

Ο ΘΡΗΝΟΣ ΤΗΣ ΑΝΤΙΓΟΝΗΣ, Η ΟΔΥΝΗ ΤΟΥ ΚΡΕΟΝΤΑ: ΠΕΝΘΟΣ, ΑΝΗΚΕΙΝ ΚΑΙ Η ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΤΗΣ ΕΞΑΙΡΕΣΗΣ

BONNIE HONIG



Στη φωτογραφία, η Ασπασία Παπαθανασίου.

Πρώτη δημοσίευση: Bonnie Honig, «Antigone's Laments, Creon's Grief: Mourning, Membership, and the Politics of Exception», *Political Theory* 37/1 (2009), σ. 5-43. Η παρούσα μετάφραση περιλαμβάνεται στο Έλενα Τζελέπη (επιμ.), *Αντινομίες της Αντιγόνης: Κριτικές θεωρήσεις του πολιτικού*, Εκκρεμές, Αθήνα (υπό έκδοση).

Η Bonnie Honig διδάσκει πολιτικές επιστήμες στην έδρα Sarah Rebecca Roland του Πανεπιστημίου Northwestern (Σικάγο) και είναι ερευνήτρια ανώτερης βαθμίδας στο American Bar Foundation. Ασχολείται ερευνητικά με τη σύγχρονη δημοκρατική θεωρία, τη νομική θεωρία και τη φεμινιστική σκέψη.

Στο παρόν δοκίμιο προσεγγίζω την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή υπό το πρίσμα των πολιτικών του 5ου αιώνα σχετικά με την ταφή, για να υποστηρίξω ότι η ταφή του Πολυνείκη από την Αντιγόνη αποτελεί επιτέλεση των αντιστάσεων της ελίτ στην ανάδυση της δημοκρατίας στην κλασική πόλη. Στην ανάγνωση αυτή, ο Κρέων δεν αντιπροσωπεύει την ηγεμονία ή το κράτος δικαίου που έχει βγει εκτός ελέγχου, ή όχι μόνο αυτό, αλλά επίσης, και πιο έντονα, μια διαφορετική τακτική της ελίτ: συνωμοτεί με τη νεοεμφανιζόμενη δημοκρατία και υιοθετεί πολλούς από τους στόχους της ως δικούς του. Ανήκει στη «νέα γενιά της ελίτ», για την οποία ο Mark Griffith λέει (αν και δεν μιλάει για τον Κρέοντα): «Είναι διατεθειμένοι να δουλέψουν μέσα στα πλαίσια του δημοκρατικού συστήματος και να διαμορφώσουν τις διεκδικήσεις και τις επιλογές τους έτσι ώστε να συμμορφώνονται με το “καλό της πόλης”». ¹ Ο Κρέων θέλει να επιστρατεύσει την ηγεμονία στην υπηρεσία των δικών του σκοπών κι έτσι λαμβάνει υπόψη τις ανάγκες της πόλης. Η Αντιγόνη, αντίθετα, δεν σκοπεύει να συνεργαστεί με τον εχθρό. Έτσι, οι δύο πρωταγωνιστές αντιπροσωπεύουν τις δύο στρατηγικές που, όπως παρατηρεί ο Griffith, υιοθετούσαν οι ελίτ της Αθήνας κατά τον 5ο αιώνα μπροστά στην εγκαθίδρυση της δημοκρατίας. Ορισμένοι αποδέχτη-

καν τη νέα δημοκρατική πόλη και τις αξίες της, ενώ άλλοι παρέμειναν αντιδραστικοί και απέρριψαν κάθε συμβιβασμό ως συνενοχή.²

Καθώς διεξάγουν αυτή τη σύγκρουση, η Αντιγόνη και ο Κρέων φανερώνουν το πολιτικό και ψυχικό κόστος των αλλαγών που επέφερε η δημοκρατία του 5ου αιώνα στο δίκαιο και τις πρακτικές που αφορούσαν τους νεκρούς και την οικογένεια, αλλαγών βαθύτατα πολιτικών. Ορισμένες από τις αλλαγές αυτές μπορούν να θεωρηθούν εξέλιξη των καινοτομιών που είχαν εισαχθεί για πρώτη φορά από τον Σόλωνα 150 χρόνια νωρίτερα και είχαν τροποποιηθεί από τον Κλεισθένη και αργότερα από τον Περικλή.³ Όπως έχει δείξει ο David Roselli (2006), οι τρόποι ταφής αμφισβητήθηκαν ριζικά κατά τη δεκαετία του 440 και του 430, υπό την ηγεσία του Περικλή. Γραμμένο γύρω στο 442 π.Χ., το έργο αντανακλά αυτή τη θεμελιώδη αμφισβήτηση αλλά, αντίθετα από τον Roselli, θεωρώ ότι το να αντιμετωπίσουμε το έργο σαν να αφορά απλώς τους τρόπους ταφής αποτελεί έναν καθόλου αναγκαίο περιορισμό. Επιπλέον, το έργο προσφέρει περισσότερα από «ένα χτυπητό παράδειγμα κοινωνικής αναταραχής που προκύπτει από το πένθος μιας γυναίκας», όπως λέει η Josine Blok.⁴ Πιο σωστά, το έργο εξετάζει γιατί το πένθος μιας γυναίκας μπορεί να φέρνει κοινωνική αναστάτωση. Μέσα από το θέμα των ταφικών πρακτικών και του γυναικείου θρήνου, η Αντιγόνη του Σοφοκλή διερευνά τις συγκρούσεις ανάμεσα στις αντιλήψεις για τη δικαιοσύνη που βασίζονται στην τιμή και αυτές που βασίζονται στο νόμο, την ατομικότητα και την αντικαταστασιμότητα, την αριστοκρατία και τη δημοκρατία, την ομηρική τιμή και τη δημοκρατική ενότητα και το ανήκειν.⁵ Ο Κρέων και η Αντιγόνη δεν είναι πάντα συνεπείς απέναντι στη συνέργεια και τη συμμετοχή τους στη δημοκρατία και την ελίτ αντίστοιχα, αλλά αυτή η προσέγγιση μας επιτρέπει να φωτίσουμε κάποια μη αναγνωρισμένα ως τώρα στοιχεία του έργου του Σοφοκλή και αποκαλύπτει με ενάργεια ορισμένα από τα πολιτικά διακυβεύματα του έργου, για τη δική του εποχή αλλά και για τη δική μας.⁶

Οι ισχυρισμοί για την ευρύτερη πολιτική σημασία του έργου δεν υπονομεύονται από το γεγονός ότι το ζήτημα της ταφής και του πένθους στο έργο του Σοφοκλή μοιάζει να αφορά το προγενέστερο και πιο θεμελιώδες ζήτημα της φιλίας και της εκθρόνισης, γιατί η πολιτική του πένθους στο έργο δεν περιορίζεται στον Πολυνείκη, ούτε και στην Αντιγόνη. Αν και ο Κρέων απαγορεύει την ταφή του Πολυνείκη ως τιμωρία για την προδοσία του –ο Πολυνείκης επιτέθηκε στην πόλη με ξένο στρατό για να διεκδικήσει το θρόνο από τον αδελφό του, τον Ετεοκλή– η υπόθεση ότι το έργο αφορά κυρίως τον Πολυνείκη και την ταφή του μικραίνει άδικα την εμβέλειά του. Αντίθετα με εκείνους που βλέπουν σήμερα την Αντιγόνη ως παράδειγμα για όσους θέλουν να θρηνήσουν πολιτικά ή να πενθήσουν την ανάξια

πένθους ζωή (τους νεκρούς του εχθρού, όσους πεθαίνουν από AIDS, εκείνους που εξαφανίζει το κράτος), το έργο ασχολείται διαρκώς με το ερώτημα πώς θρηνείται με επιτρεπτό τρόπο, όχι μόνο η ανάξια, αλλά και η άξια πένθους ζωή. Το πρόβλημα του πότε και πώς πενθούμε εμφανίζεται αρκετές φορές – σε σχέση με την Αντιγόνη, τον Αίμονα, τον Ετεοκλή, την Ευρυδίκη καθώς και τον Πολυνείκη. Αυτό δείχνει ότι το έργο δεν καταπιάνεται με το ζήτημα της ταφής λόγω της πολιτικής της εκθρόνισης. Αντίθετα, καταπιάνεται με το ζήτημα της εκθρόνισης για να θίξει (με κάπως αποστασιοποιημένο τρόπο, ξεκινώντας με την ταφή ενός εχθρού) ευρύτερα πολιτικά προβλήματα με τα οποία συνδέεται συνεκδοχικά η πολιτική της ταφής.⁷ Το κλειδί είναι να βγάλουμε από το επίκεντρο την ταφή –είναι απλώς ένα ζήτημα μεταξύ άλλων– και να βγάλουμε από το επίκεντρο και τον Πολυνείκη, ως επίσης ένα πρόσωπο μεταξύ άλλων.

Η Αντιγόνη απαιτεί όντως το δικαίωμα να θάψει τον αδελφό της, αλλά τι κάνει όταν προβαίνει σε αυτή την πράξη; Υποστηρίζω ότι μπορούμε να δούμε τον Πολυνείκη ως πρόφαση (άλλωστε και ο θάνατός του δεν συμβαίνει μέσα στο έργο). Αποτελεί την αφορμή ώστε να αντιταχθεί η Αντιγόνη στη δημοκρατική τάξη της εποχής της. Στους θρήνους της για τον αδελφό της, όπως επίσης, όπως θα δούμε, και στο μοιρολόι της για τον εαυτό της, αλλά και αλλού, η Αντιγόνη μνημονεύει τους νεκρούς της οικογένειας με ηρωικούς όρους (με όρους ατομικότητας του νεκρού, απώλειας για την οικογένειά του, και ανάγκης να υπάρξει εκδίκηση για την αδικία), δείχνει μεγαλύτερη αφοσίωση στη γενέθλια παρά στη συζυγική οικογένεια, στην πατριά παρά στην πόλη. Δίνει έκφραση στην ανησυχία των ελίτ του 5ου αιώνα ότι η δημοκρατία στέλνει τους στρατιώτες να πεθάνουν στον πόλεμο, ενώ προσφέρει μόνο μια επίφαση της μνημόνευσης και της τιμής που τους αξίζει, ένα άθλιο υποκατάστατο του πραγματικού πένθους (ομηρικού/ηρωικού) που μόνο η οικογένεια ή η πατριά τους, αλλά όχι η δημοκρατική πόλη, μπορεί να τους εξασφαλίσει.

Αυτά τα πολιτικά διακυβεύματα των πράξεων της Αντιγόνης συσκοτίζονται από εκείνους που βλέπουν στην Αντιγόνη ένα πρότυπο της πολιτικής της διαφωνίας ως ατομικής ηρωικής δράσης. Καθώς έλκονται από την ακραία πράξη της και από ένα μοντέλο της πολιτικής ως ρήξης, οι στοχαστές/στοχάστριες της πολιτικής θεωρίας συχνά υποτιμούν το βαθμό στον οποίο το «όχι» της διαφωνίας δεν απορρέει απλώς από ένα ρήγμα στην υπάρχουσα τάξη ή από μια αξία που έρχεται σε αντίθεση με το δημόσιο πεδίο και το νόμο του –θεϊκό, οικογενειακό ή ιδιωτικό νόμο– αλλά και από το γεγονός ότι είναι ενσωματωμένη σε μια μορφή ζωής στην οποία λέει «ναι».⁸ Ο Slavoj Žižek εστιάζει στο «όχι!» της Αντιγόνης, και στην επίμονη επανάληψη, σαν τραύλισμα, της ταυτολογίας της συγγένειας με τον αδελφό της, στον διάσημο τελικό της λόγο. Ο Žižek ακο-

λουθεί τον Lacan, που επισημαίνει ότι η αγάπη της Αντιγόνης για τον Πολυνείκη δεν έχει καθόλου να κάνει με τις ιδιότητές του, αλλά βασίζεται μόνο στο γεγονός ότι είναι αδελφός της. Είναι αυτός που είναι για την Αντιγόνη, λέει ο Lacan, και ο Žižek συμφωνεί. Η Butler⁹ διαφωνεί με τον Lacan, με το θαυμάσιο επιχείρημα ότι η μοναδικότητα του Πολυνείκη είναι λιγότερο ταυτολογική απ' όσο φαίνεται αρχικά, επειδή οι αναφορές της Αντιγόνης στον αγαπημένο της αδελφό διπλασιάζονται, παραγωγικά και επικίνδυνα: ο αδελφός της, που τον αποκαλεί γιο της μητέρας της, δεν είναι μόνο ο Πολυνείκης, όπως υποθέτουν οι περισσότεροι, αλλά επίσης και ο πατέρας της, ο Οιδίποδας, που είναι επίσης γιος της Ιοκάστης, και τον οποίο (αν και αυτό δεν το λέει η Butler, αλλά ο Derrida) επίσης δεν μπορεί να θάψει.¹⁰

Αντίθετα με τον Žižek, η Judith Butler παρατηρεί επίσης ότι η Αντιγόνη «δεν λέει απλώς “όχι”», αν και «ο λόγος της είναι γεμάτος αρνήσεις» (68). Ωστόσο, η Butler κι εγώ διαφέρουμε ως προς το τι είναι αυτό στο οποίο η Αντιγόνη λέει «ναι». Η αιμομιξία, μια άλλη συγγένεια, η ανώμαλη επιθυμία, όπως υποστηρίζει η Butler; Σίγουρα πολλά στοιχεία του έργου αποσαφηνίζονται έτσι, δικαιώνοντας τα πειστικά επιχειρήματα της Butler ενάντια στις στρουκτουραλιστικές και τις ψυχαναλυτικές υποθέσεις για τη συγγένεια μέσα από το σχήμα της αιμομιξίας. Αλλά η ταύτιση της Αντιγόνης με την αιμομιξία μπορεί να δείχνει και κάτι άλλο: η κατηγορία της αιμομιξίας είναι παλιά και απευθύνεται συχνά κατά των αριστοκρατών, αυτών των κλειστών οικογενειών που λέγεται ότι προστατεύουν την εξουσία και τα προνόμιά τους μέσω της ενδογαμίας, συμμειγνύοντας τη συζυγική και τη γενέθλια οικογένεια και τεκνοποιώντας με τους λιγότερο ευνοϊκούς όρους που συνεπιφέρει η ενδογαμία. Δηλαδή, αιμομικτική είναι η εικόνα της γενέθλιας οικογένειας από τη σκοπιά της συζυγικής. Φυσικά, υπάρχει και η κατηγορία ότι οι αριστοκράτες επιλέγουν την εξωγαμία και ότι έτσι προδίδουν την πόλη. Όταν παντρεύονται έτσι, επιδιώκουν μέσω του γάμου με έναν ξένο να αποκτήσουν τον πλούτο και τον στρατό που τους χρειάζεται για να αυξήσουν την ισχύ τους στο εσωτερικό. Η Αντιγόνη φανερώνει την εξοικείωσή της με τις γαμήλιες πολιτικές όταν, στον τελικό λόγο της, τοποθετεί τον εαυτό της ανάμεσα στους δύο κακότυχους γάμους της οικογένειάς της, την ενδογαμική αιμομιξία του πατέρα της, που οδήγησε στην καταστροφή του, και τον εξωγαμικό γάμο του αδελφού της με την κόρη κάποιου Αργείου, που του επέτρεψε να συγκεντρώσει στρατό για να διεκδικήσει το θρόνο της Θήβας (864-871).

Αν η Αντιγόνη αντιπροσωπεύει την αριστοκρατική ζωή, ο Κρέων ταυτίζεται άραγε με τη δημοκρατική ή τουλάχιστον με ένα μοντέλο συνέργειας της ελίτ με τη νέα δημοκρατική μορφή; Οι σύγχρονοι επικριτές του Κρέοντα σίγουρα θα αντιδρούσαν στην ιδέα να τον συνδέσουν με τη

δημοκρατία, παρατηρώντας ότι παρουσιάζει ελάχιστες από τις τυπικές δημοκρατικές αρετές, και θα είχαν δίκιο. Αλλά οι σύγχρονοι αναγνώστες έχουν την τάση να σκέφτονται ότι η δημοκρατία είναι περισσότερο ζήτημα διαδικασίας και όχι ουσίας. Διαβάζοντας ως προς τη διαδικασία, ερμηνεύτριες όπως η Martha Nussbaum δεν βλέπουν καμία ένδειξη δημοκρατικών ροπών στον Κρέοντα, που σε τελική ανάλυση δεν συζητά ούτε συσκέπτεται με τον λαό ή τους γηραιότερους και δυσκολεύεται ιδιαίτερα να δεχτεί συμβουλές από οποιονδήποτε.¹¹ Αλλά ο Κρέων αποτελεί ουσιαστικά μετωπιά για τη δημοκρατία. Η απαγόρευση του θρήνου και οι επανειλημμένες περιστάσεις στις οποίες τονίζει τα κακά της ατομικότητας αντιπροσωπεύουν τη δημοκρατική αντίληψη του 5ου αιώνα. Το γεγονός ότι όλα αυτά δεν συνοδεύονται και από πιο θετικά χαρακτηριστικά που θεωρούνταν επίσης δημοκρατικά στην κλασική Αθήνα δεν αποτελεί απαραίτητα απόδειξη ότι ο Κρέων δεν ταυτίζεται με τη δημοκρατία· είναι μάλλον ένδειξη ότι το έργο αντιμετωπίζει τη δημοκρατία, ή τη συνέργεια των ελίτ μαζί της, με κριτικό πρίσμα.¹²

Ένας ακόμα λόγος για τη λανθασμένη εκτίμηση για τον Κρέοντα είναι η υπόθεση των σχολιαστών ότι το κήρυγμά του κατά της ταφής του Πολυνείκη είναι καταφανώς τυραννικό ή άδικο. Όπως επισημαίνει η Helene Foley, ήταν το συγκεκριμένο μέτρο να αφεθεί το πτώμα έξω για να σαπίσει που αποτελούσε το πρόβλημα: «Η τιμωρία για τους προδότες στην Αττική εκείνη την εποχή ήταν να ρίχνεται το πτώμα έξω από τα όρια της πόλης, σε βάραθρα ή φαράγγια, ή στη θάλασσα. Ο Κρέων, από την άλλη, άφησε το πτώμα εκτεθειμένο και δημιούργησε μόλυνση» (134).¹³ Ακόμα και η Christiane Sourvinou-Inwood, που κατά τα άλλα θεωρεί τον Κρέοντα δημοκρατικό, δέχεται την άποψη ότι το κήρυγμά του έρχεται σε αντίφαση με την ανάγνωσή της. Λύνει το πρόβλημα που φαίνεται ότι δημιουργεί αυτό, υποστηρίζοντας ότι το κήρυγμα του Κρέοντα αποτελεί «σφάλμα». Σφάλλει επειδή αφήνει τον Πολυνείκη εκτεθειμένο, αντί να ατιμάσει το σώμα του σύμφωνα με τους κανόνες που ίσχυαν στην Αττική για τη μεταχείριση των προδοτών. Στη δική μου ανάγνωση, ωστόσο, δεν χρειάζεται μια τέτοια λύση. Η υπερβολή του Κρέοντα είναι ακριβώς αυτό που σηματοδοτεί τη συνωμοσία του με τη δημοκρατία. Αν η μεταχείριση του Πολυνείκη από τον Κρέοντα υπερβαίνει τα όρια του επιτρεπτού, αυτό παραμένει απολύτως συμβατό με τον ισχυρισμό ότι ο Κρέων αντιπροσωπεύει τους αττικούς κανόνες που στο έργο του Σοφοκλή, όπως θα δούμε, αναπαρίστανται μέσω της υπερβολής, υπό το πρίσμα της εχθρικής κοσμοαντίληψης την οποία ανταγωνίζονται. Από ελιτίστικη/ηρωική σκοπιά, όπως αυτή της Αντιγόνης, ο Κρέων δεν απομακρύνεται από τη δημοκρατική πρακτική, αντίθετα μάλλον την υλοποιεί, όταν κακομεταχειρίζεται τους νεκρούς και απαγορεύει την ταφή τους.

