



ΕΛΕΝΑ ΤΖΕΛΕΠΗ (επιμ.)

**ΑΝΤΙΝΟΜΙΕΣ
ΤΗΣ ΑΝΤΙΓΟΝΗΣ**
ΚΡΙΤΙΚΕΣ
ΘΕΩΡΗΣΕΙΣ
ΤΟΥ ΠΟΛΙΤΙΚΟΥ

Μετάφραση
Μιχάλης Λαλιώτης
Απόστολος Λαμπρόπουλος

ΕΚΚΡΕΜΕΣ

ATHOL FUCHS

είναι, η Ιβόν και εγώ κινούμε-
φασίσουμε τι θα κάνουμε. Η
η Ιβόν, «διακηρύσσονται τότε
και για την ίδια τη γλώσσα που
καρφώσουμε την παράσταση»
νομικοί της Ειδικής Υπηρε-
στο κοινό, τα φώτα ανάβουν
τη διαδικασία της αποκλειστικότητας
κόμα που συνέβαλε στην επι-
κάνουμε την παράσταση που
είχαν θέα στον κόλπο Τεμπά,
πνι, όπου ο Νέλσον Μαντέλα
τη χωρίς αμφιβολία μια και
τάφραση: Μιχάλης Λαλαούνης

SARAH KOFMAN

Η ΤΟΜΗ ΤΗΣ ΕΙΚΑΣΙΑΣ

Ο ΧΩΡΟΣ ΤΗΣ ΤΟΜΗΣ
Philippe Lacque-Labarthe

HÖLDERLIN:

Η ΑΝΤΙΓΟΝΗ ΤΟΥ ΣΟΦΟΚΛΗ¹

Όταν πηγαίνετε στο θέατρο, μπαίνετε σε ένα χώρο που είναι αφιερω-
μένος σε αυτή τη χρήση, σε ένα κτίριο όπου δίνονται «παραστάσεις»,
σε μια αίθουσα που προορίζεται για θεάματα: σε γενικές γραμμές, δεν
υπάρχουν εκπλήξεις για τον θεατή, αφού πάντα έχει να κάνει με τη
συνηθισμένη διαμόρφωση των πραγμάτων, με την κλασική σκηνή.
Εσείς, οι θεατές, πηγαίνετε λοιπόν σε μια παράσταση και υπακούτε σε
ορισμένες συμβάσεις: ενίοτε ντυμένοι με το «βραδινό ένδυμα» που
απαιτείται σε κάποιες από αυτές τις αίθουσες, υποβάλλετε τον εαυτό
σας σε μια πραγματική τελετουργία. Αυτή η τελετουργία μπορεί να
φαίνεται παρωχημένη και χωρίς νόημα, μοιάζει ωστόσο αναγκαία
προκειμένου να επέλθει η κάθαρση αυτή που ήρθατε να αναζητήσετε
στο θέατρο, έστω κι αν δεν σφίγγεται σε τίποτε άλλο από το να «ξε-
χάσετε», όσο διαρκεί η παράσταση, τις καθημερινές σας έγνοιες.

Από τον Αριστοτέλη και μετά, οι φιλόσοφοι –ακόμη και όσοι αρ-
νήθηκαν τη σχέση τους με εκείνον που για μεγάλο διάστημα θεωρού-

1. Παράσταση στο Εθνικό Θέατρο του Στρασβούργου (15 Ιουνίου, 30 Ιου-
νίου 1978). Η γαλλική μετάφραση την οποία ακολουθεί το παρόν κείμενο εί-
ναι από τις εκδόσεις Christian Bourgois, 1978, 223, σειρά «Première livraison».

νταν αυθεντία στο αντικείμενο – απέδωσαν καθαρή για λειτουργία στην τραγωδία, την οποία και θεωρούν ως το κατέξοχον θέλημα. Αντί στη θεατρική παράσταση, λέει ο Αριστοτέλης, οι ψυχές «αναστηνόμενες σαν να έχουν πάθει ένα φάρμακο και να έχουν αποκαθαρωθεί». Αλλά αυτό που γενικά δεν βλέπουν ή δεν θέλουν να δουν οι φιλόσοφοι είναι ότι και η ίδια η φιλοσοφία (η «θεωρία», η «επιστήμη») έχει φαρμακευτικές ιδιότητες: πολύ περισσότερο από ό,τι η διαδικασία των ηθοποιών, η λογική διαλεκτική βασίζεται στο πρότυπο της τραγωδίας. της τραγωδίας όπως την ερμήνευσε ο Αριστοτέλης, ακόμη και τότε η ιδίως τότε που, εξυπακουέται, η φιλοσοφία διόλου δεν αναγνωρίζει την εγγύτητά της ούτε με το θέατρο, ούτε με τον Αριστοτέλη.

Αυτό που επιδιώκει να δείξει ο Φίλιπ Λακού-Λαιμτάρτ [Philippe Lacoue-Labarthe] είναι ότι η διαλεκτική απηχεί μια λειτουργία. Ηθοιοσυγκριμένα, στην *Τομή της εικασίας*, αποπειράται να δείξει πως η Χαϊλντεγκλιν, συγκριμένα η θεωρία του Χαϊλντεγκλιν για την τουρπιδία, ανταγωνίζεται τον Χέγκελ και τον Σέλλινγκ [Schelling] ως πρωτογωνιστές του ιδεολογισμού της εικασίας και, ως εκ τούτου, ενδέχεται να έχει συμβάλει στην ανάπτυξη μιας διαλεκτικής της εικασίας [θεωρητικής] στο πρότυπο της τραγωδίας: αλλά και πώς, μέσα από το διάλογο του με την αρχαία ελληνική τραγωδία και ιδιαίτερα με τον Σοφοκλή *εκτός των άλλων* «αποσυναμολογεί τη μήτρα της εικασίας-τραγωδίας στη συγγένισή της οποίας είχε και ο ίδιος συμβάλει».

