



ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΤΗΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΑΣ & ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΚΗΣ

ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΕΙΟΝΟΜΙΑΣ- ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΟΝΟΜΙΑΣ-ΜΟΥΣΕΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Οι Νεοελληνικές Μεταφράσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή

Υποψήφια: Σοφία Σιδηροπούλου, (B2012123)

Επόπτης: Θεόδωρος Παππάς (Καθηγητής της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας)

ΒΕΡΟΙΑ, 2022

ΟΙ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΑΝΤΙΓΟΝΗΣ ΤΟΥ ΣΟΦΟΚΛΗ

Η πτυχιακή εργασία εγκρίθηκε από:

Θεόδωρος Παππάς (επόπτης καθηγητής)

Γεώργιος Παπαϊωάννου (αναπληρωτής καθηγητής)

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ**ΠΕΡΙΛΗΨΗ**

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	6
----------	---

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο**ΠΡΟΛΟΓΟΣ** (στ. 1-99)

1.1 Συγγένεια-κοινή μοίρα-δυστυχία/συμφορά-φίλος/εχθρός (στ. 1, 2-6, 7-10)	9
1.2 Νεκρικό δίκαιο και νομικοί όροι (στ. 28-30, 35-6)	19
1.3 Η έννοια της φρόνησης και η πάλη των δύο φύλων (στ.49-57, 61-62)	23
1.4 Η 'αδερφική' αγάπη και το θρησκευτικό καθήκον (στ. 73-4)	28

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο**ΠΑΡΟΔΟΣ - Α' ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ – Α' ΣΤΑΣΙΜΟ**

2.1 Πάροδος (100-161)	
2.1.1 Πολιτική και Θρησκεία (στ.155-57)	30
2.2 Ο εναρκτήριος λόγος του Κρέοντα (στ. 162-3, 189-91)	33
2.3 Η αντίδραση του Χορού (στ. 211-14)	38
2.4 Α' Στάσιμο – Το χωρικό για τον άνθρωπο (στ. 332-75)	40

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^ο**Β' ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ: Η ΣΥΓΚΡΟΥΣΗ ΚΡΕΟΝΤΑ-ΑΝΤΙΓΟΝΗΣ** (στ. 376-581)

3.1 Ο λόγος της Αντιγόνης (στ.449-57)	47
3.2 Ο λόγος του Κρέοντα (στ. 473-79, 484-89)	51
3.3 Αγάπη - Μίσος (στ. 523)	56
3.4 Β' Στάσιμο – Οι θεοί και η άτη (στ. 582-625)	59

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4^ο**Γ' ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ: Η ΣΥΓΚΡΟΥΣΗ ΚΡΕΟΝΤΑ-ΑΙΜΟΝΑ** (στ. 626-780)

4.1 Ο δεσποτικός μονόλογος του Κρέοντα (στ. 639-682)	67
4.2 Ο δημοκρατικός μονόλογος του Αίμονα (στ. 683-723)	68
4.3 Γ' Στάσιμο – Η ωδή στον Έρωτα (στ. 781-800)	72

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5^ο**ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ Δ': Ο ΚΟΜΜΟΣ ΤΗΣ ΑΝΤΙΓΟΝΗΣ** (στ. 891-943)

5.1 Η πορεία της προς τον τάφο και το δίπολο γάμος/θάνατος (στ. 891-2)	78
--	----

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6^ο**ΕΞΟΔΟΣ: ΚΑΤΑΣΤΡΟΦΗ/ΛΥΣΙΣ – ΜΑΘΗΜΑ ΦΡΟΝΗΣΗΣ** (1155-1353)

6.1 Ο Κομμός του Κρέοντα και τα λόγια του Χορού (στ. 1347-53)	82
---	----

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	87
--------------	----

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	90
--------------	----

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα πτυχιακή εργασία με τίτλο <<Νεοελληνικές Μεταφράσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή>> έχει ως αντικείμενο μελέτης τις μεταφράσεις στη νεοελληνική γλώσσα πάνω στην τραγωδία του Σοφοκλή. Η εργασία εστιάζει σε τέσσερις μεταφράσεις (τις οποίες χωρίζει διαφορά χρόνων) τεσσάρων διαφορετικών μεταφραστών: του Αλέξανδρου Ρίζου-Ραγκαβή (1809-1892), του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου (1867-1911), του Κωνσταντίνου Μάνου (1869-1913) και του Ιωάννη Γρυπάρη (1870-1942). Σκοπός της είναι να αναδείξει πως ο κάθε μεταφραστής κατανοεί το αρχαίο κείμενο και παράλληλα πώς το αποδίδει στα νέα ελληνικά, πώς μεταφράζει συγκεκριμένα χωρία και λέξεις με αποτέλεσμα να αλλάζει ή όχι το νόημα του κειμένου, πώς τα κοινωνικά, πολιτικά και γλωσσικά γεγονότα της εποχής του επηρεάζουν τη μετάφραση του και τέλος, αν υπάρχουν ομοιότητες και διαφορές μεταξύ των μεταφράσεων. Πέρα από την ανάλυση και την σύγκριση των μεταφράσεων γίνεται και μια ανάλυση πάνω στο ερμηνευτικό και λεξιλογικό κομμάτι με στόχο να μπορέσουμε να καταλάβουμε καλύτερα τις αλλαγές που γίνονται από τους μεταφραστές στο νεοελληνικό κείμενο. Για την εργασία έχουν επιλεγεί συγκεκριμένα επεισόδια και στάσιμα και αντίστοιχα συγκεκριμένα χωρία και στίχοι από το έργο τα οποία μετά από εξέταση φάνηκαν ως σημαντικότερα για ανάλυση. Κάθε κεφάλαιο αποτελείται από το επεισόδιο του έργου όπου πρώτα γίνεται μια ερμηνευτική εισαγωγή για κάθε χωρίο ή στίχο με τον οποίο θα ασχοληθούμε και ακολουθεί η μετάφραση. Στόχος μας είναι να μελετήσουμε κάθε μετάφραση σε σχέση με το πρωτότυπο αλλά και τις μεταφράσεις μεταξύ τους, να δούμε πως στέκεται ο ίδιος ο μεταφραστής απέναντι στο πρωτότυπο και αν υπάρχει σχέση μεταξύ αυτού που θέλει να πει ο αρχαίος συγγραφέας με αυτό που λέει ο μεταφραστής, χωρίς να κρίνουμε τις επιλογές τους.

Λέξεις – κλειδιά: μεταφράσεις, μεταφραστές, Αντιγόνη, Σοφοκλής, επεισόδια, στάσιμα, Ραγκαβής, Χρηστομάνος, Μάνος, Γρυπάρης

ABSTRACT

The present dissertation entitled "Modern Greek Translations of Sophocles' Antigone" has as its object of study the translations into the modern Greek language on the tragedy of Sophocles. The work focuses on four translations (separated by time difference) of four different translators: Alexandros Rizou-Ragavi (1809-1892), Konstantinos Christomanos (1867-1911), Konstantinos Manos (1869-1913) and Ioannis Gryparis (1870-1942). Its purpose is to show that every translator understands the ancient text and at the same time how he translates it into modern Greek, how he translates specific passages and words so that the meaning of the text changes or not, how the social, political and linguistic events of his time affect its translation and finally, if there are similarities and differences between the translations. In addition to the analysis and comparison of translations, an analysis is made on the interpretive and lexical part in order to be able to better understand the changes made by translators in the modern Greek text. Specific episodes and stasima and respectively specific passages and verses from the work have been selected for the work, which after examination seemed to be the most important for analysis. Each chapter consists of the episode of the work where first there is an interpretive introduction for each passage or verse that we will deal with and then the translation. Our goal is to study each translation in relation to the original but also the translations between them, to see how the translator himself stands opposite the original and whether there is a relationship between what the ancient author wants to say and what the translator says, without judging their choices.

Key-words: translations, translators, Antigone, Sophocles, episodes, stasima, Ragavis, Christomanos, Manos, Gryparis

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Αντικείμενο μελέτης της πτυχιακής εργασίας είναι οι μεταφράσεις στα νέα ελληνικά πάνω στην αρχαία τραγωδία του Σοφοκλή με σκοπό να αποκωδικοποιήσει τις μεταφραστικές επιλογές και προκλήσεις του κάθε μεταφραστή και να προβάλλει τον τρόπο με τον οποίο ο ίδιος επιλέγει να χαρτογραφήσει ερμηνευτικά το αρχαίο κείμενο και να το μεταφέρει στη νεοελληνική γλώσσα. Κάθε κεφάλαιο αποτελείται από συγκεκριμένα επεισόδια και στάσιμα του έργου που επιλέχθηκαν ως πιο σημαντικά όπου πριν από τις μεταφράσεις υπάρχει μια ανάλυση στην ερμηνεία και στο λεξιλόγιο κάθε χωρίου. Προσπάθεια μου είναι να δείξω πως η κάθε μετάφραση διαφέρει από το πρωτότυπο (ως προς τη γλώσσα, τη σύνταξη, το νόημα, το ύφος) ενώ παράλληλα γίνεται και μια συγκριτική μελέτη μεταξύ των τεσσάρων μεταφράσεων. Η συγκεκριμένη τραγωδία επιλέχθηκε εξαιτίας της τεράστιας φήμης που έχει αποκτήσει εδώ και αιώνες αλλά και επειδή αποτελεί ένα από τα πιο σχολιασμένα κείμενα όλων των εποχών δίνοντας έμφαση σε πολλά κοινωνικά, ιστορικά και πολιτικά θέματα (η εξουσία, οι άγραφοι και γραπτοί νόμοι, οι δεσμοί αίματος, το φύλο κ.α.). Είναι ένα διαχρονικό έργο το οποίο δέχτηκε αλλεπάλληλες μεταφράσεις και μεταποιήσεις που συνέβαλλαν στη σύγχρονη πρόσληψή του ενώ η σύγκρουση ανάμεσα στην πολιτική εξουσία και την θρησκεία τονίζουν τις διαφορές ανάμεσα στην δημοκρατική Αθήνα και στην ολιγαρχία.¹ Αυτό που μας ενδιαφέρει να δούμε είναι πως ο κάθε μεταφραστής προσεγγίζει το κείμενο και τι αλλαγές υφίσταται μέσα από κάθε μετάφραση. Σκοπός μας δεν είναι να κρίνουμε τις μεταφράσεις με τα σημερινά μέτρα καθώς πρέπει να λάβουμε υπόψη μας πολλές παραμέτρους όπως το ότι απευθύνονται σε ένα συγκεκριμένο κοινό, αλλά να τις κατανοήσουμε και να τις συγκρίνουμε μεταξύ τους για να εξετάσουμε τις αλλαγές τους στην πάροδο του χρόνου.

Η μεθοδολογία που ακολουθήσαμε ώστε να βρούμε αυτό που θέλαμε αλλά και το πώς καταλήξαμε στο ζητούμενό μας στηρίζεται στις εξής ερωτήσεις του τύπου: τι σημαίνει μεταφράζω και τι σημαίνει μεταφράζω από τα αρχαία ελληνικά στα νέα, γιατί μεταφράζω, τι σημαίνει μεταφράζω την Αντιγόνη σε μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή και σε ένα συγκεκριμένο γεωγραφικό χώρο. Κάθε ερμηνευτική εισαγωγή στην αρχή για τους στίχους αποτελεί τον πρόλογο για τις μεταφράσεις. Εστίασα σε συγκεκριμένα λεξιλόγια και θέματα που καλύπτουν το έργο και θεωρήθηκαν σημαντικά, προσπαθώντας να βρω ποια σημεία παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον και αξίζει να αναλυθούν ενώ επιλέχθηκαν και διάσημα χωρία που έχουν καταγραφεί από μελετητές (π.χ. Έρωσ άνικατε μάχαν). Όπως ήταν αναμενόμενο ο τρόπος δουλειάς άλλαξε συνέχεια πορεία, με τον περισσότερο χρόνο να καταβάλλεται στο πώς να μελετηθεί όλος αυτός ο όγκος υλικού και με ποια κριτήρια θα επιλεγούν τα τμήματα. Επιπλέον μελετώντας τις μεταφράσεις πολλές φορές έπεφτα στην παγίδα σκεπτόμενη πως αυτό είναι λάθος, χωρίς να σκεφτώ πως αυτό το 'λάθος' του μεταφραστή μπορεί να υπηρετεί μια μεταφραστική, σκηνοθετική, πολιτική ιδεολογία ή μια μετρική απόδοση ή και μια προσωπική ερμηνεία ή επιλογή σε μια συγκεκριμένη εποχή.

Λόγω του τεράστιου υλικού και των περιορισμών ως προς την έκταση της εργασίας έχουν επιλεγεί τέσσερις μεταφράσεις με διαφορά χρόνων μεταξύ τους και είναι: του Αλέξανδρου Ρίζου-Ραγκαβή (1849), του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου (1902-03), του Κωνσταντίνου Μάνου (1904-05) και του Ιωάννη Γρυπάρη (1940).² Ο Αλέξανδρος Ρίζος-Ραγκαβής, φαναριώτης λόγιος, γράφει την μετάφραση της Αντιγόνης για την πρώτη επαγγελματική παράσταση του έργου η οποία έγινε στην Κωνσταντινούπολη το 1863.³ Η Ρεμεδιάκη στη διατριβή της (2007), η οποία υπήρξε πολύτιμη βοήθεια για την πορεία της συγκεκριμένης εργασίας, αναλύει τις μεταφράσεις της Αντιγόνης στη νεοελληνική σκηνή την περίοδο 1850-2000 καθώς και τους μεταφραστικούς προβληματισμούς που προκύπτουν. Επίσης σημαντική βοήθεια υπήρξε η μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία της Θεοδοσίου (2019) η οποία εστιάζει στην μετάφραση της Αντιγόνης από τον Δημήτρη Μαρωνίτη, προσεγγίζοντας την ερμηνευτικά. Τέλος, η Ζ. Μαυρίδου (2013) εξετάζει δύο μεταφράσεις της Αντιγόνης, του Κ. Χ. Μύρη το 1980 και της Σοφίας Νικολαΐδου, το 2009 αναλύοντας και εστιάζοντας σε δύο πολιτικές έννοιες του έργου (*πόλιν* και *νόμος*) όπου εντοπίζεται πως η κάθε ανάγνωση των εννοιών αυτών αντικατοπτρίζει τις ιδεολογικές και αισθητικές επιλογές του κάθε μεταφραστή και τις αντιλήψεις της κάθε εποχής του.

¹ Η Roberts (2010) στο κεφάλαιο <<Reading Antigone in Translation: Text, Paratext, intertext>> αναλύει μερικές μεταφράσεις της Αντιγόνης εξετάζοντας τα ποικίλα πολιτικά και φιλοσοφικά θέματα που προκύπτουν. Κάτι ανάλογο επιχειρεί και ο Steiner (2001) στο έργο του <<Antigones>> αναλύοντας τις μεταφράσεις, τις ερμηνείες και τις αναπαραστάσεις του έργου.

² Τα χωρία των μεταφράσεων που χρησιμοποιήθηκαν για ανάλυση προήλθαν από την διδακτορική διατριβή της Ρεμεδιάκης (2007) και από το <<Ψηφιακοί Πόροι για την Ελληνική Γλώσσα>>, Κ.Ε.Γ, [https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/index.html?author_id=214] ενώ τα χωρία των μεταφράσεων του Ραγκαβή προήλθαν από <<Μεταφράσεις Ελληνικών Δραμάτων (Σοφοκλέους 'Αντιγόνη' – Αριστοφάνους 'Νεφέλαι, Ειρήνη, Όρνιθες') υπό Α. Ρ. Ραγκαβή, τύποις Χ. Νικολαΐδου Φιλαδελφείας, Αθήνησι 1860, σελ. 4-65>>

³ Η Ιωάννα Ρεμεδιάκη στη διδακτορική της διατριβή (2007), αναφέρει ως χρονολογία των μεταφράσεων τη χρονιά της πρώτης παράστασης σε αντίθεση με εμάς που μέσα στις αγγύλες είναι η πιθανή χρονιά συγγραφής ή δημοσίευσής τους (20-21).

Ο Ραγκαβής, λοιπόν μας δίνει μια έμμετρη μετάφραση στην καθαρεύουσα, σε ιαμβικούς δωδεκασύλλαβους, η οποία βλέποντάς την για πρώτη φορά θα λέγαμε ότι είναι αρκετά δύσκολη, δυσνόητη και ψυχρή σε μια προσπάθεια του μεταφραστή να μεταφέρει το αρχαιοελληνικό στοιχείο στα νέα ελληνικά αγγίζοντας σε πολλά σημεία τα όρια της ευπρέπειας και μετριάζοντας την ένταση των συναισθημάτων.

Η επόμενη μετάφραση είναι του θεατρικού συγγραφέα, ποιητή και μυθιστοριογράφου Κωνσταντίνου Χρηστομάνου, η οποία γράφτηκε για τις ανάγκες της παράστασης του έργου το 1903 στην Νέα Σκηνή, την οποία ίδρυσε ο ίδιος ενώ υπήρξε και σκηνοθέτης της.⁴ Η μετάφραση αυτή είναι στην δημοτική, σε ελεύθερο στίχο η οποία συνέπεσε με τα Ορεσειακά γεγονότα. Χαρακτηρίζεται αρκετά καθημερινή, λαϊκή και κατανοητή σε σχέση με του Ραγκαβή (τις χωρίζουν διαφορά σαράντα χρόνων) όπως θα δούμε στην συνέχεια αναλύοντάς την. Του Κωνσταντίνου Μάνου είναι η επόμενη μετάφραση την οποία εξέδωσε το 1905 στη δημοτική γεγονός πρωτοποριακό για την εποχή του. Είναι μια έμμετρη μετάφραση, σε ελεύθερο στίχο και σε δεκαπεντασύλλαβο η οποία χρησιμοποιήθηκε πιο πολύ από όλες τις μεταφράσεις για τις παραστάσεις του έργου ενώ πολλές φορές μοιάζει με δημοτικό τραγούδι και είναι αρκετά ποιητική. Ο Μάνος όπως θα δούμε και στη συνέχεια χωρίζει το έργο σε πράξεις και σκηνές κάτι που απηχεί στα θεατρικά πραγματικότητα της εποχής του ενώ για να παραμείνει στο μέτρο που έχει επιλέξει παραλείπει ή προσθέτει λέξεις ή φράσεις με αποτέλεσμα να γίνεται πιο συνοπτικός στην απόδοση των χωρίων, σε σχέση με τις άλλες μεταφράσεις. Παρόλα αυτά η μετάφραση του θεωρείται σημαντική γιατί επηρέασε σημαντικά την αναβίωση του αρχαίου δράματος και γιατί η δημοτική γλώσσα έδωσε την δυνατότητα να την παρακολουθήσει όλος ο κόσμος καθώς ήταν κατανοητή και είχε αμεσότητα. Η τελευταία μετάφραση που θα ασχοληθούμε είναι του Ιωάννη Γρυπάρη η οποία είναι και αυτή στη δημοτική και μαζί με του Μάνου χρησιμοποιήθηκε από πολλές παραστάσεις (από το 1940 μέχρι το τέλος του αιώνα σήμερα) κυρίως του Εθνικού Θεάτρου προσδίδοντας της κύρος στα καλλιτεχνικά πράγματα της εποχής.⁵

Η εργασία αποτελείται από έξι κεφάλαια όπου το το κάθε ένα αναφέρεται στα επεισόδια και στα στάσιμα του έργου που έχουν επιλεγεί για ανάλυση και μετάφραση. Λόγω του τεράστιου όγκου όσον αφορά το υλικό αλλά των περιορισμών τα επεισόδια και τα στάσιμα που επιλέχθηκαν ως πιο σημαντικά είναι: ο πρόλογος, η πάροδος, το α' επεισόδιο (α' στάσιμο), το β' επεισόδιο (β' στάσιμο), το γ' επεισόδιο (γ' στάσιμο), από το δ' επεισόδιο, ο κομμός της Αντιγόνης και από την έξοδο, ο κομμός του Κρέοντα και τα τελευταία λόγια του έργου.

Πιο αναλυτικά:

1) το πρώτο κεφάλαιο αποτελείται από τον πρόλογο όπου έχουμε εστιάσει σε αρκετούς στίχους ως προς την μετάφραση καθώς περιέχει βασικούς άξονες που εξετάζει το έργο (συγγένεια, κοινή μοίρα, κληρονομική συμφορά, νεκρικό δίκαιο, φρόνηση, άνδρας/γυναίκα, φίλος/εχθρός, πόλη/οίκος, αδερφική αγάπη, θρησκευτικό καθήκον) ενώ πριν από κάθε μετάφραση χωρίων υπάρχει και μία ερμηνευτική και λεξιλογική ανάλυση και μια γενική περίληψη της υπόθεσης του κάθε χωρίου. Από την πάροδο εξετάζονται οι στίχοι που αναφέρονται στην αναγγελία του Κρέοντα από τον Χορό και μια ανάλυση για το θέμα της παρόδου.

2) το δεύτερο κεφάλαιο αποτελείται από το Α' Επεισόδιο και το Α' Στάσιμο όπου το επεισόδιο αναφέρεται στον πρώτο λόγο του Κρέοντα ως νέος βασιλιάς και στην αντίδραση του Χορού ως προς τις αποφάσεις του βασιλιά (στ. 162-3, 189-91, 211-14) και το στάσιμο για τον άνθρωπο όπου γίνεται μια ανάλυση για την ερμηνεία του από μελετητές ως προς το νόημά του και ακολουθούν οι στίχοι που έχουν μεταφραστεί (332, 360-1, 370-1, 373-5)

3) το τρίτο κεφάλαιο χωρίζεται στο Β' επεισόδιο και στο Β' στάσιμο όπου γίνεται αναφορά στην σύγκρουση Κρέοντα-Αντιγόνης, στο δίπολο άγραφοι/γραπτοί νόμοι και στην έννοια της άτης. Από το επεισόδιο εστιάζουμε στους στ. 449-57, 473-79, 484-9 και 523, οι οποίοι αναφέρονται στο πολιτικό και θρησκευτικό δίκαιο, στην

⁴ Η διδακτορική διατριβή της Άννας Μαυρολέων (2003) με τίτλο <<Η διαχείριση του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος από την νεοελληνική κοινωνία>> εστιάζει στις παραστάσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή στην Ελλάδα τον 19° αι. (52-82) και τον 20° αι. (83-110) όπου αναφέρεται και στους Ραγκαβή, Χρηστομάνο και Μάνο καθώς και μια παραστασιογραφία του έργου κατά το χρονικό διάστημα 1858-1999 (139-218) και αναφέρει χαρακτηριστικά πως την Ελλάδα εκπονήθηκαν 7 και 44 μεταφράσεις, τον 19° αι. και 20° αι. αντίστοιχα.

⁵ Παραθέτω ένα σχόλιο του Δ. Μαρωνίτη, με αφορμή τις τέσσερις αυτές μεταφράσεις που χρησιμοποιήθηκαν για τις παραστάσεις της Αντιγόνης, σχετικά με την θεατρική μετάφραση η οποία <<προκλητικά περιφρονείται από τη θεατρική κριτική>> και <<δείχνει και συστήνει ένα πρωτότυπο κείμενο, αποτελώντας μια μέθοδο διέγερσης. Η πρώτη μετάφραση ενός κειμένου παράγει δύο ακόμα μεταφράσεις: εκείνη του σκηνοθέτη και εκείνη του ηθοποιού.>> (εφημ. Καθημερινή 19.01.2005 <<Το θέατρο, η μετάφραση και οι αναγνώσεις της>>, της Όλγας Σελλά, [<http://www.kathimerini.gr/206630/article/politismos/arxeio-politismoy/to-theatro-h-metafrash-kai-oianagnwseis-tj>].

υποταγή, στο δίπολο γυναίκα/άνδρας, στην ευσέβεια και στο δίπολο αγάπη/μίσος και από το στάσιμο στους στ. 583-5, 611-14 και 622-5, οι οποίοι αναφέρονται στην άτη και στο δίπολο ευτυχία/δυστυχία.

4) το τέταρτο κεφάλαιο χωρίζεται στο Γ' επεισόδιο και στο Γ' στάσιμο όπου γίνεται μια ανάλυση για την σύγκρουση του Κρέοντα με τον γιο του, Αίμονα και για την ωδή στον Έρωτα. Οι στ. 710-14 είναι αυτοί που εστιάσαμε από το επεισόδιο ως προς την μετάφραση, οι οποίοι αναφέρονται στον παροιμιακό λόγο που χρησιμοποιεί ο Αίμονας για να δείξει στο πατέρα του πως πρέπει να υποχωρήσει ενώ από το στάσιμο επιλέξαμε τους στ. 781-2, 790 και 795-7 οι οποίοι αναφέρονται στον έρωτα, στην μάχη, στην παραφροσύνη και στον γάμο.

5) το πέμπτο κεφάλαιο εστιάζει στον κομμό της Αντιγόνης όπου γίνεται μια ανάλυση για την ηρωίδα η οποία οδηγείται στον θάνατο ενώ οι στίχοι 891-2 είναι αυτοί που εστιάζουμε ως προς τη μετάφραση, οι οποίοι αναφέρονται στο δίπολο γάμος/θάνατος.

6) το έκτο και τελευταίο κεφάλαιο αναφέρεται στον κομμό του Κρέοντα, στη λύση του δράματος και στο μάθημα της φρόνησης. Οι τελευταίοι στίχοι του έργου που ακούγονται από τον Χορό είναι αυτοί που μεταφράζονται και αναλύονται.

Καθώς μιλάμε για ένα έργο πολλών στίχων και πολλών μεταφράσεων είναι αναπόφευκτο όπως και σε κάθε έρευνα, πως λόγω περιορισμών ως προς την έκταση της εργασίας αλλά και του ίδιου του έργου ή και έλλειψης στοιχείων να επικεντρωθούμε σε συγκεκριμένα τμήματα του αρχαίου κειμένου επιλέγοντας επεισόδια, χωρία και στίχους ως πιο αξιοσημείωτα. Δυστυχώς είναι απολύτως αδύνατο μια πτυχιακή εργασία να καλύψει όλες τις μεταφράσεις και όλους τους στίχους της τραγωδίας. Για αυτό το λόγο επιλέχθηκαν κομμάτια που θεωρήθηκαν πιο σημαντικά ως προς ανάλυση, μετάφραση και σύγκριση. Οι αναλύσεις ως προς τις ερμηνείες των χωρίων και των στίχων έγιναν με την βοήθεια μελετητών όπως οι Griffith (1999), Jebb (1891), Knox (1992), Bowra (1944), Winnington-Ingram (1980) κ.α ενώ για τις σημασίες των αρχαίων λέξεων χρησιμοποιήθηκε το λεξικό των Liddell, Scott Jones [https://lsj.gr/wiki/Main_Page]. Η εργασία εστιάζει στην προσέγγιση της ενδογλωσσικής μετάφρασης μέσα από το έργο του Σοφοκλή χωρίς να υπάρχει κάποιο κριτήριο στην επιλογή των μεταφράσεων.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο

ΠΡΟΛΟΓΟΣ (στ. 1-99)

1.1 Συγγένεια-κοινή μοίρα-δυστυχία/συμφορά-φίλος εχθρός (στ. 1, 2-6,7-10)

Στον πρόλογο παρουσιάζονται όλοι οι βασικοί άξονες του έργου: συγγένεια, κληρονομική συμφορά, νεκρικό δίκαιο, πολιτική εξουσία, διάκριση φύλου, φρόνηση.⁶ Το έργο αρχίζει με την ανατολή του ηλίου, βαθιά χαράματα. Την προηγούμενη μέρα ο στρατός των Αργείων προσπάθησε να πολιορκήσει την πόλη της Θήβας, χωρίς επιτυχία με αποτέλεσμα να τραπεί σε φυγή ενώ μετά από μονομαχία τα δύο αδέρφια, Ετεοκλής και Πολυνείκης, αλληλοσκοτώθηκαν. Ο Κρέων, θεός των αδελφών αναλαμβάνει την εξουσία και η Αντιγόνη καλεί την αδελφή της, Ισμήνη, για να της ανακοινώσει την απόφαση του νέου βασιλιά αλλά και την δική της απόφαση να θάψει τον αδελφό της, ζητώντας την βοήθεια της. Ωστόσο, η Ισμήνη αρνείται να πάρει μέρος σε μια τέτοια παράτολμη πράξη και προσπαθεί με λογικά επιχειρήματα να αποτρέψει την αδελφή της αλλά η Αντιγόνη είναι ανένδοτη.

Η Αντιγόνη και η Ισμήνη εμφανίζονται στην σκηνή έξω από τις πύλες της αυλής (αυλείων πυλῶν, στ. 18). Το έργο ξεκινάει με τα λόγια της πρώτης, η οποία έχει καλέσει την αδερφή της για να της μιλήσει. Η ηρωίδα <<βρίσκεται έξω από το παλάτι, έξω από τους οριοθετημένους θεσμούς της κοσμικής εξουσίας, στο όριο ανάμεσα στη νύχτα που υποχωρεί μετά την φονική μάχη και στη μέρα που έρχεται, φέρνοντας τη νέα εξουσία του Κρέοντα. Ίσως και να βρίσκεται στο όριο του θανάτου και της ζωής.>> (Ρεμεδιάκη 2007: 25) Οι δύο αδελφές συναντιούνται κρυφά: η Αντιγόνη έχει ήδη παραβιάσει τα καθορισμένα όρια για τη γυναίκα με το να βρίσκεται έξω μια τέτοια ώρα ενώ η Ισμήνη κινείται μέσα σε αυτά τα όρια ερχόμενη από το παλάτι για να μάθει τι συμβαίνει, παρουσιάζοντας, έτσι, δύο μοντέλα αντίθετης γυναικείας/θυγατρικής συμπεριφοράς.⁷

Ο πρώτος στίχος του έργου χαρακτηρίζεται από τους μελετητές ως αμετάφραστος και προκαλεί την ερμηνευτική και μεταφραστική τους αμηχανία.⁸ Παρατηρείται πως τόσο η γλώσσα όσο και η γραμματική που χρησιμοποιεί η Αντιγόνη είναι δύσκολη με αποτέλεσμα το χωρίο να οδηγεί σε αμφιβολίες⁹ ενώ από τις πέντε λέξεις του στίχου μόνο οι δύο δεν αποτελούν ερμηνευτικό πρόβλημα: το Ώ και η λέξη Ίσμήνης.¹⁰ Η Αντιγόνη λοιπόν απευθύνεται στην Ισμήνη με προσφώνηση και την κατονομάζει, δείχνοντας έτσι τρυφερότητα και στοργή προς την αδελφή της. Όλος ο πρώτος στίχος αποτελεί έκφραση βαθιάς αδελφικής αγάπης κάτι που δεν πρόκειται να δούμε ξανά, τουλάχιστον από την πλευρά της Αντιγόνης.

Η πρώτη λέξη, με την οποία ξεκινάει το έργο αλλά και τα λόγια της Αντιγόνης είναι κοινόν, η οποία, σύμφωνα με το λεξικό, σημαίνει αυτός που έχει το ίδιο αίμα, δείχνοντας έτσι την κοινή συγγένεια-καταγωγή που έχουν οι δύο αδελφές και η οποία χαρακτηρίζεται ως λέξη-κλειδί.¹¹ Το επίθετο αποτελεί την κυρίαρχη ιδέα του δράματος αλλά και την πρώτη πλήρης λέξη που ακούμε στο έργο¹² προβάλλοντας την αλληλεγγύη της οικογένειας που επιβάλλεται από το κοινό αίμα.¹³ Οι δύο αδελφές έχουν κοινή καταγωγή άρα και κοινή μοίρα και η συμμετοχή τους σε αυτή αποτελεί ένα σημαντικό ζήτημα.

Επόμενη λέξη είναι το επίθετο αὐτάδελφον, το οποίο σημαίνει γενικά τον ‘αδελφικό’ και ως ουσιαστικό τον αδελφό, αυτός που γεννήθηκε από τους ίδιους γονείς. Με το επίθετο αυτό η ηρωίδα εννοεί εδώ ‘γνήσια αδελφή’ αλλά μπορεί να εννοεί και τον ‘κοινό τους αδελφό’ και την ‘κοινή τους μοίρα’.¹⁴ Τέλος, υπάρχει η λ. κάρα, που σημαίνει το κεφάλι, η οποία χρησιμοποιείται για να δηλώσει τον άνθρωπο και χαρακτηρίζεται ως εξυψωτική και αμετάφραστη περιφραστική¹⁵ - μια λέξη που δηλώνει την αδελφική αγάπη. Η Αντιγόνη προσπαθεί να ‘δέσει’

⁶ Θεοδοσίου, Α., (2019). *Η Αντιγόνη του Σοφοκλή: Όψεις της Ερμηνευτικής Προσέγγισης και της Μεταφραστικής Παιδείας του Δ. Ν. Μαρωνίτη*, Μεταπτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, σελ. 15

⁷ Griffith, M. (Ed.). (1999), *Sophocles Antigone*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, σελ. 62

⁸ Βλ. Roberts (2010: 286-89) στο υποκεφάλαιο <<Ismene's head>>, Knox (1992: 73,79) και Winnington-Ingram (1980: 134)

⁹ Tyrrell, W. B. & Bennett, L. J. (1998). *Recapturing Sophocles' Antigone*. Lanham, MD, United States: Rowman & Littlefield, σελ. 30

¹⁰ Steiner, G., (1986). *Antigones*. Oxford, UK: Oxford University Press, σελ. 208

¹¹ Jebb, R. C., (1891). *Sophocles: The Play and the Fragments with Critical Notes, Commentary, and Translation in English Prose*. London: Cambridge University Press, σελ.8

¹² Winnington-Ingram, R. P. (1980). *Sophocles: An Interpretation*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, σελ. 134

¹³ Θεοδοσίου, Α., (2019). *Η Αντιγόνη του Σοφοκλή: Όψεις της ερμηνευτικής προσέγγισης και της μεταφραστικής παιδείας του Δ. Ν. Μαρωνίτη*, Μεταπτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, σελ. 15

¹⁴ Griffith, M. (Ed.). (1999), *Sophocles Antigone*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, σελ. 120

¹⁵ Στο ίδιο, σελ. 120

συναισθηματικά την Ισμήνη με ένα πλέγμα αδελφικών σχέσεων.¹⁶ Το επίθετο κοινός μαζί με την προσφώνηση Ισμήνης κάρα προβάλλει την συγγένεια ως συνεκτικό και ακατάλυτο δεσμό με κοινούς στόχους και κοινή δράση και όχι ως πηγή συναισθημάτων.¹⁷ Η κοινή αγάπη λοιπόν έχει ως επακόλουθο το κοινό χρέος για την Αντιγόνη. Άρα η εξίσωση που προκύπτει είναι ‘κοινό αίμα-κοινό χρέος’.¹⁸ Ας δούμε όμως πως οι μεταφραστές αποδίδουν τον πρώτο στίχο του έργου:

ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

ΡΑΓΚΑΒΗΣ

Ω αδελφής Ισμήνης φίλη κεφαλή

Ο Ραγκαβής αλλάζει την σύνταξη με αποτέλεσμα όλος ο στίχος να καταλήγει μία επίκληση χωρίς οι λέξεις να αλλάζουν ιδιαίτερα. Η λ. κοινόν αποδίδεται ως *φίλη* και προσδιορίζει το κάρα (*κεφαλή*) αντί για το αὐτάδελφον (*αδελφής*) με αποτέλεσμα να παραμένει η έννοια της συγγένειας αλλά να χάνεται η έννοια του κοινόν. Η μετάφραση του Ραγκαβή φαίνεται αρκετά ψυχρή και σοβαρή σε αντίθεση με τη προσφώνηση του πρωτοτύπου, όπου τα λόγια της Αντιγόνης θέλουν να δείξουν την βαθιά αγάπη που έχει για την αδελφή της, θέλοντας ίσως, έτσι ο μεταφραστής να ισορροπήσει ανάμεσα στο αρχαιοελληνικό και το νεοελληνικό.

ΧΡΗΣΤΟΜΑΝΟΣ

Ισμήνη, αδελφούλα μου, εσύ αγαπημένο κεφαλάκι

Σε αντίθεση με τον Ραγκαβή, ο Χρηστομάνος αποδίδει το στίχο σε ελεύθερη μετάφραση και στη δημοτική γλώσσα, όπου εδώ τα συναισθήματα δεν μετριάζονται αλλά δηλώνονται ανοικτά. Οι λ. αὐτάδελφον και κάρα αποδίδονται με τα υποκοριστικά αδελφούλα μου και κεφαλάκι αντίστοιχα, δείχνοντας έτσι την τρυφερότητα του πρωτοτύπου κάτι που πετυχαίνει περισσότερο με το επίθετο αγαπημένο (το οποίο αποδίδει το επίθετο κοινόν) και την κτητική αντωνυμία. Ο Χρηστομάνος εδώ, όντας ο σκηνοθέτης της παράστασης όπως έχουμε αναφέρει, παρουσιάζει μια Αντιγόνη ευαίσθητη και γλυκιά.

ΜΑΝΟΣ

Ισμήνη μου, αδελφούλα μου, [είναι κακό κανένα]

Η μετάφραση του Μάνου μοιάζει αρκετά με του Χρηστομάνου αν και εδώ η επίκληση είναι περιληπτική. Και εδώ υπάρχει το υποκοριστικό *αδελφούλα μου* ως απόδοση του αὐτάδελφον αλλά και μία επιπλέον κτητική αντωνυμία. Η λ. κοινόν δεν αποδίδεται από τον Μάνο με λέξεις αλλά με τις κτητικές αντωνυμίες, τονίζοντας έτσι το συναισθηματικό δέσιμο των δύο αδελφών ενώ οι αγκύλες μας παραπέμπουν σε επόμενα νοηματικά στοιχεία. Η επίκληση έχει ικετευτικό τόνο, το μέτρο είναι ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο και θυμίζει δημοτικό τραγούδι ενώ ο όλος ο στίχος είναι αγωνιώδης.

¹⁶ Ρεμεδιάκη, Ι. (2007). *Οι Μεταφράσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή στη Νεοελληνική Σκηνή (1850-2000)* (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Αθήνα, σελ. 30

¹⁷ Θεοδοσίου, Α., (2019). *Ώψεις της Μεταφραστικής Ποιητικής του Δ. Ν. Μαρωνίτη στην “Αντιγόνη” του Σοφοκλή*. Μεταπτυχιακή εργασία. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, σελ. 16-7

¹⁸ Ρεμεδιάκη, Ι. (2007). *Οι Μεταφράσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή στη Νεοελληνική Σκηνή (1850-2000)* (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Αθήνα, σελ. 31

ΓΡΥΠΑΡΗΣ

ω αγαπημένη αυτάδερφή μου Ισμήνη

Ο Γρυπάρης χρησιμοποιεί ένα σπάνιο και αυστηρό ουσιαστικό (*αυτάδερφη*) για να αποδώσει τη λ. αυτάδελφον και να τονίσει την αδελφική αγάπη, το οποίο είναι σχεδόν αυτούσιο με του πρωτοτύπου ενώ το επίθετο κοινόν αποδίδεται ως *αγαπημένη*, που το συναντήσαμε στον Χρηστομάνο. Βλέπουμε πως ο μεταφραστής θέλει να παραμείνει πιστός στο πρωτότυπο και να δώσει έμφαση στην έννοια της συγγένειας μετριάζοντας την έννοια του *κοινόν*, ωστόσο δεν ξέρουμε αν όντως πέτυχε το σκοπό του.

στ. 2-6

ἄρ' οἶσθ' ὅ τι Ζεὺς τῶν ἀπ' Οἰδῖπου κακῶν
 ὅποιον οὐχὶ νῶν ἔτι ζώσαιν τελεῖ;
 οὐδὲν γάρ οὐτ' ἄλγεινόν οὐτ' ἄτης ἄτερ
 οὐτ' αἰσχρὸν οὐτ' ἄτιμόν ἐσθ', ὅποιον οὐ
 τῶν σὼν τε κἀμῶν οὐκ ὅπωπ' ἐγὼ κακῶν

Οι στίχοι αναφέρονται στη κατάρα που βαραίνει τον οίκο των Λαβδακίδων. Η κατάρα αυτή οδήγησε τον Οιδίποδα στην πατροκτονία, την αιμομιξία, την αυτοτύφλωση και τα παιδιά του στη διπλή αδελφοκτονία και τώρα προμηνεύει συμφορές για τις δύο κόρες του. Στους στίχους είναι έκδηλη η συναισθηματική ταραχή της Αντιγόνης αφού η οικογένειά της δέχεται τα αλληπάλλληλα χτυπήματα της μοίρας ενώ παράλληλα τονίζεται η μοναξιά των δύο κοριτσιών, η συνέχεια της κατάρας αλλά και η κοινή τους μοίρα στις συμφορές και στα βάσανα. Σύμφωνα με την Θεοδοσίου (2019) <<αυτή η κοινή γενεαλογική μοίρα έχει σωρεύσει μια σειρά από συμφορές που η επαλληλία τους δηλώνεται με ένα πολυσύνδετο και με επανάληψη των αρνήσεων (οὐδὲν γάρ οὐτ' ἄλγεινόν οὐτ' ἄτης ἄτερ οὐτ' αἰσχρὸν οὐτ' ἄτιμόν ἐσθ', ὅποιον οὐ τῶν σὼν τε κἀμῶν οὐκ ὅπωπ' ἐγὼ κακῶν). Η χρήση των επιθέτων κοινός και αὐτάδελφος καθώς και η χρήση του δυϊκού αριθμού (στ.3 νῶν ἔτι ζώσαιν) και της συμπλεκτικής παρατακτικής σύνδεσης (στ. 6 τῶν σὼν τε κἀμῶν) οριοθετεί το πλαίσιο της φιλίας και υποβάλλει την ανάγκη για ταυτότητα σκέψεων και ομοφροσύνη που θα αποτελέσει την βάση για την δράση των δύο αδελφών.>> (σελ.16)

Το λεξιλόγιο των στίχων αναφέρεται στη συμφορά και την αισχύνη.¹⁹ Στον λόγο της Αντιγόνης παρατηρείται μια μίξη από αρνητικές εκφράσεις, ομοιοκατάληκτα ουδέτερα επίθετα²⁰ και επανάληψη των φθόγγων -τ- (στ. 4-5, επτά φορές) και -ω-(στ.6, έξι φορές).²¹ Ξεκινάει με τη λ. κακῶν, η οποία στο πληθυντικό σημαίνει δυστυχία, δεινά, συμφορές, συνεχίζει με τα 'ἀλγεινόν - ἄτης ἄτερ' και τα 'αἰσχρὸν- ἄτιμόν' και τέλος, κλείνει με επανάληψη της λ. κακῶν.²² Ὅπως αναφέραμε και πριν η Αντιγόνη αναφέρεται στις συμφορές της οικογένειάς της, οι οποίες ξεκίνησαν από τον Οιδίποδα και καταλήγουν στις δύο αδελφές με τον δυϊκό νῶν (=σε μας τις δύο), ο πρώτος <<από ένα σύμπλεγμα δυϊκών αριθμών, που περιγράφουν φυσικά αλλά ματαιωμένα 'ζεύγη' – φονικά αδέλφια, διασπασμένες αδελφές, αδελφή και νεκρός αδελφός, θνήσκουσα νύφη και γαμπρός.>> (Griffith 1999: 121)

Η Ρεμεδιάκη (2007) παρατηρεί για αυτό: <<δεν νομίζω ότι η χρήση του δυϊκού από τον ποιητή γίνεται μηχανικά, καθώς αποτελεί το μέσον, το ποτάμι ας το πούμε έτσι, από το οποίο περνούν όλα τα ρεύματα της συμφοράς και της συγγένειας (...). Το πέρασμα από το δυϊκό στον ενικό, συμβαίνει αυτομάτως στην Ισμήνη και σταδιακά στην Αντιγόνη, όταν συνειδητοποιεί ότι το έτερον ἡμισυ του αίματος της δεν την ακολουθεί στην επιθυμία της.>> (σελ.38) Ὅσον αφορά τις σημασίες των επιθέτων: ἀλγεινόν σημαίνει οδυνηρό, ἄτης ἄτερ σημαίνει χωρίς καταστροφή, αἰσχρὸν σημαίνει ανήθικο, απρεπές και ἄτιμον σημαίνει ανέντιμο. Ο Jebb (1891) υποστηρίζει πως <<το αἰσχρὸν σοκάρει την ηθική αίσθηση ενώ το ἄτιμον συνοδεύεται από εξωτερικά σημεία ατιμίας, κι έτσι το αἰσχρὸν κατά κάποιο τρόπο εξισορροπεί το υποκειμενικό ἀλγεινόν, σαν μια εξωτερική ἀτιμία, που ανταποκρίνεται στην ἄτη.>> (σελ.9) Ας δούμε όμως πως αποδίδουν τα επίθετα οι μεταφραστές.

¹⁹ Ρεμεδιάκη, Ι. (2007). *Οι Μεταφράσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή στη Νεοελληνική Σκηνή (1850-2000)* (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Αθήνα, σελ.38

²⁰ Griffith, M. (Ed.). (1999), *Sophocles Antigone*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, σελ.121

²¹ Ρεμεδιάκη, Ι. (2007). *Οι Μεταφράσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή στη Νεοελληνική Σκηνή (1850-2000)* (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Αθήνα, σελ.39

²² Στο ίδιο, σελ.38

ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

ΡΑΓΚΑΒΗΣ

Ηξέυρεις τίνα των Οιδίποδος κακῶν
 επί ζωῆς μας δεν μας έπεμψε ο Ζεὺς ;
 Δεν βλέπω ποῖαν θλίψιν, ποῖαν κάκωσιν
 Ποῖαν αἰσχύνην, ποῖαν ἐξαχρείωσιν
 Εἰς σε δεν εδαιψίλευσε και εἰς ἐμέ.

Το κακῶν δεν αλλάζει στην μετάφραση του Ραγκαβή της οποίας ο ρυθμός είναι πιο ήρεμος σε σχέση με το πρωτότυπο. Η Ρεμεδιάκη (2007) σχολιάζει για τη λέξη: <<δεν σημαίνει ό,τι και η νεοελληνική λέξη κακῶν, κι έτσι, αν και πρόκειται για την ίδια λέξη σε επίπεδο μορφής, δεν πρόκειται για την ίδια λέξη σε επίπεδο σημασίας. Η νεοελληνική λέξη έχει μερικῶς αποδυναμωθεί: αν υπήρχε κλίμακα συμφορῶν, η αρχαιοελληνική λέξη θα καταλάμβανε μια από τις ανώτερες θέσεις, ενώ η νεοελληνική μία από τις κατώτερες. Ο μεταφραστής ὅμως επιδιώκει να προβάλλει την μορφική/εξωτερική ισοδυναμία. Εξάλλου η λέξη δεν σημαίνει κάτι διαφορετικό, απλῶς κάτι λιγότερο ισχυρό σημασιολογικά. Κρατάει λοιπόν την μορφή, προσδίδοντας στον λόγο του την αἴγλη της αρχαιοελληνικής συνέχειας.>> (σελ. 41) Τα τέσσερα επίθετα της συμφοράς του αρχαίου κειμένου μετατρέπονται σε ουσιαστικά: *θλίψιν, κάκωσιν, αἰσχύνην και ἐξαχρείωσιν*, τα οποία κρατάνε την ομοιοκαταληξία, με τα δύο πρώτα να δείχνουν την προσωπική οδύνη και τα δύο τελευταία την δημόσια ντροπή ενώ το δεύτερο κακῶν αποδίδεται με το δυσνόητο ρήμα εδαιψίλευσε. Τέλος, ἔχουμε τέσσερα ερωτηματικά ποῖαν που αποδίδουν τα τέσσερα αρνητικά οὐτ'.

ΧΡΗΣΤΟΜΑΝΟΣ

Ξέρεις να 'μεινε απ' τον Οιδίποδα κακό
 που να μην ἔρριξε ο Δίας επάνω μας,
 ενόσω ζούμε;
 Δεν είναι πόνος, ούτε χαλασμός, οὐτ' ατιμία, ούτε ντροπή
 που να μην εἶδα εγώ μες στες δικές μου δυστυχίες και στες δικές σου

Όπως ο Ραγκαβής έτσι και ο Χρηστομάνος αφήνει τη λ. κακῶν ως ἔχει, με μόνη διαφορά ότι την αλλάζει από πληθυντικό σε ενικό, κάνοντας την πιο γενική ενώ το ρ. ἔρριξε στον επόμενο στίχο μας παραπέμπει σε ουρανοκατέβατη συμφορά που ἔριξε ο Δίας επάνω τους. Τα τέσσερα επίθετα εδώ είναι σε έναν στίχο σε αντίθεση με τον Ραγκαβή που είναι σε δύο στίχους, τα οποία αποδίδονται ως πόνος/χαλασμός και ατιμία/ντροπή, με τα δύο πρώτα να αναφέρονται και πάλι στην προσωπική οδύνη ενώ τα δύο τελευταία στην δημόσια ντροπή. Υπάρχουν τρία ούτε που αυξάνουν το συναίσθημα της απόγνωσης ενώ το δεύτερο κακῶν αποδίδεται με τη λ. δυστυχίες. Τέλος, ἔχουμε πεζό στίχο με επαναλήψεις και ιαμβούς (στον τελευταίο στίχο).

ΜΑΝΟΣ

[..]είναι κακό κανένα,
 απ' ὅσα μας ἐγέννησε του Οιδίποδα η κατάρρα,
 που ο Δίας να μη μας ἔστειλε στον κόσμο τον απάνω;
 Γιατί δεν ξέρω τίποτα ἢ καταφρονεμένο
 εἴτ' ἄτιμο ἢ λυπητερό, δίχως εμεῖς να φταίμε,
 που ακόμα να μην εἶδανε τα μάτια τα δικά μας.

Ο Μάνος αποδίδει περιφραστικά τη λ. κακῶν (κακό ...απ' ὅσα μας ἐγέννησε....η κατάρρα), όπου οι συμφορές των δύο αδελφών προέρχονται από την κατάρρα του οίκου των Λαβδακίδων, από την οποία δεν μπορούν να γλυτώσουν. Τα επίθετα αποδίδονται ως καταφρονεμένο, ἄτιμο και λυπητερό τα οποία είναι τρία εδώ και αναφέρονται πιο πολύ στην προσωπική οδύνη ενώ ἔχουμε την προσθήκη της φράσης δίχως εμεῖς να φταίμε, η οποία δεν υπάρχει στο αρχαίο κείμενο. Η Ρεμεδιάκη (2007) σχολιάζει για αυτή την προσθήκη <<μας ξαφνιάζει αυτή η προσθήκη στο στόμα της Α., λόγω της αφοσίωσης που ξέρουμε ότι τρέφει στην οικογένειά της περισσότερο θα ταίριαζε στην Ισμήνη να λέει κάτι τέτοιο. Όχι ότι δεν ισχύει αυτό που λέει κανείς δεν αμφισβητεί ότι τα δύο κορίτσια δεν ἔχουν διαπραΐνει κανένα ἄλλο σφάλμα, πέραν του ακούσιου της καταγωγής. Το να ισχύει ὅμως είναι ἄλλο, και ἄλλο να λέγεται. Η πράξη της αναφοράς λοιπόν δίνει μια νέα διάσταση σε αυτήν την Αντιγόνη, που διαισθάνεται πολύ νωρίς το ἄδικο της μοίρας (στο πρωτότυπο αυτό συμβαίνει μόνον στα τελευταία της λόγια, στον Κοιμμό, και γρήγορα ξεπερνιέται).>> (σελ. 43) Τέλος, το δεύτερο κακῶν παραλείπεται ενώ ἔχουμε δεκαπεντασύλλαβο και ο λόγος είναι γρήγορος.

ΓΡΥΠΑΡΗΣ

ξέρεις ποιό τάχ' απ' τα κακά, που ο Οιδίπους
 μας άφησε κληρονομιά, να μένει
 που ο Δίας να μην το 'στείλε στις δυο μας
 που είμαστε ακόμα στη ζωή; Γιατί
 κανένα πόνο και καμιά κατάρα,
 καμιά ντροπή κι ούτε καμιά ατιμία
 δεν είδα εγώ να λείπει απ' τις δικές σου
 κι απ' τις δικές μου συμφορές.

Στον Γρυπάρη η λ. *κακῶν* αποδίδεται ως *κακά* τονίζοντας τη κληρονομικότητα της συμφοράς με την ειρωνική φράση *μας άφησε κληρονομιά*. Επιπλέον για πρώτη φορά βλέπουμε πως ο Μάνος μεταφράζει το *ἔτι* της μετοχής νῶν *ἔτι* ζώσαιν, ως *στις δυο μας/ που είμαστε ακόμα στη ζωή*, το οποίο είναι επίσης ειρωνικό. Τα επίθετα αποδίδονται ως ουσιαστικά: *πόνος – κατάρα – ντροπή- ατιμία*, τα οποία έχουν μαζί τους μια emphatic αντωνυμία *κανένα-καμιά*, κάνοντας τον διαχωρισμό ιδιωτικού/δημόσιου ξεκάθαρο ενώ η λ. *κακῶν* στο τέλος αποδίδεται ως *συμφορές*. Όσον αφορά την σύνταξη, <<τρία *που* στη σειρά, με τα οποία εισάγονται αναφορικές προτάσεις, αναλύουν την αρχαιοελληνική σύνταξη του πρωτοτύπου (με ρήμα και μετοχή). Με δεδομένο το γεγονός ότι η νεοελληνική γλώσσα είναι πολύ πιο αναλυτική από την αρχαία, είναι ίσως αναπόφευκτο οι σχέσεις να επεξηγούνται και να απλώνονται συντακτικά, για να καλύπτονται σε όλο τους το εύρος, όπως συμβαίνει εδώ με την ανάλυση της μετοχής. Βεβαίως κάτι πάντα χάνεται, σε σχέση με τη σφιχτή δομή των αρχαίων. Ο μεταφραστής προτίμησε εδώ να χάσει σε πυκνότητα, για να μπορέσει να αποδώσει το νόημα.>> (Ρεμεδιάκη 2007: 44) Τέλος, ο στίχος είναι σε ελεύθερη μετάφραση.

στ. 7-10

καὶ νῦν τί τοῦτ' αὖ φασι πανδήμῳ πόλει
κῆρυγμα θεῖναι τὸν στρατηγὸν ἀρτίως;
ἔχεις τι κείσῃκουσας; ἢ σε λανθάνει
πρὸς τοὺς φίλους στείχοντα τῶν ἔχθρων κακά;

Οι στίχοι αναφέρονται στην διαταγή του Κρέοντα η οποία δεν αποκαλύπτεται ακόμη ενώ εμφανίζονται τα δίπολα φίλος/εχθρός και πόλις/οίκος. Ο στρατηγός, όπως τον αποκαλεί η Αντιγόνη, κήρυξε ένα διάταγμα το οποίο προμηνύει συμφορές για τους φίλους των δύο αδελφών από εχθρούς. Τώρα η Αντιγόνη έχοντας ήδη πληροφορηθεί για το διάταγμα (φασί- λένε) θέλει να μάθει αν γνωρίζει κάτι και η αδελφή της.

