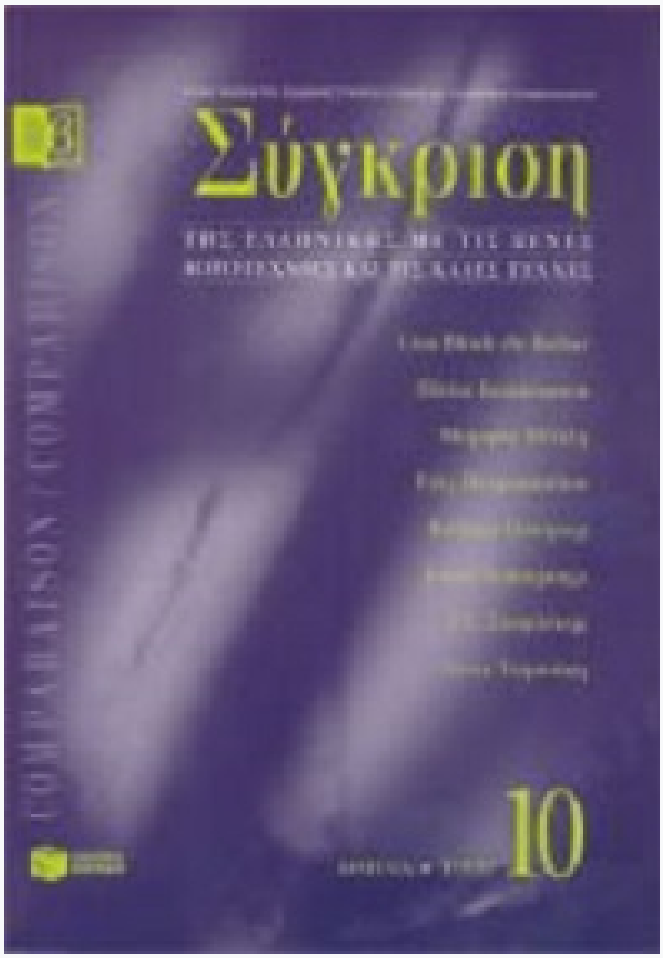
ePublishing
ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Σύγκριση/Comparaison/Comparison

Τόμ. 10 (1999)



Η μετάφραση της Αντιγόνης του Σοφοκλή από τον Friedrich Hölderlin και η διασκευή της Αντιγόνης από τον Bertolt Brecht: Μια φιλολογική ανίχνευση

Βάλτερ Πούχνερ

doi: 10.12681/comparison.11461

Copyright © 2017, Βάλτερ Πούχνερ

Άδεια χρήσης Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0.

Βιβλιογραφική αναφορά:

Πούχνερ Β. (2017). Η μετάφραση της Αντιγόνης του Σοφοκλή από τον Friedrich Hölderlin και η διασκευή της Αντιγόνης από τον Bertolt Brecht: Μια φιλολογική ανίχνευση. *Σύγκριση/Comparaison/Comparison*, *10*, 59–81. https://doi.org/10.12681/comparison.11461

https://epublishing.ekt.gr | **e-Εκδότης:** EKT | **Πρόσβαση:** 25/01/2026 20:47:06

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

Η μετάφραση της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή από τον Friedrich Hölderlin και η διασκευή της *Αντιγόνης* από τον Bertolt Brecht

Μια φιλολογική ανίχνευση

Ο Μπρεχτ είναι ένας από τους μεγαλύτερους Γερμανούς στιχουργούς και ποιητές του 20ού αιώνα. Αυτό είναι ένα γεγονός που συχνά δεν τονίζεται αρκετά και τείνει να υποβαθμιστεί, τη στιγμή που η έμμετρη ποίηση σε παραδοσιακά στιχουργικά σχήματα έχει εξαφανιστεί σχεδόν ολότελα από τη γερμανική μεταπολεμική λογοτεχνία. Άλλωστε ο Μπρεχτ ξεκίνησε την καριέρα του γράφοντας τραγούδια και μπαλάντες, που τραγουδούσε με την υπόκρουση της κιθάρας του[1]. Η σημασία του στιχουργού Μπρεχτ έχει επικαλυφθεί από τον θεατράνθρωπο και τον θεωρητικό, αν και τα εμβόλιμα τραγούδια παίζουν σπουδαίο ρόλο σχεδόν σε ολόκληρη τη δραματουργία του, ως ένα από τα μέσα της αποστασιοποίησης[2].

Με την ελληνική αρχαιότητα συνδέει τον Μπρεχτ, με την εξαίρεση ενός σχεδίου για έναν *Προμηθέα* (1940-1941, 1945, 1952)[3], μόνο η διασκευή της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή, όπου χρησιμοποίησε χαρακτηριστικά τη μετάφραση του Friedrich Hölderlin (1804) και τη διασκεύασε για τις σκηνικές του ανάγκες (ο εκτενής τίτλος του ακριβολογεί: "Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet")[4]. Το έργο γράφεται ανάμεσα στις 29 Νοεμβρίου και στις 12 Δεκεμβρίου 1947 και προορίζεται για το Stadttheater της μικρής ελβετικής πόλης Chur· το πρότεινε ο διευθυντής Hans Curjel ανάμεσα σε άλλα έργα για τη μικρή του σκηνή[5], ενώ ο γνωστός σκηνογράφος και παιδικός του φίλος Caspar Neher τον συμβούλευσε να χρησιμοποιήσει ως βάση της δικής του διασκευής τη μετάφραση του Friedrich Hölderlin (1804). Στις 17 Ιανουαρίου 1948 αρχίζουν οι πρόβες, που διακόπτονται συχνά, γιατί ο Μπρεχτ δεν συνεννοείται καλά με τον Curjel και οι συνθήκες εργασίας είναι άσχημες[6]. Την Αντιγόνη παριστάνει η Helene Weigel, τον Κρέοντα ο Hans Gaugler· ο Μπρεχτ ξαναδουλεύει το κείμενο, στα τέλη του Ιανουαρίου συνεχίζονται οι πρόβες· η πρεμιέρα γίνε-