Τονίζοντας τη βαθιά συγγένεια που συνδέει τη θεωρία με το θέατρο, ο Φίλιπ Λακού-Λαιμτάρτ συνεχίζει ένα ερευνητικό εγχείρημα το οποίο ξεκίνησε με την *Tyrogaphie*² και προχώρησε με το *Le sujet de la philosophie*,³ δύο εργασίες που ακολουθούν την παράδοση του Νίτσε [Nietzsche] και πιο συγκεκριμένα της *Γέννησης της τραγωδίας*, την οποία άλλωστε ο Φίλιπ Λακού-Λαιμτάρτ έχει μεταφράσει εξαιρετικά.⁴ Πρόκειται για τον Νίτσε που δείχνει ότι μόνο μια ωραία αιτιολόγηση εικόνα κατορθώνει να μετατρέψει σε κάτι ανεκτό το μη ανεκτό το θάνατο, τον πόνο, τις αμφισβητήσεις του γίνεσθαι – με μια λέξη, το

διονυσιακό στοιχείο. Ο σωτήριος Απόλλων, ο θεός σωτήρας, μορφή και αντίγραφο του Διονύσου, θυμαίνει επί του εχθρούμενου αδελφού του και πίνει το αίμα του ως την τελευταία σταγόνα, γιατί φέρονται γαλήνη με τη φαινή, εκτυφλωτική του μάσκα. Θεωρείται όμως τον τολμήσαν να στρέψουν το βλέμμα τους στη βαθιά άβυσσο της μητέρας-φύσης. Μόνο η καλλιτεχνική μορφή της Μέδουσας είναι ικανή να θυμαίνει επί της φρικτής Μέδουσας, απαλλαγμένη από όλα τα πέπλα: η Μέδουσα πέθανε όταν αντίκρισε την ίδια της την εικόνα στον καθρέφτη που της πρότεινε ο Περσέας. Από την άλλη, ο Νίτσε δείχνει πως από τον καιρό του Σωκράτη η φιλοσοφία, ακολουθώντας τον δικό της δρόμο, το δρόμο των εννοιών, έχει την ίδια επιθυμία με την τραγωδία: να θεατευθεί το τραυματισμένο βλέμμα ελέγχοντας τις αντιφάσεις του γίνεσθαι: και το κάνει αυτό ερευδίζοντας μερικές σωτήριες μυθολογίες όπως το Είναι, η Ουσία, το Υποκείμενο, το Πράγμα καθαυτό, κτλ. Η φιλοσοφία αναδιπλασιάζει τη φύση ενός κόσμου που δημιουργήθηκε κατ' εικόνα του ανθρώπου που του επιτρέπει να υποφέρει το ανυπόφορο από τον καιρό του Σοφοκλή, παίζει τον ίδιο καθαγιστικό ρόλο με την τραγωδία, την οποία είχε ήδη διαβώσει ο Σωκράτης με τη φιλοσοφική του αισιοδοξία: γιατί με τον Σωκράτη αρχίζει ο θάνατος και της φιλοσοφίας του τραγικού και της διονυσιακής τραγωδίας. Αλλά αυτός ο θάνατος έχει πάντοτε ήδη αρχίσει: από τη στιγμή που ο διάλογος καταλαμβάνει τη σκηνή και τον κωμωδία μαζί του στο χορό, στη μουσική, στο ρυθμό.

Η φαρμακευτική λειτουργία του θεάτρου και της θεωρίας επιτελείται και στις δύο περιπτώσεις μέσω της μίμησης, του αναδιπλασιασμού: η μίμηση (που, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, είναι το χαρακτηριστικό γνώρισμα του ανθρώπου ως κατοίκου του λόγου και η ίδια η δυνατότητα κάθε γνώσης) είναι το στοιχείο που επιτρέπει την ευχαρίστηση μέσω της τραγωδίας: η μετατροπή σε θέαμα αυτού που προκαλεί αποστροφή και τρόμο στην «πραγματική» ζωή είναι το στοιχείο που καθιστά ανεκτό, υποφερτό, έως και ευχάριστο αυτό που συνήθως δεν μπορούμε να κοιτάξουμε κατά πρόσωπο: στο θέατρο και στη φιλοσοφική εικασία, η μιμητική δομή είναι αυτό το οποίο μας επιτρέπει να αποκαθαρούμε από το μη ανεκτό, να επιτύχουμε την οικονομία του θανάτου και του διαρκώς επανειληπμένου κινδύνου της τρέλας

2. Στο *Mimesis des articulations*, Flammarion, 1975.

3. Προσεχώς στη σειρά «La Philosophie en effet», Flammarion.

4. Gallimard, 1977.

φρασεολογία
κατανοήσιμη
zu denken

ως αποικειλοποίησης. Γιατί ο «λόγος», το πνεύμα, είναι ένα απόλυτο άπειρο υποκείμενο μόνο χάριση στη θεατρική δομή, τον αντίλογο της οποίας βρίσκουμε σε κάθε φιλοσοφική εικασία. Η θεμελιώδης ψευδαισθηση που επιφέρει αυτή η δομή συνίσταται στο ότι είστε ένα πρω κείμενο: αυτό σας συνέχει, σας προστατεύει από την τρέλα και το θάνατο, σας επιτρέπει να στέκεστε όρθιοι – να είστε αγέδωχοι – σιωπη και όταν είστε «καθιστοί», να κυριαρχείτε στη σκηνή όπου «αναστασιόστανται» ο πόνος και ο θάνατος – και να χαίρεστε με αυτό.

Γίνεται κατ' αυτό τον τρόπο κατανοητή όλη η «αποδομητική» διάσταση της χειρονομίας που έκανε ο «φιλόσοφος» Φίλιπ Λακού Ανιμάρι μεταφράζοντας την Αντιγόνη του Σοφοκλή του Χαλάντη και συμβάλλοντας στη σκηνοθεσία της: υποστηρίζει ότι δεν μπορούμε να έρθουμε σε γήξη με τη «γενικευμένη εικότολόγηση», να αποσπώμολογήσουμε τη σκηνή της κάθαρσης, παρό' μόνο κάνοντας και μια θέατρο, αλλά ένα εντελώς διαφορετικό θέατρο αυτή τη φορά: εφευρίσκοντας έναν εντελώς διαφορετικό σκηνικό χώρο.

Αν είχατε την τύχη να πάτε τον περασμένο Ιούνιο στο Στρασβούργο για να δείτε την παράσταση της Αντιγόνης (τύχη, γιατί κάθε βράδυ υπήρχαν θέσεις μόνο για πενήντα περίπου θεατές) παρακολούθησα ένα όντως ασυνήθιστο θέαμα: μοιλονότι και σε αυτή την περίπτωση το εγχείρημα καθορίζεται μέσω ενός καθαυτήριου σχεδίου, στόχος του δεν είναι να επιτευχθεί μια κάθαρση μέσω της εικασίας ή του θέαματος, αλλά μια κάθαρση του ίδιου του θεάματος. Μέσω μιας κρίσιμης τομής.