Οι όροι που εμφανίζονται και οι οποίοι έχουν να κάνουν με την πολιτική, στρατιωτική, νομοθετική εξουσία (πανδήμῳ πόλει - κήρυγμα θεῖναι - τὸν στρατηγὸν), μας παραπέμπουν στην πραγματικότητα του Σοφοκλή και όχι απαραίτητα μόνο του μύθου.²³ Ο Κnox (1992) σχολιάζει, <<λόγω της αφοσίωσής της στην οικογένεια, [η Αντιγόνη] ξεχνάει εντελώς τα δικαιώματα της πόλης. (...) Όταν στον στίχο 7, εμφανίζεται η πρώτη αναφορά στην πόλη, παρουσιάζεται ως η απειλή, ο εχθρός. Η Αντιγόνη δεν χρησιμοποιεί λέξεις όπως *τύραννος*, για παράδειγμα, που μπορεί να δικαιολογούσαν την ανυπακοή της στη διαταγή του Κρέοντα με πολιτικούς όρους· η περιγραφή της για το διάταγμα που σκοπεύει να ψηφίσει γίνεται με φράσεις που θα ανακαλούσαν στο κοινό την νόμιμη εξουσία και μεθόδους της δικής τους δημοκρατίας. Μιλάει για μια διακήρυξη που έγινε στο σύνολο των πολιτών (πανδήμῳ πόλει) από τὸν στρατηγὸν, μια λέξη που θα θύμιζε στους Αθηναίους την θέση που κατείχε τον πέμπτο αιώνα ένας δημοκρατικός αρχηγός, ο 'προστάτης του δήμου'- στην πραγματικότητα ήταν το αξίωμα που είχε κάθε χρόνο ο Περικλής.>> (σελ. 81-2) Η ηρωίδα χρησιμοποιεί λεξιλόγιο που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί *πολιτικό* ακόμη κι αν βρίσκεται απ' την πλευρά του *οίκου* κάνοντας αναφορά για τα δεινά του σπιτιού της με τις λέξεις: πανδήμῳ, κήρυγμα, στρατηγόν.²⁴

Ας δούμε όμως αναλυτικότερα το συγκεκριμένο λεξιλόγιο. Πάνδημος είναι, σύμφωνα με το λεξικό, ο δημόσιος, ο κοινός και ο Jebb (1891) τον αποδίδει ως <<ολόκληρο το σώμα των πολιτών>>. (σελ. 10) Όπως γνωρίζουμε πολύ καλά η πόλις, την εποχή που διαδραματίζεται το έργο, ήταν μόνο το σύνολο των πολιτών. Όμως την εποχή της διδασκαλίας του έργου, η *κλασική πόλιν*, αφορούσε τους πολίτες της και δη τους άνδρες, χωρίς να δίνεται βαρύνουσα σημασία στην εδαφική της υπόσταση, με αποτέλεσμα η *πόλις* να αποκτά μια "έμψυχη" μορφή. Ωστόσο, στο έργο τονίζεται η σύγκρουση άνδρας/γυναίκα, έχοντας έτσι δύο πόλους: του κυρίαρχου (Κρέων) και του κυριαρχούμενου (Αντιγόνη). Οι γυναίκες δεν είχαν καμία συμμετοχή σε ό,τι είχε να κάνει με την πόλη και όταν η Αντιγόνη χρησιμοποιεί το ρήμα *φημί* καταλαβαίνουμε πως δεν άκουσε η ίδια το διάταγμα του Κρέοντα, κάτι πολύ λογικό.²⁵ Εν τέλει, η λ. πόλις εδώ μπορεί να είναι η πόλη ως τόπος κατοικίας αλλά και το σύνολο των πολιτών. Πανδήμῳ πόλει, λοιπόν, θα μπορούσε να αφορά το σύνολο των ενεργών πολιτών.²⁶

Επόμενη λέξη είναι το κήρυγμα, που σύμφωνα με το λεξικό, σημαίνει τη δημόσια διακήρυξη και <<είναι ένας πολιτικά ουδέτερος όρος που εφαρμόζεται σε δημοκρατικές και απολυταρχικές διακηρύξεις.>> (Griffith 1999: 122 ad 7-8) Δίπλα από το ουσιαστικό έχουμε και το απαρέμφατο *θεῖναι*, το οποίο χρησιμοποιείται για τους νόμους και τους νομοθέτες²⁷ αποκαλύπτοντας το προσωπικό ενδιαφέρον του Κρέοντα για την υπόθεση, όντας ο συντάκτης και ο εκφωνητής του διατάγματος.²⁸ Όλη η έκφραση μαζί (κήρυγμα θεῖναι) υποδεικνύει πως πρόκειται για απόφαση του στρατηγού που επέχει θέση νόμου και όχι για θέσπισμα της εκκλησίας του δήμου, που προϋποθέτει διαβούλευση και έχει δεσμευτικό χαρακτήρα για όλους τους πολίτες.²⁹

²³ Ρεμεδιάκη, Ι. (2007). *Οι Μεταφράσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή στη Νεοελληνική Σκηνή (1850-2000)* (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Αθήνα, σελ. 50

²⁴ Ανδρεάδης, Γ., (2008). Αντιγόνη 2. Δραματουργική Ανάλυση – Αρχαίο Κείμενο – Μετάφραση, Αθήνα: Εκδοτικός Οργανισμός Λιβάνη, σελ. 17

²⁵ Μαυρίδου, Ζ., (2013). *Οι Έννοιες της Πόλεως και του Νόμου στις Νεοελληνικές Μεταφράσεις της Αντιγόνης. Οι Περιπτώσεις των Κ. Χ. Μύρη και Σοφίας Νικολαΐδου* (Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία). Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, Θεσσαλονίκη, σελ. 44-47 [http://ikee.lib.auth.gr/record/134844/files/GRI-2014-12854.pdf]

²⁶ Ρεμεδιάκη, Ι. (2007). *Οι Μεταφράσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή στη Νεοελληνική Σκηνή (1850-2000)* (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Αθήνα, σελ. 50

²⁷ Jebb, R. C., (1891). *Sophocles: The Play and the Fragments with Critical Notes, Commentary, and Translation in English Prose*. London: Cambridge University Press, σελ. 10

²⁸ Ρεμεδιάκη, Ι. (2007). *Οι Μεταφράσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή στη Νεοελληνική Σκηνή (1850-2000)* (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Αθήνα, σελ. 51

²⁹ Θεοδοσίου, Α., (2019). *Όψεις της Μεταφραστικής Παιδείας του Δ. Ν. Μαρωνίτη στην "Αντιγόνη" του Σοφοκλή*. Μεταπτυχιακή εργασία. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, σελ. 20

Η πρώτη αναφορά στον Κρέοντα γίνεται με την λέξη στρατηγόν, που είναι ο διοικητής του στρατεύματος αλλά και ένας από τους δέκα άρχοντες που εκλέγονταν ετησίως στο δημοκρατικό πολίτευμα της αρχαίας Αθήνας. Η Αντιγόνη δεν θα τον αποκαλέσει ποτέ βασιλιά καθώς για εκείνη είναι ένας εχθρός που κακομεταχειρίστηκε τον αδελφό της ³⁰ ωστόσο ο Κρέων είναι ήδη βασιλιάς μετά τον θάνατο του Ετεοκλή. Ο χαρακτηρισμός στρατηγός, από την ηρωίδα είναι γιατί αυτή ήταν η συγκεκριμένη ιδιότητα στην οποία, ως βασιλιάς, έπρεπε πρώτα να δράσει.³¹

Και ερχόμαστε στον τελευταίο στίχο όπου γυρνάμε και πάλι στο χώρο της οικογένειας και συναντάται ένα ακόμη αντιθετικό ζευγάρι: φίλος/εχθρός (τοὺς φίλους - τῶν ἐχθρῶν). Φίλος είναι ο συγγενής, ο αγαπημένος αλλά και ο σύμμαχος ενώ εχθρός είναι ο μισητός αλλά μπορεί να είναι και ο πολέμιος εχθρός.³² Το ἐχθρῶν κακὰ έχει δύο ερμηνείες: 'είτε συμφορές που ανήκουν στους εχθρούς, είτε συμφορές προερχόμενες από τους εχθρούς.'³³ Μέσω αυτής της αντίθεσης από την Αντιγόνη ο Κρέων γίνεται αυτόματα ο βασικός εχθρός της οικογένειας από τον οποίο προέρχονται όλα τα δεινά που πλήττουν τους 'φίλους'. Και η Ισμήνη αγότερα με την άρνησή της να βοηθήσει την αδελφή της θα γίνει εχθρός της οικογένειας από την Αντιγόνη.³⁴

Ο φίλος, λοιπόν, ο 'αγαπημένος', ο 'φίλτατος', μια λέξη που φανερώνει την έγνοια της Αντιγόνης και παράλληλα μια λέξη με ένα μεγάλο εύρος αναφοράς που απλώνεται από το αγαπημένο αντικείμενο ή πρόσωπο ως το 'φίλο'. Παρόλα αυτά όταν αναφερόμαστε στον συγκεκριμένο όρο μία είναι η σημασία της: 'στενός συγγενής' ή 'φίλος' ανάλογα με τα συμφραζόμενα. Ωστόσο αυτή η δισημία στην λέξη χρησιμοποιείται θαυμάσια στους λόγους της Αντιγόνης και του Κρέοντα. ³⁵ Ο Griffith (1999) παρατηρεί: <<η σύγκρουση ανάμεσα στη φιλία και το κοινόν (..) ήταν ιδιαίτερα οξεία και ξεκάθαρα ορισμένη στην Αθήνα του πέμπτου αιώνα, και πάνω από όλα σ' αυτό το έργο. Ο Κρέων σαν στρατηγός και αρχηγός της πόλης, επιμένει στην ανάγκη και οι πολίτες και οι κυβερνήτες εξίσου να περιφρονούν την συγγένεια και την προσωπική εύνοια και να εκτιμούν ως ύψιστη αξία την πειθαρχία και την 'υπακοή στην εξουσία'.(..) Η Αντιγόνη πάντως, κρατώντας τις υπερισχύουσες υποχρεώσεις της φιλίας (στ. 9-10, 69-77 κλπ) δεν μπορεί να σταματήσει να θεωρεί τον Πολυνείκη 'δικό της', όποιες κι αν είναι οι δημόσιες πράξεις του.>> (σελ.48)

³⁰ Griffith, M. (Ed.). (1999), *Sophocles Antigone*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, σελ. 123

³¹ Jebb, R. C., (1891). *Sophocles: The Play and the Fragments with Critical Notes, Commentary, and Translation in English Prose*. London: Cambridge University Press, σελ. 11

³² Ρεμεδιάκη, Ι. (2007). *Οι Μεταφράσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή στη Νεοελληνική Σκηνή (1850-2000)* (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Αθήνα, σελ. 51

³³ Στο ίδιο σελ.52

³⁴ Θεοδοσίου, Α., (2019). *Όψεις της Μεταφραστικής [οιητικής του Δ. Ν. Μαρωνίτη στην "Αντιγόνη" του Σοφοκλή*. Μεταπτυχιακή εργασία. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, σελ. 20-21

³⁵ Knox, B. M. W., (1992). *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley, USA: Univeristy of California Press, σελ. 80.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

ΡΑΓΚΑΒΗΣ

Τι τούτο πάλιν, ο πάνδημος λέγεται
ο στρατηγός κηρύξας εις την πόλιν μας;
Το ήξευρες; το ήκουσας; ή αγνοείς
πως απειλούν τους φίλους μας εχθρών κακά;

Στον Ραγκαβή οι περισσότερες λέξεις μεταφέρθηκαν αυτούσιες. Ας ξεκινήσουμε να τις αναλύουμε. Το πανδήμω αποδίδεται με την λέξη *πανδήμως* ενώ το ρ. *κηρύξας* αποδίδει την φράση κήρυγμα θεΐναι. Η πόλιν εδώ αποδίδεται με τον προσδιορισμό *εις την πόλιν μας* όπου μας παραπέμπει στην σημερινή της σημασία δηλαδή ως γεωγραφικός χώρος και όχι όπως στο πρωτότυπο και το ίδιο συμβαίνει και με την λέξη στρατηγόν η οποία μένει ως *έχει* (ο *στρατηγός*), όπου εδώ η λέξη αναφέρεται σε επικεφαλής του στρατού. Έτσι η αναφορά της Αντιγόνης στον Κρέοντα δεν τον υποβιβάζει θα λέγαμε όπως γίνεται στο πρωτότυπο, εφόσον η λέξη τοποθετείται στην αρχή. Όσον αφορά το δίπολο φίλος/εχθρός και εδώ οι λέξεις μένουν ως *έχει*: *απειλούν τους φίλους μας εχθρών κακά*, όπου μπορεί να σημαίνει και ‘από’ αλλά και ‘για’ τους εχθρούς και με τα αισθήματα της Αντιγόνη να μην είναι ‘ανοικτά’ τουλάχιστον προς το παρόν.

ΧΡΗΣΤΟΜΑΝΟΣ

Και τώρα πάλι τί λένε πως διαλάλησε, καινούργιο
σ’ όλην την πολιτεία, ο στρατηγός;
Έμαθες τίποτα και άκουσες;
ή δεν μαντεύεις τη συμφορά που έρχεται από τους εχθρούς,
σ’ εκείνους π’ αγαπούμε;

Ο Χρηστομάνος είναι πιο αναλυτικός ενώ η γλώσσα του είναι δημοτική και ήπια η οποία <<παίζεται το Νοέμβριο του 1903, λίγο πριν ξεσπάσουν τα *Ορεσטיακά*, όταν το να είναι κάποιος δημοτικιστής δεν αποτελούσε απλώς μια πνευματική επιλογή, αλλά μια ριψοκίνδυνη ιδεολογική-πολιτική τοποθέτηση.>> (Ρεμεδιάκη 2007: 57) Ας δούμε το λεξιλόγιο: το ρ. φασί αποδίδεται από τον Χρηστομάνο ως *διαλάλησε*, το οποίο είναι πιο κοντά στη σημασία του αρχαίου αλλά ταυτόχρονα είναι και υποτιμητικό. Η πόλις αποδίδεται ως *πολιτεία*, το πάνδημω ως εμπρόθετος *σ’όλην* και το στρατηγόν μένει ως *έχει*. Το δίπολο φίλος/εχθρός αποδίδεται ως *συμφορά* που *έρχεται από τους εχθρούς, σ’εκείνους π’ αγαπούμε*. Άρα οι φίλοι εδώ, είναι οι αγαπημένοι και οι εχθροί αυτοί που φέρνουν συμφορές. Ο μεταφραστής αναδεικνύει ξεκάθαρα μέσα από την σκηνοθετική του ματιά τα συναισθήματα της ηρώιδας, η οποία παρουσιάζεται ευαίσθητη και γλυκιά.

ΜΑΝΟΣ

Κι άραγε τ’ είναι η προσταγή που τώρα λένε πάλι
πως έβγαλεν ο βασιλιάς σ’ όλη την πολιτεία;
Άκουσες, ξέρεις τίποτα; ή μήπως δεν το ξέρεις
για τους αγαπημένους μας κακά πως ετοιμάζουν,
εκείνα που φυλάγουμε για τους εχτρώς μονάχα;

Η μετάφραση του Μάνου γίνεται ακόμα πιο αναλυτική ενώ η γλώσσα και εδώ είναι δημοτική η οποία έχει ένα λαϊκό και παραμυθητικό τόνο. Η λ. στρατηγόν για πρώτη φορά αλλάζει και αποδίδεται ως *βασιλιάς*, που *έβγαλε την προσταγή*, η οποία τονίζει ξεκάθαρα τον ρόλο και την εξουσία του Κρέοντα και δεν την αμφισβητεί, κάτι που δεν επιτυγχάνεται με την αρχαία λέξη. Η πόλις αποδίδεται ως *πολιτεία* όπως και στον Χρηστομάνο και το πανδήμω πάλι με εμπρόθετο (*σε όλην*). Τέλος, οι φίλοι είναι οι *αγαπημένοι* που *για αυτούς ετοιμάζουν κακά που για τους εχτρώς φυλάγουμε*.

ΓΡΥΠΑΡΗΣ

Και τώρα
τί 'ναι αυτή πάλι η προσταγή, που λένε
πως ότι και διαλάλησε στη χώρα
και σ' όλους τους πολίτες ο άρχοντάς μας;
Ξέρεις κι άκουσες τίποτα; ή δεν έχεις
είδηση πάρει πως κακό ετοιμάζουν
για τους αγαπημένους μας οι εχθροί μας;

Και ο Γρυπάρης συνεχίζει να είναι αναλυτικός. Και εδώ η λ. κήρυγμα αποδίδεται από τον Γρυπάρη ως *προσταγή* όπως και στον Μάνο ενώ ο στρατηγός αποδίδεται ως *άρχοντάς μας*, το οποίο μαζί με την κτητική αντωνυμία είναι μάλλον ειρωνικό.³⁶ Το φασί αποδίδεται και εδώ ως *διαλάλησε* όπως και στον Χρηστομάνο ενώ το πανδήμω πόλει αποδίδεται με την έκφραση *στη χώρα και σ' όλους τους πολίτες*, δίνοντας και την τωρινή και την αρχαία σημασία της.³⁷ Τέλος, το λανθάνει γίνεται ως *δεν έχεις είδηση πάρει* υποτιμώντας την Ισμήνη και παρουσιάζοντας μια Αντιγόνη πιο επιθετική σε σχέση με τις προηγούμενες μεταφράσεις ενώ οι φίλοι και εδώ αποδίδονται ως *αγαπημένοι* και το *εχθρών* κακά ως *κακό ετοιμάζουν οι εχθροί μας*.

³⁶ Η Ρεμεδιάκη (2007) σχολιάζοντας την μετάφραση αναφέρει πως η λέξη μαζί με το 'διαλάλησε' και την φράση 'τι 'ναι αυτή πάλι η προσταγή' <<κινδυνεύει να ακουστεί ως υποταγή και αποδοχή, κι αυτό είναι το τελευταίο που μπορεί κάποιος να προσάγει στην Α. Εδώ έγκειται και η πολλαπλή ανάγνωση της θεατρικής μετάφρασης: στην παράσταση αυτό λεγόταν υπονομευτικά ή όχι;>> (σελ. 58)

³⁷ Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει η μετάφραση του Μύρη ο οποίος χρησιμοποιεί τον όρο 'αγορά', η οποία ήταν το σημείο συνάντησης και δημόσιας ζωής τα αρχαία χρόνια, για να αποδώσει την λ. *πόλη* (τώρα, τι να 'ναι πάλι η προσταγή του στρατηγού που γέμισε την αγορά...) Η Μαυρίδου (2013) σχολιάζει για αυτή την επιλογή: <<η λέξη πόλις αποδίδεται με το αγορά σε μια προσπάθεια να διατηρηθεί ο πολιτικός χαρακτήρας της πόλεως σε αντίθεση με την (α-) πολιτική νεοελληνική πόλη>> (σελ. 48) ενώ η Ρεμεδιάκη (2007) αναφέρει πως η λέξη *αγορά* <<αποτελεί σαφή παραπομπή στο δημοκρατικό θεσμό των Αθηναίων του 5^{ου} π.Χ. αι. Ο Μύρης μιμείται τον Σοφοκλή στο κλείσιμο του ματιού, αλλά το ερώτημα είναι πόσοι αναγνωρίζουν σήμερα στη λέξη αυτή, στην οποία έχει διασωθεί το καταναλωτικό μονάχα και όχι το πολιτικό περιεχόμενο, το αρχαίο εύρος; (...) Για τον 'ευαίσθητο δέκτη', η αναφορά στην αγορά αποτελεί ένα τρομακτικά επίκαιρο αναγχρονισμό, μια υπόμνηση χαμένων δυνατοτήτων. Για τον 'παθητικό δέκτη της ουδέτερης αγοραίας γλώσσας' (τι πικρή σύμπτωση της λέξης, αλλά όχι και της σημασίας!) η λ. αγορά θα ανακαλεί έναν τόπο συνάντησης. Ίσως είναι σημαντικό, ακόμη και μόνο για το ηχητικό τους βάρος.>> (σελ. 60) Η Ρεμεδιάκη συνεχίζει αναφέροντας και κάποια λόγια του ίδιου του Μύρη σχετικά με τις μεταφραστικές του επιλογές.

1.2 Νεκρικό δίκαιο και νομικοί όροι (στ. 27-30, 35-6)

στ. 27-30

ΑΝ. μὴ
τάφῳ καλύψαι μὴδὲ κωκυθαί τινα,
ἐὰν δ' ἄκλαυτον, ἄταφον, οἰωνοῖς γλυκύν
θησαυρὸν εἰσορῶσι πρὸς χάριν βορᾶς.

Στους στίχους αυτούς εισερχόμαστε στο βασίλειο και στο δίκαιο των νεκρών³⁸ καθώς μας αποκαλύπτεται η απόφαση του Κρέοντα για τα δύο αδέρφια. Η ηρωίδα αντιδρά στη διαταγή, να μην ταφεί ο αδελφός της με όλες τις πρέπουσες τιμές. Οι στ. 27-30 που αναφέρονται στο νεκρό σώμα του Πολυνείκη είναι αυξανόμενα ατακτοποιήτοι, με καραμπόλα επιθέτων, αναλύσεις, διασκελισμούς και τραχιές παρηχήσεις.³⁹ Ο Κρέων λοιπόν έχει απαγορεύσει τις νεκρικές τιμές που δικαιούται ο Πολυνείκης, αντίθετα θα μείνει άταφος, τροφή για τα όρνια. Ο Griffith (1999) παρατηρεί <<τέτοιου είδους αντιμετώπιση αν και σοκαριστική δεν είναι εντελώς ξένη στις αθηναϊκές ευαισθησίες: πράγματι ο νόμος επέτρεπε οι προδότες να μένουν άταφοι μέσα στα όρια του αττικού εδάφους, και παρόλο που σε κάποιες περιπτώσεις η οικογένεια του νεκρού τους έθαβε εκτός ορίων, αναφέρονταν ως 'άταφοι'. Πιθανόν εδώ η άρνηση του Κρέοντα να επιτρέψει ταφή ή θρήνο 'κάθε είδους', συνιστά μια σημαντική διαφορά, ωστόσο στο έργο δεν αναφέρεται μια τέτοια διάκριση. Έτσι σ' αυτό το σημείο, θα ήταν δύσκολο για το ακροατήριο να βεβαιωθεί για τη νομιμότητα ή την παρανομία μιας τέτοιας πολιτικής.>> (σελ.127)

Αυτό που παραβιάζεται εδώ είναι η συγγένεια, γιατί πολύ απλά ο Πολυνείκης δεν είναι μόνο εχθρός και προδότης αλλά ανιψιός του Κρέοντα και αδελφός της Αντιγόνης και της Ισμήνης.⁴⁰ Έτσι η έννοια της συγγένειας και του αίματος κάνουν πάλι την εμφάνισή τους: <<η εγγύτητα της σχέσης αίματος τονίζεται επίσης από την συνεχή χρήση δυϊκών στους λόγους των δύο αδελφών. Μιλούν για τους εαυτούς τους σε δυϊκό σε όλη την πρώτη σκηνή. (...) Και οι αδελφοί επίσης αναφέρονται συνεχώς με αυτή την παλαιά μορφή, που θολώνει τη διάκριση ανάμεσα στις προσωπικότητες, ή μάλλον, τονίζει εμφαντικά τη στενή σχέση των δύο απέναντι σε όλο τον υπόλοιπο κόσμο. Για την Αντιγόνη και την Ισμήνη τα αδέρφια αποτελούν μian αζεδιάλυτη ενότητα, και η χρήση του συγκεκριμένου τύπου αναφοράς σε αυτά καθιστά σαφές το ρήγμα ανάμεσα στις δύο αδελφές, που δεν μπορούν να διαχωρίσουν τα αδέρφια μεταξύ τους, και του Κρέοντα, που διακρίνει τον πατριώτη αδελφό από τον προδότη. (...) Τα μέσα της γραμματικής και του συντακτικού χρησιμοποιούνται με λαμπρή γλωσσική οικονομία, για να παρουσιάσουν τη διαφορά ανάμεσα στην πίστη στην οικογένεια, που θεωρεί τους αδελφούς ως ένα, και στην πίστη στην πόλιν, που τους διακρίνει και τους αντιπαραβάλλει.>> (Κnox 1992: 79-80)

Ο διαχωρισμός του Ετεοκλή και του Πολυνείκη ως πατριώτης και προδότης ταυτόχρονα 'σπάει' την σχέση αίματος και συγγένειας μεταξύ των δύο αδελφών και κατά συνέπεια μεταξύ της Αντιγόνης και της Ισμήνης, όπου η καθημία πρέπει να πάρει θέση.⁴¹ Η άρνηση της Ισμήνης να βοηθήσει την αδελφή της διαρρηγνύει την συναισθηματική συνοχή μεταξύ τους με αποτέλεσμα να δυναμώνει το δέσιμο της Αντιγόνης με τον νεκρό αδελφό της -ένα υπερβολικό δέσιμο θα λέγαμε.⁴²

Ας περάσουμε όμως στους στίχους. Μέσα στις καθιερωμένες νεκρικές τιμές περιλαμβάνονται η ταφή και ο θρήνος κάτι που αναφέρεται στους συγκεκριμένους στίχους με τις αρνήσεις (μὴ τάφῳ καλύψαι -μὴδὲ κωκυθαί τινα) και με επανάληψη του στερητικού -α- τονίζοντας την έκταση της προβολής ('ἄκλαυτον, ἄταφον').⁴³ Το ρ. κωκύω σημαίνει 'συρλιάζω, κραυγάζω, οδύρομαι, θρηνώ πάνω σε νεκρό, κυρίως για γυναίκες', η λ. θησαυρός <<εμφανίζεται σε πολλές ιερές και μεταφορικές εκφράσεις αλλά η εικόνα εδώ είναι ασυνήθιστα ζωντανή και μακάβρια>> (Griffith 1991: 127-8) και σύμφωνα με το λεξικό, λέγεται για νεκρό σώμα ενώ το ρ. εἰσορᾶ σημαίνει παρατηρώ με επιμονή. Το σώμα του Πολυνείκη λοιπόν, θα γίνει βορά για τα 'σκυλιά', μια εικόνα φρίκης και μια πράξη ατιμωτική για έναν νεκρό, η οποία θα φέρει ολέθριες συνέπειες αργότερα όπως θα πληροφορηθούμε από τον μάντη Τειρεσία.

³⁸ Ρεμεδιάκη, Ι. (2007). *Οι Μεταφράσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή στη Νεοελληνική Σκηνή (1850-2000)* (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Αθήνα, σελ. 75

³⁹ Griffith, M. (Ed.). (1999), *Sophocles Antigone*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, σελ. 126

⁴⁰ Winnington-Ingram, R. P. (1980). *Sophocles: An Interpretation*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, σελ. 120, υποσ. 12

⁴¹ Θεοδοσίου, Α., (2019). *Όψεις της Μεταφραστικής Ποιητικής του Δ. Ν. Μαρωνίτη στην "Αντιγόνη" του Σοφοκλή*. Μεταπτυχιακή εργασία. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, σελ. 23

⁴² Στο ίδιο, σελ. 22

⁴³ Ρεμεδιάκη, Ι. (2007). *Οι Μεταφράσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή στη Νεοελληνική Σκηνή (1850-2000)* (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Αθήνα, σελ. 77

Ο Κρέοντας για να νομιμοποιήσει τα κηρύγματά του χρησιμοποιεί νομικούς όρους. Ένας από αυτούς τους όρους είναι το απαρέμφατο προκεισθαι, το οποίο λέγεται για νόμους και ποινές, και σημαίνει 'βρίσκομαι μπροστά από κάποιον' ενώ εδώ σημαίνει 'έχει οριστεί ως νόμος'.⁴⁴ Η τιμωρία εκείνου που θα παραβιάσει το διάταγμα, μας λέει η Αντιγόνη, είναι ο δημόσιος λιθοβολισμός μέχρι θανάτου (δημόλευστον φόνον), μια από τις έσχατες των ποινών. Επιβαλλόταν σε εκείνους που διέπρατταν αμαρτήματα ασέβειας και προδοσίας, κάτι που μας δείχνει το σκεπτικό του Κρέοντα. Σύμφωνα με εκείνον ο Πολυνείκης είναι ένας ασεβής και ένας προδότης της πατρίδας. Ο Griffith (1999) παρατηρεί: <<εκτέλεση με δημόσιο λιθοβολισμό ήταν πολύ σπάνια για την κλασική Αθήνα, αλλά όχι και τόσο σπάνια για την τραγωδία. Ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό αυτής της ποινής είναι ότι σαν ένα σύγχρονο εκτελεστικό απόσπασμα, ο λιθοβολισμός διαχέει την ευθύνη τριγύρω· κανείς ποτέ δεν ξέρει ποια πέτρα (ή σφαίρα) υπήρξε η μοιραία. Αλλά η ιδέα δεν αναφέρεται ξανά, και ο Κρέων τελικά διαλέγει ένα διαφορετικό θάνατο για την Αντιγόνη(στ.773-6).>> (σελ. 128-9) Τέλος, το απαρέμφατο συνοδεύεται με μια δοτική προσωπική (προκεισθαι εν πόλει) ίσως γιατί ο Κρέοντας χρειάζεται την συγκατάθεση της πόλης, την οποία θεωρεί δεδομένη.⁴⁵

⁴⁴ Griffith, M. (Ed.). (1999), *Sophocles Antigone*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, σελ. 128

⁴⁵ Ρεμεδιάκη, Ι. (2007). *Οι μεταφράσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή στη νεοελληνική σκηνή (1850-2000)* (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Αθήνα, σελ. 78

ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

ΡΑΓΚΑΒΗΣ

Ουδείς να μην τον θάψη, ή τον λυπηθή
 αλλ' άκλαυτον, αλλ' άταφον, αλλά βοράν
 γλυκείαν να τον ρίψωσ' εις τα όρνεα.

Ο Ραγκαβής αποδίδει το κωκῦσαί τινα ως *λυπηθή*, το οποίο δεν φτάνει το επίπεδο θρήνου του πρωτοτύπου. Οι υπόλοιπες λέξεις του χωρίου μένουν σχεδόν ως έχει ενώ η φράση εισορῶσι πρὸς χάριν βορᾶς παραλείπεται και στη θέση της υπάρχει το *να τον ριψώσ' εις τα όρνεα*. Ο μεταφραστής χρησιμοποιεί ένα λεξιλόγιο πιο 'ήρεμο' και 'καθωσπρέπει', μειώνοντας την ένταση συναισθημάτων όσο αφορά τον θρήνο, είτε από δική του επιλογή είτε λόγω γλωσσικής αισθητικής είτε λόγω του κοινού της εποχής του, όπως αναφέραμε χαρακτηριστικά στην εισαγωγή.

ΧΡΗΣΤΟΜΑΝΟΣ

κανείς να μην το θάψη
 ούτε και να το κλάψη, παρά να τον αφήσουν άκλαυτο και άθαφτο για τα όρνια,
 που γλυκό τους θησαυρό τονε θωρούν και χυμούν για να τον φαν

Το κωκῦσαί τινα αποδίδεται εδώ ως *να το κλαψη*, μια έκφραση οικεία στο λεξιλόγιο του νεκρικού θρήνου ενώ οι υπόλοιπες λέξεις δεν αλλάζουν, όπως και στην προηγούμενη μετάφραση. Ο Χρηστομάνος γίνεται αρκετά λυρικός, τονίζοντας ξεκάθαρα τα συναισθήματα του χωρίου, όπου η ηρώιδα θρηνεί το σώμα του αδελφού της και παράλληλα προσπαθεί να επηρεάσει συναισθηματικά την Ισμήνη για να την βοηθήσει στο σκοπό της. Τέλος, το ρ. εισορῶσι αποδίδεται ως *χυμούν* δίνοντας συναισθηματικά την φρικτή αντίθεση, για τον *γλυκό τους θησαυρό* και *για τα όρνια που χυμούν για να τον φαν*.

ΜΑΝΟΣ

κανένας να μη θάψει,
 μηδέ για δαῦτον ν' ακουστεί κανένα μοιρολόγι·
 μόνο να μείνει άκλαυτος, άταφος ο καημένος
 και για τα λαίμαργα πουλιά χαρά που θα τον φάνε

Στην μετάφραση του Μάνου το κωκῦσαί τινα αποδίδεται ως *μοιρολόγι*, το οποίο είναι σε δημώδη μορφή και θυμίζει δημοτικό τραγούδι, φτάνοντας τον θρηνητικό τόνο του πρωτοτύπου. Τα επίθετα *άκλαυτος- άθαφτος* μένουν ως έχει όπως και στις προηγούμενες μεταφράσεις. Ωστόσο εδώ ο Μάνος προσθέτει τη λ. *ο καημένος*, δίνοντας μια διαφορετική αίσθηση. Ο γλυκὺς θησαυρὸς αποδίδεται ως *χαρά* (*που θα τον φάνε*), μια λέξη 'ήρεμη' ενώ το ρήμα εισορῶ αποδίδεται με το επίθετο *λαίμαργα*, τονίζοντας τον κίνδυνο στον οποίο έχει εκτεθεί το νεκρὸ σώμα του Πολυνείκη.

ΓΡΥΠΑΡΗΣ

κανένας
 στη γης να μη το κρύψει ούτε το κλάψη,
 μα αθρήνητο και άταφο να τ' αφήσουν,
 γλυκό για τα όρνια θησαυρό, που γύρω
 καρτερούν λιμασμένα για θροφή τους

Και εδώ οι λέξεις είναι έντονα λαϊκές και ποιητικές τονίζοντας τον θρήνο. Το τάφῳ καλύψαι αποδίδεται ως *στη γης να μη το κρύψη* για το οποίο η Ρεμεδιάκη (2007) επισημαίνει πως <<είναι το τελετουργικό αντίστοιχο του τάφῳ καλύψαι, το οποίο μάλλον αποτελεί ποιητικό νεολογισμό. (Το λεξικό δίνει ως παράλληλο του αρχαίου καλύπτω, το ρ. 'κρύβω', με την έννοια του 'σκεπάζω', αλλά όχι σε συμφραζόμενα ταφής).>> (σελ.82) Αυτό που παρατηρούμε είναι πως ο Γρυπάρης προσπαθεί να αποδώσει το θρηνητικό λεξιλόγιο όσο πιο πιστά γίνεται. Το κωκῦσαί τινα αποδίδεται και εδώ με το ρ. *κλάψη*, όπως στον Χρηστομάνο, ενώ η λέξη *λιμασμένα* μοιάζει με την λέξη *λαίμαργα* του Μάνου αλλά είναι πιο έντονη. Τέλος, το επίθετο *άκλαυτον* για πρώτη φορά δεν μένει ως έχει αλλά αποδίδεται ως *αθρήνητο*, ενώ το ρήμα εισορῶσι αποδίδεται ως *καρτερούν*, αρκετά κοντά στο αρχαίο, δηλώνοντας πως τα όρνια περιμένουν υπομονετικά.

στ. 35-6

ὅς ἂν τούτων τι δρῇ,
φόνον προκείσθαι δημόλευστον ἐν πόλει

ΡΑΓΚΑΒΗΣ

με φόνον ν' απειλήσῃ δημοτέλεστον

Ο Ραγκαβής αποδίδει το δημόλευστον με το δύσκολο *δημοτέλεστον* που μάλλον σημαίνει <<'αυτός που τελείται από τον λαό'>> (Ρεμεδιάκη 2007: 87) ενώ το απαρέμφατο προκείσθαι αποδίδεται ως ν' *απειλήσῃ*, το οποίο θα λέγαμε απομακρύνεται νοηματικά από το πρωτότυπο.

ΧΡΗΣΤΟΜΑΝΟΣ

θάνατος να του μέλλεται μπροστά σ' όλη την πόλι

Το απαρέμφατο προκείσθαι αποδίδεται ως *μέλλεται*, δίνοντας την αίσθηση της αναμονής, ενώ το επίθετο αποδίδεται εδώ από τον Χρηστομάνο περιφραστικά με το γενικό *θάνατος σ' όλη την πόλι*, το οποίο <<δεν σημαίνει απαραίτητως 'από όλη την πόλη'.>> (Ρεμεδιάκη 2007: 88)

ΜΑΝΟΣ

αυτός να πετροβοληθεί μέσα στην πολιτεία

Ο Μάνος είναι πιο κοντά νοηματικά με την απόδοση και την μετατροπή της λέξης από επίθετο σε ρήμα ως να *πετροβοληθή μέσα στην πολιτεία*, βεβαιώνοντας την ποινή, ωστόσο και πάλι <<το *μέσα* δεν σημαίνει 'από τους πολίτες'.>> (Ρεμεδιάκη 2007: 88)

ΓΡΥΠΑΡΗΣ

θάνατος
απ' του λαού τις πέτρες μες στην πόλη
τον περιμένει

Ο Γρυπάρης αποδίδει όλες τις έννοιες πλήρως: το προκείσθαι γίνεται *τον περιμένει* (έχουμε και πάλι την αίσθηση της αναμονής για τον τεχνικό-νομικό όρο), όπως και στον Χρηστομάνο ενώ το επίθετο αποδίδεται ως εμπρόθετος προσδιορισμός (*απ' του λαού τις πέτρες μες στην πόλη*) που είναι νοηματικά κοντά στο πρωτότυπο ενώ για τρίτη φορά το *μέσα* δεν σημαίνει 'απ' όλη την πόλη'.

1.3 Η έννοια της φρόνησης και η πάλη των δύο φύλων (στ. 49-57, 61-62)

ΙΣ. οἵμοι· φρόνησον, ὦ κασιγνήτη, πατήρ
ὡς νῦν ἀπεχθὴς δυσκλεῆς τ' ἀπώλετο,
πρὸς αὐτοφώρων ἀμπλακημάτων διπλᾶς
ὄψεις ἀράξας αὐτὸς αὐτουργῶ χερί·
ἔπειτα μήτηρ καὶ γυνή, διπλοῦν ἔπος,
πλεκταῖσιν ἀρτάναισι λαβᾶται βίον·
τρίτον δ' ἀδελφῶ δύο μίαν καθ' ἡμέραν
αὐτοκτονοῦντε τὼ ταλαιπώρῳ μόρον
κοινὸν κατειργάσαντ' ἐπ' ἀλλήλοιν χερσίν.

Και ερχόμαστε στην έννοια της φρόνησης. Η Ισμήνη αντιδρά περίτρομη στη δήλωση της Αντιγόνης με το σχελιαστικό επιφώνημα οἵμοι, κάτι που εκφράζει τα φιλάδελφα αισθήματα της για εκείνη και την ανησυχία της για το μέλλον της. Η ρήση της ξεκινά με ένα ρήμα-κλειδί ⁴⁶ για το λόγο της και για το έργο (φρόνησον). Η φρόνηση λοιπόν, η οποία ανάγεται σε βασικό θέμα όλων των συγκρούσεων του έργου⁴⁷ είναι η σκέψη, το να μην εκτίθεται κανείς σε κίνδυνο, να μην συγκρούεται με δυνάμεις που θα τον καταστρέψουν. Για να μεταπείσει την αδελφή της η Ισμήνη χρησιμοποιεί ως επιχειρήματα όλες τις οικογενειακές τους συμφορές, προσπαθώντας να τρομοκρατήσει την αδελφή της και να την αποτρέψει από τα σχέδια της.

Ξεκινάει με αναφορές στο δράμα του πατέρα τους. Η επανάληψη της λέξης 'αυτός' σε διάφορες μορφές (αὐτοφώρων, αὐτὸς, αὐτουργῶ) εκφράζει την τραγικότητα της μοίρα του Οιδίποδα αλλά και την κύρια σταθερά της συγγένειας της οικογένειας που είναι η αιμομιξία⁴⁸ ενώ τα επίθετα 'ἀπεχθὴς' (μισητός) και 'δυσκλεῆς' (κακόφημος) εκφράζουν το μίσος και την ἀπέχθεια και την κακοφημία που γέννησε η πατροκτονία και ο αιμομικτικός γάμος. Η δεύτερη συμφορά αναφέρεται στην Ιοκάστη: το 'διπλοῦν ἔπος' χαρακτηρίζει το διπλό της ρόλο ως μητέρα και σύζυγος (μήτηρ καὶ γυνή), το οποίο μας παραπέμπει στον Ηράκλειτο (διπλοῦν ὄνομα φυσέως καὶ συμβιώσεως) και είναι ένα δίπτυχο όνομα για το ίδιο πρόσωπο και ταυτόχρονα ένας όρος που σημαίνει και γέννηση και γάμο⁴⁹ ενώ το είδος του θανάτου (πλεκταῖσιν ἀρτάναισι) υποδηλώνουν τη φρίκη της συμφοράς. Τέλος, η τρίτη συμφορά αναφέρεται στον θάνατο του Ετεοκλή και του Πολυνείκη (μόρον κοινὸν κατειργάσαντ' ἐπ' ἀλλήλοιν χερσίν), η φοβερότερη ίσως, λόγω της νεότητας και της φύσης του αλληλοσκοτωμού.

Η Ισμήνη προσπαθεί με λογικά επιχειρήματα, τόσο στη δομή όσο και στο περιεχόμενο, να εμποδίσει την Αντιγόνη από την παράτολμη πράξη της. Έτσι ο λόγος της αποτελεί πρότυπο λογικής επιχειρηματολογίας, προσεκτικά διατυπωμένης ενώ το ύφος χαρακτηρίζεται περίπλοκο και μεγαλοπρεπές, σχεδόν αισχύλειο.⁵⁰ Χρησιμοποιεί τέσσερα ρήματα λογικής που δομούν αυτό τον λόγο: φρόνησον - σκόπει - ἐννοεῖν χρῆ - οὐκ ἔχει νοῦν οὐδένα, με το πρώτο να αναφέρεται στο παρελθόν το οποίο είναι φορτωμένο με συμφορές (πατέρας, μητέρα, αδελφία και αδελφές) και κατά την Ισμήνη πρέπει να είναι παράδειγμα αποφυγής.⁵¹ Η ηρωίδα συνειδητοποιεί πως οι ατυχίες τους οφείλονται στην υπέρμετρη εσωτερικής φύσης της οικογένειάς τους, η οποία εκφράζεται είτε ως αιμομιξία είτε ως δολοφονίες μεταξύ των συγγενών.⁵²

Ας γυρίσουμε όμως και πάλι στην φρόνηση: <<το βασικό ζήτημα απ' αρχής μέχρι τέλους του έργου είναι θέμα φρενών, ψυχικής κατάστασης, καλής ή κακής, φρόνιμης ή ασύνετης, σωτηρίας ή καταστρεπτικής, που υπαγορεύει αποφάσεις για καλό ή για κακό. Αυτό είναι το βασικό ζήτημα μεταξύ Αντιγόνης και Ισμήνης.>> (Winnington- Ingram 1980: 121)

Η Ρεμεδιάκη (2007) υποστηρίζει πως <<η φρόνηση θα μπορούσε να θεωρηθεί το αντίπαλο δέος της άτης, κομβικής επίσης λέξης, που θα μας απασχολήσει ιδιαίτερος στη συνέχεια. Ποια φρόνηση όμως; Η Ισμήνη προειδοποιεί την αδελφή της με την προστακτική φρόνησον, ώστε να μην ξεπεράσει τα όρια της σύνεσης και να μην προκαλέσει την οργή των θεών. Γι αυτό και ακολουθεί η αναφορά της στις οικογενειακές συμφορές, σα να της λέει: 'μην πάθεις κι εσύ τα ίδια'. Είναι λοιπόν μια λέξη-όριο, μια λέξη που προσπαθεί να συγκρατήσει την

⁴⁶ Griffith, M. (Ed.). (1999), *Sophocles Antigone*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, σελ. 132

⁴⁷ Θεοδοσίου, Α., (2019). *Όψεις της μεταφραστικής ποιητικής του Δ. Ν. Μαρωνίτη στην "Αντιγόνη" του Σοφοκλή*. Μεταπτυχιακή εργασία. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, σελ. 26

⁴⁸ Στο ίδιο, σελ. 18

⁴⁹ Jebb, R. C., (1891). *Sophocles: The Play and the Fragments with Critical Notes, Commentary, and Translation in English Prose*. London: Cambridge University Press, σελ. 19

⁵⁰ Griffith, M. (Ed.). (1999), *Sophocles Antigone*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, σελ. 131

⁵¹ Ρεμεδιάκη, Ι. (2007). *Οι Μεταφράσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή στη Νεοελληνική Σκηνή (1850-2000)* (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Αθήνα, σελ. 90

⁵² Cairns, D. L. (Ed.). (2013). *Tragedy and Archaic Greek Thought*, Swansea, Wales, UK: The Classical Press of Wales, σελ.86

Αντιγόνη στο χώρο της κοινής λογικής και της ασφάλειας, στο χώρο της ζωής και όχι του θανάτου; >> (σελ.92)
Από όσο θα παρατηρήσουμε στη συνέχεια μάλλον κάτι τέτοιο δεν επιτυγχάνεται. Ας δούμε όμως τι έχουν να μας πουν οι μεταφραστές σχετικά με την έννοια της φρόνησης.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

ΡΑΓΚΑΒΗΣ

Φευ! Συλλογίσου, αδερφή, πως ο πατήρ
μεμνημένος, δυσκλής απόλετο,
εξ' αυτοφώρων εγκλημάτων μόνος του
τους οφθαλμούς του εκκοπείς αυτή χειρί.
Η δε γυνή και μήτηρ του, -διπλούν δεινόν,
δια πλεκτής αγχόνης απεβίωσε.
Τρίτον δ' οι δύο αδελφοί μα εν μία
ημέρ' αυτοκτονούνται οι ταλαίπωροι,
ευρόντες υπ' αλλήλων θάνατον κοινόν,

Ο Ραγκαβής επιλέγει το ρήμα *συλλογίσου* για να αποδώσει το φρόνησον. Με την προστακτική αυτή η Ισμήνη αναφέρεται στην υπάρχουσα λογική της Αντιγόνης, προκειμένου να την πείσει να κάνει πίσω και να σκεφτεί τις συμφορές του παρελθόντος τους. Το επίθετο *ἀπεχθής* αποδίδεται ως *μεμνημένος* ενώ το επίθετο *δυσκλής* μένει ως έχει. Η τριμερής δομή του λόγου φαίνεται ξεκάθαρα με το *έπειτα* να αποδίδεται ως συνδετικό (*η δε*) και το τρίτον δ' να μένει ως έχει, δίνοντάς μας μια λογική επιχειρηματολογία ενώ το *διπλούν έπος* αποδίδεται ως *διπλούν δεινόν*, το οποίο είναι πιο ήπιο. Τέλος, ο Ραγκαβής μιλάει για αυτοκτονία με την οποία τα δύο αδέλφια βρήκαν κοινό θάνατο.

ΧΡΗΣΤΟΜΑΝΟΣ

Οϊμένα, συλλογίσου, αδελφή, που ο πατέρας μας
με κατάρα και καταχθονία χάθηκε
όταν ξεσκέπασε μόναχος τις αμαρτίες του, βγάζοντας με το χέρι του τα δυο του μάτια.
Έπειτα η μητέρα και γυναίκα του —και τα δυο να την ειπείς—
με πλεχτή θηλιά κρεμίζεται και πεθαίνει·
και τρίτο, οι δυο μας αδερφοί σε μια μέρα μέσα
μ' αυτοκτονία πήγανε οι καημένοι, δίνοντας
ο ένας του άλλου με τα δικά τους χέρια θάνατο

Και ο Χρηστομάνος, όπως ο Ραγκαβής χρησιμοποιεί το *συλλογίσου* ως απόδοση του φρόνησον. Και εδώ η Ισμήνη απευθύνεται στην υπάρχουσα λογική της Αντιγόνης, προσπαθώντας να την εμποδίσει ενώ τα επίθετα που αναφέρονται στον Οιδίποδα αποδίδονται με ουσιαστικά (*κατάρα- καταχθονιά*) τα οποία απομακρύνονται σημασιολογικά από το πρωτότυπο. Και σε αυτή την μετάφραση είναι ξεκάθαρη η δομή του λόγου με τον Χρηστομάνο να αποδίδει τις λέξεις στην νεοελληνική τους μορφή (*έπειτα-και τρίτο*) ενώ το *διπλούν έπος* αποδίδεται ως *και τα δύο να την ειπής*. Όσον αφορά το τελευταίο σκέλος και ο Χρηστομάνος αναφέρεται σε αυτοκτονία όπου τα δύο αδέλφια έδωσαν με τα δικά τους χέρια ο ένας στον άλλον θάνατο.

ΜΑΝΟΣ

ΙΣΜ. Αλίμονο! θυμήσου το, στοχάσου το, αδερφή μου,
 πώς πέθανε ο πατέρας μας απ' όλους μισημένους,
 αφού έπιασε μονάχος του τα κακουργήματά του
 και πέταξε τα μάτια του με το δικό του χέρι.
 Κι εκείνη που του ήτανε, καταραμένος λόγος,
 και μάννα και γυναίκα του, κρεμίζεται και πεθαίνει.
 Και τώρα οι δυο μας αδερφοί σκοτώνει ένας τον άλλον
 και βρίσκουν ίδιο θάνατο απ' του αδερφού τα χέρια.

Ο Μάνος μεταφράζει ως *θυμήσου το, στοχάσου το*, όπου και τα δύο εντάσσονται κοντά στην ομάδα του ρ. συλλογισμού. Έτσι η Ισμήνη απευθύνεται να μην στην υπάρχουσα λογική της αδερφής της αλλά προσπαθεί να 'την κάνει να θυμηθεί', να επιστρέψει η μνήμη της και ταυτόχρονα η λογική της. Το επίθετο *άπεχθής* αποδίδεται ως *μισημένους*, που μοιάζει με την απόδοση του Ραγκαβή, ενώ το δυσκλής παραλείπεται. Το ρ. *ἀράξας* αποδίδεται ως *πέταξε* το οποίο θα λέγαμε ότι απομακρύνεται νοηματικά από το πρωτότυπο. Το *έπειτα* αποδίδεται με τον συμπλεκτικό σύνδεσμο *κι εκείνη* ενώ το *έπος* αποδίδεται ως *καταραμένος λόγος*, μια βαριά λέξη, χαρακτηρίζοντας, έτσι, τον διπλό ρόλο της Ιοκάστης. Τέλος, το τρίτον δ' αποδίδεται με τον χρονικό προσδιορισμό *και τώρα*, <<που τονίζει την χρονική αλληλουχία και όχι την παραλληλία των μερών>> (Ρεμεδιάκη 2007: 96) ενώ ο Μάνος κάνει λόγο για *ίδιο θάνατο απ' του αδερφού τα χέρια*.

ΓΡΥΠΑΡΗΣ

Οϊμένα,
 σκέψου, αδερφή μου, πόσο μισημένος
 και γιομάτος ντροπές μάς χάθηκε ο
 πατέρας μας, αφού απ' τις ανομίες του
 πού ηρθαν στο φως, ξερίζωσε μονάχος
 με το ίδιο του το χέρι τις δυο του όψεις.
 Έπειτα εκείνη, που 'χε το διπλό
 τ' όνομα μάννας και γυναίκας του,
 με θηλιά στο λαιμό πήε ντροπιασμένη·
 τέλος οι δυο αδερφοί μας σε μια μέρα
 σκοτώθηκαν οι δόλιοι μεταξύ τους
 δίνοντας θάνατο κοινό με χέρια
 επάνω επανωτά ο ένας στον άλλο.

Το φρόνησον στην μετάφραση του Γρυπάρη γίνεται *σκέψου*. Το ότι η Ισμήνη λέει στην Αντιγόνη να σκεφτεί δεν σημαίνει πως θεωρεί ότι έχει χάσει την λογική της. Και πάλι εδώ όπως και στις προηγούμενες μεταφράσεις η Ισμήνη αναφέρεται στην υπάρχουσα λογική της Αντιγόνης. Το επίθετο *άπεχθής* αποδίδονται ως *μισημένους* όπως και στον Μάνο ενώ το δυσκλής αποδίδεται περιφραστικά ως *γιομάτος ντροπές*, όπου το δεύτερο εστιάζει στη δημόσια ντροπή που υπέστη ο Οιδίποδας. Η τριμερής δομή αποδίδεται με τα *έπειτα-τέλος*, δίνοντας έμφαση στον χρόνο ενώ το διπλούν *έπος* αποδίδεται ως *που χε το διπλό τόνομα*, τονίζοντας τον διπλό ρόλο της Ιοκάστης με το διπλό οριστικό άρθρο. Τέλος, ο Γρυπάρης μιλάει για κοινό θάνατο των δύο αδελφών *δίνοντας..με χέρια επάνω επανωτά ένας στον άλλο*.

