George Steiner, *Οι Αντιγόνες. Ο μύθος της Αντιγόνης στην λογοτεχνία, τις τέχνες και την σκέψη της Εσπερίας,* μετ. Β. Μάστορης- Π. Μπουρλάκης, Καλέντης, Αθήνα 2001, κεφ. 3., σ. 311-334 ΦΡΑΓΚΙΑΔΑΚΗ

Η προσπάθεια *κατανόησης,* σήμερα, ενός τόσο πυκνού και ευαίσθητου στις μορφές και στις έννοιες έργου, όπως η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, αναπότρεπτα εμπεριέχει τις προηγούμενες ερμηνείες, παραστάσεις και παραδεδεγμένες γνώμες που έχουν διατυπωθεί ανά τους αιώνες ζωής του έργου και επηρεάζεται από την ιστορικό- κοινωνικό- πολιτική πραγματικότητα που εγχειρείται.

«Είμαστε συνδεδεμένοι με το κείμενο με μία κινητή γέφυρα επικοινωνίας» σημειώνει ο Κόλεριτζ στο *Athenaum* των αδελφών Σέγκελ. Η μετάφραση, που δε μπορεί παρά να αποκλίνει από το πρωτότυπο, όσο λαμπρή και αν είναι, αποτελεί την κινητή γέφυρα, από την οποία διέρχονται, μετά τη Βαβέλ, οι άνθρωποι, για να μπουν σε αυτό που ο Χάιντεγγερ έχει ονομάσει «*οίκο του Είναι*». Γιατί ο έναρθρος λόγος, γραπτός ή προφορικός, όπως ακριβώς και η ίδια η αναπνοή, είναι άρρηκτα δεμένος με τον παλμό του *Είναι* του ανθρώπου και της κοινωνίας, με την ουσία και το πνεύμα του προσώπου που τον παράγει.

Η κοινότοπη παραδοχή της ανεπάρκειας της μετάφρασης και των ερμηνειών, είτε αυτές προέρχονται από τους πλέον εξειδικευμένους φιλολόγους, γλωσσολόγους, κριτικούς είτε από τους πλέον λεπτούς, ευαίσθητους, ιδιοφυείς λογοτέχνες ή ποιητές, είναι απαραίτητη προϋπόθεση για όποιον επιχειρεί να καταπιαστεί με έργα, όπως αυτό. Το «νόημα» και η πρώτη «μορφή» που ακτινοβολείται ως εμάς από την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή έχει καμπυλωθεί τόσο, όσο το φως των άστρων είναι καμπυλωμένο όταν φτάνει σε μας, έχοντας διατρέξει το χρόνο και έχοντας περάσει μέσα από διαδοχικά πεδία βαρύτητας.

Η σχέση της μετρικής των στίχων και της τονικής ή μελωδικής τους δομής με τη μουσική που συνόδευε το έργο κατά την παράσταση του, είναι άλλη μία μεγάλη απώλεια, παρά τις όποιες γνώσεις μας πάνω στην αττική διάλεκτο.

Στην έναρξη του δράματος η συνάντηση Αντιγόνης- Ισμήνης γίνεται προτού χαράξει η αυγή, σύμφωνα με τις λέξεις του έργου. Στο θέατρο όμως του Διονύσσου κυριαρχεί το εκτυφλωτικό φως του αττικού μεσημεριού, -η πλασματική στιγμή που γεννά ο παραστασιακός χρόνος με το δραματουργικό. Ποιες ικανότητες αποκωδικοποίησής, εξοικείωσης διέθετε το κοινό;

Στον πρώτο στίχο οι μόνες λέξεις πάνω στις οποίες δεν σκοντάφτουμε είναι το «ω» και «Ισμήνη». Η λέξη «κοινό» έχει μία διπλή αντίθετη σημασία. Υποδηλώνει αφενός τη συγγένεια, το πιο συνηθισμένο από τα κοινωνικοβιολογικά γεγονότα και αφετέρου το πιο μοναδικό και ατομικά συγκεκριμένο γεγονός του δεσμού αίματος. Ο σκοτεινός μυθικός δεσμός των αδελφών με τον ΟΙδίποδα τις καθιστά «κοινές την μία στην άλλη», τις συγχωνεύει και σε συνδυασμό με το «αυτάδελφον», η Αντιγόνη απευθύνει μία ασφυκτική πρόκληση – πρόσκληση προς την Ισμήνη, στοχεύοντας στον εξαγνισμό των οικογενειακών δεσμών του γένους των Λαβδακιδών. Ο αφύσικος τριπλός δεσμός- μίασμα (κόρες και εγγονές της Ιοκάστης, αδελφές του γιου του Λάιου) καθιστά ανυπέρβλητη τη σταθερότητα του συγγενικού τους δεσμού. Η λέξη «κάρα» υποδηλώνει τη μορφή του κεφαλιού, την ουσία, το πνεύμα, το πρόσωπο και άρα την ατομικότητα. Ο συνδυασμός με τη λέξη «κοινόν» υπογραμμίζει τη ριζική άρνηση της προφανέστερης και ουσιώδους διαφοροποίησης της ανθρώπινης παρουσίας και τη διεκδίκηση εκ μέρους της Αντιγόνης μίας ολοκληρωτικής ένωσης με την Ισμήνη.

Στους στ΄. 2-3 η χρήση του δυικού αριθμού, γεννά στο σύγχρονο μελετητή την αντίφαση ανάμεσα στις δυτικές- φιλελεύθερες αξίες περί ατομικότητας και στις αρχαϊκότερες αντιλήψεις περί κοινότητας και κοινωνίας. Η απάντηση της Ισμήνης στο πρώτο πρόσωπο και ο ενικός της κτητικής αντωνυμίας «εμόν» υποδεικνύουν τη «διακριτή» και «διακεκριμένη» αντίληψη της Ισμήνης για την ατομικότητα και αποτελούν για την Αντιγόνη το κέντρο στόχευσης του «*ειρωνικού μένους*» του δυισμού της. Όταν στους στ. 71-72 χρησιμοποιήσει το «εγώ», η Αντιγόνη έχει διαρρήξει κάθε δεσμό συγγένειας και έχει παραδοθεί στη μοναξιά της.

Επιπλέον, η πολυάριθμη χρήση λέξεων με ρίζα *μηχαν-* παραπέμπει σε αυτό που προσιδιάζει ορθώς στον κύκλο της παραγωγικής εγκοσμιότητας. Επομένως, το *αμήχανος* (στ.90, 92) υποδηλώνει το μη πραγματοποιήσιμο σχέδιο ταφής του αδελφού- πρακτικά αδύνατο, αλλά και την απίθανη σύντηξη των ατόμων σε μία οργανική ενότητα.

Σε όλο το υπόλοιπο έργο, Χορός και θεατές ταλαντεύονται μεταξύ μίας μηχανιστικής ατομικότητας ή ενός δημιουργικού εγωτισμού αφ’ ενός και ενός πρωτόγονου γενετικού, ψυχικού οικουμενισμού ή μίας παλιννόστησης στους ομόκεντρους κύκλους της εστίας και της πόλεως αφετέρου. Στο πέμπτο στάσιμο η επικείμενη έλευση του Θεού- Διονύσσου μοιάζει με λάμψη καθαρής ενέργειας που συνενώνει το χορό των άστρων με το χορό των θνητών. Η καρτεσιανή αντίληψη της ατομικότητας, ο φιλελεύθερος περσοναλισμός, η «αυτοσυνειδησία» έρχονται αντιμέτωπες με την κοινοτική ύπαρξη, τις θεραπευτικές ιδιότητες του *Συν,* τις ουσιαστικά αταβιστικές προσπάθειες διαφυγής από την αδιαπέραστη φυλακή του Εγώ. Στην αμοιβαία συγχώνευση των ανθρώπων που προτείνει η Αντιγόνη έγκειται και η ειρωνεία- ψεύδος της μοίρας της, αφού αποδεικνύεται η πιο μοναχική, η πιο ατομική, η πιο αναρχικά εγωτιστική από όλα τα πρόσωπα του δράματος.

M. Griffith (ed.), Sophocles *Antigone*, Cambridge 1999, σ. 25-66

ΑΠΟΣΤΟΛΟΠΟΥΛΟΣ, 25-35

Στην Εισαγωγή του Griffith παρατηρείται πως η Αντιγόνη του Σοφοκλή, με τις σημερινές οπτικές θα μπορούσε να είναι ένα κείμενο πολιτική και ηθικής φιλοσοφίας, ένα θρησκευτικό τελετουργικό, μια κοινωνιολογική πραγματεία, ένα ποίημα, σκηνικό έργο, πολιτική εκστρατεία, θεραπευτική συνεδρία κι ακόμα περισσότερα. Σύμφωνα με τον συγγραφέα, το έργο έχει τη δυνατότητα και θα έπρεπε να είναι όλα αυτά – παρόλο που όταν γράφτηκε για το κοινό της εποχής ο Σοφοκλής δεν είχε αποφασίσει να ενσωματώσει όλες αυτές τις ερμηνείες.

Κατόπιν, επιχειρείται μια ανάλυση του έργου υπό τις εξής οπτικές:

Α) Αισθητική (ως αυτό που απολαμβάνουμε από τα τεχνικά μέρη της τραγωδίας που δένουν αρμονικά)

Ο Αριστοτέλης στην Ποιητική του ασχολείται με την ανάλυση των γνωρισμάτων που συνθέτουν ένα δραματικό-ποιητικό κείμενο, καθώς και των (τεχνικών) χαρακτηριστικών που όταν συνυπάρχουν έχουν αποτέλεσμα ένα άρτιο κείμενο ή παράσταση. Στην Αντιγόνη του Σοφοκλή, καθώς οι σκηνές διαδέχονται η μια την άλλη, έχουμε μια κλιμάκωση που καταλήγει στην αποκάλυψη του σφάλματος του Κρέοντα και στην ανακοίνωση των διαδοχικών θανάτων. Δίνεται έμφαση σ’ αυτό το γνώρισμα που και ο Αριστοτέλης επισήμανε, ότι δηλαδή σε μια τέτοια σειρά γεγονότων έχουμε ταυτόχρονα «απροσδόκητα» («παρά την δόξαν») γεγονότα, και ταυτόχρονα «απροσδόκητα» («δι’ άλληλα»). Ένας άνδρας με εξουσία και καλές προθέσεις, λόγω της άγνοιάς του, πέφτει σε μια σειρά σφαλμάτων («αμαρτία»), καταλήγει να βλάψει τους οικείους του («φίλοι»), κι έτσι από την ευημερία φτάνει στην εξαθλίωση. Η σειρά των αποφάσεων και των αποτελεσμάτων τους, που οδηγούν τη δράση, τα ανθρώπινα πάθη, η εκμαίευση φόβου και ελέους για όλα όσα συμβαίνουν σε ανθρώπους «σαν και εμάς», όλα αυτά λειτουργούν ώστε να εξάψουν το ενδιαφέρον και να ενεργοποιήσουν συναισθηματικά, ανεξάρτητα από το ηθικό τους πρόσημο. Η κατανόηση που νιώθουμε για τα δεινά των χαρακτήρων της τραγωδίας, είναι για τον συγγραφέα μια από της «απολαύσεις» μιας καλοφτιαγμένης τραγωδίας.

Β) Μαθήματα

Όπως και στην αρχαιότητα, έτσι και μέχρι σήμερα, υπάρχει η άποψη ότι μια καλή τραγωδία (ή έπος) κατά κάποιο τρόπο «διδάσκει», προσφέροντας παραδείγματα για το καλό και το κακό, μέσω ανθρώπινων δράσεων και διαφορετικών χαρακτήρων. Είναι αδιαμφισβήτητο ότι το αρχαίο δράμα προσκαλεί διαρκώς του θεατές να αναλογιστούν τις επιλογές και τις πράξεις των βασικών χαρακτήρων. Σύμφωνα με τον συγγραφέα, τα κίνητρα των χαρακτήρων θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως δίκαια και δικαιολογημένα από την κάθε πλευρά. Όμως το κείμενο, πέρα από κάθε αμφισβήτηση, ότι και ο Κρέοντας και η Αντιγόνη είναι τουλάχιστον εν μέρει συνυπεύθυνοι για την τραγωδία.

Ένα άλλο σημείο στο οποίο υπάρχει διαφωνία είναι η επιλογή της στέρησης ταφής και το δίπολο του γραπτού νόμου των ανθρώπων και του άγραφου των θεών. Όπως σημειώνει ο συγγραφέας, καθώς η στέρηση ταφής για τους προδότες της πόλεως ήταν μια γνωστή πρακτική στην αρχαιότητα, το θέμα ήταν ιδανικό για να προκαλέσει το ενδιαφέρον του Αθηναίου θεατή και να τον βάλει σε σκέψεις σε ότι αφορά την ηθική της εκδίκησης και τον εξευτελισμό των εχθρών, την δικαιοδοσία του κράτους να παρέμβει σε πρακτικές και τελετουργίες της οικογένειας (ταφή), καθώς και της σχέσης του θεϊκού με τον ανθρώπινο νόμο (το τελευταίο ήταν ένα αρκετά κοινό θέμα στα έργα του 5ου αι.).

Σημειώνεται από τον συγγραφέα ότι δεν πρόκειται απλά για την στέρηση της ταφής, καθώς ο σκοπός ήταν το σώμα να μείνει εκτεθειμένο στα θηρία που θα το κατασπαράξουν. Ίσως, αν ο Κρέοντας επέτρεπε τις ελάχιστες ταφικές τιμές στον νεκρό, ακόμα και εκτός των τειχών της πόλης, η τραγωδία να είχε αποφευχθεί. Βέβαια, στο τέλος δίνεται μια μεγαλειώδης τελετή ταφής και στον Πολυνίκη, όπως και στον αδελφό του, αλλά ο σκοπός του Σοφοκλή δεν ήταν να προτείνει μια λύση σε αυτό το ζήτημα αλλά να φτιάξει μια τραγωδία.

Το ότι οι αποφάσεις του Κρέοντα ήταν λανθασμένες γίνεται φανερό από πολύ νωρίς στο έργο, καθώς αποκτά γνωρίσματα τυράννου, εμμονή με την εξουσία, απειλεί τους άλλους και δηλώνει πως η πόλη είναι ο ίδιος: όλα αυτά συμβάλλουν στην πτώση του. Από την άλλη πλευρά, και η Αντιγόνη, με την ανυπόμονη και ίσως παράλογη συμπεριφορά της, συμβάλει κι αυτή στην καταστροφή της οικογένειάς της.

Ωστόσο το ηθικό ζήτημα του σωστού και του λάθους, του δίκαιου και του άδικου, της ευθύνης και της κατηγορίας, παραμένει ανοιχτό για συζήτηση και ανάλυση. Το τέλος, κατά τον Griffith, έχει τα γνωρίσματα μια πράξης «σπουδαίας και τελείας», όπως όρισε ο Αριστοτέλης, αλλά εξίσου δυνατό παραμένει και το συμπέρασμά μας ότι μια τραγωδία μπορεί να προκληθεί εύκολα από την ανθρώπινη αδυναμία και το λάθος.

Γ) Χαρακτήρες

Οι χαρακτήρες της αττικής τραγωδίας δεν έχουν το βάθος που μπορεί κανείς να δει σε έργα των Ο’Νηλ, Ίψεν ή ακόμα και του Σαίξπηρ. Επίσης τα κίνητρα των χαρακτήρων του δράματος δεν μπορούν να γίνουν εύκολα κατανοητά με σημερινούς όρους.

Παρόλα αυτά, η πράξη της Αντιγόνης βρίσκει αφορμή στη σύγκρουση ανάμεσα σε δυο αδιάλλακτους χαρακτήρες, που κανένας από τους δυο δεν μπορεί να θεωρηθεί κακός αλλά ούτε και «άγιος». Κατά την κλιμάκωση του έργου, φαίνεται η αντίθεση ανάμεσα στους χαρακτήρες του Κρέοντα και της Αντιγόνης, αλλά και τα χαρακτηριστικά όλων των υπόλοιπων χαρακτήρων (Ισμήνη, Φύλακας, Αίμονας, Χορός Θηβαίων Γερόντων), τα οποία συμβάλλον στις συγκρούσεις και την εξέλιξη της τραγωδίας.

ΚΑΛΑΧΩΡΑ, 35-35

ΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ

Η Αττική τραγωδία δεν αποκαλύπτει τόσο βαθιές και λεπτές προεκτάσεις του χαρακτήρα των δραματικών προσώπων, όσο π.χ. ο Ο΄ Νηλ ή ο Ίψεν και γενικά η σύγχρονη δραματουργία και η παρουσίαση και η ερμηνεία της ανθρώπινης συμπεριφοράς δεν αποδίδονται με τους ψυχολογικούς όρους της εποχής μας. Παρ´όλ´αυτά, στο έργο εμφανίζονται με κάποια συνοχή, μοναδικότητα και αμεσότητα, που μας δίνουν δικαίωμα να τους αντιμετωπίσουμε ως πραγματικά πρόσωπα (actual person) φορτισμένα, δηλαδή, με κάποια ρεαλιστικά στοιχεία. Θα έπρεπε, λοιπόν, να αντιμετωπίσουμε το έργο ως «τραγωδία χαρακτήρων»;

 Ο Griffith διαπιστώνει ότι στην Αντιγόνη του Σοφοκλή, κανένα από τα κεντρικά πρόσωπα δεν είναι άγιο ή αντίστοιχα απόλυτα κακό. Κάθε ένα από τα πρόσωπα αποδίδεται με αδρές γραμμές εκ του κειμένου χωρίς ιδιαίτερη έμφαση στην ψυχολογία τους και στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της προσωπικότητάς τους. Κάτω από τα δραματικά προσωπεία, οι πραγματικοί «χαρακτήρες» τους είναι ασχημάτιστοι και θα λέγαμε ότι κυρίως η Αντιγόνη και ο Κρέοντας ενσαρκώνουν και εκφράζουν τα πιο τυπικά χαρακτηριστικά των κοινωνικών τους ρόλων. Επομένως, δεν είναι ότι ως «χαρακτήρες» δεν είναι πειστικοί, όσο ότι το κείμενο δεν αποκαλύπτει τις εσωτερικές διεργασίες του μυαλού τους και το νόημα του έργου δεν κρύβεται εκεί, αλλά στο ευρύτερο πλαίσιο της ιστορίας στο οποίο βρίσκονται.

Η δράση της Αντιγόνης συνίσταται στη σύγκρουση μεταξύ δυο δογματικών και ανελαστικών ατόμων. Αν η Αντιγόνη και ο Κρέων διακρίνονταν από πνεύμα συμβιβασμού, η καταστροφή θα είχε αποφευχθεί. Όμως ο συμβιβασμός δεν είναι στη φύση τους, αντίθετα η γοητεία του έργου έγκειται ακριβώς σε αυτήν την άκαμπτη υποστήριξη του ασυμβίβαστου συστήματος αξιών του καθενός κι όσο κλιμακώνεται η σύγκρουση, καταλαβαίνουμε την απόσταση που τους χωρίζει: Η Αντιγόνη διατηρεί τις «ηρωικές» ποιότητες της ανελαστικότητας, της αδιαπραγμάτευτης αλήθειας και του θάρρους, που συναντάμε συχνά στους σοφόκλειους ήρωες, όσο ο Κρέων προσπαθεί καθυστερημένα να αποτρέψει την καταστροφή διορθώνοντας τα λάθη του.

Μέσω των αντιθέσεων των προσωπικοτήτων και των αξιών, κυρίως του Κρέοντα και της Αντιγόνης, και δευτερευόντως των αντιθέσεων των δυο τους με τη μειλίχια Ισμήνη, με τον πρακτικό Φύλακα και τα υπόλοιπα δραματικά πρόσωπα, πυροδοτούνται μια σειρά από συγκρούσεις. Για κάποιους μελετητές, η παρουσίαση των χαρακτηριστικών του ηρωικού στοιχείου κατά αυτόν τον τρόπο αντιπροσωπεύει την κατά Σοφοκλή ευγενή ματιά για την ανθρωπότητα, μια ελπιδοφόρο εναλλακτική στις ανελαστικές οριοθετήσεις της ζωής της πόλης.

Ο ρόλος του Κρέοντα καταλαμβάνει τη μεγαλύτερη έκταση στο κείμενο και η τραγική πτώση του μας επιβάλλει να προσέξουμε τις τελευταίες σκηνές. Παρουσιάζεται ως ένας αγαθών προθέσεων, συνηθισμένων χαρακτηριστικών άνθρωπος, που καταστρέφεται από τη μοίρα από την κακή διαχείριση της εξουσίας. Ενώ στις διακηρύξεις του στοιχειοθετεί έναν τρόπο ορθής κατά τη γνώμη του διακυβέρνησης, αποτυγχάνει να ανταποκριθεί στις προκλήσεις της δημόσιας ζωής. Και δεν είναι εύκολο να διακρίνουμε εάν οι ίδιες οι διακηρύξεις είναι ηθικά σαθρές ή αν είναι η εσωτερική του διαμάχη που τον οδηγεί σε αυτή την διάψευση. Η γλώσσα που χρησιμοποιεί και η συνολική στάση του καταδεικνύουν έναν αξιοπερίεργο συνδυασμό παλιομοδίτικης αρρενωπότητας και ταυτόχρονα ασημαντότητας (που μας είναι γνώριμη από τους σύγχρονους ολοκληρωτικούς ηγέτες του 20ου αιώνα), και παρά το ότι κατακρημνίζεται από τη θεϊκή οργή, δεν μας προκαλεί να του αποδώσουμε μεγαλειώδες μέγεθος, αντίθετα μας ωθεί να τον θεωρήσουμε συνηθισμένο. Για εκείνους που προτιμούν τους ήρωες ανώτερους από το μέτρο της καθημερινότητας, αυτή η «κανονικότητα» τον καθιστά μάλλον αποκρουστικό παρά οικείο. Πάντως η τραγωδία είναι πολύ πιο συναρπαστική και το τέλος του πιο θλιβερό, εάν του αναγνωρίσουμε αγαθές προθέσεις. Έκανε ό, τι πίστευε καλύτερο για την πόλη και την οικογένειά του και στο τέλος δείχνει ότι διδάσκεται από το λάθος, έστω και καθυστερημένα.

Για πολλά χρόνια η συζήτηση περιστρεφόταν γύρω από το ποιος είναι ο τραγικός ήρωας, η Αντιγόνη ή ο Κρέοντας, και αν το έργο προβάλλει εξίσου τους δυο χαρακτήρες ή μόνο τον έναν. Όμως με μια πιο σύγχρονη ματιά, όπου το βάρος δίνεται στη δράση και τις κοινωνικές διαστάσεις του, αποδεικνύεται ότι η απάντηση σε αυτό το ψευδο-πρόβλημα είναι ότι η εξέλιξη του δράματος εξαρτάται από τη διαρκή αλληλεπίδραση και την αλληλεξάρτηση των δυο τους: χωρίς κάποιον από τους δύο, δεν συνίσταται τραγωδία.

Οι διαφορές τους ως προς το φύλο, την ηλικία, την πολιτική άποψη υπογραμμίζονται από την ίδια τη γλώσσα που χρησιμοποιούν. Ο Κρέων συστηματικά αρχίζει και τελειώνει την επιχειρηματολογία του με γενικεύσεις, χρησιμοποιεί αναλογίες, μεταφορές, συγκρίσεις και ασαφείς τοποθετήσεις. Επιστρατεύει λεξιλόγιο που σχετίζεται με το χρήμα, με την επεξεργασία του μετάλλου, με το στρατό και την πολεμική ορολογία, την ναυσιπλοϊα, την εξημέρωση και εκπαίδευση των ζώων, και η εκφορά του λόγου του χαρακτηρίζεται από αυταρχισμό και απολυτότητα. Η επίμονη υποστήριξη και η εμμονή στις «γνώμες» του αντανακλούν την επιθυμία του να προσδιορίσει και να διατηρήσει το ιδεολογικό του πλαίσιο όσο γίνεται πιο αμετακίνητο και σταθερό.

Η γλώσσα της Αντιγόνης είναι πιο ξεκάθαρη και συγκεκριμένη, πιο απότομη και γεμάτη από αρνητικούς χαρακτηρισμούς και σαρκαστική διάθεση που εκφράζουν την απόρριψή της στις «γνώμες» των άλλων. Και στις δυο περιπτώσεις, η αντίθεση γίνεται πιο φανερή όταν συγκρίνονται με τους λιγότερο ισχυρογνώμονες χαρακτήρες, όπως με την Ισμήνη που εκφράζεται με μεγαλύτερη ισορροπία και μετριοπάθεια, με τον αμυνόμενο φύλακα με την ψευδο-φιλοσοφική του γλώσσα και τις κωμικές αντιδράσεις που υποσκάπτουν τη σοβαρότητα της κατάστασης, με τον Αίμονα που παρά τη νεανική του έξαρση, διατηρεί τον αρμόζοντα σεβασμό προς τον πατέρα του και με τον Χορό που εκφράζεται κριτικά, συγκρατημένα, εύστοχα και με αφοσίωση, ενώ ταυτόχρονα αναρωτιέται και αμφισβητεί διακριτικά.

ΤΑ ΗΘΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ

Ο νεωτερισμοί και οι εξελίξεις στην πολιτική θεωρία και πρακτική και ο πνευματικός διάλογος του 5ου αιώνα, έθεσαν τα ερωτήματα ως προς τις έννοιες του νόμου, των ηθών και της συμπεριφοράς. Υπήρξε η ανάγκη να συζητηθούν θέματα που αφορούσαν το σύστημα αξιών και τον επαναπροσδιορισμό τους. Τι σημαίνει να είσαι δίκαιος, χρηστός, σώφρων, σοφός, αγαθός σε μια δημοκρατική πολιτεία; Ποια είναι η σχέση μεταξύ της ηθικής και της πολιτικής ευμάρειας, και ποια η σχέση μεταξύ των ανθρώπινων επιτευγμάτων και της θεϊκής επιταγής; Μαζί με τους σοφιστές, τον Σωκράτη, τους προδρόμους του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη, οι τραγικοί διαχειρίζονται ζητήματα της ηθικής φιλοσοφίας επανεξετάζοντας τους παλαιούς μύθους και επαναπροσδιορίζοντας τις παραδεδομένες ηθικές αξίες.

Στην Αντιγόνη διακρίνουμε τρεις κατηγορίες όρων που εφιστούν την προσοχή μας:

Ευλάβεια, λατρεία, έθιμο

Οικογένεια και φίλοι

Κατανόηση, ορθή σκέψη, σχεδιασμός, ευφυία

1)Οι όροι ευλάβεια, λατρεία, έθιμο συναντώνται σε πολλές διαφορετικές περιπτώσεις και συγκείμενα. Το θέμα σεβ- καλύπτει σημασιολογικά το σεβασμό προς το θείο, επεκτείνεται όμως και στο πεδίο των οικογενειακών σχέσεων και της λατρείας των νεκρών. Από αυτό το μεγάλο εννοιολογικό φάσμα προκύπτουν συγκρούσεις, καθώς ο σεβασμός για ένα αντικείμενο μπορεί να αντίκειται στο σεβασμό ενός άλλου προς ένα άλλο αντικείμενο. (π.χ. ο σεβασμός για το νεκρό της Αντιγόνης αντίκειται στο σεβασμό για το νόμο του Κρέοντα). Η λατρεία ενός μπορεί να είναι ανευλάβεια για τον άλλον. Ο Κρέοντας απαιτεί τη λατρεία στους θεούς και στα έθιμα της πόλης και αποφασίζει το θάνατο της ανιψιάς του για να κρατηθεί η πόλη «αμόλυντη». Η Αντιγόνη, πάλι, εμμένει στη λατρεία και το σεβασμό των νεκρών που ονομάζει «τιμές», που όμως κρίνονται εγκληματικές και ασεβείς από τους άλλους. Το παράδοξο είναι ότι κανενός η αμετακίνητη ηθική δεν τον γλίτωσε από την καταστροφή. Η Αντιγόνη πεθαίνει και ο Κρέων καταστρέφεται. Η Ισμήνη αναγνωρίζει το δίκαιο και των δυο ισχυρισμών, όπως και ο Χορός.

2) Η λέξη «φίλος» αναφέρεται σε μέλος οικογένειας, στον εραστή, στον φίλο, στον «δικό», στον σύμμαχο. Κι εδώ εγείρονται αντιθέσεις, καθώς ο «φίλος» μετατρέπεται σε εχθρό (ο Πολυνείκης, ο Κρέων, ο Αίμων, η Αντιγόνη κ.ο.κ). Για την Αντιγόνη, ο φίλος είναι πάντα και για πάντα «δικός» και γι΄ αυτό αξίζει την αγάπη άνευ όρων. Αντίθετα, ο Κρέων ορίζει ανορθόδοξα τη φιλία, καθώς υποστηρίζει πως ο φίλος καθορίζεται από τη συμπεριφορά του και τον διαλέγουμε συνειδητά ως «δικό». Ανεξάρτητα από την αρχική σχέση μας μαζί του, η στάση του είναι εκείνη που θα τον καταστήσει «φίλο».

Το ζήτημα αυτό είναι ένα από τα πιο κρίσιμα για την αθηναϊκή κοινωνία που διαπραγματεύεται τα κριτήρια που κάποιος καθίσταται φίλος και το κατά πόσο οι οικογενειακοί δεσμοί είναι πιο ισχυροί από την πολιτική συμπεριφορά.

3) Στο έργο , όλοι επικαλούνται την ορθή σκέψη και την «ευβουλία», ενώ κατηγορεί ο ένας τον άλλον για «αβουλία», στενομυαλιά, ανοησία. Ο Χορός υμνεί τον άνθρωπο που με την ευφυία του κατόρθωσε να καθυποτάξει το φυσικό κόσμο και να δημιουργήσει πολιτισμό και ταυτόχρονα αναρωτιέται για το αν αυτό είναι προς όφελός του ή όχι. Είναι δύσκολο να αποσαφηνίσουμε μέσα από την τραγωδία τη σημασία της «αληθινής σοφίας», όμως σίγουρα μπορούμε να διακρίνουμε μια διαφοροποίηση στη χρήση των όρων βάσει του φύλου. Στον Κρέοντα και στους υπόλοιπους ανδρικούς χαρακτήρες αποδίδονται οι όροι «γνώμη, φρονείν, μανθάνειν, βούλομαι» και στην Αντιγόνη οι «επίστασθαι, ειδέναι», επιβεβαιώνοντας την «υπολογιστική, διανοητική ευφυία» του Κρέοντα έναντι της «ενστικτώδους γνώσης» της Αντιγόνης.

Στο τέλος του έργου, όταν η αμέλεια και η αλαζονεία του Κρέοντα οδηγούν στην τιμωρία του, ο Χορός συμπεραίνει ότι η φρόνηση είναι για την ευδαιμονία η πρώτη προϋπόθεση. Από την άλλη, ούτε η Ισμήνη, ούτε ο φύλακας, ούτε ο Χορός με τη φρόνησή τους κατάφεραν να αποτρέψουν την καταστροφή και να ενεργήσουν προς όφελος του συνόλου. Απλώς απέφυγαν την καταστροφή σε προσωπικό επίπεδο. Κάποια παρηγοριά προκύπτει από την ιδέα ότι ο άνθρωπος πρέπει να έχει ευελιξία και να διδάσκεται, να μαθαίνει, κάτι που ως μοτίβο επανέρχεται στο έργο σε αρκετά σημεία. Τελικά, συμπεραίνουμε από τη μοίρα του Κρέοντα και της Αντιγόνης, του Αίμονα και της Ευρυδίκης ότι οι εσωτερικές και οι εξωτερικές δυνάμεις που μας οδηγούν όλους, είναι απρόβλεπτες και χωρίς κανόνες, και δεν μπορεί να τις ελέγξει η ανθρώπινη «ορθή σκέψη».

ΕΡΙΔΕΣ

Το δράμα έχει διάφορες λειτουργίες (θρησκευτικές, τελετουργικές, εθιμικές, ψυχαγωγικές, καλλιτεχνικές κ.α.). Μια κυρίαρχη λειτουργία στην Αντιγόνη είναι η αναδιαπραγμάτευση πολιτικών, ηθικών και κοινωνικών ζητημάτων που τον 5ο αιώνα αποτελούν ζητήματα πρώτης γραμμής. Μέσα από τις συγκρούσεις των δραματικών προσώπων, αντανακλώνται οι βαθύτερες συγκρούσεις και οι διαμάχες της αθηναϊκής κοινωνίας. Αυτό που καθιστά το έργο δίαυλο επικοινωνίας και αντικατοπτρισμό των καίριων ζητημάτων είναι η ιδιότητα να αποκαλύπτει με δραματικούς όρους τα διλήμματα της εποχής. Το κοινό της Αθήνας δεν καλύπτεται από τις ερμηνείες ή τις περιστασιακές λύσεις του συγγραφέα, όσο από αυτή καθαυτή τη δραματοποιημένη έκφραση των προβληματισμών του.

ΠΑΣΣΑΣ, σ. 46-56

- Πολιτική (συνέχεια)

 Η σχεδόν καταστροφική σύγκρουση των δύο – αριστοκρατών – αδερφών, έχει για τον θεατή του 5ου αιώνα ιστορική αναγωγή: δυναστείες Πεισιστρατιδών, Αλκμαιονιδών κλπ.

Έμμεση επικύρωση ότι το δημοκρατικό πολίτευμα μπορεί να χειριστεί τέτοια σφοδρά περιστατικά.

Όμως, υπενθύμιση: απέναντι στην εξουσία δεν στέκονται απλοί πολίτες, αλλά μια πριγκίπισσα, ο επίσης ισχυρός ερωτευμένος γιος του βασιλιά, ενώ καθοριστική είναι και η θεϊκή επέμβαση.

Χορός & Φρουρός - Άγγελος: Μοιάζουν να ισορροπούν ανάμεσα Αντιγόνη-Κρέοντα ('κι οι δυό μιλήσατε σωστά') – αποτελούν την κοινή γνώμη που μοιάζει να μην συμμετέχει στην σύγκρουση, βλέπει τη δράση να εκτυλίσσεται.

Όπως και στον Σέξπιρ: μίξη των τάξεων.

Το έργο παρότι θέτει φλέγοντα ριζοσπαστικά ερωτήματα για τις τάξεις, την εξουσία, τη δικαιοσύνη, καταλήγει συντηρητικά και ιεραρχικά, προβλέψιμα: στο τέλος, οδηγούμαστε στο να αποδεχτούμε και να αρκεστούμε στην έκβαση των γεγονότων.

- Φαντασία

Έργο τέχνης: συνειδητή, αλλά και ασύνειδη επίδραση στο θεατή: προβολές σε προηγούμενες γνώσεις, εικόνες, φαντασιώσεις, ψευδαισθητικοί παραλληλισμοί. Έργο, όπως και όνειρο: πεδίο ελεύθερης σκέψης και πειραματισμού.

Αντίστοιχα - Φροϋδική ανάγνωση: Η πατριαρχική μορφή και η επίδραση στο νέο άτομο, αγόρι (ανταγωνιστής) και κορίτσι (κυρίαρχος).

Στην Αντιγόνη ευθύς εξαρχής τίθενται τα πρότυπα ανδρικής κυριαρχίας: Κρέων – Χορός – (Αίμων) αλλά και της γυναικείας στάσης Αντιγόνη – Ισμήνη (υποταγή, προσαρμογή)

Για την Αντιγόνη – Γυναίκα, ο μόνος τόπος όπου μπορεί να υπάρξει απελευθερωμένη είναι ο Άδης.

Χορικά – εικόνες διονυσιακές – νυμφικές / αντίθεση με μοίρα Αντιγόνης που καταλήγει στην σπηλιά – κελί και μοιάζει να μένει εκεί για πάντα. Σαν την Περσεφόνη, παραδίδεται στην αιώνια παιδικότητα (αγαμία).

 Σε αντίθεση με Αντιγόνη – Ισμήνη, ο (άνδρας) θεατής μπορεί να αναγνωρίσει και να ταυτιστεί με τον Κρέοντα (αξίες, εμπειρίες, στάση) [συγγένεια Κρέοντα – Χορού]

Αίμων - νέος άνδρας: δηλώνει την ενηλικίωσή του μέσω του έρωτα, δεν αναφέρεται καν στη μητέρα του, τοποθετεί τον έρωτα πάνω από το φιλείν και την πειθαρχία. Αντικείμενο της διαμάχης με τον πατέρα του: η ίδια η Αντιγόνη – αναγωγή 'οιδιπόδειου' συμπλέγματος (=προσπαθεί να 'σκοτώσει' τον πατέρα του).

Η λαχτάρα του για σεξουαλική ικανοποίηση προσκρούει στον καταπιεστικό πατέρα.

Κατακτά το σώμα της Αντιγόνης μόνο μετά θάνατον.

Ο Χορός (ταυτόχρονα εντός και εκτός δράσης ~ κοινό) κλείνει το έργο ως λεκτική αν και ελλιπής έκφραση του αποτυπώματος των αναρχικών και απελευθερωτικών δυνάμεων του Διονύσου και του Έρωτα στην κοινή γνώμη.

ΜΑΚΚΑ 56 - 66

Στη ροή του έργου της Αντιγόνης η πόλη σχεδόν καταστρέφεται από τη σύγκρουση δυο αριστοκρατών που αυθαιρετούν, ο ένας βασίζεται στην υποταγή στο νόμο και η άλλη αψηφά τα διατάγματα της πόλης στο όνομα των 'άγραφων νόμων' και των δεσμών αίματος – φαινόμενο οικείο στους Αθηναίους του 5ου αιώνα από τους: Πεισίστρατο, Αλκμαιονίδη, Κιμωνίδη κά. Το κοινό βλέποντας τις εξελίξεις στο έργο μπορούν να είναι σίγουροι ότι το δικό τους δημοκρατικό σύστημα μπορεί να εμποδίσει τέτοιες συμπεριφορές αρχόντων παρ΄όλο που δοσμένης της θέσης της ανώτερης τάξης των γερόντων και της έλλειψης δημοκρατικών φωνών, το έργο τελειώνει με τη μορφή αριστοκρατικής ολιγαρχίας αφού δεν ήταν η δημοκρατική διαδικασία αλλά η αψηφησιά μιας πριγκίπισσας και η οργή του ερωτοχτυπημένου γιου του αρχηγού μαζί με τους θεούς και τον προφήτη τους που έσωσαν την πόλη. Παρά το θαυμασμό τους για την Αντιγόνη και το σεβασμό για τον Κρέοντα και τα πολιτικά ιδεώδη λίγα μέλη του ακροατηρίου είναι πιθανό να ταυτιστούν ολόψυχα με τον έναν από τους δυο. Αντίθετα είναι πιθανότερο να ταυτιστούν με το Χορό και τους Αγγελιαφόρους ή και με το φρουρό που αν και ίσως κατώτερος ηθικά και κοινωνικά, η σχέση του με την τραγική δράση βρίσκεται σε στενό παραλληλισμό με του κοινού. 'Οντας συνένοχος , θέλει να κρατήσει αποστάσεις από τα λάθη των κυρίων του, αλλά πρόθυμος να δείξει ενδιαφέρον δεδομένου ότι δεν κινδυνέυει ο ίδιος.

 Δεν κατηγορούμε το φρουρό ή τους Γερόντους για την καταστροφή της Αντιγόνης αλλά ούτε κι αξίζουν τιμή για την επίλυση της τραγικής σύγκρουσης. Απλώς παρακολούθησαν τη δράση. Η αττική (όπως και η Σαιξπηρική ) τραγωδία ευνοεί το μικτό κοινό από κοινούς θνητούς κι αριστοκράτες αφού θέτει ερωτήματα για τους ρόλους των φύλων , την πολιτική εξουσία, τις ταξικές σχέσεις , τη θεία δίκη με μια επίλυση τόσο συντηρητική όσο κι ιεραρχική , διαδικασία ελκυστική και καθησυχαστική, ακόμη και για ένα δημοκρατικό κοινό.

 Φαντασιώσεις

 Στο θέατρο, με ποίηματα ή βιβλία ελκυόμαστε σ' ένα μοναδικό μυθικό κόσμο που κατασκευάζεται από στοιχεία : πραγματικά, ιστορικά, πλασματικά ή φανταστικά. Οι καταστάσεις, οι χαρακτήρες και οι απόψεις σε μια τραγωδία εκτείνονται πολύ μακρύτερα από το συγγραφέα που πρέπει να συνδυάσει στοιχεία από την παράδοση κι από τον πολιτισμό μαζί με τις δικές του προσωπικές εικόνες και μνήμες για να δημιουργήσει το δραματικό κόσμο . Αντίθετα, η διαδικασία της νοητικής ανασυναρμολόγησης του έργου, μέσω του διαβάσματος ή της παρακολούθησής του σε παράσταση, εμπλέκει το κοινό στο να ανταποκρίνεται στα λεκτικά και οπτικά σήματα που παρέχονται από το κείμενο και τις σκηνικες συμβάσεις, καθώς και στο άνοιγμα της δικής τους φαντασίας μέσω της ενσυναισθητικής ταύτισης με τα γεγονότα και τους χαρακτήρες του έργου σα να συνέβαινε σε αυτούς τους ίδιους. Οι προηγούμενες εμπειρίες και οι προσδοκίες του κοινού θα συμπεριλάβουν ,μαζί με το κοινό απόθεμα το αναγκαίο για να συντονιστεί και να αποκωδικοποιήσει τους γλωσσικούς και δραματικούς κώδικες ενός συγκεκριμένου κειμένου, αμέτρητες υποσυνείδητες επιθυμίες, φαντασιώσεις και φόβους που ίσως συνεισφέρουν δυναμικά στην εμπλοκή με το δράμα που συμβαίνει μπροστά τους. Μια από τις κύριες λειτουργίες που μας τραβάει στη μυθοπλασία και στην τέχνη γενικότερα, είναι η εκμετάλλευση και η αξιοποίηση από τέτοιες φαντασιώσεις, μια διαδικασία όχι πλήρως συνειδητή.

 Η ψυχαναλυτική ανάλυση εστιάζει κυρίως στις καταπιεσμένες επιθυμίες κι ανησυχίες που αναπτύσσονται σε κάθε παιδί, όσο μεγαλώνει : να διαχωριστεί από τη μητέρα, να αναγνωριστεί ως αυτόνομο άτομο με επιθυμίες και να ορίσει τον εαυτό του ως ένα έμφυλο, επιθυμητό υποκείμενο σε σχέση με την εξουσία του Πατέρα. Σύμφωνα με τη “φροϋδιανή” θεωρία, αυτός ο “Πατέρας” στην περίπτωση του παιδιού – αγοριού είναι ένας ανταγωνιστής για την αγάπη και το σώμα της μητέρας , σε ένα διαγωνισμό που μπορεί να κερδηθεί από το γιό όταν αυτός αποκηρύσσει το σώμα της μητέρας, βρίσκει ένα άλλο θηλυκό αντικείμενο της στοργής του και γίνεται ο ίδιος πατέρας. Στην περίπτωση ενός παιδιού – κοριτσιού , ο “Πατέρας” είναι ο κύριος εκπρόσωπος (αληθινά ή συμβολικά) της πατριαρχικής τάξης που την υποβάλλει (σα νύφη και μητέρα) σε ένα μόνιμο ρόλο ως αντικείμενο της ανδρικής επιθυμίας, σεξουαλικής κατάκτησης και νόμιμης κυριαρχίας, ένα ρόλο που υποτίθεται ότι έρχεται σ' αυτήν εν όψει της έλλειψης αντρικών ιδιοτήτων.

 Αυτό που μας ελκύει προς τη μυθοπλασία, τόσο τη δραματοποιημένη όσο και τη λογοτεχνία , είναι ότι αφήνει στο κοινό του μια ευκαιρία να ταυτιστούν με χαρακτήρες και καταστάσεις που 'στην πραγματική ζωή' ίσως ποτέ δεν θα τολμούσαν να φανταστούν ή να αντιμετωπίσουν. Όπως σε όνειρο ή παιχνίδι, το έργο μπορεί έτσι να εξελίξει τις φαντασιώσεις τους συγκεκαλυμένα και ίσως να παρέχει ένα μέτρο έμμεσης ψυχολογικής επανενοποίησης και/ ή συμβολικής ικανοποίησης.

 Από τις αρχικές στιγμές της Αντιγόνης, καλούμαστε να ταυτιστούμε με τις δυο νεαρές, ανύπαντρες αδερφές , εμπλεκόμενοι σε σύνθετο σχήμα σχέσεων: με τους νεκρούς μολυσμένους γονείς, με το θείο που ενεργεί στη θέση των γονιών κι ενσαρκώνει την ανήλικη αρρενωπή τάξη στην οποία οι αδερφές αναμένεται να υποβαθμιστούν, με τον αναποτελεσματικό αλλά καθησυχαστικά συμβατικό (σχεδόν παππούδων) χορό κι ακολούθως με τον κεφάτο αλλά ανεύθυνο φρουρό και ακόμη και με τον ευέξαπτο νεαρό Αίμονα (τον οποίον η Αντιγόνη αγνοεί αλλά η Ισμήνη αναφέρει με θέρμη, σχεδόν με λαχτάρα ).

