

ΤΖΩΡΤΖ ΣΤΑΪΝΕΡ

## Οι Αντιγόνες

Ο μύθος της Αντιγόνης στην λογοτεχνία, τις τέχνες  
και την σκέψη της Εσπερίας

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ

Βασίλης Μάστορης - Πάρις Μπουράκης

Σειρά: ΜΥΘΟΙ ΚΑΙ ΛΟΓΟΙ

Υπεύθυνος σειράς: ΝΙΚΟΣ ΚΑΛΕΝΤΗΣ

Τίτλος πρωτοτύπου: ANTIGONES. The Antigone myth in Western literature, art  
and thought

Συγγραφέας: GEORGE STEINER

Μετάφραση: ΒΑΣΙΛΗΣ ΜΑΣΤΟΡΗΣ - ΠΑΡΙΣ ΜΠΟΥΡΑΚΗΣ

Επιμέλεια κλπ.: ΜΑΡΙΑΝΝΑ ΚΑΛΕΝΤΗ - ΒΙΚΥ ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΥ - ΝΙΚΟΣ ΚΑ-  
ΛΕΝΤΗΣ - ΣΤΑΜΑΤΙΝΑ ΜΑΝΔΗΛΑΡΑ

Εξώφυλλο: ΚΕΛΛΥ ΜΑΤΑΘΙΑ-ΚΟΒΟ

Εικόνα εξωφύλλου: Η Αντιγόνη και ο Κρέων (σχέδιο του Jean Cocteau)

Φωτοστοιχειοθεσία-φίλμ-μονταζ: LEGATO E.L.E.

Εκτύπωση: Χ. ΖΑΧΑΡΟΠΟΥΛΟΣ - Δ. ΣΙΤΑΡΑΣ - Σ. ΖΑΧΑΡΟΠΟΥΛΟΥ

© GEORGE STEINER. OXFORD UNIVERSITY PRESS

© 2001, για την ελληνική γλώσσα: Εκδόσεις ΚΑΛΕΝΤΗΣ

Μαυρομιχάλη 11,

106 79 ΑΘΗΝΑ

τηλ.: 36.01.551, FAX: 36.23.553

E-mail: Kalendis@ath.forthnet.gr

ISBN: 960-219-110-4

Η ΠΑΡΟΥΣΑ ΕΚΔΟΣΗ ΠΡΑΓΜΑΤΟΠΟΙΗΘΗΚΕ ΜΕ ΤΗΝ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΗ ΕΝΙΣΧΥΣΗ ΤΟΥ  
ΕΘΝΙΚΟΥ ΚΕΝΤΡΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

φράσεις ξένων έργων, ιδιαίτερη φροντίδα καταβάλλεται ώστε αυτές να είναι προσεγμένες.

Η ελληνική μετάφραση αυτού του πρώτου βιβλίου της σειράς είναι αφιερωμένη στην Χρυσάνθη Μάστορη, την θυγατέρα του Βασίλη και της Στέφης.

## Πρώτο Κεφάλαιο

---

### 1

Δεν είμαστε παρά «ερμηνευτές ερμηνειών»-έτσι εκφράζεται ο Μονταίνιος (Montaigne), απηχώντας τον Πλάτωνα, που στον Ίωνα χαρακτηρίζει τους ραψωδούς ως «έρμηνεων έρμηνής».

Από το 1790 ως το 1905 περίπου, όλοι σχεδόν οι Ευρωπαίοι φιλόσοφοι, ποιητές και ελληνοστές θεωρούσαν ότι η Άντιγόνη του Σοφοκλή δεν είναι μόνον η ωραιότερη από τις ελληνικές τραγωδίες, αλλά και ότι, απ' όλα τα έργα που δημιούργησε το ανθρώπινο πνεύμα, είναι αυτό που αγγίζει περισσότερο την τελειότητα. Αυτή η θέση ήταν εγγεγραμμένη στο εσωτερικό μιας άλλης, γενικότερης: της θέσης ότι η Αθήνα του πέμπτου αιώνα στέγασε και εξέφρασε τα πρωτεία του ανθρώπου. Ότι η Αθήνα σηματοδοτεί το αποκορύφωμα του ανθρώπινου εγκόσμιου πνεύματος στις φιλοσοφικές, ποιητικές και πολιτικές πραγματώσεις του. Αυτή η υπεροχή αποτελούσε κοινό τόπο για τον Καντ (Kant) όπως και για τον Σέλλεϋ (Shelley), για τον Μάθιου Άρνολντ (Matthew Arnold), όπως και για τον Νίτσε (Nietzsche). Αποτελεί απλώς υπερβολική έμφαση να πούμε ότι όλη η ιστορία της σκέψης και της νοοτροπίας του δέκατου ένατου αιώνα αντλεί ουσιαστική δύναμη από τον στοχασμό γύρω από τον ελληνισμό, από μια προσπάθεια, συγχρόνως αναλυτική και μιμητική, να συλλάβει τις πηγές του αττικού επιτεύγματος και να φω-



τίσει την έλλειψη πολιτικής αντοχής του. Ο γερμανικός ιδεαλισμός, τα ρομαντικά κινήματα, η ιστοριογραφία του Μαρξ και η φρουϊδική μυθογραφία της ψυχής, με τις ρίζες της στον Ρουσσώ (Rousseau) και τον Καντ, είναι, στα καίρια σημεία τους, μελέτη των Αθηνών. Ο Ερνέστ Ρενάν (Ernest Renan) εξέφρασε τον αιώνα του, όταν κατέγραψε την αισθαντική αποκάλυψη που βίωσε, επισκεπτόμενος για πρώτη φορά την Ακρόπολη, το 1865: «Le miracle grec, une chose qui n'a existé qu'une fois, qui ne s'était jamais vue, qui ne se reverra plus, mais dont l'effet durera éternellement, je veux dire un type de beauté éternelle, sans nulle tache locale ou nationale». («Το ελληνικό θαύμα, κάτι που υπήρξε μόνο μια φορά, που ήταν πρωτοφανέρωτο, που δεν θα ξαναφανεί ποτέ πια, αλλά η επίδρασή του θα διαρκεί στους αιώνες, εννοώ ένας τύπος αιώνιας ομορφιάς χωρίς κανένα τοπικό ή εθνικό ψεγάδι). «Sage, wo ist Athen?» («Πες μου, πού είναι η Αθήνα;»), ρωτούσε ο Χαϊλντερλιν (Hölderlin) στον ύμνο «Der Archipelagus». Βρίσκεται κρυμμένη μέσα στον σύγχρονο άνθρωπο, του απαντά ο Ρενάν, και ο κόσμος δεν θα σωθεί παρά μόνο επιστρέφοντας στον Παρθενώνα και απαρνούμενος τους δεσμούς του με την βαρβαρότητα. «Le monde ne sera sauvé qu' en revenant à toi, en répudiant ses attaches barbares»<sup>1</sup>.

Η άποψη του μπαρόκ και του νεοκλασικισμού εντόπιζε την καρδιά του «ελληνικού θαύματος» στο ομηρικό έπος, στην σταθερή ικανότητα του Ομήρου να διδάσκει στον πολίτη την τέχνη του πολέμου και της εσωτερικής τάξης. Ο δέκατος ένατος αιώνας συνταύτισε την ουσία του ελληνισμού με την Αθηναϊκή τρα-

1. Ο ελληνισμός [ως σπουδή και μίμηση του ελληνικού πολιτισμού (Σ.τ.Μ.)] του 19ου αιώνα αποτελεί ευρύτατο θέμα που έχει μελετηθεί διεξοδικά. Βλ. G. Billeter, *Die Anschauungen vom Wesen des Griechentums* (Leipzig and Berlin, 1911), και E. M. Butler *The Tyranny of Greece over Germany* (Cambridge, 1935). Βλ. επίσης W. Rehm, *Griechentum und Goethezeit* (3η έκδοση, Berne, 1952). Για μια πρόσφατη πραγμάτευση του θέματος, ιδιαίτερα σημαντική για το παρόν κεφάλαιο, βλ. J. Taminioux, *La Nostalgie de la Grèce à l'aube de l'idéalisme allemand* (La Haye, 1967).

γωδία. Τα κίνητρα τούτης της συνταύτισης ξεπερνούν κατά πολύ τις διδακτικές ή τις αισθητικές προκαταλήψεις. Από την εποχή της Γαλλικής Επανάστασης, όλα τα μείζονα φιλοσοφικά συστήματα είναι συστήματα τραγικά. Όλα ανεξαιρέτως αποτελούν μεταφορές του θεολογικού αξιώματος της πτώσης. Οι δε μεταφορές είναι ποικίλες: στον Φίχτε (Fichte) και στον Χέγκελ (Hegel) η έννοια της αυτοαλλοτρίωσης, στον Μαρξ το σενάριο της οικονομικής υποδούλωσης, στον Σοπενχάουερ (Schopenhauer) η διάγνωση της ανθρώπινης συμπεριφοράς ως υποταγμένης σε μια πειστική βούληση, στον Νίτσε η ανάλυση της παρακμής, στον Φρόυντ η αφήγηση της εμφάνισης της νεύρωσης και του ανικανοποίητου ως επακόλουθου του προπατορικού Οιδιπόδειου εγκλήματος, στην οντολογία του Χάιντεγκερ (Heidegger) η απώλεια της πρωταρχικής αλήθειας του Είναι. Το να φιλοσοφούμε μετά τον Ρουσσώ και τον Καντ, το να εκφράζουμε κανονιστικά, εννοιολογικά την ανθρώπινη κατάσταση από ψυχολογική, κοινωνική και ιστορική άποψη, ισοδυναμεί με το να σκεπτόμαστε με τρόπο «τραγικό». Ισοδυναμεί με το να βρίσκουμε στο τραγικό θέατρο, όπως ο Νίτσε στον Τριστάνο, το «κατ' εξοχήν μεταφυσικό έργο». Αυτό σημαίνει ότι από τον Καντ ως τον Μαξ Σέλερ (Max Scheler) και τον Χάιντεγκερ, ο τυπικός φιλοσοφικός λόγος υπαινίσσεται ή αρθρώνει μια θεωρία του τραγικού «τέλους» και ότι ανατρέχει, σχεδόν ενστικτωδώς, σε χωρία από την τραγωδία, για να αντλήσει αποφασιστικά παραδείγματα. Οι όροι αυτής της αναδρομής δίδονται στο περίφημο Δέκατο Γράμμα των *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kritikismus* του Σέλλινγκ (Schelling) στα 1795. Η ελληνική τραγωδία «τιμά την ανθρώπινη ελευθερία στο μέτρο που δίνει στους ήρωές της την δύναμη να αγωνιστούν ενάντια στην απεριόριστα ανώτερη δύναμη του πεπρωμένου» (*die Ueb̄ermacht des Schicksals*). «Οι δεσμεύσεις και τα όρια της τέχνης» απαιτούν την ήττα του ανθρώπου σε αυτόν τον αγώνα, ακόμη κι όταν το σφάλμα ή το έγκλημα που επιφέρει αυτήν την ήττα είναι, για να μιλήσουμε αυστηρά,



«μοιραίο» (*auch für das durch Schicksal begangene Verbrechen*). Στην ελληνική τραγωδία, η μοίρα είναι «μια αόρατη εξουσία, απρόσιτη στις δυνάμεις της φύσεως», επιβάλλεται δε ακόμη και στους θεούς. Όμως, η ήττα του ανθρώπου αποκρυσταλλώνει την ελευθερία του, αυτήν την διαυγή παρόρμηση να πράττει, να πράττει «κατ' αντιπαράθεσιν», που καθορίζει την υπόσταση του «Εγώ». Οι κατηγορίες τις οποίες παραθέτει ο Σέλλινγκ, η «ελευθερία», το «πεπρωμένο», η δυναμική του «Εγώ» και η οικονομία της θανάσιμης πάλης, αποτελούν τις σταθερές της μετα-καντιανής μεταφυσικής και ψυχολογίας. Σε αυτές ακριβώς τις κατηγορίες, σε αυτήν την διαλεκτική της αυτοπραγμάτωσης, είχαν δώσει πρωταρχική και διαρκή μορφή οι ελληνικές τραγωδίες<sup>2</sup>.

Η ιδεαλιστική και ρομαντική φαντασία ανύψωσε τον Σοφοκλή στην πρώτη θέση μεταξύ των Ελλήνων τραγικών. Ήταν και σε αυτό το ζήτημα αριστοτελική, όπως και σε μεγάλο μέρος της βιταλιστικής βιολογίας και της αισθητικής της. Στα αποσπάσματα που έγραφε για την *Ιστορία της Αττικής Τραγωδίας* (1795) ο νεαρός Φρίντριχ Σλέγκελ (Friedrich Schlegel) αναρωτιόταν: «Ο Σοφοκλής λοιπόν είναι ο μόνος τέλειος, ολοκληρωμένος;» (*Also nur S. ist vollkommen?*) Η απάντηση ήταν καταφατική: «Οι μεγαλύτεροι των Ελλήνων ποιητών είναι σαν αρμονικός χορός, του οποίου ο Σοφοκλής είναι ο κορυφαίος, όπως ο Απόλλων Μουσηγέτης είναι ο κορυφαίος του χορού των Μουσών». Στις διαλέξεις του για την ιστορία της κλασικής λογοτεχνίας, που εκφωνήθηκαν για πρώτη φορά μεταξύ 1796 και 1803, ο Σλέγκελ χαρακτήριζε τον Σοφοκλή ως πρώτον μεταξύ ίσων ως προς «την εντέλεια και τα επιτεύγματα». Είναι –το δε πρωτότυπο είναι υπογραμμισμένο– ποιητής «για τον οποίο είναι αδύνατον να μιλήσει κανείς χωρίς λατρεία» (*anbetend*). Κατά τον Σέλλινγκ, στα

2. Πρβλ. P. Lacoue-Labarthe, «La césure du spéculatif» στον Hölderlin, *L'Antigone de Sophocle* (Paris, 1978), δοκίμιο που είναι με την σειρά του σχόλιο στο βιβλίο του Peter Szondi, *Die Theorie des bürgerlichen Trauespiels* (Frankfurt-on-Main, 1973).

μαθήματα της Φιλοσοφίας της Τέχνης (1802-1805), αυτή η κρίση είχε την ισχύ αυταπόδεικτης αρχής: «Η υψηλή ηθικότητα, η απόλυτη καθαρότητα των έργων του Σοφοκλή έχουν γίνει αντικείμενο θαυμασμού ανά τους αιώνες.» Όσο μεγάλη κι αν είναι η ιδιοφυΐα του Σαίξπηρ, ο Σοφοκλής παραμένει «το πραγματικό αποκορύφωμα της δραματικής τέχνης». Στην *Geschichte der alten und neuen Literatur* (1812-14) ο Φ. Σλέγκελ πηγαίνει πιο μακριά: «Ο Σοφοκλής κατέχει την υπέρτατη θέση όχι μόνο στο δράμα, αλλά και στο σύνολο της ποίησης και της πνευματικής ανάπτυξης (*Geistesbildung*) των Ελλήνων». Ο Γκαίτε είχε προσδώσει ισχύ ιερού κανόνα στην γνώμη ότι ο Σοφοκλής έδωσε αιώνια και τέλεια μορφή σ' εκείνες τις δυνάμεις του τρόμου και της οδύνης, τις οποίες είχε ζωντανέψει ο Αισχύλος, παριστάνοντάς τες τρομακτικές, αλλά συχνά αινιγματικές και αυθαίρετες, καθώς και στην γνώμη ότι ο Σοφοκλής τιθάσευσε και συγκράτησε σε κάποια όρια τις ψυχολογικές ιδέες, οι οποίες έμελλαν να εισαγάγουν και στα καλύτερα έργα του Ευριπίδη ένα στοιχείο αισθητισμού και ψευδονεωτερικότητας. Για την Τζωρτζ Έλιοτ (George Eliot), στο κείμενό της «*The Antigone and its Moral*» (1856), «ο Σοφοκλής είναι ο μόνος δραματικός ποιητής που μπορούμε να πούμε ότι βρίσκεται στο ίδιο ύψος με τον Σαίξπηρ».

Στον αστερισμό των επτά σωζομένων τραγωδιών του Σοφοκλή, η *Αντιγόνη* θεωρείται το λαμπρότερο αστέρι. Αυτή η υπερβολική, συχνά, εκτίμηση αφορούσε άλλοτε την μορφή της ηρωίδας, άλλοτε το ίδιο το έργο, άλλοτε έναν ασαφή συνδυασμό και των δύο. «Έχετε δίκιο όσον αφορά την *Αντιγόνη*», έγραφε ο Σέλλεϊ στον Τζων Γκίζμπορν (John Gisborne) τον Οκτώβριο του 1821, «τι υψηλή εικόνα γυναίκας! Και τι να πει κανείς για τα χορικά, ιδιαίτερα για τον λυρικό κομμό του ισόθεου θύματος; Και οι απειλές του Τειρεσία, και το πόσο γρήγορα βγαίνουν αληθινές; Κάποιοι από εμάς έχουμε αγαπήσει μιαν *Αντιγόνη*, σε μια προηγούμενη ζωή κι αυτό μας κάνει να μην βρίσκουμε πλήρη ικανοποίηση σε κανένα θνητό δεσμό». Στις διαλέξεις για την Αισθητική



(1820-1829), ο Χέγκελ αποκαλεί αυτό το έργο «ένα από τα υψηλότερα και τα πιο ολοκληρωμένα, από κάθε άποψη, έργα τέχνης που δημιούργησε ποτέ η ανθρώπινη προσπάθεια». Στις διαλέξεις του για την ιστορία της φιλοσοφίας, που δόθηκαν μεταξύ 1819 και 1830, επικαλείται την ηρωίδα, «την Ουράνια Αντιγόνη, την ευγενέστερη μορφή που εμφανίσθηκε ποτέ στην γη». Στην διάρκεια της δεκαετίας του 1840, αφθονούν αυτού του είδους τα αισθήματα. Ο Φρίντριχ Χέμπελ (Friedrich Hebbel), που θεωρούσε το δικό του θεατρικό έργο *Agnes Bernauer* ως «Αντιγόνη για την σύγχρονη εποχή», περιέγραφε την σοφοκλεία τραγωδία ως «το αριστούργημα των αριστουργημάτων, με το οποίο δεν μπορεί να συγκριθεί κανένα άλλο, είτε αρχαίο είτε νεώτερο» («*das Meisterstück der Meisterstücke dem sich bei Alten und Neueren Nichts an die Seite setzen lässt*»). Αυτή η κρίση υπάρχει στο δοκίμιο του Χέμπελ *Mein Wort über das Drama!*, γραμμένο το 1843, είναι δε δύσκολο να μάθουμε αν ο Χέμπελ γνώριζε την σημαντική κρίση του Χέγκελ. Είναι μάλλον απίθανο να την γνώριζε ο Τόμας ντε Κουίνσυ (Thomas de Quincey), όταν έγραφε την μακροσκελή κριτική «*The Antigone of Sophocles as Represented on the Edinburgh Stage*» [«Η Αντιγόνη του Σοφοκλή όπως παραστάθηκε στην θεατρική σκηνή του Εδιμβούργου»] (1846), αλλά ο τόνος του είναι εξίσου διθυραμβικός. Αυτό το έργο θα έχει αιώνια «την δροσιά της αυγής». Κανένα άλλο ελληνικό δράμα «δεν ορθώνεται σε μεγαλείο τόσο συγκινητικό», κι αυτό παρά το γεγονός ότι η αυστηρότητα του τραγικού πάθους αμαυρώνεται από ένα ερωτικό επεισόδιο». Για τον χαρακτήρα της ηρωίδας γράφει:

«Θυγατέρα του Θεού προτού γνωρίσουμε τον Θεό, άνθος του Παραδείσου αφού πια ήταν κλειστός ο Παράδεισος για 'μας... ειδωλολάτρισσα και παρ' όλα αυτά χριστιανή, διαβαίνεις μόνη εσύ με το πνεύμα του μάρτυρα τα ορθάνοιχτα κύματα του τάφου ορμώντας πέρα από κάθε γήινη ελπίδα, από φόβο μήπως η αιώνια απόγνωση ορίσει τον τάφο του αδελφού σου».

Σπάνιες υπήρξαν οι αντίθετες γνώμες. Το 1849, ο Μάθιου

Άρνολντ δημοσίευσε το έργο του «Απόσπασμα μιας 'Αντιγόνης'» («*Fragment of an 'Antigone'*»). Στον πρόλογο όμως του 1853, στην πρώτη έκδοση των ποιημάτων του, ο Μάθιου Άρνολντ αποφάνθηκε ότι «μια πράξη όπως η πράξη της Αντιγόνης του Σοφοκλή, που έχει ως άξονα την σύγκρουση ανάμεσα στο καθήκον της ηρωίδας απέναντι στο σκήνωμα του αδελφού της και στο καθήκον της απέναντι στους νόμους της χώρας της, δεν είναι πλέον πράξη που να μας ενδιαφέρει σε βάθος». Ανταπάντησε η Τζωρτζ Έλιοτ, που στην εσωτερική διάρθρωση του έργου της *Middlemarch* η μορφή της Αντιγόνης έμελλε να παίξει τόσο περίπλοκο και καθοριστικό ρόλο. Κατ' αυτήν ο Άρνολντ παρανόησε το νόημα του έργου. Η σύγκρουση που σκηνοθέτησε ο Σοφοκλής έχει χαρακτήρα αιώνιας επικαιρότητας. Δραματοποιεί τις συγκρούσεις ανάμεσα στην ιδιωτική συνείδηση και το δημόσιο συμφέρον, συγκρούσεις των οποίων η φύση και η σοβαρότητα είναι αδιαχώριστες από την ιστορική, κοινωνική κατάσταση του ανθρώπου. Όντως, η Τζωρτζ Έλιοτ ερμήνευε το κείμενο του Σοφοκλή σαν να είχε έντονη ομοιότητα με τις δικές της βαθύτερες ανησυχίες. Το ελληνικό έργο αναπαριστά «αυτή την μάχη ανάμεσα στις θεμελιακές τάσεις και στους καθιερωμένους νόμους, δια της οποίας ο άνθρωπος εναρμονίζει βαθμηδόν και οδυνηρά την εξωτερική του ζωή με τις εσωτερικές ανάγκες του». Όταν η Κόζιμα Βάγκνερ (Cosima Wagner) σημείωνε στο ημερολόγιό της, στην εγγραφή της 18ης Ιουνίου 1869, ότι ο δάσκαλος χαρακτήρισε την Αντιγόνη του Σοφοκλή ως το έργο το «κατ' εξοχήν ασύγκριτο», τέτοιες διατυπώσεις ήταν πλέον συμβατικές. Το «*Vorspiel zur Antigone des Sophokles*» του Χόφμανσταλ (Hofmannsthal), στιχουργημένος πρόλογος μιας παράστασης του έργου στο Βερολίνο, στα 1900, έρχεται ως αποκορύφωμα ενός αιώνια έκστασης:

Αυτό το ακτινοβόλο ον δεν είναι χρόνου κανενός!  
Νικήτρια μια φορά το ίδιο θα 'ναι πάντα.



Κοιτάζοντάς την η σάρκα μου φρίττει  
σαν την ίσκα σε μια γλώσσα φωτιάς  
ό,τι εντός μου είναι άφθαρτο ανίσταται:  
η ουσία η πιο βαθιά αυτών των όντων προχωρεί  
και με κυκλώνει μ' έναν κύκλο φωτεινό:  
είμαι κοντά στην αδελφή ψυχή  
πολύ κοντά, ο χρόνος έχει βυθιστεί, απ' τις αβύσσους  
της ζωής τα πέπλα ανυψώθηκαν...

(Dies strahlende Geschöpf ist keines Tages!  
Sie hat einmal gesiegt und sieget fort.  
Da ich sehe, kräuselt sich mein Fleisch  
wie Zunder unter einem Feuerwind:  
mein Unvergängliches rührt sich in mir:  
aus den Geschöpfen tritt ihr tiefstes Wesen  
heraus und kreiset funkelnd um mich her:  
ich bin der schwesterlichen Seele nah,  
ganz nah, die Zeit versank, von den Abgründen  
des Lebens sind die Schleier weggezogen...)

Και σε ένα σχήμα λόγου (τρόπον), το οποίο απηχεί κατά πε-  
ρίεργο τρόπο τον Μωυσή, ο Χόφμανσταλ βλέπει την Αντιγόνη  
σαν μορφή που μπροστά της «τα διάφανα και παγωμένα κύμα-  
τα της ζωής πισωπατούν με σεβασμό»:

Sie geht durch eine Ebbe. Links und rechts  
tritt in durchsichtigen erstarrten Wogen  
das Leben ehrfürchtig vor ihr zurück!

Εγκώμια και επικλήσεις συνεχίζονται και μετά την στροφή  
του αιώνα. Στην *Alcione* του 1904 ο Ντ' Αννούντσιο (d' An-  
nunzio) απευθύνεται στην

Αντιγόνη με την φωτεινή ψυχή,  
Αντιγόνη με τα μενεξελιά μάτια

(Antigone dell' anima di luce,  
Antigone dagli occhi di viola...)

Ο Σαρλ Πεγκύ (Charles Péguy), στο «Note sur M. Bergson»  
(1914), παρατηρεί εν παρόδω ότι «για ένα ημιχόριο της Άντιγό-  
νης θα έδινα και τις τρεις Κριτικές και τα μισά Προλεγόμενα»  
(του Καντ). Το καλοκαίρι του 1927, ο Αντρέ Ζιντ (André Gide)  
ξαναμελετάει κάποιες ελληνικές τραγωδίες και σημειώνει στο  
ημερολόγιό του ότι ποτέ «σε καμιά λογοτεχνία» δεν γράφτηκε  
κάτι ωραιότερο από τον Προμηθέα του Αισχύλου και την Άντι-  
γόνη. Όμως, μετά το 1905, υπό την επήρεια της φρουδικής ανα-  
φοράς, το κριτικό, ερμηνευτικό ενδιαφέρον είχε αρχίσει να με-  
τατοπίζεται προς τον Οιδίποδα Τύραννο.

Η σοφόκλεια Άντιγόνη είχε την πρωτοκαθεδρία για περισσό-  
τερο από έναν αιώνα κατά την κρίση των ποιητών και των φιλο-  
σόφων. Γιατί αυτή η προτίμηση;

Η απάντηση δεν είναι εύκολη. Και τούτο, γιατί, αν οι διασκευ-  
ές και οι μεταφράσεις αυτού του έργου ανάγονται σχεδόν στα  
1530, το ίδιο συμβαίνει και με τις άλλες ελληνικές τραγωδίες. Ο  
Λέσσιγκ (Lessing), στην αποσπασματική βιογραφία του Σοφο-  
κλή, επιτομή κλασικών βίων (1760), δεν αποδίδει καμία ιδιαίτερη  
υπεροχή στην Άντιγόνη. Στο έργο του *Hamburgische Dramaturgie*  
(1767-1769) ο Σοφοκλής απλώς παραλείπεται. Υπάρχουν τουλά-  
χιστον τριάντα όπερες με θέμα την Αντιγόνη, από τον *Creonte* του  
Αλεσάντρο Σκαρλάτι (Alessandro Scarlatti) (1699) ως την *Antigona*  
του Φραντσέσκο Μπαζίλι (Francesco Basili), ακριβώς εκατό χρό-  
νια μετά. Οι όπερες όμως που βασίζονται σε αρχαιοελληνικά θέ-  
ματα τραγωδιών είναι αμέτρητες, ενώ δεν βρίσκουμε καμιά  
«Αντιγόνη» στα θέατρα της δυτικής Ευρώπης, μεταξύ των αρχών  
του 18ου αιώνα και της εποχής της Γαλλικής Επανάστασης. Είναι  
εκπληκτικό να διαπιστώνει κανείς ότι κανένας πίνακας, απ' αυ-  
τούς που εκτέθηκαν στα ετήσια Παρισινά *salons*, μεταξύ του 1753  
και του 1789, δεν αντλεί το θέμα του από τον θρύλο της Αντιγό-  
νης. Κι όμως, λίγα χρόνια αργότερα, το κείμενο του Σοφοκλή και  
η μορφή της Αντιγόνης είχαν γίνει ιερά σύμβολα για το Ευρωπαϊ-  
κό πνεύμα.



Μεταλλαγές τέτοιου είδους μπορεί να προκύψουν από απρόοπτες, ακόμη και τυχαίες, περιστάσεις. Το *Voyage du jeune Anacharsis* (1788) του αββά Μπαρτελεμύ (Jean-Jacques Barthélémy) δεν διαβάζεται πια στις μέρες μας, είναι όμως ένα από τα σημαντικότερα έργα για την ιστορία της ευρωπαϊκής καλαισθησίας<sup>3</sup>. Αυτή η παιδαγωγική φαντασία με την ηθικοπλαστική – τοπογραφική αναπαράσταση της Ελλάδος μετά την εποχή του Περικλή, μέσα από το εκστατικό βλέμμα ενός νεαρού ταξιδιώτη, ήταν η αιτία για μεγάλο μέρος του ρομαντικού ελληνισμού<sup>4</sup> καθώς και της φιλελληνικής πολιτικής και των φιλελληνικών ψευδαισθήσεων του δέκατου ένατου αιώνα. Στο κεφάλαιο XI, πηγαινούν τον ήρωα να δει την πρώτη του αττική τραγωδία. Πρόκειται για την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή και ο νεαρός Ανάχαρις μένει έκθαμβος: «Τι θαυμαστή συναρμογή ψευδαισθήσεων και πραγματικότητας! Ήθελα να τρέξω να βοηθήσω τους δυο εραστές. Τριάντα χιλιάδες θεατές αναλύθηκαν σε κλάματα, διπλασιάζοντας την συγκίνηση και την έκστασή μου». («*Que! merveilleux assortiment d'illusions & de réalités! Je volbis au secours des deux amants... Trente mille spectateurs, fondant en larmes, redoublent mes émotions & mon ivresse*»). Παραθέτει στην συνέχεια ένα μεγάλο απόσπασμα του επιθανάτιου κομμού και του αποχαιρετισμού της *Αντιγόνης*. Ο Ανάχαρις παρευρίσκεται στην συνέχεια σε άλλα δράματα, πιο «πρόσφατα» και πιο ευφάνταστα, αλλά «δεν έχει πια δάκρυα να χύσει ούτε άλλη προσοχή να δώσει». Νομίζω ότι από αυτό ακριβώς το κείμενο ξεκινά το κύμα της *Αντιγόνης*. Η απήχησή του διαρκεί έναν ολόκληρο αιώνα.

Η δεύτερη αποφασιστική συντυχία ήταν η ταυτόχρονη παρουσία στο *Stift*, το θεολογικό σεμινάριο της Τυβίγγης, του Χέγκελ,

3. Πρβλ. M. Badolle, *L'Abbé Jean-Jacques Barthélémy (1716-1795) et l'Hellénisme en France dans la seconde moitié du XVIIIe siècle* (Paris, 1927), σσ. 180-216, 328, 341-370.

4. Βλ., για τον ελληνισμό, σημ. 1 (σελ. 18) [Σ.τ.Μ.].

του Χαϊλντερλιν και του Σέλλινγκ. Ο Χέγκελ και ο Χαϊλντερλιν ήταν συμφοιτητές και στενοί φίλοι από το 1789 ως το τέλος του 1793. Ο Σέλλινγκ, μικρότερός τους κατά πέντε χρόνια αλλά ήδη διακεκριμένος μαθητής, συνδέθηκε μαζί τους το 1790. Η σύμπνοια ως προς τα ιδεώδη, η αμοιβαιότητα ως προς τα ευρετικά ενεργήματα, που σημάδεψε την φιλία αυτών των τριών νέων, επρόκειτο να έχει τέτοιο αντίκτυπο στην ευρωπαϊκή σκέψη και ευαισθησία, ώστε θα ήταν δύσκολο να υπερβάλουμε ως προς το μέγεθός του. Λάτρεις της Γαλλικής Επανάστασης, στις πρώτες φάσεις της, μνημένοι στον καντιανό ιδεαλισμό όπως τον αντιλαμβάνονταν ο Σίλλερ (Schiller) στην ποίηση και τα αισθητικά δοκίμιά του, αποφασισμένοι εξίσου και οι τρεις να ξαναζωντανέψουν για την φωτισμένη ψυχή αυτό που ο Χαϊλντερλιν αποκαλούσε «αυτόν τον χρυσό αιώνα της αλήθειας και της ομορφιάς που ήταν η Ελλάδα», ο Χέγκελ, ο Χαϊλντερλιν και ο Σέλλινγκ υιοθέτησαν τις ίδιες επιταγές και τα ίδια πρότυπα πνευματικής ακτινοβολίας<sup>5</sup>. Είναι αδύνατον να ανασυστήσουμε επακριβώς τον μηχανισμό αυτής της συνύπαρξης, πιθανόν όμως η λατρεία του Χαϊλντερλιν για τον Σοφοκλή και η πεποίθηση του Σέλλινγκ, ότι η τραγωδία είναι ο ουσιώδης λόγος του Είναι, να έχουν για πρωταρχική πηγή τον Χέγκελ. Ήδη από τον Ιούλιο του 1787 ο Χέγκελ είχε επιχειρήσει να μεταφράσει Σοφοκλή και μάλιστα τον *Οιδίποδα επί Κολωνῶν*. Αυτό το κείμενο επρόκειτο να τον παραπέμφει στο απaráμιλλο πάθος της *Αντιγόνης*. Μετέδωσε με ενθουσιασμό την ζωτική αύρα αυτής της συνάντησης στους δυο συντρόφους του στις παθιασμένες πνευματικές αναζητή-

5. Η γραμματεία που αφορά αυτήν την τριάδα των ιδιοφυών είναι ογκώδης. Πρβλ. E. Staiger, *Der Geist der Liebe und das Schicksal. Schelling, Hegel und Hölderlin* (Leipzig, 1935). M. Leube, «Die geistige Lage im Stift in den Tagen der französischen Revolution», *Blätter für Württembergische Kirchengeschichte*, NF XXXIX (1935). F. G. Nauen, *Revolution, Idealism and Human Freedom. Schelling, Hölderlin and Hegel and the Crisis of Early German Idealism* (La Haye, 1971), παρά τα πολυάριθμα παρόράματα, και τέλος, O. Pöggeler, «Sinclair-Hölderlin-Hegel», *Hegel-Studien*, viii (1973).



σεις. Ακόμη και στις πολεμικές και στις σιωπές που επακολούθησαν η Άντιγόνη δεν έπαψε να συνιστά κάποιον δεσμό μεταξύ των τριών ανδρών. Ο καθένας ξεχωριστά επρόκειτο να την θέσει ως άξονα της συνείδησης.

Ο τρίτος λόγος της επικράτησης της Άντιγόνης αφορά ίσως την ιστορία του θεάτρου. Η παράσταση της Άντιγόνης που ανέβασε ο Γκαίτε στην ατελή και κουτσουρεμένη εκδοχή του Γιόχαν Φρίντριχ Ρόχλιτς (Johann Friedrich Rochlitz) στα 1808 και 1809 δεν γνώρισε και μεγάλη επιτυχία. Αυτή όμως που ανέβηκε στις 28 Οκτωβρίου 1841 υπήρξε θριαμβευτική και απετέλεσε σταθμό. Σκηνοθετημένη από τον Λούντβιχ Τιχ (Ludwig Tieck), με τα χορικά μελοποιημένα από τον Μέντελσον, η μετάφραση του Γ. Γ. Κρίστιαν Ντόννερ (J. J. Chr. Donner) χαιρετίστηκε ως η πρώτη αυθεντική αναβίωση της κλασικής ελληνικής τραγωδίας στην νεώτερη Ευρώπη. Παρά την οξύτατη κριτική του Χάινε (Heine), στο «Der Neue Alexander», η Άντιγόνη του Μέντελσον και η προσπάθειά του να ξαναβρεί τις ενδυμασίες και την αρχαία χορογραφία έγιναν δεκτές με ενθουσιασμό σε όλη την Ευρώπη. Σε λιγότερο από ένα χρόνο μετά την πρεμιέρα που δόθηκε στο Πότσδαμ, το έργο ανέβαινε στο Βερολίνο. Το Παρίσι παίρνει την σκυτάλη στα 1844, καθιστώντας την Άντιγόνη την πρώτη ελληνική τραγωδία που ανέβηκε «αρχαιοπρεπώς» στην Γαλλική Εθνική Σκηνή. Ακολούθησαν το Λονδίνο και το Εδιμβούργο. Γνωρίζουμε, χάρη στις αναμνήσεις του Μαξ Μύλλερ (Max Müller), διαπρεπούς Ανατολιστή και μελετητή της μυθολογίας, ότι τα χορικά που είχε συνθέσει ο Μέντελσον για την Άντιγόνη περιλαμβάνονταν, κατά την διάρκεια της δεκαετίας μετά το 1840, στο ρεπερτόριο όλων των ερασιτεχνικών και οικογενειακών χορωδιών. Αυτή η παράσταση ξεσήκωσε τις πολυάριθμες ποιητικές και φιλοσοφικές συζητήσεις για το έργο (πολλές των οποίων παρατέθηκαν), στα μέσα του 19ου αιώνα. Παρομοίως, αυτό που οι ελληνοιστές αποκαλούν «αληθινή λατρεία του Σοφοκλή» στην Γαλλία τα τελευταία χρόνια του 19ου αιώνα απηχού-

σε την ονομαστή παράσταση του κύκλου Οιδίπους - Άντιγόνη στο ρωμαϊκό θέατρο της Οράγγης, τον Αύγουστο του 1894. Ωστόσο, και στις δύο αυτές περιπτώσεις, το θεατρικό γεγονός είναι τόσο αποτέλεσμα όσο και αίτιο. Η μοναδική ακτινοβολία της Άντιγόνης στην μεταφυσική και την ποιητική της Γερμανίας προηγείται κατά μισόν αιώνα από την εκδοχή του Μέντελσον από την άλλη μεριά, η καθιέρωση του Σοφοκλή ως αντικειμένου διδασκαλίας και ως ηθικοπολιτικής αναφοράς στην Γαλλία είχε ήδη αρχίσει μια δεκαετία πριν, στις θρυλικές παραστάσεις των Μουνέ-Συλλύ (Mounet-Sully) και Σουλιά Μπαρτέλ (Julia Bartel) (ένας από τους μαγεμένους ακροατές υπήρξε και ο Πεγκύ)<sup>6</sup>.

Δυνάμεις βαθύτερες και πιο εξαπλωμένες βρίσκονται εν δράσει. Το να προσπαθήσουμε να μαντέψουμε ποιες είναι, οδηγεί αναπόφευκτα σε παρανοήσεις σχετικά με τις αξίες και τις διασυνδέσεις. Οι αναλυτικές θεωρήσεις στα ζητήματα της ιστορίας των νοοτροπιών είναι πάντοτε εκ των υστέρων λογικά επινοήματα. Αξίζει όμως τον κόπο να προβαίνουμε σε εικασίες, έστω για να τιμήσουμε την έξοχη διάκριση που έθεσε ο Λέσσινγκ, ανάμεσα στην αδρανή μάζα των πληροφοριών από την μια μεριά, και στην απόσπαση των ζωτικών χαρακτηριστικών ενός φαινομένου από την άλλη.

Η ρητορεία, οι προγραμματικές μυθολογίες και οι τελετουργικοί τύποι της Γαλλικής Επανάστασης αφορούσαν εξίσου και την κοινωνική θέση της γυναίκας. Η γυναίκα πρέπει να αναλάβει το ιερό φορτίο της πολιτικής παρουσίας, τις υποχρεώσεις και τις ελευθερίες της δημόσιας έκφρασης, τις οποίες είχε στερηθεί κάτω από το παλαιό καθεστώς. Τα δικαιώματα του ανθρώπου, έτσι όπως τα εξέφρασε το 1789, είναι κατά κύριο λόγο τα δικαιώματα της γυναίκας. Ακόμη και οι οικιακές εργασίες και τα συνηθισμένα καθήκοντα της ανατροφής των παιδιών πρέπει να αναγνωρισθούν και να τύχουν ανταμοιβής, επειδή παί-

6. Πρβλ. S. Fraisse, *Péguy et le monde antique* (Paris, 1973), σσ. 64-6.



ζουν αποφασιστικό ρόλο στην υγεία και την ιστορική μοίρα του εθνικού κράτους. Πρέπει να ξεριζώσουμε την εκμετάλλευση και τον εκχυδαϊσμό του έρωτα που χαρακτηρίζουν την οικονομική αδικία και την ακολασία της παλαιάς τάξης πραγμάτων. Από την λέξη *libertinage* (ελευθεριότητα), οι νομοθέτες του 1789 και του 1793 είναι αποφασισμένοι να κρατήσουν μόνο την χαμένη ρίζα, την *liberté* (ελευθερία). Οι κυρίαρχες παραστάσεις είναι οι Λακεδαιμόνιες γυναίκες, που ήταν «σύντροφοι εν όπλοις» των ηρωικών τους συζύγων ή οι δέσποινες της δημοκρατικής Ρώμης, ισάξιες ενός Βρούτου, ή ενός Κάτωνος. Οδηγούμαστε, λοιπόν, στο να υποθέσουμε ότι το πρόγραμμα της γυναικείας χειραφέτησης και της πολιτικής ισότητας των δύο φύλων, που διακήρυξε η Γαλλική Επανάσταση και οι ουτοπιστές ή πραγματιστές συνοδοιπόροι της απ' άκρη σ' άκρη της Ευρώπης, ήταν αυτό που έκανε την *Αντιγόνη* κείμενο-σύμβολο. Μάλιστα, η ζωή ορισμένων γυναικών φαίνεται να επιβεβαιώνει αυτή την ομοιότητα: δείτε την Μαντάμ Ρολάν, την Μαίρη Γούλστοουνκραφτ, την Μαντάμ ντε Σταέλ. Βρίσκουμε επίσης εδώ κι εκεί κάποιους να συγκρίνουν την θαρραλέα τρέλα της Αντιγόνης με την αντίστοιχη της Σαρλότ Κορνταί, που δολοφόνησε τον Μαρά για να εκδικηθεί.

Οι μαρτυρίες όμως είναι ισχνές και στο σύνολό τους αντιφατικές. Η ρητορεία της απελευθέρωσης ήταν ηχηρή· η πράξη, ωστόσο, παρέμενε σχεδόν εξ ολοκλήρου συντηρητική. Βελτίωση της θέσης των γυναικών ως προς ορισμένες νομικές και κοινωνικές εξαρτήσεις έγινε στο πλαίσιο μιας γενικότερης μεταρρύθμισης προς το φιλανθρωπότερο. Παραδόξως, οι περιορισμοί, τους οποίους επέβαλαν στην γυναικεία συμπεριφορά και διανοητική μόρφωση το ναπολεόντειο σύστημα και το ήθος της εμπορικής αστικής τάξης του δέκατου ένατου αιώνα, ήταν αυστηρότεροι από εκείνους που είχαν επιβάλει οι δυναστείες του Ανόβερου ή των Βουρβόνων. Πέρα από τους έτοιμους για θυσία περιθωριακούς τρομοκράτες, όπως ήταν ορισμένοι ρωσικοί επαναστατικοί

κύκλοι όπου η μορφή της Αντιγόνης παίζει πράγματι ένα συμβολικό ρόλο, οι νέες γυναίκες ελάχιστα εμφανίζονται στην πολιτική σκηνή ή στις πολιτικές διαμάχες του δέκατου ένατου αιώνα. Η προσεκτική αλλά ανένδοτη τιθάσευση του γυναικείου θάρρους, της γυναικείας πρωτοβουλίας και ευφυΐας, κεντρικό θέμα στο *I Promessi Sposi* του Μαντσόνι (Manzoni), είναι απολύτως αντιπροσωπευτική. Γεννιέται λοιπόν η υποψία μήπως αυτή η εξύψωση της ηρωίδας του Σοφοκλή, μετά το 1790, δεν είναι παρά, σε κάποιο βαθμό, αντιστάθμισμα της πραγματικότητας. Φιλόσοφοι, ποιητές και πολιτικοί στοχαστές χαιρετίζουν μια πράξη γυναικείας ανωτερότητας και επαναλαμβάνουν την επιβεβαίωση της ανωτερότητας ορισμένων γυναικείων αρχών απέναντι στην πολιτική εξουσία και το δημόσιο συμφέρον. Το κάνουν όμως *en fausse situation* (ψευδεπίγραφα): έχουν πλήρη επίγνωση, με τύψεις ή και συγκαταβατική μακαριότητα, ότι το συμβόλαιο που προτάθηκε στα 1789 δεν τηρήθηκε καθόλου ή τηρήθηκε μόνο περιθωριακά. Η Αντιγόνη, υποβλητική μεν ακίνδυνη δε, ανήκει στο ιδίωμα του ιδεώδους.

Ωστόσο, είναι φανερό πως, συνολικά θεωρούμενη, η Γαλλική Επανάσταση αποτελεί πράγματι καθοριστικό παράγοντα. Η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, περισσότερο από κάθε άλλη σωζόμενη ελληνική τραγωδία, εκτός από τις *Βάκχες* του Ευριπίδη (κείμενο που, παρά τα σχόλια του Γίλμπερτ Μάρραιν [Gilbert Murray] και του Ε. Ρ. Ντόντς (E. R. Dodds), δεν έχει πάψει να υποβάλλεται σε ριζικές επανερμηνείες και κριτικές επανεκτιμήσεις, ιδιαίτερα από το 1960 και μετά), δραματοποιεί την επαλληλία του ενδόμυχου και του δημόσιου, της ιδιωτικής και της ιστορικής ύπαρξης. Η ιστορικοποίηση του προσωπικού στοιχείου είναι όντως η μεγάλη αλήθεια και το κληροδότημα της Γαλλικής Επανάστασης. Υπό μίαν έννοια, όσο θεατρinίστικο κι αν είναι αυτό, μπορούμε να υπερασπισθούμε την ανακήρυξη του νέου ημερολογίου, την ανάδειξη ενός Έτους Ένα, που σημειώνει το *incipit*, το *nouum* της κατάστασης του ανθρώπου. Ο χρόνος είχε όντως



αλλάξει. Οι εσώτερες χρονικότητες, η διευθέτηση της μνήμης, του στιγμιαίου και, πάνω απ' όλα, του μελλοντικού, δυνάμει του οποίου συνθέτουμε την αντίληψη του Εγώ μας, όλα αυτά είχαν αλλάξει. Περίφημες μαρτυρίες είναι αυτή του Γκαίτε, που παρατηρεί τούτη την τρομερή ασυνέχεια με αφορμή την μάχη του Βαλμύ, καθώς και οι πολυσυζητημένες μεταμορφωτικές σχέσεις ανάμεσα στην Επανάσταση και τις νέες πυκνότητες του προσωπικού χρόνου στο *Πρελούδιο* του Γουόρντγουορθ (Wordsworth). Από την άλλη μεριά, όμως, δεν υπάρχει σχεδόν καμιά βιογραφία, σχεδόν καμιά μαρτυρία, από την δεκαετία του 1790, από την εποχή του Ναπολέοντα και τις δεκαετίες εκρηκτικής αστικοποίησης, τεχνολογικής αλλαγής και κοινωνικών προκλήσεων που επακολούθησαν, η οποία να μη φέρει το σημάδι αυτής της εισβολής του πολιτικού στο ιδιωτικό. Τα ένστολα αρπακτικά της ιστορίας ορμούν μέσα στον κήπο του Μπλαίηκ (Blake). Ο Ναπολέων και το επιτελείο του περνούν σαν σίφουνας κάτω από τα παράθυρα του Χέγκελ, τις πρωινές ώρες πριν την μάχη της Ιένας. Την ίδια εκείνη στιγμή (Οκτώβριος του 1806) ο Χέγκελ ολοκλήρωνε το χειρόγραφο της *Φαινομενολογίας*. Η αλληλουχία των γεγονότων δίνει την αυθεντία του βιωμένου νοήματος σε αυτό το βιβλίο, σε αυτήν την θεωρία της προσωπικής συνείδησης εντός και απ' αρχής μέχρι τέλους της ιστορίας, όπως αναπτύσσεται καθ' όλην την έκταση του επιχειρήματος, αλλά και στην αινιγματική πεποίθηση του Χέγκελ ότι η Ιένα σήμανε «το τέλος του ιστορικού». Αυτήν την νέα κατάδυση του ιδιωτεύοντος ατόμου στις ακραίες καταστάσεις της ιστορίας καθρεφτίζει, και στοχάζεται πάνω σ' αυτήν, ο Σταντάλ (Stendhal) με μοναδικό τρόπο στα μυθιστορήματά του<sup>7</sup>. Οποιοσδήποτε άνθρωπος, άνδρας ή γυναίκα, είχε γνωρίσει την περίοδο της Τρομοκρατίας ή επρόκειτο να γίνει μάρτυς της εμφάνι-

7. Το πρωτότυπο έχει το -αμετάφραστο στα ελληνικά- λογοπαίγνιο «A single reflection of an on the new immersion of the private individual in historical extremity». (Σ.τ.Μ.)

σης του νεώτερου εργοστασίου, οποιοσδήποτε είχε πορευθεί, πολεμώντας, την διαδρομή από την Κορούννα ως την Μόσχα και πάλι πίσω, έφερε το σημάδι της ιστορίας χαραγμένο με πυρωμένο σίδηρο στην ίδια την ταπεινή του σάρκα. Σε αντίθεση με αυτά, αποτελεί σχεδόν ορισμό του παλαιού καθεστώτος το ότι η άμεση ένταξη στην σφαίρα του πολιτικο-ιστορικού και η αυτοέκφραση στην οποία σε υποχρεώνει η ένταξη αυτή, ήταν προνόμιο μόνο των ισχυρών και των επαγγελματιών. Όπως σωστά το είχαν δει ο Γκαίτε και ο Καρνό (Carnot), με αυτές τις *levées en masse* (γενικές επιστρατεύσεις) δεν κινητοποιήθηκαν απλώς οι μεγάλες στρατιές της Επανάστασης και του δέκατου ένατου αιώνα, αλλά ο Ευρωπαίος Άνθρωπος.

Στην *Αντιγόνη* καθίσταται ρητή αυτή η διαλεκτική του απόκρου και του εκτεθειμένου, του «έν οίκω» και του «έν δήμω». Το έργο έχει για άξονα την βιαίως επιβεβλημένη πολιτική του ιδιωτικού πνεύματος, την αναγκαία βία που επιβάλλει η κοινωνικοπολιτική αλλαγή στην σιωπηλή εσωτερικότητα του Είναι. Στο γύρισμα των αιώνων, από τον δέκατο ένατο στον εικοστό αιώνα, ο Γέητς (Yeats) στρέφεται στην *Αντιγόνη*, αφού και ο ίδιος, η ποίηση και η δημόσια ζωή του εμφορούνται από αυτήν την θανάσιμη αλληλεπίδραση. Από το 1789, δεν υπάρχει πλέον ανακωχή ανάμεσα στο άτομο και στην πολιτική ιστορία. «Μια τρομερή μορφιά γεννιέται» ή, όπως συνηθέστερα συμβαίνει, γεννιέται μια τρομερή ασχήμια. Ως προς τον τρόπο, που εκφράζει την μια και την άλλη, η τραγωδία του Σοφοκλή φαινόταν άφθαστη.

Το θέμα που επιτρέπει αυτή την έκφραση είναι η θηλυκή αδελφοσύνη. Απ' όλα τα πραγματικά ή φανταστικά πλάσματα, η *Αντιγόνη* έχει «την πιο αδελφική ψυχή» (όπως την αποκαλεί ο Γκαίτε στον «Ύμνο στην Ευφροσύνη», στα 1799). Είναι η ενσάρκωση της θηλυκής αδελφοσύνης. Ο πρώτος στίχος του έργου, που είναι αδύνατον να μεταφραστεί σε άλλη γλώσσα, συμπυκνώνει την υπέρτατη ουσία της ταυτότητας, της σχέσης των ανθρώπων, στην σχέση προς την αδελφή. Έτσι, προμηνύει και εγ-



γυάται μίαν αντίληψη προτεραιοτήτων, που βρίσκονται στην καρδιά του ιδεαλισμού και του ρομαντισμού.

Πρόκειται για θέμα τόσο ευρύ, ώστε δεν επιδέχεται συνόψιση. Διαποτίζει την ψυχολογία, την λογοτεχνία (*belles-lettres*) και την προσωπική ρητορική του ύστερου δέκατου όγδοου και ολόκληρου του δέκατου ένατου αιώνα. Η λεπτότατη έκφανση<sup>8</sup>, ο επίλογος, της γυναικείας μορφής (*figura*) ως αδελφής, της πεποίθησης ότι η αγάπη ανάμεσα σε αδελφό και αδελφή είναι ταυτόχρονα η ψυχή της ψυχής και η υπέρβαση του ερωτικού, εκτίθεται από τον Ρόμπερτ Μούζιλ (*Robert Musil*) στο έργο του *Ό Άνθρωπος Χωρίς Ίδιότητες*. Αυτό το φινάλε αντλεί την δύναμη και την αυθεντία του από την θεωρησιακή εμμονή ενός και πλέον αιώνα, την οποία ρητά συλλέγει και απηχεί. Υπάρχει πλειάδα κειμένων, τόσο βιογραφικής, όσο και εκφραστικής τάξης. Στις πρώτες και σημαντικότερες φάσεις της, η ποίηση της Ντόροθυ Γουώρντσογουορθ, οι καινοτομίες θαυμαστής συνειδητότητας που οργανώνουν την ποίηση αυτή, είναι η άμεση σοδεία μιας συμβιωτικής δυάδας. Στην πλειονότητα των περιπτώσεων, το ποίημα αποκρυσταλλώνει και καταγράφει αυτό που αστραπιαία συλλαμβάνει με τις αισθήσεις της η Ντόροθυ Γουώρντσογουορθ. Η απλόχερη πολυπλοκότητα της άνθησης της Γουώρντσογουορθ ριζώνει πάνω σε μια οικειότητα αδελφού και αδελφής που είναι τόσο βαθιά, ώστε κάνει να συγχωνευθούν σχεδόν οι δύο προσωπικότητες – κι αυτό το δείχνουν καθαρά τα ποιήματα και τα ημερολόγια. «Δεν είμαι δικός σου, είμαι κομμάτι σου». Αυτή η φράση του Σέλλεϋ περιγράφει με ακρίβεια την κατάσταση. Η σχέση του Τσαρλς Λαμπ (*Charles Lamb*) με την αδελφή του, η στενότερη σχέση του Χέγκελ, του Μακώλεϋ (*Macaulay*), με τις δικές τους αδελφές χαρακτηρίζονται από τέτοια σφοδρότητα, τέτοια ποιότητα τραγικής ανάγκης, ώστε μπροστά τους οι άλλες σχέσεις, οικογενειακές ή συζυγικές, φαίνονται ελάσσονες. Σε

8. Ο συγγραφέας χρησιμοποιεί την θεολογικών παραδηλώσεων έκφραση «the subtlest epiphany». (Σ.τ.Μ.)

όλη του την σκηνοθετημένη ζωή και στο έργο του ο Βύρων εκμυστηρεύεται την κομβική αξία που παίρνει η επιθυμία, η ψυχική επαφή μεταξύ αδελφού και αδελφής. Στο γοτθικό μυθιστόρημα και το μελόδραμα η αιμομιξία αδελφού και αδελφής αποτελεί πλέον κοινό τόπο. Το ίδιο συμβαίνει και στην υψηλή λογοτεχνία και τέχνη, καθώς και στα αλησμόνητα ενδιαμέσα είδη – την ποίηση και τα διηγήματα του Πόε (*Poe*) – στα οποία λαϊκές και απατηλές μορφές παρουσιάζονται ως απόκρυφα οράματα. Η «Εξέγερση του Ισλάμ» του Σέλλεϋ στρέφεται γύρω από το πάθος ενός αδελφού για την αδελφή του. Το «Επιψυχιδιόν» του ορίζει την θηλυκή αδελφοσύνη των δύο φλογερών ψυχών ως υπόδειγμα αγάπης, ως την *amorosa idea* του Πλάτωνα και των Γνωστικών, η οποία είτε υπερβαίνει τις ορμές της γαμήλιας ένωσης είτε τους δίνει τον αληθινό χαρακτήρα τους:

Μακάρι να 'μασταν δίδυμοι από την ίδια μάνα!  
 Ή πάλι, τ' όνομα που η καρδιά μου σ' έμεινε άλλη δίνει  
 μακάρι να 'ταν σαν αδελφικός δεσμός για σένα και για κείνη  
 κι έτσι να μπλέκονταν της μιας αιωνιότητας οι αχτίδες σ' ένα κράμα!

Would we two had been twins of the same mother!  
 Or, that the name my heart lent to another  
 Could be a sister's bond for her and thee,  
 Blending the beams of one eternity!

Στο *Δαχτυλίδι των Νιμπελούγκεν* του Βάγκνερ το μυστήριο της ψυχικής αναγνώρισης και της αμοιβαίας ταύτισης που δίνει αδελφό με αδελφή στο ζοφερό σπίτι του Hunding, η ολοκλήρωση αυτού του μυστηρίου πριν από την μοιραία χαραυγή, απελευθερώνουν κυριολεκτικά τις κοσμικές ενέργειες:

Την αδελφή και σύζυγο  
 ελευθερώνει ο αδελφός,  
 αυτό που χώριζε τους δυο τους  
 κείται πια σ' ερείπια.



οι δυο νέοι ζευγαρωμένοι  
καλωσορίζονται κι αγαλλιάζουν  
ο Έρωτας έσμιξε με την Άνοιξη!

Die bräutliche Schwester  
befreite der Bruder;  
zertrümmert liegt.  
was je sie getrennt;  
jauchzend grüßet sich  
das junge Paar;  
vereint sind Liebe und Lenz!

Επιπλέον, μόνον αυτός που γεννιέται από την ένωση αδελφού και αδελφής είναι σε θέση να επιφέρει το λυκόφως των θεών, το οποίο είναι ταυτόχρονα η χαραυγή του ανθρώπου (μόνον αυτός μπορεί, κατά την ορολογία του Χέγκελ, να κλείσει την ιστορία).

Όσο ογκώδης κι αν είναι, η βιογραφική και καλλιτεχνική-λογοτεχνική τεκμηρίωση δεν παύει να είναι παραπλανητική. Πάμπολλες βιογραφίες και μυθοπλασίες, από το 1780 περίπου μέχρι το 1914 –στιγμή που ο Μούζιλ θέτει την μεγαλειώδη του κατακλείδα– μας παραπέμπουν στην αιμομιξία. Κατά συνέπεια, η εξύψωση της θηλυκής αδελφούσνης συνήθως εξετάζεται υπό αυτήν την παθολογική οπτική γωνία<sup>9</sup>. Ένα μεγάλο μέρος της σκέψης, την οποίαν απαιτεί αυτό το φαινομενολογικό αίνιγμα, καθιλώθηκε στο επίπεδο του πονηρού ανεκδότου. Δεν διαθέτουμε καμιά αξιόλογη μαρτυρία σχετικά με την πραγματική ύπαρξη ή την συχνότητα της αιμομιξίας στην ζωή των ιδεαλιστών και των ρομαντικών, πόσο μάλλον δε στο σύνολο της κοινωνίας. Όταν όντως μας παρέχονται τέτοιες μαρτυρίες (όπως στην περίπτωση του Βύρωνα), είναι διπλά ύποπτες. Το νοηματικό βάρος που αποδίδεται στο σχήμα λόγου «αδελφή και σύζυγος» του Σέλλεϋ,

9. Το βιβλίο του Otto Rank, *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage* (2η έκδοση, Vienna and Leipzig 1926) παραμένει η κλασική σύνοψη. Πρβλ. επίσης του M. Praz το *The Romantic Agony* (2η έκδ., London 1970).