Επιπλέον, στο βαθμό που η δημοκρατία θα φαινόταν τυραννική στα μέλη των ελίτ της Αθήνας στα μέσα του 5ου αιώνα, τα εμφανώς τυραννικά χαρακτηριστικά του Κρέοντα είναι απολύτως συμβατά με το χαρακτήρα του ως αντιπροσώπου ή συνενόχου της δημοκρατικής τάξης.¹⁴ Ο Κρέων αρχίζει να μιλάει με φωνή πολιτικού άνδρα (ο πρώτος του λόγος για το «σκάφος της πατρίδας» θυμίζει τον Περικλή).¹⁵ Αν στην πορεία γίνεται τυραννικός, αυτό μπορεί να υποδηλώνει κάποιο ελάττωμα του χαρακτήρα του ή μπορεί να φανερώνει οξυδέρκεια: βλέπει ότι η σύγκρουσή του με την Αντιγόνη γίνεται για κάτι παραπάνω από την ταφή ενός σώματος. Μέσα στο πλαίσιο του έργου, η σύγκρουσή τους αφορά τους όρους της συλλογικής συνύπαρξης και την απείθεια ενός αντίπαλου τρόπου ζωής. Ο Κρέων θέλει να αποσαφηνίσει τους όρους του για το ποιος ανήκει στη Θήβα όταν προβάλλει τον ένα αδελφό ως τιμημένο τέκνο και αμαυρώνει τον άλλο ως εχθρό. Ο ένας αδελφός πολιορκήσε την πόλη –«θέλησε να γευτεί αδελφικό αίμα κι άλλους να τους υποδουλώσει και να τους οδηγήσει στη σκλαβιά», λέει ο Κρέων για τον Πολυνείκη (199-202)– ενώ ο άλλος προσπάθησε να την υπερασπιστεί (208, πρβλ. 285), κι έτσι, όπως τονίζει η Αντιγόνη, ο Κρέων «ενώ τον έναν [...] τον έχει κρίνει άξιο ταφής, τον άλλο για μεγάλη μας λύπη δεν τον έχει στερήσει της ταφής;» (21-24).¹⁶ Ο Ετεοκλής θάβεται με τιμές σε επίσημη κηδεία, στην οποία η Αντιγόνη συμμετέχει, αλλά ο Πολυνείκης αφήνεται να σαπίσει. Μπορεί ο Κρέων με τα μέτρα αυτά να θέλει να εδραιώσει τα όρια του να ανήκει κανείς στη Θήβα. Αλλά το ζήτημα τίνος αδελφού το μέρος πρέπει να πάρουν οι κάτοικοι της Θήβας είναι διαφορετικό από το ευρύτερο ζήτημα του αν και πώς πρέπει να πενθείται ένας αδελφός: το πώς πενθούμε είναι ένα βαθιά πολιτικό ζήτημα και στη συνέχεια θα ασχοληθώ σύντομα με την ιστορία του στην Αθήνα.

Η ρύθμιση του θρήνου

Τον 6ο αιώνα π.Χ. εισάγεται νομοθεσία, αρχικά από τον Σόλωνα στην Αθήνα, αλλά στη συνέχεια σε όλη την Ελλάδα, για τον περιορισμό του πένθους κατά τις ταφικές τελετές. Περισσότερα από 150 χρόνια πριν γράψει ο Σοφοκλής την *Αντιγόνη*, ένα από τα ιδρυτικά για την πόλη νομοθετήματα του Σόλωνα απαιτούσε τον περιορισμό αυτού που ο Πλούταρχος αποκαλεί «τη θορυβώδη και αχαλίνωτη φύση» του πένθους των γυναικών, καθώς και το «χτύπημα του στήθους και τους θρήνους στις κηδείες».¹⁷ Αυτό που τονίζουν οι σημερινοί σχολιαστές είναι ότι το πένθος «των γυναικών» –θορυβώδες, διαπεραστικό– οριζόταν ως «υπερβολικό».

Την ίδια στιγμή, οι οικογένειες των νεκρών μπορούσαν να απευθυνθούν στους θρήνων έξαρχους, που τραγουδούσαν τον θρήνο, «ένα επίσημο μοιρολόι». Αυτοί οι «επαγγελματίες» συνέχισαν «μάλλον να υπάρχουν σε όλη

την αρχαιότητα, παρά τις πιθανές προσπάθειες του Σόλωνα να τους καταργήσει απαγορεύοντας τις ψαλμωδίες προετοιμασμένων μοιρολογιών» (Garland, 30).¹⁸ Οι γυναίκες συγγενείς εκτελούσαν τον γόο (ένα προσωπικό και πιο αυτοσχεδιαστικό είδος μοιρολογιού) που όταν πενθούσαν άνδρες που είχαν σκοτωθεί στη μάχη επικεντρωνόταν «στη συμφορά των πενθούντων» και όχι στα «ηρωικά κατορθώματα» των νεκρών ή στη συνεισφορά τους στο κοινό καλό.¹⁹ Και οι δύο μορφές θρήνου ζητούσαν εκδίκηση και υπέκειντο στις ρυθμίσεις του Σόλωνα, που ήταν απολύτως σαφείς. Η πρόθεσις «έπρεπε να γίνεται μέσα στο σπίτι και η εκφορά επιτρεπόταν να γίνεται μόνο σιωπηλά και πριν από την αυγή» (Taxidou, 176).²⁰ Η πρόθεσις έδινε «στους πενθούντες τη δυνατότητα να εκφράσουν χωρίς ντροπή την αυτολύπησή τους, θρηνώντας για τα αποτελέσματα που θα είχε στη ζωή τους ο θάνατος του αγαπημένου προσώπου». Η πρακτική αυτή δεν ήταν τόσο έκφραση αυθεντικού συναισθήματος όσο μια ενορχηστρωμένη τελετουργία, που «είχε στόχο να ικανοποιήσει, τουλάχιστον εν μέρει, την ψυχή του νεκρού [...] Το πέραςμα του νεκρού στον άλλο κόσμο δεν είχε ακόμα ξεκινήσει» (Garland, 30-31).

Μπορεί να υπήρχαν πολλοί λόγοι που οδήγησαν στις καινοτομίες του Σόλωνα, όπως «η ανάγκη της νεοσύστατης πόλης» να «μειώσει τη δύναμη της αριστοκρατίας», για την οποία οι κηδείες ήταν ένας τρόπος επίδειξης πλούτου (Taxidou, 176).²¹ Όπως επισημαίνει η Gail Holst-Warhaft, ωστόσο, ο έλεγχος των πλουσιών δεν ήταν ο μόνος στόχος: (1), ο Σόλων ήθελε να θέσει υπό έλεγχο τις πρακτικές της μνημόνευσης, για να βάλει τέλος στους κύκλους βίαιης εκδίκησης, που θεωρούνταν απειλή για τη νέα μορφή της πόλης²² (οι κηδείες ήταν χώρος σύγκρουσης των φατριών, ιδίως στις περιπτώσεις δολοφονημένων συγγενών) και (2) η αναδυόμενη πόλη επιδίωκε να παρεκτρέψει το πένθος από την εστίασή του στη χαμένη, αναντικατάστατη ζωή και να το ανακατευθύνει προς την τιμητική αφοσίωση της ζωής αυτής στο καλό της πόλης. Οι δύο αυτοί στόχοι είναι συνδεδεμένοι, στο βαθμό που (1) η δίψα για εκδίκηση οξύνεται, δεν καταπραΰνεται, από την πεποίθηση ότι οι νεκροί συγγενείς είναι (2) αναντικατάστατοι.

Ο στόχος φαίνεται να απομακρύνεται από την ομηρική επικέντρωση των μοιρολογιών στη μοναδική ατομικότητα του νεκρού, την απώλεια που σημαίνει ο θάνατός του για την οικογένειά του, και το κάλεσμα για εκδίκηση.²³ Το ομηρικό πένθος περιλαμβάνει «[α]κραία, ανεξέλεγκτη συμπεριφορά, όπως δυνατές οιμωγές, ξερίζωμα των μαλλιών και ξέσκισμα του προσώπου. Αυτή είναι μια συνηθισμένη πρώτη αντίδραση στο θάνατο, ιδιαίτερα για τους άνδρες, αλλά και για τις γυναίκες» (Holst-Warhaft, 113-114). Ας σημειώσουμε ότι ο ακραίος θρήνος, που αργότερα αποδίδεται στις γυναίκες και χαρακτηρίζεται γυναικείος από τον Σόλωνα μέχρι τον Περικλή και μετά από αυτούς (ο Σω-

κράτης λέει στους φίλους του να μην κλαίνει για τον επικείμενο θάνατό του γιατί θα αναγκαστεί να τους διώξει, όπως έκανε με την Ξανθίππη), στον Όμηρο είναι στην πραγματικότητα χαρακτηριστικό των ανδρών και των γυναικών. Υπάρχουν σωζόμενα αγγεία με παραστάσεις που μαρτυρούν την ύπαρξη έμφυλων διαφορών, αλλά υποδηλώνουν διαφορετικά έθιμα σωματικής έκφρασης, και όχι την αντίθεση ανάμεσα στον θορυβώδη, επιδεικτικό θρήνο και το πιο κόσμιο πένθος.²⁴ Το επίμαχο ζήτημα στη μεταγενέστερη απαγόρευση είναι οι επίσημες πρακτικές του πένθους (θρήνων έξαρχοι) και οι πρακτικές των δυνατών οίμων και του αυτοτραυματισμού (γόος), που παλιότερα ήταν συμβατικές ενώ τώρα γίνονταν έμφυλες, δηλαδή γυναικείες, και ορίζονταν ως υπερβολικές.²⁵ Και οι δύο πρακτικές εστιάζουν κυρίως στην απώλεια της οικογένειας και όχι στο κέρδος που είχε η πόλη από το θάνατο που πενθείται.²⁶

Με δεδομένη την ιδιωτικοποίηση της πρόθεσης καθώς και τη χρονική της ελάττωση (από εννέα μέρες που ήταν στον Όμηρο για τον Αχιλλέα σε μία μέρα σύμφωνα με τη νομοθεσία του Σόλωνα) θα περιμέναμε ίσως ότι οι απαγορευμένες πρακτικές θρήνου θα άρχιζαν να διεξάγονται υπογείως, θα λέγαμε, ή ότι θα έπαιρναν νέες μορφές. Είναι πράγματι πιθανό ότι κάτι τέτοιο συνέβη, όταν στα τέλη του 5ου αιώνα εμφανίστηκαν κάποιες νέες εξελίξεις στις επικήδειες πρακτικές. Οι άνθρωποι (μπορεί να μην ήταν αποκλειστικά οι γυναίκες) άρχισαν να τοποθετούν «σε νεκροταφεία, τάφους, λάκκους ή ποτάμια τις μικρές, διπλωμένες πλάκες από μόλυβδο που είναι γνωστές ως κατάδεσμοι (πινακίδες με κατάρες)», συνήθως στους τάφους «εκείνων που πέθαναν νέοι ή από βίαιο θάνατο» (Garland, 6).²⁷

Διακριτικά ή απροκάλυπτα, οι απαγορευμένοι θρήνοι συνέχισαν να εκτελούνται διατηρώντας χαρακτηριστικά που η νέας μορφής πόλη προσπαθούσε να εξαλείψει.²⁸ Οι θρήνοι πυροδοτούσαν τα πάθη εκείνων που έμεναν πίσω, εξύψωναν τη μοναδική ατομικότητα της χαμένης ζωής και καλούσαν τους συγγενείς να εκδικηθούν για τον/τη νεκρό/ή. Στις αρχές του 6ου αιώνα, ο Σόλων θεώρησε ότι η πρακτική αυτή αποτελούσε κίνδυνο για τη νέα μορφή της πόλης. Στα 440 που ο Σοφοκλής έγραψε την *Αντιγόνη*, ο κίνδυνος είχε μετατοπιστεί, αλλά δεν είχε περιοριστεί: η Αθήνα ήταν τώρα δημοκρατική και «οι νεκροί που πενθούνταν ήταν συνήθως νέοι άνδρες που είχαν σκοτωθεί στον πόλεμο», όχι πια για να υπερασπιστούν την πόλη, αλλά για την επέκταση της αθηναϊκής αυτοκρατορίας (Taxidou, 30).²⁹

Η απαγόρευση δεν ήταν η μοναδική στρατηγική στην Αθήνα του 5ου αιώνα. Τελικά δημιουργήθηκαν και θεσμοί εξαίρεσης. Ένας από αυτούς, που αναφέρεται ως «παράχωρηση» από τους Larry J. Bennett και William Blake Tyrrell,³⁰ επέτρεπε να εκτίθενται τα οστά του νεκρού στην αγορά για δύο ημέρες («διπλάσιο χρόνο από αυτόν που

επιτρεπόταν στις ιδιωτικές κηδείες») και οι οικογένειες μπορούσαν να θρηνήσουν όπως ήθελαν, αλλά την τρίτη ημέρα αναλάμβανε η πόλη και οι πενθούμενοι γίνονταν απλώς «οι νεκροί», ανώνυμα μέλη της πόλης που θα κηδεύονταν δημόσια (443). Υπήρχαν επίσης εναλλακτικές επικήδειες πρακτικές και δύο νέα λογοτεχνικά είδη που αφορούσαν την απώλεια – η τραγωδία και ο επιτάφιος λόγος.³¹ «Ο γυναικείος θρήνος αρχίζει σταδιακά να καταστέλλεται», υποστηρίζει η Laura McClure, «καθώς ο επιτάφιος, ο δημόσιος επικήδειος λόγος, γίνεται όλο και πιο σημαντικός για την εδραίωση της πολιτικής ταυτότητας στην Αθήνα».³² Οι επιτάφιοι λόγοι, που εκφωνούνταν από άνδρες και όχι από γυναίκες, εξυμνούσαν τους νεκρούς για τη συνεισφορά τους στο μεγαλείο της πόλης, αλλά τόνιζαν επίσης το γεγονός ότι δεν ήταν αναντικατάστατοι. Ο επιτάφιος λόγος είναι η «αντικατάσταση του ιδιωτικού πένθους με τη δημόσια εξύμνηση από την πόλη», αναφέρει η Gail Horst-Warhaft (124), αν και θα ήταν ίσως πιο σωστό να λέγαμε ότι ο επιτάφιος θέτει ένα είδος δημόσιου πένθους, αυτό της κλασικής πόλης, στη θέση ενός άλλου, του ομηρικού ή των ελίτ, το οποίο ήταν επίσης δημόσιο, έστω κι αν δεν επικεντρωνόταν στην πόλη. Η εστίαση του ομηρικού πένθους στο όμορφο σώμα του ήρωα, στον σωματοποιημένο πόνο και την απώλεια αντικαθίσταται από την εστίαση της κλασικής πόλης στην περίτεχνη ομιλία, στον λόγο που συγκινεί και ικανοποιεί το ακροατήριο χωρίς να ζητάει εκδίκηση.³³ Έτσι εγκαθιδρύεται μια νέα οικονομία της αντικατάστασης, σύμφωνα με την οποία κανείς δεν κατέχει μια τέτοια μοναδικότητα ώστε η απώλειά του να πρέπει να θεωρείται καταστροφική για την οικογένεια ή την πόλη ή να απαιτεί ανταπόδοση. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι αυτή τη στιγμή η Αθήνα αντιμετωπίζει κάθε στρατιώτη σαν τον «άγνωστο στρατιώτη». Ο πάτριος νόμος έθετε τους κανόνες για τη δημόσια τελετή στη μνήμη των Αθηναίων νεκρών του πολέμου, που συλλέγονταν από το πεδίο της μάχης και παραδίδονταν στις φυλές τους, μια κοινωνική διάταξη που είχε καθιερώσει ο Κλεισθένης το 508 και την οποία ο Rancière θεωρεί θεμελιώδη για τη δημοκρατία, επειδή οι αντίστοιχες πολιτικές ομάδες δεν βασίζονται πλέον στη συγγένεια, αλλά είναι πιο αυθαίρετες και τυχαίες.³⁴ Στη συνέχεια τα σώματα αποτεφρώνονταν και οι στάχτες τοποθετούνταν σε ένα κοινό φέρετρο ανά φυλή, το οποίο εκτίθετο στην πόλη. Τα ονόματα των νεκρών καταγράφονταν σε μαρμάρινες πλάκες και εκφωνούνταν ένας μεγάλος λόγος στο δημόσιο νεκροταφείο, προσανατολισμένος στην εξύμνηση και όχι στο θρήνο.

Η τραγωδία, το λογοτεχνικό είδος της συντριπτικής απώλειας, έγινε επίσης σημαντική, ίσως σαν αντιστάθμισμα για την απώλεια της απώλειας (των πρακτικών του πένθους), ας πούμε, ή ίσως για να εξισορροπήσει με το υπερβολικό μεγαλείο της την πολύ πιο ασήμαντη τύχη που είχαν πλέον οι νεκροί μαχητές της Αθήνας.³⁵ Αλλά η τρα-

γωδία μπορούσε και να το παρακάνει. Η πρώτη τραγωδία, που δεν σώζεται, *Η άλωση της Μιλήτου*, γραμμένη από έναν σχετικά άγνωστο τραγωδό με το όνομα Φρύνιχος, πυροδότησε «μια επιδημία ανεξέλεγκτης οδύνης για την αθηναϊκή θυσία της Μιλήτου στους Πέρσες» (Taxidou, 97). Στον Φρύνιχο επιβλήθηκε πρόστιμο χιλίων δραχμών και η παρουσίαση του έργου απαγορεύτηκε με νόμο. Αυτό αμφισβητεί κάπως την αντίληψη ότι οι Αθηναίοι έχυναν στο θέατρο τα δάκρυα που δεν επιτρεπόταν να χύσουν αλλού.³⁶ Το επεισόδιο, αντίθετα, δείχνει ότι αυτός ο θεσμός της εξαίρεσης αποτελούσε επίσης έναν ρυθμισμένο, ελεγχόμενο χώρο μέσα στον οποίο η ανατροπή γινόταν ανεκτή μέχρι ενός σημείου. Το επιτρεπτό, εγκεκριμένο θέατρο, αν και παραβατικό τραγικό θέατρο, ήταν ένας σχετικά ασφαλής χώρος που επέτρεπε ή ακόμα και προκαλούσε συναισθήματα παρόμοια, αλλά όχι ίδια, με εκείνα που επιδίωκαν οι μοιρολογήτρες, μερικές από τις οποίες ήταν «επαγγελματίες», όπως και οι ηθοποιοί του τραγικού θεάτρου.