 Οι δυο αδερφές παρουσιάζουν αντικρουόμενα μοντέλα γυναικείας / θυγατρικής συμπεριφοράς. Η Ισμήνη ως η προσωποποίηση της συμμόρφωσης και της υποταγής στην εξουσία (άνδρα, κράτους, και νόμιμου κηδεμόνα ), όντας μοντέλο από 'ώριμες' συμπεριφορές, σώζεται ως μέρος της 'τάξης' που αποκαθίσταται στο τέλος του έργου. Η σχετική έλλειψη δραματικού ενδιαφέροντος και η σιωπή της οδηγούν όμως στην εξαφάνισή της από το κείμενο. Αντίθετα, η Αντιγόνη απορρίπτει την αδερφή της, προκαλεί την εξουσία του κυρίου της και της αρρενωπής τάξης των 'πολιτών' κι εξορίζει τον εαυτό της σ' ένα χωρίς παιδιά 'γάμο' όπου θα ξαναενωθεί για πάντα με τον πατέρα και τ' αδέρφια της. Κάνει την δράση της με δικιά της πρωτοβουλία και με τα δικά της χέρια δυο μάλιστα φορές.

 Φαντασιώσεις του χορού για νύμφες με το Διόνυσο, ή νύφης και γαμπρού που ανταλλάσσουν ματιές πόθου αντιτίθενται στο στοχασμό για το μοναχικό παρθενικό θάνατο της Αντιγόνης που στην τελευταία μας εικόνα της κρέμεται άψυχη στη σπηλιά. Η Αντιγόνη δε θάβεται τελικά - είναι το μόνο θύμα που παραλείπεται από την τελική νεκρική πομπή του Κρέοντα. Καταδικάζεται όπως η Περσεφόνη σε αιώνια παιδικότητα και ακληρία.

 Παρ' όλο που και οι δυο αυτές αδερφές είναι φιγούρες με τις οποίες δύσκολα ταυτίζεται ο αρσενικός θεατής, ο θείος της είναι αναγνωρίσιμος ως 'ένας από εμάς': ένας ώριμος άνδρας, πολίτης, πατέρας , σύζυγος και χειριστής πλήρους οικογενειακής και πολιτικής εξουσίας. Ακόμα κι αργότερα, ριγούμε στην προοπτική της σύγχυσής του, της ντροπής του και στην απώλεια του γιου, της συζύγου και του γοήτρου. Και η μουσική, οι κινήσεις και η τελετουργική γλώσσα του τελευταίου θρήνου με τον Κρέοντα και το χορό στενά εμπλεκόμεκους να απαντάνε ο ένας στον άλλον, αναπόφευχτα δυναμώνουν το αίσθημα της συμπόνοιας. Οι τελευταίες κραυγές του επιβεβαιώνουν ότι οι προηγούμενες προσδοκίες του για απόλυτη αρρενωπότητα κι εξουσία ήταν παραπλανητικές.

 Μόνο ο Κρέοντας παρουσιάζει στο έργο πλήρες μοντέλο ενήλικης συμπεριφοράς. Για τον Αίμονα μάχονται η ερωτική του επιθυμία κι η υποταγή προς τον πατέρα. Βάζοντας τον έρωτα πάνω από τη φιλία και την πειθαρχία, επιβεβαιώνει τους ισχυρισμούς για έναν ανεξάρτητο ενήλικο ή (έφηβο) αρρενωπό υποκείμενο. Ο Αίμων προσπαθεί να σκοτώσει τον πατέρα στο 'δωμάτιο γάμου' της σπηλιάς και ο θάνατός του άμεσα φέρνει αυτόν της μητέρας του. Με βραβείο την Αντιγόνη, η μάχη μεταξύ πατέρα και γιου είναι 'οιδιπόδεια' , όχι μόνο στο σώμα της μητέρας / νύφης αλλά κι όσον αφορά το νόμιμο έλεγχο της γλώσσας και πολιτικής εξουσίας.

 Στο τέλος τέτοιες ώριμες φωνές εξουσίας συνεχίζονται από τους γερόντους του χορού . Η μυστηριώδης λυρική γνώση κι οι αρχετυπικές εικόνες του δίνουν τη δύναμη να είναι τόσο μέσα όσο κι έξω από τη δράση, κι αυτοί μόνοι να αρθρώσουν ρητά τον Έρωτα και το Διόνυσο, δυνάμεις που πρέπει να διακινηθούν μέσω της αισθητικής συμμετρίας κι αποθεραπευτικής τάξης της τραγικής παράστασης.

David Carter, «Antigone», στο: *Brill’s Companion to Sophocles*, A. Markantonatos (ed.), Brill, Leiden-Boston 2012, σ. 111-128

ΜΙΧΑ, σ. 111-120

1. Δύο Κεντρικοί Ήρωες

Ο Knox (1964) ισχυρίστηκε πως το βασικό συστατικό του Σοφόκλειου ήρωα, είναι το πείσμα, η ακαμψία. Στις περισσότερες περιπτώσεις, το μέγεθος της ακαμψίας αυτής καταδεικνύεται από την παρουσία κάποιου συμβούλου , που προσπαθεί χωρίς επιτυχία, να μεταπείσει τον ήρωα. Πχ Αίας-Τέκμησσα, Ηλέκτρα- Χρυσόθεμις.

Το ενδιαφέρον στην Αντιγόνη, είναι πως εδώ έχουμε να κάνουμε με δύο άκαμπτους ήρωες, την Αντιγόνη, που είναι αποφασισμένη να θάψει τον αδελφό της, παρά τις συμβουλές της Ισμήνης, και τον Κρέοντα, που είναι επίσης αποφασισμένος να θάψει την Αντιγόνη ζωντανή, αγνοώντας τους δικούς του «συμβούλους», Αίμονα και Τειρεσία. Παραδόξως, όχι μόνο δεν αγνοεί τις συμβουλές του χορού, [[1]](#footnote-1)μετά την έξοδο του Τειρεσία, αλλά και μεταπείθεται (στίχοι 1091-1106). Κορυφαία σκηνή του έργου κατά τον Knox, ο οποίος θεωρεί πως εδώ έχουμε δύο τραγικούς ήρωες, με τον έναν να φανερώνεται στο τέλος, αντιηρωικός. Δεν είναι η πρώτη φορά που μεταπείθεται ο Κρέοντας. Το έκανε και με την πρόθεσή του να τιμωρήσει και την Ισμήνη ως συνένοχο, το έκανε και ως προς την ποινή της Αντιγόνης. Οι συχνές μεταβολές , σύμφωνα με τον Knox, του αφαιρούν τη στόφα του τραγικού ήρωα.

Υπάρχει μια δόση υπερβολής στον Knox, αν αναλογιστούμε πως κι ο Ομηρικός Αχιλλέας μετέβαλλε τη γνώμη του. Εξάλλου Ο Κρέοντας, σύμφωνα με τον αριστοτελικό ορισμό του τραγικού ήρωα (επιφανής άντρας κάνει ένα μεγάλο λάθος το οποίο συνειδητοποιεί πολύ αργά, και πληρώνει τις συνέπειες αυτού) φαίνεται τραγικότερος της Αντιγόνης. Αυτό τον φέρνει και πιο κοντά στο υπόδειγμα τραγικού ήρωα, κατά τον Αριστοτέλη πάλι, τον Οιδίποδα. Ενώ η Αντιγόνη βρίσκεται πολύ μακριά από τον Αριστοτελικό καμβά. Οι πράξεις της είναι εντελώς απελευθερωμένες και δεν έχει καμία επίγνωση των συνεπειών των.

Έχουμε δύο τραγικούς ήρωες εδώ, κι αυτό φανερώνεται κι από τη δομή του έργου (Κρέων και Αντιγόνη συνδιαλέγονται στους κομμούς με τον χορό, περνάνε στην έντονη συναισθηματική εκείνη κατάσταση , όπου δεν μιλούν αλλά τραγουδούν). Η Αντιγόνη , μαζί με τις Τραχίνιες[[2]](#footnote-2) είναι από τις πιο πολύνεκρες τραγωδίες του Σοφοκλή. Η παρουσία των δύο ηρώων οδηγεί στην κλασική ερώτηση του, για ποιον είναι το έργο. Από τους 1353 στίχους, οι 216 ανήκουν στην Αντιγόνη, ενώ οι 350 στον Κρέοντα, ο οποίος δεσπόζει κι είναι το κεντρικό πρόσωπο αναφοράς στις περισσότερες από τις σκηνές του έργου, μαζί με άλλα αντρικά πρόσωπα, υπερισχύον φύλο στο έργο, σε αντίθεση με την Αντιγόνη, που φεύγει από τον 943. Ουσιαστικά κάνει μια πολιτική παρέμβαση στον κόσμου του Κρέοντα και των γηραιών του.

Το έργο ξεκινάει με την Αντιγόνη και καταλήγει στον Κρέοντα. Οι τραγικές ιστορίες των δύο ηρώων αλληλεπικαλύπτονται. Ανήκει στα έργα του Σοφοκλή που οι μελετητές ονόμασαν «δίπτυχα» (diptych) και παρουσιάζουν δίσημες καταστάσεις, όπως ο Αίαντας και οι Τραχίνιες. Και στις τρεις αυτές τραγωδίες, ένα μέρος του προβληματισμού αφορά στο αν και πως θα αποδοθούν νεκρικές τιμές σε νεκρό ήρωα.

1. Δύο «Διακηρύξεις»

Οι διαφορετικοί κόσμοι των δύο ηρώων, έχουν εμπνεύσει και διαφορετικές ερμηνείες του έργου, όπως αυτή του G.W.F. Hegel, για τον οποίο η Αντιγόνη αποτελεί υπόδειγμα καλοφτιαγμένης τραγωδίας, αφού έχει να κάνει με τη σύγκρουση δύο διαφορετικών οπτικών, ασύμβατων μεταξύ τους , έστω κι αν ευσταθούν, όταν εξεταστούν μεμονωμένα.

Ωστόσο η οπτική του Κρέοντα φανερώνεται ελαττωματική στην πορεία της δράσης, καθώς συγκρούεται :

Α) με την Αντιγόνη, σε επίπεδο δικαιοσύνης. Οι προκήρυξή του φαίνεται ανίσχυρη μπροστά στους άγραφους νόμους των Θεών.

Β) με τον Αίμονα, σε πολιτικό επίπεδο. Δεν έχει πλέον τη λαϊκή υποστήριξη, και

Γ) με τον Τειρεσία, σε θρησκευτικό επίπεδο. Οι βωμοί των θεών μιαίνονται από τα κομμάτια του κουφαριού του Πολυνείκη.

Ο ίδιος, όταν μεταπείθεται, συμφωνεί με την Αντιγόνη.

Όσον αφορά στην πολιτική του Κρέοντα, χρειάζεται να συνεξεταστεί με δύο ιστορικά τεκμήρια από την εποχή του Σοφοκλή. Το πρώτο είναι η ύπαρξη του Αθηναϊκού νόμου που όντως απαγόρευε την ταφή των κουφαριών εκείνων που πρόδωσαν την πόλη, σε αθηναϊκό έδαφος – και πάλι ο Κρέων εδώ τον εφαρμόζει στην ακραία και πλέον εμμονική εκδοχή του. Ίσως βέβαια με αυτό αποτυπώνεται η σημασία αλλά και η δυσκολία ανάκτησης των νεκρών σε περίοδο πολέμου. Στην Ιλιάδα το θέμα της ανάκτησης του νεκρού Πατρόκλου είναι κυριαρχικό, ενώ το ποίημα τελειώνει, όταν ο Αχιλλέας επιστρέφει στους Τρώες τον νεκρό Έκτορα για να τον θάψουν.

Η ύπαρξη αυτού του νόμου, πιθανώς να επηρεάζει το Αθηναϊκό κοινό, ως προς την κρίση του. Ωστόσο δε μπορούμε να μιλάμε για ταύτιση με τους Θηβαίους μυθικούς ήρωες, αφού σύμφωνα με την παράδοση, οι Αθηναίοι είναι αυτοί που κατά καιρούς χρεώνονται την ανάκτηση των νεκρών, όπως φανερώνεται σε μια σειρά επικήδειων, αλλά και τραγωδιών, όπως οι «Ικέτιδες» του Ευριπίδη και η χαμένη, «Ελευσίνιοι», του Αισχύλου. Είναι ακραίο να θεωρήσουμε την Αντιγόνη αλληγορία για την Αθήνα, πράγμα που κάνουν οι Bennett και Tyrrell (1190),(1998). Ως έργο στερείται του «πανελληνικού» στοιχείου των Ικετίδων. Η Θηβαία Αντιγόνη θέλει να θάψει μόνο τον νεκρό αδελφό της, αποσιωπώντας τις μοίρες των άλλων έξι νεκρών ηρώων, που σκοτώθηκαν στις πύλες της Θήβας. Ο Σοφοκλής δεν κάνει καμία νύξη για τον ρόλο της Αθήνας στον μύθο.

Το δεύτερο, είναι η υπεροχή του δήμου έναντι του ατόμου, που χαρακτηρίζει την πολιτικές αξίες της εποχής, χαρακτηρίζει και τον Θουκυδίδη - στα κείμενά του για τον Περικλή, τον Δημοσθένη, τον Αριστοτέλη αλλά και τον εναρκτήριο λόγο του Κρέοντα (στ.184-190). Η ιδέα αυτή θεωρείται απαρχαιωμένη, αποκρουστική για τις μοντέρνες κοινωνίες και η εκδοχή της απελευθερώτριας Αντιγόνης έναντι του τυραννικού Κρέοντα δεσπόζει σε αρκετές σύγχρονες ερμηνείες, εμποδίζει όμως την επαρκέστερη ερμηνεία του έργου.

Η λογική πίσω από την διακήρυξη του Κρέοντα αντιπροσωπεύει την εποχή και η ακαμψία του συμπληρώνει αυτή της Αντιγόνης, ώστε να επιτευχθεί η Χεγκελιανή ισορροπία. Ωστόσο η ισορροπία αυτή διαταράσσεται πολλαπλά. Αρχικά, η υπεροχή του συλλογικού έναντι του ατομικού στη συνείδηση του Κρέοντα, δεν καταδεικνύεται εμφατικά. Η Lauriola (2007) υποστηρίζει πως ο Κρέοντας παρουσιάζεται με την αντίληψή του για το σύνολο να υστερεί, συγκριτικά με την εξαιρετική αντίληψη της Αντιγόνης, και η ακαμψία του αντίστοιχα παρουσιάζεται σαν σφάλμα, έναντι αυτής της Αντιγόνης που ορθώνεται ως αρετή. Και πάλι όμως η αρετή της απέχει από τη σωφροσύνη και οι δράσεις της έρχονται σε αντίθεση με τα λογικά της κίνητρα, που προσδιορίζονται από τον σεβασμό και την απόδοση τιμών στους «φίλους».

Δεν θα πρέπει να συμπεραίνουμε ασυμβατότητα ανάμεσα σε δημόσια και ιδιωτική ζωή, ούτε στην αρχαία Ελλάδα ούτε και στο συγκεκριμένο έργο. Ο Κρέοντας θα μπορούσε να βρει μια μέση λύση. Η απόφαση του έγκειται στο αδιάλλακτο του χαρακτήρα του, την «Knoxiaνή» αδιαλλαξία και πάλι.

Το έργο, με το δίπολο του, αποτέλεσε σημείο αναφοράς για τους στρουκτουραλιστές κριτικούς (όχι τόσο δημοφιλής τάση σήμερα), που εστίασαν τις ερμηνείες τους στα ζεύγη των αντιθέτων : θνητός-θεός, άντρας- γυναίκα, έλληνας –βάρβαρος, ελεύθερος- δούλος. Κάποιες από αυτές τις ερμηνείες είναι επιφανειακές και παραπλανητικές. Η πολιτική του Κρέοντα αποδεικνύεται επικίνδυνη και οι ίδιοι οι πολίτες δεν τον στηρίζουν. Όσον αφορά στην Αντιγόνη, οι δράσεις της την φέρνουν στο πολιτικό προσκήνιο. Η Ισμήνη είναι το πρόσωπο εκείνο που επιθυμεί την ιδιωτικότητα. Η Αντιγόνη μιλώντας για κυριαρχία της οικογένειας στην ηθική της, ουσιαστικά μιλάει για νεκρούς ανθρώπους, αφού αρνείται την υποστήριξη της μόνης εξ αίματος συγγένισσάς της, ούτε καν αναφέρει τον Αίμονα, ενώ ουσιαστικά η εν ζωή οικογένειά της είναι αυτή του Κρέοντα. Και είναι η καταστροφή αυτής της οικογένειας που διατρέχει το έργο.

ΠΛΕΞΙΔΑ, σ. 121-128

-ΑθηναΪκή πολιτική ζωή (εκτός Βουλευτηρίου, αγοράς και θεάτρου) λάμβανε χώρα σε εξωτερικούς χώρους.

**Αθηναίος πολίτης: Έχει κάνει σαφή διαχωρισμό δημόσιου-ιδιωτικού βίου.**

-Οι ελληνικές τραγωδίες παίζονταν μπροστά από ένα κτήριο, που αναπαριστά συνήθως ναό, σπηλιά ή σκηνή. Πολλές φορές σε βασιλικό ανάκτορο, όπως η Αντιγόνη.

-Το κοινό δεν έβλεπε ποτέ τι γινόταν (δράση) μέσα στο κτήριο. Τα νεκρά σώματα μεταφέρονταν από το εσωτερικό στη σκηνή με μια κατασκευή, το **εκκύκλημα.**

-Κάποιες φορές βλέπουμε συζητήσεις, που έπρεπε να έχουν γίνει στο εσωτερικό, να γίνονται εξωτερικά, όπως η «μυστική» συζήτηση Αντιγόνης-Ισμήνης στον πρόλογο.

**Δημόσιοι χώροι και πόλη**

-Στις τραγωδίες οι βίαιες σκηνές διαδραματίζονται είτε στο σπίτι, είτε κάπου τριγύρω. Οι δημόσιοι χώροι της πόλης κρατούνται μακριά από τη βία και τα στιγμιότυπα της. Η τεχνική αυτή αντικατοπτρίζει την αξία της πολιτικής σε σχέση με την ασφάλεια της πόλης.

Πιο συγκεκριμένα: 1) Η μάχη και ο θάνατος του Πολυνείκη λαμβάνουν χώρα έξω από τα τείχη της πόλης, 2) Το σώμα του Πολυνείκη βρίσκεται μακριά από το κέντρο της πόλης, θεωρούμενο ως μίασμα, 3) Οι υπόλοιποι θάνατοι ως εξής: Αντιγόνη και Αίμονας στη σπηλιά (εξωτερικά), Ευρυδίκη μέσα στο σπίτι (εσωτερικά). Παρόλα αυτά ο χώρος της Θήβας δεν παραμένει ανέγγιχτος. (π.χ. σώμα νεκρού Πολυνείκη παρουσιάζεται για παραδειγματισμό, σώμα Αίμονα παρουσιάζεται από τον Κρέοντα)

-**Τα νεκρά σώματα παρουσιάζονται επί σκηνής για να τονιστεί το τραγικό και η συναισθηματική φόρτιση. Συμπέρασμα: Η πόλη στην τραγωδία σχεδόν πάντοτε απειλείται, όμως πάντοτε τελικά επιζεί.**

Η ασφάλεια της πόλης δηλώνεται: α) από τα ερείπια των σπιτιών Λαίου και Κρέοντα, β) από την Πάροδο του Χορού και από τον λόγο του Κρέοντα στην αρχή.

* Έχει ο Κρέων αρκετή εξουσία στην πόλη;

Δικαιολογείται ως διάδοχος επειδή είναι ο μοναδικός εν ζωή άντρας. Εντούτοις ο ίδιος δικαιολογεί την εξουσία του, από την εξ’ αγχιστείας συγγένεια του με το Λάιο. Η Αντιγόνη τον αποκαλεί ως «στρατηγό». Υπάρχουν και αναφορές του ως «βασιλιά».

* Είναι ο Κρέων τύραννος;

Α) Μελετητές τον παρουσιάζουν ως βασιλιά, που πήρε την εξουσία, δεν την κληρονόμησε.

Β) Τύραννος εξαιτίας της αυταρχικής διακυβέρνησης του και της υφής του εγκλήματος του. (π.χ. το άγχος του φρουρού, οι υπαινιγμοί της Αντιγόνης για τα «σφραγισμένα» στόματα του Χορού, η αναφορά Αίμονα για τη σύνταξη της πόλης στο πλευρό της Αντιγόνης)

**Άρα:** τύραννος εξαιτίας των νόμων, χωρίς όμως σωματοφύλακα.

Το πρόβλημα του Κρέοντα συνίσταται πως ως τύραννος, επιθυμεί τη συγκατάβαση των πολιτών.

Η Ισμήνη στα λόγια της συγχέει την εξουσία του Κρέοντα, με αυτή της πόλης.

Η εξουσία του Κρέοντα διαταράσσεται με τα λόγια του Αίμονα, περί σύνταξης των πολιτών στην πλευρά της Αντιγόνης.

**Έτσι ο Κρέων που πρωτύτερα ανέφερε πως υπηρετεί τη πόλη, τώρα υποστηρίζει πως αυτή οφείλει να τον υπηρετεί.**

* Πρέπει να υπακούμε το νόμο κι ας είναι λάθος;

Τον 4ο αιώνα στον Κρίτο του Πλάτωνα, μας αναφέρεται το περιστατικό με το Σωκράτη. Ο ίδιος αρνήθηκε, αν και είχε τη δυνατότητα, να δραπετεύσει από τη φυλακή και να γλιτώσει, ισχυριζόμενος πως δε θα ενεργούσε ενάντια στους νόμους της πόλης του. Ήταν απόλυτα δίκαιο, για έναν άνθρωπο που έζησε όλη του τη ζωή κάτω από τη σκέπη τους. **Από την άλλη:** Η Αντιγόνη πηγαίνει ενάντια στο νόμο της πόλης, όταν αυτός είναι λάθος και έρχεται σε αντίθεση με το θεϊκό. ( Η ιδέα των «άγραφων νόμων» είναι ευρέως διαδεδομένη στην ρητορική της αρχαίας Ελλάδας. Την επικαλείται και ο ίδιος ο Περικλής).

Όμως Περικλής και Θουκυδίδης φαίνεται να διαφωνούν με την αντίθετη πορεία, από αυτή που επιβάλλουν οι νόμοι της πόλης.

-Στα λόγια της Αντιγόνης βλέπουμε έναν «αγώνα» μεταξύ νόμων πόλεως και άγραφων νόμων. Η ιδέα ενός «πανανθρώπινου νόμου», που υπερβαίνει τον ανθρώπινο, εμφανίζεται με ανάλογο περιεχόμενο και αλλού στην ελληνική τραγωδία.

-**ΔΕΝ** υπάρχει πολιτικό μήνυμα της Αντιγόνης, πως ο θεϊκός νόμος υπερνικά τον ανθρώπινο, αλλά πως αυτοί που φτιάχνουν τους κανόνες, δεν πρέπει να λειτουργούν με κριτήριο μόνο την εξουσία τους.

**ΑΝΤΙΓΟΝΗ**

* Νοσηρή φιγούρα (το επισημαίνει και η ίδια στο Χορό, απαριθμώντας τους θανάτους στην οικογένεια της)
* Η ευχή της να βρεθεί κοντά τους, είναι και αυτή που ωθεί την πράξη της. (η μια πράξη οδηγεί στην άλλη)
* Αν και δείχνει κάποια λύπη για τον επικείμενο θάνατο της, η ίδια τον καλοσωρίζει. Ο Κρέων την αποκαλεί «ερωμένη με το θάνατο».
* Με το θάνατο της, η τραγωδία της κορυφώνεται, ενώ του Κρέοντα «επιβιώνει», βλέποντας το θάνατο γύρω του.
* Η Αντιγόνη αν και ζητά τη βοήθεια της αδερφής της, μόλις αυτή της την αρνείται, η ίδια την αντιμετωπίζει εχθρικά. Φτάνει σε σημείο να την απαρνηθεί από αδερφή της δικαιολογώντας το, υποστηρίζοντας πως αυτή «δεν αγαπά αυτούς που δείχνουν την αγάπη τους στα λόγια».

**ΟΜΟΙΟΤΗΤΑ ΚΡΕΟΝΤΑ- ΑΝΤΙΓΟΝΗΣ:** Και οι δυο διαχωρίζουν ρητά τους φίλους από τους εχθρούς τους.Όποιος δεν είναι μαζί τους, είναι εναντίον τους. (π.χ. Ισμήνη-Αίμων)

* Η σκηνή του θανάτου Αίμονα-Αντιγόνης γίνεται στη σπηλιά, που μπορεί να θεωρηθεί ως ο εσωτερικός χώρος της ένωσης Αντιγόνης-Αίμονα.

**ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΗ ΑΝΑΓΝΩΣΗ ΑΝΤΙΓΟΝΗΣ**

Αντιγόνη: πίστη στους θεούς του Κάτω Κόσμου

Κρέων: πίστη στον Ολύμπιο Δία και στους νόμους της πόλης.

* Χορός και Τειρεσίας προειδοποιούν τον Κρέοντα, ο οποίος θεωρεί, πως πρόκειται για ανθρώπινο τέχνασμα και πως το σώμα του Πολυνείκη δεν αποτελεί μίασμα για την πόλη. Η αντίδραση του Κρέοντα μας θυμίζει αυτή του Αίαντα. (υπερβολική πίστη στις δυνάμεις τους). Αυτό δικαιολογεί και την ωδή του Χορού στο σημείο αυτό, που εξυψώνει τον άνθρωπο και τα κατορθώματα του.
* Η παρουσία των θεών δύσκολα μπορεί να αναγνωριστεί. Οι θεοί κρατούν απόσταση από τα γεγονότα, δεν κινούν τη δράση **όμως** τη νοηματοδοτούν. (π.χ. η θύελλα και η κίνηση των πουλιών, που προδίδουν την Αντιγόνη)
* Στην Αντιγόνη ο θεός που δημιουργεί προβλήματα στον άνθρωπο, είναι η ίδια η ηρωίδα. Έτσι το πρόβλημα είναι δημιούργημα της Αντιγόνης όσο και του Κρέοντα. (μόνο που ο Κρέων παρουσιάζεται σφαλερός, άρα και πιο ανθρώπινος).
* ***Ο Κρέων είναι το αυθεντικό τραγικό πρόσωπο, όμως η Αντιγόνη είναι ο πιο συναρπαστικός χαρακτήρας του Ευρωπαϊκού δυτικού δράματος.***

André Lardinois, «Antigone», στο: Ormand Kirk (ed.), *A Companion to Sophocles,* Blackwell Companions to the Ancient World, Villey Blackwell, UK 2012, σ. 55-68 ΧΑΓΙΑΣ

Ο πολύ σημαντικός μελετητής André Lardinois,προσεγγίζει το έργο αναλύοντας κατά σειρά την παράσταση, τις ερμηνείες του έργου, την ορθόδοξη άποψη, την Εγελιανή (Hegel) άποψη, μία θέση πέρα από τις ορθόδοξη και την Εγελιανή απόψεις, τους δευτερεύοντες ή μικρότερους χαρακτήρες, και τα χορικά άσματα.

Στην εισαγωγή του επισημαίνει τόσο το ενδεχόμενο της απονομής στον Σοφοκλή στρατηγείας στον πόλεμο κατά της Σάμου λόγω της φήμης που του έδωσε το έργο, για το οποίο τιμήθηκε με το πρώτο βραβείο, όσο και την «τεράστια δημοφιλία» της *Αντιγόνης* στους αρχαίους αλλά και στους μεταγενέστερους χρόνους (σ.55). Υπογραμμίζει, στη συνέχεια, τη δυσκολία αναδόμησης της προέλευσης της πλοκής.

Σημειώνει τη γενικότερη πεποίθηση πως το τέλος του έργου θεωρείται «μη αυθεντικό» και πως «προστέθηκε μόνον μετά την πραγμάτευση της ιστορίας από τον Σοφοκλή» (Zimmermann 1993: 99–111). Δεν υπάρχει αξιόπιστη πηγή για την απόπειρα ταφής του Πολυνείκη πριν από το έργο του Σοφοκλή και θα μπορούσε το επεισόδιο αυτό να ήταν δική του επινόηση, κάτι που δε συμβαίνει με τα ονόματα της Αντιγόνης και της Ισμήνης που ήταν γνωστά από προηγούμενες πηγές. Σε κάθε περίπτωση, μας λέει ο Lardinois, ακόμη κι αν ο Σοφοκλής χρησιμοποίησε ως δάνειο το μοτίβο της ταφής, θα έπρεπε να το παραλλάξει ουσιωδώς για να το διαμορφώσει ως έργο (σ.56).

Στο δεύτερο τμήμα της προσέγγισής του, την παράσταση, ο Lardinois, επιχειρεί να διαυγάσει ζητήματα του δράματος μέσω μίας εξεικόνισής του. Φαντάζεται, δηλαδή, πως θα ήταν η σκηνή του ξύλινου βασιλικού παλατιού, οι είσοδοί του, η σκηνογραφία συνολικά, η σκηνοθεσία, ακόμη και τα κοστούμια στην παράσταση της *Αντιγόνης* ενώπιον του αθηναϊκού κοινού του 5ου αι. Π.Κ.Ε. Αξιολογεί, επίσης, ως υψίστης σημασίας, τη διαίρεση και κατανομή των ρόλων, ώστε να γίνει εφικτή η παράσταση με τον χορό και τους τρεις ηθοποιούς, και μας προσφέρει μία ενδιαφέρουσα *εικασία* για τη λειτουργικότητά τους στη σκηνή.

Περνώντας στις ερμηνευτικές θεωρήσεις της τραγωδίας του Σοφοκλή, ο Lardinois, δεν παραλείπει να αναφέρει «τι καθηλωτική ιστορία είναι», συνεπαίρνοντας το κοινό χάρη στις «δραματικές μεταστροφές και το πλούσιο σύνολο χαρακτήρων». Διακρίνει, επίσης, ότι ο πλούτος μηνυμάτων της *Αντιγόνης* οφείλεται και στο ότι «δεν είναι πάντοτε ξεκάθαρο τι αναπαριστά κάθε σκηνή, ή το ποιος λέει την αλήθεια». Ως προς αυτό το τελευταίο μάλιστα, παρατηρεί πως οι απόψεις των σύγχρονων μελετητών διαφοροποιούνται, όπως ίσως και το αρχικό αθηναϊκό κοινό, και ενδεχομένως αυτή να ήταν και η πρόθεση του Σοφοκλή (σ. 59).

Στην πιο σημαντική, ίσως, συνεισφορά της παρούσας μελέτης, ο Lardinois, θα αντιπαραβάλλει τις δύο κρατούσες ερμηνευτικές του έργου παραδόσεις, προλειαίνοντας κατ’ αυτόν τον τρόπο έδαφος γονιμοποιό για να αναπτύξει τη δική του θέση. Ειδικότερα, λοιπόν, η ερμηνεία της *Αντιγόνης*, «κυριαρχείται από δύο αμοιβαία αποκλειόμενες παραδόσεις» που ανάγονται στις αρχές του 19ου αιώνα και περιστρέφονται, κυρίως, γύρω από το ποιος έχει δίκιο και ποιος άδικο στη σύγκρουση μεταξύ Αντιγόνης και Κρέοντα (σ. 59). Οι θιασώτες της θεώρησης πως η Αντιγόνη έχει δίκιο και ο Κρέων έχει άδικο, συνιστούν την «ορθόδοξη άποψη», ενώ η δεύτερη ερμηνευτική προσέγγιση θέλει και τους δύο πρωταγωνιστές να έχουν εξίσου δίκιο και άδικο, και ορίστηκε ως «η Εγελιανή άποψη», προφανέστατα προερχόμενη από τον γνωστό Γερμανό ιδεαλιστή φιλόσοφο, Georg Wilhelm Friedrich Hegel.

Αναφορικά με την ορθόδοξη άποψη η οποία φαίνεται να ξεκινά με τον August Wilhelm von Schlegel, ο Lardinois εντοπίζει στο φάσμα της, ακραίες θέσεις (π.χ., Gerhard Muller, 1967:11, «η Αντιγόνη έχει απόλυτο δίκιο, ο Κρέων όχι»), οι οποίες εστιάζουν επάνω στο δικαιότερο, θα λέγαμε, δίκιο της Αντιγόνης, τον θεϊκό νόμο. Μια Αντιγόνη που συγκρίνεται μάλιστα με «χριστιανό μάρτυρα, έτοιμη να αψηφήσει τον θάνατο για έναν απώτερο σκοπό (Jebb 1900: xxv). Γενικότερα, αυτή (αναχρονιστική), καθώς και άλλες ερμηνείες, μοιράζονται την ιδέα πως η Αντιγόνη δημιουργήθηκε για να «αναπαριστά κάτι που υπερβαίνει, σε αξία και σε απήχηση, τους πολιτικούς ή ανθρώπινους λόγους του Κρέοντα».

 Ωστόσο, επισημαίνεται στη μελέτη, ακολουθώντας εδώ τον Knox (*The Heroic Temper*, 1964, 84-6), πως «η ορθόδοξη άποψη ερείδεται επί της σύγχρονης αναχρονιστικής σύλληψης του κράτους, ως θεσμού που είναι εξ ολοκλήρου κοσμικός και δεν πρέπει κάποιος να τον εμπιστεύεται». Το αθηναϊκό κοινό του 5ου αιώνα θα εκλάμβανε εξίσου σοβαρά την επίκληση του Κρέοντα στο Δία με αυτήν της Αντιγόνης προς τον Δία και τους θεούς του Κάτω Κόσμου. (σ.60) Αν και η ακραία μορφή της παράδοσης αυτής φαίνεται να εκλείπει, ακόμη υπάρχουν μετριοπαθείς εκδοχές της, μας λέει ο Lardinois.

Διακρίνει μερικές τέτοιες μετριοπαθείς εκδοχές, όπως οι ερμηνείες από τους Knox (1964), Winnington-Ingram (1980), Nussbaum (1986), and Blundell (1989), από τους οποίους αφενός επιχειρείται μία πιο ισορροπημένη αξιολόγηση των χαρακτήρων, αφετέρου, δεν παραλείπουν να κλίνουν προς τη θέση της Αντιγόνης, όπως για παράδειγμα ο Knox (1964), ο οποίος υποστηρίζει, μεταξύ άλλων, πως αν και πρέπει να κατανοηθεί «η έμφαση της Αντιγόνης σε *φίλους* (φίλοι/συγγενείς) με όρους σύγκρουσης οικογένειας και κράτους», εν τούτοις, ο περίφημος στίχος 1.523 *(«Οὒτοι συνέχθειν,ἀλλά συμφιλεῖν ἔφυν»*), είναι αποκαλυπτικός της φύσης της Αντιγόνης, μιας φύσης που αγαπά (Knox, 1964:116).

Στην Εγελιανή άποψη τώρα, μπορεί να αναγνωρίζεται αυτή η αντίθεση οικογένειας-κράτους, ωστόσο, το γενικό συμπέρασμα είναι πως η Αντιγόνη δεν είναι καλύτερη από τον Κρέοντα (σ.60). Ο Lardinois, εδώ μας παραθέτει τις κύριες πηγές του στο έργο του Hegel (*Αισθητική*, *Φιλοσοφία της Θρησκείας*, αλλά και το *Η Φαινομενολογία του Πνεύματος*), επισημαίνοντας πως ο Hegel «παρουσιάζει το έργο ως σύγκρουση μεταξύ δύο εξίσου σημαντικών και εξίσου θεϊκών συνόλων αρχών» (σ.61). Ο Γερμανός φιλόσοφος βλέπει την αναμέτρηση ανάμεσα στους δύο κεντρικούς ήρωες ως σύγκρουση κράτους-οικογένειας, άνδρα-γυναίκας, Ολύμπιων θεών-θεών του Κάτω Κόσμου. Το πρόβλημα δεν έγκειται στις αρχές που υπερασπίζονται αλλά στην μονομέρεια με την οποία τις υπερασπίζονται. Βέβαια, στο *Η Φαινομενολογία του Πνεύματος*, αναπτύχθηκαν βαθύτερες ερμηνείες του έργου.

Ο Χέγκελ, αναφέρει επίσης ο Lardinois (σ.61), ήταν ο πρώτος που ερμήνευσε το έργο «με όρους σύγκρουσης φύλων ανάμεσα σε έναν άνδρα και μία γυναίκα, οπτική που έγινε ιδιαίτερα δημοφιλής κατά τις τελευταίες δεκαετίες. Ο φιλόσοφος φυσικά διακρίνεται για την προσέγγιση της Αντιγόνης με όρους θέσης (η Αντιγόνη ως εκπρόσωπος της παλαιάς τάξης της οικογένειας), αντίθεσης (ο Κρέων, ως εκπρόσωπος της *πόλεως*), και σύνθεσης της οικογένειας και της πόλεως σε μία νέα τάξη κράτους, που συγχωνεύει, ενοποιεί και σέβεται τα αιτήματα της οικογένειας (σ.61). Το τίμημα όμως γι’ αυτήν την ενότητα μέσω της σύνθεσης δεν είναι μικρό, καθώς πρέπει να θυσιαστεί μία νέα κόρη και ένας βασιλιάς με την οικογένειά του. Ούτε πάλι υπάρχει εγγύηση στο τέλος του έργου πως η σύγκρουση ανάμεσα στα πιο πάνω δίπολα δεν θα προκληθεί στη Θήβα και στο μέλλον (σ.61).

Οι επικριτές της Εγελιανής άποψης σημειώνουν την κλιμάκωση του χαρακτήρα του Κρέοντα που από σχετικά εχέφρων άρχοντας εξελίσσεται σε αληθινό τύραννο. Η Αντιγόνη δε, μετατοπίζεται ως προς τη σχέση της με την οικογένεια, αφού απομακρύνεται από την Ισμήνη, λέει δις πως τη μισεί, αποξενώνεται από τον θείο της, Κρέοντα, που συμβαίνει να είναι και ο νόμιμος κηδεμόνας της, ενώ δεν φαίνεται να νοιάζεται και πολύ για τον αρραβωνιαστικό της, Αίμονα, παρά μόνον για τους νεκρούς συγγενείς της. Ο Segal, αναφέρει ο Lardinois (σ.62), είχε πει σχετικά πως «…η Αντιγόνη κλυδωνίζει την ισορροπία ανάμεσα στους πάνω και στους κάτω κόσμους. Συνεπώς, η σχέση της με ακριβώς αυτό το κέντρο των πολιτισμένων αξιών το οποίο προωθεί, τον οίκο, γίνεται αμφίσημη» (Segal 1981: 177).

Δράττεται μάλιστα ο Lardinois αυτής της επισήμανσης περί αμφισημίας για να την προεκτείνει και στη σχέση του Κρέοντα με το δικό του «κέντρο πολιτισμένων αξιών», την *πόλιν*(σ.62) την οποία και μολύνει (βλ. Τειρεσία Ι.1015). Στην πράξη, με άλλα λόγια, είναι πολύ πιο δύσκολο—απ’ όσο θα ήθελαν οι δύο πρωταγωνιστές—να διαχωριστούν οι δύο κατηγορίες της οικογένειας και του κράτους. Η αμφισημία αυτή, διατείνεται ο μελετητής, των δύο ηρώων σε σχέση με τους θεσμούς που επικαλούνται, δεν συλλαμβάνεται επιτυχώς ούτε από την ορθόδοξη ούτε όμως και από την Εγελιανή άποψη.

Προς τούτο μάλιστα, επισημαίνει, περνώντας έτσι στο τμήμα που αφορά στη δική του θέση, πως αυτό που καταδεικνύουν τόσο ο άρρωστος νους του Κρέοντα όσο και το μίσος της Αντιγόνης προς τους ζωντανούς συγγενείς της, είναι το άκρο στο οποίο είναι διατεθειμένοι να φτάσουν (σ.62). Την ακρότητα αυτή διακρίνει ο Lardinois από τη μονομέρεια που εντόπισε ο Χέγκελ στις θέσεις Αντιγόνης και Κρέοντα, διότι η ακρότητα είναι αυτή που «τους κάνει να στραφούν ενάντια στις ίδιες τους τις μονομερείς θέσεις» (σ.63). Η θέση αυτή διαφοροποιείται και από την ορθόδοξη άποψη—η Αντιγόνη έχει απόλυτο δίκιο—χωρίς να είναι διαμετρικά αντίθετη προς αυτή. Πρέπει να αποδεχτεί αυτή η πλευρά δηλαδή πως ναι μεν η Αντιγόνη υποστηρίζει μία θεϊκή αρχή, έχει δε μία κτηνώδη πλευρά που εκφράζεται με ζωικές μεταφορές. Αρχίζει εδώ και αναπτύσσει ο μελετητής την πιο κρίσιμη συνεισφορά του σε μία περιπλοκότερη κατανόηση του έργου, τον ρόλο δηλαδή της ακρότητας που εισβάλλει σε συναρμογή με την αμφισημία στις κυρίαρχες θέσεις. Στο πνεύμα αυτό μάλιστα, υπογραμμίζει τον ρόλο της δεινότητας από το πρώτο στάσιμο και της τεράστιας αμφισημίας που φέρει ο όρος *δεινός* μέσα στο έργο.

Ελέω δεινότητας λοιπόν, ως ανθρώπινα όντα μεταξύ όντων, αλλά και ως καθόλου τυχαίοι άνθρωποι, Κρέων και Αντιγόνη, παραβίασαν τα όρια δείχνοντας έτσι τους περιορισμούς των θέσεών τους, περιορισμούς που έρχεται να καταδείξει το δεύτερο μέρος της περιπέτειάς τους με την καταστροφή και τη μεταστροφή τους. Όπως μας λέει ο Lardinois, «…στο τέλος, και ο Κρέων και η Αντιγόνη παίρνουν οιονεί αυτό που ζήτησαν, αλλά τώρα δεν το θέλουν πια. Η ειρωνεία δείχνει εναργώς το πως αυτοί οι ίδιοι πρέπει να αναγνωρίσουν, πολύ αργά, τις αρνητικές συνέπειες της δικής τους συμπεριφοράς» (σ.64).

Ο μελετητής, έκρινε σκόπιμο, και δικαίως, να αναφερθεί και στους λεγόμενους μικρότερους ή δευτερεύοντες χαρακτήρες (σ.64-5) του έργου θεωρώντας πως όλοι εμπλέκονται με τον έναν ή τον άλλο τρόπο σε σύγκρουση. Εδώ αξίζει να επισημάνουμε τον ρόλο της Ισμήνης και του Φύλακα ως δύο φρόνιμοους χαρακτήρες σε αντιδιαστολή με τους ακραίους Κρέοντα και Αντιγόνη, ώσπου να δουν και οι δύο τα όριά τους μέσα από τις αναμετρήσεις μαζί τους. Φαίνεται τελικά πως δεν είναι εύκολο να είναι κανείς φρόνιμος και ταυτόχρονα να ενεργεί σύμφωνα με τις αρχές του. Σε μία ενδιάμεση κατάσταση βρίσκεται ο Αίμων, ο οποίος γεφυρώνει ως ένα σημείο το χάσμα των δύο άκρων, αλλά δεν μπορεί παρ’ όλ’ αυτά να ληφθεί πολιτική απόφαση μέσα από τη διαμεσολάβησή του. Αν η Ισμήνη και ο Φύλακας δείχνουν τα όρια της φρόνησης, ο Αίμων δείχνει την τρωτότητά της, καθώς γίνεται δέσμιος του Έρωτα. Αλλά ακόμη και ο διορατικός μάντης Τειρεσίας δεν μπορεί να σταθεί στον κόσμο των ανθρώπων, καθώς χρειάζεται οδηγό και γνωρίζει πως η αλήθεια του είναι πολιτικά αναποτελεσματική.