είναι εντελώς διαφορετικής τάξεως. Καμιά κυριολεκτική ανάγνωση, καμιά ψυχαναλυτική ετικέτα δεν μπορεί να δια φωτίσει την άκρα σοβαρότητα, την ιστορική μαγεία της αποστροφής του Μπωντλαίρ «παιδί μου, αδελφή μου», («mon enfant, ma soeur»). Ακριβώς όμως αυτήν την μαγεία κι αυτήν την σοβαρότητα πρέπει να συλλάβουμε, όσο κι αν απέχουν από το αρχικό νόημα του Σοφοκλή, προκειμένου να εννοήσουμε την ιδιαίτερη αίγλη της *Άντιγόνης* στην ευαισθησία του δέκατου ένατου αιώνα.

Ο ιδεαλισμός έχει για άξονες την εξορία και την απόπειρα παλιννόστησης. Έτσι, η καντιανή γνωσιοθεωρία είναι μια γνωσιοθεωρία στωικής αποκοπής. Το υποκείμενο αποκόπτεται από το αντικείμενο, η αντίληψη από την γνώση. Ως και η κατηγορική προσταγή της ελευθερίας τίθεται από απόσταση. Μετά τον Καντ, η δυτική μεταφυσική πηγάζει από την άρνηση αυτής της απόστασης ή από τις κάθε είδους απόπειρες υπέρβασής της. Στον Φίχτε τούτη η άρνηση απολυτοποιείται: υποκείμενο και αντικείμενο είναι ένα. Στον Σέλλινγκ (όπως και στον Σίλλερ και τον Χαϊντερλιν) η αλήθεια εξισώνεται με την ομορφιά. Αυτή η περίλαμπρη ταυτολογία καλεί τον άνθρωπο να συλλάβει, να εσωτερικεύσει μέσω της εννοιολογικής φαντασίας, την αρχή της τέλει ενότητας. Ο θρυμματισμός του κόσμου σε μια πλειάδα ασυνάρτητων αποσπασμάτων δεν είναι παρά φαινομενική ψευδαισθηση. Το ατομικό πνεύμα, όταν μετέχει στην αλήθεια-ομορφιά, παλιννοστεύει στην προ πολλού χαμένη αλλά αρχέγονη ενότητα. Ο Χέγκελ αρπάζεται από αυτόν τον βλοσυρό δυισμό που χαρακτηρίζει την ηθική και το αντιληπτικό μοντέλο του Καντ: επισημαίνει την στάσιμότητα (στατικότητα) που είναι σύμφυτη με τον αισθητικό ιδεαλισμό. Η δική του διαλεκτική ορίζεται ως διαδικασία, ως εκδίπλωση και αυτοπραγμάτωση της συνείδησης μέσα στην ιστορία και δια της ιστορίας. Ωστόσο, και εδώ έχουμε να κάνουμε με μια τελεολογία της παλιννόστησης: είναι προσανατολισμένη προς αυτήν την σύνθεση και προς το «τέλος της ιστορίας», οπότε το Πνεύμα θα έχει δρέψει τους καρπούς των περιπλανώμενων και δυναμικών σπαραγ-



μάτων της ολότητας. (Τίποτε δεν είναι πιο δύσκολο για ένα σύγχρονο αναγνώστη από το να επιδιώξει να ξανασυλλάβει την ουσιαστική ένταση, την οιονεί σωματική παρουσία που έχουν αυτές οι αφηρημένες έννοιες για τους στοχαστές και τους ποιητές της επαναστατικής περιόδου και του δέκατου ένατου αιώνα. Η ιδεαλιστική σκέψη, όμως, συνιστά θεμελιακό στοιχείο της ρομαντικής τέχνης και ποίησης, ακριβώς επειδή η φιλοσοφική συζήτηση και η κριτική είχαν βιωθεί κατά τρόπο τόσο συγκεκριμένο. Αυτή η συγχώνευση είναι ζωτικής σημασίας τόσο για τον Κόλριτζ [Coleridge] και τον Σέλλεϋ όσο και για τον Χαϊντεγκερν).

Οι αιτίες αυτής της εξορίας, αυτής της απόσχισης του υποκειμένου από τον κόσμο, επιδέχονται αμφισβήτηση. Όλες οι ιδεαλιστικές θεωρήσεις προσφέρουν παραλλαγές, περισσότερο ή λιγότερο ανοιχτές, του ρουσσωικού αξιώματος της πτώσεως του ανθρώπου από την φυσική κατάσταση, από αυτήν την αισθητηριακή αμεσότητα που συνιστά την αθωότητα της διάνοιας. Η εγελιανή προσέγγιση, σύμφωνα με την οποία η ύπαρξη είναι εξορία, μια αναγκαία περιπλάνηση μετά την αλλοτρίωση και τον αυτοδιχασμό, είναι μεν παραστατική, αλλά, από λογική άποψη, παραμένει ακαθόριστη. Σε ορισμένα στάδια της επιχειρηματολογίας, η αποξένωση μοιάζει να πηγάζει από την ιστορία – κάτι σαν εγκόσμιο ανάλογο της θεολογικής πτώσεως. Σε άλλα σημεία, και μάλιστα προκλητικότερα, η αυτοεξορία φαίνεται εγγενής στην ζωή της συνείδησης, στις ικανότητες του ανθρώπινου Εγώ να σκέπτεται «έξω από» τον ίδιο του τον εαυτό και «ενάντια» σ' αυτόν, να αντιλαμβάνεται τον εαυτό του μέσω αντιπαλοτήτων. Το μεγάλο τραγικό ρεύμα του αισθήματος εξορίας που έπεται του Καντ συνοψίζεται στην χαϊντεγκεριανή εικόνα του ανθρώπου ως «ξένου μέσα στον οίκο του Είναι». Όλη η μαρξιστική κριτική του κλασικού ατομικισμού δεν είναι, σε σχέση μ' αυτό το ρεύμα, παρά υποσημείωση που έπεται λογικά.

Για ορισμένους ρομαντικούς, η «αναίρεση» (η εγελιανή *Aufhebung*), που επιτρέπει το πέρασμα από την κατάσταση του εξορι-

στου στην ζωτική ενότητα του Είναι, φαινόταν δυνατή, σε στιγμές έκλαμψης. Ευρισκόμενος σε παθολογική αναζήτηση τέτοιων στιγμών, καλώντας τ' αστραπόβροντα, ο ποιητής, σύμφωνα με τον Χαϊντεγκερν, είναι ο κατ' εξοχήν παλινοστών και ο πλέον ευάλωτος των θνητών. Ο πρόωρος θάνατος, η παραφροσύνη, που ενεδρεύουν στην ζωή τόσων ρομαντικών, είναι το τίμημα που πληρώνει ο ποιητής για την ανυπόμανη οδύσσειά του. Μια άλλη μορφή παλινοστήσης, μολονότι πρόσκαιρη και εμμενής, συνίσταται στην οικειότητα προς ένα άλλο ανθρώπινο, ον, σ' αυτήν την τόσο σπάνια φυγή από την απομόνωση του Εγώ προς την ολική αποδοχή ή καλύτερα προς την «αποδεχόμενη ολότητα» του άλλου. Καμία φιλοσοφική παράδοση δεν ξεπερνά σε πλούτο και λεπτότητα αποχρώσεων τον ιδεαλιστικό στοχασμό πάνω στην φιλία, στο «να είσαι φίλος ενός φίλου» («eines Freundes Freund zu sein») του Σίλλερ. Καμία δεν εξετάζει με μεγαλύτερη επιμονή αυτό το εύθραυστο θαύμα της εκλεκτικής συγγένειας και την κόψη του ξυραφιού που χωρίζει την φιλική εμπιστοσύνη από την οριστική εμπιστοσύνη του μίσους. Η ηθική επιταγή του Καντ, κατά την οποία κάθε ανθρώπινο ον οφείλει να θεωρεί τον άλλον ως απόλυτη αξία, ο ηρωικός επιστημολογικός αγώνας του Φίχτε με την «αντι-παρουσία» των άλλων Εγώ και την παράδοξη αναγκαιότητα αυτής της παρουσίας για κάθε κατανοητό σύστημα ελευθερίας και κοινωνίας, η περίφημη εγελιανή δραματουργία της επίτευξης του Εγώ μέσω της αγωνιστικής συνάντησης με «τον άλλο» – όλα τούτα απορρέουν από το αξίωμα της μοναχικότητας και από την ελπίδα ότι αυτό το αξίωμα μπορεί έστω και εν μέρει να ακυρωθεί. Η λατρεία της φιλίας στον βίο και στην λογοτεχνία των ρομαντικών αποτελούν άμεσο απόηχο αυτών των πραγμάτων.

Όμως, η επιστημολογία και το συγκινησιακό της αντίστοιχο είναι ύποπτα. Όπως επιμένει ο Χέγκελ, οι ρίζες της εξορίας, της αυτοδιαίρεσης, είναι εσωτερικές. Είναι μια μοιραία σταθερά της αυτοσυνείδησης. Από τον εαυτό μας είμαστε αποξενωμένοι. Όσο απόλυτη και να είναι η συμ-πάθεια που ενώνει τους δυο



φίλους, όσο συμβιωτικό και αυτοθυσιαστικό χαρακτήρα κι αν έχει η φιλία – όπως παριστάνεται στο θέμα της ουτοπικής συνωμοσίας, συχνότατο στην ποίηση και στο θέατρο των ρομαντικών – η πραγματική παλιννόστηση στο Εγώ δεν είναι δυνατό να γίνει μέσω του άλλου. Ο ορισμός που έδινε στην φιλία ο Μονταίνιος, «parce que c'était lui, parce que c'était moi» («γιατί ήταν αυτός, γιατί ήμουν εγώ»), του εξασφαλίζει κάποια απόσταση. Ως προς αυτό, είναι ο αντίποδας της ιδεαλιστικής οντολογίας της συγχώνευσης. Αυστηρά θεωρούμενη, μια τέτοια συγχώνευση, μια τέτοια εκ νέου είσοδος του Εγώ στην «ενότητα με τον κόσμο», είναι η συγκομιδή του Ναρκίσσου. Ο Φίχτε είχε αρκετά διαπεραστικό βλέμμα ώστε να το διαπιστώσει. Το ίδιο κι ο Βύρων, από χιουμοριστική πλευρά, όταν στον *Δον Ζουάν* σχολιάζει τον ρομαντικό «εγωισμό» και «εγωτισμό» ως κατηγορίες της φιλαυτίας. Δεν υπάρχει λοιπόν καμιά διαφυγή από τον σολιψισμό που μας στοιχειώνει, από την δυστυχισμένη συνείδηση (*conscience malheureuse*) του αλλοτριωμένου μετακαντιανού ανθρώπου;

Η ρομαντική απάντηση είναι μια Αποκάλυψη πόθου, μια ερωτική ολοκλήρωση τόσο πλήρης, που εκμηδενίζει τον αυτισμό της προσωπικής ταυτότητας:

Ιζόλδη εσύ,  
Τριστάνος εγώ,  
ούτε Τριστάνος πια,  
ούτε Ιζόλδη  
χωρίς ονόματα,  
χωρίς αποχωρισμό,  
νέα αναγνώριση,  
νέος σπαραγμός  
αέναη αιώνια  
μία συνείδηση...

(Du Isolde,  
Tristan ich,  
nicht mehr Tristan.

nicht Isolde;  
ohne Nennen,  
ohne Trennen,  
neu Erkennen,  
neu Entbrennen;  
endlos ewig  
ein-bewusstst...)

Και αυτή η λύση όμως είναι ατελής. Η λογική αυτής της εξίωσης είναι η λογική του θανάτου. Η νοσηρή ευκολία αυτής της λύσης εκχυδαίζει την ρομαντική τέχνη ακόμη και στο αποκορύφωμά της, τον Κητς, τον Μπωντλαίρ. Οι φιλοσοφικές ενστάσεις είναι ακόμη σοβαρότερες. Η αυτοεκμηδένιση δεν είναι αυτοπραγμάτωση (μόνον ο Σοπενχάουερ θα το υποστηρίξει, εξ ου και η υιοθέτηση του δόγματός του από τον Βάγκνερ). Ο Αποκαλυπτικός έρωτισμός δεν είναι ούτε παλιννόστηση του Εγώ ούτε επιστροφή στο Εγώ, αλλά ένα είδος οριστικού διασκορπισμού, μία διασπορά του Εγώ (όσο συνέπτυγμένη, όσο ενοποιητική κι αν είναι η πράξη του έρωτα) στην *bifera*, στον ανεμοστρόβιλο που μέσα του κλείνει ο Δάντης τους ερωτευμένους. Και μάλιστα, όσο πιο εκστατική είναι η αυτοεγκατάλειψη, τόσο πιο καταστροφική είναι η προσωπική και η αμοιβαία διάβρωση. Παραχωρούμε από τον εαυτό μας ηθικά και αντιληπτικά συστατικά που του είναι ουσιώδη. Αφομοιώνουμε την «ετερότητα» του αγαπημένου, αλλά αυτή η ενσωμάτωση δεν παρουσιάζει παρά παραπλανητική αναλογία προς το μυστήριο της ενσάρκωσης. Στην πραγματικότητα πρόκειται για βαθύτερη αποξένωση και εντονότερο κατακερματισμό στο ίδιο το κέντρο του όντος. Ο Κίρχεγκωρ διέγνωσε με ασύγκριτο τρόπο αυτές τις «μύχιες αλλοτριώσεις». Αντίθετα προς ό,τι επιπόλαια υποθέτουμε, η ιδεαλιστική κριτική του ανθρώπινου προσώπου είναι αντιπλατωνική. Το *Συμπόσιον* θεωρεί τον έρωτα ως μετάβαση στην ενότητα: η ιδεαλιστική ψυχολογία τον βλέπει ως φραγμό.

Βρισκόμαστε τώρα στον πυρήνα της διαλεκτικής. Μόνο μία αν-



θρώπινη σχέση υπάρχει, μέσα στην οποία το Εγώ μπορεί να αρνηθεί την μοναξιά του, χωρίς να απομακρυνθεί από τον αυθεντικό εαυτό του. Μόνον ένας τρόπος συνάντησης υπάρχει, όπου το Εγώ συναντά το Εγώ σε κάποιον άλλον, όπου γίνονται ένα το Εγώ και το μη Εγώ, καθώς και όλες οι καντιανές, φιχτιανές και εγγελιανές πολικότητες. Πρόκειται για σχέση άνδρα και γυναίκας, κάτι που είναι ασφαλώς αναγκαίο προκειμένου να γεφυρωθούν τα θεμελιώδη ρήγματα του όντος. Όμως, ακριβώς η σχέση μεταξύ άνδρα και γυναίκας επιλύει το παράδοξο της σύμφυτης με κάθε σεξουαλικότητα αποξένωσης (παράδοξο που η αμύομιξία απλώς επιτείνει). Πρόκειται για την σχέση του αδελφού και της αδελφής, της αδελφής και του αδελφού. Στην αγάπη του αδελφού και της αδελφής, στην τέλεια κατανόησή τους, υπάρχει συγχρόνως έρωσ και αγάπη. Ωστόσο και τα δύο αναιρούνται, γίνονται «aufgehoben», μέσα στην φιλία, μέσα στην υπερβατική απολυτότητα της ίδιας της σχέσης. Εδώ και μόνον εδώ, η ψυχή μπαίνει στον καθρέφτη και περνά από την άλλη μεριά, για να βρει έναν ομόλογο, τέλεια συνταιριασμένον κι όμως αυτόνομον. Το μαρτύριο του Ναρκίσσου παίρνει τέλος: το είδωλο έχει υπόσταση, είναι το ακέραιο Εγώ μέσα στην δίδυμη παρουσία του άλλου. Έτσι, η αδελφική αγάπη απολαμβάνει προνομιακή οντολογική θέση σε σχέση με τις άλλες ανθρώπινες καταστάσεις. Σε αυτήν παίρνει ζωτική μορφή η παλινοστήση των ρομαντικών και των ιδεαλιστών. Τούτη η μορφή λαμβάνει την υπέρτατη, αιώνια έκφρασή της στην Αντιγόνη του Σοφοκλή.

Μεταξύ της δεκαετίας του 1790 και των αρχών του εικοστού αιώνα, οι ριζικές γραμμές συγγένειας είναι οριζόντιες, όπως ανάμεσα σε αδελφούς και αδελφές. Στο φροϋδικό οικοδόμημα είναι κάθετες, όπως ανάμεσα στα παιδιά και στους γονείς τους. Το οιδιπόδειο σύμπλεγμα είναι σύμπλεγμα μιας αναπόδραστης κάθετης σχέσης. Αυτή η μεταλλαγή είναι βαρυσήμαντη: ο Οιδίπους υποκαθιστά την Αντιγόνη. Όπως είδαμε, μπορούμε να χρονολογήσουμε το γεγονός γύρω στο 1905. Εδώ όμως, μας απασχολεί το προηγενέστερο παράδειγμα.

Υπάρχει κι ένα τέταρτο θέμα, πιθανόν δευτερεύον, που έρχεται στον νου, για να εξηγήσει την επικράτηση της Αντιγόνης. Το θέμα της έν ζωῆ ταφής στοιχειώνει και μαγεύει την φαντασία του τέλους του δέκατου όγδοου και των αρχών του δέκατου ένατου αιώνα. Είναι πανταχού παρόν στο γοτθικό μυθιστόρημα και το θέατρο: απαντάται συχνά στις γραφικές τέχνες και σε ό,τι καλύτερο ή χειρότερο έχουν να επιδείξουν η φανταστική ποίηση και η φανταστική πεζογραφία (γι' άλλη μια φορά ο Πόε αποτελεί την αντιπροσωπευτική μορφή στην συμβολή αυτών των ρευμάτων). Το θέμα όμως εμφανίζεται επίσης, ενίοτε μάλιστα δίκην εμμονής, στην φιλοσοφική και επιστημονική εικοτολογία<sup>10</sup>. Μπαίνει κανείς στον πειρασμό να κάνει ευρύτερες συσχετίσεις. Μήπως το θέμα του έν ζωῆ ενταφιασμού προσώπων κωδικοποιεί την επίγνωση τῆς αυθαιρεσίας τῆς δικαστικής εξουσίας; Μήπως, με άλλα λόγια, είναι το αντίστοιχο, στον χώρο της μυθοπλάσιας, των πραγματικών εγκλεισμών στα κελιά και τις Βαστίλλες του παλαιού καθεστώτος; Η εικονογραφία της περιόδου Ιουλίου - Αυγούστου 1789, απεικονίζοντας τους εγκλείστους της μοναρχίας, της εκκλησίας και της οικογένειας να αναδύονται στο φως του ήλιου μετά τον «μακρόχρονο ενταφιασμό» τους, ασφαλώς αφήνει να εννοηθεί αυτή η σύμπτωση. Μπορεί, όμως, να έχει παίξει ουσιαστικό ρόλο κάποιο εντελώς διαφορετικό πλαίσιο αναφοράς. Πρόκειται για το σχεδόν υστερικό ενδιαφέρον που εκδηλώνεται τόσο στα πεπαιδευμένα όσο και στα λαϊκά κοινωνικά στρώματα από το 1760 ως το τέλος του δέκατου ένατου αιώνα για τα αποκαλούμενα γαλβανικά φαινόμενα νευρικής και μυϊκής «αναβίωσης», γῆα τον μεσερισμό, για την υπεραισθητή επικοινωνία με τους εκλιπόντες. Ο τρόμος μήπως ταφεί κανείς ζωντανός, σχετίζεται ενδεχομένως με τις βαθιές αμφιβολίες που περιβάλλουν τον καθορισμό και τον οριστικό

10. Βλ. M. Patak, «Die Angst vor dem Scheintod in der zweiten Haelfte des 18. Jahrhunderts» (διδαστορική διατριβή που υπεβλήθη στην Ιατρική Σχολή του Πανεπιστημίου της Ζυρίχης [Q. 80. Z.], 1967).



χαρακτήρα του θανάτου, με το ευρέως διαδεδομένο αίσθημα ότι υπάρχουν ψυχικές δυνάμεις, των οποίων η δραστηριότητα δεν παύει με τον κλινικό θάνατο και τον ενταφιασμό. Οι ιστορικοί των ιδεών και της λογοτεχνίας δεν έχουν μέχρι σήμερα καταφέρει να ξεμπερδέψουν ικανοποιητικά αυτό το κουβάρι του νοήματος και της ευαισθησίας. Ωστόσο, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι συγκεντρώνει ποικιλόμορφα και βαθιά ριζωμένα ρεύματα νοοτροπίας. Αυτά έχουν δραματοποιηθεί με αλησμόνητο τρόπο στο εν λόγω έργο του Σοφοκλή και σε ολόκληρο τον μύθο της Αντιγόνης. Προσέφεραν την επιδοκιμασία των κλασικών σε μια σύγχρονη ανησυχία. Η κάθοδος της Αντιγόνης ζωντανής μέσα στον θάνατο άγγιζε τις γενιές της Γαλλικής Επανάστασης και του ρομαντισμού με μιαν αμεσότητα που μόνο το τέλος του Ρωμαίος και Ιουλιέτα μπορεί να ανταγωνισθεί. Είναι άλλωστε συχνό φαινόμενο η σύγκριση των δύο έργων όσον αφορά το θέμα του ενταφιασμού.

Όμως, ακόμη κι αν συνυπολογίσουμε τόσο τους περιστασιακούς όσο και τους εσωτερικούς ουσιώδεις παράγοντες που απαρτίθησαν, εντούτοις η θέση που κατέχει η σοφόκλεια Αντιγόνη στην ευρωπαϊκή σκέψη για πάνω από έναν αιώνα δεν παύει να μας προκαλεί. Γιατί να επιλέξει αυτήν ακριβώς την τραγωδία ως κομβική αναφορά ο Μπαρτελεμύ; Γιατί ο Σέλλει, ο Χέγκελ, ο Χέμπελ να θεωρούν το μυθικό πρόσωπο της Αντιγόνης ως την «υψηλότερη παρουσία» που εισήλθε ποτέ στον κόσμο των ανθρώπων; Πού αποβλέπουν οι επαναλαμβανόμενοι υπαινιγμοί (στον Ντε Κουίνσυ, στον Κίρκεγκωρ, πρόκειται για κάτι παραπάνω από απλούς υπαινιγμούς) ότι η Αντιγόνη πρέπει να θεωρηθεί αντίστοιχο του Χριστού, παιδί του Θεού και αγγελιαφόρος που προηγείται της αποκαλύψεως; Οι ολοκληρωμένες απαντήσεις μάς διαφεύγουν. Μόνον η κρίση περί του πρωτείου είναι σαφής. Από αυτήν γεννήθηκαν κάποιες από τις πιο ριζοσπαστικές ερμηνευτικές μεταμορφώσεις και «ανα-βιώσεις» που μπόρεσε ποτέ να εκμαιεύσει κανείς από λογοτεχνικό κείμενο. Τέσ-

σερις από αυτές, που περιλαμβάνονται ανάμεσα στην δεκαετία του 1790 και την δεκαετία του 1840, σκοπεύω τώρα να εξετάσω.

## 2

Η γραφή του Χέγκελ παρουσιάζει όντως δυσκολίες ιδιαίτερου χαρακτήρα. Μεγάλο μέρος του μετά την Φαινομενολογία έργου μάς έχει διασωθεί υπό μορφήν σημειώσεων για διαλέξεις, κατά το μάλλον ή ήττον ατελών. Από την άλλη μεριά, πολλά από τα προγενέστερα του 1807 κείμενα δεν προορίζονταν για δημοσίευση. Αυτά τα κείμενα περιλαμβάνουν νεανικά πρωτόλεια, σκαριφήματα, πρόχειρα προσχέδια και αποσπάσματα για προσωπική χρήση. Η δημοσίευσή τους είναι συνέπεια της μεταθανάτιας δόξας του συγγραφέα τους. Κι όμως, αυτά ακριβώς τα νεανικά γραπτά, που προορίζονταν κυρίως για προσωπική χρήση, θεωρούνται σήμερα ζωτικής σημασίας για την κατανόηση του Χέγκελ και υπόκεινται σε εξαντλητικό σχολιασμό. Ωστόσο, έστω κι αν δεν διαθέταμε παρά τα κείμενα των οποίων ο ίδιος ο Χέγκελ επέβλεψε την δημοσίευση, και πάλι θα υπήρχαν ανασταλτικοί παράγοντες για την κατανόησή τους. Ο αποσπασματικός χαρακτήρας των πρώτων κειμένων, ακόμα και της ίδιας της Φαινομενολογίας, και η διαρκώς αναθεωρούμενη για διδακτικούς λόγους μορφή των διαλέξεων στο πανεπιστήμιο του Βερολίνου δεν είναι αποτέλεσμα τυχαίου βιογραφικού συμβάντος. Το σύνολο του λόγου του Χέγκελ εμφανίζει ολοζώντανα αυτή την άρνηση απέναντι στην ακαμψία, στο τυπικό κλείσιμο. Αυτή η άρνηση είναι κύριο γνώρισμα της μεθόδου του και καθιστά τις έννοιες του «συστήματος» και της «ολότητας», που συνήθως αποδίδονται στον εγελιανισμό, τελείως ακαθόριστες. Στον Χέγκελ σκέψη και διατύπωση βρίσκονται σε διαρκή κίνηση σε τρία διαφορετικά επίπεδα: στο μεταφυσικό, στο λογικό και στο ψυχολογικό – αυ-



τό δε το τελευταίο εμπερικλείει τα δύο πρώτα στο μέτρο που αποσκοπεί να καταστήσει ρητές τις συνειδησιακές διεργασίες που παράγουν και δομούν τις μεταφυσικές και λογικές λειτουργίες. Αυτά τα τρία εννοιολογικά επίπεδα διεισδύουν το ένα στο άλλο (αυτό συμβαίνει σε όλα σχεδόν τα σημεία της εγελιανής ανάγνωσης της *Λντιγόνης*). Ο Χέγκελ ανατρέπει μεθοδικά τις απλοϊκές γραμμικότητες της συνήθους επιχειρηματολογίας, για να μεταδώσει τις συχνά αλληλοσυγκρουόμενες συνυπάρξεις και τις εσωτερικές αναδρομές και αυτοδιορθώσεις των θέσεών του. Δεν έχει όμως στην διάθεσή του την αποδιάρθρωση της τυπογραφικής μορφής και της σύνταξης, με την οποία είμαστε εξοικειωμένοι από τον καιρό του Μαλλαρμέ. Εξ ου και αυτή η ένταση ανάμεσα στις κάθετες, «αρμονικές» συνθέσεις των νοημάτων, αφ' ενός, και στις εξωτερικές συμβάσεις του πεζού λόγου του δέκατου όγδοου και των αρχών του δέκατου ένατου αιώνα, αφ' ετέρου.

Ωστόσο, καθώς μαθαίνουμε να εμπιστευόμαστε το ύφος του Χέγκελ, αυτό αποκτά μια παράδοξη διαύγεια. «Φαίνεται ότι ο Χέγκελ είχε πετύχει να αυτοπαρατηρείται σκεπτόμενος κι ακόμα να καταγράφει βήμα το βήμα τους διαδοχικούς σταθμούς και τις κινήσεις της σκέψης του κατά το ξετύλιγμά της»<sup>11</sup> («He-

11. A. Koyré, «Hegel à Iéna», στο *Études d'histoire de la pensée philosophique* (Paris, 1971), σημ. της σ. 152. Αυτό το δοκίμιο πρωτοδημοσιεύθηκε στα 1934. Αυτό και το «Note sur la langue et la terminologie hégélienne» που πρωτοδημοσιεύθηκε στα 1931 και συμπεριλαμβάνεται στις *Études*, αποτελούν την πιο διαφωτιστική εξέταση των δυσκολιών και των αρετών του εγελιανού ύφους που διαθέτουμε. Πρβλ. επίσης T. Adorno «Skoteinos oder Wie zu lesen sei», *Drei Studien zu Hegel* (Frankfurt-on-Mein, 1963), για έναν πνευματώδη, λεπτό σχολιασμό του θεμελιακά προφορικού χαρακτήρα των τεχνικών πειθούς του Χέγκελ. Όταν αντιμετωπίζουμε το πρόβλημα του πώς να διαβάσουμε τον Χέγκελ, δεν μπορούμε, ιδίως σε ό,τι αφορά τα νεανικά γραπτά, να παραβλέψουμε μια κάποια εσκεμμένη υπερηφάνεια γι' αυτήν την σκοτεινότητα: «Η φιλοσοφία εκ φύσεως αποτελεί κάτι το εσωτερικό, δεν είναι φτιαγμένη για τον όχλο, ούτε μπορεί κανείς να την θέσει στην διάθεση του όχλου», έγραφε ο Χέγκελ το 1802.

gel semble, en effet, avoir réussi à *se regarder penser* et même à noter, peut-être au fur et à mesure de leur déroulement, les étapes et les démarches successives de sa pensée»). Ιδού μια διεισδυτική παρατήρηση. Μπορούμε όμως να πάμε πιο μακριά.

Ο Χέγκελ μπορούσε να σκέφτεται ενάντια στον ίδιο του τον εαυτό, κάτι το σπάνιο, καθώς και να αυτοπαρατηρείται και να καταγράφει αυτές τις σκέψεις του. Η ουσία της μεθόδου και της σκέψης του Χέγκελ είναι αυτή η πολεμική προς τον ίδιο του τον εαυτό. Η άρνηση, η αναίρεση (*Aufhebung*) με τις ταυτόχρονες αντιστοιχίες που είναι η διάλυση, η διατήρηση και η ανάπτυξη, οι αλληπάλληλες παλινδρομήσεις του διαλεκτικού τρόπου του σκέπτεσθαι είναι τα άμεσα θεωρητικά όργανα της εγελιανής αντιθετικής σκέψης ή «αρνητικής σκέψης». Αυτή η αρχή λειτουργεί σταθερά και αδιάλειπτα στο εγελιανό μοντέλο της διαιρεμένης και αλλοτριωμένης συνείδησης. Μόνον ο Πλάτων μπορεί να ανταγωνισθεί τον Χέγκελ ως προς την δραματοποίηση και την αυτοδραματοποίηση του νοήματος. Εν τούτοις, στους πλατωνικούς διαλόγους, δραματική είναι η τακτική της επιχειρηματολογίας και όχι η ουσία της. Αυτή η τελευταία μπορεί να παρουσιασθεί ανεξάρτητα από την διαλεκτική της μορφή, όπως και συχνά συμβαίνει. Δεν συμβαίνει όμως το ίδιο και με τον Χέγκελ. Για τον Χέγκελ, σκέπτομαι: συνειδητοποιώ και αρθρώνω την δυναμική της ταυτότητας σημαίνει «σκέπτομαι εναντίον». Σημαίνει «δραματοποιώ» με την ετυμολογική έννοια του ρήματος, που είναι η καθαρή δράση. Το πνεύμα είναι δράση, κηρύσσει η *Φαινομενολογία*, δράση με σύμφυτο τον αγωνιστικό ή «συγκρουσιακό» χαρακτήρα. Ένα θαυμάσιο χωρίο της εισαγωγής στα *Μαθήματα για την Φιλοσοφία της Θρησκείας* συνοψίζει το πολεμικό-δραματικό ήθος της μεθόδου του Χέγκελ:

Μέσω της σκέψης, υψώνομαι στο απόλυτο, πάνω από κάθε πεπερασμένο και είμαι απεριόριστη συνείδηση και συνάμα αυτοσυνείδηση πεπερασμένη, σύμφωνα με το σύνολο των εμπειρικών καθορισμών μου. Οι δυο πλευρές



αποζητούν η μία την άλλη και τρέχουν να ξεφύγουν η μία από την άλλη. Τούτη η αμοιβαία αντιπαλότητα και τούτη η ενότητα υπάρχει μέσα μου και για μένα, και είμαι εγώ. Είμαι αυτή η διαμάχη. Δεν είμαι ο ένας από τους αντιμαχόμενους, αλλά είμαι και οι δύο αντιμαχόμενοι και η ίδια η διαμάχη.

(Ich erhebe mich denkend zum Absoluten über alles Endliche und bin unendliches Bewusstsein und zugleich bin ich endliches Selbstbewusstsein und zwar nach meiner ganzen empirischen Bestimmung. Beide Seiten suchen sich und fliehen sich. Ich bin und es ist in mir für mich dieser Widerstreit und diese Einigung. Ich bin der Kampf. Ich bin nicht Einer der im Kampf Begriffenen, sondern ich bin beide Kämpfende und der Kampf selbst).

Δεδομένου αυτού του ήθους, το δράμα, και ιδιαίτερα το τραγικό δράμα, κατέχει προνομιακή θέση στην ανάπτυξη της σκέψης του Χέγκελ. Η θεωρία της τραγωδίας δεν είναι απλή προσθήκη στο εγελιανό οικοδόμημα. Είναι το πεδίο στο οποίο δοκιμάζονται και επικυρώνονται οι κύριες αρχές του εγελιανού ιστορισμού, το διαλεκτικό σενάριο της λογικής του και η κομβική έννοια της συγκρουσιακής προόδου της συνείδησης. Ορισμένες ελληνικές τραγωδίες, η *Αντιγόνη* πρώτα και κύρια, παίζουν τόσο μεγάλο ρόλο στον διανοητικό κόσμο του Χέγκελ, όσο και κάποια εξπρεσιονιστικά λυρικά ποιήματα και οι ωδές του Χάιντεντεριν στην οντολογία και τον γλωσσικό μυστικισμό του Χάιντεγκερ<sup>12</sup>.

Η γοητεία που άσκησε ο Σοφοκλής στον Χέγκελ ανάγεται σε μια απόπειρα μετάφρασης του *Οιδίποδος επί Κολωνῶν* που χρονολογεί-

12. Υπάρχει πληθώρα δοκιμίων για την εγελιανή θεώρηση της τραγωδίας. Για το αγγλόφωνο κοινό η γνωστότερη συμβολή είναι, ασφαλώς, το δοκίμιο του A.C. Bradley «Hegel's Theory of Tragedy» (πρώτη έκδοση 1909), που βρίσκεται μέσα στο *Oxford Lectures on Poetry* (London, 1950). Αυτή η διάλεξη, καθώς και οι κυριότερες μελέτες σχετικά με την θέση της τραγωδίας στα γραπτά του Χέγκελ, βρίσκονται στην συλλογή Hegel, *On Tragedy* επιμ. Α. και Η. Paolucci, (N. York, 1962). Πρβλ. επίσης L.A. McKay «Antigone, Coriolanus and Hegel», *Transactions of the American Philological Association*, xciii (1962) και O. Pöggeler, «Hegel und die griechische Tragödie», *Hegel-Studien*, Beiheft I (1964).

ται από το καλοκαίρι του 1787. Δεν είναι όμως δυνατόν να βάλουμε σε αυστηρή χρονολογική σειρά τα διάφορα στάδια της σκέψης που οδήγησαν στην πρώτη ρητή μνεία της *Αντιγόνης*, στο τέλος του χειμώνα του 1795 ή στην αρχή της άνοιξης του 1796. Η σκέψη του Χέγκελ είναι, *έν τῇ γενέσει* της ήδη, ένα πυκνό υφάδι όπου διασταυρώνονται την ίδια στιγμή πολλαπλά νήματα<sup>13</sup>. Τρία βασικά νήματα ή μαϊανδροί επιχειρηματολογίας σχετίζονται με κατοπινές αναγνώσεις της *Αντιγόνης*. Η εγελιανή εξιδανίκευση της αρχαίας Ελλάδας είναι, όπως έχουμε ήδη πει, χαρακτηριστική της γενιάς του<sup>14</sup>. Σε ένα απόσπασμα που συνέγραψε ενώ ήταν ακόμα στην Τυβίγγη, ο Χέγκελ σχολιάζει την «αλγεινή και επώδυνη νοσταλγία» («schmerzliches Sehnen») που ωθεί την νεώτερη ψυχή προς την ανάμνηση της Ελλάδας. Μόνο στους κόλπους του «ευτυχισμένου δήμου» της Αθήνας του Περικλή ήταν εναρμονισμένη η πολιτική ελευθερία με την θρησκευτική πίστη. Αυτή η αρμονία δεν ήταν αφη-

13. Τα νεανικά γραπτά του Χέγκελ έχουν γίνει αντικείμενο εκτεταμένης δραστηριότητας ερμηνειών και επανεκτιμήσεων. Τα διαθέτουμε στις εξής εκδόσεις: H. Nohl, *Hegels theologische Jugendschriften* (Tübingen, 1907)· G. Lasson, *Hegels Schriften zur Politik und Rechtsphilosophie* (Leipzig, 1913)· F. Rosenzweig, *Hegel und der Staat* (Munich - Berlin, 1920)· J. Hoffmeister, *Dokumente zu Hegels Entwicklung* (Stuttgart, 1936). Τα πλέον χρήσιμα σχόλια είναι τα ακόλουθα: J. Stenzel, «Hegels Auffassung der griechischen Philosophie», *Kleine Schriften zur griechischen Philosophie* (Darmstadt, 1956)· A. Negri, *Stato e diritto nel giovane Hegel* (Padua, 1958)· J. Taminiaux, «La pensée esthétique du jeune Hegel», *Revue philosophique de Louvain*, lvi (1958)· A. Massolo, *Prime ricerche di Hegel* (Urbino, 1959)· A.T.B. Peperzak, *Le Jeune Hegel et la vision morale du monde* (The Hague, 1960)· H.-G. Gadamer, «Hegel und die antike Dialektik», *Hegel-Studien*, i (1961). Κάποιες από αυτές τις μονογραφίες περιέχουν βιβλιογραφίες ή περαιτέρω δευτερεύον υλικό.

14. Οι ποικίλες στάσεις του Χέγκελ έναντι της ελληνικής αρχαιότητας έχουν γίνει αντικείμενο εκτεταμένων μελετών. Βλ. J. Hoffmeister, *Hegel und Hölderlin* (Tübingen, 1931)· L. Sichirillo, «Hegel und die griechische Welt. Nachleben der Antike und Entstehung der 'Philosophie der Weltgeschichte'», *Hegel-Studien*, Beiheft I (1964)· A. Banfi, *Incontro con Hegel* (Urbino, 1965)· J. Glenn Gray, *Hegel and Greek Thought* (New York, 1941; 1968)· J. d'Hondt (ed.) *Hegel et la pensée grecque* (Paris, 1974)· D. Janicaud, *Hegel et le destin de la Grèce* (Paris, 1975).



ρημένη. Ο νεαρός Χέγκελ τονίζει τον μοναδικά «συγκεκριμένο» και «εμμενή» χαρακτήρα του αττικού πνεύματος - και σ' αυτόν τον τονισμό υπολανθάνουν τα πρώτα βήματα για την εγγελιανή κριτική στον Καντ. Η ελληνική πόλις δεν θα αποτελέσει ποτέ για τον Χέγκελ μια τυχαία στιγμή της ανθρώπινης ιστορίας. Το ιδεώδες που ενσάρκωνε η πόλις και το πρόβλημα των ανεπαρκειών ή της σύμφυτης αυτοκαταστροφικότητας αυτού του ιδεώδους θα παραμείνουν στην καρδιά της διδασκαλίας του. Θέτω ένα φιλοσοφικό πρόβλημα σημαίνει (αυτό δε ισχύει και για τον Χάιντεγκερ, αυτόν τον μεγάλο αναγνώστη του Χέγκελ) αναζητώ την Αθηνά. Στην διάρκεια όμως της περιόδου της Βέρνης και ασφαλώς κατά τα έτη 1794-5, αυτή η λυρική και ουτοπική εικόνα της Αθήνας, που ο νεαρός Χέγκελ μοιραζόταν με τον Χαίλντερλιν και τον Σέλλινγκ, αλλάζει.

Στις απαρχές του 1795, αν ο Νολ (Nohl) έχει χρονολογήσει σωστά τα θεολογικού περιεχομένου πρωτόλεια, ο Χέγκελ αντιλαμβάνεται τις λανθάνουσες εναντιότητες αυτού που ο ίδιος είχε εκλάβει ως αττική εναρμόνιση της πολιτικο-πολιτειακής και της τελετουργικο-θρησκευτικής σφαίρας. Εκείνη περίπου την εποχή, σε μια τριπλή, αλληλεπικαλυπτόμενη εξέταση της ζωής του Χριστού, της προσωπικότητας του Σωκράτη και του ολιγαρχικού καθεστώτος της Βέρνης, ο Χέγκελ κατατρώχεται, για να επαναλάβουμε την εντυπωσιακή διατύπωση του Λούκατς, από την «αντιπρατικότητα του ίδιου του Είναι»<sup>15</sup>. Προσπαθεί τώρα να επιλύσει αυτήν την αντιπρατικότητα ή, ακριβέστερα, να την ενεργοποιήσει καθιστώντας την δημιουργική ένταση. Σε ένα κείμενο γραμμένο στις αρχές του 1795 ο Χέγκελ ορίζει την μεν θρησκεία ως «τροφό» των ελευθέρων ανθρώπων, το δε κράτος ως «μητέρα» τους. Σε αυτά ακριβώς τα συμφραζόμενα, στο απόσπασμα του Νολ 222, γίνεται για πρώτη φορά επίκληση της Αντιγόνης. Όμως, αυτή η δυαδικότητα θρησκείας-κράτους είναι και η ίδια αποτέλεσμα μιας προγενέστερης αλλοτρίωσης. Υπάρχει, όπως είχε διαγνώσει ο Ρουσσώ, ένας τραγικός

15. G. Lukács, *Der junge Hegel* (πρώτη δημοσίευση 1948· τώρα στο *Werke* vol. viii, Neuwied και Berlin, 1976, σ. 494.

πλην όμως αναγκαίος και απαραίτητος για την πρόοδο μηχανισμός ρήξεως στις απαρχές του πολιτικού σώματος· είναι η «Entzweiung mit der Natur», η «απόσχιση του ανθρώπου από την φύση». Είναι αυτή ακριβώς η αποξένωση που εμπεριέχει την πηγή της ηθικής θετικότητας. Σε αντίθεση με τον Φίχτε, ο Χέγκελ υποστηρίζει ότι η κατάσταση του ακέραίου ανθρώπινου ατόμου είναι θεμελιωδώς κοινωνική, ότι είναι μάταιο να φανταζόμαστε μια ηθική αυτοεκπλήρωση ανεξάρτητη από ένα πολιτικο-κοινωνικό πλέγμα αξιών και επιλογών. Ενάντια στον Καντ, ο Χέγκελ αρχίζει να δίνει έμφαση στην συγκεκριμένη ιστορικότητα και τον «συλλογικό» χαρακτήρα των ηθικών επιλογών που είναι υποχρεωμένο το άτομο να κάνει, μια υποχρέωση που διχάζει κατ'επομένως, προωθεί την συνείδηση στο τελεολογικό της μονοπάτι. Ο Ροζενβάιγκ (Rosenzweig) τοποθετεί αυτή την φάση της ανάπτυξης του Χέγκελ στην περίοδο της Φρανκφούρτης, που διαρκεί από το 1796 ως το 1800. Επισημαίνει την επιρροή του Μοντεσκιέ και τις αδέξιες προσπάθειες του Χέγκελ να συνδυάσει έναν μετριασμένο καντιανό ιδεαλισμό με το «γιακωβίνικο-απολυταρχικό» πρότυπο του εθνικού κράτους<sup>16</sup>. Λίγο πριν την κρίσιμη αναχώρηση για την Ιένα το 1800, ο Χέγκελ κάνει ακόμα μια προσπάθεια για δυναμική συμφιλίωση. Ο άνθρωπος είναι αδύνατον να αποκτήσει αυθεντική ηθική και ενσυνείδητη στάση πέραν των ορίων του κράτους. Αυτό το τελευταίο όμως είναι μια «νοητή ολότητα», μια ολότητα την οποία συλλαμβάνει και στην οποία ενοικεί ο νους, με το νόημα σχεδόν του καντιανού *praktische Vernunft* («πρακτικός λόγος ή κατανόηση»). Η θρησκεία, από την άλλη μεριά, αντλεί την ζωτικότητα της από την ανθρώπινη φαντασία «ως ζωντανή παρουσία, αναπαριστώμενη από την φαντασία» («als ein lebendiges, von der Phantasie dargestellt»). Δεν υπάρχει κανένας λόγος να έλθουν σε σύγκρουση.

Συνοφασμένα με αυτές τις ανησυχίες, σε κάποια αχρονολόγητα αποσπάσματα, είναι τα σπέρματα μιας θεωρίας της τραγωδίας.

16. Πρβλ. F. Rosenzweig, *Hegel und der Staat*, σ. 114.



Ένα απ' αυτά, που θα αποκτήσει κεφαλαιώδη σημασία όταν θα έλθουμε στην «αντιεγελιανή» Αντιγόνη του Κίρκεγκωρ, σχετίζεται με την μορφή του Αβραάμ. Ο Αβραάμ αποκόπηκε οικειοθελώς από την πατρίδα του, από τους ομοίους του, από την ίδια την φύση. Ο μονοθεϊσμός του είναι αλλοτρίωση και τυφλή αποδοχή προσταγών, των οποίων η ηθική επιτακτικότητα και ο αποχρών λόγος είναι εξ ολοκλήρου απροσπέλαστα, εξωτερικά ως προς τον ίδιο (κι εδώ επίσης υπάρχει μια πολεμική κατά του Καντ). Ο ιουδαϊσμός ενσαρκώνει αυτήν την εγκατάλειψη του πλέον ενδόμυχου στοιχείου του ανθρώπου, «χάριν μιας άλλοθεν υπερβατικότητας». Είναι, κατά συνέπεια, η αντίθεση στο ελληνικό ιδεώδες της «ενότητας με την ζωή». Συγκεκριμένα, η έννοια της μοίρας είναι στον Αβραάμ αντιθετική προς την μοίρα των αρχαίων Ελλήνων (αποσπάσματα 371-2 της έκδ. Νολ). Εξ ου και το αξιοσημείωτο γεγονός ότι η ιουδαϊκή ευαισθησία, παρά την χιλιετή κατάδυσή της στον κόσμο της οδύνης, δεν παράγει τραγικό δράμα.

Αυτό το τελευταίο έχει για άξονα μίαν ορισμένη ελληνική σύλληψη του νόμου (*Gesetz*) και της ποινής (*Strafe*), σύλληψη βασισμένη στην μοναδικά αγωνιστική σχέση που είχε ο Αθηναίος άνθρωπος προς τον εαυτό του, προς την φύση και προς τους θεούς. Σ' αυτήν ακριβώς την περίοδο, από το 1797 ως το τέλος του 1799, σε αποσπάσματα όπως το Ν. 280 και το Ν. 393, βρίσκουμε τα πρώτα στοιχεία μιας θεωρίας για την τραγωδία. Στην μοίρα, που είναι δυναμικά απρόσωπη αλλά και υπαρξιακά εμμενής, ο Χέγκελ φαίνεται να αποδίδει την παράδοξη αλλά ουσιώδη κατηγορία της «μοιραίας ενοχής» – πρόκειται για μια τάξη ενοχής που μέσα της και δια μέσου της το άτομο (ο τραγικός ήρωας) πραγματώνεται καθ' ολοκληρίαν, παλιννοστεί μοιραία στον εαυτό του, χωρίς παρ' όλα αυτά να αποποιηθεί, όπως κάνει ο πάσχω Ιουδαίος, την ενότητά του με την ζωή. Ο Χέγκελ μελετά τον Σοφοκλή, τις απόπειρες του νεαρού Χαίλντερλιν στον τομέα της τραγωδίας, τον Μάκβεθ του Σαίξπηρ και τον τρόπο με τον οποίο πραγματεύεται ο Γκαίτε, στην *Ιφιγένεια*, την σύγκρουση ανάμεσα

στους οικογενειακούς δεσμούς και το πολιτικό τυπικό. Είναι δύσκολο να σχηματοποιηθούν οι διαδοχικές στιγμές ή τα θέματα της σκέψης του Χέγκελ σε αυτό το στάδιο. Τα κύρια σημεία είναι τα εξής: κάθε διαμάχη επιφέρει διχασμό, διαίρεση και αυτοδιαίρεση. Η σύγκρουση και η διαμάχη είναι αναγκαία κατηγορήματα της εκδίπλωσης της ατομικής και δημόσιας ταυτότητας. Αφού όμως η «ζωή» δεν μπορεί, τελικά, να αυτοδιαιρευθεί, αφού η ενότητα είναι ο σκοπός του αυθεντικού Είναι, η διαμάχη προκαλεί τραγική ενοχή. Για κάποιο χρονικό διάστημα, ο Χέγκελ φαίνεται να δέχεται ότι η «όμορφη ψυχή», η «die schöne Seele» (έννοια που ανάγεται στην περίοδο της Βέρνης), που πρότυπά της είναι ο Χριστός και ο Υπερίων του Χαίλντερλιν, μπορεί να υπερβεί αυτή την αναπόφευκτη ενοχή. Μέσα στην «όμορφη ψυχή», η σύγκρουση και η οδύνη, ακόμα και η οδύνη μέχρι θανάτου, δεν μπορούν να επιφέρουν την αποξένωση από την υπαρξιακή ενότητα. Ο Χέγκελ, όμως, δεν αργεί να εγκαταλείψει αυτό το μονοπάτι. Αν η ανθρώπινη συνείδηση πρόκειται να αυτοπραγματωθεί, ασφαλώς δε στον «ηρωικό» και επομένως ιστορικά αντιπροσωπευτικό άνδρα ή γυναίκα, τότε πρέπει πρώτα να περάσει από «εκείνο το λυκαυγές που είναι η δυστυχισμένη συνείδηση» («par ce crépuscule du matin qu'est la conscience malheureuse») <sup>17</sup>. Κάνοντας αυτό, διακινδυνεύει, ή μάλλον απεργάζεται, την ίδια της την καταστροφή. Μέσα «στην σιγή των μαντιών και την παγωνιά των αγαλιμάτων, υψώνεται η φωνή της τραγωδίας» <sup>18</sup>. Ωστόσο, αυτή η καταστροφή συντελεί στο να διατηρείται και να ζωογονείται η ισορροπία ανάμεσα στην θρησκεία και το κράτος. Είναι απαραίτητη στιγμή της αυτοπραγμάτωσης του Πνεύματος μέσα στην Ιστορία. Μολονότι πρόκειται για δοκιμαστικές διατυπώσεις, φαίνεται πως είναι οι γενικές γραμμές μιας θεωρίας της τραγωδίας, την οποία σχιαγραφεί ο Χέγκελ λίγο πριν και κατά την αρχή της

17. J. Wahl, *Le Malheur de la conscience dans la philosophie de Hegel* (Paris, 1929), 188.

18. Στο ίδιο, 67.



περιόδου της Ιένας. Είναι, βέβαια, σχεδόν αυτονόητο ότι παραπέμπουν στις Εϋμενίδες του Αισχύλου.

Μάλιστα, σε αυτό το έργο αναφέρεται ο Χέγκελ στο πρώτο εκτεταμένο κείμενό του για την τραγωδία. Αυτό το χωρίο μπορεί να βρεθεί στην πραγματεία *Ueber die wissenschaftliche Behandlung des Naturrechts* του 1802<sup>19</sup>. Πρόκειται για χωρίο εξαιρετικά σκοτεινό. Φαίνεται να απηχεί «αυτήν την καταστροφολογική αίσθηση των σύγχρονων συμβάντων», που ο Ροζεντσβαίγκ την αποδίδει στην εγγελιανή σκέψη μεταξύ 1800 και 1806, οπότε ο Ναπολέων εξουθένωσε πρόσκαιρα την Πρωσία. Το θεμελιώδες ζήτημα είναι αρκετά σαφές: πρόκειται για την δυνατότητα και την φύση της δυναμικής μιας μεσολάβησης, όπως αυτή ανάμεσα στο άτομο και στο εθνικό κράτος. Ο Καντ και ο Σέλλινγκ είχαν περιοριστεί στην εξιδανικευμένη, αδρανή σφαίρα ενός καθολικευμένου νομικισμού. Όμως, ήδη κατά το 1801, ο Χέγκελ, στο *Schrift ueber die Reichsverfassung*, είχε φτάσει να ταυτίσει την υψηλότερη ανθρώπινη ελευθερία με την περιεκτικότερη και πιο οργανική μορφή πολιτικής κοινότητας («die höchste Gemeinschaft»). Ωστόσο, αυτή η ταύτιση συνεπαγόταν επίσης μια πολεμική, αγωνιστική, αυτοδιχαστική σχέση ανάμεσα στον άνθρωπο ως «πολιτικό ον» («staatlich») από την μια, και από την άλλη στον άνθρωπο ως «burgher», ως πολίτη-αστό με κίνητρα κατ' ουσίαν οικογενειακά, οικονομικά και σχετικά με την αυτοσυντήρηση. Άραγε πώς θα μπορέσει ο φιλόσοφος, ο στοχαστής της διαλεκτικής ολότητας να ενοποιήσει αυτούς τους δύο οντολογικούς άξονες; Το κάνει εξετάζοντας την ελληνική τραγωδία, η οποία περιγράφει με απαράμιλλο τρόπο τόσο την σύγκρουση όσο και την δυναμική επίλυσή της.

Ο εσωτερικός διχασμός της πόλεως σε αλληλοσυγκρουόμενα συμφέροντα (στα *Stände* ή *états*, με την έννοια την οποία δραματοποίησε η Γαλλική Επανάσταση) ισοδυναμεί με «την αναπαρά-

19. G. Lasson (επιμ.), Hegels Schriften zur Politik und Rechtsphilosophie, σσ. 384-5.

σταση της τραγωδίας στην ηθική σφαίρα» και αποτελεί την πηγή της. Σε αυτήν την ηθική σφαίρα πρέπει να υπάρχει ένα *staatsfreier Bezirk*, ένα πεδίο ελεύθερο, απαλλαγμένο από την απόλυτη αυθεντία του κράτους, παρ' ότι ορίζεται και αποκτά νόημα μόνο μέσα στα ευρύτερα όρια του κράτους. Το κράτος, που τώρα ο Χέγκελ το βλέπει ως *Kriegstaat*, ως «πολεμικό κράτος», βρίσκεται σε δημιουργική σύγκρουση με την σφαίρα κυριαρχίας του *Privatrecht*, του «ιδιωτικού δικαίου», του οποίου οι πρωταρχικές παρορμήσεις δεν είναι ο πόλεμος και η θυσία του πολίτη στην μάχη, αλλά η διαφύλαξη της οικογένειας. Αναπόφευκτα, το κράτος θα προσπαθήσει να απορροφήσει αυτή την οικογενειακή σφαίρα στον δικό του νόμο και στην δική του ιεραρχία αξιών. Ωστόσο, εάν το κατόρθωνε ολοκληρωτικά, τότε θα κατέστρεφε όχι μόνον το άτομο, αλλά και τις αναπαραγωγικές μονάδες, από τις οποίες αντλεί τα πολιτικο-στρατιωτικά του αποθέματα. Έτσι το κράτος, ακόμη και την στιγμή της σύγκρουσης, θα «παραχωρήσει θεϊκές τιμές» στην οικιακή, ηθικά ιδιωτική διάσταση της ύπαρξης.

Αυτό είναι ένα κατανοητό και υποβλητικό σχήμα. Όμως ο Χέγκελ τώρα το συσκοτίζει τόσο πολύ, ώστε το καθιστά σχεδόν απροσπέλαστο, συνδέοντάς το με ένα δοκιμαστικό μεταφυσικό ή οντολογικό σχέδιο. Ο διχασμός ανάμεσα στην πόλιν και στο ίδιο το άτομο απηχεί την εμπλοκή του «Απολύτου» στην χρονικότητα και στις φαινομενικές συγκυρίες. Οι δε αρχαίες θεότητες είναι, τρόπον τινά, το όχημα και το σύμβολο τούτης της εμπλοκής. Η ενασχόλησή τους με τις ανθρώπινες ηθικές συγκρούσεις επιφέρει τον αυτοδιχασμό της φύσης του θείου: όπως συμβαίνει ανάμεσα στις συγκεκριμένες προσταγές και τις εκτελεστικές εξουσίες της δικαιοσύνης που αντιπροσωπεύουν οι Ευμενίδες αφ' ενός και στο «ουδέτερο φως», την αμερόληπτη ενότητα του Απολύτου, που συμβολίζεται από τον Απόλλωνα αφ' ετέρου. Η παρέμβαση της Αθηνάς στην δίκη του Ορέστη και το γεγονός ότι οι ψήφοι ισοκατανέμονται καθιστούν δυνατές δύο αποφασιστι-



κές στιγμές<sup>20</sup> της διαλεκτικής: αφ' ενός μὲν τὴν συμφιλίωση τῆς ἐνόητας με τὸν διχασμὸ (ὡς «ενσάρκωση») μέσα στὴν φύση τοῦ θείου, αφ' ἐτέρου δε, ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς πόλεως, τὴν ἀποδοχὴ καὶ ἀναγνώριση τῆς δικῆς τῆς σχέσης με τὴν «αρμονικὴ ἀντίθεση» τῶν θεῶν.

Ἡ πολυπλοκότητα αὐτοῦ τοῦ κειμένου δὲν οφείλεται μόνον στο ὅτι ἐπιβάλλεται ἕνας οὐσιαστικὰ ἐμμενῆς πολιτικὸς λόγος πάνω σ' ἕναν υπερβατικὸ συμβολισμό, που ἀκροβατεῖ ἀνάμεσα σε διάφορα ρεύματα τῆς ἐγγεληνῆς σκέψης, τα ὁποῖα ἀνάγονται ἀπὸ τὴν μια στὴν Βέρνη ἢ ἀκόμη καὶ στὴν Τυβίγγη καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη στο συγκεχυμένο ἀκόμη ἰδίωμα τῆς ὠριμῆς φιλοσοφίας τοῦ. Αὐτὴ ἡ ἀσάφεια οφείλεται καὶ στα ἀποτελέσματα που ἔχει ἡ παρεμβολὴ δύο πολὺ διαφορετικῶν μεταξύ τους λογοτεχνικῶν πηγῶν. Οἱ μὲν οντολογικο-συμβολικὲς ἀοριστίες καὶ τὸ θέμα τῆς θεϊκῆς ἀνάμιξης στὶς ἀνθρώπινες διαμάχες (θέμα κεντρικὸ στὸν Χαϊλντερλιν) παραπέμπουν ὄντως στὶς *Εὐμενίδες*. Το δε σενάριο τῆς σύγκρουσης ἀνάμεσα στὸ πολεμικὸ κράτος (*Kriegstaat*) καὶ τὸν ἰδιώτη (*Privatmench*) ἀπορρέει εὐθέως ἀπὸ τὴν *Ἀντιγόνη*. Ἐπιπλέον, αὐτὴ ἡ τελευταία εἶναι που διαποτίζει τα συμφραζόμενα τῆς διερεύνησης τοῦ Χέγκελ καὶ υπολανθάνει παντοῦ, ἀκόμη καὶ ὅταν ὁ Χέγκελ ἀναφέρεται στο ἀισχύλειο δρᾶμα.