Στην πραγματικότητα, τηγάλνοντας κανείς να δει την Αντιγόνη δεν πηγαίνει στο θέατρο του Στρασβούργου. Πηγαίνει πρώτα απ' όλα στο Arsenal, δηλαδή σε ένα οπλοστάσιο [arsenal] εκτός χώρας, ένα πραγματικό στρατιωτικό εργείο, έναν εγκαταλειμμένο χώρο μέσω του οποίου χρησιμοποιείται για να αποθηκεύονται τα σκηνικά της όπιας ένα χώρο που προορίζεται για κατεδάφιση και ο «θίασος» φοβάται μήπως δεν μπορέσει να «επιαναλάβει» την Αντιγόνη την επόμενη χρονιά. Με μια λέξη, πρόκειται για ένα χώρο τόσο ανοίκειο που σας διναει την εντύπωση ότι βρίσκεστε στη ξάνη της πόλης, εκεί όπου θα μπορούσε να πεταχτεί μια βρομερή ντενεκεδούπολη. Όταν σταθείτε απέναντι σε αυτό το άδειο κτίριο με τους μαυρισμένους τοίχους, τη

σπασμένα τζάμια, τη θέα σε έναν αποροδιόριστο χώρο με σκουπίδια, κομμάτια από γυαλί και μπάλα, νομίζετε ότι είστε μπροστά σε ένα σπίτι που βομβαρδίστηκε στον τελευταίο πόλεμο: βρίσκεστε σε ένα χώρο διαφορετικό σε σχέση με την κλασική σκηνή, σε ένα χώρο που με μοναδικό τρόπο μεταθέτει το «θέατρο», το μεταφέρει σε αποροδιόριστα παρασκήνια: σε μια περιθωριακή ζώνη στο χώρο της τομής, που σπάει το χώρο της «παράστασης», τον αποσυντονίζει και τον αποσυναρμολογεί μοναδικά.

Σε αυτό τον τορμακτικό χώρο ελλοχεύει ο θάνατος, ένας θάνατος τον οποίο δεν θα «επισημάνει» κάποια υπερβατική διαλεκτική. Είστε στην Κόλαση, στον υποχθόνιο, μεταλλικό, νυχτερινό κόσμο της Αντιγόνης, και δεν θα βγείτε από εκεί: κανένα φως δεν θα διαδεχτεί αυτή τη νύχτα, καμιά ένδοξη, ατολάωνια (με τη ντισική έννοια) ανάσταση δεν θα σας κάνει να ξεχάσετε τη διονυσιακή άβυσσο.

Δεν διεισδύετε στην κόλαση αυτού του κόσμου από ένα λαμπρό μαρμαρίνο κλίμακαστάσιο, όχι, αλλά από ετοιμόρροπες σκάλες που τρίζουν και πρέπει να κρατηθείτε από την κουπαστή. Και δεν μπορείτε να μην αισθανθείτε πόσο εύθραυστο είναι αυτό το ερειπωμένο κτίριο, μια μεταφορά του πόσο εύθραυστοι είστε εσείς, του «εργείου», της φθοράς που σας απειλεί κάθε λεπτό.

Αν αντέξετε τον ίλιγγο, φτάνετε επιτέλους σε μια σοφία όπου βρίσκονται στοιβαγμένα σκηνικά της όπιας ανάμεσα σε κουτέλια, χαρτιά και κάθε λογής απομεινάδια: και ανάμεσα σε αυτά τα «απορρίμματα», το σώμα ενός πολεμιστή, του Πολυνείκη, πεταμένο σε μια μεριά από τον αποδιοτομιαίο Κρέοντα. Ενοουσιασμένοι από την «ανηχητική ξενότητα» αυτής της «εισαγωγής», δεν παίρνετε είδηση ότι ο πρόλογος έχει ξεκινήσει και δυο γυναίκες έχουν αποσπαστεί από την ομάδα των «θεατών»: η Αντιγόνη και η Ισμήνη, σφιχταγκαλιασμένες, στέκονται δίπλα σε ένα παρόθυγο, σαν δυο γυναίκες κυνηγαλιμένες. Η Αντιγόνη μοιράζεται με την αδελφή της την επιθυμία της να θάψει τον πολυανατιμένο αδελφό της, τον Πολυνείκη, αυτό τον έκνομο. Και ίσως επειδή αυτή η «συνωμοσία» λαμβάνει χώρα σε μια σοφία, σκέφτεστε την Άννα Φρανκ, όλες αυτές τις Εβραίες γυναίκες που ήταν αναγκασμένες να κρύβονται, να ζουν εξασφαλισμένες για να επιβιώσουν μέσα στην κόλαση της νύχτας. Και σκέφτεστε ότι μια αρ-

Handwritten notes in Greek:

Η Αντιγόνη και
 η Ισμήνη
 Χωρίς
 Χωρίς
 Τόπος

χαιά ελληνική τραγωδία που έχει μεταφραστεί κατ' αυτό τον τρόπο μπορεί να σας αφοδιά ακόμη και σήμερα.