Στο τραγικό θέατρο, τα συναισθήματα που άλλοτε εκδηλώνονταν σε απαγορευμένες πλέον τελετουργίες μεταμορφώνονται σε κάτι άλλο και εκδηλώνονται μετριασμένα σε ελεγχόμενη μορφή με επίκεντρο την πόλη. Έτσι, ενώ το κοινό παρακολουθούσε την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή και ίσως ένιωθε το δίκιο της ηρωίδας, συμμετείχε με την ιδιότητα του θεατή σε μια από τις θεσμικές μορφές που είχαν στόχο να σηματοδοτήσουν την ήττα της και να οδηγήσουν στη νίκη που, όπως θα υποστηρίξω τώρα, αναζητούσε ο ανταγωνιστής της, ο Κρέων.³⁷

Ο θρήνος της Αντιγόνης: Η πολιτική του πένθους στη δημοκρατική Αθήνα

Έχοντας κατά νου αυτές τις λεπτομέρειες σχετικά με τα συμφραζόμενα, οι αναγνώστες/ριες μπορεί να διαπιστώσουν ότι διανοίγονται νέες προοπτικές για την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή. Το έργο παρουσιάζει αλληπάλληλες συναντήσεις των αρχαϊκών ή ομηρικών με τις κλασικές πρακτικές του πένθους, που εμφανίζονται ως αντιπαραθέσεις ανάμεσα στο υπερβολικό και το μετρημένο. Η διάκριση μεταξύ αυτών των δύο τύπων πένθους και της (α)καταλληλότητάς τους είναι ένας από τους τρόπους με τους οποίους το έργο επισημαίνει έναν ευρύτερο διαχωρισμό ανάμεσα σε δύο παραδείγματα πολιτικής κουλτούρας: της αριστοκρατικής ομηρικής/ηρωικής ατομικότητας (και της επίλεκτης κοινότητας που αυτή ορίζει) και της κλασικής δημοκρατικής κοινότητας (και των μορφών ατομικότητας που αυτή επιτρέπει). Άλλα χαρακτηριστικά σημεία του έργου σημειώνουν τις μεταβολές στη νομοθεσία που αφορά την ιδιότητα του πολίτη (στο 451/450, από την αριστοκρατική πατρογραμμική στη δημοκρατική που λαμβάνει υπόψη και τους δύο γονείς)· τις αλλαγές στο μηχανισμό κατανομής των ευθυνών του πολίτη, από την αριστοκρατική αρχή της

αξίας στη δημοκρατική πρακτική της τυχαίας επιλογής μέσω κλήρου· και, γενικότερα, τη μετάβαση από μια ηρωική ηθική και πολιτική της ατομικότητας και της διάκρισης στη δημοκρατική ηθική και πολιτική της εναλλαγής και της αντικατάστασης.³⁸

Όταν η Αντιγόνη κατηγορείται ότι έθαψε τον Πολυνείκη, όχι μία αλλά δύο φορές στο έργο, λέγεται ότι έπραξε καταχρηστικά. Έτσι, το ομηρικό πένθος κρίνεται από την κλασική πόλη ως «υπερβολικό».³⁹ Όταν η Αντιγόνη διαμαρτύρεται στην Ισμήνη ότι τον Πολυνείκη πρόκειται «να τον αφήσουν άκλαυτο, άταφο, ευχάριστο θησαυρό για τα όρνεα που ψάχνουν με το βλέμμα τους για τροφή» (28-30), επαναλαμβάνει τη μοίρα του Πάτροκλου στην *Ιλιάδα*: «αθρήνητος, άταφος» (22.386). Φαντάζεται άραγε τον εαυτό της –ή μήπως πρέπει να τη φανταστούμε εμείς– σαν τον Αχιλλέα, καταδικασμένη να πεθάνει νέα, έχοντας χάσει τον αδελφό/εραστή της;

Επίσης, οι θρηνητικοί λόγοι της Αντιγόνης –ένας για τον Πολυνείκη (κατά τη δεύτερη ταφή του) και ένας για την ίδια– είναι και οι δύο χαρακτηριστικά ομηρικοί, ο πρώτος με συμβατικό τρόπο, ο δεύτερος με υπερβολικό.⁴⁰ Τον πρώτο από τους δύο θρήνους τον ακούμε από τον φύλακα που τον παρακολούθησε. Περιγράφει την Αντιγόνη με όρους που φέρνουν στο μυαλό τα απαγορευμένα στοιχεία του γυναικείου μοιρολογιού: «Και βγάζει διαπεραστική θρηνητική κραυγή σαν του πικραμένου πτηνού [*εμβληματική απεικόνιση της μητέρας που πενθεί στον Όμηρο*] όταν αυτό δει τη ζεστή άδεια φωλιά του ορφανή από νεοσσούς [*απώλεια*]: έτσι κι αυτή, μόλις είδε τον νεκρό ακάλυπτο από τη σκόνη, ξέσπασε σε θρήνους γοερούς [*δυνατούς, διαπεραστικούς*] και καταριόταν με βαριές κατάρες αυτούς που είχαν κάμει την πράξη [*εκδίκηση*]» (424-428).⁴¹

Αργότερα, καθώς η Αντιγόνη πλησιάζει στη σπηλιά όπου την έχει καταδικάσει να κλειστεί ο Κρέων, θρηνεί ξανά, αυτή τη φορά για τον εαυτό της. Όταν περιγράφει τη «ζωή που της απομένει φυλακισμένη στη σπηλιά ως “στερημένη”» (Rehm, 182 σημ. 12) και στη συνέχεια θρηνεί που δεν θα παντρευτεί ποτέ και δεν θα κάνει παιδιά, μοιάζει, σύμφωνα με τα λόγια της Nicole Loraux (σε ένα της επιχείρημα για το έργο του Ευριπίδη), «σαν ομηρικό πρόσωπο [που] πενθεί προκαταβολικά για τη μελλοντική του ζωή» (Loraux, *Mothers*, 63). Η Αντιγόνη δεν είναι επαγγελματίας μοιρολογήτρα, δεν επιδίδεται στο πιο επίσημο πένθος (τον θρήνο) που τέθηκε εκτός νόμου για πρώτη φορά από τον Σόλωνα. Ο όρος που χρησιμοποιεί ο Σοφοκλής για να περιγράψει το μοιρολόι της Αντιγόνης είναι γόος. Καθώς την οδηγούν στη σπηλιά όπου θα πεθάνει, ζητάει εκδίκηση, αν και το αίτημά της χωριά σε σύγκριση με τον προηγούμενο θρήνο της για τον Πολυνείκη (μπορεί να αμφισβητεί το δίκιο της τώρα που φαίνεται ότι οι θεοί παίρνουν το μέρος του Κρέοντα): «Αλλά, αν πράγματι αυτά

είναι αρεστά ενώπιον των θεών, αφού πάθουμε, θα μπορούσαμε να συνειδητοποιήσουμε ότι έχουμε κάνει λάθος. Αλλά, αν αυτοί κάνουν λάθος, μακάρι να μην πάθουν περισσότερα κακά απ' όσα κάνουν σ' εμένα με άδικο τρόπο» (925-928).⁴²

Εδώ, επίσης σαν ομηρικό πρόσωπο, η Αντιγόνη εστιάζει στη μοναδική, αναντικατάστατη ζωή του αδελφού της. Αυτό φαίνεται να φανερώνει μια μεταστροφή από την προηγούμενη περιγραφή του εαυτού της. Σκεφτόμαστε κανονικά ότι η Αντιγόνη μιλάει εκ μέρους των θεών του κάτω κόσμου όταν υποστηρίζει ότι οι νεκροί είναι όλοι ριζικά ίσοι και ότι, ανεξάρτητα από τις πράξεις τους στον κόσμο των ανθρώπων, πρέπει να θάβονται. Αναφέρει όντως τους θεούς. Το γεγονός όμως ότι αισθάνεται πως ο αδελφός της αξίζει εξίσου να λάβει τιμές μετά θάνατο θυμίζει επίσης Όμηρο. Όπως επισημαίνει ο James Boyd White, παραθέτοντας τη Simone Weil, στην *Ιλιάδα* «ο Όμηρος περιγράφει το θάνατο Αχαιών και Τρώων [...] με όμοιους όρους, που εκφράζουν όμοια αισθήματα».⁴³ Αναγνωρίζει τόσο πολύ «ότι οι άνθρωποι που πρέπει να υποφέρουν και από τις δύο πλευρές μοιράζονται εξίσου την ανθρώπινη φύση» που, όπως λέει η Weil, «Μετά βίας καταλαβαίνει κανείς ότι ο ποιητής είναι Έλληνας και όχι Τρώας». Ο White προσθέτει: «Ο θάνατος είναι θάνατος. Είτε του Τρώα είτε του Αχαιού». Αυτή είναι και η άποψη της Αντιγόνης. Σε αυτή στηρίζεται η άρνησή της να κάνει τη διάκριση, όπως της ζητάει ο ταυτισμένος με τη δημοκρατία Κρέων, ανάμεσα στον Ετεοκλή και τον Πολυνείκη.

Η προηγούμενη άρνηση της Αντιγόνης να αντιμετωπίσει σοβαρά τη διάκριση μεταξύ εκθροού και φίλου στο όνομα της ισότητας των νεκρών γίνεται ο πυρήνας του τελικού της θρήνου για τη μοναδική ατομικότητα του αδελφού της. Καταλήγει επικαλούμενη μια ιδιαίτερη αφοσίωση στον αδελφό της, στον οποίο αναφέρεται ως αδελφό «από την ίδια μητέρα» (466). Η φράση αυτή, «από την ίδια μητέρα», έχει σχολιαστεί εκτενώς από τη Luce Irigaray, την Judith Butler, και όχι μόνο. Για την Butler, η επίσημη τοποθέτηση της συγγένειας –γιος της μητέρας μου– είναι παραγωγική, γιατί τονίζει, κόντρα στο δομισμό, την πολυσημία της συγγένειας, τον αμφίσημο χαρακτήρα της, πόσο ευάλωτη είναι στη μετατόπιση. (Όπως παρατηρήσαμε και πιο πάνω, ο όρος δεν αναφέρεται μόνο στον Πολυνείκη, αλλά επίσης και στον Ετεοκλή και τον Οιδίποδα, τον πατέρα/αδελφό της Αντιγόνης.) Σύμφωνα με την ερμηνεία της Irigaray, η φράση δείχνει ότι για την Αντιγόνη το ζήτημα δεν είναι τόσο ο Πολυνείκης όσο η πρόσβαση στο απαγορευμένο μητρικό στοιχείο μέσα στην όλο και πιο πατριαρχική τάξη της συγγένειας, που βασίζεται στα ταμπού της αιμομιξίας και της ομοφυλοφιλίας. Αξίζει να σχολιάσουμε τη φράση αυτή και για έναν ακόμη λόγο. Στον Όμηρο, καθοριστική για τη συγγένεια είναι η πατρότητα και δεν υπάρχει η έννοια της νοθογένειας. Με αυτό το δε-

δομένο, ο χαρακτηρισμός κάποιου ως αδελφού δεν θα σημαίνει την ύπαρξη κοινής μητέρας. Ο προσδιορισμός της κοινής μητέρας προσθέτει πληροφορίες μόνο σε ομηρικά συμφραζόμενα, όπου ο ακροατής δεν θα συμπέραινε την ύπαρξη κοινής μητέρας από τη δήλωση του γεγονότος του αδελφικού δεσμού. Η πληροφορία αυτή είναι περιττή και άχρηστη στην Αθήνα, λόγω του νόμου περί ιθαγένειας του 451/450 (που τέθηκε σε ισχύ περίπου δέκα χρόνια πριν ο Σοφοκλής γράψει την *Αντιγόνη*) ο οποίος «με πρόταση του Περικλή, απαιτούσε ο υποψήφιος για την ιθαγένεια να είναι τέκνο δύο ελεύθερων αυτοχθόνων γονιών» (Lape, 54). Έτσι, η φράση «από την ίδια μητέρα» μπορεί να χαρακτηρίζει την ελιτίστικη/ομηρική απόσταση της Αντιγόνης από τη δημοκρατική Αθήνα, το κοινό ή τον συνομιλητή της στο έργο.

Τι σημαίνει το γεγονός ότι συγκεκριμένα ο Πολυνείκης είναι αναντικατάστατος; Ούτε παιδί ούτε σύζυγος, λέει η Αντιγόνη, δεν θα την είχαν οδηγήσει στην ίδια αυτοθυσία. «Αν πέθαινε ο άνδρας μου, θα μπορούσε να γίνει σύζυγός μου ένας άλλος και παιδί από άλλον άνδρα, αν έχανα το παιδί μου, αλλά επειδή η μητέρα μου και ο πατέρας μου έχουν κατεβεί στον Άδη, κανένας αδελφός μου δεν θα μπορούσε ποτέ να γεννηθεί» (909-912). Μπορείς πάντα να ξαναπαντρευτείς ή να κάνεις άλλα παιδιά, αλλά ένας αδελφός (που οι γονείς του έχουν πεθάνει) είναι αναντικατάστατος, λέει, φαινομενικά για να δικαιολογήσει την πράξη της. Δεν θα δεχτεί κανένα υποκατάστατο.

Αντίθετα, ο Περικλής δεν είδε τους νεκρούς της πόλης με τέτοιους όρους μοναδικότητας. Και ο Κρέων συμφωνεί με την (περίκλεια) οικονομία της αντικατάστασης που η Αντιγόνη μπαίνει σε τόσο κόπο για να απορρίψει, όπως όταν υπερασπίζεται τον τρόπο με τον οποίο τη μεταχειρίζεται, λέγοντας ότι αν ο Αίμων δεν μπορεί να παντρευτεί την Αντιγόνη «υπάρχουν κι άλλων χωράφια κατάλληλα για καλλιέργεια» (569).⁴⁴ Αλλά η Ισμήνη υπερασπίζεται τη μοναδικότητα της αδελφής της: «Όμως ο γάμος (με άλλη) δεν θα είναι ταιριαστός, όπως ήταν ανάμεσα σ' εκείνον και σ' αυτήν εδώ» (570). Ο Κρέων δεν μεταπείθεται από την Ισμήνη. Όπως και η αδελφή της, αντιπροσωπεύει κι αυτή μια ιεράρχηση και μια οικονομία της ατομικότητας την οποία ο ίδιος απορρίπτει. Η αυτοκτονία του Αίμονα δείχνει ότι η Ισμήνη είχε δίκιο· δεν δέχεται να αντικαταστήσει την Αντιγόνη. Έτσι, το επιχείρημα υπέρ μιας οικονομίας της αντικατάστασης, που ένας σχολιαστής ταυτίζει με τη δημοκρατία ως τέτοια, διατυπώνεται ή φανερώνει τη δύναμή του περισσότερες από μία φορές, αλλά πάντα αποτυγχάνει.⁴⁵

Είναι σημαντικό να παρατηρήσουμε ότι η στάση του Κρέοντα δεν είναι μισογυνική. Έχει και από τους άνδρες την απαίτηση να αποδεχτούν την αντικαταστασιμότητά τους, να είναι πειθαρχημένοι και νομοταγείς, να εγκαταλείψουν τις ηρωικές ομηρικές τους φιλοδοξίες. Το έργο

ξεκινάει αμέσως μετά από την ηρωική μονομαχία του Ετεοκλή με τον Πολυνείκη. Ο Κρέων αντιπαραβάλλει αυτό το είδος σύγκρουσης με την ενότητα της παράταξης των οπλιτών, όπου ο καθένας προστατεύει τον πλαινό του με την ασπίδα του και ακολουθεί διαταγές. Οι οπλίτες πολεμούσαν σε σχηματισμό φάλαγγας και η ζωή και ο θάνατός τους βασιζόταν στην οικονομία της αντικατάστασης: όταν κάποιος έπεφτε, ένας άλλος από την επόμενη γραμμή ερχόταν αμέσως για να πάρει τη θέση του. Αυτό είναι το μοντέλο του καλού πολίτη για τον Κρέοντα.⁴⁶ Ο καλός άνδρας, λέει ο Κρέων στον Αίμονα, που ξέρει να διοικεί και να διοικείται, «αν διατασσόταν, θα έμενε μέσα στην τρικυμία της μάχης ως σύντροφος πιστός και γενναίος» (670-671). Αλλά «[δ]εν υπάρχει πράγματι μεγαλύτερο κακό από την αναρχία. Αυτή [...] διασπώντας την παράταξη συμμαχικού στρατού τον τρέπει σε άτακτη φυγή· η πειθαρχία σώζει τη ζωή των πολλών από αυτούς που μένουν ακλόνητοι στη θέση τους. Σύμφωνα μ' αυτά λοιπόν πρέπει να υπερασπιζόμαστε τους νόμους» (670-677).⁴⁷

Εδώ ο Κρέων ταυτίζει την τάξη της φάλαγγας με το νόμο και τα αντιπαραθέτει στην αναρχία, την ανυπακοή, την αταξία: γι' αυτόν, η Αντιγόνη δεν αντιπροσωπεύει κάποια αντίπαλη τάξη, έναν τρόπο ζωής που διακατέχεται από τη δική του λογική της εκδίκησης, της αριστοκρατίας, της ομηρικής τιμής, αλλά απλώς μια άναρχη δύναμη. Ίσως έχοντας ο ίδιος συμφιλιωθεί με τη δημοκρατία να μην καταλαβαίνει γιατί δεν μπορεί να κάνει το ίδιο και εκείνη. Πρόκειται ωστόσο για την ίδια αναρχική ή διαφωνούσα Αντιγόνη, που σήμερα επανεκτιμάται ως θετική δύναμη, την οποία επικαλούνται οι σύγχρονοι/ες αναγνώστες/τριες για να επαναφέρουν τις φεμινιστικές ή δημοκρατικές συνιστώσες μιας δικαιοσύνης που έχει εξαντληθεί από τον νομικισμό και έχει προδοθεί από την κρατική εξουσία. Αυτή είναι όμως η άποψη του Κρέοντα για την Αντιγόνη, που περιγράφει την πράξη της ως αρνητική και διασπαστική.⁴⁸

Η πολιτική κουλτούρα της δημοκρατικής Αθήνας βρίσκεται επίσης στο προσκήνιο όταν η Αντιγόνη στρέφει διακριτικά την προσοχή σε δύο θεσμούς που ο M.I. Finley (1973) θεωρεί κεντρικούς της αθηναϊκής δημοκρατίας: «τον κλήρο και την αποζημίωση – κλήρο για την ανάθεση των δημόσιων αξιωμάτων και αποζημίωση για τη συμμετοχή στη συνέλευση» (παρατίθεται στο Saxonhouse, 101).⁴⁹ Όταν οι στρατιώτες ανακαλύπτουν ότι ο Πολυνείκης έχει ταφεί στη βάρδια τους κατά παραβίαση του διατάγματος του Κρέοντα, ξέρουν ότι κάποιος πρέπει να πει στον Κρέοντα τι έχει συμβεί. Κανείς τους δεν προσφέρεται γιατί όλοι φοβούνται την οργή του. Ποιος θέλει να γίνεται κομιστής κακών ειδήσεων; Στο κάτω κάτω, τους είχε πάρει ο ύπνος στη σκοπιά. Αλλά ο βασιλιάς πρέπει να μάθει. Έτσι οι στρατιώτες τραβούν κλήρο και ο φύλακας λέει σαρκαστικά, «εμένα τον κακότυχο καταδικάζει κλή-

ρος να αναλάβω αυτή την ωραία αποστολή» (275). Ο κλήρος μπορεί να εκληφθεί ως σημάδι της δειλίας και της ευθυνοφοβίας των στρατιωτών, και πράγματι, «προέτρεψε όλους μας να σκύψουμε το κεφάλι από φόβο στο έδαφος», σύμφωνα με τον φύλακα (270-271). Μπορεί όμως να είναι και το αντίθετο. Στην Αθήνα του 5ου αιώνα, όλοι σχεδόν οι αξιωματούχοι επιλέγονταν με κλήρο, μια πρακτική που εφαρμόστηκε αρχικά σε περιορισμένο βαθμό από τον Σόλωνα κατά τον 6ο αιώνα (ο Σόλων είχε εισαγάγει κάποιο είδος κλήρωσης· τα δικαστήρια που στελεχώνονταν από πολίτες ήρθαν αργότερα). Μάλιστα οι άνδρες που έκριναν τα έργα στα Διονύσια είχαν και οι ίδιοι εκλεγεί με κλήρωση. Η καταφυγή στον κλήρο, λοιπόν, δεν πρέπει να θεωρηθεί αναγκαστικά σαν αποφυγή της ευθύνης, αλλά ως ο συμβατικός μηχανισμός για τον καταμερισμό της.⁵⁰ Σε ένα πιο ανεπαίσθητο επίπεδο, μπορεί εδώ να υπάρχει και μια κριτική της δημοκρατικής Αθήνας του 5ου αιώνα, ένας διακριτικός υπαινιγμός ότι αυτός ο συμβατικός μηχανισμός καταμερισμού της ευθύνης είναι κατάλληλος για δειλούς ή κάνει δειλούς όσους βασίζονται σε αυτόν.

Εκφράζεται επίσης και μια κριτική για τον δεύτερο θεμελιωδώς δημοκρατικό θεσμό, την πληρωμή των φτωχών για τη δημόσια υπηρεσία τους. Όταν ο Κρέων κατηγορεί απερίσκεπτα τον έναν μετά τον άλλο ότι δωροδοκούνται και προδίδουν το κοινό καλό (όπως το βλέπει αυτός), διατυπώνει μια γνωστή κριτική στη δημοκρατική πρακτική: όταν η πόλη πληρώνει για τη δημόσια υπηρεσία, τότε ανοίγει ο δρόμος ώστε η αμοιβή να γίνει σημαντικότερη από τη δημόσια υπηρεσία και η υποψία για διαφθορά γίνεται κυρίαρχη. Η ιδιοφυΐα του Σοφοκλή έγκειται πιθανώς στο γεγονός ότι βρήκε τον τρόπο να περάσει μια τέτοια κριτική μπροστά σε ένα κοινό ιδιαίτερα ευάλωτο σε αυτή και εντούτοις να βραβευτεί για αυτό. Το πιο σημαντικό για εμάς, όμως, είναι ότι οι αναφορές αυτές σε δύο από τους θεσμούς της δημοκρατίας μπορεί να μας προειδοποιούν ότι το έργο αφορά και άλλες δημοκρατικές καινοτομίες – τη ρύθμιση του πένθους και τη δημοκρατική ανασύσταση της ιδιότητας του πολίτη.

