (Προμηθέας – Χορός)

Στην Πάροδο του ΠΔ ο διάλογος του Προμηθέα με τις Ωκεανίδες εξελίσσεται με παρόμοιο τρόπο. Οι Ωκεανίδες δηλώνουν τα φιλικά τους αισθήματα στον ήρωα, και εκείνος τις καλεί να γίνουν μάρτυρες στο πάθος του (141). Στη συνέχεια, στην αρχή του α' επεισοδίου και μέχρι την άφιξη του Ωκεανού, ο Προμηθέας αφηγείται στις Ωκεανίδες την προϊστορία της σύγκρουσής του με τον Δία.

3.3.6 Το μοτίβο της φιλίας

Το μοτίβο της φιλίας³⁹ επανέρχεται με μεγάλη συχνότητα στα δυο έργα. Ο Προμηθέας, που όπως ακούσαμε στον Πρόλογο (123) έκλεψε τη φωτιά *διὰ τὴν λίαν φιλότητα βροτῶν*, μιλά για τους τυράννους που δεν γνωρίζουν τη φιλία (224-5) και για τη μελλοντική συμφιλίωσή του (190-2) με το Δία. Ο Σαμψών χρησιμοποιεί επίσης συχνά τη λέξη «φίλοι» απευθυνόμενος στον Χορό (187, 193, 202) και μιλά για το «κίβδηλο νόμισμα» των ψεύτικων φίλων που σε εγκαταλείπουν στα δύσκολα (189-93).

3.3.7 Ἡθος, λέξις, διάνοια

τον Προμηθέα αργότερα, στο α' επεισόδιο, στ. 275-6: *ταύτά τοι πλανωμένη / πρὸς ἄλλοτ' ἄλλον πημονή προσιζάνει* («Η συμφορά παντού πηγαινέει / πέφτοντας σήμερα στον ένα, αύριο στον άλλον»), αλλά και στην Έξοδο, στ. 981: *ἀλλ' ἐκδιδάσκει πάνθ' ὁ γηράσκων χρόνος*. Άλλα παραδείγματα: *Αντ.* 1155-60· *Οιδ.* *Τύρ.* 1186-92, 1528-30· *Οιδ.* *Κολ.* 607-20· *Ελ.* 711-15, 1137-43, 1688-91· *Ανδρ.* 100-2.

³⁹ Κατά τον Griffith, η συνοχή στον ΠΔ επιτυγχάνεται με θέματα που επανέρχονται και λειτουργούν ενοποιητικά στην πλοκή. Αυτά είναι: α) το μοτίβο της φιλίας, β) η τεχνική της τμηματικής αποκάλυψης του μέλλοντος, γ) η επανάληψη λέξεων, φράσεων και εικόνων (Griffith 1983: 14).

Υπάρχουν αρκετές ακόμη ενδιαφέρουσες συγκλίσεις μεταξύ των δύο κειμένων. Τα αισθήματα συμπόνιας εκ μέρους των φιλικών προς τους ήρωες προσώπων εκδηλώνονται με όμοιο σχεδόν τρόπο στα δύο έργα: πβ. τα πρώτα λόγια του Χορού στον ΣΑ (124): «Μη με γελούν τα μάτια μου; Μπορεί να είναι αυτός...»⁴⁰ και τα λόγια του Ήφαιστου στην πρώτη σκηνή του ΠΔ (69): *ὄρᾱς θέαμα δυσθέατον ὄμμασιν* («Βλέπεις τι θέαμα φοβερό για ανθρώπου μάτι!»): επίσης το: «Τι να θρηνήσω πρώτα, / τη σκλαβιά ή τα χαμένα σου μάτια»⁴¹ του Χορού στον ΣΑ (151-2) και το: *αἰαῖ, Προμηθεῦ, σῶν ὑπερστένω πόνων* («Αχ, Προμηθέα, σε σιγοκλαίω για τα δεινά σου!») του Ήφαιστου (66). Το θέμα της υποδούλωσης και της αντίστασης προς —ή του συμβιβασμού με— την εξουσία (του Δία / των Φιλισταίων) τίθεται έντονα και στα δυο έργα. Στην κριτική του Σαμψών για την αδράνεια των συμπατριωτών του (241-6) ίσως υπάρχει ένας απόηχος της στάσης των Τιτάνων απέναντι στον Προμηθέα (204-15). Και στα δύο έργα οι ήρωες παρουσιάζονται να έχουν αναλάβει μόνοι, χωρίς συμπαραστάτες, ένα τεράστιο έργο. Και οι δύο ανταμείφθηκαν για τις υπηρεσίες τους με εγκατάλειψη και αγνωμοσύνη (ΠΔ 239-40· ΣΑ 275-6). Στην πτώση τους αισθάνονται ντροπή και τον φόβο της γελοιοποίησης (ΠΔ 156-9, 241, 246· ΣΑ 75-7, 198, 201, 203-4). Ενδιαφέρουσα είναι ωστόσο η διαφορετική στάση των δύο ηρώων απέναντι στο «σφάλμα» τους. Ο Σαμψών δηλώνει ένοχος για την αδυναμία που έδειξε όταν εμπιστεύτηκε το μυστικό του σε μια γυναίκα (233-6), ενώ ο Προμηθέας δηλώνει (266): *ἐκὼν ἐκὼν ἤμαρτον οὐκ ἀρνήσομαι* («Το θέλησα το λάθος μου, το θέλησα· δεν το αρνούμαι»).

3.3.8 Η λειτουργία των σκηνών

Από την άποψη της πλοκής, ο Kitto (1981: 79), αναφερόμενος στον ΠΔ, γράφει ότι η συμπάθεια που δείχνουν στον ήρωα οι Ωκεανίδες οδηγεί στην προοδευτική αποκάλυψη του απειλητικού για την εξουσία του Δία μυστικού του (στ. 169-71) και στην ελπίδα μιας τελικής συμφιλίωσης (στ. 190-2). Ανάλογα, στον ΣΑ, μέσα από τις διερευνητικές ερωτήσεις του Χορού, το ενδιαφέρον του αναγνώστη στρέφεται προοδευτικά στη θεϊκή αποστολή του Σαμψών και στις ανεκπλήρωτες έως τώρα προφητείες για την

⁴⁰ ΣΑ 124: *Or do my eyes misrepresent? Can this be he...*

⁴¹ ΣΑ 151-2: *Which shall I first bewail, / Thy bondage or lost sight...*

απελευθέρωση του Ισραήλ (225-6, 273-4, 292). Και τα δύο στοιχεία προϊδεάζουν τους αναγνώστες για τις εξελίξεις.

3.4 Σαμψών Αγωνιστής: α' στάσιμο (293-325)· Προμηθέας Δεσμώτης: α' στάσιμο (397-435) και β' στάσιμο (526-60)

Το α' στάσιμο του ΣΑ αναφέρεται στους «τρόπους του Θεού»,⁴² στη θεία σοφία και δικαιοσύνη. Οι θεϊκοί νόμοι υπερβαίνουν την ανθρώπινη νόηση. Όσοι αμφισβητούν τον Θεό βαδίζουν στα σκοτεινά (296), αναζητώντας μάταια απαντήσεις (305-6). Τους τρόπους του Θεού εξετάζουν επίσης το α' (397-435) και το β' (526-60) στάσιμο του ΠΔ. Ο *πάντα νέμων* (526) Ζευς κυβερνά με σκληρότητα, *ίδιους νόμοις* (404). Οι θνητοί παραπαίουν αδύναμοι, σαν σε όνειρο, τυφλοί (548-50). Η θέλησή τους δεν θα ανατρέψει ποτέ την *Διὸς ἄρμονίαν* (551).

3.5 Σαμψών Αγωνιστής: β' επεισόδιο (326-651)· Προμηθέας Δεσμώτης: α' επεισόδιο, β' μέρος (284-396)

Για τους ακινητοποιημένους Σαμψών και Προμηθέα η σειρά των επισκεπτών ανοίγει με δύο συγγενικά⁴³ προς τους ήρωες πρόσωπα, τον Μανωέ,⁴⁴ πατέρα του Σαμψών, και τον Ωκεανό, τον οποίο ο Αισχύλος παρουσιάζει ως πεθερό⁴⁵ του Προμηθέα. Τον Μανωέ αναγγέλλει ο Χορός («Μα νά που έρχεται προς τα δω ο σεβάσμιος κύρης σου / με βήμα

⁴²ΣΑ 293-4: *Just are the ways of God, / And justifiable to men*; Το άσμα παραφράζει τα λόγια του Ψαλμού ρη' 137: *Δίκαιος εἶ, Κύριε, καὶ εὐθεΐαι αἱ κρίσεις σου*.

⁴³ Οι επισκέπτες έχουν συγγενικούς δεσμούς και με τους Χορούς των δύο έργων: ο Μανωέ είναι Δανίτης, όπως τα μέλη του Χορού στον ΣΑ, και ο Ωκεανός πατέρας των Ωκεανίδων.

⁴⁴ Η παρουσία του Μανωέ στο έργο και οι διαπραγματεύσεις για την εξαγορά της ελευθερίας του Σαμψών είναι επινόηση του Μίλτον.

⁴⁵ Ταυτόχρονα, ο Προμηθέας και ο Ωκεανός είναι ετεροθαλή αδέρφια, παιδιά της Γης (Griffith 1983: σχόλ. στ. 289). Ο ποιητής επεξεργάζεται και βελτιώνει το στοιχείο της συγγένειας των δύο ηρώων, προσφέροντας έτσι μια πειστική εξήγηση της επίσκεψης του Ωκεανού (Διαμαντόπουλος 1973: 28-9).

ανήσυχο»),⁴⁶ ενώ στον ΠΔ ο Ωκεανός μπαίνει χωρίς να τον αναγγείλει κανείς— μοιάζει, μάλιστα, να μην αντιλαμβάνεται την παρουσία των Ωκεανίδων.

3.5.1. Φιλικοί επισκέπτες

Πριν να αναφερθούν στο σκοπό της επίσκεψής τους, ο Ωκεανός και ο Μανωέ εκφράζουν, ο καθένας με τον τρόπο του, αισθήματα συμπόνιας. Ο Ωκεανός είναι λιγόλογος (η όλη σκηνή μόλις ξεπερνά τους 100 στίχους), τονίζει τους συγγενικούς δεσμούς του με τον Προμηθέα και δηλώνει φίλος και συμπαραστάτης του (288-90). Ωστόσο ο Προμηθέας είναι συγκρατημένος απέναντί του, τον αντιμετωπίζει με ειρωνική διάθεση, και σύντομα, καθώς οι συνομιλητές χάνουν την υπομονή τους, ο διάλογος εξελίσσεται σε φραστικό διαξιφισμό, που δηλώνεται με στιχομυθία (377-96). Πολύ πιο ειλικρινή φαίνεται να είναι τα αισθήματα του Μανωέ, ο οποίος αντιμετωπίζει τον Σαμφών με αληθινή πατρική στοργή. Στο μονόλογό του εκφράζει την οδύνη του μπροστά στο τρομερό θέαμα, οικτίρει τον εαυτό του και τη μοίρα του γιου του και αναρωτιέται για το μάταιο των ανθρώπινων προσπαθειών (340-72).

3.5.2 Απόπειρες διαμεσολάβησης

Και οι δυο επισκέπτες προσφέρονται να μεσολαβήσουν υπέρ των ηρώων (ο Μανωέ στους Φιλισταίους άρχοντες, ο Ωκεανός στον Δία) για να πετύχουν την απελευθέρωσή τους (ΣΑ 481-3, 603-4· ΠΔ 325-6, 338-9). Προμηθέας και Σαμφών αρνούνται τις προσφορές διαμεσολάβησης με παρόμοιο τρόπο (ΠΔ 332 και 342· ΣΑ 487-8). Ο Σαμφών μοιάζει να ενοχλείται από την ηττοπαθή στάση του Μανωέ, ο οποίος προτείνει στο γιο του απόσυρση⁴⁷ και ήσυχη οικογενειακή ζωή στα μετόπισθεν. Προτιμά να εξιλεωθεί για τα λάθη του δουλεύοντας σαν σκλάβος, ώσπου οι κακουχίες να τον αφανίσουν (ΣΑ 573-6). Αλλά και ο Προμηθέας αντιμετωπίζει με ειρωνεία τις προτάσεις του Ωκεανού και δηλώνει ότι θα υπομείνει τη μοίρα του *ἔστ' ἂν Διὸς φρόνημα λωφήσῃ χόλου*, «ώσπου η οργή να σβήσει στην καρδιά του Δία» (ΠΔ 376).

Οι επισκέπτες προσπαθούν να συνετίσουν τους ήρωες. Ο Ωκεανός κατηγορεί τον Προμηθέα για έπαρση (311-12, 320, 323, 329) και τον συμβουλεύει να προσαρμοστεί

⁴⁶ ΣΑ 326-27: *But see here comes thy reverend sire / With careful step...* Πβ. το: *καὶ νῦν ἐλαφρῶ ποδὶ...* των Ωκεανίδων, ΠΔ 278.

⁴⁷ Η εξαγορά της ελευθερίας του, ωστόσο, σημαίνει για τον Σαμφών ότι θα περάσει από μια μορφή αιχμαλωσίας σε μια άλλη (Radzinowicz 2015: 33).

στις νέες περιστάσεις (ΠΔ 309-10). Προσπαθεί να ασκήσει την πειθώ⁴⁸ του, και όταν αυτό δεν φέρνει αποτέλεσμα, καταφεύγει σε απειλές (313-14, 321, 329). Ο Μανώ συμβουλεύει το γιο του να μετανιώσει για το σφάλμα του (502), θυμίζοντάς του ότι ο Θεός ευαρεστείται με την ταπεινότητά⁴⁹ (511), ενώ καταδικάζει εκείνους που στρέφονται κατά του εαυτού τους (513). Και οι δυο επισκέπτες αποχωρούν τελικά χωρίς να έχουν φέρει το επιθυμητό αποτέλεσμα, ο Μανώ υποσχόμενος να συνεχίσει τις προσπάθειες, ο Ωκεανός μάλλον ανακουφισμένος που απαλλάχτηκε από το επικίνδυνο καθήκον.

3.5.3 Ήθος – διάνοια

Στο διάλογο Σαμψών – Μανώ κυριαρχούν τα θέματα της ενοχής, της τιμωρίας⁵⁰ και της εξιλέωσης. Ο Σαμψών πιστεύει ότι δίκαια πάσχει (374-6, 412-13), κατηγορεί τον εαυτό του για την αφροσύνη του να αποκαλύψει το θεϊκό μυστικό της δύναμής του (377-9) και θέλει να εξιλεωθεί για τα λάθη του (490). Αντίθετα ο Προμηθέας είναι ανυποχώρητος⁵¹ στη στάση του απέναντι στο Δία και σχολιάζει σαρκαστικά τις καλές σχέσεις του επισκέπτη του με την εξουσία.

Μανώ και Ωκεανός παρουσιάζονται αφελείς: παρά τα όσα διατείνονται, δεν καταφέρνουν να κατανοήσουν τι πραγματικά απασχολεί τους ήρωες και πιστεύουν ότι ζητήματα ηθικής τάξης μπορούν να τακτοποιηθούν με μια έξυπνη διαμεσολάβηση. Παρά την ηλικία και την πείρα τους, δεν κομίζουν σοφία, αλλά φαίνεται να εκπροσωπούν ένα παρωχημένο και αδιάφορο στους ήρωες σύστημα αξιών. (Μάλιστα, ο Ωκεανός φαίνεται να το υποψιάζεται (317): *ἀρχαῖ' ἴσως σοι φαίνομαι λέγειν τάδε* «Παλιοκαιρίσια ἴσως σου φαίνονται τα λόγια μου»). Και οι δυο θεωρούν τον αντίπαλο ανίκητο, πράγμα που εξοργίζει τους ήρωες. Ουσιαστικά, ο Μανώ και ο Ωκεανός αποτελούν δυο παραλλαγές πάνω στο θέμα της συνδιαλλαγής με την εξουσία:

⁴⁸ Όλη η σκηνή του Ωκεανού μπορεί να θεωρηθεί «ένας αγών με κεντρικόν άξονα το θέμα πειθώ – ανάγκη» (Διαμαντόπουλος 1973: 108).

⁴⁹ Πβ. ΠΔ 320: *σὺ δ' οὐδέπω ταπεινός*.

⁵⁰ Οι στίχοι 499-501 του ΣΑ, που αναφέρονται στην τρομερή τιμωρία που επισύρει η αποκάλυψη θεϊκού μυστικού, θα μπορούσαν να είναι μια συγκαλυμμένη αναφορά στον Προμηθέα (Parker 1969: 181 σημ.20) ή στον Τάνταλο (Milton 2007: 375, σημ. του Carey στους στ. 499-501).

⁵¹ Θυμόμαστε εδώ το *ἐκὼν ἡμαρτον* του Προμηθέα (ΠΔ 267).

διπλωμάτης, θυμόσοφος, με κάποια κωμικά⁵² στοιχεία ο Ωκεανός, περισσότερο ανθρώπινος⁵³ και προσγειωμένος ο Μανωέ.

3.5.4 Η εσωτερική δράση – η λειτουργία της σκηνής

Με την αναχώρηση των δύο επισκεπτών τίποτα δεν φαίνεται να έχει αλλάξει, αλλά ο μηχανισμός της δράσης και στα δυο έργα έχει τεθεί σε κίνηση χάρη στη σταδιακή κλιμάκωση της έντασης — κάτι που στον ΣΑ επιτυγχάνεται με τη χρήση δραματικής ειρωνείας.⁵⁴ Ο Μανωέ δεν θεωρεί το γιο του ικανό για δράση, αλλά και ο ίδιος ο Σαμφών φαίνεται να πιστεύει ότι όλα έχουν τελειώσει (460-1): ωστόσο ο αναγνώστης γνωρίζει ότι τα λόγια παραίτησης και απελπισίας του ήρωα είναι τα πρώτα βήματα⁵⁵ στην πορεία προς την κορύφωση του δράματος (Low 1974: 46). Δύο σημεία των λόγων του Μανωέ προοικονομούν τις εξελίξεις: το πρώτο είναι η αναφορά του στη μεγάλη γιορτή των Φιλισταίων (434-47), που θα γίνει ο τόπος του τελικού δράματος: το δεύτερο η παρατήρησή του ότι η δύναμη του Σαμφών αρχίζει να επανέρχεται (586-9). Στον ΠΔ οι εξελίξεις προοικονομούνται με την ανυποχώρητη στάση του Προμηθέα και τα σχόλιά του για την αδιαλλαξία του Δία και για τη στιγμή, στο μακρινό μέλλον,⁵⁶ της συμφιλίωσης των αντιπάλων (378): εδώ η οριστική λύση μετατίθεται σε επόμενο μέρος της τριλογίας.