Η Αντιγόνη βγαίνει από τη σοφίτα. Την παρακολουθείτε, ή μισό τον παρακολουθείτε τον κορυφαίο να διαβάζει με υπέροχη φωνή το κείμενο του Χαίλντεγκλιν αντιγραμμένο με το χέρι σε ένα παλιό βιβλίο. Παρακολουθείτε τον κορυφαίο και τους ηθοποιούς που δεν έχετε ακόμη καταφέρει να διακρίνετε από την ομάδα των θεατών. Αυτά σας έχει κεντρίσει το ενδιαφέρον, συνεχίζετε να ανεβαίνετε τα σκαλιά να διασχίζετε τις αίθουσες· αντιλαμβάνεστε ότι οι ηθοποιοί ακόμη ετοιμάζονται, γίνετε μάστιγες ενός ολόκληρου θεατρικού μίχου· γιατί είστε όντως, τελικά, στο θέατρο· φτάνετε στις θέσεις των θεατών και εκεί υπάγχει μια αυλαία που πέφτει: ένα εκτυφλωτικό φως, μια γέφυρα ανεβαίνει συρίζοντας. Είστε παρ' όλα αυτά στο θέατρο, αλλά σε ένα θέατρο που ανοίγεται στην άβυσσο, σε μια στιγμή, σε ένα λάκκο (εκεί όπου θα κατέβει η Αντιγόνη για να κλειστεί για πάντα στη «σχοτεινή σκιά μιας κρύπτης», σε αυτή την υπόγεια κατοικία που θα γίνει γι' αυτήν τάφος και νυφικό κρεβάτι). Κι αν έχετε την τύχη (;) να είστε στην πρώτη σειρά, κατά τη διάρκεια της παράστασης τα πόδια σας θα κρέμονται στο κενό· μέσα στον ίλιγό σας, θα φαντάζεστε εύκολα τον ίλιγο των ηθοποιών (τουλάχιστον αυτόν που αισθάνθηκαν στις πρῶτες)⁵ που παίζουν πάνω σε θάλασσες, σε σκαλιούς, σε «σανίδες» χλωρίς προστατευτικά· που, ο ένας μετά τον άλλο, ανεβαίνουν και κατεβαίνουν τρία πατώματα και κρέμονται στο κενό. Θα έπρεπε να αναφέρει κανείς και τις μικρότερες λεπτομέρειες αυτής της «σκηνοθεσίας»: όλα είναι σοφά υπολογισμένα: ανάμεσα σε αυτή και η παρουσία του Χαίλντεγκλιν που επισημαίνει ότι αυτή η «Αντιγόνη του Σοφοκλή», αυτή η κατεξοχλή αρχαία ελληνική τραγωδία, μεταφρασμένη (ξαναεπιτωμένη, ξαναγραμμένη) από τον Χαίλντεγκλιν, είναι και δική του τραγωδία, όσο πιο σύγχρονη γίνεται. Γιατί «επιαναλαμβάνω» την αρχαία ελληνική τραγωδία, σημαίνει «ξαναλάβω αυτό που έλεγε, καθώς και αυτό που δεν μπορούσε να πει, αυτό που δεν είχε ποτέ μιλώσει να πει»· σημαίνει ότι την κάνω να αποστασιοποιηθεί

5. Ένας από τους δύο ηθοποιούς που έπαιζαν το χορό μου εκμυστηρεύτηκε ότι ακόμη αισθανόταν ίλιγο που και που.

βιαία από τον εαυτό της, ότι εισάγω μια τομή που τη μεταθέτει, την προδίδει για να την «κάνει να πλησιάσει στον τύπο της δικής μας αναταράσσωσης». Για την ιδιαίτερη λογική του Χαίλντεγκλιν, την υπεβολολογική, το ότι την προδίδει σημαίνει επίσης ότι την προστατεύει με τη μεγαλύτερη δυνατή πιστότητα.

Η Αντιγόνη είναι ταυτόχρονα μια αρχαία ελληνική και μια σύγχρονη τραγωδία· δεν ανακαλύπτει καμιά καινούργια μορφή του τραγικού, αλλά παρ' όλα αυτά δεν αποτελεί πιστή ανασυγκρότηση της τραγωδίας του Σοφοκλή. Για αυτόν το λόγο οι ηθοποιοί φορούν κοστύμια του 18ου αιώνα· για αυτόν το λόγο, αν και ακούτε το χορό στα γαλλικά, παίζεται ταυτόχρονα μια υπέροχη ηχογράφηση στην οποία συναρθώνονται κείμενα στα γερμανικά και στα ελληνικά για να μας δώσουν τη μεγαλύτερη δυνατή ευχαρίστηση: το σκηνακό υλικό εμπλέκει τρεις γλώσσες, τρεις ρυθμούς, τρεις εποχές· και όπως η «μετάφραση» του Χαίλντεγκλιν εισάγει επαρκή απόσταση για να μετακινήσει την Αντιγόνη του Σοφοκλή (ο Λακού-Λαμτάρτ προσπαθεί, βεβαίως σε κείμενα, να υπογραμμίσει τις εκάστοτε διαφορές), η μετάφραση του Λακού-Λαμτάρτ, που δούλεψε κατά βάση το ρυθμό και τη σύνταξη, σηματοδοτεί όλη την απόσταση που μας χωρίζει από τον Χαίλντεγκλιν. Το διακύβευμα στην προκειμένη περίπτωση είναι η απέναντι απόσταση που χωρίζει τον Χαίλντεγκλιν από τους αρχαίους Έλληνες και εκείνη που μας κρατά μακριά από τον Χαίλντεγκλιν· αλλά και στις δύο περιπτώσεις διακυβεύεται κατά τον ίδιο τρόπο η αρχαία εγγύτητα μέσα στην αρχαία απομάκρυνση. «Η Αντιγόνη του Σοφοκλή του Χαίλντεγκλιν μεταφρασμένη από τον Λακού-Λαμτάρτ», αυτή η τραγωδία που έχει μεταφραστεί δυο φορές από μεταφραστές που έχουν επίγνωση της «χρυσοκοπίας», της μη μεταφρασσιμότητας κάθε μετάφρασης, είναι η τραγωδία της απόστασης, του διαλείμματος, του μεταξύ-των-δύο· της εξεφάνισης, του Χαίλντεγκλιν και της δικής μας.

Η τραγωδία της τομής είναι αυτή που εισάγει στον «λόγο», στην ευκασία, την τρέλα του Χαίλντεγκλιν: η σκηνοθεσία (το εγαστήρι ενός ξυλουργού στο βόθος παρατέμνει στο εγαστήρι του ξυλουργού Ζίμμερ [Zimmer] στην επιτοπεία του οποίου παραδόθηκε ο Χαίλντεγκλιν μετά τον εγκλεισμό του) υπογραμμίζει ακριβώς αυτή την τρέλα που

δεν μπορεί να μην ανακνήψει όταν λαμβάνει χώρα αυτό το τραγικό γεγονός (η ίδια η αρχή της τραγωδίας κατά τον Χαιλντεγλιν), το *κλειστό κενό* (ο Χαιλντεγλιν το ονομάζει *τομή*), όταν «η τερατώδης σήψη» του ανθρώπου με τον θεό προκύπτει μέσα από μια *ρήξη* που πέσει επ' αόριστον τον ένα έξω από τον άλλο, τον θεό και τον άνθρωπο, όταν οι θεοί αποσύρονται και ο άνθρωπος αναγκάζεται να στήσει πύργος τη γη.