στ. 61-62

ἀλλ' ἐννοεῖν χρή τοῦτο μὲν γυναῖχ' ὅτι
ἔφουμεν, ὡς πρὸς ἄνδρας οὐ μαχομένα·

Η Ισμήνη προσπαθώντας να αποτρέψει την αδελφή της παρουσιάζει και μέσω της σύνταξής της, αλλά και μέσω των επιχειρημάτων της, μια στέρεα και λογικά δομημένη σκέψη που προτρέπει σε 'φρόνηση'.⁵³ Η ηρωίδα προβάλλει το τελευταίο της επιχείρημα: είναι γυναίκες και δεν μπορούν να τα βάζουν με τους άνδρες. Αυτό αποτελεί μια σαφή έκφραση του πατριαρχικού δικαίου, ένα επιχείρημα λογικού χαρακτήρα που αντικατοπτρίζει την κοινωνική πραγματικότητα της εποχής, όπου η γυναίκα δεν είχε κανένα ρόλο στην πολιτική και κοινωνική ζωή. Για την Ισμήνη η γυναικεία της φύση είναι μία αδυναμία ενώ για την Αντιγόνη είναι πηγή δύναμης. Εδώ δεν πρόκειται για σύγκρουση αρχών αλλά για σύγκρουση χαρακτήρων.⁵⁴

Ας δούμε όμως αναλυτικότερα το λεξιλόγιο. Με το χρονικό επίρρημα νῦν γίνεται επαναφορά στο παρόν και στο τι πρέπει να γίνει, το οποίο γίνεται με την αντιθετική σύνδεση στους στίχους 61-4, οι οποίοι αναφέρονται στον κανόνα της κοινής λογικής: είναι γυναίκες και υποτελείς στην αντρική εξουσία.⁵⁵ Ο Griffith (1999) κάνει λόγο για <<διπλό σύστημα υποταγής, μέσα στην οικογένεια, ως γυναίκες στους άντρες, και μέσα στην πόλη, ως πολίτες στους κυβερνήτες. Η μετοχή λειψιμμένα και το επίρρημα κάκιστα δηλώνουν το μέγεθος των συμφορών που θα πλήξουν την οικογένεια τους, αν περιφρονήσουν τη δύναμη του τυράννου.>> (σελ. 133)

Η Ισμήνη υπενθυμίζει στην αδελφή της πως είναι υποχρεωμένες να υπακούουν στην αντρική εξουσία χρησιμοποιώντας λέξεις όπως βία, μαχομένα, βιάζομαι, οι οποίες μας παραπέμπουν σε λεξιλόγιο των ανδρών και του στρατού. Ο Griffith (1999) παρατηρεί πως <<η επιμονή της στην γυναικεία υποταγή θα πρέπει να φαίνεται στους περισσότερους Αθηναίους πραγματικά σωστή, ιδιαίτερα εφόσον ντύνεται με στρατιωτικό (άρα ανδρικό) λεξιλόγιο: προφανώς οι γυναίκες δεν θα έπρεπε να 'μάχονται' εναντίον των ανδρών επειδή δεν μπορούν>> (σελ. 133), ενώ η Ρεμεδιάκη (2007) επισημαίνει πως <<δεν είναι τυχαίο που, ενώ η πρώτη (κλιτή) λέξη της Αντιγόνης ήταν το κοινόν, η πρώτη (κλιτή) λέξη της Ισμήνης είναι η προστακτική φρόνησον, μια υπενθύμιση της λογικής, άρα εξουσιαστικής εν μέρει συγκρότησης του κόσμου. Γι αυτό μιλάει σαν άντρας-στρατιώτης, γιατί θέλει να δηλώσει για την ίδια, και να υποβάλλει στην Αντιγόνη, την υποταγή στην εξουσία. Δεν αποτελεί φυσικά αυτό κατηγορία. Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι η Ισμήνη τρομοκρατημένη από την φρικτή μοίρα και τον θάνατο ολόγυρα και μέσα της θέλει να νιώσει κάπως ασφαλής. Να ζήσει>>, και συνεχίζει λέγοντας πως <<είναι πολλές οι λέξεις που πιστεύω ότι μπορούν να περιληφθούν σε ένα στρατιωτικό λεξιλόγιο υποταγής: ολούμεθ', ἀρχόμεσθ', ἀκούειν, τοῖς ἐν τέλει βεβῶσι πείσομαι. Οι λέξεις της, τα επιχειρήματά της και οι προθέσεις της, όλα συντάσσονται με την εξουσία.>> (σελ. 102)

Ας δούμε λίγο τη σύνταξη στους στίχους, όπου η Ισμήνη αναφέρεται στη γυναικεία φύση και τα όρια της. (στ.62-3) Το ρ. ἐννοά σημαίνει 'σκέφτομαι, έχω κάτι στο νου μου, συλλογίζομαι, στοχάζομαι', το οποίο συντάσσεται με το επιτακτικό χρή και αντικαθρεφτίζει το φρόνησον.⁵⁶ Το ρ. ἔφουμεν, είναι στον αόριστο και έχει δύο σημασίες: 'γεννιέμαι' και 'γίνομαι' σύμφωνα με το λεξικό, το οποίο οδηγεί στη συνέπεια (ὡς πρὸς ἄνδρας οὐ μαχομένα).⁵⁷ Η μετοχή <<προϋποθέτει μια πίστη (ή μια προσδοκία) από την πλευρά κάποιου ('δεν μπορούμε να πολεμάμε'), είτε αυτός ο 'κάποιος' για την Ισμήνη είναι η φύση είτε 'οι περισσότεροι άνθρωποι'.>> (Griffith 1999: 133 ad 61-3)

Ας δούμε όμως πως οι μεταφραστές επιλέγουν να αποδώσουν αυτή την πάλη των φύλων.

⁵³ Ρεμεδιάκη, Ι. (2007). *Οι Μεταφράσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή στη Νεοελληνική Σκηνή (1850-2000)* (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Αθήνα, σελ. 101

⁵⁴ Μάντζιου, Μ. (1998), *Συμβατικές Αδελφές στο Θέατρο του Σοφοκλή*, Δωδώνη: Φιλολογία 27, σελ. 228

⁵⁵ Ρεμεδιάκη, Ι. (2007). *Οι Μεταφράσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή στη Νεοελληνική Σκηνή (1850-2000)* (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Αθήνα, σελ. 101

⁵⁶ Στο ίδιο, σελ. 102

⁵⁷ Στο ίδιο, σελ. 102

ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

ΡΑΓΚΑΒΗΣ

Εννόησον γυναίκες ότι είμεθα,
και προς τους άνδρας ήκιστ' αξιόμαχοι.

Ο Ραγκαβής μεταφράζει: *εννόησον γυναίκες ότι είμεθα και προς τους άνδρας ήκιστ' αξιόμαχοι* τονίζοντας την αυστηρότητα του στίχου με την έντονη καθαρεύουσα προστακτική (*εννόησον*). Το ρ. *ἔφουμεν* αποδίδεται ως *είμεθα* (είμαστε), παραπέμποντας μας σε μια κατάσταση που είναι αμετάβλητη ενώ η μετοχή *μαχούμενα* αποδίδεται με το επίθετο *αξιόμαχοι*, το οποίο έχει στρατιωτική χροιά και συνοδεύει ένα επίρρημα στον υπερθετικό με αρχαϊζουσα σύνταξη.

ΧΡΗΣΤΟΜΑΝΟΣ

Μα πρέπει να το καταλάβεις ότι γυναίκες γεννηθήκαμε
και όχι τους άντρες για να πολεμάμε.

Ο Χρηστομάνος αποδίδει το *ἐννοεῖν* χρή ως *μα πρέπει να το καταλάβεις*, αρκετά ήπιο, σε σχέση με την προηγούμενη μετάφραση και με το πρωτότυπο, όπου εδώ η Ισμήνη προσπαθεί να την κάνει να καταλάβει, στοχεύοντας στην λογική της Αντιγόνης. Το ρ. *ἔφουμεν* αποδίδεται ως *γεννηθήκαμε* δηλώνοντας την υποταγή της γυναίκας, δηλαδή γεννήθηκε για να είναι κατώτερη και αυτό δεν μπορεί να αλλάξει ενώ το *και όχι* που υπάρχει επισημαίνει την λογική και την φρόνηση που διακατέχει την Ισμήνη. Τέλος, η Ισμήνη και στην μετάφραση αυτή χρησιμοποιεί στρατιωτικό λεξιλόγιο αποδίδοντας το *μαχόμενα* με το ρήμα *πολεμάμε*.

ΜΑΝΟΣ

Μα πρέπει να συλλογιστής πως είμαστε γυναίκες
Και πως Δε στέκεται σ' εμάς μ' άντρες να πολεμούμε

Ο Μάνος μεταφράζει: *πρέπει να συλλογιστής*, χρησιμοποιώντας το ρήμα *συλλογίζομαι* με σκοπό να τονίσει πως η Αντιγόνη είναι υποχρεωμένη να κάνει πίσω και συνεχίζει με την φράση *Δε στέκεται σ' εμάς*, η οποία είναι με κεφαλαίο, κάτι που βλέπουμε πρώτη φορά. Εδώ η Αντιγόνη πρέπει να σκεφτεί λογικά και να καταλάβει πως έχει φτάσει στα όρια της απρέπειας. Τέλος, το ρ. *ἔφουμεν* αποδίδεται και εδώ ως *είμαστε*, όπως και στον Ραγκαβή ενώ και σε αυτή την μετάφραση έχουμε το στρατιωτικό ρήμα *πολεμούμε*.

ΓΡΥΠΑΡΗΣ

Κι απ' τ' άλλο, να ξεχνάς αυτό δεν πρέπει,
πρώτα, πως γεννηθήκαμε γυναίκες
να μην μπορεί να τα βάζουμε με άντρες

Ο Γρυπάρης κάνει λόγο για να *ξεχνάς αυτό δεν πρέπει*, μια υπενθύμιση στην Αντιγόνη ώστε να μην το ξεχάσει ενώ το *κι απ' τ' άλλο* είναι απόδοση του αρχαιοελληνικού μὲν, <<δείκτης για το ότι ο λόγος της, όπως είδαμε και προηγουμένως, δομείται σταθερά σε υποενότητες>> (Ρεμεδιάκη 2007:105) Το ρ. *ἔφουμεν* αποδίδεται ως *γεννηθήκαμε* όπως και στον Χρηστομάνο, δηλαδή μια κατάσταση που δεν αλλάζει ενώ το ρ. *να τα βάζουμε*, που αποδίδει το *μαχόμενα*, είναι γενικό και για πρώτη φορά δεν αναφέρεται σε πολεμικά συμφραζόμενα.

1.4 ‘Αδερφική’ αγάπη και θρησκευτικό καθήκον (στ. 73-74)

φίλη μετ’ αὐτοῦ κείσομαι, φίλου μέτα,
ὅσια πανουργήσας·

Στους στίχους αυτούς έχουμε μία από τις πιο σχολιασμένες και αμφίβολες φράσεις του έργου. Με τη φράση ‘φίλη μετ’ αὐτοῦ κείσομαι, φίλου μέτα’ η Αντιγόνη υπονοεί την ακατάλυτη και αιώνια αγάπη που θα εξασφαλίσει από τον αδερφό της με την πράξη της. Το κίνητρο της είναι ένα: η αγάπη της για τον Πολυνείκη. Ωστόσο, ο στίχος έχει προβληματίσει πολύ τους σχολιαστές καθώς ο τόνος τους θα μπορούσε να είναι και ερωτικός. Το χωρίο είναι γεμάτο από εκφράσεις έρωτα με το ρ. κείσομαι, το οποίο είναι μια δύσκολη περίπτωση, να το βλέπουμε συνήθως σε ερωτικά επιγράμματα⁵⁸ ενώ η λ. φίλος που υπάρχει δύο φορές όπως αναφέραμε και πριν μπορεί να σημαίνει ο αγαπημένος, ο συγγενής ή ο εραστής.

O Jebb (1891) τον ερμηνεύει ως: <<αγαπημένη από αυτόν, όπως αυτός είναι αγαπημένος από μένα. Η επανάληψη της πρόθεσης μετ’- μέτα εξυπηρετεί στο να εκφράσει πιο ισχυρά την αμοιβαιότητα της αγάπης>> (σελ.23) ενώ ο Griffith (1999) αφήνοντας ανοιχτό το ενδεχόμενο υποστηρίζει πως <<η ασυνήθιστη διπλή επανάληψη στο στ. 73 (φίλη-φίλου) τονίζει και το δεσμό της φιλίας και τη φυσική εγγύτητα των δύο σωμάτων.>> (σελ. 135) Από την άλλη ο Winnington – Ingram (1980) αμφιταλαντεύεται, και γνωρίζοντας πόσο ισχυρή είναι η ‘συγγένεια αίματος’, αναφέρει πως <<είναι κάτι άλλο που μας προκαλεί ερωτηματικά, μια νότα προσωπικού πάθους. Ο Πολυνείκης ήταν ο αδελφός, ο κασίγνητος (στ. 21. 46), και άρα φίλος. Η λέξη αυτή μπορεί, όχι όμως και κατ’ανάγκη, να συνυποδηλώνει βαθύ συναίσθημα: το υπερθετικό φίλτατος πάντως οπωσδήποτε. (...) Δεν μπορεί να είναι τυχαίο που, όταν η Αντιγόνη μιλάει για τη θέση της στον Άδη παρουσιάζεται να χρησιμοποιεί γλώσσα που θα ταίριαζε σε εραστές (στ. 73). Ποιος μπορεί, με το χέρι στην καρδιά, να ισχυρισθεί μετά βεβαιότητας ότι ο Σοφοκλής θέλησε – ή δεν θέλησε – να υπαινιχθεί μια ιδιαίτερη σχέση βαθύτερου συναισθήματος μεταξύ Αντιγόνης και Πολυνείκης;>> (σελ.130)

Με το οξύμωρο σχήμα (ὅσια..) προβάλλεται η σύγκρουση θείου και ανθρώπινου νόμου, που εμπερικλείει ολόκληρο το έργο, αλλά και η ιερότητα της πράξης της ταφής. Το ‘ὅσιο’ αναφέρεται στην εκτέλεση του καθήκοντος απέναντι στους θεούς ενώ το ‘πανουργήσας’ αναφέρεται στην ανυπακοή και την απειθαρχία απέναντι στον ανθρώπινο νόμο. Η ηρωίδα παραβαίνει ένα εγκόσμιο νόμο, για να υπακούσει σε ένα θεϊκό. Για εκείνη η πράξη της είναι ‘αγνή’ αλλά για τους άλλους είναι ‘εγκληματική’.⁵⁹

O Jebb (1891) την βρίσκει <<παράξενα κατάλληλη, δεδομένου ότι η λέξη ήταν οικεία εκεί που το καθήκον προς τους θεούς διακρινόταν από το καθήκον στον ανθρώπινο νόμο.>> (σελ. 23) ενώ ο Knox (1992) υποστηρίζει πως η φράση <<προκαλεί έκπληξη. Το ρ. πανουργεῖν- κατά λέξη, ‘κάνω τα πάντα’- ταιριάζει περισσότερο στην αγορά παρά στον τραγικό ήρωα. Η συνήθης μετάφραση –‘εγκληματώ’, κάνει πιο απότομα τα όρια της ελληνικής λέξης. Ένα έγκλημα μπορεί να είναι ‘θαυμαστό’ κατά κάποιο τρόπο, αλλά ο ‘πανούργος’ συνοδεύεται με ένα απόηχο κατηγορίας –συνεπάγεται απάτη, ταπεινή πονηριά, ασυνειδησία.>> και συνεχίζει λέγοντας πως <<με αυτή την λέξη προκλητικά προλαμβάνει αυτό που μπορεί να πει ο κόσμος για την πράξη της. (...) Αλλά την λέξη αυτή την συνταιριάζει με τη λ. ὅσια –‘κάτι από το θεϊκό βασίλειο σε αντιδιαστολή με το ανθρώπινο. (...) Τώρα έχει αναβαθμίσει την απαίτηση της πράξης της, δεν είναι μόνο μια αποκατάσταση της ‘τιμής’ του Πολυνείκη, είναι ‘τιμημένη στα μάτια των θεών’.>> (σελ. 93)

Ας δούμε όμως πως οι μεταφραστές αποδίδουν τον συγκεκριμένο στίχο.

⁵⁸ Steiner, G., (1986). *Antigones*. Oxford, UK: Oxford University Press, σελ. 88

⁵⁹ Griffith, M. (Ed.). (1999), *Sophocles Antigone*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, σελ. 135

ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

ΡΑΓΚΑΒΗΣ

Θα με δεχθί ως φίλην φίλος, αδελφός / οσίως πανουργήσασαν

Ο Ραγκαβής κάνει λόγο για *αδελφό*, θέλοντας να αποφευχθεί ο ερωτικός τόνος του χωρίου ενώ το ρ. κείσομαι αποδίδεται ως *θα με δεχθί* αποφεύγοντας επίσης τα ερωτικά συμφραζόμενα. Τέλος, το ὅσια πανουργήσας' είναι σχεδόν ίδιο με αυτό του πρωτοτύπου.

ΧΡΗΣΤΟΜΑΝΟΣ

Αγαπημένη θα κοιτώμαι κοντά του, μαζί μ' αυτόν που αγαπώ, αφ' ου θάχω κριματήσει, μ(άγια) πράξει

Ο Χρηστομάνος αναφέρεται κατά πολύ στο συναίσθημα και σίγουρα δεν αποφεύγει την ερωτική χροιά του χωρίου. Το φίλη αποδίδεται εδώ ως *αγαπημένη*, το κείσομαι μένει σχεδόν ίδιο (*κοίτωμαι*), πιο λαϊκό ίσως, και το φίλου μετά ως *κοντά του, μαζί μ' αυτόν που αγαπώ*, το οποίο θα μπορούσε να έχει πολλές ερμηνείες. Η Ρεμεδιάκη (2007) αναφέρει πως <<ίσως ο ρομαντισμός του Χρηστομάνου τον οδηγούσε σε αυτή την αναγόρευση της αδελφικής αγάπης σε ύψιστο συναίσθημα.>> (σελ. 111) Τέλος, το ὅσια πανουργήσας', το οποίο αναλύεται σε δύο προτάσεις αποδίδεται από τον Χρηστομάνο ως αφ' ου θάχω κριματήσει, μάγια πράξει, όπου μας παραπέμπει σε χριστιανικά συμφραζόμενα (*κρίμα –άγια*).

ΜΑΝΟΣ

Αγαπητή θα κοιτώμαι με τον αγαπημένο, αφού κάμω άγια πράματα, κι ας φαίνονται κ'έναντια.

Ο Μάνος χρησιμοποιεί τον όρο *αγαπητή*, πιο ήπιο, από αυτό του Χρηστομάνου και έτσι δεν αφήνει κανένα περιθώριο για παρερμηνεία ενώ το φίλου μετά αποδίδεται ως *με τον αγαπημένο*. Το κείσομαι και εδώ αποδίδεται ως *κοίτωμαι* όπως και στον Χρηστομάνο. Τέλος και ο Μάνος αποδίδει τον τελευταίο στίχο σε δύο προτάσεις: το ὅσια γίνεται *άγια πράματα*, τονίζοντας το χριστιανικό στοιχείο ενώ το πανουργήσας' αποδίδεται με την φράση *κι ας φαίνονται κ'έναντια*, εννοώντας στα μάτια των άλλων.

ΓΡΥΠΑΡΗΣ

Σ' αγαπημένον πλάι αγαπημένη, θα κοιτώμαι, για το άγιο αυτό μου κρίμα

Και ο Γρυπάρης κάνει λόγο για *αγαπημένο* ενώ το ρ. *κοίτωμαι* το βλέπουμε για τρίτη φορά, με αποτέλεσμα να μην είναι ξεκάθαρο αν ο τόνος είναι ερωτικός, παρόλο που οι λέξεις μας οδηγούν σε αυτό. Το ὅσια πανουργήσας' αποδίδεται με τις λέξεις *άγιο –κρίμα*, όπου βλέπουμε πως το κρίμα χαρακτηρίζεται άγιο, όπως και στην μετάφραση του Χρηστομάνου, παραπέμποντάς μας και πάλι σε χριστιανικά συμφραζόμενα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο

ΠΑΡΟΔΟΣ – Α' ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ – Α' ΣΤΑΣΙΜΟ

2.1 ΠΑΡΟΔΟΣ (100-161)

Και από τον Πρόλογο ερχόμαστε στην Πάροδο, το εισόδιο δηλαδή άσμα του Χορού στην ορχήστρα. Η Πάροδος λοιπόν <<ανοίγει αμέσως με την πρώτη στροφή δύο συστημάτων, που το κάθε μέρος τους ακολουθείται από απαγγελτικούς αναπαίστους, στενά δεμένους με τα συμφραζόμενα: (...) Η πάροδος αρχίζει, σαν κάτω από τον ήχο της σάλπιγγας, με θριαμβική κραυγή, που χαρακτηρίζεται από ανοιχτά φωνήεντα, και διατηρεί ως το τέλος το ευφρόσυνο συναίσθημα της νίκης στη λυρική αφήγηση της ήττας των Επτά.>> (Lesky 1987: 327) Είμαστε στο σημείο όπου οι δύο αδερφές βαδίζουν αντίθετους δρόμους: η Αντιγόνη προχωράει για την παράτολμη ταφή και η Ισμήνη ξαναγυρίζει στα βασιλικά δώματα. Η Πάροδος είναι ένα τραγούδι ευχαριστήριο, σε τόνο δοξαστικό και πανηγυρικό, που ο Χορός το αναπέμπει προς το φως του ήλιου με χαρούμενη διάθεση και σε πλήρη ομοφωνία. Ωστόσο ο λόγος που τον έχουν καλέσει δεν είναι ιδιωτικού ενδιαφέροντος αλλά πρόκειται για συνάθροιση που συγκλήθηκε από τη δημόσια αρχή του τόπου, τον Κρέοντα.

Όλη η σύνθεση της παρόδου στηρίζεται σε δύο πόλους: στη μέρα και στη νύχτα. Αυτοί οι δύο πόλοι συγκροτούν τις δύο άκρες της οδής, η οποία αποτελείται από την αρχή της κατάπαυσης του πολέμου, μέση του πολέμου και τον τερματισμό του πολέμου. Ο Χορός ψάλλει έναν ευφρόσυνο ύμνο στον ήλιο. Είναι ένα τραγούδι για τη νίκη και για την σωτηρία της πόλης από τους εχθρούς. Έρχεται σαν έκρηξη χαράς και ανακούφισης έπειτα από το σκοτάδι της αγωνίας, του πολέμου, της αδελφοκτονίας και όλων των κακών. Ο χαιρετισμός στον ήλιο και όλη αυτή η χαρούμενη διάθεση δείχνουν πως ο Χορός έχει την πεποίθηση πως ο κίνδυνος έφυγε και η πόλη σώθηκε, τραγική ειρωνεία θα λέγαμε καθώς αυτό που οι Γέροντες δεν έχουν αντιληφθεί ακόμη είναι πως η πόλη θα κλονιστεί σε λίγο πιο πολύ από ποτέ!

Στην Πάροδο παρατηρούμε πως κάνει την εμφάνισή του ένα καινούριο ζήτημα: η ύβρις. Ο Χορός μιλάει για την ύβρι που έπραξαν οι Αργείοι και ο Πολυνείκης στην πόλη αλλά ως θεατές γνωρίζοντας για το διάταγμα του Κρέοντα ξέρουμε πως και αυτός διαπράττει στην ουσία την δική του ύβρι, κάτι που τονίζεται όταν εμφανίζεται στο τέλος της οδής, όπου οι ανάπαιστοι σχετίζονται άμεσα με τον ίδιο.⁶⁰

Ο Χορός λοιπόν, εμφανίζεται στην ορχήστρα και τη δράση υμνώντας τους θεούς της Θήβας, την οποία έσωσαν από τον χαμό και τον όλεθρο. Ωστόσο είναι και κάτι άλλο πέρα από αυτό: για πρώτη φορά βλέπουμε τον Πολυνείκη μέσα από τα μάτια της πόλης. Ο Πρόλογος μας έδειξε πως η οικογένεια του αντιδράει στο να μην ταφεί ενώ η Πάροδος αντικατοπτρίζει αυτό που αντιπροσώπευε ο ίδιος όσο ζούσε, μια φοβερή πληγή για την πόλη και τους πολίτες.⁶¹

Επομένως <<με την είσοδο του Χορού αντιλαμβανόμαστε πλήρως για πρώτη φορά την διάθεση της πόλης και βλέπουμε τον Πολυνείκη μέσα από τα μάτια όχι των αδελφών του αλλά των συμπολιτών του. Είναι ένας προδότης που έφερε ένα εχθρικό στρατό για να λεηλατήσει την ίδια του την πόλη. (...) Η Αντιγόνη και η Ισμήνη αποσιώπησαν το γεγονός ότι ο Πολυνείκης ήταν ένοχος για ένα έγκλημα που για τους Έλληνες του πέμπτου αιώνα ήταν το πιο ειδεχθές που μπορούσε να γίνει και το πιο σκληρά τιμωρούμενο στην Αθήνα του Σοφοκλή: ο προδότης της πόλης στερούνταν στην πράξη του δικαιώματος της ταφής μέσα στη γη που πρόδωσε (αν και δεν έχουμε αναφορά απαγόρευσης των συγγενών να θάψουν το πτώμα κάπου αλλού).>> (Κnox 1992:83-4)

Έτσι συναντάμαι και πάλι το αντιθετικό ζεύγος φίλος/εχθρός αλλά αυτή τη φορά από την σκοπιά της πόλεως: <<για την τραγωδία αυτή, το θέμα της πόλεως ως θεσμού, τα όρια της, η σωτηρία της και η καταστροφή της, καθώς αυτή αντιπαράκειται με τις χθόνιες θεότητες και δυνάμεις, το αντίπαλον δέος δηλαδή, είναι κεντρικής σημασίας. (...) Αποτελεί δε μια εξαιρετική προετοιμασία για την είσοδο του Κρέοντα στη δράση, που, τουλάχιστον στα πρώτα του βήματα, μιλά και αντιμετωπίζεται ως αντιπρόσωπος αυτής της πόλης. Έτσι, από την οπτική του συγγενή/της οικογένειας, περνάμε στην οπτική του πολίτη.>> (Ρεμεδιάκη 2007: 116)

Ο Χορός εδώ μιλάει εκ μέρους των πολιτών της Θήβας.⁶² Όπως έχει γίνει κατανοητό τα μέλη του αποτελούνται από γέροντες, οι οποίοι κατέχουν υψηλή θέση στην πόλη: πρόκειται για 15 άνδρες μεγάλης ηλικίας που ανήκουν

⁶⁰ Adams, M. (1955) *The Antigone of Sophocles*, Classical Association of Canada, vol. 9, σελ. 50

⁶¹ Griffith, M. (Ed.). (1999). *Sophocles Antigone*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, σελ. 139

⁶² Ρεμεδιάκη, Ι. (2007). *Οι Μεταφράσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή στη Νεοελληνική Σκηνή (1850-2000)* (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Αθήνα, σελ. 117

στην ανώτερη τάξη και οι οποίοι υποστηρίζουν την βασιλική εξουσία.⁶³ Αναφερόμαστε δηλαδή σε γέροντες που έχουν ως φυσικό ένστικτο να υποστηρίζουν την κατεστημένη δύναμη του Κρέοντα.⁶⁴ Ο Σοφοκλής τοποθέτησε αυτούς τους άνδρες που είναι πιο κοντά στον Κρέοντα όσον αφορά την ηλικία, το φύλο, την εμπειρία και τη θέση τους ως τον Χορό θέλοντας να απομονώσει την ηρωίδα από όλους κι όλα.⁶⁵ Η Αντιγόνη έχει ήδη χάσει την Ισμήνη και μη βλέποντας κάποιον σύμμαχο στο πρόσωπο του Χορού βαδίζει ένα δρόμο απολύτως μοναχικό.⁶⁶

Από τους στίχους της Παρόδου θα αναλύσουμε τους τελευταίους τρεις (155-7) που αναφέρονται στην αναγγελία του Κρέοντα από τον Χορό και σηματοδοτούν την άφιξη του βασιλιά στη σκηνή.

2.1.1 Πολιτική και θρησκεία (στ. 155-7)

ἀλλ' ὅδε γὰρ δὴ βασιλεὺς χώρας,
Κρέων ὁ Μενουκίως, < > νεοχμὸς
νεαραῖσι θεῶν ἐπὶ συντυχίαις

Όπως παρατηρούμε ο στίχος είναι ελλιπής καθώς μια λέξη έχει χαθεί με αποτέλεσμα να μην γνωρίζουμε ποια θα ήταν στη θέση αυτή. Ο Χορός λοιπόν, αναγγέλλει τον ερχομό του νέου βασιλιά και αναρωτιέται για ποιο λόγο τους κάλεσε σε έκτακτη συνέλευση. Με τη φράση ἀλλ' ὅδε γὰρ λέει: *αλλά (αρκετά με αυτά)*, η οποία είναι τυπική για αναγγελία εισόδου ενός προσώπου στη σκηνή.⁶⁷ Τον προσφωνεί με τη λ. νεοχμός, που είναι ο νέος, ο καινούριος, ωστόσο το λεξικό μας πληροφορεί πως μπορεί να αναφέρεται και σε πολιτικούς νεωτερισμούς. Επίσης, η λέξη δεν αναφέρεται πουθενά αλλού σε πρόσωπο.⁶⁸ Ακολουθεί το επίθετο νεαραῖσι, νεαρός, που μοιάζει με το προηγούμενο και σημαίνει ο νέος, ο καινούριος για πράγματα και ο πρόσφατος για γεγονότα ενώ χαρακτηρίζεται ως διπλό επίθετο λόγω του ότι το νόημα και στις δύο λέξεις είναι το ίδιο, από τον τρόπο που συνηθίζει ο Σοφοκλής.⁶⁹

Επόμενη λέξη είναι: η συντυχία που σημαίνει την σύμπτωση, την τύχη, την συγκυρία, το τυχαίο γεγονός. Η λέξη συνοδεύεται από ένα επί, το οποίο σημαίνει πως αυτές οι τύχες οδήγησαν στο να γίνει βασιλιάς ο Κρέων.⁷⁰ Η Ρεμεδιάκη (2007) μας πληροφορεί πως πρόκειται <<για μια media vox, δηλαδή λέξη που δεν είναι ούτε καλή ούτε κακή αλλά χρωματίζεται ανάλογα με τα συμφραζόμενα. (..) Στην περίπτωση αυτή το επίθετο που συνοδεύει τη λέξη είναι το νεαραῖσι, το οποίο επίσης δεν είναι ούτε καλό ούτε κακό. Το μόνο που λέγεται είναι ότι οι συντυχίαι είναι νέες, όπως και ο βασιλιάς. Και ότι είναι σταλμένος από τους θεούς αλλά αυτό δεν συνεπάγεται ότι είναι καλές, κάθε άλλο.>> (σελ. 150)

Ας επιστρέψουμε όμως στο σημείο όπου εμφανίζεται στη σκηνή ο Κρέων. Ένας νέος βασιλιάς που η μοίρα και οι συνθήκες τον έκαναν να αναλάβει την εξουσία. Δεν πρέπει να ξεχνάμε πως αυτές οι συνθήκες ήταν ο θάνατος των δύο γιων του Οιδίπωνα που οδήγησαν στο να ανέβει ο Κρέοντας στον θρόνο, όπου αναφέρεται στη στροφή β' (στ. 141-49) και έχει μετρική αντιστοιχία με την αντιστροφή β' (στ. 155-61).⁷¹ Είναι λοιπόν ώρα χαράς για την πόλη ή μήπως όχι;

Ας δούμε τις επιλογές των μεταφραστών

⁶³ Griffith, M. (Ed.). (1999). *Sophocles Antigone*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, σελ. 139

⁶⁴ Bowra, C. M., (1944), *Sophoclean Tragedy*, Oxford, UK: Oxford Clarendon Press, σελ. 83

⁶⁵ Griffith, M. (Ed.). (1999). *Sophocles Antigone*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, σελ. 11

⁶⁶ Ρεμεδιάκη, Ι. (2007). *Οι μεταφράσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή στη νεοελληνική σκηνή (1850-2000)* (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Αθήνα, σελ. 118

⁶⁷ Griffith, M. (Ed.). (1999). *Sophocles Antigone*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, σελ. 154

⁶⁸ Στο ίδιο, σελ. 154

⁶⁹ Jebb, R. C., (1891). *Sophocles: The Play and the Fragments with Critical Notes, Commentary, and Translation in English Prose*. London: Cambridge University Press, σελ. 38

⁷⁰ Στο ίδιο, σελ. 39

⁷¹ Θεοδοσίου, Α., (2019) *Όψεις της Μεταφραστικής Ποιητικής του Δ. Ν. Μαρωνίτη στην "Αντιγόνη" του Σοφοκλή*. Μεταπτυχιακή εργασία. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, σελ. 30

ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

ΡΑΓΚΑΒΗΣ

Στροφή Β΄

νεοκήρυκτος ταύτης της γης Βασιλεύς,
κατ'απόφασιν νέας βουλής των Θεών.

Ο Κρέων χαρακτηρίζεται από τον Ραγκαβή *νεοκήρυκτος* ως απόδοση του επιθέτου νεοχμός όπου η λέξη δείχνει πως ο Κρέων έχει ανακηρυχτεί βασιλιάς, μετά από *απόφαση και βουλή των θεών* ενώ η έννοια της τύχης και η λ. νεαραΐσι παραλείπονται. Ο μεταφραστής εδώ μας δείχνει πως όλα αυτά που έγιναν ήταν αποτέλεσμα των θεών ενώ το ύφος μοιάζει σαν ένας πολιτικός λόγος.

ΧΡΗΣΤΟΜΑΝΟΣ

ΧΟΡΟΣ

αλλά νά τον οπού είναι τώρα βασιλιάς της χώρας
με τ' ανέλπιστα που του 'τυχαν απ' τους θεούς,

Ο Χρηστομάνος γίνεται πιο προσωπικός με το να λέει πως *τουτυχαν τα ανέλπιστα*, δίνοντας έμφαση στην επιρροή των θεών στη ζωή του βασιλιά. Τέλος, η 'τύχη' εμφανίζεται (*τουτυχαν*) ενώ οι όροι νεοχμός- νεαραΐσι παραλείπονται.

ΜΑΝΟΣ

οπού οι θεοί μάς έστειλαν
καινούριο βασιλέα.

Ο Μάνος παραλείπει την τύχη λόγω μέτρου, λέγοντας πως *οι θεοί μας έστειλαν*, παρουσιάζοντας ένα Χορό θεοσεβή. Ο βασιλιάς χαρακτηρίζεται *καινούριος* ως απόδοση του νεοχμός ενώ στη θέση της λ. Κρέων υπάρχει η λ. *βασιλέα*.

ΓΡΥΠΑΡΗΣ

ο νέος βασιλιάς της χώρας, μ' αυτές τώρα
που μας ήρθαν συντυχίες απ' τους θεούς,

Ο βασιλιάς χαρακτηρίζεται ως *νέος* από τον Γρυπάρη ενώ οι συντυχίες παραμένουν ως έχει, όπου η λ. είναι στη δημοτική και θυμίζει τις 'κακοτυχίες'. Σύμφωνα με τον Γρυπάρη λοιπόν, οι θεοί έφεραν την τύχη στο να γίνει ο Κρέοντας βασιλιάς.

2.2 Α' ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ (162-331): Ο ΕΝΑΡΚΤΗΡΙΟΣ ΛΟΓΟΣ ΤΟΥ ΚΡΕΟΝΤΑ

Μόλις ο Χορός ολοκληρώνει το τραγούδι της νίκης, από την κεντρική πύλη των ανακτόρων προβάλλει ο Κρέωντας ενώ λίγο πιο πίσω ακολουθούν δύο 'δορυφόροι' (ακόλουθοι). Αναφερόμενος στη σωτηρία της Θήβας φαίνεται ευσεβής ενώ υπενθυμίζει και αναγνωρίζει το σεβασμό και την αφοσίωση που έδειξαν οι Θηβαίοι γέροντες προς τη βασιλική εξουσία του Λαΐου, του Οιδίποδα και των παιδιών του, επαινώντας τους και προσπαθώντας να κερδίσει την εύνοιά τους. Ο Κρέων αναγγέλλει ότι ύστερα από τον αλληλοσκοτωμό των δύο αδελφών, η εξουσία έχει περάσει στα χέρια του και κατόπιν εκθέτει τις γενικές αρχές με τις οποίες θα κυβερνήσει. Υποστηρίζει πως ένας ηγέτης θα αποδειχθεί καλός ή κακός μόνο αν δοκιμαστεί στην άσκηση της εξουσίας και πως ένας τέτοιος ηγέτης βάζει πάντα την πόλη πάνω από όλους και όλα. Κύριο μέλημά του Κρέοντα είναι το συλλογικό συμφέρον χωρίζοντας τους φίλους και τους εχθρούς ανάλογα με την συμπεριφορά τους προς την πόλη.⁷² Έτσι δίνοντας ένα άλλο νόημα στους όρους φίλος/εχθρός η αλληλεγγύη της οικογένειας, η οποία καθορίζεται από το κοινό αίμα, υποβιβάζεται και αντικαθίσταται από μια νέα πολιτική έννοια του όρου κοινός.⁷³ Στη συνέχεια ο νέος βασιλιάς ανακοινώνει την απόφαση του σχετικά με τα δύο αδέλφια και κλείνει τον λόγο του τονίζοντας πως δεν πρόκειται να αλλάξει στάση ως προς το καλό της πόλης.

Ο εναρκτήριος λόγος του είναι έγκυρος, πολιτικός και επικεντρώνεται στην ευημερία της πόλης,⁷⁴ με την εξουσία του να στηρίζεται στην συγγένεια και στην κληρονομικότητα της διαδοχής.⁷⁵ Ενώ ο λόγος της Αντιγόνης στον Πρόλογο είχε να κάνει με την οικογένεια, ο λόγος τους Κρέοντα εδώ έχει να κάνει με τις υποθέσεις της πόλης.⁷⁶ Παρουσιάζεται ως θεοσεβής αφού αποδίδει τη σωτηρία της πόλης στους θεούς - αν και αυτό αργότερα αλλάζει με την απόφαση του να μην θάψει τον Πολυνείκη - αλλά και ως γενναίος και φιλόπατρις, ο οποίος μεριμνά για την παντοδυναμία της πόλης. Επιπλέον μπορούμε να τον χαρακτηρίσουμε ειλικρινή και έντιμο όταν εκθέτει στους πολίτες τους λόγους της πράξης του.⁷⁷

Ο ήρωας δεν ξεχνάει την ύπαρξη των θεών αλλά δείχνει τον σεβασμό του με έναν δικό του τρόπο.⁷⁸ Ο Κνοχ (1992) επισημαίνει πως <<ο Κρέων δεν είναι άθρησκος, όπως ακριβώς δεν δίνεται συνήθως η κατάλληλη προσοχή στην πολιτική θέση της Αντιγόνης, το ίδιο γίνεται και με την θρησκευτική πίστη του Κρέοντα. Κι όμως υπάρχει, εκφράζεται καθαρά και μάλιστα όχι μόνο την αναγνωρίζαν αλλά και την συμμερίζονταν με ενθουσιασμό οι περισσότεροι Αθηναίοι θεατές του έργου.>> (σελ.101) Για το λόγο αυτό οι Αθηναίοι του 5^{ου} αιώνα θα αποδέχονταν πολλές από τις αποφάσεις του γνωρίζοντας πως η ευημερία της πόλης και η δική τους συνδέονται και παράλληλα αντιλαμβάνοντας την διαφορά μεταξύ του πατριώτη και του προδότη.⁷⁹ Παρόλα αυτά η θέση του είναι γενικά αντικρουόμενη καθώς πρέπει να ξεπεράσει τους ανθρώπινους περιορισμούς του και να μην φανεί πως μεροληπτεί.⁸⁰

Ο Κρέων εμφανίζεται στη σκηνή και απευθύνεται στους γέροντες χρησιμοποιώντας ως πρώτη λέξη στο δημόσιο διάγγελμα του το: ἄνδρες. Οι άλλες δύο λέξεις που απαρτίζουν τον πρώτο στίχο και κεντρίζουν το ενδιαφέρον είναι: θεοί και πόλεος. Έτσι έχουμε <<τρεις λέξεις και τρεις θέσεις που εικονίζουν με μεγάλη ακρίβεια την κοσμοθεωρία του νέου ηγέτη. Αν αναρωτιόμαστε για το ποια θέση/λέξη είναι ισχυρότερη, η πρώτη ή η τελευταία, το κόμμα που ακολουθεί την λ. ἄνδρες θα μπορούσαμε να πούμε ότι ρίχνει το βάρος και την ένταση εκεί. Ωστόσο οι θεοί κλείνουν τον στίχο, μια επίσης εμφαντική θέση στο λόγο, αποδεικνύοντας ότι ο Κρέων δεν είναι, ή δεν θέλει να φαίνεται, ασεβής. Και δεν πρέπει να ξεχνάμε την κεντρική λέξη (πόλεος).>> (Ρεμεδιάκη 2007:156) Η λέξη πόλις

⁷² Θεοδοσίου, Α., (2019). *Όψεις της Μεταφραστικής Ποιητικής του Δ. Ν. Μαρωνίτη στην "Αντιγόνη" του Σοφοκλή*. Μεταπτυχιακή εργασία. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, σελ. 31

⁷³ Στο ίδιο, σελ.31

⁷⁴ Van Der Plas, M. (2014). *Dead and Unburied: An Analysis of Issues of Power in Three Conflicts in Greek Tragedy*, Leiden University, σελ. 8

⁷⁵ Butler, J., (2002). *Antigone's Claim: Kinship Between Life and Death*. New York, USA: Columbia University Press, σελ. 8

⁷⁶ Blundell, M., W., (1989). *Helping Friends and Harming Enemies. A Study in Sophocles and Greek Ethics*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, σελ. 116

⁷⁷ Jebb, R. C., (1891). *Sophocles: The Play and the Fragments with Critical Notes, Commentary, and Translation in English Prose*. London: Cambridge University Press, σελ. xxxv.

⁷⁸ Στο ίδιο, σελ. xxxvi

⁷⁹ Winnington-Ingram, R. P. (1980). *Sophocles: An Interpretation*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, σελ. 123

⁸⁰ Oudemans, TH., C., W., & Lardinois, A., P., M., H., (1987). *Tragic Ambiguity: anthropology, philosophy and Sophocle's Antigone*. Leiden, Netherlands: Brill, E., J., σελ.164

κυριαρχεί στον λόγο του και θα την χαρακτηρίζαμε λέξη-κλειδί καθώς επαναλαμβάνεται επτά φορές (στ. 162, 167, 178, 191, 194, 203, 209).⁸¹

Οι στίχοι που θα αναλύσουμε ως προς την μετάφραση από τον λόγο του Κρέοντα είναι οι 162-3 και οι 189-91, οι οποίοι αναφέρονται στην πολιτική εξουσία και τους θεούς και στην μεταφορά της πόλης ως καράβι.

στ.162-3

ἄνδρες, τὰ μὲν δὴ πόλεος ἀσφαλῶς θεοὶ
πολλῶ σάλῳ σείσαντες ὥρθωσαν πάλιν

Ο Κρέων ξεκινά τον λόγο του με μία μεταφορά, που απεικονίζει την πόλη ως πλοίο, η οποία σώθηκε χάρη στη βοήθεια των θεών και είναι μία από τις πολλές ναυτικές εικόνες που θα χρησιμοποιήσει ο 'καλός καπετάνιος' Κρέων.⁸² Η λ. σάλος σύμφωνα με το λεξικό σημαίνει ταρακούνημα, που μπορεί να οφείλεται σε σεισμό ή σε θαλάσσια τρικυμία, και μεταφορικά την ταραχή ενώ το ρ. ὥρθω σημαίνει 'σηκώνω ή ανορθώνω κάτι που έχει πέσει' αλλά μεταφορικά έχει τη σημασία του 'επαναφέρω στην υγεία, την ασφάλεια, την ευτυχία'. Επίσης έχει τη σημασία του 'επιτυγχάνω, ευημερώ και του καθοδηγώ σωστά'.

στ. 189-91

ἦδ' ἐστὶν ἡ σφύρουσα καὶ ταύτης ἐπι
πλέοντες ὀρθῆς τοὺς φίλους ποιοῦμεθα.
τοιοῖσδ' ἐγὼ νόμοισι τήνδ' αὖξω πόλιν.

Στο χωρίο αυτό, οι λέξεις: σφύρουσα, ταύτης ἐπι πλέοντες ὀρθῆς, τοὺς φίλους ποιοῦμεθα χαρακτηρίζονται ως όροι-κλειδιά στην κοσμοθεωρία του Κρέοντα.⁸³ Για τον νέο βασιλιά η πόλη είναι πάνω από όλα, είναι αυτή που 'σώζει' τους πολίτες και τους φέρνει ασφάλεια. Το ρ. σφύω σύμφωνα με το λεξικό σημαίνει διαφυλάσσω, διατηρώ, γλυτώνω, διαφυλάσσω τη χώρα από εχθρούς, αλλά έχει και τη σημασία του 'σώζω από θάνατο', που θα ταίριαζε εδώ ενώ λέγεται κυρίως για καράβι ή για τον καπετάνιο του.⁸⁴ Επιπλέον, εμφανίζεται και πάλι η λ. ὀρθή, η οποία μαζί με τα παράγωγά της υπάρχει συχνά στους λόγους του Κρέοντα και αντικατοπτρίζει την αποφασιστικότητα του να κατευθύνει και να περιορίζει την φύση και τον άνθρωπο όπως ένα πλοίο ή ένα κομμάτι μέταλλο.⁸⁵ Ο νέος ηγέτης λοιπόν, παρομοιάζει την πόλη με πλοίο, <<για να εκφράσει τα πιστεύω του, σε ένα χωρίο όπου η πόλις δεσπόζει σε αρχή, μέση και τέλος: ξεκινάει ως πρώτη λέξη (ἦδ), υποκείμενο της πρώτης πρότασης, περνάει, ως εμπρόθετο προσδιορισμός –και απαραίτητη συνθήκη-, της δευτέρας (ταύτης ἐπι), και καταλήγει να κλείσει ως αντικείμενο την τρίτη πρόταση (πόλιν). Η πόλη πλέει, διασχίζει τα λόγια του Κρέοντα, όπως και οι πολίτες πλέουν πάνω της με ασφάλεια, σε μια ισχυρή ποιητική μεταφορά. >> (Ρεμεδιάκη 2007: 160)

Ο Κρέων έχει μια συγκεκριμένη οπτική πάνω στην έννοια φίλος/εχθρός: για εκείνον φίλος είναι ο φίλος της πόλης και εχθρός ο εχθρός της. Έτσι <<για την Αντιγόνη ο 'φίλος' είναι από τη φύση και αμετάβλητα ο 'συγγενής'. Αντιθέτως ο Κρέων προτείνει έναν ανορθόδοξο ορισμό της 'φιλίας', που είναι ωστόσο οικείος από τις αθηναϊκές πολιτικές δημόσιες συζητήσεις: οι φυσικοί 'δεσμοί' (οικογένεια και άλλες προσωπικές σχέσεις) δεν θα 'πρεπε να μετρούν καθόλου και θα 'πρεπε να 'επιλέγουμε' (188 'θείμην', 190 'ποιοῦμεθα', 191 'νόμοισι') τους 'φίλους' μας και τους 'εχθρούς/πολέμιους' μας καθαρά στη βάση της συμπεριφοράς τους ως προς την πόλη. Αυτή η διαφωνία είναι πολύ κρίσιμη στην Αθηναϊκή πολιτική ζωή.>> (Griffith 1999: 41) Η φράση τους φίλους ποιοῦμεθα που λέει ο Κρέων, και που χρησιμοποιείται για την υιοθέτηση ενός παιδιού,⁸⁶ δείχνει πως για εκείνον οι φίλοι αποκτούνται μόνο σε συνθήκες ασφάλειας της πόλης, και με γνώμονα την πόλη.⁸⁷

⁸¹ Θεοδοσίου, Α., (2019). *Όψεις της Μεταφραστικής Ποιητικής του Δ. Ν. Μαρωνίτη στην "Αντιγόνη" του Σοφοκλή*. Μεταπτυχιακή εργασία. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, σελ. 32

⁸² Griffith, M. (Ed.). (1999). *Sophocles Antigone*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, σελ. 156

⁸³ Στο ίδιο, σελ. 159

⁸⁴ Jebb, R. C., (1891). *Sophocles: The Play and the Fragments with Critical Notes, Commentary, and Translation in English Prose*. London: Cambridge University Press, σελ. 45

⁸⁵ Griffith, M. (Ed.). (1999). *Sophocles Antigone*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, σελ. 156

⁸⁶ Knox, B. M. W., (1992). *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley, USA: University of California Press, σελ. 87

⁸⁷ Ρεμεδιάκη, Ι. (2007). *Οι Μεταφράσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή στη Νεοελληνική Σκηνή (1850-2000)* (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Αθήνα, σελ. 161

Στον τελευταίο στίχο έχουμε την προσωπική αντωνυμία ‘εγώ’, η οποία βρίσκεται σε εμφατική θέση, ανάμεσα στον επιθετικό προσδιορισμό και το ουσιαστικό (νόμοι) το οποίο αποτελεί το εργαλείο και την ιδεολογία του Κρέοντα.⁸⁸ Ο Griffith (1999) παρατηρεί πως <<οι αναφορές στο πρόσωπο του και τις απόψεις του γίνονται ενοχλητικές (‘εγώ, εμός’ ακούγονται εννιά φορές σε αυτούς τους 49 στίχους, συχνά σε θέση έμφασης).>> (σελ. 156) Αυτή η εξουσιαστική τάση του Κρέοντα γίνεται ξεκάθαρη από την χρήση αυτής της αντωνυμίας. Τέλος, υπάρχει το ρ. αύξω που σημαίνει ‘αυξάνω κάτι σε δύναμη, ενδυναμώνω, ενισχύω’, το οποίο βρίσκεται στον ενεστώτα και έχει την έννοια του σκοπού⁸⁹ και παραπέμπει πιο πολύ σε εδαφική επέκταση παρά σε εξύψωση-ανάδειξη της πόλεως.⁹⁰

Πρόκειται για το πρώτο διάγγελμα του νέου βασιλιά. Το λεξιλόγιο που χρησιμοποιεί δεν μπορεί να είναι τυχαίο. Είναι σκληρό, με μια μια μανία για ‘ορθότητα’⁹¹ που αποτελείται από τυπικές πολιτικές εκφράσεις διακήρυξης⁹² ενώ η γλώσσα του φαίνεται να μοιάζει σαν ένας σύγχρονος αθηναϊκός πολιτικός δημόσιος λόγος, η οποία είναι βαριά φορτωμένη με θρησκευτικές και πολιτικές βεβαιότητες.⁹³

⁸⁸ Ρεμεδιάκη, Ι. (2007). *Οι Μεταφράσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή στη Νεοελληνική Σκηνή (1850-2000)* (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Αθήνα, σελ 161

⁸⁹ Jebb, R. C., (1891). *Sophocles: The Play and the Fragments with Critical notes, Commentary, and Translation in English Prose*. London: Cambridge University Press, σελ. 46

⁹⁰ Μαυρίδου, Ζ., (2013). *Οι Έννοιες της Πόλεως και του Νόμου στις Νεοελληνικές Μεταφράσεις της Αντιγόνης. Οι Περιπτώσεις των Κ. Χ. Μύρη και Σοφίας Νικολαΐδου* (Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία). Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, Θεσσαλονίκη, σελ. 57 [<http://ikee.lib.auth.gr/record/134844/files/GRI-2014-12854.pdf>]

⁹¹ Griffith, M. (Ed.). (1999). *Sophocles Antigone*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, σελ. 159

⁹² Knox, B. M. W., (1992). *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley, USA: University of California Press, σελ. 68

⁹³ Griffith, M. (Ed.). (1999). *Sophocles Antigone*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, σελ. 155, 32

ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

ΡΑΓΚΑΒΗΣ

(έρχεται μετ' οπαδών)

Την πόλιν, ἄνδρες, οἱ θεοὶ χειμάσαντες
εἰς μέγαν σάλον, πάλιν τὴν ἀνόρθωσαν

Στον Ραγκαβή ο Κρέων ως ο νέος βασιλιάς εμφανίζεται στην σκηνή συνοδευόμενος ενώ είναι ο μόνος που τοποθετεί την προσφώνηση στην δεύτερη θέση με τη λ. *πόλη* να βρίσκεται στην αρχή της πρότασης. Υπάρχει παρήχηση με τα τέσσερα –σ- ενώ έχουμε μια δύσκολη χρονική μετοχή χειμάσαντες ως απόδοση του σεισαντες. Τέλος η λ. *σάλος* που χρησιμοποιεί ο μεταφραστής, απομακρύνεται από την εικόνα της θαλασσοταραχής του πρωτοτύπου και μας παραπέμπει πιο πολύ σε ταραχή και σύγχυση. Έτσι, εδώ οι θεοί τάραξαν την πόλη και μετά την ανόρθωσαν, μια λέξη-κλειδί στο λεξιλόγιο του Κρέοντα.

Οτι αὐτὴ μας σώζει, ὅτι ἐπ' αὐτῆς
ορθοπλοούσης, τὰς φιλίας πλέκομεν.
Τοιούτοις νόμοις τὴν πατρίδα ωφελῶ.

Ο Ραγκαβής χρησιμοποιεί μια ακόμη δύσκολη μετοχή (*ορθοπλοούσης*) για να αποδώσει τη μεταφορά πλέοντες ορθής η οποία είναι γενική. Επίσης υπάρχει και το ρ. *πλέκομεν* στο δεύτερο στ., το οποίο αναφέρεται στη φιλία, η οποία δημιουργείται, 'πλέκεται' μέσα στην ευημερία της πόλης ενώ το ρ. *αὔξω* αποδίδεται ως *ωφελῶ* από τον Ραγκαβή, το οποίο είναι στον ενεστώτα και αναφέρεται στο παρόν. Εδώ ο μεταφραστής βάζει τον Κρέοντα να λέει πως 'με τους νόμους του η πόλη θα ωφεληθεί', αντί για το ότι θα την ανυψώσει και πάλι, θα την ενισχύσει. Τέλος, το εγώ δεν υπάρχει στην μετάφραση του Ραγκαβή, ενώ η πόλιν γίνεται *πατρίδα*, μια γενική και ισχυρή λέξη.

ΧΡΗΣΤΟΜΑΝΟΣ

(εισέρχεται ο Κρέων)

Ἄντρες, ἔφεραν πάλι οἱ θεοὶ τὰ πράγματα δεξιὰ
στὴν πολιτεία, ἔπειτα ἀπὸ τὸν τόσο σάλο που τὴν εἶχε χαντακώσει,

Στην μετάφραση του Χρηστομάνου η λ. *ἄνδρες* τοποθετείται και πάλι στην αρχή του στίχου, με αποτέλεσμα να προκρίνεται το φύλο του Χορού. Ο μεταφραστής χρησιμοποιεί μια εύκολη σύνταξη και γλώσσα με λαϊκές εκφράσεις κάνοντας την μετάφραση πιο κατανοητή ενώ ο χαρακτήρας του Κρέοντα εδώ δεν είναι τόσο σκληρός, όπως στην προηγούμενη μετάφραση. Η μετοχή σείσαντες αποδίδεται με το ρ. *χαντακώσει*, το οποίο αναφέρεται στην πόλη, που αλλάζει εδώ και γίνεται *πολιτεία* ενώ η έκφραση ὥρθωσαν πάλι αποδίδεται ως *έφεραν πάλι οι θεοί τα πράγματα δεξιὰ*, εννοώντας πως τα πράγματα μπήκαν στον σωστό δρόμο με την σωτηρία της πόλης. Τέλος, και εδώ η μεταφορά της τρικυμίας απομακρύνεται με την απόδοση 'τόσο σάλο που την είχε χαντακώσει', που μας παραπέμπει και πάλι σε αναστάτωση και σύγχυση

ὅτι ἡ πατρίδα εἶναι που μας βαστάει,
καὶ πῶς, ὅταν στέκει αὐτὴ ολόρθη, καὶ μείζ ἀπάνω τῆς
κολυμπάμε στα νερά
καὶ τότε τοὺς φίλους κάνομε.
Με τέτοιους νόμους, ἐγὼ αὐτὴ τὴν πόλιν ψηλά θὰ τὴ σηκώσω.