⁵² Η κωμικότητα γίνεται φανερή αν αντιπαραβάλουμε τη γεμάτη αυτοπεποίθηση εισαγωγή του με τη βιαστική και αμήχανη αναχώρησή του (Griffith 1983: 155).

⁵³ Ο Parker βλέπει ένα πιθανό πρότυπο του Μανωέ στον προστατευτικό Δαναό των *Ικετίδων* του Αισχύλου, ο οποίος συμβουλεύει τις κόρες του, ανησυχεί και κοπιάζει γι' αυτές και είναι, παρά τις προσπάθειές του, κάπως αναποτελεσματικός (Parker 1969: 120).

⁵⁴ Ο Parker παρατηρεί ότι η πλήρης άγνοια του Σαμφών για τη μοίρα που τον περιμένει αναδεικνύει την τραγική ειρωνεία σε βασικό θέμα του έργου. Θυμίζοντας στο σημείο αυτό τον Οιδίποδα, ο ήρωας βαδίζει σταθερά σε μια μοίρα που του είναι άγνωστη (Parker 1969: 164-5).

⁵⁵ Σύμφωνα με την ανάγνωση της Radzinowicz, η σκηνή προσφέρει το υλικό για τη μετάβαση του Σαμφών από το αίσθημα της προσωπικής αποτυχίας, μέσω της μετάνοιας, στο κατώφλι της κατανόησης (Radzinowicz 2015: 32).

⁵⁶ Ο Ωκεανός εμφανίζεται ακριβώς τη στιγμή που ο Προμηθέας επρόκειτο να αποκαλύψει στις Ωκεανίδες το μέλλον (272-3). Λόγω αυτής της ανώτερης γνώσης του ήρωα η τραγική ειρωνεία δεν μπορεί να λειτουργήσει σε βάρος του.

Η παρουσία των δύο επισκεπτών τελικά προβάλλει ακόμα πιο έντονα την απομόνωση⁵⁷ και το μαρτύριο των ηρώων. Ενώ όμως η θεϊκή φύση του Προμηθέα τού δίνει το πλεονέκτημα της γνώσης, ο Σαμψών δεν έχει συνειδητοποιήσει ακόμα τον προορισμό του (564). Η σκηνή τελειώνει με τον ήρωα να επιθυμεί το θάνατο⁵⁸ ως τη μόνη λύτρωση (650-1).

3.5.5 Το μοτίβο της νόσου: Σαμψών – Προμηθέας – Φιλοκτήτης

Η εικονοποιία της νόσου δεσπόζει και στα δύο έργα. Για τον Σαμψών, η νόσος είναι κυρίως ψυχική, συνδέεται με αίσθημα ντροπής και είναι αποτέλεσμα της ένοχης συνείδησής του (Low 1974: 52-4). Οι έγνοιες του τον βασανίζουν σαν επίμονη αρρώστια (618), είναι πληγές που κακοφορμίζουν (621) και που, κατά τον Μανωέ, μπορούν να γιατρευτούν με «θεραπευτικά λόγια» (605: *healing words*). Η ψυχοσωματική διάσταση της νόσου και οι αντίστοιχες εικόνες⁵⁹ υπάρχουν και στον ΠΔ, όπου η οργή περιγράφεται ως νόσος (378), πληγή που δεν πρέπει να την αγγίζει κανείς στην έξαρσή της (380), και μπορεί να γιατρευτεί από τον λόγο (378: *ιατροί λόγοι*).

Η νόσος συνδέεται επίσης με τη μοναξιά και την απομόνωση. Ο Low επισημαίνει την ομοιότητα της κατάστασης του Σαμψών με εκείνη του Φιλοκτήτη,⁶⁰ του οποίου η αγιάτρευτη πληγή είναι το «σημάδι του παρία». Στην έκρηξη απελπισίας του ο Σαμψών (606 κ.εξ., και κυρίως 617-32) μοιάζει να συνοψίζει τα συμπτώματα της ψυχοσωματικής νόσου του Φιλοκτήτη:

ΣΑ 617-32:

«Οι έγνοιες μου με βασανίζουν
σαν επίμονη αρρώστια.

Μη βρίσκοντας λύτρωση, αγριεύουν και θεριεύουν·

⁵⁷ Ο Low παρατηρεί ότι αυτή η προοδευτική απομόνωση χαρακτηρίζει πολλούς ήρωες μεγάλων τραγωδιών (Προμηθέας, Οιδίπους, Μακμπέθ, Δρ. Φάουστους, Άμλετ). Οι ήρωες αυτοί είναι συνήθως απωθητικοί, αυστηροί, αποτραβηγμένοι από τα εγκόσμια, ανίκανοι για ανθρώπινες σχέσεις, μια και είναι ολοκληρωτικά δοσμένοι στα μεγάλα ζητήματα που τους απασχολούν (Low 1974: 41).

⁵⁸ Το *oft-invoked death* (ΣΑ 575) του Σαμψών θυμίζει το *θάνατε, πώς άει καλούμενος...* του Φιλοκτήτη (Σοφ. Φιλ. 797).

⁵⁹ Η μεταφορά της νόσου είναι ένα από τα βασικά μοτίβα στον ΠΔ (Griffith 1983: 20).

⁶⁰ Στον Φιλοκτήτη, όπως στον Σαμψών, η απομόνωση του ήρωα συνδυάζεται με ιδιαίτερες ικανότητες (Low 1974: 54-5).

ίδιες πληγές αγιάτρευτες
καίνε, κακοφορμίζουν και σαπίζουν,
ώσπου το μέλος μαύρο να απονεκρωθεί.
Βασανιστές μου οι σκέψεις, με θανάσιμα κεντριά οπλισμένες,
ξεσκίζουν τα πιο ευάλωτα και τρυφερά μου μέρη,
τα ερεθίζουν, τα πληγιάζουν, ξεσηκώνουν
τρομερή φλόγωση που δεν μπορεί να τη μερέψει
δροσιστικό βοτάνι ή γιατρικό ποτό,
ούτε ανοιξιάτικη πνοή από όρη χιονισμένα.
Ο ύπνος με απαρνήθηκε και μ' έχει παραδώσει
σε όπιο χαυνωτικό θανάτου, μόνη μου γιατρεία.
Και χάνομαι έτσι, σβήνω απ' την απελπισία
και νιώθω πως οι ουρανοί μ' έχουν εγκαταλείψει.»

*My griefs not only pain me
As a lingering disease,
But finding no redress, ferment and rage,
Nor less than wounds immedicable
Rankle, and fester, and gangrene,
To black mortification.
Thoughts my tormentors armed with deadly stings
Mangle my apprehensive tenderest parts,
Exasperate, exulcerate, and raise
Dire inflammation which no cooling herb
Or med'cinal liquor can assuage,
Nor breath of vernal air from snowy alp.
Sleep hath forsook and given me o'er
To death's benumbing opium as my only cure.
Thence faintings, swoonings of despair,
And sense of heaven's desertion.*

Και ο Φιλοκτήτης έχει αγιάτρευτες έγνοιες και πόνο που τρώει την ψυχή (186, 705). Πάσχει από νόσον άγρίαν (173) με χαρακτηριστικά γάγγραινας, που οφείλεται σε πληγή από άγρια δαγκωματιά έχιδνας (266-7). Αναζητά βοτάνια (44, 649-50, 696-8) για να

απαλύνει τους πόνους του. Η αρρώστια του είναι επίμονη και επανέρχεται σε άτακτα διαστήματα (807-8). Στη διάρκεια της κρίσης ο ήρωας νιώθει να χάνεται, λιποθυμά, και μόλις η κρίση περάσει βυθίζεται σε βαθύ ύπνο που μοιάζει με θάνατο (814-26).

Η Biggs αναφέρεται στις «ηρωικές νόσους» προσώπων όπως ο Φιλοκτήτης, ο Ηρακλής των *Τραχινίων* και ο Αίας, παθήσεις που αποτελούν δραματουργικές εκδηλώσεις του χαρακτήρα των ηρώων και συνδέονται με την αδιαλλαξία και την απομόνωσή τους (Biggs 1966: 223, 231). Σε όλες τις περιπτώσεις το μαρτύριο και η αθλιότητα της εμφάνισης έρχονται σε αντίθεση με το εσωτερικό μεγαλείο και τις ψυχικές δυνάμεις των ηρώων, και έτσι τα γνωρίσματα αυτά προβάλλονται ακόμη εντονότερα (βλ. και Low 1974: 46, για τον Σαμψών).

3.6 Σαμψών Αγωνιστής: β' στάσιμο (652-709)· Προμηθέας Δεσμώτης: β' στάσιμο (526-60)

Με αφορμή το μαρτύριο των δύο ηρώων, τα άσματα κινούνται ξανά γύρω από τα ίδια θέματα: την παντοδυναμία του Θεού και το άστατο της ανθρώπινης τύχης. Οι άνθρωποι βαδίζουν αδύναμοι, σαν σε όνειρο, τυφλοί (*ΠΔ* 548-50), ζουν και χάνονται χωρίς να αφήσουν κανένα σημάδι (*ΣΑ* 677). Δίκαιοι και άδικοι μπορεί να έχουν κακό τέλος (*ΣΑ* 703-4). Μόνη ελπίδα είναι η ταπεινοφροσύνη, η υπακοή (*ΠΔ* 526-35), η ισχνή προσδοκία μιας παρηγορίας από τους ουρανούς (*ΣΑ* 664-6) ή μιας ήρεμης ζωής (*ΠΔ* 537-9).

3.7 Σαμψών Αγωνιστής: γ' επεισόδιο (710-1009)· Προμηθεύς Δεσμώτης: γ' επεισόδιο (561-886)

Η Ιώ και η Δαλιδά είναι οι μοναδικές εκπρόσωποι του φύλου τους (με την εξαίρεση του Χορού των Ωκεανίδων) στον *ΠΔ* και τον *ΣΑ* αντίστοιχα. Οι συναντήσεις των ηρώων μαζί τους έχουν κεντρική θέση στα δύο έργα. Ο Μίλτον τοποθετεί τη σκηνή της αντιπαράθεσης μεταξύ Σαμψών και Δαλιδάς ακριβώς στο μέσο⁶¹ του έργου του. Αλλά και στον *ΠΔ* η συνάντηση του Προμηθέα με την Ιώ κυριαρχεί στο δεύτερο μισό του έργου, στο πιο μεγάλο και ενδιαφέρον θεματικά επεισόδιο. Κοινό χαρακτηριστικό των δυο σκηνών είναι τέλος η αυτοτέλειά τους.

⁶¹ Τοποθετώντας τη σκηνή στο κέντρο, ο Μίλτον τονίζει την εξέχουσα σημασία της, μια και η προδοσία της Δαλιδάς είναι η αιτία της κατάστασης στην οποία παρουσιάζεται ο ήρωάς του στην αρχή του έργου (Shawcross 2001: 37).

3.7.1 Εντυπωσιακή είσοδος των ηρώιδων

Η Ιώ και η Δαλιδά κάνουν εντυπωσιακή είσοδο, σε ζωηρή αντίθεση προς τους ακινητοποιημένους, βασανισμένους ήρωες. Η ζωόμορφη Ιώ εισβάλλει στη σκηνή τραγουδώντας και χορεύοντας αλλόφρων, η Δαλιδά εντυπωσιακή, «στολισμένη, κομψή, ζωηρή».⁶² Η εμφάνιση της Ιώς αποτελεί έκπληξη για τους θεατές, αφού με κανένα τρόπο δεν συνδέεται με όσα έχουν προηγηθεί. Δεν συμβαίνει το ίδιο και με τη Δαλιδά: στην περίπτωση της η φήμη της προηγείται της παρουσίας της (βλ. ΣΑ 227-30, 387-411).

3.7.2 Έρωτες ανθρώπων και θεών

Τίποτα δεν φαίνεται να συνδέει τα δύο επεισόδια σε πρώτη ματιά. Αν ωστόσο αναζητήσουμε σε αυτά έναν κοινό πυρήνα, θα τα βρούμε να πραγματεύονται θέματα υποταγής και ελευθερίας, αυτή τη φορά με τον έρωτα ως κινητήρια δύναμη πίσω από τις πράξεις θεών και ανθρώπων. Η Ιώ υφίσταται τις συνέπειες της ανελέητης καταδίωξης ενός τυράννου: στο πρόσωπο του Δία σεξουαλική και πολιτική βία συνυπάρχουν⁶³ (Ruffell 2012: 39). Στον ΣΑ ο Μίλτον κάνει μια σπουδή πάνω στην πολυπλοκότητα και την οδύνη των ανθρώπινων σχέσεων· ο έρωτας είναι κι εδώ η παγίδα που οδηγεί στην ηθική και φυσική εξόντωση του αντιπάλου.

Και στα δυο επεισόδια ο έρωτας σχετίζεται με τη βία, τη χειραγώγηση, τον καταναγκασμό, τον σωματικό και ψυχικό πόνο.⁶⁴ Ο αντίπαλος υποτάσσεται με δόλο. Ο σπουδαίος γάμος, για τον οποίο προετοίμαζαν την Ιώ απατηλά νυχτερινά οράματα (645-9), γίνεται η αιτία των δεινών της. Η Δαλιδά αποσπά με δόλο⁶⁵ από τον Σαμψών το μυστικό της δύναμής του, για να τον κάνει σκλάβο⁶⁶ του έρωτά της (και των

⁶² ΣΑ 712: *so bedecked, ornate, and gay...*

⁶³ Ο Δίας καταστρέφει το αντικείμενο του πόθου του και όσους αμφισβητούν την εξουσία του. Μορφικά και θεματικά η Ιώ είναι ένας άλλος Προμηθέας: εκείνη σε διαρκή κίνηση και φυγή, ο Προμηθέας σε αιώνια ακινησία, ανυποχώρητος. Και οι δυο είναι θύματα του Δία, και οι δυο τον κατηγορούν για τις συμφορές τους χρησιμοποιώντας παρόμοιο λεξιλόγιο (Ruffell 2012: 38-9).

⁶⁴ ΠΔ: 577-8, 585-7, 591-2, 672, 681-2 κτλ. ΣΑ 762-3, 808, 855-6, 931-2, 945-6, 949-50 κτλ.

⁶⁵ Στους στ. 392-407 ο Σαμψών περιγράφει στον πατέρα του τη σκηνή της αποπλάνησής του από τη Δαλιδά. Αντίθετα, στο βιβλίο των *Κριτών* (16:16) το στοιχείο της ερωτικής παγίδας απουσιάζει.

⁶⁶ ΣΑ 808: *Mine and love's prisoner...* Ο Low αναφέρεται στη μακρόχρονη λογοτεχνική παράδοση του μοτίβου του έρωτα ως φυλακής, από τον Όμηρο (Κίρκη) και τον Βιργίλιο (Διδώ) ως τις μάγισσες

Φιλισταίων). Στους στ. 942-3 η Δαλιδά οραματίζεται τον πληγωμένο ήρωα παραδομένο στην εξουσία και στη φροντίδα της, ανυπεράσπιστο⁶⁷ σαν παιδί. Ο Σαμφών από τη μεριά του προτιμά⁶⁸ τη φυλακή από τη συζυγική εστία (949-50).

3.7.3 Δαλιδά

Ως ένα ακόμα θύμα του τυράννου, η Ιώ κερδίζει εύκολα τη συμπάθεια του θεατή. Στους αντίποδες της, η Δαλιδά του Μίλτον είναι ένα πολύπλοκο και δυσερμήνευτο δραματικό πρόσωπο, που με ευκολία εναλλάσσει το ρόλο του θύματος με αυτόν του θύτη. Η αμφισημία⁶⁹ της παρουσίας της είναι έντονη από την αρχή έως το τέλος της σκηνής. Είναι ένα «μεγαλόπρεπο καράβι»⁷⁰ με τις σημαίες του να κυματίζουν ή ένα «ωραίο άνθος»;⁷¹ Είναι πόρνη η σύζυγος; Τα ακριβά ρούχα της έχουν μήπως αγοραστεί με το «χρυσάφι της συζυγικής προδοσίας»;⁷² Είναι ειλικρινή ή σοφιστικά τα επιχειρήματά της; Τα τελευταία της λόγια (969-96) αποκαλύπτουν τον πραγματικό της χαρακτήρα ή είναι μια ύστατη απόπειρα να διατηρήσει την αξιοπρέπειά της;

των ποιητών της Αναγέννησης: την Αλτσίνα του Αριόστο, την Ακρασία του Σπένσερ, την Αρμίντα του Τάσσο. Στον *Χαμένο Παράδεισο*, αυτό το «εγωιστικό, κτητικό, καταστροφικό» είδος αγάπης εκφράζεται από τον Σατανά (Low 1974: 150, 154-5).

⁶⁷ ΣΑ 945-6: «υποταγμένος στη γυναικεία σου θέληση / σε τέλεια σκλαβιά...» (*...uxorious to thy will / In perfect thralldom...*), λέει ο Σαμφών.

⁶⁸ Παρόμοια στην Έξοδο του ΠΔ (966-7) ο Προμηθέας δηλώνει στον Ερμή ότι προτιμά το μαρτύριό του από την υποδούλωση στο Δία.

⁶⁹ Για τη συζήτηση υπέρ και κατά της Δαλιδάς και για το κατά πόσο ο Μίλτον εκφράζει, μέσω της ηρωίδας του, τις αντιλήψεις του για τις γυναίκες, βλ. Shawcross 2001: 65-80. Για την πολυπλοκότητα και αμφισημία του χαρακτήρα της Δαλιδάς βλ. Low 1974: 157-8 και Shawcross 2001: 122-8.

⁷⁰ ΣΑ 714: *Like a stately ship / Of Tarsus...*

⁷¹ ΣΑ 728: *Like a fair flower...*

⁷² ΣΑ 958-9: *the gold / Of matrimonial treason*. Στο Βιβλίο των Κριτών (16:4 -16:21) η Δαλιδά είναι η ερωμένη του Σαμφών, ίσως πόρνη, που τον προδίδει για τα χρήματα. Μετατρέποντάς τη σε ερωτευμένη σύζυγο ο Μίλτον μάς κάνει να αναρωτιόμαστε για τα κίνητρα της προδοσίας της (Revard 2014: 367, 372-4). Όπως και στην περίπτωση του Σαμφών, ο Μίλτον μεταμορφώνει τη μονοδιάστατη Δαλιδά της Βίβλου σε ηρωίδα τραγωδίας.

