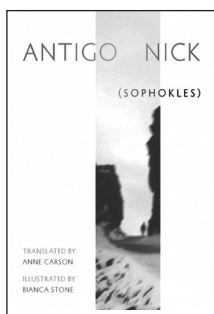


ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

- 1 Βλ. Μπρούνο Νετλ, *Η μουσική στους πρωτόγονους πολιτισμούς*, Κάλβος, Αθήνα 1979 [1956]· Τζων Μπλάκινγκ, *Η έκφραση της ανθρώπινης μουσικότητας*, Νεφέλη, Αθήνα 1981 [1973]· Κρίστοφερ Σμωλ, *Μουσική – Κοινωνία – Εκπαίδευση*, Νεφέλη, Αθήνα 1983· Ζακ Ατταλί, *Θόρυβοι. Δοκίμιο πολιτικής οικονομίας της μουσικής*, Ράππα, Αθήνα 1991· Παναγιώτης Πανόπουλος, *Από τη μουσική στον ήχο. Εθνογραφικές μελέτες των S. Feld – M. Roseman – A. Seeger*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2005· Λύτσια Γκερ, *Το φανταστικό μουσείο των μουσικών έργων*, Εκκρεμές, Αθήνα 2005· Κρίστοφερ Σμωλ, *Μουσικοτροπώντας. Τα νοήματα της μουσικής πράξης και της ακρόασης*, Ιανός, Αθήνα 2010.
- 2 Αξίζει να σημειωθεί εδώ ότι στην εθνομουσικολογία ο όρος επιτέλεση (performance) συχνά αναφέρεται και στην παραστασιακή επιτέλεση.



ΑΝΤΙΓΟΝΗ ΣΑΜΕΛΑ

Η ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΕΝΟΣ ΚΛΑΣΙΚΟΥ ΚΕΙΜΕΝΟΥ ΩΣ ΜΕΤΑΦΟΡΑ ΤΟΥ ΤΡΑΓΙΚΟΥ ΣΕ ΜΙΑ ΜΗ ΗΡΩΙΚΗ ΕΠΟΧΗ

Για το βιβλίο:

Antigonick (Sophokles), αγγλική μτφρ. Anne Carson, εικονογράφηση Bianca Stone, New Directions, Ν. Υόρκη 2012, 180 σ.

«Ο χρόνος είναι πάντα περισσότερο μετρήσιμος, όταν μετριέται εν οδύνη, επειδή τότε η καρδιά συμπάσχει περισσότερο στο κάθε γύρισμα του χρόνου. Έτσι συλλαμβάνεται το απλό πέρασμα των ωρών, δίχως όμως ο νους να είναι σε θέση να συμπεράνει από το παρόν το μέλλον.»
Χαίλντερλιν, Σχόλια πάνω στην *Αντιγόνη*¹

«Έπεσε στη λίμνη της αγαπημένης του ερώτησης.»
Αν Κάρσον, *Αυτοβιογραφία του κόκκινου*²

«Ο Αριστοτέλης λέει ότι η μεταφορά αναγκάζει τον νου να συνειδητοποιεί τον εαυτό του τη στιγμή που διαπράττει το σφάλμα.»
Αν Κάρσον, *Δοκίμιο σχετικά με το τι σκέφτομαι περισσότερο*³

Η Αντιγόνη Σαμέλα είναι ιστορικός κοινωνιολόγος.
(antigonesam@gmail.com)

Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, η μεταφορά είναι ένα είδος αινίγματος που προσθέτει κάτι καινούργιο στη γνώση μας, αναδεικνύοντας αναπάντεχες μεν αλλά όχι εξεζητημένες ομοιότητες ανάμεσα στο αντικείμενο που προσπαθούμε να κατανοήσουμε και στον άλλο όρο σύγκρισής του. Η ικανότητα επινόησης εύστοχων μεταφορών, η ανακάλυψη ομοιοτήτων που να αποδίδουν με σαφήνεια τη φύση ενός πράγματος δεν είναι κάτι που διδάσκεται, επισημαίνει ο Σταγειρίτης φιλόσοφος, αλλά χαρακτηριστικό των ευφυών ανθρώπων.⁴

Αυτού του είδους την ευφυΐα, το χάρισμα εντόπισης του αινίγματος στο οποίο απαντάνε ετερόκλητα κείμενα της ίδιας ιστορικής περιόδου ή συγγραφείς διαφορετικών εποχών, επιδεικνύει σε όλο της το έργο, δοκιμακό, μεταφραστικό και ποιητικό, η Αν Κάρσον (Anne Carson). Στο βιβλίο της *Οικονομία αυτού που δεν χάνεται*, η канаδή κλασική φιλόλογος εγείρει εκ νέου το ενδιαφέρον μας για έναν μάλλον ξεχασμένο αρχαίο ποιητή, τον Σιμωνίδη από την Κέα, ανακαλύπτοντας τις εκλεκτικές συγγένειες που τον συνδέουν με τον Πάουλ Τσέλαν (Paul Celan), τον ρουμανοεβραίο ποιητή που κατάφερε να εκμαιεύσει από τη γλώσσα το άρρητο της εμπειρίας του Άουσβιτς. Στο πεζό της ποίημα *Αυτοβιογραφία του κόκκινου* προσπαθεί να ερμηνεύσει τη ζωή και το έργο του λυρικού ποιητή Στησίχορου, μεταφέροντας το άσμα του «Γηρουνηίς» στο σύγχρονο Περού· ενώ στο δοκίμιο της για τον έρωτα στην αρχαιότητα διερωτάται πώς η μετάβαση από τον προφορικό στον γραπτό λόγο επηρέασε τον τρόπο που οι άνθρωποι βίωναν τον έρωτα.⁵

Η δουλειά της Κάρσον συνιστά μια δημιουργική υβριδοποίηση των λογοτεχνικών ειδών και μια επανοικειοποίηση του βιβλίου ως έργου τέχνης την εποχή της μαζικής ηλεκτρονικής παραγωγής του. Είναι δύσκολο να πούμε εάν το βιβλίο της με τίτλο *Νύχτα*⁶ είναι μια εξαντλητική μετάφραση της εκατοστής πρώτης ελεγείας του Κάτουλλου ή μια αυτοβιογραφική αποθησαύριση όλων των νοημάτων μιας λέξης, έτσι ώστε να μπορέσει να αποτυπωθεί το πένθος της συγγραφέως για τον πρόωρα χαμένο αδελφό της. Καθώς ανοίγει κάποιος αυτό το βιβλίο-ακορντεόν, ξεδιπλώνονται απέναντι από τα λήμματα κάθε λέξης, φωτογραφίες, γραμματόσημα, σκισμένα γράμματα και ζωγραφίες, σαν να χρειαζόταν ένα κολάζ του Ράουσενμπεργκ (Rauschenberg) για να βρει η ελεγεία του λατίνου ποιητή τον τέλειο υπομνηματισμό της.

Η μετάφραση της *Αντιγόνης* από την Κάρσον θα πρέπει να ιδωθεί ως μια ακόμα πειραματική μεταφορά, στο γλωσσικό και εικαστικό επίπεδο, ενός έργου της κλασικής γραμματείας στη σύγχρονη εποχή. Το ενδιαφέρον της συγγραφέως για την εικονοποιητική ιδιότητα της γλώσσας –«η λέξη είναι εικόνα της πραγματικότητας», μας υπενθυμίζει σε ένα βιβλίο της–, η πεποίθησή της ότι η διάταξη των λέξεων, η μορφολογία ενός κειμένου καθορίζει το νόημά του, αλλά και η σύντομη θητεία της στον χώρο της διαφήμισης εξηγούν τις επιλογές που έκανε η συνεργάτιδα της Κάρσον, η ποιήτρια και κομικογράφος Μπιάνκα Στόουν (Bianca Stone), στην εικονογράφηση του *Antigonick*: τα σχέδια της τελευταίας δια φωτίζουν το αρχαίο κείμενο, προσαρμόζοντάς το στις απαιτήσεις της τραγικωμικής πρόσληψής του· ταυτόχρονα εναρμονίζουν τον τραγικό λόγο με την ψυχική διάθεση του σύγχρονου ανθρώπου. Ανάλογη σύζευξη ετερόκλητων χρονικών στιγμών χαρακτηρίζει και το ύφος της Κάρσον: τα μεγάλα κεφαλαία γράμματα σε μαύρο και κόκκινο, συχνά, ανισομερώς κατανεμημένα στη λευκή σελίδα, άλλοτε επιβάλλουν έναν staccato ρυθμό και άλλοτε μian αργή συλλαβιστή ανάγνωση που θα προσιδιάζε στην ανάγνωση μιας αρχαίας επιγραφής· δεδομένου ότι

οι λέξεις δεν χωρίζονται, στίξη δεν υπάρχει και η σύνταξη είναι ιδιόρρυθμη.⁷

Όσο για τη γενικότερη φιλοσοφία που εμπνέει τη μετάφραση της Κάρσον, είναι καλό να θυμηθούμε τι έγραφε το 1927 ο Ζαν Κοκτώ (Jean Cocteau) για τη δική του μετάφραση της *Αντιγόνης*: «Το θέμα είναι να προσαρμόσουμε την *Αντιγόνη* στον σύγχρονο ρυθμό. Η ταχύτητά μας, η υπομονή μας δεν είναι αυτή της Αθήνας του 440 π.Χ. Συντομότερο, συμπυκνωμένο, ελαφρυμένο απ' ό,τι το φορτώνει, το δράμα οδεύει προς τη λύση του σαν ένα τρένο-εξπρές».⁸ Η Κάρσον συμπυκνώνει, επαυξάνει, αναδιατάσσει το αρχαίο κείμενο, αλλά και προσθέτει εμβόλιμα σχόλια που μας κάνουν να αναρωτηθούμε πώς αντιλαμβανόμαστε το τραγικό στη σύγχρονη εποχή και, πιο συγκεκριμένα, εάν μπορούμε να σκεφτούμε την *Αντιγόνη* δίχως τον Χέγκελ (Hegel). Το κομμικής σημασίας για όλη την τραγωδία δεύτερο στάσιμο μάς εισάγει στον ανοίκεια πεζό τρόπο μετάφρασης της Κάρσον που μέσω της παράταξης συνδέει με ένα «και» γη και θάλασσα, άνθρωπο και ζώα, αυτόν που καλπάζει στην υψηλή πόλη με τον θάνατο για να ειρωνευτεί την κυριαρχία που επιβάλλει και υφίσταται ο άνθρωπος, όταν αντιλαμβάνεται τα πάντα ως μια αέναη εμπορική συνδιαλλαγή.