Και εδώ η πόλη γίνεται ξανά *πατρίδα* από τον Χρηστομάνο. Το ρ. *σώζει* αποδίδεται ως *βαστάει*, το οποίο απομακρύνεται σημασιολογικά από του πρωτοτύπου καθώς είναι γενικό και αναφέρεται σε κάτι που αντέχει. Επιπλέον έχουμε σύνταξη αναλυτική και πολλούς συνδέσμους (*εἶνε που, καὶ πῶς ὅταν, καὶ 'μεις, καὶ τότε*) ενώ η μεταφορική εικόνα της πόλης ως καράβι αποδίδεται με την έκφραση *ἀπάνω τῆς κολυμπάμε στα νερά*. Το ρήμα *αὔξω* στο τέλος του στίχου αποδίδεται ως *ψηλά θὰ τὴ σηκώσω* όπου μαζί με το εμφατικό *ἐγὼ*, το οποίο παραμένει, ο Κρέοντας αναφέρει πως θα ανυψώσει και πάλι τη πόλη.

ΜΑΝΟΣ

ΣΚΗΝΗ Γ' ΚΡΕΩΝ, ΧΟΡΟΣ, ΟΠΛΟΦΟΡΟΙ

Ω γέροντες, πάλι οι θεοί μάς χάρισαν γαλήνη,
αφού μας εταράζανε με μαύρη τρικυμία.

Ο Μάνος αλλάζει τη λέξη σε *γέροντες* δίνοντας έμφαση στην ηλικία και στη σοφία του Χορού. Η μετοχή σείσαντες αποδίδεται εδώ ως *εταράζανε* ενώ το ρ. *ώρθωσαν* αποδίδεται ως *χάρισαν γαλήνη*, μια ερμηνεία που απομακρύνεται αρκετά από το πρωτοτύπο. Οι θεοί προκάλεσαν μεγάλη αναταραχή και μετά έφεραν ξανά την γαλήνη στην πόλη. Η λ. *σάλος* αποδίδεται ως *τρικυμία* (η οποία είναι μαύρη), τονίζοντας καθαρά την μεταφορά της πόλης ως καράβι ενώ η λ. *πόλις* δεν αποδίδεται από τον Μάνο. Τέλος, το ύφος είναι λαϊκό και μοιάζει με δημοτικό τραγούδι.

γιατί η πατρίδα καθενός, μόνον αυτή, μας σώζει,
κι αν αρμενίζει αυτή καλά, θα κάνουμε και φίλους.
Με τέτοιους νόμους το λοιπόν στερεώνω την πατρίδα.

Και πάλι έχουμε την λ. *πατρίδα* ως απόδοση της πόλης, η οποία υπάρχει δύο φορές. Η Ρεμεδιάκη (2007) σχολιάζοντας την λ. αναφέρει πως υπάρχει <<αλλαγή στα νοήματα από τον Μάνο. Κατ' αρχάς η *πατρίδα* καθενός, παρά το ότι είναι μια γενίκευση που χρησιμοποιείται για ισχυροποίηση λεγόμενων, ανοίγει ωστόσο το λόγο σε ένα ατομικό επίπεδο (σαν να επιτρεπόταν να θεωρεί ο καθένας πατρίδα ότι θέλει), που δύσκολα συνδυάζεται με τον καθολικό κανόνα-γκλιτοίνα του Κρέοντα περί εχθρών και φίλων. Γιατί και οι επιτιθέμενοι είχαν μια ιδεολογία για την οποία πολεμούσαν, και μια πατρίδα, την οποία η επίθεση αυτή εξυπηρετούσε.>> (σελ. 167-8) Η εικόνα της τρικυμίας αποδίδεται ως *κι αν αρμενίζει*, εννοώντας τους πολίτες, το εγώ εδώ παραλείπεται ενώ ο δεκαπεντασύλλαβος μαζί με τους διαλεκτικούς τύπους (*το λοιπόν, κάνωμε*) δίνουν και εδώ ένα λαϊκό τόνο. Τέλος, το ρ. *αύξω* αποδίδεται από τον μεταφραστή ως *στερεώνω την πατρίδα*, δηλαδή ο Κρέοντας επιθυμεί να την ισχυροποιήσει και πάλι.

ΓΡΥΠΑΡΗΣ

Α' ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ

Γέροντες, οι θεοί, αφού με πολύ σάλο
τη χώρα μας τaráζανε, ορθή πάλι
την έστησαν στην πρώτη ασφάλειά της.

Και ο Γρυπάρης χρησιμοποιεί τη λ. *γέροντες* για να αποδώσει το άνδρες ενώ η λ. *σάλος* μένει ως έχει με αποτέλεσμα η εικόνα της τρικυμίας να μην είναι και πάλι ξεκάθαρη. Η μετοχή σείσαντες αποδίδεται με το ρ. *εταράζανε* όπως και στον Μάνο ενώ το ρ. *ώρθωσαν* αποδίδεται εκφραστικά (*ορθή πάλι την έστησαν*), με την λ. ορθή να την έχουμε συναντήσαμε και στην μετάφραση του Ραγκαβή. Η πόλις γίνεται *χώρα* όπου συνοδεύεται από την κτητική αντωνυμία 'μας' τονίζοντας πως ο Χορός και ο Κρέων ανήκουν μέσα σε αυτή, έχοντας ως συμφέρον να την ανυψώσουν και πάλι ενώ υπάρχει και η λ. *ασφάλεια* που εμφανίζεται πρώτη φορά από μεταφραστή, η οποία μας παραπέμπει σε κάτι το ασφαλές (ασφαλή διακυβέρνηση, ασφαλή ζωή). Τέλος, η γλώσσα είναι στη δημοτική, σε ελεύθερο στίχο και έχει καθαρό ρυθμό.

Γιατί το ξέρω πως αυτή 'ναι η μόνη
η σωτηρία, και μόνο όσο το πλοίο,
που μέσα ταξιδεύουμε, ορθό στέκει,
τότε είναι που τους κάνουμε τους φίλους.
Με τέτοιους εγώ νόμους τη στηρίζω
τη δύναμη του κράτους

Η μετοχή σώζουσα αποδίδεται ουσιαστικοποιημένα με τη λ. *σωτηρία*, όπου εδώ η πόλη απελευθερώθηκε από τον κίνδυνο ενώ έχουμε και την προσθήκη της αντωνυμίας (*η μόνη*) η οποία επαναλαμβάνεται και ως επίρρημα (*μόνο*) η οποία δείχνει πως η πόλη είναι πάνω από τους πολίτες. Η μεταφορά γίνεται έμμεσα (*το πλοίο, που μέσα ταξιδεύουμε*) ενώ βλέπουμε και πάλι τον τύπο *κάνωμε*, όπως και στις δύο προηγούμενες μεταφράσεις, το οποίο συντάσσεται με *τους φίλους* και αποδίδει το ρήμα ωφέλειας και φροντίδας (ποιούμεθα). Το *εγώ* είναι στην ίδια θέση με του πρωτοτύπου, το ρ. *αύξω* αποδίδεται με το ρ. *στηρίζω*, αρκετά διαφορετικό που απομακρύνεται σημασιολογικά από του πρωτοτύπου ενώ η λ. *πόλιν* αποδίδεται περιφραστικά ως *τη δύναμη του κράτους*, που <<πρόκειται για έκφραση ισχυρά πολιτική και εξουσιαστική, με ένα σκληρό τρόπο, και χωρίς τους συναισθηματικούς συνειρμούς που προκαλεί η λ. *πατρίδα*. Το κράτος συχνά συναρτάται με τη βία δεν ξέρουμε, για την ώρα τουλάχιστον, αν αυτό ήταν στις προθέσεις του μεταφραστή. Ο συνδυασμός όμως της έκφρασης με τις λέξεις *εγώ* και *νόμους*, δομούν ένα πολύ σκληρό και ηγετικό προφίλ για τον νεοαφιχθέντα ηγέτη.>> (Ρεμεδιάκη 2007: 169)

2.3 Η αντίδραση του Χορού (στ. 211-14)

σοὶ ταῦτ' ἄρεσκει, παῖ Μενουκίῳ, ποεῖν
τὸν τῆδε δύσνουν καὶ τὸν εὐμενῆ πόλει·
νόμῳ δὲ χρῆσθαι παντί, τοῦτ' ἔνεστί σοι
καὶ τῶν θανόντων χῶπόσοι ζῶμεν πέρι.

Και ερχόμαστε στο Χορό, ο οποίος αναγνωρίζει στον Κρέοντα το δικαίωμα να αποφασίζει και να επιβάλλει όποιο νόμο θέλει για τους ζωντανούς και τους νεκρούς, όντας βασιλιάς της Θήβας. Ο Κρέων ζητάει τη συμπαράσταση του για να τηρηθούν οι διαταγές του και όσοι τις παραβιάσουν να τιμωρηθούν. Ο Χορός δηλώνει την υποταγή του στο βασιλιά, ωστόσο δεν δείχνει να συμμερίζεται εντελώς τις απόψεις του. Αντιλαμβάνεται πως δεν είναι δίκαιη η απόφαση του αλλά δεν το λέει ακόμα, ίσως γιατί θέλει να επικρατήσει η ειρήνη.⁹⁴ Ο Χορός δεν δείχνει καμία ένδειξη επιδοκιμασίας αλλά περιορίζεται σε μια σύντομη έκφραση υποταγής, φανερώνοντας ανησυχία.⁹⁵ Αποδέχεται την απόφαση του παρά τα συναισθήματα πίστης και φόβου.⁹⁶

Η Μαυρίδου (2013) σχολιάζει <<ο Χορός, δηλαδή οι πολίτες, έχουν υποταχθεί κυριολεκτικά. Ο στόχος έχει επιτευχθεί κι έτσι η πόλις σταδιακά εξαφανίζεται από τα λόγια του Κρέοντα και ως λέξη αλλά πολύ περισσότερο ως έννοια. Σε σαράντα στίχους η πόλις χρησιμοποιήθηκε εννέα φορές και στους υπόλοιπους τριακόσιους στίχους του Κρέοντα θα χρησιμοποιηθεί μόλις άλλες δέκα. Αλλά στις δέκα αυτές φορές η πόλις έχει αλλάξει αισθητά. Από την ενεργητική και συμμετοχική έννοια που είχε, όταν αναφερόταν σ' αυτήν ο Χορός, γίνεται για τον Κρέοντα κάτι παθητικό, που ανήκει στη δικαιοδοσία του. Ο Κρέων θα φτάσει στο σημείο να πιστέψει ότι «ή πόλις νομίζεται τοῦ κρατοῦντος» (στ. 738).>> (σελ. 55)

Ο Χορός λοιπόν <<μετά το διάγγελμα του Κρέοντα και την προσπάθεια προσεταιρισμού του από τον Κρέοντα απαντά πάλι με την ίδια αποστασιοποιημένη αποδοχή. Χρησιμοποιεί το ρήμα ἄρεσκει και ξεκινάει emphatic με το σοί, που δηλώνει ποιος είναι αυτός που ελέγχει την κατάσταση, σύμφωνα με αυτά που του αρέσουν. Επομένως ο Χορός θα ακολουθήσει την επιθυμία του Κρέοντα και για τον εχθρό και για τον φίλο της πόλης, αναγνωρίζοντας ότι έχει δικαίωμα (ἔνεστί σοι: δεύτερη απρόσωπη έκφραση, όπως και το ἀρέσκει σοι, με την ίδια δοτική προσωπική πάλι σε θέση έμφασης, στο τέλος του στίχου) να χρησιμοποιήσει κάθε νόμο και για τους πεθαμένους και για τους ζωντανούς. Οι τελευταίοι, σε πρώτο πληθυντικό (χῶπόσοι ζῶμεν πέρι), φανερώνουν ότι ο Χορός αναγνωρίζει την ευθύνη που του αναλογεί.>> (Ρεμεδιάκη 2006: 178)

⁹⁴ Bowra, C., M., (1944). *Sophoclean Tragedy*, Oxford, UK: Clarendon Press, σελ. 83-4

⁹⁵ Jebb, R. C., (1891). *Sophocles: The Play and the Fragments with Critical Notes, Commentary, and Translation in English Prose*. London: Cambridge University Press, σελ. xxiii

⁹⁶ Griffith, M. (Ed.). (1999). *Sophocles Antigone*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, σελ. 162-3

ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

ΡΑΓΚΑΒΗΣ

(ΗΓΕΜΩΝ) Ταῦτα σ' ἀρέσκουν, Κρέων, Μενεκέως παῖ,
περί τε φίλων καὶ ἐχθρῶν τῆς πόλεως.
να θέσῃς οἴους θέλεις νόμους δύνασαι
περί των ὅσοι ζῶσιν ἢ ἀπέθανον.

Ο Ραγκαβῆς ἔχει ὡς σκηνική οδηγία ὅτι μιλάει ὁ Ἡγεμὼν τοῦ Χοροῦ καὶ ἔτσι δίνει ἐμφαση στὴν διαταγή τοποθετώντας τὸ *ταῦτα* μπροστά. Εἰδὼ ὁ Χορὸς ἐκφράζει τὴν ἀποψη πὼς ὁ Κρέων μπορεῖ νὰ θέσει ὅσους νόμους μπορεῖ.

ΧΡΗΣΤΟΜΑΝΟΣ

ΧΟΡ. Εσένα ἔτσι σ' ἀρέσει νὰ κάνεις, γιὰ τοὺς Μενονικέα, Κρέων,
καὶ μετὰ τὸν ἐχθρὸ τῆς πολιτείας αὐτῆς καὶ μετὰ τὸν φίλο.
Καὶ μετὰ σένα στέκει νὰ βάζεις τὸν νόμο
καὶ γιὰ τοὺς πεθαμένους καὶ γιὰ τ' ἐμὰς ποὺ ζοῦμε.

Ο Χρηστομάνος κάνει ξεκάθαρη ἀναφορά στὸ πρόσωπο μετὰ τοῦ: *Εσένα-σ' ἀρέσει*, τονίζοντας τὶς διαταγές τοῦ Κρέωντα μετὰ τὶς ὁποῖες ὁ Χορὸς δὲν εἶναι σύμφωνος. Ὁ Κρέων λοιπὸν ἀσκεῖ τὴν ἐξουσία τοῦ ὅπως τοῦ ἀρέσει νὰ κάνει ὅσον ἀφορὰ τοὺς ζωντανούς καὶ τοὺς νεκρούς.

ΜΑΝΟΣ

ΚΟΡ. Αὐτὰ, λές, ἀποφάσεις, ὦ γιὰ τοὺς Μενονικέα,
γιὰ κάθε φίλο, κάθε ἐχθρὸν αὐτῆς τῆς πολιτείας.
Καὶ μετὰ στα χέρια σου κρατᾷς ἐπὶ τὸν κάθε νόμο,
καὶ γιὰ τοὺς πεθαμένους μας, ὡς καὶ γιὰ μας ποὺ ζοῦμε.

Ὁ Μάνος ξεκινᾷ μετὰ ἓνα *Αὐτὰ*, ποὺ μοιάζει μετὰ τοῦ Ραγκαβῆ καὶ ἀναφέρεται στα διατάγματα ἐνῶ ἔχουμε δύο ρήματα (*λές- ἀποφάσεις*) ὅπου τὸ πρῶτο ἀποδίδει τὸ ρ. ἀρέσκει καὶ τὸ δεύτερο ἔχει ὡς ὑποκείμενο τὸ σοί ποὺ δὲν ἀκούγεται. Τὸ δεύτερο σκέλος τοῦ στίχου ἀποδίδεται ὡς *καὶ μετὰ στα χέρια σου κρατᾷς τὸν κάθε νόμο*, δείχνοντας πόση δύναμη ἔχει ὁ Κρέων ὡς βασιλιάς.

ΓΡΥΠΑΡΗΣ

ΧΟΡ. Εσέν' ἀρέσει, γιὰ τοὺς Μενονικέα,
ἔτσι νὰ κάμεις καὶ γιὰ τὸν ἐχθρὸ
καὶ γιὰ τὸ φίλο αὐτῆς τῆς χώρας. Εἶναι
δικαίωμα σου ὅποιο νὰ βάλεις νόμο
καὶ γιὰ νεκρούς καὶ γιὰ μας ὅσοι ζοῦμε.

Τὸ Εσένα τοποθετεῖται καὶ πάλι στὴν πρώτη θέση, ὅπως καὶ στὴ μετάφραση τοῦ Χρηστομάνου, ὅπου καὶ πάλι ἐδῶ δηλώνεται ἡ δυσἀρέσκεια τοῦ Χοροῦ πρὸς τὶς ἀποφάσεις τοῦ Κρέωντα ἐνῶ ὁ Γρυπάρης κάνει λόγο γιὰ δικαίωμα ποὺ ἔχει ὁ Κρέων νὰ βάλει ὅποιο νόμο θέλει.

2. 4 Α' Στάσιμο - το χορικό για τον άνθρωπο (332-375)

Το πρώτο στάσιμο της 'Αντιγόνης' είναι από τα πιο αμφιλεγόμενα σημεία της φιλολογικής κριτικής και από τα πιο πολυσυζητημένα χορικά άσματα των σωζόμενων έργων των τριών μεγάλων τραγικών. Το χορικό έχει χαρακτηριστεί ως η πιο διάσημη ωδή στην αρχαιοελληνική τραγωδία και ένα ντοκουμέντο της ιστορίας των ιδεών⁹⁷ ενώ το ακριβές νόημα της έχει αποτελέσει θέμα πολλών φιλολογικών συζητήσεων.⁹⁸ Ο Bowra (1944) σχολιάζει για αυτό: <<το περίφημο αυτό άσμα για τον άνθρωπο απομονώνεται τόσο συχνά από το περιεχόμενο του, που η ιδιαίτερη δραματική του σχέση συσκοτίζεται. Δεν αποτελεί επαινετικό ύμνο για τις δυνάμεις του ανθρώπου, αλλά κάτι πιο περίπλοκο και πιο στενά συνδεδεμένο με το έργο του. (...) Η πράξη αυτή της Αντιγόνης κάνει τους γέροντες του χορού να στοχαστούν πάνω στην παραδοξότητα της ανθρώπινης φύσης που αποτελείται από αντιθέσεις και είναι ικανή για μεγάλα κακά και μεγάλα καλά.>> (σελ.84) Παρόλα αυτά, αν θέλουμε να πούμε πως σε κάποιον αναφέρεται το χορικό αυτός είναι ο Κρέων και όχι ο άγνωστος δράστης, με τη στενή όμως συνάφεια του στασίμου με το έργο συνολικά να βρίσκεται στις ηθικές αρχές που καθορίζουν τη σύγκρουση ανάμεσα στη θεία βούληση και στο δικαίωμα της κρατικής εξουσίας.⁹⁹

Αυτή η στενή συνάφεια του χορικού με το προηγούμενο επεισόδιο εντοπίζεται στην β' αντιστροφή όπου σχολιάζεται η πράξη της ταφής ως τολμηρή (τόλμας), η οποία δεν είναι σύμφωνη με τους νόμους της χώρας και την ένορκη δίκη των θεών, και η αξία ή απαξία του καθενός η οποία κρίνεται με βάση την στάση τους απέναντι σε αυτές τις αρχές.¹⁰⁰ Επιπλέον αυτό που παρατηρείται είναι πως ο Χορός απομακρύνεται από τα ηθικά και φιλοσοφικά προβλήματα που θέτει το έργο με τα λόγια του να επικεντρώνονται στην επιβίωση του ατόμου.¹⁰¹

Μετά την αποχώρηση λοιπόν του Κρέοντα μέσα στο παλάτι και του Φύλακα από την αριστερή πάροδο, ο Χορός μένει μόνος. Έχει πάρει τη θέση του στην ορχήστρα, ψάλλοντας ένα άσμα για την δύναμη, την τόλμη, την εφευρετικότητα και την εξυπνάδα του ανθρώπου. Ο θαυμασμός του είναι για τον άγνωστο δράστη που έθαψε τον Πολυνείκη, αψηφώντας τον κίνδυνο και παραβαίνοντας την εντολή του βασιλιά. Η α' στροφή αναφέρεται στην 'άνυχη' φύση, η α' αντιστροφή αναφέρεται στην 'έμψυχη' φύση, η β' στροφή αναφέρεται στην ανάπτυξη του πνεύματος και τέλος, η β' αντιστροφή αναφέρεται στη 'φύση' του ανθρώπου. Επίσης κάτι άλλο που βλέπουμε στο συγκεκριμένο χορικό είναι πως ενώ στην πάροδο και στα επόμενα δύο στάσιμα οι θεοί έχουν σημαντικό ρόλο στη δράση του έργου, εδώ απουσιάζουν.¹⁰²

Η ωδή ξεκινάει με μια φράση επιγραμματική και υμνητική. Ο Χορός εξαιρεί τη φύση του ανθρώπου τοποθετώντας τον πάνω από όλα τα άλλα όντα, ανάμεσα στα άλλα και το θείο. Ο άνθρωπος είναι φοβερό πλάσμα, γιατί κατόρθωσε εκπληκτικά και αξιοθαύμαστα πράγματα. Η λ. δεινόν σημαίνει ο φοβερός, ο τρομερός, ο σκληρός, ο θαυμάσιος, ο θαυμαστός, ο ευφυής. Την συγκεκριμένη λέξη την έχουμε συναντήσει ήδη δύο φορές (στ. 96,243) όπου και τις δύο αναφέρεται στην πράξη της ταφής. Ο Lesky (1987) παρατηρεί: <<Αυτό που λέγεται για τον άνθρωπο αναφέρεται στη δίχως όρια δύναμη του· ταυτόχρονα όμως γίνεται λόγος για τη φρίκη, την αγωνία, το φόβο, που συνδέονται με αυτή την τερατώδη παντοδυναμία, που εκτείνεται σε όλα τα πεδία.>> (σελ. 329)

Ας δούμε το λεξιλόγιο των στίχων που θα μας απασχολήσουν ως προς την μετάφραση.

⁹⁷ Griffith, M. (Ed.). (1999). *Sophocles Antigone*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, σελ. 179,181

⁹⁸ Για μια περαιτέρω ανάλυση ως προς τα ερμηνευτικά προβλήματα του χορικού βλ. Kitzinger (2008: 20-30)

⁹⁹ Lesky, A. (1987). *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων, Α' Από τη γένεση του είδους ως τον Σοφοκλή*, (μτφρ.) Ν. Χ. Χουρμουζιάδης, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, σελ. 329

¹⁰⁰ Θεοδοσίου, Α., (2019). *Όψεις της μεταφραστικής ποιητικής του Δ. Ν. Μαρωνίτη στην 'Αντιγόνη' του Σοφοκλή*. Μεταπτυχιακή εργασία. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, σελ. 36

¹⁰¹ Gardiner, C., (1987). *The Sophoclean chorus: a study of character and function*, Iowa, USA: University of Iowa Press, σελ. 87-88

¹⁰² Martin, L., G., (2000). *The role of the Chorus in Sophocles' Ajax and Antigone*, Vancouver, Canada: University of British Columbia, σελ. 70 [https://open.library.ubc.ca/soa/cIRcle/collections/ubctheses/831/items/1.0089562]

στ.332

ΧΟ. πολλὰ τὰ δεινὰ κούδεν ἄν- [στρ. α]
 θρώπου δεινότερον πέλει

Το χορικό ξεκινάει με την αναφορά στο επίθετο δεινός το οποίο υπάρχει δύο φορές, μία στον θετικό και μία στον συγκριτικό βαθμό και το οποίο θεωρείται όρος-κλειδί του στίχου και όλου του χορικού και ταυτόχρονα είναι, σύμφωνα με την συνήθεια του Σοφοκλή, μια ‘μέση λέξη’, που σημαίνει κάτι καλό ή κακό, όπως και ο άνθρωπος.¹⁰³ Ο Griffith (1991) σχολιάζει για τη λέξη: <<εδώ γίνεται σύντομα προφανές ότι το επίθετο έχει επιλεγεί ακριβώς λόγω της πολλαπλότητάς του (‘φοβερό’, ‘εκπληκτικό’, ‘θαυμάσιο’, ‘παράξενο’, ‘έξυπνο’, ‘εξαιρετικό’. Αυτές οι δύο πρώτες γραμμές ανοίγουν για το ανθρώπινο είδος μια σχεδόν άπειρη κλίμακα δυνατοτήτων>> (σελ.185) με τον Jebb (1891) να την μεταφράζει ως <<δεινά= όχι φοβερά ή δυνατά, αλλά ‘θαυμάσια’.>> (σελ. 70)

στ. 360-1

παντοπόρος· ἄπορος ἐπ’ οὐδὲν ἔρχεται
 τὸ μέλλον·

Ο Χορός αποκαλεί τον άνθρωπο παντοσόφιστο, ένα όν που δεν είναι για τίποτα ανεφοδιάστο, χαρακτηρίζοντας τον με την αντίθεση παντοπόρος – άπορος. Έτσι εκφράζει τον θαυμασμό του για το μεγαλείο, την υπεροχή και τις απεριόριστες δυνάμεις του. Εδώ έχουμε το πρώτο από τα δύο κομβικά ζευγάρια της ωδής, όπου το θέμα τους και η ρίζα τους είναι η λ. πόρος σε μια μορφική παρουσίαση όπου υπάρχει ένταση και έμφαση.¹⁰⁴ Παντοπόρος λοιπόν, είναι ο εφευρετικός σε όλα ενώ άπορος είναι αυτός που δεν έχει πόρους, δεν έχει μέσα ή αποθέματα, κάτι που αντιστοιχεί στον στίχο. Για τόπο είναι ο αδιάβατος, για κατάσταση ο αδιέξοδος, ο δύσκολος και για πρόσωπα, ο κακότροπος, ο ακυβέρνητος, ο αδιόρθωτος ή αυτός που δεν έχει τρόπο-μέσο. Στον στίχο έχουμε παρήχηση, ομοιοτέλετο, ασύνδετο, στίξη και αναλύσεις τα οποία όλα μαζί τονίζουν την αντίθεση στον στ. 370 (ὕψιπολις-ἄπολις).¹⁰⁵ Η Ρεμεδιάκη (2007) σχολιάζει: <<από την μία λοιπόν έχουμε μια λέξη που καθιστά δυνατά όλα τα περάσματα, πανίσχυρη, και από την άλλη μια αντίθετή της, που δεν αφήνει καμία αδιέξοδο. Χρησιμοποιείται όμως με άρνηση, οπότε είναι μια ισχυρότερη επιβεβαίωση του πρώτου όρου, ένα παιχνίδι του λόγου που εντυπωσιακά περικλείει στο πρόσωπο του ανθρώπου το σύνολο των δυνατοτήτων και των τρόπων, των πόρων.>> (σελ. 210)

στ.370-1

ὕψιπολις· ἄπολις ὅτῳ τὸ μὴ καλὸν
 ξύνεσσι τόλμας χάριν.

Ὑψίπολις είναι, σύμφωνα με το λεξικό, ‘αυτός που απολαμβάνει υψηλών τιμών στην πόλη του’, ενώ ἄπολις είναι ‘αυτός που δεν έχει πόλη, ο εκτός νόμου, αυτός που έχει στερηθεί τα πολιτικά του δικαιώματα’. Ο Griffith (1999) δίνει δύο πιθανές εκδοχές για τον πρώτο όρο λέγοντας: <<μπορούμε να καταλάβουμε και ότι ‘η πόλη του είναι ψηλά-αλλά η πόλη του δεν είναι τίποτα αν...’ και ότι ‘στέκεται ψηλά στην πόλη του-αλλά είναι απόβλητος αν...’. Όπως ο Κρέοντας έτσι και οι Γέροντες βλέπουν τα ενδιαφέροντα του πολίτη, του κυβερνήτη και της πόλεως ως ταυτόσημα.>> (σελ. 189-90) ενώ ο Jebb (1891) διαφοροποιείται ως προς την ερμηνεία της λέξης: <<ὕψιπολις: μάλλον ‘ο ψηλὴν πόλιν ἔχων’>> και συνεχίζει τον συνημισμό του λέγοντας πως <<ο νομοταγὴς πολίτης κάνει την ευημερούσα πολιτεία και η ευημερία της είναι δική του (πρβλ. στ. 189 ἥδ’ ἐστὶν ἡ σφίζουσα) Σε αυτή την περίπτωση ο Χορός σκέφτεται συγκεκριμένα τον Κρέοντα. Όταν ο μέσος πολίτης παρανομεύει [ἄπολις], η πόλη καταστρέφεται και ο κατοικοὶς μένει χωρίς πόλη. Έτσι έχει περιγράψει ο Κρέων τον παρανομοῦντα, ως τὴν ἄτην ... ἄστοις (στ. 185). Η κεντρική σκέψη είναι η δύναμη του ανθρώπινου μυαλού να φτιάξει ή να καταστρέψει την πόλιν, ανάλογα με τον αν ο άνθρωπος είναι ηθικός ή ανήθικος.>> (σελ.77)

¹⁰³ Ρεμεδιάκη, Ι. (2007). *Οι μεταφράσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή στη νεοελληνική σκηνή (1850-2000)* (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Αθήνα, σελ.196

¹⁰⁴ Στο ίδιο, σελ. 210

¹⁰⁵ Griffith, M. (Ed.). (1999). *Sophocles Antigone*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, σελ. 188-9

Η Μαυρίδου (2013) σχολιάζει για τους δύο όρους: <<είναι εντυπωσιακή η διπολική αντίθεση ανάμεσα στο ύψιπολις και το ἄπολις. Ενώ θα περιμέναμε και λογικά και γλωσσικά ως αντίθετο του ἄπολις το πολίτης, στο δεύτερο σκέλος της αντίθεσης βρίσκουμε μία σύνθετη λέξη με το συνθετικό ὑψί- (ὑψος) που λειτουργεί μεγεθυντικά προς την πόλιν. Στο ένα άκρο συναντούμε τη στέρηση της πόλεως και άρα την ατιμία (ἄπολις) και στο άλλο όχι την απλή παρουσία της (πολίτης), αλλά τη μεγέθυνσή της (ὑψίπολις). Αυτή η μεγέθυνση καταδεικνύει εντονότερα την τεράστια σημασία της πόλεως και τη στενή σχέση των πολιτών με αυτήν (ουσιαστικά δηλαδή με τους άλλους πολίτες). Ή θα υψώνεις την πόλιν και ταυτόχρονα θα υψώνεσαι μέσα σ' αυτήν ή θα είσαι αλήτης (=περιπλανώμενος) και ατιμασμένος.>> (σελ.52) Επομένως βλέπουμε πόση σημασία είχε η πόλιν στην ζωή των πολιτών, με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί μια σχέση αλληλοεξάρτησης. Η πόλις δεν υπάρχει χωρίς τους πολίτες και οι πολίτες δεν υπάρχουν χωρίς την πόλιν.

Όσον αφορά το δεύτερο σκέλος η φράση τόλμας χάριν αναφέρεται στην ευφυή αλλά ταυτόχρονα ανήθικη πράξη της ταφής του Πολυνείκη¹⁰⁶ όπου η λ. τόλμη είναι και πάλι μια 'media vox' και σημαίνει το θάρρος, την τόλμη, την αφοβία, το θράσος, και την παράτολμη πράξη.¹⁰⁷

στ. 372-5

μήτ' ἔμοι παρέστιος
γένοιτο μήτ' ἴσον φρονῶν
ὅς τάδ' ἔρδοι.

Ο Χορός κλείνει το άσμα μιλώντας για τον εαυτό του (εμοί) και, με μια ευχή καταδικάζει (μη γενοίτο) τον δράστη (ὅς) της πράξης (ἔρδοι), λέγοντας πως απεύχεται να μοιραστεί μαζί του το σπίτι του (παρεστιος) ή τα φρονήματα του (ἴσον φρονῶν).¹⁰⁸ Ο δράστης διέπραξε μια πράξη τολμηρή, θέτοντας την πόλη σε κίνδυνο, για αυτό δεν θέλει να έχει καμία προσωπική ή πολιτική σχέση μαζί του.¹⁰⁹ Ο Χορός κρίνει και αποδοκιμάζει την πράξη της Αντιγόνης χωρίς να γνωρίζει τον δράστη και ταυτόχρονα τάσσεται με το μέρος του Κρέοντα, όσον αφορά την πειθαρχία στην πόλη.¹¹⁰

Ας δούμε όμως πως οι μεταφραστές αποδίδουν όλους αυτούς τους όρους:

¹⁰⁶ Griffith, M. (Ed.). (1999). *Sophocles Antigone*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, σελ. 181

¹⁰⁷ Ρεμεδιάκη, Ι. (2007). *Οι Μεταφράσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή στη Νεοελληνική Σκηνή (1850-2000)* (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Αθήνα, σελ. 225

¹⁰⁸ Στο ίδιο, σελ. 228

¹⁰⁹ Griffith, M. (Ed.). (1999). *Sophocles Antigone*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, σελ. 190

¹¹⁰ Bowra, C., M., (1944). *Sophoclean tragedy*, Oxford, UK: Clarendon Press, σελ. 84

ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

ΡΑΓΚΑΒΗΣ

Εισί μεγάλα πολλά,
αλά του ανθρώπου μείζον ουδέν

Ο Ραγκαβής χρησιμοποιεί το επίθετο *μεγάλος* για να αποδώσει τη λ. δεινόν ενώ ο συγκριτικός δεινότερον αποδίδεται με το *μείζον*, σημασιολογικά κοντά με το δικό του *μεγάλος* παρά με το αρχαίο. Η Ρεμεδιάκη (2007) σχολιάζει για αυτό: <<[Ο Ραγκαβής] πιθανόν να επηρεάζεται από το Bockh (1843), που χρησιμοποιεί τη λέξη ‘gewaltig’ (‘ισχυρός, σφοδρός, βίαιος, δεινός, μεγάλος’ – την ίδια λέξη χρησιμοποιεί και ο Donner).>> (σελ.199) Ενώ στο πρωτότυπο τα επίθετα αναφέρονται μόνο στον άνθρωπο εδώ ο μεταφραστής αλλάζει το νόημα, το οποίο μετατοπίζεται στα κατορθώματα του ανθρώπου, αυτά δηλαδή που έχει κάνει, τα οποία είναι μεγάλα.

ΧΡΗΣΤΟΜΑΝΟΣ

Πολλά είναι τα θαυμαστά,
μα τίποτα πιο θαυμαστό δεν είναι απ’ τον άνθρωπο·

Ο Χρηστομάνος αποδίδει το επίθετο με τη λ. *θα(υ)μαστό*: πολλά είναι αυτά που αξίζουν τον θαυμασμό μας αλλά τίποτα σαν τον άνθρωπο. Εδώ το επίθετο λειτουργεί θετικά, εξυμνώντας τον άνθρωπο, ο οποίος είναι ένα αξιοθαύμαστο ον μέσα στο σύμπαν.

ΜΑΝΟΣ

Του κόσμου από τα θάματα
δεν είναι τίποτ’ άλλο,
που να ’ναι σαν τον άνθρωπο
περήφανο, μεγάλο.

Ο Μάνος ακολουθεί τον Χρηστομάνο αποδίδοντας το επίθετο με το ουσιαστικό *θάμμα*, ενώ ο συγκριτικός δεινότερον αποδίδεται εδώ με δύο επίθετα (*περήφανο, μεγάλο*). Όπως και στην προηγούμενη μετάφραση έτσι και εδώ εξυμνείται το μεγαλείο του ανθρώπου. Τέλος, παρατηρούμε πως ο Μάνος είναι πιο αναλυτικός με την μετάφραση του στίχου, το οποίο μοιάζει με δημοτικό τραγούδι.

ΓΡΥΠΑΡΗΣ

Πολλά ’ναι τα θάματα,
πιο θάμ’ απ’ τον άνθρωπο, τίποτα

Ο Γρυπάρης είναι ο τρίτος στη σειρά που αποδίδει το επίθετο ως *θάμμα*, εστιάζοντας στο ανθρώπινο θαύμα και δίνοντας μια εξυμνητική χροιά στο στίχο. Αρκετά συνοπτικός στην απόδοση του στίχου, ειδικά αν συγκρίνουμε την δική του μετάφραση με την προηγούμενη.

ΡΑΓΚΑΒΗΣ

Παντού
φθάνει, ούτε ποτ’ αυτον
εν απόρῳι το μέλλον ευρίσκει

Το ζευγάρι επιθέτων παντοπόρος- άπορος αποδίδεται από τον Ραγκαβή με την τοπική φράση *παντού φθάνει* και την τροπική *εν απόρῳι* αντίστοιχα. Ο Ραγκαβής εκφράζει με τις μεταφραστικές επιλογές του έναν άνθρωπο που μπορεί να φθάσει παντού και έναν άνθρωπο που είναι αδιάβατος.

ΧΡΗΣΤΟΜΑΝΟΣ

Σ’ όλα έχει διέξοδο, σε τίποτα δεν τον βρίσκει
το μέλλον χωρίς γνώμη

Το επίθετο παντοπόρος αποδίδεται από τον Χρηστομάνο περιφραστικά ως *σ’ όλα έχει διέξοδο* και το επίθετο άπορος με την φράση *χωρίς γνώμη*, η οποία μας παραπέμπει στην λέξη ‘ακυβέρνητος’ του λεξικού. Ο μεταφραστής παρουσιάζει έναν άνθρωπο που βρίσκει σε όλα μια λύση και έναν που χωρίς δική του γνώμη δείχνει ακυβέρνητος.

ΜΑΝΟΣ

Με χίλιους τρόπους έρχεται
και χίλιους τρόπους ξέρει

Για άλλη μια φορά ο Μάνος είναι συνοπτικός, παραλείποντας το άπορος ...μέλλον ενώ το παντοπόρος αποδίδεται θετικά ως *με χίλιους τρόπους έρχεται και χίλιους τρόπους ξέρει*, χρησιμοποιώντας το δύο φορές για να δώσει το εύρος των ανθρώπινων δυνατοτήτων.

ΓΡΥΠΑΡΗΣ

ο παντοσόφιστος·
ανεφοδίαστον, τίποτα
δεν τον βρίσκει απ' ό,τι 'ναι νά 'ρθει·

Ο Γρυπάρης χρησιμοποιεί το ζευγάρι επιθέτων *παντοσόφιστος- ανεφοδίαστος* για να αποδώσει τους όρους του πρωτοτύπου. Αυτός λοιπόν που κατέχει τη σοφία στα πάντα και αυτός που δεν έχει τα απαραίτητα, κατάλληλα εφόδια ή μέσα.

Πριν περάσουμε στις μεταφράσεις παραθέτω ένα σχόλιο της Ρεμεδιάκης (2007) για τον στίχο: <<ο Χορός μιλάει (δηλαδή: οι μεταφραστές μεταφράζουν) για δύο διαφορετικά πρόσωπα, το ένα σωστό και το άλλο λάθος, ή για ένα πρόσωπο, που ξεπέφτει από το σωστό στο λάθος, ως προς το χρέος του προς την πολιτεία; Το θέμα είναι πολύ σημαντικό, καθώς πρόκειται για δύο πολιτικούς όρους, που (ιδίως ο δεύτερος) είναι ιδιαίτερα φορτισμένοι και ενεργοί για τους Αθηναίους που παρακολουθούν την τραγωδία.>> (σελ. 222)

ΡΑΓΚΑΒΗΣ

δήμου σώτηρ.
Άπολις δ' όστις, έμπλεως τόλμης, πράττει το μη καλόν,

Το ζευγάρι επιθέτων υψίπολις- άπολις αποδίδεται από τον Ραγκαβή ως *δήμου σωτήρ* και ως *άπολις* αντίστοιχα. Το ένα μεταφράζεται περιφραστικά και αναφέρεται σε αυτόν που διατηρεί και διαφυλάσσει την πόλη και το άλλο μένει ως έχει. Τέλος, έχουμε την έκφραση έμπλεως τόλμης, πράττει το μη καλόν ως απόδοση της έκφρασης μη καλόν ξύνεστι τολμάς χάριν όπου το επίθετο έμπλεως <<προκαλεί ανησυχία, παραπέμποντας σε πλαίσια μανίας, οργής ή τρέλας.>> (Ρεμεδιάκη 2007: 226)

ΧΡΗΣΤΟΜΑΝΟΣ

Μεγάλος και πολύς στην πολιτεία, και πάλι χωρίς πατρίδα.
Όποιος πάει στο κακό έτσι για τόλμη

Ο Χρηστομάνος αποδίδει το επίθετο υψίπολις με δύο λέξεις: *μεγάλος και πολύς* ενώ το άπολις με την φράση *χωρίς πατρίδα*, η οποία είναι συναισθηματικά φορτισμένη. Τέλος η έκφραση το μη καλόν ξύνεστι τολμάς χάριν αποδίδεται ως *όποιος πάει στο κακό έτσι για τόλμη*, η οποία είναι πιο γενική και τυχαία θα λέγαμε, δείχνοντας την απερίσκεψία του ανθρώπου ως προς το καλό και στο κακό.

ΜΑΝΟΣ

Κι εκείνος οπού χαίρεται
ψηλά την εξουσία [...]
Μα πολιτείας ανάξιος
κείνος που τολμάει,
γιατί έτσι το φαντάστηκε,
τ' άδικο ν' αγαπάει.

Ο Μάνος είναι πιο αναλυτικός στην απόδοση του χωρίου. Εδώ το υψίπολις αποδίδεται ως εκείνος *οπού χαίρεται ψηλά* και το άπολις ως *ανάξιος της πολιτείας*, δηλαδή, ο πρώτος βρίσκεται ψηλά και απολαμβάνει τιμές και ο δεύτερος είναι ανάξιος. Το μη καλόν αποδίδεται ως *δίκαιο* παραπέμποντας σε δεδομένα δικαιοσύνης: αυτός που αγαπάει το άδικο και αδικεί με τόλμη επειδή *έτσι το φαντάστηκε* δείχνει μια έπαρση και μια αλαζονική συμπεριφορά.

ΓΡΥΠΑΡΗΣ

δοξάζει την πόλη του,
κι είναι χαμός της εκείνος, που
ξεδρομίζει απ' την ίσια τη στράτα
χάρη στο θράσος του

Για τον Γρυπάρη υψίπολις είναι αυτός που *δοξάζει την πόλη του* ενώ άπολις αυτός που είναι ο *χαμός της*.¹¹¹ Η Ρεμεδιάκη (2007) υποστηρίζει: <<ίσως εδώ να έχουμε μια από τις πιο καθαρές αναφορές στον Πολυνείκη, επίδοξο καταστροφέα της πόλης του. Ο *χαμός της πόλης* είναι είναι μια φορτισμένη συναισθηματικά έκφραση, καθαρά πολιτική. Μόνον όσοι έχουν εξουσία μπορούν να οδηγήσουν σε τέτοιο *χαμό*.>> (σελ. 223) Στο δεύτερο σκέλος ο Γρυπάρης μιλάει για άνθρωπο που *έχει* θράσος και που *ξεδρομίζει απ' την ίσια την στράτα*, μια έκφραση σε ποιητική δημοτική.

ΡΑΓΚΑΒΗΣ

ούδ' ομόρφων ούτος έστω, ούδ' ο-
μόρφος εμοί, ταύτα πράττων

Το επίθετο παρέστιος αποδίδεται με έναν δύσκολο και ακατανόητο όρο *ομόρφος*, το οποίο σημαίνει τον συγκάτοικο ενώ η έκφραση *ίσον φρονών* με μια άλλη δυσνόητη λέξη το *ομόφρων*, αυτός δηλαδή που έχει τα ίδια φρονήματα. Όπως παρατηρούμε από τις λέξεις που έχει χρησιμοποιήσει ο Ραγκαβής δεν ξεφεύγει από το νόημα του πρωτοτύπου. Τονίζεται ξεκάθαρα πως ο Χορός δεν θέλει να μοιραστεί με τον δράστη το σπίτι του και τα φρονήματα του.

ΧΡΗΣΤΟΜΑΝΟΣ

ούτε στη γενιά μου ποτέ να καθίσει
ούτε με τη δική μου έχει ίδια γνώμη
σαν κάνει τέτοια.

Το επίθετο παρέστιος μεταφράζεται περιφραστικά ως *ούτε στη γενιά μου ποτέ να καθήση* ενώ το ίσον φρονών αποδίδεται και αυτό περιφραστικά ως *ούτε με την δική μου έχει ίδια γνώμη*. Εδώ ο Χορός αναφέρεται στην 'οικογένεια' με την οποία δεν θέλει να σχετίζεται ο δράστης της ταφής αλλά και με την δική του γνώμη που δεν είναι ίδια.

¹¹¹Μια διαφορετική απόδοση βλέπουμε από τον Μύρη ο οποίος μεταφράζει τις λέξεις ως 'πολίτης' και ως 'αλήτης και φυγάς' αντίστοιχα. Η Μαυρίδου (2013) επισημαίνει πως <<στο πρώτο σκέλος ακούγεται η λέξη *πόλις*, αλλά δεν αποδίδεται η μεγέθυνση που της προσδίδει το α' συνθετικό (ύψος) στη λέξη υψίπολις ούτε και η συλλογικότητα που διακρίνει την *πόλιν*. Στο άλλο άκρο, η περίφραση *αλήτης και φυγάς* δεν εμπεριέχει καθόλου την *πόλι*, ωστόσο είναι μια προσπάθεια απόδοσης της διπλής σημασίας του "ἀπόλιδος", ως αυτού που έχει ατιμαστεί (εξαίτιας της στέρησης των πολιτικών του δικαιωμάτων) αλλά και ως αυτού που έχει εξοριστεί ή εξαναγκαστεί να φύγει από το άστυ.>> (σελ. 53). Για παραπάνω ανάλυση στην μετάφραση του Μύρη καθώς και άλλων μεταφραστών βλ. και Ρεμεδιάκη (2007: 223). Επίσης βλ. και Θεοδοσίου (2019: 36) για το πώς ο Μαρωνίτης αποδίδει τους δύο όρους.

ΜΑΝΟΣ

Και δεν τον θέλω σύμμαχο,
 φίλο μου δεν τον πιάνω,
 στο σπίτι δεν τον βάνω,
 οπού τα κάνει αυτά!

Ο Μάνος μεταφράζει το παρέστιος ως *στο σπίτι δεν τον βάνω*, μια έκφραση λαϊκή και σκληρή από τον μεταφραστή ενώ το ίσον φρονών αναλύεται σε συμμάχους και φίλους (*και δεν τον θέλω σύμμαχο, φίλο μου δεν τον πιάνω*). Έτσι ο Χορός κάνει ξεκάθαρο πως δεν θέλει τον δράστη αποκλείοντας τον με κάθε δυνατό τρόπο.

ΓΡΥΠΑΡΗΣ

Ο Θεός μην το δώσει ποτέ
 κάτω απ' την ίδια τη στέγη να κάθεται
 ή να μου είναι ένας τέτοιος ομόγνωμος.

Μια επίκληση στο Θεό συναντάμε στην μετάφραση του Γρυπάρη: *ο Θεός μη το δώσει ποτέ*, η οποία μας παραπέμπει σε θρησκευτικά συμφραζόμενα ενώ το ίσον φρονών αποδίδεται με μια δύσκολη και σύνθετη λέξη (*ομόγνωμος*) η οποία αναφέρεται σε αυτόν που έχει την ίδια την γνώμη με κάποιον άλλον. Εδώ ο μεταφραστής αναφέρει πως ο Χορός δεν θέλει να μοιράζεται την ίδια στέγη αλλά και την ίδια γνώμη με τον δράστη της ταφής.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^ο

ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ Β': Η σύγκρουση Κρέοντα-Αντιγόνης (στ. 376-581)

3.1 Ο λόγος της Αντιγόνης (στ. 449-57)

Ο Χορός έκπληκτος αναγγέλλει την εμφάνιση της Αντιγόνης στη σκηνή, συνοδευόμενη από τον Φύλακα. Ο δράστης της ταφής αποκαλύπτεται: είναι γυναίκα, ανιψιά και μέλλουσα νύφη του Κρέοντα. Ο Κρέων μένει εμβρόντητος από την τροπή των πραγμάτων και ζητά να μάθει περισσότερες πληροφορίες από τον Φύλακα, ο οποίος αρχίζει να διηγείται τον τρόπο και τις συνθήκες που έπιασαν την Αντιγόνη.

Και φτάνουμε στη πολυπόθητη σύγκρουση των δύο ηρώων. Οι δύο 'αντίπαλοι' βρίσκονται επιτέλους απέναντι ο ένας από τον άλλον. Μέσα σε αυτή τη σύγκρουση βρίσκεται ο λόγος της Αντιγόνης, ο οποίος χαρακτηρίζεται ως ένας από τους πιο διάσημους σε όλη την αρχαιοελληνική τραγωδία.¹¹² Ο Κρέων λοιπόν, έκπληκτος, με τα λεγόμενα του Φύλακα στρέφεται προς την Αντιγόνη και ζητάει εξηγήσεις με σκληρό (σε δη)¹¹³ και υποτιμητικό τρόπο. Όταν την ρωτάει αν γνώριζε τη διαταγή του, εκείνη απαντάει καταφατικά χωρίς να αποποιείται την αυτουργία της πράξης.¹¹⁴ Με αυτή του την ερώτηση προσπαθεί να της προσφέρει μια δικαιολογία, μια διέξοδο να υποχωρήσει,¹¹⁵ κάτι που η ηρωίδα απορρίπτει με το να γίνεται προκλητική παραδέχοντας την πράξη της.

Ο Κρέων τοποθετείται με το τούσδ' υπερβαίνει νόμους ενώ η Αντιγόνη με το ἄγραπτα κάσφαλι θεῶν νόμιμα υπερδραμῆν.¹¹⁶ Αυτή η διαφορετική χρήση ὄρων αποσκοπεί στο να τονίσει την ποιοτική διαφορά ανάμεσα στους ανθρώπινους και τους θεϊκούς νόμους.¹¹⁷ Όσον αφορά τα δύο ρήματα που χρησιμοποιούν οι δύο 'αντίπαλοι' (υπερβαίνω-υπερδραμῶ) παρατηρούμε πως και τα δύο έχουν ως πρώτο συνθετικό το υπερ-, δηλώνοντας υπέρβαση, παράβαση. Το πρώτο σημαίνει υπερβαίνω, παραβιάζω (νόμους), καταπατώ, παραβαίνω ενώ το δεύτερο σημαίνει υπερβαίνω, ξεπερνάω, παραβαίνω το νόμο και λέγεται για <<νομοθέτη που θεσπίζει το νόμο του πάνω από κάποιον άλλο νόμο.>> (Jebb 1891: 90 ad 454) Ο Κρέων την κατηγορεί ότι υπερβαίνει τους νόμους: έτσι εκείνη απαντάει με ένα δυνατότερο ὄρο: υπερδραμῆν, με τον οποίο αντιπαραθέτει τα 'νόμιμα' των θεών στους 'νόμους' του.¹¹⁸

Από τη μία λοιπόν ο νόμος και από την άλλη τα νόμιμα τα οποία υπερ-βαίνονται. Ας αναλύσουμε λίγο παραπάνω αυτές τις δύο έννοιες: νόμος είναι η συνήθεια, το έθιμο, ο νόμος, η απόφαση, η διαταγή ενώ νόμιμος είναι ο σύμφωνος με το νόμο, με τη συνήθεια, ο δίκαιος. Στον πληθυντικό (νόμιμα) είναι οι συνήθειες, τα έθιμα και οι επικήδειες τελετές. Άρα οι θεσπισμένοι νόμοι παραβάλλονται με τα έθιμα.¹¹⁹ Ο νόμος λοιπόν χωρίζεται στον θεϊκό και στον ανθρώπινο. Όταν γίνεται αναφορά στον πρώτο χρησιμοποιούνται λέξεις όπως *δίκη* και *τιμή* ενώ όταν γίνεται αναφορά στον δεύτερο χρησιμοποιούνται λέξεις όπως *νόμος* και *κήρυγμα*. Ο θεϊκός νόμος είναι άγραφος, αναλλοίωτος και αιώνιος ενώ ο ανθρώπινος είναι γραπτός, έχει συγκεκριμένη αρχή και δεν μένει σταθερός και αναλλοίωτος, οι πολίτες γνωρίζουν ποιος τον έγραψε και αυτός που τον έγραψε αποφασίζει πότε παύει να ισχύει και πότε όχι. Ο ανθρώπινος νόμος έχει να κάνει με το νόμιμο και το μη νόμιμο ενώ ο θεϊκός νόμος έχει να κάνει με το δίκαιο και το άδικο. Η Αντιγόνη υποστηρίζει τον δεύτερο (στ.74-76 και 450-60) και ο Κρέων τον πρώτο (στ. 670-71). Ωστόσο υπάρχει και μία αντίθεση σε όλο αυτό: ο Κρέων μπορεί να υποστηρίζει τον ανθρώπινο νόμο αλλά παράλληλα σέβεται και τους θεούς και η Αντιγόνη μπορεί να υποστηρίζει τον θεϊκό νόμο ως προς την ταγή του Πολυνείκη, ο οποίος είναι και νόμος της πόλεως.¹²⁰ Παρόλα αυτά η ηρωίδα παραβαίνει τους

¹¹² Griffith, M. (Ed.). (1999). *Sophocles Antigone*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, σελ. 199

¹¹³ Jebb, R. C., (1891). *Sophocles: The Play and the Fragments with Critical Notes, Commentary, and Translation in English Prose*. London: Cambridge University Press, σελ.87

¹¹⁴ Butler, J., (2002). *Antigone's Claim: Kinship Between Life and Death*. New York, USA: Columbia University Press, σελ. 8

¹¹⁵ Knox, B. M. W., (1992). *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley, USA: Univeristy of California Press, σελ. 65

¹¹⁶ Ρεμεδιάκη, Ι. (2007). *Οι Μεταφράσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή στη Νεοελληνική Σκηνή (1850-2000)* (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Αθήνα, σελ. 232

¹¹⁷ Θεοδοσίου, Α., (2019). *Όψεις της Μεταφραστικής Ποιητικής του Δ. Ν. Μαρωνίτη στην "Αντιγόνη" του Σοφοκλή*. Μεταπτυχιακή εργασία. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, σελ. 41

¹¹⁸ Knox, B. M. W., (1992). *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley, USA: Univeristy of California Press, σελ.94

¹¹⁹ Για περισσότερα σχετικά με αυτές τις έννοιες βλ. και Griffith (1991: 201-3 ad 453), Jebb (1891: 89) και Knox (1992: 95-8).

