

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών
Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία

Μεταπτυχιακή Διατριβή



Antigonick της Anne Carson: ένας ανοιχτός διάλογος με
την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή

Αγγελική Στυλιανοπούλου

Επιβλέπων Καθηγητής
Βάιος Λιαπής

Δεκέμβριος 2018

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία

Μεταπτυχιακή Διατριβή

Antigonick της Anne Carson: ένας ανοιχτός διάλογος με
την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή

Αγγελική Στυλιανοπούλου

Επιβλέπων Καθηγητής
Βάιος Λιαπής

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών στην Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

Δεκέμβριος 2018

Περίληψη

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή πραγματεύεται την πρόσληψη και την επαναγραφή του μύθου των Λαβδακιδών στο έργο *Antigonick* (2012) της Anne Carson. Το *Antigonick* είναι ένα πεδίο καλλιτεχνικού πειραματισμού, που δεν μπορεί εύκολα να ενταχθεί σε λογοτεχνικά είδη και κατηγορίες. Έχοντας ως έναυσμα το μύθο της *Αντιγόνης* η Carson διατηρεί την πλοκή και τα βασικά θέματα της σοφόκλειας τραγωδίας. Επιλέγει ωστόσο να αποσιωπήσει αρκετούς στίχους της αρχαίας τραγωδίας και στη θέση τους να εισαγάγει μεγάλα κενά διαστήματα ή παραθέματα από σύγχρονες προσλήψεις της *Αντιγόνης* (Χέγκελ, Μπρεχτ, φεμινιστική κριτική). Η ασυνήθιστη συνύπαρξη του παρελθόντος και παρόντος επεκτείνεται και στο επίπεδο της γλώσσας με την εναλλαγή σύγχρονων ιδιωμάτων και απαρχαιωμένων λέξεων. Παράλληλα, η Carson διασπά τη ροή του κειμένου της παρεμβάλλοντας εικόνες ζωγραφισμένες από την Bianca Stone, οι οποίες συμπληρώνουν το νόημα του κειμένου και αναπαριστούν τα βασικά θέματα της σοφόκλειας *Αντιγόνης*.

Σκοπός της διπλωματικής διατριβής είναι να διερευνήσει τους τρόπους με τους οποίους το *Antigonick* διαφοροποιείται από το σοφόκλειο δράμα, με ιδιαίτερη έμφαση στον καταλυτικό ρόλο του Nick (ίσως ενσάρκωσης του χρόνου) για την εξέλιξη της πλοκής. Επιπλέον, θα εξεταστεί ο ρόλος του κενού διαστήματος και αυτός της εικονογράφησης στην συμπλήρωση του νοήματος του έργου. Παράλληλα, θα διερευνηθεί η λειτουργία του διακειμενικού διαλόγου ανάμεσα στο έργο της Carson και σε κορυφαίες στιγμές της πρόσληψης της *Αντιγόνης*. Τέλος, θα επιχειρηθεί ανάλυση των αποκλίσεων και συγκλίσεων μεταξύ των δυο έργων.

Summary

This thesis deals with the reception and the rewriting of the Labdacic myth in Anne Carson's *Antigonick* (2012). *Antigonick* is a work of artistic experimentation, which is not easy to subsume into literary genres or categories. With the Antigone myth as her starting point, Carson maintains the plot and the basic themes of the Sophoclean tragedy. She chooses, however, to suppress several lines of the Greek play and to introduce, in their stead, large empty spaces or quotes from modern receptions of *Antigone* (Hegel, Brecht, feminist critic). The unusual blending of past and present is extended to the realm of language through the interchange between modern idiomatic expressions and archaic words. At the same time, the flow of the text is interrupted by Bianca Stones' paintings, which supplement the textual meaning and pictorially represent the main themes of the Sophoclean *Antigone*.

The purpose of this thesis is to look into the ways in which *Antigonick* differentiates itself from the Sophoclean drama, with special emphasis on the significant role of Nick (perhaps an embodiment of time) in the development of the plot. Moreover, it examines the role of *Antigonick's* typography (empty spaces, images) in the creation completion of meaning, as well as the function of its intertextual dialogue with cardinal moments in the reception of Sophocles' *Antigone*. Finally, the thesis attempts an analysis of the differences and similarities between Sophocles' and Carson's plays.

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον επιβλέποντα καθηγητή μου, κύριο Βάιο Λιαπή, για τις οξυδερκείς παρατηρήσεις, την αστείρευτη κατανόησή του και την εμπιστοσύνη που έδειξε προς το πρόσωπό μου παραχωρώντας μου το αδημοσίευτο κεφάλαιό του «Adaption and the transtextual/ visual hybrid», στο: V. Liapis και A. Sidiropoulou (επιμ.), *Adapting Greek Tragedy: Contemporary Contexts for Ancient Texts*. Cambridge: Cambridge University Press, που υπήρξε πολύτιμος οδηγός στη μεταπτυχιακή διατριβή μου. Ευχαριστώ, επίσης, την Αλεξάνδρα Προύζου για την αμέριστη στήριξη της.

Περιεχόμενα

1	Εισαγωγή	1
2	<i>Antigonick</i>: μετάφραση ή επαναγραφή της <i>Αντιγόνης</i>	2
2.1	<i>Antigonick</i> : ένα υβριδικό έργο	2
2.2	Μεταφραστικές καινοτομίες στο επίπεδο της γλώσσας	4
2.3	<i>Nox</i> και <i>Antigonick</i> : μοίρα, θάνατος, απουσία και η οπτικοποίησή τους	9
3	Διακειμενικότητα	18
3.1	Διακειμενική παρουσία του Χέγκελ και του Μπέκετ	18
3.2	Διακειμενική παρουσία της Γουλφ και του Μπεχτ	24
4	<i>Αντιγόνη- Antigonick</i>: συγκλίσεις και αποκλίσεις	33
4.1	Αντιγόνη και Κρέοντας: δυο αντιτιθέμενοι χαρακτήρες	33
4.2	Χορός: ένα παθητικός αποδέκτης ή δικηγόρος	41
4.3	Συγκλίσεις και αποκλίσεις μεταξύ Σοφοκλή και Carson στα πρόσωπα του Τειρεσία - και της Ευρυδίκης	47
5	Επίλογος	51
	Βιβλιογραφία	54

Κεφάλαιο 1

Εισαγωγή

«The *Antigone* [is] one of the most sublime and in every respect most excellent works of art of all time» (Hegel 1975: 464). Η φράση αυτή του Χέγκελ είναι τυπωμένη στο οπισθόφυλλο του *Antigonick* της Καναδής ποιήτριας και κλασικής φιλόλογου Anne Carson και καταλαμβάνει τη θέση μιας ενδεχόμενης περίληψης ή κριτικής αναφορικά με το έργο. Το εγελιανό παράθεμα εγείρει απορίες αλλά και προσδοκίες στον αναγνώστη σχετικά με τον ρόλο που μπορεί να έχει ο Γερμανός φιλόσοφος σε μία σημερινή μετάφραση του σοφοκλείου δράματος — απορίες και προσδοκίες με τις οποίες αντιπαρατίθεται, όπως θα δούμε, το ίδιο το κείμενο του *Antigonick*. Θα πρέπει πάντως να τονιστεί ότι το *Antigonick* δεν είναι μια παραδοσιακή μετάφραση. Αντιθέτως είναι το σταυροδρόμι όπου συναντιούνται διαφορετικά λογοτεχνικά είδη, για να δημιουργήσουν ένα νέο είδος, που παραπέμπει κυρίως σε έργο τέχνης παρά σε μετάφραση. Σκοπός της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής είναι να καταδείξει τα στοιχεία και τις τεχνικές μέσω των οποίων η Carson εκμηδενίζει το χρόνο που πέρασε από την εποχή συγγραφής της *Αντιγόνης* έως την εποχή της. Επίσης, η παρούσα διατριβή επιχειρεί να εντοπίσει τους σύγχρονους συγγραφείς που παρελαύνουν στο έργο της Carson και την διακειμενική τους σχέση με το σοφοκλείο δράμα. Τέλος, θα αναδείξει τα σημεία εκείνα της σοφοκλείας *Αντιγόνης* που επιλέγει η Carson να τονίσει και να τροποποιήσει δημιουργώντας μια μικρή απόκλιση ή παραλλαγή του έργου-πηγή.

Κεφάλαιο 2

Antigonick: μετάφραση ή επαναγραφή της *Αντιγόνης*

Η ιδιότυπη μορφή του *Antigonick* —με τις εικόνες που διακόπτουν το κείμενο, τα μεγάλα κενά αλλά και τη χειρόγραφη μορφή των λέξεων— προκάλεσε τις αντιδράσεις συντηρητικής μερίδας φιλολόγων, η οποία αντιμετώπισε το έργο ως μια πράξη ασέβειας προς το πρωτότυπο έργο. Η Carson όμως, επιλέγοντας για το έργο της αυτή την ιδιάζουσα τυπογραφική μορφή, φαίνεται να υπαινίσσεται το πένθος και την απώλεια: άυλα σώματα, γράμματα που θυμίζουν ταφόπλακες, κενά υφαίνουν το αίσθημα του πένθους της *Αντιγόνης*. Παράλληλα η χρήση σύγχρονης αργκό σε μικρής έκτασης προτάσεις δημιουργεί πολλές στιχομυθίες και ζωντανεύει το λόγο των προσώπων φέρνοντας τους στην εποχή του αναγνώστη.

2.1 *Antigonick*: ένα υβριδικό έργο

Το ερώτημα κατά πόσον το *Antigonick* αποτελεί μετάφραση ή επαναγραφή της σοφοκλείας *Αντιγόνης* τίθεται ήδη στο εξώφυλλο του βιβλίου. Ενώ το *Antigonick* συστήνεται ως μετάφραση (“translated by Anne Carson”), παραμένει αμφίβολο αν η Carson μεταφράζει τη σοφοκλεία *Αντιγόνη*, όπως υποδεικνύει το πρώτο συνθετικό του τίτλου, ή αν πλάθει, με αφορμή τη μετάφραση, ένα νέο έργο. Το εξώφυλλο του βιβλίου αρνείται να αποδώσει ρητά την πατρότητα του μεταφραζόμενου έργου στον Σοφοκλή: δεν χρησιμοποιεί τη συνηθισμένη πρόθεση «by» πριν από το όνομα του συγγραφέα, αλλά τοποθετεί το όνομα του αρχαίου δραματουργού εντός παρενθέσεως αμέσως μετά τον τίτλο (βλ. Liapis [υπό εκδ.] 1). Έτσι, προϊδεάζει τον αναγνώστη πως το *Antigonick* δεν είναι μόνο η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, αλλά και ένας κοινός τόπος συνάντησης όλων

των κορυφαίων στοχαστών που ερμήνευσαν εκ νέου την σοφόκλεια ηρωίδα. Έχει σημασία ότι ο τίτλος του έργου αποτελείται από τη συρραφή (τμήματος του) ονόματος της Αντιγόνης με το αινιγματικό πρόσωπο του Nick, ο οποίος, όπως πληροφορούμαστε από τον κατάλογο των προσώπων του έργου, είναι ένα «βουβό πρόσωπο που βρίσκεται επί σκηνής σε όλη την διάρκεια του έργου και μετράει τα πράγματα» (Carson 2012α: 5). Παράλληλα, το επίθεμα -nick μπορεί να υποδηλώνει και τον τρόπο με τον οποίο η Carson επιλέγει να μεταφράσει την *Αντιγόνη*: το κόψιμο (nick) των στίχων του σοφόκλειου κειμένου και την ένωσή τους με σύγχρονα παραθέματα.

Το *Antigonick* λοιπόν συνιστά ένα τολμηρό εγχείρημα, όπου συναντιούνται διαφορετικά λογοτεχνικά είδη και τεχνικές: ένα «υβρίδιο μεταξύ μετάφρασης, διασκευής και επαναγραφής» (Liapis [υπό εκδ.] 1), που συνδυάζει κείμενο και εικονογράφηση. Το κείμενο του *Antigonick* είναι μικρότερο σε έκταση από το κείμενο της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή και είναι τυπωμένο σε χειρόγραφο μορφή με κεφαλαία μαύρα γράμματα. Μόνο τα ονόματα των προσώπων και ελάχιστες λέξεις, στις οποίες η Carson επιθυμεί να δώσει έμφαση, όπως το HIM και το LAW, είναι γραμμένες με κόκκινο μελάνι. Η κεφαλαιογράφηση δίνει την αίσθηση πως «κάτι επείγον και υπερβολικό πρέπει να ειπωθεί δυνατά» (Butler 2012), ενώ ο συνδυασμός των κεφαλαίων με την ελλιπή στίξη φέρνει στο νου του αναγνώστη τα χειρόγραφα αποσπάσματα των αρχαίων παπύρων ή τις αρχαίες «επιτύμβιες επιγραφές» (Silverblank 2014: 355). Επιπλέον, το κείμενο χωρίζεται σε έξι επεισόδια, αλλά μόνο στο πέμπτο και στο έκτο υπάρχει ένδειξη έναρξης επεισοδίου. Μεγάλα κενά διαστήματα ξεπροβάλλουν ανάμεσα στα αποσπάσματα, ενώ οι σκηνικές οδηγίες τοποθετούνται εντός παρενθέσεως. Τέλος, απουσιάζει η αρίθμηση των σελίδων.

Τη ροή του κειμένου διακόπτουν οι εικόνες της Bianca Stone, οι οποίες είναι αποτυπωμένες σε ημιδιάφανο φύλλο περγαμηνής. Ο Robert Currie, ο οποίος σχεδίασε και επιμελήθηκε την έκδοση, εισάγει τις εικόνες αυτές πριν από σχεδόν κάθε σελίδα που περιέχει κείμενο, ώστε να έχει ο αναγνώστης την δυνατότητα είτε να γυρίσει το ημιδιαφανές φύλλο και να διαβάσει απρόσκοπτα το κείμενο είτε να παραμείνει στην εικόνα και να διαβάσει όσους ελάχιστους στίχους διαφαίνονται μέσα από τις μη εικονογραφημένες περιοχές του ημιδιαφανούς φύλλου (βλ. Liapis [υπό εκδ.] 3-4· πβ. Stone 2015: 153).

Μέσα από τις εικόνες της Bianca Stone ξεπροβάλλουν άλογα, σκάλες, νήματα κλωστής και φιγούρες με σύγχρονη ένδυση που στη θέση του κεφαλιού έχουν τσιμεντόλιθους. Οι εικόνες με τα απόκρημνα βράχια, που είναι επηρεασμένες από τα φυσικά τοπία της Ισλανδίας,¹ εναλλάσσονται με άυλα σώματα και δωμάτια σπιτιού, στα οποία κυριαρχεί το αίσθημα της ανθρώπινης απουσίας. Η εικονογράφηση της Stone φαινομενικά είναι ασύνδετη με την πλοκή του έργου. Ωστόσο, οι ζωγραφιές της, όπως και η σπάνια χρήση σημείων στίξης στο κείμενο, επιβραδύνουν την πρόσληψη του έργου και αναγκάζουν τον αναγνώστη να παραμείνει περισσότερο χρόνο στο κείμενο ή στην εικόνα, αναλογιζόμενος τι αναπαριστά η εικόνα και πως συνδέεται με το κείμενο που έπεται.

2.2 Μεταφραστικές καινοτομίες στο επίπεδο της γλώσσας

Η ιδιότυπη συνύπαρξη κειμένου και εικόνας, καθώς και η σχεδόν ελλειπής στίξη είναι στοιχεία που δίχασαν τους κριτικούς ως προς την αποτίμηση της αξίας του έργου της Carson. Η Jennifer Thorp υποστήριξε πως το *Antigonick* είναι ένα έργο τέχνης ιδιαίτερα απαιτητικό ως προς την παραγωγή νοήματος. Η σπάνια χρήση σημείων στίξης δεν της προκαλεί εντύπωση, επειδή «η ασυνεπής στίξη είναι ένα από τα συνεπέστερα γνωρίσματα ολόκληρης της ποιητικής της Carson, και στο *Antigonick* αναδεικνύει ωραιότατα τους ρυθμούς του μεταλλαγμένου ελληνικού κειμένου» (Thorp 2013). Μια άλλη κριτικός, η Susan Sheid, εστιάζει κυρίως στις μεταφραστικές επιλογές της Carson, τις οποίες συγκρίνει με προγενέστερες μεταφράσεις της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή, για να καταλήξει στο συμπέρασμα πως «στο *Antigonick*, η Carson μάς παρουσιάζει την εμπειρία της μετάφρασης όπως τη βιώνει η ίδια: μια τέχνη γεμάτη κινδύνους, την οποία δεν μπορεί να ξεπεράσει καμία εμπειρία και καμία γνώση, όσο μεγάλη κι αν είναι· μια τέχνη στην οποία η τελειότητα, το απόλυτο νόημα, δεν μπορούν ποτέ να κατακτηθούν» (Sheid 2012). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον όμως παρουσιάζουν οι αρνητικές κριτικές, με πιο χαρακτηριστική του George Steiner, ο οποίος θεωρεί πως «οι εικόνες της Bianca Stone επικαλύπτουν τις λέξεις. Στην καλύτερη περίπτωση υπαινίσσονται μια φασματική οικιακή ζωή ή στοιχειωμένα τοπία. Η συνάφειά τους με τη δράση του σοφόκλειου έργου, με την περίπλοκη ένταση του, είναι δύσκολο να αποκωδικοποιηθεί» (Steiner

¹ Σε συνέντευξή της (βλ. Dueben 2012) η Bianca Stone αναφέρει: « They gave me some pictures of Iceland landscapes that they had taken, and a wanted me to use them somehow. So I did a lot of landscapes [...]».

2012). Η αρνητική κριτική του Steiner στηρίζεται στη συντηρητική αντίληψη πως η μετάφραση οφείλει να είναι «μια πράξη ευγνωμοσύνης προς το πρωτότυπο» (Steiner 2012). Η πράξη αυτή επιτυγχάνεται μόνο μέσω της τήρησης των κανόνων της καθιερωμένης μεταφραστικής πρακτικής, η οποία αντιμετωπίζει το αρχαίο κλασικό έργο ως ερμηνευτικά εξαντλημένο και επομένως ως κείμενο που επιτρέπει πεπερασμένο αριθμό δυνητικών μεταφραστικών πραγματώσεων. Καθήκον του μεταφραστή είναι να διαφυλάξει τα νοήματα του έργου μέσω της επακριβούς αντιστοίχισης των λέξεων του πρωτότυπου με τις λέξεις του μεταφράσματος. Παράλληλα, οφείλει να διατηρήσει το επιτηδευμένο δραματικό ύφος και την περίτεχνη γλώσσα του τραγικού ποιητή, είτε υιοθετώντας αρχαϊσμούς, όπως π.χ. οι Άγγλοι μεταφραστές της βικτωριανής εποχής, είτε με άλλους τρόπους. Ο μεταφραστής δεν πρέπει να κάνει αισθητή την παρουσία του εντός του κειμένου, ενώ οποιαδήποτε προσπάθεια επανερμηνείας και παρέμβασης στη μορφή και το ύφος του πρωτότυπου κειμένου εκλαμβάνεται ως μεταφραστική αστοχία ή ασέβεια.

Η Carson αντιστέκεται στην καθιερωμένη εξουσία της παραδοσιακής μετάφρασης. Αρνείται να μεταφράσει λέξη προς λέξη το κείμενο του Σοφοκλή. Θεωρεί πως κατ' αρχήν δεν μπορεί να υπάρξει πιστή μετάφραση, αφού υπάρχουν λέξεις που δεν μπορούν να αποδοθούν από τη μια γλώσσα στην άλλη.² Γι' αυτό επιλέγει τις λέξεις-κλειδιά του σοφόκλειου κειμένου, αποσιωπώντας ταυτόχρονα μεγάλα τμήματά του. Για παράδειγμα, στη διαμάχη του Κρέοντα και της Αντιγόνης, η ρήση του Κρέοντα (*Αντιγ.* 473-496), στην οποία εκφράζει την απειλή που αισθάνεται ως ηγέτης και άνδρας καθώς και την απόφασή του να θανατώσει τις δυο γυναίκες, αποδίδεται, στο κείμενο της Carson, με τέσσερεις μόνο προτάσεις: «YOU THINK YOU ARE IRON BUT I CAN BEND YOU I AM THE MAN HERE», «I' LL BEND YOUR SISTER TOO» (Carson 2012α: 47). Οι

² Βλ. Carson (2008) «Metaphysical silence happens inside words themselves. And its intentions are harder to define. Every translator knows the point where one language cannot be translated into another [...] an acknowledgment of the fact that languages are not sciences of one another, you cannot match them item for item». Επίσης στον πρόλογο της μετάφρασης της σοφόκλειας *Αντιγόνης*, που η Carson ετοίμασε για την θεατρική παράσταση στο Barbican Theatre με την Juliette Binoche στον ομώνυμο ρόλο, η μεταφράστρια παραθέτει παραδείγματα αδυναμίας πιστής απόδοσης της σημασίας κάποιων αρχαίων ελληνικών λέξεων (Carson 2016: 5-8). Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της λέξης ευσέβειας: «In modern usage it seems to me to lack the depth and dread of the Greek word- perhaps English has lost touch with true religiosity. Our pieties are more a matter of protocol than dread. And where *eusebia* always implies ritual action, “piety” represents a mood rather than a pressure to act. Nonetheless, there we are. I could not find, I do not know, a different or a better translation» (Carson 2016: 6).

προτάσεις αυτές διατηρούν την κεντρική εικόνα των στ. 473-6 της σοφόκλειας *Αντιγόνης*, όπου ο Κρέων υποδεικνύει στην παραβάτιδα πως ακόμη και το πιο δυνατό σίδηρο, που το έχει σκληρύνει η φωτιά, μπορεί να ραγίσει και να σπάσει. Τα παραλειπόμενα χωρία της *Αντιγόνης* αντικαθίστανται από μεγάλα κενά ή από αποσπάσματα των σημαντικότερων νεότερων ερμηνειών της *Αντιγόνης* (βλ. κεφάλαιο 3). Με την προσθήκη σύγχρονων παραθεμάτων η Carson προσπαθεί να μειώσει τη χρονική απόσταση που χωρίζει την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή με το σήμερα, ενώ παράλληλα μας γνωστοποιεί πως «μπορούμε να αποκτήσουμε πρόσβαση στο δράμα αυτό μόνον μέσα από τον παρόντα χρόνο, ταυτόχρονα όμως μας δείχνει πως [...] ο χρόνος αυτός παραμένει άρρηκτα δεμένος με την κλασική εποχή» (Butler 2012).