Ι. Ο Κρέων και το δεύτερο στάσιμο: ο άνθρωπος ως ένας τρομακτικά σιωπηλός πελάτης

*«Πολλοί τρομακτικά σιωπηλοί πελάτες υπάρχουν, αλλά κανένας πιο τρομακτικά σιωπηλός από τον άνθρωπο: τα πέλματά του, τόσο επικίνδυνα απαλά, διαβαίνουν τη θάλασσα/ τον χειμώνα που όλα μαρμαρώνουν/ ανεβαίνοντας τα παγωμένα γαλάζια κύματα και κάθε Τρίτη/ με τ'άλογο τυραννάει τη γη, που τίποτα δεν μπορεί να την εκπλήξει, και συντρίμμια/ συντρίβει επίσης τα μάγουλα των πουλιών και τα παγιδεύει στο δάσος με τους προβολείς του/ αλμυρά ασημόψαρα κυλιούνται μέσα στο δίχτυ του, το πλέκει μόνο/ γι αυτό/ αυτός ο τρομακτικά σιωπηλός πελάτης [η φράση καταλαμβάνει όλη τη σελίδα] καταδικάζει ζώα και βουναί με την τεχνική του/ με το χαλινάρι κάνει το βόδι να λυγίσει, το άλογο να πέσει/ στα πόδια του/ και/ ο λόγος και η σκέψη του είναι τόσο καθαρά όσο ο περιπεπλεγμένος αέρας/ και/ τις διαθέσεις που κάνουν μια πόλη ηθική αυτές τις/ δίδαξε στον εαυτό του [...] κάθε διέξοδος λειτουργεί εκτός/ από μια/: ο θάνατος παραμένει σκοτεινός/ τον θάνατο δεν μπορεί να τον καταδικάσει./ Παρά τα όσα μηχανεύτηκε, κακό, καλό, νόμους, θεούς/ παρ' όλους τους έντιμους όρκους. Φαιδρός στην υψηλή του πόλη/ τον βλέπεις να καλπάζει όπως του αρέσει/ το ηφαιστειο πάει να εκραγεί [μπαίνει ο φρουρός και η *Αντιγόνη*].»*

Η λέξη «δεινόν» στο παροιμιώδες δίστιχο που ανοίγει το δεύτερο στάσιμο στην τραγωδία του Σοφοκλή («Πολλά τα δεινά αλλά κανένα πιο δεινό από τον άνθρωπο») έχει διττή σημασία: υποδηλώνει κάτι παράξενο και απροσδόκητο που είναι ταυτόχρονα και θαυμάσιο και τρομακτικό. Η ίδια αμφισημία παρατηρείται στον στ. 355, «καί φθέγμα καί άνεμόεν φρόνημα και άστυνόμους όργάς έδιδάξατο», καθώς η λέξη «φρόνημα» σημαίνει σκέψη αλλά και υπεροψία ενώ η διάθεση («οργή») που διοικεί τις πόλεις υποδηλώνει κάτι θετικό πέραν του παράλογου πάθους. Η μετάφραση της Κάρσον αφαιρεί από τον άνθρωπο την τραγική μεγαλοπρέπιά του. Η ηθική που δίδαξε στον εαυτό του είναι τόσο αυθαίρετη όσο οι διαθέσεις του (moods), και ο λόγος του τόσο προβληματικά καθαρός όσο ο περιπεπλεγμένος αέρας (complicated air). Τίποτα πια δεν μπορεί να εκπλήξει ούτε τη γη (unastonishable earth), την καταπονημένη από εμάς κατά τακτά χρονικά διαστήματα ούτε τον ίδιο τον άνθρωπο, δέσμιος της συνήθειας (custom-er) και των νόμων, την προέλευση των οποίων

δεν γνωρίζει.⁹ Ο πιο ολέθριος νόμος, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, ήταν το νόμισμα, καθώς εξυπηρετούσε τη «χρηματιστική» που αποσκοπούσε στην επ' άπειρον απόκτηση πλούτου και αγαθών. Το νόμισμα ήταν μια σύμβαση δίχως υπόσταση, η οποία ήταν άρρηκτα δεμένη με την εγκαθίδρυση της τυραννίας. Γι' αυτό, η εργαλειακή σχέση του ανθρώπου με τη φύση, καθώς και το αυθαίρετο της συγκρότησης της πολιτικής σήμερα, μπορεί να συνδεθεί με το γεγονός ότι όλοι ως δέσμιος του νόμου του νομισματός, έχουμε καταντήσει «τρομακτικά σιωπηλοί πελάτες». Όπως επισημαίνει η Ντορίν Μάσεϋ (Doreen Massey), κάτω από το καθεστώς του νεοφιλελευθερισμού όλες οι επιμέρους σχέσεις υπάγονται στη γενικότερη σχέση που συνδέει αυτόν που αγοράζει με αυτόν που πουλάει. Στα τρένα και τα λεωφορεία, στα πανεπιστήμια και τα νοσοκομεία δεν είμαστε πια επιβάτες, μαθητές ή ασθενείς, αλλά πελάτες.¹⁰

Στη στιχομυθία που προηγείται ανάμεσα στον Κρέοντα και τον φρουρό, πριν από το δεύτερο στάσιμο, η Κάρσον βάζει στα χείλη του Κρέοντα τα εξής λόγια: *«Αυτά είναι τα ρήματα του Κρέοντα για την ημέρα: επιδίκασε, νομοθέτησε, σκανδάλισε, κεφαλαιοποίησε. Και αυτά είναι τα ουσιαστικά του Κρέοντα: Άντρες, Λόγος, Προδοσία, Θάνατος, Καράβι του κράτους, Δικό μου»*. Είναι ενδιαφέρον ότι στην πρόσφατη, ποσοτικοποιημένη, ανάλυσή του της δομής της *Αντιγόνης*, ο Φράνκο Μορέτι (Franco Moretti) υπογραμμίζει ότι «η γλώσσα του Κρέοντα δεν εκφράζει το κράτος ως μια “πνευματική καθολικότητα”», όπως θα ήθελε ο Χέγκελ, «αλλά το κράτος ως απλή εξουσία καταναγκασμού». Από αυτή την άποψη, ο συχνά ανάληγτος προστακτικός τόνος του βασιλιά των Θηβών είναι ενδεικτικός. Ο Κρέων ενσαρκώνει τον στενοκέφαλο υλιστικό ορθολογισμό που αποδίδει πάντα ιδιοτελή κίνητρα στους ανθρώπους. Η λογική του αγνοεί το συναίσθημα που εμπνέει στην *Αντιγόνη* την πίστη ότι «ο θάνατος είναι κέρδος». Είτε επειδή αυταπατάται ως προς την ανιδιοτελεία του είτε επειδή εσκεμμένα αποκρύπτει την αλαζονεία του πίσω από τη ρητορεία της αναγκαιότητας της σωτηρίας της πόλης, ο Κρέων τα χάνει όλα, παρόλο που παραμένει στην εξουσία. Την τραγικότητά του τη δίνει έξοχα η Κάρσον, όταν τον κάνει να αναφωνεί μόλις βλέπει το πτώμα του Αίμωνα: *«Ω αυτή η βλασφημία που ονόμαζα κρατική πολιτική. Ήταν το παιδί μου το δολοφονημένο από την τρέλα μου»*.¹¹

Ο Κρέων απαιτούσε από τους πολίτες να απαλείψουν την ατομικότητά τους και να σκέφτονται, όπως αυτός, μόνο το συμφέρον της πόλης, την κρατική πολιτική. Προσπάθησε να τους καλιναγωγήσει σαν να ήταν ατιθάσευτα άλογα (γι' αυτό, στον στ. 775 διατάζει να ταΐσουν φορβή την έγκλειστη *Αντιγόνη*, τροφή που αρμολίζει στα άλογα), με αποτέλεσμα να οδηγήσει το καράβι του κράτους σε ναυάγιο (εικόνα 2). Η ύβρις του συνίσταται στο ότι διαπράττει κάτι αδύνατο, σύμφωνα με τα λεγόμενα του χορού στο δεύτερο στάσιμο: καταδικάζει τον θάνατο σε θάνατο, οδηγώντας την οικειοθελώς θνήσκουσα *Αντιγόνη* στην αυτοκτονία και δολοφονώντας τον νεκρό Πολυνείκη, όπως του προσάπτει στον στ. 1030 ο Τειρεσίας, με το να του στερεί την ταφή. Ο Αίμων αποκαλύπτει στον πατέρα του τη ρίζα της τραγικής του τύφλωσης με αυτά τα λόγια: *«Μην φοράς μόνο ένα ρόλο νομίζοντας ότι η δική σου γνώμη και κανενός άλλου είναι η σωστή»*. *«Αυτός που κυβερνάει το καράβι όταν τεντώνει συνέχεια τα πανιά και δεν τα αφήνει στιγμή να λασκάρουν ανατρέπεται...»*. Τους πολίτες που δεν έχουν πρόσωπο, επειδή σκέφτονται μόνο όπως το θέλει ο ηγέτης τους, απεικονίζει πολύ ωραία η Μπιάνκα Στόουν τοποθετώντας στους σύγχρονους Θηβαίους-πελάτες, αντί για κεφάλι, την πύλη της πόλης τους: κατ' αυτόν τον τρόπο

