

Tragisk taushet

Om den talende og tiende etos i Aiskhylos' *Promethevs i lenker*

Jon Martin Perander



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

ALLV350

Mastergradsoppgave i allmenn litteraturvitenskap

Høsten 2019

Abstract

This thesis revolves around the question of tragic silence: Silence as it manifests itself within an attic tragedy, namely *Prometheus Bound* by Aeschylus. Whereas living speech and oratory are considered to be defining traits of tragedy and drama in general, the topic of silence remains a largely unexplored one, owing to its elusive and undefined nature. The theoretical elucidations of the problem, as seen in the works of Franz Rosenzweig and Walter Benjamin, are seldom seen to engage in close readings of tragic material. By way of reading Aeschylus' tragedy, I seek to pose an answer to the question of what tragic silence, in fact, is.

I suggest that Prometheus' silence is closely connected to his defiance, a trait in which Rosenzweig observes the silence of the tragic hero as such. In *Prometheus Bound* this theme is developed through the concept of *authadia* – “self-pleasure” or “defiance”. I venture to read *authadia* as an ethos, though a most unique one. Whereas the Aristotelian and Hegelian poetic and aesthetic systems designates ethos as a place of transition between silence and speech, – a transition motivated by what is befitting or necessary to the dramatic situation – *authadia* is either completely silent or forever speaking.

I argue that the process of speech found in *Prometheus Bound* bestows ethos as well as names upon the tragic personas. Conversely, the silence characteristic of *authadia* initiates a series of metonymies in which no definite name can be given. Such a silence is also pertinent to the question of guilt. While the transition from innocence to guilt is caused by speech, exchanging one ethos for another, it is unique to the silent ethos that it is suspended between the two. In conclusion, I propose that tragic silence, by way of metonymy, disrupts the processes of naming and condemnation.

Jeg vil gjerne takke

Gisle Selnes, som har veiledet arbeidet,

Henrik Mentz Indergaard, som har kommet med råd til oversettelser,

Kjersti Aarstein, som har lest og gitt oppmuntrende kommentarer,

mine medstudenter og alle andre som har orket å omgås meg det siste halvåret.

Δέχυσσο καὶ τάδε χειρὸς ἑναυδέα, ὡς μὲν ἔχοιτε

ἡμετέρης σιγῆς μνημόσυνον λαλέον.

Gregor av Nazianz -

ΕΙΣ ΤΗΝ ΕΝ ΤΑΙΣ ΝΗΣΤΕΙΑΙΣ ΣΙΩΠΗΝ

Innholdsfortegnelse

Innledning.....	8
Oppgavens emne.....	8
Refleksjoner rundt metode og problemstilling	9
Oppgavens utforming	11
Første kapittel: Den tragiske taushet i litteraturhistorien	13
Taushet og etikk, noen klassiske forelegg	13
Aristoteles' Poetikk	16
Etos og mythos.....	16
Etos og dianoia.....	17
Sittlichkeit, Hegels åndsfilosofi.....	19
Meta-etikken, Rosenzweigs prosjekt.....	23
Rosenzweigs metode.....	25
Verden og mennesket.....	27
Tausheten, det begravde selvet.....	28
Walter Benjamin – Oppgjøret med daimonen	31
Annet kapittel: Tale og taushet i <i>Promethevs i lenker</i>	35
Talen i <i>Promethevs i lenker</i>	35
Sammendrag	36
Tragediens åpning – usynlige stemmer.....	36
En destruert etos – talen som prosess.....	39
Daimonens navn.....	43
Gudedynastier og menneskeslekter – Zevs' ord	45
Tausheten i <i>Promethevs i lenker</i>	49
Trassig taushet og trassig tale, <i>authadia</i>	51
Metonymisk trass, et spørsmål om vold	53
Dukken og masken.....	55
Promethevs' navnløshet – likhet og ulikhet.....	58

Tredje kapittel: Skyld og skyldbevissthet	62
Skylden	62
Profetien	63
Niobe og danaidene.....	65
Skyldbevissthet.....	69
Kosmos	70
Et selvfortærende hjerte	72
<i>Sunnoia</i>	74
Lidelse og nytelse	77
<i>Terma</i>	81
Fjerde kapittel: arven etter Promethevs.....	85
Tragediens fremtid.....	85
Menneskene	85
Komedien.....	89
Avslutning	91
Oppsummering.....	91
Konklusjon.....	92
Litteraturliste	95

Oversettelsene av *Promethevs i lenker* er fra Øivind Andersens oversettelse¹. For den greske originalteksten er utgaven redigert av Mark Griffith² brukt. Ved de ytterst få stedene disse to er uenige, er dette oppgitt. I denne oppgaven er sitater fra den greske originalteksten latinisert i kursiv for at flest mulig skal kunne følge argumentasjonen som springer ut av dem.

Vokalene eta og omega er skrevet med makron, henholdsvis \bar{e} og \bar{o} . I tillegg brukes $\bar{a}i/\bar{e}i/\bar{o}i$ for iota subscriptum. Epigrafene har beholdt sin greske bokstavering.

¹ Aiskhylos. *Promethevs i lenker*. Oversatt av Øivind Andersen. (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1985).

² Aiskhylos. *Prometheus Bound*. Redigert av Mark Griffith. (Cambridge: Cambridge University Press, 1983).

Innledning

Oppgavens emne

Denne oppgaven skal undersøke fenomenet tragisk taushet, og hvordan det forekommer i Aiskhylos' tragedie *Promethevs i lenker*. Spørsmålet om taushet i den attiske tragedien er noe som har heftet ved sjangeren siden klassisk tid, der Aiskhylos ofte omtales som «taushetens poet». Akkurat hva dette innebærer, er det imidlertid ingen enighet om, da det finnes like mange måter å nærme seg tausheten på som å nærme seg talen: En dramatisk dialog vil alltid ha en person som tier så lenge noen andre taler. Dette arbeidet springer derimot ikke ut av en fascinasjon over tausheten i alle dens levende og litterære former, men ut av en begeistring for den attiske tragedie og dens særegne forutsetninger for å danne litterær, sosial og religiøs mening. Det er altså et arbeid om den tragiske taushet snarere enn en hvilken som helst taushet i tragedien.

Vi har valgt tragedien *Promethevs i lenker* da den svært ofte dukker opp i diskusjoner om taushet i tragedien. Når en som sagt kan nærme seg tausheten fra et utall retninger, sier det seg selv at hvilken som helst tragedie kunne blitt lest med henblikk på denne tematikken. Det er imidlertid eget for *Promethevs i lenker* at diskusjoner om dens taushet utgjør et sentralt problem i dens resepsjonshistorie, der kommentatorer har vært uenige over tilstedeværelsen og betydningen av dens angivelige taushet. Denne «åpenheten» bidrar langt på vei til denne oppgavens motivasjon og mulighet. Et annet problem ved Aiskhylos tragedie, som ikke vil tas opp i dette arbeidet, er spørsmålet om dens autenticitet: om den er skrevet av Aiskhylos eller ikke.³ Dette er ikke relevant for oppgavens emne. Det er uten tvil en tragedie som har oppstått innenfor det samme mytiske og sosiale univers som Aiskhylos' øvrige tragedier, og det er den samme nedarvede tradisjonen som borger for Aiskhylos' forfatterskap som for hans status som taushetens dikter.

³ For dette problemet, se Griffith, Mark. *The Authenticity of 'Prometheus Bound'*.

Refleksjoner rundt metode og problemstilling

Vi vil i dette arbeidet motsette oss en rent induktiv fremgangsmåte. Denne ville bestå i å finne tilsynelatende taushetstematiserende tekststeder fra et gitt utvalg tragedier, *som om vi allerede visste hva vi så etter*. Resultatet vi måtte oppnå, ville ikke være grunnlagt på hva tragediene selv kommuniserer til oss, men på de mer eller mindre systematiske tanker vi skulle ha gjort oss om tausheten og tragedien som sådan. En slik metode skiller seg fra den deduktive kun i den grad den er seg ubevisst sine hermeneutiske forutsetninger, noe argumentets tilsynelatende samvittighetsfulle fremferd ville ha vanskelig for å skjule.

For å imøtegå denne fallgraven vil vi naturligvis ikke sverge til en ren deduktiv fremgangsmåte, men tvert imot fastholde nødvendigheten av å *lese en tragedie*, i dette tilfellet *Promethevs i lenker*. Som alle lesninger vil også denne, dog aldri ren, alltid være ny, problemområde være hva det vil. Med lesning tenker vi oss nemlig en slags oppsamling, som skiller seg fra en tolkning i det at den ikke taler om et ferdig foreliggende materiale, men heller lar materialet selv vise vei for hva som til slutt utgjør det oppsamlede hele. Dette hele, som vil bære spor etter samlingen, altså lesningen, vil kunne si oss noe eget ikke bare om materialet, men også om vårt eget møte med det på dette tidspunktet i historien. Et vilkår for dette er at vi er oss bevisste de stier som er tråkket før, en bevissthet som er nødvendig for det vi kaller nærlesing.

Om en utpreget deduktiv lesning på sin side i det hele tatt hadde latt seg gjøre, er usikkert, da en entydig teori om den tragiske taushet ikke foreligger. Like fullt regner vi det for ubestridelig at den eneste kilden som formår å vise frem tragisk taushet, er tragedien selv⁴, og at den eneste veien til denne fremvisningen er lesing. Spørsmålet er altså ikke hvordan en lesning av tragisk taushet vil gå for seg (dette ville innebære et allerede fundamentert begrep om tragisk taushet), men hvordan det er mulig – motivert av taushetsproblematikken – å lese en tragedie. Dette er arbeidets problemstilling, i lag med spørsmålet om hva tragisk taushet faktisk er. Vi har satt opp to problemstillinger ikke fordi de hver for seg er utilstrekkelige for å fylle en masteroppgave (tvert imot mistenker vi at kun vil kunne gi skisserte svar på dem begge), men fordi en undersøkelse av den ene kun kan finne sted i og med en parallell belysning av den andre.

⁴ Med dette menes blant annet at tragedien er den eneste kilden som kan være taus om den tragiske taushet. Komeden kan på sin side, som vi skal se, tale om tausheten.

For å motivere og avgrense lesningen har vi satt opp to hypoteser: For det første, at det finnes en tragisk taushet, og for det andre, at denne tausheten springer ut av og kun kan leses i sammenheng med tragedien og dens øvrige bestanddeler. Uten at vi skal liste opp hva disse bestanddelene er (det trenger ikke nevnes at det er et spørsmål det hersker uenighet om), skal vi nøye oss med å nevne dem vi selv vil undersøke. Når arbeidet skal dreie seg om taushet, synes det naturlig også å undersøke tale og ord i tragedien. Dette er et langt mer grunnleggende trekk ved sjangeren enn det Aristoteliske *lexis*, som er begrenset til poetisk talebruk. Da det er den første fullendte dramaformen i den vestlige litteraturhistorien, regner vi selve tragediens fabel for å være drevet frem av talte ord. Det er først etter en undersøkelse av disse vi kan begynne å snakke om tausheten.

Vi vil også se på skyldspørsmålet. Dette er motivert av at de fleste tragedieteoretikerne fra og med Aristoteles har den tragiske feil, *hamartia*, som et av sine fremste problemområder. Vi vil derimot motivere dette gjennom vår tragedie, *Promethevs i lenker*, der det, som i så mange andre tragedier, dreier seg om utdeling og erkjennelse av skyld, samt det forholdet mellom guder og mennesker som viser seg i skyldspørsmålet. Vi har også valgt oss et sted å lese disse bestanddelene fra, nemlig etos, dette ordet som betyr både karakter og oppholdssted. Med dette menes det overhodet ikke at vi skal finne argumenter som skal tale til fordel for måten vi lever våre egne liv på, men at lesningen skal kretse rundt spørsmålene om *hvem* som taler og *hvem* som tier, *hvilken* etos de skyldige og uskyldige *har*, og *hvor* talen, tausheten og skylden finner *sted*. At den tragiske tausheten har et særegent forhold til etos, vil vise seg i det kommende. Vi skal lese disse bestanddelene så langt det lar seg gjøre. Noen vil kanskje si: til det ekstreme. Vi vil imidlertid sitere Walter Benjamin:

Idéen er defineret som den sammenheng, hvor de unikt-ekstreme elementer står sammen med hinanden [...] At ville fremlegge det almene som noget gennemsnitligt, er forkert. Det almene er idéen, Det empiriske bliver derimod så meget dybere forstået, jo klarere det bliver indset som et ekstrem.»⁵

Om det er ideen til den tragiske tausheten vi søker, og om vi peker mot en ideell verden i dette arbeidet, skal vi ikke svare på. Vi vil derimot hevde at ekstremene, dem vi finner som egne for *Promethevs i lenker*, vil bringe den tragiske tausheten til sitt utspring i historien, der vi leser den. Vi skal ikke si noe om hvordan Aiskhylos, Aristoteles eller noen andre har oppfattet

⁵ Benjamin, Walter. *Det tyske sørgespils oprindelse*. Oversatt av Sofie Kluge. (København: Museum Tusulanums Forlag, 2014), 78.

tragedien, men vi skal se tragediens egne lesninger, av seg selv og av andre, der disse på ett punkt møter vår egen. Ett sted der tragedien leser seg selv, er i *Promethevs i lenker* sitt møte med Aiskhylos' tapte tragedie *Niobe*, som ofte omtales som den mest tause av alle tragedier. All den tid vi ikke tar sikte på å si noe om et tapte verk, vil det være fruktbart å la det opptre i bakgrunnen, som en påminnelse om hva taushet i litteraturen *egentlig* betyr.

Oppgavens utforming

For å motivere vår lesning og for å utmeisle hva det er vi snakker om når vi snakker om tragisk taushet, vil vi først gå gjennom noen teoretiske forelegg. Dette vil sette oss inn i hvilke problemer som omgir tausheten. Hovedteoretikerne er Aristoteles, Hegel, Franz Rosenzweig og Walter Benjamin. Vi vil i løpet av oppgaven også dra nytte av innsiktene til filosofen Giorgio Agamben. Andre kapittel vil undersøke hvordan talen og tausheten viser seg i Aiskhylos' tragedie. Vi skal se hvordan talen og tausheten virker, samtidig som vi vil foreslå at disse markerer forskjellige måter å betrakte tragediens karakterer på. Tredje kapittel vil vies til å sette tausheten og talen opp mot hverandre, slik de begge inngår i en bestanddel av tragedien. Denne bestanddelen er, som sagt, skyldspørsmålet. Her vil vi også koble de to kategoriene til skjebnen slik vi møter den i form av Promethevs' profetier, tragediens mål og den tragiske gjenkjennelse, *anagnōrīsis*. Fjerde og siste kapittel vil inneholde en sammenligning mellom tragedien og dens komplementærsjanger, komedien, samt oppgavens konklusjon.

Jeg legger ikke skjul på at det var gjennom Walter Benjamin at problemområdet nådde min oppmerksomhet. Tematikken er dog eldre enn selv Aristoteles, og teoriene vi skal undersøke, er de som har satt dypest spor i behandlingen av den. Som i hvilket som helst arbeid om tragedien, vil en imidlertid kunne etterlyse flere tenkere. Her tenker vi særlig på Schelling og Nietzsche, som knapt nevnes i det kommende. Ikke nok med at disse tilbyr utfyllende teoretiske rammer for tragedien som sådan, men de har også foretatt lesninger av *Promethevs i lenker*. Disse lesningene er imidlertid lukkede, og hadde stått i fare for å overstyre vårt eget arbeid. Dette gjelder også for Schellings idealisme, hvis føringer ligger utenfor dette arbeidets fokus.⁶ Nietzsche estimerer på sin side estetikken høyere enn etikken i sin tragedieteori, og har en ganske annen problematikk enn vår egen. Det største savnet er nok

⁶ Schellings innflytelse, også den som har nådd tekstene vi skal ta for oss, er vi selvfølgelig klar over.

den norske filosofen Peter Wessel Zapffe, som hadde gitt arbeidet en ansats til å reflektere over tragediens norske resepsjonshistorie. All den tid Zapffes idiosynkratiske tragedieforståelse ville føre altfor vidt i denne oppgaven, er det ikke utenkelig at dette er en kobling som kan utarbeides i et senere arbeid.

Taushetstematikken har vært gjenstand for forskning i mer moderne tid. Her vil vi spesielt nevne Silvia Montiglios fremragende bok *Silence in the Land of Logos*⁷, og Oliver Taplins opplysende artikkel «Aeschylean Silences and Silences in Aeschylus»⁸. Disse tekstene har vært til stor hjelp i innledningen til arbeidet, men har kanskje ikke fått så stor plass i det ferdige produktet som titlene deres skulle tilsi. Som oversiktsverk er de uvurderlige, men faller litt utenfor denne oppgavens fokus da de undersøker tausheten som en sceneteknisk omstendighet. Dette er noe vi for det meste vil holde oss fra. Hvorvidt det for en stund var stille under Dionysos-festene i det femte århundre f.v.t., kan vi ikke vite. Det vi har å forholde oss til, er tekstene. Vi skal derimot foreta en etisk lesning, da tausheten i flere tilfeller knytter an til etikken. Dette ser vi allerede hos Aristofanes, hvor debatten om hvorvidt tausheten hører hjemme i tragedien eller ikke, blir en debatt om karaktertype, altså etos. Det er her vi skal begynne.

⁷ Montiglio, Silvia. *Silence in the Land of Logos*. (Princeton: Princeton University Press, 2000).

⁸ Taplin, Oliver. «Aeschylean Silences and Silences in Aeschylus». *Harvard Studies in Classical Philology*. Nr. 76 (1972).

Første kapittel: Den tragiske taushet i litteraturhistorien

ἦθος ἀνθρώπων δαίμων

Heraklit⁹

Taushet og etikk, noen klassiske forelegg

I Aristofanes' *Froskene* reiser Dionysos og hans tjener Dikaiopolis ned i dødsriket for å bringe den mest sosialt oppbyggende tragedieforfatteren tilbake til et dekadent Athen. Mens Sofokles frivillig oppgir sin plass til Aiskhylos, utvikler det seg til en retorisk tvekamp mellom sistnevnte og Euripides i det som er blitt kalt historiens første litteraturdebatt. Et av Euripides hovedangrep mot sin forgjenger dreier seg om dennes overdrevne bruk av lengre tause partier. Her oversatt av Alan H. Sommerstein:

My account of myself, of the kind of poet that I am, I shall leave for the last, and begin by unmasking my opponent. I shall show what a charlatan and quack he was, and by what devices he hoodwinked his audiences, whom he took over after they had been brought up to be stupid in the school of Phrynicus. He would begin by making some solitary figure, say Achilles or Niobe, sit down with their head covered, not letting them show their face – a mere pretence of a drama – and [*holding two fingers close together*] not even making *this* much of a sound.¹⁰

Dette er startskuddet for utlegningene om taushet i tragedien. Flere av dens senere talsmenn bruker dette som et av sine viktigste forelegg – fra skoliastene via Franz Rosenzweig og Walter Benjamin til Giorgio Agamben.¹¹ Tragedien Aristofanes refererer til, *Niobe*, er som de aller fleste attiske tragedier tapt for alltid, og de overleverte fragmentene gir oss heller ikke

⁹ «Etos er for mennesket daimonen» Heraklit. *Fragment b119*. Egen oversettelse.

¹⁰ Aristofanes. *Frogs*. Redigert og oversatt av Alan H. Sommerstein. (Warminster: Aris & Phillips LTD, 1996), 907–13.

¹¹ Som det heter hos Rosenzweig: «How else is it [det heroiske selvet] to manifest its solitude within itself, other than being silent? And this is what it does in Aeschylus' tragedies, as his contemporaries noticed.» Rosenzweig, Franz. *The Star of Redemption*, Oversatt av Barbara E. Galli. (Madison: University of Wisconsin Press, 2005), 86. Med disse «samtidige» henviser Rosenzweig utvilsomt til Aristofanes.

mye å gå på hva spørsmålet om taushet angår. Det er på sin side slettes ikke sikkert at det finnes noen tekstform, verken i skjønnlitteraturen eller i sakprosaen, som har forstått den attiske tragedien bedre enn dens satiriske komplementærsjanger.

Noe av det første som slår oss i passasjen fra Aristofanes, er, som allerede antydnet, slektskapen mellom tausheten og etikken. Fra første linje: «[O]f the kind of poet that I am [...]» handler det om hva slags *type* smaksdommeren, i dette tilfellet Dionysos, har å gjøre med. Vi kan kalle det en karakterutlegning, altså en utlegning av *etos*. Det settes opp en direkte korrespondanse mellom det vi kan kalle estetiske trekk og personenes *etos*. Dionysos trekkes selv med i denne anklagen, da Euripides noen linjer senere kaller ham enfoldig for å ha satt pris på Aiskhylos' tause tragedier.

Euripides går hardest ut mot Aiskhylos selv, som kalles «a charlatan and quack [...]»; *alazōn kai fenax*. Det første ordet, *alazōn*, har siden gitt navn til en komisk type, som skryter over å ha kvaliteter han ikke besitter. Denne typen komplimenteres ofte av en annen type, nemlig *eirōn*,¹² som har et langt mer pessimistisk perspektiv på sine egne evner. I *Froskene* kjenner vi for eksempel igjen *alazōn* i Dionysos, og *eirōn* i hans tjener Dikaiopolis. Kategoriseringen av disse typene har dog ikke sitt utspring i poetikken, men etikken, nærmere bestemt Aristoteles' *Nikomakiske etikk*.¹³ Her fra Anfinn Stigens og Øyvind Rabbås' oversettelse, hvor *alazōn* og *eirōn* henholdsvis er oversatt med «skrythals» og «hykler»:

Skrythalsen utgir seg således for å ha det som gir et godt rykte, men uten å ha det, eller han har det mindre enn han utgir seg for, mens hyklerin omvendt nekter for at han har det han har, eller han gjør det mindre verdt enn det er.¹⁴

Den definisjon av skrythalsen som vi finner hos Aristoteles, deles neppe av Aristofanes. Tvert imot vil en kunne hevde at karakteristikken komedieforfatteren gir av Aiskhylos' tragikk, snarere svarer til hyklerin. For ved siden av å være kjennetegnet av en nedvurdering av egne evner, kan også hyklerin beskrives som den som forstiller seg i talen. Som kroneksempel på denne karakteren viser nemlig Aristoteles til Sokrates, filosofen som mente han intet visste og som har gitt navn til en egen type ironi. I Platons dialoger dukker ordet *eirōn* og dets

¹² Vårt ord *ironi* skriver seg fra denne karakteren.

¹³ Nå er naturligvis Aristofanes' komedie eldre enn Aristoteles' etikk. Vi ser av dette etikkens og komikkens komplekse felles historie, der Aristofanes' typer anvendes av filosofen i hans verk om etiske typer, som igjen anvendes i senere utlegninger om karakterkomedien.

¹⁴ Aristoteles. *Den Nikomakiske etikk*. Oversatt av Anfinn Stigen og Øyvind Rabbås. (Oslo: Vidarforlaget, 2013), 1127a.

beslektede former opp flere ganger der det er snakk om å holde tilbake talen for å synes klokere. Her fra dialogen *Euthydemos*, om Dionysodoros: «Da lot han som han måtte ta en pause og summe seg fordi han tenkte på noe svært så viktig.»¹⁵ Her er det «å late som» som oversetter adverbet *eirōnikōs*. Filosofenes og sofistenes unnvikende diskurs minner om det stumme bedrageriet Aiskhylos anklages for å utsette athenerne for med sine stumme aktører.

I den biografiske delen av et skolium til *Promethevs i lenker* hevder forfatteren at Aiskhylos anså gnomiske talespråk som fremmed for tragedien. I stedet for var han opptatt av å vise karakterer med en «stor sjel» og med et heroisk lynne: en etisk *baros* – tyngde. Det heter seg at det var denne overdrivelsen av heroisk tyngde som ga Aristofanes anledning til harseleringen i *Froskene*: «For i tragedien *Niobe* sitter hovedpersonen tilslørt i tre dager på sine barns grav uten å si så mye som et ord.»¹⁶ Altså går skoliasten ut ifra en forbindelse mellom den tragiske heltinnens taushet og hennes heroiske etos, der sistnevnte forsterkes av førstnevnte. Vi finner en lignende forbindelse i Longinus *Om det sublime*. Her i W. Hamilton Fyfes oversettelse:

Elsewhere I have written as follows: 'Sublimity is the echo of a great soul.' Hence also the bare idea, by itself and without a spoken word, sometimes excites admiration just because of the greatness of soul implied Thus the silence of Ajax in the Underworld is great and more sublime than words.¹⁷

Skjønt teksten det her er snakk om, *Odysseens* ellefte bok, er episk, kan vi si at den med sine mange dialoger har et umiskjennelig dramatisk preg. Vi ser dette ikke minst i scenen Longinus skriver om, der Aias' bortvending fra Odyssevs' tiltale gis etisk tyngde, nettopp idet førstnevnte forsvinner fra dialogens åsted: «Så jeg talte. Han svarte meg ei, men gikk til de andre/ henfarne menneskers sjeler, til Erebos, skyggenes bolig.»¹⁸ Det er tausheten, mer enn Odyssevs' lovord, som gir Aias' storsinnetheten som står på spill. Hvorvidt taushet er en dyd, er ikke viktig i vårt arbeid. Hva det kommer an på, er forskjellen mellom en uttalt og en taus etikk, forstått som karakterisering: at tausheten i visse tilfeller uttrykker edelhet, skryt, hykleri eller hvilken som helst etisk orientering klarere enn talen selv.

¹⁵ Platon. *Euthydemos*. Oversatt av Øivind Andersen. I: *Platon: Samlede verker III*. (Oslo: Vidarforlaget, 2006), 302b.

¹⁶ *Scholia in Aeschylum: Scholia in Prometheus Victum (scholia vetera), Vita*. Egen oversettelse.

¹⁷ Longinus. *On the Sublime*. Oversatt av W. Rhys Roberts. (Cambridge: Cambridge University Press, 1935), 9. kapittel, 2. avsnitt.

¹⁸ Homer. *Odysseen*. Oversatt av Peder Østbye. (Litauen: Gyldendal Norsk Forlag, 2000), 11. 563–64.

Aristoteles' Poetikk

Etos og mythos

Aristoteles' poetikk, oversatt til *Om diktekunsten*, inneholder også betraktninger om forholdet mellom taushet og etikk. Her om betydningen av etos, altså karakteren i tragedien:

Karakterene derimot åpenbarer det handlende menneskes hensikt der hvor det ikke er klart hva det foretrekker og hva det unnflyr; det er derfor ikke karakterskildring i de taler som overhodet ikke viser hva den talende vil foretrekke eller sky.¹⁹

I visse taler er det ingen karakterskildring; i den originale språkdrakten er det sagt så enkelt som at disse talene ikke har etos. Noe som derimot er uklart, er hvorvidt det er etos som åpenbarer hensikten eller hensikten som åpenbarer etos. Det heter at etos åpenbarer en hensikt, men også at etos kun kan finnes der hensikten allerede er åpenbar, i form av tale eller handling: «Som sagt før får en tale eller en handling karakter hvis den åpenbarer en hensikt.»²⁰

Ser vi litt nærmere etter, kan det nesten virke som filosofen motsier seg selv: Etos åpenbarer hensikt der det ellers er uklart, men en tale som ikke åpenbarer noen hensikt (altså der hensikten er uklar), har ingen etos. Det har vært lest i den retning at etos er det som åpenbarer hensikt, i form av tale, der hvor hensikten er uklar ut fra handlingen. Men, som sett i siste sitat, kan også en handling «få» etos. Spørsmålet er hvorvidt etos er talende, altså en aktiv funksjonell komponent som *angir* hensikt og karakter, eller om etos er noe som er *gitt*, uttalt eller ikke, i og med en hensikts åpenbaring, og dermed å forstå som et noe arbitrært vedheng til handlingen.

Til tross for at etos rangeres som den nest viktigste komponenten i tragedien, kan den ifølge Aristoteles neglisjeres fullstendig til fordel for handlingen: «Begivenhetene, dvs. fabelen [mythos], er altså målet for tragedien, og målet det viktigste av alt. Det er jo også slik, at en tragedie ikke kan komme istand uten handling, men vel uten karaktertegning.»²¹ Igjen sies det enklere i originalen: «Uten handling kan ikke tragedien komme i stand, men uten

¹⁹ Aristoteles. *Om diktekunsten*. Oversatt av Sam. Ledsaak. (Oslo: Cappelen akademisk forlag, 2004), 1450b.

²⁰ *Ibid.*, 1454a.

²¹ *Ibid.*, 1450a.

karakter [etos] kan den det». Dersom en skulle forsøke å skrive en tragedie foruten handling og med etos, ville den, som allerede antydnet, kun bestå av tale:

Og det er videre slik at om man stiller sammen i rad og rekke karakterskildrende replikker, replikker som dessuten er velskapte hva språk og tanker angår, så vil de aldri kunne gjøre det som vi sa var tragediens oppgave; det gjør langt heller en tragedie som er mangelfull i disse henseender, men som har en fabel, en sammenkjedning av begivenheter.²²

En rekke av replikker (*rhēsis*) og en rekke av begivenheter (*praksis*): slik kan en forstå forholdet mellom etos og mythos. Sammenkjedningen av begivenheter, altså mythos foruten etos, gir Aristoteles to eksempler på, i form av sammendrag av *Ifigenia i Taurernes land* og *Odysseen*. Som han skriver i sammendraget av førstnevnte, om bakgrunnen for Orestes' reise til Tauris: «At guden [Artemis] av en eller annen grunn ga ham [Orestes] det orakelsvar å dra dit, ligger utenfor det generelle, og hva hensikten skulle være, ligger utenfor fabelen.»²³

Det som filosofen her sier ligger utenfor fabelen, i dette tilfellet Orestes' gudfryktighet og lojalitet, er heltens etos. Denne måtte, foruten handling, kommet til uttrykk i tale. I Orestes' tilfelle kunne gudfryktigheten vært uttalt med Anakreons ord: «For deg kneler jeg, hjorteskytter.»²⁴ Med handling kunne Orestes ganske enkelt ha knelt. Altså er etos både talende og taus, men der en taus etos kun kan åpenbares med handlingen, som altså er langt viktigere, vil etos *for seg selv* alltid ta sted i talen. Det er ikke bare snakk om forskjellige måter å vise etos på, men også en forskjell i hvordan etos selv virker i tragedien. Dette er den samme forskjellen som finnes mellom tale og taushet.

Etos og dianoia

For at etos skal ha prioritet foran handlingen, må den være talende, noe vi ser i den lyriske diktningen til for eksempel Arkilokos og Anakreon. Så lenge den er et supplement til, og noe som hefter ved, handlingen, kan den også være taus. Siden vi søker tausheten, kunne vi av den grunn være fristet til å se bort fra etos, og heller la lesningen dreie seg om praksis, handling. Vi finner derimot en overraskende struktur dersom vi sammenligner *Om diktverkens* behandling av etos med dens redegjøring for *dianoia* – tanke:

²² Ibid.

