

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Θεατρικές Σπουδές

Μεταπτυχιακή Διατριβή



Οι μεταμορφώσεις της *Αντιγόνης* στη σύγχρονη θεατρική δημιουργία: Ζητήματα θεατρικής διασκευής της αρχαίας τραγωδίας στον 20ό αιώνα

Βασιλική Μπάρκα

Επιβλέπων Καθηγητής

Βάιος Λιαπής

Μάιος 2021

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Θεατρικές Σπουδές

Μεταπτυχιακή Διατριβή

**Οι μεταμορφώσεις της *Αντιγόνης* στη σύγχρονη θεατρική
δημιουργία: Ζητήματα θεατρικής διασκευής της αρχαίας
τραγωδίας στον 20ό αιώνα**

Βασιλική Μπάρκα

Επιβλέπων Καθηγητής

Βάιος Λιαπής

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

Απρίλιος 2021

Περίληψη

Το βασικό ερευνητικό ερώτημα της παρούσας διατριβής αφορά στο θέμα της θεατρικής διασκευής ενός κλασικού έργου υπό το πρίσμα μιας νέας οπτικής, αλλά και το πώς ένα κλασικό αρχαιοελληνικό έργο μπορεί αποτελέσει το έναυσμα για τη δημιουργία νέων έργων που υπηρετούν ιδεολογικούς στόχους διαφορετικών εποχών. Ως άξονας της έρευνας χρησιμοποιείται η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή και η πρόσληψη της στη δραματολογία του 20ού αιώνα και συγκεκριμένα στην δεκαετία του 1940. Μελετώνται τα έργα *Αντιγόνη: Θεατρικός Διάλογος* του Άρη Αλεξάνδρου, *Αντιγόνη* του Jean Anouilh και *Αντιγόνη του Σοφοκλή* του Bertolt Brecht. Πρόκειται για τρία έργα, τα οποία μολονότι είναι γραμμένα κατά την ίδια χρονική περίοδο και με εμφανείς τις επιρροές από το ιστορικό τους πλαίσιο, παρουσιάζουν σημαντικές αποκλίσεις τόσο από το λογοτεχνικό τους διακείμενο, όσο και μεταξύ τους.

Η διατριβή διερευνά τους τρόπους με τους οποίους κάθε έργο διαφοροποιείται από το σοφόκλειο δράμα, έτσι ώστε το τελικό αποτέλεσμα να είναι ένα εντελώς καινούργιο θεατρικό έργο, το οποίο συναρτάται με τις αισθητικές επιλογές και κυρίως τις ιδεολογικές ανησυχίες κάθε συγγραφέα. Γι' αυτό τα έργα μελετώνται ανεξάρτητα μεταξύ τους. Σε όλες τις περιπτώσεις γίνεται αναφορά στον ιδεολογικό και φιλοσοφικό προσανατολισμό κάθε δραματογράφου, αλλά και στον τρόπο με τον οποίο επηρεάζεται από τα συμφραζόμενα της δεδομένης ιστορικής συνθήκης του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Στη συνέχεια παρουσιάζονται και αναλύονται τα κυρίαρχα δραματικά και θεματικά μοτίβα και οι δραματικοί χαρακτήρες κάθε έργου, ώστε να αναδειχθούν οι ιδιαιτερότητές τους, ενώ στο τέλος συνάγονται συμπεράσματα αναφορικά με τους ιδεολογικούς άξονες που προβάλλονται.

Summary

The basic question addressed by this thesis is the issue of theatre adaptation of classical plays from an innovative point of view; a related question is how the classical Greek play can inspire new creative works, which serve different ideological objectives. My *texte de base* is Sophocles' *Antigone*, and my focus is the play's reception in 20th-century drama, especially in the 1940s. The plays studied in this thesis are: *Antigone: A Theatrical Dialogue* by Ares Alexandrou; *Antigone* by Jean Anouilh and *Sophocles' Antigone* by Bertolt Brecht. Although written in about the same period, and obviously influenced from their historical context, these three plays are appreciably different both from their ante-text and from each other.

This thesis explores the ways in which each of the three plays differentiates itself from the Sophoclean *Antigone*, so that the end-result is an entirely new creation, which is contingent on the aesthetic choices and especially the ideological concerns of each author. It is for this reason that each of the three plays is studied independently of each other. In all cases, the analysis includes both the ideological and philosophical orientation of each author and the ways in which each play has been affected by its historical context, namely the Second World War. The thesis also studies each play's characters and dramatic and thematic motifs, and ends by drawing conclusions on each play's dominant ideological framework

Ευχαριστίες

Νιώθω την ανάγκη να ευχαριστήσω θερμά τον επιβλέποντα καθηγητή της διατριβής μου, τον κύριο Βάιο Λιαπή, για τη συμπαράστασή του στην προσπάθειά μου. Οι παρατηρήσεις του και οι επισημάνσεις του υπήρξαν πραγματικά πολύτιμες για μένα. Επίσης, τον ευχαριστώ για τις υποδείξεις του σχετικά με την επιλογή της δευτερεύουσας βιβλιογραφίας, σε μεγάλο μέρος της οποίας μου έδωσε την δυνατότητα να έχω πρόσβαση. Ιδιαίτερα λόγω των περιορισμών στην πρόσβαση στις πανεπιστημιακές βιβλιοθήκες, εξαιτίας της πανδημίας COVID 19, η βοήθειά του στον τομέα αυτό ήταν πραγματικά ανεκτίμητη.

Τέλος, ευχαριστώ την οικογένειά μου για την κατανόηση και την ενθάρρυνση που μου παρείχε όλο αυτό το διάστημα της εκπόνησης της διατριβής μου.

Περιεχόμενα

1	Εισαγωγή	1
2	Άρης Αλεξάνδρου, <i>Αντιγόνη: Θεατρικός Διάλογος</i>	4
2.1	Ο Άρης Αλεξάνδρου και η εποχή του	4
2.2	Η πλοκή	6
2.3	Η διαμόρφωση του υφολογικού τοπίου	6
2.4	Οι δραματικοί χαρακτήρες	11
2.4.1	Αντιγόνη	12
2.4.2	Ανδρόνικος και Νικόδημος	13
2.5	Οι ιδεολογικοί άξονες και η πρόσληψη του αρχαίου δράματος	15
3	Jean Anouilh, <i>Αντιγόνη</i>	17
3.1	Το ιστορικό πλαίσιο	17
3.2	Η πλοκή	18
3.3	Αποκλίσεις και αντιστοιχίες	18
3.4	Η μεταθεατρικότητα	20
3.5	Οι δραματικοί χαρακτήρες	23
3.5.1	Η Αντιγόνη και η σχέση της με τα υπόλοιπα δραματικά πρόσωπα	23
3.5.2	Κρέων	25
3.5.3	Η μοναξιά των ηρώων	26
3.6	Πολιτική και τραγικότητα	27
4	Bertolt Brecht, <i>Η Αντιγόνη του Σοφοκλή</i>	31
4.1	Το μπρεχτικό επικό θέατρο	31
4.2	Διαφοροποιήσεις στη μορφή και την πλοκή	34
4.2.1	Η σχέση με τη μετάφραση του Hölderlin	34
4.2.2	Οι πρόλογοι	35
4.2.3	Οι διαφοροποιήσεις στην πλοκή	37
4.3	Οι δραματικοί χαρακτήρες	39
4.3.1	Κρέων	40
4.3.2	Αντιγόνη	42
4.3.3	Χορός	44
4.4	Η πολιτική χροιά και η πρόσληψη του αρχαίου δράματος	46
5	Επίλογος	50
	Βιβλιογραφία	53

Κεφάλαιο 1

Εισαγωγή

Στόχος της παρούσας διατριβής είναι να καταδείξει, μέσα από την παρουσίαση έργων στα οποία αναγνωρίζεται η πρόσληψη της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή, τη δυνατότητα της θεατρικής διασκευής να επανερμηνεύει τα κλασικά θεατρικά έργα και να τους προσδίδει καινούργια δυναμική και διαφορετικό ιδεολογικό προσανατολισμό, δημιουργώντας καινοτόμα δραματουργικά εγχειρήματα, προσαρμοσμένα σε διαφορετικές ιστορικές συγκυρίες. Η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή είναι ένα από τα δημοφιλέστερα έργα όλων των εποχών. Η ιστορία της νεαρής ηρωίδας που θέτει τον θεικό νόμο και τη δικαιοσύνη υπεράνω των ανθρώπινων εντολών και θυσιάζει τη ζωή της για να προασπίσει τα ιδανικά της ενέπνευσε θεατρικούς δημιουργούς σε διαφορετικές χρονικές περιόδους.

Το ενδιαφέρον της διατριβής επικεντρώνεται στη δεκαετία του 1940. Τα θεατρικά έργα της εποχής αυτής που θα μελετηθούν στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας είναι τα εξής: *Αντιγόνη: Θεατρικός Διάλογος* του Άρη Αλεξάνδρου, *Αντιγόνη* του Jean Anouilh και *Αντιγόνη του Σοφοκλή* του Bertolt Brecht. Τα έργα αυτά αποτελούν περιπτώσεις διασκευής του μύθου της *Αντιγόνης* και επανεγγραφής του στα ιστορικά συμφραζόμενα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Δεν είναι τυχαίο ότι, κατά την ταραχώδη αυτή δεκαετία, οι ιστορικές συνθήκες και το ευρύτερο λογοτεχνικό περιβάλλον ευνόησαν την αναβίωση παραστάσεων της *Αντιγόνης*, αλλά και τη δημιουργία έργων που χρησιμοποίησαν θεματικά και ιδεολογικά στοιχεία από το σοφόκλειο δράμα. Σε μια εποχή που η ελευθερία και η εναντίωση στην απολυταρχία του Ναζισμού και του Φασισμού υπήρξε θεμελιώδες αίτημα των λαών, αλλά και της παγκόσμιας διανόησης, η *Αντιγόνη* λειτούργησε ως φωτεινό παράδειγμα αντίστασης.

Τα τρία έργα που θα μελετήσουμε παρουσιάζουν σημαντικές αποκλίσεις τόσο από το διακείμενο, όσο και μεταξύ τους, γι' αυτό και στη διατριβή μελετώνται ανεξάρτητα το ένα από το άλλο. Η εισαγωγή νέων θεματικών στοιχείων στο μυθολογικό έρεισμα ανα-

τρέπει το δεσπόζον λογοτεχνικό παράδειγμα¹ και ανασυγκροτεί τον ορίζοντα προσδοκιών² του εξοικειωμένου με την αρχαία τραγωδία κοινού, επιτυγχάνοντας την ανανέωση και τον εμπλουτισμό του ιδεολογικού φορτίου των νεότερων έργων και φέρνοντας στο επίκεντρο της προβληματικής τους ζητήματα που συναρτώνται με τις προσωπικές ανησυχίες κάθε δραματουργού και με τα ιστορικά συμφραζόμενα της εποχής. Με τον τρόπο αυτό, αναδεικνύονται στο λογοτεχνικό προσκήνιο κάθε έργου διαφορετικά θέματα, ενώ τα ιδεολογικά στοιχεία της αρχαίας τραγωδίας υποχωρούν στον λογοτεχνικό ορίζοντα.³

Αρχικά, παρουσιάζεται το έργο *Αντιγόνη: Θεατρικός Διάλογος* του Άρη Αλεξάνδρου, μια από τις ελάχιστες διασκευές του ομώνυμου σοφόκλειου δράματος στη νεοελληνική θεατρική δημιουργία. Μολονότι το συγκεκριμένο έργο δεν διεκδικεί ίσως λογοτεχνικές δάφνες ισάξιες με των υπόλοιπων έργων που εξετάζονται στην παρούσα διατριβή, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον ακριβώς ως σπάνιο δείγμα της πρόσληψης του συγκεκριμένου μύθου στο νεοελληνικό θέατρο. Το έργο συγκροτούν δυο ιστορίες οι οποίες αρθρώνονται ανεξάρτητα μεταξύ τους, έχοντας ως κοινό παρονομαστή την αντίσταση ενάντια στην εξουσία. Η υπόθεση και των δύο ιστοριών διαδραματίζεται στα ελληνικά βουνά: η πρώτη κατά την περίοδο της Εθνικής Αντίστασης και η δεύτερη κατά τον Ελληνικό Εμφύλιο Πόλεμο. Θα αναφερθούμε στην ιδιάζουσα πολιτική και πνευματική πορεία του Αλεξάνδρου, η οποία καθορίζει εν πολλοίς το ιδεολογικό στίγμα του έργου, θα αναλύσουμε τα δραματικά μοτίβα που συγκροτούν το υφολογικό τοπίο του και θα παρουσιάσουμε τα βασικά δραματικά πρόσωπά του. Τέλος, θα συναγάγουμε συμπεράσματα αναφορικά με την ιδεολογική στόχευση του δημιουργού και τον τρόπο με τον οποίο προσλαμβάνει το αρχαιοελληνικό δράμα.

Στη συνέχεια μελετάται η *Αντιγόνη* του Jean Anouilh, ένα δράμα το οποίο διατηρεί θεματική ομοιογένεια με το διακείμενό του, διαφοροποιεί όμως την ιδεολογική του σημασία για να αναδείξει την πολιτική, ηθική και ψυχολογική διάσταση της πλοκής. Πρόκειται για ένα πολιτικό έργο με υπόρρητες αναφορές στα ιστορικά συμφραζόμενα της περιόδου (ναζιστική κυριαρχία στη Γαλλία), αλλά και με έμφαση στη διαχρονική αξία της

¹ Για την έννοια του λογοτεχνικού παραδείγματος βλ. Holub (2001) 1-2.

² Για την έννοια του ορίζοντα προσδοκιών, σύμφωνα με τη θεωρία της πρόσληψης του Jauss βλ. Fortier (2002) 132, 135· Holub (2001) 103-109· Jauss (1995) 57-63, 66-67· Leach (2008) 167-169.

³ Για τις έννοιες του λογοτεχνικού προσκηνίου, του θέματος και του λογοτεχνικού ορίζοντα, σύμφωνα με τη θεωρία του Isser βλ. Holub (2001) 154-156.

επανάστασης και της αντίστασης σε κάθε απολυταρχική εξουσία, καθώς και του ιδεαλισμού ως στάσης ζωής. Θα εντάξουμε το έργο στο ιστορικό του πλαίσιο και θα εντοπίσουμε και σχολιάσουμε τις διαφοροποιήσεις του από το διακείμενό του με ιδιαίτερη αναφορά στον μεταθεατρικό χαρακτήρα του. Επίσης, θα αναλύσουμε τα χαρακτηριστικά των δραματικών προσώπων και θα εξετάσουμε τις ιδεολογικές παραμέτρους που προβάλλονται στο έργο.

Τέλος, θα ασχοληθούμε με τη θεατρική διασκευή της *Αντιγόνης* από τον Bertolt Brecht, η οποία στηρίζεται στην ιδιότυπη μετάφραση του Hölderlin. Το έργο διατηρεί το θεμελιακό σχήμα της πλοκής του σοφόκλειου έργου, αποδεσμεύεται όμως από την συνθήκη του μύθου και εμφανίζει σημαντικές διαφοροποιήσεις που τροποποιούν το διακείμενο κυρίως ως προς το νόημα και τη λειτουργία του, ακολουθώντας τις αρχές του επικού θεάτρου και θέτοντας στο προσκήνιο διαφορετικά θέματα, σύμφωνα με την μαρξιστική και αντιμιλιταριστική ιδεολογία του συγγραφέα. Η μελέτη του έργου ξεκινά με μια ευσύννοπτη παρουσίαση των θεωρητικών αρχών και των μεθοδολογικών εργαλείων του μπρεχτικού επικού θεάτρου. Ακολουθεί ο εντοπισμός και η ανάλυση των χαρακτηριστικών του μέσα από την παρουσίαση των αποκλίσεων από το σοφόκλειο πρότυπο, την σκιαγράφηση του ήθους των κεντρικών ηρώων και την ανάδειξη της ιδεολογικής στόχευσης του δημιουργού.

Κεφάλαιο 2

Άρης Αλεξάνδρου, *Αντιγόνη*: Θεατρικός Διάλογος

Το έργο του Άρη Αλεξάνδρου *Αντιγόνη: Θεατρικός Διάλογος* είναι μια από τις ελάχιστες διασκευές της σοφόκλειας *Αντιγόνης* στο νεοελληνικό θέατρο. Γράφτηκε το 1951, όταν ο Αλεξάνδρου ήταν πολιτικός εξόριστος στον Άη Στράτη.⁴ Πρόκειται για το μοναδικό θεατρικό έργο ενός λογοτέχνη, ο οποίος υπήρξε κυρίως ποιητής και μυθιστοριογράφος. Η διασκευή του Αλεξάνδρου μεταφέρει την υπόθεση του δράματος στην περίοδο της Εθνικής Αντίστασης και του Εμφυλίου.

2.1. Ο Άρης Αλεξάνδρου και η εποχή του

Από τα νεανικά του χρόνια, ο Άρης Αλεξάνδρου μυήθηκε στη μαρξιστική ιδεολογία. Έλαβε μέρος στην Αντίσταση κατά της Ναζιστικής Κατοχής, ενώ στον Εμφύλιο Πόλεμο εντάχθηκε στον Δημοκρατικό Στρατό και αργότερα εξορίστηκε για την πολιτική του ιδεολογία. Μολαταύτα δεν υπήρξε ποτέ ορθόδοξος κομμουνιστής, αλλά επέλεξε τον δικό του μοναχικό δρόμο, τον οποίο βάδισε με συνέπεια, αρνούμενος την ιδιότητα του στρατευμένου λογοτέχνη. Η στάση του αυτή τον έφερε κατά καιρούς αντιμέτωπο με την ηγεσία του Κομμουνιστικού Κόμματος Ελλάδας (εφεξής: ΚΚΕ), αλλά και με τους συντρόφους του. Ποιητές όπως ο Γιάννης Ρίτσος, ο Τάσος Λειβαδίτης και ο Τίτος Πατρίκιος

⁴ Το έργο δημοσιεύτηκε το 1960 στο περιοδικό *Καινούργια Εποχή* ως: «Αντιγόνη. Θεατρικός διάλογος». Όταν το 1977 αναδημοσιεύτηκε στον τόμο *Έξω απ' τα δόντια: Δοκίμια 1937-1975*, ο υπότιτλος παραλείφθηκε. Η μοναδική του παράσταση (το 2003 από το Κ.Θ.Β.Ε.) έφερε τον υπότιτλο *Δυο θυσίες και ένα ιντερμέδιο*. Βλ. Αργυρίου (1989α) 23 και Ρουμπάνη (2019) 3, σημ. 1, 2.

παραδέχτηκαν εκ των υστέρων μετανιωμένοι, ότι είχαν διακόψει την επικοινωνία τους με τον Αλεξάνδρου, εναρμονιζόμενοι με τις επιταγές του ΚΚΕ.⁵

Η διττή αυτή εξορία —η εκτόπιση στα ξερονήσια και η αποξένωση από τους συναγωνιστές του— άφησε το στίγμα της στη συγγραφική πορεία του Αλεξάνδρου. Ο ίδιος δηλώνει για τον εαυτό του: «Ανήκω στο ανύπαρκτο κόμμα των ποιητών».⁶ Στο έργο του πρωταρχική σημασία έχει η προσωπική ευθύνη, η ζωτική ανάγκη του πνευματικού ανθρώπου να ακολουθεί τις επιταγές της συνείδησής του, αλλά και ο προβληματισμός σχετικά με την έννοια της συντροφικότητας σε έναν κόσμο όπου οι φίλοι μπορούν ανά πάσα στιγμή να μετατραπούν σε αντιπάλους, ενώ αποτυπώνεται και το αίσθημα της εσωτερικής απομόνωσης, της αμφισβήτησης και της ματαίωσης.⁷

Πηγή της έμπνευσής του, σε μεγάλο βαθμό, είναι οι προσωπικές του εμπειρίες από την ταραχώδη περίοδο της δεκαετίας του 1940, η επίδραση των οποίων είναι εμφανής στο ποιητικό του έργο, αλλά και στο μυθιστόρημά του *Το Κιβώτιο*, καθώς κι η επιθυμία του να μιλήσει, ίσως εν είδει παρακαταθήκης, για τα χαμένα ιδανικά της γενιάς του.⁸ Ο Ραυτόπουλος αναφέρει χαρακτηριστικά ότι «στην περίπτωση του Άρη Αλεξάνδρου, πράγμα που συμβαίνει σπάνια στα γράμματα, έργο και άνθρωπος συμπίπτουν απόλυτα σχεδόν [...]. Σηκώνοντας το βλέμμα από το κείμενο προς το υποκείμενο, τον άνθρωπο, τίποτα δε σε μπερδεύει. Ένας ζωγράφος θα μπορούσε ίσως να κάνει το πορτραίτο του με τα γραφτά του για μοντέλο· αυτό συμβαίνει μόνο όταν ανάμεσα στο έργο και τον τεχνίτη υπάρχει απόλυτα τίμια σχέση και βασιλεύει αγνότητα μέσων».⁹ Τόσο στην *Αντιγόνη*, όσο και στο *Κιβώτιο*, ο εχθρός κατονομάζεται, αλλά απουσιάζει, για να δοθεί έμφαση στις εσωτερικές αλληλοεξοντώσεις και την κατάχρηση εξουσίας από στελέχη του ΚΚΕ.¹⁰

⁵ Αργυρίου (1988) 136-160, (1989α) 24, (1989β) 26-27· Ραυτόπουλος (2004) 192· Ρουμπάνη (2019) 5-7.

⁶ Ραυτόπουλος & Αλεξάνδρου (1975) 70.

⁷ Ραυτόπουλος (2004) 189.

⁸ Η ποίηση του Άρη Αλεξάνδρου είναι κυρίως πολιτική, χωρίς όμως να λείπει από τα έργα του το υπαρξιακό στοιχείο, αλλά και η αυτοαναφορικότητα, ενώ μεγάλο τμήμα του των ποιημάτων που είναι ποιήματα ποιητικής. Στις εμπειρίες του από την Αντίσταση και τον Εμφύλιο αναφέρονται οι ποιητικές του συλλογές *Ακόμα τούτη η Άνοιξη*, *Άγονος Γραμμή* και *Ευθύτης Οδών*. Για το ποιητικό έργο του Άρη Αλεξάνδρου και το *Κιβώτιο* βλ. Beaton (1996) 250, 349, 355· Πολίτης (2015) 337.

⁹ Ραυτόπουλος (2004) 17.

¹⁰ Αργυρίου (1989β) 26-27· Δεσποινιάδης (2017) 10· Van Steen (2011α) 25, (2011β) 116.

2.2. Η πλοκή

Ο υπότιτλος *θεατρικός διάλογος*, τον οποίο έδωσε στο έργο ο ίδιος ο Άρης Αλεξάνδρου, απηχεί τον προβληματισμό του σχετικά με το αν πρόκειται για θεατρικό έργο.¹¹ Πρόκειται για σπονδυλωτό δράμα: περιλαμβάνει δυο ιστορίες οι οποίες αρθρώνονται ανεξάρτητα η μία από την άλλη, αλλά έχουν ως κοινό παρονομαστή την αντίσταση ενάντια στην εξουσία με εμβληματική ενέργεια την τέλεση μιας απαγορευμένης ταφής, κατά το σοφόκλειο πρότυπο. Καθεμιά από τις δυο πράξεις του έργου χωρίζεται σε επιμέρους σκηνές. Η υπόθεση του έργου διαδραματίζεται στα ελληνικά βουνά κατά τη δεκαετία του 1940, με ήρωες ανθρώπους της ελληνικής υπαίθρου.