Αναφορικά, τέλος, με τα χορικά άσματα οι θέσεις του Lardinois (σ.66), συνοψίζονται στα εξής σημεία:

* Τα χορικά άσματα παραδίδονται σε ένα ασυνήθιστο επίπεδο αφαίρεσης και έτσι βλέπουμε τους χαρακτήρες στα επεισόδια ως παραδείγματα γενικότερης ανθρώπινης συμπεριφοράς. Χτίζει μάλιστα το ένα πάνω στο άλλο και αναπτύσσουν μια συνεκτική κοσμοθέαση, ιδίως τα τέσσερα κεντρικά στάσιμα.
* Η Ωδή στον Άνθρωπο, το πρώτο στάσιμο δηλαδή, αναπτύσσει τα κατορθώματα αλλά και τα όρια του «δεινού» ανθρώπου, ο οποίος πρέπει, μεταξύ άλλων να ισορροπήσει τους *νόμους χθονός* με την *θεῶν ἔνορκον δίκαν* (ΙΙ.368-9). Η Αντιγόνη και ο Κρέων ενσαρκώνουν αυτή τη δεινότητα και τολμούν να έρθουν αντιμέτωποι με αυτά τα όρια. Το επόμενο χορικό άσμα περιορίζει έτι περισσότερο την ανθρώπινη αυτονομία δείχνοντας πως κάποια σπίτια, ο οίκος των Λαβδακιδών εν προκειμένω, είναι καταραμένα και ο Δίας θα τιμωρήσει τις ασέβειες και τις ψεύτικες ελπίδες των θνητών.
* Παρά ταύτα, η κατάρα, ή ακόμη και ο έρωτας (τρίτο χορικό άσμα), δεν εξιλεώνουν τους δρώντες, μας λέει ο Lardinois, παραπέμποντάς μας μάλιστα στη διπλή κινητροδοσία που έχουν επισημάνει οι Ομηρικοί μελετητές, τη δυνατότητα δηλαδή να δρουν ταυτόχρονα οι άνθρωποι με τη δική τους αλλά και με τη βούληση των θεών. Ο Αίμων, δηλαδή, όπως και κάθε ερωτευμένος, λαμβάνουν ηθικές αποφάσεις και είναι οι ίδιοι υπεύθυνοι για τις πράξεις τους, έστω και αν η εξάρτηση της ζωής από τους θεούς είναι σταθερή, όπως βλέπουμε στους τρεις μύθους του τέταρτου χορικού.
* Τέλος, η πάροδος και το πέμπτο στάσιμο, όπου ο χορός σφάλλει στις εκτιμήσεις του, μας υπενθυμίζουν ότι ο Σοφοκλής έχει βάλει τις μεγάλες του σκέψεις για την ανθρώπινη κατάσταση στο στόμα σφαλερών, πλανεμένων γηραιών ανθρώπων. «Πως μπορούμε να είμαστε βέβαιοι τότε, για το ποιος έχει δίκιο και ποιος άδικο;» ρωτά αινιγματικά αλλά και τραγικά, κλείνοντας, ο Lardinois.

Judith Butler, *Η διεκδίκηση της Αντιγόνης,* Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2014, κεφ. 1. σ. 1-25 (επιπλέον έγινε και η εισαγωγή) ΞΗΡΟΓΙΑΝΝΗ

***1.Aπό την εισαγωγή του βιβλίου από την ΕΛΕΝΑ ΤΖΕΛΕΠΗ***

H τραγωδία του Σοφοκλή «Αντιγόνη» και κυρίως η κεντρική της ηρωίδα έχει ασκήσει τεράστια γοητεία στους μελετητές που τη μελετούν συστηματικά και διεξοδικά.Έτσι εύλογα έχουν προκύψει πολλές γόνιμες θεωρητικές αναζητήσεις ,αλλά και συγκρούσεις και αντεγκλήσεις στα πεδία της λογοτεχνικής κριτικής,της ψυχανάλυσης,της φεμινιστικής θεωρίας και της νομικής σκέψης.Αναφέρουμε το παράδειγμα των φιλοσόφων Χέγκελ και Λυς Ιριγκαρέ,όπου από την μία έχουμε τη φιλοσοφική θεώρηση του πρώτου και από την άλλη την σύγχρονη κριτική ανάγνωση της δεύτερης -που έρχονται σε διάλογο αλλά και σε αντιπερισπασμό μεταξυ τους.

Η συγγγραφέας και φιλόσοφος **Τζούντιθ Μπάτλερ** στην πραγματεία της «Η διεκδίκηση της Αντιγόνης» αναφέρεται στο **δίπολο Χέγκελ και Ιριγκαρέ**.Επίσης,μέσα στο βιβλίο της φωτίζει μια άλλη ερμηνευτική της Αντιγόνης,αυτήν της ψυχαναλυτικής σκοπιάς του Ζακ Λακάν.Ακόμα ,επεκτείνει τις διερωτήσεις του Τζώρτζ Στάινερ στο σημαντικό βιβλίο του «Οι Αντιγόνες» και ασχολείται με το εξής:*ποιες νέες μορφές συγγένειας άραγε θα προέκυπταν αν το οιδιπόδειο σύμπλεγμα είχε ως κέντρο αναφοράς την Αντιγόνη και όχι τον Οιδίποδα*;Η Μπάτλερ επανεξετάζει τις διάφορες αναγνώσεις της Αντιγόνης ,διαρρηγνύοντας τις βεβαιότητές τους,επιχειρώντας τα αναδείξει την πολιτική δυναμική του λόγου της, τις δυνατότητες και τα όριά του.

 Εστιάζει τη μελέτη της στην εκ μέρους της ηρωίδας καταστρατήγηση του απαγορευτικού θεσπίσματος του ηγεμόνα και θείου της Κρέοντα.Ακόμα εστιάζει στο ανυποχώρητο αίτημά της να θρηνήσει δημόσια και να θάψει το εκτεθειμένο και νεκρό σώμα του αδερφού της Πολυνείκη .Επειδή αυτός έχει κηρυχθεί προδότης και εχθρός της πόλης ,έχει στερηθεί την τιμή μιας κανονικής ταφής.Ο Κρέων απαιτεί από την Αντιγόνη να αρνηθεί ότι παραβίασε την εντολή του.Απαιτεί από μια γυναίκα που ,όπως και οι άλλες στην εποχή εκείνη ,είναι αποκλεισμένη από τα πολιτικά δρώμενα και στερείται πολιτικού λόγου. Καλείται λοιπόν τώρα να «πάρει τον λόγο»,να μιλήσει δημόσια και να απολογηθεί.Ετσι, αποκρινόμενη στον Κρέοντα ,αλλά και έχοντας σφοδρή επιθυμία να ακουστεί η φωνή της και να αντι-μιλήσει ,αντιδικεί με τον Κρέοντα για τον πολιτειακό του νόμο.Για να την τιμωρήσει ο Κρέων για την όλη στάση της,αποφασίζει να την καταδικάσει σ΄έναν αργό και βασανιστικό θάνατο ενταφιάζοντάς την ζωντανή,.Ετσι την θέτει στο μεταίχμιο μεταξύ ζωής και θανάτου,σε έναν μετεωρισμό,σε μια αμφιταλάντευση ανάμεσα στο πάντα και στο ποτέ.

 Κάνουμε τώρα μια συνοπτική αναφορά στη θεώρηση της Ιριγκαρέ αναφορικά με την πολυσυζητημένη ηρωίδα***.Εχουμε 3 θεάσεις*** από την φιλόσοφο,μέσα από τις οποίες προβάλλονται οι **διαφορετικότητες** της Αντιγόνης:

**-στο πρώιμο έργο της** η μελετήτρια πιστεύει ότι η απείθεια της Αντιγόνης **συμβολίζει την αφοσίωσή της στη μητριαρχική γενεαλογία**:με τον Πολυνείκη ,που σφόδρα υπερασπίζεται,έχουν την ίδια μητέρα.**Συμβολίζει επίσης την σωματικότητα των σχέσεων αίματος**,μια υλικότητα που η ανδροκρατική οργάνωση της πολιτικής αποκλείει και απαρνιέται.Σηματοδοτεί αυτή η απείθεια **το πέρασμα από την μητριαρχία στην πατριαρχία.**

**-στο κατοπινό έργο της** μελετήτριας,η παραβατική συμπεριφορά της Αντιγόνης και η θυσία της θεωρείται ότι προδίδουν το γυναικείο φύλο και τις μητριαρχικές γενεολογίες και ότι υπηρετούν τις πολεμικές αξίες των αντρών και την επιθυμία τους για εξουσία.

 -**τελικά στο πιο πρόσφατο έργο της**,αντιμετωπίζει την Αντιγόνη πιο πολύ σαν ηρωίδα που υπερασπίζεται μια φυσική και κοσμική τάξη πραγμάτων και τις μητριαρχικές γενεαλογίες.Η Αντιγόνη γίνεται για την Ιριγκαρέ μοντέλο της γυναικείας αυτονομίας και επαναστατικότητας.

Η Μπάτλερ πάλι διερωτάται αν η Αντιγόνη μπορεί να θεωρηθεί σαν μια ηρωική μορφή αντίστασης και εξέγερσης εναντίον την κρατικής εξουσίας.Αραγε μπορεί η ηρωίδα να προκαλέσει **ρι ζ ο σ π α σ τ ικ ές** αλλαγές του κοινωνικοπολιτικού συστήματος,να αναδείξει την μονολιθικότητα και αυταρχικότητα του νόμου και να τον στρέψει προς πιο διαλλακτικές και πλουραλιστικές εκδοχές; H μήπως ο τελικός της αφανισμός συμβάλλει στην περαιτέρω εδραίωση του νόμου και αποδεικνύει το ανυπέρβλητό του;

 Η Μπάκλερ αναρωτιέται επίσης αν η Αντιγόνη αντιπροσωπεύει αμιγώς τη συγγένεια ,ενώ ο Κρέων μόνο την κυριαρχική εξουσία του κράτους.Η Αντιγόνη παραβιάζει το νόμο της πόλης για χάρη της αγάπης της για τον Πολυνείκη,αλλά όχι για οποιονδήποτε άλλο συγγενή.Δεν θα παραβίαζε το διάταγμα χάριν ενός συζύγου ή ενός τέκνου ,όπως αινιγματικά διακηρύσσει.Ο άγραφος νόμος των θεών που επικαλείται,τελικά,δεν είναι καθολικός,γι αυτό και αναντίστοιχος με τον καθολικό νόμο του Κρέοντα. Πρόκειται *«για έναν νόμο της στιγμής [...] έναν νόμο που δεν γενικεύεται ούτε μεταφέρεται,αλλά μένει κολλημένος στις ίδιες τις περιστάσεις στις οποίες εφαρμόζεται»*H Aντιγόνη δεν καταστρατηγεί λοιπόν τη συγγένεια και τους αναγνωρίσιμους κανόνες της μόνο ως αδερφή που τη συνεπαίρνει η **ερωτική αγάπη** για τον αδερφό της,αλλά και ως κόρη που **την κατατρέχει ο αιμομικτικός δεσμός τ**ων γονιών της.Οχι μόνο συμπεριφέρεται απάνθρωπα στην Ισμήνη,αλλά και την αποκηρύσσει.

Η Αντιγόνη διεκδικώντας (αυτοκαταστροφικά) την σωματική της επιθυμία για τον αδερφό της και τιμώντας την αμφιλεγόμενη οικογένειά της,δεν αψηφά μόνο τον δημόσιο νόμο αλλά και τους συμβολικούς κανόνες της συγγένειας.

Η Μπάτλερ γενικά αντιμετωπίζει την συγγένεια ως πηγή συνεχούς διερώτησης ,συνεχούς ηθικής και πολιτικής εγρήγορσης.Π.χ.Ποια συναισθήματα αγάπης αναγνωρίζονται ως νόμιμα και θεμιτά και ποιες μορφές πένθους δικαιούνται και δημοσιοποιούνται;

Από την άλλη ο Κρέων στηρίζει την πολιτική του εξουσία στη συγγενειακή γενεαλογία και την κληρονομικότητα της διαδοχής.Ανέρχεται στην εξουσία όταν τα ανήψια του Ετεοκλής και Πολυνείκης-που προηγούνται στη σειρά διαδοχής του οικογενειακού θρόνου-αλληλοσκοτώνονται στη μάχη για την επικράτηση.

Ο Χέγκελ αποχαρακτηρίζει την αγάπη της Αντιγόνης για τον αδερφό της ως ερωτική.Διατείνεται πως δεν υπάρχει αιμομικτική επιθυμία ανάμεσα στα δύο αδερφια.Αντίθετα,υπάρχει μόνο αδερφική αγάπη μεταξύ αδερφής και αδερφού,που αποτελεί το ιδανικό μοντέλο συγγενειακής σχέσης.Μιας σχέσης που παραμένει καθαρόαίμη και άθικτη από το πέρασμα τω γενεών-χωρίς επιθυμία,αγνή με τα δυο της μέλη να είναι ισότιμα και αυτόνομα.

Ο Λακάν ισχυρίζεται ότι η Αντιγόνη δεν αγαπά τον Πολυνείκη για το «περιεχόμενό του»,την ατομική του υπόσταση και ιστορία,το παρελθόν και τη δράση του,αλλά για το «καθαρό του Είναι»,την ιδεατή συμβολική του θέση ως αδερφού της.

 Ένα άλλο θέμα που διεξοδικά εξεταζει η Μπάτλερ στο βιβλίο της είναι είναι **η δύναμη της εκφοράς των λέξεων ,η εν δυνάμει ικανότητά τους να διαμορφώνουν ή να εκλαμβάνονται ως πραγματικότητες.**Έτσι η εγκληματική πράξη της τελείται μέσω των **ομιλιακών ενεργημάτων της,**με τα οποία η Αντιγόνη,καθώς αρνείται κατηγορηματικά το κακούργημα που της αποδίδεται ,επαναλαμβάνει την αντικαθεστωτική πράξη της.Eμφανίζεται ανυπότακτη,πράγμα που έρχεται σε αντίθεση με τα όρια της γυναικείας της φύσης και υπόστασης,παρακινώντας το χορό,τους αγγελιαφόρους αλλά και τον ίδιο τον Κρέοντα να την παρομοιάσουν με άντρα.

Ο άρχων Κρέων δέχεται σοβαρό πλήγμα από μια παράτολμη γυναίκα ,πράγμα που κλονίζει ανεπανόρθωτα το φύλο της εξουσίας.

Η Μπάτλερ κάνει την εξής καινοτόμα πρόταση -ερμηνεία για την Αντιγόνη:η Αντιγόνη ,προκειμένου να γίνει ομιλούν υποκείμενο στο δημόσιο χώρο και να αρθρώσει με παρρησία το λόγο της,**επαναλαμβάνει μιμητικά το λόγο του ηγεμόνα-Κρέοντα.**Του αντιμιλά μιλώντας,σε ένα βαθμό,τη γλώσσα του.Χρησιμοποιώντας το ιδίωμα του Κρέοντα,επικαλείται και η ίδια το νόμο-τους νόμους των εφέστιων θεών -προκειμένου να εκφέρει μια γλώσσα απολογισμού και λογοδοσίας για την πράξη της.Ετσι εμφανίζεται το ίδιο απόλυτη όπως και ο Κρέων.Επιθυμεί να κοινοποιηθεί η απείθειά της παντού στην πόλη ,όπως ακριβώς ο Κρέων απαιτεί να διαδοθεί παντού και σε όλους του διάταγμά του.

Ομοια και άλλη μέσα στην πόλη η Αντιγόνη,μιμείται λοιπόν κριτικά τον αυταρχικό λόγο του Κρέοντα.Με αυτόν τον τρόπο εγκαθιδρύει μια νέα σχέση της γυναίκας -ως τόπου αμφισβήτησης του ηθικού και του πολιτικού.Η Μπάτλερ θεωρεί λοιπόν ότι η Αντιγόνη δεν αντιρπροσωπεύει τη συγγένεια,αλλά ούτε και το ριζικά εκτός της**.Η Αντιγόνη χρησιμοποιεί το λόγο της εξουσίας,αλλά δεν αφομοιώνεται από αυτόν.**

  ***Σημειώσεις από το 1ο Κεφάλαιο του βιβλίου της Μπάτλερ με τίτλο « Η διεκδίκηση της Αντιγόνης» (σελ.1-25)***

    H ερευνήτριά μας δηλώνει ευθύς εξαρχής ότι δεν είναι κλασική φιλόλογος,ούτε προσπαθεί να γίνει με την παρούσα εργασία.Την ενδιαφέρουν τα ερωτήματα που θέτει το έργο σχετικά με τη συγγένεια και το κράτος ,τα οποία επανέρχονται σε πολλά πολιτισμικά και άλλα συμφραζόμενα.Μελέτησε και το έργο και τους κριτικούς του διεξοδικά.Ψάχνει να βρει το εξής:*μπορεί να υποστηριχθεί η παραδειγματική πολιτική θέση της ως γυναικείας μορφής που αψηφά το κράτος μέσα από ένα σύλλογο φυσικών και γλωσσικών πράξεω;*Της έκανε εντύπωση ο τρόπος που διάβασαν την Αντιγόνη ο Χέγκελ και ο Λακάν ,αλλά και η Λυς Ιριγκαρέ.Δεν την διάβασαν ως πολιτική μορφή .Την διάβασαν  ως μορφή που αρθρώνει μια  π ρ ο π ο λ ι τ ι κή  αντίθεση στην πολιτική ,αντιπροσωπεύοντας τη συγγένεια ως τη σφαίρα εκείνη που προσδιορίζει τη δυνατότητα της πολιτικής χωρίς ποτέ να εισέρχεται σε αυτήν.

    Πιο αναλυτικά,στην πρώτη παράγραφο του πρώτου κεφαλαίου του βιβλίου της η Μπάτλερ αντικρούει κάποιες θεωρίες για την Αντιγόνη.Για παράδειγμα ,αναφέρει πως η**Λυς Ιριγκαρέ** προέβαλε την Αντιγόνη ως αρχή γυναικείας απείθειας στον κρατισμό και ως παράδειγμα αντιαυταρχισμού.Προτείνει  επίσης  να ακούμε καλά τι η Αντιγόνη έχει να πει σχετικά με την πόλη ,την τάξη και τους νόμους της.Για την Ιριγκαρέ η Αντιγόνη σηματοδοτεί τη μετάβαση από το κράτος δικαίου που βασίζεται στη μητρότητα,ενός κράτους δικαίου στηριγμένο στην συγγένεια,σε ένα κράτος δικαίου που βασίζεται στην πατρότητα.

Η ίδια η Μπάτλερ πιστεύει πως στην περίπτωση της Αντιγόνης  δεν έχουμε να κάνουμε απλά με μια φεμινιστική προσπάθεια αντιπαράθεσης και απείθειας στο κράτος.

Υπενθυμίζει πως το έργο του Σοφοκλή είναι μια **μυθοπλασία**  και αν κανείς την ακολουθήσει απρόσεκτα μπορεί να κινδυνεύει να γλιστρήσει και ο ίδιος στο μη πραγματικό.Επειδή λοιπόν είναι πρόσωπο μυθοπλασίας τίθεται υπό αμφισβήτηση ο μιμητικός ή αντιπροσωπευτικός χαρακτήρας της.

      Kατά καιρούς έχουν ειπωθεί πολλά σχετικά με το τι μπορεί η ηρωίδα αυτή να αντιπροσωπεύει.

Ο **Χέγκελ** (που υποστηρίζει πως υπάρχει απουσία επιθυμίας μεταξύ αδερφού και αδερφής) τη βάζει να αντιπροσωπεύει τη μετάβαση από τη μητριαρχική στην πατριαρχική εξουσία,αλλά και στην αρχή της συγγένειας.Πιστεύει ότι  η Αντιγόνη αντιπροσωπεύει τη συγγένεια και τη διάλυσή της.Η συγγένεια γι αυτόν είναι μια σχέση αίματος ,όχι κανόνων .Ο Κρέων πάλι αντιπροσωπεύει μια αναδυόμενη ηθική τάξη και μια κρατική εξουσία που βασίζονται στις αρχές της καθολικότητας.

Ακόμα,ο Χέγκελ στην Φαινομενολογία του πνεύματος αποκαλεί την Αντιγόνη «αιώνια ειρωνεία της κοινότητας».Βρίσκεται έξω από τους όρους της πόλεως,αλλά  είναι κατά κάποιο τρόπο χωρίς το οποίο η πόλη δεν θα μπορεί να υπάρξει.Η Αντιγόνη μιλά δημόσια,ακριβώς τη στιγμή που θα όφειλε να είναι απομονωμένη στο ιδιωτικό πεδίο.Κατ΄αυτόν η Αντιγόνη αντιπροσωπεύει τον νόμο των εφέστιων θεών ,ενώ ο Κρέων αντιπροσωπεύει τον νόμο του κράτους.Επιμένει ότι στη μεταξύ τους σύγκρουση η συγγένεια πρέπει να υποχωρήσει μπροστά στην κρατική εξουσία ως τελικό ρυθμιστή της δικαιοσύνης.

Η Αντιγόνη εμφανίζεται να μιλά την ίδια τη γλώσσα της κρατικής εξουσίας,εναντίον του οποίου εξεγείρεται.Μιλά στο όνομα της πολιτικής και του νόμου και διαμορφώνει μια πολιτική***«όχι της αντιστασιακής καθαρότητας,αλλά του σκανδαλώδους μιαρού»***

Η Μπάλτερ  όμως θεωρεί ότι η Αντιγόνη δύσκολα μπορεί να αντιπροσωπεύει τις κανονιστικές αρχές της συγγένειας,αφού είναι βουτηγμένη σε αιμομεικτικές παραδόσεις και έχει την αιμομειξία γραμμένη στο DNA της.

   Ο **Λακάν** στο Σεμινάριο *Vll*τοποθετεί  την*Αντιγόνη*  σύνορο ανάμεσα στις σφαίρες του φανταστικού και του συμβολικού και εμφανίζεται μάλιστα να εγκαινιάζει το συμβολικό,τη σφαίρα των νόμων και των κανόνων που διέπουν την πρόσβαση στην ομιλία και την ομιλησιμότητα.Διατείνεται ότι η Αντιγόνη αγαπά όχι το περιεχόμενο του αδερφού της ,αλλά το «καθαρό Είναι » του,ένα ιδεατό Είναι που ανήκει σε συμβολικές θέσεις.Θεωρεί ότι τον συμβολικό αδερφό αγαπά η Αντιγόνη.Μάλιστα με τις Στοιχειώδεις Δομές της Συγγένειας(εκδόθηκαν το 1947) και μέσα στα επόμενα 6 χρόνια ο Λακάν άρχισε να αναπτύσσει την πιο συστηματική θεωρία του για το συμβολικό:αυτούς τους οριακούς κανόνες που κάνουν τον πολιτισμό δυνατό και νοητό.Για τον Λακάν η Αντιγόνη ακολουθεί μια ΕΠΙΘΥΜΙΑ που μόνο στον θάνατο μπορεί να οδηγήσει.

Ο **Λεβί-Στρως** επιμένει πως η απαγόρευση δεν είναι ούτε φύση ,ούτε πολιτισμός,προτείνει επίσης να τη σκεφτούμε ως «συνδετικό κρίκο» ανάμεσα στα δύο.

**Περί ανδροπρέπειας της Αντιγόνης**

H Aντιγόνη δρα και λεκτικά ,αφού όταν εμφανίζεται μπροστά στον Κρέοντα αρνείται να διαψεύσει ότι εκείνη ήταν ο δράστης.Η πράξη της ταφής ,αλλά και η λεκτική απείθεια της Αντιγόνης γίνονται αφορμές να της αποδώσουν ανδρικά χαρακτηριστικά ο χορός,ο Κρέων και οι Αγγελιαφόροι.Ο Κρέων μάλιστα,σκανδαλισμένος από την απείθειά της,αποφαίνεται ότι όσο ζει αυτός «γυναίκα δε θα εξουσιάσει»,υποδηλώνοντας ότι αν κυβερνήσει εκείνη,αυτός θα πεθάνει.

Κάπου αλλού λέει:«Δεν είμαι γω, *αυτή* είναι τώρα άντρας.»Η Αντιγόνη λοιπόν εμφανίζεται να παίρνει τη μορφή μιας ορισμένης αρσενικής κυριαρχίας,ενός ανδρισμού. Μιλώντας στον Κρέοντα η Αντιγόνη γίνεται ανδροπρεπής.Εκείνος πάλι ως αποδέκτης του λόγου της χάνει τον ανδρισμό του και έτσι κανείς από τους δυο δεν διατηρεί την έμφυλη θέση του και η αναστάτωση της συγγένειας φαίνεται να αποσταθεροποιεί το φύλο σε όλο το έργο.Επίσης,η δημοσιοποίηση της πράξης μέσα στη γλώσσα είναι ,κατά μια ένα,η ολοκλήρωση της πράξης,καθώς και η κίνηση με την οποία η Αντιγόνη ενέχεται στην ανδρική υπερβολή που ονομάζεται *ύβρις.*Καθώς αρχίζει να δρα μέσα στη γλώσσα απομακρύνεται κιόλας από τον εαυτό της.Για να επιτελέσει την πράξη της άρνησης και της εναντίωσης ,ενσαρκώνει τους κανόνες της εξουσίας στην οποία αντιτίθεται.**Υιοθετεί τη φωνή του νόμου καθώς διαπράττει κάτι ενάντια στον νόμο.Υψώνει το ανάστημά της ιδιοποιούμενη τη φωνή εκείνου στον οποίο αντιτίθεται.Υιοθετεί τον ανδρισμό υπερνικώντας τον,αλλά τον υπερνικά μόνο καθιστώντας τον ιδεατό.**

**Ο θάνατος της Αντιγόνης:**

Η ηρωίδα ισχυρίζεται ότι δεν έχει ζήσει,ότι δεν έχει αγαπήσει και δεν έχει κάνει παιδιά,κι ότι την κυνηγάει επομένως η κατάρα που άφησε ο Οιδίποδας στα παιδιά του,**«να υπηρετεί το θάνατο»** σ΄όλη τη διάρκεια της ζωής της.Ο θάνατος λοιπόν σημαίνει τη ζωή που δεν έζησε,κι έτσι,καθώς πλησιάζει τον ζωντανό τάφο που της ετοίμασε ο Κρέων,συναντά μια μοίρα που ήταν ανέκαθεν δική της.Είναι μήπως η αβίωτη επιθυμία με την οποία ζει,η ίδια η αιμομιξία ,που κάνει τη ζωή της ένα ζωντανό θάνατο,που δεν έχει θέση μεταξύ των όρων που καθιστούν νοητή τη ζωή;Καθώς πλησιάζει τον τάφο όπου θα πρέπει να μείνει ενταφιασμένη εν ζωή ,λέει:

*Ω τάφε μου,ω νυφιάτικό μου ,ω αιώνια,*

*βαθιά στη γη σκαμμένη κατοικία μου,*

*για σένα τώρα ξεκινώ να πάω*

*προς τους δικούς μου.*

*(891-893,46)*

Ο θάνατος λοιπόν παρουσιάζεται σαν γάμος με όσους από την οικογένειά της έχουν ήδη πεθάνει,επιβεβαιώνοντας τον πεισιθάνατο χαρακτήρα εκείνων των ερώτων για τους οποίους δεν υπάρχει εφικτή και βιώσιμη θέση στον πολιτισμό.

Charles Segal, «Antigone: Death and Love, Hades and Dionysus», στο: *Tragedy and Civilization. An interpretation of Sophocles*, Harvard University Press, Cambridge 1981, σ. 152-206

ΛΑΒΡΑΝΟΣ, σ. 152-161

Ο συγγραφέας ξεκινάει σημειώνοντας τη διφορούμενη σχέση των ηρώων του Σοφοκλή σε σχέση με τις αξίες του πολιτισμού και διαφοροποιεί την Αντιγόνη από τον Αίαντα ως προς τον σκοπό της, που δεν είναι η προσωπική τιμή αλλά η υπεράσπιση μιας άλλης απαραίτητης διαμέτρου του πολιτισμού, αυτή της προστασίας της οικογένειας και του σεβασμού στον νεκρό. Αντίπαλός της είναι ένας άτεγκτος βασιλιάς που υπονομεύει ο ίδιος τις αρχές για τις οποίες υποτίθεται ότι μάχεται. Εδώ εμφανίζεται και μια άλλη διαφορά σε σχέση με τον Αίαντα, καθώς κανένα εξωτερικό πρόσωπο δεν μπορεί να βοηθήσει στην εκτόνωση της σύγκρουσης προς μία λύση, ούτε ο Τειρεσίας που πλησιάζει προς αυτό τα καταφέρνει.

Οι διασημότεροι στίχοι της Αντιγόνης, που εξυμνούν τον άνθρωπο και τον πολιτισμό του, φαίνεται να αντλούν το υλικό τους από τις υποθέσεις των Σοφιστών σχετικά με την καταγωγή του πολιτισμού και ταυτόχρονα να μας καλούν να παρακολουθήσουμε το έργο υπό την ευρεία ματιά της πολιτισμικής προόδου. Η ωδή στον άνθρωπο εκθειάζει τις σημαντικότερες επινοήσεις του ανθρώπου, και θα μπορούσε να μοιάζει με υποστήριξη του ορθολογισμού του Κρέοντα αν δεν ακολουθούσε η επόμενη δράση, σε πλήρη αντίστιξη με ό,τι πριν υμνούνταν. Εδώ στηρίζει ο Σοφοκλής τη τραγική ειρωνεία του, στην αστραφτερή εικόνα της ανθρώπινης ευφυΐας που η αντανάκλαση της στον καθρέφτη φέρει ένα πολύ σκοτεινότερο είδωλο.

Στη συνέχεια εντοπίζονται από τον συγγραφέα εκείνες οι πρώτες εικόνες όπου οι άνθρωποι υποβιβάζονται σε θηρία, από την παρομοίωση που χρησιμοποιείται για την επίθεση του Πολυνείκη και τις πρώτες τέτοιες αντηχήσεις στον λόγο του Κρέοντα ως την περιγραφή του πόνου της Αντιγόνης και του θυμού του Κρέοντα. Ακολουθεί ο σχολιασμός της αμφισημίας της λέξης «δεινός» και η τοποθέτηση του χορού σε σχέση με τον άνθρωπο, ότι είναι δεινότερος όλων, που οδηγεί στον πυρήνα της προβληματικής της δύναμης του πολιτισμού: η ίδια δύναμη που ελευθερώνει τον άνθρωπο από τους περιορισμούς που επιβάλει η φύση στα υπόλοιπα όντα, τον κάνει ικανό να αγγίζει τα υπέρτατα όρια της βίας. Έτσι γίνεται τρομερότερος κι από τα τρομερότερα φαινόμενα της φύσης. Ακολούθως σημειώνεται ότι στην σχετική ωδή του Σοφοκλή η ένταση των πόθων και η τόλμη θέτουν τον άνθρωπο εκτός των ορίων του πολιτισμού, δηλαδή γίνεται «άπολις», χαρακτηριστικό που αποδίδει ο Κρέοντας στην Αντιγόνη.

Οι μεταφορές στα λόγια του Κρέοντα αντηχούν τα θέματα της ωδής, αλλά εδώ αντανακλούν την ανεξέλεγκτη βία εντός του ίδιου του ανθρώπου. Η χρήση των ζώων για να τονιστεί η δύναμη του ανθρώπου μέσω της εξημέρωσης του θηρίου, εδώ γίνεται για να περιγράψει το πάθος και τη βία εντός της πόλης· η ίδια η μάχη για το θρόνο της Θήβας είναι μια μάχη ενός αετού με ένα φίδι. Ενώ η ωδή καυχιέται για την ικανότητα της γλώσσας, των νόμων και της σκέψης του ανθρώπου, οι ίδιες αυτές έννοιες παρουσιάζουν εξαιρετικά ασταθή όρια στην εξέλιξη του έργου, φτάνοντας ως και το σημείο της διάλυσης. Αντίθετα η τρέλα και η μανία, ειδικά του Έρωτα και του Διονύσου, χαρακτηρίζουν όλο και περισσότερο την ανθρώπινη δράση.

Ένα άλλο σημείο που δίνεται προσοχή στο μελέτημα είναι η αμφισημία της λέξης πόρος (παντοπορος-άπορος). Από τη μια έχει την έννοια της πηγής, μια εντυπωσιακή και θριαμβευτική για τον άνθρωπο έννοια από τη στιγμή που συνδέεται με την τέχνη του μηχανεύεται και την τεχνολογία, άρα κατ’ επέκταση με την ίδια την ελπίδα και το μέλλον του ανθρώπου. Από την άλλη σημαίνει πέρασμα, και ένα τέτοιο πέρασμα θα διασχίσει στο τέλος ο Κρέοντας και θα βρεθεί στο μεγαλύτερο σκοτάδι. Έτσι το μέλλον δεν διαγράφεται στα πλαίσια της ασφάλειας ενός καλώς ελεγχόμενου κόσμου, αλλά ενός κόσμου ικανού για τις πιο παράξενες και ξαφνικές ανατροπές, ικανές να οδηγήσουν στην απόλυτη εγκατάλειψη του ανθρώπου και στην πλήρη ερείπωση. Η εξόντωση που προβαίνει ο Κρέοντας στον παροντικό κόσμο, αφαιρεί τελικά από τον ίδιο οποιοδήποτε μέλλον και οποιαδήποτε ελπίδα.

Μια αρκετά διαφορετική οπτική πάνω στον φυσικό κόσμο αναδύεται από τον Αίμονα. Προσπαθώντας να πείσει τον πατέρα του να υποχωρήσει, αναφέρει τη φύση όπως παράδειγμα ενδοτικότητας προς την αλλαγή και το χρόνο. Η σχέση αρμονίας με τη φύση συσχετίζει την αυστηρότητα του Κρέοντα με την κατάκτηση της φύσης όπως υμνείται στην ωδή για τον άνθρωπο, καθώς και η ναυσιπλοΐα με τη διττή χρήση που κάνει ο Αίμωνας στα λόγια του αποκτά εξέχουσα θέση στο έργο, ειδικά αν σκεφτούμε την καταστροφή, τελικά, του Κρέοντα ως μια γκροτέσκ σκηνή πλεύσης στο «λιμάνι του Άδη». Εάν βλέπουμε, σε σύνδεση με την ωδή, τον Κρέοντα στη θέση του επιθετικού και χειριστικού ορθολογισμού, τότε η Αντιγόνη ανήκει στην πλευρά του φυσικού κόσμου και την εικόνα όπου η κατάσταση κατάκτησής του αντιστρέφεται, με την φύση να υπερισχύει του ανθρώπου. Η Αντιγόνη είναι περισσότερο ενδοτική στη φύση, δίνεται στον ρυθμό, στις αλλαγές και τη ρευστότητα της. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το γεγονός ότι η τρομερή ανταπόκρισή της στη ζωή συνυπάρχει με την απόρριψη επίσης της ζωής. Αν πάμε μάλιστα ακόμα ένα βήμα παραπέρα, θα παρατηρήσουμε τον σχηματισμό ενός μεταιχμιακού χώρου ανάμεσα στη ρευστότητα της φύσης και στη σταθερότητα αυτών των πραγμάτων που σχετίζονται με τους θεούς.

Στην Αντιγόνη, όπως και γενικά στην πρώιμη αρχαία ελληνική ποίηση, ο χρόνος και το εφήμερον του ανθρώπου είναι αυτά που καθορίζουν και τη φύση του. Οι άνθρωποι είναι όντα εφήμερα και παρά την επιβολή τους στον φυσικό κόσμο είναι υποχρεωμένοι να ακολουθούν τους φυσικούς ρυθμούς του. Η φύση, η Γη, σε αντίθεση με τον άνθρωπο είναι αέναη και ακούραστη, ικανή να εξαντλεί τον κατακτητή-άνθρωπο και τελικά να τον κάνει υποκείμενο στους δικούς της ζυγούς. Η Αντιγόνη με την ηρωική της αποφασιστικότητα καταφέρνει να φτάσει πέρα από το χρόνο, στο άχρονο και την αιωνιότητα. Μέτρο του χρόνου για αυτή είναι το «πάντα» και εδώ είναι η σημαντική διαφορά ανάμεσα στους δικούς της υπολογισμούς και σε αυτούς του Κρέοντα. Γενικότερα, η σχέση των προσώπων με το χρόνο οδηγεί σε μια ακόμα κεντρική προβληματική του έργου. Τα όντα, σε τέτοιο βαθμό υποκείμενα στο χρόνο και στις αλλαγές που καθορίζουν τη ζωή τους, πρέπει ταυτόχρονα να είναι έτοιμα να υποχωρούν αλλά και να μαθαίνουν. Αυτό ακριβώς το «μανθάνειν ή διδάσκεσθαι» ψαύει η προβληματική του ορθολογισμού του Κρέοντα και η σχέση του με το χρόνο, η παρουσία και η έκκληση του Τειρεσία, η σύγκρουση του ηλικιωμένου Κρέοντα με τον νεαρό Αίμονα, άρνηση του Κρέοντα και τα αποτέλεσμά της.

To επόμενα ζήτημα που θίγει ο συγγραφέας σχετίζεται με τη μεταχείριση του πτώματος από τον Κρέοντα, καταργώντας με αυτόν τον τρόπο τη διάκριση που θέτει ο ανθρώπινος πολιτισμός ανάμεσα στον θάνατο των ανθρώπων και τον θάνατο των ζώων, υποβιβάζοντας έτσι το πτώμα στην κατάσταση του κουφαριού. Το έργο, γράφει, που περιέχει την εντυπωσιακότερη εξύψωση των ανθρώπινων επιτευγμάτων, στο κέντρο της πλοκής του βάζει τη βεβήλωση της ανθρώπινης ύπαρξης.

Από τον πρόλογο, ήδη, στην αναφορά της για το διάταγμα, η Αντιγόνη τοποθετεί στον ίδιο στίχο τις λέξεις θησαυρός, που έχει θρησκευτικό συσχετισμό, και βορά, που χρησιμοποιείται γενικά για τα ζώα. Με αυτή την παράθεση εκφράζει με σκληρό τρόπο ταυτόχρονα την πικρία της και τη βία που στράφηκε εναντίον του ανθρώπου και των αξιών του ίδιου του πολιτισμού. Σε αυτή την αντίθεση των λέξεων στηρίζεται η ειρωνεία που προβάλει αυτή την ταπείνωση.

O Κρέοντας στην εξέλιξη του έργου θα παραβιάσει τις τελετουργικές πράξεις που εγκαθιδρύουν τα όρια ανάμεσα στον άνθρωπο, το θηρίο και τον θεό: τη θυσία, που επιφέρει μια μεσολάβηση ανάμεσα σε θεούς και ανθρώπους, και την ταφή, που ξεχωρίζει τους ανθρώπους από τα θηρία. Σε αυτή την ολοκληρωτική διάλυση των πολιτισμικών αξιών μπορούμε επίσης να προσθέσουμε παραβίαση, μέσω της στάσης του απέναντι στον Τειρεσία, της προφητείας, άλλης μιας μεσολάβησης μεταξύ θεών και ανθρώπων. Μπορούμε εδώ να σημειώσουμε ότι βλέποντας τον Αίμονα κατά την επίθεση στον πατέρα του, φαίνεται πως βρίσκεται σε μια σχεδόν κτηνώδη κατάσταση τρέλας που συνεχώς εντείνεται.

Ένα άλλο σημείο που αξίζει να μείνουμε είναι η απουσία εργαλείων (δηλαδή ακόμη ένα από τα μεγάλα επιτεύγματα του ανθρώπου) κατά την ταφή. Αυτή απουσία θα μπορούσε να υπονοεί τα θηρία, αλλά θα μπορούσε να υπονοεί και το άλλο άκρο στο φάσμα των υπάρξεων, τους θεούς. Η μεταφορά αποκλειστικά λίγου χώματος στα γυμνά χέρια της Αντιγόνης έχει την έκταση του πάθους της ηρωικής μοναξιάς. Ο Κρέοντας θα διατάξει τους άντρες του να πάρουν μαζί τα απαραίτητα εργαλεία όταν θα πάει τελικά να θάψει το πτώμα, αλλά ασφαλώς τίποτα δεν μπορεί πια να αποτρέψει την αναμενόμενη καταστροφή. Τα γυμνά χέρια της Αντιγόνης υπογραμμίζουν ότι εκείνη που επιτελεί μια βασική πολιτισμική πράξη, έχει υποβιβαστεί από ένα διάταγμα της πόλης σε υποδεέστερη από την ανθρώπινη κατάσταση. Αλλά αυτή η αντιστροφή απλώς ακολουθεί την αμφισημία των αξιών που προέκυψαν από την ενέργεια της Αντιγόνης: η ευσέβεια είναι ασέβεια, το διάταγμα μάχεται το νόμο και οι νόμοι της πόλης συγκρούονται με τους νόμους των θεών. Εκεί που η πόλη του Κρέοντα αποτυγχάνει να μεσολαβήσει μεταξύ θηρίου και θεού, αυτή που επιτελεί τη βασικότερη πράξη του πολιτισμού έχει ωθηθεί εκτός των ορίων της ανθρωπότητας και βρίσκεται στο κόσμο των θηρίων. Ακόμη και η πράξη που έγινε με αυτόν τον κτηνώδη τρόπο, μπορεί να είναι έργο των θεών.

Ορίζοντας την πόλη υπό τους όρους των κατασκευασμένων , λογικών δομών, ο Κρέοντας στην πραγματικότητα εκθέτει την ευθραυστότητα τους. Ο ίδιος ύστερα αναγκάζεται να περπατήσει το τραγικό μονοπάτι της ανακάλυψης της δικής του ανθρωπιάς μέσω των ορίων της δύναμης και της αδυναμίας του.

ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, 161-173 [Speech … fate (858-860).]

 «*Speech he has taught himself and windlike thought*»: «λόγος», phthegma, ανοίγει το δεύτερο μισό του χορικού για τον Άνθρωπο (354). Αναγνωρισμένη ως ζωτικό βήμα στην ανάπτυξη του πολιτισμού από τους συγχρόνους του Σοφοκλή, η γλώσσα εδώ συνδέεται στενά με την «ιδιοσυγκρασία που δημιουργεί τους νόμους της πόλης» (355). Η «Αντιγόνη», που ασχολείται ιδιαίτερα με αυτή την κοινή και πολιτισμένη λειτουργία της γλώσσας, δείχνει επίσης ότι η γλώσσα είναι διαιρεμένη μεταξύ των ιδιωτικών και δημόσιων, οικογενειακών και πολιτικών λειτουργιών. Η σύγκρουση μεταξύ κρατικών και οικογενειακών δικαιωμάτων επηρεάζει και τη γλώσσα.

 Στην πρώτη δημοκρατική σκηνική ομιλία, το διάταγμα εμφανίζεται ως μέρος μιας ανώνυμης, άσχημης δημόσιας φωνής (7-8): «Τι είναι αυτό το διάταγμα,» ρωτά η Αντιγόνη, «που λένε (phasi) ότι ο στρατηγός έχει μόλις καθιερώσει για ολόκληρο τον πληθυσμό της πόλης;» (pandemo(i) polei). Πάνω από αυτό το φημολογούμενο δημόσιο διάταγμα βρίσκεται η προσωπική ανησυχία των δύο αδελφών. Η έλλειψη όποιας διήγησης για τα αγαπημένα τους πρόσωπα, το mythos philon (11), αποτελεί μέρος της ανησυχίας της Ισμήνης. Η Αντιγόνη οξύνει αυτή την αντίθεση μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού λόγου (speech) στους επόμενους στίχους της. Αναφερόμενη για πρώτη φορά στο όνομα του Κρέοντα (ήταν μόνο «ο στρατηγός» στον 8), αναφέρει τις λεπτομέρειες του διατάγματος το οποίο, «λένε» {phasi, 27), κρατάει το σώμα άταφο και άκλαυτο. Στη συνέχεια, για τρίτη φορά, η Αντιγόνη επαναλαμβάνει «αυτοί λένε ... διάταγμα» (31-32): «Αυτά είναι τα πράγματα που λένε (phasi) ότι ο καλός Κρέοντας έχει διατάξει για σένα και για μένα, ναι, λέω (lego) για μένα» (βλέπε phasi…kerygma, 7-8; phasin ekkekerychthai, 27). Η αντίθεση δεν είναι απλώς μεταξύ μιας δημόσιας φήμης ή διατάγματος και μιας ιδιωτικής διήγησης φίλων (mythos philon), αλλά μεταξύ «αυτοί λένε» και ενός ισχυρό «εγώ λέω» (lego) σε πρώτο πρόσωπο. Αυτή η πόλωση βαθαίνει καθώς δίνεται μεγαλύτερη έμφαση στην αρνητική πλευρά των δημόσιων λόγων, τι έχει «απαγορεύσει» η πόλη και ο ηγεμόνας της (44, 47).

 Η πάροδος γυρίζει τον λόγο πίσω στο χρόνο. Εδώ η αμφισβήτηση των αδελφών μετασχηματίζει το λόγο σε «αντιφατικές διαμάχες» (neikea amphiloga, 111) και η κραυγή των αρπακτικών θηρίων, όπως του Πολυνείκη, «ο άνθρωπος των πολλών διαμαχών» (neikea), εμφανίζεται στην εικόνα ενός «αετού που κραυγάζει» (113-114). Αυτή η διαμάχη των αδελφών στην πάροδο έχει έναν παραλληλισμό, λίγο πριν, στην μετατροπή της φιλικής συνομιλίας των αδελφών σε φιλονικία (84-87):

Ism.: But at least do not inform any one of this deed. Rather hide it in secret, and I will do likewise.

Τουλάχιστον μην κάνεις λόγο από τα πριν πουθενά για το σχέδιό σου. Βάστα το καλά κρυμμένο και εγώ το ίδιο[[3]](#footnote-3).

Antig.: Alas, cry it out. You will be much more hateful in keeping silence if you do not announce it (keryxe(i)s) to all.