¹²⁰ Μαυρίδου, Ζ., (2013). *Οι Έννοιες της Πόλεως και του Νόμου στις Νεοελληνικές Μεταφράσεις της Αντιγόνης. Οι Περιπτώσεις των Κ. Χ. Μύρη και Σοφίας Νικολαΐδου* (Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία). Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, Θεσσαλονίκη, σελ. 61-63 [http://ikee.lib.auth.gr/record/134844/files/GRI-2014-12854.pdf]

νόμους της πόλης, θάβοντας τον Πολυνείκη και έτσι <<εκπληρώνει ένα από τα πιο ιερά και επιτακτικά καθήκοντα της ελληνικής θρησκείας· ένα καθήκον που δεν μπορεί να γίνει δι' αντιπροσώπου. Αυτή και η αδελφή της είναι οι πιο κοντινές συγγενείς του νεκρού.>> (Jebb 1891: xxv)

Ας επιστρέψουμε όμως στους στίχους και στην απάντηση της Αντιγόνης μετά την ερώτηση του Κρέοντα. Η Αντιγόνη όπως είπαμε πριν δεν αρνείται την πράξη της ξεκινώντας τον λόγο της με μια αναφορά στον Δία (μοι Ζeus). Ο Δίας ως ανώτατος θεός και φύλακας των θρησκευτικών καθηκόντων αλλά και ως χθόνιος και ως ουράνιος αντιτίθεται στις διαταγές του νέου βασιλιά, καθώς η άρνηση να ταφεί ο νεκρός μολύνει το βασίλειο των άνω θεών.¹²¹ Η δοτική ηθική του στίχου (μοι) ερμηνεύεται ως 'όσον αφορά εμένα' ή 'ανάγγειλε σε μένα',¹²² τονίζοντας την εγγύτητα και την εμπλοκή της Αντιγόνης με το θείο.¹²³ Η Αντιγόνη συνεχίζει με μια δεύτερη αναφορά σε θεό, τη Δίκη, η οποία μπορεί να είναι το Δίκαιο, η Δικαιοσύνη, ο Νόμος, η Τάξη, ενώ θεωρείται συχνά σύμμαχος των χθόνιων Ερινυών¹²⁴ και είναι <<το προσωποποιημένο δικαίωμα να διεκδικούν οι νεκροί από τους ζωντανούς τα θρησκευτικά τυπικά που αφιερώνουν σε αυτούς. Αυτός που παραλείπει τέτοια τυπικά κλέβει από τον Άδη τα δικαιώματά του.>> (Jebb 1891: 89)

Ο Δίας λοιπόν δεν κήρυξε και η Δίκη δεν ὥρισεν τέτοιους νόμους (τοιούσδ' νόμους) σύμφωνα με τα λεγόμενα της Αντιγόνης, μιλώντας υποτιμητικά σε σχέση με το τούσδ' νόμους του Κρέοντα. Για το δεύτερο ρήμα (ορίζω) ο Lacan (1992) σχολιάζει πως <<σημαίνει ακριβώς την εικόνα ενός ορίζοντα, ενός ορίου. Επίσης, το διαπραγματευόμενο όριο είναι αυτό στο οποίο τοποθετεί τον εαυτό της, ένα μέρος όπου αισθάνεται τον εαυτό της απρόσβλητο, ένα μέρος που είναι αδύνατο για ένα θνητό ον να το υπερδραμείν, να πάει πέρα από τα νόμιμα, τους νόμους. Αυτοί δεν είναι πια νόμοι, αλλά μια συγκεκριμένη νομιμότητα που είναι απόρροια των νόμων των θεών.>> (σελ. 278-9)

Αυτά τα νόμιμα, τα όρια που δεν παραβιάζονται, τα χαρακτηρίζει άγραπτα και άσφαλη δύο αρνητικές λέξεις οι οποίες παρέχουν απεριόριστη δύναμη σε ό,τι αναφέρονται.¹²⁵ Ασφαλής σύμφωνα με το λεξικό είναι ο στέρεος, ο έμπιστος, ο πιστός, ο ακίνδυνος, ο ασφαλής και ο Jebb (1891) μεταφράζει τη λέξη ως <<αυτά που στέκονται ισχυρά για πάντα.>> (σελ.90) ενώ άγραφος από την άλλη, είναι ο μη καταγεγραμμένος νόμος (νόμος της φύσης, ηθικός νόμος).

Αυτούς λοιπόν τους νόμους η Αντιγόνη τους θεωρεί αιώνιους (οὐ γάρ τι νῦν γε κἀχθές, ἀλλ' ἄει ποτε ζῆ). Κανείς δεν γνωρίζει πότε γράφτηκαν, πότε εμφανίστηκαν και από ποιον (κούδεις οἶδεν ἐξ ὅτου ἴφανε) Έτσι αυτή <<η αναφορά της Αντιγόνης δεν είναι γενική αλλά ειδική. Δεν αντιπαραθέτει ολόκληρο το σύνολο των άγραφων νόμων στους γραπτούς νόμους της 'πόλης', ούτε υπερασπίζεται τη δύναμη της ατομικής συνείδησης ή του καθολικού και φυσικού νόμου. Αυτό που λέει είναι ότι οι πανάρχαιες εθιμικές τελετές του θρήνου και της ταφής του νεκρού, που είναι άγραφες επειδή υπάρχουν πριν να εφευρεθεί το αλφάβητο ή να οργανωθεί η 'πόλις', έχουν τη δύναμη του νόμου, άγραφου αλλά άσφαλου, που προέρχονται από τους θεούς και που οι θεοί επιβάλλουν. Αν αρνιόταν αυτά τα 'νόμιμα' θα έπρεπε να δικαστεί από τους θεούς. (...) Αυτή η ευσέβεια για τους οικογενειακούς νεκρούς και η πίστη στην συνεχή τους παρουσία φαίνεται να είναι η πιο παλιά θρησκεία που γνώρισε ο άνθρωπος.>> (Κnox 1992: 97-8)

Ο Κρέων λοιπόν αναφέρεται στους νόμους της πόλης που πρέπει να υπακούνε οι πολίτες ενώ η Αντιγόνη αναφέρεται στους νόμους των θεών, στην αξία της οικογένειας και στους δεσμούς αίματος. Και οι δύο ήρωες ορίζουν διαφορετικά το θέμα πόλις, με αποτέλεσμα η σύγκρουση τους να είναι σφοδρή. Ας δούμε όμως τι έχουν να μας πουν οι μεταφραστές ως προς το δίπολο ανθρώπινο/θεικοί νόμοι.

¹²¹ Jebb, R. C., (1891). *Sophocles: The Play and the Fragments with Critical Notes, Commentary, and Translation in English Prose*. London: Cambridge University Press, σελ. 89

¹²² Griffith, M. (Ed.). (1999). *Sophocles Antigone*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, σελ. 200

¹²³ Ρεμεδιάκη, Ι. (2007). *Οι Μεταφράσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή στη Νεοελληνική Σκηνή (1850-2000)* (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Αθήνα, σελ. 233

¹²⁴ Griffith, M. (Ed.). (1999). *Sophocles Antigone*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, σελ. 200-1

¹²⁵ Στο ίδιο, σελ. 234

ΚΡ. καὶ δῆτ' ἐτόλμας τούσδ' ὑπερβαίνειν νόμους;
 ΑΝ. οὐ γάρ τί μοι Ζεὺς ἦν ὁ κηρύξας τάδε,
 οὐδ' ἡ ξύνουκος τῶν κάτω θεῶν Δίκη
 τοιούσδ' ἐν ἀνθρώποισιν ὥρισεν νόμους,
 οὐδέ σθένειν τοσαῦτον ὥμῃν τὰ σα
 κηρύγμαθ' ὥστ' ἄγραπτα κάσφαλῇ θεῶν
 νόμιμα δύνασθαι θνητὸν δνθ' ὑπερδραμεῖν.
 οὐ γάρ τι νῦν γε κάχθές, ἀλλ' αἰεί ποτε
 ζῇ ταῦτα, κούδεις οἶδεν ἐξ ὅτου 'φάνη

ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

ΡΑΓΚΑΒΗΣ

ΚΡ. Κ' ἐτόλμησας να παραβῆς τους νόμους μου!
 ΑΝΤ. Δεν ἦν ο Ζεὺς ὅστις αὐτὰ ἐκήρυξεν,
 οὐδέ ἡ Δίκη, ἡ τῶν κάτω σύνουκος,
 τους νόμους τούτους τοῖς ἀνθρώποις ὥρισεν
 οὐδ' ὅτ' ἰσχύουν τα κηρύγματα τα σα
 εφρόνουν τόσο, ὥστ' ἀγράφτους κασφαλεῖς
 τῶν Θεῶν νόμους ν' ἀκυρώσῃς ο θνητός.
 Δεν ζῶσι γθεὺς καὶ τώρα, ἀλλ' αἰέποτε
 αὐτοί, καὶ οὐδεὶς πότε ἐτέθησαν

Ο Ραγκαβῆς δὲν ξεκινάει τὴ μετάφραση τοῦ χωρίου με ἐρωτηματικό ἀλλὰ με θαυμαστικό, προβάλλοντας τὸ 'εγώ' τοῦ Κρέοντα ἐνὸς προσθέτει καὶ μιὰ προσωπικὴ κτητικὴ ἀντωνυμία (τους νόμους μου) ἡ ὁποία καὶ πάλι τονίζει τὸ 'εγώ' τοῦ, σφετεριζόντας ἐτσί τὴν πόλιν καὶ τοὺς θεσμοὺς τῆς. Καὶ ἐρχόμαστε στο λόγο τῆς Ἀντιγόνης, ὁ ὁποῖος ξεκινάει με ἀρνήση, ὅπου ἡ ἡρωίδα δὲν μιλάει ὑποτιμητικὰ (*τους νόμους τούτους*) ἐνὸς ἡ δοτικὴ ἠθικὴ παραλείπεται. Τὰ ἐπιθετὰ ἄγραπτα - κάσφαλῇ μένουν ὡς ἔχει ἐνὸς τὰ νόμιμα ἀποδίδονται ὡς *νόμοι*. Τέλος, τὰ ρ. 'ὑπέρβασης' ἀποδίδονται ὡς *να παραβῆς* καὶ ὡς ν' *ἀκυρώσῃς*, ὅπου τὸ δεύτερο <<εἶναι λειτουργικὰ ἰσχυρότερο τοῦ πρώτου, ἀποδίδοντας τὴν σημασίαν τῆς νομοθετικῆς ρύθμισης πού εἶδαμε στὰ σχόλια. Τὸ *ἐτέθησαν* ἐπίσης μοιάζει να ἀναφέρεται σε ὁργανωμένη θέσπιση τῶν νόμων.>> (Ρεμεδιάκη 2007: 238)

ΧΡΗΣΤΟΜΑΝΟΣ

ΚΡΕ. Καὶ πάλι εἶχες τὴν τόλμην να παραβῇς αὐτὸν τὸν νόμο;
 ΑΝΤ. Δεν ἦταν κανένας Δίας πού μου τὰ 'χε προσταγμένα.
 Οὐτ' ἡ Δίκη πού κατοικεῖ μαζί με τοὺς κάτω θεοὺς
 ἔβαλε τέτοιους νόμους στοὺς ἀνθρώπους,
 οὔτε γιὰ τόσο μεγαλοδύναμες ἐπαιρνα τὶς προσταγές σου,
 γιὰ να μπορεῖς τ' ἄγραφα καὶ ἀσάλευτα δίκαια τῶν θεῶν
 να τὰ πατάς ἐσύ, πού εἶσαι θνητός, γιὰτὶ δὲν εἶναι ἀπὸ σήμερον καὶ ἐχθές παρὰ πάντα αὐτὰ ζοῦν
 καὶ κανεὶς δὲν ξέρει πότε φανερωθῇκαν.

Ο Χρηστομάνος παραμένει πιστός στο πρωτότυπο διατηρώντας τὴν ἐρώτηση τοῦ πρώτου στίχου. Σε ἀντίθεση με τὴν μετάφραση τοῦ Ραγκαβῆ ἐδὼς ὁ Κρέοντας εἶναι πιο διαλλακτικός, ἐτοιμος να συζητήσει (*καὶ πάλι εἶχες τὴν τόλμην..*) ἐνὸς ἡ Ἀντιγόνη παρουσιάζεται πιο εἰρωνική, προκλητικὴ καὶ ὑποτιμητικὴ (*Δεν ἦταν κανένας Δίας πού μου τὰ 'χε προσταγμένα, τέτοιους νόμους, οὔτε γιὰ τόσο μεγαλοδύναμες ἐπερνα*). Τὸ ρήμα 'ὑπέρβασης' τοῦ Κρέοντα εἶναι τὸ ἴδιο με αὐτὸ πού συναντήσαμε στὴν προηγούμενη μετάφραση (*να παραβῆς*) ἐνὸς τὸ τούσδ' νόμους μετατρέπεται στὸν ἐνικό μιλώντας γιὰ ἓνα μόνο νόμο (*αὐτὸν τὸν νόμο*), ὁ ὁποῖος ἀναφέρεται στὴν διαταγὴ τοῦ γιὰ τὸ Πολυνείκη. Τὰ ἐπιθετὰ ἀσφαλῇ καὶ νόμιμα ἀποδίδονται ὡς *ἀσάλευτα* καὶ ὡς τὰ *δίκαια τῶν θεῶν* ἐνὸς τὸ ρ. 'ὑπέρβασης' ἀποδίδεται ὡς *να πατάς* (*τὰ δίκαια τῶν θεῶν*) παραπέμποντας σε θρησκευτικὰ συμφραζόμενα. Τέλος, ὡς πρὸς τὴ γλώσσα ὁ Χρηστομάνος χρησιμοποιεῖ δημοτικὴ με κάποιους ἰδιαιτέρους τύπους (*μου ταχε, προσταγμένα, φανερώθηκαν*), δίνοντάς τῆς ἓνα ποιητικὸ ὕφος.

ΜΑΝΟΣ

ΚΡ.Και μολοντούτο τόλμησες τον νόμο να πατήσης;
 ΑΝΤ. Ναι. Γιατί ο Δίας δεν ήτανε, μηδέ κι η Δικιοσύνη,
 των κάτω θεών συντρόφισσα, που τα 'χαν διαλαλήσει,
 που τέτοιους νόμους όρισαν αυτοί για τους ανθρώπους·
 και δεν ενόμισα ποτέ τα διαλαλήματά σου
 πως έχουν τέτοια δύναμη, που να μπορούν να ρίξουν
 τους άγραφους κι αλάθευτους νόμους των αθανάτων.
 Γιατί όχι σήμερα και χτες· αυτά θα ζούνε πάντα,
 και πότε πρωτογίνηκαν κανένας δεν το ξέρει.

Και στη μετάφραση του Μάνου ο Κρέοντας μιλάει για ένα νόμο (*τον νόμο*) ενώ το ρ. 'υπέρβασης' αποδίδεται για πρώτη φορά διαφορετικά από τις προηγούμενες μεταφράσεις (*να πατήσεις*). Με αυτό τον τρόπο η πράξη της Αντιγόνης χαρακτηρίζεται ως παραβατική και επικυρώνει περισσότερο το κήρυγμα του Κρέοντα. Η Αντιγόνη ξεκινάει το λόγο της με το θετικό *Ναι*, χωρίς να αρνηθεί πως όντως ήταν εκείνη που παραβίασε την διαταγή του ενώ και εδώ παραλείπεται η δοτική ηθική. Τα επίθετα *άσφαλή* και *νόμιμα* αποδίδονται ως *αλάθευτους* και ως *νόμοι*. Η μετοχή θνητόν όντα παραλείπεται αλλά έχουμε στη θέση της ένα χαρακτηριστικό των θεών (*των αθανάτων*) ενώ το ρ. 'υπέρβασης' αποδίδεται διαφορετικά εδώ ως *να μπορούν να ρίξουν*. Τέλος, όσον αφορά τη γλώσσα και ο Μάνος χρησιμοποιεί μια έντονη δημοτική με ιδιωματικούς και διαλεκτικούς τύπους (*μολοντούτο, Δικιοσύνη, διαλαλήματα, διάφορον, οπού*).

ΓΡΥΠΑΡΗΣ

ΚΡΕ. Και τόλμησες λοιπόν να παραβής
 αυτό το νόμο;
 ΑΝΤ. Ναι, γιατί δεν ήταν
 ο Δίας που μου τα 'χε αυτά κηρύξη,
 ούτε η συγκάτοικη με τους θεούς
 του Κάτω κόσμου, η Δίκη, αυτούς τους νόμους
 μες στους ανθρώπους όρισαν· και μήτε
 πίστευα τόση δύναμη πώς να 'χουν
 τα δικά σου κηρύγματα, ώστ' ενώ είσαι
 θνητός να μπορείς των θεών τους νόμους
 τους άγραφτους κι ασάλευτους να βιάζης·
 γιατί όχι σήμερα και χτες, μα αιώνια
 ζουν αυτοί, και κανείς δεν το γνωρίζει
 από πότε φανήκανε

Και ο Γρυπάρης αναφέρεται γενικά για νόμο (*αυτό τον νόμο*) ενώ το ρήμα αποδίδεται για τρίτη φορά ως *να παραβής*. Επίσης ο Κρέοντας εδώ δεν παρουσιάζεται ιδιαίτερα επιθετικός. Ο λόγος της Αντιγόνης, από την άλλη, ξεκινάει και πάλι με ένα καταφατικό *Ναι*, όπως είδαμε και στο Μάνο. Η δοτική ηθική αποδίδεται ως *μου τα 'χε αυτά κηρύξη*, δίνοντας έμφαση στη σχέση της με τον θεό ενώ όταν αναφέρεται στους νόμους του Κρέοντα δεν είναι προκλητική ούτε υποτιμητική (*αυτούς τους νόμους*). Τα επίθετα *άσφαλή* και *νόμιμα* αποδίδονται ως *ασάλευτα* και ως *νόμιμα* των θεών ενώ το *υπερδραμείν* αποδίδεται με ένα βαρύ ηθικά ρήμα το *βιάζης*. Γενικά η μετάφραση του Γρυπάρη χαρακτηρίζεται ως ελλειπτική και ασύντακτη τονίζοντας έτσι τα ταραγμένα αισθήματα της ηρωίδας.

3.2 Ο λόγος του Κρέοντα (στ. 473-79, 484-89)

Και ερχόμαστε στον Κρέοντα, το αντίπαλο δέος της Αντιγόνης που παίρνει το λόγο, ο οποίος εξαγριώνεται από την περήφανη στάση της. Ο Κρέων ξεκινάει το λόγο του με σκληρές παρομοιώσεις που έχουν να κάνουν με τη 'χειραγωγήση' άψυχων και έμψυχων όντων αλλά και με τη συμμόρφωση προς την λογική.¹²⁶ Απευθύνεται τυπικά στον Χορό, όμως έμμεσα αναφέρεται στην Αντιγόνη σε τρίτο πρόσωπο. Έτσι <<ξεκινώντας με μια σειρά από τέσσερις 'γνώμες', ο λόγος του είναι γεμάτος με σκληρές εικόνες από ριγμένους κορμούς δέντρων, σπασμένο μέταλλο, χαλινάγωνα άλογα και υποταγμένους δούλους. Για τον Κρέοντα οι 'άγραφοι νόμοι' της Αντιγόνης είναι απλώς ένα προκάλυμμα: το πραγματικό θέμα είναι η εξουσία και ο ανδρισμός του. Ο θυμός του για την πρόκληση της Αντιγόνης στην εξουσία του δεν είναι εντελώς χωρίς έρεισμα, αλλά τον τυφλώνει στα μεγαλύτερα πολιτικά και θρησκευτικά θέματα, για τα οποία ήταν πολύ περήφανος για τον εαυτό του προηγούμενος.>> (Griffith 1991: 204-5 ad 473) Η Αντιγόνη έχει υπονομεύσει τον ανδρισμό και την εξουσία του Κρέοντα, έτσι κι εκείνος γίνεται υποτιμητικός.

Ξεκινάει λοιπόν με ένα άλλ' ίσθι τοι ('αλλά να ξέρεις'), το οποίο χρησιμοποιείται συχνά σε εκφοβισμούς και απειλές¹²⁷ και συνεχίζει με το σίδερο που σπάει και γίνεται χίλια κομμάτια και στα άλογα που εξημερώνονται. Το ρ. καταρτύω (καταρτυθέντας), σύμφωνα με το λεξικό, σημαίνει ετοιμάζω, εκπαιδεύω, επαναφέρω κάτι σε τάξη. Ο Jebb (1891) μεταφράζει τη μετοχή ως <<τιθασευμένα, που έχουν γίνει πειθήνια>> και το ρήμα ως <<φέρνω κάτι σε τάξη, κανονίζω, μέσω μια διαδικασίας εκπαίδευσης.>> (σελ. 94) Όπως παρατηρούμε εδώ ο Κρέοντας το χρησιμοποιεί για ανθρώπους: <<οι μεταφορές με τη χαλινάγωση των αλόγων χρησιμοποιούνται συχνά για να περιγράψουν (1) κυβερνήτες που 'χαλινάγουν' αντιπάλους, και (2) άντρες που 'εξημερώνουν' νέες γυναίκες, οι οποίες μπορεί να αναφέρονται ως νεαρά άλογα.(...) Το ρ. καταρτύω χρησιμοποιούνταν για την 'εκπαίδευση' των αλόγων και των ανθρώπων επίσης.>> (Griffith 1991: 205) Ο θυμός του πλέον γίνεται ανεξέλεγκτος και ξεσπάει με απειλές προς την Αντιγόνη με στόχο να την 'σπάσει' και να την ταπεινώσει. Την αποκαλεί δούλη που δεν είναι δυνατόν να περηφανεύεται (έκπέλει φρονεῖν μέγ'), μια λέξη αντιδημοκρατική, η οποία θα έκανε κάθε Αθηναίο πολίτη να θορυβηθεί. Για τον Κρέοντα η αυθάδεια της Αντιγόνης είναι διπλή – όχι μόνο παραβίασε τη διαταγή του αλλά καυχείται γι' αυτή.

Ωστόσο, κύριο επιχείρημά του είναι πως η Αντιγόνη είναι γυναίκα, λέγοντας στην αρχή του στίχου 484: <<'Δεν είμαι εγώ ο άνδρας..', ένα ρεφρέν το οποίο υπάρχει σε κάθε αναφορά της διαμάχης τους. Αυτό που στην ουσία νιώθει ο Κρέων για το κορίτσι που τον αψήφησε είναι μια προσβλητική περηφάνια και ένα περιφρονητικό μίσος.¹²⁸ Ο ήρωας έχει φτάσει σε ένα σημείο παραλογισμού και μόνο στην ιδέα να τον νικήσει μια γυναίκα: η ανυπακοή της εκλαμβάνεται ως ανδροπρεπή ύβριν, η οποία απειλεί την έννομη τάξη αλλά κυρίως τον ανδρισμό του και το εξουσιαστικό του κύρος.¹²⁹ Αυτή η απείθεια της ηρώιδας γίνεται αφορμή για να της αποδοθούν ανδρικά γνωρίσματα. Έτσι η Αντιγόνη αρχίζει να παίρνει την μορφή ανδρικής κυριαρχίας η οποία δεν μοιράζεται και απαιτεί το έτερο να είναι θηλυκό και μαζί κατώτερο. Ο τρόπος της δεν είναι ανδροπρεπής επειδή απλά αψηφάει τον νόμο αλλά και επειδή ενστερνίζεται τη φωνή του νόμου ενώ κάνει κάτι ενάντια του.¹³⁰ Παρόλα αυτά ο φόβος του Κρέοντα για το ότι μια γυναίκα αψηφάει την ανδρική του εξουσία και 'γλυτώνει' θα είχε ως αποτέλεσμα οι Αθηναίοι θεατές να είναι πιο επιεικείς με εκείνον, ωστόσο ο παραλογισμός του που μεγαλώνει δεν μπορεί να παραβλεφθεί.¹³¹

Και ερχόμαστε στον τελευταίο στίχο του χωρίου αυτού: ο Κρέοντας δεν είχε σκεφτεί ποτέ πως ο δράστης που παραβίασε την διαταγή του θα ήταν η κόρη της αδελφής του και μέλος του βασιλικού οίκου. Ωστόσο, δεν υποχωρεί δηλώνοντας ξεκάθαρα πως αποκηρύσσει το δίκαιο του αίματος που υποστηρίζει η Αντιγόνη με το θάνατό της.¹³² Χρησιμοποιεί το επίθετο όμαιμονεστέρα το οποίο, σύμφωνα με το λεξικό, σημαίνει τον πλησιέστερο συγγενή εξ αίματος, το οποίο ο Jebb (1891) μεταφράζει ως <<'η πιο κοντινή συγγενής εξ αίματος από κάθε άλλο

¹²⁶ Ρεμεδιάκη, Ι. (2007). *Οι Μεταφράσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή στη Νεοελληνική Σκηνή (1850-2000)* (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Αθήνα σελ. 258

¹²⁷ Jebb, R. C., (1891). *Sophocles: The Play and the Fragments with Critical Notes, Commentary, and Translation in English Prose*. London: Cambridge University Press, σελ. 93

¹²⁸ Knox, B. M. W., (1992). *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley, USA: Univeristy of California Press, σελ. 110

¹²⁹ Θεοδοσίου, Α., (2019). *Όψεις της Μεταφραστικής Ποιητικής του Δ. Ν. Μαρωνίτη στην "Αντιγόνη" του Σοφοκλή*. Μεταπτυχιακή εργασία. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, σελ. 42

¹³⁰ Butler, J., (2002). *Antigone's Claim: Kinship Between Life and Death*. New York, USA: Columbia University Press, σελ. 9,11

¹³¹ Griffith, M. (Ed.). (1999). *Sophocles Antigone*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, σελ. 206

¹³² Knox, B. M. W., (1992). *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley, USA: Univeristy of California Press, σελ. 82

μέλος της οικογένειας', δηλαδή, η πιο δυνατή κοντινή συγγένεια. Η υπερβολή είναι ταιριαστή με την αναστάτωση του Κρέοντα.>> (σελ.95)

Συνεχίζει το λόγο του κάνοντας αναφορές στην συγγένεια και στο Δία (είτε είναι παιδί της αδελφής μου, είτε η πιο κοντινή μου συγγενής απ' όσους ο Δίας ο Ερκείος προστατεύει..). Ο *Zeus erkeios* ήταν προστάτης της οικογενειακής αυλής και γενικότερα της συγγένειας, και αποτελεί μετωνυμία της ίδιας της οικογένειας.¹³³ Η αναφορά που κάνει στο συγκεκριμένο θεό ο οποίος προστατεύει την οικογενειακή ενότητα φανερώνει την απόφαση του να δώσει προτεραιότητα στην πόλη έναντι του οίκου.¹³⁴ Ο Κρέων δηλώνει λοιπόν, ότι δεν θα υποχωρήσει, ακόμα και στη πιο δυνατή κοντινή συγγένεια και στο όνομα του Δία που την προστατεύει, αγγίζοντας τα όρια της ασέβειας και της ύβρεως και παίρνοντας την απόφαση να θανατώσει και τις δύο αδελφές. Ο χρόνος μετράει αντίστροφα για την καταστροφή του!

¹³³ Griffith, M. (Ed.). (1999). *Sophocles Antigone*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, σελ. 207

¹³⁴ Θεοδοσίου, Α., (2019). *Ώψεις της Μεταφραστικής Ποιητικής του Δ. Ν. Μαρωνίτη στην "Αντιγόνη" του Σοφοκλή*. Μεταπτυχιακή εργασία. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, σελ. 43

ΚΡ. ἀλλ' ἴσθι τοι τὰ σκληρὰ ἄγαν φρονήματα
 πίπτειν μάλιστα, καὶ τὸν ἐγκρατέστατον
 475 σίδηρον ὅππῃ ἐκ πυρός περισκελῇ
 θραυσθέντα καὶ ραγέντα πλείστ' ἂν εἰσίδῃς.
 μικρῷ χαλινῷ δ' οἶδα τοὺς θυμουμένους
 ἵππους καταρτυθέντας· οὐ γὰρ ἐκπέλει
 φρονεῖν μέγ' ὅστις δούλος ἐστί τῶν πέλας.

ἀλλ' εἴτ' ἀδελφῆς εἶθ' ὁμαιμονεστέρα
 τοῦ παντός ἡμῖν Ζηνὸς ἑρκείου κυρεῖ,
 αὐτὴ τε χῆ ἔναιμιος οὐκ ἀλύξετον
 μόρου κακίστου·

ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

ΡΑΓΚΑΒΗΣ

ΚΡΕΩΝ (προς τον χορόν)

Αλλ' ἤξευρε πως τα σκληρὰ φρονήματα,
 αυτά προ πάντων πίπτουσι. Τον σίδηρον,
 εἰ καὶ σκληρός, ἀλλ' εἰς το πυρ τηκόμενον,
 θραυσθέντα καὶ ραγέντα βλέπεις νὰ σχισθῇ.
 Μικρός ἡξεύρω χαλινός ὅτι δαμῖα
 τον ἵππον τον γοργότερον. Ανοίκειος
 ἡ ἡψηλοφροσύνη· εἰς τοὺς δουλεύοντας.

Στην μετάφραση του Ραγκαβῆ το λεξιλόγιο των παρομοιάσεων δεν ἀλλάζει ιδιαίτερα (*τηκόμενον – θραυσθέντα – ραγέντα*). Το ρ. *ἤξευρε* μοιάζει περισσότερο με γ' ενικό παρατατικού παρά με β' ενικό προστακτικής ενεστώτα, ἐνὼ το προληπτικὸ κατηγορούμενο (περισκελῇ) δεν ἀποδίδεται ἐκτός ἀν θεωρήσουμε ἀπόδοση τὴν ἐκφραση *εἰ καὶ σκληρός* ἡ ὁποία ἀποδίδει καὶ το ἐγκρατέστατον. Ἡ μετοχὴ θυμουμένους ἀποδίδεται ὡς *γοργότερον* ἐνὼ ἡ λέξη δούλος ἀποδίδεται πιο ἥπια με τὴ μετοχὴ *δουλεύοντας*. Τέλος, ἡ σκηνικὴ ὁδηγία (*προς τον χορόν*) , ἡ ὁποία ὑπάρχει στὴν ἀρχὴ τοῦ χωρίου μας κάνει σαφές σε ποῖον μιλάει ὁ Κρέοντας.

Αὐτὴ θα εἶναι, δεν θα εἴμ' ἐγὼ ἀνὴρ
 ἀνίσως ταύτ' ἀφήσω αὐτιμώρητα.
 Ἀδελφῆς κόρην, καὶ συγγενεστέραν μου
 ὁ Ζεὺς ἀν μοι τὴν ἐδίδεν ὁ Ἑρκείος,
 τῆς κακῆς μοίρας δεν θα ἀπῆλλαττον,
 οὐδέ τὴν ἀδελφὴν τῆς.

Ὁ Ραγκαβῆς τονίζει τὴν ἀντιπαράβολή τοῦ φύλου, βάζοντας τὸν Κρέοντα νὰ μιλάει γιὰ τὴν Ἀντιγόνη ὑποτιμητικὰ (*αὐτὴ θα εἶναι, δεν θα εἴμ' ἐγὼ ἀνὴρ*). Το ἐπίθετο ὁμαιμονεστέρα ἀποδίδεται με τὴ νεοελληνικὴ τοῦ σημασίας ὡς *συγγενεστέραν*, διατηρώντας τὸν συγκριτικὸ βαθμὸ ἐνὼ ἡ ὑπόθεση (*ἀν μοι τὴν ἐδίδεν*) ἀποδίδεται ἀπὸ κοινού στο *Ἀδελφῆς κόρην* καὶ στο *συγγενεστέραν μου* περιπλέκοντας τὸ νόημα. Τέλος, ὁ Ζεὺς ὁ Ἑρκείος δεν ἀλλάζει ἐνὼ το μόρου κακίστου ἀποδίδεται στὸν θετικὸ βαθμὸ (*τῆς κακῆς μοίρας*).

ΧΡΗΣΤΟΜΑΝΟΣ

Νὰ ξέρῃς πὼς αὐτὴ σου ἡ ξεροκεφαλιά γρήγορα θα περάσῃ.
 Καὶ το πειο δυνατό σίδερο, τὸ ψημένο ἀπ' τὴ φωτιά ὀλόγυρα σκληρό,
 θα τὸ 'δῃς νὰ ραῖσῃ καὶ νὰ σπάσῃ πειότερο ἀπὸ ἄλλο·
 με κοντὸ χαλινάρι, ξέρω, τὰ ἀγριεμένα ἀλόγατα βαστούνται,
 γιὰτὶ δεν στέκει νὰχῃ μεγάλ' ἰδέα ἐκεῖνος ποὺναι στὸν ἄλλον δούλος.

Στὴν μετάφραση τοῦ Χρηστομάνου ὁ Κρέοντας μιλάει στὴν Ἀντιγόνη ἄμεσα καὶ ὄχι μέσω τοῦ Χοροῦ, με τὸ σκληρὸ ἄγαν φρονήματα νὰ ἀποδίδεται ὡς νὰ *ξέρῃς πὼς αὐτὴ σου ἡ ξεροκεφαλιά* (β' πρόσωπο). Ὁ μεταφραστὴς χρησιμοποιεῖ μιὰ ἐντονη δημοτικὴ με πολλοὺς διαλεκτικούς τύπους, κάνοντας τὴν πιο λυρική (*ραῖσῃ* , *πειότερο*, *ἀλόγατα*). Το ἐπίθετο περισκελῇ ἀποδίδεται ὡς *ολόγυρα σκληρό* δείχνοντας ξεκάθαρα τὴν 'σκληρότητα', ἡ ὁποία ραγίζει καὶ σπάει ἐνὼ ἡ μετοχὴ θυμουμένους ἀποδίδεται ὡς *αγριεμένα* , τὸ ὁποῖο προσδιορίζει το *ἀλόγατα*. Τέλος, ἡ λέξη *δούλος* μένει ὡς ἔχει ἡ ὁποία μαζί με τὴν ἐκφραση *στον ἄλλον* ἀκούγεται ὑποτιμητικὰ.

Για τον τελευταίο στίχο παραθέτω το σχόλιο της Ρεμεδιάκης (2007): <<Εδώ έχουμε μια έκφραση που αναρωτιέμαι αν επιλέχθηκε τυχαία: *μεγάλ' ιδέα*. Η μετάφραση παίχτηκε το 1903. Υπήρχε ακόμα μια 'Μεγάλη Ιδέα' την εποχή αυτή. Είναι δυνατόν να αποτελεί νύξη της; Από την άλλη, είναι δυνατόν να μην αποτελεί; Αν είναι έτσι, όλη η φράση ακούγεται ιδιαίτερα σκληρή, από άποψη πατριωτισμού: *γιατί δεν στέκει νάχηι μεγάλ' ιδέα εκείνος πού'ναι στον άλλον δούλος*. Βέβαια ο Κρέων συντρίβεται στο τέλος. Αποτελεί αυτό νομιμοποίηση του Μεγαλοϊδεατισμού ή κριτική του; Ή πρόκειται για τυχαία σύμπτωση;>> (σελ. 264)

Εγώ βέβαια τώρα δεν είμαι άντρας, παρά ο άντρας είναι αυτή,
αν της περάσηι αυτηνής να κάνηι το θέλημά της ατιμώρητα.
Μα είτε της αδελφής μου είναι είτε και πειο στενή του αίματος συγγένισά μου
απ' όλους όσους φυλάει ο σπιτικός μας Ζεϋς, αυτή και η αδελφή της
δεν θα ξεφύγουνε την πειο χειρότερη μοίρα

Και σε αυτούς τους στίχους έχουμε έντονη δημοτική με διαλεκτικούς τύπους (αυτηνής, συγγένισα, την πιο χειρότερη). Η αντιπαράβολή του φύλου φαίνεται ξεκάθαρα (*Εγώ βέβαια τώρα δεν είμαι άντρας, παρά ο άντρας είναι αυτή/αν της περάσηι αυτηνής*), σαν να μας λέει πως δεν θα επιτρέψει να γίνει κάτι τέτοιο ενώ η διάζευξη αποδίδεται όπως και στο πρωτότυπο (*είτε της αδελφής μου είναι είτε και πειο στενή του αίματος συγγένισά μου*) με το επίθετο όμαμονεστέρα να αποδίδεται περιφραστικά, κάνοντας αναφορά στην έννοια της συγγένειας του αίματος. Τέλος, ο Ζεϋς ο Έρκειος αποδίδεται ως *ο σπιτικός μας Ζεϋς*, μια φράση οικεία, η οποία αναφέρεται ξεκάθαρα στην ταυτότητα του θεού ενώ το μόρου κακίστου αποδίδεται και εδώ με την έννοια της μοίρας που είναι η *πειο χειρότερη*.

ΜΑΝΟΣ

ΚΡΕΩΝ (στον Κορυφαίο)

Μα άκουσε αυτό που θα σου πω· πως το μεγάλο πείσμα,
αυτό πρωτοσωριάζεται· και το σκληρό τ' ατσάλι,
που το παράψησε η φωτιά, σαν το γυαλί ραγίζει.
Και τ' αγριότερα άλογα, μικρό χαλιναράκι
βάζει σε τάξη. Και ποτές εκείνος που 'ναι δούλος
δεν πρέπει να 'ν' περήφανος.

Η σκηνική οδηγία (στον Κορυφαίο) μας κάνει σαφές σε ποιον απευθύνεται ο Κρέοντας. Ο Μάνος είναι πιο συνοπτικός στη μετάφραση του χωρίου παραλείποντας λέξεις λόγω μέτρου ενώ χρησιμοποιεί τύπους στη δημοτική (*ποτές, με δίχως, πιο συγγένισσα*), δίνοντας στη μετάφραση ένα ιδιαίτερο και ιδιωματικό ύφος. Ο μεταφραστής βάζει τον Κρέοντα να μιλάει απειλητικά (*Μα άκουσε αυτό που θα σου πω*) και συνεχίζει το απειλητικό ύφος με την έκφραση *πως το μεγάλο πείσμα αυτό πρωτοσωριάζεται*. Στη παροιμία με το σίδερο παραλείπει κάποιες λέξεις, ωστόσο παρατηρούμε πως υπάρχει μια επιπλέον παρομοίωση (*σαν το γυαλί ραγίζει*) ενώ στη παρομοίωση με τα άλογα γίνεται σαρκαστικός (*τ' αγριότερα άλογα, μικρό χαλιναράκι*). Η μετοχή θυμουμένους αποδίδεται ως *αγριότερα* και η μετοχή καταρτυθέντας με μια διαφορετική έννοια και περιφραστικά (*βάζει σε τάξη*). Τέλος, η λέξη δούλος και εδώ είναι αυτούσια αναφέροντας πως δεν πρέπει να είναι περήφανος.

Τότε δεν είμαι κι άντρας,
αλλ' είναι αυτή, σα μείνουνε με δίχως τιμωρία
τέτοιες παρανομίες της. Αλλ' είτε είν' ανεψιά μου
είτε και πιο συγγένισσα κι απ' όλους τους δικούς μου
που του σπιτιού ο θεός κρατά, κι ετούτη κι η αδερφή της
κακό θα βρούνε ριζικό.

Η περιφρόνηση του ανδρισμού γίνεται από τον Μάνο κάπως παράξενα: *τότε δεν είμαι κι άντρας*, <<κάνοντάς μας να αναρωτηθούμε τι άλλο δεν είναι. Είτε επιτείνει αυτό που λέει, είτε εννοεί ότι έχει χάσει ακόμα και το γνώρισμα του να είναι άντρας, ή έχουμε, απλώς, μια επανάληψη της χασμοδιάς.>> (Ρεμεδιάκη 2007: 266) Η διάζευξη αποδίδεται κανονικά ως *είτε είν' ανεψιά μου είτε και πιο συγγένισσα κι απ' όλους τους δικούς μου* ενώ ο Ζεϋς ο Έρκειος αποδίδεται ως *του σπιτιού θεός*, που μοιάζει με την απόδοση που είδαμε στον Χρηστομάνο, *παραπέμποντάς μας σε χριστιανικά συμφραζόμενα*.

ΓΡΥΠΑΡΗΣ

Μα ξέρε πως οι πιο σκληρές οι γνώμες
αυτές είναι που πιότερο και πέφτουν,
κι όσο γερό το σίδερο και να 'ναι
όταν στην πύρα της φωτιάς σκληρύνει,
τότε θα δεις πώς σπάνει και ραγίζει·
και τ' άλογα τα πιο βαρβάτα, ξέρω,
ένα μικρό χαλινάρι τα σιάζει·
γιατί δεν πάει να μεγαλοφέρνει
όταν είναι κανείς δούλος των άλλων.

Ο Γρυπάρης δεν έχει ξεκάθαρη σκηνική οδηγία ωστόσο το τρίτο πρόσωπο που χρησιμοποιεί μας κάνει σαφές πως ο Κρέοντας απευθύνεται στην Αντιγόνη ενώ κάνει την διαφορά αναφερόμενος σε *σκληρές γνώμες*. Στην παρομοίωση με το σίδερο το επίθετο περισκελή αποδίδεται ως *όταν στην πύρα της φωτιάς σκληρύνει* ενώ τα *άλογα* χαρακτηρίζονται με μια προσβλητική λέξη (*βαρβάτα*). Η έκφραση *τα σιάζει* που αποδίδει το καταρτυθέντα δείχνει πως ο Κρέοντας επιθυμεί να 'ισιώσει', να φέρει στον ίσιο δρόμο αυτόν που παραστρατεί και που παραβιάζει τους νόμους του ενώ η λ. *δούλος* μένει ως έχει, θεωρώντας ως αδιανόητο κάποιος να *μεγαλοφέρνει* (το οποίο χρησιμοποιείται ειρωνικά) όταν είναι *δούλος άλλων*.

Δεν είμαι εγώ, αυτή 'ναι τώρα ο άντρας,
αν ατιμώρητα έτσι την κρατήση
την εξουσία αυτή· μ' ας πάη να 'ναι
παιδί της αδερφής μου, ας πάει να 'ναι
η πιο στενή από αίμα συγγενής μου
μες σ' όλους που τον ίδιο Εφέστιο Δία
λατρεύουμε, μα αυτή και η αδερφή της
δε θα γλιτώσουν απ' τον πιο κακό
το θάνατο·

Ο Γρυπάρης προβάλλει το 'εγώ' του Κρέοντα (*δεν είμαι εγώ, αυτή 'ναι τώρα ο άντρας*), το οποίο κινδυνεύει να παραγκωνιστεί, *αν ατιμώρητα έτσι την κρατήσει την εξουσία αυτή*. Η διάζευξη αποδίδεται υβριστικά προσβάλλοντας τους νόμους της συγγένειας (μ' ας πάη να 'ναι..) ενώ και πάλι τονίζεται η συγγένεια του αίματος (*η πιο στενή από αίμα συγγενής μου*). Ο Ζευς Έρκειος εδώ γίνεται *Εφέστιο Δία*, που μας παραπέμπει σε αρχαιοελληνικά συμφραζόμενα. Τέλος, και σε αυτή τη μετάφραση έχουμε μερικούς ιδιωματικούς τύπους της δημοτικής (πιότερα, πύρα, σπάνει, σιάζει), οι οποίοι δίνουν ένα ποιητικό και δημώδες τόνο.

3.3 Αγάπη-μίσος (στ.523)

ΑΝ. οὔτοι συνέχθην, ἀλλὰ συμφιλῆν ἔφυν.

Ο στίχος αυτός είναι από τους πιο διάσημους του δράματος. Βρισκόμαστε στο τελευταίο σημείο της σύγκρουσης όπου σε λίγο θα εμφανιστεί η Ισμήνη στη σκηνή. Η Αντιγόνη και ο Κρέοντας συνεχίζουν τον αγώνα λόγων καθώς ο καθένας τους εκφράζει κατηγορηματικά αυτό που θεωρεί σωστό. Μέσα από την σύγκρουση τους ενώνονται πολλά κομμάτια του έργου που έχουν να κάνουν με την τιμή, τον σεβασμό και τον νόμο και παράλληλα φέρνουν στο επίκεντρο δύο αντίθετες απόψεις για τη φιλία.¹³⁵ Ο Κρέας δεν μπορεί να πιστέψει πως η ηρωίδα τιμά έναν εχθρό της πόλης. Για εκείνον ένας εχθρός δεν μπορεί να γίνει ποτέ φίλος, ακόμη κι όταν πεθάνει. Η Αντιγόνη εκφράζοντας την δική της άποψη πάνω σε αυτό αναφέρει τον πιο φημισμένο στίχο ολόκληρου του έργου: δεν γεννήθηκα για να μοιράζομαι το μίσος αλλά την αγάπη.¹³⁶

Μέσα από αυτό το στίχο εκφράζεται η φύση της ηρωίδας καθώς και τα συναισθήματα και η συμπεριφορά της, τα οποία καθορίζονται από τους κοινούς αδελφικούς δεσμούς και με τα δύο αδέλφια της (συμφιλῆν) και όχι από τη συμμετοχή της στο μίσος τους (συνέχθην). Ας δούμε όμως παραπάνω το λεξιλόγιο του πιο διάσημου στίχου στο διάσημο αυτό δράμα.¹³⁷

Έχουμε δύο απαρρέμφατα συντακτικά ίδια (πρόθεση συν + ρήμα) και σημασιολογικά αντίθετα (αγάπη – μίσος), τα οποία απαρτίζουν το ρήμα ἔφυν του στίχου.¹³⁸ Το ρήμα συνέχθω σημαίνει ‘μισώ από κοινού με άλλον’, ενώ το συμφιλῶ σημαίνει ‘τρέφω αμοιβαία αγάπη’ ή ‘φιλῶ [δηλ. ‘αγαπῶ’] ομού μετ’ άλλου’. Τα ρήματα αυτά είναι: <<ειδικοί όροι που επινοεί η Αντιγόνη για να περιγράψει την ‘φύση’ της και το αζεδιάλυτο μπλέξιμό της με την ‘οικογένεια’ (..), και δεν απαντώνται πουθενά αλλού στην κλασική ελληνική Γραμματεία.>> (Griffith 1999: 211-12) Η ηρωίδα στον στίχο αυτό προφέρει τον ίδιο της τον επιτάφιο¹³⁹ και αυτό που μας λέει κατά λέξη είναι: ‘πως δεν γεννήθηκα για να μισώ μαζί με άλλους, αλλά για ν’ αγαπῶ μαζί με άλλους.’¹⁴⁰

Ο Griffith (1999) μεταφράζει τον στίχο ως <<ακόμη κι αν τα αδέλφια μου μισούν ο ένας το άλλο, η φύση μου με παρακινεί να μην τους ακολουθώ στο μίσος τους για τον άλλον, αλλά να τους αγαπῶ όπως με αγαπάνε>> (σελ.211) ενώ ο Jebb (1891) ο οποίος κινείται στα ίδια πλαίσια τον μεταφράζει ως <<ακόμη κι αν τα αδέλφια μου μισούν το ένα το άλλο, η φύση μου με παρακινεί να μην ακολουθώ τον Ετεοκλή στο μίσος του για τον Πολυνείκη, αλλά να αγαπῶ κάθε αδελφό όπως με αγαπάει.>> (σελ. 102)

Παραμένουμε λοιπόν στο ζεύγος οικογένεια/πόλη όπου <<για την Αντιγόνη η έννοια της *φιλίας* περιορίζεται ‘στον κλειστό κύκλο της οικογένειας’, που τώρα βρίσκεται στον κόσμο των νεκρών. Υπό αυτό το πρίσμα και η διάσημη απάντησή της στον Κρέοντα: ‘γεννήθηκα’ (η κυριολεκτική δύναμη του ἔφυν είναι σημαντική εδώ · δεν είναι η ιθαγένεια αλλά η γέννηση που αποφασίζει για την πίστη κάποιου). ‘Δεν γεννήθηκα να μοιράζομαι το πολιτικό τους μίσος αλλά την αγάπη που έχουν ως ομοαίματοι αδελφοί’. Στο μυαλό της, ακόμη και το γεγονός ότι σκότωσαν ο ένας τον άλλον, δεν ακυρώνει την σχέση της *φιλίας* μεταξύ τους.>> (Knox 1992: 81-2)

Όσον αφορά το ρήμα του στίχου (ἔφυν) <<αν και συχνά λίγο απέχει από τη συνωνυμία με το ‘είναι’, δύσκολα θα πιστέψει κανείς ότι εδώ η Αντιγόνη δεν κάνει μία δήλωση για το ποια είναι –ή ποια πιστεύει πως είναι- η ‘φύσις’ της. Μοιάζει σα να ισχυρίζεται ότι από το χαρακτήρα της είναι όλο αγάπη και καθόλου μίσος.>> (Winnington-Ingram 1980: 133) Ωστόσο, ισχύει κάτι τέτοιο όταν βλέπουμε πως αντιμετωπίζει την Ισμήνη, όταν η τελευταία προσπαθεί να σώσει την αδερφή της λέγοντας πως συμμετείχε και αυτή στην πράξη της ταφής; Η Αντιγόνη της μιλάει σκληρά αρνούμενη να δεχτεί την βοήθεια της: <<δεν αποσύρει απλώς την αγάπη της ή μιλάει σε τόνους ψυχρής περιφρόνησης, αλλά χρησιμοποιεί λόγια εχθρότητας, μίσους (στ. 86, 93-4). Η Ισμήνη αντιτάχθηκε με τον Κρέοντα και για την Αντιγόνη παραμένει σε εκείνο το στρατόπεδο. ‘Τον Κρέοντα να ρωτήσεις, αφού με κείνον είσαι’. Ο στίχος 549 εκφράζει κακότητα και την εκφράζει ειλικρινά. (..) Αυτό δεν είναι συνέχθην ; (..) Η Αντιγόνη

¹³⁵ Blundell, M., W., (1989). *Helping Friends and Harming Enemies. A Study in Sophocles and Greek Ethics*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, σελ.117.

¹³⁶ Βλ. Θεοδοσίου, 46, υποσ. 117

¹³⁷ Winnington-Ingram, R. P. (1980). *Sophocles: An Interpretation*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, σελ. 133

¹³⁸ Ρεμεδιάκη, Ι. (2007). *Οι Μεταφράσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή στη Νεοελληνική Σκηνή (1850-2000)* (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Αθήνα, σελ. 308

¹³⁹ Knox, B. M. W., (1992). *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley, USA: Univeristy of California Press, σελ. 116

¹⁴⁰ Ρεμεδιάκη, Ι. (2007). *Οι Μεταφράσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή στη Νεοελληνική Σκηνή (1850-2000)* (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Αθήνα, σελ. 309

τηρεί τον κώδικα της παλαιάς παράδοσης με τη διπολική του αντίθεση *φιλίας* και *έχθρας*, αντίθεση που δεν αίρεται, διότι όπου υπάρχει *φιλία*, εκεί θα υπάρχει επίσης και *έχθρα*, και όσο ισχυρότερη η *φιλία*, άλλο τόσο ισχυρότερη και η *έχθρα*. Μπορεί η Αντιγόνη να πιστεύει ότι είναι του χαρακτήρα της να μοιράζεται αγάπη, είναι όμως δέσμια ενός κώδικα που απαιτεί εξίσου και μίσος.>> (Winnington –Ingram 1980: 134-35)

Η Ρεμεδιάκη (2007) υποστηρίζει πως <<είτε υπό όρους, είτε απεριόριστη, η συμ-φιλία της Αντιγόνης αποτελεί βασικό στοιχείο που συγκροτεί τον χαρακτήρα της. Η σκληρότητά της αντίθετα δεν είναι το κύριο χαρακτηριστικό της ή, μάλλον, δεν έχει πάνω σε αυτό δυνατότητα επιλογής· την ‘συν’–δυάζει με μια μεγάλη τρυφερότητα και αγάπη για αυτούς και αυτά που ‘πρέπει’, που της επιβάλλουν οι αξίες και η φύση της.>> (σελ. 311)

Ας δούμε πως οι μεταφραστές τον αποδίδουν.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

ΡΑΓΚΑΒΗΣ

Κοινήν φίλιαν, όχι έχθραν χρεωστώ

Ο Ραγκαβής αποδίδει το συνθετικό συν- με το επίθετο *κοινήν*. Οι λέξεις *φιλία* και *έχθρα* μένουν αμετάφραστες αν και χάνουν την αρχαία σημασία τους. Έτσι εδώ αντί για την λ. ‘αγάπη’ ο Ραγκαβής, θέλοντας να αποφύγει τα ερωτικά συμφραζόμενα, επιλέγει τον όρο *φιλίαν* ο οποίος ταιριάζει με το μοτίβο που ακολουθεί ο μεταφραστής αλλά και με τα ήθη της εποχής του. Τέλος, το ρήμα *ἔφυν* αποδίδεται εδώ ως *χρεωστώ*, δίνοντας την εντύπωση πως η Αντιγόνη έχει χρέος να δρα έτσι μια ερμηνεία που δεν απομακρύνεται από τα πιστεύω της ηρωίδας.

ΧΡΗΣΤΟΜΑΝΟΣ

Όχι για να μισώ μαζί, για ν’ αγαπώ ‘γεννήθηκα

Η πρόθεση αποδίδεται από τον Χρηστομάνο μόνο στο πρώτο ρήμα (να *μισώ μαζί*), κάνοντας την σύνταξη περίεργη ενώ το δεύτερο ρήμα είναι μόνο του (ν’ *αγαπώ*). Τέλος, το *ἔφυν* αποδίδεται ως *γεννήθηκα*, το οποίο δηλώνει έναν προορισμό, μια κατεύθυνση της ηρωίδας.

ΜΑΝΟΣ

Στον κόσμο δεν γεννήθηκα για να μισώ με άλλους,
αλλά μονάχα ν’ αγαπώ!

Η μετάφραση του Μάνου είναι πιο αναλυτική σε σχέση με το πρωτότυπο και σε σχέση με τις προηγούμενες μεταφράσεις. Η πρόθεση αποδίδεται μόνο στο πρώτο ρήμα (να *μισώ με άλλους*) ενώ το δεύτερο ρήμα τίθεται και πάλι μόνο του και αυτή τη φορά στην τελευταία θέση (ν’ *αγαπώ*), δίνοντας ίσως περισσότερη έμφαση σε αυτό. Τέλος, το ρ. *ἔφυν* αποδίδεται και εδώ ως *γεννήθηκα* με μια διαφορά πως ο μεταφραστής προσθέτει και έναν προσδιορισμό (*στον κόσμο*).