Παράλληλα, στο ίδιο πνεύμα συγκερασμού των χρονικών οριζόντων, η Carson επιλέγει να μεταφράσει το κείμενο του Σοφοκλή ως επί το πλείστον στην καθομιλούμενη αγγλική γλώσσα, αν και κάποτε επιτρέπει εισβολές από παλαιότερες φάσεις της αγγλικής γλώσσας. Η χρήση σύγχρονων ιδιωμάτων δεσπόζει στις ρήσεις των προσώπων. Όταν ο Κρέοντας απαιτεί από την Αντιγόνη να του επιβεβαιώσει πως αυτή είναι που αψήφησε το διάταγμά του και έθαψε τον Πολυνείκη, η Αντιγόνη του απαντά με ένα λιτό και κοφτό «BINGO» (Carson 2012α: 45), σε αντίθεση με την σοφόκλεια ομολογία της, που απαντά χρησιμοποιώντας το ρητορικό σχήμα *κατὰ θέσιν καὶ ἄρσιν*: «καὶ φημί δρᾶσαι κούκ ἀπαρνοῦμαι τὸ μή» (*Αντιγ.* 443). Εξάλλου, στη σκηνή με τον Τειρεσία, ο Κρέοντας απευθύνεται στον μάντη ρωτώντας τον «WHAT'S UP» (Carson 2012α: 125), ενώ μετά την ανακοίνωση της διπλής αυτοκτονίας (Αντιγόνη, Αίμονας) ο Χορός αναλογιζόμενος την επαλήθευση των προφητειών του μάντη δηλώνει, υιοθετώντας ορολογία του τένις, «OK TEIRESIAS, POINT MATCH GAME» (Carson 2012α: 137). Υπάρχουν όμως και στιγμές στο έργο που το σύγχρονο καθομιλούμενο ιδίωμα εναλλάσσεται με «ένα ψευδοελισαβετιανό ιδίωμα, με μορφή παραθεμάτων από την βικτωριανή μετάφραση της *Αντιγόνης* από τον Sir Richard Jebb» (Liapis [υπό εκδ.] 35). Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η διαμάχη του Κρέοντα με τον Αίμονα, κατά την οποία ο Κρέοντας μιλά με τα λόγια που χρησιμοποιεί ο ομολογός του στην αρχαϊζουσα μετάφραση του Jebb: «O SHAMELESS THOU UTTER MISCREANT TO PROSECUTE THINE ONE FATHER» (Carson 2012α: 85), ή «THOU CANST NEVER MARRY HER, ON THIS SIDE THE GRAVE» (Carson 2012α: 85, αντιγράφοντας τον Jebb 1900: 30). Με τον τρόπο αυτό, η Carson εγγράφει το έργο της σε μια μακρά σειρά προγενέστερων μεταφράσεων της *Αντιγόνης* και αναδεικνύει την αλληλεπίδραση της δικής της μετάφρασης με τις προηγούμενες, διότι «ενσωματώνει στο έργο της όχι μόνο το

κείμενο-πηγή, αλλά επίσης και τις προγενέστερες μεταφράσεις αυτού του κειμένου» (Liapis [υπό εκδ.] 32).

Παράλληλα η Carson δημιουργεί και τολμηρούς νεολογισμούς, όπως η λέξη «bebarbarizmenized» (Carson 2012α: 125), την οποία χρησιμοποιεί ο Τειρεσίας για να περιγράψει τους δυσοίωνους ήχους των πτηνών. Πρόκειται βεβαίως για «εξαγγλισμένη εκδοχή του ελληνικού *βεβαρβαρωμένω*», το οποίο μεταχειρίζεται ο σοφόκλειος Τειρεσίας, όταν περιγράφει τις δυσερμήνευτες, άγριες κραυγές των πτηνών, οι οποίες δεν προοιωνίζονται παρά μόνο κακά (*Αντιγ.* 1001-2). (βλ. Liapis [υπό εκδ.] 16). Με το παράξενο αυτό γλωσσικό αμάλγαμα, το οποίο διατηρεί το πρόθημα και το θέμα της σοφόκλειας λέξης, αλλά του προσθέτει αγγλικά παραγωγικά μορφήματα και επιθήματα, η Carson δηλώνει τη συνάφεια του έργου της με το σοφόκλειο κείμενο και την συνεχή επιστροφή της σε αυτό, ενώ παράλληλα ενσαρκώνει το νόημα της λέξης *βεβαρβαρωμένος*, καθώς η ασυνήθιστα υβριδική λέξη δημιουργεί όντως ένα ξένο («βαρβαρικό») άκουσμα για τον αναγνώστη που την προφέρει.

Μια άλλη χαρακτηριστική περίπτωση γλωσσικού παιγνίου είναι η λέξη *nick*, η οποία εμφανίζεται τόσο ως κύριο όσο και ως προσηγορικό όνομα στο κείμενο της Carson. Όπως είδαμε παραπάνω, *Nick* είναι το όνομα που δίνει η Carson στο νέο πρόσωπο του έργου, το οποίο εισάγει η ίδια, ένα «σιωπηλό πρόσωπο, παρόν επί σκηνής σε όλο το έργο· μετράει διάφορα πράγματα» (Carson 2012α: 5). Αναφορές στο όνομα του προσώπου αυτού συναντούμε μόνο δύο φορές: τη μία στον κατάλογο των προσώπων του έργου και την άλλη στην ακροτελεύτια σκηνοθετική οδηγία, όπου ο *Nick* παραμένει επί σκηνής, ακόμα όταν όλα τα υπόλοιπα πρόσωπα έχουν αποχωρήσει: «[EXEUNT OMNES EXCEPT NICK WHO CONTINUES MEASURING]» (Carson 2012α: 173). Είναι ο μοναδικός χαρακτήρας που διατηρείται αλώβητος από το χρόνο, ίσως γιατί ο ίδιος είναι η προσωποποίηση του χρόνου, ενός χρόνου αδυσώπητου, όπως θα δούμε παρακάτω, για τα πρόσωπα του έργου. Η Carson συνειδητά επέλεξε να απλώσει ένα πέπλο μυστηρίου ως προς την ταυτότητα του *Nick* και να αφήσει τον αναγνώστη να ψηλαφήσει και να ανακαλύψει το βουβό αυτό πρόσωπο. Όπως η ίδια αναφέρει, δημιούργησε τον *Nick* «ως ελεύθερο χώρο φαντασιακής περιπέτειας για τον αναγνώστη, τον ηθοποιό, τον σκηνοθέτη, τον οποιονδήποτε [...]» (Prins 2015: 702).

Ως προσηγορικό όνομα, η λέξη απαντά στην έκφραση “in the nick of time” («την τελευταία στιγμή»), την οποία χρησιμοποιούν ο Χορός και η Ευρυδίκη (βλ. κεφάλαιο 4). Οι χαρακτήρες της Carson αντιμάχονται με το χρόνο, αλλά δεν καταφέρνουν να

ξεφύγουν εγκαίρως από τον κίνδυνο ή να αποτρέψουν την καταστροφή. Ο χρόνος είναι αδυσώπητος και αποδεικνύεται πως είναι ο πραγματικός αντίπαλός τους.³ Η Αντιγόνη κατορθώνει να διαφύγει αφού τελέσει την πρώτη ταφή του Πολυνείκη, αλλά συλλαμβάνεται από τους φρουρούς όταν κοπάζει η ανεμοθύελλα που την έκρυβε κατά την τέλεση της δεύτερης ταφής. Ο Κρέοντας, ακούγοντας τις παραινέσεις του Χορού και φοβούμενος ότι θα εκπληρωθούν οι προφητείες του Τειρεσία, τρέχει να απελευθερώσει την Αντιγόνη “in the nick of time”, αλλά φτάνει αργά. Η Αντιγόνη είναι ήδη νεκρή «στην υπόγεια φυλακή της — η οποία ονομάζεται “nick” στη βρετανική αργκό. Ο Κρέοντας ήλπιζε πως συλλαμβάνοντας (αγγλ. “nicking”) την Αντιγόνη, θα ήταν σε θέση να κρατήσει τη πόλη και τον οίκο του σε καλή κατάσταση (αγγλ. “in good nick”), αλλά απέτυχε παταγωδώς» (Liaris [υπό έκδ.] 11). Τέλος, ως ουσιαστικό εντοπίζουμε τη λέξη nick στη χορική ωδή που προηγείται της είδησης της αυτοκτονίας της Αντιγόνης και του Αίμονα. Εδώ η λέξη έχει διττή σημασία: το κόψιμο και το ελάχιστο χρονικό διάστημα (Carson 2012α: 131):

CHORUS :

ANOTHER

AN HOUR

AN HOUR AND A HALF

A YEAR

A SPLIT SECOND

A DECADE

THIS INSTANT

A SECOND

A SPLIT SECOND

A NOW

A NICK

A NECK

KREON RUSHES OUT

ALL THE GUARDS RUSHES OUT

HANG BY THE NECK UNTIL :

³ Αδυσώπητος είναι και στον Σοφοκλή ο χρόνος, διότι όπως ο MacKay (1962: 169) επισημαίνει «In any case, Sophocles gives us no reason to suppose that any haste on Creon's part would have sufficed to save Antigone. Haemon had not waited, and he came too late».

Αν τη συνδέσουμε με τις λέξεις που προηγούνται και δηλώνουν χρόνο (an hour, an hour and a half, a year, a split second, a decade κτλ.), η λέξη *nick* έχει την σημασία του απειροελάχιστου χρόνου, που δίνει την ψευδαίσθηση στα πρόσωπα του δράματος πως μπορούν να αλλάξουν την έκβαση των γεγονότων. Είναι ο ελάχιστος χρόνος, το δευτερόλεπτο πριν από την εισβολή της σκληρής πραγματικότητας στη σφαίρα των ψευδαισθήσεων και την κατάρρευση κάθε ελπίδας για σωτηρία. Αν όμως ιδωθεί σε σχέση με το *neck*, που έπεται, σημαίνει (επιπόλαιο) τραύμα και προοικονομεί την αυτοκτονία της Αντιγόνης και του Αίμονα με τρόπο βεβαίως ειρωνικό, διότι τα τραύματα των δύο νέων μόνο επιφανειακά δεν είναι· αντιθέτως αποδεικνύονται θανάσιμα, οδηγώντας την Αντιγόνη και τον Αίμονα στον Κάτω Κόσμο.

Συνοψίζοντας, η Carson πειραματίζεται με τη γλώσσα δημιουργώντας μια εναλλαγή σύγχρονου και απαρχαιωμένου λεξιλογίου. Μέσω των σύγχρονων λέξεων και φράσεων επιτυγχάνει να μεταφέρει το σοφόκλειο κείμενο στο τώρα και να το εντάξει στη κουλτούρα της χώρας της. Μέσω όμως των αρχαϊσμών τιμά τους προγενέστερους μεταφραστές και υπογραμμίζει τη σύνδεσή της με το κείμενο-πηγή.

2.3 *Nox* και *Antigonick*: μοίρα, θάνατος, απουσία και η οπτικοποίησή τους

Η ηρωίδα του Σοφοκλή βρίσκεται σε μια κατάσταση διαρκούς πένθους και ανεξέλεγκτης οργής, επειδή στερήθηκε το δικαίωμά της να θάψει και να θρηνησει δημόσια τον νεκρό αδερφό της. Ο πόνος της Αντιγόνης μετουσιώνεται σε οργή, όταν ο Κρέοντας μέσω του διατάγματός του όχι μόνο ανακηρύσσει τον Πολυνείκη εχθρό της πόλης εξαιτίας της απόφασής του να στραφεί εναντίον της Θήβας, αλλά απαγορεύει και την ταφή του, αφήνοντας το νεκρό σώμα του έξω από τα όρια της πόλης, εκτεθειμένο στα όρνεα. Η Αντιγόνη αψηφά την εντολή του θείου της, επειδή δεν μπορεί να απαρνηθεί το ιερό χρέος της προς τον αδερφό της. Ο θάνατος του Πολυνείκη φέρει υποσυνείδητα στο νου της Αντιγόνης τον θάνατο του Οιδίποδα, και ο πόνος της παίρνει τρομακτικές διαστάσεις. Μεταμορφώνεται σε οργή, που θα επιφέρει την καταδίκη της σε θάνατο και την αυτοκτονία της, η οποία με τη σειρά της θα προκαλέσει τις αυτοκτονίες του Αίμονα και της Ευρυδίκης.

Το αίσθημα του πόνου, της οργής και της απώλειας επιδιώκει η Carson να αποτυπώσει στο έργο της *Antigonick*. Έχοντας και η ίδια χάσει τον αδερφό της το 2000 κατανοεί τον πόνο της ηρωίδας του Σοφοκλή. Η Carson είχε να δει τον αδερφό της από το 1978, όταν εκείνος έφυγε στο εξωτερικό, για να αποφύγει τη φυλάκιση, και περιπλανήθηκε για χρόνια στην Ευρώπη και στην Ινδία, με πλαστό διαβατήριο. Η Carson δεν κατάφερε να παρευρεθεί στην κηδεία του και να τον αποχαιρετήσει, διότι πληροφορήθηκε τον θάνατό του δυο εβδομάδες μετά.⁴ Για να τον τιμήσει, επέλεξε να τελέσει μια συμβολική ταφή μέσω της δημιουργίας του *Nox*, ενός ποιήματος-μαρτυρίας, το οποίο η ίδια χαρακτηρίζει «επιτύμβιο» (O'Rourke 2010). Το *Nox* φτάνει στα χέρια του αναγνώστη με τη μορφή ενός κουτιού που παραπέμπει σε φέρετρο. Μέσα του, η Carson έχει τοποθετήσει, σε μορφή πτυσσόμενων φυλλαδίων, ό,τι υλικό της είχε απομείνει από τον αδελφό της: παιδικές φωτογραφίες, το μοναδικό γράμμα που έστειλε εκείνος στη μητέρα τους, καθώς και καρτ-ποστάλ από τις διαρκείς μετακινήσεις του στην Ευρώπη και την Ινδία. Ως προς τη δομή και την αισθητική, το *Nox* είναι ο προάγγελος του *Antigonick*. Το έργο διαιρείται σε κείμενο και εικόνες από το προσωπικό αρχείο της Carson, απαρτίζοντας δύο διαφορετικές ιστορίες, που διακόπτουν η μία τη ροή της άλλης. Την ίδια στιγμή όμως τα δύο συστατικά του έργου, το κείμενο και η μαρτυρία του προσωπικού αρχείου, υπογραμμίζουν το αίσθημα του πόνου για την απουσία του αδελφού. Ιδιαίτερα αξιοπρόσεκτο στοιχείο είναι οι 63 λατινικές λέξεις που συναντά κανείς, απροσδόκητα διεσπαρμένες, στην αριστερή σελίδα του πτυσσόμενου φυλλαδίου, συνοδευόμενες από τον λεξικογραφικό ορισμό τους. Αυτές οι 63 λατινικές λέξεις συναπαρτίζουν το ποίημα υπ' αρ. 101 του Κάτουλου, δηλαδή την ελεγεία που έγραψε ο ποιητής για τον νεκρό αδερφό του — ή μάλλον για την τέφρα του, αφού ο αδελφός του πέθανε σε μακρινό τόπο, όπως και ο αδελφός της Carson (βλ. Stang 2012). Στη δεξιά σελίδα ο αναγνώστης συναντά ψήγματα από το προσωπικό αρχείο της Carson για τον αδερφό της — τα «archives of grief» (Carson 2012α: 67), όπως θα δήλωνε ο Χορός του *Antigonick*. Μέσω των φωτογραφιών η Carson προσπαθεί να ανασυγκροτήσει το «διαμελισμένο», όπως του Πολυνείκη, σώμα του αδερφού της και να επαναδημιουργήσει την ταυτότητα του «άγνωστου» ενήλικα αδερφού της. Οι φωτογραφίες στέκουν ως *μνημ' επίσημον* (Σοφ. *Αντιγ.* 1258), για να υπενθυμίζουν την

⁴ Βλ. O' Rourke (2010): «It took two weeks for the news to reach Carson, a Canadian-born classicist and poet, because Michael's widow couldn't find her number in her husband's papers»

απουσία του αδερφού της. Μέσω του *Nox*, η Carson εκφράζει τη θλίψη της για την απώλεια του αδερφού της και τελεί, όπως και η σοφόκλεια Αντιγόνη, μια δεύτερη συμβολική ταφή. Την ίδια δυνατότητα επιθυμεί η Carson να δώσει και στην Αντιγόνη, γι' αυτό και στην ανάγνωση του *Antigonick* στο Φεστιβάλ της Λουιζιάνας το 2012, η Carson κλείνοντας την ομιλία της απευθύνεται στην ίδια την Αντιγόνη και την διαβεβαιώνει πως θα διαφυλάξει τις κραυγές της στη μετάφρασή της (Carson 2012β: 5.40-6).

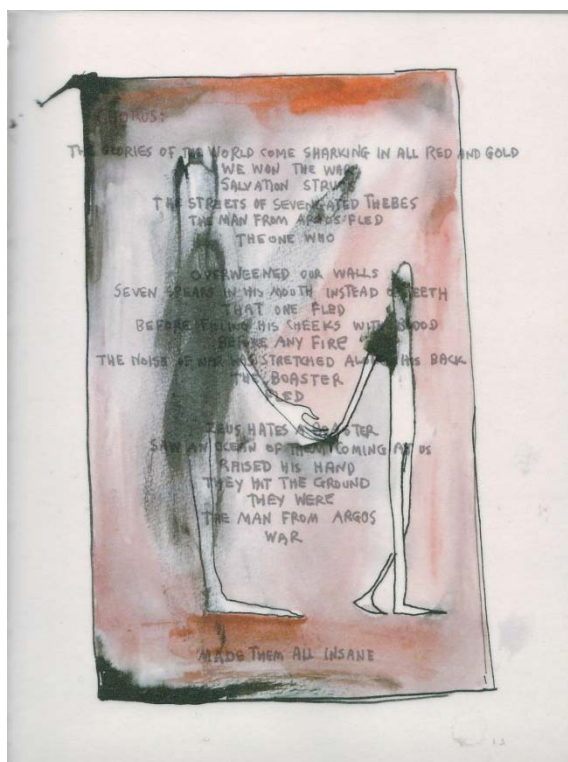
Η Carson είναι επηρεασμένη από την αισθητική του εικαστικού Francis Bacon, που δήλωνε πως επιθυμεί να ζωγραφίζει «χωρίς να απεικονίζονται πιστά τα αντικείμενα, όπως σε μία φωτογραφία, αλλά περισσότερο να δημιουργεί μια κατάλληλη μορφή που θα μεταδίδει απευθείας στο νευρικό σύστημα το ίδιο ερέθισμα που θα προκαλούσε το αντικείμενο» (Carson 2008). Υπό την επίδραση του Bacon, η Carson αναζητεί έναν τρόπο ή μια τεχνική που να μεταδίδει στον αναγνώστη την κραυγή και το αίσθημα απώλειας της Αντιγόνης δίχως τη διαμεσολάβηση των λέξεων. Στα κενά του κειμένου της και στην εικονογράφηση της Bianca Stone βρίσκει η Carson έναν πιο άμεσο και αποτελεσματικό τρόπο μετάδοσης των οδυνηρών συναισθημάτων.

Η χρήση των κενών δεν αποτελεί καινούργια τεχνική για την Carson. Ως μεταφράστρια αρχαίων κειμένων γνωρίζει πως το κενό διάστημα υποδηλώνει την απουσία κάποιας λέξης εξαιτίας φυσικής ή άλλης φθοράς. Στο *Antigonick* όμως, όπως και στο *Nox*, τα κενά επιτελούν μια διαφορετική λειτουργία: υποδηλώνουν την αδυναμία της γλώσσας να εκφράσει το βίωμα της απώλειας και την ένταση της οδύνης. Η Carson χαρακτηριστικά αναφέρει: «I wanted to fill my elegy with light of all kinds. But death makes us stingy. There is nothing more to be expended on that, we think. He's dead. Love cannot alter it. Words cannot add to it. No matter how I try to evoke the starry lad he was, it remains a plain, odd history» (Macmillan 2013: 5). Μπροστά στην εκμηδενιστική δύναμη του θανάτου, η Carson υποχωρεί και επιλέγει να σωπάσει. Στις σελίδες όπου εξιστορεί την ιστορία του αδερφού της, τα λόγια εξαφανίζονται σταδιακά και αφήνουν τη θέση τους στις φωτογραφίες και στα κενά. Την ίδια τακτική ακολουθεί και στο *Antigonick*. Στο κενό αποτυπώνεται όχι μόνο το απόν σώμα του Πολυνείκη, που στοιχειώνει ολόκληρη την τραγωδία, αλλά και το κενό που άφησε στη ζωή της Αντιγόνης ο θάνατος του αδελφού της. Εκεί βρίσκεται η απώλεια, αλλά και η επιθυμία της να τον συναντήσει. Παράλληλα, το κενό αιχμαλωτίζει την προσοχή του αναγνώστη και προκαλεί έντονα το συναίσθημα της απουσίας. Είναι σαν «μια ξαφνική εξαφάνιση

στη σελίδα, που υποδηλώνει την μελλοντική ή αναδρομική απώλεια της ζωής, η οποία προκλήθηκε από ανεξέλεγκτη οργή» (Butler 2012).

Παρόμοια λειτουργία επιτελούν και οι εικόνες της Stone, οι οποίες δεν εικονογραφούν ή εξηγούν το κείμενο, αλλά αφηγούνται μια ξεχωριστή ιστορία, που μαζί με το κείμενο συμπληρώνει τον μύθο του Σοφοκλή. Η παρουσία μιας μεταφυσικής απουσίας και το αναπόφευκτο της μοίρας κυριαρχούν στις εικόνες: σώματα μετέωρα χωρίς υλική υπόσταση, τοπία χωρίς ανθρώπινη παρουσία, δωμάτια που, αν και κατοικημένα, δίνουν την αίσθηση ότι «κάποιος ζωντανός χαρακτήρας έφυγε από την σκηνή μόλις πριν από λίγο» (Butler 2012). Τα δωμάτια, που παραπέμπουν σε θεατρικά σκηνικά, αντιτίθενται στην πιο σημαντική θεατρική συνθήκη: στην παρουσία του σώματος του ηθοποιού. Το σώμα του ηθοποιού βρίσκεται διαρκώς παρόν επί σκηνής, σε αντίθεση με τα λόγια του ρόλου του, που «αναδύονται από αυτό το σώμα, κι έπειτα διαλύονται και εξαφανίζονται» (Silverblank 2014: 347). Αντίθετα, στο έργο της Carson τα σώματα στερούνται υπόστασης, ενώ τα έντονα κεφαλαία μαύρα γράμματα του κειμένου είναι παρόντα, ακόμα και όταν τα καλύπτει εν μέρει η εικονογράφηση της Carson. Τα φασματικά όμως σώματα των εικόνων μπορούν να αποκτήσουν υπόσταση και να αποκρυπτογραφηθούν μόνο στο μυαλό του αναγνώστη.

Ο αναγνώστης στο έργο της Carson έχει ενεργό ρόλο, καθώς καλείται να συνδυάσει το μύθο της *Αντιγόνης* με την ιστορία που αφηγούνται οι εικόνες, ώστε να συμπληρώσει με τον δικό του τρόπο τα σημεία απροσδιοριστίας και να προσδώσει (προσωρινή, έστω) ενότητα στο κατακερματισμένο έργο της Carson. Ας πάρουμε ως παράδειγμα την πρώτη εικόνα του έργου, στην οποία η Stone αποτυπώνει δύο φιγούρες, πιασμένες χέρι-χέρι, αλλά με στραμμένα τα σώματά τους προς αντίθετες κατευθύνσεις.