Αλίμονο, φώναξέ το. Πολύ πιο μισητή θα μου είσαι αν σωπάσεις και δεν το διαλαλήσεις σε όλους[[4]](#footnote-4).

Στην «ανακοίνωση» της Αντιγόνης, keryttein (87) είναι το ρήμα που χρησιμοποιείται σταθερά για το διάταγμα του Κρέοντα. Χρησιμοποιώντας τα λόγια του, βάζει μια συνολική πρόκληση στον πολιτικό λόγο. Η Ισμήνη είχε απαντήσει στον εναρκτήριο λόγο της Αντιγόνης με την ανησυχία ότι δεν είχαν καμία διήγηση αγαπημένων, mytho sphilon (11). Καθώς η συγγένεια γίνεται μίσος για τους αδελφούς, έτσι και για τις αδελφές μια ιδιωτική ιστορία των αγαπημένων μετακινείται σε έναν πικρό λόγο ο οποίος πρέπει να «ανακοινωθεί» δημόσια και να «ισχύσει για όλους» (87). Οι παράλληλες αναστροφές της γλώσσας μεταξύ των αδελφών στον πρόλογο και των αδελφών στην πάροδο ρίχνουν τόσο την ιδιωτική όσο και την δημόσια επικοινωνία σε κρίση.

 Αν ο ιδιωτικός κόσμος της Αντιγόνης σφραγίζει δημόσια λόγια όπως «διάταγμα» και «νόμο» (βλέπε 450ff.), ο λόγος του Κρέοντα ανήκει εξ ολοκλήρου στον πολιτικό χώρο. Για αυτόν ο λόγος συνεχίζει να δίνει εντολές και ίσως αντιπαραβάλλουμε το θυμό της «Δεν θα σε διέταζα να το κάνεις αυτό» καθώς ξεπερνάει τον δισταγμό της Ισμήνης να αψηφήσει το διάταγμα. Πόσο διαφορετικός από την αυταρχική συμπεριφορά του Κρέοντα είναι ο τρόπος της Αντιγόνης να ξεδιπλώνει το σχέδιό της στην Ισμήνη (41):

ει ξυμπονέσεις και ξυνεργάσεισκόπει

Consider if you would share the toil and share the deed with me.

Σκέψου αν μου παρασταθείς κι αν με συντρέξεις.

Δεν υπάρχει άμεση εντολή, αλλά τα ρήματα «ενώνουν», συνυφασμένα με syn-, «μαζί με,» ξεκινούν την έκκληση. Εντούτοις, τριάντα στίχους αργότερα απορρίπτει όποια κοινή ενέργεια (69-70): «Δεν θα σε διατάξω, ούτε καν, αν είσαι πρόθυμη να το κάνεις αυτό, δεν θα έχω καμία ευχαρίστηση να μοιραστώ (meta) την πράξη μαζί μου.» Μέχρι το τέλος αυτής της πρώτης σκηνής, ούτε η φιλική συζήτηση ούτε η λογική πειστικότητα ούτε οι απολυταρχικές εντολές μπορούν να μεταφέρουν τα μηνύματα που η Αντιγόνη θέλει να εκφράσει. Αλλά, ακόμη και όταν και οι δύο πρωταγωνιστές (*θεωρώ ότι πρόκειται για Κρέοντα και Αντιγόνη*) γίνονται σταδιακά όλο και λιγότερο ικανοί να επικοινωνούν με εκείνους που είναι πιο κοντά τους, παραδόξως συναθροίζονται σε ένα κοινό πρότυπο.

 Τα πρώτα λόγια του Κρέοντα χαρακτηρίζουν τον λόγο του, ο οποίος χαρακτηρίζεται από γνωμικά γεμάτα από βαριές, συνηθισμένες γενικεύσεις. Στην κλίμακα των αξιών του, στο χαμηλότερο σημείο (kakistos) είναι ο άνθρωπος που παρακρατεί το λόγο για την πόλη (180-181) ή παραμένει σιωπηλός όταν βλέπει την καταστροφή που πλησιάζει τους συμπολίτες του (185-186). Μπορούμε να αντικρούσουμε τις πολύ διαφορετικές παρατηρήσεις της Αντιγόνης σχετικά με το λόγο και τη σιωπή εκατό στίχους νωρίτερα (86-87).

 Ο λόγος του Κρέοντα είναι ένα όργανο κανόνων. Για τον ίδιο, όπως και για τους Ατρείδες στον Αίαντα, η επικοινωνία είναι μονόδρομος : ο ηγέτης μιλά και τα υποκείμενα «ακούνε» ή «υπακούν» (klyein, 666). Η συνάντησή του με τον φρουρό στο πρώτο επεισόδιο χαρακτηρίζεται από ανυπομονησία και βία στο λόγο (241-244, 283, 315) και τελειώνει με την ανταλλαγή προσβολών για όσα έχουν ειπωθεί και ακουστεί (316-320). Οι σκηνές με τον Αίμονα και τον Τειρεσία ακολουθούν παρόμοια μοτίβα (731ff., 1053ff.). Η γλώσσα αντανακλά επίσης την υποψία του για το «κέρδος» που παρακινεί τους ανθρώπους (βλέπε 1045-47, 1061, 1077-78). Οι δηλώσεις της Αντιγόνης δεν είναι παροιμιώδεις γενικεύσεις αλλά οι απαγορευμένες διαμαρτυρίες του θρήνου (423). Σε σύγκριση με την κραυγή της μητέρας ενός πεθαμένου πουλιού, αυτές έχουν έτσι μια συγγένεια με τον υποτονικό φυσικό κόσμο στο χορικό για τον Άνθρωπο. Η λέξη που «σκοτεινιάζει» στην πρώτη σκηνή (kalchainous’epos, 20) συσχετίζει τη γλώσσα της τόσο με την κατακτημένη θάλασσα του πρώτου στάσιμου, όσο και με τις μυστηριώδεις δυνάμεις που συμβολίζουν τόσο η θάλασσα όσο και το σκοτάδι στο έργο.

 Για την Αντιγόνη, τα λόγια παίρνουν τη δεύτερη θέση στα συναισθήματα. «Δεν αγαπώ έναν φίλο που αγαπάει με λόγια», λέει μάλλον σκληρά στην Ισμήνη (543). Ο Κρέοντας, φυσικά, δεν έχει καμία συμπάθεια για αυτούς τους συναισθηματικούς λογούς και διακόπτει την ομιλία, όπως κάνει συχνά, με προσβολή:

«Δεν γνωρίζετε ότι, αν θα μπορούσε να επωφεληθεί, κανείς δεν θα σταματούσε ποτέ να φωνάζει και να θρηνεί (aidas kai goous) πριν πεθάνει,» λέει, καθώς διατάζει την Αντιγόνη να απομακρυνθεί «όσον το δυνατόν γρηγορότερα» στον υπόγειο τάφο της «όπως έχω διατάξει» (883-886).

 Για τον Κρέοντα η ύβρις της Αντιγόνης ή το ότι αψηφά τη δημόσια διαταγή δεν έγκειται μόνο στην πραγματοποίηση της πράξης αλλά στον τρόπο της επικοινωνίας της, «με το να καυχιέται και να γελά για αυτό που έχει κάνει» (482-183, πρβλ. 435). Απορρίπτει ανοιχτά λόγο του (499-500) και στην πραγματικότητα προκαλεί μία από τις βασικές του αρχές. Αυτός είχε χαρακτηρίσει kakistos, «βασικότερα» τον άνθρωπο που από φόβο κράτησε το στόμα του κλειστό (180-181). Η Αντιγόνη λέει ότι οι άλλοι θα μιλούσαν με συμπάθεια για αυτήν «αν ο φόβος δεν τους έκλεινε τα στόματά τους» (505). Ένα από τα προνόμια της τυραννίας, συνεχίζει, είναι ότι μπορεί να κάνει και να πει τι θέλει (506-507). «Βλέπουν την αλήθεια», συνεχίζει, «αλλά κάνουν τις γλώσσες τους να μαζευτούν για σένα» (509). Το ρήμα που μεταφράζεται ως «μαζεύομαι», hypillein, χρησιμοποιείται για τα ζώα που βάζουν τις ουρές τους ανάμεσα στα πόδια τους με φόβο. Είναι επίσης η λέξη που χρησιμοποιήθηκε για την κίνηση του αρότρου στην κατάκτηση της γης στο πρώτο στάσιμο (340). Σε συνδυασμό με τις μεταφορές του Κρέοντα για το τρυπάνι και το χαλινάρι λίγο νωρίτερα (477), αντικατοπτρίζει την κατάρρευση της διάκρισης μεταξύ ανθρώπου και κτήνους από τα οποία αποτελείται ο πολιτισμός. Υπενθυμίζεται η τυραννική πόλη στην Πολιτεία του Πλάτωνα, όπου οι σχέσεις είναι μεταξύ θηρίων, όχι ανθρώπων.

 Στη σκηνή με τον Αίμονα, μια αιχμηρή στιχομυθία δείχνει τη διαστρεβλωμένη έννοια του λόγου του Κρέοντα. (733-735, 752-758). Όταν ο Αίμονας προσπαθεί να σπάσει τον αυταρχικό λόγο του πατέρα του με πλήρη υπακοή (733-734, 748), ο Κρέοντας αποκαλεί την ομιλία του μια κλαψιάρικη και δουλοπρεπή ικεσία για μια γυναίκα (756). Η ανταπάντηση του Αίμονα χτυπά το εκτεθειμένο νεύρο της αλήθειας (757) : «Τότε θέλεις να μιλήσεις και να μιλήσεις χωρίς να πάρεις απάντηση ή να ακούσεις;» Η θεωρούμενη ομιλία του γηραιού βασιλιά είναι, όπως τονίζει ο γιος του, γεμάτος από νεανική βία (735, 719-720, 726-727). Η σύγχυση στις ιεραρχίες της γλώσσας συμπίπτει με τη σύγχυση στις ιεραρχίες των γενεών. Η γλώσσα και η οικογένεια είναι συνυφασμένες με την πολιτική με την ολοένα και πιο αμφισβητήσιμη τάξη της πόλης του Κρέοντα.

 Πέρα από τα λογικούς λόγους που ειπώθηκαν στο χορικό για τον Άνθρωπο, ωστόσο, υπάρχουν διαφωνίες διαφορετικής θέσης : το «σκοτεινό» που λέει η Αντιγόνη στον 20, οι διαμάχες των δύο αδελφών, όπου το αποτέλεσμα ενισχύεται από το ετυμολογικό παιχνίδι στο όνομα του Πολυνείκη (110-111), απειλές (128-129,480-483, 756ff.), η «σκοτεινή φήμη» της πόλης που σέρνεται στη σιωπή και με μυστικότητα για να αμφισβητήσει το διάταγμα του Κρέοντα (700), ο βαρύς θρήνος για το νεκρό που, παρά την απαγόρευση του θρήνου πάνω στο πτώμα (29,204), εξαπλώνεται στον οίκο του, καθώς κυλά πάνω από τα πτώματά του (1207,1210-11,1226-27,1302,1316), οι δυσοίωνες προφητείες, οι τρομερές κατάρες (427, 1296, 1304-1305). Η «βαριά σιωπή» και το «πλήθος των μάταιων κραυγών» λίγο μετά την είσοδο της Ευρυδίκης στο οίκο (1250-51) είναι μια ζοφερή μείωση του ένδοξου λόγου στο χορικό για τον Άνθρωπο. Τέλος, τα μεγάλα λόγια (megaloi logoi) των υπερφίαλων ανθρώπων (*hyperauchon*) στα σχόλια του χορού, απαιτεί την τιμωρία τους και, με μια ζωντανή προσωποποίηση, «διδάσκουν τη σοφία στα γηρατειά» (1350-53).

 Οι αναστροφές στη γλώσσα, στην τελετουργία και στην οικογένεια συνδέονται όλες μαζί. Ο περιφρονητικός Κρέοντας «Ας τραγουδήσει τον ύμνο της στον Δία που φροντίζει για το συγγενικό αίμα» (Dia syn-haimon, 658-659) συγκεντρώνει κατά τρόπο συγκλονιστικό τελετουργικές μορφές που σχετίζονται με τους νεκρούς και τις θρησκευτικές πρακτικές που επικεντρώνονται στην οικογένεια. Ο Δίας ο οποίος αναφέρεται ειρωνικά εδώ είναι o Ξένιος Δίας, Προστάτης της Οικογένειας, ο βωμός του οποίου τοποθετήθηκε στην αυλή του σπιτιού. Ο Κρέοντας μάλιστα αναφέρθηκε σε αυτόν τον θεό της ιερότητας του οίκου και της συγγένειας σε μια άλλη εξευτελιστική παρατήρηση για το συγγενικό αίμα (syn-haimon, 486-489). Αλλά αυτός ο περιφρονημένος εσωτερικός χώρος του οίκου και της οικογένειας θα αποδειχθεί ότι δεν απορρίπτεται τόσο εύκολα καθώς ο Κρέοντας βρίσκει εκεί τη «λύπη του σπιτιού του» (penthos oikeion, 1249 · oikeion kakon, 1187), όπου η σιωπή ή οι κραυγές θλίψης σε αυτόν τον εσωτερικό χώρο του «καταφυγίου», του «σπιτιού» ή των «εσωτερικών εσοχών» (hypo stegas, 1248· en domois, 1279· en mychois, 1293) σβήνουν τα γεμάτα αυτοπεποίθηση διατάγματα του βασιλιά και τις ομιλίες στους δημόσιους χώρους της πόλης του. Στον οίκο του Κρέοντα, οι ρόλοι του πατέρα, του γιου και της μητέρας υφίστανται μια σειρά από ζοφερές ανατροπές: η Ευρυδίκη, της οποίας ο θρησκευτικός θρήνος για τον γιο της ανακαλείται από εκείνον της Αντιγόνης για τον αδελφό της (*kokysasa*, 1302, anakokyei*,* 423) στέκεται στο βωμό (bomia, 1301) και οι «ύμνοι» καταδικάζουν τον Κρέοντα ως «δολοφόνο των γιων» (1304-1305): ανακαλούμε στη μνήμη μας τη διακωμώδηση της Αντιγόνης από τον Κρέοντα για τους «ύμνους προς τον Δία που φροντίζει για το συγγενικό αίμα» (eph-hymneito, 658; cf. eph-hymnesasa, 1305). Τώρα, οι περήφανες, επιβλητικές εντολές του Κρέοντα και οι βέβαιες θέσεις για τα κοινά αλλάζουν στον κοφτό λυρισμό της έντονης θλίψης.

 Οι προειδοποιήσεις των πουλιών στον Τειρεσία όχι μόνο αναβιώνουν τα πάθη που καταστρέφουν την ανθρώπινη επικοινωνία αλλά και διαταράσσουν τις φωνές που λένε στον άνθρωπο για τους σκοπούς των θεών. Η γλώσσα που διαφοροποιούσε τον άνθρωπο και το θηρίο στο χορικό για τον Άνθρωπο τώρα αλλοιώνεται ως διαμεσολάβηση μεταξύ ανθρώπου και θεού. «Λαμβάνοντας τη θέση μου στην αρχαία έδρα του παρατηρητηρίου μου των πουλιών» λέει ο Τειρεσίας, «όπου είχα ένα λιμάνι να καταφύγει κάθε πουλί, άκουσα την άγνωστη κραυγή των πουλιών, να φωνάζουν με το τρομακτικό τσίμπημα της τρέλας που την κάνει βάρβαρη» (999-1002). Ο τελευταίος στίχος είναι πυκνός και ισχυρός: : klazontas oistrο(i) kai bebarbardmenο(i). Το αρμονικό χορωδιακό τραγούδι της παρόδου γιορτάζει χαρούμενα την ήττα του «αετού που φωνάζει» (axea klazon,112) ως μεταφορά για τις τραγικές διαμαρτυρίες των δύο αδελφών (βλέπε Polyneikes ... neikeon ex amphilogon, «Ο άνθρωπος των πολλών διαμαχών ...διαμάχες των λόγων που διχάζουν,» 110-111). Η κραυγή (klazontas, 1002) των θυμωμένων πουλιών επιστρέφει όταν οι απειλές για την τάξη της πόλης δεν είναι εξ ολοκλήρου έξω από τους τοίχους ούτε καν εντελώς ανθρώπινες. Η διατύπωση του στίχου 1002 συσχετίζει την φρενίτιδα της ζωοτεχνικής τρέλας με την απώλεια κατανοητού λόγου (bebarbaromenos).

 Μαζί με αυτή την απώλεια του λόγου, τα πουλιά, όπως και οι ανθρώπινοι ομολόγοι τους, χάνουν την ικανότητα να σχηματίζουν μια ειρηνική κοινωνία και, σαν τον αετό της παρόδου (112-113), χάνουν ο ένας τον άλλο με νυχιές θανάτου (1003). Αυτός ο συνδυασμός ασυμβατότητας, τρέλας, βίας, αποσιώπησης και κοινωνικής αποδυνάμωσης μεταφέρεται σύντομα στον ανθρώπινο κόσμο όταν η φωνή του τρελού γιού «χαϊδεύει» τον πατέρα και βασιλιά (1214). Τότε ο γιος, ο οποίος επιτίθεται στον πατέρα του, τον κοιτά με άγρια ​​μάτια (1231), δεν έχει τίποτα να απαντήσει (ouden anteipon, 1232) και φτύνει χυδαία (1231-32), μια ειρωνική απάντηση στην διαταγή του Κρέοντα που «φτύνει» την Αντιγόνη στον Άδη (653-654). Η «φωνή της συμφοράς» στον οίκο του Κρέοντα (phthongos oikeiou kakou, 1187-88), που «χτυπά μέσα» στα αυτιά του και η «φωνή ενός γιού» ​​που «φαντάζει» δίνει φωνή σε μια δυσοίωνη αυτονομία, λες και το ανθρώπινο εργαλείο που ελέγχει τον κόσμο του έχει ξεφύγει από την ανθρώπινη κατεύθυνση.

 Η αντίθεση ανάμεσα στο θαυμαστό επίτευγμα της γλώσσας στο χορικό για τον Άνθρωπο και στην αντανάκλαση του αετού από την επίθεση του Πολυνείκη συνεχίζεται ως μια αίσθηση στο σύνολο των χορωδιακών ωδών. Η κατάρα στο οίκο του Οιδίποδα στο δεύτερο στάσιμο κρατά «φρενίτιδα λόγου, μανία του νου» (logon anoia kai phrenon Erinys, 603-604), ένας συνδυασμός που οι προειδοποιήσεις του Τειρεσία αναφέρουν αργότερα στον ίδιο τον Κρέοντα (1089-90). Ο έρωτας στο τρίτο στάσιμο επιστρέφει στη διαμάχη (neikos) μεταξύ εκείνων του συγγενούς αίματος της παρόδου (793, βλέπε 111). Η τρέλα, ο προσβλητικός λόγος και ο θυμός ξανασυνδέονται στην ιστορία του βασιλιά Λυκούργου στο τέταρτο στάσιμο (955-965): δεν χρησιμοποιεί μόνο μια προσβλητική γλώσσα (kertomioi glossai, 962-963, cf. Kertomiois orgais, 956-957) αλλά καταστρέφει επίσης τους αρμονικούς ήχους των Μουσών (965). Το τελευταίο χορικό φαίνεται να αποκαθιστά αυτή τη μουσική πλευρά του Διονύσου, που επικαλείται ως «ο ηγέτης του χορού των ... αστεριών, ο επιτηρητής των φωνών της νύχτας» (1146-48, αλλά ο χορός του από τους αστερισμούς μας υποκινεί σε μια μεγάλη και ήρεμη αρμονία μόνο όταν είναι απελπιστικά μακριά από τον σπασμένο και διακριτό ανθρώπινο κόσμο των σκηνών που κλείνουν.

 Ο Λόγος πληροφορεί επίσης τις συγκρούσεις της Αντιγόνης με έναν άλλο τρόπο, δηλαδή σε μια αντίθεση ανάμεσα στο *mythos* και το *logos*, μεταξύ ενός «μυθικού» και «ορθολογικού» τρόπου κατανόησης της πραγματικότητας, μιας διχοτόμησης που συζητήθηκε πολύ μεταξύ των φιλοσόφων της εποχής του Σοφοκλή. Το χορικό για τον Άνθρωπο, με την ορθολογιστική εμπιστοσύνη του, είναι το μόνο χορικό στο έργο χωρίς μυθικές αναφορές. Είναι σαν το πνεύμα της λογικής, που εκθειάζει τον εαυτό του, μετατοπίζει τον μύθο ως τον κύριο τρόπο κατανόησης και δομής της πραγματικότητας.

 Η απόρριψη του μυθικού και του ιερού ενημερώνει τον περιφρονητικό Κρέοντα για τον ασεβή λόγο προς τον Δία ή τον Άδη (βλέπε 486-487, 658-659, 1039-40, 575, 580-581, 776-780). Η ψυχρή του στάση, «Υπάρχουν και άλλα χωράφια για τον Αίμωνα να οργώσει» (569), υπονομεύει τον Έρωτα και στον κοσμικό ορθολογισμό του Η λυρική έκφραση της θλίψης στο τραγούδι και τον θρήνο (aoidai, gooi, 883) εξάππτει μόνο την οργή και την αδημονία του. Ποτέ δεν μιλάει με το λυρικό μέτρο ο ίδιος μέχρι την διάλυση του λογικού του κόσμου στο τέλος του έργου. Ο συνεπής ορθολογικός λόγος καταρρέει τώρα σε τρομακτικές κραυγές: io io, aiai, aiai; oimoi; pheu pheu (1283-84, 1290, 1294, 1300, 1306).

Για την Αντιγόνη, από την άλλη πλευρά, ο κόσμος του μύθου είναι μια ζωντανή πραγματικότητα. Για την δυσφορία του χορού (823-838) ταυτίζεται με τη Νιόβη. Μεταξύ της παρούσας στιγμής και της διαχρονικής σφαίρας του μύθου, ο χορός δημιουργεί ένα εμπόδιο που δεν υπάρχει για την Αντιγόνη. Για αυτήν οι θεοί του κάτω κόσμου, ο Χθόνιος Δίας, ο Άδης, ο Αχέροντας, υπάρχουν με μια έντονη πραγματικότητα που αισθάνεται όσο κανένας άλλος στο έργο (451-452, 542, 810-816). Και μαζί με αυτό το συναίσθημα για αυτό που μπορούμε γενικά να ονομάζουμε mythos βιώνουμε ένα βαθύ συναίσθημα και μια ταύτιση με το προγονικό παρελθόν και την αρχαία κατάρα του, για την οποία αυτή μιλάει επανειλημμένα, από τα πρώτα του λόγια μέχρι τα τελευταία της (2, 857-866). Οι νεκροί στον Άδη είναι σχεδόν παρόντες για αυτήν (898-904, 913-915). Για τον Κρέοντα, από την άλλη πλευρά, παρόλο που είπαμε δύο φορές για τα βάσανα του οίκου του στο παρελθόν (626-627, 1303), η ζωή επικεντρώνονται σε ένα στατικό, γνωστικ;o κατανοητό παρόν ή ένα μέλλον ορθολογικά υπολογιζόμενο με όρους κέρδους (kerdos).

IV

Από όλα τα επιτεύγματα του ανθρώπινου πολιτισμού στην στο χορικό για τον Άνθρωπο, ένα στοιχείο είναι εμφανές από την απουσία του: δεν αναφέρεται καθόλου η φωτιά, η πηγή όλων των τεχνολογιών στις ανθρωπολογίες του Ησίοδου και του Αισχύλου. Έχει όμως σημαντικό ρόλο στη γλώσσα και την απεικόνιση του έργου : δεν υποδηλώνει τον έλεγχο του ανθρώπου πάνω στο περιβάλλον του, αλλά ούτε την αγριότητα μέσα στον άνθρωπο που απειλεί τον πολιτισμό ή τις δυνάμεις πέρα ​​από τον άνθρωπο που το ξεπερνούν. Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν οι πυρκαγιές που έφερε ο Πολυνείκης εναντίον στην γενέτειρα πόλη του (122, 131, 135, 200-201), στη δεύτερη, στο αντίθετο άκρο, είναι τα απομακρυσμένα «αστέρια της φωτιάς» του «χορού» του Διονύσου στο νυχτερινό ουρανό (1126-30). Ο βασιλιάς Λυκούργος, παρόμοιος σε κάποιους τρόπους με τον σημερινό βασιλιά της Θήβας, είναι «δεμένος», δηλαδή, προσβεβλημένος με κτηνώδη τιμωρία, επειδή «προσπαθεί να σταματήσει ... τη Βακχική φωτιά» (965). Στην περιγραφή της φωτιάς της θυσίας, ο Τειρεσίας αποκαλεί τον «Ήφαιστο» (1007), όχι απλώς μια «Ομηρική» μετονυμία, αλλά μια ένδειξη φωτιάς ως κάτι ιερό και θεϊκό, κάτι περισσότερο από μια ανθρώπινη εφεύρεση ή ευκολία.

Η προθυμία του φρουρού «να περπατήσει μέσα από τη φωτιά» (265) για να αποδείξει την αλήθεια του δεν δημιουργεί καμία εντύπωση στον Κρέοντα. Το πέρασμα βρίσκει μια ηχώ στο δεύτερο στάσιμο, όπου συνδέεται με την παράλογη δύναμη των απροσδόκητων καταστροφών (617-619). Ο Κρέοντας χρησιμοποιεί τη φωτιά σε μια μεταλλουργική εξομοίωση η οποία επίσης εμπεριέχει σιωπηρά τους ανθρώπους ως θηρία, το πνευματώδες άλογο (477-478 ) που ελέγχεται από το χαλινάρι (473-476): «Γνωρίζετε ότι οι σκέψεις (phronemata) που είναι πάρα πολύ σκληρές πέφτουν οι περισσότερες χαμηλά, και το πιο σφριγηλό σίδηρο, ψημένο πολύ δυνατά στη φωτιά, θα το δείτε θρυμματισμένο και σπασμένο. «Ακόμη και εδώ η εικόνα της τεχνολογίας είναι αρνητική: το τεχνητό σπάει· η φωτιά αποτυγχάνει.

Το καταφύγιο, σύμφωνα με το χορικό για τον Άνθρωπο, διακρίνει την ανθρώπινη ζωή από τον κτηνώδη. Το θηρίο περπατάει στα βουνά και κατοικεί στην άγρια φωλιά του, ενώ οι άνθρωποι «δίδαξαν τον εαυτό τους την ιδιοσυγκρασία των νόμιμων πόλεων και τα βέλη της παγωμένης βροχής να αποφεύγουν με ανθεκτικά καταλύματα» (354-360, βλέπε agrauloi, 349 και dysauloi, 356). Αλλά αυτή η εικόνα του ανθρώπινου καταφυγίου έχει ήδη αμφισβητηθεί από την ζωώδη επίθεση του Πολυνείκη εναντίον της Θήβα (112-113, 120-121), που κάνει την «ιδιοσυγκρασία των νόμιμων πόλεων» να φαίνονται επισφαλείς. Οι πύλες και τα τείχη που έχουν προστατεύσει τη Θήβα (101, 141-143) μπορούν να κρατήσουν έναν εχθρό, αλλά επίσης να αποκλείσουν έναν φίλο με νόμιμη απαίτηση στο καταφύγιο του. Το διάταγμα του Κρέοντα εκθέτει τους πολίτες της πόλις στη βία της υπαίθρου (411, 416, 418 με 357). «Σκέψου σαν τον άνεμο», στο χορικό για τον Άνθρωπο ηχεί ειρωνικά εναντίον της έκθεσης των φρουρών «κάτω από τους ανέμους» (411) καθώς προσπαθούν να ξεφύγουν από τη δυσωδία του πτώματος που σαπίζει. Η καταιγίδα της σκόνης που επιτρέπει στην Αντιγόνη να διαδώσει τη σκόνη του νεκρού και των θεών του κάτω κόσμου είναι «πρόβλημα στον ουρανό» ή, καθώς η φράση μπορεί επίσης να σημαίνει, «μια ουράνια θλίψη» (ouranion achos, 418).

Ο τόπος όπου εκτίθεται το πτώμα είναι η απόλυτη άρνηση του προστατευμένου χώρου της πόλης. Ξανά και ξανά ο Σοφοκλής μας θυμίζει την ερήμωσή του (βλέπε επίσης 1110, 1197-98). Η Αντιγόνη, για πρώτη φορά στο σπίτι και στο παλάτι («έξω από τις πύλες της αυλής», 18) όπου το μονοπάτι έχει ερημωθεί από τους θνητούς (773), μια σπηλία όπου δεν πρέπει να κατοικήσει κανένας άνθρωπος, μια φοβερή «σπιτική κατοικία» (oikesis, 892) που δεν προσφέρει καταφύγιο σε έναν ζωντανό άνθρωπο. Η ερημιά (eremos) αυτής της σπηλιάς (773, 887, 919) συμπίπτει με το απομακρυσμένο και εκτεθειμένο μέρος της έκθεσης του Πολυνείκη. Ο Αίμωνας επισημαίνει στον πατέρα του ότι η εξουσιαστική του στάση θα τον αφήσει με μια έρημη πόλη (739), ακυρώνοντας το καταφύγιο μιας πολιτισμένης κατοίκησης. Τα πτηνά του Τειρεσία, στα όρια της πόλης και της αγριότητας, δείχνουν με τα τρελά κρωξίματα τους ότι ο βασιλιάς έφερε ασθένειες και διαταραχές στην πόλη (1015, 1080). Στη συνέχεια ο Κρέοντας θα εισέλθει ο ίδιος στο σκοτεινό σπήλαιο, θα συναντήσει την «αγριότητα» του (1231-32) και θα περπατήσει σε άγριους δρόμους (1274). Η μεταφορά του περπατήματος ή της προώθησης συνοδεύει την πλήρη «επινοητικότητα» του ανθρώπου στη μεγάλο χορικό (360-361). Όμως, ο παράνομος που υπερβαίνει τα όρια των νόμων του Κρέοντα (hyperbainein, 449, 481, 663, βλέπε 59-60, 1351) και «τα βήματα προς το απώτατο άκρο της τολμηρότητας», στην κριτική της Αντιγόνης (852) είναι το πιο δικαιολογημένα σημεία μέσα στην πολιτισμένη πόλη. Τα χωρικά όρια της κάθετης κίνησης είναι τόσο διφορούμενα όσο αυτά της οριζόντιας: ο ένας που είναι «ψηλά στην πόλη» και ο άλλος «χωρίς πόλη» (hypsipolis, apolis, 370) μπορεί να είναι ένα και το αυτό ή μπορεί να ανταλλάξουν θέσεις. Εδώ και πάλι οι αντιθέσεις συγχωνεύονται. Ο απόλυτος διαχωρισμός μεταξύ *apolis* και *hypsipolis* θολώνει. Ο ηγεμόνας συγκρούεται με την ενωμένη γνώμη του λαού του (homoptolis leos, 733, βλέπε 739). Το κορίτσι που είναι θαμμένο στην έρημη σπηλιά έχει μια έγκυρη θέση στο κέντρο της πόλης και τις αξίες της. Ο Κρέοντας, αν δεν γίνει στην πραγματικότητα *apolis*, «άπαρτης», αφήνεται ουσιαστικά χωρίς εστία μέσα από τις κατάρες και την αυτοκτονία της συζύγου του μέσα στο σπίτι του και των βωμών ή της εστίας του (βλέπε 374 και 1301).

Οι «εκρήξεις του ανέμου» που μιλάνε την ψυχή της Αντιγόνης στην περιγραφή του χορού του πάθους (929-930) υπενθυμίζουν τη βία της επίθεσης του Πολυνείκη (135-137) και το παραλογισμό της οικογενειακής κατάρας, που συμβολίζεται με τις ανεμοδαρμένες θάλασσες της Θράκης του δεύτερου στάσιμου (588-593). Η ταφή στην απομονωμένη σπηλιά είναι επίσης εν μέρει (αλλά μόνο εν μέρει) μια συμβολική εκπλήρωση της αφοσίωσής της στο θάνατο και της βίαιης απόρριψης των συγγενών της. Η αδιαμφισβήτητη «ευλαβική αδιαφορία» της ή η «ευσεβής κακία» (924 και 74), η σκληρότητα της απέναντι την Ισμήνη, η τεράστια ανησυχία της για την τιμή (βλέπε kleos, 502), η αφοσίωσή της στον θάνατο και στον Άδη αποκαλύπτουν έναν ηρωισμό τόσο προβληματικό όπως σε κάθε Σοφόκλειο πρωταγωνιστή. Το γεγονός ότι έχει μεγάλο μέρος του δίκαιου με την πλευρά της δεν σημαίνει ότι έχει όλα τα δίκια. Στους τελευταίους της στίχους, όπως και ο Αίαντας, απευθύνεται στην προγονική πόλη της (937) και απευθυνεί την τελευταία της κυρίαρχη γραμμή. Ωστόσο, το ηρωικό παράδειγμα που επιλέγει για τον εαυτό της είναι η απομακρυσμένη βασίλισσα στα βουνά της Μικράς Ασίας, εκτεθειμένη για πάντα στη βραχώδη μεταμόρφωση της στη βροχή και το χιόνι από τα οποία τα μεγάλα επιτεύγματα του ανθρώπου έχουν επινοήσει ως καταφύγιο (828-30, βλ. 356- 359).

V

Διαθέτοντας την έξυπνη δεξιοτεχνία τέχνης, πέρα ​​από κάθε ελπίδα, τώρα αλίμονο σκόνταψε, τώρα σε ευγενή ζωή, τιμώντας τους νόμους της γης (nomos chthonos) και την δικαιοσύνη των θεών (theon enorkon dikan), που βρίσκεται ψηλά στην πόλη του, χωρίς πόλη μένει εκείνος στον οποίο η καλοσύνη προσκολλάται εξαιτίας της τόλμης του (tolma). Δεν έχει θέση στην καρδιά μου ούτε έχει μερίδιο τις συμβουλές μου, αυτός που κάνει τέτοια πράγματα. (365-375)

«Οι νόμοι της γης» και η «δικαιοσύνη των θεών»: τόσο η Αντιγόνη όσο και ο Κρέοντας αξιώνουν να τιμούνται αυτές οι κυρώσεις και τόσο η Αντιγόνη όσο και ο Κρέων αρνούνται να το πράξουν. Ο καθένας, λοιπόν, είναι hypsipolis και apolis, αν και με αντίθετους τρόπους: η ορισμένη άποψη του Κρέοντα για τον πολιτισμό τον καθιστά «citiless» όταν φαίνεται «υψηλός στην πόλη του». Η ηρωική υπεράσπιση της Αντιγόνης από μια σειρά «νόμων της γης», πολύ πιο κυριολεκτικά από το χορό σημαίνει εδώ, ότι την κάνει «υψηλή στην πόλη της» (βλέπε 692ff., 733) σε μια στιγμή που νομικά και κυριολεκτικά είναι apolis (βλέπε 508, 656, «μόνη της σε ολόκληρη την πόλη»). Ο Κρέοντας αποκαλύπτεται στη συνέχεια ως πόλος για την πόλη (1015, 1080). Ως ηγέτης μετά τον εμφύλιο πόλεμο, φαίνεται να έχει αποκαταστήσει μια διχασμένη ενότητα της πόλης. Αυτή η ενότητα τώρα καταστρέφεται για αυτόν, και πάλι μέσω ενός μέλους του οίκου του Οιδίποδα, ο οποίος, ειρωνικά, έχει τη φωνή του λαού στην αστική τους αρμονία (homoptolis, 733 βλέπε 692-700).

Ο νόμος (nomoi, pl.) έχει ένα ευρύ φάσμα σημασιών: «θεσμός», «έθιμο», «καθολικός κανόνας», «νόμος κράτους». Οι περισσότερες από τις έννοιές του έχουν να κάνουν με τις αξίες που καθιστούν τον πολιτισμό εφικτό, με «την ιδιοσυγκρασία που κυβερνά τις πόλεις με το νόμο» (astynomoi orgai, 355-356) που ο άνθρωπος έχει αυτοδιδαχθεί. Το χορικό διστάζει μεταξύ του νόμου όπως δημιούργησε ανθρώπινα (σε γενικές γραμμές της Σοφιστικής θέσης) και του νόμου όπως θεμελιωδώς κυρώθηκε («η δικαιοσύνη των θεών που συνδέεται με τον όρκο», 369). Αυτός ο δισταγμός, μαζί με το ευρύ φάσμα των νοημάτων του ίδιου του Νόμου, αφήνει ένα ευρύ πεδίο για τις αντιστροφές στη σχέση των δύο πρωταγωνιστών με τον πολιτισμό.

 Για την Αντιγόνη ο νόμος είναι προσωπικός, οικογενειακός, που προέρχεται από τους θεούς, αιώνια, (450ff., 519, 905-908, 913-914), για τον Κρέοντα ο νόμος είναι κοσμικός και αστικός: πάνω από όλα, απαιτεί υπακοή και πειθαρχία (βλέπε 175-191). Αναγνωρίζει τους νόμους με τα διατάγματα του και μάλιστα με τη δική του προσωπική φωνή. Ολόκληρη η μικρή ομιλία του για την πολιτική του φιλοσοφία ξεκινάει και τελειώνει με το «Εγώ» (184 και 191· βλέπε επίσης 173, 178). Η πολιτική τάξη του υπονοεί το θεϊκό. Καθώς οι στίχοι του για την επίθεση του Πολυνείκη καθιστούν σαφές, τα ιερά, οι ναοί, η γη και οι νόμοι βρίσκονται όλοι στην ίδια θέση. «Οι θεοί τον έθαψαν», διερωτάται με αγανάκτηση μετά την πρόταση του χορού για θεϊκή παρέμβαση, «τον άνθρωπο που ήρθε να κάψει τους ναούς με τους κίονες και τις αφιερώσεις τους και τη γη τους και να διαλύσει τους νόμους τους;». (284-287). Η διατύπωση του στίχου 287 είναι σημαντική:

*Όστις αμφικίονας ναούς πυρώσων ήλθε καναθήματα και γην εκείνων και νόμους διασκεδών* (285—287)

Μπορούμε επίσης να μεταφράσουμε «τον άνθρωπο που ήρθε να κάψει τους ναούς με τους κίονες και αφιερώματα και να διαλύσει τη γη και τους νόμους τους.» Σε αυτή την περίπτωση ο Κρεόντας δεν βλέπει τη γη ως μέρος της φύσης αλλά ως επέκταση των νόμων του κράτους. Το άγχος του για τη «γη των πατέρων», patroa ge στον 199 (βλέπε επίσης 110 και 113), κάνει την ίδια υπόθεση. Στο χορικό για τον Άνθρωπο, όμως, η γη, αν και υποτονική, εξακολουθεί να είναι θεός, Ga, (Γαία) «αβέβαιη, διαχρονική, ύψιστη των θεών» (338-339). Το χώμα που η Αντιγόνη χτυπάει με τα χέρια της στο απόμερο μέρος όπου βρίσκεται ο αδελφός της είναι σκληρό, ξηρό έδαφος, styphlos ge (250), ακαλλιέργητο, «αδιάσπαστο, ανεξερεύνητο από ρόδες βαγονιών» (251-252).

Η dike (κρίση) του Κρέοντα, όπως και οι «νόμοι» του για τη γη, αν και αρχικά φαίνεται να είναι η αμερόληπτη «δικαιοσύνη» που κρατά την πόλη μαζί, γίνεται ολοένα και πιο προσωπική και συναισθηματική (βλέπε 400,1059) ολοένα και περισσότερο απομακρύνεται από τη «δικαιοσύνη των θεών» που επαίνεσε στο χορικό για τον Άνθρωπο (369). Μπορεί ακόμη και να πάει τόσο μακριά όσο να απαιτεί υπακοή στην πόλη «σε αυτό που είναι δίκαιο και το αντίθετο» (666-667). Η dike (κρίση) της Αντιγόνης είναι η δικαιοσύνη που οφείλεται στους νεκρούς και στους θεούς του Κάτω Κόσμου (94, 451, 459-460). Είναι ιδιωτική, αποκλειστική, ζηλότυπη φυλασσόμενη (538).

 Τόσο ο Κρέοντας όσο και η Αντιγόνη, ωστόσο, συναντούν άλλο είδος *dike* και *nomo*s. Η Αντιγόνη «σκοντάφτει ενάντια στον υψηλό θρόνο της Dike» (853-855). Αυτή η δικαιοσύνη ανήκει στους θεούς του Ολύμπου, σε αντίθεση με τη δική της dike («Δικαιοσύνη που κατοικεί με τους θεούς Κάτω Κόσμου», 451). Ο Κρέοντας συναντά τον «νόμο» των θεών που συνδέεται με την ate και τις δυνάμεις του κατώτερου κόσμου (the Erinys, 613-614). Πρέπει να αποδώσει, με φόβο, στους «καθιερωμένους νόμους» (1113-14) και να επιδιώκει να αποκαταστήσει στους *nomoi* την πολιτιστική τους λειτουργία ως «τους κανόνες μιας σωστά οργανωμένης κοινωνίας» αλλά πολύ αργά για να αποτρέψει τη δική του μοίρα. Όπως και η Αντιγόνη, βιώνει τη δύναμη του Έρωτα που είναι αδιάφορη στη δικαιοσύνη (791). Και αυτός τον αγγίζει ο νόμος για την κατάρα και την αγάπη (613-614) που είναι λιγότερο υποτακτική ή λογική από τους νόμους που επιβάλλει. «Αλίμονο, βλέπετε τη δικαιοσύνη (*dike)* αργά, όπως φαίνεται» (1270), του λέει ο χορός, κοντά στο τέλος. Δεν ενσωματώνεται αριθμητικά έναν «νόμος» ή μία «δικαιοσύνη» που είναι απόλυτα ικανοποιητικά ως αρχή πολιτισμού, ο καθένας συναντά «νόμους» και «δικαιοσύνη» που καταστρέφουν την αγαπημένη και αποκλειστική του/της άποψη. Η καταδίκη του Κρέοντα δείχνει επίσης ότι η απλή «τήρηση των καθιερωμένων νόμων» δεν αρκεί. Ο τραγικός ηρωισμός της Αντιγόνης έχει θέσει σε κίνηση έναν άλλο «νόμο» και μία άλλη «δικαιοσύνη» (613-614, 791).

VI

 Σε αντίθεση με άλλες πολιτιστικές ιστορίες του 5ου αι.-ιδίως εκείνες του Αισχύλου, του Πρωταγόρα και του Δημόκριτου- το χορικό για τον άνθρωπο δεν κάνει καμία αναφορά στην ανατροπή της θρησκείας και της λατρείας ως δημιουργίας του ανθρώπινου πολιτισμού. Ωστόσο, όπως έχουμε ήδη δει, η ευσέβεια και η ευλάβεια αποδεικνύουν σημαντικά ζητήματα στην σύγκρουση των αξιών μεταξύ των δύο πρωταγωνιστών. Ο Πολυνείκης, αν μπορούμε να πιστέψουμε το χορό του Κρέοντα, διέπραξε ασεβείς πράξεις εναντίον των θεών και των ιερών τους (110-127, 134-137, 285-287). Αλλά αυτό δεν κάνει καμία διαφορά για την Αντιγόνη, της οποίας ο σεβασμός είναι για την αρχή της συγγένειας του αίματος, homosplanchnous sebein, «για να σεβαστούμε αυτούς της ίδιας μήτρας» (511). Η χρέωση της ιεροτελεστίας εναντίον του αδελφού της είναι απλώς άνευ σημασίας, διότι, όπως λέει κατηγορηματικά στους κατηγόρους της, «ο Άδης απαιτεί ισότιμους νόμους» (519).

 Ο Κρέοντας δεν έχει κατανοήσει καθόλου το διφορούμενο «ευσεβές αδίκημα» της ή την «ανομία της ευσέβειας» (74, 924). Με την πρώην έκφραση, κάποιος θα μπορούσε να συγκρίνει το κατηγορητήριο ενάντια στις φθορές των χρημάτων (300-301): «Αυτό φάνηκε στους ανθρώπους που αδικούν (panourgias) και τη γνώση της ασέβιας (dyssebeia) σε κάθε πράξη». Η ορθολογική νοοτροπία του διαλύει την πολυπλοκότητα του οξύμωρου της Αντιγόνης. Η «αδικία» και η «ασέβεια» είναι ανεξάρτητες οντότητες, και οι δύο ορίζονται με όρους της πόλης (βλέπε 296). Ο «σεβασμός» του και ο όρκος (horkios, 305 βλέπε 369) στους επόμενους στίχους είναι στην πραγματικότητα η δύναμη της δικής του εξουσίας, ακόμη και αν αναφέρει τον Δία (304). Αργότερα χαλαρώνει και ελευθερώνει ακόμη και ευλάβεια για τον Δία (487, 1040-41). Το κύριο αίτημά του είναι «παντοτινός σεβασμός στη δύναμη του θρόνου» (166). Αργότερα ζητά από τον Αίμονα : «Σφάλω λοιπόν να αναστρέψω (sebon) τη δική μου δύναμη;» (tas emas archas). Εξαντλημένος από την ειλικρινή απάντηση, ισχυρίζεται, με αυτοπεποίθηση: «Δεν έχετε κανένα σεβασμό (ou sebeis), τουλάχιστον όταν καταπατάτε τα προνόμια των θεών» (744-745). Ο Αίμονας δεν εντυπωσιάζεται με τον πατέρα του, του οποίου τα τελευταία λόγια στη σκηνή είναι διπλή επαναλαμβανόμενη κοροϊδία του «ευλάβιας για τον Άδη» της Αντιγόνης (777, 780).