ΓΡΥΠΑΡΗΣ

Εγώ δεν είμαι
για να μοιράζωμαι έχθρες, αλλ’ αγάπη

Ο Γρυπάρης αρχίζει την μετάφραση του με ένα emphaticό *εγώ δεν είμαι* το οποίο είναι απόδοση του *ἔφυν* και το οποίο διαχωρίζει την ηρωίδα από τον Κρέοντα, κάνοντας γνωστή τη θέση της. Η πρόθεση αποδίδεται με το ρήμα *μοιράζωμαι*, το οποίο όντας στην παθητική φωνή δηλώνει την έννοια της κοινότητας και του ‘μαζί’ ενώ τα δύο απαρέμφρατα αποδίδονται με ουσιαστικά (*έχθρες-αγάπη*), με το τελευταίο να βρίσκεται στο τέλος της πρότασης.

3.4 Β' στάσιμο – οι θεοί και η άτη (στ. 582-625)

Μετά την απόφαση του Κρέοντα να καταδικάσει σε θάνατο τις δύο αδελφές ο Χορός αναφέρεται στη τύχη της οικογένειας και την παντοδυναμία των θεϊκών δυνάμεων.¹⁴¹ Το δεύτερο στάσιμο έχει να κάνει με τις συμφορές που πλήττουν τους ανθρώπους, όπου εδώ συναντάμε τις λέξεις ευδαίμονες¹⁴² και άτη (4 φορές). Η ευτυχία λοιπόν παλεύει με την άτη και πριν από αυτήν, με τη λέξη κακών.¹⁴³ Η λ. άτη μας τοποθετεί κατευθείαν <<στο κέντρο του δράματος της Αντιγόνης. Είναι ένας όρος που επαναλαμβάνεται είκοσι φορές και που, δεδομένης της συντομίας του κειμένου, ακούγεται σα να είναι σαράντα –η άτη. Είναι μια αναντικατάστατη λέξη. Καθορίζει το όριο που η ανθρώπινη ζωή μπορεί μόνον για λίγο να περάσει. Το κείμενο του Χορού είναι ξεχωριστό σε νόημα και ένταση: - εκτός άτας. Πέρα από αυτή την Άτη, κάποιος μπορεί να ζήσει μόνον ένα σύντομο διάστημα ζωής, και εκεί είναι που η Αντιγόνη θέλει να πάει. Δεν είναι καθόλου ένα συγκινητικό μικρό ταξίδι. Μαθαίνουμε από την Αντιγόνη το σημείο στο οποίο έχει φτάσει: Κυριολεκτικά δεν μπορεί να αντέξει άλλο. Η ζωή της δεν αξίζει να τη ζεις. Ζει με την μνήμη ενός αφόρητου δράματος κάποιου, που η γενιά του μόλις καταστράφηκε στη μορφή των δύο αδελφών της. Ζει στο σπίτι του Κρέοντα· υπόκειται στο νόμο του και αυτό είναι κάτι που δεν μπορεί να αντέξει.>> (Lacan 1992: 262-3)

Ο όρος δηλώνει την κατάσταση του νου, την σύγχυση της συνείδησης, την παράλογη συμπεριφορά, την παραφρόση που προέρχεται από εξωτερικές δαιμονικές δυνάμεις και όχι από ψυχολογικές ή φυσιολογικές αιτίες και ταυτόχρονα παρουσιάζεται ως τιμωρία.¹⁴⁴ Η άτη λοιπόν που την συναντήσαμε ήδη στους στίχους 4 και 17 είναι, σύμφωνα με το Λεξικό: η σύγχυση, ο παραλογισμός, η απερίσκεπτη παρόρμηση που προκαλείται από πλάνη, η τύφλωση η οποία στέλνεται από τους θεούς, η απερίσκεπτος ενοχή ή αμαρτία, ο όλεθρος, η καταστροφή.

Ο Winnington-Ingram (1980) σχολιάζοντας γενικά για το χορικό λέει: <<θέμα του Β' Στασίμου είναι οι συμφορές του οίκου των Λαβδακίδων. Το χορικό έρχεται λίγο πριν τα μισά του έργου: είναι εκτενές, λεπτοδουλεμένο και, σε πολλά στοιχεία της γλώσσας και του στοχασμού του, έντονα παραδοσιακό, αν όχι αισχυλικό. Το όνομα του Διός κατέχει την κεντρική θέση στο χορικό –του Διός που κατά την Αντιγόνη (στ. 2) στέλνει δεινά στην ίδια και στην αδελφή της, του Διός, του οποίου το κύρος θα επικαλεστεί προς νομιμοποίηση της αντιεξουσιαστικής της πράξης. Κοντά στο Δία, στο Β' Στασίμο εμφανίζονται οι θεοί του κάτω κόσμου και μια Ερινύς. Το χορικό αρχίζει με την άτην και τελειώνει με την άτην.>> (σελ.165) Το στάσιμο, το οποίο αναφέρεται στις συμφορές που μπορεί να επηρεάσουν γενιές οικογενειών αλλά και στον ίδιο τον Κρέοντα, αποτελεί το βασικό σημείο που ενώνει τις πράξεις (λάθος ή σωστές) των χαρακτήρων με τα κοινωνικά, πολιτικά και τελετουργικά θέματα.¹⁴⁵

Το χορικό με τα δύο στροφικά του συστήματα αναφέρεται στην ανθρώπινη δυστυχία που είναι σύμφυτη με την ανθρώπινη μοίρα ενώ η προσοχή του Χορού στρέφεται στον οίκο των Λαβδακίδων. Η πρώτη στροφή και η πρώτη αντιστροφή αναφέρονται στις πρόσφατες συμφορές του οίκου των Λαβδακίδων όπου ο στ. 595 (πήματα φθιμένων ἐπὶ πῆμασι πίπτοντ') αντιστοιχεί με τον στ. 583 (οἷς γὰρ ἂν σεισθὴ θεόθεν δόμος, ἄτας), με αποτέλεσμα το πολύπλοκο πῆματα πῆμασι να αποτελεί ερμηνευμα της λ. άτης και να παραπέμπει στην επαλληλία των συμφορών.¹⁴⁶ Η αιτία αυτής της συμφοράς είναι ο στ. 603 (λόγου τ' ἄνοια καὶ φρενῶν Ἑρινύς) δηλαδή η ασυδοσία της γλώσσας και η τύφλωση του νου.¹⁴⁷ Σύμφωνα λοιπόν με αυτή τη διάκριση το πρώτο αναφέρεται στην Αντιγόνη και το δεύτερο στον Κρέοντα το οποίο είναι και η αιτία της καταστροφής των δύο ηρώων.¹⁴⁸

Το δεύτερο στροφικό ζεύγος αναφέρεται στην παντοδυναμία του Δία, στην αδυναμία και στην δυστυχία των θνητών και στην ελπίδα που ξεγελά και τυφλώνει τους ανθρώπους. Το χορικό επισημαίνει πως την ώρα που ο άνθρωπος νομίζει πως τα έχει καταφέρει, μια δύναμη τα γκρεμίζει όλα. Οι θεοί θολώνουν το λογικό του ανθρώπου κάνοντας τον να μην μπορεί να ξεχωρίσει το καλό από το κακό, οδηγώντας τον στην καταστροφή.

¹⁴¹ Για μια πιο εκτενέστερη ανάλυση του στασίμου βλ. Oudemans & Lardinois (1987: 133-39).

¹⁴² <<Παρόλο που η εισαγωγική φράση υποβάλλει έναν μακαρισμό ('ευδαίμονες..'), το υπόλοιπο της ωδής ασχολείται επί μακρόν με την απατηλή και καταστροφική δύναμη των θεών.>> Griffith, σελ. 218.

¹⁴³ Ρεμεδιάκη, Ι. (2007). *Οι Μεταφράσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή στη Νεοελληνική Σκηνή (1850-2000)* (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Αθήνα, σελ. 343.

¹⁴⁴ Dodds, E. R. (1978), *Οι Έλληνες και το Παράλογο*, (μτφρ.) Γ. Γιατρωμανωλάκης, Αθήνα: Καρδαμίτσας, σελ. 24, 49.

¹⁴⁵ Cairns, D., (2016). *Sophocles Antigone*, London, UK: Blumsbury Publishing, σελ. 113.

¹⁴⁶ Θεοδοσίου, Α., (2019). *Ώψεις της Μεταφραστικής Ποιητικής του Δ. Ν. Μαρωνίτη στην "Αντιγόνη" του Σοφοκλή*. Μεταπτυχιακή εργασία. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, σελ. 49

¹⁴⁷ Lesky, A. (1987). *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων, Α' Από τη Γένεση του Εείδους ως τον Σοφοκλή*, (μτφρ.) Ν. Χ. Χουρμουζιάδης, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, σελ. 332

¹⁴⁸ Θεοδοσίου, Α., (2019). *Ώψεις της Μεταφραστικής Ποιητικής του Δ. Ν. Μαρωνίτη στην "Αντιγόνη" του Σοφοκλή*. Μεταπτυχιακή εργασία. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, σελ. 50, υποσ. 125

Το ερώτημα που προκύπτει είναι αν ο Χορός με την ωδή αναφέρεται στην Αντιγόνη ή στον Κρέοντα; Θα λέγαμε πως εφόσον το στάσιμο μιλάει για τις συμφορές των Λαβδακίδων τότε αναφέρεται στην Αντιγόνη και στην επιλογή της να θάψει τον Πολυνείκη. Ωστόσο, αναφέρεται και στον Κρέοντα καθώς αυτός θα γίνει παράδειγμα, επαληθεύοντας όλα όσα λέει ο Χορός. Η α' αντιστροφή με την φράση λόγου τ' ἄνοια καὶ φρενῶν Ἑρινὺς θα μπορούσε να αφορά την Αντιγόνη αλλά και τον Κρέοντα. Ωστόσο, ο Χορός στην προηγούμενη ωδή είχε δώσει στην Αντιγόνη τον εξής χαρακτηρισμό: αφροσύνην, ἄρα ἴσως αναφέρεται ὄντως στην ηρωίδα που εκδηλώνει αυτήν την συμπεριφορά. Όμως ο ίδιος χαρακτηρισμός δόθηκε και στην Ισμήνη από τον Κρέοντα (στ.561-62) αλλά και στον Κρέοντα από τον Χορό (στ. 469-70), κάτι που δείχνει πως αν ο Χορός υπονοεί τον Κρέοντα τότε ἔμμεσα αποδοκιμάζει την στάση του.¹⁴⁹ Ο Χορός παραβάλλοντας την δύναμη του Κρέοντα στην υπεροψία του ανθρώπου, πιθανότατα τάσσεται με την Αντιγόνη και την σκέψη της για την δύναμη που έχουν τα κηρύγματα του Δία, θέτοντας έτσι τον Κρέοντα στο στόχαστρο της κριτικής του.¹⁵⁰

Ο Lesky (1987) υποστηρίζει πως <<το δεύτερο στροφικό ζεύγος αλλάζει κατεύθυνση και μεταθέτει ακόμη και τις παραπάνω λέξεις σε ένα μισόφωτο: ο Χορός αντιπαραθέτει την αναπόδραστη δύναμη του Δία στη χιμαιρική γνώση των ανθρώπων και, με μια έντονη ανάμνηση αισχύλειου στοχασμού, προσθέτει ότι το κακό φαίνεται να είναι καλό σε εκείνον που ο θεός τον οδηγεί στο δρόμο της ἀτης- η συγκεκριμενοποίηση αυτής της γενικής σκέψης μόνο στον Κρέοντα μπορεί να αναφέρεται.>> (σελ. 332) Ειδικά η φράση του στ. 617 (πολλοὶς δ' ἅπατα κουφονόων ἐρώτων) αφορά ξεκάθαρα τον Κρέοντα. Η πεποίθησή του ότι μπορεί να φέρει ειρήνη και αρμονία στην πόλη, επιβάλλοντας την θέλησή του, ακόμα κι αν είναι ἀδικη, είναι μια ἀπάτη και μια ψευδαίσθηση.¹⁵¹ Τελειώνοντας τον σχολιασμό, ένα άλλο σημείο που μας δείχνει πως το στάσιμο αναφέρεται στον Κρέοντα βρίσκεται στο τέλος της ωδής όταν οι ἀνάπαιστοι του Χορού (στ.626-30) ανακοινώνουν την ἀφιξη του Αἰμίονα.¹⁵²

Ως κλείσιμο παραθέτω ένα σχόλιο του Griffith (1999) που αναρωτιέται: <<είναι αυτοί οι χαρακτήρες, τους οποίους έχουμε δει να μιλούν και να δρουν με τέτοια ανεξαρτησία και πνεύμα, πράγματι μόνον θύματα της κληρονομιάς και της περιστασης; Ή, πράγμα πιο τρομακτικό, των κακόβουλων θεοτήτων που είναι αποφασισμένες να καταστρέψουν αυτούς και σύσσωμες τις οικογένειές τους; (...) Οι Γέροντες αφήνουν κάποια κρίσιμα θέματα ασαφή και απροσδιόριστα (ίσως, εν μέρει, γιατί ο Κρέων είναι ακόμα στη σκηνή). Που ακριβώς πρέπει να τοποθετήσουμε την ἄτη, την ἐλπίδα (616), την ὑπερβασία (605) και την ἀπάτη (617); Και ποιου η λόγου τ' ἄνοια καὶ φρενῶν Ἑρινὺς (603) προκάλεσε αυτή την πρόσφατη επιδημία καταστροφής; (599-603). Πιθανώς οι Γέροντες πιστεύουν ότι η κατηγορία βαραίνει την Αντιγόνη αλλά δεν το λένε τόσο κατηγορηματικά. (...) Τα λόγια τους δημιουργούν αμφιβολίες και ειρωνείες.>> (σελ.219-20)

Ας δούμε όμως τους στίχους που θα αναλύσουμε μεταφραστικά.

¹⁴⁹ Θεοδοσίου, Α., (2019). *Ὀψεις της Μεταφραστικής Ποιητικής του Δ. Ν. Μαρωνίτη στην "Αντιγόνη" του Σοφοκλή*. Μεταπτυχιακή εργασία. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, σελ. 50

¹⁵⁰ Στο ίδιο, σελ. 50

¹⁵¹ Martin, L., G., (2000). *The Role of the Chorus in Sophocles' Ajax and Antigone*, Vancouver, Canada: University of British Columbia, σελ. 75 [<https://open.library.ubc.ca/soa/cIRcle/collections/ubctheses/831/items/1.0089562>]

¹⁵² Στο ίδιο, σελ. 75

στ. 583-5

ΧΘ. εὐδαίμονες οἷσι κακῶν ἄγευστος αἰών. [στρ. α]

οἷς γὰρ ἂν σείσθῃ θεόθεν δόμος, ἄτας
οὐδὲν ἐλλείπει γενεᾶς ἐπὶ πληθὺς ἔρπον·

Πρώτη λέξη του χορικού είναι το ευδαίμονες, μία γνώμη, σχετικά με την ευτυχία των ανθρώπων που δεν γνωρίζουν στη ζωή τους συμφορές.¹⁵³ Το σπῖτι (δόμος) ‘σειείται’ από την οργή των θεών (ατας) φέρνοντας συμφορές και σε επόμενες γενιές. Αυτές οι συμφορές είναι κληρονομικές, ο οποίες θα επανεμφανίζονται στην κάθε γενιά βασανίζοντας την μέχρι να σβηστεί εντελώς όλη η οικογένεια. Για τον Griffith (1999) αυτό αποτελεί <<μια τυποποιημένη φόρμουλα κατάρας>>. (σελ. 224) Τα δύο κορίτσια ήταν η τελευταία ελπίδα της γενιάς των Λαβδακίδων αλλά μια πράξη μωρίας τις καταδίκασε.¹⁵⁴

στ. 611-14

τό τ’ ἔπειτα καὶ τὸ μέλλον
καὶ τὸ πρὶν ἐπαρκέσει
νόμος ὁδ’· οὐδὲν ἔρπει
θνατῶν βίῳ πάμπολ’ ἔκτος ἄτας.

Στους στίχους αυτούς έχουμε τρεις αιτιατικές της διάρκειας, το τ’ έπειτα και το μέλλον και το πριν.¹⁵⁵ Το τ’ έπειτα αφορά αυτό που ακολουθεί¹⁵⁶ και εδώ διακρίνεται από το μέλλον, όπου είναι σαν να λέγαμε ‘αύριο, και για πάντα’¹⁵⁷ ενώ το ρήμα επαρκέω σημαίνει: επαρκώ, είμαι αρκετός, επικρατώ, υπερισχύω και εδώ έχει τη σημασία του <<‘θα διαρκέσει, θα ισχύει’, και για το μέλλον και αν ανιχνεύσουμε το παρελθόν.>> (Jebb 1891: 118)

Όσον αφορά τους τελευταίους δύο στίχους είναι αρκετά αμφίβολοι και ύποπτοι, με το επίρρημα πάμπολ’ και την επανεμφάνιση του οὐδὲν ἔρπει σε διαφορετική μετρική θέση, κάνοντας την όποια διόρθωση μη ικανοποιητική.¹⁵⁸ Η ερμηνεία που δίνεται για αυτούς τους στίχους υιοθετήθηκε από αρκετούς εκδότες: ‘τίποτα τεράστιο δεν έρχεται στη ζωή των θνητών χωρίς <επακόλουθη> τιμωρία’.¹⁵⁹ Το επίρρημα πάμπολ’ σημαίνει πάρα πολύ, υπερβολικά μεγάλο. Ωστόσο η Ρεμεδιάκη (2007) παρατηρεί πως <<υπάρχει περίπτωση το επίρρημα να είναι χρονικό, και να σημαίνει: καμία ανθρώπινη ζωή δεν ζει καιρό χωρίς συμφορές>> (σελ. 349-50) ενώ ο Jebb (1891) σχολιάζει πως <<η υπερβολική δύναμη ή πλούτος ή ευημερία-οτιδήποτε είναι τόσο μεγάλο, ώστε να μην είναι ανθρώπινο, προκαλεί τον θεϊκό ‘φθόνο’: ο άνθρωπος επιδεικνύει ὕβριν και αυτό φέρνει την άτη.>> (σελ. 18)

Παραθέτω το εκτεταμένο σχόλιο του Griffith (1999), ο οποίος επισημαίνει πως <<ακόμα και η γενική ιδέα του κομματιού είναι αβέβαιη. Πράγματι ο Χορός εννοεί ότι καμία ζωή δεν διαφεύγει χωρίς να μετρηθεί με την ‘άτη’, αργά ή γρήγορα -ένα απαισιόδοξο μήνυμα που θα έμοιαζε να εξισώνει την ‘δύναμη του Δία’ απλώς με τις φυσικές συνέπειες του εὐθραυστου της ανθρώπινης ζωής; Ή ότι η υπερβολική ευημερία θα οδηγήσει αναπόφευκτα στην ‘άτη’ και την θεϊκή τιμωρία, μια πιο οικεία άποψη για τον ‘νόμο’ του Δία; Σε κάθε περίπτωση, ο αντίλαλος από τα εισαγωγικά λόγια της Αντιγόνης (στ. 2-6) είναι έντονος, παρόλο που ο τόνος των Γερόντων είναι πιο διστακτικός, λιγότερο βέβαιος.>> (σελ.228-9)

Το ερώτημα μας είναι όμως ποιον αφορά το πάμπολ’; Ο Winnington- Ingram (1980) επισημαίνει πως <<η τρέλα της Αντιγόνης δεν εμπεριέχει τη δίψα του πλούτου. (...) Ο Κρέων, αν τον έχουμε αντιληφθεί σωστά, είχε τη φιλοδοξία της εξουσίας· ο πλούτος είναι η βάση της εξουσίας· πλούτος, εξουσία και βασιλική ισχύς σχηματίζουν ένα παραδοσιακό τρίπτυχο ιδεών. Παρουσιάζοντας τον Χορό ν’ απομακρύνεται από τους Λαβδακίδες, ν’ απομακρύνεται από την οικογένεια και να πλησιάζει τον ατομικό πραβάτη, το ενδιαφέρον του ίδιου του Σοφοκλή απομακρύνεται από την Αντιγόνη προς την κατεύθυνση του Κρέοντα.>> (σελ. 170)

¹⁵³ Ρεμεδιάκη, Ι. (2007). *Οι Μεταφράσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή στη Νεοελληνική Σκηνή (1850-2000)* (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Αθήνα, σελ. 349

¹⁵⁴ Jebb, R. C., (1891). *Sophocles: The Play and the Fragments with Critical Notes, Commentary, and Translation in English Prose*. London: Cambridge University Press, σελ. 112.

¹⁵⁵ Ρεμεδιάκη, Ι. (2007). *Οι Μεταφράσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή στη Νεοελληνική Σκηνή (1850-2000)* (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Αθήνα, σελ.349

¹⁵⁶ Griffith, M. (Ed.). (1999). *Sophocles Antigone*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, σελ. 228

¹⁵⁷ Jebb, R. C., (1891). *Sophocles: The Play and the Fragments with Critical Notes, Commentary, and Translation in English Prose*. London: Cambridge University Press, σελ. 112

¹⁵⁸ Griffith, M. (Ed.). (1999). *Sophocles Antigone*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, σελ.228

¹⁵⁹ Στο ίδιο, σελ. 228

στ. 622-25

τὸ κακὸν δοκεῖν ποτ' ἐσθλὸν
τῷδ' ἔμμεν ὅτ' φρένας
θεὸς ἄγει πρὸς ἅταν·
πράσσει δ' ὀλίγιστον χρόνον ἐκτὸς ἅτας.

Το ποτέ στον πρώτο στίχο έχει την έννοια του ‘αργά ή γρήγορα’, θα έρθει η στιγμή που θα κάνει το λάθος.¹⁶⁰ Ας δούμε όμως την ερμηνεία των δύο ‘άτη’ που υπάρχουν στους στίχους 624-5 (πρὸς ἅταν- ἐκτὸς ἅτας). Το πρώτο σημαίνει την συμφορά, ενώ το δεύτερο το ‘ξεμυάλισμα’.¹⁶¹ Ο Griffith (1999) υποστηρίζει πως αυτή <<η παρήχηση και η λεκτική επανάληψη υπογραμμίζουν την επανάληψη των ιδεών και του θέματος της κληρονομικής συμφοράς και πως στην στροφή β’ ο βασικός μετρικός χαρακτήρας παραμένει σταθερός και δείχνει ισχυρή συνέχεια με τους προηγούμενους. (...) Αυτή η επίδραση της συνέχειας και του αναπόφευκτου ρυθμικού, λεκτικού και κοσμικού σχεδίου, ενισχύεται από την τελική φράση της στροφής και αντιστροφής β’ (...ἐκτὸς ἅτας).>> (σελ. 221, 223) Οι θεοί παραπλανούν τους ανθρώπους με αποτέλεσμα να μπερδεύουν το καλό με το κακό και να οδηγούνται στην καταστροφή.

Από το στάσιμο αυτό θα αναλύσουμε τους στ.583-5, 611-4 και 622-5 και συγκεκριμένα πως αποδίδουν οι μεταφραστές τους όρους άτης, ευτυχίας-δυστυχίας, το θεϊκό στοιχείο, τις αιτιατικές του χρόνου και το επίρρημα πάμπολυ.

¹⁶⁰ Jebb, R. C., (1891). Sophocles: The Play and the Fragments with Critical notes, Commentary, and Translation in English Prose. London: Cambridge University Press, σελ. 119.

¹⁶¹ Στο ίδιο, σελ. 120

ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

ΡΑΓΚΑΒΗΣ

(Κορυφαίος βαρύφωνος του α' Ημιχόρου)

Μακάριος ου αμιγής κακών ο βίος .
Όταν οίκον σείσῃ Θεός, ουδέν λείπει
ειδός κακών, γενεάς γενεών διέρπον.

Ο Ραγκαβής στα χορικά του χρησιμοποιεί μια γλώσσα περισσότερο κατανοητή από ό,τι στα επεισόδια. Η πρώτη λέξη ευδαιμόνες αποδίδεται ως *μακάριος*, το οποίο μας παραπέμπει σε εκκλησιαστικά και χριστιανικά συμφραζόμενα ενώ ο *Θεός*, ως απόδοση του θεόθεν, βρίσκεται σε ενικό και με κεφαλαίο και αναφέρεται στον θεό της Χριστιανοσύνης. Ο όρος δυστυχίας (κακών) στον πρώτο στίχο μένει αμετάφραστος ενώ η άτη αποδίδεται περιφραστικά ως *ειδός κακών*, μια αρκετά αδύναμη απόδοση της λέξης ,που διέρπει ύπουλα στις γενιές των ανθρώπων.

Παρελθόν, παρόν και μέλλον
κυβερνάι ούτος ο νόμος ομού.

(Κορυφαίος του α' Ημιχ. μόνος)

Δεν διαρκεί των θνητών η ζωή
πάμπολυ άνευ βλάβης.

(Ημιχ. α' και β'. Μονοφ.)

Δεν διαρκεί των θνητών η ζωή
πάμπολυ άνευ βλάβης.

Το έπειτα μεταφράζεται ως *παρόν*, το πριν ως *παραλθόν* και το *μέλλον* παραμένει ως έχει όπου όλα μαζί περιλαμβάνουν όλο το χρονικό πεδίο. Το πάμπολυ μεταφράζεται ως χρονικό επίρρημα (*ουκ εις μακρόν χρόνον*) ενώ το ρήμα επαρκέσει αποδίδεται με ένα ρήμα που δεν πλησιάζει την σημασία του πρωτοτύπου (*κυβερνάι*). Τέλος, το εκτός άτας αποδίδεται ως *βλάβη*, μια λέξη η οποία παραπέμπει σε κάτι που έχει υποστεί ζημιά και δεν λειτουργεί.

Το κακόν καλόν πως φαίνεται
εκεινώι, ον ο Θεός θέλει να ρίψ' εις βλάβην.

(Κορυφ. βαρύφων του Ημιχόρου)

Ζηι δ' ουκ εις μακρόν
χρόνον τις άνευ βλάβης
Ζηι δ' ουκ εις μακρόν
χρόνον τις άνευ βλάβης

Ο Θεός εμφανίζεται και εδώ ως υπεύθυνος για τις συμφορές στις ζωές των ανθρώπων. Οι δύο φράσεις προς άταν και εκτός άτας μεταφράζονται και εδώ με τη λέξη *βλάβη* (*εις βλάβην- άνευ βλάβης*) η οποία <<λέγεται από τον Κορυφαίο και επαναλαμβάνεται από τον Ημίχορο ακουγόμενη δυνατώτερα. Αυτό συμβαίνει και τις δύο φορές. Έχουμε συνεπώς πολλαπλασιασμένο το αποτέλεσμα του 'λεκτικού' αντίλαλου.>> (Ρεμεδιάκη 2007: 352-3)

ΧΡΗΣΤΟΜΑΝΟΣ

ΧΟΡ. Ευτυχισμένοι εκείνοι που η ζωή τους πέρασε χωρίς κακοτυχία,
γιατί οποιανού σπίτι
απ' τους θεούς έρθει και σαλέψει
δεν τ' απολείπει συφορά και σέρνεται
από γενιά σε γενιά.

Η μετάφραση του Χρηστομάνου περιέχει πολλούς ιδιωματικούς τύπους της δημοτικής (*οποιανού, απολείπει συφορά, το ύστερο, θε να, κάποτες*), δίνοντάς της μια ποιητική, διαλεκτική χροιά. Οι όροι ευτυχίας-δυστυχίας αποδίδονται με δύο επίθετα, τα οποία έχουν το συνθετικό 'τύχη' (*ευτυχισμένοι – κακοτυχία*) ενώ το θεόθεν γίνεται εμπρόθετος προσδιορισμός (*απ' τους θεούς*), διατηρώντας τον πληθυντικό και τα αρχαία συμφραζόμενά του. Τέλος, η άτη μεταφράζεται εδώ ως συφορά, χωρίς το –μ-, η οποία σέρνεται από γενιά σε γενιά, δίνοντας περισσότερη έμφαση.

Για το ύστερο και για το μέλλον
και για τα περασμένα νόμος που αυτός θενα κρατήσει.
Σ' όλη την οικουμένη
από θνητού ζωή
δεν απολείπει ποτέ η δυστυχία.

Το έπειτα αποδίδεται ως *το ύστερο*, το πριν ως *τα περασμένα* και το μέλλον μένει ως έχει. Σύμφωνα με την Ρεμεδιάκη (2007) <<το έπειτα αναφέρεται στην αμέσως επόμενη στιγμή, το οποίο είναι ένα παρόν-μέλλον, στο οποίο το ύστερο μπορεί να μην αντιστοιχεί με ακρίβεια. Ωστόσο, η απόφαση του να κρατήσει δύο μελλοντικούς προσδιορισμούς, όπως το πρωτότυπο, φανερώνει την επιδίωξή του να διατηρήσει την λεπτή χρονική διαφοροποίηση. Είναι ο μόνος που το κάνει όλοι οι άλλοι μεταφραστές αποδίδουν τους προσδιορισμούς ως 'παρόν-παρελθόν-μέλλον.>> (σελ. 354) Τέλος, η φράση εκτός άτας αποδίδεται με τον γενικό όρο *δυστυχία*.

Το κακό φαίνεται κάποτε να 'ν' καλό σ' εκείνον
που ένας θεός τού συνεπαίρνει τον νου για να τον καταστρέψει.
Αλλά πολύ λίγον καιρό θα κάνει χωρίς συφορά.

Το προς άταν αποδίδεται με ρήμα (*να τον καταστρέψει*) και το εκτός άτας ξανά ως *χωρίς συφορά* ενώ το θεός αποδίδεται στον ενικό όπου και πάλι μας παραπέμπει σε αρχαία συμφραζόμενα. Τέλος, το πάμπολυ μεταφράζεται ξανά ως χρονικό επίρρημα (*πολύ λίγον καιρό*).

ΜΑΝΟΣ

ΠΡΑΞΙΣ Γ΄

ΣΚΗΝΗ Α΄

ΚΡΕΩΝ, ΧΟΡΟΣ, ΟΠΛΟΦΟΡΟΙ
ΚΟΡΥΦΑΙΟΣ

Μακαρισμένοι οι άνθρωποι,
που τη ζωή περνούνε
χωρίς να δοκιμάσουν,
βάσανα τί θα πούνε.
Μα αλίμονο! αν το σπίτι τους
ένας θεός το σείσει·
αυτό θα προχωρήσει
γενιά με τη γενιά.

Ο Μάνος συνεχίζει να χωρίζει το κείμενο σε πράξεις και σκηνές, σύμφωνα με το θεατρικό μοτίβο της εποχής του. Η λέξη ευδαίμονες αποδίδεται ως *μακαρισμένοι*, που μοιάζει με την απόδοση του Ραγκαβή και το κακών ως *βάσανα*. Ο θεός βρίσκεται και πάλι στον ενικό και δεν είναι συγκεκριμένος, μπορεί δηλαδή να αναφέρεται και σε άλλους με αποτέλεσμα το χριστιανικό στοιχείο να μην είναι ξεκάθαρο ενώ ο όρος άτας ουδέν αποδίδεται γενικά και περιληπτικά ως *αυτό*.

Μα τον θνητό τον άνθρωπο,
η συφορά κρυμμένη
στον δρόμο τον προσμένει·
ο νόμος είναι αυτός.

Ο Μάνος εδώ παραλείπει το χωρίο τό τ' έπειτα και τὸ μέλλον και τὸ πρὶν και το επίρρημα πάμπλου, επιδιώκοντας να κρατηθεί στον αριθμό των στίχων και στο μέτρο που θέλει ενώ η άτη αποδίδεται ξανά ως *συφορά*, η οποία κρύβεται και περιμένει τον άνθρωπο.

(παρουσιάζεται ο Αΐμων)

πως το κακό της μοίρας του
με το καλό μπερδεύει
εκείνος οποιού σπρώχνεται
από θεό κρυμμένο,
σε λάκκον ανοιγμένο
να βρει τη συφορά.

Ο πρώτος στίχος που αποδίδεται ως *το κακό της μοίρας του* επαναφέρει ξεκαθάρα τη έννοια της μοίρας ενώ για πρώτη φορά έχουμε την προσθήκη τμημάτων όπως το θεός άγει που αποδίδεται σε ελεύθερη ερμηνεία ως *από θεό κρυμμένο/σε λάκκον ανοιγμένο*. Η πρόταση πράσσει δ' όλίγιστον χρόνον έκτος άτας παραλείπεται. Τέλος, η σκηνική οδηγία όπου παρουσιάζεται ο Αΐμων, <<δείχνει ότι 'σκηνοθετούσε' στο μυαλό του το κείμενο που μετέφραζε.>> (Ρεμεδιάκη 2007: 355)

ΓΡΥΠΑΡΗΣ

ΧΟΡ. Καλότυχοι που δε γευτούν
στη ζωή τους κανένα κακό·
γιατί για κείνους που οργή θεϊκιά
τα σπίτια τους σείσει, δε λείπει καμιά συφορά
που να μην πέφτει σε πλήθος γενεές των.

Η λ. ευδαίμονες αποδίδεται ως *καλότυχοι* ενώ για πρώτη φορά μεταφράζεται και το επίθετο *άγευστος* (*δε γευτούν*). Το κακών μετατρέπεται σε *κακό* ενώ η άτη γίνεται *συφορά*, όπως και στον Χρηστομάνο, η οποία πέφτει, επιθετικά πάνω σε πλήθος γενεών. Το θεόθεν αποδίδεται περιφραστικά ως *οργή θεϊκιά*. Η Ρεμεδιάκη (2007) σχολιάζει για το χωρίο <<η μετάφραση είναι έντονα δημοτική, με έναν ρυθμό που δεν υπηρετεί μια συγκεκριμένη φόρμα, αλλά ωστόσο αναγνωρίζεται ευκρίνως. Ιδιαίτερα έντονοι είναι οι ανάπαιστοι (UU-), με τόνο σε κάθε τρίτη συλλαβή, π.χ. στη ζωή τους κανένα κακό. Έντονη είναι η παρουσία τους στο τέλος των στροφών, ιδίως των δύο τελευταίων, όπου η μετρική σύμπτωση αντικαθιστά θα λέγαμε την λεκτική (και μετρική βεβαίως) ‘ομοιοκαταληξία’ της φρ. εκτός άτας. Έτσι έχουμε αναπαιστικό τρίμετρο με μια παραπάνω συλλαβή (στίχο που βρίσκουμε στον Σολωμό)>> (σελ. 356)

ενώ και τώρα και πριν και στο μέλλον
θα κρατά αυτός ο νόμος: πως τίποτα
στη ζωή των ανθρώπων δεν έρχεται
με χωρίς και καμιά δυστυχία.

Οι χρονικοί προσδιορισμοί *έπειτα*, *πριν* και *μέλλον* αποδίδονται ως *και τώρα και πριν και στο μέλλον*. Έτσι <<η χρονική βεντάλια οικειοποιείται το παρόν προκειμένου να απλωθεί σε όλο το φάσμα της, ενώ η ασυνήθιστη γειτνίαση των συνδέσμων (*με χωρίς*) επιτευνόμενων από το επίθετο *και καμιά*, προσδιορίζουν την αναπόφευκτη δυστυχία. Ίσως εδώ βρίσκεται και ένας τρόπος απόδοσης (ως τροπικού) του επιρρήματος *πάμπολυ*, το οποίο (ονομαστικά) παραλείπεται.>> (Ρεμεδιάκη 2007: 356) Τέλος, το εκτός άτας μεταφράζεται ως *δυστυχία* εδώ.

πως φαίνεται
καλό το κακό σε κείνον που ο Θεός
οδηγεί το νου του στο χαμό,
κι ο χαμός δε θ' αργήσει να φτάσει

Τα *προς άταν* και *εκτός άτας* αποδίδονται με τη λέξη *χαμό*. Η επανάληψη γίνεται στο τέλος του προτελευταίου στίχου και στην αρχή του επόμενου και τελευταίου στίχου. Ο Θεός είναι σε ενικό και κεφαλαίο, όπως και στον Ραγκαβή και χαρακτηρίζεται από οργή όπως είδαμε παραπάνω (*οργή θεϊκιά*).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4^ο

ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ Γ': Η ΣΥΓΚΡΟΥΣΗ ΚΡΕΟΝΤΑ-ΑΙΜΟΝΑ (στ.626-780)

4.1 Ο δεσποτικός μονόλογος του Κρέοντα (στ.639-682)

Οι ανάπαιστοι του Χορού αναγγέλλουν την άφιξη του Αίμονα και εφόσον δεν υπήρχε αναγγελία για τον Κρέοντα τότε εικάζουμε πως παρέμεινε στην σκηνή κατά την διάρκεια του Χορικού.¹⁶² Στη σκηνή εμφανίζεται ο Αίμονας λοιπόν, ο γιος του Κρέοντα, η δική του στενή 'οικογένεια', τον οποίο ο Κρέοντας προσπαθεί να πείσει πως η απόφαση που πήρε για την Αντιγόνη, δηλαδή η θανάτωσή της, είναι ορθή.¹⁶³ Ο Αίμονας έρχεται από την πόλη, προκαλώντας αναστάτωση στον Χορό, ο οποίος διερωτάται για την ψυχολογική του κατάσταση. Πρόθεση του είναι να υπερασπιστεί τη μνηστή του, όχι μόνο εξαιτίας της αγάπης του για αυτήν, αλλά και του σεβασμού του προς την κοινή γνώμη, θέλοντας να μεταπείσει τον πατέρα του. Αυτό που γίνεται σαφές μέσα από το επεισόδιο είναι πως η σχέση των δύο ηρώων αποδεικνύεται σημαντική για την πολιτική εγκυρότητα του Κρέοντα καθώς μέσω αυτής ο ήρωας παρουσιάζεται ως κακός πατέρας, ένα χαρακτηριστικό υψίστης πολιτικής σημασίας για την εικόνα του ως πολιτικός ηγέτης.¹⁶⁴ Πέρα από αυτό όμως ο Αίμονας αντιπροσωπεύει μια ακόμη κατηγορία, εκτός της οικογένειας και της πόλης, αυτής της δύναμης του Έρωτα¹⁶⁵ και ταυτόχρονα αποτελεί την φωνή της κοινής συνείδησης και ηθικής, όπου μέσω αυτής ο Σοφοκλής δείχνει την εμπιστοσύνη του στον μέσο άνθρωπο όταν πρόκειται για ζήτημα του σωστού και του λάθους.¹⁶⁶

Ο Lesky (1987) σχολιάζοντας για το επεισόδιο αναφέρει: <<ο λόγος του Κρέοντα είναι μια ρήση προτρεπτική, που συνιστά υπακοή στον πατέρα και στην κρατική εξουσία. Αυτά όλα τα ταυτίζει άμεσα με τον εαυτό του, όταν, με εξαιρετικά αποκαλυπτικό τρόπο, δηλώνει με έμφαση ότι απαιτεί υπακοή στα μικρά και δίκαια και ταναντία (στα ασήμαντα και τα σωστά αλλά και στα αντίθετά τους, 667)! Η περιφρονητική αναφορά στον Δία ως προστάτη της όμαμης συγγένειας αντιστοιχεί σε κάτι που ακούστηκε λίγο πιο πάνω (487), και προοικονομεί, όπως και εκείνο, τη σκηνή του Τειρεσίου. Η ρήση του Αίμονα, θίγοντας με πολλή προσοχή την ουσία, χαρακτηρίζεται πρώτα απ' όλα από βαθιά μέριμνα για τον πατέρα του, που ο γιος του θέλει να τον προφυλάξει από ένα λάθος. Συγκεκριμένα μιλεί μόνο εκεί όπου επικαλείται (692· και πιο κάτω 733) τη μαρτυρία της πόλης όχι μόνο για την αθωότητα αλλά και για τη φήμη της Αντιγόνης. Η κλιμάκωση των αντιθέσεων οδηγείται πολύ επιδέξια σε απόλυτη ρήξη μέσα στη στιχομυθία. (...) Ο Κρέων υπερασπίζεται την τιμή των δεσποτικών αξιωμάτων του, ενώ ο Αίμων τον μέμφεται ότι ποδοπάτησε το σεβασμό των θεών.>> (σελ. 332-3)

Ο Αίμων ξεκινάει με ένα πάτερ σος εμι, το οποίο επικυρώνει τον βιολογικό δεσμό και την συμπαράταξή του, με την προσφώνηση (πάτερ) και τις επαναλήψεις της λέξης (701,703,704) να δείχνουν την σχέση που τον συνδέει με τον Κρέοντα δίνοντάς του το δικαίωμα να του απευθύνει τον λόγο με αυτή την έκκληση.¹⁶⁷ Ο ήρωας προσπαθεί να σώσει την Αντιγόνη αλλά παράλληλα να σεβαστεί και τον πατέρα του. Τα λόγια που ακολουθούν έχουν διφορούμενο νόημα, με τις μετοχές έχων και ήγουμένου για τον Κρέοντα να είναι αιτιολογικές (επειδή...), και για τον Αίμονα υποθετικές (αν...), ενώ το ρ. άπορθοις για τον Κρέοντα να είναι οριστική (με οδηγείς...), ενώ για τον Αίμονα να είναι ευχετική ευκτική (μακάρι να με οδηγείς...). Ο βασιλιάς σε λίγο θα συγκρουστεί με το γιο του, αλλά και με την κοινή γνώμη του λαού της Θήβας κάτι που θα συμβάλλει στην ηθική απογύμνωση και απομόνωσή του.

Ερχόμαστε στον μονόλογο του Κρέοντα. Εδώ θα ξεκινήσει την επιχειρηματολογία του, όμως κεντρική θέση έχουν τα ζητήματα της διακυβέρνησης. Ο Κρέοντας λοιπόν, μη έχοντας καταλάβει τη δισημία των λόγων του γιου του εκφράζει τώρα την ικανοποίηση και την βεβαιότητα πως ο Αίμονας θα ακολουθήσει τις αποφάσεις του. Στον λόγο του χρησιμοποιεί λέξεις όπως υπακοή και δύναμη ενώ κάνει αναφορές στην εξουσία και παράλληλα επικεντρώνεται στην Αντιγόνη και την ανυπακοή της χωρίς να προσπαθεί να δικαιολογήσει στον Αίμονα την

¹⁶² Θεοδοσίου, Α., (2019). *Όψεις της Μεταφραστικής Ποιητικής του Δ. Ν. Μαρωνίτη στην "Αντιγόνη" του Σοφοκλή*. Μεταπτυχιακή εργασία. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, σελ. 51

¹⁶³ Ρεμεδιάκη, Ι. (2007). *Οι Μεταφράσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή στη Νεοελληνική Σκηνή (1850-2000)* (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Αθήνα, σελ. 182

¹⁶⁴ Ibrahim, A., Y. (2002). *Πολιτικές Προεκτάσεις στο Έργο του Σοφοκλή: Αίας – Αντιγόνη – Φιλοκτήτης* (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή). Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, Θεσσαλονίκη, σελ. 103

¹⁶⁵ Oudemans, T., C., W., & Lardinois, A., P., M., H., (1987). *Tragic Ambiguity: Anthropology, Philosophy and Sophocle's Antigone*. Leiden, Netherlands: Brill, E., J., σελ. 180

¹⁶⁶ Bowra, C. M., (1944), *Sophoclean Tragedy*, Oxford, UK: Oxford Clarendon Press, σελ.102

¹⁶⁷ Θεοδοσίου, Α., (2019). *Όψεις της Μεταφραστικής Ποιητικής του Δ. Ν. Μαρωνίτη στην "Αντιγόνη" του Σοφοκλή*. Μεταπτυχιακή εργασία. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων σελ. 56

έκθεση του πτώματος του Πολυνείκη.¹⁶⁸ Ο νέος βασιλιάς <<παρουσιάζεται στο κοινό ως ο άνθρωπος της εξουσίας, που με το κύρος της και προς το συμφέρον του κράτους απαιτεί απόλυτη υπακοή. Παντού διακηρύσσει την τάξη και την επιταρχία και δεν αφήνει χώρο για τίποτε άλλο. Πειθαρχία στην πόλη, στον στρατό, στο σπίτι: σε όλα το ίδιο, και η αναρχία για όλα εξίσου μοιραία. Αυτό το μήνυμα δίνει το λογύδριο του προς τον Αίμονα (...)· με τα σύγχρονα δεδομένα είναι σαν να βλέπουμε έναν άκαμπτο στρατιωτικό, που επιβάλλει και στην οικογένειά του την πειθαρχία κατά το πρότυπο του στρατού, και θα ήταν διατεθειμένος να την επιβάλλει και στην πολιτική ζωή - άνθρωπο στενόμυαλο αλλά όχι ποταπό, άνθρωπο αρχών.>> (Winnington-Ingram 1980: 124)

Οι απόψεις του για την διακυβέρνηση μιας πόλης είναι απολυταρχικές και δεσποτικές. Πιστεύει πως τα παιδιά πρέπει πάντα να υπακούουν τον πατέρα τους χωρίς να έχουν δική τους άποψη και το ίδιο και οι πολίτες μιας πόλης οι οποίοι πρέπει να σέβονται τους νόμους και να μην αμφισβητούν τις αποφάσεις του πολιτικού ηγέτη ακόμη κι αν αυτές είναι άδικες. Έτσι <<ο Κρέων, για να επιβάλλει αυτό που θεωρεί καλό της πόλεως, έχει αψηφήσει με πράξεις και αρνηθεί με λόγια τις υποχρεώσεις που επιβάλλονται όταν ανήκεις σε μια οικογένεια. Όχι μόνο εξέθεσε το σώμα του ανιψιού του, καταδίκασε σε θάνατο την ανιψιά του και διέλυσε το γάμο του γιου του, αλλά έχει αποδείξει, σε πολλούς λόγους του, ότι έχει πλήρη συνείδηση του τι κάνει. (...) Έχει δική του ιδέα για το τι θα έπρεπε να είναι μια οικογένεια – μια πειθαρχημένη κοινότητα, ένας κόσμος, όπως η πόλη, υπάκουος στο λόγο του.>> (Knox 1992: 111)

Ο Κρέων αποσκοπεί στο να εξασφαλίσει ότι και ο λαός και τα μέλη της οικογένειάς του θα υπακούουν σε αυτόν και στις διαταγές του. Επιπλέον αυτό που απαιτεί από τον γιο του είναι πλήρης υπακοή όσον αφορά τις συμμαχίες που καθορίζονται από τις δικές του πολιτικές φιλίες ή έχθρες, προτάσσοντας το πολιτικό κομμάτι, το οποίο αποτελεί κριτήριο της φιλίας/έχθρας και το οποίο αντανάκλαται στην emphatic επανάληψη της λ. πόλις (στ. 656,657,662,670,673).¹⁶⁹ Αυτό που παρατηρείται είναι πως <<η εξασφάλιση της πειθαρχίας σε αυτούς τους τρεις τομείς (πόλη, οικογένεια και στρατό) σημαίνει μια απόλυτη κυριαρχία του Κρέοντα στην πόλη (...). Η επιμονή του Κρέοντα στην ανάγκη να υπάρξει πειθαρχία πηγάζει ουσιαστικά από την θέλησή του να τον υπακούσει η πόλη σε ό,τι αποφασίζει, από την άλλη όμως δεν μπορεί να διακρίνει την διαφορά ανάμεσα στο πολιτικό και το στρατιωτικό, τους πολίτες και τους στρατιώτες, όταν συμπεριφέρεται σαν να ήταν στρατηγός στο πεδίο της μάχης.>> (Ibrahim 2002: 106)

Ο ήρωας εξισώνει την πατρική εξουσία με την πολιτική και τονίζει την σχέση ιδιωτικού-δημόσιου/πολιτικού ενώ παράλληλα καθιστά σαφές πως η αμφισβήτηση της εξουσίας του από μέλη της οικογένειάς του αποδυναμώνει το πολιτικό του κύρος, και αν μάλιστα αυτή η αμφισβήτηση γίνεται από γυναίκα τότε κλονίζεται και ο ανδρικός του εγωισμός¹⁷⁰ μια άποψη που την έχουμε δει και στην σύγκρουσή του με την Αντιγόνη στο Β' επεισόδιο. Επίσης κάτι άλλο που παρατηρούμε στον λόγο του είναι πως ενώ φαίνεται να ενστερνίζεται βασικά δημοκρατικά ιδεώδη το λεξιλόγιο που χρησιμοποιεί είναι δεσποτικό, ταυτίζοντας την κρατική εξουσία με τον εαυτό του και προσλαμβάνοντας τυραννικά χαρακτηριστικά.¹⁷¹

4.2 Ο δημοκρατικός λόγος του Αίμονα (στ. 683-723)

Μετά τα επιχειρήματα του Κρέοντα είναι η σειρά του Αίμονα να μιλήσει με τον μονόλογό του (683-723). Ο Αίμων πιστεύει ότι με μαλακό και ήπιο τρόπο θα μπορέσει να κάμψει το φρόνημα του πατέρα του. Με λεπτότητα αντιπαραθέτει στην πατρική σκληρότητα τη φρόνηση. Ο ήρωας στέκεται απέναντι στον πατέρα του και στα επιχειρήματά του με ψυχραιμία και διορατικότητα και δίνει ένα άλλο νόημα στην έννοια κοινό καλό.¹⁷² Προσπαθεί με παρομοιώσεις, με παραδείγματα και με εικόνες από την φύση να του δώσει να καταλάβει πόσο αλόγιστος φαίνεται. Ο Αίμων χρησιμοποιεί πολιτικό λεξιλόγιο ελπίζοντας ότι έτσι θα τραβήξει την προσοχή του πατέρα του και θα μπορέσει να σώσει την αγαπημένη του.¹⁷³ Το φρονεϊν και το μανθάνειν ως βάση του επιχειρήματος του Αίμονα έχουν ως σκοπό να κάνουν τον Κρέοντα να συνειδητοποιήσει την αξία της

¹⁶⁸ Van Der Plas, M. (2014). *Dead and Unburied: An Analysis of Issues of Power in Three Conflicts in Greek Tragedy*, Leiden University, σελ. 14

¹⁶⁹ Θεοδοσίου, Α., (2019). *Όψεις της μεταφραστικής ποιητικής του Δ. Ν. Μαρωνίτη στην "Αντιγόνη" του Σοφοκλή*. Μεταπτυχιακή εργασία. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, σελ. 52, 54

¹⁷⁰ Στο ίδιο, σελ. 54

¹⁷¹ Στο ίδιο, σελ. 55-6

¹⁷² Ρεμεδιάκη, Ι. (2007). *Οι μεταφράσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή στη νεοελληνική σκηνή (1850-2000)*

(Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Αθήνα, σελ. 182

¹⁷³ Ανδρεάδης, Γ., (2008). *Αντιγόνη 2. Δραματουργική Ανάλυση – Αρχαίο Κείμενο – Μετάφραση*, Αθήνα: Εκδοτικός Οργανισμός Λιβάνη, σελ. 24

υποχώρησης.¹⁷⁴ Επιπλέον παρουσιάζεται σαν φορέας της γνώμης του λαού, ενώ δεν προσπαθεί να εκφράσει τη δική του γνώμη σχετικά με την κατάσταση. Ωστόσο, <<θα μπορούσε να διαμαρτυρηθεί για την παραβίαση που υφίσταται, όπως και για τον πόνο που ο πατέρας του απόφασσε να του προκαλέσει. Δε μιλά ωστόσο προσωπικά, αφενός για να πετύχει το στόχο του και να σώσει την Αντιγόνη, και αφετέρου γιατί οι διαφωνίες τους δεν περιορίζονται μόνο σε προσωπικό επίπεδο.>> (Ρεμεδιάκη 2007: 182) Αντίθετα, διαβεβαιώνει τον πατέρα του για την εκτίμηση και το σεβασμό που νιώθει γι' αυτόν, προσπαθώντας έτσι να του προσφέρει την τελευταία σανίδα σωτηρίας για να μην συντριβεί ολότελα.

Ο Αίμων δεν μιλάει μόνο ως γιος αλλά και ως πολίτης και <<ο λόγος του καθιστά σαφές στο κοινό πως η οικογένεια και η πόλη δεν μπορούν εύκολα να διαχωριστούν ως ερμητικά σφραγισμένες οντότητες. Η είσοδος του Αίμονα νωρίτερα ως γιος του Κρέοντα, από την <<πόλη>> της παρόδου, δίνει οπτικό νόημα στην κατάσταση του. Ο Κρέων μπορεί να 'φυλακίσει' την Αντιγόνη και την Ισμήνη, ως απλές γυναίκες, στον οίκο, αλλά δεν μπορεί να ελέγξει τόσο εύκολα ένα αρσενικό μέλος του οίκου που είναι επίσης πολίτης με όλη την έννοια της λέξης.>> (Beer 2004: 75) Ο νεαρός άνδρας προσπαθεί να δείξει στον πατέρα του πως οι πολίτες είναι με το μέρος της Αντιγόνης, πως υποστηρίζουν την πράξη της να θάψει τον αδελφό της και πως φοβούνται να πουν την γνώμη τους για να μην τιμωρηθούν.¹⁷⁵ Με το να αναφέρει την αντίθετη άποψη της πόλης δείχνει και την δική του δυσανεξία στην απόφαση του πατέρα του να θανατώσει την Αντιγόνη. Στην συμπεριφορά του διακρίνουμε έναν φιλελευθερισμό και μια δημοκρατικότητα. Θεωρεί πως ένας ηγέτης θα πρέπει να δείχνει μετριοπάθεια και ευαισθησία και να υποχωρεί χωρίς να είναι απόλυτος στις αποφάσεις του.

Ο ήρωας μιλάει για την σύνεση και την υποχωρητικότητα σε μια προσπάθεια να πείσει τον πατέρα του ότι πρέπει να δέχεται την άλλη γνώμη. Για αυτό χρησιμοποιεί ως μοχλό πίεσης την λέξη είκω ('υποχωρώ') και τον παροιμιακό λόγο.¹⁷⁶ Η λέξη είκειν (και τα σύνθετά της), που χαρακτηρίζεται ως λέξη-κλειδί, χρησιμοποιείται από τον Αίμονα τρεις φορές προσπαθώντας να πείσει τον πατέρα του να λυπηθεί τη ζωή της Αντιγόνης (υπείκει 713, υπείκει μηδέν 716, είκει 718).¹⁷⁷ Ο Griffith (1999) αναφέρει πως <<ανάμεσα στους δύο ανδρικούς χαρακτήρες, μπορούμε να αντιπαραβάλλουμε την έμφαση του Κρέοντα για 'υπολογισμό και άκαμπτη ευθύτητα', με τις συμβουλές του Αίμονα και του Τειρεσία για 'μάθηση' και 'υποχωρητικότητα'. (...) Ίσως κάποια ανακούφιση μπορεί να προκαλείται από την ιδέα, επαναλαμβανόμενη κατά διαστήματα σε όλη την διάρκεια του έργου, ότι τα ανθρώπινα όντα πρέπει να είναι 'ευλύγιστα' και πρόθυμα να 'μάθουν'.>> (σελ. 42-3)

Ο Κρέων όμως ως κλασικός σοφόκλειος ήρωας δεν είναι διαθετειμένος να υποχωρήσει και πορεύεται με τον δικό του τρόπο. Ο Αίμων επικαλείται την κοινή γνώμη της Θήβας και συντάσσεται με τις δημοκρατικές αρχές ενώ ο Κρέων υπερασπίζεται την τιμή των δεσποτικών αξιωμάτων φανερόντας τυραννική συμπεριφορά. Η κορύφωση της σύγκρουσης τους και της αντίθεσης των ιδεολογιών της γίνεται φανερή στους στ. 744-45, όπου η ανθρώπινη εξουσία συγκρούεται με την θεϊκή.¹⁷⁸

Το επεισόδιο τελειώνει με τον Αίμονα να φεύγει σε έξαλλη κατάσταση από την σκηνή, εκτοξεύοντας απειλές για την ζωή του και τον Κρέοντα να ανακοινώνει δύο νέες αποφάσεις: η πρώτη αφορά την Ισμήνη η οποία δεν θα θανατωθεί και η δεύτερη αφορά τον τρόπο θανάτωσης της Αντιγόνης την οποία θα κλείσει ζωντανή σε πέτρινη σπηλιά.