ται μόλις στις 15 Φεβρουαρίου[7]. Τον ίδιο χρόνο ο Μπρεχτ και ο Νέχερ εκδίδουν έναν τόμο *Antigone-Modell 1948*, που τεκμηριώνει με πολλές φωτογραφίες και σκίτσα την ιστορική αυτή παράσταση[8]. Το έργο δεν είχε εντυπωσιακή σταδιοδρομία: για πρώτη φορά στη Γερμανία παίζεται το 1951 στη μικρή πόλη Greitz[9], στη Δυτική Γερμανία το 1965 από τον πολύ νεαρό τότε Klaus Peymann στη Schaubühne am Halleschen Ufer του Βερολίνου[10] και από το "Living Theatre" το 1967 με μια ξανθή Ισμήνη και μια μαύρη Αντιγόνη[11]. Έκτοτε το έργο έχει δυσκολίες να κρατηθεί στα ρεπερτόρια· το «μοντέλο» του 1948 δεν το ακολουθεί κανένας πια[12]. Η εκμοντερνιστική αντιφασιστική διασκευή έχει ξεπεραστεί από την επικαιρότητα της ίδιας της τραγωδίας του Σοφοκλή[13].

Ο Μπρεχτ στρέφεται σαφώς ενάντια σε μια ενδογερμανική παράδοση στην πρόσληψη του αρχαίου ελληνικού δράματος, που δείχνει μια ιδιαίτερη προτίμηση για την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή. Οι διασκευές του Rotrou και του Racine (*La Thébaide ou Les Frères Ennemis*, 1664)[14] δεν είχαν ιδιαίτερη σημασία για την ιστορία της πρόσληψης της τραγωδίας στο ευρωπαϊκό θέατρο, ούτε η γερμανική μετάφραση του Martin Opitz στα χρόνια του Τριακονταετούς Πολέμου[15]. Το ίδιο ισχύει για τις πολύαριθμες όπερες με θέμα την Αντιγόνη κατά τον 18ο αιώνα· και μόνο το λιμπρέτο του Gaetano Roccaforte μελοποιήθηκε 12 φορές[16]. Πιο σημαντική ήταν ήδη η πολιτική ερμηνεία της τραγωδίας από τον Vittorio Alfieri ("Antigone" 1776), που παίχτηκε στο δικό του θέατρο από ερασιτέχνες ως επαναστατικό μανιφέστο[17]. Η ίδια πολιτική κατάσταση (ο κατακερματισμός του έθνους σε διάφορα μικρά κρατίδια) οδήγησε και στη Γερμανία τα επόμενα χρόνια σε τρία σημαντικά γεγονότα, που σφράγισαν την ιστορία της ερμηνείας της Αντιγόνης: 1) ήδη προς το τέλος του 18ου αιώνα πληθαίνουν οι γερμανικές μεταφράσεις του έργου, μια τάση που αποκορυφώνεται στη μετάφραση/διασκευή του Friedrich Hölderlin, που δημοσιεύεται το 1804, αλλά δεν κατανοείται από την εποχή του και εκλαμβάνεται ως έργο τρελού[18]· 2) στις 3 Ιανουαρίου 1809 ο Goethe στο θέατρό του στη Βαϊμάρη ανεβάζει την *Αντιγόνη* σε μετάφραση του Rochlitz, η οποία σημειώνει μερικές επαναλήψεις[19]· 3) ο φιλόσοφος Friedrich Hegel ασχολείται με τη μορφή της Αντιγόνης ήδη από τις πρώιμες θεολογικές πραγματείες του, ενώ στις *Παραδόσεις για την Ιστορία της Θρησκείας* και στην *Αισθητική* το έργο ανάγεται σε παράδειγμα της σύγκρουσης δύο δικαίων (και ο Κρέων αντιπροσωπεύει ένα δίκαιο) και η Αντιγόνη σε τραγική ηρωίδα-παράδειγμα, που με την πράξη της προάγει, ακολουθώντας τη μέθοδο της διαλεκτικής (θέση - αντίθεση - σύνθεση), την πορεία της συνειδητοποίησης του παγκόσμου Λόγου (Weltgeist)[20]. Η τεράστια απήχηση που είχε η εγελιανή ερμηνεία της Αντιγόνης στη θεωρία της τραγωδίας ανάγεται βέβαια στους μαθητές του Έγελου H.F.W. Hinrich (1827)[21] και H.G. Hotho[22]. Αυτές οι επίπε-

δες πραγματείες αποφαίνονται πως το παράδειγμα της Αντιγόνης μπορεί να εφαρμοστεί και στη σύγχρονη φιλοσοφία του κράτους, συγκεκριμένα στο κράτος της Πρωσίας, όπως το διατύπωνε αργότερα στα μέσα του 19ου αιώνα ο μαθητής του Έγελου Johann Eduard Erdmann («Φιλοσοφικές παραδόσεις για το κράτος» 1851): το κράτος δεν μπορεί να είναι απλώς θεσμός δικαίου, αλλά είναι και μια κοινότητα ήθους· η επαναστατική πράξη της Αντιγόνης δικαιολογείται απόλυτα[23].