Ἀκριβῶς πρὶν ἀπὸ τὸ χωρίο που μόλις ἐξετάσαμε, ὁ Χέγκελ κἀνει μια σπουδαιότατη παρατήρηση: Ἡ *Sittlichkeit* (τα «ἥθη», ἡ «θε-

20. Για τὴν διάκριση ἀνάμεσα σε στιγμή καὶ στάδιο-στοιχείο βλ. Γ. Τζαβάρα, εἰσαγωγὴ στὸν Γ. Χέγκελ, *Ἡ Ἐπιστήμη τῆς Λογικῆς*, Δωδώνη 1991, σελ 43: «Ἀπὸ παρεξήγηση καθιερώθηκε νὰ μεταφράζεται στὰ ἑλληνικὰ ὁ χεγκελιανὸς ὄρος MOMENT ὡς «στιγμὴ». Αὐτὴ ἡ λέξη, ποὺ χρησιμοποιεῖται ἀπὸ τὸν Χέγκελ γιὰ νὰ χαρακτηρίσει τὰ διαλεκτικὰ στάδια ἀπὸ τὰ ὁποῖα περνᾷ ἡ ἔννοια ἕως ὅτου ὀδηγηθεῖ στὴν ἀπόλυτη ἰδέα, δὲν εἶναι ἡ γερμανικὴ λέξη *der Moment* (: ἡ χρονικὴ στιγμή), ἀλλὰ *das Moment* (: τὸ στάδιο, τὸ στοιχείο). Ὁ Χεγκελιανὸς αὐτὸς ὄρος πρέπει νὰ κατανοηθεῖ στὸ πλαίσιο τῆς κατ' οὐσίαν ἄχρονης διαλεκτικῆς κίνησης, ἡ ὁποῖα διέπει ἀπὸ ἄκρη σὲ ἄκρη τὴν χεγκελιανὴ Λογικὴ». Ὡστόσο, στὴν σύγχυση αὐτὴ ἔχει περιπέσει καὶ ὁ συγγραφέας, ὁπότε, σεβόμενοι τὴν ἐπιλογή του, μεταφράζουμε τὸ (αγγλικὸ) MOMENT ὡς «στιγμὴ». (Σ.τ.Μ).

μελιωμένη στο ἔθιμο ἠθικότητα») παραχωρεῖ ἕνα σημαντικὸ μέρος τῶν δικαίων τῆς «στὶς υποχθόνιες δυνάμεις, ἐγκαταλείποντας σ' αὐτὲς κάτι ἀπὸ τὸν εαυτὸ τῆς, προσφέροντάς τους το ὡς θυσία». Αὐτὴ ἡ παραχώρηση καὶ προσφορά ἐκπληρώνει μια διπλὴ σύνθετη λειτουργία: ἀναγνωρίζει τὸ *Recht des Todes* («τα δίκαια τοῦ θανάτου») καὶ ταυτόχρονα ἀντιδιαστέλλει, ἀποστασιοποιεῖ αὐτὰ τα δίκαια ἀπὸ τὴν ἠθικοπολιτικὴ διαίτησία τῶν ζώντων. Στὴν συνέχεια τοῦ ἐγγεληνοῦ δοκιμίου μαθαίνουμε ὅτι ἡ οἰκογένεια εἶναι ἡ υψηλότερη ολότητα «που ἡ φύση εἶναι ἱκανὴ νὰ δημιουργήσει», ὅτι ἡ τεκνοποιῖα στα πλαίσια τῆς οἰκογένειας εἶναι ὁ τρόπος με τὸν ὁποῖο ἀναπαράγεται ἡ ἴδια ἡ «ολότητα», καὶ ὅτι αὐτὸς ὁ τρόπος ἀδιάκοπα καὶ νόμιμα ἀμφισβητεῖται ἀπὸ τὰ φιλοπόλεμα ἰδανικὰ τοῦ κράτους. Ὅλα τούτα μας ὀδηγοῦν ὄχι στὶς *Εὐμενίδες*, ἀλλὰ στὴν *Ἀντιγόνη*. Το ἴδιο κάνει καὶ ἡ πρόταση, στο πιο σκοτεινὸ σημείο τοῦ χωρίου που παραθέσαμε, ὅτι μόνον ὁ θάνατος τοῦ τραγικοῦ ἥρωα μπορεῖ νὰ κάνει κατανοητὴ (μπορεῖ νὰ ἐπιφέρει, ἴσως;) τὴν ἐνοποίηση τῆς διασπασμένης φύσης, τῆς διπλῆς φύσης τῶν θεῶν, ὅταν αὐτοὶ ἐμπλέκονται καὶ διασπείρονται στὶς θανάσιμες ἀναμετρήσεις («in die Differenz verwickelt»).

Με ἄλλα λόγια: ὅταν, στα 1802, ὁ Χέγκελ γράφει γιὰ τὸν φυσικὸ νόμο, ὁ ἴδιος ἔχει ἐπηρεαστεῖ βαθύτατα ἀπὸ τὴν συγκεκριμένη θεματολογία που ἀφορᾷ τὶς συγκρούσεις ἀνάμεσα στο ἐθνικὸ κράτος καὶ τὴν οἰκογένεια, ἀνάμεσα στα δίκαια τῶν ζώντων καὶ αὐτὰ τῶν νεκρῶν, ἀνάμεσα στὴν ἐπιταγὴ τοῦ νομοθέτη καὶ τὴν ἐθμικὴ ἠθικὴ, θέματα θεμελιώδη στὴν *Φαινομενολογία*. Αὐτὲς, ὅμως, οἱ συγκρούσεις ἐμφανίζονται πρῶτα καὶ κύρια στὴν *Ἀντιγόνη* τοῦ Σοφοκλή. Εἶναι πιθανό, ὅπως υποστηρίζει ὁ Λούκατς<sup>21</sup>, ἡ ἀναφορὰ στὶς *Εὐμενίδες* καὶ ἡ συνακόλουθη ἀσάφεια τοῦ κειμένου νὰ ἀποτελεῖ μιαν ὕστατη προσπάθεια νὰ «ἀπο-ιστοριοποιηθοῦν» τα πολιτικὰ ζητήματα καὶ νὰ ἐδραιωθεῖ μια συνέχεια μεταξύ τῶν ἀρχαίων καὶ τῶν νεωτέρων, ὅπως πάσχιζε νὰ κάνει καὶ ὁ Χαϊλντερλιν.

21. Πρβλ. Lukács ο.π. σσ. 500-501.



Ωστόσο, μετά το 1802 καμία τέτοια «απο-ιστορικοποίηση» δεν είναι δυνατή για τον Χέγκελ. Η ναπολεόντεια περιπέτεια, στην οποία ο Χέγκελ αποδίδει απόλυτη μεταφυσική μοναδικότητα, έχει μετατρέψει το σύγχρονο εθνικό κράτος σε απολλώνειον *Lichtgott*, στον «θεό του φωτός», που έχει ανάγκη τον πόλεμο, για να ολοκληρώνεται και να ανανεώνεται. Ο πόλεμος, στην ναπολεόντεια κλίμακα, είναι η δημόσια ακτινοβολία του ανθρώπου. Όμως, ποια είναι άραγε, σε αυτό το αυτοκρατορικό πλαίσιο, τα δίκαια των χθονίων και νυκτερινών δυνάμεων της οικογένειας και του θανάτου; Η τραγωδία πηγάζει από την αξιωματική θέση αυτών των αντινομιών και από την αναίρεσή τους. Στην *Αντιγόνη* η λογική της αποκάλυψης υπό τραγική μορφή είναι ολοκληρωμένη στην εντέλεια. Έτσι, το πέρασμα από τις *Εὐμενίδες* στην *Αντιγόνη* δεν είναι ούτε τυχαίο ούτε, με την πρωταρχική έννοια της λέξης, αυτοβιογραφικό. Εκφράζει ολοκάθαρα το ουσιαστικό βήμα, που οδηγεί από τα πρωτόλεια του Χέγκελ στην *Φαινομενολογία*<sup>22</sup>.

Έχει συχνά επισημανθεί η παρουσία της *Αντιγόνης* στην *Φαινομενολογία*<sup>23</sup>. Δεν έχει, όμως, μελετηθεί εμπεριστατωμένα. Κι όμως, ως ενσωμάτωση ενός έργου τέχνης στον φιλοσοφικό λόγο δεν είναι λιγότερο αξιοσημείωτη απ' ό,τι η ενσωμάτωση του Ομήρου στον Πλάτωνα ή της όπερας του Μότσαρτ στον Κίρκεγκωρ. Αυτός καθ'αυτόν ο τρόπος που χρησιμοποιεί ο Χέγκελ τον Σοφοκλή, δεν έχει μόνον άμεση σπουδαιότητα για την μελέτη του μοτίβου της *Αντιγόνης* στην δυτική σκέψη: τεκμηριώνει επίσης το κομβικό ζήτημα της ερμηνευτικής, περί της φύσεως και των συμβάσεων της κατανόησης. Εδώ, μπροστά σε μιαν απαράμιλλη δύναμη ιδιοποίησης, μπορούμε να δοκιμάσουμε να παρακολουθήσουμε την ζωή ενός μείζονος κειμένου μέσα σε ένα άλλο μείζον κείμενο, καθώς και τις μεταμορφωτικές αντάλλαγές νοη-

22. Για μια περαιτέρω πραγμάτων αυτού του σκοτεινού μεταβατικού κειμένου βλ. F. Rosenzweig, *Hegel und der Staat*.

23. Βλ. μεταξύ άλλων W. Kaufmann, *Hegel: Reinterpretation, Texts and Commentary* (New York, 1965), 142-6.

μάτων που προκαλούνται από αυτήν την εσωτερίκευση. Αν η ίδια η *Φαινομενολογία* είναι, τουλάχιστον στα πρώτα έξι της τμήματα, δομημένη με δραματικό τρόπο, αυτό σε σημαντικό βαθμό οφείλεται στο ότι ο πυρήνας αναφοράς της είναι ακριβώς ένα μεγάλο δραματικό έργο<sup>24</sup>.

Ο Χέγκελ θα αναφερθεί ονομαστικά στην *Αντιγόνη* μόνο δύο φορές, επιδεικνύοντας κρυφίνοια αντίστοιχη αυτής του Χένρυ Τζέημς. Όμως, από το τμήμα V (c.a) και ύστερα η παρουσία της γίνεται έντονα αισθητή. Στο απόσπασμα αυτό ο Χέγκελ διατυπώνει το αξίωμα του υπαρξισμού. Το Είναι είναι «καθαρή μετάθεση» (*reines Uebersetzen*) του δυναμει Είναι σε ενεργεία Είναι, μέσα «στην τέλεση της πράξης» (*das Tun der Tat*). Κανένα άτομο δεν μπορεί να φθάσει στην αυθεντική γνώση του εαυτού του «εάν προηγουμένως δεν αυτοπραγματωθεί δια της πράξης» («*ehe es sich durch Tun zur Wirklichkeit gebracht hat*»). Η μετάθεση επιτελείται «από την νύχτα της δυνατότητας προς την μέρα της παρουσίας» είναι η έγερση στην χαυραγή της πράξης αυτού που ήταν λανθάνουσα παρουσία, νάρκη του Εγώ. Είναι η απαρχή της μέρας, η απαρχή της πράξης για την *Αντιγόνη*. Ο

24. Η *Φαινομενολογία* έχει γεννήσει, φυσικά, μια μεγάλη δευτερεύουσα γραμματεία. Έχει ιδιαίτερα προκαλέσει δύο από τις σπουδαιότερες πράξεις ανάγνωσης εκ του σύνεγγυς στην νεώτερη φιλοσοφική γραμματεία: Τα βιβλία των J. Hyppolite, *Genèse et structure de la Phénoménologie de l'esprit de Hegel* (Paris, 1946) και A. Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel* (Paris, 1947). Με την αποσπασματική μορφή του-το κείμενο, παρ' ό,τι ογκώδες, έχει προκύψει από τις σημειώσεις που κρατούσαν αυτοί που συμμετείχαν στο περίφημο σεμινάριο για τον Χέγκελ που διηύθυνε ο Kojève μεταξύ 1933 και 1939 - αυτό το αριστούργημα αποτελεί συγχρόνως διεισδυτικό σχολιάσμό και δυνάμει παράλληλο της *Φαινομενολογίας*. Μια παραπέρα απόπειρα «αντιπρότασης» με το πρόσχημα περιθωριακών σχολίων προέρχεται από τον Jacques Derrida στο *Glas* (Paris, 1974). Στο «σχόλιο» («*gloss*») του Derrida, συχνά άκρως πλαδαρό και αυθαίρετο, προσφέρονται ωστόσο σε πολλά σημεία εξίσου διεισδυτικές απόψεις. Αυτά τα τρία βιβλία και η αλληλοδιαπλοκή των θέσεών τους ως προς τον Χέγκελ σχεδόν συνιστούν, στην πράξη, ολόκληρη ιστορία της φιλοσοφικής και υφολογικής γαλλικής ευαισθησίας της μεταπολεμικής περιόδου.



σκοπός της υπαρξιακής πράξης πρέπει να είναι αυτός μιας ολικής «γέννησης» επίτευγμα τόσο βασικό που δεν μπορεί να είναι απλή εξωτερική «γεγονότητα» (*eine Sache*). Αν η πράξη είναι απλώς ιδιοτελής, αν το δραν δεν είναι τίποτε άλλο παρά «ενασχόληση», «άλλοι θα σπεύσουν προς το μέρος του όπως οι μύγες σε μια κούπα φρέσκο γάλα» (και με αυτήν την εικόνα η Ισμήνη φαίνεται να κάνει την είσοδό της στην επιχειρηματολογία). Η αυθεντική πράξη της αυτοπραγμάτωσης είναι ισοδύναμη με την *sittliche Substanz*, την «ηθική υπόσταση» ή την «ηθικότητα ως υποστασιακή επιτέλεση». Το να ζητά κανείς να βρει την δικαιολόγηση ή τα όρια αυτής της ηθικής υπόστασης, το να αμφισβητεί την πραγμάτωσή της στο όνομα εξωτερικών κριτηρίων είναι ματαιοδοξία. Είσοδος του Κρέοντα.

Κι όμως, «υπό την καθαρότερη και πλέον μεστή νοήματος μορφή της υπό την πλέον προφανή ορθολογικότητά της» η ηθική πράξη είναι «το κατανοητό, γενικό έργο της πολιτείας» (*das verständige allgemeine Tun des Staats*). Το αποτέλεσμα είναι μια ασάφεια της αναγκαιίας ενοχής. Η μετάθεση στο αυθεντικό ατομικό Είναι απαιτεί την υπαρξιακή πράξη. Ο άνθρωπος δεν είναι παρά «το έργο που έχει εκπληρώσει» («l'oeuvre qu'il a réalisée»)²⁵. Στον βαθμό όμως που η ατομική πράξη διακρίνεται από αυτή του έλλογου κράτους, τότε ενδέχεται να έχει ή να μην έχει υποστασιακή πραγματικότητα, ενδέχεται να είναι ή να μην είναι δικαιολογήσιμη. Επειδή αυτή η πράξη του ατόμου είναι στην πεμπουσία της, δική του, θα οδηγήσει το άτομο σε σύγκρουση με τον έλλογο κανόνα του πραγματωμένου σκοπού (την «πολιτική») του κράτους. Σε απάντηση, αυτός ο σκοπός θα αντιπαραθέσει τον νόμο («Gesetz») στην εσωτερική προσταγή («Gebot»). Όταν αυτή η αντίθεση ωθείται στα άκρα, τότε ο νόμος εκκενώνεται βίαια, καθίσταται πλαίσιο καθαρά «τυπικό» και η αυτονομία του ατόμου καθίσταται αυτοκαταστροφική.

25. A. Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, σ. 92.

ενώ η προσταγή δεν πηγάζει πια παρά από το Εγώ του ατόμου και μόνο στο Εγώ αποβλέπει. Ας αρχίσει, τώρα, το έργο του Σοφοκλή.

Αυτή η σύγκρουση πηγάζει συγκεκριμένα από δύο διαλεκτικές στιγμές. Η πρώτη είναι η «τυφάνικη βλασφημία ή αμαρτία που καθιστά μια βούληση νόμο» και που θέλει να εξαναγκάσει την ηθική υπόσταση να συμμορφωθεί στον νόμο αυτό. Η δεύτερη στιγμή συνιστά πιο εξεζητημένο κακό: είναι το να «θέτεις σε δοκιμασία τον νόμο» μέσω της «βλασφημίας ή αμαρτίας της γνώσης» (*Frevel des Wissens*, συγκλονιστική έκφραση), η οποία «χρησιμοποιεί τον λόγο για να απελευθερωθεί από τον νόμο» και θεωρεί τον νόμο ως ενδεχομενική, αλλότρια αυθαιρεσία. Σημειώστε τον εσκεμμένα διφορούμενο χαρακτήρα της εγελιανής διατύπωσης. Αν η πρώτη (διαλεκτική) στιγμή ισχύει χωρίς αμβιβολία για τον Κρέοντα, η δεύτερη ισχύει και για τον Κρέοντα και για την Αντιγόνη, έστω κι αν το ρήμα *räsonieren* μας προσανατολίζει μάλλον προς αυτόν παρά προς εκείνην. Αυτή η παραπομπή φωτίζει αδρά το πορτραίτο της Αντιγόνης, με το οποίο κλείνει το τμήμα V της *Φαινομενολογίας*.

Η ηθική υπόσταση μπορεί να συλληφθεί μόνο από την αυτοσυνείδηση: μπορεί να καταστεί αυθυπόστατη μόνο στο ατομικό ανθρώπινο πρόσωπο. Ηθική υπόσταση και προσωπικό Είναι γίνονται ταυτολογικά στους άνδρες και τις γυναίκες που είναι «πνεύματα αδιαίρετα, διάφανα καθαυτά». Τέτοιοι άνδρες και γυναίκες είναι «makellose himmlische Gestalten, die in ihren Unterschieden die unentwehte Unschuld und Einmütigkeit ihres Wesens erhalten». Αυτή η φράση παρουσιάζει τέτοια πυκνότητα νοημάτων και έχει τέτοιες θεολογικές αποχρώσεις, ώστε η μετάφρασή της καθίσταται δυσχερής: «Άμωμοι ουράνιοι τύποι ή παρουσίες που διατηρούν ακέραιη μέσα στις διαφορές τους και στις διαιρέσεις των Εγώ τους την ιερότητα της αθωότητας και την αρμονία της ουσίας τους». Τέτοιοι άνδρες και γυναίκες απλώς είναι («*Sie sind, und weiter nichts*»-επιγραμματική πρό-



ταση που περιέχει σε σπερματική μορφή όλη την οντολογία του Χάιντεγκερ και του Σαρτρ). Εδώ, για πρώτη φορά, ο Χέγκελ μνημονεύει και παραθέτει το έργο του Σοφοκλή (στίχοι 456-457). Και επαναλαμβάνει: «Αυτοί είναι». Για τέτοιους άνδρες και γυναίκες, το δίκαιο (*das Rechte*) είναι η απόλυτη, ανιδιοτελής υπόσταση της ύπαρξης. Το τμήμα κλείνει με επιτακτικό τρόπο: «Όμως αυτό (το δίκαιο) είναι η πραγματικότητα και το Είναι τους, το Εγώ και η βούλησή τους» («dieses aber ist ihre Wirklichkeit und Dasein, ihre Selbst und Willen»). Η Αντιγόνη ορθώνεται μπροστά στα μάτια μας όπως ποτέ δεν είχε συμβεί, από την εποχή του Σοφοκλή.

Πρόκειται, φυσικά, για εγγελιανή Αντιγόνη. Διαυγής δι' εαυτήν, κατέχουσα την πράξη που αποτελεί το Είναι της και κατεχόμενη από αυτήν, τούτη η Αντιγόνη βιώνει την ηθική υπόσταση. Όμως, η ηθική υπόσταση που ενσαρκώνει η Αντιγόνη του Χέγκελ, ηθική υπόσταση που αυτή απλά και καθαρά είναι, αντιπροσωπεύει μια πόλωση, μιαν αναπόφευκτη μερικότητα. Το Απόλυτο υφίσταται μια διαίρεση, ένα διχασμό, αφ' ης στιγμής εισέρχεται στην αναγκαία, πλην όμως απόσπασματική, δυναμική της ανθρώπινης και ιστορικής κατάστασης. Το Απόλυτο πρέπει, τρόπον τινά, να κατέλθει στις ενδεχομενικές, περιορισμένες ιδιαιτερότητες του ατομικού ανθρώπινου ήθους, εάν πρόκειται ποτέ αυτό το ήθος να αυτοεκπληρωθεί, εάν πρόκειται ποτέ να συνεχισθεί το ταξίδι της παλιννόστησης προς την υπέρτατη ενότητα. Ωστόσο, στην πορεία της «καθόδου», της πολεμικής αποδόμησης, ο «ηθικός κόσμος» διχάζεται ανάμεσα σε δύο πόλους, τον εμμενή και τον υπερβατικό (*die in das Diesseits und Jenseits zerrissene Welt*). «Διχάζεται και αποκρυσταλλώνεται γύρω από τις αντινομίες του ανθρώπινου και του θείκου νόμου» («Sie spaltet sich also in ein unterschiedenes sittliches Wesen, in ein menschliches und göttliches Gesetz»). Επειδή ο άνθρωπος είναι το μέσον του διχασμού του, γι' αυτό θα πρέπει να υπομείνει τον αγωνιστικό χαρακτήρα της διαλεκτικής ηθικής εμπειρίας και να

καταστραφεί από αυτόν. Ωστόσο, αυτή ακριβώς η καταστροφή, μας υπενθυμίζει ο Χέγκελ, είναι που αποτελεί την κατ' εξοχήν αξία του ανθρώπου και επιτρέπει την πρόοδό του προς την ενοποίηση της συνείδησης και του Πνεύματος «στην άλλη πλευρά της Ιστορίας».

Το επόμενο βήμα του Χέγκελ δεν είναι πρωταρχικά λογικής φύσεως: είναι μια εικασία ουσιώδης για την δική του ποιητική της εξατομίκευσης και του ιστορισμού. Η διαίρεση ανάμεσα σε θείκους και ανθρώπινους νόμους δεν παίρνει την μορφή άμεσης αντιπαράθεσης μεταξύ ανθρώπων και θεών, όπως μπορούμε να πούμε ότι συμβαίνει στον Προμηθέα του Αισχύλου ή στις Βάχχες του Ευριπίδη. Λόγω του ότι τώρα η ηθική υπόσταση είναι εξ ολοκλήρου εμμενής στις ανθρώπινες περιστάσεις, διακρίνει τις αξίες και τις επιταγές της μεταξύ των πόλων του κράτους και της οικογένειας. Στην οικογένεια είναι που ο θείκός νόμος έχει ένα τριπλό καθεστώς: είναι «φυσικός», είναι «ασυνείδητος» ανήκει στον «λαϊκό κόσμο» (οι εκφράσεις-κλειδιά είναι: *natürliches Gemeinwesen*, «*bewusstloser Begriff*» και «*das Element der Wirklichkeit des Volks dem Volke selbst*»). Είναι αναπόφευκτο να υπάρξει αντίθεση ανάμεσα σ' αυτό το καθεστώς και στο καθεστώς του θείκου νόμου, όπως αυτός λειτουργεί στην θρησκεία της πόλεως. «Η οικογένεια αντιτίθεται στο κράτος όπως οι εφέστιοι θεοί στους θεούς της πόλεως» («La Famille s'oppose à l'État comme les Pénales aux Dieux de la cité»)<sup>26</sup>. Αυτή η αντίθεση εκδηλώνεται κυριώτατα στην ταφή των νεκρών. Γύρω από αυτό το θέμα, και την δραματοποίησή του στην Αντιγόνη, επικεντρώνει τώρα ο Χέγκελ τους υπαρξιακούς διχασμούς μεταξύ ανθρώπου και κοινωνίας, μεταξύ ζωντανών και νεκρών, μεταξύ του υπερβατικού και του εμμενούς, οι οποίοι αποτελούν την βάση της Φαινομενολογίας.

Στο εσωτερικό της οικογένειας, οι κυρίαρχοι φορείς της συνείδησης είναι αυτοί της σχέσης προς την εξατομικευμένη ιδιαι-

26. A. Kojève, ό.π., 100.



τερότητα. Το συγκεκριμένο πρόσωπο (persona) είναι που γίνεται αντιληπτό ως ολότητα. Του αποδίδεται η βαρύτητα μιας παρουσίας που διαμφισβητείται στην «γενικευμένη ατομικότητα» του πολίτη, θεωρούμενου από την άποψη του κράτους. Ο θάνατος, τρόπον τινά, «συγκεκριμενοποιεί αυτήν την συγκεκριμενικότητα» στον υψηλότερο βαθμό. Είναι η ακραία πραγμάτωση του μοναδικού (όπως στο αξίωμα των Κίρκεγκωρ και Χάιντεγκερ, όπου ο δικός μου θάνατος είναι αναπαλλοτρίωτος από τον άλλο). «Ο θάνατος είναι η εκπλήρωση και το υπέρτατο έργο» που αναλαμβάνει το άτομο. Όπως θα δούμε, αυτή η «αποπερατωμένη ολότητα» ενδέχεται, και στην πραγματικότητα οφείλει, να είναι ρητά πολιτική, όπως στην περίπτωση που κάποιος πεθαίνει στον πόλεμο, στην υπηρεσία του έθνους. Ωστόσο, στον θάνατο το άτομο επανέρχεται «όλως δι' όλου» – η έκφραση αποσκοπεί στο να υποβάλει τον ριζοσπαστικό και φλογερό χαρακτήρα του οράματος του Χέγκελ – στην ηθική επικράτεια της οικογένειας. Εξάλλου, η πόλις «ενδιαφέρεται για το Tun, την πράξη του ατόμου, ενώ αντίθετα η οικογένεια αποδίδει αξία στο Sein του, απλώς και μόνο στο Είναι του»<sup>27</sup> («s' interesse au Tun, à l' action de l' individu, tandis que la Famille attribue une valeur à son Sein, à son être pur et simple»). Αυτή, ακριβώς, η ριζική διαφορά ανάμεσα στην πολιτική και την οντολογική αξιολόγηση καθορίζει την πρωταρχική σπουδαιότητα του ενταφιασμού.

Στα πλαίσια αυτής της πρωταρχικής σπουδαιότητας, το πρόβλημα της πραγματικής προστασίας του σώματος από την φυσική φθορά (το άταφο πτώμα του Πολθωνείκη) αποκτά θεμελιώδη ρόλο:

Ο νεκρός, έχοντας αποσπάσει και απελευθερώσει το Είναι του από την δράση ή την αρνητική ενότητά του, είναι ένα κενό καθ' έκαστον, που απλώς υπάρχει παθητικά για κάποιον άλλον, στο επίπεδο όλων των κατωτέρων, άλογων οργανικών δυνάμεων... Η οικογένεια προστατεύει τον νεκρό από την ατίμωση, την οποία θα υποστεί από τις ορέξεις μη συνειδητών οργανικών δυνάμεων και το έργο των αφηρημένων χημικών στοιχείων. Στην δική τους δράση αντι-

27. Στο ίδιο.

θέτει την δική της κι ενώνει τον συγγενή με τους κόλπους της γης, με αυτήν την στοιχειακή παρουσία που δεν είναι παροδική. Κατ' αυτόν τον τρόπο η οικογένεια καθιστά τον νεκρό μέλος μιας κοινοτικής ολότητας (*eines Gemeinwesens*), η οποία είναι ισχυρότερη και διατηρεί τον έλεγχο πάνω στα ιδιαίτερα υλικά στοιχεία και τα κατώτερα ζωντανά πλάσματα, των οποίων κοινή επιδίωξη ήταν να κάνουν αυτό που τα ίδια θέλουν στον νεκρό και να τον καταστρέφουν... Έτσι, αυτό το ύστατο καθήκον αποτελεί τον πλήρη θεϊκό νόμο ή την θετική ηθική πράξη προς 'το συγκεκριμένο άτομο.

Αυτός ο συγκεκριμένος, για τους μνημένους, χαρακτήρας του εγγελιανού οράματος ξαναζωντανεύει, σχεδόν όσο κανένα άλλο σχόλιο στην *Αντιγόνη*, τον πρωτόγονο τρόπο μπροστά στην αποσύνθεση, στον βιασμό του σώματος από τα σκυλιά και τα όρνεα, που αποτελεί βασικό στοιχείο του έργου. Συνδέει την οικογένεια με αυτές ακριβώς τις δύο πηγές ή στιγμές της πράξης της *Αντιγόνης*: «την ουσία του θεϊκού νόμου και το χθόνιο βασίλειο».

Μέσα στην οικογένεια, συνεχίζει ο Χέγκελ, μία σχέση υψώνεται πάνω από όλες τις άλλες λόγω της αμεσότητας και της αγνότητας της ηθικής της υπόστασης. Είναι η σχέση αδελφού με αδελφή. Γι' άλλη μια φορά, το πυκνό, λυρικό επιχείρημα του Χέγκελ διαπερνάται απ' άκρη σ' άκρη από την παρουσία της *Αντιγόνης*. Ο αδελφός και η αδελφή έχουν το ίδιο αίμα, ενώ ο σύζυγος και η σύζυγος όχι. Ανάμεσά τους δεν υπάρχει κανένας καταναγκασμός από την σεξουαλικότητα ή, εάν υπάρχει (ο Χέγκελ υπόρρητα παραδέχεται την δυνατότητα), έχει ξεπεραστεί. Στην σχέση μεταξύ γονέων και παιδιών υπάρχει (ένθεν κακείθεν) ιδιοτέλεια – οι γονείς επιδιώκουν την αναπαραγωγή και συνέχιση του δικού τους Είναι – και αναπόφευκτη αποξένωση. Αυτή η σχέση, επιπλέον, είναι αναπόδραστα οργανική. Ο αδελφός και η αδελφή, αντιθέτως, παραμένουν ο ένας απέναντι στον άλλον στην ανιδιοτελή αγνότητα της ελεύθερης ανθρώπινης επιλογής. Η συγγενειά τους υπερβαίνει το βιολογικό και γίνεται εκλεκτική. Η ίδια η θηλυκότητα, τονίζει ο Χέγκελ, βρίσκει το υψηλότερο φανέρωμά της, την ηθική πεμπτουσία της, στην κα-



τάσταση της αδελφοσύνης από την θέση της αδελφής (*Das Weibliche hat daher als Schwester die höchste Ahnung des sittlichen Wesens*). Η θεώρηση του αδελφού από την αδελφή είναι κατ' εξοχήν οντολογική: στο Είναι του, στην ύπαρξή του καθ' εαυτήν και δι' εαυτήν, εκείνη αποδίδει αναντικατάστατη αξία. Αντίστοιχα, δεν μπορεί να υπάρξει ηθικό χρέος υπέρτερο από αυτό που η αδελφή αναλαμβάνει προς τον αδελφό της.

Ωστόσο, ο αδελφός, εκπληρώνοντας την ταυτότητά του ως πολίτης, επιτελώντας έργα που πραγματώνουν τον ανδρισμό του, πρέπει να εγκαταλείψει την σφαίρα της οικογένειας. Εγκαταλείπει την εστία (τον οίκον) για τον κόσμο της πόλεως. Η γυναίκα μένει πίσω, ως «κεφαλή του οίκου και φύλαξ του θείου νόμου» στον βαθμό που ο νόμος αυτός έχει ως πόλο τους εφέστιους θεούς. Το ηθικό βασίλειο της γυναίκας είναι αυτό του «άμεσα στοιχειακού». Είναι ένα βασίλειο επιστασίας («αρνητικότητας» στο ειδικό λεξιλόγιο του Χέγκελ) που είναι κατ' ανάγκην αντινομική προς την καταστροφική θετικότητα του πολιτικού. «Ο ανθρώπινος νόμος είναι ο νόμος της ημέρας, επειδή, όπως αυτή, είναι γνωστός, δημόσιος, ορατός, καθολικός: δεν ρυθμίζει τα οικογενειακά, αλλά τα της πόλεως, τα της κυβερνήσεως, τα του πολέμου: αυτός δε ο νόμος είναι φτιαγμένος από τον άνδρα (*vir*). Ο ανθρώπινος νόμος είναι ο νόμος του άνδρα. Ο θείος νόμος είναι ο νόμος της γυναίκας: κρύβεται, δεν προσφέρεται σ' αυτήν την ανοιχτότητα της εμφάνισης (*Offenbarkeit*) που παράγει τον άνδρα. Είναι νυχτερινός...» («*La loi humaine est la loi du jour parce qu'elle est connue, publique, visible, universelle: elle règle non pas la famille mais la cité, le gouvernement, la guerre; elle est faite par l' homme (vir). La loi humaine est la loi de l' homme. La loi divine est la loi de la femme, elle se cache, ne s'offre pas dans cette ouverture de manifestation (Offenbarkeit)*»<sup>28</sup> qui produit l' homme. Elle est nocturne...»)<sup>29</sup>. Το σχό-

<sup>28</sup>. Η έκφραση του Ντερριντά μπορεί να αποδοθεί και ως άνοιγμα της εκδήλωσης, του φανερώματος: εμείς ακολουθούμε την απόδοση του ίδιου του Stein-

λιο του Ντερριντά είναι εύγλωττο: απηχεί ωστόσο μια διάχυτη παρανόηση. Μόνο στο «ιστορικό» επίπεδο διαδραματίζεται η αγωνιστική συμπλοκή ανάμεσα σε «ανθρώπινους» και «θείκους» νόμους. Αυτή η πόλωση, απλώς, «εμφαίνει», («φαινομενοποιεί») την απόσχιση του Απολύτου από τον εαυτό του. Αν υπάρχει θεικότητα στους οικιακούς θεούς, υπό γυναικεία εποπτεία, υπάρχει επίσης στους θεούς της πόλεως και στην νομοθεσία που έχει εγκαθιδρύσει γύρω τους η ανδρική δύναμη. Εξ ου και η τραγική αμφισημία της σύγκρουσης.

Ο Χέγκελ είναι, τώρα, έτοιμος να κάνει το τελικό διαλεκτικό βήμα. Στον θάνατο, ο σύζυγος, γιος ή αδελφός επιστρέφει από την επικράτεια της πόλεως στην επικράτεια της οικογένειας. Αυτή η παλιννόστηση είναι, ειδικά και συγκεκριμένα, επάνοδος στην πρωταρχική κηδεμονία της γυναίκας (σύζυγου, μητέρας, αδελφής). Οι τελετές της ταφής, με τον κυριολεκτικό επαν-εργλεισμό του νεκρού στο κομμάτι γης και την σκιάδη διαδοχή των γενεών που αποτελούν τα θεμέλια του οικογενειακού, αποτελούν το ιδιαίτερο καθήκον της γυναίκας. Όταν μια αδελφή επιφορτίζεται με αυτό το καθήκον, όταν ο άνδρας δεν έχει ούτε μητέρα ούτε σύζυγο για να τον φέρουν πίσω στην γη-φύλακα, τότε ο ενταφιασμός περιβάλλεται τον υψηλότερο βαθμό ιερότητας. Η πράξη της Αντιγόνης είναι ό,τι ιερότερο μπορεί να επιτελέσει γυναίκα. Είναι, επίσης, *ein Verbrechen*: έγκλημα, διότι υπάρχουν καταστάσεις, στις οποίες το κράτος δεν είναι διατεθειμένο να παραχωρήσει την εξουσία του επί του νεκρού, υπάρχουν περιστάσεις – πολιτικές, στρατιωτικές, συμβολικές – υπό τις οποίες οι νόμοι της πόλεως επεκτείνουν και στο νεκρό σώμα τις επιταγές της απόδοσης τιμών (επίσημη ταφή, μνημειώδης χαρακτήρας) ή του κολασμού, πράγματα που συνήθως προσιδιάζουν μόνο στους ζωντανούς. Εξ ου και μια τελική, υπέρτατη σύγκρουση ανάμεσα στους κόσμους του άνδρα και της γυναίκας. Η διαλεκτική της σύγκρουσης ανάμεσα στο καθόλου και στο

er (the openness of appearance). (Σ.τ.Μ.)

<sup>29</sup>. J. Derrida, *Glas*, 161.



καθ' ἕκαστον, ανάμεσα στην σφαίρα της γυναικείας εστίας και στην ανδρική αγορά, η πόλωση της ηθικής υπόστασης που αποκρυσταλλώνεται γύρω από εγκόσμιες και υπερβατικές αξίες, τώρα συμπυκνώνεται στον αγώνα ανάμεσα στον άντρα (τον Κρέοντα) και την γυναίκα (Αντιγόνη) για το σώμα του νεκρού (του Πολυνείκη). Και μόνο το γεγονός ότι αυτή η διαμάχη συμβαίνει, ορίζει την ενοχή της γυναίκας στα μάτια της πόλεως. «Η Γυναίκα είναι η συγκεκριμένη ενσάρκωση του εγκλήματος. Ο εσωτερικός εχθρός του αρχαίου κράτους είναι η Οικογένεια, την οποίαν αυτό το κράτος καταστρέφει και ο Ιδιώτης, τον οποίον αυτό δεν αναγνωρίζει: ωστόσο, δεν μπορεί να κάνει χωρίς αυτούς». («La Femme est la réalisation concrète du crime. L'ennemi intérieur de l'État antique est la Famille qui'il détruit et le Particulier qu'il ne reconnaît pas; mais il ne peut se passer d'eux»)<sup>30</sup>.

Η αθωότητα δεν μπορεί να συμφιλιωθεί με την ανθρώπινη πράξη· όμως, μόνο στην πράξη υπάρχει ηθική ταυτότητα. Η Αντιγόνη είναι ένοχη. Το διάταγμα του Κρέοντα αποτελεί πολιτική τιμωρία· κατά την Αντιγόνη, είναι οντολογικό έγκλημα. Η ενοχή του Πολυνείκη απέναντι στην Θήβα είναι ολοκληρωτικά άσχετη προς το υπαρξιακό συναίσθημα της αναντικατάστατης ιδιαιτερότητας του Είναι του αδελφού της. Το *Sein* του Πολυνείκη δεν μπορεί σε καμία περίπτωση να χαρακτηριστεί από το *Tim* του. Ο θάνατος είναι ακριβώς η επάνοδος της πράξης στο Είναι. Η Αντιγόνη, με το να επωμίζεται την αναπόφευκτη ενοχή της πράξης, αντιτάσσοντας το θηλυκό-οντολογικό στο αρσενικό-πολιτικό στέκεται ψηλότερα από τον Οιδίποδα: το δικό της «έγκλημα» είναι πλήρως συνειδητό. Είναι, κατά πρώτον λόγον, πράξη αυτοκυριαρχίας, προτού καν γίνει αποδοχή της μοίρας.

Τώρα, στην εγελιανή ανάγνωση του έργου υπεισέρχεται το *Schicksal* (μοίρα, *fatumi*). Και η Αντιγόνη και ο Κρέων πρέπει να αφανισθούν, εφόσον παρέδωσαν το Είναι τους στις αναγκαίες με-

30. A. Kojève, ό.π., 105.

ροληφίες της πράξης. Ύπ' αυτήν ακριβώς την έννοια, ο χαρακτήρας, η εξατομίκευση είναι η μοίρα. «Η αντιπαράθεση της μιας ηθικής δύναμης στην άλλη» και η διαδικασία, μέσω της οποίας οι ατομικότητες πραγματώνουν αυτές τις δυνάμεις στην ζωή και στην πράξη, επιτυγχάνουν τον αληθινό τους σκοπό, μόνο όταν οι δυο πλευρές υφίστανται την ίδια καταστροφή... Η νίκη, λοιπόν, της μιας από τις δυνάμεις και του χαρακτήρα της και η ήττα της άλλης θα ήταν απλώς το μερικό, ατελές έργο που προχωρεί σταθερά έως ότου επιτευχθεί η ισορροπία. Μόνο με την υποταγή εξίσου και των δύο πλευρών επιτυγχάνεται, κατ' αρχάς, το απόλυτο δίκαιο και, τότε, κάνει την εμφάνισή της η ηθική υπόσταση – ως η αρνητική δύναμη που κατατρώγει και τα δύο μέρη, με άλλα λόγια, η παντοδύναμη και δίκαιη Μοίρα». Η ταύτιση αυτής της ανάγνωσης με την σχηματική τριάδα θέση-αντίθεση-σύνθεση αποτελεί βέβαια υπεραπλούστευση (εξ άλλου αυτή η τριάδα είναι του Φίχτε μάλλον, παρά του Χέγκελ). Παρ' όλα αυτά, αναγνωρίζουμε σε αυτήν την μεταφυσική της μοιραίας ισορροπίας την ουσία της εγελιανής έννοιας της διαλεκτικής, της ιστορικής προόδου μέσω του τραγικού πάθους. Η συγκεφαλαίωση του Κοζέβ αποδίδει σωστά την άκρα αυστηρότητα της εγελιανής «Αντιγόνης». «Η τραγική σύγκρουση δεν είναι σύγκρουση μεταξύ καθήκοντος και πάθους ή μεταξύ δύο καθόντων. Είναι η σύγκρουση ανάμεσα σε δύο επίπεδα της ύπαρξης, εκ των οποίων το ένα θεωρείται ανάξιο λόγου από εκείνον που δρα, αλλά αναγνωρίζεται από τους άλλους. Το τραγικό δρων υποκείμενο, ο τραγικός δράστης, δεν έχει συνείδηση ότι έδρασε ως εγκληματίας· τιμωρούμενος, θα έχει την εντύπωση ότι υπομένει ένα 'πεπρωμένο' που είναι απολύτως αδικαιολόγητο, αλλά που αυτός δεν εξεγείρεται εναντίον του, το αποδέχεται 'χωρίς να επιδιώκει να καταλάβει'». («Le conflit tragique n'est pas un conflit entre le Devoir et la Passion ou entre deux Devoirs. C'est le conflit entre deux plans d'existence, dont l'un est considéré comme sans valeur par celui qui agit, mais non par les autres. L'agent, l'acteur tragique n'aura pas conscience d'avoir agi comme un criminel; étant



châtié, il aura l'impression de subir un 'destin', absolument unjustifiable, mais qu'il admet sans révolte, 'sans chercher à comprendre'»<sup>31</sup>.

Υπάρχει, λοιπόν, ισότητα στην γαλήνη του μοιραίου. Όμως αυτή η εξίσωση δεν είναι εξίσωση αδιαφορίας. Η Αντιγόνη κατέχει μίαν ορισμένη αντίληψη του χαρακτήρα της δικής της ενόχης, που δεν παραχωρείται στον Κρέοντα. Το πτώμα του Πολυνείκη πρέπει να ταφεί, αν είναι η πόλις των ζώντων να βρίσκεται εν ειρήνη με τον οίκο των νεκρών. Η εικασία του Ντεριντά, στο μέτρο που αφορά τον Χέγκελ της Φαινομενολογίας, είναι πρόκληση: εάν ο ρόλος του Θεού στη θεωρησιακή διαλεκτική είναι, το πιθανότερο, αρσενικός, τότε η ειρωνεία του Θεού και ο αυτοδιχασμός του, η άπειρη ταραχή της ουσίας του είναι, ενδεχομένως, θηλυκού χαρακτήρα<sup>32</sup>. Αξία, η Αντιγόνη.

### 3

Αποτελεί ειρωνεία, αλλά δεν είναι με αυτήν την βαθιά πρωτότυπη, εκλεπτυσμένη εξήγηση που συνδέεται συνήθως η εγγελιανή γενική θεωρία της τραγωδίας ή η ιδιαίτερη ερμηνεία που δίνει αυτός στην Αντιγόνη. Οι μετέπειτα αναγνώσεις είναι που έγιναν διαβόητες και πυροδότησαν συζητήσεις που συνεχίζονται ως τις μέρες μας. Αυτές οι μετέπειτα αναγνώσεις συνδέονται, αναμφίβολα, με την Φαινομενολογία. Ωστόσο, αντιπροσωπεύουν έναν τρόπο κατανόησης πιο αφηρημένο, λιγότερο παραστατικό. Το

31. Ό.π., 102. Πρβλ., κατ' αντίθεσιν, τα φαντασιοκοπήματα του Ντεριντά σχετικά με τους κινδύνους κανιβαλισμού και βαμπερισμού, στους οποίους είναι εκτεθειμένο το πτώμα του Πολυνείκη. Αυτές οι υποθέσεις τον οδηγούν στο να ταυτίσει την Αντιγόνη με την Κυβέλη, θεά του έρωτα και του θανάτου. (ό.π., 63-6, 210).

32. Πρβλ., J. Derrida, ό.π. Cit. 211.

κείμενο που έγινε κανόνας βρίσκεται στο δεύτερο μέρος (Π.3.α.) των Διαλέξεων για την Φιλοσοφία της Θρησκείας:

Η μοίρα (*fatum*) είναι αυτό που είναι απογυμνωμένο από σκέψη, από την έννοια: είναι αυτό, εντός του οποίου δικαιοσύνη και αδικία χάνονται μέσα στην αφαίρεση. Στην τραγωδία, αντίθετα, η μοίρα εργάζεται εντός της σφαίρας της ηθικής Δικαιοσύνης. Αυτό το βρίσκουμε εκπεφρασμένο στην ευγενέστερη μορφή του, στις τραγωδίες του Σοφοκλέους. Σε αυτές τίθενται υπό κρίση τόσο η μοίρα όσο και η ανάγκη. Η μοίρα των ατόμων παρουσιάζεται ως κάτι ακατανόητο, αλλά η ανάγκη δεν είναι τυφλή δικαιοσύνη απεναντίας, εδώ, γίνεται αντιληπτό ότι αυτή είναι η αληθής δικαιοσύνη. Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο, τούτες οι τραγωδίες είναι τα *αθάνατα* «έργα του Πνεύματος» (*Geisteswerke*) της ηθικής κατανόησης και καταλήψεως, καθώς και το αείζωο υπόδειγμα της ηθικής έννοιας. Η τυφλή μοίρα είναι κάτι που δεν ικανοποιεί. Σε τούτες τις σοφόκλειες τραγωδίες η δικαιοσύνη συλλαμβάνεται από την σκέψη. Η σύγκρουση ανάμεσα στις δύο ύψιστες ηθικές δυνάμεις αναπαριστάται πλαστικώς τω τρόπω σε αυτό το απόλυτο *empirium* τραγωδίας, που είναι η Αντιγόνη. Εδώ, η οικογενειακή αγάπη, η ιερή, η ενδόμυχη, που ανήκει στο εσώτερο συναίσθημα και ως εκ τούτου είναι επίσης γνωστή ως νόμος των χθονίων θεοτήτων, συγκρούεται με το κρατικό δίκαιο (*Recht des Staats*). Ο Κρέων δεν είναι τύραννος, αλλά στην πραγματικότητα μια ηθική δύναμη (*eine sittliche Macht*). Ο Κρέων δεν έχει άδικο. Υποστηρίζει ότι ο νόμος του κράτους, η εξουσία της κυβέρνησης, πρέπει να γίνουν σεβαστά και ότι η παραβίαση του νόμου πρέπει να ακολουθείται από τιμωρία. Καθεμιά από αυτές τις δυο πλευρές καθιστά ένεργεια (*verwirklicht*) μία μόνο από τις ηθικές δυνάμεις και έχει μόνο μία ως περιεχόμενό της. Αυτή είναι και η μονομερεία τους. Το νόημα της αιώνιας δικαιοσύνης καθίσταται έκδηλο κατ' αυτόν τον τρόπο: και οι δύο επιτελούν αδικία, ακριβώς επειδή είναι μονομερείς, αλλά και οι δύο επιτελούν δικαιοσύνη. Και οι δύο αναγνωρίζονται ως έγκυρες στην «ανέφελη» πορεία και διαδικασία των ηθών (*im ungetrübten Gang der Sittlichkeit*). Εδώ και οι δύο έχουν την εγκυρότητά τους, αλλά πρόκειται για εξισωμένη εγκυρότητα. Η δικαιοσύνη υπάρχει μόνο για να αντιταχθεί στην μονομερεία.

Από αυτό το χωρίο προέρχεται η ιδέα περί τραγωδίας ως σύγκρουσης ανάμεσα σε δύο ισοδύναμα «δίκαια» ή «αληθείες», καθώς και η πεποίθηση ότι η Αντιγόνη του Σοφοκλή διευκρινίζει, κατά κάποιον προφανή τρόπο, την δυναμική της σύγκρουσης και της «συνθετικής επίλυσης» στην εγγελιανή διαλεκτική.



Άλλωστε, η χωρίς περιστροφές δήλωση ότι «ο Κρέων δεν είναι τύραννος», ότι το πρόσωπο και η διαγωγή του ενσαρκώνουν *eine sittliche Macht*, παρατίθεται συχνά ως μαρτυρία της στροφής του Χέγκελ προς μίαν *étatiste* (κρατιστική) ή «πρωσσική» φιλοσοφία του εθνικού κράτους.

Πρόκειται για ιδιαίτερος πυκνό κείμενο (όπως είναι φυσικό, αφού πρόκειται για μεταγραφή σημειώσεων από παραδόσεις). Προϋποθέτει ότι ο αναγνώστης γνωρίζει την συμβολική οντολογία της αυτοαπόσχισης του Απολύτου, όπως αυτή εκτίθεται στην *Φαινομενολογία*, καθώς και την νεανική θεωρία του Χέγκελ για την τιμωρία ως «τραγική αναγκαιότητα» στην διαλεκτική της αυτοεκπλήρωσης του ήρωα. Εξάλλου, έστω κι αν είναι αναντίρρητο ότι στην φιλοσοφική και προσωπική στάση του Χέγκελ εκδηλώνεται μια διάθεση σωφροσύνης έναντι της εξουσίας<sup>33</sup>, ωστόσο υπάρχει επίσης η απόπειρά του να αρθρώσει μια λογική ενεργητικής ισορροπίας, μια λογική αυτού που ο Κίρκεργωρ θα αποκαλέσει «κίνηση επί τόπου».

Η ήττα, ή μάλλον η αυτοκαταστροφή, του Ναπολέοντα, το ότι ο Ναπολέων υπαναχώρησε, γενόμενος από μεταφυσική δύναμη μια πολιτική-συγκυριακή δύναμη, σημαίνει την αναβολή (το τέλος;) της αρχικής εγγελιανής τελικότητας. Δεν έφθασε ακόμη η στιγμή (θα φθάσει άραγε ποτέ;) για την ενοποίηση του Πνεύματος με την ιστορία. Ο άνθρωπος δεν μπορεί να περάσει από την επικράτεια του Κράτους στην επικράτεια του Πνεύματος. Εντός των ορίων του Κράτους θα πρέπει να συνεχίσει το ταξίδι της παλιννόστησής του. Ωστόσο, η ώθηση για αυτήν την συνέχιση είναι, όπως γνωρίζουμε, πολεμική. Μόνο μέσα στην σύγκρουση και δια μέσου της σύγκρουσης ο (ηρωικός) άνδρας ή η (ηρωική) γυναίκα εγκαινιάζει εκείνες τις εξερευνησεις των ηθικών αξιών, εκείνες τις αναιρέσεις (*Aufhebungen*) των υποτυπωδών αντιφάσεων σε λεπτότερες, ευρύτερες διαφωνίες, τις μόνες που μπορούν

33. Στο πρωτότυπο: μια στροφή προς την αυταρχική φρόνηση (a turn to authoritarian prudence). (Σ.τ.Μ)

να ενεργοποιήσουν την ανθρώπινη ηθική πρόοδο. Η Αντιγόνη πρέπει να αμφισβητήσει τον Κρέοντα, εάν βέβαια πρόκειται και οι δύο να είναι αυτό που είναι. Η «ηθική ανωτερότητα» της, από την άποψη της αμεσότητας, του αρχέγονου χαρακτήρα και της καθαρότητας του οικογενειακού-γυναικείου νόμου, πρέπει συγχρότως και να εκδηλωθεί και να καταστραφεί από τον νόμο του κράτους<sup>34</sup>. Εάν η Αντιγόνη έμελλε να θριαμβεύσει, εάν η ιδιωτική διάσταση των ανθρώπινων αναγκών έμελλε να καταλύσει την δημόσια, τότε δεν θα μπορούσε να υπάρξει πρόοδος. Απλούστατα, δεν θα μπορούσε να υπάρξει κανένα πεδίο μεστής νοήματος, ήτοι τραγικής, σύγκρουσης.

Ο νεαρός Χέγκελ είχε αντιληφθεί την σύμφυτη αντιφατικότητα του ίδιου του Είναι. Έπειτα από την *Φαινομενολογία* και στα χρόνια του διαλόγου με τον εαυτό του που οδηγούν το 1817 στην *Εγκυκλοπαίδεια* της Χαϊδελβέργης, ο Χέγκελ επικεντρώνει αυτήν την γενική έννοια της εσωτερικής αντίφασης στην ιδέα περί κράτους, καθώς και στην ιδέα περί των σχέσεων ανάμεσα στο κράτος και το άτομο. Μόνον εντός του *Staat* και δυνάμει της τραγικής σύγκρουσης με το κράτος – και τα δύο λογικά συνδεδεμένα μεταξύ τους – μπορούν η εξωτερική και εσωτερική ηθικότητα να ορισθούν, να γίνουν ενεργεία πραγματικές και έτσι να προσεγγίσουν την ενότητα του Απολύτου. Η διατύπωση του Ροζεντβάιγκ είναι ρητορική μὲν, αλλά ακριβής: «Στην αρχή ήταν οι ωδίνες του τοκετού μιας ανθρώπινης ψυχής και στο τέλος βρίσκεται η εγγελιανή φιλοσοφία του Κράτους»<sup>35</sup>.

Εξ ου και η επιταγή για ισορροπία, εξίσωση μεταξύ των μονοσήμαντων ή μονοδιάστατων πλευρών της ηθικής σύγκρουσης (το ιδίωμα του Μαρκούζε είναι, φυσικά, ρητά εγγελιανό). Εάν ο Κρέων ήταν απλώς ή κατ' ουσίαν τύραννος, τότε δεν θα ήταν

34. Πρβλ. G. Lukács, ό.π., 511.

35. F. Rosenzweig, ό.π., 188. Πρβλ. επίσης σσ.99-101 για μίαν εμπνευσμένη, αν και κάπως αβασάνιστη, συγκεφαλαίωση της εγγελιανής έννοιας του κράτους.



άξιος της πρόκλησης που του απευθύνει η Αντιγόνη, δεν θα ήταν, κατά την μεταγραφή του Χάιντεγκερ, αυθεντικά «αξιερώτητος» (*frag-würdig*). Εάν αυτός δεν ενσάρκωνε μίαν ηθική αρχή, τότε η ήττα του ούτε τραγική ποιότητα θα είχε ούτε εποικοδομητικό νόημα. Στην υποδειγματική απόδοση του Σοφοκλή, τούτη η ήττα, αντισταθμίζοντας επακριβώς την ήττα της Αντιγόνης, συνεπάγεται πρόοδο. Μετά τον θάνατο του Κρέοντα και της Αντιγόνης θα ξεπηδήσουν νέες συγκρούσεις από την εντός της πόλεως διαίρεση της «ηθικής υπόστασης». Όμως αυτές οι συγκρούσεις, στον βαθμό που αφορούν το ιδιωτικό και το δημόσιο, το οικογενειακό και το πολιτικό, τα προνόμια των νεκρών και τα προνόμια των ζώντων, θα διεξαχθούν σε υψηλότερο επίπεδο συνειδητότητας, χειροπιαστών αντιφάσεων, απ' ό,τι εκείνες που ανέκυψαν από το πτώμα του Πολυνείκη. Με άλλα λόγια: στα *Μαθήματα για την Φιλοσοφία της Θρησκείας* ο Χέγκελ αποπειράται να εξηγήσει καθαρά το παράδοξο της «διχάζουσας ενότητας», που είναι ουσιώδες για την όλη λογική της θετικότητας της άρνησης. Επιδιώκει να αρθρώσει την επίνοια μιας σύγκρουσης *in extremis*, η οποία ταυτόχρονα ζωογονεί, ενδυναμώνει το αντικείμενο της θανάσιμης πρόκλησής της (το κράτος). Προσπαθεί να διατηρήσει δύο αντιτιθέμενες κατηγορίες, απαραίτητες για την διαλεκτική: απ' ενός μεν την πρωταρχική στάση, το βασίλειο του κάτω κόσμου και της γυναίκας, απ' ετέρου δε την δυναμική της ιστορίας. Το αποτέλεσμα είναι μια φαινομενικά μόνο σκληρή ανάγνωση.

Οι τυπικοί και δομικοί καταναγκασμοί που αποτελούν την βάση αυτής της ανάγνωσης, εύκολα μπορούν να μετατραπούν σε αισθητική κρίση. Στην *Αισθητική* (Τρίτο μέρος, III, κεφ. 3, iii.a) ο Χέγκελ ανακηρύσσει την σοφόκλεια *Αντιγόνη* ως «από όλες τις δόξες του αρχαίου και του νεώτερου κόσμου... το διαπρεπέστερο, το ικανοποιητικότερο έργο τέχνης». Τα συμφραζόμενα υποδεικνύουν καθαρά ότι αυτή η υπεροχή απορρέει ευθέως από την ακριβή ισοστάθμιση κινήτρου και μοίρας, όπως αυτή

πραγματοποιείται στην επιτελεστική μορφή και στο περιεχόμενο του έργου. Μέσα σ' αυτή την απόλυτη ισοδυναμία μεταξύ έντασης και ολέθρου, όπως αυτή επιτυγχάνεται από τον Σοφοκλή, βρίσκει ο Χέγκελ αρμονική απόδειξη του κεντρικού του αξιώματος περί της αγωνιστικής φύσεως της ανθρώπινης συνείδησης. Η *Αντιγόνη* καθιστά όσο κανένα άλλο κείμενο «ένεργεια πραγματικές και αληθινές» τις συμμετρίες μεταξύ των δύο σημαντικών θανάτων. Ωστόσο, όλη αυτή η ανάλυση, παρά την λογική και αισθητική της ρώμη – ρώμη που θα την καταστήσει την επίσημη εγελιανή ερμηνεία – βρίσκεται σε ριζική αντίθεση με την ευαισθησία του ύστερου Χέγκελ, με την κατευθυντήρια ιδέα περί πνεύματος, στην βάση της οποίας αυτός προσεγγίζει το κείμενο. Τα συναισθήματα που εκφράζει ο Χέγκελ για την μοίρα και το ανάστημα της ίδιας της *Αντιγόνης στις Διαλέξεις για την Ιστορία της Φιλοσοφίας* (1.2.b.3) είναι υπερβολικά στην σφοδρότητά τους. Διαφαίνονται πίσω τους συγκινησιακές ταυτίσεις ασυμβίβαστες με την διαλεκτική αμεροληψία του κανονικού σχολίου.