Το ότι ο Κρέων μπορεί να αντιπροσωπεύει τις αντιλήψεις της δημοκρατίας είναι μία πιθανή ερμηνεία του ότι ο χορός τον υποδέχεται ως τον «νέο ηγεμόνα» (157). Μπορεί επίσης να εξηγεί και την αρχική κατάπληξη του Κρέοντα μπροστά στην αντίσταση της Αντιγόνης, καθώς η δημοκρατία του 5ου αιώνα συνιστούσε και απαιτούσε πολιτική υπακοή, άποψη που διατυπώνει ο Κρέων όταν λέει: «Αλλά οποιονδήποτε κάνει άρχοντα η πόλη, σ' αυτόν πρέπει να υπακούουν όλοι και για τα όχι σημαντικά και για τα δίκαια και τα αντίθετά τους» (666-667). Υπάρχει όμως εδώ κάτι παράξενο. Η δημοκρατική Αθήνα δεν απαγόρευε το πένθος για τις γυναίκες συγγενείς. Περιορίζε το θρήνο σε αυτές.⁵¹ Γιατί λοιπόν ο Σοφοκλής χρησιμοποιεί την Αντι-

γόνη, μια συγγενή, για να εξετάσει μια απαγόρευση που δεν ίσχυε για την ίδια; Γιατί καταδικάζει τον γόο για να μας κάνει να σκεφτούμε τον απαγορευμένο θρήνο; Μπορεί εδώ να υπάρχει υπερβολή για λόγους οικονομίας. Ενώ στην Αθήνα το πένθος περιορίζεται από την ευρύτερη κοινότητα αποκλειστικά στις συγγενείς, από δημόσιες επιτελέσεις με προεξάρχουσες τις γυναίκες σε δημόσιες ανδρικές επιτελέσεις και ιδιωτικό γυναικείο πένθος μέσα στον οίκο, έτσι και στη Θήβα του Σοφοκλή, όπου *αυτή η απαγόρευση θεωρείται ήδη σε ισχύ* (διαπνέει τις προσδοκίες των χαρακτήρων σε όλο το έργο, όπως θα δούμε σε λίγο), η νέα απαγόρευση, το διάταγμα του Κρέοντα, περιορίζει τα πράγματα ακόμα περισσότερο και έτσι παρουσιάζει εκ νέου και ανατροφοδοτεί το παλιό ζήτημα. Είναι πιθανώς ο τρόπος με τον οποίο το έργο υποδηλώνει ότι όσοι πιστεύουν πως μόνο η απαγόρευση του Κρέοντα είναι ακραία δεν αντιλαμβάνονται την ακρότητα των σύγχρονών τους περιορισμών: ο περιορισμός του πένθους στις γυναίκες συγγενείς στην Αθήνα ισοδυναμούσε με την απαγόρευση αυτής της πρακτικής συνολικά, καθώς η ίδια υπέστη τεράστιες αλλαγές όταν αποκλείστηκαν οι γυναίκες για τις οποίες το πένθος ήταν κεντρική δραστηριότητα, οι επαγγελματίες μοιρολογήτρες που ήταν ειδικές στο να καθοδηγούν τους ανθρώπους στο πένθος τους. Ή, η άποψη του Σοφοκλή μπορεί να είναι πιο συντηρητική. Μπορεί να συμφωνεί με την αθηναϊκή ρύθμιση και να μην την επικρίνει, δείχνοντας πόσο λογική είναι σε σύγκριση με την πιο ακραία απαγόρευση του Κρέοντα.⁵² Είτε το ένα ισχύει είτε το άλλο, ή και τα δύο, το έργο παροτρύνει τους αναγνώστες και τους θεατές να ξανασκεφτούν και να επανεκτιμήσουν τη ρύθμιση του πένθους και τις μεταηρωικές πρακτικές της ιδιότητας του πολίτη στη δημοκρατία.

Μεγάλες εντάσεις ανάμεσα στο ομηρικό/ηρωικό και το δημοκρατικό παράδειγμα αναφέρονται κατ' επανάληψη στο έργο. Όμως οι εντάσεις αυτές διερευνώνται κυρίως μέσω των πρακτικών του θρήνου, όπως όταν η Αντιγόνη, στην τελευταία της σκηνή, οικτρίζει τη μοίρα της και ο Κρέων σχολιάζει με ανωτερότητα το θρήνο της. Λέει η Αντιγόνη: «Άκλαυτη, χωρίς φίλους, άγαμη η βαριόμοιρη οδηγούμαι σ' αυτή την οδό την πανέτοιμη. Δεν είναι πια επιτρεπτό σ' εμένα τη δύστυχη να βλέπω αυτό το ιερό φως του ήλιου και για τη συμφορά μου δεν χύνεται κανένα δάκρυ και κανείς από τους φίλους δεν θρηνεί» (876-882). Και Κρέων απαντά: «Γνωρίζετε άραγε ότι, αν θα ωφελούσε να μοιρολογεί και να θρηνεί [γόους] κανείς μπροστά στο θάνατο, ούτε ένας δεν θα έπαυε να θρηνολογεί;» (883-884). Αυτό δεν είναι απλώς «περιφρονητικό», όπως λέει ο Charles Segal, αν και βέβαια είναι κι αυτό (1992, 249 σημ. 22). Κυρίως, ο Κρέων συνοψίζει εδώ την κλασική αντίληψη για το ομηρικό πένθος: είναι υπερβολικό και εγωκεντρικό. Εκείνοι που δεν σταματούν να θρηνούν για τους άλλους μπορεί κάλλιστα να θρηνούν για τον εαυτό τους· το ζή-

τημα είναι οι ίδιοι, ενώ το καλό της πόλης έρχεται δεύτερο μπροστά στη δική τους απώλεια. Η άποψη αυτή αναπαρίσταται στο έργο με τρόπο υπερβολικό: ο Κρέων διατυπώνει την κατηγορία ότι το ομηρικό πένθος *είναι εγωκεντρικό*—είναι ατελείωτο, ακραίο, αδιάφορο για το καλό της πόλης—και το κάνει αυτό μπροστά σε κάποια που ο θρήνος της είναι κυριολεκτικά *εγωκεντρικός*: η Αντιγόνη *τραγουδάει το μοιρολόι της*.

Τι πρέπει να γίνει με αυτό το ατελείωτο μοιρολόγι (και τη μοιρολογήτρα); Ο Κρέων θέλει να τη σταματήσει: «Δεν θα απομακρύνετε αυτήν εδώ όσο το δυνατό γρηγορότερα;». Ο ομηρικός θρήνος πρέπει να κλειστεί «σε θολωτό τάφο», λέει. Θέλει η Αντιγόνη να κλειστεί σε μια σπηλιά όπου «είτε θέλει να πεθάνει είτε να ζει [...] θα στερηθεί το δικαίωμα να ζει μαζί μας», καθώς και το δικαίωμά της στην τελετουργία, αφού θα μείνει άκλαυτη, απένθητη (885-890).⁵³ Όμως οι στρατιώτες καθυστερούν, ίσως λόγω της συμπόνιας που, όπως έχει ισχυριστεί ο Αίμονας, νιώθει ο κόσμος για την Αντιγόνη και σίγουρα δείχνοντας στο κοινό την ανικανότητα του Κρέοντα, που οι εντολές του φαίνεται να μην εκτελούνται ποτέ όπως δίνονται. Οι στρατιώτες προσφέρουν στην Αντιγόνη τη φιλοξενία που της αρνήθηκε ο Κρέων, ενώ εκείνη, στον λίγο χρόνο που της απομένει, κατορθώνει να κάνει αυτό που ο Κρέων έχει ρητά απαγορεύσει, να ασκήσει «το δικαίωμά» της. Τραγουδάει το μοιρολόι της και αναγκάζεται να σωπάσει όταν ο Κρέων προειδοποιεί ξανά τους στρατιώτες: «Γι' αυτό το λόγο ακριβώς θα κλάψουν λοιπόν πικρά οι συνοδοί της για τη βραδύτητά τους» (931-32).⁵⁴

Οι θρήνοι της Αντιγόνης για τη ζωή που χάνει, τις απώλειές της, τη μοναδική της προσκόλληση στον αναντικατάστατο αδελφό της, τον ξεπεσμό της οικογένειάς της, και η εκδίκηση που ζητάει έρχονται σε οξεία αντίθεση με τη ρύθμιση της επικήδειας πρακτικής από τον Κρέοντα και την επιμονή του στην υπηρεσία (ή τη βλάβη) που πρόσφεραν εκείνοι που είναι πλέον νεκροί για την πόλη. Ο Κρέων, όπως και ο Περικλής, συλλογικοποιεί το θρήνο και αναγκάζει την οδύνη να τεθεί στην υπηρεσία της πόλης.⁵⁵ Ο Κρέων και η Αντιγόνη μαζί, μέσω της αντίθεσής τους, δείχνουν ότι αν η δημοκρατική δημηγορία μας βγάζει υπερβολικά βιαστικά από το πένθος και κάνει πολύ λίγα για τους νεκρούς επειδή τους εργαλειοποιεί για τους δικούς της σκοπούς, οι ομηρικοί θρήνοι δεν καταφέρνουν να κάνουν τους ανθρώπους να προχωρήσουν μπροστά αρκετά σύντομα, καθώς τους αφήνουν να βολοδέρνουν σε ατέρμονα μοιρολόγια.

Αυτοί είναι οι δύο πόλοι της διαφωνίας. Υπάρχουν όμως και άλλες επιλογές. Η Αντιγόνη δεν είναι μόνη. Ανησυχία για την αποσταθεροποιητική δύναμη του θρήνου εκφράζονται ρητά όταν, για παράδειγμα, η Ευρυδίκη, σύζυγος του Κρέοντα, μαθαίνει για την αυτοκτονία του γιου της. Έτσι, το κεντρικό ζήτημα που θέτει το έργο δεν είναι «πώς

να λύσουμε το πρόβλημα της Αντιγόνης», όπως υποθέτουν οι περισσότεροι σχολιαστές (αν και μπορεί να μην αναζητούν όλοι μια «λύση»), γιατί το πρόβλημα δεν περιορίζεται στην Αντιγόνη.

Η Ευρυδίκη αντιδρά περίεργα στην αναφορά από κάποιον ξένο ότι ο γιος της, ο Αίμων, αυτοκτόνησε μπροστά στον πατέρα του. Το κείμενο μας λέει απλώς ότι η Ευρυδίκη γύρισε και μπήκε μέσα στο παλάτι. Η παράξενη σιωπή της προβάλλεται σε αντίστιξη με το θρηνηλόγημα της Αντιγόνης και την προσοχή που επιζητά. Πράγματι, ο χορός ρωτάει: «Πώς θα μπορούσες να το εξηγήσεις αυτό; Η γυναίκα έφυγε προτού πει κάποιο λόγο καλό ή κακό» (1244-1245). Και ο άγγελος μοιράζεται την ανησυχία τους: «Κι εγώ ο ίδιος τα έχω χαμένα», λέει. Η ανησυχία του, ωστόσο, δεν είναι για την Ευρυδίκη αλλά για την πόλη: «Ελπίζω όμως ότι, επειδή έμαθε τη συμφορά του γιου της, δεν θεωρεί σωστό να θρηνεί δημόσια, αλλά θα αναθέσει στις υπηρέτριες να θρηνήσουν για το οικογενειακό πένθος μέσα στο σπίτι· δεν της λείπει η σύνεση, ώστε να κάνει τέτοια λάθη» (1246-1250). Είναι σαφές τι διακυβεύεται: θα επιδοθεί η Ευρυδίκη σε απαγορευμένους, δημόσιους, θορυβώδεις ομηρικούς θρήνους ή θα περιοριστεί στο ιδιωτικό, λιγότερο «αταίριαστο» οικιακό πένθος που συνιστά η αντίληψη για την καλή πόλη από την εποχή του Σόλωνα; Ο άγγελος φαίνεται σίγουρος· ο χορός όχι: «Δεν ξέρω· έχω όμως τη γνώμη ότι είναι πράγματι επικίνδυνη και η υπερβολική σιωπή και ο άσκοπος μεγάλος θόρυβος» (1251-1252). Ο χορός αποκαλεί τον «άσκοπο μεγάλο θόρυβο» επικίνδυνο, ενώ συγχρόνως τον λέει άσκοπο, κάτι που δηλώνει το αντίθετο. Είναι άσκοπος με την έννοια ότι δεν μπορεί να φέρει πίσω τους νεκρούς. Δεν είναι όμως καθόλου άσκοπος στο βαθμό που μπορεί να ξεκινήσει ένα νέο κύκλο εκδίκησης και να αποσταθεροποιήσει την πόλη. Οι θορυβώδεις θρήνοι μπορεί να κάνουν τους πολίτες να θαυμάσουν εκείνους που έδωσαν τους γιους τους στην πόλη, αλλά επίσης, ίσως και συγχρόνως, να αναρωτηθούν πόσο συνετό είναι να θυσιάζονται τα παιδιά της πόλης στον πόλεμο.

Μέσα στο σπιτικό της, μακριά από τους απαγορευμένους γι' αυτήν δρόμους, η Ευρυδίκη δεν πένθησε σιωπηλά, όπως είχε ελπίσει ο άγγελος (ο φόβος του χορού ότι «και η υπερβολική σιωπή κρύβει στ' αλήθεια κάτι σοβαρό» ήταν αποκαλυπτικός), ούτε και ζήτησε δυνατά και δημόσια να εκδικηθεί κάποιος το θάνατο του γιου της, όπως φοβόταν ο άγγελος. Ο εξάγγελος αναφέρει στον Κρέοντα ότι, μέσα στο σπίτι, «θρήνησε την ένδοξη τύχη του Μεγαρέα, που πέθανε πριν, και ύστερα αυτού εδώ και τελευταία, [...] καταράστηκε εσένα τον παιδοκτόνο να σε βρουν συμφορές» (1302-1305). Η Ευρυδίκη τελειώνει τη ζωή της ενώ καταριέται τον άνδρα της, που τον κατηγορεί για τον πόνο της. Ακόμα και στο θάνατό της, «Σε κατηγορούσε αυτή εδώ η νεκρή ως αίτιο πράγματι του θανάτου αυτών εδώ κι εκείνων», λέει ο εξάγγελος στον Κρέοντα (1312-1313), προ-

σπαθώντας σίγουρα να επηρεάσει περισσότερο την πορεία των γεγονότων. Όταν η Ευρυδίκη αυτοκτονεί μπροστά στο βωμό του σπιτιού της, μακριά από τους δημόσιους δρόμους, ενώ όμως καταριέται δυνατά τον άνδρα της, πεθαίνει με τρόπο που βρίσκεται ανάμεσα στις δύο κατηγορίες της αντίθεσης που έχουμε εδώ. Όπως η Αντιγόνη, η Ευρυδίκη καταριέται και ζητάει εκδίκηση· αντίθετα από την Αντιγόνη, η Ευρυδίκη θρηνεί μέσα στο σπίτι. Αλλά οι φωνές και τα λόγια της μπορούν να μετακινούνται. Μέσω του εξάγγελου, αφήνουν τα όρια του παλατιού.⁵⁶ Η γυναίκα αυτή αποδέχεται τον περιορισμό της, τα λόγια της όμως δεν κάνουν το ίδιο.

Το πτώμα της Ευρυδίκης εμφανίζεται κι αυτό. «Μπορείς να δεις κι εσύ», λέει ο χορός, καθώς οι υπηρέτες φέρνουν το πτώμα στον Κρέοντα. «Γιατί δεν είναι πια στο βάθος» (1293). Η μετατόπιση από τις αριστοκρατικές στις δημοκρατικές πρακτικές δεν συμβαίνει χωρίς κόστος. Η Αντιγόνη του Σοφοκλή ανοίγει την πύλη του ανακτόρου για να αποκαλύψει το κόστος της ζωής και της συμμετοχής στην πόλη. Το όνομά του; *Ευρυδίκη*, δηλαδή «ευρεία δικαιοσύνη».⁵⁷ Η ευρεία δικαιοσύνη επισημαίνει τη στενότητα των δύο αντίπαλων παραδειγμάτων, του ομηρικού και του δημοκρατικού, που κάνουν τη Θήβα έρμαιο στην επισημολογική τους έριδα. Η Ευρυδίκη κατατρύχει κάθε στενή αντίληψη της δικαιοσύνης.

Αν τα καταφέρνει, αυτό σίγουρα οφείλεται στο γεγονός ότι περνάει τα όρια. Όταν σκοτώνεται με ξίφος, για παράδειγμα, παραβιάζει τον έμφυλο διαχωρισμό του θανάτου στην τραγωδία, σύμφωνα με τον οποίο, όπως υποστηρίζει η Nicole Loraux,⁵⁸ οι γυναίκες πεθαίνουν με θηλιά και οι άνδρες με ξίφος. Όμως ο Charles Segal βλέπει εδώ κάτι περισσότερο από μια παρενδυτική αυτοκτονία: θεωρεί ότι η αυτοκτονία της Ευρυδίκης με ξίφος οδηγεί τους γυναικείους αυτοτραυματισμούς του πένθους στα άκρα. Είναι μια ενδιαφέρουσα πιθανότητα, όμως και αυτή επαναφέρει την Ευρυδίκη στη θηλυκότητά της. Η Ευρυδίκη του Segal δεν τοποθετείται κάπου ανάμεσα στην ομηρική και τη δημοκρατική τάξη, αλλά αντιπροσωπεύει το άκρο του γυναικείου πένθους. Και η Αντιγόνη είναι ο σωσίας της. Και εκείνη, σύμφωνα με την ερμηνεία του Segal, αντιπροσωπεύει τον ακραίο αυτοτραυματισμό: όταν το αίμα του Αίμονα πετάγεται επάνω της, μοιάζει κι εκείνη σαν να έχει αυτοτραυματιστεί, υποστηρίζει ο Segal. Όταν όμως τοποθετεί μαζί την Αντιγόνη και την Ευρυδίκη, ως δύο γυναίκες που αυτοτραυματίζονται, έστω κι αν η Αντιγόνη δεν το κάνει στο θρήνο της, δεν αντιβαίνει μόνο στη χαρτογράφηση του έμφυλου προτύπου της αυτοκτονίας στην τραγωδία από τη Loraux, απαλείφοντας τις διαφορές ανάμεσα στις δύο αυτές αυτοκτονίες (η μία με ξίφος, η άλλη με θηλιά), αποκαθιστά επίσης την Αντιγόνη και την Ευρυδίκη ώστε να ταιριάξουν σε ένα δυαδικό, έμφυλο πλαίσιο, έστω

κι αν το ίδιο το έργο προσφέρει αντίθετα, όχι μια δυαδικότητα, αλλά ένα φάσμα πολλών δυνατοτήτων για θρήνο.⁵⁹

Παραδοσιακά, η τραγωδία «διαβάζεται ως χαρτογράφηση της γραμμικής εξέλιξης μιας πορείας από το σκοτάδι στο φως, από τη βαρβαρότητα στον πολιτισμό, από την εκδίκηση του αίματος στη δημοκρατική δικαιοσύνη», λέει η Όλγα Ταξίδου, αλλά στην πραγματικότητα η τραγωδία δεν αντιπροσωπεύει ένα ευθύ, γραμμικό μονοπάτι. Στην τραγωδία η «έμφαση στο πένθος αναδεικνύει τις αντιφάσεις».⁶⁰ Η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή εστιάζει στο πένθος προκειμένου να φωτίσει τις αντιφάσεις και τις αντιπαλότητες που αναστατώνουν την Αθήνα του 5ου αιώνα.