Όλες αυτές οι ζυμώσεις και ερμηνείες οδηγούν στην παράσταση του 1841 στα βασιλικά ανάκτορα του Potsdam στο Βερολίνο, όπου ο ρομαντικός ποιητής Ludwig Tieck παρουσίασε σε πιστή μετάφραση του August Böckh χωρίς περικοπές με τη μουσική ένδυση του Felix Mendelssohn-Bartholdy σε μια σκηνή, που μιμείται την αρχαία ελληνική, με ορχήστρα, χορικά κτλ., την τραγωδία του Σοφοκλή[24]. Η παράσταση, που δείχνει την Αντιγόνη ως χριστιανή μάρτυρα απέναντι σ' ένα άδικο και απάνθρωπο κράτος, είχε τεράστια απήχηση, κυρίως όμως η ρομαντική μουσική του Mendelssohn: παίζεται το 1844 στο Παρίσι, το 1845 στο Covent Garden, το 1867 στην Αθήνα· για τελευταία φορά το 1911-1912 στο Düsseldorf και στην Ελλάδα ως το 1910-1911. Στις γερμανόφωνες χώρες η *Αντιγόνη* ανεβάζεται από το 1843 ως το 1905 62 φορές, ενώ άλλα έργα της ελληνικής αρχαιότητας παίζονται πολύ σπάνια[25]. Μπροστά στην εγελιανή πρωσική εκδοχή της *Αντιγόνης* άλλες ερμηνείες, όπως αυτή του Sören Kierkegaard στο *Είτε - είτε* (1843), ατονούν τελείως και προσλαμβάνονται πολύ αργότερα[26], ακόμα και άλλες μελοποιήσεις, όπως η μουσική του Saint-Saëns για παράσταση στην Comédie Française 1893, μένουν στο περιθώριο[27]. Η παράσταση του Max Reinhardt το 1900 στον «Ακαδημαϊκό Σύλλογο» στο Βερολίνο σημαδεύει το τέλος της έντονης πρόσληψης της πολιτικής ιδεαλιστικής Αντιγόνης, της επαναστάτριας ενάντια στο άδικο κράτος. Τόσο τεράστια ήταν η δημόσια απήχηση, ώστε από το 1845 ως το 1900 φιλοτεχνήθηκαν, χωρίς να συνυπολογιστούν οι παλαιότερες, 45 μεταφράσεις της *Αντιγόνης* στα γερμανικά[28]!

Αυτή είναι η μία παράδοση της ερμηνείας της Αντιγόνης, ενάντια στην οποία στρέφεται ο Μπρεχτ: η πολιτική-ιδεαλιστική. Η άλλη ξεκινάει κατά περίεργο τρόπο από την ίδια τη διασκευή-μετάφραση του Hölderlin: η μυστικιστική, «βάρβαρη», γεμάτη πραγματολογικά και γλωσσικά σφάλματα μεταγλώττιση του Γερμανού ρομαντικού, του οποίου η αποσύνθεση του εγκεφάλου κατά την εκπόνηση του έργου είχε ήδη προχωρήσει, ανακαλύπτεται από τη νέα θρησκευτικότητα του Μεσοπολέμου και σημειώνει παραστάσεις το 1919 στη Ζυρίχη και το 1923 στο Darmstadt[29]. Τέτοια είναι η γοητεία της αρχαΐζουσας μυστηριακής μετάφρασης του Hölderlin, που μεταφράζεται ακόμα και στα γαλλικά[30]. Τονίζεται το θρησκευτικό, το τελετουργικό στοιχείο, η Αντιγόνη δεν εί-