Στην πρώτη πράξη, η Αντιγόνη είναι μέλος αντιστασιακής οργάνωσης, η οποία συλλαμβάνει έναν τραυματία φιλέλληνα Γερμανό. Ο Γερμανός, με το ψευδώνυμο Ανδρόνικος, μάχεται ηρωικά στο πλευρό των Ελλήνων ανταρτών ενάντια στα ναζιστικά στρατεύματα και παράλληλα συνάπτει ερωτική σχέση με την Αντιγόνη, ώσπου ο αρχηγός της οργάνωσης Νικόδημος τον εκτελεί άδικα ως προδότη. Η Αντιγόνη τον θάβει και τιμωρείται με εκτέλεση. Στη δεύτερη πράξη, η ηρωίδα μάχεται στις τάξεις του Δημοκρατικού Στρατού κατά τον Εμφύλιο Πόλεμο. Ο στρατηγός Ανδρόνικος, εραστής της Αντιγόνης, στέλνει ένα μέλος της οργάνωσης, τον Νικόδημο, σε αποστολή αυτοκτονίας. Το σώμα του Νικόδημου αφήνεται άταφο στην αγορά ενός χωριού και η Αντιγόνη, φορώντας μάσκα, το θάβει. Όταν βρίσκει στην τσέπη του ένα γράμμα το οποίο υποτίθεται ότι περιείχε διαταγές του Ανδρόνικου, αλλά δεν είναι παρά ένα λευκό χαρτί, αντιλαμβάνεται ότι έχουν ηττηθεί και ότι η θυσία του Νικόδημου ήταν μάταιη. Η Αντιγόνη αποκαλύπτει στους στρατιώτες την αλήθεια και εκτελείται για την πράξη της αυτή.

2.3. Η διαμόρφωση του υφολογικού τοπίου

Το δραματικό σύνολο συγκροτείται σε μεγάλο βαθμό από ασυνεχείς και φαινομενικά ασύνδετες εικόνες, οι οποίες όμως εντάσσονται σε μια ενιαία ιδεολογική προσέγγιση του μύθου. Η πλοκή διαγράφεται μόνο σε γενικές γραμμές, χωρίς λεπτομέρειες, με τρό-

¹¹ Οι προβληματισμοί του καταγράφονται σε επιστολή του προς τον Φίλιππο Βλάχο, η οποία περιλαμβάνεται στο Αρχείο Άρη Αλεξάνδρου (Ε.Λ.Ι.Α. – Μ.Ι.Ε.Τ.). Βλ. Αρδίττης (2003) χ.σ. και Ρουμπάνη (2019) 49, σημ. 132.

πο που προσδίδει στον δραματικό χρόνο αφηγηματική επιτάχυνση.¹² Η αφήγηση διακρίνεται από έμμεσες ελλείψεις και λύσεις της αφηγηματικής συνέχειας.¹³ Ενδεικτικά αναφέρω δυο παραδείγματα σε καθεμία από τις δύο πράξεις. Στην πρώτη πράξη η δράση μεταβαίνει απευθείας από την απόφαση της Αντιγόνης να θάψει τον αγαπημένο της (σκ. η') στη φυλάκισή της (σκ. θ'). Στην δεύτερη πράξη οι σκηνές β' ως ε' παρουσιάζουν τέσσερις εντελώς διαφορετικές εικόνες, χωρίς (κατά τα φαινόμενα) χρονολογική ή αφηγηματική σύνδεση μεταξύ τους. Η σκηνή β' διαδραματίζεται στο αστυνομικό τμήμα ανάμεσα στον Ανδρόνικο και τη μητέρα του πριν εκείνος φύγει για την εξορία· η σκηνή γ' περιγράφει το διάλογο ανάμεσα στο ζευγάρι ανταρτών Στρατή και Μαρία και την απόφαση της Μαρίας να αφήσει το μωρό της να πεθάνει για να μην είναι βάρος στον αγώνα τους· η σκηνή δ' σηματοδοτεί την έναρξη της κύριας πλοκής, με τον Ανδρόνικο να αναθέτει στον Νικόδημο την αποστολή θανάτου· τέλος, η σκηνή ε' μάς μεταφέρει τον ερωτικό διάλογο ανάμεσα στην Αντιγόνη και τον Ανδρόνικο. Οι εικόνες αυτές, παρά την ανομοιογένειά τους, ή μάλλον εξαιτίας της, φέρνουν τον θεατή αντιμέτωπο με διαφορετικές, θραυσματικές όψεις του εμφυλίου πολέμου, δίνοντάς του έτσι μια πολυπρισματική εικόνα, αλλά και συμβάλλοντας στη συγκρότηση του ιδεολογικού και ιστορικού υπόβαθρου του έργου.

Ανάμεσα στις δύο πράξεις του έργου παρεμβάλλεται ένα ιντερμέδιο, το οποίο επιτελεί μεταθεατρική λειτουργία: πρόκειται για «θέατρο εν θεάτρω», το οποίο μας ενθαρρύνει να διερωτηθούμε γύρω από τα όρια που διακρίνουν τη δραματική μυθοπλασία από την πραγματικότητα. Συγκεκριμένα, το ιντερμέδιο παρουσιάζει τις πρόβες για το ανέβασμα μιας παράστασης, με αναφορές στην τέχνη του θεάτρου και με σκηνές ιλαρότητας και έρωτα, το οποίο όμως διακόπτεται απότομα από τη σειρήνα του βομβαρδισμού. Το ιντερμέδιο διαχωρίζει τις δυο πράξεις αλλά και λειτουργεί ως συνεκτικός ιστός ανάμεσά τους, καθώς βοηθεί το κοινό να μεταβεί από τη μια χρονική περίοδο στην άλλη και αποφορτίζει τη συναισθηματική ένταση που έχει δημιουργηθεί από τα συμβάντα της

¹² Πεχλιβάνος (2002) 31.

¹³ Η έλλειψη είναι αφηγηματική τεχνική, κατά την οποία τμήμα της πλοκής αποσιωπάται με χρονικό άλμα σε μεταγενέστερο σημείο. Στην έμμεση έλλειψη τα εν τω μεταξύ συμβάντα δεν αναφέρονται καθόλου και μπορούν εύκολα να συναχθούν από τα επί σκηνής διαδραματιζόμενα. Για την έννοια της αφηγηματικής έλλειψης βλ. Genette (1972) 79-80, 154.

πρώτης πράξης. Παράλληλα, μας επιτρέπει να ρίξουμε μια φευγαλέα ματιά σε ειρηνικές σκηνές από την καθημερινή ζωή, η οποία έχει ανασταλεί εξαιτίας του πολέμου.¹⁴

Η γενικότερη αποσπασματικότητα που διέπει συνολικά την αφήγηση, χαρακτηρίζει και τον δραματικό χώρο. Έμμεσες και αόριστες γεωγραφικές ενδείξεις παρέχονται από τις διάσπαρτες αναφορές σε τοπωνύμια (π.χ. το Μεγάλο Χωριό). Με σκηνικές οδηγίες, ο συγγραφέας περιγράφει τον λιτό σκηνικό χώρο με τους τοίχους των αγροτόσπιτων μισογκρεμισμένους από τον πόλεμο, τα πρόχειρα στρατιωτικά καταλύματα, την ορεινή ύπαιθρο ή τις αυτοσχέδιες φυλακές. Πίσω από το φαινομενικά ρεαλιστικό υπόβαθρό της, η σκηνογραφία με την αφαιρετική μορφή της αποδίδει σημειολογικά την αίσθηση της καταστροφής, αλλά και της προσωπικής διάλυσης. Ταυτόχρονα, η αντίθεση ανάμεσα στην ορατή επί σκηνής δράση (μυμητικό χώρο) και στον εξωσκηνικό διηγητικό χώρο, ο οποίος περιγράφεται ή υποδηλώνεται, ανάγει τον δραματικό χώρο σε βασική συνιστώσα της σημειολογίας του έργου.¹⁵ Ιδιαίτερα σημαντική παράμετρος καθίσταται και ο φωτισμός, για τον οποίο υπάρχει ειδική αναφορά στις σκηνικές οδηγίες του συγγραφέα. Τα τμήματα του σκηνικού χώρου στα οποία αναπτύσσεται η δράση φωτίζονται έντονα, σε αντίθεση με το υπόλοιπο μέρος της σκηνής που παραμένει στο σκοτάδι. Ενδεικτική είναι η πέμπτη σκηνή της πρώτης πράξης, στην οποία μέσω της εναλλαγής του φωτισμού παρουσιάζονται ταυτόχρονα δυο διαφορετικοί δραματικοί χώροι. Πρόκειται ωστόσο για μάλλον πρωτοβάθμια χρήση του φωτισμού, η οποία φανερώνει την έλλειψη εξοικείωσης του Αλεξάνδρου με τις τεχνικές πλευρές του θεάτρου.

Βασική επιλογή του Αλεξάνδρου αποτελεί η συμμετρική αντιπαράθεση σκηνών ανάμεσα στις δυο πράξεις, με τη χρήση του μοτίβου της δομικής συμμετρίας, η οποία αναδεικνύει τις σχέσεις παραλληλίας που συνδέουν τις δύο σκηνές. Τη χαρακτηριστικότερη ίσως περίπτωση συνιστούν οι εναρκτήριες σκηνές των δυο πράξεων (Πρ. Α', σκ. α' και Πρ. Β', σκ. α'), στις οποίες οι γυναίκες του χωριού θρηνούν για τις απώλειες που επιφέρει ο πόλεμος. Μέσα από την αντίστιξη των δυο σκηνών, οι οποίες κατά κάποιον τρόπο υποκαθιστούν την πάροδο του αρχαίου τραγικού Χορού (στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, στ. 112-147, ο Χορός εισέρχεται εξιστορώντας το πρόσφατο παρελθόν της Θήβας με

¹⁴ Ο Ραυτόπουλος το χαρακτηρίζει ως σκηνή που διαχωρίζει την Αντίσταση από τον Εμφύλιο, «σαν αγροτική γιορτή ελευθερίας και έρωτα, αλλά υπό αίρεσιν». Βλ. Ραυτόπουλος (2004) 223.

¹⁵ Αρδίττης (2002) 6. Για την έννοια του διηγητικού χώρου στο δράμα βλ. Issacharoff (1981) 211-224· για τη σημειολογία του σκηνικού χώρου βλ. Πούχνερ (2010) 127-129.

έμφαση στη θανατηφόρα σύγκρουση μεταξύ των δυο αδελφών), ο συγγραφέας εισάγει τον αναγνώστη στο ιστορικό πλαίσιο της πλοκής, κυρίως όμως εμφανίζει την αντιμιλιταριστική οπτική του.¹⁶

Οι ερπύστριες των τανκς περάσαν μέσ' απ' τις αυλές μας [...] Δεν έχουμε ήλιο. Δεν έχουμε ψωμί [...] Κλείνουμε τις πόρτες [...] κι όμως αυτοί κυκλοφορούν και μπαίνουνε παντού [...] Μονάχες μας δω πέρα και τα πηγάδια στέρεψαν. [...] Οι άνεμοι σκορπίσανε όλα τα κεραμίδια και βρέχει [...] Πίσω απ' τα έλατα —πίσω απ' τις πέτρες— οι άντρες μας έχουν ντουφέκια. Πίσω απ' τις διαγουμισμένες τους καρδιές περιμένουν. Πίσω απ' τους άντρες μας —πίσω απ' τις στάχτες του Νικόλα— ακόμα περιμένουμε.

(Πράξη Α', σκηνή α)

Οι ερπύστριες των τανκς περάσαν μέσ' απ' τις αυλές μας και μεσ' στα τάνκς είναι δικοί μας [...] Αδέρφι μου, τί σου 'καναν και ξέχασες; [...] Κλείνουμε τις πόρτες, σφίγγουμε τα δόντια, γιατί ο κακός αγέρας μπαίνει από παντού. [...] Τα πηγάδια μας στέρεψαν. Τι περιμένουμε; Πίσω απ' τα έλατα, πίσω απ' τις πέτρες, οι άντρες μας έχουν ντουφέκια. Τί περιμένουμε; Ταμπουρωμένες πίσω απ' τις στάχτες των σπιτιών μας, τί περιμένουμε;

(Πράξη Β', σκηνή α').

Σημαντική δραματική τεχνική αποτελεί και η υπόρρητη καταστασιακή ειρωνεία, η οποία απορρέει από την ίδια την πλοκή.¹⁷ Οι προσδοκίες των ηρώων ματαιώνονται, καθώς ονειρεύονται ένα ειρηνικό μέλλον, αλλά τελικά βρίσκουν άδικο θάνατο από τους ίδιους τους συντρόφους τους. Εξάλλου, έκδηλη είναι και η αντίθεση ανάμεσα στις προθέσεις των προσώπων και στην εξέλιξη της πλοκής: για παράδειγμα, μολονότι ο Νικόδημος της πρώτης πράξης και ο Ανδρόνικος της δεύτερης εμφανίζονται ως αγνοί αγωνιστές, καταλήγουν να πάρουν άδικες αποφάσεις, κινούμενοι από ταπεινά ελατήρια.

Στοιχείο που παραπέμπει στους «αγώνες λόγων» της αρχαίας τραγωδίας αποτελούν οι λεκτικές αντιπαραθέσεις μεταξύ των ηρώων, οι οποίες είναι διάσπαρτες σε ολόκληρο το

¹⁶ Mills (2018) 47-48.

¹⁷ Τσιριμώκου (2002) 24-25.

έργο.¹⁸ Χαρακτηριστικοί είναι οι διάλογοι ανάμεσα στον Ανδρόνικο και το Νικόδημο (Πρ. Α', σκ. ζ' και Πρ. Β', σκ. στ'). Η γλώσσα τους είναι απλή και οικεία, χωρίς εξεζητημένο λεξιλόγιο ή περίτεχνα ρητορικά σχήματα. Οι διάλογοι υποκαθιστούν τη δράση, αλλά δεν προάγουν την ουσιαστική επικοινωνία μεταξύ των ηρώων. Ο λόγος τους είναι υπαινικτικός και αφαιρετικός, σε σημείο που η ομιλία χάνει τον λειτουργικό χαρακτήρα της, οδηγώντας τα πρόσωπα σε επικοινωνιακό, συναισθηματικό και εντέλει υπαρξιακό αδιέξοδο.¹⁹ Χαρακτηριστικό είναι το ακόλουθο παράδειγμα:

ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΣ: Όταν δέχτηκα πως δε γίνεται να ξεφύγω, αναρωτήθηκα τότε αν οι λέξεις έχουν νόημα. Ήρθα να μου απαντήσεις.

ΝΝΙΚΟΔΗΜΟΣ (σχεδόν με αγωνία): Λοιπόν;

ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΣ: Καλή ζωή, Νικόδημε.

(Πράξη Α', σκηνή ζ').

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η δέκατη σκηνή της πρώτης πράξης, κατά την οποία ο αρχηγός της αντάρτικης ομάδας Νικόδημος διατάσσεται να εκτελέσει μια επικίνδυνη αποστολή, μεταφέροντας έναν φάκελο με έγγραφο χαρτί —σκηνικό αντικείμενο με ιδιαίτερη σημειολογική αξία, το οποίο αντανακλά την αναίρεση των ιδεολογικών προτύπων και την κενότητα των εντολών της εκάστοτε εξουσίας.²⁰ Η σκηνή επιτελεί σημαντική δρα-

¹⁸ Στις περισσότερες σκηνές, τα δραματικά πρόσωπα αντιπαρατίθενται ανά δύο είτε με στιχομυθίες είτε με εναλλαγές μονολόγων. Βλ. Πεχλιβάνος (2002) 32.

¹⁹ Ο Ραυτόπουλος κάνει λόγο για «διαλεκτική αλληλοσκοτωμού, συνθηματικότητα, φωνική αποτελεσματικότητα των λέξεων και αδυναμία να αποκαταστήσουν άλλη επικοινωνία». Βλ. Ραυτόπουλος (2004) 224.

²⁰ Το μοτίβο του έγγραφου χαρτιού ανακαλεί στη μνήμη του αναγνώστη το άδειο κιβώτιο στο μυθιστόρημα του Αλεξάνδρου *Το Κιβώτιο*, δεδομένου ότι και τα δυο επιτελούν παραπλήσια συμβολική λειτουργία. Γενικότερα, η *Αντιγόνη* εμπεριέχει σε πρωτόλεια μορφή πολλά από τα στοιχεία που ο Αλεξάνδρου θα αναπτύξει αργότερα στο *Κιβώτιο* και μπορεί να θεωρηθεί ως μια πρώτη απόπειρά του να αναφερθεί στα ιδεολογικά ζητήματα που θα τον απασχολήσουν εκεί. Οι ομοιότητες είναι εμφανείς τόσο στο επίπεδο της πλοκής (η αποστολή θανάτου στο όνομα ενός αγώνα που έχει ήδη χαθεί, το κενό γράμμα ή το άδειο κιβώτιο, η άδικη καταδίκη ή φυλάκιση, διάφορα τοπωνύμια), όσο κυρίως σε επίπεδο ιδεολογικής αναλογίας. Και τα δυο έργα —αν και καταδεικνύουν ότι ο Αλεξάνδρου παραμένει πιστός στις αξίες της Αριστεράς— συνιστούν έμμεση, αλλά αυστηρή εκ των έσω καταγγελία απέναντι στις αρνητικές πλευρές της δράσης της κομμουνιστικής ηγεσίας, οι οποίες τελικά υπονόμισαν τις επιδιώξεις της παράταξης. Η επιλογή όμως του ιστορικού πλαισίου αποτελεί απλώς το έναυσμα για μια γενικότερη κριτική απέναντι στην ιδεολογική καταπίεση και την παράνοια της κάθε μορφής εξουσίας που συντρίβει την ελευθερία και την αξιοπρέπεια του ατόμου. Όπως άλλωστε ο ίδιος ο Αλεξάνδρου αναφέρει στον πρόλογο της *Αντιγόνης*: «Κάθε ο-

ματική λειτουργία, αφού ουσιαστικά προοικονομεί τη δεύτερη πράξη· η διαταγή, την οποία λαμβάνει ο Νικόδημος της πρώτης πράξης είναι η ίδια με αυτήν που θα δώσει ο στρατηγός Ανδρόνικος στον Νικόδημο της δεύτερης πράξης: του ζητά να μεταφέρει, κάτω από ιδιαίτερα επικίνδυνες συνθήκες μαζί με μια ομάδα ανταρτών, έναν φάκελο με «ενσφράγιστες εντολές», ο οποίος όμως, όπως αποδεικνύεται εκ των υστέρων, περιέχει μόνο ένα λευκό χαρτί. Παράλληλα η σκηνή αποκαλύπτει την απολυταρχική δομή, την άκαμπτη ιεραρχία, τις φιλοδοξίες και τις ανταγωνιστικές σχέσεις ανάμεσα στα μέλη των αντάρτικων οργανώσεων.²¹

Τέλος, σε πολλά σημεία του έργου ο Αλεξάνδρου υποδεικνύει, μέσω σκηνικών οδηγιών, ότι τα δραματικά πρόσωπα φορούν προσωπίδες, τις οποίες βγάζουν όταν εκμυστηρεύονται μύχια συναισθήματα. Το αντιρεαλιστικό μοτίβο της προσωπιδιοφορίας εμφανίζεται κυρίως στις προσωπικές στιγμές των πρωταγωνιστών. Οι ήρωες φορούν μάσκες όταν ψεύδονται, αποκρύπτουν στοιχεία της πραγματικότητας ή θέλουν να μην αποκαλυφθεί η πραγματική τους ταυτότητα. Η Αντιγόνη της πρώτης πράξης χρησιμοποιεί τη μάσκα για να πείσει τον Ανδρόνικο να αποκαλύψει τις σκέψεις του αναφορικά με τον αγώνα τους (σκ. στ')· η Αντιγόνη εδώ ενεργεί κατ' εντολή του Νικόδημου, ο οποίος παρακολουθεί τη συζήτησή τους. Εξάλλου, η Αντιγόνη της δεύτερης πράξης θάβει τον Νικόδημο φορώντας τη μάσκα με το πρόσωπο μιας άλλης αντάρτισσας, της Μαρίας, η οποία είχε αναλάβει αυτό το καθήκον, αλλά δέιλιασε την τελευταία στιγμή (σκ. ζ'). Το προσωπίο λειτουργεί συνυποδηλωτικά, για να εκφράσει την διττή προσωπικότητα των ηρώων, οι οποίοι καλούνται να συμπεριφερθούν άλλοτε ως άνθρωποι με τρυφερά συναισθήματα και άλλοτε ως αγωνιστές. Επίσης, φέρνει στην επιφάνεια την εναλλαγή ανάμεσα στο υπερκείμενο και το υποκείμενο Εγώ, η οποία επιτυγχάνεται με την αφαίρεση του προσωπίου. Η μάσκα φανερώνει όμως και το ατέρμονο παιχνίδι μεταξύ αλήθειας και ψεύδους, το οποίο διέπει τις ανθρώπινες σχέσεις, καθώς και τους ρόλους που οι άνθρωποι καλούνται να υποδυθούν στο πλαίσιο αυτών των σχέσεων. «Ο μόνος τρόπος να κάνεις τον άλλον να βγάλει τη μάσκα του είναι να υποκριθείς πως βγάζεις τη δική σου», διαπιστώνει ο Ανδρόνικος (Πρ. Α', σκ. ζ').²² Παράλληλα, δημιουργούνται συ-

μοιότητα με πρόσωπα που ζήσανε, ζούνε ή θα ζήσουνε είναι εντελώς συμπτωματική». Για τις ομοιότητες της *Αντιγόνης* με το *Κιβώτιο*, τόσο στον ιδεολογικό προσανατολισμό και τη θεματική, όσο και στα μοτίβα και τις τεχνικές βλ. Αργυρίου (1988) 138-139· Ραυτόπουλος (2004) 224· Τσακνιάς (1983) 169.

²¹ Πεχλιβάνος (2002) 32.

²² Πεχλιβάνος (2002) 32-33· Τσιριμώκου (2002) 25.

νειρμοί με την αρχαία τραγωδία, στην οποία τα προσωπεία αποτελούσαν αναπόσπαστο τμήμα της ενδυμασίας των υποκριτών.

2.4. Οι δραματικοί χαρακτήρες

Στις δυο ανεξάρτητες ιστορίες που συγκροτούν την πλοκή, κυρίαρχα δραματικά πρόσωπα είναι οι δύο Αντιγόνες και οι αντάρτες Ανδρόνικος και Νικόδημος. Η σημειολογία των ονομάτων τους είναι δηλωτική του ήθους τους. Το όνομα της κεντρικής ηρωίδας αποτελεί ευθεία αναφορά στην σοφόκλεια τραγωδία, ενώ ιδιαίτερη είναι και η σημασία των ονομάτων Ανδρόνικος (άνδρας που νικά) και Νικόδημος (λαϊκός νικητής), τα οποία παραπέμπουν σε αγωνιστές νικηφόρων μαχών. Παράλληλα, το όνομα του Ανδρόνικου ανακαλεί στη μνήμη του κοινού τους ήρωες των ακριτικών βυζαντινών ασμάτων, ενώ το όνομα του Νικόδημου παραπέμπει στον Νικόδημο της Καινής Διαθήκης, ο οποίος επέμενε ότι ο Ιησούς έπρεπε να απολογηθεί πριν να δικαστεί και κατόπιν βοήθησε τον Ιωσήφ τον από Αριμαθαίας να ενταφιάσει το σώμα του. Θα πρέπει επίσης να επισημανθεί ότι η εναλλαγή των ονομάτων ανάμεσα στους δυο χαρακτήρες στις δυο πράξεις υποδηλώνει την ευκολία με την οποία σε ασταθείς συγκυρίες τα θύματα μετατρέπονται σε δήμιους.