²³ Ibid., 1455b.

²⁴ Anakreon. *Fragment 348*, 1. Egen oversettelse.

Og siden den tragiske efterligning er efterligning av handling, og enhver handling blir utført av noen som handler, og siden nu videre de som handler nødvendigvis må være av en viss beskaffenhet hva karakter [etos] og tankeliv [dianoia] angår, – for på grunnlag av karakteren og tanken bak en handling kan vi dømme om handlingen og si at den er slik eller slik, – så er der altså naturnødvendig to årsaker til handlingene, og disse er tanken og karakteren, ved dem lykkes eller mislykkes alt.²⁵

Her sammenstilles etos og dianoia som grunnlag for domfelling over en handling, noe som vi til nå har ansett som tilhørende etos alene. At etos og dianoia, respektivt den andre og den tredje viktigste delen av tragedien, henger tett sammen, viser sitatet åpenbart. Det er også åpenbart at dianoia ikke henviser til hva vi kunne kalle «ideen bak» eller tematikken i tragedien, men er, som Aristoteles selv sier, et retorisk element.²⁶ Som B. R. Rees skriver:

We have seen that speech has Character if it reveals deliberate choice, but how is that choice discussed, how is it arrived at? It is discussed and arrived at by Thought ... It is the intellectual element in choice, balancing the moral element of Character.²⁷

I en tragedie kommer det an på hvordan elementene knyttes sammen i tillegg til deres forskjellige funksjoner. Dette poenget er banalt, men vi kan ut ifra hva vi har sett, tegne opp et skjema for hvordan de tre komponentene vi har snakket om, fungerer i forhold til hverandre. Det er gjennom dianoia den tragiske aktøren «påviser noe eller åpenbarer en innsikt»,²⁸ og får «... evnen til å si det som harmonerer med situasjonen.»²⁹ Ut fra dette kommer aktøren frem til et valg mellom hva denne vil foretrekke eller sky, altså en beslutning som har etos. Denne uttrykkes gjennom handlingen, som jo er det viktigste: «I tragedien skjer ikke handlingen for karaktertegningens skyld, men gjennom handlingene tilkjennegir også karakterene seg. Begivenhetene, dvs. fabelen, er altså målet for tragedien, og målet er det viktigste av alt.»³⁰

Etos handler om hva karakterene vil velge, og får sitt uttrykk i praksis som er utarbeidet gjennom dianoia. I tillegg til at dianoia er et intellektuelt, retorisk element i kontrast til etos, som er moralsk, er det også en annen kvalitet som skiller de to: «Men til

²⁵ Aristoteles. *Om diktetekunsten*, 1449b.

²⁶ Ibid., 1456b.

²⁷ Rees, B. R. «Plot, Character and Thought». I: *Le monde grec: Hommages à Claire Préaux*. Red. Jean Bingen et al. (Brussel: Éditions de l'université de Bruxelles, 1975), 195.

²⁸ Aristoteles. *Om diktetekunsten*, 1450a.

²⁹ Ibid., 1450b.

³⁰ Ibid., 1450a.

tankene [dianoia] hører alt som må arbeides frem gjennom ordet.»³¹ Dette er ikke overraskende i og med dianoias utspring i retorikken, at den alltid må tales. En tanke kan ikke blott ageres, i det minste ikke i Aristoteles' system. Det kan derimot etos, for som vi så, kunne denne i tillegg til å være uttalt også opptre taus i en handling. Dersom den alltid uttalte dianoia, med dens enthymem og syllogismer, tjener til valget av en stum handling, kan vi si at etos, i og med sin interne splittelse mellom det talende og det tause, tilbyr en slags oversettelse fra tale til taushet. Etos er åstedet der det retoriske språket går over i stille handling, i form av et taust valg.

Altså finnes det ikke bare en grense i etos selv, mellom en uttalt og en taus etos. Etos utgjør også en grense mellom de øvrige tragiske elementene som sådan, dianoia og *praxis*, nettopp på grunn av sin interne splittelse. Kan hende vi gjør begrepet mindre tilgjengelig for oss selv ved å lese etos på denne måten, men vi ser allerede nå hvordan det utgjør et fruktbart utgangspunkt for refleksjoner rundt taushet i tragedien. Hvorvidt tausheten på sin side er å betrakte som et privilegert utgangspunkt for det etiske, er det for tidlig å spekulere i. At etikken må tas med i et arbeid som skal befatte seg med tragisk taushet, er imidlertid åpenbart. Ikke nok med at litteraturen selv fremviser deres slektskap; i estetikken og filosofien er forbindelsen virksom, ikke bare i antikk, men også i moderne tenkning.

Sittlichkeit, Hegels åndsfilosofi

En av de mest berømte behandlingene av tragediens etiske innhold finner vi i Hegels kapittel om ånden i *Phänomenologie des Geistes* (*Åndens fenomenologi*) og i hans forelesninger om estetikk. I førstnevnte beskriver den tyske idealisten *sedenes rike*, der han anvender den greske polis – og Sofokles' *Antigone* – som modell. I sedenes rike finnes det en umiddelbar korrespondanse mellom den allmenne loven og det frie individ. Ånden, som Hegel kaller den sedelige virkelighet, virkeliggjør, opprettholder og fullender seg selv i og med de enkle individers gjerninger:

Som *substansen* og det allmenne, vedvarende vesen som forblir seg selv likt – er ånden den urokkede og uoppløste *grunn* og *utgangspunkt* for *alles gjerning* – så vel som substansens *formål* og *endemål* som den tenkte isegværen til alle selvbevisstheter.

³¹ Ibid., 1456b.

– Denne substans er likeså meget det allmenne *verk*, som gjennom alles og hver enkelts gjerning frembringer seg som sin enhet og likhet, for den er *forsegværen*, selvet, gjerningen.³²

Det kjennetegner sedenes rike at det ikke er snakk om en overordnet statlig instans som gir en universell lov innenfor hvilken rettssubjektene utlever sine dager. I sedenes rike eksisterer ikke loven som en abstrakt kategori uavhengig av det umiddelbare liv, men har menneskelig gjerning og karakter som sin ene værensmodus. Som vi ser i sitatet, er den sedelige substansens isegværen blott *tenkt* i form av en gjernings formål. Den sedelige virkelighet, altså ånden, kaller Hegel for menneskenes lov: «Denne ånd er i allmennhetens form den lov som er kjent og den sed og skikk som foreligger; i individualitetens form er ånden den virkelige visshet om seg selv i *individet* overhodet ...»³³

Ånden som har sin sedelige substans i folket som sådan, finner i Hegels estetiske filosofi sin parallell i den heroiske verdenstilstand,³⁴ hvor det individuelle finner i det universelle sin etiske værens grunn, og det universelle kun eksisterer konkret gjennom det individuelle: «Neither does the heroic individual separate himself from the ethical whole to which he belongs; on the contrary, he has a consciousness of himself only as in substantial unity with this whole.»³⁵ Helheten det her er snakk om, kan vi overføre til sedenes rike. Ifølge Hegel preges denne tilstanden – den heroiske tidsalder og sedelige helheten – av en slags ro, da ånden er hos seg selv og uavhengig alt annet. Dog, idet det etiske innholdet gjør seg selv virkelig, må det bli partikulært. Ingen jordlig aktør kan ta opp i sin gjerning hele åndens etiske substans:

Yet the inner and spiritual element exists nevertheless only as active movement and development. But development is nothing without one-sidedness and separation.

Spirit, complete and whole, spreading itself out in its particularizations, abandons its

³² Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Åndens fenomenologi*. Oversatt av Jon Elster et.al. (Oslo: Pax Forlag, 1999), 231.

³³ *Ibid.*, 234.

³⁴ Å plassere den greske polis i den heroiske tidsalder er naturligvis kontrainuitivt. Begrepet brukes imidlertid hos Hegel for å beskrive kontrasten til det moderne statlige liv. Da hans beskrivelser av Homeriske helter glir umerkelig over i beskrivelser av tragiske karakterer, må vi gå ut i fra et teoretisk slektskap mellom den heroiske verdenstilstand og sedenes rike.

³⁵ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Aesthetics: Lectures on fine art*. Oversatt av T. M. Knox. (Oxford: Clarendon press, 1975), 188.

repose *vis à vis* itself and enters the oppositions of this chaotic universe, where in this rift it can now no longer escape the misfortune and calamity of the finite realm.³⁶

Hegels mest berømte eksempel på kollisjonen som oppstår i og med den etiske substansens spaltning i gjerningen, er *Antigone*. Heltinnen gjør seg til representant for den *guddommelige lov* – en lov som i den åndelige substans' isegværen er en integrert del av sedenes rike, men som i selvbevissthetens forsegværen, altså den tragiske heltinnens besluttsomhet, gjøres enkel og får den menneskelige lov som sin motsetning. Kun på den guddommelige Olymp kan den etiske substans virke uten splittelse og i fullstendig ro. De menneskelige aktørene tar derimot opp i seg et guddommelig innhold i form av *patos*: en kraft som driver til handling. Denne *patos* er i det tragiske tilfelle ensidig. En skal ikke bli ledet til å tro at bare den guddommelige lov har et guddommelig inspirert innhold: Også den menneskelige lov er gitt på en guddommelig bakgrunn som etisk substans.

Det som er interessant i henhold til tausheten, er at det etiske innholdet kun kan bli aktualisert – få forsegværen – i gjerningen. Gjerningen har et meget nært forhold til talen: «What a man is at bottom and in his inmost being comes into actuality only by his action, and action, because of its spiritual origin, wins its greatest clarity and definiteness in spiritual expression also, i.e. in speech alone.»³⁷ Det kan synes som at den tragiske heltinne kun kan ha sin etos til fulle idet hun taler, ettersom talen er det mest privilegerte uttrykk for den guddommelige *patos* som i og med gjerningen viser seg som karakter. Tausheten angir dermed et sted forut for handling og tale, altså forut for etisk aktualisering og artikulering. Den angir stedet for den uforstyrrede etiske substans. Som Allen Speight skriver:

The account Hegel gives of the tragic character of action takes on its more distinctive [...] coloration in the concern it has for the ultimate *articulation* of what emerges from that initially inarticulate silence [...] Action is thus seen as beginning from a prereflective sense of a whole that can be articulated only in action itself.³⁸

Dette pre-refleksive hele er dog ikke uviktig hva etikken angår. Det er, som vi har sett, av den ytterste nødvendighet for å kunne artikulere et etisk innhold. Den angir så å si scenen for etisk aktualisering. Vi ser dette meget klart i et sitat fra *Antigone*, der Antigone motsetter seg

³⁶ Ibid., 177-78.

³⁷ Ibid., 219.

³⁸ Speight, Allen. *Hegel, Literature and the Problem of Agency*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 42-43.

Kreons befalinger. Her i Andrew Browns oversettelse: «Yes, for it was not Zeus that published that edict to me, nor did that Right who dwells with the gods below lay down such laws for mankind.»³⁹ Verbet vi finner i originalen, *kērussein*, som oversettes med «published», betyr å bekjentgjøre eller utrope da det relateres til utroperyket. Befalingene, som angår den etiske substansen (loven og rettferdigheten), kjennetegnes av at de er gitt stemme. Den etiske kollisjonen er ikke bare aktualisert gjennom talen, det etiske spørsmålet dreier seg om talen selv: Hvem som har befalt og hva som er befalt. Som en uforstyrret bakgrunn ut fra hvilken noe uttales og noe annet ikke uttales, utgjør tausheten så å si stedet der de tragiske aktører blir tildelt sin etiske beskaffenhet.

Vi må her ta en liten kikk på et fragment vi ikke kommer utenom idet vi skal se på forholdet mellom tragedie, taushet og etikk, nemlig Heraklits *ēthos anthrōpōi daimōn* «etos er for mennesket daimonen».⁴⁰ Dette fragmentet kan tolkes i fullstendig ulike retninger, for eksempel har både Rosenzweig og Agamben forskjellige lesninger, som vi vil komme tilbake til. Ut ifra hva vi har sett hos Hegel, vil vi dog først gjøre oppmerksom på ordet *daimōn* og dets etymologiske slektskap med verbet *daiesthai* – å dele, fordele, tildele: Det er altså snakk om en guddom som utdeler menneskenes lodd. Når det settes sammen med etos, får vi at «etos er det som deler ut for/til mennesket». I fragmentet leses imidlertid *ēthos* oftest i sin før-aristoteliske forstand som «tilvant oppholdssted», «bolig» eller «domene». Dersom vi tillater oss å lese fragmentet på denne måten, at «det tilvante oppholdssted for mennesket er det som deler ut», finner vi dette rommet hvor aktøren tildeles sin etiske forsegværen. Vi ser at dette rommet ikke på noen måte er «før-etisk», men etos selv. Den «daimoniske» operasjonen, utdelingen, som utgjør dette punktet, befinner seg på grensen mellom taushet og tale.

All den tid tausheten hos Hegel ikke er før-etisk, men angir utdelingen av etos, må vi spørre oss hvorvidt tausheten heller er før-dramatisk. Vi risikerer at tausheten blir et moment som oppheves i og med den tragiske handling, hvor det etiske innhold *artikuleres*. Så lenge vi med Aristoteles sier at handlingene er målet for tragedien, og målet det viktigste av alt, synes ikke tausheten å kunne innfri det vi kaller det tragiske så lenge den ikke slår om i tale. En replikk av Euripides i *Froskene* er klar på dette punktet: «The idea was that the public would sit waiting in expectation, as the play went on and on, for the moment when Niobe would

³⁹ Sofokles. *Antigone*. Redigert og oversatt av Andrew Brown. (Warminster: Aris & Phillips, 1987), 45–452.

⁴⁰ Heraklit. *Fragment b119*. Egen oversettelse.

actually say something.»⁴¹ Altså kan tragedien som fabel, som utfolding av hendelser, kun ta sted der det tales.

Hva det er snakk om, er altså en type taushet som oppheves i talen, og en etos som er fullstendig subsumert under det partikulære etiske innholds forsegværen. Så lenge etos er henvist til å klargjøre en handlings motivasjon, hefter den ved de moralske kvalifikasjoner hos en handlende som, i og med handlingens åndelige opphav, allerede er talende. Samtidig vil en handling, så lenge den utviser en *bestemt* etos, være en artikulasjon nettopp *fordi* denne etosen allerede har fått status som selvbevisst forsegværen. Sagt på en annen måte: Så lenge etos viser til en bestemt handling, er den uttalt; så lenge en handling gir en bestemt etos, er den tale. Er det derimot mulig å se for seg en taushet som ikke utfoldes i tale, og en etos som ikke alltid allerede er sin egen artikulasjon?

Som et alternativ til den hegelianske måten å tenke forholdet mellom taushet, etos og tragedie på vil vi lese filosofen Franz Rosenzweig, som i første del (*Die Elemente oder dier immerwährende vorwelt*) av sitt verk *Der Stern der Erlösung* (*The Star of Redemption*, 1921) foreslår en anti-hegeliansk tolkning ikke bare av den tragiske helts etos, men også av den livsverdenen denne trer ut fra, samt det guddommelige begrep innenfor den mytiske erfaring. Da denne filosofen i dag er langt mindre kjent enn de andre tenkerne vi tar for oss, er en kort og forenklet fremstilling av dennes filosofi nødvendig.

Meta-etikken, Rosenzweigs prosjekt

Franz Rosenzweig skrev i 1913 sin doktorgradsavhandling om statsbegrepet hos den sene Hegel: *Hegel und der Staat*. I løpet av de sju årene som fulgte, frem til dens utgivelse, var derimot Rosenzweigs filosofiske modning et faktum: «This book, which today I could no longer have written, I could just as little revise. There remained only the possibility of publishing the book just as it was.»⁴² Biografene gir som regel to grunner til denne avskrivelsen av det tidligere arbeidet: En nesten-omvendelse til kristendommen som skulle

⁴¹ Aristofanes. *Frogs*, 919–20.

⁴² Gordon, Peter Eli. *Rosenzweig and Heidegger: Between Judaism and German Philosophy*. (Berkeley: University of California Press, 2003), 83.

komme til å avføde en vital tilbakevending til jødedommen, og Rosenzweigs tid i skyttergravene under første verdenskrig.

Rosenzweigs viktigste verk er utvilsomt *Stern der Erlösung*, på engelsk *The Star of Redemption*. Det begynner slik: «FROM DEATH, it is from the fear of death that all cognition of the All begins. Philosophy has the audacity to cast off the fear of the earthly, to remove from death its poisonous sting, from Hades his pestilential breath.»⁴³ Denne frykten for det jordiske, frykten for døden, som var så altoppslukende ved krigsfronten, er det Rosenzweig innser ikke kan avfeies til fordel for en ideell «Allhet». Dette er tvert imot filosofiens frekkhet. Selv om Rosenzweig tar et oppgjør med hele den filosofiske tradisjonen «fra Ionia til Jena», er det åpenbart at filosofen han mener har den mest problematiske, og ruvende, forestillingen om «allheten», er Hegel.

Av hva vi allerede har lest fra *Åndens fenomenologi*, er det ikke vanskelig å se hva Rosenzweigs poeng er. Som vi så, fantes det i sedelighetens rike hos Hegel en umiddelbar korrespondanse mellom den allmenne lov og individet. Individet kan kun handle, virke og leve innenfor den virkelighet som er ånden. Idet individet (Antigone) går under, er dette kun et moment i åndens altoppslukende dialektiske skjema. Vi så også hvordan aktørens handling i det hele tatt var initiert av en guddommelig patos. Altså faller mennesket, som lever og dør, fullstendig inn i åndens øvrige bevegelse. Som det heter: «[D]øden er fullendelsen og det høyeste arbeid som individet påtar seg for fellesskapet.»⁴⁴

Hos Rosenzweig heter det derimot: «Man should not cast aside from him the fear of the earthly; in his fear of death he should – stay.»⁴⁵ Det dødsangsten lærer mennesket, er at det ikke har noen selvfølgelig forbindelse til verden eller gud. Undergangen et individuelt menneske lider, er dets eget, og ikke et punkt på veien for etikkens utfoldelse i polis eller staten, ei heller for gjenopprettningen av en guddommelig balanse. Nei, et menneskes død er i hvert tilfelle dets egen. Ikke døden som en abstrakt intethet, for dette er kun negasjonen av den ideelle allheten. Som Rosenzweig skriver: «There is no greater loneliness than in the eyes of one who is dying, and there exists no isolation that is prouder and more arrogant than that which is painted on the set countenance of a dead person.»⁴⁶ Døden for en partikulær

⁴³ Rosenzweig. *The Star of Redemption*, 9.

⁴⁴ Hegel. *Åndens Fenomenologi*, 236.

⁴⁵ Rosenzweig. *The Star of Redemption*, 10.

⁴⁶ *Ibid.*, 80.

person er selv noe partikulært, og det er dette den filosofiske utlegning må ta som sitt utgangspunkt.

Dette innebærer også at filosofiens område fragmenteres. Verden, mennesket og det guddommelige kan ikke utlegges langs de samme linjene, slik som vi så hos Hegel. Den totalitet mennesket trer ut av idet det ikke defineres som etos, men som meta-etisk, forlates også av Gud og verden. Disse blir respektivt meta-fysisk og meta-logisk. Det er imidlertid viktig å påpeke at disse «elementene» ikke er anti-fysiske eller anti-etiske. Som vi skal se, er etos også hos Rosenzweig et meget viktig begrep, men da først og fremst som et problemområde. Etos er nemlig, hva mennesket angår, ikke en uproblematisk definerende eller absorberende kategori.

Det kan synes som Rosenzweigs motivasjon – insisteringen på den singulære død – overføres til metoden som sådan. For på samme måte som døden for mennesket er et singulært intet, er også filosofiens utgangspunkt, nemlig ikke-viten, et eget intet for hver kategori: «The nothing is not nothing, it is something ... instead of one nothing that would really be nothing, a thousand nothings rise up, which are something just because they are multiple.»⁴⁷ Akkurat hva dette innebærer vil det, med tanke på metodens idiosynkrasi, være nødvendig å gå nærmere inn på.

Rosenzweigs metode

Det første området Rosenzweig tar for seg, og som på mange måter gir modellen for hvordan de øvrige kategoriene behandles, er Gud. Om Gud vet vi intet, men denne ikke-viten er en spesiell ikke-viten om Gud.⁴⁸ Til forskjell fra dette vil et universelt intet være fullstendig generelt: det som faller utenfor totaliteten av det værende. Dette universelle intet mener Rosenzweig at filosofien har tatt for gitt siden Parmenides, som med sitt «For det er ikke og vil ei heller være noe annet utenom det værende»⁴⁹, angir endepunktet for alt værende. Dette «intet annet», *ouden allo*, gir også filosofien som helhet grensen for hva som kan tenkes. Intetheten som er *noe*, derimot, den som er ny og egen for hvert element som må forholde seg til den, *den* kan fungere som et utgangspunkt for kunnskap: «This is why we must put the

⁴⁷ Ibid., 11.

⁴⁸ Ibid., 31.

⁴⁹ *Ouden gar estin ē estai allo parex tou eontos*. Parmenides. *Fragment b8*, 36-37. Egen oversettelse.

nothing of the sought-after concept at the beginning: we must get it behind us; for ahead of us lies something as a goal: the reality of God.»⁵⁰

Metoden for å komme til kunnskap om de forskjellige elementene starter med to ord. Et opprinnelig «ja» og et opprinnelig «nei» – en affirmasjon av det enkelte elementets ikke-intet (dets essens) og en negasjon av dets intet (en singular hendelse). Dette jaet og dette nei-et får sitt uttrykk i formelen «slik og ikke annerledes». Til forskjell fra Parmenides' «intet annet» er det ikke her snakk om et absolutt utsagn om væren som sådan, men om to forskjellige deler i en formel som kun vedkommer det enkelte elementet.

Med Gud som eksempel: Guds essens, slik den er affirmert i jaet til hans ikke-intet, er hans uendelige vesen, og svarer i formelen til «slik». Dette «slik», det opprinnelige jaet, kaller Rosenzweig for språkets originale ord. Det er den opprinnelige affirmasjonen som gjør alle andre ord mulige:

Yes is not an element of the sentence, nor even the shorthand sign of a sentence ... in reality it is the silent companion of all the elements of a sentence, the confirmation, the 'sic,' the 'amen' behind every word.⁵¹

I negasjonen av Guds intet finner vi den guddommelige frihet. Idet det originale jaet liksom tar opp i seg uendeligheten i affirmasjonen av den guddommelige essens, er det originale nei-et på sett og vis endelig. Hva det sier nei til, derimot, er uendelig: «It is infinite in its possibilities, in that which it reaches; for it quite simply is a matter of everything; all is 'other' to it; but it itself is always 'one', always limited, always – finite.»⁵² Guds frihet er et eneste stort «nei» til det som er annet. Dette ene som ikke er annet, kan være hva som helst, men er endelig i det ene som det er. Nei-et står for det som kun hender én gang. I formelen svarer nei-et til «ikke annerledes», som i motsetning til jaets «slik» angir et ords syntaktiske posisjon i forhold til (og på den måten i opposisjon til) alle andre ord: «It is as this 'not-otherwise' that it pin-points this 'point' of the singular word, a point which permits it to im-pose its character in the face of the 'others' – not its own lasting character.»⁵³

Rosenzweig mener ikke at Guds frihet subsumeres under den guddommelige essens. Det er snakk om et «ikke annerledes» og et «slik» som er forbundet med det artikulerende

⁵⁰ Rosenzweig. *The Star of Redemption*, 31.

⁵¹ Ibid., 35

⁵² Ibid., 37

⁵³ Ibid., 40

«og». Friheten finner som sitt uendelige objekt den guddommelige essens og beveger seg mot denne. I møte med essensen forvandles den guddommelige friheten til uendelig makt. Samtidig som makten utøves på den guddommelige essens, svekkes den av dennes ubevegelighet. På dette punktet, der den guddommelige makten utøves og svekkes, forandres den guddommelige essens til skjebne og nødvendighet. Disse to operasjonene er det som utgjør Guds vitalitet: «Both, the infinite power in the free outpouring of pathos and the infinite subjugation under the constraint of destiny – both together constitute the vitality of God.»⁵⁴ Interessant nok viser ikke Rosenzweig her til den jødiske eller kristne Gud, men til den greske mytologiske gudeverden.⁵⁵

Verden og mennesket

Denne metoden anvendes deretter henholdsvis på verden og mennesket. Verdens «slik» er dens logos, den tenking om verden som er universell og anvendelig overalt. Verdens mangfold, dens «ikke annerledes», kjennetegnes derimot av det partikulære, den enkelte ting som ikke er noe annet og som i hvert tilfelle er ny. Det partikulære faller blindt mot det universelle. Det er dog ikke snakk om subsumering, men gjensidig innflytelse. Idet det partikulære blir bevisst sin egen bane mot det universelle, blir dette det individuelle, mens det universelle tar form som «stammen» – et felleskap bestemt av de singulære individ. Dette er det meta-logiske. Når det gjelder det meta-etiske mennesket, er det derimot det partikulære som utgjør essensen. Altså er menneskets «slik» dets singularitet:

... this affirmation founds his particularity, his attribute as essence. A singular, then, not a singular like the singular of the world which, at certain moments, explodes in a continuous series of singulars, but a singular in boundless space, a singular, then, which knows nothing at all of a 'beside it,' because it is 'everywhere,' a singular not as act, not as event, but as perpetual essence.⁵⁶

En singularitet, altså, som ikke kan reduseres til en hendelse innenfor verdens universelle logos, men som i sin singularitet ikke kjenner noe annet enn seg selv. Menneskets «ikke annerledes» er dets frie vilje. I motsetning til Guds frie makt er ikke den frie vilje uendelig i

⁵⁴ Ibid., 39

⁵⁵ Ibid., 41.

⁵⁶ Ibid., 73.

sine muligheter. For det den strekker seg etter, det den sier «ikke annerledes» til, er i seg selv endelig: menneskets væren-endelig som essens:

Will is finite from the start, and since it has direction, it is consciously finite; indeed it wants nothing other than that which it is; like God's freedom, it wants its own essence; but this its own essence that it wants is not an infinite essence where freedom could know itself as power: it is a finite essence.⁵⁷

På samme måte som den guddommelige frihet blir til uendelig makt idet den strekker seg mot den guddommelige essens, blir menneskets frie vilje til betingelsesløs trass. Der Guds frihet utøver makt mot essensen, trosser mennesket sitt attributt. På samme måte som vi så Guds essens forvandles til skjebne under innflytelse fra makten, forvandles menneskets attributt til karakter – til etos. Idet den frie viljen trosser karakteren, tar den samtidig karakteren som sitt innhold. Karakteren er det viljen sier «ikke annerledes» til i trassen som oppstår i og med dens bevissthet om sin endelighet. Det er i dette møtet, dette «og» i «slik og ikke annerledes», at selvet oppstår.

Selvet *har* sin etos i og med trassen, og *tilhører* ikke noen etisk orden. Et individ som tilhører et fellesskap eller en stamme, er en del av den meta-logiske verden, der det partikulære møter det universelle logos. Selvet følger på sin side ingen verdens lover, men er sin egen verden fullstendig. Det er dette som er det meta-etiske: «In its solitude of 'farthermost silence,' the solitude of a mountain, in its detachment from all relations to life, in its sovereign closure in itself, the Self – how is it known to us, where have we already seen this with our own eyes?»⁵⁸ Til dette gir Rosenzweig ett svar: den tragiske helt.

Tausheten, det begravde selvet

I et brev til Gershom Scholem skriver Walter Benjamin om hvordan Rosenzweigs tragedieteorien opptrer i *Ursprung des deutschen Trauerspiels*:

Daselbst ist nachhaltig Rosenzweig zitiert worden, sehr zu Salomons Mißvergnügen, der behauptet, das alles – was Rosenzweig über Tragik sagt – stünde schon bei Hegel. Und vielleicht ist es nicht unmöglich.⁵⁹

⁵⁷ Ibid., 76.

⁵⁸ Ibid., 82.

⁵⁹ Benjamin, Walter. *Briefe I*. Redigert av Gershom Scholem og Theodor W. Adorno. (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978), 373.

Med tanke på Rosenzweigs ungdommelige hegelianisme synes det selvsagt at hans tragedieteori neppe hadde eksistert foruten Hegels. At *alt* det den jødiske tenkeren sier om tragikken skulle kunne føres tilbake til den tyske idealisten, er derimot umulig. For mens de tragiske aktørene hos Hegel trådte frem fra og innenfor en etisk bakgrunn idet de ble gitt en selvbevisst guddommelig patos, er disse tre kategoriene, nemlig sedelighetens rike, den guddommelige Olymp og den tragiske helt, fullstendig adskilt hos Rosenzweig. Mens den opprinnelige etos, altså åndens substans, hos Hegel gikk forut for enhver partikularisering, er det i *The Star of Redemption* trassen som er a priori.

Slik også med talen. Hos Hegel så vi at det var talen som gav etos dens mulighet til å bli en handling med forsegværen. Hos Rosenzweig derimot, kan den tragiske aktøren, som er løsrevet fra verden og det guddommelige, kun fremtre som sådan gjennom tausheten:

By being silent, the hero dismantles the bridges that link him to God and the world, and he tears himself away from the landscapes of personality, which, through the spoken word, marks out its limits and individualizes itself in the face of others[,]⁶⁰ in order to climb into the icy solitude of the Self.⁶¹

Personligheten i dette sitatet er noe ganske annet enn selvet. Den er ikke som sistnevnte lukket i seg selv, men kun én blant flere: «The singular ‘personality’ is only an abstraction that draws its life from the plural ‘personalities’.»⁶² Altså henviser personligheten til den meta-logiske verden, der individet er en del av en genus som er gitt i og med individene, snarere enn det meta-etiske mennesket. Innenfor Rosenzweigs begrepsapparat er ikke bare «meta-etisk» og «etisk» differensiert, men også «etisk», i betydningen et moralsk system, og «etos» i betydningen selvets karakter. For selvets karakter, som det har helt for seg selv, kan ikke fanges av en etisk lære, som baserer seg på «moralske personligheter». Disse personlighetene tilsvarer på sin de etiske typene vi har funnet i Aristoteles’ system. Som allerede hintet til, henter derimot Rosenzweig sitt begrep om etos fra Heraklit:

The Self, the *daimon* ... in the sense of Heraclitus’ words, ‘The *daimon* of man is his ethos,’ this blind and mute *daimon*, enclosed in itself, which surprises man for the first

⁶⁰ Et nødvendig komma som har falt ut i oversettelsen.

⁶¹ Rosenzweig. *The Star of Redemption*, 86.