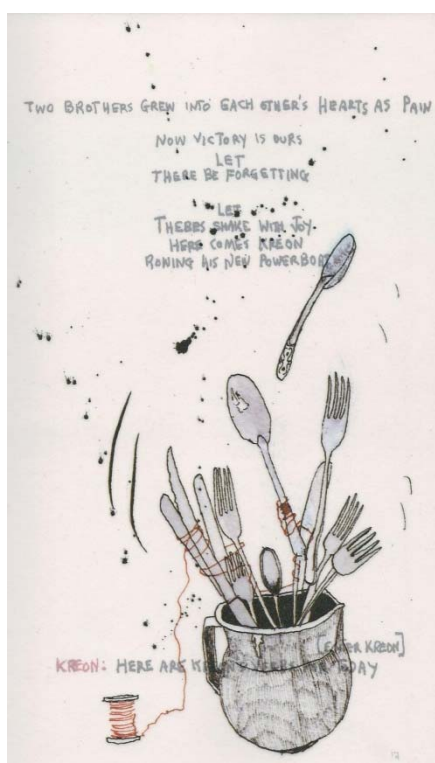


Εικόνα 1 (Carson 2012α: 13)

Η εικόνα καλεί τον αναγνώστη να μορφοποιήσει και να συγκεκριμενοποιήσει τις αφηρημένες αυτές μορφές, που δεν έχουν ούτε πρόσωπο ούτε φύλο. Με σύμμαχο την φαντασία του, αλλά και τη γνώση του σοφόκλειου δράματος, ο αναγνώστης μπορεί να υποθέσει πως οι δύο αυτές φιγούρες αντιστοιχούν στις δυο επιζώσες αδελφές, την Ισμήνη και την Αντιγόνη. Το κράτημα του χεριού υπαινίσσεται τον δεσμό αίματος που ενώνει τις δύο μορφές, ενώ η διαφορετική στάση σώματος παραπέμπει στη διαφορετική πορεία που ακολουθεί η καθεμιά τους: αφενός η Ισμήνη αρνείται να συμμετάσχει στην ταφή του Πολυνείκη, αφετέρου η Αντιγόνη επιμένει να τιμήσει τον νεκρό, επιφέροντας έτσι έμμεσα τη θανατική καταδίκη της. Εξάλλου, το κόκκινο χρώμα στο φόντο και στο κάτω τμήμα της εικόνας προοικονομεί το τέλος της τραγωδίας, υποδηλώνοντας πως ο κύκλος αίματος δεν έχει κλείσει. Οι συμφορές που έπεσαν πάνω στον οίκο των Λαβδακιδών εξακολουθούν να κατατρέχουν τα επιζώντα μέλη του, αφού το μίasma δεν έχει εξαγνιστεί. Η εικόνα εντείνει την απουσία ζωής, το αναπόφευκτο του θανάτου. Παράλληλα, αντιδιαστέλλεται με το κείμενο που ακολουθεί, στο οποίο ο Χορός ψάλλει τη θριαμβευτική νίκη των Θηβαίων ενάντια στο στρατό των Αργείων και την επιστροφή στην ειρηνική ζωή τους. Ωστόσο, «τα φαντάσματα της Αντιγόνης και της Ισμήνης παραμονεύουν πάνω από τα λόγια του Χορού, στοιχειώνοντάς τα σαν φαντάσματα. [...] το πρόχειρο και αιματοβαμμένο σκίτσο της Αντιγόνης και της Ισμήνης

προειδοποιεί τον αναγνώστη πως η ίδια αυτή νίκη φέρει το μίσημα των παιδιών του Οιδίποδα» (Silverblank 2014: 348). Συνδυάζοντας κείμενο και εικόνα μαζί, ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται την τραγική ειρωνεία στα λόγια του Χορού, αφού η νέα αυγή θα φέρει νέο κύκλο ανθρωπίνων απουσιών.

Εκτός από την απουσία, στο κείμενο της Carson κυριαρχεί και η καταραμένη μοίρα του οίκου των Λαβδακιδών. Η παρουσία της κόκκινης κλωστής, που εμφανίζεται σε τρεις εικόνες και παραπέμπει στις αρχαίες Μοίρες, είναι έντονη. Στην εικόνα 2 βλέπουμε μαχαιροπίρουνα δεμένα με κόκκινη κλωστή.



Εικόνα 2 (Carson 2012α: 21)

Η εικόνα των καθημερινών, οικιακών αντικειμένων που δεν μπορούν να χρησιμοποιηθούν, καθώς είναι δεμένα με κόκκινο νήμα, ίσως συμβολίζει τον οίκο των Λαβδακιδών, που δεν μπορεί να ξεφύγει από την αιματηρή μοίρα του. Για την καταστροφική μοίρα των Λαβδακιδών ψάλλει ο Χορός, όταν οι δύο αδελφές καταδικάζονται σε θάνατο (Carson 2012α: 67):

ARCHIVES OF GRIEF I SEE FALL UPON THIS HOUSE

DEATH ON BIRTH BIRTH ON DEATH THERE IS NO END TO IT

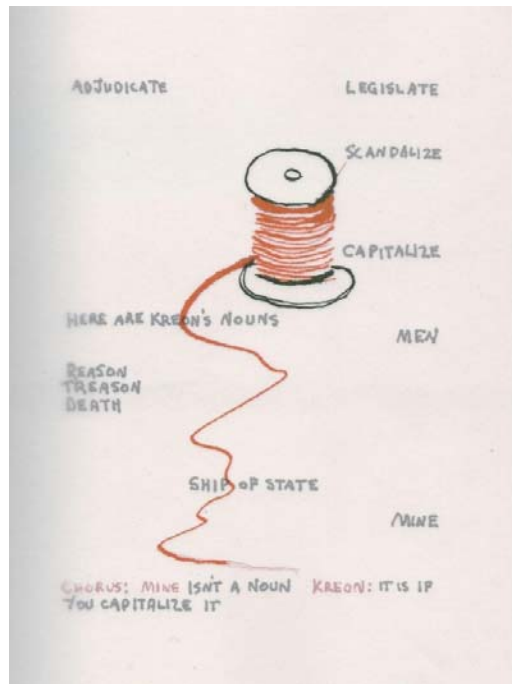
SOME GOD IS PILLING THEM ON

ONE LAST ROOT WAS REACHING UP FOR THE LIGHT IN
THE HOUSE OF OIDIPOUS
BUT THE BLOODY DUST OF DEATH
HACKS HER DOWN MOWS HER DOWN
ALL THE TALL MAD MOUNTAINS OF HER MIND

Ο θάνατος διαδέχεται τον θάνατο εξαιτίας κάποιας προγονικής ρίζας, κάποιας πράξης που οι συνέπειές της στοιχειώνουν το παρόν των μεταγενέστερων γενεών. Η Carson, όπως και ο Σοφοκλής, δεν κατονομάζει τη πηγή της κληρονομούμενης μοίρας που καταδικάζει όλα τα μέλη του οίκου σε θάνατο. Αντίθετα, υπογραμμίζει πως δεν μπορεί να σωθεί κανείς από τις θεόσταλτες συμφορές και πως η Αντιγόνη με τις πράξεις της επέσπευσε την καταστροφή της.⁵ Το μοναδικό μέλος του οίκου των Λαβδακιδών που βγαίνει αλώβητο από τη προγονική μοίρα των Λαβδακιδών είναι η Ισμήνη, η οποία ίσως εκπροσωπείται, στην εικόνα της Stone, από το μοναδικό κουτάλι που όχι μόνο δεν είναι δεμένο, αλλά και μοιάζει να πετάει μακριά από την κανάτα στην οποία έχουν τοποθετηθεί τα υπόλοιπα μαχαιροπίρουνα.

Η εικόνα 3, που απεικονίζει κουβάρια κλωστής ξετυλιγμένα, παραπέμπει στη Λάχεση και συμβολίζει το νήμα της ζωής και της μοίρας της Αντιγόνης που ξετυλίγεται.

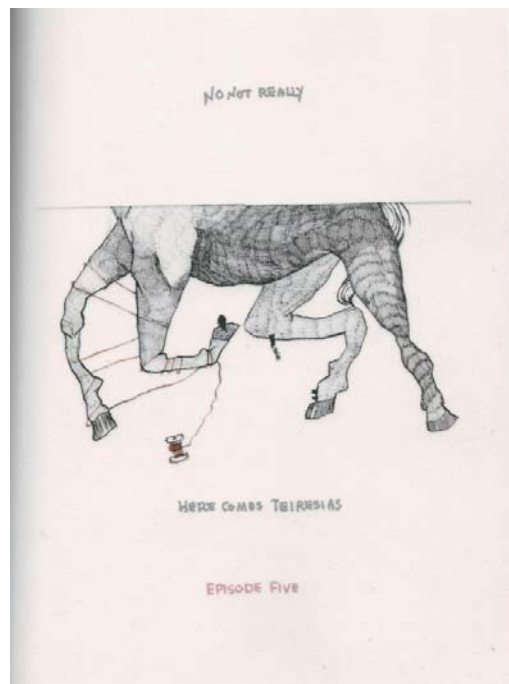
⁵ Βλ. Holland (1998: 1127-8): «Antigone's actions bring to an end Thebes's otherwise endless cycle of beginnings. [...] Rather, Antigone takes with her to her grave the curse on Thebes and its ruling House. Of her doomed family she is "the last" (87)»



Εικόνα 3 (Carson 2012α: 25)

Η εικόνα αυτή προηγείται της σκηνής στην οποία ανακοινώνεται το διάταγμα του Κρέοντα — του διατάγματος που η παραβίαση του συντέλεσε στην καταδίκη της Αντιγόνης σε θάνατο.

Η εικόνα 4 παρουσιάζει το κάτω τμήμα ενός αλόγου, του οποίου τα μπροστινά πόδια έχουν μπλεχτεί με κόκκινη κλωστή:



Εικόνα 4 (Carson 2012α: 119)

Η συγκεκριμένη εικόνα, που προηγείται της σκηνής του Τειρεσία, φαίνεται πως συνδέεται με τις προειδοποιήσεις του μάντη και συμβολίζει τη ζωή της Αντιγόνης, η οποία κρέμεται από μια λεπτή κλωστή. Αν ο Κρέοντας πειστεί από τα λόγια του μάντη και φτάσει εγκαίρως στη σπηλιά, η αυτοκτονία της Αντιγόνης μπορεί να αποτραπεί. Θα μπορούσε όμως να συμβολίζει την Άτροπο, τη μοίρα που κόβει το νήμα της ζωής. Το άλογο δεν μπορεί να ξεφύγει από την κλωστή, όπως και η Αντιγόνη δεν μπορεί να ξεφύγει από τον θάνατο. Άλλωστε, έχει ήδη προηγηθεί η σκηνή με την Αντιγόνη και τον Κρέοντα, στην οποία η Carson φαίνεται να εκμεταλλεύεται την επιτελεστική ισχύ των λέξεων. Η Αντιγόνη, πριν οδηγηθεί στη σπηλιά, απευθύνεται στον Κρέοντα με τα λόγια «NEXT WORD IS DEATH» (Carson 2012α: 113), προκαλώντας έτσι την καταδίκη της σε θάνατο. Τα λόγια της λειτουργούν ως ένα είδος αυτοεκπληρούμενης προφητείας, η οποία ταυτόχρονα προλέγει και προκαλεί τον θάνατό της, αλλά και μεταβιβάζει, ενδεχομένως, την κατάρα του θανάτου από τον οίκο των Λαβδακιδών στον οίκο του Κρέοντα. Ο Κρέοντας επικυρώνει την προσλεκτική ισχύ των λόγων της Αντιγόνης, αναφωνώντας «DEATH» (Carson 2012α: 113). Με αυτό τον τρόπο, ο Κρέοντας επιστρέφει το ενέργημα της γλωσσικής πράξης στην Αντιγόνη και ταυτόχρονα ενισχύει την δύναμη της μοίρας του οίκου των Λαβδακιδών, επισφραγίζοντάς την με την επανάληψη της λέξης «θάνατος». Επομένως, η τελευταία εικόνα μπορεί να υπαινίσσεται τόσο το μετέωρο βήμα της ηρώιδας ανάμεσα στη ζωή και στο θάνατο, όσο και το τραγικό τέλος της. Η ερμηνεία της συγκεκριμένης εικόνας εξαρτάται από το κειμενικό απόσπασμα που θα επιλέξει ο αναγνώστης να συνδυάσει με αυτήν.

Συνοψίζοντας, το *Antigonick* είναι ένα έργο τέχνης, στο οποίο το διασκευασμένο και, εν πολλοίς, επαναγραμμένο κείμενο του Σοφοκλή συνδιαλέγεται με τις σύγχρονες ερμηνείες στοχαστών και την εικονογράφηση της Stone. Η Carson μεταφράζει σε σύγχρονη γλώσσα επιλεκτικά κάποια αποσπάσματα της σοφόκλειας τραγωδίας. Παρόλο που το μεγαλύτερο τμήμα της *Αντιγόνης* απουσιάζει από το κείμενο της Carson, η πλοκή και τα θέματα της αρχαίας τραγωδίας δεν έχουν αλλοιωθεί. Ο αναγνώστης έχει ενεργό ρόλο στην ερμηνεία του έργου της Carson, διότι καλείται να ενώσει όλα αυτά τα ετερόκλητα στοιχεία για να μπορέσει να συγκροτήσει νόημα. Η Carson τοποθετεί τον αναγνώστη σε μια διαδικασία αντίστοιχη με της μετάφρασης: όπως η ίδια πειραματίζεται, απορρίπτει και εφευρίσκει λέξεις, ώστε να πετύχει την επιθυμητή «μετάφραση», έτσι και ο αναγνώστης υποθέτει, συνδυάζει εικόνα και κείμενο, απορρίπτει υποθέσεις και δημιουργεί νέες για να παραγάγει νόημα.

Κεφάλαιο 3

Διακειμενικότητα

Το *Antigonick* βρίσκεται σε έναν ανοιχτό διάλογο με το κείμενο του Σοφοκλή και τις ερμηνείες νεότερων συγγραφέων και διανοητών. Η Carson θεωρεί αναπόσπαστο μέρος της ανάγνωσης του σοφοκλείου δράματος τις σύγχρονες ερμηνείες, διότι η αντίληψη που έχουμε για την προσωπικότητα και τα κίνητρα της Αντιγόνης έχει καθοριστεί κυρίως από αυτές τις σύγχρονες προσεγγίσεις και ειδικότερα από την ανάλυση του Χέγκελ. Χαρακτηριστικά αναφέρει σε συνέντευξή της: «Πρόσθεσα τον Χέγκελ και τον Μπρεχτ στο *Antigonick*, επειδή αυτές οι αναγνώσεις [της *Αντιγόνης*] αποτελούν μέρος της εντύπωσης που έχουμε για εκείνη στο μυαλό μας» (King 2012). Τα ορόσημα της μεταγενέστερης πρόσληψης της *Αντιγόνης* δεν εμφανίζονται στο κείμενο της Carson ως αυτούσια παραθέματα, ούτε και επεξηγούνται. Αντιθέτως, εντάσσονται στο κείμενό της σε ελλειπτική, αποσπασματική ή και υπαινικτική μορφή, ενώ κάποτε συγχωνεύονται με το μεταφρασμένο κείμενο του Σοφοκλή, υποδεικνύοντας έτσι στους αναγνώστες της νέες προοπτικές πρόσληψης της σοφοκλείας τραγωδίας.

3.1 Διακειμενική παρουσία του Χέγκελ και του Μπέκετ

Οι παρουσίες του Χέγκελ και του Μπέκετ δεσπόζουν ήδη από την εναρκτήρια σκηνή του έργου, όπου η Αντιγόνη και η Ισμήνη διαφωνούν για το αν το παράθεμα με το οποίο ξεκινά τον λόγο της η Αντιγόνη ανήκει στον Χέγκελ ή στον Μπέκετ (Carson 2012α: 7):

[ENTER ANTIGONE AND ISMENE] **ANTIGONE:** WE BEGIN IN THE DARK AND BIRTH IS THE DEATH OF US **ISMENE:** WHO SAID THAT **ANTIGONE:** HEGEL **ISMENE:** SOUNDS MORE LIKE BECKETT **ANTIGONE:** HE WAS PARAPHRASING HEGEL **ISMENE:** I DON'T THINK SO

Η αναφορά της Αντιγόνης στον Χέγκελ είναι αναμενόμενη, διότι η εγελιανή ανάλυση του σοφοκλείου έργου ως πεδίου πάλης αντιτιθέμενων δυνάμεων, του θεϊκού και του ανθρώπινου νόμου, του ασυνείδητου και του συνειδητού, της οικογένειας και του κράτους, που εκπροσωπούνται από την Αντιγόνη και τον Κρέοντα αντίστοιχα, υπήρξε καταλυτική στις μεταγενέστερες ερμηνείες του αρχαίου δράματος (πβ. Liapis [υπό έκδ.] 22). «Ο καθένας που γράφει για την *Αντιγόνη* έχει κάτι να πει για την ανάλυση του Χέγκελ [διότι] είναι ένα αρκετά πολυσήμαντο κείμενο» (Berkobien 2015). Αυτή την αέναη επιστροφή μας στη μελέτη του Χέγκελ θέλει ως ένα βαθμό να υπογραμμίσει η Carson στην εναρκτήρια σκηνή, παρόλο που η παραπομπή αυτή λανθασμένα αποδίδεται στο πρόσωπο του Γερμανού φιλοσόφου: στην πραγματικότητα αποτελεί παράφραση του εναρκτήριου λόγου του Ομηλήτη στην *Μονωδία* του Μπέκετ (Beckett 2001: 105-6):

ΟΜΙΛΗΤΗΣ: Η γέννησή του ήταν ο θάνατός του. Πάλι. Τα λόγια είναι λίγα. Και λιγοστεύουν. Η γέννηση του ήταν ο θάνατός του.

Η παρουσία του Μπέκετ προκαλεί έκπληξη στον αναγνώστη, καθότι η *Μονωδία* δεν έχει προφανείς σχέσεις με το σοφοκλείο δράμα. Παρόλα αυτά η Carson τον εντάσσει στο κείμενό της, επειδή θεωρεί πως ο Μπέκετ «θα άρεσε στην Αντιγόνη» (King 2012). Άλλωστε, η Carson αποδίδει στην Αντιγόνη και την Ισμήνη κάποια χαρακτηριστικά των ηρώων του *Περιμένοντας τον Γκοντό* του Μπέκετ (βλ. Liapis [υπό έκδ.] 23). Ο Λάκυ, στον μοναδικό μονόλογό του σε ολόκληρο το έργο, διακωμωδεί το ύφος των ακαδημαϊκών δοκιμίων εντάσσοντας στο λόγο του ψευδοπαραθέματα όπως «υπό της Άκακακαδημίας τῆς Βέρνης-έν-Βρέσση τῶν Ἀρχιντί και Μουνάρ» (Μπέκετ 1994: 50). Επίσης στην ομιλία του Λάκυ αληθινοί διανοητές όπως ο Βολταίρος συνυπάρχουν με φανταστικούς/ψεύτικους επιστήμονες όπως οι «Ζουμπά και Βατμάν» (Μπέκετ 1994: 50). Αξίζει να σημειωθεί πως δεν είναι η πρώτη φορά που η Carson παραποιεί τα λόγια ενός συγγραφέα. Στο *Nox*, τροποποίησε ένα παράθεμα από τον Κάτουλλο μετατρέποντας «τη λέξη *amori* [του πρωτοτύπου] σε *nocti*, για να ταιριάζει στο θέμα της» (Palleau-Papin 2014: 12), δηλαδή στον τίτλο του έργου της. Αντιστοίχως, η Αντιγόνη και η Ισμήνη, τόσο στο παραπάνω εναρκτήριο απόσπασμα όσο και σε

επόμενα, παραθέτουν τροποποιημένες ή ψευδείς παραπομπές, τις οποίες αποδίδουν στον Χέγκελ.

Το ψευδοαπόσπασμα για την πατρότητα του οποίου διαφωνούν οι δύο αδελφές, διακωμωδώντας έτσι μια ακαδημαϊκή συζήτηση, επιτελεί ωστόσο σοβαρό ρόλο: λειτουργεί ως προοικονομία για τη μοίρα των τελευταίων απογόνων του οίκου των Λαβδακιδών. Η Αντιγόνη είναι από τη στιγμή της γέννησής της καταδικασμένη να πεθάνει λόγω της αυτοκαταστροφικής κληρονομικότητας που τη βαραίνει ή λόγω της θεόσταλτης συμφοράς, από την οποία δε μπορεί να γλυτώσει καμία γενιά, όπως λέει ο Χορός στο δεύτερο στάσιμο της σοφοκλείας *Αντιγόνης* (582-625). Την αδυναμία της Αντιγόνης να ξεφύγει από την οικογενειακή κατάρα υπογραμμίζει και η Chanter: «Είναι η μοίρα της να πεθάνει πρόωρα, [αυτή που είναι] γεννημένη από έναν φρικιαστικό γάμο— η κόρη του Οιδίποδα και της Ιοκάστης» (Chanter 1995: 106)

Για την μειονεκτική θέση της θα μιλήσει και η ίδια η Αντιγόνη, μνημονεύοντας πάλι τον Χέγκελ (Carson 2012: 57):

ANTIGONE: SOME THINK THE WORLD

IS MADE OF BODIES SOME THINK FORCES I

THINK A MAN KNOWS NOTHING BUT HIS FOOT WHEN

HE BURNS IT IN THE HOT FIRE

ISMENE: QUOTING HEGEL AGAIN

ANTIGONE: HEGEL SAYS I'M WRONG

ISMENE: BUT RIGHT TO BE WRONG **ANTIGONE:** NO

ETHICAL CONSCIOUSNESS **ISMENE:** IS THAT HOW HE PUTS IT

Το πρώτο μέρος του αποσπάσματος παραλλάσσει τη β' αντιστροφή του δεύτερου στάσιμου της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή, όπου ο Χορός τραγουδά για την υπέρμετρη αναζήτηση της ευδαιμονίας και της ευημερίας, η οποία μπορεί να οδηγήσει στην Άτη. Με την ελπίδα πως θα καλυτερεύσει τη ζωή του, ο άνθρωπος μπορεί να ξεπεράσει το όριο που χωρίζει τον ανθρώπινο από τον θεϊκό κόσμο, αλλά το συνειδητοποιεί όταν είναι πλέον αργά, διότι έχει ήδη επέλθει η θεϊκή τιμωρία. Όπως λέει ο σοφοκλείος Χορός, τότε μόνο αποκτά ο άνθρωπος πραγματική γνώση της κατάστασής του, όταν ακουμπήσει το πόδι του στη φωτιά (618-19 *είδοτι δ' ούδεν ἔρπει [ενν. ἐλπίς] | πρὶν πυρὶ*

θερμῶ πόδα τις προσάυση). Το σοφόκλειο χωρίο η Ισμήνη το αποδίδει, ψευδώς, στον Χέγκελ, κατά τον τρόπο των ψευδοεπιστημονικών παραθεμάτων του μπεκετικού Λάρυ (πβ. Liapis [υπό εκδ.] 24-5). Άλλωστε, ο (ψευδο)επιστημονικός χαρακτήρας του παραθέματος της Αντιγόνης ενισχύεται, φαινομενικά, από τους δύο προτασσόμενους στίχους, οι οποίοι μοιάζουν να απηχούν θεωρίες της φυσικής φιλοσοφίας («Κάποιοι λένε ότι ο κόσμος αποτελείται από σώματα, άλλοι λένε δυνάμεις»).