ναι άλλο από θύμα της Μοίρας[31]. Ενώ ο Walter Hasenclever το 1916 είχε παρουσιάσει μιαν εξπρεσιονιστική εκδοχή του έργου, με μια Αντιγόνη ως χριστιανή μάρτυρα[32], η εκδοχή του Jean Cocteau, το 1922 σε μουσική του Arthur Honegger, το 1927 σε νέα διασκευή, βρίσκεται πιο κοντά στο πνεύμα της σοφόκλειας τραγωδίας· ανέβηκε στο θέατρο όμως μόλις το 1943[33]. Στη ναζιστική Γερμανία η μετάφραση του Hölderlin έχει απρόσμενα καλή τύχη: από το 1939 ως το 1944 η *Αντιγόνη* ανεβαίνει 16 φορές με περίπου 150 παραστάσεις[34]. Στο Παρίσι της γερμανικής κατοχής ο Jean Anouilh συγγράφει τη δική του εκδοχή, μια ειρωνική εκμοντερνισμένη ερμηνεία, της οποίας μόλις μεταγενέστερα αποδόθηκαν τα χαρακτηριστικά της ηρωίδας της αντίστασης, που της εξασφάλισε την τεράστια επιτυχία της: στο χρονικό διάστημα 1944-1945 δόθηκε στο Παρίσι 645 φορές, ύστερα θριάμβευσε σ' όλη την Ευρώπη· στη μεταπολεμική Γερμανία υπήρχε ως υποχρεωτική ανάγνωση στα σχολικά βιβλία[35]. Στην ίδια τη Γερμανία η επίδραση της μετάφρασης του Hölderlin δεν έπαψε να υπάρχει ούτε μεταπολεμικά: στη μελοποίηση του Carl Orff (1940-1949), που παίχτηκε το 1949 για πρώτη φορά στο Φεστιβάλ του Salzburg[36]. Κατά περίεργη σύμπτωση τα σκηνικά φιλοτέχνησε ο Caspar Neher, το alter ego του Μπρεχτ, που είχε κάμει και τα σκηνικά της πρεμιέρας της διασκευής της *Αντιγόνης* του Μπρεχτ το 1947. Ο μουσικολόγος Θρασύβουλος Γεωργιάδης έκαμε μια διάλεξη για την *Αντιγόνη* του Orff και μίλησε για την επανάκτηση της μαγικής-ιερατικής και λατρευτικής διάστασης της αρχαίας τραγωδίας, όπως την αποδίδει η ενότητα της μουσικής του Orff και της γλώσσας του Hölderlin[37]. Στη Γερμανία παίχτηκε το έργο το 1950 στη Δρέσδη μπροστά σ' έναν ασυγκίνητο Walther Ulbricht, το 1951 στο Μόναχο, όπου εντυπωσιάστηκε βαθιά ο Wieland Wagner, ο Heidegger ευχαρίστησε τον Orff για την «εκ νέου ανακάλυψη της αρχαίας τραγωδίας» και ο γνωστός φιλόλογος Karl Reinhardt έδωσε διάλεξη στη Βαυαρική Ακαδημία[38]. Ο Wolfgang Schadewaldt, ο ίδιος δεινός μεταφραστής της αρχαίας τραγωδίας, παραδέχεται ότι η μουσική του Orff έδωσε στο λόγο του Hölderlin μια «καθαρτική» διάσταση[39].

Η μπρεχτική διασκευή βρίσκεται ακριβώς στον αντίποδα αυτής της τάσης, μιας μυστικιστικής και λατρευτικής θρησκευτικότητας, που παριστάνει τα γεγονότα του εμφύλιου πολέμου των Θηβών ως μια τελετουργία ανθρώπινης θυσίας, με θύμα την Αντιγόνη και θύτη τον Κρέοντα[40]. Στο *Antigone-Modell* που εξέδωσε το 1948 μαζί με τον Neher, ο Μπρεχτ, που μόλις είχε γυρίσει από την εξορία στην Αμερική, μιλάει για «εξορθολογισμό» του μύθου[41]· περιέργως πως όμως χρησιμοποιεί και εκείνος την αινιγματική μετάφραση του Hölderlin, που φαινομενικά αντιβαίνει στους σκοπούς του. Αλλά η περίπτωση του Μπρεχτ δεν είναι τόσο απλοϊκή όπως μοιάζει εξαρχής· είναι άλλωστε γνωστό ότι πρώτιστη

πηγή γλωσσικής έμπνευσης ήταν η Αγία Γραφή στην τραχιά μεταγλώττιση του Λούθηρου[42]. Οι «μεταφράσεις» της *Αντιγόνης* και του *Οιδίποδα* του Hölderlin, που εκδόθηκαν το 1804, προορίζονταν, όπως προκύπτει από επιστολή του Hölderlin προς τον Schelling, για τη σκηνή της Βαϊμάρης, αλλά εκεί δεν τον πήραν στα σοβαρά[43]. Για περισσότερο από έναν αιώνα οι μεταφράσεις αυτές δεν απασχόλησαν ούτε τη φιλολογία ούτε το θέατρο. Μόλις το 1911 ο Norbert von Hellingrath παρουσιάζει μια έκδοση των μεταφράσεων, απαλλαγμένη από τα πολλά λάθη της editio princeps και κατάλληλα σχολιασμένη· η εκτίμησή του ήταν πως οι μεταγλωττίσεις αυτές ξεπερνούσαν κατά πολύ όλες τις άλλες στη γερμανική γλώσσα[44]. Το αρχαϊκό μεγαλείο της γλώσσας του Hölderlin κατανόησε πρώτα πλήρως ο γερμανιστής Wilhelm Michel, που εκπόνησε και μια αποσαφηνιστική σκηνική διασκευή, η οποία παιζόταν ως το 1942. Στη γλώσσα του Hölderlin κυριαρχεί ο ρυθμός, οι συνηχήσεις, οι ποιητικές εικόνες, όχι το νόημα, το κατανοητό, το μήνυμα· είναι μια τελετουργία γλωσσικής ένδυσης των αινιγματικών και αναπόφευκτων πράξεων της Μοίρας, καθώς στην υποδοχή του πεπρωμένου μόνο η θρησκευτική κατάνυξη αρμόζει. Η νέα θρησκευτικότητα και το αίσθημα του τραγικού, που είχαν διαδοθεί στα χρόνια μετά τον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο στην ποίηση και στο θέατρο, βρήκαν ένα όργανο έκφρασης του νέου τους αισθητηρίου. Η μετάφραση του Hölderlin δεν μεταφέρει το ξένο στο οικείο, αλλά το αφήνει ξένο, και αναπλάθει, σε άλλη γλώσσα, έναν κόσμο ελληνικό, όπως τον αντιλαμβανόταν ο Ρομαντισμός: γεμάτο μυστήρια, ακατανόητο, απόμακρο, γεμάτο πίστη στους θεούς, θανατολατρία. Η Αντιγόνη παρουσιάζεται στα όρια της τρέλας· στο *Σχόλια στην Αντιγόνη* ο ποιητής αποφαίνεται πως «ο ελληνικός-τραγικός λόγος είναι πραγματικά θανατηφόρος» ("tödlich-factisch"), η τραγωδία αυτή είναι μια πραγματική δολοφονία από λέξεις[45]· στους Έλληνες η θυσία συμπεριλαμβάνει πάντα και το σώμα. Πάθος και θυμός του ανθρώπου συγκρούονται με το θεϊκό νόμο· η Αντιγόνη δεν είναι εγελιανή ιδέα της ενσάρκωσης του οικογενειακού δικαίου, αλλά το θύμα μιας ανθρωποθυσίας· όπως θα γράψει πολύ αργότερα ο Karl Kerényi, ο Carl Orff μελοποίησε έναν ελληνικό θρήνο[46], η Αντιγόνη είναι μοιρολογίστρα της δικής της μοίρας και του δικού της θανάτου.