εικονογραφεί, διά της αντιστροφής, τη ρήση του πρώτου στάσιμου: «σε κάθε πύλη ένας νεκρός άνθρωπος...» (εικόνα 1).¹²

Ο Κρέων διακατέχεται από την πεποίθηση ότι είναι άνθρωπος του καιρού του: πιστεύει ότι παίρνει έγκαιρα όλα τα απαραίτητα μέτρα για την αποκατάσταση της ειρήνης μετά από έναν εμφύλιο και ότι η πολιτική του θα σώσει την πόλη από το μίσμα του θανάτου. Στην πραγματικότητα, όμως, αντιλαμβάνεται πολύ αργά την κρισιμότητα της κατάστασης. Ανακαλεί την απόφασή του για τον Πολυνείκη, όταν η Αντιγόνη έχει ήδη απαχονιστεί. Την ειρωνεία τη δίνει ο χορός, αναφωνώντας: «Μια ώρα, ένας χρόνος [...] ένα λεπτό, ένας λαιμός, μια χαραγματιά (nick), ο Κρέων φεύγει φουριόζος, όλοι οι φύλακες φεύγουν φουριόζοι, κρεμασμένοι από το λαιμό μέχρι που [...] να 'μαστε όλοι είμαστε μια χαρά, βρισκόμαστε στην κόψη του χρόνου, στην πιο κρίσιμη στιγμή (we're standing in the nick of time)». Αυτό το παράταιρα χαρμόσυνο εμβόλιμο στάσιμο έπεται αυτού που ο Χαίλντερλιν (Hölderlin) ονομάζει caesura, δηλ. το σταμάτημα της ροής του χρόνου τη στιγμή που η πραγματικότητα χάνει την αναγνωσιμότητά της, όταν τα πουλιά-οιωνοί του Τειρεσία δεν σημαίνουν τίποτα, αφού αυτό που συμβαίνει είναι τόσο τρομερό που ξεπερνάει κάθε πρόβλεψη και κάθε ερμηνεία. Μόνο εκ των υστέρων, αφού έχει δεχτεί το χτύπημα της Μοίρας, γίνεται κατανοητό από τον Κρέοντα ότι αυτός που θεωρούσε τους ανθρώπους ανταλλάξιμους θα έπρεπε να πληρώσει με το ίδιο νόμισμα για την αγορά λογική του: όπως τον λέει ο Τειρεσίας, με την αυτοκτονία του γιου του συντελέστηκε ένας ισοψηφισμός θανάτων: το πτώμα του Αίμωνα ήταν το αντίτιμο που κατέβαλε για την αταφία του Πολυνείκη. Όταν ο Κρέων συμβούλευε τον γιο του να μην προσκολλάται στην Αντιγόνη γιατί υπήρχαν πολλά άλλα χωράφια που θα μπορούσε να σπείρει, δεν φανταζόταν ότι θα χρειαζόταν ένας θάνατος, ή μάλλον τρεις, για να κατανοήσει τι σήμαινε ο Αίμωνας γι' αυτόν, και για την Ευρυδίκη. Τη μοναδικότητα του κάθε ανθρώπου την ανακάλυψε ο βασιλιάς των Θηβών πολύ αργά. Έπρεπε να χάσει τον γιο του, για να καταλάβει ότι η Αντιγόνη ήταν αναντικατάστατη για τον Αίμωνα, όπως και ο Πολυνείκης για την Αντιγόνη.¹³

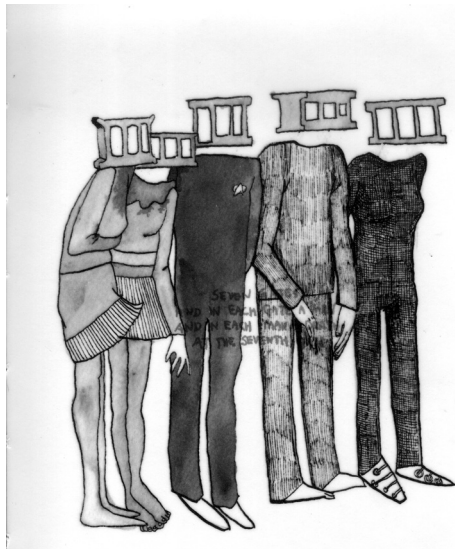
Ο πόνος της Αντιγόνης, όταν ανακαλύπτει ότι οι φρουροί είχαν απογυμνώσει το πτώμα του αδελφού της από τη λίγη σκόνη που το κάλυπτε, εκφράζεται από την Κάρσον σε ένα ασυνήθιστα για το *Antigonick* υψηλό ύφος, εφάμιλλο του πρωτότυπου: «ήταν το παιδί στην αηδονολύπητης/ η αηδόνα στην απορρατισμένη-ποτοποιαίδητηςκραυγήαπότοντάφο/ αφήνοντας κραυγές και αναθεματίζοντας έχυσε σκόνη πάνω στο σώμα με τα δυο της χέρια/ έχυσε νερό πάνω στο σώμα με τα δυο της χέρια». Για τον Χαίλντερλιν, η έγκλειστη στον τάφο της Αντιγόνη, όπως και η μυθική Δανάη, δίνουν μια άλλη πυκνότητα στον χρόνο. Ο πόνος, ανείπωτος, όπως και τα σημεία του μάντη που δεν λένε τίποτα, γεννάει μια αντίληψη του χρόνου ως αυτού που κυοφορεί το απροσδόκητο μέσα από μια κρίση. Μόνο την κρίσιμη στιγμή λησμονεί ο άνθρωπος τον εαυτό του και απελευθερώνεται «από συνήθειες και απόψεις που είναι νεκρές». Για να μετρηθεί ο χρόνος, για να βγει κάθε εποχή από τη φυλακή της (nick) και να βρει τον καιρό της (nick) χρειάζεται συμπόνια και αγωνία. Όμως, η μονομερής προσήλωση του Κρέοντα στην εφαρμογή της κρατικής πολιτικής, η θέλησή του να επιβάλλει την τυραννική του κυριαρχία πάνω στους ανθρώπους και τη φύση –τα παγιδευμένα από τους προβολείς πουλιά του δεύτερου στάσιμου συμβολίζουν την ανελευθερία του καθεστώτος του–, οδήγησε σε έναν απαχονισμένο λαιμό κάθε λεπτό, όπως τραγουδάει ο χορός, σαν να μη συμβαίνει τίποτα.¹⁴

Ο κόσμος που ζούμε δεν επιτρέπει τις υψηλές συγκινήσεις ούτε την εξύψωση (aufhebung) του αρνητικού σε κάτι θετικό. Έτσι, στο *Antigonick* δεν γίνεται η παραμικρή αναφορά στον Ελευσίνιο Διόνυσο, τον «κορυφαίο του χορού των άστρων», τον οποίο, στην τραγωδία του Σοφοκλή, επικαλούνται οι γέροντες Θηβαίοι, ελπίζοντας ότι, χάρη στον τελετουργικό χορό, θα εξαγιστεί η πόλη «από την αρρώστια που έχει γεννήσει το μυαλό του απομονωμένου τυράννου Κρέοντα», την αρρώστια που γεννάει η διχαστική λογική του κέρδους. Η περιθωριοποίηση του ενωτικού, λυτρωτικού ρόλου του χορού από την Κάρσον είναι κατανοητή. Εάν στην κλασική Αθήνα ο χορός εκφράζει την αλληλέγγυα οικειοποίηση του δημόσιου χώρου ως τέτοιου, στην εποχή των τρομακτικά σιωπηλών πελατών, «η διαδικασία συσώρευσης του κεφαλαίου συνεπάγεται, όταν κανείς δεν της προβάλλει αντίσταση, μια αέναη τάση σφετερισμού όλου του διαθέσιμου χώρου (και χρόνου)». Με αυτό το σχόλιο του κορυφαίου ιστορικού της αρχαίας Ελλάδας Ρίτσαρντ Σήφορντ (Richard Seaford), είναι καιρός να εξετάσουμε πώς η εμμονή της Αντιγόνης στη μεμονωμένη αυτονομία της αντικατοπτρίζει, παρόλο που επιθυμεί να την υπονομεύσει, την αυθαίρετη εξουσία του Κρέοντα.¹⁵

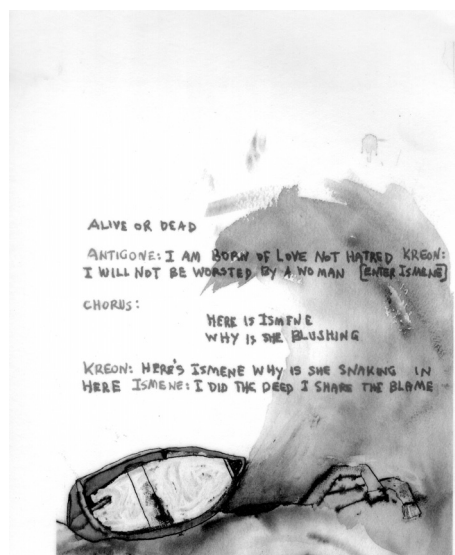
II. Αναγόνη: η απομυθοποίηση του ηρωικού

