



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ  
Εθνικόν και Καποδιστριακόν  
Πανεπιστήμιον Αθηνών  
— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

**ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ**  
**Τμήμα Θεατρικών Σπουδών**

**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**  
**«ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΑΙ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟ ΘΕΑΤΡΟ.**  
**ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ, ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ, ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ»**

**ΕΙΔΙΚΕΥΣΗ: Διδακτική του Θεάτρου**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**Δραματική αναπαράσταση του νέου στην αρχαία τραγωδία**  
**Το (εκ)παιδευτικό παράδειγμα της Αντιγόνης**

**Τριμελής Επιτροπή**  
**Καίτη (Αικατερίνη) Διαμαντάκου (Επιβλέπουσα)**  
**Κλειώ Φανουράκη**  
**Άγης Μαρίνης**

**Αριάδνη Παπιδάκη**  
**A.M.: 7568012100066**

**ΑΘΗΝΑ**

**2024**

## Ευχαριστίες

Με την ολοκλήρωση της παρούσας διπλωματικής εργασίας τελειώνει και ο κύκλος σπουδών μου στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα «Ελληνικό και Παγκόσμιο θέατρο, Δραματοουργία, Παράσταση, Εκπαίδευση», στην ειδίκευση της Διδακτικής του Θεάτρου. Σ' αυτήν την τριετή (σχεδόν) σπουδή μου, κάποιοι άνθρωποι συντρόφεψαν την πορεία μου και στάθηκαν αρωγοί και συμπαραστάτες σ' αυτή τη δύσκολη και απαιτητική γνωστική εμπειρία μου.

Γι' αυτόν τον λόγο, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά, πρωτίστως, τους καθηγητές και τις καθηγήτριες του μεταπτυχιακού προγράμματος σπουδών του τμήματος Θεατρικών σπουδών του ΕΚΠΑ για την ουσιαστική εμφύχωση και καθοδήγηση στις ατραπούς της επιστημονικής γνώσης. Έπειτα, ευχαριστώ τα μέλη της επιτροπής αξιολόγησής μου, Άγι Μαρίνη και Κλειώ Φανουράκη τόσο για την προθυμία τους και την ένθερμη υποδοχή της εργασίας μου, όσο και για τις εύστοχες παρατηρήσεις τους, αλλά περισσότερο ευχαριστώ την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου, Καίτη Διαμαντάκου, για την ακούραστη, έγκαιρη και ακριβή ανταπόκρισή της στις απαιτήσεις της συνεργασίας μας. Υπήρξε έμπνευση για μένα και αποτελεί πρότυπο επαγγελματισμού.

Ακολούθως, χρωστώ ένα τεράστιο ευχαριστώ στην οικογένειά μου, στο σύζυγο και στις θυγατέρες μου που υπέμειναν αγόγγυστα την «απουσία» μου, στήριξαν την προσπάθειά μου και αγκάλιασαν το όνειρό μου.

Δεν θα μπορούσα να μην ευχαριστήσω όλους και όλες μου τους/τις συναδέλφους του 4<sup>ου</sup> ΓΕΛ Χανίων που μου συμπαραστάθηκαν, ψυχολογικά και πρακτικά, όταν δυσκολευόμουν να ανταποκριθώ στις απαιτήσεις του πονήματος μου. Τέλος, ξεχωριστή ευγνωμοσύνη χρωστώ στον πρώην Διευθυντή μου Εμμανουήλ Δρακάκη, χωρίς την έμπρακτη συνδρομή του οποίου, τίποτα από όλα αυτά δεν θα ήταν εφικτό.

**Της νονάς μου, γιατί πάλεψε και βγήκε νικήτρια**

*Σὸ γὰρ εἶλον ζῆν...*

## Δραματική αναπαράσταση του νέου στην αρχαία τραγωδία

### Το (εκ)παιδευτικό παράδειγμα της Αντιγόνης

#### Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία στοχεύει να αποτελέσει διδακτικό βοήθημα για την καλύτερη εξοικείωση των μαθητών και των μαθητριών με το αρχαίο ελληνικό δράμα τόσο ως κείμενο με συγκεκριμένη γλωσσική ταυτότητα όσο και ως παραστατική τέχνη, αλλά και ως φορέα αξιών. Φιλοδοξεί, έτσι, να εγείρει προβληματισμούς στους μαθητές και στις μαθήτριες που καταλήγουν, μέσω της «συνάντησης» του αρχαίου με τον σύγχρονο κόσμο, τόσο στη σφυρηλάτηση του πολιτικού τους ήθους όσο και στη συνειδητοποίηση των διαφορετικών ανά πολιτισμό κωδίκων του προσδιορισμού των έμφυλων ταυτοτήτων. Οδηγός σε αυτό το πόνημα, θα είναι η αναζήτηση του δραματικού χαρακτήρα και της ταυτότητας της Αντιγόνης σε όλες τις σωζόμενες τραγωδίες του θηβαϊκού κύκλου, *Έπτά επί Θήβας* του Αισχύλου, *Αντιγόνη*, *Οιδίπους Τύραννος* του Σοφοκλή, *Φοίνισσαι* του Ευριπίδη και *Οιδίπους επί Κολωνῶ* του Σοφοκλή, όπου εμφανίζεται, κάτω από τις ταξινομίες: *γυναικεία μορφή*, *παρθένα γυναίκα*, *νεαρό κορίτσι*, *παιδί*. Με αυτήν τη μέθοδο γίνεται περισσότερο αντιληπτός ο τρόπος με τον οποίο οι μεγάλοι τραγικοί αναπαρέστησαν τη νεότητα στην έμφυλη εκδοχή της γυναίκας, μέσα στις δυνατότητες και τα όριά της, ή έξω από αυτά, ώστε να μπορέσουμε να έχουμε ένα μοντέλο παιδαγωγικής διδασκαλίας επαρκές για τη σύγχρονη, απαιτητική εκπαιδευτική διαδικασία.

**Λέξεις κλειδιά:** Αντιγόνη, αναπαράσταση νέου, αρχαία τραγωδία, έμφυλοι ρόλοι, γυναικεία μορφή

## **Dramatic representation of youth in ancient tragedy**

### **The formative example of Antigone**

#### **Abstract**

This thesis aims to provide a teaching aid for the better familiarization of students with the ancient Greek drama both as a text with a specific linguistic identity and as a performing art, but also as a carrier of values. It thus aspires to raise concerns for the students that end up, both in the forging of their political ethos, and in the awareness of the different definitions of gender identities per culture, through the “meeting” of the ancient with the modern world. A guide to this thought will be the search for the dramatic character and identity of Antigone in all the extant tragedies of the Theban cycle, *Seven against Thebes* by Aeschylus, *Antigone*, *Oedipus Tyrannus* by Sophocles, *Phoenician Women* by Euripides and *Oedipus at Colonus* by Sophocles, where she appears, under the taxonomies: *female*, *virgin woman*, *young girl*, *child*. By this method it becomes more noticeable how the great tragedians represented the youth in the gendered version of the woman, within her possibilities and limits, or outside them, so that we can have a model of pedagogical teaching adequate for the modern, demanding educational process.

**Keywords:** Antigone, representation of youth, ancient tragedy, gender role/identity, female

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή.....	7
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι. Ο Θηβαϊκός Μεγαμύθος .....</b>	<b>12</b>
<b>Ια. Θήβα:ab urbe condita.....</b>	<b>13</b>
<b>Ιβ. Λάιος, Οιδίπους.....</b>	<b>15</b>
<b>Ιγ. Ετεοκλής και Πολυνείκης .....</b>	<b>18</b>
<b>Ιδ. Αντιγόνη και Ισμήνη.....</b>	<b>19</b>
<b>Ιε. Οι Επίγονοι.....</b>	<b>22</b>
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙ. Από τον Μύθο στην Τραγωδία.....</b>	<b>24</b>
<b>Ιια. Οι τραγωδίες που σχετίζονται με τον Θηβαϊκό μύθο.....</b>	<b>24</b>
<b>Ιιβ. Ο δραματικός χώρος (Θήβα – Αθήνα).....</b>	<b>25</b>
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙΙ. Οι Τραγωδίες.....</b>	<b>30</b>
<b>ΙΙια. ΟΙΔΙΠΟΥΣ ΤΥΡΑΝΝΟΣ.....</b>	<b>31</b>
<b>ΙΙιβ. ΟΙΔΙΠΟΥΣ ΕΠΙ ΚΟΛΩΝΩ.....</b>	<b>35</b>
<b>ΙΙιγ. ΕΠΤΑ ΕΠΙ ΘΗΒΑΣ.....</b>	<b>48</b>
<b>ΙΙιδ. ΦΟΙΝΙΣΣΑΙ.....</b>	<b>55</b>
<b>ΙΙιε. ΑΝΤΙΓΟΝΗ.....</b>	<b>71</b>
<b>ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....</b>	<b>99</b>
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....</b>	<b>105</b>

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Σύμφωνα με το νέο αναθεωρημένο Πρόγραμμα Σπουδών του μαθήματος της Αρχαίας Ελληνικής Γλωσσάς και Γραμματείας των Α', Β' και Γ' τάξεων Γενικού Λυκείου η διδασκαλία της αναμένεται να συμβάλει στην ενίσχυση της γενικής μόρφωσης των μαθητών/-τριών, στην ανάπτυξη της κριτικής τους ικανότητας, στην καλλιέργεια της αισθητικής τους, στον βαθύτερο προβληματισμό τους σε ζητήματα ηθικής, πολιτικής και κοινωνικής ζωής, καθώς και στην ένταξή τους στην κοινωνία των ενεργών πολιτών<sup>1</sup>. Εξάλλου, ως μία βασική επιδίωξη του προγράμματος ορίζεται η βιωματική κατάκτηση των κειμένων από τους οι μαθητές/-τριες με την ανάπτυξη ψυχοκινητικών δεξιοτήτων, όπως είναι οι θεατρικές τεχνικές, τα παιχνίδια ρόλων, οι ρητορικές αντιλογίες, η έννοια του ρυθμού στον λόγο μέσα από διαφορετικές αναγνώσεις, η οπτική αντίληψη, η παραγωγή γραπτού και προφορικού λόγου<sup>2</sup>.

Ένα γραμματειακό είδος του οποίου η διδασκαλία προκρίνεται τόσο στο Γυμνάσιο<sup>3</sup> όσο και στο Λύκειο είναι η δραματική ποίηση. Ως αντιπροσωπευτικό παράδειγμα του συγκεκριμένου είδους, η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή είναι μία τραγωδία, η οποία υπηρετεί τους μαθησιακούς και παιδαγωγικούς στόχους του αναλυτικού προγράμματος σπουδών της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης στην Ελλάδα, από την ίδρυση, σχεδόν, του ελληνικού κράτους έως σήμερα<sup>4</sup>.

Η διδασκαλία της σοφοκλείας τραγωδίας στη Β' Λυκείου επιδιώκει να προσεγγίσουν οι μαθητές και οι μαθήτριες «ιδέες, αξίες, πνευματικά επιτεύγματα, αντιφατικές όψεις, πάθη, αστοχίες, συνέχειες και ασυνέχειες, συνέπειες και ασυνέπειες του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού, όπως αναπαριστώνται στα αρχαία κείμενα, και τα οποία λειτούργησαν και λειτουργούν ως σημεία αναφοράς

---

<sup>1</sup> Υ.Α.21123/Δ2, ΦΕΚ 1096 τ.Β 28-02-2023.

<sup>2</sup> Στο ίδιο.

<sup>3</sup> Βλ. σχετικά, Υ.Α.33151/Δ2, ΦΕΚ 2052 τ. Β 31-03-2023.

<sup>4</sup> Στην Απόφαση 7071/12 Σεπτεμβρίου 1867, σημειώνεται ότι στην Δ' τάξη του τετρατάξιου-κατά την εποχή-Γυμνασίου, κατά το δεύτερο εξάμηνο, πρέπει να διδάσκονται *ἐν ἡ δὺ ἐκ τῶν καλλιτέρων δραμάτων τοῦ Σοφοκλέους ἢ τοῦ Εὐριπίδου, αν* ο χρόνος το επιτρέπει: Δ. Αντωνίου, *Τα προγράμματα της μέσης εκπαίδευσης (1833-1929)*, τ. Α', Αθήνα 1987, σ.183. Άλλωστε, στον διαδικτυακό τόπο του ΙΕΠ με ιστορικά βιβλία βρίσκουμε αντίτυπο της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή από το 1867. <http://elibrary.iep.edu.gr/>. Επομένως, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι η *Αντιγόνη* ήταν ένα από τα δράματα που επιλέγονταν για διδασκαλία.

προβληματισμού και διαλόγου για τον σύγχρονο κόσμο»<sup>5</sup>. Αν, λοιπόν, στόχος μας είναι, με «όχημα» το αρχαίο κείμενο να βρούμε ένα σημείο συνάντησης του αρχαίου με τον σύγχρονο κόσμο και να επιτύχουμε μια διαλεκτική σχέση των μαθητών και των μαθητριών με τον κόσμο αυτό, τότε η *Άντιγόνη* είναι εξόχως αντιπροσωπευτική τραγωδία αφενός για να ενσταλάξει στους μαθητές και στις μαθήτριες τον σπόρο της αμφισβήτησης, προκειμένου να διαμορφώσουν την πολιτική τους ταυτότητα με σύγχρονους όρους και να επαναπροσδιορίσουν, ενδεχομένως, έννοιες, όπως «ελευθερία», «νόμος», «πόλη», «πολίτης», «δίκαιο», «αρετή», «φύλο», μέσα από τη διάκριση της συγγένειας και της κρατικής εξουσίας, αφ' ετέρου για να ενεργοποιήσει και να τροφοδοτήσει γόνιμες αντιπαραβολές ανάμεσα στους πολιτισμικούς κώδικες της έμφυλης/σεξουαλικής διαφοράς, από την αρχαιότητα έως την εποχή μας και στη χώρα μας, που το συγκεκριμένο θέμα επανέρχεται καθημερινά και θεσμικά στη δημόσια σφαίρα, ως διακύβευμα.

Ας σημειωθεί, επίσης, ότι η «μυθοποίηση», συχνά, των κλασικών κειμένων της αρχαιότητας μαζί με την απροβληματίστη πίστη στις διαχρονικές και πανανθρώπινες ηθικές αξίες και στάσεις που πρεσβεύουν<sup>6</sup> απέχουν πολύ από τις πατριαρχικές αντιλήψεις, το έλλειμμα πολιτικών δικαιωμάτων σε μεγάλη μερίδα του πληθυσμού, τον ρατσισμό, την ξενοφοβία και τον επεκτατισμό που συνυπάρχουν ως προβλήματα πλάι στα μεγάλα επιτεύγματα της αθηναϊκής δημοκρατίας του 5ου αι. π.Χ. Επομένως, η διδασκαλία του μαθήματος απαιτεί νηφαλιότητα και εντρύφηση σε μια ευρύτητα θεμάτων που άπτονται ιστορικά της ανθρώπινης φύσης, ενώ μέσα από τις αρχές της ενδεδειγμένης, από το νέο αναλυτικό πρόγραμμα, διερευνητικής μάθησης και του κοινωνικού εποικοδομητισμού απαιτείται να επιδιώκει την ολιστική προσέγγιση της γνώσης.

Με αφετηρία, λοιπόν, το παραπάνω κείμενο και με αφορμή τα παραπάνω δεδομένα, θεωρήσαμε ότι θα μπορούσαμε να εξοικειώσουμε καλύτερα τους μαθητές και τις μαθήτριες με το αρχαίο ελληνικό δράμα τόσο ως κείμενο με συγκεκριμένη γλωσσική ταυτότητα, όσο και ως παραστατική τέχνη, αλλά και ως φορέα αξιών,

---

<sup>5</sup> Οδηγίες για τη διδασκαλία των φιλολογικών μαθημάτων στις Α' και Β' τάξεις Ημερήσιου ΓΕΛ για το σχολικό έτος 2018 – 2019.

<sup>6</sup> Για μια ενδιαφέρουσα αρνητική κριτική της διδασκαλίας της τραγωδίας στη μέση εκπαίδευση, βλ. Ε. Παπάζογλου, «Η διδασκαλία της τραγωδίας στη μέση εκπαίδευση: μερικά ηθικά διδάγματα», *Φιλολόγος* 143 (2011), σ. 135.



ανιχνεύοντας τον χαρακτήρα της Αντιγόνης σε όλες τις σωζόμενες τραγωδίες του θηβαϊκού κύκλου, όπου εμφανίζεται. Στόχος της παρούσας εργασίας είναι να αναζητήσουμε τον δραματικό χαρακτήρα της Αντιγόνης στις εν λόγω τραγωδίες, κάτω από τις ταξινομίες: *γυναικεία μορφή, παρθένα γυναίκα, νεαρό κορίτσι, παιδί*. Έτσι, θεωρούμε ότι θα αντιληφθούμε καλύτερα τον τρόπο με τον οποίο οι μεγάλοι τραγικοί αναπαρέστησαν τη νεότητα στην έμφυλη εκδοχή της γυναίκας, μέσα στις δυνατότητες και τα όριά της, ή έξω από αυτά, ώστε να μπορέσουμε να έχουμε ένα μοντέλο παιδαγωγικής διδασκαλίας επαρκές για τη σύγχρονη εκπαιδευτική διαδικασία.

Επομένως, η έρευνά μας θα περιοριστεί στις εξής τραγωδίες, οι οποίες καταγράφονται με βάση τη χρονολογική σειρά διδασκαλίας τους στο αρχαίο θέατρο: *Έπτά επί Θήβας* (467 π.Χ.) του Αισχύλου, *Αντιγόνη* (442-441 π.Χ.), *Οιδίπους Τύραννος* (περ. 430/429-425 π.Χ.) του Σοφοκλή, *Φοίνισσαι* (περ. 411-409 π.Χ.) του Ευριπίδη και *Οιδίπους επί Κολωνῶν* (402/401 π.Χ.) του Σοφοκλή. Αν θεωρήσουμε την συγγραφική δραστηριότητα των τριών τραγικών ως μια ενιαία αφηγηματική πράξη, η Αντιγόνη παρουσιάζεται με τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της καλής παρθένου από την παιδική της ήδη ηλικία (*Ο.Τ.*), έως και την εφηβεία της (*Φοίν.*, *Ο.Κ.*), αλλά και τα χαρακτηριστικά εκείνα που της επιτρέπουν να εισβάλλει στον κόσμο των ανδρών και να διεκδικεί όσα θεωρεί δίκαια για το δικό της αξιακό σύστημα (*Αντ.*). Η Αντιγόνη δεν φτάνει ποτέ στην ενηλικίωση -τουλάχιστον στη σωζόμενη δραματολογία<sup>7</sup>. Η συναισθηματική και όσο το δυνατόν -για αρχαίο δράμα- 'ψυχολογική' της εξέλιξη, τη φέρνει από τον λειμώνα της κοριτσιίστικης αθωότητας στον λυμεώνα της «αυθαίρετης, αδιαμεσολάβητης ατομικής γνώμης» και την συντρίβει πάνω «στην αβεβαιότητα της a priori αλήθειας»<sup>8</sup>.

Όλα τα παραπάνω αφορούν , εν πολλοίς, το «τι» και το «γιατί» της διδασκαλίας, δεν πρέπει, ωστόσο, να παραγνωρίζουμε το «πώς» που δίνει τη δυνατότητα στον/στην εκπαιδευτικό να επιτελέσει το έργο του/της με τη μεγαλύτερη δυνατή αποτελεσματικότητα. Και αφού συζητάμε για αρχαίο δράμα, ποια θα κρινόταν

---

<sup>7</sup> M. J. Anderson, «Ο μύθος», στο J. Gregory (επιμ.): *Οψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, μτφ. Μ. Καίσαρ – Ο. Μπεζαντάκου, Φ. Φιλίππου, Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα 2010, σ.173.

<sup>8</sup> Γ. Π. Πεφάνης, «Πολιτική και Θεατρική Φαντασία», στο *Φαντάσματα του Θεάτρου. Σκηνές της θεωρίας III*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2013, σ. 79.

προσφορότερη από τη θεατρική αγωγή ως μεθοδολογία διδασκαλίας γενικά των αρχαίων ελληνικών, αλλά και μιας τραγωδίας, ειδικότερα; Είναι αποδεδειγμένο, άλλωστε, ότι «η θεατρική αγωγή στην εκπαίδευση αξιοποιεί αρχές και πορίσματα τόσο των εκπαιδευτικών όσο και των ψυχολογικών και κοινωνιολογικών θεωριών που εστιάζουν στη διευκόλυνση και βελτιστοποίηση των συνθηκών διδασκαλίας και μάθησης<sup>9</sup>. Κι αν αυτό είναι εφικτό να συμβεί και με τη χρήση της τεχνολογίας ώστε να θεραπευτεί άλλος ένας σημαντικός στόχος του αναλυτικού προγράμματος, αυτός του ψηφιακού γραμματισμού, σε έναν κόσμο που οι έφηβοι θεωρούνται «ψηφιακοί ιθαγενείς», ενώ οι δάσκαλοι, στην πλειονότητά τους «ψηφιακοί μετανάστες»<sup>10</sup>, θα ήταν μια μεγάλη νίκη στο πεδίο της σύνθεσης του παραδοσιακού με το καινοτόμο. Για παράδειγμα, είναι καταπληκτικό πώς μία ετερόχρονη αφήγηση ενός χαρακτήρα του δράματος ή του Χορού που διαστέλλει τον σκηνικό χώρο και χρόνο και ουσιαστικά καταργεί τα προδιαγεγραμμένα στεγανά της θεατρικής σύμβασης μπορεί να «συνομιλήσει» με την *τηλε-διάσκεψη* (*video conference*), στο πλαίσιο μιας *τηλε-δραματοποίησης* (*tele-dramatization*)<sup>11</sup> στη σύγχρονη σχολική πραγματικότητα. Με αυτό το τελευταίο σχόλιο αποτίουμε έναν ελάχιστο φόρο τιμής στην πρακτική της διδασκαλίας, καθώς η εργασία μας θα επικεντρωθεί κατά κύριο λόγο στη θεωρητική αναζήτηση και σκιαγράφηση του χαρακτήρα και της ταυτότητας της «θεατρικής» Αντιγόνης.

Κλείνοντας την Εισαγωγή, σημειώνουμε ότι οι εκδόσεις των αρχαίων κειμένων που χρησιμοποιήθηκαν για την παρούσα εργασία ήταν οι εξής:

Smyth, H.W, (ed.), *Aeschylus*, επιμ. και μτφ. H.W.Smyth, 2 τ. Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge, Mass. - W. Heinemann, London 1957.  
Lloyd-Jones, H. & N.G. Wilson, (eds.), *Sophoclis Fabulae*, Oxford University Press, Oxford 1990.

---

<sup>9</sup> Κ. Φανουράκη, *Η διδασκαλία των φιλολογικών μαθημάτων μέσω της θεατρικής αγωγής στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση*, Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Πατρών Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, 2010.

<sup>10</sup> «digital natives» και «digital immigrants» είναι οι όροι που χρησιμοποιεί ο M. Prensky («Digital natives, digital immigrants» *Horizon* 9/5 (2001a). Βλ. C. Fanouraki, «E-Antigone through drama education with the use of digital technologies», *Παράβασεις-Επιστημονικό Περιοδικό του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών*, Τόμ.15, τχ.1 (2017), σ. 83, υποσημ. 3.

<sup>11</sup> Στο ίδιο, σ. 86.

Murray, G. (ed.), *Euripides Fabulae*, v. III, *Helena, Phoenissae, Orestes, Bacchae, Iphigenia Auliensis, Rhesus*, Oxford University Press, Oxford<sup>1</sup>1909.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι. Ο ΘΗΒΑΪΚΟΣ ΜΕΓΑΜΥΘΟΣ

*Πάντοτε, επιστρέφουμε στον Οιδίποδα ή τον Ίκαρο ή την Αντιγόνη,  
όπως επιστρέφουμε στον εαυτό μας, όταν τα δάχτυλά μας χαϊδεύουν  
σε ασυναίσθητη επαγρύπνηση και αναγνώριση  
το ίδιο το πρόσωπο και το σώμα.*

G. Steiner<sup>12</sup>

Ο Κ. Τσάτσος έγραφε πως «για τη νόηση του μύθου απαιτείται ένα ελάχιστο όριο του λόγου κι ένα ελάχιστο όριο αλόγου στοιχείου»<sup>13</sup>. Ο μύθος υπηρετεί ένα σύνολο δρώντων και δρωμένων που δεν υπόκειται στο φυσικό και ιστορικό γίνεσθαι, αλλά έχει ως πηγή εξωφυσικά και εξωιστορικά όντα, που αποτελούν πάντα ένα δικό τους αντικειμενικό κόσμο. Επομένως, στη νόηση του μύθου λειτουργεί συνδυασμένα η διάνοια και η φαντασία. Η «μυθολογούσα συνείδηση»<sup>14</sup>, πρεσβύτερη της λογικής διάνοιας, εκπηγάξει από άλογες δυνάμεις, από το δέος του αγνώστου, του ακατάβλητου, του αναπότρεπτου, από τον πόθο να ξεπερνιέται ακόμα και ο θάνατος από αθάνατα όντα. Εξελικτικά<sup>15</sup>, οι μύθοι των βίαιων συγκρούσεων και των κρίσεων μεταξύ των θεών και των ηρώων του απώτερου παρελθόντος αποτελούσαν κεντρικό θέμα της συλλογικής πολιτισμικής κληρονομιάς στην αρχαία Ελλάδα, όπου ούτε οι θεοί δεν ήταν παντοδύναμοι, αφού υπόκεινται σε μια απρόσωπη Μοίρα -σε κάθε περίπτωση, όμως, είναι ισχυρότεροι από τους ανθρώπους- ενώ το σύνθημα υλικό της αττικής τραγωδίας ήταν η σύνθεση μύθων που αφορούσαν στην ιστορία ανδρών και γυναικών του παρελθόντος<sup>16</sup>. Σε αυτές τις μυθικές 'ιστορίες' ο άνθρωπος

---

<sup>12</sup> G. Steiner, *Οι Αντιγόνης. Ο μύθος της Αντιγόνης στην λογοτεχνία, τις τέχνες και την σκέψη της Εσπερίας*, μτφ. Β. Μάστορης – Π. Μπουρλάκης, Καλέντης, Αθήνα 2001, σ. 202.

<sup>13</sup> Κ. Τσάτσος, «Η έννοια του μύθου», στο Ι.Θ. Κακριδής (επιμ.), *Ελληνική Μυθολογία* τ.1, Εκδοτική Αθηνών 1986, σ. 16.

<sup>14</sup> Στο ίδιο, σ. 15.

<sup>15</sup> Για τη σχέση του μύθου με την τραγωδία βλ. Β.Μ.Υ. Κνοχ, «Myth and Attic Tragedy», στο *Word and Action: Essays on the Ancient Theater*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1979, σσ. 3-24.

<sup>16</sup> Στο ίδιο, σ. 8.

παρουσιάζεται ως *δεινός*, ένα σημαίνον με πολλαπλά και αντιφατικά σημαινόμενα: μπορεί να ενεργεί, αλλά και να παθαίνει· μπορεί να είναι ένοχος, αλλά και αθώος· με ξεκάθαρο μυαλό, αλλά και τυφλωμένο από την *Άτη*· κυβερνά τη φύση, αλλά όχι τον εαυτό του<sup>17</sup>. Από τον κρατήρα, λοιπόν, της μυθολογικής παράδοσης, αναμεμιγμένο με πολλή ή λίγη καινοτομία, οι τραγικοί ποιητές ανέσυραν τον κόσμο του παρελθόντος, εμφανίζοντας, ωστόσο, νέα τραγικά επεισόδια, ακόμα και καινούργιους ήρωες, ώστε η δραματική επεξεργασία των μύθων να μην είναι ποτέ η απλή καταγραφή μιας προϋπάρχουσας αφήγησης<sup>18</sup>, αλλά η περιπέτεια του ανθρώπινου πνεύματος στις εσχατιές της αμφισβήτησης, « στα χάσματα ανάμεσα στις βεβαιότητες»<sup>19</sup>.

### **Iα. Θήβα: ab urbe condita**

Ο ιδρυτικός μύθος της Θήβας εκκινεί από την Ανατολή και συγκεκριμένα τη Φοινίκη<sup>20</sup>, από όπου ο βασιλιάς Αγήνωρ<sup>21</sup> έστειλε τους γιους του Κίλικα, Φοίνικα και Κάδμο προς αναζήτηση της θυγατέρας του Ευρώπης, η οποία είχε απαχθεί από τον Δία, μεταμορφωμένο σε ταύρο. Ο Κάδμος, μετά την περιπλάνησή του στη Θράκη, απευθύνθηκε στο Μαντείο των Δελφών. Η Πυθία χρησιμοδότησε ότι έπρεπε να λήξει την αναζήτησή του και να ακολουθήσει μία αγελάδα από τη Φωκίδα, η οποία θα του υποδείκνυε τον τόπο, όπου θα έχτιζε μια πόλη. Η αγελάδα σταμάτησε στην περιοχή της Βοιωτίας, όπου ο Κάδμος ίδρυσε την Θήβα. Στη συνέχεια, αναζητώντας νερό από τη γειτονική πηγή Αρεία, προκειμένου να θυσιάσει την αγελάδα στην Αθηνά, υποχρεώθηκε να εξοντώσει τον δράκοντα, γιο του θεού Άρη,

---

<sup>17</sup> Ζ. Π. Βερνάν – Π.-Β. Νακέ, *Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*, μτφ. Σ. Γεωργούδη, Κέδρος, Αθήνα 1974, σ. 33.

<sup>18</sup> Anderson, «Ο μύθος», σ. 167.

<sup>19</sup> R. Buxton, «Τραγωδία και ελληνικός μύθος», στο R.D. Woodard (επιμ.), *Ελληνική Μυθολογία, The Cambridge Companion to Greek Mythology*, μτφ. Α. Καλλέγια, Ινστιτούτο του βιβλίου-Καρδαμίτσα, Αθήνα 2022, σ. 212.

<sup>20</sup> Αναφορά στην καταγωγή του Κάδμου γίνεται στις *Φοίνισσες* του Ευριπίδη, στ. 3-9.

<sup>21</sup> Ο Φοίνιξ εμφανίζεται ως πατέρας του Κάδμου και της Ευρώπης στον Ελλάνικο (5<sup>ος</sup> αι. π.Χ.). Βλ. T. Gantz, *Early Greek Myth, A Guide to Literary and Artistic Sources*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1993, σ. 467.

που τη φρουρούσε. Αφού έχτισε την πόλη, έσπειρε τα δόντια του δράκοντα στη γη, ακολουθώντας συμβουλή της Αθηνάς ή (και) του Άρη<sup>22</sup>, από όπου φύτρωσαν ένοπλοι τερατώδεις άνδρες, τους οποίους ώθησε ο Κάδμος σε αλληλοεξόντωση, γιατί φοβήθηκε την ανεξέλεγκτη δύναμή τους. Από αυτή τη διαμάχη σώθηκαν πέντε «Σπαρτοί»<sup>23</sup>, όπως ονομάστηκαν, οι οποίοι εγκαταστάθηκαν στη νέα πόλη. Αυτοί, λοιπόν, είναι αυτόχθονες, ριζωμένοι στο χώμα και αφιερωμένοι στον πόλεμο<sup>24</sup>. Παρόλο που στην *Ιλιάδα* αναφέρονται οι Θηβαίοι ως Καδμείοι, δεν ονομάζεται όμως ο Κάδμος ως ιδρυτής της πόλης. Αντιθέτως, στη *Νέκυια* (*λ Οδύσσειας*) παρουσιάζεται ένας εντελώς διαφορετικός ιδρυτικός μύθος: η Αντιόπη γέννησε τους γιους του Δία Αμφίονα και Ζήθο, οι οποίοι έχτισαν τα τείχη της Θήβας. Εξάλλου, οι *Ήοϊαι*<sup>25</sup>, ο Φερεκύδης<sup>26</sup> και ο Πίνδαρος<sup>27</sup> αναφέρονται στα κατορθώματα των διδύμων, οπότε θεωρούμε ότι από ένα πολύ πρώιμο χρονικό σημείο παρατηρούνται δύο διαφορετικοί ιδρυτικοί μύθοι της Θήβας. Ο Φερεκύδης τοποθετεί τον Αμφίονα και τον Ζήθο πρώτους και ακολουθεί ο Κάδμος, αλλά η πιο συνήθης περίπτωση ήταν αυτή κατά την οποία οι γιοι της Αντιόπης ανοικοδόμησαν την πόλη κατά τη διάρκεια μιας ρήξης στη γενεαλογική γραμμή του Κάδμου<sup>28</sup>. Από αυτές τις ελάχιστες θραυσματικές πηγές συμπεραίνουμε ότι η ίδρυση της Θήβας από τον Κάδμο ήταν πολύ καλά γνωστή από τον 7ο και 6ο αιώνα π.Χ., αν όχι νωρίτερα. Ωστόσο, όλες οι λεπτομέρειες του μύθου δεν επιβιώνουν πριν από τον 5ο αι. και τον Φερεκύδη. Ο Κάδμος, στη συνέχεια, παντρεύτηκε την Αρμονία, κόρη του Άρη και της Αφροδίτης, προκειμένου να κατευνασθεί η οργή του Άρη για τον φόνο του δράκοντα. Ο ίδιος ο

---

<sup>22</sup> Λεπτομέρειες για τους Σπαρτούς και τη συμμετοχή του Άρη, βλ. Gantz, *Early Greek Myth*, σσ. 469-470.

<sup>23</sup> Τα ονόματά τους ήταν: *Χθόνιος, Υπερήνωρ, Ουδαίος, Πέλωρος, Εχίων*, όλα τερατώδη, χθόνια, νύκτια, σκοτεινά και πολεμικά. J.P. Vernant, *Το Σύμπαν, οι Θεοί, οι Άνθρωποι. Ελληνικές ιστορίες για τη δημιουργία του κόσμου*, μτφ. Τ. Δημητρούλια, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2001, σσ. 158-159.

<sup>24</sup> Στο ίδιο, σ. 159.

<sup>25</sup> *Ήοϊαι* ή *Κατάλογος*, ή *Γυναικῶν Κατάλογος*: επική ποίηση που αποδίδεται κυρίως στον Ησίοδο. Βλ. A. Lesky, *Ιστορία της αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, μτφ. Α. Τσοπανάκη, εκδ. οίκος αδελφών Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη <sup>5</sup>1988, σ. 165 κ.ε.

<sup>26</sup> Φερεκύδης, Αθηναίος μυθογράφος του 5ου αι. π.Χ.

<sup>27</sup> Λυρικός ποιητής του 6ου-5ου π.Χ. αιώνα.

<sup>28</sup> Gantz, *Early Greek Myth*, σ. 467.

Κάδμος προσέφερε δουλοπρεπή εργασία στον Άρη για ένα Μέγα έτος<sup>29</sup>, προκειμένου να επιτύχει την εξιλέωσή του. Στον γάμο του με την Αρμονία παρευρέθηκαν όλοι οι θεοί και οι Μούσες, που την προίκισαν με ένα δώρο. Τέλος, ο Κάδμος με την Αρμονία απέκτησαν τέσσερις κόρες<sup>30</sup> και τον Πολύδωρο, πατέρα του Λάβδακου. Από τη μία, η γενεαλογική γραμμή των «Σπαρτών» οδηγεί στον Κρέοντα και τους γιους του, ενώ από την άλλη, δισέγγονος του ιδρυτή της Θήβας είναι ο Λάιος, με τον οποίο εγκαινιάζεται η ζοφερή ακολουθία των παραβάσεων<sup>31</sup>.

## Ιβ. Λάιος, Οιδίπους

Κατά τον Απολλόδωρο<sup>32</sup>, ο Λάιος, γιος του Λάβδακου<sup>33</sup>, όταν είχε βρει καταφύγιο στην Κόρινθο, ερωτεύτηκε τον Χρύσιππο, γιο του Πέλοπα και τον απήγαγε οδηγώντας τον στη Θήβα. Ο Χρύσιππος ντροπιασμένος αυτοκτόνησε και ο εξαγριωμένος Πέλοπας καταράστηκε τον Λάιο να μη συνεχιστεί η γενιά των Λαβδακιδών. Αυτή είναι η πρώτη Αρά που στιγματίζει τον οίκο του Λαβδάκου<sup>34</sup>. Στον γάμο του με την Ιοκάστη<sup>35</sup> παραμένει άτεκνος<sup>36</sup>, γεγονός που τον οδηγεί στο Μαντείο των Δελφών, από όπου πληροφορήθηκε ότι δεν έπρεπε να τεκνοποιήσει, ειδιάλλως το παιδί θα σκότωνε τον πατέρα του<sup>37</sup>. Έτσι, απέφυγε την ερωτική

<sup>29</sup> Ρ. Γκρέιβς, *Οι ελληνικοί μύθοι*, μτφ. Α. Ζενάκος – Μ. Μπέκρη-Μεϊμάρη, Πλειιάς-Ρούγκας, Αθήνα 1979, τ.2, υποσημ. 8, σ. 224.

<sup>30</sup> *Αγαθή, Σεμέλη, Ινώ, Αυτονόη*. R.G.A. Buxton, *Οι ελληνικοί μύθοι: ένας ολοκληρωμένος οδηγός*, επιστ. επιμ. Δ.Ι. Ιακώβ, μτφ. Τ. Τυφλόπουλος, Πατάκης, Αθήνα 2005, σ. 163.

<sup>31</sup> Στο ίδιο, σ. 162.

<sup>32</sup> Αθηναίος Γραμματικός του 2ου αι. π.Χ.

<sup>33</sup> Ο Λάβδακος αναφέρεται ως πρόγονος του Λαίου στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή. Βλ. Gantz, *Early Greek Myth*, σ. 488. Είναι ο χωλός γιος του Πολύδωρου και της Νυκτιδίας (που συνδέεται με τους Σπαρτούς): Vernant, *Το Σύμπαν, οι Θεοί, οι Άνθρωποι*, σ. 174.

<sup>34</sup> Vernant, Στο ίδιο, σ. 175.

<sup>35</sup> Στον Όμηρο η σύζυγος του Λαίου ονομάζεται Επικάστη· ο Σοφοκλής και ο Φερεκύδης συμφωνούν στο όνομα Ιοκάστη, ενώ ο Αισχύλος στους *Έπτά* δεν την ονομάζει καν. Ganz, Στο ίδιο, σ. 491.

<sup>36</sup> Στους *Έπτά* του Αισχύλου διαβάζουμε (742-749) ότι ο Λάιος αγνόησε τον χρησμό του Απόλλωνα στους Δελφούς, όταν ο θεός τον προειδοποίησε τρεις φορές να μείνει άτεκνος προκειμένου να σώσει την πόλη του. Στο ίδιο, σ. 490.

<sup>37</sup> Αυτήν την εκδοχή έχουμε στον *Ο.Τ.* του Σοφοκλή.

συνεύρεση με την Ιοκάστη, η οποία, όμως, θυμωμένη τον μέθυσε<sup>38</sup> και καρπός της ένωσής τους υπήρξε ο Οιδίπους. Ο Λάιος φοβήθηκε την εκπλήρωση του χρησμού, πήρε το βρέφος, τρύπησε τα σφυρά των ποδιών του και το άφησε έκθετο, με τη μεσολάβηση ενός βοσκού, στον Κιθαιρώνα. Από εκεί ο Οιδίπους κατέληξε στο παλάτι του βασιλιά της Κορίνθου, όπου ανατράφηκε ως γιος του -έως τότε- άτεκνου βασιλικού ζεύγους, Πόλυβου και Μερόπης. Σύμφωνα με άλλη εκδοχή, ο Λάιος έκλεισε τον Οιδίποδα σε κασέλα και τον έριξε στη θάλασσα, η οποία τον ξέβρασε στη Σικυώνα και τον έφερε στα χέρια της Περίβοιας, συζύγου του Πόλυβου, βασιλιά της Κορίνθου<sup>39</sup>. Ο Οιδίπους μεγάλωσε ως βασιλόπαις, μέχρι την ημέρα που κάποιος αμφισβήτησε τη γνησιότητα της καταγωγής του. Αυτό τον ώθησε στο Μαντείο των Δελφών από όπου έλαβε έναν ακόμα πιο αποκρουστικό χρησμό: θα σκότωνε τον πατέρα του και θα πλάγιαζε με τη μητέρα του. Ο Οιδίπους θεωρώντας το βασιλικό ζεύγος της Κορίνθου ως πραγματικούς γονείς του, εγκατέλειψε την Κόρινθο οριστικά. Στα στενά μεταξύ Δελφών και Δαυλίδας, συνάντησε έναν ηλικιωμένο άνδρα εποχούμενο σε άρμα, με την ακολουθία του<sup>40</sup>. Την απαίτηση του αρματηλάτη να παραμερίσει ο πεζός Οιδίπους, ακολούθησε έντονη συμπλοκή, κατά την οποία ο Οιδίπους φόνευσε τον Λάιο και συνέχισε το ταξίδι του προς τη Θήβα, η οποία, την περίοδο εκείνη, χεμαζόταν από την τερατώδη Σφίγγα, τιμωρία της Ήρας για την απαγωγή του Χρύσιππου. Το ανθρωπόμορφο τέρας υπέβαλλε στους περαστικούς ένα αίνιγμα<sup>41</sup>, το οποίο αν δεν έλυναν, τους καταβρόχθιζε. Ο Οιδίπους, ωστόσο, έλυσε το αίνιγμα και απάλλαξε τη Θήβα από το τέρας, λαμβάνοντας ως ανταμοιβή από τους ευγνώμονες Θηβαίους τον βασιλικό θώκο και τη βασίλισσα, ως γυναίκα του. Από την ένωσή του με την Ιοκάστη γεννήθηκαν δύο αγόρια, ο Ετεοκλής και ο Πολυνείκης και δύο κορίτσια, η Αντιγόνη και η Ισμήνη. Την επιτυχή βασιλεία του Οιδίποδα επισκίασε λοιμός που εκδηλώθηκε στη Θήβα, για την αντιμετώπιση του οποίου ο

---

<sup>38</sup> Γκρέιβς, *Οι ελληνικοί μύθοι*, τ.3, σ. 9. Η εκδοχή αυτή υπάρχει στις *Φοίνισσες* του Ευριπίδη (21-22).

<sup>39</sup> Στο ίδιο, σ. 9.

<sup>40</sup> Αυτήν την εκδοχή παραδίδει ο Σοφοκλής στον *O.T.* Άλλες μυθολογικές πηγές θέλουν ο Οιδίπους να έρχεται κατευθείαν στη Θήβα από την Κόρινθο δελεασμένος από την υπόσχεση ανταμοιβής, εάν έλυσε το αίνιγμα της Σφίγγας. Επομένως, δεν είχε πάει στους Δελφούς, ούτε του είχε δοθεί χρησμός. Βλ. Gantz, *Early Greek Myth*, σ. 494.

<sup>41</sup> Το αίνιγμα της Σφίγγας: « τί έστι ὃ μίαν ἔχον φωνήν τετράπουν καί δίπουν καί τρίπουν γίνετα;» (ποιο ον έχει μόνο μία φωνή, δύο πόδια, άλλοτε τρία ή τέσσερα, και είναι πιο αδύναμο όσα περισσότερα πόδια έχει;). Βλ. Gantz, Στο ίδιο, σ. 10.



Οιδίπους απευθύνθηκε ξανά στο Μαντείο των Δελφών, στέλνοντας εκεί τον γαμπρό του Κρέοντα. Το Μαντείο χρησιμοποίησε την ανάγκη αποπομπής του δολοφόνου του Λάιου από την πόλη και ο Οιδίπους που αποδέχτηκε με αυτοπεποίθηση την πρόκληση του νέου αινίγματος ανακαλύπτει μοιραία τη φριχτή αλήθεια της πατροκτονίας και της αιμομιξίας, που θα προστεθούν στην απεχθή μοίρα του οίκου του. Η Ιοκάστη, όταν αντιλήφθηκε τη φριχτή αλήθεια αυτοκτόνησε δι' απαγχονισμού<sup>42</sup> και ο Οιδίπους αυτοτυφλώθηκε με την πόρπη που διακοσμούσε το φόρεμά της. Ο Burian<sup>43</sup> παρατηρεί ότι ο μύθος του Οιδίποδα ακολουθεί ένα τυπικό σχήμα μυθικών αφηγήσεων που σχετίζονται με παιδιά από βασιλική οικογένεια τα οποία εγκαταλείπονται έκθετα, αλλά τελικά όχι μόνο επιζούν, αλλά και επιστρέφουν για να διεκδικήσουν τα κληρονομικά τους δικαιώματα. Ωστόσο, ο τραγικός Οιδίπους αποτελεί ειρωνική αντιστροφή της πλοκής του έκθετου παιδιού, καθώς ο Οιδίπους μαθαίνει ότι είναι βασιλιάς της Θήβας βάσει των κληρονομικών του δικαιωμάτων, μόνο όταν ανακαλύπτει το διπλό ειδικό του μίσημα και χάνει τη βασιλεία, τη στιγμή ακριβώς δηλαδή που ανακτά τα κληρονομικά του δικαιώματα. Τέλος, στις πηγές δεν υπάρχει ομοφωνία για την μετέπειτα τύχη του Οιδίποδα. Στην επική παράδοση φαίνεται να πεθαίνει και να θάβεται στη Θήβα. Στη *Νέκυια* μάλιστα συνεχίζει να ασκεί τα βασιλικά του καθήκοντα και μετά την ανακάλυψη της ταυτότητάς του. Στην πραγματικότητα, οι *Φοίνισσες* του Ευριπίδη και ο *Ο.Κ.* του Σοφοκλή είναι οι μοναδικές γνωστές πηγές που παρουσιάζουν τον Οιδίποδα να εγκαταλείπει τη Θήβα. Αντίθετα, από πολλές πλευρές έχουμε στοιχεία ότι ο Οιδίπους παραμένει στη Θήβα, συχνά με τη βασιλική του ιδιότητα και με την όρασή του ακέραια<sup>44</sup>. Μάλιστα, κατά την αρχαϊκή περίοδο, οι ενδείξεις παρουσιάζουν τον Οιδίποδα να γεννά στη Θήβα και να υποφέρει από κάποια δυσμενή μεταχείριση των γιών του. Και αυτό το μέρος της ιστορίας του, στα γηρατειά του, ίσως ήταν εξίσου

---

<sup>42</sup> Στις *Φοίνισσες* του Ευριπίδη η Ιοκάστη είναι ζωντανή για πολλά χρόνια μετά την αποκάλυψη των εγκλημάτων, για να πεθάνει με ξίφος στο πεδίο της μάχης αυτοκτονώντας πάνω στα νεκρά κορμιά των γιών της. Για άλλες συζύγους που αποδίδουν οι πηγές στον Οιδίποδα, βλ. Gantz, *Early Greek Myth*, σσ. 500-501.

<sup>43</sup>P. Burian, «Πώς ένας μύθος γίνεται μύθος τραγωδίας;» στο Easterling P.E. (επιμ.), *Οδηγός για την αρχαία Ελληνική Τραγωδία: Από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, μτφ. Κ. Βαλάκας – Λ. Ρόζη, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2007, σσ. 280-282.

<sup>44</sup> Gantz, *Early Greek Myth*, σ. 502.

σημαντικό με την προηγούμενη υπόθεση της αυτοκαταστροφής του στα νεότερα χρόνια του<sup>45</sup>.

Αλλά τα δεινά του οίκου των Λαβδακιδών συνεχίζονται και στην τρίτη γενιά. Οι γιοι του Οιδίποδα δεν είναι μόνο προϊόντα μιας απεχθούς αιμομικτικής σχέσης, αλλά φέρεται να έχουν υποστεί την κατάρα του πατέρα τους.

### **Ιγ. Ετεοκλής και Πολυνείκης.**

Η *Θηβαΐς* ήταν ένα έπος αφιερωμένο αποκλειστικά στην εκστρατεία των Επτά στρατηγών εναντίον της Θήβας. Σ' αυτήν βρίσκουμε ότι ο Οιδίπους τουλάχιστον σε δύο διαφορετικές περιπτώσεις καταράστηκε τους γιους του, πριν πεθάνει. Στην πρώτη περίπτωση, ο Πολυνείκης σέρβριε τον πατέρα του χρησιμοποιώντας το ασημένιο τραπέζι και ένα χρυσό κύπελλο, κειμήλια από τον Λάιο, ενώ ο Οιδίπους είχε απαγορεύσει τη χρήση τους. Όταν τα είδε μπροστά του, μεγάλος πόνος κατέλαβε την καρδιά του και ευχήθηκε τα παιδιά του να μοιράσουν την πατρογονική τους κληρονομιά με πολέμους και μάχες. Κατά τη δεύτερη εκδοχή, οι γιοι από απροσεξία ή για άλλο λόγο, έστειλαν στον Οιδίποδα το πίσω μέρος και μάλιστα τον γοφό από ένα θυσιαζόμενο ζώο και όχι τη σπάλα του, που ήταν η αναμενόμενη μερίδα για έναν βασιλιά. Ο Οιδίπους θυμωμένος και πάλι, επειδή θεώρησε ότι τον προσέβαλαν, ευχήθηκε στον Δία να πεθάνουν οι γιοι του εξοντώνοντας ο ένας τον άλλο<sup>46</sup>. Στοιχεία για τους λόγους της διαμάχης μεταξύ Ετεοκλή και Πολυνείκη δεν έχουμε από την παράδοση. Χαρακτηριστικό, όμως, είναι ότι οι αφηγητές μύθων, στο πλαίσιο της αφηγηματικής ποικιλίας, διαφοροποιούνταν ως προς το ζήτημα ποιος από τους αδελφούς ήταν ο μεγαλύτερος ή αν ήταν δίδυμοι και σε τι είδους διευθέτηση<sup>47</sup> είχαν καταλήξει όσον αφορά στη νομή της εξουσίας. Κοινό στοιχείο σε όλες τις εκδοχές, αποτελεί το γεγονός ότι ο Πολυνείκης («εξαιρετικά φιλόνομος»), κατά την εξορία του από τη Θήβα, συγκέντρωσε στρατό, προκειμένου να αποσπάσει την εξουσία από τον

---

<sup>45</sup> Gantz, *Early Greek Myth*, σ. 505.