Οι επόμενοι στίχοι όμως («HEGEL SAYS I'M WRONG . . . IS THAT HOW HE PUTS IT»), οι οποίοι αφορούν την αδικία που τελέστηκε εξαιτίας της επιμονής αντικρουόμενων ηθικών δυνάμεων να επιβάλουν το δικό τους δίκαιο, απηχούν σε κάποιο βαθμό τις απόψεις του Χέγκελ. Η Αντιγόνη, όπως ήδη αναφέρθηκε, εκπροσωπεί την οικογένεια και τους θεούς του Κάτω Κόσμου, ενώ ο Κρέοντας είναι υπερασπιστής του κράτους και τον ανθρώπινων νόμων. Οι δυνάμεις αυτές οδηγούνται σε σύγκρουση, όταν η Αντιγόνη αποφασίζει να θάψει τον Πολυνείκη, αψηφώντας το διάταγμα του Κρέοντα. Κατά τον Χέγκελ, «και οι δύο πλευρές έχουν ταυτόχρονα δίκιο και άδικο» (Liapis [υπό εκδ.] 25). Η Αντιγόνη έχει άδικο, διότι «ενεργώντας σύμφωνα με τον νόμο της οικογένειας, αγνοεί το καθήκον της να υπακούσει το νόμο της πόλης», ενώ ο Κρέοντας στρέφεται εναντίον των δεσμών αίματος «αφού αψηφά το καθήκον στην οικογένεια με το να υπακούσει [...] στον ανθρώπινο νόμο» (Mudde 2009: 183). Ταυτόχρονα, ο Χέγκελ αναγνωρίζει πως η στάση κάθε πλευράς είναι ως ένα βαθμό δικαιολογημένη. Ο Κρέοντας ως κυβερνήτης οφείλει να προασπίσει το δημόσιο συμφέρον και να διατηρήσει την κοινωνική συνοχή επιβάλλοντας αυστηρή ποινή σε όσους επιχειρούν να στραφούν κατά του συνόλου. Για την Αντιγόνη εξάλλου «η απώλεια του αδερφού είναι [. . .] αναντικατάστατη [. . .], και το καθήκον της απέναντί του είναι το ύψιστο» (Χέγκελ 1995: 282). Μέσω της δράσης της αντιπαραθέτει τη δική της ενέργεια στο «ενεργείν της ασυνείδητης επιθυμίας» της φύσης (Χέγκελ 1995: 275), καταφέροντας αφενός να ανακόψει το καταστρεπτικό έργο της φύσης και αφετέρου να ανυψώσει τον αδερφό της «στην καθολική ατομικότητα» (Χέγκελ 1995: 275). Η σχέση της αδερφής με τον αδερφό της, η οποία κατά τον Χέγκελ χαρακτηρίζεται από απουσία ερωτικής επιθυμίας, είναι αναντικατάστατη και συντελεί στην μετάβαση του αρσενικού από τους κόλπους της οικογένειας σε αυτούς της κοινότητας, από την ασυνείδητη κατάσταση στο καθεστώς αυτοσυνειδησίας. Η αδελφή, αντιθέτως, «έχει την ύψιστη διαίσθηση της αντικειμενικής ηθικής ουσίας· δεν έρχεται [όμως] σε συνείδηση τούτης της ουσίας, ούτε φτάνει στην πραγματικότητά της, επειδή ο νόμος της οικογένειας είναι η εσωτερική ουσία που

υπάρχει *καθεαυτήν* και δεν εκτίθεται στο φως της συνείδησης, αλλά παραμένει εσωτερικό συναίσθημα [...]» (Χέγκελ 1995: 281).

Στο συγκεκριμένο χωρίο του Χέγκελ παραπέμπει η Αντιγόνη της Carson, όταν υποστηρίζει πως ο Χέγκελ της στέρησε την ηθική συνείδηση. Η θέση ότι η Αντιγόνη δεν διαθέτει ηθική συνείδηση δεν διατυπώνεται πουθενά από τον Χέγκελ (πβ. Liapis [υπό έκδ.] 24-5). Αντίθετα, στη *Φαινομενολογία του Πνεύματος*, ο Χέγκελ γράφει τα εξής: «Η αντικειμενική ηθική συνείδηση όμως είναι πιο ολοκληρωμένη, η ενοχή της πιο καθαρή, εάν αυτή γνώριζε εκ των προτέρων τον νόμο και την εξουσία, προς την οποία ήταν αντίθετη, αν τα εκλαμβάνει ως βία και αδικία, ως μία αντικειμενική ηθική συμπτωματοκότητα, και εν γνώσει, καθώς η Αντιγόνη διαπράττει το έγκλημα» (Χέγκελ 1995: 299). Εντούτοις, σε άλλο σημείο του ίδιου έργου, ο Χέγκελ υποστηρίζει, όπως είδαμε στην προηγούμενη παράγραφο, ότι το θηλυκό διαθέτει μόνο διαισθητική (δηλαδή μη συνειδητή) επίγνωση της ηθικής ουσίας. Αυτή η λογική αντίφαση του Χέγκελ αποτέλεσε αντικείμενο έντονης κριτικής από φεμινίστριες θεωρητικούς (πβ. Liapis [υπό έκδ.] 26-7). Χαρακτηριστικά η Chanter υποστηρίζει πως, κατά τον Χέγκελ, «η Αντιγόνη δεν έχει, δεν μπορεί να αποκτήσει και δεν πρόκειται να αποκτήσει αυτοσυνειδησία. Γιατί; Επειδή είναι γυναίκα και όχι άνδρας. Μπορεί να πράξει ηθικά, αλλά δεν γνωρίζει τι πράττει [...]. Γνωρίζει τι είναι σωστό. Αυτό που δεν γνωρίζει είναι γιατί είναι σωστό» (Chanter 1995: 82). Η Chanter, αλλά και η φεμινιστική κριτική εν γένει, στηρίζονται στο εγγελιανό απόσπασμα που αφορά τη σχέση μεταξύ αδερφού και αδερφής, για να υποστηρίξουν πως η Αντιγόνη ως εκπρόσωπος του οίκου στερείται συνείδησης εξαιτίας της φύσης της, σε αντίθεση με τον άνδρα που αποκτά συνείδηση με την ένταξη και την δράση του στη κοινότητα. Την ίδια στιγμή, ωστόσο, ο Χέγκελ αντιφάσκει, διότι παρουσιάζει την Αντιγόνη να έχει επίγνωση της ενοχής της. Απηχώντας τέτοιου είδους φεμινιστικές επικρίσεις της θέσης του Χέγκελ ότι η γυναίκα εξαιτίας της φύσης της είναι καταδικασμένη στο σκοτάδι του ασυνείδητου, η Carson διερωτάται υπονοουμένως, μέσω της Αντιγόνης, πώς είναι δυνατόν η ηρωίδα της, αφού δεν διαθέτει ηθική συνείδηση, να γνωρίζει τους νόμους της συνείδησης και να κρίνεται ένοχη για την πράξη της (Carson 2012α: 57-61):

ANTIGONE: SO I WONDER, LET'S SAY MY

UNCONSCIOUS WHILE REMAINING UNCONSCIOUS COULD

ALSO KNOW THE LAWS OF CONSCIOUSNESS BY WHICH I

AM CONDEMNED FOR DISOBEYING THEM I MEAN
CAN A PERSON BE SO
COMPLETELY CONSCIOUS OF BEING UNCONSCIOUS
THAT SHE IS GUILTY OF HER OWN REPRESSION, IS THAT
WHAT I'M GUILTY OF

Η παραπάνω ρήση, όπως επισημαίνει ο Liapis (Liapis [υπό έκδ.] 26), είναι μια τροποποίηση αποσπάσματος της Irigaray (Irigaray 2010: 107-8): «*Τι υπέροχος φαύλος κύκλος σε ένα ενιαίο συλλογιστικό σύστημα. Μέσω αυτού το ασυνείδητο, ενώ παραμένει ασυνείδητο, υποτίθεται ωστόσο πως γνωρίζει τους νόμους της συνείδησης —η οποία ωστόσο έχει το ελεύθερο να το αγνοεί— και μπορεί να υποστεί ακόμη μεγαλύτερη απώθηση (repression) ως αποτέλεσμα της αποτυχίας του να σεβαστεί αυτούς τους νόμους*».

Η Αντιγόνη, καθώς ανήκει αποκλειστικά στους κόλπους της οικογένειας και έχει καταστεί φύλακας της μετά την απομάκρυνση του αδελφού, ταυτίζει τον εαυτό της μόνο με την οικογένεια: η πραγματικότητά της είναι υποκειμενική και μονομερής. Εξαιτίας αυτής της ταύτισης, η Αντιγόνη, παρόλο που γνωρίζει το διάταγμα και τις συνέπειες της παραβίασής του, θεωρεί άδικη την απαγόρευση ταφής, διότι αδυνατεί να κατανοήσει το δίκαιο της άλλης πλευράς. Με το να αποφασίσει να θάψει τον νεκρό διακινδυνεύοντας την ζωή της, η αδελφή εξέρχεται από τον περιορισμένο χώρο του οίκου και εισέρχεται στο χώρο της δράσης και του ανθρώπινου νόμου. Η πράξη της κινεί την λειτουργία της συνείδησης, η οποία δέχεται την ύπαρξη της άλλης πραγματικότητας. Η Αντιγόνη είναι ένοχη επειδή αγνόησε μέσω της πράξης της τον ανθρώπινο νόμο και γι' αυτό είναι πρόθυμη να δεχτεί την ποινή που της επιβάλλεται από το νόμο του κράτους. Ο Χέγκελ επιχειρεί να τεκμηριώσει την ερμηνεία αυτή παραπέμποντας στον στ. 926 της σοφόκλειας *Αντιγόνης* (*παθόντες ἂν ξυγγοῖμεν ἡμαρτηκότες*), τον οποίο μεταφράζει ως εξής: «Από τα παθήματά μας αναγνωρίζουμε πως έχουμε σφάλει» (Χέγκελ 1995: 299). Στην πραγματικότητα, το κείμενο του Σοφοκλή δεν έχει τον χαρακτήρα της «απερίφραστης αυτοκαταδίκης» (Liapis [υπό εκδ.] 26) που του προσδίδει η μετάφραση του Χέγκελ: αυτό που λέει η σοφόκλεια Αντιγόνη είναι: «αν όλα αυτά [δηλαδή τις απόψεις του Κρέοντα] τα επιδοκιμάζουν οι θεοί, τότε κι εγώ θα αναγνωρίσω το σφάλμα μου, αφού θα έχω υποστεί [τις συνέπειές

του]».⁶ Μάλιστα, υπάρχουν μελετητές που θεωρούν ότι το σοφόκλειο *ἄν ξυγγοῖμεν* σημαίνει «θα μπορούσα να τους συγχωρήσω» και ότι αυτό που εννοεί η Αντιγόνη είναι πως θα μπορούσε να συγχωρήσει όσους την έβλαψαν (πρωτίστως τον Κρέοντα), εφόσον θα αποδειχτεί πως η ίδια έχει σφάλει. Η Mills υποστηρίζει πως ο Χέγκελ στο σημείο αυτό εσκεμμένα παρέλειψε το περικείμενο του σοφόκλειου χωρίου, παραποιώντας έτσι το νόημά του, διότι «θέλει να είναι η Αντιγόνη ο τραγικός χαρακτήρας, αλλά δεν μπορεί να την παρουσιάσει ως τέτοια δίχως να προσαρμόσει τα λόγια της, ώστε να φαίνεται πως παραδέχεται την ενοχή της» (Mills 1996: 70).

Κατά τρόπο ειρωνικό, η επιστράτευση εγγελιανών ψευδοπαραθεμάτων από την Carson μοιάζει να εγγράφεται σε αυτήν ακριβώς την εγγελιανή παράδοση «δημιουργικής παραποίησης».

3.2 Διακειμενική παρουσία της Γουλφ και του Μπρεχτ

Η Ευρυδίκη στο μονόλογό της συγκρίνει τον εαυτό της με την κυρία Ράμσι —κεντρικό πρόσωπο στο μυθιστόρημα της Βιρτζίνια Γουλφ *Προς τον Φάρο* (*To the Lighthouse*, 1927)— της οποίας ο ξαφνικός θάνατος αναφέρεται εν συντομία εντός αγκυλών (Woolf 1989: 128):

[Mr. Ramsay stumbling along a passage stretched his arms out one dark morning, but, Mrs. Ramsay having died rather suddenly the night before, he stretched his arms out. They remained empty.]

Η εντός αγκυλών ανακοίνωση του θανάτου επαναλαμβάνεται λίγες σελίδες αργότερα, όταν η Γουλφ πληροφορεί τους αναγνώστες της για το θάνατο των δύο παιδιών της κυρίας Ράμσι. Η Esra Iffet Aytaç υποστηρίζει πως η λακωνική διατύπωση του θανάτου οφείλεται στην προσπάθεια της Γουλφ να «αποφύγει τη συζήτηση σχετικά με τον θάνατο» (Aytaç 2011: 81) εξαιτίας των παιδικών βιωμάτων της (η Γουλφ μέσα σε μια δεκαετία έχασε τους γονείς της, τον αγαπημένο της αδερφό Τόμπι και την αδερφή της Στέλλα). Η ανικανότητα της συγγραφέως να εξωτερικεύσει τα συναισθήματά της για κάθε θάνατο που βύθιζε το σπίτι της σε πένθος αποτυπώνεται και στο έργο της, στο

⁶ Μετάφραση Β. Λιαπή.

οποίο οι θάνατοι παρουσιάζονται με τηλεγραφική συντομία, χωρίς καμία συναισθηματική έξαρση στη φωνή του αφηγητή.

Πέρα από τη χρήση των αγκυλών, με την οποία περιθωριοποιείται η αγγελία του θανάτου, στη συναισθηματική αποστασιοποίηση συντελούν και οι συντακτικές ανωμαλίες που χαρακτηρίζουν τη διατύπωση. Εντός της αγκύλης έχουμε δυο περιόδους: η πρώτη περιέχει δυο κύριες προτάσεις που συνδέονται με αντιθετικό σύνδεσμο (but), παρόλο που το περιεχόμενο της μιας είναι κάθε άλλο παρά αντίθετο προς της άλλης: «Mr. Ramsay stumbling along a passage stretched his arms out one dark morning, but, Mrs Ramsay having died rather suddenly the night before, he stretched his arms out. They remained empty» (Woolf 1989: 128). Στην ήδη προβληματική σύνταξη προστίθεται και το γερούνδιο «having died» (Woolf 1989: 128), το οποίο παρεμβάλλεται μεταξύ των δυο παραπάνω προτάσεων και αναφέρεται στο θάνατο της κυρίας Ράμσι. «Για να ολοκληρωθεί συντακτικά και νοηματικά το γερούνδιο, θα έπρεπε να εξαρτηθεί από ένα κύριο ρήμα» (Minogue 1997-8: 291), που θα αναφερόταν στις επιπτώσεις του θανάτου, αλλά το κύριο ρήμα εξάρτησης απουσιάζει, αφήνοντας το γερούνδιο μετέωρο. Η Γουλφ, μέσω αυτών των συντακτικών ανακολουθιών, υποβαθμίζει τον θάνατο της κυρίας Ράμσι στρέφοντας την προσοχή του αναγνώστη από την είδηση του θανάτου στον κύριο Ράμσι και στα απλωμένα χέρια του, που παραμένουν άδεια εξαιτίας της απώλειας της συζύγου του. Με άλλα λόγια, η συγγραφέας αντιμετωπίζει τον θάνατο της πρωταγωνίστριάς της ως ένα σημαντικό γεγονός όχι μέσω της αφήγησης του ίδιου του γεγονότος, αλλά «μέσω των επιπτώσεων που θα επιφέρει ο θάνατός της στο τέλος του έργου» (Minogue 1997-8: 291). Η απώλεια και η θλίψη μεταφέρονται στο τρίτο κεφάλαιο, όπου η απουσία-παρουσία της κυρίας Ράμσι κυριαρχεί μέσω των αναμνήσεων και των αλλαγών συμπεριφοράς των χαρακτήρων.

Με την εστίαση στα χέρια του κυρίου Ράμσι, η Γουλφ δεν επιδιώκει μόνο να δώσει έμφαση στο αίσθημα της απώλειας, αλλά και να υπαινιχτεί τη θέση των γυναικών στους κόλπους της πατριαρχικής κοινωνίας. Η κυρία Ράμσι στο έργο αυτοπροσδιορίζεται μέσω του ανδρός της, εφόσον το επίθετο του συζύγου αποτελεί κυρίαρχο στοιχείο της ταυτότητάς της. Είναι λοιπόν ένα εξαρτώμενο υποκείμενο, υποταγμένο στον τύραννο άνδρα της, που κατά καιρούς την γελοιοποιούσε. (Woolf 1989: 4, 24). Η κυρία Ράμσι, τόσο στη ζωή όσο και στον θάνατο, είναι πλήρως υποταγμένη στον άνδρα της: ακόμη και ο θάνατος της εγκλωβίζεται στις μεταφορικές

αγκύλες που συνδέονται με τον σύζυγό της· ακόμα και νεκρή εξαρτάται από αυτόν και αποτελεί μέρος του.

Τον εγκλωβισμό εντός των αγκυλών, καθώς και την περιθωριοποιημένη θέση της γυναίκας στην ανδροκρατούμενη κοινωνία συναντάμε και στα λόγια της Ευρυδίκης της Carson. Η Ευρυδίκη, έχοντας ολοκληρώσει τον μονόλογό της, ανακοινώνει η ίδια την έξοδό της, προφέροντας (κατά τρόπο που παραβιάζει τις παραδοσιακές σκηνικές συμβάσεις) την αντίστοιχη σκηνική οδηγία: «βγαίνει η Ευρυδίκη, αιμορραγώντας από όλες τις οπές του σώματός της» (“exit Eurydike bleeding from all orifices”). Ωστόσο, η αναγγελθείσα έξοδος της δεν πραγματοποιείται: η αμέσως επόμενη σκηνική οδηγία δηλώνει: “Eurydike does not exit” (Carson 2012α: 149), κάτι που επίσης αντιτίθεται στη θεατρική νόρμα, σύμφωνα με την οποία οι σκηνικές οδηγίες μάς πληροφορούν για την είσοδο ή την έξοδο των προσώπων και όχι για την παραμονή τους στην σκηνή. Η αντισυμβατική αυτή χρήση των σκηνικών οδηγιών υπογραμμίζει τον εγκλωβισμό της Ευρυδίκης, ο οποίος παραπέμπει στον εντός αγκυλών εγκλωβισμό της κυρίας Ράμσι. Όταν εντέλει η Ευρυδίκη της Carson αποχωρεί από τη σκηνή, το κάνει ανταποκρινόμενη στην παρότρυνση των αρσενικών προσώπων του έργου, δηλαδή του Αγγελιαφόρου και του Χορού, την οποία επαναλαμβάνει μηχανικά (Carson 2012α: 153):

MESSENGER: [...] O MY QUEEN

I DID NOT SEE DEATH MARRY THEM AT LAST

OH SO SHYLY. BUT I DID I DID SEE IT. EXIT EYRYDIKE

CHORUS: EXIT EYRYDIKE

EYRYDIKE: EXIT EYRYDIKE

[EXIT EYRYDIKE]

«Η σκηνική οδηγία, η οποία προ ολίγου αποδείχτηκε ατελέσφορη στα χείλη της Ευρυδίκης, τώρα ενεργοποιείται» (Liapis [υπό έκδ.] 35) χάρη στην προσλεκτική ισχύ των λόγων του αρσενικού. Η Carson υπαινίσσεται τη διαφορετική αντιμετώπιση της γυναίκας στον ανδροκρατούμενο κόσμο, όπου η φωνή της και η βούλησή της δεν έχουν από μόνες τους τη δύναμη να εισακουστούν: αποκτούν υπόσταση μόνο αν έχουν προηγουμένως εκφωνηθεί από έναν άνδρα ή αν αντανακλούν τις επιθυμίες του.

Η επιλογή της Carson να συγκρίνει την Ευρυδίκη με την κυρία Ράμσι, την πρωταγωνίστρια ενός έργου που δεν σχετίζεται θεματικά με το μύθο της Αντιγόνης, προκαλεί έκπληξη στον αναγνώστη. Με μια πιο προσεκτική ματιά όμως ανακαλύπτουμε πως οι δυο γυναίκες είχαν μια παρόμοια ζωή: η συμπεριφορά τους αντανακλά το παραδοσιακό και ταυτόχρονα απαρχαιωμένο αξιακό σύστημα της εποχής τους· είναι υποταγμένες στο ίδιο ανδρικό πρότυπο, το πρότυπο του κυρίαρχου άνδρα. Το πρότυπο αυτό ενσαρκώνεται, τόσο στη σοφόκλεια *Αντιγόνη* όσο και στο *Antigonick*, από τον Κρέοντα, ο οποίος έχει εμμονή με την εξουσία και απαιτεί την άνευ όρων υποταγή τόσο των υπηκόων του όσο και των μελών της οικογένειάς του. Ακόμη και όταν ο γιος του του ζητά να επανεξετάσει την απόφασή του σχετικά με την Αντιγόνη, ο Κρέοντας παραμένει αδιάλλακτος, αδιαφορώντας πλήρως όχι μόνο για τα συναισθήματα του γιου του, αλλά και για την λαϊκή δυσαρέσκεια που προκάλεσε η καταδίκη της Αντιγόνης (Carson 2012α: 81-5):

HAIMON: THEBES SAYS OTHERWISE

KREON: SHALL THEBES PRESCRIBE TO ME HOW

I SHOULD RULE

HAIMON: LISTEN TO YOURSELF YOU SOUND LIKE A BOY

DICTATOR **KREON:** WHO ELSE SHOULD THE

GOVERNMENT DEPEND ON **HAIMON:** NO CITY BELONGS

TO A SINGLE MAN **KREON:** SURELY A CITY BELONGS TO ITS RULER

Παρόμοια στάση υιοθετεί και ο κύριος Ράμσι, που επιδιώκει την πειθαρχία των μελών του οίκου του. Δεν διστάζει να μιλήσει απότομα στη σύζυγό του⁷ ή να υποτιμήσει την επιθυμία του γιου του να επισκεφτεί τον Φάρο.⁸ Δεν τον ενδιαφέρει να γίνει αρεστός

⁷ Βλ. Woolf (1989: 31-2) «The extraordinary irrationality of her remark, the folly of women's minds enraged him. [...]and now she flew in the face of facts, made his children hope what was utterly out of question, in effect, told lies. He stamped his foot on the stone step. "Damn you," he said. But what had she said? Simply that it might be fine tomorrow. So it might» Επίσης Woolf (1989: 64) «Indeed, the infernal truth was, he made things worse for her. He was irritable –he was touchy. He had lost his temper over the Lighthouse».