Σύμφωνα με τον Κρέοντα του *Antigonick*, η Αντιγόνη είναι «αυτόνομη, αυτόρκτη, αυτοδίδακτη, αυτοοικοέγκλειστη, αυτοσυμπάσχουσα, αυτοθεραπευόμενη, αυτο-ιστορική, αυτομεταφορική, αυτοερωτική και αυτοεξαπατημένη»... «Φορτώνεται αυτούς που δεν μπορούν να πεθάνουν στην πλάτη της» σαν να ήταν ο σταυρός του μαρτυρίου της. Στην παράσταση της *Αντιγόνης* του 1948, στην οποία αναφέρεται η Κάρσον, ο Μπρεχτ είχε σκηνοθετήσει την Έλεν Βίγκλερ (Helen Wiegler) να είναι πάντα σκυφτή, συνθλιμμένη από το βάρος της πόρτας που κουβαλούσε στην πλάτη της, το βάρος ενός οίκου που είχε καταργήσει τη διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στο μέσα και το έξω. Η Ευρυδίκη αφηγείται το δράμα από τη σκοπιά της: «Της είπαμε: Πάψε να κρατάς τόσο σφιχτά τους νεκρούς. Ποτέ δεν το έκανε. Της βρήκαμε ποδήλατο, της βρήκαμε ψυχοθεραπευτή, αυτός ο αξιολύπητος άνθρωπος με τις παράξενες ιδέες του, κάποτε μας έβαζε να κάτσουμε όλοι στην σκάλα, ο καθένας σε διαφορετικό σκαλοπάτι, ή μας βιντεοσκοπούσε, αλλά όταν μετά παρακολουθούσαμε το βίντεο δεν βλέπαμε τίποτα άλλο παρά σκιές. Τελικά την δώξαμε. Έπρεπε να το κάνουμε. Χρησιμοποιήσαμε τη λογική του φίλου και του εκθροού που αυτή αρνείται. Όμως πώς μπορεί να αρνείται τον κανόνα στον οποίο είναι η εξαίρεση; Είναι αυτοάνοση; Όχι δεν είναι».¹⁶

Ο Χέγκελ συχνά αναφέρει ότι η Αντιγόνη έχει πλήρη συνείδηση του Νόμου στον οποίο αντιτίθεται και ότι εμπρόθετα παραβιάζει το διάταγμα του Κρέοντα. Παρ' όλα αυτά, στη *Φαινομενολογία του πνεύματος* διευκρινίζει και τροποποιεί αυτή τη θέση, υποστηρίζοντας πως η Αντιγόνη δεν αποκτά αντικειμενική συνείδηση του ηθικού Νόμου, καθώς γι' αυτήν, όπως και για κάθε γυναίκα άλλωστε, ο Νόμος της Οικογένειας παραμένει ένα εσωτερικό συναίσθημα που δεν εκτίθεται ποτέ στο φως της συνείδησης. Γενικότερα, οι χαρακτήρες που ενσαρκώνουν τις δύο αντιμαχόμενες ηθικές αρχές έχουν μια συνειδητή και μια ασυνείδητη πλευρά. Όσο οι ήρωες αδρανούν, αυτή η ασυνείδητη πλευρά μένει ανεξερεύνητη. Όταν όμως πράττουν, έρχεται στην επιφάνεια η άγνοιά τους, με αποτέλεσμα να καθιστούν τους εαυτούς τους υπεύθυνους για την ενοχή που τους σκοτώνει. Η Αντιγόνη της Κάρσον διατυπώνει την απορία του Χέγκελ στη γλώσσα της ψυχανάλυσης: «Μπορεί ένας άνθρωπος να έχει σε τέτοιο βαθμό



1



2



3

Οι εικόνες είναι από το βιβλίο της Anne Carson, *Antigonick*, 2012.

συνείδηση του ασυνειδήτου του, ώστε να είναι ένοχος της ίδιας του της απώθησης; Είναι αυτό για το οποίο είμαι ένοχη;»¹⁷

Στη μετάφρασή του, ο Χαίλντερλιν έδειξε ότι ακόμα και όταν η Αντιγόνη επικαλείται άγραφους νόμους, κθόνιους θεούς και την αιώνια δικαιοσύνη διατηρεί μια άκρως υποκειμενική σχέση με τις απρόσωπες οντότητες που στρατολογεί στον αγώνα της. Έτσι, απευθυνόμενη στον Κρέοντα υποστηρίζει ότι: «Ο δικός μου Δίας δεν με έχει διδάξει αυτό» [την τόλη που με κάνει να παραβιάζω το διάταγμά σου]. Η ευλαβής βλασφημία της Αντιγόνης, η ύβρις της, είναι ότι θέλει να πάρει τη θέση του θεού και να λογοδοτεί μόνο απέναντι στον εαυτό της, σύμφωνα με τους δικούς της νόμους. Ακόμα και όταν νομίζει ότι υπερασπίζει υψηλά ιδεώδη, η γλώσσα που χρησιμοποιεί φανερώνει ότι «αυτοεξαπατάται». Η αυτονομία της δεν εκφράζει παρά την επιθυμία της να μείνει πεισματικά αυτάρκης, εγκλωβισμένη στην αιμομικτική επιθυμία της για τον αδελφό της και τον πατέρα της.¹⁸

Σε ένα δικαίως συχνά μνημονεύμενο άρθρο της, η διακεκριμένη ελληνίστρια Νικόλ Λορώ (Nicole Loraux) μελετάει τη σημασία της χρησιμοποίησης συνθέτων της λέξης αυτο- στην *Αντιγόνη*: ατάδελφος, αυτογέννητος, αυτόνομος, αυτοκτονέω, αυτόχειρ, αυτόπρεμος, αυθάδεια. Στο κατώφλι του άλλου κόσμου, η Αντιγόνη κατασκευάζει το πλαίσιο του μεταθανάτιου κλέους της, θρηνητάς ως «αυτοσυμπάσχουσα» τον επικείμενο θάνατό της. Ο χορός τότε τη διακόπτει, λέγοντάς της περιπαικτικά ότι εάν κάποιος μπορούσε εν ζωή να επιτελέσει τον δικό του επιτάφιο θρήνο, τότε ο αυτοεγκωμιασμός του δεν θα ελάμβανε ποτέ τέλος. Στο ίδιο ύφος εξυμνεί στο *Antigonick* τον αυτοεγκλωβισμό της: «Δόξα... Επιλέγεις να ζήσεις και έτσι πεθαίνεις. Είσαι η μόνη από τους θνητούς που πάει στον τάφο ζωντανή». Η αυτοκτονία ως έκφραση αυτονομίας, η αυτοκαταστροφή ως αποτέλεσμα της απόφασής της να ακολουθήσει μόνο τη δική της θέληση –αυτόγνωτος– τη δική της ορμή, αντιτίθεται στην αυτονομία που διεκδικεί ως συλλογικότητα η πόλη την κλασική εποχή. Η Αντιγόνη παραβιάζει τη βασική δημοκρατική αρχή του συναποφασίζεин, του συνφρονείν, σφετερίζεται την ελευθερία που οριοθετείται από τον δήμο σαν να ήταν η ίδια, από μόνη της, η πόλη (εικόνα 1). Αντί να αντιλαμβάνεται την αυτογνωσία ως γνώση του πεπερασμένου χαρακτήρα της υπόστασής της, προτιμάει να είναι αυτόγνωτος, να ξεπερνάει και να παραβιάζει τα όρια, ωσάν να ήταν κύρια της μοίρας της. Τελικά, η αυτονομία της Αντιγόνης δεν διαφέρει πολύ από την αυτάρεσκη οίηση (αυθάδεια) του Κρέοντα.¹⁹

Η Αντιγόνη δείχνει να μην έχει συνείδηση του βεβαρημένου οικογενειακού παρελθόντος της. Η Ισμήνη της υπενθυμίζει ότι ο πατέρας έβγαλε με τα ίδια του τα χέρια τα δυο του μάτια, όταν ανακάλυψε ο ίδιος τα κρίματά του, και ότι ο εμφύλιος σπαραγμός ανάμεσα στα δυο αδέρφια δεν ήταν τίποτε άλλο παρά μια από κοινού αυτοκτονία. Η ίδια θυμάται μόνο όταν είναι πολύ αργά «τα αυτογέννητα κοιμήματα», τα αιμομικτικά ζευγαρώματα του πατέρα της με τη μητέρα της. Απωθεί, γι' αυτό και επαναλαμβάνει την αυτογέννησή της, εναγκαλιζόμενη τον νεκρό Πολυνεϊκή. Ταυτόχρονα προσπαθεί να εκπληρώσει την επιθυμία του πατέρα της, που στον *Οιδίποδα επί Κολωνά* είχε καταραστεί τους γιους του και ευχθεί να πάρουν τη θέση τους οι κόρες του, παίρνοντας τη θέση του Πολυνεϊκή. Ίσως πάλι, επειδή όπως υπέθετε ο Κίρκεγκωρ (Kierkegaard), αγαπούσε τόσο τον Οιδίποδα που μοιραζόταν κρυφά την ενοχή του, επιδίωκε να τιμωρηθεί για τα κρίματα του πατέρα της. Γι' αυτό επιλέγει τον ίδιο τρόπο θανάτου με τη μητέρα της, έναν θάνατο αιμομικτικό, διά απαγχονισμού, που θα την καταδικάσει να μείνει ανέστια στον κόσμο των νεκρών. Η μοίρα που επιφυλάσσεται σε κάθε παρία αυτόχειρα

είναι μια ατιμωτική ταφή που δεν διαφέρει και πολύ από την τιμωρία που επέβαλε ο Κρέων στον Πολυνείκη.²⁰

Ο ψυχαναλυτής Πατρίκ Γκυγιόμαρ (Patrick Guyomard) θέτει το ερώτημα μήπως η «αγιοσύνη της άρνησης», «η αλαζονεία του ηρωισμού», η καθαρή επιθυμία ως επιθυμία θανάτου δεν είναι τίποτα άλλο από «το τελευταίο προπύργιο της άρνησης της ετερότητας του Άλλου», ένας ναρκισσιστικός και δογματικός εγκλωβισμός στο *αυτο*.²¹ Από τους οξυδερκέστερους μελετητές της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος, ήδη από το 1971, επιτελεί την αποκαθήλωση της Αντιγόνης στην *Ισμήνη* του, με αυτούς τους στίχους: «*Μοναδική της σκέψη ήταν ο θάνατος. Και τώρα λέω: μια κ'ήξερε ότι δεν ήταν τρόπος να τον αποφύγει, αντί να τον προσμένει αργά, βαριά, γερνώντας ανωφέλευτα, προτίμησε να τον προλάβει, να τον προκαλέσει μάλιστα, σ'όνομα μιας πονηρής κ'ιταμής γενναιοφροσύνης, αντιστρέφοντας το φόβο όλης της ζωής και της επιθυμίας της σε ηρωισμό, αντιστρέφοντας τον ίδιο της τον αναπότρεπτο θάνατο σε μian ευτελή αθανασία, ναι, ναι, ευτελή, παρ'όλη της την εκτυφλωτική λαμπρότητα*».²²