Κατ' αυτή την έννοια, η τομή είναι εκείνη που αποσταθεροποιεί τη διαλεκτική δομή της τραγωδίας προς όφελος μιας *κωλοθυμικής* δομής. Όλα συμβαίνουν σαν ο Χαιλντεγλιν να απεργάζετο διαρκώς την μέγιστη αποικειοποίηση, σαν αυτή η διαδικασία να παζέται επί τόπου, να αιωρούνταν αδιάκοπα ανάμεσα σε δύο πόλους που βρίσκονται πάντοτε σε αποσοδίοιστη απόσταση ο ένας από τον άλλο: παθαίνει κατά κάποιον τρόπο η διαλεκτική δομή που αναμφίβολα δεν είναι άσχετη (ο Λακού-Δαιμτάρτ το υπογραμμίζει) με τη *διπλή παράδοση* ως *χαρακτηριστικό γνώρισμα της ταύτισης μέσω της μίμησης*: «γίνε όπως εγώ, μην γίνεις όπως εγώ...». Η ανησυχία του Χαιλντεγλιν σχετικά με το τραγικό στοιχείο δεν μπορεί να διαχωριστεί από την ανησυχία του για το βιογραφικό στοιχείο, από τη διαδικασία του μιμητικού ανταγωνισμού στην οποία έχει εμπλακεί, από αυτόν το «μηχανισμό του διπλού περιουσιμού», από αυτή την ανυπερβλήτη αντίθεση, την επίλυση της οποίας μόνο η λογική της εικασίας θα μπορούσε να επιτρέψει. Ειλιναλαμβάνοντας τη διαλεκτική διαδικασία, ο Χαιλντεγλιν την αποσυναρμολογεί εκ των έσω, λες και κάποια απόγρευση ταυτόχρονα κατέργεζε και του απαγόρευε την πρόσβαση στην εικασία που θα μπορούσε να είναι το «φράγμα» που σώζει από την «τρέλα». Ανατρέχοντας πέρα από τον Αριστοτέλη και τη θεαματική καθαρότητα αντίληψής του για τη *μίμηση*, και φτάνοντας ως τον Πλάτωνα, ο Χαιλντεγλιν λαμβάνει υπόψη του το «υποκείμενο» της τραγωδίας, της εκφώνησης του δράματος, και συσχετίζει έτσι τον άνθρωπο με το θείο, τον ουρανό με τη γη: ακριβώς γιατί τοποθετείται στο πλατωνικό πεδίο της μίμησης, έρχεται σε ρήξη με την αριστοτελική κάθαρση προς όφελος μιας γενικευμένης κάθαρσης: μετατρέπεται την τραγωδία σε κάθαρση της ίδιας της εικασίας: «όσο περισσότερο το

τραγικό στοιχείο ταυτίζεται με την επιθυμία να εικάσουμε το άπειρο και το θείο, τόσο περισσότερο η τραγωδία το εκθέτει ως απόρρητη μέσα από το χωρισμό, τη διαφοροποίηση, την περατότητα». «Η ίδια η ανταλλαγή της εικασίας γίνεται ανταλλάξιμη μέσα στην ίδια την υπέρβαση της περατότητας από την υποταγή»: πρόκειται για κάτι που, κατά μία έννοια, προκύπτει από αυτή τη λογική της διακανονισμένης αντίφασης, της ανταλλαγής και του περάσματος στο αντίθετο: από τη λογική της εικασίας στη διαλεκτική. Η εικασία αποσυναρμολογείται από την ίδια την κίνηση που την εγκυθαίνει, χάση στο γεγονός ότι τίθεται σε εκκρεμότητα.

Η σκηνοθεσία του Μισέλ Ντόιτς [Michel Deutsch] και του Φιλίπ Λακού-Δαιμτάρτ είναι αξιολογώτερη ως προς το ότι εκθέτει αυτή την εκκρεμότητα της εικασίας και της επανοικειοποιητικής αντικατάστασής της. Όλα είναι υπολογισμένα έτσι ώστε να μην απομεινεί η παιδική ελπίδα για οποιαδήποτε συμφιλίωση. Πρόκειται για μια σκηνοθεσία της απόλυτης χωλής επάνοδο σε οποιαδήποτε εξασφαλισμένη «όρθια» θέση: εκθέτει την αποικειοποίηση, την εξοφάνιση, το λυγγυώδες κενό μιας «μη αναλήσιμης» τρέλας.

Η σκηνοτική διαμόρφωση είναι η μεταφορά μιας κωλοθυμικής δομής: λειτουργεί με βάση ένα σύστημα αντιθέσεων που θα μπορούσε να είχε προκαλέσει μια διαλεκτική διαδικασία, ιδιαίτερα την αντίθεση του *υψηλού με το χαμηλό*.⁶ Η σκηνή ανάμεσα στον Κρέοντα και τον Αίμονα, στην οποία ο γιος υπακούει και υποτάσσεται στον τυραννικό πατέρα, είναι ως προς αυτό παραδειγματική:

«Πατέρα σου ανήκω – Γλυκές είναι οι συμβουλές σου,
Σωστά με καθοδηγείς...»

6. Θα πρέπει να υπογραμμίσουμε επίσης την αντίθεση ανάμεσα στο πιο βίαιο φως και τη νύχτα: επίσης εκείνη που υφέεται στο εσωτερικό της μουσικής συνοδείας και των ηχητικών εντυπώσεων: αντίθεση ανάμεσα σε ένα έργο σε τέσσερις κινήσεις του Μπετόβεν εννοχητιστωμένο από τον Ατέργη [Aterghis] (ο Αντόρνο [Adorno] σύνταξε τη γραφή των μεταβενικών έργων σε τέσσερις κινήσεις με τη χαρακτηριστική «ταράταξη» του όψιμου ύφους του Χαιλντεγλιν) και τους φρικτούς, ήχους του γυάλιου που σπάει, ενός ανησυχιακού τροχού που τρέχει.

λέει ο Αίμων από τον χαμηλότερο «όροφο», ενώ ο Κρέων διαστρέφει με τον απόλυτα έντονο τρόπο την εξουσία του από τον ψηλότερο όροφο:

«Ωραία, παιδί μου, αυτό κρέτα στην καρδιά σου, όλα σιμμετρώνονται με τη γνώμη του πατέρα.»