Η αυστηρή γλωσσική μορφή μαζί με το σκοτεινό και δυσνόητο της σημασίας των λέξεων, που ρίχνει έναν πέπλο μυστηρίου στη σαφήνεια του σοφόκλειου λόγου, δίνει στο έργο τον βηματισμό του μοιραίου, τον ρυθμό της τελετουργίας, της θυσίας, ακατανόητης όσο και αναπόφευκτης, ανεξήγητης και αιματηρής, η οποία δεν επιδέχεται «εξηγήσεις» με έννοιες όπως «δίκαιο» ή «άδικο». Διαδραματίζονται απλώς γεγονότα. Η *Αντιγόνη* είναι το δράμα της διαπάλης ανθρώπινης και θεϊκής βούλησης. Ωστόσο δεν της λείπει και η πολιτική διάσταση: η σήμερα επικρα-

τέστερη άποψη είναι πως η Αντιγόνη του Hölderlin σχηματίζεται ως θύμα στα πλαίσια της εγελιανής διαλεκτικής: ως επαναστάτρια ενάντια στους νόμους και στη θεολογική τεκμηρίωση των νόμων από τον Κρέοντα, ως δήθεν αντίπαλο των θεών, είναι τελικά αυτή που πραγματοποιεί τους θεϊκούς νόμους· η απόλυτη αντίθεση γεννά τη σύνθεση και η πάλη τελειώνει με την εγκαθίδρυση της δημοκρατίας ως λογικής μορφής της διακυβέρνησης των πραγμάτων[47]. Ο ίδιος ο Hölderlin γράφει στα *Σχόλια στην Αντιγόνη*: «Η μορφή του λόγου, που μορφοποιείται εδώ με τρόπο τραγικό, είναι πολιτική, και μάλιστα δημοκρατική»[48]. Μεταξύ άλλων και η ερμηνεία αυτού του χωρίου έχει οδηγήσει στην επικρατούσα σήμερα άποψη πως ο Hölderlin, απομονωμένος και θρησκόληπτος στην πίστη του στους αρχαίους θεούς, ήταν και κρυφός επαναστάτης της εποχής του.

Το ρίγος του αρχαϊκού-μυθικού, του ιερού, του τελετουργικού ήταν της μόδας στις δεκαετίες αυτές, μετά τις σκηνοθεσίες του *Οιδίποδα* και της *Ορέστειας* του Max Reinhardt[49]. Κινείται μακριά από τη γαλλική raison των διασκευών του Cocteau, που δίνει αφαιρετικά το σκελετό του σοφόκλειου δράματος, και του Anouilh, που αντιμετωπίζει την τραγωδία με ανθρωπιστικό χιούμορ, στον απόηχο των τραγικών γεγονότων του Α΄ Παγκόσμιου πολέμου και της πολιτικής αστάθειας του Μεσοπολέμου. Ο θαυμασμός για το αρχαϊκό, πρωτόγονο, απλοϊκό, όπως τον έχει καλλιεργήσει ο Εξπρεσιονισμός, ο θαυμασμός για το υπερφυσικό, το ανεξήγητο, ο θρησκευτικός και παραθρησκευτικός οίστρος, η κατάνυξη στην υποδοχή του πεπρωμένου, η ίδια η έννοια της Μοίρας — όλα αυτά τα αντιπαθούσε βαθύτατα ο Bertolt Brecht, κυρίως στη μεσαία, τη μαρξιστική φάση της θεατρικής του δημιουργίας. Ο Μπρεχτ μεθερμηνεύει την τραγωδία του Σοφοκλή σύμφωνα με το σκοπό του να γράψει ένα δράμα αντίστασης στο ναζιστικό regime, αν και παραδέχεται πως η Αντιγόνη δεν είναι και πολύ κατάλληλη μορφή επαναστάτριας[50]. Μετατρέπει την εκδικητική εκστρατεία του Πολυνείκη ενάντια στη Θήβα σ' έναν επιθετικό πόλεμο του Κρέοντα εναντίον του Άργους· κίνητρο είναι τα πολύτιμα μέταλλα. Ο Κρέων θανατώνει τον Πολυνείκη ως λιποτάκτη, πράγμα που δίνει μια κάπως διαφορετική σημασία στην επιθυμία της Αντιγόνης να τον κηδεύσει. Ο Μπρεχτ επιθυμεί να «ορθολογικοποιήσει» το μύθο, να αποκρυσταλλώσει από την ιδεολογική ομίχλη τη ρεαλιστική λαϊκή παράδοση, να απαλλάξει την ιστορία από τα θεολογικά, μεταφυσικά και ιδεολογικά στοιχεία του αρχαίου ποιητή και του Γερμανού θρησκόληπτου ρομαντικού διασκευαστή του. Η ερμηνευτική φόρμουλα είναι να δείξει το ρόλο της άσκησης βίας στην περίπτωση της αποσύνθεσης της κορυφής της κρατικής μηχανής. Αυτούς τους στόχους διαβάζει κανείς στο επεξηγηματικό *Antigone-Modell* του 1948, που περιγράφει και την πρώτη παράσταση στη σκηνή του Caspar Neher[51].