 Στο χορικό για τον Άνθρωπο η γη εμφανίζεται τόσο ως μέρος της υποδουλωμένης φύσης -η πηγή της τροφής του ανθρώπου καθώς την οργώνει κάθε χρόνο με την εξίσου υποταγμένη «φυλή των αλόγων» (338-341) -και την ίδια στιγμή σαν μια θεά, «Γαία, η υψηλότερη από τους θεούς (hyperatam Gan), άφθαρτη, ανθεκτική» (337-339). Η βασική αστικοποιημένη τέχνη της επεξεργασίας της γης, λοιπόν, εμφανίζεται τόσο ως πιθανή προσβολή σε μια θεϊκή δύναμη όσο και σε ένα ασήμαντο ξύσιμο σε κάτι αιώνιο και άτρωτο (339) . Ο χορός σύντομα επαινεί τον «πρώτο της πόλης» για «τιμή» [διαβάζεται gerairon με τον Jebb] «νόμους της γης» (nomoi chthonos, 368-370, βλέπε 187). Αλλά οι nomoi chthonos μπορεί επίσης να σημαίνουν «νόμοι της γης» που απομακρύνονται από αυτή την «υψηλότερη γη» του 337 στον σκοτεινό Κάτω Κόσμο για τον οποίο και στον οποίο η Αντιγόνη πεθαίνει. Αυτή η ένταση ανάμεσα στη γη ως παθητική φύση και στη γη ως θεά, η γη ως «υψηλότερη» και ως «χαμηλότερη», τότε επεκτείνεται σε μια πολύ διαφορετική άποψη της γεωργίας στο καταστροφικό «θέρισμα» (601-603) του κατώτερου θεού, όπου οι υποθαλάσσιες ενώσεις της γης είναι ένα σκοτεινό φύλλο για τον γεμάτο αυτοπεποίθηση «λόγο» και «σκέψεις του αέρα και ψυχραιμία της νόμιμης διακυβέρνησης των πόλεων» στο χορικό για τον Άνθρωπο (354-356). Το επίθετο «σαν τον άνεμο», anemoen, συνδέει την πολιτιστική νοημοσύνη με τον ανώτερο αέρα. Αλλά οι εχθρικές «καταιγίδες του ουρανού» στους επόμενους στίχους, όπως «υψηλότερη γη» στην πρώτη στροφή, κάνουν αυτό το ανώτερο αμφιλεγόμενο, επίσης. Στην παρακράτηση της ταφής, ο Κρέοντας, στην πραγματικότητα, αψηφά τον θρόνο του Δία αργότερα με βλάσφημη ανοδική κίνηση από το θηρίο στο θεό, από τη γη στον παράδεισο (1040ff).

 Οι προσφορές που πρέπει να ανεβαίνουν προς τα πάνω για να καθιερώσουν τη χάρη ή την ευνοϊκή διαμεσολάβηση ανάμεσα στους θεούς και τους ανθρώπους πέφτουν προς τα κάτω όπως ο κολλώδης καπνός της θυσίας του Ηρακλή στις Τραχίνιες (794). Αυτό που πρέπει να ανεβαίνει πηγαίνει προς τα κάτω και αντίστροφα (1008-1011). Όπως του λέει ο Τειρεσίας αμέσως μετά (1068-73):

Έχετε βάλει κάτω έναν από εκείνους του πάνω βασιλείου και κάνατε μια ζωντανή ψυχή να έχει το σπίτι του (katoikizein) σε έναν τάφο, και με τη σειρά κρατάτε εδώ, σ σε αυτό το βασίλειο, έναν από εκείνους που ανήκουν στους θεούς του Κάτω Κόσμου, στερημένος από τη θέση του, στερημένος από τα ταφικά τελετουργικά, στερημένος από την ιερότητα. Σε αυτές ούτε εσείς ούτε οι πάνω θεοί έχετε επιπλέον δικαίωμα, αλλά έτσι είναι οι [κατώτεροι θεοί] που παραβιάζονται από εσάς.

 Η θύελλα της σκόνης προδιαγράφει τις συνέπειες αυτής της φαύλης σχέσης μεταξύ του υψηλότερου και του κατώτερου. Εδώ η σκόνη της γης (chthon) αυξάνεται ανώμαλα και καταστροφικά προς τον ουρανό (ouranion, 417-418) τη στιγμή που «η φωτεινή σφαίρα του ήλιου βρίσκεται στο μέσον του αιθέρα» (416-417). Επιπλέον, αυτή η θύελλα επιτρέπει στην Αντιγόνη να δώσει στο πτώμα την κάλυψη της σκόνης που οφείλεται σε «ένα από τα κάτω» και στους θεούς κάτω από τη γη. Αυτή η θύελλα είναι «ένα πρόβλημα στον ουρανό», ouranion achos, μια φράση που μπορεί επίσης να σημαίνει «ένα πρόβλημα που στάλθηκε από τον ουρανό» ή «μια ουράνια θλίψη». Με αυτές τις τελευταίες δύο έννοιες προτείνει τη συνεργασία των θεών του Ολύμπου με τους εξοργισμένους θεούς του Κάτω Κόσμου. Μερικούς στίχους αργότερα ο φρουρός το ονομάζει «θεϊκή ασθένεια» (theia nosos, 421), και αυτό εξαπλώνεται σε ολόκληρη την πόλη σε μία κίνηση που συμπληρώνει την θύελλα ως «ουράνια θλίψη»: καθώς τα πουλιά φέρνουν το λεία τους κάτω από τον ουρανό στους βωμούς της γης (116-117, 1082-83), διαταράσσουν τη φυσιολογική ανοδική διαμεσολάβηση της θυσίας (1005 ff).

 Αντιπαραθέσεις μεταξύ της Ολύμπιας τάξης της πόλης και των γήινων θεοτήτων της οικογένειας, της ανθρώπινης και της φυσικής γονιμότητας, και του θανάτου, ο οίκος γίνεται το ταραχώδες κέντρο αυτών των εντάσεων μεταξύ ανώτερου και κατώτερου βασιλείου. Στην οικογενειακή κατάρα του δεύτερου στασίμου, ανώτερο και κατώτερο, γη και φως, υποβάλλονται σε αμοιβαία καταστροφικές αναστροφές (600-603):

νυν γαρ εσχάτας υπέρ ρίζας ο τέτατο φάος εν Οιδίπου δόμους, κατ’ αυ νιν φοινία θεών των νερτέρων αμα κ ονις …

The light had been stretched above the last root of the house of Oedipus; now in turn the bloody dust of the nether gods mows it down.

Το φως είχε ανέβει πάνω από την τελευταία ρίζα του οίκου του Οιδίποδα. Τώρα με τη σειρά της η αιματηρή σκόνη των θεών το εξαφανίζει.

 Στην πρώτη πρόταση το «φως» βρίσκεται ανώμαλα «πάνω» από τη «ρίζα». Στη δεύτερη, η ίδια η γη («dust», konis), όπως και η ανυψωμένη σκόνη της θύελλας στο δεύτερο επεισόδιο (415-421), ανακύπτει για τη θανάσιμη προς τα κάτω συγκομιδή των ζωντανών. Το φως πάνω στη ρίζα απαντάται από την αδίστακτη αναστροφή της σκόνης προς τα κάτω (βλ. nerteron), που υποβιβάζει (kat-) το φως.

 Στην επόμενη σκηνή ο Αίμονας αρχίζει τη σημαντική του ομιλία προς τον Κρέοντα με τις λέξεις «Πατέρα, η φυλή των φυλών (phyousi) στον άνθρωπο ως το υψηλότερο (hypertaton) όλων των πραγμάτων που υπάρχουν» (683-684). Το «υψηλό» αυτής της νοημοσύνης (hypertaton έντονα στο τέλος του στίχου) έρχεται σε αντίθεση με την «ανάπτυξη» ή την «φύτευση» (phyousi) που εξακολουθεί να δεσμεύει τον άνθρωπο στη γη. Στο χορικό για τον Άνθρωπο η νοημοσύνη (phronema) ήταν η ίδια η δημιουργία του ανθρώπου (354-356). Εδώ η νοημοσύνη (phrenes) είναι το δώρο των θεών. Εκεί η γεωργία ορίστηκε ως η υποταγή του ανθρώπου στη γη, «υψηλότερη από τους θεούς» (337-338). Εδώ είναι οι θεοί που κάνουν την «φύτευση» με μια πολύ διαφορετική αντίληψη της σχέσης του ανθρώπου με τον φυσικό κόσμο (βλέπε 710ff.). Για να θέσει τη σχέση μεταξύ αυτών των δύο περασμάτων με άλλους όρους, η δημιουργία της νοημοσύνης του ανθρώπου είναι η νοημοσύνη που «φυτεύεται» από τους θεούς, καθώς η υποδούλωση της γης κάτω από το άροτρο του είναι η κατάσταση της γης ως «υψηλότερη από τους θεούς». «Τρομερό» κατά κύριο λόγο είναι ότι βρίσκεται στην επιφάνεια της γης, η νοημοσύνη του ανθρώπου αποδεικνύεται ανεπαρκής για να ασχοληθεί με τα σκοτεινά μυστικά, συμπεριλαμβανομένου του Θανάτου (361), και τις μυστηριώδεις λειτουργίες των θεών.

 Αργότερα στην ίδια ομιλία ο Αίμονας κατηγορεί τον πατέρα του ότι «καταπατά» τους νόμους των θεών (745). Ακόμη και η γέννηση του Διονύσου από μια θνητή μητέρα, που καταστράφηκε από τον κεραυνό του ουράνιου θεού (1139), και η θέση του στις «πτυχές της Ελευσίνας Δήμητρας» (1120-21) τον συνδέει με τη γη. Αμέσως μετά, ο ίδιος ο Κρέοντας θα εισέλθει κυριολεκτικά στη γη και το πρώτο στάδιο της εικονιστικής του κατάδυσης στο «λιμάνι του Άδη» πιο κάτω (1284), μέχρι ο χορός στους τελευταίους στίχους του, βλέπει τη μοίρα του ως προειδοποίηση ενάντια σε αυτούς που η ομιλία τους υπερβαίνει το ανώτατο όριο (hyperauchoi, 1351). Τα παράδοξα της «ανώτερης γης» στο χορικό για τον Άνθρωπο, τότε αποκαλύπτουν τις πολλαπλές έννοιες μόνο σταδιακά: καλύπτουν τις εντάσεις μεταξύ υπεροχής και καταστροφής, δύναμης και αδυναμίας, Ολύμπιων και χθόνιων θεοτήτων, αστικού Δία και της παράλογης οργής του οίκου, λογικής και παραλογισμό, υπόθαλψη της ζωής και αφοσίωση στο θάνατο.

 Αυτή η διπλή έννοια της «γης» χτυπά στην καρδιά της τραγικής σύγκρουσης. Για τον Κρέοντα, η «γη» είναι θέμα πολιτικών ορίων, μιας επικράτειας που πρέπει να καταπολεμηθεί, να προστατευθεί και να κυβερνηθεί. Ανήκει στην «γη» της Θήβας σημαίνει ότι τηρεί τους «νόμους της γης» (368) με την πολιτική έννοια. Αλλά για την Αντιγόνη «γη» είναι η πατρίδα της «προγονικής γης» της, ο δεσμός αίματος με τους κατοίκους της Θήβας (806, 937), ένα αναφαίρετο δικαίωμα που μεταδίδεται μέσω της οικογένειας. Ο Κρέοντας στο τέλος τελικά αναγκάζεται να δώσει στο Πολυνείκη το μερίδιό του σε αυτή την «πατρίδα» (oikeia chthon, 1203).

 Σε αντίθεση με την άποψη του Κρέοντα για την «γη» και τους «νόμους» της, η Αντιγόνη αμφισβητεί επίσης τις θεμελιώδεις υποθέσεις της πολιτικής ηθικής του Κρέοντα. Σε μια σειρά από έντονες αντιθετικές ανδρικές ... ρήτρες, ο Κρέοντας καθιερώνει τη διάκριση της απόλυτης τήρησης της ταφής για τον έναν αδελφό (196) και για την πλήρη παραμέληση του άλλου. Αλλά για την Αντιγόνη, το αίμα, όπως η γη, είναι απόλυτο που δεν έχει καμία σχέση με τέτοιες διακρίσεις: «Ο Άδης επιθυμεί ίσους νόμους» (519). Το ρήμα της, «επιθυμεί», συνδέει ταυτόχρονα τους νόμους με ιδιωτικές και συναισθηματικές και όχι απροσωπικές και ορθολογικές αντιλήψεις. Για τον Κρέοντα το γεγονός ότι αυτοί του ίδιου αίματος σκοτώθηκαν ο ένας με τον άλλο με μια «διπλή μοίρα» αφορά το νόμο της διαδοχής, σύμφωνα με τον οποίο κατέχει το θρόνο της Θήβας (170-174). Αλλά αυτή η τραγική σύγχυση της ομοιότητας και της διαφοράς στην οικογένεια, δηλαδή στην αμοιβαία σφαγή δύο αδελφών «που γεννήθηκαν από έναν πατέρα και μία μητέρα», παρόλο που παρατηρήθηκε με ένα μείγμα συμπάθειας και τρόμου από το χορό (143-146), δεν έχει καμία επίδραση στην Αντιγόνη. Με βάση τους πολιτικούς νόμους του, ο Κρέοντας μπορεί να χωρίσει έναν αδελφό εξ αίματος από τον άλλο (198). Η Αντιγόνη, όμως, αγωνίζεται να αποκαταστήσει την αρχέγονη ενότητα της «μίας μήτρας» (βλ. homosplanchnoi, 511) μπροστά στο διπλό χτύπημα που διάρθρωσε τους δύο αδελφούς στην κοινωνική τους θέση, ακόμη και αν τους ενώνει στην αμοιβαιότητα του θανάτου τους. Ο εγκλεισμός της στο σπήλαιο στη συνέχεια συνενώνει την ενότητα της μήτρας με τη μυστηριώδη ενότητα του θανάτου. Για αυτήν η γη είναι σαν το αίμα, ένα μέσο για τις δυνάμεις της ζωής και του θανάτου που ξεπερνούν οποιεσδήποτε δευτερεύουσες, «συμβατικές» διακρίσεις που μπορεί να επιβάλλει η κοινωνία. Αυτή η γη, ο δωρητής της ζωής και ο παραλήπτης των νεκρών, είναι παρόμοια με την Περσεφόνη η οποία «δέχεται τους νεκρούς» (894) και στη μητέρα της, τη Δήμητρα, της οποίας οι πτυχές ή το στήθος με τη γη σαν σώμα είναι «συνήθεια σε όλους» (1120-21).

 Κατά τον ίδιο τρόπο, ο Κρέοντας μεταχειρίζεται τη σκόνη (konis) καθώς θεραπεύει τον ίδιο τον θάνατο: είναι κάτι που μπορεί να αρνηθεί ή να διανείμει κατά βούληση. Η σκόνη αποδεικνύει ότι δεν είναι εξ ολοκλήρου υπό τον έλεγχό του. Εμφανίστηκε σε μια μυστηριωδώς στροβιλιζόμενη θύελλα από τη γη στον ουρανό για να βοηθήσει την Αντιγόνη να παρακάμψει το διάταγμα (415-421). Στο δεύτερο στάσιμο η «αιματηρή σκόνη» της οικογενειακής κατάρας αναδύεται για να «θερίσει» τους ζωντανούς (601-602). Αργότερα, σε μια σχετική εικόνα, και πάλι σε αντίθεση με την ορθολογιστική κυριαρχία του διάσημου αρότρου στο χορικό για τον Άνθρωπο και αναφέρθηκε από τον Κρέοντα στην σκληρή μεταφορά του, «Υπάρχουν και άλλα χωράφια για όργωμα» (569). Η Αντιγόνη αποκαλεί την οικογενειακή κατάρα «την τρεις φορές καταστραμμένη μοίρα ολόκληρου του πεπρωμένου μας" (858-860).

ΚΟΚΚΑΛΗ, 173-83

**VII**

Στην ενότητα αυτή αρχικά γίνεται αναφορά στην πρώτη ωδή, στην οποία δημιουργείται μια ιεροτελεστική δράση. Επικαλείται ο χορός την Νίκη και τον Διόνυσο τον προστάτη της Θήβας και καλεί σε λιτανεία τους πολίτες. Αυτή η δημόσια τελετή ευχαριστίας έρχεται σε αντίθεση με την ιδιωτική, μυστική ταφή του Πολυνείκη. Στις τελετές της κάθαρσης, της ταφής και της θυσίας, η διαμεσολαβητική θέση της πόλης στην ιεραρχία του θεού, του άνδρα και του θηρίου, ανατρέπει τα πάντα. Αυτή η ανατροπή έρχεται εξαιτίας της έκθεσης του σώματος, δηλαδή οι βωμοί των θεών δεν μπορούν να δεχτούν τις προσφορές, η πόλη νοσεί, η μυρωδιά της σήψης κυριαρχεί και ο εσωτερικός, προστατευμένος και αγιασμένος χώρος βρίσκεται όλο και πιο κοντά με το άγριο εξωτερικό βασίλειο. Ο Κρέοντας, όπως αντίστοιχα ο Οιδίποδας, είναι ο κυβερνήτης που είναι επιφορτισμένος να απαλλάξει την πόλη από ένα μίασμα, που στην ουσία, δημιουργεί ο ίδιος, αφήνοντας το άταφο σώμα του Πολυνείκη και χρησιμοποιώντας το «τέχνασμα της τροφής» για να αποφύγει την «μόλυνση» από τη δολοφονία της Αντιγόνης. Ο ορθολογισμός του λαμβάνει την πιο βίαιη έκφραση, όταν αψηφά τον Τειρεσία, τον άνδρα που γνωρίζει για το μίασμα. Οι περιφρονητικές φράσεις, οι λόγοι που οδηγούν στην ύβρη, καθώς το δημόσιο μίασμα σε συνδυασμό με την οικογενειακή κατάρα θα τον καταστρέψουν.

Η Αντιγόνη εν μέρει υπηρετεί με την στάση της τη θυσία του ανθρώπου, μέσω της οποίας η πόλη θα καθαγιαστεί από το μίασμα του παρελθόντος. Η θυσία του ανθρώπου γίνεται αισθητή και μέσα από τον θρήνο της Ευρυδίκης, για τον γιο της Μεγαρέα, που πέθανε για να υπερασπιστεί την πατρίδα του. Η ταφή όμως της ζωντανής Αντιγόνης, έστω και με τροφή πολλαπλασιάζει τον κίνδυνο που διατρέχει η πόλη, αλλά περισσότερο το σπίτι του Κρέοντα, το οποίο «μολύνεται» με την αυτοκτονία της γυναίκας του και με θανάτους των γιων του. Η πηγή του μιάσματος της πόλης αποκαλύπτεται από τους θεούς και δεν είναι άλλη από τον ίδιο τον βασιλιά, που κατηγορεί στο τέλος τον εαυτό του, για όλα τα κακά που προξένησε. Πλέον είναι εξόριστος, αφού όλος ο κόσμος του έχει οδηγηθεί στο χάος. Ενώ ο χορός στους τελευταίους στίχους του κειμένου κάνει λόγο για της ασέβεια προς τους θεούς που τιμωρείται με μεγάλα χτυπήματα, τα οποία διδάσκουν τη φρόνηση με το πέρασμα του χρόνου.

Στους στίχους 1111-1112 οδηγείται ο Κρέοντας στην μεταστροφή της απόφασής του, αφού πείθεται από τα λόγια του χορού. Απελευθερώνει την σκέψη του, διατηρώντας όμως την αυτοπεποίθηση που το δίνει η εξουσία του, θεωρώντας λανθασμένα πως έχει ακόμα τον έλεγχο μιας πολιτικής ή δικαστικής απόφασης. Εκτελεί την νέα του απόφαση, αντιστρέφοντας τις ενέργειες, τις οποίες τον είχε προηγουμένως συμβουλεύσει ο χορός να εκτελέσει. Πρώτα λοιπόν θάβει το σώμα του νεκρού και ύστερα πηγαίνει να απελευθερώσει την Αντιγόνη. Τοποθετώντας το μίασμα της πόλης πάνω από τη ζωή του ατόμου, καταστρέφει το δικό του σπίτι και τον ίδιο του τον εαυτό. Ειρωνεία αποτελεί το γεγονός ότι τοποθετεί τους νεκρούς πάνω από τους ζωντανούς, όπως και η Αντιγόνη. Καίγοντας το σώμα του νεκρού, ο Κρέοντας ακόμα αρνείται να το δώσει στους θεούς του κάτω κόσμου με τον τρόπο που επιθυμούσε η Αντιγόνη. Προσπαθεί να κατευνάσει αυτές τις δυνάμεις μέσω των τελετουργικών πράξεων του, να προλάβει την οργή τους, πριν είναι αργά.

**VIII**

Η Αντιγόνη ανατρέπει την ισορροπία μεταξύ του κάτω και του πάνω κόσμου, ενώ ταυτόχρονα η λέξη «σπίτι» αποκτά μια διφορούμενη σημασία. Βρίσκεται παγιδευμένη σ’ ένα σπίτι καταραμένο, το οποίο καταδιώκεται από τις Ερινύες σ’ ένα σπίτι νέο, που την ενώνει με τον θάνατο και επιλέγει να καταστρέψει τη διαμεσολαβητική σχέση ανάμεσα στο παρελθόν και το μέλλον, για να μην επηρεαστεί το σπίτι. Η δικαιοσύνη υπηρετείται από τους θεούς του κάτω κόσμου, από τους άγραφους νόμους, για τους οποίους η Αντιγόνη θυσιάζει τα πάντα, ενώ ο Κρέοντας τους παραβλέπει. Η αναστροφή του πάνω και κάτω κόσμου δεν αποδίδεται μόνο από τους οιωνούς που αναφέρει ο Τειρεσίας, αλλά και από την περιγραφή που κάνει όταν αναφέρεται στο σώμα του νεκρού που κατασπαράζεται και στην ηχώ των λόγων της Αντιγόνης που παντρεύεται τον Αχέροντα. Η παρέμβαση του Κρέοντα στην ισορροπία του κάτω και πάνω κόσμου, μεταξύ ζωής και θανάτου, θα τιμωρηθεί από τους θεούς του Άδη. Οι αποφάσεις του διπλά παραβιάζουν τα δικαιώματα του σπιτιού. Η πρώτη παραβίαση των νόμων της συγγένειας, συντελείται την διάλυση του γάμου του Αίμωνα και της Αντιγόνης, αφού της δίνει για σύζυγο τον θάνατο, παραβιάζοντας την ιερότητα του οίκου της. Κατά δεύτερο λόγο, η συγχώνευση των τελετών του γάμου και του θανάτου δημιουργεί μια δυσοίωνη σύντηξη, δημιουργώντας μια συμμετρία στην απόδοση της δικαιοσύνης, την στιγμή που και ο δικός του γάμος θα συναντήσει τον θάνατο, καταλήγοντας στο τέλος και ο ίδιος σ’ ένα μεταίχμιο ανάμεσα στη ζωή και το θάνατο. « Ο Άδης είναι το μόνο πράγμα, από το οποίο δεν μπορεί ο άνθρωπος να γλυτώσει» (στίχοι 361-362), ισχυρίστηκε ο χορός στην ωδή για τον άνθρωπο. Αυτή η πρόταση είναι καθοριστική για όλη την τραγική δράση του έργου, καθοριστική και σ’ όλη την σκηνή της σπηλιάς που κείτεται νεκρή η Αντιγόνη. Εκεί που ο Αίμονας στρέφει το μαχαίρι από τον πατέρα στον ίδιο του τον εαυτό, κάνοντας την τελετή του γάμου του στον Άδη. Ο οποίος (ο θάνατος) δεν παραμένει για πολύ ένα όργανο της εξουσίας του Κρέοντα, αλλά γρήγορα γίνεται μια δύναμη που τον καταστρέφει.

Με την καταστροφή του σπιτιού, του βασικού στοιχείου του πολιτισμού, οι δομές της πόλης τίθενται υπό αμφισβήτηση. Ο Κρέων ο κυβερνήτης της χώρας, ο υπερασπιστής των ορίων ανάμεσα στον άνθρωπο και την φύση, οδηγούσε το καράβι της πόλης. Τώρα το έχει οδηγήσει στο λιμάνι του Άδη (στίχος 1284), συνδέοντας αυτή την εικόνα με την εικόνα της καταστροφικής θάλασσας, του παράλογου, μυστηριακού και βίαιου κόσμου που έγινε η περιγραφή του στο δεύτερο και τέταρτο στάσιμο. Πρόκειται για μια εικόνα, στην οποία το καταφύγιο του ανθρώπου έχει πλήρως καταστραφεί. Ο κόσμος του Κρέοντα έχει αναποδογυρίσει. Ο άνθρωπος που κήρυττε το «φρονειν», περήφανος για τον ορθολογισμό του, τελικά αποδείχτηκε ότι πρέπει να διδαχτεί εν νέου την φρόνηση, όπως διαφαίνεται από τα λόγια του χορού στους τελευταίους σίχους (1348-55).

**IX**

Το μοναχικό ταξίδι της Αντιγόνης από την σπηλιά προς τον Άδη, ακολουθεί το αρχαίο ηρωικό μοντέλο, της αναζήτησης στο άγνωστο, που το συναντάμε σε αρχαία λογοτεχνικά κείμενα όπως το έπος του Γκιλγκαμές, την Οδύσσεια, την Αινειάδα και σε άλλα που ακολουθούν. Το ηρωικό αυτό ταξίδι αναδεικνύει και άλλα θηλυκά χαρακτηριστικά. Παραπέμπει στην Κόρη του Θανάτου, την Περσεφόνη. Η σπηλιά της Αντιγόνης είναι ένα μέρος ανάμεσα στους κόσμους της ζωής και του θανάτου, ανάμεσα στις Ολύμπιες και χθόνιες θεότητες, ανάμεσα στους ανθρώπους και τους θεούς. Αλλά είναι μια Κόρη που δεν θα οδηγηθεί σε μια νέα ζωή. Η αναλογία με την Περσεφόνη είναι χαρακτηριστική και συχνά στην αρχαιότητα, όταν μια νέα κοπέλα πέθαινε συνδεόταν μαζί της μέσα από ταφικές πρακτικές και επιγράμματα. Όταν η Αντιγόνη την επικαλείται στο λόγο της, την προσφωνεί ως «βασίλισσα του θανάτου», που έχει δεχτεί τους συγγενείς της στον κάτω κόσμο. Μέσω του μυθικού παραδείγματος της Περσεφόνης, διευρύνεται η ερμηνεία της αντιστροφής των δύο κόσμων. Σημαντικό ρόλο διαδραματίζει η μητρική φιγούρα, στον μύθο της Περσεφόνης, η Δήμητρα που αποτελεί την σταθερή πηγή ελπίδας επιστροφής της στην ζωή και το φως. Αντίστοιχη φιγούρα στο έργο είναι η Ευρυδίκη, μιας μητέρα που θρηνεί για τα παιδιά της, που βυθίζεται όμως και η ίδια στο σκοτάδι. Η Αντιγόνη παρουσιάζει τον εαυτό της άλλοτε ως «Μεγάλη Μητέρα», δημιουργώντας μια εικόνα αντίστοιχη με της Νιόβης και άλλοτε ως Κόρη που παντρεύεται τον θάνατο. Δεν την περιμένει μια νέα ζωή, και παρόλο που στους στίχους 1100-1101 δημιουργείται η αναλογία με την κόρη της Δήμητρας και η αίσθηση της αναρρίχησης, ωστόσο η «Κόρη» του Σοφοκλή βυθίζεται στον σκοτάδι και την στειρότητα, κυριολεκτικά και μεταφορικά.

Κάθε ανδρική φιγούρα στο έργο συνδέεται με μία γυναικεία. Ο Αίμων, θύμα του έρωτα, ενώνεται με την Αντιγόνη, όταν πλέον έχει πεθάνει. Ο Κρέων συνδέεται με την Ευρυδίκη γύρω από την οποία επικεντρώνονται οι καταστροφές του σπιτιού. Για λίγο μόνο βγαίνει έξω από το σπίτι, για να οδηγηθεί ξανά σιωπηλή, μέσα στο σκοτάδι. Στις τελευταίες ωδές του έργου, υπάρχουν και άλλοι μυθικοί συσχετισμοί, που εναρμονίζονται με το μοτίβο της ανόδου και της καθόδου. Τρεις μύθους εντοπίζουμε στο τέταρτο στάσιμο. Το πρώτο μυθικό πρόσωπο είναι η Δανάη, που ο πατέρας της, Ακρίσιος, ο βασιλιάς του Άργους την είχε φυλακίσει σε χάλκινο κελί, εξαιτίας ενός χρησμού. Στον δεύτερο ο βασιλιάς Λυκούργος παρουσιάζει μεγάλη επίσης ομοιότητα με την Αντιγόνη γιατί φυλακίστηκε σε σπηλιά, στην οποία κατάλαβε ότι δεν μπορεί να εναντιώνεται στον θεό Διόνυσο και γι’ αυτήν την ασέβεια τιμωρείται, πλησιάζοντας με αυτήν την συμπεριφορά του περισσότερο στον Κρέοντα. Ο τρίτος μύθος περιστρέφεται γύρω από το πρόσωπο της Κλεοπάτρας, κόρη του Βοριά και της Ωρείθυιας, της κόρης του βασιλιά της Αθήνας Ερεχθέα. Τα παιδιά που έκανε με τον Φινέα, τυφλώθηκαν από την μητριά τους Ειδοθέα, ενώ η ίδια φυλακίστηκε. Ο αγώνας ανάμεσα στον Κρέοντα και την Αντιγόνη επεκτείνεται για να συμπεριλάβει μια διαλεκτική ανάμεσα στο σπίτι και την σπηλιά, την πόλη και την άγρια φύση, το κέντρο της Ελλάδας (Άργος, Αθήνα) και την απομακρυσμένη περιφέρεια μέσα σ’ αυτούς τους μύθους των βασιλικών γυναικών που συναντούν την θειότητα.

Στο πέμπτο στάσιμο, η ωδή στον Διόνυσο επιστρέφει στις θεματικές πίσω στην γονιμότητα και στις αστρικές απεικονίσεις, που έρχονται σε αντίθεση με την κάθοδο του Κρέοντα από την ευτυχία στην δυστυχία, την κάθοδο στην σπηλιά. Αυτό το μέρος που για την Αντιγόνη αποτέλεσε την τραγική εκπλήρωση του ηρωισμού της, ενώ για τον Κρέοντα συμβολίζει όλα αυτά που έχει καταπιέσει. Ο έρωτας λοιπόν που βρίσκεται σ’ αυτό το μέρος τον νικά, αφού του πήρε τον γιο και τον έδωσε στην Αντιγόνη για να συντελεστεί μια ανεστραμμένη ένωση στο βασίλειο του θανάτου.

ΚΑΦΙΡΗ, 183-194

Στο κεφάλαιο X(σ. 183-186) ο Segal αναφέρεται στην κεντρική διαμάχη μεταξύ του Κρέοντα και της Αντιγόνης στα επίπεδα «**Πόλις-Οίκου**» και «**Άνδρα-Γυναίκας**» αντίστοιχα. Ο Κρέων προσπαθεί να επιβληθεί επί της αντιπάλου του, η οποία φαντάζει ως μια πρόκληση για την πολιτική του εξουσία και την σεξουαλική του ταυτότητα-αυτοεκτίμηση. Έτσι, αν αφήσει ατιμώρητη την Αντιγόνη για την πράξη της, δηλαδή την ταφή του αδερφού της Πολυνείκη, θα γίνει εκείνη άνδρας(στ. 482: «*αύτη δ’ ανήρ*»), όταν ο ίδιος θα φανεί ως μη άνδρας, δηλαδή ως μια γυναίκα(στ. 482: «*εγώ μέν ουκ ανήρ*»). Ο Κρέων μάλιστα επαναλαμβάνει τον όρο «*κράτη*»(στ. 483), δηλαδή την πολιτική του δύναμη.

Έπειτα θα τονιστεί το ζήτημα της **γενιάς,** όπου η Αντιγόνη χρησιμοποιεί τον όρο «*όμαιμος»*(στ. 511)*,* δηλαδή αναφέρεται σε εκείνον που προέρχεται απ’ την ίδια μητέρα και τον ίδιο πατέρα, επικαλούμενη τους άγραφους νόμους των θεών, όταν ο Κρέοντας αναφέρεται με όρους πολιτικούς, στους νόμους του κράτους που έχουν θεσπιστεί από άνδρες. Ο όρος «*αδελφός»*(στ. 515), όπου προκύπτει από το στερητικό *α*+*δελφός,* για να δηλώσει εκείνον που προέρχεται από την ίδια μήτρα, θα αποτελέσει την αφορμή της αναζωπύρωσης της σύγκρουσης μεταξύ του Απόλλωνα και των Ερινυών, όπου συναντάμε στην τριλογία του Αισχύλου, *Ορέστεια,* αυτή την φορά υπό διαφορετικό πρίσμα, αφού αντί για τον επιτονισμό του ίδιου αίματος του πατέρα(βλέπε Απόλλων και Αθηνά στις *Ευμενίδες,* του Αισχύλου), συναντάμε την κοινή μητρική καταγωγή μεταξύ της Αντιγόνης και του Πολυνείκη. Το θέμα της γενιάς αποτελεί ζήτημα πολιτικό κατά τη διάρκεια του πέμπτου αιώνα π.χ. στην Αθήνα μετά τις μεταρρυθμίσεις του Κλεισθένη. Πλέον η γενιά και οι δεσμοί αίματος υποτάσσονται στους νόμους της πόλης.

Στο αρχαιοελληνικό λεξιλόγιο υπάρχει διαχωρισμός μεταξύ της πατρικής και της μητρικής καταγωγής. Ο ***αδελφός***λοιπόν αποτελεί ένα μέλος της ίδιας *φατρίας,* μιας ομάδας δηλαδή που συγκροτούν δυνατοί άνδρες, που δεσμεύονται υπό το πρίσμα μιας πατριαρχικής συγγένειας, δηλαδή της κοινής καταγωγής από τον ίδιο πατέρα. Το κλειστό πλαίσιο του *οίκου,* επεκτείνεται και στην *πόλη,* όπου κυριαρχεί η πολιτική δύναμη των αντρών. Απ’ την άλλη μεριά ο όρος *αδελφός* ή *κασίγνητος,* όπου προέρχεται από τη λέξη *κάσις,* τονίζει την καταγωγή από την ίδια μητέρα. Επικράτησε όμως η ρίζα *δελφός* ή *ομογάστριος, ομόσπλαχνος* για να δηλωθεί η κοινή μητρική προέλευση. Έτσι, για το κοινό του Σοφοκλή το ζήτημα περί πατρικής ή μητρικής καταγωγής συνιστά φλέγον ζήτημα. Η Αντιγόνη βέβαια δεν φαίνεται να οριοθετεί την διαμάχη της με τον Κρέοντα μονάχα στο επίπεδο αυτό.

Ο Freud μάλιστα συνιστά το σύγχρονο παράλληλο που διαχειρίζεται τον διεκπεραιωτικό ρόλο του πατέρα που σπείρει και τον άμεσο, απτό και καθοριστικής σημασίας ρόλο της μητέρας που γεννά και αναθρέφει. Ο Σοφοκλής συνδέει την συγκεκριμένη αντίληψη με τους ήρωές του, όπου ο Κρέοντας αντιπροσωπεύει την πατριαρχική εξουσία, ενώ η Αντιγόνη την μητριαρχική. Η διαμάχη λοιπόν αυτή αναπόφευκτα επεκτείνεται και στον αρσενικό απόγονο του Κρέοντα, τον γιο του Αίμονα. Σε αντιδιαστολή με τον Αισχύλο στις *Ευμενίδες,* όπου ο Ορέστης θα νικήσει παίρνοντας αποστάσεις από την μητέρα του Κλυταιμνήστρα, αφού θα την σκοτώσει και θα ενταχθεί στην κοινωνία των ανδρών μέσω της φατρίας και της πόλης, ο Αίμονας θα πεθάνει ως ένα σαφές δείγμα της αποτυχίας επιβολής της ανδρικής πολιτικής ισχύος στα πλαίσια της κοινωνίας έναντι της γυναίκας-μητέρας. Ο Αίμονας θα επιστρέψει εκεί όπου ανήκει, δηλαδή στο περιβάλλον της μήτρας, στο χώρο δηλαδή που εξουσιάζει η γυναίκα, σε μια οριακή θέση μεταξύ ζωής και θανάτου, υπό την κυριαρχία της Μητέρας-Φύσης, όπου σύντομα θα βρεθεί αντιμέτωπος με την σαρωτική, καταστροφική και εκδικητική της φύση και ο βασιλιάς Κρέοντας, αφού θα χάσει τον γιο του. Παράλληλα όμως θα επιβεβαιωθεί ο χειρότερος φόβος του Κρέοντα, αφού ο Αίμονας θα συμμαχήσει με μια γυναίκα και θα τον απορρίψει ως πατέρα και ταυτόχρονα θα αρνηθεί την κοινωνικοπολιτική συνέχεια του οίκου του, μέσω της ανάληψης στον θρόνο της Θήβας.

Έπειτα ο Segal επιμένει στον όρο ***φιλία*** μεταξύ των ηρώων. Ο Κρέοντας ορίζει ως εχθρό όποιον έρχεται σε σύγκρουση με το κράτος, αποδίδοντας έτσι μια πολιτική χροιά στον όρο και κατά αυτό τον τρόπο δικαιολογεί και την απόφασή του για τη μη ταφή του Πολυνείκη. Απ’ την άλλη πλευρά όμως η Αντιγόνη με τον όρο *φιλία* αναφέρεται σε ένα ευρύ φάσμα σχέσεων, δηλαδή της αγάπης, της πίστης-αφοσίωσης και της συγγένειας, όπου θα ρίξει το μεγαλύτερο βάρος στην επιχειρηματολογία της.

Ο Σοφοκλής θα αναφερθεί στην **κοινή μιαρή μήτρα** απ’ όπου προέρχονται οι ήρωες της τραγωδίας(στ. 145: «*στυγεροίν πατρός ενός, μητρός μιάς*»), γιατί ο Οιδίποδας όπως γνωρίζουμε από τον μύθο, ήταν ο γιος και ταυτόχρονα ο άνδρας της μητέρας του, Ιοκάστης, άρα και αιμομίκτης. Δια στόματος Χορού θα τονιστεί η συνέχεια της μιαρής αυτής καταγωγής με τους όρους «*κοινού*» και «*άμφω*»(στ. 148) και «*αυτόχειρι μιάσματα*»(στ.173).

Η Αντιγόνη λοιπόν καλείται να γεφυρώσει το χάσμα αυτό, ως ένα απ’ τα τραγικά της καθήκοντα και να σταθεί πλέον στην κοινή καταγωγή με τον αδερφό της Πολυνείκη και όχι στις διαφορές που ανακύπτουν με τον Κρέοντα. Απευθυνόμενη στην αδερφή της Ισμήνη(στ. 1: «*κοινόν αυτάδελφον*») , αναφέρεται στο κοινό τους αίμα, όταν λίγους μόλις στίχους αργότερα(στ. 13-14) η Ισμήνη θα τονίσει τον διαχωρισμό μεταξύ των δύο αδερφών τους, Ετεοκλή και Πολυνείκη, που χάθηκαν την ίδια μέρα από κοινό χέρι, κάνοντας μια αναγωγή στην κοινή καταγωγή από τον Οίκο του Οιδίποδα.

Η κεντρική μας ηρωίδα οφείλει να τιμήσει τους νεκρούς παραπάνω από τους ζωντανούς συγγενείς της, σε αντίθεση με τον Κρέοντα που τονίζει την μιαρή αδερφοκτονία Ετεοκλή και Πολυνείκη.

Ανακεφαλαιώνοντας ο Segal στο κεφάλαιο X καταγράφει τις συγκρούσεις των δύο κεντρικών ηρώων, Κρέοντα και Αντιγόνης, σε πολλαπλά επίπεδα. Πιο συγκεκριμένα στον όρο *φιλία* με πολιτική χροιά και με όρους συγγένειας και κοινής γενιάς, στον διαχωρισμό λόγω των πολιτικών αντιπαραθέσεων και στην ενότητα της κοινής μήτρας, στον διαχωρισμό από την μητέρα και την επιστροφή στην μήτρα και τη Μητέρα-Γη, στην πατρική συγγένεια-*φατρία* και την μητριαρχική συγγένεια-*ομόσπλαχνοι,* στην γη ως πολιτικό χώρο και τη γη ως χώρο συγγενικό, στη γη ως οργωμένη περιοχή που κατοικούν οι ζωντανοί και στη γη ως δέκτη των νεκρών, στην πίστη στους Ολύμπιους θεούς και την πίστη στις χθόνιες θεότητες του Κάτω Κόσμου, στην επιβολή της ισχύος έναντι στης φύσης και της συγχώνευσης, συμπάθειας, σύμπνοιας με τη φύση, τη χρήση του θανάτου ως μέσο επιβολής και την αποδοχή του θανάτου, την απόρριψη του *έρως* και τον τραγικό θάνατο της *Νύφης του Άδη,* τον *Λόγο* τον πολιτικό με τις κοινές εναλλακτικές και τον *Μύθο* του παράδοξου, το Μέλλον ή το Γνωμικό Παρόν και το Παρελθόν των νεκρών και της κληρονομικής ενοχής-κατάρας, τους υπολογισμούς του χρόνου και το άχρονο και τέλος μιας χειριστικής λογικής έναντι της συναισθηματικότητας αντίστοιχα.

Στο κεφάλαιο XI(σ. 186-190) ο Segal ρίχνει το βάρος στη σχέση του Αίμονα με τον Κρέοντα και στην διαπίστωση πως με το θάνατο του γιου του, ο Κρέοντας θα αγγίξει τα χαμηλότερα επίπεδα της δύναμής του. Ο βασιλιάς στις δύο συναντήσεις με τον γιο του, στην αρχή και το τέλος του έργου, θα έρθει αντιμέτωπος με δυνάμεις εκτός του ελέγχου του.

Πιο αναλυτικά ο Κρέοντας συνδέεται με τον Αίμονα μέσω του *Οίκου.* Το κλείσιμο της Αντιγόνης στην σπηλιά συντάσσεται αρχικά με τις δυνάμεις του *Οίκου,* της Γης και του Θανάτου. Σε ένα δεύτερο επίπεδο θα συνδεθεί με την εκδίκηση των θεών δια στόματος του μάντη Τειρεσία(στ. 1053-1054: «*εκ σπλάγχνων ένα νέκυν νεκρών αμοιβόν αντιδούς έση*»), όπου εκείνοι θα προειδοποιήσουν τον Κρέοντα πως θα πληρώσει την απερίσκεπτη στάση του απέναντι στον νεκρό Πολυνείκη, με ένα νεκρό, σπλάχνο δικό του. Σ’ αυτό το σημείο ο Κρέοντας ως κατεξοχήν τραγικό πρόσωπο δεν θα αντιληφθεί τι πρόκειται να συμβεί ως ότου θα είναι πλέον αργά, συνεχίζοντας την άκαμπτη στάση του και διαχωρίζοντας τον άνδρα απ’ τη γυναίκα, καθιστώντας έτσι πιο έντονη την αντίθεση της ζωής με τον θάνατο.

Ο Κρέων βέβαια φαίνεται να ανησυχεί για την οικογένειά του, με τον Αίμονα να εκμεταλλεύεται αυτή του την αδυναμία και να δηλώνει πως συντάσσεται με τις βουλές εκείνου(στ. 628: «*Πάτερ, σός ειμί*»). Έτσι θα ενισχυθεί το πάθος και η δραματική ένταση κατά την πτώση του Κρέοντα στο τέλος του έργου, όπου θα αποξενωθεί πλήρως απ’ τα μέλη της οικογένειάς του σε πρώτο επίπεδο και απ’ τους ζωντανούς και τους νεκρούς σε δεύτερο επίπεδο. Ο Bergson μάλιστα θα μιλήσει για μια «*εκ γενετής έλλειψη κατανόησης της ζωής*» από μεριάς του Κρέοντα, όπου θα γίνει αντιληπτή πολύ αργά.

Ο οίκος του Κρέοντα λοιπόν αντί για ένα χώρο που δεσπόζουν οι πολιτισμένες αξίες και προκύπτει η νέα ζωή, θα μετατραπεί σε ένα χώρο θανάτου και αγριότητας, που ομοιάζει με το σπήλαιο του Άδη και θυμίζει πλέον τον οίκο της Αντιγόνης και του Οιδίποδα.