Ο Χέγκελ εξετάζει το φαινομενολογικό νόημα και τον ρόλο του Σωκράτη. Βρίσκει μίαν αντίφαση στην στάση του Σωκράτη έναντι του ίδιου του θανάτου. Ο σοφός έχει αρνηθεί την δυνατότητα που του δόθηκε να δραπετεύσει, διότι του φαίνεται προτιμότερο να υποταχθεί στους νόμους της πόλεως. Ωστόσο, κατά την ίδια την δίκη του και καθ' όλην την διάρκεια της φυλάκισής του, ο Σωκράτης δεν έπαψε να υπερασπίζεται την αθωότητά του. Στην πραγματικότητα, δεν παραδέχεται την νομιμότητα ούτε της ποινής ούτε της εναντίον του δικαστικής διώξεως. Η αντίδραση της *Αντιγόνης* στον δικό της χαμό είναι συνολικά ανώτερη. Παρουσιάζει την παλιννόστηση της ατομικής, αποσπασματικής συνείδησης στην συνεκτικότητα του Απολύτου. Ο Χέγκελ παραθέτει τους στίχους 925-926: «ἀλλ' εἰ μὲν οὖν τάδ' ἐστὶν ἐν θεοῖς καλά, / παθόντες ἂν ξυγγνοῖμεν ἡμαρτηκότες» («αν αυτό φαίνεται καλό στους θεούς, τότε θα μας κάνουν, μέσα στην οδύνη, να



καταλάβουμε, να ομολογήσουμε το σφάλμα μας»). Αυτές είναι οι υψηλόφρονες αντιλήψεις με τις οποίες «η ουράνια Αντιγόνη, η λαμπρότερη (*herrlichste*) μορφή που εμφανίστηκε ποτέ στην γη», οδεύει προς τον θάνατό της. Οι μυστικοί απόηχοι στο ιδίωμα του Χέγκελ δεν επιδέχονται παρανόηση. Η Αντιγόνη τίθεται υπεράνω του Σωκράτη, τρομερή εξύψωση, εάν θυμηθούμε την θέση ειδώλου, κυριολεκτικά, που κατείχε ο Σωκράτης ως ο σοφότερος και αγνότερος των θνητών σε όλη τη ηθικοαλιευτική σκέψη και στην ρομαντική εικονογραφία. Όμως «η λαμπρότερη μορφή που εμφανίστηκε ποτέ στην γη» μας πηγαίνει μακρύτερα. Η διατύπωση «καθιστά σχεδόν αδύνατον να μην σκεφθούμε τον Ιησού και να μην παρατηρήσουμε ότι εδώ η Αντιγόνη τοποθετείται υπεράνω του»<sup>36</sup>. Και ο Κίρκεγκωρ θα αισθανθεί την βλάβασφημη θέρμη τούτου του υπαινιγμού, μόνον όμως για να τον αρνηθεί. Αν για κάτι δεν υπάρχει αμφιβολία, αυτό είναι ότι η εξύψωση της Αντιγόνης από μέρος του Χέγκελ, όποιος κι αν είναι ο συγκεκαλυμμένος «αυτοβιογραφικός κώδικάς» της, όποιες κι αν είναι οι συγκεκαλυμμένες συγγενειές της με την διαρκή αμφισημία με την οποία ο Χέγκελ πραγματεύεται την χριστιανική εξ αποκαλύψεως διδασκαλία, ξεπερνά ακόμη και την από μέρος του αισθητική εξύμνηση του έργου. Μάλιστα, υπονομεύει σε βάθος την διαλεκτική της πλήρους ισορροπίας μεταξύ Κρέοντος και Αντιγόνης.

Ωστόσο, αυτή η τελευταία είναι που επιτυγχάνει γρήγορη και κυρίαρχη επιρροή. Κατ' ουσίαν, τόσο η θεωρία της τραγωδίας όσο και οι εξειδικευμένες αναλύσεις της *Αντιγόνης*, όπως τις γνωρίζουμε μετά το μέσον του δέκατου ένατου αιώνα, προέρχονται από την διαμάχη γύρω από τον Χέγκελ. Για ν' ακριβολογούμε: προέρχονται από την αντίθεση μεταξύ, αφ' ενός μεν των απόψεων τις οποίες προέβαλαν ο Φ. Σλέγκελ, που θεωρεί ότι η Αντιγόνη καθιστά «ορατό» τον θεϊκό παράγοντα υπό ανθρώπινη μορφή και ο Α.Β. Σλέγκελ, που ανακηρύσσει τον Κρέοντα ως ευρισκό-

36. W. Kaufmann, Hegel, σ. 273.

μενο εγκληματικά εν αδίκω, αφ' ετέρου δε της συμμετρικής ανάγνωσης του Χέγκελ (που γίνεται ευρέως προσιτή έπειτα από την δημοσίευση του τρίτου μέρους της *Αισθητικής*, στα 1838)<sup>37</sup>. Από την δημοσίευση των βιβλίων του Χίνριχ (H.F.W. Hinrich), *Das Wesen der antiken Tragödie* στα 1827 και του Μπαίχχ (August Boeckh), *Ueber die Antigone des Sophokles* στα 1824, από το 1828 και μετά, το εγελιανό ρεύμα είναι κυρίαρχο. Εκτίθεται με μνημειώδη τρόπο στο περίφημο βιβλίο του Φίσερ (Th. Vischer), *Aesthetik, oder Wissenschaft des Schönen* (1846-58). Η εγελιανή απολογία υπέρ του Κρέοντα δεν θα αμφισβητηθεί εκ βάθρων πριν από το *Sophokles und seine Tragödien* του Ρίμπεκ (O. Ribbeck) στα 1869 και πριν από την περιγραφή του θανάτου της Αντιγόνης ως θανάτου θρησκευτικής μάρτυρος από τον Βιλαμόβιτς - Μέλλεντορφ (Wilamowitz-Möllendorff) στις μελέτες του για την αρχαία τραγωδία, προς το τέλος αυτού του αιώνα. Οι νεώτεροι ελληνοιστές έχουν την τάση να απορρίπτουν την εγελιανή ερμηνεία στην φαινομενικά δογματική, απλουστευμένη μορφή υπό την οποία οι περισσότεροι την έχουν μάθει. Την βρίσκουν ασύμφωνη προς το πνεύμα του σοφού κλειού δράματος, καθώς και προς τα κυριολεκτικά νοήματα του ελληνικού κειμένου<sup>38</sup>. Ωστόσο, αυτή η απόρριψη πόρρω απέχει του να είναι ομόθυμη. Αρκετές από τις πλέον διεισδυτικές πρόσφατες μελέτες της *Αντιγόνης* είναι διατυπωμένες με τους ίδιους τους όρους του εγελιανού σεναρίου. Ο Κρέων «δεν είναι καμιά γριά αλεπού που θέτει την πανουργία της στην υπηρεσία της εξουσίας και της *raison d'état* — είναι ένας άνθρωπος «σαγηνευμένος» (*begeistert*) και ολοκληρωτικά κατεχόμενος από το όραμα

37. Πρβλ. E. Eberlein, «Über die verschiedenen Deutungen des tragischen Konflikts in der Tragödie 'Antigone' des Sophokles», *Gymnasium*, lxxviii (1961).

38. Πρβλ. C.M. Bowra, *Sophoclean Tragedy* (Oxford, 1944), 67· K. Reinhardt, *Sophokles* (3η έκδ., Frankfurt-on-Main, 1947), 78[.] W. Jens, «Antigone-Interpretationen», *Satura. Früchte aus der antiken Welt. Otto Weinreich zum 13. März 1951 dargebracht* (Baden-Baden, 1952), 47 και 58· V. Ehrenberg, *Sophocles and Pericles* (Oxford, 1954), 31· H. Lloyd-Jones, *The Justice of Zeus* (University of California Press, 1971), 116 ff.



του πολιτικού νόμου. Αυτός δε ο νόμος καθορίζει την ίδια την ύπαρξη των Θηβών» («ein Gebot, mit dem die Existenz Thebens nun einmal steht und fällt»)<sup>39</sup>. «Από τις δυο θρησκευτικές στάσεις που βάζει να συγκρούονται η *Αντιγόνη*», γράφουν ο Ζ.Π. Βερνάν (J.-P. Vernant) και ο Π. Βιντάλ-Νακέ (P. Vidal-Naquet), στην πιο σημαντική από τις σύγχρονες αναγνώσεις, «καμιά δεν θα μπορούσε απ' εαυτής να είναι η σωστή χωρίς να κάνει χώρο για την άλλη, χωρίς να αναγνωρίζει επίσης αυτό που την περιορίζει και την αμφισβητεί». («Des deux attitudes religieuses que l'*Antigone* met en conflit, aucune ne saurait en elle-même être la bonne sans faire à l'autre sa place, sans reconnaître cela même qui la borne et la conteste»)<sup>40</sup>.

Δεν γνωρίζω κανένα σοβαρό σύγχρονο στοχασμό γύρω από την φύση της τραγωδίας, γύρω από το παράδοξο της αρμονίας που γεννιέται από την φρίκη, ο οποίος να μην οφείλει να δεχθεί τον εγγελιανό «δουισμό» (κάτι ταυτόχρονα φανερό και μη ομολογημένο στο νιτσεϊκό σχήμα της απολλώνειας και διονυσιακής αρχής). Η γνωστή ρήση του Μαξ Σέλερ, ότι οι ουσιώδεις συγκρούσεις είναι ανεπίλυτες εντός της υψής της ίδιας της πραγματικότητας, καθώς και ο ορισμός του τραγικού που έδωσε ο ίδιος είναι εγγελιανά ως το κόκαλο: το τραγικό, λέει ο Σέλερ στο κείμενο «Zum Phänomen des Tragischen» του 1914, είναι «πρωταρχικό συστατικό του ίδιου του σύμπαντος». Όταν βιώνουμε το τραγικό δράμα, μας αποκαλύπτεται ένα αναπόδραστο συστατικό «του Κόσμου – και όχι του Εγώ μας, των συναισθημάτων του, της συνάντησής του με το έλεος και τον φόβο». Όταν ο Σέλερ μιλά για το «απαστράπττον σκότος που φαίνεται να στεφανώνει το μέτωπο του 'τραγικού ήρωα'», απηχεί την εγγελιανή εικόνα των «εκλεκτών της οδύνης» και συγκεκριμένα της *Αντιγόνης*.

39. G. Nebel. *Weltangst und Götterzorn: eine Deutung der griechischen Tragödie* (Stuttgart, 1951), 181.

40. J.-P. Vernant και P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* (Paris, 1977), 34.

Βρίσκουμε, λοιπόν, στις διαδοχικές και, σε σημεία αποφασιστικά, εσωτερικά αντιπαρατιθέμενες ερμηνείες που δίνει ο Χέγκελ στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, μιαν από τις μεγάλες στιγμές στην ιστορία της ανάγνωσης. Στην προκειμένη περίπτωση, η «αντ-απόκριση» σε ένα κλασικό κείμενο δεσμεύει σε μιαν «υπευθυνότητα» (το να είσαι «υπόλογος»)<sup>41</sup> της πλέον έντονα ηθικής και διανοητικής τάξης. Η *Αντιγόνη* (οι *Αντιγόνες*) του Χέγκελ διατηρεί με την ηρωίδα του Σοφοκλή μια σχέση μεταμορφωτικού απόηχου. Αυτή η σχέση, με το παράδοξο της ταυτόχρονης πιστότητας στην πηγή και της αυτόνομης αντι-πρότασης είναι που συνιστά την ζωτικότητα μιας ερμηνείας. Σε αυτό το εξαιρετικό επίπεδο μπορούμε, χωρίς ειρωνεία, να συγκρίνουμε την ερμηνευτική πράξη με την ποιητική.

---

#### 4

---

Στον Γκαίτε αυτά τα δύο δεν απέχουν ποτέ πολύ. Η λογοτεχνική κριτική και ερμηνεία του Γκαίτε είναι σχεδόν αδιαλείπτως πρακτικές. Η αφορμή τους, το πεδίο αναφοράς τους, σχετίζονται άμεσα με τις ανάγκες της δικής του λογοτεχνικής παραγωγής. Αυτή, με την σειρά της, συχνά ενσωματώνει κινήσεις του θεωρητικού και λειτουργικού λόγου. Οι περιφημες παρατηρήσεις στον *Αμλετ* είναι αναπόσπαστες από την μυθοπλασία του *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Οι πιο διεισδυτικοί από τους στοχασμούς του Γκαίτε γύρω από το πνεύμα της κλασικής τέχνης και λογοτεχνίας εκτίθενται, σε θεατρική μορφή, στην «πράξη της Ελένης», στο δεύτερο μέρος του *Φάουστ*. Η ιδέα ότι η μεν κριτική είναι πράξη η δε πράξη ερμηνεύει, είναι πρωτεύουσα στον κυρίαρχο πραγματισμό του Γκαίτε, όπως είναι και στην γνωσιολογία του Καντ.

41. Στο πρωτότυπο οι τρεις όροι εμφανίζονται ως response, responsibility και answerability αντιστοίχως. (Σ.τ.Μ.)



Η πρώτη ανάγνωση ελληνικών τραγωδιών από τον Γκαίτε, με την βοήθεια λατινικών και γερμανικών μεταφράσεων, ανάγεται στο 1773. Επεκτείνει τις γνώσεις του για τους τραγικούς ποιητές το καλοκαίρι του 1781 και κατά το φθινόπωρο και τον χειμώνα του 1782. Πιθανόν τότε είναι που διάβασε Σοφοκλή. Τον ξαναδιαβάζει, πιο συστηματικά, και με μια νέα γερμανική μετάφραση ανά χείρας, στα τέλη του καλοκαιριού και το φθινόπωρο του 1804. Το *Shakespeare und kein Ende* (1813) περιέχει μίαν αριστοτεχνική σύγκριση του κλασικού και του νεώτερου δράματος και δραματοουργίας. Την περίοδο από το 1823 έως το 1827 ο Γκαίτε ενδιαφέρεται τα μέγιστα για την θεωρία και την πράξη της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, υπό το φως της αριστοτέλειας *Ποιητικής* και των δικών του προσπαθειών να επιλύσει τα προβλήματα μορφής που του έθεσε ο δεύτερος *Φάουστ*. Ο κορμός του μισοτελειωμένου δράματος *Ελπήνωρ* (1781-3) και το απόσπασμα της *Ελένης*, γραμμένο τον Σεπτέμβριο του 1800, συγκαταλέγονται ανάμεσα στα βαθύτερα *pastiches* ελληνικών τραγωδιών της νεώτερης δυτικής λογοτεχνίας.

Ωστόσο, κάθε καταγραφή τέτοιου τύπου ευτελίζει το βασικό σημείο, συγκεκριμένα ότι η ζωή και το έργο του Γκαίτε είναι συνυφασμένα με την διαπλαστική επιρροή της αρχαιότητας και ιδιαίτερα της αττικής τέχνης και λογοτεχνίας<sup>42</sup>. Οι μαρτυρίες του ίδιου του Γκαίτε είναι πολυπληθέστατες. Η παρατήρησή του προς τον Φ. Φον Μύλλερ (F. Von Müller) (30 Αυγούστου 1827) συνοψίζει την στρατηγική μιας ολόκληρης ζωής: Για να αντεπεξέλθει στις

42. Θα ήταν ανόητο να επιχειρήσουμε να καταγράψουμε έστω και ένα κλάσμα των βιβλίων, των μονογραφιών και των άρθρων που πραγματεύονται την σχέση του Γκαίτε με την αρχαιότητα. Για τον αγγλόφωνο αναγνώστη παραμένουν διαφωτιστικά τα βιβλία των B. Fairley, *Goethe as Revealed in his Poetry* (London, 1932), και H. Trevelyan, *Goethe and the Greeks* (Cambridge University Press, 1941). Πρβλ. επίσης W. Schadowaldt, *Goethestudien: Natur und Altertum* (Zurich and Stuttgart, 1963), 23-126, για μια συνοπτική αλλά διεισδυτική επισκόπηση του όλου αυτού πελώριου θέματος. Τα σχετικά κείμενα έχουν συγκεντρωθεί με αριστοτεχνικό τρόπο από τον E. Grumach, *Goethe und die Antike* (Berlin, 1949).

προκλήσεις του σύγχρονου κόσμου, ο άνθρωπος πρέπει να προστατεύσει τα νάτα του, «και συνεπώς στηρίζεται στους Έλληνες». Στο δοκίμιο του 1805, «Ο Βίνκελμαν (Winckelmann) και ο αιώνας του», ο Γκαίτε έχει αποκρυσταλλώσει την αντίληψή του για το ελληνικό πρότυπο (αν και «αποκρυσταλλώσει» δεν είναι η λέξη που ταιριάζει: διότι υπάρχουν ουσώδεκα πλευρές της βιογραφίας του Βίνκελμαν, τις οποίες ο Γκαίτε προτιμά να αποσιωπήσει: αυτό το σπουδαίο δοκίμιο είναι συγχρόνως, και με χαρακτηριστικό τρόπο, ταυτόχρονα διαυγέστατο και ερμητικά κλειστό). Απ' όλες τις φυλές των ανθρώπων, μόνον οι αρχαίοι Έλληνες επέτυχαν την *natürliches Glück*, την «ατόφια, οργανική ευδαιμονία». Αν οι Έλληνες ποιητές και ιστορικοί παραμένουν αντικείμενο διαρκούς θαυμασμού για τους οξυδερκείς και απελπισίας γι' αυτούς που μοχθούν, προσπαθώντας να τους ανταγωνισθούν (*die Verzweiflung der Nacheifernden*), αυτό συμβαίνει γιατί εκείνοι χρησιμοποίησαν όλη τους την ενεργητικότητα για να επηρεάσουν τις πραγματικότητες του καιρού και του τόπου τους. Πραγματοποίησαν το δυναμικό τους για δράση τόσο στο προσωπικό όσο και στο κοινοτικό επίπεδο. Για τους αρχαίους Έλληνες η τρέχουσα πραγματικότητα αποτελούσε το κριτήριο της αξίας, ενώ για τους συγχρόνους οι αξίες έγκεινται στα αντικείμενα του συναισθήματος και της σκέψης. Για τους αρχαίους μέχρι και τα «φαντάσματα» (*Phantasiebilder*) ήταν «μέσα σάρκα και οστά». Η ευαισθησία και η έννοια δεν είναι διασπασμένες, δεν είναι αποκομμένες από την καθημερινή πραγματικότητα. Την σύγχρονη νοοτροπία την φθείρει μια «μάλλον αγιάτρευτη» διάσπαση ανάμεσα σε αντίληψη και πραγματικότητα. Μαζί της χάθηκε και η «αφελής» αμεσότητα της υπέρτατης τέχνης. Οι όροι της κατά Γκαίτε διχοτομίας και της θλίψης που την συνοδεύει, είναι σχεδόν εγγεγραμμένοι.

Αυτό που δίνει στον Όμηρο και στους τρεις τραγικούς την υποδειγματική τους υπεροχή είναι ακριβώς η σύμπνοια μεταξύ της εσωτερικότητας και του κόσμου. Στην *Ιλιάδα* και στην αρχαία τραγωδία κόσμος και λέξη συγχωνεύονται υπό την επήρεια



της διαυγούς πράξης. Αν ο Όμηρος είναι ο ήλιος όλης της δυτικής ποίησης (κι ο Γκαίτε ουδέποτε αμφιταλαντεύθηκε ως προς αυτήν την πεποίθηση), τότε οι τρεις τραγικοί ποιητές είναι οι μείζονες πλανήτες. Η κρίση του Γκαίτε ως προς τα αντίστοιχα μεγέθη τους γνώρισε διαφοροποιήσεις. Βρίσκει στην Όρέστεια έναν ασύγκριτο, αρχέγονο όγκο ποιητικών μέσων. Ο Ευριπίδης είναι κατ' αυτόν η κύρια πηγή των νεώτερων πειραμάτων στην λυρική συγκίνηση και την λεπτότητα των κινήτρων<sup>43</sup>. Ο Σοφοκλής δεν φθάνει ούτε του Αισχύλου το «πελώριο μέγεθος» ούτε την νευρώδη δεξιοτεχνία του Ευριπίδη. Σε τελική ανάλυση, όμως, και ακριβώς λόγω της θέσης του ως αρμονικού μέσου στην τριάδα, αυτός είναι ο πιο ικανοποιητικός από τους τρεις<sup>44</sup>. Ακριβέστερα, είναι η Λυδία λίθος της ιδεώδους τραγικής μορφής. Στον Φιλοκτήτη, ιδιαίτερα, η τραγική συγκίνηση αποδίδεται με τον τελειότερο τρόπο<sup>45</sup>. Η προβληματική έννοια της κάθαρσης γίνεται περίλαμπρα προφανής με την καταπράυνση του τρόμου στο τέλος του Οιδίποδος επί Κολωνών. Η τελική μεταμόρφωση του Φάουστ αναπαράγει πιστά το πρότυπο του γέροντα, τυφλού Οιδίποδα. Επιπλέον, στο πρόσωπο του Σοφοκλή, στην πολιτική περιωπή και στην ποιητική του υπεροχή, ενσαρκώνεται το ιδεώδες του ίδιου του Γκαίτε για την συμφωνία σκέψης και πράξης. Ο δε Τορκουάτο Τάσσο μοιάζει τόσο σοφόκλειος, ακριβώς επειδή εξερευνά την σπάνια αυτή συμφωνία.

Κατά τα φαινόμενα, η Αντιγόνη παίζει δευτερεύοντα ρόλο στην επιχειρηματολογία του Γκαίτε για το τραγικό δράμα. Θα μπορούσε να υποθέσει κανείς ότι η αμείλικτη καταστροφή του

43. Από το 1823 έως το 1825 ο Γκαίτε έχει αποδυθεί σε μια πιθανή αποκατάσταση του ευριπίδειου Φαέθοντος. Επιστρέφει σε αυτό το σχέδιο το 1827. Δημοσιεύει παρατηρήσεις για τον Κύκλωπα το 1823 και 1826· για τις Βάχχες το 1827.

44. Πρβλ. W. Schadowaldt, *Goestudien*, σ. 33.

45. Πρβλ. τις παρατηρήσεις του Γκαίτε για την πραγμάτευση του θέματος του Φιλοκτήτη από τον Σοφοκλή, σε σύγκριση με τα χαμένα έργα των Αισχύλου, Ευριπίδη, καθώς και του Λατίνου τραγικού ποιητή Ακκίου (1826).

έργου απωθούσε τον Γκαίτε, ότι εδώ εμπλέκεται το περιβόητο πρόβλημα του ότι (και του γιατί) ο Γκαίτε αποφεύγει την ολοκληρωτική τραγωδία. Ωστόσο, αυτή η υπόθεση θα ήταν επιπόλαια. Ο Γκαίτε έχει ατενίσει σε βάθος, και ακλόνητος, τον ανθρώπινο όλεθρο. Όντως αισθανόταν ότι η *Versöhnung* (η «συμφιλίωση», η «επανόρθωση» σε μια σχεδόν κοσμική κλίμακα αξιών) απροτελούσε την ωριμότερη έκβαση του τραγικού δράματος. Ο Αριστοτέλης, τουλάχιστον, συμμεριζόταν τούτο το αίσθημα. Όμως, το τίμημα αυτής της συμφιλίωσης μπορούσε να είναι, και συχνά κατ' ανάγκη ήταν, η ανθρώπινη θυσία ή η αυτοθυσία. Η διατύπωση του Γκαίτε στο *Nachlese zu Aristoteles Poetik* του 1827 είναι αδιάλλακτη. Η *Versöhnung* ενδέχεται να πρέπει να υπηρετήσει «eine Art Menschenopfer» («κάποιου είδους ανθρωποθυσία»), είτε άμεση είτε δι' υποκαταστάτου, «όπως στην περίπτωση του Αβραάμ και του Αγαμέμνονα». Δεν υπάρχει καμιά ορρωδία μπροστά στον τρόπο, εδώ. Αντίθετα, η φαινομενική απουσία της Αντιγόνης από τα προγενέστερα του 1818 σχόλια του Γκαίτε αντανακλά, παραδόξως, την κεντρική θέση του έργου αυτού σ' ένα από τα πρώτης σειράς δράματα του ίδιου του Γκαίτε.

Το υπόβαθρο της *Ιφιγένειας* (1779, 1786) είναι σαφέστατο<sup>46</sup>. Η γενική πραγμάτευση του μύθου της θυσίας της Ιφιγένειας και της μεταφοράς της στην Ταυρίδα προέρχεται από τον Ευριπίδη. Ο μονόλογος της πράξης III, όπου η ηρωίδα περιγράφει την ολέθρια κληρονομιά του οίκου των Ατρείδων, πηγάζει από την

46. Ο Αγγλόφωνος αναγνώστης θα βρει πολύτιμη καθοδήγηση στο βιβλίο του J. Boyd, *Iphigenie auf Tauris: An Interpretation and Critical Analysis* (Oxford, 1942) και του E. L. Stahl, *Iphigenie auf Tauris* (London, 1961). Πρβλ. U. Petersen, *Goethe und Euripides: Untersuchungen zur Euripides-Rezeption in der Goethezeit* (Heidelberg, 1974), για μια διεξοδική διερεύνηση του status που είχε το θέμα της Ιφιγένειας εκείνην την εποχή. Πολύτιμες συζητήσεις της στάσης του Γκαίτε προς τις πηγές της *Ιφιγένειας* στους W. Rehm, *Griechentum und Goethezeit. Geschichte eines Glaubens* (3η εκδ. Bern, 1952) και A. Lesky, «Goethe und die Tragödien der Griechen», *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins*, lxxiv (1970).



Ὁρέσσεια. Ωστόσο, η ὕφανση και το πνεῦμα του ἔργου του Γκαίτε δεν είναι ούτε αισχύλεια ούτε ευριπίδεια. Η κυρίαρχη πνοή τους είναι σοφόκλεια. Κέντρο του δράματος είναι η σύγκρουση ανάμεσα στην αρχαϊκή αμεσότητα των ανθρώπινων αντανακλαστικών και τον διδακτικό εξευγενισμό τους από την εκπολιτιστική διαδικασία. «Η Ιφιγένεια και ο Τάσσο», γράφει ο Αντόρνο (Adorno), «είναι δράματα πολιτισμού» (*Zivilisationsdramen*)<sup>47</sup>. Στον Αἴαντα και στον Φιλοκτήτη, ὅπως και στην Ιφιγένεια του Γκαίτε, οι ὅροι αυτής της διαμάχης είναι διαφορούμενοι. Αν ο «πολιτισμός» υπερισχύει της βάρβαρης αθωότητας ή του παραλόγου, αυτό μπορεί να το επιτύχει μόνον αναγνωρίζοντας την μη καθαρότητα των κινήτρων του και την βαρύτητα των αυταπατών που τον συνοδεύουν. Στον Αἴαντα και στον Φιλοκτήτη, ὅπως και στην Ιφιγένεια του Γκαίτε, ο λόγος και ο πολιτικός ανθρωπισμός καταφεύγουν σε τακτικές που είναι ανειλικρινείς. Η διαλεκτική της σύγκρουσης, η ισοπαλία μεταξύ μεροληψίας και αυταπάτης, ως να επρόκειτο για ανταγωνιστές, φέρνουν ἔντονα στον νου το εγγεγραμμένο περίγραμμα της τραγικής μορφής, περίγραμμα που, ὅπως είδαμε, έχει λάβει ως πρότυπο τον Σοφοκλή. Το ἀνάστημα της Ιφιγένειας υπερβαίνει κατά πολύ τις διπροσωπίες της διαμάχης στην οποία έχει εμπλακεί· ακριβέστερα, η Ιφιγένεια επιβάλλει ηθικές ενοράσεις μιας σπάνιας, καντιανής τάξης σε αυτές τις διπροσωπίες. Αυτή δε η επιβολή μας παραπέμπει, κατ' επανάληψιν, στο προηγούμενο της Αντιγόνης.

Η Ιφιγένεια είναι που κηρύσσει την βασικότατη σοφόκλεια πεποίθηση ότι:

Δεν θα ἔπρεπε οι θεοί

47. T.W. Adorno, «Zum Klassizismus von Goethe's Iphigenie», *Gesammelte Schriften* (Frankfurt-on-Main, 1974), xi.499. Αυτό το προκλητικό δοκίμιο, που τονίζει τον εγγεγραμμένο χαρακτήρα του τρόπου με τον οποίο ο Γκαίτε πραγματεύεται την σύγκρουση μεταξύ «βαρβαρότητας» και «πολιτισμού», πρωτοδημοσιεύθηκε το 1967.

να τριγυρίζουν ανάμεσα στους ανθρώπους σαν ανάμεσα σε ίσους.  
Των θνητών η φυλή παραείναι ασθενευσή  
για ν' αντέξει τον ἄλιγγο από τόσο ἄσυνήθιστα ὕψη.

(Götter sollten nicht  
Mit Menschen wie mit ihresgleichen wandeln:  
Das sterbliche Geschlecht ist viel zu schwach.  
In ungewöhnter Höhe nicht zu schwindeln.)

Από αυτή την μοιραία γειτνίαση, στην οποία ο Χαίλντερλιν θα εστίασει την δική του εικόνα της Αντιγόνης, ξεπήδησαν τα δεινά που υπέφεραν ο Τάνταλος και η γενιά του. Όταν ο Θόας, σε επιφυλακή μπροστά στο εμπνευσμένο ενδιαφέρον της αφήγησης της Ιφιγένειας, την προειδοποιεί, λέγοντάς της «κανένας θεός δεν μιλάει. Είναι η καρδιά σου», εκείνη αντιδρά ὅπως θα το έκανε κι η Αντιγόνη: «Μόνο μέσα από την καρδιά μας μας μιλούν οι θεοί». Η αντιπαράθεση ανάμεσα στον απόλυτο μονάρχη και την νέα γυναίκα που αντιτίθεται στο διάταγμά του, στην τρίτη σκηνή της πέμπτης πράξης, απηχεί την σύγκρουση Αντιγόνης-Κρέοντα. «Από παιδί», δηλώνει η Ιφιγένεια, «έχω μάθει να υπακούω· πρώτα τους γονείς μου, ἔπειτα μια θεά. Όταν ενδίδω, τότε η ψυχή μου είναι πιο ξαλαφρωμένη από ποτέ και πιο ελεύθερη. Ὅμως ούτε στο Ἄργος ούτε εδώ έμαθα ποτέ να υποτάσσομαι στο βάνουσο θέλημα ενός ἀνδρός». «Νόμος αρχαίος, και όχι εγώ, σε διατάζει» («Ein alt Gesetz nicht ich, gebietet dir'»), αντιτείνει ο Θόας. Η απάντηση της Ιφιγένειας είναι η απάντηση της Αντιγόνης:

Ἀδραχνόμαστε με λαχτάρα από ἕναν νόμο  
που χρησιμεύει σαν ὄπλο για το πάθος μας.  
Μια ἄλλη προσταγή μου μιλά, με διατάζει  
να σου αντιταχτώ. Ἐνας ἀρχαιότερος νόμος  
αὐτός που θεωρεῖ κάθε ξένον ἱερό.

(Wir fassen ein Gesetz begierig an,  
Das unsrer Leidenschaft zu Waffe dient.



Ein andres spricht zu mir: ein älteres,  
 Mich dir zu widersetzen, das Gebot,  
 Den jeder Fremde heilig ist).

Την στιγμή που κορυφώνεται η αμηχανία της, η Ιφιγένεια, ξέροντας πως οι ίδιες της οι αξίες διακυβεύονται από ένα ψεύδος τακτικής, στρέφεται προς τα μέσα, στο απειλούμενο άδυτο του ηθικού της Εγώ, όπως κάνει και η Αντιγόνη: «Ποιο μέσο μου έχει μείνει, για να υπερασπιστώ τον εσώτατο εαυτό μου; Να παρακαλέσω την θεά για ένα θαύμα; Μα δεν υπάρχει πια δύναμη στα βάθη της ψυχής μου;» Η μογαξιά του Θόα στο τέλος του έργου, μολονότι μαρτυρεί την ανθρωπιά του, αυτό δηλαδή που προσδίδει στην «βαρβαρότητα» την βασανιστική πλεονεκτική της θέση έναντι του πολιτισμού, απηχεί την μοναχικότητα του Κρέοντα. Το *Parzenlied* (η «Ωδή των Μοιρών») δεν είναι μόνον αποκορύφωμα της τέχνης του Γκαίτε. Είναι και μεταμορφωτική αναδημιουργία των χορικών της *Αντιγόνης*. Σ' αυτήν συγχωνεύονται το περίφημο πρώτο στάσιμο για την ανθρώπινη αδυναμία και οι υστερότεροι στοχασμοί του χορού για την κληρονομιά του ολέθρου στον μεγάλο οίκο του Λαΐου. Το «μακάρι η φυλή των ανθρώπων να πορεύεται με τον φόβο των θεών!» («*Es fürchte die Götter / Das Menschengeschlecht!*»), είναι «μετάφραση» υπό την ιδεώδη έννοια του Νοβάλις και του Βάλτερ Μπένγιαμιν. Ο Γκαίτε εκμαιεύει την ουσία του νοήματος από τον Σοφοκλή· μεταδίδει το σύνολο του νοήματος, πέρα από τα κυριολεκτικά μέρη. Από μετρικής απόψεως, επίσης, το *Parzenlied* είναι από τα σπάνια ισοδύναμα που διαθέτουμε, σε οποιανδήποτε νεώτερη γλώσσα, των στίχων από τα χορικά του Σοφοκλή, ως προς το σφυροκόπημα του ρυθμού και την σφοδρότητα.

Ο Σίλλερ, σε γράμμα του προς τον Γκαίτε, τον Ιανουάριο του 1802, σχολίαζε ότι η κύρια δράση στην *Ιφιγένεια* ήταν *das Sittliche*, της ηθικής συνείδησης. Πρόκειται, ακριβώς, για τον όρο που χρησιμοποιούσε ο Χέγκελ σε σχέση με την Αντιγόνη. Ο

ίδιος ο Γκαίτε στο *Shakespeare und kein Ende* έβλεπε ως ρίζα της ελληνικής τραγωδίας τον καθοριστικό χαρακτήρα της ηθικής συνείδησης, στην επιταγή της ηθικής επιλογής (*das Sollen*). Αυτή η επιταγή, προσέθετε, είχε εκφραστεί με τον πλέον αριστοτεχνικό τρόπο στο πρόσωπο της Αντιγόνης. Η Αντιγόνη και η Ιφιγένεια του Γκαίτε είναι αδελφές εν πνεύματι. Μεταξύ του 1813 και του 1818 ο Γκαίτε ξανάγραψε την λατινική και γερμανική εκδοχή ενός κειμένου του τρίτου αιώνα μ.Χ. πρόκειται για τις «Φιλοστράτου Εκφράσεις». Το πρωτότυπο ήταν περιγραφή μιας συλλογής αρχαίων ζωγραφικών παραστάσεων σε μιαν έπαυλη της Νεάπολης. Το κίνητρο του Γκαίτε ήταν απεριφραστα διδακτικό. Ήθελε, επικαλούμενος τις μυθολογικές απεικονίσεις στον Φιλόστρατο, να προσφέρει στους συγχρόνους του καλλιτέχνες υποδειγματικά θέματα και αναπαραστατικές συμβάσεις. Ένα από αυτά τα αρχαία έργα απεικονίζει την Αντιγόνη:

Heldenschwester! Mit einem Knie an der Erde umfasst sie den toten Bruder, der, weil er seine Vaterstadt bedrohend, umgekommen, unbergraben sollte verwesen. Die Nacht verbirgt ihre Grosstat, der Mond erleuchtet das Vorhaben. Mit stummen Schmerz ergreift sie den Bruder, ihre Gestalt gibt Zutrauen, dass sie fähig sei, einen riesenhaften Helden zu bestatten. In der Ferne sieht man die erschlagenen Belagerer, Ross und Mann hingestreckt.

Ahdungsvoll wächst auf Eteokles' Grabhügel ein Granatbaum; ferner siehst du zwei als Totenopfer gegeneinander über brennende Flammen, sie stossen sich wechselseitig ab; jene Frucht, durch blutigen Saft, das Mordbeginnen, diese Feuer, durch seltsames Erscheinen den unauslöschlichen Hass der Brüder auch im Tode bezeichnend.

Το να μεταφράσει κανείς αυτό το κείμενο δεν είναι καθόλου εύκολο. Η γλώσσα του Γκαίτε εδώ είναι παράδοξα μνημειώδης, αποβλέπει στην απτή παρουσία:

Αδελφή ηρώων, ηρωική αδελφή! Με το ένα γόνατο ν' αγγίζει την γη, αγκαλιάζει τον νεκρό αδελφό της, που, επειδή χάθηκε πολεμώντας την πόλη των προγόνων του, ήταν να λιώσει άθραφτος. Η νύχτα αποκρύπτει την μεγα-



λόφυχη πράξη της, η σελήνη φωτίζει τον σκοπό της. Κρατά τον αδελφό της με βουβή θλίψη, η μορφή και η φυσιογνωμία της μας δίνουν την σιγουριά πως είναι ικανή να θάψει έναν ήρωα με γιγάντιο ανάστημα. Βλέπει κανείς στο βάθος τους νεκρούς πολιορκητές, υποζύγια και άντρες, να κείτονται στην γη.

Μια ροδιά, κατανοητικό σύμβολο, φυτρώνει στον τύμβο του Ετεοκλή, και πιο πέρα φαίνονται δύο φωτιές να καίνε η μια αντίκρυ στην άλλη, θυσία στους νεκρούς: οι φωτιές αλληλοαπωθούνται. Ο καρπός, με τον χυμό στο χρώμα του αίματος, σημαίνει την φονική αφετηρία του δράματος, ενώ οι φλόγες, με την παράξενη όψη τους, σημαίνουν το άσβεστο μίσος των αδελφών, ακόμη και στον θάνατο.

Η πηγή του Φιλοστράτου ή, ενδεχομένως, του πίνακα είναι ένα πασίγνωστο χωρίο του Παιανία (IX, 25, 1). Όχι μακριά από τις πύλες των Θηβών δείχνουν στον ταξιδιώτη έναν τύμβο που πάνω του φυτρώνει μια ροδιά. Το δένδρο θάλλει ακόμη: «Μπορείτε ν' ανοίξετε τα γινωμένα ρόδια και να δείτε ότι από μέσα είναι σαν αίμα (...) ολόκληρος τούτος ο τόπος έχει το όνομα Σύρμα της Αντιγόνης. Εκείνη έκανε' ό,τι μπορούσε για να σηκώσει το πτώμα του Πολυνείκη, μα αυτός ήταν πολύ βαρύς. Της ήλθε λοιπόν η ιδέα να το σύρει, οπότε κατάφερε να το φέρει μέχρι την αναμμένη πυρά του Ετεοκλή κι εκεί το έβαλε»<sup>48</sup>. Η άσκηση μνημειακού ύφους από τον Γκαίτε καθιστά σαφές ότι δεν απομακρύνεται καθόλου από την στερεότυπη αξιολόγηση της Αντιγόνης.

Στις 21 Μαρτίου 1827, ο Γκαίτε ενεθάρρυνε τον Έκερμαν (Eckermann) να ρίξει μια ματιά στην πρόσφατα δημοσιευμένη μονογραφία του Χ.Φ.Γ. Χίνριχ σχετικά με την φύση της ελληνικής τραγωδίας. Η συζήτηση επακολούθησε μian εβδομάδα αργότερα. Ο Γκαίτε ελεεινολογεί το γεγονός ότι μια ατόφια εύρω-

48. «καρπού δὲ ὄντος πεπεῖρου διαρρηξάντι σοι τὸ ἐκτὸς λοιπὸν ἔστιν εὐρεῖν τὸ ἔνδον αἵματι ἐμφερές... καλεῖται δὲ ὁ σύμπαρ οὗτος <τόπος> Σύρμα Ἀντιγόνης· ὡς γὰρ τὸν τοῦ Πολυνείκουσ ἀρασθαὶ οἱ προθυμουμένη νεκρὸν οὐδεμία ἐφαίνετο βραστώνη, δευτέρα ἐπενόησεν ἔλκειν αὐτόν, ἐς ὃ εἴλκυσε τε καὶ ἐπέβαλεν ἐπὶ τοῦ Ἐτεοκλέουσ ἐξημμένην τὴν πυρᾶν». (Παιανίου, Ἑλλάδος περιηγήσεως IX, 25, 1-2). (Σ.τ.Μ)

στη βορειογερμανική ευαισθησία σαν αυτή του Χίνριχ έχει υποκύψει στις δυσνόητες περιπλοκές του ιδιώματος και της σκέψης του Χέγκελ. Ορισμένα χωρία, όπως αυτό για την «συλλογική βεβαιότητα» του χορού στην αρχαία ελληνική τραγωδία, αγγίζουν το ακατανόητο. Ο Γκαίτε αφήνει προφητικά να εννοηθεί ότι το εγελιανό ύφος θα ρίξει στην ανυποληψία την γερμανική φιλοσοφία. Τι θα καταλάβουν οι Άγγλοι και Γάλλοι αναγνώστες από ένα ιδίωμα ακατάληπτο, ακόμη και για όσους έχουν ως μητρική γλώσσα τα γερμανικά; Η ιδέα ότι οι συγκρούσεις μεταξύ κράτους και οικογένειας γεννούν τραγικές διαμάχες είναι, ασφαλώς, καλά θεμελιωμένη. Όμως ο εγελιανός ισχυρισμός, που τον υιοθετεί και ο Χίνριχ, ότι τούτη είναι η μοναδική ή και η άριστη πηγή όλων των τραγικών συγκρούσεων, είναι υπερβολικός. Ο Αίας καταστρέφεται από τον δαίμονα της προσωπικής τιμής—ο Ηρακλής χάνεται από έρωτική ζήλια. Ο Έκερμαν αντιτείνει: την Αντιγόνη έχουν υπόψιν τους οι Χέγκελ και Χίνριχ, όταν συγκροτούν το γενικό τους σχήμα. Στην μοναδική αγνότητα της αγάπης της αδελφής είναι που αποβλέπουν. Ο Γκαίτε ανταπαντά απότομα και δίχως περιφράσεις: Μήπως δεν είναι ακόμη αγρότερη η αγάπη ανάμεσα σε αδελφές, μήπως δεν υπάρχουν πολυάριθμα παραδείγματα στα οποία η αγάπη μεταξύ αδελφής και αδελφού έχει αισθησιακό τόνο; Όχι, η πλάνη των Χέγκελ-Χίνριχ βρίσκεται βαθύτερα: αυτοί θεωρούν το σοφό-κλειο δράμα ως σχηνική αναπαράσταση μιας αφηρημένης ιδέας. Στην πραγματικότητα, ο Σοφοκλής απλώς καταφεύγει σε κάποιον καθιερωμένο, κοινό μύθο, αποσκοπώντας να τον καταστήσει όσο γίνεται πιο δραστικό, από θεατρικής απόψεως. Δεν είναι μεταφυσικός, αλλά δραματουργός επί το έργον. Το «στοιχείον της σκέψης» υπολανθάνει ήδη στον μύθο (ο Γκαίτε εκείνον τον καιρό ήταν απορροφημένος από την Ποιητική). Στον Αϊαντα, ο αδελφός αγωνίζεται να θάψει τον αδελφό, στην Αντιγόνη η αδελφή επιτελεί το ίδιο καθήκον. Η διαφορά έγκειται στις συμπώσεις του μύθου.



Ο Έκερμαν στρέφει την συζήτηση προς την εγελιανή εικόνα του Κρέοντα. Στην ανάγνωση του Χίνριχ η εγελιανή διατύπωση είναι καταφανής: ο Κρέων ενσαρκώνει την «τραγική ισχύ» της πόλεως· ασκεί τα ήθη του δημόσιου καθήκοντος και της δημόσιας αρετής (*die sittliche Staatstugend*). Ο Γκαίτε είναι εντελώς απορριπτικός. Πώς είναι δυνατόν να πιστέψει κανείς σε μια τέτοια ερμηνεία; Το κίνητρο του Κρέοντα είναι το μίσος προς τον νεκρό άνδρα. Η επίθεση του Πολυνείκη κατά των Θηβών έχει λάβει επαρκή τιμωρία με τον θάνατο στην μάχη. Το πτώμα του είναι αθώο. Μάλιστα, το διάταγμα του Κρέοντα, στον βαθμό που επιφέρει μίσημα σε ολόκληρη την πόλη, αποτελεί *Staatsverbrechen*, «πολιτικό έγκλημα». Όλα τα πρόσωπα και όλα τα δεδομένα του έργου μαρτυρούν εναντίον του τυράννου. Ο Κρέων εφορμά με βλάβασφομο πείσμα. Καταλήγει απλή σκιά.

«Κι όμως, ακούγοντας τον Κρέοντα, έχει κανείς την εντύπωση πως είναι σε κάποιο βαθμό δικαιολογημένος» (η επιφύλαξη του Έκερμαν αποσκοπεί απλώς στο να εκμαιεύσει την ετομμηγορία του δασκάλου). Αυτό που μας προκαλεί σύγχυση είναι η τέχνη του Σοφοκλή ως δραματουργού, ή ρητορική του παιδεία. Η δραματική τέχνη του Σοφοκλή είναι τέτοια, που η πειθώ μπορεί να γίνει σοφιστική. Δείτε την απολογία της Αντιγόνης στους στίχους 905 κ.ε., το πώς αποδεικνύει την μοναδικότητα του αδελφού από άποψη οικογενειακής αγάπης και καθήκοντος. Τι πιο καζουιστικό, τι πιο επικίνδυνα προσιδιάζον στην κακή κωμωδία; Το 1821, ο Αύγουστος Λουδοβίκος Γιάκομπ (August Ludwig Jacob) είχε υποστηρίξει ότι αυτό το χωρίο πρέπει να είναι νόθο. Το 1824 ο Μπαικχ, υιοθετώντας την εγελιανή έμφαση στην σχέση Αντιγόνης-Πολυνείκη, είχε αποφανθεί ότι αυτοί οι στίχοι είναι αυθεντικοί. Η επιθυμία του Γκαίτε είναι ανεπιφύλακτη: μάκαρι η φιλολογία να αποδείξει πως δεν είναι παρά ποταπή παρεμβολή.

Η συζήτηση επαναλαμβάνεται την πρώτη Απριλίου. Η *Ιφιγένεια* είχε παρουσιασθεί στην σκηνή το προηγούμενο βράδυ.

Αβίαστα, με τρόπο που αντανακλά την εσωτερική συγγένεια μεταξύ των δύο έργων, η προσοχή στρέφεται ξανά στην Αντιγόνη. Η ηθική αρχή, *das Sittliche*, έχει εμφυτευθεί από τους θεούς στην ανθρώπινη ψυχή. Σε ορισμένες εκλεκτές υπάρξεις εκδηλώνεται με υποδειγματικές πράξεις. Εάν μια τέτοια πράξη συνοδεύεται και από ιδιαίτερη ομορφιά ως προς το παρουσιαστικό, τότε το ηθικό και το αισθητικό στοιχείο συνδυάζονται για να εμπνεύσουν την άμιλλα προς μίμηση. Η ηθική της Αντιγόνης δεν είναι επινόημα του Σοφοκλή, «αντίθετα, ενυπάρχει στο θέμα» («sondern es lag im Sujet»). Ο Κρέων λειτουργεί ως αντίθεση στην Αντιγόνη. Η ήπια φύση της έχει ανάγκη μιας βίαιης πρόκλησης, για να εκδηλώσει όλο της το λανθάνον μεγαλείο. Η άλλη λειτουργία του Κρέοντα είναι επικουρική: να μας καταστήσει σαφή τον επαχθή χαρακτήρα του ελεεινού του σφάλματος. Με την Ισμήνη, ο δραματουργός έχει αποδώσει «το όμορφο μέτρο του καθημερινού» (*ein schönes Mass des Gewöhnlichen*). Αντίθετα, προς αυτήν είναι που η Αντιγόνη αναπτύσσει και μας αποκαλύπτει το κατά πολύ μεγαλύτερο ύψος των δικών της ηθικών διαστάσεων. Δεν υπάρχει κανένα αίνιγμα σ' όλα αυτά: μόνον ηθικές και ποιητικές διαυγάσεις που αξίζουν να μελετώνται αδιάκοπα. Πρέπει να μελετούμε «τους αρχαίους Έλληνες και πάντοτε τους Έλληνες» («die alten Griechen und immer die Griechen»).

Το τρίτο μέρος των *Συζητήσεων με τον Γκαίτε* του Έκερμαν, που περιέχει αυτά τα χωρία, δημοσιεύθηκε το 1848. Η απάντηση στον Χέγκελ και το σχόλιο στην Αντιγόνη, έτσι όπως συνεπάγονται τόσα πολλά πρωταρχικά στοιχεία της τέχνης του Γκαίτε και του αισθήματος οικειότητας που είχε με τον κόσμο, φάνηκαν τελειωτικά.



Ο νεαρός Κίρκεγκωρ δεν μπορούσε, φυσικά, να γνωρίζει αυτό το σχόλιο. Η πρώτη αναφορά στον Σοφοκλή, στα *Papirer*, με χρονολογία 1835 είναι μάλλον παράδοξη<sup>49</sup>. Τα νόθα τέκνα του χριστιανισμού, ιδιαίτερα οι ορθολογιστές, προσπαθούν να αποδείξουν ότι η εκκλησία πάσχει από γεροντική άνοια, ότι πρέπει να τεθεί υπό δικαστική απαγόρευση: «Απεναντίας, τα γνήσια τέκνα του πιστεύουν ότι την κρίσιμη στιγμή και προς κατάπληξιν του κόσμου, θα εγερθεί, όπως ο Σοφοκλής, με όλες της τις δυνάμεις». Ο Κίρκεγκωρ υπαινίσσεται ένα ανεπιβεβαίωτο ανέκδοτο, πιθανότατα αντλημένο από την αρχαία κωμωδία, που το παραδίδει ο Κικέρων και το αναπαράγει ο Λέσινγκ. Όταν ο Σοφοκλής σύρθηκε στα δικαστήρια από τους άπληστους γιους του, απέδειξε πως ήταν ικανός να χειρίζεται τις υποθέσεις του ακόμη και σε προχωρημένη ηλικία, απαγγέλλοντας αποσπάσματα από το τελευταίο και πιο μαγευτικό από τα έργα του. Ο μύθος άρεσε στον Κίρκεγκωρ: θα τον επαναλάβει στο *Υστερόγραφο μη επιστημονικό και οριστικό* του 1846. Ωστόσο, ο ρόλος που παίζει η Αντιγόνη στο πρώτο μέρος του *Είτε-είτε* (1843) δεν προέρχεται από τέτοια ανέκδοτα. Απεναντίας, συνυφαίνει θεμελιώδη νήματα της προσωπικής ζωής και του λόγου του Σαίρεν Κίρκεγκωρ. Η Αντιγόνη είναι, για ένα διάστημα, ένα από τα βαθύτερα προσώπια του Είναι του.

Όταν ζητεί κανείς να ερμηνεύσει αυτό το γεγονός, καθώς και την εκδοχή της «Αντιγόνης», την οποία τούτο δημιουργεί, τότε

49. Κάθε ανάλυση της σκέψης του Κίρκεγκωρ οφείλει να στηριχθεί σε μεγάλο βαθμό στα *Papirer*, τα αδημοσίευτα ημερολόγια και σημειώσεις. Αυτά είναι πλέον διαθέσιμα στα Αγγλικά, στο *Søren Kierkegaard's Journals and Papers* των H. V. Hong και E. H. Hong (επιμ.) (Indiana University Press, 1978) και στα Γαλλικά, στο *Journal (extraits)*, trad. K. Ferlov & J. J. Gateau, 5 τόμοι (Paris, 1941-1961).

σκοντάφτει σε ανυπέρβλητες δυσκολίες. Όροι-κλειδιά στην Δανική γλώσσα του Κίρκεγκωρ αντιστέκονται στην μετάφραση, ακόμη και στα συγγενικά τους γερμανικά. Η αίσθηση οικειότητας είναι στο βάθος απατηλή: ο Κίρκεγκωρ δανείζεται μεν πάμπολλα από το λεξιλόγιο των Γερμανών ιδεαλιστών, αλλά χρωματίζει τα δάνειά του με εντελώς προσωπικό τρόπο<sup>50</sup>. Επιπλέον, μοιραίοι η επιρροή του Χέγκελ στο *Είτε-είτε* και ιδιαίτερα στο περί Αντιγόνης τμήμα είναι πανταχού παρούσα, εν τούτοις το πρόβλημα του ποια ήταν η πραγματική τριβή του Κίρκεγκωρ με τα εγελιανά κείμενα παραμένει αδιασάφητο. Ωστόσο, όσο σοβαρά κι αν είναι αυτά τα εμπόδια, δεν είναι παρά προκαταρκτικά. Η «Αντιγόνη» του Κίρκεγκωρ είναι σε πλάγιο λόγο, σ' αυτή την ειρωνική-ανακλαστική διαλεκτική υποθετικών προτάσεων και αυτοαναιρέσεων που αποτελούν τον τρόπο επικοινωνίας που προτιμά ο Κίρκεγκωρ<sup>51</sup>. Ούτε μια πρόταση, όσο ολοφάνερα κι αν είναι φορτισμένη με πεποίθηση, δεν μπορεί να γίνει κατανοητή με τρόπο μονοσήμαντο. Είναι συνυφασμένη με ένα φιλοσοφικορητορικό πλέγμα άκρας ιδιομορφίας. Ως ποιο βαθμό είναι αυτοβιογραφικό αυτό το πλέγμα; Μέχρι ποιου σημείου η όλη παρέκβαση περί Αντιγόνης είναι μεταμφιεσμένη εξομολόγηση, μια δεξιοτεχνική ειρωνική αυτοαποκάλυψη; Οι προειδοποιήσεις του Κίρκεγκωρ δεν επιδέχονται παρανόηση. Η αλήθεια κάνει την εμφάνισή της μέσω «αποσπασματικής ασωτίας». Η συστηματική εξήγηση και οι απόπειρες εξαντλητικής ερμηνείας είναι μάταιες. «Ένα έργο πλήρως αποπερατωμένο δεν έχει καμία σχέση με την ποιητική προσωπικότητα»: αντίστοιχα, μια «πλήρως αποπερατωμένη» ερμηνευτική αρνείται την διαλεκτική και αυτοαναιρούμενη αμεσότητα του ζωντανού

50. Για ολόκληρη σειρά γλωσσικών προβλημάτων είμαι ευγνώμων στον δρα R. Poole, του Πανεπιστημίου του Νότινχαμ για την γενναϊόδωρη καθοδήγησή του.

51. Για μια πρόσφατη και ογκώδη μελέτη της έννοιας και των χρήσεων του «πλάγιου λόγου» βλ. N. Viallaneix, *Écoute, Kierkegaard* (Paris, 1979).



χειρογράφου. «Διαβάστε με δυνατά», προτρέπει ο Κίρκεγκωρ, όπως θα το έκανε ένας έμπειρος ηθοποιός. Ο λόγος του Κίρκεγκωρ είναι ο λόγος ενός δραματουργού που παίζει αντιπαραθέτοντας φωνές την μια στην άλλη. Η «Αντιγόνη» του *Είτε-είτε* είναι ένα αποσπασματικό δράμα στα πλαίσια ενός διαλεκτικο-δραματικού μέσου<sup>52</sup>. Ίσως αυτό το μέσον να πρέπει κατ' αρχάς να εξετάσουμε.

Σε πρόσφατες μελέτες υπάρχει μια χρήσιμη εκ νέου έμφαση στον ρομαντισμό του Κίρκεγκωρ. Όσο μοναδική κι αν υπήρξε η φυσιογνωμία του και η πλάγια στρατηγική του, ωστόσο είναι βέβαιο ότι, τουλάχιστον στην αρχή, ο Κίρκεγκωρ ήταν εμποτισμένος από το πνεύμα και το ύφος των ρομαντικών. Ακόμη και η πολεμική του κατά του ρομαντισμού προέρχεται από πρακτικές αυτοσαρκασμού οικείες στον Βύρωνα και στον Ε.Τ.Α. Χόφμαν (E.T.A. Hoffmann). Η «Αντιγόνη» του Κίρκεγκωρ είναι μέρος του κειμένου «Το αρχαίο τραγικό θέμα όπως αντανακλάται στο νεώτερο: δοκίμιον αποσπασματικώ τω τρόπω, αναγνωσθέν εις σύναξιν των ΣΥΜΠΑΡΑΝΕΚΡΟΜΕΝΩΝ». Όπως έδειξε ο Βάλτερ Ρεμ (Walter Rehm), το κάθε στοιχείο αυτού του σχήματος έχει τα προηγούμενά του στις επιστολές και την στάση ζωής των ρομαντικών<sup>53</sup>. Η λέξη *συμπαρανεκρόμενοι* είναι ελαφρώς αντιγραμματικός νεολογισμός που συνδυάζει μια έκφραση της δεύτερης προς Εβραίους επιστολής με ένα δάνειο από τους *Νεκρικούς Διαλόγους* του Λουκιανού. Μπορούμε να την αποδώσουμε, περιφραστικά, ως «συμμελλοθάνατοι, εταίροι θαμμένοι ζωντα-

52. Παρά τους πιετιστικούς περιορισμούς της, παραμένει κλασική η πραγμάτευση του Κίρκεγκωρ ως «δραματουργού» από τον Emanuel Hirsch. Βλ. E. Hirsch, *Kierkegaard-Studien* (Gütersloh, 1933), i. 57-92.

53. Οποιαδήποτε εξέταση της «Αντιγόνης» του Κίρκεγκωρ, οφείλει να λάβει υπ' όψιν το διεισδυτικό δοκίμιο του Βάλτερ Ρεμ «Η 'Αντιγόνη' του Κίρκεγκωρ», που πρωτοεκδόθηκε στα 1954. Αναδημοσιεύτηκε στο *Begegnungen und Probleme* (Berne, 1957). Δεν διαθέτουμε καμιάν άλλη σοβαρή μελέτη αυτού του θέματος. Για μια επιτροχάδη αναφορά, πρβλ. R.J. Manheimer, *Kierkegaard as Education* (University of California Press, 1972), 103-12.

νοί, αδελφοί στον θάνατο και στην ετοιμότητα για απονέκρωση». Οι νυχτερινές αδελφικές συνάξεις, οι αδελφότητες του τύμβου και του μακάβριου είναι κοινός τόπος στην ρομαντική λογοτεχνία και βιογραφία. Η δε αισθητική του αποσπασματικού, του αφοριστικού είναι θέμα που διαρκώς επανεμφανίζεται στην ρομαντική ρητορεία, από τον Κόλριτζ και τον Νοβάλις μέχρι τον Νίτσε. Αυτό το υβρίδιο αποστροφών προς τον αναγνώστη, προσωπικών αναμνήσεων, φιλοσοφικού λόγου, πλαστών επιστολών, ψευδώνυμων παρεμβάσεων και αναλυτικού σχολιασμού στο *Είτε-είτε* και στην «αποσπασματική διάλεξη» ανήκει σε ένα λογοτεχνικό είδος που ο Νοβάλις το είχε αποκαλέσει «λογοτεχνικά Σατουρνάλια». Ο Κίρκεγκωρ, ο Μπωντλαίρ, ο Ροζάνωφ (Rozanov) είναι μεταξύ των δασκάλων του είδους. Οι καθρέφτες αντανακλούν, οι αντηχήσεις θραύονται, φτιάχνοντας λαβυρίνθους που διακλαδίζονται επ' άπειρον.

Το απώτατο πρότυπο είναι ο Λουκιανός και ο Πετρώνιος. Ωστόσο, το συγκεκριμένο *Verwirrungsrecht* («η ελευθεριότητα, το δικαίωμα να συγγείεις μορφές και να χρησιμοποιείς συγκεχυμένες μορφές») του *Είτε-είτε* έχει ένα κοντινότερο λογοτεχνικό πρόδρομο. Πρόκειται για το *Lucinde* του Φρίντριχ Σλέγκελ, του 1794. Ο Κίρκεγκωρ ήταν πλήρως εξοικειωμένος με αυτήν την «σκανδαλώδη» μείξη προσωπικών εκμυστηρεύσεων, ερωτικών διαλόγων, επιστολών και φιλοσοφικών στοχασμών, που συγκρίνονται μόνο με τον *Liber Amoris* του Χάζλιτ (Hazlitt). Είχε εξετάσει το κείμενο του Σλέγκελ στην δική του διατριβή γύρω από την έννοια της ειρωνείας στον Σωκράτη και τους νεωτέρους (1841). Αν και η κρίση του Κίρκεγκωρ φέρει τα σημάδια της αποστροφής που έτρεφε ο Χέγκελ προς αυτό το έργο, ωστόσο οι απηχήσεις του *Lucinde* στο *Είτε-είτε* αφορούν τόσο το γενικό περίγραμμα όσο και συγκεκριμένα σημεία. Όταν ο Σλέγκελ γράφει για το «απαλό φουριόζο και το δαιμονικό αντάτζιο της φιλίας», προμηνύει την κεντρική αναφορά στην μουσική, που βρίσκουμε στο ιδίωμα και την αισθητική του Κίρκεγκωρ. Όταν ο



Σλέγκελ εγκωμιάζει την αγαπημένη του για την μυστικότητα, στην οποία τυλίγει το πάθος της κατά την τύρβη της ημέρας, μόνο για να το αφήσει να ξεχειλίζει ορμητικό στην μόνωση της νύχτας, τότε αγγίζει ένα κυρίαρχο θέμα στον Κίρκεγκωρ. Επιπλέον, ήδη από το 1794 και το 1795, ο Σλέγκελ είχε εξάρει την Αντιγόνη (ήταν ποτέ δυνατόν να μην είχε προσέξει ο Κίρκεγκωρ μια μονογραφία τιτλοφορημένη «Περί Διοτίμας»);).