Λεπτομερέστερη φιλολογική σύγκριση ωστόσο δείχνει πως τα πράγματα είναι πολύ πιο σύνθετα[52]. Ο Μπρεχτ δεν διασκευάζει μόνο προς το ορθολογικότερο αλλά συγχρόνως και προς το μυθικότερο. Συνολικά χρησιμοποιεί 19,5% των στίχων του Hölderlin κατά λέξη, 32,3% σχεδόν κατά λέξη[53]. Σχεδόν το μισό έργο λοιπόν αποτελείται από δικούς του στίχους· η διασκευή είναι μικρότερη κατά περισσότερο από 100 στίχους (1342 η μετάφραση του Hölderlin· η μέτρηση χωρίς το Vorspiel της πρώτης παράστασης και τον Πρόλογο της δεύτερης)[54]. Φανερώνεται πρώτα μια τάση για αλλαγή της υπόθεσης εκεί που αποκλίνει η δική του πλοκή από του Σοφοκλή και του Hölderlin: ο Κρέων είναι που σέρνει όλους στη μάχη (ήδη στον Πρόλογο), η προσφώνησή του ως «άνακτος» (στον Hölderlin μεταφράζεται "mein König") αποδίδεται συχνά ως "mein Führer". Τεκμηριώνονται και μεταθέσεις αποσπασμάτων. Στον εξοστρακισμό του θεολογικού στοιχείου ο Hölderlin ήδη έκαμε κάποια βήματα (ουσιαστικά ενάντια στις προθέσεις του), αποδίδοντας τα ονόματα των ελληνικών θεοτήτων περιφραστικά: ο Δίας είναι «ο πατέρας της γης» ("Vater der Erde"), ο Άρης «Πνεύμα της μάχης» ("Schlachtgeist"), ο Έρως «Πνεύμα της αγάπης» και «Πνεύμα της ειρήνης» ("Geist der Liebe", "Friedensgeist") κ.λπ., και δικαιολογώντας την επιλογή με τον ισχυρισμό πως τα ονόματα αυτά δεν θα ήταν πια κατανοητά την εποχή εκείνη. Στην αρχή του περίφημου χορικού για τη δύναμη του έρωτα ο Μπρεχτ αντικαθιστά το «Πνεύμα της αγάπης» με ένα «Πνεύμα των ηδονών στη σάρκα» ("Geist der Lüste im Fleisch"), δίνοντας ωμό ρεαλισμό, ενώ συνεχίζει με κατά λέξη παραθέματα του Hölderlin. Γενικότερα, μπορεί να παρατηρήσει κανείς μια περίτεχνη τεχνική της χρήσης παραθεμάτων του Hölderlin με ελάχιστες παρεμβάσεις, αλλά αλλάζοντας ουσιαστικά το νόημα· δεχόταν τη ριζοσπαστικότητα της γλώσσας του ρομαντικού ποιητή και δεν τον κατείχε καμιά τάση για παρωδία της, όπως έκανε με τον Goethe και τον Schiller[55]. Έτσι π.χ. αφήνει την αρχή του γνωστού χορικού «πολλὰ τὰ δεινὰ κοὐδὲν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει»: "Ungeheuer ist viel. Doch nichts / Ungeheuerer, als der Mensch" (στ. 344-345 H[ölderlin], στ. 268-269 B[recht]). Προσπαθεί, όπου μπορεί, να σώσει τα παραθέματα του Hölderlin χωρίς επεμβάσεις[56]· όπου προχωρεί σε emendationes, αυτές λειτουργούν αποσαφηνιστικά, εκφραστικά και θεατρικά. Όπως παρατηρεί ο Flashar, ο Brecht διορθώνει και προφανή σφάλματα του Hölderlin: όπως π.χ. «ὁ παγκοίτας Ἅιδας» (Σ[οφοκλής] 811) "der alles schweigende Todesgott" σε "der alles bettet einst, der Todesgott", προφανώς χρησιμοποιώντας το ελληνικό κείμενο· άλλες φορές αφήνει τα σφάλματα όπως έχουν ή ακόμα αλλάζει σωστά παραθέματα χωρίς κατανοητό στόχο[57].