<sup>46</sup> Στο ίδιο, σ. 502.

<sup>47</sup> Για την εξορία του Πολυνείκη από κλήρο, προσωπική επιλογή ή αδικοπραγία και τους ποικίλους λόγους της διαμάχης του με τον αδελφό του για την εξουσία, βλ. στο ίδιο, σσ. 503-506.

Ετεοκλή («ισχυρό κλέος»), του οποίου το όνομα αμαυρώνεται από τα γεγονότα που ακολούθησαν<sup>48</sup>. Ο Πολυνείκης πήγε στο Άργος, όπου ο βασιλιάς Άδραστος του προσέφερε το χέρι της κόρης του Αργείας και στρατιωτική υποστήριξη για το τόλμημά του εναντίον της Θήβας. Επτά στρατηγοί, ανάμεσά τους ο Άδραστος και ο ίδιος ο Πολυνείκης, τέθηκαν επικεφαλής του στρατεύματος που βάδισε εναντίον της Θήβας. Ένας από αυτούς ήταν και ο μάντης Αμφιάραος, σύζυγος της αδερφής του Άδραστου. Παρόλο που δεν ήθελε αρχικά να συμμετάσχει στην εκστρατεία, κάμφθηκε και άλλαξε γνώμη από τη γυναίκα του Εριφύλη, η οποία δωροδοκήθηκε με το περιδέραιο της Αρμονίας. Έτσι, ξεκίνησε η εκστρατεία των Αργείων και των συμμάχων τους, για να αποκαταστήσουν τον εξόριστο Πολυνείκη στον θρόνο της Θήβας, τον οποίο είχε καταλάβει ο αδελφός του. Η εκστρατεία κατέληξε σε ήττα των Αργείων και στον αμοιβαίο θάνατο του Ετεοκλή και του Πολυνείκη. Σε συνέχεια των γεγονότων της εκστρατείας των Επτά, η οποία κατέληξε στον θάνατο όλων, εκτός του Άδραστου<sup>49</sup>, ήρθε η απόφαση του Κρέοντα να αρνηθεί την ταφή τους<sup>50</sup>.

## Ιδ. Αντιγόνη και Ισμήνη

Καμία πηγή πριν από τον 5ο αιώνα π.Χ. δεν μνημονεύει την Αντιγόνη. Η πρώτη της εμφάνιση στη λογοτεχνία και στην τέχνη μαζί με την αδελφή της Ισμήνη<sup>51</sup> γίνεται

---

<sup>48</sup>Buxton, *Οι ελληνικοί μύθοι*, σ. 166.

<sup>49</sup> Ο Αμφιάραος ήταν ο μόνος που αξιώθηκε μια μορφή αθανασίας, καθώς τον κατάπιε η γη μαζί με το άρμα του κι έγινε μετά θάνατον θεραπευτής ήρωας, χάρη στην παρέμβαση του Δία. Βλ. Buxton, Στο ίδιο, σ. 167.

<sup>50</sup>Στους *Έλευσίνιους* του Αισχύλου ο Θησέας και ο Άδραστος πείθουν τον Κρέοντα να επιτρέψει την ταφή. Στις *Ίκέτιδες* του Ευριπίδη, οι Αθηναίοι νίκησαν τον Κρέοντα και τους Θηβαίους σε μάχη, οπότε απέδωσαν τα πτώματα στους συγγενείς τους. Την ίδια εκδοχή ακολουθεί και ο επίσημος δημόσιος λόγος στην Αθήνα μέσω των *Πανηγυρικών* και των *Επιταφίων λόγων* (Ισοκράτης, Λυσίας), καθώς αποτελούσε κοινό τόπο του αθηναϊκού σοβινισμού. Βλ. M. Griffith, *Antigone/Sophocles*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, σ. 6.

<sup>51</sup>Το όνομα της Ισμήνης πιστοποιεί την αυτοχθονία της. Εκτός από τον Ισμηνό ποταμό, η Θήβα είχε και έναν λόφο, ένα χωριό και μια λατρεία προς τιμή του Απόλλωνα με το ίδιο όνομα. Επιπλέον, η Ισμήνη εμφανίζεται στις πηγές πριν από την Αντιγόνη, καθώς ο Μίμνερος τον 7ο αι. π.Χ. παραδίδει

στο τέλος των *Έπτά* του Αισχύλου, για να θρηνήσουν τον θάνατο των αδελφών τους (961-1004). Ο θρήνος των κοριτσιών διακόπτεται από την είσοδο ενός Κήρυκα και δίνεται η δυνατότητα στην Αντιγόνη να διατρανώσει την απείθειά της στην απόφαση της πόλης να μην ταφεί ο Πολυνείκης. Παρόλο που η τελευταία αυτή σκηνή αμφισβητείται ως νόθα από τους μελετητές, Αντιγόνη και Ισμήνη αναφέρονται από τον Φερεκύδη ως κόρες του Οιδίποδα, επομένως, γνωρίζουμε πως υφίστανται ως μυθολογικές υπάρξεις πριν από τον Σοφοκλή<sup>52</sup>. Η τελευταία σκηνή των *Έπτά*, (βλ. αναλυτικότερα παρακάτω, σελ. 44-45), θεωρείται ότι έχει προστεθεί υπό την επίδραση που άσκησε η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή σε μεταγενέστερο χρόνο, παρόλο που δεν είναι σίγουρο αν θα πρέπει να αφαιρεθεί ολόκληρη ή αν είχε επιτραπεί στις δύο αδελφές, ήδη από την αισχύλεια παράδοση, να μοιρολογήσουν τα δύο τους αδέλφια μαζί με τον Χορό των Θηβαίων παρθένων.

Από τις λογοτεχνικές εκδοχές του οικογενειακού μύθου των Λαβδακιδών, που προηγούνται του Σοφοκλή, αυτές που άσκησαν μεγαλύτερη επιρροή ήταν ο επικός κύκλος της *Θηβαϊδος*, της *Οιδιπόδειας* και των *Επιγόνων* που αποδίδονται στον Όμηρο, ή στον Αρκτίνο. Επιπλέον, άλλοι ποιητές ασχολήθηκαν με άλλα τμήματα αυτού του μύθου, από τα οποία έχουν σωθεί μονάχα σπαράγματα ή και τίποτα, όπως είναι οι περιπτώσεις του Ησιόδου, του Στησίχορου, και του Ίωνα<sup>53</sup> από τη Χίο. Σε αυτό το λογοτεχνικό υλικό στηρίχτηκε ένα μέρος της δραματικής παραγωγής τραγωδιών του 5<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ.. Από αυτές, δύο τετραλογίες του Αισχύλου, η πρώτη με τα έργα: *Νέμεα*, *Αργεῖοι*, *Έλευσίνιοι* και *Έπίγονοι* και η δεύτερη με τα έργα: *Λάιος*, *Οιδίπους*, *Έπτά επί Θήβας* και το σατυρικό δράμα *Σφίγξ*, σίγουρα εξύφαναν τη γνώση του Σοφοκλή, αλλά και του αθηναϊκού κοινού, σχετικά με τον ευρύτερο μύθο. Η ταφή των *Έπτά* στη Θήβα, ή σε άλλον τόπο, καθιερώνοντας μία λατρεία<sup>54</sup>, έπειτα από επίσημη παράκληση του Άδραστου (βασιλιά του Άργους), αποτελεί τυπικά παραδοσιακό θέμα. Αυτό που προηγείται, όμως, της δραματικής παρουσίασης είναι η

---

ότι η Ισμήνη είχε ερωτική σχέση με τον Θεοκλύμενο και σκοτώθηκε από τον Αργείο πρωταθλητή Τυδέα με εντολή της Αθηνάς. Βλ. Griffith, Στο ίδιο, σ. 9, υποσημ. 35.

<sup>52</sup> Gantz, *Early Greek Myth*, σ. 520.

<sup>53</sup> Ποιητής σύγχρονος του Σοφοκλή, κατά τον οποίο η Αντιγόνη και η Ισμήνη κήκκαν ζωντανές στον ναό της Ήρας από τον γιο του Ετεοκλή: R. Scodel, «Η τραγωδία του Σοφοκλή» στο J. Gregory (επιμ.), *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, σ. 328.

<sup>54</sup> A.S. Anderson, «The Seven against Thebes at Eleusis», *Illinois Classical Studies* 40.2 (2015), σσ. 297-318.

άρνηση της ταφής των νεκρών αρχηγών από τους Θηβαίους. Είναι, ωστόσο, πιθανό ότι το θέμα της ταφής του Πολυνείκη στη Θήβα, όπου θα εστιάσει εκτενώς η σοφοκλεία *Αντιγόνη*, από μία εντελώς διαφορετική οπτική, είχε δρομολογηθεί ήδη στο τέλος της δεύτερης τραγωδίας της αισχύλειας θηβαϊκής τριλογίας, του χαμένου σήμερα *Οιδίποδα*<sup>55</sup>. Από τα παραπάνω, μπορούμε να συναγάγουμε το συμπέρασμα ότι ο χαρακτήρας της Αντιγόνης που χτίζεται λόγω της απαγόρευσης της ταφής του Πολυνείκη και της δράσης που αναλαμβάνει η νεαρή ηρωίδα σχετικά με αυτό το θέμα, δεν έχει προηγούμενο στην προ-Σοφοκλή εποχή. Σε κάθε περίπτωση, όσο ισχυρή κι αν είναι η επιρροή του Αισχύλου, ο Σοφοκλής κατά τη σύνθεση της *Αντιγόνης* του φαίνεται να λειτουργεί τόσο ανανεωτικά, ώστε κατά κάποιον τρόπο να επινοεί ξανά τον μύθο<sup>56</sup>: αφενός, υποβαθμίζεται η άρνηση της ταφής όλων των νεκρών στρατηγών του αργειακού στρατού, αφετέρου, τονίζεται η απαγόρευση της ταφής του (Θηβαίου) Πολυνείκη. Συνάμα, εξαιρείται η αντίδραση της Αντιγόνης, η οποία καταδικάζεται σε θάνατο και κατόπιν η ίδια αυτοκτονεί. Άλλη μία καινοτομία είναι ότι η Αντιγόνη φέρεται ως αρραβωνιαστικά του Αίμονα<sup>57</sup>, γιου του Κρέοντα. Στην ιστορία εισέρχεται και η γυναίκα του Κρέοντα, Ευρυδίκη. Η Ισμήνη παρουσιάζεται ως συνοδός, αλλά και αντιστικτικός χαρακτήρας προς την Αντιγόνη, ενώ οι θεοί επιτελούν ένα σημαντικό και διακριτό ρόλο. Αντί για τη διαμάχη μεταξύ Θήβας και /ή Άργους για την επιστροφή των πτωμάτων των πεσόντων στην αργειακή επίθεση, η φιλονικία μεταξύ Κρέοντα και Αντιγόνης για τη δέουσα μεταχείριση του πτώματος ειδικά του Πολυνείκη είναι εσωτερική στη Θήβα, αφού ο Κρέων εκτός από πολιτικός ηγέτης είναι και θεός του Πολυνείκη. Έτσι προστίθεται άλλο ένα κεφάλαιο στις δυστυχίες του οίκου των Λαβδακιδών<sup>58</sup>.

Διαφορετική διαχείριση της πλοκής παρατηρείται στη χαμένη *Αντιγόνη* του Ευριπίδη που συνδέεται συχνά και με τον *Μύθο 72* του Υγίνου<sup>59</sup>. Σύμφωνα με αυτόν, η Αντιγόνη μαζί με την Αργεία, τη σύζυγο του Πολυνείκη, τοποθέτησαν το πτώμα του κρυφά στην ίδια νεκρική πυρά στην οποία είχε τοποθετηθεί και το πτώμα του

---

<sup>55</sup> Anderson, «The Seven against Thebes at Eleusis», σ. 309.

<sup>56</sup> Griffith, *Antigone*, σ. 8.

<sup>57</sup> Στην *Οιδιπόδεια* ο Αίμων φέρεται ότι σκοτώθηκε από τη Σφίγγα πολύ πριν από τη δράση που πραγματεύεται η *Αντιγόνη*: Gantz, *Early Greek Myth*, σ. 520.

<sup>58</sup> Griffith, *Antigone*, σ. 8.

<sup>59</sup> Λατίνος συγγραφέας του 1ου αι. π.Χ.

Ετεοκλή. Αφού τις ανακάλυψαν, η Αργεία δραπέτευσε και η Αντιγόνη μεταφέρθηκε μπροστά στον Κρέοντα, ο οποίος διέταξε τον αρραβωνιαστικό της Αίμονα να την πάρει για εκτέλεση. Ο Αίμων υποκρίθηκε ότι εκτέλεσε τη διαταγή, στην πραγματικότητα όμως την εμπιστεύτηκε σε βοσκούς του, και η Αντιγόνη τού γέννησε έναν γιο. Ο γιος, αφού μεγάλωσε, ήρθε στη Θήβα για να πάρει μέρος σε αγώνες και αναγνωρίστηκε από τον Κρέοντα από το σημάδι των Σπαρτών που έφερε εκ γενετής. Ο Κρέων ανακάλυψε την πλεκτάνη και τους γονείς του. Αφού οι εκκλήσεις του Ηρακλή υπέρ του ζεύγους δεν έφεραν αποτέλεσμα, ο Αίμων σκότωσε την Αντιγόνη και αυτοκτόνησε. Κατά τον Ευριπίδη, το έργο αρχίζει όταν ο Αίμων συλλαμβάνεται να βοηθά την Αντιγόνη στην ταφή. Και οι δύο βρίσκονται σε κίνδυνο, έως ότου έρχεται ο Διώνυσος για να διευθετήσει τον γάμο τους. Η Αντιγόνη γεννά τον γιο του Αίμονα με το όνομα Μάων. Στον Στάτιο<sup>60</sup>, ο Αίμων παραλείπεται. Η Αντιγόνη και η Αργεία συναντιούνται τυχαία, καθώς έψαχναν για τον Πολυνείκη και, όπως συμβαίνει στον Υγίνο, τον τοποθετούν στην ίδια πυρά με τον Ετεοκλή. Εδώ, όμως, συλλαμβάνονται και οι δύο και γλιτώνουν την εκτέλεση από τον Κρέοντα, επειδή ο Θησέας με τα στρατεύματά του επιτέθηκαν στην πόλη<sup>61</sup>.

Ο Πausanias, ο γεωγράφος-περιηγητής του 2ου αιώνα, αναφέρει (IX.25) ένα αυλάκι χαραγμένο στη γη, έξω από τα τείχη της Θήβας, το οποίο, σύμφωνα με τους ντόπιους, προέκυψε όταν η Αντιγόνη έσερνε το πτώμα του Πολυνείκη προς την κεντρική πυρά. Όπως είναι φυσικό, δεν μπορούμε να γνωρίζουμε εάν αυτό το σκηνικό σημάδι προϋπήρχε της λογοτεχνίας, ή έπεται ως εξεικόνισή της<sup>62</sup>.

## Ιε. Οι Επίγονοι

Μπορεί τα τείχη της Θήβας να άντεξαν τη σφοδρότητα της επίθεσης των Επτά, αλλά κατακτήθηκαν από τους Επιγόνους, τους γιους δηλαδή των επτά ηρώων που έπεσαν στη Θήβα, οι οποίοι είχαν ορκιστεί εκδίκηση. Η ιστορία επαναλαμβάνεται λίγο διαφορετικά. Ο γιος του Αμφιάραου, Αλκμέων ή Αλκμαίων έπρεπε να αναλάβει

---

<sup>60</sup> Ρωμαίος ποιητής του 1ου αι. μ. Χ.

<sup>61</sup> Gantz, *Early Greek Myth*, σ. 521.

<sup>62</sup> Steiner, *Οι Αντιγόνες*, σ. 181.

την ηγεσία της εκστρατείας, αλλά ήταν διστακτικός. Το βάρος της τελικής απόφασης για την ορθότητα της εκστρατείας ανατέθηκε στην Εριφύλη. Ο γιος του Πολυνείκη, Θέρσανδρος, δωροδότησε την Εριφύλη με το μαγικό φόρεμα της Αρμονίας για να αποφανθεί υπέρ του πολέμου, το οποίο και έγινε<sup>63</sup>. Παρατηρείται, λοιπόν, μια ομοιότητα ανάμεσα στις δύο εκστρατείες, η δολοπλοκία της Εριφύλης, αλλά και μία μεγάλη διαφορά στην έκβασή τους, καθώς οι Επίγονοι κατέλαβαν τη Θήβα και ισοπέδωσαν τα τείχη της<sup>64</sup>. Λίγο πριν από την τελική επίθεση, ο μάντης Τειρεσίας προειδοποιεί τους Θηβαίους να εγκαταλείψουν την πόλη τους, οι οποίοι υπακούν, η κόρη του Τειρεσία, Μαντώ, συλλαμβάνεται και αποστέλλεται στο μαντείο των Δελφών, ενώ ο ίδιος ο Τειρεσίας, ο οποίος ταυτίστηκε με τις τύχες της πόλης για αρκετές γενιές<sup>65</sup>, πεθαίνει. Άλλο ένα επεισόδιο που σχετίζεται με αυτόν τον μύθο είναι η δολοφονία της Εριφύλης από τον Αλκμαίωνα, προκειμένου να εκδικηθεί τον χαμό του πατέρα του Αμφιάραου, ο οποίος εξαπατήθηκε για να εκστρατεύσει με τους Επτά, εναντίον της Θήβας. Η αντιπαράθεση της Εριφύλης και του Αλκμαίωνα, με μεγάλη αναλογία προς εκείνη ανάμεσα στην Κλυταιμνήστρα και τον Ορέστη στις *Χοηφόρους*, θα πρέπει να αποτελούσε μέρος της πλοκής του χαμένου έπους *Αλκμαιωνίς*, της *Εριφύλης* του Στησίχορου, των *Επιγόνων* του Σοφοκλή και ίσως μίας τραγωδίας με τον ίδιο τίτλο του Αισχύλου<sup>66</sup>.

---

<sup>63</sup> Γκρέιβς, *Οι ελληνικοί μύθοι*, τ. 3, σ. 25.

<sup>64</sup> Buxton, *Οι ελληνικοί μύθοι*, σ. 168.

<sup>65</sup> Στο ίδιο, σ. 168.

<sup>66</sup> Gantz, *Early Greek Myth*, σ. 525.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ Π. ΑΠΟ ΤΟΝ ΜΥΘΟ ΣΤΗΝ ΤΡΑΓΩΔΙΑ

### Πα. Οι τραγωδίες που σχετίζονται με τον Θηβαϊκό μύθο

Τριάντα τρεις γνωστές τραγωδίες αντλούν την πλοκή τους από τον θηβαϊκό μύθο, «από τον οίκο του Κάδμου και την ιστορία της Θήβας, έως την κατάληψή της από τους Επιγόνους»<sup>67</sup>. Από το τεράστιο αυτό κειμενικό corpus έχουν «επιβιώσει» επτά τραγωδίες, άνισα μοιρασμένες στους τρεις τραγικούς του 5<sup>ου</sup> αι. Από τον Αισχύλο έχουμε τους *Έπτά επί Θήβας*, την τελευταία τραγωδία της κατά τα άλλα χαμένης τριλογίας *Λάιος*, *Οιδίπους*, *Έπτά επί Θήβας*. Από τον Σοφοκλή σώθηκαν η *Αντιγόνη*, ο *Οιδίπους Τύραννος* και ο *Οιδίπους επί Κολωνῶ*, τα οποία παρουσιάζονται από τις μεταφράσεις του Σοφοκλή σα να επρόκειτο για τριλογία, παρόλο που ο ποιητής τα συνέθεσε σε χρονικό βάθος σαράντα χρόνων<sup>68</sup>. Ο χρόνος διέσωσε από τον Ευριπίδη τις *Ίκετίδες*, τις *Φοίνισσες*, τις *Βάκχες*. Η καινοτόμα διάθεση αυτού του ποιητή ως προς τη διαχείριση του προϋπάρχοντος μυθολογικού υλικού άσκησε σημαντική επίδραση και αποτέλεσε πηγή για τους συγγραφείς μυθολογικών εγχειριδίων κατά την ύστερη αρχαιότητα, μεταξύ των οποίων ήταν ο Απολλόδωρος και ο Υγίνος<sup>69</sup>. Από αυτές τις τραγωδίες, η έρευνά μας θα επικεντρωθεί σε πέντε, όπως αναφέραμε και στην εισαγωγή της παρούσας εργασίας, ακολουθώντας τα ίχνη της Αντιγόνης ως δραματικού προσώπου σε όσα από τα σωζόμενα έργα του θηβαϊκού κύκλου εμφανίζεται.

Κοινό χαρακτηριστικό όλων των τραγωδιών στις οποίες εμφανίζεται η Αντιγόνη είναι ότι εκτυλίσσονται στη Θήβα, εκτός από μία, τον *Οιδίποδα επί Κολωνῶ* και προβάλλουν προβλήματα ενδημικά στη Θήβα, όπως είναι η πατροκτονία, η αιμομιξία μητέρας με γιο, ο εμφύλιος πόλεμος, η αδελφοκτονία. Η εξουσία στη Θήβα μετατρέπεται πάντα σε τυραννική, ακόμα κι αν ξεκίνησε με τις πιο φιλολαϊκές προθέσεις. Η επιθυμία σε πολιτικό επίπεδο για αυτόνομη διακυβέρνηση ισοδυναμεί αντίστοιχα, στον οικογενειακό τομέα, με την επιθυμία δημιουργίας μιας αυτόνομης

<sup>67</sup>Knox, «Myth and Attic Tragedy», σ. 9.

<sup>68</sup>Scodel, «Η τραγωδία του Σοφοκλή» σ. 321.

<sup>69</sup>M. Wright, «Μύθος», στο L. McLure, (επιμ.): *Ευριπίδης –35 Μελέτες* (επιμ.) Εβ. Σιστάκου – Αντ. Ρεγκάκος, μτφ: Δημ. Μουρατίδης – Φ. Πέτικα-Ψαρούλη - Μ.-Δ. Ράμμου, - Φ. Φιλίππου, - Ε. Σιστάκου - Αντ. Ρεγκάκος, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2021, σ. 598.



ύπαρξης (εαυτού) που υπονοείται από τις πράξεις της πατροκτονίας και της αιμομιξίας<sup>70</sup>.

## Πβ. Ο δραματικός χώρος (Θήβα – Αθήνα)

Ένας προσφιλής τόπος των αρχαίων τραγικών ποιητών, ο οποίος αποτελεί το δραματικό σκηνικό τουλάχιστον των σωζόμενων έργων που αντλούν το θέμα τους από τον θηβαϊκό μεγαμύθο, είναι η Θήβα. Πρόκειται για τις τραγωδίες: *Επτά επί Θήβας* του Αισχύλου, *Οιδίππου Τύραννος* και *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, *Φοίνισσαι* και *Βάκχες* του Ευριπίδη.

Ιστορικά, η Θήβα, πόλη της γειτονικής Βοιωτίας, υπήρξε ένας πικρόχολος εχθρός της Αθήνας, κατά τον 6ο και 5ο αιώνα π.Χ. Ενδεικτικά, ήταν η πόλη που «μήδισε» κατά τους περσικούς πολέμους, αγωνίστηκε εναντίον της Αθήνας στη μάχη των Πλαταιών (479 π.Χ) και τα τείχη της πολιορκήθηκαν από ελληνικό στρατό, προκειμένου να παραδοθούν οι Θηβαίοι αρχηγοί που οδήγησαν την πόλη στην περσική συμμαχία<sup>71</sup>. Επιπλέον, συμμεμάχησε με τη Σπάρτη κατά τον Πελοποννησιακό Πόλεμο, οπότε νίκησαν την Αθήνα στο Δήλιο το 424 π.Χ., ενώ αρνήθηκε την ταφή στους Αθηναίους νεκρούς στρατιώτες, μέχρι που οι Αθηναίοι εκκένωσαν τον ναό του Απόλλωνα στο Δήλιο<sup>72</sup>. Μυθολογικά, ήταν η πόλη που ίδρυσε ο έπηλυσ Κάδμος, αφού σκότωσε τον δράκοντα, γιο του θεού Άρη, και έσπειρε τα δόντια του στη θηβαϊκή γη, από όπου φύτρωσαν οι Σπαρτοί. Αυτοί αλληλοσκοτώθηκαν και το αίμα τους διαπότισε τη γη (βλ. παραπάνω)<sup>73</sup>. Τη βρίσκουμε να προσδιορίζεται από επίθετα όπως, *Καδμεία* και *επτάπυλη*, λόγω των κυκλοτερών τειχών με τις επτά πύλες και τους πύργους, το πιο ιδιαίτερο αρχιτεκτονικό της χαρακτηριστικό, και να ολοκληρώνεται ως σκηνικό με τάφρους<sup>74</sup> και προμαχώνες<sup>75</sup>, *Άρεως μεστή*<sup>76</sup>.

<sup>70</sup>F. Zeitlin, «Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama», στο *Greek Tragedy and Political Theory*, University of California Press, Berkeley 1986, σ. 149.

<sup>71</sup>*Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. Β', Εκδοτική Αθηνών 1971, σσ. 343-352.

<sup>72</sup> D. Rosenbloom, «Thebes in Tragedy», στο H. Roisman (επιμ.), *The Blackwell Encyclopedia of Greek Tragedy*, vol.3, Wiley-Blackwell, Oxford 2013, σσ. 1391-1392.

<sup>73</sup> Βλ. στην ενότητα Ια. της παρούσας εργασίας, σσ. 13-15.

<sup>74</sup> Ευριπίδη, *Φοίνισσαι*, στ. 714.

Την εμβληματική της θέση, όμως, στην τραγωδία κατέκτησε ως γενέτειρα της οικογένειας των Λαβδακιδών· σ' αυτήν ανήκει ο οίκος του Λαίου, στο κέντρο του οποίου βρίσκεται ο Οιδίπους. Έτσι, η Θήβα αντιμετωπίζεται διττά: αφενός, ως γεωγραφικός τόπος, αφετέρου, ως επαναλαμβανόμενη σύλληψη ή φόρμουλα, αυτό που ονομάζουμε «κοινό τόπο»<sup>77</sup>. Υπό αυτήν την έννοια, το μυθολογικό υφάδι που διατρέχει την ίδρυσή της που στηρίζεται στην αυτοχθονία, στον εμφύλιο πόλεμο των Σπαρτών, αλλά και η διασταύρωσή αυτού του μύθου με τον μύθο για τη γέννηση του θεού Διονύσου, από τον Δία και τη Σεμέλη, συνυφαίνεται με ποικίλους τρόπους με τον δραματικό χώρο που φιλοξενεί τη δράση στα τέσσερα από τα πέντε θεατρικά έργα που θα μας απασχολήσουν. Πρόκειται για τους *Έπτά επί Θήβας* του Αισχύλου, τον *Οιδίποδα Τύραννο* και την *Άντιγόνη* του Σοφοκλή και τις *Φοίνισσες* του Ευριπίδη. Στην τραγωδία, ο τόπος της Θήβας χρησιμοποιούνταν ως αντεστραμμένο είδωλο της δημοκρατικής Αθήνας, ως μια κλειστή, αποπνικτική, ξενοφοβική τυραννίδα, της οποίας η βασιλική οικογένεια ρέπει προς τον έρωτα και τον πόλεμο μεταξύ των μελών της<sup>78</sup>. Ως εκ τούτου, η Θήβα, χτισμένη πάνω στην τερατώδη φύση των «Σπαρτών», κυοφορώντας για πάντα τον πόλεμο, προικίζει a priori με μια ιδιαίτερη ερμηνεία τον τραγικό ήρωα. Όπως έχει υποστηρίξει μεταξύ άλλων, η Κ. Διαμαντάκου<sup>79</sup>, η πόλη με τη βαριά κληρονομιά, από τη στιγμή της ίδρυσής της από τον Κάδμο, αποτελεί το πρώτο στοιχείο στον μύθο των Λαβδακιδών που δεν επιτρέπει ούτε την οικογενειακή, αλλά ούτε και την πολιτική «αρμονία». Μέσα από όλες τις διαφορετικές εκδοχές του θηβαϊκού μεγαμύθου, η Θήβα παγιώνεται ως κλειστό σύστημα που προστατεύει «με σθένος τα ψυχολογικά, οικογενειακά, κοινωνικά και πολιτικά του όρια»<sup>80</sup>. Από τον γάμο του Κάδμου με την Αρμονία, η βασιλική οικογένεια της Θήβας παρουσιάζεται, ήδη, ως «περιχαρακωμένος κόσμος συγγενικής αυτάρκειας και φυλετικής ομογένειας που οδηγείται σε αδιέξοδο»<sup>81</sup>. Τα

---

<sup>75</sup> Αισχύλου, *Έπτά επί Θήβας*, στ. 30-33.

<sup>76</sup> *Άρεως μεστόν*: περίφημος χαρακτηρισμός του Γοργία για την τραγωδία *Έπτά επί Θήβας*: Lesky, *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, σ. 360.

<sup>77</sup> Zeitlin, «Theater of Self», σ.102.

<sup>78</sup> E.Hall, *Greek tragedy, suffering under the sun*, Oxford University Press, Oxford 2010, σ. 282.

<sup>79</sup> Κ. Διαμαντάκου –Αγάθου, «Θηβαϊκός κύκλος: η τοπολογία μιας καταραμένης γενιάς» στο: *Περί τραγωδίας και τρυγωδίας*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2007, σσ. 121-159.

<sup>80</sup> Στο ίδιο, σ.142.

<sup>81</sup> Στο ίδιο, σ. 143.

προβλήματα για την σταθερότητα της πόλης και του «εαυτού» ξεκίνησαν ευθύς εξ αρχής αναδείχτηκε η ηγεμονική σημασία της Αυτοχθονίας, του Διονύσου και τελικά του Οιδίποδα. Η Αρμονία ως λογική συνέπεια μιας ένωσης αντίθετων αξιών, του Άρη (πόλεμος) και της Αφροδίτης (έρωτας) θα έπρεπε να λειτουργεί ως έμβλημα του γάμου που σμίγει τα αντίθετα φύλα. Αλλά στη Θήβα, η Αρμονία λειτουργεί μόνο ως ευφημισμός. Γιατί στη Θήβα, Άρης και Αφροδίτη οδηγούν μόνο στην εμφύλια διαμάχη και στην αιμομικτική καταγωγή<sup>82</sup>.

Εξάλλου, η τάση για διαιώνιση του «ίδιου» και η αντίσταση στην «ετερότητα», ευνοεί γενικά την ενδογαμία στις Θηβαϊκές τραγωδίες, με χαρακτηριστικότερο το παράδειγμα του Οιδίποδα που φτάνει στο άκρο της αιμομιξίας, η οποία μοιραία καταργεί τον Ίδιον, προκειμένου να καταστρέψει στο πρόσωπό του τον γεννήτορά του, παίρνοντας τη θέση του πατέρα<sup>83</sup>. Έτσι, κατά μία έννοια και η ύπαρξη του Οιδίποδα που συνδέεται είτε με τη Θήβα, είτε με την Αθήνα<sup>84</sup>, στη ζωή ή στον θάνατο, είναι οντολογικά προγραμματισμένη στη διερεύνηση της ταυτότητάς του, αλλά και της χώρας/πόλης που θα θεωρούσε πατρίδα/σπίτι του. Την δική του πορεία, ψυχολογική, διανοητική και σωματική, ακολουθούν ως ένα βαθμό και οι απόγονοί του (Ετεοκλής, Πολυνείκης, Αντιγόνη, Ισμήνη), όπως φαίνεται στα δράματα που αφορούν την τρίτη γενιά του καταραμένου οίκου του Λάβδακου. Στη δική μας περίπτωση εργασίας, για παράδειγμα, θα εξετάσουμε την Αντιγόνη που δρα στη θηβαϊκή γη, αλλά και στη χώρα της εξορίας του Οιδίποδα, την Αθήνα, ως πιστή σύντροφος και οδηγός του τυφλού πατέρα της. Αξίζει, εξάλλου, να σημειωθεί πως στις *Φοίνισσες* συγκλίνουν όλα τα μυθολογικά νήματα που φέρνουν στη σκηνή τους απογόνους του Οιδίποδα, τον Μενοικέα, γιο του Κρέοντα, τον τελευταίο από τους Σπαρτούς, αλλά και τον Διόνυσο σαν μεταφορική παρουσία που διαμορφώνει τους υποκείμενους ρυθμούς του έργου, κάτω από τη συνεχή επίδραση του Άρη που επηρεάζει δραστικά την εξέλιξη των γεγονότων. Σ' αυτό το έργο, η Αντιγόνη εμφανίζει σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό όλα τα στοιχεία της ταυτότητάς της, είτε

---

<sup>82</sup> Zeitlin, «Theater of Self», σσ. 113-114.

<sup>83</sup> J. Bollack, *La naissance d' Oedipe Roi*, Gallimard. Paris 1995, σ. 243, στην υποσημ. 39 στο Διαμαντάκου, «Η Τοπολογία μιας Καταραμένης Γενιάς», σ. 144.

<sup>84</sup> Η δραματική παράδοση θέλει τον Σοφοκλή να προετοιμάζει την εξορία του Οιδίποδα από τη Θήβα στο τέλος του *O.T.*. Από την άλλη, στους *Έπτά* και στην *Αντιγόνη* ο Οιδίπους φαίνεται να έχει ταφεί στη Θήβα, ενώ στα μεταγενέστερα έργα, *Φοίνισσες* και *O.K.* επιβιώνει, για να βρεθεί στην εξορία προς την Αθήνα. Βλ. Zeitlin, Στο ίδιο, σ. 104. Βλ. και σ. 17 της παρούσας εργασίας.

είναι χαρακτηριστικά του φύλου της, είτε της κληρονομημένης καταγωγής της, όπως θα υποστηρίξουμε στο αντίστοιχο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας.

Από την άλλη, άξιο προσοχής είναι ότι όσο τα κυκλοτερή τείχη της Θήβας παραμένουν αδιαπέραστα στην εχθρική επιβουλή, άλλο τόσο αδιανόητη είναι και η δραπέτευση των ηρώων από το εσωτερικό της Θήβας προς τα έξω. Ο χρόνος και ο τόπος της ενοχής και της κατάρας, των τεράτων και των τερατωδών γεννήσεων, ανακυκλώνονται, τραβώντας με κεντρομόλο έλξη τους ήρωες προς τα ριζά της καταγωγής τους, τους χθόνιους Σπαρτούς.

Η συνεχής ανακύκλωση του χώρου και του χρόνου διαρρηγνύεται, μόνο, όταν ο δραματικός χώρος μετατοπίζεται στην αττική γη, έναν άλλο δραματικό «κοινό τόπο», πολύ συνηθισμένο στην αττική κωμωδία, αλλά πιο σπάνιο<sup>85</sup> στην τραγική δραματολογία<sup>86</sup>. Έτσι, όπως εννοείται ότι θα συμβεί μετά το τέλος του *O.T.* και έτσι όπως δίνεται η εκκίνηση στις *Φοίνισσες*, ο Οιδίπους θα φύγει από τη Θήβα για να περιπλανηθεί ως απόβλητος της πατρικής γης, έως ότου φτάσει στο άλσος του Ίππιου Κολωνού, στον ομώνυμο αστικό δήμο της αρχαίας Αθήνας. Ο *Οιδίπους επί Κολωνῶ* τοποθετείται εξ ολοκλήρου στο ιερό, που είναι αφιερωμένο στις Ερινύες. Εκεί, σε ένα *ἀντίπετρον βῆμα* (192) καταλήγει να κάτσει *ἐπ' ἄκρου* ο πλάνης Οιδίπους και αυτός θα είναι ο «τόπος» του πρωταγωνιστή και της δράσης, σχεδόν για όλο το υπόλοιπο έργο (μέχρι τον στ. 1555, οπότε ο Οιδίπους οδεύει προς το σημείο θανάτου του, πάντα στην αττική γη)<sup>87</sup>. Με αυτόν τον τρόπο, η Αθήνα και ιδιαίτερα ο Κολωνός, ο γενέθλιος τόπος του Σοφοκλή, «ένας τόπος ιερότητας και μυστηρίου»<sup>88</sup>, θα φιλοξενήσει την τελευταία πράξη της ζωής του τραγικού ήρωα, ο οποίος «από αυτόχθων γίνεται επιχθόνιος και στη συνέχεια υποχθόνιος και επουράνιος»<sup>89</sup>. Ο Οιδίπους, στα τέλη του 5<sup>ου</sup> αιώνα και στο τέλος της ζωής του δημιουργού του,

---

<sup>85</sup> Από τις σωζόμενες τραγωδίες, οι *Ίκέτιδες* του Ευριπίδη διαδραματίζονται στην Ελευσίνα, οι *Ήρακλείδες* του ίδιου, στον Μαραθώνα, στο κέντρο της Αθήνας εκτυλίσσονται οι *Εὐμενίδες* του Αισχύλου (αλλαγή χώρου από τους Δελφούς) και στον Ίππιο Κολωνό ο *Οιδίπους επί Κολωνῶ* του Σοφοκλή.

<sup>86</sup> Κ. Διαμαντάκου, «*Οιδίπους επί Κολωνῶ* και *Πλούτος*: Η τραγική και η κωμική ουτοπία της αθηναϊκής “αναγέννησης”». Στον τόμο: Ελένη Γκαστή (επιμ.), *Δόσις ἀμφιλαφής. Τιμητικός τόμος για την ομότιμη καθηγήτρια Κατερίνα Συνοδινού*, εκδ. CARPE DIEM, Ιωάννινα 2020, σσ. 87-114.

<sup>87</sup> Στο ίδιο, σ. 95.

<sup>88</sup> Στο ίδιο, σ. 95, υποσημ. 20.

<sup>89</sup> Διαμαντάκου, «Η Τοπολογία μιας Καταραμένης Γενιάς», σ. 155.

βαδίζει, μετά τη συνειδητή επιλογή της Αθήνας<sup>90</sup>, προς την προσωπική του λύτρωση και τον αφηρωισμό του υπό τον ήχο του θεόσταλτου κεραυνού. Ο τάφος του, θα γίνει «το εστιακό σημείο συνένωσης μεταξύ της πόλης και της υπαίθρου, του κόσμου των θεών και του κόσμου των ανθρώπων»<sup>91</sup>. Αντιθέτως, η Αθήνα δεν μπορεί να είναι ο τόπος δράσης της Αντιγόνης. Η σεμνή και αφοσιωμένη κόρη δεν βρήκε τη θέση της πλάι στον Οιδίποδα· σ' αυτήν την εκδοχή του μύθου, δεν της επιτράπη να συνοδεύσει τον αγαπημένο της πατέρα· ούτε καν να δει τον τόπο ή τον τρόπο της θαυμαστής μετάστασής του· πόσο μάλλον να πεθάνει πλάι του, όπως ορίζουν οι δεσμοί της εξαιρετικής τους συγγένειας που τους κάνουν ένα. Η Αντιγόνη έπρεπε να επιστρέψει στην θηβαϊκή γη εμμένοντας στην απόλυτη αρχή της οικογενειακής ένωσης ακόμα και, ή ιδιαίτερα, στον θάνατο<sup>92</sup>.

Συνοψίζοντας, οι Αθηναίοι δραματουργοί επέλεξαν όχι τη μυθική Αθήνα, αλλά τη μυθική Θήβα ως τη σκηνή για να μετατοπίσουν και να προβάλουν σε αυτήν οποιονδήποτε πολιτικό, κοινωνικό, θρησκευτικό, αξιακό προβληματισμό υπό αμφισβήτηση, με όχημα τον μύθο. Εκεί μπορούσαν να ξορκίσουν εξίσου τον τρόμο, αλλά και την έλξη προς το ασυμβίβαστο, το ασυγχώρητο, το μη αναστρέψιμο, επιπλέον, να πειραματιστούν με τα επικίνδυνα ύψη της ατομικής αυθαιρεσίας, αλλά και της παραβίασης καθορισμένων ορίων. Σύμφωνα με την Zeitlin<sup>93</sup> η Θήβα ήταν η πεμπτουσία της ονομαζόμενης «άλλης σκηνής», όπως ο Οιδίπους είναι το παράδειγμα του τραγικού ανθρώπου και όπως ο Διόνυσος είναι ο θεός του θεάτρου.

---

<sup>90</sup> Zeitlin, «Theater of Self», σ.120.

<sup>91</sup> Διαμαντάκου, «Η Τοπολογία μιας Καταραμένης Γενιάς», σ. 156.

<sup>92</sup> Zeitlin, «Theater of Self», σ. 123.

<sup>93</sup> Στο ίδιο, σ. 117.

### ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙΙ. ΟΙ ΤΡΑΓΩΔΙΕΣ

*«Μόνο το θάνατό της-όχι-  
μόνο την ώρα και τον τρόπο του θανάτου της μπορούσε να διαλέξει.  
Κι αλήθεια διάλεξε. Κ' εκείνο της το «άκλαυτος, άφιλος»,  
ιδίως εκείνο το «ανυμέναιος», ήταν η μόνη της ομολογία,  
η πρώτη ωραία ταπεινοσύνη της, η μόνη θηλυκή της γενναιότητα,  
η τελευταία και μόνη της ειλικρίνεια, που έτσι σα να δικαίωσε κάπως  
την πικραμένη υπεροψία της. Αυτό τη συγχώρεσε στα μάτια μου».*

*[...]*

*«Της φόρεσα  
πενταπλά περιδέραια να κρύψω το σημάδι του λαιμού της,  
τα σκουλαρίκια εκείνα με τους δυο γομνούς ερωτιδεείς, δαχτυλίδια, βρα-  
χιόλια,  
και μια φαρδειά, χρυσή πόρπη στη ζώνη της. Έτσι βαμμένη, στολι-  
σμένη,  
είχε αποκτήσει μια παράξενη ομοιότητα μ' εμένα.  
«Πώς μοιάζει της Ισμήνης», είπε σιγά ένα κορίτσι. Τώρα  
είχε παραιτηθεί απ' τις τρομερές της αποφάσεις, απ' τους ηθικούς κα-  
νόνες,  
απ' όλες τις ανόητες αντρικές φιλοδοξίες και ιδεοληψίες. Πεθαμένη,  
είχε γίνει επιτέλους γυναίκα.»*

Γ. Ρίτσος, «Ισμήνη»,  
Τέταρτη Διάσταση [1966-171]

### IIIα. ΟΙΔΙΠΟΥΣ ΤΥΡΑΝΝΟΣ

Ξεκινάμε από τον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή (πιθανότατα παρουσιασμένο 430/429-425 π.Χ.), που αποτελεί τη λογική και χρονολογική αφετηρία του αφηγήματος που αφορά στον οίκο του Οιδίποδα, παρόλο που, όπως σημειώθηκε προηγουμένως αποτελεί το τρίτο -κατά σειρά- έργο στην ιστορική παραγωγή των σωζόμενων τραγωδιών που πραγματεύονται τον θηβαϊκό «μεγαμύθο»<sup>94</sup>. Η εν λόγω τραγωδία, που κατέχει εμβληματική θέση στην αρχαία δραματογραφία, χτίζεται πάνω σε αρκετές παραδοξότητες που μπορούν να θεωρηθούν και απότοκο της εφευρετικής διάνοιας του Σοφοκλή και αναδομούν την ιστορία του Οιδίποδα<sup>95</sup>.

Στη σοφόκλεια εκδοχή, ο Οιδίπους παρουσιάζεται ως μία θαυμαστή αντιφατική υπόσταση, σύμφυτη με τα χαρακτηριστικά της θηβαϊκής τοπιογραφίας, όπως εκτέθηκαν αδρομερώς στο προηγούμενο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας: είναι εκ γενετής ανεπιθύμητος, έκθετος και απόβλητος· στο μεσουράνημά του, φέρελπις σωτήρας της χειμαζόμενης Θήβας· στην επιτυχία του, βασιλιάς στη θέση του γεννήτορά του βασιλιά και σύζυγος –όσο και γιος της τεκούσας βασίλισσας· αποδεικνύεται ντόπιος αντί για ξένος και στην πτώση του «τυφλός» που βρήκε το φως του, καθώς ξεδιαλώνεται το μυστήριο της ταυτότητάς του (1182-1185)· τελικά, ξανά τυφλός, κυριολεκτικά αυτή τη φορά, μετά τον αυτοτραυματισμό του, έκπτωτος παρίας, μετά την αυτοανάδειξή του σε βδελυρό πατροκτόνο και αιμομίκτη, μέγ' ὀλέθριον, καταρατότατον, θεοῖς ἐχθρότατον βροτῶν (1341, 1345-46). Η εξαιρετική ευφυΐα του χρησιμεύει για να αποδείξει το μέγεθος της άγνοιάς του. Αυτό το κυνηγητό των ψευδαισθήσεων από την αλήθεια, παρουσιάζει ο επαγγελματίας ηθοποιός με τη χρήση του οικείου προσωπείου. Είναι το προσωπείο του βασιλιά, του σπουδαίου ηγεμόνα, του αμαρτίνου ήρωα, η ὕβρις του οποίου θα δημιουργήσει τον τύραννο<sup>96</sup>.

<sup>94</sup> Έχει προηγηθεί η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή το 442 π.Χ, και οι *Ἑπτά ἐπί Θήβας* του Αισχύλου, το 467 π.Χ.

<sup>95</sup> J. Beer, «Οιδίπους Τύραννος», στο Μαρκαντωνάτος, Α. (επιμ.): *Σοφοκλής. Τριάντα δύο μελέτες*, μτφ. Κ. Δημοπούλου, επιμ. Χρ. Τσαγγάλης, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2019, σ. 189.

<sup>96</sup> Στο ίδιο, σσ. 189-200.

Από αυτή την εφιαλτική μοίρα του Οιδίποδα αναδύεται η ζωή της Αντιγόνης. Είναι ένα από τα τέσσερα παιδιά που γεννιέται από την ανόσια ένωση του με τη μητέρα του Ιοκάστη. Μέσα στην τραγωδία, ο Εξάγγελος θα κάνει μνεία στα παιδιά του Οιδίποδα στην Έξοδο, χωρίς να αναφερθούν τα ονόματά τους<sup>97</sup>. Στον σπαραξικάρδιο κομμό του ο ίδιος ο Οιδίπους δικαιολογεί την αυτοτύφλωσή του, αφού δεν θα άντεχε να κοιτάζει τα παιδιά του<sup>98</sup>, ενώ στη δραματική αναφορά του στους γάμους του κατονομάζει την πράξη της αιμομιξίας και της γέννησης παιδιών ως *αἴμ' ἐμφύλιον* (1047)<sup>99</sup>. Στο τέλος του έργου, ο Οιδίπους κάνει έκκληση στον Κρέοντα, τον νέο άρχοντα της Θήβας, για τα παιδιά του. Οι γιοι του δεν έχουν ανάγκη φροντίδας, γιατί είναι σχηματισμένοι άνδρες, ώστε να μπορούν να εξασφαλίσουν μόνοι τους τη ζωή τους. Τη μέριμνα του άρχοντα ζητά, αντίθετα, για τις δύστυχες και άμοιρες κόρες του<sup>100</sup>, που δεν τον είχαν αποχωριστεί ως τώρα<sup>101</sup>. Η τρυφερή εικόνα των παιδιών που τρώνε από τα χέρια του πατέρα τους δημιουργεί μια ιδιαίτερη φόρτιση και δικαιολογεί την ανάγκη του Οιδίποδα να τις αγγίξει για μια

<sup>97</sup> *ΟΤ*. 1248 «δύστεκνον παιδουργίαν», 1250 «τέκν' ἐκ τέκνων», 1258 «διπλὴν ἄρουραν οὗ τε καὶ τέκνων».

<sup>98</sup> *ΟΤ*. 1375 «ἀλλ' ἢ τέκνων δῆτ' ὄψις ἦν ἐφίμερος».

<sup>99</sup> *ΟΤ*. 1403-1408 «ὦ γάμοι γάμοι,/ ἐφύσαθ' ἡμᾶς, καὶ φυτεύσαντες πάλιν/ ἀνεῖτε ταῦτ' ὄσπερ σπέρμα, κάπεδείξατε/ πατέρας, ἀδελφούς, παῖδας, αἴμ' ἐμφύλιον,/ νύμφας γυναῖκας μητέρας τε, χῶπόσα/ αἰσχιστ' ἐν ἀνθρώποισιν ἔργα γίνεταί». Ενδιαφέρουσα η χρήση του ρήματος ἀνεῖτε, καθώς και στην Αντιγόνη δεν πρέπει κατά τον Κρέοντα να είναι ἀνεμένη η ομώνυμη ηρωίδα, οπότε καλεί τους δούλους να την δέσουν μαζί με την αδελφή της και να τη μεταφέρουν στο εσωτερικό του σπιτιού: στ. 577-579 «*ΚΡ*: ἀλλά νιν/ κομίζετ' εἴσω, δμῶδες· ἐκδέτους δὲ χρῆ/ γυναῖκας εἶναι τάσδε μῆδ' ἀνεμένας».

<sup>100</sup> *Ο.Τ.* 1462 «*ΟΤ*: ταῖν δ' ἀθλίαιν οἰκτραῖν τε παρθένων ἐμαῖν».