Περί τα 1840, η αντιπαραθετικήπραγματεύση της αρχαίας και της νεώτερης τραγωδίας ήταν πλέον κάτι τετριμμένο. Αυτή η σύγκριση επιχειρήθηκε από τον Κορνέιγ στους προλόγους του, προβλήθηκε εκ νέου από τον Βολταίρο, είναι βασική στην *Hamburgische Dramaturgie* του Λέσινγκ και είχε πάρει επιβλητική μορφή από τον Γκαίτε και τον Βίκτωρα Ουγκώ. Σε καθεμιά από αυτές τις περιπτώσεις, λυδία λίθος της επιχειρηματολογίας είναι η *Ποιητική* του Αριστοτέλη. Το ίδιο ισχύει και για το «Δοκίμιο» του Κίρκεγκωρ, πλην όμως εδώ πρόκειται για τον Αριστοτέλη διαβασμένον υπό το πρίσμα της *Αίσθητικής* του Χέγκελ. Εξάλλου, ο Κίρκεγκωρ την παραθέτει ευθέως, η δε βάση της δικής του εξέτασης είναι η εγελιανή θεωρία της τραγωδίας. Όπως έχω ήδη αναφέρει, το πρόβλημα περί του αν ο Κίρκεγκωρ προσωπικά είχε διαβάσει τα ίδια τα γραπτά του Χέγκελ παραμένει ανεπίλυτο και αντικείμενο διχογνωμιών<sup>54</sup>. Ενδέχεται πολλές από

54. Η σχετική με αυτό το ζήτημα γραμματεία είναι άφθονη. Πρβλ. J. Wahl, «La Lutte contre le hégélianisme» στο *Études Kierkegaardiennes* (Paris, 1938). K. Löwith, *Von Hegel zu Nietzsche* (2nd edn. Zurich, 1950) [ελλ. Μετφρ. Ειρήνης Αποστολοπούλου, *Από τον Χέγκελ στον Νίτσε*, εκδ. Γνώση, Αθήνα, 1987]. M. Bense, *Hegel und Kierkegaard, eine prinzipielle Untersuchung* (Cologne, 1948). W. Anz, *Kierkegaard und der deutsche Idealismus* (Tübingen, 1956). Η βασική αυθεντία σ' αυτόν τον τομέα είναι ο Niels Thulstrup. Το έργο του Kierkegaard's Relation to Hegel (Princeton University Press, 1980) περιέχει το εμπεριστατωμένο ιστορικό του προβλήματος, καθώς και μια ανακεφαλαωτική έκθεση. Παρά την τεράστια έρευνα, λέει ο Thulstrup, παραμένει αναπάντητο το ουσιαστικό πρόβλημα, της άμεσης γνώσης του Κίρκεγκωρ για τον Χέγκελ, σχετικά με το τι διάβασε ή δεν διάβασε από τον Χέγκελ και πότε και σε ποιες εκδοχές. Το αναμφισβήτη-

τις γνώσεις του για το εγελιανό σύστημα να τις άντλησε από τον Σέλιγκ, από τα γραπτά του νεαρού Φίχτε, καθώς και από τις ερμηνείες και τις διδακτικές συνόψεις των Δανών εγελιανών (B. Sibbern, P. Moller, M.L. Martensen). Όταν ο Κίρκεγκωρ επικρίνει τον Χέγκελ, ενδεχομένως, απηχεί τις περιβόητες βερολινέζικες διαλέξεις που έδωσε ο Σέλιγκ το 1841<sup>55</sup>. Όλα τα παραπάνω ισχύουν και παρακίνησαν ορισμένους λογίους να υποθέσουν ότι ο Κίρκεγκωρ δεν γνώριζε τίποτε από Χέγκελ στο πρωτότυπο. Η προσωπική μου γνώμη είναι ότι γνώριζε και ότι υπάρχουν στην «Αντιγόνη» του χωρία που μας αναγκάζουν να αναρωτηθούμε κατά πόσον ε γνώριζε και την *Φαινομενολογία* (του πρώιμου Χέγκελ όντος εκτός του πεδίου της συζητήσεως).

Η αφετηρία της επιχειρηματολογίας του Κίρκεγκωρ είναι καθαρά εγελιανή: η ιστορική ανάπτυξη παραμένει εντός της «σφαίρας της έννοιας» (του *Begriff* του Χέγκελ). Παρ' όλα αυτά, η ιδέα του «τραγικού» έχει υποστεί δραστικές αλλαγές από την αρχαιότητα μέχρι την σύγχρονη εποχή. Αυτές οι αλλαγές πρέπει να διευκρινισθούν. Ωστόσο, η ανάλυση των διαφορών δεν είναι παρά μια τεχνική που αποβλέπει στον κύριο στόχο του Κίρκεγκωρ κι αυτός είναι «απόπειρα να δειχθεί πως ο ιδιαίτερος χαρακτήρας της αρχαίας τραγωδίας έχει απορροφηθεί από την νεώτερη τραγωδία και είναι ενσωματωμένος σε αυτήν». Εάν

το είναι ότι ο ίδιος ο Κίρκεγκωρ αφιέρωσε «σημαντικό μέρος των σκέψεων και του δημιουργικού του έργου προκειμένου να αποσαφηνίσει τις σχέσεις του με τον Χέγκελ και με τους μαθητές εκείνου». Ο Henning Fenger στο σπινθηροβόλο κεφάλαιό του για τους «Χέγκελ, Κίρκεγκωρ και Νιλς Θούλστρουπ» (*Kierkegaard, The Myths and Their Origins*, μτφρ. G.C. Schoolfield, Yale University Press, 1980) πηγαίνει πολύ πιο μακριά. Υποστηρίζει, όπως έχω κάνει κι εγώ, ότι εγελιανά στοιχεία είναι ακόμη πανταχού παρόντα στον πρώιμο Κίρκεγκωρ. Η επιχειρηματολογία του θα ήταν ακόμη πιο στέρεη, εάν είχε λάβει υπόψη του τις «εγελιανές» χρήσεις της Αντιγόνης από τον Κίρκεγκωρ.

55. «Οφείλουμε να μεμφθούμε τον Σέλιγκ για το εξής: Υποβίβαζε τον Χέγκελ αμελλικτα, άδικα και ανεπιτυχώς». (K. Jaspers, Schelling: Grösse und Verhängnis [Munich, 1955], 282).



μπορέσουμε να αποδείξουμε αυτήν την εσωτερίκευση, τότε η αληθινή ουσία του τραγικού θα έλθει στο φως. Η εποχή μας, σημειώνει ο Κίρκεγκωρ, είναι ταυτόχρονα εποχή ατομικής απομόνωσης και φρενιτώδους αγelaiοποίησης. Η αλληλεπίδραση αυτών των δύο ρευμάτων γεννά την κωμωδία. Ωστόσο, συγκρινόμενη με την αρχαία Ελλάδα, η δική μας εποχή είναι «πιο μελαγχολική και άρα βαθύτερα απελπισμένη». Αυτή ακριβώς η απελπισία, όπως θα μάθουμε εν συνεχεία, είναι που επιβάλλει την γνώση της ατομικής ευθύνης. Η επίχειρηματολογία, όσο σπασμωδική και διαπλεκόμενη με άλλες κι αν είναι (μια σειρά σατιρικών πολιτικών μονολόγων προαναγγέλλει, παραδόξως, τις αναλύσεις των κρίσεων του 1848 που έκανε ο Κίρκεγκωρ), εντούτοις δεν στερείται καθοδηγητικού νήματος. Η τραγωδία αφορά την ευθύνη, την αποδοχή της ενοχής.

Στην αρχαία τραγωδία, ο ατομικός δράστης, οσοδήποτε ελεύθερος κι αν είναι, παραμένει ενταγμένος στις «ουσιώδεις κατηγορίες» του κράτους, της οικογένειας και της μοίρας (*fatum*). Ειδοποιός διαφορά της νεωτερικότητας είναι η αυτοσυνειδητή, αναστοχαστική υποκειμενικότητα. Εξ ου προκύπτει μια πρωταρχική διαφορά: η διαφορά ανάμεσα στον «επικό», επικεντρωμένον στην δράση χαρακτήρα του κλασικού δράματος και στον ψυχολογικό, ενδοσκοπικό τόνο του νεώτερου. Ενώ στην αρχαία τραγωδία ο ήρωας υφίσταται το μοιραίο πεπρωμένο του, στο νεώτερο δράμα «σώζεται ή χάνεται από τις δικές του πράξεις». Όλα τούτα, φυσικά, είναι καθαρός Χέγκελ. Δεν ισχύει το ίδιο και για το επόμενο στάδιο της επιχειρηματολογίας. Η μετάβαση από το αισθητικό στο ηθικό, που βρίσκεται στο βάθος του *Είτε-είτε* και της αντίληψης του Κίρκεγκωρ περί προσωπικής ανάπτυξης, συνδέεται με τον χαρακτήρα της τραγικής ενοχής. Αυτή η τελευταία είναι ηθικής τάξης στον βαθμό ακριβώς που γίνεται αντιληπτή αναστοχαστικά και εσωτερικεύεται συνειδητά από το μοναχικό άτομο (τον νεώτερο άνθρωπο στην διασπασμένη του κατάσταση). Η ικανότητα του να δίνεις λόγο

για τις πράξεις σου, το να επωμίζεσαι προσωπικά την ενοχή, αποτελεί το σημείο της υπέρβασης της αισθητικής: δεδομένου δε ότι το αληθινό κακό, η αληθινή ενοχή δεν αποτελούν «αισθητικές», αλλά «ηθικές» κατηγορίες, μόνον η νεώτερη τραγωδία μπορεί να τα χειρισθεί με πληρότητα. Ή μάλλον, και εδώ έγκειται η «συνθετική» πρωτοτυπία της μεθόδου του Κίρκεγκωρ, η πλήρης τραγωδία οφείλει να «αναιρέσει» – η δυναμική παραμένει εγελιανή – τα αισθητικά συστατικά της κλασικής τραγωδίας μέσα στην ηθική στοχαστικότητα της νεώτερης τραγωδίας. Επιπλέον, οσοδήποτε νεωτερικό και σολιφιστικό κι αν είναι το άτομο, δεν παύει να είναι «παιδί του Θεού, της εποχής, του έθνους του, της οικογένειάς του και των φίλων του». Η απόλυτη απομόνωση είναι συγχρόνως κωμική και απεγνωσμένη, τρομακτικός προάγγελος της αισθητικής των Κάφκα-Μπέκετ. Το άτομο εισέρχεται στην σφαίρα του τραγικού συναινώντας στην σχετικότητα των ηθικο-οικογενειακών σχέσεων. Ωστόσο, μόνον δυνάμει αυτής της εισόδου στο τραγικό μπορεί να υπάρξει «γιατρεία». Και τούτο, διότι μόνο στην τραγική σφαίρα παίζει το αισθητικό αποφασιστικό ρόλο για το ηθικό. Αυτός ακριβώς ο αποφασιστικός ρόλος προσδίδει στην μεγάλη τραγωδία «απέραντη ευγένεια».

Οι αντινομίες του Κίρκεγκωρ αποκτούν τώρα ακόμη λεπτότερες αποχρώσεις. Το «γιατρευτικό» αισθητικό στοιχείο της τραγωδίας είναι σαν «μητρική αγάπη» ή θηλυκή αρχή (η δε «αναιρέση» της τραγωδίας στο τέλος του Φάουστ του Γκαίτε φαίνεται να υπολανθάνει σε ολόκληρη την συζήτηση). Από την άλλη μεριά, η ίδια η σκληρότητα του ηθικού στοιχείου μετριάζεται από το θρησκευτικό. Αυτός ο μετριασμός καθιστά το θρησκευτικό «έκφραση πατρικής αγάπης». Και τα δύο είναι ουσιώδη, και τα δύο είναι λειτουργικά, στα πλαίσια λαϊκών, κοσμικών περιορισμών τουλάχιστον, για το τραγικό δράμα. «Τι είναι, όμως, η ανθρώπινη ζωή, αν της αφαιρέσουμε αυτά τα δύο πράγματα, τι είναι η ανθρωπότητα; Είτε η θλίψη του τραγικού είτε η βαθιά



λύπη και η βαθιά χαρά του θρησκευτικού». Απηχώντας τον Βίνκελμαν και τους ρομαντικούς μαθητές του, ο Κίρκεγκωρ μιλά για την μελαγχολία, την παρηγορητική θλίψη στην τέχνη, στην ποίηση, ακόμα και στην «χαρά» των αρχαίων Ελλήνων. (Ηδη, η «Αντιγόνη» προβάλλει με ενάργεια κάτω από την ταραγμένη επιφάνεια του λόγου).

Ο Κίρκεγκωρ, αφού σκιαγράφησε αυτή την σύνθεση, αυτό το παράδοξο της «τραγικής χάρης», στην οποία το αισθητικό και το ηθικό θεωρούνται ως αναγκαία προκαταρκτικά του θρησκευτικού, τώρα επανέρχεται στην διαφοροποίηση. Αφετηρία είναι ένα παράθεμα από την *Αισθητική* του Χέγκελ για την αληθινή συμπόνια, που είναι η συμπάθεια προς την «ηθική δικαιολόγηση» (*sittliche Berechtigung*)<sup>56</sup> του τραγικού πάσχοντος. Ο Κίρκεγκωρ επικροτεί αυτόν τον ορισμό, αλλά και τον βελτιώνει. Προτείνει μια θεμελιώδη διάκριση ανάμεσα στην ανταπόκριση, την «συμπόνια» του αρχαίου και του νεώτερου θεατή από την μία, και ανάμεσα στις αναπαραστάσεις της τραγικής ενοχής, προς τις οποίες αντιδρά ο θεατής από την άλλη. Οι όροι-κλειδιά είναι *sande tragiske Sorg* («αληθινή τραγική λύπη») και *sande tragiske Smerts* («αληθινή τραγική οδύνη»). Στην αρχαία τραγωδία, η *Sorg* είναι βαθύτερη, ενώ η οδύνη λιγότερο δυνατή. Στην νεώτερη τραγωδία, η *Smerts* είναι εντονότερη, ενώ η λύπη λιγότερο δυνατή. Αυτή η διαφορά εξαρτάται άμεσα από την έννοια και την παρουσίαση της ενοχής (*Skyld*). Η λύπη στους Έλληνες είναι «τόσο ευγενική και τόσο βαθιά», επειδή από αυτήν απουσιάζει η αυτοσυνειδητή, αναστοχαστική κατανόηση της ενοχής. Είναι λύπη για τα βάσανα του σημαδεμένου από την μοίρα ήρωα που ξαστόχησε. Αν σ' αυτά τα βάσανα υπάρχει κάτι διαφορούμενο, αν υπάρχει κάτι σκοτεινό (*Dunkelhed*), και ο Κίρκεγκωρ επικαλείται τον *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή, αυτά είναι αισθητικές τάξε-

56. Το γερμανικό σημαίνει επακριβώς «ηθική εξουσιοδότηση». Ο Στάινερ αποδίδει το «*Berechtigung*» ως «justification», που (εδώ) σημαίνει «νομομοποίηση». (Σ.τ.Μ.)

ως. Στην νεώτερη τραγωδία, αντιθέτως, η αντίληψη της ενοχής είναι έκδηλη και προσωπική. Βασιλεύει μια ανηλεής διαφάνεια (*Gjennemsigtighed*). Δεν είναι η λύπη που κυριαρχεί στην αντίδρασή μας, αλλά η οδύνη. Ο Κίρκεγκωρ παραθέτει την προς Εβραίους επιστολή, 10,31: *φοβερόν τὸ ἐμπεσεῖν εἰς χεῖρας θεοῦ ζῶντος* (είναι φοβερό να πέσεις στα χέρια ζωντανού θεού). Το να σου συμβεί αυτό, σημαίνει να γνωρίζεις και να ζεις την δική σου *Skyld* (ενοχή). Η οργή των θεών των Ελλήνων επιφέρει αγωνία, αλλά, τρόπον τινά απ' έξω, από μίαν αυθαιρεσία που υπερβαίνει το καλό και το κακό ή προηγείται αυτών. Έτσι η οδύνη είναι λιγότερη. Μόνον στα πάθη του Χριστού, στην ανάληψη της ολοκληρωτικής ενοχής από την ολοκληρωτική αθωότητα «αυτοεξουδετερώνονται» και εξισοροπούνται αυτές οι κατηγορίες της διαλεκτικής.

Ακολουθεί στην συνέχεια το διαλεκτικό άλμα. Η τραγική ενοχή είναι ενοχή κληρονομημένη. Πλην όμως, η «κληρονομημένη ενοχή» (η ανθρώπινη κληρονομιά του προπατορικού αμαρτήματος) «έμπεριέχει την αντίφαση του να είναι ενοχή και παρ' όλα αυτά να μην είναι ενοχή». Η αποδοχή της κληρονομημένης ενοχής από το άτομο είναι ουσιώσης πράξη πίστεως. Εντός αυτής της πίστεως ενοχή και αθωότητα, διαφάνεια και αδιαφάνεια είναι αξεδιάλυτα πλεγμένες. Έτσι, η ενοχή του τραγικού χαρακτηρα «ενέχει κάθε δυνατή αισθητική αμφισημία». Έχουμε ήδη δει ότι αυτή η αμφισημία, ο διαφορούμενος χαρακτήρας, σημαδεύει την οργή των θεών στο ελληνικό τραγικό δράμα. Πλην όμως η αναστοχαστική κατανόηση της κληρονομιάς της ενοχής, καθώς και η φοβερή οδύνη που πηγάζει από αυτήν την κατανόηση, δεν είναι ελληνικά. Είναι εβραϊκά. Οι τιμωρίες για τις αμαρτίες των γονέων που επιβάλλονται από τον Ιεχωβά στα παιδιά τους μέχρι τρίτη και τέταρτη γενεά ενσωματώνουν αυτό το βασικό τραγικό παράδοξο της «αθώας ενοχής». Κι αν αυτή η ενσωμάτωση δεν γέννησε τραγωδίες, τούτο οφείλεται στο ότι ο ιουδαϊσμός είναι «ηθικά ανεπτυγμένος καθ' υπερβολήν», στο ότι έχει πα-



ραμερίσει την «αισθητική αμφισημία». Πλην όμως, εδώ απαιτούνται και οι δύο κατηγορίες, και τα δύο σύνολα όρων αυτής της διαλεκτικής: και το ελληνικό και το βεραϊκό, και το επικό και το αναστοχαστικό, και το αισθητικό και το ηθικό, και η λύπη και η οδύνη. Στο συμπέρασμα του Κίρκεγκωρ υπάρχει μια συνθετική, συνδυαστική κίνηση που είναι καθαρά εγγεληινή:

Κατά συνέπειαν, η μεν αληθινή τραγική λύπη απαιτεί ένα στοιχείο ενοχής, η δε αληθινή τραγική οδύνη ένα στοιχείο αθωότητας: η μεν αληθινή τραγική λύπη απαιτεί ένα στοιχείο διαφάνειας, η δε αληθινή τραγική οδύνη ένα στοιχείο σκοτεινότητας. Τούτο, κατά την γνώμη μου, δείχνει με τον καλύτερο τρόπο την διαλεκτική, στο εσωτερικό της οποίας έρχονται σε αμοιβαία επαφή οι κατηγορίες της λύπης και της οδύνης, καθώς και την διαλεκτική που ενυπάρχει στην έννοια της τραγικής ενοχής.

Τώρα μπορούν οι «αδελφοί στον θάνατο και προς τον θάνατο»<sup>57</sup> να πλησιάσουν, γιατί ο Κίρκεγκωρ είναι έτοιμος να φέρει στον κόσμο την δική του «κόρη της λύπης», αυτή στην οποία δόθηκε «για προίκα η οδύνη... Το όνομά της είναι Αντιγόνη».

Η σχέση του Κίρκεγκωρ με την κόρη του Οιδίποδα είναι σχέση κτητικής ειρωνείας, ψυχικού δονζουανισμού, παρόμοιου μ' αυτόν που περιγράφει ο ίδιος στην ανάλυσή του για τον Μότσαρτ. «Εί-ναι πλάσμα δικό μου, οι σκέψεις της είναι οι δικές μου σκέψεις, κι όμως, είναι σαν να είχα περάσει μαζί της μια νύχτα έρωτα, σαν να μου είχε εμπιστευθεί το πιο κρυφό της μυστικό, φανερώ-νοντας ψιθυριστά το μυστικό αυτό και την ψυχή της στο αγκά-λιασμά μου». Υπό μίαν έννοια, η Αντιγόνη είναι το «νόμιμο κτή-μα» του ερωτικού είρωνα: υπό μίαν άλλη έννοια, είναι αυτόνο-μο ον και έχει εμπιστευθεί στον αφηγητή-εραστή την ακεραιό-τητά της ως προσώπου. Ο Κίρκεγκωρ παίζει διαλεκτικά με την αμφισημία της ποιητικής επινόησης (*invention - invenire*: «το να βρίσκεις εκείνο που ακόμη δεν υπήρχε»). Παίζει με την δύναμη, την παραπάνω από μεταφορική, που έχει η «δημιουργημένη»

57. Πρόκειται για νύξη του συγγραφέα στους συμπαρνεκρομένους. (Σ.τ.Μ.)

μορφή να «στέκεται έξω» από τον δημιουργό της και να του «αντιστέκεται», με υπαρξιακή ανεξαρτησία. («Η Άννα Καρένι-να έχει ξεφύγει από τον έλεγχο μου», εμπιστεύεται ο Τολστόι στον εκδότη του). Για τον Κίρκεγκωρ είναι προφανές το ότι αυ-τή η «έκ-στασις», αυτό το να «στέκεται έξω», κυριολεκτικά, μια μείζων λογοτεχνική ή καλλιτεχνική δημιουργία, είναι βαθιά ανάλογο προς τις σχέσεις του ανθρώπου με τον Θεό – είμαστε καθ' ολοκληρίαν δημιουργήματά του, σε αυτό όμως το «καθ' ολοκληρίαν» έγκειται η ανεξαρτησία μας από αυτόν. Η Αντιγό-νη «αρχίζει να υπάρχει μόνον καθώς εγώ την γεννώ» και εν-τούτοις «πρέπει διαρκώς να κοιτώ πίσω μου για να την βρω». Και μόνον μέσω της Αντιγόνης θα ενοποιηθούν οι κατηγορίες του *Sorg* και του *Smerts*, της λύπης και της οδύνης. «Στην κόρη της αρχαίας, μη αναστοχαστικής λύπης θα δοθεί η νεώτερη (φαρμακερή) προίκα του αναστοχαστικού πόνου»<sup>58</sup>. Όπως θα πει ο Johannes de Silentio στο *Φόβος και Τρόμος* του Κίρκεγκωρ, η ελληνική τραγωδία ήταν σαν τον Οιδίποδα, τυφλή: η νεώτερη τραγωδία πλέον «βλέπει»<sup>59</sup>.

Στην «Αντιγόνη» του Κίρκεγκωρ οι βασικές σχέσεις είναι όπως και στον Σοφοκλή, «αλλά, παρ' όλα αυτά, όλα είναι δια-φορετικά». Μόνον η Αντιγόνη γνωρίζει για την αιμομικτική κα-τάσταση στην οποία έχει περιέλθει ο πατέρας της, μόνον αυτή γνωρίζει τι είδους είναι ο δεσμός που τον ένωσε με την Ιοκάστη. Στην ανάγνωση του Κίρκεγκωρ δεν υπάρχει Ισμήνη («εξαφάνι-ση» που υπονοείται στον στίχο 941 του σοφόκλειου δράματος –

58. W. Rehm, *Begegnungen und Probleme*, σελ. 288. Η επιμονή του Κίρκεγκωρ σε αυτήν την «μετάδοση της οδύνης» επηρέασε βαθιά, κατά τον G.L. Luzzatto, την θεωρία και την πράξη του Ibsen περί δράματος (εν «*Sofocle e Kierkegaard: L'Antigone Moderna*», *Dioniso*, NS XX [1957], 99-105). Δυστυχώς, ο Λουτζάτο δεν φέρει καμία απόδειξη προς επίρρωση των ισχυρισμών του, πέρα από ισχυρισμούς του τύπου: «Ibsen deve averé meditato questo passo...».

59. Johannes de Silentio ή Ιωάννης της Σιωπής, ψευδώνυμο του Κίρκεγκωρ ως συγγραφέα του *Φόβος και Τρόμος*, ελλ. μτφ. Α. Σολωμού, εισαγωγή Ζ. Βαλ και επίμ. Φ. Αμπατζοπούλου, εκδ. Νεφέλη, 1984. (Σ.τ.Μ.)



αν αυτός ο στίχος δεν είναι αλλοιωμένος<sup>60</sup>). Κάποια στιγμή, από πολύ μικρή, η Αντιγόνη συγκλονίσθηκε από νύξεις για την φρικτή αλήθεια. Αυτές «την έριξαν στην αγκαλιά της αγωνίας». Η αγωνία, το άγχος (Angst) είναι το κατ' εξοχήν νεώτερο τραγικό στοιχείο. Η ερευνητική, αυτοστοχαστική της σταθερότητα, η επίτασή της συν τω χρόνω, μετατρέπουν την λύπη, που είναι «σε χρόνο ενεστώτα», σε οδύνη. Στην ελληνική εκδοχή, ισχυρίζεται ο Κίρκεγκωρ, η Αντιγόνη «δεν νοιάζεται καθόλου για το δυστυχισμένο πεπρωμένο του πατέρα της». Αναμφίβολα, αυτό το πεπρωμένο αντανακλάται στο θλιβερό τέλος των δύο της αδελφών και ο θεατής δοκιμάζει «απεριόριστη» λύπη, καθώς βλέπει τις ολέθριες διακλαδώσεις της κληρονομιάς του Οιδίποδα. Όμως, η συγκεκριμένη σύγκρουση ανακύπτει από μια καθαρά ανθρώπινη απαγόρευση, εκ των έξω, τρόπον τινά. Το να αφηγήσει η Αντιγόνη το διάταγμα του Κρέοντα είναι «μοιραία αναγκαιότητα», τιμωρία επί των τέκνων για τα αμαρτήματα των γονέων. Μάλιστα, στην διαγωγή της Αντιγόνης υπάρχει αρκετή ελευθερία δράσης, ώστε να αποσπάσει την αγάπη και τον θαυμασμό μας. Πλην όμως, πάνω απ' όλα, υπάρχει «η τυφλή αναγκαιότητα της μοίρας... που περιβάλλει όχι μόνο την ζωή του Οιδίποδα, αλλά επίσης ολόκληρη την οικογένειά του». Αν ο Κρέων δεν είχε απαγορεύσει την ταφή του Πολυνείκη, εάν η μοίρα δεν είχε βρει την συμπτωματική πραγμάτωσή της, η προσωπική ύπαρξη της Αντιγόνης θα είχε μπορέσει ν' ανθίσει μέσα στην ευτυχία. Κανένα εγγενές στοιχείο του χαρακτήρα της δεν προκαθόριζε το ριζικό της. Κατά συνέπεια, στο σοφοκλείο έργο, όπως το διαβάσει ο Κίρκεγκωρ, η σχέση της Αντιγόνης με τον πατέρα της είναι ταυτόχρονα «αντικειμενική» («μοιραία») και σκοτεινή.

Η Αντιγόνη του Κίρκεγκωρ, απεναντίας, είναι μία από τους

60. Σοφοκλέους, *Αντιγόνη*, στ. 941: *τὴν βασιλειδῶν μούνην λουπὴν*. (edd. H. Lloyd-Jones & N.G. Wilson) (Σ.τ.Μ.)

συμπαρανεκρομένους, από τους «ζώντας νεκρούς». Φέρει εντός της μια προίκα που «ούτε ο σκώρος ούτε η σκουριά μπορούν να φθείρουν»: την προίκα της μυστικής γνώσης, αφ' ενός μεν της καταστροφής του Οιδίποδα, αφ' ετέρου δε της δικής της σχέσης με αυτήν την καταστροφή. Το άγχος (Angst) έχει κάνει το ποτήρι της οδύνης μέσα της να ξεχειλίσει. Ωστόσο, «τίποτε δεν εξευγενίζει τόσο ένα ανθρώπινο ον, όσο η τήρηση ενός μυστικού», ακόμη κι αν πρόκειται για μυστικό οδυνηρό ως τον θάνατο. Οι Χριστολογικοί αντίλαλοι είναι πολύ κοντά: «Λέγεται για την νύμφη του Θεού πως έχει την εσωτερική πίστη και το πνεύμα να την στηρίζουν. Την Αντιγόνη μας θα την αποκαλούσα νύφη υπό ακόμα ωραιότερη έννοια, και πράγματι είναι σχεδόν παραπάνω από νύφη, είναι μητέρα, είναι υπό την καθαρά αισθητική έννοια *virgo mater*, έχει το μυστικό μέσα στην καρδιά της, κρυφό και σκεπασμένο». Η φήμη, η ίδια η επιβίωση, υπό την πνευματική έννοια, του οίκου του Οιδίποδα εξαρτώνται από την σιωπή της. Είναι νυμφευμένη με αυτήν την σιωπή: «Δεν έχει γνωρίσει άνδρα, κι όμως είναι νύφη». Η Αντιγόνη του Σοφοκλή, υποστηρίζει ο Κίρκεγκωρ, μπορεί σχεδόν να πανηγυρίσει με το διάταγμα του Κρέοντα: αυτό της επιτρέπει να κοινολογήσει στον κόσμο τον βαθύ της πόνο για τον θάνατο του Πολυνείκη. Η δική του Αντιγόνη, από την άλλη, δεν μπορεί να εκδηλώσει την λύπη της: η αιτία αυτής της λύπης πρέπει να μείνει για πάντα μυστική. Η Αντιγόνη ζει, κατά την διατύπωση του Ρεμ, με την θλίψη της *incognito*.

Ο Οιδίπους είναι πλέον νεκρός. Όμως, ακόμη κι όσο ζούσε, η Αντιγόνη δεν είχε τολμήσει να φανερώσει στον πατέρα της το φοβερό της μυστικό. «Το να το εκμυστηρευθεί τώρα σε οποιονδήποτε ζωντανό, θα ισοδυναμούσε με ατίμωση του πατέρα της». Με το να τηρεί τώρα μιαν απαραβίαστη σιγή αποδίδει καθημερινά, σχεδόν κάθε ώρα, τις τελευταίες τιμές στον πατέρα της. Ωστόσο, ακόμη κι αυτή η σιωπηλή της ευλάβεια είναι γεμάτη αμφισημία. Η Αντιγόνη δεν είναι βέβαιη αν ο ίδιος ο Οιδίπο-



δας είχε επίγνωση του ότι ήταν πατροκτόνος και είχε διαπράξει αιμομιξία. Σ' αυτήν ακριβώς την αβεβαιότητα, τονίζει ο Κίρκεγκωρ, έγκειται η νεωτερική τροπή που παίρνει η *Angst*: η Αντιγόνη, γνωρίζοντας μεν πως η ίδια είναι παιδί του Οιδίποδα και της Ιοκάστης, αλλά μη γνωρίζοντας εάν όντως ο πατέρας της γνώριζε την αλήθεια γι' αυτή την γέννα, «αισθάνεται αποξενωμένη από την ανθρωπότητα». Είναι διπλά ξένη μέσα στον οίκο του Είναι. Ο Οιδίπους ζει μέσα στην δόξα, ανακηρύσσεται βασιλιάς από την πόλιν του. Η Αντιγόνη λαμβάνει μέρος στους πανηγυρισμούς για την ανάρρησή του. Αυτός ο ενθουσιασμός είναι, παραδόξως, ο μόνος τρόπος, με τον οποίο μπορεί εκείνη να δώσει διέξοδο στον πόνο της. Δεν τολμά να θρηνήσει ανοιχτά γι' αυτά που γνωρίζει πως αποτελούν το μίasma στην ταυτότητα του Οιδίποδα. Λύπη καταπιεσμένη, αντεστραμμένη, κατά παράδοξο τρόπο είναι οδύνη. «Θεωρημένη από αυτήν την άποψη», προτείνει ο δεξιότηχης αφηγητής, «νομίζω ότι η Αντιγόνη μπορεί πραγματικά να μας ενδιαφέρει».

Ο Κίρκεγκωρ πιέζει το ζήτημα ακόμη περισσότερο. «Η Αντιγόνη είναι ερωτευμένη έως θανάτου». Δεδομένου του βάθους της ψυχής της, δεν μπορεί να πρόκειται για κοινό έρωτα. Έτσι, εκείνη οφείλει να φέρει στον αγαπημένο της Αίμονα την προίκα του εσώτατου Είναι της: το μυστικό της και την οδύνη που αυτό γεννά στην ψυχή της. Μπορεί όμως εκείνη να δικαιολογήσει στον ιερό νεκρό, στον Οιδίποδα, το ότι μοιράστηκε το μυστικό της, έστω και με τον αγαπημένο της; Αυτό είναι το πρώτο μισό της τραγικής «σύγκρουσης» (ο Κίρκεγκωρ χρησιμοποιεί τον όρο του Χέγκελ). Το δεύτερο μισό είναι διαλεκτικά αντίστοιχο: πώς μπορεί η Αντιγόνη να τιμήσει όπως του αξίζει τον εραστή της, τον ολοκληρωτικό έρωτα που νιώθει γι' αυτόν, εάν αποκρύπτει την ίδια την ουσία του πνεύματός της, εάν του απαγορεύει κάθε πρόσβαση στο βαθύτερο εγώ της; Ο εραστής γίνεται πειστικός συναντά την Αντιγόνη στον τάφο του Οιδίποδα και την εξορκίζει να είναι δική του, στο όνομα της έκδηλης αγάπης που εκείνη

τρέφει για τον πατέρα της. Χωρίς ο ίδιος να το αντιλαμβάνεται, ρίχνει την Αντιγόνη σε μια θανάσιμη παγίδα. Τώρα τα ελατήρια της *machine infernale* είναι συσπειρωμένα στο έπακρο. «Οι αλληλοαντιμαχόμενες δυνάμεις είναι σε τέτοιο βαθμό ισοδύναμες, ώστε είναι αδύνατο στο τραγικό άτομο να αντιδράσει». Η Αντιγόνη μόνο στον θάνατο μπορεί να βρει την γαλήνη. Μόνον ο θάνατός της μπορεί να δώσει ένα τέρμα στο μίasma (την κληρονομημένη ενοχή), που το φανέρωμα του μυστικού της και η ολοκλήρωση του έρωτά της θα το μεταβίβαζαν, μοιραία, στις επερχόμενες γενεές. «Μόνο την στιγμή του θανάτου της είναι δυνατόν να παραδεχθεί την ένταση του έρωτά της· μπορεί να ομολογήσει στον εραστή της ότι του ανήκει μόνο την στιγμή που δεν του ανήκει». Η παρομοίωση του Κίρκεγκωρ προέρχεται από τον Πλούταρχο: θανάσιμα τραυματισμένος, γνωρίζοντας ότι θα πεθάνει την στιγμή που θα τραβήξουν το δόρυ από την πληγή, ο ηρωικός Επαμεινώνδας περιμένει την αναγγελία της νίκης.

Έτσι κι η Αντιγόνη μας φέρει στην καρδιά της το μυστικό της, σαν ένα βέλος, που η ζωή το έμπηγε, αδυσώπητα, όλο και πιο βαθιά, χωρίς να την σκοτώσει. Έτσι, εκείνη μπορεί να ζει για όσο χρόνο αυτό θα παραμένει στην καρδιά της. Την στιγμή, όμως, που αυτό θα βγει έξω, εκείνη θα πρέπει να πεθάνει. Ο αγαπημένος της πρέπει να αγωνίζεται ασταμάτητα να αποσπάσει το μυστικό της. Ωστόσο, αυτό ακριβώς σημαίνει τον βέβαιο θάνατό της.

«Ποιος, λοιπόν, σκότωσε πραγματικά την Αντιγόνη;» ρωτάει ο είρων: «Ο νεκρός Οιδίπους ή ο ζωντανός εραστής της;» «Και οι δύο», απαντά ο διαλεκτικός. Η Αντιγόνη, διπλά ξένη στον οίκο των ζώντων, πέμπεται δύο φορές στο σκοτάδι του θανάτου.

Η φανταστική ανάπλαση της «Αντιγόνης» από τον Κίρκεγκωρ είναι πολυεπίπεδη. Η τυπική επιφάνεια είναι, όπως είδαμε, αυτή της ειρωνικής παραβολής, κατά τον τρόπο των ρομαντικών. Η έννοια-κλειδί «αυτού που υποχρεώνει σε ενδιαφέρον», μάλλον, παρά, λόγου χάριν, σε συμπόνια ή ιδεολογική συστράτευση ή ακόμη και πραγματιστική παρέμβαση, έχει ήδη



εκτεθεί από τον Σλέγκελ και τον Τιχ. Το «ενδιαφέρον» οξυμμένο ως την κόψη του ξυραφιού της ψυχολογικής πρωτοτυπίας, είναι ο υπέρτατος στόχος του αφηγηματικού πειράματος. Το δίχτυ της διαλεκτικής περισφίγγεται ολοένα και περισσότερο, ούτως ώστε η Αντιγόνη να περιέλθει στην απόλυτη ακρότητα. Σύμφωνα με την ακριβή έκφραση του Ρεμ, η Αντιγόνη κατατρώχεται ως το αποκορύφωμα της άκρας απομόνωσης (*die isolierende Spitze*), όπου τόσο η κίνηση όσο και η ακινησία συνεπάγονται την αυτοκαταστροφή. Σ' αυτήν την τελική κορύφωση του ενδιαφέροντος, ο ρόλος του επινοητή της πλοκής, καθώς και των συμπαρανεκρομένων, είναι αυτός του *voyeur*. Το θέατρο της οδύνης, που ονειρευόταν ο ντε Σαντ, δεν απέχει πολύ. Ο Κίρκεγκωρ έχει πλήρη επίγνωση αυτού του στοιχείου καταπιεστικής λεπτολογίας και θεάματος. Η άμεμπτη τυφλότητα του ελληνικού τραγικού οράματος έχει χαθεί: η νεώτερη δραματουργία βασίζεται σε μian «όραση» εξαιρετικής διαπεραστικότητας.

Σε αυτό το φιλοσοφικό-ψυχολογικό αγώνισμα ή *conceit*, τα αυτοβιογραφικά χαρακτηριστικά είναι, ασφαλώς, έντονα. Σε ένα συγκεκριμένο επίπεδο, η κάθε λεπτομέρεια σ' αυτή την εκδοχή της «Αντιγόνης» αποτελεί κρυπτογράφημα αυτού που ο Κίρκεγκωρ θεωρούσε ως την πιο προσωπική του ζωή. Τα *Papier* του 1841-3, οι έξι, εμφανώς αυτοβιογραφικές αλληγορίες των *Σταδίων στο Μονοπάτι της Ζωής* του 1845, που πραγματεύονται το κληρονομημένο μίasma και την απόγνωση, είναι παράλληλα προς τον μύθο της Αντιγόνης, στο *Είτε-είτε* ή ακόμη και αντιγράφουν την γλώσσα και την οργάνωσή του κατά τρόπο χαρακτηριστικό για την μέθοδο του πλάγιου λόγου του Κίρκεγκωρ.

Η βασανισμένη σχέση της Αντιγόνης με τον πατέρα της, η αδηφάγος παρουσία του νεκρού πατέρα στο ζωντανό παιδί καθρεφτίζουν με ακρίβεια την εικόνα που είχε ο Σαίρεν Κίρκεγκωρ για την δική του κατάσταση. Ο πατέρας του είχε βλαστημήσει τον Θεό: «Είναι φρικιαστικό», αναθυμάται ο Κίρκεγκωρ στα 1846. «Ένας άντρας, όταν ήταν μικροβροσικός στους χερσό-

τοπους της Γιουτλάνδης, βασανισμένος, πεινασμένος και εξαντλημένος, στάθηκε όρθιος σ' ένα λόφο και βλαστήμησε τον Θεό – και αυτός ο άντρας αδυνατούσε να το ξεχάσει, ακόμη και στα ογδόντα δύο του». Είχαν συμβεί και χειρότερα: κάποια σκοτεινή, αλλά αξερίζωτη αδικία που είχε διαπράξει ο πατέρας του στην μητέρα του, αυτήν την ολότελα σκιάδη και ουδέποτε μνημονεύομενη μορφή – μια αδικία της οποίας σιωπηλός μάρτυς ήταν ο γιος. Πώς, λοιπόν, θα μπορούσε η Αντιγόνη -Κίρκεγκωρ να εκφράσει την βαθύτερη αλήθεια του Είναι της-του, χωρίς να ατιμάσει τον πατέρα, χωρίς να αποκαλύψει στον κόσμο την απεγνωσμένη κληρονομιά του μιάσματος;

Η άλλη κυρίαρχη σχέση στον κώδικα είναι η σχέση με την Ρεγκίνε Όλσεν (Regine Olsen), με την αγαπημένη που ο Κίρκεγκωρ εγκαταλείπει τόσο επιδεικτικά και με τέτοια εμφανή βιαιότητα. Το σενάριο της «Αντιγόνης» κυριολεκτικά μεταγράφει αυτήν την υπέρτατη κρίση στην ζωή και στην σκέψη του Κίρκεγκωρ. Η πρωιμότερη εγγραφή για την Αντιγόνη, στα σημειωματάρια (1841;-2), εκθέτει μian απλοποιημένη εκδοχή. Η Αντιγόνη ερωτεύεται «με όλη την δύναμη της αγάπης, αλλά, για να σταματήσει την εκδίκηση των θεών, αρνείται να παντρευτεί, επιμένει να θεωρεί τον εαυτό της ως αντικείμενο για θυσία στους θεούς, επειδή ανήκε στην οικογένεια του Οιδίποδα, αλλά δεν θέλει να αφήσει πίσω της καμιά οικογένεια που μπορεί να γινόταν ξανά το αντικείμενο του κατατρεγμού από τους οργισμένους θεούς». Σύντομα, όμως, το κίνητρο αυτής της παραίτησης γίνεται πιο συγκεκριμένο και σπαρακτικότερο. «Δίχως αμφιβολία», σημειώνει ο Κίρκεγκωρ στις 20 Νοεμβρίου 1842, «θα μπορούσα να τελειώσω την Αντιγόνη μου, εάν την έκανα άνδρα. Εγκατέλειψε την αγαπημένη του, επειδή δεν μπορούσε να την κρατήσει μαζί με την ενδόμυχη αγωνία του. Για να το κάνει σωστά, έπρεπε να μετατρέψει όλον του τον έρωτα σε απάτη ενάντια σ' εκείνη, διότι διαφορετικά εκείνη θα είχε μοιραστεί την οδύνη του κατά τρόπον εντελώς αδικαιολόγητο». Η Αντιγόνη πρέπει να εγκατα-



λείπει τον Αίμονα, ο Σαίρεν Κίρκεγκωρ πρέπει να απαρνηθεί την Ρεγκίνε Όλσεν, και τούτο γιατί αυτός που αγαπά δεν μπορεί να εμπιστευθεί στο αγαπημένο πρόσωπο το μυστικό που ταυτόχρονα συγκροτεί και κατατρώγει την ταυτότητά του. Τα συστατικά του άγχους συμπυκνώνονται σ' ένα χωρίο γραμμένο στο Βερολίνο, στις 17 Μαΐου 1843 (*Papirer*, iv, A. 107):

Αν, όμως, έπρεπε ν' αρχίσω τις εξηγήσεις, θα ήμουν υποχρεωμένος να την μιήσω σε τρομερά πράγματα, στην σχέση μου με τον πατέρα μου, στην μελαγχολία του, στα αιώνια σκοτάδια που ελλοχεύουν στο βάθος της ψυχής μου, στα παρασρατήματά μου, στις απολαύσεις μου και στις υπερβολές μου, που ίσως και να μην είναι τόσο τρομερές στα μάτια του Θεού, γιατί είναι ο φόβος που μ' έσπρωξε στα άκρα, και πού να ζητήσω κάτι να κρατηθώ, αφού γνώριζα, ή υποψιαζόμουν, ότι ο μοναδικός άνθρωπος που σεβόμουν για την εξουσία και την δύναμή του είχε κι αυτός κλονιστεί;<sup>61</sup>

Το αυτοβιογραφικό περιεχόμενο, η σφοδρότητα και ο συγκεκριμένος χαρακτήρας της αυτοπροβολής, που διαμορφώνουν την ανάγνωση της «Αντιγόνης», στην οποία προβαίνει ο Κίρκεγκωρ, είναι αναμφισβήτητα. Όμως, όπως η στυλιστική μορφή της παραβολής εκφράζει έξοχα μια γενικότερη ρομαντική σύμβαση, έτσι και τα στοιχεία αυτοπροσωπογραφίας είναι όχι μόνο συγκρίσιμα με πολυάριθμα σύγχρονά τους κείμενα (για παράδειγμα τα απόκρυφα νεανικά γραπτά του Νιούμαν [Newman] ή του Πούσεϊ [Pusey]), αλλά και μέρος ενός ολότελα αντικειμενικού κειμενικού περιβάλλοντος. Και είναι αυτό που ενδιαφέρει, σε τελευταία ανάλυση. Μόνο χάρις σ' αυτό το γεγονός μπορεί ο λόγος του Κίρκεγκωρ να συνεχίσει να αξιώνει την προσοχή μας στο πεδίο της φιλοσοφίας, της θεολογίας και της ψυχολογίας. Το *Είτε-είτε* δεν είναι απομνημονεύματα ασθενείας, όσος πόνος κι αν βρίσκεται στην βάση του, αλλά έξοχα ελεγχόμενη διανοητική έρευνα και επιχειρηματολογία.

61. Πρβλ. E. Hirsch, ό.π., 104, W. Rehm, ό.π., 407 και 460 κ.ε. για απόπειρες διαλεύκανσης του νήματος αυτού του κειμένου.

Οι προκαταρκτικές παρατηρήσεις γύρω από το αρχαίο και το νεώτερο τραγικό δράμα κατέστησαν σαφές ότι ο Κίρκεγκωρ, όπως ο Πασκάλ και ο Άγιος Αυγουστίνος πριν από αυτόν, παλεύει με το παράδοξο της «αθώας ενοχής», της κληρονομιάς του προπατορικού αμαρτήματος στην ψυχή και την σάρκα του ατόμου. Ο χριστιανισμός και ~~η~~ αναστοχαστική νεωτερικότητα έχουν αποδώσει σε τούτο το παράδοξο έναν από χαρακτήρα που απουσιάζει από την ελληνική «αφέλεια», από την πρωταρχική ιδέα περί του σκοτεινού πεπρωμένου του ήρωα. Ο Κίρκεγκωρ βρίσκει στις σχέσεις της δικής του Αντιγόνης με τον Οιδίποδα μian ιδιαίτερα παραστατική, συμπυκνωμένη παρουσίαση (αργότερα θα χρησιμοποιήσει τον όρο «ενσάρκωση») του κληρονομικού πεπρωμένου, με το αρχαίο νόημα, και της αναστοχαστικής κατανόησής του, με το νεώτερο νόημα του όρου. Μια τέτοια ανάγνωση υπόσχεται διαύγηση του μυστηρίου της μεταβίβασης της αμαρτίας από γονείς σε παιδιά, μεταβίβασης την οποία τελικά αναιρεί η λύτρωση που επαγγέλλεται ο Χριστός, αλλά παρ' όλα αυτά εκείνη παραμένει υπαρκτά εν δράσει στο ανθρώπινο γένος. Είναι αναντίρρητο το ότι βάρυνε τον Κίρκεγκωρ ο τρόμος από μια συγκεκριμένη κληρονομιά αμαρτίας, αυτό που ο Ρεμ αποκαλεί «αρνητική ευλογία». Όμως, η σχέση μεταξύ Αντιγόνης και Οιδίποδα, όπως εκείνος την παρουσιάζει, είναι αντιπροσωπευτική ενός κλασικού θεολογικού παραδόξου, καθώς και των πνευματικών-ψυχολογικών συνεπειών αυτού του παραδόξου, σε κλίμακα πολύ ευρύτερη, πολύ αντικειμενικότερη από την κλίμακα μιας προσωπικής κρίσης.

Αυτό ισχύει, επίσης, για το θέμα της εχεμύθειας που τον κατατρώγει. Ο Γιουβενάλης και οι πατέρες της Εκκλησίας είχαν αποφανθεί ότι από άποψη εχεμύθειας οι γυναίκες είναι σαν τρύπιο δοχείο. Αυτή η «κοινοτοπία» είχε τροφοδοτήσει για πολλούς αιώνες κηρύγματα και σάτιρες. Ο ρομαντισμός την αντέστρεψε. Μόνο στην γυναίκα βρίσκει ένα μυστικό την ιδιαίτερη κατοικία του. Μέσα από αυτήν ακριβώς την ικανότητά της να



τηρεί ένα μυστικό, στην ανάγκη ως τον τάφο, η γυναίκα απέκτησε ξεχωριστό πάθος και ευγένεια. Οι λόγοι αυτής της αντιστροφής στην διαλεκτική και την φαινομενολογία της εχεμύθειας δεν είναι σαφείς. Συνδέονται, πιθανόν, με αλλαγές ως προς την αντίληψη του ενός φύλου για το άλλο στον πυρήνα της ερωτικής και κοινωνικής ευαισθησίας<sup>62</sup>. Όμως, οι λογοτεχνικές μαρτυρίες περί αυτού είναι αδιαμφισβήτητες.

Το ότι η σαγήνη της εχεμύθειας, αλλά και της σιωπής, που είναι η φωνή της εχεμύθειας, είχε κυριεύσει τον Κίρκεγκωρ είναι προφανές. Ψευδώνυμα όπως Frater Taciturnus και Johannes de Silentio (Σιωπηλός Αδελφός, Ιωάννης της Σιωπής) περιέχουν μίαν ολόκληρη ψυχολογία αυτοαπομόνωσης και απόκρυψης. Από μίαν άποψη, ο πλατειαστικός λόγος των δημοσιευμένων κειμένων του Κίρκεγκωρ είναι στην πραγματικότητα προσπάθεια να φυλάξει το απαραβίαστο μιας κεντρικής περιοχής άρρητης μυστικότητας. Εξίσου προφανής είναι και η συγκεκριμένη ταύτιση του Κίρκεγκωρ με αυτές τις «νύμφες της σιωπής», την Αντιγόνη και την Κορντήλια. Η γειννίαση αυτών των δύο προσωπικοτήτων στο *Είτε-είτε*, όπου η Κορντήλια είναι η λεία του διαφθορέα, αφήνει να εννοηθεί ότι ο Κίρκεγκωρ ενδέχεται να είχε διαβλέψει τις προβληματικές συγγένειες ανάμεσα στις μορφές του Οιδίποδα και του Ληρ. Επίσης, ο τραγικός χωρισμός με την Ρεγκίνε Όλσεν όντως θεωρείται από τον «Κίρκεγκωρ -Αντιγόνη» ότι απορρέει από ένα απόλυτο και από μια καταπιεστική παρόρμηση ανείπωτης εχεμύθειας. Ωστόσο, ο χειρισμός αυτού του θέματος από τον Κίρκεγκωρ δεν είναι λιγότερο εκλεπτυσμένος ή έμμονος απ' ό,τι ο χειρισμός του από άλλους ρομαντικούς. Γύρω από τον ίδιο ακριβώς άξονα κινούνται τα δράματα και τα διηγήματα του Κλάιστ: η Αλκμήνη, η Kätchen, η Πενθεσίλεια, η Μαρκησία φον Ο. είναι βασανισμένοι αλλά καθαγιασμένοι φορείς ενός κυρίαρχου μυστικού. Συνεπώς, η Αντιγόνη του

62. Πρβλ. P. Boutang, *Ontologie du secret* (Paris, 1973), 125-43.

Κίρκεγκωρ μαζί με τις ρομαντικές εν σιωπή αδελφές της εκφράζουν πολλά περισσότερα από μια προσωπική ασφυξία.

Αυτές ανήκουν, κατά πάσαν πιθανότητα, σε μια κριτική, εύγλωττη και πανταχού παρούσα κατά τις πρώτες δεκαετίες του δέκατου ένατου αιώνα, ενάντια στις νέες τεχνολογικές, δημοσιογραφικές επιδρομές στην πνευματική αυτονομία του ατόμου. Πώς γίνεται να παραμείνει κανείς *hin enkelte* («το συγκεκριμένο άτομο»), αυτή η μοναδική παρουσία που χωρίς αυτήν δεν μπορεί να υπάρξει ούτε ακεραιότητα ούτε αυτοαναγνώριση του πνεύματος, εν όψει μιας θορυβώδους μαζικής κουλτούρας; Αυτό το ερώτημα ήταν για τον Κίρκεγκωρ τόσο πειστικό όσο ήταν και για τον Καρλάυλ (Carlyle) ή για τον Έμερσον (Emerson), λόγου χάριν. Μια απάντηση έγκειται στο να διαφυλάσσεις κάποιο μυστικό, κάποιο μυστικό αρκετά σοβαρό και εκτεταμένο, ώστε να προφυλάσσει την ψυχή από τον διασκορπισμό.

Μένει, ακόμη, ένα ζήτημα για να τονίσουμε. Η σκέψη του Κίρκεγκωρ βρίθεται δραματικών παραβολών. Γύρω από χαρακτήρες και επεισόδια από την Γραφή, από την κλασική και νεώτερη λογοτεχνία, από το ιστορικό αφήγημα, ο Κίρκεγκωρ συμπυκνώνει τα νοήματά του και τους προσδίδει «πλάγια αμεσότητα». Πολύ συχνά το αποφασιστικό μυστήριο της σχέσης πατέρα και γιου το εξετάζει με αναφορά στον Δαβίδ και τον Σολομώντα, στον Αβραάμ και τον Ισαάκ<sup>63</sup>. Ο Δον Ζουάν ενσαρκώνει την κατηγορία του αισθητικού-αισθησιακού. Ο Φάουστ είναι αλληγορικό σύμβολο του ατελούς περάσματος από το διανοητικό στο θεολογικό. Έτσι, υπάρχει μια πράξη προμελετημένης επιλογής στην υιοθέτηση της Αντιγόνης για να αντιπροσωπεύσει τον ίδιο τον Κίρκεγκωρ στην σχέση του με τον πατέρα του και με την Ρεγκίνε Όλσεν. Είμαι δε πεπεισμένος ότι ο λόγος για αυτήν την επιλογή πρέπει να εντοπισθεί στην επιρροή του Χέγκελ στον Κίρκεγκωρ. Η εγγεληνική Αντι-

63. Κάποια στιγμή προσεγγίζει άμεσα την Αντιγόνη, στον Δαβίδ και στον Σολομώντα. Βλ. σημ. 5669, με χρονολογία 1843, στο *Journals and Papers*, v. Part One.



γόνη είναι που βρίσκεται πίσω από την βασανισμένη σιλουέτα του *Είτε-είτε*. Οι ευαίσθητες κεραίες του Κίρκεγκωρ τον προειδοποίησαν για το πόσο ξεμυαλισμένος (και η λέξη δεν είναι αρκετά δυνατή) ήταν ο Χέγκελ με την Αντιγόνη του Σοφοκλή. Του επέστησαν την προσοχή σε αυτό το στραχαστικό πάθος που είχε υψώσει την κόρη του Οιδίποδα πάνω από τον Σωκράτη και ίσως πάνω από τον Χριστό. Το να μεταπλάσει το πρόσωπο της Αντιγόνης σύμφωνα με τους δικούς του εναγωνίους-ειρωνικούς σκοπούς, το να την κάνει μυστικά δική του, σήμαινε, για τον Σαίρεν Κίρκεγκωρ, ότι ανασκάπτει και προκαλεί το εγελιανό σύστημα στο νευρικό του κέντρο. Οι αναγνώσεις και οι μεταμορφώσεις της *Αντιγόνης* που προτείνονται από τον Χέγκελ και τον Κίρκεγκωρ, όσο κι αν είναι διαφορετικές, και από ορισμένες απόψεις αντιθετικές, εν τούτοις παραμένουν αχώριστες.

## 6

Οι σχέσεις του Χέγκελ με τον Χαίλντερλιν υπήρξαν από τις πλέον πολύπλοκες και εύθραυστες που έχουν καταγραφεί. Του Γκαίτε οι σχέσεις με τον Χαίλντερλιν ήταν από τις πλέον αρνητικές. Έχει γίνει περιβόητη η έντονη απαρésκειά του, όταν στα 1804 διάβασαν ένα χωρίο της *Αντιγόνης* σε αυτόν και τον Σίλλερ, ανάγνωση που το κίνητρό της ήταν η συγκατάβαση. Δεν υπάρχει κανένας λόγος να υποθέσουμε ότι το όνομα του Χαίλντερλιν, πόσο μάλλον η ερμηνεία του στον Σοφοκλή, έφτασαν ποτέ στα αυτιά του Κίρκεγκωρ.

Κατά τον Γκαίτε και τον Σίλλερ, ο τρόπος, με τον οποίον πραγματεύθηκε ο Χαίλντερλιν το αρχαίο κείμενο, ήταν ολοφάνερη απόδειξη της πνευματικής κατάρρευσης, της *Ummachtung* (κυριολεκτικά, σημαίνει «νύχτωμα, βύθισμα στο σκότος»), από την οποίαν

υπέφερε ο ποιητής από το 1804 μέχρι τον θάνατό του, στα 1843. Την ίδια άποψη υιοθετεί ο Σέλλινγκ στο γράμμα του στον Χέγκελ τον Ιούλιο του 1804. Αυτό το ακτινοβόλο ον, που κατεχόταν από τον Απόλλωνα και βασανίστηκε από προσωπικές ατυχίες, έχει χάσει το λογικό του. Οι εκδόσεις τῶν Χαίλντερλιν, που έγιναν στα 1808 και 1846, απηχούν τούτη την διάγνωση. Οι «μεταφράσεις» από τα αρχαία ελληνικά είναι άνω ποταμών, σκοτεινά πράγματα, που πρέπει να γίνουν κατανοητά ως τραγικές ενδείξεις πνευματικής κρίσης και παρακμής. Ακόμη και οι προσεκτικές παρατηρήσεις του Βίλχελμ Ντίλταϊ (Wilhelm Dilthey) στο *Das Erlebnis und die Dichtung* (1905) βρίσκονται στον ίδιον παρονομαστή. Μόνον όταν ο Νόμπερτ φον Χέλλινγκρατ (Norbert von Hellingrath) δημοσιεύσει στα 1911 την εμπνευσμένη έκδοση των μεταφραστικών εκδόχων του Χαίλντερλιν από τον Πίνδαρο, θα ιδωθεί με θετικό πνεύμα το όλο πρόβλημα του σκοπού και της νομιμότητας αυτών των μεταφράσεων από τα ελληνικά, καθώς και του αποφασιστικού ρόλου που παίζουν αυτές στην ύστερη ποίηση του Χαίλντερλιν. Την εποχή των διαλέξεων του Χάιντεγκερ για τον Χαίλντερλιν στα 1940 η επαναξιολόγηση-υπήρξε δραματική. Ο Καρλ Ράινχαρτ (Karl Reinhardt), ο διαπρεπέστερος από τους μελετητές του Σοφοκλή, μπορούσε να δηλώνει το 1951 ότι ο *Oedipus der Tyrann* και η *Antigone* του Χαίλντερλιν δεν ήταν ούτε αποτυχημένες απόπειρες ούτε παράγωγα της παραφροσύνης, αλλά «η υψηλότερη ποίηση, εύστοχη μέχρι τέλους». Κατά τον Βόλφγκανγκ Σάντεβαλτ (Wolfgang Schadewaldt), ο Σοφοκλής του Χαίλντερλιν εμφανίζει μια δύναμη διείσδυσης στο αρχαίο πρωτότυπο, μιαν αυθεντία βαθιάς κατανόησης, που καμιά άλλη μετάφραση ή κριτική, σε οποιανδήποτε γλώσσα, δεν μπορεί να συναγωνισθεί<sup>64</sup>.