Αξιοσημείωτες σημειολογικές συνδηλώσεις έχουν και τα ονόματα των ελασσόνων ηρώων, τα οποία τους ανάγουν σε στερεοτυπικούς χαρακτήρες. Ο Στρατής παραπέμπει στον ανώνυμο στρατιώτη, η Μαρία (ιδιαίτερα κοινό όνομα) απεικονίζει τις γυναίκες του λαού, ενώ στην περίπτωση του Κλέαρχου, ενός αντάρτη που είναι φερέφωνο των εντολών της κομματικής εξουσίας και δεν διστάζει ακόμη και να επιχειρήσει να εκμεταλλευτεί σεξουαλικά την Αντιγόνη (Πρ. Α', σκ. θ'), το όνομά του (ένδοξος άρχων) λειτουργεί μάλλον ειρωνικά, για να στηλιτευτεί η συμπεριφορά μιας μερίδας μελών της οργάνωσης.²³

Θα πρέπει επίσης να αναφερθεί ότι οι γυναίκες του χωριού επιτελούν πολλές από τις λειτουργίες του τραγικού Χορού. Επιτείνουν τον λυρισμό και την τελετουργική διάσταση του έργου, παρουσιάζουν το ιστορικό, ιδεολογικό και ψυχολογικό υπόβαθρο της πλοκής (Πρ. Α', σκ. α' και Πρ. Β', σκ. α'), αλλά και συνδιαλέγονται με την ηρωίδα, εμφανίζοντας το ήθος της (Πρ. Α', σκ. η'). Όπως και ο τραγικός Χορός, έχουν την ευχέρεια να

²³ Αρδίττης (2002) 6.

μιλούν ομαδικά ή ατομικά (όπως περιγράφει στις σκηνικές οδηγίες στην αρχή του έργου ο συγγραφέας) και αντανakλούν τις σκέψεις και τα συναισθήματα της κοινής γνώμης.

2.4.1. Αντιγόνη

Ο Αλεξάνδρου παρουσιάζει την Αντιγόνη ως δυο διαφορετικούς δραματικούς χαρακτήρες, με κοινά όμως ηθικά χαρακτηριστικά. Οι Αντιγόνες αυτές συνδιαλέγονται διακειμενικά με το ομώνυμο πρόσωπο της σοφόκλειας τραγωδίας, με το οποίο τις συνδέει το αγωνιστικό φρόνημα, η αντίσταση ενάντια στον παραλογοισμό και την σκληρότητα της απολυταρχικής εξουσίας και η αφοσίωση στα ιδανικά τους. Οι ηρωίδες του Αλεξάνδρου διαφοροποιούνται όμως από το σοφόκλειο αρχέτυπο ως προς την κοινωνική καταγωγή τους και την ιδεολογική τους ταυτότητα. Πρόκειται για γυναίκες του λαού, οι οποίες όμως διαθέτουν παιδεία και είναι προσηλωμένες τόσο στην αντιφασιστική, κομμουνιστική ιδεολογία τους, όσο και σε μια γενικότερη ουμανιστική κοσμοθεωρία. Και οι δύο μάχονται σθεναρά για τα πιστεύω τους και δεν διστάζουν να εναντιωθούν στους συντρόφους τους, όταν θεωρούν ότι εκείνοι παρεκκλίνουν από την ηθική καθαρότητα του στόχου τους, ή ακόμη και να θυσιάσουν τη ζωή τους, έστω και χωρίς αντίκρισμα. Ταυτόχρονα, ακόμη και μέσα στον ορυμαγδό του πολέμου κατορθώνουν να διατηρήσουν την ανθρωπιά και την τρυφερότητά τους: στην πρώτη πράξη η Αντιγόνη περιθάλλει τον Γερμανό αιχμάλωτο Ανδρόνικο, ενώ στη δεύτερη θεωρεί υπέρτατο χρέος να μην αφήσει άταφο τον Νικόδημο.²⁴

Ο δραματικός χαρακτήρας της Αντιγόνης μεταγράφεται υπό το πρίσμα της μαρξιστικής προσέγγισης και των ιστορικών συμφραζομένων της περιόδου. Μέσα στον ατομικό μύθο της ενυπάρχει η ιστορία της εποχής και ανιχνεύεται η πικρία, καθώς και η ατομική αλλά και η συλλογική ματαίωση. Η Αντιγόνη του Αλεξάνδρου αντικατοπτρίζει μια ολόκληρη γενιά αγωνιστών, καθώς και τη διαχρονική τραγικότητα του ατόμου που μάχεται να διατηρήσει την αξιοπρέπεια και τη δεοντολογική ηθική του, ακόμη και κάτω από αντίξοες, αντιηρωικές συνθήκες.²⁵

2.4.2. Ανδρόνικος και Νικόδημος

²⁴ Αρδίττης (2003) χ.σ.

²⁵ Αρδίττης (2003) χ.σ· Τσιριμώκου (2002) 24-25.

Ο Ανδρόνικος και ο Νικόδημος είναι σύντροφοι στον αγώνα, οι οποίοι κάποια στιγμή βρίσκονται αντιμέτωποι, οπότε ο ένας επιζητεί τον θάνατο του άλλου. Ο Νικόδημος της πρώτης πράξης είναι ένας κομμουνιστής που μάχεται ενάντια στον γερμανικό Ναζισμό. Κατά βάθος όμως είναι ένας άνθρωπος καχύποπτος, φθονερός, αλλά και φυγόμαχος, ο οποίος ενδιαφέρεται περισσότερο για την αναρρίχηση του στην κομματική ιεραρχία, παρά για την αίσια έκβαση του αγώνα. Κατά τον τηλεφωνικό του διάλογο με τον ταγματάρχη, ο οποίος του αναθέτει μια επικίνδυνη αποστολή, χρησιμοποιεί ως πρόσχημα τις υποψίες του απέναντι στον Ανδρόνικο, προκειμένου να αποφύγει την εκτέλεσή της (σκ. ε').

Ο στρατηγός Ανδρόνικος της δεύτερης πράξης, μολονότι στο παρελθόν είχε έμπρακτα αποδείξει την πίστη του στην αριστερή του ιδεολογία, προτιμώντας την εξορία από τον συμβιβασμό (σκ. β'), είναι εγκλωβισμένος στις άκαμπτες δομές της απολυταρχικής εξουσίας, όπου η ανθρώπινη ζωή και οι αξίες της δεν έχουν σημασία. Ο διάλογός των δύο ανδρών —Ανδρόνικου και Νικόδημου— είναι αποκαλυπτικός για τα κίνητρά του, τα οποία είναι ανάλογα με εκείνα του Νικόδημου της πρώτης πράξης:

Είναι σα να λέω : Νά, ούτε ό Νικόδημος κατάφερε τίποτα. Λοιπόν, δε φταίω εγώ... Όταν χάνεις τα χωράφια σου... βολεύεσαι στην αυλή. Όταν σου παίρνουν την αυλή, βολεύεσαι στο σπίτι. Μα σαν σου πάρουν και το σπίτι, τρέχεις κάπου να χωθείς ή —σ' αυτό ελπίζω— τροχίζεις τα νύχια κι ορμάς με πέτρες. Είσαι το σπίτι τους. Πρέπει να το χάσουν κι αυτό, ίσως τότε να ορμήσουν. Αλλιώς, τούτα τ' αστέρια στους ώμους μου θα' ναι για πέταμα. Είμαι καπετάνιος σ' ένα καράβι πού βουλιάζει...²⁶ Πρέπει πρώτ' απ' όλα να μην το δει κανείς πώς κάνουμε νερά.

(Πράξη Β', σκηνή ζ').

Αντιθέτως, ο Ανδρόνικος της πρώτης πράξης και ο Νικόδημος της δεύτερης συνιστούν δραματικούς χαρακτήρες τους οποίους ο Αλεξάνδρου χρησιμοποιεί για να σκιαγραφήσει το πρότυπο του γνήσιου αγωνιστή, που θέτει τα ιδανικά του και την ιδεολογία του πάνω από οτιδήποτε άλλο. Ο Ανδρόνικος πολεμά ενάντια στη χώρα καταγωγής του,

²⁶ Την εικόνα του πλοίου της πόλεως τη χρησιμοποιεί και ο Κρέων στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή (189-190).

υπηρετώντας τα αντιναζιστικά του φρονήματα και δίνει τον αγώνα αυτόν για τον εαυτό του, επειδή θεωρεί πως αυτός είναι ο μόνος δρόμος για ένα ειρηνικό μέλλον.²⁷

Ένα σπίτι θέλει και μια καλή επίπλωση. Η επίπλωση είναι ο κόσμος όπως θέλουμε να τον φτιάξουμε.... Θέλω ένα σπίτι. Μια επίπλωση. Ρισκάρω το κεφάλι μου για μένα.

(Πράξη Α', σκηνή ζ').

Περισσότερο ιδεαλιστής εμφανίζεται ο Νικόδημος, ο οποίος αδιαφορεί για τον εαυτό του και θυσιάζει τη ζωή του αποδεχόμενος την εκτέλεση της καταδικασμένης αποστολής, για να μη διαψεύσει έστω και την ύστατη στιγμή του αγώνα, τις προσδοκίες και τα ιδανικά όσων πίστεψαν σε αυτόν.

Όταν έχεις στόχο το γενικό καλό, όταν η δική σου λαχτάρα είναι η λαχτάρα των πολλών, μπορεί και το ατομικό σου συμφέρο να γίνει στήριγμα των άλλων.

(Πράξη Β', σκηνή στ').

2.5. Οι ιδεολογικοί άξονες και η πρόσληψη του αρχαίου δράματος

Στην *Αντιγόνη* ο Αλεξάνδρου μεταγράφει τα θέματα του σοφόκλειου έργου στα ιστορικά συμφραζόμενα της εποχής του. Ο ίδιος αναφέρει σχετικά: «Λίγο πριν, έκανα την “αντιγόνη” πράξη μου — αποφάσισα να πω “όχι” στον Κρέοντα, δηλαδή στο Κόμμα, και να γράφω όχι πια σύμφωνα με τη “γραμμή” του, αλλά όπως πίστευα».²⁸ Μολαταύτα, ο στόχος του δεν είναι απλώς να μιλήσει για τις απολυταρχικές πρακτικές του ΚΚΕ. Το έργο συνιστά μια ευρύτερη κριτική απέναντι στην διαχρονική αλλοτρίωση των αγώνων που δίνονται στο όνομα των υψηλών ιδανικών, καθώς και απέναντι σε κάθε μορφής εξουσία που προάγει την κουλτούρα του ιδεολογικού καταναγκασμού και αντιστρατεύ-

²⁷ Πεχλιβάνος (2002) 31.

²⁸ Η φράση περιέχεται σε επιστολή του συγγραφέα προς τον Αμερικανό C. Duryea Smith, καθηγητή του θεάτρου στο Alfred University, η οποία περιλαμβάνεται στο *Αρχείο Άρη Αλεξάνδρου* (Ε.Λ.Ι.Α. – Μ.Ι.Ε.Τ.). Βλ. Ρουμπάνη (2019) 48, σημ. 131.

εται τις αξίες της δικαιοσύνης, της συντροφικότητας και της αλληλεγγύης. Για τον Αλεξάνδρου, οι ολοκληρωτικές ιδεολογίες, όσο επαναστατικές κι αν είναι, καλούν το άτομο να θυσιάσει τα προσωπικά του συναισθήματα στο βωμό ενός ανώτερου στόχου, καθιστώντας ρευστά τα όρια μεταξύ καλού και κακού. Παράλληλα, προβάλλει το ύψιστο καθήκον του σκεπτόμενου ανθρώπου να αγωνιστεί για τα ιδεώδη του, αλλά και τη διαχρονική τραγικότητα του ατόμου που μάχεται να διατηρήσει την αξιοπρέπεια και την ανθρωπιά του σε ένα περιβάλλον που αντιστρατεύεται τις προσπάθειές του.²⁹

Στην προσπάθειά του αυτή ο Αλεξάνδρου βρίσκει αρωγό το σοφόκλειο δράμα. Σε μια περίοδο έντονης ιδεολογικής και πολιτικής πόλωσης, η ηθική και πολιτική στάση του συγγραφέα ενάντια και στους δυο αντιτιθέμενους πόλους τον καθιστά συνοδοιπόρο της σοφόκλειας Αντιγόνης σε έναν αγώνα μάταιο, αλλά απαραίτητο. Στο έργο του Αλεξάνδρου η θυσία της Αντιγόνης δεν βρίσκει δικαίωση, όπως δεν δικαιώθηκε και ο αγώνας των αριστερών της γενιάς του, που είδαν τα οράματά τους να διαλύονται με την ήττα του Εμφυλίου και να αποδεικνύονται «άγραφο χαρτί». Το τέλος του έργου βρίσκει τους μαχητές του Δημοκρατικού Στρατού οχυρωμένους πίσω από το πτώμα της Αντιγόνης, που εκπροσωπεί τα πτώματα όσων αδικήθηκαν και θυσιάστηκαν, να περιμένουν το αναπόφευκτο τέλος. Έτσι, ο θεατής, έχοντας βιώσει συναισθήματα «*έλεου και φόβου*», οδηγείται ίσως σε ένα είδος «*καθάρσεως*» μέσα από την έμφαση που δίνει το έργο στη σπουδαιότητα της ηρωικής θυσίας, ακόμη και όταν αυτή μοιάζει άσκοπη. Όπως ενδεικτικά αναφέρει ο Νικόδημος στην τέταρτη σκηνή της δεύτερης πράξης: «Αυτό το κάτι παραπάνω είναι να δίνεις και τη ζωή σου χωρίς να παίρνεις τίποτα, ούτε την υστεροφημία».

²⁹ Αδρίττης (2002) 6.

Κεφάλαιο 3

Jean Anouilh, *Αντιγόνη*

Το κεφάλαιο αυτό πραγματεύεται την *Αντιγόνη* του Jean Anouilh, ένα πολιτικό, κοινωνικό και ψυχολογικό δράμα που μεταγράφει τον μύθο της Αντιγόνης μεταφυτεύοντάς τον στα συμφραζόμενα της Γαλλικής Αντίστασης κατά των Ναζί.³⁰ Το έργο ανήκει στα έργα του Anouilh που ο ίδιος ονόμαζε «μαύρα».³¹

3.1. Το ιστορικό πλαίσιο

Η *Αντιγόνη*, που γράφτηκε το 1942 και ανέβηκε στη σκηνή το 1944, σε μια ιδιαίτερα σκοτεινή περίοδο για το γαλλικό έθνος, το οποίο βίωνε όχι μόνο τη ναζιστική κυριαρχία, αλλά και το ιδιόμορφο γεγονός ότι ένας πρώην εθνικός ήρωας του Α' Παγκόσμιου πολέμου, ο στρατάρχης Rétaïn, ήταν εκείνος που διοικούσε τη χώρα σύμφωνα με τις εντολές της Γερμανίας του Χίτλερ.³² Αν και δεν υπάρχουν ευθείες αναφορές στο ιστορικό πλαίσιο, αναγνωρίζονται οι υπόρρητοι παραλληλισμοί με τη Γαλλική Αντίσταση, τα μέλη της οποίας εκτελούνταν ως εχθροί της πατρίδας. Ο ίδιος ο συγγραφέας παραδέχτηκε ότι οι διώξεις εναντίον των Γάλλων ανταρτών αποτέλεσαν το έναυσμα για τη συγγραφή της *Αντιγόνης* του.³³

³⁰ Για την *Αντιγόνη* του Anouilh χρησιμοποιώ τη μετάφραση του Σ. Πασχάλη, Anouilh (2015).

³¹ Ο Anouilh διαχώριζε τα έργα του ανάλογα με το ύφος και το περιεχόμενό τους σε *pièces noires, roses, brillantes, grincantes* και *costumées* (έργα «μαύρα», «ρόδινα», «αστραφτερά», «καυστικά» και «κοστούμαρισμένα»). Βλ. Sachs (1962) 4.

³² Boothroyd (2009) 20-21· Davis (2001) 2-3· Lemmes (2008) 157-158.

³³ Η πρώτη παράσταση δόθηκε στο Παρίσι από το Théâtre de l'Atelier. Η σκηνοθεσία, η σκηνογραφία, αλλά και τα κοστούμια (τα δερμάτινα παλτά των φρουρών που θύμιζαν τις γερμανικές στολές, η επίσημη στρατιωτική στολή του Κρέοντα που παρέπεμπε στον Rétaïn κ.λ.π.) περιείχαν σαφείς και αναγνωρίσιμους πολιτικούς υπαινιγμούς. Βλ. Heiney (1955) 333· Πασχάλης (2015) 9· Sachs (1962) 3-4· Steiner (2001) 453.

Μερίδα της κριτικής αμφισβήτησε την επαναστατική πρόθεση του Anouilh και θεώρησε ότι προσπαθούσε να παρουσιάσει τα κίνητρα του Pétain με απαλλακτική διάθεση. Η παράσταση όμως είχε εξ αρχής μεγάλη απήχηση στη γαλλική κοινωνία, η οποία ταυτίστηκε με την επαναστατική φυσιογνωμία της αδύναμης αλλά επίμονης νεαρής, που τόλμησε να συγκρουστεί με την αυταρχικότητα και την ηθική παρακμή της παντοδύναμης εξουσίας. Άλλωστε, είναι προφανές ότι, αν ο συγγραφέας σκιαγραφούσε έναν άτεγκτο και δεσποτικό Κρέοντα, ο οποίος θα παρέπεμπε ευθέως στο ναζιστικό καθεστώς, το έργο δεν θα λάμβανε άδεια να παρασταθεί.³⁴

3.2. Η πλοκή

Ο κεντρικός θεματικός πυρήνας είναι κοινός με το σοφόκλειο έργο. Η πλοκή ξεκινά με την Αντιγόνη να επιστρέφει από την ταφή του αδελφού της και να συνομιλεί με την παραμύθια της, την αδελφή της Ισμήνη και τον αρραβωνιαστικό της Αίμονα, προκειμένου να τους προετοιμάσει έμμεσα για τον επικείμενο θάνατό της, την ποινή για την πράξη της. Στη συνέχεια εμφανίζεται ο Φρουρός, ο οποίος ανακοινώνει στον Κρέοντα την ταφή του Πολυνείκη. Ακολουθεί η σύλληψη της Αντιγόνης και η σύγκρουση με τον Κρέοντα, όπου αποκαλύπτεται (κατά παρέκκλιση από το σοφόκλειο δράμα) ότι ο Ετεοκλής ήταν εξίσου προδότης και διεφθαρμένος με τον Πολυνείκη και μάλιστα ότι δεν ήταν δυνατό να αναγνωριστούν τα δυο πτώματα: δεν γνωρίζουμε ποιου αδελφού το πτώμα παρέμεινε άταφο, ούτε και είχε αυτό κάποια σημασία για τον Κρέοντα.³⁵ Η Αντιγόνη εμμένει στην απόφασή της να θάψει το πτώμα του Πολυνείκη και καταδικάζεται σε θάνατο. Η ποινή εκτελείται, παρά τις ικεσίες του Αίμονα προς τον πατέρα του. Το έργο ολοκληρώνεται με τις αυτοκτονίες του Αίμονα και της μητέρας του, ενώ ο Κρέων μένει ολομόναχος και μεταβαίνει σε ένα κυβερνητικό συμβούλιο.

3.3. Αποκλίσεις και αντιστοιχίες

Η ροή του έργου είναι ενιαία, χωρίς να ακολουθεί τους διαχωρισμούς της αρχαιοελληνικής τραγωδίας, αλλά ούτε και της νεότερης δραματουργίας. Η είσοδος και η έξοδος των δραματικών προσώπων υποδηλώνει τη μετάβαση από τη μια σκηνή στην άλλη, δημιουργώντας έτσι έντεκα άτυπες σκηνές.³⁶ Η δράση είναι συνεχής και συμπυκνωμένη. Η

³⁴ Berry (1946) 17-18· Deutsch (1946) 14-15· Πασχάλης (2015) 9-10· Steiner (2001) 453.

³⁵ Anouilh (2015) 71.

³⁶ Sachs (1962) 10.

γλώσσα διαθέτει την απλότητα της καθημερινής ομιλίας, ταυτόχρονα όμως χαρακτηρίζεται από τη λιτότητα και τη σκληρότητα που απαιτεί ο τραγικός χαρακτήρας του έργου, αναδεικνύοντας την τραγικότητα του καθημερινού ανθρώπου.³⁷

Το δράμα διατηρεί την ενότητα του χώρου, ο οποίος είναι αφαιρετικός και ασαφής και συγκροτείται, σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες του συγγραφέα, από «Ένα ουδέτερο σκηνικό».³⁸ Παράλληλα με τον «μιμητικό» χώρο, υπάρχει και ο διηγητικός χώρος, ο οποίος αποτελείται από τα εξωσκηνικά δρώμενα, που περιγράφονται λεκτικά από πρόσωπα του έργου.³⁹ Για παράδειγμα, οι απόπειρες ταφής του Πολυνείκη παρουσιάζονται στο κοινό μέσα από την διήγηση του Φρουρού,⁴⁰ του οποίου τόσο τα λεγόμενα, όσο και το φοβισμένο και υποτακτικό ύφος θυμίζουν το παραπλήσιο πρόσωπο του Φύλακα στη σοφόκλεια *Αντιγόνη* (223-277, 407-440).

Παρά τις ομοιότητες με το σοφόκλειο έργο, ο Anouilh εισάγει μια σειρά διαφοροποιήσεων, τόσο στην πλοκή και τα μορφολογικά χαρακτηριστικά, όσο και την ίδια την ουσία του τραγικού μύθου, προκειμένου να εντάξει το έργο στα συμφραζόμενα της εποχής του και να αναδείξει διαφορετικούς ιδεολογικούς άξονες. Το στοιχείο της απόκλισης καθίσταται εμφανές ήδη από την έναρξη του έργου, όπου ένας ηθοποιός, στον ρόλο του Προλόγου, εξιστορεί τα γεγονότα του παρελθόντος και περιγράφει τον χαρακτήρα των δραματικών προσώπων. Ο Πρόλογος πληροφορεί το κοινό για τη σχέση ανάμεσα στην *Αντιγόνη* και τον Αίμονα και παρέχει στοιχεία για την προσωπικότητα τόσο της κεντρικής ηρωίδας, όσο και της Ισμήνης και του Κρέοντα, οι οποίοι παρουσιάζονται διαφορετικοί σε σχέση με το σοφόκλειο κείμενο.⁴¹

Επίσης, εισάγεται ο δραματικός χαρακτήρας της Τροφού, ενός προσώπου που δεν απαντά στον Σοφοκλή, καθώς και νέες σκηνές, όπως οι διάλογοι της *Αντιγόνης* με την Τροφό της, την Ισμήνη, τον Αίμονα και τον Φρουρό.⁴² Απόκλιση από το σοφόκλειο πρότυπο συνιστά και η επιμονή του συγγραφέα σε λεπτομέρειες με ανθρώπινο, καθημερινό,

³⁷ Πασχάλης (2015) 10.

³⁸ Anouilh (2015) 15.

³⁹ Για τη διάκριση μεταξύ μιμητικού και διηγητικού χώρου βλ. Issacharoff (1981) 211-224.

⁴⁰ Anouilh (2015) 41-44, 51-52.

⁴¹ Anouilh (2015) 15-17.

⁴² Anouilh (2015) 19-24, 31-34, 24-31, 35-40, 83-89.