<sup>101</sup> Η ίδια δραματική τεχνική επιστρατεύεται και στον *Αἴαντα*, όπου ο ομώνυμος ήρωας εμφανίζεται να προνοεί για τον γιο του, Ευρυσάκη, επίσης βωβό πρόσωπο, ορίζοντας τον Τεύκρο στους στ. 562-564 ως «*τοῖον πυλωρόν φύλακα Τεῦκρον ἀμφὶ σοι/λείπω τροφῆς ἄσκνον*» (=άγρυπνο φύλακα, προστάτη ακάματο),. Επίσης, στην *Ἄλκηστη* του Ευριπίδη, η ηρωίδα αφήνει υπεύθυνο για την ευτυχία των παιδιών τους τον πατέρα τους, Ἄδραστο, με την προειδοποίηση να μη φέρει στο σπίτι μητριά, η οποία συνήθως κακομεταχειρίζεται τους προγονούς, και σε μια αποστροφή προς το νεαρό κορίτσι της αναρωτιέται αν θα είναι τυχερό, υπό την κηδεμονία μιας ξένης γυναίκας, ώστε να διατηρήσει το καλό της όνομα, έως ότου έρθει σε ηλικία γάμου, προκειμένου να καλοπαντρευτεί (302-319). Γενικά, τραγωδίες στις οποίες εμφανίζονται παιδιά, εκτός από τις παραπάνω, είναι του Ευριπίδη: *Μήδεια*, *Ἡρακλείδες*, *Ἄνδρομάχη*, *Ἡρακλῆς*, *Ἰκέτιδες*, *Τρωάδες*, *Ἰφιγένεια ἐν Αὐλίδι*, βλ. J. M. Walton,.: *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο ἐπὶ σκηνῆς. Εγχειρίδιο για τις παραστάσεις του αρχαίου δράματος στην κλασική εποχή και τους νεότερους χρόνους*, μτφ. Κ. Αρβανίτη – Β. Μαντέλη, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2007, σ 115.



τελευταία φορά. Ο Οιδίπους ξαφνιάζεται όταν ακούει κοντά του το κλάμα τους, πράγμα που μπορεί να σημαίνει ότι τα κορίτσια βρίσκονταν πίσω από τον Κρέοντα κατά την έξοδό του από το εσωτερικό του παλατιού στη σκηνή<sup>102</sup>, είτε ότι τα οδήγησε ο ίδιος ο Κρέων μέσα από το παλάτι έξω στη σκηνή<sup>103</sup>. Εξάλλου, αυτή η σκηνή η οποία έχει αμφισβητηθεί ως νόθα<sup>104</sup>, μάλλον θα ξάφνιαζε το κοινό, αφού δομικά δεν έχει προαναγγελθεί, όμως, η ίδια η εκδήλωση της πατρικής συμπόνιας, τρυφερότητας και αγάπης, οπωσδήποτε έχει προετοιμαστεί προηγουμένως, διαφανόμενη στα πατρικά συναισθήματα που τρέφει ο άρχων Οιδίπους προς τον χειμαζόμενο λαό του, όπως περιγράφονται στον Πρόλογο του έργου<sup>105</sup>.

Τα δυο κορίτσια έχουν τέτοια ηλικία, ώστε να κατανοούν την περιπέτεια της τύχης του πατέρα τους και της δικής τους, αλλά όχι τόσο μεγάλη ώστε να εννοήσουν τις συμβουλές που μπορεί να τους δώσει ο Οιδίπους για τη ζωή τους. Τις χαϊδεύει με χέρια «αδερφικά», τις οικτρίζει, γιατί προβλέπει τον κοινωνικό αποκλεισμό ή τον κοινωνικό στιγματισμό τους, όταν θα εμφανίζονται σε δημόσιες συγκεντρώσεις και γιορτές και θα γυρίζουν κλαμένες, αντί χαρούμενες, στο σπίτι τους. Μοιραία, θα μείνουν ανύπαντρες και άκληρες και ξορκίζει τον Κρέοντα να τους φερθεί ως πατέρας (1480-1514). Αντιλαμβανόμαστε, λοιπόν, ότι η αγωνία του Οιδίποδα ερείδεται στην κοινωνική θέση της νεαρής γυναίκας, η οποία μπορεί να λαμβάνει μέρος στη δημόσια ζωή, σε θρησκευτικές γιορτές και πανηγύρεις και να βιώνει ιδιωτικά την ευτυχία, μέσα στα στενά πλαίσια του γάμου και της τεκνοποιίας. Ο Κρέων, ωστόσο, αποφεύγει τις δεσμεύσεις και αποσπά τις κόρες από τον πατέρα, καθώς ο Οιδίπους οδηγείται στο εσωτερικό του παλατιού.

Αυτές τις προπατορικές αμαρτίες κληρονομούν τα παιδιά του Οιδίποδα, οι οποίες επηρεάζουν και τη δική τους μοίρα, τις δικές τους επιλογές, αλλά ουσιαστικά, τις επιλογές του τραγωδού, που δημιουργεί το ηρωικό του σύμπαν, προκειμένου να προβάλλει ανακλαστικά προβλήματα και προβληματισμούς της εποχής του, όπως τα

---

<sup>102</sup>Beer, «Οιδίπους Τύραννος», σ. 198.

<sup>103</sup> A. H. Sommerstein, «Once more the end of Sophocles' *Oedipus Tyrannus*», *Journal of Hellenic Studies* 131 (2011), σσ. 85-93.

<sup>104</sup> D. Kovacs, «Do we have the end of Sophocles' *Oedipus Tyrannus*?», *Journal of Hellenic Studies* 129 (2009), σσ. 53-70.

<sup>105</sup> J. C. Hogan, *The plays of Sophocles. A Companion to the University of Chicago Press Translations*, ed. J.H. Betts, Bristol Classical Press, Bristol 1991, σ 76.

δημιούργησε ο φιλοσοφικός και κοινωνικός στοχασμός που αναπτύχθηκε στην πόλη της Αθήνας τον 5ο αιώνα π.Χ. Ο Σοφοκλής εμφανίζει τις κόρες του Οιδίποδα στον *O. T.* ως παιδιά που θρηνούν, ουσιαστικά ως βωβά πρόσωπα, προκειμένου να εκμεταλλευτεί τη δραματική δύναμη της παρουσίας τους επί σκηνής. Η σκηνή του αποχωρισμού των κοριτσιών από τον πατέρα, χωρίς να χρειαστεί να τους αποδοθεί κάποιο αδόμητο μέρος<sup>106</sup>, αισθητοποιεί με τον μοναδικό τρόπο, που το θέατρο δύναται να πετύχει, την τραγική πτώση του σχεδόν «ισόθεου» βασιλιά (31) σε μιανό ερείπιο<sup>107</sup>, ο οποίος, πέρα από οτιδήποτε άλλο, δεν μπορεί να φανεί χρήσιμος στις κόρες του, αντιθέτως, έχει πλήρη επίγνωση ότι τους έχει προξενήσει ανομολόγητο κακό, και μόνο από το γεγονός ότι τις έφερε στη ζωή<sup>108</sup>. Η Αντιγόνη παρουσιάζεται στον *O. T.*, γιατί ο μύθος του Οιδίποδα είναι άρρηκτα δεμένος με τον δικό της, αφού οι μύθοι εκτείνονται συνήθως σε περισσότερες από μία γενιές και τα παιδιά λειτουργούν ως δεσμοί μεταξύ των γενεών. Η Αντιγόνη αυτής της ηλικίας και ως βωβό πρόσωπο υπηρετεί πολύ περισσότερο τη θεατρική σύμβαση της αρχαίας τραγωδίας να συμπεριφέρονται τα παιδιά ως αρχετυπικές, εξιδανικευμένες και αφηρημένες μορφές, όπως εκπηγάζουν από τον μύθο, οι οποίες είναι αβοήθητες, χρειάζονται προστασία. Στον Ευριπίδη, μάλιστα, παρομοιάζονται με νεοσσούς που έχουν ανάγκη τη σωτήρια μητρική φτερούγα<sup>109</sup>. Επιπλέον, η εμφάνισή της στο τέλος του έργου, στο κατόπιν του Κρέοντα, φέρει στη μνήμη των θεατών την Αντιγόνη της ομώνυμης τραγωδίας που είχε ήδη παρουσιαστεί από τον Σοφοκλή, και λειτουργεί ως ειρωνικό σχόλιο και για τη δική του διακυβέρνηση. Ο Κρέων είναι πια ο νέος ηγέτης της Θήβας, με το ενδεχόμενο πρόβλημα της δικής του εξουσιαστικής περιόδου οπτικά παρόν επί σκηνής<sup>110</sup>.

---

<sup>106</sup> Πιθανότατα ο Ευριπίδης πρώτος εμφανίζει παιδιά επί σκηνής στα οποία αποδίδει αδόμητα μέρη. Βλ. J. Gregory, « Η τραγωδία του Ευριπίδη» στο J. Gregory, (επιμ.): *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, σ 361. Κατά τον Σηφάκη ο Ευριπίδης εισήγαγε ως καινοτομία έναν δευτερεύοντα Χορό από νεαρά αγόρια στις *Ίκέτιδες*: G.M. Sifakis, «Children in Greek tragedy», *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, No. 26, σσ. 67-80.

<sup>107</sup> Walton, *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο επί σκηνής*, σ. 133.

<sup>108</sup> Sommerstein, «Once more the end of Sophocles' *Oedipous Tyrannus*», σ. 86.

<sup>109</sup> Αναλυτική μελέτη για τη σκηνική εμφάνιση των παιδιών και τον τρόπο υπόκρισης των παιδικών ρόλων στην αρχαία ελληνική τραγωδία έχει εκπονήσει ο Μ. Σηφάκης: Sifakis, «Children in Greek tragedy», Στο ίδιο, σ. 68.

<sup>110</sup> Beer, «Οιδίπους Τύραννος», σ. 198.

### **ΠΙΒ. ΟΙΔΙΠΟΥΣ ΕΠΙ ΚΟΛΩΝΩ**

Παρόλο που μυθολογικά και δραματουργικά ο *Οιδίπους επί Κολωνῶ* (406 π.Χ.) είναι η λογική συνέχεια του *Οιδίποδος Τυράννου*, η χρονική απόσταση που χωρίζει τα δύο έργα είναι σχεδόν είκοσι πέντε χρόνων, αφού ο *Οιδίπους επί Κολωνῶ* αποτελεί το κύκνειο άσμα του Σοφοκλή και παραστάθηκε μετά τον θάνατό του (Μεγάλα Διονύσια 402/401 π.Χ.) από τον εγγονό του, που έφερε το όνομά του. Ο ποιητής τοποθετεί τον *Ο. Κ.* στο μυθολογικό παρελθόν της Αθήνας του Θησέα. Αφήνει πίσω του τον ζοφερό τόπο της Θήβας και με την αποστασιοποίηση που του παρέχει ο μύθος επιστρατεύει ως θεατρικό σκηνικό τον Κολωνό, τα περίχωρα της Αθήνας, για να προδιαγράψει, με όχημα την πλοκή του έργου, ένα ευοίωνο μέλλον για την πόλη του<sup>111</sup>. Όσον αφορά στο μυθολογικό υλικό του δράματος, δεν παρουσιάζεται καμία ασυνέπεια με όσα το αθηναϊκό κοινό είχε παρακολουθήσει στις παραστάσεις της *Αντιγόνης* και του *Ο. Τ.* που είχαν προηγηθεί. Σε αυτήν την τραγωδία, βασικοί αντίπαλοι παρουσιάζονται ξανά ο Οιδίπους και ο Κρέων, αλλά συμμετέχουν ενεργά, ως δραματικά πρόσωπα, και οι δύο κόρες του Οιδίποδα, η Αντιγόνη (με 165 στίχους) και η Ισμήνη (με 73 στίχους).

Μετά την αυτοκτονία της Ιοκάστης και την αυτοτύφλωσή του ο Οιδίπους εγκαταλείπει τη Θήβα, τραβώντας τον πικρό δρόμο της εξορίας, με οδηγό του την Αντιγόνη. Ύστερα από πολύχρονη περιπλάνηση, φτάνει στον Κολωνό, κοντά στην Αθήνα και μάλιστα στο ιερό άλσος των Ευμενίδων, οπότε αρχίζει ο *Ο. Κ.* Ο Ξένος που δίνει την πληροφορία της τοποθεσίας στον Οιδίποδα ανησυχεί γι' αυτόν και τον συμβουλεύει να φωνάξει τον Θησέα, τον βασιλιά της Αθήνας. Ο Χορός εισέρχεται άτακτα και φρίττει στο άκουσμα του ονόματος του νεοφερμένου. Στη συνέχεια, εισέρχεται η Ισμήνη στη σκηνή μεταφέροντας τα νέα της διαμάχης του Ετεοκλή και του Πολυνείκη για την διακυβέρνηση της Θήβας και ανακοινώνει έναν νέο χρησμό: το σώμα του Οιδίποδα θα ωφελήσει τη χώρα, η οποία θα του προσφέρει καταφύγιο. Επομένως, η Θήβα τον καλεί πίσω. Πάνω στην ώρα, έρχεται ο Θησέας που υπόσχεται την προστασία που αιτείται ο Οιδίπους και πριν απομακρυνθεί καλά καλά, εισέρχεται ο Κρέων διεκδικώντας την επιστροφή του Οιδίποδα στη Θήβα με διαπραγματευτικό

---

<sup>111</sup> P. Debnar, «Η αθηναϊκή ιστορία του 5ου αιώνα και η τραγωδία» στο Gregory, (επιμ.), *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, σ. 6.

χαρτί τη σύλληψη της Ισμήνης. Άλλωστε, προσπαθεί να αρπάξει και την Αντιγόνη και τον ίδιο τον Οιδίποδα με τη βία. Ο Θησέας επιστρέφει, λογομαχεί έντονα με τον Κρέοντα, οι στρατιώτες του απελευθερώνουν τις δύο κόρες και ο Κρέων εγκαταλείπει την προσπάθεια και τη σκηνή. Ακολουθεί η έλευση του Πολυνείκη που ζητά τη βοήθεια του πατέρα του απέναντι στον Έτεοκλή, αλλά εισπράττει το μένος και την κατάρα του Οιδίποδα να αλληλοεξοντωθούν τα δυο αγόρια κατά τη διεκδίκηση της εξουσίας. Ηχηρά αστραπόβροντα επισημαίνουν την ώρα της ύστατης κρίσης για τον Οιδίποδα και οδηγούν τις κόρες του και τον Θησέα εκτός σκηνής. Ένας Αγγελιαφόρος που φτάνει, αφηγείται το μυστηριώδες τέλος του Οιδίποδα. Η Αντιγόνη και η Ισμήνη επιστρέφουν για να θρηνήσουν τον θάνατό του. Ο Θησέας αποφεύγει να τους φανερώσει τα ακριβή γεγονότα της εξαφάνισής του, αλλά συμφωνεί για την επιστροφή των δύο αδελφών στη Θήβα<sup>112</sup>.

Η Αντιγόνη ήδη από τον Πρόλογο του έργου, παρουσιάζεται να υπηρετεί τον γηραιό πατέρα της. Από τότε που έφυγε εξόριστος από την Θήβα, δεν έλειψε από το πλάι του. Στηρίζεται στη βοήθειά της, σωματική και πνευματική: είναι τα μάτια και των δύο (34). Είναι αυτή που για πρώτη φορά περιγράφει τον τόπο στον οποίο καταφτάνουν οι ίδιοι ως ενδεείς επαίτες, παρόλο που ο ποιητής δεν της χορηγεί τον ρόλο του προνομιακού αφηγητή σε επίπεδο γνώσης, παρά μόνο του επαρκούς αφηγητή σε βιολογικό επίπεδο, *ὡς ἀπ' ὀμμάτων* (15). Μέσα από τη δική της αισθητηριακή κρίση, *ὡς σάφ' εἰκάσαι* (16), τόσο ο Οιδίπους, όσο και το αθηναϊκό κοινό αντιλαμβάνονται μόνο την ιερότητα του σκηνικού και όχι τη μοναδικότητά του, καθώς αυτό διηθείται μέσα από το βλέμμα ενός Θηβαίου και όχι ενός Αθηναίου χαρακτήρα<sup>113</sup>. Στη συνέχεια, πληροφορεί για την είσοδο και την έξοδο προσώπων (του Ξένου, της Ισμήνης, του Κρέοντα, του Πολυνείκη), ή συμβουλεύει τον άλλοτε κραταιό βασιλιά περί του πρακτέου. Δίνει το χέρι της για να κατευθύνει τον τυφλό Οιδίποδα, ενώ ο συνδυασμός διαλόγου και παρατεταμένης σκηνικής δράσης (170-225) υπογραμμίζει τη μεγάλη εξάρτηση του γέροντα πατέρα από τη νεαρή του κόρη<sup>114</sup>. Επιπλέον, η Αντιγόνη φαίνεται να έχει μία αίσθηση μετριοπάθειας

<sup>112</sup>Walton, *To αρχαίο ελληνικό θέατρο επί σκηνής*, σσ. 144-145.

<sup>113</sup> A. Markantonatos, *Tragic Narrative: a narratological study of Sophocles' Oedipus at Colonus*, Walter de Gruyter, Berlin 2002, σσ. 172-174.

<sup>114</sup> J. Hesk, «Οιδίπους επί Κολωνώ», στο Μαρκαντωνάτος, (επιμ), *Σοφοκλής. Τριάντα δύο μελέτες*, σ. 239.

τουλάχιστον σ' αυτές τις πρώτες σκηνές την οποία στερείται ο Οιδίπους, όπως θα φανεί αργότερα. Όταν ο Χορός έντρομος από το μέγεθος των αμαρτημάτων του, ζητά από τον Οιδίποδα να εγκαταλείψει τον ιερό τόπο στον οποίο βρίσκεται, είναι αυτή που τον πείθει να εξέλθει του άλσους και να συμμορφωθεί με τις απαιτήσεις των ντόπιων (170 κ.ε.). Η Αντιγόνη αναλαμβάνει, άλλωστε, την υπεράσπισή του, ικετεύοντας τον Χορό (237-254). Ζητά τη συνδρομή του, μια έκκληση που εντείνεται δραματικά, αφού άδεται στα πλαίσια της Παρόδου. Με αυτή τη λυρική αποστροφή προς το συναίσθημα των γερόντων επικαλείται τη συμπόνια τους απέναντι σε έναν επίσης γέροντα που έσφαλε άθελά του, από μια κόρη έρημη, που περιπλανιέται για πολύ καιρό. Τους ξορκίζει σε ό,τι έχουν πιο ιερό, (συγγενικούς δεσμούς, περιουσία, θρησκευτικό συναίσθημα), αυτή που μπορεί και βλέπει μες τα μάτια τους, σα να ήταν κόρη τους, να δείξουν ανθρώπινη ευσπλαχνία. Η ικεσία ως τελετουργία με στόχο την πρόκληση μιας ανταποδοτικής πράξης από την πλευρά του αποδέκτη της εισάγεται με το ρήμα *ίκετεύω* και ενισχύεται με το ρήμα *ἄντομαι*<sup>115</sup> σε αναδίπλωση, που ενδεχομένως να συνοδευόταν από τη γονυκλισία της Αντιγόνης μπροστά στους άνδρες του Χορού. Η αυτοταπείνωση της κόρης, μαζί με τη δήλωσή της ότι αυτοί, σαν θεοί, έχουν στα χέρια τους τη ζωή των δύο περιπλανώμενων ξένων<sup>116</sup> μπορεί να μας οδηγήσει, πράγματι, στην εικασία ότι η Αντιγόνη προβαίνει σε μια τυπική μορφή ικεσίας, κάνοντας κάποια χειρονομία προς τον Χορό, (αγγίζοντας ίσως τα γόνατα του Κορυφαίου), παρόλο που δεν υπάρχει λεκτική ρητή επιβεβαίωση μιας τέτοιας πράξης. Ο λόγος της Αντιγόνης είναι βαθιά συναισθηματικός, όπως αναμένεται από μια νεαρή παρθένα, και διαφαίνονται ξεκάθαρα η αγάπη της κόρης προς τον άθλιο πατέρα της, αλλά και η προσωπική της τοποθέτηση υπέρ των συγγενικών δεσμών και της οικογένειας, όταν ξορκίζει τον Χορό σε ό,τι πιο *φίλον έχει* (250) και προκρίνει ανάμεσα στις επιλογές το *τέκνον* και το *λέχος* (251). ωστόσο, τελειώνει με μία γνωμολογία για την ανθρώπινη τύχη, που απαιτεί εμπειρία ζωής, κριτική και ρητορική ικανότητα. Με αυτόν τον λόγο, πρώτη η Αντιγόνη στρέφει την προσοχή στο ακούσιο των τρομερών πράξεων του πατέρα της από τη μία, και στα αναπόδραστα δίχτυα που ρίχνουν οι θεοί στους ανθρώπους, ανεξαιρέτως, αν θέλουν να τους

---

<sup>115</sup> *ἄντομαι* = πλησιάζω με προσευχές, ικετεύω, LSJ.

<sup>116</sup> 247-8 «ἐν ὑμῖν ὡς θεῶ / κείμεθα τλάμονες».

παγιδεύσουν<sup>117</sup>, από την άλλη. Εν τούτοις, ο Χορός δεν πείθεται από φόβο προς τα θεία και δεν μπορεί να υποσχεθεί τίποτα παραπάνω, πράγμα που προκαλεί την ικεσία του ίδιου του Οιδίποδα. Αυτός αποφασίζει να γίνει ικέτης των Ευμενίδων και ζητά από τους ντόπιους να καλέσουν τον βασιλιά της Αθήνας, γιατί μπορεί να υποσχεθεί κέρδος στους Αθηναίους, ως αντίδωρο (288). Έτσι, ο Οιδίπους θα καταφέρει τελικά να αποσπάσει την τελική ανταπόκριση από τον Θησέα, τον ηγεμόνα της Αθήνας, ο οποίος θα κάνει τον ικέτη κάτοικο της Αττικής με απόλυτη ελευθερία για τον τόπο διαμονής του (631-649)<sup>118</sup>.

Η θρησκευτική ατμόσφαιρα με την οποία ανοίγει το έργο μεταβάλλεται με την είσοδο της Ισμήνης στη σκηνή. Αυτή είχε μείνει στη Θήβα καθ' όλη τη διάρκεια της περιπλάνησης του Οιδίποδα και της Αντιγόνης, προκειμένου να παρακολουθεί εκεί τα συμφέροντα του έκπτωτου βασιλιά. Με αυτόν τον τρόπο αρχίζει να υφαίνεται και η πολιτική διάσταση του έργου<sup>119</sup>. Η είσοδος της Ισμήνης στη σκηνή συνοδεύεται –κατά τρόπο φυσικό– από τη χαρμόσυνη επανένωση πατέρα και κορών, ενώ η ανακοίνωση των λόγων της άφιξής της δεν μπορεί να μην προκαλέσει στον Οιδίποδα, μέσω της σύγκρισης των παιδιών του, μια έντονη αντιπαράθεση, κατά την προσφιλή και μείζονα συνθετική αρχή του Σοφοκλή<sup>120</sup>. Στην αντίθεση που αναπτύσσεται, οι γιοι του έχουν υιοθετήσει γυναικείες συνήθειες<sup>121</sup> και ζουν στο προστατευμένο περιβάλλον του οίκου τους σαν άβγαλτες παρθένες, ενώ οι κόρες του, και περισσότερο η Αντιγόνη, έχουν επωμιστεί όλο το βάρος της προφύλαξης και συντήρησής του στη ζωή, μακριά από τις ανέσεις της σπιτικής ζωής (324-60).

---

<sup>117</sup> A. Markantonatos, *Oedipus at Colonus, Sophocles, Athens and the World*, Walter de Gruyter, Berlin-New York 2007, σ. 83.

<sup>118</sup> Για την ικεσία και το τελετουργικό της, J. Gould, *Αρχαία ελληνική τραγωδία και τελετουργία*, μτφ. Β. Λιαπής, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 2018, σσ. 15-37.

<sup>119</sup> R.P. Winnington-Ingram, *Σοφοκλής, Ερμηνευτική προσέγγιση*, μτφ. Ν.Κ. Πετρόπουλος - Χ.Π. Φαράκλας, Ινστιτούτο του βιβλίου Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1999, σ. 345.

<sup>120</sup> P.E. Easterling B.M.W. Knox (επιμ.), *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, μτφ. Ν. Κονομή - Χρ. Γρίμπα - Μ. Κονομή, εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα 42000, σσ. 415-416.

<sup>121</sup> Ο αργαλιός και η θέση της γυναίκας μέσα στον οἶκον λειτουργούν ως κοινός τόπος στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία, όπως και το αντίστροφο: η εγκατάλειψη του οἴκου και των γυναικείων δραστηριοτήτων μέσα σε αυτόν αποτελεί θεματικό τόπο που σηματοδοτεί τη διατάραξη της ισχύουσας τάξης: Βλ. Θ. Παπαδοπούλου, «Ανθρωπολογία, Κοινωνιολογία και λογοτεχνική Παράδοση», στο Α. Μαρκαντωνάτος – Χ. Τσαγγάλης (επιμ.): *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία. Θεωρία και πράξη*, Εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα 2008, σσ. 164-165.

Άλλωστε, το καθήκον της γηροτροφείας, επιβαρύνει τα άρρενα μέλη του οίκου. Οι λέξεις *τροφή*, *τροφεία* εμφανίζονται επτά φορές μέσα στη στιχομυθία Ισμήνης - Οιδίποδα<sup>122</sup>, προκειμένου να γίνει κατανοητή η παραμέληση του Οιδίποδα από τους γιους του και συνδέονται με τις παρθένες κόρες του. Στους γιους, άλλωστε, ανήκουν οι λέξεις *σκήπτρα* και *θρόνοι*<sup>123</sup>, που αυτοί επιλέγουν αντί του πατέρα τους. Στα λόγια του Οιδίποδα, οι ίδιες λέξεις φαίνεται ότι λειτουργούν σαν μια συνηθισμένη μετωνυμία, αντί της λέξης *τυραννίς* (419). Έτσι, στα συμφραζόμενα του έργου, χρησιμοποιούνται με συγκινησιακή φόρτιση, όπου χρειάζεται να επισημανθεί η ιδιοτέλεια του Ετεοκλή και του Πολυνείκη. Τα διακριτικά της βασιλικής εξουσίας που δηλώνουν τη μοχθηρή φιλοδοξία των γιων, σε αντιδιαστολή με τα τρυφερά σχόλια για τις κόρες, αναδεικνύουν την ανάρμοστη και αφύσικη συμπεριφορά τους. Ωστόσο, στα λόγια του Κρέοντα, *σκήπτρον* (και όχι το πιο φυσικό *βάκτρον*) είναι τα κορίτσια: στήριγμα για τον τυφλό πατέρα. Την ίδια λέξη χρησιμοποιεί και ο Οιδίπους στο στ. 1109, «*ὦ σκήπτρα φωτός*», όταν ξαναβρίσκει τις κόρες του. Με αυτούς τους λεπτούς λεκτικούς χειρισμούς, λοιπόν, ο Σοφοκλής πλάθει στο μυαλό του κοινού ένα συγκεκριμένο σύνολο στάσεων για τους γιους και τις κόρες του Οιδίποδα. Αυτό που υπαινίσσεται ο ήρωας είναι ότι τα δικά του *σκήπτρα* είναι πολύ μεγαλύτερης αξίας από τα *σκήπτρα* για τα οποία πολέμησαν ο Ετεοκλής και ο Πολυνείκης<sup>124</sup>. Με αυτόν τον τρόπο, η ειρωνεία της αφήγησης στρέφει την προσοχή στη θεμελιώδη αντίθεση ανάμεσα στο φαινομενικό και στο πραγματικό (η Αντιγόνη και η Ισμήνη, κατά έναν τρόπο, αποκτούν ανδροπρεπή χαρακτηριστικά), αλλά και ανάμεσα στις επιδιώξεις των δραματικών προσώπων και σε ό,τι τελικά θα συμβεί. Έτσι, ο Σοφοκλής βρίσκει τα δραματικά μέσα για να εκφράσει τη δική του αίσθηση της αμφισημίας σε κάθε εμπειρία, τις δυο όψεις της ανθρώπινης εικόνας, την αντινομία ανάμεσα στο φυσικό και στο τεχνηέντως επίκτητο<sup>125</sup>.

<sup>122</sup> O.K. 331: «*δὶς ἄθλαι τροφαί*», 338: «*βίου τροφάς*», 341: «*βίου τροφεία προσόνουσα*», 346: «*τροφῆς ἔληξε*», 352: «*τροφὴν ἔχοι*», 362: «*κατοικοίης τροφήν*».

<sup>123</sup> O.K. 425: «*σκήπτρα καὶ θρόνοι*», 449: «*σκήπτρα*».

<sup>124</sup> Ολοκληρωμένη ανάλυση των αντιθέσεων στη σύγκριση μεταξύ αρρένων και θηλέων παιδιών του Οιδίποδα στο P.E. Easterling, «Oedipus and Polynices», *Proceedings of the Cambridge Philosophical Society* 13 (1967), σσ. 1-13.

<sup>125</sup> Easterling- Knox, *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, σσ. 415-416.

Παρόλα αυτά, ερχόμαστε και πάλι αντιμέτωποι με την ευαλωτότητα της γυναικείας φύσης στο Β' Επεισόδιο, καθώς ο Κρέων έρχεται για να διεκδικήσει την επιστροφή του Οιδίποδα στη Θήβα. Αντ' αυτού, μετά τη σκληρή αντιπαράθεση των δύο ανδρών, βρίσκεται η Ισμήνη να έχει συλληφθεί από τους άνδρες του Κρέοντα και να επαπειλείται η σύλληψη και της Αντιγόνης, προκειμένου να πληγεί για μία ακόμα φορά η ισχύς του Οιδίποδα, αφού η κόρη ήταν το *σκήπτρον* (848) και η πηγή της όρασής του (866). Η έκκληση της Αντιγόνης για βοήθεια (844) φέρει και μία νομικού τύπου συνυποδήλωση: το θύμα προκειμένου να δικαιωθεί στο δικαστήριο για μια κατηγορία βιαιοπραγίας, πρέπει να έχει καλέσει προηγουμένως σε βοήθεια<sup>126</sup>. Από την άλλη, η δήλωση του Κρέοντα ότι έχει το δικαίωμα «να πάρει τους δικούς του» (832), συμμερίζεται την αντίληψη<sup>127</sup> ότι η Αντιγόνη, ως νόθα κόρη της αδελφής του Ιοκάστης, εμπίπτει στη δικαιοδοσία του πιο στενού άρρενος συγγενή από την πλευρά της μητέρας, που εν προκειμένω είναι ο αδελφός της (Κρέων). Και στις δύο περιπτώσεις είναι πρόδηλη η αδυναμία του γυναικείου φύλου, χωρίς καμία δυνατότητα αντίστασης ή αυτοδιάθεσης. Ακόμα και η περιγραφή της Αντιγόνης από τον Κρέοντα (745-752) με τα κατηγορήματα *πρόσπολος*<sup>128</sup>, *έν τοσοῦτον αἰκίας πεσεῖν*<sup>129</sup>, *δύσμορος*<sup>130</sup>, *τηλικούτος, οὐ γάμων ἔμπειρος*<sup>131</sup>, *τούπιόντος ἀρπάσαι*<sup>132</sup>, είναι μια εύγλωττη αναπαράσταση της ένδειας της γυναικείας φύσης, όταν λείπει η παρουσία του άρρενος προστάτη. Η παρατήρηση ότι η Αντιγόνη βρίσκεται σε ηλικία γάμου, αλλά δεν έχει ακόμα παντρευτεί, προοιωνίζεται την αποτυχία της να εκπληρώσει αυτό το συγκεκριμένο καθήκον, ενώ υπάρχει έντονη ειρωνεία στην πρόληψη της φράσης *τούπιόντος ἀρπάσαι*, καθώς προσημαίνεται η βίαιη αρπαγή της από τον ίδιο τον Κρέοντα. Για άλλη μία φορά, η αγάπη και η δέσμευση στο οικογενειακό καθήκον, που αποτελούν τον γνώμονα των πράξεων της Αντιγόνης, διασταυρώνονται με την πολιτική δράση του Κρέοντα που μολονότι δυσχυρίζεται ότι εκπορεύεται από την υπακοή του στο κέλευσμα των πολιτών της Θήβας (737-738),

---

<sup>126</sup>Hogan, *The plays of Sophocles*, σ 104.

<sup>127</sup> Ο Hogan, Στο ίδιο, καταθέτει τη σκέψη του Harrison (vol.I, σ. 22, σημ. 3) στο A.R.W. Harrison, *The Law of Athens*. 2 vols. Clarendon Press, Oxford 1968-1971.

<sup>128</sup> *πρόσπολος* = υπηρέτρια LSJ.

<sup>129</sup> *έν τοσοῦτον αἰκίας πεσεῖν* = πεσμένη σε τόση αθλιότητα.

<sup>130</sup> *δύσμορος* = κακόμοιρη LSJ.

<sup>131</sup> *τηλικούτος, οὐ γάμων ἔμπειρος* = σ' αυτήν την ηλικία, ανύπαντρη.

<sup>132</sup> *τούπιόντος ἀρπάσαι* = στη διάθεση οποιουδήποτε να την αρπάξει.



συμφωνεί περισσότερο με την κατηγορία που του προσάπτει ο Οιδίπους για προδοσία των οικογενειακών δεσμών (766-771).

Ο Θησέας επιστρέφει και διατάζει την άμεση αποκατάσταση των θυγατέρων του Οιδίποδα στο πλάι του πατέρα τους (897-904, 932-933), γεγονός που πραγματοποιείται με ευφρόσυνη διάθεση στο Γ' Επεισόδιο, όπου τα δυο κορίτσια επιστρέφουν στη στοργική αγκαλιά του με μεγάλη συγκίνηση. Τα λίγα λόγια που απευθύνονται σ' αυτόν προέρχονται μόνο από την Αντιγόνη, παρόλο που η πρόσκληση του Οιδίποδα αφορά και στις δύο<sup>133</sup>. Ο τελευταίος τις καλεί να του περιγράψουν την περιπέτειά τους με λίγα λόγια, «γιατί στις νέες τις κόρες /λίγα λόγια είν' αρκετά»<sup>134</sup> και η Αντιγόνη με αίσθηση σεμνότητας και ευγνωμοσύνης, παραχωρεί το δικαίωμα της αφήγησης στον σωτήρα τους Θησέα. Το πορτραίτο της συνετής Αντιγόνης, όπως έχει σκιαγραφηθεί μέχρι τώρα, της παρέχει μια εξουσία την οποία χρησιμοποιεί με επιτυχία, για να πείσει τον Οιδίποδα να δεχτεί να ακούσει τον γιο του τον Πολυνείκη (1181-1203)<sup>135</sup>, αίτημα που ο ίδιος είχε αρνηθεί στον Θησέα πριν από λίγο, με βδελυγμία. Ο λόγος της ρητορικός, αρτιώνεται με επιχειρήματα που εκπηγάζουν από τη λογική και από θεμελιώδεις ηθικές και κοινωνικές αντιλήψεις της εποχής. Η πεισματώδης απόρριψη του Πολυνείκη από τον Οιδίποδα πρέπει να υποχωρήσει μπροστά στη χάρη των κοριτσιών. Τα λόγια δεν αποτελούν απειλή, αντιθέτως μπορεί να αποκαλύψουν υστερόβουλα σχέδια. Η ανταπόδοση του κακού στο πλαίσιο των συγγενικών δεσμών της οικογένειας είναι αδιανόητη. Ως γεννήτορας του Πολυνείκη, ο Οιδίπους οφείλει να συγχωρεί το κακό. Τα επιχειρήματά της είναι αξιοσημείωτα (1195-1203):

«Σκέψου όχι τα τωρινά σου πάθη  
μα τα παλιά που σου φορτώσανε

<sup>133</sup> Πρόκειται για την πρώτη από τις τρεις σκηνές στο έργο όπου η Ισμήνη ως τέταρτος χαρακτήρας παρίσταται, αλλά δεν ομιλεί. Το γεγονός ότι μιλά μόνο η Αντιγόνη μπορεί να υποδεικνύει ότι ως δραματικό πρόσωπο είναι σημαντικότερο από την Ισμήνη, αλλά ταυτόχρονα η σιωπή της Ισμήνης μπορεί να οφείλεται στη σύμβαση του αρχαίου δράματος, κατά την οποία μόνο τρεις ηθοποιοί μπορούν να έχουν ομιλούντες ρόλους επί σκηνής. Συνακόλουθα, στο πρώτο μέρος του Δ' Επεισοδίου, εμφανίζεται ο Πολυνείκης, ο Οιδίπους, η Αντιγόνη και η σιωπηλή Ισμήνη και στο δεύτερο μέρος του Δ' Επεισοδίου, ο Οιδίπους, ο Θησέας, η Αντιγόνη και η σιωπηλή Ισμήνη, ξανά. A. Kelly, *Sophocles: Oedipus at Colonus*, Duckworth, London 2009, σ. 142, υποσημ. 10.

<sup>134</sup> *Ο.Κ* 1116: «Ταῖς τηλικαῖσδε μικρὸς ἔξαρκεῖ λόγος».

<sup>135</sup> Kelly, *Sophocles: Oedipus at Colonus*, σ 108.

τα γονικά σου.  
Εγώ το ξέρω καλά πως μόνο να κοιτάζεις προς τα πίσω  
θα καταλάβεις πως, σπέρνοντας οργή, θερίζεις οργή.  
Δεν έχεις λίγα να θυμάσαι  
απ' τη μέρα που το σκότος  
κατοίκησε τα μάτια σου.  
Άκουσέ μας και μην πεισματώνεις.  
Δεν είναι ωραίο  
να θέλεις να σε εκλιπαρούν/  
για πράγμα δίκαιο  
ούτε όταν σε ευεργετούν ( πχ. από εμάς)  
να δέχεσαι τη χάρη  
κι όταν σε χρειαστούν οι ευεργέτες να αρνείσαι την αντίχαρη»<sup>136</sup>.

Για την Αντιγόνη, ο δεσμός μεταξύ πατέρα και παιδιού είναι τόσο ιερός, σε σημείο να αποτελεί ειρωνικό σχόλιο για την ανήκεστη πατροκτονία. Νωρίτερα είχε πει ότι όλα είναι αγαπημένα για έναν πατέρα (1108) και στην αρχική της έκκληση προς τον Χορό άρχισε τον κατάλογο των αγαπημένων με τα παιδιά τους (250-251). Την ίδια φιλία μοιράζεται με την αδελφή της Ισμήνη (508-509). Αυτό βεβαίως είναι τελείως ξένο προς τον Οιδίποδα, με τη συγκεκριμένη γενεαλογική προέλευση. Η Αντιγόνη τον εκλιπαρεί να μάθει από τις εμπειρίες του, και όχι να προκαλέσει για τον γιο του τον πόνο που ο ίδιος υπέμεινε. Το ίδιο επιχείρημα κατά την πρώτη απολογία του (270-274), το χρησιμοποιεί τώρα η Αντιγόνη προκειμένου να σπάσει τον κύκλο της καταστροφής μέσα στον οίκο, όχι για να δικαιολογήσει τον Οιδίποδα. Επίσης, αντιλαμβάνεται πολύ καλά ότι η ανάληψη στάση του Οιδίποδα απέναντι στον γιο του οφείλεται τόσο στον οξύθυμο χαρακτήρα του (1193) αλλά και στα «γονικά του πάθη» (1196), λόγια που ανακαλούν εν πολλοίς και την περιγραφή του Κρέοντα προς τον Οιδίποδα (852-855), αλλά αντικατοπτρίζουν σε μεγάλο βαθμό τόσο τη συμπεριφορά των ανδρών της οικογένειας (Οιδίπους, Πολυνείκης), όσο και του ίδιου του Κρέοντα. Η Αντιγόνη προσπαθεί να ενώσει τον πατέρα και τον αδελφό της (στην

---

<sup>136</sup> Σοφοκλέους, *Οιδίπους επί Κολωνῶν*, μτφ. Κ.Χ. Μύρης, εισαγωγή-σχόλια Αθηνά Μπάζου, Πατάκης, Αθήνα 1997. Η παράθεση μεταφρασμένων στίχων/χωρίων από την εν λόγω τραγωδία στη συνέχεια της διπλωματικής, θα στηριχτεί στην ίδια μετάφραση.

πραγματικότητα τα αδέλφια της<sup>137</sup>) μέσα από την έκφραση στοργής. Ο Σοφοκλής το δείχνει αυτό σε δυο διαδοχικές σκηνές: στη σκηνή μεταξύ των κορών και του Οιδίποδα κατά την επανένωσή τους που επιτεύχθηκε από τον Θησέα (1099-1203) και στην απόπειρα της Αντιγόνης να εμποδίσει τον Πολυνείκη να ενωθεί με τον αργίτικο στρατό εναντίον της πατρίδας τους, της Θήβας (1413-1446). Και στις δύο περιπτώσεις η γυναίκα, που τυχαίνει να είναι η αδελφή του άνδρα στον οποίο απευθύνεται, προσπαθεί να τον πείσει να δράσει αντίθετα από τις επιθυμίες του και να σώσει την οικογένεια. Κανείς από τους δύο δεν μπορεί να το κάνει, αν και ο Οιδίπους τουλάχιστον, συμφωνεί σε πρώτη φάση να ακούσει τον Πολυνείκη. Και στις δυο περιπτώσεις, το θέμα της συγγενικής αγάπης και της απώλειάς της διαδραματίζει έναν εξέχοντα ρόλο και γίνεται ξεκάθαρη η ευθραυστότητα της μοίρας της Αντιγόνης, όπως διαγράφεται ανάμεσα στις αντιπαλότητες και τις προσωπικότητες των αρσενικών μελών του οίκου της. Μπορεί να αληθεύει, όπως λέει ο Πολυνείκης, ότι «όλοι ξέρουν πως δεν αξίζει αυτή να δυστυχεί»<sup>138</sup>, αλλά και οι δύο την τοποθετούν ακριβώς σε αυτήν τη θέση, όπως δυσοίωνα είχε προβλέψει ο Χορός στο Γ' Στάσιμο (1224- 1238)<sup>139</sup>.

Με μια αξιοθαύμαστη ειρωνεία σε επίπεδο σκηνικής δράσης, αισθητοποιείται η ολοένα και μικρότερη σημασία και επιρροή της Αντιγόνης προς την αποκατάσταση, τη διατήρηση και την ασφαλή συνέχεια του οίκου των Λαβδακιδών. Ο παραινετικός της λόγος δεν στάθηκε ικανός να μεταπείσει τα δύο πρόσωπα των οποίων η δράση θα καθόριζε τους όρους της οικογενειακής ευτυχίας. Ο πατέρας στο πλαίσιο της αντεκδικητικής δικαιοσύνης καταριέται τους γιους του να αλληλοσκοτωθούν και ο

---

<sup>137</sup> Οι γυναίκες, στην περίπτωση ενός νόμιμου γάμου (εξωγαμία), ως συστήματος σχέσεων και αντιθέσεων, λειτουργούσαν ως *σημεία* χρησίμευαν ως μεσολαβητικός παράγοντας μεταξύ φυλών, γενεαλογιών, οικογενειών. Στην οικογένεια που προέκυψε από ενδογαμία και δη αιμομιξία, η συνεννόηση καθίσταται αδύνατη. Ιδιαίτερα στην περίπτωση των αρρένων κληρονόμων, οι οποίοι φέρονται ως απότοκο της αιμομιξίας που επέφερε υπερβολική γονιμότητα, ώστε να γεννηθούν δύο διάδοχοι, οι οποίοι επιπλέον φέρουν διπλούς δεσμούς, μεταξύ τους και με τον πατέρα τους. *Αυτή η διπλή αναπαραγωγή υπονομεύει την ιδεολογική ενότητα του οίκου*, αφού δύο και όχι ένας γιος διεκδικούν την πατρική κληρονομιά: F. Zeitlin, *Under the sign of the shield: semiotics and Aeschylus' Seven against Thebes*, Edizioni dell' Ateneo, Roma 1982, σσ. 23-26.

<sup>138</sup> O.K 1446: «ἀνάξια γὰρ πᾶσιν ἔστε δυστυχεῖν».

<sup>139</sup> Kelly, *Sophocles: Oedipus at Colonus*, σσ. 107-110.

Πολυνείκης φεύγει από τον Κολωνό με την ειλημμένη απόφαση της προσβολής της Θήβας από τα στρατεύματά του και την επίγνωση του επικείμενου θανάτου του. Κατά συνέπεια, η Αντιγόνη παύει να είναι η οδηγός και σύμβουλος του Οιδίποδα, και ζητά η ίδια καθοδήγηση, (1459, 1474, 1488). Ο Οιδίπους με αυξημένο κύρος και γνώση, οδηγεί πλέον, χωρίς τη βοήθεια κανενός, τον Θησέα και τις κόρες του εκτός σκηνής, ενορχηστρώνοντας το τελετουργικό του δικού του θανάτου (1518-1555). Μια ισχυρή αντίθεση ολοκληρώνει την προηγούμενη αλληλεπίδραση της Αντιγόνης και του Οιδίποδα, που είχε σηματοδοτηθεί από μια σειρά ερωτήσεων από έναν αβέβαιο, τυφλό και αδύναμο άνθρωπο, που δε γνώριζε ούτε την τοποθεσία στην οποία βρισκόταν.

Λαμβάνοντας υπόψη όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά της Αντιγόνης, μπορούμε να εικάσουμε ότι στον *Οιδίποδα επί Κολωνῶ* ‘αρχίζει’ δειλά (και αναδρομικά) η σκιαγράφηση των χαρακτηριστικών εκείνων που είχαν ήδη ολοκληρωθεί στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή και με τα οποία η συγκεκριμένη *dramatis persona* περνά στην αιωνιότητα<sup>140</sup>. Αν παραδεχτούμε ότι στην αρχαία Αθήνα η γυναίκα δεν είναι μεν ένα αυτεξούσιο υποκείμενο, αλλά δεν έχει εκπέσει θεσμικά και στο επίπεδο του αντικειμένου, τότε αναγνωρίζουμε, όπως διατείνεται η Victoria Wohl<sup>141</sup>, ότι οι γυναικείοι χαρακτήρες προσπαθούν να ορίσουν μια υποκειμενικότητα για τον εαυτό τους, υιοθετώντας μορφές και στοιχεία του τραγικού υποκειμένου. Αυτή η διαδικασία του ορισμού της υποκειμενικότητας, αλλά και το ίδιο το γεγονός της υποκειμενικότητας πρέπει να καθοριστούν και να μορφοποιηθούν από τη γλώσσα. Όταν η Αντιγόνη χρησιμοποιεί τη γλώσσα της πειθούς, αλλά και την έλλογη σκέψη –χαρακτηριστικά που η McClure<sup>142</sup> θεωρεί ανδρικά, βάζει τα θεμέλια με τα οποία μαθαίνει να διεκδικεί την ορατότητά της. Εξάλλου, δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι η σκηνή του Πολυνείκη αρχίζει με την παράκληση στον πατέρα της να τον δεχτεί και τελειώνει με τον διάλογο Πολυνείκη-Αντιγόνης, δυο νέων, για τους οποίους το

---

<sup>140</sup> Για να ακριβολογούμε, η σύνθεση των χαρακτηριστικών που απομακρύνουν την Αντιγόνη από το παρθενικό ήθος της και την προσδιορίζουν ως ωριμότερο και δραστικότερο χαρακτήρα συμβαίνει στις *Φοίνισσες* του Ευριπίδη (410 π. Χ.), εκδοχή την οποία φαίνεται να υιοθετεί εδώ και ο Σοφοκλής.

<sup>141</sup> V. Wohl, *Intimate Commerce: Exchange, Gender, and Subjectivity in Greek Tragedy*, University of Texas Press, Texas 1998, σσ. xxix-xxx. J. Mossman, «Γυναικείες φωνές» στο Gregory (επιμ): *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, σ. 507, υποσημ. 4.

<sup>142</sup> L. McClure, *Spoken like a Woman: Speech and Gender in Athenian Drama*, Princeton University Press, Princeton, N.J 1999, σ. 74.

μέλλον διαγράφεται ολέθριο. Είναι η μόνη φορά –όπως παρατηρεί ο *Winnington-Ingram*- που ο Οιδίπους χάνει το κέντρο της σκηνής στο συγκεκριμένο έργο. Αυτό το κατακτά η Αντιγόνη με τη μοναδική εκτενή της ρήση σε όλο το δράμα<sup>143</sup>.