⁶² Ibid., 77.

time in the mask of Eros, and from then on accompanies him throughout his life up to that moment where it removes its mask and reveals itself to him as thanatos.⁶³

Idet individet går fullstendig opp i fellesskapet og utslettes, i og med eros, unnfangelsesakten, tar daimonen som er etos, mennesket i besittelse. Fra nå av er mennesket ikke lenger en del av den meta-logiske verden, men meta-etisk. Altså annonserer etos' inntog i mennesket dette samme menneskets oppgivelse av den etiske orden. I Rosenzweigs bruk av *ēthos anthrōpōi daimōn*, «etos er for mennesket daimonen», kan ikke etos på noen måte forstås som «menneskets tilvente oppholdssted», for dette stedet angir en etisk orden. Det som legges vekt på i hans tolkning, er heller det daimoniske, overraskende momentet, at etos er noe som *angriper* mennesket *utenfra*: en daimonsk etos som ligger utenfor den aristoteliske og hegelianske etos. Det er, dersom vi har de to betydningene «karakter» og «oppholdssted» i mente, en etos som forlater etos.

Én konsekvens av denne lesningen av Heraklit er at etos ikke kommer tilbake til seg selv, slik vi for eksempel kunne se hos Hegel, der en uforstyrret sedelighet ble gjenopprettet etter den gjensidige utslettelsen av spaltede etiske bevisstheter. Dette anser Rosenzweig tvert imot som utragisk:

Tragedy readily makes the ruin of the individual appear as if it would have to restore a kind of balance to things. But this appearance rests only on the contradiction between the tragic character and the dramatic fable ... but then that which is properly tragic is blotted out. The hero as such has to be ruined only because his ruination makes him capable of the supreme heroic consecration: the closest realization of his Self.⁶⁴

Denne realiseringen av selvet, *thanatos* som etos til sist avslører seg som, er ikke døden i forstand av utslettelse. Som det heter: «The character dissolved in the heroic Self is immortal. For him, eternity is hardly sufficient to echo his silence.»⁶⁵ Dette innebærer at ikke bare den hegelianske syntesen bortfaller fra det som er virkelig tragisk, men også Aristoteles' *peripeteia* og *anagnōrisis*, for ikke å snakke om tragediens mål. For, sier Rosenzweig om Oidipus' død i *Oidipus på Kolonos*, gåten om heltens liv er ikke avslørt ved tragediens ende, men i og med døden låst bort i selvet hvis taushet og egenrådighet forsterkes.⁶⁶

⁶³ Ibid., 80.

⁶⁴ Ibid., 87-88.

⁶⁵ Ibid., 88.

⁶⁶ Ibid., 87.

En annen konsekvens er at Rosenzweig finner det virkelig tragiske ikke i den retoriske talen og debatten, som vi kjenner som *dianoia*,⁶⁷ heller ikke i den tragiske kollisjonen, slik vi så hos Hegel, der det kom an på hvem som hadde, og hva som var, befalt; tragediens mest særegne register finnes i den lyriske monologen, som for Rosenzweig blir den eneste måten å formidle tausheten på: «The Self can only be silent. In any case, it can always seek to express itself in lyrical monologues, although this expression, precisely as expression, is no longer quite fitting, the Self does not express itself, it is buried in itself.»⁶⁸

Monologen kommuniserer ingenting, men tjener til å skille selvet fra dets omverden. Det er som om monologen fungerer som en befestning for selvet i dets absolutte ensomhet. Leser vi dette sammen med det Rosenzweig skriver om den tragiske heltens gåte, kan vi tenke oss at monologen bekrefter selvets utilgjengelighet ved ikke å avsløre noe, men heller fordunkle innholdet ytterligere. Det er i denne forstand den tragiske helt er begravet i seg selv. Hvorvidt dette faktisk forekommer i tragedien, vil vi se i den kommende undersøkelsen.

Walter Benjamin – Oppgjøret med daimonen

Walter Benjamin har ingen samlet teori om tragedien. Vi finner spredte betraktninger i essays som «Schicksal und Character», «Goethes Wahlverwandschaften», «Trauerspiel und Tragödie» og naturligvis *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Tausheten, eller snarere språkløsheten, til den tragiske helt er imidlertid et gjennomgående tema. Her fra «Schicksal und Character» («Skjebne og karakter»), som interessant nok er skrevet før Benjamin, eller for den saks skyld noen andre, kan ha hatt mulighet til å lese *Stern der Erlösung*: «Det paradoksale ved at genius fødes i moralsk språkløshet, moralsk infantilitet, er det sublime ved tragedien.»⁶⁹ Igjen er det koblingen mellom taushet og etikk som står i sentrum.

Flere steder i sitt forfatterskap skriver Benjamin om skjebnen som det daimoniske. *Daimōn* kan jo også oversettes til nettopp «skjebne». At «Skjebne og karakter» har latt sin tittel inspirere av *ēthos anthrōpōi daimōn*, er langt fra usannsynlig, skjønt Benjamin ikke er

⁶⁷ «For the heroic is will, and the Attic dialogue is, to use the expression of the oldest theoretician, Aristotle himself, «dianoetic» - a debate about understanding.», *Ibid.*, 86.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Benjamin, Walter. «Skjebne og karakter». Oversatt av Arild Linneberg. I: *Walter Benjamin: Skrifter i utvalg Vol. II*. Red. Arild Linneberg. (Latvia: Vidarforlaget, 2014), 299.

enig i førsokratikerens påstand: «Ut fra denne bestemmelsen vil de to begrepene helt og holdent divergere; hvor det er karakter, vil det med sikkerhet ikke være skjebne, og i sammenheng med skjebnen finner man ikke karakter.»⁷⁰ For Benjamin handler tragedien om å unnsnippe det daimoniske: «Det var ikke i retten, men i tragedien at genius først løftet hodet opp over tåken av skyld, for i tragedien skjer bruddet med den demoniske skjebnen.»⁷¹

Mens karakteren er noe som opptar Benjamin først og fremst som en del av komedien (vi husker slektskapet mellom komiske og etiske typer), inntar skjebnen en sentral posisjon i alt han skriver om tragedien. Den er ikke bare representert ved skjebnegudinnene. Til skjebnens skyldhegemoni hører hele den greske Olymp, hvis gamle rett svekkes i og med den tragiske heltens død. Benjamin går så langt som å hevde at tragedien inneholder en «anti-olympisk profeti».⁷² Dette kritiske elementet ved tragedien – for det er i aller høyeste grad en krise det er snakk om – «markeres overalt, om end alltid kun svagt»⁷³ ved paradokser.

Vi har allerede sett ett av disse paradoksene, at genius fødes i moralsk infantilitet. Et annet paradoks er den tragiske død «som er soning og dog kun river selvet bort».⁷⁴ Hva det betyr, er at den tragiske helt i hvert tilfelle virkelig dømmes til døden av skjebnen. Han/hun er i så måte et offer til de gamle forskrifter. Dette offeret er derimot samtidig et offer til en ny orden, og den delen av den tragiske helt som dømmes til døden, er kun den del som er utlevert til skjebnen. Døden innebærer også en forløsning:

Jo lengere tilbake det tragiske ord står i forhold til situationen – som ikke lengere bør kaldes tragisk, hvis det indhenter den – desto mere er helten undsluppet de gamle forskrifter som han, når de slutteligst overrasker ham, kun tilkaster sit væsens stumme skygge, sit selv som offer, mens sjælen er blevet reddet over i et fjernt fællesskabs ord.⁷⁵

Paradoksene er båret frem av tausheten, formidlet kun i språkløshet. Vi kommer her inn på en viktig forskjell mellom Benjamins og Rosenzweigs idé om den tragiske tausheten. For mens Rosenzweig anser tausheten for å være det eneste språket hvori helten kan uttrykke sin indre lukkethet, altså som et resultat av selvets tross, skriver Benjamin: «Den tragiske tavshed ...

⁷⁰ Ibid., 297.

⁷¹ Ibid., 299.

⁷² Benjamin. *Det tyske sørgespils oprindelse*, 143.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Ibid.

må dog ikke tænkes som alene behersket af trods. Denne trods opbygges snarere lige så meget i erfaringen av sprogløsheden, som den forstærkes deri.»⁷⁶ Det er språkløsheten snarere enn trossen som har prioritet. Helten er ikke taus fordi det er det eneste språket som tilkommer ham, men fordi språket selv kun kan tale til den gamle skjebneordenens ære. Det er dette som menes med at det tragiske ord står tilbake i forhold til situasjonen, at helten ikke søker å forsvare eller rettferdiggjøre seg i språket.

Hva er så den tragiske situasjonen om ikke tragisk tale? Den relateres ikke til mytiske begivenheter, slik vi for eksempel finner den hos Nietzsche, men til rettsinstansen. Benjamin anser hele tiden tragedien som et bilde av en rettslig prosess, mellom den gamle skjebneordenen og et nytt fellesskap. Denne rettsprosessen er dog særegen i det at den, som vi har sett, er og må være språkløs: «Kun sin fysis, ikke sproget kan han [den tragiske helt] takke for, at han formår å holde fast ved sin sag, og derfor må han gjøre det i døden.»⁷⁷ I denne prosessen blir det som skulle være en domfelling, til en forsoning. Dog er ikke forsoning nødvendigvis det riktige begrepet for det som finner sted i tragedien: «I tragedien er det tvert imot slik at det hedenske mennesket forstår at det er bedre enn sine guder, men denne erkjennelsen blir overlistet av språket, den blir neddempet.»⁷⁸ Den er en erkjennelse som tilhører et kommende fellesskap.

Det finnes en virtuell erkjennelse i tragedien, et alltid-foreløpig ukjent ord.⁷⁹ Dette mener Benjamin er hva selvet skjuler i sin språkløse trass. Her skiller han seg igjen fra Rosenzweigs *Stern der Erlösung*, hvor det skjulte, forløsende potensialet ikke anses som en del av tragedien. I sørgespillboken heter det derimot: «Tribunalet gennembrydes af logos i frihed.»⁸⁰ Dette logos innebærer alt annet enn skjebneordenens «bundne ordformer».⁸¹ Benjamin kaller det på ett punkt et indignert skrik, på et annet et ekko.

Sistnevnte sted er verdt å merke seg: «Ja den tragiske helt er, om man vil, sjælløs. Hans indre toner ud fra en uhyre tomhed mod de fjerne, nye guddommelige bud, og fra dette ekko lærer kommende generationer deres sprog.»⁸² Vi kan undre oss over om vi ikke her er vitne til en typisk benjaminsk lesning av Longinus' «ekko av en stor sjel». Et ekko –

⁷⁶ Ibid., 142.

⁷⁷ Ibid., 142.

⁷⁸ Benjamin. «Skjebne og karakter», 299. Denne setningen siteres forøvrig i sørgespillboken.

⁷⁹ *Det tyske sørgespils oprindelse*, 148.

⁸⁰ Ibid., 149.

⁸¹ Ibid.

⁸² Ibid., 148.

apēkhēma – fastslår nødvendigvis et fravær, men nettopp det at sjelen og ordet er fraværende, tillater at de ikke er prisgitt skjebnens forskrifter. De er seierspriser for de kommende slekter, vunnet innenfor et språkløst univers. Dette er det sublime ved tragedien.

Nøyaktig hva det frigjørende logos skjult i heltens trass skulle være, vil vi ikke kunne si med dette arbeidet. Når Benjamin skriver at «Tragik er et forstadium til profetien»,⁸³ forklarer «forstadium» tragediens posisjon innenfor Benjamins tanke like mye som «profeti» forvansker den. Om vi i det hele tatt vil få øye på dette logos i løpet av vårt arbeid, er slettes ikke sikkert. Noe vi derimot vil få øye på, og som vi skal starte vår lesning av *Promethevs i lenker* med, er språkuniverset den tragiske helten beveger seg innenfor: de bundne ordformene som den tragiske helt tier om. Med Rosenzweig kan vi også si at vi skal finne den etiske orden som den tragiske helt, i sin trass, har forlatt. Vi må først ta for oss disse ordene, *logoi*, som *ikke* er frigjørende, før vi kan si noe om taushetens plass blant dem.

⁸³ Ibid., 151.

Annet kapittel: Tale og taushet i *Promethevs i lenker*

οὐμὸς δὲ πότιμος οὐρανῶ κυρῶν ἄνω,
ἔραζε πίπτει, καί με προσφωνεῖ τάδε:
γίγνωσκε τάνθρώπεια μὴ σέβειν ἄγαν.

Aiskhylos, *Niobe*⁸⁴

Talen i *Promethevs i lenker*

Vi skal først undersøke talen i *Promethevs i lenker*, som er nødvendig for å kunne si noe konkret om tausheten. Vi mener at en tragedie, som alle klassiske drama, er mer talende enn tiende, og det er utallige måter å nærme seg talen på. En kan spørre etter hvem som taler, hva som tales om eller hvordan det tales. Vi vil derimot minne om innsiktene vi tok fra Hegel, der de tragiske aktørene talte ut fra en stille, etisk bakgrunn. I fortsettelsen av dette, og med tanke på oppgavens øvrige fokus på taushet, synes det naturlig å søke de talende der de trer ut av denne bakgrunnen i samsvar med en etos: En brytning av stillhet som ofte faller sammen med de dramatiske personenes inntog på scenen. Vi skal i det følgende altså se personer slik de trer frem. De første personene som kommer inn på scenen på denne måten er koret. I tillegg til disse skal vi også se på jomfruen Io sin tale, samt Zevs' guddommelige ord.

Det vil være spesielt interessant å se på forholdet mellom menneskelig tale og guddommelig tale, all den tid den attiske tragedien kan sies å handle om forholdet mellom dødelige og udødelige. Vi skal i det kommende se på hvilken måte dette knytter an til forholdet mellom tale og taushet. Dette er også motivert gjennom våre teoretiske forelegg, der aktørene ifølge Hegel talte et guddommelig inspirert innhold mens det hos Rosenzweig var snakk om radikalt brudd mellom den guddommelige og dødelige sfæren. Selv om vi ikke pleier å snakke om en guddommelig etikk, vil det også her være fruktbart å knytte an til det vi har sagt om etos. Før vi går videre er det imidlertid nødvendig å gå raskt igjennom handlingen i tragedien vi skal lese.

⁸⁴ Min skjebne, som er oppe i himmelen, / faller til jorden og taler dette for meg: / «Vit å ikke ære de menneskelige ting til overmål.» Aiskhylos. *Fragment 159*. Egen oversettelse.

Sammendrag

Promethevs i lenker er satt i Skythia, ved Europas og den siviliserte verdens grense. I prologen lenkes og nagles titanen Promethevs fast til en klippe av smedguden Hefaistos og gudene Kratos (makt) og Bia (vold), som straff for å ha røvet ilden fra gudene og gitt den til menneskene. Først etter at de øvrige personene har forlatt scenen, har Promethevs sin første replikk, der han klager til kosmos over sin lidelse. Koret av okeanider (Okeanos' barn) kommer så flyvende inn på scenen. De forsøker å trøste Promethevs og få ham til å søke Zevs' tilgivelse. Etter at Promethevs har fortalt om krigen mellom guder og titaner, og hvorfor han er straffet av Zevs, kommer Okeanos selv i en flyvende vogn. Okeanos tilbyr Promethevs sin hjelp i form av en mengde gnomiske ordspråk, som Promethevs sarkastisk avfeier.

Etter at Promethevs har fortalt koret om gavene han har gitt menneskene, kommer Io inn på scenen. Hun er tragediens eneste menneske. Io er blitt gjenstand for Zevs begjær og er rammet av galskap. Omformet til en ku og stukket av en brems er hun dømt til å vandre ved verdens ende. Promethevs, som har profetiske evner, forteller henne at hennes vandringer skal føre henne over hele den kjente verden og ende opp i Egypt, hvor hun skal omfavnes av Zevs og bære fram et barn. I løpet av Promethevs' beretning kommer det også frem at han har en hemmelighet som vil lede til Zevs' fall dersom den ikke avsløres, da gudenes hersker skal inngå et ekteskap som skal avføde en sønn som er sterkere enn faren.

Io forlater scenen i fortvilelse, og Zevs' sendebud Hermes flyr inn på scenen. Han beordrer Promethevs å avsløre sin hemmelighet og truer ham med videre pinsler. Promethevs svarer Hermes med fornærmelser. Koret slutter seg til Promethevs i medynk og erklærer at de vil følge ham i lidelsene som venter. Tragedien ender med en storm fra Zevs. Det er implisert at Promethevs og koret slukes av underverdenen, og at de skal stige opp i lyset igjen etter titusenvis av år.

Tragediens åpning – usynlige stemmer

Første replikk bidrar til å iscenesette tragedien ved verdens ende. Den er talt av Kratos: «Vi er kommet fram til jordens fjerne strøk, / til det skythiske land, til et mennesketomt øde.»⁸⁵ Dette saksforholdet relateres direkte til forholdet mellom tale og taushet i Hefaistos' replikk 20

⁸⁵ *Promethevs i lenker*, 1–2.

linjer senere, den første som rettes mot Prometheus selv: «Her vil du verken se noe menneskes skikkelse eller røst.»⁸⁶ I et verk som er drevet frem av replikker, blir vi allerede i prologen advart om tausheten som har senket seg.

Dersom vi ser nærmere på zeugmaet i Hefaistos' replikk, ser vi at (synlig) skikkelse og stemme er sammenblandet. Når Hefaistos sier at Prometheus ikke vil se noen form (*morfē*) eller røst, inviteres vi lesere til å betrakte stemmen som noe formgitt og synlig. Da vi skal begynne vår lesning med å betrakte talen og hvordan den fungerer i *Promethevs i lenker*, må vi se nærmere på hvordan stemmen trer frem som form og som noe formulert. *Promethevs i lenker* er, som alle tragedier, båret frem av personer som taler.

Prometheus er på sin side taus så lenge Hefaistos, Kratos og Bia er på scenen. Faktisk kan en argumentere for at det også var stille på scenen en stund etter at disse var gått, før Prometheus begynner å tale. Vi finner blant annet skolia som kan tyde på dette.⁸⁷ Dette er imidlertid meget åpent for tolkning, og det finnes argumenter både for og imot en slik «long silence» som Montiglio kaller det.⁸⁸ Det må sies at de fleste kommentatorer i dag, etter en artikkel av Oliver Taplin, anser en slik stillhet som tvilsom.⁸⁹ Vi vil derimot ikke dvele ved dette. Etter å ha sett på Hefaistos' replikk vender vi vår oppmerksomhet mot stedet der stillheten brytes, og røstens skikkelse for første gang når Prometheus. Dette er i korets inntreden, bestående av Okeanos' døtre.

Det er ikke overraskende at dette kommer sjokkerende på Prometheus: «A A EA EA/ Hvilken lyd, hvilken ange, usynlig, nådde meg? / Er noen fra gudene, eller en dødelig, eller noe imellom / kommet til den ytterste klippe for å skue min nød, eller hva?»⁹⁰ Der vi i Hefaistos' replikk så stemme og skikkelse sammenblandes, ser vi her en sammenblanding av lyd, syn, lukt, dødelig og guddommelig. I originalen er forvirringen mer fremtredende da det er lyden eller lukten selv som sies å være «gudesendt, av en dødelig eller blandet».⁹¹ Stemmene og skikkelsene som når Prometheus, er altså kjennetegnet av ikke bare en sanselig sammenblanding (synestesi), men også en forvirring hva guddommelig og dødelig angår.

⁸⁶ Ibid., 21–22.

⁸⁷ For eksempel *Scholia in Aeschylum: Scholia in Prometheus Victum (scholia vetera)*. 88a.

⁸⁸ Montiglio. *Silence in the Land of Logos*, 173–76.

⁸⁹ Taplin. «Silences in Aeschylus and Aeschylean silences».

⁹⁰ *Promethevs i lenker*, 114–18.

⁹¹ *theosutos, ē broteios, ē kekramenē*.

Det er noe ganske annet å forvirre lyd med lukt og guddommelig med dødelig. Vi vil dog insistere på lydenes forvirrende egenskap, og at denne forvirringen spenner seg over tragediens teologiske virkelighet. Når vi sier dette, foregriper vi. Vi må imidlertid merke oss hvordan lyden fungerer som en pådriver for handlingen. Som koret sier i sin inntreden: «For gjenklang av stålets klang / trengte ned i hulens dyp / og fordrev min sømmelige skamfølelse. / Uskodd er jeg steget opp, i vinget vogn.»⁹² Her oversetter «fordrev» *eplēxe*, som også betyr «forskrekket» eller «forvirret», altså «forvirret meg ut av min sømmelige skamfølelse.» Ikke bare er lydene forvirrende, de setter tragedien i gang.

Vi må spørre oss om disse sammenblandede lydene er formet og formulert overhodet, eller om de tvert imot må kalles deformerte og formløse. Nå er naturligvis replikkene i tragedien formet etter alle syntaktiske og metriske regler, spørsmålet er derimot hvordan stemmene og ordene, *logoi*, melder seg for Prometheus i det «mennesketomme øde». De preges jo av å være forvirret, blandet og deformerte, noe vi også ser idet Io trer inn på scenen: «Hvilket land? Hvilken slekt? Hva skal jeg kalle / ham som jeg ser der, herjet, / i klippelenker?»⁹³ Hennes ankomst er fullstendig uanmeldt, noe som forsterkes av hennes åpenbare galskap.⁹⁴ Vi overraskes ikke minst over inntreden av en dødelig i tragedien, da Hefaistos har erklært at vi ikke vil få se noen menneskelig skikkelse.

Vi kan imidlertid spørre oss om det virkelig er en menneskelig skikkelse vi ser. Som Io selv sier: «Hører du røsten til jomfruen med ku-horn?»⁹⁵ Metamorfosen, som i tragedien synes å ha kommet halvveis, er i den øvrige mytologiske tradisjonen total. De fleste billedlige kilder fremstiller Io ganske enkelt som ei ku, og det har vært spekulert over om ikke den samme karakteren i Sofokles' tapte *Inakhos* faktisk var spilt av ei ku.⁹⁶ Uansett er ikke tragediens dødelige alibi, slik hun opptrer i den mytiske bevissthet, rent menneskelig, men, som i Prometheus' forvirring, blandet. Hun er også deformert: «[O]g det enda jeg skammer meg når jeg taler / om hvordan den gudsendte stormen kom / over meg og min skikkelse ble ødelagt.»⁹⁷ Igjen er det *morfē*, altså form, som står i originalen for «skikkelse». Hefaistos er ennå ikke motbevist: Det er ingen menneskelig skikkelse som møter Prometheus.

⁹² *Promethevs i lenker*, 133–35.

⁹³ *Ibid.*, 561–63.

⁹⁴ Det finnes heller ingen tradisjon utenfor denne tragedien for at Prometheus og Io har noe som helst med hverandre å gjøre.

⁹⁵ *Promethevs i lenker*, 588.

⁹⁶ Sutton, Dana Ferrin. «The date of *Prometheus Bound*», *Greek Roman and Byzantine Studies*, nr. 4 (1983), 292.

⁹⁷ *Promethevs i lenker*, 642–44.

Et annet uttrykk vi møter i denne linjen, «den gudesendte stormen», *theosuton kheimōna*, er verdt å se nærmere på. Vi møter nemlig for annen gang en bestemt kombinasjon av verb og adjektiv, *prospetesthai*, å komme flyvende veldig plutselig, og *theosutos*, gudesendt. Første gang vi så denne kombinasjonen, var den uttalt av Prometheus, i hans forskrekkelse over korets inntreden («gudesendt, av en dødelig eller blandet ...»). Idet talende skikkelser entrer scenen, er ikke bare det deformerte og forvirrende elementet betont, men disse henger sammen med noe guddommelig.

Hensikten med å gå gjennom dette i vår lesning av tausheten, er for å ha klart for oss hva slags tale vi har med å gjøre. Vi husker for eksempel fra Hegel at de dødelige aktørene talte et guddommelig inspirert innhold som var i tråd med deres etos, og fra Aristoteles hvordan talen munnet ut i en etisk beslutning. I *Promethevs i lenker* synes derimot de talende skikkelsene å komme uanmeldt, sjokkerende og deformert. Vi ser også at dette omtales som noe gudesendt. Det er imidlertid ikke, som hos Hegel, snakk om en stille guddommelig bakgrunn aktørene trer frem fra, men noe forvirrende som kommer utenfra, og tar del i selve handlingen. Griffith er blant de som har påpekt at det ikke finnes noen «hegeliansk», abstrakt guddommelig bakgrunn i *Promethevs i lenker*.⁹⁸ Vi skal i det følgende se hvor tett det særegne forholdet mellom de dødelige og guddommelige henger sammen med talen og tausheten. Som det heter i Ios siste replikk: «[J]eg er uten herredømme over min tunge. / Oppisket slår ordene [*logoi*] planløst / imot den forhatte undergangs bølger.»⁹⁹ Vi skal se hvem som har herredømme over ordene, hvor de kommer fra og hvor de leder hen.

En destruert etos – talen som prosess

I motsetning til andre dødelige vi møter i de attiske tragedier, som Antigone og Klytaimnestra, har ikke Io en gjenkjennbar etos innenfor bystaten. Mens Antigone og Klytaimnestra får sin etos gjennom familiære og politiske relasjoner, kjennetegnes Io av at hun er utstøtt fra det menneskelige liv; jevnfør hennes metamorfose.¹⁰⁰ Det er et paradoks at den eneste dødelige vi møter i tragedien, karakteriseres som dødelig kun i den grad hun er offer for noe gudesendt. Hennes dødelighet viser seg som ekstrem da hun deformeres forbi det rent menneskelige. Denne gudesendte deformasjonen har kommet i stand gjennom tale:

⁹⁸ Griffith. *The Authenticity of 'Prometheus Bound'*, 251.

⁹⁹ *Promethevs i lenker*, 884–86.

¹⁰⁰ I *De Bønnfallende* omtales Io som *opsin aēthē*, «et syn uten etos». Aiskhylos. *Suppliant Women*. Redigert og oversatt av A. J. Bowen. (Oxford: Aris & Phillips Classical Texts, 2013), 567.

For stadig kom nattlige syner / til mitt jomfrukammer og talte / med milde ord: «Såre lykkelige pike, / hvorfor går du så lenge som jomfru, når du kan oppnå / det gjeveste giftermål? For Zevs er rammet / av brennende begjær etter deg og ønsker å forenes / med deg i elskov. Forsmå ikke du, mitt barn, Zevs' leie, / men gå til Lernas dype eng / og din fars bølinger / så Zevs' blick kan bli lettet for sin lengsel.»¹⁰¹

Slik starter altså Ios metamorfose, med syner som taler på den samme synestetiske måten vi allerede har omtalt. Vi bør legge merke til at vi her kan spore en etos, nemlig Io som jomfru, noe som gir henne en bestemt nisje innenfor menneskenes samfunn. Denne forstyrres imidlertid av ordene, som får en klar erotisk beskaffenhet da de trenger inn i hennes jomfrukammer. Det kan også nevnes av ordet for «mild», *leios*, har en mer taktil betydning: «glatt». Som David Sansone har vist, er Aiskhylos' billedspråk hva angår kognisjon av stemme nesten utelukkende taktil.¹⁰²

I de taktile, inntrengende ordene ser vi igjen deres sjokkerende og forvirrende egenskap. Det er et merkbart slektskap mellom de talende synene som kommer til Io i drømmen og de deformerte, talende skikkelsene Promethevs møter i det mennesketomme øde. Det er ikke et bestemt innhold som artikuleres, men ord som er i en prosess. De kommer fra og til et uvisst sted. Dette blir meget klart et par linjer senere:

Hver natt ble jeg arme medtatt / av slike drømmer, inntil jeg våget / å tale ut til far om de nattlige drømmesyner. / Han sendte mangt et sendebud både til / Pytho og til Dodona for å få greie på / hvordan han skulle tale eller handle for å behage gudene. / Men de kom og meldte mangfoldige og vage orakelsvar / som det var vanskelig å skjelne meningen i. / Men til slutt [*telos*] kom et tydelig budskap til Inakhos og påla ham i klare ord / å drive meg bort fra hjem og land for å / vandre som fritt vilt ved jordens ytterste grenser.¹⁰³

Ordene er i utgangspunktet meningsløse, det som kjennetegner dem er at de «medtar» den unge jomfruen. Originalen er mer direkte, der *sunekhein* kan oversettes med «trykke» eller «gripe». Igjen ser vi den taktile, berørende egenskapen. De sjokkerende ordene er som sagt i utgangspunktet meningsløse, noe som vises ved at de må utlegges gjennom «mangfoldige og vage orakelsvar som det var vanskelig å skjelne meningen i». I den greske originalen er disse

¹⁰¹ *Promethevs i lenker*, 645–54.

¹⁰² Sansone, David. «Aeschylean Metaphors for Intellectual Activity». *Hermes – Zeitschrift für Klassische Philologie* Nr. 35 (1975), 10.

¹⁰³ *Promethevs i lenker*, 655–66.

adjektivene meget talende: *asēmous*, «tegnløse»; *aiolostomous*, «av flyktig munn»; *dyskritōs*, «vanskelige å skjelne». Til slutt trer ordene frem som *enargēs baxis*, «skinnende tale» og gir klart uttrykk for sitt budskap.

Ordene har altså gått gjennom en prosess fra å være sjokkerende og meningsløse til å få mening. Vi kan også si at de har gått fra å være formløse eller deformerte til å bli formulerte. Dette er, som det kommer frem av originalen, ordenes *telos*, altså fullbyrdelse. Denne fullbyrdelsen kan vi også, jevnfør Sansone, kalle organisk: «In either case the significant feature is that the *logos* [...] is often conceived of as something *organic* and which can possess a life of its own.»¹⁰⁴ Denne blomstringen av logos innebærer ikke bare at ordene får mening, men også at de blir sanne.¹⁰⁵ Ordene, som i utgangspunktet er forvirrende, fullbyrdes i et meningsfullt, sant budskap.

Det den «skinnende talen» pålegger Inakhos, er å sende sin datter bort for å vandre som «fritt vilt». Det greske ordet, *afetos*, er uoversettelig. Som det heter i Bergs ordbok, viser *afetos* til «de hellige Hjorder, der græsse frie for Arbejde paa de hellige Marker ...»¹⁰⁶ Io er altså ei ku, men viktigere er det faktum at hun er vigslat en guddom, nemlig Zevs. Hun skal nemlig skjenke guden en sønn, som skal bli forfader til den danaiske slekten:

En by, Kanobos, ligger ytterst i landet / ved selve Nilens munning og delta. / Der vil endelig Zevs gjøre deg svanger, ved bare/ å stryke og berøre deg med vennlig hånd. / Og du skal føde den mørke Epafos, oppkalt / etter Zevs' besvangrende berøring.¹⁰⁷

Vi skal ikke dvele for lenge ved Ios rolle i den danaiske mytekretsen, vi skal heller se litt nærmere på «Epafos, oppkalt etter Zevs' besvangrende berøring.» Navnet Epafos kommer av verbet *epafan*, å berøre eller stryke. Berøringen er altså eponym, da den gir navn til barnet den avler. Vi bør huske hvordan denne berøringen først kom til uttrykk, i de «glatte ordenes» erotiske inntreden i jomfrukammeret, og kan spørre oss om det ikke er denne berøringen Epafos oppkalles etter. Dersom vi leser navnet på denne måten, kan det virke som om de berørende ordene har navngitt seg selv. Hvis talen er en prosess, og denne prosessen bæres frem av berøring og sjokkerende inntrenging, kan det synes som den har nådd sin *telos* i navngivningen av selve prosessen. I navnet Epafos gir ordene navn til seg selv: De *er* gudens

¹⁰⁴ Sansone. «Aeschylean Metaphors for Intellectual Activity», 39.