προσωπικό χαρακτήρα —κυρίως αναδρομές στην παιδική ηλικία των ηρώων,⁴³ καθώς και αναφορές σε αντικείμενα με συναισθηματικό ή συμβολικό φορτίο, όπως το παιδικό φτυάρι του Πολυνείκη, με το οποίο η Αντιγόνη έθαψε το πτώμα του, η κούκλα που της είχε χαρίσει ο Κρέων, το χάρτινο λουλούδι που της είχε προσφέρει ο Πολυνείκης ως μοναδική ένδειξη αδελφικής αγάπης,⁴⁴ αλλά και η αγάπη της ηρωίδας για τη σκυλίτσα της.⁴⁵ Οι αλλαγές αυτές, όπως θα καταδειχθεί αναλυτικότερα πιο κάτω, συμβάλλουν στη σκιαγράφηση του χαρακτήρα της Αντιγόνης, προσδίδοντάς της γνωρίσματα διαφορετικά από τη σοφόκλεια ηρωίδα και αναδεικνύοντάς την ως σύγχρονο χαρακτήρα.

Τέλος, παρόλο που η πλοκή εξελίσσεται στη Θήβα του αρχαίου μύθου, μια σειρά αναχρονισμών προσαρμόζουν το δράμα στη σύγχρονη εποχή, αλλά και του προσδίδουν έναν υπερχρονικό και υπερτοπικό χαρακτήρα, με τον οποίο αναδεικνύεται η διαχρονικότητα του μυθικού πυρήνα του. Για παράδειγμα, οι φρουροί παίζουν χαρτιά και διασκεδάζουν στο Αραβικό Παλάτι, το πρωινό περιλαμβάνει καφέ και βουτυρωμένες φρυγανιές, οι γυναίκες χρησιμοποιούν σύγχρονα καλλυντικά, και ο Πολυνείκης καπνίζει.⁴⁶

3.4. Η μεταθεατρικότητα

Η αυτοαναφορικότητα και η μεταθεατρικότητα διατρέχουν το σύνολο του έργου. Καταρχάς, ο συγγραφέας απευθύνεται άμεσα στο κοινό και μάλιστα χρησιμοποιεί ευρέως τη θεατρική ορολογία για να περιγράψει τους ήρωες και τα δρώμενα· οι φράσεις «να παίξει τον ρόλο της», «σηκώθηκε η αυλαία», «είναι ζήτημα διανομής» είναι ενδεικτικές.⁴⁷ Όπως προαναφέρθηκε, στην πρώτη σκηνή του έργου ο Anouilh, ακυρώνοντας τη θεατρική ψευδαίσθηση, επιλέγει ένα δραματικό πρόσωπο δικής του επινόησης για να παρουσιάσει στους θεατές τους υπόλοιπους χαρακτήρες, οι οποίοι βρίσκονται όλοι επί σκηνής.⁴⁸ Το δραματικό αυτό πρόσωπο είναι ο Πρόλογος, ο οποίος παραπέμπει στις συμβάσεις της ρωμαϊκής κωμωδίας και του ελισαβετιανού θεάτρου, όπου μερικές φορές ένας ηθοποιός (ο «Πρόλογος») εμφανιζόταν στην αρχή του έργου και παρουσίαζε

⁴³ Anouilh (2015) 25, 27.

⁴⁴ Anouilh (2015) 52-53, 57, 68.

⁴⁵ Anouilh (2015) 32-34.

⁴⁶ Anouilh (2015) 17, 31, 35, 49, 69. Για τους αναχρονισμούς στην Αντιγόνη του Anouilh βλ. Calin (1967) 81-82· Heiney (1955) 333· Πασχάλης (2015) 10· Sachs (1962) 6.

⁴⁷ Anouilh (2015) 15, 47.

⁴⁸ Anouilh (2015) 15-18.

τις γενικές γραμμές της υπόθεσης στο κοινό. Απευθυνόμενος στο κοινό, ο Πρόλογος δίνει στοιχεία για το ψυχολογικό και ηθικό υπόβαθρο κάθε δραματικού προσώπου και αποκαλύπτει το μέλλον του. Γνωστοποιείται έτσι εξ αρχής στους θεατές η έκβαση της πλοκής, αφαιρώντας κάθε στοιχείο θεατρικού σασπένς.⁴⁹ Όπως συνέβαινε μερικές φορές και στην αρχαία τραγωδία, η υπόθεση είναι γνωστή εκ των προτέρων, και το ενδιαφέρον του κοινού επικεντρώνεται στον τρόπο με τον οποίο αρθρώνεται η πλοκή, στα συναισθήματα που προκαλούνται και στις ιδεολογικές παραμέτρους του έργου. Παράλληλα, ο Πρόλογος, κάνοντας ευθεία αναφορά στην εν εξελίξει θεατρική παράσταση, καλεί το κοινό να αντιμετωπίσει τους δραματικούς χαρακτήρες ως δισυπόστατες οντότητες, δηλαδή ταυτόχρονα ως ηθοποιούς (οι οποίοι πρέπει να παίξουν τον ρόλο τους και γνωρίζουν εκ των προτέρων την εξέλιξη της πλοκής) και ως πρόσωπα του παριστώμενου δράματος:

Σκέφτεται πως θα γίνει η Αντιγόνη σε λίγο, πως θ' αναδυθεί ξαφνικά μέσα από τη λιγνή, μελαψή και κλειστή κοπέλα [...] και πως θα υψώσει μόνη το ανάστημά της [...] μόνη απέναντι στον Κρέοντα, τον θείο της, που είναι ο βασιλιάς. Σκέφτεται πως θα πεθάνει, πως είναι νέα και πως κι εκείνη θα το 'θελε πολύ να ζήσει [...] Τη λένε Αντιγόνη και θα πρέπει να παίξει τον ρόλο της μέχρι το τέλος... Κι από την ώρα που σηκώθηκε η αυλαία νιώθει ότι μακραίνει από την αδελφή της την Ισμήνη [...] μα κι απ' όλους εμάς, που είμαστε εδώ ατάραχοι εντελώς κι την κοιτάζουμε, από εμάς που δεν είμαστε υποχρεωμένοι να πεθάνουμε απόψε.⁵⁰

Μεταθεατρική λειτουργία επιτελεί και η παρέμβαση του μονοπρόσωπου Χορού αμέσως πριν από τη σύλληψη της Αντιγόνης και την κορύφωση της δράσης. Ο Χορός υπογραμμίζει τη σπουδαιότητα της στιγμής και αναφέρεται στην έννοια και τα χαρακτηριστικά της τραγωδίας. Ως δραματικό πρόσωπο θυμίζει τους κωμικοτραγικούς χαρακτήρες του Μολιέρου (όπως λόγου χάριν ο Σγαναρέλ του *Δον Ζουάν*), οι οποίοι σχολιάζουν τη συμπεριφορά των κύριων δραματικών χαρακτήρων· ταυτόχρονα, παραπέμπει και στην *παράβασιν* της αρχαίας αττικής κωμωδίας, καθώς υπονομεύει τη θεατρική ψευδαισθήση, αποτελώντας τον συνδετικό κρίκο μεταξύ ηθοποιών και κοινού.⁵¹ Η παρέμβασή του

⁴⁹ Albert (1970) 144.

⁵⁰ Anouilh (2015) 15.

⁵¹ Albert (1970) 140-141· Deutsch (1946) 15· Sachs (1962) 7.

επιβραδύνει την πλοκή και προεξοφλεί την άσχημη κατάληξή της, ενώ το ύφος του συνδυάζει τη λεπτή ειρωνεία, τον σαρκασμό και την έκδηλα πεσιμιστική διάθεση που συναντούμε συχνά στη δραματολογία του Anouilh.⁵²

Αυτό είναι το βολικό με την τραγωδία [...] Είναι αναπαυτική, είναι σίγουρη [...] Στην τραγωδία είμαστε [...] όλοι αθώοι τέλος – τέλος! Το θέμα δεν είναι που ο ένας σκοτώνει κι ο άλλος σκοτώνεται. Αυτό είναι ζήτημα διανομής. Κι έπειτα [...] ξέρουμε πως δεν υπάρχει πια ελπίδα [...] πως δε μας μένει παρά να φωνάζουμε [...] λέγοντας αυτό που είχαμε να πούμε, που δεν το είπαμε ποτέ και που ίσως να μη το ξέραμε ακόμη.⁵³

Εξίσου σημαντική είναι και η παρέμβαση του Χορού στο τέλος, η οποία συγκεφαλαιώνει τα νοήματα του έργου. Η ρήση του, το ύφος της οποίας αποτελεί συγκερασμό ειρωνείας και πικρίας, επικυρώνει την κυριαρχία του θανάτου, εκφράζοντας την απαισιοδοξία του Anouilh.⁵⁴

Αυτά λοιπόν. Χωρίς τη μικρή Αντιγόνη, είναι αλήθεια πως θα ήταν όλοι τους πολύ ήσυχοι [...] Όλοι όσοι έπρεπε να πεθάνουν έχουν πεθάνει [...] Κι εκείνοι που ζούνε ακόμα θ' αρχίσουν σιγά-σιγά να τους ξεχνάνε [...] Μια μεγάλη θλιμμένη γαλήνη πέφτει πάνω στη Θήβα και πάνω στο άδειο παλάτι όπου ο Κρέων θ' αρχίσει να περιμένει τον θάνατο....⁵⁵

Οι λογοτεχνικές διαφοροποιήσεις, η μεταθεατρική διάσταση του έργου και η χρήση της παρωδίας και της ειρωνείας, διευκολύνουν τον συγγραφέα να παρουσιάσει ένα έργο με το ανατρεπτικό μήνυμα της σύγκρουσης με την εξουσία παρακάμπτοντας τα εμπόδια της λογοκρισίας. Κυρίως όμως, συγκροτούν ένα δράμα που απορρίπτει την συμβατική αριστοτελική μορφή της τραγωδίας, ακολουθώντας την παράδοση μεγάλων θεατρικών συγγραφέων του 20ού αιώνα, όπως ο O' Neill και ο Pirandello και προοιωνιζόμενο τη

⁵² Τα περισσότερα θεατρικά έργα του Anouilh διακρίνονται για την απαισιόδοξη οπτική τους απέναντι στις κοινωνικές συμβάσεις (π.χ. *Το Αγρίμι*, *Ευριδίκη*). Ακόμη και στις κωμωδίες του (π.χ. *Ο φούρναρης*, *η φουρνάρισσα* κι *ο παραγιός*, *Κολόμπ*), το ιδιότυπο χιούμορ του σατιρίζει έμμεσα τα κακώς κείμενα της κοινωνικής πραγματικότητας.

⁵³ Anouilh (2015) 46-47.

⁵⁴ Sachs (1962) 10-11.

⁵⁵ Anouilh (2015) 93-94.

νεωτερικότητα του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα, χωρίς όμως να έρχεται σε πλήρη ρήξη την παράδοση.⁵⁶

3.5. Οι δραματικοί χαρακτήρες

Ο Απουίη διατηρεί τα ονόματα και τις συγγενικές σχέσεις που συναντούμε στον Σοφοκλή, διαφοροποιεί όμως την ηθική χροιά των προσώπων, καθιστώντας εμφανείς τις αναλογίες του έργου με το ιστορικό πλαίσιο του και εμφανίζοντας τον ιδεολογικό προσανατολισμό του.

3.5.1. Η Αντιγόνη και η σχέση της με τα υπόλοιπα δραματικά πρόσωπα

Η Αντιγόνη του Απουίη είναι ταυτόχρονα ηρωική και αντιηρωική μορφή. Παρόλο που εμφανίζει ομοιότητες με την ομώνυμη σοφόκλεια ηρωίδα, οι αποκλίσεις της από αυτήν την καθιστούν έναν πολύ διαφορετικό δραματικό χαρακτήρα. Ο συγγραφέας περιγράφει τα εξωτερικά χαρακτηριστικά της δίνοντας έμφαση στο νεαρό της ηλικίας της και στην αδύναμη ιδιοσυγκρασία της. Είναι μικρόσωμη, μελαψή, λιγότερο εντυπωσιακή από την αδελφή της, πάντα ατημέλητη, και αγαπά την επαφή με τη φύση.⁵⁷ Ηλικιακά βρίσκεται στο μεταίχμιο μεταξύ παιδικότητας και ενηλικίωσης —εσκεμμένα ο Απουίη θέλει τα υπόλοιπα δραματικά πρόσωπα να την αποκαλούν διαρκώς «μικρή»⁵⁸—και διαθέτει την ορμή, την αυταρχικότητα και το πείσμα που χαρακτηρίζουν τους εφήβους. Για να προβάλλει τα χαρακτηριστικά αυτά της κεντρικής ηρωίδας, αλλά και τη διαφοροποίησή της από τους συνηθισμένους, συμβιβασμένους ανθρώπους, ο συγγραφέας χρησιμοποιεί τη σχέση της με τους ελάσσονες ήρωες.

Η Τροφός, ένα δραματικό πρόσωπο που ο συγγραφέας χρησιμοποιεί για να αναδείξει την παιδικότητα της ηρωίδας, συμπεριφέρεται στην Αντιγόνη τρυφερά και προστατευτικά, σχεδόν μητρικά, αποκαλώντας την «περιστέρι» και «πουλάκι», αλλά και «ξεροκέφαλη»· αντίστοιχα, η Αντιγόνη την προσφωνεί «νταντά», σαν μικρό παιδί.⁵⁹ Η Ισμήνη, μια όμορφη, ξανθή και χυμώδης ολοκληρωμένη γυναίκα, παρουσιάζεται ως το αντίθετο

⁵⁶ Πασχάλης (2015) 10· Tiefenbrun (1999) 43-44.

⁵⁷ Calin (1967) 77.

⁵⁸ Frois (1972) 53.

⁵⁹ Calin (1967) 77· Sachs (1962) 7. Η επιλογή της Τροφού να προσφωνεί την Αντιγόνη με ονόματα που προέρχονται από το ζωικό βασίλειο υποδηλώνει και την ομοιότητα του χαρακτήρα της ηρωίδας με μικρό ατίθασο ζώο. Βλ. σχετικά Zetti (2018) 178.

της μικρότερης αδελφής της, την οποία αντιμετωπίζει σαν παιδί που χρειάζεται συμβουλές.⁶⁰ Η στάση της αντικατοπτρίζει τη φωνή της λογικής, την οποία η Αντιγόνη απορρίπτει.⁶¹ Αισθήματα προστατευτισμού για την αδελφή της εκδηλώνει και η Αντιγόνη, με τρόπο όμως που εκφράζει μια υπόρρητη ειρωνεία και εμφανίζει τη διαφορετική οπτική της για τα όσα συμβαίνουν («Πήγαινε να ξαναπλαγιάσεις... Μην είσαι λιγότερο όμορφη αύριο»).⁶² Αν και ο διάλογός τους δεν διαθέτει τα στοιχεία της σύγκρουσης που συναντούμε στον Σοφοκλή (39-99), καταδεικνύει την αποφασιστικότητα της ηρωίδας του Anouilh.⁶³

Αντίθετα, στον διάλογό της με τον Αίμονα, ο χαρακτήρας της Αντιγόνης παρουσιάζεται κάθε άλλο παρά παιδικός: εκφράζει την επιθυμία να γνωρίσει τον σαρκικό έρωτα και τη μητρότητα, γνωρίζει όμως ότι αυτή η επιθυμία δεν θα πραγματοποιηθεί, λόγω της απόφασής της να θάψει τον αδελφό της.⁶⁴ Η επίγνωση του επικείμενου θανάτου προδιαγράφει και τη μετέπειτα στάση της απέναντι στον Κρέοντα. «Ούτε κι εγώ θα ήθελα να πεθάνω» ισχυρίζεται,⁶⁵ αλλά τελικά επιλέγει την εναντίωση στην εξουσία και τον αναπόφευκτο θάνατο, παρά το νεαρό της ηλικίας της και την αντικειμενική αδυναμία της απέναντι στην ισχύ του Κρέοντα. Η έμφαση στην παιδικότητα της Αντιγόνης αποκαλύπτει και μια σημαντική διάσταση της απόφασής της: η ηρωίδα αντιμετωπίζει τον κόσμο με την ονειρική οπτική του παιδιού, την οποία αρνείται να αποποιηθεί στο όνομα μιας επίπλαστης ευτυχίας που απορρέει από τον συμβιβασμό με το κατεστημένο: «Με αηδιάζετε όλοι με την ευτυχία σας».⁶⁶

Η αντιπαράθεσή της με τον Κρέοντα συνιστά σύγκρουση ανάμεσα στην αγνότητα του φυσικού ανθρώπου και τη (δια)φθορά των κοινωνικών δομών.⁶⁷ Σε αντίθεση με την σοφόκλεια Αντιγόνη, η οποία ενεργεί βάσει συγκεκριμένων αρχών, η ηρωίδα του Anouilh, λιγότερο ιδεαλίστρια, αλλά όχι λιγότερο τραγική, προτάσσει τον αυθορμητισμό της παιδικής ηλικίας. Λειτουργεί ορμώμενη όχι από πίστη στους θεσμούς, ούτε επειδή

⁶⁰ Anouilh (2015) 26-30.

⁶¹ Calin (1967) 81.

⁶² Anouilh (2015) 30-31.

⁶³ Μακρόπουλος (2017) χ.σ.

⁶⁴ Anouilh (2015) 36-39.

⁶⁵ Anouilh (2015) 26.

⁶⁶ Anouilh (2015) 74.

⁶⁷ Albert (1970) 143· Calin (1967) 76, 82.

διακατέχεται από μεταφυσικές και φιλοσοφικές ανησυχίες, αλλά υπακούοντας σε μια εσωτερική, προσωπική ανάγκη, η οποία δεν μπορεί να αναλυθεί ορθολογικά: «Για κανέναν. Για μένα». ⁶⁸ Η πράξη της είναι έκφραση απελπισίας, απελευθέρωσης και ολικής άρνησης, αλλά και η απελπισμένη διεκδίκηση μιας ανέφικτης παιδικότητας: ⁶⁹

Θέλω να είμαι σίγουρη πως όλα είναι τόσο όμορφα όπως κι όταν ήμουνα μικρή —ή αλλιώς να πεθάνω. ⁷⁰

3.5.2.0 Κρέων

Απέναντι στην Αντιγόνη ο Anouilh αντιπαρατάσσει την διαμετρικά αντίθετη κοσμοθεωρία του Κρέοντα. Η σκηνή της σύγκρουσης ανάμεσα στα δύο κεντρικά πρόσωπα του έργου καταλαμβάνει σημαντική έκταση και αποκλίνει από το σοφόκλειο δράμα όσον αφορά τα κίνητρα των ηρώων. Όσα αποκαλύπτει ο Κρέων στην Αντιγόνη σχετικά με το ποιόν των αδελφών της, αλλά και η απόφασή του να αποδώσει τιμές ήρωα στον Ετεοκλή και να αφήσει άταφο τον Πολυνείκη απλώς για να τηρήσει τα προσχήματα είναι στοιχεία ιδιαιτέρως διαφωτιστικά για τις αντιλήψεις του. ⁷¹ Ο Κρέων είναι απόλυτα συμβιβασμένος με τις συνθήκες που διαμορφώνει η άσκηση της πολιτικής εξουσίας, την οποίαν αντιμετωπίζει με τρόπο σχεδόν μακιαβελικό ως ένα «επάγγελμα όχι πάντα διασκεδαστικό». ⁷² Θεωρεί ότι ο πολιτικός πρέπει να ενεργεί όπως ο καπετάνιος στην τρικυμία, λαμβάνοντας σκληρές, αλλά αναγκαίες αποφάσεις. ⁷³

Ίσως αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο ο Anouilh δεν εμφανίζει τον Κρέοντα σκληρό και ανοικτίρμονα, αλλά τον παρουσιάζει να επιθυμεί τη σωτηρία της Αντιγόνης. ⁷⁴ Έχοντας απομυθοποιήσει την έννοια του ηρωισμού, προτάσσει την αντίληψη ότι οι πολιτικές πράξεις συνιστούν μόνο χειρισμούς και δεν καθορίζονται από την αλήθεια, την εντι-

⁶⁸ Anouilh (2015) 60.

⁶⁹ Deutsch (1946) 14, 16· Heiney (1955).

⁷⁰ Anouilh (2015) 75.

⁷¹ Anouilh (2015) 62-63, 70-71.

⁷² Anouilh (2015) 57.

⁷³ Anouilh (2015) 65-66. Όπως αναφέρθηκε και στο προηγούμενο κεφάλαιο η παρομοίωση της πόλης με πλοίο χρησιμοποιείται και από τον σοφόκλειο Κρέοντα (189-190). Ο Anouilh αξιοποιεί τη διακειμενική σχέση με την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή για να αναδείξει τις δικές του απόψεις για την πολιτική και την άσκηση της εξουσίας.

⁷⁴ Anouilh (2015) 62-65. Βλ. Cairns (2016) 136.

μότητα ή τις ηθικές αξίες, αλλά από την ανάγκη του καθήκοντος. Η επιβίωση, ατομική και συλλογική, είναι αυτοσκοπός, χάριν του οποίου ο άνθρωπος πρέπει να είναι διατεθειμένος για κάθε παρέκκλιση από τις αρχές του. Η Αντιγόνη θεωρεί τιμή τον ασυμβίβαστο θάνατο, ενώ ο Κρέων θεωρεί τιμή τον συμβιβασμό που συνοδεύεται από την κατάφαση για τη ζωή.⁷⁵ Η ωριμότητα της ηλικίας του και οι εμπειρίες του τον έκαναν να θάψει μέσα του τον «μικρό Κρέοντα ... που δε σκεφτόταν παρά να τα δώσει όλα».⁷⁶ Γι' αυτό, παρά το γεγονός ότι επιβάλλει τη θανατική ποινή στην Αντιγόνη, νοσταλγεί τη χαμένη του νεανική αθωότητα, όπως παραδέχεται στο τέλος του έργου, απευθυνόμενος στον νεαρό υπηρέτη του: «Είσαι τρελός μικρέ. Δεν θα 'πρεπε ποτέ να μεγαλώσεις».⁷⁷

3.5.3. Η μοναξιά των ηρώων

Τα δύο πρωταγωνιστικά πρόσωπα του Anouilh βιώνουν την χαρακτηριστική απομόνωση των σοφόκλειων ηρώων, η οποία συνίσταται στη διαρκή σύγκρουση με την εξωτερική πραγματικότητα, αλλά και στο αίσθημα της απόλυτης εσωτερικής μοναξιάς, δεδομένου ότι επιμένουν να λειτουργούν σύμφωνα με τους δικούς τους κανόνες.⁷⁸ Ακόμη και η μεταξύ τους σύγκρουση δεν είναι παρά μια διαδοχή παράλληλων μονολόγων, όπου ο καθένας εμμένει στις απόψεις του.⁷⁹

Η Αντιγόνη του Anouilh είναι φύσει μοναχική. Δεν της αρέσουν οι χοροί, αλλά προτιμά να «ταξιδεύει με τη σκέψη της σε μια γωνιά» και βρίσκει παρηγοριά στη φύση: «Είν' όμορφος ένας κήπος που ακόμα δεν σκέφτεται τους ανθρώπους».⁸⁰ Με την ταφή του Πολυνείκη δεν διστάζει να έρθει σε αντίθεση με τον περίγυρό της, ενώ και ο Φρουρός αδυνατεί να καταλάβει τις σκέψεις και τα συναισθήματα που εκφράζει στο γράμμα της προς τον Αίμονα,⁸¹ γεγονός που υπογραμμίζει την αδυναμία της να επικοινωνήσει δη-

⁷⁵ Calin (1967) 79-80, 82· Deutsch (1946) 15-16· Heiney (1955) 333-334· Μακρόπουλος (2017) χ.σ· Sachs (1962) 9-10.

⁷⁶ Anouilh (2015) 72.

⁷⁷ Anouilh (2015) 93.

