

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΣΕΜΙΝΑΡΙΟ Α' ΕΤΟΥΣ:

*Η πρόσληψη του αρχαίου δράματος στο νεότερο θέατρο*

Διδάσκων: Δ.Τσατσούλης

ΘΕΜΑ ΕΡΓΑΣΙΑΣ: «*Η Αντιγόνη του Σοφοκλή ως διακείμενο της “Αντιγόνης” του Ανούιγ, της “Αντιγόνης” του Μπρεχτ και της “Αντιγόνης ή Νοσταλγία της Τραγωδίας” της Μαρίας Λαμπαδαρίδου-Πόθου*»



Γκότσης Ιωάννης  
Μ.Φ. α' έτους

A.M.: 17

Οι εικόνες του εξωφύλλου:

- Έγχρωμη, επάνω: η Αντιγόνη οδηγείται από δύο φρουρούς μπροστά στον Κρέοντα.  
(Ζωγράφος του Δόλωνος, λουκανική νεστορίς). Περ.380-370 π.Χ. (Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο F15)

- 1<sup>η</sup> ασπρόμαυρη στη 2<sup>η</sup> σειρά: *Αντιγόνη* του Jean Anouilh, Theatre de l'Atelier, Σεπτέμβρης 1947. Στη φωτογραφία η Elizabeth Hardy, Αντιγόνη και ο Jean Davy, Κρέων.

(Προέλευση: George Steiner, *ΟΙ ANTIΓΟΝΕΣ*, μτφ. Β.Μάστορη, Π.Μπουρλάκη, Αθήνα, Καλέντης, 2001, αρ.3, σελ.490)

- 2<sup>η</sup> ασπρόμαυρη στη 2<sup>η</sup> σειρά: *Αντιγόνη* του Μπρεχτ, Stadttheater von Chur, Ελβετία, 15-02-1948. Στη φωτογραφία η Helene Weigel, Αντιγόνη. Παραγωγή: Caspar Neher, B.Brecht.

(Προέλευση: George Steiner, *αυτόθι*, αρ.5, σελ.490)

- Ασπρόμαυρη, κάτω: *Αντιγόνη* της Μαρίας Λαμπαδαρίδου-Πόθου, Πολιτειακό Πανεπιστήμιο Hayward της Καλιφόρνιας, Φεβρουάριος 1996 σε σκηνοθεσία του καθηγητή Edgardo de la Cruz. Στη φωτογραφία η Justin Anabo, Αντιγόνη και ο Johnny Tardibuono, Πολυνείκης.

(Προέλευση: Μ.Λαμπαδαρίδου-Πόθου, *Θέατρο*, Αθήνα, Κέδρος, 1998, εξώφυλλο)

-----

Τα τρία κείμενα που μελετήθηκαν για να γίνει η εργασία είναι τα εξής:

-Ζ.ΑΝΟΥΪΓ, *Η Αντιγόνη*, στο: *Θεατρικά έργα*, μτφρ.Μ.Πλωρίτη, Αθήνα, Γκόνη, 1962

-Μ.Μπρεχτ, *Αντιγόνη*, μτφρ.Α.Σολομός, Αθήνα-Γιάννινα, Δωδώνη, 1995

-Μ.Λαμπαδαρίδου-Πόθου, *Αντιγόνη ή Νοσταλγία της τραγωδίας*, στο: *Θέατρο*, Αθήνα, Κέδρος, 1998

Σε αυτά τα κείμενα αναφέρονται και οι παραπομπές παρακάτω σε συγκεκριμένες σελίδες και στίχους των τριών *Αντιγονών*.

## Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

<b>1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ</b>	σελ....4
<i>1.1 Η διακειμενική στόχευση της εργασίας</i>	σελ....4
<i>1.2 Τα αρχικά ερωτήματα</i>	σελ....5
<i>1.3 Προσδιορισμός του κύριου θεωρητικού «εργαλείου»: από τη διακειμενικότητα στην υπερκειμενικότητα</i>	σελ....8
<b>2. ΟΙ ΤΡΕΙΣ «ΚΑΘΕΤΕΣ» ΥΠΕΡΚΕΙΜΕΝΙΚΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ:     μικροσκοπική εξέταση</b>	σελ....11
<i>2.1 Η Δομή</i>	σελ....11
<i>2.2 Τα πρόσωπα</i>	σελ....18
<i>2.3 Τα μυθήματα και τα μοτίβα</i>	σελ....21
<i>2.4 Τα θέματα</i>	σελ....23
<b>3. ΔΥΟ «ΟΡΙΖΟΝΤΙΕΣ» ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ</b>	σελ....25
<i>3.1 Ο «οριζόντιος άξονας» της υπερκειμενικής σχέσης: η περίπτωση της «Αντιγόνης ή Νοσταλγίας της Τραγωδίας» της Μ.Λαμπαδαρίδου-Πόθου</i>	σελ....25
<i>3.2 Η παρακειμενικότητα</i>	σελ....28
<b>4. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΙΚΑ</b>	σελ....29
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ</b>	σελ....30
<b>ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ: ΠΙΝΑΚΕΣ</b>	σελ....33

## 1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

### 1.1 Η διακειμενική στόχευση της εργασίας

Η διερεύνηση της διακειμενικής σχέσης της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή με την *Αντιγόνη* του Ανούιγ, την *Αντιγόνη* του Μπρεχτ και την *Αντιγόνη ή Νοσταλγία της Τραγωδίας* της Μαρίας Λαμπαδαρίδου-Πόθου έχει ως αφετηρία της την πεποίθηση ότι τα λογοτεχνικά έργα διαλέγονται ακατάπαυστα μεταξύ τους. Ήδη ο Bakhtine είδε αυτό το διάλογο ως έναν ιδιαίτερο τύπο σημασιολογικών σχέσεων μεταξύ αποκλειστικά ολοκληρωμένων εκφωνημάτων, πίσω από τα οποία κρύβονται πραγματικά ή δυνητικά «υποκείμενα» που μιλάνε, οι συντάκτες δηλαδή των εκφωνημάτων, οι οποίοι μας ενδιαφέρουν ως εκφραστές μιας ορισμένης σύλληψης του κόσμου<sup>1</sup>.

Προκύπτει ήδη από αυτά το ερώτημα: ποια σύλληψη του κόσμου εκφράζει το παρόν σε καθεμία από τις νεότερες *ΑΝΤΙΓΟΝΕΣ* εκφώνημα και ποια σύλληψη εκφράζει το απόν εκφώνημα (αυτό της *ΑΝΤΙΓΟΝΗΣ*<sup>2</sup> του Σοφοκλή); Το διάλογο που καθιερώνεται μεταξύ τους είναι που πρέπει να ανακαλύψουμε. Με τη μόνη διαφορά ότι επειδή πρόκειται για έργα που πραγματεύονται έναν μύθο (τον αρχαιοελληνικό μύθο της Αντιγόνης και της σύγκρουσής της με το θείο της, τύραννο της Θήβας, Κρέοντα, ο οποίος απαγόρευσε την ταφή του πτώματος του «προδότη» Πολυνείκη, αδελφού της Αντιγόνης, ο οποίος σκοτώθηκε στη μάχη) και επειδή η σύλληψη του κόσμου γίνεται μέσω αυτού του μύθου, το ερώτημά μας θα πρέπει να μετατραπεί στο εξής: ποια σύλληψη του μύθου εκφράζει το παρόν εκφώνημα και ποια το απόν; Ο διάλογος επομένως που αποτελεί το αντικείμενο της παρούσας εργασίας είναι αυτός που υπάρχει ανάμεσα στις νεότερες λογοτεχνικές εκδοχές του μύθου της Αντιγόνης και στην εκδοχή του Σοφοκλή<sup>3</sup>.

Η αρχή της διακειμενικότητας συνοψίζεται στον περίφημο ορισμό της Kristeva<sup>4</sup>, σύμφωνα με τον οποίο ο όρος «διακειμενικότητα» δηλώνει τη μετατόπιση ενός ή περισσότερων σημειώντων συστημάτων σε ένα άλλο· αυτή η μετάβαση απαιτεί μάλιστα μια αναδιάρθρωση του τεθειμένου (*thetique*), των όρων δηλαδή της

<sup>1</sup> Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine, Le Principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, σ.96

<sup>2</sup> Στο εξής θα γράφεται *A* για *Αντιγόνη* και *ΑΣ* για *Αντιγόνες* (οι συντομογραφίες δηλ. θα αφορούν τους τίτλους των έργων κι όχι το λογοτεχνικό πρόσωπο ή το όνομά του)

<sup>3</sup> Για τη διάκριση μεταξύ μύθου γενικά (μύθου της παράδοσης) και λογοτεχνικού μύθου, βλ. P.Albouy, *Mythes et mythologies dans la litterature francaise*, Armand Colin, σειρά «U2», 1969.

Επίσης P. Brunel, C. Pichois, A.-M. Rousseau, *Ti είναι η συγκριτική γραμματολογία*, Αθήνα, Πατάκης, 1998, σ.201

<sup>4</sup> J.Kristeva, *La Revolution du langage poetique*, Paris, Seuil, 1974, σσ.59-60

εκφώνησης και της δήλωσης. Σε αυτό το φαινόμενο απορρόφησης ενός κειμένου (= συστήματος σημαινόντων) από ένα άλλο και του σχεδόν ταυτόχρονου μετασχηματισμού του, «τα μεταβιβαζόμενα στοιχεία δημιουργούν τις δομές του νέου κειμένου και είναι ταυτόχρονα στοιχεία πρόσληψης για το νέο αναγνώστη»<sup>5</sup>.

Για να φωτίσουμε λοιπόν τη διακειμενική σχέση, θα πρέπει -με βάση τον ορισμό της Kristeva και το συμπληρωματικό σχόλιο του Σιαφλέκη- να αναζητήσουμε **α)**τα στοιχεία που μεταβιβάζονται από τη σοφόκλεια *A* στις νεότερες *ΑΣ* (διακείμενα) **β)**τον τρόπο με τον οποίο αυτά απορροφώνται στο σύστημα σημαινόντων των τριών νεότερων έργων: πώς μετασχηματίζονται και μετασχηματίζουν τελικά το λογοτεχνικό μύθο του αρχικού κειμένου **γ)**την πρόσληψη των στοιχείων αυτών από τον αναγνώστη, εφόσον μάλιστα ο αναγνώστης -ή θεατής- ενός έργου είναι όχι μόνο αυτός που σύμφωνα με το Jauss «πιστοποιεί την αισθητική του αξία συγκρίνοντάς το με άλλα διαβάσματά του»<sup>6</sup>-στην προκειμένη περίπτωση τα διαβάσματα αυτά εύλογα αναμένεται να συμπεριλαμβάνουν την ανάγνωση ή θέαση της *A* του Σοφοκλή- αλλά και αυτός που κατά τη *Z*. Σαμαρά συνιστά το ιδιαίτερο ενδιαφέρον της διακειμενικής προσέγγισης, καθώς «είναι υποχρεωμένος να συμμετέχει, να βρίσκει το άρρητο του κειμένου και να συμπληρώνει το νόημα, με μια δυναμική ανάγνωση»<sup>7</sup>. Στην περίπτωση μας ο αναγνώστης υποψιάζεται ότι θα μπορούσε το άρρητο να το καταστήσει ρητό ανιχνεύοντας το διάλογο που ανοίγουν οι νεότερες *ΑΣ* με την *A* του Σοφοκλή. Αναζητώντας τον κώδικα με τον οποίο έγινε η επανεγγραφή του σοφοκλείου μύθου στα νεότερα κείμενα, ο αναγνώστης στρέφεται στα διακείμενα τα οποία θα τον βοηθήσουν να συμπληρώσει τα κενά του νοήματος<sup>8</sup>.

## 1.2 Τα αρχικά ερωτήματα

Η ως άνω διαπίστωση γ μας οδηγεί στην άποψη του Σιαφλέκη, ο οποίος υποστηρίζει<sup>9</sup> ότι «η διακειμενικότητα είναι καταρχήν δουλειά του συγγραφέα, ο οποίος μέσα στη στρατηγική της «κατασκευής του αναγνώστη» επιλέγει συνειδητά ή ασυνείδητα μια σειρά από σημαίνουσες μονάδες και τις οργανώνει κατά τέτοιο τρόπο...ώστε να

<sup>5</sup> Ζ.Ι. Σιαφλέκης, *Συγκριτισμός και Ιστορία της Λογοτεχνίας*, Αθήνα, Επικαιρότητα, 1988, σ.31. Στο εξής θα αναφέρεται ως ΣΙΑΦΛΕΚΗΣ Ι

<sup>6</sup> Η.Ρ. Jauss, *Η θεωρία της πρόσληψης. Τρία Μελετήματα*. Εισ-Μτφ Μ.Πεχλιβάνου, Αθήνα, Εστία, 1995, σ.52

<sup>7</sup> Ζωή Σαμαρά, *Ο κατοπτρισμός του άλλου κειμένου*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2003, σ.55

<sup>8</sup> Τα «κενά» είναι κατά τον W. Iser τα σημεία απροσδιοριστίας που ρυθμίζουν την επικοινωνία κειμένου-αναγνώστη. Βλ. σχετικά Robert C. Holub, *Θεωρία της πρόσληψης. Μια κριτική εισαγωγή*, μτφ.Κ.Τσακοπούλου, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2001, σσ.160-163. Επίσης Α.Κάλφας, «Τα κείμενα, οι αναγνώστες και ο τόπος της λογοτεχνίας», *Διαβάζω* 234(7/3/90) σσ. 23-24

<sup>9</sup> *Αυτόθι*, σσ.31-32

υποβάλλεται στον αναγνώστη η λειτουργία του διαλόγου ανάμεσα στο προσλαμβανόμενο έργο και τα προηγούμενα. Ωστόσο η ενεργοποίηση αυτή της λειτουργίας εξαρτάται από τις αντίστοιχες εστίες υποδοχής που διαθέτει ο αναγνώστης, που είναι προϊόν όχι μόνο της λογοτεχνικής εμπειρίας του, όπως λέει ο Jauss, αλλά της θέσης και του ρόλου του μέσα στη γενικότερη κοινωνικοοικονομική διαδικασία». Κατά συνέπεια ο αναγνώστης που οι νεότεροι συγγραφείς είχαν υπόψη τους και στον οποίο στόχευαν μας βοηθά να εξηγήσουμε τον τρόπο με τον οποίο στα νεότερα κείμενα ενσωματώνεται και τροποποιείται ο λογοτεχνικός μύθος της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή. Γεννάται λοιπόν το ερώτημα:

1) Με βάση ποιον αναγνώστη κατασκεύασαν οι Ανουίγ, Μπρεχτ και Λαμπαδαρίδου τη δομή των έργων τους;

Θα αρκεστούμε στην ανίχνευση του εμπειρικού αναγνώστη, στον οποίο αναφέρεται και ο Σιαφλέκης, του κοινού της εποχής τους. Ας δούμε λοιπόν πότε γράφτηκε ή παίχτηκε για πρώτη φορά η κάθε νεότερη *A* εντοπίζοντας κι ορισμένα στοιχεία πρόσληψής της.

*ANTIGONH* του ΑΝΟΥΙΓ: γράφτηκε το 1942 και παίχτηκε το 1944 στην κατεχόμενη Γαλλία (6 μήνες πριν την απελευθέρωση). Σε ό,τι αφορά την πρόσληψη του έργου πρέπει να αναφέρουμε ότι σημείωσε τεράστια επιτυχία τόσο στη Γαλλία όσο και στο εξωτερικό, ενώ και μεταπολεμικά κυριάρχησε στις προτιμήσεις των εκπαιδευτικών ιδρυμάτων και των ερασιτεχνικών και επαγγελματικών θεάτρων. Εξάλλου όταν πρωτοπαίχτηκε στη Γαλλία γέννησε πολλές διαμάχες, προκάλεσε αντιδράσεις<sup>10</sup>, στις οποίες ενεπλάκησαν ζητήματα πολιτικής, απασχόλησε δε τη γερμανική λογοκρισία η οποία τελικά αποφάνθηκε υπέρ του έργου κι επέτρεψε το ανέβασμά του.

Στην Ελλάδα παίχτηκε από το Θέατρο Τέχνης δύο φορές: τη δεκ.'60 και το 2004-5.

*ANTIGONH* του ΜΠΡΕΧΤ: γράφτηκε το 1947 και παρουσιάστηκε το 1948 στην πόλη Chur της Ελβετίας. Επίσης στο Κρέφελντ της Γερμανίας το 1967 από το Living Theatre, το 1968 (;) στο «Τεάτρ Νασιονάλ ντε λ'Οντεόν» του Παρισιού.