⁸ Βλ. Woolf (1989: 59-60) «In a moment he [James, son of Mrs. Ramsay] would ask her [Mrs. Ramsay], "Are we going to the Lighthouse?" And she would have to say, "No: not tomorrow; your father says not."»

απέναντι στους άλλους.⁹ Στο πρόσωπό του τα παιδιά του βλέπουν έναν τύραννο, που συνεχώς απαιτεί από εκείνα να υποταχθούν στις εντολές του. Έτσι, τα παιδιά του μεγαλώνουν καταπιεσμένα και με άσβεστη οργή για εκείνον : «[...] so that even now she woke in the night trembling with rage and remembered some command of his; some insolence: “Do this,” “Do that,” his dominance: his “Submit to me”» (Woolf 1989 : 170).

Η σκληρή συμπεριφορά των συζύγων τους συμβάλλει, έμμεσα ή άμεσα, στον θάνατο των δυο γυναικών. Αν και οι συνθήκες του θανάτου της κυρίας Ράμσι παραμένουν αδιευκρίνιστες, στο κείμενο υπάρχουν νύξεις ως προς την αιτία του. Η Λίλυ Μπρισκόου υπαινίσσεται πως η τυραννική στάση, το μελόδραμα και οι διαρκώς αυξανόμενες απαιτήσεις του κυρίου Ράμσι επιβάρυναν και εξάντλησαν την σύζυγό του.¹⁰ Οι νύξεις αυτές αντανακλούν την πεποίθηση της συγγραφέως για τα πραγματικά αίτια του θανάτου της δικής της μητέρας. Η βιογράφος της Γουλφ Alexandra Lemasson χαρακτηριστικά αναφέρει: «Για κείνη ο Λέσλι [ο πατέρας της Γουλφ] είναι η ενσάρκωση της αντρικής κυριαρχίας. Το βικτωριανό αρσενικό για το οποίο τρέφει μια απίστευτη αντιπάθεια. Ένα είδος Κυανοπώγωνα, περιτριγυρισμένου από γυναίκες, που μόλις τον αγγίζουν μαραζώνουν και τελικά πεθαίνουν. Η Βιρτζίνια έχει την βεβαιότητα ότι η μητέρα της πέθανε από εξάντληση» (Lemasson 2009: 120). Αν αναλογιστούμε πως τα πρόσωπα του *Προς το Φάρο* φέρουν τα ουσιώδη γνωρίσματα των μελών της οικογένειας της Γουλφ, μπορούμε με βεβαιότητα να συναγάγουμε το συμπέρασμα πως ο κύριος Ράμσι είναι ο ηθικός αυτουργός του θανάτου της γυναίκας του.

Αντίθετα με το μυθιστόρημα της Γουλφ, στο οποίο υπάρχουν μόνο νύξεις για τον υπαίτιο του θανάτου της κυρίας Ράμσι, στην *Αντιγόνη* και στο *Antigonick* ο Κρέοντας κατονομάζεται ως υπεύθυνος για τις αυτοκτονίες των μελών του οίκου του. Η ανυποχώρητη επιμονή του να καταδικαστεί η Αντιγόνη σε θάνατο οδήγησε στην αυτοκτονία της ηρωίδας και κατ' επέκταση στην αυτοκτονία του γιου του, Αίμονα. Η

[...] and she was certain that he was thinking, we are not going to the Lighthouse tomorrow; and she thought, he will remember that all his life»

⁹ Βλ. Woolf (1989: 4) «never altered a disagreeable world to suit the pleasure or convenience of any mortal being, least of all of his own children, who, sprung from his loins, should be aware from childhood that life is difficult»

¹⁰ Πβ. Woolf (1989: 24) «he is a tyrant; he wears Mrs. Ramsay to death»· Woolf 1989: 149 «That man [Mr. Ramsay], she thought, her anger rising in her, never gave; that man took. She, on the other hand, would be forced to give. Mrs. Ramsay had given. Giving, giving, giving, she had died [...]».

Ευρυδίκη, έχοντας χάσει το παιδί της, αυτοκτονεί κατηγορώντας τον Κρέοντα ως παιδοκτόνο (Carson 2012α: 161):

MESSENGER: EURIDIKE CURSED YOU

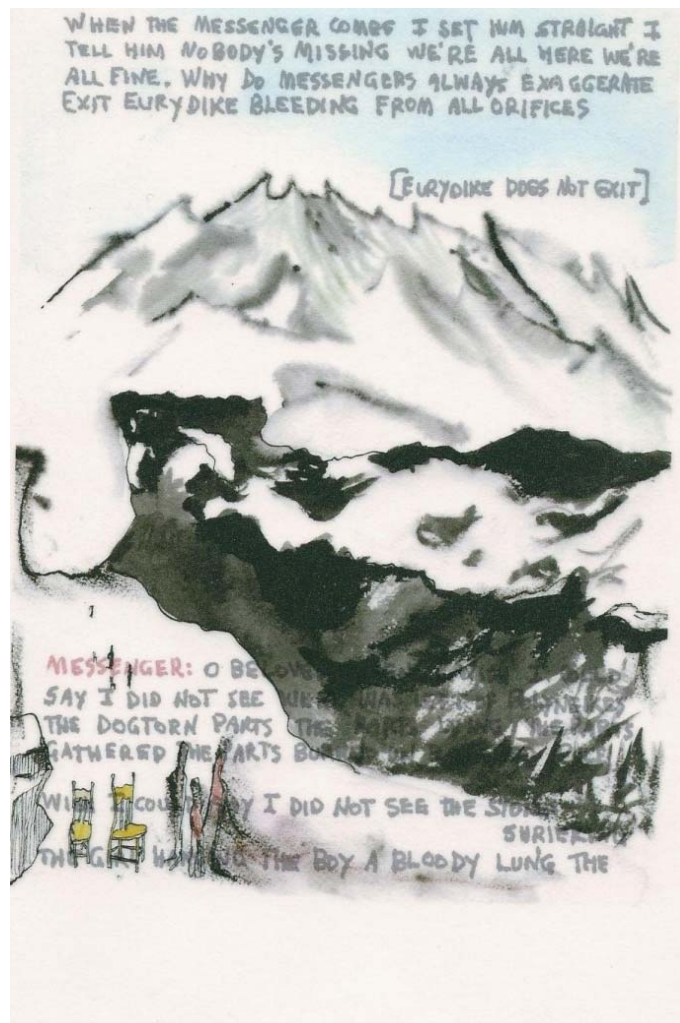
EURYDIKE CURSED YOU ASSASSIN OF YOUR OWN

CHILD SHE SAID AND SHE UNDOING HER EYES TO THE DARK

Ο θάνατος, κυρίαρχο μοτίβο στο έργο της Carson, είναι επίσης κεντρικό θέμα του κεφαλαίου «Ο καιρός περνάει» από το *Προς το Φάρο* της Γουλφ, δηλαδή του κεφαλαίου στο οποίο παραπέμπει ο μονόλογος της Ευρυδίκης στο έργο της Carson. Το συγκεκριμένο κεφάλαιο έχει χαρακτηριστεί «ένα σιωπηλό ρέκβιεμ για τον θάνατο» (Αγταξ 2011: 80), το οποίο αντιτίθεται στο προηγούμενο κεφάλαιο («Το παράθυρο»), που συνιστά έναν ύμνο στη ζωή. Στο πρώτο κεφάλαιο, η Γουλφ παρουσιάζει την ευτυχισμένη και ανέφελη οικογενειακή ζωή των Ράμσι, που εξελίσσεται γύρω από την θερινή κατοικία τους. Σύντομα όμως το τοπίο αλλάζει, και το σπίτι που μέχρι πριν έσφυζε από ζωή και φωνές, ερειπώνεται και παραδίδεται στο έλεος των δυνάμεων της φύσης. Η έλλειψη της ανθρώπινης παρουσίας προοικονομεί τον θάνατο της κυρίας Ράμσι, ενώ η εστίαση στα προσωπικά αντικείμενα που άφησαν πίσω τα μέλη της οικογένειας (Woolf 1989: 129) επιτείνει το αίσθημα της απώλειας:

What people had shed and left —a pair of shoes, a shooting cap, some faded skirts and coats in wardrobes— those alone kept the human shape and in the emptiness indicated how once they were filled and animated

Το θέμα της απώλειας, το οποίο χαρακτηρίζει εν γένει το *Antigonick*, εμφανίζεται και στον μονόλογο της Ευρυδίκης μέσω της εικονογράφησης της Bianca Stone.



Εικόνα 5 (Carson 2012α: 147)

Στο κάτω τμήμα της εικόνας απεικονίζονται δυο καρέκλες και τρεις άυλες φιγούρες. Σε αντίθεση με τις άδειες καρέκλες, των οποίων το σχήμα και το χρώμα έχουν παραμείνει αναλλοίωτα στο χρόνο, οι ανθρώπινες φιγούρες φαίνεται να ξεθωριάζουν, να μετατρέπονται σε σκόνη και να διασκορπίζονται στο χώρο και τον χρόνο. Καμία ανθρώπινη παρουσία δεν παραμένει στο τοπίο, μόνο οι άψυχες καρέκλες για να μας υπενθυμίζουν πως κάποτε κάποιος κάθονταν εκεί· κάποιος που πλέον έχουν χαθεί στη δίνη του χρόνου.

Αν το παράθεμα από το έργο της Γουλφ προκαλεί συνδυασμό έκπληξης και αμηχανίας στον αναγνώστη, η Carson επαναφέρει τον αναγνώστη σε γνώριμα μονοπάτια με την διπλή αναφορά της στον Μπρεχτ, και συγκεκριμένα στο έργο του *Αντιγόνη*, το οποίο, βασισμένο στην μετάφραση του Χαίλντερλιν, αποτελεί σταθμό στην ιστορία των επανερμηνειών του μύθου της Αντιγόνης (Carson 2012α: 103):

CHORUS: YOU 'RE CLUMSY

IT'S TRUE CLUMSY AS YOUR

FATHER REMEMBER HOW BRECHT

HAD YOU DO THE WHOLE PLAY WITH A DOOR STRAPPED

TO YOUR BACK

Ο Χορός αναφέρεται στην παράσταση της *Αντιγόνης* του Μπρεχτ που ανέβηκε στο Chur της Ελβετίας το 1948. Σε μια χαρακτηριστική σκηνή του έργου, η Αντιγόνη, έχοντας δεμένη μια πόρτα στη πλάτη της, οδηγείται από τον φρουρό στον Κρέοντα, για να αντιμετωπίσει τις κατηγορίες για το έγκλημά της.

Η σύλληψη του Neher, σκηνογράφου της παράστασης, ήταν να εμφανιστεί επί σκηνής η Αντιγόνη με μια σανίδα, που θα ακινητοποιούσε τον αυχένα και τα χέρια της και θα παρέπεμπε στον «κύφωνα, τον οποίον χρησιμοποιούσαν στις τιμωρίες και στους δημόσιους εξευτελισμούς κατά τον Μεσαίωνα» (Rokem 2016: 28). Στην παράσταση όμως η σανίδα αντικαταστάθηκε με μια πόρτα, που δημιουργούσε οπτική ψευδαίσθηση στους θεατές ως προς τον τρόπο που ήταν δεμένη η Αντιγόνη. Όταν οι θεατές «κοιτούσαν από μπροστά [την Αντιγόνη], τα χέρια της φαίνονταν δεμένα πίσω από την πλάτη της»· όταν όμως κοίταζαν την πόρτα από το πλάι, «μπορούσαν να δουν τα χέρια της να εξέχουν από τις δύο τρύπες [που είχαν ανοίξει στο κάτω τμήμα] της πόρτας» (Rokem 2016: 28). Η οπτική αυτή ψευδαίσθηση από την μία παρέπεμπε στην σύλληψη της Αντιγόνης και από την άλλη στην εικόνα του Χριστού που κουβαλά στη πλάτη του έχοντας τα χέρια του ακινητοποιημένα, όπως η Αντιγόνη, τον σταυρό του μαρτυρίου. Δημιουργούσε έτσι εύγλωττο παραλληλισμό ανάμεσα αφενός στην πορεία του Ιησού προς τη σταύρωση και αφετέρου στην πορεία της Αντιγόνης προς τον εν ζωή ενταφιασμό της στο υπόγειο σπήλαιο.

Η πόρτα που είχε δεμένη στην πλάτη της η Αντιγόνη αποτελούσε προέκταση και «μετασηματισμό της πόρτας μέσα από την οποία η Αντιγόνη, στην πρώτη σκηνή του έργου, είδε τον νεκρό αδελφό της κρεμασμένον σε ένα στύλο» (Rokem 2016: 28). Θα μπορούσε όμως να είναι και η πόρτα που στον πρόλογο του έργου είχε τοποθετηθεί μπροστά από το παράθυρο του σπιτιού, εμποδίζοντας την θέαση των δεινών του εξωτερικού κόσμου. Παρόλο που η πόρτα αναδεικνύεται σε «κυρίαρχο σύμβολο του έργου», που επιδέχεται πολλαπλές ερμηνείες, «δεν αντικαθιστά το σώμα» του ηθοποιού

(Taxidou 2008: 251). Αντίθετα, σώμα και σκηνικό αντικείμενο συνυπάρχουν επί σκηνής χωρίς το ένα να υπερκαλύπτει το άλλο, αλλά δημιουργώντας «ένα είδος οπτικής συγχώνευσης» (Liapis [υπό έκδ.] 31). Την δυναμική αυτής της εικόνας μεταφέρει η Carson στο έργο της παρουσιάζοντας την Αντιγόνη ως «THAT GIRL WITH THE UNDEAD STRAPPED TO HER BACK» (Carson 2012: 93). Η εικόνα της Αντιγόνης να κουβαλά τον νεκρό αδερφό της σαν να ήταν προέκταση του σώματός της (πβ. Liapis [υπό έκδ.] 31) μαρτυρά την αδυναμία της Αντιγόνης να τον αποχωριστεί.

Συνοψίζοντας, η Carson δίνει φωνή στην Ευρυδίκη, αυξάνοντας τον αριθμό των στίχων που εκφωνεί η ηρωίδα της σε σύγκριση με τη σοφόκλεια ομόλογό της. Η φωνή της όμως φαίνεται να υπονομεύεται από τους διακειμενικούς υπαινιγμούς και τα παραθέματα που εισάγει η Carson. Η αναφορά στη κυρία Ράμσι και η εικόνα της Αντιγόνης που έχει δεμένους στην πλάτη της τους «απέθαντους» (the undead) υπογραμμίζουν την δυσμενή θέση της γυναίκας στην πατριαρχική κοινωνία. Παρόλο που η Ευρυδίκη αποκτά φωνή, ο λόγος της είναι σαν να μην εκφωνήθηκε ποτέ. Κατά κάποιον τρόπο, η Carson μας γυρίζει πάλι πίσω στο σοφόκλειο κείμενο και την σιωπηλή Ευρυδίκη.

Κεφάλαιο 4

Αντιγόνη- Antigoneck:

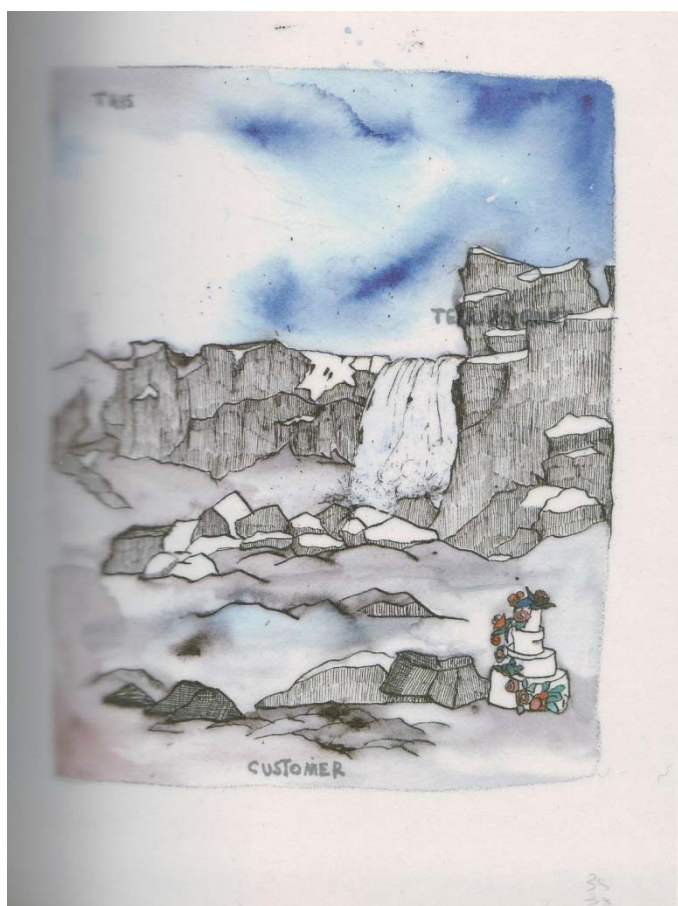
Συγκλίσεις και αποκλίσεις

Η Carson, όπως είδαμε στα προηγούμενα κεφάλαια δημιουργεί ένα συνονθύλευμα κειμένων, όπου το σοφοκλείο δράμα ενυπάρχει με σύγχρονα παραθέματα. Παρά τις συχνές αποσιωπήσεις αποσπασμάτων του σοφοκλείου έργου, το *Antigoneck* ακολουθεί σχεδόν πιστά το έργο-πηγή ως προς την πλοκή και διατηρεί τα βασικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα των προσώπων της *Αντιγόνης*.

4.1 Αντιγόνη και Κρέοντας: δυο αντιτιθέμενοι χαρακτήρες

Μετά τη σύντομη αναφορά στον Χέγκελ και τον Μπέκετ, το *Antigoneck* ακολουθεί σε γενικές γραμμές την πλοκή της *Αντιγόνης*. Η Αντιγόνη έχει καλέσει εκτός του οίκου την Ισμήνη για να την ενημερώσει για το διάταγμα του Κρέοντα και να της ζητήσει να συμπράξει στην παράνομη ταφή του Πολυνείκη. Στον Σοφοκλή, η Ισμήνη, αναλογιζόμενη το φύλο της, αρνείται να υψώσει ανάστημα εναντίον των ανδρών και, για να αποτρέψει την Αντιγόνη, υπενθυμίζει τους θανάτους των γονιών και των αδερφών τους. Αντίθετα η Carson αποσιωπά τους θανάτους και εστιάζει στον αιμομικτικό χαρακτήρα της οικογένειας των Λαβδακιδών, όπου κάθε μέλος έχει διπλή ταυτότητα. Η Αντιγόνη, ως προϊόν ενός τέτοιου γάμου, δε θα μπορούσε να ξεφύγει από την αιμομιξία: έτσι, χρησιμοποιεί έκδηλα ερωτικό λεξιλόγιο, όταν εκφράζει την επιθυμία της να βρεθεί κοντά του: «HOW SWEET TO LIE UPON MY BROTHER'S BODY THIGH TO THIGH» (Carson 2012α: 9). Μια υποβόσκουσα αιμομικτική επιθυμία συναντάμε και στο

σοφόκλειο έργο, όπου η Αντιγόνη χρησιμοποιεί σε παρόμοια συμφραζόμενα μια έκφραση με υπόρρητες σεξουαλικές συνδηλώσεις: *φίλη μετ' αὐτοῦ κείσομαι, φίλου μέτα* (Αντιγ. 73). Παρόμοια φρασεολογία χρησιμοποιείται σε ρητώς γαμήλια συμφραζόμενα στον Αριστοφάνη, *Ειρήνη* 1332–3 *μετ' έμοῦ καλή / καλῶς κατακείσει*. (πβ. Liapis, [υπό έκδ.] 20–21). Επίσης, η εικόνα της Stone (Carson 2012: 33), που έπεται της είδησης της πρώτης ταφής του Πολυνείκη και απεικονίζει μια γαμήλια τούρτα σε ερημικό τοπίο (βλ. εδώ Εικ. 6), πιθανόν να υπογραμμίζει την υπολανθάνουσα σεξουαλική επιθυμία της Αντιγόνης, η οποία μπορεί να ικανοποιηθεί πλέον μόνο μέσω της ταφής του αδερφού της, διότι «είναι ο μόνος τρόπος να έχει μια μεταθανάτια σχέση μαζί του» (Liapis, [υπό έκδ.] 21).



Εικόνα 6 (Carson 2012α: 33)

Η Αντιγόνη δεν φοβάται να πεθάνει. Είναι απόλυτα συνειδητοποιημένη για την πράξη της και αυτό υπογραμμίζεται στην αναμέτρησή της με τον Κρέοντα, όταν εκείνος, ρωτώντας την αν γνωρίζει το διάταγμα, «της προσφέρει μια απαλλαγή {από την κατηγορία}, ένα τρόπο να ανακαλέσει» (Κnox 1964: 65). Η Αντιγόνη του Σοφοκλή δεν οπισθοχωρεί, όπως άλλωστε και η πρωταγωνίστρια της Carson, η οποία προχωρά και ένα βήμα παραπέρα προκαλώντας τον Κρέοντα: στην ερώτησή του αυτή απαντά

ειρωνικά, ασκώντας του κριτική για τη φύση του διατάγματός του, «WELL IF YOU CALL THAT LAW» (Carson 2012α: 97). Στη συνέχεια η Αντιγόνη της Carson εξακολουθεί, όπως και η σοφόκλεια ομόλογός της, να αμφισβητεί τον νόμο του Κρέοντα, υπενθυμίζοντας του πως οι άγραφοι θεϊκοί νόμοι προϋπήρχαν των ανθρωπίνων νόμων και έχουν διαχρονική ισχύ. Επειδή λοιπόν υπηρετεί το δίκαιο, δεν φοβάται να αντικρίσει κατάματα τον θάνατο. Επιπλέον, δεν έχει σκοπό «να δώσει στον Κρέοντα την παραμικρή ευκαιρία να υποχωρήσει από τη θέση του. Τον προκαλεί, πιέζοντάς τον να της αφαιρέσει την ζωή» (Adams 1955: 54).

Τόσο στον Σοφοκλή όσο και στην Carson, η αδιαλλαξία της Αντιγόνης δεν περνά απαρατήρητη από τον Κρέοντα, ο οποίος τη διαβεβαιώνει ότι, ως άντρας, θα κάμψει την ισχυρογνωμοσύνη της. Αντιλαμβάνεται τι απειλή αποτελεί η Αντιγόνη για την πόλη αλλά και για τους θεσμοθετημένους ρόλους των δυο φύλων. Στο σχετικό σοφόκλειο χωρίο (473-496), το μεγαλύτερο μέρος του οποίου απουσιάζει στην Carson, ο Κρέοντας παρομοιάζει την Αντιγόνη με ένα ατίθασο άλογο που ωστόσο χαλιναγωγείται «με μικρό χαλινάρι» — μια εικόνα που είναι, ωστόσο, παρούσα στην εικονογράφηση της Bianca Stone, η οποία απεικονίζει την μορφή ενός αλόγου σε καθημερινές οικιακές σκηνές. Το άλογο αποτυπώνεται στο χαρτί έχοντας ως επί το πλείστον τα δυο μπροστινά πόδια του σηκωμένα στον αέρα — δείγμα του ατίθασου χαρακτήρα του. Ακινητοποιείται μόνο όταν μπλέκεται με τη κόκκινη κλωστή (βλ. κεφάλαιο 2). Μετά την ρήση του Κρέοντα, η Αντιγόνη της Carson, αφού ειρωνικά τον διαβεβαιώσει για τον ανδρισμό του,¹¹ προσπαθεί να τερματίσει την διαμάχη τους, σε αντίθεση με την σοφόκλεια ομόλογό της, η οποία προκαλεί τον Κρέοντα να πραγματοποιήσει τις απειλές του θανατώνοντάς την. Ο Κρέοντας εξακολουθεί την επίθεση κατά της Αντιγόνης, κατηγορώντας την ως άτομο που αποκλίνει από την κοινή γνώμη, διότι η οπτική της διαφέρει από το σύνολο των πολιτών. Στις κατηγορίες αυτές τόσο η σοφόκλεια όσο και η Αντιγόνη της Carson ανταπαντούν αποκαλώντας τον έμμεσα δικτάτορα που δεν επιτρέπει την ελευθερία έκφρασης των πολιτών.