Ο Parker (1969: 125-6) παρατηρεί σωστά ότι ο Αισχύλος και ο Σοφοκλής δεν θα έβρισκαν τη Δαλιδά κατάλληλη για ηρωίδα τους. Η Κλυταιμνήστρα είναι μονολιθική σε σύγκριση μαζί της, και η Δηιάνειρα πειθήνια και απλοϊκή. Για το πορτρέτο της Δαλιδάς ο Μίλτον φαίνεται να αναζήτησε τα πρότυπά του στις αμφίσημες, απρόβλεπτες ηρωίδες του Ευριπίδη, που σπαράσσονται από πάθη και συχνά διχάζονται ανάμεσα σε επιλογές καταστροφικές (βλ. Romilly 1997: 56, 62-3, 70, 72). Η Δαλιδά έχει την πολυπλοκότητα και την αμφισημία ηρωίδων όπως η Μήδεια, η Φαίδρα ή η Ελένη. Είναι ζηλότυπη όπως αυτές, ξέρει να ικετεύει αλλά και να εκδικείται. Στην απολογία της επιλέγει να παρουσιαστεί σαν θύμα του έρωτα (790-3), αλλά ο Μίλτον, παραλληλίζοντάς την υπόρρητα άλλοτε με την Ελένη και άλλοτε με τη Μήδεια, μας αφήνει να αναρωτιόμαστε αν είναι θύμα του πάθους της, ή αν ο έρωτας ήταν γι' αυτήν απλώς το μέσο για να πετύχει τους στόχους της (Revard 2014: 376).

3.7.4 Αγώνες λόγων

Η σκηνή⁷³ της αντιπαράθεσής της με τον Σαμφών έχει δομηθεί από τον Μίλτον σαν ένας αγώνας λόγων με τα χαρακτηριστικά που βρίσκουμε στον Ευριπίδη (ζεύγη ρήσεων παρόμοιας έκτασης μπροστά σε ένα τρίτο πρόσωπο —εδώ τον Χορό— σε ρόλο κριτή). Δείχνοντας να γνωρίζει καλά την τέχνη της πειθούς, η Δαλιδά επιχειρεί να προσεγγίσει τον Σαμφών κάνοντας έκκληση άλλοτε στα συναισθήματά του (732-47, 951) και άλλοτε στη λογική (766-89) ή στο ήθος του (815-18). Με τη σειρά του ο Σαμφών ανασκευάζει τα επιχειρήματά της, αποκαλύπτοντας τις αντιφάσεις τους και δίνοντας τη δική του ερμηνεία⁷⁴ (η μεταμέλειά της είναι υποκριτική, ο έρωτάς της φιλαργυρία, η

⁷³ Κάποιοι διαβάζουν τη σκηνή υπό το φως των απόψεων του Μίλτον περί γάμου και διαζυγίου. Για τον Μίλτον ο γάμος στη θρησκευτική, κοινωνική και προσωπική του διάσταση ήταν σύμβολο αρμονίας και συμφωνίας με τη θεϊκή τάξη του κόσμου. Υποστήριζε, ωστόσο, ότι το διαζύγιο κοινή συναινέσει είναι κάτι που δεν αντίκειται στη χριστιανική διδασκαλία, εφόσον είναι ο μόνος τρόπος να αποκατασταθεί η θεϊκή αρμονία που διαταράχτηκε λόγω της ασυμφωνίας του ζευγαριού. Στον ΣΑ βλέπουμε τον ήρωα να βαδίζει προς την ένωση με τον Θεό μέσω μιας φαινομενικά αντίθετης πορείας, του χωρισμού από τη γυναίκα του (Haskin 1971: 359-61, Radzinowicz 1978: 42-4).

⁷⁴ Τις κατηγορίες του Σαμφών κατά των γυναικών (748-50) τις συναντάμε συχνά στην αττική τραγωδία, όπου οι ήρωες αναφέρονται στην έμφυτη πονηριά, οκνηρία και κακία των γυναικών, ενώ συχνά οι ίδιες οι γυναίκες υιοθετούν τη μισογυνική φρασεολογία των ανδρών (Mastrorarde 2010: 271). Η Μήδεια (407-9) λέει: *πρὸς δὲ καὶ πεφύκαμεν / γυναῖκες, ἐς μὲν ἔσθλ' ἀμηχανώταται, / κακῶν δὲ πάντων τέκτονες σοφώταται* («Και μην ξεχνάς / πως είμαστε γεννημένες γυναίκες, αμήχανες για το καλό, / για το κακό ωστόσο τεχνίτρες πολυμήχανες»); και η Δαλιδά (773-7): «...ήταν μια

γυναικεία αδυναμία της κακία κ.ο.κ.). Τον αγώνα ανοίγει και κλείνει με σύντομα σχόλια ο Χορός. Η αντιπαράθεση δεν οδηγεί σε λύση: χαρακτηριστικό των αγώνων λόγου στην αρχαία τραγωδία είναι ότι δεν επηρεάζουν άμεσα τη δράση και προορισμό έχουν μάλλον να φωτίσουν τον εσωτερικό κόσμο των συνομιλητών.⁷⁵

3.7.5 Διακείμενο: *Μήδεια*

Ανάλογες αντιπαραθέσεις ανδρών και γυναικών είναι συχνές στον Ευριπίδη. Στο β' επεισόδιο της Μήδειας, η σύγκρουση των πρώην αγαπημένων συζύγων εκδηλώνεται με έναν ανάλογο ύφους αγώνα λόγων (446-626), με τη Μήδεια να κατηγορεί τον Ιάσωνα για ανανδρία, αδιαντροπία, αγνωμοσύνη και προδοσία, και με τον Ιάσωνα να χρησιμοποιεί σοφιστείες (547-68) για να αποδείξει πόσο θα ωφεληθεί η Μήδεια από το νέο του γάμο. Αλλά και στην τελευταία αντιπαράθεσή⁷⁶ τους, στην Έξοδο, το (αναποτελεσματικό) μένος του Ιάσωνα και η θριαμβολογία της Μήδειας βρίσκονται, παρά τη διαφορά των μεγεθών, πολύ κοντά στο πνεύμα του διαλόγου μεταξύ Σαμψών και Δαλιδάς. Η Μήδεια και η Δαλιδά επίσης, οικειοποιούμενες τον (ανδρικό) ηρωικό κώδικα τιμής, αναφέρονται στην υστεροφημία τους, που είναι παράλληλα και δικαίωση του φύλου τους (Μήδ. 417-20· ΣΑ 971, 980-7). Ο Μίλτον, όπως ο Ευριπίδης, αντιπαραθέτει στην κυρίαρχη οπτική μια άλλη, όπου ο εχθρός του ενός έθνους είναι ο ήρωας του άλλου: για τους Φιλισταίους ο Σαμψών δεν είναι ελευθερωτής, αλλά στυγνός καταστροφέας (Sypniewski και MacMaster 2010: 150).

3.7.6 Διακείμενο: *Ελένη*

αδυναμία μου, / δική μου αλλά κι ολόκληρου του φύλου μας...» (*...it was a weakness / In me, but incident to all our sex...*).

⁷⁵ Για τα χαρακτηριστικά των αγώνων λόγων στον Ευριπίδη βλ. Collard 1975: 58-71· Lloyd 1992: 1-18· Mastronarde 2010: 222-45.

⁷⁶ Ας σημειώσουμε ότι ο Ιάσων και η Μήδεια, όπως ο Σαμψών και η Δαλιδά, εκπροσωπούν όχι μόνο δυο διαφορετικά φύλα αλλά και δυο διαφορετικούς κόσμους (λαούς, θρησκείες), και ότι ο Ιάσων, όπως και ο Σαμψών, θεωρεί ότι ο δικός του κόσμος είναι ο ενδεδειγμένος (Μηδ. 534-41), και η γυναίκα του οφείλει να προσαρμοστεί σ' αυτόν. Ο Ιάσων λέει ότι παραμέρισε τις Ελληνίδες για χάρη της Μήδειας (Μηδ. 1340-41), όπως και ο Σαμψών (ΣΑ 876-978) δηλώνει ότι διάλεξε τη Δαλιδά πάνω από όλες τις γυναίκες της φυλής του. Για μια παράλληλη ανάγνωση των αγώνων λόγων μεταξύ Ιάσωνα και Μήδειας αφενός και Σαμψών και Δαλιδάς αφετέρου βλ. Sypniewski και MacMaster 2010: 147-54.

Η Ελένη⁷⁷ των Τρωάδων είναι μια ακόμη από τις καταστροφικές ηρωίδες του Ευριπίδη που δανείζει χαρακτηριστικά της στη Δαλιδά. Στην αντιπαράθεσή της με τον Μενέλαο ενώπιον της Εκάβης (*Τρω.* 894-1059) η Ελένη εμφανίζεται, όπως η Δαλιδά, εντυπωσιακά ντυμένη (1022-3), δηλώνει θύμα των περιστάσεων και του έρωτα, ρίχνει το φταίξιμο στον Μενέλαο που την εμπιστεύτηκε,⁷⁸ παρουσιάζεται ως σωτήρας της πατρίδας της (931-7), χρησιμοποιεί τέλος ως έσχατο όπλο τα γυναικεία θέληγτρα της (1040-3). Εκπροσωπώντας τον Μενέλαο η Εκάβη αντικρούει ένα προς ένα τα επιχειρήματα της Ελένης και αμφισβητεί την ειλικρίνεια, τον πατριωτισμό και την ευσέβειά της.⁷⁹ Τέλος, όπως ο Σαμφών, ο Μενέλαος απορρίπτει την άπιστη σύζυγο και αποφεύγει ακόμα και να την πλησιάσει.

3.7.7 Διακείμενο: *Ηλέκτρα* Ευριπίδη

Τέλος, στην αντιπαράθεση Σαμφών και Δαλιδάς, όπως συχνά και στις τραγωδίες του Ευριπίδη, τα προσωπικά και τα πολιτικά κίνητρα των ηρώων συμπλέκονται αξεδιάλυτα. Το δεύτερο επιχείρημα της Δαλιδάς, ότι έδρασε από πατριωτισμό (851-70), παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Ο Μίλτον βάζει την ηρωίδα του σε μια χαρακτηριστικά ευριπίδεια κατάσταση: διχασμένη⁸⁰ ανάμεσα στο κοινό καλό (867-8) και την υπακοή στο σύζυγο⁸¹ (885-6), πρέπει να προδώσει τη μια πλευρά ή την άλλη. Η

⁷⁷ Η Ελένη βρίσκεται επίσης πίσω από την Εύα του Μίλτον, η οποία στον Χαμένο Παράδεισο (Βιβλίο 10, στ. 863-965) απολογείται δακρυσμένη, γονατίζει μπροστά στον Αδάμ, ρίχνει το φταίξιμο στον όφι κτλ.

⁷⁸ Πβ. τα λόγια της Δαλιδάς (ΣΑ 783-4): «Ούτε έπρεπε να εμπιστευτείς [το μυστικό σου] στην αδυναμία των γυναικών...» (*Nor shouldst thou have trusted that to woman's frailty ...*).

⁷⁹ *Τρω.* 981-2: *μη άμαθεῖς ποίει θεὰς / τὸ σὸν κακὸν κοσμοῦσα* («Α, μη ζητάς ανόητες ν' αποδείξεις / τις θεές, για να σκεπάσεις τις ντροπές σου»)· πβ. τα λόγια του Σαμφών (ΣΑ 841): «Μάταια πασχίζεις να σκεπάσεις τη ντροπή με ντροπή...» (*In vain thou striv'st to cover shame with shame...*).

⁸⁰ Εξίσου διχασμένες είναι και άλλες ευριπίδειες ηρωίδες: η Φαίδρα (ανάμεσα στον έρωτα και την ηθική), η Ελένη (ανάμεσα στον έρωτα και τη φιλοπατρία), η Μήδεια (ανάμεσα στην εκδίκηση και τη μητρική αγάπη).

⁸¹ Εξετάζοντας τα κίνητρα της Δαλιδάς η Mollenkott (1970: 94) παρατηρεί ότι οι κριτικοί αντιμετωπίζουν συνήθως την ηρωίδα μέσα από την οπτική του Σαμφών. Αν τη δούμε με τα μάτια του Σαμφών, η Δαλιδά είναι προδότρια (725), ύαινα (748), φίδι (763), μάγισσα (819) κτλ., αλλά από μια άλλη οπτική γωνία το ίδιο ένοχος είναι κι εκείνος, αφού, όπως ο ίδιος έχει ομολογήσει (219-36), χρησιμοποίησε τη Δαλιδά, όπως και την πρώτη του γυναίκα, για να χτυπήσει τους Φιλισταίους. Ας

Revard παραλληλίζει τον αγώνα λόγων μεταξύ Σαμψών και Δαλιδάς με τον αγώνα μεταξύ Ηλέκτρας και Κλυταιμνήστρας στο δ' επεισόδιο της ευριπίδειας *Ηλέκτρας*, όπου η Κλυταιμνήστρα επιχειρηματολογεί υπέρ των επιλογών της ταυτίζοντας τα συμφέροντά της με τον οίκο του Αιγίσθου, ενώ η Ηλέκτρα, ανελαστική όσο ο Σαμψών, παίρνοντας τη θέση των ανδρών, απορρίπτει τα επιχειρήματα της μητέρας της ως δόλια και ανειλικρινή. Ωστόσο μητέρα και κόρη είναι εξίσου κυνικές και χρησιμοποιούν στον ίδιο βαθμό δολιότητα για να πετύχουν τους στόχους τους (Revard 2014: 372, 377-9).

3.7.8 Διακείμενο: *Τραχίνιες*

Στο λεκτικό της σκηνής του Σαμψών και της Δαλιδάς υπάρχουν έντονες απηχήσεις από τις *Τραχίνιες* του Σοφοκλή. Τόσο η Δηιάνειρα όσο και η Δαλιδά έβλαψαν τους αγαπημένους τους προσπαθώντας να τους κρατήσουν κοντά τους. Παραπονιούνται για τις μοναχικές νύχτες που περνούν στο άδειο κρεβάτι, συντροφιά με τους φόβους τους (*Τραχ.* 28-30, 110· ΣΑ 805-6), μια και οι δυο ήρωες κυνηγούν διαρκώς νέους άθλους (*Τραχ.* 34-5· ΣΑ 803-4). Δεν αντέχουν την ιδέα ότι μπορεί να μοιράζονται τον άνδρα τους με άλλες γυναίκες (*Τραχ.* 539-40· ΣΑ 810).

Και στα δύο έργα ο έρωτας είναι μια δύναμη ακαταμάχητη, που κυβερνά θεούς και ανθρώπους (ΣΑ 790-3, 811· *Τραχ.* 443-4). Οι δυο γυναίκες, επιχειρώντας να διεκδικήσουν τους αγαπημένους τους έγιναν όργανα των εχθρών των ηρώων (του Νέσσου / των Φιλισταίων) και οδήγησαν τα πράγματα στην καταστροφή, αφού, όπως λέει η Δαλιδά (ΣΑ813): «κι ας πήγαινε για το καλό, ο έρωτας συχνά γέννησε πολύ πόνο».⁸² Και η Δηιάνειρα εξομολογείται στον Χορό ότι ανησυχεί μήπως παρά τις ελπίδες της έκανε τελικά μεγάλο κακό (*Τραχ.* 666-7: *κακὸν μέγ'... ἀπ' ἐλπίδος καλῆς.*)

3.7.9 Η εσωτερική δράση – Η λειτουργία των σκηνών

Επιστρέφοντας στις δυο ηρωίδες, Ιώ και Δαλιδά, η παρουσία τους είναι εντέλει καταλυτική. Ανάμεσα στον Προμηθέα, την Ιώ και τον Χορό δημιουργούνται αισθήματα αμοιβαίας συμπάθειας και συμπάραστασης⁸³ (637-9) που θα επηρεάσουν όλα⁸⁴ τα

σημειώσουμε επίσης ότι η υστεροφημία που ονειρεύεται η Δαλιδά (986-7) είναι η ίδια μ' αυτήν που ονειρεύεται ο Μανώε για το γιο του (1733-44).

⁸²ΣΑ 813: *And love hath oft, well meaning, wrought much woe.*

⁸³ Η Ιώ είναι η μοναδική ύπαρξη (αυτή, μια θνητή) που θα προσφέρει, μέσω του απογόνου της (771-4), πραγματική βοήθεια στον Προμηθέα.

εμπλεκόμενα μέρη (Griffith 1983: 190). Η γνωριμία του Προμηθέα με ένα ακόμη θύμα του Δία τον οδηγεί στην οριστική απόφαση να βροντοφωνάξει το μυστικό που ως τώρα αποκάλυπτε μόνο προοδευτικά και με φειδώ, κίνηση που οδηγεί σε ραγδαίες εξελίξεις (Herington 1988: 176-8). Αλλά η επίσκεψη της Ιώς φέρνει επίσης ελπίδες για ένα μακρινό μέλλον όπου ο Ζευς θα έχει μια διαφορετική, πιο ήπια όψη (848-9).

Για τον Σαμψών η Δαλιδά ήταν η μεγαλύτερη ως τώρα δοκιμασία. Αρνούμενος τις δελεαστικές προτάσεις της,⁸⁵ έχει κάνει ένα ακόμα βήμα προς τη δικαίωσή του. Αντίθετα όμως από τον Προμηθέα, που ο νους του βλέπει πέρα από τα φαινόμενα, ο Σαμψών είναι ακόμα πνευματικά τυφλός. Η εσωτερική όραση⁸⁶ είναι κάτι που ο ήρωας θα κατακτήσει σταδιακά· βλ. τα λόγια του Χορού στην Έξοδο: «Φωτίστηκαν τα μέσα μάτια του, / υψώθηκε η φλογερή αρετή του / άξαφνη φλόγα μέσα από τις στάχτες ...».⁸⁷

3.8 Σαμψών Αγωνιστής: γ' στάσιμο (1010-60)· Προμηθέας Δεσμώτης: γ' στάσιμο (887-906)

Στον απόηχο της θυελλώδους αποχώρησης των δύο ηρωίδων, τα χορικά που ακολουθούν και στα δύο έργα έχουν θέμα το γάμο. Στον ΣΑ ο χορός γερόντων εκφέρει έναν ιδιαίτερα μισογυνικό⁸⁸ λόγο: Οι γυναίκες είναι ασταθείς και κάτω από την

⁸⁴ Ακόμα και ο Χορός θα μεταστραφεί σταδιακά, δείχνοντας, στην Έξοδο, πρωτόγνωρη αποφασιστικότητα (ΠΔ 1063-9).