Στην Έξοδο, η δράση των κεντρικών προσώπων μεταφέρεται επί σκηνής μέσω της εντυπωσιακής ετερόχρονης, αναληπτικής αφήγησης του Αγγελιαφόρου. Ο δραματικός σκηνικός χώρος αποτελείται από μνημειακά σύμβολα ιδιαίτερης θρησκευτικής σημασίας για τους Αθηναίους. Ο Οιδίπους ζητά από τις κόρες του να φέρουν νερό για καθαρμούς και χοές. Αυτές πρόθυμα εκτελούν το αίτημά του και -ως είθισται- καθαρίζουν τον πατέρα τους, τον ντύνουν και τον προετοιμάζουν για το πέρασμά του στον Κάτω Κόσμο. Ο κεραυνός, μια θεϊκή παρέμβαση, ανακόπτει τις κινήσεις των πρωταγωνιστών, προκαλώντας συναισθήματα δέους, που καταλήγουν στον θρήνο των κοριτσιών, οι οποίες πέφτουν στα γόνατα του πατέρα τους, τα αγκαλιάζουν, χτυπούν τα στήθη τους και βγάζουν γοερές κραυγές. Αντίθετα, το θεϊκό σημάδι ενεργοποιεί τον Οιδίποδα να πάρει τις κόρες του στην αγκαλιά του, όχι για πρώτη φορά βέβαια, αλλά σίγουρα για τελευταία, μιλώντας τους τρυφερά, προσπαθώντας να τις καθησυχάσει για το επικείμενο τέλος. Τα λόγια του σε ευθύ λόγο δηλώνουν τις εξελίξεις που θα απαλλάξουν πια την Αντιγόνη και την Ισμήνη από το σκληρό χρέος της φροντίδας του (1610-1619). Οι καθαρμοί, η περιποίηση του πατέρα και ο ζωηρός ολολογμός από την πλευρά των κοριτσιών αφ' ενός, η μυστηριακή σιωπή, η επιλογή του ιερού τόπου και κυρίως η συγκατάθεση του Οιδίποδα ως θεόπνευστου ικέτη αφ' ετέρου, αποτελούν προφανή στοιχεία υποκατάστασης μιας θυσιαστικής ιεροπραξίας, η οποία σηματοδοτεί την έναρξη της διαδικασίας αφηρωισμού του Οιδίποδα<sup>144</sup>. Η ανώδυνη και κρυφή τελευτή του Οιδίποδα απογειώνεται δραματικά στον κομμό της Αντιγόνης και της Ισμήνης που ακολουθεί (1670-1750). Στη δική της αφηγηματική απόπειρα παρουσίασης όσων θαυμαστών υπήρξε μάρτυρας, τα οποία ξεπερνούν την ανθρώπινη γνώση και εμπειρία, η Αντιγόνη που φέρει κυρίως το βάρος της αφήγησης, αναμετράται με τη λογική και νηφάλια στάση του Χορού που συμβουλεύει ψυχραιμία. Απελπισία και ανασφάλεια για το δυσείκαστο μέλλον είναι φυσικό να ταλανίζουν τις ψυχές των

---

<sup>143</sup>Winnington-Ingram, *Σοφοκλής*, σ. 349.

<sup>144</sup>Α. Μαρκαντωνάτος, «Αφηγηματολογία και αρχαία ελληνική τραγωδία: Μία προσέγγιση», στο Μαρκαντωνάτος - Τσαγγάλης (επιμ.), *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία. Θεωρία και πράξη*, σσ. 227-228.

κοριτσιών από τη στιγμή που χάθηκε ο πατέρας τους σε αδιευκρίνιστο χώρο, σε ξένη χώρα. Από την άλλη, η ευκολία της «διάβασης» του Οιδίποδα στον Κάτω Κόσμο και σύμφωνα με τις επιθυμίες του, συνιστά για τον Χορό ευλογία, γι' αυτό δεν δικαιολογεί τις συναισθηματικές εκρήξεις τους. Ωστόσο, η Αντιγόνη δεν είναι μια μονοχρωματικά «καλή» γυναίκα. Αντιδρά στα λεγόμενα του Χορού και σε μια σπασμωδική έκρηξη του πόνου και του πάθους απαιτεί από την Ισμήνη να επιστρέψουν στον τάφο του Οιδίποδα. Η Ισμήνη, πιο διστακτική, προσπαθεί με συνεχείς ερωτήσεις να αναβάλει τη δήλωση από την πλευρά της Αντιγόνης του άρρητου και απαγορευμένου. Η σκηνή μεταξύ των δύο κοριτσιών θυμίζει σε μικρογραφία τον Πρόλογο της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή, δημιουργώντας ανάμεικτα συναισθήματα στους θεατές μέσω της διακειμενικότητας των έργων. Παρόλο που η επιμονή της Αντιγόνης αντιμετωπίζει την αμετακίνητη στάση του θυμόσοφου Χορού, η σκηνή δεν καταλήγει σε μια αλόγιστη σύγκρουση, καθώς αναγνωρίζεται η δυσχερής θέση στην οποία έχουν περιέλθει οι ανυπεράσπιστες κόρες του Οιδίποδα, ενώ την υπόρρητη ανάγκη για θάρρος και αισιοδοξία έρχεται να καλύψει η εμφάνιση του Θησέα. Η Αντιγόνη επανέρχεται για δεύτερη φορά στο αίτημα να δει τον τάφο του πατέρα της, αλλά μετά την τελεσίδικη απόρριψη του αιτήματός της από τον ηγεμόνα που έχει καθήκον να προασπίσει τα συμφέροντα και την ευημερία της χώρας του, ζητά την εγγύηση του βασιλιά για την ασφαλή επιστροφή, τη δική της και της Ισμήνης, στη Θήβα, προκειμένου να αποτρέψει την αδελφοκτονία. Ο Θησέας συναινεί σ' αυτήν την παθιασμένη έκκληση και το έργο τελειώνει με το δυναμικό κάλεσμα για σιωπή από τους γέροντες του Χορού, δηλώνοντας ρητά το αδιαφιλονίκητο κύρος των γεγονότων και προτείνοντας, συνακόλουθα, την υποταγή στο θεϊκό σχέδιο<sup>145</sup>. Μπορεί το έργο να τελειώνει «με τη θαυματουργική ανύψωση του πλάνητος Οιδίποδα στην ημιθεϊκή σφαίρα των αφηρωισμένων θνητών»<sup>146</sup>, αλλά το ζοφερό μέλλον που διαγράφεται για την Αντιγόνη και την Ισμήνη δεν διαλύει τη σκιά ενός καταδικασμένου μέλλοντος για τους απογόνους του Οιδίποδα.

Συνοψίζοντας, η Αντιγόνη ως δραματικό πρόσωπο στο έργο επιτελεί τον ρόλο της βιολογικής και κοινωνικής της υπόστασης: ως νεαρή παρθένα εκτίθεται στους κινδύνους και τις αντιξοότητες μιας ζωής συνυφασμένης με την αδυναμία ενός

---

<sup>145</sup> O.K. 1777-1779 «Χο: ἀλλ' ἀποπαύετε μηδ' ἐπί πλείω / θρήνον ἐγείρετε / πάντως γάρ ἔχει τάδε κῆρος».

<sup>146</sup> Μαρκαντωνάτος, «Αφηγηματολογία και αρχαία ελληνική τραγωδία», σ. 217.

άθλιου, πλάνητα πατέρα, που αντισταθμίζεται, ωστόσο, από το καθήκον της κόρης που καθοδηγεί και φροντίζει τον γηραιό γονιό σαν άντρας: στις πράξεις της (ικεσία, θρήνος) επιτελεί το έργο που εν πολλοίς αναμένεται από το φύλο της με σύνεση ή συναισθηματική έξαρση, αλλά στους λόγους της ανταποκρίνεται με παρρησία και λογική, (παρακλητικές παραινέσεις προς Οιδίποδα και Πολυνείκη), χωρίς να απεμπολεί ποτέ την αγάπη και την αφοσίωσή της στα μέλη της οικογένειάς της, αρνούμενη να πάρει θέση στο σχίσμα που δημιουργεί η κατάρα του Οιδίποδα προς τους γιους του. Αν και ο ηρωικός κόσμος του Οιδίποδα δεν μπορεί να νιώσει ή να δεχτεί την αγάπη ως απάντηση στην εις βάρος του αδικία, η Αντιγόνη χτίζει ή μάλλον επιβεβαιώνει εδώ τις προϋποθέσεις που την είχαν ήδη οδηγήσει στην περιφανή διατύπωση της στην ομώνυμη τραγωδία του Σοφοκλή «οὔτοι συνέχθην, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφουν» (523). Θα μπορούσαμε, ίσως, να υποστηρίξουμε ότι η Αντιγόνη από την αρχή του δράματος υιοθετεί εξελικτικά ένα πρόσωπο που χαρακτηρίζεται από τη χρήση της πειθούς ως όπλου απέναντι στον Χορό, στον Οιδίποδα, στον Πολυνείκη. Αυτή η δύναμη, όμως, σε κάθε περίπτωση αποτυγχάνει. «Αποτυγχάνει, μ' ένα λόγο, να αποτρέψει τις δυσμενείς εξελίξεις, όμως με την αγάπη και τη συμπόνια της μετριάξει τη σφοδρότητα του κακού.»<sup>147</sup>. Τέλος, η επιμονή της να επισκεφτεί τον τάφο του πατέρα της παρά τη ρητή απαγόρευση, από τον Οιδίποδα κατ' αρχάς, από τον Χορό και τον Θησέα, στη συνέχεια, επιδεικνύει ότι η Αντιγόνη μάλλον φέρει το θερμό αίμα του Οιδίποδα στις φλέβες της και καθώς επιστρέφει στη Θήβα, είναι δικαιολογημένη η ανάπτυξη του χαρακτήρα της στα δεδομένα του μύθου, όπως τον πραγματεύεται ο ποιητής στην *Αντιγόνη* του. Η αδιάλλακτη ηρωίδα, μπορεί να ήταν «γέννημ' ὀμόν ἐξ ὀμοῦ πατρός»<sup>148</sup>, αλλά ήταν και συνεπής με την ευγενική και λογική γυναίκα που περιγράφεται στον *Οιδίποδα ἐπί Κολωνῶν*<sup>149</sup>.

---

<sup>147</sup>Winnington – Ingram, *Σοφοκλής*, σ. 377.

<sup>148</sup>Αντ. 471: «Χο: ο χαρακτήρας της κόρης φαίνεται πως είναι σκληρός από σκληρό πατέρα».

<sup>149</sup>J. Hesk, «Οιδίπους ἐπί Κολωνῶν», σ. 251.

### IIIγ. ΕΠΤΑ ΕΠΙ ΘΗΒΑΣ

Στην ίδια ηλικιακή ομάδα ανήκει η θεατρική persona της Αντιγόνης στους *Ἐπτά ἐπί Θήβας* του Αισχύλου, έργο που παρουσιάστηκε στα Μεγάλα Διονύσια του 467 π.Χ. ως μέρος της θηβαϊκής τριλογίας: *Λάιος*, *Οιδίπους*, *Ἐπτά ἐπί Θήβας*, και μαζί με το σατυρικό δράμα *Σφίγξ* ο Αισχύλος απέσπασε το πρώτο βραβείο<sup>150</sup>. Ο τραγικός ποιητής χρησιμοποιεί τα δεδομένα του μύθου, κατά κύριο λόγο, όπως και ο Σοφοκλής στον *Ο. Τ.* Μία διαφορά είναι ότι κατά τον Αισχύλο ο Οιδίπους σκότωσε τον Λάιο στις Ποτνιές (απ. 387a) και όχι στον δρόμο προς τους Δελφούς, και ότι ο Οιδίπους, μετά τον θάνατό του, θάπτεται στη Θήβα και όχι στην Αθήνα, στο τέμενος των Ευμενίδων<sup>151</sup>. Η τερατώδης αλήθεια, η πατροκτονία και η αιμομιξία αποκαλύπτονται, αφού έχουν γεννηθεί τα τέσσερα παιδιά του Οιδίποδα και της Ιοκάστης. Κατά τον Smyth<sup>152</sup>, μάλιστα, ο Αισχύλος ήταν ο πρώτος που παρουσίασε τα παιδιά του Οιδίποδα ως καρπό της αιμομικτικής ένωσης με την Ιοκάστη, αν και πιο σύγχρονοι μελετητές θεωρούν ότι δεν προκύπτει από τις πηγές ότι η γέννηση των παιδιών από αιμομιξία αποτελούσε προσθήκη του 5ου αι. π. Χ.<sup>153</sup> Στην αισχύλεια εκδοχή, δε μαθαίνουμε τι απέγινε η βασίλισσα, παρά μόνο ότι ήταν «μέσα σ' όλες πιο βαρυσόμοιρη /όσες μανάδες κράζονται παιδιών»<sup>154</sup>.

Το έργο αρχίζει μετά τον θάνατο του Οιδίποδα και τη διαμάχη των γιων του. Ο Ετεοκλής αποκόπτει τον Πολυνείκη από την ηγεσία της Θήβας κι εκείνος εκδικείται οργανώνοντας έναν ξένο στρατό εναντίον της πατρικής γης. Ο Ετεοκλής ηγείται των στρατευμάτων άμυνας της πόλης. Η δράση των δύο αδελφών καθορίζεται από τα προσωπικά τους κίνητρα, αλλά ο Ετεοκλής φέρνει στο προσκήνιο και το βάρος της κατάρας που κατατρώχει τον οίκο τους από την εποχή του Λαίου. Αυτός αφήφισε τον χρησμό του Απόλλωνα τρεις φορές να μείνει άτεκνος, προκειμένου να σωθεί η πόλη (742-752). Στη συνέχεια, ο Οιδίπους, ο λυτρωτής της Θήβας, διαπράττει τα εγκλήματά του και αφού ανακαλύψει τι είχε κάνει, αυτοτυφλώνεται. Τρελός από απελπισία, καταράστηκε τους γιους του (778-790). Η «Αρά» που σκιάζει την ύπαρξή

<sup>150</sup>Walton, *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο επί σκηνής*, σ. 79.

<sup>151</sup> H.W. Smyth, *Aeschylean Tragedy*, Biblio and Tannen, New York 1969, σ. 127.

<sup>152</sup>Smyth, *Aeschylean Tragedy*, σ.127.

<sup>153</sup> Βλ. Α. Λάμαρη, «Φοίνισσες» στο L. McClure, (επιμ.), *Ευριπίδης – 35 Μελέτες*, σ. 449.

<sup>154</sup> *Ἐπτά* 926-928: «Χο: δυσδαίμων σφιν ἄ τεκοῦσα / πρὸ πασῶν γυναικῶν ὀπόσαι / τεκνογόνοι κέκλινται».



τους θα οδηγήσει στην αδελφοκτονία. Ο Πολυνείκης, δεν εμφανίζεται επί σκηνής, παρά μονάχα μέσα από τα μεταφερόμενα από τον Αγγελιαφόρο / Κατάσκοπο λόγια του, που ακούγονται υπερφίαλα και τον ζωντανεύουν στη φαντασία των θεατών. Ο Ετεοκλής, είναι ουσιαστικά ο μοναδικός χαρακτήρας του έργου, ο οποίος μέσα στο έμπλεο πολέμου<sup>155</sup> κάστρο της Θήβας, αλληλεπιδρά με τις γυναίκες του Χορού. Αυτές, στην Πάροδο (78-180) γεμίζουν την ορχήστρα, *σποράδην* και όχι σε εύτακτο σχηματισμό. Οι αναφωνήσεις του Χορού παραπέμπουν σε άτακτη κίνηση, ενώ αποπνέουν σφοδρό, ταραγμένο συναίσθημα, το οποίο επιτονίζεται και από την αξιοποίηση των αστροφικών δοχμίων, που αναδεικνύουν όχι μόνο λεκτικά, αλλά και μουσικά-κινησιολογικά τη συγκινησιακή έξαρση των γυναικών<sup>156</sup> και τον ανεξέλεγκτο τρόπο που τους προκαλεί η θέα του κουρνιαχτού που σηκώνει ο αντίπαλος στρατός και οι ήχοι της επικείμενης επίθεσης. Οι κινήσεις των παρθένων που έχουν φέρει προσφορές στους θεούς και οι έντονες προσευχές τους δημιουργούν θόρυβο που προκαλεί την επιστροφή του Ετεοκλή στη σκηνή και τη δριμεία επίπληξή του προς αυτές που θα έπρεπε να βρίσκονται περιορισμένες στον χώρο του *οίκου* τους, *σιωπηλές*, κατά τα ειωθότα, ενώ επισημαίνει πως δουλειά των ανδρών είναι οι προσφορές και οι θυσίες στους θεούς (201-202, 231-232). Θεωρεί πως οι φωνές τους έχουν μια σχεδόν μαγική εξουσία που απειλεί να αποδυναμώσει τους άνδρες της πόλης (237).

Ο ποιητής, σ' αυτό το σημείο, με όχημα τον γυναικείο θρήνο, δημιουργεί τη συγκρότηση μιας -κατά τα άλλα- αδύναμης και περιθωριακής ομάδας, σε συλλογικό σώμα, που μπορεί, ενδεχομένως, να αντισταθεί στην ανδρική εξουσία μέσω του λόγου της. Την απειλή του Χορού να εισβάλλει στο στρατιωτικό μέτωπο, αποσοβεί ο Ετεοκλής με προσβλητική αποφασιστικότητα<sup>157</sup>. Εντούτοις, οι προσευχές του Χορού δηλώνουν το ενδιαφέρον του για τη σωτηρία της πόλης και όπως φαίνεται από την εξέλιξη της πλοκής, αποτελούν τον *άλλον* τρόπο, από αυτόν του Ετεοκλή, με τον οποίο αυτός αντιλαμβάνεται το συμφέρον της πόλης<sup>158</sup>. Στη συνέχεια, ακούει τον

<sup>155</sup> Βλ. υποσημ. 76 της παρούσας εργασίας.

<sup>156</sup> Α. Μαρίνης, «Ο Χορός και η συλλογικότητα της πόλεως στους Έπτά επί Θήβας», *Πρακτικά Ε' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Θέατρο και Δημοκρατία, Με αφορμή τη συμπλήρωση 40 χρόνων από την αποκατάσταση της Δημοκρατίας, Αφιερωμένο στον Βάλτερ Πούχνερ*, Β' τ. επιμ. Α. Αλτουβά – Κ. Διαμαντάκου, Αθήνα 2018, σ.76, 78.

<sup>157</sup> McClure, *Spoken like a Woman*, σσ. 45-46.

<sup>158</sup> Παπαδοπούλου, «Ανθρωπολογία, Κοινωνιολογία και Λογοτεχνική Παράδοση», σσ. 159-160.

Κατάσκοπο, αποφασίζει για την άμυνα της χώρας και για τη δική του δράση, υπακούοντας τόσο στις επιταγές του πατριωτισμού και της προσωπικής τιμής, όσο και στο αδελφικό μίσος που έχει ενσταλάξει η πατρική κατάρρα<sup>159</sup>. Τα δύο αδέλφια καταδικασμένα να μοιραστούν με σίδηρο την εξουσία<sup>160</sup>, χωρισμένα σε αντίπαλα στρατόπεδα, αντιληπτά όχι μέσα από την υλική – χορική τους ύπαρξη, αλλά μέσα από τη ρητορική της περιστασης<sup>161</sup>, ξανασιμύουν στο τέλος του έργου ως νεκρά πτώματα πάνω από τα οποία θρηνεί ο Χορός των νεαρών γυναικών της Θήβας. Η είσοδος των αδελφών, Αντιγόνης και Ισμήνης προοικονομείται από τον Χορό στο Γ' Στάσιμο (861-874), ενώ στην Έξοδο της τραγωδίας, η Αντιγόνη ως δραματικό πρόσωπο ανακοινώνει την απόφασή της να εναντιωθεί στην απόφαση της πόλης να αφήσει άταφο το κορμί του Πολυνείκη (1032-1059). Πρέπει να επισημανθεί, ωστόσο, εδώ ότι από τον στίχο 861 της τραγωδίας και ως το τέλος της, υπάρχει διχογνωμία των μελετητών για την αυθεντικότητα των στίχων που δίνουν τη λύση του έργου. Συγκεκριμένα, μία μερίδα αυτών θεωρούν ότι κυρίως τα αποσπάσματα 861-874 και 1011–1080 είναι μεταγενέστερες παρεμβολές στίχων υπό την επιρροή της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή. Οι περισσότεροι φιλόλογοι, όμως, αναγνωρίζουν στην προσθήκη της Αντιγόνης και της Ισμήνης και την παρεπόμενη επιμήκυνση του αισχύλειου έργου, τον συνδυασμό τουλάχιστον δύο μεταγενέστερων παραγωγών<sup>162</sup>. Οι εμβόλιμοι

---

<sup>159</sup> Easterling – Knox, *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, σ. 379.

<sup>160</sup> Σύμφωνα με τον J. Herington, *Αισχύλος*, μτφ. Μ. Γιούνη, εκδ. Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1988, σ 87, η κατάρρα του Οιδίποδα με την οποία πιθανώς να τελειώνει το έργο *Οιδίπους* της τριλογίας, είχε τη μορφή ανιγματος. Το νόημά της ήταν το εξής: «έτσι σας καταριέμαι: και οι δυο θα κληρονομήσετε, σε ίσους κλήρους, τον πλούτο και την επικράτεια της Θήβας και αυτός που θα μοιράσει τους κλήρους θα είναι ένας ξένος από τη θάλασσα».

<sup>161</sup> Πολύ ενδιαφέρουσα υπήρξε η σκηνοθετική πρόταση της παρουσίασης του Πολυνείκη επί σκηνής από τον Βαρνάβα Κυριαζή (*Επτά επί Θήβας*, Θ.Ο.Κ., 2001) και από τον Τσέζαρις Γκραουζίνις (*Επτά επί Θήβας*, Κ.Θ.Β.Ε., 2016). Για ενδελεχή επισκόπηση των εν λόγω παραστάσεων, βλ. Κ. Διαμαντάκου, «*Επτά επί Θήβας*: Ο νοερός «άλλος» και οι δυνατότητες της σκηνικής αναπαράστασής του». Στον τόμο: *15ο Διεθνές Συμπόσιο Αρχαίου Ελληνικού Δράματος: Οι εμφύλιες συγκρούσεις στο αρχαίο δράμα (Πρακτικά Συνεδρίου, Λεβέντειος Πινακοθήκη, Λεμεσός, 3-4 Νοεμβρίου 2018)*, Κυπριακό Κέντρο του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου, Λευκωσία 2020, σσ. 51-70.

<sup>162</sup> Η διατήρηση ή απάλειψη των τελευταίων σκηνών του έργου, ήτοι, η εμφάνιση του Θηβαίου κήρυκα και απαγόρευση της ταφής του Πολυνείκη, η συνακόλουθη αντίδραση της Αντιγόνης και η τελική διάσπαση του Χορού σε δύο ημιχόρια, αποτελεί ένα από τα βασικά σημεία δραματουργικής απόκλισης των σκηνοθετών σε σχέση με το κείμενο. Βλ. σχετικά: Διαμαντάκου, «*Επτά επί Θήβας*: Ο νοερός 'άλλος'», σσ.51-70.

στίχοι, ωστόσο, έχουν πλεχτεί τόσο αρμονικά με το πρωτότυπο κείμενο από έναν ποιητή που μπορούσε να μιμηθεί άριστα το ύφος και τη σκέψη του Αισχύλου, ώστε να είναι πολύ δύσκολος ο εξοβελισμός αυτών που θεωρούνται νόθοι<sup>163</sup>. Εξάλλου, ένα μεγάλο μέρος της επιχειρηματολογίας υπέρ της νοθείας του αισχύλειου κειμένου είναι η θεωρία ότι ο Αισχύλος δεν θα τελείωνε το έργο του εισάγοντας το ανεπίλυτο θέμα της ταφής του Πολυνείκη<sup>164</sup>. Παρόλα αυτά, εφόσον δεχτούμε το τέλος του έργου, όπως παραδίδεται στα χειρόγραφα, τότε παρατηρούμε την είσοδο στη σκηνή των δυο αδελφών κοριτσιών (861-874), οι οποίες δεν αναφέρθηκαν ποτέ στη διάρκεια του έργου, όμως, είναι ταιριαστή η παρουσία τους κατά τη διάρκεια του θρήνου, εφόσον είναι οι πιο στενές συγγενείς των νεκρών. Σύμφωνα με την έκδοση του Smyth, στην Αντιγόνη έχουν αποδοθεί 46 αδόμενοι στίχοι, ενώ στην Ισμήνη 24. Παίρνουν θέση, αφενός η Αντιγόνη κοντά στο πτώμα του Πολυνείκη, αφετέρου η Ισμήνη από την πλευρά του Ετεοκλή. Οι στίχοι της Αντιγόνης και της Ισμήνης, που αποτελούν ημιστίχια, άδονται αντιφωνικά, ο ένας μετά τον άλλο, καθώς οι δύο αδελφές θρηνούν γοερά και αμερόληπτα τους αδελφούς τους και την αδελφοκτόνα τύχη που τους επιφύλασσε η Άτη (1007). Ο θρήνος των κοριτσιών διακόπτεται από δύο εφύμνια του Χορού, επαναφέροντας στη σκηνή τη σκιά της Ερινύας που κληροδότησε ο Οιδίπους (977-979 και 991-993) και καταλήγει σε μία επωδό<sup>165</sup>. Ο θρήνος είναι τυπικός όσον αφορά στις συχνές επαναλήψεις, στα εμβόλιμα επιφωνήματα, στην αναφορά, στον παραλληλισμό, στην έντονη παρήχηση και στην ανακεφαλαίωση θεμάτων και μοτίβων, στη συμβολική γλώσσα<sup>166</sup>. Ως παράδειγμα θρήνου που προσιδιάζει στους ομηρικούς γόους, αποτελεί μια αυτοσχέδια σύνθεση, εμπνευσμένη από την περίσταση (θάνατος αδελφών) και άδεται ως αντιφωνικό τραγούδι από δύο ομάδες θρηνούντων: τα συγγενικά πρόσωπα των νεκρών και από όμιλο ξένων γυναικών (Χορός). Πιθανότατα, συνοδεύεται από κινήσεις όπως,

---

<sup>163</sup> Σχετικά με το ζήτημα της αυθεντικότητας του τελευταίου μέρους των Έπτα και μια επισκόπηση της βιβλιογραφίας, βλ. Γ.Π. Πεφάνης, «Πολιτική και θεατρική φαντασία, σ.77.

<sup>164</sup> J.C. Hogan, *A Commentary on the Complete Greek Tragedies, Aeschylus*, the University of Chicago Press, Chicago 1984 σ. 270.

<sup>165</sup> Με βάση αρχαιολογικές και φιλολογικές μαρτυρίες φαίνεται ότι η θρηνητική πράξη περιλάμβανε συνήθως τα στοιχεία της κίνησης, του ολοφουριού και του τραγουδιού. Αναλυτικότερα, βλ. Μ. Αλεξίου, *Ο τελετουργικός θρήνος στην ελληνική παράδοση*, μτφ. Δ.Ν. Γιατρομανωλάκης - Π.Α. Ροϊλός, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 2002, σσ. 31-66 και 223-227.

<sup>166</sup> J.C. Hogan, *A Commentary on the Complete Greek Tragedies*, σ. 271· McClure, *Spoken like a Woman*, σ. 44.

ξερίζωμα των μαλλιών, σπάραγμα των παρειών, χτυπήματα στο στήθος<sup>167</sup>. Επιπλέον, στο τέλος του θρήνου, αφού εγείρεται το θέμα της ταφής των αδελφών, προκρίνεται η ταφή τους στους βασιλικούς τάφους, παρόλο που θα αποτελούσε λόγο θλίψης (*πῆμα*, 1010) για τον πατέρα τους. Την ίδια στιγμή, εισέρχεται στη σκηνή ένας Κήρυκας, για να ανακοινώσει την απόφαση που έλαβαν οι άρχοντες (*προβούλοις*, 1012) της Καδμείας πολιτείας: αφενός, ο Ετεοκλής θα ταφεί με όλες τις τιμές στα πάτρια εδάφη, ως άξιος και έντιμος υπερασπιστής της Θήβας, αφετέρου ο Πολυνείκης θα ριχτεί άταφος έξω από την πόλη, βορά για σκυλιά και όρνια, στερημένος από τις εξόδιες τιμές, ως άτιμος και ανόσιος προδότης της πατρίδας του (1011-1031). Η Αντιγόνη παίρνει τον λόγο (η Ισμήνη παραμένει βουβή ως το τέλος του έργου) και με παρρησία ανακοινώνει την πρόθεσή της να δείξει ανυπακοή στους κυβερνήτες (*προστάταις*, 1032) των Καδμείων: θα αναλάβει την επικίνδυνη πράξη της ταφής του Πολυνείκη ακόμη και μόνη της. Δεν ντρέπεται να δείξει προκλητική απειθαρχία (*ἄπιστον ἀναρχίαν*, 1036) στην πόλη. Προκρίνει ως σπουδαιότερο τον συγγενικό δεσμό που την ενώνει με τον αδελφό της. Χρησιμοποιώντας προστακτική (*μὴ δοκησάτω τινί*, 1042) προς κάθε έναν που είναι πρόθυμος να την ακούσει, διατρανώνει την πεποίθησή της ότι οι σάρκες του Πολυνείκη δεν θα γίνουν τροφή για λύκους. Αυτή, αν και γυναίκα, θα βρει τον τρόπο να μεταφέρει χώμα να καλύψει το πτώμα. Άλλη μια αποτρεπτική υποτακτική (*μηδέ τω δόξη πάλιν*, 1046) επιβεβαιώνει την απόλυτη σιγουριά της. Προστάζει θάρρος (*θάρσει*, 1047) και δηλώνει την οριστική της βεβαιότητα (*παρέσται*, 1047) για την επίτευξη του στόχου της.

Στη στιχομυθία που ακολουθεί, η Αντιγόνη αντιδικεί σε έντονο τόνο με τον Κήρυκα. Αυτός της απαγορεύει την ταφή ενάντια στη θέληση της πόλης, κι αυτή του απαγορεύει να της απαγορεύει. Τα επιχειρήματά του ότι ο λαός, που μόλις έχει ξεφύγει τον κίνδυνο, μπορεί να είναι τραχύς, ή ότι αυτή θα τιμήσει κάποιον που μισεί η πόλη, γιατί κινήθηκε προδοτικά εναντίον της, αντικρούονται με πείσμα από την Αντιγόνη, καθώς θεωρεί ότι τα πάντα κρίθηκαν, όταν οι θεοί και η Έριδα αντάμειψαν με θάνατο τον αδελφό της (1048-1059). Ο Χορός μοιράζεται στα δύο. Οι νεκροί μεταφέρονται έξω από τη σκηνή ξεχωριστά. Η Αντιγόνη και το πρώτο ημιχόριο

---

<sup>167</sup> Alexίου, *Ο τελετουργικός θρήνος στην ελληνική παράδοση*, σσ. 46-47. Παρόμοια είναι –εξωτερικά– και η σύνθεση του κομμού στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου: τα τέκνα του νεκρού Αγαμέμνονα, Ορέστης και Ηλέκτρα, θρηνούν αντιφωνικά με τον Χορό των γυναικών που είχαν οριστεί να συμμετέχουν στον θρήνο για τον νεκρό βασιλιά.

ξεκινούν για να θάψουν τον Πολυνείκη, ενώ η Ισμήνη και το δεύτερο ημιχόριο ακολουθούν την εκφορά του Ετεοκλή.

Αυτό που έχει σημασία σ' αυτήν τη σκηνή είναι ο τρόπος με τον οποίο επιλέγει ο ποιητής (πιθανότατα ο μεταγενέστερος- υπό την επίδραση του Σοφοκλή- διασκευαστής) να παρουσιάσει τον χαρακτήρα της Αντιγόνης, επιστρατεύοντας μια ιδιαίτερη στάση και ομιλία, αντίθετη προς τον συμβατικό τρόπο αναπαράστασης ενός γυναικείου χαρακτήρα που θα ανταποκρινόταν στην σύγχρονη με την εποχή, αθηναϊκή πραγματικότητα. Πρόκειται για την εποχή που το γυναικείο φύλο δεν είχε δημόσια φωνή στην πόλη (εκτός από τις περιπτώσεις θρησκευτικών τελετουργιών) και παρόλα αυτά, ένα πλήθος από ποικίλους γυναικείους χαρακτήρες και γυναικείους Χορούς στο αθηναϊκό δράμα, υποβάλλουν μια διαλεκτική σχέση ανάμεσα σ' αυτές τις δύο σφαίρες (Πόλη, Θέατρο) ανάπτυξης της ρητορικής και συλλογιστικής δεινότητας. Συνεπώς, η Αντιγόνη, αλλά και η Ισμήνη, παρουσιάζονται να μοιρολογούν στο πλαίσιο του τελετουργικού θρήνου, ένα κειμενικό είδος ισχυρώς ταυτοποιημένο ως «γυναικείο» σε όλη την ελληνική αρχαιότητα<sup>168</sup>. Στη συνέχεια, όμως, η Αντιγόνη υψώνει ανάστημα και μιλά με παρρησία και πείσμα για το πολιτικό θέμα που ανακύπτει, της απαγόρευσης της ταφής του Πολυνείκη, αξίζει να προσέξουμε ότι η απαγόρευση είναι συλλογική από την πόλη που κινδύνευσε τον έσχατο κίνδυνο της εκπόρθησης από τον εχθρό<sup>169</sup>, κάνοντας ένα βήμα πέρα από τα όρια της δικαιοδοσίας της. Μια γυναίκα που η ζωή της ξεκινά σε μια συνομοσία σιωπής, καθώς το όνομά της κατά τη γέννησή της δεν καταγράφεται σε κανέναν κατάλογο πολιτών, (εν αντιθέσει με τα αγόρια), που δεν αναλαμβάνει κανένα δημόσιο αξίωμα, που δεν έχει δικαίωμα σε ατομική ιδιοκτησία και κυρίως, που δεν της αναγνωρίζεται το βασικό δημοκρατικό δικαίωμα της ψήφου, αναπτύσσεται στη σκιά της ανδροκρατούμενης κοινωνίας, αποκλεισμένη από τον λόγο και τις πράξεις που διαμορφώνουν την πολιτική ταυτότητα. Μια γυναίκα αποκτά οντολογική και

---

<sup>168</sup> Μελέτες δείχνουν ότι περιορισμοί που επιβλήθηκαν στον γυναικείο τελετουργικό θρήνο εκκινώντας από τον 6ο αι. π.Χ. και με αποκορύφωμα την εμφάνιση των *επιταφίων λόγων*, αντανακλούν μία σταδιακή προσπάθεια της πόλης να ελέγξει μέσω του κανόνα τη φωνή των γυναικών, ακόμα και στην θρησκευτική έκφρασή της, όπως είναι ο θρήνος, ένα πεδίο, που παραδοσιακά θεωρείται ύψιστης σημασίας για την ευτυχία της πόλης. Βλ. McClure, *Spoken like a Woman*, σ. 7.

<sup>169</sup> Σε αρκετά σημεία στην τραγωδία, μέχρι τον στίχο 676, με πιο ενδεικτικό τον μεταφερόμενο αφηγηματικά λόγο του Αμφιάραου (580-584), προβάλλεται ο Πολυνείκης ως επίδοξος κατακτητής της πατρικής γης και όχι ως εχθρός του αδερφού του.

οικονομική υπόσταση μόνο μέσω του κηδεμόνα της, ο οποίος είναι υπεύθυνος για τη σωστή ανατροφή της και τον γάμο της, αλλά και τη δημόσια αντιπροσώπευσή της<sup>170</sup>. Μέσα από αυτό το πρίσμα, η πράξη της Αντιγόνης φαίνεται καταχρηστική, ανατρεπτική και σίγουρα διασπαστική στο πλαίσιο της οικογένειας και της πόλης. Ο διχασμός, άλλωστε, καταδεικνύεται και από την στάση της Ισμήνης, αλλά και από τη διάσπαση του Χορού, που μοιρασμένος στα δύο ακολουθεί διαφορετικές κατευθύνσεις, προκειμένου να συμμετάσχει στην εγκεκριμένη ταφή του Έτεοκλή, και στην άλλη (την πιθανή) ταφή του Πολυνείκη. Εάν, λοιπόν, συμπεριλάβουμε στη δραματολογική μελέτη μας (αλλά και την επί σκηνής μεταφορά, ως είθισται στις σύγχρονες παραστάσεις) το τέλος των *Ἐπτά ἐπί Θήβας*, αυτό που εισπράττει το αναγνωστικό και θεατρικό κοινό είναι η αίσθηση μιας «δυσοίωνης ασυμφωνίας»<sup>171</sup>. Η τραγωδία *Ἐπτά ἐπί Θήβας* ξεκίνησε με τον διαβρωτικό, για το ακμαίο ηθικό των υπερασπιστών της Θήβας, θρήνο των παρθένων του Χορού, ο οποίος, όμως, αναχαιτίστηκε εγκαίρως από τη νόμιμη εξουσία του Έτεοκλή. Στο τέλος, μέσα από τον τυποποιημένο γυναικείο θρήνο, που θεωρητικά αναπαράγει την πολιτική ιδεολογία και την κοινωνική σταθερότητα<sup>172</sup>, αναδύεται μια νέα απείθεια, εκπεφρασμένη από τα χείλη μιας παρθένου. Η δυναμική του γυναικείου λόγου διαποτίζει και δυναμιτίζει τον κόσμο των ανδρών, μέσα από τη διαλεκτική αντιπαράθεση του λόγου που αναπτύσσεται στο δημόσιο βήμα της πόλης και του λόγου που εκφέρεται από σκηνής στο θέατρο του Διονύσου. Και με τα λόγια της Laura McClure: «Μέσω της αναπαραγωγής του πολιτικού λόγου από τον φανταστικό κόσμο του θεάτρου, *τά ἐν ᾗσται Διονύσια* επέτρεπαν στο κοινό τους μέσω μιας αυτοαναφορικής χειρονομίας να δουν τον εαυτό τους μέσω του Άλλου»<sup>173</sup>.

---

<sup>170</sup> McClure, *Spoken like a Woman*, σ. 21.

<sup>171</sup> Walton, *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο επί σκηνής*, σ. 83.

<sup>172</sup> McClure, *Spoken like a Woman*, σ. 29.

<sup>173</sup> Στο ίδιο, σ. 19

### IIIδ. ΦΟΙΝΙΣΣΑΙ

Οι *Φοίνισσες* είναι η μόνη τραγωδία του Ευριπίδη που μπορεί να συγκριθεί με τις λουπές τραγωδίες του Θηβαϊκού κύκλου<sup>174</sup>, για τις οποίες έγινε λόγος παραπάνω. Η δράση τοποθετείται στην πολιορκημένη Θήβα. Ο Ετεοκλής ως αρχηγέτης έχει επωμιστεί την ευθύνη της υπεράσπισης της πόλης, απέναντι στον εξόριστο Πολυνείκη, ο οποίος επιτίθεται, με στρατό υπό τις εντολές επτά στρατηγών, προκειμένου να αποκαταστήσει την εξουσία που του αφαιρέθηκε άδικα. Και τα δύο αδέρφια δρουν υπό τη σκιά της κατάρτας του πατέρα τους, η οποία θα οδηγήσει και στον αφανισμό τους. Και εδώ το αποτέλεσμα της μάχης έρχεται με τη νίκη των Θηβαίων και εδώ η πομπή από τα νεκρά πτώματα των αδελφών ακολουθείται από την Αντιγόνη.

Στις *Φοίνισσες*, ο ποιητής ξεδιπλώνοντας την πρωτοτυπία του, παρουσιάζει ζωντανή την Ιοκάστη, μετά την αποκάλυψη του ειδεχθούς γάμου της με τον γιο της, στην οποία αναθέτει την εκφώνηση του Προλόγου, ενώ διατηρεί στη ζωή και τον Οιδίποδα, ο οποίος είναι φυλακισμένος από τους γιους του, στο εσωτερικό του παλατιού και απών από τη δράση μέχρι την Έξοδο του δράματος. Τα δύο αυτά πρόσωπα πλαισιώνουν, η μια προλογικά και ο άλλος επιλογικά το έργο, δίνοντας έναν ισχυρό συμβολισμό για τους γεννήτορες των ανήκεστων κακών που πλήττουν τους επιγόνους του οίκου των Λαβδακιδών<sup>175</sup>. Άλλη μία καινοτομία του Ευριπίδη είναι η προσθήκη – ίσως για πρώτη φορά στην αρχαία ελληνική τραγωδία – μιας δευτερεύουσας πλοκής, με την εισαγωγή του Μενοικέα, γιου του Κρέοντα, ο οποίος αυτοθυσιάζεται για τη σωτηρία της Θήβας. Με τον διαφορετικό κύκλο νεκρών που εμφανίζει ο Ευριπίδης στο τέλος του έργου, μετατοπίζει και την έμφαση από την καταστροφική ενδοοικογενειακή αλληλοφθορία, στον όλεθρο που προκαλεί ο πόλεμος και δη ο εμφύλιος, από τον οποίο σπαράσσεται η Θήβα<sup>176</sup>. Ένα από τα δρώντα πρόσωπα του έργου είναι η Αντιγόνη, αυτόνομα, αυτή τη φορά, χωρίς τη συνοδεία ή την αντίστιξη της Ισμήνης. Η ποσότητα των στίχων που εκφέρει (220), την τοποθετούν ως δευτεραγωνίστρια στο έργο, πίσω από την Ιοκάστη (281 στίχοι) και τον γυναικείο Χορό, βεβαίως, ο οποίος επιφορτίζεται με 294 αδόμενους στίχους.

<sup>174</sup> Πιθανός χρόνος διδασκαλίας της τραγωδίας ανάμεσα στο 411 και στο 409 π.Χ.: Walton, *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο επί σκηνής*, σ. 234.

<sup>175</sup> *Ευριπίδη, Φοίνισσες*, μτφ. Ν.Χ. Χουρμουζιάδης, Στιγμή, Αθήνα 2000, σσ.19-20 (εισαγωγή).

<sup>176</sup> Walton, *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο επί σκηνής*, σσ. 236-237.

Αν υπολογίσουμε ότι ο ανδρικός ρόλος που προσεγγίζει σε έκταση τους παραπάνω στίχους είναι αυτός του Αγγελιαφόρου Α' (172 στίχοι), σε συνδυασμό με τον Αγγελιαφόρο Β' (127 στίχοι)<sup>177</sup> αντιλαμβανόμαστε μια προτίμηση του Ευριπίδη στη γυναικεία επιτελεστικότητα, στη συγκεκριμένη θεατρική εκδοχή του μύθου, που πραγματεύεται. Ο ακόλουθος πίνακας με τον αριθμό στίχων ανά δρών πρόσωπο είναι διαφωτιστικός:

<i>Πρόσωπα του έργου</i>	<i>Στίχοι</i>
Χορός	294
Ιοκάστη	281
Αντιγόνη	220
Αγγελιαφόρος Α'	172
Πολυνείκης	135
Αγγελιαφόρος Β'	127
Ετεοκλής	120
Τειρεσίας	98
Οιδίπους	80
Παιδαγωγός	51
Μενουκίας	38

Η Αντιγόνη εμφανίζεται στη σκηνή, αμέσως μετά τον εκθετικό πρόλογο της Ιοκάστης, στην περίφημη σκηνή της «τειχοσκοπίας» (88-201). Ο Θεράπων ανεβαίνει μία σκάλα προς τη στέγη της σκηνής (τείχη), η οποία βρίσκεται είτε στο πίσω μέρος της, είτε οδηγεί μέσα από το οικοδόμημα στη στέγη. Επομένως, μιλά στην Αντιγόνη που τον ακολουθεί, χωρίς να είναι αρχικά ορατή προς το κοινό, ή με θεατό μόνο το κεφάλι της, (το βλέπουν οι θεατές που θα κατείχαν θέσεις σε υψηλότερο σημείο του θεάτρου)<sup>178</sup>. Τα λόγια του Θεράποντα υπογραμμίζουν την τρυφερή σχέση που έχει με τον πατέρα της, (*θάλος πατρί*, 88), το ζωντανό ενδιαφέρον της Αντιγόνης να δει το

<sup>177</sup> Όλα τα ευριπίδεια δράματα μετά το 415 π.Χ. περιλαμβάνουν από δύο αγγελικές ρήσεις, με εξαίρεση τον *Ίωνα*, βλ. D. K. Roselli, «Το θέατρο του Ευριπίδη», στο McClure, (επιμ.), *Ευριπίδης 35 Μελέτες*, σ. 548.

<sup>178</sup> D.J. Mastronarde, *Phoenissae /Euripides*, edited, with introduction and commentary, Cambridge University Press, Cambridge 1994, σσ. 178-179.



στράτευμα των Αργείων (91) και τη βιολογική ηλικία της, (*παρθένε*, 106, *ὄ δέσποινα* (122, 173), *ὄ τέκνον* ( 139, 193), *ὄ παῖ* (154). Η παρθενία της μαζί με το κοινωνικό φύλο της από τη μία και η κοινωνική θέση του γηραιού υπηρέτη από την άλλη, υπαγορεύουν τις προφυλάξεις που πρέπει να πάρουν βγαίνοντας έξω από το παλάτι, προκειμένου να διαφυλαχτεί η υπόληψή της νεαρής πριγκίπισσας<sup>179</sup>. Γι' αυτό τον λόγο, η Αντιγόνη πήρε άδεια από τη μητέρα της να βγει από τον γυναικωνίτη (89-90), και ο Θεράπων πρέπει να διασφαλίσει ότι δεν υπάρχει στον περίγυρο κάποιος που, αν τους έβλεπε να ανεβαίνουν στα τείχη, θα μπορούσε να τους ψέξει (93-95). Άλλωστε, και στο τέλος του Προλόγου ο Θεράπων δίνει την εντολή στην Αντιγόνη να επιστρέψει στον γυναικωνίτη για την προσωπική της ασφάλεια, καθώς βλέπει να πλησιάζει μια ομάδα γυναικών (Χορός) που δεν πρέπει να τη δουν να περιφέρεται, διότι *φιλόψογον δὲ χρῆμα θηλειῶν ἔφω* (198). Με ένα σχόλιο της καθομιλουμένης, μειωτικό για τις γυναίκες, ο ποιητής διά στόματος Θεράποντος συνδέει τον Πρόλογο με την Πάροδο, αποκαθιστώντας τη θέση της νεαρής παρθένου στην απομόνωση του σπιτιού, αλλά και στην αθωότητα που τη χαρακτηρίζει, προς το παρόν, η οποία επίκειται να αλλάξει, όταν, όχι μόνο η αισθητηριακή εμπειρία των ματιών της αλλά και η βιωματική εμπειρία της, αφού κατέλθει στο πεδίο της μάχης αργότερα, θα επιφέρουν τη βίαιη ενηλικίωσή της.

Στο αμοιβαίο που ακολουθεί τον σύντομο λόγο του γέροντα υπηρέτη (103-201), η Αντιγόνη περιορίζεται στο ρόλο του προσώπου που δεν γνωρίζει και με απανωτές ερωτήσεις ζητά να πάρει πληροφορίες από τον πολύ πιο ενημερωμένο και πρόθυμο να καλύψει τις απορίες της, γέροντα. Η πρώτη της ερώτηση που ακολουθεί την έκπληξή της από τη χαλκόστρωτη και αστραφτερή πεδιάδα που ξεδιπλώνεται μπροστά στα μάτια της, αφορά στην αντοχή και προστασία των τειχών της Θήβας (114-116). Οι οξυδερκείς παρατηρήσεις της για τα τεχνολογικά μέσα αμπαρώματος των πυλών, είναι εντυπωσιακές για το φύλο της. Ο Θεράπων την καθησυχάζει και στρέφει την προσοχή της στους φημισμένους στρατηλάτες που έχουν περικυκλώσει την πόλη. Οι επτά στρατηγοί κατέχουν διαφορετική έκταση στην περιγραφή του γέροντα, και η αντίδραση της Αντιγόνης εγείρει διαφορετικά συναισθήματα κάθε φορά, ανάλογα με την εντύπωση που της προξενεί κάθε ένας από αυτούς. Μέσα από

---

<sup>179</sup> Ο Mastronarde, *Phoenissae*, σ. 179, σχολιάζει ότι η σκηνή αυτή παρουσιάζει ειρωνικά (όπως έκανε και η Ιοκάστη στον πρόλογό της ) συμβατικούς τρόπους κόσμιας κοινωνικής συμπεριφοράς, σε μια οικογένεια που οι οικογενειακές σχέσεις είναι οτιδήποτε άλλο παρά φυσιολογικές.

την περιγραφή της σωματικής και οπλικής δομής τους, αλλά και της άγριας έκφρασης του προσώπου τους, η αφ' υψηλού θέαση της πολεμικής προετοιμασίας εκθέτει στην φαντασία των θεατών την τρομώδη δύναμη και την ενδεχόμενη σφοδρότητα του επιτιθέμενου στρατού και των αρχηγών του, αλλά και αισθητοποιεί τη φρίκη της γυναίκας μπροστά σε μια πιθανή αιχμαλωσία, αν η πόλη πέσει στα χέρια των εχθρών, και ανατραπεί συνολικά η κοινωνική και πολιτική κατάστασή της: από ελεύθερη, αιχμάλωτη, από δέσποινα, δούλη των Μυκηναίων γυναικών<sup>180</sup>. Προκειμένου να διασκεδάσει η Αντιγόνη τις εντυπώσεις από την πιθανή βίαιη δράση των αντιπάλων, επιστρατεύει κάποιες επικλητικές αποστροφές προς θεότητες που μπορούν να αποτρέψουν τον κίνδυνο. Η Λάμαρη<sup>181</sup> παρατηρεί πως η Αντιγόνη δείχνει μια προτίμηση στην επίκληση παρθένων θεοτήτων: της Εκάτης (110), της Αρτέμιδος (151), της Σελήνης (175), γεγονός που ερμηνεύεται ως ακόμα ένας τρόπος προβολής της κοριτσίστικης εικόνας της ηρωίδας, σε αυτό το πρώιμο στάδιο του έργου. Εξ άλλου, η τρυφερή περιγραφή του Πολυνείκη μέσα από τις φωτοσκιάσεις και τις λάμπεις που επιτρέπει η πρωινή αχλή οδηγεί κάποιους μελετητές στο συμπέρασμα ότι η Αντιγόνη χρησιμοποιεί τεχνικές που προσιδιάζουν στη ζωγραφική, γεγονός που σημαίνει ίσως ότι η ηρωίδα γνώριζε τον πόλεμο μόνο μέσω της τέχνης<sup>182</sup>, με έναν ρομαντικό τρόπο και σε θεωρητικό επίπεδο, αφού αυτό επέτρεπαν το νεαρό της ηλικίας και η αθωότητα της ύπαρξής της, έως τότε.