Στο τελευταίο μονόλογο της Αντιγόνης της Carson δημιουργεί ένα είδος κυκλικού σχήματος, διότι τόσο στον εναρκτήριο όσο και στο τελευταίο λόγο της η ηρωίδα παρουσιάζεται σαν μία φιλόλογος ή ακαδημαϊκός που είτε διαφωνεί με την πατρότητα

¹¹ Βλ. Carson (2012α: 97): « KREON: YOU THINK YOU ARE IRON BUT I CAN BEND YOU I'M THE MAN HERE ANTIGONE: YES YOU ARE KREON: I'LL BEND YOUR SISTER TOO ANTIGONE: CAN WE JUST GET THIS OVER WITH ».

ενός αποσπάσματος (θυμόμαστε τη συζήτηση για το αν μια ρήση ανήκει στον Χέγκελ ή στον Μπέκετ) είτε αναφέρεται στο διχασμό των μελετητών αναφορικά με την γνησιότητα των στίχων 904-920 της σοφόκλειας *Αντιγόνης*. Στους στίχους αυτούς, ο Σοφοκλής, έχοντας πιθανώς στο νου του την ιστορία της γυναίκας του Ινταφέρνη, που αποφάσισε να σώσει τη ζωή του αδερφού της αντί του συζύγου και των παιδιών της, βάζει και την Αντιγόνη να κάνει μια παρόμοια υποθετική επιλογή. Συγκεκριμένα, η ηρωίδα δηλώνει πως θα αψηφούσε το νόμο μόνο για τον αδερφό της, που είναι αναντικατάστατος, αφού, με τους γονείς της νεκρούς, δεν μπορεί να αποκτήσει άλλον αδελφό, ενώ αντιθέτως η ίδια, καθώς είναι ακόμη ζωντανή, μπορεί να αποκτήσει νέο σύζυγο ή παιδιά. Το καινοφανές αυτό επιχείρημα της Αντιγόνης, το οποίο αντιτίθεται προς τα κίνητρα της πράξης της (ευσέβεια στο θεϊκό νόμο) που δεσπόζουν στην επιχειρηματολογία της έως αυτό το σημείο, αποτέλεσε αφορμή να υποστηρίξουν κάποιοι μελετητές πως είναι νόθο το απόσπασμα. Υπερασπιστές όμως της γνησιότητας του χωρίου (όπως ο Κνοκ και άλλοι) δικαιολογούν την παρουσία του στο έργο, αναφέροντας πως «για εκείνον [δηλ. τον αδελφό της] θυσίασε τη ζωή της ως γυναίκα — τον άνδρα και τα παιδιά που ίσως να αποκτούσε. Στην σχεδόν υστερική υπερβολή του ισχυρισμού της ότι δεν θα αναλάμβανε τέτοιο κίνδυνο για χάρη του άνδρα και των παιδιών, που δε θα δει ποτέ της, η Αντιγόνη λέει στον Πολυνείκη ότι καμία άλλη αγάπη, ούτε ακόμη αυτή που θα ένιωθε για το παιδί που θα γεννούσε, δεν θα μπορούσε να ξεπεράσει την αγάπη της για εκείνον» (Κνοκ 1964: 106-7). Άλλωστε ο θεϊκός νόμος επιβάλλει τη ταφή του αδερφού της, η τέλεση της οποίας, όπως γνωρίζει η Αντιγόνη, αποκλείει κάθε πιθανότητα γάμου και απόκτησης παιδιών με τον Αίμονα. Γι' αυτό, απευθυνόμενη στους νεκρούς της, υποστηρίζει πως τους τιμά τοποθετώντας τη νεκρή οικογένειά της πιο πάνω από την μελλοντική. Παρόλα αυτά, η Αντιγόνη της Carson αποφασίζει να μην πάρει θέση στο θέμα της γνησιότητας του χωρίου. Θέση παίρνει όμως στο τρόπο με τον οποίον ο ανδροκρατούμενος κυρίως χώρος της διανόησης ερμηνεύει τον χαρακτήρα και τις ενέργειές της. Η Αντιγόνη, αναλογιζόμενη την θεατρική απόδοση της εικόνας της από τον Μπρεχτ (Carson 2012α: 103), αρνείται ακόμη και να τον κατονομάσει: ωστόσο, «η λέξη ΗΙΜ επαναλαμβανόμενη τρεις φορές και τονισμένη με κόκκινο, προσθέτει βαρύτητα και έμφαση στο φύλο» (Alonso 2016: 24).

Παράλληλα, η Αντιγόνη αναφέρεται και στους πολίτες της Θήβας, οι οποίοι αναλύουν τα κίνητρά της ανάλογα με τη δική τους οπτική. Για κάποιους είναι ευσεβής, διότι τηρεί τον θεϊκό νόμο και θάβει τον Πολυνείκη. Άλλοι όμως την αντιμετωπίζουν ως ασεβή

απέναντι στον ανθρώπινο νόμο. Η ίδια δηλώνει ήδη νεκρή και αναρωτιέται αινιγματικά ποιος υποφέρει περισσότερο (Carson 2012α: 107). Πρόκειται για ερώτηση με πολλαπλούς αποδέκτες. Θα μπορούσε να αναφέρεται στον εαυτό της, διότι ενώ επιθυμεί τον θάνατο, ο Κρέοντας την καταδίκασε να ζει στον υπόγειο τάφο της, στερώντας της ταυτόχρονα την επικοινωνία με τους ζωντανούς, αλλά και την επανένωσή της με τα νεκρά μέλη της οικογένειάς της. Η Αντιγόνη είναι «A STRANGE NEW KIND OF INBETWEEN THING AREN'T I, NOT AT HOME WITH THE DEAD NOR WITH THE LIVING» (Carson 2012α: 99-103). Η ερώτηση όμως θα μπορούσε να απευθύνεται και στον Κρέοντα, ο οποίος φαίνεται να πιστεύει πως, θανατώνοντας την Αντιγόνη, ελαχιστοποιεί την πιθανότητα αμφισβήτησης της εξουσίας του· σύντομα όμως θα ανακαλύψει πως εκείνος θα υποφέρει κραυγάζοντας δημόσια τον πόνο του. Η Αντιγόνη της Carson κλείνει τον λόγο της επιστρέφοντας στο σοφόκλειο κείμενο, για να δηλώσει πως είναι η τελευταία απόγονος του βασιλικού οίκου των Λαβδακιδών, η οποία καταδικάζεται για μια πράξη ευσέβειας. Είναι προφανές ότι η Αντιγόνη μέχρι την τελευταία στιγμή αρνείται να θεωρήσει την Ισμήνη μέλος του οίκου, επειδή εκείνη απέφυγε να μετάσχει στην ταφή του Πολυνείκη. Παράλληλα εξακολουθεί να πιστεύει πως η πράξη της είναι δίκαιη και πως οι θεοί είναι με το μέρος της.

Στον αντίποδα, ο Κρέων της Carson είναι μια γκροτέσκα μορφή τύραννου, που εμφανίζεται επί σκηνής για να γνωστοποιήσει την «ημερήσια διάταξη», που περιέχει ρήματα και ουσιαστικά. Αντίθετα με το σοφόκλειο έργο, όπου ο Κρέοντας συγκεντρώνει τους πρεσβύτερους για να εξασφαλίσει την υποστήριξή τους και τους ανακοινώνει σε περίπου 60 στίχους τις νέες αρχές διακυβέρνησης του κράτους (Αντιγ. 162-210), ο Κρέοντας της Carson περιορίζει το λόγο του σε τέσσερα ρήματα, πέντε ουσιαστικά και μια αντωνυμία. Σχεδόν όλα τα ρήματα και τα ουσιαστικά του παραπέμπουν στο σοφόκλειο διάταγμα. Βάσει της λογικής («REASON») με την οποία διαχωρίζει τους φίλους από τους εχθρούς, και όχι βάσει του συναισθήματος όπως η Αντιγόνη, ο Κρέοντας κρίνει («ADJUDICATE») τον Ετεοκλή ευεργέτη και τον Πολυνείκη προδότη (πβ. «TREASON») της πόλης. Τον προδότη τον άφησε άταφο και με νόμο (πβ. «LEGISLATE») απαγόρευσε ενδεχόμενη ταφή του. Τυχόν παραβάτες του διατάγματος θα σκανδαλίσουν («SCANDALIZE») τους νομοταγείς πολίτες, αλλά θα τιμωρηθούν με την ποινή του θανάτου («DEATH»). Ο Κρέοντας δεν είναι διατεθειμένος να χάσει την διακυβέρνηση του κράτους («SHIP OF STATE»), η οποία του ανήκει («MINE») δικαιοματικά. Η Carson αστειεύεται με την εμμονή του Κρέοντα στην εξουσία μέσω του Χορού, που επισημαίνει στον κυβερνήτη πως η αντωνυμία «MINE δεν είναι ουσιαστικό»

(Carson 2012α: 27). Ο Κρέοντας όμως, ως μικρός δικτάτορας, όπως θα τον χαρακτηρίσει και ο γιος του αργότερα (Carson 2012α: 85), αυθαίρετα μετατρέπει την αντωνυμία σε ουσιαστικό γράφοντας την απλά με κεφαλαία («CAPITALIZE»). Εδώ βέβαια υπόκειται λογοπαίγνιο, το οποίο δεν είναι δυνατόν να μεταφερθεί στα ελληνικά: η λέξη mine δεν σημαίνει μόνο «δικό μου» αλλά και «μεταλλείο», και η λέξη capitalize δεν σημαίνει μόνο «γράφω με κεφαλαία» αλλά και «εκμεταλλεύομαι οικονομικά», «μετατρέπω σε οικονομικό κεφάλαιο». Με άλλα λόγια, ο Κρέων θεωρεί ότι το κράτος είναι όχι απλώς «δικό του», αλλά και ένα είδος «μεταλλείου», που μπορεί να αποτελέσει για τον ίδιο αντικείμενο εκμετάλλευσης και, πιθανώς, πηγή προσωπικού πλουτισμού.¹²

Ο αυταρχικός χαρακτήρας του Κρέοντα αλλά και ο τρόπος διακυβέρνησής του φαίνεται να προκαλούν φόβο στους πολίτες. Η Carson υπογραμμίζει τον τρόπο στα λόγια τόσο του Αίμονα όσο και του φρουρού. Στη διαμάχη με τον πατέρα του, ο Αίμονας υποστηρίζει πως οι πολίτες, παρόλο που παραμένον σιωπηλοί ενώπιον του Κρέοντα, αντιτίθενται στη θανάτωση της Αντιγόνης. Τα λόγια του μας θυμίζουν την θέση της Αντιγόνης πως ο Κρέοντας έχει καρφώσει τις γλώσσες των πολιτών στο έδαφος¹³ και γι' αυτό δεν αντιδρούν. Αυτός ο φόβος έκφρασης υποδηλώνεται και στη σκηνή με τον φρουρό, ο οποίος τρέμοντας διστάζει να μεταφέρει την είδηση της ταφής του Πολυνείκη. Το μόνο που μπορεί να αρθρώσει είναι ελάχιστες λέξεις, οι οποίες, αφού επαναληφθούν από τον Κρέοντα, προσαυξάνονται κατά έναν επιπλέον όρο από τον φρουρό και σταδιακά σχηματίζουν πρόταση, υποδεικνύοντας έτσι τον μεγάλο δισταγμό με τον οποίο ανακοινώνει στον Κρέοντα τη δυσάρεστη είδηση της ταφής του Πολυνείκη (Carson 2012α: 21):

GUARD: WELL **KREON:** WELL WHAT **GUARD:** WELL WE

KREON: WELL WE WHAT **GUARD:** WELL WE SAW

SOMEONE **KREON:** SAW SOMEONE WHAT **GUARD:** OR

ACTUALLY NO ONE **KREON:** WAS IT SOMEONE OR NO ONE

GUARD: WELL HYPOTHETICALLY **KREON:** YOU GOAT'S

ANUS, TELL ME WHO BURIED THAT BODY I SAID WAS

¹² Ευχαριστώ τον επόπτη καθηγητή μου, που μου υπέδειξε το παραπάνω λογοπαίγνιο στον λόγο του Κρέοντα.

¹³ Βλ. Carson (2012α: 49) «**ANTIGONE:** ACTUALLY NO THEY ALL THINK LIKE ME BUT YOU'VE NAILED THEIR TONGUES TO THE FLOOR»

FIND OUT

Αντίθετα, ο σοφόκλειος φρουρός, αφού προσπαθήσει να εξασφαλίσει ατιμωρησία για την δυσάρεστη είδηση που ετοιμάζεται να ανακοινώσει, θα παρουσιάσει αναλυτικά τι έχει συμβεί: περιγραφή της πρόχειρης ταφής και αλληλοκατηγορίες των φρουρών για την ταυτότητα του δράστη. Ο φρουρός όμως της Carson περιορίζεται —και μάλιστα με δυσκολία— να ανακοινώσει στον Κρέοντα πως δεν γνωρίζει τον δράστη και κατόπιν αποχωρεί από τη σκηνή. Αυτή την χαρακτηριστική αδυναμία έκφρασης του φρουρού η Silverblank την αποδίδει στη φασματική υπόσταση της Αντιγόνης: «Ο φύλακας δεν μπορεί να αναφέρει ευκρινώς αν ήταν “SOMEONE” ή “ACTUALLY NO ONE”, επειδή τον στοιχειώνει η φασματική απουσία [της Αντιγόνης] από τη συνείδησή του καθώς και η πιθανότητα θεϊκής παρέμβασης». Σύμφωνα με τη Silverblank, «το πρόβλημα δεν είναι ποιος έθαψε τον Πολυνείκη, αλλά τι είδους πλάσμα επιτέλεσε την πράξη» (Silverblank 2014: 357). Κατά τη γνώμη μου, παρόλο που η ίδια η Αντιγόνη κάνει νύξη στη διττή υπόστασή της —ενώ είναι ζωντανή, λέει πως από καιρό έχει πεθάνει («I DIED LONG AGO», Carson 2012α: 107)— θεωρώ πως η Carson κυρίως εστιάζει στο φόβο απέναντι στην εξουσία του Κρέοντα. Αν επιδίωκε να αναφερθεί στο φαινομενικά υπερφυσικό στοιχείο της ταυτόχρονης παρουσίας και απουσίας του δράστη, δεν θα παρέλειπε το σχόλιο του Χορού περί θεϊκής παρέμβασης (Αντιγ. 278-9). Άλλωστε, ο φόβος των πολιτών για τον Κρέοντα υπογραμμίζεται και με την έμφαση που δίνει η Carson στην υπερβολική χαρά του φρουρού που κατάφερε να συλλάβει την Αντιγόνη: «I GOT HER SHE'S THE ONE SHE DID IT AND GOT HER SHE WAS FIDDLING WITH THE GRAVE I'M OFF THE HOOK» (Carson 2012α: 43).

Στην επιμονή του Κρέοντα να μάθει λεπτομέρειες σχετικά με την ταφή του Πολυνείκη, ο φύλακας ακολουθεί τη σοφόκλεια περιγραφή της σύλληψης της Αντιγόνης, αλλά στο τέλος της αφήγησής του, σαρκάζοντας ίσως τον Κρέοντα και τον κατάλογό του με τα ρήματα και τα ουσιαστικά, παραθέτει ένα δικό του κατάλογο, που περιλαμβάνει τρία ουσιαστικά («DUSTLIBATION DONE DEAL DEADRECKONING», Carson 2012α: 45), τα οποία συνοψίζουν την ουσία της ρήσης του. Ο νεολογισμός DUSTLIBATION αποδίδει μονολεκτικά την πράξη της Αντιγόνης, η οποία πασπάλισε τον νεκρό σώμα του αδελφού της με σκόνη εν είδει νεκρικής σπονδής. Η καθομιλούμενη έκφραση DONE DEAL (η οποία δηλώνει συμφωνία που έχει, πρακτικά, τελεσίδικο χαρακτήρα, έστω και αν δεν έχει ακόμη επικυρωθεί τυπικά) πιθανώς παραπέμπει στον αμετάκλητο

χαρακτήρα της πράξης της Αντιγόνης ή/και στην προδιαγεγραμμένη πλέον τιμωρία της. Τέλος, το (επίσης νεολογικό) DEADRECKONING είναι αμφίσημο: μπορεί να σημαίνει «υπολογισμός των νεκρών» (υπαινιγμός στα πτώματα που θα αρχίσουν σύντομα να συσσωρεύονται συνεπεία των πράξεων του Κρέοντα), αλλά και «τιμωρία εκ μέρους των νεκρών» (υπαινιγμός στην πτώση του Κρέοντα, ο οποίος παραβίασε τα δίκαια των νεκρών).¹⁴

Ο Κρέοντας παρουσιάζεται ως κυνικός και σκληρός πολιτικός, που όχι μόνο διψά για αίμα, αλλά εκφράζεται για το θάνατο με απόλυτη φυσικότητα, λες και η αφαίρεση ζωής είναι κάτι συνηθισμένο. Όταν ο Χορός επισημαίνει στον Κρέοντα την άσχημη ψυχολογική κατάσταση του γιου του, εκείνος αδιαφορεί λέγοντας «I HAVE DEATHS TO DO» (Carson 2012α: 91), όπως κάποιος άλλος θα έλεγε «I have things to do» («έχω δουλειές»). Ασυγκίνητος μένει και την ώρα που ζητάει τη μεταφορά της Αντιγόνης στην υπόγεια φυλακή της, καθώς με σκληρότητα αποποιείται την ηθική ευθύνη για τον θάνατό της: «TAKE HER WE ARE CLEAN OF THIS GIRL» (Carson 2012α: 107).

Στο τέλος της τραγωδίας του Σοφοκλή αλλά και του έργου της Carson, ο Κρέοντας, που ως πολιτικός και στρατηγός ήταν πλήρως εξοικειωμένος με τις θανατικές ποινές, πενθεί για την κατάρρευση του οίκου του έπειτα από τους πολυάριθμους θανάτους που τον έπληξαν (της Αντιγόνης, του Αίμονα, της Ευρυδίκης).¹⁵ Εξ αρχής αντιλαμβάνεται πως η συμφορά που έπεσε στον οίκο του είναι αποτέλεσμα της απερισκεψίας του και της πολιτικής τακτικής του, για αυτό και αναλαμβάνει πλήρως την ευθύνη. Όταν προστίθεται στις συμφορές του και η αυτοκτονία της γυναίκας του, ο Κρέοντας του *Antigonick* καταρρέει (Carson 2012α: 161):

KREON: O FILTH OF DEATH WHO CAN CLEAN YOU OUT
O LAUGH OF DEATH YOU CRACK ME YOU CRACK
ME OPEN AGAIN. HERE COMES **KILL** KREON'S VERB FOR
TODAY NOW HE IS PERFECTLY BLENDED WITH PAIN

¹⁴ Ευχαριστώ τον επόπτη μου που μου υπέδειξε την παραπάνω ανάλυση των λόγων του Φύλακα στο σημείο αυτό.

¹⁵ Πρόκειται για μια ειρωνική εξέλιξη, διότι ο Κρέοντας φοβόταν πως η εξουσία του στη πόλη αλλά και στον οίκο του κινδύνευε να ανατραπεί από την παρουσία μιας ζωντανής γυναίκας, της Αντιγόνης. Στην πραγματικότητα όμως, όπως η Holland (1998: 1125) επισημαίνει: «It is not the living but the dead who bring down Creon's rule: only in light of his son's and, later, his wife's suicides does Creon come to recognize his own investments in the House».

Ο Κρέοντας προσωποποιεί τον θάνατο, τον οποίον φαντάζεται να γελάει βλέποντας τον πρώην ισχυρό μονάρχη να καταστρέφεται. Μάλιστα, η Carson εκμεταλλεύεται την κοινόχρηστη αγγλική έκφραση «you crack me up» (= «με κάνεις να γελάω») μετασηματίζοντάς τη σε «YOU CRACK ME OPEN» (= «με ανοίγεις βίαια», «με διαρρηγνύεις»), υπογραμμίζοντας έτσι το παράδοξο του θανάσιμου γέλιου.¹⁶ Ο Κρέοντας συνοψίζει τα γεγονότα που οδήγησαν στην τελική καταστροφή με την εισαγωγή ενός ακόμη ρήματος στον κατάλογό του, του ρήματος «KILL». Τώρα όμως το ρήμα σκοτώνω δεν αφορά πλέον τους πολίτες που θα αφηφούσαν την νομοθεσία του, τους προδότες (σύμφωνα με τη λογική του), αλλά τον ίδιο τον εαυτό του και την οικογένειά του. Η λέξη KILL λειτουργεί ως ρηματική ενέργεια (speech act), η οποία επιστρέφει σε αυτόν που την άρθρωσε και του στερεί όλη την οικογένειά του αφήνοντάς τον άκληρο και ολομόναχο. Εντέλει, το ρήμα KILL αφορά πλέον τον ίδιο τον Κρέοντα και την επιθυμία του να πεθάνει.

Ο Χορός όμως είναι εκεί για να του θυμίσει πως δεν μπορεί, πεθαίνοντας, να ξεφύγει από το χρόνο και πως η σοφία, ακόμη και αν έρθει αργά, είναι ωφέλιμη. Ο Κρέοντας, όπως ο Οιδίποδας, θεωρούσε πως γνώριζε τα πάντα και δεν είχε ανάγκη από νοουθεσίες. Μόνο όταν τον πλήττει η μια συμφορά μετά την άλλη —όταν, όπως θα έλεγε η Αντιγόνη, «THE SOLES ARE ON FIRE» (Carson 2012α: 71)— καταφέρνει να αποκτήσει ουσιαστική σοφία.