⁸⁵ Στη συνομιλία του Σαμψών με τη Δαλιδά επαναλαμβάνεται το ίδιο παράδοξο σχήμα που συναντήσαμε στη συνομιλία του Σαμψών με τον πατέρα του, δηλαδή μια γκροτέσκα ανατροπή μιας φυσικής σχέσης, όπου ο γέρος πατέρας φροντίζει τον ενήλικο γιο και η σύζυγος τον παροπλισμένο σύζυγο (Steadman 1979: 71). Οι επισκέπτες θέλουν να μετατρέψουν τον ήρωα σε εξαρτώμενό τους υπό τον όρο ότι θα κρατηθεί μακριά από τη δράση. Πρόκειται για πνευματικό και ψυχικό ευνουχισμό, που καλύπτεται πίσω από το προπέτασμα της στοργής.

⁸⁶ Η Δαλιδά ήταν εμπόδιο στην πορεία για την κατάκτηση αυτής της εσωτερικής όρασης. Μιλώντας στον πατέρα του ο Σαμψών είχε ομολογήσει ότι η ζωή του μαζί της ήταν (418) «αληθινή σκλαβιά, κι εκείνη η τύφλωση χειρότερη από τούτη...» (*True slavery, and that blindness worse than this...*). βλ. και Shawcross 2001: 118.

⁸⁷ ΣΑ 1689-91: *With inward eyes illuminated / His fiery virtue roused / From under ashes into sudden flame...*

⁸⁸ Δεν είναι εύκολο να πούμε αν ο Μίλτον εκφράζει εδώ τις δικές του απόψεις ή βάζει τον Χορό να απηχεί τα στερεότυπα της (πατριαρχικής) κοινωνίας του 16^{ου} – 17^{ου} αιώνα· βλ. Shawcross 2001: 128-9. Ας σημειωθεί ότι στην Αναγέννηση ο έρωτας δεν είχε τη σημασία που του δίνουμε σήμερα,

επιφανειακή γλυκύτητα κρύβουν πονηριά και προδοσία (1035-43). Εκείνος που θα βρει μια ενάρετη γυναίκα «έχει τη χάρη των ουρανών» (1046-9).⁸⁹

Από την άλλη πλευρά, ο Χορός των Ωκεανίδων τρέμει τον έρωτα των θεών, την ακαταμάχητη δύναμή τους (904). Οι Ωκεανίδες συμπάσχουν με την Ιώ και δηλώνουν θυμόσοφα πως «το καλύτερο / είναι να κάνεις γάμο της σειράς σου» (ΠΔ 890: *ὡς τὸ κηδεῦσαι καθ' ἑαυτὸν ἀριστεύει μακρῶ*).

3.9 Σαμψών Αγωνιστής: δ' επεισόδιο (1061-1267)· Προμηθεύς Δεσμώτης: Έξοδος (907-1093)

Μετά την αποχώρηση των δύο γυναικών και τα άσματα του Χορού, η πλοκή και στα δύο έργα κινείται αποφασιστικά προς τη λύση. Στον ΠΔ ο απερίφραστα προκλητικός λόγος του Προμηθέα (907-27) οδηγεί άμεσα στην εμφάνιση του Ερμή, και το έργο τελειώνει μέσα σε κλιμάκωση βίας. Στον ΣΑ η ιδιότητα του Ερμή (αγγελιαφόρος της Αρχής) και ορισμένα στοιχεία του ήθους του⁹⁰ επιμερίζονται σε δύο πρόσωπα, που είναι και οι δύο τελευταίοι επισκέπτες του Σαμψών: τον γίγαντα Χάραφα και τον Αξιωματούχο που φέρνει την μοιραία εντολή των Φιλισταίων.

3.9.1 Ερμής

Το Κράτος και ο Ερμής είναι αναμφισβήτητα οι πιο απεχθείς χαρακτήρες στον ΠΔ, φερέφωνα και εκτελεστικά όργανα της εξουσίας. Το επεισόδιο του Ερμή είναι μια πρότυπη σκηνή επίδοσης τελεσιγράφου, με μοχλούς της δραματικής έντασης την πειθώ και την ανάγκη. Ο Ερμής προσπαθεί να πείσει τον Προμηθέα *ὀρθῶς φρονεῖν* (1000), εναλλάσσοντας στο λόγο του νουθεσίες και απειλές (Διαμαντόπουλος 1973: 109-10).

3.9.2 Χάραφα

ούτε θεωρείτο προϋπόθεση ενός καλού γάμου. Η ιδανική σύζυγος ήταν αυτή που θα υπάκουε τυφλά τον άντρα της, δεν θα ανακατευόταν στις υποθέσεις του και θα τον σεβόταν σαν θεό -αρετές που σίγουρα η Δαλιδά δεν διαθέτει (Weinkauff 1973: 135-47).

⁸⁹ ΣΑ 1046-9: *Favoured of heaven who finds / One virtuous rarely found...* Εδώ ο Μίλτον μάλλον απηχεί τις *Παροιμίες* λα' 10: *γυναῖκα ἀνδρείαν τίς εὐρήσει; τιμιωτέρα δέ ἐστὶν λίθων πολυτελῶν ἢ τοιαύτη, συνδυάζοντας το αρχαιοελληνικό ιδεώδες για τη γυναίκα (βλ. Άлк. 474 και Ορ. 602-3) με αυτό της Παλαιάς Διαθήκης.*

⁹⁰ Φυσικά ο Ερμής είναι ένας πολύ πιο επικίνδυνος αντίπαλος από τον Χάραφα. Είναι ευφυής, ο λόγος του είναι πολύ καλά δομημένος και οι απειλές του έχουν βαρύτητα.

Επινόηση⁹¹ του Μίλτον, ο Χάραφα είναι ο τύπος του καυχησιάρη στρατιωτικού, ο Miles Gloriosus που από τον Πλάυτο πέρασε στις κωμωδίες της Αναγέννησης και από κει στην Κομέντια ντελ άρτε (Boughner 1994: 297-8). Η είσοδος και η όλη παρουσία του μοιάζει να προσφέρει ευπρόσδεκτη χαλάρωση μετά την ένταση της προηγούμενης σκηνής. Η δοκιμασία είναι εδώ διαφορετικού είδους. Σε αντίθεση με τους προηγούμενους επισκέπτες του Σαμψών, ο Χάραφα δεν έρχεται να παρηγορήσει ή να γοητεύσει τον ήρωα, αλλά να τον περιεργαστεί και να τον προκαλέσει (ΣΑ 1088-9).

Ο Parker αναζητά στον Ευριπίδη τα αρχαιοελληνικά πρότυπα αυτού του τύπου. Παρόλο που και στον Αισχύλο και στο Σοφοκλή, όπως λέει, υπάρχουν αλαζόνες και ψευτοπαλληκαράδες, ωστόσο η μεταμφίεση της δειλίας και της ποταπότητας μέσω της ρητορικής και η μετατροπή μιας φιλονικίας σε αγώνα λόγων είναι πράγματα που περιμένουμε από τον Ευριπίδη.⁹²

3.9.3 Εριστικοί διάλογοι

Η συνομιλία μεταξύ Σαμψών και Χάραφα, όπως και η αντίστοιχη μεταξύ Προμηθέα και Ερμή, έχει τα χαρακτηριστικά ενός εριστικού διαλόγου. Σαμψών και Χάραφα επιδίδονται σε προκλήσεις και λεκτικούς διαξιφισμούς που εντείνονται σταδιακά. Για τον Χάραφα ο Σαμψών είναι δολοφόνος, επαναστάτης, ληστής (1180) – όπως και ο Προμηθέας για τον Ερμή είναι αυθάδης (964), κλέφτης (944), σοφιστής (947), τρελός (977, 1055). Ο Χάραφα παρατηρεί σαρκαστικά ότι η δουλειά στο μύλο θα έπρεπε να είχε δαμάσει τον Σαμψών (1092-3), και ο Ερμής παρομοιάζει τον Προμηθέα με πουλάρι που δαγκώνει μάταια το χαλινάρι (1009-10).⁹³ Ο Προμηθέας χλευάζει το ρόλο του Ερμή (διάκονος του τυράννου, υπηρέτης του Δία κτλ.: 941, 954, 983), ενώ ο Σαμψών αναφέρεται κυρίως στη δειλία του αντιπάλου του (1181, 1227, 1237).

⁹¹ Το περιστατικό της συνάντησης Σαμψών - Χάραφα δεν υπάρχει στη βιβλική αφήγηση, ωστόσο ο Χάραφα παρουσιάζει έντονες ομοιότητες με τον Φιλισταίο γίγαντα Γολιάθ (βλ. Steadman 1961).

⁹² Ο Parker (1969: 122-3) αναφέρει τα παραδείγματα των λεκτικών μονομαχιών του Πηλέα με τον Μενέλαο στην *Ανδρομάχη* (581 κ.εξ.), του Θησέα με τον Θηβαίο Κήρυκα στις *Ικέτιδες* (399-455), του Ετεοκλή με τον Πολυνείκη στις *Φοίνισσες* (443-587) και του Ιόλαου με τον απεσταλμένο του Ευρυσθέα στους *Ηρακλείδες* (134-231).

⁹³ Για το μοτίβο του χαλινού και του ζυγού στον ΠΔ βλ. Griffith 1983: 20-1 και Διαμαντόπουλος 1973: 107-8.

Φυσικά, ούτε ο κυνισμός του Ερμή, ούτε ο αλαζονικός λόγος και οι προσβολές του Χάραφα φέρνουν το επιθυμητό αποτέλεσμα: δεν κατορθώνουν να κάμψουν τους αντιπάλους τους (ΣΑ1119-23·ΠΔ 992-5, 989-90, 1043-53). Ο Χάραφα από τη μεριά του αποφεύγει⁹⁴ να ανταποκριθεί στις προκλήσεις του Σαμψών και αποχωρεί τελικά «σαν κάπως με πεσμένο το ηθικό»,⁹⁵ όπως σχολιάζει ο Χορός.

3.9.4 Περιπέτεια

Ωστόσο δεν έχουμε εδώ ένα κωμικό ιντερλούδιο. Λίγο πριν από το τέλος, ο αγών εναντίον του Χάραφα δίνει στον Σαμψών την ευκαιρία να αντιμετωπίσει το ηρωικό αλλά άσοφο⁹⁶ παρελθόν του και να κάνει έναν απολογισμό της ως τώρα ζωής του (1192-1219). Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Χάραφα αντιστοιχεί στον Σαμψών της ΠΔ: είναι ο παλληκαράς⁹⁷ που καυχιέται ότι *έν τῇ σιαγόνι τοῦ ὄνου ἐπάταξα χιλίους ἄνδρας* (Κριταί 15.16). Αντιμετωπίζοντας τις προκλήσεις του ο Σαμψών συνειδητοποιεί τελικά ότι η δύναμή του ήταν δώρο Θεού (1140-44), και ο ρόλος του αυτός του ελευθερωτή της πατρίδας του (1211-13)· βλ. Shawcross 2001: 130-1. Όπως παρατηρεί ο Tinker (2003: 69-70), αυτή η σταδιακή μεταστροφή του Σαμψών είναι η πιο ενδιαφέρουσα εξέλιξη στο έργο, μια *περιπέτεια* σύμφωνη με τις αριστοτελικές αρχές. Η υπερφυσική δύναμη του ήρωα, η οποία από θεϊκό δώρο του είχε γίνει βάρος, μετουσιώνεται στο τέλος σε ευλογία, καθώς στη σωματική ρώμη του προστίθεται η σοφία.

⁹⁴ Σε αυτή τη φαρσική χρήση του κώδικα τιμής ο ψευτοπαλληκαράς αποφεύγει τη μάχη με διάφορες προφάσεις, κυρίως ότι ο αντίπαλος είναι κατώτερης τάξης από τον ίδιο (Boughner 1944: 297-306). Εδώ ο Χάραφα αρνείται να παλέψει με κάποιον που είναι ένας τυφλός και βρώμικος κατάδικος (1103, 1106-7, 1224-6).

⁹⁵ ΣΑ 1244: *somewhat crestfall'n*

⁹⁶ Ο Σαμψών υπήρξε αλαζόνας (529-30): «Χωρίς να φοβάμαι κίνδυνο, σαν μικρός θεός / τριγυρούσα παντού και με θαύμαζαν όλοι...» (*Fearless of danger, like a petty god / I walked about admired of all...*).

⁹⁷ Στην αντιπαράθεσή του με τον Χάραφα προβάλλονται αρκετά από τα «ηράκλεια» χαρακτηριστικά του ήρωα: οι άθλοι του (1101), η υπερφυσική δύναμη (1083), η προτίμησή του για ταπεινά όπλα αντί για αστραφτερές πανοπλίες (1130). Στον *Ηρακλή* του Ευριπίδη ο Λύκος μιλά με ειρωνεία για τον ήρωα που ποτέ δεν κράτησε ασπίδα ή λόγχη (159-60) και απέκτησε τη φήμη του παλεύοντας με θηρία και χρησιμοποιώντας το όπλο των δειλών (το τόξο) ή τα χέρια του (151-64)· παρόμοια ο Χάραφα ειρωνεύεται τον Σαμψών πως έκανε «τέτοια θαύματα με ένα σαγόνι γαϊδάρου!» (ΣΑ 1095: *such wonders with an ass's jaw!*).

3.10 Σαμψών Αγωνιστής: δ' στάσιμο (1268-99)

Το σύντομο δ' στάσιμο (1268-99) λειτουργεί σαν γέφυρα μεταξύ της αναχώρησης του Χάραφα και της άφιξης του Αξιωματούχου και με σαφήνεια προοικονομεί τις εξελίξεις. Στα λόγια του Χορού ηχεί για πρώτη φορά «ο τόνος της τελικής νίκης» (Tupper 1920: 386). «Ελευθερωτής» και «καρτερία» είναι οι λέξεις-κλειδιά: ο Θεός βάζει στα χέρια του ελευθερωτή ακαταμάχητη δύναμη κατά των τυράννων (1270-86): αλλά και η καρτερία, η «άσκηση των αγίων», μπορεί να κάνει τον καθένα «ελευθερωτή του εαυτού του».⁹⁸ (Καρτερία δείχνει και ο Προμηθέας, ο ελευθερωτής του ανθρώπινου γένους, που θα υπομείνει το μαρτύριό του μέχρι την δική του απελευθέρωση σε επόμενο μέρος της τριλογίας.)

3.10.1 Σαμψών και Ηρακλής

Όπως και στην αρχαία τραγωδία, ο πόνος είναι ο δρόμος που οδηγεί στη γνώση.⁹⁹ Στην πορεία αυτή από την άγνοια στη γνώση μέσω του πάθους ο Σαμψών ακολουθεί μια διαδρομή παράλληλη με του Ηρακλή στην ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη. Και των δυο ηρώων τα κατορθώματα ανήκουν στα *έξω του δράματος*, ενώ το ίδιο το δράμα παρουσιάζει την πτώση και τα πάθη τους, αλλά και προοικονομεί τη μεταθανάτια δικαίωσή τους.

3.11 Σαμψών Αγωνιστής: ε' επεισόδιο (1300-1426)· Προμηθέας Δεσμώτης: Έξοδος (907-1093)

Τελευταίος στη σειρά των επισκεπτών του Σαμψών είναι ο Αξιωματούχος που φέρνει την εντολή των Φιλισταίων: ο Σαμψών καλείται να τιμήσει τη γιορτή των ειδώλων κάνοντας δημόσια επίδειξη της δύναμής του (ΣΑ 1310-18: πβ. ΠΔ 947-8).

3.11.1 Ερμής - Αξιωματούχος

Οι διάλογοι στα δύο έργα εξελίσσονται με πολλές αναλογίες. Με παρόμοιο τρόπο ο Σαμψών και ο Προμηθέας αποπέμπουν τους απεσταλμένους των εχθρών τους (ΣΑ

⁹⁸ 1287: *...the exercise / Of saints, [...] / Making them each his own deliverer*

⁹⁹ Στον *Αγαμέμνονα* (Αγαμ. 176-8) ο Χορός υμνεί το Δία που επέβαλε στον άνθρωπο τη γνώση μέσα από το πάθος. Τόσο στην *Ορέστεια*, -όπου η γνώση είναι ηθική και πολιτική-, όσο και στον ΠΔ, -όπου η γνώση είναι σχεδόν αποκλειστικά τεχνική-, δεν υπάρχει γνώση απαλλαγμένη από τον πόνο (Sommerstein 2010: 184, 185).

1332· ΠΔ 961-3), ενώ εκείνοι προσπαθούν μάταια να κάνουν τους ήρωες να ορθοφρονήσουν (ΣΑ 1333· ΠΔ 997). Ο Σαμφών και ο Προμηθέας αναρωτιούνται από τη μεριά τους μήπως ο αντίπαλος τους υποτιμά (ΣΑ 1335· ΠΔ 959-60). Βέβαια ο Φιλισταίος απεσταλμένος είναι πολύ πιο ήπιος και συγκρατημένος στις απειλές του από τον αρχαίο ομόλογό του, και στην απροθυμία του για το άσχημο έργο που έχει αναλάβει θυμίζει αρκετά τον Ήφαιστο (π.χ. ΣΑ 1346, ΠΔ 66· βλ. Parker 1969: 182-3).

3.11.2 Τα όρια της υπακοής

Οι εντολές των δύο αγγελιαφόρων επαναφέρουν στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος τη διαλεκτική της ελευθερίας και το θέμα του δικαίου. Ποια είναι τα όρια της υπακοής στην εξουσία; Πότε οφείλει κάποιος να συμμορφώνεται στους κανόνες της; (ΣΑ 1370-3). Για τον Ερμή, η αντίσταση φέρνει δυστυχία. Για τον Προμηθέα, η μη αντίσταση ισοδυναμεί με σκλαβιά. Ο Ερμής συμβουλεύει πίστη και παθητικότητα, ο Προμηθέας δυσπιστία και δράση (Swanson 1995:235). Οι Φιλισταίοι δικαιούνται¹⁰⁰ να απαιτούν την υπακοή του Σαμφών σε κοσμικό επίπεδο, όχι όμως και σε θρησκευτικό (βλ. Frey 1976: 218-9), όπως και ο Δίας έχει το δικαίωμα, ως νέος τύραννος,¹⁰¹ να απαιτεί την υπακοή του Προμηθέα. Ο Προμηθέας λέει ότι είναι φυσικό ο εχθρός να βλάπτεται από τον εχθρό του (1041-2) και ο Σαμφών μιλά για το δίκαιο του κατακτητή και του κατακτημένου και για τη βία που αντιμετωπίζεται με βία (1206-7). Ο Χορός των Ωκεανίδων ονομάζει «κακότητα» την υπακοή στο Δία (1067), όπως και ο Σαμφών θεωρεί ταπεινωτική (1341) και άθλια, ανόσια πράξη (1361-2) την υπακοή στους Φιλισταίους.