Στην Ελλάδα παρουσιάστηκε το 1968(;) από την Ελληνική Σκηνή της Άννας Συνοδινού. Στοιχείο πρόσληψης μπορεί να θεωρηθεί η γνώμη πολλών κριτικών τότε ότι καθώς το κλασικό κείμενο είναι στην Ελλάδα λίγο-πολύ γνωστό, το έργο του Μπρεχτ δεν έχει τίποτα να προσθέσει.<sup>11</sup> Αυτό βέβαια σε καμία περίπτωση δεν σημαίνει ότι η πρόσληψη του έργου ήταν ανάλογη 10-20 χρόνια

<sup>10</sup> M.Flügge, *Refus ou Ordre Nouveau, Politik, Ideologie und Literatur im Frankreich der Besatzungszeit 1940-44 am Beispiel der 'Antigone' von J.Anouilh*, Rheinfelden, 1982

<sup>11</sup> Θεατρικά, αρ.6-7, Φεβρουάριος-Μάρτιος 1973, σ.36

νωρίτερα στη Γερμανία και άλλες χώρες που πολύ πρόσφατα είχαν γνωρίσει τη χιτλερική τυραννία· το ίδιο το έργο δίνει-όπως θα δούμε-λαβές για να αναγνώσει κανείς σε αυτό το σύγχρονο καθεστώς της ναζιστικής κυριαρχίας και να ενεργοποιήσει τις εστίες υποδοχής του, ευαισθητοποιημένες από την ανάγκη αντίστασης ενάντια στους -και απαλλαγής από τους- σύγχρονους κατακτητές και επεκτατιστές τυράννους.

*ANTIGONH ή ΝΟΣΤΑΛΓΙΑ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ* της Μ.ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΔΟΥ-ΠΟΘΟΥ: γράφτηκε την άνοιξη του 1967 στο Παρίσι, μόλις είχε στην Ελλάδα επιβληθεί η δικτατορία . Παρουσιάστηκε:

το 1971 στο ημικρατικό θέατρο Kelderteater Malpertuis του Φλαμανδικού Βελγίου,

το 1980 στο Ραδιόφωνο της ΕΡΤ,

το 1996:-το Φεβρουάριο παρουσιάστηκε στο Πολιτειακό Πανεπιστήμιο Hayward της Καλιφόρνιας

-το Μάρτιο παρουσιάστηκαν αποσπάσματα στη Σουηδία (Kristofferskolan, Στοκχόλμη)

-τον Ιούνιο το θεατρικό τμήμα του Πανεπ.Αθηνών παρουσίασε μέρος του έργου σε μια παράσταση με το χαρακτηριστικό τίτλο «Μετά το μύθο». Έχουμε εδώ ένα στοιχείο πρόσληψης: ποια μεταμυθικά στοιχεία ανέγνωσαν στο έργο οι φοιτητές ή ο σκηνοθέτης που το ανέβασαν ή οι θεατές που το παρακολούθησαν;

ΕΠΟΜΕΝΩΣ: Τα δύο πρώτα έργα εντάσσονται χρονικά -και τοπικά- στο περιβάλλον του 2<sup>ου</sup> Παγκοσμίου Πολέμου (του Ανούιγ στη διάρκεια, του Μπρεχτ λίγο μετά), ενώ το τρίτο συνδέεται χρονικά με την επίσης εχθρική για την ελευθερία του ανθρώπου πραγματικότητα της δικτατορίας στην Ελλάδα<sup>12</sup>.

Τα παραπάνω ιστορικά πλαίσια γεννούν μια υποψία, η οποία μένει να επαληθευτεί ή διαψευστεί με βάση τα στοιχεία των ίδιων των έργων. Πρόκειται για την υποψία ότι οι συγγραφείς κατασκεύασαν τη δομή των έργων τους και ανασηματοδότησαν τον αρχικό μύθο με βάση το σύγχρονό τους αναγνώστη –αυτόν που όταν γράφτηκαν τα έργα βίωνε ακόμη (Ανούιγ), είχε μόλις βιώσει (Μπρεχτ) ή είχε μόλις αρχίσει να βιώνει (Λαμπαδαρίδου) την καταπιεστική εξουσία των φασιστών αρχόντων-που ήταν είτε εσωτερικοί είτε εξωτερικοί δυνάστες. Με άλλα λόγια:

2) Τα παραπάνω ιστορικά πλαίσια γεννούν την υποψία της διατήρησης του θέματος της αντίστασης εναντίον του τυράννου, που αποτέλεσε βασικό θέμα της

---

<sup>12</sup> «ήταν μια προσωπική μου αντίσταση και διαμαρτυρία ενάντια στο καθεστώς της δικτατορίας που μόλις είχε χτυπήσει», Μ.Λαμπαδαρίδου-Πόθου, *Θέατρο*, Αθήνα, Κέδρος, 1998, σ.135

Αντιγόνης του Σοφοκλή. Η υποψία αυτή διαμορφώνει ήδη έναν «ορίζοντα προσδοκιών»<sup>13</sup> του αναγνώστη. Δικαιώνονται με βάση τα ίδια τα έργα αυτές οι προσδοκίες ή μήπως τα έργα «ανακαλούν τον ορίζοντα προσδοκιών των αναγνωστών τους με σκοπό να τον αποσυνθέσουν»<sup>14</sup>; Και τελικά:

3) Ποια είναι λεπτομερώς τα στοιχεία του έργου που καθορίζουν την πρόσληψη του αναγνώστη; Ποια στοιχεία ενεργοποιούν τις εστίες υποδοχής του<sup>15</sup> (και εξηγούν ίσως την εκτεταμένη πρόσληψη της Αντιγόνης του Ανούιγ);

Τα στοιχεία αυτά, εφόσον πρόκειται για επανεγγραφή λογοτεχνικού μύθου, δεν μπορεί να είναι άλλα από τα **διακείμενα** («η διακειμενικότητα του λογοτεχνικού μύθου οριοθετεί τον τρόπο πρόσληψής του από το κοινό»<sup>16</sup>). Και μόνο ο τίτλος *ANTIGONE* που διατηρείται και στα 3 νεότερα έργα αποτελεί ένα πρώτο διακείμενο που δημιουργεί στον αναγνώστη ένα συγκεκριμένο ορίζοντα προσδοκιών, ο οποίος πηγάζει από την εξοικείωσή του με την *A* του Σοφοκλή. Οι επιμέρους μορφικές, λεκτικές, θεματικές και σημασιολογικές μονάδες, τα διακείμενα, είναι εκείνες που θα επαληθεύσουν ή θα διαψεύσουν αυτές τις προσδοκίες.

### **1.3 Προσδιορισμός του κύριου θεωρητικού «εργαλείου»: από τη διακειμενικότητα στην υπερκειμενικότητα<sup>17</sup>**

Στο έργο του *Palimpsestes- La litterature au second degre* ο Genette αναφέρει ως τέταρτο τύπο κειμενικών («transtextuelles») σχέσεων την ΥΠΕΡΚΕΙΜΕΝΙΚΟΤΗΤΑ, σύμφωνα με την οποία ένα κείμενο B («υπερκείμενο») εμφυτεύεται πάνω σε ένα προηγούμενο κείμενο A («υποκείμενο») κατά τρόπο που δεν έχει σχέση με σχόλιο<sup>18</sup>. Σε ό,τι αφορά τη σχέση καθεμίας από τις 3 νεότερες *ΑΣ* με την *A* του Σοφοκλή μπορεί κάλλιστα να γίνει λόγος για σχέση υπερκειμενικότητας.

Πράγματι οι 3 νεότερες *ΑΣ* αποτελούν 3 διαφορετικά υπερκείμενα στην *A* του Σοφοκλή, η οποία αποτελεί το υποκείμενο τους, με την έννοια ότι «η παραγωγή των νεότερων κειμένων προέρχεται από ένα άλλο προϋπάρχον κείμενο»<sup>19</sup>. Η σχέση τους

<sup>13</sup> Robert C. Holub, *αυτόθι*, σσ.103-111

<sup>14</sup> H.R.Jauss, *αυτόθι*, σ.58

<sup>15</sup> ΣΙΑΦΛΕΚΗΣ 1, σσ.31-32 και 139. W.Iser, «Ανθρωπολογική απολογία της λογοτεχνίας», Συζήτηση με το Μ.Πεχλιβάνο, *Λόγος Χάριν 2*, Άνοιξη 1991, σ.29

<sup>16</sup> Ζ.Ι. Σιαφλέκης, *Η Εύθραυστη Αλήθεια-εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου*, Αθήνα, Gutenberg, 1994, σ. 14. Στο εξής θα αναφέρεται ως ΣΙΑΦΛΕΚΗΣ 2

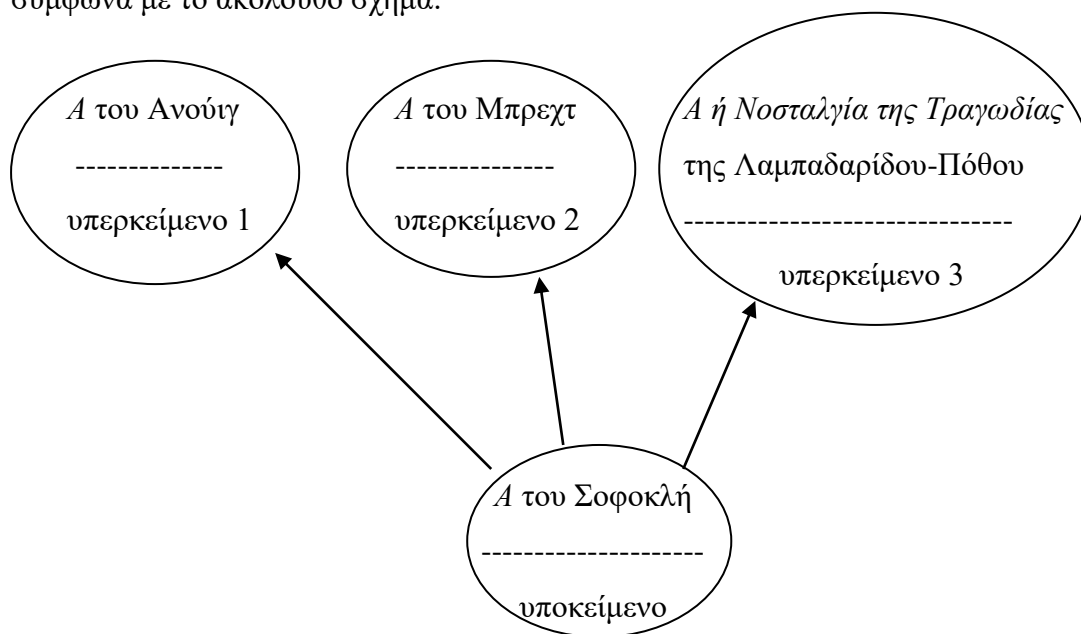
<sup>17</sup> η ιδέα για αυτήν τη φράση του τίτλου προέρχεται από το Σιαφλέκη (ΣΙΑΦΛΕΚΗΣ 1, σ.153), ο οποίος κάτω από αυτόν τον τίτλο στεγάζει τη διερεύνηση της γραμματολογικής σχέσης των έργων «La Seccia Rapita» του A.Tassoni και «Το Ληξούρι εις τους 1836» του Α.Λασκαράτου.

<sup>18</sup> Genette, *Palimpsestes- La litterature au second degre*, Paris, Seuil, 1982, σ.11-12

<sup>19</sup> Genette, *αυτόθι*, σ. 13



ακολουθεί εκείνη τη συγκεκριμένη διάταξη<sup>20</sup> κατά την οποία το κείμενο Β (η κάθε νεότερη Α) δεν μιλά καθόλου για το Α (τη σοφόκλεια Α), ωστόσο δεν θα μπορούσε να υπάρξει χωρίς το Α, από το οποίο προκύπτει μέσα από μια διαδικασία **μετασχηματισμού**. Κατά το Σιαφλέκη<sup>21</sup> «*πρόκειται για μια σχέση αποκλειστική ανάμεσα σε δύο κείμενα*». Διαπιστώνουμε λοιπόν την ύπαρξη σχέσεων ένα προς ένα σύμφωνα με το ακόλουθο σχήμα:



Πιο συγκεκριμένα, καθένα από τα 3 έργα (η αντιστοιχία ΥΠΕΡΚΕΙΜΕΝΟ1=ΑΝΟΥΙΓ, ΥΠΕΡΚΕΙΜΕΝΟ2=ΜΠΡΕΧΤ, ΥΠΕΡΚΕΙΜΕΝΟ3=ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΔΟΥ, που βασίζεται στη χρονική σειρά συγγραφής τους, θα τηρηθεί και στη συνέχεια της εργασίας) συνδέεται με την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή μέσω μιας «κοινής» πλοκής<sup>22</sup>, η οποία παριστάνεται επί σκηνής. Η ιστορία και των 3 νεότερων *Αντιγόνων* διαδραματίζεται στη Θήβα, με όλα σχεδόν τα δραματικά πρόσωπα του σοφοκλείου μύθου (χωρίς αυτό να αποκλείει την προσθήκη κάποιων «μοντέρνων» προσώπων που απαιτεί ο μετασχηματισμός του υποκειμένου) και στον ίδιο δραματικό χρόνο: τα πάντα, όπως και στην Α του Σοφοκλή, διαδραματίζονται στη διάρκεια μιας ημέρας.

Ενδείξεις και μόνο για τη σχέση εξάρτησης ανάμεσα σε δύο κείμενα που προϋποθέτει και υπονοεί η υπερκειμενικότητα<sup>23</sup>, μπορεί κανείς να θεωρήσει σχετικό πληροφοριακό υλικό ή μαρτυρίες

<sup>20</sup> *Αυτόθι*

<sup>21</sup> ΣΙΑΦΛΕΚΗΣ 2, σ. 40

<sup>22</sup> *αυτόθι*, σ. 41

<sup>23</sup> ΣΙΑΦΛΕΚΗΣ 1, σ.153

σχετικά με τη συγγραφή των έργων<sup>24</sup> ή τα παρακείμενα<sup>25</sup> των έργων (πχ ο πρωτότυπος τίτλος της *A* του Μπρεχτ: *Die Antigone von Sophocles* υποδηλώνει αυτήν την 1 προς 1 σχέση με το υποκείμενό της)

Σύμφωνα με το Σιαφλέκη, «η υπερκειμενικότητα μας βοηθάει να αντιληφθούμε καλύτερα, σε μικροσκοπικό θα λέγαμε επίπεδο, τη νοηματική αλυσίδα, το σύστημα αντιθέσεων και τη μεταλλαγή της σημασίας από το *A* έργο στο *B*. Ευνόητο είναι ότι σε μια τέτοια περίπτωση η πλοκή του μύθου είναι η κατευθυντήρια αρχή».<sup>26</sup>

Για να διερευνήσουμε λοιπόν όσο το δυνατόν «μικροσκοπικά» αυτή την υπερκειμενική σχέση, τη σχέση εξάρτησης και ταυτόχρονα μεταμόρφωσης που συνδέει τις νεότερες *ΑΣ* με την *A* του Σοφοκλή θα εξετάσουμε :

- τη δομή των υπερκειμένων σε σύγκριση με αυτήν του υποκειμένου.
- το ρόλο των προσώπων στην πλοκή. Πώς ανασηματοδοτούνται οι πράξεις των προσώπων σε ένα νέο πολιτισμικό περιβάλλον; Πώς μεταβάλλεται το status των προσώπων σημασιολογικά και ιδεολογικά<sup>27</sup>; Πώς μετασχηματίζεται ο ρόλος του χορού;
- τα μυθήματα<sup>28</sup> και τα μοτίβα: ποια διατηρούνται, ποια τροποποιούνται και ποια προστίθενται σε κάθε υπερκείμενο και ποια η λειτουργία τους

---

<sup>24</sup> Για την *Αντιγόνη* του Μπρεχτ βλ. Jan Knopf, *Brecht Handbuch-Theater-Eine Ästhetik der Widersprüche*, Στουτγκάρδη, J.B.Metzler, 1980, σ.271

Για την *Αντιγόνη* της Λαμπαδαρίδου, παραπέμπω στην ομιλία της ίδιας στο Διεθνές Συνέδριο Αρχαίου Δράματος Δελφών, που έγινε τον Ιούλιο του 2004, με θέμα "Σοφοκλής, 2500 χρόνια από τη γέννησή του", αδημοσίευτη ακόμη (την οποία είχε την ευγενή καλοσύνη να μου παραχωρήσει). Στην τέταρτη σελίδα της ομιλίας αναφέρει χαρακτηριστικά: «[...]Και η *Αντιγόνη* έγινε μέσα στο μυαλό μου ένας μαγικός δρόμος για να ταξιδέψω μαζί της στους αιώνες του μύθου. Ένα σημείο αναφοράς στο χαμένο, που έπρεπε μόνη μου να συναντήσω.

Όμως δεν μπορούσα να βρω έναν τρόπο γραφής να εκφράσω τις σκέψεις μου. Να μιλήσω γι' αυτό το λαμπερό σημείο, που λειτούργησε στο μυαλό μου σαν μαγικός κωδικός και μου άνοιξε το χρόνο να περπατήσω.

Δύο στίχους θυμόμουν από την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή. Ο ένας ήταν «Ούτοι συνέχτην, αλλά συμφιλειν έφον» "My nature is for mutual love, not hate". Ένας στίχος που έδειχνε όλη την ευγένεια και την ψυχική δύναμη που ο Σοφοκλής προσέδιδε στη γυναικεία φύση μέσω της *Αντιγόνης*.