4.2 Χορός: ένας παθητικός αποδέκτης ή δικηγόρος

Η Αντιγόνη του Σοφοκλή δομείται γύρω από τις συγκρούσεις διαφορετικών χαρακτήρων, που αντιπροσωπεύουν δύο εκ διαμέτρου αντίθετους κόσμους/σφαίρες. Ο Χορός προσπαθεί να ενσαρκώσει τη φωνή της λογικής, την εξισορροπητική δύναμη ανάμεσα στις δύο αυτές ακραίες αντικρουόμενες δυνάμεις. Παρόλα αυτά, ο Χορός στο μισό έργο κρατά μια αποστασιοποιημένη στάση. Ακούγοντας την προγραμματική ομιλία του νέου βασιλιά, ο σοφόκλειος Χορός αφενός αναγνωρίζει την εξουσία του και αποδέχεται τον νέο τρόπο διακυβέρνησης του κράτους, αφετέρου αποφεύγει να δηλώσει αν πράγματι επικροτεί ή όχι το διάταγμα (Αντιγ. 211-214). Αντίθετα, ο Χορός

¹⁶ Ευχαριστώ τον επόπτη μου που μου υπέδειξε την παραπάνω ανάλυση των λόγων του Κρέοντα στο σημείο αυτό.

της Carson τολμά να διορθώσει τον Κρέοντα την ώρα που παρουσιάζει τα ρήματα και τα ουσιαστικά που αντιπροσωπεύουν την εξουσία του.¹⁷ Στη διαμάχη Κρέοντα-Αντιγόνης ο Χορός της Carson κρατά μια παθητική στάση, ενώ ίσες αποστάσεις —όπως και ο σοφόκλειος Χορός— τηρεί και στη διαμάχη Κρέοντα και Αίμονα, αναγνωρίζοντας και στις δύο πλευρές δίκαιες θέσεις και προτρέποντας τους δύο αντιπάλους να ακούσουν πραγματικά ο ένας τον άλλον, διότι μέσω της οπτικής του άλλου θα εμπλουτίσουν την γνώση τους. Το πρώτο ουσιαστικό δείγμα έκφρασης των βαθύτερων σκέψεων του Χορού, τόσο στον Σοφοκλή όσο και στην Carson, είναι το ενδιαφέρον που επιδεικνύει στο τέλος της σύγκρουσης Αίμονα-Κρέοντα για την τύχη των δυο αδερφών (Σοφ. Αντιγ. 770· Carson 2012α: 91). «Ακόμη όμως και τότε τα ενδιάμεσα ερωτήματά του σχετικά με το αν ο Κρέοντας έχει αποφασίσει να σκοτώσει την Αντιγόνη δύσκολα μπορούν να ακουστούν ως σοβαρή διαμαρτυρία κατά της απόφασής του» (Gardiner 1987: 89).

Ένα πιο συμπονετικό πρόσωπο του Χορού και στα δυο έργα συναντούμε την ώρα που τα μέλη του βλέπουν την Αντιγόνη να βαδίζει στον υπόγειο τάφο της. Στον Σοφοκλή, ο Χορός, παρόλο που αποδοκιμάζει τις επιλογές της ηρωίδας, προσπαθεί να την παρηγορήσει λέγοντάς της πως κατάφερε να κερδίσει την υστεροφημία «για τον μοναδικό θάνατό της» (Gardiner 1987: 91). Ταυτόχρονα, με επαναλαμβανόμενες ρήσεις υπογραμμίζει την ευθύνη της Αντιγόνης για την τωρινή της κατάσταση. Στην ίδια λογική κινείται και ο Χορός της Carson, ο οποίος θεωρεί πως το άδοξο τέλος της Αντιγόνης είναι συνέπεια της απόφασής της να θέσει τον αδερφό της πάνω από την κοινότητα και τους νόμους που την διέπουν. Την προσκόλλησή της αυτή στο νεκρό ο Χορός την οπτικοποιεί, αναφερόμενος στην διασκευή της *Αντιγόνης* από τον Μπρεχτ, όπου (καθώς είδαμε στο κεφ. 3) η πρωταγωνίστρια παρουσιαζόταν να μεταφέρει επί σκηνής μια πόρτα δεμένη στην πλάτη της. Μετά την σύντομη αναφορά στον Μπρεχτ ο Χορός της Carson επανέρχεται στο ζήτημα της προσωπικής ευθύνης, όταν εξηγεί στην Αντιγόνη πως η ίδια κατέστρεψε τον εαυτό της με το να εναντιωθεί στην εξουσία προσπαθώντας να επιβάλλει τους δικούς της νόμους. Παρόμοιο επιχείρημα συναντάμε και στο σοφόκλειο Χορό: *κράτος δ', ὅτῳ κράτος μέλει, / παραβατὸν οὐδαμᾶϊ πέλει, / σὲ δ' αὐτόγνωτος ὤλεσ' ὀργά* (στ. 874-6). Η επίρριψη ευθύνης στην Αντιγόνη συντελεί στη

¹⁷Βλ. Carson (2012α: 27) «**KREON**: HERE ARE KREON'S VERBS FOR TODAY ADJUDICATE LEGISLATE SCANDALIZE CAPITALIZE HERE ARE KREON'S NOUNS MEN REASON TREASON DEATH SHIP OF STATE MINE **CHORUS**: MINE ISN'T A NOUN **KREON**: IT IS IF YOU CAPITALIZE IT» .

διεύρυνση της απόστασης που τη χωρίζει από τον Χορό. Η Αντιγόνη και στα δύο έργα πιθανόν να ήλπιζε πως ο Χορός την ύστατη στιγμή θα την υποστήριζε αναγνωρίζοντας το δίκαιο της πράξης της. Αντ' αυτού, ο Χορός την φέρνει προ των ευθυνών της και «ενισχύει κάθε φορά το αίσθημα της τραγικής απομόνωσης της Αντιγόνης [..]. Η αποστολή του Χορού συνίσταται στο να παράγει μια τέτοια κατάσταση και να αφήνει τους χαρακτήρες στην τραγική μοναξιά τους» (Riemer 1999: 106). Η Αντιγόνη αισθάνεται πως βάλλεται, πως δεν υπάρχει ούτε ένας φίλος να θρηνήσει για κείνη. Τόσο στο σοφόκλειο κείμενο όσο και στο κείμενο της Carson η Αντιγόνη πλήρως απομονωμένη ξεσπά σε έναν υψηλής συναισθηματικής έντασης θρήνο για τον επικείμενο θάνατο της.

Ο σοφόκλειος χορός, ακούγοντας τον θρήνο της Αντιγόνης και βλέποντάς την να οδηγείται στον υπόγεια φυλακή της, αναφέρει, στο τέταρτο στάσιμο, παρεμφερή μυθικά παραδείγματα, στην προσπάθειά του να παρηγορήσει την μελλοθάνατη (*Αντιγ.* 944-987). Συγκεκριμένα, αναφέρονται στη Δανάη (*Αντιγ.* 944-954), η οποία φυλακίστηκε άδικα από τον ίδιο της τον πατέρα. Κατόπιν, εξιστορούν την ιστορία του Λυκούργου (*Αντιγ.* 955-965), που φυλακίστηκε σε κατάσταση μανίας σε πέτρινη σπηλιά, επειδή υπήρξε ασεβής απέναντι στο θεό Διόνυσο. Στο παράδειγμα του Λυκούργου, που ήταν υπεύθυνος για την τιμωρία που υπέστη, αντιπαρατίθεται κατόπιν το παράδειγμα των Φινειδών (*Αντιγ.* 966-976), οι οποίοι, αν και αθώοι, τυφλώθηκαν από τη μητέρα τους (ή τη μητριά τους) και φυλακίστηκαν. Η Δανάη όπως και η Αντιγόνη φυλακίζονται από τον κηδεμόνα τους —τον πατέρα και τον θείο αντίστοιχα—, ο οποίος έτσι τους στερεί τον γάμο και την τεκνοποιία. Της Δανάης όμως ο τάφος μετατράπηκε σε νυφικό κρεβάτι, αφού φυλακισμένη ενώθηκε με τον Δία και γέννησε τον γιο του, ενώ αντίθετα στην περίπτωση της Αντιγόνης τάφος και νυφικό κρεβάτι ταυτίζονται, καθώς εκείνη πεθαίνει άκληρη και άγαμη στον κόσμο των ζωντανών, αλλά «παντρεμένη με τον Χάρο» στον κόσμο των νεκρών (πβ. Σοφ. *Αντιγ.* 816 *άλλ' Αχέροντι νυμφεύσω*). Εξάλλου, η Αντιγόνη, όπως και ο Λυκούργος, αντιτίθεται στην εξουσία —την ανθρώπινη, ομολογουμένως, και όχι τη θεϊκή· αντίθετα όμως προς τον Λυκούργο, που θεραπεύεται από τη μανία του κατά την διάρκεια του εγκλεισμού του και αναγνωρίζει την εξουσία του θεού, η Αντιγόνη παραμένει πεπεισμένη πως έπραξε δίκαια και πεθαίνει φυλακισμένη στη σπηλιά.

Λιγότερο σαφής είναι ο λόγος για τον οποίον ο σοφόκλειος Χορός παραλληλίζει την Αντιγόνη με τους Φινειδες, οι οποίοι τυφλώθηκαν είτε από τη μητέρα τους είτε από τη

μητριά τους. Αν υπαίτια ήταν η μητέρα των παιδιών, η Κλεοπάτρα, τότε ο Σοφοκλής συνδέει τη μητέρα αυτή με την Αντιγόνη, της οποίας η αφοσίωση στον αδελφό της της στέρησε την ευκαιρία να αποκτήσει παιδιά (πβ. Tyrrell και Bennett 1998: 127-128). Η Αντιγόνη σκοτώνει, συμβολικά, τα μελλοντικά παιδιά της, όταν αποφασίζει να κηδεύσει τον Πολυνείκη αψηφώντας την ποινή του θανάτου· αντίστοιχα, η Κλεοπάτρα, τυφλώνοντας τα παιδιά της, αναιρεί στην πράξη τη μητρική της ιδιότητα.

Η Carson, ορμώμενη από τα μυθολογικά παραδείγματα που παραθέτει ο σοφόκλειος Χορός, παρομοιάζει τον Χορό της αρχαιοελληνικής τραγωδίας εν γένει με δικηγόρους που αναζητούν στη νομολογία παραπλήσιες υποθέσεις, προκειμένου να στηρίξουν την επιχειρηματολογία τους. Ο Χορός της Carson, άλλωστε, μολονότι θλίβεται για τον επικείμενο θάνατο της Αντιγόνης, τηρεί αποστάσεις λέγοντας πως δεν είναι η πρώτη φορά που συμβαίνει κάτι τέτοιο — επικαλείται, δηλαδή, σαν δικηγόρος παραπλήσια συμβάντα από το παρελθόν για να δικαιολογήσει αυτό που συμβαίνει στο παρόν (Carson 2012α: 117):

HOW IS A GREEK CHORUS LIKE A LAWYER

THEY'RE BOTH IN THE BUSINESS OF SEARCHING FOR A PRECEDENT

FINDING AN ANALOGY

LOCATING A PRIOR EXAMPLE

SO AS TO BE ABLE TO SAY

THIS TERRIBLE THING WE'RE WITNESSING NOW IS

NOT UNIQUE YOU KNOW IT HAPPENED BEFORE

OR SOMETHING MUCH LIKE IT

WE'RE NOT AT A LOSS HOW TO THINK ABOUT THIS

WE'RE NOT WITHOUT GUIDANCE

THERE IS A PATTERN

Ο Χορός της Carson παραμένει έτσι συναισθηματικά αμέτοχος στο δράμα της Αντιγόνης, καθώς περιορίζεται απλώς να αρχειοθετήσει τον θάνατό της, τον οποίο αντιμετωπίζει σαν έναν ακόμη θάνατο ανάμεσα σε πολλούς παρόμοιους. Αυτή η διεκπεραιωτική στάση του Χορού απέναντι στον θάνατο της ηρωίδας είναι βεβαίως εκ διαμέτρου αντίθετη με τη ζωή της αλλά και την σπουδαιότητα του ρόλου της στο δράμα (Carson 2012α: 117):

WE CAN FIND AN HISTORICAL PARALLEL CASE
AND FILE IT AWAY UNDER

ANTIGONE BURIED ALIVE FRIDAY AFTERNOON

COMPARE CASE HISTORIES 7, 17 AND 49

Ο Χορός της Carson παραθέτει επιγραμματικά τις περιπτώσεις της Δανάης, του Λυκούργου και των γιων του Φινέα, αναφέροντας απλώς την ομοιότητά τους με την περίπτωση της Αντιγόνης, ομοιότητα η οποία συνίσταται στο θέμα του εγκλεισμού (Carson 2012: 117):

NOW I COULD DIG UP THOSE CASE HISTORIES,
TELL YOU ABOUT DANAOS AND LYKOYRGOS AND THE SONS OF
PHINEAS
PEOPLE LOCKED UP IN A ROOM OR A CAVE OR THEIR OWN MIND
IT WOULDN'T HELP YOU
IT DIDN'T HELP ME
IT'S FRIDAY AFTERNOON
THERE GOES ANTIGONE TO BE BURIED ALIVE

Τα πρόσωπα που καταριθμεί ο Χορός φυλακίστηκαν «σε ένα δωμάτιο ή σε μια σπηλιά ή στο ίδιο το μυαλό τους» («OR THEIR OWN MIND»). Η τελευταία αυτή λεπτομέρεια ίσως έχει διπλό αποδέκτη: αφενός την Αντιγόνη, που επέλεξε συνειδητά να αποκοπεί από την κοινότητα και να περιθωριοποιηθεί παραβλέποντας το διάταγμα της πολιτικής εξουσίας, και αφετέρου τον Κρέοντα, που οι εξουσιαστικές εμμονές του τον οδηγούν στη χαρακτηριστική απομόνωση του τυράννου, ο οποίος βλέπει παντού δυνητικούς εχθρούς και ανατροπείς.

Η τακτική ίσων αποστάσεων που τηρεί ο Χορός του Σοφοκλή αλλάζει μετά την εμφάνιση του Τειρεσία, ο οποίος προφητεύει δεινά ως συνέπεια των αποφάσεων του Κρέοντα. Υπό το φως των αποκαλύψεων του Τειρεσία, τα μέλη του Χορού αποκτούν πλέον πιο ενεργό ρόλο και λόγο: «αναλαμβάνουν να επιτελέσουν το πολιτικό καθήκον τους ως γέροντες της Θήβας και σύμβουλοι του βασιλιά» (Gardiner 1987: 95). Επισημαίνουν στον Κρέοντα πως ο μάντης είναι αλάνθαστος και για πρώτη φορά ζητούν από τον βασιλιά να τους ακούσει: να απελευθερώσει πρώτα την Αντιγόνη και κατόπιν να αποδώσει επικήδειες τιμές στον Πολυνείκη. Ο Κρέοντας όμως αντιστρέφει

την ακολουθία των δράσεων με αποτέλεσμα να μην προλάβει να αποτρέψει την αυτοκτονία της Αντιγόνης (πβ. Riemer 1999: 93). Η Carson, στην αντίστοιχη σκηνή του έργου της, επιλέγει να αποσιωπήσει το δεύτερο σκέλος της προτροπής του Χορού, επιτείνοντας με αυτό τον τρόπο την τραγικότητα της επιλογής του Κρέοντα να θάψει πρώτα τον Πολυνείκη. Ο Κρέοντας, καθώς τελεί πρώτα την ταφή, δεν κατορθώνει να φτάσει «in the nick of time» στο σπήλαιο, ώστε να προλάβει την Αντιγόνη ζωντανή και να την ελευθερώσει. Η σημασία του χρόνου τονίζεται με την τριπλή επανάληψη της λέξης «QUICK» («γρήγορα»), η οποία είναι και το τελευταίο πράγμα που ακούει ο Κρέοντας καθώς αναχωρεί (Carson 2012α: 127):

KREON: I KNOW **CHORUS:** TAKE ADVICE

KREON: TELL ME **CHORUS:** SET THE GIRL FREE

KREON: YOU MEAN **CHORUS:** QUICK

QUICK

QUICK **KREON:** I GO

[EXIT KREON]

Ο χρόνος αποτελεί και το θέμα της τελευταίας ωδής στο έργο της Carson, η οποία διαφοροποιείται ως προς την αντίστοιχη σοφοκλεία ωδή. Ο Χορός, όπως έχει ήδη αναφερθεί στο κεφάλαιο 2, μετρά τα λεπτά και τα δευτερόλεπτα, καθώς ο Κρέοντας τρέχει συνοδευόμενος από τους φρουρούς να προλάβει να αλλάξει την ροή των γεγονότων. Πρόκειται για μια αντίστροφη μέτρηση που μηδενίζει στη λέξη neck και προοικονομεί την διπλή αυτοκτονία. Μετά επικρατεί το κενό, η στιγμή δηλαδή που οι δυο ζωές χάνονται: «A NICK A NECK KREON RUSHES OUT ALL THE GUARDS RUSH OUT HANG BY THE NECK UNTIL: _ » (Carson 2012α: 131). Όσο και αν ο Χορός δηλώνει πως είναι χαρούμενο το τραγούδι του, η επαναλαμβανόμενη παρουσία της λέξης «DUST», η αναφορά στη σκόνη με την οποία η Αντιγόνη κάλυψε το σώμα του αδελφού της, προσδίδει ένα δυσοίωνο τόνο στην ωδή: «HERE WE ARE IN A DAY ABOUT DUST THE DUST IT TAKES TO HOUSE ENEMIES[...] THE DARLING YOU DUST THE DUST YOU DISPERSE THE YOU WHO DOES NOT DOES NOT WHAT DOES NOT NICK» (Carson 2012α: 131). Αντίθετα, ο σοφοκλείος χορός «επικαλείται τη βοήθεια του Διονύσου σε ένα συναρπαστικό και ελπιδοφόρο τραγούδι» (Kirkwood 1954: 9). Ζητά από τον θεό να εξαγνίσει την Θήβα από το μίasma, αφού πρώτα του υπενθυμίσει τους ιδιαίτερους δεσμούς του Διονύσου, αλλά κυρίως της μητέρας του, με την πόλη (Σοφ. *Αντιγ.* 1116, 1137-9). Η ωδή λειτουργεί ως ειρωνική αντίθεση με τα επικείμενα δραματικά γεγονότα,

αφού μετά το τέλος του άσματος εμφανίζεται ο αγγελιοφόρος με την είδηση της διπλής αυτοκτονίας, διαψεύδοντας τις ελπίδες του Χορού για ένα αισιόδοξο τέλος.

4.3 Συγκλίσεις και αποκλίσεις μεταξύ Σοφοκλή και Carson στα πρόσωπα του Τειρεσία και της Ευρυδίκης

Ο Τειρεσίας της Carson εμφανίζεται στη σκηνή και χωρίς να χρονοτριβεί κατηγορεί τον Κρέοντα ως υπαίτιο του μιάσματος που πλήττει τη Θήβα. Όπως και ο σοφόκλειος ομόλογός του, αρχίζει τον λόγο του προειδοποιώντας τον Κρέοντα για τον κίνδυνο που ελλοχεύει, αν εμμείνει στην απόφασή του, η οποία, καθώς υποδεικνύουν οι συνταρακτικοί οίωναί, έχει διαταράξει την ισορροπία της κοσμικής τάξης. Αμέσως μετά, ο Τειρεσίας της Carson χωρίς περιστροφές κατηγορεί ευθέως τον Κρέοντα πως εκείνος, και όχι το πτώμα του Πολυνείκη, είναι η εστία του μιάσματος που απλώνεται στην πόλη. Η Carson επιλέγει να παραλείψει τους σοφόκλειους στίχους 1016-47, στους οποίους ο Τειρεσίας κατηγορεί τον Κρέοντα για αφροσύνη, καθώς το άταφο πτώμα του Πολυνείκη έχει γίνει βορά των ορνέων, που έχουν διασκορπίσει τις σάρκες του πάνω στους βωμούς της πόλης.

Στο άκουσμα των λόγων αυτών τόσο ο σοφόκλειος όσο και ο Κρέοντας της Carson αντιδρούν κατηγορώντας τον μάντη ως αγύρτη, αφού οι προφητείες του δεν είναι αποτέλεσμα της τέχνης του, αλλά προϊόν δόλου και δωροδοκίας με αντάλλαγμα την ενεργή εμπλοκή του στην απομάκρυνση του Κρέοντα από τον θρόνο. Απέναντι στις κατηγορίες του Κρέοντα, ο Τειρεσίας της Carson αρχικά σωπαίνει, εντέλει όμως αποκαλύπτει (όπως και ο σοφόκλειος ομόλογός του, πβ. Σοφ. Αντιγ. 1064-76) ότι το μίasma προκύπτει από την ανατροπή της συμπαντικής τάξης και τη σύγχυση των ορίων μεταξύ Πάνω και Κάτω Κόσμου, η οποία προκλήθηκε από την απόφαση του Κρέοντα να κρατήσει στον Πάνω Κόσμο έναν νεκρό, τον Πολυνείκη, και να ενταφιάσει μια ζωντανή, την Αντιγόνη (πβ. Silverblank 2014: 352). Ο Κρέοντας της Carson υποπίπτει στο ίδιο θεμελιώδες σφάλμα με τον Κρέοντα του Σοφοκλή: διαταράσσει την τάξη και τη διάρθρωση του κόσμου, της οποίας εγγυητές είναι οι ίδιοι οι θεοί (πβ. Sourvinou-Inwood 1989:146-7). Το σφάλμα αυτό του Κρέοντα, το οποίο ο μάντης τονίζει με την επανάληψη της πρότασης «THAT IS SO WRONG» (Carson 2012α: 125-7), θα μεταφέρει το θρήνο από τον οίκο των Λαβδακιδών στον οίκο του Κρέοντα.

Η σύζυγος του Κρέοντα, η Ευρυδίκη, είναι εκείνη που, περισσότερο ίσως από όλους, πλήττεται από τις συμφορές που επισύρουν οι πράξεις και οι παραλείψεις του συζύγου της, καθώς χάνει τον γιο της τον Αίμονα (έχοντας ήδη χάσει προηγουμένως έναν ακόμη γιο, τον Μενοικέα) και οδηγείται εντέλει στην αυτοχειρία. Στο *Antigonick*, η άφιξη της Ευρυδίκης στη σκηνή ανακοινώνεται λιτά από τον Χορό, ενώ η ίδια η Ευρυδίκη, χωρίς να αιτιολογεί την είσοδό της επί σκηνής (σε αντίθεση με τη σοφόκλεια ομόλογό της), αυτοσυστήνεται παραδόξως σε τρίτο πρόσωπο (Carson 2012α: 141-5):

EURYDIKE: THIS IS EURYDIKE'S MONOLOGUE IT'S HER ONLY SPEECH IN THE PLAY. YOU MAY NOT KNOW WHO SHE IS THAT'S OK. LIKE POOR MRS. RAMSAY WHO DIED IN A BRACKET OF **TO THE LIGHTHOUSE** SHE'S THE WIFE OF THE MAN WHOSE MOODS TENSIFY THE WORLD OF THIS STORY

Η Ευρυδίκη της Carson έχει θλιβερή επίγνωση του ασήμαντου ρόλου της στο σοφόκλειο δράμα (πβ. Griffith 1999:327· Thorp 2013) και υπαινίσσεται ότι κατέχει δευτερεύουσα θέση σε σχέση με τον ρόλο του συζύγου της, ο οποίος «δίνει ένταση στον κόσμο της ιστορίας ετούτης». Χάρη στη φωνή που της δίνει η Carson, η Ευρυδίκη μπορεί τουλάχιστον να εκφράσει τον παραγκωνισμό της, συγκρίνοντας τον εαυτό της με την «καημένη κ. Ράμσι», της οποίας ο θάνατος στο *Προς τον φάρο* της Βιρτζίνια Γουλφ μνημονεύεται σε μια σύντομη παρένθεση. Τόσο η Ευρυδίκη όσο και η κ. Ράμσι, όπως είδαμε στο κεφάλαιο 3, εγκλωβίζονται κυριολεκτικά και μεταφορικά σε μια αφηγηματική παρένθεση, η οποία οπτικοποιεί τον εγκλωβισμό τους στους κόλπους της πατριαρχικής κοινότητας.