Τα μη αποφάνσιμα στοιχεία της *Αντιγόνης* στα συμφραζόμενά τους

Η ιδέα ότι το κείμενο διερευνά τις εντάσεις ανάμεσα σε δύο παραδείγματα –το ομηρικό/ηρωικό και το κλασικό δημοκρατικό– μέσω των αντίστοιχων πρακτικών του πένθους και της συμμετοχής φαίνεται να υποστηρίζει τον ισχυρισμό της Michelle Gellrich⁶¹ ότι πρέπει να αντιμετωπίσουμε «την ένταση που υπάρχει στο έργο με όρους του μη αποφάνσιμου χαρακτήρα των κριτηρίων για μια οριστική κρίση» (72). Θέλω να υποστηρίξω ότι η κρίση εδώ δεν υπονομεύεται, αλλά αντίθετα γίνεται υποδειγματική: Καθεμία από τις ανταγωνιστικές απόψεις, η δημοκρατική ενάντια στην ομηρική, παρουσιάζεται μέσα από τον κριτικό φακό της άλλης, ενώ αποδεικνύεται η μερικότητα και η ανεπάρκεια και των δύο ανταγωνιστικών μορφών πένθους και ανήκειν.⁶²

Το μοιρολόι της *Αντιγόνης* είναι ατελείωτο και εγωκεντρικό, λέει ο Κρέων, και είναι όντως έτσι. Το γεγονός ότι ο χορός τη χλευάζει γι' αυτό (834-838) δείχνει ότι αυτή δεν είναι μόνο η άποψη του Κρέοντα. Η *Αντιγόνη* απεικονίζεται μέσα από έναν κριτικό δημοκρατικό φακό ως αξιοθαύμαστη, αλλά επίσης εγωκεντρική και ανίκανη να εξετάσει τα πράγματα από τη σκοπιά του άλλου.⁶³ Και ο τρόπος με τον οποίο μεταχειρίζεται ο Κρέων το σώμα του νεκρού είναι απαράδεκτος, λέει η *Αντιγόνη*, και πράγματι είναι. Το γεγονός ότι ο φύλακας αναφέρεται στη σήψη και τη δυσωδία του και ότι ο Τειρεσίας φρίττει όταν διαπιστώνει ότι η σάρκα του Πολυνείκη βρίσκεται στους βωμούς της πόλης δείχνει ότι αυτή δεν είναι η άποψη μόνο της *Αντιγόνης*. Η πράξη του Κρέοντα αναπαριστά σε υπερβολική μορφή αυτό που, από ηρωική ή αριστοκρατική σκοπιά, είναι η γενικότερα ακραία παραβίαση των ορίων του επιτρεπτού από τη δημοκρατία, στο ζήτημα της μεταχείρισης των νεκρών. Παρουσιάζοντας μια αναγνωρίσιμα δημοκρατική μορφή να μην μπορεί να προσφέρει μια πρέπουσα ταφή με τρόπο που ξεπερνάει ακόμα και την επιτρεπτή απρέπεια που απαιτεί η προδοσία του νεκρού, το έργο εκφράζει την κατηγορία ότι η δημοκρατία δείχνει ασέβεια προς τους νεκρούς συνολικά. Από ηρωική ή αριστοκρα-

τική σκοπιά, αυτό που κάνει ο Κρέων σε αυτή την εξαιρετική περίπτωση είναι χαρακτηριστικό αυτού που συνέβαινε συστηματικά στην Αθήνα του Περικλή: τα σώματα των νεκρών είχαν απρεπή μεταχείριση, οι στάχτες τους ρίχνονταν σε κοινά φέρετρα. Το ότι η δημοκρατία στερούσε από τους νεκρούς τις δέουσες τελετές δεν διαφέρει στην ουσία από το να τους άφηνε άταφους.

Μια ακόμα αριστοκρατική διαμαρτυρία, ότι η κλασική πόλη στερείται την εξουσία να επιβάλλει το πρόγραμμά της, υποκρύπτεται στην παρατήρηση του Τειρεσία ότι το σώμα που ο Κρέων εξόρισε από την πόλη επιστρέφει διαρκώς σε αυτή, παρά το διάταγμά του. Αν ο Πολυνείκης, ως προδότης, αξίζει να εκδιωχθεί από την πόλη, το κήρυγμα του Κρέοντα δεν έχει διασφαλίσει αυτή την τιμωρία, αλλά αντιθέτως την έχει ακυρώσει επειδή άφησε το πτώμα εκτεθειμένο. Το αποτέλεσμα είναι κομμάτια του εξοριστού σώματος να επιστρέφουν στην πόλη ως τροφή των όρνων. Αν η σκοπιμότητα της κηδείας είναι εν μέρει να βοηθήσει τους ζωντανούς να συνεχίσουν τη ζωή τους, τότε το γεγονός ότι αυτό το άταφο πτώμα ξαναεμφανίζεται διαρκώς σαν φάντης μπαστούνι μπορεί να σημαίνει ότι χωρίς μια σωστή ταφή οι ζωντανοί δεν μπορούν να προχωρήσουν. Η επιστροφή του τεμαχισμένου νεκρού σώματος στην πόλη υποδηλώνει επίσης ότι το πρόβλημα του Κρέοντα δεν είναι (μόνο) ο υπερβολικός ζήλος του αλλά, θυμίζοντας πάλι μια κλασική κριτική για τη δημοκρατία, η αναποτελεσματικότητά του. Παρά την εξουσία του ως άρχοντα, αδυνατεί να κρατήσει τον Πολυνείκη έξω από την πόλη. Με τον ίδιο τρόπο, η *Αντιγόνη* αρνείται να μείνει περιορισμένη μέσα στο σπίτι. Με άλλα λόγια, οι απόγονοι του Οιδίποδα δεν μπορούν να κρατηθούν ούτε έξω ούτε μέσα.

Αυτή λοιπόν η ανάγνωση μας αφήνει άραγε με την κενή μη αποφανσιμότητα, όπως φοβάται ο Seaford; Αντιθέτως, αυτό που μας αφήνει είναι μια βαθιά κριτική ματιά, που βρίσκει και τις δύο πλευρές άξιες αλλά ανεπαρκείς. Το ότι και οι δύο κεντρικοί χαρακτήρες έχουν άσχημο τέλος δεν σημαίνει ότι οι απόψεις που είχαν εκφράσει έχουν απονομιμοποιηθεί ή ηττηθεί. Σίγουρα οι απόψεις συνεχίζουν να ζουν και μετά τους φορείς τους. Αλλά, με αυτή την ανάγνωση, το έργο δεν μας δίνει ούτε χαρακτήρες που να είναι απλώς ιστορικά αναφερόμενα. Αντιθέτως, μέσα από τους δύο κεντρικούς του χαρακτήρες, αλλά και άλλους, το έργο εκφράζει προβληματισμό για το κόστος ενός συγκεκριμένου δημοκρατικού τρόπου ζωής, ενώ συγχρόνως προβάλλει σταθερά και τους περιορισμούς του κύριου ανταγωνιστή του. Ο προβληματισμός αυτός γίνεται ορατός μέσα από τον δυϊσμό «ομηρικό εναντίον δημοκρατικού» που χρησιμοποιείται εδώ, αλλά υπάρχει επίσης συνάφεια, αμοιβαιότητα και αλληλοεπικάλυψη στους όρους που έχω ως τώρα παρουσιάσει ως ένα δυαδικό σύνολο. Αυτό γίνεται ίσως περισσότερο φανερό με τον Αίμονα, στον οποίο δεν έχω εστιάσει, που υποστηρίζει τη μετριο-

πάθεια και το δικαίωμα της Αντιγόνης να θάψει τον προδότη αδελφό της. Ισχύει όμως και για τον Κρέοντα.

Ο Κρέων διατυπώνει ελιτίστικες μη δημοκρατικές αξίες όταν τοποθετεί την εκδίκηση ως νόμο για το ιδεώδες σπιτικό: «Γιατί γι' αυτόν το λόγο οι άνθρωποι εύχονται να έχουν υπάκουα τέκνα στα σπίτια τους, αφού τα αποκτήσουν, και για να εκδικούνται τον εχθρό ανταποδίδοντάς του το κακό [...]» (641-644, η υπογράμμιση δική μου) και όταν, πιθανώς με εκδικητική διάθεση, θεμελιώνει την εξουσία του στην εκδικητική μεταχείριση του σώματος του Πολυνείκη. Επιπλέον, η δυσπιστία του απέναντι σε όσους πληρώνονται για τις δημόσιες υπηρεσίες τους μπορεί να εκληφθεί (σε αντίθεση με το προηγούμενο επιχείρημά μου) όχι ως σημάδι της δημοκρατικής του διαφθοράς αλλά της ατελούς του αφομοίωσης στη δημοκρατία της εποχής, ενώ με την επιλογή του να θάψει τον Πολυνείκη πριν φροντίσει τη ζωντανή ακόμα Αντιγόνη μπορεί να θεωρηθεί ότι ακολουθεί την υπόδειξη της ηρωικής Αντιγόνης και όχι της δημοκρατίας της εποχής. Αν και ο χορός τον συμβουλεύει «Πήγαινε και ελευθέρωσε την κόρη από το υπόγειο όρυγμα και φτιάξε τάφο για τον νεκρό» (1100-1101), εκείνος ακολουθεί τις προτεραιότητες της Αντιγόνης (πρώτα οι νεκροί, μετά οι ζωντανοί) και όχι του κορυφαίου του χορού. Επειδή ο Κρέων σπεύδει να θάψει πρώτα τον νεκρό Πολυνείκη και ύστερα να απελευθερώσει την Αντιγόνη –όπως αναφέρει ο άγγελος στην Ευρυδίκη (1196-1206)–, ο Κρέων φτάνει πολύ αργά στην Αντιγόνη. Της είχε αφήσει αρκετή τροφή για να αντέξει για κάποιο διάστημα κι έτσι μπορεί να υπέθετε ότι είχε το χρόνο να ασχοληθεί πρώτα με τον Πολυνείκη. Με την καθυστέρησή του, ο Κρέων δίνει προτεραιότητα στη δική του αίσθηση του χρόνου (υπάρχει ακόμα αρκετός) σε σχέση με αυτή της Αντιγόνης (της οποίας ο χρόνος έχει πάντοτε ήδη τελειώσει). Μπορεί να υποτιμά την εμπρόθετη δράση της (ή να βασίζεται κρυφά σε αυτή).

Αν ο Κρέων απομακρύνεται από τον αρχικό του τύπο περισσότερο απ' όσο η Αντιγόνη, αυτό μπορεί να οφείλεται στο χαρακτήρα του· μεγαλώνει και αλλάζει, προς το καλύτερο ή προς το χειρότερο, κατά τη διάρκεια του έργου, με τρόπο που δεν ισχύει για την αντίπαλό του. Ή ίσως αυτή ακριβώς να είναι η συνωμοσία του με τη δημοκρατία: μια συνωμοσία από την οποία οι ελιτίστικες αξίες του ενίοτε αναδύονται και παίρνουν τον έλεγχο. Ή αλλιώς, ακόμα και η μεταστροφή του από το ένα σύστημα αξιών στο άλλο θα μπορούσε να μην αντικρούει αλλά να συμφωνεί με τον ισχυρισμό ότι συνωμοτεί με τη δημοκρατία. Έτσι όπως του λείπει η συνέπεια και ο χαρακτήρας, αντιπροσωπεύει την αριστοκρατική κριτική της δημοκρατίας, όπως και η Αντιγόνη με τη φαινομενικά πεισματικά αμετάβλητη στάση της μπορεί να αντιπροσωπεύει τη δημοκρατική κριτική στην αριστοκρατία.

Μια ακόμα νοηματική μετατόπιση: ο Η.Α. Shapiro επισημαίνει ότι ο Κρέων κηδεύει τον Πολυνείκη με ομηρικό τρόπο, «καίγοντας το σώμα και υψώνοντας τύμβο» (131). Πρέπει ωστόσο να σημειώσουμε ότι δεν πρόκειται για πρωτοβουλία του Κρέοντα: ο κορυφαίος του χορού λέει στον Κρέοντα να κάνει την ταφή με ομηρικό τρόπο: «φτιάξε τάφο για τον νεκρό» (1101). Ωστόσο, ο Κρέων τον ακούει. Εξετάζοντας υλικά στοιχεία, ο Shapiro υποστηρίζει ότι οι ομηρικές αναφορές του έργου δεν θα είχαν χαθεί για το κοινό του 5ου αιώνα. Βγάζει διαφορετικά συμπεράσματα από τα δικά μου, καθώς υποστηρίζει ότι ο Κρέων αντιπροσωπεύει τον Αχιλλέα (κατά τη γνώμη μου τα περισσότερα στοιχεία του έργου δεν υποστηρίζουν αυτή την άποψη), συγκρίνοντας τη βεβήλωση του σώματος του Έκτορα από τον Αχιλλέα με τη μεταχείριση του Πολυνείκη από τον Κρέοντα. Στην ανάγνωση που έχω αναπτύξει εδώ, ο Κρέων δεν είναι ο Αχιλλέας. Μπορεί να τον κινεί η οργή του απέναντι στον Πολυνείκη, αλλά αν είναι έτσι τότε ο Κρέων αποδεικνύει την εξάρτηση της δημοκρατικής αντίληψης, την οποία κυρίως αντιπροσωπεύει, από στοιχεία του ομηρικού ήθους, που η δημοκρατία θαυμάζει και συγχρόνως αποκηρύσσει. Έτσι το έργο αμφισβητεί το δυϊσμό ομηρικού εναντίον δημοκρατικού, από τον οποίο όμως επίσης επωφελείται, και αναπαριστά τον ανταγωνισμό που τον χαρακτηρίζει. Πέρα όμως από αυτές τις συνάψεις και τις μετατοπίσεις, ο δυϊσμός αμφισβητείται τελικά και με πιο σημαντικό τρόπο από την παρεμβολή και στους δύο ανταγωνιστικούς κώδικες μιας σφοδρής οδύνης που παραβιάζει όλες τις προσδοκίες που έχουν δημιουργήσει το έργο και τα συμφραζόμενά του: της οδύνης του Κρέοντα.

Η οδύνη του Κρέοντα

Αν τελικά ο Κρέων καταστρέφεται με τόσο σκληρό τρόπο, αυτό μπορεί να μην συμβαίνει μόνο για να δειχθεί το μέγεθος των παραπτωμάτων του (που σε αυτή την προσέγγιση μπορεί να μην είναι τόσο μεγάλα όσο νομίζουν μερικοί/ές αναγνώστες/ριες και σίγουρα δεν είναι μεγάλα με τον τρόπο που έχουν πιστέψει πολλοί/ές αναγνώστες/ριες), αλλά επίσης για να του δοθεί η ευκαιρία να θρηνησει.⁶⁴ Αυτό δεν είναι απαραίτητο για να υποστεί την τιμωρία που του αξίζει, όπως μπορεί να νομίζουν πολλοί/ές αναγνώστες/ριες, αλλά γιατί ο θρήνος του είτε θα προσθέσει άλλο ένα παράδειγμα στο φάσμα των πιθανών μορφών θρήνου που έχει εξετάσει το έργο ή θα ανατρέψει εξολοκλήρου το φάσμα αυτό. Οι θρήνοι της Αντιγόνης, του Αίμονα και της Ευρυδίκης εντάσσονται στην ομηρική πρακτική κατά την οποία οι πενθούντες/πενθούσες θρηνούν δυνατά, εξυμνούν την ατομικότητα του νεκρού, ζητούν ή προσπαθούν να απαιτήσουν εκδίκηση, ή ασκούν βία στον εαυτό τους ή σε άλλους σαν αντίδραση στην απώλειά τους. Βρίσκονται σε αντίστιξη με την κρίση του Κρέοντα για τους αδελφούς της Αντιγόνης, που έχει ως επί-

κεντρο την πόλη και είναι αρχικά μετρημένη, καθώς και με τον ελεγειακό του θρήνο για τον Αίμονα. Όταν όμως η απώλεια τον χτυπά ακόμα πιο σκληρά, ο Κρέων δοκιμάζεται: θα παραμείνει πιστός στους περιορισμούς του δημοκρατικού πένθους ή θα ενδώσει στον ομηρικό θρήνο;

Όταν μαθαίνει για την αυτοκτονία της Ευρυδίκης τη στιγμή που κρατάει στα χέρια του το νεκρό σώμα του Αίμονα, ο Κρέων ουρλιάζει δυνατά και αναλύεται σε κάτι που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί μόνο ακραίο δημόσιο πένθος: «Συγκλονίσθηκα από βαθιά ταραχή. Γιατί τάχα δεν μ' εκτύπησε κάποιος κατάστηθα, αλλοίμονο, αχ, με δίκωπο ξίφος; Δύστυχος εγώ, αλλοίμονο, έχω περιπέσει σε βαθιά και βαριά συμφορά» (1308-1311). Ο Κρέων φαίνεται να επιδίδεται στην πρακτική που έχει ο ίδιος απαγορεύσει. Θρηνεί σαν γυναίκα· το πένθος του είναι θορυβώδες, θρηνητικό και γεμάτο οδύνη. Αλλά ο θρήνος του Κρέοντα διαφέρει από μια σημαντική άποψη από τους παράνομους θρήνους: δεν ζητάει περισσότερη βία ή εκδίκηση για να αποκαταστήσει την κοινωνική ή πολιτική ισορροπία: «Αλλοίμονό μου, αυτή εδώ η ενοχή δεν θα βαρύνει ποτέ κανέναν άλλον άνθρωπο εκτός από εμένα» (1317-1318).⁶⁵ Επιμένει ότι είναι ο μοναδικός υπεύθυνος γι' αυτό που συνέβη. Αντίθετα από το γιο του και τη γυναίκα του, δεν αυτοκτονεί· εύχεται μόνο να πεθάνει. (Θα μπορούσε κανείς να επισημάνει δηκτικά ότι εδώ, όπως και σε άλλα σημεία, προσπαθεί να αναθέσει σε άλλους αντί να δράσει ο ίδιος: το γοερό «Γιατί τάχα δεν μ' εκτύπησε κάποιος κατάστηθα» παίρνει τη θέση της ηρωικής αυτοκτονίας.) Πώς πρέπει να καταλάβουμε αυτή τη διαφοροποίηση τόσο από τον κώδικα του επιτρεπτού, την επίσημη ταφική πρακτική (η θρηνητική κραυγή «αλλοίμονο») όσο και από τους απαγορευμένους ομηρικούς τρόπους πένθους (η απαλλαγή όλων των άλλων και η αποποίηση της βίας);

Η διαφοροποίηση αυτή μπορεί να μαρτυρά τη σταθερή δέσμευση του Κρέοντα στην ηγετική του αποστολή να απαλλάξει τη Θήβα από την εκδίκηση και τους κύκλους της βίας. Σε αυτή την ανάγνωση, ο Κρέων, που φαίνεται να έχει καταστραφεί απόλυτα, δεν χάνει εντελώς τον εαυτό του. Δεν παραδίνεται στα πάθη που θεωρεί ότι αποσταθεροποιούν περισσότερο από όλα την πόλη, κι έτσι τελειώνει όπως είχε ξεκινήσει, πιέζοντας τον εαυτό του να υπερηγήσει το κοινό καλό, δίνοντας όσο μπορεί το παράδειγμα για αυτό που θεωρεί ότι είναι η σωστή συμπεριφορά του πένθους για τους πολίτες της Θήβας: Η οδύνη του Κρέοντα μοιάζει κάπως με την «παραχώρηση στην οικογενειακή απώλεια και το πένθος, μέσω της χαλάρωσης των περιορισμών της δημόσιας επίδειξης» που είχε τελικά επιτρέψει η πόλη του 5ου αιώνα (Bennett και Tyrrell, 443). Ίσως η «παραχώρηση» αυτή να είχε δοθεί και από τον Κρέοντα στην Αντιγόνη, όταν της επέτρεψε να συμμετάσχει στο θρήνο για τον Ετεοκλή, αν και δεν της πρόσφερε το ίδιο και για τον Πολυνείκη. Ο Κρέων επωφελείται εδώ

από αυτή την πρακτική παραχώρηση, αλλά δεν την υπερβαίνει. Το έργο τελειώνει με το θρήνο του, που δεν ολοκληρώνεται ή διακόπτεται από το χορό, αφήνοντας σε άλλους (μεταξύ των οποίων και το κοινό) το τελικό έργο του πένθους και της ταφής των νεκρών. Από αυτό το προνομιακό σημείο, το έργο παρουσιάζει το δράμα της «παραχώρησης» της Αθήνας, μέσα από την ιστορία που αφηγείται την προέλευσή της. Η «παραχώρηση» είναι τυπικά παρόμοια με άλλους αθηναϊκούς θεσμούς εξαίρεσης: όπως και η ίδια η τραγωδία και οι τελετές της λατρείας του Διονύσου, η παραχώρηση επιτρέπει το ανεπίτρεπτο ενώ προσπαθεί να προστατεύσει από τις υπερβολές του, δεσμεύοντας ή περιορίζοντάς το στο χώρο και το χρόνο. Η παραχώρηση επιτρέπει περιορισμένο πένθος μέσα στην πόλη, ενώ η τραγωδία και οι διονυσιακές τελετές επιτρέπουν την έκφρασή του και επιδιώκουν να το διοχετεύσουν μέσω της γιορτής έξω από την πόλη. Ανακαλώντας εδώ τις αποτυχημένες προσπάθειες του Κρέοντα να κρατήσει έξω την Αντιγόνη και τον Πολυνείκη, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι το έργο θέτει το ερώτημα αν η πόλη μπορεί να πετύχει όταν στρέφεται σε θεσμούς εξαίρεσης για να κρατήσει το πένθος μέσα ή έξω.