Και το άλλο σημείο που θυμόμουν ήταν η σύγκρουση ανάμεσα στον Κρέοντα και στην *Αντιγόνη*, σημείο όλων των συγκρούσεων που υπάρχουν ανάμεσα στον άνθρωπο και στην εξουσία, ανάμεσα στον άνθρωπο και στο θεό, στον άνθρωπο και στη συνειδήσή του. Μια σύγκρουση που θεμελίωσε τη δυτική σκέψη της δικαιοσύνης, της πολιτικής, της οντολογικής φιλοσοφίας, της μη συμβατότητας του ανθρώπινου και του θεϊκού δικαίου. Η σύγκρουση *Αντιγόνης-Κρέοντα*, είναι η σύγκρουση δύο υπαρξιακών ελευθεριών, "a clash of existential freedoms", είπε ο George Steiner και «κανείς δεν μπορεί να υπαναχωρήσει χωρίς να διαψεύσει την ουσία της υπάρξεώς του», "neither can yield without falsifying his essential being" (*Antigones*, Oxford University Press, 1984). Κι ακόμα, πως η σύγκρουση αυτή είναι ένας διάλογος μεταξύ κουφών «a dialogue des sourds», είπε, αφού ο ένας δεν ακούει τον άλλον. Η γλώσσα του Κρέοντα είναι η γλώσσα της χρονικότητας, ενώ η *Αντιγόνη* μιλά μέσα από την αιωνιότητα. "Creon's idiom is that of temporality. Antigone speaks out of eternity".

Ήξερα πως ήμουν ελάχιστη εγώ μπρος σ' αυτό το παμμέγιστο σύμβολο και τρώμαζα στη σκέψη πως τολμούσα να θέλω να γράψω για μια σύγχρονη *Αντιγόνη*. Όμως ολόκληρο το είναι μου προετοιμαζόταν γι' αυτό. [...]»

<sup>25</sup> Genette, *αυτόθι*, σ. 10

<sup>26</sup> ΣΙΑΦΛΕΚΗΣ 2, σ.41

<sup>27</sup> ΣΙΑΦΛΕΚΗΣ 1, σ.154, ΣΙΑΦΛΕΚΗΣ 2, σ.40

- τα θέματα
- Ποια είναι με βάση τα παραπάνω η ιδιαιτερότητα της νέας εκδοχής του μύθου; Διατηρεί ή αρνείται το προϋπάρχον και προϋποτιθέμενο πλαίσιο;<sup>29</sup> Ποιο το κύριο ή τα κύρια σημεία ρήξης με την εκδοχή του υποκειμένου, που συνιστούν και την πολυφωνικότητα του υπερκειμένου<sup>30</sup> καθώς και την πρωτοτυπία του<sup>31</sup>;

## 2. ΟΙ ΤΡΕΙΣ «ΚΑΘΕΤΕΣ» ΥΠΕΡΚΕΙΜΕΝΙΚΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ:

### μικροσκοπική εξέταση

#### 2.1 Η Δομή

Ο ευδιάκριτος χωρισμός της *A* του Σοφοκλή σε επεισόδια και χορικά δεν διατηρείται στα υπερκείμενα 1 (Ανούγι) και 3 (Λαμπαδαρίδου). Οι τραγωδίες του 20<sup>ου</sup> αι δεν ακολουθούν την απολύτως τυπική και καθορισμένη δομή του αρχαίου δράματος. Ο χορός υπάρχει μεν, αλλά με άλλη σύνθεση και διαφοροποιημένο ρόλο (όχι τόσο ως πρόσωπο της δράσης όσο σε ρόλο παρατηρητή και σχολιαστή). Οι παρεμβάσεις του χορού γίνονται με τρόπο ελεύθερο από την άποψη της δομής, η οποία έτσι χάνει την αυστηρότητα της δομής του υποκειμένου.

Στην περίπτωση όμως του υπερκειμένου 2 (Μπρεχτ) μπορεί να γίνει λόγος για διαίρεση σε «επεισόδια»-σκηνές οι οποίες οριοθετούνται από 5 χορικά -όσα και στην *A* του Σοφοκλή.

Από κει και πέρα η απάντηση των ερωτήσεων 2 και 3 της ενότητας 1.2 απαιτεί να αντιπαραβάλουμε λεπτομερέστερα τη δομή των τριών υπερκειμένων με αυτήν του υποκειμένου. Κατά το Lesky<sup>32</sup> τα κυριότερα στοιχεία της δομής της σοφόκλειας *A* είναι η αρχική διαλογική σκηνή-σύγκρουση Αντιγόνης-Ισμήνης από την άποψη της διαγραφής των χαρακτήρων, με ενδεικτική ως προς αυτό τη φράση *ὄσια πανουργήσασα* στο στ.74 (Πρόλογος), ο «λόγος του θρόνου» του Κρέοντα με βασικό εδώ το θέμα της καχυποψίας του τυράννου, η σύγκρουση με το φρουρό-ανθρωπάκο (Α΄ Επεισόδιο), η αντιπαράθεση Αντιγόνης-Κρέοντα που ως αγώνας

<sup>28</sup> Κατά τον Levi-Strauss αποτελούν το συστατικό κύτταρο του μύθου· χάρη σε αυτά μια νέα μυθική αφήγηση συνδέεται με την προηγούμενη αλλά και διαφέρει από αυτή (Levi-Strauss, *Anthropologie structurale* τ.Ι, P.:Plon, 1974, σ.234)

<sup>29</sup> Laurent Jenny, «Η στρατηγική της μορφής», *Η Άλω* 3-4, φθινοπ.1996, σ.83

<sup>30</sup> Σιαφλέκης 2, σ.17

<sup>31</sup> Για την άποψη του Jauss σχετικά με την πρωτοτυπία ως κριτήριο αξιολόγησης του λογοτεχνικού έργου βλ. R.Holub, *αυτόθι*, σσ.110-111. Φαίνεται ότι και ο Iser εκτιμά με ανάλογο τρόπο την πρωτοτυπία: R.Holub, *αυτόθι*, σσ.149-156

<sup>32</sup> A.Lesky, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων* τ.Α΄, μτφ Ν.Χ.Χουρμουζιάδης, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 2003, σσ.323-347

λόγων αποτελεί την κορύφωση του 1<sup>ου</sup> μέρους του δράματος και χαρακτηρίζεται από το ξέσπασμα της οργής του Κρέοντα, που δείχνει ότι είναι ο ηττημένος, την αμφιλεγόμενη αλλά μάλλον υποτακτική στάση του χορού, τη γενικότερη ισχύ της φράσης *οὔτοι συνέχθειν ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν* (στ.523), την προσφορά αυτοθυσίας της Ισμήνης (Β΄ Επεισόδιο). Από τη διαπίστωση του χορού ότι ο θεός οδηγεί τον άνθρωπο στην άτη (β΄ αντιστροφή του Β΄ Στασίμου) αρχίζει η «κάτω οδός» για τον Κρέοντα, που έχει ως 1<sup>ο</sup> σταθμό τον αγώνα λόγων-σύγκρουση Αίμονα-Κρέοντα, όπου ο Κρέων έχει την ευκαιρία να δηλώσει με άλλα λόγια το *l'etat c'est moi*(στ.736,738), ο δε Αίμων υποκινείται από βαθιά μέριμνα για τον πατέρα του, σεβασμό των θεών αλλά και έρωτα προς την Αντιγόνη, ο οποίος όμως δε δηλώνεται. Στην τελευταία σκηνή των στ.770-780 ο Κρέων αρχίζει να κλονίζεται (Γ΄ Επεισόδιο). Στο Δ΄ Επεισόδιο δίνεται ο ανθρώπινος πόνος της Αντιγόνης που θρηνεί καθώς οδηγείται προς το θάνατο, πράγμα που δεν υποβαθμίζει αλλά αναδεικνύει το μεγαλείο της θυσίας της. Στο Ε΄ Επεισόδιο συνεχίζεται η γραμμή της κάτω οδού του Κρέοντα, ο οποίος παγιδευμένος στην παραφορά και τη δυσπιστία φτάνει στο έσχατο όριο της βλασημίας αναγκάζοντας το σεβάσμιο Τειρεσία να προβεί σε αποκαλύψεις που κλονίζουν καίρια τον Κρέοντα (στους στ.1113-4 ουσιαστικά αναγνωρίζει το σφάλμα του και ομολογεί). Στην Έξοδο ο αγγελιοφόρος δίνει τις πληροφορίες για τα τραγικά συμβάντα και ο Κρέων οδηγείται στην απόλυτη συντριβή του.

**Υπερκείμενο 1 (Ανούγι):** Ουσιαστικές αλλαγές στη δομή υπηρετούν την αλλαγή της ουσίας του λογοτεχνικού αρχετύπου:

1.Ο Πρόλογος συστήνει τα πρόσωπα (τα οποία όλα βρίσκονται επί σκηνής), προσδιορίζει το ρόλο τους στο έργο, προδιαγράφει την εξέλιξη και σχολιάζει. Όσα λέει ο προσωποποιημένος Πρόλογος εν μέρει μόνο επαληθεύουν τις προσδοκίες του αναγνώστη που απορρέουν από τη γνώση του υποκειμένου. Τίθενται έτσι ήδη τα στοιχεία της μεταμόρφωσης των μυθικών προσώπων:

Ο Αίμων, ενώ τα πάντα τότε προόριζαν για την Ισμήνη καθώς αγαπούσαν κι οι δυο το χορό και τη διασκέδαση (και άλλες ...συμβατικότητες) κι έπειτα η Ισμήνη είναι πολύ πιο όμορφη απ'την Αντιγόνη, παρόλ'αυτά, κάποιιο βράδυ, το βράδυ ενός χορού, όπου δεν είχε χορέψει παρά μονάχα με την Ισμήνη, που άστραφτε μέσ'το καινούριο της φόρεμα-πήγε και βρήκε την Αντιγόνη, που ονειροπολούσε σε μια γωνιά ... και της ζήτησε να γίνει γυναίκα του. Κανείς ποτέ δεν κατάλαβε το γιατί. Η Αντιγόνη, χωρίς να ξαφνιαστεί, ..., αποκρίθηκε «Ναι», μ'ένα μικρό θλιμμένο χαμόγελο. (σσ.121-122)

Διαπιστώνουμε ότι στο υπερκείμενο η επεξεργασία του αρχικού μύθου αποσκοπεί και στη συμπλήρωση ορισμένων «κενών» που άφηγε αυτός, όπως στην

προκειμένη περίπτωση η «προϊστορία» του αρραβώνα Αίμονα-Αντιγόνης, που δεν φωτίζεται στο κείμενο του Σοφοκλή.

Ο δε Κρέων (αυτόθι) *πότε-πότε, τα βράδια, είναι κουρασμένος κι αναρωτιέται μην είναι μάταιο να οδηγεί τους ανθρώπους. Μην είναι τούτο δουλειά σιχαμερή, που θα έπρεπε να την αφήσει σ' άλλους, πιο πορωμένους* (μετασηματισμός σε μια θετική μορφή ηγέτη).

2. Διάλογος Παραμάνας-Αντιγόνης-Ισμήνης, μια καινούρια σκηνή που προστίθεται στο υποκείμενο, όπου ήδη διαγράφεται ο χαρακτήρας της Αντιγόνης με έναν τρόπο που ανατρέπει τον προϋποτιθέμενο -με τη έννοια που του προσδίδει το υποκείμενο- «ηρωισμό» της: ΙΣΜ: *Δε θέλω να πεθάνω* ANT: *Κι εγώ δε θάθελα να πεθάνω* (σ.129). ΙΣΜ: *Εγώ, ξέρεις, δεν είμαι πολύ γενναία.* ANT: *Ούτε κι εγώ. Μα τι σημαίνει;* (σ.131). Πολλά αισθητικά στοιχεία μας μεταφέρουν στο σήμερα πχ ο καφές ως ρόφημα, οι βουτυρωμένες φρυγανιές για πρωινό, η Ντους, η σκυλίτσα της Αντιγόνης.

3. Εμφάνιση του Αίμονα, πολύ πρόωμη για τα δεδομένα του υποκειμένου. Καινοτομία αποτελεί επίσης ότι αυτή η εμφάνιση δεν θα είναι η μόνη. Ακολουθεί **διάλογος Αίμονα-Αντιγόνης**: στην *A* του Σοφοκλή δεν εμφανίζονται ποτέ μαζί επί σκηνής και δεν συνομιλούν. Συμπληρώνεται έτσι ένα ακόμη κενό που άφηνε το υποκείμενο έργο: ποια ήταν ακριβώς η μεταξύ τους σχέση- δεδομένης και της απουσίας οποιασδήποτε αναφοράς της Αντιγόνης στον Αίμονα και της απουσίας επίσης οποιασδήποτε αναφοράς του Αίμονα στον έρωτά του με την Αντιγόνη;

4. Ο χορός σχολιάζει την Τραγωδία

5. **Η κεντρική εκτεταμένη σκηνή** με το διάλογο-σύγκρουση Κρέοντα-Αντιγόνης ξεδιπλώνει μπροστά μας το νέο σημασιολογικό και ιδεολογικό status των 2 προσώπων.

1<sup>η</sup> ερμηνεία: Είναι ένας «διάλογος μεταξύ κωφών». Αν όντως είναι έτσι, έχουμε ως διακείμενο μια νοηματική μονάδα<sup>33</sup>, αν τουλάχιστον δεχτούμε την άποψη του Steiner<sup>34</sup> ο οποίος φαίνεται να βλέπει έναν τέτοιο διάλογο κωφών και στη σοφοκλεία *A*.

2<sup>η</sup> ερμηνεία: Ισορροπία των δύο αντιτιθέμενων(;) πόλων.

3<sup>η</sup> ερμηνεία: «Νικητής» ο Κρέων.

---

<sup>33</sup> Κατά τον Riffaterre μορφές διακειμένων είναι νοηματικές μονάδες, προϋποθέσεις, στερεότυπες εκφράσεις, παραθέματα, περιγραφικά συστήματα. Βλ. σχετικά Ζωή Σαμαρά, *Προοπτικές του κειμένου*, Θεσσαλονίκη, Κώδικας, 1987, σσ.18-24 και Ζωή Σαμαρά, «Ανάγνωση, κατανάλωση, γραφή», *Διαβάζω* 234 (7/3/90), σ.30

<sup>34</sup> George Steiner, *ΟΙ ΑΝΤΙΓΟΝΕΣ*, μτφ. Β.Μάστορη, Π.Μπουρλάκη, Αθήνα, Καλέντης, 2001, σσ.234-5

Στις δύο τελευταίες αναγνώσεις βρίσκεται η ουσία της μεταμόρφωσης του σοφόκλειου μύθου.

6. 2<sup>η</sup> εμφάνιση του Αίμονα-σύγκρουση με τον Κρέοντα.

7. Διάλογος Αντιγόνης-φρουρού καθώς οδηγείται προς τη θανάτωσή της.