64. Πρβλ. K. Reinhardt, «Hölderlin und Sophokles» στο A. Kellertat (ed.) *Hölderlin* (Tübingen, 1961), 303. Αυτό το δοκίμιο πρωτοδημοσιεύθηκε στα 1951. Βλ. επίσης W. Schadewaldt, «Hölderlins Übersetzung des Sophokles», στο J. Schmidt (ed.), *Über Hölderlin* (Frankfurt-on-Main, 1970).



Αυτές είναι οι κρίσεις των κλασικών φιλολόγων και των ελληνιστών. Ωστόσο, η εκ νέου ανακάλυψη των «μεταφράσεων» από τον Σοφοκλή που έκανε ο Χαίλντερλιν, και ιδιαίτερα της *Antigonā* του, έχει ξεπεράσει κατά πολύ την σφαίρα των κλασικών σπουδών. Δεν είναι υπερβολή να πούμε ότι αυτό το κείμενο είναι αποφασιστικής σημασίας για την νεώτερη ερμηνευτική, για την θεωρία και την πράξη της σημασιολογικής κατανόησης. Η *Antigonā* σπρώχνει στα άκρα την ριζοσπαστικοποίηση των λεκτικών και συντακτικών μέσων, την μετατόπιση από τις συμβάσεις περί λογικής ακολουθίας και από την εξωτερική αναφορά του κοινού λόγου προς μίαν εσωτερικευμένη συνοχή ομάδων από μεταφορές και εικόνες, πράγμα που καθιστά το ύστερο έργο του Χαίλντερλιν πρωταρχική πηγή του μοντερνισμού. Εξήντα χρόνια πριν από την *Hérodiade* του Μαλλαρμέ (σημειωτέον ότι ο Μαλλαρμέ είχε πλήρη επίγνωση της εγγελιανής δραματοποίησης της γλώσσας, του ότι ο Χέγκελ συνελάμβανε την γλώσσα ως προνομιακή αναπαράσταση του πώς το υποκείμενο «σφυρηλατεί» την ίδια του την συνείδηση), η *Antigonā* του Χαίλντερλιν, στην οποία οι «παρατακτικοί», δηλαδή «ασυνεχείς», «ελλειπτικοί», φαινομενικά κατακερματισμένοι τρόποι σχέσης φαίνονται να προεικονίζουν το κείμενο του Μαλλαρμέ, είχε θέσει εκείνα τα θεμελιώδη ερωτήματα γύρω από το *status* του νοήματος, που αποτελούν το αντικείμενο της νεώτερης σημειωτικής και της «γραμματολογίας». Το αποκλειστικά για μνημένους, αλλά απαραίτητο δοκίμιο, που έγραψε στα 1923 ο Βάλτερ Μπένγιαμιν για την φύση και τα όρια κάθε μετάφρασης, είναι σχολιασμός πάνω στον Πίνδαρο και τον Σοφοκλή του Χαίλντερλιν. Η μεταφραστική πρακτική του Χαίλντερλιν είναι ταυτόχρονα η πηγή των στοχασμών του Μπένγιαμιν και το διαφορούμενο ιδεώδες, προς το οποίο τείνουν αυτοί οι στοχασμοί – διαφορούμενο, διότι ο Χαίλντερλιν εισορμά στο πρωτότυπο με τέτοια σφοδρότητα, ώστε, κατά τα λεγόμενα του Μπένγιαμιν, «οι πόρτες της γλώσσας κλείνουν πίσω από τον μεταφραστή». Ούτε πάλι είναι τυχαίο το ότι οι μελετητές της ποιητικής και της γλώσσας που συμφωνούν περισσότερο με τον Λακάν και τον Ντερριντά, απο-

δίδουν στην *Antigonā* του Χαίλντερλιν ρόλο υποδείγματος στα πλαίσια της αναλυτικής τους<sup>65</sup>. Επιπλέον, ακριβώς στο μέτρο που η σύγχρονη μεταφυσική και η επιστημολογία βλέπουν στην γλώσσα το κομβικό σημείο των ενδιαφερόντων τους, ο Σοφοκλής του Χαίλντερλιν καθίσταται θέμα φιλοσοφικής συζήτησης. Δεν μπορούμε να ξεχωρίσουμε την *Antigonā* του 1804 από σημαντικές αρχές του δόγματος του Χαίλντεγκερ για την εξορία του ανθρώπου από μια φυσική τάξη «δεσμάτος με την γη» και πολιτικής ύπαρξης, για την προσπάθεια παλιννόστησης, ούτε από το Χαίλντεγκεριανό πρότυπο του Λόγου, της αυτόνομης ακτινοβολίας της ομιλίας, όταν αυτή «ρέει προς το μέρος μας» μέσα από την μεγάλη ποίηση<sup>66</sup>. Σε πιο περιορισμένα αν και ακόμη ευρέα όρια, οι διασκευές του Σοφοκλή από τον Χαίλντερλιν βρίσκονται στην καρδιά του επίμαχου προβλήματος της εξέλιξης και των κρίσεων της γερμανικής ευαισθησίας. Η μετατόπιση από έναν «αττικό ιδεαλισμό», όπως εκφράστηκε από τον Βίνκελμαν, τον Γκαίτε, τον Σίλλερ, καθώς και από τον νεαρό Χέγκελ, σε μια βίαιη, μετασχηματιστική ιδιοποίηση των αρχαίων θεών, στους τελευταίους ύμνους του Χαίλντερλιν, στις διασκευές του Πινδάρου και στις μεταφράσεις από τον Οιδίποδα Τύρανο, την *Αντιγόνη*, τον Αϊάντα, καθώς και σε ό,τι σώζεται από τον Οιδίποδα επί Κολωνῶν, αυτή η μετατόπιση ενσαρκώνει μίαν επιλογή ακρότητας, μίαν επένδυση στην εμμονή, που θα βρει τα λογικά της συνε-

65. Πρβλ. P. Lacoue-Labarthe, *Hölderlin: L' Antigone de Sophocle suivi de la césure du spéculatif* (Paris, 1978).

66. Σημαντικά κείμενα από το έργο του Χαίλντεγκερ, για την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή και για την ερμηνεία του Σοφοκλή από τον Χαίλντερλιν παραμένουν, ακόμη, αδημοσίευστα. Ωστόσο, πρβλ. την *Εισαγωγή στην Μεταφυσική* (μτφρ. Χ. Μαλεβίτση, εκδ. Δωδώνη, χ.χ.) και «Hölderlins Erde und Himmel» στο *Hölderlin-Jahrbuch*, xi (1958-60) (Tübingen, 1960). Οι απόψεις του Χαίλντεγκερ για τον *Oedipus der Tyrann* και για την *Antigonā* καθρεφτίζονται πιστά στον πρόλογο του Jean Beaufret, στο *Hölderlin: Remarques sur Oedipe / Remarques sur Antigone*, μτφ. και σημ. του F. Fédier (Paris, 1965). Το βιβλίο του B. Allemann, *Hölderlin und Heidegger* (2nd edn, Zurich, 1954) παραμένει η πλέον ευμενής γενική πραγμάτευση αυτής της σύζευξης ποίησης και φιλοσοφίας.



πακόλουθα στην βαγνερική «ολικοποίηση» του αισχυλείου προηγούμενου, καθώς και στον τραγικό ελληνισμό του Νίτσε.

Επομένως, στην αποστροφή που εξέφρασε ο Γκαίτε για το κείμενο του Χαίλντερλιν υπάρχουν πολύ περισσότερα πράγματα από την καθιερωμένη περιφρόνηση προς τον ερασιτεχνισμό και τους υψηλούς τόνους. Ο Γκαίτε αντιλήφθηκε μια τέτοια συγκινησιακή γύμνια, μια τέτοια στρατολόγηση του άλογου στοιχείου, η οποία θα μπορούσε να ξυπνήσει ολέθριες χορδές στον γερμανικό πολιτικό και κοινωνικό χαρακτήρα (όχι λιγότερο από την *Πενθεσίλεια* του Κλάιστ [Kleist], ιδιοποίηση του αρχαίου εξίσου αφόρητη για τον Γκαίτε). Η αντίθεση ανάμεσα στην σχέση του Γκαίτε με τον Σοφοκλή, στην *Ιφιγένεια*, από την μια, και στην συνάντηση του Χαίλντερλιν με τον Σοφοκλή, από την άλλη, είναι ακριβώς η αντίθεση ανάμεσα σ' έναν ευρωπαϊκό κλασικισμό, έναν κώδικα ισορροπημένου ύφους αντλημένον από τον αναγεννησιακό ανθρωπισμό, από την μια, και σε μια νέα αυτοκαταστροφική αναρχία από την άλλη. Το παράδοξο της «κυριαρχικής υποταγής» στο αρχαϊκό πρωτότυπο, όπως επιδιώκει να την επιβάλει ο Χαίλντερλιν, φέρει εντός του τα σπέρματα της καταστροφής. Το ότι αυτά τα σπέρματα προέρχονταν από τον Σοφοκλή, τον πιο ισορροπημένο από τους τεχνίτες του λόγου, πρέπει να φάνηκε στον Γκαίτε ως κατ' εξοχήν βιασμός.

Κάθε πτυχή του εγχειρήματος του Χαίλντερλιν έχει μελετηθεί εκ του σύνεγγυς – αν και μένει να γίνουν πολλά, σε ό,τι αφορά την ακριβή οφειλή των Νίτσε και Χάιντεγκερ στον «ελληνισμό» του Χαίλντερλιν, καθώς και σε ό,τι αφορά αυτήν καθαυτήν την πραγματική, λέξη προς λέξη υφή τούτων των εκδοχών του Σοφοκλή. Δεν χρειάζεται να επιμεινουμε σε ζητήματα γενικώς γνωστά<sup>67</sup>. Αυτό που μας ενδιαφέρει εδώ είναι πώς αποδίδει ο Χαίλντερλιν το νόημα του έργου του Σοφοκλή και, ιδιαίτερα, πώς ερμηνεύει τους

67. Χρήσιμα είναι τα ακόλουθα: M. Corssen, «Die Tragödie als Begegnung zwischen Gott und Mensch. Hölderlins Sophokles-Deutung», *Hölderlin-Jahrbuch*, iii (1948-9) (Tübingen, 1949). W. Schadewaldt (ed.), *Sophokles, Tragödien*. Deutsch

χαρακτήρες της Αντιγόνης και του Κρέοντα. Πώς ερμήνευσε την θανάσιμη σύγκρουσή τους; Τι μπορούμε να πούμε για την ερμηνεία του, εν συγκρίσει προς τις αναγνώσεις που προτάθηκαν, περίπου την ίδια περίοδο, από τους Χέγκελ, Γκαίτε και Κίρχκενυρ; Για να μπορέσουμε όμως να απαντήσουμε σ' αυτές τις ερωτήσεις, είναι αναγκαίο να εξετάσουμε, έστω συνοπτικά, την σύνθεση του κειμένου του Χαίλντερλιν και να ορίσουμε τα κύρια ζητήματα που προκύπτουν από την δική του θεωρία και πράξη γλωσσικής μεταγραφής. Και τούτο διότι το θεμελιώδες γεγονός είναι εκείνο της αρμονίας, της αδιαιρετότητας σε συνθήκες πίεσης. Ούτε μια γλωσσική λεπτομέρεια της *Antigonä* του Χαίλντερλιν, ούτε μία άποψη των σχέσεων (ακολουθίας ή αντίθεσης) μεταξύ αυτού του τελικού έργου και των λυρικών, δραματικών ή μεταφραστικών κειμένων του Χαίλντερλιν που προηγήθηκαν, δεν είναι άσχετη προς το βασικό ερώτημα της ερμηνείας. Στον Σοφοκλή του Χαίλντερλιν, ποιητική και ερμηνευτική, φιλολογία και πολιτική είναι αυστηρά αδιαχώριστες. Όπως θα δούμε, η ίδια η πράξη της μετάφρασης είναι μια κρίσιμη στιγμή στα πλαίσια ενός ευρύτερου σχεδίου. Το ιδεώδες είναι η συγχώνευση, μια παλιννόστηση (τραγικά ματαιωμένη) στην ενότητα συνείδησης και κόσμου. Πρόκειται για την ίδια κίνηση που είχαμε παρατηρήσει στην *Φαινόλογία* του Χέγκελ. Μετά τον Καντ, η φιλοσοφία και η λυρική φαντασία είναι η καταγραφή μιας περιπλάνησης που οφείλεται στην εσωτερική εξορία. Το πρώτο στάσιμο της σοφοκλείας *Αντιγόνης* είναι η λυδία λίθος της.

Οι προσπάθειες του Χαίλντερλιν να μεταφράσει Σοφοκλή πιθανότατα ανάγονται στον καιρό της φιλίας του με τον Χέγκελ

von Friedrich Hölderlin (Frankfurt-on-Main, 1957). Fr. Beissner, *Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen* (2nd edn., Stuttgart, 1961). W. Binder, «Hölderlin und Sophokles», *Hölderlin-Jahrbuch*, xvi (1969-70) (Tübingen, 1970). R.B. Harrison, *Hölderlin and Greek Literature* (Oxford, 1975). B. Böschstein, «Die Nacht des Meers: Zu Hölderlins «Übersetzung des ersten Stasimons der 'Antigonae'», στο U. Fülleborn and J. Krogoll (edd.), *Studien zur deutschen Literatur* (Heidelberg, 1979).



και τον Σέλλινγκ, στην Τυβίγγη. Η μετάφραση ενός χορικού από τον *Οιδίποδα επί Κολωνῶ* μπορεί να τοποθετηθεί στα 1796. Το φθινόπωρο του 1799 γεννήθηκε μια πρώτη εκδοχή του στασίμου-φετίχ της *Αντιγόνης*<sup>68</sup>. Αργότερα, την ίδια χρονιά, ο Χαίλντερλιν έγραψε το επίγραμμα που προσδιορίζει μια τουλάχιστον σημαντική πλευρά της πίστης του στον Σοφοκλή:

Πολλοί προσπάθησαν μάταια να εκφράσουν την χαρά με τρόπους χαρούμενους,

Εδώ επιτέλους μου μιλά, εδώ μέσα στην θλίψη εκφράζεται ολάκερη.

(Viele versuchten umsonst das Freudigste freudig zu sagen,  
Hier spricht endlich es mir, hier in der Trauer sich aus).

Ο Χαίλντερλιν εργάστηκε στον *Oedipus der Tyrann* και στην *Antigonä* από το 1797 μέχρι το 1804. Η κύρια περίοδος μετάφρασης φαίνεται πως εκτείνεται από την άνοιξη του 1801 έως το φθινόπωρο του 1802. Είναι βέβαιο ότι και τα δύο κείμενα είχαν προχωρήσει αρκετά τον Ιούνιο του 1802, την στιγμή της θλιβερής επιστροφής του Χαίλντερλιν από μια περίοδο όπου είχε δουλέψει οικοδιδάσκαλος στο Μπορντώ. Ένας αριθμός αναθεωρήσεων, που αφορούν κυρίως την *Antigonä*, πραγματοποιήθηκαν κατά την διάρκεια του ψυχολογικά και υλικά καταστροφικού έτους 1803. Ο Χαίλντερλιν εξασφάλισε εκδότη το καλοκαίρι του ίδιου έτους και έστειλε το χειρόγραφο στις 8 Δεκεμβρίου. Τα δύο δράματα εκδόθηκαν τον Απρίλη του 1804, με πολυάριθμα τυπογραφικά λάθη, και πάλι ιδιαίτερα στην *Antigonä*. Ίσως ο Χαίλντερλιν εργαζόταν στον *Οιδίποδα επί Κολωνῶ* και στον *Αΐαντα*, έργο που, όπως θα δούμε, το θεωρούσε ως ιδιαίτερα συγγενικό με την *Αντιγόνη*, αμέσως πριν από την κατάρρευσή του, το καλοκαίρι του 1804. Αυτά τα έργα επρόκειτο ν' αποτελέσουν τον τρίτο και τον τέταρτο τόμο μιας απόδοσης όλων των τραγωδιών του Σοφοκλή.

68. Πρβλ. B. Böschstein, op. cit., για μιαν οξυδερκή σύγκριση αυτής της πρώιμης εκδοχής με εκείνην του 1804.

Στο παλίμψηστο του Σοφοκλή του Χαίλντερλιν μπορούμε να ξεχωρίσουμε τουλάχιστον τρία επίπεδα μετάφρασης, ταυτόχρονα συστηματικά και εμπειρικά. Ωστόσο, δεν μπορούμε να τα διακρίνουμε ξεκάθαρα, οπότε κάθε κάθετη, χρονολογική διαίρεση αποτελεί υπεραπλούστευση. Ήταν τόσο μεγάλη η διαρκής πίεση σκέψης και τεχνικού πειραματισμού, την οποίαν ασκούσε ο Χαίλντερλιν στο πρόβλημα της μετάφρασης ως συνόλου, καθώς και στις σχέσεις, δραματικές στην μετάφραση, ανάμεσα σε μια αρχαία πηγή και στα νεώτερα μέσα μετασχηματιστικής κατανόησης, ώστε οι διαφορετικές στρατηγικές κατανόησης της μεταγραφής εισχωρούν η μια στην άλλη ουσιαστικά σε όλη την έκταση του κειμένου. Χονδρικά, υπάρχει μια πρώιμη μέθοδος, αντιπροσωπευτικά της οποίας μπορούμε να θεωρήσουμε το στάσιμο της *Antigonä* το 1799 και την μετάφραση του προλόγου από τις *Βάκχες* του Ευριπίδη. Αυτή είναι η περίοδος του «κλασικού ιδεαλισμού», κατά την οποίαν ο Χαίλντερλιν, συχνά ακολουθώντας τον Σίλλερ, επιδιώκει να αποδώσει το ελληνικό πρωτότυπο «πιστά, αλλά και ελεύθερα». Ο στόχος είναι να δώσει ένα γερμανικό κείμενο, στο οποίο το νόημα και η φωτεινή δύναμη των Ελλήνων τραγικών να είναι ολοφάνερα, αλλά το γλωσσικό ιδίωμα, ο ρυθμός και οι ρητορικές συμβάσεις να μην βιάζουν την μητρική γλώσσα. Αυτή η μεταγραφή είναι δυνατή, ακριβώς επειδή η μητρική γλώσσα βρίσκεται τώρα σε μία πρωτόφαντη κατάσταση εθνικής αυτοπεποίθησης. Μπορούμε να βρούμε σημαντικά ίχνη αυτής της «ελευθέριας πιστότητας» σε όλη την έκταση του *Oedipus* του Χαίλντερλιν. Στην *Antigonä* του αυτά εμφανίζονται σπανιότερα. Το δεύτερο επίπεδο (μα μήπως αυτό δεν λειτουργεί ήδη σε κάποια από τα νεανικά ποιήματα του ίδιου του Χαίλντερλιν, στον τρόπο με τον οποίον αυτός χειρίζεται τα ίδια τα γερμανικά;) είναι αυτό της αδιάλλακτης κυριολεξίας. Το συγκεκαλυμμένο πρότυπο είναι αυτό της κατά λέξιν μετάφρασης, της λέξης προς λέξη αντιστοιχίας, άσχετα από τους κανόνες που διέπουν την χρήση των λέξεων, την γραμματική και



το ύφος στην μητρική γλώσσα του μεταφραστή. Πάνω σε αυτήν ακριβώς την βίαη «κυριολεκτικότητα», και αναφερόμενος στην μετάφραση των πινδαρείων ωδών που έκανε ο Χαίλντερλιν, βασίζει ο Βάλτερ Μπένγιαμιν την δική του θεωρία για την απόλυτη μετάφραση και την σύγκλιση όλων των εγκόσμιων γλωσσών προς μία πρωταρχική πηγή τέλειας ενότητας και πανομοιουτυπίας. Μια τέτοια κυριολεξία ακολουθείται, στο μέτρο του δυνατού, στην μετάφραση ιερών και λείτουργικών κειμένων, καθώς και στον λέξη προς λέξη, φράση προς φράση σχολιασμό που εμπνέουν αυτά. Είναι, λοιπόν, πιθανό το πιετιστικό υπόβαθρο του Χαίλντερλιν, όπως και ο «ταλμουδισμός» του Μπένγιαμιν, να παίζει καθοριστικό ρόλο σε αυτήν την παράδοση βλέψη. Ο αναγκαστικός, αλλά συχνά διεισδυτικός «εξαττικισμός» των γερμανικών που προκύπτει έτσι, με την επινοητικότητα ενός «διάφανου» ιδιώματος και με την εξάρθρωση των προτασιακών δομών, των σχέσεων υποτάξεως μεταξύ προτάσεων, της συμφωνίας των μετοχών, είναι αισθητός στον *Oedipus der Tyrann* και έντονος στην *Antigönä*. Η υιοθέτηση από τον Χαίλντερλιν τεχνικών κυριολεξίας και η συνακόλουθη αποξένωση από τα «φυσικά» γερμανικά πρέπει να ήταν κυρίαρχες στα 1801-2. Ωστόσο, και ως προς αυτό επίσης υπάρχουν προηγούμενα στην ίδια του την στιχουργία, καθώς και σ' εκείνα τα στοιχεία του ύφους του νεαρού Χαίλντερλιν, τα οποία απορρέουν από τον λυρικό εξτρεμισμό του Κλόπστοκ (Klopstock).

Μετά την επιστροφή του από την Γαλλία και σε περίοδο μέγιστης προσωπικής έντασης, ο Χαίλντερλιν αρθρώνει και χρησιμοποιεί έναν τρίτον τρόπο μεταμορφωτικής μεταγραφής. Δεν αποκλείεται ότι σε αυτόν τον τρόπο και στην εφαρμογή του στον Σοφοκλή, μετά το καλοκαίρι του 1802, ενδέχεται να λανθάνουν συμπτώματα, συμβολικοί δείκτες, της *Umnachtung* του Χαίλντερλιν. Όμως, δεν είναι αυτό που ενδιαφέρει. Ακόμη και στην επιτακτική του ακρότητα, αυτό το τρίτο επίπεδο θεωρίας και πράξης, που ίσως είναι το συναρπαστικότερο και το επιστη-

μολογικά προκλητικότερο στην ιστορία της τέχνης της μετάφρασης, αντιπροσωπεύει μια κατανοητή, εσωτερικά συνεπή εξέλιξη των απόψεων του Χαίλντερλιν για την γλώσσα και την κοινωνία. Ενσαρκώνει ένα θεμελιώδες μέρος της εξεικόνισης, από τον Χαίλντερλιν, της ανθρωπίνης κατάστασης σε φυσικό, πολιτικό και θρησκευτικό πλαίσιο. Αν την θεωρήσουμε ως «απλώς» μια θεωρία περί ποιητικής μετάφρασης, πολλώ δε μάλλον ως παθολογικό φαινόμενο, τότε την αποκόπτουμε από μια ζωτική οντότητα.

Αυτή η τελική έννοια της κίνησης της σημασίας ανάμεσα στο πρωτότυπο ελληνικό κείμενο και στην γερμανική εκδοχή του, ανάμεσα στον Σοφοκλή και στον Φρίντριχ Χαίλντερλιν, προσδίδει στην χρονική απόσταση ανάμεσα στην Αθήνα του πέμπτου αιώνα και στην Γερμανία του δέκατου ένατου έναν δυναμικό, τελεολογικό χαρακτήρα. Ο ίδιος ο χρόνος, στον οποίον ο ύστερος Χαίλντερλιν αποδίδει ένα μυστήριο ως προς τον σκοπό και την δημιουργική ενέργεια, στενά σχετιζόμενο με την φύση του θεϊκού – ο Ζεός, ο Διόνυσος, ο Χριστός όπως έρχεται μετά από αυτούς, είναι «πατέρες του χρόνου» και προΐστανται στα γυρίσματά του – μετασχηματίζει το κλασικό κείμενο. Εντούτοις, δεν το μετασχηματίζει απλώς, με την έννοια κατά την οποία θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι τα νοήματα του Σοφοκλή τροποποιούνται, αλλοιώνονται, πιθανόν και εμπλουτίζονται από αιώνες δεκτικής ερμηνείας, από τις απηχήσεις και τους στοχασμούς που έχουν προκαλέσει όλα μεταγενέστερα έργα. Η ιδέα του Χαίλντερλιν για την μετασχηματιστική δράση του χρόνου είναι ριζική και οντολογική. Αφορά το ίδιο το Είναι του πρωτοτύπου, αυτό που ο Χάιντεγκερ θα αποκαλέσει «παρουσία» του και υπαρξιακή διάρκειά του (*Da-sein, Wesen*). Στο πρωτότυπο κείμενο υπολανθάνουν ορισμένες αλήθειες, ορισμένες τάξεις σημασιών και επιτελεστικές δυνατότητες, που δεν είναι πραγματωμένες όταν αυτό εμφανίζεται υπό την αρχική του ενσάρκωση. Τούτη η ενσάρκωση είναι, από κάποιες απόψεις, απλώς προαγ-



γελία, οσοδήποτε καλοδουλεμένη κι αν είναι, μορφών του Είναι που μέλλουν να έλθουν. Του «μεταφραστή» καθήκον, ιερό αν και παράδοξο και μάλιστα αντιφατικό, είναι να φέρει στην ζωή αυτές τις ενυπάρχουσες αλλά μέχρι τούδε ανεκπλήρωτες λανθάνουσες δυνατότητες, να «ξεπεράσει» το πρωτότυπο κείμενο στο πνεύμα ακριβώς αυτού του κειμένου. Αυτή η βία της ερωτικής εκμαίευσης, αυτό το «να γνωρίζεις τον συγγραφέα καλύτερα απ' ό,τι γνωρίζει κι ο ίδιος τον εαυτό του» («σκανδαλώδης» αντίληψη, με βάση την οποία ο Μπόρχες υφαίνει τον μύθο του για τον «μεταφραστή» Πιερ Μενάρ), καθίσταται δυνατή, και μάλιστα υποχρεωτική, από τα γυρίσματα του χρόνου και την αλλαγή γλώσσας. Αυτά είναι που εξουσιοδοτούν τον «μεταφραστή» να ενεργήσει ως ο κληροδόχος καθώς και, υπό την ισχυρότερη έννοια, ως ο εκτελεστής της κληρονομιάς και της «διαθήκης», της βούλησης του αρχαίου ποιητή. Η «Πάτμος», από τους τελευταίους ύμνους του Χαίλντερλιν, εκφράζει αυτό το όραμα μιας «θεοφάνειας» της κατανόησης. Μας παραπέμπει άμεσα και διαφωτιστικά στο λειτούργημα του αποστόλου ως «μεταφραστή» και επομένως «κατορθωτή» του Λόγου, κατά την προσταγή της Αποκάλυψης. Σε αυτό το δράμα της γλωσσικής μετακένωσης, το στοιχείο της Αποκάλυψης και το στοιχείο της Πεντηκοστής συνυφαίνονται άρρηκτα.

Ο Χαίλντερλιν επιχειρηματολογεί υπέρ της εφαρμογής αυτού του προγράμματος στον *Oedipus der Tyrann* και στην *Antigonä*, σε ένα γράμμα που έστειλε στον (προφανώς αμήχανο) εκδότη του, τον Φρίντριχ Βίλμανς (Friedrich Wilmans), τον Σεπτέμβρη του 1803. Η αινιγματική του διατύπωση για τον «εξανατολισμό» του ελληνικού πρωτοτύπου, για τις διορθώσεις που πρέπει να επιφέρει η μετάφραση όπου υπάρχουν *Kunstfehler* («καλλιτεχνικά ψεγάδια») στον Σοφοκλή, προϋποθέτει την κατανόηση της όλης θεωρίας της ιστορίας που είχε ο Χαίλντερλιν, καθώς και την κατανόηση της θεωρίας του για τις ιδιαίτερες σχέσεις ανάμεσα στο αττικό και το γερμανοδυτικό πνεύμα (ανάμεσα στο

*das Griechische* και στο *das Hesperische*). Ωστόσο, ακόμη κι αν πληρούνται αυτές οι αναγκαίες προϋποθέσεις, και πάλι πολλά σημεία στο πρότυπο του Χαίλντερλιν παραμένουν σκοτεινά και φαίνεται πως αγγίζουν βαθιές προσωπικές εμμονές. Ο Χαίλντερλιν ασκεί πολεμική, πλαγίως, ενάντια στον Σίλλερ, που εξιδανίκευσε την αρμονική οικουμενικότητα της ελληνικής τέχνης, καθώς και ενάντια στον Φ. Σλέγκελ, που επέμενε για την εσαεί अपαράμιλλη τελειότητα του κλασικού. Ο Χαίλντερλιν, που θεωρεί τόσο τον Σοφοκλή όσο και τον εαυτό του ως ποιητές σε εποχές κρίσεως, χρονικής αποδιάρθρωσης και επανάστασης, είναι πεπεισμένος ότι υπάρχουν «απωθήσεις», «δεσμεύσεις της ολότητας», στα δράματα του Σοφοκλή, πράγματα που αυτός ο όψιμος και «Εσπέριος» κληρονόμος και ερμηνευτής μπορεί να διακρίνει και να επανορθώσει. Δυνάμει αυτών που διακρίνει και της *Verbesserung*, κατά λέξιν της «διόρθωσης και βελτίωσης», θα είναι πιο πιστός στον Σοφοκλή απ' ό,τι υπήρξε ακόμη και ο ίδιος ο Σοφοκλής. Τι ακριβώς, επομένως, έχουν φέρει στο φως ο χρόνος και η μετατόνιση από τα ελληνικά στα γερμανικά;

Το απολλώνειο πυρ, η αρχέγονη έκσταση και καθαρότητα της θείας έμπνευσης, έκαιγε ελεύθερο στον ελληνικό κόσμο, ιδιαίτερα στις αρχαϊκές φάσεις. Αυτό το μαρτυρεί, κάπως ειρωνικά, ο Πλατωνικός Ίων. Ωστόσο, σύμφυτη στην αττική ευαισθησία ήταν μια αυτοσυγκράτηση, μια «ηραία νηφαλιότητα» (*junonische Nüchternheit*). Αυτή η σκοτεινή έκφραση αποδίδει ίσως τον «ψυχρό», αντιερωτικό ρόλο που παίζει η Ήρα στην Ίλιάδα. Αυτή η νηφαλιότητα, έκδηλη στην πλατωνική καταδίκη της ποιητικής ανευθυνότητας, κατασιγάει την καθαρή φλόγα. Επιβάλλει στην σοφόκλεια τραγωδία μιαν ορισμένη «περίσσεια μορφής». Ο απολλώνειος κεραυνός εμποδίζεται, τρόπον τινά, από το να ζημιώσει, αλλά επίσης και από το να εμψυχήσει έκσταση στην μορφοποιημένη τάξη της Αντιγόνης του Σοφοκλή. Αυτή η τάξη απειλείται, όπως θα δούμε, από τον «άγριο κόσμο των νεκρών», από τα δαιμονικά στοιχεία που ενοικούν στην γη. Εμείς



οι «Εσπέριοι» ερχόμαστε μετά το πελώριο γύρισμα του τροχού του χρόνου, μετά τον διττό νόμο του Διονύσου και του Χριστού που έχει τις ρίζες του στο «Ανατολικό» στοιχείο. Έτσι, η κατάσταση του πνεύματός μας είναι ακριβώς η αντίστροφη εκείνης των αρχαίων Αθηναίων. Ο δικός μας «Ζεός» είναι μια «ιθαγενής-εθνική αρχή» (*vaterlaendisch*), που μας ρίζωσε στην γενέθλια γη, στην εμμένεια<sup>69</sup> του δεσμού με την γη. Είναι αληθινός *Vater der Erde*, Πατέρας της Γης, κάτι που δεν ήταν ο αττικός Ζεός, ή, ακριβέστερα, κάτι που ο σοφόκλειος Ζεός είναι εν τω γίνεσθαι στην ίδια την πράξη της Αντιγόνης. Εφόσον, επομένως, είμαστε γήινοι, «της γης και επί γης», μπορούμε να εκτεθούμε, και μάλιστα οφείλουμε να εκτεθούμε, στον ακτινοβολό τρόπο του απολλωνείου πυρός. Μπορούμε, οφείλουμε, να θρέψουμε την άγια φλόγα της ποιητικής έμπνευσης, μιας αποκάλυψης πέραν του λόγου, διότι αυτή δεν κινδυνεύει να καταβροχθίσει την γήινη, ακλόνητα στερεωμένη φύση μας. Η ωδή του Χαίλντερλιν «Wie wenn am Feiertage...» δείχνει με ασύγκριτο τρόπο πώς ο νεώτερος ποιητής εκτίθεται στον πατρικό κεραυνό της απολλώνειας οπτασίας. Η διαλεκτική της ιστορίας, της «αντίθεσης μέσα στην συνέχεια» ανάμεσα στο Ελληνικό και στο Εσπέριο, που καθιστά αναγκαία αυτήν την έκθεση, παρουσιάζεται σε ένα πολυσχολιασμένο γράμμα προς τον Μπέλεντορφ, τον Δεκέμβρη του 1801.

Με βάση αυτή την διαλεκτική, ο Χαίλντερλιν οφείλει να μεταφράσει τον Σοφοκλή «ενάντια σε αυτόν τον ίδιο», ενάντια σε αυτό που στον Σοφοκλή κατασιγάει: την αρχέγονη φλόγα της οραματικής απειλής και της μαντικής ενδράσης, μέσω μιας βαθιά ριζωμένης, πολιτιστικά αμυντικής νηφαλιότητας. Η μετάφρα-

69. Εμμένεια [immanence]: το να μένεις εντός (αντίθετο: υπέρβαση ή υπερβατικότητα). Στον παραδοσιακό (δυτικό) θείσμό, ο θεός εκλαμβάνεται ως υπερβατικός: δηλαδή, δεν είναι μέρος του κόσμου που υποτίθεται ότι δημιούργησε. Ωστόσο, σε άλλες θρησκευτικές παραδόσεις, ιδίως στον πανθείσμό, ο θεός ή οι θεοί θεωρούνται εμμενείς: είναι και αυτοί μέρος του κόσμου μας. (Σ.τ.Μ)

ση θα καταστήσει «λαμπρά διάφανα» τα «παθιασμένα-απολλώνεια θεμέλια» (*apollonischleidenschaftlicher Urgrund*) που παραμένουν συγκεκαλυμμένα, περιορισμένα στο εσωτερικό της «ηραίας-νηφάλιας εξουσίας και αυτοκυριαρχίας» (*junonis-ehmüchterne Beherrschtheit*) της σοφόκλειας κλασικής μορφής. Επιτελώντας αυτό, η μετάφραση του Χαίλντερλιν θα φέρει στο προσκήνιο το «ανατολικό» υπόστρωμα και αρτεσιανό φρέαρ που έχει συγκαλύψει η ελληνική τέχνη του πέμπτου αιώνα και θα διορθώσει αυτά τα «ελαττώματα», αυτές τις περιπτώσεις αυτολογοκρισίας, έστω και υποσυνείδητης, οι οποίες είναι σήμερα έκδηλες στην ίδια την τελειότητα του σοφόκλειου κειμένου. Αυτή η διορθωτική κίνηση είναι η ίδια διαλεκτική. Τα βέλη της χρονικότητας κινούνται προς αντίθετες κατευθύνσεις. Γενικά, ο Χαίλντερλιν «πραγματοποιεί» τις δυνατότητες του μελλοντικού Είναι, της εκδίπλωσης μέσα στον ιστορικό χρόνο και δια μέσου αυτού, οι οποίες υπολανθάνουν στον *Οιδίποδα Τύραννο* και στην *Αντιγόνη*. Αυτός, δυνάμει της κατά πολύ μεταγενέστερης ιστορικής του κατάστασης – ο όρος «Εσπέριος» εύστοχα συμπαραδηλοί τόσο την πορεία προς την δύση όσο και την εσπέρα, την μέρα που γέρνει προς την δύση της – φέρνει στο ελληνικό κείμενο αυτό που «ήταν ήδη εκεί» αλλά δεν μπορούσε, στην εποχή του, να γίνει αντιληπτό. Όμως, ο Χαίλντερλιν μπορεί να επιφέρει αυτήν την «πραγματοποίηση» μόνο πηγαίνοντας «πίσω» από τον Σοφοκλή, ανεβαίνοντας «κόντρα στο ρεύμα» και «προς τα ανατολικά» ως τις αρχαϊκές πηγές του τραγικού νοήματος και της τραγικής χειρονομίας, που ο Σοφοκλής είχε ως ένα σημείο καταπνίξει με την εγκράτειά του, με αυτό το περίκλειο πάθος του για αυτοσυγκράτηση. Αυτή η επιστροφή στην μυστική πηγή ενσαρκώνεται στην ετυμολογική προσπάθεια διείσδυσης που χαρακτηρίζει την πρακτική του Χαίλντερλιν ως μεταφραστική. Στις συχνά κρυμμένες ή φθαρμένες ρίζες των λέξεων είναι που έχει αφήσει τα αυθεντικά σημάδια του ο απολλώνειος κεραυνός. Σε αυτές τις ρίζες πρέπει να μπούμε δια της βίας, αν είναι να απε-



λευθερώσουμε την σπίθα της αρχέγονης έμπνευσης και τα νοήματα του σοφόκλειου νοήματος. Μόνον έτσι μπορούμε να κάνουμε το ελληνικό κείμενο να φανερώσει πλήρως το πνεύμα του και την σημασία αυτού του πνεύματος για την δική μας εποχή και τις δικές μας πνευματικές ανάγκες. «Jetzt komme, Feuer!» («Τώρα έλα, φωτιά!»). Αυτή η επίκληση στην αρχή του «Der Ister» αποτελεί την ιεροτελεστία-φυλαχτό του Χαίλντερλιν, τόσο ως ποιητή όσο και ως μεταφραστή. Ποιητής και μεταφραστής γίνονται ένα στην πράξη της ολοκληρωτικής μετάφρασης, στην πειθήνια μεγαλομανία του εκστατικού.

Θα μπορούσαμε να πούμε πάλι περισσότερα για τον μύθο της ιστορίας στον Χαίλντερλιν, απ' όπου πρόφανώς προέρχεται η περίφημη διάκριση του Νίτσε ανάμεσα στο διονυσιακό και το απολλώνειο. Η ευφάνταστη άποψη περί μετάφρασης, την οποία στηρίζει αυτή η ιστοριογραφία, είναι από μόνη της συναρπαστική. Όμως αυτό που θέλω να δείξω εδώ είναι η ενδόμυχη συμφωνία ανάμεσα σε τούτην την άποψη και την θεωρία του Χαίλντερλιν περί τραγωδίας, όπως αποτυπώνεται στις τρεις διαδοχικές εκδοχές του έργου *Der Tod des Empedokles*, στο κείμενο που έγραψε για τα «θεμελιώδη στοιχεία» αυτού του λυρικού δράματος (το «Grund des Empedokles», του Αυγούστου-Σεπτεμβρίου 1799), στις επιστολές προς τον Μπέλεντορφ και, πάνω απ' όλα, στα δύο σύνολα «Σχολίων» ή «Παρατηρήσεων», τις Anmerkungen, με τις οποίες προλόγισε τον *Oedipus der Tyrann* και την *Antigonä*. Από αυτά προκύπτει ότι η θεωρία του Χαίλντερλιν περί μετάφρασης είναι «τραγική θεωρία», που καθρεφτίζει επακριβώς το πρότυπό του περί τραγωδίας, καθώς και ότι αυτό το πρότυπο, με την σειρά του, θεμελιώνεται πάνω στην ίδια διαλεκτική της σύγκρουσης, της αυτοκαταστροφικά δημιουργικής πρόσκρουσης, που είναι βασική για τους μεταφραστικούς κανόνες και τις τεχνικές του Χαίλντερλιν. Η «τραγωδία της κατανόησης εντός και διά της μετάφρασης» από την μία και «το τραγικό δράμα, ως η μετάθεση, στον λόγο, συγκρούσεων κατά τα άλ-

λα αμετάφραστων» από την άλλη, είναι όψεις του ίδιου πρίσματος. Κάνει, λοιπόν, την *Antigonä* του Σοφοκλή να φέρει ένα διπλό βάρος: είναι η πηγή του κατά Χαίλντερλιν οριστικού παραδείγματος τραγωδίας, καθώς και η αποφασιστική του απόδειξη. Έτσι, το έργο είναι τόσο βασικό για την ποιητική και την συμβολική μεταφυσική του Χαίλντερλιν, όσο είναι και για την λογική των διανθρώπινων σχέσεων και την αισθητική του Χέγκελ. Περισσότερο, ίσως, διότι το σοφόκλειο κείμενο φαίνεται πως δεσπόζει ολοκληρωτικά στην ευαισθησία του Χαίλντερλιν κατά το λυκόφως της.

Η έννοια της τραγωδίας, την οποία πρεσβεύει ο Χαίλντερλιν στις διαδοχικές εκδοχές του *Empedokles* και σε συναφείς αναλύσεις, είναι η έννοια ενός *Gottesgeschehen*, ενός «θείκου συμβάντος» ή υπαρξιακής εκδήλωσης της άμεσης παρουσίας και της εγγύτητας του θείου σε κρίσιμες ώρες και προνομιακά περιβάλλοντα των ανθρωπίνων πραγμάτων. Ο θεός και ο άνθρωπος, γράφει ο Χαίλντερλιν τον χειμώνα του 1799-1800, στιγμή φορτισμένη με εγκόσμια υπονοούμενα, συναντώνται *per contrarium*, εν αντιθέσει. Η προκύπτουσα αντιπαράθεση είναι ένας πόλεμος, με το ηρακλείτειο-εγελιανό νόημα του όρου, μια σφοδρή συμπλοκή. Στην σύγκρουση αυτήν, το θείο παίρνει την ποιότητα ή την μορφή του «οργανικού», δηλαδή της αρχής της ζωής, με τους φυσικούς και πολιτικούς της χαρακτήρες, με την «περατότητά» της. Στον άνθρωπο, αντίθετα, υπάρχει μια απεριόριστη, άμορφη, υποσυνείδητη και εν δυνάμει αναλίσκουσα τα πάντα δύναμη ζωής, που ο Χαίλντερλιν την ονομάζει «αοργική» (*das Aorgische*). Ο παραλληλισμός με την αντινομία ανάμεσα στο απολλώνειο πυρ και την «ηραία αφραλιότητα», στην θεωρία της μετάφρασης, είναι ολοφάνερος. Σε ορισμένους θνητούς, στο αποκορύφωμα της εκστατικής συνειδητότητας, το «οργανικό» και το «αοργικό» φαίνονται ενωμένα: «Der Gott und Mensch scheint Eins». («Ο θεός και ο άνθρωπος φαίνονται ένα»). Ωστόσο, αυτή η σχεδόν εγελιανή διαλεκτική λύση, αυτή η σύνθεση, εί-



ναι απατηλή ή, στην καλύτερη περίπτωση, στιγμιαία. Το θείκό επίπεδο είναι αναπόφευκτα ανώτερο. Η απόπειρα συμβιώσεως του θνητού με το θείο, εγγενώς επιθετική, δεν μπορεί παρά να οδηγήσει σε μια διαυγέστερη ενόραση της αβύσσου που τα χωρίζει. Ωστόσο, από την παρόρμηση να δρασκελίσουμε αυτήν την άβυσσο, κυριολεκτικά να κάνουμε το *salto mortale* στην ανθρώπινη συνειδητότητα, πηγάζει, και θα έπρεπε να πει κανείς «ξεπηδά», η τραγική δράση. Η «πολεμική» μεταξύ θεού και ανθρώπου, η διαδικασία υπερβατολογικής σύγκρουσης, συνεπάγεται τον θάνατο ή, για να εκφραστούμε αυστηρότερα, την αυτοκαταστροφή του πρωταγωνιστή (την αυτοκτονία του Εμπεδοκλή, το άλμα του μέσα στην θείκη φωτιά). Ωστόσο, μόνο σε έναν τέτοιο θάνατο μπορεί να υπάρξει αποκατάσταση της ισορροπίας. Το οργανικό προσλαμβάνει τώρα καθολικό κύρος, για το άτομο, ενώ το «αοργικό», που μαίνεται μέσα στο μεμονωμένο πνεύμα, υποτάσσεται στην έλλογη κατανόηση και στην ενσωμάτωση στην φύση και την κοινωνία. Αυτό που δεν είναι εντελώς σαφές, ούτε στα σχεδιάσματα του Εμπεδοκλή ούτε στο σχόλιο του Χαίλντερλιν, είναι το αν άραγε ο τραγικός δράστης, «αυτός που παλεύει με το θείο», επιλέγεται από την μοίρα ή είναι αυτόκλητος. Οι εχθροί του Εμπεδοκλή εγκυβλάνουν τον αλαζονικό εγωτισμό του. Από την δική του πλευρά, ο φιλόσοφος-ηγεμόνας μιλά για μιαν αίσθηση εξορίας από το οργανικό και το οικουμενικό τόσο αλγεινή, τόσο αντίθετη προς τα εκστατικά οράματα ενότητας που έχει, ώστε δεν έχει άλλη επιλογή πέρα από το να αγωνίζεται για μια παλιννόστηση σε αυτό που είναι θείκο μέσα στον άνθρωπο, έστω και, μάλιστα προπάντων, διακινδυνεύοντας να πεθάνει. Αναμφισβήτητα, όμως, αποτελεί πεποίθηση του Χαίλντερλιν ότι ακόμη και πέρα από την στάση του «τραγικού ατόμου» υπάρχει ένας χρονικός παράγοντας. Η «πολεμική» μεταξύ ανθρώπου και θεού, η εγγενώς αγωνιστική απόπειρα να ξεπεραστεί ο χωρισμός ανάμεσα σε «οργανικό» και «αοργικό», μπορεί να καρποφορήσει μόνο σε στιγμές καταστροφικού, κατά το μάλλον ή

ήττον, κοινωνικο-ιστορικού μετασχηματισμού<sup>70</sup>. Οι επαναστάσεις, υπό τον εγκόσμιο μανδύα τους, είναι δημόσιες αναπαραστάσεις αυτών των συγκρουσιακών μυστηρίων, αυτών των *Cottagesgeschehen*. Το ότι αυτό το «εμπεδοκλείο μοντέλο» της φύσης και της μορφής του τραγικού δράματος παρουσιάζει σημαντικές αναλογίες με την εγελιανή ανάλυση της τραγωδίας είναι προφανές. Η κοινή τους πηγή είναι ο Σοφοκλής.

Προς αυτή την πηγή στρέφεται τώρα ο Χαίλντερλιν. Οι παρατηρήσεις για τον *Οιδίποδα* αποτελούν την μετάβαση του Χαίλντερλιν από την πρώτη έννοια της τραγωδίας στην αινιγματική θεωρία που αναπτύσσει σε σχέση με την *Αντιγόνη*. Ακόμη κι έτσι, όμως, το σχόλιο στον *Οιδίποδα*, με την σύνθετη σύνταξή του και τις περιπλοκές της Σουαβικής διαλέκτου, είναι τόσο δύσκολο να παραφρασθεί όσο και κάποια εξηγητικά σχόλια του Μαλλαρμέ, την μέθοδο του οποίου παραδόξως προοικονομεί ο Χαίλντερλιν. Κατά τον Χαίλντερλιν (που η ερμηνεία του εδώ δεν βρίσκει κανένα στήριγμα στο κείμενο), ο Οιδίπους ερμηνεύει το μήνυμα από το μαντείο των Δελφών zu *unendlich* («απεριόριστα», «καθ' υπερβασιν των ορίων του»). Μπορούσε, και όφειλε, να αντιληφθεί ότι το μαντείο τον καλούσε να ασκήσει δίκαιη και τίμια διακυβέρνηση στην Θήβα, ώστε να αποκαταστήσει την πολιτική σταθερότητα που απειλείται από τον λοιμό. Αντ' αυτού, ο Οιδίπους υιοθετεί ευθύς εξ αρχής λόγο και ρόλο ιερατείου, τελετουργικής ανταπόδοσης. Αυτός ο ίδιος, τονίζει ο Χαίλντερλιν, στρέφει την σκέψη του Κρέοντα προς τον προ πολλού διαπραχθέντα φόνο του Λαΐου. Αυτός ο ίδιος αποδίδει σε εκείνον τον φόνο μια κληρονομιά ατέλειωτου μιάσματος και καθιστά «απεριόριστα» επιτακτική την καταδίωξη του άγνωστου δολοφόνου. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο Οιδίπους υποκύπτει στον πειρασμό του *nefas*. Ο όρος σημαίνει «ανοσιούργημα»: ακριβέστερα, ανοσιούργημα που ξεπηδά από την αντίθεση προς τους θεούς, από κάποια παραβίαση του

70. Θέση που υποστηρίζεται με πειστικότητα στο M. Corssen, ό.π., 150.



φυσικού πεπρωμένου. Ο Χαίλντερλιν θα πρέπει να γνώριζε τον όρο από τον Βιργίλιο και από τον Λουκρήτιο, που τον συνδέουν ειδικά με το σύμπαν των Ερινυών. Στο πρόσωπο του Οιδίποδα, αυτό που υποκύπτει στην σαγήνη του *nefas*, που στην πραγματικότητα εκλιπαρεί γι' αυτήν, χαρακτηρίζεται με αξιωματημένο τρόπο ως «die wunderbare zornige Neugier» («η θαυμαστή, θαυμάσια εξημμένη περιέργεια»), η οποία πυρπολεί την γνώση, όταν εκείνη έχει υπερβεί τους φυσικούς της περιορισμούς-όταν το έλλογο στοιχείο βρίσκεται σε «αοργική» κατάσταση. Ο πόθος του Οιδίποδα για γνώση, απαλλαγμένος από «οργανικούς» περιορισμούς, είναι, τρόπον τινά, «μεθυσμένος» (και πάλι σαν τον Χέγκελ, ο ύστερος Χαίλντερλιν έχει μια έμμονη αισθητηριακή αντίληψη για την γοητεία της αφηρημένης και αναλυτικής σκέψης). Όμως, ακόμη κι αυτή η μέθη και η μαινόμενη περιέργεια που οδηγούν τον Οιδίποδα στον όλεθρο διατηρούν την «απαστράπτουσα αρμονική μορφή» τους (*seine herrliche harmonische Form*). Ο Οιδίπους είναι τώρα παγιδευμένος σε μια λογική αυτοδιχασμού και αυτοκαταστροφής «αυτόνομη» – το επίθετο θα παίζει αποφασιστικό ρόλο σε σχέση με την Αντιγόνη. Η επίγνωση του μυστικού, σε τούτο το κορύφωμα της απεριόριστης ορμής, αποσπά μια γνώση που ο θνητός άνθρωπος δεν μπορεί να τιθασεύσει. Μέσα στην παραφορά της μαντικής του διαύγειας, ο Οιδίπους, ο βασιλιάς-ιερέας, έχει μετατρέψει τον εαυτό του κυριολεκτικά σε τέρας, υβρίδιο που γεννήθηκε από μια απόπειρα ζευγαρώματος θεού με άνθρωπο, από αυτήν την εξαναγκαστική συγχώνευση του «οργανικού» με το «αοργικό», που μια πρώτη εκδοχή της είχε δώσει ο Χαίλντερλιν στο *Der Tod des Empedokles*. Ας σημειωθεί το πώς ο Χαίλντερλιν ριζοσπαστικοποιεί, πώς καθιστά υπερβάντικό, το θέμα της αιμομιξίας που υπάρχει στον μύθο του Οιδίποδα. Τώρα, πρέπει να επακολουθήσει ένας «απεριόριστος αποχωρισμός», δηλαδή η καταστροφή του προσώπου που υπήρξε «ο πειρασμός και αυτός που αποπειράθηκε το ανοσιούργημα». Ο Οιδίπους είναι καταδικασμένος.

Σε ένα βαρυσήμαντο μονόλογο ο Χαίλντερλιν υποστηρίζει ότι στον Οιδίποδα του Σοφοκλή ο δραματικός διάλογος μέσα από την ίδια του την διάρθρωση αναπαριστά την σύγκρουση ανάμεσα στις αντιτιθέμενες δυνάμεις του θνητού και του θείου, του «αοργικού» και του «οργανικού», του αδέσμευτου και του διεπόμενου από κανόνες. Υπό μίαν έννοια, «τερατώδη» καθ' εαυτήν, ο δραματικός διάλογος, ιδιαίτερα στην ελληνική μορφή της «στιχομυθίας» (ανταλλαγής, σε εναλλασσόμενους στίχους, επίθεσης και άμυνας, προτάσεων και αποκρούσεων), επιδιώκει τον αμοιβαίο εκμηδενισμό. Στον Σοφοκλή, λέει ο Χαίλντερλιν, «Rede gegen Rede», «ο λόγος και ο αντί-λόγος» στοχεύουν, ακάθεκτοι, στην σύνθεση, στην ενότητα του νοήματος. Τούτο είναι ανεπίτευκτο. Τουναντίον, μάλιστα, όσο περισσότερο τα πρόσωπα αποδύονται σε αγωνιατικό διάλογο, τόσο βαθύτερος είναι ο χωρισμός, τόσο πιο αγεφύρωτη είναι η αποξένωση που προκύπτει. Οι ευσεβείς αναλήθειες, τα ξεσπάσματα συμπόνιας και οι θρήνοι του χορού μοχθούν, μέχρις εξαντλήσεως, να μετριάσουν την αυτοκτονική διαλεκτική του διαλόγου. Μάταια όμως.

Το υπέρμετρο άλμα του Οιδίποδα προς το *nefas* δεν είναι ούτε μεμονωμένη πράξη ούτε συμβάν της ατομικής ψυχολογίας. Αυτός ακολουθεί, «επωμίζεται» την «καμπύλη» του «πετροκαταλύτη χρόνου» (*der reissenden Zeit*). Είναι μια ώρα καταστροφικής αποδιάρθρωσης: στην Θήβα κυριαρχούν η λοιμική, η φιλήδονη αναρχία, οι πυρετώδεις μαντείες – η ανάγνωση του Χαίλντερλιν εδώ οφείλει πολύ περισσότερα στον Σενέκα παρά στον Σοφοκλή. Σε τέτοιες ώρες η ανθρωπότητα καταντά στην «λήθη των θεών». Οι θεοί φαίνονται να έχουν υποχωρήσει, φεύγοντας από κοντά μας και από την σκέψη μας. Μια τέτοια υποχώρηση των θεών θα μπορούσε να «ανοίξει ρήγμα», να δημιουργήσει «χάσματα» στην συνέχεια της κοσμικής τάξης (σ' αυτό το σημείο, το λεξιλόγιο του Χαίλντερλιν είναι σχεδόν ιδιωτικό). Για να εμποδίσουν αυτή την ρήξη, για να πληρώσουν το κενό, ορισμένα ανθρωπίνα όντα – ο Οιδίπους – πρέπει να γίνουν, οικειοθελώς, *Verräter*,



«προδότες του Θεού». Πρέπει, τρόπον τινά, να διαπράξουν προδοσία έναντι του φυσικού, έναντι των οντολογικών ορίων που χωρίζουν τα θνητά όντα από το θείο. Διαπράττοντας μια τέτοια προδοσία, «ασφαλώς με τρόπο ιερό», αυτοί οι καθαγιασμένοι και αυτοθυσιαζόμενοι προδότες αναγκάζουν το θείο να φανερώσει την υβρισθείσα, συντριπτική του ισχύ και έτσι την αποκαθιστούν στην ανθρώπινη συνείδηση. Επικαλείται άραγε ο Χαίλντερλιν, υποσυνείδητα ίσως, την «προδοσία με σκοπό την θεοφάνεια», του Ιούδα στον Χριστό; Αυτή η επίκληση θα μπορούσε να ρίξει φως στην ανάπτυξη της επιχειρηματολογίας του. Διότι, την ώρα της επανάστασης, την «στιγμή της ανατροπής των κατηγοριών», για να χρησιμοποιήσουμε την περίφημη φράση του Χαίλντερλιν, διαπράττεται «προδοσία» και στο ανθρώπινο και στο θεϊκό επίπεδο<sup>71</sup>. Ο Ζευς έχει γίνει «χρόνος και τίποτε άλλο» επειδή ο χρόνος εμπλέκεται σε μια δυναμική ολικής αλλαγής, ο Ζευς «δεν έχει νόημα». Η καθαρή χρονικότητα είναι ισοδύναμη με ακατανόητη κρίση. Ο άνθρωπος, με την σειρά του, αναγκάζεται να ακολουθήσει, να συμβαδίσει με αυτόν τον ακατανόητο, κατά τα φαινόμενα «άνευ νοήματος», στρόβιλο του χρόνου. Έτσι, διασπάται σε μια διαδοχή ασύνδετων στιγμών και παρορμήσεων και αποκόπτεται από τις αξιόπιστες ρίζες και τους περιορισμούς τού Είναι του. Ανεξάρτητα του αν ισχύει για τον Οιδίποδα του Σοφοκλή, αυτή η ανάλυση αποτελεί λαμπρή διάγνωση της πνευματικής κατάστασης ενός παθιασμένου για την αλήθεια ατόμου (του Φρίντριχ Χαίλντερλιν) υπό την πίεση που του ασκεί η Γαλλική Επανάσταση. Το σταθερό σημείο μέσα σ' αυτό το «χάος του χρόνου», η όποια κατανόηση υπάρχει, εναπό-

71. Ο J. Beaufret, ό.π., 25-6, υποστηρίζει ότι σε αυτό το σημείο η γλώσσα και η ανάλυση του Χαίλντερλιν προέρχονται άμεσα από την καντιανή χρήση της έννοιας των «κατηγοριών» και, ίσως, από την καντιανή κριτική του χρόνου. Ο νεανικός ενθουσιασμός του Χαίλντερλιν για τον Καντ είναι βέβαιος, πλην όμως την εποχή των *Anmerkungen* οι διαφορές ανάμεσα στην δική του τραγική μεταφυσική και στον καντιανό ιδεαλισμό είχαν πλέον γίνει ριζικές.

κειται στον Τειρεσία, όπως ακριβώς θα συμβεί και στην *Αντιγόνη*.