Αυτό που θα αναλύσουμε ως προς τις μεταφράσεις από το επεισόδιο είναι οι στ. 710-14 όπου ο Αίμων χρησιμοποιεί παροιμιακό λόγο και αναφέρεται στην έννοια της υποχώρησης.

¹⁷⁴ Θεοδοσίου, Α., (2019). *Όψεις της Μεταφραστικής Ποιητικής του Δ. Ν. Μαρωνίτη στην "Αντιγόνη" του Σοφοκλή*. Μεταπτυχιακή εργασία. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, σελ.57

¹⁷⁵ Για περισσότερη ανάλυση για το αν όντως ο λαός της Θήβας υποστηρίζει την Αντιγόνη βλ. Sourvinou-Inwood (1989: 144-46)

¹⁷⁶ Ρεμεδιάκη, Ι. (2007). *Οι Μεταφράσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή στη Νεοελληνική Σκηνή (1850-2000)* (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Αθήνα, σελ.183

¹⁷⁷ Knox, B. M. W., (1992). *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley, USA: Univeristy of California Press, σελ. 15-6.

¹⁷⁸ Θεοδοσίου, Α., (2019). *Όψεις της Μεταφραστικής Ποιητικής του Δ. Ν. Μαρωνίτη στην "Αντιγόνη" του Σοφοκλή*. Μεταπτυχιακή εργασία. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, σελ. 62

στ. 710-14

ἀλλ' ἄνδρα, κεῖ τις ἦ σοφός, τὸ μανθάνειν
 πόλλ' αἰσχρὸν οὐδὲν καὶ τὸ μὴ τείνειν ἄγαν.
 ὄρᾳς παρὰ ρείθροισι χειμάρροισι ὅσα
 δένδρων ὑπείκει, κλώνας ὡς ἐκσφύζεται,
 τὰ δ' ἀντιτείνοντ' αὐτόπρεμν' ἀπόλλυται.

Ο λόγος του Αίμονα αναφέρεται στην φρόνηση (το μανθάνειν) και στο μέτρο (μη τείνειν ἄγαν), συνδυάζοντας το 'γηράσκω δ' αἰεὶ πολλὰ διδασκόμενος' του Σόλωνα με το παροιμιακό 'μηδὲν ἄγαν'.¹⁷⁹ Τα δύο βασικά ρήματα της εικόνας (ἀντι-τείνω- ὑπ-εἰκω) που χαρακτηρίζονται λέξεις-κλειδιά της αντίθεσης¹⁸⁰ εκθέτουν συνοπτικά τις πλευρές και τις κοσμοθεωρίες των δύο ηρώων.¹⁸¹ Το ἀντιτείνω σημαίνει 'τεντώνω', 'αντενεργώ', 'ανθίσταμαι', 'προβάλλω αντίρρηση', 'αντιστέκομαι' ενώ το υπεἰκω σημαίνει 'υποχωρώ', 'αποχωρώ', 'υποτάσσομαι'. Τα ρήματα περιγράφουν τους χειμαρρους, που κατεβαίνοντας από τα βουνά και παρασύρουν τα πάντα εκτός από τα δέντρα που ξέρουν να αντιστέκονται και να μην λυγίζουν στη δύναμή τους. Πρόκειται για δύο ζωντανές εικόνες παρμένες από τη φύση, οι οποίες λειτουργούν ως παράδειγμα για την αξία της υποχώρησης και της ευλυγισίας.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

ΡΑΓΚΑΒΗΣ

Δεν εἶν' αἰσχρὸν οὐδὲν εἰς τὸν σοφώτερον
 πολλὰ ν' ἀκούει, μὴ δειχθεῖς ἐπίμονος.
 Εἰς ρέματα χειμάρρων, βλέπεις, σώζονται
 τὰ δέντρα ὅσα κάμπτουσι τοὺς κλώνας τῶν,
 τὰ δ' ἀντιτείνοντ' ἀνασπῶνται πρόριζα.

Το θετικό κεῖ τις ἦ σοφός μετατρέπεται σε υπερθετικό *οὐδὲν εἰς τὸν σοφώτερον* τονίζοντας την παρομοίωση. Το ρήμα φρόνησης (το μανθάνειν) αποδίδεται περιφραστικά ως *πολλὰ ν' ἀκούει*, που είναι πιο ήπιο, ενώ το μὴ τείνειν ἄγαν ως *μὴ δειχθεῖς ἐπίμονος*, όπου η επιμονή εξισώνεται με την ισχυρογνωμοσύνη. Το ρ. ὑπείκει αποδίδεται ειδικότερα ως *κάμπτουσι τοὺς κλώνας τῶν* ενώ το ρ. ἐκσφύζεται μετατρέπεται στη μέση φωνή (*σώζονται*). Το ρ. ἀντιτείνοντ' μένει ως *ἔχει* ενώ το κατηγορούμενο αὐτόπρεμν' αποδίδεται με το λόγιο *πρόριζα* δίνοντας την αίσθηση του κινδύνου. Τέλος, ἔχουμε μια ασυνταξία στον προτελευταίο στίχο (*τὰ δέντρα ὅσα*) προσδίδοντας<<στο χωρίο μια ξαφνική νότα συναισθηματικής ταραχής και συμμετοχής, πολύ ταιριαστή με το περιεχόμενο.>> (Ρεμεδιάκη 2007: 185)

ΧΡΗΣΤΟΜΑΝΟΣ

παρὰ ο ἄντρας, καὶ σοφός νὰ εἶναι, νὰ μαθαίνει
 πολλὰ δὲν εἶναι ντροπὴ, καὶ νὰ μὴν παραεπιμένει·
 βλέπεις στὶς ἀκροποταμιὲς τὰ δένδρα,
 ὅσα τὸ ρεῦμα ἀκλουθοῦνε βαστοῦνε τὰ κλαδιὰ τοὺς ἄσπαστα,
 ἐνὼ σὰν ἀντιστέκονται χάνονται μαζί με τὸν κορμὸ τοὺς ξέρριζα.

Ο Χρηστομάνος ξεκινάει το λόγο με τη λέξη *ο ἄντρας*, για να δείξει ίσως πως η παρομοίωση αναφέρεται στο ανδρικό φύλο. Οι λέξεις σοφός – μανθάνει δὲν ἀλλάζουν ιδιαίτερα (*σοφός – μαθαίνει*). Το επίθετο αἰσχρὸν αποδίδεται από τον Χρηστομάνο ως *ντροπή*, η οποία μας παραπέμπει στην ηθική ενώ το μὴ τείνειν ἄγαν ως *νὰ μὴ παραεπιμένει*, παραμένοντας στο πεδίο της υπομονής. Ο λόγος είναι αρκετά αφηγηματικός με τα *βλέπεις – ὅσα – ἐνὼ* και τα τέσσερα γειτονικά ρήματα *ἀκλουθοῦνε, βαστοῦνε, ἀντιστέκονται, χάνονται* με το πρώτο να ακούγεται σχεδόν παροιμιακό (μαζί με *το ρεῦμα*) και το τρίτο να είναι καθαρό και πολιτικό.¹⁸² Τέλος, ἔχουμε δύο έντονα επίθετα (*ἄσπαστα – ξέρριζα*), τα οποία δίνουν αμεσότητα όπου το τελευταίο συνοδεύει τον προσδιορισμό (*μαζί με τὸν κορμὸ τοὺς*) ως απόδοση του αὐτόπρεμν', παραπέμποντας σε εικόνα καταστροφής.

¹⁷⁹ Griffith, M. (Ed.). (1999). *Sophocles Antigone*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, σελ. 244

¹⁸⁰ Στο ίδιο, σελ. 245

¹⁸¹ Ρεμεδιάκη, Ι. (2007). *Οι Μεταφράσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή στη Νεοελληνική Σκηνή (1850-2000)* (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Αθήνα, σελ. 184

¹⁸² Στο ίδιο, σελ. 186

ΜΑΝΟΣ

Μα δεν μου φαίνεται ντροπή και για σοφό κανέναν
και να μαθαίνει και πολλά, και να μην το τεντώνει.
Στα ξεροπόταμα θωρείς που τρέχουν τον χειμώνα,
πως όσα δέντρα υποχωρούν σώζουν τα κλαδιά τους·
μα εκείνα που αντιστέκονται χάνονται με τις ρίζες.

Στους δύο πρώτους στίχους έχουμε τρία συνεχόμενα *και*, με το πρώτο να είναι emphaticό. Ο σοφός εδώ δεν αλλάζει και σε αντίθεση με τη προηγούμενη μετάφραση αναφέρεται σε όλους (*κανέναν*) ενώ το αισχρόν αποδίδεται και εδώ ως *ντροπή* όπως και στην μετάφραση του Χρηστομάνου. Η φρόνηση και το μέτρο αποδίδονται περιφραστικά (*και να μαθαίνει και πολλά/και να μην το τεντώνει*) με το τελευταίο να μας θυμίζει τη φράση ‘μη τεντώνεις το σχοινί’, η οποία έχει απειλητική χροιά. Το ρήμα *υπέκει* αποδίδεται με την νεοελληνική του σημασία (*υποχωρούν*), το *αντιτείνοντ’* ως *αντιστέκονται* ενώ το επίθετο *αυτόπρεμν’* αποδίδεται ως *χάνονται με τις ρίζες τους* δείχνοντας την μοίρα που περιμένει τα δέντρα που αντιστέκονται. Τέλος, ο χρόνος παρουσιάζεται ειδικότερα (*που τρέχουν τον χειμώνα*) κάνοντας την εικόνα της καταστροφής πιο ξεκάθαρη και ζωντανή.

ΓΡΥΠΑΡΗΣ

μα ένας άνθρωπος
και σοφός να 'ναι, δεν είναι ντροπή του
να μαθαίνει πολλά και να μη σφίγγει
το δοξάρι πολύ· βλέπεις τα δέντρα
που πλάι στο φουσκωμένο ρέμα σκύβουν
κεφάλι, πως γλιτώνουν τα κλωνιά τους,
μα όσ’ αντιστέκουν σύγκορμα χαλιούνται·

Με την λέξη *άνθρωπος* ξεκινάει εδώ ο Γρυπάρης σε μια γενική απόδοση της λέξης *άνδρας*, που μοιάζει θα λέγαμε, με την απόδοση του Μάνου. Το αισχρόν αποδίδεται ως *ντροπή* του <<σε μια ισχυροποίηση και προσωποποίηση της ηθικής-συναισθηματικής δύναμής του (άλλο είναι το ‘ντροπή’, κι άλλο το ‘ντροπή μου’)>> (Ρεμεδιάκη 2007: 187) Οι λέξεις *σοφός* - *μανθάνειν* δεν αλλάζουν ενώ το *μη τείνειν ἄγαν* αποδίδεται με την παροιμιακή έκφραση *να μη σφίγγει το δοξάρι πολύ*, το οποίο μοιάζει με την προηγούμενη μετάφραση, διατηρώντας τον απειλητικό τόνο. Ο Γρυπάρης αναφέρεται σε *φουσκωμένο ρέμα* ενώ δίνει σάρκα και οστά στα δέντρα, τα οποία *σκύβουν το κεφάλι* όπως οι άνθρωποι. Τέλος, έχουμε πολλές ποιητικές εκφράσεις (*κλωνιά, σύγκορμα, χαλιούνται, και ανακατώνονται*) ζωντανεύοντας την εικόνα της καταστροφής, το *αντιτείνοντ’* αποδίδεται με το ρήμα *αντιστέκουν* το οποίο ξενίζει ως προς τη φωνή ενώ το ρήμα *υποχώρησης* αποδίδεται ως *γλιτώνουν*.

4.3 Γ' στάσιμο – η οδή στον Έρωτα (781-800)

Βρισκόμαστε στο σημείο όπου ο Αίμονας έφυγε ταραγμένος από την σκηνή στο άκουσμα της απειλής να θανατωθεί η Αντιγόνη μπροστά του, ενώ λίγο αργότερα ο Κρέων αποφασίζει να αλλάξει την ποινή της. Το πιο πιθανό είναι ο Κρέων να παραμένει επί σκηνής και να είναι παρών και στον κομμό της Αντιγόνης.¹⁸³ Στο στάσιμο αυτό ο Χορός ψάλλει έναν ύμνο στον Έρωτα, ο οποίος είναι αήττητος. Τα χαρακτηριστικά αυτού: είναι ανίκητος στη μάχη, καταστρέφει τους ανθρώπους, ξενυχτά στα τρυφερά μάγουλα των κοριτσιών, ταξιδεύει πέρα από τις θάλασσες και τις στεριές και τέλος, τους κυριεύει ολοκληρωτικά, κάνοντας τους να χάσουν τα λογικά τους. Το ίδιο συνέβη και στην περίπτωση του Αίμονα. Η δύναμη του Έρωτα τον έκανε να συγκρουστεί με τον πατέρα του, μία δύναμη που συνυπάρχει με τους άλλους μεγάλους θεούς, όπου όλοι μαζί απαρτίζουν τους αιώνιους φυσικούς νόμους, και ρυθμίζουν την φυσική τάξη του σύμπαντος. Ο Έρωτας είναι μία δύναμη που υπονομεύει την τάξη, προκαλώντας χάος και από την οποία δεν μπορούν να ξεφύγουν ούτε οι άνθρωποι ούτε οι θεοί.¹⁸⁴ Κλείνοντας την οδή, ο Χορός κάνει μία αναφορά στην Αφροδίτη, η οποία παίζει με τους ανθρώπους σε ένα άνισο παιχνίδι.

Ο Χορός διατηρεί και σε αυτή την οδή την ίδια στάση με πριν: δεν αναφέρεται στην ουσία της σύγκρουσης αλλά αναζητά εξωτερικές ή συναισθηματικές εξηγήσεις.¹⁸⁵ Αν και η σύγκρουση ανάμεσα στους δύο ήρωες είχε να κάνει με πολιτικά θέματα και με την φρόνηση¹⁸⁶ και παρόλο που ο ίδιος ο Αίμονας δεν αναφέρθηκε ποτέ στα αισθήματά του για την Αντιγόνη, η αντίδραση του στο τέλος του προηγούμενου επεισοδίου οφείλεται στον έρωτα του για εκείνη.

Το ερώτημα που προκύπτει από τα παραπάνω είναι αν ο Χορός όντως υμνεί τον Έρωτα και αν τον βλέπει με θετικό πρόσημο. Ας δούμε τις απόψεις των μελετητών: η Ρεμεδιάκη (2007) σχολιάζει <<το διάσημο αυτό χωρίο, του οποίου οι πρώτοι στίχοι απετέλεσαν σε πολλές περιπτώσεις έναν ύμνο στον Έρωτα και στην ερωτική επιθυμία, σε απολύτως θετικά συμφραζόμενα, είναι κάτι παραπάνω, και σίγουρα ξεφεύγει κατά πολύ από την ιδέα του ρομαντικού Έρωτα, όπως τον γνωρίσαμε σε μεταγενέστερες του Χορικού εποχές, αλλά και όπως αποδόθηκε σε αρκετές παραστάσεις του έργου. Είμαστε, τελικά, σε περιοχές ανεξέλεγκτες, τρομακτικές για τον άνθρωπο, όπου ανυπεράσπιστος αφήνεται να παρασυρθεί, και ταυτόχρονα σε περιοχές απείρου κάλλους. Έτσι λοιπόν, το ερώτημα που προέκυψε στην ιστορία της μελέτης του έργου, είναι: τι ακριβώς κάνει εδώ ο Χορός; Κατηγορεί τον Έρωτα ή τον υμνεί; Κι αν συμβαίνει το πρώτο, αυτό σημαίνει ότι υπερασπίζεται τον Κρέοντα; Και αντιστρόφως, υμνώντας τον, μήπως υπερασπίζεται την Αντιγόνη;>> (σελ. 317)

Με την σειρά του ο Winnington-Ingram (1980) επισημαίνει πως <<αν θεωρήσουμε το ερωτικό πάθος απλώς ως ένα παράγοντα χαρακτηρισμού και σπουδής των κινήτρων του Αίμονος και (ίσως) της Αντιγόνης, παραβλέπουμε ένα στοιχείο δομικής σημασίας για όλο το έργο. (...) Στο συγκεκριμένο χορικό, αν του Χορού η σκέψη είναι στραμμένη στον Αίμονα, ο ποιητής καλεί όμως τους θεατές να σκεφτούν επίσης τι άνιση μάχη άνοιξε ο Κρέων ενάντια σε μια μεγάλη συμπαντική δύναμη. (...) Ο Κρέων εναντιώνεται όχι μόνο στο δεσμό οικογενειακής στοργής και στο δεσμό συγγένειας αλλά και στη δύναμη του ερωτικού πάθους. Όλα αυτά μαζί τον εκδικούνται, όταν ο Αίμων αυτοκτονεί εξ αιτίας του θανάτου της αγαπημένης του και η Ευρυδίκη εξ αιτίας του θανάτου του γιου της. Τώρα μπορούμε επιτέλους ν' αντιληφθούμε με βεβαιότητα και σε όλη της την έκταση, τη συνάφεια αυτού του κεντρικά τοποθετημένου χορικού προς τα μεγάλα θέματα του έργου.>> (σελ. 96-7) και συνεχίζει λέγοντας πως: <<αν ο Αίμων δεν βρισκόταν υπό την επήρεια του Έρωτα, θα είχε αποδεχθεί τη βούληση του πατέρα του και αυτό θα ήταν δίκαιον, το οποίο φυσικά παραβλέπει το όλο ζήτημα της ορθότητας της απόφασης του Κρέοντα που θεωρείται ως πολιτική και ηθική πράξη. (...) Γιατί κάτι ανώτερο από την ανθρώπινη δύναμη ελέγχει το μυαλό του Αίμονα, η δύναμη του ανίκητου Έρωτα. (...) Η Αφροδίτη είναι θεά και είναι άμαχος, όπως ακριβώς ο Έρως είναι ανίκατος. Μητέρα και γιος, μαζί κι ο πόθος που προξενούν, είναι ανίκητοι. Έτσι το βλέπει ο Χορός, καθώς σκέφτεται τον Αίμονα.>>) (σελ. 92, 94-5)

¹⁸³ Βλ. σχετικά Griffith (1991:24, 255 ad 780) και Jebb (1891: 145, 149 ad 806-943)

¹⁸⁴ Oudemans, T., C., W., & Lardinois, A., P., M., H., (1987). *Tragic Ambiguity: Anthropology, Philosophy and Sophocle's Antigone*. Leiden, Netherlands: Brill, E., J., σελ. 142-3.

¹⁸⁵ Gardiner, C., (1987). *The Sophoclean Chorus: A Study of Character and Function*, Iowa, USA: University of Iowa Press, σελ. 90

¹⁸⁶ Winnington-Ingram, R. P. (1980). *Sophocles: An Interpretation*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, σελ. 92

Τέλος, κάτι άλλο που παρατηρούμε είναι πως ενώ η ωδή φαίνεται εκ πρώτης όψεως να αναφέρεται μόνο στην Αντιγόνη και τον Αίμονα, ωστόσο αναφέρεται και στον Κρέοντα. Ο ήρωας περιφρόνησε την δύναμη του Έρωτα και όλες τις θεϊκές δυνάμεις που σχετίζονται με την γέννηση και τον θάνατο.¹⁸⁷ Έχει συνδεθεί με τον Έρωτα με αρνητικό τρόπο, διαλύοντας τον αρραβώνα του γιου του και μη βλέποντας τις τρομερές συνέπειες των συναισθημάτων του για την Αντιγόνη αλλά και τον κίνδυνο της απειλούμενης αυτοκτονίας του.¹⁸⁸ Ο Κρέοντας έχει φτάσει σε ένα σημείο όπου θεωρεί πως η πόλη είναι όχι μόνο πάνω από τους οικογενειακούς δεσμούς αλλά και πάνω από τον παθιασμένο έρωτα ενός ανθρώπου.¹⁸⁹

Από το στάσιμο αυτό θα εστιάσουμε στους στίχους που αναφέρονται στον έρωτα και στη μάχη (781-2), στους στ. που αναφέρονται στην μανία του έρωτα (790) και στους στ. που αναφέρονται στον γάμο (795-7).

στ. 781-2

Έρωσ ἀνίκατε μάχαν, [στρ.]
Έρωσ, ὃς ἐν κτήμασι πίπτεις

Ο πρώτος στίχος της ωδής είναι από τους διασημότερους όλου του έργου, ξεκινώντας με μια λέξη-επίκληση: Έρωσ, η οποία αναφέρεται δύο φορές. Το μάχαν είναι αιτιατική της αναφοράς και σημαίνει ‘στη μάχη’ ή ‘ως προς τη μάχη’,¹⁹⁰ ενώ το ρήμα πίπτω σημαίνει ‘πέφτω στη μάχη’ και εδώ ‘καταστρέφω’, ‘πέφτω σε κάτι’. Τέλος το κτήμασι αναφέρεται σε μέρος περιουσίας, σε πλούτο, και εδώ, σύμφωνα με το λεξικό, σημαίνει αυτός ‘που πέφτει σε ευημερία, δηλαδή στους πλουσίους’.

Ο Griffith (1999) σχολιάζει για την λέξη: <<είναι παράδοση να καθορίζεται ότι ο Έρωτας επηρεάζει ζώα, ανθρώπους και θεούς. (...) Αλλά κτήματα είναι ιδίως τα ‘θηρία’ ή ακόμη η ‘οικιακή κινητή περιουσία’, και ίσως πρέπει να διορθωθεί (Brunck) σε κτήνεσι, εφόσον το κτήνα (που επίσης προέρχεται από το κτάομαι), απαντάται συχνά με αυτή την συγκεκριμένη σημασία. (...) Λιγότερη πιθανή είναι [η σημασία] ‘εσύ, που επιτίθεται στις περιουσίες’, γιατί, ακόμα κι αν ο Έρωτας μπορεί να οδηγήσει άνδρες σε καταστροφή πόλεων (όπως ο Ηρακλής για την Ιόλη και ο Πάρις για την Ελένη) ή στο να σκορπίσουν τις ίδιες τους τις περιουσίες, οι ‘ιδιοκτησίες’ δύσκολα αξιώνονται τέτοια έμφαση. Πολλές άλλες διορθώσεις έχουν προταθεί (...) αλλά καμία δεν είναι πειστική. Ίσως ο Dawe έχει δίκιο που το βάζει σε σταυρούς>> (σελ. 257-8) Ωστόσο, ο Jebb (1891) την αποδίδει ως <<‘που πέφτεις πάνω στα υπάρχοντα των ανθρώπων που καταστρέφεις τον πλούτο και τις περιουσίες τους’. (...) Ο έρωτας στερεί τους ανθρώπους από τις περιουσίες τους: μπορεί να καταστρέψει μεγάλα σπίτια και περήφανες πολιτείες. (...) Η ακαταμάχητη δύναμη του Έρωτα είναι η κεντρική σκέψη αυτής της ωδής.>> (σελ. 145)

στ. 790

ὁ δ' ἔχων μέμνηεν

Το μέμνηεν είναι παρακείμενος του ρήματος *μαίνομαι*, το οποίο σημαίνει *μανιάζω*, είμαι *έξαλλος*, *τρέλος*, *παράφρων*. Ο Αίμονας όντας ερωτευμένος παραφέρθηκε μπροστά στον πατέρα του και έφυγε από τη σκηνή οργισμένος. Ωστόσο δεν πρέπει να βλέπουμε το χωρίο ‘ρομαντικά’ μας συμβουλεύει ο Winnington-Ingram (1980), ο οποίος αναφέρει: <<ο Αίμων είναι ερωτευμένος, αλλά αυτό δεν σημαίνει πως πρέπει να τον δούμε σαν κανέναν από τους ρομαντικούς ήρωες του σύγχρονου ύφους. Όσο κι αν κερδίζει την συμπάθειά μας, το πάθος του δεν παρουσιάζεται ως συμπαθητικό ή αξιοθαύμαστο χαρακτηριστικό αλλά ως τραγικό γεγονός, και η δύναμη του Έρωτα ως ένα επικίνδυνο, και, οριακά, τραγικό στοιχείο της ανθρώπινης ζωής. Γι αυτό οι αρχαίοι Έλληνες θεωρούσαν το ερωτικό πάθος ως τρέλα σταλμένη από τους θεούς και γι αυτό ο Χορός τραγουδάει: ‘εκείνος που σ’ έχει τρελαίνεται.>> (σελ. 94) Ο Έρωτας λοιπόν κατέχει και αιχμαλωτίζει με αποτέλεσμα η ‘τρέλα’ του να είναι παροιμιώδης.¹⁹¹

¹⁸⁷ Segal, C., (1999). *Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles*, Oklahoma, USA: Univeristy of Oklahoma Press, σελ.198

¹⁸⁸ Martin, L., G., (2000). *The Role of the Chorus in Sophocles' Ajax and Antigone*, Vancouver, Canada: University of British Columbia, σελ. 77 [https://open.library.ubc.ca/soa/cIRcle/collections/ubctheses/831/items/1.0089562]

¹⁸⁹ Knox, B. M. W., (1992). *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley, USA: Univeristy of California Press, σελ.89

¹⁹⁰ Ρεμεδιάκη, Ι. (2007). *Οι Μεταφράσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή στη Νεοελληνική Σκηνή (1850-2000)* (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Αθήνα, σελ. 320

¹⁹¹ Griffith, M. (Ed.). (1999). *Sophocles Antigone*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, σελ. 259

στ. 795-7

νικᾷ δ' ἑναργῆς βλεφάρων
ἥμερος εὐλέκτρον
νύμφας

Η εικόνα που ξεδιπλώνεται μπροστά μας, το ότι τα μάτια του αγαπημένου προσώπου είναι πηγή ερωτικής έλξης, είναι από τα πιο όμορφα σημεία του έργου και από τα πιο συνηθισμένα στην ελληνική ποίηση.¹⁹²

Ας ρίξουμε όμως μια ματιά στο λεξιλόγιο των στίχων. Ο ἑναργῆς είναι, σύμφωνα με το λεξικό: ο 'ορατός', ο 'ξεκάθαρος', ο 'ευδιάκριτος', ο 'σαφής', ο 'οφθαλμοφανής'. Σημαίνει <<'ολοκάθαρος', 'παρόν στη ματιά του εραστή', και τονίζει την έντονη προσφυγή προς τις αισθήσεις, σε αντίθεση με την αόρατη και πνευματική μεγαλοπρέπεια των *θεσμών*, τους οποίους ο Έρωτας νικά.>> (Jebb 1891: 147) Η λέξη ἥμερος σημαίνει πόθος, λαχτάρα, επιθυμία, πάθος, και εδώ τον έρωτα, <<είναι η αντανάκλαση της επιθυμίας που ανήκει στο είδος, στο οποίο ακόμα και οι θεοί είναι αιχμάλωτοι. (..) Ο ἥμερος ἑναργῆς είναι κυριολεκτικά η επιθυμία που καθίσταται ορατή. Είναι αυτό που εμφανίζεται τη στιγμή που ολοκληρώνεται η μακρά σκηνή που οδηγεί στην τιμωρία.>> (Lacan 1992: 268) Το επίθετο εὐλέκτρος σημαίνει 'αυτός που παρέχει συζυγική ευτυχία', στον στίχο αυτό όμως, το νόημα είναι: 'επί νύμφης, ωραία'. Έτσι προκρίνονται οι πιο ρομαντικές σημασίες και όχι οι ερωτικές.¹⁹³

Παραθέτω κάποια σχόλια των μελετητών για τη σύνταξη των στίχων αυτών: Ο Jebb (1891) αποδίδει τη φράση εὐλέκτρον νύμφας ως <<της ωραίας νύμφης>>, υποστηρίζοντας πως <<και οι δύο γενικές είναι κτητικές, αλλά το βλεφάρων πλησιάζει περισσότερο στο ἥμερος, υπογραμμίζοντας την πηγή του δεύτερου.>> (σελ. 147) Ο Griffith (1999) σχολιάζει: <<η βασική ιδέα σε γενικές γραμμές είναι η εξής: 'νικήτρια είναι η σαγηνευτική λάμψη στα μάτια της έτοιμης νέας νύμφης'. Ωστόσο, οι συνειρμοί είναι πολλαπλοί, προϋποθέτοντας την αμοιβαία ακαταμάχητη ακτινοβολία και των δύο εραστών (δηλαδή της Αντιγόνης και του Αίμονα): το ἥμερος μπορεί να είναι η 'σαγήνη' του αγαπημένου (που επηρεάζει αυτόν που αγαπά) ή ο 'πόθος' αυτού που αγαπά (για τον αγαπημένο). το βλεφάρων μπορεί να είναι [γενική] αντικειμενική ('επιθυμία για τα μάτια'), κτητική ('η σαγήνη των ματιών της νύμφης') ή υποκειμενική ('η επιθυμία των ματιών για τη νύφη').>> (σελ. 259) Τέλος, ο Winnington – Ingram (1980) συμπληρώνει: <<ένας διακεκριμένος μεταφραστής έχει γράψει ότι 'ο ἥμερος πρέπει να αναφέρεται τόσο στην κοπέλα όσο και στον καλό της, ειδάλλως το χωρίο δεν μεταφράζεται'. (..) Ήταν άραγε και η Αντιγόνη ερωτευμένη; Αυτό που βλέπουμε με βεβαιότητα είναι ότι η νύμφα, περί της οποίας τραγούδησε ο Χορός, εμφανίζεται αμέσως και τραγουδά επίσης για γάμο.>> (σελ. 95-6)

Όλα αυτά θα μας οδηγήσουν στο επόμενο επεισόδιο, το οποίο αναφέρεται στον κομμό της Αντιγόνης καθώς και στα προαναφερθέντα σχετικά με τον γάμο και τον θάνατο. Πριν όμως περάσουμε στο τέταρτο επεισόδιο, ας δούμε πως μετέφρασαν τους στίχους της ωδής οι μεταφραστές.

¹⁹² Winnington-Ingram, R. P. (1980). *Sophocles: An interpretation*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, σελ. 95 υποσ. 14.

¹⁹³ Ρεμεδιάκη, Ι. (2007). *Οι Μεταφράσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή στη Νεοελληνική Σκηνή (1850-2000)* (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Αθήνα, σελ. 327

ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

ΡΑΓΚΑΒΗΣ

Ω έρωσ, ανίκητος εν μάχαις, συ,
όστις κ' εις κτήματα πίπτεις

Ο Ραγκαβής μεταφράζει την προσφώνηση ως *έρως ανίκητος*, απευθύνοντας στον παντοδύναμο θεό και ενώνοντας την αιτιατική αναφοράς, η οποία αποδίδεται ως *εν μάχαις*, ενώ το κτήμασι γίνεται *κτήματα*, εννοώντας πως ο Έρωτας πέφτει πάνω στα υλικά αγαθά και στα εδάφη συγκεκριμένα, παραμένοντας έτσι σημασιολογικά κοντά στο πρωτότυπο.

ΧΡΗΣΤΟΜΑΝΟΣ

Έρωτα ανίκητε με μάχητα.
Έρωτα που καις τα σωθικά

Και εδώ ο Έρωτας είναι ανίκητος (*έρωτα ανίκητε*) ενώ η αιτιατική γίνεται προσδιορισμός του τρόπου (*με μάχητα*), μία διαφορετική ερμηνευτική επιλογή από τον Χρηστομάνο. Τέλος το κτήμασι πίπτεις μεταφράζεται και πάλι διαφορετικά ως *Έρωτα που καις τα σωθικά*, σε ελεύθερη μετάφραση, το οποίο έχει ρομαντική χροιά.

ΜΑΝΟΣ

Έρωτα ακαταμάχητε, [...]
εσύ που αιχμαλωτίζεις
ως και τον πλούσιον άνθρωπο

Ο Μάνος αποδίδει την προσφώνηση ως *Έρωτα ακαταμάχητε*, μια παραπλήσια του ανίκητε θα λέγαμε, ενώ η αιτιατική της αναφοράς παραλείπεται. Το κτήμασι πίπτεις αποδίδεται ως *‘εσύ που αιχμαλωτίζεις ως και τον πλούσιο άνθρωπο’*, το οποίο είναι αρκετά κοντά σημασιολογικά με την απόδοση του Ραγκαβή. Ο Έρωτας δηλαδή κυριεύει ακόμα και τον πιο πλούσιο, χωρίς να κάνει διακρίσεις, παραπέμποντας και πάλι στα υλικά αγαθά.

ΓΡΥΠΑΡΗΣ

Έρωτ' ανίκητε στον πόλεμο
που κάνεις χτήμα σου όπου πέσεις

Για τρίτη φορά ο Έρωτας είναι *ανίκητος* ενώ η αιτιατική γίνεται εδώ *στον πόλεμο*. Το κτήμασι πίπτεις μεταφράζεται ως *που κάνεις χτήμα σου όπου πέσεις*, όπου το κτήμασι αποδίδεται με το νεοελληνικό (*χτήμα*), αλλάζοντας τη σημασία του πρωτοτύπου και αναφέροντας έτσι στην έννοια του ‘κατέχω’ κάτι.

ΡΑΓΚΑΒΗΣ

Μαίνεται δ' όστις σ' έχει

Ο Ραγκαβής αποδίδοντας το ρήμα με την νεοελληνική του σημασία αναφέρεται σε κάποιον που έχει τρελαθεί από τον Έρωτα (*μαίνεται*), παραπέμποντας μας έτσι στις αρνητικές συνέπειες που φέρνει η δύναμη του.

ΧΡΗΣΤΟΜΑΝΟΣ

Και όποιος σ' έχει , μανίζει

Ο Χρηστομάνος μεταφράζει το ρήμα ως *μανίζει*, ίδιο σημασιολογικά και ετυμολογικά με αυτό του Ραγκαβή, το οποίο αναφέρεται στη μανία που προκαλεί ο Έρωτας. Το *όποιος σ' έχει* μας θυμίζει ίσως και αρρώστια, που έχει ο ερωτευμένος άνθρωπος.

ΜΑΝΟΣ

Εσύ που 'σαι το λούλουδο
ζωής τυραννισμένης·
εσύ που ξετρελαίνεις
εκείνον που κρατάς!

Ο Μάνος γίνεται πιο αναλυτικός, προσπαθώντας να αντιστοιχίσει τους αριθμούς στίχων στροφής και αντιστροφής. Έτσι μεταφράζει: *εσύ πούσαι το λούλουδο, ζωής τυραννισμένης*, αναφέροντας στον Έρωτα ως κάτι ρομαντικό και θετικό, αν και το επίθετο *τυραννισμένη* θα λέγαμε ότι έχει αρνητική χροιά. Τέλος, το ρήμα μέμνην αποδίδεται ως *‘εσύ που ξετρελαίνεις’* το οποίο μας παραπέμπει σε ερωτικά συμφραζόμενα. Ο Έρωτας *‘ξετρελαίνει’* όποιον άνθρωπο *‘κρατάει’*.

ΓΡΥΠΑΡΗΣ

κι όποιον θα πιάσεις γίνεται τρελός.

Ο Γρυπάρης επιστρέφει στα αρνητικά συμφραζόμενα, χαρακτηρίζοντας τον άνθρωπο *τρελλό*, ο οποίος ηττήθηκε από την μανία του Έρωτα.

ΡΑΓΚΑΒΗΣ

βλεφάρων μέγας δε νικάει
 νύφης ερατεινής
 πόθος

Στον Ραγκαβή το επίθετο *έναργής* γίνεται *μέγας* και το *ήμερος* αποδίδεται ως *πόθος*. Το ρήμα νικά μένει ως έχει ενώ έχουμε το λόγιο επίθετο (*ερατεινή*), το οποίο σημαίνει ‘αξιαγάπητη’, ως απόδοση του εϋλεκτρος. Η σύνταξη στον Ραγκαβή δεν είναι αρκετά σαφής ώστε να καταλάβουμε τι συντάσσεται με τι ενώ έχουμε δύο γενικές (*βλεφάρων* – *νύμφης*) που συνοδεύουν τον πόθο, αλλά δεν είναι ξεκάθαρο με ποια από τις δύο συνδέεται άμεσα.¹⁹⁴ Ο μεταφραστής πιθανότατα προσπαθεί να μετριάσει τις σεξουαλικές έννοιες και να κινηθεί στα όρια της ευπρέπειας.

ΧΡΗΣΤΟΜΑΝΟΣ

Στα ματόφρυδα της καλοκρέβατης νύφης
 ο πόθος ανθίζει και νικάει,

Και στον Χρηστομάνο ο *ήμερος* είναι ο *πόθος* ενώ έχουμε δύο ρήματα (*ανθίζει-νικάει*) όπου το πρώτο αποδίδει πιθανότατα το επίθετο *έναργής*. Τέλος, ο μεταφραστής προσθέτει και ένα ακόμη επίθετο (*καλοκρέβατη*) για να χαρακτηρίσει τη νύφη. Ο Χρηστομάνος αναφέρεται στον Έρωτα σε κάτι θετικό που αναπτύσσεται και εν τέλει νικάει. Η Ρεμεδιάκη σχολιάζει για τη μετάφραση: <<ο Χρηστομάνος, που επιτρέπει με μεγάλο λυρισμό και αισθαντικότητα στο ερωτικό συναίσθημα να κυριαρχήσει, θεωρεί ότι η *νύφη* (γαμήλιο λεξιλόγιο) είναι το υποκείμενο που ποθεί. Μια επιλογή τολμηρή για την εποχή του, που ενισχύεται ιδιαίτερα από το επίθετο με το οποίο την χαρακτηρίζει: *καλοκρέβατη*. Ο τόπος της ήττας της από τον πόθο είναι τα *ματόφρυδά* της. Στα μάτια της νύφης λοιπόν φαίνεται η επιθυμία της. Και με τα παραπάνω σύνθετα, αλλά και με τα δύο ρήματα που είδαμε πριν, ο μεταφραστής θέλει να τονίσει τον στίχο και την ιδέα, και σε καμία περίπτωση να την περιορίσει ή να την αποδυναμώσει.>> (Ρεμεδιάκη 2007: 330)

ΜΑΝΟΣ

Κι ο πόθος κόρης όμορφης
 πιο βασιλεύει ακόμη

Ο Μάνος κάνει λόγο για *κόρη όμορφη*, παραπέμποντας σε κάτι αγνό και όχι ερωτικό. Το βλεφάρων εδώ παραλείπεται ενώ ο *ήμερος* αποδίδεται για τρίτη φορά ως *πόθος*. Το ρήμα νικά γίνεται *βασιλεύει*, το οποίο είναι αρκετά παρόμοιο με το πρωτότυπο. Τέλος, παρατηρούμε πως ο Μάνος χρησιμοποιεί επιρρήματα (*πιο – ακόμη*) μάλλον ως απόδοση του επιθέτου *έναργής*.

ΓΡΥΠΑΡΗΣ

μα ολόφαντος μέσ’ απ’ τα βλέφαρα
 της νύφης τής λαχταριστής νικάει ο Πόθος

Ο Γρυπάρης μεταφράζει ως *ολόφαντος* το επίθετο *έναργής*, ενώ συναντάμε και πάλι τη λέξη *Πόθος* με κεφαλαίο αυτή τη φορά, παίρνοντας τη θέση θεού και τονίζοντας την δύναμή του όπως και ο Έρωτας ενώ η νύφη χαρακτηρίζεται *λαχταριστή* παραπέμποντάς μας και πάλι σε ερωτικά συμφραζόμενα.

¹⁹⁴ Ρεμεδιάκη, Ι. (2007). *Οι Μεταφράσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή στη Νεοελληνική Σκηνή (1850-2000)* (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Αθήνα, σελ. 330

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5^ο

ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ Δ': Ο ΚΟΜΜΟΣ ΤΗΣ ΑΝΤΙΓΟΝΗΣ (στ. 801-943)

5.1 Η πορεία της ηρωίδας προς τον τάφο και το δίπολο γάμος/θάνατος (891-2)

Βρισκόμαστε στο σημείο μετά το τέλος του τρίτου Στασίμου, μετά την οδή για τον Έρωτα, όταν εμφανίζεται στη σκηνή η Αντιγόνη, συνοδευόμενη από φρουρούς, η οποία σε λίγο θα βαδίσει προς το τάφο της. Η ηρωίδα θα θρηνήσει για τη ζωή που πρόκειται να χάσει σε λίγο, μια ζωή που δεν έζησε. Ο Κομμός της είναι ένα από τα ωραιότερα, σπαρακτικότερα αλλά και αινιγματικότερα χωρία της αρχαιοελληνικής γραμματείας.¹⁹⁵ Μας μιλάει για τα κίνητρα της να αψηφήσει τον Κρέοντα και να θάψει τον αδελφό της καθώς και τα συναισθήματά της ενώ οδηγείται στον θάνατο.

Ο Κομμός της Αντιγόνης αποτελείται από τρία μέρη: το πρώτο μέρος (891-903) αναφέρεται στους νεκρούς της οικογένειάς της και στην τήρηση των ταφικών καθηκόντων της, το δεύτερο (904-20) αναφέρεται στους ζωντανούς και στα καθήκοντα που έχει απέναντί τους και απέναντι στον ανθρώπινο νόμο και το τρίτο (921-43) αναφέρεται στους θεούς, στην ευσέβειά της προς το πρόσωπό τους και στην τήρηση της θείας δικαιοσύνης.¹⁹⁶

Οι στίχοι του επεισοδίου μας τοποθετούν κατευθείαν στο θέμα του γάμου και του θανάτου καθώς και στην σχέση αυτών των δύο.¹⁹⁷ Η Αντιγόνη θρηνεί για μια ζωή και για μια ευτυχία που δεν πρόκειται να υπάρξει ξανά. Είχε αποφασίσει προ πολλού πως θα πεθάνει και τώρα συνειδητοποιεί πως αυτή η στιγμή έφτασε: <<εδώ και πολύ καιρό μας έλεγε ότι ανήκει στο βασίλειο των νεκρών, αλλά στο σημείο αυτό η ιδέα συγκεκριμενοποιείται. Η τιμωρία της συνίσταται στο να φυλακισθεί η ύπαρξή της ή να αιωρηθεί στη ζώνη ανάμεσα στη ζωή και τον θάνατο. Αν και δεν είναι ακόμη νεκρή, 'αποκλείεται' από τον κόσμο των ζωντανών. Και από εκείνη τη στιγμή αρχίζει το παράπονό της, ο θρήνος της για τη ζωή. Η Αντιγόνη θα θρηνήσει ότι φεύγει άταφη, χωρίς τάφο, παρόλο που πρόκειται να κλειστεί σε έναν, χωρίς τόπο κατοικίας, χωρίς κανέναν φίλο να τη θρηνήσει. (...) Από την πλευρά της Αντιγόνης η ζωή μπορεί να προσεγγιστεί, μπορεί να βιωθεί ή να θεωρηθεί μόνο από το σημείο εκείνου του ορίου όπου η δική της ζωή έχει ήδη χαθεί, όπου εκείνη βρίσκεται ήδη στην άλλη πλευρά. Αλλά από εκείνη την πλευρά μπορεί να την δει και να την ζήσει ως κάτι που το έχει ήδη χάσει.>> (Lacan 1992: 280)

Η Αντιγόνη ξεκινάει τον τελευταίο της χαιρετισμό απευθυνόμενη στον Χορό. Για πρώτη φορά η ηρωίδα παρουσιάζεται να έχει ανθρώπινα συναισθήματα και αδυναμίες. Αυτή η Αντιγόνη που έχουμε μπροστά μας είναι τελείως διαφορετική από αυτήν που συναντήσαμε στο Β' επεισόδιο. Η λαχτάρα της για τον θάνατο, η σκληρότητα και η προκλητικότητα που την διακατείχαν δεν υπάρχουν πια.¹⁹⁸ Η Αντιγόνη λοιπόν θρηνεί για όλα αυτά που δεν θα προλάβει να ζήσει. Το υπόγειο κελί στο οποίο θα οδηγηθεί συμβολίζει για εκείνη και το νυφικό θάλαμο. Η αναχώρηση της συνδυάζει τον κόσμο της τελετουργίας με την νυφική και νεκρώσιμη πομπή καθώς αυτά τα δύο μοιάζουν (στ. 813-16, 891-92).¹⁹⁹ Οι εικόνες που επαναλαμβάνονται και συνδέουν τον θάνατο με τον γάμο προσφέρουν το κίνητρο ή προετοιμάζουν συναισθηματικά για τις μετέπειτα πράξεις του Αίμονα.²⁰⁰

Οι Γέροντες προσπαθούν να την παρηγορήσουν αναφέροντας πως θα πεθάνει κερδίζοντας κλέος και δημόσια αναγνώριση ενώ την παρομοιάζουν με την θεά Νιόβη. Ωστόσο αυτό το σχόλιο τους η Αντιγόνη το εκλαμβάνει ως ειρωνικό και περιπαικτικό. Ο Χορός στην συνέχεια αναφέρει πως αιτία για τα βάσανα της είναι τα αμαρτήματα της οικογένειάς της μια άποψη που ενστερνίζεται η Αντιγόνη. Όμως αυτό δεν δικαιολογεί πως παραβίασε τους νόμους της εξουσίας και εν τέλει ήταν αυτό που την κατέστρεψε. Παρόλα αυτά δικαιολογεί την πράξη της με σκοπό να την απομονώσει όλο και πιο πολύ και να την κάνει να συνειδητοποιήσει την απόλυτη μοναξιά της.²⁰¹ Σημαντικό σημείο είναι οι στίχοι 821-22 και 874 όπου τα μέλη του Χορού αποδίδουν στην Αντιγόνη δύο χαρακτηριστικά: αυτόνομος και αυτόγνωτος, όπου το πρώτο στα νέα ελληνικά σημαίνει ο ανεξάρτητος, ο

¹⁹⁵ Ρεμεδιάκη, Ι. (2007). *Οι Μεταφράσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή στη Νεοελληνική Σκηνή (1850-2000)* (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Αθήνα, σελ.334

¹⁹⁶ Cropp, M. (1997), *Antigone's Final Speech (Soph, Ant. 891-928)*, Greece & Rome, τομ. 44, σελ. 150.

¹⁹⁷ Για μια ανάλυση πάνω στο θέμα γάμος-θάνατος βλ. και Segal (1999: 152-206)

¹⁹⁸ Adams, S., M. (1955). *The Antigone of Sophocles*, Classical Association of Canada, τομ. 9, σελ. 57

¹⁹⁹ Seaford, R. (1990). *The Imprisonment of Women in Greek Tragedy*, The Journal of Hellenic Studies, τομ. 110, σελ. 76

²⁰⁰ Goheen, R., F., (1951). *Imagery of Sophocles Antigone. A Study of Poetic Language and Structure*, N. Jersey, USA: Princeton University Press.

²⁰¹ Θεοδοσίου, Α., (2019). *Ώψεις της Μεταφραστικής Ποιητικής του Δ. Ν. Μαρωνίτη στην "Αντιγόνη" του Σοφοκλή*. Μεταπτυχιακή εργασία. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, σελ. 70-1

αυτοδύναμος και το δεύτερο αυτός που αποφασίζει μόνος του, ο ισχυρογνώμων, δύο όροι λοιπόν που αντικατοπτρίζουν το ηρωικό ήθος της Αντιγόνης.²⁰² Η ηρωίδα κλείνοντας τον κομμό της αναφέρει πως θα πεθάνει χωρίς κανείς να την κλάψει, χωρίς να ακούσει τραγούδια του γάμου και χωρίς να έχει κανέναν φίλο. Επιπλέον νιώθει πως θα στερηθεί δύο κόσμους καθώς δεν θα είναι ούτε ζωντανή ούτε νεκρή ενώ συνειδητοποιεί πως θα έχει ένα νέο είδους γάμου, μια διαστρέβλωσή του στον οποίο δεν θα υπάρχει γαμήλιο τραγούδι, νυφικό κρεβάτι ή γαμπρός παρά μόνο ο Αχέρων.²⁰³

Ο Κρέων εμφανίζεται στην σκηνή²⁰⁴ και διατάζει την επίσπευση της Αντιγόνης στον τάφο, διακόπτοντας τον θρήνο της. Η Αντιγόνη στην τελευταία της ρήση, λίγο πριν το τέλος της, διαμαρτύρεται και παραπονιέται γιατί τιμωρείται για μια πράξη ευσεβή ενώ προσπαθεί να παρηγορηθεί με την ιδέα ότι στον Άδη θα συναντήσει τους δικούς της νεκρούς. Η ηρωίδα προτιμά την πατρική οικογένεια αντί για τον γάμο και ανυπομονεί να τους συναντήσει τονίζοντας το θέμα της αιμομιξίας.²⁰⁵

Ωστόσο, σε αυτό το επεισόδιο βλέπουμε μια μεταμόρφωση της Αντιγόνης: ενώ πριν παραμελούσε την πόλη, τους ζωντανούς συγγενείς της και τον γάμο της με τον Αίμονα για χάρη του αδελφού της τώρα όλα αυτά αντιστρέφονται στον Κομμό της. Είχε πεισθεί πως το καθήκον της είναι να φροντίσει το σώμα του νεκρού αδελφού της αλλά τώρα παραδέχεται πως ενήργησε βίαια κατά των πολιτών, αναγνωρίζει τα μέλη του χορού ως εκπροσώπους της πόλης, θρηνεί για την απουσία ζώντων συγγενών και αποδέχεται την σπουδαιότητα του γάμου. Στο β' επεισόδιο η Αντιγόνη θεωρούσε κέρδος να πεθάνει νέα και καυχόταν ότι ήταν ήδη νεκρή. Τώρα όμως που η επιθυμία της εκπληρώνεται και θα οδηγηθεί στον Άδη ως ζωντανή δίπλα στους νεκρούς συγγενείς της η ηρωίδα αντιστρέφει την δήλωση της και παραπονιέται για τον πρόωρο θάνατό της. Επιπλέον ενώ πριν παραμελούσε τους θεούς της πόλης και εξυμνούσε τους θεούς του κάτω κόσμου, πιστεύοντας πως είναι με το μέρος της τώρα ανακαλεί τα λεγόμενα της. Έχει απογοητευτεί από την στάση των κάτω θεών και παράλληλα αναγνωρίζει για πρώτη φορά την θεότητα των θεών της Θήβας.²⁰⁶

Η Αντιγόνη, θυσιάζοντας την ίδια της τη ζωή για χάρη του αδελφού της, μας αποδεικνύει το μεγαλείο της ψυχής της και το σθένος της. Ο Lesky (1987) σχολιάζει: <<το μεγαλείο της θυσίας αποκαλύπτεται απόλυτα μόνο εδώ, όπου βλέπουμε τον ανθρώπινο πόνο που συνεπάγεται. Ακριβώς το γεγονός ότι η Αντιγόνη συνειδητοποιεί την πληρότητα της ζωής που θυσιάζει, την μετατρέπει στη μορφή εκείνη που, πέρα από την άκαμπτη τήρηση μιας αρχής κερδίζει το ανάστημά της μέσα στο χώρο των ζωντανών.>> (σελ. 334) Η ηρωίδα προτίμησε το δύσκολο δρόμο του χρέους που την οδήγησε στον θάνατο παρά τους ισχυρούς δεσμούς της με τη ζωή. Θυσιάζεται νέα, χωρίς να νιώσει τη χαρά του γάμου, έχοντας μείνει εντελώς μόνη της, εγκαταλελειμμένη από θεούς και ανθρώπους και ο αποχαιρετισμός της είναι σκληρός.

Και φτάνουμε στο πιο αμφιλεγόμενο σημείο του έργου. Οι στ. 905-15 έχουν προβληματίσει τους μελετητές για το αν είναι νοθοί ή όχι καθώς η Αντιγόνη παρουσιάζεται με διαφορετικό ήθος λέγοντας πως αυτό που έκανε για τον αδελφό της δεν θα το έκανε για τον άνδρα της ή τα παιδιά της.²⁰⁷ Η Αντιγόνη λοιπόν αναγνωρίζει ότι ενεργούσε ενάντια στο νόμο για τον αδελφό της καθιστώντας σαφές πως για εκείνη τα μέλη της οικογένειάς της δεν είναι όλα ίσα. Σύμφωνα με τον Adams (1955) <<ο μόνος νόμος που γνωρίζει είναι ο νόμος του έρωτα - ένας έρωτας μεγαλύτερος, πιστεύει, από ό,τι θα ένιωθε για τον σύζυγο ή το παιδί που δεν είχε ποτέ. Δεν έχει σημασία αν ο Σοφοκλής δανείστηκε ή όχι αυτή την ιδέα από τον Ηρόδοτο. Αυτό που έχει σημασία είναι η τέλεια χρήση του. Σκέφτεται τον σύζυγο που θα είχε και τα παιδιά που μπορεί να είχε, και προσπαθεί να πει στον εαυτό της ότι ο αδερφός της σήμαινε για εκείνη περισσότερα από όσα θα μπορούσαν να σημαίνουν αυτά. (...) Και αν η σύνταξη είναι κάπως μπερδεμένη κατά τόπους, ξέρουμε αρκετά καλά πόσο επιδέξιος ήταν ο Σοφοκλής στο σπάσιμο της σύνταξης για να δείξει συναίσθημα.>> (σελ. 58) Αυτό που έχει ως πρότυπο [η Αντιγόνη] είναι το ανεκτίμητο, το μοναδικό: ένας συγγενής είναι σημαντικός για εκείνη όταν είναι σπάνιος.²⁰⁸

²⁰² Για μια ανάλυση των δύο εννοιών βλ. και Knox (1964: 66-67)

²⁰³ Bowra, C., M., (1944). *Sophoclean Tragedy*, Oxford, UK: Clarendon Press, σελ.104

²⁰⁴ Βλ. Θεοδοσίου (2019: 71, υποσ. 170).