**Υπερκείμενο 2 (Μπρεχτ):** Διατηρούνται τα στάδια του σοφόκλειου δράματος, ακόμα και η σειρά των ερωταποκρίσεων σε πολλά σημεία, εφόσον πρόκειται στην πραγματικότητα για διασκευή<sup>35</sup>. Ενδεικτικά αναφέρουμε τους ακόλουθους στίχους (γλωσσικά-νοηματικά διακείμενα):

- Ισμ: *...γυναῖχ' ὄτι ἔφυμεν, ὡς πρὸς ἄνδρας οὐ μαχουμένα· (υποκείμ., στ.61-62)*

- Ισμ: *Εἶμαστε γυναῖκες. Πῶς θα τα βάλουμε μ' ἄνδρες; (υπερκείμ., σ.22, στ.10)*

-Ισμ: *τό γάρ περισσά πράσσειν οὐκ ἔχει νοῦν οὐδένα (υποκείμ., στ.68)*

-Ισμ: *Να κάνω κάτι το ἀνώφελο εἶναι κουτό (υπερκείμ., σ.23, στ.3)*

-Χορός: *Οὐκ ἔστιν οὕτω μῶρος ὅς θανεῖν ἐρᾷ (υποκείμ., στ.220)*

-Χορός: *Ποιος θα 'τανε τρελός να θέλει να πεθάνει; (υπερκείμ., σ.29, στ.15)*

-Κρ: *φής, ἢ καταρνή μὴ δεδρακέναι τάδε;*

*Αντ: Καὶ φημί δρᾶσαι κοῦκ ἀπαρνοῦμαι τό μὴ. (υποκείμ., στ.442-3)*

-Κρ: *Ομολογεῖς πως το 'κανες ἢ αρνιέσαι;*

*Αντ: Δεν αρνιέμαι, ομολογῶ πως το 'κανα. (υπερκείμ., σ.38, στ.14-15)*

- Αντ: *οὔτοι συνέχθειν ἀλλά συμφιλεῖν ἔφυν (υποκείμ., στ.523)*

-Αντ: *Κι ἐγὼ γεννήθηκα για ν' ἀγαπῶ κι ὄχι για να μισῶ (υπερκείμ., σ.48, στ.2)*

-Αίμων: *Εἰ μὴ πατήρ ἦσθ', εἶπον ἄν σ' οὐκ εὔφρονεῖν.*

-Κρέων: *Γυναικὸς ὦν δούλευμα, μὴ κώτιλλέ με (υποκείμ., στ.755-6)*

-Αίμων: *Αὐτό θα το 'λεγα βλακεία –αν δεν το 'λεγε ο πατέρας μου!*

-Κρέων: *Και γω θα το 'λεγα αυθάδεια –αν δεν το 'λεγε ο σκλάβος μιας γυναίκας!*

*(υπερκείμ., σ.62, στ.1-2)*

- Τειρ: *Ἄλλ' εἶκε τῶ θανόντι, μηδ' ὀλωλότα κέντει (υποκείμ., στ.1029)*

-Τειρ: *Του πεθαμένου ζῆτα τη συγχώρηση –μην πολεμάς αὐτόν που δεν υπάρχει*

*(υπερκείμ., σ.74, στ.18-19)*

Πρόκειται συνολικά για ένα τεράστιο διακείμενο που ενσωματώνεται στο νεότερο κείμενο. Ωστόσο πολλοί στίχοι του υποκειμένου παρίστανται στο υπερκείμενο διαφοροποιημένοι (σηματοδοτώντας το διαφορετικό ρόλο των προσώπων όπως θα δούμε πιο κάτω αλλά και τη διαφοροποιημένη ιδεολογική

---

<sup>35</sup> Ενδεικτικός είναι ο τίτλος του πρωτοτύπου: «Η Αντιγόνη του Σοφοκλή». Πρόκειται για διασκευή για τη σκηνή της μετάφρασης της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή που είχε κάνει ο Hölderlin. Μάλιστα όταν παρουσιάστηκε το έργο στην Ελλάδα από την «Ελληνική Σκηνή» της Α.Συνοδινού οι περισσότεροι κριτικοί συμφώνησαν ότι καθώς το κλασικό κείμενο είναι εδώ λίγο-πολύ γνωστό, το έργο του Μπρεχτ δεν έχει τίποτα να προσθέσει!

στόχευση του συγγραφέα) ενώ και πολλοί έχουν προστεθεί (για τους ίδιους λόγους). Από την άποψη της δομής οι σημαντικότερες προσθήκες είναι οι εξής:

1. Ο ΠΡΟΛΟΓΟΣ στην αρχή του έργου που μας μεταφέρει στο Βερολίνο τον Απρίλιο του 1945, λίγο πριν το τέλος του Πολέμου. Παρακολουθούμε το διάλογο δύο αδερφάδων (της 1<sup>ης</sup> και της 2<sup>ης</sup>) υπό το φως των τελευταίων μέτρων βίας των Ναζί. Αποτελεί μια επινόηση που προτάσσεται στον «πρόλογο» της σοφοκλείας *A* και μας υποδεικνύει να αναγνώσουμε τη Θήβα και το Άργος ως Γερμανία και πληγείσες από τη Γερμανία χώρες αντίστοιχα, τον Κρέοντα ως Χίτλερ<sup>36</sup>, την Αντιγόνη και την Ισμήνη ως δύο από τα θύματα του πολέμου, το ένα τουλάχιστον από τα οποία διαθέτει στοιχεία άρνησης της κατάστασης και αντίστασης. Οι αναγνώσεις αυτές επαληθεύονται από τις τροποποιήσεις και κυρίως προσθήκες στον αρχικό μύθο που ακολουθούν στον κύριο κορμό του έργου.

2. Αμέσως μετά ο θίασος -παρών σύσσωμος επί σκηνής, όπως συμβαίνει και στον *Ανούγι-* απευθύνεται στο κοινό και συστήνει τους ήρωες. Εδώ έχουμε ένα τέχνασμα του «θεάτρου της αποξένωσης» του Μπρεχτ, ο οποίος σύμφωνα με την προσφιλή του τακτική θυμίζει στους θεατές ότι βρίσκονται στο θέατρο κι όχι ...στη Θήβα<sup>37</sup>.

3. Στη σκηνή της σύγκρουσης της Αντιγόνης με τον Κρέοντα η Αντιγόνη κατηγορεί τον Κρέοντα όχι μόνο επειδή δε σέβεται το έθιμο και τη θέληση των θεών, όπως συμβαίνει στην *A* του Σοφοκλή ΑΛΛΑ ΚΑΙ για τον κατακτητικό πόλεμο που διεξάγει και για την τυραννία που ασκεί στον ίδιο του το λαό.

-Κρ: *Βρισκόμαστε σε πόλεμο*

-Αντ: *Ναι – πόλεμο δικό σου*

-Κρ: *Για την πατρίδα μας*

-Αντ: *Για την κατάκτηση μιας ξένης χώρας*

.....

*Τους έσυρες σε πόλεμο ενάντια στ' Άργος*

*και, με δικιά σου διαταγή, της αθώας εκείνης χώρας*

*έγινε ο ένας μακελλάρης – κι ο άλλος*

*έμαθε τι είναι φόβος. Και τώρα εκμεταλλεύεσαι*

*το ξεσκισμένο του κορμί [=του Πολυνείκη], σαν σκιάχτρο στο λαό σου.*

Ακολουθως καλεί άμεσα τους γέροντες του χορού να τη βοηθήσουν

*Χτες ο αδερφός μου, σήμερα εγώ... (σσ.42-43)*

<sup>36</sup> Την προσφώνηση του φύλακα προς τον Κρέοντα στην *A* του Σοφοκλή άναξ βρίσκουμε στο πρωτότυπο κείμενο του Μπρεχτ ως *mein Führer*

<sup>37</sup> Βλ. και Σάββας Πατσαλίδης, *(Εν)τάσεις και (Δια)στάσεις, Η ελληνική τραγωδία και η θεωρία του εικοστού αιώνα*, Αθήνα, τυπωθήτω-Δάρδανος, 1997, σσ.211-212

4. Οδηγούμενη προς το θάνατο δεν θρηνολογεί, όπως συμβαίνει στο Δ'Επεισόδιο της *A* του Σοφοκλή, αλλά παραμερίζοντας το προσωπικό της δράμα κατηγορεί τους Θηβαίους για αδράνεια.

5. Μετά τη σκηνή με τον Τειρεσία ο χορός συγκρούεται ανοιχτά με τον Κρέοντα για το θέμα του πολέμου απαιτώντας την επιστροφή των παιδιών τους.

6. Στο κλείσιμο ο Κρέων ομολογώντας την ήττα του εκφράζει τη θέληση να πεθάνει μαζί του όλη η Θήβα! (*Να γίνει ολάκερη κουφάρι, παρατημένο στα όρνια. Το θέλω!*: σ.90, στ.15-16). Άρα η μεταστροφή που σημειώνει προς το τέλος ο Κρέων (απόφαση για απελευθέρωση της Αντιγόνης) δεν οφείλεται στο γεγονός ότι μετανοεί επειδή καταπάτησε κάποιες αξίες αλλά σε υστεροβουλία (εξασφάλιση της υποστήριξης του χορού στη δύσκολη και αδιέξοδη ώρα της ήττας της «Θήβας»): επανεγγραφή και ανασηματοδότηση μυθήματος.

**Υπερκείμενο 3 (Λαμπαδαρίδου):** Ουσιαστικές αλλαγές στη δομή που υπηρετούν -όπως και στο υπερκείμενο 1- την αλλαγή της ουσίας του λογοτεχνικού αρχετύπου:

1. «Πρόλογος του έργου»: διάλογος δύο ανώνυμων ακόμη κοριτσιών.

2. Η Αντιγόνη αυτοσυστήνεται προδιαγράφοντας το ρόλο της.

3. Τρυφερός διάλογος Αντιγόνης-Ισμήνης χωρίς σύγκρουση! Διάψευση της προσδοκίας του αναγνώστη σχετικά με το χαρακτήρα της 1<sup>ης</sup> συνάντησης των δύο αδερφών. Η ανασηματοδότηση του ρόλου των προσώπων είναι ήδη φανερή:

ANT: *Ποιος ξέρει*

*Αν θα τα καταφέρω ως το τέλος.*

*Νιώθω μικρή κι αδύναμη απόψε.*

*Κάτι με τρομάζει βαθιά.*

*Φύγε καλή μου Ισμήνη.*

*Πρέπει να βρω μέσα μου την παλιά Αντιγόνη*

*Εκείνη την περήφανη κι ατίθαση*

*Την τρελή Αντιγόνη. (σ.146)*

Οι τρεις τελευταίοι στίχοι μας δίνουν κάποιες λαβές -που μένει να επιβεβαιωθούν παρακάτω- για την αποκωδικοποίηση του β'σκέλους του τίτλου (*Νοσταλγία της Τραγωδίας*)

4. 1<sup>η</sup> εμφάνιση του Αίμονα (βλ. και Ανούιγ)-διάλογος με την Αντιγόνη σε διαφορετικό σκηνικό χώρο (το μόνο από τα τρία υπερκείμενα στο οποίο σημειώνεται αλλαγή σκηνικού χώρου).



5. Σύγκρουση Αντιγόνης-Ισμήνης. Η διαμορφωμένη κατά τον προηγούμενο διάλογο των δύο αδερφών σχέση ανατρέπεται και πάλι.

6. Διάλογος Κρέοντα-Ισμήνης. Αρχίζει ν' αποκαλύπτεται ένας αδύναμος Κρέων.

*Κι όλο θαρρείς και μεγαλώνει ετούτο το κενό  
Σαν κάτι ανεπίστρεπτα να χάνεται  
Πολύτιμο!  
Και χάνω κάθε μέρα, κι όλο χάνω το στήριγμα  
Που μου 'διναν τα πράγματα, τα χέρια μου, τα λόγια... (σ.158)*

7. Διάλογος χορού-Αντιγόνης. Ο χορός επαναλαμβάνει το σχόλιο της Ισμήνης: «είναι τρελή!» (σ.156, 162). Η φράση αποτελεί χαρακτηριστικό διακεείμενο που συναντάμε και στις τέσσερις Αντιγόνες.

8. Σύγκρουση Κρέοντα-Αντιγόνης μετά τη σύλληψή της. Ο Κρέων «ολοένα λυγάει» (σ.171). Ο Κρέων απογοητεύει την Αντιγόνη (αυτόθι): *Σου λείπει λίγη περηφάνια, Κρέοντα, .... Ω, πόσο αξιολύπητο είναι το πρόσωπό σου!* Και στη σ.175:

ANT: *Εμπρός, σου είπα. Τι περιμένεις;*  
KP: *Τρελή... Τρελή. Όχι. Ποτέ.* (Για 3<sup>η</sup> φορά η Αντιγόνη χαρακτηρίζεται τρελή).  
*Μπορώ να κάψω όλους τους νόμους.  
Μπορώ ν' ακυρώσω όλες τις διαταγές.  
Μα αυτό ποτέ. Γ' ακούς;*

ANT: *Τι άρχοντας είσαι τότε, αν πρώτος εσύ  
Τις διαταγές που έβγαλες, δεν εφαρμόζεις;*

Η Αντιγόνη δηλαδή διαπιστώνει ότι ο Κρέων αντιτίθεται στο πρότυπο ηγέτη που περιγράφει ο σοφόκλειος Κρέων (στ.175-191) στο «λόγο του θρόνου», αποβάλλει τα σημαίνοντα και σημαινόμενα του Κρέοντα του υποκείμενου έργου, αδυνατεί να είναι ο τραγικός -με τη σοφόκλεια έννοια- τύραννος. Στους δύο τελευταίους ανωτέρω στίχους υπάρχει μία κατά Jenny «αντιστροφή της δραματικής κατάστασης»<sup>38</sup>: Αυτό που διερωτάται η Αντιγόνη για τον Κρέοντα είναι κάτι που μόνο ο ίδιος ο Κρέων του υποκειμένου θα μπορούσε να διερωτηθεί για τον εαυτό του.

9. 2<sup>η</sup> εμφάνιση Αίμονα. Σύγκρουση Αίμονα-Αντιγόνης. Την αποκαλεί ανόητη και τρελή. Ο Αίμων απογοητεύει την Αντιγόνη-παρόλο που δηλώνει(σ.181) ότι την αγαπά.

**10.Εμφάνιση του φαντάσματος του Πολυνείκη, ο οποίος επίσης (ο 5<sup>ος</sup> κατά σειρά) την αποκαλεί τρελή.** Ο Πολυνείκης απογοητεύει κι αυτός την Αντιγόνη καθώς με τον ωμό ρεαλισμό του την «προσγειώνει» στη σημερινή πραγματικότητα από την οποία έχει χαθεί γενικά η πίστη· ούτε ο ίδιος δεν πιστεύει πως η ψυχή του θα πλανιέται δίχως γαλήνη (σ.186).

---

<sup>38</sup> Laurent Jenny, *αυτόθι*, σ.98

11. 3<sup>η</sup> συνάντηση Αίμονα-Αντιγόνης. Το συμβούλιο θα αποφασίσει την ταφή του πτώματος! Στη σκηνή συμμετέχουν η Ισμήνη και ο Κρέων.

12. Η γυναίκα Β΄ του χορού αναγγέλλει τον απαγχονισμό της Αντιγόνης μέσα στην απόλυτη μοναξιά.

- Στο υπερκείμενο 1 ο πόλεμος Θήβας-Άργους μόλις έχει τελειώσει, με νικήτη τη Θήβα, όπως συμβαίνει και στο υποκείμενο. Στα υπερκείμενα 2 και 3 ο πόλεμος είναι σε εξέλιξη και όπως αποδεικνύεται, η Θήβα ηττάται οικτρά.

## 2.2 Τα πρόσωπα

Φάνηκε ήδη από τα προηγούμενα η ανασηματοδότηση του κοινωνικού και ιδεολογικού status των προσώπων στα τρία υποκείμενα. Ολοκληρώνουμε με τα εξής:

Προστίθενται στον Ανούιγ ο προσωποποιημένος Πρόλογος, η παραμάνα, το παιδόπουλο, οι φρουροί του πτώματος (κι όχι 1 φύλακας), στον Μπρεχτ η 1<sup>η</sup> και η 2<sup>η</sup> αδερφή, ο αξιωματικός των Ες Ες, ο μαντατοφόρος που φέρνει την αναγγελία της ήττας της Θήβας και πεθαίνει επί σκηνής (στην αρχαία τραγωδία δεν παριστάνονταν θάνατοι επί σκηνής), στη Λαμπαδαρίδου τα κορίτσια (Α΄ και Β΄) και ο Πολυνείκης-φάντασμα.

Αφαιρούνται από τον Ανούιγ ο Τειρεσίας και η Ευρυδίκη, από τον Μπρεχτ η Ευρυδίκη, ενώ ο άγγελος αντικαθίσταται από μία σκλάββα, από τη Λαμπαδαρίδου ο Τειρεσίας, η Ευρυδίκη, ο άγγελος και ο εξάγγελος. Η μορφή του **Τειρεσία** ως συνδετικού κρίκου μεταξύ θεών και ανθρώπων αποτελεί σημαντικό πρόσωπο του σοφόκλειου μύθου, εφόσον είναι αυτός που ως καταλύτης θα προκαλέσει τη μεταστροφή του Κρέοντα, ο οποίος, αν και προ ολίγου αμφισβήτησε τη θεία ιδιότητα του Τειρεσία, φαίνεται πως βαθιά μέσα του δεν αμφισβητεί την ύπαρξη των θεών και την ισχύ των νόμων τους, γι' αυτό και τελικά κλονίζεται. Λειτουργεί λοιπόν ο Τειρεσίας του Σοφοκλή ως προϋποτιθέμενο που εάν ο αναγνώστης-θεατής το έχει υπόψη του, τότε αυτή καθεαυτή η απουσία του από τα υπερκείμενα 1 και 3 αποκτά ήδη κάποιο νόημα<sup>39</sup>: ο θρησκευτικός-μεταφυσικός ρόλος του σοφόκλειου Τειρεσία δεν έχει καμία θέση στον κόσμο του πολιτικού ρεαλισμού του Κρέοντα του Ανούιγ ή στον κόσμο του καθόλα ασήμαντου και «ξεπεσμένου» τυράννου της Λαμπαδαρίδου.

---

<sup>39</sup> Βλ. και Δ.Τσατσούλης, «Άρρητα», «Προϋποτιθέμενα» και «Υπονοούμενα» του Διαλόγου στο Θέατρο του Ανδρέα Στάικου, στο: Ανδρέας Στάικος, *Φτερά Στρουθοκαμήλου-Θέατρο*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2001

ο Τειρεσίας του Σοφοκλή επισημαίνει στον Κρέοντα το σφάλμα του, για τον Κρέοντα όμως του Ανούιγ δεν υπάρχει καν σφάλμα, ενώ ο Κρέων της Λαμπαδαρίδου δεν καταδικάζει καν την Αντιγόνη. Άλλωστε και στον Μπρεχτ ο Τειρεσίας -παρότι αναφέρει τους θεούς- κατηγορεί τον Κρέοντα βασικά για τα πολιτικά -κι όχι τα θρησκευτικά- του σφάλματα.