¹⁰⁵ Ibid., 37.

¹⁰⁶ Berg, Carl. *Oldgræsk-Dansk Ordbog*. (København: Gyldendalske Boghandel, 2003), ἄφειτος.

¹⁰⁷ *Promethevs i lenker*, 846–51.

berøring. Som Sansone har vist med henvisning blant annet til Epafos, kan et navn, i likhet med ordene, også *bli* sanne.¹⁰⁸ Navnet Epafos er et bevis på at de befruktende ordene har kommet til fullbyrdelse.

Vi kan naturligvis ikke hevde at ordene taler seg selv. Ordene er talt og handlingene utført av tragediens aktører. Det som derimot er viktig for oss er å se hvordan ordene fungerer i tragedien. Like lite som vi kan si at talen er en egen aktør, kan vi si at hendelsene vi til nå har sett på, er uavhengig av den. Ordene og talen er midlene alt hender gjennom, og i *Promethevs i lenker* ser vi at det talte har en særlig affinitet til det sjokkerende og deformerende, samtidig som det oppnår sitt mål i og med navngivingen. Ios metamorfose og befruktning skjer på ordenes premiss.

I sin bok *The Unspeakable Girl*, illustrert av Monica Ferrando, skriver Agamben om den mystiske skikkelsen Kore, den usigelige piken, som har visse likhetspunkt med Io, jevnfør koblingen mellom det guddommelige og det animalske: «The origin of the unspeakability in question can thus be sought ‘in a certain initial element of the myth’ concerning ‘the coupling in various forms of god with animal’.»¹⁰⁹ Videre heter det at Kore kan benevnes, men ikke tales: «[T]he ‘unspeakable girl’ could be *named* but not *said*. [...] And in the name is something like a ‘touching’ and a ‘seeing’.»¹¹⁰ Det vi har sett på, tyder på at det sagte i *Promethevs i lenker* fungerer som navngivingen, da det alltid er snakk om noe berørende og noe seende. Det er gjennom berøringen og synligheten, altså navngivingen, vi leser tragedien.

Samtidig som ordene og talen er navngivende, er den også deformerende og sjokkerende. I motsetning til personer som taler ut ifra en etos, altså et fast tilholdssted eller en nisje, synes heller disse ordene å destruere etos, slik vi så hos Io. På den annen side destrueres en etos for at en ny skal finnes, slik Io skal går fra å være jomfru til å bli mor. Dette har også Stephen White skrevet om i sin artikkel «Io’s world»: «Io’s journey, in short, is a mythical projection of a maiden’s passage from adolescence to motherhood.»¹¹¹ Det er altså en transformasjon fra en etos til en annen. Det viktigste å få med seg i vårt perspektiv, er at denne forvandlingen kulminerer i navngiving.

¹⁰⁸ Sansone. «Aeschylean Metaphors for Intellectual Activity», 37.

¹⁰⁹ Agamben, Giorgio og Ferrando, Monica. *The Unspeakable Girl: The Myth and the Mystery of Kore*. Oversatt av Leland de la Durantaye og Annie Julia Wyman, (Calcutta: Seagull Books, 2014), 42.

¹¹⁰ Ibid., 20.

¹¹¹ White, Stephen. «Io’s world: Intimations of Theodicy in *Prometheus Bound*». *The Journal of Hellenic Studies*, nr. 121 (2001), 136.

Daimonens navn

Vi skal nå spørre etter hvem som har makt over ordene, og hvor de kommer fra. Vi får en pekepinn dersom vi vender oss til Heraklit-sitatet vi allerede har sett på: *ēthos anthrōpōi daimōn*, «etos er for mennesket daimonen». Til nå har vi vurdert flere tolkninger av dette. Etter å ha lest setningen opp mot Hegels system tolket vi fragmentet slik: «det tilvendte oppholdssted er for mennesket det som deler ut», da det var snakk om før-dramatisk utdeling av etisk innhold for de tragiske aktørene. Hos Rosenzweig fant vi at etos forlot seg selv, da den meta-etiske etos som var daimonen, forlot etos som det tilvendte oppholdssted, og altså ikke kom tilbake til seg selv. Benjamin sa på sin side seg uenig med Heraklit, da daimonen og etos ikke kunne vise seg på samme sted. Dette stedet er naturligvis, ifølge Heraklit, mennesket.

Det interessante ved disse tolkningene er at de også kan betraktes som alternative måter å oppfatte forholdet mellom tale og taushet på, så lenge disse to forstås som etiske kategorier. I tråd Hegel kan vi si at daimonen deler ut etos i form av en talende kapasitet, altså at utdelingen angir når det er etisk å tale og tie. I selvets trass og ensomhet som vi fant hos Rosenzweig, har den meta-etiske etos som er taus forlatt den meta-logiske etikkens talende sfære. Hos Benjamin står daimonen for den gamle skjebneordenens bundne ordformer, som den tragiske etos ikke kan tale etter, derav umuligheten av at daimon og etos viser seg samtidig. Disse tre oppfatningene av daimon, tale og taushet er neppe kongruente, og vi skal heller ikke forsøke å føre dem sammen. Foreløpig skal vi kun bite oss merke i daimonens slektskap med talen.

I *Promethevs i lenker* kan vi også finne en slik kobling mellom daimon og tale. Som vi har sett, er de sjokkerende og forvirrende ordene «gudesendte», samtidig som de driver frem en deformerende kontakt mellom det guddommelige og det dødelige. I Platons dialoger er det formidlingen mellom det guddommelige og det dødelige som definerer det daimoniske: «En stor ånd, og daimon, min Sokrates. For midt mellom gudene og den dødelige slekt står de demoniske makter»¹¹². Daimonen det her er snakk om, eller rettere sagt daimonens navn, er Eros. Dette kjenner vi igjen fra Rosenzweig, hvor Eros var den første skikkelsen daimonen trådte frem i, og som blind og døv angriper mennesket utenfra. Vi finner en lignende

¹¹² Platon. *Symposion*, Oversatt av Egil A. Wyller. I: *Platon: Samlede verker IV*. (Oslo: Vidarforlaget, 2001), 202d–e.

oppfatning i Platon, i niende bok i *Staten* – om det tyranniske mennesket, hvor Eros får den samme sjokkerende og ødeleggende karakteristikk:

Og den sjel som styres av en tyrann [Eros], kan likeledes minst av alle handle etter sin egen vilje – jeg taler altså om sjelen i sin helhet. Den vil jo stadig med vold og makt bli drevet frem av attråens brodd [*oistros*] og være full av uro og anger.¹¹³

Dette kan være en allusjon til Io, som drives ufrivillig på sin ferd av en brems (*oistros*):

Straks ble min skikkelse og sinn forandret. / Med horn, som dere ser, og stukket av / den hvasse bremsen, styrtet jeg med ville byks / til Kerkhneias milde strøm / og Lernas kilde. Men den jordfødte gjeteren / med utemmelig sinn, Argos, fulgte meg / og voktet meg med mange øyne, hvor jeg stod og gikk. Men en uventet og plutselig død berøvet ham / livet, mens jeg, stukket av bremsen, / drives fra land til land av gudens svøpe.¹¹⁴

Vi ser at bremsen er synonym med «gudens svøpe», altså er det gudesendte aksentuert. I *Promethevs i lenker* er derimot også Zevs overmannet av Eros: «For Zevs er rammet / av brennende begjær etter deg [...]» I originalen er ordlyden noe i retning av «Zevs er tent av attråens piler», dette er naturligvis Eros' piler. Eros er i besittelse av Zevs, og det er Eros som står for Ios deformering og galskap, noe som spiller inn på hennes liminale stilling mellom jomfrudom og ekteskap. Når vi så spør etter tausheten, ser vi et motsatt forhold enn det vi skulle forvente etter Rosenzweig: Eros, altså daimonen, initierer ikke selvets taushet, men opererer tvert imot gjennom ord. Dette er også noe Sansone har vist: «All three of these characteristics the *logos* has in common with daimons and emotions [...]»¹¹⁵

Karakteristikkene det er snakk om, er taktilitet, at ordene er organiske, altså prosessuelle, og at de kommer bevinget utenfra.¹¹⁶

Når vi sier at daimonen og ordene, vi kan kalle det daimoniske ord, er taktile, prosessuelle, sjokkerende og navngivende, må vi huske at de er dette i egenskap av å være gudesendte, *theosutos*. Vi skal nå se på hvordan daimonen formidler mellom guddommelige og dødelige, jevnfør Platon. For å se på dette skal vi se på de guddommelige ord, de som er talt av Zevs. Nå er ikke Zevs en person i tragedien i og for seg, men hans makt er så absolutt til stede. Som vi har påpekt med Griffith, står ikke Zevs over handlingen, men har også

¹¹³ Platon. *Staten*. Oversatt av Henning Mørland. I: *Platon: Samlede verker V*. (Oslo: Vidarforlaget, 2001), 577e.

¹¹⁴ *Promethevs i lenker*, 673–82.

¹¹⁵ Sansone. «Aeschylean Metaphors for Intellectual Activity», 80.

¹¹⁶ *Ibid.*, 77–79.

interesser for hvordan dramaet utspiller seg. Vi skal se at gudenes hersker utøver sin innflytelse gjennom ord.

Gudedynastier og menneskeslekter – Zevs' ord

Som gudenes hersker omtales Zevs som den høyeste autoritet i tragedien. Alt det guden sier skal fullbyrdes. Dette leser vi av Hermes' replikk i exodos:

Legg dette til grunn for din beslutning! For det er / ikke oppdiktet skryt, men ord som bare er altfor sanne. / For Zevs' munn vet ikke av / å tale løgn. Hvert ord skal sannes (*telein*, fullbyrde). Pass på / og tenk deg om! Tro ikke at trass / noensinne er bedre enn forstandighet!¹¹⁷

Autoriteten til Zevs, der alt guden sier skal sannes (i dette tilfellet trusselen om ørnen som skal spise av Prometheus' lever daglig), motsies noen linjer tidligere, talt av Prometheus selv:

Unge er dere og ungt er herredømmet, og dere tror / dere besitter en festning som ikke vet av sorg. / Men har ikke jeg sett to herskere styrtes fra den? / Den tredje, han som styrer nå, skal jeg få se bli styrtet / skammelig og brått.¹¹⁸

Den teologiske motsetningen vi finner her, mellom Zevs som øverste autoritet og Zevs som et tilfeldig punkt i en øvrig guddommelig tidslinje, kommer best til uttrykk i en replikkveksling mellom korførerer og Prometheus:

KORFØRER: Hvem er det da som står til rors over tvangen? / PROMETHEVS: Moirene med tre skikkelser og Erinyene som husker alt. / KORFØRER: Er Zevs da svakere enn dem? / PROMETHEVS: Ja, han kan ikke unngå det som er bestemt. / KORFØRER: Hva er bestemt for Zevs, unntatt det alltid å herske?¹¹⁹

Prometheus plasserer den overordnede makten hos skjebnegudinnene, Moirene. Vi har imidlertid sett denne makten i en annen skikkelse, nemlig daimonen, Eros. Vi finner en meget interessant kontrast mellom Zevs' munn som ikke vet av å tale løgn: *pseudēgorein gar ouk epistatai stoma to Dion*, og de erotiske ordene som formaner Io – *parēgorein* – og er av flyktig munn, *aiolostomous*. Det synes som det er en motsetning mellom disse to måtene å

¹¹⁷ *Prometheus i lenker*, 1030–35.

¹¹⁸ *Ibid.*, 955–59.

¹¹⁹ *Ibid.*, 515–19.

tale på, mellom en munn som ikke kan tale usanne ord, og tegnløse ord som er talt av en ubestemmelig munn.

Det vi vil foreslå, er at de erotiske, uklare ordene er en nødvendig forutsetning for Zevs' sannede ord, på samme måte som den erotiske makten er en forutsetning for Zevs' makt. En vil kunne argumentere for at det er gudens seier over titanene som har gitt ham autoritet, men som vi ser av Prometheus' replikk («Har jeg ikke sett to herskere ...»), er ikke dette i seg selv nok til å gi Zevs rollen som gudenes hersker. Snarere er det den nye verdensordenen som innstiftes, gjennom utdeling av guddommelige ansvarsområder og forvaltningen av de levende og dødelige:

Så snart han hadde inntatt den fedrene trone, / delte han straks ut til gudene deres forskjellige / ansvarsområder og inndelte herredømmet. / Men han hadde ingen tanke for de ulykksalige / menneskene, men ønsket å utrydde hele / deres slekt og frembringe en ny.¹²⁰

Dette spiller på læren om menneskeslektene fra Hesiods *Arbeid og dager*,¹²¹ der guddommelige dynastier svarer til forskjellige slekter av mennesker. For eksempel hører gullalderslekten til Kronos', Zevs' far, regjeringstid. Å frembringe en ny menneskeslekt er et nødvendig foretak for at det nye mytologiske hegemoniet skal grunnfestes. På en måte løper menneskeslektene og de guddommelige dynastiene parallelle løp, der frembringelsen av den ene er nødvendig for opprettelsen av den andre. Vi har allerede sett en slik frembringelse, nemlig hos Io. Som vi så, ble hennes etos destruert gjennom Eros' sjokkerende og deformerende kraft. Dette var fordi en ny etos skulle stiftes og hun skulle føde forfaderen til en ny, guddommelig slekt, Epafos, oppkalt etter den erotiske prosessen selv. Det er altså Eros, som besitter både mennesker og guder, som står for frembringelsen av den nye menneskeslekten og opprettelsen av den nye gudemakten.

På samme måte er det med de erotiske ordene. De er av flyktig munn og vanskelige å skjelne, og kjennetegnes av at de er deformerende. Det er disse som setter i stand den erotiske transformasjonen og destruksjonen av etos, altså utryddelsen av den gamle menneskeslekten. En slik transformasjon er på sin side nødvendig for at makten skal kunne samles i Zevs' ene munn, på samme måte som destruksjonen av etos er nødvendig for at en ny skal finnes. De er

¹²⁰ Ibid., 228–33.

¹²¹ Hesiod. *Værker og dage*. Oversatt av Lene Andersen. I: *Hesiod*. (Aarhus: Klassikerforæningens Kildehæfter, 1999).

uforståelige ord som oppnår sin *telos* på det gudommelige plan i Zevs' sannede ord, og på det dødelige plan i navngivingen av Epafos og frembringelsen av en ny menneskeslekt. Slik kan vi lese korførerens spørsmål: «Hva er bestemt for Zevs, unntatt det alltid å herske?»¹²² Zevs er herskeren, men han er bestemt som sådan av en forutgående prosess, som har «Zevs» som sin herskende formel.

Eros, som er av flyktig munn, kan derimot tale ord som ikke *må* sannes, men er makten som deformerer, og gjør likt ulikt. Dette har Agamben vist, i *sin* lesning av Heraklits fragment, *ēthos anthropōi daimōn*:

Daimon does not simply denote here a divine figure. Its etymology leads back to the verb *daiomai*, to lacerate, to divide, so *daimon* signifies the lacerator, he who cuts and divides. The fragment from Heraclitus should thus be translated: 'Ethos, the habitual dwelling place of man, is that which lacerates and divides.' Habit, the dwelling in which one always already exists, is the place of scission.¹²³

Etos er altså åsted for en sønderriving. I den grad etos er daimonen, er også etos en sønderriving. Av det vi har sett fra *Promethevs i lenker*, kan vi også supplere med at det er snakk om en sønderriving av etos. Dativen i Heraklits fragment kan nemlig ikke leses i retning av at etos er sønderriving av mennesket, men at mennesket har etos som sønderriving av etos. Daimonen sønderriver etos, og gjør etos ulik seg selv. Vi ser dette meget klart når koret i annet stasimon, rett før Io entrer scenen, synger til Promethevs. De har nettopp erklært Zevs suverene makt over menneskene og resten av kosmos:

Dette lærte jeg ved å betrakte / din knusende ulykke, Promethevs. / En sang falt meg inn, helt forskjellig fra den / som jeg sang ved ditt bad og din seng / til ditt bryllup, / da du med brudegaver hadde vunnet Hesione, / vår søster ved samme far, og førte henne med / som hustru til felles leie.¹²⁴

Ordet som i originalen brukes for «forskjellig», er *diamfidios*, som betyr «fullstendig ulikt». Denne sangen eller frasen, *melos*, som forkynner gudenes herskermakt har altså et ulikt alternativ. Alternativet er dog fremdeles styrt av Eros, da det jo er en bryllupssang det er snakk om. Dette er også i tråd med de erotiske ordenes sjokkerende karakter, da verbet for

¹²² Ibid., 519.

¹²³ Agamben, Giorgio. *Language and Death: The Place of Negativity*. Oversatt av Karen E. Pinkus. (Minneapolis: University of Minnesota Press), 93.

¹²⁴ *Promethevs I lenker*, 553–60.

«falt meg inn» er det samme vi allerede har sett opptre i lag med de gudesendte ord: *prospetesthai*. Zevs' makt og den nye menneskeslekten har kommet i stand gjennom slike erotiske ord, men Eros selv, som er ett av navnene på skjebnemakten og daimonen, kan også tale fraser som er *diamfidios*, fullstendig annerledes. Som koret sier om skjebnen, «den husker alt». Den er ikke kjennetegnet av et gitt innhold, men snarere at den sønderriver, deformerer og gjør likt ulikt.

*

Vi har i det foregående sett på talen og ordene i *Promethevs i lenker*. Dette har vi gjort som en nødvendig forutsetning for å kunne se nærmere på tausheten. Når vi sier om tragisk taushet at det er noe som tilkommer tragedien, gjelder dette for talen også. Det vi har funnet om talen, er at den ikke springer ferdig artikulert frem i tråd med en stabil etos, men snarere destruerer etos og gjør den ulik seg selv gjennom en sjokkerende og deformerende prosess. Dette gjør den for så igjen å etablere en ny etos. Vi har sett at talen henger sammen med det daimoniske, det som formidler mellom guder og dødelige, i form av Eros. Denne makten strukturerer mye av tragediens handling, da det er snakk om å avsette en tidligere gudommelig og menneskelig orden for å stifte en ny, noe den gjør gjennom erotiske sammenkomster mellom guder og dødelige. Zevs er på sin Olymp, og menneskene er i verden, men noe har funnet sted før dette, som har destruert en tidligere etos gjennom en forvirrende blanding mellom de to sfærene.

Det er altså den daimoniske prosessen som utsletter den gamle menneskeslekten. Daimonen er imidlertid her kjent under det andre navnet Rosenzweig gir den: Thanatos, døden. Som vi vet, skjer ikke dette i *Promethevs i lenker*: Den bundne titaner redder menneskene. Dette gjør han ved å gi dem en plass innenfor den nye ordenen, ved å lære dem alle sine kunster. Når Promethevs forunner den gamle slekten sine gaver, har han gitt menneskene ilden *for tidlig*. Dette har også White bemerket: «All the powers Prometheus envisions mortals acquiring involve sacred γέρα [*gera*, hos Andersen: ansvarsområde] or τιμαί [*timai*: æresbevisning] of Zeus and his fellow Olympians.»¹²⁵ Egentlig skulle gavene vært forunt den nye slekten av de nye gudene, jevnfør de to sfærenes gjensidige avhengighet, men i og med ildgaven har Promethevs kommet dem i forkjøpet.

¹²⁵ White. «Io's World», 114.

Det er dette som avslører den erotiske koblingen mellom det guddommelige og det dødelige, samtidig som det bringer det guddommelige inn på banen som en tragisk aktør fremfor en abstrakt, hegeliensk bakgrunn. Den sedvanlige, erotiske prosessen som innstifter guddommelig makt og dødelige slekter er blitt avbrutt i og med Prometheus' ildtyveri, noe som gjør at selv gudenes hersker må gjøre seg merket i tragediens handling. Når vi i det følgende skal se på tausheten, er det Prometheus som kommer til å oppta oss.

Tausheten i Prometheus i lenker

Etter å ha sett på talen og ordene skal vi ta for oss tausheten. Som vi så, sprang talen ut av en forutgående stillhet, dog bidro denne stillheten til ordenes sjokkerende egenskap. Denne talen var en viktig pådriver for tragediens handling som sådan, da den sto for møtene og kollisjonene mellom det dødelige og det guddommelige. Når vi nå skal undersøke tausheten, gjelder det altså å finne noe som står ved siden av denne strukturen. Dette innebærer at vi forsøker å lese tragedien igjen, langs linjer som unndrar seg ordenes og talens overskyggende tilstedeværelse. Talen og tausheten må likevel kunne leses i lys av hverandre.

For å innlede denne delen vil vi minne om Rosenzweigs formel «slik og ikke annerledes», der det i den tragiske helts tilfelle var snakk om trassen («ikke annerledes») som tok etosen («slik») som sitt innhold. Vi kan derimot si at talen opererer med formelen «ikke slik, men annerledes», da den deformerer og destruerer en etos for å skape en ny. Når vi søker tausheten som ikke bare er et utgangspunkt for tale, fristes vi til å søke det som motsetter seg denne deformingene, nemlig det som sier «ikke annerledes», trassen. Trassen har, som vi skal se, en sentral posisjon i *Prometheus i lenker*, ikke minst i forbindelse med dens taushet. Det er i møtet mellom disse vi skal begynne.

«Tro ikke jeg er taus av overlegenhet eller trass. / Nei, tvert imot: Mitt hjerte tæres av bekymring / når jeg ser meg selv mishandlet slik.»¹²⁶ Denne replikken er det som har foranlediget flest diskusjoner rundt tausheten i *Prometheus i lenker*. Mens skoliaene til linje 436 viser til tausheter hos tragikerne samt de forskjellige motivasjoner som måtte ligge bak disse, har moderne filologisk forskning beskjeftiget seg med å finne beviser for eller imot at man i tragediens originale oppsetning har vært vitne til en lengre periode i total stillhet. Som

¹²⁶ *Prometheus i lenker*. 436–38.

representant for de nyere utlegninger av dette stedet er Oliver Taplin talende: «I move now from a silence which is the invention of editors to one which, perhaps, editors should try to eliminate: Prometheus' silence before *Prometheus* 436.»¹²⁷ Etter å ha diskutert attiske scenekonvensjoner og ulike forslag til korrupsjoner, konkluderer han med: «... it is of no avail to refer to *Frogs* 911ff, as everyone has since the scholiast: the silences of Niobe and Achilles were a completely different matter.»¹²⁸

Vi vil derimot referere dette tekststedet tilbake til det aktuelle tekststedet i *Froskene*; begge refererer nemlig til etikken. På samme måte som Aristofanes henviste spørsmålet om tausheten til en gitt etos, nemlig *alazōn*, viser Prometheus ikke bare til én, men tre etiske forklaringer for sin egen taushet. De tre ordene det er snakk om er *khlidē*, «overlegenhet»; *authadia*, «trass»; *sunnoia*, «bekymring». Etter Rosenzweig skal vi her se nærmere på begrepet vi mistenker står i et særlig forhold til en taus etos, og som i forskjellige former opptrer i tragedien åtte ganger, nemlig *authadia*. Satt sammen av *autos*: selv, og *hēdein*: å nyte, har det i Bergs ordbok betydningen «selvnyttelse», samtidig som det også kan bety «stahet» eller «trass»¹²⁹. Alle betydningene brukes i *Promethevs i lenker*.

Det er interessant at ingen av tragediens karakterer bruker begrepet om seg selv, det vil si, i den grad de gjør det, er det en beskyldning de forsvarer seg mot. Det er i alle tilfeller snakk om beskyldninger for å undergrave kommunikasjon. Som Donald Mastronarde har vist, er dette noe som skjer gjennom hele tragedien i og med avbrytelser og utsettelse: «Prometheus' manner of conversing with others is indicative of a certain degree of αὐθαδία [*authadia*].»¹³⁰ *Authadia* regnes som en sperre for talens forsonende makt. Som Okeanos fåfengt sier: «Forstår du ikke dét, Prometheus, at / ord er leger for et sykt sinn?»¹³¹

På den annen side kan også personene tale i trass. Her fra dialogen mellom Kratos og Hefaistos: «HEFAISTOS: Ditt språk samstemmer med din fremtoning. / KRATOS: Du er bløtaktig. Skjell ikke meg ut / for stahet (*authadia*) og barskt lynne.»¹³² I den greske originalen benekter ikke Kratos sin stahet («skjell meg ikke ut for min ...»), men relaterer den heller til kilens «stahet», den som noen linjer tidligere drives gjennom Prometheus' bryst:

¹²⁷ Taplin. «Aeschylean Silences and Silences in Aeschylus», 83.

¹²⁸ Ibid., 84.

¹²⁹ Berg. *Oldgræsk-Dansk Ordbog*, αὐθαδία.

¹³⁰ Mastronarde, Donald J. *Contact and Discontinuity: Some Conventions of Speech and Action on the Greek Tragic Stage*. (Berkeley: University of California press, 1979), 79.

¹³¹ *Promethevs i lenker*, 377–78.

¹³² Ibid., 79–80.

«Kra: Slå kraftig den stålsterke kilens halstarrige (*authadēs*) spiss / gjennom hans bryst!»¹³³
Det kjennetegner ikke nødvendigvis trassen at den er taus. Snarere er det snakk om å tie eller tale utover det rette mål. Vi skal se nærmere på denne egenskapen ved trassen.

Trassig taushet og trassig tale, *authadia*

Vi kan sette det på spissen ved å referere til et par skolia til tragedien. De står begge til tekststeder der personene har vært antatt å være tause. For eksempel noterer Mazon «Un très long silence» ved begge steder, nemlig mellom 87–88 og 435–436.¹³⁴ I det første heter det at Prometheus ikke henvender seg til de andre personene på scenen umiddelbart, «for ikke å virke uforstandig og sta [*authadēs*]»¹³⁵. Det andre skolionet diskuterer på sin side grunner til overdreven taushet hos tragedieforfatterne, der en av grunnene er stahet, *authadia*.¹³⁶ Altså betegner *authadia* både det å tale og det å tie til overmål.

Vi leser dette også ut av tragedien. Her en replikk av Hermes: «Men det var jo med slike frekkheter [*authadisma*] du i sin tid / fikk lost deg inn i denne elendigheten.»¹³⁷ Frekkhetene, det vil si Prometheus' tale om Zevs' undergang, er den samme frekkheten eller trass som nekter å søke forstandig samtale, men som har talt mer enn den burde. Her finner vi mye av det samme uttalt av koret: «Vi synes ikke at Hermes' ord er ubetimelige (*akairia*). / For han ber deg legge av din trass (*authadia*) / og søke vis forstandighet.»¹³⁸ I dette sitatet står *authadia* i motsetning til det betimelige – *ta kairia* – rette ord til rett tid. *Authadia* vet derimot ikke av betimelighet, men taler eller tier for mye.

Vi finner en klar kontrast til *authadia*, med dens utidige tale og taushet, i det eneste overleverte fragmentet fra Aiskhylos' *Promethevs ildbæreren*: *sigōn hopou dei kai legōn ta kairia*– «Både tiende der hvor det er nødvendig og talende de rette ting til rett tid.»¹³⁹ I *authadia* hverken taler eller tier personen til rett tid, *ta kairia*. Linjen fra *Promethevs ildbæreren* inneholder på sin side en etikk. For eksempel har Magnus Michelsen, i

¹³³ Ibid., 64–65.

¹³⁴ Aiskhylos. *Prométhée Enchainé*. Oversatt av Paul Mazon. I: *Eschyle: Tome I*. (Paris: Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1920), 87, 435.

¹³⁵ *Scholia in Aeschylum: Scholia in Prometheus Victum (scholia vetera)*. 88a. Egen oversettelse.

¹³⁶ Ibid., 436a.

¹³⁷ *Promethevs i lenker*, 964–65.

¹³⁸ Ibid., 1036–38.

¹³⁹ Aiskhylos. *Fragment 208*. Egen oversettelse.

forlengelsen av Alain Badiou, relatert fragmentet direkte til Badiou's begrep «ethics of confidence»:

Prometheus' division of silence and speech consequently interrupts the determined sequence to which Zeus has condemned Prometheus, and institutes another sequence for an unsettled future.¹⁴⁰

Så lenge vi befinner oss innenfor begrepet *authadia*, er ikke en slik deling mellom taushet og tale mulig, da det kun kan være snakk om én av delene. Sagt på en annen måte: Overgangen fra den ene til den andre, overgangen som vil bestå i å fortie eller tale ut, kan ikke finne sted i og med *authadia*. Denne overgangen er på sin side karakteristisk for etos i Aristoteles' poetikk, der etos viste til oversettelsen fra tenkende tale som samsvarte med situasjonen til en taus handling. På den annen side var overgangen fra taushet til tale noe vi fant hos Hegel, hvor vi så at tausheten ble opphevet og utfoldet i tale i samsvar med en karakters etiske forsegværen.

Disse bevegelsene, fra tale til taushet og fra taushet til tale, svarer direkte til fragmentet fra *Promethevs ildbæreren*, der overgangene bestemmes av betimelighet, *ta kairia*, og nødvendighet, *dei*. Å si de rette ting til rett tid innebærer å gjøre det som er i overensstemmelse med situasjonen, og nødvendigheten er det som får de hegelianske karakterer til å tie eller tale, alt etter deres etiske forsegværen. Dette faller derimot ut med *authadia*, der en person, som sagt, taler eller tier utover det rette mål. Dersom vi ønsker å betegne en etos med *authadia*, noe Aristoteles gjør i *Den eudemiske etikk*¹⁴¹, må den være den etos som har forlatt seg selv, og som i sin trass karakteriserer den for alltid talende, eller den som er taus for aldri å tale igjen. Som Griffith skriver om Promethevs' taushet: «The pauses at *Prom.* 87 and 114 might represent the passing of ages.»¹⁴² Wilamowitz-Moellendorf har på sin side skrevet at hvert minutt av oppsetningen av *Promethevs i lenker* varer tusen år i tragediens handling.¹⁴³

¹⁴⁰ Michelsen, Magnus. *Tarrying with Sexual Matters: Thinking Change from Lacan to Badiou*. Ph.D. Avhandling. (Universitetet i Bergen, 2018), 179–180.

¹⁴¹ Aristoteles. *Eudemian Ethics*. I: *Aristotle*. (Cambridge: Harvard University Press, 1952), 1233b. Her er den satt som motsetningen til *areskeia*, «smigreri». Det er dog interessant at disse ekstremene – *authadeia* og *areskeia* hadde vært mer eller mindre synonyme hadde det ikke vært for at ordet *autos*, «selv», har del i den første, altså: behagende eller smigrende *seg selv*. Da dette karaktertrekket viser seg som nesten fullstendig inngått i sin definitive motsetning, avslører det sin prekære status som etos.