Τα ερωτήματα που τίθενται στην εικονοκλαστική ανάγνωση του μύθου της Αντιγόνης στο *Antigonick* είναι εάν μπορεί κάποιος να είναι συνεπής προς τις πεποιθήσεις του δίχως να είναι δογματικός, να δείχνει αυταπάρνηση χωρίς να αρνείται τη ζωή, να αντιστέκεται στην όποια τυραννία χωρίς να επιδιώκει εκ των προτέρων να πεθάνει. Μπορούμε να φανταστούμε μian εξαίρεση που να μην επιβεβαιώνει τον κανόνα, έναν αντίλογο που να μην μιμείται τον κυρίαρχο λόγο;²³

Ίσως το τραγικό, όπως σημειώνει ο Λακού-Λαμπάρτ (Lacou-Labarthe), είναι η εξαφάνιση των προτύπων, η έκλειψη αυτού που θα μπορούσαμε να μιμηθούμε. Το τραγικό πια δεν έχει να κάνει με το ξεπέραςμα των ορίων, την ύβρι της αυτοθεοποίησης, το μονομερές πάθος που καταστρέφει τον ήρωα προσφέροντας, κατ' αυτόν τον τρόπο, εκ των υστέρων, γνώση («*Τελευταία λέξη. Σοφία. Καλύτερα να την αποκτήσεις ακόμα κι όταν είναι πολύ αργά*»). Το τραγικό δεν συνίσταται στη δράση που φέρνει στην επιφάνεια τις καταστροφικές συνέπειες της απώθησης της αλήθειας. Όπως έγραφε ο Χαϊλντερλιν το 1802, το τραγικό συνίσταται στο ότι «εγκαταλείπουμε ήσυχια το βασίλειο των ζωντανών [...] και όχι στο ότι εξιλιωνόμαστε, αναλωμένοι στις φλόγες, για τη φλόγα που δεν μπορέσαμε να καθυποτάξουμε».²⁴

Εάν για τον Χέγκελ η τραγική ενοχή είναι αλληλένδετη με τη δράση, το τραγικό στη σημερινή εποχή είναι συνυφασμένο με τον ήσυχο θάνατο, την αδράνεια και την απραξία, τη φλόγα που δεν αναζητούμε. Δεν είναι συμπτωματικό ότι το *Antigonick* ανοίγει με την παρακάτω στιχομυθία: Αντιγόνη: «*Αρχίζουμε τη ζωή μας στο σκοτάδι και η γέννησή μας είναι ο θάνατός μας*». Ισμήνη: «*Ποιος το είπε αυτό*». Αντιγόνη: «*Ο Χέγκελ*». Ισμήνη: «*Ακούγεται περισσότερο σαν Μπέκετ*».

Ναι, γιατί στις *Ευτυχισμένες μέρες* του Μπέκετ οι πρωταγωνιστές, θαμμένοι στο βουνό της συνήθειας και της καθημερινότητας, βιώνουν σιωπηλά τον θάνατο. Πόσο διαφορετικά τραγικοί μέσα στην αδράνειά τους από την ηρωίδα του Σοφοκλή! Παρά ταύτα, η Αντιγόνη της Κάρσον και της Μπιάνκα Στόουν αποπνέει μια πιο γνώριμη σε μας μοναξιά είτε διανύει τις αχανείς εκτάσεις των παγωμένων βουνών της ύπαρξης είτε κλαίει μόνη της πεσμένη στο πάτωμα του μπάνιου, ενώ έχει αφήσει τη βρύση να τρέχει στην κουζίνα, είτε πεθαίνει εγκλωβισμένη σε ένα σπitiτάφο μακριά από όλους τους άλλους (εικόνα 3). Δεν επικοινωνεί με κανέναν, ακόμα και όταν συνομιλεί με αυτήν που έχει να μοιραστεί τα περισσότερα, την Ισμήνη.

III. Αντιγόνη και Ισμήνη

Ισμήνη: «*Εγώ το έκανα. Μοιράζομαι την ευθύνη*». Αντιγόνη: «*Δεν έκανες τίποτα, δεν μοιράστηκες τίποτα. Άφησε τον θάνατό μου ήσυχο [Είναι μόνο για μένα]*». Ισμήνη: «*Είμαστε και οι δυο στο ίδιο καράβι*». Αντιγόνη: «*Σώσε τον εαυτό σου*». Ισμήνη: «*Θα είμαι τόσο μόνη*».

Ένα αγεφύρωτο χάσμα φαίνεται να χωρίζει τις δύο αδελφές που μοιράζονται τόσα («κοινόν αὐτάδελφον»): κοινή καταγωγή, κοινό πένθος, την κοινή μοίρα που επιφυλάσσει στις γυναίκες το καθεστώς των Θηβών. Όμως η Αντιγόνη που είναι «ερωτευμένη με το αδύνατο», θέλει να διακηρύξει την αυτονομία της πεθαίνοντας για τον αδελφό της, και γι' αυτό δεν χάνει ευκαιρία να διατυμπανίζει, με τα λόγια και τις πράξεις της, την αντίθεσή της στο διάταγμα του Κρέοντα. Η Ισμήνη, από την άλλη, όπως το όνομά της υποδηλώνει (*ισμή-νη* παράγωγο του οἶδα), έχει γνώση: γνώση των ορίων που της επιβάλλει η αιμομιξία των γονιών της και ο αυτοκτονικός εμφύλιος των αδελφών της, αλλά και συνείδηση της μειονεκτικής θέσης στην οποία βρίσκεται, όντας γυναίκα, και μάλιστα κάτω από την κυριαρχία ενός τυράννου. Η Ισμήνη επιμελείται και αυτή την ταφή του Πολυνείκη, αλλά με τον συγκαλυμμένο τρόπο που υιοθετούν οι ανίσχυροι, όταν γνωρίζουν ότι θα πρέπει να πληρώσουν με τη ζωή τους την παραβίαση του Νόμου. Σύμφωνα με πολλούς μελετητές, για την πρώτη ταφή που έγινε το βράδυ, κρυφά δίχως να αφήσει πουθενά τα ίχνη του ο δράστης, υπεύθυνη δεν μπορεί παρά να είναι η Ισμήνη. Όταν εμφανίζεται μπροστά στον Κρέοντα με τα σημάδια του τελετουργικού πένθους έκδηλα στο πρόσωπό της, λίγο πριν τη στιχομυθία της με την Αντιγόνη που πιστά αποδίδει το *Antigonick*, δεν μπορούμε να πούμε εάν θρηνεί για τον Πολυνείκη ή για τη σύλληψη της Αντιγόνης και το γεγονός ότι δεν μπορεί να μοιραστεί την τραγική μοίρα της αδελφής της.²⁵

Η Αντιγόνη φέρεται με απίστευτη σκληρότητα στην Ισμήνη, παρότι και αυτή αντιστάθηκε στον Κρέοντα με τον δικό της υπόγειο, σιωπηρό τρόπο. Η πρώτη ενσαρκώνει τον τραγικό ηρωισμό, η δεύτερη τη μη ηρωική αντίσταση κατά της εξουσίας, στην οποία εμπλέκονται όσοι φοβούνται να εκδηλώσουν ανοικτά την αντίθεσή τους εναντίον της. Η τραγωδία του Σοφοκλή θίγει το πολιτικό πρόβλημα του πώς μπορεί να δημιουργηθούν συμμαχίες ενάντια στην τυραννία ανάμεσα σε ανθρώπους που ενστερνίζονται ή ενσαρκώνουν διαφορετικούς τρόπους αντίστασης. Η ανάδυση της κλασικής δημοκρατίας έφερε στο προσκήνιο τη δημοκρατική ιδέα της αδελφοσύνης. Η δύση της αντιπροσωπευτικής δημοκρατίας επαναφέρει το θέμα της υπεράσπισης αυτού που μοιραζόμαστε ως επιτακτική ανάγκη. Η Κάρσον, μέσα από τη γλώσσα του μελοδράματος, της παρωδίας και της παραδοξολογίας, μας έκανε να συνειδητοποιήσουμε πόσα χρωστάει κάθε μετάρφραση ενός κλασικού κειμένου στην εποχή που το δεξιώνεται. Μέσα από το γλυκόπικρο χιούμορ της νιώσαμε τη δική μας ανάγκη για εξιδανίκευση, τον αυτοεγκλεισμό μας, την αυτοεξαπάτησή μας. Έχοντας πια καταντήσει τρομακτικά σιωπηλοί πελάτες, αναλογιστήκαμε τη δική μας συνενοχή για την ανοχή που επιδεικνύουμε απέναντι στους καθημερινούς σφετερισμούς του δημόσιου χώρου από την εκάστοτε εξουσία. Όπως έγραφε ο Ρίτσος την εποχή της Χούντας στην *Ισμήνη*, –κείμενο στο οποίο η σύγχρονη πολιτική θεωρία ανακαλύπτει τις καταβολές της (και η αναφορά της Bonnie Honig στον ποιητή είναι ενδεικτική): «*Αν την δοξάσανε τόσο [την Αντιγόνη], ήταν γιατί τους γλύτωσε απ' το να πράξουν το ίδιο. Στο πρόσωπό της τιμήσανε τη δική τους αντίθεση νεκρή: αυτοσυκωρήθηκαν, αθωώθηκαν και ησύχασαν*».²⁶

Η Βιρτζίνια Γουλφ (Virginia Woolf) είχε παρατηρήσει ότι μπορεί η κάθε εποχή να αναγνωρίζει στον Κρέοντα έναν Χίτλερ ή