Γενικότερα, το πρώτο μέγος παίζεται σε «μελίσονα» κλίμακα: οι τόνος της φωνής ανεβαίνουν, γεμάτοι αυτοπεποίθηση: ο Κρέων φωνάζει θορυβητικά, κρίνει τα πάντα «αφ' υψηλόν» και από το ύψος της εξουσίας του, της θείκης του θέσης. Το πρώτο μέγος έρχεται σε βίση αντίθεση με το δεύτερο μέγος που παίζεται σε «ήσωνα» κλίμακα, γομηλά, στο λάκκο της Αντιγόνης: ο Κρέων πέφτει από το βάθος του βόσκεται εγκλωβισμένος στην ηουχία, στην απομόνωση, στη μοναχία και την τρέλα, όπως ακριβώς και η Αντιγόνη στον τάφο της. Το τελικό μέγος είναι αξιολογικό για την απόλυτη μεταμόρφωση του ρυθμού των φωνών: φωνή αργή, μονότονη, μιάσα, «καταβάλλουσα» φωνή ενός Κρέοντα νικημένου, ενός Κρέοντα που είναι πραγματικά αντίγραφο του Χαίλντεργλιν (το υπογραμμίζει η ανάγνωση επιστολίων του Χαίλντεργλιν στη μητέρα του, αυτών στις οποίες παρουσιάζονται ως ο «πολύ υπάκουος γιος της», μια ανάγνωση που επιτρέπει εξ των υστέρων, γιατί ο Κρέων-Χαίλντεργλιν έχει τόση ανάγκη να επιβεβαιώσει την κυριαρχία του, να απαιτήσει την υπακοή του γιου του και όλων των γυναικών, γιατί νιώθει αυτή την ανάγκη να επιδείξει την ανδρική του εξουσία): φωνική και αξιοπρόσεκτη είναι η μεταβολή φωνη αυτού του Κρέοντα, ενός εκπληκτικού ηθοποιού που χάρι στην ποιότητα της παρουσίας του και της υποκριτικής του στέφει όλη την προσοχή πάνω του, υποσκελίζοντας μια Αντιγόνη κάτω από την στο πρώτο μέγος: το ίδιο και η μεταμόρφωση του αγγελιαφόρου, στις εξαιρετικές, η φωνή του οποίου στο τελευταίο μέγος γίνεται μια οποιαδήποτε φωνή, άδεια από κάθε σημασία.

Ανάμεσα στα δύο μέγρη, η εμφάνιση του τυφλού Τειρεσία: ο πνευματικός του λόγος εκφέρεται με μια μονότονη φωνή και σπρώχνει το έργο στο άλλο άκρο, από την υπερβολή του θείου, από την επιθυμία της εικασίας σχετικά με το άπειρο προς το χωρισμό, την πρεσβυ-

τητα. Η εμφάνιση του Τειρεσία είναι το σημείο τομής, της διακοπής της διαλεκτικής διαδικασίας. Η βεβαιότητα ότι τίποτε πλέον δεν θα έρθει να «ανασύγει» τους ήρωες από την απώλεια και το κενό στο οποίο είναι ταγμένοι από μια τρέλα που πάντοτε ήδη τους απειλεί γιατί γίνεται ένα με την υπερβολική επιθυμία του απείρου και του θείου, με αυτή τη «μυανική» θέση που μοιραία οδηγεί στην «καταβάλλουσα» θέση: μια θεία θέση του Κρέοντα αλλά και εκείνη της Αντιγόνης που ούτε κι εκείνη δεν είναι θετική «ήρωας»: αν βυθίζεται μαζί με τον Κρέοντα, αυτό συμβαίνει γιατί κι εκείνη οικειοποιείται αυτή τη θεία θέση και το δικαίωμα η ίδια να εγκυβιβάσει τη διαφορά ανάμεσα στο ανθρώπινο και το θείο.

Από η τρέλα είναι πάντοτε ήδη εκεί, καταλαβαίνουμε ότι η πλντοδυναμία την οποία επιδεικνύει φωναχτά ο Κρέων στο πρώτο μέγος είναι καθαρά γητοική: συγκαλύπτει κάτω από μια γοή λέξεων και χολερικών κραυγών την ευθραυστότητα ενός αργώστου που είναι έτοιμος να καταρρεύσει με την παραμικρή απειλή. Η επιβεβαίωση του «εγώ» του, μεγαλομανής και ναρκισσιστική, δεν θα είναι ποτέ αυτή ενός υποκειμένου, γιατί είναι πάντοτε εκεί δουλεμένη από την αυταρξιοποίηση, ή αλλιώς: από τον πάλο του θανάτου, από την ευθραυστότητα την οποία μεταφορικά μαγνυθούν οι ασταθείς σκαλωσές στις οποίες «όρθωσε» το αναστήμά του για να διατασώσει την παντοδυναμία του.

Αυτή η Αντιγόνη στο Οιδιποτάσιο του Στρασβούργου υπογραμμίζει ότι με τον Χαίλντεργλιν η μιμητική δομή δεν εγγυάται την επιστοφή του ίδιου: επαναλαμβάνοντας την αρχαία ελληνική τραγωδία και ταυτόχρονα αποδοιγοανώνοντας τη διαλεκτική της δομή, ο Χαίλντεργλιν έρχεται σε γήξη με την εγασία της άγνητης, με την εξιδανικευτική εγασία του πένθους (Trauersarbei) και ξαναβρίσκει αυτό που, κυριολεκτικά, είναι η τραγωδία: ένα Trauerspiel, ένα παιχνίδι του θανάτου.

Μετάφραση: Απόστολος Δαιμυτόπουλος

Handwritten notes in Greek at the top of the page, including the word 'κρέων' and other scribbles.

Handwritten note 'Ανάμεσα' with an arrow pointing to the text below.

Handwritten notes at the bottom of the page, including the word 'Τειρεσία' and other scribbles.