¹⁴² Griffith, *The Authenticity of 'Prometheus Bound'*, 118

¹⁴³ . Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von. *Aischylos: Interpretationen*. (Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1914), 122.

Metonymisk trass, et spørsmål om vold

Det vi har funnet om *authadia*, som taler eller tier utover det rette mål, får konsekvenser for det vi har funnet om talen og de erotiske ordene i *Promethevs i lenker*. Disse så vi fikk sitt uttrykk i en plutselig overgang fra taushet til tale, og gjennom dette satte de i gang en etisk transformasjon. Vi kan si det slik at talen formulerte en ny etos, og lot en tidligere etos bli taus. Disse nye ordene nådde sin *telos* i navngivingen, der de så å si døpte seg selv etter sin egen prosess fra taushet til tale, en prosess som kom i stand gjennom berøring og sjokk. Når *authadia* en gang for alle enten er talende eller tiende må vi spørre oss om en slik deformering og formulering er mulig, og om den kan være gjenstand for en slik erotisk transformasjon.

Da det er tausheten vi søker, skal vi se på en trass eller selvnyting, altså *authadia*, som utvilsomt er av den tause varianten, nemlig den som tilskrives kilen Promethevs nagles til klippen med. Som Kratos sier: «Slå kraftig den stålsterke kilens halstarrige spiss / gjennom hans bryst!»¹⁴⁴ Originalens *authadē gnathon* er direkte oversatt «trassig/selvnyttende kjeve». For å se hvordan en kile kan være trassig vil en bemerkning av Agamben være opplysende. Hos ham handler det imidlertid ikke om *authadia*, men om *sunnoia*, et begrep vi skal komme tilbake til. Det er åpenbart at det som sies om det ene, kan overføres på det andre:

Silence is so essential to this consciousness (knowing-with) [*sunnoia*] that it is often attributed to an inanimate object (in Sophocles' *Philoctetes*, vv. 1081-85, the rocky cave where the hero lies down is conscious along with him; in *Electra*, vv. 92-95, the «sleepless bed» consciously shares pain with the heroine).¹⁴⁵

Det er ikke Promethevs, bundet i en vertikal stilling, forunt å legge seg ned i en «medvitende» hule eller seng. Kilen, som jo er det mest akutte uttrykket for *hva* som binder ham, deler derimot på alle måter hans *authadia*. Det er en klar parallell mellom Promethevs' trass og stillingen han er festet i, for eksempel har Andrew Karp påpekt samsvaret mellom Promethevs' stivnakkethet og det faktum at han ikke kan bøye seg.¹⁴⁶ Vi finner altså et forhold som ligner det mellom Philoktetes og hans hule, og Elektra og hennes seng, da disse objektene på forskjellige måter uttrykker personene og deres ulykker.

¹⁴⁴ *Promethevs i lenker*. 64–65.

¹⁴⁵ Agamben. *Language and Death*, 91.

¹⁴⁶ Karp, Andrew. «The Disease of inflexibility in Aeschylus' 'Prometheus Bound'» *Mediterranean Studies*. Nr. 6 (1996), 4.

Det er fruktbart å kalle dette et metonymisk forhold. Elektra er ugift slik sengen er tom, og Philoktetes er utstøtt slik hulen er skjult. All den tid disse formuleringene får det til å høres ut som similer, er det som kjennetegner disse forholdene nærhet. Promethevs bor *i* hulen, Elektra sover *i* sin seng, Promethevs er gjennomboret *av* kilen. I *Promethevs i lenker* strekker denne metonymien seg litt lenger, til det som er tragediens ene *kōfon prosōpon* – stum¹⁴⁷ person: *Bia*, Vold. Denne personen har altså ingen replikker, og fungerer mest som et vedheng til *Kratos*, Makt. *Bia* tiltales bare én gang, av Hefaistos. Dette ene tilfellet avslører på sin side et homonymt og synonymt spill: «Makt og Vold (*Bia*), det Zevs befalte dere, / er saktens fullbyrdet. Intet hindrer dere i å gå. / Men jeg mangler mot til å binde en gud, en slektning, / med vold (*bia*) til stormpisket slukt.»¹⁴⁸ Volden som Promethevs lenkes med, inngår i en metonymi med kilen og Promethevs' lidelse.

Vi ser dette i tragediens prolog, i de 87 linjene der Promethevs er taus, da *Kratos* bruker ordet *bia* i lag med et par andre (inkludert en variasjon over sitt eget navn) for å beskrive måten Hefaistos skal binde titanen på: «Legg dem om hans hender med mektig kraft [*enkratei sthenei*] / og slå, bolt ham med hammeren til klippene!»¹⁴⁹, «Slå kraftig [*errōmenōs*] den stålsterke kilens halstarrige spiss ...»¹⁵⁰, «Ned nå, omslutt hans ben med vold! [*bia*]»¹⁵¹, «Slå nå kraftig [*errōmenōs*] de gjennomborede fotjern.»¹⁵² Ved siden av denne voldsutøvelsen ser vi en stum, uvirksom person som bærer dens navn, *Bia*.

Det er med andre ord snakk om en personifisering av torturen, hvis mest akutte uttrykk som sagt er den trassige kilen. Når vi her snakker om personifisering, mener vi selvfølgelig det å gi maske; i *Bia* ser vi nemlig trassens stumme ansikt. Det er med denne personen, altså volden, at den metonymiske bevegelsen mellom Promethevs' og kilen fullendes, nettopp som *met-ōnymia* – navneskifte, da volden som påføres Promethevs med en kile av Hefaistos i påhør av *Kratos*' tilrop så å si skifter over på en stum person som bærer voldens navn, kun for å overføres til kilen og steinklippen Promethevs er naglet til.

Det handler altså om hva vi ser ved tragediens begynnelse, om det vi også kan se når vi leser den: den metonymiske nærheten mellom Promethevs, klippen han er naglet til med

¹⁴⁷ Det er viktig å merke seg at med stum menes noe annet enn taus. For seg selv er denne typen personer like lite tause som talende.

¹⁴⁸ *Promethevs i lenker*, 12–15.

¹⁴⁹ *Ibid.*, 55–56.

¹⁵⁰ *Ibid.*, 65–66.

¹⁵¹ *Ibid.*, 74.

¹⁵² *Ibid.*, 76.

kilen og den stumme personen Vold. Disse tre gjenstandene/personene som ikke sier noe er ikke utskiftbare, men det som karakteriserer dem er det, nemlig den tause trassen og torturen. På en måte kan vi si at etosen *authadia* er fordelt på de tre. Dette spiller også inn på navnene, som veksler mellom volden som utøves på Prometheus og den stumme personen ved hans side: Alle tre bærer navnet vold. Nå kan det virke merkelig at vi sammenligner tragediens hovedperson med en urørlig gjenstand. Vi skal derimot se at dette slettes ikke er fremmed tragedien og dens resepsjonshistorie.

Dukken og masken

Siden skoliastene har disse spørsmålene heftet ved tragediens prolog: Hvordan kan Prometheus' skuespiller stå i en rigid stilling stykket gjennom? Hvordan var gjennom boringen representert? Hvorfor taler ikke Prometheus? Som svar på disse har vi den beryktede dukketeorien:

It seems probable, in spite of the objections raised by Mazon and others, that the object nailed upon the rock was a wooden structure and not a man. It was motionless: 'Upright, not closing eye nor bending knee' (1.32). It was gigantic.¹⁵³

For å klargjøre: Det er ikke vår intensjon å revitalisere en teori som er langt på vei blitt motbevist. At Prometheus var representert gjennom en gigantisk tredukke, vil nok for de fleste umiddelbart høres absurd ut. Målet med dette arbeidet er uansett ikke å spekulere i måten teateroppsetninger gikk for seg for nesten to og et halvt tusen år siden. Teorien inngår imidlertid som et uomgjengelig moment i tragediens resepsjonshistorie,¹⁵⁴ og kan neppe overse dersom vi tar det vi har sagt om metonymien mellom Prometheus og kilen, til inntekt. Mens teoriens spektakulære karakter nok har fått de fleste diskusjoner til å avslutte, foreslås det her at vi bruker teorien som utgangspunkt (som en projisert lesemodell snarere enn en historisk-realistisk en) for å se hva den kan tilby oss.

Det er ikke nødvendig å gå over alle indisiene som skulle tale for dukkens realitet. Det er derimot ett punkt som er av særlig interesse for oss, nemlig skuespiller-argumentet, som baserer seg på at det kun finnes to talende skuespillere av gangen hos Aiskhylos. En må altså spørre seg hvordan skuespillerne i rollene som Hefaistos, Kratos og Prometheus kunne være

¹⁵³ Murray, Gilbert. *Aeschylus: The Creator of Tragedy*. (Oxford: Clarendon Press, 1940), 39.

¹⁵⁴ «This theory has been favoured by nearly all the great authorities.» Taplin, Oliver. *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. (Oxford: Clarendon Press, 1989), 243.

på scenen samtidig. Svaret lyder som følger: Mens Bia som stum person ikke er å regne som en talende skuespiller, vil Hefaistos' skuespiller, etter at guden har forlatt scenen, innta en posisjon inne i dukken og tale replikkene til titanen som frem til dette punktet, naturlig nok, har vært målløs. Kratos' skuespiller vil på sin side innta rollene som Okeanos, Io og Hermes.¹⁵⁵

Dette argumentet tillater oss å fatte tragediens visuelle og talende element som adskilte. For å si det på en annen måte kan vi betrakte Promethevs som en stemme i en dukke. Promethevs som en tredukke naglet fast til klippen blir på den måten et rom der en skuespiller med talens bruk vil eller ikke vil oppholde seg. Med det samme innser vi også hvordan dette relateres til *authadia*, da dukken enten *må* være talende eller taus, alt etter som en stemme har tatt bolig i den eller ikke. Vi har lett for å se for oss hvordan en tom dukke kan beskyldes for å tie utover det rette mål.

Dette er imidlertid ikke en innsikt som står og faller på dukke-teorien, ansporende som den er; den kan også forsvares med henvisning til et tragisk element som ofte faller ut av diskusjoner til fordel for karakterstudier, nemlig masken. Nå er naturligvis ingen tragiske masker fra klassisk tid overlevert oss, deres materiale var like lite overlevelsesdyktig som det til en tredukke, men i motsetning til denne kan vi med sikkerhet si at Promethevs' skuespiller har vært iført en. Claude Calame har vist at tragediens maske opprinnelig ikke var tenkt å skulle representere en mytisk karakter; den skulle kun skjule skuespilleren som offentlig person:

In the spoken ritual of the dramatic festival at Athens, wearing the mask meant effacing the *I* of the enunciation without conferring either identity or competence on the *he/she*, the subject of the utterance of the dramatic action. The tragic mask does not grant magic power to its wearer, nor does it add to the modal status of the ritual's subject.¹⁵⁶

For å klargjøre sitatet kan vi nøye oss med å opplyse om at Calame, med bakgrunn i Bienveniste og Jakobson, anser masken som en (somatisk og gestisk) ytring, der jeget (*the I*) som maskens bærer er å regne som ritualets/dramaets forteller, og han/hun (*the he/she*) som

¹⁵⁵ Flickinger, Roy Caston. *The Greek Theater and its Drama*. (Chicago: University of Chicago Press, 1918), 167.

¹⁵⁶ Calame, Claude. *The Craft of Poetic Speech in Ancient Greece*. Oversatt av Janice Orion. (London: Cornell University Press, 1995), 107.

en handlende aktør (rolle) innenfor det samme ritualet/dramaet.¹⁵⁷ Calame viser hvordan masken ikke gir noen identitet, men tillater dens bærer å bli en annen: Den er ikke sammenlignbar med et egennavn.¹⁵⁸ Dette gjør at differansen mellom bæreren og rollen vedvarer. Som Calame observerer: «The enunciative mark of the narrator's role is probably materialized in the gaze emanating from behind the two holes of the mask.»¹⁵⁹

Vi vil supplere dette siste sitatet. Skillet mellom forteller og rolle er ikke bare markert gjennom maskebærerens blikk, men også dennes stemme. Dette er faktisk et saksforhold vi finner forankret i masken selv, hvis akustiske utforming vitner like mye om fortellerens tilstedeværelse som øyehullene.¹⁶⁰ Det denne refleksjonen tillater oss å fremlegge, er stemmens og personens/ansiktets/maskens (dette betydningsfelt som hefter seg ved det greske *prosōpon*) radikale adskillelse. Vi kan se for oss tragediens skikkelser – de være seg åpenbaringer i Dionysia-teateret, et moderne scenerom eller teksten vi leser – som bærere av en indre splittelse mellom stemmen og det som aldri fullt og helt kan gå opp i den, nemlig masken.

Dette avviker fra det vi sa om talen, der stemmen ga seg selv form. Her var Ios metamorfose til ei ku og de sjokkerende, erotiske ordene som kom over henne nærmest to sider av samme sak, nemlig den daimoniske forstyrrelsen av etos. Vi så særlig dette i stemmens synestetiske trekk, der ordene var taktile og hadde en synlig form, jevnfør Agambens bemerkning, hvor navngivningen var noe seende og berørende. Hos Promethevs ser vi tvert imot et skille mellom masken, altså den synlige formen, og stemmen som enten har eller ikke har tatt plass inne i den. Navnet er på sin side det som fatter ordene og formen i en hørt, følt og sett enhet. Når metonymien kommer inn i bildet, fester derimot ikke dette navnet seg til én person, men inngår i en serie av flere navn, for eksempel voldens navn, kilens navn eller Promethevs' eget.

¹⁵⁷ Ibid., 99.

¹⁵⁸ Ibid., 106–07.

¹⁵⁹ Ibid.

¹⁶⁰ Kanskje er de mest informative kildene på dette punktet de vi har fra samtidige håndverkere som fremstiller masker for moderne oppsetninger: «The mask is also an instrument to project the voice into space. Speech becomes clear, powerful and attractive.» Vovolis, T. og Zamboulakis G. «The Acoustical Mask of Greek Tragedy» *Didaskalia* Nr. 7 (2007).

Promethevs' navnløshet – likhet og ulikhet

Splittelsen mellom stemmen og formen er noe som behandles i tragediens prolog. Her fra Hefaistos' og Kratos' utveksling: «HEFAISTOS: Ditt språk samstemmer med din fremtoning. / KRATOS: Du er bløtaktig. Skjell ikke meg ut / for stahet og barskt lynne.»¹⁶¹ Hefaistos' replikk er verdt å siteres i sin originale språkdrakt: *homoia morfēi glōssa sou gēruetai* – «det din tunge lar lyde, ligner din form». Ordet *homoia*, lignende, er særlig viktig i den grad det skiller seg fra det beslektede *homos*, samme. Stemmen og formen er nemlig den samme i den daimoniske navngivingen, nemlig en sett, følt og hørt enhet. Denne enheten var imidlertid ulik seg selv, da den var kjennetegnet av sin deformerende og sønderrivende bevegelse. For å si det på en annen måte: Stemmen og formen var en enhet *fordi* de begge var gjort ulik seg selv.

Likheten mellom Kratos' stemme og form er på sin side relatert til forholdet vi allerede har funnet mellom maske og stemme.¹⁶² Stemmen og masken er altså lignende, men ikke den samme. De er like i den grad stemmen kan oppholde seg i masken, og i og med trassen, *authadia*, er stemmen enten i masken eller ikke. Trassen unndrar seg altså de erotiske, deformerende ordene. Dette gjør den ved å utgjøre et sted, en maske eller en dukke, der ordene kan, eller ikke kan, oppholde seg (være lik), uten å kunne gå opp i den (bli gjort ulik seg selv).

Like lite som vi kan la tausheten stå og falle på ett ord, kan vi henvise den til én replikk av en person som trer ut av tragedien etter 87 linjer. Disse 87 linjene er imidlertid av den ytterste viktighet hva tausheten angår – de 87 linjer hvori Promethevs ikke sier et ord, og det er jo Promethevs' taushet vi søker. For å se på titanens eget navn: den førvitende. Titanens profetiske krefter er sterkt betonte i Aiskhylos' tragedie, noe vi allerede har sett i Io-episoden. For eksempel skriver Michelsen: «The real predicament for Prometheus remains the fatal foresight that his name conveys.»¹⁶³ Noe som derimot slår oss mens vi leser tragedien, er at disse profetiske evnene problematiseres:

Det er lett for den som er gått klar / av lidelser, å oppmuntre og rettledede dem som / er ille ute. Alt dette visste jeg godt: / Med vilje, med vilje feilet jeg! Jeg nekter ikke! / Selv pådrog jeg meg smerte, som menneskenes hjelper. / Men jeg trodde likevel ikke

¹⁶¹ *Promethevs i lenker*, 78–80.

¹⁶² Både Andersen og Griffith noterer at linje 80 sannsynligvis spiller på forholdet mellom skuespillerens stemme og maske.

¹⁶³ Michelsen. *Tarrying with Sexual Matters*, 168.

at jeg skulle få *slik* straff: / Å gå til grunne på høye klipper / i denne avsides ødemarken.¹⁶⁴

For å se nærmere på linje 266: *hekōn hekōn hēmarton, ouk arnēsomai*: «frivillig frivillig feilet jeg, jeg vil ikke nekte». Man vil gjenkjenne verbet *hamartanein* fra den tragiske feil slik vi kjenner den fra Aristoteles' poetikk: *hamartia*. Her heter det at den tragiske helt ikke faller fra lykke til ulykke med vilje, «av ondskap eller fordervelse», men på grunn av «en slags feil».¹⁶⁵ Hos Aristoteles står dette i motsetning til viljehandlinger. Det dreier seg om noe den tragiske helt ikke har kontroll over – for eksempel en familieforbannelse eller orakelord – eller noe han er blind for. Promethevs sier derimot: *eu de tauth' hapant' ēpistamēn*, «Alt dette visste jeg godt». Det er kanskje her hans tragiske feil ligger, i at han vet at han feiler: Promethevs' *hamartia* er at han er seg *hamartia* bevisst. Det er altså ikke bare snakk om å feile med vilje, men om å handle ut fra uvitenhet, vitende. Det er paradokset med Promethevs feil: for å kunne feile med vilje, og handle i trass, må han i utgangspunktet vite alt.

Fremsyntheten har imidlertid et forbehold: «Men jeg trodde likevel ikke at jeg skulle få *slik* straff.» Vi kunne med denne linjen satt spørsmålstegn ved Promethevs' evner, men tragedien tillater oss ikke å gjøre dette. Hvor presist Promethevs' forsyn er, har vi sett i Io-episoden. Forbeholdet er snarere noe som tilkommer profetien selv. Dette ser vi av verbet for «trodde» – *oiesthai*, der formodningen inntar samme paradoksale plass i forsynet, som den *hamartia* har i allvitenheten: Når Promethevs vet alt på forhånd, blir hans formodning gjennomtrukket av trass. Det er også meget interessant at profetiene vi får høre om, er inkongruente: at Zevs og Promethevs skal inngå i «forbund og vennskap»,¹⁶⁶ at Promethevs skal løses av Herakles,¹⁶⁷ og at Zevs skal miste sin herskermakt.¹⁶⁸

Denne splittelsen mellom fremsyntheten og formodningen kan sammenlignes med den vi har funnet mellom stemmen og masken i og med *authadia*-modellen. Slik trassen ikke kunne gå opp i stemmen, kan heller ikke formodningen og feilen gå opp i fremsyntheten og allvitenheten. Istedenfor å være en etos som kunne destrueres av erotiske ord, var *authadia* en etos som hadde forlatt etos. På tilsvarende måte møter vi Promethevs i det han formoder, en trassig formodning som er unndratt hans eponyme fremsynthet. Stedet (etos) som trassen og formodningen utgjør, den avsidesliggende ødemarken, har forlatt den etiske sedelighetens

¹⁶⁴ *Promethevs i lenker*, 263–70.

¹⁶⁵ Aristoteles. *Om ditekunsten*, 1453A.

¹⁶⁶ *Promethevs i lenker*, 186–90.

¹⁶⁷ *Ibid.*, 871–74.

¹⁶⁸ *Ibid.*, 940.

som har gitt Prometheus hans navn. På samme måte som dette stedet unndrar seg talen, unndrar det seg også navngivingen, da det heller setter i stand et metonymisk (navneskiftende) spill mellom volden og personen den utøves på. Dette stedet som er avsides eponymet og den etiske ordenen, er *authadia*.

For å vise til nok et eksempel på dette: «Men min mor, Themis – eller Gaia, én skikkelse / med mange navn – hadde forutsagt for meg / hvordan det skulle gå i fremtiden.»¹⁶⁹ I originalen heter det *pollōn onomatōn morfē mia* – én form av mange navn. Det er ikke bare et ikke-identisk samsvar mellom stemme og maske, men også mellom form og navn, og nettopp på grunn av dette kan Themis/Gaias navneskiftende spill finne sted i den, uten å gå opp i ett enkelt navn. I kontrast til dette kan vi huske Epafos, hvis navn beseiget hans identitet med de erotiske ordene som benevnte og avlet ham.

Vi har allerede sett hvordan metonymien finner sted i og med voldsutøvelsen, representert av den stumme personen Bia. Klippen Prometheus er naglet til, er et slags lerret hvor flerfoldige navn skylles over og brytes, der navnene hopper fra maske (Vold) til kile til maske (Prometheus) igjen. Prometheus' eget navn er også preget av denne flerfoldigheten, da han jo er oppkalt etter de profetiske evnene som er splittet i fremsynthet og formodning, og som han har arvet etter gudinnen av mange navn. Denne Prometheus' «navnløshet» kommer kanskje best til uttrykk i Kratos' siste replikk: «Gudene bruker galt navn når de kaller deg Prometheus, / For du mangler selv forutseenhet / om hvordan du kan komme deg ut av dette kunststykket.»¹⁷⁰

I originalen lyder første linje slik: *pseudōnumōs se daimones Promēthea kalousin*, og er kanskje her best å oversettes direkte: «Daimonene kaller deg Prometheus pseudonymt.» Her brukes naturligvis adverbet pseudonymt i sin originale betydning: med falskt navn. Vi kan spørre oss om vi ikke her nærmer oss en slags avsløring hva de daimoniske ord angår. Som vi så, var disse kjennetegnet av at de var ulike seg selv, og gjennom dette hadde de en deformerende kapasitet som fikk sitt *telos* i navngivingen. I Kratos' replikk, derimot, vil ethvert enkelt eponym være avslørt som en løgn, og utgå til fordel for en serie metonymier som alle er lignende, men ingen navngivende.

¹⁶⁹ Ibid., 209–11.

¹⁷⁰ Ibid., 85–87.

Vi har, som tidligere nevnt, lest talen og tausheten til sine ekstremer, der de kanskje har inntatt en mer sentral posisjon i tragedien enn det vi er vant til. Det er viktig å påpeke at dette kun gjelder for verket *Promethevs i lenker*, og at enhver enkelt tragedie må leses for seg. Vi har imidlertid sett hvilke strukturer som viser seg idet vi leser tragedien *Promethevs i lenker*, med henblikk på taushetsproblematikken. Vi har særlig sett på masken og kilen Promethevs nagles til klippen med, altså tragediens optiske bestanddeler. All den tid koblingen mellom tausheten og tragediens optiske bestanddeler synes selvsagt, må vi insistere på at det vi har sagt om det optiske har blitt lest ut av tragediens talende og tiende bevegelser, og ikke som noe utvendig: Selv som lesestykke gjør det optiske seg gjeldende. Det er snakk om en særegen metonymisk optikk, som ikke bare er taus, men også unndrar seg entydig navngiving. Den setter i gang et spill basert på nærhet og likhet, snarere enn på navngivingen som formulerer en etos som en intern ulik og deformert enhet.

Vi ser ikke én etos destrueres for at en annen skal formes, men en etos som trosser de erotiske ordene og navnet de gir. I stedet for initierer denne etosen, *authadia*, et metonymisk spill mellom stemmene som taler, og skikkelsene de taler gjennom. Stemmene er *i* dukken eller *bak* masken. Vi har altså stadig å gjøre med talen, men vi ser imidlertid at vi har funnet en måte å lese den på som motsetter seg tragediens øvrige talende og navngivende bevegelse. Det som kjennetegner *authadia* og masken denne etosen befinner seg i, er at den også kan være taus. Det er i tausheten metonymien finner sted, da det er en meningsutveksling som skjer på baksiden av de talte ord og egennavnene. Det er ikke en taushet som slår over i tale, men som holder igjen talens benevnende kapasitet i en navnevekslende bevegelse.

Kanskje det viktigste å ta med seg fra dette kapittelet er at både talen og tausheten er til stede i tragedien samtidig. Stedet der de møtes og der de skiller lag, er stedet vi har kalt etos. De er begge med på å danne etosen, det være seg stedene personene oppholder seg på, eller nisjene de befinner seg innenfor. Dog er den særegne tausheten vi har sett på, den som kjennetegnes av trassen, *authadia*, utenfor det talen formulerer: en etos utenfor etos. For å si det med Rosenzweig er den meta-etisk. Vi har snakket om samsvar og om unndragelse. I det kommende skal vi se nærmere på hvordan de to interagerer, ved å koble dem til en tematikk som er sentral både for *Promethevs i lenker* og for tragedien som sådan, nemlig skylden.

Tredje kapittel: Skyld og skyldbevissthet

θεὸς μὲν αἰτίαν φύει βροτοῖς,
ὅταν κακῶσαι δῶμα παμπήδην θέλη

Aiskhylos, *Niobe*¹⁷¹

Skylden

Etter å ha foreslått måter å lese talen og tausheten på i *Promethevs i lenker* skal vi forsøke å si noe om hvordan og til hvilken grad de to interagerer. Spørsmålet vi må stille oss er om de er gjensidig utelukkende, og hvorvidt det er en forskjell som gis av fokuset i vår lesning, eller om vi finner en faktisk motstand mellom de to i tragedien, der tausheten står som et mer radikalt alternativ. For å gjøre dette vil vi se nærmere på skyldspørsmålet. Dette er kanskje det som har heftet sterkest ved tragediens resepsjonshistorie, da en ofte har lest en høyst anomal ateisme inn i Aiskhylos', den ellers så «pietistiske», tragedie. Det mest kjente innslaget i denne lesningen er nok Percy Bysshe Shelleys *Prometheus Unbound*, der Jupiter, altså Zevs, kastes fra sin trone.¹⁷²

Nå er Shelleys drama langt fra den moderne forskningen, men det er ikke til å komme unna at en stor andel av litteraturen rundt Aiskhylos' tragedie inkluderer – om ikke munner ut i – et forsvar for Zevs eller Promethevs, og dreier seg om spørsmålet rundt *hvem* som har retten på sin side.¹⁷³ En leser ofte inn en forsoning mellom Zevs og Promethevs i Promethevs-trilogiens tapte tragedier, hvilket forsvarer Zevs' angivelige misantropi i den første tragedien.¹⁷⁴ Dette er også hintet til i *Promethevs i lenker* selv, når Promethevs sier om Zevs:

¹⁷¹ «Guden avler frem skyld i dødelige, når han ønsker å ødelegge et hus fullstendig.» Aiskhylos, *Fragment 156*. Egen oversettelse.

¹⁷² Shelley, Percy Bysshe. *Prometheus Unbound*. Red. Lawrence John Zillman. (New Haven: Yale University Press, 1968).

¹⁷³ Se for eksempel Rader, Richard. «The Radical Theology of Prometheus Bound; or, on Prometheus' God Problem». *Ramus*. Nr. 42. (2013), eller White, «Io's world».

¹⁷⁴ Se for eksempel Yu, Anthony C. «New Gods and Old Order: Tragic Theology in *Prometheus Bound*». I: *Comparative Journeys: Essays on Literature and Religion East and West*. (New York: Columbia University Press, 2009).

«Da vil han dempe ned sitt strie lynne / og ile til forbund og vennskap / med meg, som iler imot.»¹⁷⁵

Vi skal i dette kapittelet begynne med Prometheus' profetier, spesielt den om Zevs' fall. Vi finner nemlig en klar kobling mellom tausheten og skylden i profetiene, da det er et spørsmål om hva som tales ut, og hva som forties, samtidig som det er et spørsmål om skylden skjebnen har idømt de forskjellige aktørene. Skjebneforholdet, som kjennetegner den attiske tragedien som sådan, er i *Promethevs i lenker* noe det kan ties om. Vi skal ikke sette oss til doms over hvem som har retten på sin side, men derimot undersøke hvordan talen og tausheten henger sammen med skylden og skjebnen som sådan.

Profetien

I resepsjonshistorien er Prometheus' taushet uløselig forbundet med hans profeti.¹⁷⁶ Vi kan spørre oss om det ikke er akkurat denne som har gitt Walter Benjamin formuleringen «anti-olympisk profeti» om tragediens rettsforståelse. Prometheus erklærer nemlig Zevs' fall fra den olympiske trone:

KORFØRER: Det er vel en opphøyet hemmelighet du gjemmer? / PROMETHEVS:
Tenk på noe annet! Til å proklamere dette / er det slett ikke rette tid. Så langt råd er, / må det skjules. For hvis jeg holder på det, / unnflyr jeg pinsler og smertelige lenker.¹⁷⁷

Dette blir ofte tolket i den retning at det er ekteskapet med Thetis det er snakk om. Et ekteskap som skal komme til å avføde en sønn som er sterkere enn de regjerende gudene. Som Prometheus sier:

En slik motstander baner han [Zevs] nå veien for / selv, mot seg selv, et uhyre som ikke kan bekjempes / og som vil finne en flamme som er mektigere enn lynet / og et drønn så kraftig at det overgår tordenen / og knekker Poseidons spyd, den tretannede / havets jordrystende svøpe. / Støtt ut i denne ulykken vil han innse / hvor forskjellig det å herske er fra det å tjene.¹⁷⁸

Da denne profetien kjennetegnes av at den ties om, er den heller elliptisk i Aiskhylos' tragedie. Vi har heldigvis en annen kilde som utlegger profetien, nemlig Pindars åttende

¹⁷⁵ *Promethevs i lenker*, 190–92.

¹⁷⁶ Se for eksempel Montiglio, *Silence in the land of logos*, 195.

¹⁷⁷ *Promethevs i lenker*. 521–25.