έναν Μουσολίνι και στην Αντιγόνη μια αντιστασιακή, αλλά είναι καλό να μη στριμώχνουμε υπερβολικά τους χαρακτήρες στα κουστούμια της εποχής μας. Όταν πέφτει η αυλαία μιας παράστασης του Σοφοκλή, μπορούμε να συμπάσχουμε ακόμα και με τον ίδιο τον Κρέοντα. Η Κάρσον, παρά την πρόθεσή της να είναι απολύτως μοντέρνα, με τον τρόπο που το εννοούσε ο Ρεμπώ, κατάφερε στη δική της μεταφορά της *Αντιγόνης* να μας κάνει να μπορούμε στο πετσί του ρόλου όλων των χαρακτήρων μέσα από την οπτική γωνία του κωμικοτραγικού. Έτσι, στην παράσταση του *Antigonick* στη Νέα Υόρκη, η Τζούντιθ Μπάτλερ (Judith Butler) μπόρεσε να υποδυθεί τον Κρέοντα, κάτι όχι τόσο ριζοσπαστικό, εάν αναλογιστεί κανείς ότι ο Νέλσον Μαντέλα είχε αναλάβει, οικειοθελώς, να παίξει τον ρόλο του Κρέοντα στην παράσταση μιας αφρικανικής παραλλαγής της *Αντιγόνης* που ανέβηκε το 1973 στη φυλακή του Robben Island, στη Νότια Αφρική.²⁷

Οι σοβαροφανείς παραστάσεις του *Antigonick* που είδα στο διαδίκτυο και στην Αθήνα από την ίδια την Κάρσον και από ερασιτέχνες ηθοποιούς αδίχησαν το κείμενό της, καθώς δεν κατάφεραν να αποδώσουν το χιούμορ του. Στην καναδή φιλόλογο απονεμήθηκε το 2013 το John Criticos Prize, ένα πολύ σημαντικό βραβείο που αφορά την ερμηνεία και πρόσληψη της κλασικής γραμματείας και γενικότερα τη μελέτη όψεων του Ελληνισμού από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα. Αυτή η τιμή αποδόθηκε στη συγγραφέα όχι, κατά τη γνώμη μου, επειδή η Κάρσον έκανε την *Αντιγόνη* προσιτή στο ευρύ κοινό –κάθε άλλο παρά εύληπτο είναι το βιβλίο της–, αλλά γιατί κατόρθωσε να μας κάνει και μας να κολυμήσουμε στη λίμνη του αγαπημένου της ερωτήματος.

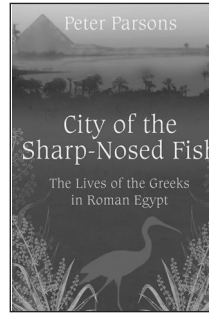
ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

- 1 Friedrich Hölderlin, *Antigone de Sophocle*, μτφρ. Philippe Lacoue-Labarthe, Christian Bourgeois Éditeur, Παρίσι 1998 [1978], σ. 166-167. Για μια κατανοητή αγγλική μετάφραση του αποσπάσματος βλ. Dennis J. Schmidt, *On Germans and Other Greeks. Tragedy and Ethical Life*, Indiana University Press, Ιντιάνα 2001, σ. 148. Όπου δεν υπάρχει άλλη ένδειξη, οι μτφρ. στα ελληνικά είναι δικές μου.
- 2 Anne Carson, *Autobiography of Red*, Jonathan Cape, Λονδίνο 2010 [1998], σ. 92.
- 3 Αν Κάρσον, «Δοκίμιο σχετικά με το τι σκέφτομαι περισσότερο και άλλα ποιήματα», μτφρ. Χάρης Βλαβιανός, *Ποιητική* 5 (2010), σ. 153.
- 4 Αριστοτέλης, *Ποιητική* 1459^α5, *Ρητορική* 1405^α, *Τοπικά* 140^α 8.
- 5 Anne Carson, *Autobiography of Red*, ό.π. Αποσπάσματα του εν λόγω έργου έχουν μεταφραστεί από τον Βασίλη Αμανατίδη στην *Ποιητική* 5, ό.π., σ. 127-152. «What is erotic about alphabetization?», αναρωτιέται η Κάρσον στο *Eros the Bittersweet*, Dalkey Archive Press, Λονδίνο 2009 [1986], σ. 41 και επισημαίνει στη σ. 52: «In letters as in love, to imagine is to address oneself to what is not». Βλ. και τη σύγκριση Σιμωνίδη και Τσέλαν στο Anne Carson, *Economy of the Unlost (Reading Simonides of Keos with Paul Celan)*, Princeton University Press, Πρίνστον 2002. Στο δοκίμιό της «Το φύλο του ήχου» ανιχνεύει πώς οι προσδοκίες που διαμορφώνουν οι κυρίαρχες κοινωνικές αντιλήψεις για τις γυναίκες καθορίζουν τον τρόπο ερμηνείας της φωνής τους: Αν Κάρσον, «Το φύλο του ήχου», μτφρ. Νίνα Μπούρη, *Ποιητική* 5, ό.π., σ. 164-185.
- 6 Anne Carson, *Nox*, New Directions, Ν. Υόρκη 2010.
- 7 Παράθεμα από τον Σιμωνίδη: *Economy of the Unlost*, ό.π., σ. 47. Για τον τρόπο που η μορφή των λέξεων καθορίζει το νόημά τους βλ. τα σχόλια της συγγραφέως σε ένα επιτάφιο επίγραμμα του Σιμωνίδη, στο «Just for the thrill: “Συκοφαντώντας” την *Ποιητική* του Αριστοτέλη», *Θέλεις. Σαπφώ. Δεκαπέντε μελετήματα*, επιμ. Μαίρη Ι. Γιόση / Δήμητρα Κιούση / Άννα Τάση, Σμίλη, Αθήνα 2004, σ. 392.
- 8 Enrico Castronovo, «Jean Cocteau et les mythes de Mort: Antigone, dipe, Orphée», Peter Schnyder (επιμ.), *Métamorphoses du mythe: Réécritures anciennes et modernes des mythes antiques*, Harmattan, Παρίσι 2008, σ. 508. «Ο Κοκτώ φτάνει τον Σοφοκλή στα όριά του, αλλά πηγαίνοντας προς την κατεύθυνση του ίδιου του Σοφοκλή: εδώ έχουμε ένα αναπάντεχο παράδειγμα μιας πρακτικής που δεν έχει ακολουθηθεί ως τώρα: η επαναγραφή ως καρικατούρα. «Ο Σοφοκλής ξαναγραμμένος από τον Κοκτώ είναι περισσότερο Σοφοκλής από το πρωτότυπο». Gérard Genette, *Palimpsests*, μτφρ. Channa Newman / Claude Doubinsky, Nebraska University Press, Νεμπράσκα 1997, σ. 237. Το ίδιο ισχύει, σε μικρότερο βαθμό, και για την Κάρσον.
- 9 Για τη σημασία της λέξης «δεινόν» βλ. Martha Nussbaum, «Sophocles' Antigone: Conflict, Vision, and Simplification», *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ 1989 [1986], σ. 50. Για την αμφισημία των λέξεων «φρόνημα» και «οργή» βλ. Charles Segal, «Sophocles' Praise of Man and the Conflicts of the Antigone», *Interpreting Greek Tragedy*, Cornell University Press, Ίθακα 1980, σ. 147. Κανείς δεν γνωρίζει από πότε υπάρχουν οι άγραφοι νόμοι στους οποίους υπακούει η Αντιγόνη: Σοφοκλής, *Αντιγόνη*, στ. 455-457. Και ο Κρέων επικαλείται τον Δία για να νομιμοποιήσει την πολιτική του που, όπως δηλώνει ο ίδιος, έχει ως μοναδικό στόχο της την ασφάλεια της πόλης: *αυτ.*, στ. 184-187. Στην τυραννία της συνήθειας έχει αναφερθεί η Κάρσον στη *Νύχτα*, όταν επικαλείται τον Ηρόδοτο, 3.38.1-3, που παραπέμπει στη ρήση του Πίνδαρου «Ο Νόμος (Custom) είναι ο Βασιλιάς όλων», για να εξηγήσει τις πρακτικές κανιβαλισμού.
- 10 Doreen Massey, «Vocabularies of the Economy», στο Doreen Massey / Stuart Hall / Michael Rustin (επιμ.), *After Neoliberalism? The Kilburn Manifesto* (πρόσβαση στο διαδίκτυο: 2.2.2014). Για την εισαγωγή του νομίσματος στην Κόρινθο την εποχή της τυραννίας του Κυψέλου ως ενός μέσου αποτροπής της αναδιανομής της γης και της κατάρτησης των χρεών βλ. Michel Foucault, *Leçons sur la Volonté de Savoir. Cours au Collège de France, 1970-1971*, Gallimard, Παρίσι 2011, σ. 129-132, 112-113. Για την ταυτόχρονη θεσμοθέτηση του γραπτού νόμου και του νομίσματος βλ. Αριστοτέλης, *Ηθικά Νικομάχεια*, 5.11. Ο νόμος ως σύμβαση στα *Πολιτικά* 1257β, όπου ο Αριστοτέλης γράφει ότι το νόμισμα δεν έχει υπόσταση, αφού παύει να έχει την οποιαδήποτε αξία από την στιγμή που οι συναλλασσόμενοι αποφασίσουν να ανακαλέσουν την αρχική τους συμφωνία.
- 11 Σχετικά με τον υλισμό του Κρέοντα βλ. Segal, «Sophocles' Praise of Man», ό.π., σ. 141, και Nussbaum, «Sophocles' Antigone», ό.π., σ. 58. Η στατιστική ανάλυση της *Αντιγόνης* δείχνει ότι οι λέξεις που συχνότερα χρησιμοποιεί ο Κρέων όταν απευθύνεται στην Αντιγόνη είναι: «καταστροφή, κακό, άντρες, γυναίκα, κέρδος, θεός» Franco Moretti, «Antigone Decoded», *New Left Review* 84 (2013), σ. 116. Το παράθεμα στο κυρίως κείμενο, *αυτ.* Το παράθεμα από την *Αντιγόνη* στον στ. 464.
- 12 Για την εξουσία που θέλει να επιβάλλει τον μονοσήμαντο ορθολογισμό της στους πολίτες και ταυτόχρονα να τους απανθρωπίσει και να τους αναγάγει σε δούλους βλ. τα σχόλια της Σάρα Νούτερ, η οποία συγκρίνει το καθεστώς άπαρτχαϊντ της Νότιας Αφρικής με τη Θήβα του Κρέοντα: βλ. Sarah H. Nooter, «Role-Playing in Antigone and Africa: Can We Read Sophocles through Sizwe?», *Arion* 21 (2013), σ. 31-33. Όλα τα χωρία που αναφέρονται στην εξημέρωση και χαλιναγωγήση των Θηβαίων από τον