⁷⁸ Οι ήρωες του Σοφοκλή είναι συνήθως μοναχικές μορφές εξαιτίας της αδιαλλαξίας τους και της επιμονής τους να υπακούουν στους δικούς τους αξιακούς κώδικες. Η Αντιγόνη του Σοφοκλή είναι η μοναδική μέσα στην πόλη που δεν συμμορφώνεται με την εντολή του Κρέοντα σχετικά με την ταφή του Πολυνείκη. Βλ. Knox (1964) 32-33.

⁷⁹ Steiner (2001) 234-235.

⁸⁰ Anouilh (2015) 16, 19.

⁸¹ Anouilh (2015) 87-89.

μιουργικά με τους άλλους.⁸² Ο θρήνος της: «Ω τάφε! Ω μνήμα! Ω υπόγεια κατοικία μου! Ολομόναχη...»⁸³ παραπέμπει οφθαλμοφανώς στον αντίστοιχο θρήνο της Αντιγόνης στον Σοφοκλή (891-894):⁸⁴

Ω τάφε μου, ω νυφιάτικό μου, ω αιώνια,
βαθιά στη γη σκαμμένη κατοικία μου,
για σένα τώρα ξεκινώ να πάω
προς τους δικούς μου, που ένα τόσο πλήθος
έχει δεχτεί απ' αυτούς η Περσεφόνη.⁸⁵

Ενώ όμως η σοφόκλεια ηρωίδα είναι πεπεισμένη ότι θα συναντήσει στον Άδη τα νεκρά συγγενικά της πρόσωπα, η ηρωίδα του Anouilh απλώς συνειδητοποιεί ότι πεθαίνει ολομόναχη.

Το ίδιο ισχύει και για τον Κρέοντα, που ζει την μοναξιά της εξουσίας, για χάρη της οποίας έχει θυσιάσει τα αγαπημένα του πρόσωπα. Μετά τους αλληπάλληλους θανάτους των δικών του αποσύρεται στο άδειο παλάτι για «να περιμένει τον θάνατο...». Στο έργο του Anouilh η μοναχικότητα των ηρώων συνδέεται με την απαισιόδοξη οπτική του συγγραφέα· δεν υπάρχουν νικητές, αλλά μόνο ηττημένοι: ⁸⁶ «Το ίδιο νεκροί, όλοι τους, τελείως άκαμποτοι, τελείως άχρηστοι, τελείως σάπιοι».⁸⁷

3.6. Πολιτική και τραγικότητα

Εξαιτίας των ιστορικών συμφραζομένων της, η Αντιγόνη του Anouilh θεωρήθηκε εξαρχής ως αλληγορία της Γαλλικής Αντίστασης ενάντια στο Ναζισμό —δηλαδή ως μια εκδοχή του σοφόκλειου έργου, η οποία υποτίθεται ότι αντικατόπτριζε τα ανάμικτα συναισθήματα φόβου, πεσιμισμού, αλλά και προσμονής του γαλλικού λαού. Ιδιαίτερα η

⁸² Gignoux (1946) 119.

⁸³ Anouilh (2015) 86.

⁸⁴ Ο Anouilh ακολουθεί την πρακτική του Σοφοκλή, σύμφωνα με την οποία χαρακτηριστικό της εσωτερικής μοναξιάς των ηρώων αποτελεί το γεγονός ότι στις στιγμές της απελπισίας τους δεν απευθύνονται στους θεούς ή στους συνανθρώπους τους, αλλά στη φύση, ως μόνη παρουσία που εγγυάται ότι δεν θα τους προδώσει. Βλ. Knox (1964) 33-34.

⁸⁵ Για την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή χρησιμοποιώ τη μετάφραση του Ιωάννη Γρυπάρη.

⁸⁶ Calin (1967) 81-83.

⁸⁷ Anouilh (2015) 94.

μορφή του Κρέοντα, που εμφανίζεται δέσμιος της πολιτικής αναγκαιότητας με την οποία κατά βάθος διαφωνεί, θεωρήθηκε ότι παραπέμπει στον Γάλλο στρατάρχη Philippe Rétaïn, ο οποίος με την πρόφαση του εθνικού συμφέροντος τέθηκε επικεφαλής της Κυβέρνησης του Βισύ, η οποία στην ουσία λειτουργούσε ως όργανο των Ναζί.⁸⁸ Παρά την έκδηλα πολιτική χροιά του όμως, το έργο (όπως άλλωστε και η αρχαία τραγωδία) δεν προπαγανδίζει, δεν κάνει πολιτικό κήρυγμα ούτε και παίρνει το μέρος είτε της Αντιγόνης είτε του Κρέοντα. Η Αντιγόνη, παρά το θάρρος και την αυτοθυσία της, δεν διακατέχεται από την δημιουργική ιδεολογία που θα οδηγούσε σε επανάσταση και αποτελεσματική αντίσταση. Αντίθετα, ο συνεργαζόμενος με τους Ναζί γαλλικός Τύπος θεώρησε ότι το έργο εξυμνούσε τις ιδέες της «καθαρότητας», του «μεγαλείου» και της «λατρείας της νεότητας», τις οποίες δήθεν εκπροσωπούσε ο Ναζισμός. Παράλληλα, εξέλαβε τις παράλογες ενέργειες της Αντιγόνης ενάντια στους νόμους της πατρίδας της και το γεγονός ότι ο θάνατός της επανέφερε την ηρεμία στην πόλη ως σαφή προτροπή για παύση της Αντίστασης, προκειμένου να υπάρξει ειρήνη στη Γαλλία.⁸⁹ Εξάλλου, το ήθος του Κρέοντα απέχει από το πρότυπο του στυγνού εκπροσώπου της ναζιστικής κυριαρχίας. Κίνητρό του, όπως και του ομώνυμου σοφόκλειου ήρωα, δεν είναι η δίψα ενός πολιτικού αμοραλιστή για εξουσία, αλλά η προσπάθεια ενός ρεαλιστή να διασώσει την πόλη μέσα σε μια δύσκολη συγκυρία και ταυτόχρονα, κατανοεί τον αγώνα της Αντιγόνης και προσπαθεί ως το τέλος να την προστατεύσει. Γι' αυτό και θα ήταν υπέρμετρη απλοστευση να ταυτίσει κανείς τη νεαρή ηρωίδα του Anouilh με τους Γάλλους αντιστασιακούς ή να θεωρήσει τον Κρέοντα δραματική ενσάρκωση του Rétaïn.

Μολαταύτα, το έργο διαθέτει έντονα πολιτικό χαρακτήρα και πραγματεύεται ζητήματα ευρύτερης πολιτικής και ιδεολογικής σημασίας. Μείζον θέμα πολιτικού και κοινωνικού προβληματισμού τόσο του Σοφοκλή όσο και του Anouilh είναι η ανυπακοή⁹⁰ απέναντι σε άδικους νόμους.⁹¹ Ο αρχαίος δραματουργός στηρίζει την άρνηση της Αντιγόνης να υπακούσει στον νόμο του Κρέοντα στην προτεραιότητα την οποία αποδίδει η ηρωίδα στον θεϊκό νόμο και στην αίσθηση του δικαίου (450-453).

⁸⁸ Cairns (2016) 135· Heiney (1955) 333· Sachs (1962) 3-4.

⁸⁹ Cairns (2016) 135· Zetti (2018) 173-174.

⁹⁰ Knox (1964) 14.

⁹¹ Tiefenbrun (1999) 37.

...Γιατί δεν ήταν ο Δίας που μου τα 'χε αυτά κηρύξει,
ούτε η συγκάτοικη με τους θεούς
του Κάτω κόσμου, η Δίκη, αυτούς τους νόμους
μες στους ανθρώπους όρισαν.

Ο Απουίη όμως αντιμετωπίζει τον μύθο με απαισιοδοξία, ως απόρροια του γενικότερου πεσιμιστικού κλίματος που διαμόρφωσαν οι δύο Παγκόσμιοι Πόλεμοι στην ευρωπαϊκή διανόηση. Ο κόσμος της πολιτικής, όπως τον περιγράφει ο Κρέων, είναι ένας κόσμος απάτης, διαφθοράς, χυδαιότητας και βίας. Το άταφο πτώμα του Πολυνείκη, «που σαπίζει στον ήλιο»,⁹² πιθανώς παραπέμπει στην ιδεολογική και πολιτική σήψη της εποχής του Απουίη. Απέναντι στη διαφθορά αυτή ο άνθρωπος καλείται ως μονάδα να εναντιωθεί. Ο μύθος της *Αντιγόνης* εκφράζει το πνεύμα της διαχρονικής αντίστασης ενάντια στον κοινωνικό καταναγκασμό και την πολιτική διαφθορά. Η ταφή του Πολυνείκη εμφανίζεται ως πράξη επανάστασης, έστω και χωρίς την τελική δικαίωση. Μέσα από την έμφαση στην επαναστατικότητα της *Αντιγόνης*, καταγγέλλεται η εκάστοτε απολυταρχική εξουσία, ενώ παράλληλα προβάλλεται η σημασία του ιδεαλισμού σε μια εποχή που οι ηθικές αξίες φθίνουν. Η απάντηση που δίνει ο Απουίη στο ζήτημα της πολιτικής ανυπακοής είναι το κάλεσμα σε άρνηση κάθε συμβιβασμού και η προάσπιση των ιδανικών, ανεξάρτητα από το αποτέλεσμα.⁹³

Η ιδεολογική στόχευση του Απουίη κινείται περισσότερο στα όρια της ψυχολογικής διάστασης, με ιδιαίτερη έμφαση στις έννοιες της μοίρας και της τραγικότητας. Σε αντίθεση με την προσέγγιση του Σοφοκλή, στο έργο του οποίου οι προσωπικές επιλογές του τραγικού ήρωα βρίσκονται σε διαρκή σύγκρουση με τη μοίρα ή τη θεϊκή βούληση,⁹⁴ η υπερβατική έννοια του αναπόφευκτου πεπρωμένου απουσιάζει από την δραματουργία του Γάλλου δημιουργού. Οι έννοιες της μοίρας, της κατάρας, αλλά και της υπακοής στους άγραφους θεϊκούς νόμους δεν καθορίζουν το πλαίσιο δράσης των χαρακτήρων του. Το γεγονός ότι ο Απουίη δεν συμπεριλαμβάνει τον μάντη Τειρεσία στα δραματικά πρόσωπα του έργου είναι ενδεικτικό: ο συγγραφέας δεν ενδιαφέρεται για μεταφυσικές κατηγορίες όπως οι θεοί ή η μοίρα.⁹⁵ Αντίθετα, τον ρόλο της εμπαρμένης ο Απουίη τον

⁹² Anouilh (2015) 64.

⁹³ Cairns (2016) 137· Tiefenbrun (1999) 45-46.

⁹⁴ Easterling (2005) 406, 411.

⁹⁵ Calin (1967) 76· Deutsch (1946) 15· Heiney (1955) 331-332· Πασχάλης (2015) 10-11· Sachs (1962) 6-7.

αναθέτει στην ψυχосύνθεση και τη στάση ζωής των ηρώων του. Η μοίρα καθίσταται αποτέλεσμα ενδογενών παραγόντων, και οι άνθρωποι είναι εξολοκλήρου υπεύθυνοι για τις πράξεις τους. Η σύγχρονη οπτική του Anouilh για την τραγικότητα θεμελιώνεται στην υπαρξιακή ελευθερία. Σε αντίθεση με το σοφόκλειο έργο, στο οποίο όλοι οι ήρωες, παρά τις διαφοροποιήσεις και τις αδυναμίες τους, παρουσιάζονται ως μαχητικοί υπερασπιστές ενός προσωπικού κώδικα, ο Anouilh απομακρύνει τους δραματικούς χαρακτήρες του από το ηρωικό ιδεώδες. Ο Ετεοκλής και ο Πολυνείκης του δεν είναι παρά κοινόι τυχοδιώκτες, ο Κρέων ένας απόλυτα συμβιβασμένος, κυνικός σχεδόν, πολιτικός, ενώ ακόμη και η Αντιγόνη δεν ξέρει καν γιατί προέβη στην ταφή του αδελφού της: «Ο Κρέων είχε δίκιο, είναι φοβερό ... Δεν ξέρω πια γιατί πεθαίνω. Φοβάμαι...».⁹⁶

Ιδιαίτερα η τραγικότητα της κεντρικής ηρωίδας έγκειται στην αδυναμία της να αλλάξει όσα θεωρεί κακώς κείμενα στους κοινωνικούς και πολιτικούς θεσμούς. Η δράση της καταδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο ο συγγραφέας συνδυάζει την πολιτική χροιά του έργου με την τραγικότητα των ηρώων. Ο Anouilh υιοθετεί την απαισιόδοξη άποψη ότι στην κοινωνία κυριαρχούν ο παραλογισμός και η αναλγησία, που συντρίβουν τους ιδεαλιστές και όσους τολμούν να εναντιωθούν στο κατεστημένο, προβληματίζοντας τον θεατή και καλώντας τον να αποφανθεί εκείνος για το ποια είναι η σωστή επιλογή —αν τελικά υπάρχει.⁹⁷

⁹⁶ Anouilh (2015) 88. Βλ. Cairns (2016) 136· Gignoux (1946) 95· Heiney (1955) 332-333· Μακρόπουλος (2017) χ.σ· Sachs (1962) 10.

⁹⁷ Calin (1967) 82-83· Πασχάλης (2015) 10.

Κεφάλαιο 4

Bertolt Brecht, *Η Αντιγόνη του Σοφοκλή*

Η θεατρική διασκευή της *Αντιγόνης* από τον Brecht παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, γιατί προέρχεται από έναν αντιαριστοτελικό δραματουργό. Ο Brecht διασκευάζει το αρχαίο έργο σύμφωνα με τις συμβάσεις του επικού θεάτρου και θίγοντας ζητήματα της εποχής του, ενώ χειρίζεται τον μύθο με δραματουργική και ιδεολογική ελευθερία.⁹⁸

4.1. Το μπρεχτικό επικό θέατρο

Σύμφωνα με τη μαρξιστική θεωρία, το στοιχείο που καθορίζει τους ανθρώπους ως κοινωνικά όντα, είναι η ταξική τους ταυτότητα. Η ιστορία του κόσμου είναι η ιστορία της διαρκούς πάλης των τάξεων, και ο προορισμός της εργατικής τάξης είναι να οδηγήσει, μέσω της επανάστασης, στη δημιουργία μιας αταξικής κοινωνίας. Το μαρξιστικό μοντέλο θεωρεί τις οικονομικές σχέσεις ως βάση της κοινωνίας και τα πολιτισμικά φαινόμενα ως εποικοδόμημα, το οποίο διαμορφώνεται από την οικονομική βάση. Η τέχνη συνιστά αντανάκλαση των κοινωνικοοικονομικών δομών και συναρτάται με τη μορφή που παίρνει η πάλη των τάξεων στην εκάστοτε εποχή. Για τον λόγο αυτό, η μαρξιστική τέχνη, συμπεριλαμβανομένου και του θεάτρου, οφείλει να είναι στρατευμένη και χρέος της είναι να αποτυπώνει τις κοινωνικές σχέσεις με τους όρους του ιστορικού υλισμού και της ταξικής αντιπαλότητας και να προοιωνίζεται μια ανανεωμένη κοινωνία κατά τα μαρξιστικά πρότυπα, μέσω της κοινωνικής και πολιτικής αφύπνισης της εργατικής τάξης.⁹⁹

⁹⁸ Για την *Αντιγόνη* του Brecht χρησιμοποίησα τη μετάφραση της Ε. Βαροπούλου, Brecht (2014).

⁹⁹ Barry (2013) 1-3· Brecht (1961) 401-402· Leach (2008) 55.

Ιδιαίτερα μετά τη Ρωσική Επανάσταση του 1917, δημιουργήθηκε ένα νέο είδος επικού δράματος, με μαρξιστικό ιδεολογικό προσανατολισμό. Αξίζει να σημειωθεί ότι τα επικά δράματα του πρώιμου 20ού αιώνα δεν προσπαθούσαν απλώς να εξηγήσουν το παρελθόν, αλλά κυρίως να συμβάλουν στην διαμόρφωση των κοινωνικών δομών του μέλλοντος. Ο σκοπός του επικού θεάτρου ήταν να βοηθήσει το κοινό να κατανοήσει τον κόσμο γύρω του και τη θέση του μέσα σε αυτόν. Ο στόχος αυτός ήταν ιδιαίτερα εμφανής στα έργα των Γερμανών θεατρικών ανθρώπων Piscator, Toller και Brecht. Ειδικά ο Brecht συνδύασε το επικό θέατρο με την υπέρβαση της κλασικής αριστοτελικής δραματουργίας, απορρίπτοντας τις τεχνικές της δραματικής έντασης, των συγκρούσεων και της κλιμακούμενης δράσης, αλλά και την αριστοτελική κάθαρση, στον βαθμό που αυτή προϋπέθετε τη συναισθηματική εμπλοκή του θεατή στα διαδραματιζόμενα.¹⁰⁰ Η έμφαση του Αριστοτέλη στην κάθαρση προτείνει ένα μοντέλο στο οποίο το έλεος και ο φόβος ενεργοποιούνται μέσω της κατάλληλης πλοκής και της σκιαγράφησης του ήθους των ηρώων. Σύμφωνα με τον Brecht, η αριστοτελική αισθητική παράδοση ενθαρρύνοντας την ταύτιση των θεατών με τον δραματικό χαρακτήρα, δρα ανασταλτικά στην ικανότητά τους να αναγνωρίζουν τις πραγματικές αιτίες των προβλημάτων του, οι οποίες είναι κατά βάση κοινωνικές και πολιτικές. Γι' αυτό το μπρεχτικό θέατρο αποσκοπεί στην απόρριψη της «ενσυναίσθησης» και της δημιουργίας ψυχολογικής διασύνδεσης μεταξύ κοινού και δραματικών προσώπων, θεωρώντας ότι αποτελούν εμπόδια στην κριτική σκέψη σχετικά με την κοινωνική διάσταση των έργων και δεν αφήνουν περιθώρια για την ανάπτυξη του προβληματισμού που είναι απαραίτητος για κοινωνικές αλλαγές: ο θεατής βλέπει τα γεγονότα μέσα από την οπτική γωνία ενός μεμονωμένου προσώπου και χάνει την ευρύτερη κοινωνική οπτική τους. Επίσης ο Brecht διαφωνεί με την αριστοτελική αντίληψη για την τραγικότητα και το αναπόδραστο της ανθρώπινης δυστυχίας και πιστεύει πως μέσα από τους αγώνες για κοινωνικούς μετασχηματισμούς, ο άνθρωπος μπορεί να διεκδικήσει την ευτυχία του. Γι' αυτό θεωρεί το «αριστοτελικό» θέατρο δεν διδάσκει το κοινό, ούτε του μεταδίδει γνήσια κοινωνική και πολιτική γνώση.¹⁰¹ Μολονότι τα έργα του απαγορεύτηκαν στην Σοβιετική Ένωση του Στάλιν, επειδή θεωρήθηκαν πολιτικώς ύποπτα και φορμαλιστικά, σε όλο το θεωρητικό του έργο ο Brecht τονίζει τον πολιτικό και διδακτικό ρόλο του θεάτρου. Το μπρεχτικό θέατρο είναι φιλο-

¹⁰⁰ Ακόμη και η χρήση του όρου «επικό» για το μπρεχτικό θέατρο συνιστά αμφισβήτηση της επίδρασης της αριστοτελικής σκέψης στην παγκόσμια δραματουργία, δεδομένου ότι αντιβαίνει στην άποψη του αρχαίου φιλοσόφου ότι η τραγωδία αποτελεί ανώτερο λογοτεχνικό είδος από το έπος. Βλ. Mumford (2009) 48-49.

¹⁰¹ Curran (2001) 167, 170-172, 174-175, 177.

σοφικό, επιστημονικό, πνευματικό και παιδαγωγικό και ασχολείται πρωτίστως με την αφύπνιση της πολιτικής συνείδησης και τη μεταφορά ιδεολογικών μηνυμάτων και όχι με την δημιουργία ψευδαισθητικής πραγματικότητας, όπως το αστικό θέατρο. Ο θεατής πρέπει να καταλήξει σε δικά του ανεξάρτητα αιτιολογημένα συμπεράσματα. Παράλληλα, ως μαρξιστής, ο Brecht αναδεικνύει την κοινωνική και πολιτική πτυχή της κριτικής σκέψης σε σχέση με το δράμα, επιδιώκοντας να ενθαρρύνει τους αγώνες για αλλαγή των κοινωνικών ιεραρχιών.¹⁰²

Στο πλαίσιο αυτό, ο Brecht ανέπτυξε μια σειρά από δραματικές τεχνικές που αποσκοπούσαν στην «αποστασιοποίηση» του κοινού από τους χαρακτήρες των έργων. Η μπρεχτική αποστασιοποίηση επιτελούσε όχι μόνο αισθητική, αλλά και πολιτική λειτουργία, παρέχοντας στον θεατή το απαραίτητο υπόβαθρο για να μεταβεί από το επίπεδο της αισθητικής απόλαυσης στο επίπεδο της ιδεολογικής ευθύνης. Βασική του επιδίωξη ήταν να συντελέσει, ώστε το κοινό να αναγνωρίσει τα δημόσια προβλήματα που ενυπήρχαν στα μεμονωμένα περιστατικά της πλοκής και να προβληματιστεί γύρω από αυτά. Εμπόδιο στη διαδικασία αυτή, κατά τον Brecht, ήταν η συναισθηματική ταύτιση του θεατή με τους χαρακτήρες, οι οποίοι είναι διακριτές οντότητες σε σχέση με το κοινό. Το επικό θέατρο στηρίζεται περισσότερο στην αφήγηση, καθιστώντας τον θεατή παρατηρητή των γεγονότων και τον δραματικό χαρακτήρα αντικείμενο κοινωνικής μελέτης. Η κατευθυντήρια αρχή του ήταν η διακοπή της συνοχής της πλοκής με τη χρήση μεθόδων όπως ο ορατός φωτισμός, το γυμνό σκηνικό, αλλά και οι συχνές παρεμβολές με τραγούδια, σχόλια και αναρτήσεις φωτογραφιών και πλακάτ, οι οποίες υπονόμευαν την θεατρική ψευδαίσθηση. Αναδείκνυε έτσι την αντιφατικότητα των κοινωνικών συμπεριφορών και τη διαλεκτική φύση της πραγματικότητας.¹⁰³

Εξίσου βασική παράμετρο του μπρεχτικού επικού θεάτρου συνιστά και η έννοια της «χειρονομίας» (Gestus), της δραστηριότητας δηλαδή, η οποία προσδιορίζει την κοινωνική θέση ενός ατόμου. Το Gestus αντανακλά τη διαλεκτική σχέση ανάμεσα στην τέχνη και την πολιτική, παραπέμποντας σε ένα σύμπλεγμα ανθρώπινων συμπεριφορών και

¹⁰² Γραμματάς (χ.χ.) χ.σ· Curran (2001) 176-178· Fortier (2005) 29· Leach (2008) 55-56· Mumford (2009) 51.

¹⁰³ Για τα χαρακτηριστικά του επικού μπρεχτικού θεάτρου βλ. Brecht (1961) 403· Γραμματάς (χ.χ.) χ.σ· Carlson (1993) 382-384· Leach (2008) 56· Mumford (2009) 62-63, 65-67· Πατσαλίδης (2012) 143, 155.

καθιστώντας αναγνωρίσιμες τις κοινωνικές προεκτάσεις τους υπό το πρίσμα του ιστορικού υλισμού.¹⁰⁴

4.2. Οι διαφοροποιήσεις στη μορφή και την πλοκή

Η *Αντιγόνη* αποτελεί τη μοναδική αρχαία τραγωδία την οποία ο Brecht χρησιμοποίησε ως διακείμενο. Το έργο διατηρεί τα βασικά στοιχεία του μύθου των Λαβδακιδών, οι διαφοροποιήσεις που επιφέρει όμως, καθιστούν την μπρεχτική *Αντιγόνη* ένα εντελώς νέο έργο με δική του δραματουργική και ιδεολογική υπόσταση.