¹⁷⁸ *Ibid.*, 920–27.

istmianske ode, hvor det fortelles om striden mellom Zeus og Poseidon om Thetis' hånd. Ifølge Pindar er det Themis, altså Promethevs' mor, som avslører hva som vil skje dersom Thetis giftes bort til en guddommelig. I ordlyd er de to kildene nærmeste identiske da avkommet også hos Pindar skal bære et våpen sterkere enn tordenkilen og det tretannede spydet. Her er et utdrag fra oden i Diane Arnson Svarlien sin engelske oversettelse:

All this was remembered even by the assembly of the blessed gods, when Zeus and splendid Poseidon contended for marriage with Thetis, each of them wanting her to be his lovely bride; for desire possessed them. But the immortal minds of the gods did not accomplish that marriage for them, when they heard the divine prophecies. Wise Themis spoke in their midst and said that it was fated that the sea-goddess should bear a princely son, stronger than his father, who would wield another weapon in his hand more powerful than the thunderbolt or the irresistible trident, if she lay with Zeus or one of his brothers. 'No, cease from this. Let her accept a mortal's bed, and see her son die in battle, a son who is like Ares in the strength of his hands and like lightning in the swift prime of his feet. [...] let the daughter of Nereus never again place the leaves of strife in our hands.'¹⁷⁹

Det Aiskhylos og Promethevs tier om, får vi utlagt av Pindar og Themis. Vi ser her hvordan profetien kobles til den mest kjente myten fra den greske antikken, nemlig trojanerkrigen. Sønnen Thetis føder sin dødelige make er ingen ringere enn Akhillevs, hvis vrede skal avføde «talløse sorger» for akaierne. Faktisk viser etymologiske undersøkelser at «Akhillevs» betyr «den hvis *laos*(menneskehop) har sorg». ¹⁸⁰ Dersom Thetis derimot hadde giftet seg med en gud, som er det Promethevs i vår tragedie ønsker, hadde hun født «Akhithevs», «den hvis gud har sorg».

Vi skal legge merke til at vi igjen har å gjøre med et erotisk møte mellom guder og mennesker. Som vi husker, viste dette seg i *Promethevs i lenker* i form av sjokkerende og deformerende ord, som destruerte en etos for å formulere en annen. Mens det i Ios tilfelle var snakk om at en ny menneskeslekt skulle fødes, er det i Thetis' og Akhillevs' tilfelle snakk om den komplementære bevegelsen, nemlig å utrydde den gamle. Ifølge et skolium til *Iliadens* femte linje i første sang var nemlig dette den guddommelige begrunnelse for trojanerkrigen: å

¹⁷⁹ Pindar. *Isthmian 8*. Oversatt av Diane Arnson Svarlien. (Yale University Press, 1991), 59-99.

¹⁸⁰ Nagy, Gregory. *The Best of the Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*. (Baltimore: John Hopkins University Press, 1981), 69.

utrydde en stor andel av menneskeheten for å «lette byrden» for den overlessede jorden. Midlene for dette var «Thetis' ekteskap med en dødelig og datterens [Zevs' datter, Helena] vakre herkomst, hvor det fra begge ville oppstå en krig mellom hellenere og barbarer.»¹⁸¹ Som med Io er det snakk om amorøse sammenkomster mellom guder og mennesker (Thetis og Peleus, Zevs og Leda) som skal utrydde slekter eller bringe nye frem.

Vi har allerede sett hvordan disse to prosessene, å føde en ny slekt og å utrydde menneskene, fullbyrdes (når sitt *telos*) gjennom navngiving. I førstnevnte tilfelle er navnet Epafos, oppkalt etter den besvangrende berøringen. Det andre navnet er Akhillevs, en sorg for menneskene. Nå er naturligvis ikke disse navnene de eneste. Det viktige er at den daimoniske, erotiske prosessen som finner sted mellom guder og mennesker oppnår klarhet i en eponym navngiving. At det også er Eros som har makt over utslettelsen i Akhillevs' tilfelle, ser vi klart i Pindars ode. Som det heter: «Eros besatte dem».

Niobe og danaidene

Vi skal kjapt se på to ekstra myter med lignende struktur. Den første forekommer riktignok ikke i *Promethevs i lenker*, men har en klar relevans til vårt arbeid som bakgrunnen for den tapte *Niobe*, taushetens tragedie *par excellence*. Den andre inngår som en sentral del i Promethevs' profeti, nemlig myten om danaidene og drapet på Aigyptus' sønner. Ifølge Apollodorus skrøt Niobe, med sine seks sønner og seks døtre, over sin fruktbarhet til gudinnen Leto, som bare hadde to: Apollon og Artemis. Gudinnen beordret Apollon og Artemis til å drepe Niobes barn. Etter å ha grått over sine barns grav i dagevis (det er her vi møter henne i Aiskhylos' tragedie), ble Niobe forvandlet til en klippe av Zevs i medlidenhet.¹⁸²

Vi skal ta for oss linjen vi har brukt som epigram for dette kapittelet: *theos men aitian fuei brotois / hotan kakōsai dōma pampēdēn thelēi*: «Guden avler skyld i dødelige / når han ønsker å ødelegge et hus fullstendig.»¹⁸³ Vi ser atter en gang koblingen mellom Eros («avler») og destruksjonen. Fragmentet er også meget interessant hva skyldspørsmålet angår, da guden

¹⁸¹ *Scholia in Homerum: Scholia in Iliadem (scholia vetera) (=D scholia)*, I. 5. Egen oversettelse.

¹⁸² Apollodorus. *The Library*. Redigert og oversatt av J. G. Frazer. I: *Apollodorus Vol. I*. (London: William Heinemann LTD, 1976), III.5.6

¹⁸³ Aiskhylos. *Fragment 156*. Egen oversettelse.

er ansvarlig for skylden menneskene har.¹⁸⁴ Dette blir kanskje enda mer paradoksalt av det faktum at «skyld» på gresk er det samme ordet som «ansvar», *aitia*. Skylden er plantet hos mennesket, mens guden er skyldig i at den plantes i menneskene, noe som igjen gjør guden uskyldig. Sagt på en annen måte: Mens guden er uskyldig i å være skyldig er mennesket skyldig i å være uskyldig.

Dette er noe av grunnen til at fragmentet er blitt ansett som høyst problematisk av flere klassiske tenkere, blant annet Platon.¹⁸⁵ En annen tenker som har skrevet om Niobe-myten, er Walter Benjamin. Når han skriver om skjebnen at den «[...] viser seg altså ved at et liv betraktes som dømt, i grunnen som et liv som først blir dømt og så kjent skyldig [...]», og at «Skjebne er det levendes skyldsammenheng»,¹⁸⁶ er hans kroneksempel på det dømte liv Niobe. Vi husker at for Benjamin ga denne skjebnen seg uttrykk også i språkets «bundne ordformer».¹⁸⁷ Hva enn Benjamin må ha ment, er det fruktbart å sammenstille disse ordformene med de erotiske ordene. Det var jo gjennom disse det guddommelige utøvde sin innflytelse på menneskene. Selv om det hos Benjamin er snakk om guddommelig vold, ser vi mange likhetspunkter med det vi har sagt om de guddommelige ord:

Volden bryter altså fram over Niobe fra skjebnens uvisse, tvetydige sfære. Den er egentlig ikke ødeleggende. Selv om den bereder Niobes barn en blodig død, holder den igjen overfor morens liv, som den gjennom barnets skjebne etterlater som enda mer skyldbelastet enn tidligere; en evig, stum bærer av skyld, men også en grensestein mellom mennesker og guder.¹⁸⁸

Ordene så vi også bryte frem fra en tvetydig sfære da de var «talt med flyktig munn» og kjennetegnet av sin interne ulikhet. Det er også verdt å merke seg at Niobes skyld virker direkte inn på hennes rolle som mor. Hun er faktisk, på samme måte som Io, regnet som en mytisk formor, noe vi leser blant annet i *Timaios*.¹⁸⁹ Hennes barn er derimot offer for daimonens destruerende aspekt, snarere enn det avlende. Sist, men ikke minst, ser vi at Niobe blir en grensestein mellom guder og mennesker. Dette kan vi også lese ut av fragmentet fra

¹⁸⁴ En kunne argumentere for at mennesket har gjort noe som skulle gi guden lyst til å plante skyld, men dette blir å fordreie innholdet i fragmentet. Det kondisjonale *hotan thelē*, kan også oversettes med «når han så måtte ønske» og etterlater ikke noe særlig rom til å spørre etter en bakenforliggende motivasjon.

¹⁸⁵ Platon. *Staten*, 380a.

¹⁸⁶ Benjamin. «Skjebne og karakter», 299.

¹⁸⁷ Benjamin. *Det tyske sørgespills oprindelse*, 149.

¹⁸⁸ Benjamin, Walter. «Forsøk på en kritikk av volden» Oversatt av Pål Norheim. I: *Walter Benjamin: Skrifter i utvalg Vol. II*. Red. Arild Linneberg. (Latvia: Vidarforlaget, 2014), 266.

¹⁸⁹ Platon. *Timaios*. Oversatt av Jens Braarvig. I: *Platon: Samlede verker VII*. (Oslo: Vidarforlaget, 2005), 22a.

Niobe, der skylden er det som guden planter i mennesket for selv å være uskyldig. Niobe er, som Io, et slags medium som det guddommelige og det menneskelige møtes i. De to kvinnene er meget like: Også Io trues med å få sitt hus ødelagt fullstendig. Dette ser vi av orakelordene som ble talt for hennes far Inakhos, og følgene dersom de ikke ble fulgt: «Og hvis han ikke ville, så skulle det komme / et luende lyn fra Zevs og utslette hele slekten.»¹⁹⁰

Av møtene mellom gudene, Niobe og Leto, Thetis og Peleus, Io og Zevs, ser vi at både den guddommelige avlingen og guddommelige destruksjonen er to sider av samme sak, nemlig den daimoniske formidlingen. Noe annet vi ser, er at tildragelser i den ene sfæren har sin motvekt i den andre: Niobes barn utslettes fordi hun erklærer seg mer fruktbar enn den guddommelige Leto; den nye menneskeætten skal fødes av Io parallelt med styrtingen og opprettelsen av forskjellige gudeordener; freden mellom Zeus og Poseidon som gjenopprettes med Thetis' giftermål må ha sin motvekt i en menneskelig krig. Som Jean Bollack har skrevet: «It is precisely on the plane of amorous liaisons that men have a role to play. They exact vengeance by means of women. Zeus cannot do without women».¹⁹¹ Vi må supplere med at det guddommelige på en tilsvarende måte spiller sine roller i det dødelige utelukkende gjennom erotiske kollisjoner.

I *Promethevs i lenker* ser vi denne strukturen i en av Promethevs' profetier, nemlig den om danaidene. Fem slektsledd etter Epafos skal de femti danaidene returnere til Hellas på flukt fra sine fettere som ønsker å gifte seg med sine kusiner:

«Og guden vil ikke unne dem elskovslyst, / men pelasgisk jord skal favne dem når de / med modig kvinnehånd blir drept i nattens mulm. / For kvinnene vil berøve hver sin mann livet / ved å dyppe et tveegget sverd i hans blod.»¹⁹²

Første linje i dette sitatet lyder i originalen som følger: *fthonon de sōmatōn hexei theos*, «guden vil ha misunnelse for kroppene [til danaidene]» Ios slekt, hennes sønn Epafos og hennes etterkommere, er hjemsokt av erotiske kollisjoner mellom guder og mennesker. Slik Zevs fører Io fra sitt hjem, nekter den her navnløse guden Aigyptos' sønner eiendom over danaidenes dødelige kropp. Vi ser igjen hvordan denne erotiske kollisjonen får sitt utslag både i samleie og ødeleggelse. Den er å regne for et tveegget sverd. Nå har ikke ordet for

¹⁹⁰ *Promethevs i lenker*, 667–68.

¹⁹¹ Bollack, Jean. «*Prometheus Bound: drama and enactment*». Oversatt av Vayos Lipais. I: *Dionysalexandros: Essays on Aeschylus and his fellow tragedians in honour of Alexander F. Garvie*. Red. Douglas Cairns og Vayos Liapis. (Swansea: The Classical Press of Wales, 2006), 82.

¹⁹² *Promethevs i lenker*, 859–63

tveegget i sitatet over, *dithēktos*, den samme metaforiske konnotasjonen som det har på norsk¹⁹³, men dets synonym, *amfēkēs*, har det. Altså er det ambivalent og kan slå begge veier. Dette ordet brukes om Zevs' lynkile: «La derfor ildens tvespissede streng / bli slynget mot meg!»¹⁹⁴

For å avslutte denne delen skal vi si litt om gudens våpen. Når vi sier at gudene utøver sin innflytelse på de dødelige gjennom erotiske kollisjoner, kan det synes som vi har glemt deres mer voldelige uttrykk. Vi så også at både Pindar og Aiskhylos sa om Zevs' usurpator at den nye guden skulle bære et sterkere våpen eller flamme enn sine forgjengere. Zevs' makt ligger i hans tordenkile, noe Magnus Michelsen meget treffende har beskrevet: «The logic of Zeus is, in essence, the logic of the thunderbolt.»¹⁹⁵ Vi har allerede sett denne logikken: Den er på en og samme tid befruktende og ødeleggende. På den ene siden rammer den gjennom avl av nye slekter, på den annen side rammer den gjennom utslettelse av gamle. Det er en erotisk logikk. I skoliumet til *Iliaden* bruker nemlig Zevs de erotiske møtene mellom guder og mennesker som middel for menneskers utryddelse istedenfor «Tordenkilen eller oversvømmelsen»¹⁹⁶. Disse svarer på sin side nøyaktig til effektene av våpnene Zevs og Poseidon bærer i *Promethevs i lenker* og i Pindars åttende istmianske ode. Når vi sammenstiller befruktningen og våpenet innser vi at våpenet *er* en befruktning, og at det som inngir tordenkilens og det tretannede spydets dets ødeleggende makt, ikke så mye er de voldsomme, naturfysiske kreftene de representerer, som at de står i Eros' tegn, daimonen som er formidleren mellom alt guddommelig og dødelig.

Våpenet er også tveegget på en annen måte: Det kan ramme både guder og dødelige. Ordet som brukes om Zevs' våpen mot guder og dødelige gjennom *Promethevs i lenker*, er *flox*, flamme, det samme ordet vi finner brukt om våpenet hans usurpator vil avsette ham med. Våpenets logikk er at det kan beseire sin egen bærer, alt etter den erotiske kollisjonens utfall. Når Promethevs' profeti angår Zevs' fall fra tronen som følge av den samme erotiske logikken, må vi spørre oss om den utgjør noe oppgjør med skjebneordenen og de erotiske ordene. Vi må spørre oss om tausheten i det hele tatt kan ha noen plass innenfor en slik logikk (*logos*, ord) overhodet.

¹⁹³ *Promethevs i lenker* er ett av ytterst få steder det opptrer i den klassiske litteraturen.

¹⁹⁴ *Ibid.*, 1043-44.

¹⁹⁵ Michelsen. *Tarrying with sexual matters*, 174.

¹⁹⁶ *Scholia in Homerum: Scholia in Iliadem (scholia vetera)*, 5.

Kan hende vi i det foregående har beveget oss i overkant mye over i andre myter, blant annet de rundt Niobe og Akhillevs. Innsiktene vi har oppnådd av denne gjennomgangen, er imidlertid meget viktige. For det første har vi sett at Prometheus' fortiede profeti, om Zevs' fall fra sin olympiske trone, faktisk faller inn i den samme logikken som råder over de erotiske ordene, altså tilbyr den ikke noen motstand eller noe alternativ til dette. Dersom vi skulle kalle dette en anti-olympisk profeti, er den styrt av de samme maktene og strukturene som opprettholder den olympiske makten som sådan. Kampen om Olympen «pågår helt til enten nye eller tidligere undertrykte makter seirer over den inntil da rettsetablerende volden, og dermed grunnlegger en ny rett og et nytt forfall». ¹⁹⁷ Som vi har sett befinner tausheten seg utenfor denne logikken.

Vi har for det andre sett hvordan skylden opererer mellom guder og mennesker, et poeng vi vil ta med oss videre. Dette så vi av fragmentet fra *Niobe*, der skylden utgjorde en grense mellom guder og mennesker. På mange måter opererte den parallelt med den erotiske kollisjonen, da det var gjennom denne skylden ble delt ut. For eksempel var Niobes møte med det gudommelige, utslettelsen av hennes barn, det som plasserte henne som en grensestein mellom guder og mennesker. Vi skal snart se at Prometheus' inntar mye av den samme posisjonen.

Skyldbevissthet

Det finnes en alternativ måte å betrakte Prometheus' taushet på, som også er mer i tråd med det vi har sett på i forrige kapittel. Vi skal fort gå igjennom hva det var vi fant. For det første så vi at Prometheus' etos var problematisk, da den var preget av *authadia*, trassen. Den var, for å bruke innsikten fra Rosenzweig, en etos som hadde forlatt etos. Den var enten for alltid talende eller for alltid tiende, og befant seg utenfor den etiske sfæren som personer talte og tiet i overenstemmelse med. Den kjente ingen omstendighet eller anledning for når det var

¹⁹⁷ Benjamin. «Forsøk på en kritikk av volden», 272.

«etisk» å tale eller tie. Dette ga seg også utslag i tiden, da *authadia* kunne tie eller tale i evigheten, jevnfør kommentaren om at tragediens handling utspilte seg over tusenvis av år.

Dette hang også sammen med den metonymiske strukturen vi fant. Prometheus' *authadia* eller stahet ble overført til klippen han var naglet til, samtidig som hans navn inngikk i et navnespill snarere enn å være en erotisk fullbyrdelse.¹⁹⁸ Vi så at i *authadia*-etosen var det et samsvar snarere enn identitet mellom navn og skikkelse, for da en fullstendig etos, en som formuleres i samspillet mellom tale og taushet, ikke kunne formes, kunne heller ikke navnet gi skikkelsen identitet. Dette samsvaret fikk sitt optiske uttrykk i dukken og masken, der en evinnelig tale eller evinnelig taushet oppholdt seg.

Kosmos

Vi kan spørre hvordan Prometheus' taushet kan uttrykke noe som helst, navnløs, tidløs og stedløs som den er. Wilamowitz-Moellendorff stiller i sin tolkning av tragedien et lignende spørsmål om hvordan et dramatisk uttrykk er mulig i et stykke der helten kun kan uttrykke seg i ensomhet, en ensomhet som varer i tusener av år. Svaret er ansporende:

«Auf Verkehr mit Göttern und Menschen kann Prometheus nicht rechnen; nach ihnen verlangt ihn nicht einmal, sondern πάν μοι φοβερὸν τὸ προσέρπον [*pan moi foberon to proserpon*: Jeg frykter alt som nærmer seg¹⁹⁹]. Aber die ewige allgegenwärtige elementare Natur ist eine allen Götterpersonen überlegene Gottheit.»²⁰⁰

En begeistring over naturen og kosmos har ofte vært det man har ment å lese ut av Prometheus' taushet²⁰¹, og vi ser at dette er en ganske annen taushet enn den som leses i sammenheng med profetien. Ser vi på tragediens «tause partier», ser vi at en slik lesning er meget nærliggende, da Prometheus' første monolog etter sin taushet i prologen begynner som følger:

Å, guddommelige luftrom og kjappvingede vinder, / elvers kilder og havbølgers / uendelige blinken, allmoder jord – / og solens altseende skive påkaller jeg: / Se på meg, hva jeg, som er en gud, får gjennomgå av guder! / Se hvordan jeg mishandles og

¹⁹⁸ Etter nettopp å ha sett hvordan profetiene opprinner i et eponym, kan vi for øvrig påpeke at Prometheus' eget navn peker mot den profetiske kapasiteten som sådan.

¹⁹⁹ *Prometheus i lenker*, 127.

²⁰⁰ Wilamowitz-Moellendorff. *Aischylos*, 119.

²⁰¹ Taplin. «Aeschylean Silences and Silences in Aeschylus», 83.

tynes / og må lide gjennom / uendelige årrekker! / Så usselt et fangenskap / fant
gudenes nye fører for meg. / Ve meg! Jeg stønner over smerten som *er* / og den som
skal komme. Hvordan skal noensinne / disse plagene få en ende?²⁰²

Slik brytes tausheten etter linje 87. Det andre tause stedet vi har sett på, nemlig linje 436, har et lignende billedspråk. Her er siste strofe i korsangen som går forut for 436, hvor koret på vegne av hele menneskeheten og kosmos beklager Prometheus' situasjon: «Havbølgen brøler idet den / faller sammen. Dypet sukker. / Mørk brummer Hades, jordens innerste, / og de hellige elvestrømmer / gråter over din jammerlige smerte.»²⁰³ Vi kan også se på tragediens tre siste linjer: «Å hellige mor, Å himmelrom / som fører rundt det felles lys for alle: / Du ser hvilken urett jeg lider!»²⁰⁴

Det synes å være en sammenheng mellom tausheten og kosmos. En lesning som baserer seg på dette, kunne se slik ut: Vi er, i Prometheus' taushet, vitner til naturen selv. Tausheten tillater oss å «ikke-høre» naturkreftenes uendelige samspill. De fjerne bølgenes brøl og det bunnløse dypets sukk trer inn på skueplassen istedenfor tragediens replikker og korsanger, på samme måte som dagen og tiden tragedien sees innenfor, den såkalte tidens enhet, avveksles til fordel for solskivens evige ferd gjennom himlene. Den endeløse kosmiske harmoni gir seg til kjenne *fordi* den ikke er hørt eller sett, men kun pekt på i heltens taushet, en taushet som kan vare i tusener av år.

Vi må spørre oss om en slik lesning yter tragedien *Promethevs i lenker* og den tragiske tausheten rettferdighet. Vi vil jo at disse skal si oss noe eget, og ikke, som Wilamowitz skriver, gi oss et kuriøst utypisk gresk uttrykk for den følelse av naturens sublimitet som først nådde sitt høydepunkt i en diktning som kjente til «die Majestät der Hochalpen»²⁰⁵. En kan spørre seg om verdenslitteraturen ikke tilbyr mer egnede uttrykk for naturbegeistring enn tausheten i *Promethevs i lenker*. Vi enser også at dette kosmiske perspektivet er noe som ligger utenfor tragedien som sådan, en «guddom over alle gudepersoner». Naturen har, som vi vet, ingen skyld, og heller intet språk. Det er altså snakk om et perspektiv som er avskåret fra samtlige øvrige bestanddeler av tragedien, og for et arbeid som forfølger tausheten i tragedien spesifikt er denne lesningen hverken et tilfredsstillende eller samvittighetsfullt produkt.

²⁰² *Promethevs i lenker*, 88–100

²⁰³ *Ibid.*, 431–35

²⁰⁴ *Ibid.*, 1091–93.

²⁰⁵ Wilamowitz-Moellendorff. *Aischylos*, 119.

Et selvfortærende hjerte

Lesningen er imidlertid ikke uten fruktbare innsikter. For det første det at naturen sukker *gjennom* Prometheus' taushet. Vi er atter tilbake hos Longinus og hans formulering av det sublime som et «ekko av en stor sjel», samt Benjamins videreutvikling av ekko-metaforen i tesen om den tragiske heltens tomhet og sjelløshet. Her har vi imidlertid å gjøre med et ekko av kosmos. Dette svarer til forholdet mellom stemmen og masken, som vi allerede har sett på, der en stemme hadde eller ikke hadde tatt sin bolig i masken.

Vi vil insistere på at naturens ekko ikke makter å feste seg til Prometheus' skikkelse som en bestemt etos, jevnfør Rosenzweig: «From the will of the tragic Self there is no bridge to any outside [...] As defiance directed upon its own character, its will gathers all violence to the inside.»²⁰⁶ Denne volden var, som vi så, metonymisk, da den ikke festet seg til ett spesifikt navn. Prometheus er altså ikke forsynets gud, for han var ikke karakterisert gjennom profetien, men snarere åsted for flere inkongruente profetier. På samme måte er Prometheus ingen naturgud: Han befinner seg utenfor verden.

For det andre kan en legge merke til hvordan kosmos tillegges sanser. Prometheus påkaller alltid naturkreftene som vitner. For eksempel er solskivens evne til å se ytterligere betont i originalen der oversettelsens «å se» i hvert tilfelle er et nytt ord: den erkjenner, skuer, betrakter.²⁰⁷ I korsangen er det på sin side snakk om å høre (eller ikke-høre) naturens klage. Det er ikke bare snakk om kosmos' uttrykk, men også om dets vitnemål. Dersom vi lar lesningen dreie seg fra naturens overguddommelige sublimitet til det at den blir kalt til å se og høre, er det naturlig å spørre etter *hva* den sanser. Svaret er naturligvis Prometheus' skikkelse og lidelse.

Resultatene vi sitter igjen med etter disse betraktningene, er merkelige. Når kosmos lyder gjennom Prometheus, samtidig som kosmos sanser Prometheus, kan det virke som om kosmos sanser seg selv. Samtidig sanser kosmos seg selv som fraværende, som et ekko utenfor kosmos og tiden. Prometheus blir skikkelsen alt sees og høres i, men det som sees og høres er borte. Det hele kan fortone seg som en avgrunn, der alt som sanses Prometheus' skikkelse er ytterligere sansning. Vi kunne ha fortsatt med slike betraktninger i det uendelige uten at de hadde blitt noe mer meningsfulle. Dersom vi imidlertid fastholder tanken om at en

²⁰⁶ Rosenzweig. *The Star of Redemption*, 87.

²⁰⁷ *Idesthe* (92), *derkhthēte* (93), *esorāis* (1093).

slik «selvsansning» har noe med tausheten å gjøre, vil vi ha stort utbytte av å se Prometheus sansse sin egen lidelse. Det er, tross alt, dette han gir som forklaring som sin taushet: «Tro ikke jeg er taus av overlegenhet eller trass. / Nei, tvert imot: mitt hjerte tæres av bekymring / når jeg ser meg selv mishandlet slik.»²⁰⁸

De to siste linjene må også gjengis på gresk: *sunnoiāi de daptomai kear, / horōn emauton hōde prouseloumenon*. Verbet Andersen oversetter med «tæres», *daptomai*, er entall første person av verbet *daptein* i medial diatese. I Bergs ordbok har det betydningen «fortære».²⁰⁹ Det interessant med den mediale formen («jeg fortærer for meg»), er at forholdet mellom fortærer og fortært blir uklart. De fleste oversettere, blant annet Andersen og Mazon, leser ordet i passiv betydning. Altså: «mitt hjerte fortæres». Dette krever imidlertid at vi leser «hjerte» (*kear*) som en henseendes akkusativ (*accusativus limitationis*) der en direkte oversettelse ville lyde: «Jeg fortæres i hjertets henseende». Det er ingenting i veien for å lese replikken slik, men vi kan også falle for fristelsen til å lese *daptomai* aktivt, med «hertet» som objekt: «Jeg fortærer mitt hjerte». Dette finner vi også i Johann Gustav Droysens tyske oversettelse: «[T]ief nachfindend nag' ich wund mein Herz [...]»²¹⁰. Denne ubestemmeligheten er ofte noe som hefter seg ved den greske mediale diatesen, midt imellom aktiv og passiv.

Da vi her ikke skal oversette teksten, trenger vi heller ikke bestemme oss for én lesning. I stedetfor kan vi la oss informere av neste linje: «[N]år jeg ser meg selv mishandlet slik.» Slik Prometheus både ser og blir sett, er han også den fortærende så vel som den som fortæres. Det er snakk om et selv som ser seg selv fortære seg selv.

Når vi nå har sett litt på naturen og kosmos i *Promethevs i lenker*, har vi lest deler som er uomgjengelige for en behandling av tausheten. Samtidig har vi sett at naturen, som er en essensiell del av tragedien, melder seg på en spesiell måte, nemlig det vi har kalt den selvsansende måten. Denne måten å melde seg på er, som vi skal se, ikke begrenset til naturen, men kan også relateres til skyldspørsmålet, som vi nå skal gjøre. Det som først og fremst kjennetegner den selvsansende virksomheten, er at den er taus.

²⁰⁸ *Promethevs i lenker*, 436–38.

²⁰⁹ Berg. *Oldgræsk-Dansk Ordbog*, δάπτω.

²¹⁰ Aiskhylos. *Der Gefesselte Prometheus*. Oversatt av Johann Gustav Droysen. I: *Des Aischylos Werke*. (Berlin: Bei G. Bethge, 1842), linje 435.

Sunnoia

Det finnes i tragedien et ord for denne selvseende og selvfortærende virksomheten. I Andersens oversettelse er det «bekymring». Det oversettes også til «meditasjon» eller «ettertanke». Det greske ordet er *sunnoia*. I *Language and Death* skriver Agamben om begrepet i sammenheng med *suneidēsis*, der begge er «[...] manifested in a terrible silence»:

It is within this context that we should examine the appearance of the theme of *suneidesis* (con-science) in the tragedians. The term *suneidesis* (like the related *sunnoia*) indicates a «knowing with oneself» [...] which always has an ethical connotation, inasmuch as, in general, it has for its object guilt (or innocence) and is accompanied by *pathos*[.]²¹¹

Hvis vi med Agamben sier at *sunnoia* er taus, husker vi kanskje hvordan tausheten ifølge Benjamin bar frem tragediens paradokser. Vi skal se litt klarere akkurat hva disse innebærer. Ifølge Benjamin ville den tragiske helt visselig være dømt til døden av en skyldtyngende skjebne, igjennom den gamle gudeordenens forskrifter, men denne døden var samtidig en forløsning, en taus erkjennelse av skjebneordens fall. Slik betegner *sunnoia* også her en tenking om skyld og uskyld (det greske ordet for Andersens «mishandle», *prouselein*, brukes om urettferdig eller urettmessig behandling). Det er i denne forstand den har en etisk konnotasjon, som Agamben skriver. Det er derimot ikke bare en tenking *om* skylden, men også en tenking *med* skylden, jevnfør prefikset «*sun*», «med». Dette svarer til måten vi så kosmos sanse og Promethevs fortære *med* seg selv.

Tenkingen *om* skylden, erkjennelsen av egen skyld og den idømte straffen, svarer til den beryktede inskripsjonen i Apollontempelet i Delfi, «Kjenn deg selv!»²¹², en gnome som har sin jambiske variant i *Promethevs i lenker*. Det er lagt i Okeanos' munn, etter han er kommet for å trøste og gi råd til Promethevs:

Ja, jeg ser, Promethevs, og jeg ønsker å gi / deg de beste råd, selv om du er kløktig nok selv. / Kjenn deg selv og tilpass deg det nye! / Ny er jo også herskeren blant guder. / Men hvis du utslynger så harde og hvasse ord, / vil kanskje Zevs, selv om han troner

²¹¹ Agamben. *Language and Death*, 90.