- Κρέοντα στο Robert Francis Goheen, *The Imagery of Sophocles' Antigone*, Princeton University Press, Πρίνστον 1951, σ. 28-33· Αίμων: *Αντιγόνη*, στ. 705, 715-716. Ο χορός στη θρυλική παράσταση της *Αντιγόνης* του Μπρεχτ, το 1948, φορούσε πρωτόγονες μάσκες.
- 13 Ανάκληση του διατάγματος του Κρέοντα, *Αντιγόνη*, στ. 1100-1105· οιωνοί: στ. 1013-1023· Τειρεσίας, στ. 1066-1068· οι γυναίκες ως χωράφια: στ. 569. Για να καταλάβω την έννοια της caesura στον Χαίλντερλιν με βοήθησε περισσότερο το άρθρο: Aris Fioretos, «Color Red. Hölderlin and Translation», *The Solid Letter. Readings on Friedrich Hölderlin*, Stanford University Press, Καλιφόρνια 1999, σ. 268-287· βλ. και Schmidt, *On Germans and Other Greeks*, ό.π., σ. 148: «in this time which we suffer, we discover that we are nothing but time». Ο πόνος, είτε είναι ο πόνος ο δικός μας είτε ο πόνος των άλλων, μας αποκαλύπτει το πεπερασμένο και μοιραίο της ύπαρξής μας. Ας μην ξεχνάμε ότι υπάρχει κάποιος σιωπηλός Nick που μετράει τις διαστάσεις του χώρου καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης του *Antigonick*. Το ποίημα της εβραίας ποιήτριας Νέλι Σακς «*Αγωνία, μετρονόμω ενός ξένου άστρου/ βάφεις κάθε λεπτό με ένα διαφορετικό σκοτάδι/ αγωνία της παραβιασμένης πόρτας σου/ του παραβιασμένου ύπνου σου,/ των βημάτων σου που μακραίνουν/ καταμετρώντας τα τελευταία ίχνη ζωής [...]*» εκφράζει καλύτερα τι θέλει να πει το απόφθεγμα του Χαίλντερλιν στην προμετωπίδα του παρόντος άρθρου: Nelly Sachs, *Collected Poems 1944-1949*, Green Integer, Λος Άντζελες 2011, σ. 76. Για την αγοραία λογική του Κρέοντα βλ. τα σχόλια της Bonnie Honig στο *Antigone, Interrupted*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ 2013, σ. 123, 126-127, 129-130.
- 14 Η παράγραφος συνδέει διαφορετικά χωρία της *Αντιγόνης*: βλ. στ. 423-428, στ. 823 (η Αντιγόνη συνδέει τον εαυτό της με τη Νιόβη), και στ. 944 (όπου ο χορός την παρομοιάζει με την έγκλειστη Δανάη). Το τελευταίο χωρίο σχολιάζει ο Χαίλντερλιν. Παράθεμα από τον τελευταίο στο: Jean Baufret, *Χαίλντερλιν και Σοφοκλής*, μτφρ. Ιωάννα Αβραμίδου, Σαιξπηρικών, Θεσσαλονίκη 2010, σ. 28. Τη Δανάη την είχε έγκλειστη ο πατέρας της σε έναν «τυμβήρη θάλαμο» για να την εμποδίσει να παντρευτεί. Η Αντιγόνη είναι και αυτή κλεισμένη στον τάφο της, αλλά με τη δική της θέληση: Christiane Sourvinou-Inwood, «Le Mythe dans la tragédie, la tragédie à travers le mythe: Sophocle, Antigone vv. 947-987», στο Claude Calame (επιμ.), *Métamorphoses du Mythe en Grèce Antique*, Labor et Fides, Γενεύη 1988, σ. 169-170. Σύμφωνα με την Αντριάννα Καβαρέρο, το χωρίο στους στ. 423-428 «συνδέει την φωλιά με την λέξη λέχος (κρεββάτι), συστοιχίζοντας έτσι με παράδοξο τρόπο τον πόνο της μητέρας/αηδόνας που βλέπει άδεια την φωλιά της από τα μικρά της και τον πόνο της γυναίκας/αδελφής που δεν αντικρύζει το κενό αλλά το εκτεθειμένο σώμα του αδελφού της. Η Αντιγόνη κερδίζει ένα κενό κρεβάτι γάμου, εξαιτίας της απόφασής της να θάψει αυτό το σώμα»: Adriana Cavareo, *Stately Bodies. Literature, Philosophy, and the Question of Gender*, μτφρ. Robert de Lucca / Deanna Shemek, University of Michigan Press, Αν Άρμπορ 2002, σ. 37. Το κείμενο της Καβαρέρο μεταφράστηκε πρόσφατα στα ελληνικά στο: *Αντινομίες της Αντιγόνης. Κριτικές θεωρήσεις του πολιτικού*, επιμ. Έλενα Τζελέπη, Εκκρεμές, Αθήνα 2014.
- 15 Πρώτο παράθεμα: *Αντιγόνη*, στ. 1141. Όλη η παράγραφος εμπνέεται από το εξαιρετικό άρθρο του Richard Seaford, «The Politics of the Mystic Chorus», στο Joshua Billings / Felix Budelmann / Fiona Macintosh (επιμ.), *Choruses, Ancient and Modern*, Oxford University Press, Οξφόρδη 2013, σ. 272 (δεύτερο παράθεμα), σ. 266, σημ. 1 (τρίτο). Είναι ενδιαφέρον ότι στη Σπάρτη, ένας δημόσιος χώρος ονομαζόταν «χορός»: *αυτ.*, σ. 274.
- 16 Φωτογραφίες της Έλεν Βίγκλερ από την παράσταση της *Αντιγόνης* του Μπρεχτ, το 1948, και παρατηρήσεις πάνω στη στάση του σώματος της επί σκηνής στο Eva Marinai, «Antigone di Sofocle di Brecht: un modello possibile di resistenza», *Turindamsreview* (9.3.2010), σ. 8 (πρόσβαση μέσω διαδικτύου: 10.2.2014). Σύμφωνα με την Όλγα Ταξίδου, «η πόρτα προσελκύει την προσοχή μας στα θέματα που διαπραγματεύεται το έργο: τον οίκο και την πόλη, την εστία και την ανεσιότητα, το μέσα και έξω του νόμου». Η Βίγκλερ είναι ένα ερείπιο, ένα μνημείο που λειτουργεί όπως η caesura του Χαίλντερλιν: Olga Taxidou, «Machines and Models for Modern Tragedy: Brecht/Berlau, Antigone-Model 1948», στο Rita Felski (επιμ.), *Rethinking Tragedy*, John Hopkins University Press, Βαλτιμόρη 2008, σ. 251, 253. Με ανάλογο τρόπο εξηγεί την αναφορά της στην παράσταση του Μπρεχτ και η Κάροσον στο Mary Maxwell, «Questions and Comments from the Audience», *Arion* 21 (2013), σ. 177.
- 17 G.W.F. Hegel, *Phenomenology of Spirit*, μτφρ. A. V. Miller, Oxford University Press, Οξφόρδη 1977, σ. 260-261 και κυρίως σ. 274, 285. Κατά την Τζούντιθ Μπάτλερ, η Αντιγόνη δείχνει «μια άλλου τύπου νομιμότητα που στοιχειώνει τη συνειδητή, δημόσια σφαίρα ως το σκανδαλώδες μέλλον της». Όμως τελικά, πού έγκειται η ανατρεπτικότητα της ασυνειδητης διεκδίκησης της Αντιγόνης; Ίσως στο ότι θρηνεί γι' αυτούς που απαγορεύεται κανείς να θρηνήσει, απαντάει η Μπάτλερ: Judith Butler, *Antigone's Claim. Kinship between Life and Death*, Columbia University Press, Ν. Υόρκη 2000, σ. 40, 32-33 (ελλ. μτφρ.: Judith Butler, *Η διεκδίκηση της Αντιγόνης. Η συγγένεια μεταξύ ζωής και θανάτου*, μτφρ. Βαρβάρα Σπυροπούλου, επιμ. Γιώργος Καραμπέλας / Κώστας Λιβιεράτος, εισ. Έλενα Τζελέπη, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2014).
- 18 Για την εμπνευσμένη μεν, λανθασμένη δε μετάφραση του στ. 450 στο κείμενο του Σοφοκλή από τον Χαίλντερλιν και πώς αυτή εκφράζει την επιθυμία της Αντιγόνης να αναλάβει τον ρόλο του «Αντίθεου», για να χρησιμοποιήσω τα λόγια του ποιητή, βλ. Hölderlin, *Antigone*, ό.π. σ. 56-57, 190· για τα σχόλια, *αυτ.*, σ. 167, καθώς και Baufret, *Χαίλντερλιν και Σοφοκλής*, ό.π., σ. 59. Βλ. επίσης, George Steiner, *Antigones. The Antigone Myth in Western Literature, Art and Thought*, Oxford University Press, Οξφόρδη 1984, σ. 93. Το βιβλίο κυκλοφορεί στα ελληνικά από τις εκδόσεις Καλέντη, σε μετάφραση Βασίλη Μάστορη και Πάρη Μπουρλάκη. Για την προσωπική γλώσσα που χρησιμοποιεί η Αντιγόνη στην αναμέτρησή της με τον Κρέοντα βλ. Moretti, «Antigone Decoded», ό.π., σ. 117: «When Antigone and Creon are face to face, their language becomes, not more substantial and objective, as Hegel would have it, but less so».
- 19 Nicole Loraux, «La main d'Antigone», *Metis* 1 (1986), σ. 170-171. Όποιος επιάρεται για τη μοναδικότητά του και νομίζει ότι έχει μυαλό ή γλώσσα που κανένας άλλος δεν έχει είναι κενός, υποστηρίζει ο Αίμων στους στ. 707-709. Για τον τρόπο που ο χορός στους στ. 883-884 παρωδεί τον επιτάφιο θρήνο της Αντιγόνης για τον εαυτό της βλ. Honig, *Antigone, Interrupted*, ό.π., σ. 124. Για το νόημα της λέξης «αυτόγνωτος» βλ. στ. 875, και Loraux, *αυτ.*
- 20 Ισμήνη: *Αντιγόνη*, στ. 49-57, 145-148, παράθεμα, στ. 864. Αυτογέννηση και αιμομιξία: Patrick Guyomard, *Η απόλαυση του τραγικού. Η Αντιγόνη, ο Lacan και η επιθυμία του αναλυτή*, μτφρ. Βίκυ Μαλισάβα-Χατζοπούλου, Μεταίχμιο, Αθήνα 2004, σ. 82-83. Για τη λήθη της Αντιγόνης ως προς το παρελθόν της, τις επαναλήψεις της, και την ταφή των αυτόχειρων, παράμερα σε ξεχωρι-