Σε ολόκληρη τη σκηνή, είναι εμφανής η διακειμενικότητα που χαρακτηρίζει το δράμα σε σχέση με την προγενέστερη αισχύλεια απόδοση της σκηνής της πολιορκημένης Θήβας στην Πάροδο των *Ἑπτά*. Εκεί ήταν ο αλλόφρων Χορός των

---

<sup>180</sup> Η Η. Foley, (*Ritual Irony, Poetry and Sacrifice in Euripides*, Cornell University Press. Ithaca and London, 1985, σ.118), σημειώνει ότι το πεδίο της μάχης που κατασκευάζει ο Ευριπίδης κερδίζει την επική λαμπρότητά του, όχι από την αναγνώριση των πασίγνωστων ηρώων, όπως συμβαίνει στο Γ της *Ιλιάδας*, αλλά από την υποκειμενική θέαση ενός ευαίσθητου και εντυπωσιασμένου κοριτσιού. «Η παράξενη ασπίδα του Τυδέα της κάνει λιγότερη εντύπωση και περισσότερη το γεγονός ότι αυτός είναι ο γαμπρός του Πολυνείκη. Ο Παρθενοπαίος είναι ένας σγουρομάλλης άνδρας με αγριωπή όψη, μια πιο ήπια εκδοχή της αισχύλειας παράδοσης. [...] Έτσι, η σκηνή μεταβάλλεται σε μια επικού ύφους παρέκκλιση, αποφεύγει να αποκαλύψει στοιχεία για το μέλλον και δεν συμβάλλει στην ανάπτυξη μιας αίσθησης έντασης και του αναπόφευκτου». (Η μετάφραση δική μου).

<sup>181</sup> Α. Λάμαρη, *Ευριπίδη Φοίνισσες: μια αφηγηματολογική μελέτη*, Διδακτορική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης Τμήμα Φιλολογίας, 2008, σ. 66, υποσημ.115.

<sup>182</sup> Στο ίδιο, σ. 64, υποσημ. 114 και Α. Α. Lamari, «Aeschylus' *Seven Against Thebes* vs. Euripides' *Phoenissae*: Male vs. Female Power», *Wiener Studien*, vol 120 (2007), σσ. 5-24.

Θηβαίων παρθένων που έτρεχε και έφερνε προσφορές στους βωμούς των θεών, θορυβημένος από τους στριγκούς ήχους που άκουγε και τον κουρνιαχτό που έβλεπε να σηκώνεται από τη δράση του στρατού έξω από τα τείχη της πόλης<sup>183</sup>. Μεταφέροντας τη λειτουργία αυτή ο Ευριπίδης από μια ομάδα γυναικών σε μία παρθένο και από την αβέβαιη γνώση που παρέχει ο ήχος του εχθρού, στην πρώτη περίπτωση, στη βεβαιότητα της όρασης που επιτρέπει η θέαση από ένα υψηλό σημείο, συνδυάζει και την επική παράδοση, την περίφημη σκηνή της τειχοσκοπίας στο Γ της *Ιλιάδας*<sup>184</sup>, δημιουργώντας μια συζήτηση μεταξύ συνομιλητών που διακρίνονται για την επάρκεια της γνώσης τους ή την ανεπάρκεια της άγνοιάς τους. Ενώ στην *Ιλιάδα* η Ελένη είναι αυτή που αναλαμβάνει να δια φωτίσει τον αδαή Πρίαμο για τον εχθρικό στρατό των Αχαιών, στις *Φοίνισσες* ο Ευριπίδης αντιστρέφει τους ρόλους: η αδυναμία της Ελένης στην προσπάθειά της να διακρίνει τους αδελφούς της Κάστορα και Πολυδεύκη<sup>185</sup> δίνει το υλικό στον νεότερο ποιητή, ώστε να χτίσει τον δεσμό της Αντιγόνης με τον Πολυνείκη πάνω στην αβεβαιότητα της πρώτης να τον διακρίνει ξεκάθαρα. Η φαντασία της κόρης ολοκληρώνει αυτό που η φυσική όραση αδυνατεί να σχηματίσει με απόλυτη βεβαιότητα και καταλήγει στη λυρική ευχή<sup>186</sup> -επικής προέλευσης- να μπορούσε να μετασχηματιστεί σε «σύννεφο

---

<sup>183</sup> G. Murray, *Αισχύλος, ο δημιουργός της τραγωδίας*, μτφ. Β.Γ. Μανδηλαράς, Καρδαμίτσας, Αθήνα 1989, σ. 119: «Αυτό που ιδιαίτερα ανησυχεί [το Χορό] είναι το ιππικό των Αργείων. Των αλόγων τα γκέμια μουγκρίζουν (173) κι ύστερα ακούγεται το βροντοκόπημα των αρμάτων και στριγκοί θόρυβοι από τα ξύλινα αξόνια.[...] Στη συνέχεια, “οι πέτρες χαλάζι βαρούνε τα τείχη” και συγχρόνως “βροντούν στους πυλώνες οι ασπίδες” (158, 160 219 κ.ε. 296)».

<sup>184</sup> Η σκηνή της *τειχοσκοπίας* στις *Φοίνισσες*, αποτελεί την τρίτη –κατά χρονολογική σειρά- πραγματεύση του λογοτεχνικά παραδοσιακού θέματος της θέασης από τα τείχη. Η πρώτη εντοπίζεται στην *Ιλιάδα*, και η δεύτερη στους *Έπτά επί Θήβας*. Στην τρίτη ραψωδία της *Ιλιάδας* (Γ 161-242), η Ελένη συναντά τον Πρίαμο στα τρωικά τείχη και του δίνει πληροφορίες για τους παρατεταγμένους Αχαιούς. Στο Β' Επεισόδιο των *Έπτά* (375-676) αναπτύσσεται ένας διάλογος ανάμεσα στον Αγγελιαφόρο και τον Ετεοκλή. Εκεί οι αποδέκτες της αφήγησης (Ετεοκλής και ακροατές) μαθαίνουν τα εξωσκηνικά δρώμενα μέσω του αφηγητή (Αγγελιαφόρου), μολονότι υποτίθεται ότι κανένας δεν έχει οπτική πρόσβαση στο πεδίο της μάχης. Η συγκεκριμένη σκηνή μπορεί να ονομάζεται *τειχοσκοπία* μόνο κατά σύμβαση, το δραματικό αποτέλεσμα είναι όμως το ίδιο και αφορά τόσο στον συνομιλητή Ετεοκλή, όσο και στους θεατές, οι όποιοι συμμετέχουν στα εξωσκηνικά δρώμενα. Βλ. Λάμαρη, *Ευριπίδη Φοίνισσες*, σ. 284.

<sup>185</sup> Αυτό συμβαίνει γιατί ο Κάστορας και ο Πολυδεύκης κείτονται νεκροί στη Σπάρτη, εν αγνοία της Ελένης.

<sup>186</sup> Βλ. σχολιασμό της λυρικής ευχής στην Λάμαρη, *Ευριπίδη Φοίνισσες*, σ. 65.

ανεμόδρομο» (163)<sup>187</sup> για να υπερβεί τα φυσικά εμπόδια της τοπικής απόστασης που τους χωρίζει και να αγκαλιάσει τον αδελφό της. Η ηθογράφηση του Πολυνείκη μέσω αυτής της εστίασης είναι εξαιρετικά θετική γι' αυτόν, ενώ η επιβεβαίωση του Θεράποντα<sup>188</sup> ότι εκείνος θα έρθει στο παλάτι και θα τον δει από κοντά (170), δημιουργεί την απατηλή εντύπωση πως η Αντιγόνη είναι πιο τυχερή από την Ελένη που δεν θα δει ποτέ τους αδελφούς της. Ωστόσο, η σκηνή κλείνει με αποφθεγματικό τρόπο, ο οποίος αποτελεί μια συγκεκριμένη επίπληξη του έμπιστου και αγαπητού Παιδαγωγού<sup>189</sup> προς την Αντιγόνη, που ξαναφέρνει στο μυαλό τη δριμεία επίπληξη του Ετεοκλή προς τις γυναίκες του Χορού στους *Ἐπτά*, οι οποίες θα έπρεπε να βρίσκονται περιορισμένες στον *οἶκο* τους, αλλά και την περίφημη συνομιλία του Έκτορα με την Ανδρομάχη στο Z 490-493, όπου ο Έκτορας προτρέπει τη σύζυγό του να επιστρέψει στην ασφάλεια του σπιτιού και να ασχοληθεί με τον αργαλειό της, γιατί ο πόλεμος αποτελεί μέλημα των ανδρών<sup>190</sup>. Με τέτοιου είδους ειρωνικά σχόλια για την ανωτερότητα των ανδρών και την κατωτερότητα των γυναικών, ο Παιδαγωγός αναδεικνύει εμφαντικά το μοτίβο της προστατευμένης παρθένου, δημιουργώντας ένα σχήμα κύκλου. Μέσω της διακειμενικότητας, εξάλλου, αναδεικνύεται, η ανάγκη του περιορισμού της θηλυκής δύναμης στο εσωτερικό του παλατιού / οίκου, μακριά από το πεδίο δράσης και λήψης αποφάσεων των ανδρών για θέματα πολέμου, αλλά και της άσκοπης συναναστροφής μιας πριγκίπισσας με άγνωστες, η οποία θα μπορούσε να πυροδοτήσει τη γυναικεία κακεντρέχεια<sup>191</sup>.

---

<sup>187</sup> *Ευριπίδη, Φοίνισσες*, μτφ. Ν. Χ. Χουρμουζιάδης. Η παράθεση μεταφρασμένων στίχων/χωρίων από την εν λόγω τραγωδία στη συνέχεια της διπλωματικής, θα στηριχθεί στην ίδια μετάφραση.

<sup>188</sup> Η συγκεκριμένη πληροφορία που δίνει ο Θεράπων -Παιδαγωγός στην Αντιγόνη μας επιβεβαιώνει το γεγονός πως αυτός είναι *ὁ πεμφθείς ἄγγελος* (στ. 83), για τον οποίο μας προΐδεε η Ιοκάστη στο τέλος του λόγου της. Με αυτόν τον ευρηματικό τρόπο συνδέει ο Ευριπίδης την σκηνή που προηγήθηκε με τη σκηνή της «τειχοσκοπίας», βλ. Mastronarde, *Phoenissae*, σ. 167.

<sup>189</sup> Προσφωνήσεις της Αντιγόνης προς τον Θεράποντα: 123,171: *ὦ γεραιέ*, 135, 141, 168: *ὦ γέρον*, 158.: *ὦ φίλτατε γέρον*.

<sup>190</sup> «Πήγαινε τώρα σπίτι, φρόντιζε τα έργα που σου πρόπον, /τον αργαλειό και το αλακάτιν· πρόσταζε και τις δούλες / να κάνουν τη δουλειά τους· ο πόλεμος είναι το μέλημα του ανδρός, / του καθενός, και πιο πολύ δικό μου, απ' όλους / όσοι γεννηθήκανε στην Τροία». Μτφ. Δ. Ν. Μαρωνίτη, Άγρα 2012.

<sup>191</sup> Περισσότερα για τη φλυαρία και το κουτσομπολιό ως χαρακτηριστικά των γυναικών βλ. McClure, *Spoken like a Woman*, σσ. 56-62.

Γενικά, στον Πρόλογο, χτίζεται σταδιακά η εντύπωση ότι η πόλη είναι ένας ασφαλής πυρήνας που περιβάλλεται από δυο απειλητικούς εξωσκηνικούς χώρους: το εσωτερικό του παλατιού, που αποτελεί τον πυρήνα της αιμομιξίας (εκεί κατοικοεδρεύει ο μιαρός Οιδίπους) και τα περίχωρα της Θήβας, όπου οι επιτιθέμενοι Αργείοι ετοιμάζονται πυρετωδώς. Πόλεμος εξωτερικά, αποσύνθεση εσωτερικά<sup>192</sup>. Επομένως, τα τείχη και οι επτά πύλες της Θήβας λειτουργούν στο κατώφλι δύο κόσμων, σχηματίζοντας μια ζώνη δραματικής εκχειρίας ανάμεσα στην ασφάλεια και τον κίνδυνο. Η Αντιγόνη, όσο βρισκόταν πάνω στα τείχη ήταν ασφαλής. Και αυτό πρόκειται να αποδειχθεί, προΐούσης της πλοκής, στο τέλος του έργου, αφού η νεαρή κόρη δεν θα μείνει ούτε στο παλάτι, ούτε καν κοντά στην πατρική γη, αλλά οι συνθήκες και η «φιλάδελφη» προαίρεσή της θα την οδηγήσουν στο δρόμο της εξορίας, τραγικό στήριγμα και οδηγό του τυφλού πατέρα της.

Στο τέταρτο επεισόδιο, όλα τα παραπάνω θέματα θα πάρουν μια αντίστροφη τροπή. Η Ιοκάστη που στην αναληπτική αφήγηση του Θεράποντα είχε δώσει την άδεια στην κόρη της να εξέλθει του γυναικωνίτη για να ικανοποιήσει την κοριτσίστικη περιέργειά της, προστάζει την Αντιγόνη να βγει γρήγορα από το παλάτι, για να αντιμετωπίσουν μαζί την κρίσιμη κατάσταση που δημιουργεί η επικείμενη μονομαχία των δύο αδελφών, Ετεοκλή και Πολυνείκη (στ. 1264-1283)<sup>193</sup>. Η πρωτινή ευχή της Αντιγόνης να βρεθεί στο πεδίο της μάχης που λειτουργούσε ως «σπόρος»<sup>194</sup> στο αφηγηματικό σώμα τριών επεισοδίων, καρπίζει τώρα που της επιβάλλεται η έξοδος από τα τείχη. Η βία της περιστασης ορίζει να αφήσει τους χαρούμενους χορούς και τα κοριτσίστικα παιχνίδια της (1265-1266), την αθωότητα και την προστασία από τα κακόβουλα βλέμματα που της παρείχε ο γυναικωνίτης (1275) και να εκτεθεί στη δημόσια θέα του στρατοπέδου, προοπτική που προσβάλλει την αιδημοσύνη της (1276). Η έξοδος της Αντιγόνης από το παλάτι προς τον εξωσκηνικό χώρο και τα μάτια του *ἄλλου* (1276) που θα πέσουν πάνω της, διαρρηγνύουν το παρθενικό της πρόσωπο και την βγάζουν από την αφάνεια. Η ανυπόμονη απαίτηση της μητέρας της, Ιοκάστης, και η απότομη απόκρουση του δικαιολογημένου δισταγμού της στον ίδιο στίχο, μέσα σε δύο αντιλαβές<sup>195</sup> κάνουν την Αντιγόνη ορατή

---

<sup>192</sup> Λάμαρη, «Φοίνισσες», σ. 451.

<sup>193</sup> Λάμαρη, *Ευριπίδη Φοίνισσες*, σ. 59.

<sup>194</sup> Στο ίδιο, σ. 204 και υποσημ. 324.

<sup>195</sup> *Φοίν.* 1276: «ANT: Τον κόσμο ντρέπομαι ΙΟ: Δεν είναι ώρα για ντροπή».

πυροδοτώντας τη σταδιακή αλλαγή του ήθους της ηρωίδας, και τη μετατροπή της σε έναν πιο δυναμικό χαρακτήρα. Αφήνοντας πίσω της το παρθενικό της βασίλειο, ίδιον των Δελφών του Απόλλωνα, γεμάτο ανεμελιά και χαρά, προσευχή και τελετουργίες<sup>196</sup> εισέρχεται στον κόσμο του Άρη. Εγκαταλείπει τους χορούς του ήμερου Διόνυσου, που ψάλλει ο Χορός στην Πάροδο (214-223) και κινείται σε Άρειους σκοπούς, ως *βάκχα νεκύων* (1489-1490)<sup>197</sup>, όπως θα παραδεχτεί λίγο αργότερα. Είναι η ώρα της οδυνηρής συνειδητοποίησης εκ μέρους της Αντιγόνης, ότι τα αδέρφια της κινδυνεύουν με αλληλοεξόντωση και η μοναδική λύση που προβάλλεται από τη μητέρα είναι η γονυπετής ικεσία (1278) μπροστά στην εγωιστική αδιαλλαξία δύο ανδρών, από δύο γυναίκες, με όπλο την αγάπη και την αφοσίωση στην οικογένειά τους. Εκεί που οι άνδρες θα κερδίσουν το *κλέος*, στο πεδίο της μάχης, χύνοντας αίμα με τα πολεμικά κατορθώματά τους, οι γυναίκες θα το διεκδικήσουν με διαφορετικό τρόπο, υπηρετώντας τη ζωή. Η ίδια ιδέα υιοθετήθηκε από τον Σοφοκλή και παρουσιάστηκε, αρκετά χρόνια αργότερα, όπως έχουμε διαπιστώσει και στον *Οιδίποδα επί Κολωνά*.

Η αγγελική ρήση του Δ΄ Επεισοδίου, που είχε ως αποδέκτη την Ιοκάστη, προκάλεσε την άμεση αντίδρασή της προκειμένου να αναλάβει εκ νέου το δύσκολο έργο της συμφιλίωσης των δυο της γιων με βοηθό και μοχλό συναισθηματικής πίεσης την Αντιγόνη αυτή τη φορά, μέσα από συμφραζόμενα που επιτόνιζαν με διαδοχικές προσταγές το κατεπείγον της κατάστασης. (*ἔξελθε*, 1264, *ἔπου*, 1274, *ἔπειγ' ἔπειγε*, 1280). Αντίθετα, στην αγγελική ρήση του Ε΄ Επεισοδίου, που έχει ως αποδέκτη τον Κρέοντα, η Ιοκάστη και η Αντιγόνη πρωταγωνιστούν στο δεύτερο μέρος της αφήγησης (1427-1479), σε αλληλεπίδραση με τους δύο αδελφούς πριν αφήσουν την τελευταία τους πνοή. Σ' αυτόν τον δραματικό απόλογο, με μια αφηγηματική ανατροπή, η Ιοκάστη, μαζί με την Αντιγόνη, φτάνουν τρέχοντας στο πεδίο της μάχης, μόνο για να διαπιστώσουν το τραγικό αποτέλεσμα της μονομαχίας Ετεοκλή και Πολυνείκη, καθώς κείτονται και οι δυο στο έδαφος, λίγο πριν ξεψυχήσουν. Η Ιοκάστη εκφράζει πρώτη με ένα ρηματικό ασύνδετο (*ἔκλαι', ἐθρήνει* 1434)<sup>198</sup> τη γοερή της απελπισία για τη ματαιώση των σχεδίων της, ενώ αγκαλιάζει τότε τον ένα, τότε τον άλλο της γιο, χύνοντας αστείρευτα δάκρυά για *τὸν πολὺν μαστῶν πόνον*

<sup>196</sup> Βλ. στη συνέχεια, στ. 1265, αλλά και 1751-1752, για τη συμμετοχή της Αντιγόνης σε τελετουργίες, σε χώρους λατρευτικούς του Διόνυσου.

<sup>197</sup> Foley, *Ritual Irony*, σ. 140.

<sup>198</sup> Mastronarde, *Phoenissae*, σ. 547 και 480.

(1432-1434). Ακολουθεί ο σπαρακτικός οδυρμός της Αντιγόνης, στον οποίο δίνεται έμφαση στη ματαίωση της γηροτροφείας της μητέρας από τους γιους, άρα και πάλι στον *πολὸν μαστῶν πόνον*<sup>199</sup>, αλλά και στη ματαίωση του αδελφικού καθήκοντος απέναντι στην ίδια, που έχει την ισχύ προδοσίας (στ. 1436-14370). Η Αντιγόνη, δικαιοῦτο -λόγω στενής συγγένειας με τους αδελφούς της- να αναλάβουν εκείνοι το καθήκον της αποκατάστασής της με ένα νόμιμο γάμο, από τη στιγμή που η νοσηρή - ηθική και βιολογική- κατάσταση του πατέρα τους απέκλειε το ενδεχόμενο να το επιτελέσει εκείνος. Ο θάνατος των αδελφών, όμως, την αφήνει εκτεθειμένη στη διάθεση ενός πιο μακρινού συγγενή. Και παρόλο που σε αυτήν την εκδοχή του μύθου, ο γάμος της Αντιγόνης με τον Αίμονα έχει προσχεδιαστεί από τον Κρέοντα και τον Ετεοκλή (757-759), είναι ο πόνος για την απουσία των αδελφών από την εορταστική τελετή εκείνης της ημέρας μια προδοτική απώλεια που καταλογίζεται συχνά ως μομφή σε περιπτώσεις θρήνου<sup>200</sup>. Κι ενώ ο ποιητής συνεχίζει την τραγική εικονοπλασία του με την σιωπηλή αντίδραση του Ετεοκλή στον θρήνο της μητέρας του, δίνει φωνή στον Πολυνείκη, για να ολοκληρώσει τον συμπαθητικό του χαρακτήρα. Ο Πολυνείκης πονά για την άτυχη μοίρα των συγγενών του, ακόμα και για τον αδελφό του και αφήνει ως παρακαταθήκη τη σφοδρή επιθυμία του να ταφεί στην πατρική γη, καλώντας τη μητέρα και την αδελφή του να υπεραμυνθούν αυτής της επιθυμίας (1444-1450). Το τέλος των δύο αδελφών ακολουθεί η αυτοκτονία της Ιοκάστης πάνω στα πτώματά τους. Σύμφωνα με την αφήγηση, η Αντιγόνη απομακρύνεται για λίγο από το πεδίο της μάχης, καθώς εγείρεται φιλονικία μεταξύ των δυο στρατών για τη διεκδίκηση της νίκης. Αφότου η νίκη έστεψε το στρατόπεδο των Θηβαίων, το κοινό πληροφορείται με μία αφηγηματική πρόληψη ότι η Αντιγόνη θα επιστρέψει για να συντροφέψει τα πτώματα των αγαπημένων της, καθώς προοικονομείται η μεταφορά τους από τον εξωσκηνικό χώρο στη σκηνή, στη Θήβα.

Την είσοδο της Αντιγόνης ξανά εντός τειχών, επί σκηνής, συνοδεύουν τα τρία πτώματα που μεταφέρονταν πιθανώς στην αρχαία παράσταση πάνω σε εκκύκλημα, από βωβά πρόσωπα ντυμένα ως στρατιώτες. Ο Κρέων παραμερίζει, για να καταλάβει η Αντιγόνη και οι νεκροί το κέντρο της προσοχής. Ακολουθεί η μονωδία της κόρης (1480-1539) που κλιμακώνει συναισθηματικά το έργο με τη λυρική διάχυση του

---

<sup>199</sup> Mastronarde, *Phoenissae*, στ. 1434, σ. 547.

<sup>200</sup> Στο ίδιο, στ. 1436, σ. 548.

πόνου της και λειτουργεί σε εξισορροπητική αντιστοιχία με τη λυρική ωδή της Ιοκάστης (301-354). Αντιστοίχως, η διωδία Αντιγόνης-Οιδίποδα, που ακολουθεί (1539-1581), ανακαλεί και αντιστρέφει τη σκηνή της τειχοσκοπίας<sup>201</sup>. Η Αντιγόνη, μέχρι τον στίχο 1529, επικεντρώνεται στην αυτοπαρουσίασή της (1485-1492, 1502, 1519-1522), στην ανάλυση της σχέσης της με τους νεκρούς και την καταστροφή της οικογένειάς της (1493-1497, 1504-1507) και στη ρητορική «απορία» του θρήνου της (1498-1501, 1509-1519, 1524-1529). Η θρηνητική ωδή της, ως εκ τούτου, επαναθέτει το θέμα του προσδιορισμού της ταυτότητάς της. Στον αντίποδα της προηγούμενης κοριτσίστικης χαράς, τοποθετείται ο πόνος της απώλειας, που σφραγίζει την ύπαρξή της: η Αντιγόνη δεν καλύπτεται, δεν ερυθρία, αντίθετα «βακχεύει πάνω από τους αγαπημένους νεκρούς»<sup>202</sup>. Ο πόνος της δίνει μια νέα ελευθερία, αυτή της ώριμης γυναίκας που μπορεί να εκθέσει τα μαλλιά της πετώντας την καλύπτρα της κεφαλής, με ανοιχτό τον πέπλο της (1490-1491) ολοφύρεται για την τραγική μοίρα της οικογένειάς της<sup>203</sup>, ενώ το σώμα της πιθανόν υιοθετεί κινήσεις και στάσεις που υποδεικνύουν την επιτέλεση μιας μαινάδας, ελευθερία και δύναμη, στα όρια της λογικής<sup>204</sup>. Η εμπειρία του θανάτου των αγαπημένων της παρέχει την επίγνωση των αιτίων της καταστροφής: στο πρόσφατο παρελθόν το νεῖκος του επώνυμου Πολυνείκη, συνώνυμο της ανδροφόνου ἔριδος (1494-1495), στο απώτερο παρελθόν, η Σφίγξ και η καταστροφή του τέρατος από τον Οιδίποδα (1504-1507). Αλλά το μέλλον παραμένει δυσδιάκριτο. Η Αντιγόνη στις εκφράσεις της ρητορικής απορίας που διατυπώνει, αναζητά τη μουσική (1498-1501)<sup>205</sup>, τη γυναίκα, το αηδόνι (1515-1518)

---

<sup>201</sup> Mastronarde, *Phoenissae*, σ. 553.

<sup>202</sup> Φοίν. 1489: «Φέρομαι βάρκα νεκρών».

<sup>203</sup> Mastronarde, *Phoenissae*, σ. 563, σχόλιο στους στίχους 1490-1491 «Η έκθεση των μαλλιών ως στοιχείο αποδιοργάνωσης, το σχίσμο, η βεβήλωση και χαλάρωση του ενδύματος από την καρφίτσα του ώμου, προκειμένου να αποκαλυφθεί το στήθος για τα χτυπήματα, συχνά συνδυάζονται στις περιγραφές του θρήνου. [...] Η τραγωδία είναι πιο ευπρεπής από την κωμωδία, αλλά υπάρχουν τρία εκτεταμένα χωρία που υπαινίσσονται το ξεγύμνωμα του στήθους (εδώ, *Ανδρ.* 832-833, *Χοηφ.* 896-898) και δεν μπορούμε να πούμε πόσο ρεαλιστικά, ιμπρεσιονιστικά, ή φαντασιακά αποδίδεται αυτή η έκδοση στη σκηνή» (η μετάφραση δική μου).

<sup>204</sup> Προσπαθώ να νοηματοδοτήσω στην περίπτωση της Αντιγόνης τον όρο «performing body» της F. Zeitlin, «Playing the Other», στο J. J. Winkler & F. Zeitlin (επιμ.), *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton University Press, Princeton 1992, σ. 71.

<sup>205</sup> Για τις διαφορετικές ερμηνείες βλ. Mastronarde, *Phoenissae*, σ. 566, σχόλιο στους στίχους 1498-1501.



που θα συντρέξουν τον οδυρμό της, ενώ καταλήγει αμφιβάλλοντας για την προτεραιότητα της μάνας, ή των αδελφών της στον μακρύ κατάλογο των αγαπημένων που απαιτούν το σπαρακτικό πένθος της (1524-1529). Η πορεία της Αντιγόνης προς την ενηλικίωση είναι και φανερή και ταχεία: οι βεβαιότητες υποχωρούν. Το παρόν της ηρωίδας είναι ο θρήνος. Το μέλλον της η απορία και η σύγχυση. Στη δύσκολη στιγμή, η Αντιγόνη καλεί τον γέρο κι ανήμπορο πατέρα της να βγει από το παλάτι. Παρακολουθούμε σε ανεστραμμένο αντικατοπτρισμό τη σκηνή της νεαρής γυναίκας με τον γηραιό άνδρα. Τότε βρισκόταν πάνω στα τείχη, τώρα εντός των τειχών. Τότε ατένιζε σχεδόν αμέριμνη, με βλέμμα που θώπευε τις ηρωικές μορφές των πολεμιστών. Τώρα, το βλέμμα της έχει γεμίσει φόνο και θάνατο. Τότε, χρειαζόταν την καθοδήγηση και προστασία από τον γέροντα υπηρέτη, ήταν γεμάτη ερωτήσεις και εξέφραζε ελεύθερα τα κοριτσιίστικα συναισθήματά της. Τώρα, έχει ωριμάσει τόσο, ώστε να «ελευθεριάζει» μέσα από τη βία της καταστροφής. Δίνει η ίδια απαντήσεις στον γέροντα πατέρα της και αρθρώνει τη θλίψη και τις σοβαρές αντιδράσεις ενός ενήλικα. Ο Οιδίπους, «σαν είδωλο αχαμνό του αιθέρα/ή φτερωτό όνειρο/ή φάντασμα του κάτω κόσμου»<sup>206</sup> αποτελεί τον δέκτη μιας λυρικής αναμετάδοσης από αυτήν (1546 κ.ε.), του υλικού που ήδη παρουσιάστηκε από τον Αγγελιαφόρο. Η Αντιγόνη, ωστόσο, αναβαθμισμένη σε φορέα της αφήγησης, κλιμακώνει το πάθος, εστιάζοντας στη στάση και στο τέλος της Ιοκάστης<sup>207</sup>. Η μάνα που δεν κατόρθωσε να συμφιλιώσει τα παιδιά της με την ικεσία της, παραμένει *ικέτις* διά τέλους, προσφέροντας *ικέτιν μαστόν*<sup>208</sup> της ζωής που δεν απέτρεψε από τον αποτρόπαιο χαμό. Και με το ξίφος πεσμένο στο πλάι των γιων της, έκοψε το νήμα και της δικής της ζωής, σε μια πράξη αλληλεγγύης προς τους καρπούς των σπλάχνων της (1567-578).

Στο ιαμβικό μέρος της Εξόδου (1582-1709), ο Κρέων ανακοινώνει, τις αποφάσεις του: καταρχάς, την εξορία του Οιδίποδα προκειμένου να γλιτώσει τη Θήβα από το μiasμά του, δεύτερον, τη σκληρή απαγόρευση της ταφής του Πολυνείκη με θανάσιμες συνέπειες για τον παραβάτη και τέλος, την απομάκρυνση της Αντιγόνης από τον εξωτερικό χώρο του παλατιού και την αποκατάστασή της *ἔσω*

---

<sup>206</sup> Φοίν. 1543-1545: «πολιόν αἰθέρος ἀφανὲς εἶδωλον ἤ / νέκυν ἔνερθεν ἤ / πτανὸν ὄνειρον».

<sup>207</sup> Mastronarde, *Phoenissae*, σ. 553.

<sup>208</sup> Αυτή η μορφή ικεσίας, που χρησιμοποιείται από μητέρες *in extremis*, επανέρχεται στις *Χοήφ.* 896-7, *Ευρ. Ηλ.* 1207, *Ορ.* 527 κ.α., Mastronarde, στο ίδιο, σ. 585, σχόλιο στίχου 1568.

*δόμων* (1635-1638). Κατόπιν, τον λόγο αναλαμβάνει η Αντιγόνη προκειμένου να υπερασπιστεί τον πατέρα της και την άδικη μετά θάνατον τιμωρία του Πολυνείκη, καθώς είναι και η μοναδική εν ζωή που μπορεί να πραγματοποιήσει την τελευταία επιθυμία του νεκρού πια αδελφού της<sup>209</sup>.

Ο Ευριπίδης, όπως και στον αγώνα λόγων που προηγήθηκε<sup>210</sup> δίνει ένα σοφιστικό τόνο στη στιχομυθία που ακολουθεί (1646-1670), όπου περισσεύουν το πάθος της Αντιγόνης, η λογική και η ακράδαντη πίστη της στο δίκαιο των επιχειρημάτων της, απέναντι στην άδικη σκέψη του Κρέοντα, ο οποίος εμφανίζεται ως φερέφωνο του Ετεοκλή. Αρχικά, εγκυβρίζει τον Κρέοντα για την απόφασή του να εξορίσει τον Οιδίποδα. Έπειτα, κάθε επιχείρημα που διατυπώνει υπέρ της ταφής του Πολυνείκη και κάθε της παράκληση για ελάχιστη προσφορά τιμής στον νεκρό, πέφτουν στο κενό, με κατηγορηματικό τρόπο. Κι όταν ο λόγος φτάνει στον επικείμενο γάμο της με τον Αίμονα, εξεγείρεται και διατρανώνει την αποστροφή της για αυτήν την ένωση, στην οποία, αν εξαναγκαστεί να ενδώσει, θα πράξει ως Δαναΐδα στη γαμήλια νύχτα με τον Αίμονα (1675), φέροντας συνειρμικά στο προσκήνιο το ενδοοικογενειακό φονικό και το ξίφος του πολέμου, ως Βάκχα σε πιθανό *σπαραγμό* του ανδρικού σώματος. Η σκηνή οπωσδήποτε υπαινίσσεται την ηρωική παράδοση που θέλει την Αντιγόνη να αψηφά την εξουσία και τη διαταγή του Κρέοντα, όμως προσφέρει και μια διαφορετική τροπή και ίσως μια επιπλέον ερμηνεία στον ηρωισμό που επιδεικνύει: η Αντιγόνη με διαδοχικές υπαναχωρήσεις φτάνει στο σημείο, με μια αίσθηση πραγματισμού, να εγκαταλείψει την απόφασή της να θάψει τον Πολυνείκη. Άλλωστε, τα πτώματα και των δύο αδελφών βρίσκονται επί σκηνής και φρουρούνται. Αυτό που επιθυμεί η Αντιγόνη και δεν καταφέρνει να το εμποδίσει ο Κρέων είναι να φιλήσει το στόμα του Πολυνείκη (1671), γεγονός που πυροδοτεί την αντίδραση του τελευταίου και φέρει στο κέντρο του διαλόγου τον επικείμενο γάμο της ηρωίδας. Η μνηστεία Αίμονα –Αντιγόνης που έχει αναφερθεί ήδη τρεις φορές στο έργο: από τον

---

<sup>209</sup>Την επιθυμία του φέρεται να είχε εκφράσει ο Πολυνείκης λίγο πριν κλείσει τα μάτια του στην μακροσκελή αφήγηση του Β' Αγγελιαφόρου προς τον Κρέοντα, στ. 1447-1450:

*«Θάψον δὲ μ', ὦ τεκοῦσα, καὶ σύ, σύγγονε, / ἐν γῆ πατρώα, καὶ πόλιν θυμουμένην / παρηγορεῖτον, ὡς τοσόνδε γοῶν τύχῳ / χθονός πατρώας, κεί δόμους ἀπόλεσα».*

<sup>210</sup> Ο αγώνας λόγων (446-637) μεταξύ Ετεοκλή –Πολυνείκη αποτελεί μία δριμυία αναμέτρηση μεταξύ των αδελφών, στην οποία η Ιοκάστη παρίσταται ως κριτής. Ο Πολυνείκης εκπροσωπεί τη δικαιοσύνη, ενώ ο Ετεοκλής παρουσιάζεται ως εμμονικός με τη διατήρηση της εξουσίας του, βλ. Λάμαρη, «Φοίνισσες», σ. 445.

Ετεοκλή στη «διαθήκη» του (757-759), από τον Τειρεσία στην προφητεία του (944-946) και από τον Κρέοντα στην αρχή της παρούσας σκηνής, στις διαταγές που εκτοξεύει κατά την επίδειξη της εξουσίας του (1637-1638), διαδραματίζει έναν πιο σημαντικό ρόλο στον λεκτικό διαξιφισμό μεταξύ Κρέοντα -Αντιγόνης. Η αφηφισιά και η θρασύτητα του λόγου της Αντιγόνης, που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ως τρέλα από το κοινό της εποχής, θυμίζουν τα χαρακτηριστικά της μαινάδας, ξαναφέροντας στο προσκήνιο το μοτίβο που εισήγαγε η Αντιγόνη λίγο νωρίτερα στον κομμό της. Είναι δικαιολογημένη η οργισμένη αντίδρασή της στην απειλή του Κρέοντα ότι θα εξαναγκαστεί σε γάμο με τον Αίμονα, ανακαλώντας την περίπτωση των Δαναΐδων και δικαιολογείται ο Κρέοντας που πιστεύει ότι θα πραγματοποιήσει την απειλή της για τη δολοφονία του γιου του. Αν η Αντιγόνη λειτουργεί σαν Βάκχα έχει προικιστεί με τη δύναμη να καταλύσει ένα ανδρικό κορμί<sup>211</sup>. Εν τέλει, η Αντιγόνη επιλέγει την εξορία ως πεδίο ανάδειξης του ηρωικού ήθους της, ως αρωγός του τυφλού Οιδίποδα, κι ο Κρέων, συνεπής στις αρχές που έχει επιδείξει μέχρι τώρα<sup>212</sup>, επιλέγει να διαφυλάξει τη ζωή του γιου του επιτρέποντας στην Αντιγόνη να αποφύγει τον γάμο και να αφοσιωθεί στον πατέρα της.

Κι ενώ η βίαιη αντίδραση της Αντιγόνης αναγκάζει τον Κρέοντα να ικανοποιήσει το τελευταίο αίτημά της, είναι ο Οιδίπους τώρα που προβάλλει αντίρρηση για την ορθότητα της επιλογής της να τον συντροφεύσει μακριά από τη Θήβα, ανίκανος να αντιληφθεί τη δραματική πραγματικότητα. Θαυμάζει την αυταπάρνησή της κόρης του, αλλά, σαν να τρέφει ψευδαισθήσεις, δεν θέλει να στερηθεί αυτή την ευτυχία ενός επιτυχημένου γάμου και να υποστεί την ταπείνωση από τη δημόσια έκθεσή της στις επικίνδυνες ατραπούς της εξορίας.

Ο ποιητής της Αντιγόνης, όμως, έχει σμιλεύσει κι άλλες πτυχές, πιο αιχμηρές στο ήθος της ηρώιδας, από την αρχή του δράματος έως τώρα. Η ανιδιοτελής θυσία της προσωπικής της ευημερίας στον βωμό του καθήκοντος προς τον ανήμπορο πατέρα μπορεί να είναι σημάδι αφροσύνης, αλλά σίγουρα και απόδειξη γενναιότητας που θα της προσδώσει δόξα (1692 και 1740-1742). Το λυρικό τραγούδι που μοιράζεται ο

---

<sup>211</sup> Zeitlin, «Playing the Other», σ. 75.

<sup>212</sup> Ο Κρέων στις *Φοίνισσες*, παρόλο που διατείνεται ότι ενδιαφέρεται για το καλό της Θήβας, θέτει το οικογενειακό του συμφέρον πάνω από αυτό της πόλης, προτρέποντας τον γιο του Μενουκέα να αποφύγει τον χρησμό του Τειρεσία που υποδείκνυε τη θυσία του υπέρ της σωτηρίας της Θήβας (962-976).

Οιδίπους με την Αντιγόνη συνοδεύει την απομάκρυνση των δραματικών προσώπων από τη σκηνή, αντιστρέφοντας για μία ακόμη φορά τον τρόπο που άρχισε το έργο: το χέρι βοήθειας που ζήτησε το κορίτσι από τον γέρο υπηρέτη για να ανεβεί στα τείχη (103-105) το δίνει γενναιόδωρα η γυναίκα στον τυφλό γέροντα για να τον οδηγήσει με ασφάλεια μακριά, σε ένα άγνωστο εξωσκηνικό σύμπαν<sup>213</sup>. Η σκηνή αυτή, που οι περισσότεροι μελετητές θεωρούν από λίγο έως πολύ νόθα<sup>214</sup>, παρουσιάζει την Αντιγόνη να αλλάζει γνώμη, και ξαναφέρνει στο προσκήνιο την ταφή του Πολυνείκη. Θεωρεί υποχρέωσή της να θάψει το νεκρό κορμί του αδελφού της που καταδικάστηκε σε μία άλλου είδους εξορία (1744), ακόμα και με τίμημα την ίδια της τη ζωή. Έτσι, το έργο τελειώνει με το θέμα της ταφής σε εκκρεμότητα, όπως και στους *Έπτά* του Αισχύλου, εάν βεβαίως και εκεί, όπως και εδώ, δεχτούμε το συγκεκριμένο απόσπασμα ως γνήσιο<sup>215</sup> και χωρίς να γνωρίζουμε, βέβαια, εάν ο Ευριπίδης (ή ένας μεταγενέστερος διασκευαστής) πρόλαβε χρονικά και είχε υπόψη του τη μεταγενέστερη διασκευή του τέλους των *Έπτά*. Πέρα από αυτά, η δραματική επιλογή της αναχώρησης πατέρα και κόρης, πληροφορεί το κοινό ότι τέλος της περιπλάνησής τους θα είναι ο ίππιος Κολωνός, στην αθηναϊκή γη, ενώ η αφηγηματική εκκρεμότητα της Εξόδου, αφήνει νήματα πρόσφορα για διακειμενική συνέχεια. Αυτό, ουσιαστικά πραγματοποιείται, με την διακειμενική «απόκριση»<sup>216</sup> του Σοφοκλή, ο οποίος στο τελευταίο έργο του *Οιδίπους επί Κολωνῶ*, συζητά όλες τις «ατελείς» υπο-διηγήσεις του Ευριπίδη<sup>217</sup>.

Εν κατακλείδι, στις *Φοίνισσες*, μέσα στην πανοραμική παρουσίαση του Θηβαϊκού μεγαμύθου, με βάση όλες τις εκδοχές της παράδοσης, αλλά και τις ανανεωτικές επιλογές του Ευριπίδη, η Αντιγόνη προβάλλει ως αυθύπαρκτος χαρακτήρας, φέροντας τα ρεαλιστικά χαρακτηριστικά των παρθένων της εποχής, προικισμένη, όμως, με ιδιότητες, που υπερβαίνουν την σύμβαση ή αισθητοποιούν μια πιθανή, άλλη πραγματικότητα, μέσω της θεατρικής αναπαράστασης. Εξέρχεται από τον ημιφωτισμένο χώρο του γυναικωνίτη, της αθωότητας και ξεγνοιασιάς και αρνείται να

<sup>213</sup> Η διακειμενικότητα με την εναρκτήρια σκηνή του *Ο.Κ* είναι φανερή.

<sup>214</sup> Ο Mastronarde, *Phoenissae*, σ. 628, πιστεύει ότι οι στίχοι 1737 ως το τέλος είναι νόθοι· βλ. και Foley, *Ritual Irony*, σ. 131, υποσημ. 45.

<sup>215</sup> Foley, στο ίδιο, σ. 130.

<sup>216</sup> Ο όρος ανήκει στον M. M. Bakhtin, *Speech Genres and Other Late Essays*, University of Texas Press, Austin 1986, σσ. 76-81.

<sup>217</sup> Λάμαρη, *Ευριπίδη Φοίνισσες*, σ. 256.

επιστρέψει στον κόσμο των σεμνών συνομηλίκων. Ως παρθένος κόρη<sup>218</sup> και ανύπαντρη αδελφή κατέχει μια θέση μεταξύ της προστατευμένης νεότητας και του έγγαμου βίου, η οποία τη φέρει στον χώρο της σκηνης με μεγαλύτερο συναισθηματικό και ηθικό φορτίο προς την οικογένειά της και με την ελπίδα της αγάπης, ιδιαίτερα προς τον αδελφό που έχει στερηθεί. Αφ' ης στιγμής, όμως, σύρεται βίβια στον εξωσκηνικό χώρο, εισέρχεται στον κόσμο του θρήνου, της αβεβαιότητας, της συναισθηματικής έξαρσης, της δυναμικής διεκδίκησης, σε μία προσπάθεια «χειραφέτησης» από εξωτερικούς παράγοντες, όπως είναι η κηδεμονία του Κρέοντα, ή η γαμήλια δέσμευση του Αίμονα. Η αυτοεξορία της προκειμένου να συνοδεύσει τον Οιδίποδα έρχεται ως εναλλακτικό σχέδιο, αφού η αρχική βούλησή της, η ταφή του Πολυνείκη, ματαιώνεται από τον Κρέοντα. Με την εξορία του άλλοτε κραταιού βασιλιά, η Αντιγόνη ελπίζει να κερδίσει μία θέση στον κόσμο του ποιητικού «κλέους», και μολονότι η εξορία θα είναι επώδυνη, μπορεί να αποτρέψει τον ολοκληρωτικό αφανισμό του οίκου του Οιδίποδα<sup>219</sup>.

Ωστόσο, η αδυναμία που επιδεικνύει η Αντιγόνη να εκπληρώσει τον παραδοσιακό ρόλο που της επεφύλασσε ο Σοφοκλής, να θάψει τον αδελφό της, προβληματίζει τη Foley, η οποία αναγνωρίζει την ηρωίδα ως ένα αφελές και προστατευμένο κορίτσι που αποφασίζει την ταφή του αδελφού της, γιατί ο ίδιος της το ζήτησε και όχι γιατί ανέλαβε το χρέος από την προσωπική ηρωική της παρόρμηση. Άλλωστε, η πρώτη αντίδραση της Αντιγόνης στον αμοιβαίο θάνατο των αδελφών της ήταν η αίσθηση της ματαίωσης της αδελφικής υπόσχεσης για τον γάμο της<sup>220</sup>. Κατά τη γνώμη μας, η Αντιγόνη σταδιακά κινείται σταθερά από την κοριτσιίστικη αφέλεια προς τη δυναμική ανιδιοτέλεια, που τη φέρνει αντιμέτωπη με τον Κρέοντα και την απόφασή της να εγκαταλείψει την πόλη της μαζί με τον πατέρα της. Μπορεί η αντίδρασή της να μη φτάνει την προγενέστερη ανδροπρεπή αντίσταση της ομώνυμης ηρωίδας του Σοφοκλή, θυμίζει όμως, προδρομικά, την ηρωίδα του *Οιδίποδα επί Κολωνῶ*, η οποία ζυμωμένη στις κακουχίες της εξορίας και ωριμότερη δραματικά, λόγω των πρωτοβουλιών που αναλαμβάνει έξω, στον κόσμο των ανδρών, αποφασίζει να επιστρέψει στη Θήβα για να αποτρέψει την αδελφοκτονία. Είναι το ρεύμα των

---

<sup>218</sup> Για τις παρθένες ως ηθικούς φορείς στην τραγωδία βλ. H. Foley, *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton University Press, Princeton 2001, σσ. 123 κ.ε.

<sup>219</sup> Foley, *Ritual Irony*, σ. 141.

<sup>220</sup> Στο ίδιο, σ. 142.

Σπαρτών και του Άρη που την τραβά να πολεμήσει με πάθος για τη σωτηρία των αγαπημένων της. Στις *Φοίνισσες*, πάλι, η στάση της χαρακτηρίζει έναν «θηλυκό» ηρωισμό, ηπιότερο και πιο συναισθηματικό στην έκφρασή του, και τέτοιοι -πάλι μέσα στα συμφραζόμενα της εν λόγω τραγωδίας- που να αναδεικνύει την υπεροχή της έναντι των ανδρών. Γενικά, είναι οι φωνές των γυναικών (Ιοκάστη, Αντιγόνη, Χορός) σ' αυτό το δράμα, που στέκουν στον αντίποδα των πολιτικών παθών και αποπειρώνται να εξασφαλίσουν την ομόνοια, τη σωτηρία και τη συνέχεια της πόλης, αλλά και του οικογενειακού οίκου. Από αυτήν την άποψη, δεν είναι τόσο η (αυτό)θύσια του Μενοικέα που υπόσχεται το μέλλον στον πολιτικό θεσμό της Θήβας, όσο η πρωτοβουλία και η αφοσίωση της Αντιγόνης να υπηρετήσει τον οικογενειακό θεσμό που απειλείται με αφανισμό.

Τελικά, ο Ευριπίδης επιτρέπει στις γυναίκες να πράττουν τόσο παραδοσιακά στο εσωτερικό του οίκου, στις ιεροπραξίες και στις τελετουργίες, στην εκφορά του θρήνου, όσο και ανανεωτικά, με την έξοδό τους στον κόσμο των ανδρών, στο χώρο του στρατοπέδου και της δημόσιας προβολής<sup>221</sup>, διεκδικώντας το «κλέος» όχι από τον γάμο και την τεκνοποιία, αλλά απορρίπτοντας τον γάμο και λαμβάνοντας μέτρα για την οικογενειακή και πολιτική σωτηρία.

---

<sup>221</sup> Lamari, «Aeschylus' *Seven Against Thebes* vs. Euripides' *Phoenissae*», σ. 24.

### IIIε. ANTIGONH

Η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή (442/441 π.Χ.) θα μπορούσε να αποτελεί το λογικό τρίτο μέρος μιας τριλογίας, στην οποία τα έργα που προηγούνται θα ήταν ο *Οιδίπους Τύραννος* και ο *Οιδίπους επί Κολωνῶν*<sup>222</sup>. Τα βασικά στοιχεία του μύθου είναι ήδη γνωστά από την ανάλυση των παραπάνω τραγωδιών του Θηβαϊκού κύκλου. Ενώ, όμως, η *Αντιγόνη* ως διαδοχή γεγονότων έπεται των δύο άλλων σοφόκλειων έργων που εκπηγάζουν από την ίδια μυθολογική πηγή, στην πραγματικότητα, προηγείται χρονολογικά όλων των έργων με θέμα την οικογένεια των Λαβδακιδών, όχι μόνο του ίδιου του Σοφοκλή, αλλά και του Ευριπίδη, αποκαλύπτοντας, με αυτόν τον τρόπο, και τις προθέσεις του δημιουργού της, αλλά και το μέγεθος της επίδρασης που άσκησε στη δραματουργική παραγωγή και των έτερων μεγάλων τραγικών<sup>223</sup>. Η *Αντιγόνη*, ωστόσο, είναι αδιαμφισβήτητη ηρωίδα μόνο στην ομώνυμη τραγωδία, ενώ οι άλλοι τραγικοί την έπλασαν ως έναν χαρακτήρα που θα υπηρετούσε τη δική τους λογική και ευαισθησία σε σχέση με τους καλλιτεχνικούς στόχους τους, προικίζοντάς την με ανάλογα ταυτοτικά χαρακτηριστικά. Ωστόσο, εκείνο το στοιχείο του χαρακτήρα της, που αναδύεται διακειμενικά και ξεχωρίζει στις περισσότερες περιπτώσεις είναι η αποφασιστικότητα και η εμμονή της στην επίτευξη του στόχου της. Εξάλλου, κατά τον ισχυρισμό του Κνοχ<sup>224</sup> μία ιδιότητα που προσδιορίζει τον σοφόκλειο ήρωα είναι το πείσμα. Και τη μεγαλύτερη απόδειξη σε αυτήν την υπόθεση προσφέρει το παράδειγμα της *Αντιγόνης*, στην οποία, σα να υφίσταται η αριστοτελική τελεολογία, το εν λόγω χαρακτηριστικό παρουσιάζεται σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό, ανάλογα με τη δραματουργική γραμμή ανάπτυξης του προσώπου της από τον κάθε ποιητή, σαν κληρονομημένη φύση, πρωθύστερο αίτιο και αρχή, αλλά και ολοκλήρωση, κατά την διακειμενική ηθική της διάπλαση.