Υπάρχει και μια ακόμα πιθανότητα. Στην αρχή του έργου, ο Κρέων αντιπροσωπεύει το θρίαμβο της περικλείας πόλης. Έρχεται συνεχώς σε επαφή με ομηρικούς θρήνους, αλλά δεν συγκινείται από αυτούς. Όταν τελικά βρίσκεται ο ίδιος σε οδύνη, τη βιώνει σε τέτοιο μέγεθος και ένταση που εκτίθενται οι ανεπάρκειες και των δύο αντιπαρατιθέμενων πρακτικών. Το έργο διερευνά τη σύγκρουση ανάμεσα σε δύο οικονομίες του πένθους και του ανήκειν (με παραλλαγές που αντιπροσωπεύονται από τις συνάφειες που καθιστούν σύνθετο τον Κρέοντα και από μορφές όπως η Ισμήνη, ο Αίμων και η Ευρυδίκη), αλλά τελικά δεν παίρνει καμία από τις δύο πλευρές. Όταν τελειώνει με την οδύνη του Κρέοντα να παραβιάζει κάθε κώδικα, υποδηλώνει άραγε διακριτικά ότι καμία οικονομία του πένθους και του ανήκειν και κανένας θεσμός εξαίρεσης δεν είναι επαρκής για να εξωτερικεύσει ή να διαχειριστεί την οδύνη που προσπαθούμε να εκφράσουμε, να συμπεριλάβουμε ή να διοχετεύσουμε με την πολιτική μας, ότι η διαφορά (différance) της οδύνης του Κρέοντα τις καταλύει όλες;

Αν ο Charles Segal και άλλοι (μετα)δομιστές αναγνώστες του έργου δεν αντιλαμβάνονται ούτε την παραχώρηση ούτε τη ρήξη που περιλαμβάνονται στην οδύνη του Κρέοντα, αυτό συμβαίνει επειδή εκλαμβάνουν ως δεδομένο ένα δυαδικό πλαίσιο, σύμφωνα με το οποίο στην πλευρά της ρήξης τοποθετείται η Αντιγόνη –είναι σκληρή– σε αντίθεση με τον Κρέοντα που αντιπροσωπεύει την τάξη του πολιτισμού χωρίς παραχωρήσεις. Οι αναγνώστες αυτοί στηρίζονται στη δομιστική αντίθεση μεταξύ ωμού και μαγειρεμένου, αλλά επίσης και στο χαρακτηρισμό της Αντι-

γόνης από τον χορό ως σκληρής και παθιασμένης και από την άποψη του Κρέοντα ότι η Αντιγόνη χρειάζεται ημέρωμα. Σε αυτό, όπως και σε πολλά άλλα, ο Κρέων και ο χορός μπορεί να μας παραπλανήσουν. Τοποθετούν την Αντιγόνη συνολικά εκτός τάξης, αντί να τη δουν σαν ένα μετωπιαίο σημάδι ενός αντίπαλου τρόπου ζωής. Αυτή είναι η τακτική της ηγεμονίας – να ενεργεί σαν να μην έχει αντιπάλους στον κόσμο των ανθρώπων. Ορισμένοι/ες από τους/τις σύγχρονους/ες θαυμαστές/θαυμάστριες της Αντιγόνης πέφτουν σε αυτή την παγίδα όταν την εκλαμβάνουν σαν μεταφορά για τη διαφωνία ως τέτοια.

Επίσης και οι ιστορικιστές δεν αντιλαμβάνονται τη σημασία της οδύνης του Κρέοντα. Οι Bennett και Tyrrell υποθέτουν ότι η Αντιγόνη και όχι ο Κρέων αντιπροσωπεύει τη δημοκρατική αντίληψη, κι έτσι παραβλέπουν τον πιθανώς παραχωρητικό χαρακτήρα –εμβληματικά δημοκρατικό– που έχει η οδύνη του Κρέοντα. Επίσης, γι' αυτούς, όπως και για άλλους ιστορικιστές, δεν υπάρχει κάποιο εμφανές ιστορικό αναφερόμενο στα ιστορικά συμφραζόμενα για μια φαινομενικά αντισοικονομική οδύνη, το ανεξέλεγκτο «αλλοίμονο» που διαρρηγνύει τις ιστορικές πρακτικές που στοιχειοθετούν τα υλικά ιστορικά στοιχεία της μελέτης τους.

Πρέπει να παρατηρήσουμε ότι οι αναγνώσεις της οδύνης του Κρέοντα ως παραχώρησης και ως ρήξης δεν μας επιβάλλουν κάποια επιλογή. Η παραχώρηση στον ιδιωτικό θρήνο αναλαμβάνει ένα ρίσκο: φανερώνει μια ρήξη που απειλεί να υπερβεί τα χωρικά και χρονικά όρια στα οποία η πόλη θέλει να την περιορίσει. Δηλαδή, η «παραχώρηση» της Αθήνας στην οικογενειακή οδύνη αναπαριστά αυτό το επαναλαμβανόμενο πρόβλημα: την ικανότητα των θεσμών εξαίρεσης –τραγωδία (Goldhill), τελετουργία (Seaford) και παραχώρηση (Bennett και Tyrrell)– να διαχειρίζονται τα ξεσπάσματα αναταραχής ή απώλειας χωρίς να τα αναζωπυρώνουν. Η εστίαση στην επιτέλεση της οδύνης στο πλαίσιο του έργου φανερώνει την ανησυχία ότι θεσμοί εξαίρεσης όπως αυτοί δεν μπορούν να κατευθύνουν σε εντελώς δημιουργικούς σκοπούς τις δυνάμεις και τα συναισθήματα που προσπαθούν να περιορίσουν, να διαχειριστούν ή να ξεριζώσουν. Τι γίνεται αν αυτές οι δυνάμεις ή τα συναισθήματα, όπως τα παιδιά του Οιδίποδα, αρνούνται να παραμείνουν έξω ή μέσα;

Θα πρέπει ίσως να μας τραβήξει την προσοχή στην αμφισημία του σημείου που απεικονίζει την ερμηνευτική επιλογή ανάμεσα στην παραχώρηση και τη ρήξη, το γεγονός ότι το έργο τελειώνει με τον Κρέοντα να θρηνεί, ενώ όμως τα σώματα των δύο μελών της οικογένειάς του δεν έχουν ακόμα ταφεί. Ποιος θα τους θάψει; Το έργο, αφήνοντας το ερώτημα αυτό ανοιχτό, υπερβαίνει τα όρια της παράστασής του και εγκαλεί το κοινό να αναλάβει αυτό το καθήκον. Το κεντρικό πρόβλημα που παρουσιάζεται στο έργο μένει στο τέλος έξω από αυτό, και τούτο παραβιάζει

ή τουλάχιστον θέτει σε κίνδυνο την αποστολή της τραγωδίας ως θεσμού εξαίρεσης που αναπαριστά ή γεννά αλλά επίσης συγκρατεί απαγορευμένες δυνάμεις και συναισθήματα. Δεν ξέρουμε αν ο Αίμων και η Ευρυδίκη θα ταφούν, ούτε ποιος θα το κάνει, ούτε και πώς (με ποιο τρόπο). Η ευθύνη είναι δική μας. Θα το αναλάβουμε οι ίδιοι ως μέλη της πόλης, κάνοντας ανώνυμους τους νεκρούς; Ή θα επιμείνουμε στη χαμένη τους ατομικότητα; Το κοινό του 5ου αιώνα αντιμετώπιζε αυτά τα ερωτήματα γνωρίζοντας σε κάποιο βαθμό την περίπτωση του Φρύνικου, που η άσχημη μοίρα του σηματοδοτεί το όριο του υπέρμετρου θρήνου, αλλά και την υπόσχεση του χορού της γιορτής και της τελετουργίας, που ο χαρούμενος χαρακτήρας τους αποτελεί το όριο του περιορισμένου θρήνου.

Νωρίτερα στο έργο, ο Κρέων είχε κατηγορήσει τον Αίμονα ότι έπαιρνε την πλευρά της γυναίκας, της Αντιγόνης, στην αντιπαράθεση. Ο Αίμων είχε απαντήσει: «Αν βέβαια εσύ είσαι γυναίκα· γιατί για σένα πράγματι νοιάζομαι» (741). Αυτός ο καθησυχαστικός λόγος, με τον φαρμακερό υπαινιγμό ότι ο Κρέων δεν είναι ανδροπρεπής, γίνεται τώρα πραγματικότητα, καθώς ο Κρέων χάνει την ανδρεία του, στερείται την οικογένεια και την εξουσία του. Τον παίρνουν μακριά. «Πάρτε με μακριά», λέει στους συνόδους του, «πάρτε το γρηγορότερο εμένα, που δεν είμαι παρά ένα μηδενικό» (1322-1325). Είναι ανείπωτη η απώλειά του; Σίγουρα αντιστέκεται ή υπερβαίνει τις δομές στις οποίες ο Κρέων είχε προσπαθήσει να περιορίσει τους άλλους στη δική τους απώλεια. Η Αντιγόνη, επιτελώντας τον ομηρικό ανταγωνισμό στους περιορισμούς της δημοκρατίας, βοηθάει να γίνει εμφανής αυτή η αίσθηση της οδυνηρής απώλειας. Αλλά η ειρωνεία είναι ότι η οδύνη που συνήθως θεωρείται ότι εκπροσωπεί η Αντιγόνη –ακατέργαστη, άγρια– στην περίπτωση αυτή εκφράζεται από τον Κρέοντα. Ωστόσο δεν είναι ακατέργαστη ή άγρια: Η προϋπόθεσή της είναι η υπόσχεση της συζυγικής μορφής της οικογένειας για ανδρική εξουσία –καθώς ο άνδρας είναι η κεφαλή της οικογένειας–, που τώρα έχει αποσυρθεί.

Ο χορός μπορεί λοιπόν να λειτουργήσει λίγο καθησυχαστικά με την αίσθηση εγκόσμιας τάξης και τη σοφία των χρόνων (η οποία, όμως, έρχεται πολύ αργά, όπως λέει) (1348-1353). Ή μπορούμε να γυρίσουμε στην προηγούμενη πρόσκληση του να αφήσουμε πίσω μας τη θλίψη και να συμμετάσχουμε στα Διονύσια για να χορέψουμε όλη τη νύχτα, βρίσκοντας τη λήθη στη γιορτή. Όμως η οδύνη του Κρέοντα, η ρήξη της διαφωνίας του, που κινεί, συντηρεί και καταλύει τους κώδικες του θρήνου και αρνείται να περιοριστεί σε οποιονδήποτε θεσμό εξαίρεσης, δεν ξεχνιέται εύκολα. Η οδύνη του Κρέοντα είναι παραχώρηση και ρήξη και δείχνει ότι δεν μπορεί να υπάρξει αρκετή ιστορία, αναμνημόνευση από την πόλη, ηγεμονική επιχειρηματολογία, τελετουργικός εορτασμός, δικαστική παραχώρηση, τραγικό θέατρο, λατρεία ή θρηνητικοί κώδικες για

να γιατρέψουν πλήρως τη θνητότητα μέσω της αντικατάστασης (δημοκρατική δημηγορία), της μνημόνευσης (ομηρικά μοιρολόγια) ή της εξαίρεσης (τραγωδία, λατρεία και παραχώρηση ή οικογενειακή εξαίρεση). Ορισμένα πολιτικά συστήματα βρίσκουν καλύτερους τρόπους από άλλα για να αναγνωρίσουν ή να νοηματοδοτήσουν την ανθρωπινή θνητότητα. Το χρέος μας προς τον Σοφοκλή είναι η πρότασή του, ολοζώντανη ακόμα και απαραίτητη, να εξετάσουμε καλά τους μυριάδες τρόπους με τους οποίους φιμώνουμε την οδύνη που τόσα κάνουμε για να δημιουργήσουμε με την πολιτική μας.

Για να είμαι ξεκάθαρη, η αναγνώριση αυτή δεν υποδηλώνει την αποδοχή του γεγονότος της περατότητας ως οντολογία ή ως πρώτη ύλη για να δημιουργήσουμε από αυτή μια ηθική ή μια πολιτική, όπως κάνουν πολλοί ανθρωπιστές. Αντίθετα, υποστηρίζει έναν μαχόμενο ανθρωπισμό, που προσπαθεί πεισματικά να σταθεί στο ύψος της αντίληψης της Hannah Arendt: το γεγονός ότι οι άνθρωποι είναι θνητοί δεν σημαίνει ότι γεννιόμαστε για να πεθάνουμε. Το γεγονός ότι θρηνούμε δεν σημαίνει ότι το πένθος ή η δυνατότητα του πένθους πρέπει να είναι το επίκεντρο της πολιτικής μας. Ο θρήνος ως διαφωρά δεν είναι η βάση για την πολιτική αλλά ένα σημάδι της ατέλει των κωδίκων μας για την οδύνη και της περιορισμένης δυνατότητας αυτών των κωδίκων να ελέγξουν ή να αντισταθμίσουν τις απώλειές μας ενσωματώνοντάς τες σε οικονομίες νοήματος που υποτίθεται ότι είναι απρόσβλητες από τη ρήξη και την παρεμβολή.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

- 1 M. Griffith, «The king and the eye: The rule of the father in Greek tragedy», *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 44 (1998): 62-129.
- 2 «Η εμμονή που δείχνει η Αντιγόνη σε σχέση με την οιδιπόδεια οικογένειά της μπορεί επίσης να θεωρηθεί αντανάκλαση του τρόπου με τον οποίο φαντάζεται ο Σοφοκλής (ή οι Αθηναίοι) τις σχέσεις των οικογενειών της ελίτ όπως διαμορφώνονται –και αντιδρούν– στις (σχετικά νέες) κυρίαρχες δομές και περιορισμούς της δημοκρατικής αθηναϊκής κοινωνίας. Για την Αντιγόνη, μέλος της πιο διακεκριμένης οικογένειας της Θήβας, η “τιμή” και η “δόξα” του Οιδίποδα και της οικογένειάς του μπορεί να συγκριθεί και να δαιωνιστεί μόνο από φίλους ανάλογης κοινωνικής θέσης – δηλαδή από τους ίδιους [...] Αντίθετα, ο Κρέων φαίνεται ότι αντιπροσωπεύει τις νεότερες γενιές των ελίτ, που είναι πρόθυμες να συνεργαστούν με το δημοκρατικό σύστημα και να διαμορφώσουν τις διεκδικήσεις και τις επιλογές τους έτσι ώστε να συμμορφώνονται με “το καλό της πόλης”» (Psychoanalysing *Antigone*, 123). Δηλαδή, η παρούσα ανάγνωση εξετάζει τη «δημοκρατική εμπλοκή» του Κρέοντα, για να δανειστούμε τη φράση από τον τίτλο του βιβλίου της Sara Monoson για τον Πλάτωνα.
- 3 Παραθέτω πολλές πηγές για αυτό το επιχείρημα, που υποστηρίζεται σημαντικά στο *Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City-State* (Οξφόρδη: Clarendon Press, 1994) (βλ. ιδίως κεφάλαιο 4, «Collective death ritual») του R. Seaford, και στο «Tragedy and the city», των D. Boedeker και K. Raaflaub, στο R.W. Bushnell (επιμ.), *A Companion to Tragedy* (Μόλντεν:

Blackwell, 2005). Η σύγκρουση για την ταφή του Πολυνείκη μάς θυμίζει την αθηναϊκή πρακτική της ταφής των νεκρών του πολέμου σε δημόσιο νεκροταφείο, έθιμο που ξεκίνησε λίγο μετά τους Περσικούς Πολέμους, στο πλαίσιο του οποίου το κράτος σφετεριζόταν σαφώς μια λειτουργία της οικογένειας: Θουκυδίδης, 2.34 (121).

- 4 J.H. Blok, «Virtual voices: Toward a choreography of women's speech in classical Athens», στο A.P.M.H. Lardinois και L. McClure (επιμ.), *Making Silence Speak: Women's Voices in Greek Literature and Society*, Πρίνστον: Princeton University Press, 2001.
- 5 Ο D. Roselli («Polyneices' body and his monument: Class, social status, and funerary commemoration in Sophocles' *Antigone*», *Helios* (2006): 135-177) και ο H.A. Shapiro («The wrath of Creon: Withholding burial in Homer and Sophocles», *Helios* (2006): 119-134) τεκμηριώνουν τις αμφισβητήσεις που δέχτηκε η νέα νομοθεσία σχετικά με την ταφή, η οποία περιόριζε το μέγεθος και την εμφάνιση των επιτύμβιων μνημείων. Τα επιτύμβια μνημεία που απαγορεύονται είναι τα ομηρικά/ηρωικά, αυτά που επιτρέπονται περιλαμβάνουν τους πολίτες με τον πολιτικό και όχι τον πολεμικό ρόλο τους και περιλαμβάνουν για πρώτη φορά γυναίκες, ίσως λόγω της νέας ιδεολογίας της πόλης για την οικογένεια ή ίσως, όπως υποστηρίζει ο Roselli, επειδή οι νέοι νόμοι για την ιδιότητα του πολίτη απαιτούν να είναι πολίτης και η μητέρα, εκτός από τον πατέρα, και τα επιτύμβια μνημεία είναι ένας τρόπος επισημάνσης της ιδιότητας του πολίτη (από τη μητέρα).
- 6 Εδώ και σε όλο το κείμενο χρησιμοποιώ τον όρο «ομηρικό», όχι γιατί θεωρώ ότι υπάρχει στις ταφικές πρακτικές των ελίτ του 5ου αιώνα κάποια συγκεκριμένη αναφορά στον Όμηρο, αλλά για να υποδηλώσω τις ηρωικές αξίες γενικότερα.
- 7 Βλ. B. Honig, *Democracy and the Foreigner*, Πρίνστον: Princeton University Press, 2001, για μια ανάλογη χρήση του ξένου ή του παρείσακτου για τη διερεύνηση ή τη μετατόπιση εσωτερικών πολιτικών προβλημάτων.
- 8 Η Arlene Saxonhouse («Another Antigone: The emergence of the female political actor in Euripides' Phoenician women», *Political Theory* 33(4) (2005): 472-494) προσπαθεί επίσης να αναιρέσει τον εξαιρετικό χαρακτήρα της διαφωνίας της Αντιγόνης. Στρέφεται στην εκδοχή του Ευριπίδη επειδή βρίσκει εκεί, αλλά όχι στον Σοφοκλή, μια περιγραφή των «συνθηκών» για τη δράση της Αντιγόνης.
- 9 J. Butler, *Antigone's Claim: Kinship between Life and Death*, Νέα Υόρκη: Columbia University Press, 2000.
- 10 Για την ανάγνωση του *Οιδίποδα επί Κολωνών* του Derrida, βλ. *Of Hospitality: Anne Dufourmantelle Invites Jacques Derrida to Respond*, Στάνφορντ: Stanford University Press, 2000, 60-61. Το γεγονός ότι η Αντιγόνη στερείται τον τελετουργικό θρήνο για τον πατέρα/αδελφό της και για τον αδελφό της τραβάει την προσοχή μας σε δύο ακόμα λεπτομέρειες. Το σώμα του Οιδίποδα εξαφανίζεται μυστηριωδώς (στο *Οιδίπους επί Κολωνών* του Σοφοκλή), ενώ το σώμα του Πολυνείκη αρνείται να εξαφανιστεί και εμφανίζεται διαρκώς στην πόλη ως θνησιμαίο. Και στις δύο περιπτώσεις, ο πρόπων θρήνος γίνεται αδύνατος.
- 11 M. Nussbaum, *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Κέιμπριτζ: Cambridge University Press, 1986. Βλ. επίσης P. Euben, «*Antigone* and the languages of politics», στο *Corrupting the Youth: Political Education, Democratic Culture and Political Theory*, Πρίνστον: Princeton University Press, 1997.
- 12 Στο σημείο αυτό, και σε μερικά ακόμα, διαφέρουμε με την Christiane Sourvinou-Inwood («Assumptions and the creation of