3.11.3 Η στάση του Χορού στα δύο έργα

Και στα δύο έργα ο Χορός συμπάσχει με τους ήρωες και ανησυχεί για το μέλλον. Στον ΣΑ ο Χορός φοβάται ότι ο Αξιωματούχος φεύγοντας άπρακτος θα ρίξει «λάδι στη φωτιά»

¹⁰⁰ Βλ. επίσης τα λόγια του Χάραφα (1182), του Αξιωματούχου στο δεύτερο μήνυμά του (1392-5), αλλά και τα αμφίσημα λόγια του Σαμφών (1404-5): «Οι εντολές των αρχόντων έχουν ακαταμάχητη ισχύ / πάνω σε κείνους που τους οφείλουν απόλυτη υπακοή» (*Masters' commands come with a power resistless / To such as owe them absolute subjection*).

¹⁰¹ ΠΔ 149-50: *νεοχμοῖς δὲ δὴ νόμοις / Ζεὺς ἀθέτως κρατύνει* («Με καινούργιους νόμους τώρα ο Δίας / κυβερνάει, αθέμιτος μονάρχης...»).

(1350-1) και προετοιμάζει τον Σαμφών για νέες θύελλες.¹⁰² Στον ΠΔ ο Χορός ανησυχεί ότι ο Προμηθέας με το θράσος του θα πάθει χειρότερα (934) και προσπαθεί να τον συνετίσει (936 και 1036-9).

3.11.4 Δίσημοι χρησμοί

Λίγο πριν από την επιστροφή του Αξιωματούχου ο Σαμφών απευθύνεται στον Χορό έχοντας ήδη πάρει την απόφασή του (ΣΑ 1381-89):

Κάντε κουράγιο. Σα να νιώθω μέσα μου
κάποια κινήματα της ψυχής, που πάνε
σε κάτι αλλιώτικο τις σκέψεις μου.
Θα ακολουθήσω τον αγγελιοφόρο. [...]
Αν έχει ο νους τη δύναμη να προφητεύει,
η μέρα ετούτη στη ζωή μου θα σημαδευτεί
από πράξη σπουδαία, ή θα 'ναι η τελευταία μου μέρα.

*Be of good courage, I begin to feel
Some rousing motions in me which dispose
To something extraordinary my thoughts.
I with this messenger will go along [...].
If there be aught of presage in the mind,
This day will be remarkable in my life
By some great act, or of my days the last.*

Στην αρχαία τραγωδία η δισημία των χρησμών είναι ένα αποτελεσματικό εργαλείο για τη δημιουργία δραματικής ειρωνείας. Με παρόμοιο τρόπο στις *Τραχίνιες* του Σοφοκλή οι χρησμοί ορίζουν πως ο Ηρακλής, όταν συμπληρωθούν δώδεκα μήνες απουσίας, είτε θα απαλλαγεί οριστικά από τους μόχθους του είτε θα πεθάνει (*Τραχ.* 77-81, 164-8, 821-30). Όπως και στην περίπτωση του Σαμφών, η διάζευξη αποδεικνύεται απατηλή: ο Ηρακλής λυτρώνεται από τους μόχθους πεθαίνοντας, όπως και ο Σαμφών θα πεθάνει κάνοντας τη σπουδαία πράξη που προφήτεψε· και οι δυο ήρωες απελευθερώνονται μέσω του θανάτου. Η ιδέα του απελευθερωτή θανάτου κάνει να ηχούν ειρωνικά και τα τελευταία λόγια του Αξιωματούχου, όταν διατυπώνει την ελπίδα ότι ο Σαμφών με την

¹⁰² ΣΑ 1353: *More lordly thundering...* Και στον ΠΔ (1015) ο Ερμής προβλέπει «θύελλα» και «μπόρα συμφοράς».

υποχώρησή του θα κερδίσει την εύνοια των αρχόντων, οι οποίοι ίσως θα τον ελευθερώσουν.

3.12 Σαμψών Αγωνιστής ε' στάσιμο (1427-40), Έξοδος (1441-1758)· Οιδίπους επί Κολωνώ (ΟΚ) τέλος δ' επεισοδίου (1447-1555), δ' στάσιμο (1556-78), Έξοδος (1579-1779)

Η μεταστροφή στη βούληση του Σαμψών, λίγο πριν από την επιστροφή του Αξιωματούχου, τον οδηγεί τελικά, στην Έξοδο του ΣΑ, σε δράση. Τα «κινήματα της ψυχής»¹⁰³ του (στ. 1382) ήταν η κατάληξη μιας πορείας που ξεκίνησε πολύ πριν, στην αρχή του έργου, όταν ο ήρωας αναζητούσε ένα «οδηγητικό χέρι»¹⁰⁴ να του δείξει το δρόμο. Οι προκλήσεις με τις οποίες ήρθε αντιμέτωπος ο Σαμψών στη διάρκεια του έργου (Μανωέ, Δαλιδά, Χάραφα, Αξιωματούχος) ήταν οι «προϋποθέσεις για την τελική πράξη»¹⁰⁵ (Roston 1990: 35), την οποία, όπως οφείλει να κάνει ένας τραγικός ήρωας, θα εκτελέσει μόνος¹⁰⁶ (στους στ. 1413-5 δηλώνει ότι δεν επιθυμεί να τον συνοδεύσουν τα μέλη του Χορού). Ακολουθώντας τις συμβάσεις της αρχαίας τραγωδίας, ο Μίλτον μεταφέρει τη βίαιη κορύφωση¹⁰⁷ του δράματος εκτός σκηνής: θα πληροφορηθούμε το θάνατο του ήρωά του από μια αγγελική ρήση.

3.12.1 Διακείμενο: Οιδίπους επί Κολωνώ

Το τέλος του ΠΔ είναι αναμφίβολα δραματικό και εντυπωσιακό (βροντές, κεραυνοί, καταβράθρωση του Προμηθέα), απουσιάζει όμως από αυτό το στοιχείο της δικαίωσης του ήρωα. Πρότυπο του Μίλτον για το τέλος του έργου του φαίνεται να αποτέλεσε ο *Οιδίπους επί Κολωνώ* του Σοφοκλή, ένα έργο του οποίου ο (θνητός, όπως ο Σαμψών)

¹⁰³ΣΑ 1382: *rousing motions*

¹⁰⁴ΣΑ 1: *thy guiding hand*

¹⁰⁵ Ο Frye (1976: 203) επισημαίνει ότι για τον Μίλτον η μόνη αυθεντική πράξη είναι αυτή που γίνεται σύμφωνα με τη θέληση του Θεού. Όσα έκανε ως τώρα ο Σαμψών ήταν «ψευδο-πράξεις».

¹⁰⁶ *Άθικτος ήγητῆρος, χωρίς κανέναν οδηγό, πηγαίνει στον τόπο του θανάτου του και ο Οιδίπους (Οιδ. Κολ. 1521).*

¹⁰⁷ Βασισμένος στη θεϊκή του γνώση, ο Προμηθέας υφίσταται καρτερικά *τὴν πεπωμένην [...] αἴσαν* (101-5), ικανός να περιμένει πολλούς αιώνες το σωτήρα του (ΠΔ 774).

πρωταγωνιστής ολοκληρώνει (όπως ο Σαμψών) μια πορεία από την πτώση στην ηθική αποκατάσταση και στη μεταθανάτια δόξα.

Πολλά συνδέουν τον Σαμψών και τον Οιδίποδα, τόσο στο χαρακτήρα όσο και στη μοίρα. Και των δυο η ζωή έχει σημαδευτεί από χρησμούς. Στις μέρες της ευτυχίας τους και οι δυο ήταν περήφανοι, βίαιοι, παρορμητικοί. Πάσχισαν και οι δυο για το καλό των λαών τους. Έκαναν σφάλματα που τους οδήγησαν σε μεγάλο σωματικό και ψυχικό πόνο. Έπειτα από μια περίοδο περιπλάνησης και καρτερίας φτάνουν, στην αρχή του κάθε έργου, σε ένα μεταιχμιακό τόπο (τη φυλακή ή το άλσος των Ευμενίδων αντίστοιχα), αναζητώντας τη σωτηρία. Είναι τυφλοί, απωθητικοί, ρακένδυτοι, αφημένοι στην καθοδήγηση άλλων (βλ. Percival 1916: xxiii-xxiv). Και στους δυο ήρωες η τυφλότητα συμβολίζει την τιμωρία, τον ξεπεσμό, τον πόνο, και είναι τόσο σωματική όσο και πνευματική: πνευματικά τυφλοί στην περίοδο της δόξας τους, Σαμψών και Προμηθέας ανακτούν σταδιακά την εσωτερική όρασή τους και γίνονται τελικά αυτοί οδηγοί¹⁰⁸ των άλλων (Low 1974: 93).

3.12.2 Δομή

Ως προς τη δομή τα δύο έργα παρουσιάζουν εντυπωσιακές ομοιότητες.¹⁰⁹ Οι ήρωες είναι ακίνητοι, περιορισμένοι σε έναν τόπο, όπου τους επισκέπτονται όλα τα υπόλοιπα πρόσωπα του δράματος. Οι επισκέπτες επιχειρούν να τους μεταστρέψουν με τις φροντίδες ή με την πίεση που τους ασκούν· σε αυτές τις προκλήσεις οι ήρωες αντιστέκονται, για να οδηγηθούν στη δικαίωση με το θάνατό τους.

3.12.3 Τα υπόλοιπα πρόσωπα

Συσχετισμοί μπορούν να γίνουν και ανάμεσα στα υπόλοιπα πρόσωπα των δύο έργων. Εύκολα διακρίνουμε πίσω από τον αγαθό Μανωέ τη στοργική φροντίδα της Αντιγόνης και της Ισμήνης (οι οποίες, ωστόσο, όπως ο Μανωέ, δυσκολεύονται να κατανοήσουν τις επιλογές του αγαπημένου τους προσώπου): πίσω από τη Δαλιδά μπορούμε να δούμε τον μετανωημένο Πολυνείκη, που έρχεται δακρυσμένος (OK 1249-51· πβ. ΣΑ 726-29) να ζητήσει τη βοήθεια του πατέρα του, ενώ ο Οιδίπους τον αποπέμπει ανάλγητος όπως ο

¹⁰⁸ OK 1588-9: *ὕφ' ἡγητῆρος οὐδενὸς φίλων, / ἀλλ' αὐτὸς ἡμῖν πᾶσιν ἐξηγούμενος* («δίχως κανένα οδηγό δικό του / αυτός μας οδηγούσε όλους»).

¹⁰⁹ Ο Parker θεωρεί τον Οιδίποδα *επί Κολωνώ* το βασικό διακείμενο του Μίλτον: «Οι ομοιότητες μεταξύ τους είναι πραγματικά τόσο έντονες, που μπαίνει κανείς στον πειρασμό να συμπεράνει ένα ορισμένο βαθμό συνειδητής μίμησης από μέρους του Μίλτον» (Parker 1969: 168).

Σαμφών τη Δαλιδά· τέλος, πίσω από τον Χάραφα βρίσκεται ο προκλητικός και εντέλει αναποτελεσματικός Κρέοντας.

3.12.4 Η πλοκή

Παρακινήμενοι από θεϊκά σημάδια (ΣΑ 1382· ΟΚ 1511-12 και 1540) Σαμφών και Οιδίπους αποχωρούν από τη σκηνή για τον τόπο του θανάτου τους, αφού πρώτα απευθύνουν αποχαιρετιστήρια λόγια στον Θησέα (ο Οιδίπους, ΟΚ 1552-5) ή στον Χορό (ο Σαμφών, ΣΑ 1413-26). Ο Χορός από τη μεριά του εύχεται στον Σαμφών να ολοκληρώσει την αποστολή του με τον Θεό οδηγό και προστάτη του (ΣΑ 1427-40), ενώ στον Οιδίποδα ο Χορός εύχεται να του χαρίσουν οι χθόνιοι θεοί ένα γαλήνιο θάνατο (ΟΚ 1556-78). Ακολουθούν οι δύο αγγελιαφόροι με την είδηση του θανάτου των ηρώων (ΣΑ 1570· ΟΚ 1580). Στον ΟΚ ο αγγελιαφόρος εμφανίζεται αμέσως μετά την αναχώρηση του Οιδίποδα, ενώ στον ΣΑ μεσολαβεί η σύντομη σκηνή της επιστροφής του Μανώε, ο οποίος διηγείται στα μέλη του Χορού (πεζολογώντας και μακρηγορώντας αρκετά) την πορεία των προσπαθειών του για την απελευθέρωση του γιου του.

3.12.5 Ο ήχος

Ο ήχος και στα δύο έργα αποτελεί σχεδόν αναπόσπαστο συστατικό της δράσης, μεταφέροντας στους παριστάμενους ασαφείς, ανησυχητικές ενδείξεις για τα διαδραματιζόμενα εκτός σκηνής. Στον ΟΚ η κλιμάκωση της πλοκής συνοδεύεται από τις βροντές και τους κεραυνούς του Δία (στ. 1456 κ.εξ.), με αποκορύφωμα την τρομερή κραυγή (1623) που κάνει τον αγγελιαφόρο να φρικήσει. Στον ΣΑ ο ήχος των επευφημιών του πλήθους (1472) μετατρέπεται στον φρικτό ήχο της συντριβής του θεάτρου (1508-16).

3.12.6 Αγγελικές ρήσεις

Για την Έξοδο του δράματός του ο Μίλτον έχει δημιουργήσει μια πρότυπη σκηνή αγγελιαφόρου.¹¹⁰ Ο Άγγελος, πρόσωπο φιλικό στους παριστάμενους (ένας Εβραίος της φυλής του Σαμφών, στ. 1540), εισβάλλει έντρομος στη σκηνή και έπειτα από μια σύντομη στιχομυθία με τον Μανώε περνά στην κυρίως αφήγηση (1596-1659),

¹¹⁰ Οι σκηνές σε ΟΚ και ΣΑ έχουν σχεδόν τον ίδιο αριθμό στίχων, κάτι που ισχύει γενικά και για τα υπόλοιπα μέρη των δύο έργων (βλ. Parker 1969: 168, 175). Για τα χαρακτηριστικά των αγγελικών ρήσεων βλ. Halleran 2005: 174.

περιγράφοντας με άφθονες λεπτομέρειες όσα συνέβησαν στον «τόπο της φρίκης»,¹¹¹ από την είσοδο του Σαμψών στο χώρο της γιορτής των Φιλισταίων ως την κατάρρευση του θεάτρου.¹¹² Παραστατικότατος είναι και ο ανώνυμος αγγελιαφόρος (πρόσωπο της ακολουθίας του Κρέοντα) στον *ΟΚ*. Γενικά η κλιμάκωση της έντασης γίνεται και στα δυο έργα με μεγάλη τέχνη, ως το σημείο της προετοιμασίας των ηρώων για το τελετουργικό τέλος, που και στις δύο περιπτώσεις έχει χαρακτηριστικά θυσίας:¹¹³ επιλογή του κατάλληλου σημείου, συγκέντρωση και προσευχή¹¹⁴ του Σαμψών, είσοδος στο ιερό άλσος, επιλογή του κατάλληλου σημείου και καθαρός του Οιδίποδα, μέσα σε τρομαχτικό θόρυβο στη μια περίπτωση, σε τρομαχτική σιωπή στην άλλη (*ΣΑ* 1651· *ΟΚ* 1623).

3.12.7 Θαυμαστοί θάνατοι

Και στα δύο έργα την αγγελική ρήση ακολουθεί κομμός: μεταξύ Χορού, Αντιγόνης, Ισμήνης στον *ΟΚ* (1670-1750)· μεταξύ Χορού και Μανωέ στον *ΣΑ* (1660-1758).¹¹⁵ Ωστόσο σε τέτοιους θανάτους δεν ταιριάζουν θρήνοι, όπως δηλώνουν, σχεδόν με τα ίδια λόγια, ο Μανωέ (*ΣΑ* 1708 και 1721-4), ο Θησέας (*ΟΚ* 1751-3) και οι Γέροντες του Κολωνού (*ΟΚ* 1720-4, 1777-9).

¹¹¹ *ΣΑ* 1550: *the place of horror...* Σε μια παρόμοια σκηνή στο τέλος του *Ιππόλυτου* ένας Άγγελος μεταφέρει στον Θησέα την τραγική είδηση του θανάτου του γιου του (βλ. Crawford 2016: 248).

¹¹² Σύμφωνα με την περιγραφή του αγγελιαφόρου η οροφή του αμφιθεάτρου γκρεμίζεται πάνω στα κεφάλια των αρχόντων και του ιερατείου (1653-4) και μόνο ο λαός, που κάθεται σε ανοιχτό χώρο, σώζεται από την καταστροφή (1659) – ίσως μια νύξη του Μίλτον για τη μοίρα που θα επιθυμούσε να έχουν οι αυλικόι του Καρόλου Β' και οι πολιτικοί που υποστήριξαν την Παλινόρθωση (Verity 1925: 129).

¹¹³ Στον *ΣΑ* η εκπλήρωση του σχεδίου του Θεού και της κάθαρσης του Σαμψών συντελούνται ταυτόχρονα μέσω μιας ανθρωποθυσίας –ο Σαμψών προσφέρει ως σφάγιο τον εαυτό του (Mueller 1964:167).

¹¹⁴ Ο Σαμψών ακουμπά και με τα δυο χέρια του στις τεράστιες κολώνες που υποστηρίζουν την οροφή του αμφιθεάτρου και σκύβει το κεφάλι, «σαν κάποιος που προσεύχεται» (1637: *as one who prayed*).

¹¹⁵ Ο Parker (1935: 240-4) αναφέρεται αναλυτικά στο θέμα του κομμού στον *ΣΑ* και στις πιθανές επιρροές του Μίλτον.