Στην περίπτωση της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή, όμως, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι στο δράμα πρωταγωνιστούν, όχι ένας, αλλά δύο ήρωες<sup>225</sup>

---

<sup>222</sup> Walton, *Το αρχαίο θέατρο επί σκηνής*, σ. 123.

<sup>223</sup> Βλέπε στην παρούσα εργασία τη συζήτηση για τις αμφιλεγόμενες σκηνές στις οποίες παρουσιάζεται η *Αντιγόνη*, τόσο στον Αισχύλο, όσο και στον Ευριπίδη, αλλά και στον *Ο.Κ.* του Σοφοκλή.

<sup>224</sup> B.M.W. Knox, *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*, , University of California Press, Berkeley 1964.

<sup>225</sup> Για την αμφισβήτηση του ενός ή των δύο ηρώων στο έργο, βλ. M. Griffith, *Antigone*, σ. 36.

με ανυποχώρητο ήθος<sup>226</sup>. Από τη μία, η Αντιγόνη είναι πεισματικά αποφασισμένη να θάψει τον αδελφό της Πολυνείκη, παρά την αντίθετη επιταγή του πολιτειακού νόμου. Κωφεύει ακόμα και στη λογική της αδελφής της Ισμήνης, την οποία αποπαίρνει πικρόχολα, επιλογή που την απομακρύνει και την απομονώνει από τον άμεσο οικογενειακό, αλλά και τον ευρύτερα κοινωνικό περίγυρο. Από την άλλη, ο Κρέων, αντιβασιλέας, μετά τη χηρεία του βασιλικού θρόνου της Θήβας, κουνιάδος του νεκρού Οιδίποδα, θεός και επικείμενος πεθερός της Αντιγόνης, παρουσιάζεται, στο μεγαλύτερο μέρος του δράματος, ανένδοτος στην απόφασή του –δίκη νόμου- να μην ταφεί ο Πολυνείκης. Αντίστοιχα, κωφεύει στις συμβουλές του γιου του Αίμονα, αλλά και του μάντη Τειρεσία και προχωρεί ακάθεκτος στην τιμωρία της Αντιγόνης και τον μοιραίο εγκλεισμό της στη σπηλιά, όπου εκείνη θα βρει τον θάνατο<sup>227</sup>.

Η Αντιγόνη, παρόλο που είναι κεντρική ηρωίδα στο έργο, εγκαταλείπει για πάντα τη σκηνή στον στίχο 943, έχοντας καλύψει τα δύο τρίτα της συνολικής έκτασης του δράματος, με 216 στίχους δικούς της, έναντι 350 του Κρέοντα, αλλά κυριαρχεί στις σκηνές που εμφανίζεται, με έναν καταλυτικό τρόπο και συνεχίζει να διαδραματίζει σημαντικό ρόλο και μετά την αποχώρησή της από τη σκηνή, κυρίως στην αγγελική ρήση (1183-1256), σε έναν δραματικό απόλογο που αφορά στην επάλληλη αυτοκτονία της Αντιγόνης και του Αίμονα. Συγκεκριμένα, η Αντιγόνη παρουσιάζεται στον Πρόλογο σε διάλογο με την Ισμήνη (1-99), σε μια πρόιμη αντιπαράθεση με τον Κρέοντα στο Β' Επεισόδιο και στη συνέχεια με την Ισμήνη (441-581), στον κομμό της (801-882), και στην τελική λεκτική αντιπαράθεσή της με τον Κρέοντα στο Δ' Επεισόδιο (883-943).

Από την αρχή του έργου, ο Σοφοκλής ήδη δημιουργεί τις συνθήκες μυστηρίου, αγωνίας και περιπέτειας για το πρώτο αθηναϊκό κοινό που παρακολούθησε την παράσταση. Από την κεντρική πύλη του σκηνικού οικοδομήματος, που αναπαριστά το θηβαϊκό ανάκτορο, βγαίνουν αχάραγα ακόμα, στη σκηνή δυο γυναίκες, παίρνοντας προφυλάξεις, για να συζητήσουν μόνες. Στη διαλογική σκηνή<sup>228</sup> που λαμβάνει χώρα

---

<sup>226</sup> D. Carter, «Αντιγόνη», στο Α. Μαρκαντωνάτος, (επιμ.), *Σοφοκλής. Τριάντα δύο μελέτες*, σσ.201-212.

<sup>227</sup> Παρόλα αυτά, ο Κρέων θα αλλάξει γνώμη μετά από συμβουλή του χορού (1091-1106). Βλ. σχετικά: Carter, στο ίδιο, σ. 201.

<sup>228</sup> Στα έργα του Αισχύλου και του Ευριπίδη ο Πρόλογος αποτελείται από έναν μονόλογο που δίνει συνήθως τις πληροφορίες για τα προ του δράματος γεγονότα. Ωστόσο, οι Πρόλογοι στον Σοφοκλή



γίνεται γνωστή η ταυτότητα των δύο προσώπων (Αντιγόνη, Ισμήνη), προσδιορίζεται ο δραματικός χρόνος (ήττα Αργείων, αμοιβαίος θάνατος των γιων του Οιδίποδα, διαταγή Κρέοντα να μείνει άταφο το κορμί του Πολυνείκη), διαγράφονται αδρομερώς οι χαρακτήρες των προσώπων. Παρόλο που και οι δύο αδελφές θα παρουσιάζονταν με ένδυμα και κόμμωση ταιριαστή σε ανύπαντρες παρθένες σε περίοδο πένθους<sup>229</sup>, αμέσως διακρίνεται η διαφορά στη σκιαγράφηση του ήθους τους. Δυο αδελφές, ίδιες σε κληρονομικότητα, σε πείρα ζωής και αντιμετώπιες με την ίδια κατάσταση, όμως το φρικτό παρελθόν (2-6 και 49-52) που εμπνέει στην Ισμήνη διάθεση υποταγής, απλώς ενισχύει τη διάθεση ανυπακοής στην Αντιγόνη<sup>230</sup>. Από τους πρώτους στίχους, η άγρυπνη Αντιγόνη θέτει ερωτήσεις στην Ισμήνη (*ἄρ' οἴσθ' ὅ τι Ζεὺς... 2, ἔχεις τι κείσῃκουσας; ἢ σε λανθάνει... 9-10*)<sup>231</sup> δηλωτικές της γνωστικής της κατάστασης για τα δεινά της οικογένειάς της και της έκτακτης ενημέρωσης που έχει, προκαλώντας την αντίδραση της πιο μουνδιασμένης συναισθηματικά αδελφής (*οὐδὲν οἶδ' ὑπέρτερον/οὔτ' εὐτυχοῦσα μᾶλλον οὔτ' ἀτωμένη. 16-17*)<sup>232</sup>. Η ανυπομονησία της και η συνωμοτική της διάθεση (*καί σ' ἐκτὸς αὐλείων πυλῶν/τοῦδ' οὔνεκ' ἐξέπεμπον, ὡς μόνη κλύοις. 18-19*)<sup>233</sup>, κλιμακώνουν την ανησυχία της Ισμήνης και της επιβάλλουν να διαλέξει πλευρά - φίλοι ή εχθροί – εάν εφαρμόσει το απόκοτο σχέδιο της απαγορευμένης από τον Κρέοντα ταφής του Πολυνείκη. Όσο η Ισμήνη υπαναχωρεί από τη σύμπραξη, τόσο η Αντιγόνη απομακρύνεται από αυτήν για χάρη του αδελφού της. Η Αντιγόνη μάχεται στις «επάλξεις της φιλίας»<sup>234</sup>, με τη έννοια των δεσμών συγγένειας. Από την άλλη, η ίδια παρουσιάζει με ειρωνικό και έντονα συναισθηματικό τρόπο τη διαταγή του Κρέοντα (21-38), ο οποίος κατονομάζεται ως *στρατηγός* (8), *Κρέων* (21) και *σαρκαστικά, ἀγαθός Κρέων* (31), αμφισβητώντας

---

έχουν γενικώς διαλογικό χαρακτήρα και διαγράφουν τα βασικά θέματα του έργου και τους βασικούς χαρακτήρες. Griffith, *Antigone*, σ. 119.

<sup>229</sup> Στο ίδιο, σ.119.

<sup>230</sup> Winnington-Ingram, *Σοφοκλής*, σ. 186.

<sup>231</sup> «ξέρεις αλήθεια κάποιο να μην το έχει/ο Δίας...;», «πήρε κάτι το αντί σου; Ή καν δεν άκουσες...;», *Αντιγόνη/Σοφοκλής*: μετάφραση Δημ. Μαρωνίτης, Γκόνης, Αθήνα, <sup>2</sup>2020. Η παράθεση μεταφρασμένων στίχων/χωρίων στη συνέχεια της διπλωματικής, θα στηριχθεί στην ίδια μετάφραση.

<sup>232</sup> «εγώ δεν έμαθα κάτι επιπλέον, που να πηγαίνει/στο καλύτερο ή να χειροτερεύει κι άλλο τη ζωή μου».

<sup>233</sup> «γι' αυτό/κι εδώ σε φώναξα, έξω απ' τις πύλες της αυλής,/μόνη ν' ακούσεις τι συμβαίνει».

<sup>234</sup> Για την έννοια της φιλίας, Winnington-Ingram, *Σοφοκλής*, σ. 186-188 και Knox, *The heroic Temper*, σσ. 79-82.

ευθύς εξ αρχής, αλλά και κατά τη διάρκεια του έργου, τη νομιμότητα της βασιλικής εξουσίας του και απορρίπτοντας οποιαδήποτε δικαιολογία θα μπορούσε να την απομακρύνει από το θεμελιώδες χρέος της και την αφοσίωσή της στην οικογένειά της. Επομένως, για την οικογένεια υπάρχουν φίλοι, υπάρχουν και εχθροί. Μέσα σ' αυτήν την πόλωση, μέχρι το τέλος του Προλόγου, η μετρημένη συμπάθεια της Ισμήνης προς τον νεκρό αδελφό και η πιο συμβατική στάση της (49-68), αλλά και η συμφιλιοτική της διάθεση (82, 84-85), οδηγούν την Αντιγόνη σε ένα ξέσπασμα εχθρότητας (*πολλὸν ἐχθίων ἔση*, 86, *ἔχθαρή μὲν ἐξ ἑμοῦ*, 93)<sup>235</sup> βάζοντας την αρχή στο δρόμο προς την ερημιά και την αποξένωσή της. Κι ενώ οι δύο αδελφές εισέρχονται μαζί στη σκηνή, ενωμένες από τη *φιλότητα*<sup>236</sup> που ευαγγελίζεται η Αντιγόνη και αγγίζοντας η μία την άλλη, τάσσονται σε διαφορετικά στρατόπεδα και εξέρχονται χωριστά, η Αντιγόνη βγαίνοντας από την αριστερή πάροδο, προκειμένου να προβεί στην ταφή του Πολυνείκη και η Ισμήνη ξαναδιαβαίνοντας το κατώφλι της μεγάλης θύρας του σκηνικού οικοδομήματος που θα τη μεταφέρει στον οικείο και συμβατικά γυναικείο χώρο του οίκου.

Η προλογική σκηνή του έργου, και ο τρόπος με τον οποίο ο ποιητής διαχειρίζεται τον δραματικό του χώρο, φωτίζει δειλά, στην αρχή τουλάχιστον, το ανανεωτικό του πνεύμα. Ο διάλογος Αντιγόνης - Ισμήνης είναι μία ψιθυριστή συζήτηση δύο γυναικών της ίδιας οικογένειας, που εκτυλίσσεται σε δημόσιο χώρο, αντί για το εσωτερικό του σπιτιού τους. Ας σημειωθεί, ότι οι θεατές δεν έβλεπαν ποτέ το εσωτερικό του σπιτιού, αλλά μπορούσαν κάποιες φορές να «κρυφακούσουν» τις σκηνές που εξελίσσονταν κανονικά στο εσωτερικό<sup>237</sup>. Η διαχείριση της αντίθεσης που δημιουργεί ο δραματοποιημένος σκηνικός χώρος από τον Σοφοκλή, είναι άλλο ένα κλειδί κατανόησης του τρόπου που παρουσιάζει τους ήρωές του. Το εντός του οίκου, ανήκει σαφέστατα στο γυναικείο φύλο, ενώ το εκτός αφορά στη δημόσια ζωή, στο χώρο όπου διεξαγόταν η πολιτική, οι θρησκευτικές εκδηλώσεις, το θέατρο, χώρος που κατακλυζόταν κυρίως από την ανδρική παρουσία και τον ανδρικό δημόσιο λόγο.

<sup>235</sup> «θα σε μισήσω περισσότερο», «γίνεσαι/ και δικός μου εχθρός».

<sup>236</sup> Βερνάν – Νακέ, *Μύθος και Τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*, σ. 122: «Το πρότυπο της φιλίας για τους αρχαίους Έλληνες αντιπροσωπεύεται από την αμοιβαία αγάπη ανάμεσα σε γονείς και παιδιά, σε αδερφούς και αδερφές. Είναι ένα είδος ταυτότητας ανάμεσα σε όλα τα μέλη της στενής οικογένειας. Οι οικογενειακοί δεσμοί θεσμίζουν έναν τομέα, όπου προσωπικά συναισθήματα και θρησκευτικές συμπεριφορές είναι αζεχώριστα».

<sup>237</sup> Carter, «Αντιγόνη», σ. 207.

Μια μικρή τροποποίηση της ιδιαιτερότητας του δραματικού χώρου, την οποία έχει προτείνει ο Carter<sup>238</sup> είναι το *εδώ γύρω*, οι δημόσιοι χώροι της πόλης στους οποίους εκτυλίσσεται η τραγωδία και τους οποίους μπορεί εν μέρει να «δει» το κοινό, μολονότι εκτείνονται και πέρα από τη σκηνή, σε έναν χώρο στον οποίο οι θεατές αποκτούν πρόσβαση μέσω της φαντασίας τους και των αναληπτικών αναφορών από διάφορους εκφωνητές. Συνακόλουθα, ένα ακόμη στοιχείο που ενδιαφέρει, κατά τον Carter, είναι ότι οι βίαιες πράξεις στην τραγωδία λαμβάνουν χώρα είτε στο εσωτερικό του οίκου, είτε εκεί έξω, αλλά σχεδόν ποτέ *εδώ γύρω*, στους δημόσιους χώρους της πόλης, αναδεικνύοντας μια σημαντική πολιτική αξία της ελληνικής τραγωδίας: την προσπάθεια να διατηρηθεί η πόλη ασφαλής.

Η έξοδος της Αντιγόνης και της Ισμήνης από μέσα, έξω, έπειτα από προτροπή της Αντιγόνης που βρίσκεται σε επαγρύπνηση, αποτελεί προετοιμασία του κοινού και προανάκρουσμα της διαφορετικής πορείας που θα διαγράψει η Αντιγόνη, ως (νεαρή) γυναίκα κατά τη διάρκεια του δράματος. Είναι η προσωπική της γνώση για τα τεκταινόμενα στο πεδίο της μάχης (υπήρξε η ίδια ωτακουστής στο παλάτι; κάποιος έμπιστος δούλος της μετέφερε τα νέα;) και η συνειδητή ανάληψη δράσης εκ μέρους της που την φέρνει έξω, ως εισβολέα<sup>239</sup> στη δημόσια σφαίρα, για να πείσει την αδελφή της να αναλάβουν από κοινού το καθήκον προς τον αδελφό. Είναι απαιτητική (*εἰ ζυμπονήσεις καὶ ζυνεργάση σκόπει* (41)<sup>240</sup>, απτότητα από την ανδρική εξουσία (*ἀλλ' οὐδέν αὐτῷ τῶν ἐμῶν <μ'> εἴργειν μέτα*<sup>241</sup>, 48)<sup>242</sup>, έντονα απορριπτική της παραδοσιακής «γυναικείας» νοοτροπίας που εκφράζει η Ισμήνη (49-68), γι' αυτό και στο τέλος της σκηνής φεύγει μόνη από την πάροδο στον ανοιχτό χώρο της

---

<sup>238</sup> Carter. «Αντιγόνη», σσ. 207-208. Ο ίδιος παρατηρεί πως αυτού του είδους η κατηγοριοποίηση του χώρου αφορά σε θηβαϊκά έργα, καθώς η Θήβα είναι η κατεξοχήν ευάλωτη πόλη στην τραγωδία.

<sup>239</sup> Απόδοση της λέξης «intruder», ο όρος ανήκει στον M Shaw, «The Female Intruder: Women in Fifth Century Drama», *Classical Philology* 70 (1975) σσ. 255-266.

<sup>240</sup> «Σκέψου ανίσως θα συνεργαστείς, αν θα συμπράξεις».

<sup>241</sup> «Σε χρέος δικό μου, δεν του πέφτει εκείνου λόγος».

<sup>242</sup> Κατά τον Χέγκελ, στον θάνατο, ο σύζυγος, γιος ή αδελφός επιστρέφει από την επικράτεια της πόλεως στην επικράτεια της οικογένειας. Αυτή η παλιννόστηση είναι επάνοδος στην πρωταρχική κηδεμονία της γυναίκας. Όταν η αδελφή επιφορτίζεται με το καθήκον της κηδείας, τότε ο ενταφιασμός περιβάλλεται τον υψηλότερο βαθμό ιερότητας. Επιπλέον, η αδελφοκτόνος πάλη του Ετεοκλή και του Πολυνείκη σηματοδοτεί τη επιστροφή τους στη μήτρα της γης, στις θηλυκές πλευρές του θανάτου. Βλ. Steiner, *Οι Αντιγόνης*, σ. 67 και 202.

υπαίθρου<sup>243</sup>, που υποβάλλει η σύμβαση του θεατρικού χώρου, όπου και θα παραμείνει μέχρι την αιχμαλωσία της από τον Φύλακα και τον επιτακτικό περιορισμό της *εἴσω* με διαταγή του Κρέοντα (578), έως ότου μεταφερθεί σε έναν άλλο κλειστό χώρο, εκεί έξω, στο νεκρικό της θάλαμο, αντί της νυφικής παστάδας που θα ταίριαζε στο φύλο της και την ιδιότητά της ως αρραβωνιασμένης παρθένου. Είναι η μοναδική γυναίκα στην τραγωδία<sup>244</sup> που βγαίνει από το παλάτι και δεν επιστρέφει σ' αυτό, τουλάχιστον αυτοβούλως, σε αντίθεση με την αδελφή της που υιοθετεί μια πιο παραδοσιακή γυναικεία εικόνα, με περισσότερη ισορροπία και λογική που εκπηγάζει από την αποδοχή της θέσης της στην κοινωνία, (*γυναῖχ' ὅτι ἔφθυμεν, ὡς πρὸς ἄνδρας οὐ μαχομένα*, 61-62)<sup>245</sup>, στο πολιτικό σύστημα (*ἀρχόμεσθ' ἐκ κρεισσόνων/καὶ ταῦτ' ἀκούειν κάτι ταῶνδ' ἀλγίονα*, 63-64)<sup>246</sup>, και τις περιορισμένες ανθρώπινες δυνατότητες (*τὸ γὰρ /περισσὰ πράσσειν οὐκ ἔχει νοῦν οὐδένα*. 68)<sup>247</sup>, εν είδει κοσμοθεωρίας. Στο τέλος του Προλόγου, η Ισμήνη ανακεφαλαιώνει αποφθεγματικά τις διαφορετικές θέσεις που θα υποστηρίξουν οι δύο αδελφές: η Αντιγόνη είναι αληθινά αφοσιωμένη στην οικογένεια, κυνηγά το ανέφικτο (*ἀμήχανα*, 92) και συμπεριφέρεται ανόητα (*ἄνους*, 99), με την Ισμήνη να αναγνωρίζει ταυτόχρονα τη νομιμοφροσύνη στα λόγια της αδερφής της (*τοῖς φίλοις δ' ὀρθῶς φίλη*<sup>248</sup>, 99), παρόλο που η ίδια δεν τα εγκρίνει. Η Ισμήνη, με χαρακτηριστικά που τη φέρνουν πιο κοντά στο κοινό, δυναμιτίζει τη γυναικεία αλληλεγγύη που πάει να δημιουργηθεί στους αρχικούς στίχους και την κάνουν να επιστρέψει μόνη στο εσωτερικό του παλατιού, στην περιοχή της σιωπής και της γυναικείας αφάνειας και υποταγής.

---

<sup>243</sup> Οι ελεύθερες παρθένες δεν επιτρεπόταν να περιπλανώνται μόνες έξω χωρίς κάποιο συνοδό (γονιό, φίλο, δούλο). Βλ. Griffith, *Antigone*, σ. 124.

<sup>244</sup> Οι άλλες δύο γυναίκες που παρουσιάζονται είναι η Ισμήνη, νεαρή παρθένα επίσης, και η Ευρυδίκη, σύζυγος του Κρέοντα.

<sup>245</sup> «γυναίκες/ γεννηθήκαμε, από τη φύση μας αδύναμες/ ν' αντισταθούμε στον αντρών τη βούληση».

<sup>246</sup> «Πιο δυνατοί αυτοί, μας έχουνε στο χέρι, οπότε/ εμείς πρέπει να σκύψουμε κεφάλι σ' αυτά/ και σε χειρότερα, όσο κι αν μας βαραίνουν».

<sup>247</sup> «Να κάνει κάποιος κάτι παραπάνω, δεν βλέπω/ να' χει πια κανένα νόημα».

<sup>248</sup> Ο Γκαίτε γράφει για την Αντιγόνη ότι έχει «την πιο αδελφική ψυχή» είναι η ενσάρκωση της θηλυκής αδελφοσύνης: Steiner, *Οι Αντιγόνη*, σ. 33.

Ακολουθεί η σιωπηλή είσοδος της Αντιγόνης στη σκηνή<sup>249</sup>, στην έναρξη του Β' Επεισοδίου. Ο Χορός με αναπαίστους ανακοινώνει την αναπάντεχη εμφάνισή της υπό την εποπτεία του Φύλακα και την ένοπλη συνοδεία της. Ο Κορυφαίος, έκπληκτος, σα να βλέπει *δαιμόνιον τέρας* (376), αποστρέφεται με έναν συναισθηματικά φορτισμένο από οίκτο λόγο στην Αντιγόνη (*ὦ δύστηνος*, 379), η οποία για πρώτη φορά προσδιορίζεται ηλικιακά (*παῖδ' Ἀντιγόνην*, 379)<sup>250</sup> και με όρους καταγωγής (*δυστήνου/πατρὸς Οἰδίποδα*, 379-380). Οι ερωτήσεις που υποβάλλει είναι δηλωτικές της σύγχυσης και της δυσπιστίας του, η οποία όμως είναι μόνο προσωρινή, καθώς η Αντιγόνη περιγράφεται ως *ἀπιστοῦσαν/ τοῖς βασιλείοις [..] νόμοις* (381-382)<sup>251</sup>, αποδίδοντάς της με τον Ενεστώτα μία διηνεκή διάθεση ή συμπεριφορά απιστίας, ενώ επανέρχεται και η *ἀφροσύνη* (383) ως χαρακτηριστικό της πνευματικής της κατάστασης, την οποία ανέδειξε, προηγουμένως, η Ισμίνη αποδίδοντάς της ανοησία (*ἄνους μὲν ἔρχη*, 99) και κάνοντας έκκληση στη λογική, στην προσπάθειά της να την αποτρέψει από μία πράξη που θα έβαζε σε κίνδυνο τη ζωή της (*φρόνησον*, ὦ κασιγνήτη, 49). Ωστόσο, την ίδια ιδιότητα απέδωσε σαρκαστικά και η ίδια η Αντιγόνη στον εαυτό της (*ἔα με καὶ τὴν ἐξ ἔμοῦ δυσβουλίαν*, 95)<sup>252</sup>, δείχνοντας μία ικανότητα να αναγνωρίζει και τα όριά της, αλλά και τη δυσκολία της να επικοινωνήσει την άποψή της στους άλλους<sup>253</sup>. Μετά τη

<sup>249</sup> Ο D.J. Mastrorarde, (*Contact and Discontinuity: Some Conventions of Speech and Action on the Greek Tragic Stage*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1979, σ. 94) υποστηρίζει πως «είναι δύσκολο να πει κανείς αν ο Χορός αποστρέφεται στην Αντιγόνη με μία ερώτηση που δηλώνει δυσπιστία (apistetic) ή είναι μια προσπάθεια να ξεκινήσει διάλογο μαζί της. Η δεύτερη εκδοχή μπορεί να θεωρηθεί πιο πιθανή, επειδή οι στίχοι του Φύλακα (384-385) που ακολουθούν, φαίνεται να απαντούν στην ερώτηση του Χορού: υπάρχει μια φυσική παύση μετά τον στ. 375, κατά τη διάρκεια της οποίας έχει γίνει οπτική επαφή με τους υποκριτές που κατευθύνονται προς τη σκηνή, και οι στίχοι 376-380 μπορεί να καλύπτουν τον χρόνο κατά τον οποίο η Αντιγόνη οδηγείται από την πάροδο σε σημείο που είναι δυνατή η εμπλοκή της σε διάλογο. Αν αυτά είναι σωστά, τότε τόσο η ετοιμότητα του Φύλακα να απαντήσει όσο και η σιωπή της Αντιγόνης είναι σημαντικές λεπτομέρειες» (η μετάφραση δική μου).

<sup>250</sup> Άλλα προσωνύμια της Αντιγόνης διάσπαρτα στην τραγωδία είναι: *νεᾶνις*, 783-784, *κόρη*, 395 κ.α., *νύμφη*, 568 κ.α., *παρθένος*, 1237. Ο Κρέων επιμένει στη λέξη *γυνή* (649, 651, 678, κ.ά.), δείχνοντας ευκολότερα την υποτίμησή του στο πρόσωπό της.

<sup>251</sup> «Δεν το φαντάζομαι να σ' έπιασαν/πάνω στην τρέλα σου, να παραβαίνεις,/νόμο βασιλικό;» (381-383).

<sup>252</sup> «Άσε την άμυαλη εμένα».

<sup>253</sup> Foley, *Female Acts in Greek Tragedy*, σ.179.

γνωμολογική γενίκευση του Κρέοντα (175-177) η οποία υποβάλλει ως κριτήριο της ψυχής, του φρονήματος και της γνώμης του ανδρός την άσκηση και την τριβή του στην εξουσία, αναδεικνύεται άλλη μία πτυχή που διαφοροποιεί τους ήρωες: το επίπεδο γνώσης και λογικής που επιδεικνύουν, καθ' όλη την έκταση του δράματος. Το βασικό, υπό συζήτηση, ζήτημα, είναι θέμα φρενῶν, «ψυχικής κατάστασης, φρόνιμης ή ασύνετης, σωτήριας ή καταστρεπτικής»<sup>254</sup>. Συγκεκριμένα, είναι δυνατό να ιχνηλατηθεί μία πάλη για επιβεβαίωση ανάμεσα στην «υπολογιστική ευφυΐα», τη συμβουλή και τη σκέψη που προτείνει ο Κρέων (*φρονεῖν, γνώμη, νοῦς*) και οι λοιποί (άρρηνες) χαρακτήρες, μαζί και η Ισμήνη και στην «ενστικτώδη γνώση» και βεβαιότητα της Αντιγόνης (*ἐπίστασθαι, εἰδέναι*)<sup>255</sup>.

Στη σκηνή που ακολουθεί (407-440), η Αντιγόνη παραμένει σιωπηλή, αφήνοντας τη χειμαρρώδη γλώσσα του Φύλακα σε μια ευσύνοπτη και παραστατική ρήση, να παρουσιάσει αυτήν και την εξωσκηνική της δράση, όπως την συνέλαβαν οι δικές του αισθήσεις. Την είδε μέσα στη θολούρα ενός μυστηριώδους ανεμοστρόβιλου κοντά στον Πολυνείκη<sup>256</sup> και άκουσε τις διαπεραστικές κραυγές της, όταν αντίκρισε το νεκρό σώμα άθαφτο. Την άκουσε να θρηνεί σαν πικραμένο πουλί που έχουν κλέψει τα μικρά του από τη φωλιά<sup>257</sup> και να εκστομίζει φοβερές κατάρες για τους υπαίτιους της πράξης (423-428). Αυτήν την αισθητηριακή εμπειρία μεταδίδει με ενάργεια στο αθηναϊκό κοινό, που φαντάζεται τον γοερό θρήνο και το μοιρολόι της Αντιγόνης, καθώς εκδηλώνει έμπρακτα την αφοσίωσή της στον άθαφτο αδελφό της. Η μικροπρεπής και εγωιστική στάση (437-440), αλλά και η συμπονετική διάθεση (423, 438-439) του Φύλακα αντισταθμίζονται από τη σταθερή και αμετακίνητη

---

<sup>254</sup> Winnington-Ingram, *Σοφοκλής*, σ.177.

<sup>255</sup> Griffith, *Antigone*, σ. 42. Ο ίδιος προσθέτει ότι βάσει αυτού του κριτηρίου, υπάρχει αντίθεση και μεταξύ ανδρικών χαρακτήρων, όπως αυτή του Κρέοντα με τον Αίμονα και τελικά τον Τειρεσία, οι οποίοι προτείνουν τη δυνατότητα μιας διαδικασίας μάθησης και υποχωρητικότητας.

<sup>256</sup> Για τη δεύτερη ταφή του Πολυνείκη από την Αντιγόνη, βλ. Griffith, στο ίδιο, σ. 191.

<sup>257</sup> Είναι συνηθισμένη παρομοίωση για τις γυναίκες που θρηνούν, στο ίδιο, σ. 196. Το ρ. *κωκύω* (= ουρλιάζω, οδύρομαι: LSJ), άλλωστε, υπονοεί και άναρθρο λόγο και αποδίδεται κυρίως σε γυναίκες. Οι άνδρες στη σοβαρή λογοτεχνία σχεδόν ποτέ δεν *κωκύειν*. Ωστόσο, χρησιμοποιείται έμμεσα για τον Κρέοντα στο τέλος του έργου (*ὄξυκώκωτον πάθος*, 1315), οπότε προτείνεται ως ερμηνεία η εκθήλυνσή του κατά κάποιον τρόπο (βλ. McClure, *Spoken like a Woman*, σσ. 42-43), αλλά θεωρούμε ότι επισφραγίζεται και η εκπλήρωση της ευχής/κατάρας της Αντιγόνης να πληρωθεί ο θύτης της με το ίδιο νόμισμα (927-928).

απόφαση της Αντιγόνης να θάψει τον Πολυνείκη, καθώς δεν αντιδρά στην επίθεση των φυλάκων, δεν αντιστέκεται στη σύλληψή της, δεν αρνείται την πράξη της (432-435). Η στάση της ανακαλεί τις εμφαιτικές και γεμάτες βεβαιότητα δηλώσεις της στον Πρόλογο (θάψω, 72/ καλὸν μοι τοῦτο ποιούση θανεῖν, 72/ κείσομαι, 73, 76/ πορεύσομαι, 81)<sup>258</sup> και κλιμακώνει την ένταση, έως ότου Κρέων και Αντιγόνη σταθούν αντιμέτωποι για πρώτη φορά. Οι αντιθέσεις των δύο χαρακτήρων που εκπηγάζουν από το φύλο, την ηλικία, την πολιτική κατάσταση, ακόμα κι από την καταγωγή τους, αντικατοπτρίζονται στο ύφος και στα μοτίβα λόγου που υιοθετούν στη μεταξύ τους λεκτική αναμέτρηση. Πιο συγκεκριμένα, ο Κρέων αρχίζει και τελειώνει τους λόγους του με γενικεύσεις. Στηρίζεται πολύ σε αναλογίες και έναν αφηρημένο λόγο με τη χρήση παρομοιώσεων και γνωμικών. Η χρήση σκληρών μεταφορών από τη νομισματική, τη σιδηρουργία, από τη στρατιωτική οργάνωση, τη διακυβέρνηση ενός πλοίου ή την τιθάσευση των ζώων, παρέχει ένα ιδιαίτερα άκαμπτο και κυριαρχικό τόνο στις εκφωνήσεις του, ανακλαστικό και του δικού του χαρακτήρα και προσδιορίζει την επιθυμία του να διατηρήσει τον κόσμο του με πιο σταθερούς και καθολικούς όρους<sup>259</sup>. Η γλώσσα της Αντιγόνης, αντιθέτως, είναι πιο συμπαγής και συγκεκριμένη, με την οποία διεκδικεί πιο τολμηρά αυτό που νιώθει, που στην πραγματικότητα «γνωρίζει», και είναι η αυτονόητη βιωματική αλήθεια<sup>260</sup>. Επομένως, οι γλωσσικές επιλογές που γίνονται από κάθε ήρωα σχετίζονται άμεσα με τον κοινωνικό τους ρόλο: πολιτικός αρχηγός ο πρώτος, παρθένος κόρη η δεύτερη<sup>261</sup>.

Παρόλο που ο Κρέων της απευθύνει τον λόγο με έναν αυταρχικό και σκληρό τρόπο (441), την προκαλεί να αρνηθεί ή να εξηγήσει την πράξη της (442). Ο προκλητικός, όμως, και εν πολλοίς περιφρονητικός τρόπος με τον οποίο η Αντιγόνη αναλαμβάνει την πλήρη ευθύνη των πράξεών της ορθώνει ένα «βράχο ενάντια στον οποίο θα σπάζουν μάταια τα κύματα της απειλής και της πειθούς»<sup>262</sup>. Η Αντιγόνη, στην προσπάθειά της να απορρίψει τα κριτήρια του Κρέοντα που δικαιολογούν την διαταγή του, υιοθετεί μία γλώσσα εξίσου πειστική με εκείνου. Η ρητορική της

---

<sup>258</sup> «θα τον θάψω», «το βρίσκω ωραίο/να το κάνω, κι ας πεθάνω», «τα μάτια μου θα κλείσω», «εγώ θα πορευτώ».

<sup>259</sup> Griffith, *Antigone*, σ. 36.

<sup>260</sup> Στο ίδιο, σ. 37.

<sup>261</sup> Foley, *Female Acts in Greek Tragedy*, σ. 172.

<sup>262</sup> Knox, *The Heroic Temper*, σ. 10 (μετάφραση δική μου).

χαρακτηρίζεται από ανταγωνιστική διάθεση, αλλά και συνεχείς αρνητικές διατυπώσεις (450-462). Την ενδιαφέρει περισσότερο να απορρίψει, παρά να επιβεβαιώσει<sup>263</sup>, αλλά και να προσβάλει με σαρκαστικούς υπαινιγμούς και λεκτικά βέλη<sup>264</sup> την οπτική του αντιπάλου της. Έτσι, δεν είναι εύκολο να επισημάνει κανείς τις θετικές αρχές τις οποίες υπερασπίζεται, πέρα από την απόλυτη αφοσίωση τόσο στους γονείς και στον αδελφό της, όσο και τον σεβασμό των νεκρών και των θεών του Κάτω Κόσμου<sup>265</sup>. Παρόλα αυτά οι στίχοι 450-570 είναι οι πιο διάσημοι στην αρχαία τραγωδία, καθώς κωδικοποιούν την ανεπιφύλακτη υπεράσπιση των *ἀγραφτων* (454), *θείων* (454), φυσικών νόμων<sup>266</sup>, ενάντια στο γραπτό/κηρυγμένο, ανθρώπινο, πολιτειακό δίκαιο. Η Αντιγόνη επιμένει ότι έπραξε από «φόβο» προς τη θεία Δίκη (459-460), προτιμώντας τον πρόωρο θάνατο, ως τον πιο ανεκτό από δύο «πόνους» (465-468)<sup>267</sup>. Το μέλημά της δεν είναι να διακρίνει και να ορίσει τα όρια της κοσμικής εξουσίας, ούτε να αρθρώσει ένα σύνολο θρησκευτικών ή πολιτικών αρχών, αλλά να υπερασπιστεί την πεποίθησή της ότι ο αδερφός και οι θεοί του Κάτω Κόσμου πρέπει να τιμηθούν πάση θυσία, προβάλλοντας ταυτόχρονα και την αντιπάθειά της στο πρόσωπο του Κρέοντα (458-459 και 469-470). Το στοιχείο που εξαιρεί την Αντιγόνη από τη νόρμα της φρόνιμης γυναίκας είναι η τόλμη και η απείθεια, η οποία κλιμακωτά αποδίδεται σ' αυτήν, είτε από τον Κρέοντα, που πλήττεται άμεσα από τη συμπεριφορά της (*έτόλμας*, 449, *χοί θρασεῖς*, 580), είτε από τον Χορό, που παραδέχεται ότι η Αντιγόνη έφτασε σε έσχατο σημείο θράσους (*ἐπ' έσχατον θράσους*, 853)<sup>268</sup>. το πιο συναρπαστικό, όμως, είναι ότι το αντιλαμβάνεται και η ίδια η Αντιγόνη (*Κρέοντι ταυτ' έδοξ' άμαρτάνειν/και δεινά τολμᾶν*, 914-915)<sup>269</sup>

<sup>263</sup> Η Αντιγόνη χρησιμοποιεί εννέα αρνητικά στους στίχους 450-462, συν δύο λέξεις με άλφα στερητικό (454), βλ. Griffith, *Antigone*, σ. 200.

<sup>264</sup> «Κι αν τώρα, μ' όσα λέω, σου δίνω την εντύπωση/μωρίας, τότε σ' έναν μωρό τα ίσα ανταποδίδω».

<sup>265</sup> Griffith, *Antigone*, σ. 32.

<sup>266</sup> Πρόκειται για την πιο εκτενή πρόωμη αναφορά των «ἀγραφτων νόμων», τους οποίους επικαλούνται εκτενώς στα τέλη του 5ου και στην αρχή του 4ου αι. π.Χ, προκειμένου να προβληθεί ένας καθολικός κώδικας ηθικής, απέναντι στον γραπτό νόμο. Στο ίδιο, σ. 201-202.

<sup>267</sup> «Όμοια κι εγώ, που μου' πεσε μια τέτοια μοίρα,/ δεν νιώθω μέσα μου πόνο αβάσταχτο./ Αν όμως ανεχόμουν τον αδελφό από την ίδια μάνα/ να τον αφήσω άταφο, αυτό πολύ θα με πονούσε, αλλά με αυτά που τώρα μου συμβαίνουν, δεν βασανίζομαι».

<sup>268</sup> Για τον Κνοx (*The Heroic Temper*, σ. 23), το στοιχείο του θράσους είναι από τα χαρακτηριστικά του σοφόκλειου ήρωα: *Αἴας, Φιλοκτήτης, Ἡλέκτρα*.

<sup>269</sup> «Ο Κρέων όμως αποφάσισε/πως ήταν έγκλημα αυτό που αποτόλμησα»



στην προσπάθειά της να δικαιολογήσει τη δράση της ενάντια στη βούληση των πολιτών (*βία πολιτῶν τόνδ' ἄν ἡρόμην πόνον*, 906)<sup>270</sup>, χρησιμοποιώντας, ήδη από την αρχή, ως επιχειρήματα, τους όρους της ευγενικής καταγωγής (38) ή ενός ένδοξου θανάτου (72), της επιθυμίας για δόξα (*κλέος*, 502) ή τα θρησκευτικά της συναισθήματα (924, 943) και πάνω από όλα τη συγγένεια αίματος και την προτεραιότητα της οικογένειας (466-468, 511), παρουσιάζοντας ένα εναλλακτικό τρόπο επιχειρηματολογίας, σε επίπεδο ηθικών συλλογισμών, από αυτόν του Κρέοντα. Προχωρώντας πέρα από τη δομιστική ανάγνωση και απλουστευτική αντίληψη του παρελθόντος ότι η Αντιγόνη- γυναικά, μάχεται υπέρ της οικογένειας, απέναντι στον Κρέοντα-άνδρα υπέρμαχο της πόλης, θεωρούμε πως η αφηφισιά της έχει και πολιτικά κίνητρα. Η γλώσσα που χρησιμοποιεί για να υποστηρίξει το χρέος της προς τον αδελφό, είναι ανάλογη αυτής που θα χρησιμοποιούσε ένας πολίτης επιδεικνύοντας την αφοσίωση του στην πόλη του (46, 502). Η ζωή και η ευημερία της γυναίκας συνδεόταν άμεσα με την ευημερία του *οἴκου* στον οποίο ανήκε, και σε μία παλαιότερη εποχή τα *γένη* ήταν ο καθοριστικός παράγοντας του κοινωνικοπολιτικού περιβάλλοντος των πολιτών, προτού αντικατασταθούν από τους *δήμους*, και το αξίωμα της συγγένειας από αυτό της εντοπιότητας<sup>271</sup>. Ως εκ τούτου, η εικόνα και ο ρόλος των δύο φύλων στη δημοκρατική Αθήνα του 5ου αι. π.Χ., βάσει δημόσιων τεκμηρίων, καθορίζεται εν πολλοίς από τη σχέση τους με τον *οἶκο*.

Η θέση της γυναίκας είναι μέσα σ' αυτόν, ένα αυτόνομο σύμπαν, αποκομμένο από τον έξω κόσμο, του οποίου οι πρωταρχικές λειτουργίες είναι η εξασφάλιση των αναγκαίων για τη ζωή, της φροντίδας για τους ηλικιωμένους, της ανατροφής των παιδιών και της λατρείας των προγόνων<sup>272</sup>. Επομένως, και οι σχετικές με τα παραπάνω αρετές της γυναίκας είναι η μητρική αγάπη, η εργατικότητα, η ικανότητα να δημιουργεί αρμονία, η υπακοή. Συνεπώς, σε έναν κόσμο που επιδιώκει τη συνεργασία και την αρμονία, ο ανταγωνισμός και η διαμάχη αποκλείονται. Οι φίλοι της γυναίκας είναι οι συγγενείς και οι φίλιες καταλύονται μόνο όταν επέλθει ο θάνατος. Αντίστοιχα, ο ρόλος του άνδρα είναι να προστατεύει τον *οἶκο* στον εξωτερικό κόσμο. Αυτό επιτυγχάνεται χτίζοντας δεσμούς προστασίας και προόδου, με άλλους άνδρες, τις κεφαλές άλλων οίκων, μεταξύ των οποίων εξέχουσα θέση έχει

<sup>270</sup> «θα σήκωνα ένα τέτοιο χρέος, παρά τη θέληση/ της πόλης και των πολιτών».

<sup>271</sup> Knox, *The Heroic Temper*, σ. 76-77.

<sup>272</sup> Shaw, «The Female Intruder», σ. 256.

ο δεσμός μεταξύ άνδρα - πόλης. Η επιτυχία του άνδρα πιστοποιείται από την τιμή που λαμβάνει από την κοινότητα. Η τιμή είναι ο υψηλότερος στόχος. Η φιλία, λοιπόν, στον κόσμο των ανδρών είναι η δεύτερη μεγαλύτερη αξία, μετά την προσωπική ευημερία και την κοινωνική ανέλιξη που προϋποθέτουν βεβαίως την τιμή και το κέρδος. Επομένως, η ολοκληρωτική απόρριψη είτε του γυναικείου στοιχείου που επιφέρει την υλική και συναισθηματική στειρότητα, είτε του ανδρικού που κυοφορεί την ενδοοικογενειακή βία και διαμάχη δεν κρίνονται αποδεκτά από τον ελληνικό πολιτισμό, που προέβαλλε την ισόρροπη συμπόρευση του οίκου και της πόλεως<sup>273</sup>. Ας μην ξεχνάμε και το γεγονός ότι ο βασιλικός οίκος που παρέχει τους ήρωες της τραγωδίας, σχετίζεται και με τη διακυβέρνηση της πόλης. Άρα, ο οίκος διευρύνεται ως χώρος άσκησης της ανδρικής δύναμης που αποτελεί ένδειξη κυριαρχίας στο σύνολο της πόλης. Επιπλέον, η στιβαρότητα της δομής του εγγυάται, συμβολικά, τη διαρκή σταθερότητα της κοινωνικής ευρυθμίας<sup>274</sup>. Διατήρηση ή καταστροφή του οίκου μπορεί να σημαίνει διατήρηση ή καταστροφή της πόλης.

Με αυτά τα δεδομένα, μπορούμε να αντιληφθούμε καλύτερα γιατί ο Κρέων επιμένει στη διάκριση των φίλων, από τους οποίους επιλέγει τους φίλους της πόλης και αυτούς τιμά (Ετεοκλή), ενώ συμπεριφέρεται με σκαιό τρόπο στους εχθρούς της (Πολυνείκη και Αργείους στρατιώτες<sup>275</sup>), παραβλέποντας τον συνδετικό αρμό της συγγένειας<sup>276</sup>. Ολόκληρη η πρώτη ρήση του Κρέοντα (162-210) είναι διάστικτη από νύξεις και αμφισημίες που παρέχουν επιφανειακά την εντύπωση της πολιτικής σοφίας<sup>277</sup>. Στην πράξη, όμως, η δημόσια πολιτική του Κρέοντα είναι επιζήμια για την πόλη, πρόβλημα που υπαινίσσεται πρώτος ο Αίμων στην καθαρά πολιτική του διάσταση (η πόλη θρηνεί την Αντιγόνη, 693-695, επομένως είναι αντίθετη στην απόφαση του Κρέοντα), αλλά επικαλούμενος και τις αξιώσεις των χθόνιων θεών (745, 749), θα το τεκμηριώσει, όμως εναργέστερα, ο Τειρεσίας (1080-1083) με το

---

<sup>273</sup> Shaw, «The Female Intruder», σ. 257.

<sup>274</sup> Zeitlin, «Playing the Other», σ.76.

<sup>275</sup> Οι στίχοι 1080-1083 που περιέχουν τα λόγια του Τειρεσία για τις συνέπειες της μη ταφής των ξένων στρατιωτών εξοβελίζονται από κάποιους εκδότες του κειμένου, βλ. Foley, *Female Acts*, σ.175.

<sup>276</sup> «Αν πάλι κάποιος εκτιμά πως, περισσότερο/κι απ' την πατρίδα, αξίζει ένας δικός του άνθρωπος / αυτόν τον έχω για μηδαμινό» (182-183), «ούτε θα κάνω φίλο τον εχθρό της πατρικής μας γης» (187-188), «γιατί ποτέ/δεν πρόκειται, όσο περνά από το χέρι μου, να βγουν/οι άδικοι από τους δίκαιους πιο τιμημένοι (207-208).

<sup>277</sup> Winnington-Ingram, *Σοφοκλής*, σ. 180.

κύρος της αυθεντίας του, φωτίζοντας ένα πρόβλημα θρησκευτικής φύσεως με οικτρά επακόλουθα, το οποίο επηρεάζει τις σχέσεις της Θήβας με τις άλλες πόλεις. Για τον Κρέοντα, όμως, οι σχέσεις εξ αίματος και εξ αγχιστείας και οι υποχρεώσεις που αυτές συνεπάγονται, είναι δευτερεύουσας σημασίας, γι' αυτόν τον λόγο, αναλώσιμες, όταν έρθουν σε σύγκρουση τα συμφέροντα της πόλης και του οίκου<sup>278</sup>.

Από την άλλη, η Αντιγόνη κινείται από το χρέος που της επιβάλλουν η αφοσίωση στην οικογένειά της και η απόδοση τιμής στους νεκρούς της<sup>279</sup> κι αυτές οι πράξεις και οι ηθικές επιλογές της είναι που την φέρνουν στη δημόσια σφαίρα. Στην έντονη στιχομυθία της με τον Κρέοντα (508-525) παρουσιάζεται αποφασισμένη να εξαλείψει τα μίση από τον βασιλικό οίκο, εξαγγέλλει ειρήνη, την επικυρώνει με την πράξη της ταφής και προσδοκά την επανένωσή της στον Κάτω Κόσμο, με μια οικογένεια αγαπημένη (897 κ.ε.). Ταυτόχρονα ασκεί κριτική στη διακυβέρνηση του Κρέοντα, καθώς θεωρεί πως η κοινή γνώμη είναι θετική απέναντί της (504-505), επειδή η αυθαιρεσία της εξουσίας του εμπνέει φόβο και κλείνει τα στόματα της αντίδρασης (506-507, 509). Η στιχομυθία τελειώνει με την αποστομωτική δήλωση της Αντιγόνης για την ουσία της φύσης της, *οὔτοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν* (523)<sup>280</sup> και τους αδιάρρηκτους δεσμούς της με την οικογένεια. Είναι, βέβαια, η ίδια που απώθησε με όρους έχθρας την αδελφή της και την κατέταξε στο αντίπαλο στρατόπεδο των εχθρών και θα συνεχίσει να της συμπεριφέρεται με τον ίδιο τρόπο, όταν θα βρεθούν μαζί για τελευταία φορά, ενώ ο Κρέων συνεχίζει να διατηρεί μια πιο περιορισμένη εκδοχή του όρου *φίλος*, εξαιρώντας την συγγένεια. Γίνεται απόλυτα κατανοητό ότι η *φιλία* της Αντιγόνης δεν έχει καμία θέση στο βασίλειο του Κρέοντα<sup>281</sup>. Η επικοινωνία με τον Κρέοντα είναι μάταιη: η Αντιγόνη δεν θα απευθύνει ποτέ πια τον λόγο στον μονάρχη της Θήβας.