Μάλιστα όταν ο Αίμων θα εγκαταλείψει τον οίκο του για να βρεθεί κοντά στην αγαπημένη του στη σπηλιά όπου την έκλεισε ο Κρέοντας, θα ακολουθήσει το Δ’ Στάσιμο, όπου το χαρακτηρίζει μια αγριότητα, που το θέτει εκτός των ορίων του πολιτισμού, μακριά απ’ την πόλη της Θήβας. Οι όροι που επιβεβαιώνουν αυτό το βάναυσο χαρακτήρα ταυτίζονται με τα μάτια, στους στίχους 961-962η άγρια μητριά(«*εξ’ αγρίας δάμαρτος*») θα βγάλει τα μάτια(«*ομμάτων*») των παιδιών, όταν στους στίχους 757-758 κατά τη διάρκεια της συνάντησης Αίμονα-Κρέοντα, ο γιος θα ανακοινώσει στον πατέρα πως είναι η τελευταία φορά που τον βλέπει στα μάτια του. Επομένως οδηγούμαστε προοδευτικά από ένα θυμωμένο βλέμμα, σε μια άγρια και αιματηρή εκδίκηση που θα καταλήξει να κλονίσει συθέμελα την δύναμη του βασιλιά, αφού πλέον όλα τα κακά θα πέσουν στον οίκο του(στ. 1301-1302). Σε μια σύγχρονη ψυχαναλυτική ανάγνωση της *Αντιγόνης* ο Freud ταυτίζει τα μάτια με τον φαλλό.

Έπειτα ο Κρέοντας θα κάνει χρήση μιας γλώσσας με όρους γέννησης, για να ενισχύσει έτσι τις αρχές της αυθεντίας του. Πιο αναλυτικά στην πρώτη συνάντηση με τον γιο του θα απαιτήσει υπακοή(στ. 635: «*κατηκόους φύσαντες*») και όχι μια στάση οκνηρίας(στ. 638: «*ανωφέλητα φιτεύει τέκνα*»), γιατί κάτι τέτοιο θα προκαλούσε μόνο προβλήματα και γέλιο στους εχθρούς του. Απ’ την άλλη μεριά ο Αίμων θα ανταπαντήσει πως οι θεοί εμφυσούν το πνεύμα στους ανθρώπους (στ. 676: «*θεοί φύουσιν ανθρώποις φρένας*»), τονίζοντας έτσι τη σύνδεσή του με τη φύση, τη σπορά, την ανάπτυξη και τη γέννηση, ερχόμενος σε κάθετη ρήξη με τον πατέρα του και οικειοποιούμενος την στάση της Αντιγόνης για τη γέννηση και τους δεσμούς συγγένειας, όπου η φύση τής ορίζει να αγαπά(στ. 521: «*συμφιλείν έφυν*»). Αντιθέτως ο Κρέοντας αντιπροσωπεύει τον πατέρα που απαιτεί υπακοή απ’ τον γιο του, στον χώρο του οίκου, που έχει προεκτάσεις όπως αναφέρθηκε παραπάνω, στον χώρο της πόλης. Μια έλλειψη σύμπλευσης με τον ηγεμόνα οδηγεί σε αναρχία που καταστρέφει τρόπον τινά τις πόλεις και τα σπίτια(στ. 665-667). Ο Κρέοντας δεν θα διστάσει μάλιστα να απορρίψει τους δεσμούς συγγένειας που επικαλείται η Αντιγόνη με τον Δία, διότι πιστεύει πως όποιος είναι σωστός στον οίκο, θα επιδεικνύει την ίδια στάση και στην πόλη, δηλαδή τον *κόσμο*(στ. 670: «*τοις κοσμουμένοις*»). Η Αντιγόνη βέβαια θα εναντιωθεί στους νόμους της πόλης, διότι χρωστά στους νεκρούς.

Ο Κρέοντας ορίζει λοιπόν την συγγένεια με όρους πολιτικούς, δηλαδή τους νόμους(στ. 192-193: «*νόμοισι…αδελφά*»). Δεν θα διστάσει να δοκιμάσει την αφοσίωση του Αίμονα ζητώντας την τελική ψήφο(στ. 625: «*ψήφον»*), την πολιτική συμφωνία(στ. 732: «*ου του κρατούντος η πόλις νομίζεται;*») και την υπόθεση του νόμου(στ. 736: «*διά δίκης*»).

Ο Κρέοντας αντιπροσωπεύει μια λογική αυθεντία για την πολιτεία του πέμπτου αιώνα π.χ. που αναφέρεται στην γέννηση και την ανατροφή(στ. 652-653) με αποφθέγματα της πολιτικής σοφίας, όταν αντίθετα ο Χορός στο Β’ Στάσιμο που προηγείται, θα παρουσιάσει διόλου τυχαία μια μοχθηρή και παράλογη εικόνα της οικογένειας(στ. 591: «*γενεάν γένος*»). Ο Χορός στο τέλος του Στάσιμου αυτού θα αναγγείλει τον Αίμονα, το τελευταίο παιδί του Κρέοντα(στ. 620-621: «*νέατον γέννημα*»), που περίλυπος για το χαμένο του ταίρι(στ. 622-623: «*μορόν Αντιγόνης, απατάς λεχέων υπεραλγών*») θα εμφανιστεί στη σκηνή, προοικονομώντας έτσι το θλιβερό τέλος του ζευγαριού και την επικείμενη αυτοκτονία της μητέρας του, Ευρυδίκης.

Νωρίτερα ο Κρέοντας θα εμφανίσει την εικόνα της γέννησης με μια αρνητική συνδήλωση, όταν στους στίχους 296-297(«*άργυρος κακόν νόμισμα έβλαστε*») θα τονίσει πως δεν υπάρχει χειρότερη εφεύρεση στον κόσμο απ’ το χρήμα.

Ο Αίμων αρχικά στη συνάντηση με τον πατέρα του εμφανίζεται υπάκουος και δηλώνει αφοσιωμένος στη βούλησή του. Αναφέρει μάλιστα πως δεν υπάρχει μεγαλύτερη χαρά για ένα παιδί από την ευτυχία του πατέρα του(στ. 695-696: «*εμοί δε σού πράσσοντος ευτυχώς, πάτερ, ουκ έστιν ουδέν κτήμα τιμιώτερον*») . Όμως στο τέλος της σκηνής θα συγκρουστεί με τον πατέρα του και το τέλος της τραγωδίας μάλιστα θα βρει τον Κρέων σε μια οριακή κατάσταση, που ίσα θα αναπνέει αφού θα λιώνει απ’ την συμφορά του.

Στους στίχους 697-698(«*πατρός θάλλοντος*») ο Αίμων δηλώνει πως αναγαλλιάζουν τα παιδιά όταν ανθοφορεί η δόξα του πατέρα. Η ρίζα –*θαλλ* συνδέεται με στους στίχους 1182-1183(«*εν νεοσπάσιν θαλλοίς*»), όταν ο Αγγελιοφόρος θα αναφερθεί στις λεπτομέρειες ταφής του Πολυνείκη, δηλαδή στα νιόκοπα κλαριά που χρησιμοποιήθηκαν ανάμεσα σε άλλα. Ο Segal συνδέει την συγκεκριμένη αναφορά(στ. 697-8) με την απροθυμία του Κρέοντα να έρθει αντιμέτωπος με τις δυνάμεις της ζωής και του θανάτου, δηλαδή δυνάμεων εκτός του πεδίου ελέγχου του ανθρώπου και ταυτόχρονα ένα χρέος του ίδιου προς τους νεκρούς το οποίο θα πληρώσει με πολύ πόνο, όταν θα χάσει τους δύο πολύ αγαπημένους του ανθρώπους. Σε μια έσχατη προσπάθειά του να κατευνάσει τις Χθόνιες θεότητες που ζητούν την κάθαρση και τον εξαγνισμό, ο Κρέοντας θα προχωρήσει στην ταφή του Πολυνείκη. Στον στίχο 1263(«*νεοτόμοισι πλήγμασιν*») η Ευρυδίκη εκδικείται τον Κρέοντα για την αυτοκτονία και του δεύτερου γιου της, Αίμονα, κομματιάζοντας το ίδιο της το σώμα. Ως τώρα ο Κρέοντας όριζε την υποταγή των νέων στους μεγαλύτερους, όμως πλέον θα θρηνήσει για την πρόωρη απώλεια του νεότερού του γιου(στ. 1269-1272: «*νέον…μόρον*»).

Οι δεσμοί συγγένειας στην *Αντιγόνη* συνδέονται με τους όρους «*σύναιμον*» ή «όμαιμον» για να δηλώσουν όλους εκείνους που μοιράζονται το ίδιο αίμα. Ανατρέχουμε λοιπόν στα βίαια πάθη και τα λιγότερο οργανωμένα σπίτια από εκείνα που αναφέρει ο Κρέοντας, με πιο χαρακτηριστικά τα παραδείγματα του Πολυνείκη, ο οποίος θα επιτεθεί στην ίδια του την πόλη, την κατάρα του Οιδίποδα που βαραίνει τον οίκο και την αιμομιξία που διέπραξε και τέλος τα ματωμένα χέρια στο σπίτι του Φινέα. Ο Κρέοντας σαρκάζοντας την Αντιγόνη, θα προσβάλει τον ίδιο τον θεό που παρακολουθεί τα τεκταινόμενα. Ακόμη και το όνομα «*Αίμονας*» συνδέεται με το «*αίμα*» που πλαισιώνει την τραγωδία και θα αποτελέσει και τον τρόπο που θα πεθάνει ο νέος, αφού θα βάλει τέλος στη ζωή του πνιγμένος στο ίδιο του το αίμα απ’ το δικό του χέρι. Το τέλος του ήρωα συνιστά μια παρωδία του γάμου, καθώς ο Αίμων θα αγκαλιάσει τη νεκρή του νύφη και το αίμα του θα πέσει στα μάγουλα της Αντιγόνης.

Οι παράλογες δυνάμεις του οίκου του Οιδίποδα θα βρεθούν αντιμέτωπες με τον Κρέοντα ως προς το αίμα, τα σπλάχνα, τον θρήνο στους νεκρούς(«*κόκυτος*») που θα μεταφερθεί απ’ το πρόσωπο της Αντιγόνης σε εκείνον(στ. 206: «*κωκύσαι*», στ. 1208: «*κανακωκύσας*» και στ. 1294: «*οξυκώκυτον*») και θα τον τιμωρήσει με την αυτοχειρία του Αίμονα και της Ευρυδίκης(στ. 1156, 1293: «*αυτόχειρ*»).

Μάλιστα υπάρχουν παραλληλίες μεταξύ του θανάτου της Αντιγόνης και της Ευρυδίκης. Στον στίχο 1087 ο Κρέοντας αρχικά θα κλείσει την Αντιγόνη σε μια σπηλιά(«*στέγη*») και έπειτα θα προσπαθήσει να την απελευθερώσει, όταν στον στίχο 1229 η Ευρυδίκη θα κλειστεί σε ένα θάλαμο για να αυτοκτονήσει γεμίζοντας πένθος τον Κρέοντα(στ. 1230: «*οικείον πένθος*» και στ. 1168: «*οικείον κακού*»).

Ο Κρέοντας σε μια προσπάθεια να κρατήσει μακριά απ’ τα τείχη της πόλης τη μόλυνση(στ. 173: «*μιάσματι*»), το μόνο που θα επιτύχει τελικά είναι να εισβάλλει όχι μόνο στην πόλη του(στ. 1067) αλλά και στον ίδιο του τον οίκο.

Η λάμψη της δημόσιας νίκης του Κρέοντα επί της μάχης που προηγήθηκε μεταξύ Θήβας και Άργους(στ. 100: «*ακτίς αελίου*»), θα επισκιαστεί από το σκοτεινό βλέμμα της συζύγου του όταν θα αυτοκτονήσει μέσα στο σπίτι τους(στ. 1281: «*λύει κελαινά βλέφαρα*»), με τον ίδιο να ελπίζει να μην ξαναδεί το φως μιας άλλης μέρας(στ. 1305: «*εμοί τερμίαν άγων αμέραν*»). Η προφητεία του Τειρεσία για την τιμωρία του από τους θεούς, έχει πραγματοποιηθεί.

Επομένως παρατηρούμε πως η μοίρα των χαρακτήρων του δράματος τέμνεται και πιο συγκεκριμένα η πορεία των δύο κεντρικών προσώπων, της Αντιγόνης και του Κρέοντα, χαρακτηρίζεται υπό το πρίσμα μιας τρομαχτικής συμμετρίας. Ο Κρέοντας φαίνεται να υποτιμά τους δεσμούς συγγένειας, όταν η Αντιγόνη τους ανάγει σε υπέρτατη αξία, πραγματοποιείται δηλαδή μια σύγκρουση τρομαχτικών διαστάσεων μεταξύ Ολύμπιων και Χθόνιων θεοτήτων, όπου το αρσενικό προσπαθεί να επιβληθεί στο θηλυκό. Η συμπληρωματικότητα που πρέπει να λαμβάνει υπόψη ο μελετητής του έργου για την ανάλυση των δύο αυτών προσωπικοτήτων, έγκειται στο γεγονός πως η Αντιγόνη θυσιάζει πρόθυμα τη ζωή και το γάμο της για να τιμήσει τους δεσμούς αίματος, που πλέον δεν μπορούν να αναπληρωθούν, προκαλώντας έτσι μια αντίδραση στην παράλογη αλυσίδα που θα συμπαρασύρει με τη σειρά της τον Κρέοντα και θα τον καταστρέψει, αφού πλέον ο οίκος του δεν θα έχει συνεχιστή μετά την αυτοκτονία του γιου και της γυναίκας του.

Ο οίκος του Κρέοντα θεωρείται σε πρώτη ανάγνωση ένα πρότυπο πειθαρχίας και τάξης, σε αντίθεση με τον οίκο της Αντιγόνης. Μάλιστα ο Κρέοντας βλέπει την Αντιγόνη ως μια «*έχιδνα*» που έτρεφε στο σπίτι του(στ. 529) και ως μια πηγή τρέλας(στ. 531: «*άτα*»). Η τρέλα αυτή συνδέεται με την κατάρα του οίκου του Οιδίποδα στο Β’ Στάσιμο(στ. 581, 608 και 619) και με τα λόγια της Αντιγόνης στην αρχή του δράματος(στ. 4). Στο τέλος όμως του έργου ο Κρέοντας θα παραδεχτεί πως τελικά η «*άτα*» ήταν δικό του σφάλμα(στ. 1295-1296).

Η συνάντηση με τον Αίμονα θα φέρει ξανά στο προσκήνιο το μολυσμένο αίμα που συνδέεται με τον οίκο της Αντιγόνης. Έπειτα θα ακολουθήσει το Χορικό του Έρωτα, όπου θα φουντώσει η αμάχη στο σόι(στ. 788: «*νείκος ξύναιμον*»), δηλαδή η σύγκρουση μεταξύ Ετεοκλή και Πολυνείκη(στ. 171-173 και στ. 1245: «*εμφυλίους*»).

Οι ομοιότητες των δύο μοιραίων οίκων θα λάβουν τέλος με την Ευρυδίκη και την Ιοκάστη που αποχωρούν απ’ τη σκηνή και αυτό σηματοδοτεί τον θάνατό τους, αφού έπειτα θα βρεθούν στα δωμάτιά τους για να αυτοκτονήσουν(στ. 1293: «*αυτόχειρι*»).

Τέλος στο κεφάλαιο XII(σ. 190-194) ο Segal θα προχωρήσει σε μια σύγκρουση μεταξύ Αντιγόνης και Κρέοντα σε επίπεδο *Οίκου* και *Πόλις*. Η τραγωδία στέκεται στο μεταίχμιο μεταξύ των δύο χώρων, όπου τελικά δεσπόζουν οι μη πολιτισμένες αξίες και ο θάνατος με την καταστροφή, παρά η νέα ζωή. Η Αντιγόνη αγαπά, δεν μισεί, σε αντίθεση με τον θείο της. Η ηρωίδα προτιμά να αγαπά τους νεκρούς, παρά τους ζωντανούς συγγενείς της, μια κατάσταση που θα επιβεβαιώσει πολύ γρήγορα και η αδερφή της, Ισμήνη στον στίχο 88(«*Θερμήν επί ψυχροίσι καρδίαν έχεις*»).

Σε παραλλαγές του μύθου της *Αντιγόνης* που κυκλοφορούσαν την εποχή του Σοφοκλή, η ηρωίδα φαίνεται να ζει στη Θήβα ως την τελευταία επίθεση των Επίγονων και να καίγεται στον ναό της Ήρας. Σε μια εκδοχή του Ευριπίδη η Αντιγόνη παντρεύεται μυστικά τον Αίμονα και να του χαρίζει ένα αρσενικό απόγονο. Αν στον στίχο 570 που αποδίδεται στην Ισμήνη, μιλούσε η Αντιγόνη(«*Ω φίλταθ’ Αίμων, ως σ’ ατιμάζει πατήρ*»), θα επιτεινόταν η τραγικότητα της σκηνής, αφού η κεντρική ηρωίδα θα έθετε ένα δίλημμα ζωής και θανάτου στον Κρέοντα, όμως και πάλι θα επέλεγε σταθερά τον γάμο της με τον Άδη, καθώς οι νεκροί προηγούνται των ζωντανών στην ηθική των θεών όπου υπερασπίζεται.

Ο οίκος της Αντιγόνης παρουσιάζεται ως ένας καταλύτης της αγάπης, του ηρωισμού και παράλληλα ως ένα μέσο μετάδοσης της μυστηριώδους κατάρας, ενός σκοτεινού φορτίου του μίσους και του παράλογου κακού. Ο Χορός στους στίχους 469-470(«*γέννημ’ ωμόν εξ ωμού πατρός της παιδός*») με τον όρο «*γέννημα*» αναφέρεται στο σκοτεινό θέμα της γέννησης, που μας μεταφέρει με τη σειρά του στον όρο «*γονάν*» του Δ’ Στάσιμου(στ. 966) και στη ρίζα –*φυ,* δηλαδή στην έννοια του «μεγαλώνω».

Η βία του οίκου του Οιδίποδα εξαπλώνεται διαμέσου των δύο νεκρών αδερφών στην Αντιγόνη, με την γέννηση να βρίσκει ένα δεινό απόηχο στα λόγια του Χορού, που απευθυνόμενος στον Κρέοντα αναφέρει τον όρο «*άτα*»(στ. 619), καθώς συστήνει στο κοινό τον Αίμονα ως τον τελευταίο απόγονο του βασιλιά(στ. 621: «*νέατον γέννημ’*»).

Η ωμότητα της Αντιγόνης ως γέννημα ωμού, άγριου πατέρα(στ. 469) φέρει μια σύνδεση με τους επικείμενους θανάτους στα δύο σπίτια. Ο Κρέοντας αφήνει άταφο το σώμα του Πολυνείκη, έρμαιο των σαρκοβόρων σκυλιών(στ. 691: «*ωμηστών κυνών*»), όταν ο Χορός έπειτα αναφέρεται στην αγριότητα που κυριαρχεί στον κόσμο των ζώων που ζουν εκτός πόλης και επιβιώνει επικίνδυνα στον οίκο της Αντιγόνης και στην ίδια την ηρωίδα(στ. 469-470: «*γέννημ’ ωμόν εξ ωμού πατρός της παιδός*»). Με την αναφορά του Αίμονα στην απόφαση του πατέρα του για την μη ταφή του Πολυνείκη, στον στίχο 691, στην ουσία διαφαίνεται η επιχειρηματολογία υπεράσπισης της αγαπημένης του και από κει και πέρα θα ξεκινήσει σταδιακά η διάσπαση του οίκου του Κρέοντα που θα αποβεί μοιραία, όπως συνέβη και στον οίκο της Αντιγόνης.

Ο Τειρεσίας προφητεύοντας τον επικείμενο τραγικό θάνατο του Αίμονα ανακαλεί ουσιαστικά την οικογενειακή κατάρα του οίκου του Οιδίποδα. Το σώμα του Πολυνείκη γίνεται βορά στα σκυλιά και τα όρνια(στ. 1002-1004: «*βωμοί… υπ’ οιωνών τε και κυνών βοράς του δυσμόρου πεπτώτος Οιδίπου γόνου*»). Ο όρος «*γόνος*»(στ. 1004) μας παραπέμπει στον στίχο 591 του Στάσιμου και την καταστροφή που προκαλεί η βιολογική συνέχεια του οίκου. Άρα ο Κρέων φέρει μια επικίνδυνη αγριότητα εντός της πόλης. Ο νόμος λειτουργεί ως «*εργαλείο αποκτήνωσης*», όπως σημειώνει ο

Seth Benardete. Ο Κρέοντας λοιπόν, περισσότερο από την Αντιγόνη, θα ενσωματώσει τη βία εντός του οίκου του. Έτσι ο οίκος και η πόλη παρουσιάζουν μια παράδοξη ένωση αντιθέσεων, όπου ο πολιτισμός συνδέεται ταυτόχρονα με την αγριότητα.

Η αγριότητα της κεντρικής ηρωίδας αποτελεί την κληρονομιά της, μια οικογενειακή κατάρα γεμάτη από τη βία, μια μονομερής ένταση του συναισθήματος που κληροδοτείται από τον οίκο του Οιδίποδα και ταυτόχρονα ενός μολυσμένου αίματος που συνδέεται άμεσα με την πατροκτονία και την αιμομιξία. Η Αντιγόνη προσπαθεί ανέλπιστα να αντικαταστήσει το παράλογο με το λογικό, την κατάρα με τον νόμο, συνεχίζοντας έτσι τις συγκρούσεις της *Ορέστειας* του Αισχύλου. Μάλιστα ο τραγικός ποιητής της *Αντιγόνης*, ο Σοφοκλής, θα συνεχίσει με τη θεματική του οίκου του Οιδίποδα στο τελευταίο του έργο *Οιδίπους επί Κολωνώ*, όπου θα δοθεί μια ευτυχέστερη έκβαση για τον κεντρικό ήρωα, τον τυφλωμένο και γερασμένο πλέον Οιδίποδα.

Η Αντιγόνη ως μετουσίωση της τραγικής διάστασης που απορρέει απ’ την σύγκρουση των πολιτισμένων και μη πολιτισμένων αξιών, δηλαδή μιας σύγκρουσης μεταξύ της πόλης και του αρχαϊκού κόσμου, των νόμων και της αγριότητας. Αντίθετα ο Κρέοντας αποτελεί συνώνυμο της πόλης, των δεσμών συγγένειας που πηγάζουν μεταξύ των μελών μιας ανδρικής κοινωνίας του πέμπτου αιώνα, με επίκεντρο δράσης του την Αγορά και το Θέατρο, των χώρων δηλαδή όπου δεσπόζει η ανδρική αυτονομία. Η Αντιγόνη σύμφωνα με την νοοτροπία της εποχής θα έπρεπε να διαχωρίζει ρητά τη θέση της από το χώρο των ανδρών και να περιορίζεται στον οίκο, όπου θα γεννούσε και θα ανέτρεφε τα παιδιά της.

Μια περίεργη σύζευξη μεταξύ οίκου και θεάτρου φαίνεται και στις κωμωδίες του Αριστοφάνη, όπως στις *Θεσμοφοριάζουσαι*, τη *Λυσιστράτη* και τις *Εκκλησιάζουσαι,* που προκαλούν το γέλιο στο κοινό της Αθήνας. Αντιθέτως στην τραγωδία ο οίκος φέρεται να εκδικείται όσους τον υπερβαίνουν μέσω των οργανωμένων ανδρικών δραστηριοτήτων της πολιτικής ζωής, των τεχνών και του πολέμου.

Ο Κρέοντας συγκρούεται ως άνδρας με τη γυναίκα που φαίνεται να ξεπερνά το μέτρο και ταυτόχρονα η πόλη συγκρούεται με τον οίκο, ως μια γενικευμένη ιδεολογία του πέμπτου αιώνα. Η πατριαρχική κοινωνία, όπου κυριαρχεί η αυτονομία του αρσενικού και η λογική, συγκρούεται με την παράλογη δύναμη των γυναικών και της Φύσης, όπου η δεύτερη επικρατεί τελικά επί του αρσενικού αντιπάλου της.

Ο Κρέοντας με τον γιο του, Αίμονα, διαχειρίζονται με διαφορετικό τρόπο τη σχέση τους με τη Φύση. Απ’ την μια μεριά ο Αίμων αρχικά υποτάσσεται πλήρως στον πατέρα του, έπειτα σταδιακά θα αποφασίσει να εγκαταλείψει τον οίκο για να βρεθεί στη σπηλιά με την αγαπημένη του, αντιστρέφοντας την κανονικότητα του γάμου, όπου η γυναίκα της εποχής πήγαινε να μείνει στον οίκο του άνδρα της, δίνοντας έτσι μεγαλύτερη αξία στους δεσμούς του με τη γυναίκα, παρά με τον πατέρα του. Απ’ την άλλη μεριά ο Κρέοντας , ως ένας άλλος Ηρακλής των *Τραχινίων*, υποτιμά τη γυναίκα και τις ζωτικές διαδικασίες που σχετίζονται με εκείνη(στ. 569: «*κακάς εγώ γυναίκας υιέσι στυγώ*»), χωρίς να υπολογίζει όμως την καταστροφική δύναμη του Έρωτα που θα πλήξει σύντομα τον οίκο του.

Η μη αναμενόμενη κίνηση του Αίμονα προς τον οίκο της νύφης θα αποδειχτεί καταστροφική, αφού το νυφικό δωμάτιο θα αποτελέσει το σπίτι του θανάτου τους και το νυφικό κρεβάτι, το πέτρινο πάτωμα όπου δεν θα δοθεί καμία νέα ζωή.

Η Αντιγόνη αφενός αντί να ακολουθήσει μια οριζόντια πορεία προς τους «*δεσμούς φιλίας συναγωγούς*», όπου ο Πρωταγόρας θεωρεί τη φιλία ως μια ενωτική δύναμη που διέπει την κοινωνία, κινείται σε μια αντίθετη τροχιά, στην φιλία δηλαδή με τον Άδη. Η φιλία και ο οίκος δεν σχετίζονται πλέον με τους άλλους, αλλά καθιστούν την ηρωίδα επίκεντρο σε ένα σύμπαν απομόνωσης και σταδιακής μετάβασης στον θάνατο, σε ένα μοναχικό σπίτι. Η περαιτέρω ειρωνεία από μεριάς Σοφοκλή, ότι δηλαδή η Αντιγόνη πιστεύει ακόμη σε ένα ενοποιημένο οικογενειακό δεσμό φιλίας, θα ολοκληρωθεί με τον ανεπίλυτο έρωτα της Liebestod.

Ο Κρέων αφετέρου βρίσκεται σε ένα σύμπαν όπου δεσπόζουν οι αντικρουόμενες συμπεριφορές προς τον οίκο, προσπαθώντας να υποτάξει τους ισχυρισμούς του οίκου του στην πόλη. Απ’ την άλλη μεριά προσπαθεί να θεσπίσει ως υπέρτατο τον λόγο του ως πατέρα στα πλαίσια του οίκου. Έτσι η Αντιγόνη θα μιλήσει για τους δεσμούς αίματος, όταν ο Κρέοντας θα επιμείνει στην υπακοή του Αίμονα στη γνώμη του(στ. 633: «*γνώμης πατρώας*»), απαιτώντας υπάκουα παιδιά(στ. 635: «*κατηκόους φύσαντες*»), που έχουν τον ίδιο εχθρό και τον ίδιο φίλο με εκείνον(στ. 636-637: «*τον εχθρόν και τον φίλον εξ ίσου πατρί*»). Άρα εγκαθιδρύει ή καλύτερα προσπαθεί να εγκαθιδρύσει, μια πατριαρχική δομή στον οίκο του.

Όπως έχει ήδη αναφερθεί όμως, η ρίζα –*γον* σχετίζεται άμεσα με τη γυναίκα και ταυτόχρονα με την παράλογη και μη ελεγχόμενη δύναμη της οικογενειακής κατάρας. Το γυναικείο, μητρικό δίκιο έρχεται σε ευθεία ρήξη με το αντρικό, πατρικό δίκιο. Έτσι η Αντιγόνη φαίνεται να ελπίζει στη φιλία με τους συγγενείς του Κάτω Κόσμου, δηλαδή του πατέρα, της μητέρας και του αδερφού της Πολυνείκη(στ. 890-894: «*φίλη… πατρί… μήτερ… Πολύνεικες*») και έπειτα χρησιμοποιώντας το ρήμα «*τρέφω*»(στ. 889) αναφέρεται ξεκάθαρα στον γυναικείο ρόλο της Ευρυδίκης, όπου με τη σειρά της θα οδηγήσει στην οριστική πτώση του Κρέοντα στο τέλος του δράματος.

Ο Κρέοντας ελπίζει βέβαια πως η γενιά του θα συνεχιστεί μέσω του Αίμονα, όταν στον στίχο 175 ο ίδιος μιλά για τους συγγενικούς δεσμούς με τους πεθαμένους που του χάρισαν δικαιωματικά τον θρόνο(«*αγχιστεία*») και η Αντιγόνη αναφέρεται σε μια αφοσίωση στους δεσμούς του αίματος στον στίχο 511(«*όμαιμος*»). Επομένως συμπεραίνουμε εύλογα πως η διαδοχή στην εξουσία συνιστά ταυτόχρονα πολιτικό και οικογενειακό ζήτημα. Ο Κρέοντας θα μιλήσει για την απώλεια του δικού του σπλάχνου(στ. 1053: «*εκ σπλάγχνων ένα*») που ήταν το μικρότερο και το τελευταίο παιδί του(στ. 621: «*νέατον γέννημ’*»).

Καταληκτικά λοιπόν ο Κρέοντας προσπαθεί να συνταιριάξει δύο διαφορετικούς χώρους υπό τις διαταγές του, δηλαδή τον οίκο στις βουλές της πόλης και την πατριαρχία στο χώρο του οίκου. Αυτή η διαμάχη βρίσκει παράλληλο στην ίδια τη δομή του έργου, αφού ο Κρέοντας θα καταστραφεί έπειτα απ’ τις απώλειες που θα πλήξουν τον οίκο του. Έτσι λοιπόν θα σταματήσει η προσπάθεια επιβολής της πατριαρχίας του στον οίκο, όπου ο συγκεκριμένος χώρος θα λάβει τον χαρακτήρα ενός στενού δεσμού συγγένειας μεταξύ μητέρας και παιδιού. Στον στίχο 1279(«*Φεύ, φεύ μάτερ αθλία, φεύ τέκνον*») ο Κρέοντας θα αναφωνήσει απελπισμένος : «*Αχ, άμοιρη μητέρα, κι αχ παιδάκι μου*», δίνοντας ένα ξεκάθαρο στίγμα της καταστροφής και της συμφοράς που τον βρήκαν.

ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ, 195-206

Στο έργo φαίνεται η σκοτεινή πλευρά της Eυριδίκης καθώς αποτελεί την μητέρα που θρηνεί.
 Οταν ο εξάγγελος ανακοινώνει τον θανατο της, την αποκαλει στο στιχο 1282 ‘’the all mother of this corpse’’. Αυτη η φραση αποτελει δυνατη συγκρηση δυο δυναμεων που αποριπτει ο Κρεοντας, της γεννησης και του θανατου. Το επιθετο ‘’all mother’’ βρισκεται συχνα στην κλασσικη ελληνικη λογοτεχνια. Στον Αισχηλο ειναι το επιθετο της γης Γαια, αργοτερα χρησιμοποιειται στη Νυχτα και στη Ρεα μητερα των θεων. Πισω απο την φιγουρα της Ευριδικης υπαρχουν τα μυστηρια γυναικια συμβολα της φυσης, ατιθασα στον ανθρωπινο ελεγχο: η γη στο πρωτο στασιμο, οι Ερυνηες στο δευτερο, η Νιοβη στο θρηνητικο τραγουδι, η αγρια γυναικα του φινεα στο τεταρτο, και η ελευσινια θεα στο πεμπτο. H συντομη αναφορα του γιου της Ευριδικης, Μεγάρου, δημιουργει κακια και εχθροτητα μεταξυ συζύγου και γυναικας. Η ενταση εχει φερει ριξει μεταξυ της αξιων πολης και οικου. Με βασυ το μυθο οπου πρεπει καποιος να θυσιαστει για να σωθει η πολη, ο Σοφοκλης δεν δινει πολλες πληροφοριες παρα μονο κανει διπλη αναφορα στο θανατο του γιο του στου στιχους 626-627 και 1301-1305. Η Ευριδικη στις τελευταιες τις λεξεις που χαρακτηριζει τον Κρεοντα ‘’παιδοκτονο’’ αποδυκνυει την κακια που εχει δημιουργηθει στο σπιτι καθως τα παιδια θυσιαστηκαν για την πολη. Οι λεξεις ‘’σπορος’’ και ‘’σπορα’’ δειχνουν την αβεβαιοτητα που υπαρχει στο έργο.

Στη παροδο του χορου γιορταζεται η νικη των θηβων επι του αργους ως θριαμβος του φιδιου απο την θηβα επι του αργητικου αετου. Η βασικη διαφορα μεταξυ θεοτητας και ολυμπιου αποτυπωνεται μεσω μια ποιητικη εικονας. Ο δρακος ειναι γεννημα θρεμμα της γης και ο αετος ειναι ο θεος διας. Ο δρακος και ο θανατος του μεγαρου δειχνουν τη δυναμη των θηβων που ο κρεων αγνοει. Η εκδικηση της ευριδικης και η γονιμοτητα της θηβας περιεχονται μαζι στη ανδρκρατουμενη κυριαρχια του κρεοντα. Η αυτοκτονια της ευριδικης φαινεται απο την πατριαρχικη κυριαρχια. Ο θανατος της αψηφα την ιεραρχια της δικαιοσυνης της πολης.

 Απο μια αποψη η Ευριδικη ειναι μια μεγαλη ηλικιακα Αντιγονη. Και οι δυο γυναικες χασανε απο βιαιο θανατο δυο συγγενικας τους προσωπα, πολυνικης και ετεοκλης απο τη μια και μεγαρο και αιμωνα απο την αλλη. Και οι δυο τις χασανε για πολιτικους λογους και μαλιστα σε ανδροκρατουμενη πολιτεια/νομους. Επισης ερχονται αντιμέτωπες με τον οικο τους.

Στους στιχους 100-121 εισερχεται ο χορος στη παροδο, τραγουδωντας ‘’ηλιαχτιδα,το ομορφοτατο...φως, ...με το δαδι πυρπολυθουν. Αυτη η αντιθεση μεταξυ φως και μαυριλας που υπαρχει στο προλογο δημιουργει μια τραγικοτητα. Η πρωτη Ωδη τελειωνει με ενα καλεσμα προς ολες τις νυχτες προς τιμην του θεου Διονυσου, πατρικο θεο των θηβων.

Το δευτερο στασιμο ξεκιναει με ζωηρες εικονες και της βιας εναντια στη φυση που θυμιζουν την παραλογη βια της καταρας που υπηρχε στο σπιτι του Οιδιποδα. H ανεξελεγκτη θαλασσα τονίζεται απο την τεραστια εμπιστοσυνη που εχει ο κρεοντας στο πρωτο του λογο. H αρνητικοτητα του φωτος και της γεωργιας εμφανιζεται ως μεταφορα για την εξαπλωση της καταρας, απο τον Λαιο στην Αντιγονη το οποιο αποφαινεται καθαρα στους στιχους 599-603. Το βρωμικο αίμα έχει να κανει με την κατάρα που έχει περασει στην Αντιγόνη και στο νεκρό αδελφό της.

Στο τρίτο στάσιμο, ο Ερως, καθορίζει την ανθρωπινη ζωη με τρόπους που ο ανθρωπος δεν μπορει να ελεγχει. Οχι μονο ο ερωτας ειναι τραγικό αλλα υπαρχει συνεχεια και η αλληλεπιδραση της αγαπης με τον θανατο. Η φραση του κρεοντα 776-780 όπου η Αντιγονη τιμα σα θεο τον Αδη, ουσιαστικά παρουσιαζει τον έρωτα καθως χαρακτηρίζει την Αντιγόνη ως ‘’νυφη’’ του Αδη και προοικονομείται ο θάνατό της. Η ελληνικη λογοτεχνια ειναι γεματη απο προειδοποιησεις εναντια στον Ερωτα. Η Σαπφω χαρακτηριζει τον ερωτα ως ενα στοιχειο δυναμης της φυσης, εναν ανεμοστροβιλο που ορμαει στα βουνα.

Στο τέταρτο στασιμο στους στιχους 972-974 και στο στίχο 1064 ο χορός και ο Τειρεσίας αντίστοιχα αναφέρουν την κατάρα που μαστίζει την οικογένεια της Αντιγόνης και την μοίρα που έχει να αντιμετωπίση και ο Κρεοντας. Όπως τονίζει δεν θα προλάβει να δεί πολλούς ήλιους καθώς έχει να αντιμετωπίσει την καταστροφή μέσα στο ίδιο του το σπίτι.

R.P. Winnigton-Ingram, *Σοφοκλής. Ερμηνευτική προσέγγιση*, Καρδαμίτσας, Αθήνα 2016 (2η), σ. 135-211.

ΓΡΗΓΟΡΙΑΔΟΥ, 135-167

**Ο Σοφοκλής και το παράλογο: τρία χορικά της *Αντιγόνης.***

Ο έρωτας ως ανίκητη δύναμη στον Σοφοκλή συναντάται στις μεν Τραχίνιες μέσα από τα λόγια της Δηιάνειρας όσο και μέσα από την ωδή του Χορού (στ. 497) και στην Αντιγόνη, στο γνωστό χορικό από τους Θηβαίους γέροντες, οι οποίοι προσφωνούν τον Έρωτα ανίκητο στη μάχη και γιατί δεν έχει ως τώρα νικηθεί και γιατί κανείς δεν μπορεί να τον νικήσει.

Παρόλα αυτά, τα λήμματα Αφροδίτη, Κύπρις, Έρως έρωτας, ερωτική επιθυμία και ερωτική πράξη δεν εντάσσονται καθώς φαίνεται συχνά στο πεδίο έρευνας στα έργα του Σοφοκλή. Μια πιθανή ερμηνεία είναι ότι επικρατούσε η αντίληψη πως το θέμα αυτό δεν παρουσίαζε ίσως ενδιαφέρον για τον ίδιο τον Σοφοκλή, γεγονός που με τη σειρά του έχει ως πιθανό αίτιο το ότι δεν αποδιδόταν στα χορικά πάντοτε η ίδια βαρύτητα για τη συνολική ερμηνεία των έργων.

**i *Αντιγόνη*, στίχοι 781-800.**

Το ζήτημα που θέτει ο Ingram είναι κατά πόσο ο Αίμονας συνδιαλέγεται με τον πατέρα του υπό την επιρροή του Έρωτά του για την Αντιγόνη. Κατά ορισμένους φιλόλογους η διαμάχη αφορούσε καθαρά σε ζητήματα πολιτικά και ο Χορός πιθανώς έσφαλλε που έβλεπε την επενέργεια της δύναμης του έρωτα.[[5]](#footnote-5)

Στην πιθανότητα να κάνει πράγματι λάθος ο Χορός, ο συγγραφέας προχωρά σε μία διάκριση:

1. Αν ο Αίμονας δεν τελούσε υπό την επήρεια του Έρωτα, θα είχε συμμορφωθεί στην βούληση του πατέρα του. Άρα ο Χορός παραβλέπει το πρόβλημα αν η απόφαση του Κρέοντα ήταν δίκαιη ως πολιτική και ηθική πράξη.
2. Εάν δεν μακρολογεί ο Αίμονας και δεν απειλεί να αυτοκτονήσει για το πάθος του προς την Αντιγόνη, αυτό συμβαίνει επειδή πρέπει να χρησιμοποιήσει λόγια που θα εξυπηρετήσουν τον σκοπό του. Ο Σοφοκλής έδωσε μεγαλύτερη έμφαση στον Κρέοντα και την πολιτική του σκέψη και μικρότερη στο ερωτικό πάθος.

Το ερωτικό πάθος υπάρχει όμως και οι αναφορές σε αυτό δεν είναι λίγες:

Στον στ. 569 η Ισμήνη υποδηλώνει τον ψυχικό δεσμό των ερωτευμένων, όπως και στον στ. 572. Παρακάτω, ο Χορός αναγγέλλει την είσοδο και την έξοδο του Αίμονα με σαφή αναφορά στον ερωτευμένο Αίμονα. Το ίδιο και ο Κρέοντας στον στ. 632-3, αναρωτιέται γιατί και με ποιόν τρόπο ήρθε να του μιλήσει. Αν και ο Αίμονας προσπαθεί να διατηρήσει μια μετριοπαθή στάση, στο τέλος , από τον στ. 751 δεν αντέχει πια την πίεση. Ήδη σκέφτεται να αυτοκτονήσει. Ενώ ξεσπά στον στ. 762-764. Ο Κρέοντας στη συνέχεια σχολιάζει το πάθος του γιου του στον στ. 768, ενώ στη σκηνή της σπηλιάς, ο Αίμονας υπό την επήρεια του ανίκητου Έρωτα θα βυθίσει το ξίφος στα πλευρά του (στ. 1231 κ.εξ).

Το πάθος του Αίμονα είναι ένα τραγικό γεγονός. Οι αρχαίοι Έλληνες το θεωρούσαν τρέλα σταλμένη από τον θεό (*ο δ’ έχων μέμηνεν*). Προβάλλεται λοιπόν ούτως ή άλλως το ζήτημα της συμμετοχής του ερωτικού πάθους στη διακυβέρνηση του κράτους μιας και παρακάθεται πλάι στους θεσμούς. Το παράδοξο της θέσης του Χορού σε αυτό το σημείο μπορούμε να υποθέσουμε ότι είναι αποτέλεσμα αμηχανίας. Είναι γεγονός πάντως πως ο Σοφοκλής παρουσιάζει μάνα και γιο, την Αφροδίτη ( άμαχον) και τον Έρωτα (*ανίκατο*) ως ανίκητους σε κάθε μάχη.

Τίθεται όμως το ερώτημα αν η Αντιγόνη ήταν ερωτευμένη και κατά πόσο έχει σημασία σε σχέση με την ωδή του Χορού στον Έρωτα ( Ίσως έχει περισσότερη σημασία για την κατανόηση του χαρακτήρα της).

Αυτό που δεν πρέπει να παραβλέψουμε, είναι ότι η αναφορά στον ανίκητο Έρωτα δεν αποτελεί μόνο ερμηνεία της συμπεριφοράς του Αίμονα. Ένα δευτερεύον μήνυμα που αποτελεί και τραγική ειρωνεία, είναι η μάχη που ο Κρέοντας άνοιξε με τη συμπαντική αυτή δύναμη. Κατά τον Kitto ο Κρέοντας δεν εναντιώνεται μόνο στους συγγενικούς δεσμούς αλλά και στην δύναμη του ερωτικού πάθους. Το χορικό στον ‘Έρωτα προοικονομεί τη σκηνή της σπηλιάς, φωτίζοντας όχι μόνο τον χαρακτήρα του Αίμονα, αλλά εμπαίζοντας τον Κρέοντα που αντιμάχεται στην Αφροδίτη και τον Έρωτα.

Στο Γ΄ Στάσιμο ο Χορός μιλάει για την τρέλα όσων διακατέχονται από τον Έρωτα. Και ο Κρέοντας φοβόταν πως ο Αίμονας είχε τρελαθεί (*λυσσαίνων*) αλλά και ο τελευταίος καταλόγισε στον πατέρα του τρέλα (στ. 765). Αυτό το Στάσιμο ίσως μας βοηθήσει να κατανοήσουμε το Δ΄, στο οποίο συναντάμε και πάλι αναφορές στην τρέλα που προκαλεί το ερωτικό πάθος.

**ii *Αντιγόνη*, στίχοι 944-987.**

Στο Δ΄ Στάσιμο τίθεται το ζήτημα των αισθητικών σχέσεων των τριών ιστοριών που αναφέρει ο Χορός με την Αντιγόνη: στην πρώτη περίπτωση εύκολα παραλληλίζεται ο εγκλεισμός της Δανάης σε ένα σκοτεινό θάλαμο σαν τάφο, χτυπημένη από τη δύναμη του πεπρωμένου. Παρομοίως στη δεύτερη ιστορία ο Λυκούργος είναι έγκλειστος αλλά και στην τρίτη περίπτωση που διηγείται ο Χορός, ο Φινείδες μάλλον είχαν κλειστεί σε έναν τάφο. Στην τελευταία, κατά τον Jebb, είναι πιθανό η Κλεοπάτρα, μητέρα των Φινειδών, να έχει κοινή μοίρα με αυτήν της Αντιγόνης. Επισημαίνεται στο σημείο αυτό και η διακεκριμένη καταγωγή των τριών γυναικών ( Αντιγόνη και Δανάη είναι *γενεά τίμιος* ενώ η Κλεοπάτρα ήταν κάτι παραπάνω, *θεών παις*). Κι οι τρείς επλήγησαν από τις μοίρες, ενώ είναι πιθανό η Κλεοπάτρα να φυλακίστηκε.