Οι θάνατοι των δύο ηρώων είναι θαυμαστοί (OK 1586, 1720, 1751-3· ΣΑ 1719-20) και συνδέονται με υστεροφημία: ο Σαμψών «έκλεισε ηρωικά μια ηρωική ζωή»¹¹⁶ κερδίζοντας τιμές¹¹⁷ αγωνιστή (1751)· η μνήμη του θα φλογίζει τις καρδιές των νέων αποτελώντας παράδειγμα για υψηλά κατορθώματα (ΣΑ 1738-40). Ο Οιδίπους θα γίνει προστάτης της αττικής γης και αιώνιο σημείο αναφοράς για τους κατοίκους της (OK 1524-5).

3.12.8 Ιδιότυπες τραγωδίες

Και τα δύο έργα είναι ιδιότυπες τραγωδίες: οι ήρωες δεν οδηγούνται στην καταστροφή· αντίθετα, από ικέτες γίνονται σωτήρες και αποδέκτες ηρωικής λατρείας. Όπως επισημαίνει ο Nortwick, στον OK ο Σοφοκλής επαναπροσδιορίζει δραστικά την έννοια του τραγικού ήρωα. Ο τυφλός επαίτης Οιδίπους «απομακρύνεται αποφασιστικά από το αυτοκαταστροφικό αδιέξοδο που περιμένει τους περισσότερους τραγικούς ήρωες» (Nortwick 2012: 141). Αλλά και στον ΣΑ δύσκολα μπορούμε να θεωρήσουμε τραγικό¹¹⁸ πρόσωπο κάποιον που, μέσα από μια διαδικασία αναγέννησης, γίνεται ξανά δεκτός από τον Θεό (ΣΑ 1661-2) (βλ. Frye 1976: 205). Δεν υπάρχει τραγωδία εκεί που υπάρχει ανταμοιβή και απόδοση δικαιοσύνης (Steiner 1988: 8).

3.12.9 Κάθαρση

Στον ΣΑ το δέος, ο θαυμασμός, ο θρήνος, μεταλλάσσονται τελικά στα λόγια του Χορού σε αναγνώριση του θεϊκού μεγαλείου. Ο πάνσοφος Θεός μοιάζει να κρύβει κάποτε το πρόσωπό του, ωστόσο απροσδόκητα επιστρέφει για να χαρίσει στους πιστούς «ειρήνη και παρηγοριά[...] / και γαλήνη του νου».¹¹⁹ Δι' ελέου και φόβου τα πάθη εκτονώνονται

¹¹⁶ ΣΑ 1710-11: *and heroic'ly hath finished / A life heroic...*

¹¹⁷ Οι τιμές που επιφυλάσσει ο Μανωέ στο γιο του είναι παρόμοιες με αυτές που υπόσχεται η Άρτεμη στον ετοιμοθάνατο Ιππόλυτο (ΣΑ 1733-44· *Ιππόλ.* 1423-30).

¹¹⁸ Όπως παρατηρεί ο Mueller, από τα πρόσωπα του έργου ο Μανωέ είναι εκείνος που συγκεντρώνει περισσότερο τα αριστοτελικά χαρακτηριστικά του τραγικού ήρωα. Πλανημένος σε όλη τη διάρκεια του έργου, αναλώνεται σε μάταιες προσπάθειες για τη σωτηρία του γιου του και περνά από την άγνοια στη γνώση μόνο μετά το θάνατο του Σαμψών (Mueller 1964: 172-3). Ως τραγικά πρόσωπα παρουσιάζονται επίσης οι Φιλισταίοι, οι οποίοι επισύρουν την «μηνί των θεών» (ΣΑ 1683: *wrath divine*) και χτυπημένοι από την *άτην* (ΣΑ 1686 *blindness internal*, 1675 *spirit of craze*) οδηγούνται στην καταστροφή τους (ΣΑ 1680-1).

¹¹⁹ ΣΑ 1757-8: *peace and consolation [...], / And calm of mind all passion spent.*

και η ισορροπία επανέρχεται (ΣΑ1755-8). Αν ο Σαμψών είναι όργανο της Υπέρτατης Δύναμης, τότε «η μόνη δυνατή κατάληξη είναι το 'Άριστα τα πάντα'»¹²⁰ (Woodhouse 1959: 205).

Ωστόσο η κάθαρση στον ΣΑ μάς αφήνει με ένα αίσθημα ανικανοποίητου. Επιχειρώντας να συγκεράσει το ειρωνικό σύμπαν της αρχαίας τραγωδίας (όπου δεν υπάρχει προοπτική λύτρωσης) με τη χριστιανική ιδέα της εξιλέωσης μέσω της θυσίας, ο Μίλτον οδηγεί τον ήρωά του σε ένα τέλος πιο δυσερμήνευτο από ό,τι φαίνεται σε πρώτη ματιά. Είναι ο Σαμψών ένας αναγεννημένος Εβραίος «άγιος», ένας μάρτυρας¹²¹ που ανακτά τη θεϊκή εύνοια μέσα από μια μαζική δολοφονία;¹²² ή κάποιος που πέθανε «όχι με τη θέλησή του, αλλά μπλεγμένος στις πτυχές / της τρομερής ανάγκης»;¹²³ Ο Σαμψών φαίνεται να δρα με την ελεύθερη βούλησή του· πόσο σίγουροι είμαστε όμως ότι αυτή ήταν τελικά η βούληση του Θεού; Παρόλο που ήρωες αναφέρονται διαρκώς στη Θεία Πρόνοια, ο Θεός είναι απών στο έργο, και ο φακός του Μίλτον εστιάζει κυρίως στα προσωπικά αισθήματα, τις αμφιβολίες και τις παρορμήσεις του Σαμψών (Woodhouse1959: 213, 215, 221).

Ο Shawcross χαρακτηρίζει ειρωνικό το τέλος του ΣΑ: κινημένος από την πίστη του, ο Σαμψών διαπράττει μια πράξη της οποίας δεν κατανοεί ούτε τη σημασία ούτε τις συνέπειες –εξάλλου οι Δανίτες χρειάστηκε να περιμένουν πολλά χρόνια ακόμη για να κερδίσουν την ελευθερία τους από τους Φιλισταίους (Shawcross 2001: 38, 42). Για τον Mueller, στον άγριο θάνατο του Σαμψών ανοίγεται μια άβυσσος, και η τραγωδία μετριάζεται όχι επειδή υπάρχει λύση, αλλά επειδή υπάρχει αποδοχή των πολύπλοκων δρόμων της «τρομερής ανάγκης» (Mueller 1964: 173-4).

¹²⁰ ΣΑ 1745: *All is best*

¹²¹ Η Samuel σημειώνει ότι το να βλέπει κανείς τον Σαμψών ως μάρτυρα είναι μια «συνηθισμένη παρερμηνεία» του έργου του Μίλτον. Παρατηρεί σωστά ότι ένα τέλος προδιαγεγραμμένο, όπου ο ήρωας εκπληρώνει μια προκαθορισμένη θεϊκή αποστολή (ΣΑ 1661-2), με τον Θεό στο πλάι του ως το τέλος (ΣΑ 1720), δεν θα αφορούσε το είδος της τραγωδίας που ήθελε να γράψει ο Μίλτον, όπως δεν είναι τραγωδία ο θάνατος του Χριστού. Τόσο από θεολογική και ηθική όσο και από καλλιτεχνική άποψη, ο Μίλτον θα απεχθανόταν ένα τέλος με τη θεία πρόνοια σε ρόλο από μηχανής θεού (Samuel 1971: 241-2).

¹²² Επιθυμώντας «την ίδια στιγμή να καταστρέψει και να καταστραφεί» (*At once both to destroy and be destroyed*, ΣΑ 1588).

¹²³ 1665-6: *Not willingly, but tangled in the fold, / Of dire necessity.*

Σε αμφιθυμία μάς αφήνει και το τέλος του Οιδίποδα. Παρά τον θαυμαστό θάνατό του και την εξύψωσή του σε ήρωα της Αττικής, το τέλος της τραγωδίας αφήνει ανοιχτό το ερώτημα της ενοχής ή της αθωότητάς του (Μαρωνίτης 2004: 91). Ο Οιδίπους ούτε μετανιώνει ούτε εξιλεώνεται, και η ιερή γαλήνη του άλσους του Κολωνού έρχεται να αντιπαρατεθεί στη σκοτεινή τύχη που περιμένει τους γιους του (Jebb 1900: xxiv· βλ. και Easterling 2006: 140). Για τον Μαρωνίτη, ο Σοφοκλής σκόπιμα «αφήνει την τελευταία τραγωδία του ερμηνευτικά αμφίβολη, επειδή ακριβώς εκτιμά ότι η μοίρα του ήρωά του υπήρξε εξαρχής μέχρι τέλους διφορούμενη, εναλλάσσοντας συνεχώς το καλό σε κακό και αντιστρόφως» (Μαρωνίτης 2004: 88).

Ο Χορός εδώ δεν δοξολογεί, απλώς αποδέχεται το αναπόδραστο (OK 1451-5):

*ματᾶν γὰρ οὐδὲν ἀξίω-
μα δαιμόνων ἔχω φράσαι.
ὄρᾳ, ὄρᾳ πάντ' αἰὶ
χρόνος, ἴέπει μὲν ἕτερα,
τὰ δὲ παρ' ἡμᾶρ αὖθις αὖξων ἄνω*

«βουλή θεῶν καμιά δεν ἔμεινε / ποτέ ατέλεστη. / Βλέπει τα πάντα ο χρόνος, / βλέπει παντού με τ' ἀγρυπνό του μάτι, / κι ἄλλοτε ἀργά, κάποτε μες στην ἴδια / μέρα, φτάνουν τα ἔργα του στο τέρμα».¹²⁴

¹²⁴ Ένα συνηθισμένο κλείσιμο στις τραγωδίες του Ευριπίδη (βλ. *Άлк.* 1159-62, *Ανδρ.* 1284-7, *Ελ.* 1688-91, *Μήδ.* 1415-8, *Βάκ.* 1388-91).

**Σαμψών Αγωνιστής και Προμηθέας Δεσμώτης:
συγκριτική παρουσίαση της δομής των δυο έργων**

	Σαμψών Αγωνιστής	Προμηθέας Δεσμώτης	
Πρόλογος (1-114)	Μονόλογος Σαμψών	1-87: Κράτος - Ήφαιστος 88-127: Μονόλογος Προμηθέα	Πρόλογος (1-127)
Πάροδος (115-75)	Χορός	Προμηθέας - Χορός	Πάροδος (128-92)
α' επεισόδιο (176-292)	Σαμψών - Χορός	193-283: Προμηθέας - Χορός 284-396: Προμηθέας - Ωκεανός	α' επεισόδιο (193-396)
α' στάσιμο (293-325)	<i>Just are the ways of God...</i>	«Σε κλαίω γι' αυτό το θεοκατάρατο / το ριζικό σου, Προμηθέα»	α' στάσιμο (397-435)
β' επεισόδιο (326-651)	326-605: Σαμψών - Μανώε 606-51: θρήνος Σαμψών	436-506: μονόλογος Προμηθέα 507-25: Προμηθέας - Χορός	β' επεισόδιο (436-525)
β' στάσιμο (652-709)	<i>Many are the sayings of the wise...</i>	«Ποτέ μη στρέψει αντίγνωμή μου / τη δύναμή του ο Δίας ο παντοκράτωρ!»	β' στάσιμο (526-60)
γ' επεισόδιο (710-1009)	Δαλιδά	Ιώ	γ' επεισόδιο (561-886)
γ' στάσιμο (1010-60)	<i>It is not virtue, wisdom, valour, wit...</i>	«Σοφός ήταν, στ' αλήθεια ήταν σοφός»	γ' στάσιμο (887-906)
δ' επεισόδιο (1061 - 1267)	Χάραφα	907-40: Προμηθέας - Χορός 941-1093: Ερμής - Προμηθέας - Χορός	Έξοδος (907-1093)
δ' στάσιμο (1268 - 99)	<i>O how comely it is and how reviving...</i>		
ε' επεισόδιο (1300- 1426)	Αξιωματούχος		
ε' στάσιμο (1427 - 40)	<i>Go, and the Holy One / Of Israel be thy guide...</i>		
	Σαμψών Αγωνιστής	Οιδίπους επί Κολωνώ	
Έξοδος (1441-1758)	Χορός - Μανώε - Άγγελος	Χορός - Οιδίπους - Θησέας - Αντιγόνη - Ισμήνη - Άγγελος	Τέλος δ' επεισ. (1447-1555), δ' στάσιμο (1556-78), Έξοδος (1579-1779)

Κεφάλαιο 4

Επίλογος

Ο ΣΑ του Τζον Μίλτον είναι έργο σύνθετο και δυσερμήνευτο, που επιδέχεται ποικίλες αναγνώσεις. Ζητήματα πίστης, προορισμού, ελευθεριών, θείας και ανθρώπινης δικαιοσύνης, σχηματίζουν το πυκνό πλαίσιο μέσα στο οποίο ο μοναχικός ήρωας διανύει πορεία αυτογνωσίας. Ο Μίλτον συνθέτει το δράμα του «με τον αρχαίο τρόπο», ορίζοντας ως πρότυπά του τους τρεις μεγάλους τραγικούς, «τον άριστο κανόνα για όσους επιχειρούν να γράψουν τραγωδία» (Milton 2007: 357). Ο ΣΑ είναι ουσιαστικά μια έμπρακτη υπεράσπιση του τραγικού είδους: της δύναμης επιβίωσής του, της δυναμικής του, της δυνατότητάς του να εκφράζει -ακόμη και σε περιόδους ήττας, πολιτικής διαφθοράς και αισθητικής παρακμής-, τα σοβαρότερα και τα πιο ωφέλιμα.

Στη σύνθεση του έργου του ο Μίλτον συμμορφώνεται πλήρως προς τους αριστοτελικούς και νεοκλασικούς κανόνες. Δομεί το έργο του σαν αττική τραγωδία με Πρόλογο, πέντε επεισόδια και αντίστοιχα στάσιμα και Έξοδο. Η βιβλική ιστορία του Σαμψών αποκτά τη συνοχή που απαιτείται ώστε να τηρηθούν οι ενότητες τόπου και χρόνου. Ο βίαιος θάνατος του ήρωα μεταφέρεται εκτός σκηνής και το έργο κλείνει με τον Χορό να ψάλλει για την αρμονία που επέρχεται μέσω της δι' ελέου και φόβου κάθαρσης.

Ως προς τη δόμηση των σκηνών (διαδοχικές αντιπαραθέσεις δύο προσώπων ενώπιον του Χορού), τη στατικότητα τους, την ευθύγραμμη εξέλιξη της πλοκής, αλλά κυρίως ως προς την πολιτική διάσταση του έργου, η οποία αποτελεί το σταθερό υπόβαθρο στις αγωνιώδεις αμφιταλαντεύσεις του ήρωα-, ως κύριο πρότυπο του ΣΑ αναδεικνύεται ο ΠΑ. Και τα δύο έργα πραγματεύονται το θέμα της στέρησης της ελευθερίας, και στα δύο υπάρχουν θύτες και θύματα, στάσεις αντίστασης στην τυραννική εξουσία ή συμβιβασμού μ' αυτήν. Στον ΣΑ οι επισκέπτες του Σαμψών θέτουν ερωτήματα σχετικά με τη θρησκευτική, οικογενειακή ή πολιτική ελευθερία (Frye 1976: 219), όπως και κάθε ένας από τους επισκέπτες του Προμηθέα (Ωκεανός, Ιώ, Ερμής) υιοθετεί διαφορετική στάση απέναντι στον τύραννο. Και στα δύο έργα τέλος, μέσα από τις αντιπαραθέσεις

των ηρώων με τα υπόλοιπα πρόσωπα, δραματοποιείται η μοναχική πορεία του ατόμου που έχει αναλάβει το μεγάλο έργο της σύγκρουσης με την εξουσία, και προβάλλεται η ιδέα της ελεύθερης βούλησης.

Συσχετισμοί μεταξύ ΣΑ και ΠΔ μπορούν να γίνουν και μεταξύ των δευτερευόντων δραματικών προσώπων, ως προς το ήθος τους αλλά και ως προς τις καταστάσεις που διαμορφώνονται κατά την εξέλιξη της πλοκής. Ο Μανωέ, ο Χάραφα και ο Αξιωματούχος έχουν το ανάλογο τους στον Ωκεανό και τον Ερμή, και οι διάλογοι εκτυλίσσονται με παρόμοιο τρόπο στα δύο έργα. Εξαίρεση αποτελεί το γ' επεισόδιο του ΣΑ, στο οποίο ο Μίλτον απομακρύνεται από το χαρακτήρα της Ιώς για να δημιουργήσει το ρεαλιστικό πορτρέτο της Δαλιδάς, μιας γυναικείας μορφής που οφείλει πολλά στις αμφίσημες και καταστροφικές ηρωίδες του Ευριπίδη.

Ως τραγικός ήρωας ο Σαμψών δεν έχει τη μονολιθικότητα του Προμηθέα. Απελπισμένος, δυσπροσάρμοστος, βασανισμένος από σωματικούς και ψυχικούς πόνους, θα μπορούσε να ανήκει στη χορεία των ηρώων του Σοφοκλή:¹ αντιμετωπίζει, όπως αυτοί, κρίσιμα διλήμματα· παλεύει με υπέρτερες δυνάμεις· παραμένει ανυποχώρητος απέναντι στις πιέσεις (την πειθώ, τις απειλές, ακόμα και τη βία) των άλλων· πράττει τελικά ακόμη και όταν αυτό συνεπάγεται την καταστροφή του. Η οφειλή στον Σοφοκλή είναι επίσης έντονη στο τέλος του έργου, όπου ο Σαμψών, οδεύοντας προς το θάνατο, φαίνεται να βαδίζει στα ίχνη του Οιδίποδα στο τέλος του *Οιδίποδα επί Κολωνώ*.