4.2.1. Η σχέση με τη μετάφραση του Hölderlin

Ο αρχικός τίτλος του έργου ήταν *Die Antigone des Sophokles: Nach der Hölderlinschen Übertragung* (*Η Αντιγόνη του Σοφοκλή: κατά την απόδοση του Χαϊλντερλιν*), γεγονός που καταδεικνύει την πρόθεση του συγγραφέα να στηριχτεί στη μετάφραση του Hölderlin. Πρόκειται για μια ιδιάζουσα μετάφραση, η οποία, αν και συνιστά πιστή απόδοση της πλοκής του σοφόκλειου έργου, παρουσιάζει πολλές ιδιαιτερότητες στην απόδοση των νοημάτων. Παράλληλα διαθέτει έντονη ποιητικότητα και εμπεριέχει μια ερμηνεία του κειμένου με έμφαση στην θρησκευτική και πολιτική του διάσταση. Η *Αντιγόνη* του Hölderlin είναι μια επαναστάτρια, υπέρμαχη του θεϊκού νόμου και της δημοκρατίας.¹⁰⁵ Στην προσπάθειά του να «εξορθολογίσει» τον μύθο αφαιρώντας το μεταφυσικό στοιχείο και αναδεικνύοντας τις πολιτικές προεκτάσεις του, ο Brecht προέβη σε τροποποιήσεις και προσθαφαιρέσεις. Έτσι, δημιουργήθηκε ένα εντελώς καινούργιο έργο, το οποίο συναπαρτίζεται από τμήματα της μετάφρασης του Hölderlin, αναμεμιγμένα με στίχους του Brecht και παραθέματα λογοτεχνικών κειμένων.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Για το Gestus βλ. Γραμματάς (χ.χ.) χ.σ. Fortier (2005) 29-30· Mumford (2009) 53-54.

¹⁰⁵ Η θεατρική διασκευή της *Αντιγόνης* ξεκίνησε στις 30-11-1947 και ολοκληρώθηκε στις 12-12-1947. Η πρώτη παράσταση δόθηκε στις 11-2-1948 στην πόλη Chur της Ελβετίας. Το 1949, ο Brecht και ο Caspar Neher, ο οποίος συνυπέγραφε τη μετάφραση και τη σκηνοθεσία και ήταν υπεύθυνος για τη σκηνογραφία και την ενδυματολογία της πρώτης αυτής παράστασης, προχώρησαν στην έκδοση του βιβλίου *Antigonemodell* με επεξηγηματικά σχόλια, σκηνογραφικές οδηγίες και φωτογραφικό υλικό της πρώτης παράστασης. Γενικότερα, μετά το 1945, ο Brecht συνήθιζε μαζί με τους συνεργάτες του να εκδίδει βιβλία —τα επονομαζόμενα *Modellbücher*— που συντελούσαν στην ερμηνεία των έργων του. Βλ. Βαροπούλου (2014) 9-11· Cairns (2017) 189· Duarte (2017) 227· Mumford (2009) 49· Πούχνερ (1999) 61-64.

¹⁰⁶ Βαροπούλου (2014) 10-11· Cairns (2016) 137, (2017) 188-189· Duarte (2017) 226· Πούχνερ (1999) 65-66.

Στόχος του Γερμανού δραματουργού ήταν να ερμηνεύσει την τραγωδία με πολιτικούς όρους και γι' αυτό επέβαλε τον δικό του ρυθμό, ενοφθαλμίζοντας στο κλασικό έργο του Σοφοκλή στοιχεία του επικού θεάτρου.¹⁰⁷ Για τον λόγο αυτό προσέδωσε ιδιαίτερη σημασία στη γλώσσα, στην οποία διατήρησε το υψηλό, περίτεχνο ύφος και τον λυρισμό που είχε υιοθετήσει ο Hölderlin, ακόμη και στα χωρία που συνέγραψε ή ενσωμάτωσε ο ίδιος. Έτσι, το τελικό αποτέλεσμα καθίσταται ομοιογενές και ποιητικά άρτιο, ενώ παράλληλα διατηρεί μια αρχαϊζουσα μορφή, η οποία παραπέμπει στο ύφος της αρχαιοελληνικής τραγωδίας. Παράλληλα, μέσω της γλωσσικής ανοικείωσης, εντείνει την αποστασιοποίηση του κοινού.¹⁰⁸ Για τον Brecht άλλωστε, το θέατρο συνιστά ένα είδος «ποίησης εν κινήσει», η οποία απορρίπτει τη σταθερή και συνεκτική μορφή και αποτελείται από ένα αμάλγαμα εικόνων που αντανακλούν την διαρκώς μεταβαλλόμενη πραγματικότητα και τον διάλογο ανάμεσα στο επικό και το δραματικό θέατρο.¹⁰⁹ Θα πρέπει επίσης να σημειωθεί ότι στόχος του Brecht ήταν να αναδείξει την αντιστοιχία ανάμεσα στη γλωσσική διαφοροποίηση που δημιούργησε ο Hölderlin σε σχέση με τον Σοφοκλή και τη δική του τροποποίηση της πλοκής. Η επιλογή του αυτή αποτέλεσε έναν ακόμη παράγοντα ενίσχυσης της αποστασιοποίησης του θεατή, με στόχο την πολιτική και κοινωνική του αφύπνιση.¹¹⁰

4.2.2. Οι πρόλογοι

Ο Brecht προσέθεσε στην έναρξη του έργου ένα πρόλογο δικής του επινοήσης, ο οποίος μεταφέρει τη δράση στο Βερολίνο του 1945. Δύο αδελφές —μορφές που ανακαλούν τον διάλογο της *Αντιγόνης* με την Ισμήνη στον πρόλογο του έργου του Σοφοκλή— εντοπίζουν έξω από το σπίτι τους το πτώμα του λιποτάκτη αδελφού τους κρεμασμένο από τους Ναζί και προβληματίζονται για το αν θα πρέπει να τον θάψουν, παρά την αντίθετη σχετική διαταγή. Συνειδητά ο Brecht δεν αναφέρει τα ονόματα των δύο αδελφών, γιατί δεν έχει ως στόχο την πιστή ανάπλαση του σοφοκλείου έργου, αλλά τη σύνδεσή του με την ιστορική περίοδο του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και της ήττας της Ναζιστικής Γερμανίας, καθιστώντας οφθαλμοφανείς τις αναλογίες ανάμεσα στον τραγικό μύθο της *Αντιγόνης* και τα πρόσφατα τότε γεγονότα. Καμία από τις δυο αδελφές δεν

¹⁰⁷ Duarte (2017) 229.

¹⁰⁸ Στη γλώσσα της μετάφρασης του Hölderlin ο Brecht αναγνώρισε τη συνύπαρξη λόγιων ριζοσπαστικών στοιχείων με το «λαϊκό Gestus της Σουηβίας». Βλ. Βαροπούλου (2014) 19-20· Duarte (2017) 223, 230· Πούχνερ (1999) 66-69.

¹⁰⁹ Mumford (2009) 51-52.

¹¹⁰ Βαροπούλου (2014) 20.

ταυτίζεται εξ ολοκλήρου με την Αντιγόνη ή την Ισμήνη, αλλά μέσα από την ανωνυμία τους προσδίδεται στις μορφές καθολικός χαρακτήρας· τόσο εκείνες, όσο και ο αδελφός τους, εκπροσωπούν τον ανώνυμο γερμανικό λαό που καλείται να υποστεί τη βιαιότητα των SS. Τελικά, η αδελφή που αποφασίζει να κατεβάσει το σώμα του κρεμασμένου, συλλαμβάνεται επ' αυτοφώρω από έναν άνδρα των SS.¹¹¹ Η γλώσσα του προλόγου αυτού διαφέρει από το υπόλοιπο έργο και συνιστά συγκερασμό της καθημερινής λαϊκής γλώσσας με εξεζητημένα ιδιώματα, ομοιοκαταληξίες και ρυθμική εκφορά του λόγου. Παράλληλα, ο διάλογος εναλλάσσεται με αφηγηματικές ρήσεις, στρατηγική που εντάσσεται στο πλαίσιο της αποστασιοποίησης, ωθώντας τον αναγνώστη ή τον θεατή να εστιάσει στα λεγόμενα των ηρώων μάλλον παρά να εμπλακεί συναισθηματικά στη δράση του έργου.¹¹²

Η ΠΡΩΤΗ ΑΔΕΡΦΗ: Μείνε μέσα εσύ· αν θελήσεις να δεις θα σε δούνε. Έτσι δεν πήγαμε στην πόρτα μας μπροστά κι ούτ' είδαμε τα πράγματα που γίναν εκεί δα. [...] Κι ήταν εκεί που νόμισα πως μου σταμάτησε η καρδιά από το καρφί κρεμόταν εκεί η στρατιωτική του στολή. Αδελφή μου, στη μάχη αυτός δεν είναι. Το 'σκασε μακριά. Στον πόλεμο αυτός δεν είναι πια.¹¹³

Το 1951, ο Brecht ανέβασε εκ νέου την *Αντιγόνη* στη Γερμανία, με διαφορετικό πρόλογο, ο οποίος επιτυγχάνει την επιδιωκόμενη αποστασιοποίηση μέσω της μεταθεατρικότητας και της χρήσης τεχνικών εμπνευσμένων από το επικό, αλλά και το λαϊκό θέατρο.¹¹⁴ Στον δεύτερο αυτόν πρόλογο ο Brecht συναρτά τη γλωσσική μορφή με το περιεχόμενο του έργου, αλλά και πραγματοποιεί ευθεία αναφορά στην ιστορικότητα των γεγονότων της πλοκής και τη διασύνδεσή τους με τη Ναζιστική Γερμανία, καλώντας το κοινό να προβληματιστεί γύρω από αυτούς τους συσχετισμούς.¹¹⁵ Ο ηθοποιός που υποδύεται τον Τειρεσία εμφανίζεται στη σκηνή έχοντας εκατέρωθέν του την Αντιγόνη και τον Κρέοντα και απευθύνεται στο κοινό με διδακτικό τόνο, δίνοντας μια περίληψη της

¹¹¹ Cairns (2016) 138, (2017) 190-191· Jones (1957) 44-45.

¹¹² Βαροπούλου (2014) 19.

¹¹³ Brecht (2014) 27-28.

¹¹⁴ Βαροπούλου (2014) 20.

¹¹⁵ Γενικότερα, η ισορροπία μεταξύ της μορφής και του νοήματος καθόρισε σε μεγάλο βαθμό τη θεατρική γραφή του Brecht. Βλ. Duarte (2017) 223, 229.

πλοκής, στην οποία διευκρινίζει ότι δεν πρόκειται για αληθινά περιστατικά, αλλά για θεατρικό συμβάν:¹¹⁶

Φίλοι, ασυνήθιστη μπορεί να σας φανεί η υψηλή γλώσσα στο ποίημα, χιλιάδων χρόνων παλιό που εμείς δουλεύουμε στην πρόβα εδώ [...] Σας παρακαλούμε να αναζητήσετε στη μνήμη σας παρόμοιες πράξεις από το πρόσφατο παρελθόν ή παραλείψετε παρόμοιων πράξεων. Και τώρα θα δείτε εμάς και τους άλλους ηθοποιούς τον έναν μετά τον άλλον παίζοντας να βγαίνουμε στο μικρό θέατρο....¹¹⁷

4.2.3. Οι διαφοροποιήσεις στην πλοκή

Η σημαντικότερη διαφοροποίηση της μπρεχτικής διασκευής έγκειται στην ίδια την πλοκή, η οποία αποκλίνει αισθητά από το σοφόκλειο διακείμενο, υπό το πρίσμα της αντιμιλιταριστικής και αριστερής ιδεολογίας του συγγραφέα, ο οποίος επιθυμεί να απαλλαγεί από τις μεταφυσικές και θρησκευτικές αντιλήψεις του Σοφοκλή και να στηλιτεύσει υπονοουμένως τη δράση της ναζιστικής Γερμανίας.¹¹⁸ Βασική άλλωστε ένσταση του Brecht απέναντι στην αριστοτελικού τύπου πλοκή είναι η επικέντρωση στα προσωπικά σφάλματα των ηρώων και η αναγωγή τους σε κεντρικό αίτιο της δυστυχίας τους. Στόχος του, ο οποίος καθίσταται εμφανής μέσω των διαφοροποιήσεων της πλοκής του σοφόκλειου δράματος, είναι η ανάδειξη των ελαττωμάτων της κοινωνικοπολιτικής δομής σε καθοριστικές αιτίες της ανθρώπινης τραγικότητας.¹¹⁹

Ο δραματικός χρόνος εμφανίζεται απροσδιόριστος, αφού γίνεται μεν αναφορά στον μύθο των Λαβδακιδών αλλά παρατηρούνται και αναχρονισμοί —«Κι όταν ορμητικά το τανκ το τρομαγμένο στήθος θα πιέζει»—¹²⁰ οι οποίοι μεταφέρουν χρονικά την πλοκή στην εποχή του συγγραφέα. Ο Brecht τροποποιεί την αιτία του πολέμου μεταξύ Θήβας και Άργους. Δεν πρόκειται για την εκστρατεία του Πολυνείκη εναντίον της Θήβας με στόχο τη διεκδίκηση του θρόνου, αλλά για έναν επεκτατικό πόλεμο της Θήβας με στόχο

¹¹⁶ Cairns (2017) 196.

¹¹⁷ Brecht (2014) 89-90.

¹¹⁸ Duarte (2017) 225· Πούχνερ (1999) 64.

¹¹⁹ Curran (2001) 172.

¹²⁰ Brecht (2014) 80.

την εκμετάλλευση κοιτασμάτων μετάλλου. Στον πόλεμο μετέχουν οι δύο γιοι του Κρέοντα, βασιλιά της Θήβας, αλλά και οι γιοι του Οιδίποδα. Διαφορετική από ό,τι στον Σοφοκλή είναι και η αιτία για την οποία απαγορεύεται η ταφή του Πολυνείκη. Αντίθετα με τον αδελφό του, τον Ετεοκλή, ο οποίος πέφτει ένδοξα στο πεδίο της μάχης, ο Πολυνείκης λιποτακτεί από φόβο και εκτελείται, ενώ ο Κρέων δίνει εντολή να παραμείνει το πτώμα του άταφο. Πίσω από την αυστηρότητα του νόμου όμως υποκρύπτεται η οργή του Κρέοντα, ο οποίος έχει αντιληφθεί ότι η Θήβα χάνει τον πόλεμο. Μετά από τον διάλογο του με τον Τειρεσία, ο Κρέων αναγκάζεται να παραδεχτεί δημόσια την δυσάρεστη έκβαση του πολέμου. Ο μεγαλύτερος γιος του, ο Μεγαρεύς, πέφτει στη μάχη, και ο Κρέων αναγκάζεται να επιχειρήσει τη συμφιλίωση με τον μικρότερο γιο του, τον Αίμονα, με τον οποίο είχε διαπληκτιστεί για το ζήτημα της Αντιγόνης. Είναι όμως αργά· η Αντιγόνη έχει κρεμαστεί και ο Αίμων που θρηνεί στα πόδια της, μόλις αντιλαμβάνεται τον πατέρα του επιχειρεί να τον σκοτώσει με το ξίφος του κι όταν αποτυγχάνει αυτοκτονεί μπροστά του.¹²¹ Η πορεία της Θήβας προς την καταστροφή είναι πλέον αναπότρεπτη, ενώ ο Κρέων παραμένει αμετανόητος, θεωρώντας την ήττα ως αποτέλεσμα προδοσίας.¹²²

Τέλος, ο Χορός επιτελεί διττή λειτουργία· στους διαλόγους του με τον Κρέοντα λειτουργεί ως δραματικός χαρακτήρας, εκπροσωπώντας την κοινή γνώμη, ενώ στις μονολογικές ρήσεις του, οι οποίες υποκαθιστούν τα χορικά τμήματα, χρησιμοποιείται για να εκφραστούν οι ιδέες του συγγραφέα. Πρόκειται για τεχνική που χρησιμοποιήθηκε ευρέως στο μπρεχτικό θέατρο, όπου τα δραματικά πρόσωπα περιγράφουν τα κοινωνικά ήθη χωρίς ηθικολογίες, διδακτικό ύφος ή μελοδραματισμούς, αλλά με τρόπο που να καλλιεργεί την κοινωνική συνείδηση.¹²³ Ο Brecht αξιοποιεί στάσιμα του Σοφοκλή, εντάσσοντάς τα όμως στους δικούς του διαφοροποιημένους ιδεολογικούς άξονες.¹²⁴ Ενδεικτικό είναι το εξής παράδειγμα. Τόσο στη σοφόκλεια, όσο και στην μπρεχτική *Αντιγόνη*, πριν από τη σύγκρουση της Αντιγόνης με τον Κρέοντα, ο Χορός διατυπώνει σκέψεις για τη δύναμη της ανθρώπινης διάνοιας και τη σημασία της χρήσης της για το αγαθό ή το κακό, προοικονομώντας τα γεγονότα που θα ακολουθήσουν αλλά και την τύχη του Κρέοντα. Στον Σοφοκλή δίνεται έμφαση στην επιλογή ανάμεσα στον θείο και τον ανθρώπινο νόμο (332-371):

¹²¹ Brecht (2014) 85-86.

¹²² Βαροπούλου (2014) 13-15· Cairns (2016) 138-139, (2017) 191-192.

¹²³ Brecht (1961) 404· Πατσαλίδης (2012) 451· Πούχνερ (1999) 70.

¹²⁴ Duarte (2017) 230.

Πολλά 'ναι τα θάματα,
πιο θάμ' απ' τον άνθρωπο, τίποτα'
πέρ' απ' την αφρομάνιστη
τραβάει και πάει τη θάλασσα
με του νοτιά τις φουρτούνες

[...]

πότε γυρνάει στο κακό
και στο καλό πότε πάλι' μα όποιος τους νόμους τιμά
της χώρας του και την ορκόδετη
των θεών δίκη, δοξάζει την πόλη του,
είναι χαμός της εκείνος, που
ξεδρομίζει απ' την ίσια τη στράτα
χάρη στο θράσος του.¹²⁵

Αντίθετα, ο Brecht εστιάζει στα επακόλουθα της απληστίας και του απολυταρχισμού:¹²⁶

Πολλά τα κραταιά. Όμως κανένα από τον άνθρωπο πιο κραταιό. Αφού αυτός πάνω απ' τη σκοτεινιά της θάλασσας όταν ενάντια στον Βορρά πνέει ο άνεμος του Νοτιά αρμενίζει σε φτερωτά σπίτια ταχύπλοα. [...] Εχθρός αν δεν υπάρχει, τον ίδιο τον εαυτό του ως εχθρό αντιμετωπίζει. Όπως του ταύρου, έτσι και του συνανθρώπου κάμπει τον τράχηλο, αλλ' ο συνάνθρωπος του ξεριζώνει τα σωθικά. Για να έχει το προβάδισμα τον όμοιό του σκληρά ποδοπατάει. Μόνος το στομάχι δεν μπορεί να το γεμίσει, ωστόσο γύρω απ' όσα του ανήκουν τοίχο σηκώνει κι ο τοίχος αυτός πρέπει να γκρεμιστεί! [...] Την ανθρωπιά διόλου δεν την υπολογίζει. Έτσι ο κραταιός γίνεται για τον εαυτό του τερατώδης.¹²⁷

4.3. Οι δραματικοί χαρακτήρες

Κυρίαρχο ρόλο στο μπρεχτικό θέατρο δεν έχουν τα πρόσωπα, αλλά τα πολιτικά φαινόμενα. Για τον λόγο αυτό ο Brecht δεν επικεντρώνεται στο ψυχολογικό υπόβαθρο των

¹²⁵ Για την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή χρησιμοποιώ τη μετάφραση του Ιωάννη Γρυπάρη.

¹²⁶ Βαροπούλου (2014) 17· Cairns (2017) 202.

¹²⁷ Brecht (2014) 42-43.

χαρακτήρων του, αλλά εμφανίζει τη συμπεριφορά τους ως απόρροια της επενέργειας των δυνάμεων που ασκούν οι κοινωνικές και πολιτικές δομές, στις οποίες εντάσσονται οι ήρωες. Όπως προαναφέρθηκε, ασκώντας κριτική στην αριστοτελική θεωρία αναφορικά με το θέατρο, ο Brecht απομακρύνεται από τα προσωπικά πάθη των ηρώων και εστιάζει στον προβληματισμό σχετικά με τις κοινωνικές αιτίες του ανθρώπινου πό-νου.¹²⁸

4.3.1. Κρέων

Στο πρόσωπο του Κρέοντα, ο Brecht σκιαγραφεί το πορτρέτο του στυγνού και άτεγκτου δικτάτορα, αφήνοντας μέσα από το ύφος της εξουσίας του να διαφανούν τα χαρακτηριστικά του Ναζισμού. Σε αντίθεση με τον Σοφοκλή, παρουσιάζει τη δράση του Κρέοντα όχι ως σύνολο ατομικών ποιοτικών χαρακτηριστικών του ήθους του, αλλά ως ενσάρκωση του πολιτικού status quo που αντιπροσωπεύει. Ο Κρέων συγκεντρώνει όλα τα χαρακτηριστικά τυράννων όπως ο Χίτλερ και εκπροσωπεί τη σχέση ανάμεσα στα οικονομικά συμφέροντα και την милитарιστική πολιτική, αλλά και ανάμεσα στην εξωτερική επιθετικότητα και την εσωτερική καταστολή.¹²⁹ Ο πλούτος και η εξουσία έχουν για τον μπρεχτικό Κρέοντα ύψιστη σημασία, μεγαλύτερη ακόμη και από τις διαπροσωπικές και οικογενειακές σχέσεις.¹³⁰ Η αναζήτηση άλλωστε του πλούτου, τα προσωπικά συμφέροντα του Κρέοντα και η επιθυμία του για μεγαλύτερη ισχύ είναι και τα αίτια για τον επεκτατικό πόλεμο εναντίον του Άργους. Ακόμη και η εκτέλεση του Πολυνείκη και η απαγόρευση της ταφής του εντάσσονται στο πλαίσιο της εξόντωσης των εσωτερικών αντιπάλων του.¹³¹

Αρχικά, ο Κρέων διαθέτει επιρροή στο λαό, ο οποίος εκπροσωπείται από τον Χορό των Γερόντων. Πρόκειται όμως για επίπλαστη επιρροή, η οποία οφείλεται στον φόβο που έχει καλλιεργήσει ο τύραννος και κυρίως στο γεγονός ότι μέσω του πολέμου ικανοποιεί την απληστία του λαού του. Γι' αυτό και όταν γίνεται γνωστή η άσχημη τροπή που έχει πάρει ο πόλεμος, διασπείρονται αμφιβολίες στον λαό, και η εμπιστοσύνη προς το άτομό του κλονίζεται, όπως φανερώνουν τα λόγια των Γερόντων·

¹²⁸ Curran (2001) 173-174· Mumford (2009) 54-55.

¹²⁹ Cairns (2017) 202.

¹³⁰ Jones (1957) 40.

¹³¹ Βαροπούλου (2014) 14· Jones (1957) 42.