JUDITH BUTLER

Η ΑΝΤΙΣΤΑΣΗ ΠΕΡΑ ΑΠΟ ΤΑ ΑΦΗΓΗΜΑΤΑ
ΤΗΣ ΘΥΣΙΑΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΑΝΔΡΕΙΑΣ

Όταν αντιμιλάμε

Έχω παρακολουθήσει αρκετές εκδοχές της *Αντιγόνης* και επίσης την έχω διδάξει σε ένα μάθημα για τη ρητορική μίσους, πράγμα κάπως παράδοξο, και στο μάθημα εκείνο είχαμε μελετήσει το ερώτημα: Γιατί ορισμένες μορφές δημόσιας ομιλίας γίνονται τόσο επικίνδυνες για τις κρατικές αρχές ώστε να πρέπει να απαγορευτούν ή να λογοκριθούν; Επιλέξαμε την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή επειδή, βέβαια, η Αντιγόνη διαπράττει εμφανώς ένα έγκλημα, το οποίο είναι ότι θάβει τον αδελφό της, ενώ ο Κρέων έχει εκδώσει διάταγμα ότι ο Πολυνείκης δεν πρέπει να ταφεί, και το ζήτημα δεν είναι μόνο ότι παραβιάζει το νόμο, αλλά και ότι εμφανίζεται αμετανόητη ενώπιον του νόμου, και όταν ομολογεί το έγκλημά της το κάνει με τέτοιο τρόπο που δείχνει, νομίζω, ότι τον αψηφά εντελώς. Δεν λέει, «παραβίασα το νόμο, τιμωρήστε με όπως θέλετε». Λέει, «Δεν το αρνούμαι, δεν αρνούμαι ότι το έκανα». Κι αυτός είναι ένας τρόπος να πει, «Κοιτάξτε, δεν έχετε εξουσία επάνω μου, αλλά κι εγώ δεν κρύβω την πράξη μου». Υπάρχει ένα ζήτημα σχετικά με το ποιος έχει την εξουσία σε αυτό το έργο, αν η ηθική εξουσία είναι στην πλευρά της Αντιγόνης ή του Κρέοντα. Σε κάθε περίπτωση, νομίζω ότι ο λόγος για τον οποίο καταδικάζεται σε θάνατο είναι επειδή αντιμίλησε, και νομίζω ότι πρέπει να αναρωτηθούμε με ποιο τρόπο αντιμίλησε η Αντιγόνη στο κυρίαρχο και τυραννικό κράτος ώστε ο ίδιος της ο λόγος να είναι ένα είδος εγκλήματος ασέβειας, ατίμωσης, αντίστασης, που το κράτος, στο πρόσωπο του Κρέοντα, αποφάσισε να απαγορεύσει.

Η γυναικεία μορφή, η μη πολίτης

Σε ένα πολύ στοιχειώδες επίπεδο, η Αντιγόνη διεκδικεί το δικαίωμα της να θάψει τον αδελφό της και το γεγονός ότι έχει θάψει τον αδελφό της, επομένως ομολογεί ένα έγκλημα και διεκδικεί ένα δικαίωμα. Στην πραγματικότητα ενεργεί εγκληματικά, ωστόσο πιστεύει ότι μπορεί με έναν τρόπο δικαιολογημένο. Μπορούμε να πούμε ότι η Αντιγόνη μάς παρότρυνε έναν τρόπο για να σκεφτούμε γιατί υπό ορισμένες συνθήκες μπορεί να ασκήσουμε κριτική στον υπάρχοντα νόμο ή ακόμα και να ενεργήσουμε εκτός του υπάρχοντος νόμου, εν ονόματι αυτού που αντιλαμβανόμαστε ως σωστό. Εισέχεται στον δημόσιο χώρο για να θάψει τον αδελφό της και για να ομολογήσει την πράξη της κατηγορείται δημόσια και ο ενταφιασμός της εκτελείται δημόσια. Έτσι, εδώ υπάγχει, κατά κάποιο τρόπο, μια γυναικεία μορφή που έχει εισέλθει στον δημόσιο χώρο, υπό περιστάσεις, φυσικά, κατά τις οποίες οι γυναίκες δεν είναι πολίτες. Δεν έχουν νομικά δικαιώματα. Δεσμεύονται από το νόμο, είναι υποχρεωμένες να υπακούν το νόμο, αλλά δεν είναι πολίτες.

Πέρα από την αντίθεση κράτους-συγγένειας

Σε τελική ανάλυση, ο Κρέων ανέχεται στην εξουσία επειδή ήταν αδελφός της προηγούμενης βασίλισσας. Έτσι, η συγγένεια είναι αυτό που τον καθιστά κατάλληλο για ηγεμόνα, ακόμη και για τύραννο, και η Αντιγόνη, αν και φαίνεται σαν να υπερασπίζεται τους δεσμούς της συγγένειας, στην πραγματικότητα ενδιαφέρεται για έναν μόνο δεσμό, το δεσμό της με τον αδελφό της, τον Πολύνηϊο. Όταν η Ισμήνη της λέει, «Θα τον θάψω κι εγώ, ή θα σε υποστηρίξω», η Αντιγόνη λέει, «Όχι, να μην ανακατευτείς. Δεν θέλω την αλληλεγγύη σου». Και αργότερα, όταν της ζητούν να ατολογηθεί, λέει εντελώς ξεκάθαρα ότι αυτό που την έκανε να ενεργήσει ενάντια στο κράτος ήταν η μοναδική της αγάπη για τον αδελφό της, αλλά ότι δεν θα το είχε κάνει για οποιοδήποτε άλλο μέλος της οικογένειας. Επιβεβαιώνει τη μοναδικότητα του δεσμού της με τον αδελφό της και αντιμετωπίζει τη μοναδικότητα αυτή ως θεμέλιο του ατμήματός της. Έτσι, νομίζω ότι, με μία

έννοια, δεν μπορούμε να την αναγάγουμε εύκολα σε υπέροχο της συγγένειας.