Ο Μίλτον είναι ποιητής ιδεών. Στον ΣΑ οι συγκρούσεις είναι λεκτικές, η μόνη δύναμη είναι η δύναμη της ψυχής και ο μόνος αγώνας είναι ο πνευματικός (Frye 1976: 202). Η αριστοτελική *περιπέτεια* είναι η κατάληξη μιας πορείας αυτογνωσίας και η δράση κορυφώνεται στην πνευματική αναγέννηση του ήρωα. Ο Μίλτον δεν μιμείται την τραγωδία αλλά μεταχειρίζεται τα υλικά της για να δημιουργήσει ένα εσωτερικό ποιητικό δράμα όπου το κεφαλαιώδες στη σκέψη του ποιητή ζήτημα της ελεύθερης βούλησης συγχωνεύεται με τη χριστιανική ιδέα του προορισμού και όπου, όπως και στην αρχαία τραγωδία, η ανθρώπινη βούληση συμπλέκεται αξεδιάλυτα με τη δύναμη της ανάγκης.

¹ Ο Σαμψών έχει όλα τα χαρακτηριστικά που αποδίδει ο Κνοκ στους σοφόκλειους ήρωες (Κνοκ 1964: 1-27).

Παράρτημα Α

Ο Πρόλογος του Μίλτον στον Σαμψών Αγωνιστή

ΓΙΑ ΤΟ ΕΙΔΟΣ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΥ ΠΟΙΗΜΑΤΟΣ ΠΟΥ ΟΝΟΜΑΖΕΤΑΙ ΤΡΑΓΩΔΙΑ

Η τραγωδία, έτσι όπως τη συνέθεταν στην αρχαιότητα, δεν έχει πάψει να θεωρείται το σοβαρότερο, ηθοπλαστικότερο και πλέον ωφέλιμο από όλα τα ποιητικά είδη: γι' αυτό και λέει ο Αριστοτέλης ότι έχει τη δύναμη, διεγείροντας τον οίκτο και τον φόβο, ή τρόμο, να αποκαθαίρει τον νου από αυτά και άλλα παρόμοια συναισθήματα· να κατευνάξει δηλαδή τα συναισθήματα αυτά και να τα περιορίζει στο σωστό μέτρο μέσω της ηδονής που προκαλεί στον αναγνώστη ή στον θεατή η καλή μίμηση αυτών των συναισθημάτων. Άλλωστε, επιβεβαίωση του ισχυρισμού του βρίσκουμε και στα ίδια τα έργα της Φύσης: γιατί και στην ιατρική, πράγματα με μελαγχολικούς τόνους και ιδιότητες χρησιμοποιούνται κατά της μελαγχολίας, το όξινο κατά του όξινου, το αλάτι για να απομακρύνει τους αλμυρούς χυμούς. Γι' αυτό και οι φιλόσοφοι και άλλοι εμβριθέστατοι συγγραφείς, όπως ο Κικέρων, ο Πλούταρχος και άλλοι, παραθέτουν συχνά χωρία από τους τραγικούς ποιητές για να κοσμήσουν αλλά και για να εμπλουτίσουν τον λόγο τους με παραδείγματα. Ο ίδιος ο Απόστολος Παύλος δεν απαξίωσε να παρεμβάλει ένα στίχο του Ευριπίδη στο κείμενο της Αγίας Γραφής (Α' Κορ. ιε' 33),² και ο Paraeus,³ στα σχόλιά του για την *Αποκάλυψη*, διαιρεί το βιβλίο, σαν τραγωδία, σε πράξεις που διακρίνονται μεταξύ τους χάρη στην παρεμβολή χορικών με ουράνιες κιθαρωδίες και ωδές. Κατά το παρελθόν, άνδρες ελλογιμότατοι κατέβαλαν όχι μικρό μόχθο προκειμένου να θεωρηθούν ικανοί για τη σύνθεση τραγωδίας. Μια τέτοια τιμή για τον Διονύσιο⁴ τον Πρεσβύτερο αποτελούσε φιλοδοξία όχι μικρότερη από ό,τι, νωρίτερα, η κατάκτηση της τυραννικής εξουσίας. Ο Αύγουστος Καίσαρ είχε επίσης

² *φθείρουσιν ἤθη χρηστὰ ὀμιλία κακαί*. Ο στίχος παραδίδεται ως απόσπασμα του Ευριπίδη (απ. 1024 Kannicht) αλλά και του Μενάνδρου (απ. 165 Kassel/Austin).

³ David Paraeus (1548–1622), Γερμανός καλβινιστής θεολόγος.

⁴ Ο Διονύσιος ο Α', τύραννος των Συρακουσών (431–367 π.Χ.).

αρχίσει έναν *Αίαντα*, αλλά άφησε το έργο ανολοκλήρωτο, επειδή όσα είχε γράψει δεν ικανοποιούσαν το κριτήριό του. Ο φιλόσοφος Σενέκας θεωρείται από κάποιους ο συγγραφέας των τραγωδιών εκείνων (των καλύτερων τουλάχιστον) που μας έχουν παραδοθεί με το όνομά του. Ο Γρηγόριος ο Ναζιανζηνός, Πατέρας της Εκκλησίας, δεν το θεώρησε ανάρμοστο προς την ιερότητα του προσώπου του να συγγράψει τραγωδία, στην οποία έδωσε τον τίτλο *Χριστός Πάσχων*.⁵ Τα αναφέρω αυτά για να υπερασπιστώ την τραγωδία από τη χαμηλή εκτίμηση, ή μάλλον από τον ευτελισμό, τον οποίο, κατά την αντίληψη πολλών, υφίσταται στις μέρες μας μαζί με άλλα κοινά ιντερλούδια· κάτι που οφείλεται στην εσφαλμένη συνήθεια των ποιητών να αναμειγνύουν κωμικά στοιχεία με την τραγική σοβαρότητα και αυστηρότητα, ή να ανεβάζουν στη σκηνή ευτελή και αγοραία πρόσωπα, πράγμα που κάθε συνετός άνθρωπος θα το θεωρούσε άτοπο· και μάλιστα πρόσωπα τα οποία εισάγονται άκριτα, ώστε με τρόπο χυδαίο να ικανοποιείται το πλήθος. Και παρόλο που η αρχαία τραγωδία δεν χρησιμοποιεί προλόγους⁶ (μολονότι κάποιες φορές μεταχειρίζεται, ως υπεράσπιση ή εξήγηση, αυτό που ο Μαρτιάλης⁷ ονομάζει *Επιστολή*), προκειμένου για την παρούσα τραγωδία, η οποία έχει δημιουργηθεί με τον αρχαίο τρόπο, τον τόσο διαφορετικό από οτιδήποτε θεωρείται άριστο εδώ σε εμάς, είναι καλό εκ των προτέρων να δοθούν κάποιες εξηγήσεις υπό τύπον επιστολής. Ο Χορός παρουσιάζεται εδώ σύμφωνα με τον ελληνικό τρόπο, όχι μόνο τον αρχαίο αλλά και το σύγχρονο, ο οποίος εξακολουθεί να είναι σε χρήση μεταξύ των Ιταλών. Στη σύνθεση επομένως αυτού του ποιήματος ευλόγως ακολουθώ κατά κύριο λόγο τους αρχαίους και τους Ιταλούς, επειδή είναι αυτοί που διαθέτουν τη μεγαλύτερη εγκυρότητα και αίγλη. Το μέτρο του στίχου που χρησιμοποιείται στα χορικά είναι ποικίλο, και είναι αυτό που οι Έλληνες αποκαλούν μονοστροφικό, ή καλύτερα *απολελυμένον*, χωρίς να δίνεται σημασία σε στροφή, αντιστροφή ή επωδό — οι οποίες ήταν ένα είδος στροφών διαμορφωμένων

⁵ Η πατρότητα της τραγωδίας αμφισβητείται.

⁶ Ο Μίλτον χρησιμοποιεί εδώ τη λέξη *πρόλογος* όχι με την αριστοτελική σημασία (το τμήμα της τραγωδίας που προηγείται της παράδου), αλλά με τη σημασία που είχε ο όρος στην εποχή του (το εναρκτήριο τμήμα του έργου στο οποίο ένας ηθοποιός απευθύνεται στο κοινό και εξηγεί τα κύρια σημεία του έργου).

⁷ Μάρκος Βαλέριος Μαρτιάλης, Λατίνος επιγραμματοποιός (περ. 40-103 μ.Χ.). Στην προλογική επιστολή προς τον Δεκιανό, την οποία ο Μαρτιάλης προτάσσει στο δεύτερο βιβλίο των επιγραμμάτων του, λέει ότι «η τραγωδία και η κωμωδία συνοδεύονται από επιστολή [δηλαδή επεξηγηματικό πρόλογο ηθοποιού], αφού δεν μπορούν να μιλήσουν από μόνες τους».

αποκλειστικά σε σχέση με τη μουσική, και συνόδευαν κατά την αρχαιότητα τον Χορό που τραγουδούσε, κάτι όχι απαραίτητο στο ποίημα και γι' αυτό χωρίς ιδιαίτερη σημασία· ή, αν υπάρχουν στροφές, οι οποίες διακρίνονται μεταξύ τους από παύσεις, αυτές μπορούν να ονομαστούν *αλλοιόστροφα*. Ο χωρισμός σε πράξεις και σκηνές, μια και αφορά κυρίως στο θέατρο (για το οποίο ουδέποτε προόριζα το παρόν έργο μου), παραλείπεται εδώ.

Θα είναι αρκετό να θεωρηθεί ότι το όλο δράμα δεν ξεπερνά την έκταση ενός πεντάπρακτου έργου. Όσον αφορά το ύφος και την ομοιομορφία, καθώς και αυτό που συνήθως ονομάζεται πλοκή, είτε πεπλεγμένη είτε απλή, που δεν είναι στην πραγματικότητα τίποτε άλλο παρά η οικονομία ή διάταξη του μύθου έτσι ώστε να συμμορφώνεται με την αληθοφάνεια και την ευπρέπεια, θα κρίνουν καλύτερα εκείνοι που δεν τους είναι άγνωστοι ο Αισχύλος, ο Σοφοκλής και ο Ευριπίδης, οι τρεις τραγικοί ποιητές που παραμένουν άφταστοι μέχρι σήμερα, και που αποτελούν τον άριστο κανόνα για όσους επιχειρούν να γράψουν τραγωδία. Το χρονικό πλαίσιο στη διάρκεια του οποίου το όλο δράμα αρχίζει και ολοκληρώνεται είναι, σύμφωνα με τον αρχαίο κανόνα και το άριστο παράδειγμα, το διάστημα εικοσιτεσσάρων ωρών.

SAMSON
AGONISTES,
A
DRAMATIC POEM.

The Author
JOHN MILTON.

Aristot. Poet. Cap. 6.
Τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας, &c.
Tragedia est imitatio actionis serie, &c. Per misericordiam &
metum perficiens saluam affectionum lustrationem.

LONDON,
Printed by J. M. for John Starkey at the
Mitre in Fleetstreet, near Temple-Bar.
MDCLXXI.

I

Η σελίδα τίτλου της α' έκδοσης του *Σαμφών Αγωνιστή* (1671) με τον ορισμό του Αριστοτέλη για την τραγωδία στα αρχαία ελληνικά και στα λατινικά.

Παράρτημα Β

Το τέλος του Σαμψών (Κριταί 16: 4-31)⁸

16

4 Καὶ ἐγένετο μετὰ τοῦτο καὶ ἠγάπησε γυναῖκα ἐν Ἀλωρῇ, καὶ ὄνομα αὐτῇ Δαλιδά. 5 καὶ ἀνέβησαν πρὸς αὐτὴν οἱ ἄρχοντες τῶν ἀλλοφύλων καὶ εἶπαν αὐτῇ· ἀπάτησον αὐτόν, καὶ ἰδὲ ἐν τίνι ἡ ἰσχὺς αὐτοῦ ἡ μεγάλη καὶ ἐν τίνι δυνησόμεθα αὐτῷ καὶ δήσομεν αὐτόν τοῦ ταπεινῶσαι αὐτόν, καὶ ἡμεῖς δώσομέν σοι ἀνήρ χιλίους καὶ ἑκατὸν ἀργυρίου. 6 καὶ εἶπε Δαλιδά πρὸς Σαμψών· ἀπάγγειλον δὴ μοι ἐν τίνι ἡ ἰσχὺς σου ἡ μεγάλη καὶ ἐν τίνι δεθήσῃ τοῦ ταπεινωθῆναί σε. 7 καὶ εἶπε πρὸς αὐτὴν Σαμψών· ἐὰν δήσωσί με ἐν ἑπτὰ νευραῖς ὑγραῖς μὴ διεφθαρμέναις, καὶ ἀσθενήσω καὶ ἔσομαι ὡς εἷς τῶν ἀνθρώπων. 8 καὶ ἀνήνεγκαν αὐτῇ οἱ ἄρχοντες τῶν ἀλλοφύλων ἑπτὰ νευράς ὑγράς μὴ διεφθαρμένας, καὶ ἔδησεν αὐτόν ἐν αὐταῖς· 9 καὶ τὸ ἔνεδρον αὐτῇ ἐκάθητο ἐν τῷ ταμείῳ· καὶ εἶπεν αὐτῷ· ἀλλόφυλοι ἐπὶ σέ, Σαμψών· καὶ διέσπασε τὰς νευράς, ὡς εἴ τις ἀποσπάσει στρέμμα στυπίου ἐν τῷ ὄσφρανθῆναι αὐτὸ πυρός· καὶ οὐκ ἐγνώσθη ἡ ἰσχὺς αὐτοῦ. 10 καὶ εἶπε Δαλιδά πρὸς Σαμψών· ἰδοὺ ἐπλάνησάς με καὶ ἐλάλησας πρὸς με ψευδῆ· νῦν οὖν ἀνάγγειλόν μοι ἐν τίνι δεθήσῃ. 11 καὶ εἶπε πρὸς αὐτὴν· ἐὰν δεσμεύοντες δήσωσί με ἐν καλωδίῳ καινοῖς, οἷς οὐκ ἐγένετο ἐν αὐτοῖς ἔργον, καὶ ἀσθενήσω καὶ ἔσομαι ὡς εἷς τῶν ἀνθρώπων. 12 καὶ ἔλαβε Δαλιδά καλώδια καινὰ καὶ ἔδησεν αὐτόν ἐν αὐτοῖς· καὶ τὰ ἔνεδρα ἐξῆλθεν ἐκ τοῦ ταμείου· καὶ εἶπεν· ἀλλόφυλοι ἐπὶ σέ, Σαμψών· καὶ διέσπασεν αὐτὰ ἀπὸ βραχιόνων αὐτοῦ ὡσεὶ σπαρτίον. 13 καὶ εἶπε Δαλιδά πρὸς Σαμψών· ἰδοὺ ἐπλάνησάς με καὶ ἐλάλησας πρὸς με ψευδῆ· ἀνάγγειλον δὴ μοι ἐν τίνι δεθήσῃ. καὶ εἶπε πρὸς αὐτὴν· ἐὰν ὑφάνης τὰς ἑπτὰ σειρὰς τῆς κεφαλῆς μου σὺν τῷ διάσματι καὶ ἐγκρούσης τῷ πασσάλῳ εἰς τὸν τοῖχον, καὶ ἔσομαι ὡς εἷς τῶν ἀνθρώπων ἀσθενής. 14 καὶ ἐγένετο ἐν τῷ κοιμᾶσθαι αὐτόν καὶ ἔλαβε Δαλιδά τὰς ἑπτὰ σειρὰς τῆς κεφαλῆς αὐτοῦ καὶ ὕφανεν ἐν τῷ διάσματι καὶ ἔπηξε τῷ πασσάλῳ εἰς τὸν τοῖχον καὶ εἶπεν· ἀλλόφυλοι ἐπὶ σέ, Σαμψών· καὶ ἐξυπνίσθη ἀπὸ τοῦ ὕπνου αὐτοῦ καὶ ἐξῆρε τὸν πάσσαλον τοῦ ὑφάσματος ἐκ τοῦ τοίχου. 15 καὶ εἶπε πρὸς Σαμψών Δαλιδά· πῶς λέγεις, ἠγάπηκά σε, καὶ ἡ καρδιά σου οὐκ ἔστι μετ' ἐμοῦ; τοῦτο τρίτον ἐπλάνησάς με καὶ οὐκ ἀπήγγειλάς μοι ἐν τίνι ἡ ἰσχὺς σου ἡ μεγάλη. 16 καὶ ἐγένετο ὅτε ἐξέθλιψεν αὐτόν ἐν λόγοις αὐτῆς πάσας τὰς ἡμέρας καὶ ἐστενοχώρησεν αὐτόν, καὶ ὀλιγοψύχησεν ἕως τοῦ ἀποθανεῖν· 17 καὶ ἀνήγγειλεν αὐτῇ πᾶσαν τὴν καρδίαν αὐτοῦ καὶ εἶπεν αὐτῇ· σίδηρος οὐκ ἀνέβη ἐπὶ τὴν κεφαλὴν μου, ὅτι ἅγιος Θεοῦ ἐγὼ εἰμι ἀπὸ κοιλίας μητρὸς μου· ἐὰν

⁸ Σύμφωνα με τη μετάφραση των Εβδομήκοντα (Rahlfs 1950: 470-4).