Η **Αντιγόνη** του Ανούιγ αρνείται αυτό που δεν παραδέχεται, αρνείται να καταλάβει τη λογική των συμβατικοτήτων και του κατεστημένου. Υιοθετεί μια «αναρχική» στάση, μια απόρριψη της ίδιας της ζωής. Γι' αυτό και θέλει, όπως μας πληροφορεί ο Πρόλογος (σ.121), να «*ορθωθεί μόνη της αντίκρυ στον κόσμο ολό*». Τα κίνητρα της αντίστασής της δεν είναι πια θρησκευτικά όπως της Αντιγόνης του Σοφοκλή, αλλά «ιδεολογικά»-υπαρξιακά. Στον Μπρεχτ είναι το σύμβολο αντίστασης στην τυραννική εξουσία (διατήρηση συμβόλου του υποκειμένου). Στη Λαμπαδαρίδου επιθυμεί να είναι τραγική αλλά διαψεύδεται αλλεπάλληλα. Απογυμνώνεται από τα αντιστασιακά της σημαινόμενα πολύ απλά γιατί λείπει ο τύραννος που θα της φερθεί τυραννικά (απομυθοποίηση).

Ευρηματικός και με τρόπο που διαψεύδει τις προσδοκίες του αναγνώστη-γνώστη της *A* του Σοφοκλή είναι ο θετικός μετασχηματισμός του **Κρέοντα** του Ανούιγ σε έναν νέο τύπο ηγέτη, ρεαλιστή, εκφραστή της αναγκαιότητας (κάποιος πρέπει να κυβερνήσει και αφού αυτός ανέλαβε αυτό το ρόλο χωρίς και να το πολυθέλει, είναι αρκετά ευσυνείδητος ώστε να επιτελέσει το ρόλο του αποτελεσματικά) και συνάμα ανθρωπινότερο (απομυθοποίηση του τυράννου)<sup>40</sup>. Στην *A* του Μπρεχτ διατηρείται και επιτείνεται το τυραννικό του ήθος το οποίο τώρα πλήττει όχι μόνο το εσωτερικό της χώρας αλλά και το εξωτερικό. Στη Λαμπαδαρίδου ο Κρέων δεν είναι παρά ένα ανθρωπάκι. Αδύναμος και κουρασμένος, απομυθοποιείται πλήρως. Ένας τύραννος που καταρρέει από μόνος του. Αν συνταχούμε με την άποψη όσων δέχονται την ύπαρξη όχι μόνο κωμικής αλλά και σοβαρής παρωδίας<sup>41</sup>, μπορούμε εδώ να μιλήσουμε για παρωδία του σοφόκλειου Κρέοντα, καθώς μάλιστα συμβαίνει μια «*μοντέρνα ανακωδικοποίηση η οποία νομιμοποιεί τη διαφορά στην καρδιά της ομοιότητας, πράγμα που πετυχαίνει χάρη στα καινούρια συμφραζόμενα, τα οποία οπωσδήποτε διαφοροποιούν το νόημα*»<sup>42</sup>.

<sup>40</sup> «Ο σύγχρονος Κρέων είναι πολύ πιο μεγάλος από εκείνον του Σοφοκλή», R.-M. Alberes, *La revolte des écrivains d'aujourd'hui*, Paris, Correa, 1949, σ.157

<sup>41</sup> ΣΙΑΦΛΕΚΗΣ 1, σ.155-6 και Genette, *αυτόθι*, σ.35

<sup>42</sup> Κ.Κωστίου, *Η ποιητική της ανατροπής*, Αθήνα, Νεφέλη, 2002, σ.211

Η **Ισμήνη** του Ανούιγ «τον καταλαβαίνει λίγο και το θείο» Κρέοντα (σ.130). Είναι ένας εκπρόσωπος της κοινής λογικής, αλλά χωρίς τις διαστάσεις της σοφόκλειας Ισμήνης<sup>43</sup>. Στον Μπρεχτ διατηρείται ο ρόλος της σοφόκλειας Ισμήνης, ενώ στη Λαμπαδαρίδου «ανακτά την αρχετυπική της ισχύ»<sup>44</sup>.

Ο **Αίμων** στον Ανούιγ αδυνατεί να ανδρωθεί παρά τη σύγκρουση με τον πατέρα του (σ.171), στον Μπρεχτ διατηρεί το βασικό ρόλο που είχε και στο Σοφοκλή, ενώ στη Λαμπαδαρίδου ως εκφραστής της λογικής της εξουσίας συγκρούεται με την ΑΝΤΙΓΟΝΗ ΚΙ ΟΧΙ με τον Κρέοντα.

Σε ό,τι αφορά το ρόλο του **χορού**, το υπερκείμενο 2 και εν μέρει το 3 έρχονται να καλύψουν ένα κενό που άφηνε το υποκείμενο: αν συντάσσεται με τον Κρέοντα ή με την Αντιγόνη, αν η στάση νομιμοφροσύνης και υποταγής που φαίνεται να τηρεί είναι ειλικρινής ή προϊόν φόβου. Πάντως ευθύς εξαρχής τα λόγια του διακρίνει μια αμφισημία και μόνο προς το τέλος -όταν η συντριβή του Κρέοντα είναι πλέον ορατή- νιώθει ελεύθερος να εκφραστεί. Στο υπερκείμενο 2 ο χορός (4 γέροντες της Θήβας) διατηρεί την κεντρική του θέση στο έργο αλλά με ένα ρόλο ο οποίος έχει με σαφήνεια ανασηματοδοτηθεί: **Συγκρούεται ανοιχτά με τον Κρέοντα για το θέμα όχι της Αντιγόνης αλλά του πολέμου και των παιδιών του λαού**. Ο λυρισμός του χορού ανανεώνεται με την προσθήκη χωρίων από τον «ποιητή» Μπρεχτ. Στο υπερκείμενο 1 ο «χορός» είναι μεταμορφωμένος: δεν είναι παρά 1 πρόσωπο που συνεχίζει να παίζει το ρόλο που έπαιξε στην αρχή ο προσωποποιημένος Πρόλογος: δεν είναι η φωνή του πλήθους που καλείται να υπερασπιστεί ή όχι την Αντιγόνη ούτε συμμετέχει στη δράση αλλά περισσότερο παρατηρεί, καταγράφει, επεξηγεί, νουθετεί κι όλα αυτά με εκπληκτική διαύγεια. Στο υπερκείμενο 3 κάνουν την παρουσία τους ως διακείμενα ρόλοι του χορού και των δύο άλλων υπερκειμένων: των ρόλων αυτών φορέας γίνεται τώρα ένας «δηλίκιακός και διαφυλετικός» χορός: 2 γέροι, μια γερόντισσα (η «Μάνα»), μια νέα γυναίκα κι ένα παιδί-αγόρι α) παρατηρούν, καταγράφουν, επεξηγούν, νουθετούν και β) πιέζουν τον Κρέοντα για επιστροφή των παιδιών τους από τον πόλεμο. Αποκαλύπτουν την υποκρισία του.

---

<sup>43</sup> Ζωή Σαμαρά, «Το μυθικό σύμπλεγμα Ισμήνη-Αντιγόνη», *Νέα Πορεία*, αρ. 599-601, Ιανουάριος-Μάρτιος 2005, σ.24

<sup>44</sup> Ζ.Σαμαρά, *αυτόθι*, σ.25

### 2.3 Τα μυθήματα και τα μοτίβα<sup>45</sup>

Στον πίνακα 3 του παραρτήματος δίνεται αναλυτική εικόνα της ύπαρξης (διατήρησης ή τροποποίησης) ή αντίθετα της απουσίας (αποβολής) κάποιων από τα μυθήματα και μοτίβα του σοφόκλειου μύθου της Αντιγόνης στα τρία υπερκείμενα. Η συνολική όμως ανασηματοδότηση του αρχικού μύθου απαιτεί επίσης την προσθήκη κάποιων καινούριων συστατικών στοιχείων του μύθου, ο οποίος έτσι ανανεώνεται και εμπλουτίζεται σε σημασίες. Η Αντιγόνη, στη διηγετική της πορεία, γίνεται με αυτόν τον τρόπο ένα πολυφωνικό σύμβολο, ανοιχτό πάντοτε σε νέες τροποποιήσεις.

Η αρχική άγνοια της Ισμήνης διατηρείται στο Υ2, αλλά τροποποιείται στα Υ1 και 3, όπου η Ισμήνη εμφανίζεται εξ αρχής να γνωρίζει όχι μόνο τι έχει συμβεί αλλά και την πρόθεση της Αντιγόνης. Η σύγκρουση Αντιγόνης-Ισμήνης αλλά και η μεταστροφή της Ισμήνης προς μια ηρωική στάση (εκ των υστέρων προσφορά-αυτοθυσία της Ισμήνης και απόρριψή της από την Αντιγόνη), η απαγόρευση της ταφής, η πραγματοποίηση της ταφής κάτω από μυστηριώδεις συνθήκες (στο Υ1 μόνο η ταφή έγινε με τρόπο ανεξήγητο μεν, αλλά η αφήγηση δεν δηλώνει συνθήκες υπερφυσικές), η καχυποψία του Κρέοντα, ο κλήρος των φρουρών, ο έρωτας Αίμονα-Αντιγόνης, η συγγενική σχέση τυράννου-επαναστάτριας αποτελούν μυθήματα ή μοτίβα που διατηρούνται στα τρία υπερκείμενα με τις ίδιες βασικές λειτουργίες.

Από τα μυθήματα που τροποποιούνται αξίζει να αναφέρουμε: α) Το αίτιο/το είδος του πολέμου Θήβας-Άργους: στα Υ2 και 3 ο Κρέων διεξάγει επιθετικό πόλεμο εναντίον του Άργους. Ο Κρέων του Υ2 κήρυξε πόλεμο «ενάντια στο Άργος, το μακρινό, για κάτι μεταλλεία που βγάζουν σίδηρο» (σ.21, στ.1-3) και στο Υ3 «Είναι οχτώ μήνες τώρα που έφυγαν τα παλικάρια Της Θήβας να κυριέψουν το Άργος» (σ.147). Στο Υ1 μόνο η Θήβα διεξάγει αμυντικό πόλεμο όπως και στην Α-υποκείμενο. β) τη θέση-συμμετοχή των Ετεοκλή και Πολυνείκη στον πόλεμο και τον τρόπο του θανάτου τους: στο Υ1 τα κίνητρά τους είναι προσωπικά-ευτελή. «αλληλοσφάχτηκαν, σα δυο μικροί αλήτες που ήτανε, για να καθαρίσουν τους λογαριασμούς τους» (σ.163). Το αποτέλεσμα είναι ότι «είχαν αλληλοκομματιαστεί» και ότι βρέθηκαν «πολτοποιημένοι, ..., αγνώριστοι». Κρέων: «είπα και μάζεψαν το ένα απ'τα πτώματα, το λιγότερο αφανισμένο, για την εθνική μας κηδεία, ..., Δ ε ν ζ έ ρ ω κ α ν π ο ι ο » (σ.164)· απλά του χρειαζόταν κάποιος ήρωας. Τα δύο αδέρφια με το ζόρι πήγαν στον

<sup>45</sup> Ακολουθούμε εδώ τον ορισμό του μοτίβου και τη διάκριση μοτίβου-θέματος που κάνουν οι P. Brunel, C. Pichois, A.-M. Rousseau, *αυτόθι*, σσ.206-209, για τους οποίους το μοτίβο «είναι ένα συγκεκριμένο στοιχείο που αντιτίθεται στο γενικό και αφηρημένο χαρακτήρα του θέματος»

πόλεμο στο Y2, ενώ το θέμα που συζητάμε δεν προσδιορίζεται στο Y3-δεν έχει σημασία. Σημασία έχει ότι «δεν υπάρχουν ήρωες στην εποχή μας» παρά μόνο «πλάσματα Κακόμοιρα, που αγωνίζονται να υπάρξουν» (σ.189). γ) τη σύγκρουση Κρέοντα-Αίμονα που απουσιάζει στο Y3 και αντικαθίσταται από σύγκρουση Αίμονα-Αντιγόνης δ) την «απολογία» της Αντιγόνης καθώς οδηγείται σιδηροδέσμια προς το θάνατο: Στο Y1 συνομιλεί με το φρουρό που την έχει «αναλάβει» στον οποίο υπαγορεύει κι ένα γράμμα για να αφήσει πίσω της. Στο Y2 διατηρείται το μοτίβο του θρήνου της σοφόκλειας Αντιγόνης, αλλά μετασχηματίζεται, καθώς αυτή δε διαθέτει πλέον τις στιγμές αδυναμίας της σοφόκλειας Αντιγόνης στην αντίστοιχη σκηνή. Η Αντιγόνη με τρόπο δυναμικό και αγωνιστικό κατηγορεί το χορό για αδράνεια και δειλία. Στο Y3 η Αντιγόνη δεν οδηγείται καν. Ο Αίμων πρότεινε στο συμβούλιο την ακύρωση της απόφασης και την ταφή του πτώματος. ε) τον τρόπο θανάτωσης της Αντιγόνης (θαπτόμενη ζωντανή σε σπηλιά), που διατηρείται στα Y1 και 2, ενώ στο Y3 την Αντιγόνη δεν τη θανατώνει καν ο Κρέων (αδυνατεί να το κάνει απομυθοποιούμενος ως τύραννος) αλλά αυτοκτονεί: κρεμάστηκε με το ίδιο της το σάλι! στ) τη μεταστροφή του Κρέοντα, η οποία διατηρείται μόνο στο Y2 αλλά με διαφοροποιημένα κίνητρα (βλ.σελ.16) ζ) την αναγγελία του θανάτου Αντιγόνης και Αίμονα: Από τον αγγελιοφόρο στο Y1, από μία σκλάβα στο Y2. Στο Y3 ανακοινώνεται από τη Γυναίκα Β' του χορού ο θάνατος μόνο της Αντιγόνης εφόσον ο Αίμων εξακολουθεί να ζει και πληροφορείται το θάνατο της Αντιγόνης όπως και όλοι οι άλλοι.

Νέα συστατικά στοιχεία, που προστίθενται στον αρχικό μύθο αποτελούν η επιστροφή του αδερφού από το μέτωπο στον πρόλογο του έργου (Y2 και 3), ο διάλογος της Αντιγόνης με την παραμάνα (Y1), η προσπάθεια του Κρέοντα να σώσει την Αντιγόνη αφού αυτή έχει συλληφθεί. Σε ό,τι αφορά το τελευταίο, πρόκειται ουσιαστικά για συμπλήρωση ενός κενού που άφηγε το υποκείμενο έργο: Στο στ.442 (φής, ἢ καταρνῆ μὴ δεδρακέναι τάδε;) δεν είναι φανερό αν ο Κρέων θέλει να της δώσει μια ευκαιρία να σωθεί ή αν απλώς εκφράζει την έκπληξή του ή και την ανακριτική του πρόθεση. Στο Y2 (σ.40) ο Κρέων δίνει ξεκάθαρα αυτή την ευκαιρία στη Αντιγόνη προτείνοντάς της δημόσια μετάνοια, ενώ στα Y1 και 3 ο Κρέων καταβάλλει επίμονη προσπάθεια και εξαντλεί όλα τα ρητορικά μέσα για να της μεταστρέψει την απόφαση να πεθάνει –αλλά χωρίς αποτέλεσμα. Η συζήτηση

στρέφεται γύρω από την απόφασή της να πεθάνει κι όχι γύρω από την παράβαση της εντολής του άρχοντα.

Επίσης ο προσωρινός κλωνισμός της Αντιγόνης στα Υ1 και 3 (βλ. παρακάτω σ.25), η συμμετοχή του Αίμονα στη διοικητική μηχανή του κράτους, το συμβούλιο που περιμένει τον Κρέοντα (στο Υ3 και τον Αίμονα) όταν τελειώνουν όλ' αυτά, η αναγγελία της ήττας της Θήβας στα Υ2 και 3.

Διαπιστώνει κανείς ότι τα μυθήματα και τα μοτίβα των τριών υπερκειμένων έχουν υποστεί μια μεταφορά και προσαρμογή στο σήμερα με τρόπο που να είναι συγκεκριμένα και «χειροπιαστά» σε αντίθεση με τον αφηρημένο χαρακτήρα του μύθου στη σοφοκλεία εκδοχή, γεγονός που βέβαια σχετίζεται με τα χαρακτηριστικά του θεατρικού είδους<sup>46</sup>. Η διαπίστωση αφορά πρωτίστως την *A* του Ανούιγ (πχ ο Πολυνείκης ήταν ένας χαροκόπος που έτρεχε με το αυτοκίνητό του και ξόδευε λεφτά στα μπαρ και τα χαρτιά, σ.162, ο φρουρός γράφει στο τεφτέρι του σαλιώνοντας το μολύβι του, σ.176 ή μασάει τη μαστίχα του, σ.174), ακολούθως την *A* της Λαμπαδαρίδου (πχ ο Κρέων όταν η Αντιγόνη και η Ισμήνη ήταν μικρές τις έπαιρνε από το χέρι, της πήγαινε βόλτα και χαιρόταν τα παιδικά προσωπάκια τους, σ.166) και λιγότερο στην *A* του Μπρεχτ (ο Κρέων ζήτησε απ' τον Αίμονα να γίνει διοικητής της εθνοφυλακής, σ.57).