Γεννάται όμως το ερώτημα αν υπάρχουν συνδέσεις και τί είδους, αν υπάρχει κάποιο αισθητικό σχήμα και διάρθρωση σε όλα τα παραπάνω. Πιθανώς η σύνδεση να είναι επιφανειακή. Κατά τον Linforth το χορικό πραγματεύεται την μεταστροφή της τύχης διακεκριμένων προσώπων, χωρίς να αναπτύσσονται περαιτέρω τα δευτερεύοντα θέματα (φυλάκιση, ενοχή, μοίρα). Και παρόλο που υπάρχει αναφορά στη μοίρα από τον Σοφοκλή, ακόμα μένει ανοιχτό το ερώτημα ως προς το γιατί επέλεξε σε αυτήν χρονική στιγμή της αφήγησης τα συγκεκριμένα παραδείγματα.

Στο χορικό ο Κρέοντας είναι παρών και ακούει. Εδώ τίθεται το ερώτημα τής σχέσης που έχει η αναφορά στον Λυκούργο με τον ίδιο τον Κρέοντα. Αρχικά όμως πρέπει να εντοπίσουμε τα κοινά στοιχεία μεταξύ Αντιγόνης και Δανάης: και οι δύο κλείστηκαν σε τάφο – νυφικό θάλαμο, στον οποίο θα έρθει ο γαμπρός και θα ενωθεί με τη νύφη στον θάνατο. Μέσα από τα παθήματα της Δανάης ο Σοφοκλής αναφέρεται στα αντίστοιχα της Αντιγόνης και μέσα από τις πράξεις του Ακρίσιου, πατέρα της Δανάης, αναφέρεται στον Κρέοντα. Και οι δύο, παρά την δύναμή τους, δεν κατάφεραν να αποφύγουν τη δύναμη της μοίρας.

Επιστρέφοντας στην σύνδεση της ιστορίας Λυκούργου – Αντιγόνης, παρατηρούμε περισσότερες αντιθέσεις: ναι μεν ο Λυκούργος καταδικάστηκε με ποινή εγκλεισμού όπως και η Αντιγόνη, αλλά αφενός η Αντιγόνη έδειξε ανυπακοή προς μια πολιτική αρχή, ενώ ο Λυκούργος αντιστάθηκε στις Θείες δυνάμεις, αφετέρου η ποινή του Λυκούργου περιοριζόταν στην φυλάκιση ενώ της Αντιγόνης την οδηγούσε στον θάνατο. Μάλλον ο Λυκούργος, ο οποίος πριν φυλακιστεί τρελάθηκε και σκότωσε τον γιο του, Δρύαντα, παραλληλίζεται με τον Κρέοντα, λαμβάνοντας υπόψη ότι προκάλεσε τον θάνατο του γιου του και της γυναίκας του. Οι δύο άντρες όμως προχώρησαν σε πράξεις τρέλας, βάζοντας τα με τους θεούς που ελέγχουν την τρέλα, τον Διόνυσο και την Αφροδίτη και η μανία που τος κυρίευσε επέσυρε την ανάλογη τιμωρία. Η τρέλα του Αίμονα τον οδήγησε στην αυτοκτονία και την μετέπειτα τιμωρία του Κρέοντα. Και οι δύο στο τέλος αναγνωρίζουν τα λάθη τους, ο μεν Λυκούργος ότι δεν έπρεπε να προσβάλλει τον Θεό, ο δε Κρέοντας τιμωρείται από τους καρπούς της αφροσύνης του.

Μετά τη διασαφήνιση της θεματικής σχέσης των στροφών που αναφέρονται στη Δανάη και τον Λυκούργο, ο συγγραφέας στέκεται πλέον στην περίπτωση της Κλεοπάτρας: εξετάζοντας με επιφύλαξη το υπόλοιπο Στάσιμο, μελετά τις πραγματολογικές λεπτομέρειες που προκύπτουν από αρκετές πηγές και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι πιθανώς ο Σοφοκλής περίμενε από τους θεατές να αναγνωρίσουν μία συγκεκριμένη παραλλαγή του μύθου. Κατά τον Pearson, μάλλον πραγματευόταν σε κάποιο από τα άλλα έργα του, ίσως στους *Τυμπανιστές* – ίσως και όχι, την απαλλαγή του Φινέα από τις Άρπυιες και τη διάσωση και την εκδίκηση των Φινειδών. Εφόσον όμως δεν διαθέτουμε το έργο που υπονοείται από τις δύο τελευταίες στροφές αυτού του χορικού της *Αντιγόνης*, εξακολουθεί να υπάρχει πρόβλημα συνάφειας με την υπόλοιπη τραγωδία. Παρατίθενται λοιπόν παρακάτω κάποιες εικασίες, βάσει της αρχής *quod vides perisse perditum ducas* ( ό,τι βλέπεις πως έχει χαθεί να το θεωρείς χαμένο):

1. Στην β΄ στροφή είναι σαφές ότι τα παιδιά του Φινέα τυφλώθηκαν από την μητριά τους, δεν απαντάται όμως το ερώτημα αν η φυσική τους μητέρα, η Κλεοπάτρα, ήταν ζωντανή ή νεκρή ή αν ήταν ζωντανή φυλακισμένη. Οι πληροφορίες του σχολιαστή δείχνουν ότι έχει πεθάνει. Οι τυφλωμένοι γιοι της κλαίνε για τα αξιοθρήνητα παθήματά τους.: *ματρός έχοντες ανύμφευτον γονάν* (ο Jebb το μεταφράζει ως «γιοι μητέρας που ατύχησε στον γάμο της»). Τί προξένησε την ατυχία; Στην παράδοση δεν αναφέρεται κάποιος φόνος, οπότε η φράση αποκτά νόημα στην περίπτωση που φυλακίστηκε, γεγονός για το οποίο υπάρχουν ελάχιστα πραγματολογικά στοιχεία, όμως ο συγγραφέας πιθανολογεί ότι ορθώς ο Jebb υπέθεσε την φυλάκιση. Πρώτον γιατί μάλλον ο Χορός , αφού συσχετίζει στο μυαλό του την φυλάκιση της Δανάης και του Λυκούργου, μάλλον επιστρέφει στην Αντιγόνη με την ιστορία της Κλεοπάτρας χωρίς να έχει χάσει την αίσθηση του σχετικού και άσχετου. Δεύτερον (εδώ ο συγγραφέας τονίζει ότι χρησιμοποιεί ένα αισθητικό επιχείρημα και ως εκ τούτο ύποπτο): στην τελευταία β΄ αντιστροφή παρουσιάζεται μια ωραία εικόνα της Κλεοπάτρας «αναθρεμμένης σε απόμακρες σπηλιές με τις θύελλες του πατέρα της, καβάλα στον άνεμο μαζί τους, πάνω από τις απόκρημνες βουνοκορφές». Χωρίς περιττές προεκτάσεις, ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι είτε υποδηλώνεται η φυλάκιση της Κλεοπάτρας , κόρης του Βορέα, είτε η απελευθέρωσή της και την αποκατάστασή της από τον Βορέα, ή και η τιμωρία των διωκτών της (σε αντιστοιχία τη τιμωρίας του Ακρίσιου).
2. Δεν εντοπίζονται όμως οι δυσκολίες συσχέτισης του χορικού στην αντιστροφή, στην οποία η Κλεοπάτρα εμφανίζεται για πρώτη φορά, αλλά στην στροφή: εδώ αναφέρονται και κατά τον Jebb τα παθήματα των Φεινιδών υποβοηθητικά για την μοίρα της Κλεοπάτρας, αλλά ο συγγραφέας, παρότι συμμερίζεται την θέση του, θεωρεί ότι δεν ανταποκρίνεται αυτό στον τρόπο γραφής του Σοφοκλή. Η Κλεοπάτρα στην αντιστροφή συσχετίζεται με την Αντιγόνη ως ατίθαση κόρη του Βορέα. Η αναφορά στην τερατώδη πράξη της τύφλωσης των Φινειδών στην β΄ στροφή και στις συνέπειες της οδηγεί λογικά και στην τιμωρία (*αρατόν* – η φρικτή πράξη, *αλλάστορες -* οι βολβοί των ματιών που διψούν για εκδίκηση).Η *αράν* στην αρχαία τραγωδία εκπληρώνεται - αυτήν η ιδέα της εκδίκησης μπορεί να σχετίζεται με τον Κρέοντα γεγονός που προβληματίζει τον συγγραφέα στο αν σχετίζεται και αυτό με εκείνο του Λυκούργου. Η άγνοια όμως διατηρείται εφόσον δεν είναι γνωστός ο ρόλος του Φινέα στον μύθο της Κλεοπάτρας. Ούτε είναι εύκολο να μιλήσει κανείς για να αναμέτρηση με δυνάμεις του θυμικού, εκτός κι αν ο Σοφοκλής υπονοεί την αμαρτία του Κρέοντα σε βάρος της *φιλίας*, της ενδοοικογενειακής δηλαδή σχέσης. Είναι πιθανό επειδή στο επόμενο επεισόδιο ο Κρέοντας προειδοποιείται από τον Τειρεσία για τις Ερινύες που τον παραφυλάνε, να υπάρχει συνάφεια του Χορικού με τον Κρέοντα.
3. Στη συνέχεια ο συγγραφέας διερωτάται για των ρόλο των θεΙκών δυνάμεων στην οικονομία του Χορού. Η παρουσία της Αφροδίτης θεωρείται δεδομένη όχι επειδή αναφέρεται στην στροφή για τη Δανάη, αλλά λόγω της παρουσίας της από το Γ΄ Στάσιμο και μετά. Αντίθετά η παρουσία του Διόνυσου είναι σαφής και καθοριστική για τον Λυκούργο. Τέλος αναγνωρίζουμε τον Άρη στην ιστορία των Φινειδών (θρακικός Θεός – ωμότητα πράξης, τύφλωση που μάλλον συνάδει με τον Άρη). Γνωρίζουμε όμως πολύ λιγότερα σε σχέση με τον Σοφοκλή για τον Θρακικό Άρη. (Συνοπτικά, υπάρχουν οι εξής αναφορές: 1. Farnell: Πολεμικός Θεός, που μερικές φορές έπαιρνε την μορφή λύκου, χρησμοδοτούσε, ευχαριστιόταν με ανθρωποθυσίες και κατά διαστήματα πέθαινε και θαπτόταν 2. Jane Harrison: Ανταγωνιστής του Διόνυσου στις θεϊκές λατρείες 2. Ηρόδοτος: αναφέρει τρεις θεούς στη Θράκη: Άρη, Διόνυσο και Άρτεμις). Πιθανώς οι αναφορές αυτές να μας δίνουν στοιχεία για το υπόβαθρο της ιστορίας του Φινέα ως ένα προϊόν οργιαστικής λατρείας.

Τέλος, και οι τρεις Θεοί συνδέονται με την Θήβα. Η Αντιγόνη στην έξοδό της επικαλείται τους «προπάτορες Θεούς μας» (*Θεοί προγενείς*, στ. 938). Ίσως στο Δ΄ Στάσιμο να πρέπει να εστιάσουμε καταρχάς στο πού είναι δομημένο ξεκινώντας από την παρουσία των θεοτήτων και την καθοριστική τους επιρροή στον βασιλικό οίκο της Θήβας.

**iii *Αντιγόνη*, στίχοι 115-1152**

Στο Δ΄ Στάσιμο , εξετάζουμε την παρουσία των Θεών στο έργο του Σοφοκλή σε μία πλέον πιο στέρεη βάση. Στα έργα του συναντάμε θεούς όπως ο Δίας που ασκεί μια βλοσυρή δικαιοσύνη ή η Αθηνά που ανταμείβει την *σωφροσύνην*, ή για τον θεό των Δελφών. Σε σχέση όμως με το θυμικό των θεών, λίγα έχουν γραφτεί για τον Σοφοκλή, σε αντίθεση με τον Ευριπίδη ή τον Αισχύλο. Πόσο βέβαιοι είμαστε όμως ότι στον Σοφοκλή οι Θεοί δεν είχαν τέτοιες ιδιότητες; Οι σύγχρονοι ερευνητές πράγματι ελαχίστως αναφέρονται στην Αφροδίτη ή τον Διόνυσο .Ο Reinhardt αναφέρει ότι σε αντίθεση με το Ευριπίδη και τον Αισχύλο, ο Σοφοκλής δεν παρουσιάζει τον *ενθουσιασμόν* επί σκηνής. Είναι πιθανό ο Διόνυσος να εμφανιζόταν σε έργα του Σοφοκλή ( *Υδροφόροι*, ίσως και *Τυμπανισταί*), και πριν συμπεράνουμε ότι ο Σοφοκλής δεν ενδιαφερόταν, μπορούμε να μελετήσουμε τη θέση του Διόνυσου στο έργο του.

Είναι τρεις οι αναφορές στον Διόνυσο στην *Αντιγόνη*:

* Στ. 147 κ. εξ., όπου ο Χορός ζητά από τον Βάκχο να είναι ο επικεφαλής στους χορούς της νίκης .
* Όταν ο Κρέοντας επιθυμεί να ακυρώσει τις αποφάσεις του μετά τον διάλογο με τον Τειρεσία. Τότε ο Χορός επικαλείται την θεραπευτική του παρουσία, σε ένα τραγικά ειρωνικό και – κατά τον Jebb - χαρούμενο άσμα πριν την καταστροφή.
* Στο Δ΄ Στάσιμο συναντάμε τον Διόνυσο με ένα διπλό πρόσωπο, μέσα από την ιστορία του Λυκούργου.

Στο σημείο αυτό ο συγγραφέας προχωρά σε κάποιες παρατηρήσεις και θέτει ερωτήματα:

* ο Σοφοκλής χρησιμοποιεί κάθε φορά τον Διόνυσο όπως εξυπηρετούσε στο κάθε σημείο, χωρίς να συσχετίζεται η μία περίπτωση με την άλλη.
* Στο Ε΄ Στάσιμο οι θεατές πια καλούνται άραγε να ξεχάσουν την ιστορία του Λυκούργου; Στον στ. 1149 ο Χορός αναφέρεται στις *μαινόμεναι* Θυίες που χορεύουν και πιο κάτω και εκλιπαρεί για Θεοφάνια *προφάνηθ΄ ώναξ* - άραγε τα γεγονότα κατευθύνονται από εδώ και πέρα από τον Θεό; Πόσο βέβαιοι μπορούμε να είμαστε ότι δεν συμβαίνει αυτό;
* Οι αλόγιστες δυνάμεις του πάθους απελευθερώνονται από την Αφροδίτη στον Αίμονα. Η τρέλα κυριεύει τον Κρέοντα, όπως κυρίευσε η τρέλα τον Λυκούργο νωρίτερα. Προκύπτει ότι ίσως προετοιμαζόμαστε για τον Άγγελο που σε λίγο θα εμφανιστεί.
* Την *θεόν τύχην* ο Τειρεσίας την χρησιμοποιεί στον στ. 996 (*επί ξυρού τύχης*) όταν προβλέπει το τέλος του Κρέοντα. Στην τύχη αναφέρεται και νωρίτερα ο Φύλακας στον στ., 328, όταν θεωρούσε θέμα τύχης την σύλληψη του δράστη αλλά και αργότερα στον στ. 1158-9 ο Άγγελος αναφέρει την τύχη τέσσερις φορές όταν μιλά για την κατάρρευση του Κρέοντα.
* Τέλος, μετά την αναφορά στον Διόνυσο ως διαμοιραστή (*ταμίου*), δεν μπορούμε να θεωρήσουμε τυχαία την έμφαση που ο Σοφοκλής δίνει στην *τύχην*.
* Σ αυτό το σημείο όπως και σε προηγούμενα, ο τόνος και το περιεχόμενο της ωδής επηρεάζει την ερμηνεία μας, πόσο δε ο Σοφόκλειος λυρισμός. Στα έργα του βέβαια συναντάμε μικρές παραλλαγές επαναλαμβανόμενων ίσως λόγω επιτυχίας μοτίβων. Το σχόλιο του Jebb περί συγκινησιακά φορτισμένου κομματιού γεμάτου χαράς για την ωδή του Χορού, ισχύει τελικά; Ο Διόνυσος καλείται να θεραπεύσει ( *καθαρσίω ποδί*) και όχι να γιορτάσει.
* Ο *πολυώνυμος* ( α΄ στροφή), πολυλατρεμένος και πολυπρόσωπος Διόνυσος κατοικεί στην Θήβα. Ο χορός των Κωρύκιων Νυμφών ξεκινά. Ο Διόνυσος από τους Δελφούς πλησιάζει ο ο Χορός ελπίζει στην κάθαρση. Στην β΄ αντιστροφή η επίκληση κορυφώνεται ( *ιώ πύρ πνειόντων χοράγ΄ άστρων*). Υπάρχει άραγε υπαινιγμός σε εχθρική στάση του ουράνιου κόσμου της νύχτας;
* Ίσως ο Χορός ζητά την κάθαρση έχοντας στο μυαλό του τα λόγια του Τειρεσία στον στ. 1015: απ΄ το δικό σου μυαλό υποφέρει αυτήν την αρρώστια η πόλη ( *και ταύτα της σης εκ φρενός νοσεί πόλις*). Ή την επικύρωση του Διόνυσου για την διόρθωση των λαθών του Κρέοντα. Μήπως όμως εδώ ο Διόνυσος σχετίζεται με την ταφή της ζωντανής Αντιγόνης;
* Στους στ. 150 -154 στην Πάροδο, ο Χορός κάνει έκκληση στον Διόνυσο για ένα πανηγύρι χαράς για την ειρήνη. Σε σχέση με την τελευταία αναφορά του Χορού στο Ε΄ Στάσιμο, παρατηρούμε μια ζωηρή αντίθεση μεταξύ τους , εφόσον η μία εκφράζεται σε περιβάλλον χαράς και ειρήνης και η άλλη σε συμφραζόμενα πολέμου. Ο συγγραφέας παρατηρεί ότι οι καταληκτικές λέξεις του Χορού στην Πάροδο προοικονομούν τον συναισθηματισμό του Κρέοντα κατά την είσοδό του, ο οποίος θα αποδειχτεί αργότερα ολοσχερώς καταστροφικός.

*#1 οι λέξεις – φράσεις από το πρωτότυπο δεν τονίζονται στο έγγραφο κατά κανόνα λόγω τεχνικού προβλήματος.*

*#2 κατόπιν σκέψης και επειδή στο κεφάλαιο που ανέλαβα ο συγγραφέας ερευνά εικοτολογικά όπως αναφέρει τα Στάσιμα και επειδή αναλύονται και εμπλέκονται ποικίλα πραγματολογικά στοιχεία από τη μυθολογία και σειρά υποθέσεων κατ’ εξακολούθηση, διατήρησα ως επί το πλείστον τις διατυπώσεις του με ελάχιστες αλλαγές, προκειμένου να διασφαλίσω νοηματική σαφήνεια.*

ΠΑΠΑΔΑΚΟΥ 190-211

 Η Ισμήνη δεν επιθύμησε ποτέ - και ούτε τώρα επιθυμεί- να είναι ήρωας. Δεν ενέκρινε ποτέ -και ούτε τώρα εγκρίνει- την επιλογή της Αντιγόνης να πεθάνει. Όταν η Αντιγόνη της λέει «εσύ μεν διάλεξες να ζήσεις, εγώ όμως να πεθάνω» (στίχ. 555), εκείνη απαντά «αλλά τουλάχιστον όχι χωρίς να πουν ποιοι ήταν οι λόγοι». Μέσα από τις ελάχιστα συγκαλυμμένες υπεκφυγές της (στίχοι 536-7), επιζητεί τον θάνατο όχι για χάρη του νεκρού, αλλά προς χάρη της ζωντανής, που τώρα έχει καταδικαστεί να πεθάνει. Αγαπάει την αδελφή της και χωρίς αυτήν δεν αντέχει να ζει (στίχ. 548, 566). Το θέμα της συμμετοχής στη μοίρα κάποιου είναι σημαντικό. Η Αντιγόνη απευθύνει προς την Ισμήνη μια προσφώνηση που μετά βίας αποδίδεται σε μετάφραση: «ώ κοιvόv αυτάδελφον Ισμήνης κάρα» (στίχ.1), δεν πρόκειται πλέον να μοιραστεί μαζί της το θάνατο (στίχ.546). Αυτή είναι η απάντηση της Αντιγόνης στην επανειλημμένη χρήση της πρόθεσης «συν» από την Ισμήνη (τρεις φορές σε εννέα στίχους ξυμμετίσχω, ξυμπλουν, συν σοι)· Και η Ισμήνη, ανταπαντώντας διερωτάται τί θα είναι γι' αυτήν η ζωή, αν στερηθεί την Αντιγόνη. Η αντιπαραβολή μεταξύ των δύο αδελφών, όσο αλληλένδετη κι αν είναι με την έννοια του ηρωισμού, δεν καταλήγει να αποτελεί μια στυγνή αντίθεση. Αυτό που δεν συμμερίζεται η Ισμήνη είναι η έμμονη προσήλωση της Αντιγόνης στην ιδέα του θανάτου και στον κόσμο των νεκρών, η αίσθηση της Αντιγόνης πως ήδη ανήκει σ' εκείνο τον κόσμο και εκεί θα μπορέσουν να βρουν τη λύση τους οι οικογενειακές διενέξεις. Αρνείται να βαδίσει στον θάνατο για τέτοιους λόγους, τον επιζητεί όμως, όταν συνειδητοποιεί ότι η ζωή της δεν έχει αξία χωρίς την αδελφή της, που τόσο αγαπά. Τέτοιας λογής αγάπη και τέτοιας λογής θάνατο- η Αντιγόνη τα απορρίπτει: διότι έρχονται σε λάθος χρόνο και με λάθος τρόπο· δεν πηγάζουν από το πλέγμα των συναισθημάτων που παρακινούν την ίδια - από εκείνα δηλαδή που αυτή νιώθει για την οικογένεια, για την ταφή, για το θάνατο.

 Στον Πρόλογο του έργου η Ισμήνη αρνείται την πρόσκληση της Αντιγόνης να βοηθήσει, αρνείται, θα λέγαμε, να συμπράξει στην επιβολή της φιλίας σε μια διχασμένη οικογένεια· μετά από αυτό η Αντιγόνη την αποκλείει από την παράταξη των φίλων· δεν αποσύρει απλώς την αγάπη της ή μιλάει σε τόνους ψυχρής περιφρόνησης, αλλά χρησιμοποιεί λόγια εχθρότητας, μίσους (στίχ. 86, 93-94). Η Ισμήνη συντάχθηκε με τον Κρέοντα και, για την Αντιγόνη, παραμένει σ' εκείνο το στρατόπεδο. «Τον Κρέοντα να ρωτήσεις αφού με εκείνον είσαι». Ο στίχος (549) εκφράζει κακότητα και την εκφράζει ειλικρινά. Η Αντιγόνη τηρεί τον κώδικα της παλαιάς παράδοσης με τη διπολική του αντίθεση φιλίας και έχθρας, αντίθεση που δεν αίρεται, διότι όπου υπάρχει φιλία, εκεί θα υπάρχει επίσης και έχθρα, και όσο ισχυρότερη η φιλία, άλλο τόσο ισχυρότερη και η έχθρα. Μπορεί η Αντιγόνη να πιστεύει ότι είναι στον χαρακτήρα της να μοιράζεται αγάπη, είναι όμως δέσμια ενός κώδικα που απαιτεί εξίσου και μίσος. Στη σκέψη μας έρχονται ο Αίας, ο Φιλοκτήτης, ο Οιδίπους στον Κολωνό, εξίσου δυνατοί στην αγάπη και στο μίσος. Μόνο οι μη ηρωικοί χαρακτήρες είναι απαλλαγμένοι από αυτή την τραγική αντινομία. Η Ισμήνη είναι αυτή που ξεχειλίζει από στοργή.

 Εξετάσαμε το θέμα της ερωτικής αγάπης σε προηγούμενο κεφάλαιο και σύντομα θα χρειαστεί να επανέλθουμε σ' αυτό. Η Ισμήνη είναι αυτή που το εισάγει. Ίσως μπορούμε τώρα να καταλάβουμε τον λόγο της επανεμφάνισής της στο έργο. Δεν έρχεται μόνο για να συνεχίσει, λειτουργώντας αντιθετικά: τη διερεύνηση της φύσης του ηρωισμού της αδελφής της, αλλά, καθώς η ζωή της καταστρέφεται από αυτόν τον ηρωισμό, είναι πέρα για πέρα ταιριαστό, με τη βαθιά σχέση της προσωπικής στοργής που τρέφει για την Αντιγόνη, η Ισμήνη να είναι αυτή που θα μας μιλήσει γιατί η σχέση Αίμωνος και Αντιγόνης. Και ακολουθεί η σκηνή του Αίμωνος. Η επόμενη σκηνή μάς παρουσιάζει την Αντιγόνη , που έχει απορρίψει την αγάπη της Ισμήνης, να βαδίζει προς τον θάνατο, χωρίς να αξιωθεί, από τον Σοφοκλή, να μάθει ότι ο νέος υπερασπίστηκε την υπόθεσή της και ήρθε σε ρήξη με τον πατέρα του.

 Έχει επισημανθεί η σχετικά μικρή διάρκεια του ρόλου της Αντιγόνης. Δεν είναι επομένως και πολύ πιθανό να εγκατέλειψε ο Σοφοκλής την προσωπογραφία της ηρωίδας του για να μας δώσει μια λαμπρή παραλλαγή πάνω σε ένα συμβατικό θέμα, που και ως κατάσταση είναι συμβατική- το γάμο της κόρης με το Θάνατο. Ο Χορός στα δράματα του Σοφοκλή δίνεται ως θεατρικός χαρακτήρας, μέσα στα όρια που του αρμόζουν (και τα οποία ποικίλλουν από δράμα σε δράμα), και γενικά η παρουσίαση αυτού του χαρακτήρα γίνεται με συνέπεια. Στην Αντιγόνη, η στάση του Χορού απέναντι στον Κρέοντα, από έκδηλη, αν όχι ανεπιφύλακτη, υποστήριξη, μεταστρέφεται σε επίκριση μέχρι του σημείου να παρουσιάζεται αυτός ο Χορός ως ο Χορός αρχαίας τραγωδίας που προσφέρει τη μικρότερη συμπαράσταση. Μπορούμε να πούμε, αν θέλουμε, ότι ο Χορός περίμενε απλώς την ηθική υποστήριξη του Τειρεσία, για να διατυπώσει ανοιχτά αμφιβολίες που από καιρό ένιωθε (και για τις οποίες μάλιστα παρείχε κάποιες αμυδρές νύξεις). Όμως το σημαντικό -και το δύσκολο- είναι να προσδιορίσουμε-τη φύση και το βαθμό της συμπάθειας του Χορού προς την Αντιγόνη.Στους στίχ. 504 κ.εξ. η Αντιγόνη διατείνεται ότι ο Χορός, διότι θα πρέπει και αυτός να συμπεριληφθεί στη γενικευτική της έκφραση (τού- τοίς ... πάσιv), θα της φανέρωνε την ευνοϊκή διάθεση του, αν δεν φοβόταν τον τύραννο. Κανονικά, τώρα, θα περιμέναμε ίσως από ένα Χορό γερόντων να εκφράσει αυτός τις αντιδράσεις της πόλεως. Αλλά αντιδράσεις ευνοϊκές για την Αντιγόνη δεν είναι δυνατόν να εκφραστούν ενώ ακούει ο Κρέων, που είναι παρών σχεδόν από την αρχή ως το τέλος. Μπορούμε τελικά να πούμε γι' αυτό τον Χορό ότι απαρτίζεται όχι μόνο από άνδρες (που φυσικά αποδοκιμάζουν την τόλμη μιας ·γυναίκας), αλλά από ευγενείς (στίχ. 843, 940), που, ως μέλη του ανακτοβουλίου και προσκείμενοι στον θρόνο (στίχ. 160-1),έχουν κάθε λόγο να ενδιαφέρονται περισσότερο για τη στήριξη της εξουσίας απ' ό,τι ο κοινός λαός, για τον οποίο κάνει λόγο ο Αίμων (στίχ. 700, 733).62

 Η Αντιγόνη έχει επιλέξει τον θάνατο (στίχ. 555), μιλούσε ήδη για τον εαυτό της ως πεθαμένη ψυχή (στίχ. 559-60), έλεγε στην Ισμήνη ότι το να πεθάνει είναι γι’ αυτήν κάτι καλό (στίχ. 72) και στον Κρέοντα ότι ο θάνατος είναι κέρδος (στίχ. 462, 464). Και τώρα, καθώς βαδίζει προς τον θάνατο, θρηνεί. Ένα δεδομένο έχει μεταβληθεί από τη προηγούμενη εμφάνιση της Αντιγόνης: τώρα γνωρίζει τον τρόπο θανάτωσής της. Στο πρώτο ήμισυ του κομμού - α' στροφή, β' στροφή και α' αντιστροφή - από την Αντιγόνη, και στις ενδιάμεσες παρεμβάσεις τού Χορού με αναπαίστους- κυριαρχεί το θέμα κάποιου που αφήνεται να πεθάνει ζωντανός. Η σκέψη ότι θα μπορούσε κάποιος να ταφεί ζωντανός, έστω και ως ιδέα, προκαλούσε πάντα μια ιδιάζουσα φρίκη στο ανθρώπινο μυαλό. Δεν ισχυρίζομαι βέβαια ότι αυτή η φυσική αποστροφή εξηγεί από μόνη της την αλλαγή διάθεσης της Αντιγόνης. Ίσως αυτό που την κεντρίζει, που την κάνει να νιώθει σαν να την περιγελούν και να την υβρίζουν, είναι η μνεία της ζωής και του θανάτου. Επικαλείται τους συμπολίτες της ως μάρτυρες στην αποχώρησή προς έναν τάφο-φυλακή, σκαμμένο στα βράχια, ένα τάφο ανήκουστο (ποταίvιον), όπου δεν θα έχει επαφή ούτε με τους νεκρούς ούτε με τους ζωντανούς. Απ' όλα τα αντιθετικά δίπολα του έργου, κανένα δεν είναι τόσο επίμονο όσο αυτό της ζωής και του θανάτου. Δύο χωριστά βασίλεια, και η Αντιγόνη έχει διαλέξει το βασίλειο του θανάτου, όπου ανήκουν ήδη τα αγαπημένα της πρόσωπα. Περίμενε θάνατο δια λιθοβολισμού (στίχ. 36), ένα απότομο δραματικό πέρασμα από τον ένα κόσμο στον άλλο: και βρίσκει μπροστά της ζωή που συνεχίζεται στον τάφο, αποκομμένη από τους ζωντανούς κι από τους πεθαμένους, μέσα στην απόλυτη μοναξιά.

 Ο Χορός έχει κληθεί ως μάρτυρας. Τί μπορεί να σκέφτονται αυτοί οι ευσεβείς γέροντες, με την παραδοσιακή ανατροφή, για τον ποταίνιοv τάφον, και μάλιστα για την εγκατάλειψη του Πολυνείκη άταφου; Για τα θέματα αυτά δεν μπορούν να μιλήσουν ανοιχτά. Χρησιμοποιούν όμως μια μεταφορική έκφραση που ανακαλεί την προσωποποίηση: η Δίκη είναι μια θεά με βωμό, οπότε υπενθυμίζεται βέβαια στους θεατές ότι το θράσος της η Αντιγόνη το είχε θέσει στην υπηρεσία αυτής ακριβώς της Δίκης που συνοικεί με τους κάτω θεούς(στίχ. 451).

 Το δεύτερο μέρος της ερμηνείας, την οποία προσφέρει ο Χορός μέσα σε τέσσερις μόνο στίχους, αποτελείται από έναν και μόνο στίχο, «αλλά μ' αυτή σου τη δοκιμασία πληρώνεις ίσως για κάποιον πατέρα»(πατρώοv δ’ έκτίνεις τίν' άθλον, στίχ. 856). Το θέμα εισάγεται για πρώτη φορά σ' αυτή τη σκηνή όχι όμως και στο έργο. Τα λόγια του Χορού έχουν καταπληκτικό αποτέλεσμα στην Αντιγόνη. Δεν φρίττει πλέον με την απομόνωση του τάφου αλλά με τον ίδιο της τον εαυτό, έτσι όπως έχει εμπλακεί σε μια τρομερή αλυσίδα θανάτου με τον πατέρα, τη μητέρα και τον αδελφό της. Νιώθει και η ίδια πως τη βαραίνει μια κατάρα (άραίος)·καρπός μιας αιμομικτικής ένωσης, πεθαίνει χωρίς η ίδια να νιώθει με δεσμά γάμου (άγαμος).

 Τέσσερις όροι σχετικοί με γάμο υπάρχουν σε αυτή την αντιστροφή: ‘άγαμος (στίχ. 867), που επανέρχεται ως άνυμέvαιος (στίχ. 876)· λίγους στίχους πιο κάτω (891), σε μια αποστροφή, θα ονομάσει τον τάφο της νυφική παστάδα. Κατά μέγα μέρος, είναι συμβατικοί για κάποιον στη δική της κατάσταση. Συγκρίνετε τη Μακαρία». Αλλά για τη Μακαρία, καθώς και για τις περισσότερες κοπέλες που πεθαίνουν άγαμες, εικάζεται ότι ο σύντροφος του οποίου την απώλεια θρηνούν είναι υποθετικός : όχι όμως και για την Αντιγόνη, η οποία είχε μνηστευθεί τον Αίμονα σε μια ένωση που η Ισμήνη τουλάχιστον φαίνεται πως θεωρούσε καλοταιριασμένη. Ο Αίμων μάλιστα πήρε μέρος νωρίτερα σε μία από τις σκηνές του έργου και η αγάπη του για την Αντιγόνη επιβεβαιώθηκε από τον Χορό με όλη τη δύναμη του σοφόκλειου λυρισμού. Το λεξιλόγιο του γάμου ακούστηκε επίσης, επίμονα , στην αρχή του κομμού. Ήταν άραγε ερωτευμένη η Αντιγόνη; Ο Σοφοκλής έκανε τα πάντα για να διερωτηθούμε, αλλά δεν μας έδωσε την απάντηση. Οποιαδήποτε συναισθήματα κι αν έτρεφε η Αντιγόνη για τον Αίμονα τα θυσίασε στην αγάπη και στο καθήκον της προς την οικογένειά της και προς τον Πολυνείκη.

 Η Αντιγόνη πεθαίνει κάκιστα (στίχ. 895). Προσβλέπει στην αγάπη, με την οποία θα την υποδεχθούν στον κάτω κόσμο.Υπήρξε ευσεβής και το μόνο που κέρδισε ήταν η φήμη της δυσσεβείας. Αν αυτό είναι οι κανόνες των θεών, τότε από τη δοκιμασία της θα καταλάβει το λάθος της· αν το λάθος είναι δικό τους (και εννοεί «των διωκτών» της), η χειρότερη τιμωρία. τους ας είναι η αδικία που διέπραξαν εις βάρος της.Ο Χορός αναγνωρίζει τον τόνο των λεγομένων της, ίσως καλύτερα απ' ό,τι μερικοί σύγχρονοι ερμηνευτές. «Ακόμα οι ίδιες ριπές των ίδιων ανέμων της ψυχής τη διαφεντεύουν αυτήν» (στίχ. 929-30). Τις τελευταίες της λέξεις τις εκφωνεί ως γνήσια βασιλοπούλα του βασιλικού οίκου του πατέρα της. Επικαλείται τη θηβαϊκή γη ως την πόλη του πατέρα της, τους θεούς ως προγόνους της, και τον Χορό ως τους άρχοντες της Θήβας, να προσμαρτυρήσουν όλοι τί υφίσταται, και από τί λογής ανθρώπους, την «εύσεβίαν σεβίσασα».

 Ποιος είναι άραγε ο «ήρωας», ο κεντρικός χαρακτήρας του έργου; Η ισορροπία κρατιέται καλά. Επίσης, εάν αυτό το έργο προβάλλει μεγάλα θέματα -ταφή και παράλειψη της ταφής, οικογένεια και κράτος, φίλοι και εχθρός, τα προβάλλει μέσα από τις αντιτιθέμενες στάσεις των δύο δραματικών προσώπων που είναι απαραίτητα για την ανάπτυξή του. Είναι δύο τραγωδίες που εκτυλίσσονται ταυτόχρονα: η τραγωδία του Κρέοντος και η τραγωδία της Αντιγόνης. Η τραγωδία του Κρέοντος είναι «αισχύλεια, ενώ η τραγωδία της Αντιγόνης είναι εκείνη που ανοίγει τα μεγάλα σοφόκλεια θέματα. Ο Κρέων ασεβεί και τιμωρείται· δείχνει αλαζονεία και ταπεινώνεται· τυφλώνεται απ’ αλόγιστο πάθος και καταστρέφεται. Αν το έργο έχει ερμηνευτεί ορθά, ο Κρέων έχει ανοίξει δύο μέτωπα με τους θεούς: πρώτον, με το να εναντιωθεί στις δυνάμεις και στα δίκαια των νεκρών (παρ' όλο που το φάσμα του Διός, αναμφισβήτητου επόπτη και των δύο κόσμων, προβάλλει στο βάθος), κάτι για το οποίο καταδικάζεται ρητά από τον Τειρεσία και από τον Χορό. Δεύτερον, με το να εναντιωθεί στη δύναμη μιας μεγάλης αρχής στον κόσμο των ζωντανών - στη δύναμη του ερωτικού πάθους. Είναι δε χαρακτηριστικό ότι σε καθεμιά από τις δύο περιπτώσεις ο Κρέων προσβάλλει ανθρώπινα συναισθήματα και προσωπικές σχέσεις: τα συναισθήματα μιας οικογένειας για τους νεκρούς της και τη συναισθηματική σχέση μεταξύ δύο ερωτευμένων ανθρώπων

 Συζητώντας, πάντως, τα διακριτικά γνωρίσματα ενός ήρωα του Σοφοκλή, κανένας μάλλον δεν πρόκειται να σταθεί για πολύ στον Κρέοντα. Διότι, όπως παρατήρησε ο Knox, αποδεικνύεται ότι ο Κρέων δεν διαθέτει τηv έσχατη εκείνη ακλόνητη προσήλωση του ήρωα: στο τέλος λυγίζει, ενώ η Αντιγόνη, όπως κι οι άλλοι ηρωικοί χαρακτήρες, παραμένει ως το τέλος αλύγιστη. Μόνο η Αντιγόνη μπορεί να σταθεί δίπλα στον Αίαντα, την Ηλέκτρα και τον Φιλοκτήτη και να θέσει, όπως και εκείνοι, ο καθένας με τον δικό του διαφορετικό τρόπο, ερωτήματα για την φύση του ηρωισμού, για τη δυνατότητα επιβίωσης μέσα σ' έναν κόσμο που δεν τον ευνοεί καθόλου και για τη σχέση που έχει αυτός με τη θεϊκή εξουσία. Η δική της στάση απέναντι στα μεγάλα ζητήματα είναι η πραγματικά σημαντική, ενώ η στάση του Κρέοντος δεν παρουσιάζει καμία πρωτοτυπία, και σκόπιμα την μειώνει ο δραματουργός. Η Αντιγόνη είναι εκείνη που υπερασπίζεται ιερά και τα όσια της οικογένειας και με τον τρόπο αυτό αποδεικνύεται καλύτερο μέλος της πόλεως απ' ότι ο Κρέων. Παίρνει θέση στο θέμα της φιλίας, μ' έναν υπέρτατο ηρωικό σκοπό, που (όπως υποστηρίζεται) βρίσκεται πολύ πιο πέρα από μια θαρραλέα περιφρόνηση της εξουσίας, κι ωστόσο δεν μπορεί να αποφύγει τις συγκρούσεις που είναι εγγενείς στον κώδικά της. Και θέτει ένα ερώτημα θεοδικίας πιο διεισδυτικό απ' οποιοδήποτε άλλο στα έργα του Σοφοκλή.

Jackes,Lacan *The Ethics of Psychoanalysis 1959-60. Seminar Book VII. The spleendor of Antigone,* Routlegde, London 1992, σ. 243-287

ΒΑΛΣΑΜΙΔΟΥ 243 – 254

NOTES

1. Lacan: Antigone is a turning point in the field of ethics.
2. Freud: Antigone is a tragedy, and tragedy is in the forefront of our experiences as analysts (Oedipus complex).
3. Hegel: tragedy is at the root of our experience, as the key word "catharsis" implies.
4. Catharsis, abreaction, discharge (κάθαρση, αδράνεια, απώθηση).
5. Trauma: when unresolved, it will continue (in circles) until it finds a resolution.
6. Fulfillment (εκπλήρωση): action may be discharged in the words that articulate it.
7. Aristotle's Catharsis, Chapter VI, Poetics, characteristics of tragedy are different to epic discourse (logical casuality) : The act of clearing emotions of fear and pity.
8. Purgation different to Catharsis: in Moliere’s words it is the one that involves the elimination of peccant humors (μελο?).
9. Cathars: the pure.
10. Hippocrates, medical Catharsis: it is linked to forms of elimination, to discharge, to a return to normality.
11. Aristoteles (Aristodes): Catharsis in connection with music, calming effect, related to excitement (like today’s rock n roll, jazz. Pleasure (τέρψη).
12. Jakob Bernays, 1880, Berlin: virtual universal adoption of the medical notion of Catharsis.
13. Tragedy: the term was born one century after the birth of it.
14. Desire: Freudian Thing, Antigone reveals to us the line of sight that defines desire.
15. The image of Antigone: at the center of tragedy. We know very well that over and beyond the dialogue, over and beyond the question of family and country, over and beyond the moralizing arguments, it is Antigone herself who fascinates us, Antigone in her unbearable splendor. She has a quality that both attracts us and startles us, in the sense of intimidates us; this terrible, self-willed victim disturbs us. It is in connection with this power of attraction that we should look for the true sense, the true mystery, the true significance of tragedy - in connection with the excitement involved, in connection with the emotions and, in particular, with the singular emotions that are fear and pity.
16. The articulation of the tragic action is illuminating , it has to do with Antigone's beauty.
17. Cruel punishment of being buried alive in a tomb. The situation or fate of a life that is about to turn into certain death, a death lived by anticipation, a death that crosses over into the sphere of life, a life that moves into the realm of death. Dialecticians, aestheticians (Hegel, Goethe) did not take account of this whole field of the effect of the play.
18. "émoi pulsionnel"= "instinctual excitement / “mögen" in modern German / drive / further than the meaning of morality or ethics.
19. Antigone: “the child”, enabling you to focus your eye on the style of the thing. And, of course, there is the action of the play.
20. Rohde: explains a curious conflict between the tragic author and his subject, the author must choose as frame a noble action in preference to a mythic action. The conflict that results from the dialogue between the poet and his subject is capable of generating conflicts between action and thought (Hamlet)
21. Hamlet, Oedipus, desire, comparison (not the same action of desire).
22. Chorus: the people who are moved: the emotional commentary is done for the spectator (who is anyway engaged in everyday life’s emotions). Even if the spectator does not feel anything, the Chorus will feel for him/her. The greater chance for survival of the ancient greek tragedy. Lacan: I am not sure if the spectator ever trembles that much. I am, however, sure that he is fascinated by the image of Antigone. In this he is a spectator, but the question we need to ask is, What is he a spectator of? What is the image represented by Antigone? That is the question.
23. Aristotle agrees with Lacan; the whole development of the arts of theater takes place at the level of what is heard, the spectacle itself being no more than something arranged on the margin.
24. Aeternitatis: everything is equal, everything is always there, although it isn't always in the same place.
25. Goethe rectifies the Hegelian view that Creon is opposed to Antigone as one principle of the law, of discourse, to another.

ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΙΔΟΥ 254-264

* Σύμφωνα με τον Γκαίτε ο Κρέοντας καθοδηγείτε από την επιθυμία του και προφανώς αποκλίνει από τον σωστό δρόμο. Προσπαθεί να βλάψει τον εχθρό του τον Πολυνίκη περισσότερο από ότι έχει δικαίωμα να τον βλάψει. Θέλει να του επιβάλει έναν δεύτερο θάνατο, που δεν έχει δικαίωμα να του επιβάλλει. Όλες οι ομιλίες του Κρέοντα διαμορφώνονται από αυτόν τον στόχο και αντί αυτού οδηγείτε στη δική του καταστροφή.
* Αυτό που κάνει εντύπωση στον Γκαίτε είναι ότι όταν πια έχουν συμβεί όλα για την Αντιγόνη (η αιχμαλωσία της, η περιφρόνηση της, η καταδίκη της, ακόμα και οι θρήνοι της και στέκεται στην άκρη του τάφου, με το μαρτύριο του οποίου ήδη γίναμε μάρτυρες πίσω της) σταματάει για να δικαιολογήσει τον εαυτό της. Τη στιγμή που μοιάζει να είναι έτοιμη να πει «πατέρα γιατί με εγκατέλειψες», εκείνη λέει «καταλάβετε ότι δεν θα παράκουα τον νόμο για έναν σύζυγο ή για ένα παιδί που του έχει απαγορευτεί η ταφή γιατί θα μπορούσα να βρω άλλον σύζυγο και να κάνω άλλο παιδί αλλά αφού ο πατέρας μου και η μητέρα μου είναι ήδη νεκροί δεν μπορώ να έχω άλλον αδελφό». Η λέξη αυτάδελφος που εκφράζει τη σύνδεση κάποιου με τον αδελφό ή την αδελφή υπάρχει σε όλο το έργο και εμφανίζεται από τον πρώτο στίχο. Αυτό το κομμάτι έχει κάνει εντύπωση σε πολλούς μελετητές. Σίγουρα είναι σωστό να υπάρχει λίγη τρέλα στους πιο σοφούς λόγους αν και ο Γκαίτε ελπίζει ότι κάποια στιγμή κάποιος θα αποκαλύψει ότι αυτό το κομμάτι ήταν μια μεταγενέστερη προσθήκη.
* Μια τέτοια ιστορία λέγεται ότι υπάρχει στο τρίτο βιβλίο του Ηροδότου. Μια γυναίκα ως αποτέλεσμα των θρήνων της έχει δικαίωμα να σώσει ένα μέλος της οικογένειας της. Η γυναίκα εξηγεί γιατί διάλεξε τον αδελφό αντί του συζύγου. Βέβαια επειδή δύο κείμενα μοιάζουν δε σημαίνει ότι έχει αντιγράψει το ένα το άλλο. Επιπλέον αυτοί οι δύο στίχοι « μητρός δ’εν Άιδου και πατρός κεκευθότοιν/ουκ έστ’αδελφός όστις αν βλάστοι ποτέ» αναφέρονται ενενήντα χρόνια αργότερα από τον Αριστοτέλη στο τρίτο βιβλίο της Ρητορικής του σε ένα κείμενο που εξηγεί πώς κάποιος πρέπει να δικαιολογεί τις πράξεις του. Είναι δύσκολο να πιστέψουμε πως κάποιος που έζησε ενενήντα χρόνια μετά θα παρέθετε τους στίχους αν οι στίχοι είχαν δημιουργήσει κάποιο σκάνδαλο.
* Στη πρώτη εντύπωση που δημιουργούμε για την Αντιγόνη και τον Κρέοντα θα λέγαμε ότι κανένας από τους δύο δεν αισθάνεται έλεος και φόβο.
* Η Αντιγόνη είναι ο πραγματικός ήρωας γιατί μέχρι το τέλος δεν νιώθει ούτε έλεος, ούτε φόβο. Αντίθετα ο Κρέοντας στο τέλος νιώθει φόβο και δεν είναι ο φόβος που τον οδηγεί στη καταστροφή του αλλά η θέα της καταστροφής του που του προξενεί φόβο.
* Ποιο είναι το λάθος του; Ο Αριστοτέλης για να το εξηγήσει χρησιμοποιεί τη λέξη «αμαρτία» που σημαίνει όχι λάθος αλλά λάθος κρίση. Οι ερμηνείες του Αριστοτέλη βέβαια διατυπώνονται πολλά χρόνια μετά την διδασκαλία της τραγωδίας.
* Ο Κρέοντας υπάρχει για να εκφράσει ένα κομμάτι αναπόσπαστο από την ηθική της τραγωδίας, η αναζήτηση του καλού, κάτι που είναι και ο ρόλος του να κάνει αφού είναι ο αρχηγός της κοινωνίας. Υπάρχει για να προάγει το καλό. Η λάθος κρίση του είναι ότι θέλει να προάγει το καλό ως ο νόμος χωρίς όριο, ο κυρίαρχος νόμος, ο νόμος που ξεπερνάει το όριο. Δεν αντιλαμβάνεται ότι έχει ξεπεράσει το όριο ακόμα κι όταν η Αντιγόνη υπερασπίζεται αυτό που ονομάζεται «οι άγραφοι νόμοι δικαίου». Θα πίστευε κανείς ότι είναι αρκετό να αναφερθεί στους άγραφους νόμους των θεών αλλά τελικά δεν είναι και ο Κρέοντας σίγουρα μέσα στην αφέλεια του ξεπερνάει αυτό το όριο.
* Το επιχείρημα του Κρέοντα είναι ότι δεν μπορείς να τιμήσεις και αυτούς που υπερασπίστηκαν την πατρίδα σου και αυτούς που της επιτέθηκαν. Το καλό δεν μπορεί να βασιλέψει χωρίς τις μοιραίες συνέπιες που μας αποκαλύπτουν την τραγωδία.
* Ποια είναι όμως αυτή η σπουδαία σφαίρα την οποία δεν πρέπει να ξεπερνάμε. Μας είπαν ότι είναι το μέρος όπου κυριαρχούν οι άγραφοι νόμοι ή μάλλον η Θεία Δίκη, αλλά πλέον δεν ξέρουμε τι είναι η θεοί. Ζήσαμε για πολλούς αιώνες κάτω από τον Χριστιανικό νόμο. Για εμάς αυτή η σφαίρα είναι στην πραγματικότητα προσβάσιμη μόνο εξωτερικά από τη θέση της επιστήμης ή της αντικειμενικής παρατήρησης. Εμείς που έχουμε διδαχτεί τον Χριστιανισμό έχουμε διαγράψει αυτή τη σφαίρα των θεών και αναζητάμε αυτό με το οποίο την έχουμε αντικαταστήσει χρησιμοποιώντας τη διαδικασία της ψυχανάλυσης. Το όριο που ο Χριστιανισμός έχει ορθώσει στη θέση όλων των άλλων θεών, ένα όριο που παίρνει μορφή από την παραδειγματική εικόνα που προσελκύει πάνω της όλα τα νήματα των πόθων μας είναι η εικόνα της σταύρωσης.
* Ο όρος που είναι στο κέντρο του δράματος της Αντιγόνης, ένας όρος που επαναλαμβάνετε είκοσι φορές, και αυτό δεδομένου της συντομίας του κειμένου, ακούγεται σαν να είναι σαράντα φορές, είναι ο όρος *άτη.* Μια λέξη αναντικατάστατη. Προσδιορίζει το όριο που μόνο η ανθρώπινη ζωή μπορεί να περάσει. Το κείμενο του Χορού είναι συγκεκριμένο και επίμονο- *εκτός άτας.* Μπορεί κανείς πέρα από αυτή την Άτη να περάσει μια μικρή περίοδο, και εκεί είναι που θέλει να πάει η Αντιγόνη. Δεν πρόκειται για ένα ταξιδάκι. Μαθαίνουμε από την ίδια τη μαρτυρία της Αντιγόνης στο βαθμό που έχει φτάσει ότι κυριολεκτικά δεν το αντέχει άλλο. Η ζωή της δεν αξίζει να τη ζει.
* Ζει με την ανάμνηση ενός αβάσταχτου δράματος, εκείνου που η καταγωγή του καταστράφηκε στις φιγούρες των δύο αδελφών της. Ζει στο σπίτι του Κρέοντα. Είναι υποκείμενο του νόμου του, και αυτό είναι κάτι που δεν μπορεί να αντέξει. Δεν μπορεί να αντέξει να ζει με κάποιον που απεχθάνεται. Αυτό φαίνεται από την αρχή στο διάλογο της με την Ισμήνη. Ένας εξαιρετικά τραχύς διάλογος όπου η Αντιγόνη εισάγει τον όρο έχθρα σε σχέση με τη σχέση της με την αδερφή της. Αυτή που αργότερα θα πει γεννήθηκα για να αγαπώ κι όχι για να μισώ, συστήνετε αμέσως με τη λέξη έχθρα. Στην εξέλιξη των γεγονότων, όταν η αδερφή της επιστρέφει για να ακολουθήσει την ίδια μοίρα με εκείνη παρόλο που δεν έχει διαπράξει το αδίκημα, η Αντιγόνη θα την απαρνηθεί με σκληρότητα και περιφρόνηση λέγοντας της «πήγαινε πίσω στον Κρέοντα, αφού τον αγαπάς τόσο»
* Η Αντιγόνη είναι μη ανθρώπινη αλλά δεν θα πρέπει να τη τοποθετήσουμε στο επίπεδο του τερατώδους, γιατί τι θα σήμαινε αυτό για τη δική μας οπτική; Αυτό επιτρέπετε στον Χορό που βρίσκεται εκεί καθ’όλη τη διάρκεια και που σε μια συγκεκριμένη στιγμή μετά από μια από αυτές τις κλασσικές ατάκες της Αντιγόνης που δυο κόβουν την ανάσα, λέει «είναι ωμός» που η καλύτερη μετάφραση που μπορούμε να δώσουμε είναι «άκαμπτος». Κυριολεκτικά σημαίνει κάτι απολίτιστο κάτι ωμό και η λέξη ωμός είναι πιο σωστή όταν αναφέρεται σε αυτούς που τρώει ωμή σάρκα. Αυτή είναι η άποψη του χορού. Είναι όσο ωμή ήταν και ο πατέρας της- αυτό λέει ο χορός.
* Σύμφωνα με τον Χορό όταν κάποιος πλησιάζει την *Άτη* αυτό συνδέεται με μια αρχή και μια αλυσίδα γεγονότων, ονομαστικά αυτό της ατυχίας της οικογένειας των Λαβδακιδών. Σύμφωνα με το κείμενο στη κορυφή όλων είναι η μέριμνα, που είναι σχεδόν η ίδια λέξη με τη μνήμη, με μια έμφαση στη «μνησικακία». Αλλά είναι λάθος να το μεταφράσουμε «μνησικακία», γιατί μνησικακία είναι μια ψυχολογική έννοια, ενώ μέριμνα είναι μια ασαφής λέξη που βρίσκεται ανάμεσα στο υποκειμενικό και το αντικειμενικό. Η μέριμνα των Λαβδακιδών είναι αυτό που οδηγεί την Αντιγόνη στα όρια της *Άτης*.
* Κάποιοι μπορεί να μεταφράσουν την *Άτη* ως ατυχία αλλά δεν έχει καμία σχέση με αυτό. Έχει σχέση με Θεούς που τη κάνουν να μην έχει έλεος και φόβο. Είναι αυτό που τη κάνει να δρα, που κάνει τον ποιητή να δημιουργεί αυτή την συναρπαστική εικόνα, όταν τη νύχτα πάει και καλύπτει το σώμα του αδερφού της με ένα στρώμα χώμα ώστε να καλυφθεί αρκετά και να μην φαίνεται και πηγαίνει δεύτερη φορά όταν πια γίνεται αντιληπτή από τους φρουρούς, όπως λέει το κείμενο σαν πουλί που μόλις έχασε το νεογνό του.

ΤΡΟΜΠΟΥΚΗ, σ. 265-275.

* …Η μεταμόρφωση και η μεταλλαγή που παρουσιάζεται σαν εικόνα στον Ευριπίδη, διατρέχει τους αιώνες, από τον Οβίδιο μέχρι την Αναγέννηση και ως τον Σαίξπηρ. Αυτά σηματοδοτούν την Αντιγόνη.
* Η ιδιαιτερότητα στα λόγια της Αντιγόνης φανερώνεται όταν στο τέλος της πρότασης χρησιμοποιεί το «μετά». Η λέξη «μετά» σημαίνει «μαζί» ή «κατόπιν». Το «μετά», τοποθετείται στο τέλος της πρότασης, αντιστρόφως προς τη συνήθη χρήση αυτής της πρόθεσης, που ακολουθείται από το ουσιαστικό. Αυτή η χρήση εκφράζει την έντονη ψυχική κατάσταση της.
* Ο Lacan σημειώνει την εναλλαγή ανάμεσα στη δράση και στο χορό που επανεμφανίζεται στο έργο.
* Στην τραγωδία γενικότερα, δεν υπάρχει το πραγματικό γεγονός. Ο ήρωας και ό,τι τον περιβάλλει στοχεύουν στην **επιθυμία**.
* Έπειτα από τον πρώτο διάλογο ανάμεσα στην Αντιγόνη και στην Ισμήνη, το άσμα του χορού παραδίδει μια Θήβα παραδομένη σε βαρβάρους. Το ύφος του ποιήματος που αποδίδεται από το χορό, παρουσιάζει τους στρατιώτες του Πολυνίκη και τη σκιά του, σαν ένα τεράστιο πουλί που παραδόξως πετά πάνω από τα σπίτια. Κάνοντας ο Lacan μια αναφορά στα πολεμικά αεροπλάνα που γνώρισε η ανθρωπότητα ανά τους αιώνες.

…………………………………………………………………………………..

3.

* Ο Κρέων απευθύνεται στο χορό, εκφράζοντας τις αμφιβολίες για το ορθό της πράξης του. Το ακροατήριό του, στην πραγματικότητα αποτελείται από γέροντες «yes-men», οι οποίοι τον ακούν, αναγνωρίζοντας την απόλυτη εξουσία του, αλλά δεν μπορούν να πάρουν ευθύνη.
* Καταφθάνει ο φύλακας, διακόπτοντας τη συνομιλία Κρέοντα – Χορού. Πρόκειται για έναν εντυπωσιακό ομιλητή, ο οποίος παρουσιάζει εν αρχή τη δυσκολία του στο να αναφέρει την αλήθεια στην εξουσία του Κρέοντα. Παρακαλεί για την προσωπική του σωτηρία, προσδίδοντας με αυτόν τον τρόπο μια γελοιότητα στη σκηνή. Οι φύλακες βρέθηκαν σε πανικό και μάχονταν για το ποιος θα μεταφέρει τα νέα στον Κρέοντα.
* Ο Κρέων εξοργίζεται και απειλεί τον φύλακα ότι όποιος δεν βρει τον υπαίτιο, είναι νεκρός. Ο φύλακας αποχωρεί με μεγάλη χαρά που γλίτωσε αυτή τη φορά από τη δύναμη της εξουσίας.
* Η σκηνή αυτή θυμίζει είσοδο κλόουν. Παρ’ όλα αυτά ο αγγελιαφόρος είναι πολύ έξυπνος και με τον λόγο του κάνει τον Κρέοντα να γυρίζει σε κύκλους. Παρά το ότι πρόκειται για μια σκηνή μεγάλης σκληρότητας, μας κάνει να διασκεδάζουμε.
* Αμέσως μετά, ακολουθεί ένας ύμνος ‘‘επαίνου’’ από το χορό. Ακολουθεί η είσοδος της Αντιγόνης και συνοδεύεται από τη μεγάλη χαρά του φύλακα που κατάφερε να συλλάβει τον ένοχο.
* Έπειτα, καταφθάνει ο Αίμονας, ο γιός του Κρέοντα και αρραβωνιαστικός της Αντιγόνης. Ακολουθεί ο διάλογος με τον πατέρα του, ξεδιπλώνονται στιγμές αμφιβολίας και δισταγμού. Η σκηνή αυτή μας παρουσιάζει καθαρά την οπτική του Κρέοντα. Η τυραννική του παρουσία δημιουργεί δίπολα, θέτοντας τους αντιπάλους του ‘‘μάρτυρες’’ της σκληρής του εξουσίας. Παρά το ότι ακούει το λόγο του γιού του, ο Κρέοντας παραμένει δυναμικός και πιστός στις θεωρίες του.
* Το τρίτο στάσιμο ηχεί τη στιγμή που ο Κρέοντας αντικρίζει την Αντιγόνη να οδηγείται ζωντανή στον τάφο της, αποχαιρετώντας τα εγκόσμια.
* Ο Χορός αντικρίζοντας τα τεκταινόμενα οδηγείται σε παράκρουση, χάνει το μυαλό του. Έχει σημασία να εστιάσουμε στις λέξεις «$\acute{ι}$**μερος εναργής**». Δηλαδή, στην επιθυμία που εκδηλώνεται τη στιγμή ακριβώς που η ηρωίδα οδηγείται στην τιμωρία της.
* Τον μονόλογο της Αντιγόνης θα διαδεχθεί ο χορός με ένα χορικό μυθολογικού περιεχομένου, στο οποίο αναφέρεται σε τρεις δραματικούς προορισμούς, ισορροπώντας με τα λόγια του ανάμεσα στη ζωή και στο θάνατο. Εν συνεχεία, η Αντιγόνη ανακαλεί την εικόνα της Νιόβης, που φυλακίστηκε σε μια πέτρινη κρύπτη και που για πάντα θα παρέμενε εκτεθειμένη στη βροχή και τη βαρυχειμωνιά.
* Όσο εισδύουμε πιο βαθιά στη θεϊκή μανία, εμφανίζεται ο τυφλός Τειρεσίας, που με την προφητεία του προαναγγέλλει στον Κρέοντα την καταστροφή, φέρνοντάς τον αντιμέτωπο με τη μοίρα του.
* Ο Χορός ξεσπά σε έναν ύμνο για τον πιο μυστικό και υπέρτατο θεό Διόνυσο. Αυτός ο ύμνος είναι μια κραυγή ελευθερίας και αποκατάσταση της τάξης.
* Ο Κρέων στην αντιστροφή της δράσης, βρίσκεται σε απελπισία, χτυπά την πόρτα του τάφου, που η Αντιγόνη έχει κρεμαστεί.
* Ο Αίμονας έχει καταληφθεί από μανία, δείχνοντας ότι έχει χάσει τα λογικά του, επιτίθεται στον πατέρα του και αυτοκτονεί. Όταν ο Κρέων επιστρέφει στο παλάτι, ανακαλύπτει ότι και η γυναίκα του είναι νεκρή.
* Τρελαμένος από τον πόνο αντιλαμβάνεται τη θεία δίκη.

…………………………………………………………………………………………

*Η Αντιγόνη ανάμεσα σε δύο θανάτους*

* Στους στίχους 559-560 η Αντιγόνη αναφέρει ότι η ψυχή της από καιρό έχει νεκρωθεί, για να βοηθήσει τους νεκρούς «ωφελείν».
* Στους στίχους 611-614 και 620-625 ο χορός επισημαίνει τα όρια για την Άτη. Η σπουδαιότητα του όρου «εκτός άτας», δηλαδή τι συμβαίνει όταν ξεπερνιούνται τα όρια. Όπως για παράδειγμα όσα διατάζει ο Κρέων είναι πέρα των ορίων. Το χορικό επικεντρώνεται στην ανάπτυξη αυτού του θέματος.

1.

* Ιδιαίτερη σημασία έχει η έννοια της μοναξιάς του Σοφόκλειου ήρωα, «μονούμενοι», όπως και οι έννοιες «άφιλοι» και «φρενός οιοβώται», αυτοί δηλαδή που αφήνουν τις σκέψεις τους να φεύγουν μακριά. Πάντα ο τραγικός ήρωας στο τέλος μένει έρημος και μόνος, διότι ξεπερνώντας τα θεσμοθετημένα όρια, αποκόπτεται από την κοινωνική δομή.
* Ας εξετάσουμε τις επτά διασωθείσες τραγωδίες του Σοφοκλή*: Αίας, Αντιγόνη, Ηλέκτρα, Οιδίπους Τύραννος, Τραχίνιες, Φιλοκτήτης* και *Οιδίπους επί Κολωνώ.*
* Η τραγωδία του *Αίαντα* ξεκινάει με τη σφαγή των ποιμνίων των Αχαιών από τον ήρωα. Η Αθήνα μη διακείμενη θετικά απέναντί του, τον οδήγησε στην τρέλα. Όταν συνέρχεται, αισθάνεται ότι ατίμασε τον εαυτό του και αυτοκτονεί. Το έργο είναι κατά κύριο λόγο στατικό.
* Ο συσχετισμός της *Ηλέκτρας* με την *Αντιγόνη* κορυφώνεται στις φράσεις της παραδοχής ότι οι ηρωίδες νιώθουν ήδη νεκρές. Ο Ορέστης απευθυνόμενος στον Αίγισθο αναφέρει ότι δεν μιλάει πια σε ζωντανούς. Το τέλος της Ηλέκτρας είναι μια κατ’ ουσία εκτέλεση.
* Αφήνοντας κατά μέρος τον *Οιδίποδα*, περνάμε στις *Τραχίνιες*, που εστιάζουν στο θάνατο του Ηρακλή. Ενώ ο ήρωας πιστεύει ότι οι μόχθοι του έχουν τελειώσει, έρχεται αντιμέτωπος με τον τελευταίο του άθλο. Θανατώνεται από το φαρμακωμένο μανδύα που του στέλνει η γυναίκα του για να τον κερδίσει πίσω.
* Ο Φιλοκτήτης είναι ο ήρωας που εξορίστηκε σε ένα νησί, όπου έλιωνε για δέκα χρόνια και τότε του ζητήθηκε να βοηθήσει την κοινότητα.
* Ο *Οιδίπους* επί *Κολωνώ*, θεωρείται ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά Σοφόκλεια δράματα, όπου αποθεώνεται απόλυτα η μοναχικότητα. Ο ήρωας κινείται ανάμεσα στη ζωή και στον θάνατο.
* Ο *Οιδίπους Τύραννος* παρουσιάζει την ιδιαιτερότητα ότι είναι μόνος του, αλλά συγχρόνως συσχετίζεται και με τους άλλους. Αποτελώντας εξαίρεση.
* Επιστρέφοντας στην Αντιγόνη, μπορούμε να διακρίνουμε ότι η φύση της είναι οφθαλμοφανής. Η ηρωίδα δεν δείχνει ούτε φόβο, ούτε οίκτο σε κανένα σημείο. Ο χορός την παρουσιάζει ως «αυτόγνωτο». Δηλαδή μια ύπαρξη με «γνώθι σαυτόν», κατά τις Δελφικές επιταγές.
* Η σκληρότητα της Αντιγόνης όταν μιλάει στην Ισμήνη είναι καταφανής, η ίδια αποφασίζει μόνη της να θάψει τον αδερφό της παραβαίνοντας το κήρυγμα του Κρέοντα.
* Ο ουμανισμός του Σοφοκλή κατά τον Lacan, δίνει καινούργια έννοια στον όρο. Σύμφωνα με τον Lacan στοιχειοθετείται στη σύνδεση του φαντασιακού με το συμβολικό.
* Το εντυπωσιακό για τον Lacan στους στίχους 360-375, είναι η δυναμική της λέξης «δόξα». Λέξη που δημιουργεί μια πραγματική ψευδαίσθηση στο φιλοσοφικό παιχνίδι.
* Στο στίχο 332, κατά τον Levi Strauss, ο χορός αναφέρει την πραγματική διαφορά του πολιτισμού, όπως αυτός εναντιώνεται στη φύση.
* Ο άνθρωπος είναι ‘‘παντοπόρος’’, αλλά συγχρόνως και ‘‘άπορος’’, φράση που αποτελεί την περίφημη ειρωνεία του Σοφοκλή. Όπως και ο αντιθετικός χαρακτηρισμός ‘‘υφίπολις -άπολις’’.
* Ο άνθρωπος είναι ένας αμήχανος φυγάς, μόνος απέναντι στη μοίρα του.

…

ΚΥΡΗ 276 – 287.

*«… είναι μήπως ορισμένο να βουτά κατά περιόδους ο θάνατος το δάχτυλό του στην ξέφρενη δίνη της ζωής και να την επιβραδύνει, ώστε να μη μπορεί εκείνη να μας ξεσκίσει εντελώς;»1*

 Ο Γάλλος ψυχαναλυτής στο εν λόγω σεμινάριό του για την ηθική της ψυχανάλυσης, αναλύει το τραγικό πρόσωπο της Αντιγόνης, την ηθική στάση της και την επιθυμία που εκλύεται από την παρουσία της. Πιο συγκεκριμένα, ο Lacan εξαίρει την ερωτική διάσταση, που είναι το θέμα του τρίτου στάσιμου, στη λαμπρή και συνάμα πνιγερή ατμόσφαιρα της ωδής προς τον έρωτα, θέτοντας ένα εύλογο ερώτημα: Αν η Αντιγόνη ξέρει τι δεν θέλει, ξέρει εξίσου και τι θέλει; Όταν ο άνθρωπος συγχέει το καλό και το κακό, είναι επειδή οι θεοί σπρώχνουν την ψυχή του στο πιο καταστροφικό σφάλμα. Εδώ, ο χορός απευθύνεται εξίσου στην ηρωίδα και την οικογένεια των Λαβδακιδών, οι δυστυχίες των οποίων αναφέρονται ρητά, όσο και στον Κρέοντα.

 Σε διάλογο και αντίλογο με τον Hegel και τον Goethe, ο Lacan υπογραμμίζει το στοιχείο της επιθυμίας στις αλλεπάλληλες μεταμορφώσεις του, στοιχείο που θεωρεί άρρηκτα συνυφασμένο με τη μοναδική λάμψη της ηρωίδας. Τονίζει, ότι χωρίς πίστη στον α - δελφόν (αυτόν που μοιράστηκε την ίδια μήτρα) κάθε επιθυμία είναι αδιανόητη. Η καθαρή απώλεια του αδελφού της, την οδηγεί στην προσωπική της απώλεια. Η Αντιγόνη δεν επικαλείται κανένα άλλο δικαίωμα, εκτός από αυτό που αναδύεται μέσα στη γλώσσα από τον ανεξίτηλο χαρακτήρα αυτού που είναι. Στην έκφραση *ο αδερφός μου είναι ο αδερφός μου,* επιβεβαιώνεται και διατηρείται η μοναδική αξία του είναι του. Είναι μόνη ανάμεσα στους θνητούς, αυτόνομη, αποδίδοντας στον εαυτό της τον νόμο της πίστεως στην οικογένειά της. Παράλληλα, μερίδιο του λέοντος αποτελεί το ζήτημα της σύγχυσης ζωής και θανάτου, το οποίο δικαιολογείται από τον Γάλλο ψυχαναλυτή. Η Αντιγόνη εδραιώνει την παντοδυναμία του πεπρωμένου της, που υποδόρια τη παραλύει και τη σκοτώνει.

 Επιπροσθέτως, η Αντιγόνη σαγηνεύει. έχει τη λάμψη της τραγικής και τρομερής ομορφιάς της που γοητεύει και παρασύρει σε έναν χώρο πέρα από τη ζωή. Εκεί βρίσκονται η τραγωδία της και το μεγαλείο της, η άτη της, η δυστυχία που παντρεύεται. Το φαινόμενο της ομορφιάς είναι ένα φαινόμενο τύφλωσης. Η ηρωίδα αντιπαραβάλλεται με την κόρη του

1 Γουλφ Βιρτζίνια, «Ορλάντο: Μια βιογραφία», Μτφρ. Μαντόγλου Αργυρώ, Gutenberg, Αθήνα 2017.

Ταντάλου τη Νιόβη, η οποία όπως πέτρωσε, έτσι θα ταφεί κι αυτή σε πέτρινο τάφο. Ο χορός, προκειμένου να παρηγορήσει την Αντιγόνη, υποστηρίζει πως θα αποκτήσει μεγάλη φήμη, διότι θα έχει την ίδια μοίρα με τη Νιόβη, που χαρακτηρίζεται ισόθεη, αφού ήταν εγγονή του Δία. Ωστόσο, η ηρωίδα θεωρεί τον παραπάνω ισχυρισμό του χορού κοροϊδία, γιατί, όπως λέει στον τάφο της, που τώρα κατευθύνεται θα είναι απόλυτα μόνη, χωρίς καμιά συντροφιά, ούτε ζωντανών, ούτε πεθαμένων.

 Σε αυτό το σημείο, ο Lacan ομολογεί, ότι η επιθυμία της μητέρας αποτελεί τη θεμελιώδη επιθυμία ολόκληρης της δομής. εκείνη που έφερε στον κόσμο τους μοναδικούς απογόνους, τον Ετεοκλή και τον Πολυνείκη, την Ισμήνη και την Αντιγόνη. Συγχρόνως, είναι και μια εγκληματική επιθυμία. Αν η επιθυμία της Ιοκάστης είναι ριζικά καταστροφική, η κόρη της δε μένει παρά να πεθάνει, δημιουργώντας, με αυτόν τον τρόπο, μια φονική σκιά πάνω από την Ιοκάστη. Αυτή η μητρική μιαρότητα οδηγεί την Αντιγόνη στο έγκλημα, με το οποίο ο Πολυνείκης ταυτίζεται, σε αντίθεση με την εξουσία, την οποία αντιπροσωπεύει ο Ετεοκλής. Ο τρόπος με τον οποίο έδωσε τέλος στη ζωή της, έρχεται και επανέρχεται εν είδει πράξης διαφορετικής από αυτή της αυτοχειρίας. Ο Lacan υπαινίσσεται μύθους από την αρχαιότητα, κατά τους οποίους το μοτίβο των κρεμασμένων κοριτσιών είναι αρκετά σύνηθες. Βέβαια, στην περίπτωση της Αντιγόνης, ο θάνατος είναι προ των πυλών.

 Η Αντιγόνη θρηνεί αλλά δε λυγίζει μπροστά στον θάνατο. Ο Lacan επισημαίνει, ότι η πίστη της Αντιγόνης στον αδερφό της είναι η προϋπόθεση για να επιθυμεί αυτό που δε θα χαρεί παρά κάπου αλλού. Διακατέχεται από ένα πάθος, το οποίο την οδηγεί πέρα από κάθε όριο. την *άτη*. Αξίζει να σημειωθεί, ότι το υποκείμενο μέσα από την επιθυμία του υπερβαίνει ένα όριο, έναν φραγμό. Η Ατης δε σχετίζεται με την αμαρτία, καθώς η επιθυμία εμφορείται από τη μέριμνά της για την οικογένειά της. Ας θυμηθούμε τι λέει στον χορό η Αντιγόνη. θεωρεί τον εαυτό της ήδη πεθαμένο, αφού ο τόπος της είναι ο τόπος των νεκρών. Θα έλεγε κανείς, ότι η αυτοθυσία της ηρωίδας έρχεται σε άμεση συνάφεια με την επαναδιαπραγμάτευση της καντιανής προσταγής από την οπτική της ενόρμησης του θανάτου.

 Συμπερασματικά, η Αντιγόνη καθηλωμένη στο σπίτι του Κρέοντα,, υπόκειται στον νόμο του και αυτό είναι κάτι που δε μπορεί να αντέξει. Η ίδια τον αντιμετωπίζει κατηγορηματικά μετα βδελυγμίας, θεωρώντας πως καταλαμβάνει τη θέση του άλλου. ο Lacan τον τοποθετεί στη θέση του αντι – ήρωα και γίνεται, έτσι, ο θανατερός καθρέφτης της. Αναζητώντας μανιωδώς την ταυτότητά του, αδυνατεί να αναδείξει τον άλλον της ταυτότητας της Αντιγόνης κι έτσι γίνεται ο συνένοχος του θανάτου της.

*Σοφοκλέους ‘Αντιγόνη’, και Σελίδες για την ‘Αντιγόνη’ των F. Hölderlin, S. Kierkegaard, M. Heidegger*, μετ.-σχολ. Συμ. Σταμπουλού, Gutenberg, Αθήνα 2017, σ. 15-24 ΦΡΑΓΚΙΑΔΑΚΗ

Κύριες βιογραφικές πηγές για τον Σοφοκλή είναι ο «βίος» και το Λεξικό του Σουίδα. Από επιγραφές γνωρίζουμε το όνομα «Σοφοκλής Σοφίλλου Κολωνήθεν» και από το *Πάριον Χρονικόν* και άλλες πηγές τοποθετούμε με σιγουριά το θάνατο του ποιητή «επί Καλλίου άρχοντος» μετά τα Διονύσια του 406 και πριν τα Λήναια του 405. Γεννήθηκε το 496/497 στον Κολωνό από εύπορη οικογένεια, πράγμα που του επέτρεψε να μαθητεύσει κοντά στον περιφανέστερο μουσικό της εποχής, τον *Λάμπρον*. Η θητεία του στη θυμέλη αρχίζει το 468 ενώ στα είκοσι οκτώ του χρόνια για το έργο Τριπτόλεμος, ο στρατηγός Κίμων του επένειμε το πρώτο βραβείο ορίζοντας το τέλος της εποχής των πολέμων. Σε αντίθεση με άλλους ποιητές της εποχής του (Αισχύλος, Ευριπίδης, Πίνδαρος κα) που βρήκαν καταφύγιο σε ξένες αυλές τυράννων, ο Σοφοκλής παρέμεινε όλη του τη ζωή, διδάσκοντας και συμμετέχοντας στα κοινά της Αθήνας.

Οι βασικότερες καινοτομίες του Σοφοκλή είναι:

* Η ύπαρξη τρίτου υποκριτή.
* Αύξηση του αριθμού των μελών του Χορού σε 15 και διάταξή του σε δύο ημιχόρια (6+6) και δύο αρχηγούς.
* Ο κορυφαίος του Χορού συχνά αναλαμβάνει και ρόλο τέταρτου υποκριτή.
* Κατάργηση του «τετραλογεισθαι» και η εισαγωγή του «αγωνίζεσθαι δράμα προς δράμα».
* Μείωσε την έκταση των λυρικών ασμάτων προς όφελος της δραματικής έντασης των διαλογικών.
* Στην Ποιητική του Αριστοτέλη η εύρεση της σκηνογραφίας αποδίδεται στο Σοφοκλή, παρά τις προϋπάρχουσες ζωγραφικές σκηνές του Αγάθαρχου στα δράματα του Αισχύλου.

Στους χαρακτήρες των ηρώων του, ο Σοφοκλής, συνδυάζει το Αριστοτελικό «αρμόζον και καλόν» με το αληθινό και πραγματικό, καλλιεργώντας τις αντιφάσεις και την πολυσημία τους ή αλλιώς τη διφορούμενη λογική. Οι λέξεις του υπηρετούν αυτή την αμφισημία και παντρεύουν το σεμνό πάθος με την ανθηρή ρητορική.

Στα επτά σωζόμενα δράματα από τα 123 που έγραψε παρατηρούμε τις Ομηρικές επιρροές που οδηγούν τους ήρωες από την θεϊκή μανία στο ήρεμο, νήφον μεγαλείο, ενώ στο φλέγον ζήτημα της αρετής άντρες και γυναίκες εξισώνονται.

Η Αντιγόνη που παρουσιάστηκε το 442 ανέδειξε τόσο τις ποιητικές όσο και στρατηγικές ικανότητες του Σοφοκλή και ώθησε τον Περικλή να τον ορίσει ως συστράτηγο στον πόλεμο εναντίων των Σαμίων (441 - 439).

Αναφορές στο μύθο της Αντιγόνης δεν συναντούμε στον Όμηρο. Η πιο πρόσφατη στο κοινό του 442 αναφορά είναι αυτή του Αισχύλου στο *Επτά επί Θήβας*. Σε παλαιότερες διηγήσεις δεν υπάρχει η απαγόρευση ταφής της σωρού του Πολυνείκη αλλά ότι το νεκρό σώμα κάηκε στην πυρά μαζί με αυτά των υπόλοιπων στρατηλατών που έπεσαν προ των πυλών της πόλεως – *Σύρμα Αντιγόνης*, κοντά στη Θήβα. Σύμφωνα με άλλη εκδοχή ο Λαοδάμας, γιος του Ετεοκλή, έκαψε ζωντανές την Αντιγόνη και την Ισμήνη, επειδή υποστήριξαν τον Πολυνείκη.

Ο δικανικός λόγος και η ρητορική δεινότητα με τις σοφιστικές επιρροές, ο αρχαιόθεν «α- σώματος» ηθικός κώδικας που συγκρούεται με τη νέα τάξη πραγμάτων διαμορφώνουν στίχους τόσο συμπαγείς, δομιστικούς και καίριους, ώστε να αντέξουν τη μεταφυσική και οντολογική επίστεψη.

Στους Πλατωνικούς *Νόμους* αναφέρεται ότι εγκαταλείπεται άταφος, έξω από την πόλη, ο φονέας συγγενούς του. Στις *Ικέτιδες* του Ευριπίδη οι μητέρες των πεσόντων Αργείων αγωνίζονται, με τον Άδραστο, για την ταφή των παιδιών τους. Επιπλέον την ταφή του νεκρού συναντάμε και στην τραγωδία *Αίας*, όπου ο Αγαμέμνων απαγορεύει την τέλεση επικήδειου προς τον αυτόχειρα ως υβριστή.

Η χρήση του όρου «δούλος» (στ.479), ως χαρακτηρισμός του Κρέοντα προς την Αντιγόνη, την εντάσσει στο μυθολογικό πλαίσιο της τυραννίας, αφού ιστορικά η ταφή αποτελούσε ιερή πράξη για τους Αθηναίους, ενώ ο ίδιος ανήκει πλέον στην νεόδμητη δημοκρατική τάξη. Η σύγχυση που προκαλείται από τη χρήση των όρων «δεινόν» (γεννήτορας του καλού και κακού), «όσια πανουργήσας» (στ.74), «την δυσσέβειαν ευσεβουσ΄ εκτησάμενην» (στ.924) σε συνδυασμό με την ατρόμητη επιχειρηματολογία των δύο ηρώων, οικοδομούν το δίλημμα του έργου που θα μείνει έως σήμερα αναπάντητο: Μπορεί μία διαταγή να έχει ισχύ νόμου;

Ο χρόνος που δίνει ο Κρέοντας στην Αντιγόνη, είτε γιατί ελπίζει στη μεταστροφή της, είτε γιατί ο ίδιος είναι αναποφάσιστος, οι εξοργιστικές συμβουλές του Τειρεσία, η δίκη του Χορού πριν το χαμό της (στ.853) και η απρόβλεπτη αυτοκτονία της Αντιγόνης ωθούν το θεατή να συνειδητοποιήσει την τελολογική και αναπόδραστη φύση της ελευθερίας του.

Κορνήλιος Καστοριάδης, «Αισχύλεια ανθρωπογονία και Σοφόκλεια αυτοδημιουργία του ανθρώπου», στο: *ανθρωπολογία, πολιτική, φιλοσοφία*, Ύψιλον, Αθήνα 2001, σ.11-36 ΜΟΥΡΙΚΗ

* το ερώτημα που εμφανίζεται συχνά στην αθηναϊκή τραγωδία, είναι το εξής : **τι σημαίνει άνθρωπος**. (χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο *Προμηθεάς Δεσμώτης* του Αισχύλου και η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, όπου σε αυτές τις τραγωδίες δίνεται απάντηση κιόλας στο ερώτημα που προαναφέρθηκε).
* Κατά τους Vernant, Detienne, Vidal, Naquet, ‘‘ η μορφή του Έλληνος ανθρώπου… καθορίζει τη κατάσταση του ανθρώπου, τοποθετώντας τον σε σχέση με τον Θεό και σύστοιχα με το ζώο’’
* στον Σοφοκλή η ουσία του ανθρώπου είναι η αυτοδημιουργία του
* η ανθρώπινη φύση δε προϋποθέτει τίποτα, οι ικανότητες και οι δυνατότητες προέρχονται από τους ίδιους τους ανθρώπους, όχι από κάποιο θεό
* ο άνθρωπος βαδίζει προς το καλό όταν συμβιβάζει τους νόμους της πόλη του με τη δικαιοσύνη (τους άγραφους νόμους) των θεών. Έτσι ο άνθρωπος γίνεται *υψίπολις* (= υψηλός μέσα στη πόλη του / σημείωση: δεν υπάρχει ακριβής μετάφραση για τη συγκεκριμένη λέξη)
* αυτός που κατέχεται από την ύβρη, γίνεται *άπολις*
* *Και ο Κρέοντας και η Αντιγόνη μπορούν να χαρακτηριστούν και με τις δύο παρακάτω έννοιες: υψίπολις* και *άπολις*. Φτάνουν στη σύγκρουση υπερασπιζόμενοι τυφλά μία από τις δύο αρχές, ενώ θα μπορούσε να υπάρξει συνύφανσή τους. Ο Κρέοντας ξεπερνώντας τα όρια του *φρονείν* καταλήγει *άπολις*.
* το θέμα στην *Αντιγόνη*, πέρα από την αθωότητα της ηρωίδας, τη σύγκρουση με το Κρέοντα, το δίκαιο των νόμων της πόλης αλλά και των άγραφων νόμων των θεών κ.ο.κ. είναι η ύβρις και η τόλμη.
* Ο Χορός θεωρεί την Αντιγόνη όταν συλλαμβάνεται τρελή, της οποίας η τρέλα – αφροσύνη, έγκειται στο γεγονός ότι η ίδια αδυνατεί να συμβιβάσει την τόλμη της και να την ‘‘παντρέψει’’ με τη φρόνηση – τη σκέψη, υπερβαίνοντας τα όρια με την αποφυγή της σύζευξης αυτής.
* Αποτέλεσμα: η Αντιγόνη γίνεται *άπολις*.
* Οι επιχειρηματολογίες του Κρέοντας και τις Αντιγόνης παρουσιάζονται παγιωμένες.
* Αυτός που συμβιβάζει την αρετή της φρόνησης και της τόλμης συγχρόνως είναι ο Αίμωνας στη σκηνή του διαλόγου με τον πατέρα του, που από τη μία με φρόνηση παραδέχεται πως ούτε μπορεί ούτε θέλει να πει πως ο Κρέοντας έχει άδικο, αλλά τολμά να του επιδείξει πού πραγματικά λανθάνει, επιμένοντας δηλαδή στο να πιστεύει πως μόνο εκείνος μπορεί να έχει δίκιο.
* Η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, εκφράζει τη δημοκρατική πολιτική σκέψη και πράξη, καταδικάζοντας το *μόνος φρονείν* και αναγνωρίζοντας συγχρόνως την έμφυτη *ύβρη* των ανθρώπων.
* Τι είναι ο αυτοπεριορισμός: θα μπορούσαμε να τον ερμηνεύσουμε ως μια αυτορυθμιστική αρχή με τη βοήθεια της οποίας επέρχεται συμβιβασμός των αρετών της φρόνησης και της τόλμης. Με την ύπαρξη αυτού ωστόσο δεν θα υπήρχε τραγωδία.
* Η *Αντιγόνη* για να συγκαταλέγεται στις τραγωδίες προϋποθέτει ακριβώς τη δεινότητα του ανθρώπου. (δεινός = αυτός που προκαλεί, δικαιολογημένα, δέος, φόβο και τρόμο, είναι αξιοθαύμαστος, ικανός, ενδεχομένως παράξενος)
* δεινός είναι ο χαρακτήρας εκείνος που κανένα ον δεν τον παρουσιάζει στον ίδιο βαθμό με τον άνθρωπο → *ουδέν ανθρώπου δεινότερον*. Συμπέρασμα: Άρα, ούτε οι θεοί.
* o άνθρωπος δημιουργεί την ουσία του και η ουσία αυτή είναι δημιουργία και αυτοδημιουργία του συγχρόνως. (φιλοσοφική ανάλυση)
* η διφυϊα του ανθρώπου, είναι κάτι που τον οδηγεί να πράττει άλλοτε το καλό και άλλοτε το κακό.
* Η έννοια της υπέρβασης – υπερβολής είναι αρκετά έντονη στη τραγωδία. Η δικαιοσύνη των θεών, οι άγραφοι νόμοι, στην *Αντιγόνη* συναντούν τα όρια, το ίδιο συμβαίνει αντίστοιχα και με τους νόμους που έχει θεσπίσει ο άρχοντας της πόλης.
* Στον Σοφοκλή ο άνθρωπος με τη γέννηση του ξεκινά να υπάρχει και να αυτοδημιουργείται, δεν προϋπάρχει τίποτα πριν από αυτό το σημείο. Ο ίδιος αυτοδιδάσκεται, γνωρίζει τη θνητότητά του και διαπράττει αναπόφευκτα *ύβρη*, εφόσον αυτή υπάρχει εκ φύσεως μέσα του.
1. Δεν τις ακολουθεί βέβαια με τη σωστή σειρά, με αποτέλεσμα να μην προλάβει τον θάνατο της Αντιγόνης. [↑](#footnote-ref-1)
2. Τραγωδία με «δύο ήρωες» [↑](#footnote-ref-2)
3. Σοφοκλή, Αντιγόνη, μετάφραση Νίκος Παναγιωτόπουλος, Η νέα Σκηνή, Επίδαυρος, 4 Αυγούστου 2006, σσ. 54. [↑](#footnote-ref-3)
4. Στο ίδιο, σσ. 54. [↑](#footnote-ref-4)
5. ##  K. von Fritz, “Haimons Liebe zu Antigone”, *Philologus* 89 (1934) 19-33, ανατυπ. Στο *Antike und modern Tragödie*, Βερολίνο 1962, 227-240. Ο Müller (2) 171-172, ενώ παραδέχεται ότι το χορικό προοικονομεί με τραγική ειρωνεία την αυτοκτονία του Αίμονος υπό την επήρεια του Έρωτα, συμμερίζεται τη άποψη του von Fritz ότι στη θέση που βρίσκεται η ωδή, παρέχει εσφαλμένη εξήγηση της ψυχικής κατάστασης του ήρωα.

 [↑](#footnote-ref-5)