---

<sup>278</sup> Ο Κρέων μνημονεύει τη σχέση του με τον Αίμονα, αλλά τον απορρίπτει χωρίς δεύτερη σκέψη, όταν αντιλαμβάνεται τη διάσταση στις απόψεις τους. Για την υποβάθμιση της συγγένειας βλ. στ. 486-489 και Foley, *Female Acts*, σ. 183-184.

<sup>279</sup> Η Αντιγόνη στον κομμό της (900-903) λέει ότι η ίδια φρόντισε για τις τιμές προς τον πατέρα, τη μητέρα της και τον Πολυνείκη.

<sup>280</sup> «Εγώ δεν είμαι γεννημένη να μισώ, αλλά για ν' αγαπάω». Ας σημειωθεί ότι η Αντιγόνη χρειάζεται να δημιουργήσει ειδικούς όρους για να περιγράψει τη «φύση» της και την άρρηκτη σχέση της με την οικογένεια: *συνέχθω* και *συμφιλέω* δεν βρίσκονται πουθενά αλλού στην κλασική Ελλάδα. Βλ. Griffith, *Antigone*, σ. 211-212.

<sup>281</sup> Πρβ. 188-190, 484-485, 578-579, 677-680, 740-756. Βλ. Griffith, στο ίδιο, σ. 212.

Στην τρίτη σκηνή του δεύτερου επεισοδίου (526-581), οδηγείται έξω από το παλάτι η Ισμήνη, από τη στιγμή που η οργισμένη αντίδραση του Κρέοντα στην απείθεια της Αντιγόνης, τον κάνει να καταλογίσει ενοχή και σ' αυτήν για την ταφή του Πολυνείκη. Κι ενώ η Ισμήνη αντιμετωπίζει εξίσου την απειλή της εξόντωσης από τον βασιλιά, παραδέχεται ότι συμμετείχε στο έργο της παράνομης ταφής, ισχυρισμός, όμως, που απορρίπτεται έντονα από την Αντιγόνη. Την απροσδόκητη ένδειξη αφοσίωσης της αδελφής, που αφήνει περιθώρια ανάπτυξης της υπεράσπισης της Αντιγόνης, απορρίπτει η ηρωίδα, με γνώμονα την αλήθεια και τον άσκοπο θάνατο της Ισμήνης. Η επιμονή της Ισμήνης αποκρούεται με εγωιστικές δηλώσεις (539, 546-547), καθαρές βολές ενάντια στην επιλογή της να μην ανήκει στους φίλους της Αντιγόνης, αλλά στο στρατόπεδο του Κρέοντα (543, 549). Η Αντιγόνη κλείνει τον διάλογο με την παραδοχή ότι αυτή έχει αφιερώσει την ψυχή της στους νεκρούς, εδώ και πολύ καιρό (*ή δ' έμοι ψυχή πάλαι/ τέθνηκεν*, 559-560) και με αυτό λύνει την σχέση της με την Ισμήνη και αυτά που εκείνη υπερασπίζεται. Η Αντιγόνη αποχαιρετά την αδελφή της (*θάρσει*, 559) και διακόπτει τη στιχομυθία. Θα μείνει σιωπηλή ως το τέλος του επεισοδίου.

Στη σαρκαστική αντίδραση του Κρέοντα που εμπλέκεται ξανά σε διάλογο, με την Ισμήνη αυτή τη φορά, ακούγεται για πρώτη φορά η πληροφορία ότι ο Αίμων, ο μικρότερος γιος του (526-527), είναι αρραβωνιασμένος με την Αντιγόνη. Η εκδοχή αυτή του μύθου, που φαίνεται να είναι καινοτομία του Σοφοκλή<sup>282</sup>, δίνει τη δυνατότητα στον ποιητή να ενισχύσει την αρνητική περιγραφή του Κρέοντα που ξεδιπλώνει και τον μισογυνισμό του<sup>283</sup>, να παρουσιάσει τον νεαρό Αίμονα στο Γ' Επεισόδιο, ως τη φωνή της μετριοπάθειας και της υποχωρητικότητας που τον φέρνει σε αντιπαλότητα με τον πατέρα-ηγέτη, σε επίπεδο πολιτικής ορθοφροσύνης (687, 705-723) και να οπτικοποιήσει τη θυσία της Αντιγόνης, όταν εκδηλώνει την προτίμησή της να βρεθεί ανάμεσα στους νεκρούς της οικογένειάς της, παρά να

---

<sup>282</sup> Griffith, *Antigone*, σ. 8.

<sup>283</sup> Άντ. 569: «*άρώσιμοι γὰρ χᾶτέρων εἰσὶν γύαι*». Ο Κρέων υποβαθμίζει τη σχέση ενός ανδρόγυνου στη σεξουαλική επαφή με σκοπό την τεκνοποίηση. Ο Andrew Brown (B.Honig, «Ο θρήνος της Αντιγόνης, η οδύνη του Κρέοντα: πένθος, ανήκειν και η πολιτική της εξαίρεσης» στο Ε. Τζελέπη (επιμ.), *Αντινομίες της Αντιγόνης: Κριτικές θεωρήσεις του πολιτικού*, μτφ. Μ.Λαλιώτης – Α. Λαμπρόπουλος, Εκκρεμές, Αθήνα 2014, σ. 280, υποσημ. 39) αναφέρει ότι αυτός ο στίχος «είναι πιθανώς, ο πιο άξεστος της ελληνικής τραγωδίας».

στήσει μια οικογένεια στη γη. Το επεισόδιο τελειώνει με τον Κρέοντα να παίρνει δύο νέες αποφάσεις, υπαναχωρώντας στην αδιαλλαξία που επέδειξε κατά τη διάρκεια της έντονης αντιπαράθεσής του με τον Αίμονα: αφενός, πείθεται μετά το αίτημα των Γερόντων, να εξαιρέσει την Ισμήνη από την τιμωρία, που σημαίνει ότι δραματουργικά, παύεται ο συγκεκριμένος χαρακτήρας από τη δράση, ενώ σταματά να απασχολεί και το κοινό που δεν θα την ξαναδεί επί σκηνής, ούτε και θα πληροφορηθεί για την τύχη της· αφετέρου, συνεχίζει και ολοκληρώνει τη διαδικασία απομόνωσης της Αντιγόνης, προετοιμάζοντας τον «γάμο της με τον Άδη»<sup>284</sup>.

Στο τέλος λοιπόν, και του Β' επεισοδίου είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε τις εξηγήσεις και την υπερασπιστική γραμμή της επιλογής της Αντιγόνης να θάψει τον Πολυνείκη, απέναντι σε ένα διαφορετικό συνομιλητή κάθε φορά. Το κίνητρο της Αντιγόνης από την αρχή ως το τέλος του δράματος είναι η ανάληψη της προσωπικής της ευθύνης, τόσο για την ταφή νεκρών μελών του οίκου της όσο και για την απόδοση της οφειλόμενης τιμής στους θεούς του Κάτω Κόσμου. Αρχικά, όταν απευθύνεται στην Ισμήνη, την αντιμετωπίζει ως άλλον εαυτό<sup>285</sup>, με κοινούς δεσμούς και κοινές εμπειρίες, κοινές πεποιθήσεις. Θεωρεί ότι θα επιθυμούσε εξίσου την ταφή του Πολυνείκη, γι' αυτό και δεν προσπαθεί να δικαιολογήσει τη θέση της, παρά μόνο να ωθήσει την αδελφή της προς τη δράση. Το επιχείρημά της –αριστοκρατικής προέλευσης– είναι ότι η αποδοχή της πράξης της ταφής αποδεικνύει την ευγενική καταγωγή της (38), ενώ η απόρριψή της σημαίνει προδοσία (46). Όταν η Ισμήνη τοποθετείται ξεκάθαρα εναντίον του παράτολμου σχεδίου της, η Αντιγόνη επιχειρηματολογεί υπέρ της ταφής, όπως αναφέρεται παραπάνω, χαρακτηρίζοντας την επικείμενη πράξη της ως ιερό έγκλημα (*ὄσια πανουργήσασα*, 74), ενώ τη μη ταφή ως απείθεια προς τους θεούς του Κάτω Κόσμου (*τὰ τῶν θεῶν ἔντιμ' ἀτιμάσασ' ἔχε*. 77). Η γλώσσα της Αντιγόνης είναι στενά επικεντρωμένη στο να προκαλέσει τη *φιλία*

---

<sup>284</sup> Griffith, *Antigone*, σσ. 252-253.

<sup>285</sup> Ενδεικτικές είναι οι λέξεις που δίνουν έμφαση στη συγγένεια, στη στοργή, οι δυϊκοί αριθμοί: *κοινόν αὐτάδελφον*, *Ἰσμήνης κάρα*, 1 (= κοινό το ριζικό μας, αὐτάδελφή μου Ισμήνη), *νῶν .ἔτι ζώσαιν*, 3 (= σε μας τις δυο που επιζούμε). Κάθε συγγενής είναι για τον συγγενή του ένα alter ego, βλ. και υποσημ. 230 της παρούσας εργασίας.

μέσα στα συμφραζόμενα της άκρως οικογενειακής σκηνής που διαδραματίζεται μπροστά στα μάτια του κοινού<sup>286</sup>.

Στη συνέχεια, κατά την ανακριτική διαδικασία του Κρέοντα, η Αντιγόνη υπερασπίζεται την απειθείά της επικαλούμενη τον Δία, τους άγραφους νόμους και τις οφειλόμενες τιμές στους θεούς του Κάτω Κόσμου. Από εκεί απορρέουν τα κίνητρά της για δράση, τα οποία είναι τόσο συναισθηματικά, όσο και κοινωνικά. Για ακόμη μια φορά, η γλώσσα της Αντιγόνης μετατρέπει το θέμα της ταφής σε θέμα προσωπικό. Είναι η απτόητη στάση της απέναντι σε έναν άνδρα, ο φόβος της για τη θεία Δίκη, τα πάθη της οικογένειάς της, που κάνουν τον θάνατο (ακόμα και τον πρόωρο) να φαντάζει ως πλεονέκτημα. Ο Κρέων δεν έχει τη δύναμη να την εμποδίσει. Για μια ακόμη φορά, η Αντιγόνη δεν δίνει στην πράξη της γενική ισχύ, όπως θα κάνει αργότερα ο Τειρεσίας, εγείροντας το θέμα της ταφής των υπόλοιπων νεκρών εχθρών. Η γλώσσα της Αντιγόνης σ' αυτόν τον *ἀγῶνα* προσιδιάζει στο δημόσιο χαρακτήρα του, γι' αυτό και στερείται λέξεων δηλωτικών της οικειότητας. Παρόλα αυτά, χρησιμοποιεί και σε αυτό το πλαίσιο τον ίδιο συνδυασμό δημόσιων και ιδιωτικών ενδοιασμών, αλλά και τη δέσμευση σε ηθικές αρχές και στο συναίσθημα, για να δικαιολογήσει τις επιλογές της<sup>287</sup>.

Μετά την έξαλλη και δυσοίωνη έξοδο του Αίμονα από τη σκηνή και τη λυρική απόδοση των κινήτρων του, από τον Χορό, στον έρωτα, ο Κρέων ανακοινώνει (773-780) την πρόθεσή του να κλείσει την Αντιγόνη σε «υπόγειο βράχο, με λιγοστή μόνο τροφή [...], το μίασμα/ για να αποφύγει η πόλη». Ο Χορός με λυρικούς αναπαιστούς και πάλι, ανακοινώνει την έξοδο της Αντιγόνης στην ορχήστρα από τους ακόλουθους του Κρέοντα κι αυτό του φέρνει δάκρυα στα μάτια (801-806). Η Αντιγόνη, αμέσως, εμπλέκεται με τους Γέροντες σε λυρικές αντιφωνήσεις (*ἀμοιβαῖον*)<sup>288</sup>, που αποκαλύπτουν τη συναισθηματική άβυσσο στην οποία βρίσκεται. Στο εξής, οι συναισθηματικές μεταπτώσεις της ηρωίδας σχετίζονται στενά με τις

---

<sup>286</sup> Και πάλι χρήση δυϊκού αριθμού, κτητικών αντωνυμιών που κάνουν την ταφή προσωπική υπόθεση, όρων στοργής (*ἀδελφῶ φιλάτω*), αλλά και την ισχυρή χρήση του α' προσώπου (32, 45, 48, 70, 71, 80, 95): Foley, *Female Acts*, σ. 174.

<sup>287</sup> Στο ίδιο, σ. 175.

<sup>288</sup> Το *ἀμοιβαῖον* ή *κομμός* εκτείνεται στους στίχους 802-882, και ακολουθεί ο διάλογος μεταξύ Κρέοντα και Αντιγόνης (883-928) και ο τελικός αναπαιστικός διάλογος μεταξύ Χορού, Κρέοντα και Αντιγόνης (929-943): Griffith, *Antigone*, σ. 14-15.

παρεμβάσεις του Χορού<sup>289</sup>. Από τη στιγμή που η Αντιγόνη μαθαίνει τον τρόπο θανάτωσής της, αλλάζουν τα δεδομένα της και το μυαλό της κυριεύεται από την εικόνα κάποιου που αφήνεται να πεθάνει, ενώ βρίσκεται ακόμα εν ζωή. Ενώ πιάνεται από λέξεις του Χορού<sup>290</sup> για να βρει σημείο επικοινωνίας με αυτόν, δίνει στον λόγο της μία νότα τελετουργίας: παρουσιάζεται ως νύφη που ξεκινά από το πατρικό της για το σπίτι του συζύγου της, χωρίς τη συνοδεία, όμως, του «υμέναιου» και του «γαμήλιου ύμνου», γιατί τη σέρνουν «ζωντανή στου Χάρου/τα λημέρια»<sup>291</sup>. Ο Χορός προσπαθεί να την παρηγορήσει παρουσιάζοντας τον τρόπο θανάτου της ως πηγή υστεροφημίας: μόνη αυτή από τους θνητούς θα κατεβεί ζωντανή στον Άδη. Η παρατήρησή του της θυμίζει τη μοίρα της Νιόβης<sup>292</sup>, που ήρθε στη Θήβα ως νύφη και δεν πέθανε από βία ή ασθένεια, αλλά πέτρωσε, εισήλθε απροσδιόριστα από μια βιοτική σε μια αβιοτική κατάσταση. Το μυαλό της Αντιγόνης έχει σταθεί στο γεγονός ότι σύντομα θα βρεθεί ανάμεσα στα βράχια, στα μισά του δρόμου μεταξύ ζωής και θανάτου<sup>293</sup>. Η μουδιασμένη αντίδραση του Χορού (834-838) μεταφράζεται από την Αντιγόνη ως χλεύη, ενώ υφίσταται τις συνέπειες μιας ανήκουστης πράξης, καθώς οδηγείται σε τάφο-φυλακή, όπου δεν θα έχει επαφή ούτε με τους ζωντανούς, ούτε με τους νεκρούς, αναδεικνύοντας ένα από τα κορυφαία αντιθετικά δίπολα στο έργο: τη ζωή και τον θάνατο. Η Αντιγόνη νιώθει και πάλι προδομένη. Περίμενε τον θάνατο με λιθοβολισμό, ο οποίος θα της πρόσφερε ένα βίαιο πέρασμα από τον έναν κόσμο στον άλλο· αντ' αυτού, θα υποστεί μια ζωή που συνεχίζεται στον τάφο, αποκομμένη και από το βασίλειο των ζωντανών και από αυτό των νεκρών, στην απόλυτη μοναξιά. Επικαλείται τη μαρτυρία των Γερόντων της Θήβας, των πλούσιων (*πολυκτήμονες ἄνδρες*, 843) αρχηγών των μεγάλων αριστοκρατικών οικογενειών (όπως η δική της), που θα έπρεπε να κατανοούν καλύτερα τα δικαιώματα των *φίλων* και την ποιότητα των νόμων που την οδηγούν στο μαρτύριό της<sup>294</sup>. Ο Χορός με το τραγούδι του, που

---

<sup>289</sup> Winnington-Ingram, *Σοφοκλής*, σ. 199.

<sup>290</sup> *Ἄντ.* 802: *ὄρῶ*, 806: *ὄρᾶτε*, 804: *παγκοίταν*, 811: *παγκοίτας*

<sup>291</sup> Η αρχαία τελετουργία του γάμου και της κηδείας, ιδίως για τη νύφη, παρουσίαζε αρκετές ομοιότητες: πυρσοί, πέπλα, ταξίδι με συνοδεία προς ένα ανοίκειο οίκο, θρήνος και φόβος για την απώλεια των αγαπημένων προσώπων, μεταφορά στην κατοχή ενός άλλου «ιδιοκτήτη». Griffith, *Antigone*, σ. 267.

<sup>292</sup> Buxton, *Οι ελληνικοί μύθοι*, σ. 157.

<sup>293</sup> Winnington-Ingram, *Σοφοκλής*, σσ. 200-201.

<sup>294</sup> «(με ποιους αλήθεια νόμους)/σε τάφο άταφο, τυμβωρύχο/πηγαίνω» 847-849.

θυμίζει Αισχύλο και στη διατύπωση και ως προς το ηθικό του περιεχόμενο, απαντά με τους όρους της παραδεδομένης θρησκείας. Η Αντιγόνη παραβίασε τους νόμους του κράτους φτάνοντας στο άκρο της θρασύτητας (853), «πληρώνοντας το χρέος» του Οιδίποδα. Ο Χορός είναι αυτός που επαναφέρει το θέμα της κληρονομικότητας, που λειτουργεί σαν τιμωρία για την Αντιγόνη<sup>295</sup>. Τα λόγια του Χορού γκρεμίζουν το συναισθηματικό τείχος που είχε υψώσει η ηρωίδα στη σκληρή προσπάθειά της να αντιπαλέψει αντιπάλους ισχυρότερους από την ίδια και την οδηγούν σε ένα νέο κύμα συγκίνησης. Ξεχνά τη φρίκη της για την απομόνωση του ιδιαίτερου τάφου της και θρηνεί για τον εαυτό της που έχει πιαστεί σε μια αλυσίδα θανάτου με τον πατέρα, τη μητέρα και τον αδελφό της, Πολυνείκη. Είναι οι αμαρτίες των γονιών της (*ἄται*), η κατάρα της οικογένειας (*ἀραϊός*), η αιμομικτική ένωση που την παρήγαγαν, που την οδηγούν να πεθάνει τώρα, χωρίς να ενωθεί με τα δεσμά του γάμου (*ἄγαμος*), με τον Αίμονα. Η επανάληψη του θέματος του γάμου, παρόλο που δεν δίνει απάντηση στην εύλογη απορία αν η Αντιγόνη ήταν ερωτευμένη, καταδεικνύει ότι εκείνη θυσίασε οποιαδήποτε συναισθήματα έτρεφε για τον Αίμονα στον βωμό του καθήκοντος για την οικογένειά της και τον Πολυνείκη. Επιπλέον, τονίζεται η αποτυχία του Αίμονα και της Αντιγόνης να ολοκληρώσουν το τελετουργικό πέρασμα από την παιδική ηλικία στην ενηλικίωση, αλλά και η αποτυχία των δύο οικογενειών τους να πετύχουν φυσιολογικές εξωγαμικές σχέσεις<sup>296</sup>. Η Αντιγόνη στην επωδό του κομμού της χαιρετά το φως και συνοψίζει την κατάσταση της: *ἄκλαυτος* βαδίζει, αφού είναι *ἄφιλος* και *ἀνυμέναιος* τον δρόμο που δεν έχει γυρισμό (876-878). Η Ισμήνη<sup>297</sup> και ο Αίμων δεν μετράνε πια γι' αυτήν και τα δάκρυα του Χορού έχουν στεγνώσει στα θυμιάματα της θρησκείας και της πολιτικής (872-875)<sup>298</sup>. Αυτός ο Χορός που είδαμε να χαίρει σεβασμού από τον Κρέοντα<sup>299</sup>, και να θεωρείται αρχηγική ελίτ της πόλης από την Αντιγόνη, δημιουργεί το νέο πλαίσιο, στο οποίο η ηρωίδα νιώθει την υποχρέωση να δικαιολογήσει την πράξη της ταφής του αδελφού της, «παρά τη

---

<sup>295</sup> «Το όριο αστόχαστα ξεπέρασες,/σκόνταψες, κόρη μου, στο βάθρο/το ψηλό της Δίκης, πληρώνοντας το χρέος/του πατέρα σου.».

<sup>296</sup> Griffith, *Antigone*, σ. 267.

<sup>297</sup> Η Ισμήνη, ενώ είναι η μόνη επιζώσα του οίκου των Λαβδακιδών, είναι υπαρξιακά, από την Αντιγόνη και δραματουργικά από τον Σοφοκλή εκμηδενισμένη.

<sup>298</sup> Winnington-Ingram, *Σοφοκλής*, σ. 206.

<sup>299</sup> Στο Α' Επεισόδιο ο Κρέων με περισσή ευγένεια επικαλείται τη σταθερή αφοσίωση του Χορού στους προηγούμενους βασιλείς της Θήβας (162-167).



βούληση της πόλης» (905-907): δεν θα το έκανε για να θάψει έναν σύζυγο ή ένα παιδί, τα οποία μπορούν να αντικατασταθούν. Αυτό το επιχείρημα, βάζει το κοινό σε σκέψεις (και πολλούς μελετητές που το θεωρούν νόθο<sup>300</sup>) αν θυμηθούμε ότι λίγο πρωτότερα η Αντιγόνη θρηνούσε για τον ματαιωμένο γάμο της και προφανώς την τεκνοποιία που θα συνεπαγόταν. Θάβοντας τον Πολυνείκη δεν αγνόησε μόνο τις διακηρύξεις της πόλης, για χάρη των δεσμών αίματος, αλλά παραιτήθηκε και από τους γαμήλιους δεσμούς με συγγενείς εξ αίματος. Η Αντιγόνη βρέθηκε στο μέσον δύο αλληλοσυγκρουόμενων αντιλήψεων σε σχέση με τις υποχρεώσεις που είχε επωμιστεί, λόγω αφοσίωσης προς την οικογένεια: να θάψει τον αδελφό της προκαλώντας τον δικό της θάνατο, ή να τελέσει γάμο εξασφαλίζοντας την επόμενη γενεά του οίκου της; Θα μπορούσε κάποιος να υποθέσει ότι από τη στιγμή που η Αντιγόνη είναι κηδεμονευόμενη του Κρέοντα, τότε αυτός έφερε την ευθύνη της εξασφάλισης του γάμου της. Και ο Κρέων, ωστόσο, καταλύει αυτή τη δυνατότητα, κάνοντας τη δική του επιλογή. Αντιγόνη και Κρέων φαίνεται να συμφωνούν στην δυνατότητα αντικατάστασης του/της συζύγου και κατά την κρίση της ηρωίδας, αυτό το στοιχείο, της ανταλλαξιμότητας, ίσως, να αποτελεί τη διαφορά ανάμεσα στην οικογένεια εξ αίματος και στην οικογένεια εξ αγχιστείας<sup>301</sup>, από τις οποίες η Αντιγόνη προκρίνει την πρώτη<sup>302</sup>. Αυτό που πρέπει να γίνει κατανοητό είναι πως η Αντιγόνη, συνεπής στην αρχική της δέσμευση να θάψει τον Πολυνείκη, προσπαθεί να βρει τρόπους για να εξηγήσει τα κίνητρό της σε «ευήκοα ώτα» (Ισμίνη, Κρέων, Χορός), αλλά αποτυγχάνει. Η Αντιγόνη δεν θα υπερασπιζόταν με τόσο σθένος και παρρησία μία τέτοια πράξη σε οποιοδήποτε συνθήκες: άλλος αδελφός δεν γίνεται. Αμείλικτη λογική<sup>303</sup>; Μπορεί. Η Αντιγόνη επιλέγει τον «άζυγο βίο» και

<sup>300</sup> Πιο αναλυτικά για τη γνησιότητα των στίχων 904-920, βλ. Griffith, *Antigone*, σσ. 277-279.

<sup>301</sup> Η πατρική οικογένεια είναι αμετάλλακτο φυσικό δεδομένο ενώ ο γάμος είναι κοινωνικός θεσμός: R. Seaford, *Ανταπόδοση και τελετουργία: ο Όμηρος και η τραγωδία στην αναπτυσσόμενη πόλη-κράτος*, (μετάφρ.) Β. Λιάπης, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2003, σ. 342. Επίσης, ο Κρέων φαίνεται να συμφωνεί με την (περίκλεια) οικονομία αντικατάστασης των νεκρών, στους οποίους δεν αναγνωρίζεται η μοναδικότητα, όταν περιέρχονται στη δικαιοδοσία της πόλης όχι για να τους θρηνήσουν, αλλά για να τους τιμήσουν για την προσφορά τους προς την πατρίδα: Β. Honig, «Ο Θρήνος της Αντιγόνης, η οδύνη του Κρέοντα», σσ. 272-273.

<sup>302</sup> Foley, *Female Acts*, σ. 175.

<sup>303</sup> Α. Μαρκαντωνάτος, «Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο και Αθηναϊκή Πόλη, Αντιγόνη, Ικέτιδες, Ίων», στο Α. Μαρκαντωνάτος – Λ. Πλατυπόδης (επιμ.), *Θέατρο και Πόλη, Αττικό Δράμα, Αθηναϊκή Δημοκρατία και Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*, Gutenberg, Αθήνα 2012, σ. 26.

αποδεικνύεται, όπως έχουν υποστηρίξει πολλοί μελετητές «αντί-γονή»<sup>304</sup>, θυσιάζοντας τη μέλλουσα οικογένεια υπέρ ηθικών αξιών που αποτελούν την κρηπίδα της πόλης. Η Αντιγόνη πλησιάζει στο τέλος της. Προσβλέπει στην αγάπη στον Κάτω Κόσμο, αλλά όπως δείχνουν οι ερωτήσεις της, όχι στη σωτηρία της από τους θεούς (921-9240). Δεν έχει άλλους συμμάχους. Υπήρξε ευσεβής και κέρδισε τη φήμη της δυσέβειας<sup>305</sup>. Η Αντιγόνη εύχεται, αν έχει δίκιο, να βρουν οι εχθροί της τιμωρία αντάξια της αδικίας που διέπραξαν εις βάρος της<sup>306</sup>. Τα λόγια του Χορού (929-930) πιστοποιούν ότι η Αντιγόνη είναι η ίδια που αντιμετώπισε τις απειλές του Κρέοντα με πνεύμα αλύγιστο. «Έχει την αγανάκτηση του αδικημένου, όχι τη σύγχυση του συντετριμμένου»<sup>307</sup>. Μέσα στην ολοκληρωτική της απομόνωση, υψώνει το βλέμμα προς τους θεούς και δικαιολογεί την πράξη της. Σε αντίθεση με το πρότυπο του αριστοτελικού ήρωα<sup>308</sup>, ο οποίος συντρίβεται κάτω από την αναγνώριση ενός ολέθριου λάθους, η Αντιγόνη δεν μπορεί να αναγνωρίσει το «λάθος» της, διότι οι πράξεις της είναι εντελώς προαποφασισμένες και έχει συνεχώς πλήρη συνείδηση των αιτίων και των συνεπειών τους. Δεν αποφεύγει τον θάνατό της· είναι προετοιμασμένη γι' αυτόν. *Αυτόγνωτος*<sup>309</sup>, ακόμα, θα συντομεύσει την αγωνία της και θα αυτοκτονήσει. Ως γνήσια βασιλοπούλα και μοναδική γυναικεία παρουσία στην ορχήστρα, θα απευθύνει τα τελευταία της λόγια στη θηβαϊκή γη, ως την πόλη του πατέρα της, στους θεούς, ως προγόνους της, και στον Χορό, ως τους άρχοντες της

<sup>304</sup> Σχόλια του Στ. Γουργουρή για το όνομα Αντιγόνη: «η πρόθεση *άντι* σημαίνει τόσο «σε αντίθεση με» όσο και «σε αντιστάθμισμά του»· το *γόνη* ανήκει σε μια σειρά παραγώγων της λέξης γένος (οικογένεια, συγγενειακή σειρά, καταγωγή) και σημαίνει ταυτόχρονα γόνος, γένεση, μήτρα, σπόρος, γέννα. Βάσει αυτής της ετυμολογικής πολυφωνίας (της μάχης για το νόημα στον πυρήνα του ίδιου ονόματος), μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι η Αντιγόνη ενσαρκώνει τόσο μια αντίθεση της συγγένειας στην *πόλιν* (σε αντιστάθμισμα της ήττας της από τις μεταρρυθμίσεις του *δήμου*), όσο και μια αντίθεση στη συγγένεια, που εκφράζεται με την προσκόλλησή της σε έναν αδελφό μέσω μιας καταλυτικής επιθυμίας, μιας *φιλίας* πέρα από τη συγγένεια. Βλ. υποσημ 1. 24, στο J. Butler, *Η διεκδίκηση της Αντιγόνης. Η συγγένεια μεταξύ ζωής και θανάτου*, μτφ. Β. Σπυροπούλου, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2014, σ.88.

<sup>305</sup> «Ποια εντολή θεών έχω πατήσει;/Ποιος λόγος να προσβλέπω ακόμη στους θεούς;/ Ποιον να γυρέψω σύμμαχο; Αφού δείχνοντας σέβας/κρίμα ασεβείας πληρώνω.»

<sup>306</sup> Εννοεί και τον Κρέοντα, στον οποίο δεν απευθύνει καθόλου τον λόγο σ' αυτήν τη σκηνή.

<sup>307</sup> Winnington-Ingram, *Σοφοκλής*, σ. 209.

<sup>308</sup> Αριστοτέλης, *Ποιητική*, 1453b 7-16.

<sup>309</sup> Χαρακτηρισμός που της αποδόθηκε προηγουμένως από τον Χορό (875): *σὲ δ' αυτόγνωτος ὄλεσ' ὀργά* (= εσένα ωστόσο/ αυτόγνωμη βουλή σε χάλασε).

πόλης της, κάνοντας ορατή τη δική της (υπόρρητα θηλυκή) ευσέβεια, απέναντι στη συμπεριφορά των ανδρών που την περιβάλλουν και την κακομεταχειρίζονται<sup>310</sup>.

Η Αντιγόνη, λοιπόν αυτοκτονεί επισπεύδοντας το αποτέλεσμα του εντοχισμού της, με μια απόφαση σύμφυτη στον δυναμικό και ανεξάρτητο χαρακτήρα της, στην απόλυτη αποξένωσή της, αλλά και στην κληρονομικότητά της. Το κοινό έχει ακούσει στον Πρόλογο του έργου ότι η Ιοκάστη, *μήτηρ και γυνή* του Οιδίποδα, *πλεκταῖσιν ἀρτάναισι λωβᾶται βίον*<sup>311</sup> (53-54) και μερικά χρόνια αργότερα θα ενισχύσει την εικόνα του απαγχονισμού της με τους στίχους από τον *Ο.Τ.*: *οὐδ' ἄρ' ἔκρεμασθ' ἔτι γυναικ' εἰσείδομεν, / πλεκταῖς ἐώραις ἐμπεπλεγμένην*<sup>312</sup> (1263-1264). Η Αντιγόνη πεθαίνει ακολουθώντας το παράδειγμα της μητέρας της, όχι όμως από ντροπή, όπως υποβάλλει η έννοια του ρήματος *λωβᾶμαι*, στην περίπτωση της Ιοκάστης, αλλά γιατί οι δεσμοί του γένους της που δεν υφίστανται πια στον κόσμο των ζωντανών, την τραβάνε στον κόσμο των νεκρών<sup>313</sup>.

Ο θάνατος της Αντιγόνης, μεθοδεύεται σε όλη τη διάρκεια του Δ' Στάσιμου (944-987) και κατά το Ε' Επεισόδιο (988-1114), όπου ο Κρέων αντιμετωπίζει τον μάντη Τειρεσία, έως ότου ο βασιλιάς της Θήβας να αποφασίσει να διορθώσει το ανεστραμμένο ηθικό κάτοπτρο που άφηγε ένα νεκρό άταφο και μια ζωντανή θαμμένη. Πίστευε, εσφαλμένα, ότι με αυτόν τον τρόπο θα έσωζε την πόλη. Η Αντιγόνη, δεν θα του επιτρέψει αυτή τη νίκη, αφού καταδικάζει τον Κρέοντα στο μίasma που εκείνος ήθελε να αποφύγει και αυτοκτονεί *εκεί έξω*, επισύροντας αλυσιδωτά με το βίαιο θάνατό της δύο ακόμα θανάτους, του Αίμονα και της Ευρυδίκης. Ακόμα και στον θάνατο, η Αντιγόνη καταφέρνει να αρθεί πάνω από την κοινοτοπία που θα επέβαλλε η κοινωνία της εποχής, το σιωπηλό ιδιωτικό πένθος. Όπως αρμόζει κατά τα τραγικά πρότυπα σε γυναίκα και όχι σε νεαρή παρθένο, απαγχονίζεται, αφού έφτιαξε θηλιά απ' το λινό της φόρεμα. Ένας Αγγελιαφόρος που

---

<sup>310</sup> Griffith, *Antigone*, σ. 282.

<sup>311</sup> «η μάνα και γυναίκα του συνάμα/[...] περνώντας στο λαιμό της / την πλεκτή θηλιά, έκοψε τη ζωή της».

<sup>312</sup> «είδαμε τη γυναίκα κρεμασμένη/ από στριπτή θηλιά πλεχτή», Σοφοκλέους, *Οιδίπους Τύραννος*, μτφ. Κ.Χ. Μύρης, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1996.

<sup>313</sup> Βερνάν – Νακέ, *Μύθος και Τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*, σ. 123: «για την Αντιγόνη, που όλοι της οι φίλοι πήγαν στον Άδη, η πίστη στην οικογενειακή φιλία περνάει μέσα από την πίστη στη λατρεία των νεκρών. [...] ο χώρος της οικογενειακής φιλίας και ο χώρος της του θανάτου συμπίπτουν.»

θα φέρει στο παλάτι το μήνυμα του θανάτου της, υπήρξε αυτόπτης μάρτυρας του θεάματος που αντίκρισαν οι απεσταλμένοι του Κρέοντα μέσα στη σπηλιά:

*ἐν δὲ λoισθίῳ τυμβεύματι  
τὴν μὲν κρεμαστὴν ἀχένοσ κατείδομεν,  
βρόχῳ μιτώδει σινδόνοσ καθημμμένην,  
τὸν δ' ἀμφὶ μέσση περιπετῆ προσκείμενον,  
εὐνῆσ ἀποιμώζοντα τῆσ κάτω φθοράν  
καὶ πατρὸσ ἔργα καὶ τὸ δύστηνον λέχοσ<sup>314</sup> (1220-1225).*

Σ' αυτόν τον «λογοθετημένο θάνατο»<sup>315</sup>, λέξεις με ζωντάνια και παραστατικότητα δίνουν στο θεατρικό κοινό, ως ακροατήριο πια, τη δυνατότητα ενός φαντασιακού εγχειρήματος. Λέξεις που περιγράφουν τον «τόπο του σώματος»<sup>316</sup> που υφίσταται τη βία, καθώς και τον τρόπο με τον οποίο ο θάνατος επήλθε, αποτελούν δείκτες για το εξασκημένο αυτί, της διαφοράς των φύλων, σε ένα γένος λόγου που αρέσκεται να συγγέει τα όρια αρσενικού και θηλυκού, όπως έχουμε ήδη δείξει και όπως αποδεικνύεται και στη συνέχεια. Ας σημειωθεί, πως η αυτοκτονία στην τραγωδία και δη ο απαγχονισμός, είναι πρωτίστως γυναικίος θάνατος. Οι γυναίκες που αυτοκτονούν είναι παντρεμένες (Ιοκάστη, Ευρυδίκη, Φαίδρα), ενώ οι παρθένες κόρες, συνήθως θυσιάζονται (Ιφιγένεια, Πολυξένη, Μακαρία). Η Αντιγόνη, παρόλο που είναι ανύπανδρη παρθένοσ, αυτοκτονεί με βρόγχο, που κατασκεύασε από τον λινό της πέπλο, αντικαθιστώντας το τραχύ σκοινί με ένα συμβληματικό 'αξεσουάρ' του φύλου της, αυτή που όσο ζούσε απαρνιόταν σθεναρά τη θηλυκότητά της. Εξ άλλου, η πορεία της προς τον θάνατο πολλαπλώς χαρακτηρίστηκε ως διαδικασία γάμου και ακόμα και τώρα ο Αγγελιαφόρος κατονομάζει τη σπηλιά *νυμφεῖον Ἰδου* (1207). Ωστόσο, ας παρατηρήσουμε, πως η Αντιγόνη δεν αιωρείται, όπως άλλες γυναίκες που οδηγούνται στον ίδιο τρόπο αυτοκτονίας, καθώς ο Αίμων, τρελός από θλίψη, την αγκαλιάζει από τη μέση, αποδομώντας και την έννοια του ύψους που μπορεί να

<sup>314</sup> «Και τότε εκεί στο βάθος της σπηλιάς είδαν τα μάτια μας / την κόρη κρεμασμένη, με τη θηλιά της περασμένη / στον λαιμό, από λουρίδες καμωμένη του λινού της ρούχου. / Κι εκείνον, πάνω της πεσμένο, να την κρατά απ' τη μέση / και να σκούζει, θρηνώντας για το ταίρι που στερήθηκε, / τον άδικο χαμό, τον δύστυχο του γάμο, τ' ανόσια / έργα του πατέρα του.».

<sup>315</sup> Logaux, *Βίαιοι θάνατοι γυναικών στην τραγωδία*, σ. 22.

<sup>316</sup> Στην περίπτωση της Αντιγόνης πρόκειται για τον *αχένα*, τον λαιμό και μάλιστα το πίσω μέρος του. Αυτό μας αφήνει περιθώριο να εικάσουμε ότι οι παρευρισκόμενοι δεν έβλεπαν την άψυχη Αντιγόνη κατά πρόσωπο.

υποβάλει η λέξη *κρεμαστήν*, αφού όλα συμβαίνουν στο βάθος μιας σπηλιάς<sup>317</sup> μέσα στη γη κι όχι στη νυφική παστάδα<sup>318</sup>.

Αντίστοιχα, στην τραγωδία, για έναν άνδρα που οδηγείται στην αυτοκτονία, ενδείκνυται το ξίφος που διαπερνά το σώμα του. Κατά την Loraux<sup>319</sup>, η αρρενωπή αυτοκτονία είναι πάντοτε αιματηρή (π.χ. Αίας), όμως, το μοτίβο αυτό αναδεικνύεται περίτρανα στην περίπτωση του Αίμονα και την ετυμολογική ερμηνεία του ονόματός του: *Αΐμων ὄλωλεν· αὐτόχειρ δ' αἰμάσσειται*<sup>320</sup> (1175). Με αυτόν τον στίχο, ο Αγγελιαφόρος ανακοινώνει στο παλάτι την είδηση του θανάτου του νεαρού άνδρα, χρησιμοποιώντας το όνομά του σαν αυτοεκπληρούμενη προφητεία. Έτσι, ο γιος του Κρέοντα, παρόλο που δεν κατέληξε στη μάχη, διεκδικεί με το ξίφος του έναν αρρενωπό θάνατο. Από την άλλη, η γυναίκα που αυτοκτονεί έχει δικαίωμα επιλογής: είτε να γυρέψει μια αγχόνη, για ένα πολύ θηλυκό τέλος, είτε να αρπάξει ένα ξίφος, υιοθετώντας την ανδρική πρακτική<sup>321</sup>. Ο Σοφοκλής επεφύλαξε για την ηρωίδα του ένα γυναικείο τέλος, παρόλο που την προίκισε με αρκετά ανδροπρεπή χαρακτηριστικά: η Αντιγόνη δρα αγηφώντας τον νόμο, αλλά και υιοθετεί τη φωνή του νόμου, καθώς τον παραβιάζει και τον ξαναπαραβιάζει, όταν αρνείται να διαψεύσει ότι το έκανε<sup>322</sup>. Επιπλέον, διεκδικώντας ένα μερίδιο του κλέους από τον κόσμο των ανδρών στον οποίο εισχώρησε, η Αντιγόνη το κέρδισε, όταν κατέβηκε από δική της ελεύθερη βούληση (*αὐτόνομος*, 821) στον κόσμο των νεκρών. Είναι καταπληκτική η διαδικασία κατά την οποία ο Σοφοκλής κατασκευάζει ανάγλυφα το δραματικό πρόσωπο της ηρωίδας του με αντινομική συνέπεια.

Ενδιαφέρον, όμως, παρουσιάζει κι άλλο ένα σημείο αυτής της γλαφυρής αφήγησης: αφού ο Αίμων έμπηξε το ξίφος στα πλευρά του, σύρθηκε προς την αγαπημένη του, η οποία κείτεται στο έδαφος<sup>323</sup> και από τον πίδακα αίματος του

<sup>317</sup> Για την τοπογραφία της σπηλιάς, βλ. Griffith, *Antigone*, σ. 332.

<sup>318</sup> Για την έννοια της *αίωρήσεως*, βλ. Loraux, *Βίαιοι θάνατοι γυναικών στην τραγωδία*, σσ. 59-62.

<sup>319</sup> Στο ίδιο, σ. 58.

<sup>320</sup> «Ο Αίμων χάθηκε, ο ίδιος χύνοντας το αίμα του».

<sup>321</sup> Η Ευρυδίκη, η σύζυγος του Κρέοντα, αυτοκτονεί με ξίφος. Επιλέγει έναν πιο ανδροπρεπή θάνατο αφού πεθαίνει, όχι ως απελπισμένη σύζυγος (π.χ. Ιοκάστη στον *O.T.*), αλλά ως πενθούσα μάνα (π.χ. Ιοκάστη στις *Φοίν.*): Loraux, Στο ίδιο, *passim*.

<sup>322</sup> Butler, *Η διεκδίκηση της Αντιγόνης*, σ. 11.

<sup>323</sup> Προβληματισμό έχει προκαλέσει και η θέση του πτώματος της Αντιγόνης στο τέλος της σκηνής, βλ. Griffith, *Antigone*, σ. 334.

κορμιού του «μια στάλα βάφει κόκκινο το τρυφερό λευκό της μάγουλο»<sup>324</sup>. Πρόκειται για τη *μαλακή παρειά* που τραγούδησε ο Χορός στο Γ' Στάσιμο στην οποία ξαγρυπνά ο έρωτας, ο οποίος «μανίζει» όποιον έχει κατακτήσει. Πιθανότατα, το ερωτικό πάθος στο οποίο αναφέρεται ο Χορός ταιριάζει περισσότερο στον Αίμονα, του οποίου τα καταπιεσμένα συναισθήματα εκφράζει στο εν λόγω στάσιμο. Ο ίδιος ο Αίμων το αποδεικνύει περίτρανα με την σθεναρή του αντίσταση στη βούληση του πατέρα του, δείχνοντας ανυπακοή προς αυτόν και την εκδικητική του μανία (κινείται απειλητικά εναντίον του, 1231-1234), όταν έχει διαπιστώσει τον θάνατο της αγαπημένης του. Εξάλλου, η απόγνωσή του τον οδηγεί στον θάνατο, σφραγίζοντας το επιθυμητό κορμί με το αίμα του και περιβάλλοντάς το με το δικό του, σε μια αιώνια ένωση ατελέσφορου «γάμου» στον Κάτω Κόσμο.

Στην *Αντιγόνη*, δραματοποιείται η τελική φάση της κατάρρευσης του γένους, κατά την οποία ένα θηλυκό μέλος του εξεγείρεται κατά της πόλεως και θανατώνεται. Οι αλυσιδωτές αντιδράσεις που επισύρει η δράση της οδηγεί δύο οικογένειες στον αφανισμό. Αυτήν του Λαίου κι εκείνη του Μενοικέα. Η πρώτη γονατίζει κάτω από την παρακοή ενός χρησμού και μιας κατάρας<sup>325</sup> και η δεύτερη, εξαιτίας της ανυποχώρητης αφροσύνης του Κρέοντα. Το μίasma που επαπειλούσε ολόκληρη τη Θήβα εξαλείφεται και ο δημόσιος κίνδυνος αποσοβείται. Η πόλη σώζεται. Αυτά σε επίπεδο λογικής επεξεργασίας του μύθου. Το μέσον, όμως, του ποιητή να διαρρήξει τις κοινωνικές δομές της εποχής σε δραματικό επίπεδο, είναι η παρουσίαση μιας γυναίκας μακριά από τον φυσικό χώρο διαβίωσής της, να αρθρώνει λόγο και να κάνει ηθικές επιλογές, παραβιάζοντας την «ένδοξη σιωπή» που της επεφύλασσε η κοινωνία στην οποία ζούσε. Παραφράζοντας λίγο τη Logaux<sup>326</sup>, σαν να ανέβασε ο Σοφοκλής μια κόρη στη σκηνή, αποσπώντας την από τον μυχό του οίκου, για να την αποσύρει λίγο αργότερα και να την παραδώσει, τελικά, στον θάνατο, αποκαθιστώντας τους παραδοσιακούς ρόλους γυναικών-ανδρών και οριοθετώντας εκ νέου τις κατηγορίες του οίκου και της πόλης. Γενικότερα, η προσωρινή ελευθερία που είναι δυνατόν να

---

<sup>324</sup> Άντ. 1238-1239: «καὶ φυσῶν ὄξειαν ἐκβάλλει ῥοήν/λευκῆ παρειᾶ φοινίου σταλλάγματος.»

<sup>325</sup> Ο Λαίος αγνόησε τον χρησμό που του δόθηκε από το μαντείο των Δελφών να μείνει άτεκνος, προκειμένου να σωθεί η πόλη. Στην επόμενη γενιά, ο πατροκτόνος και αιμομίκτης Οιδίπους, με την κατάρα του, καταδικάζει τους γιους του σε αμοιβαία εξόντωση, Zeitlin, *Under the sign of the shield*, σσ. 16-17.

<sup>326</sup> Logaux, *Βίαιοι θάνατοι γυναικών στην τραγωδία*, σ. 21.

παραχωρηθεί στα γυναικεία πρόσωπα του δράματος και ο τρόπος που χρησιμοποιείται από αυτά, αφήνει να διαφανεί και η πρόθεση του καλλιτέχνη να εγείρει έναν ανεκτό προβληματισμό στο συμβολικό επίπεδο, γύρω από τον προσδιορισμό της ανδρικής ταυτότητας, μέσω του αντίθετου, θηλυκού «άλλου»<sup>327</sup>.

Με αυτά τα μέσα, λοιπόν, ο Σοφοκλής αποδίδει στην Αντιγόνη ένα σύνθετο χαρακτήρα, όχι μόνο σε επίπεδο γλωσσικών και συναισθηματικών αντιδράσεων, αλλά και αμφιλεγόμενων όρων προσδιορισμού του φύλου της. Ο ιδιωτικός θρήνος της, η εμμονική αφοσίωσή της στην οικογένεια και στον αδελφό της Πολυνείκη (μέχρι σημείου παρεξηγήσεως, για κάποιους μελετητές)<sup>328</sup> και η προσπάθεια περιποίησης και ταφής του σώματός του, αποτελούν στοιχεία προσίδια της γυναικείας κουλτούρας. Από την άλλη, η έξοδος της στον δημόσιο χώρο, η ατρόμητη αντιμετώπιση του πολιτικού ηγέτη, η παρρησία της, η διεκδίκηση ενός διαφορετικού κλέους για τον εαυτό της από τη σφαίρα των ανδρών και η μετατροπή της διεκδίκησης του δικαιώματος της κηδείας του νεκρού, σε διαδήλωση ενάντια σε μια αυθαίρετη εξουσία<sup>329</sup>, της προσδίδουν πιο αρρενωπά χαρακτηριστικά, αντίθετα πιθανώς με τα κυρίαρχα (στην Αθήνα; Στη Θήβα;) χαρακτηριστικά του κοινωνικού φύλου της. Εξάλλου, η κατηγορηματική απόρριψη της «γυναικείας» νοοτροπίας της Ισμήνης, η προάσπιση των άγραφων νόμων και της λατρείας των νεκρών, παράλληλα με την πιο προσωπική και συναισθηματική επιχειρηματολογία της, καθώς και ο τρόπος θανάτου της την καθιστούν μια αντισυμβατική και ιδιαίτερη «γυναίκα»<sup>330</sup>. Η συγκεκριμένη πρόσληψη του ήθους της Αντιγόνης είναι ικανοποιητική για ένα σύγχρονο κοινό. Στα μάτια, όμως, του αθηναϊκού (στην πλειονότητά του) κοινού του 5ου αιώνα π. Χ, η πρόδηλη παραβίαση των γυναικείων ορίων καθιστούν άραγε, την Αντιγόνη εξαιρετική, σε σχέση με άλλες γυναίκες ή απλώς παραβατική; Δύσκολη απάντηση, αν λάβουμε υπόψη μας τις αμφισημίες και την ειρωνεία με την οποία ο Σοφοκλής επένδυσε το δράμα του και το γεγονός ότι ο αρχαίος πολιτισμός αντιμετώπιζε τις πιο αρρενωπές γυναίκες και με τους δύο

<sup>327</sup> Zeitlin, *Playing the Other*, σσ. 76-86.