«...Πότε οι νέοι θα γυρίσουν πίσω στην Πόλη που από άνδρες έμεινε άδεια και πώς πάει ο πόλεμος;»¹³²

Ως δραματικός χαρακτήρας, ο Κρέων του Μπρεχτ διαφοροποιείται ριζικά από τον σοφό κλειο ομολογό του. Ο Κρέων του Σοφοκλή, παρά τα λάθη του, λαμβάνει τις αποφάσεις του με γνώμονα το καλό της πατρίδας του, όπως εκείνος το εννοεί (182-183) και στο τέλος συνθλίβεται από το βάρος των ευθυνών του (1341-1346). Αντίθετα, ο μπρεχτικός Κρέων είναι ένας άτεγκτος και εγωκεντρικός τύραννος, που το μόνο του ενδιαφέρον είναι η ακατάσχετη επιθυμία για εξουσία, όπως τον κατηγορεί και η Αντιγόνη·

‘Οποιος διψάει για εξουσία, πίνει αλμυρό νερό, να σταματήσει δεν μπορεί.¹³³

Όταν όλα χάνονται, ο Κρέων, μολονότι γνωρίζει πως η ολοκληρωτική καταστροφή της Θήβας οφείλεται εξολοκλήρου στις δικές του ενέργειες εξαιτίας της εμπλοκής της σε έναν πόλεμο υπεράνω των δυνάμεών της, αδυνατεί να διαχειριστεί αξιοπρεπώς την ήττα του και επιρρίπτει τις ευθύνες σε άλλους: «Κάτι ελάχιστο έλειπε για την καλή έκβαση, αν δεν υπήρχε η προδοσία του Πολυνείκη».¹³⁴ Η ήττα τον κάνει ακόμη σκληρότερο και εκτονώνει τη δυσαρέσκειά του εντείνοντας τις πρακτικές καταστολής και τις διώξεις των αντιφρονούντων, αλλά και του λαού, όπως παρατηρεί και ο Χορός:

‘Οποιος χρήση βίας έκανε ενάντια σ’ άλλους, ενάντια στους δικούς του κάνει μετά. [...] Τώρα όμως αρχίζεις κιόλας να ενεργείς προς τους ισότιμους μ’ εμάς όπως με τον εχθρό. Και με ωμότητα διεξάγεις τον διπλό πόλεμο.¹³⁵

Ως το τέλος παραμένει αμετανόητος, αδιαφορώντας για τους θανάτους των ίδιων του των παιδιών, αλλά και για τη μοίρα της πατρίδας του την οποία υποτίθεται ότι υπηρετούσε.¹³⁶

¹³² Brecht (2014) 76.

¹³³ Brecht (2014) 49.

¹³⁴ Brecht (2014) 76.

¹³⁵ Brecht (2014) 50, 77-78.

¹³⁶ Βαροπούλου (2014) 15· Cairns (—2017) 194, 199.

Μια μάχη ακόμη και το Άργος θα 'χε ισοπεδωθεί! [...] Έτσι, η Θήβα πέφτει τώρα. Και πρέπει να πέσει, πρέπει μαζί μου να πέσει και πρέπει να σβήσει και στα όρνια να παραδοθεί. Έτσι το θέλω εγώ.¹³⁷

4.3.2. Αντιγόνη

Διαφοροποιημένη από το σοφόκλειο πρότυπο παρουσιάζεται και Αντιγόνη, η οποία είναι κατά βάση μια εκπρόσωπος της αριστοκρατικής τάξης, συμβιβασμένη με την πολιτική κατάσταση που είχε διαμορφωθεί, ως τη στιγμή που η μανία του πολεμοκάπηλου Κρέοντα έγινε αιτία για τη δυστυχία της οικογένειάς της.¹³⁸ Για τον Μπρεχτ, η Αντιγόνη δεν ενσαρκώνει τους εκπροσώπους της Γερμανικής Αντίστασης εναντίον του Ναζισμού, αλλά μάλλον την γερμανική αστική διανόηση, η οποία με τη συμπεριφορά της ανέχτηκε ή και διευκόλυνε τον Χίτλερ και μόνο μετά την ήττα συνειδητοποίησε (ή παραδέχτηκε) το μέγεθος της φρίκης που σκόρπισε σε ολόκληρο τον κόσμο.¹³⁹ Ο Χορός αναφέρει χαρακτηριστικά για την Αντιγόνη:

Έφαγε κάποτε από το ψωμί που ήταν ψημένο σε πέτρα σκοτεινή. Στους ίσκιους των πύργων που έκρυβαν τη δυστυχία ήσυχα καθόταν, ώσπου αυτό που από του Λαβδάκου τα σπίτια θανάσιμα είχε εκκινήσει, θανάσιμα επανέκαμψε. [...] Μόνον μετά από τότε βρέθηκε αυτή οργισμένη σ' ουρανό ελεύθερο, κι επιπλέον αναγκασμένη στο καλό! Η παγωνιά την είχε αφυπνίσει». ¹⁴⁰

Μόνο ο θάνατος των αδελφών της και η απάνθρωπη απόφαση του Κρέοντα να αφήσει άταφο τον λιποτάκτη Πολυνείκη μεταμορφώνουν την μπρεχτική Αντιγόνη σε επαναστάτρια εναντίον της милитарιστικής πολιτικής του βασιλιά της Θήβας. Η εμπλοκή της οικογένειάς της στο ευρύτερο πρόβλημα της πόλης την οδηγεί και στην πολιτική αφύπνιση, κάνοντάς την να συνειδητοποιήσει ότι ο Κρέων συμπεριφέρεται στον λαό ως τύραννος και ότι επιλογές του είναι καταστροφικές για το σύνολο των πολιτών. Με τον τρόπο αυτό, η αντιπαράθεσή της μαζί του παύει να είναι προσωπική και αποκτά πολιτική χροιά. Σε αντίθεση με την ομώνυμη ηρωίδα του Σοφοκλή, τα κίνητρα της μπρεχτι-

¹³⁷ Brecht (2014) 86.

¹³⁸ Cairns (2016) 139, (2017) 199.

¹³⁹ Βαροπούλου (2014) 15-16· Cairns (2017) 195.

¹⁴⁰ Brecht (2014) 69.

κής Αντιγόνης δεν σχετίζονται με την προσωπική της ηθική, ούτε με την εναρμόνιση με τις θεϊκές επιταγές. Αμφισβητεί ευθέως την εξουσία του Κρέοντα και μάχεται εναντίον της τυραννίας που έχει επιβληθεί στην πόλη, οδηγώντας την στον όλεθρο. Η πράξη της είναι περισσότερο συμβολική παρά ουσιαστική —«Για το παράδειγμα ας πούμε», όπως λέει και η ίδια.¹⁴¹ Απέναντι στην εντολή του Κρέοντα η Αντιγόνη αντιτάσσει την ανάγκη του λαού για ελευθερία και ειρήνη. Γι' αυτό και η καταδίκη της σε θάνατο δεν οφείλεται στην ανυπακοή της και στην ταφή του Πολυνείκη, αλλά κυρίως στην εναντίωσή της στην απολυταρχική διακυβέρνηση και την επεκτατική πολιτική του Κρέοντα.

ΑΝΤΙΓΟΝΗ: Κι ασφαλώς δυο διαφορετικά να πεθαίνει κάποιος για τη χώρα και για σένα.

ΚΡΕΩΝ: Πόλεμο δεν έχουμε;

ΑΝΤΙΓΟΝΗ: Ναι, τον δικό σου.¹⁴²

Αν και η Αντιγόνη με τις πράξεις της λειτουργεί κατά κάποιον τρόπο ως εσωτερικός εχθρός, αφού γίνεται αιτία για τον θάνατο του Αίμονα αλλά και συμβάλλει στην καλλιέργεια κλίματος αμφισβήτησης για την πορεία του πολέμου, ο συγγραφέας δεν της καταλογίζει ευθύνες.¹⁴³ Αντιθέτως, χρησιμοποιεί την πράξη της για να καταδείξει τη συμβολή κάθε αντιστασιακής ενέργειας στην αποδόμηση των απολυταρχικών καθεστώτων. Σε αντίθεση με την αριστοτελική άποψη σχετικά με τον νομοτελειακό χαρακτήρα της πτώσης του τραγικού ήρωα, η μπρεχτική Αντιγόνη με τη δράση της καταδεικνύει τη συμβολή των λαϊκών αγώνων ενάντια στην απολυταρχία και τη δύναμή τους να οδηγούν σε κοινωνικούς και πολιτικούς μετασχηματισμούς.¹⁴⁴ Η αντίσταση της Αντιγόνης εναντίον του Κρέοντα, η οποία εκδηλώνεται με την ταφή του αδελφού της, προβάλλει την αυταρχική και милитарιστική πολιτική του ως τη βασική αιτία για την καταστροφή της πόλης, αλλά και για τη γενικότερη δυστυχία των πολιτών. Όπως χαρακτηριστικά λέει στον Κρέοντα:

Πάντα εσείς οι κυβερνώντες απειλείτε πως η πόλη θα υποτασσόταν, πως διχασμένη θα 'πεφτε βορά στους άλλους και στους ξένους, κι εμείς τον

¹⁴¹ Brecht (2014) 47· Cairns (2017) 200-201.

¹⁴² Brecht (2014) 48.

¹⁴³ Βαροπούλου (2014) 14· Cairns (2017) 197.

¹⁴⁴ Cairns (2017) 195.

σβέρκο σκύβουμε και θυσίες σάς κουβαλάμε. Κι η πόλη τότε εξασθενημένη υποτάσσεται, σε ξένους βορά. [...] Γιατί άνθρωπος με σκυμμένο τον σβέρκο δεν βλέπει αυτό που του ορμάει. Μονάχα τη γη βλέπει, κι αλίμονο, αυτή θα τον δεχτεί.¹⁴⁵

Ταυτόχρονα η Αντιγόνη, στη σκηνή της σύγκρουσής της με τον Κρέοντα, δίνει μια διαφορετική ερμηνεία στην έννοια του πατριωτισμού, η οποία εκπορεύεται από την κομμουνιστική ιδεολογική τοποθέτηση του Brecht και έρχεται σε ευθεία αντίθεση με τις σοβινιστικές θεωρίες του Ναζισμού. Για την Αντιγόνη, η πατρίδα δεν συναρτάται με τα στενά τοπικά όρια του κράτους ή της φυλής, αλλά με την έννοια της ελευθερίας, της ειρήνης και της αξιοπρεπούς διαβίωσης των πολιτών.¹⁴⁶

ΑΝΤΙΓΟΝΗ: Γη είν' ο κόπος κι ο μόχθος. Πατρίδα δεν είναι μόνο το σπίτι. Ούτ' όπου κάποιος έχυσ' ιδρώτα ούτε το σπίτι που αβοήθητος κοιτάζει να φλέγεται ούτ' όπου τον τράχηλο σκύβει, αυτά δεν λέμε πατρίδα.

[...]

ΚΡΕΩΝ: Την τάξη του κράτους, τη θεϊκή, δεν τη βλέπεις.

ΑΝΤΙΓΟΝΗ: Θεϊκή μπορεί νά 'ναι, εντούτοις εγώ θα την προτιμούσα μ' ανθρωπιά»¹⁴⁷

4.3.3. Χορός

Ο Χορός των Γερόντων δεν έχει το ηθικό ανάστημα της Αντιγόνης για να αντιμετωπίσει κατά μέτωπο τον τύραννο. Αντικατοπτρίζει τη γερμανική κοινωνία του Μεσοπολέμου, η οποία εξέθρεψε «το αυγό του φιδιού». Όπως ο γερμανικός λαός μετείχε στις θηριωδίες του Γ' Ράιχ υπηρετώντας το όραμα μιας «Μεγάλης Γερμανίας» και την κακώς εννοούμενη ιδέα του πατριωτισμού, έτσι και οι Γέροντες της Θήβας ακολούθησαν τον Κρέοντα και έστειλαν τα παιδιά τους στην εκστρατεία του εναντίον του Άργους «για να γίνουν ο φόβος κι ο τρόμος, ώσπου οι πατεράδες τους να μην τους αναγνωρίζουν όταν θα κείτονται στο τέλος ίδια με σπαρακτικά θηρία επιτέλους σκοτωμένοι».¹⁴⁸ Όσο η έκβαση

¹⁴⁵ Brecht (2014) 50.

¹⁴⁶ Cairns (2017) 192-193.

¹⁴⁷ Brecht (2014) 50, 52. Η τελευταία φράση της Αντιγόνης έρχεται σε αντίθεση και με την επιλογή της σοφόκλειας Αντιγόνης να υπερασπιστεί τον θεϊκό νόμο εναντίον του ανθρώπινου. Βλ. Jones (1957) 40.

¹⁴⁸ Brecht (2014) 51.

του πολέμου ήταν ευνοϊκή, οι Γέροντες βρίσκονταν στο πλευρό του ηγέτη τους, ακόμη κι όταν αυτός λάμβανε καταφανώς άδικες αποφάσεις· μολονότι η κοινή γνώμη ήταν αντίθετη στην τιμωρία της Αντιγόνης,¹⁴⁹ οι Γέροντες δεν εξέφραζαν αντιρρήσεις, γιατί η πολιτική του Κρέοντα εξυπηρετούσε τα συμφέροντά τους. Η στάση τους καταδεικνύει ότι η σκληρή βία και ο παραλογισμός της αντιδημοκρατικής εξουσίας λειτουργούν διχαστικά στον λαό επιφέροντας την καταστροφή όλων.¹⁵⁰ Μόνο μετά την παρέμβαση του Τειρεσία, ο οποίος ανάγκασε με τις ερωτήσεις του τον Κρέοντα να παραδεχτεί ότι ο πόλεμος χάθηκε για τη Θήβα, αρχίζει ο Χορός να προβληματίζεται αναφορικά με την ορθότητα των ενεργειών του βασιλιά. Και πάλι, τα λόγια του ανακαλούν στη μνήμη του κοινού την ανοχή των Γερμανών αστών απέναντι στο ναζιστικό καθεστώς:

Πάντα σε ακολουθήσαμε. [...] Άσχημα νέα ακούγαμε και τα' απορρίπταμε, έχοντάς σου εμπιστοσύνη με τις ανακοινώσεις και βουλώναμε τ' αυτιά μας φοβούμενοι τον φόβο. Και κλείναμε τα μάτια όταν εσύ τραβούσες πιο πολύ τα χαλινάρια.¹⁵¹

Μέσα από τα λόγια των ηρώων του, ο Brecht περιγράφει τα χαρακτηριστικά των αντιδραστικών αστικών κοινωνιών, από τις οποίες προκύπτουν διαχρονικά οι δικτατορίες. Ο Χορός των Γερόντων απεικονίζει ένα έθνος που καταστρέφεται επειδή εθελοτυφλώνοντας ακολουθεί έναν πολεμοχαρή ηγέτη, αλλά κυρίως γιατί στερείται κοινωνικής συνείδησης. Δικαίως ο Κρέων τους καταλογίζει τα εξής:

Καταβροχθίζετε το κρέας, όμως η ματωμένη ποδιά του μάγειρα δεν σας αρέσει! Το σανταλόξυλο όμως που σας έδωσα για τα σπίτια... στο Άργος φύεται! Και κανείς δεν μου 'στειλε ακόμη πίσω την πλάκα από σίδηρο που από το Άργος έφερα.¹⁵²

Οι κοινωνίες αυτές, σύμφωνα με τον Brecht, είναι καταδικασμένες σε αφανισμό, αφού αντιλαμβάνονται τα σφάλματά τους μόνο όταν είναι πολύ αργά. Ενδεικτικό είναι το χο-

¹⁴⁹ Όπως αποκαλύπτει ο Αίμων, «Αυτή που δεν ήθελε ν' αφήσει τον αδελφό να φαγωθεί από σκυλιά ανελέητα: σ' αυτό η πόλη είναι με το μέρος της». Βλ. Brecht (2014) 59.

¹⁵⁰ Βαροπούλου (2014) 14.

¹⁵¹ Brecht (2014) 77.

¹⁵² Brecht (2014) 79.

ρικό στο τέλος του έργου, το οποίο συνοψίζει τις ευθύνες της αστικής τάξης, αλλά και του λαού, απέναντι στα ακραία πολιτικά μορφώματα όπως ο Ναζισμός:

Όμως εμείς τον ακολουθούμε και τώρα ακόμη σε όλα, κι ήρθε η πτώση. Κομμένο θα 'ναι για να μη χτυπάει πια το χέρι που είναι δυνατόν να ξεαναγκασθεί. Όμως αυτή που τα είδε όλα μπορούσε ακόμη μονάχα τον εχθρό να βοηθήσει, που, νά, φτάνει τώρα κι αμέσως μας εξολοθρεύει. Γιατί βραχύς ο χρόνος είναι, όλα γύρω μοιραία αποβαίνουν κι ο χρόνος δεν αρκεί να ζήσουμε ανέμελα, ασυλλόγιστα κι εύκολα από την ανοχή στο έγκλημα, και σοφοί να γίνουμε στα γηρατειά.¹⁵³

4.4. Η πολιτική χροιιά και η πρόσληψη του αρχαίου δράματος

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίον ο Brecht συνδιαλέγεται με το αρχαίο κείμενο του Σοφοκλή, χρησιμοποιώντας τον μύθο της *Αντιγόνης* ως διακείμενο για την πραγμάτευση πολιτικών θεμάτων της επικαιρότητας, χωρίς όμως να δεσμεύεται από τη λογοτεχνική πηγή του δραματουργικά ή ιδεολογικά. Το έργο του Brecht είναι αμιγώς πολιτικό. Απομακρύνεται από κάθε μεταφυσική προσέγγιση του μύθου· η μοίρα ή οι υπερβατικές δυνάμεις δεν έχουν θέση στην μπρεχτική *Αντιγόνη*. Ενδεικτικό της απουσίας οποιασδήποτε μεταφυσικής προσέγγισης είναι το γεγονός ότι ο μάντης Τειρεσίας δεν προβλέπει το μέλλον με τη βοήθεια κάποιας θεϊκής δύναμης, αλλά μέσω της παρατήρησης και ερμηνείας των γεγονότων. Ο μοναδικός θεός που είναι παρών στο έργο είναι ο Βάκχος, ο οποίος αποτελεί το επίκεντρο των πρόωρων επινικίων και παράλληλα είναι ο θεός της μέθης που τυφλώνει τους ανθρώπους εμποδίζοντάς τους να διακρίνουν την πραγματικότητα· ο υπόρρητος παραλληλισμός με τη «μέθη» του Γερμανικού λαού και την πίστη στην υπέροχή της Γερμανίας είναι καταφανής.¹⁵⁴

Θεωρώντας ότι έργα του παρελθόντος σαν τις αρχαιοελληνικές τραγωδίες χάνουν την αρχική τους σημασία με το πέρασμα του χρόνου, ο Brecht επαναπροσδιορίζει την έννοια της κλασικότητας, λέγοντας ότι «Το μόνο πράγμα που μπορούμε εμείς να κάνουμε

¹⁵³ Brecht (2014) 87.

¹⁵⁴ Cairns (2017) 193.

για ένα έργο σαν την *Αντιγόνη* είναι να το αφήσουμε να κάνει κάτι για εμάς». ¹⁵⁵ Ο ίδιος θεωρεί άλλωστε ότι διαφορετικές τεχνικές απόδοσης και ερμηνείας μπορούν να αναδείξουν θέματα διαφορετικά από αυτά που ενυπάρχουν στο αρχικό κείμενο και επομένως οι «αριστοτελικές» τραγωδίες μπορούν να παρασταθούν με τρόπους που προβάλλουν κοινωνικά θέματα διαφορετικών εποχών. ¹⁵⁶ Γι' αυτό, εκμεταλλεύεται τα ζητήματα που θέτει ένα κλασικό έργο όπως η *Αντιγόνη* και, μέσα από την προσαρμογή τους στα ιστορικά συμφραζόμενα της δικής του εποχής και τις κατάλληλες διαφοροποιήσεις της πλοκής, προσδίδει στο έργο διαφορετικό ιδεολογικό προσανατολισμό. Όπως και η ίδια η αρχαία τραγωδία συνιστά μεταγραφή του μύθου, προκειμένου να υπηρετηθούν οι ιδεολογικές, πολιτισμικές και πνευματικές επιδιώξεις του δημιουργού της, έτσι και η θεατρική διασκευή του Brecht αναδεικνύει την κλασικότητα του σοφοκλείου δράματος όχι με τη διαχρονικότητα των ιδανικών του, αλλά μέσω του μετασχηματισμού του για την υπηρετήση νέων ιδεών. ¹⁵⁷

Όπως αναφέρει ο Brecht στο *Antigonemodell*, σκοπός του ήταν να προβάλλει τις αναλογίες ανάμεσα στον αρχαιοελληνικό μύθο και τη Ναζιστική Γερμανία. Τις αναλογίες αυτές φανερώνουν οι πρόλογοι του έργου, αλλά και φράσεις όπως «η σιδερόφρακτη νεολαία», ¹⁵⁸ η οποία ανακαλεί εικόνες του Γ' Ράιχ. Ο Brecht αναζητά στις πράξεις των ηρώων ιστορικά και πολιτικά αίτια, ενώ ταυτόχρονα δηλώνει την αντίθεσή του στις αναβιώσεις της *Αντιγόνης* κατά την περίοδο του Ναζισμού, στις οποίες τα ιδανικά που αναδεικνύει ο Σοφοκλής χρησιμοποιήθηκαν για την ιδεολογική ενίσχυση του καθεστώτος. Στο έργο δεν προβάλλεται η υπεροχή της δικαιοσύνης και του θεϊκού νόμου, ούτε η ιδέα της αυτοθυσίας για την προάσπιση των ιδανικών, αλλά προκρίνεται η βαρύνουσα σημασία της ηθικής ευθύνης του λαού και της αντίστασης ενάντια στην απολυταρχία, με έμφαση στον αντιμιλιταρισμό. Σε αντίθεση με τις αστικές διασκευές της *Αντιγόνης*, αλλά και με τον ίδιο τον Σοφοκλή, στο έργο του οποίου η τραγικότητα είναι περισσότερο ατομική υπόθεση, ο Brecht δεν ενδιαφέρεται για τις συνέπειες των ατομικών πράξεων στο ίδιο το υποκείμενο, αλλά για τις κοινωνικές προεκτάσεις τους. ¹⁵⁹ Στον θεματικό πυρήνα του βρίσκεται η «άσκηση βίας όταν η κεφαλή του κράτους εκπίπτει», φράση

¹⁵⁵ Brecht (1974) 211· Σαμπατακάκης (2019) 32-33.

¹⁵⁶ Curran (2001) 171-172.

¹⁵⁷ Cairns (2017) 196· Duarte (2017) 238· Σαμπατακάκης (2019) 32-33.

¹⁵⁸ Brecht (2014) 77.

¹⁵⁹ Jones (1957) 43.