οὖν ξυρήσωμαι, ἀποστήσεται ἀπ' ἐμοῦ ἡ ἰσχύς μου, καὶ ἀσθενήσω καὶ ἔσομαι ὡς πάντες οἱ ἄνθρωποι. 18 καὶ εἶδε Δαλιδά, ὅτι ἀπήγγειλεν αὐτῇ πᾶσαν τὴν καρδίαν αὐτοῦ, καὶ ἀπέστειλε καὶ ἐκάλεσε τοὺς ἄρχοντας τῶν ἄλλοφύλων, λέγουσα· ἀνάβητε ἔτι τὸ ἅπαξ τοῦτο, ὅτι ἀπήγγειλέ μοι πᾶσαν τὴν καρδίαν αὐτοῦ· καὶ ἀνέβησαν πρὸς αὐτὴν οἱ ἄρχοντες τῶν ἄλλοφύλων καὶ ἀνήνεγκαν τὸ ἀργύριον ἐν χερσὶν αὐτῶν. 19 καὶ ἐκοίμισε Δαλιδὰ τὸν Σαμψὼν ἐπὶ τὰ γόνατα αὐτῆς· καὶ ἐκάλεσεν ἄνδρα, καὶ ἐξύρησε τὰς ἐπτὰ σειρὰς τῆς κεφαλῆς αὐτοῦ· καὶ ἤρξατο ταπεινῶσαι αὐτόν, καὶ ἀπέστη ἡ ἰσχύς αὐτοῦ ἀπ' αὐτοῦ. 20 καὶ εἶπε Δαλιδά· ἄλλόφυλοι ἐπὶ σέ, Σαμψὼν. καὶ ἐξυπνίσθη ἐκ τοῦ ὕπνου αὐτοῦ καὶ εἶπεν· ἐξελεύσομαι ὡς ἅπαξ καὶ ἅπαξ καὶ ἐκτιναχθήσομαι· καὶ αὐτὸς οὐκ ἔγνω ὅτι ὁ Κύριος ἀπέστη ἀπάνωθεν αὐτοῦ. 21 καὶ ἐκράτησαν αὐτόν οἱ ἄλλόφυλοι καὶ ἐξέκοψαν τοὺς ὀφθαλμοὺς αὐτοῦ· καὶ κατήνεγκαν αὐτόν εἰς Γάζαν καὶ ἐπέδησαν αὐτόν ἐν πέδαις χαλκείαις, καὶ ἦν ἀλήθων ἐν οἴκῳ τοῦ δεσμοτηρίου. 22 Καὶ ἤρξατο θριξ τῆς κεφαλῆς αὐτοῦ βλαστάνειν, καθὼς ἐξυρήσατο. 23 καὶ οἱ ἄρχοντες τῶν ἄλλοφύλων συνήχθησαν θυσιάσαι θυσίασμα μέγα τῷ Δαγῶν θεῷ αὐτῶν καὶ εὐφρανθῆναι καὶ εἶπαν· ἔδωκεν ὁ Θεὸς ἐν χειρὶ ἡμῶν τὸν Σαμψὼν τὸν ἐχθρὸν ἡμῶν. 24 καὶ εἶδον αὐτόν ὁ λαὸς καὶ ὕμνησαν τὸν θεὸν αὐτῶν, ὅτι παρέδωκεν ὁ θεὸς ἡμῶν τὸν ἐχθρὸν ἡμῶν ἐν χειρὶ ἡμῶν, τὸν ἐρημοῦντα τὴν γῆν ἡμῶν, καὶ ὃς ἐπλήθυνε τοὺς τραυματίας ἡμῶν. 25 καὶ ὅτε ἠγαθύνθη ἡ καρδία αὐτῶν, καὶ εἶπαν· καλέσατε τὸν Σαμψὼν ἐξ οἴκου φυλακῆς, καὶ παιζάτω ἐνώπιον ἡμῶν. καὶ ἐκάλεσαν τὸν Σαμψὼν ἐξ οἴκου δεσμοτηρίου, καὶ ἔπαιζεν ἐνώπιον αὐτῶν, καὶ ἐρράπιζον αὐτόν καὶ ἔστησαν αὐτόν ἀνά μέσον τῶν κίωνων. 26 καὶ εἶπε Σαμψὼν πρὸς τὸν νεανίαν τὸν κρατοῦντα τὴν χεῖρα αὐτοῦ· ἄφες με καὶ ψηλαφήσω τοὺς κίονας, ἐφ' οἷς ὁ οἶκος ἐπ' αὐτούς, καὶ ἐπιστηριχθήσομαι ἐπ' αὐτούς. 27 καὶ ὁ οἶκος πλήρης τῶν ἀνδρῶν καὶ τῶν γυναικῶν, καὶ ἐκεῖ πάντες οἱ ἄρχοντες τῶν ἄλλοφύλων, καὶ ἐπὶ τὸ δῶμα ὡσεὶ τρισχίλιοι ἄνδρες καὶ γυναῖκες οἱ θεωροῦντες ἐν παγνίαις Σαμψὼν. 28 καὶ ἔκλαυσε Σαμψὼν πρὸς Κύριον, καὶ εἶπεν· Ἄδωναῖε Κύριε, μνήσθητι δὴ μου νῦν καὶ ἐνίσχυσόν με ἔτι τὸ ἅπαξ τοῦτο, Θεέ, καὶ ἀνταποδώσω ἀνταπόδοσιν μίαν περὶ τῶν δύο ὀφθαλμῶν μου τοῖς ἄλλοφύλοις. 29 καὶ περιέλαβε Σαμψὼν τοὺς δύο κίονας τοῦ οἴκου, ἐφ' οὓς ὁ οἶκος εἰστήκει, καὶ ἐπεστηρίχθη ἐπ' αὐτούς καὶ ἐκράτησεν ἓνα τῆ δεξιᾶ αὐτοῦ καὶ ἓνα τῆ ἀριστερᾶ αὐτοῦ. 30 καὶ εἶπε Σαμψὼν· ἀποθανέτω ψυχὴ μου μετὰ τῶν ἄλλοφύλων· καὶ ἐβάσταξεν ἐν ἰσχύϊ, καὶ ἔπεσεν ὁ οἶκος ἐπὶ τοὺς ἄρχοντας καὶ ἐπὶ πάντα τὸν λαὸν τὸν ἐν αὐτῷ· καὶ ἦσαν οἱ τεθνηκότες, οὓς ἐθανάτωσε Σαμψὼν ἐν τῷ θανάτῳ αὐτοῦ, πλείους ἢ οὓς ἐθανάτωσεν ἐν τῇ ζωῇ αὐτοῦ. 31 καὶ κατέβησαν οἱ ἀδελφοὶ αὐτοῦ καὶ ὁ οἶκος τοῦ πατρὸς αὐτοῦ καὶ ἔλαβον αὐτόν καὶ ἀνέβησαν καὶ ἔθαψαν αὐτόν ἀνά μέσον Σαραὰ καὶ ἀνά μέσον Ἐσθαὸλ ἐν τῷ τάφῳ Μανωὲ τοῦ πατρὸς αὐτοῦ. καὶ αὐτὸς ἔκρινε τὸν Ἰσραὴλ εἴκοσι ἔτη.



Julius Schnorr von Carolsfeld, «Η πτώση του Σαμψών» (Κριταί 16:21)



Julius Schnorr von Carolsfeld, «Η εκδίκηση και ο θάνατος του Σαμψών» (Κριταί 16: 29-30)

(Πηγή: *Die Bibel in Bildern* von Julius Schnorr von Carolsfeld. Leipzig: Georg Wigands, 1860. Columbia University Library, Hathi Digital Trust Library, victorianweb.org)

Βιβλιογραφία

- Achinstein, A. 2001. "Samson Agonistes", στο T. N. Corns (επιμ.), *A companion to Milton*. Oxford: Blackwell, 411-28.
- Baum, P. F. 1921. "Samson Agonistes Again", *PMLA* 36: 354-71.
- Biggs, P. 1966. "The Disease Theme in Sophocles' Ajax, Philoctetes, and Trachiniae", *Classical Philology* 61: 223-35.
- Blake, W. 2000. *Selected Poetry and Prose*. D. Fuller (επιμ.), N. York: Pearson – Longman.
- Boughner, D. 1944. "Milton's Harapha and Renaissance Comedy", *ELH* 11: 297-306.
- Brewer, W. 1927. "Two Athenian Models for *Samson Agonistes*", *PMLA* 42: 910-20.
- Brockett, O. G. 1999. *History of the Theatre*. Boston, MA: Allyn and Bacon.
- Burbery, T. J. 2004. "Intended for the Stage?: *Samson Agonistes* in Performance", *Milton Quarterly* 38: 35-49.
- Christie, J. T. 1941. "John Milton's Copy of Euripides", *Greece & Rome* 11: 35-7.
- Coiro, A. B. 2010. "Poetic Tradition, Dramatic", στο S. B. Dobranski (επιμ.), *Milton in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 58-67.
- Coiro, A. B. 2016. "Milton's Essay of Dramatic Poesy: *Samson Agonistes*", στο B. Hoxby και A. B. Coiro (επιμ.), *Milton in the Long Restoration*. Oxford: Oxford University Press, 97-120.
- Collard, C. 1975. "Formal Debates in Euripides' Drama", *Greece & Rome* 22: 58-71.
- Crawforth, H. J. 2016. "The Politics of Greek Tragedy in *Samson Agonistes*", *Seventeenth Century* 31: 239-60.
- Διαμαντόπουλος, Α. 1973. *Προμηθέας Δεσμώτης και Λυόμενος*. Σειρά μελετών Θέατρο και Πολιτική. Αθήνα.
- Easterling, P. E. και Knox, B. M. W. (επιμ.) 2005. *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας* (μτφρ. Ν. Κονομής, Χρ. Γρίμπας, Μ. Κονομή), Αθήνα: Παπαδήμας.

- Easterling, P. E. 2006. "The Death of Oedipus and What Happened Next", στο D. Cairns and V. Liapis (επιμ.), *Dionysalexandros: Essays on Aeschylus and his Fellow Tragedians in Honour of Alexander F. Garvie*. Swansea: Classical Press of Wales, 133–50.
- Flacelière, R. 1974. *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας* (μτφρ. Γ. Δ. Βανδώρος και Ε. Κάζου-Βανδώρου), Αθήνα: Παπαδήμας.
- Flannagan, R. 2002. *John Milton: A Short Introduction*. Oxford: Blackwell.
- Flower, A. C. 1970. "The Critical Context of the Preface to *Samson Agonistes*", *Studies in English Literature 1500-1900* 10: 409-23.
- Frye, N. 1976. *Spiritus mundi: Essays on Literature, Myth, and Society*. Bloomington: Indiana University Press.
- Griffith, M. 1983. *Aeschylus: Prometheus Bound*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hale, J. K. 2001. "The Classical Literary Tradition", στο T. N. Corns (επιμ.), *A Companion to Milton*. Oxford: Blackwell, 22-36.
- Halleran, M. R. 2005. "Episodes", στο J. Gregory (επιμ.), *A Companion to Greek Tragedy*. Malden, MA: Blackwell, 167-82.
- Haskin, D. 1971. "Divorce as a Path to Union with God in *Samson Agonistes*", *ELH* 38: 358-376.
- Haskin, D. 1985. "*Samson Agonistes* on the Stage at Yale", *Milton Quarterly* 19: 47–53.
- Herington, J. 1988. *Αισχύλος* (μτφρ. Μ. Γιούνη). Θεσσαλονίκη: Βάνιας.
- Hill, C. 1991. *The World Turned Upside Down: Radical Ideas During the English Revolution*. N. York: Viking Press.
- Hoxby, B. 2015. *What Was Tragedy? Theory and the Early Modern Canon*. Oxford: Oxford University Press.
- Hunter, W. B. 1986. *Milton's English poetry: Being Entries from A Milton Encyclopedia*. Lewisburg Pa.: Bucknell University Press.
- Jebb, R. C. 1900. *Sophocles: The Plays and Fragments, With Critical Notes, Commentary, and Translation in English Prose. Part II: The Oedipus Coloneus*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Jebb, R. C. 1908. *"Samson Agonistes and the Hellenic Drama"*, *Proceedings of the British Academy*, τόμ. 3. London.
- Johnson, S. 1751. "A Critical Examination of *Samson Agonistes*", *The Rambler* No. 139: 370-6. [The Yale digital edition of the works of Samuel Johnson: http://www.yalejohnson.com/frontend/sda_viewer?n=108352]
- Kitto, H. D. F. 1981. *Αρχαία ελληνική τραγωδία* (μτφρ. Λ. Ζενάκος). Αθήνα: Παπαδήμας.
- Knox, B. 1964. *The heroic temper: Studies in Sophoclean tragedy*. Berkeley: University of California Press.
- Lada – Richards, I. 2008. «Η ανταπόκριση των θεατών στην αττική τραγωδία των κλασικών χρόνων: Συναίσθημα και στοχασμός, ποικιλία και ομοιογένεια» στο Α. Μαρκαντωνάτος και Χ. Τσαγγάλης (επιμ.), *Αρχαία ελληνική τραγωδία: Θεωρία και Πράξη*. Αθήνα: Gutenberg, 451-565.
- Lewalski, B. K. 1970. "*Samson Agonistes* and the 'Tragedy' of the Apocalypse", *PMLA* 85: 1050-62.
- Lewalski, B. K. 2000. *The Life of John Milton: A Critical Biography*. Malden, MA, Blackwell Publishers.
- Lewalski, B. K. 2001. "Genre", στο T. N. Corns (επιμ.), *A companion to Milton*. Oxford: Blackwell, 3-21.
- Lloyd, M. 1992. *The Agon in Euripides*. Oxford: Clarendon Press.
- Low, A. 1969. "Tragic Pattern in *Samson Agonistes*", *Texas Studies in Literature and Language* 11: 915-30.
- Low, A. 1974. *The Blaze of Noon: A Reading of Samson Agonistes*. N. York: Columbia University Press.
- Luxon, T. H. 2015. "Early Milton", στο P. Cheney και P. Hardie (επιμ.), *The Oxford History of Classical Reception in English Literature: τόμ. 2 (1558-1660)*. Oxford: Oxford University Press, 641-56.
- Maguire, N. K. 2000. "Tragicomedy", στο D. Payne Fisk (επιμ.), *The Cambridge Companion to English Restoration Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 86-106.

- Martindale, C. 2012. "Milton's classicism", στο D. Hopkins and C. Martindale (επιμ.), *The Oxford History of Classical Reception in English Literature: τόμ. 3 (1660-1790)*. Oxford: Oxford University Press, 53-90.
- Mastrorarde, D. J. 2010. *The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Milton, J. 1847. *The prose works of John Milton τόμ. Β'*, R. W. Griswold (επιμ.), Philadelphia: John W. Moore.
- Milton, J. 1899. *An Introduction to the Prose and Poetical Works of John Milton*. N. York: Macmillan Co.
- Milton, J. 1991. *Milton: Political Writings*, M. Dzelzainis (επιμ.), Cambridge: Cambridge University Press.
- Milton, J. 2003. *John Milton: The Major Works*, S. Orgel και J. Goldberg (επιμ.), Oxford: Oxford University Press.
- Milton, J. 2007. *The Complete Shorter Poems*, J. Carey (επιμ.), 2^η έκδ. Harlow: Pearson Longman.
- Milton, J. 2007α. *John Milton: Paradise Lost*, B. K. Lewalski (επιμ.), Malden, MA: Blackwell.
- Mollenkott, V. R. 1970. "Relativism in *Samson Agonistes*", *Studies in Philology* 67: 89-102.
- Mueller, M. E. 1964. "Pathos and Katharsis in *Samson Agonistes*", *ELH* 31: 156-74.
- Nortwick, T. van 2012. "Last Things: *Oedipus at Colonus* and the End of Tragedy", στο K. Ormand (επιμ.), *A Companion to Sophocles*, West Sussex: Wiley-Blackwell, 141-54.
- Parker, W. R. 1969. *Milton's Debt to Greek Tragedy in Samson Agonistes*. N. York: Barnes & Noble.
- Percival, H. M. 1890. *Milton's Samson Agonistes*. London: Macmillan and Co.
- Radzinowicz, M. A. 1978. *Toward Samson Agonistes: The Growth of Milton's Mind*. Princeton, N. Jersey: Princeton University Press.
- Rahlfs, A. 1950. *Septuaginta: Id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes*. Stuttgart: Württembergische Bibelanstalt.
- Revard, S. P. 2014. "Dalila as Euripidean Heroine", *Papers on Language & Literature* 50: 365-80.

- Roberts, D. H. 2005. "Beginnings and Endings", στο J. Gregory (επιμ.), *A Companion to Greek Tragedy*. Malden, MA: Blackwell, 136-48.
- Romilly, J. de 1997. *Η νεότερικότητα του Ευριπίδη* (μτφρ. Α. Στασινοπούλου – Σκιαδά). Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Roston, M. 1990. *Changing Perspectives in Literature and the Visual Arts, 1650-1820*. Princeton, N. Jersey: Princeton University Press.
- Ruffell, I. 2012. *Aeschylus: Prometheus Bound*. Bristol: Bristol Classical Press.
- Samuel, I. 1971. "Samson Agonistes as Tragedy", στο *Calm of Mind: Tercentenary Essays on Paradise Regained and Samson Agonistes in Honor of John S. Diekhoff*. Cleveland: Press of Case Western Reserve University, 235-57.
- Shawcross, J. T. 2001. *The Uncertain World of Samson Agonistes*. Cambridge: D.S. Brewer.
- Sommerstein, A. H. 2010. *The Tangled Ways of Zeus: And Other Studies In and Around Greek Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Steadman, J. 1961. "Milton's Harapha and Goliath", *The Journal of English and Germanic Philology* 60: 786-95.
- Steadman, J. M. 1979. "Manoa", στο W. B. Hunter Jr. κ.ά. (επιμ.), *A Milton Encyclopedia: 5*. Lewisburg: Bucknell University Press, 66-71.
- Steiner, G. 1988. *Ο θάνατος της τραγωδίας* (μτφρ. Φ. Κονδύλης). Αθήνα: Δωδώνη.
- Stiblinus, G. 1562. *Euripides Poeta Tragicoru[m] princeps, in Latinum sermonem conuersus, adiecto eregionè textu Graeco*, Basileae.
- Swanson, J. A. 1995. "The Political Philosophy of Aeschylus's *Prometheus Bound*: Justice as Seen by Prometheus, Zeus, and Io." *Interpretation* 22: 215-45.
- Sypniewski, H. M. και MacMaster, A. 2010. "Double Motivation and the Ambiguity of 'Ungodly Deeds': Euripides's *Medea* and Milton's *Samson Agonistes*", *Milton Quarterly* 44: 145-67.
- Tinker, C. B. 2003. "Samson Agonistes" στο J. M. Evans (επιμ.), *John Milton: Twentieth-century perspectives vol. 5: Paradise Regained and Samson Agonistes*. N. York & London: Routledge, 193-210.
- Tupper, J.W. 1920. "The Dramatic Structure of *Samson Agonistes*", *PMLA* 35: 375-89.

Verity, A. W. 1925. *Samson Agonistes; With Introduction, Notes, Glossary and Indexes*. Cambridge: Cambridge University Press.

Weinkauf, M. S. 1973. "Dalila: The Worst of All Possible Wives", *Studies in English Literature* 13: 135-47.

Woodhouse, A.S.P. 1959. "Tragic Effect in *Samson Agonistes*", *University of Toronto Quarterly* 28: 205-22.

Μεταφράσεις τραγωδιών:

Μαρωνίτης, Δ. Ν. 2004. Σοφοκλής, *Οιδίπους επί Κολωνώ*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα της Εθνικής Τραπέζης.

Μουλλάς, Π. 2009. Αισχύλος. *Προμηθέας δεσμώτης*. Αθήνα: Στιγμή.

Σταύρου, Θ. χ.χ. *Τραγωδίες του Ευριπίδη*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.

Στεφανόπουλος, Θ. Κ. 2012. Ευριπίδης, *Μήδεια*. Αθήνα: Κίχλη.