#### 2.4 Τα θέματα

Από τα θέματα που αναδεικνύει ο διάλογος των 3 νεότερων έργων με την αρχαιοελληνική τραγωδία (βλ. και πίνακα 4 στο παράρτημα), τα οποία κατά ένα μεγάλο μέρος φάνηκαν ήδη από την πιο πάνω ανάλυση, περιοριζόμαστε εδώ να σχολιάσουμε τα εξής: Το θέμα της αντίστασης στην τυραννική εξουσία και της υπεράσπισης της ελευθερίας είναι το θέμα-πυρήνας το οποίο αναδεικνύουν, συμπληρώνουν ή πάνω στο οποίο στοχάζονται οι τρεις νεότερες *ΑΣ*. Στην *A* του Ανούιγ η ελευθερία αποκτά και μία ευρύτερη κοινωνική ή και υπαρξιακή διάσταση, ενώ στην *A* της Λαμπαδαρίδου η απομυθοποίηση του τυράννου και η κατάδειξη της ασημαντότητάς του ακυρώνει την ίδια την επιθυμία της Αντιγόνης να προβάλλει

---

<sup>46</sup> Στην κλασική μορφή του το σοβαρό δράμα του 5<sup>ου</sup> αι πΧ διατηρεί το αφηρημένο και τυπικό ύφος που έχει διαμορφώσει η παράδοσή του (όπως και γενικότερα η τέχνη του 5<sup>ου</sup> αι). Τον 20<sup>ο</sup> αι αντίθετα έχει ολοκληρωθεί πλέον μια εξέλιξη που άρχισε ήδη από τον Ευριπίδη και το Μένανδρο (ιδωμένο ως συγγραφέα αστικού δράματος κι όχι ειδικά αστικής κωμωδίας) προς ένα θέατρο με συγκεκριμένες αναφορές στην καθημερινή, την τρέχουσα πραγματικότητα (πολιτική, κοινωνική, οικογενειακή, επαγγελματική) στο οποίο επίσης αναφέρονται ή υπάρχουν επί σκηνής συγκεκριμένα «χρηστικά» αντικείμενα.

αντίσταση και να θυσιαστεί· ο αγώνας της δεν έχει πλέον αντικείμενο. Η Α του Μπρεχτ είναι το πιο «αγωνιστικό-αντιστασιακό» από τα 4 δράματα.

Με το παραπάνω θέμα συνυφαίνεται το θέμα των δεινών του πολέμου- ιδίως των νεκρών που αφήνει (αντιπολεμικό μήνυμα).

Ο «φόβος» Θεού, ο σεβασμός-υπεράσπιση των άγραφων νόμων στο Υ2 περνά σε δεύτερη μοίρα, ενώ στα Υ1 και Υ3.απουσιάζει, καθώς στο σύγχρονο πολιτισμικό περιβάλλον, όπου εγγράφεται η νέα εκδοχή του μύθου και στις δύο περιπτώσεις, η πίστη στα μεταφυσικά, η πραγματοποίηση επιλογών ζωής ή η άσκηση της διακυβέρνησης με βάση τις θεϊκές επιταγές, η προσκόλληση στη λατρεία δεν φαίνεται να έχουν θέση. Ο Κρέων του Ανούιγ χαρακτηρίζει (σ.154) «γελοίο διαβατήριο» και «παντομίμα» το θρησκευτικό έθιμο και τελετουργικό της ταφής, κατακρίνει τους παπάδες και απορεί που η Αντιγόνη θέλει να πεθάνει επειδή αυτός στέρησε από τον Πολυνείκη μία ταφή που ουσιαστικά θα τον γελοιοποιούσε. Ο Πολυνείκης της Λαμπαδαρίδου -αξιόπιστος μάρτυς αφού είναι ήδη νεκρός- διαβεβαιώνει ότι τα περί ψυχής και περιπλάνησής της σε περίπτωση μη ταφής του σώματος είναι απλώς «παλιά παραμύθια» (σ.186).



### 3. ΔΥΟ «ΟΡΙΖΟΝΤΙΕΣ» ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ

#### 3.1 Ο «οριζόντιος άξονας» της υπερκειμενικής σχέσης: η περίπτωση της «Αντιγόνης ή Νοσταλγία της Τραγωδίας» της Μ.Λαμπαδαρίδου-Πόθου

Αν δεχτούμε για την υπερκειμενικότητα ότι «το υποκείμενο συνδέεται με το υπερκείμενό του σε μια κάθετη σχέση που μάλλον αποκλείει άλλου είδους ανοίγματα του υπερκείμενου με οριζόντια κατεύθυνση, δηλ. με ομολογία του κείμενα»<sup>47</sup>, τότε φαίνεται πως η σχέση της υπερκειμενικότητας ατονεί για την περίπτωση της Α της Λαμπαδαρίδου, αφού εδώ μπορεί κανείς να διαπιστώσει απορρόφηση της Α όχι μόνο του Σοφοκλή αλλά και του Ανούιγ και του Μπρεχτ:

##### ➤ του Ανούιγ:

-Τα πρόσωπα εμφανίζονται στην αρχή του έργου να γνωρίζουν, βάσει του ρόλου που έχουν αναλάβει, την πορεία των πραγμάτων → 1. εισάγεται στον αρχικό μύθο το στοιχείο μιας προκαθορισμένης πορείας, ενός ντετερμινισμού, 2. γίνεται φανερή εξ αρχής η διατήρηση ενός βασικού συστατικού στοιχείου του αρχικού μύθου, της θανάτωσης της Αντιγόνης. Γίνεται αμέσως φανερό ότι το μύθημα αυτό υπάρχει ως προϋπόθεση για την πλοκή των νέων κειμένων (διακείμενο).

-Εμφανίζεται πολύ νωρίς στη σκηνή ο Αίμων, πριν η Αντιγόνη θάψει το νεκρό και συλληφθεί, κι έχει μια πρώτη συνάντηση με την Αντιγόνη.

-Η απομυθοποίηση του Κρέοντα. πχ η προσπάθεια του Κρέοντα να σώσει την Αντιγόνη μετά την πράξη της ζητώντας από τους φρουρούς να κρατήσουν κρυφό το συμβάν.

-Η άρνηση της Αντιγόνης να πει ΝΑΙ σε μια συμβατική ζωή, κοινωνική και οικογενειακή, σε μια συμβατική ευτυχία, η άρνησή της να συμβιβαστεί με το «προσπάθησε να καταλάβεις» που της ζητά επίμονα ο Κρέων.

-Ο στιγμιαίος κλονισμός της Αντιγόνης (αν και για διαφορετικούς λόγους) μετά τις εξηγήσεις που της δίνει ο Κρέων (στον Ανούιγ [ANTIGONH: *Γιατί μου τα διηγήθηκατε όλα αυτά;* σ.164]) ή ο Αίμονας (στη Λαμπαδαρίδου [ANTIGONH: *Θα ήθελα να μη μου τα 'λεγες όλα αυτά.* σ.183]). Στον Ανούιγ κλονίζεται (σσ.183-4) όταν ο Κρέων, αφού επιχειρηματολογήσει υπέρ της κατάφασης στη ζωή, της αποκαλύπτει το ποταπό ήθος των δύο νεκρών αδερφών και την κάνει να αμφιβάλλει για το νόημα της θυσίας της (η αναφορά του όμως στη συνέχεια στην ευτυχία, που η Αντιγόνη την εκλαμβάνει ως συμβατική, την κάνει να επανακάμψει στην απόφασή της), ενώ στη

---

<sup>47</sup> ΣΙΑΦΛΕΚΗΣ 1, σ.154

Λαμπαδαρίδου μοιάζει να κλονίζεται (σ.183) στο άκουσμα του μεγέθους της συμφοράς και του πόνου που περιμένει τους ανθρώπους της Θήβας.

-Το μοτίβο του συμβουλίου που περιμένει τον Κρέοντα μετά τη θανάτωση της Αντιγόνης<sup>48</sup>

➤ του Μπρεχτ:

-Η πρόταξη ενός προλόγου όπου διαλέγονται δύο αδελφές και όπου τίθεται ήδη το θέμα του πολέμου μέσα από την αγωνία των δύο κοριτσιών για τον αδελφό τους που λείπει στον πόλεμο, επιστρέφει αλλά είναι νεκρός (Λαμπαδαρίδου) ή θανατώνεται τώρα από τους Ναζί (Μπρεχτ). «Προϋπόθεση» (μορφή διακειμένου κατά Rifaterre, όπως είδαμε: σ.13, αρ.33) εδώ αποτελεί η σκηνή του προλόγου της *A* του Σοφοκλή (διάλογος Αντιγόνης-Ισμήνης) με την οποία και «διαλέγονται» οι δύο πρόλογοι των νεότερων *Αντιγόνων*. Η ανωνυμία των δύο αδελφών υποδηλώνει τη μετατροπή τους σε υπερχρονικά σύμβολα: υπέρβαση της αντίστοιχης προσδιορισμένης τοπικά και χρονικά σκηνής του υποκείμενου έργου.

-Επανέρχεται διαρκώς και διαπερνά όλο το έργο το θέμα-πλαίσιο του κατακτητικού πολέμου που διεξάγει ο άρχοντας Κρέων, ο οποίος αποδεικνύεται ότι εξαπατά το λαό του υποκρινόμενος πως η Θήβα νικά και οι στρατιώτες θα γυρίσουν νικητές, ενώ η αλήθεια είναι πως η Θήβα έχει ηττηθεί και θα γεμίσει σύντομα με πτώματα και βογγητά. Την αλήθεια και στα δύο έργα διεκδικεί απαιτητικά ο χορός ο οποίος συγκρούεται για το θέμα αυτό με τον Κρέοντα.

Την *A* επομένως της Λαμπαδαρίδου καθορίζουν, όσον αφορά τη δομή της και κατ'επέκταση τα μηνύματά της, διακείμενα και των τριών άλλων *Αντιγόνων*. Αυτά τα διακείμενα ενεργοποιούν επίσης τις εστίες πρόσληψης του αναγνώστη. Με τον τρόπο αυτό τέλος στην *A* της Λαμπαδαρίδου επιβεβαιώνεται περίτρανα ότι «ένας μύθος συγκροτείται από το σύνολο των παραλλαγών του»<sup>49</sup>. Πρόκειται για άποψη που υλοποιείται ενδοκειμενικά, σε ένα κείμενο που συγχωνεύει-μετασχηματίζοντας- όχι μόνο τη σοφοκλεία εκδοχή του μύθου της Αντιγόνης αλλά και δύο ακόμη μεταγενέστερες παραλλαγές της σοφοκλείας εκδοχής. Αυτή η προσέγγιση του συγκεκριμένου έργου επιβεβαιώνει επίσης τη διακειμενικότητα όπως την εννοεί ο

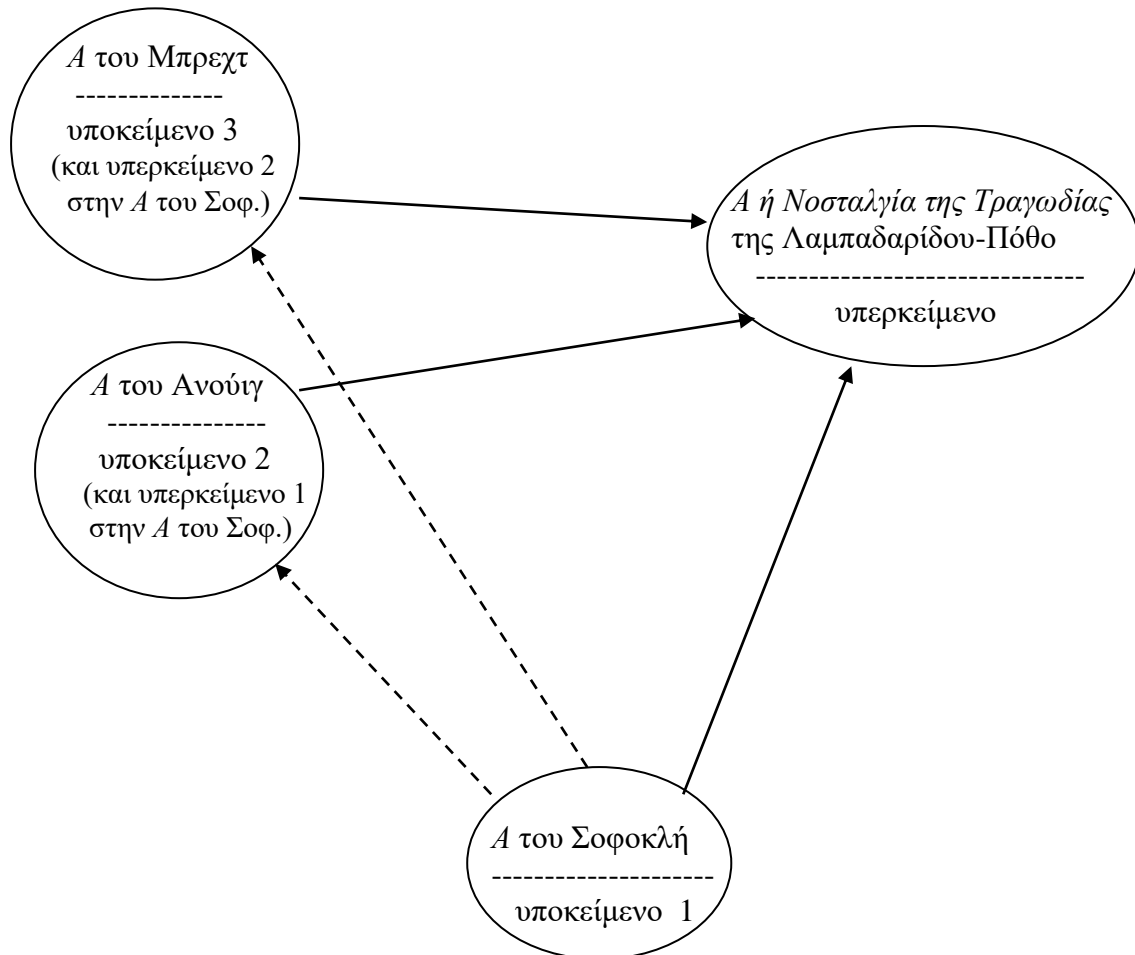
---

<sup>48</sup> Οι πιο πάνω παρατηρήσεις δεν εξαντλούν το θέμα. Υπάρχουν κι άλλα στοιχεία της *Αντιγόνης* του Ανούιγ που ανατρέπονται ή μετασχηματίζονται στην *Αντιγόνη* της Λαμπαδαρίδου: αποτελούν κι αυτά διακείμενα που συμπληρώνουν το διάλογο ανάμεσα στα δύο έργα.

<sup>49</sup> C.Levi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Plon, 1958

Riffaterre: «διακείμενο γίνεται το σύνολο των κειμένων που βρίσκονται στη μνήμη μας κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης ενός συγκεκριμένου κειμένου»<sup>50</sup>.

Αποδίδουμε τη σχέση της νεότερης των τεσσάρων *Αντιγινών* με τις τρεις προηγούμενές της ως εξής:



<sup>50</sup> Ζωή Σαμαρά, *Προοπτικές του κειμένου*, Θεσσαλονίκη, Κώδικας, 1987, σσ.18-24

### 3.2 Η παρακειμενικότητα

Τουλάχιστον στην *Αντιγόνη* του Μπρεχτ και σε αυτήν της Λαμπαδαρίδου μπορεί κανείς να ανιχνεύσει την ερμηνεία που συνιστά για τα έργα αυτά η ΠΑΡΑΚΕΙΜΕΝΙΚΟΤΗΤΑ τους κατά τον Genette<sup>51</sup>. (Άλλωστε οι διάφοροι τύποι της transtextualite -θίγονται σε αυτήν την εργασία οι 3: διακειμενικότητα, υπερκειμενικότητα, παρακειμενικότητα- βρίσκονται σε ποικίλες σχέσεις μεταξύ τους<sup>52</sup>)

Για την *A* του Μπρεχτ παρακείμενα αποτελούν το *Antigonemodell 1948*, Δ.Βερολίνο 1949, (το πρώτο μιας σειράς modelbücher (model books), βιβλίων που το καθένα περιέχει το μοντέλο της παράστασης ενός έργου του), όπου και πρωτοδημοσιεύτηκε το κείμενο του έργου, ο πρόλογος του Μπρεχτ σ' αυτό το βιβλίο, το ποίημα *Αντιγόνη*, που έγραψε ο Μπρεχτ και που τυπώθηκε στο πρόγραμμα της αρχικής παράστασης.