που υποδηλώνει την πτώση του Χίτλερ.¹⁶⁰ Παράλληλα, υποδηλώνεται η πίστη του συγγραφέα ότι οι δυνάμεις του κακού πάντα τιμωρούνται, ακόμη κι αν το καλό δεν ανταμείβεται τελικά, μια πίστη που συνδέει το έργο του με την αρχαία τραγωδία.¹⁶¹

Σκοπός του Brecht δεν είναι μόνο να προειδοποιήσει το κοινό σχετικά με τις ολέθριες συνέπειες καθεστώτων όπως ο Ναζισμός. Άλλωστε, η χρονική περίοδος κατά την οποία συνέγραψε τη δική του εκδοχή της *Αντιγόνης* συμπίπτει με το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, μια εποχή στην οποία η Γερμανία είχε ήδη πληρώσει τις επιλογές της με την ήττα, αλλά και το σύνολο των εκπροσώπων της τέχνης και της φιλοσοφίας προβάλλει τα δεινά του πολέμου. Στόχος του είναι κυρίως το κάλεσμα των λαών σε διαρκή εγρήγορση και αντίσταση, αλλά κυρίως η αποτροπή της λήθης, ώστε να μην επαναληφθούν παρόμοια φαινόμενα με την ανοχή των πολιτών· όπως χαρακτηριστικά φωνάζει η Αντιγόνη στον Χορό:

«Εσείς τ' ανέχεστε λοιπόν και το βουλώνετε μπροστά του. Κι αυτό από κανέναν δεν πρέπει να ξεχαστεί!»¹⁶²

Η *Αντιγόνη*, όπως και το σύνολο της μπρεχτικής δραματουργίας συνιστά ένα ιδιότυπο είδος νεώτερης κλασικής δημιουργίας· ο Brecht ανήκει στη χορεία των σημαντικότερων θεατρικών ανθρώπων του 20ού αιώνα και άφησε έντονο το στίγμα που στο παγκόσμιο θεατρικό γίνεσθαι. Οι νέες συνθήκες που διαμορφώθηκαν στο μεταπολεμικό πολιτικό και κοινωνικό τοπίο ανάδειξαν τον παγκόσμιο καπιταλισμό ισχυρότερο από τον διεθνή κομμουνισμό και την αταξική κοινωνία που οραματίστηκε ο Brecht, ενώ η επικράτηση της милитарιστικής πολιτικής, παρά τα τεχνολογικά και επιστημονικά επιτεύγματα και την αύξηση των παραγωγικών δυνατοτήτων, επέτειναν αντί να μειώσουν την παγκόσμια φτώχεια. Υπό το πρίσμα αυτό, ίσως οι ήρωες και οι δραματουργικές τεχνικές του Brecht να μοιάζουν πράγματα παρωχημένα, ενώ και η μαρξιστική του αφήγηση ασφαλώς χρειάζεται αναπροσαρμογή. Η επαναστατική όμως προσέγγιση της θεατρικής δημιουργίας από τον Brecht και η αμφισβήτηση του τρόπου με τον οποίο το άτομο αυτοπροσδιορίζεται μέσα στον κόσμο συμβάλλει ακόμη και σήμερα στον καθορισμό του ερ-

¹⁶⁰ Η φράση προέρχεται από το *Antigonemodell*. Βλ. Βαροπούλου (2014) 12-14· Brecht (1961) 402, (1974) 209· Πατσαλίδης (2012) 213-214, 450· Σαμπατακάκης (2019) 33.

¹⁶¹ Jones (1957) 44.

¹⁶² Brecht (2014) 49.

μηνευτικού πλαισίου μέσα στο οποίο λειτουργεί ο άνθρωπος.¹⁶³ Παράλληλα, η ανάδειξη της τέχνης ως μέσο για προβληματισμό και προαγωγή της φιλοσοφικής και πολιτικής σκέψης και όχι απλώς για άντληση αισθητικής απόλαυσης συγκαταλέγεται στην προσφορά του Brecht στο παγκόσμιο θέατρο, στοιχείο που πιστοποιεί και η μεγάλη επίδραση του μπρεχτικού θεάτρου στη σύγχρονη δραματουργία.¹⁶⁴

¹⁶³ Cairns (2016) 140.

¹⁶⁴ Βαροπούλου (2014) 9-10· Cairns (2017) 18· Mumford (2009) 47· Völker (1987) 426-427.

Κεφάλαιο 5

Επίλογος

Μέσα στο πέρασμα των αιώνων η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή συνιστά ένα έργο που εξακολουθεί να παραμένει στο επίκεντρο του παγκοσμίου δραματικού και λογοτεχνικού ενδιαφέροντος και να αποτελεί σύμβολο αντίστασης και προσήλωσης στα ατομικά ιδανικά. Ιδιαίτερα κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου η διασύνδεση των ιδεολογικών παραμέτρων της *Αντιγόνης* με την αντίσταση εναντίον της ναζιστικής κυριαρχίας κατέστησε το έργο ιδιαίτερα δημοφιλές. Τρεις δραματουργοί της συγκεκριμένης περιόδου με διαφορετικό πνευματικό προσανατολισμό αφορμώνται από τον μύθο της *Αντιγόνης* για να δημιουργήσουν καινούργια έργα με διαφορετικές κατευθύνσεις, ανάλογα με τις προσωπικές τους επιλογές.

Η *Αντιγόνη* του Άρη Αλεξάνδρου είναι ένα σχετικά άγνωστο θεατρικό έργο, το οποίο μολονότι υστερεί δραματουργικά σε πολλά σημεία και συνιστά περισσότερο μια πρώτη απόπειρα του συγγραφέα να αναφερθεί στα ιδεολογικά ζητήματα που θα τον απασχολήσουν αργότερα στο μυθιστόρημά του *Το Κιβώτιο*, είναι ένα πολιτικό έργο, επηρεασμένο από τις προσωπικές εμπειρίες του κατά την εποχή της Εθνικής Αντίστασης και του Ελληνικού Εμφυλίου. Μέσα από την επανεγγραφή του μύθου στη σύγχρονή του πραγματικότητα ο Αλεξάνδρου ασχολείται με το ζήτημα της ηρωικής θυσίας, ακόμη και όταν αυτή είναι χωρίς αντίκρισμα και προβάλλει τη ματαιώση των ιδανικών της γενιάς του, τις άκαμπτες και απολυταρχικές συμπεριφορές που ελλοχεύουν ακόμη και στις πιο αγνές μορφές επανάστασης αλλά και τη διαχρονική τραγικότητα του ατόμου που μάχεται να διατηρήσει την αξιοπρέπεια και την ανθρωπιά του ακόμη και μέσα σε ένα περιβάλλον που ακυρώνει τον αγώνα του.

Η *Αντιγόνη* του Απουίη παρουσιάζει τη μικρότερη απόκλιση από το σοφοκλείο διακείμενο και ακολουθεί τους θεμελιακούς άξονες της πλοκής. Διαδραματίζεται κατά την περίοδο της Γαλλικής Αντίστασης κατά των Ναζί. Είναι ένα επίσης πολιτικό έργο, με εμ-

φανή μεταθεατρικό χαρακτήρα και υπόρρητες αναφορές στο ιστορικό πλαίσιο της περιόδου και τη ναζιστική κυριαρχία. Η ασυμβίβαστη ηρωίδα του Anouilh είναι βαθιά προσηλωμένη στον αξιακό της κώδικα, τον οποίο προασπίζεται με σθένος, ακόμη και με τίμημα τη ζωή της. Μέσα από την έμφαση στην επαναστατικότητα της, ο συγγραφέας καταγγέλλει την εκάστοτε απολυταρχική εξουσία, ενώ παράλληλα νοσταλγεί την παιδική αθωότητα και την επανάσταση των ασυμβίβαστων ανθρώπων απέναντι σε μια κοινωνία που εκπροσωπείται κυρίως από χυδαία άτομα, προβάλλοντας την ανάγκη αναβίωσης του ιδεαλισμού σε μια εποχή που οι ηθικές αξίες φθίνουν.

Τέλος, το ομώνυμο έργο του Brecht συνιστά δείγμα της επικής θεατρικής δημιουργίας που χαρακτηρίζει το σύνολο της δραματουργίας του μεγάλου Γερμανού θεατρανθρώπου. Η μπρεχτική *Αντιγόνη* αποτελεί θεατρική διασκευή της μετάφρασης του σοφοκλείου δράματος στα γερμανικά από τον Hölderlin, συνιστά όμως μια αντιαριστοτελική εκδοχή της αρχαίας τραγωδίας. Σύμφωνα με τις συμβάσεις του επικού θεάτρου, ο Brecht χρησιμοποιεί τη μέθοδο της αποστασιοποίησης, για να ενεργοποιήσει την κριτική σκέψη του κοινού, με στόχο την προβολή της μαρξιστικής και αντιμιλιταριστικής πολιτικής φιλοσοφίας του και όχι του ιδανικού της αυτοθυσίας. Ο μύθος της *Αντιγόνης* χρησιμοποιείται για να τεθούν πολιτικά και κοινωνικά ερωτήματα που σχετίζονται με την περίοδο συγγραφής του έργου και μολονότι αυτό δεν αποτελεί ένα ποιητικό αφιέρωμα στους Γερμανούς μαχητές της Αντίστασης, καταδεικνύει την ισχύ των αγώνων του λαού και τη συμβολή τους στην πτώση των αντιδημοκρατικών καθεστώτων. Τα στοιχεία της επικής φόρμας λειτουργούν υποβοηθητικά, κατευθύνοντας τον θεατή να εστιάσει στην πολιτική διάσταση της πλοκής. Επίσης, στον απόηχο του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, αναδεικνύει τη σημασία της υποστήριξης ή έστω ανοχής της αστικής τάξης απέναντι σε ακραίες ιδεολογίες όπως ο Ναζισμός, αλλά και τον ρόλο του λαού, τον οποίο έμμεσα καλεί σε ανυπακοή και κοινωνικούς αγώνες.

Σε όλες τις περιπτώσεις το αρχαίο δράμα χρησιμοποιείται ως εφελτήριο και επιτελεί διαμεσολαβητική λειτουργία, προκειμένου οι ηθικές αξίες που προβάλλει να μεταγραφούν σε νέο ιστορικό πλαίσιο, όπου το κλασικό συναντάται με το παροντικό μέσω της ενεργού συμμετοχής του προσλαμβάνοντος υποκειμένου.¹⁶⁵ Όπως και η ίδια η αρχαία τραγωδία συνιστά μεταγραφή του μύθου, προκειμένου να υπηρετηθούν οι ιδεολογικές,

¹⁶⁵ Για τον ορίζοντα προσδοκιών και την διαμεσολαβητική λειτουργία των κλασικών έργων βλ. Holub (2001) 74-78, 104, 106-111, 113-116, 118-120· Jauss (1995) 57-58, 60-63, 66, 69-72, 76-82.

πολιτισμικές και πνευματικές επιδιώξεις του δημιουργού της, έτσι και οι νεότερες θεατρικές διασκευές της μεταγράφουν τις ιδεολογικές παραμέτρους της σε νέα συμφραζόμενα, δημιουργώντας εντελώς καινούργιες δραματικές συνθέσεις, στις οποίες η διακειμενική σχέση με το αρχέτυπο εμφανίζει τη διαχρονικότητα, αλλά και την μετεξέλιξή του. Έτσι, η κλασική αξία της *Αντιγόνης* αναδεικνύεται από την ικανότητά της να υπερβαίνει την ιστορική απόσταση, να επανερμηνεύεται υπό το πρίσμα διαφορετικών φιλοσοφικών θεωριών και να μετασχηματίζεται με τρόπο που ανατρέπει το αρχικό ιδεολογικό της υπόβαθρο.¹⁶⁶

¹⁶⁶ Leonard (2015) 161, 165-166.

Βιβλιογραφία

A) Κείμενα:

- Αλεξάνδρου, Α. 1977. «Αντιγόνη», *Έξω απ' τα δόντια: Δοκίμια 1937-1975*. Αθήνα: Βέργος.
- Anouilh, J. 2015. *Αντιγόνη*, μετάφραση Σ. Πασχάλης. Αθήνα: Γκόνης.
- Brecht, B. 2014. *Η Αντιγόνη του Σοφοκλή: Διασκευή για τη σκηνή βασιμμένη στη μετάφραση του Χαίλντερλιν*, μετάφραση Ε. Βαροπούλου. Αθήνα: Γκόνης.
- Σοφοκλής, 2015. Αντιγόνη, μετάφραση Ι. Γρυπάρης. Θεσσαλονίκη: Κ.Ε.Γ. Διαθέσιμο στον ιστότοπο «Μνημοσύνη: Ψηφιακή βιβλιοθήκη της αρχαίας ελληνικής γραμματείας» (https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/index.html?author_id=214). Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης 14-10-2020.

B) Δευτερεύουσα βιβλιογραφία:

- Αργυρίου, Α. 1988 «Άρης Αλεξάνδρου», *Η μεταπολεμική πεζογραφία: Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67 τ. Β'*. Αθήνα: Σοκόλης.
- _____ 1989α. «Χρονολόγιο Άρη Αλεξάνδρου», *Διαβάζω* 212: 20-24.
- _____ 1989β. «Ξαναδιαβάζοντας τον Άρη Αλεξάνδρου», *Διαβάζω* 212: 25-27.
- Αρδίττης,, Β. 2002. «Η καθήλωση στην Ιστορία. Σημειώσεις για το πρώτο ανέβασμα της *Αντιγόνης* του Άρη Αλεξάνδρου», στο πρόγραμμα της παράστασης της *Αντιγόνης* του Άρη Αλεξάνδρου με τίτλο *Άρης Αλεξάνδρου, Αντιγόνη: Δυο θυσίες & ένα ιντερμέδιο*. Θεσσαλονίκη: Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος: 6.
- _____ 2003. «Βίκτωρ Αρδίττης: Δεν με απασχολεί η επίδοση», *ΤΟ ΒΗΜΑ*, συνέντευξη στην Αφροδίτη Γραμμέλη στις 6-4-2003. Διαθέσιμο στον ιστότοπο ΤΟ ΒΗΜΑ (<https://www.tovima.gr/2008/11/24/culture/biktwr-ardittis/>). Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης 14-10-2020.
- Albert, W. 1970. 'Structures of Revolt in Giraudoux's *Electre* and Anouilh's *Antigone*', *Texas Studies in Literature and Language* 12. 1: 137-150.

Βαροπούλου, Ε. 2014. «Η Αντιγόνη μέσα από το βλέμμα του Μπρεχτ», Μπρεχτ, Μπ., *Η Αντιγόνη του Σοφοκλή: Διασκευή για τη σκηνή βασισμένη στη μετάφραση του Χαίλντερ-λιν*, μετάφραση Ε. Βαροπούλου. Αθήνα: Γκόνης.

Barry, P. 2013. «Μαρξιστική κριτική», *Γνωριμία με τη θεωρία: Εισαγωγή στη λογοτεχνική και πολιτισμική θεωρία*, μετάφραση Α. Νάτσινα. Αθήνα: Βιβλιόραμα. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα <https://student.cc.uoc.gr/uploadFiles/177-%CE%9D%CE%95%CE%A6%CE%A6260/Peter%20Barry%CE%9C%CE%B1%CF%81%CE%BE%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE%20%CE%BA%CF%81%CE%B9%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE.pdf>. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης 4-1-2021.

Beaton, R. 1996. *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία*, μετάφραση Ε. Ζούργου – Μ. Σπανάκη. Αθήνα: Νεφέλη.

Berry, E. 1946. 'Antigone and French Resistance', *The Classical Journal* 42, 1: 17-18.

Boothroyd, E. 2009. *The Parisian Stage During the Occupation, 1940-1944: A Theatre of Resistance?* Διδακτορική διατριβή, University of Birmingham.

Brecht, B. 1961. «Το μοντέρνο θέατρο είναι το επικό θέατρο», μτφρ. Π. Σκούφης, *Επιθεώρηση Τέχνης* 83: 401-407.

_____ 1974. 'Masterful Treatment of a Model (Forward to *Antigone*)', J. Willett (ed.), *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, 2nd ed., translation J. Willett. London: Methue: 209-215.

Γραμματάς, Θ. χ.χ. «Μπρεχτικό Επικό & Διδακτικό Θέατρο. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα <https://theodoregrammatas.com/el/%ce%bc%cf%80%cf%81%ce%b5%cf%87%cf%84%ce%b9%ce%ba%cf%8c-%ce%b5%cf%80%ce%b9%ce%ba%cf%8c-%ce%ba%ce%b1%ce%b9-%ce%b4%ce%b9%ce%b4%ce%b1%ce%ba%cf%84%ce%b9%ce%ba%cf%8c-%ce%b8%ce%ad%ce%b1%cf%84%cf%81%ce%bf/>. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 26-9-2020.

Cairns, D. 2016. *Sophocles: Antigone*. London: Bloomsbury Academic.

_____ 2017. 'The Destruction of Thebes in Brecht's *Antigone*', Torrance, I., *Aeschylus and war: Comparative Perspectives on Seven Against Thebes*. London: Routledge: 186-201. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα https://www.academia.edu/31484765/The_Destruction_of_Thebes_in_Brecht_s_Antigone_1948_in_I_Torrance_ed_Aeschylus_and_War_Comparative_Perspectives_on_Seven

[Against Thebes London Routledge 2017 186 201](#). Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης 4-1-2021.

Calin, W. 1967. 'Patterns of Imaginary in Anouilh's *Antigone*', *The French Review* 41.1: 76-83.

Carlson, M. 1993. *Theories of the Theatre*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Curran, A. 2001. 'Brecht's Criticisms of Aristotle's Aesthetics of Tragedy', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59.2: 167-184.

Davis, P. 2001. *France and the Second World War – Occupation, Collaboration and Resistance*. London and New York: Routledge

Deutsch, P. 1946. 'Anouilh's *Antigone*', *The Classical Journal* 42.1: 14-17.

Duarte, B. C. 2017. 'Rhythm and Structure: Brecht's *Antigone* in Performance', *Performance Philosophy* 2.2: 222-240.

Δεσποινιάδης, Κ. 2017. «Ο ανυπότακτος Άρης Αλεξάνδρου», *Πανοπτικόν. Αφιέρωμα στον Άρη Αλεξάνδρου και την Καίτη Δρόσου*, τ. 22: 4-36.

Easterling, P. E. 2005. «Σοφοκλής», P. E. Easterling – B. M. W. Knox *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας, μετάφραση Ν. Κονομή – Χρ. Γρίμπα – Μ. Κονομή*. Αθήνα: Παπαδήμας: 394-420.

Fortier, M. 2002. *Theatre/Theory: An Introduction*, 2η έκδοση. London: Routledge.

Frois, E. 1972. *Antigone (d') Anouilh: Analyse Critique*. Paris: Hatier.

Genette, G. 1972. *Figures III*. Paris: Édition du Seuil.

Gignoux, H. 1946. *Jean Anouilh*. Paris: Éditions du Temps present.

Heiney, D. 1955. 'Jean Anouilh: The Revival of Tragedy', *College English*, 16.6: 331-335.

Holub, R. 2001. *Θεωρία της πρόσληψης – Μια κριτική εισαγωγή, μετάφραση Κ. Τσακοπούλου*. Αθήνα: Μεταίχμιο.

Issacharoff, M. 1981. 'Space and Reference in Drama', *Poetics Today*, 2.3: 211-224.

Jauss, H.R. 1995. *Η θεωρία της πρόσληψης – Τρία μελετήματα, μετάφραση Μ. Πεχλιβάνος*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας».

Jones, F. 1957. 'Tragedy with a Purpose: Bertolt Brecht's *Antigone*', *The Tulane Drama Review*, 2.1: 39-45.

Knox, B.M.W. 1964. *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Leach, R. 2008. *Theatre Studies: The Basics*. London: Routledge.

Lemmes, F. 2008. 'Collaboration in Wartime France, 1940-1944', *European Review of History* 15: 157-177.

- Leonard, M. 2015. *Tragic Modernities* Cambridge (Mass.) & London: Harvard University Press.
- Μακρόπουλος, Μ. 2017. «Τρεις Αντιγόνες και ένας Κρέων». Διαθέσιμο στο ιστολόγιο BookPress (<https://bookpress.gr/kritikes/poisi/7207-koutsourelis-kostas-gutenberg-kreon>). Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 26-9-20.
- Mills, S. 2018. 'Images and Effects of Incest in Sophocles' *Antigone*', Stuttard, D. (ed) *Looking at Antigone*. London & New York: Bloomsbury Academic.
- Mumford, M. 2009. *Bertolt Brecht*. London & New York: Routledge.
- Πασχάλης, Σ. 2015. «Η Αντιγόνη του Ανούιγ. Σημείο αμφιλεγόμενο», Ανούιγ, Ζ., *Αντιγόνη*, μετάφραση Σ. Πασχάλης. Αθήνα: Γκόνης: 9-11.
- Πατσαλίδης, Σ. 2012. *Θέατρο και Παγκοσμιοποίηση*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Πεχλιβάνος, Μ. 2002. «Για τη διαλογική Αντιγόνη του Άρη Αλεξάνδρου», στο πρόγραμμα της παράστασης της Αντιγόνης του Άρη Αλεξάνδρου με τίτλο Άρης Αλεξάνδρου, Αντιγόνη: Δυο θυσίες & ένα ιντερμέδιο. Θεσσαλονίκη: Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος: 31-33.
- Πολίτης, Α. 2015. *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Πούχνερ, Β. 1999. «Η μετάφραση της Αντιγόνης του Σοφοκλή από τον Friedrich Hölderlin και η διασκευή της Αντιγόνης από τον Bertolt Brecht. Μια φιλολογική ανίχνευση», *Σύγκριση*, τ. 10: 59-81.
- _____ 2010. *Θεωρητικά Θεάτρου: Κριτικές παρατηρήσεις στις θεωρίες του θεατρικού φαινομένου*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Ραυτόπουλος, Δ. 2004. *Άρης Αλεξάνδρου, ο εξόριστος Β'* έκδοση. Αθήνα: Σοκόλης.
- Ραυτόπουλος, Δ. & Αλεξάνδρου, Α. 1975. «Παράλληλος λόγος για Το Κιβώτιο», *Ηριδανός* 1: 68-70.
- Ρουμπάνη, Ε. 2019. *Η δραματουργία του Άρη Αλεξάνδρου και η πρόσληψή της*. Διαθέσιμο στον ιστότοπο Πέργαμος – Βιβλιοθήκη και Κέντρο Πληροφόρησης Ε.Κ.Π.Α. (<https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/frontend/el/browse/2878772>). Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης 14-10-2020.
- Σαμπατακάκης, Γ. 2019. *Μεταγράφοντας την τραγωδία (από την Αναγέννηση στο μεταδραματικό θέατρο)*. Διαθέσιμο στο Α.Π.ΚΥ, Ασύγχρονη πλατφόρμα τηλεκαίδησης, ΘΣΠ 60: Επιβίωση του αρχαίου δράματος (<https://eclass.ouc.ac.cy/course/view.php?id=163>). Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 20-9-2020.

- Sachs, M. 1962. 'Notes on the Theatricality of Jean Anouilh's *Antigone*', *The French Review* 36.1: 3-11.
- Steiner, G. 2001. *Οι Αντιγόνες: Ο μύθος της Αντιγόνης στην λογοτεχνία, τις τέχνες και την σκέψη της Εσπερίας*, μετάφραση Β. Μάστορης και Π. Μπουρλάκης. Αθήνα: Καλέντης.
- Τσακνιάς, Σ. 1983. «Μνήμη Άρη Αλεξάνδρου (1922-1978)», *Δακτυλικά αποτυπώματα*. Αθήνα: Καστανιώτης: 165-172.
- Τσιριμώκου, Λ. 2002. «Αντιγόνη μασκοφόρος», στο πρόγραμμα της παράστασης της *Αντιγόνης* του Άρη Αλεξάνδρου με τίτλο *Άρης Αλεξάνδρου, Αντιγόνη: Δυο θυσίες & ένα ιντερμέδιο*. Θεσσαλονίκη: Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος: 24-25.
- Tiefenbrun, S. 1999. 'On Civil Disobedience, Jurisprudence, Feminism and the Law in the *Antigones* of Sophocles and Anouilh', *Cardozo Studies in Law and Literature*, 11.1: 35-51.
- Van Steen, G. 2011α. *Theatre of the Condemned. Classical Tragedy on Greek Prison Islands*. New York: Oxford University Press.
- _____ 2011β. 'The audacity of Truth: The *Antigone* of Aris Alexandrou, a play of island detention from the greek civil war', *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 54.1: 115-136.
- Völker, K. 1987. 'Brecht Today: Classic or Challenge', *Theatre Journal*, 39.4: 425-433.
- Zetti, R. 2018. 'Deciphering the Politics of Anouilh's *Antigone*', *Λογῆιον*, 8: 171-194.