Αναθεωρώντας τον ηρωισμό της αντίστασης

Νομίζω πως ίσως θα ήταν καλύτερα αν η Αντιγόνη είχε μπορούσει να αντισταθεί στον Κρέοντα και να επιζήσει. Έτσι, κατά κάποιο τρόπο, η πρόκληση που αποτρέπει η Αντιγόνη για μένα, ή ίσως το αίτημα της Αντιγόνης προς εμένα, είναι να προσπαθήσω να σκεφτώ το εξής: τι θα σήμαινε να αντισταθούμε σε ένα νόμο που προσπαθεί να καθορίσει ποιοι είναι συγγενείς μας ή τι μπορούμε να κάνουμε τους συγγενείς μας, ή πώς επιτρέπεται να θρηνηούμε δημόσια ή πώς επιτρέπεται να αγαπούμε δημόσια; πώς μπορούμε να αντισταθούμε σε έναν τέτοιο νόμο και, επιπλέον, να επιζήσουμε;

Ορισμένοι έχουν υποστηρίξει ότι η Αντιγόνη αρνείται να υποκύψει, ότι είναι μια μορφή άκαιμτη και ότι αυτό είναι το τραγικό της ελάττωμα, ότι αν ήταν πιο υποχωρητική ή ικανή να απευθύνει μια έκκληση στον Κρέοντα θα μπορούσε να έχει ζήσει. Και είναι αλήθεια. Είναι ανυποχώρητη. Αλλά αυτό είναι το πρόβλημα; Ε, λοιπόν, μπορεί όντως η Αντιγόνη από κάποια άποψη να προτιμάει το θάνατο, να οφείλει προς το θάνατο σε ένα σημείο του έργου εύχεται το θάνατό της. Ίσως όμως ένας άλλος τρόπος να το διατυπώσουμε αυτό θα ήταν ότι οι συνθήκες υπό τις οποίες ζει η Αντιγόνη, συνθήκες υπό τις οποίες οι γυναίκες δεν έχουν πολιτικά δικαιώματα και που σίγουρα το κράτος χειρίζεται αυθαίρετα τα δικαιώματα της συγγένειας, ότι οι συνθήκες αυτές δεν διαμορφώνουν μια βιώσιμη ζωή· ότι θα πρέπει να σκεφτούμε ποιες θα ήταν οι νέες κοινωνικές συνθήκες, τα νέου τύπου δικαιώματα και οι νέοι τρόποι οργάνωσης της συγγένειας που θα επέτρεπαν σε κάποια σαν την Αντιγόνη να ζήσει. Ακόμα κι αν ήθελε πράγματι να πεθάνει ή αν ένωθε μια παρόμοια προς το θάνατο, δεν νομίζω ότι αυτό θα συνέβαινε επειδή θα είχε αναδυθεί μέσα της κάποια άχρονη οχμή θανάτου, αλλά μάλλον ότι υπό συγκεκριμένες κοινωνικές συνθήκες δεν είναι δυνατόν να φαντάζεται κανείς μια ζωή άξια να τη ζει, ιδιαίτερα υπό συνθήκες τέτοιες όπου δεν έχει καμία ατολώς εξουσία αυτοκαθορισμού. Το ότι αντιστέκεται στο νόμο,

στον άδικο τύγαννο, είναι βέβαια ηρωικό σε ένα επίπεδο, αλλά οτι-
 τις συνθήκες αυτές ήδη δεν βρίσκεται σε θέση να ζήσει μια ζωή όπως
 να βιασθεί.

Μια προφανής απάντηση είναι ότι αυτό μπορούμε να το κάνουμε
 μόνο με την αλληλεγγύη των άλλων. Με άλλα λόγια, η Αντιγόνη δεν
 χωρίς ένα κοινωνικό κίνημα. Δεν έχει φεμινίστριες αδελφές. Ακόμη
 και όταν η πραγματική αδελφή της, η Ισμήνη, της λέει, «Άκου, εγώ,
 εγώ θα σου προσφέρω την αλληλεγγύη μου», εκείνη την απορρίπτει.
 Της λέει, «Όχι, όχι, θα το κάνω μόνη μου». Και βλέπουμε ότι κατά
 κάποιον τρόπο θέλει να είναι μοναδική, θέλει να είναι η μόνη που θα
 ορθώσει το ανάστημά της στον Κρέοντα, αλλά ίσως αυτό που χρειά-
ζόμαστε δεν είναι τόσο ηρωικά άτομα που είναι πρόθυμα να θιασά-
 σουν τη ζωή τους προκειμένου να αποκαλύψουν τον άδικο χαρακτή-
 ρα του βασιλιά, αλλά ομάδες ατόμων που επιδιώκουν να μετασχημα-
 τίσουν την πολιτική εξουσία και, με τον τρόπο αυτό, να κάνουν τη
 ζωή περισσότερο βιώσιμη.

Η Αντιγόνη θέλει να αντιπαρατεθεί με το νόμο. Και, ταυτόχρονα,
 δεν θέλει να πεθάνει. Πιστεύω ότι για πολλούς ανθρώπους υπάρχει
 το ερώτημα: Ποιο είναι το τίμημα του πολιτικού θάγγου; Αντιστικό-
 μαι στους κανόνες που θεσπώ άδικους ακόμα κι αν ο περισσότερο
 κόσμος είναι εναντίον μου; Ο Κρέων λέει ξεκάθαρα, «δεν θα τιμήσου-
 με την αγάπη σου για τον αδελφό σου». Λοιπόν, υπάρχουν άραγε τρώ-
 ποι με τους οποίους το κράτος αποφασίζει ποιος είναι συγγενής σου,
 ποιος επιτρέπεται να μεταγγεί για συγγενής σου και ποιος μπορεί να
 πενθείται δημόσια σαν συγγενής σου; Τώρα, νομίζω βέβαια ότι γιὰ
 ζουμε από την κλίση του έιτζ στη χώρα μας ότι πολύ συχνά οι ού-
 ντροφοί των ανθρωπών που είχαν αρωαστήσει ή που βρίσκονταν στο
 νοσοκομείο δεν είχαν τη νομική ή ιατρική άδεια να επισκεφθούν τους
 συντρόφους αυτούς. Συχνά δεν τους αναγνωρίζεται ότι ήταν εκείνοι
 που είχαν το δικαίωμα να κηδέψουν τους αγαπημένους τους όταν πέ-
 θαιναν και πολύ συχνά δεν τους καλούσαν καν στην κηδεία και η οι-
 κογένεια του νεκρού δεν τους αναγνώριζε.

Αν, λοιπόν, δεν θέλουμε να γίνουμε η Αντιγόνη, αν πρόκειται να
 μην επιτρέψουμε στην Αντιγόνη να γίνει το πρότυπό μας όταν μελε-
 τάμε όλα τα είδη πολιτικής στάσης που μπορούμε να κρατήσουμε

στον κόσμο που ζούμε, νομίζω ότι θα πρέπει να αναρωτηθούμε: Πώς
 αντιστέκομαι σε άδικους νόμους, σε άδικες νόμιμες, σε άδικες πολιτι-
 κές και, την ίδια στιγμή, ζω.

Μετάφραση: Μιχάλης Λαλιώτης