Ο Μπρεχτ χρησιμοποιεί στη διασκευή του και άλλες πηγές: π.χ. στο

διάλογο ανάμεσα στον Αίμονα και στον Κρέοντα παρεμβάλλει παραθέματα από τον πρώτο Ύμνο του Πίνδαρου σε μετάφραση του Hölderlin (στ. 595-600 Β) αντιστρέφοντας όμως το νόημα του χωρίου[58]. Επίσης χρησιμοποιεί τη 17η στροφή του αραβικού πανηγυρικού τραγουδιού σε μετάφραση του Goethe από τον "West-Östlichen Divan" και τη βάζει στο στόμα του Κρέοντα,.για να δικαιολογήσει τον επιθετικό πόλεμο ενάντια στο Άργος (στ. 119 εξ. Β)[59]. Μια άλλη τάση, η οποία φανερώθηκε ήδη σε ορισμένα παραδείγματα, είναι η αυξημένη ωμότητα και ο ρεαλισμός στη γλωσσική διατύπωση, που εντείνεται βέβαια κυρίως στα δικά του χωρία· η σχετική φιλολογία μιλάει για στιλιζαρισμένο καθημερινό λόγο στο ύφος του Λούθηρου[60], του οποίου την τραχιά και παραστατική ρεαλιστική γλώσσα αγαπούσε ιδιαίτερα ο Μπρεχτ. Παραδείγματα θα μπορούσε να δώσει κανείς πάμπολλα, γιατί αυτός ο ωμός λαϊκός ρεαλισμός δίνει τον τόνο σε όλο το έργο[61].

Αντίθετα, υπάρχει όμως και η τάση έντονης χρήσης αρχαϊσμών, όπου ο Μπρεχτ υπερκέρασε ακόμα και τον Hölderlin: π.χ. στη δεύτερη εμφάνιση της Ισμήνης ο χορός περιγράφεται ως «δάκρυα λείβων» (531 Σ): αντί του απλού " Tränen vergießend" (543 Η) ο Μπρεχτ έχει το εξεζητημένο "die Zähre wäscht" (502 Β)[62]. Στην πρώτη εμφάνιση της Ισμήνης ο Μπρεχτ έχει "Der Tränen Salz ist auch bemessen" (82 Β), που λείπει στον Hölderlin. Ως παροιμία χρησιμοποιεί ο Αίμων απέναντι στον Κρέοντα το ρητό "am lügenlosen Amboß stähle die Zunge" (631 Β), που δεν βρίσκεται ούτε στον Hölderlin ούτε στον Σοφοκλή, αλλά είναι παρμένο από τον πρώτο Πυθιόνικο του Πίνδαρου· ο Μπρεχτ έχει διαβάσει και τις σχετικές μεταφράσεις του Hölderlin, και κράτησε σημειώσεις για χτυπητές εκφράσεις[63]. Περίεργο και ακατανόητο τελικά είναι το χορικό που βρίσκεται στη θέση του σοφόκλειου στάσιμου (554-584 Β), και το οποίο αναπαράγει απλώς μερικές εικόνες της φύσης από τη μετάφραση του Hölderlin (οι θύελλες της Θράκης, η Ποντιακή θάλασσα, η θαλασσοταραχή)· στον Σοφοκλή το χορικό (582-630 Σ) πραγματευόταν την αδυναμία του ανθρώπου και τη δύναμη του Δία σε αντιδιαστολή με το προηγούμενο χορικό για τις ικανότητες του ανθρώπου (ο Μπρεχτ δεν μπορούσε να ακολουθήσει τον τραγικό ποιητή σ' αυτό το σημείο, γιατί από το προηγούμενο χορικό, το πρώτο στάσιμο, είχε εξαλείψει το θεολογικό στοιχείο)[64]. Το χορικό, στις λεπτομέρειές του, είναι ακατανόητο: στον πρώτο στίχο αναφέρονται "Lachmysche Brüder"[65], που δεν μπορούν να τεκμηριωθούν σε ολόκληρη την αρχαιότητα. Επίσης η συνέχεια για τις γυναίκες τους, που κάθονταν την ημέρα σε πορφυρά σπάργανα, προέρχονται από τον πινδαρικό Ύμνο 4, όπου εμφανίζεται και ο "Pelias"[66]. Κατά τα άλλα το χορικό είναι ακατανόητο[67].