- meaning: Reading Sophocles' *Antigone*», *Journal of Hellenic Studies* 109 (1989): 134), μία από τις ελάχιστες μελετήτριες που έχουν υποστηρίξει ότι ο Κρέων αντιπροσωπεύει τη δημοκρατία. Δεν εστιάζει στην απαγόρευση του θρήνου αλλά στην απαίτηση της κλασικής δημοκρατίας για ενότητα και υπακοή. Όπως φαίνεται, πιστεύει ότι το έργο αποδέχεται τις αξίες αυτές.
- 13 «Φαίνεται ότι η άρνηση της ταφής των προδοτών και των ιερόσυλων σε αττικό έδαφος ήταν σταθερή πρακτική στην Αθήνα [...] Αντίθετο, ωστόσο, σε αυτή την πρακτική ήταν το πανελλήνιο έθιμο ότι οι νεκροί πρέπει να θάβονται *κάπου* [...] μια υποχρέωση που αυξανόταν αν ο νεκρός ήταν συγγενής». R. Rehm, *Marriage to Death: The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Πρίνστον: Princeton University Press, 1994, 181 σημ. 9.
- 14 Έτσι, δεν χρειάζεται να διαλέξουμε, όπως οι περισσότεροι κλασικιστές, ανάμεσα στον Κρέοντα ως δημοκράτη και τον Κρέοντα ως τύραννο, ούτε χρειάζεται να πούμε ότι το κοινό διχαζόταν ανάμεσα σε αυτές τις δύο επιλογές.
- 15 Το έργο του Michael Vickers *Sophocles and Alcibiades* (2008) υποστηρίζει επίσης ότι ο Κρέων θυμίζει τον Περικλή, αν και σε ένα πολύ διαφορετικό επίπεδο αναφοράς, καθώς ισχυρίζεται ότι ο Κρέων *είναι* ο Περικλής: «Πολλοί έχουν επισημάνει ότι η επιμονή του Κρέοντα ότι τα συμφέροντα του κράτους πρέπει να προηγούνται από αυτά της οικογένειας (182-190) μοιάζει με τις απόψεις που βάζει ο Θουκυδίδης στο στόμα του Περικλή (Θουκ. 2.38-46 και 2.60)».
- 16 Ο Κρέων εστιάζει στην προδοσία του Πολυνείκη, όπως επισημαίνει ο Rush Rehm, αλλά ο Πολυνείκης δυσκολεύει την προσπάθεια να παρουσιαστούν όλα με δυαδικούς όρους: είναι «συγχρόνως φίλος για την Αντιγόνη και εχθρός για τη Θήβα» (12-13). Η Αντιγόνη κάνει ξεκάθαρο το σημείο αυτό όταν λέει στην Ισμήνη, στην πρώτη σκηνή του έργου, «προχωρούν απειλητικά συμφορές εναντίον των αγαπημένων μας [που προορίζονται για τους εχθρούς]» (10, μετάφραση τροποποιημένη). Η σύγχυση αυτή δεν είναι καλή για τον Κρέοντα, γιατί (όπως λέει ο Rehm σε μια συζήτηση για τη *Μήδεια*) η «αρχή να κάνεις “κακό στους εχθρούς και καλό στους φίλους” [...] απαιτεί οι δύο όροι, “εχθροί” και “φίλοι”, να διακρίνονται ξεκάθαρα» (148). Βλ. επίσης H.P. Foley, *Female Acts in Greek Tragedy* (Πρίνστον: Princeton University Press, 2001), για το ίδιο ζήτημα: «Η Αντιγόνη και ο Κρέων χρησιμοποιούν το ίδιο λεξιλόγιο με τρόπους που διαφέρουν ανεπαίσθητα – για παράδειγμα, οι λέξεις φίλος και εχθρός έχουν πολύ διαφορετικές συνδηλώσεις στα συμφραζόμενα που τις χρησιμοποιεί ο κάθε χαρακτήρας» (173). Το κοινό λεξιλόγιο του Κρέοντα και της Αντιγόνης είναι θεμελιώδες στοιχείο της ανάγνωσης της Butler (*Antigone's Claim*).
- 17 Και όπως παρατηρεί ο Charles Segal (*Euripides and the Poetics of Sorrow: Art, Gender, and Commemoration in Alcestis, Hippolytus, and Hecuba*, Ντάραμ: Duke University Press, 1993), «Ο Πλούταρχος προσθέτει ότι ακόμα [500 χρόνια μετά την Αντιγόνη] οι γυναικονόμοι μπορούσαν να τιμωρούν όσους επιδίδονταν σε “εκθηλυμένες και θηλυπρεπείς εκφράσεις συναισθήματος και πένθους”» (63). Για περισσότερα σχετικά με τους γυναικονόμους, βλ. Nicole Loraux, *Mothers in Mourning*, μτφρ. Corinne Pache, Ίθακα και Λονδίνο: Cornell University Press, 1998, 23-24.
- 18 R. Garland, *The Greek Way of Death*, Λονδίνο: Duckworth, 1985.
- 19 G. Holst-Warhaft, *Dangerous Voices: Women's Laments and Greek Literature*, Λονδίνο: Routledge, 1992, 114.
- 20 O. Taxidou, *Tragedy, Modernity and Mourning*, Εδιμβούργο: Edinburgh University Press, 2004. Βλ. επίσης Garland, 33 και *passim*, Douglas MacDowell, *The Law in Classical Athens*, Ίθακα, Νέα Υόρκη: Cornell University Press, 1978, 109 κ.ε., Foley, *Female Acts*, 22-27.
- 21 Μολονότι, όπως παρατηρεί ο Garland, βασιζόμενος στο *Totentheil und Seelgerät im griechischen Recht* (1970 [1926]) του Eberhard Friedrich Bruck, η ρύθμιση της υπερβολής στις επικήδειες πρακτικές μπορεί να είχε αμφίρροπα αποτελέσματα, σε ό,τι αφορά τη δημοκρατία: ο περιορισμός «της ποσότητας που πηγαίνει στον τάφο αυξάνει την ποσότητα που μπορούν να πάρουν οι κληρονόμοι» (Garland, xxii).
- 22 Η McClure λέει: «Ο συσχετισμός του θρήνου με τη βεντέτα καθώς και η ακραία γυναικεία φύση του μπορεί να συνέβαλαν στις πολλές μεταρρυθμίσεις των υπερβολικών επικήδειων επιδείξεων στην Αθήνα και αλλού» (*Spoken Like a Woman*, 1999, 45· πρβλ. Foley, *Female Acts*, 22-27, και Loraux, *Mothers in Mourning*).
- 23 Η μεταβολή επισημαίνεται κυρίως από τη Holst-Warhaft, αλλά εντοπίζεται επίσης από τη Foley και την Ταξίδου. Για τη μετάβαση από την εκδίκηση στο δίκαιο στην κλασική Αθήνα, βλ. D. Allen, *The World of Prometheus: The Politics of Punishing in Democratic Athens*, Πρίνστον: Princeton University Press, 2000.
- 24 Το ίδιο επιχείρημα διατυπώνει και η Kerri J. Hame (2008), σε ένα δοκίμιο όπου υποστηρίζει ότι το ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τον γυναικείο θρήνο στους κλασικούς είναι το ατυχές αποτέλεσμα της αξιέπαινης προσπάθειας να βρεθεί κάτι να ειπωθεί για τις κυριολεκτικές βουβές γυναίκες (δεδομένων των ελάχιστων σωζόμενων αποσπασμάτων που έχουν στη διάθεσή τους οι μελετητές) του 5ου αιώνα. Υπήρχαν τόσο ανδρικοί όσο και γυναικείοι ρόλοι στις κηδείες και το θρήνο, λέει η Hame, και είναι λάθος να θεωρούμε ότι αυτή η κατηγορία τελετών ανήκει στο γυναικείο πεδίο (όπως υποστηρίζει ότι κάνει η Αλεξίου). Αυτό δεν αγγίζει το ζήτημα που παρουσιάζεται εδώ, το ζήτημα της θηλυκοποίησης πλευρών της τελετουργίας που αποτελεί μέρος της αποβολής τους.
- 25 Ίσως και να είχαν γίνει υπερβολικές. Πέρα όμως από την εμπειρική διάσταση, το ζήτημα είναι ότι βιώνονταν ως τέτοιες.
- 26 Οι θρήνοι, ιδίως των συγγενισσών, «δεν είναι γεμάτοι επαίνους για τα ηρωικά κατορθώματα [των νεκρών] αλλά εστιάζουν γενικά στη συμφορά των ζωντανών» (Holst-Warhaft, 114). Αυτό ταιριάζει στο μοντέλο του γόου της Αντιγόνης για τον Πολυνείκη (έτσι κι αλλιώς, με την προδοσία του θα ήταν δύσκολο να επαινεθούν οι πράξεις του). Τα ιστορικά στοιχεία δείχνουν ότι μετά την απαγόρευση των θρήνων από τον Σόλωνα ακολούθησε ένας πολιτισμικός πόλεμος: Το πένθος, που κηρύσσεται παράνομο στην πατρίδα και χαρακτηρίζεται γυναικείο, θεωρείται υπερβολικό, βαρβαρικό και «ανατολίτικο». Πάνω από έναν αιώνα αργότερα, με τους Περσικούς Πολέμους, η αναφορά σε αυτά τα χαρακτηριστικά –υπερβολικό, βαρβαρικό, ανατολίτικο– γίνεται: «περσικό». Η Περσία, καθώς απεικονίζεται επιρρεπής στον υπερβολικό θρήνο, αναπαρίσταται ευάλωτη στην ελληνική ισχύ, κάτι που εδραίωσε ακόμα βαθύτερα την απόφαση των Ελλήνων να πενθούν, αντίθετα, μετρημένα και πατριωτικά: «[Ο] πιο εκτενείς και έντονοι θρήνοι από ανδρικούς τραγικούς χαρακτήρες βρίσκονται στους *Πέρσες* του Αισχύλου, [όπου] αυτοί που θρηνούν είναι ηττημένοι βάρβαροι και, όπως έχει δείξει η Edith Hall, ο θρήνος τους ξεκάθαρα τους εκθηλώνει, τους κάνει το αντίθετο του εξιδανικευμένου αρσενικού, από τη σκοπιά των Ελλήνων. Αντίθετα από τους Έλληνες άνδρες, ο Ξέρξης και οι Πέρσες γέροντες μαδούν τα γένια τους, σκίζουν τα ρούχα τους (γυναικεί-

- ους πέπλους) και χτυπιούνται» (Foley, *Female Acts*, 29). Οι θρήνοι, αντικείμενο σχεδόν εξίσου ανδρών και γυναικών στον Όμηρο, στη συνέχεια ορισμένοι ως γυναικείο πεδίο στην Ελλάδα, αποδίδονται στον Άλλο στους Πέρσες του Αισχύλου.
- 27 Μερικοί είχαν γραμμένα τα ονόματα που αφορούσε η κατάρα: «[Σ]ε ορισμένες περιπτώσεις υπάρχουν μέχρι δέκα ή δεκαπέντε ονόματα σε μία πινακίδα. Άλλες είναι πιο αναλυτικές και περιλαμβάνουν κατάρες για τη γλώσσα, τα μάτια, το στόμα, την ψυχή, το λογικό, τα χέρια και τα πόδια του προσώπου που κατονομάζεται, και επικαλούνται τη βοήθεια των θεοτήτων του κάτω κόσμου, της Περσεφόνης και του Ερμή». Το ίδιο μπορεί να ισχύει και για μια άλλη καινοτομία, μια «μορφή κατάρας με την τοποθέτηση μιας μικρής μολύβδινης φιγούρας με τα χέρια δεμένα μέσα σε μολύβδινο φέρετρο, που είχε μια επιγραφή στο εσωτερικό του καπακιού». Ο Πλάτων αναφέρεται σε αυτή την πρακτική στο 364c της *Πολιτείας*, όπως επισημαίνει ο Garland. «Φαίνεται πως συχνά η αιτία της κατάρας ήταν κάποια κατάθεση σε δικαστήριο» (6-7). Οι κατάδεσμοι μπορεί να ήταν μια επανάληψη των προγενέστερων και απαγορευμένων πια θρήνων που ζητούσαν εκδίκηση.
- 28 Όχι όμως μόνο οι γυναικείοι θρήνοι. «[Ο] ανδρικός θρήνος στον Όμηρο δεν έχει τις συνδηλώσεις θηλυκότητας και θεατρικότητας που απέκτησε μετά την εφαρμογή των νόμων του Σόλωνα» (Taxidou, 176). Μπορεί ωστόσο να υπήρχαν έμφυλες διαφορές στο πένθος. «[Ο]ι δύο κύριες χειρονομίες πένθους στα γεωμετρικά αγγεία [ήταν] η γυναικεία στάση με τα δύο χέρια στο κεφάλι να τραβάνε τα μαλλιά και η ανδρική στάση με το ένα χέρι στο κεφάλι, που προφανώς το χτυπάει χωρίς να ξεριζώνει τα μαλλιά» (Garland, 29).
- 29 Ένα ακόμα ζήτημα, όπως εικάζουν κάποιοι σχολιαστές, ήταν μια σύγκρουση εξουσίας ανάμεσα στις γυναικείες ομάδες, την αριστοκρατία, τον Σόλωνα και τη νέα μορφή της πόλης. Βλ. σχετικά Foley, *Female Acts*, 23-25, και Holst-Warhaft, 114-119.
- 30 L.J. Bennett και W.B. Tyrrell, «Sophocles' *Antigone* and funeral oratory», *American Journal of Philology* 111(4) (1990): 441-456.
- 31 Loraux, 1986, ιδίως 42-50.
- 32 L. McClure, *Spoken Like a Woman: Speech and Gender in Athenian Drama*, Πρίνστον: Princeton University Press, 1999, κεφάλαιο 1.
- 33 Είναι δύσκολο να διατηρηθεί αυτή η διάκριση, επειδή γνωρίζουμε το κάλλος των σωμάτων χάρη στα όμορφα λόγια του ποιητή. Ωστόσο, τα λόγια του Ομήρου δεν τραβούν πάνω τους την προσοχή ως πηγή παρηγοριάς, όπως κάνει η γλώσσα του επιτάφιου λόγου. Βλ. επίσης, Saxophone για τον «ασώματο κόσμο» του επιτάφιου του Περικλή, όπου «ο θάνατος δεν γίνεται αισθητός» και του οποίου το «μοντέλο της δημοκρατίας», όπως λέει, «μειώνει την ιστορία, τους προσωπικούς δεσμούς και, κυρίως, τα σώματα» (*Athenian Democracy*, 64, 60). Ο Περικλής, προσθέτει, «δεν μιλάει για την εκπαίδευση σωμάτων ή την κατασκευή όπλων, αλλά πραγματεύεται, αντίθετα, την αθηναϊκή πολιτική της ανοιχτότητας» (63-64). Αυτή η υποτίμηση της σημασίας των σωμάτων επιστρέφει, παρατηρεί η Saxophone, όταν ο Θουκυδίδης μιλάει για το λοιμό και την επίδρασή του στα σώματα των Αθηναίων.
- 34 Rancière, *Dissensus: On Politics and Aesthetics* (2011).
- 35 «Οι γυναίκες, αφού είχαν θρηνήσει πριν από τη δημόσια κηδεία, δεν μπορούσαν αργότερα να ξαναζωντανέψουν τη μνήμη των νεκρών τους, γιατί στον κοινό τάφο για τους πεσόντες του πολέμου, οι νεκροί τοποθετούνταν ανά φυλή, κάτι που εμπόδιζε την επαφή με τον κάθε νεκρό χωριστά» (Blok, «Women's speech in classical Athens», στο Lardinois και McClure, 106).
- 36 Η Taxidou προσθέτει ότι «Ο ίδιος ο Φρύνικος, σαν χειρονομία επανόρθωσης, έγραψε είκοσι χρόνια αργότερα τις *Φοίνισσες*» (97). Το λάθος του Φρύνικου, λέει η Loraux, ήταν ότι παρουσίασε ένα πένθος με το οποίο οι Αθηναίοι, που μοιράζονταν την ταυτότητα των Ιώνων με τους Μιλήσιους, ταυτίζονταν υπερβολικά, και αναπαρέστησε γεγονότα στα οποία είχαν εμπλακεί και οι Αθηναίοι. Η τραγωδία χρειάζεται απόσταση (στο χώρο και το χρόνο) για να είναι ασφαλής (Loraux, *Mothers*, 85, 87). Για την Taxidou, επίσης από ιστορική σκοπιά, οι Πέρσες «πρέπει να διαβάζονται στη σκιά αυτής της ακραίας απαγόρευσης» (96-97).
- 37 Ο Charles Segal, στο θαυμάσιο κεφάλαιο 5 του *Sophocles' Tragic World: Divinity, Nature, Society* (Κέιμπριτζ: Harvard University Press, 1995) θεωρεί επίσης ότι ο Κρέων αντιπροσωπεύει την ευρύτερη προσπάθεια της Αθήνας να περιορίσει ορισμένες μορφές πένθους. Διαφωνούμε σε ορισμένες λεπτομέρειες και επίσης, κυρίως, στο μεγαλύτερο ζήτημα του τι διακυβεύεται σε αυτή την προσπάθεια περιορισμού. Για τον Segal, η απειλή για την τάξη της πόλης δεν έχει να κάνει με το ομηρικό/ηρωικό σύστημα αξιών, αλλά πιο συγκεκριμένα με το γυναικείο πένθος και τους θορυβώδεις θρήνους που απειλούν την πόλη. Αν και αναφέρει εν παρόδω την εκδίκηση, ο δομισμός του τον κάνει να στραφεί περισσότερο σε μια διάκριση πολιτισμού/φύσης, και έτσι ταυτίζει την Αντιγόνη με το θρήνο και τη φύση, και τον Κρέοντα με τον πολιτισμό. Έτσι, ο Segal παραβλέπει τη σημασία του θρήνου του Κρέοντα, την οποία θα πραγματευτώ παρακάτω, και σε ευρύτερο επίπεδο την πολιτική της (μη) προσαρμογής της ελίτ στη δημοκρατία. Για περισσότερα, βλ. Segal, *Sophocles' Tragic World*, 119-123, 135-136.
- 38 «Η παράσταση της Αντιγόνης τον 5ο αιώνα θα μπορούσε να εγείρει σημαντικά ερωτήματα σχετικά με την αξιολόγηση του ατόμου, σε αντίθεση με αυτή του συλλογικού σώματος των πολιτών, τη νομιμότητα της επιβολής (από το νόμο ή με άλλο τρόπο) της δημοκρατικής ομοιομορφίας στα ατομικά επιτύμβια μνημεία και το δικαίωμα της πόλης να κηδεύει –και να μνημονεύει– τους πεσόντες πολεμιστές της πέρας ή πάνω από τις αξιώσεις των οικογενειών τους», λέει η Sarah Brown Ferrario (2006) σε ένα άρθρο που παρουσιάζει αρχαιολογικά στοιχεία για τον ισχυρισμό αυτόν και υποστηρίζει τη δική μου ανάγνωση του έργου (104). Η Ferrario δεν κάνει μια δική της ανάγνωση, αλλά υποθέτει, με περιστασιακές αναφορές στο έργο, ότι ο Κρέων είναι τύραννος. Για εκείνη, λοιπόν, η αναφορά στον περίκλειο λόγο του Κρέοντα από τον Δημοσθένη τον 4ο αιώνα χρειάζεται εξήγηση (80). Η Ferrario υποστηρίζει ότι τον 4ο αιώνα ο Κρέων είχε πια αναμορφωθεί. Στη δική μου ανάγνωση, δεν είναι απαραίτητη μια τέτοια εξήγηση.
- 39 Αν η Αντιγόνη θάβει δύο φορές τον Πολυνείκη, αντικατοπτρίζει τον Κρέοντα, που όταν πληροφορείται το θάνατο της Ευρυδίκης θρηνεί, «Αχ, αποτελείωσες άνδρα ήδη νεκρό» (1288). Αυτή μπορεί να είναι η ανταπόδοση στον Κρέοντα επειδή προσπάθησε να σκοτώσει δύο φορές τον Πολυνείκη. Ο George Steiner λέει ότι η άρνηση του Κρέοντα να θάψει τον Πολυνείκη μαρτυρά οργή και την επιθυμία του να τον σκοτώσει ξανά (*Οι Αντιγόνες*, μτφρ. Β. Μάστορης – Π. Μπουρλάκης, Αθήνα: Καλέντης, 2001, ιδίως 89-91).
- 40 Ο πρώτος της θρήνος, που δεν καταγράφεται, δεν έχει μάρτυρες αλλά γίνεται στην ύπαιθρο, μέσα στη νύχτα. Αυτό μπορεί να είναι ένας τρόπος να δηλωθεί υπαινικτικά ότι, λόγω της απαγόρευσης του θρήνου, το πένθος τελείται μυστικά, αλλά στα ανοιχτά, σαν κοινό μυστικό. Ή ο Charles Segal (*Tragedy and Civilization an Interpretation of Sophocles*, Νόρμαν: University of Oklahoma Press, 1999) μπορεί να έχει δίκιο όταν λέει ευφυέ-