Για την *A* της Λαμπαδαρίδου παρακείμενα αποτελούν ο τίτλος (... ή *Νοσταλγία της Τραγωδίας*), ο οποίος παραπέμπει στο κύριο θέμα της απώλειας της τραγικότητας και της επανανακάλυψής της στις μέρες μας, καθώς κι ο πρώτος τίτλος που είχε σκεφτεί να δώσει η συγγραφέας στο έργο («*Αντιγόνη ή Νοσταλγία του Αδύνατου*<sup>53</sup>») – άλλωστε μέσα στο έργο συνεχείς είναι οι αναφορές στη νοσταλγία και στην «αδυνατότητα του τραγικού». Επίσης τα εισαγωγικά σημειώματα της συγγραφέως που προηγούνται του κειμένου (σσ.135-138) και οι σκηνικές και άλλες οδηγίες που παρεμβάλλονται στους διαλόγους μέσα στο έργο (πχ σ.141: *τα δυο ΚΟΡΙΤΣΙΑ στον «πρόλογο του έργου» είναι η Ισμήνη και η Αντιγόνη, ανώνυμες ακόμα, πέρ' από κάθε συμβολισμό του έργου, σ.147: οι κολόνες και τα σκαλοπάτια θα μείνουν απείραγα, περισσότερο σαν σύμβολα, παρά για να προσδιορίσουν ένα συγκεκριμένο χώρο*).

---

<sup>51</sup> Genette, *αυτόθι*, σ. 10

<sup>52</sup> Genette, *αυτόθι*, σ. 16-17

<sup>53</sup> Αδημοσίευτη ακόμη ομιλία της συγγραφέως στο Διεθνές Συνέδριο Αρχαίου Δράματος Δελφών, *αυτόθι*, σ.5: «Όμως γράφοντας το έργο, δεν ήξερα τότε ακόμα πως η Αντιγόνη μου αυτή δεν μπορούσε να είναι τραγική - τραγική με την αρχαία έννοια. Δεν ήξερα πως διαμορφώνοντας έναν απομυθοποιημένο Κρέοντα, έναν συμβατικό Αίμονα, κι ακόμα, δίδοντας στο έργο μια άλλη διάσταση, αυτή με τις ξύλινες καρότσες που φέρνουν τα παιδιά τους νεκρά από έναν πόλεμο άδικο, η Αντιγόνη δεν μπορούσε παρά να βιώσει την εμπειρία της αδυνατότητας της τραγωδίας. Ή αλλιώς, το τραγικά Αδύνατο. Γι' αυτό και ο πρώτος τίτλος του έργου ήταν «*Αντιγόνη Η νοσταλγία του Αδύνατου*».

Είχα περπατήσει και εγώ μαζί της αυτή την αδυνατότητα του τραγικού. Είχα οδηγηθεί μαζί της στα μονοπάτια της διάψευσης και της αξιοπρέπειας της ήττας. Και ύστερα όταν έστειλα το έργο στον Bernard Dort, ήταν ο πρώτος που μου έγραψε πως «αυτή η Αντιγόνη που της αρνούνται τη δυνατότητα να είναι τραγική, γίνεται τραγική μέσα από αυτή την ίδια την αδυνατότητα. “Je trouve aussi très intéressante l' idée centrale : cette Antigone à qui l' on refuse la tragedie et qui, en même temps, la découvre, l' impose aux autres. Cela me semble un variation très moderne et très juste du thème”».

#### 4. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΙΚΑ

*ΥΠΕΡΚΕΙΜΕΝΟ 1: αρνείται το πλαίσιο* του αρχετύπου. Μεταφέροντάς το στο σήμερα απομυθοποιεί τα πρόσωπα για να τα επανεντάξει στη νέα παραλλαγή του μύθου με τα στοιχεία του μηδενισμού που αποπνέει η Αντιγόνη και που δε φαίνεται να αρνείται ο Κρέων, με την αναζήτηση του απόλυτου και του ιδανικού-ανέφικτου στη ζωή και με τον πασιφισμό. Σε αυτά τα συμφραζόμενα μπορεί να γίνει λόγος για υποτίμηση του κεντρικού ηρωικού προσώπου, της Αντιγόνης, ή και του αρχικού μύθου στο σύνολό του<sup>54</sup>. Σύμφωνα με τον Sauvenay<sup>55</sup> «*κανείς ποτέ δεν πρόδωσε τόσο καλά το Σοφοκλή*».

*ΥΠΕΡΚΕΙΜΕΝΟ 2: διατηρεί και διευρύνει* τις διαστάσεις ενός Κρέοντα-Τυράννου, ο οποίος δέχεται σφοδρή επίθεση από τρεις πλευρές (Αντιγόνη, Χορό, Αίμονα). Εισάγει το αίτημα του πασιφισμού, το οποίο συμπληρώνει το αντιδυναστικό, αντιφασιστικό μήνυμα. Κεντρική ιδέα του έργου, θα λέγαμε, είναι τα ακόλουθα λόγια του χορού (σ.82, στ.13-14): *Ας έρθουν μ'άδεια χέρια ή με δίχως χέρια, ας έρθουν μ'όση σάρκα κι αίμα τους απόμειναν*. Διατηρεί το προϋπάρχον γενικό μυθικό πλαίσιο μεταφέροντάς το στο Βερολίνο του 1945. Πλησιάζουμε έτσι περισσότερο σε αυτό που ο Genette<sup>56</sup> ονομάζει «*απλή-ευθεία μετατροπή*».

*ΥΠΕΡΚΕΙΜΕΝΟ 3: ξεπερνά το πλαίσιο* του αρχετύπου μεταφέροντάς το στο σήμερα. Απομυθοποιεί ουσιαστικά όλα τα πρόσωπα και στοχάζεται πάνω στην ίδια την έννοια της τραγικότητας, χαμένης σήμερα, την οποία επανανακαλύπτει ακριβώς σε αυτήν την αδυναμία των ανθρώπων σήμερα να είναι τραγικοί με την έννοια του αρχικού μύθου<sup>57</sup>. Η αναζήτηση του τραγικού, η μοναξιά στην οποία οδηγείται όποιος το αναζητά, η διάψευση των προσδοκιών του-συνειδητοποίηση του ανέφικτου, αλλά και πάλι ο πασιφισμός και η καταγγελία των τυράννων -αυτή τη φορά μέσω της κατάδειξης της αδυναμίας και ασημαντότητάς τους- συνιστούν την πολυφωνικότητα της νέας παραλλαγής του μύθου.

---

<sup>54</sup> J.-M.Domenach, *Le retour du tragique*, Paris, Seuil, 1967, σ.40. Ε.Μουτσόπουλος, *Αι αισθητικάί κατηγορίες*, Αθήνα, 1970, σσ.48-49. P.-H.Simon, *μνημ. έργ.*, σ.162. Pierre de Boisdeffre, *Des vivants et des morts*, Paris, Alsatia, 1953. B. Dort, *Le jeu du theatre et de la realite*, *Les Temps Modernes*, 1968, σ.186.

<sup>55</sup> J.Sauvenay, *Antigone στο Les critiques de notre temps et Anouilh* (υπό B.Beugnot), Paris, Garnier Freres, 1977, σσ.33-35

<sup>56</sup> Genette, *αυτόθι*, σσ.14-16

<sup>57</sup> Κατ'αυτή την έννοια η συγγραφέας (ομιλία της ίδιας, *αυτόθι*, σσ.3,5, βλ. και παρακάτω αρ.54) φαίνεται να θεωρεί ότι η τραγωδία δεν πέθανε διαφωνώντας με το Steiner (G.Steiner, *Ο θάνατος της τραγωδίας*, μτφ.Φ.Κονδύλη, Αθήνα-Γιάννινα, «Δωδώνη, 1988)

Στα υπερκείμενα 1 και 3 επομένως ο ρόλος των προσώπων έχει σημαντικά τροποποιηθεί, κυρίως μέσω μιας απομυθοποίησής τους. Μάλιστα στην περίπτωση της *A* του Ανούιγ μπορεί να γίνει λόγος, όπως είδαμε, για αντιστροφή στην τελική έκβαση του «αγώνα λόγων», σύμφωνα με την οποία νικητής ιδεολογικά και ηθικά είναι ο Κρέων<sup>58</sup> και ηττημένη η Αντιγόνη, ανάγνωση που πολύ δύσκολα μπορεί κανείς να κάνει στην *A* του Σοφοκλή<sup>59</sup>. Παρόλα αυτά δεν πρόκειται για τη «μίμηση» που κατά το Genette αποτελεί το δεύτερο τύπο τροποποίησης ενός «υποκειμένου», πιο σύνθετης και έμμεσης<sup>60</sup>, αλλά για απλή-ευθεία τροποποίηση, όπως και στο υπερκείμενο 1.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- ΓΕΝΙΚΑ ΓΙΑ ΤΙΣ *ΑΝΤΙΓΟΝΕΣ*
  1. *Dictionnaire des mythes litteraires*, 1988 εκδ. du Rocher από τον Pierre Brunel et alii, επανεκδόθηκαν το 1934 και μτφ. στα αγγλικά.
  2. Simone Fraisse, *Le Mythe d'Antigone*, Παρίσι, 1974 **εκδ;**
  3. Cesare Molinari, *Storia di Antigone*, 1977 **εκδ;**
  4. George Steiner, *Antigone(s)*, *Το Αρχαίο Θέατρο σήμερα- Διεθνές Συνέδριο στους Δελφούς 1981*, Αθήνα, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, 1984, σσ.167-174
  5. George Steiner, *ΟΙ ΑΝΤΙΓΟΝΕΣ*, μτφ. Β.Μάστορη, Π.Μπουρλάκη, Αθήνα, Καλέντης, 2001 (*ANTIGONES-The Antigone myth in Western literature, art and thought*, Oxford University Press, 1984)
  6. Γιάγκος Ανδρεάδης, *Τα παιδιά της Αντιγόνης: μνήμη και ιδεολογία στη νεότερη Ελλάδα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1989
  7. Σαμαρά Ζωή, «Το μυθικό σύμπλεγμα Ισμήνη-Αντιγόνη», *Νέα Πορεία*, αρ. 599-601, Ιανουάριος-Μάρτιος 2005, σσ.19-27

---

<sup>58</sup> Βλ. και την κατηγορηματική άποψη του Steiner για το θέμα αυτό στο George Steiner, *αυτόθι*, σ.303

<sup>59</sup> Για μια εποπτεία των σχετικών απόψεων βλ. A.Lesky, *αυτόθι*, σσ.339-340

<sup>60</sup> Genette, *αυτόθι*. Ως παράδειγμα άμεσης τροποποίησης αναφέρει τον *Οδυσσέα* του Joyce: η δράση του ομηρικού Οδυσσέα μεταφέρεται στο Δουβλίνο του 20<sup>ου</sup> αι. Ως παράδειγμα μίμησης αναφέρει την *Αινειάδα* του Βιργιλίου: διηγείται μια άλλη ιστορία αλλά εμπνέεται θεματικά και ειδολογικά από τον Όμηρο· «μιμούμαι σημαίνει εκφράζω με το ίδιο ύφος διαφορετικά πράγματα».

- ΓΙΑ ΤΗΝ *ANTIGONH* ΤΟΥ ΑΝΟΥΪΓ

1. Chaikin Joseph, «Antigone en cour d'elaboration», στα *Cahiers de la Compagnie M.Renaud-J.-L.Barrault*, no 103, 1982
2. Borgal Clement, «Antigone. Une sagesse resignee», στο *Les critiques de notre temps et Anouilh* (υπό Β.Beugnot), Παρίσι, Centurion, 1966
3. Delmas Christian, «Mythologie et Mythe: 'Electre de Giraudoux', 'Les Mouches' de Sartre, 'Antigone' d'Anouilh», στη *Revue de la societe d'histoire du theatre*, Paris, 34e ann., 1982-83
4. Frois Etienne, *Antigone. Anouilh, profil d'une oeuvre*, Paris, Hatier, 1972
5. M.Flügge, *Refus ou Ordre Nouveau, Politik, Ideologie und Literatur im Frankreich der Besatzungszeit 1940-44 am Beispiel der 'Antigone' von J.Anouilh*, Rheinfelden, 1982
6. Marcel Gabriel, «Antigone. Deficiencia spirituelle» στο *Les critiques de notre temps et Anouilh* (υπό Β.Beugnot), Παρίσι, Centurion, 1966
7. Merigon Christiane, «Deux Antigone», *Europe*, no 453, Ιαν 1967
8. Sauvenay Jean, «Antigone» στο *Les critiques de notre temps et Anouilh* (υπό Β.Beugnot), Παρίσι, Centurion, 1966
9. Έλση Μπακονικόλα-Γιαμά, *Η «ύπαρξη» στα ελληνικής έμπνευσης δράματα του Jean Anouilh*, Αθήνα, Γκέλμπεσης, 1999

- ΓΙΑ ΤΗΝ *ANTIGONH* ΤΟΥ ΜΠΡΕΧΤ

1. *Brecht on Theatre-the Development of an Aesthetic*, trans. and ed. John Willett, Methuen, 1974 (1964), σελ.209-215: Foreword to Antigone
2. *The Cambridge Companion to Brecht*, ed. P.Thomson, G.Sacks, Cambridge University Press 1994, σελ.36, 187, 257
3. Bertolt Brecht, *Die Antigone des Sophocles. Materialien zur Antigone. Zusammengestellt von Werner Hecht*, Frankfurt-am-Main, 1976
4. Bertolt Brecht-Caspar Neher, *Hessisches Landesmuseum*, Darmstadt, 1963: αναδημοσίευση γράμματος 7<sup>ης</sup> /2/1948 του Μπρεχτ στον Neher
5. Helmut Flashar, *Das griechische Drama auf der deutschsprachigen Bühne der Gegenwart, Το Αρχαίο Θέατρο σήμερα- Διεθνές Συνέδριο*

στους Δελφούς 1981, Αθήνα, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, 1984, σσ.175-196

6. Jan Knopf, *Brecht Handbuch-Theater-Eine Ästhetik der Widersprüche*, Στουτγκάρδη, J.B.Metzler, 1980, σελ.193, 271-280: Die Antigone des Sophocles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet, 364
  7. K.Völker, *Brecht: A Biography*, trans. J.Nowell, Νέα Υόρκη, 1978, σελ.323 κ.ε. (Μόναχο 1976, σελ. 357-360)
  8. Θεατρικά, αρ.6-7, Φεβρουάριος-Μάρτιος 1973: αφιέρωμα στον Μπρεχτ-Αντιγόνη (κείμενα των Γ.Χ., Άννας Συνοδινού, Αλέξη Σολομού), σσ.36-40
  9. Κείμενα των Κώστα Γεωργουσόπουλου στην εφημ. *Το Βήμα*, 23/2/1973, Θόδωρου Κρητικού στην εφημ. *Ακρόπολις*, 1/3/1973
  10. Λάμπρος Μυγδάλης, *Ελληνική Βιβλιογραφία Μπέρτολτ Μπρεχτ (1931-1977)*, Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Διαγωνίου, 1977, σσ.71,75
  11. Σάββας Πατσαλίδης, *(Εν)τάσεις και (Δια)στάσεις, Η ελληνική τραγωδία και η θεωρία του εικοστού αιώνα*, Αθήνα, τυπωθήτω-Δάρδανος, 1997
  12. Κείμενα του Αλέξη Σολομού στο πρόγραμμα της παράστασης της *Αντιγόνης του Μπρεχτ* στο Θέατρο Βρετάννια, 14/2/1973
- ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΝΤΙΓΟΝΗ ΤΗΣ ΜΑΡΙΑΣ ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΔΟΥ-ΠΟΘΟΥ
    1. Σαμαρά Ζωή, «Το μυθικό σύμπλεγμα Ισμήνη-Αντιγόνη», *Νέα Πορεία*, αρ. 599-601, Ιανουάριος-Μάρτιος 2005, σσ.19-27



**ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ:**  
**Η ΜΙΚΡΟΣΚΟΠΙΚΗ ΕΙΚΟΝΑ**  
**ΤΩΝ ΥΠΕΡΚΕΙΜΕΝΙΚΩΝ ΣΧΕΣΕΩΝ**  
**ΣΕ ΠΙΝΑΚΕΣ**