²⁰⁵ Θεοδοσίου, Α., (2019). *Όψεις της Μεταφραστικής Ποιητικής του Δ. Ν. Μαρωνίτη στην "Αντιγόνη" του Σοφοκλή*. Μεταπτυχιακή εργασία. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, σελ. 72

²⁰⁶ Oudemans, T., C., W., & Lardinois, A., P., M., H., (1987). *Tragic Ambiguity: Anthropology, Philosophy and Sophocle's Antigone*. Leiden, Netherlands: Brill, E., J., σελ. 188-190

²⁰⁷ Βλ. Cropp (1997: 155 σημ. 2) για τις βιβλιογραφικές αναφορές που παραθέτει για το χωρίο

²⁰⁸ Waldock A., J., A., (1951). *Sophocles the Dramatist*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, σελ. 134

Αυτό που γίνεται κατανοητό από τα παραπάνω είναι πως <<απ' όλα τα αντιθετικά δίπολα του έργου, κανένα δεν είναι τόσο επίμονο όσο αυτό της ζωής και του θανάτου. Δύο χωριστά βασίλεια, και η Αντιγόνη έχει διαλέξει το βασίλειο του θανάτου, όπου ανήκουν ήδη τα αγαπημένα της πρόσωπα. Περίμενε θάνατο δια λιθοβολισμού (στ. 36), ένα απότομο δραματικό πέρασμα από τον ένα κόσμο στον άλλο: και βρίσκει μπροστά της ζωή που συνεχίζεται στον τάφο, αποκομμένη κι από τους ζωντανούς κι από τους πεθαμένους, μέσα στην απόλυτη μοναξιά. Τη στιγμή αυτή, δεν βλέπει τίποτε παραπέρα.>> (Winnington-Ingram 1980: σελ. 140) Κλείνοντας το επεισόδιο η Αντιγόνη οδηγείται στον τάφο της, συνοδευόμενη από φρουρούς, και αποχαιρετά για τελευταία φορά την Θήβα και τους προγονικούς θεούς, επικαλώντας τους γέροντες του Χορού.

Από αυτό επεισόδιο θα επικεντρωθούμε στους στ. 891-2 που αναφέρονται στο λεξιλόγιο γάμου-θανάτου.

στ. 891-2

ὦ τύμβος, ὦ νυμφεῖον, ὦ κατασκαφῆς
οἴκησις αἰείφρουρος,

Το λεξιλόγιο του γάμου περικυκλώνεται από λέξεις θανάτου. Νυμφεῖον είναι το νυφικό δωμάτιο και στο πληθυντικό (νυμφεῖα) είναι ο γάμος, οι γαμήλιες τελετές. Κατασκαφή είναι ο τάφος, ο οποίος είναι σκαμμένος βαθιά στη γη, ενώ ο αἰείφρουρος είναι ο αιώνιος. Ο Σοφοκλής <<σε ένα τρίγωνο κρεσέντο με αναφορά (ὦ.. ὦ.. ὦ..), τονίζει το οξύμωρο του γάμου με το θάνατο (και στον 801-5, 806-16): ο ίδιος χώρος είναι 'τάφος' 'νυφική κάμαρα' και 'αιώνιο σπίτι'.>> (Griffith 1991: 276)

ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

ΡΑΓΚΑΒΗΣ

Ω τάφος, σκοτεινή πάστας, αειφρούρητον / κατόρυγμα

Ο Ραγκαβής αποδίδει την προσφώνηση με μία κλητική που θα λέγαμε πως μοιάζει και με ονομαστική (*ω τάφος*). Το νυμφεῖον γίνεται *σκοτεινή πάστας*, όπου το ουσιαστικό που είναι σε λόγια μορφή, αναφέρεται σε συμφραζόμενα γάμου ενώ το επίθετο το οποίο συνοδεύει την λέξη, εκδηλώνει την ειρωνεία της όλης κατάστασης. Τέλος, το επίθετο αείφρουρος δεν αλλάζει ιδιαίτερα ενώ η λέξη κατασκαφής αποδίδεται ως *κατόρυγμα*, εστιάζοντας στο μέρος, στο οποίο θα οδηγηθεί η Αντιγόνη.

ΧΡΗΣΤΟΜΑΝΟΣ

Ω μνήμα, ω νυφιάτικο κρεβάτι μου,
ω βαθύσκαφο σπίτι, που παντοτινά
θα με φυλάς,

Ο Χρηστομάνος γίνεται αναλυτικότερος στη μετάφραση του, αποδίδονται την προσφώνηση ως *ω μνήμα* και κρατώντας το σχήμα της αναφοράς του πρωτοτύπου (*ω.. ω.. ω..*). Το νυμφεῖον αποδίδεται ως *νυφιάτικο κρεβάτι*, στο οποίο προστίθεται και μια κτητική αντωνυμία (*μου*) ενώ το επίθετο αείφρουρος αποδίδεται σε μια πρόταση (*που παντοτινά/ θα με φυλάς*). Τέλος το κατασκαφής μεταφράζεται ως *βαθύσκαφο σπίτι*, το οποίο είναι ειρωνικό.

ΜΑΝΟΣ

Τάφε, κρεβάτι νυφικόν, ω κατοικία υπόγεια,
όπου θα μείνω πάντοτε

Ο Μάνος μεταφράζει την προσφώνηση *Τάφε*, ενώ το νυμφεῖον γίνεται *κρεβάτι νυφικόν*, με τις δύο λέξεις (τάφε-κρεβάτι) να δημιουργούν ένα τρομακτικό και απελπιστικό συναίσθημα. Το κατασκαφής αποδίδεται με ένα μόνο επιφώνημα (*ω κατοικία υπόγεια*), αναφέροντας πως το σπίτι της Αντιγόνης θα είναι βαθιά κάτω στη γη, υπόγεια ενώ το επίθετο (αείφρουρος) αποδίδεται περιφραστικά και τονίζει τη χρονική διάρκειά του (*Όπου θα μείνω πάντοτε*).

ΓΡΥΠΑΡΗΣ

Ω τάφε μου, ω νυφιάτικό μου, ω αιώνια,
βαθιά στη γη σκαμμένη κατοικιά μου

Με το *Ω Τάφε* αποδίδει τη προσφώνηση ο Γρυπάρης, κρατώντας το σχήμα αναφοράς και προσθέτοντας τρεις φορές τη κτητική αντωνυμία *μου*. Το νυμφεῖον μετατρέπεται σε ουσιαστικοποιημένο επίθετο (*ω νυφιάτικό μου*), το οποίο συναντήσαμε και στον Χρηστομάνο και το οποίο παραπέμπει λογικά στο νυφικό κρεβάτι. Το κατασκαφής αποδίδεται ως *βαθιά στη γη σκαμμένη κατοικιά μου* ενώ το αείφρουρος αποδίδεται με την νεοελληνική του σημασία (*αιώνιος*), δημιουργώντας το συναίσθημα της φρίκης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6^ο

ΕΞΟΔΟΣ : ΚΑΤΑΣΤΡΟΦΗ/ΛΥΣΙΣ- ΜΑΘΗΜΑ ΦΡΟΝΗΣΗΣ (1155-1353)

6.1 Ο Κομμός του Κρέοντα και τα λόγια του Χορού (στ. 1347-1353)

Η δραματική κορύφωση έχει επέλθει! Οι θεοί χτυπούν αλύπητα τον Κρέοντα με τους θανάτους του Αίμονα και της Ευρυδίκης. Ο ήρωας ξεσπά σε θρήνους για τις συμφορές που τον βρήκαν κατηγορώντας τον εαυτό του. Αυτό είναι το τίμημα που πληρώνει για την παράβαση του θεϊκού νόμου της ταφής. Τα δύο οδυνηρά θέματα – αυτοκτονίες Αίμονα και Ευρυδίκης- διαμορφώνουν δύο άρτια αρθρώμενα στροφικά συστήματα.²⁰⁹

Ο Κομμός του Κρέοντα ξεκινάει από τον στίχο 1257, όπου και εμφανίζεται ο ήρωας, και διαρκεί μέχρι το τέλος του έργου. Ο δεύτερος κομμός που ακούμε στο έργο, είναι ένας συνεχόμενος οδυρμός και θρήνος σε αντίθεση με αυτόν της Αντιγόνης, με παρεμβάσεις του Χορού.²¹⁰ Αν και στον πρώτο κομμό είδαμε μια Αντιγόνη διαφορετική, τελικά η ηρωίδα οδηγήθηκε προς το τάφο της με ψηλά το κεφάλι. Το ίδιο όμως δεν συνέβη και με την περίπτωση του Κρέοντα, όπου εδώ έχουμε έναν άνθρωπο που έχει χάσει τα πάντα και θρηνεί μαζεύοντας νεκρούς που ο ίδιος έφτιαξε μέσα από τις πράξεις του. Η οικογένεια του ξεκληρίστηκε επειδή αυτός δεν σεβάστηκε τους νόμους των θεών, οι οποίοι τον τιμώρησαν για την αλαζονεία του, την ύβρι του και την περιφρόνηση του ως προς τους κοινωνικούς θεσμούς για την ταφή των νεκρών.

Ο τραγικός ήρωας <<μόνο μέσω της καταστροφής της οικογένειάς του, μπόρεσε να καταλάβει πως ο κάθε άνθρωπος ανήκει πρώτα σε μια οικογένεια πριν ανήκει σε μια πόλη, γι' αυτό και ταυτίζει τον εαυτό του με το <<τίποτε>> μετά από το θάνατο της γυναίκας του και του μοναχογιού του. Εδώ ακριβώς ο Σοφοκλής λέει καθαρά ότι δεν υπάρχει πόλη χωρίς πολίτες, και όταν αλλοιώνεται η ταυτότητα του ατόμου, η οποία συνδυάζεται άμεσα με εκείνη της οικογένειας και του γένους, η πόλη, στην εξουσιαστική της έννοια, χάνει κάθε δική της ισχύ. Ο Σοφοκλής πέτυχε το σκοπό αυτό παρουσιάζοντας τον Κρέοντα, ως ένα σύνολο πολιτικής αρχής, να παραβλέπει αλλά και να καταστρέφει την ιδιότητα της οικογένειας και του ατόμου. Με την παραβίαση του πατρικού και θρησκευτικού δικαιώματος μιας γυναίκας να θάψει ένα μέλος της οικογένειάς της, με την εξουσιαστική στάση ενός πατέρα προς το γιο του, με την ματαίωση ενός γάμου και την θανατική καταδίκη της νύφης, και τελικά με την καταστροφή της ίδιας της οικογένειας, ο Κρέοντας παρουσιάζεται ως η εξουσία μιας πόλης που συγκρούεται με τις έννοιες του γένους και του ατόμου.>> (Ibrahim 2002: 111-112)

Ο Κρέων αναγνωρίζει πως τιμωρήθηκε για την έλλειψη φρόνησης παίρνοντας το μάθημά του. Είναι ο συνηθισμένος τραγικός ήρωας που οδηγείται στην καταστροφή από δικά του λάθη ενσαρκώνοντας το παράδειγμα του αισχύλειου *πάθει μάθος*.²¹¹ Ο ασυμβίβαστος και ισχυρογνώμων Κρέων που φάνηκε να είναι άξιος αντίπαλος της Αντιγόνης τώρα καταρρέει. Αυτός ο πολιτικός άνδρας που έγινε τύραννος και που έβαζε το πολιτικό του χρέος πάνω από τους προσωπικούς δεσμούς συντρίβεται ολοκληρωτικά, χάνοντας όλη την οικογένειά του και καταλήγει να είναι ο πιο κοινός και δυστυχισμένος άνθρωπος.²¹² Είναι πολύ αργά για να επανορθώσει. Ήδη είχε παραβιάσει τους θεϊκούς νόμους με το να θάψει ένα ζωντανό και με το να αρνηθεί την ταφή ενός νεκρού. Ο Κρέων παραδέχεται πως αυτός είναι ο φταίχτης για όλα αυτά και εύχεται να τον βρει ο θάνατος γρήγορα. Όμως ο Χορός απαντάει πως κανείς δεν μπορεί να γλυτώσει από την μοίρα. Η σωφροσύνη οδηγεί στην πραγματική ευτυχία ενώ η αλαζονεία πληρώνεται.

Και ερχόμαστε στα τελευταία λόγια του έργου, τα οποία λέγονται από τον Χορό και είναι αυτά που θα μας απασχολήσουν ως προς τις μεταφράσεις. Ο Χορός λοιπόν, ψάλλει πως η φρόνηση φέρνει την ευτυχία, ενώ η αλαζονεία προκαλεί συμφορές και μαθαίνει στους ανθρώπους τη φρόνηση όταν είναι πια γέροι. Οι λέξεις-κλειδιά του χωρίου είναι το φρονεῖν και η ευδαιμονία. Ο Jebb (1891) σχολιάζει: <<αν αυτή η σοφία ή σύνεση (το φρονεῖν), σημαίνει, γενικά, την τήρηση του πρέποντος ορίου, τότε η προτεινόμενη ηθική θα ήταν ότι και τα δύο μέλη της διαμάχης είναι επικριτέα. (...) Το δράμα θα ήταν η σύγκρουση ανάμεσα σε δύο άτομα, το καθένα από τα οποία υπερασπίζεται μια ουσιαστική αρχή, αλλά με λάθος τρόπο· κι επομένως τιμωρούνται και οι δύο. (...) Από την άποψη της Αιώνιας Δικαιοσύνης, και οι δύο ήταν λάθος, επειδή ήταν μονομερείς· αλλά την ίδια στιγμή ήταν και οι δύο σωστοί. Ή μήπως ο ποιητής θέλει να μας κάνει να νιώσουμε ότι η Αντιγόνη είναι απολύτως σωστή (...) και ο

²⁰⁹ Lesky, A. (1987). *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων, Α' Από τη Γένεση του Είδους ως τον Σοφοκλή*, (μτφρ.) Ν. Χ. Χουρμουζιάδης, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, σελ. 337

²¹⁰ Ρεμεδιάκη, Ι. (2007). *Οι Μεταφράσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή στη Νεοελληνική Σκηνή (1850-2000)* (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Αθήνα, σελ. 371

²¹¹ Winnington-Ingram, R. P. (1980). *Sophocles: An Interpretation*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, σελ. 118

²¹² Στο ίδιο, σελ. 127

Κρέων απολύτως λάθος; (..) Αν αυτό εννοεί ο ποιητής, τότε η 'σοφία' που μας διδάσκει το έργο είναι η συνείδηση που υποτάσσει δεόντως τον ανθρώπινο στο θείο νόμο, - διδάσκοντάς μας ότι, αν αυτοί οι δύο θα έρθουν σε σύγκρουση, ο ανθρώπινος νόμος πρέπει να υποχωρήσει.>> (σελ. xxi-ii)

Ωστόσο σε ποιον απευθύνονται οι Γέροντες με αυτά τα λόγια; Οι απόψεις των μελετητών είναι πολλές. Ο Knox (1992) κάνει λόγο για λάθος του Κρέοντα, ο οποίος υποχώρησε πολύ αργά λέγοντας πως <<ήταν λάθος, λάθος από την αρχή. Αλλά το καταλαβαίνει πολύ αργά. Η τιμωρία του έχει ήδη ορισθεί. Θα ζήσει, αλλά χωρίς κανένα από τα πράγματα που κάνουν τη ζωή άξια να τη ζεις. Έχασε τα πάντα: όχι μόνο το γιο του και τη γυναίκα του, αλλά επίσης και τον σεβασμό των συμπολιτών του, του Χορού, που μιλάει για αυτόν στο τέλος σ' ένα τόνο σκληρής αυστηρότητας. Δεν έχει μείνει τίποτα.>> (σελ. 113) Από την άλλη ο Winnington-Ingram (1980) δεν αμφιβάλλει πως πρόκειται για τον Κρέοντα αλλά πάει τον συνειρμό του πιο πέρα επισημαίνοντας πως <<το καταληκτικό σχόλιο του έργου δεν έχει ως στόχο την Αντιγόνη ούτε έχει ως αφορμή τη μοίρα της ηρωίδας. (..) Ποια δίκαιη επιταγή των θεών παρέβη; Καμία. Κι όμως παρά την εκδίκηση που παίρνουν οι θεοί για το χαμό της, δεν αποτρέπουν κιόλας αυτό τον χαμό σώζοντά την. Το θέαμα μιας γυναίκας, που πεθαίνει με τρόπο ντροπιαστικό και υπό το βάρος της κατηγορίας της ασέβειας, ενώ καμία παράβαση θεϊκού νόμου δεν έχει διαπράξει –κάθε άλλο!-, όχι μόνο δικαιολογεί την αγανακτισμένη της διαμαρτυρία, αλλά σίγουρα καλεί ποιητή και θεατές να σκεφτούν σοβαρά τι κόσμος είναι άραγε αυτός όπου συμβαίνουν τέτοιες εκτροπές;>> (σελ. 148-9) Άρα ένα ακόμη ερώτημα που προκύπτει είναι γιατί, εφόσον η Αντιγόνη δεν διέπραξε κάποια ασέβεια προς τους θεούς, τιμωρήθηκε μαζί με τον Κρέοντα, χάνοντας τη ζωή της;

Αυτό το ερώτημα μας πηγαίνει σε μια λέξη γνώριμη, την άτη: οι θεοί αναγκάζουν τους ανθρώπους να κάνουν πράξεις, από τις οποίες δεν μπορούν να ξεφύγουν, οδηγώντας τους στην απόλυτη καταστροφή. Η Αντιγόνη καταστράφηκε λόγω άτης ενώ ο Κρέων λόγω αμαρτίας.²¹³ Η Αντιγόνη τιμωρήθηκε και ενώ οι θεοί της έδωσαν δίκιο που έθαψε τον Πολυνείκη δεν την επαινούν, αντίθετα την άφησαν στη μοίρα της και εν τέλει δεν απέτρεψαν το θάνατό της. Το έργο τελείωσε αλλά μας μένει ακόμη το ερώτημα ποιος τελικά είχε δίκιο και ποιος άδικο ενώ τόσο ο Κρέων όσο και η Αντιγόνη τιμωρήθηκαν και τελικά μόνο η πόλη επιβίωσε. Ο ίδιος ο Κρέων και η οικογένειά του διαλύθηκαν το ίδιο και η οικογένεια του Οιδίποδα, ωστόσο η καθημερινή ζωή των Θηβαίων συνεχίζεται.²¹⁴ Κέρδισε η πόλη!

²¹³ Segal, C., (1999). *Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles*, Oklahoma, USA: University of Oklahoma Press, σελ. 277

²¹⁴ Griffith, M. (Ed.) (1999). *Sophocles Antigone*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, σελ.354

στ. 1347-53

ΧΟ. πολλῶ τὸ φρονεῖν εὐδαμονίας
 πρῶτον ὑπάρχει· χρὴ δὲ τὰ γ' ἐς θεοὺς
 μηδὲν ἀσεπτεῖν· μεγάλοι δὲ λόγοι
 μεγάλας πληγὰς τῶν ὑπεραύχων
 ἀποτείσαντες
 γήρα τὸ φρονεῖν ἐδίδαξαν.

Ο εὐδαμων είναι ο 'ευτυχής', ο 'μακάριος', ενώ το φρονεῖν σημαίνει 'σκέπτομαι', 'εἰμαι συνετός'. Η φράση διαβάζεται ως 'θεωρεῖται η πρώτη αρχή της ευτυχίας'²¹⁵ και ως 'το πιο σημαντικό στοιχείο της'.²¹⁶ Στην έκφραση μηδὲν ἀσεπτεῖν το σημασιολογικό πεδίο σεβ- εκτείνεται από την τιμή στους θεούς μέχρι τον σεβασμό στους γονεῖς και τους νεκρούς και λιγότερο στις υποχρεώσεις ενώ παράλληλα βλέπουμε μια έμμεση δικαίωση της ηρωίδας.²¹⁷ Το ρήμα χρὴ παρουσιάζει την δεσμευτικότητα του θεϊκού νόμου ενώ η έκφραση μηδὲν ἀσεπτεῖν, που είναι η ευσέβεια, αποτελεί το ὑψιστο θρησκευτικό μάθημα.²¹⁸ Η μετοχή ἀποτείσαντες προσδιορίζεται από το πληγὰς που σημαίνει <<'πληρώνοντας', ή: 'αφού πλήρωσαν', το τίμημα με πληγές>> (Griffith 1992: 355) ενώ το ἐδίδαξαν, γνωμικός αόριστος,²¹⁹ σημαίνει <<άνθρωποι (σαν τον ίδιο τον Κρέοντα), μαθαίνουν μόνο (πολύ) αργά, αφού/με το να υποφέρουν.>> (Griffith 1992: 355) Το ρήμα αφορά αφενός τον Κρέοντα που εμπέδωσε την αξία της φρόνησης καθυστερημένα με τον πιο οδυνηρό τρόπο και αφετέρου έχει και μια γενική αξία για όλους τους θεατές και τα μέλη του Χορού.²²⁰ Τέλος, το γήρα είναι μια ποιητική εκδοχή του ἐν τῷ γήρα.²²¹

Ας δούμε όμως πως οι μεταφραστές αποδίδουν τους τελευταίους στίχους του έργου.

²¹⁵ Griffith, M. (Ed.) (1999). *Sophocles Antigone*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, σελ. 354

²¹⁶ Jebb, R. C., (1891). *Sophocles: The Play and the Fragments with Critical Notes, Commentary, and Translation in English Prose*. London: Cambridge University Press, σελ. 237

²¹⁷ Griffith, M. (Ed.) (1999). *Sophocles Antigone*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, σελ.39, 354.

²¹⁸ Θεοδοσίου, Α., (2019). *Ὀψεις της Μεταφραστικής Ποιητικής του Δ. Ν. Μαρωνίτη στην "Αντιγόνη" του Σοφοκλή*. Μεταπτυχιακή εργασία. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, σελ. 90

²¹⁹ Jebb, R. C., (1891). *Sophocles: The play and the Fragments with Critical Notes, Commentary, and Translation in English Prose*. London: Cambridge University Press, σελ.239

²²⁰ Θεοδοσίου, Α., (2019). *Ὀψεις της Μεταφραστικής Ποιητικής του Δ. Ν. Μαρωνίτη στην "Αντιγόνη" του Σοφοκλή*. Μεταπτυχιακή εργασία. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, σελ. 91

²²¹ Jebb, R. C., (1891). *Sophocles: The Play and the Fragments with Critical Notes, Commentary, and Translation in English Prose*. London: Cambridge University Press, σελ. 238-39

ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

ΡΑΓΚΑΒΗΣ

ΧΟΡΟΣ

(Ημίχ. α' και Ημίχ. β' Μονοφ.)
 Το φρονεῖν προκριτέον πολὺ του ευ ζην
 θεωρῶ, ουδέ πρέπει προς τους θεούς
 ν' ασεβήι τις ποτέ.

(ΑΠΕΡΧΟΜΕΝΟΣ)

Οι μέγαντοι λόγοι μεγάλας πληγὰς
 ἐπάγουσιν, ἕως το γήρας ἐλθόν,
 ευ φρονεῖν και αυτό να διδάξει.

Ο πρώτος στίχος αποδίδεται ως *το φρονεῖν προκριτέον πολὺ του ευ ζην*, μια διαφορετική ερμηνεία από τον μεταφραστή, ο οποίος τοποθετεί τη φρόνηση πάνω από την ευδαιμονία κάνοντας την το υπέρτατο αγαθό και τοποθετώντας την μέσα σε αυστηρά θρησκευτικά συμφραζόμενα. Η Ρεμεδιάκη (2007) σχολιάζει γι' αυτό: <<αντή η αλλαγή στόχου δεν θεωρώ ότι είναι τυχαία ή ότι πρόκειται για λάθος. Η αρχαιογνωσία του μεταφραστή και η βαρύνουσα σημασία του συγκεκριμένου χωρίου δεν δικαιολογούν κάτι τέτοιο. Σε κάτι ανταποκρίνεται ο μεταφραστής σε μια ανάγκη προσωπική ή συλλογική ή και τα δύο. Είδαμε σε άλλες ευκαιρίες στο παρελθόν, ότι η άποψη του Bockh (Hegel) για τον Χορό, από την οποία μπορεί να επηρεάστηκε ο Ραγκαβής, είναι ότι και οι δύο αντίπαλοι έκαναν λάθος, όπως και ότι και οι δύο αντίπαλοι είχαν, ως ένα βαθμό, δίκιο. Ίσως λοιπόν το *φρονεῖν*, εδώ, αποδίδεται εξίσου και στους δύο κατεστραμμένους αντιπάλους, προς 'γνώσιν και συμμόρφωσιν'.>> (σελ. 377) Το μηδὲν ἀσεπτειν δεν αλλάζει ιδιαίτερα (ν' ασεβήι) ενώ οι μεγάλοι δὲ λόγοι τῶν ὑπεραύχων αποδίδονται με το συνοπτικό *μέγαντοι λόγοι*. Τέλος, το φρονεῖν παραμένει το ίδιο και τις δύο φορές, με διαφορά πως το δεύτερο ενισχύεται από τον προσδιορισμό *ευ*.

ΧΡΗΣΤΟΜΑΝΟΣ

Το πρώτο πράμα για να ευτυχήσει ο άνθρωπος
 είναι η φρονιμάδα,
 και δεν πρέπει να καταφρονάει κανείς σε τίποτα,
 όσα είναι των θεών·
 τα μεγάλα λόγια με μεγάλα βάσανα τα ξεπερνώνουν
 οι καυχήσῃδες,
 και έτσι βάζουν γνώση και στα γεράματα.

Ο Χρηστομάνος επιστρέφει σημασιολογικά στο πρωτότυπο αποδίδοντας τον πρώτο στίχο ως: *το πρώτο πράμα για να ευτυχήση ο άνθρωπος είναι η φρονιμάδα*. Το πρώτο φρονεῖν αποδίδεται ως *φρονιμάδα* ενώ το δεύτερο γίνεται *βάζουνε γνώσι*, χωρίς να αλλάζει ιδιαίτερα το νόημα. Επίσης υπάρχει και η προσθήκη της λέξης *ο άνθρωπος*, που είναι αρκετά γενικό ενώ το μηδὲν ἀσεπτειν αποδίδεται ως *και δεν πρέπει να καταφρονάει κανείς σε τίποτα (όσα είναι των θεών)* τονίζοντας τις αιτίες της δυστυχίας. Τέλος, το μεγάλοι δὲ λόγοι τῶν ὑπεραύχων γίνεται *τα μεγάλα λόγια των καυχήσῃδων*, κάνοντας ξεκάθαρο πως ο Χορός κατηγορεί ευθέως τον Κρέοντα για όλα όσα συνέβησαν. Γενικά, θα λέγαμε πως το ύφος του χωρίου είναι αρκετά λαϊκό και μοιάζει με δημοτικό τραγούδι.

ΜΑΝΟΣ

ΚΟΡΥΦΑΙΟΣ

Από του κόσμου τ' αγαθά πρωτεύει η φρονιμάδα·
 και τους θεούς να σέβεται ο φρόνιμος θυμάται.
 Μα τ' ασυλλόγιστα, τρελά λόγια των φαντασμένων
 με φοβερά χτυπήματα απ' τους θεούς τιμωριούνται,
 κι έτσι πια στα γεράματα μαθαίνουν φρονιμάδα!

Ο Μάνος χρησιμοποιεί δεκαπεντασύλλαβο και απομακρύνεται από την σημασία του πρωτοτύπου, φτάνοντας κάπως τη μετάφραση του Ραγκαβή και αποδίδοντας τον στίχο ως: *από του κόσμου τ' αγαθά πρωτεύει η φρονιμάδα*. Και εδώ η φρόνηση (η οποία αποδίδεται και πάλι ως *φρονιμάδα*) είναι πάνω από την ευδαιμονία, (η οποία

αποδίδεται ως *αγαθά*). Η Ρεμεδιάκη (2007) σχολιάζει: <<η συγγένεια των ερμηνειών είναι ότι εδώ η *φρονιμάδα* θεωρείται ανώτερη της ευδαιμονίας, η οποία υποβιβάζεται κάπως σε απλό συστατικό της (με υλικές, επιπλέον, διαστάσεις, ως *αγαθά*), ενώ στο πρωτότυπο έχουμε το ακριβώς αντίθετο.>> (σελ.379) Το δεύτερο φρονεῖν αποδίδεται ξανά ως *φρονιμάδα* ενώ το μηδὲν ἄσεπτεῖν αποδίδεται *ὡς και τους θεούς να σέβεται ο φρόνιμος να θυμάται*. Τέλος το μεγάλοι δὲ λόγοι τῶν ὑπεραύχων μεταφράζεται από τον Μάνο με επίθετα (*ασυλλόγιστα, τρελά λόγια των φαντασμένων*) τα οποία δείχνουν την υποτίμηση του Χορού προς τον Κρέοντα. Τέλος, και εδώ το ὕφος είναι αρκετά λαϊκότροπο.

Η Θεοδοσίου (2019) σχολιάζοντας την μετάφραση του Μάνου υποστηρίζει: <<αν η στάση του ἄσεπτεῖν αφορά την συμπεριφορά του Κρέοντα, που εκδηλώνεται με μεγάλα λόγια και πληρώνεται με μεγάλη τιμωρία, η μετατόπιση στην μετάφραση του Μάνου έχει ως συνέπεια η φράση <<*και τους θεούς να σέβεται ο φρόνιμος να θυμάται*>> να εστιάζει αποκλειστικά στην Αντιγόνη καθιστώντας την το μέτρο της θεοσεβείας για όλους τους ανθρώπους. Συγχρόνως ο Μάνος εισάγει και πάλι τον ὅρο του φρονεῖν (*να σέβεται ο φρόνιμος*) προβάλλοντάς τον με μεγαλύτερη ἔμφαση ως το ηθικό δίδαγμα της τραγωδίας.>> (σελ. 90 υποσ. 217)

ΓΡΥΠΑΡΗΣ

ΧΟΡΟΣ

Και πολύ πιο πάνω απ' όλα η φρόνηση
είναι της ευδαιμονίας το πρώτο,
και στα θεία δεν πρέπει ν' ασεβεί κανείς.
Τα μεγάλα τους τα λόγια οι ξιπασμένοι
με μεγάλα τα πλερώνουνε χτυπήματα
για να βάλουν στα γεράματά τους γνώση.

Οι ὅροι της φρόνησης και της ευτυχίας αποδίδονται από τον Γρυπάρη ως: *και πολύ πιο πάνω απ' όλα η φρόνηση είναι της ευδαιμονίας το πρώτο*. Με τη σύνταξη αυτή ο ὅρος ευδαιμονία παίρνει μια θέση παραπληρωματική παρά την νοηματική του προτεραιότητα.²²² Το ἄσεπτεῖν αποδίδεται με τη νεοελληνική του σημασία ως ν' *ασεβή* ενώ το των ὑπεραύχων ως *ξιπασμένοι*, ένα επίθετο αρκετά προσβλητικό και επικριτικό, το οποίο μαζί με το λαϊκότροπο *ρήμα πλερώνουμε*, κάνει το Χορό να μην υπεκφεύγει για όλα ὅσα συμβαίνουν. Τέλος, το δεύτερο φρονεῖν αποδίδεται ως *γνώση*, το οποίο μοιάζει με του Χρηστομάνου.

²²² Ρεμεδιάκη, Ι. (2007). *Οι Μεταφράσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή στη Νεοελληνική Σκηνή (1850-2000)* (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Αθήνα, σελ. 380

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Μέσω της ανάλυσης και της μελέτης των συγκεκριμένων τεσσάρων μεταφράσεων που επιλέξαμε μπορέσαμε να αποκωδικοποιήσουμε και να παρατηρήσουμε τις μεταφραστικές μεθόδους των μεταφραστών. Η συγκριτική μελέτη πάνω σε χωρία και λέξεις του έργου χαρτογραφεί τις μεταφραστικές πρακτικές των μεταφραστών και το πώς οι ίδιοι ενώνουν την μετάφραση με την ερμηνεία αποδίδοντας το κείμενο με τον δικό τους τρόπο. Αυτές οι πολύτροπες επιλογές των μεταφραστών μας δείχνουν ότι μπορεί να υπάρξουν πολλές μεταφράσεις και ερμηνείες κάτι που συμβαίνει και στην περίπτωση της Αντιγόνης.

Με βάση αυτή τη συγκριτική έρευνα πρωτοτύπου και μετάφρασης παρατηρούμε τα εξής συμπεράσματα: οι τέσσερις μεταφράσεις παρουσιάζουν ομοιότητες και διαφορές ως προς το ύφος, το νόημα, τη γλώσσα, τη σύνταξη, το μέτρο. Ωστόσο, η πρώτη μετάφραση, αυτή του Ραγκαβή, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ‘ανεξαρτητοποιείται’ αρκετά σε σχέση με τις υπόλοιπες καθώς είναι και η μόνη με τόση μεγάλη διαφορά χρόνων. Ο Ραγκαβής δίνει μια μετάφραση στην καθαρεύουσα, που αγγίζει το πρωτότυπο όμως πολλές φορές χαρακτηρίζεται ψυχρή όπως π.χ στην περίπτωση του 1 στίχου του έργου (*ω αδελφής Ισμήνης κεφαλή*) όπου τα συναισθήματα παρουσιάζονται με έναν ‘καθωσπερισμό’. Την ίδια ευπρέπεια συναντήσαμε σε πολλά σημεία του έργου που είχαν να κάνουν με τον θρηνητικό και ερωτικό τόνο σε συγκεκριμένα χωρία. Γενικά, ο λόγος του είναι φροντισμένος και επιμελημένος ενώ πολλές φορές οι λέξεις μεταφράζονται αυτούσιες στη γλώσσα της μετάφρασης. Αυτή η μέθοδος του μας κάνει να αναρωτιόμαστε αν είναι σωστή και αν όντως η σημασία των λέξεων που παραμένουν ίδιες ταυτίζονται με του αρχαιοελληνικού κειμένου; Παραδείγματος χάρι ένα τέτοιο δείγμα βλέπουμε στους στ. 7-10 όπου ο Ραγκαβής στην ουσία δεν μεταφράζει αλλά προσπαθεί να μείνουν οι λέξεις όσο το δυνατόν ίδιες με το πρωτότυπο. Αυτό που βλέπουμε στην μετάφρασή του είναι μια μειωμένη ηδυπάθεια και μια τάση να μαλακώνει τα ‘σκληρά’ σημεία του κειμένου αλλά και μια ηθική απόδοση συγκεκριμένων σημείων. Όλα αυτά μπορεί να αποτελούν επιλογές του μεταφραστή που έχουν να κάνουν με την αισθητική, την γλώσσα της εποχής του, το κοινό στο οποίο απευθύνεται, δηλαδή κάτι που εμείς σήμερα το περιγράφουμε ψυχρό εκείνη την εποχή (1863) μπορεί να μην ήταν.

Οι υπόλοιπες τρεις μεταφράσεις, του Χρηστομάνου, του Μάνου και του Γρυπάρη συγκλίνουν περισσότερο μεταξύ τους, έχοντας αρκετές ομοιότητες. Όπως έχουμε αναφέρει είναι σε ελεύθερο στίχο και στη δημοτική οι οποίες δεν παρουσιάζουν τους ίδιους προβληματισμούς με του Ραγκαβή. Η γλώσσα είναι καθημερινή, οικεία και κατανοητή ενώ τα συναισθήματα χαράς, λύπης, συγκίνησης, φόβου, θρήνου, ευτυχίας δεν μετριάζονται αλλά αποδίδονται πιο ελεύθερα. Όσον αφορά τους βασικούς άξονες του έργου όπως φιλία/έχθρα, φρόνηση, οίκος/πόλη, άγραφοι/γραπτοί νόμοι και οι τέσσερις μεταφραστές αποδίδουν όσο γίνεται πιο κατανοητά και αποτελεσματικά τους όρους αυτούς. Στην περίπτωση του Χρηστομάνου, ο οποίος υπήρξε και σκηνοθέτης της παράστασης του έργου εκτός από μεταφραστή δεν βλέπουμε μόνο τις μεταφραστικές του επιλογές αλλά και τις σκηνοθετικές.

Συνεπώς, εδώ έχουμε την μετάφραση να συναντά την θεατρική και παραστασιακή μετάφραση η οποία ανοίγει νέους άξονες ως προς τα μεταφραστικά ζητήματα, ‘καταπατώντας’ πολλές φορές το αρχαίο κείμενο έτσι ώστε να αναδειχθεί μια συγκεκριμένη μεταφραστική, σκηνοθετική ή πολιτική ιδεολογία με αποτέλεσμα να παρουσιάζεται μια ήπια δημοτική, με καθημερινές και λαϊκότερες εκφράσεις. Ο Μάνος, όπως και ο Γρυπάρης, ακολουθεί μια εντονότερη δημοτική με ιδιωματικούς και διαλεκτικούς τύπους, η οποία όπως παρατηρήσαμε τις περισσότερες φορές μοιάζει με δημοτικό τραγούδι. Ο Μάνος παρόλο που χωρίζει το κείμενο σε σκηνές και πράξεις και γίνεται συχνά συνοπτικός παραλείποντας τμήματα διατηρεί την δική του ταυτότητα, δίνοντας μια κατανοητή και εύκολη μετάφραση. Στο ίδιο μοτίβο κινείται και ο Γρυπάρης προσφέροντας κι αυτός μια έντονη δημοτική με ιδιωματικούς και διαλεκτικούς τύπους σε ελεύθερη μετάφραση και αρκετά ποιητική.

Κάτι άλλο που συμπεραίνουμε είναι πώς οι ιστορικές και πολιτικές συγκυρίες επηρεάζουν τους μεταφραστές και τις μεταφράσεις. Οι μεταφραστές αντιδρούν στη ιστορική πραγματικότητα μέσα από τις μεταφράσεις τους π.χ. στο λεξιλόγιο της εξουσίας, του πολέμου, των φύλων. Έτσι μέσα από τις μεταφραστικές επιλογές τους αποκαλύπτουν πολιτικές ιδέες ή ιδεολογίες, όπως μπορούμε να δούμε στην περίπτωση της σύγκρουσης Κρέοντα-Αντιγόνης, όπου οι δύο ήρωες παρουσιάζονται κάθε φορά διαφορετικά: η Αντιγόνη μπορεί να είναι άλλοτε πιο ευαίσθητη ή πιο επαναστατική και ο Κρέων άλλοτε πιο διαλλακτικός ή πιο σκληρός. Από την ανάλυση των μεταφράσεων βλέπουμε πως αν για κάποιον μεταφραστή μετράει το να μείνει πιστός στο πρωτότυπο (όσο γίνεται) ή αν θεωρεί πιο σημαντικό, μέσα από τη μετάφραση, να δώσει κάτι καινούριο ή να δηλώσει κάτι πολιτικό, αν δηλαδή επιλέγει ένα δικό του δρόμο και τρόπο για να αποδώσει το αρχαίο κείμενο και αν τα κριτήρια του είναι καλλιτεχνικά ή αν εξυπηρετούν άλλους σκοπούς. Ωστόσο, κάτι τέτοιο δεν ισχύει πάντα. Οι μεταφράσεις δεν χρησιμοποιούνται πάντα ως ιδεολογικό εργαλείο αλλά μπορεί να αποτελούν προσωπική επιλογή του ίδιου του μεταφραστή. Συναντήσαμε πολλές φορές από τους μεταφραστές μια ελεύθερη απόδοση του κειμένου (μεγαλύτερη ή μικρότερη) όπου παραλείπονται ή ακόμα και προστίθενται λέξεις ή προτάσεις κάτι που έχει να κάνει με προσωπική επιλογή τους.

Επιπλέον, κάθε μεταφραστής αντιλαμβάνεται διαφορετικά τους βασικούς άξονες του έργου καθώς αυτό επηρεάζεται από πολλές παραμέτρους (επιλογές του ίδιου, κοινό, εποχή) όπως παρατηρούμε στον πρώτο στίχο όπου σε κάθε μετάφραση αυξάνεται και η ένταση των συναισθημάτων με την πάροδο των χρόνων. Ειδικά στα λεξιλόγια που αφορούν νομικά, πολιτικά, νομοθετικά ζητήματα το όλο θέμα περιπλέκεται καθώς έχουμε να κάνουμε με συγκεκριμένους όρους που δεν είναι σίγουρο αν μπορούν να αποδοθούν με σύγχρονους. Ωστόσο οι ίδιοι οι μεταφράστες, όπως είδαμε προσπάθησαν να τα αποδώσουν όσο καλύτερα γινόταν. Επίσης αυτό που προκαλεί το ενδιαφέρον είναι ότι μερικές φορές οι μεταφραστές οι επαναλαμβανόμενες λέξεις παραμένουν χωρίς να αλλάζουν και έτσι, μέσα από τις πολύτροπες επιλογές τους μάς αποδεικνύουν πως υπάρχουν πολλοί τρόποι διαβάσματος, παρουσιάζοντας κάθε φορά κάτι διαφορετικό. Κάτι τέτοιο συμβαίνει με την λ. *άτη* που υπάρχει στο Β' στάσιμο πάνω από μία φορά περιφραστικά και αποδίδεται διαφορετικά κάθε φορά ή μπορεί να μένει και ίδια. Το ίδιο γίνεται και με τις λέξεις *ευδαιμονία* και *φρόνηση*. Επίσης ένα άλλο συμπέρασμα που προκύπτει εξετάζοντας τις μεταφράσεις είναι η δισημία των λέξεων, δηλαδή οι μέσες λέξεις, οι οποίες μπορεί να έχουν αρνητικά ή θετικά συμφραζόμενα. Αυτή η πολυσημία είναι μια δυσκολία που συναντάνε οι μεταφραστές συχνά προσπαθώντας να την κρατήσουν, αν φυσικά θέλουν.

Κάτι άλλο που προκύπτει από την μελέτη είναι η γλώσσα αλλά και το λεξιλόγιο. Η γλώσσα γίνεται κάθε φορά πιο αναλυτική όσο προχωράμε, δηλαδή η απόδοση των στίχων από τους μεταφραστές γίνεται πιο αναλυτική. Ωστόσο από τις τέσσερις μεταφράσεις που εξετάσαμε αυτή του Μάνου είναι συχνά εκείνη που τις περισσότερες φορές σε μια προσπάθεια να μείνει ο ίδιος στο μέτρο που έχει επιλέξει επιμένει στην συντομία του λόγου, παραλείποντας λέξεις ή φράσεις. Όσον αφορά το λόγο των ηρώων παρατηρήσαμε πως ο Κρέοντας χρησιμοποιεί ένα αντρικό λεξιλόγιο, ίσως πιο επίσημο που ταιριάζει στη θέση του ως βιασιλιάς ενώ η Αντιγόνη και η Ισμήνη να μην χρησιμοποιούν γυναικεία λεξιλόγια παράλληλα όμως χρησιμοποιούν και πολιτικά και στρατιωτικά όπως είδαμε αναλύοντας τις μεταφράσεις, κάτι που μας παραξενεύει για δύο γυναίκες εκείνης της εποχής. Επίσης διαφοροποιείται και η γλώσσα των επεισοδίων και των χορικών κάτι που γίνεται στην περίπτωση του Ραγκαβή ο οποίος στα χορικά χρησιμοποιεί μια λιγότερο καθαρεύουσα γλώσσα.

Αυτό που θέλαμε να βρούμε μέσα από τη μελέτη μας είναι κάτι πολύ συγκεκριμένο: πως ο κάθε μεταφραστής επιλέγει να αποδώσει το αρχαίο κείμενο, γιατί το επιλέγει και αν οι επιλογές του έχουν κάποιο ιδιαίτερο βάρος νοηματικά και αν ναι τότε ποιο είναι αυτό το βάρος. Αυτός είναι ο κύριος σκοπός της εργασίας αυτής, μια συγκριτική ανάλυση στα πιο σημαντικά χωρία του έργου. Η μεθοδολογία που ακολουθήσαμε ήταν να συγκρίνουμε συγκεκριμένους στίχους από τα επεισόδια και τα στάσιμα του έργου όπως λέξεις, φράσεις, όρους που έχουν να κάνουν με την νομοθετική, πολιτική εξουσία, το φύλο, την υποταγή, τη φρόνηση, το νεκρικό δίκαιο, τους άγραφους και γραπτούς νόμους, την ευτυχία, την άτη, τη φιλία και την έχθρα, την αδερφική αγάπη, τη θρησκεία, τον γάμο, τον θάνατο κ.α.

Όπως ήταν φυσικό οι περιορισμοί που είναι αναπόφευκτοι σε μια πτυχιακή εργασία αλλά και σε κάθε έρευνα, κυρίως ως προς την έκτασή της, είναι πολλοί και το έργο που επέλεξα έχει τεράστιο υλικό προς ανάλυση γεγονός που μ' υποχρέωσε να αφήσουμε κάποια κομμάτια όπως επεισόδια και στάσιμα απέξω. Προσπάθησα να εστιάσω σε χωρία που είχαν να μας πουν κάτι και που μπορούσαν να αναλυθούν μέσω της μετάφρασης. Χρειάστηκε να ξεκινήσω πολλές φορές από την αρχή γιατί προέκυπτε συνεχώς το πρόβλημα της έλλειψης στοιχείων ως προς τις μεταφράσεις αλλά και γιατί το ερμηνευτικό φορτίο που κουβαλά αυτό το κλασικό έργο, ήταν τεράστιο, με αποτέλεσμα να πάρω την απόφαση να επικεντρωθώ σε αυτές τις τέσσερις μεταφράσεις τις οποίες βρήκα ολόκληρες στο διαδίκτυο, σε μια προσπάθεια να μετριάσω αυτό τον όγκο υλικού. Επιπλέον, η εργασία συνέπεσε δυστυχώς σε μια δύσκολη και περίεργη περίοδο για όλους μας, όπου οι βιβλιοθήκες και οι οργανισμοί ήταν κλειστοί λόγω του Covid19 με αποτέλεσμα η έρευνα να περιοριστεί αρκετά σε ό,τι βρήκαμε στο διαδίκτυο το οποίο ευτυχώς αποδείχτηκε πολύτιμο και αρκετό αλλά και στις βιβλιογραφικές αναφορές άλλων ερευνών. Παρόλα αυτά μεγάλο μέρος του έργου έμεινε εκτός παρουσίας γιατί η έκταση πλέον ήταν τεράστια και έτσι επιλέχθηκαν χωρία ανάλογα με το σημασιολογικό τους περιεχόμενο.

Το θέμα μετάφραση λοιπόν, απασχολεί και θα απασχολεί συνέχεια τους μεταφραστές και τους μελετητές καθώς μπορεί να αποτελέσει ένα νέο τρόπο προσέγγισης της σχολιακής μετάφρασης στη διδακτική πράξη. Η μετάφραση γενικά και δη η ενδογλωσσική δεν είναι μια αντιγραφή αλλά μια επίπονη και δύσκολη διαδικασία όπου η αρχαία γλώσσα αποδίδεται στα νέα ελληνικά. Ειδικότερα, οι μεταφράσεις για την Αντιγόνη οι οποίες είναι άμπολες και θα συνεχίσουν να είναι, αποτελούν εργαλεία για να κατανοηθεί κάθε φορά όλο και καλύτερα το αρχαίο κείμενο από μαθητές, φοιτητές, σχολιαστές και να πάει ένα βήμα παρακάτω καταλαβαίνοντας καλύτερα τι σημαίνει 'μεταφράζω'. Ξεκινώντας την εργασία και κάνοντας την απαραίτητη έρευνα πάνω στο έργο πίστευα ότι γνώριζα αρκετά πράγματα για το έργο. Ποιος άλλωστε δεν γνωρίζει τι εστί Αντιγόνη; Ωστόσο, όσο προχωρούσε η έρευνα και διαβάζοντας τις μεταφράσεις και τις αναλύσεις για το έργο από μελετητές και σχολιαστές συνειδητοποίησα ότι δεν ήξερα τίποτα πέρα από την πλοκή. Με αφορμή την εργασία αυτή έμαθα ότι πρέπει να ψάξουμε σε βάθος τη

γλώσσα μας και να δούμε λίγο παραπέρα ως προς το τι έχει να μας πει. Η εργασία αυτή κατατέθηκε στο να κριθεί, να γίνει καλύτερη και να υπάρξει ίσως παράδειγμα για μελλοντικές έρευνες πάνω στις μεταφράσεις αρχαιοελληνικών τραγωδιών και πάνω στην ενδογλωσσική μετάφραση.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Adams, S., M. (1955). *The Antigone of Sophocles*, Classical Association of Canada, τομ. 9
- Beer, J. (2004), *Sophocles and the Tragedy of Athenian Democracy*, London
- Bowra, C., M., (1944). *Sophoclean Tragedy*, Oxford, UK: Clarendon Press
- Blundell, M., W., (1989). *Helping Friends and Harming Enemies. A Study in Sophocles and Greek Ethics*, Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Butler, J. (2014), Η Διεκδίκηση της Αντιγόνης. Η Συγγένεια Μεταξύ Ζωής και Θανάτου, μτφρ. Β. Σπυροπούλου, επιμ. Γ. Καράμπελας – Κ. Λιβιεράτος, Εισαγωγή στην ελληνική έκδοση Ε. Τζέλεπη, Αθήνα.
- Cairns, D. L. (Ed.). (2013). *Tragedy and Archaic Greek Thought*, Swansea, Wales, UK: The Classical Press of Wales
- Cairns, D., (2016). *Sophocles Antigone*, London, UK: Bloomsbury Publishing.
- Cropp, M. (1997), *Antigone's Final Speech (Soph. Ant. 891-928)*, Greece & Rome, τομ. 44
- Dodds, E. R. (1978), *Οι Έλληνες και το Παράλογο*, (μτφρ.) Γ. Γιατρωμανωλάκης, Αθήνα: Καρδαμίτσας,
- Gardiner, C., (1987). *The Sophoclean Chorus: A Study of Character and Function*, Iowa, USA: University of Iowa Press
- Goheen, R., F., (1951). *Imagery of Sophocles Antigone. A Study of Poetic Language and Structure*, N. Jersey, USA: Princeton University Press.
- Griffith, M. (Ed.). (1999). *Sophocles Antigone*, Cambridge, UK: Cambridge University Press
- Θεοδοσίου, Α., (2019). *Όψεις της Μεταφραστικής Ποιητικής του Δ. Ν. Μαρωνίτη στην "Αντιγόνη" του Σοφοκλή*. Μεταπτυχιακή εργασία. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
- Ibrahim, A., Y. (2002). *Πολιτικές Προεκτάσεις στο Έργο του Σοφοκλή: Αίας – Αντιγόνη – Φιλοκτήτης* (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή). Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, Θεσσαλονίκη
- Jebb, R. C., (1891). *Sophocles: The Play and the Fragments with Critical Notes, Commentary, and Translation in English Prose*. London: Cambridge University Press,
- Kitzinger, M., R., (2008). *The Choruses of Sophocles' Antigone and Philoctetes: Dance of Words*, Mn. Supl. 292, Leiden/Boston: Brill.
- Knox, B. M. W., (1992). *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley, USA: University of California Press
- Lacan, J., (1992). *The Ethics of Psychoanalysis 1959-60, Seminar Book VII. The Splendor of Antigone*, London, UK: Routledge
- Lesky, A. (1987). *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων, Α' Από τη Γένεση του Είδους ως τον Σοφοκλή*, (μτφρ.) Ν. Χ. Χουρμουζιάδης, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης
- Μάντζιου, Μ. (1998), *Συμβατικές Αδελφές στο Θέατρο του Σοφοκλή*, Δωδώνη: Φιλολογία 2: 227-254
- Μαυρίδου, Ζ. (2013), Οι Έννοιες της Πόλεως και του Νόμου στις Νεοελληνικές Μεταφράσεις της Αντιγόνης. Οι περιπτώσεις των Κ.Χ. Μύρη και Σοφίας Νικολαΐδου, ΜΔΕ, Θεσσαλονίκη (<http://ikee.lib.auth.gr/record/134844/files/GRI-2014-12854.pdf>).
- Μαυρολέων, Α. (2003), Η Διαχείριση του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος από την Νεοελληνική Κοινωνία: Το Ιστορικό της Αναβίωσης της Αντιγόνης του Σοφοκλή στην Ελλάδα και τα Ορεστικά, διδ. διατρ., Αθήνα (<http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/15609#page/1/mode/2up>).
- Martin, L., G., (2000). *The role of the Chorus in Sophocles' Ajax and Antigone*, Vancouver, Canada: University of British Columbia, [<https://open.library.ubc.ca/soa/cIRcle/collections/ubctheses/831/items/1.0089562>]
- Oudemans, TH., C., W., & Lardinois, A., P., M., H., (1987). *Tragic Ambiguity: anthropology, philosophy and Sophocles' Antigone*. Leiden, (Netherlands: Brill, E., J.,)
- Ραγκαβής, Α., Ρ., (1860). Μεταφράσεις Ελληνικών Δραμάτων (Σοφοκλέους 'Αντιγόνη' – Αριστοφάνους 'Νεφέλαι, Ειρήνη, Όρνιθες') υπό Α. Ρ. Ραγκαβή, τύποις Χ. Νικολαΐδου Φυλαδελέως, Αθήνησι, σελ. 4-65

- Ρεμεδιάκη, Ι. (2007). *Οι Μεταφράσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή στη Νεοελληνική Σκηνή (1850-2000)* (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Αθήνα, (<https://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/27528#page/1/mode/2up>)
- Roberts, D. H. (2010), «Reading Antigone in Translation: Text, Paratext, Intertext», in S. E. Wilmer & A. Zukauskaitė (επιμ.), *Interrogating Antigone in Postmodern Philosophy and Criticism*, Oxford Univ. Pr., 283-312
- Seaford, R. (1990). *The Imprisonment of Women in Greek Tragedy*, *The Journal of Hellenic Studies*, τομ. 110/ Seaford, R. (1990), «The Imprisonment of Women in Greek Tragedy», *JHS* 110: 76- 90.
- Segal, C. (1999). *Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles*, Oklahoma, USA: University of Oklahoma Press
- Sourvinou-Inwood, Ch. (1989), «Assumptions and the Creation of Meaning: Reading Sophocles' Antigone», *JHS* 109: 134-148.
- Steiner, G., (1986). *Antigones*. Oxford, UK: Oxford University Press
- Tyrrell, W. B. & Bennett, L. J. (1998). *Recapturing Sophocles' Antigone*. Lanham, MD, United States: Rowman & Littlefield
- Van Der Plas, M. (2014). *Dead and Unburied: An Analysis of Issues of Power in Three Conflicts in Greek Tragedy*, Leiden University.
- Waldock, A., J., A., (1951). *Sophocles the Dramatist*, Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Winnington-Ingram, R. P. (1980). *Sophocles: An Interpretation*. Cambridge, UK: Cambridge University Press