Από εσκεμμένη πλάνη, ο Χαίλντερλιν καθιστά τον *Oedipus der Tyrann* το πρώτο, χρονολογικά, από τα δύο έργα. Το κάνει ούτως ώστε η μορφή της Αντιγόνης και η πράξη της να μπορούν να καταστήσουν έκδηλο, υπό οριστική πλέον μορφή, το *mysterium tremendum* της ανταγωνιστικής ενότητας ανάμεσα στον Θεό και τον άνθρωπο, ανάμεσα στο «οργανικό» στοιχείο του φυσικού κόσμου και το «αοργικό» στοιχείο του ατόμου, ανάμεσα στον κατακλυσμιαίο χρόνο και την κοινή χρονικότητα, ανάμεσα στο αρχαίο και το εσπέριο στοιχείο. Αυτή η εκδήλωση [του τρομακτικού μυστηρίου] παρουσιάζεται στην πολεμική αντιπαράθεση και την βίαιη συγχώνευση γλώσσας και σημασίας που καλούμε μετάφραση. Από την «μετάφραση» της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή, από την μεταλλαγή του ελληνικού πρωτοτύπου στην δική του «ολικότητα» πρέπει να αναδυθεί «η εικόνα του κόσμου» (*dove essita l' immagine del mondo*), κατά την γνωστή φράση του Σαλβατόρε Κουαζίμοντο, που και τα δικά της συμφραζόμενα αφορούν ενταφιασμό και ανάσταση. Αυτής της μεταμόρφωσης πρόλογος είναι οι σημειώσεις στον *Oedipus der Tyrann*, καθώς και οι μεταφραστικές τεχνικές που εφαρμόζονται στην εκδοχή του Χαίλντερλιν. Αυτά είναι προφανή.

Αυτό που παραμένει επίμαχο είναι το πρόβλημα ποια είναι η ακριβής προέλευση και η εμβέλεια των *Anmerkungen zur Antigone*. Μεγάλο μέρος αυτού του σχολιασμού, που συνετέθη τελευταίο, παρ' ότι δεν γνωρίζουμε πότε ακριβώς, μπορεί να αποκωδικοποιηθεί αφ' ενός μεν, τόσο υπό το φως του μετά το 1801 ιδιώματος του Χαίλντερλιν, όσο και επί τη βάση της θεωρίας του για την τραγωδία, αφ' ετέρου δε με συγκεκριμένες αναφορές στο έργο, όπως το αποδίδει ο ίδιος. Ωστόσο, υπάρχουν στοιχεία που παραμένουν σχεδόν ακατανόητα, παρά τις άφθονες και συχνά ευφάνταστες απόπειρες των νεώτερων εξηγητών. Όσο περιθωριακός κι αν είναι, ο παράγοντας της νευρικής ασθέ-



νειας δεν μπορεί να αποκλεισθεί. Το 1803-4, ο Χαίλντερλιν χαρακτηρίζει την κατάσταση του ως κατάσταση ανθρώπου κατακαμένου από την θείκη φωτιά. Στην πυκνότητα των *Anmerkungen* υπάρχει η βιασύνη της αλλοφροσύνης. Ο Χαίλντερλιν αδράχνει «αποκεκαλυμμένες» ενοράσεις: το πνεύμα φλέγεται μέσα στο γράμμα, ενώ παράλληλα προσδίδει στο γράμμα, όπως και στην ιωαννιτική παραβολή της «Πάτμου», μιαν ασύγκριτη αίγλη κυριολεξίας. Όμως, ενόραση κατ'επίκοινωνία ταυτόχρονα απειλούνται και είναι αξεχώριστες από τα σκοτάδια της παραφροσύνης, που πυκνώνουν. Υπάρχουν, όπως νομίζω, σε αυτές τις σημειώσεις, όπως και στην ίδια την *Antigonä*, στοιχεία όπου μπαίνει απρόσκλητη η νύχτα της τρέλας. Η δεσπόζουσα θέση που αποδίδει στον «Σοφοκλή» του Χαίλντερλιν η φιλοσοφική και λογοτεχνική κριτική του εικοστού αιώνα, οφείλει να μην εξοβελίσει τελείως τα ψήγματα αλήθειας που υπάρχουν στις αντιδράσεις των συγχρόνων του ποιητή. Υπάρχει παραφροσύνη εδώ, καθώς και η έλξη του χάους.

Με τρόπο δραστηκότερο κι από τον *Οιδίποδα*, η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή είναι, κατά τον Χαίλντερλιν, έργο που εμφανίζεται σε μια στιγμή «εθνικής ανατροπής και επανάστασης» (*vaterländische Umkehr*) και την εκφράζει. Πρόκειται για μια στιγμή δραματικής επαναξιολόγησης των ηθικών αξιών και των πολιτικών σχέσεων εξουσίας. Από την μοιραία σύγκρουση τραγικών δραστών και κοσμοθεωρήσεων θα αναδυθεί μια «republikanische Vernunftsform» («δημοκρατική / ρεπουμπλικανική ορθολογικότητα», «έλλογη δομή κατά το δημοκρατικό πρότυπο»). «Αυτό γίνεται ιδιαίτερα εμφανές προς το τέλος, όταν ο Κρέων σχεδόν κακοποιείται από τους βαλέδες του» (θέμα που αποτελεί εξ ολοκλήρου επινόημα του Χαίλντερλιν). Καθ' όλην την διάρκεια της διαμάχης Αίμονα-Κρέοντα προδιαγράφεται η έλευση των δημοκρατικών θεσμών. Η Γαλλική Επανάσταση έχει κάνει να εκφραστούν ορισμένα δημοκρατικά στοιχεία «ξεσηκωμού» – ο Χαίλντερλιν χρησιμοποιεί τον ίδιο τον όρο *Aufstand* – των οποίων είχε επί-

γνωση ο Σοφοκλής, ως παρών στην «δημοκρατία» του Περικλή και στην αρχόμενη κρίση, αλλά η κυρίαρχη συμβατικότητα του δεν τα αφήνει να εκφραστούν. Εν ολίγοις, και με συμπαραδηλώσεις παρόμοιες μ' εκείνες του τίτλου του Σπινόζα, η *Αντιγόνη* για τον Χαίλντερλιν είναι «θεολογικοπολιτικό» κείμενο.

Σ' αυτή την ιστορικοιστική και επαναστατική προοπτική –και τί συγγενέστερο προς την *Αντιγόνη* από μια σταδιοδρομία σαν εκείνη του νεαρού Σαιν-Ζυστ (Saint-Just), που εκτελέστηκε το 1794 για τον ουτοπικό φανατισμό του; –πρέπει να ερμηνεύσουμε την σύγκρουση ανάμεσα στον Κρέοντα και την *Αντιγόνη*. Τώρα, μπαίνουν στην δράση οι διαλεκτικοί δείκτες που είχε προηγουμένως επισημάνει ο Χαίλντερλιν. Ο Κρέων ενσαρκώνει το «das Förmliche», αυτό που είναι συγχρόνως «καλοσχηματισμένο» και «φορμαλιστικό», αυτό που στην αττική ευαισθησία και πολιτική τέχνη, καθώς και στις συμβάσεις του ίδιου του σοφοκλείου δράματος, αντανακλά την «ηραία νηφαλιότητα». Η σφαίρα επιρροής του είναι η καθολικεύουσα, αρμονική εμβέλεια του οργανικού. Είναι επίσης, και μάλιστα κατ' ουσίαν, η επικράτεια του νόμου, του *Gesetz*, υπό την κυριολεκτική έννοια του «θεσπισμένου δια νόμου» και «διεπομένου από κανόνες», όπως κυριαρχεί σε μια προεπαναστατική πόλιν. Δυνάμει αυτής της αντίθεσης, η *Αντι-γόνη* (δεν το δηλώνει άραγε το όνομά της;) ενσαρκώνει το «άμορφο», «das Unförmliche», με όλα τα υπονοούμενα του πρωτογενούς απείρου, των αδιαφοροποίητων γενεσιουργών δυνάμεων. Μέσα της έχει εξαπολυθεί ακάθεκτο το «αοργικό»: το απολλώνειο πυρ κατέχει και το παραμικρό νεύρο του είναι της. Η *Αντιγόνη* είναι *gesetzlos*, «άνομη», αλλά υπό έννοια μέχρι τούδε απροσδιόριστη, που θα καταστεί πλήρως ευκρινής στον τρόπο, με τον οποίον ο Χαίλντερλιν ερμηνεύει το τέταρτο στάσιμο του έργου.

Είναι αναντίρρητο ότι υπάρχουν αναλογίες με την άποψη του Χέγκελ για την σύγκρουση μεταξύ κράτους και ατόμου, ανάμεσα στον καταπιεστικό νομικισμό και τον ενστικτώδη ανθρωπι-



σμό. Στην αρχή, ο Χέγκελ και ο Χαϊντερλιν συνέπλεαν. Ωστόσο, οι διαφορές είναι έντονες. Παρά το επιχείρημά του περί τέλειας διαλεκτικής ισορροπίας, η ερμηνεία του Χέγκελ καθιστά τον μεν Κρέοντα φορέα ψευδούς ή επιπόλαιης ευσέβειας, την δε θρησκευτικότητα της Αντιγόνης αυθεντικά εμπνευσμένη. Κατά την αντίληψη του Χαϊντερλιν, απεναντίας, και οι δύο μορφές είναι βαθιά θρησκευτικές. Λατρεύουν τις ίδιες επουράνιες δυνάμεις, αλλά βιώνουν την σχέση τους προς αυτές τις δυνάμεις, την αντίστοιχη «εγγύτητα προς το θείο» ή «απόσταση από το θείο», κατά ασυμφιλίωτα αντίθετους τρόπους. Εξ ου και μια από τις περίφημες στιγμές της μετάφρασης του Χαϊντερλιν: η ερμηνεία του *οὐ γὰρ τί μοι Ζεὺς του στ. 455* ως «*Darum, mein Zeus...*» («επειδή, ο δικός μου Ζεὺς...»). Μέσω ακριβώς αυτής της «κτητικής ανωνυμίας» –ασφαλώς γραμματικό σφάλμα από μέρος του Χαϊντερλιν– πρόκειται να εισέλθουμε στην αληθινή φύση της Αντιγόνης.

Η Αντιγόνη είναι η πεμπτούσια του Αντίθεου, για τον οποίον είχε μιλήσει ο ποιητής στο σημαντικό γράμμα που έστειλε στον Μπέλλεντορφ, τον Δεκέμβριο του 1801. Αυτό σημαίνει ότι η Αντιγόνη είναι ον που η στάση του μπροστά στον θεό ή τους θεούς (ο Χαϊντερλιν χρησιμοποιεί εναλλακτικά και τις δύο ονομασίες) είναι στάση αντιπαράθεσης, αντιπαλότητας, πολεμικής. Αυτή όμως η εναντίωση, αυτή η ανταγωνιστική επίθεση, είναι ύψιστη ευσέβεια. Ο Αντίθεος είναι κάποιος που «συμπεριφέρεται σαν να ήταν σε αντίθεση με τον θεό, υπό θεία έννοια» («in gottes sinne, wie gegen gott sich verhält»). Αυτός ο κατεχόμενος από το θείο «Αντίθεος»<sup>72</sup> γίνεται ο αγιότερος των αιρετικών, μορφή που θα καταστεί κεντρική στο ντοστογιεφσκικό σενάριο του «άγιου αμαρτωλού» και αχαπώντος αμφισβητία του Χρι-

72. Στα αγγλικά, God-Counterer: «αντιτιθέμενος στο Θεό, εναντιούμενος προς τον Θεό» – πρόκειται για απόπειρα απόδοσης του ελληνικού όρου «αντίθεος» στα αγγλικά από τον συγγραφέα: προτιμήσαμε, ως εκ τούτου, να αποδώσουμε την αγγλική έκφραση με αυτό το οποίο εκείνη μεταφράζει. (Σ.τ.Μ.)

στού. Τα σημεία αναφοράς του Χαϊντερλιν είναι φιλοσοφικά. Η Αντιγόνη, ακριβώς όπως ο Εμπεδοκλής και ο Ρουσσώ, όπως την παριστάνει ο Χαϊντερλιν στην ωδή «Der Rhein», είναι μια «αγία ασύνετη» (törrig göttlich). Μάλιστα, σε βαθμό ακόμη υψηλότερο και απ' ό,τι ο Ρουσσώ, είναι «άνομη», gesetzlos. Ωστόσο, στην περίπτωση και των δύο αυτών ατόμων, τούτη η «ανομία» είναι θεϊκά εμπνευσμένη σύνεση. Παρουσιάζει μιαν ένωση με το απόλυτο αλλά και με την ιστορικά εξελισσόμενη δικαιοσύνη, η οποία όχι μόνο ξεπερνά τον νομικισμό και το θεσπισμένο διά νόμου, αλλά έρχεται αναπόφευκτα σε αντίθεση προς αυτά. Το γράμμα του νόμου (Κρέων) αμφισβητείται από το πρωτογενές πνεύμα και το έν τῷ γίγνεσθαι μέλλον του νόμου (Αντιγόνη). Όπως στην εγγελιανή διαλεκτική, έτσι και στην ερμηνεία του Χαϊντερλιν, το ριζοσπαστικό και το επαναστατικό, αυτό που βρίσκεται στην ρίζα των πραγμάτων και εκτείνεται μέχρι το μέλλον, απαιτεί τα δίκαιά του εναντιούμενο στην απατηλή σταθερότητα –απατηλή καθότι συγκυριακή– των τωρινών θεσμών. Σε αυτή την «Streit der Liebenden» («φιλονικία, διαμάχη ερωτευμένων και εραστών»), ο Αντίθεος, είτε είναι ο Εμπεδοκλής – Ρουσσώ, είτε είναι η κόρη του Οιδίποδα, μιλά «την γλώσσα των αγνότατων» –ένα εκστατικό, απόκοσμο ιδίωμα που στον ύμνο του για τον Ρήνο ο Χαϊντερλιν το χαρακτηρίζει «διονυσιακό», επομένως «αοργικό». Ένας τέτοιος λόγος, καθώς και η οικειότητα με το θείο, την οποία επιδιώκει, υφίσταται, ο «αντιπαλαίων τον Θεό», είναι κυριολεκτικά αυτοκτονία. Ο Begeisterter, «αυτός που μορφοποιείται και κατέχεται από το πνεύμα», πρέπει να χαθεί στην παράφορη πορεία του προς το θείο, την στιγμή ακριβώς που η μητρική γλώσσα του μεταφραστή χάνεται στην παράφορη κίνησή της προς μία πλήρη ιδιοποίηση και «κατάποση» της θεϊκής πηγής. Η «ανθρωποφαγική» νότα είναι παρούσα: στον Αντίθεο, όπως εξηγεί ο Χαϊντερλιν στον Μπέλλεντορφ, παραχωρείται «ένα υπερβολικά μεγάλο κομμάτι της θεϊκής παρουσίας», πολύ μεγαλύτερο απ' όσο αντέχεται –η έκφρα-



ση *mehr von Göttern ward* έχει μια πολλά υπαινισσόμενη αμφισημία. Ο *Αντίθεος* χάνεται από υπερβολή της υπέρβασης. Αυτή η αυτοκαταστροφική ολοκλήρωση είναι η απάντηση του Χαίλντερλιν στο ερώτημα που έθετε ο Σέλλινγκ στο τελευταίο από τα *Γράμματα για τον Δογματισμό και τον Κριτικισμό*, στα 1795-6: Πώς μπορούμε να αντέξουμε, πώς μπορούμε να αποδώσουμε έλλογο νόημα στην καταστροφή, συχνά στην αυτοκαταστροφή, του έλληνα τραγικού ήρωα λόγω «ενός εγκλήματος που επέπρωτο να γίνει» ή λόγω ενός αναπόφευκτου σφάλματος; Η λύση ακριβώς αυτού του φαινομενικού σκανδάλου στην «δίκαιη ανομία» και το «όσιο έγκλημα» του *Αντίθεου* καθιστά την τραγωδία «την αυστηρότερη από τις ποιητικές μορφές», το λογοτεχνικό είδος που κατέχει την κεντρικότερη θέση για την κατανόηση από τον άνθρωπο της κατάστασής του σε σχέση με τον θεό, τον εαυτό του και την κοινωνία. Η δε *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, ακριβώς επειδή αποκαλύπτει τον-την *Αντίθεο* στην πληρότητα της αυτοσυνειδήσης και της εκφραδτικής δυνάμεώς του-της, αποτελεί αναμφίβολα το υψηλότερο παράδειγμα αυτής της υπέρτατης γλωσσο-λογοτεχνικής μορφής. Η *Αντιγόνη* είναι για τον Χαίλντερλιν, όπως αργότερα το *Τριστάνος και Ιζόλδη* για τον νεαρό Νίτσε, όχι μόνο το μεγαλύτερο από τα έργα τέχνης, αλλά και «το κατεξοχήν *opus metaphysicum*»<sup>73</sup>.

Αυτή, όμως, η ανάγνωση που προκαλεί το δέος, όπως και η ερμηνεία του προσώπου του Αίμονα, η ρητορική του τραγικού λόγου, η λεπτή αντίληψη της λειτουργίας του χορού, θέματα στα οποία ο Χαίλντερλιν παραπέμπει με ερμητικό τρόπο στις *Anmerkungen* του, γίνονται εύλογα μόνο στην έμπρακτη «μετάφραση» του έργου. Εδώ, ασφαλώς, «ο θεός κρύβεται στην λεπτομέρεια». Ποιας τάξης, λοιπόν, είναι οι σχέσεις της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή με την *Antigona* του Χαίλντερλιν;

73. Τον διαφωτιστικό αυτόν παραλληλισμό κάνει ο P. Lacoue-Labarthe, ό.π., 208.

Η υλική βάση αυτών των σχέσεων ήταν ελλιπέστατη. Καμία από τις κριτικές εκδόσεις του Σοφοκλή, που είχε, καθώς φαίνεται, στην διάθεσή του ο Χαίλντερλιν (τα κείμενα είχαν εκδοθεί το 1739, το 1760, το 1777, το 1781 και το 1786), δεν ήταν ορθή, με βάση τους νεώτερους κανόνες. Η καλύτερη έκδοση, που δημοσιεύθηκε από τον Μπρουκ (R.F.P. Brunck) στα 1786-9 είτε διέφυγε της προσοχής του Χαίλντερλιν είτε δεν του ήταν προσιτή λόγω κόστους. Έτσι, εκείνος στηρίχθηκε κατά βάσιν, όχι όμως αποκλειστικά, σε μια ιταλική έκδοση του 1555, την αποκαλούμενη «*Iuntina*». Πρόκειται για δουλειά διαβόητη για τα ελαττώματά της, που οι παραναγνώσεις και οι εσφαλμένες της εικασίες εξηγούν καθαρά μεγάλο μέρος των σφαλμάτων του Χαίλντερλιν. Σε άλλα σημεία της *Antigona* το πρόβλημα έγκειται στο πόσο καλά κατείχε τα αρχαία ελληνικά ο Χαίλντερλιν. Το πάθος του γι' αυτήν την γλώσσα, η ενασχόλησή του με αυτήν ήδη από τότε που ήταν μαθητής, είναι βέβαια. Είχε βαθιά γνώση, ζωντανή και αυθεντική, του Ομήρου, του Πινδάρου, του Σοφοκλή, του Πλάτωνα. Δείτε την ευστοχία και την οξυδέρκεια, με τις οποίες παραθέτει και έξυπνα παραποιεί χωρία από αυτούς τους συγγραφείς σε όλα του τα γραπτά. Κατ' επανάληψιν η εμβάθυνσή του στο ελληνικό κείμενο, η ικανότητά του να περνά «πίσω από τις λέξεις» και τις εκφράσεις, για να απομονώσει, να αποσπάσει τον πυρήνα του νοήματός τους, ξεπερνούν κατά πολύ την συνηθισμένη φιλολογική επάρκεια. Αυτή η τελευταία, όμως, είναι που συχνά λείπει. Είτε από άγνοια είτε από αμέλεια είτε από βιασύνη, ο Χαίλντερλιν συχνά παρανοεί αυτό που λέει ο Σοφοκλής. Όταν μάλιστα σε ένα παρεφθαρμένο κείμενο προστίθεται η παρανόηση μιας σύνθετης ελληνικής λέξης από τον Χαίλντερλιν, το αποτέλεσμα θα είναι αυθαίρετο ή χαοτικό (όπως λ.χ. στους στίχους 604 κ.ε.). Όμως ακόμη κι όταν το κείμενο που έχει στην διάθεσή του είναι υπο-



φερτό, και πάλι ο Χαίλντερλιν ενδέχεται να συγχέει γειτονικές πτώσεις και εγκλίσεις, να παρερμηνεύει τις καταλήξεις και να παραβλέπει τον διαφοροποιητικό τονισμό. Αυτά τα ολισθήματα γίνονται ακραία, όταν ο Χαίλντερλιν προσπαθεί να επιβάλλει το ιδεώδες του για απόλυτη κυριολεξία, για ένα λεξικογραφικό και γραμματικό πανομοιότυπο, σε ένα ελληνικό πρωτότυπο που είτε το διαβάζει από κριτική έκδοση γέματη λάθη είτε, απλούστατα, το διαβάζει ο ίδιος λάθος. Σε περιπτώσεις αυτού του είδους δεν δικαιούται κανείς να επικαλείται την κατά προσέγγισιν κομψότητα ύφους, που προστατεύει την συνηθισμένη λογοτεχνική μετάφραση. Πολλά τέτοια κειμενικά και ερμηνευτικά σφάλματα –κατάφωρα για τους συγχρόνους του Χαίλντερλιν– έχουν επισημανθεί και σχολιασθεί<sup>74</sup>. Είναι προφανές ότι αυτά έχουν επιπτώσεις σε κεντρικά ζητήματα κατανόησης. Συχνά, λ.χ. στους στίχους 245 κ.ε., είναι σχεδόν αδύνατο να διακρίνεις το κυριολεκτικό σφάλμα από τον εσκεμμένο μετασχηματισμό και την «τελειοποίηση». Δεδομένου του στόχου και της μεθόδου του Χαίλντερλιν, αυτά τα δύο αλληλεπικαλύπτονται. Αυτές, όμως, οι τεχνικές ατέλειες, όσο κι αν είναι σωρευτικές, δεν αποτελούν το ουσιαστικό ζήτημα. Αυτό που έχει σημασία είναι ο αγώνας του Χαίλντερλιν με αυτό που εκείνος θεωρούσε ως την υπέρτατη αρχή και το πνεύμα, ως τον «αποκεκαλυμμένο» χαρακτήρα του πρωτοτύπου. Αυτό που μας ενδιαφέρει είναι αυτή η ανάγνωση του Σοφοκλή «ενάντια στον Σοφοκλή», στο φως μιας επιταγής: για υπερβατική πιστότητα.

*Totus locus vexatus*<sup>75</sup>, λέει ο σχολιαστής των πρώτων στίχων του έργου. Γιατί η Αντιγόνη επικαλείται την «κεφαλή» της Ισμήνης; Ποιο είναι το ακριβές βάρος του σπάνιου επιθέτου *αὐτάδελφον*; Πώς πρέπει να ζυγιάσουμε την φράση της Αντιγόνης, εάν όντως το επιτρέπει το κείμενο, «από κανένα κακό δεν πρόκειται να γλιτώσουμε όσο ακόμη ζούμε» [*«ἐλλείπον οὐχὶ νῶν ἔτι ζῶσαιν τελεί»*]; Αυτός ο τόνος σεπτού τρόμου είναι αι-

74. Πρβλ. R.B. Harrison, *op.cit.* 187-206.

75. «Ολόκληρο το χωρίο στασιάζεται». (Σ.τ.Μ.)

σχύλειος, δεν αποκλείεται όμως η σύνθεση προλόγου σε διαλογική μορφή να υπήρξε καινοτομία του Σοφοκλή (το μοναδικό άλλο παράδειγμα είναι ο προβληματικός *Προμηθέας*). Εδώ, όπως θα δούμε, ριχνόμαστε αμέσως όχι μόνο μέσα σε ακραία δραματική ένταση, αλλά μέσα στην ίδια την κατηγορία της πολεμικής, όπως αυτή αναπαρίσταται διαλογικά, περισσότερο από ό,τι σε οποιαδήποτε άλλη τραγωδία του Σοφοκλή. Αυτό που αναντίρρητα διαπερνά υπόγεια τις αμφίβολες λέξεις είναι η πιεστική, σχεδόν αγωνιώδης επιμονή και η επιτακτικότητα της έκκλησης της Αντιγόνης. Η πρώτη λέξη της *Antigonä* είναι μια ηθελημένη τερατώδης: *Gemeinsamschwesterliches!* Αυτό το επίθετο αποτελεί οπτική, ακουστική, σημασιολογική συνένωση όλων των συμπαραδηλώσεων της θηλυκής αδελφοσύνης, της κοινής μοίρας, του δεσμού αίματος, της αναγκαστικής «ενότητας», που στο ελληνικό κείμενο εμφανίζονται διαδοχικά και ξεχωριστά. Και εκεί όπου οι συνηθισμένοι μεταφραστές ψάχνουν μια περίφραση και κάποιον «έλλογο» ιδιωματοισμό δηλωτικών στοργής, ο Χαίλντερλιν διαλέγει την καθαρή κυριολεξία: ο *Ismenes* *ἡαυρί!* Στο ίδιο το «κεφάλι» της Ισμήνης, με όλη την υπόρρητη σωματικότητα και τον «πρωτογονισμό» του, στρέφεται η Αντιγόνη για να απευθύνει την μοιραία έκκληση. Αυτή η σαρκική αμεσότητα ταιριάζει σε κάποιον, που, ακριβώς πριν από τα χαράματα, είχε έλθει αντιμέτωπη με το πτώμα του αδελφού της και του είχε αποδώσει βιαστικά και αυθόρμητα τις νεκρικές τιμές. Ζεὺς στον Σοφοκλή: *der Erde Vater* στον Χαίλντερλιν. Γίνεται, έτσι, η εσπέρια θεότητα της κατοχής και της αναγνώρισης που ιδιάζουν στην Αντιγόνη - Χαίλντερλιν, αλλά, επίσης, ένας θεός, του οποίου ο τίτλος μας παραπέμπει στο χθόνιο θέμα του έργου, στην απόδοση του νεκρού στην γη, υπογείως, στον ενταφιασμό της Αντιγόνης ζωντανής, στις πρωτόγονες δυνάμεις της δικαιοσύνης και της ανταπόδοσης, που κατοικούν στο χθόνιο βασίλειο. Η ίδια η κίνηση της μετάφρασης του Χαίλντερλιν αποτελεί έντονο «ξεσκέπασμα» και σπάσιμο των επιφανειών.



Η Αντιγόνη του Σοφοκλή μνημονεύει την κληρονομιά της οδύνης και της ατίμωσης που αυτή και η Ισμήνη έλαβαν από τον Οιδίποδα. Πράγματα που τους έτυχαν έπειτα από την πτώση του Οιδίποδα. Ο Χαίλντερλιν μετασχηματίζει αυτήν την ουδέτερη, χρονολογική ένδειξη σε ένα δράμα σε μικρογραφία: *seit Oedipus gehascht ward* –«από τότε που έπιασαν τον Οιδίποδα»– φράση στην οποία το ρήμα *haschen* θα μπορούσε, ακριβέστερα, να αποδοθεί «επιτέθηκαν (στα κρυφά, με ενέδρα)». Διάφορες εικονοπλασίες είναι εν δράσει εδώ: η έννοια της ενέδρας, του Οιδίποδα να πέφτει, όντας αθώς, σε μια στημένη παγίδα· επίσης, κατά την γνώμη μου, ένας υπαινιγμός στο μεγάλο αισχύλειο θέμα του δικτυού της Κλυταιμνήστρας, καθώς παγιδεύει τον ανύπιο Αγαμέμνονα. Προ πάντων, όμως, ο Χαίλντερλιν μεταδίδει την ανέκδοτη άποψη της Αντιγόνης για την αθωότητα του πατέρα της, καθώς και την έντονη υποψία που εκείνη τρέφει για τον οίκο των δολοφόνων, που μέσα του έχουν τώρα απομείνει ανυπεράσπιστες αυτή και η αδελφή της (ο *Häscher* είναι αυτός που επιδίδεται με ζήλο στο ανθρωποκνηγητό). Η αναφορά της στον Κρέοντα ως *Feldherr* είναι επάκριβως σοφόκλεια: αυτός δεν είναι παρά στρατηγός, που πήρε την εξουσία εξαιτίας της βίαιης νίκης που κατήγαγε στην αιματηρή μάχη της προηγούμενης ημέρας. Και εκεί όπου ο Έλληνας έχει κήρυγμα, με την συνηθισμένη έννοια του διατάγματος και της αναγγελίας του με κήρυκα, ο Χαίλντερλιν χρησιμοποιεί τον χριστολογικό-παυλικό όρο «*Uns kundgetan*» (υπόρρητον στην «κηρυγματική» θεολογία) εδώ. Ο υπαινιγμός δεν είναι αυθαίρετος. Ένας απλός «στρατηγός» έχει αναλάβει ιερατικά, αποκαλυπτικά [του θείου λόγου] καθήκοντα. Κάνοντας αυτό, ο Κρέων επαναλαμβάνει το μοιραίο υπέρμετρο άλμα που ο Χαίλντερλιν είχε επισημάνει στον Οιδίποδα του *Oedipus der Tyrann*. Το ένα έργο αρχίζει να αχνοφαίνεται κάτω από το άλλο. Ενδεχομένως ο Χαίλντερλιν παραλείπει, συμπυκνώνει ή και δίνει επισφαλή ερμηνεία, στην δική του εκδοχή για το δύσκολο χωρίο που κλείνει αυτόν τον παράφορο λόγο. Το

πρωτότυπο υπαινίσσεται το κακό που το κήρυγμα του Κρέοντα συνεπάγεται για «τους αγαπημένους μας, τους αγαπητούς μας»<sup>76</sup>. Γιατί ο πληθυντικός; Ίσως, προτείνουν οι σχολιαστές, επειδή η Αντιγόνη διαιρεί τον θηβαϊκό κόσμο στο «αυτοί» και στο «εμείς», επειδή η εντολή του Κρέοντα τοποθετεί στο στόχαστρο ολόκληρον τον οίκο του Οιδίποδα. Ο Χαίλντερλιν ενισχύει αυτήν την πρόταση (των σχολιαστών). Το *Feindesübel*, κυριολεκτικά το «εχθρικό κακό» ή «το κακό που φέρεται από έναν εχθρό» βαδίζει τώρα ενάντια «στους αγαπημένους», «*die Lieben*». Σε όλες σχεδόν τις περιπτώσεις ο Χαίλντερλιν δίνει πιο συγκεκριμένη, εντονότερα σωματική χροιά στις, πιο ουδέτερες, αφηρημένες ρήσεις του ελληνικού πρωτοτύπου. Η Αντιγόνη του, μια σφοδρή σωματική παρουσία, ένα ον, για το οποίο οικογένεια και δεσμοί αίματος είναι μια υπερβατική ολότητα, στέκεται μπροστά μας ως ανέκδοτη συνήγορος του Οιδίποδα και, ίσως, ως η επίδοξη εκδικητριά του. Επιπλέον, υπάρχει ήδη στο βάθος της σκηνής ο δικός της Ζεός, ο Πατέρας της Γης.

Δέκα στίχους πιο κάτω, εμφανίζεται ένα από τα «σκανδαλώδη» σημεία της μετάφρασης του Χαίλντερλιν. Οι σχολιαστές, από την πρώτη στιγμή, στάθηκαν αμήχανοι μπροστά σε αυτό το *καλχαίνου* της Ισμήνης. Αυτοί και οι νεώτεροι διάδοχοί τους συμφωνούν, κατά το μάλλον ή ήττον, ότι τούτο το παράδοξο επίθετο (που το συναντάμε μόνον άλλη μια φορά, στον Ευριπίδη) σημαίνει «σκοτεινός», «που δεν προμηνύει τίποτε καλό», «σοβαρός και δυσοίωνος». Ο Έλληνας μάντης στην Τροία λεγόταν *Κάλχας*: η *κάλχη* είναι ένας αρχαίος, δυσερμήνευτος όρος, που αναφέρεται πιθανόν στην πορφύρα ή την πεταλίδα. Από αυτήν έφτιαχναν μια βαθυκόκκινη, πορφυρή βαφή. «*Du scheinst ein rotes Wort zu färben*» (Μοιάζεις σαν να βάφεις κόκκινη κάποια λέξη) ή «να χρωματίζεις μια κόκκινη λέξη» λέει η Ισμήνη του Χαίλντερλιν. Ο Σίλλερ έσκασε στα γέλια. Οι λογικές και

<sup>76</sup> Αντιγόνη, στ. 9-10: [...] ή σε λανθάνει πρὸς τοὺς φίλους στείχοντα τῶν ἐχθρῶν κακά; (Σ.τ.Μ)



ακαδημαϊκές εκδοχές παραφράζουν: «Μοιάζεις να κρύβεις κάποια σκοτεινή, δυσοίωνα ή πολύ μεγάλη πρόθεση». Ο Χαίλντερλιν προσπαθεί να διαρρήξει την κλασική επιφάνεια της τέχνης του Σοφοκλή, το «ποιητικό» φωτοστέφανο και την ασάφεια του επιθέτου του. Ποντάρει, τρόπον τινά, στις αρχαϊκές πηγές μιας αμεσότερης, σωματικής κατάστασης της ανθρώπινης γλωσσικής εκφοράς. Όπως τα αρχαϊκά αγάλματα, που η κλασική καλαισθησία έβρισκε απωθητικά, έτσι και οι λέξεις ήταν κάποτε ντυμένες με τα κραυγαλέα χρώματα των προθέσεων τους.

Ο στίχος 45<sup>77</sup> φαίνεται στρωτός, όμως οι εκδότες-φιλόλογοι τον φιλολογούν, και καλά κάνουν. Μήπως υπάρχει κάποιος τόνος μοχθηρίας στην Αντιγόνη, όταν λέει: «θα θάψω τον αδελφό μου, που είναι και δικός σου επίσης»; Η μήπως η ελληνική γραμματική τονίζει ρητορικά την ταυτόχρονη ενότητα και την (ψυχολογική) διαφορετικότητα της συγγένειας; Ο Χαίλντερλιν κλίνει υπέρ της δεύτερης εκδοχής: «Von dir und mir mein ich» («μιλώ γι' αυτόν τον αδελφό, τον δικό σου και δικό μου»). Πρόκειται για σουαβική έκφραση. Η Αντιγόνη τού είναι φτιαγμένη με το χόμα της πατρίδας του. Η απόκριση της Ισμήνης, ὡ σχετλία –όρος που ανήκει ειδικά στο τραγικό λεξιλόγιο– υποδηλώνει συγχρόνως το άκαμπτο πείσμα και τις συμφορές. Ο Χαίλντερλιν γράφει *verwildert*. Πρόκειται για επίθετο πολύσημο και αιχμηρό. Κυρίως, σημαίνει «αυτόν που έχει αφεθεί να συμπεριφέρεται σαν αγρίμι», που έχει ξανααγυρίσει στον αγριότοπο και την ερημιά. Στο σχόλιο του Χαίλντερλιν, η Ισμήνη προοικονομεί την «μοναχική έρημο», όπου θα βρεθεί η Αντιγόνη στο χείλος του θανάτου. Σε αυτόν, όμως, τον όρο καταφεύγει επίσης ο Χαίλντερλιν, για να χαρακτηρίσει την παραφροσύνη και την επακόλουθη μοναξιά του Αϊάντα του Σοφοκλή. Η παρουσία του Αϊάντα, που κατέχεται από θεϊκή και καταστροφική μανία, είναι απτή σε διάφορα σημαντικά χωρία της *Antigonä*. Φαίνεται πως ο

77. Αντιγόνη 45-6: ΑΝΤΙΓΟΝΗ: τὸν γοῦν ἐμόν, καὶ τὸν σόν, ἦν σὺ μὴ θέλῃς [ἀδελφόν]. (Σ.τ.Μ)

Χαίλντερλιν είχε αντιληφθεί σε αυτόν μια πιο στοιχειώδη έκφραση του «αοργικού» πνεύματος.

Ως προς το διάταγμα του Κρέοντα: ποιο δικαίωμα έχει αυτός «να με χωρίσει από τους δικούς μου;» Η διατύπωση της *Antigonä* διέπεται από πυκνή αμφισημία: «Mit diesem hat das Meine nichts zu tun». «Το δικό μου - ο δικός μου», όχι μόνο με την έννοια της οικογενειακής σχέσης, ακόμη και της ιδιοκτησίας, αλλά με την έννοια της ουσιαστικής εσωτερικότητας και της προσωπικής ταυτότητας, «δεν έχει καμία σχέση με τον Κρέοντα» ή «δεν έχει καμία σχέση με το διακηρυγμένο θέσπισμά του». Η έκφραση *Mit diesem* επιτρέπει οποιανδήποτε από τις δύο αναγνώσεις ή και τις δύο συγχρόνως, διυϊκότητα που θα επανεμφανίζεται κάθε φορά που η *Antigonä* κάνει «αφαίρεση» του Κρέοντα, καθιστώντας τον ανταλλάξιμο με τις «κούφιες, απάνθρωπες εντολές του. Το *κείσομαι* (στίχος 73) είναι δύσκολη περίπτωση. Αυτό το ρήμα εμφανίζεται συχνά στα ερωτικά επιγράμματα. Η απόδοση «For I shall rest beside him» («Γιατί' αναπαυθώ πλάι του»), όπως προτείνει μια από τις καθιερωμένες αγγλικές μεταφράσεις (του Κίτο [H.D.F. Kitto]), αποτελεί υπεκφυγή. Το σύνολο του χωρίου βρίθεται από εκφράσεις έρωτα. Η γλώσσα της *Antigonä*, όπως και η γλώσσα του Ρουσσώ στις *Εξομολογήσεις*, έχει την ελευθεριότητα, καθώς και την αγνότητα μέσα από την ελευθεριότητα, του εκστατικού. «Lieb werd ich bei ihm liegen, bei dem Lieben» («γεμάτη αγάπη θα πλαγιάσω πλάι του, στο πλευρό του αγαπημένου μου, του αξιαγάπητού μου»). Για να ξανασυναντηθεί, έτσι, με τον Πολυνείκη, η Αντιγόνη θα πρέπει να διαπράξει μιαν «ιερή παράβαση». Η ορολογία του Σοφοκλή σε αυτό το αποφασιστικό σημείο εμφανίζεται τόσο τεταμένη, ώστε καθίσταται αμετάφραστη<sup>78</sup>. Ο Π. Μαζόν (P. Mazon) περιορίζεται σε ένα δάνειο από τον Ρακίνα: η Αντιγόνη αυτοχαρακτηρίζεται ως *saintement criminelle*. Ο Χαίλντερλιν είναι εξίσου σκοτεινός και πυκνός με το ελληνικό κείμενο:

78. Όσια πανουργήσασ[α] (στ. 74), (Σ.τ.Μ.)



«Wenn Heiligs ich vollbracht» («όταν με ιερότητα / με οσιότητα θα το έχω εκπληρώσει»). Αυτό είναι το αξίωμα του αντίθετου. Όταν δε η Ισμήνη καταφεύγει στην λέξη *Aufstand*, όχι μόνο παραπέμπει στο μυστήριο της «ευσεβούς ανταρσίας», αλλά και εισάγει αυτό που ο Χαίλντερλιν θεωρεί ως το θέμα της πολιτικής δημοκρατικής επανάστασης.

Το ανάθεμα που ο Κρέων απευθύνει κατά του Πολυνείκη, με την επαναληπτική (αναφορική) δομή του είναι υπερδιπλάσιο σε μέγεθος απ' ό,τι ο πανηγυρικός του υπέρ του Ετεοκλή. Ο Πολυνείκης είχε επιστρέψει από μια δίκαιη εξορία για να βυθίσει στην φωτιά και στο αίμα, γῆν πατρώαν καὶ θεούς, την πατρίδα του, τα ιερά των θεών του τόπου του. Παντού ο Χαίλντερλιν υπογραμμίζει την οργανική-πολιτική ορμή, αξιοσύστατη καθ' εαυτήν, του ρητορικού σφυροκοπήματος του Κρέοντα. Η έκφραση «Vom Gipfel an» είναι σκοτεινή και υποβλητική. Τι «παρα-ερμηνεύει» ο Χαίλντερλιν; Άραγε θέλει να πει ότι ο Πολυνείκης θα κάψει και θα καταστρέψει τα πάντα «από τ' ακρόστεγα και κάτω» ή ότι αυτός και οι μισθοφόροι του έρχονται από τις ακρώρειες, (που και τα δύο είναι μάλλον ευριπίδεια παρά σοφοκλεία)<sup>79</sup>; Μια νύξη στην δεύτερη έννοια υπάρχει στον *Empedokles*, στην σύγκρουση ανάμεσα στην εύτακτη σφαίρα της πόλεως και τον άμορφο, πρωτογενή χαρακτήρα των βουνοκορφών. Η ιδέα μιας ατιθάσευτης Αρκαδίας εξυπνοείται με συναρπαστικό τρόπο, στην απόδοση της διήγησης του φύλακα. Κανένα ίχνος ανθρώπου κοντά στο πτώμα του Πολυνείκη: «Und auch des Wilds Fusstritte nirgend nicht». Ο στίχος είναι εξαιρετός, έτσι όπως αναδιπλασιάζει το βραχυλογικό πρωτότυπο, επιτυγχάνοντας μιαν αύρα αμήχανης αθωότητας. Ούτε καν ίχνος από θηρίο,

79. ...Πολυνείκη λέγω,

ὄς γῆν πατρώαν καὶ θεούς τοὺς ἔγγενεις

φυγὰς κατελθὼν ἠθέλησε μὲν πυρὶ

πρήσαι κατ' ἄκρας...

(στ. 198 κ.ε.). (Σ.τ.Μ.)

«τίποτα πουθενά». Και ξανασκεφτόμαστε το πώς χρησιμοποίησε η Ισμήνη το *verwildert*.

Είναι εύλογη η γνώμη του Χάιντεγκερ, ότι το δεύτερο χορικό ή πρώτο στάσιμο (χορικό που δεν διακόπτεται από διάλογο) της σοφοκλείας *Αντιγόνης*, μαζί με την ώριμη μετάφραση του Χαίλντερλιν, θα αρκούσαν για θεμέλιο όλης της δυτικής μεταφυσικής. Στο πλαίσιο της αυτής ανάλυσης, θα ήθελα μόνο να εξετάσω δύο όψεις του περίφημου κειμένου του Χαίλντερλιν, που και οι δύο είναι άκρως σημαντικές για την δική του συνολική ερμηνεία του έργου. Ο Χαίλντερλιν γνωρίζει πολύ καλά ότι η έκφραση *πολλά τὰ δεινά*, με την οποία αρχίζει το χορικό, απηχεί επακριβώς την αρχή ενός χορικού από τις *Χοηφόρες* του Αισχύλου. Ο *αισχύλειος* απόηχος, με την ~~επ~~φόρητη επίκληση του εγκλήματος της Κλυταίμνηστρας και της εγκληματικής εκδίκησης που την περιμένει, είναι απόηχος του τρόμου και του ανοσιουργήματος στα ανθρώπινα. Αν κρίνουμε όχι μόνον από την εμφάνιση του δεινός στους στ. 243 και 1046 της *Αντιγόνης*, αλλά και από ανάλογες χρήσεις της λέξης στον *Οιδίποδα τύραννο* (στ. 545), τον *Φιλοκτήτη* (440) και τον *Οιδίποδα επί Κολωνῶ* (806), ο Σοφοκλής χρησιμοποιεί την λέξη με πιο διφορούμενη έννοια. Μολονότι στην λέξη δεινός ενυπάρχει η έννοια του «δέους» και της «υπερβολής», ενυπάρχει επίσης, όπως και στην ηροδότηα χρήση του όρου – καθότι το ιδίωμα του Ηροδότου είναι συχνά ανάλογο με αυτό του Σοφοκλή – αλλά και στην πλατωνική, στον *Πρωταγόρα*, η έννοια της δεινότητας ως «οξύνοιας», «πρακτικής σοφίας» και «πονηρίας». Εξάλλου, στο αγγλικό επίθετο «uncanny» ξαναβρίσκουμε το ίδιο πλέγμα σημασιών. Στην πρώτη εκδοχή, ο Χαίλντερλιν προτείνει το «Vieles gewaltige giebt», όπου το *gewaltige* μοιάζει πολύ με την διπλή σοφοκλεία σημασία του «δεινός», «βίαιος», ~~αλλά~~ και «μεγάλος, με ευφυΐα που προκαλεί δέος». Το *gewaltige* το κράτησε και ο Ντόννερ (J. Chr. Donner), στην μετάφραση που έκανε το 1839, η οποία χρησιμοποιήθηκε για την πολύχροτη παράσταση του έργου το 1841.



Διάφορες γαλλικές μεταφράσεις χρησιμοποιούν το *les choses merveilleuses*,\* που ωθεί ακόμα περισσότερο το νόημα προς θετικότερη κατεύθυνση. Ωστόσο, ο Χαϊλντερλιν στην δεύτερη, και οριστική, ερμηνεία του έργου το αλλάζει σε «Ungeheuer ist viel». Η αλλαγή της προσωδίας και της σειράς των λέξεων επιτυγχάνει να δώσει γριφώδη και μνημειακή εντύπωση. Όμως, οι διαφορές ανάμεσα στο *gewaltige*, το επίθετο, και στο *Ungeheuer*, το ουσιαστικοποιημένο επίθετο, είναι πολύ βαθύτερες. *Ungeheuer* κατά λέξιν σημαίνει τὸ «τερατώδες», αυτό που η δεινότητά του προέρχεται από μίαν αλλόκοτη τερατώδη. Ο Εμίλ Στάιγκερ (Emil Staiger) θα υιοθετήσει αυτήν την λέξη στην μετάφρασή του στα 1940, ο Μπρεχτ στα 1948, ο Σάντεβαλτ (Schadewaldt) στα 1974. Ο Καρλ Ράινχαρτ, στα 1949, προτιμά το *des Unheimlichen*, με τις συμπαραδηλώσεις για το τρομακτικό και την ανεσιτότητα και τον απόηχο της περίφημης επιχειρηματολογίας του Φρόυντ για το «αλλόκοτο». Σε τι στοχεύει η αναθεώρηση του Χαϊλντερλιν; Αναμφίβολα, αποτελεί μέρος της στρατηγικής του εξτρεμισμού που απαντάται παντού στο ύστερο λεξιλόγιο και την σύνταξή του, μέρος της επιβολής μιας σφοδρής υπερβολής πάνω στο σοφόκλειο ύφος, που ο ίδιος το κρίνει ως υπερβολικά επιφυλακτικό και εξεζητημένο. Η αλληλοσφαγή Ετεοκλή-Πολυνείκη, το διάταγμα του Κρέοντα, η ανεξήγητη παραβίαση του διατάγματός του, όπως την περιγράφει ο τρομοκρατημένος φύλακας – όλα τούτα επικαλούνται το μυστήριο των απεριόριστων ζωτικών δυνάμεων και της μοιραίας πονηριάς του ανθρώπου, το οποίο βρισκείται στην ρίζα των πολλαπλών σημασιών του δεινός. Ωστόσο, τώρα το *Ungeheuer* χρησιμοποιείται με τρόπο ριζοσπαστικό, συγκεκριμένο. Όταν η φύση του ανθρώπου «πολεμά τον εαυτό της», όταν επιχειρεί μίαν αυτοκαταστροφική «συνομιλία» με το θείο, τότε γίνεται κυριολεκτικά «τερατώδες». Εκπίπτει στην μοίρα των καταδικασμένων σε θά-

\* «[Πολλά] τα θαυμαστά πράγματα...» [Σ.τ.Μ]

νατο υβριδίων, όπως ήταν οι ηρωικοί ημίθεοι, οι Κένταυροι και οι Τιτάνες, πριν από την επιβολή μιας «οργανικής» και ολύμπιας τάξης. Έτσι, αυτή η λέξη παραπέμπει ευθέως στην Αντιγόνη, όταν αυτή αναλαμβάνει τον ρόλο του αντίθεου.

Οι στίχοι 367-8<sup>80</sup> της δεύτερης αντιστροφής συγκεντρώνουν τα θεμελιώδη στοιχεία της τραγικής διαλεκτικής αντιπαράθεσης. Περιέχουν τέσσερις όρους - κλειδιά: νόμους, χθονός, θεών και δίκαν. Οι αντιλήψεις του Σοφοκλή για τον «νόμο», την «γενέθλια γη», το «θείο» και την «δικαιοσύνη», μαζί με την κατοπινή ιστορία αυτών των όρων, έχουν προκαλέσει ογκωδέστατα σχόλια. Πρόκειται για τα στοιχειώδη σωματίδια της φιλοσοφικο-πολιτικής ύλης της Δύσης. Το γενικό νόημα είναι αναμφίβολο (χάρη σε μια περίφημη διόρθωση του στίχου 368, όμως τυχαίως): «Είθε ο άνθρωπος, με το τρομερό μεγαλείο του και την ένταση της ευφυΐας και της επιστήμης του, να αποδώσει τα δέοντα στον νόμο της γενέθλιας γης του και στην δικαιοσύνη των θεών». Εάν δεν το κάνει αυτό, τότε θα τελειώσει άτιμος και άπολις, κυριολεκτικά «χωρίς πόλη». Είθε ένα τέτοιο ανέστιο πλάσμα να μην γίνει ποτέ δεκτό στην εστία μου, λέει ο χορός. Διότι αυτός είναι μισασμένος και μεταδοτικός. Η μεταγραφή του Χαϊλντερλιν, που αγγίζει τα βαθύτερα στρώματα της δικής του κατάστασης, είναι λεκτικά και συντακτικά τόσο συμπυκνωμένη και περίπλοκη, ώστε γίνεται σχεδόν ακατανόητη. Ο Χαϊλντερλιν φαίνεται να έρχεται σε επαφή όχι με τον Σοφοκλή, αλλά με τον αρχαιότερο δάσκαλο της απόλυτης αμεσότητας, τον Πίνδαρο. Ωστόσο, αυτό το χωρίο είναι ταυτόχρονα απόκαλυπτικό. Οι «νόμοι» που προσβάλλονται από την τερατώδη και τα επινοήματα των θνητών είναι «οι νόμοι της Γης»: ασκείται βία «στην συνείδηση, ως προς την δέσμευσή της, ως προς τον όρκο που έχει δώσει στην φυσική τάξη» (*Naturgewaltger / Beschwornes Gewissen*). Ο Χαϊλντερλιν, παρερμηνεύοντας ή ξαναγράφοντας το ελληνικό κείμε-

80. Νόμους παρείρων χθονός  
θεών τ' ἔνορκον δίκαν. (Σ.τ.Μ.)



νο, συγχωνεύει σε ένα αμφίσημο συνεχές την σοφόκλεια αντίθεση ανάμεσα στον ύψιπολιν («αυτός που έχει υψηλή θέση στην πόλιν») και στον απαίσιον ἄπολιν. Κατά τον Χαίλντερλιν, και ο υψηλά ιστάμενος δημόσιος ἄνδρας και ο εξοστρακισμένος φυγάς οδηγούνται στον όλεθρο, την ώρα της απερίσχεπτης ανθρωπίνης υπερβολής. Αυτή η ανάγνωση είναι λιτά επιμεριστική: και ο Κρέων, ο υψηλότερα ιστάμενος στην πόλη, και η Αντιγόνη, που σύντομα θα της αφαιρεθεί το δικαίωμα του πολίτη, σπεύδουν προς την καταστροφή τους. Κανείς από τους δύο δεν θα επιτύχει την παλιννόστηση. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο Χαίλντερλιν λύνει με μια κίνηση το ψευδεπίγραφο πλην επίμαχο ερώτημα, για το αν το πρώτο στάσιμο αφορά τον Κρέοντα, την Αντιγόνη ή και τους δύο.

Το κυριότερο, ο Χαίλντερλιν το κάνει αυτό με τρόπο που απεικονίζει αυστηρά την αντίληψή του για την μοναδική λειτουργία του χορού. Σύμφωνα με τα *Anmerkungen*, ο χορός ενσαρκώνει το θείο, στον βαθμό που αυτό είναι παρόν και μάρτυς στις ανθρώπινες επίγειες συγκρούσεις. Αυτή η ενσάρκωση λαμβάνει χώρα σε ένα ουσιαστικά έλλογο, εννοιολογικό επίπεδο. Ο χορός, όντας, τρόπον τινά, «το παθητικό ὄργανο ενός σώματος (του πολιτικού σώματος) που είναι μπλεγμένο σε μιαν αυτοκαταστροφική σύγκρουση», λόγω του [ποιητικού] θέματος της επίκλησης των θεών και λόγω του ότι στοχάζεται την παρουσία των θεών και την αντανάκλα, μεταδίδει μιαν αίσθηση του *das Ungeheure* στις ανθρώπινες περιστάσεις. Την μεταδίδει πιο αφηρημένα και τυπικά απ' ό,τι ο τραγικός πρωταγωνιστής, αλλά, επίσης, και με πιο ψύχραιμο νου. Έτσι, αυτή η επιβλητική ωδή είναι, μεταξύ πολλών άλλων πραγμάτων, και εμπνευσμένος αυτοπροσδιορισμός του χορού των Θηβαίων γερόντων. Είναι δε ωραίο και ορθό το ότι αυτοί οι γέροντες μας αναγγέλλουν πως έρχεται η Αντιγόνη, αλυσοδεμένη.

Το σχόλιο του Χαίλντερλιν στους στίχους 405 κ.ε. είναι συγχρόνως από τα πιο εμφατικά και τα πιο δυσερμήνευτα των *Αν-*

*merkungen*. «Η πιο παράτολμη στιγμή στα έργα και τις ημέρες του ανθρώπου (*Taglauf*) ή σε ένα έργο τέχνης» είναι τότε που τον αναρπάζει το πνεύμα του χρόνου και της φύσης, το ουράνιο (*das Himmlische*). Το ανθρώπινο πλάσμα που κατέχεται από αυτό το πνεύμα, βρίσκεται σε «αγριότητα» αντιπαράθεση με το κατ' αίσθησιν, υλικό αντικείμενο της μέριμνάς του. Η αγριότητα αυτής της αντιπαράθεσης πηγάζει από το γεγονός ότι το αντικείμενο, η «αντι-παρουσία» (αυτή ακριβώς είναι η σύνθεση της λέξης *Gegenstand*) δεν είναι παρά κατά το ήμισυ εμψυχωμένο από την ενέργεια του πνεύματος. Ενώ, από την άλλη πλευρά, και τα δύο ημίσεα του ανθρώπου πρωταγωνιστή, το φυσικό και το μαντικό, το ενστικτώδες και το πολιτικό, βρίσκονται τώρα υπό την κυριαρχία της πνευματικής ολότητας. Αυτό, νομίζω, αλλά δεν είμαι βέβαιος, ότι λέει ο Χαίλντερλιν. Ωστόσο, και από την δική του σκοπιά η εφαρμογή αυτού του σχήματος στην αντιπαράθεση Κρέοντα - Αντιγόνης, είναι αινιγματική. Η φλογισμένη πνευματικότητα της Αντιγόνης, ο εκστατικός χαρακτήρας του λόγου της είναι φανερά. Ποιο είναι όμως το «αντικείμενο» του πολεμικού ενδιαφέροντός της; Η ταφή του Πολυνείκη ή ο Κρέων; Άραγε μπορούμε να πούμε για οποιοδήποτε από αυτά ότι τώρα μια κατ' αίσθησιν, υλική (*sinnlich*), παρουσία ή φαινομενικότητα είναι «κατά το ήμισυ προσιτή στο πνεύμα» ή – λόγω της διφορούμενης διατύπωσης του Χαίλντερλιν – «στα μισά μόνο του δρόμου προς» το πνευματικό; Το προφανές, στην ερμηνεία που δίνει ο Χαίλντερλιν και στο κείμενό του, είναι η συναγωγή μιας βίαιης ανισορροπίας ή και ρήξης στις αρμονικές σχέσεις ανάμεσα στο πνεύμα και την ύλη, ανάμεσα στην υπερβατική ελευθερία του πλήρως πνευματικού, έννοιας που θυμίζει έντονα τον Χέγκελ και τον Σέλλινγκ, και στο «αντιτιθέμενο αντικείμενο» – το πτώμα του Πολυνείκη; το διάταγμα του Κρέοντα; – που θα αποκαλούσαμε «αρχή της πραγματικότητας» στην φροϋδική ορολογία. Σε τέτοιες ακριβώς στιγμές ανισορροπίας και αντιπαράθεσης, συνεχίζει ο Χαίλντερλιν, ο άνθρωπος πρέπει



«να αρπαχτεί, όσο πιο γερά μπορεί, από τον εαυτό του», πρέπει να «προσκολληθεί», όσο πιο γερά γίνεται, στην ταυτότητά του. Κάνοντάς το αυτό, θα εκδιπλώσει πλήρως τον αυθεντικό χαρακτήρα του-της. Στην προκειμένη περίπτωση, το «άγριο» πνεύμα του χρόνου (το *Zeitgeist* εκλαμβανόμενο κυριολεκτικά), που αποσπά τον άνθρωπο από τις κοινές του ρίζες και τον αναγκάζει να ακολουθήσει την ταραχώδη του πορεία, είναι το πνεύμα των «*der ewig lebenden ungeschriebenen Wildnis und der Totenwelt*». Αυτή η λαμπρή έκφραση προοικονομεί με ακρίβεια τον λόγο της Αντιγόνης. Το *Zeitgeist*, έτσι όπως κατακυριεύει την *Antigona*, έχει δύο πηγές: τα «αιώνια ζωντανά, άγραφα και άγρια πρωτεία του Είναι» και τον «κόσμο των νεκρών». Βρισκόμαστε σε χώρα νιτσεική και στην καρδιά του υπαρξισμού του Χάιντεγκερ.

Έχουμε ήδη επισημάνει το «*Mein Zeus*» του Χαίλντερλιν στον στίχο 450<sup>81</sup>. Η συνηθισμένη ανάγνωση είναι: «Δεν είναι ο Ζευς που εξέδωσε αυτό το διάταγμα» ή «που κήρυξε αυτό το κήρυγμα σε μένα». Μια τρίτη ανάγνωση φαίνεται να ταλαντεύεται στο ακραίο όριο του γραμματικά δυνατού. Εάν θεωρήσουμε το άρθρο ως αόριστο ή αμφίσημο, τότε θα ήταν νοητό να ερμηνεύσουμε τα λόγια της Αντιγόνης ως εξής: «Ούτε ο Δίας ούτε η θεά της δικαιοσύνης που κατοικεί ανάμεσα στις χθόνιες δυνάμεις (*Δίκη*) διέταξαν αυτό» – δηλαδή την απείθειά της, την διπλή της απόπειρα να θάψει τον Πολυνείκη! Η ενόρμηση, η πράξη, θα ανήκαν τότε εξ ολοκλήρου στην Αντιγόνη και θα ήταν αυτόνομες, υπό την έννοια ακριβώς με την οποία χρησιμοποιείται για εκείνη αυτό το επίθετο στο έργο. Αυτή η ανάγνωση, που επιζητεί την θεμελιώδη αμφισημία, την υποσυνείδητη ή ρητορικά μεταμφιεσμένη παραδοξότητα, είναι, πρέπει να υποθέσουμε, ξένη προς τον σοφόκλειο τόνο του χωρίου. Επικυρώνει, όμως, όπως θα δούμε, τις «παράλογες» και υπαρξιστικές εκδοχές του μύ-

81. Στ. 450-1: Οὐ γὰρ τί μοι Ζεὺς ἦν ὁ κηρύξας τάδε / οὐδ' ἡ ξύνοικος τῶν κά-  
τω θεῶν Δίκη. (Σ.τ.Μ.)