**ΠΙΝΑΚΑΣ 1: Η ΔΟΜΗ**

<b>ΥΠΕΡΚΕΙΜΕΝΟ 1</b>  <b>(ΑΝΟΥΙΓ)</b>	<p>Ουσιαστικές αλλαγές στη δομή που υπηρετούν την αλλαγή της ουσίας του λογοτεχνικού αρχετύπου</p>	<p>Οι προσδοκίες του αναγνώστη που απορρέουν από τη γνώση του υποκειμένου εν μέρει μόνο επαληθεύονται. Τίθενται ήδη τα στοιχεία της μεταμόρφωσης των μυθικών προσώπων.</p>	<p>3. 1<sup>η</sup> εμφάνιση του Αίμονα.  <b>Διάλογος Αίμονα-Αντιγόνης</b>  <b>4.</b> Ο χορός σχολιάζει την Τραγωδία  <b>5. Η κεντρική εκτεταμένη σκηνή</b> με το διάλογο-σύγκρουση Κρέοντα-Αντιγόνης Ξεδιπλώνεται μπροστά μας το σημασιολογικό και ιδεολογικό status των 2 προσώπων.          Διάλογος κωφών; (διακείμενο: νοηματική μονάδα)          Ισορροπία των δύο αντιτιθέμενων(;) πόλων;          «Νικητής» ο Κρέων;  <i>Στις δύο τελευταίες αναγνώσεις βρίσκεται η ουσία της μεταμόρφωσης του σοφόκλειου μύθου</i>  <b>6.</b> 2<sup>η</sup> εμφάνιση του Αίμονα-σύγκρουση με τον Κρέοντα  <b>7.</b> Διάλογος Αντιγόνης-φρουρού καθώς οδηγείται προς τη θανάτωσή της</p>
	<p><b>1.</b> Ο Πρόλογος συστήνει τα πρόσωπα, προσδιορίζει το ρόλο τους στο έργο, προδιαγράφει την εξέλιξη και σχολιάζει.</p>	<p><b>2.</b> Διάλογος Παραμάνας-Αντιγόνης-Ισμήνης. Πολλά αισθητικά στοιχεία μας μεταφέρουν στο σήμερα</p>	<p>3. 1<sup>η</sup> εμφάνιση του Αίμονα.</p>
<b>ΥΠΕΡΚΕΙΜΕΝΟ 2</b>  <b>(ΜΠΡΕΧΤ)</b>	<p>Διατηρούνται τα στάδια του σοφόκλειου δράματος, ακόμα και η σειρά των ερωταποκρίσεων, εφόσον πρόκειται στην πραγματικότητα για διασκευή</p>	<p><b>ΠΡΟΣΘΗΚΕΣ:</b>  <b>1.</b> Ο ΠΡΟΛΟΓΟΣ στην αρχή του έργου που μας μεταφέρει στο Βερολίνο τον Απρίλιο του 1945, λίγο πριν το τέλος του Πολέμου. Διάλογος δύο αδερφάδων (η 1<sup>η</sup> και η 2<sup>η</sup>) υπό το φως των τελευταίων μέτρων βίας των Ναζί</p>	<p>3. Στη σκηνή της σύγκρουσης της Αντ. με τον Κρ.η Α κατηγορεί τον Κ όχι μόνο επειδή δε σέβεται το έθιμο και τη θέληση των θεών ΑΛΛΑ ΚΑΙ για τον κατακτητικό πόλεμο που διεξάγει και για την τυραννία που ασκεί στον ίδιο του λαό  <b>4.</b> Οδηγούμενη προς το θάνατο δεν θρηνολογεί αλλά παραμερίζοντας το προσωπικό της δράμα κατηγορεί τους Θηβαίους για αδράνεια  <b>5.</b> Μετά τη σκηνή με τον Τειρεσία ο χορός συγκρούεται ανοιχτά με τον Κ για το θέμα του πολέμου απαιτώντας την επιστροφή των παιδιών τους  <b>6.</b> Στο κλείσιμο ο Κρέων ομολογώντας την ήττα του εκφράζει τη θέληση να πεθάνει μαζί του όλη η Θήβα!</p>
	<p>Πρόκειται λοιπόν για ένα τεράστιο διακείμενο που ενσωματώνεται στο νεότερο κείμενο</p>	<p><b>2.</b> Αμέσως μετά ο θίασος απευθύνεται στο κοινό και συστήνει τους ήρωες</p>	<p>3. Στη σκηνή της σύγκρουσης της Αντ. με τον Κρ.η Α κατηγορεί τον Κ όχι μόνο επειδή δε σέβεται το έθιμο και τη θέληση των θεών ΑΛΛΑ ΚΑΙ για τον κατακτητικό πόλεμο που διεξάγει και για την τυραννία που ασκεί στον ίδιο του λαό  <b>4.</b> Οδηγούμενη προς το θάνατο δεν θρηνολογεί αλλά παραμερίζοντας το προσωπικό της δράμα κατηγορεί τους Θηβαίους για αδράνεια  <b>5.</b> Μετά τη σκηνή με τον Τειρεσία ο χορός συγκρούεται ανοιχτά με τον Κ για το θέμα του πολέμου απαιτώντας την επιστροφή των παιδιών τους  <b>6.</b> Στο κλείσιμο ο Κρέων ομολογώντας την ήττα του εκφράζει τη θέληση να πεθάνει μαζί του όλη η Θήβα!</p>

ΥΠΕΡΚΕΙΜΕΝΟ 3 (ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΔΟΥ)	Ουσιαστικές αλλαγές στη δομή που υπηρετούν την αλλαγή της ουσίας του λογοτεχνικού αρχετύπου	3. Τρυφερός διάλογος Αντιγόνης-Ισμήνης χωρίς σύγκρουση 4.1 <sup>η</sup> εμφάνιση του Αίμονα-διάλογος με την Αντιγόνη σε διαφορετικό σκηνικό χώρο 5. Σύγκρουση Αντιγόνης-Ισμήνης 6. Διάλογος Κρέοντα-Ισμήνης. Αρχίζει ν' αποκαλύπτεται ένας αδύναμος Κρέων 7. Διάλογος χορού-Αντιγόνης. Ο χορός επαναλαμβάνει το σχόλιο της Ισμήνης: «είναι τρελή»	8. Σύγκρουση Κρέοντα-Αντιγόνης μετά τη σύλληψή της. Ο Κρέοντας «ολοένα λυγάει». Ο Κ απογοητεύει την Α. Για 3 <sup>η</sup> φορά η Α χαρακτηρίζεται τρελή. 9. 2 <sup>η</sup> εμφάνιση Αίμονα. Σύγκρουση Αίμονα-Αντιγόνης. Την αποκαλεί ανόητη και τρελή. Ο Αίμονας απογοητεύει την Α. 10. Εμφάνιση του φαντάσματος του Πολυνείκη, ο οποίος επίσης (ο 5 <sup>ος</sup> κατά σειρά) την αποκαλεί τρελή. Ο Πολυνείκης απογοητεύει την Α 11. 3 <sup>η</sup> συνάντηση Αίμονα-Αντιγόνης. Το συμβούλιο θα αποφασίσει την ταφή του πτώματος. Στη σκηνή συμμετέχουν η Ισμήνη και ο Κρέοντας 12. Η γυναίκα Β' του χορού αναγγέλλει τον απαγχονισμό της Αντ. μέσα στην απόλυτη μοναξιά.
	1. «Πρόλογος του έργου»: διάλογος δύο ανώνυμων ακόμη κοριτσιών 2. Η Αντιγόνη αυτοσυστήνεται προδιαγράφοντας το ρόλο της		

- Στα υπερκείμενα 1 και 3 ο πόλεμος είναι εν εξελίξει

## ΠΙΝΑΚΑΣ 2: ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ

	ΥΠΕΡΚΕΙΜΕΝΟ 1	ΥΠΕΡΚΕΙΜΕΝΟ 2	ΥΠΕΡΚΕΙΜΕΝΟ 3
+	-ο Πρόλογος -η παραμίνα -το παιδόπουλο -φρουροί του πτώματος (κι όχι 1 φύλακας)	-1 <sup>η</sup> και 2 <sup>η</sup> αδερφή -αξιοματικός των Ες Ες -ο μαντατοφόρος	-κορίτσια (Α' και Β')
-	-ο Τειρεσίας -η Ευρυδίκη	-η Ευρυδίκη -ο εξάγγελος αντικαθίσταται από μία σκλάβα	-ο Τειρεσίας -η Ευρυδίκη -ο άγγελος και ο εξάγγελος
Αντιγόνη	Άρνηση αυτού που δεν παραδέχεται, άρνηση να καταλάβει τη λογική των συμβατικών και του κατεστημένου. «Αναρχική» στάση, απόρριψη της ίδιας της ζωής.	Σύμβολο αντίστασης στην τυραννική εξουσία (διατήρηση συμβόλου)	Επιθυμεί να είναι τραγική και διαψεύδεται αλλεπάλληλα Απογυμνώνεται από τα αντιστασιακά της σημαινόμενα
Κρέων	Θετικός μετασχηματισμός προς έναν νέο τύπο ηγέτη, ρεαλιστή, εκφραστή της αναγκαιότητας και συνάμα ανθρωπινότερο (απομυθοποίηση του τυράννου).	Διατηρείται και επιτείνεται το τυραννικό του ήθος → αφορά το εσωτερικό της χώρας και το εξωτερικό	Ανθρωπάκι. Αδύναμος και κουρασμένος, απομυθοποιείται πλήρως Ένας τύραννος που καταρρέει από μόνος του
Ισμήνη	«τον καταλαβαίνει λίγο και το θείο» Κρέοντα	Διατηρείται ο ρόλος της σοφόκλειας Ισμήνης	«ανακτά την αρχετυπική της ισχύ»

Αίμων	Αδυνατεί να ανδρωθεί παρά τη σύγκρουση με τον πατέρα του	Διατηρείται ο ρόλος του σοφόκλειου Αίμονα	Εκφραστής της λογικής της εξουσίας συγκρούεται με την ΑΝΤΙΓΟΝΗ ΚΙ ΟΧΙ με τον Κρέοντα
Χορός	1 πρόσωπο που συνεχίζει να παίζει το ρόλο που έπαιξε στην αρχή ο Πρόλογος: δεν είναι η φωνή του πλήθους που καλείται να υπερασπιστεί ή όχι την Αντιγόνη. Δεν συμμετέχει στη δράση αλλά περισσότερο παρατηρεί, καταγράφει, επεξηγεί, νουθετεί με εκπληκτική διαύγεια	4 γέροντες της Θήβας -Ο χορός διατηρεί την κεντρική του θέση στο έργο -Ο λυρισμός του ανανεώνεται με την προσθήκη χωρίων από τον Μπρεχτ - <b>Συγκρούεται ανοιχτά με τον Κρέοντα για το θέμα όχι της Αντιγόνης αλλά του πολέμου και των παιδιών του λαού</b>	2 γέροι, μια γερόντισσα (η Μάνα), μια νέα γυναίκα, ένα παιδί-αγόρι α) παρατηρούν, καταγράφουν, νουθετούν β) πιέζουν τον Κρέοντα για επιστροφή των παιδιών τους από τον πόλεμο. Αποκαλύπτουν την υποκρισία του

### ΠΙΝΑΚΑΣ 3: ΜΥΘΗΜΑΤΑ και ΜΟΤΙΒΑ

(με υπογράμμιση όσα δεν υπάρχουν στην Α του ΣΟΦ)

	ΥΠΕΡΚΕΙΜΕΝΟ 1	ΥΠΕΡΚΕΙΜΕΝΟ 2	ΥΠΕΡΚΕΙΜΕΝΟ 3
<u>Η επιστροφή του αδερφού από το μέτωπο</u>		✓	✓
<u>Ο διάλογος της Αντιγόνης με την παραμάνα. Η υπόσχεση της παραμάνας</u>	✓		
Η αρχική άγνοια της Ισμήνης	Η Ισμήνη εμφανίζεται εξ αρχής να γνωρίζει όχι μόνο τι έχει συμβεί αλλά και την πρόθεση της Αντιγόν	✓	Η Ισμήνη εμφανίζεται εξ αρχής να γνωρίζει όχι μόνο τι έχει συμβεί αλλά και την πρόθεση της Αντιγόνης
Η σύγκρουση Αντιγόνης-Ισμήνης	✓	✓	✓
Η μεταστροφή της Ισμήνης (εκ των υστέρων προσφορά-αυτοθυσία) και η απόρριψή της από την Αντιγόνη	✓	✓	✓
Το αίτιο/το είδος του πολέμου Θήβας-Άργους	Η Θήβα διεξάγει αμυντικό πόλεμο όπως και στην Α-υποκείμενο	Ο Κρέων κήρυξε πόλεμο «ενάντια στο Άργος, το μακρινό, για κάτι μεταλλεία που βγάζουν σίδηρο»	«Είναι οχτώ μήνες τώρα που έφυγαν τα παλικάρια Της Θήβας να κυριέψουν το Άργος»
Η θέση-συμμετοχή των Ετεοκλή και Πολυνείκη στον πόλεμο –ο τρόπος του θανάτου τους	Τα κίνητρά τους προσωπικά-ευτελή. «αλληλοσφάχτηκαν, σα δυο μικροί αλήτες που ήτανε, για να καθαρίσουν τους λογαριασμούς τους»	Με το ζόρι πήγαν στον πόλεμο.	Δεν προσδιορίζεται-δεν έχει σημασία. Σημασία έχει ότι «δεν υπάρχουν ήρωες στην εποχή μας» παρά μόνο «πλάσματα Κακόμοιρα, που αγωνίζονται να υπάρχουν»
Η απαγόρευση της ταφής	✓	✓	✓

Η πραγματοποίηση της ταφής κάτω από μυστηριώδεις συνθήκες	Η ταφή έγινε με τρόπο ανεξήγητο μεν αλλά η αφήγηση δεν δηλώνει συνθήκες υπερφυσικές	✓	✓
Ο κλήρος των φρουρών	✓	✓	✓
Η καχυποψία του Κρέοντα	✓	✓	✓
<u>Η (επίμονη) προσπάθεια του Κρ να σώσει την Α</u> αφότου αυτή έχει συλληφθεί	✓	Της δίνει απλώς την ευκαιρία	✓
<u>Ο προσωρινός κλονισμός της Αντιγόνης</u> (μετά το διάλογο με τον Κρέοντα )	✓		✓
Η τυραννική εξουσία του Κρέοντα	Τύραννος μεν, αλλά αιτιολογημένα. Αυτό τον καθιστά συμπαθή	✓	Ο Κρέων απεκδύεται τα τυραννικά του σημαινόμενα
<u>Η συμμετοχή του Αίμονα στη διοικητική μηχανή του κράτους</u>	✓	✓	✓
Η σύγκρουση Κρ-Αίμονα	✓	✓	
Τρόπος θανάτωσης της Α: να θαφτεί ζωντανή σε σπηλιά	✓	✓	Η Αντιγόνη αυτοκτονεί: κρεμάστηκε με το ίδιο της το σάλι!
Η συγγενική σχέση τυράννου-επαναστάτριας	✓	✓	✓
Ο έρωτας Αίμονα-Αντιγόνης	✓	✓	✓
Η «απολογία» της Α καθώς οδηγείται σιδηροδέσμια προς το θάνατο	Συνομιλεί με το φρουρό που την έχει «αναλάβει» στον οποίο υπαγορεύει κι ένα γράμμα για να αφήσει πίσω της	Διατηρείται το μοτίβο του θρήνου της σοφόκλειας Αντιγόνης, αλλά μετασχηματίζεται. Η Αντ κατηγορεί το χορό για δειλία	Δεν οδηγείται καν. Ο Αίμων πρότεινε στο συμβούλιο την ακύρωση της απόφασης και την ταφή του πτώματος
Η σύγκρουση Κρέοντα-Τειρεσία		✓	
Η μεταστροφή του Κρέοντα		✓	
<u>Η αναγγελία της ήττας της Θήβας</u>		✓	Ενημερώνεται η Αντ (και οι θεατές) από τον Αίμονα και τον Πολυνείκη, χωρίς να γίνεται επίσημη αναγγελία στον Κρ.
Η αναγγελία του θανάτου Αντιγόνης και Αίμονα	Από τον αγγελιοφόρο	Από μία σκλάβα	Μόνο της Αντ. από τη Γυναίκα Β΄ του χορού. Ο Αίμων εξακολουθεί να ζει. Πληροφορείται το θάνατο της Αντ. όπως όλοι οι άλλοι
<u>Το συμβούλιο που περιμένει τον Κρέοντα</u>	✓		✓

ΠΙΝΑΚΑΣ 4: ΤΑ ΘΕΜΑΤΑ

	ΥΠΕΡΚΕΙΜΕΝΟ 1	ΥΠΕΡΚΕΙΜΕΝΟ 2	ΥΠΕΡΚΕΙΜΕΝΟ 3
Ο πόλεμος	✓	✓	✓
<u>Τα δεινά του πολέμου- οι νεκροί που αφήνει</u>	✓	✓	✓
η αντιμετώπιση των λιποτακτών και προδοτών	✓	✓	
η φιλοπατρία του ηγέτη	✓	✓	
ο πολιτικός ρεαλισμός του ηγέτη	✓	✓	✓
ο «φόβος» Θεού, ο σεβασμός-υπεράσπιση των άγραφων νόμων		✓	
Η αντίσταση στην τυραννική εξουσία- η υπεράσπιση της ελευθερίας	✓	✓	✓
<u>Η συμβατική οικογενειακή και κοινωνική ζωή: το δίλημμα της αποδοχής ή απόρριψής της</u>	✓		✓
Η μοίρα-το Πεπρωμένο	✓	✓	✓
<u>Η απώλεια της τραγικότητας</u>			✓