- στατα ότι, αν η πρώτη ταφή δεν καταγράφεται, δεν έχει μάρτυρες, αυτό μπορεί να συμβαίνει επειδή δεν τελείται στην πραγματικότητα από την Αντιγόνη αλλά, αντίθετα, όπως λένε ανήσυχοι γέροντες, από τους θεούς (278). Η δυνατότητα αυτή διανοίγει το πεδίο του έργου και μπορεί να εξηγή γιατί η Αντιγόνη δεν απαρνείται την πράξη αλλά ούτε την παραδέχεται, σημείο που έχει αξιοποιήσει ιδιαίτερα η Butler στο *Antigone's Claim* και το έχει επανεξεργαστεί στο πλαίσιο μιας ανάγνωσης της εξομολόγησης στο *Undoing Gender*. Μπορεί να φαίνεται ότι αυτό αντικρούει τον ισχυρισμό μου ότι θάβοντας δύο φορές τον Πολυνείκη η Αντιγόνη θάβει καταχρηστικά, αλλά είναι σίγουρα καταχρηστικό να θάβει κανείς για δεύτερη φορά, ανεξάρτητα από το ποιος/α είναι υπεύθυνος/η για την πρώτη ταφή. Όπως και να 'χει, για τον Κρέοντα η δεύτερη ταφή είναι «καταχρηστική», εφόσον περιλαμβάνει τους απαγορευμένους θρήνους. Αναφέρομαι αναλυτικά στην πρώτη ταφή στο «Ismene's forced choice: Sacrifice and sorority in Sophocles' *Antigone*», *Arethusa* 44(1) (2011): 29-68.
- 41 Δεν υπάρχουν εδώ όλα τα απαγορευμένα στοιχεία του θρήνου. Η Αντιγόνη δεν αυτοτραυματίζεται. Αυτό μπορεί να υποδηλώνει ότι είναι λιγότερο υπερβολική από όσο πιστεύει (υπερβολικά) ο Κρέων. Και/ή μπορεί να σημαίνει ότι έχει ήδη εξημερωθεί από την αντικατάσταση της ενσώματης υπόστασης από τον λόγο στο πλαίσιο της πόλης. Αν δεν αυτοτραυματίζεται, μήπως αυτό σημαίνει ότι η οδύνη της μπορεί με κάποιο τρόπο να εκφραστεί;
- 42 Οι Dewald και Kitzinger («Herodotus, Sophocles and the woman who want her brother saved», στο *The Cambridge Companion to Herodotus*, επιμ. C. Dewald και J. Marincola, Κέιμπριτζ: Cambridge University Press, 2006, 122-129) παρατηρούν ότι οι αμφιβολίες της Αντιγόνης μπορεί να οξύνονται από το γεγονός ότι πιστεύει πως δεν την υποστηρίζει κανείς. Δεν βρίσκεται μπροστά στη διαφωνία του Αίμονα με τον Κρέοντα και δεν έχει ακούσει τίποτα θετικό από κανέναν (125). Αλλά ο φύλακας, ένας απλός άνθρωπος, ο καθένας, αντιμετωπίζει την Αντιγόνη σαν προδομένο φίλο. Καθώς την οδηγεί στον Κρέοντα, τον ακούει να λέει, «το να σύρει [κανείς] τους αγαπημένους του σε συμφορά είναι λυπηρό· όλα αυτά όμως είναι στη φύση μου να τα θεωρώ κατώτερα από τη δική μου σωτηρία» (438-440).
- 43 J.B. White, *When Words Lose their Meaning: Constitutions and Reconstitutions of Language, Character, and Community*, Σικάγο: University of Chicago Press, 1984, 39-40.
- 44 Η Foley δεν είναι παρά μία από τους/τις πολλούς/πολλές που έχουν επισημάνει πόσο προσβλητική είναι η πρόταση του Κρέοντα (*Female Acts*, 184). Ο Andrew Brown την αναφέρει ως «πιθανώς τον πιο άξεστο στίχο της ελληνικής τραγωδίας», αν και η Page duBois έχει συνεισφέρει πολύ στη μελέτη της καθόλου ασυνήθιστης χρήσης του όρου «οργώνω» στα αρχαία ελληνικά κείμενα (P. duBois, «Toppling the hero: Polyphony in the tragic city», στο *Rethinking Tragedy*, επιμ. R. Felski, Βαλτιμόρη: Johns Hopkins University Press, 2008, 127-147, και *Sowing the Body: Psychoanalysis and Ancient Representations of Women*, Σικάγο: University of Chicago Press, 1988).
- 45 Για τη Saxonhouse (*Fear of Diversity: The Birth of Political Science in Ancient Greek Thought*, Σικάγο: University of Chicago Press, 1992), ο Κρέων απηχεί «το βάρος που δίνει η δημοκρατία στην αντικαταστασιμότητα αντί της ιδιαιτερότητας» (74). Η πείνα της δημοκρατίας για όλο και περισσότερα σώματα δεν ομολογείται (62-71). Όπως υποστηρίζει, ο Περικλής προσπαθεί να την ικανοποιήσει αντικαθιστώντας τη συναισθηματική προσκόλληση στο σώμα με τον λόγο, ένα καταλληλότερο φαντασιακό με βάση το οποίο μπορεί να διαμορφωθεί μια πόλη.
- 46 Ο Anouilh το εκμεταλλεύεται αυτό όταν βάζει τον Κρέοντα να ομολογεί ότι δεν είναι σίγουρος ποιος από τους δύο αδελφούς έχει ταφεί και ποιος έχει αφεθεί να σαπίσει.
- 47 Στη σύγκρουση με τον Αίμονα, δεν είναι άσχετο το γεγονός ότι, όπως παρατηρεί ο Mark Howenstein στο «The tragedy of law and the law of tragedy in Sophocles' *Antigone*», *Legal Studies Forum* 24 (2000): 493-526: «Στην αρχαία Ελλάδα, η εξουσία που είχε ο πατέρας πάνω στον γιο του ήταν πολύ δεσποτική, αν και υπήρχαν περιορισμοί. Ένας πατέρας μπορούσε να εγκαταλείψει τον γιο του σε ένα μακρινό βουνό (όπως είχε κάνει ο Λαίος με τον Οιδίποδα), αλλά δεν μπορούσε να τον κάνει δούλο, και όταν παντρευόταν ο γιος απελευθερωνόταν από την κυριαρχία του πατέρα» (499 σημ.16). Άλλοι (π.χ. Griffith, «The King and the eye») θεωρούν ότι γινόταν κανείς ενήλικας όταν έφτανε στην ηλικία της ωριμότητας. Αν δεχτούμε ότι ο γάμος οδηγούσε στην ενηλικίωση, τότε μπορούμε να θεωρήσουμε ότι η προσπάθεια του Αίμονα να σώσει την Αντιγόνη εντάσσεται στην προσπάθειά του να απελευθερωθεί από τον πατέρα του, στη βούληση του οποίου πρέπει να υποτάσσεται, κάτι που θα γνώριζε και ο Κρέων: όταν παντρευτεί, ο Αίμων θα είναι ελεύθερος. Ίσως ο Κρέων να παίζει με αυτή τη σκέψη όταν, σε μία από τις πολλές αναφορές του έργου στους δούλους και τη δουλεία, ισχυρίζεται ότι ο Αίμων έχει αφεθεί να υποδουλωθεί από την Αντιγόνη.
- 48 «Είναι ένα τέχνασμα και μια νίκη του κρατιστικού νόμου και της πολιτικής στις φιλελεύθερες δημοκρατίες να αποδίδουν σε άτομα εκείνες τις σημαντικές πράξεις που στην πραγματικότητα είναι (επίσης) προϊόντα μιας οργανωμένης πολιτικής. Έτσι αντίπαλες ηγεμονίες, κινήματα αντίστασης και πολιτική διαφωνία εξαφανίζονται και το μόνο που μένει είναι μικρά άτομα (τρεις κοπέλες [με μαντίλες]) ή μεγάλα φαντάσματα (το Ισλάμ, ο ριζικός παρτικουλαρισμός κ.λπ.)» (Honig, *Emergency Politics*, 128). Εξού, για παράδειγμα, και ο αμερικανικός εορτασμός της «Rosa Parks» αλλά όχι του κινήματος που την παρακίνησε να δράσει.
- 49 Η Saxonhouse παραθέτει εδώ το M.I. Finley, *Democracy Ancient and Modern*, Νιου Μπράνσγουικ: Rutgers University Press, 1973, 19. Η Saxonhouse ασκεί κριτική στον Finley, υποστηρίζοντας ότι η αρχαία δημοκρατία ήταν κάτι περισσότερο. Η διαφορά της μαζί του αναπαράγει διαφωνίες που υπάρχουν από παλιά στην πολιτική επιστήμη: Ο Finley ορίζει εδώ τη δημοκρατία με επίσημους θεσμικούς όρους, και η Saxonhouse υποστηρίζει μια διευρυμένη προσέγγιση που δίνει προσοχή στην πολιτική κουλτούρα και πρακτική.
- 50 Αργότερα, όταν ο φύλακας επιστρέφει για δεύτερη φορά στον Κρέοντα έχοντας συλλάβει επ' αυτοφώρω την Αντιγόνη, λέει: «Αυτή τη φορά δεν έγινε κλήρωση, αλλά είναι δικό μου το εύρημα αυτό, κανενός άλλου» (396-397). Έτσι, αναφέρεται σε έναν διαφορετικό μηχανισμό καταμερισμού, με τον οποίο ο καθένας παίρνει αυτό που αναγνωρισμένα του οφείλεται – νωρίτερα ο κλήρος έπεσε στον φύλακα που εκτέθηκε στον κίνδυνο, τώρα χωρίς κλήρωση παίρνει το πραγματικό βραβείο. Αντί να βασιστεί στο τυχαίο, τη θεμελιώδη δημοκρατική αρχή του καταμερισμού, τώρα ο φύλακας παίρνει αυτό που του αξίζει. Μετακινήθηκε άραγε από τη δημοκρατική πολιτική οικονομία στην αριστοκρατική; Ο Peter Euben υποστηρίζει ότι αυτό το δίπολο είναι υπερβολικά άκαμπτο, καθώς υπάρχουν στοιχεία ότι οι άνθρωποι πίστευαν πως στην κλήρωση έπαιζαν ρόλο και οι θεοί, ότι η επιλογή με κλήρο δεν ήταν τυχαία. Ωστόσο, δεν φαίνεται να υπάρχει αυτή η αντίληψη όταν ο φύλακας λέει, «Αυτή τη φορά δεν έγινε κλήρωση, αλλά είναι δικό μου το εύρημα αυτό, κανενός άλλου».

- 51 «Στην Αθήνα, η έμφαση είναι στην απαγόρευση των προσφορών στον τάφο και στον περιορισμό του δικαιώματος του πένθους στις συγγενείς» (Holst-Warhaft, 115).
- 52 Η Ταξίδου υποστηρίζει τη θεμελιώδη ταύτιση του Σοφοκλή με τη δημοκρατία, τονίζοντας τη φιλία του με τον Περικλή. Ο Σοφοκλής έχει πολύ στενές σχέσεις με την εξουσία και έχει πάρει υπερβολικά πολλά θεατρικά βραβεία από την Αθήνα για να είναι αμέτοχος στην ιδεολογία του «ελληνικού θαύματος». Αντίθετα από τον Σοφοκλή, που αναπτύσσει μια οργανική σχέση με την πόλη-κράτος, υποστηρίζει η Ταξίδου, ο Ευριπίδης «αναπτύσσει μια κριτική, εριστική σχέση με την πόλη-κράτος [...] διαρρηγνύοντας συνειδητά τον υποτιθέμενο οργανικό δεσμό ανάμεσα στην τραγωδία και την πόλη-κράτος» (12). Η ίδια προτιμάει τον Ευριπίδη, τον εξόριστο, που λέγεται ότι ξεσκίστηκε από σκυλιά με διαταγή του αφιλόξενου τελικά οικοδεσπότη του, του Αρχέλαου, βασιλιά της Μακεδονίας (Taxidou, 12, 99).
- 53 Αλλά η πόλη μπορεί να την πενθήσει· ο Αίμων έχει πει στον Κρέοντα ότι οι πολίτες τη συμπονούσαν όσο ήταν ζωντανή (693). Ο Σοφοκλής, ωστόσο, δεν δείχνει την πόλη να θρηνεί για αυτή μετά το θάνατό της. Η αποφυγή του ερωτήματος αν την πενθούν μετά το θάνατό της μπορεί να είναι σημαντική σε ένα έργο που στο επίκεντρό του βρίσκεται το επιτρεπτό ή το ανεπιτρεπτό πένθος, ως ένδειξη αφοσίωσης ή προδοσίας στην πόλη.
- 54 «Η Αντιγόνη τραγουδάει στον εαυτό της τον νυφικό ύμνο και τον επικήδειο θρήνο που της έχει αρνηθεί ο Κρέων» (Rehm, 64). Στην πραγματικότητα, ο Κρέων τη διακόπτει και διατάζει να την πάρουν. Αλλά εκείνη ξαναπιάνει το μοιρολόι και συνεχίζει μέχρι που ο Κρέων απειλεί ξανά τους στρατιώτες. Ο Κρέων της αρνείται αυτές τις τελετουργίες και με έναν άλλο τρόπο, που δεν τον επισημαίνει ο Rehm, όχι κάνοντάς τη να σιωπήσει – αλλά χλευάζοντάς την ως εγωκεντρική, ομηρική. Ο Segal λέει ότι ο Κρέων είναι «περιφρονητικός», αλλά δεν θεωρεί ότι η περιφρόνηση αυτή αποδίδει την οπτική του κλασικού κόσμου για τον ομηρικό/ηρωικό θρήνο (Segal, 1995, 249 σημ. 22). Η Αντιγόνη δεν είναι η μόνη που μοιρολογεί τον εαυτό της. Η Κασσάνδρα και η Ηλέκτρα τραγουδούν επίσης το θρήνο τους. Βλ. το συμπέρασμα της Loraux στο *The Mourning Voice*.
- 55 Για μια πιο λεπτομερή εξέταση της συλλογικοποίησης του θρήνου στην Αθήνα, πρώτα από τον Σόλωνα και αργότερα από τον Περικλή, βλ. Richard Seaford, *Reciprocity and Ritual*. Για την επιμονή των προσπαθειών του Κρέοντα στο ζήτημα αυτό, βλ. το κεφάλαιο «The city of words», στο S. Goldhill *Reading Greek Tragedy*, Κέιμπριτζ: Cambridge University Press, 1986. Ο Goldhill επισημαίνει την προσπάθεια του Κρέοντα να αφομοιώσει ακόμα και το θάνατο του Αίμονα στην υπόθεση της πόλης: Η γλώσσα που χρησιμοποιεί ο Κρέων, υποστηρίζει ο Goldhill, θυμίζει επίσημο επικήδειο λόγο, αλλά η προσπάθειά του αποτυγχάνει όταν μαθαίνει για την αυτοκτονία της γυναίκας του. Ο θάνατος της Ευρυδίκης είναι το τελευταίο χτύπημα στο εγχείρημα της συλλογικοποίησης. Αν ο Χέγκελ έχει δίκιο όταν λέει ότι στο έργο αυτό κάθε χαρακτήρας φτάνει στα όριά του και μετά νιώθει μεταμέλεια, τότε η προσπάθεια του Κρέοντα να αποδώσει τον Αίμονα στην υπόθεση της πόλης, ακόμα και μετά από όλα όσα έχουν συμβεί, σηματοδοτεί το όριο πέρα από το οποίο δεν μπορεί να πάει. Η Ευρυδίκη τον επαναφέρει και ανταποκρινόμενος στις δικές της πράξεις (του θρήνου, της κατηγορίας και της αυτοκτονίας) φτάνει τελικά στην ενοχή.
- 56 Ο θρήνος της Ευρυδίκης είναι ένας τροποποιημένος ομηρικός θρήνος. Βιώνει το θάνατο του γιου της σαν οξύ σωματικό πόνο και θρηνεί δυνατά, αλλά το κάνει μέσα στο σπίτι και λίγοι, εκτός από τον εξάγγελο που μεταφέρει την είδηση και ίσως τους υπη-
ρέτες της, φαίνεται ότι έχουν ακούσει τις φωνές της. Ο Segal λέει ότι το πένθος της Ευρυδίκης συμμορφώνεται με τα πρότυπα του θρήνου των γυναικών της κλασικής εποχής. Πετυχαίνει έτσι μια θαυμάσια ανάγνωση πολλών από τις λεπτομέρειες του έργου, αλλά του διαφεύγει η απόσταση που παίρνει η σκηνή από τις μορφές αυτές. Υποστηρίζει επίσης την απόλυτη αντιστοιχία του θρήνου της Αντιγόνης και της Ευρυδίκης, λανθασμένα κατά τη γνώμη μου, αφού εστιάζει προφανώς στον πρώτο καταγεγραμμένο θρήνο της Αντιγόνης και όχι στον δεύτερο (για τον εαυτό της). Ο πρώτος θρήνος της Αντιγόνης, για τον Πολυνείκη (κατά τη δεύτερη ταφή του), μεταφέρεται, όπως και της Ευρυδίκης, από έναν μάρτυρα· αλλά ο δεύτερος θρήνος της, για την ίδια, ακούγεται απευθείας από το κοινό. Και οι δύο γίνονται έξω (Segal, 1995, 134-137).
- 57 Η ετυμολογία επισημαίνεται στο M.S. Santirocco, «Justice in Sophocles' *Antigone*», *Philosophy and Literature* 4(2) (1980): 15 σημ. 39.
- 58 N. Loraux, *Tragic Ways of Killing a Woman*, Κέιμπριτζ: Harvard University Press, 1987 [ελλ. έκδ.: *Βίαιοι θάνατοι γυναικών στην τραγωδία*, μτφρ. Α. Ροβάτσου, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1995].
- 59 Για την προσέγγιση του Segal, βλ. *Sophocles' Tragic World*, 125-129 και 134-137, ιδίως 135. Κάτι που δεν προσέχει ο Segal: στο ομηρικό παράδειγμα, άνδρες και γυναίκες θρηνούν με παρόμοιο τρόπο. Αλλά ο Segal, όπως και οι περισσότεροι σχολιαστές τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια ή και παραπάνω, αναφέρεται επανειλημμένα στο «γυναικείο θρήνο».
- 60 Taxidou, *Tragedy, Modernity and Mourning*, 178.
- 61 M. Gellrich, *Tragedy and Theory: The Problem of Conflict Since Aristotle*, Πρίνστον: Princeton University Press, 1988.
- 62 Αυτή είναι η διαφορά μου από το συμπέρασμα του Roselli, που υποστηρίζει ότι «η Αντιγόνη μπορεί να θέτει υπό αμφισβήτηση ορισμένα από τα ρήγματα της αθηναϊκής κοινωνίας, αλλά επιβεβαιώνει επίσης μια αρχαϊκή πρακτική των ελίτ σχετικά με την εξύμνηση του επίλεκτου άρρενα πολίτη, όπως έκαναν οι αρχαϊκές ελίτ και όπως συνέχιζαν να κάνουν ορισμένες αθηναϊκές οικογένειες» (158). Η πρακτική αναφέρεται στο έργο, αλλά παρουσιάζεται επίσης με πολιτικούς και παρωδιακούς όρους.
- 63 Αυτή η άποψη, η άποψη του Κρέοντα, είναι σε μεγάλο βαθμό και η συμβατική άποψη. Είναι αξιοθαύμαστη και έχει αρχές, αλλά όχι κατανόηση.
- 64 O D.A. Hester («Sophocles the Unphilosophical: A Study in the *Antigone*», *Mnemosyne* 24(1) (1971): 11-59), πιστεύει ότι ο θάνατος της Ευρυδίκης είναι αυτός ενός ελάσσονος χαρακτήρα, ένα τίμημα που αξίζει να πληρώσει ο Σοφοκλής για να αυξήσει την οδύνη του Κρέοντα (40). Αν και εστιάζω σε αυτή τη στιγμή της οδύνης του Κρέοντα, πιστεύω ότι, όπως δείχνει η ανάγνωσή μου στο τελευταίο υποκεφάλαιο, ο θάνατος της Ευρυδίκης εξυπηρετεί και έναν άλλο σκοπό: είναι μέρος της επίδειξης πολλών και διαφορετικών ειδών θρήνου στο έργο. Το φάσμα των διαφορετικών ειδών θρήνου είναι το σκηνικό για τη σύγκρουση των πρωταγωνιστών και η αφορμή της.
- 65 Ο Segal βλέπει ότι ο Κρέων θρηνεί σαν γυναίκα, αλλά δεν παρατηρεί τη σημασία της διαφοροποίησής του από τον γυναικείο θρήνο όταν παίρνει πάνω του την ενοχή και δεν ζητάει εκδίκηση (1995, 127, 130).

Μετάφραση: Μιχάλης Λαλιώτης