²¹² Pausanias. *Description of Greece Vol. IV*. Redigert og oversatt av W. H. S. Jones. (Cambridge: Harvard University Press, 1935), X.24.

fjernt og høyt, / høre deg, slik at det berg av ulykker / som nå knuger deg, vil virke som en lek.²¹³

Vi ser meget klart at det er tenking om skylden, da Okeanos ber Prometheus tilpasse seg sin straff og samtidig frykte forverring av sine lidelser. Tenkingen *med* skylden vil på sin side svare til «kjenn deg selv, med deg selv!», altså å tenke med det som tenkes. Det er svært vanskelig å bestemme nærmere akkurat hva dette betyr, at skylden ikke bare er det som erkjennes, men til en viss grad også er erkjennende. Vi kan la oss informere av Prometheus' svar til Okeanos, der han belærer sin trøster om hvor fåfengt og risikabelt det er å forsøke bøye Zevs' vilje:

Jeg misunner deg fordi du går fri for anklage, / selv om du våget å ta del i alt med meg. / La nå dette være, la det ikke angå deg. For uansett, / så får du ikke overtalt ham: Han er jo ikke lett å overtale. / Pass på så ikke du selv får lide for din ferd!²¹⁴

På dette stedet har særlig de to første linjene vært til hodebry for kommentatorer. En kjenner ikke til noen tradisjon for at Okeanos bisto Prometheus, og Prometheus erklærer selv at han handlet alene i 234–36. Problemene rundt hvorvidt Okeanos stod i ledtog med Prometheus, tar kanskje oppmerksomheten bort fra at det her er snakk om det Okeanos er ekskludert fra, nemlig anklagen eller skylden (*aitia*). Faktisk kan første linje oversettes med «Jeg misunner deg fordi du befinner deg utenfor skyld». Okeanos har derimot del i alt annet (*pantōn*). Perfektumsformen til *tolman* (våge) betyr nemlig at Okeanos fremdeles våger (i motsetning til «våget», slik det som oftest oversettes), i betydningen «du begynte å våge og har siden våget».

Dersom vi vil insistere på at perfektumsformen betegner en handling som strekker seg til nåtiden, vil det være mer nærliggende å lese *tolman* som «utstå» snarere enn «våge». Meningen blir som følger: «Jeg misunner deg for at du befinner deg utenfor skyld, selv om du utstår å ha del i alt med meg.» Vi står igjen med et paradoks: Okeanos utstår å ha del i alt med Prometheus, alt unntatt det Prometheus faktisk utstår. Okeanos er, som Prometheus, underlagt den nye herskeren; han står også i fare for å dømmes av denne nye makten, og dersom det mot formodning *skulle* finnes en tradisjon for at Okeanos hjalp Prometheus i hans filantropiske gjerninger, har han del i dette også. Det han *ikke* har del i, skylden, fremstår som noe uhåndgripelig.

²¹³ *Prometheus i lenker*, 307–14.

²¹⁴ *Ibid.*, 330–334.

Hvordan skal vi se for oss en skyld som opprettholdes som skyld selv om den sees utenfor alt annet? Vi har allerede sett den, som grensesteinen mellom guder og mennesker. Dette er også grensen mellom uskyldige og skyldige. Vi kan, for å bruke en systemteoretisk formulering, si at skylden er distinksjonen mellom skyld og uskyld. At det ikke finnes noen uskyldige uten skylden, og at førstnevnte kun eksisterer på sistnevntes nåde, er kanskje ikke tanker vi forbinder med den greske antikken. *Niobe*-fragmentet, der en plutselig blomstrende skyld plantes mer eller mindre arbitrært og setter en grense mellom skyld og uskyldige, får oss imidlertid til å lure. I myten om Niobe, Akhillevs og danaidene ser vi skylden komme like hurtig og sjokkerende som de erotiske ordene, og som disse er det også snakk om en overgang fra en etos – i betydningen sted – til en annen: fra det uskyldige territoriet til det skyldige. Det er dette som skjer i tragediens «kjenn deg selv!», der den tilsynelatende uskyldige krysser grensen og erkjenner seg selv som skyldig.

Promethevs er, som Niobe, også en grensestein. Som den menneskekjære titanen står han på grensen mellom guder og mennesker, samtidig som han insisterer på at han ikke tilhører noen av sfærene.²¹⁵ Han står også mellom den gamle menneskeslekten og Zevs' nye, blant annet da han markerer en overgang i Ios ferd fra en etos til en annen. Vi ser også at han markerer grensen mellom Okeanos' uskyld og Okeanos' skyld, ettersom videre samtale med Promethevs er akkurat det som kan kaste Okeanos fra det ene til det andre. Promethevs utgjør grensen mellom skyld og uskyld, på samme måte som Niobe. Dette beskrives gjennom en veimetafor, hvor det å være dømt skyldig ikke er å være gått av veien, men å være på vei. Linje 334 kan også oversettes slik: «Pass på så du ikke får lide på/som følge av veien!» Vi er vitne til den samme metaforen i linje 344: «Ta det heller rolig og hold deg selv utenfor»,²¹⁶ der *ekpodōn* direkte oversatt er «borte fra føtter» eller «av veien».

Denne veien kan vi også se for oss som en grense. Selv om Okeanos ikke er dømt skyldig, har han del i det altet (*pantōn*) som er oppdelt av skylden. Mens Okeanos med sitt «kjenn deg selv!» og en skare av andre gnomer kan gi forklaringer på krysninger fra et territorium til et annet, ser perspektivet fra skyldens vei, som kjenner seg selv med seg selv, sin egen operasjon overalt: skylden som den uendelige stien som tegner opp alle steder, både stedet til de skyldige og stedet til de uskyldige. Det tragiske paradokset ligger i at det kun er her, på den tragiske stien, at det forløsende potensialet finnes. Ved allerede å befinne seg på

²¹⁵ Dette ser vi i hans første replikk, der det kommer frem at han er en gud (ikke menneskelig) som er forhatt av guder (utenfor den guddommelige orden): «Se på meg, hva jeg, som er en gud, får gjennomgå av guder!» Ibid., 92.

²¹⁶ Ibid., 344.

veien er den tragiske helten unndratt de skjebnens luner som kaster mennesker fra den ene til den andre siden. Skylden som sådan er heltens egen:

I løbet af det tragiske hændelsesforløb påtager en helt sig denne skyld, som ifølge de gamle forskrifter tilføres mennesket udefra gennem ulykken, og optager den i sit indre. Idet han selvbevidst reflekterer den, frigør han sig fra dens dæmoniske lovgivning [...] Paradoksalt som alle manifestationer af den tragiske orden består den kun i den stolte selvbevidsthed [Schuldbewusstsein], hvormed den heltedige vokser fri af den tiltænkte knægtelse af den «uskyldige» under den dæmoniske skyld.²¹⁷

Promethevs befinner seg ikke i disse sfærene (den skyldiges eller uskyldiges), men, som Benjamin skriver, reflekterer skylden som sådan. Denne «skyldbvisstheten», tenking med skyld, er som kosmos' selvsansning og Promethevs' selfortæring uten et bestemt innhold, men ser bare sin egen prosess bli gjentatt. Med andre ord finner vi ikke noe etisk innhold som angivelig skulle ligge til grunn for «knektelsen» av den uskyldige. Dette ser vi når Promethevs erklærer: «Med vilje, med vilje feilet jeg!»²¹⁸ Promethevs' feil er at han har erkjent seg selv som feilende. Det er en uendelig regress som står helt stille, der den ser skylden samtidig som den gjentar den i dens arbitrære oppblomstring, på grensen mellom de skyldiges og de uskyldiges sfære.

Vi mistenker at dette har med Promethevs' paradoksale etos å gjøre, nemlig den etos som har forlatt etos, *authadia*. Det er en etos som ikke befinner seg i noen gitt sfære, men på grensen mellom to. Dette mellomrommet, den veien som skiller dem, er et taust rom. For å kunne klargjøre disse sammenkoblingene skal vi i det følgende se på kategoriene som manifesterer fallet fra uskyld til skyld. Disse kategoriene er også indikatorer på en gitt etos, samt overgangen fra en etos til en annen. De er sentrale i vår tragedie: lidelsen og nytelsen.

Lidelse og nytelse

Skyldbvisstheten, som er det vi vil oversette *sunnoia* med heretter, er u-etisk i den forstand at den ikke er et sted. Den er snarere en type tenking og derfor å forstå som en prosess på samme måte som stien vi så i *Promethevs i lenker*. Dette leser vi av den platonske definisjonen av

²¹⁷ Benjamin. *Det tyske sørgespills oprindelse*, 162.

²¹⁸ *Promethevs i lenker*, 266.

sunnoia: dianoia meta lupēs aneu logou, «tanke med lidelse uten ord».²¹⁹ Vi gjenkjenner *dianoia* som den tragiske bestanddelen i Aristoteles' poetikk, og legger samtidig merke til at det er snakk om en tenking uten ord. Dette er oppsiktsvekkende da vi husker at *dianoia* for Aristoteles var et retorisk fenomen og alltid måtte utlegges gjennom tale. På samme måte som *authadia* var en etos som befant seg utenfor etos, kan vi også formulere *sunnoia* som en tanke som tenker bortenfor tanken.

Vi har på den annen side ingen definisjon av *authadia* fra de platonske definisjonene, men det er karakterisert i Platons fjerde brev: *Hē d'authadeia erēmiāi synoikos*, «Trassen bor sammen med ensomheten/ødemarken».²²⁰ Atter ser vi paradokset som ligger i begrepet. *Authadia* er en etos som i likhet med all etos defineres ut fra sine omgivelser, men for *authadia* er omgivelsene en ødemark. Det er snakk om et sted som kun kan bestemmes ut ifra forholdet til sin omverden, samtidig som omverden er ingenting for det, altså har det ingen diskurs rettet mot den. Skulle vi forslå en definisjon langs de samme linjene som den vi fant om *sunnoia* (som er langt fra å hevde noe som helst om hva Platon eller andre antikke tenkere må ha ment²²¹), kunne den ha sett slik ut: *ēthos meta hēdonēs aneu logou*, «sted med nytelse uten ord».

Vi husker at «nytelse» *hēdonē* er en komponent i *authadia*, som kan oversettes med selvnytelse. Ut ifra disse definisjonene (tanke med lidelse/sted med nytelse) kan vi foreslå at tausheten i og med dens etikk (i form av *authadia*) og dens tenking (i form av *sunnoia*) signaliserer en sammenblanding og balansering av lidelse og nytelse. Vi kunne også si at lidelsen som tankeprosess kun finner sted i nytelsen, noe som ville være en variasjon over det velkjente sokratiske problem om hvorvidt nytelse kun eksisterer i kraft av lidelsen og dens opphør og vice versa: «[S]om om de var bundet sammen i den ene enden enda de er to.»²²² Dersom vi vender oss til Aristoteles' poetikk og dens berømte karakteristik av tragediens hendelsesforløp som «et omslag fra ulykke til lykke eller fra lykke til ulykke»,²²³ ser vi at

²¹⁹ Platon. *Définitions*. I: *Platon: Œuvres Complètes Vol. XIII, del 2*. Redigert av Joseph Souilhé. (Paris: Société d'édition «Les Belles Lettres», 1962), σύνοια.

²²⁰ Platon. *Lettres*. I: *Platon: Œuvres Complètes Vol. XIII, del 1*. Redigert av Joseph Souilhé. (Paris: Société d'édition «Les Belles Lettres», 1962), 321c. Egen oversettelse.

²²¹ Både definisjonene og brevene er forøvrig spuriøse.

²²² Platon. *Faidon*. Oversatt av Egil Kaggerud. I: *Platon: Samlede verker IV*. (Oslo: Vidarforlaget, 2001), 60c.

²²³ Aristoteles. *Om diktetkunsten*, 1451a.

dette omslaget problematiseres gjennom vår lesning av *Promethevs i lenker*, hvor nytelse og lidelse er simultane kategorier.²²⁴

En vil kunne protestere og si at det overhodet ikke forekommer nytelse i *Promethevs i lenker*, mens lidelsen springer en i øynene allerede fra prologen av. Mot dette vil vi insistere på at det er snakk om etiske kategorier, altså må lidelse og nytelse identifiseres gjennom det etiske skjema de i hvert tilfelle inngår i. Som det fremgår av *Filebos*: «[V]i sier jo at det tøylesløse menneske nyter, men også at den sindige nyter selve det å være sindig. Vi sier også at en idiot nyter selv om han er full av idiotiske meninger og håp[.]»²²⁵ Det dreier seg ikke om umiddelbar innlevelse i en persons gleder og pinsler, men om en undersøkelse av omstendighetene som gjør lidelse og nytelse «etisk».

I vår tragedie ser vi dette klart i Io, der jomfruens lidelse er synonym med gudens nytelse. Hennes lidelse er også av en høyst etisk art da den relateres direkte til hennes karakteristiske nisje som jomfru. Som vi husker fra White, er hennes lidelse og angst karakteristiske for den angsten jomfru-etosen hadde for det uunngåelige giftermålet. Når etos forandres, så forandres også lidelsen og nytelsen. Galskapen jomfruen lider under som følge av det guddommelige overgrepet, vil i den nyfunne morsrollen slå om i ekteskapelig nytelse. Grunnen til at vi ser dette er at vi møter Io i en liminal, bestialsk stilling, der hennes etos formuleres gjennom destruksjonen av en annen etos. I tråd med Aristoteles vil vi imidlertid kalle den motsatte bevegelsen, nytelsen som gjenkjennes (*anagnōrīsis*) som lidelse, virkelig tragisk. De mest nærliggende eksempler er Oidipus, som erkjenner statsmakten og de ekteskapelige nytelser som fademord og incest, og Agamemnon, hvis seierstokt får sitt motsvar i hans død for sin hustrus hånd.

Vi har allerede sett hva som forårsaker dette fallet fra lykke til ulykke, det «kjenn deg selv» som avslører nytelsen som lidelse, nemlig overgangen fra uskyld til skyld. Vi kan si at det tragiske fallet, omtumlingen av de etiske kategoriene, manifesteres gjennom skiftningen mellom nytelse og lidelse. Da etos også gir forutsetningene for å tale og tie, samt overgangen mellom disse, vil vi kunne forvente en kobling mellom lidelse og nytelse, som ulike persepsjoner av en gitt etos, og talen og tausheten, som prosesser som kun kan finne sted

²²⁴ Lykke og ulykke er naturligvis ikke synonymer med nytelse og lidelse. De er, som vi skal se, imidlertid alle begreper som kan dreies tilbake til etikken.

²²⁵ Platon. *Filebos*. Oversatt av Håvard Løkke. I: *Platon: Samlede verker VII*. (Oslo: Vidarforlaget, 2005), 12d

innenfor en etos og som formulerer denne. Vi ser dette når Io ber Prometheus om å fortelle henne om hennes kommende vandringer:

IO: Hvorfor nøler du så med å fortelle alt? / PROMETHEVS: Det er ikke av smålighet. Jeg kvier meg for å opprøre ditt sinn. / IO: Ha ikke større omsorg for meg enn jeg ønsker selv! / PROMETHEVS: Siden du er så ivrig [*prothumē*, begjærer], får jeg tale. Hør da! / KORFØRER: I hvert fall ikke ennå! Gi meg også del i gleden [*hēdonēs*, nytelsen]! / Først skaffer vi oss rede på hennes sykdom / og lar henne fortelle om sine knusende ulykker. / Resten av sin møye kan hun så få vite av deg.²²⁶

Her er Ios andre replikk, linje 629: «Ha ikke større omsorg ...» nødvendig å gjengi på gresk: *mē mou prokēdou masson, hōs emoi gluku*, «Ha ikke omsorg for meg lengre, fordi [dette er] søtt for meg.» Vi skifter altså ut Andersens «større enn» med «fordi», slik Griffith mener linjen må leses.²²⁷ Denne lesningen støttes av korførerens bønn om å få «del i nytelsen», altså sødmen som forannes Io, og det faktum at jomfruen «begjærer» denne. Vi ser det også av korførerens replikk 69 linjer senere: «Tal, legg ut om det! Det er en lettelse for syke [*tois nosousi toi gluku*, det er søtt for de syke] / å få full og klar beskjed om den smerten som venter dem.»²²⁸ Io erklærer sin nytelse i Prometheus' avslørende ord. Etter at ordene er talt, har nytelsen slått over i sin motsetning, her i korets replikk:

EA EA Avskyelig! Ve! / Aldri, nei, aldri trodde jeg / at en så merkelig historie [*logous*, ord] skulle komme meg for øre, / eller at lidelser og smerter / så vonde å se og så vonde å bære / med dobbelt brodd skulle få min sjel til å gyse.²²⁹

Det er ikke uvanlig, som Silvia Montiglio har vist, at verop signaliserer overgangen fra taushet til tale: «Silence often heralds a sudden, and sinister, transformation of one's being, such as the emergence of a pain that cannot be told but only cried out.»²³⁰ Meget klart er det i Ios replikk, etter at jomfruen taust har hørt på Prometheus' «søte ord»: «ELELEU ELELEU / Krampe og rasende galskap / flammer opp i meg!»²³¹

For å komplementere Montiglios sitat kan vi si at lidelsen ikke kommer ingensteds fra, men at lidelsen er nytelse som, i og med den etiske oversettelsen mellom taushet og tale, har

²²⁶ *Prometheus i lenker*, 627–34.

²²⁷ Griffith. Kommentar til 629 i *Prometheus Bound*. Dette er en av de ytterst få stedene de to er uenige.

²²⁸ *Prometheus i lenker*, 698–99.

²²⁹ *Ibid.*, 687–93.

²³⁰ Montiglio. *Silence in the land og logos*, 224.

²³¹ *Prometheus i lenker*. 877–79.

avslørt seg selv og med det også avslørt en etisk transformasjon. Transformasjonen består i Ios tilfelle av en erkjennelse av hennes kommende skjebne, altså det faktum at hun er skyldig i sine kommende lidelser. Vi gjenkjenner her de erotiske ordene, som formulerer personenes etos gjennom deformering, og som henger sammen med skjebnen som kaster menneskene mellom skyld og uskyld.

Terma

De erotiske ordene, som deformerer en etos for å danne en ny, har også taushet som en del av sitt repertoar. Dette burde ikke være overraskende, da vi har vist at denne formulerer en etos, og at etos er å regne som et sted for oversettelse mellom taushet og tale. Videre har vi sett hvordan tausheten som ender i tale, og talen som ender i taushet, avtegner overgangen på grensen (*terma*) mellom uskyld og skyld. *Terma* er på sin side et ord som forekommer 10 ganger i tragedien, mest om Prometheus' pinsler og Ios vandring, her Prometheus om sistnevnte:

Hun har hørt sin ferd til siste slutt [*terma*]. / Men for at hun skal forstå at hun ikke har lyttet forjeves til / meg, skal jeg fortelle hva hun har lidt *før* hun kom hit. / Dermed har jeg gitt prov på mine ord. / Det meste av historien vil jeg sløyfe; / jeg går til selve avslutningen [*terma*] av din ferd.²³²

Dette sitatet kan virke forvirrende, da det er snakk om to avslutninger (*termata*), der den første (som hun allerede har hørt) refererer til slutten på Ios kommende vandring til Egypt, mens den andre er avslutningen på Ios tidligere ferd. Slik gir Prometheus på sett og vis to svar på Ios bønn: «Men si meg iallfall slutten [*terma*] på *min* vandring, / hvor lang tid jeg, ulykksalige, har igjen!»²³³ Io-scenen kan altså sies å finne sted mellom to «slutter» eller «grenser», mellom slutten på en tidligere vandring, og slutten på en kommende. Disse sluttene fungerer også som grenser mellom tale og taushet. Den fortidige ferdens taushet avsluttes med Ios oppjagede spørsmål: «Hvilket land? Hvilken slekt? Hva skal jeg kalle / ham som jeg ser der, herjet, i klippelenker?»²³⁴ Dette er spørsmål som i form og innhold markerer en overgang fra taushet til tale. Når Prometheus sier «Hun har hørt sin ferd til siste slutt», markerer dette på sin side ikke bare slutten på ferden, men også slutten på utlegningen.

²³² Ibid., 823–28.

²³³ Ibid., 622–23.

²³⁴ Ibid., 561–63.

Slik angir grensen mellom tale og taushet også grensen mellom uvitenhet og innsikt. Ser vi nærmere på Promethevs utlegning, kan det imidlertid virke som denne avslutningen utsettes. Etter å ha utlagt begge avslutningene, vedvarer Promethevs' tale: «For deg er dette tegnet på at mitt sinn / ser mer enn det som ligger klart i dagen. / Resten vil jeg si til dere og henne sammen, / idet jeg tar opp tråden ifra det jeg sa i sted.»²³⁵ Dette peker Andersen på som en ringkomposisjon, der tidligere (og i dette tilfellet tilsynelatende avsluttede) emner tas opp igjen. Det er verdt å se på originalens linje 845: *es tauton elthōn tōn palai logōn ikhnos*, «gående på det samme sporet av fordums ord.» Vi må spørre oss om dette sporet, som taler ord som allerede er talt, har en ende.

Faktum er at det ikke er satt noen ende for Promethevs' «lite attråverdige vakt»,²³⁶ noe vi kan lese av hans svar da Io vurderer å ende sitt liv: «Dårlig ville du ha båret *mine* plager: / For meg er det bestemt ikke å dø. / Dét hadde vært befrielse for mine lidelser! / Nå er ingen ende [*terma*] for min møye fastsatt – / før Zevs blir styrtet fra sitt herredømme.»²³⁷ Denne endeløsheten finner vi i tragediens struktur som sådan, der den tragiske heltens åpningsreplikk, «Å, guddommelige luftrom og kjappvingede vinder, / elvers kilder og havbølgers / uendelige blinken, allmoder jord →» og den siste, «Å hellige mor, Å himmelrom / som fører felles lys for alle: / Du ser hvilken urett jeg lider!» vitner om en større ringkomposisjon der de samme ordene kunne vært talt i det uendelige.

Vi har allerede sett hvordan handlingen i *Promethevs i lenker* kan tenkes å vare i årtusener, og vi har også sett hvordan etosen som tilkom Promethevs, *authadia*, betegner en tilstand som er for alltid talende *eller* for alltid tiende. Det virker som vi her har å gjøre med den for alltid talende varianten, da Promethevs oppholder seg på et spor «av fordums ord» som ikke terminerer i taushet. Vi har altså havnet i den pinlige situasjon at vi må innrømme uendelig tale der vi ønsket å finne uendelig taushet. Dog er det snakk om en tale av høyst spesiell art, for da det ikke finnes noen grense for den, kan den heller ikke formuleres innenfor skylddiskursen. Her var det jo snakk om en formulering og deforming av etos i og med en grenseovergang mellom uskyld og skyld, hvor den uskyldige erkjenner sin skyld idet han/hun begynner eller avslutter sin tale og gjenkjenner nytelse som lidelse, eller vice versa. Promethevs' tale svarer imidlertid til skyldbевisstheden vi allerede har undersøkt, der den tragiske helt, på grensen mellom de to, tenker og taler *med* skylden.

²³⁵ Ibid., 842–45.

²³⁶ Ibid., 143.

²³⁷ Ibid., 752–57.

Dette innebærer at vi heller ikke finner et omslag fra nytelsen til lidelse, men at de to, som vi allerede har nevnt, er simultane kategorier. Vi så dette i samspillet mellom begrepene *sunnoia* og *authadia*, der den ene henviser til lidelse og den andre til nytelse. Disse betraktningene er naturligvis for tentative til å være konkluderende. Det finnes imidlertid to tekststeder i tragedien som tilsvarer denne simultaniteten: «Men det er like umulig for meg både å tie og ikke / tie om min ulykke.»²³⁸ Vi finner en tilsvarende replikk 90 linjer senere: «Det smerter meg å tale om dette. / Men smertelig er det å tie også. Jammerlig er det i alle fall.»²³⁹ Talen og tausheten faller her sammen i sin umulighet, og det lidelsesfulle vil være lidelsesfullt selv når det slår om i sin motsetning.

Leser vi de to replikkene opp mot hverandre, kan vi fort tenke oss til at det er like umulig å nyte talen som tausheten. Dette er også noe vi ser av et skolium til linje 106, hvor det heter at en ikke lider mer enn det man har glede av når man kan dele sine sorger.²⁴⁰ Samtidig er det smertefullt minnes om årsaken til sin smerte. Det finnes to umulige veier til nytelse: å dele sine lidelser og å glemme dem. Til tross for disse veienes umulighet velger Prometheus én av dem. Vi har allerede foregripet hva han gjør, han taler. Dette faktum gjør dog ikke talen noe mindre umulig, noe vi ser av at umuligheten gjentas etter han har begynt å tale. Å tale er og blir å lide.

Skal vi spørre etter nytelsen i Prometheus' tilfelle, spør vi altså etter noe umulig. Vi finner ikke noe omslag fra eller til, men at nytelsen for alltid er umulig. Det er imidlertid en umulighet som alltid er til stede. Dersom Prometheus taler *til tross for* talens umulighet, er denne lidende talen likeverdig med en like umulig taushet. Om ikke Prometheus tier, så er i hvert fall hans taushet bevart i sin umulighet, på lik linje med nytelsen. Vi kan nesten si at det er en for-alltid-nyttende, taus umulighet, inneholdt i Prometheus for-alltid-lidende, umulige tale. Alternativt kan vi, med definisjonene av *authadia* og *sunnoia* i mente, si at den uttalte lidelsen finner sted på den tause nytelses grunn. I stedet for for å krysse grensen mellom nytelse og lidelse i og med oversettelsen mellom taushet og tale, befinner Prometheus seg på et aldri-avsluttende spor der tale og taushet, nytelse og lidelse, er like evigvarende som umulige.

Vi er ikke blinde for argumentets spekulative fremtoning. At tausheten skulle være inneholdt i talen er i seg selv en heller intetsigende påstand. Vi vil imidlertid insistere på at

²³⁸ Ibid., 106–07.

²³⁹ Ibid., 197–98.

²⁴⁰ *Scholia in Aeschylum: Scholia in Prometheus Victum (scholia vetera)*. 106a.

dette er en konklusjon vi har nådd gjennom en lesning av *Promethevs i lenker*, og at den kun gir mening dersom den leses ut av skyldspørsmålet og det etiske forholdet mellom lidelse og nytelse. Vi kan faktisk kun si dette om *Promethevs i lenker*, der det kanskje til og med er begrenset til visse scener. Om en kan finne noe lignende i andre attiske tragedier, kan ikke dette arbeidet si noe om. Vi må imidlertid innrømme at dersom den evinnelige tausheten i *authadia*-modellen er å regne som virtuelt inneholdt i den evinnelige talen, vil også tausheten på sin side inneholde tale. En kan spekulere i om en ikke kunne ense en underjordisk tale i *Niobe*, der den tause heltinnen «ruger» over sine døde barn, de som ifølge et sted i Johannes Tzetzes' *Chiliades* var «så mange, levende, pratende og livlige.»²⁴¹ Uten at vi skal si noe videre om hva Walter Benjamin må ha ment, kan vi nøye oss med å foreslå at de døde niobidenes evige prat og liv kanskje er det nærmeste vi etter vår lesning kommer et frihetens logos i tragedien, talt et annet sted. Det er kanskje også her vi finner Rosenzweigs selv, begravet i seg selv: det evige liv som ligger skjult som en gåte under heltinnens taushet.

²⁴¹ Tzetzes, Johannes. *Historiarum Variarum, Chiliades*. (Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1963), IV, 441. Egen oversettelse.

Fjerde kapittel: arven etter Prometheus

θάνατός ἐστιν ὀκόσα ἐγερθέντες ὀρέομεν,
ὀκόσα δὲ εὐδοντες ὕπνοσ.

Heraklit²⁴²

Tragediens fremtid

Menneskene

For å avslutte skal vi se på en del i tragedien vi til nå ikke har sett på, nemlig Prometheus' monolog over ilden og resten av gavene han har gitt menneskeheten. Ildtyv er det Prometheus' først og fremst er kjent som i den vestlige kulturelle bevissthet. Vi husker også hvordan Rosenzweig betonte den tragiske monologen i sin definisjon av tragisk taushet. Altså er det nødvendig at vi til slutt ser på det aktuelle tekststedet mens vi forsøker å oppsummere det vi til nå har undersøkt. Etter stedet vi har sett så mye på, 436 der Prometheus gir etiske begrunnelser for sin taushet, starter Prometheus beretningen om sin filantropiske bedrift som følger:

Jeg taler ikke fordi jeg har noe å dadle menneskene for, / men for å vise klart min velvilje med det jeg gav dem. / De så nok først, men så til ingen nytte. / De hørte uten å høre. De liknet skikkelsene / i en drøm og gjorde hele livet igjennom / alt på måfå. Ikke kjente de til / solvarme teglstenshus eller tømmermannskunsten, / men bodde som virrende maur / i hulers solløse dyp under jorden.²⁴³

Listen over hva Prometheus har lært menneskene, er lang. Blant annet astrologi, metrologi, matematikk, alfabetet, dyrehold, sjøfart, legekunst, drømmetydning, spådomskunst, ofring og metallurgi: «Kort sagt, jeg sammenfatter alt: Alle kunster har mennesket fra Prometheus!»²⁴⁴ Midt i monologen blir vi imidlertid tatt tilbake til tragediens nå: «Og jeg, ulykksalige, som

²⁴² «Alt hva vi ser når vi er vekket er døden, men når vi sover ser vi søvn.» Heraklit. *Fragment b21*. Egen oversettelse.

²⁴³ *Prometheus i lenker*, 445–53.

²⁴⁴ *Ibid.*, 506.

fant slike hjelpemidler / for menneskene, står selv uten middel / til å fri meg fra denne lidelsen.»²⁴⁵ Vi finner denne kontrasteringen flere steder i tragedien: «Selv pådrog jeg meg smerte, som menneskenes hjelper.»²⁴⁶ Ved siden av nyvinningene forunt menneskene møtes vi hele tiden med Prometheus' pinsler.

At vi får vite om menneskenes goder, samtidig som vi er vitne til Prometheus' lidelser, er ikke i seg selv oppsiktsvekkende, dog er det interessant å se hvordan de to er forbundet. Det er nemlig to måter å betrakte det på, som det fremgår av en utveksling mellom Hefaistos og Kratos i prologen: «HEFAISTOS: Du ser et syn – det skjærer jo i øynene. / KRATOS: Jeg ser at han får som fortjent. / Legg lenkene langs sidene på ham!»²⁴⁷ Vi ser at Kratos' replikk, hvis «som fortjent» henviser til gavene gitt til menneskene, forklarer forbindelsen mellom Prometheus og de dødelige ut ifra et kausalt skyldforhold. Altså, Prometheus' lider *som følge av* gavene han har gitt menneskene. Dette innebærer imidlertid at Prometheus har tråkket over grensen fra uskyld til skyld, og innhentes av den skyldstrukturen vi har sett i det foregående. Vi så tvert imot at Prometheus reflekterte skylden selv, og på den måten ikke var gjenstand for den daimoniske luner.

Hefaistos' replikk inneholder i originalen et oksymoron: *theama dystheaton*, som kan oversettes til noe slikt som «en severdighet som er vond å skue». Denne selvmotsigelsen står i motsetning til Kratos' forklaring ut ifra skyldspørsmålet. Replikkutvekslingen svarer nemlig til det vi allerede har gått gjennom i forrige del, hvor det var et spørsmål om *hva* som blir sett, og der det sette var fraværende. Mens Kratos ser i Prometheus' skikkelse «lønn som fortjent», et blick som oppnår sin *telos* i erkjennelsen av den utdelte skyld, borger Hefaistos' replikk for skuets «uskuelighet».