στό τόπο, καθώς και για την τιμωρία τους με τον ακρωτηριασμό του χεριού τους βλ. Logaux, «La main d'Antigone», *ό.π.*, σ. 174-175, 182, 183, 194, 188. Αναφερόμενη στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, στ. 1559-1563, η Μπάτλερ υποστηρίζει ότι από αυτή τη στιγμή η Αντιγόνη έχει ήδη πάρει τη θέση του Πολυνείκη που ο Οιδίποδας καταράστηκε και ότι η σύγκρουσή της με την Ισμήνη καθρεφτίζει τη διαμάχη Ετεοκλή και Πολυνείκη· Butler, *Antigone's Claim*, *ό.π.*, σ. 62· Soren Kierkegaard, *Either/Or: A Fragment of Life*, μτφρ. Alastair Hannay, Penguin, Λονδίνο 1992, σ. 158.

- 21 Guyomard, *Η απόλαυση του τραγικού*, *ό.π.*, σ. 135, 88.
- 22 Γιάννης Ρίτσος, *Τέταρτη διάσταση*, Κέδρος, Αθήνα 1972, σ. 210-211.
- 23 Jean Bollack, *La mort d'Antigone: la tragédie de Créon*, PUF, Παρίσι 1999, σ. 58: «Ο Κρέων ανακοινώνει την απαγόρευσή του, επειδή γνωρίζει ότι η Αντιγόνη θα πει όχι». Βλ. επίσης Honig, *Antigone, Interrupted*, *ό.π.*, σ. 153-154, όπου αναφέρεται στον Ζίζεκ, τον μνηστή της ασυμβίβαστης ενόρμησης θανάτου της Αντιγόνης.
- 24 Philippe Lacoue-Labarthe, «Hölderlin and the Greeks», *Typography. Mimesis, Philosophy, Politics*, επιμ. Christopher Fynsk, Stanford University Press, Καλιφόρνια 1989, σ. 246(παράθεμα)-247. Βλ. επίσης παρόμοιες σκέψεις του ποιητή στο Schmidt, *On Germans and Other Greeks*, *ό.π.*, σ. 141-142, και Beaufret, *Χαϊλντερλιν και Σοφοκλής*, *ό.π.*, σ. 25.
- 25 Η αυτογνωσία της Ισμήνης: *Αντιγόνη*, στ. 59-63· παραθέματα: στ. 1, 92. Για την πρώτη ταφή του Πολυνείκη από την Ισμήνη βλ. Jenne Kirkpatrick, «The Prudent Dissident: Unheroic Resistance in Sophocles' *Antigone*», *Review of Politics* 73 (2011) 401-412, 417-418· Honig, *Antigone, Interrupted*, *ό.π.*, σ. 156-163.
- 26 Σχετικά με την ανάδυση της ιδέας της αδελφοσύνης την εποχή της κλασικής δημοκρατίας, βλ. Simon Goldhill, «Antigone and the Politics of Sisterhood», *Sophocles and the Language of Tragedy*, Oxford University Press, Οξφόρδη 2012, σ. 237. Όσο αφορά την ανοχή μας στον σφετερισμό του δημόσιου χώρου βλ. Στιούαρτ Χωλ (Stuart Hall) στα «Ένθετα» της *Αυγής*, 16.2.14: «Πώς είναι δυνατόν εκατομμύρια άνθρωποι να έχουν ευεργετηθεί από το NHS (Εθνικό Σύστημα Υγείας) και να μην είναι στους δρόμους να το υπερασπιστούν;» Ρίτσος, *Ισμήνη*, *ό.π.*, σ. 210. Ίδια προσέγγιση με τον Ρίτσο έχει και η Τζίνα Πολίτη, όταν γράφει: «Γιατί αυτό που θέλουν να ξεχνούν οι Αντίγονοι είναι το γεγονός ότι η εξουσία χτίζει την ισχύ της πάνω σε εικόνες ηρώων και αγίων»· βλ. Τζίνα Πολίτη, «Το γράμμα της Αντιγόνης», στο της ίδιας, *Η δοκιμασία της ανάγνωσης*, Άγρα, Αθήνα 2010, σ. 34. Το κείμενο της Πολίτη διαθέτει, σχεδόν, ίδιου τύπου χιούμορ με αυτό της Κάρσον· Honig και Ρίτσος, βλ. *Antigone, Interrupted*, *ό.π.*, σημ. 22, σ. 269.
- 27 Virginia Woolf, *Three Guineas*, σ. 395, σημ. 39, στο της ίδιας, *A Room of One's Own and Three Guineas*, Oxford World's Classics, Οξφόρδη, 2008 [1992]. Για την παράσταση του *Island* του Fugard στη φυλακή βλ. τη σημ. 4 στο εξαιρετικό βιβλίο της Gonda van Steen, *Theatre of the Condemned. Classical Tragedy on Greek Prison Islands*, Oxford University Press, Οξφόρδη 2011, σ. 108.



ΜΥΡΤΩ ΜΑΛΟΥΤΑ

Για το βιβλίο:

Peter Parsons, *City of the Sharp-Nosed Fish: Greek Lives in Roman Egypt*, Weidenfeld and Nicolson, Λονδίνο 2007, 258 σ. [ελλ. μτφρ.: Peter Parsons, *Οξύρυγχος, η πόλη που έφερε το όνομα ενός ψαριού*, Ενάλιος, Αθήνα 2008, 452 σ.]

Τον περασμένο Μάρτιο δημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* (τχ. 189) η πολυαναμενόμενη έκδοση των πρόσφατα ανακαλυφθέντων παπυρικών σπαραγμάτων από δύο άγνωστα ως τώρα ποιήματα της Σαφούς. Στην ανακάλυψη αυτή δόθηκε πολύ μεγάλη δημοσιότητα, ακόμη και πριν την δημοσίευση, όχι μόνο σε επιστημονικά φόρα, αλλά και στον τύπο. Πολλές συζητήσεις ακολούθησαν, υποκινημένες αφενός από δικαιολογημένο ενθουσιασμό και συγκίνηση για την αναπάντεχη ανάκτηση ενός τόσο σημαντικού έργου και αφετέρου από αμηχανία, αφού τα σπαραγμάτα προέρχονται από ιδιωτική συλλογή που αποκτήθηκε με άγνωστο τρόπο. Αν και η έκδοση περιορίζεται στην αποκατάσταση και φιλολογική επεξεργασία των σπαραγμάτων, η περίπτωση αυτή έγινε αφορμή για προβληματισμό και συζήτηση όσον αφορά στην υλική υπόσταση των τεκμηρίων του παρελθόντος και ανέδειξε ζητήματα δεοντολογίας σχετικά με την απόκτησή τους.

Το παράδειγμα είναι ενδεικτικό του ότι η παπυρολογία, αν και αρχαιογνωστική πειθαρχία που ασχολείται με την ελληνιστική, ρωμαϊκή και υστερορωμαϊκή ή πρώιμη βυζαντινή περίοδο, είναι ένας σχετικά νέος επιστημονικός κλάδος. Αυτό συμβαίνει γιατί, σε αντίθεση με τους «αδελφούς» κλάδους της επιγραφικής και της παλαιογραφίας, των οποίων ικανός αριθμός τεκμηρίων ήταν πάντα προσβάσιμος (επιγραφές και βυζαντινά/μεσαιωνικά χειρόγραφα), η συντριπτική πλειονότητα των παπύρων της ελληνιστικής Αιγύπτου, τόσοι δηλαδή που να μην αποτελούν αξιοπερίεργα μεμονωμένα αποκτήματα συλλεκτών αλλά σημαντικό σώμα κειμένων, ανακαλύφθηκαν στα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνα, οπότε και ξεκίνησε να συγκροτείται σταδιακά ο κλάδος. Όπως φαίνεται στο παράδειγμα των νέων ποιημάτων της Σαφούς, η παπυρολογία εξακολουθεί να επιφυλάσσει στους μελετητές της σημαντικές εκπλήξεις, ενώ οι πρακτικές της είναι ακόμη υπό διαμόρφωση.

Το χρέος της κλασικής φιλολογίας στην παπυρολογία είναι αδιαμφισβήτητο τεράστιο, αφού τα παπυρολογικά ευρήματα πα-

Η Μυρτώ Μαλούτα είναι παπυρολόγος και διδάσκει στο Τμήμα Αρχαιολογίας, Βιβλιοθηκονομίας και Μουσειολογίας του Ιονίου Πανεπιστημίου.
(malouta@ionio.gr)