θου. Επιπλέον, όσο λίγο εύλογη κι αν είναι αυτή η ερμηνεία, εντούτοις συνάδει με την έννοια του αντίθεου, του «*θεοπροβοκάτορα*» [*«God-provocatour»*] που βρίσκεται στην καρδιά της *Antigona* του Χαίλντερλιν. Στους στίχους 278-9<sup>82</sup> ο χορός, ακούγοντας τον Φύλακα να περιγράφει την συμβολική ταφή που επιτελέστηκε μέσα στην νύχτα, θέτει αμέσως το ερώτημα, μήπως πρόκειται για θεϊκό έργο. Ο Κρέων απορρίπτει με σαρκαστικό μένος αυτήν την εικασία. Κι εμείς μαθαίνουμε ότι *όντως* χέρι θνητού, της Αντιγόνης, έρανε με ανάλαφρο χόμα την κατακρεουργημένη σάρκα του Πολυνείκη. Κι αν όμως ήταν *όντως* οι θεοί, πᾶν ο Ζευς και η Δίκη *σύνήγγειλαν* ήδη έτσι την πρόθεσή τους για κολασμό του Κρέοντα και επανόρθωση της βλασφημίας; Υποψιάζεται κανείς πως, ἐν τοιαύτῃ περιπτώσει, η Αντιγόνη του Χαίλντερλιν θα προσπαθούσε να τους προλάβει. Η «αοργική» ανυπομονησία της, όπως κι αυτή του Σαιν-Ζυστ μπροστά στην βραδυπορία της ιστορίας, θα προκαλούσε τους θεούς. Γιατί να περιμένει αυτούς, γιατί να περιμένει την δυσκίνητη εκδιπλώση του «οργανικού», την στιγμή που η ίδια γίνεται παρανάλωμα της φωτιάς της απόλυτης ζωής και αντίληψης; Αυτή η ανυπομονησία σχεδόν ορίζει την μορφή του αντίθεου. Είναι πιθανότατο, επομένως, αυτή η ελάχιστη γραμματική αμφισημία του ελληνικού κειμένου, να ήλκυσε την συνεπαρμένη προσοχή του Χαίλντερλιν και να ενίσχυσε την γενική του ερμηνεία.

Ο τρόπος, με τον οποίον αποδίδει εκείνος την απάντηση της Αντιγόνης, είναι απόλυτα ιδιόρρυθμος. Η εντολή των *Todesgötter*, των «θεῶν του θανάτου» (έτσι ονομάζει ο Χαίλντερλιν την Δίκη) βρίσκεται «*hier im Haus*», προσδιορισμός που προέρχεται είτε από παρανάγνωση είτε, το πιθανότερο, από την υπόρρητη διαλεκτική ανάμεσα στο «γῆινο» και οικογενειακό αφενός, και το δημόσιο-πολιτικό αφ' ετέρου. Ο Χαίλντερλιν εξαναγκάζοντας τα γερμανικά να υιοθετήσουν σύνταξη και ρυθμό όσο το δυνα-

82. Ἄναξ, ἐμοί τοι, μὴ τι καὶ θεήλατον τοῦργον τοῦτο, ἡ ξύνοια βουλευεὶ πά-  
λαι. (Σ.τ.Μ.)



τόν πλησιέστερα στα σοφόκλεια ελληνικά, δίνει τρομακτική φυσική βαρύτητα στους περίφημους «άγραφους νόμους» (τα *ἀγραπτα νόμιμα*). Σε όλο αυτό το χωρίο, το λεκτικό της Αντιγόνης, που είναι τόσο μεταρσιωμένο στο πρωτότυπο, ακροβατεί στα όρια μιας ωμής και λαϊκιστικής καθομιλουμένης. Επικαλείται υψηλές αξίες με τόνο σχεδόν επιπόλαιο και αγοραίο. Η έκφραση «Das eins der sterben muss» («Ένας τυχών που πρέπει να πεθάνει») είναι ήδη μπρέχτικη. Αυτός ο γιακωβίνικος τόνος όχι μόνον υπονομεύει την ρητορεία του Κρέοντα, αλλά και εξαιρεί, με τραχειά θέρμη, το ότι η Αντιγόνη αποδέχεται την μοίρα της, ότι με την θέλησή της εισέρχεται στον ισοπεδωτικό θάλαμο του θανάτου. Το *Satzungen* είναι πολυσύνθετη λέξη. Σχετίζεται, φυσικά, με τους «νόμους» (*Gesetze*). Όμως, κατά την Αντιγόνη οι «απαιτήσεις», οι «απαρσάλευτες επιταγές» που τίθενται από τις υποχθόνιες δυνάμεις της Δίκης και από τον «δικό της Δία», τον Πατέρα της Γης, διαθέτουν μίαν αυθεντία, μια «θεμελιακή» αchronικότητα, υπεράνω οποιασδήποτε γραπτής και (επομένως) *ad hoc* νομοθεσίας. Εδώ η Αντιγόνη είναι καντιανή *in extremis*, αλλά αυτή η αντίληψή της θυμίζει επίσης κάποιες από τις παράδοξες θεωρήσεις του Πλάτωνα για την παρακμή του βιωμένου νοήματος, όταν οι προφορικές προτάσεις γίνονται γραπτός λόγος. Όλοι σχεδόν οι μεταφραστές προσπερνούν το «*άνδρὸς φρόνημα*». Ο Χαίλντερλιν τονίζει αυτό το σημείο με σοφόκλεια οξύτητα: το διάταγμα του Κρέοντα δεν είναι παρά «*eines Manns Gedanken*» – «μια σκέψη άνδρα – ενός (μόνο) άνδρὸς η σκέψη». Υπάρχει και σε αυτήν την έκφραση η ανέμελη ανωνυμία, η υποτίμηση του αγέρωχου πρόσωπου του Κρέοντα. «*Das würde mich betrüben*»: θαυμάσιο σχήμα λιτότητας. Εάν η Αντιγόνη δεν είχε τελέσει την ταφή του «γιου της μητέρας της», τότε θα ήταν *betrübt*, το οποίο ελάχιστα περισσότερο σημαίνει από ό,τι το «θλιμμένη», «λυπημένη». Άλλη μια φορά μειώνεται η εκδικητική μεγαλοστομία του Κρέοντα. Αρχίζουμε να ακούμε αυτόν τον τόνο του ευγενούς εμπαιγμού, του υψηλού χλευασμού, του *er-*

*habener Spott*, τον οποίον ο Χαίλντερλιν αποδίδει στην *Antigonā* σε ένα από τα πιο πρωτότυπα μέρη της ανάγνωσής του.

Στα σχόλιά του στον *Oedipus der Tyrann*, ο Χαίλντερλιν αναφέρει τον Αίμονα ως κάποιον που έχει εμπλακεί στην καρδιά της τραγικής δράσης όχι από έμφυτη προδιάθεση, αλλά επειδή δεν έχει άλλη επιλογή. Άγεται και φέρεται από την κατακλυσμιαία κίνηση του χρόνου, χάνοντας έτσι την επαφή με το φυσικό και ατάραχο Είναι του. Ο Αίμων, άτομο που ουσιαστικά είναι εναρμονισμένο με την κατάστασή του ή, όπως λέει ο Χαίλντερλιν, νιώθει σαν στο σπίτι του στην σφαίρα του οργανικού, σύρεται σε μια βίαιη και «χωρίς νόημα» δράση. Η *Umkehr*<sup>83</sup> του χρόνου τον εξαναγκάζει τώρα να πάρει αποφάσεις ξένες προς την αληθινή του φύση. Ο Αίμων, για τον οποίον η υϊκή υποταγή και η πολιτική τάξη είναι πράγματα ολότελα φυσικά, είναι υποχρεωμένος να επιλέξει ανάμεσα στον πατέρα του και την αρραβωνιαστικιά του. Οι στίχοι 744-5<sup>84</sup> αποτελούν, σύμφωνα με τις *Antmerkungen*, τον κινητήριο μοχλό του έργου. Σημαδεύουν την στιγμή, κατά την οποία ο χρόνος αλλάζει, κατά την οποία η περιστροφή της χρονικότητας (σκέφτεται κανείς εδώ την δοξασία του Γέητς για τους μεγάλους χρονικούς κύκλους, που οι περιστροφές τους τους φέρνουν στο σημείο της καταστροφής) «εξαντικειμενίζει και αποσαφηνίζει» όλες τις συγκρούσεις. Ο Κρέων, με σαρκαστική οργή, προκαλεί τον Αίμονα: «Ωστε προσβάλλω την Δίκη, λοιπόν, όταν ασκώ τις εξουσίες μου, τα αρχηγικά μου προνόμια;» Η απάντηση του Αίμονα παρουσιάζει κάποια κειμενικά προβλήματα. Μπορούμε να διαβάσουμε «έτσι εξασκεί κανείς τις εξουσίες του, καταπατώντας την δικαιοσύνη;» ή «υποτιμώντας την θεία Δίκη, υποτιμάς τα προνόμιά σου». Ο Χαίλντερλιν αναπλάθει τον διάλογο: «Ψεύδομαι», ρωτά ο Κρέων, «όταν παραμένω πιστός στις πρωτογενείς απαρχές

83. «Στροφή». (Σ.τ.Μ.)

84. ΚΡΕΩΝ: ἄμαρτάνω γὰρ τὰς ἐμὰς ἀρχὰς σέβων;

ΑΙΜΩΝ: Οὐ γὰρ σέβεις, τιμὰς γε τὰς θεῶν πατῶν. (Σ.τ.Μ.)



μου;» (*Wenn meines Uranfangs ich treue beistehe?*) Με τον όρο «πρωτογενείς απαρχές» πρέπει, νομίζω, να εννοήσουμε τις «οργανικές» σχέσεις του Κρέοντα τόσο με την ταυτότητά του ως ηγεμόνος, όσο και με τον πολιτικό, «νόμιμο» Δία, τον οποίον τιμά και αντιπροσωπεύει με τέτοιαν άκαμπτη αυστηρότητα. Ο Κρέων είναι ένας Πρόθεος, κάποιος που αρνείται απολύτως να προκαλέσει τον Θεό του, να επιζητήσει την στασιαστική οικειότητα μαζί του. «Δεν μένεις πιστός στην *Uranfang* σου», τον αντιχρούει ο Αίμων, «hältst du nicht heilig Gottes Namen», «εάν δεν θεωρείς ιερό το όνομα του θεού/εάν δεν το θεωρείς μέσα στην ιερότητά του» (η φράση είναι υπογραμμισμένη στις *Anmerkungen*). Πρόκειται για καθαρά «Εσπέριο» μετασχηματισμό, που αντανακλά τον μετασχηματισμό του ίδιου του χρόνου. Ο Κρέων, όπως αφήνει ο Αίμων να εννοηθεί, στην πραγματικότητα εδώ προδίδει τον Δία, από ανικανότητα να παρατηρήσει ότι ο Δίας εμπλέκεται και δημιουργεί ο ίδιος το μεγάλο γύρισμα – η λέξη του Γέητς, ο οποίος μάλιστα θα μεταφράσει κάποια μέρη της *Antigone*, είναι «gyre» – στον τροχό του χρόνου. Ο Κρέων παραμένει θανάσιμα «ελληνοκλασικός» και «προ-διονυσιακός».

Αυτή η λεκτική μονομαχία μεταξύ πατέρα και γιου, με την επιτάχυνσή της που οδηγεί στον όλεθρο, προβάλλει αυτό που ο Χαίλντερλιν θεωρεί ως κλειδί του ελληνικού τραγικού λόγου. «*Das griechischtragische Wort ist tödlichfaktisch*», («Ο ελληνικός τραγικός λόγος είναι πραγματικά θανατηφόρος»). Αρπάζει το ανθρώπινο σώμα και το σκοτώνει. Στο ελληνικό τραγικό δράμα λαμβάνει χώρα «*der wirkliche Mord aus Worten*» («πραγματικός φόνος δια λέξεων»). Εμείς οι «εσπέριοι» γνωρίζουμε την τρομερή λαβωματιά που μπορούν οι λέξεις να προκαλέσουν στο πνεύμα και την ψυχή, αλλά δεν βιώνουμε, παρά μόνο μεταφορικά, την «αθλητική, πλαστική» (τα επίθετα είναι του Χαίλντερλιν) αμεσότητα του φυσικού/σωματικού ολέθρου, που μπορεί να επέλθει μέσω ενός λεκτικού ενεργήματος. Η κατάρα του Θησέα φονεύει κυριολεκτικά τον Ιππόλυτο. Οι μαντικές και προφητικές

εκφορές ξεσκίζουν την ανθρώπινη σάρκα. Όπως ακριβώς η εντολή, που δίνει δια λόγου ο Κρέων, σκοτώνει την Αντιγόνη, έτσι και τα λόγια που ο Αίμων εξαναγκάζεται να εκτοξεύσει στον πατέρα του και ο άγριος εξοστρακισμός τους, λόγια που ξεπηδούν από την «αοργική» και επαναστατική κρίση της στιγμής, είναι φορείς θανάτου. Και τώρα ο ίδιος ο θάνατος έρχεται επί σκηνής, στο πρόσωπο, στην φωνή, της Αντιγόνης.

Λίγα πράγματα στην λογοτεχνία συγκρίνονται με το επιθανάτιο άσμα (τον κομμόν) της Αντιγόνης και την πολλαπλότητα των επιπέδων, τυπικών και εννοιολογικών, στα οποία κινείται ο διάλογός της με τον χορό. Κανένα σχόλιο – και η σκηνή αυτή έχει εμπνεύσει την γλωσσολογική και φιλοσοφική ερμηνεία ήδη από την εποχή των Αλεξανδρινών – δεν συναγωνίζεται την «έμπρακτη κριτική» του Χαίλντερλιν, την κατανόηση στην μεταφραστική πράξη του. Εδώ εκδιπλώνει αυτός την υπέρτατη ιδιοφυΐα του ως ποιητής-αναγνώστης, συνταιριάζοντας όραμα με όραμα, συλλαβή με συλλαβή. Η Αντιγόνη τραγουδά την Αντιγόνη, ενώ η εύκαμπτη πειθαρχία της ποιητικής σύμβασης είναι τέτοια που να επιτρέπει μια τρομακτική αμεροληψία, μιαν «απόμακρη οικειότητα». Τραγουδά τον εαυτό της και για τον εαυτό της σαν να παντρεύτηκε τον Αχέροντα, τον μαύρο ποταμό του αφανισμού. Στον χορό που της συμπαραστέκεται με παραμυθίες, με μια παρηγοριά κομψή και άκαρδη συγχρόνως – «βαδίζεις σε θάνατο περίφημο, ασημάδευτη από αρρώστια ή σπαθί» – απαντά με τον διψηλόφρονα, χαριτωμένο χλευασμό, στον οποίο ο Χαίλντερλιν βλέπει το ευγενέστερο γνώρισμα του Είναι της. Ο τόνος της, η στάση της, μαρτυρούν «ότι πιο εξαίσιο υπάρχει στο ανθρώπινο πνεύμα και την ηρωική δεξιότητά». Η *geheimarbeitende Seele* (η ψυχή που αγκομαχεί στα κρυφά) της *Antigone* την ύστατη στιγμή, πριν από την θανάσιμη συμπλοκή με τον αντιτιθέμενο θεό, «θα αποφύγει» (*ausweichen*) την τελική αναμέτρηση. Θα περιγελάσει την μοίρα και την θεότητα με μια ειρωνεία, με μια σκοτεινή ευθυμία τόσο υψηλή, ώστε αυτό το πείραγμα μπορεί



να γίνει πραγματική βλασφημία. Αυτή η υπέροχη περιφρόνηση, όπως η εθιμοτυπική ανταλλαγή ύβρεων πριν από μια μάχη μέχρι θανάτου ή όπως οι τελετουργικές φιγούρες με τα σπαθιά που εκτελούνται πριν από μια θανάσιμη μονομαχία, επιτρέπει στην ηρωική ευαισθησία να ορισθεί, να εκδηλωθεί για τελευταία φορά πριν από την αυτοκαταστροφική και «τερατώδη» σύγκρουσή της με τους αθανάτους. Σε ένα εντελώς εγκόσμιο επίπεδο, αυτό το πρελούδιο έχει το ανάλογό του στον τρόπο, με τον οποίο ο Άμλετ χοροΐδεύει τον Οσρίκ.

Αυτή η ομολογία ευαισθησίας μπροστά στον θάνατο είναι η πεμπτουσία του ανθρώπου. Είναι όντως το αποκορύφωμα του υπαρξιακού. Ως τέτοια, λέει ο Χαίλντερλιν, αυτή η *erhabener Spott* (υπέρτατη χλεύη) της *Antigonä* συνεπάγεται μια σύγκριση με το ανόργανο, με εκείνα τα επίπεδα της δημιουργίας που δεν μπορούν ούτε να «περιγελάσουν» ούτε να αντιπαλέψουν τον Θεό. Γι' αυτό και η Αντιγόνη επικαλείται, σε αιολικούς στίχους, όπου ζευγαρώνονται ο αφόρητος σπαραγμός με μια πνοή ειρωνικής προκλητικότητας, με τρόπο που καμία μετάφραση, κανένας σχολιασμός δεν μπορούν να ξαναζωντανέψουν πλήρως, την Νιόβη και την μεταμόρφωση της Νιόβης σε βράχο φαγωμένον από τους καιρούς. Η Αντιγόνη του Σοφοκλή δεν ονοματίζει ευθέως την Νιόβη. Την αποκαλεί «κόρη του Τάνταλου». Ο Χαίλντερλιν τονίζει ακόμη περισσότερο αυτόν τον αφανισμό του προσωπικού Είναι. Με την εμφατική τοποθέτηση της λέξης «Wüste» («έρημος») στον στίχο 823 η *Antigonä* όχι μόνο φανερώνει την νεκρή στείριότητα της Νιόβης μετά την φοβερή τιμωρία της από τους θεούς που είχε προκαλέσει, αλλά και απηχεί την αγωνιώδη λαιμοψαχία του Αίμονα: «Η Θήβα θα γίνει έρημος από την απόλυτη κυριαρχία του Κρέοντα». Η Νιόβη, μη κατονομαζόμενη, τίθεται στο επίκεντρο της ερμηνείας που δίνει ο Χαίλντερλιν στο σύνολο του χωρίου. Ο σοφόκλειος χορός αντιδρά στα ευγενή πειράγματα της Αντιγόνης, επικαλούμενος σε επικριτικούς αναπαίστους την θείκη καταγωγή της Νιόβης – το

μέτρο αποκαλύπτει, κάθε στιγμή, με ζωηρότητα το σύμπλεγμα των αισθημάτων που υποφώσκουν. Το «heilig gesprochen, heilig gezeugt» («κηρυγμένη αγία, γεννημένη αγία») του Χαίλντερλιν αποτελεί παράξενη «εσπέρια» μετατόνιση. Το ίδιο και η μεταλλαγή, στην οργισμένη ανταπάντηση της Αντιγόνης, της ελληνικής τυπικής έκφρασης «οί πατῶοι θεοί» σε *Vaterlandsschutzgeist* («πνεύματα-φύλακες της πατρώας γης»). Κατά την ανάγνωση του Χαίλντερλιν, η Νιόβη, λόγω του ότι περιέπαιξε τους Ολύμπιους θεούς, είναι «das Bild des frühen Genies» («η εικόνα του πρωταρχικού, του πρωτόγονου *ingenium*»): είναι κι αυτή αντίθεος, υποτυπώδης μεν, αλλά πρόδρομος της *Antigonä*<sup>85</sup>.

Η κεντρική ιδέα τώρα είναι η μανία<sup>86</sup>. Μόνο δια της «μανίας» (*Zorn*, λέξη που χρησιμοποιεί ο Χαίλντερλιν στις *Anmerkungen* και προσθέτει δύο φορές στο ίδιο το κείμενο του έργου) μπορεί η παθιασμένη αμφισβητίας του θεού να εγκαταλείψει την «οργανική» αυτοκυριαρχία του Είναι της και να αποτινάξει τους εγκόσμιους και πολιτικούς δεσμούς της. Η *Zorn* την κατακυριεύει, όταν θυμάται το φονικό μυστήριο του θανάτου του Οιδίποδα. Ο χορός, που εξαναγκάζεται να αποκτήσει μαντικές δυνάμεις υπό την ακατάσχετη πίεση του θρήνου της Αντιγόνης, αποφαίνεται ότι το «αυτόβουλτο πάθος», μια άγρια αυτονομία της παρόρμησης – η λέξη *αυτόγνωτος* είναι παραστατικότερη – είναι που οδήγησε την κόρη του Οιδίποδα στον όλεθρο. Η εκδοχή του Χαίλντερλιν είναι: «Dich hat verderbt / Das zornige Selbsterkennen» («η οργίλη, μανιώδης αυτοαναγνώριση είναι που σε κατάστρεψε»). Μέσα στην ιερή μανία ο αντίθεος οδηγείται στην αυτογνωσία, όχι υπό την σωκρατική ορθολογικότητά του, αλλά, τουναντίον, ως κάποιος που γίνεται παρανάλωμα των πρωταρ-

85. Πρβλ. R.B. Harrison, *op.cit.* 177-9, για την υπόδειξη ότι το χωρίο της Νιόβης αναφέρεται επίσης στην δοξασία του Χαίλντερλιν για την επικίνδυνη ανθρώπινη πρόοδο από την «Φύση» στην «Τέχνη».

86. Ο αγγλικός όρος *fury* μπορεί να αποδοθεί ως οργή και ως μανία. Ο Σοφοκλής χρησιμοποιεί και το *όργα*. (Σ.τ.Μ.)



χικών πυρκαγιών της ζωτικής ενέργειας, οι οποίες τον συνδέουν με τους θεούς, οι οποίες τον εξαναγκάζουν να επιζητά τους θεούς για μια θανάσιμη πάλη. Αυτές οι πυρκαγιές, όπως προέλεγε το πρώτο στάσιμο, είναι που αποκλείουν τον ηρωικό άνθρωπο από την αρμονική αλλά δαμωμένη φλόγα της εστίας. Όπως έχει τονίσει ο Μπέρναρντ Μπέσχενσταϊν (Bernard Böschenstein), οι πολιτικές συνέπειες είναι δραστικές. Η «οργίλη αυτοαναγνώριση» είναι θαυμαστά συνοπτική διατύπωση του γιακωβινικού-ουτοπικού δαίμονα της Επανάστασης και της επαναστατικής Τρομοκρατίας. Υπολανθάνουν επίσης κάποια αυτοβιογραφικά νήματα. Ο Χαϊλντερλιν είχε αναγνωρίσει τον εαυτό του ως πνεύμα «που οργίζεται, μάζεται» από την έμπνευση και από την κώφωση της φιλισταϊκής κοινωνίας που τον περιέβαλλε.

Η ηρωίδα του Σοφοκλή βαδίζει προς τον θάνατο «άκλαυτη, άφιλη, ανυμέναιος, ελεεινά μόνη». Η Antigonä βαδίζει *trübsinnig*. Ο όρος είναι αμφίσημος. Σημαίνει συγχρόνως και «με σκοτεινό το πνεύμα» και «με τον νου σκοτεινιασμένο» ή ακόμη και «διαταραγμένο». Ακόμη μια φορά, είναι δύσκολο να αποκλείσουμε εντελώς την αναφορά στα προσωπικά. Εκείνο όμως που κυριαρχεί σε όλη την έκταση του χωρίου, είναι η επίκληση των στοιχειακών δυνάμεων, των συμφορών των συνυφασμένων με τις σκοτεινές πηγές της ανθρώπινης ταυτότητας. Για να τα εκμαιεύσει αυτά, ο Χαϊλντερλιν μεταφράζει «αντισοφόκλεια», ακριβώς υπό την αγαπητική έννοια με την οποία η Antigonä εφορμά κατά του «Διός της»:

Die zornigste hast du angeregt  
Der lieben Sorgen.  
Die vielfache Weheklage des Vaters  
Und alles  
Unseres Schicksals.  
Uns rühmlichen Labdakiden.  
Io! Du mütterlicher Wahn  
In den Betten, ihr Umarmungen, selbstgebärend.

Mit meinem Vater, von unglücklicher Mutter,  
Von denen einmal ich Trübsinnige kam.  
Zu denen ich im Fluche  
Mannlos zu wohnen komme.  
Io! Io! mein Bruder!  
In gefährlicher Hochzeit gefallen!  
Mich auch, die nur noch da war,  
Ziehst sterbend du mit hinab.

Αυτό είναι αδύνατον να μεταφραστεί.

Κανένα τμήμα του έργου δεν έχει εγείρει περισσότερους σχολιασμούς ή έριδες από το πέμπτο χορικό, με τους φαινομενικά άσχετους προς το θέμα μυθολογικούς υπαινιγμούς και την παράδοση ποικιλία του ρυθμού των τριμέτρων και τετραμέτρων στίχων. Θα επανέλθω αργότερα στα προβλήματα που θέτει. Ο Χαϊλντερλιν επιδιώκει να επιβάλει στην μορφή και την μοίρα του Λυκούργου, όπως εμφανίζονται στην πρώτη αντιστροφή, έναν απόλυτο παραλληλισμό με την μορφή και την μοίρα της Αντιγόνης. Είναι κι αυτός φυλακισμένος σε βραχώδες σπήλαιο. Προκάλεσε κι αυτός έναν θεό, τον Δίονυσο, με «begeisterter Schimpf» (έκφραση σχεδόν αμετάφραστη, που σημαίνει «δαιμονισμένη επίπληξη», δηλαδή τις ύβρεις ενός μαινόμενου αλλά ιερού *provocateur*). Τώρα ο Λυκούργος θρηνεί την τρέλα του (*Wahnsinn*) και την «ανθηρή μανία» του (*blühender Zorn*), ημιστίχιο ασύγκριτο, που δεν απαντάται στο πρωτότυπο<sup>87</sup>, αλλά απηχεί καταφανώς την Antigonä. Το τέλος της ωδής, από την άλλη μεριά, είναι καθαρός Σοφοκλής. Η λέξη παιδί, παῖς, δύο φορές ηχεί πένθιμα στο κατευόδιο του χορού στην Αντιγόνη. «Ακόμη κι ένα παιδί των θεών, τα υψηλά, τραγικά πρόσωπα που μνημονεύονται στην ωδή, δεν ήταν απρόσβλητο από τις μακροζώητες Ερινύες, τὰς Μοῖρας». Η επανάληψη έχει την συγκίνηση μιας λιτανείας: «Ακόμη κι αυτή, παιδί μου (ή ακριβέστερα ίσως «κόρη

87. Βλ. ωστόσο στο πρωτότυπο (έκδοση Teubner, Λειψίας αλλά και εκδ. Οξφόρδης) όπου υπάρχει (στ. 960) το *άνθηρόν τε μένος*. (Σ.τ.Μ.)



μου») «...δεν έμεινε απρόσβλητη». Ο μοναδικός νεωτερισμός του Χαίλντερλιν είναι τόσο αδιόρατος, τόσο πιστός στο πνεύμα του έργου, ώστε είναι σοφόκλειος: Η έκφραση «Das grosse Schicksal» («η μεγάλη Μοίρα») έχει την σκοτεινή βαρύτητα που έχουν *αί Μοίραι*. Ο ρυθμός αντιστοιχεί στην εντέλεια με το βασανιστικά παρόν πρωτότυπο: «Doch auch auf jener / Das grosse Schicksal ruhte, Kind!» («Αλλά και πάνω της, πάνω σ' εκείνην / η μεγάλη Μοίρα εκάθισε, παιδί!») – όπου το *ruhe*, με τις συμπαραδηλώσεις γλυκιάς ανάπαυσης, καθαγιασμένης ηρεμίας, φαίνεται να εισδύει στην καρδιά των νοημάτων του σοφόκλειου κειμένου. Η υπερβολή δικαιολογείται από τον τρόπο, με τον οποίον χειρίζεται ο Χαίλντερλιν τον κομμό της Αντιγόνης και την απάντηση του χορού. Κατά τον ίδιο, οι τραγωδίες του Σοφοκλή ήταν όντως «ιερά βιβλία που ανακαλύφθηκαν εκ νέου». Αυτή η «επανανακάλυψη», όπως καθίσταται δυνατή με την εκδοχή του Χαίλντερλιν, αποτελεί αφ' εαυτής αναγγελία ότι «οι θεοί είναι εκ νέου πλησίον»<sup>88</sup>. Πρόκειται για μια πράξη θεοφάνειας, που οι κίνδυνοί της, η ακτινοβολία της, υπερβαίνουν κάθε άλλη λογοτεχνική μετάφραση ή ερμηνεία. Εξαιρείται (όπως προσθέτει ο Βάλτερ Μπένγιαμιν) η στίχο προς στίχο απόδοση της Αγίας Γραφής.

Μόνο στο πρόσωπο του Τειρεσία υπάρχει συμφωνία ανάμεσα στην «αοργική» προφητεία και την έλλογη, πολιτική ευσέβεια του «οργανικού». Εντούτοις, αυτή η συμφωνία επιτυγχάνεται αναγκαστικά σε εγκόσμιο, υπαρξιακό επίπεδο. Δεν πρόκειται για την πνευματική σύντηξη, την οποίαν επιδιώκει το τραγικό πρόσωπο. Γι' αυτό και ο Χαίλντερλιν τονίζει περισσότερο τα στοιχεία τα σχετικά με την φύση και τις αισθήσεις στην διήγηση του Τειρεσία για τις θυσιαστικές προσφορές και το μίasma. Το σοφόκλειο χωρίο, ιδιαίτερα στους στ. 1000-15, όντως προβάλλει εκείνα τα χαρακτηριστικά φυσικού σκανδάλου, που ο Ευριπίδης θα επιτείνει

88. K. Reinhardt, op.cit. 292.

ακόμη περισσότερο. Στην *Antigone* αυτοί οι τόνοι σαρκικής αταξίας μεγιστοποιούνται. Η «υγρή οσμή» της αποτυχημένης θυσίας αναβλύζει από τις άκαυτες *σάρχες* και τις κατακλύζει. Εκεί που ο Έλληνας μνημονεύει «βουβούς» ή «αινιγματικούς» οιωμούς, ο Χαίλντερλιν «μεταφράζει»: «Der zeichenlosen Orgien tödliche Erklärung» – «η μοιραία, φονική δήλωση των οργίων που είναι χωρίς σημάδια, που ανθίστανται στην σημασιολόγηση». Αυτό το «άσημον» των οιωμών είναι κυριολεκτικά δολοφονικό, υπό την έννοια ακριβώς την οποίαν αποδίδει ο Χαίλντερλιν στον ελληνικό τραγικό, λόγο και απηχεί με λεπτόν τρόπο την επίκληση των «άγραφων νόμων» από την Αντιγόνη. Εκεί που ο Τειρεσίας απευθύνεται στον Κρέοντα προσφωνώντας τον «τέκνο μου», ο Χαίλντερλιν προτιμά το «ο Kind!», ακριβές σύστοιχο του αποχαιρετισμού του χορού στην Αντιγόνη. Και όταν, με μια ερώτηση που ενδεχομένως απηχεί τον αρχαϊκό σατιρικό και λυρικό ποιητή Αρχίλοχο, ο σοφόκλειος μάντης ερωτά τον Κρέοντα τι νόημα έχει να σκοτώσεις για δεύτερη φορά έναν πεθαμένο άνθρωπο, τι λογής ανδραγάθημα είναι αυτό, ο Χαίλντερλιν συμπυκνώνει την φράση σε τρεις λέξεις, αξιοθαύμαστα λακωνικές και λατινίζουσες: «Zu töten Tote» («να σκοτώσεις τους σκοτωμένους»).

Η προφητεία του Τειρεσία για την επικρεμάμενη φρίκη προσφέρει στον Χαίλντερλιν την βάση για το πρότυπο και το λεκτικό ιδίωμα της ολικής ανατροπής του χρόνου και της αρχιτεκτονικής της πραγματικότητας. Ως και ο εξυβρισθείς ήλιος πάνω από την Θήβα είναι «γοργός», «ανυπόμονος» στην πορεία του. Ο Χαίλντερλιν γράφει *eifersüchtig*, «ζηλότυπος», προικίζοντας έτσι την κοσμική ανταπόδοση με ανθρώπινα «έμφυχα» κίνητρα. Δεν μπορεί να υπάρξει πιο κατακλυσμιαία *Umkehr* και αντιστροφή των αξιών από την έκθεση του δυσώδους νεκρού στην ηλιόλουστη επιφάνεια της γης και τον εκτοπισμό των ζωντανών στο ανήλιαγο υπόγειο του θανάτου. Ο Πολυνείκης, άθαπτος είναι *schicksallos*, κυριολεκτικά «χωρίς μοίρα». Αυτό το θέμα που ενοφθαλμίζει ο Χαίλντερλιν στο κείμενο, είναι πολύ κοντά στο εγγεγραμμένο σχόλιο:



αν ένας άνθρωπος δεν μπορεί να επιστρέψει στην γη μέσα στον ιστό της οικογένειας, που θα τον κοιτάξει και θα διατηρήσει την μνήμη του, τότε δεν έχει εκπληρώσει την «αυθεντική ουσία» του. Του στερούν την ολοκλήρωσή του. Σύντομα θ' ακουστούν πικροί θρήνοι «στους οίκους σου», προλέγει ο Τειρεσίας του Χαίλντερλιν. Ο πληθυντικός είναι εντυπωσιακός. Είτε πρόκειται για παρανάγκωση είτε ο Χαίλντερλιν επιθυμεί να υποβάλει κάτι από την βασιλική χλιδή του Κρέοντα και από την υβριστική του ταύτιση με την πόλιν στο σύνολό της. «Δεν θα ξεφύγεις από την οργή των βελών μου», προειδοποιεί ο απερχόμενος Τειρεσίας στην *Antigonā*. Ο Χαίλντερλιν συμπυκνώνει εδώ έναν διπλό υπαινιγμό: στα φοβερά βέλη του Απόλλωνα που σκότωσαν τα παιδιά της Νιόβης, στα βέλη του λοιμού, που, σταλμένα από τον Απόλλωνα, έπεφταν σαν βροχή στον στρατό του Αγαμέμνονα, τότε που ένας άλλος μάντης είχε προσβληθεί.

Το τελευταίο χορικό είναι, όπως θα δούμε, από τα πιο αντιφατικά και πλήρη δραματικής έντασης στο έργο. Η επίκληση του Διονύσου – θεού των Θηβών, προστάτη της τραγωδίας και, στην μυθογραφία του Χαίλντερλιν, θεού των «ασιατικών» στοιχείων που θα γεφυρώσουν το χάσμα του χρόνου μεταξύ του κόσμου των Ολυμπίων και της θεοφάνειας του Χριστού – είναι ταυτόχρονα φρενήρης και μεγαλοπρεπής, εκστατική και πλήρης επισημότητας. Το σύνθετο μέτρο «απεικονίζει» αυτές τις αντιτιθέμενες και συνδυαστικές τονικότητες<sup>89</sup>. Η θεμελιώδης διαίρεση, που αντανακλά επακριβώς τις φρούδες ελπίδες του χορού για την επικείμενη απαλλαγή από τον θάνατο και το μίσος στην πόλη, είναι ανάμεσα στον Διόνυσο προστάτη και τον Διόνυσο ως στοιχειακό φορέα μιας απάνθρωπης λογικής (όπως θα είναι στις *Βάκχες* του Ευριπίδη). Η διαλεκτική αντίληψη του Χαίλντερλιν είναι τέλεια. Καθιστά τον Διόνυσο υβρίδιο, ευφρόσυνο και

89. Πρβλ. την ανεκτίμητη μετρική ανάλυση του G. Müller, *Sophokles, Antigone* (Heidelberg, 1967), 242-3.

απειλητικό, πραγματικόν ημίθεο, γεννημένον από την αστραπή του Διός και από την σκοτεινή γη, που την αντιπροσωπεύει η μήτρα της Σεμέλης. Η αναλογία με τον Χριστό και την θνητή μητέρα του είναι πολύ κοντά. Το ίδιο και το θέμα του τερατώδους τοκετού στον οίκο του Οιδίποδα. Η «ιδιωματική» γλώσσα του Χαίλντερλιν αποκτά μίαν άγρια λυρική πυκνότητα. Ο θεός κατοικεί κοντά στο «ψυχρό ρεύμα» του Ισμηνού. Ο Χαίλντερλιν εισάγει αυτό το επίθετο για να επιτύχει δραματική αντίθεση με την καυτή ανάσα του Δράκοντα, του οποίου τα φονικά δόντια είχε σπείρει ο Κάδμος όταν ιδρύθηκε η Θήβα. Αυτός ο Δράκων «ασθμαίνει, ανοίγει το στόμα», για να πάρει ανάσα. Ο Χαίλντερλιν λέει *haschet*, το ίδιο ρήμα που χρησιμοποιεί η *Antigonā*, όταν θυμάται τον ωμό τρόπο, με τον οποίο παγιδεύτηκε ο πατέρας της, στην αρχή του έργου. Ο Διόνυσος χαιρετίζεται ως «Freudengott». Σε αυτήν την επονομασία όμως οι απόηχοι της «χαράς» (*Freude*) είναι σχεδόν νιτσεικοί στην υπεράνθρωπη δυναμική τους και στον απρόσωπο αρχαϊσμό τους. Στο «Lapis Lazuli», ο Γέητς μεταδίδει μια παρόμοια αίσθηση παγερής φωτιάς. Η πόλις έχει προσβληθεί τώρα από θανάσιμη νόσο – το ελληνικό κείμενο προφανώς απηχεί την τιμωρία του λοιμού στην αρχή του *Οιδίποδος Τυράννου*. Ο χορός εκλιπαρεί για την έλευση του θεού. Ο Διόνυσος είναι, κυριολεκτικά, ο χορηγός, ο επικεφαλής του χορού των «πῦρ πνεόντων ἄστρον». Υπάρχει έτσι στο τέλος της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή, όπως και σε όλην την έκταση των *Βακχών* του Ευριπίδη, ένας δραματοποιημένος στοχασμός γύρω από την φύση του ίδιου του τραγικού θεάτρου, γύρω από τις σχέσεις ανάμεσα στους τυπικούς τρόπους έκφρασης και τα υπολείμματα τελετουργίας του τραγικού δράματος αφενός, και την κοινωνία και τον κόσμο στα πλαίσια των οποίων παριστάνεται αυτό το τραγικό δράμα αφ' ετέρου. Ο Διόνυσος χαιρετίζεται ως «φύλακας των νυχτερινών κραυγών» ή «των επικλήσεων μέσα στην νύχτα». Αυτός ο προσδιορισμός είναι συγχρόνως μυστηριακός και ταιριαστός. Μέσα στις λέξεις



που την νύχτα προφέρουμε, μέσα στων ονείρων μας τα λόγια, υπάρχει συγχρόνως έκσταση και απόγνωση, έρωσ και εφιάλτης. Ο Διόνυσος είναι αποδέκτης και των μεν και των δε. Είναι επίσης αυτός που φρουρεί την μυστικότητα, την ιερή διακριτικότητα της απόφασης που η Αντιγόνη κρύβει μέσα της και πραγματοποιεί πριν την αυγή. Η ανάγνωση του Χαίλντερλιν είναι κυριολεκτικά εμπνευσμένη: «Chorführer der Gestirn' und geheimer / Reden Bewahrer!» Αποδίδει δε άψογα την αμφισημία που επιστέφει την ωδή. Ο θεός θα αποκαλυφθεί καταμεσής στο άτακτο πλήθος των «Παραληρουσών» (Θυίαισιν), των εξαγριωμένων Μαινάδων, που η ανελέητη χαρά τους είχε φέρει έκσταση στην Θήβα και θάνατο στον μυωπικό Πενθέα. Ο Χαίλντερλιν συνυφαίνει παραφροσύνη και αγαλλίαση: «die wahnsinnig / Dir Chor singen, dem jauchzenden Herrn» («που, μαινόμενες, είναι χορός για σένα, ευφρόσυνη δεσπότη», εκεί που το ελληνικό έχει «για σένα, γενναιόδωρη θεότητα»). Η θριαμβεύουσα φρενίτιδα, το ξεφάντωμα των νυχτοπερπατητών, ανήκουν στον ίδιο τον Φρίντριχ Χαίλντερλιν σε αυτούς τους στίχους, τους τελευταίους σχεδόν που έγραφε για δημοσίευση. Προφανώς μας αναπέμπουν στην επίκληση του πύρινου Διονύσου, στην πρώτη-πρώτη από τις πινδάρειες ωδές του.

Υπάρχουν χαρακτηριστικές πινελιές στον τρόπο, με τον οποίο προσεγγίζει ο Χαίλντερλιν τον απεγνωσμένο θρήνο του Κρέοντα. Εκεί όπου ο Σοφοκλής μπαλάνισσεται την «υποχθόνια, αιωνίως ακάθαρτη καταφυγή του κάτω κόσμου», ο Χαίλντερλιν μεταφράζει με αδυσώπητη κυριολεξία: «du schmutziger Hafen» («εσύ, βρωμερό λιμάνι»). Τούτο υπονοεί ότι ο Αχέρων και οι σκοτεινές του αποβάθρες είναι κατάμεστες και μολυσμένες από τα θύματα της τρέλας του Κρέοντα. Η βασίλισσα έχει αυτοκτονήσει, αφού καταράστηκε τον Κρέοντα, τον φονέα των γιων της (θα επανέλθω στο θέμα του θανάτου του Μεγαρέως, στον στίχο 1310). Η έκφραση του Χαίλντερλιν, Kindermörder («παιδοκτόνε») είναι μια ανελέητη βαναυσολογία, που παραπέμπει στον

κόσμο του Ηρώδη και του πρώτου Φάουστ. Ο Χαίλντερλιν ακολουθεί πιστά τις στριγκές επαναλήψεις του έγώ και του μοι σε όλην την έκταση των σαράντα στίχων του σπαραγμού του Κρέοντα, επαναλήψεις που-ότι ίδιες είναι απαίσιες ηχώ του εγωτισμού, της έμμονης αυτοαναφοράς του καταδικασμένου άνακτα στην είσοδο του Οιδίποδος Τυράννου. Τα γνωμικά του χορού που κλείνουν το έργο, με τον συνηθισμένο σοφόκλειο τρόπο, είναι εμποτισμένα από την ιδιαίτερη οπτική του Χαίλντερλιν. Στο ελληνικό κείμενο υπέρτατη ευδαιμονία δεν είναι διόλου η «σοφία» ή η «οξύνοια», όπως αφήνουν να εννοηθεί οι περισσότερες αγγλόφωνες μεταφράσεις. Είναι το φρονεΐν, «das Denken» («η πράξη, η διαδικασία της σκέψης»). Δεν πρέπει, λέει ο Χαίλντερλιν, «να βεβηλώσουμε» (entheiligen) αυτό που είναι «ουράνιο» – «εσπέρια» αλλοίωση του πρωτοτύπου, το οποίο απλώς μας καλεί να μην ασεβούμε προς τους θεούς. «Οι περήφανοι άνθρωποι βλέπουν τα αλαζονικά τους λόγια να δέχονται τα μεγάλα χτυπήματα της μοίρας και μόνο το πέρασμα των χρόνων τους διδάσκει να σκέφτονται με φρόνηση». Αυτά ο Σοφοκλής. Η πράξη του Χαίλντερλιν είναι γνωμική: αυτοί «που υψώνουν το ανάστημά τους», πρέπει να υποστούν την «πληρωμή» (Vergeltung) για την «υπεροψία» τους. Μόνον αυτά τα βάσανα μπορούν, στα γηρατειά μας, να μας διδάξουν «zu denken» («να σκεφτόμαστε»). Ο Χαίλντερλιν, την στιγμή που ήταν στο χείλος του σκότους, είχε φτάσει να θεωρεί την απλή πράξη της σκέψης σαν μακρινή ευλογία. Πουθενά αλλού, ίσως, δεν ήταν τόσο κοντά στον Σοφοκλή.



Δεν είναι προφανές ότι υπάρχει άλλο λογοτεχνικό έργο που να έχει εγείρει το φιλοσοφικό και ποιητικό ενδιαφέρον που επικεντρώθηκε στην Αντιγόνη του Σοφοκλή, στα τέλη του δέκατου όγδοου και σε όλη την διάρκεια του δέκατου ένατου αιώνα. Ο Άμλετ θα μπορούσε να είναι η λυδία λίθος. Δεν υπάρχει όμως στην τεράστια κληρονομιά ερμηνειών, παραλλαγών και μιμήσεων αυτού του έργου τίποτε, που να είναι εφάμιλλο της *Antigonā* του Χαίλντερλιν ούτε, ενδεχομένως, εφάμιλλο της ποιότητας της φιλοσοφικής εμμονής, την οποία ένας Χέγκελ κι ένας Κίρχεγκωρ προσεχόμισαν στο ελληνικό κείμενο.

Η θέση του ποιητικού λόγου ως προς τον φιλοσοφικό είναι κατά παράδοση ακαθόριστη. Η απορριπτική σφοδρότητα του Πλάτωνα σε αυτό το θέμα είναι ενδεικτική του αντιρρεύματος που παρασύρει την μεταφυσική και πολιτική επιχειρηματολογία προς το πιο ανοιχτό έδαφος της λογοτεχνικής μεταφοράς. Επειδή η τραγωδία απομονώνει και ανεπαρίστα τις στιγμές όπου συνοψίζεται η ανθρώπινη αβεβαιότητα, επειδή εξωθεί την συμπεριφορά έως το ακραίο σημείο ολέθρου – ο δε όλεθρος αποτελεί την τελική λογική της δράσης – γι' αυτό και έχει κατ' εξοχήν προσελκύσει την φιλοσοφική «χρήση». Αυτή η ωφελμιστική διάσταση είναι ήδη εμφανής στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη. Η τραγωδία χρησιμεύει στο να ενσαρκώνει, να καθιστά άμεσα ορατά τα αιώνια μεταφυσικο-ηθικο-ψυχολογικά προβλήματα γύρω από την φύση της ελεύθερης βούλησης, την ύπαρξη των άλλων ψυχών και προσώπων, τις συμβατικές σχέσεις συμφωνίας και αθέτησής της ανάμεσα στο άτομο και τις κοινωνικές ή υπερβατικές κυρώσεις. Επειδή ο ρομαντισμός κατέφυγε στην δραματοποίηση των ιδίων των διαδικασιών της σκέψης – ως και στην λογική του Χέγκελ υπάρχει κάτι θεατρικό – για τούτο και επεδίωξε να εξαλείψει τις κατηγοριακές οριοθετήσεις ανάμεσα στον φιλοσοφικό και τον ποιητικό

λόγο. Ο ρομαντισμός αντιλαμβάνόταν και τον μεν και τον δε ως διαισθητικά θεμελιωμένους και διαλεκτικά επιτελούμενους (έτσι, στην φαινομενική αποσύνδεση του «γκρίζου» της θεωρίας από το «πράσινο» της ευφάνταστης πράξης είναι που ο Γκαίτε αναδεικνύεται κατ' εξοχήν αντι-ρομαντικός).

Ο Χέγκελ χρησιμοποιεί την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, για να ελέγξει και να εξεικονίσει διαδοχικά μοντέλα της θρησκευτικο-πολιτικής σύγκρουσης και της ιστορικής γένεσης. Ωστόσο, τα ίδια αυτά μοντέλα τα έχει προβάλει η συγκεκριμένη καθολικότητα του έργου. Η χρήση που του κάνει ο Κίρχεγκωρ, είναι απεγνωσμένη στην αναγκαία αυθαιρεσία της. Ο Κίρχεγκωρ, επιδιώκοντας να επιτύχει μια ρητή αλλά ανεπαχθή διατύπωση της δικής του κατάστασης και της γενικής θέσης που κατέχει η εσωστρέφεια και η μυστικότητα σε μια νεώτερη κοινότητα, καθιστά την *Αντιγόνη* προδρομικό ανοιχτό έργο. Στην ποιητική μορφή το περιθώριο επανεξέτασης, κριτικής και ψυχολογικής «έφεσης», είναι πιο ελαστικό, πιο πλούσια ακαθόριστο απ' ό,τι στην φιλοσοφική απόδειξη. Το άγνωστο διατηρεί σε μεγαλύτερο βαθμό μια θεραπευτική αυθεντία. Η «Αντιγόνη» του Κίρχεγκωρ είναι μία από τις δυνατότητες της σοφώκειας, μία δυνατότητα επιδεικτική μεταγενέστερης κατασκευής, ακριβώς στον βαθμό που κλασικά αυτή η ερμηνεία παραμεριζόταν. Στον βαθμό που η φιλοσοφική διερεύνηση είναι επανεύρεση της ελευθερίας, των ελεύθερων χώρων που είναι χαμένοι για το δόγμα, την τυπική λογική, τις εντολές των καθαρών και εφαρμοσμένων επιστημών, στον βαθμό που η φιλοσοφία είναι η ελευθερία, στην υπεράγαν ρομαντική εξίσωση του Σέλλινγκ, το ποιητικό θα είναι ο εκλεκτός της στίβος. «Όμως, άραγε μπορεί η φιλοσοφία να γίνει λογοτεχνία και να γνωρίζει παρά ταύτα τον εαυτό της;»<sup>90</sup>

Οι μεγάλοι αναγνώστες της *Αντιγόνης*, τους οποίους μελετήσαμε, θα απαντούσαν, όπως νομίζω, μεταποπιζόμενοι από το

90. S. Cavell, *The Claim of Reason* (Oxford, 1979), 496.



ιδεώδες της «αυτογνωσίας», το εξασθενημένο άλλωστε από την καντιανή κριτική, στο ιδεώδες «του να είναι κάτι ο εαυτός του». Η φιλοσοφία μετά τον Χέγκελ συχνά «είναι ο εαυτός της» όχι γενόμενη λογοτεχνία, κίνδυνος ο οποίος, κατά ειρωνικό τρόπο, επικρέμαται στους διαλόγους του Πλάτωνα, αλλά χρησιμοποιώντας την λογοτεχνία ως την δική της άδεια για ελευθερία κίνησης. Στο «κειμενικό γεγονός» της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή ενυπάρχει μια οριστικότητα. Όμως ενυπάρχει επίσης και κάτι το ανεπίκριτο σε ό,τι αφορά την αρχαϊκή πρόθεση και τον σάλο που επιφέρει η ιστορία στην εμβέλεια του νοήματος. Το ίδιο συμβαίνει σε όλη την σοβαρή λογοτεχνία. Ωστόσο, στο δράμα είναι ιδιαίτερα έντονος ο διαλεκτικά ανοιχτός χαρακτήρας της σχέσης ανάμεσα στο κείμενο και το αναπαριστώμενο νόημα. Στην αρχή αυτού του κεφαλαίου, προέβαλα κάποιες προσωρινές απαντήσεις στην ερώτηση: γιατί η *Αντιγόνη*; Θέλω να επανέλθω αργότερα στην υποκείμενη δομή της οικονομίας του μύθου στην δυτική σκέψη. Ο Χέγκελ, ο Κίρκεγκωρ θα μπορούσαν να έχουν καταστήσει κάποιο άλλο τραγικό έργο το εκλεκτό της επιχειρηματολογίας και του αυτο-καθρεφτίσματός της.

Τα ζητήματα που εγείρονται από την *Antigonā* του Χαίλντερλιν είναι πιο δύσκολο να προσδιορισθούν. Έχω δείξει αλλού ότι υπάρχουν όντως μεταφράσεις, οι οποίες προδίδουν το πρωτότυπο «μεταμορφώνοντάς το», δηλαδή μεταφράσεις που η λεκτική τους δεξιοτεχνία, το αισθηματικό τους βάθος ή ο ιστορικός τους αντίκτυπος ξεπερνούν το πρωτότυπο κείμενο. Τέτοιες «μεταμορφώσεις» τείνουν να παρουσιάζονται στην λυρική ποίηση ή πάλι στο τάδε ή στο δείνα εκτεταμένο απόσπασμα ενός μεγαλύτερου έργου. Το να ανταγωνίζεται μια πλήρης μετάφραση ή διασκευή την πηγή της ή να «την επισιιάζει» αποτελεί σπάνιου είδους ερωτική προδοσία. Όπως έχουμε δει, όμως, η έννοια της «μετάφρασης» ακόμη και με την πιο εκτεταμένη της εκδοχή, μόλις και μετά βίας θα μπορούσε να συμπεριλάβει τις αλληλεπιδράσεις ανάμεσα στην *Antigonā* και στην *Αντιγόνη*. Οι συνέπειες

της ερμηνευτικής μεταμόρφωσης, στην οποία υποβάλλει ο Χαίλντερλιν τον Σοφοκλή, είναι, κατ' ανάγκην, αμοιβαίες. Μετά τον Χαίλντερλιν, διαβάζουμε, βιώνουμε διαφορετικά τον Σοφοκλή. Αυτήν την μετατόπιση ως επίπτωση την έχουν από κοινού η μείζων λογοτεχνική κριτική καθώς και όλη η παράδοση της εσωτερικής αναφοράς και της ενεργητικής απήχησης στα δυτικά γράμματα. Διαβάζουμε διαφορετικά τον Σαίξπηρ μετά τον Σάμουελ Τζόνσον ή τον Κόλριτζ: το *Bleak House* έχει αλλάξει υπό την επήρεια της ίδιας του της επίδρασης στις παραβολές του Κάφκα για την γραφειοκρατία. Ωστόσο, η όσμωση μεταξύ *Αντιγόνης* και *Antigonā* είναι πολύ πιο πυκνή, η σημείο προς σημείο αντιστόχιση είναι πολύ πιο παράδοξη. Δεν υπάρχει, απ' όσο γνωρίζω, παρά μία άλλη παρόμοια περίπτωση: πρόκειται για τις σχέσεις ανάμεσα στον *Otello* και τον *Falstaff* του Βέρντι και τα σαιξπηρικά κείμενα, από τα οποία προέρχονται, τυπικά και υπαρξιακά. Ο *Otello* ενδεχομένως και ο *Falstaff* μετά βεβαιότητος, είναι ανώτεροι από την πηγή τους, τόσο ως προς την δραματική μεστότητα, όσο και ως προς την συγκινησιακή «ωριμότητα». (Ο Μαυριτανός του Βέρντι, ο Ιάγος του, παρουσιάζουν συνοχή και μας επιβάλλονται στο σύνολό τους, ενώ οι σαιξπηρικοί το κάνουν αυτό μόνο λόγω της ποίησης, και ακόμη και τότε σε επίπεδα που δύσκολα αποδέχεται η ενήλικη ευαισθησία). Με μια ιδιοφυή κίνηση ο Μπόιτο (Boito) παραλείπει την πρώτη πράξη του σαιξπηρικού *Οθέλλου* και αρχίζει από την καταιγίδα στην Κύπρο. Σε όλα σχεδόν τα σημεία, η βεβιασμένη μηχανική των *Εύθυμων Κυράδων του Ουίνδσωρ* γίνεται ένα ανεξάντλητο θαύμα, χάρις στην πονεμένη συγχώρευση της ζωής, του χρόνου, που χαρίστηκε στον Βέρντι, στα σοφόκλεια γηρατειά του. Εδώ, όπως και σε σχέση με την *Antigonā* του Χαίλντερλιν, δεν επαρκούν οι συνήθεις κρίσεις. Στην *Antigonā*, επιπλέον, το μυστήριο της «ετερόφωτης αυτονομίας» ταυτοχρόνως αποσαφηνίζεται και περιπλέκεται από το γεγονός ότι το μοντέλο του Χαίλντερλιν για τον «Αντίθεο» και για την «ερωτική-καταστροφική σύντη-



ξη», στην οποία στοχεύει αυτός, συμπίπτει με την δική του θεωρία και συγκεκριμένη επιτέλεση της μετάφρασης. Έτσι στον Σοφοκλή του Χαίλντερλιν υπάρχει, όπως είδαμε, μια «τραγωδία της μετάφρασης», καθώς και μια εξαιρετική τραγωδία «σε μετάφραση». Αυτές όμως δεν είναι παρά στομωμένες φράσεις. Έχει κάποιο (σχεδόν απειλητικό) νόημα να ερωτήσουμε για το εξής: έστω ότι το ελληνικό κείμενο χανόταν έπειτα από την εκδοχή του Χαίλντερλιν – γνωρίζουμε τέτοιες περιπτώσεις κατά τον Μεσαίωνα και κατά τις αρχές της Αναγέννησης – τότε τι; Τότε θα είχαμε στα χέρια μας μίαν από τις μεγαλύτερες τραγωδίες στην ιστορία της λογοτεχνίας. Θα επρόκειτο για έργο, από ορισμένες απόψεις «πέρα» και «πάνω» από τον Σοφοκλή. Δεν είναι εύκολο να διαυγάσουμε την μοναδική και υπερβολική θέση που απέδιδαν στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή ο Χέγκελ, ο Κίρχγκωρ, ίσως ο Γκαίτε. Ένας όμως τρόπος να το κατορθώσουμε αυτό είναι απλώς ο εξής: να γνωρίσουμε το ελληνικό έργο ως αυτό που έχει υπάρξει, ως αυτό που είναι, το ποιητικό αίτιο της *Antigonä* του Χαίλντερλιν.

Με την πράξη της φιλοσοφικής ερμηνείας, με την ανάπλαση του ποιητή, βρισκόμαστε αντιμέτωποι με την θεμελιώδη σταθερότητα της παλιννόστησης, ραχοκοκαλιά της θεματικής και των παραλλαγών της στην δυτική ευαισθησία. Ο μύθος της Αντιγόνης φθάνει ως εμάς ακλόνητος, έχοντας διατρέξει δύο χιλιετίες. Πώς είναι δυνατόν;

## Δεύτερο Κεφάλαιο

### 1

Η αρχαιότερη σωζόμενη απεικόνιση της σκηνής όπου η Αντιγόνη οδηγείται μπροστά στον Κρέοντα, είναι μια αγγειογραφία, που οι ειδικοί χρονολογούν κατά τα τέλη του πέμπτου ή τις αρχές του τέταρτου αιώνα π.Χ. Τώρα ακριβώς δημιουργούνται θεατρικές, οπερατικές, χορογραφικές, κινηματογραφικές, αφηγηματικές εκδοχές της «Αντιγόνης». Τίποτε δεν προμηνύει ότι θα διακοπεί η γραμμή των φιλοσοφικών, πολιτικών, ηθικο-νομικών και ποιητικών αναλύσεων και επικλήσεων αυτού του μύθου και των παραλλαγών του σοφόκλειου κειμένου, που διαδέχονται η μία την άλλη στο πέρασμα των αιώνων. Καμία καταγραφή του «θέματος της Αντιγόνης», από την *Όδύσσεια* (λ. 271 κ.ε.) μέχρι την ταινία *I Cannibali* της Λιλιάνα Καβάνι (Liliana Cavanni) (1972) ή την *Αντιγόνη* του Κεμάλ Ντεμιρέλ (Kemal Demirel) και το *The Island* του Άθολ Φούγκαρντ (Athol Fugard), δυο έργα που ανεβάζτηκαν το 1973, εκ των οποίων το ένα στην Τουρκία και το άλλο στην Νότια Αφρική, δεν μπορεί να ελπίζει πως θα είναι πλήρης.

Πολυάριθμες πραγματεύσεις του θέματος είναι χαμένες για εμάς: μεταξύ αυτών, οι αρχαίοι επικοί κύκλοι για τον οίκο του Λαΐου και το πεπρωμένο των Θηβών· η *Αντιγόνη* του Ευριπίδη, που μνημονεύεται στους στίχους 1182 και 1187 των αριστοφανικών *Βατράχων*· η λατινική *Αντιγόνη* του Λεύκιου Άκχιου, που