Det som gjør Prometheus' vond å skue er volden og lenkene han omslutes med. Denne volden har vi allerede kalt metonymisk, i den forstand at Prometheus' identitet og navn inngår i et navnevekslende spill. Når denne selvmotsigende optikken settes i motsetning til den som identifiserer et utlagt kausalt forhold, kan vi spørre oss om den voldelige metonymien, den som motsetter seg den entydige navngivingen, på samme måte står i motsetning til forklaringen som benevner Prometheus som skyldig. Sagt på en annen måte går ikke den uskuelige skikkelsen fullstendig opp i den kausale forklaringen som gis, men fastholder sin unevnelighet i og med sin uskuelighet. I skikkelsen vi ser, Prometheus og volden som

²⁴⁵ Ibid., 469–71.

²⁴⁶ Ibid., 267.

²⁴⁷ Ibid., 69–71.

omslutter ham, er ingenting å se, verken naturens sublimitet, menneskenes goder eller de profetiske kjensgjerninger. Det som beskues er kun kjennetegnet av at det ikke *kan* skues.

Det som på sin side kjennetegner menneskene og deres gaver er at de er et annet sted. De er satt foran eller over: «Jeg satte medynk med menneskene i første rekke, / og anses selv uverdigg til å oppnå den. / Nådeløst er jeg satt *slik* på plass – et syn som ikke tjener Zevs ære.»²⁴⁸ Vi må legge merke til hva som sies i disse linjene. Prometheus er ikke verd den medynk som forntes menneskene *samtidig* som synet av hans lidelser ikke tjener æren til den som straffer ham. Skuet gir hverken den ene eller andre forklaringen på seg selv, men er et rent lidende skue. Foran dette skuet er menneskene satt – *protithenai*, et verb som blant annet angir at noe er nevnt først i en skreven utlegning. Det er her vi finner det som kjennetegner forholdet mellom menneskene og Prometheus: De benevnes isteden og forut for og ham.

Foran Prometheus' skikkelse ser vi menneskene bli formulert. De var tidligere som skikkelser i en drøm, usynlige som maur under jordens mørke. Etter Prometheus' gave har de fått syn og synlighet: ilden har formet mennesket som en belyst skikkelse. Ilden, som er det vi først og fremst forbinder Prometheus med,²⁴⁹ har kurert menneskene for deres blindhet samtidig som den har gitt dem noe av Prometheus' profetiske evner: «Slik veiledet jeg menneskene / i denne vanskelige kunsten og lot dem klart / se tegn som før var uklare.»²⁵⁰ At det er ild det er snakk om kommer klarere frem i originalen: *dystekmarton es tekhnēn / hōdōsa thnētous, kai flogōpa sēmata / exōmmatōsa, prosthen ont' epargema*, «Jeg veiledet de dødelige i uforståelig kunst og åpnet øynene på brennende tegn som før var blinde.»

Tegnene det er snakk om er naturligvis offerildens tegn. En vil legge merke til hypallagen i denne replikken, da det er tegnene og ikke menneskene som får øynene sine åpnet. Denne spiller med det vi allerede har sett på, nemlig den *omvekslingen* (hypallage) som finner sted mellom menneskene og Prometheus. Synet som blir overført til tegnene kontrasterer «usynligheten» som har blitt overført fra menneskene (i solløse dyp) til Prometheus. Vi ser også at det ikke bare er snakk om at menneskene ser ildtegnene, men at menneskene blir sett gjennom ildtegnene. Tegnene som før var blinde har fått øynene opp for menneskene, og gitt dem form.

²⁴⁸ Ibid., 239–41.

²⁴⁹ Noe vi blant annet ser av titlene til to av Aiskhylos' tapte Prometheus-dramaer: *Promethevs ildbæreren* og *Promethevs ildtenneren*

²⁵⁰ *Promethevs i lenker*, 497–99.

I menneskene ser vi ilden de har blitt forunt, (det er kun derfor vi ser dem) og bak dem den uskuelige skyldbevissthetens avgrunn i Prometheus' skikkelse. For å gjøre hypallagen litt tydeligere kan vi si at det ikke så mye er *ildgaven gitt menneskene* som *gaven gitt ildmenneskene*. Prometheus er på sin side en *diadokhos*, en stedfortreder eller arvtager til menneskenes tidligere usynlighet. Det er nemlig ikke som ildgud vi møter Prometheus i tragedien, men som en som har gitt opp lyset. Dette stedfortredende forholdet ser vi av Hermes' replikk om Prometheus' egen hypotetiske stedfortreder, et forhold som kjennetegnes av at det er *anaugētos*, uten solens stråler: «Vent ingen ende på din nød / før en av gudene trer fram som arvtager / for dine lidelser og drar til det dunkle / Hades og til Tartaros' mørke dyp.»²⁵¹

Av dette kunne vi konkludere med at det er skjebnen til menneskene vi leser ut av en lesning av tragedien med tausheten som problemområde, menneskene som er av og i dagen etter å ha blitt forunt ilden. Prometheus' taushet blir på den måten bakgrunnen de levende menneskene trer ut av. Dette kunne vi også slutte oss til dersom vi tar en liten titt på resten av tragediene i trilogien, *Den befridde Prometheus* og *Promethevs ildbæreren*. I førstnevnte vil vi bare nevne Herakles', halvt gud og halvt menneske, sentrale rolle. Som Thomas-Henri Martin har skrevet om forsoningen mellom Prometheus og Zeus som har blitt lest inn i de tapte tragediene: «L'agent principal de cette négociation pacifique devait être naturellement Héraclès, libérateur de Prométhée et fils de Zeus et d'une mortelle.»²⁵² Hva *Promethevs Ildbæreren* angår har man antatt at den tjente som et etiologisk stykke for den attiske Prometheuskulten som blant annet innebar fakkelløp, noe som gir den visse paralleller til *Eumenidene*, sist i sin trilogi og etiologisk for Panathenaia-festivalen. Tragediens fremtid hører visselig de athenske borgere til.²⁵³

Det er nesten som vi kan gi Prometheus' epiteter til menneskene og de attiske borgere: de befridde menneskene, de ildtennende menneskene og de ildbærende menneskene. Dette er på sin side komisk, ikke kun i den forstand at det «ender godt»²⁵⁴, men at det er en representasjon av bystaten og dens religiøse og politiske institusjoner, og at den ender i en *komos*, et lystig (og i dette tilfellet fakkellbærende) opptog. Noe kan også sies om Aristoteles

²⁵¹ Ibid., 1026–29.

²⁵² Martin, Thomas-Henri. «La Prométhéide: Étude sur la pensée et la structure de cette trilogie par d'Eschyle». *Mémoires de l'Institut national de France*. 1876, 72.

²⁵³ Thomson, James Alexander Kerr. «The Religious Background of the Prometheus Vincetus». *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 31 (1920), 32.

²⁵⁴ Vi kjenner flere tragedier som gjør dette: *Eumenidene*, *Filoktetes* osv.

kjente karakterisering av komedien som inneholdende ringere personer²⁵⁵ og den infantile menneskeslekten vi møter i Aiskhylos' trilogi. En kan spørre seg om det ikke er forfatteren bak *Promethevs ildbæreren* vi møter i *Froskene*, som gjenoppstår fra dødsriket for at bystaten skal bestå og holde sine korfestivaler.²⁵⁶

Komedien

Slik er vi kommet tilbake der vi begynte, ved diktverket som taler om tausheten, komedien. Vi kunne konkludere med at det er denne rollen Promethevs' taushet spiller, som et taust og usynlig offer for å forunne menneskene syn og tale. Dette ville få sin apoteose i komedien, hvor menneskene har fått sin etos som borgere. Dette ville innebære at mennesket, som stedet der daimon og etos ikke kunne møtes, har funnet sin egen etos, fri fra den daimoniske skyldstrukturen, jevnfør Benjamin, der han kobler komedien til karakter, altså etos:

Mens skjebnen ruller ut den skyldbetyngende personens uhyre komplikasjoner, komplikasjoner ved dens skyld og bindinger, gir karakteren genius' svar på den mytiske knektingen av personen i og med skyldsammenhengen. Det kompliserte blir til det enkle, fatum til frihet.²⁵⁷

Komedien gir et motsvar til Heraklits fragment, «etos er for mennesket daimonen». At det skulle være en slik dialektikk mellom tragedie og komedie, der den ene blir forløst av den andre, er ikke en ukjent tanke. Vi finner den blant annet i Benjamin selv, der også de platonske dialoger får et forløsende skjær: «I dialogen optræder det rene dramatiske sprog med tragik og komik, med tragikkens og komikkens dialektikk.»²⁵⁸ Vi ser dette rene, forløsende språket i *Euthydemos*, der de guddommelige ord blir gjenstander samtalepartene lekende kan utveksle seg imellom:

Ettersom du medgir at Zeus er din gud og de andre gudene også er dine, så kan du vel avhende dem eller gi dem bort eller gjøre med dem hva du måtte ønske, slik som du kan med andre levende vesener?²⁵⁹

²⁵⁵ Aristoteles. *Om diktetekunsten*, 1449a.

²⁵⁶ Aristofanes. *Frogs*, 1417-21.

²⁵⁷ Benjamin. «Skjebne og karakter», 302.

²⁵⁸ Benjamin. *Det Tyske Sørgespils Oprindelse*, 151.

²⁵⁹ Platon. *Euthydemos*, 303a.

Samtalepartenes etos, den dialogiske etos, er den som ikke er forstyrret av og formulert gjennom de daimoniske ord, men som har disse ordene i sin besittelse. Samtalepartene er enten *alazōn*, den som sier at han vet mer enn han kan, eller *eirōn* som tier om sin kunnskap. Også herkomsten, som var det de erotiske, daimoniske ordene virket gjennom, er gjenstand for sofistikk: «– Så din mor er også sjøpinnsvinenes mor? Sa han [Ktesippos]. – Ja, din også, sa han [Euthydemos].»²⁶⁰ Med ett eneste fritt ord er filosofene og sofistene faderløse, gudløse, dyr eller elskere. Vi legger merke til at også *Euthydemos* avslutter med et lystig opptog: «[N]å var det ikke langt fra at selv søylene i Lykeion rumlet sitt glade bifall over våre to eksperter.»²⁶¹

Vekslingen fra tragedien til senere sjangre er imidlertid mest kjent gjennom Hegels lesning av komedien: «*Komedien* har således først og fremst det aspektet, at den virkelige selvbevissthet fremstiller seg som gudenes skjebne.»²⁶² Med «den virkelige selvbevissthet» mener Hegel «den åndelige enhet» som fremgår av at de tragiske karakterene utslettes. Dette innebærer at den etiske substans kommer tilbake til seg selv etter splittelsen i karakterer. I komedien fremstilles altså denne virkelige selvbevissthet ved at det ikke er karakterene, men gudenes egen skjebne som fremstilles, der selvet, substansen og skylden forenes. Dette gjøres gjennom det komiske maskespillet, parabasen:

Heltens selvbevissthet må tre frem fra sin maske og fremstille seg, slik den forstår seg, som skjebnen til så vel korets guder som de absolutte makter, og ikke lenger være adskilt fra koret – fra den allmenne bevissthet.²⁶³

I og med dette oppløses den karakterens ensporede identitet, da helten – som i tragedien er splittet mellom maske og skuespiller – idet han «lar masken falle» avslører denne identiteten som skinn og går opp i den etiske substans med korets og tilskuernes bevissthet. Slik er den politiske og komiske etos gitt. Vi ser at Hegel opererer med et skille mellom skuespiller og maske, ikke ulikt slik vi selv har gjort, og der vi fant at talen ikke kunne deformere og formulere masken, men bare metonymisk samsvare med den. Når skuespillerne i komedien lar masken falle, og avslører identiteten som skinn, kan vi si at dette metonymiske skillet avsløres, og at etos en gang for alle er fridd de den daimoniske struktur, der stemmen og masken var identiske i sin deformasjon.

²⁶⁰ Ibid.,298d.

²⁶¹ Ibid.,303b.

²⁶² Hegel, *Åndens fenomenologi*, 357

²⁶³ Ibid.

Avslutning

Vi er her, som så ofte skjer, tatt igjen av Hegel, tross våre forsøk på å finne en alternativ lesning. At Prometheus reder grunnen for komediens forløsning med sitt offer er en tiltrekkende tanke: Prisen han har vunnet for menneskene gjennom sin tause lidelse og skyldbewissthet er komediens språk. Likhetstrekkene med den kristne lidelseshistorien er åpenbare. Dog, i *Promethevs i lenker* er det lidelsen som har siste ord. At komedien er tragediens utgang som bærer mennesket ut av den daimoniske etos, er slettes ikke usannsynlig, snarere skulle vår lesning tilsi det, men det er og blir en innsikt som hører komedien til, og, som vi har sett, menneskene. Slik er det med forsoningen mellom Zevs og Prometheus samt menneskenes komiske fakkeltog; de finner sted, men ikke i vår tragedie.

Vi må nemlig insistere på at *Promethevs i lenker* ikke handler om menneskene. Den handler om Prometheus. Dette kan synes som en heller banal påstand, spesielt i avslutningen, men det er desto viktigere at vi ser hva dette innebærer. Dersom vi lar tragedien dreie seg om Prometheus, synes nemlig tragedien ikke å vite av sin fremtid, desto mindre sine oppfølgere. Vi har å gjøre med Prometheus, men i ham ser vi ingen ildgud, intet entydig skyldforhold og ingen forløsende profeti. Han er «satt *slik* på plass»: *erruthmismai*, brakt inn i rytme. Det er en evigvarende, stille rytme, og vi har sett hva som kjennetegner den.

Oppsummering

Det er en etos som har forlatt etos. Vi fant dette i *authadia*, som var en etos som var for alltid talende eller tiende. Denne etosen angir ikke Prometheus som karakter like mye som den kjennetegnes av metonymi, der trassen (*authadia*), og volden den utøver og utstår, skifter skikkelse og navn, fra dukken og klippen via den stumme karakteren Bia til kilen Prometheus nagles med. Dette får et mer generelt uttrykk i forholdet mellom den talende og masken han bærer, der det optiske elementet samsvarer med stemmen som taler, uten å gå fullt opp i den. Metonymien er et optisk fenomen, og bevirker det vi har kalt Prometheus' navnløshet så vel som uskuelighet.

Denne etosen befinner seg utenfor den etos som er formulert gjennom talen. Sistnevnte gjør dette gjennom å tale og tie til riktig tid jevnfør fragmentet fra *Promethevs*

ildbæreren. Den etosen som er formulert gjennom tale, er samtidig deformert, slik vi så i scenen med Io, da dette gjøres gjennom en daimoniske ord som formidler mellom det guddommelige og det dødelige, og hvis sjokk destruerer en etos for å formulere en ny, ulik seg selv. Vi så også dette i Agambens lesning av Heraklit-fragmentet, at etos sønderrev seg selv. Denne transformasjonen gir seg utslag i at nytelse avsløres som lidelse og vice versa.

I *authadia* derimot, den etos som allerede har forlatt etos, var lidelsen (eventuelt nytelsen) uendelig, på samme måte som dens tale og taushet. Dette var fordi dens tenkning var kjennetegnet av *sunnoia*, som vi har kalt «skyldbевissthet», og ikke kunne krysse grensen (*terma*) fra en skyldbelagt etos til en annen. Vi så at skyldbевisstheten istedenfor tenkte med skylden som sådan, noe som blant annet hang sammen med Prometheus' «frivillige feil». Denne bevisstheten oppnår ingen *anagnōrīsis*, men befinner seg på en paradoksal måte mellom to etoser, da den taler om sin lidelse og tier om sin nytelse samtidig. Vi så blant annet av tragediens sirkelstrukturer at dette var noe som foregikk for alltid, og at denne evigheten transcenderte de forskjellige profetiene vi møtte i tragedien, da disse føyde seg inn i daimoniske logikken.

Konklusjon

Kjennetegnene til *authadia*-etosen, metonymien og skyldbевisstheten, har det til felles at de opprinner der den daimoniske talen og skylden har sin opprinnelse. Metonymien er der navngivingen og volden starter, da vi ser både navnene og volden hefte seg ved forskjellige optiske bestanddeler uten riktig å feste seg. Det er som om den daimoniske volden (i form av etisk sønderriving) og de erotiske ordene (den eponyme navngivingen) er oppholdt i fremferden. Slik er det også med skylden. Istedenfor å krysse fra uskyld til skyld eller vice versa, befinner skyldbевisstheten seg på den definerende grensesteinen mellom de to, midt mellom skyld og uskyld. Tausheten, som er denne etosens segl, er ikke gjenstand for den daimoniske talen eller skyldstrukturen, men befinner seg ved siden av disse. Alternativt kan vi si at tausheten bærer dem med seg, holdt inne i deres opprinnende øyeblikk.

Hvor bæres de så hen? Dersom resten av tragediene i trilogien talte et forsonende, komisk budskap så bærer den tause Prometheus skylden et annet sted. Han bærer den for alltid. Dersom dagen hører menneskene, byen og tidens enhet til, kan vi kanskje si at *Promethevs i lenker* bærer inn i det Benjamin kaller «den forløste natt»:

Works of art, then, may be defined as the models of a nature that awaits no day, and thus no Judgement Day; they are the models of a nature that is neither the theater of history nor the dwelling place of mankind.²⁶⁴

I den tragiske tausheten finner vi intet dialektisk omslag til senere sjangre eller åndsbevegelser. Den er kun hva den begir seg ut for å være: tragisk. Tausheten innevarsler ikke komediens fødsel, men står som en påminnelse over tragediens ugjenkallelige død, eventuelt dens evige søvn. Det er dette som menes når koret i slutten av tragedien erklærer: «Sammen med ham er jeg villig til å lide det jeg må.»²⁶⁵ Det er et løfte om aldri å synge igjen. Slik ender en taus lesning av tragedien der den begynte. Den kjenner ikke til noe før eller etter trassen til den for alltid tiende. Spørsmålet om hvorvidt det at skylden bæres bort i en forlatende etos, er en nødvendig betingelse for at komedien skal oppstå, får stå ubesvart.

Dette ubesvarte spørsmålet henger sammen med et annet spørsmål, nemlig hvilke av våre teoretikere, Rosenzweig eller Benjamin, vi skal slutte oss til: Om vi skal betrakte heltens taushet som oppløst i hans selv og uendelig, eller som et offer til et frigjørende logos. Et entydig svar ville nok være like tendensiøst som meningsløst, og vi kan naturligvis se tragedien i lys av begge. Av det vi nettopp har sagt, kan en konklusjon i fortsettelsen av Rosenzweig virke nærliggende, da vi insisterer på at tragediens skjebne er Prometheus' egen og at hans taushet uendelig. I dette er imidlertid Prometheus et slags offer til skjebneordenen. Her har Benjamins innsikter vært uunnværlige, da vi har sett hvordan Prometheus' skyld er en paradoksal skyld, på grensen mellom skyldig og uskyldig. Motsatt holder Rosenzweig oss fra å erklære det frigjørende logos' tilstedeværelse i komedien og dialogene. Disse har riktignok frigjorte ord, men det er ord som tilhører disse sjangrene. Tragediens frigjørende logos kunne vi så vidt hinte til i den tapte *Niobe*. Det kan hende at dette er et ord som ikke har noe sted i litteraturhistorien: Dersom det engang var skrevet, kan det ikke lenger leses.

Komediedikteren Eupolis skal ha sagt at Pindars dikt var brakt til taushet av folkets mangel på *filokalia* – kjærlighet til det skjønne,²⁶⁶ en mangel vi selv kjenner dersom vi reflekterer over verdens tapte litteratur. Hva tragedien angår, er kanskje dette det største paradokset av alle, at dens taushet er det eneste som tillater oss å lese den. Tatt ut av sin posisjon i litteraturhistorien kan den leses på ny, i sin opprinnelse. Ikke at den kan leses i sin

²⁶⁴ Benjamin, Walter. «Letter to Florens Christian Rang». Oversatt av Rodney Livingstone. I: *Walter Benjamin: Selected Writings Vol. I*. (Cambridge: Harvard University Press, 1996), 389.

²⁶⁵ *Promethevs i lenker*, 1067.

²⁶⁶ Athenaios. *The Learned Banqueters: Books I–III*. Redigert og oversatt av S. Douglas Olson. (Cambridge: Harvard University Press, 2006), I.4.

originale mening (det har den heller antageligvis aldri blitt), men at den over årtusener møter oss igjen og igjen, der idé møter historie: den urørlige, stumme masken som er falt til jorden. Vi kan begynne vår lesning nå.

Litteraturliste

- Agamben, Giorgio. *Language and Death: The Place of Negativity*. Oversatt av Karen E. Pinkus. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- Agamben, Giorgio og Ferrando, Monica. *The Unspeakable Girl: The Myth and the Mystery of Kore*. Oversatt av Leland de la Durantaye og Annie Julia Wyman. Calcutta: Seagull Books, 2014.
- Aiskhylos. *Der Gefesselte Prometheus*. Oversatt av Johann Gustav Droysen. I: *Des Aischylos Werke*. Berlin: Bei G. Bethge, 1842.
- Aiskhylos. *Prométhée Enchainé*. Oversatt av Paul Mazon. I: *Eschyle: Vol. I*. Paris: Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1920.
- Aiskhylos. *Prometheus Bound*. Redigert av Mark Griffith. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Aiskhylos. *Promethevs i lenker*. Oversatt av Øivind Andersen. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1985.
- Aiskhylos. *Suppliant Women*. Redigert og oversatt av A. J. Bowen. Oxford: Aris & Phillips Classical Texts, 2013.
- Anakreon. *Lyrikk. I: Greek Lyric Poetry: A Selection of Early Greek Lyric, Elegaic and Iambic poetry*. Red. David. A. Campbell. London: Bristol Classical Press, 2009.
- Apollodorus. *The Library*. Redigert og oversatt av J. G. Frazer. I: *Apollodorus Vol. I*. London: William Heinemann LTD, 1976.
- Athenaios. *The Learned Banqueters: Books I–III*. Redigert og oversatt av S. Douglas Olson. Cambridge: Harvard University Press, 2006.
- Aristofanes. *Frogs*. Redigert og oversatt av Alan H. Sommerstein. Warminster: Aris & Phillips LTD, 1996.
- Aristoteles. *Eudemian Ethics*. I: *Aristotle: Athenian Constitution, Eudemian Ethic, Virtues and Vices*. Cambridge: Harvard University Press, 1952.

- Aristoteles. *Om diktekunsten*. Oversatt av Sam. Ledsaak. Oslo: Cappelen akademisk forlag, 2004.
- Aristoteles. *Den Nikomakiske etikk*. Oversatt av Anfinn Stigen og Øyvind Rabbås. Oslo: Vidarforlaget, 2013.
- Benjamin, Walter. *Briefe I*. Redigert av Gershom Scholem og Theodor W. Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978.
- Benjamin, Walter. «Letter to Florens Christian Rang». Oversatt til engelsk av Rodney Livingstone. I: *Walter Benjamin: Selected Writings. Vol. I*. Cambridge: Harvard Univeristy Press, 1996.
- Benjamin, «Forsøk på en kritikk av volden». Oversatt av Pål Norheim. I: *Walter Benjamin: Skrifter i utvalg. Vol. II*. Red. Arild Linneberg. Latia: Vidarforlaget, 2014.
- Benjamin, Walter. «Skjebne og karakter». Oversatt av Arild Linneberg. I: *Walter Benjamin: Skrifter i utvalg. Vol. II*. Red. Arild Linneberg. Latvia: Vidarforlaget, 2014.
- Benjamin, Walter. *Det tyske sørgespils oprindelse*. Oversatt til dansk av Sofie Kluge. København: Museum Tusculanums Forlag, 2014.
- Berg, Carl. *Oldgræsk-Dansk Ordbog*. København: Gyldendalske Boghandel, 2003.
- Bollack, «Prometheus Bound: drama and enactment». I: *Dionysalexandros: Essays on Aeschylus and his fellow tragedians in honour of Alexander F. Garvie*. Red. Douglas Cairns og Vayos Liapis.
- Calame, Claude. *The Craft of Poetic Speech in Ancient Greece*. Oversatt av Janice Orion. London: Cornell University Press, 1995.
- Gordon, Peter Eli. *Rosenzweig and Heidegger: Between Judaism and German Philosophy*. University of California Press, 2003.
- Griffith, Mark. *The Authenticity of 'Prometheus Bound'*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Aesthetics: Lectures on fine art*. Oversatt av T. M. Knox. Oxford: Clarendon press, 1975.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Åndens fenomenologi*. Oversatt av Jon Elster, Fredrik Engelstad, Thomas Krogh, Thor Inge Rørvik, Dag Østerberg. Oslo: Pax Forlag, 1999.

- Heraklit, *Fragmenter. I: Early Greek Philosophy Vol. III: Early Ionioan Thinkers, part 2.*
Red. André Laks og Glenn W. Most. Cambridge: Harvard University Press, 2016.
- Hesiod. *Værker og dage.* Oversatt av Lene Andersen. I: *Hesiod: Theogonien, Værker og dage, Skjoldet.* Aarhus: Klassikerforæningens Kildehæfter, 1999.
- Homer, *Odysseen.* Oversatt av Peder Østbye. Litauen: Gyldendal Norsk Forlag, 2000.
- Karp, Andrew. «The Disease of inflexibility in Aeschylus' 'Prometheus Bound'»
Mediterranean Studies. Nr. 6 (1996),
- Longinus. *On the Sublime.* Oversatt av Roberts, William Rhys. Cambridge: Cambridge University Press, 1935.
- Martin, Thomas-Henri. «La Prométhéide: Étude sur la pensée et la structure de cette tilogie par d'Eschyle». *Mémoires de l'Institut national de France.* 1876.
- Mastrorarde, Donald J. *Contact and Discontinuity – Some Conventions of Speech and Action on the Greek Tragic Stage.* Berkeley: University of California press, 1979.
- Michelsen, Magnus. *Tarrying with Sexual Matters: Thinking Change from Lacan to Badiou.*
Ph.D. Avhandling. (Universitetet i Bergen, 2018),
- Montiglio, Silvia. *Silence in the Land of Logos.* Princeton: Princeton University Press, 2000.
- Murray, Gilbert. *Aeschylus: The Creator of Tragedy.* Oxford: Clarendon Press, 1940.
- Nauck, August. *Tragicorum Graecorum Fragmenta.* Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1964.
- Nagy, Gregory. *The Best of the Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry.*
Baltimore: John Hopkins University Press, 1981.
- Parmenides. *Fragmenter. I: Early Greek Philosophy Vol. V: Western Greek Thinkers Part 2.*
Red. André Laks og Glenn W. Most. Cambridge: Harvard University Press, 2016.
- Pausanias. *Description of Greece Vol. IV.* Redigert og oversatt av W. H. S. Jones. London: William Heinemann LTD, 1935.
- Pindar. *Isthmian 8.* Oversatt av Diane Arnson Svarlien. Yale university press: 1991. I:
Perseus Project. Tilgjengelig fra:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/collection?collection=Perseus:collection:Greco-Roman>

Platon. *Définitions*. I: *Platon: Œuvres Complètes Vol. XIII, del 2*. Redigert av Joseph Souilhé. Paris: Société d'Édition «*Les Belles Lettres*», 1962.

Platon. *Lettres*. I: *Platon: Œuvres Complètes Vol. XIII, del I*. Redigert av Joseph Souilhé. Paris: Société d'édition «*Les Belles Lettres*», 1962.

Platon, *Euthydemos*. Oversatt av Øivind Andersen. I: *Platon: Samlede verker III*. Oslo: Vidarforlaget, 2006.

Platon. *Faidon*. Oversatt av Egil Kaggerud. I: *Platon: Samlede verker IV*. Oslo: Vidarforlaget, 2001.

Platon. *Symposion*, Oversatt av Egil A. Wyller. I: *Platon: Samlede verker IV*. Oslo: Vidarforlaget, 2001.

Platon. *Staten*. Oversatt av Henning Mørland. I: *Platon: Samlede verker V*. Oslo: Vidarforlaget, 2001.

Platon. *Filebos*. Oversatt av Håvard Løkke. I: *Platon: Samlede verker VII*. Oslo: Vidarforlaget, 2005.

Platon. *Timaios*. Oversatt av Jens Braarvig. I: *Platon: Samlede verker VII*. (Oslo: Vidarforlaget, 2005),

Rader, Richard. «The Radical Theology of Prometheus Bound; or, on Prometheus' God Problem» *Ramus*. Nr. 42. (2013).

Rees. B. R. «Plot, Character and Thought». I: *Le monde grec: Hommages à Claire Préaux*. Red. Jean Bingen. Brussel: Éditions de l'université de Bruxelles, 1975.

Rosenzweig, Franz. *The Star of Redemption*. Oversatt av Barbara E. Galli. Madison: University of Wisconsin Press, 2005.

Sansone, David. «Aeschylean Metaphors for Intellectual Activity». *Hermes – Zeitschrift für Klassische Philologie* Nr. 35 (1975).

Scholia in Aeschylum: Scholia in Prometheus Victum (scholia vetera) (=D Scholia). [5026.017]. Tilgjengelig fra: <http://www.tlg.uci.edu/inst/browser>

- Scholia in Homerum: Scholia in Iliadem (scholia vetera)*. [5010.005]. Tilgjengelig fra:
<http://www.tlg.uci.edu/inst/browser>
- Shelley, Percy Bysshe. *Prometheus Unbound*. Red. Lawrence John Zillman. New Haven: Yale University Press, 1968.
- Sofokles. *Antigone*. Redigert og oversatt av Andrew Brown. Warminster: Aris & Phillips, 1987.
- Speight, Allen. *Hegel, Literature and the Problem of Agency*. (Cambridge: Cambridge university press, 2001),
- Sutton, Dana Ferrin. «The date of Prometheus Bound», *Greek Roman and Byzantine Studies*. Nr. 4 (1983):
- Taplin, Oliver. «Aeschylean Silences and Silences in Aeschylus». *Harvard Studies in Classical Philology*. Nr. 76 (1972).
- Taplin, Oliver. *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford: Clarendon Press, 1989.
- Thomson, James Alexander Kerr. «The Religious Background of the Prometheus Vincetus». *Harvard Studies in Classical Philology*. Nr. 31 (1920).
- Tzetzes, Johannes. *Historiarum Variarum, Chiliades*. Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1963.
- Vovolis, Thanos. og Zamboulakis Giorgos. «The Acoustical Mask of Greek Tragedy» *Didaskalia*. Nr. 7 (2007).
- White, Stephen. «Io's World: Intimations of Theodicy in *Prometheus Bound*». *The Journal of Hellenic Studies*. Nr. 121 (2001).
- Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von. *Aischylos: Interpretationen*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1914.
- Yu, Anthony C. «New Gods and Old Order: Tragic Theology in Prometheus Bound». I: *Comparative Journeys: Essays on Literature and Religion East and West*. New York: Columbia University Press, 2009.