Ενδιαφέρον έχει ο όρος *moods* (μεταβαλλόμενες «διαθέσεις», ή και «νεύρα»), τον οποίο χρησιμοποιεί η Ευρυδίκη σε σχέση με την ιδιοσυγκρασία του Κρέοντα, η οποία οδήγησε στον σχεδόν πλήρη αφανισμό δυο οίκων, του Οιδίποδα και του δικού του. Η λέξη *moods* παραπέμπει, λογοπαικτικά, και στις «εγκλίσεις» (*moods*) των ρημάτων που συμπεριλαμβάνει ο Κρέοντας στον κατάλογό του κατά την πρώτη του εμφάνιση στο έργο: τα ρήματα αυτά «επιστρέφουν και τον στοιχειώνουν» (Penniless 2012). Παρόλο που αντιλαμβάνεται την ευθύνη που έχει και η Αντιγόνη για την τροπή που πήραν τα πράγματα, η Ευρυδίκη, λόγω ακριβώς της περιθωριοποίησής της, είναι η μόνη που κατανοεί την αντιφατική σχέση της Αντιγόνης με τον νόμο και την πόλη: η Αντιγόνη

είναι ταυτόχρονα προϊόν της πόλης και του νόμου αλλά και ενσάρκωση της άρνησής τους, γι' αυτό και αποβάλλεται από την πόλη (πβ. Penniless 2012). Αρνούμενη τον ρόλο της συζύγου και μητέρας (τον οποίο έχει αποδεχτεί η Ευρυδίκη), η Αντιγόνη διαχωρίζει τον εαυτό της από τον κοινωνικό ιστό και διαιρεί την ολότητα φέρνοντας αντιμέτωπη την οικογένεια με το κράτος. Έτσι, η Αντιγόνη γίνεται αυτό που ο Χέγκελ ονόμαζε «αιώνια ειρωνεία της κοινότητας» (Χέγκελ 1995: 306).

Η αίσθηση της απώλειας εντείνεται με την ρήση του αγγελιοφόρου. Η Carson ακολουθεί το σοφόκλειο διαχωρισμό, όπου το πρώτο μέρος της ρήσης είναι εστιασμένο στη ταφή του Πολυνείκη και το άλλο στην εξιστόρηση της διπλής αυτοκτονίας του Αίμονα και της Αντιγόνης. Ωστόσο, σε αντίθεση με τον Σοφοκλή που περιγράφει λεπτομερώς την συμβολική ταφή του Πολυνείκη, η Carson επικεντρώνεται στη φρικτή λεπτομέρεια του σώματος που έχει διαμελιστεί από τα σκυλιά, την οποία υπογραμμίζει με την τετραπλή επανάληψη της λέξης «PARTS», «μέρη»:

WHAT WAS LEFT OF POLYNEIKES THE DOGTORN PARTS THE PARTS LYING THE PARTS GATHERED THE PARTS BURNED ON A SACRED PILE (Carson 2012α: 149).

Η έννοια της απουσίας και κυρίως του θανάτου γίνεται πιο έντονη στο δεύτερο τμήμα του μηνύματος του αγγελιοφόρου:

THE GIRL HANGING THE BOY A BLOODY LUNG THE FATHER ON HIS KNEES THE BOLT LEAVING THE WALL THE SWORD SINKING UP TO ITS OWN MOUTH (Carson 2012α: 149-53).

Τα τραγικά γεγονότα παρουσιάζονται λακωνικά, με ελλειπτικές προτάσεις που περιέχουν μόνο υποκείμενο και γερούνδιο, ακαριαίες φράσεις που στέκονται ακίνητες με κεφαλαία γράμματα, υποδηλώνοντας την απουσία κίνησης και ζωής και παραπέμποντας ίσως σε επιτύμβιες επιγραφές. Η απουσία της ζωής κοινωνείται και σε αισθητικό επίπεδο.

Η Ευρυδίκη βγαίνει από τη σκηνή, χωρίς οποιοδήποτε σχόλιο δικό της, του αγγελιαφόρου ή του Χορού. Αντίθετα, στον Σοφοκλή (*Αντιγ.* 1244-56), ο αγγελιαφόρος και ο Χορός εκφράζουν την ανησυχία τους για τη σιωπηρή έξοδο της Ευρυδίκης. Ο σοφόκλειος αγγελιαφόρος προσδοκά ότι η Ευρυδίκη θα φανεί αντάξια της θέσης της ως προς το εθιμοτυπικό του θρήνου, δηλαδή θα «κρατήσει το πένθος εντός του οίκου, ως προσωπικό πένθος (*πένθος οίκεϊον*) και δεν θα παραβιάσει τους κανόνες της δημόσιας συμπεριφοράς με απρεπείς φωνές και άγριες χειρονομίες σε δημόσιο χώρο (1248-50)» (Segal 1998: 125). Ο θρήνος της Ευρυδίκης εντός της οριοθετημένης ιδιωτικής σφαίρας

έρχεται σε αντίθεση με τις δημόσιες σπαρακτικές κραυγές της Αντιγόνης. Οι δυο αντιτιθέμενες αυτές εικόνες αντανακλούν την προσπάθεια του αθηναϊκού κράτους τον 5^ο π.Χ. αιώνα να περιορίσει τις ακραίες θρηνητικές εκδηλώσεις των γυναικών, με το τελετουργικό της ταφής να περιέρχεται, σε μεγάλο βαθμό, στη δικαιοδοσία του κράτους, το οποίο θεσμοθετεί την εκφώνηση επικήδειου λόγου. Αντίθετα, η Carson επιλέγει να αποσιωπήσει το στοιχείο αυτό του σοφοκλείου δράματος και μεταβαίνει απευθείας στην τελευταία σκηνή του έργου, όπου ο Κρέοντας κουβαλά το άψυχο σώμα του γιου του και πληροφορείται την αυτοκτονία της συζύγου του. Τόσο στον Σοφοκλή όσο και στην Carson, η Ευρυδίκη, πριν να αυτοκτονήσει, καταριέται τον Κρέοντα για την συμφορά που έπεσε στον οίκο του εξαιτίας της δικής του αδιαλλαξίας. Τον θεωρεί υπαίτιο του θανάτου των παιδιών τους και μάλιστα δεν διστάζει να τον αποκαλέσει παιδοκτόνο. Η κρίσιμη διαφορά εδώ είναι ότι, ενώ στον Σοφοκλή η Ευρυδίκη αναφέρεται στον θάνατο όχι μόνο του Αίμονα αλλά και του Μενοικέα, του δεύτερου γιου της, που πέθανε υπερασπιζόμενος την Θήβα, η Carson αποσιωπά την ύπαρξη και τον θάνατο του Μενοικέα. Πιθανόν η Carson να παραλείπει τον άλλο γιο της Ευρυδίκης, διότι ο θάνατός του αφενός δεν ήταν απόρροια της πολιτικής στάσης του Κρέοντα και αφετέρου προηγείται της ανάληψης της εξουσίας από τον Κρέοντα. Την Carson την ενδιαφέρουν οι θάνατοι που έμμεσα ή άμεσα προκάλεσε ο Κρέοντας και που υπήρξαν καθοριστικοί για την αυτογνωσία του βασιλιά.

Κεφάλαιο 5

Επίλογος

Η Carson στο *Antigonick*, έχοντας ως έναυσμα την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, δημιουργεί ένα υβριδικό είδος μετάφρασης, όπου κείμενο και εικόνα συνυπάρχουν, συμπληρώνοντας το ένα το νόημα του άλλου. Ως προς την εικονογράφηση, η Stone προσπάθησε να αποδώσει στοιχεία, αλλά και σκηνές από το μύθο της Αντιγόνης με μια πιο αφαιρετική και υπαινικτική ματιά, που δυσχεραίνει σε κάποιες περιπτώσεις την αποκρυπτογράφησή τους. Ως προς το κείμενο, το μεγαλύτερο τμήμα του σοφόκλειου έργου αποσιωπάται, διότι η Carson δε διστάζει να αποδώσει ολόκληρα αποσπάσματα του Σοφοκλή με δύο προτάσεις. Επιλέγει λέξεις-κλειδιά του πρωτότυπου και τις τοποθετεί δίπλα σε αποσπάσματα σύγχρονων συγγραφέων, που δεν σχετίζονται πάντα με την *Αντιγόνη*.

Η Carson εισάγει στο κείμενο της παραθέματα από σύγχρονους διανοητές, των οποίων οι προσεγγίσεις υπήρξαν καταλυτικές στην ερμηνεία του σοφόκλειου δράματος. Παράλληλα όμως τους υπονομεύει είτε μέσω σχολίων από τα πρόσωπα του δράματος είτε μέσω της παρουσίας αντικρουόμενων θέσεων (αντλημένων κυρίως από τη φεμινιστική κριτική). Η Αντιγόνη παρουσιάζεται ως ένα θύμα της ανδροκρατούμενης διανόησης, της οποίας οι εκπρόσωποι είδαν στο πρόσωπό της το όχημα μέσω του οποίου θα αντανακλούσαν και θα διέδιδαν τις πολιτικές θεωρίες ή ιδεολογίες τους. Συγκεκριμένα, ο Χέγκελ τροποποιεί ή παραβλέπει στοιχεία του μύθου της Αντιγόνης για να θεμελιώσει την πρακτική εφαρμογή της θεωρίας του, στερώντας από την Αντιγόνη την ηθική αυτοσυνειδησία και τον ενεργό ρόλο της στην κοινότητα και αναπαράγοντας με τον τρόπο αυτό τα πατριαρχικά πρότυπα για τη θέση της γυναίκας. Από την άλλη, ο Μπρεχτ ανήγαγε την Αντιγόνη σε σύμβολο αντίστασης κατά των απολυταρχικών καθεστώτων, εκφράζοντας με τον τρόπο αυτό την προσωπική του εναντίωση στον Ναζισμό. Η Αντιγόνη, όπως η Ευρυδίκη ή η κυρία Ράμσι, βρίσκεται αιώνες τώρα

περικυκλωμένη από πατριαρχικά πλαίσια συγγραφέων και θεωρητικών, που διαγωνίζουν την υποδεέστερη φύση της γυναίκας.

Η Carson όμως επιδιώκει να αποδώσει στην Αντιγόνη την χαμένη της υπόσταση, να την ερμηνεύσει δηλαδή εκ νέου βάσει του φύλου της. Η Αντιγόνη είναι μία γυναίκα που πενθεί. Πίσω από την οργισμένη της στάση απέναντι στον Κρέοντα και στο νόμο που εκείνος εκπροσωπεί, κρύβεται ο πόνος της για την απώλεια του πιο αγαπημένου της προσώπου, του αδερφού της, ένας πόνος γνώριμος και για την ίδια τη συγγραφέα του *Antigonick*. Η απώλεια —κεντρικό θέμα στο έργο της Carson— επανέρχεται συνεχώς με διαφορετικούς τρόπους, άλλοτε μέσω των χαρακτηριστικών κενών στις σελίδες, τα οποία αποτυπώνουν το συναισθηματικό κενό που βιώνουν τα πρόσωπα του έργου, όταν πεθαίνει ο δικός τους αναντικατάστατος άνθρωπος, και άλλοτε μέσω της εικονογράφησης, όπου κυριαρχούν άυλα σώματα και έρημα φυσικά τοπία.

Εκτός από την απώλεια, εξέχουσα θέση στο *Antigonick* έχει και ο φθοροποιός Nick, η ενσάρκωση του χρόνου, ο οποίος είναι ο κυριότερος ανταγωνιστής των προσώπων του έργου. Στέκεται επί σκηνης βουβός δείχνοντας ένα πρόσωπο απαθές απέναντι στα δεινά των ηρώων του έργου. Γκρεμίζει κάθε ελπίδα ανατροπής των γεγονότων την τελευταία στιγμή και τους υπενθυμίζει πως ανά πάσα στιγμή —σε ένα λεπτό ή κλάσμα του δευτερολέπτου— μπορούν να χάσουν ό,τι πολυτιμότερο έχουν. Αντίθετα, ο χρόνος στάθηκε ευεργετικός για την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή. Μέσα στο πέρασμα των αιώνων, στοιχεία του σοφόκλειου δράματος τροποποιήθηκαν ή αλλοιώθηκαν από συγγραφείς ή ερευνητές, ενώ άλλα στοιχεία του αναδείχτηκαν. Παρ' όλες τις τροποποιήσεις ανά περιόδους, η διαχρονική αξία του έργου παραμένει ζωντανή, αλλά εμπλουτίζεται με νέες επανερμηνείες, διασκευές, που φέρουν το έργο από το παρελθόν στο σήμερα. Μια τέτοιου είδους επικαιροποίηση επιτυγχάνει η Carson. Επιλέγει, όπως είδαμε τα σημεία του μύθου, που επιθυμεί να φωτίσει, αποσιωπώντας άλλα, χωρίς όμως να αλλοιώνει το νόημα του σοφόκλειου έργου ή να διαταράσσει τη βασική πλοκή του. Επιπλέον, υιοθετώντας σύγχρονα γλωσσικά ιδιώματα και εναλλάσσουντάς τα με αρχαϊσμούς, φέρνει το σοφόκλειο έργο ακόμη πιο κοντά στο παρόν. Εξαιτίας αυτής της ιδιαίτερης ιδιομορφίας του, το *Antigonick* δε μπορεί να θεωρηθεί μετάφραση με την παραδοσιακή σημασία του όρου. Στην πραγματικότητα όμως δεν υστερεί έναντι αυτής, διότι αν ο αναγνώστης δεν σταθεί στους γλωσσικούς ιδιωματοπισμούς ή στην ασυνήθιστη δομή και αισθητική του έργου, θα ανακαλύψει πως ο βασικός πυρήνας του μύθου της Αντιγόνης, τα ουσιώδη λόγια των προσώπων του σοφόκλειου δράματος βρίσκονται εκεί,

τυπωμένα στις σελίδες του *Antigonick*. Δεν έχει παρά να βρει την άκρη του κόκκινου νήματος και να ξετυλίξει την ιστορία.

Βιβλιογραφία

- Adams, S. M. (1955). « The “Antigone” of Sophocles », *Phoenix* 9.2: 47-62
- Alonso, M. (2016). *We Are Standing in the Nick of Time: Translative Relevance in Anne Carson's Antigone*. FIU Electronic Theses and Dissertation. 2509.
<https://digitalcommons.fiu.edu/etd/2509/> [πρόσβαση: 2/6/2018]
- Aytaç, I. E. (2011) « Treatment of Death and Mourning in to the Lighthouse ». *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 20: 77-86
- Beckett, S. (2001). *Κάθαρση και άλλα έργα*. μτφρ. Σεραφείμ Βελέντζας. Αθήνα: Scripta
- Berkobien, M. (2015). « An interview with Anne Carson and Robert Currie », *Asymptote*.
https://www.asymptotejournal.com/article.php?cat=Interview&id=24&curr_index=36&curPage [πρόσβαση: 30/6/2018]
- Butler, J.(2012). << Can't stop screaming >>, *Public Books*.
<https://www.publicbooks.org/fiction/cant-stop-screaming> [πρόσβαση: 02/06/2017]
- Carson, A. (2008). « Variations on the Right to Remain Silent », *A Public Space* 7.
https://poems.com/special_features/prose/essay_carson.php [πρόσβαση: 18/12/2017]
- (2012α). *Antigone: Sophocles*. New York: New Directions
 - (2012β). *Antigone*.(video). The Louisiana Literature festival 2012.
<https://www.youtube.com/watch?v=BEfjKjOg3ZU>
 - (μετάφρ.) (2016). *Sophocles: Antigone*, translated by Anne Carson. London: Oberon Books
- Chanter, T. (1995). *Ethics of Eros: Irigaray's rewriting of the philosophers*. NY: Routledge
- Dueben, A. (2012). « A Bianca Stone interview », *The Comics Journal*.
<https://www.tcj.com/a-bianca-stone-interview/> [πρόσβαση: 18/02/2018]
- Gardiner, C. P. (1987). *The Sophoclean chorus: a study of character and function*. Iowa: University of Iowa Press.
- Griffith, M. (1999). *Sophocles: Antigone*. Cambridge: Cambridge University Press

- Hegel, G. W. F. (1975). *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, μετάφρ. Τ. Μ. Knox Oxford: Clarendon
- Holland, A. C. (1998). « After Antigone: Women, the Past, and the Future of Feminist Political Thought », *American Journal of Political Science* 42.4: 1108-1132
- Irigaray, L. (2010). « The Eternal Irony of the Community », στο: Fanny Söderäck (επιμ.), *Feminist readings of Antigone*. NY: SUNY Press pp. 99- 110
- Jebb, R. C. (1900). *Sophocles. The Plays and Fragments. Part III: The Antigone*, 3^η έκδ. Cambridge: Cambridge University Press.
- King, D. A. (2012). « Unwriting the Books of Dead: Anne Carson and Robert Currie on Translation, Collaboration, and History », *Kenyon Review Blog*.
<https://www.kenyonreview.org/2012/10/anne-carson-robert-currie-interview/>
 [πρόσβαση: 2/6/2018]
- Kirkwood, G. M. (1954). « The Dramatic Role of the Chorus in Sophocles », *Phoenix* 8.1: 1-22
- Knox, B. M. W. (1964). *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press
- Lemasson, A. (2009) *Βιρτζίνια Γουλφ*. (ειδική έκδοση εφημ. Το Βήμα), μτφρ. Ειρήνη Λέκκου-Δάντου. Αθήνα: Κασταλία
- Liapis, V. (υπό έκδ.). «Adaption and the transtextual/ visual hybrid», στο: V. Liapis και A. Sidiropoulou (επιμ.), *Adapting Greek Tragedy: Contemporary Contexts for Ancient Texts*. Cambridge: Cambridge University Press
- Macmillan, R. A. (2013). *The Languages of Nox: Photographs, Materiality, and Translation in Anne Carson's Epitaph*. Master diss., University of Texas at Austin
- MacKay, L. A. (1962). « Antigone, Coriolanus, and Hegel », *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 93: 166-174
- Minogue, S. (1997-8). « Was It a Vision? Structuring Emptiness in "To the Lighthouse" », *Journal of Modern Literature* 21.2: 281-294
- Mills, J. P. (1996). « Hegel's Antigone », στο: Patricia Jagentowicz Mills (επιμ.), *Feminist interpretations of G. W. F. Hegel*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press pp. 59- 88
- Μπέκετ, Σ. (1994). *Περιμένοντας τον Γκοντό*. μτφρ. Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου. Αθήνα: Ύψιλον
- Mudde, A. (2009). « Risky Subjectivity: Antigone, Action, and Universal Trespass ». *Human Studies* 32.2: 183-200

O'Rourke, M. (2010). « The Unfolding: Anne Carson's "Nox."», *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/magazine/2010/07/12/the-unfolding> [πρόσβαση: 17/07/2018].

Penniless, P. (2012). « Antigone », *Pierce Penniless*. <https://piercepenniless.wordpress.com/2012/07/12/antigone> [πρόσβαση: 2/6/2018]

Prins, Y. (2015). « This Bird Never Settles: A Virtual Conversation with Anne Carson about Greek Tragedy » στο: Kathy Boshier, Fiona Macintosh, Justine McConnell και Patrice Rancine (ed.), *The Oxford Handbook of Greek Drama in the Americas*. Oxford: Oxford University Press pp. 699- 707

Palleau- Papin, F. (2014). « Nox: Anne Carson's Scrapbook Elegy », *HAL archives-ouvertes*. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00996806/document> [πρόσβαση: 14/07/2018].

Riemer, P. (1999). « Chor und Handlung in den Tragödien des Sophokles », στο: Riemer, P. και Zimmermann, B. (επιμ.), *Der Chor im antiken und modernen Drama*. Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler pp. 89- 111

Rokem, F. (2016). « The Limits of Logic: Heidegger's and Brecht's Interpretation of Antigone », στο: Powny, K., Van den Dries. L., Gruber, C. και Leenknecht (επιμ.), *Occupy Antigone: Tradition, Transition and Transformation in Performance*. Tubinger: Narr Francke Attempto pp. 13- 32

Segal, C. (1998). *Sophocle's Tragic World: Divinity, Nature, Society*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press

Sheid, S. (2012). « "As Clear as Complicated Air"- Anne Carson's Antigone », *Prufrock's Dilemma*. <https://prufrocksdilemma.wordpress.com/2012/10/14/as-clear-as-complicated-air-anne-carsons-antigone> [πρόσβαση: 05/09/2017].

Silverblank, H. (2014). «Spectral presences and absences in Anne Carson's *Antigone*», *Logeion 4*: 343- 63

Sourvinou- Inwood, C. (1989). « Assumptions and the Creation of Meaning: Reading Sophocles' Antigone », *The Journal of Hellenic Studies* 109: 134-4

Stang, M. C. (2012). « "Nox," or the Muteness of Things », *Harvard Divinity Bulletin*, 40. <https://bulletin.hds.harvard.edu/articles/winterspring2012/nox-or-muteness-things> [πρόσβαση: 14/07/2018].

Steiner, G. (2012). « Anne Carson "translates" Antigone », *The Times Literary Supplement*. <https://www.the-tls.co.uk/articles/public/anne-carson-translates-antigone> [πρόσβαση: 03/09/2017].

Stone, B. (2015). « Your Soul Is Blowing Apart: Antigone and the Influence of Collaborative Process » στο: Joshua Marie Wilkinson(ed.), *Anne Carson: Ecstatic Lyre*. University of Michigan Press pp. 152- 155

Taxidou, O. (2008). « Machines and Models for Modern Tragedy: Brecht/ Berlau, Antigone Model 1948 », στο: Rita Felski (επιμ.), *Rethinking Tragedy*. Baltimore: The John Hopkins University Press pp. 241- 262

Thorp, J. (2013). «Antigone (Bloodaxe) by Anne Carson», *The Manchester Review*, <http://www.themanchesterreview.co.uk/?p=2393> [πρόσβαση: 2/6/2018]

Tyrell, B, Wm. & Bennett J, L. (1998). *Recapturing Sophocles' Antigone*. Lahman, Boulder, New York, Toronto, Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, Inc

Woolf, V. (1989). *To the Lighthouse*, foreword by Eudora Welty. San Diego, New York, London: HBJ Book, Harcourt Brace Jovanovich

Χέγκελ, Γ. (1995). *Φαινομενολογία του Πνεύματος: τόμος δεύτερος*. εισαγωγή-μτφρ. Δημήτρη Τζωρτζόπουλου. Αθήνα: Δωδώνη