<sup>328</sup> Η Butler (*Η διεκδίκηση της Αντιγόνης*, σ.24) θεωρεί πως η αβίωτη επιθυμία της Αντιγόνης, η ίδια η αιμομιξία κάνει τη ζωή της έναν ζωντανό θάνατο. Η πορεία της προς τον θάνατο που παρουσιάζεται σαν γάμος επιβεβαιώνει τον πεισιθάνατο χαρακτήρα των ερώτων για τους οποίους δεν υπάρχει βιώσιμη θέση στον πολιτισμό.

<sup>329</sup> McClure, *Spoken like a Woman*, σ. 46.

<sup>330</sup> Griffith, *Antigone*, σσ. 52-53.

τρόπους. Η Ισμήνη κατακρίνει την Αντιγόνη ότι επιδιώκει κάτι αδύνατο. Η σύλληψή της ηρωίδας που δεν ολοκληρώνει την ταφή, επιβεβαιώνει την Ισμήνη. Ο Χορός καταλογίζει στην Αντιγόνη σκληρότητα χαρακτήρα σαν του πατέρα της και η Αντιγόνη μοιάζει να αποδέχεται ότι ξεπληρώνει ένα προγονικό αμάρτημα. Ωστόσο, όταν ο Χορός άδει στο Β' Στάσιμο *λόγου τ' ἄνοια καὶ φρενῶν Ἐρινύς*<sup>331</sup> το κοινό αναρωτιέται μήπως ο Κρέων βρίσκεται σε πλάνη<sup>332</sup>. Επομένως, η ορθή κρίση για την Αντιγόνη τίθεται εν αμφιβόλω. Επιπλέον, η Αντιγόνη αγωνίζεται με πάθος υπέρ μιας ανώτερης αλήθειας, της προσωπικής ελευθερίας, του καθήκοντος προς την οικογένεια, αλλά πεθαίνει μόνη, χωρίς τη συμπαράσταση κανενός. Αυτή η ευσέβειά της φαίνεται να την καταστρέφει. Η άκαμπτη στάση της Αντιγόνης που αρχικά δίνει και την εντύπωση μιας αρετής, δεν παίρνει τη μορφή της σωφροσύνης, αλλά την ωθεί να ενεργεί με ασυνέπεια ακόμα και απέναντι στην ίδια την κινητήρια λογική της, την τιμή προς τους φίλους<sup>333</sup>. Τη δικαίωση στις πεποιθήσεις της θα δώσει ο Τειρεσίας, όταν θα είναι πια νεκρή, και την ταφή που η ίδια απέτυχε να προσφέρει στον Πολυνείκη, θα ολοκληρώσει ο Κρέων, ο από την αρχή αρνητής της. Και μολονότι, όπως προαναφέραμε η Αντιγόνη ως δραματικό πρόσωπο, φέρει τα γενικά χαρακτηριστικά του κοινωνικού της ρόλου, πολλά παράδοξα ανακύπτουν από την ανάλυση της ταυτότητάς της. Ας αναρωτηθούμε, εδώ και για τα εξής σε σχέση με τα τέκνα του Οιδίποδα και τις επιλογές τους για να διατηρηθούν στη ζωή με παραμέτρους τις αξίες της εποχής, τις αξίες που υπερασπίζονται και την ιδιαίτερη καταγωγή τους (αιμομιξία). Η Αντιγόνη, από τη μία, υπέρμαχος των αξιών του οίκου, απέχει κατά πολύ από την ενσάρκωση του κοινωνικού ρόλου που της αναλογεί, από τη στιγμή που εξέρχεται στη δημόσια σφαίρα, δείχνει απείθεια και αρνείται την τεκνοποίηση που θα εξασφάλιζε τη συνέχεια του οίκου. Από την άλλη, ο Πολυνείκης, δοκιμάζει την εξωγαμία, αναπτύσσοντας δεσμούς με τον αρχηγό του οίκου του Άδραστου μέσω του γάμου του με την Αργεία, προκειμένου να ωφεληθεί και να επιτύχει το εγχείρημά του στην προσπάθεια διεκδίκησης της πατρογονικής εξουσίας. Και εκτείνοντας τον συλλογισμό μας στον Ετεοκλή, αυτός –τουλάχιστον στις σωζόμενες τραγικές εκδοχές του- έμεινε ανύμφευτος, επιδεικνύοντας και μια

---

<sup>331</sup> «Η Ερινύα της παράνοιας, του παραλογισμού» (603).

<sup>332</sup> Scodel, «Η τραγωδία του Σοφοκλή», σσ. 332-333.

<sup>333</sup> Carter, «Αντιγόνη», σ. 206.



ιδιαίτερα καταδικαστική επιθυμία για το γυναικείο φύλο<sup>334</sup>. Επομένως, αντιλαμβανόμαστε ότι δικαιολογημένα ανακύπτουν ερωτήματα για την ορθότητα των κανόνων/νόμων, προκειμένου να είναι δυνατή η επιβίωση στα όρια που θεσμίζει η οικογένεια και το κράτος.

Σε αυτό το σημείο κρίνουμε σκόπιμο να επισημάνουμε και κάτι ακόμα: είναι ιδιαίτερα γοητευτικό –αν είναι πραγματικό– και μέσα στα πλαίσια της καλλιτεχνικής ‘συνωμοσίας’ του Σοφοκλή, ότι με βάση τους περιορισμούς της διανομής των ρόλων στους τρεις αρχαίους υποκριτές κατά τον 5ο αι., οι ρόλοι της Αντιγόνης, του Αίμονα, του Τειρεσία και της Ευρυδίκης στον δευτεραγωνιστή. Έτσι, οι τέσσερις αντίπαλοι του Κρέοντα θα ακούγονταν να μιλούν με την ίδια φωνή. Η φωνή της αντίστασης, λοιπόν, μπορεί να προσιδιάζει είτε σε μια νεαρή παρθένα, είτε σε ένα νεαρό άνδρα, είτε σε έναν γηραιό και θεόπνευστο μάντη<sup>335</sup>. Από αυτούς, μόνο ο μάντης έχει τη δύναμη να αποκαταστήσει την ηθική τάξη προβλέποντας τη συθέμελη καταστροφή του ηγεμόνα. Αντιθέτως, οι δύο νέοι άνθρωποι, με την ξεχωριστή, αλλά παράλληλη δράση τους, θα είναι οι καταλύτες στη θορυβώδη πτώση του Κρέοντα, στην οποία συνέβαλε και η αθόρυβη αυτοκτονία της συζύγου του Ευρυδίκης, που διεκδικεί ένα αρρενωπό ήθος, όταν αυτοκτονεί με ξίφος, ενώ ο Κρέων, συντετριμμένος στο τέλος θρηνεί γοερά, εμφανίζοντας σημάδια εκθήλυνσης. Στην *Αντιγόνη*, λοιπόν, παρουσιάζονται τρεις νέοι άνθρωποι. Από αυτούς, οι δύο αντιστέκονται, απειθαρχούν και πεθαίνουν, ενώ η Ισμήνη που επιζεί, μένει ξεχασμένη μέσα στον *οἶκον* χωρίς να μαθαίνει κανείς για την τύχη της. Εξάλλου, η Αντιγόνη είναι αυτή που στις έντονα παραστατικές, μεταφορικές εικόνες που πλάθει ο ποιητής για να την ηθογραφήσει μέσα από την εστίαση κάποιου άλλου χαρακτήρα, φιλικά ή εχθρικά προσκείμενου απέναντί της, παρομοιάζεται με τις άλογες και ασταμάτητες φυσικές δυνάμεις, με την αδάμαστη φύση<sup>336</sup>, ή με τον δυνατό άνεμο που φουσκώνει χειμάρρους στα ποτάμια και θαλάσσια κύματα, απειλώντας δέντρα και καράβια αντίστοιχα<sup>337</sup>. Απέναντι στην έντονα «μερκαντιλική» και τεχνολογική μεταφορική γλώσσα του Κρέοντα,

<sup>334</sup> *Ἐπτά* 187-188 «Α! και στις συμφορές και στη γλυκιά ευτυχία/να’ δινε ο θεός και να’ λειπε από με η γυναίκα!».

<sup>335</sup> Griffith, *Antigone*, σ. 23.

<sup>336</sup> *θυμουμένους ἵππους* (= ατίθασα άλογα), 477-478. Ο Κρέων μιλά για την Αντιγόνη.

<sup>337</sup> *ὄρᾳς παρὰ ρείθρισι χειμάρροις* (=όταν φουσκώνουν τα νερά στα ρέματα), 712, και *ὑπίοις κάτω/στρέφας τὸ λοιπὸν σέλμασιν ναυτίλλεται* (= μετά αρμενίζει μ’ ανάστροφο κατάστροφο), 716-717. Ο Αίμων υπαινίσσεται την Αντιγόνη.

αντιπαρατίθεται η ομορφιά της -έστω και θρασομανούσας- φύσης, ως χαρακτηριστικό της Αντιγόνης. Το ότι το μεγαλύτερο μέρος αυτού του χαρακτηρισμού προέρχεται από τον Αίμονα, ένα νεαρό άνδρα με συνετό και προσηνή, κατ' αρχάς, χαρακτήρα, γεμάτο αγάπη και έγνοια τόσο για την οικογένειά του όσο και για την αρραβωνιαστικιά του, με ιδέες, κατά βάσιν δημοκρατικές και εξέχουσες για την πρόσληψη της πολιτικής διάστασης του έργου<sup>338</sup>, αφήνουν ένα περιθώριο στην ερμηνεία του δράματος, εν πολλοίς θετικό, για την αναπαράσταση της νεότητας από τον Σοφοκλή. Οι νέοι άνθρωποι, αν τους είχε δοθεί η ευκαιρία, θα μπορούσαν να φέρουν έναν αέρα ανανέωσης στους δρόμους, στις καρδιές και στις διάνοιες της Θήβας, της πόλης που αυτοαναλίσκεται στο διηνεκές, με τον εσωστρεφή και ανακυκλούμενο πόνο και θάνατο. Αυτό που τους εμποδίζει δεν είναι μόνο η αμετακίνητη μισαλλοδοξία τους έναντι του Κρέοντα-πολιτικού ηγέτη, αλλά και η μοιραία κληρονομιά της στιγματισμένης γενεαλογίας τους<sup>339</sup>.

Αντιγόνη και Αίμων, παλεύουν με πείσμα, με γνώμονα θρησκευτικές και πολιτικές αρχές, αντίθετα από τους συμβατικούς κανόνες ορθής συμπεριφοράς, αλλά μακριά ο ένας από τον άλλον. Η ζωή τους θυσιάστηκε για ένα υψηλότερο σκοπό από την ατομική τους ύπαρξη και η συνύπαρξή τους στον θάνατο, με τη μορφή ενός παράξενου γαμήλιου εναγκαλισματος, ξεπέρασε τη δυσλειτουργία τους στη ζωή. Με όλους αυτούς τους τρόπους, λοιπόν, το διαχρονικό κοινό, ήταν και είναι σε θέση να προβληματιστεί και να εννοήσει ποιες αποφάσεις, στάσεις, συμπεριφορές, κοινωνικοπολιτικοί θεσμοί είναι καλό να ισχύουν, προκειμένου να μπορέσει να διασωθεί το πιο πολύτιμο κεφάλαιο μιας κοινωνίας, που είναι οι ζωές των νέων ανθρώπων, ούτως ώστε, οίκος και πόλη, δημόσιο και ιδιωτικό, παραδοσιακό και νέο να συμπορεύονται με ασφάλεια.

---

<sup>338</sup> Πεφάνης, «Πολιτική και Θεατρική Φαντασία», σ. 79.

<sup>339</sup> Hall, *Greek Tragedy, Suffering under the Sun*, σ. 308.

## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Ο μύθος των Λαβδακιδών σε όλες τις δραματουργικές περιπέτειές του λειτουργεί ως το συγκείμενο για την ανάπτυξη του προσώπου της Αντιγόνης, η οποία ανάλογα με το δραματικό περιβάλλον και τα πρόσωπα με τα οποία αλληλεπιδρά, παρουσιάζεται με μία ποικιλία χαρακτηριστικών.

Αν θα θέλαμε να εστιάσουμε στις ομοιότητες της Αντιγόνης στα πέντε έργα που εξετάσαμε θα μπορούσαμε εύκολα να καταλήξουμε στο συμπέρασμα ότι μία τυπική συμπεριφορά της Αντιγόνης που επανέρχεται, αλλά που είναι και σύμφυτη στο φύλο της είναι ο θρήνος, που αποτελεί πάντα το προοίμιο από όπου θα κάνει την εμφάνισή του και θα αναπτυχθεί ο απείθαρχος χαρακτήρας της, ως όπλο υπεράσπισης των οικογενειακών δεσμών, τους οποίους υπηρετεί ως ύψιστες αξίες.

Ο σιωπηλός θρήνος του μικρού κοριτσιού που εντείνει την πτώση του κραταιού άλλοτε ηγέτη Οιδίποδα στον *O.T.* υπογραμμίζει και τον αντίκτυπο της εσφαλμένης δημόσιας πολιτικής συμπεριφοράς στο στενότερο και πιο προστατευμένο περιβάλλον του οίκου, απειλώντας τα πιο αδύναμα μέλη του, τις θυγατέρες του, την Αντιγόνη.

Ο γοερός τυπικός θρήνος των δύο αδελφών (Αντιγόνης-Ισμήνης) μοιρασμένος με το γυναικείο σώμα Χορού των Θηβαίων παρθένων στην τελευταία σκηνή των *Ἐπτὰ*, αποκτά διαφορετική βαρύτητα καθώς το κυρίαρχο γλωσσικό σύμπαν των γυναικών του Χορού σ' αυτήν την τραγωδία είναι ο άτακτος και θορυβώδης θρήνος, γεγονός που προκαλεί και τις έντονες αντιδράσεις του Ετεοκλή που έχει να αντιμετωπίσει όχι μόνον στο εξωτερικό της πόλης έναν εχθρό και μάλιστα αδελφό, αλλά και στο εσωτερικό της, τον όμιλο των γυναικών που δραπέτευσαν από τα σπίτια τους και τους καθιερωμένους ρόλους τους και κατέλαβαν τον δημόσιο χώρο που τελεί υπό τον έλεγχο των ανδρών. Η τελική ανταπόκριση του Ετεοκλή στον ανήσυχο Χορό είναι πολιτικής φύσεως<sup>340</sup>, αφού προβάλλεται η πρόθεσή του να αντιμετωπίσει προσωπικά τον εχθρό ως ο τελευταίος στρατηγός στην έβδομη πύλη της Θήβας, με τα γνωστά επακόλουθα. Η είσοδος του Κήρυκα και η ανακοίνωση της απαγόρευσης της ταφής του Πολυνείκη βρίσκουν ήδη την Αντιγόνη σε μια έντονη συναισθηματική φόρτιση, από όπου αναδύεται, στη συνέχεια, η φωνή της απείθειας. Η απείθαρχη συμπεριφορά της ενώ είναι γυναίκα (*γυνή περ οὔσα*, 1044), γνωρίζει πολύ καλά ότι θα προσέβαλλε

---

<sup>340</sup> Zeitlin, «Theater of Self», σ.138.

τη δημόσια αιδώ και θα στιγμάτιζε την ίδια και τις πράξεις της, αλλά αυτή ομολογεί με παρηρησία: *οὐδ' αἰσχύνομαι* (1035) και δείχνει την προθετικότητά της να προχωρήσει στην πράξη της ταφής *αὐτόβουλος*<sup>341</sup>, ένα τρίτο επίθετο δίπλα στο *αὐτόγνωτος* και *αὐτόνομος* της *Ἀντιγόνης*<sup>342</sup>, που επιτονίζει την προσωπική, ατομική ανάληψη ευθύνης, χωριστά από τους νόμους ή τις διαθέσεις της κοινότητας.

Στην Έξοδο του *O.K.* ο γοερός θρήνος και κοπετός των κοριτσιών, *Ἀντιγόνης* και *Ἰσμήνης*, διαμεσολαβημένος από τον *Ἀγγελιαφόρο*, πυροδοτείται από τη δράση του θεού<sup>343</sup>, και καταλήγει σε περιπαθή εναγκαλισμό και αποχαιρετιστήριο θρήνο των τριών μελών της οικογένειας (*Οιδίποδα* -θυγατέρων). Η μετάσταση του *Οιδίποδα* γίνεται σε απόλυτη τάξη, σιωπή και εχεμύθεια, καθώς μόνο ο *Θησέας* είναι εντεταλμένος να γνωρίζει το ακριβές τέλος του. Στον κομμό τους με τον *Χορό*, που ακολουθεί (1670-1750), η θλίψη μετατοπίζει το πένθος των κοριτσιών από τον «άφαντο θάνατο του πατέρα»<sup>344</sup> στην προσωπική τους τύχη, καθώς είναι πιο ευάλωτες από ποτέ, αποστερημένες από την πατρική παρουσία. Η επιφόρτιση της *Ἀντιγόνης* με το ανδρικό καθήκον απέναντι στον τυφλό και απόβλητο πατέρα αποτιμάται θετικά, παρόλο που η ίδια βίωσε με τον «φίλον» γεννήτορά της μία «ἄφιλον» τύχη (1698), στους δρόμους της περιπλάνησης. Όσο ο *Χορός* συνιστά ψυχραιμία και εγκαρτέρηση, τόσο στην *Ἀντιγόνη* φουντώνει η επιθυμία (*ἴμερος*, 1725) να κάνει το απαγορευμένο, όπως το προσδιόρισε ο ίδιος ο *Οιδίπους*. Να δει τον τάφο του πατέρα της κι ενδεχομένως να πεθάνει εκεί. Στην περίπτωση αυτή, ο θυμόσοφος *Χορός* είναι που θα κατευνάσει την απελπισία και τους παράλογους σχεδιασμούς των κοριτσιών. Παρόλα αυτά, η *Ἀντιγόνη* θα επαναφέρει το αδιανόητο αίτημά της για δεύτερη φορά μπροστά στον *Θησέα*, για να ακουστεί για τρίτη φορά η απαγόρευση, τελεσίδικα πια, από τον ηγέτη της *Ἀθήνας*. Έτσι, αναδιπλώνεται και αποφασίζει να φύγει για τη *Θήβα*, πίσω στις γνωστές ροές της πατρικής καταγωγής. Θα προσπαθήσει να σώσει τα αδέλφια της. Το καθήκον προς τους «φίλους» συνεχίζει να την καλεί. Η *Ἀθήνα* δεν ήταν γι' αυτήν.

---

<sup>341</sup> Κήρυξ: *ἀλλ' αὐτόβουλος ἴσθι, ἀπεννέπω δ' ἐγώ* (= κάμε του κεφαλιού σου· εγώ -είπα κι απόπειρα)  
*αὐτόβουλος* = αυτοπροαίρετος, αυτόβουλος, χρησιμοποιείται στον *Αισχύλο*. LSJ

<sup>342</sup> Βλέπε αντίστοιχα σσ. 90 και 93 της παρούσας εργασίας.

<sup>343</sup> *O.K.* 1606: «*Ἀγ: κτύπησε μὲν Ζεὺς χθόνιος*» (=Βρόντηξε ο Δίας).

<sup>344</sup> *O.K.* 1682: «*Ἀν: ἐν ἀφανεῖ τιμι μόρω φερόμενον*».

Στις *Φοίνισσες*, ο θρήνος της Αντιγόνης ξεκινά εξωσκηνικά στην αφηγηματική ανάληψη του Αγγελιαφόρου, καθώς η ηρωίδα θρηνεί για την αλληλοφθορία των αδελφών της που κείτονται μπροστά της λίγο πριν εκπνεύσουν. Σ' αυτόν, τονίζεται η ματαίωση των αδελφικών καθηκόντων ως προς τη γηροτροφεία της μητέρας και την αποκατάσταση της αδελφής. Τότε γίνεται αποδέκτης της τελευταίας επιθυμίας του Πολυνείκη να ταφεί στο πάτριο έδαφος, ώστε να επιστρέψει έστω και νεκρός στη γη που τον γέννησε. Ο θρήνος της εντείνεται όταν εισέρχεται στη σκηνή, εντός πόλεως, από τον εξωσκηνικό χώρο της μάχης, στον οποίο επαναπροσδιορίζεται η ταυτότητά της. Ο πόνος της επιτρέπει να βιώσει μία διαφορετική ελευθερία, έξω από τις αρμόζουσες στη γυναικεία φύση συμπεριφορές, με χαλαρωμένα ενδύματα, ακάλυπτο κεφάλι και ξέπλεκα μαλλιά. Νιώθει να κοινωνεί μιας δύναμης μαιναδικής, καθώς το σπαρακτικό πένθος της καλύπτει πια όλο το φάσμα της οικογένειάς της. Ο μόνος που έχει απομείνει, ξεχασμένος σαν όνειρο στα βάθη του ανακτόρου της Θήβας, ή μάλλον σαν εφιάλτης, είναι ο γέρος Οιδίπους, τον οποίο καλεί να βγει έξω από το παλάτι. Κατόπιν, ο νέος αρχηγός της Θήβας, Κρέων, ανακοινώνει τις αποφάσεις του στις οποίες η Αντιγόνη θα φέρει αντιρρήσεις, όχι ο Οιδίπους, και θα εμπλακεί σε μία στιχομυθία αντιπαράθεσης με συναίσθημα και λογική υπέρ της ταφής του Πολυνείκη, στην οποία θα χρησιμοποιήσει ως επιχείρημα ακόμη και την απειλή βίας προς τον γιο του Κρέοντα, Αίμονα, τον δικό της αρραβωνιαστικό, αν δεν δικαιωθεί το τελικό της αίτημα να συνοδεύσει τον ανήμπορο πατέρα της στην εξορία. Η αφηψισιά με την οποία αντιμετωπίζει έναν ηγέτη, ακόμα κι αν δεν είναι ο πιο στιβαρός, γενναίος και επιβλητικός χαρακτήρας, δείχνει ότι έχει ξεπεράσει τα όρια της γυναικείας συμπεριφοράς. Και παρόλο που υπαναχωρεί στη βούλησή της να θάψει τον νεκρό αδελφό της, παίρνει τη συνειδητή απόφαση να υπηρετήσει τον γέροντα πατέρα της, η οποία σ' αυτό το δράμα αξιολογείται ως αφοσύνη. Για την «αυτόγνωτη» Αντιγόνη, όμως, η εκούσια εξορία της προς υπεράσπιση του ανυπεράσπιστου πατέρα της είναι ένα πεδίο κλέους, διαφορετικό από το προδιαγεγραμμένο για κάθε γυναίκα, του γάμου και της τεκνοποιίας.

Στην *Αντιγόνη* η ηρωίδα παρουσιάζεται σε έναν ιδιωτικό θρήνο πάνω από το πτώμα του Πολυνείκη, τη δεύτερη φορά που το επισκέπτεται, μέσα από τη γλαφυρή διηγηματική αναπαράσταση των γεγονότων από τον Φύλακα μπροστά στον Κρέοντα. Ο σωματοποιημένος πόνος της, το περιπαθές μοιρολόι της απώλειας που καταλήγει σε κατάρεις εναντίον των υπαιτίων της απογύμνωσης του πτώματος (εκδικητικότητα),

προσδιορίζουν έναν τυπικό θρήνο, ομηρικής προελεύσεως, αυτόν που η αθηναϊκή πόλη, τον 5ο αιώνα, ονομάζει «θηλυκό» και «υπερβολικό»<sup>345</sup> και προσπαθεί να τον θέσει υπό τον περιορισμό του κράτους με την αντίστοιχη ανάπτυξη του δημόσιου ανδρικού Επιτάφιου λόγου, ήδη από την εποχή του Σόλωνα<sup>346</sup>. Το απαγορευμένο πένθος της Αντιγόνης, αρχικά επιτυγχάνεται εκεί έξω, κρυφά, αυθόρμητα και συνωμοτικά, όπως έχουμε ήδη παρουσιάσει, οπότε η απείθεια της Αντιγόνης από σωματοποιημένη αντίδραση μεταβάλλεται σε λεκτικό διαξιφισμό, στην αντιπαράθεσή της με τον Κρέοντα. Όμως το θέμα, δεν σταματά εκεί. Η Αντιγόνη επανέρχεται με ένα δεύτερο θρήνο, για τον εαυτό της αυτή τη φορά, σε ένα έργο όπου συναντώνται οι αρχαϊκές (επικές), με τις κλασικές (τραγικές) πρακτικές του πένθους, το μετρημένο με το υπερβολικό, η αρχαϊκή (αριστοκρατική) ατομικότητα, με την κλασική (δημοκρατική) κοινότητα. Μοιρολογεί μόνη της τον εαυτό της, αφού δεν υπάρχει κάποιος να πενήσει για αυτήν, καταριέται τους υπαιτίους, τονίζει την αναντικατάστατη μοναδικότητα του αδελφού της, ακυρώνοντας στην πράξη τη διάκριση μεταξύ εχθρού και φίλου που εισήγαγε στην επιχειρηματολογία του ο Κρέων. Ο θρήνος της, που είναι και απολογισμός μιας σύντομης ζωής και καταλογισμός ευθυνών, δείχνει έναν ιδιαίτερο δυναμισμό που συνεχίζει να στηρίζει την πρωτοβουλία μιας γυναίκας να ελέγξει τον άνδρα συγγενή και συνάμα ηγέτη της πόλης της. Η σπίθα της Αντιγόνης που στις άλλες τραγωδίες αποτελούσε προθετικότητα, εδώ αποτελεί συντελεσμένη πραγματικότητα. Μέσα από τη διαπεραστική φωνή της θρηνολογούσας ηρωίδας ελλοχεύει συναισθηματική βία, αλλά και πολιτική αταξία, η οποία όμως δεν θα επισυμβεί, καθώς η Αντιγόνη «θυσιάζεται» για τη σωτηρία της πόλης. Αλλά η πόλη σώζεται, μόνο αφού ο οίκος του Κρέοντα δεχτεί το τελειωτικό του χτύπημα. Ο γυναικείος θρήνος έξω στο άγριο σκηνικό της πετρώδους σπηλιάς μετουσιώνεται σε ανδρικό, μέσα στο παλάτι του Κρέοντα, για τον χαμό του Αίμονα με όρους που προσιδιάζουν στη δημόσια τελετουργία των επιταφίων λόγων<sup>347</sup>. Ένας θρήνος ο οποίος τελικά διακόπτεται βίαια από το σοκ της αυτοκτονίας της Ευρυδίκης, ως κατάληξης του δικού της ιδιωτικού και απομονωμένου πένθους, αφού έκλαψε για τον χαμό των δυο της γιων κι εκτοξεύοντας κατάρες για τον παιδοκτόνο σύζυγο. Ο Κρέων θρηνεί γοερά: καμία

<sup>345</sup> Honig, «Ο θρήνος της Αντιγόνης, η οδύνη του Κρέοντα», σ.266-270.

<sup>346</sup> McClure, *Spoken like a Woman*, σ.45.

<sup>347</sup> C. Segal, *Sophocles' Tragic World. Divinity, Nature, Society*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1995, σ.119-121.

νίκη εις βάρος της Αντιγόνης δεν έχει επιτευχθεί. Ο Τειρεσίας επέδειξε τους δεσμούς ανάμεσα στο εσωτερικό της οικογένειας, στον κοσμικό χώρο που προσδιορίζουν οι επουράνιοι θεοί και στον υποχθόνιο που ορίζουν οι θεοί του Κάτω Κόσμου. Στο τέλος, επιτρέποντας το ανεπίτρεπτο (ταφή όλων των νεκρών), «το έργο παρουσιάζει το δράμα της “παραχώρησης”, [...] και η Αντιγόνη εμφανίζεται ως «ένα μετωνυμικό σημάδι ενός αντίπαλου τρόπου ζωής»<sup>348</sup>.

Αυτό που θέλουμε να αποδείξουμε με τα παραπάνω είναι ότι ο θρήνος, ένα γένος λόγου αναγνωρισμένο, κατά βάσιν, ως γυναικείο αποτελεί στις τέσσερις τραγωδίες ένα είδος εφαιτηρίου από όπου θα αφορμηθεί η Αντιγόνη για να προβάλει τις απαιτήσεις ή διεκδικήσεις της, ενώ στην ομώνυμη τραγωδία, επιστρατεύεται ως τρόπος αντίστασης και αμφισβήτησης της κρατικής εξουσίας, αλλά και μέσο προβληματισμού του κοινού για την έκταση που μπορεί να πάρει η εκδίπλωση της ατομικότητας σε σχέση με την καθεστηκυία πολιτική τάξη που ορίζει η δημοκρατική συλλογικότητα.

Τέλος, θα ήθελα να παραθέσω κι ένα συμπέρασμα που σχετίζεται περισσότερο με τις τραγωδίες *Αντιγόνη* και *Ο.Κ.* και προέρχεται από την πραγματεία της Judith Butler<sup>349</sup>, βάσει της ιδιαίτερης ανάγνωσης της *Αντιγόνης*, και αφορά στην κρίση της συγγένειας, αλληγορική πραγμάτευση της οποίας αποτελούν οι παραπάνω τραγωδίες. Σύμφωνα με αυτήν την ανάγνωση, η Αντιγόνη αρνείται να υπακούσει σε μια εξουσία κανονιστική του πένθους, όπως είδαμε και παραπάνω, που δεν αναγνωρίζει δημόσια την απώλειά της. Το ερώτημα που ανακύπτει αμέσως, λοιπόν, είναι ποιες «κοινωνικές διευθετήσεις» μπορούν να αναγνωρίζονται ως νόμιμος έρωτας και ποιες ανθρώπινες απώλειες μπορούν να θρηνούνται ως πραγματικές και σημαίνουσες. Από αυτήν την οπτική η Αντιγόνη δεν αντιπροσωπεύει την οικογένεια στην ιδεατή μορφή της, αλλά μας βάζει στη διαδικασία να σκεφτούμε τις «συνθήκες νοητότητας» που θα έκαναν δυνατή τη ζωή της και ακόμα πιο πέρα στην εποχή μας, τις συνθήκες νοητότητας που θα έκαναν τους έρωτές μας θεμιτούς και τα νέα οικογενειακά σχήματα που προκύπτουν αποδεκτά. Μια εποχή, κατά την οποία τα παιδιά, προοδευτικά και στη χώρα μας, αλλά και παγκοσμίως, εξαιτίας διαζυγίων και επόμενων γάμων, μετανάστευσης ή προσφυγιάς, ή οποιασδήποτε φύσης εκτοπίσεων, υφίστανται

<sup>348</sup> Honig, «Ο θρήνος της Αντιγόνης», σσ. 299 και 300.

<sup>349</sup> Butler, *Η διεκδίκηση της Αντιγόνης*, κεφάλαιο 1, σσ. 1-23.

μετακινήσεις από τη μια οικογένεια σε μία άλλη, από τη ζωή με οικογένεια στη ζωή χωρίς, ή ζουν σε πολυεπίπεδες οικογενειακές καταστάσεις (μπορεί να έχουν πάνω από μια γυναίκα που να λειτουργεί ως μητέρα), με ετεροθαλή αδέρφια. Επιπλέον, στην εποχή μας υπάρχουν ετεροφυλόφιλες και ομοφυλόφιλες οικογένειες και παρατηρείται εξίσου το φαινόμενο να αναμειγνύονται και μεταξύ τους. Τέλος, αξίζει να παρατηρήσουμε ότι η συγγένεια έχει γίνει πιο εύθραυστη και πιο διασταλτική.

Με άλλα λόγια, η τραγωδία και η ηρωίδα έχουν τη μοναδική δύναμη εξαιτίας της ή παρά τη χρονική απόσταση που μας χωρίζει από τη δική της γέννηση να λειτουργήσουν για μας, καλλιτέχνες, δασκάλους, αναγνωστικό κοινό ως κέντρισμα, έμπνευση και πηγή στοχασμού και ιδεών.



## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Κείμενα

Smyth, H.W (ed.), *Aeschylus*, επιμ. και μτφ. H.W. Smyth, 2 τ. Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge, Mass. - W. Heinemann, London 1957.

Murray, G. (ed.), *Euripides Fabulae*, v. III, *Helena, Phoenissae, Orestes, Bacchae, Iphigenia Auliensis, Rhesus*, Oxford University Press, Oxford <sup>1</sup>1909.

Lloyd-Jones, H. - N.G. Wilson, (eds.), *Sophoclis Fabulae*, Oxford University Press, Oxford 1990.

### Μεταφράσεις

*Οι τραγωδίες του Αισχύλου: I, Ίκέτιδες, Πέρσες, Έπτά επί Θήβας, Προμηθέας Δεσμώτης. II, Ορέστεια: Άγαμέμνων, Χοηφόρες, Εύμενίδες*, μτφ. Ι.Ν. Γρυπάρη, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1999.

Ευριπίδη, *Φοίνισσες*, μτφ. Ν.Χ. Χουρμουζιάδης, Στιγμή, Αθήνα 2000.

*Αντιγόνη/Σοφοκλής: μετάφραση* Δημ. Μαρωνίτης, Γκόνης, Αθήνα <sup>2</sup>2020.

Σοφοκλέους, *Οιδίπους επί Κολωνῶ*, μτφ. Κ.Χ. Μύρης, εισαγωγή-σχόλια Αθηνά Μπάζου, Πατάκης, Αθήνα 1997.

Σοφοκλέους, *Οιδίπους Τύραννος*, μτφ. Κ.Χ. Μύρης, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1996.

*Ομήρου: Ιλιάς (Επίτομο) Ραψωδίες Α-Ω*, μτφ. Δ.Ν. Μαρωνίτης, Άγρα, Αθήνα 2012.

### Βιβλία – Μελέτες -Άρθρα

**Alexiou, M.:** *Ο τελετουργικός θρήνος στην ελληνική παράδοση*, μτφ. Δ.Ν. Γιατρομανωλάκης - Π.Α. Ροϊλός, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 2002.

**Anderson, M.J.:** «Ο μύθος», στο J. Gregory, (επιμ.): *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, μτφ. Μ. Καίσαρ – Ό. Μπεζαντάκου, Φ. Φιλίππου, Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα 2010.

**Anderson, A.S.:** «The Seven against Thebes at Eleusis», *Illinois Classical Studies* 40.2 (2015), σσ. 297-318.

**Bakhtin, M.M.:** *Speech Genres and Other Late Essays*, University of Texas Press, Austin 1986.

- Beer, J.:** «Οιδίπους Τύραννος», στο Μαρκαντωνάτος, Α. (επιμ.): *Σοφοκλής. Τριάντα δύο μελέτες*, μτφ. Κ. Δημοπούλου, επιμ. Χρ. Τσαγγάλης, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2019.
- Βερνάν, Ζ. Π. – Π.Β. Νακέ:** *Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*, μτφ. Σ. Γεωργούδη, Κέδρος 1974.
- Burian, P.:** «Πώς ένας μύθος γίνεται μύθος τραγωδίας;» στο P. E: Easterling. (επιμ.), *Οδηγός για την αρχαία Ελληνική Τραγωδία: Από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, μτφ. Κ. Βαλάκας – Λ. Ρόζη, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2007.
- Butler, J.:** *Η διεκδίκηση της Αντιγόνης. Η συγγένεια μεταξύ ζωής και θανάτου*, μτφ. Β. Σπυροπούλου, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2014.
- Buxton, R.G.A.:** *Οι ελληνικοί μύθοι: ένας ολοκληρωμένος οδηγός*, επιστ. επιμ. Δ.Ι. Ιακώβ, μτφ. Τ. Τυφλόπουλος, Πατάκης, Αθήνα 2005.
- Buxton, R.G.A.:** «Τραγωδία και ελληνικός μύθος», στο R.D Woodard, (επιμ.), *Ελληνική Μυθολογία, The Cambridge Companion to Greek Mythology*, μτφ. Α. Καλλέγια, Ινστιτούτο του βιβλίου-Καρδαμίτσα, Αθήνα 2022.
- Carter, D.:** «Αντιγόνη», στο Α. Μαρκαντωνάτος, (επιμ.), *Σοφοκλής. Τριάντα δύο μελέτες*, μτφ. Κ. Δημοπούλου, επιμ. Χρ. Τσαγγάλης, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2019.
- Γκρέιβς, Ρ.:** *Οι ελληνικοί μύθοι*, μτφ. Λ. Ζενάκος – Μ. Μπέκρη-Μειμάρη, Πλειάς-Ρούγκας, Αθήνα 1979.
- Debnar, P.:** «Η αθηναϊκή ιστορία του 5ου αιώνα και η τραγωδία» στο Gregory, J. (επιμ.), *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, μτφ. Μ. Καίσαρ – Ο. Μπεζαντάκου, Φ. Φιλίππου, Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα 2010.
- Διαμαντάκου –Αγάθου, Κ.:** «Θηβαϊκός κύκλος: η τοπολογία μιας καταραμένης γενιάς» στο: *Περί τραγωδίας και τρυγωδίας*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2007.
- Διαμαντάκου –Αγάθου, Κ.:** «Οιδίπους επί Κολωνώ και Πλούτος: Η τραγική και η κωμική ουτοπία της αθηναϊκής “αναγέννησης”», στο Ε. Γκαστή (επιμ.), *Δόσις ἀμφιλαφής. Τιμητικός τόμος για την ομότιμη καθηγήτρια Κατερίνα Συνοδινού*, εκδ. Carpe Diem, Ιωάννινα 2020.
- Διαμαντάκου –Αγάθου, Κ.:** «Επτά επί Θήβας: Ο νοερός “άλλος” και οι δυνατότητες της σκηνικής αναπαράστασής του», στο *15ο Διεθνές Συμπόσιο Αρχαίου Ελληνικού Δράματος: Οι εμφύλιες συγκρούσεις στο αρχαίο δράμα (Πρακτικά*

- Συνεδρίου, *Λεβέντειος Πινακοθήκη, Λεμεσός, 3-4 Νοεμβρίου 2018*), Κυπριακό Κέντρο του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου, Λευκωσία 2020.
- Easterling, P.E.:** «Oedipus and Polynices», *Proceedings of the Cambridge Philosophical Society* 13 (1967), σσ. 1-13.
- Easterling, P.E. - B.M.W. Knox** (επιμ.): *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, μτφ. Ν. Κονομή - Χρ. Γρίμπα - Μ. Κονομή, εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα 42000.
- Fanouraki, C.:** «E-Antigone through Drama Education with the Use of Digital Technologies», *Παράβασις-Επιστημονικό Περιοδικό του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών*, Τόμ.15, τχ.1 (2017), σσ. 83-93.
- Finglass, P.J.:** *Oedipus the King/Sophocles; edited with introduction and translation*, Cambridge University Press, Cambridge 2018.
- Foley, H.:** *Ritual Irony, Poetry and Sacrifice in Euripides*, Cornell University Press. Ithaca and London 1985
- Foley, H.:** *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton University Press, Princeton 2001.
- Gantz, T.:** *Early Greek Myth, A Guide to Literary and Artistic Sources*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1993.
- Gould, J.:** *Αρχαία ελληνική τραγωδία και τελετουργία*, μτφ. Β. Λιαπής, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 2018.
- Gregory, J.:** « Η τραγωδία του Ευριπίδη» στο J. Gregory, (επιμ.): *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, μτφ. Μ. Καίσαρ – Ό. Μπεζαντάκου, Φ. Φιλίππου, Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα 2010.
- Griffith, M.:** *Antigone/Sophocles*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.
- Hall, E.:** *Greek Tragedy, Suffering under the Sun*, Oxford University Press, Oxford 2010.
- Herington, J.:** *Αισχύλος*, μτφ. Μ. Γιούνη, εκδ. Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1988.
- Hesk, J.:** «Οιδίπους επί Κολωνώ», στο Α. Μαρκαντωνάτος, (επιμ), *Σοφοκλής. Τριάντα δύο μελέτες*, μτφ. Κ. Δημοπούλου, επιμ. Χρ. Τσαγγάλης, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2019.
- Hogan, J.C.:** *A Commentary on the Complete Greek Tragedies, Aeschylus*, The University of Chicago Press, Chicago 1984.
- Hogan, J.C.:** *The Plays of Sophocles. A Companion to the University of Chicago Press Translations*, Bristol Classical Press, Bristol 1991.

- Honig, B.:** «Ο θρήνος της Αντιγόνης, η οδύνη του Κρέοντα: πένθος, ανήκειν και η πολιτική της εξαίρεσης» στο Ε. Τζελέπη, (επιμ.), *Αντινομίες της Αντιγόνης: Κριτικές θεωρήσεις του πολιτικού*, μτφ. Μ. Λαλιώτης – Α. Λαμπρόπουλος, Εκκρεμές, Αθήνα 2014.
- Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. Β΄, Εκδοτική Αθηνών 1971.
- Kelly, A.:** *Sophocles: Oedipus at Colonus*, Duckworth, London 2009.
- Knox, B.M.W.:** *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*, University of California Press, Berkeley, 1964.
- Knox, B.M.W.:** «Myth and Attic Tragedy», στο *Word and Action: Essays on the Ancient Theater*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1979.
- Kovacs, D.:** «Do we have the End of Sophocles' *Oedipus Tyrannus*?», *Journal of Hellenic Studies* 129 (2009), σσ. 53-70.
- Λάμαρη, Ά.:** *Ευριπίδη Φοίνισσες: μια αφηγηματολογική μελέτη*, Διδακτορική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης Τμήμα Φιλολογίας, 2008.
- Λάμαρη, Ά.:** «Φοίνισσες» στο L. McClure, (επιμ.), *Ευριπίδης – 35 Μελέτες* (επιμ. Εβ. Σιστάκου – Αντ. Ρεγκάκος), μτφ: Δημ. Μουρατίδης, Φωτ. Πέτικα-Ψαρούλη, Μ.-Δ. Ράμμου, Φ. Φιλίππου, Εβ. Σιστάκου, Αντ. Ρεγκάκος, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2021.
- Lamari, A.:** «Aeschylus' *Seven Against Thebes* vs. Euripides' *Phoenissae*: Male vs. Female Power», *Wiener Studien*, 120 (2007), σσ. 5-24.
- Lesky, A.:** *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, μτφ. Α. Τσοπανάκη, εκδ. οίκος αδελφών Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη<sup>5</sup>1988.
- Μαρίνης, Ά.:** «Ο Χορός και η συλλογικότητα της πόλεως στους Έπτά επί Θήβας», στο Α. Αλτουβά – Κ. Διαμαντάκου (επιμ.), *Πρακτικά Ε' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Θέατρο και Δημοκρατία, Με αφορμή τη συμπλήρωση 40 χρόνων από την αποκατάσταση της Δημοκρατίας, Αφιερωμένο στον Βάλτερ Πούχνερ*, τ. Β΄, Αθήνα 2018.
- Μαρκαντωνάτος, Α.:** «Αφηγηματολογία και αρχαία ελληνική τραγωδία: Μία προσέγγιση», στο Α. Μαρκαντωνάτος – Χ. Τσαγγάλης (επιμ.), *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία. Θεωρία και πράξη*, Εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα 2008.
- Μαρκαντωνάτος, Α.:** «Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο και Αθηναϊκή Πόλη, *Αντιγόνη, Ικέτιδες, Ιων*», στο Α. Μαρκαντωνάτος – Λ. Πλατυπόδης (επιμ.), *Θέατρο και*

- Πόλη, Αττικό Δράμα, Αθηναϊκή Δημοκρατία και Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*, Gutenberg, Αθήνα 2012.
- Markantonatos, A.:** *Tragic Narrative: A Narratological Study of Sophocles' Oedipus at Colonus*, Walter de Gruyter, Berlin 2002.
- Markantonatos, A.:** *Oedipus at Colonus, Sophocles, Athens and the World*, Walter de Gruyter, Berlin-New York 2007.
- Mastrorade, D.J.:** *Contact and Discontinuity: Some Conventions of Speech and Action on the Greek Tragic Stage*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1979.
- Mastrorade, D.J.:** *Phoenissae /Euripides*, edited, with introduction and commentary, Cambridge University Press, Cambridge 1994.
- McClure, L.:** *Spoken like a Woman: Speech and Gender in Athenian Drama*, Princeton University Press, Princeton, N. J. 1999.
- Mossman, J.:** «Γυναικείες φωνές» στο J. Gregory (επιμ.): *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, μτφ. Μ. Καίσαρ – Ό. Μπεζαντάκου, Φ. Φιλίππου, Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα 2010.
- Murray, G.:** *Αισχύλος, ο δημιουργός της τραγωδίας*, μτφ. Β.Γ. Μανδηλαράς, Καρδαμίτσας, Αθήνα 1989.
- Παπαδοπούλου, Θ.:** «Ανθρωπολογία, Κοινωνιολογία και λογοτεχνική Παράδοση» στο Α. Μαρκαντωνάτος, – Χ. Τσαγγάλης, (επιμ.): *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία. Θεωρία και πράξη*, Εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα 2008.
- Παπάζογλου, Ε.:** «Η διδασκαλία της τραγωδίας στη μέση εκπαίδευση: μερικά ηθικά διδάγματα», *Φιλολόγος* 143 (2011), σσ. 134-150.
- Πεφάνης, Γ.:** «Πολιτική και Θεατρική Φαντασία» στο *Φαντάσματα του Θεάτρου. Σκηνές της θεωρίας III*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2013.
- Roselli, D. K.:** «Το θέατρο του Ευριπίδη», στο L. McClure, (επιμ.), *Ευριπίδης 35 Μελέτες* (επιμ. Εβ. Σιστάκου – Αντ. Ρεγκάκος), μτφ: Δημ. Μουρατίδης, Φωτ. Πέτικα-Ψαρούλη, Μ.-Δ. Ράμμου, Φ. Φιλίππου, Εβ. Σιστάκου, Αντ. Ρεγκάκος, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2021.
- Rosenbloom, D.:** «Thebes in Tragedy», στο H.M. Roisman, (επιμ.), *The Blackwell Encyclopedia of Greek Tragedy*, vol.3, Wiley-Blackwell, Oxford 2013.
- Scodel, R.:** «Η τραγωδία του Σοφοκλή» στο J. Gregory, (επιμ.), *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, μτφ. Μ. Καίσαρ – Ό. Μπεζαντάκου, Φ. Φιλίππου, Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα 2010.

- Seaford, R.:** *Ανταπόδοση και τελετουργία: ο Όμηρος και η τραγωδία στην αναπτυσσόμενη πόλη-κράτος*, μτφ. Β. Λιάπης, MIET, Αθήνα 2003.
- Segal, C.:** *Sophocles' Tragic World. Divinity, Nature, Society*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1995.
- Shaw, M. :** «The Female Intruder: Women in Fifth Century Drama». *Classical Philology* 70 (1975), σσ. 255-266.
- Sifakis, G.M.:** «Children in Greek Tragedy», *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, No. 26 (1979), σσ. 67-80.
- Smyth, H.W.:** *Aeschylean Tragedy*, Biblio and Tannen, New York 1969.
- Sommerstein, A.H.:** «Once More the End of Sophocles' *Oedipus Tyrannus*», *Journal of Hellenic Studies* 131 (2011), σσ. 85-93.
- Steiner, G.:** *Οι Αντιγόνες. Ο μύθος της Αντιγόνης στην λογοτεχνία, τις τέχνες και την σκέψη της Εσπερίας*, μτφ. Β. Μάστορης – Π. Μπουρλάκης, Καλέντης, Αθήνα 2001.
- Τσάτσος, Κ.:** «Η έννοια του μύθου», στο Ι. Θ. Κακριδής (επιμ.), *Ελληνική Μυθολογία* τ. 1, Εκδοτική Αθηνών 1986.
- Φανουράκη, Κ.:** *Η διδασκαλία των φιλολογικών μαθημάτων μέσω της θεατρικής αγωγής στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση*, Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Πατρών Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, 2010.
- Vernant, J.P.:** *Το σύμπαν, οι Θεοί, οι Άνθρωποι. Ελληνικές ιστορίες για τη δημιουργία του κόσμου*, μτφ. Τ. Δημητρούλια, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2001.
- Walton, J.M.:** *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο επί σκηνής. Εγχειρίδιο για τις παραστάσεις του αρχαίου δράματος στην κλασική εποχή και τους νεότερους χρόνους*, μτφ. Κ. Αρβανίτη – Β. Μαντέλη, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2007.
- Winnington-Ingram, R.P.:** *Σοφοκλής, Ερμηνευτική προσέγγιση*, μτφ. Ν.Κ. Πετρόπουλος - Χ.Π. Φαράκλας, Ινστιτούτο του βιβλίου Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1999.
- Wohl, V.:** *Intimate Commerce: Exchange, Gender, and Subjectivity in Greek Tragedy*, University of Texas Press, Texas 1998.
- Wright, M.:** «Μύθος», στο L. McLure, (επιμ.): *Ευριπίδης –35 Μελέτες* (επιμ.) Εβ. Σιστάκου – Αντ. Ρεγκάκος, μτφ: Δημ. Μουρατίδης – Φ. Πέτικα-Ψαρούλη - Μ.-Δ. Ράμμου, - Φ. Φιλίππου, - Ε. Σιστάκου - Αντ. Ρεγκάκος, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2021.

**Zeitlin, F.:** *Under the Sign of the Shield: Semiotics and Aeschylus' Seven against Thebes*, Edizioni dell' Ateneo, Roma 1982.

**Zeitlin, F.:** «Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama», στο J. P. Euben (επιμ.), *Greek Tragedy and Political Theory*, University of California Press, Berkeley 1986.

**Zeitlin, F.:** «Playing the Other», στο J.J Winkler & F. Zeitlin (επιμ.), *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton University Press, Princeton 1992.

### **Διαδικτυακοί Τόποι**

<http://elibrary.iep.edu.gr/>

Υ.Α. 21123/Δ2, ΦΕΚ 1096 τ. Β/28-02-2023

Υ.Α. 33151/Δ2, ΦΕΚ 2052 τ. Β 31-03-2023