Όπως φανερώνεται στη μικροανάλυση, οι αλλαγές του Μπρεχτ

αποτελούν μια εξεζητημένη αναστήλωση του κειμένου του Hölderlin, που κράτησε τη βιτρίνα του αρχαΐζοντος στόμφου μιας «ελληνικής» ατμόσφαιρας, προσθέτοντας το επίπεδο του λαϊκού ωμού ρεαλισμού, προσφέροντας όμως συγχρόνως με εξεζητημένα και σπάνια δάνεια από άλλες μεταφράσεις του ίδιου ποιητή (Πίνδαρος) αλλά και άλλες πηγές, που υπερβάλλουν ακόμα περισσότερο το επιβλητικό της αρχαΐζουσας υφολογίας. Σε καμιά περίπτωση δεν μπορεί να συμφωνήσει κανείς με τον ίδιο, που μιλάει για έναν «εξορθολογισμό» (Durchrationalisieren) του κειμένου· μάλλον πρόκειται για μια περίπλοκη manipulatio, η οποία μπορεί να τεκμηριωθεί μόνο με μια φιλολογική μικροανάλυση. Ο Μπρεχτ επίσης παρερμηνεύει τη φύση της τραγωδίας του Σοφοκλή, όπου ο μύθος αποκτά πολιτικές καθαρά διαστάσεις. Η «απομυθοποίηση» αφορά δηλαδή κυρίως το κείμενο του Hölderlin, όπου οι θεϊκές δυνάμεις διαδραματίζουν τον κυρίαρχο ρόλο, και από αυτή την άποψη η επιλογή της διασκευής-μετάφρασης ήταν άτυχη· ο Μπρεχτ παρασύρθηκε από την αρχαιοπρεπή και ριζοσπαστική γλώσσα του Γερμανού ρομαντικού, η οποία του χρησιμεύει ως μέσον «αποστασιοποίησης»· όπως σωστά αναφέρει ο αναλυτικός τίτλος, περισσότερο πρόκειται για τη διασκευή του Hölderlin παρά για την τραγωδία του Σοφοκλή. Το όλο εγχείρημα αποτελεί περισσότερο μια ενδογερμανική υπόθεση της παράδοσης της πρόσληψης της *Αντιγόνης*, παρά ουσιαστική διεργασία της τραγωδίας του Σοφοκλή. Είναι χαρακτηριστικό ότι η ίδια η σοφόκλεια τραγωδία παίζεται τις τελευταίες δεκαετίες πολύ συχνότερα από τη διασκευή του Μπρεχτ· και η αρχαιόπρεπη μετάφραση του Hölderlin έχει χάσει σήμερα τη γοητεία της και δεν χρησιμοποιείται πια στη σκηνή, εκτός από τη μελοποίηση του Carl Orff.

*

Πέρα από τις διαπιστώσεις των ειδικών μελετητών επιχειρήθηκε και μια δειγματοληπτική αντιπαραβολή των δύο κειμένων, για να διαφωτιστεί καλύτερα η διασκευαστική στρατηγική του Μπρεχτ, η οποία σε μερικά σημεία πλησιάζει τον «κέντρωνα»[68], δηλαδή ένα puzzle παραθεμάτων, με τα οποία συρράπτεται ένα νέο κείμενο. Ο Μπρεχτ δεν ακολουθεί τον Hölderlin στο χωρισμό του έργου σε πράξεις και σκηνές (πέντε πράξεις, 3 - 2 - 3 - 3 - 3 σκηνές).

Το πρώτο παράδειγμα αφορά την αρχή του έργου, όπου ο Μπρεχτ φανερώνει σημαντικές αποκλίσεις: επωμίζεται τις εξηγήσεις της προϊστορίας του μύθου: η πρώτη ρήση της Αντιγόνης στο Σοφοκλή έχει 10 στίχους, στον Hölderlin 11, στον Μπρεχτ όμως 20. Ο δραματουργός του Μέλανος Δρυμού δεν ασχολείται με τον Σοφοκλή εκεί που δεν τον ενοχλεί ο συμμαθητής του Hegel και του Schelling στο γυμνάσιο του Tü-

bingen: η ερώτηση της Ισμήνης «τί δ' ἔστι; δηλοῖς γάρ τι καλχαίνουσ' ἔπος» (20 Σ) αποδίδεται από τον Hölderlin λανθασμένα, αλλά ποιητικά σοφά ως "Was ists, du scheinst ein rotes Wort zu färben?" (21 H), προμηνύοντας το αίμα που θα χυθεί, ενώ ο Μπρεχτ θα διατηρήσει το συμβολισμό: "Staubaufsammelnde, du färbst mir / Scheint's, ein rotes Wort" (28-29 B). Η τάση της υπερβολής στην αρχαΐζουσα μεγαλοπρέπεια φαίνεται ήδη από τον πρώτο στίχο: «Ὦ κοινὸν αὐτάδελφον Ἰσμήνης κάρα» (1 Σ) - "Gemeinsamschwesterliches! o Ismenes Haupt! " (1 H) - "Schwester, Ismene, Zwillingreis / aus des Ödipus Stamm..." (1-2 B). Η αλλαγή της υπόθεσης αναγκάζει τον Μπρεχτ και σε προσθαφαιρέσεις. Η στιχομυθία ανάμεσα στις αδελφές είναι πολύ πιο κοφτή και επιθετική στον Μπρεχτ. Κυριαρχεί η εξπρεσιονιστική πλαστικότητα του λόγου. Ο χορός των γερόντων συρρικνώνεται στον Μπρεχτ, εξοστρακίζοντας τη θεολογική διάσταση (102-167 H, 106-119 B)· και ο μονόλογος του Κρέοντα διακόπτεται από τον χορό (168-218 H, 119-173 B, διακοπή 139-142).

Στο χορικό των γερόντων (332-383 Σ) ο Μπρεχτ ακολουθεί τον Hölderlin σε μεγάλα τμήματα: 344-371 ανταποκρίνεται σε 268-295 B με τις εξής λίγες αποκλίσεις: 354 H " Treibt sein Verkehr er, mit dem Rossegeschlecht" γίνεται 278 B "Umtreibend das Gäulegeschlecht", 355 H "Und leichtträumender Vögel Welt" γίνεται 279 B "Leichtgeschaffener Vogel Art" (πιο κοντά στον Σοφοκλή «κουφονόων τε φύλον ὀρνίθων» 342-3 Σ)· από "Und die Red und den luftigen / Gedanken und städtebeherrschenen Stolz" (366-7 H) γίνεται "Und die Red und den luftigen Flug des Gedankens und staatordnende Satzungen" (290-1 B) διασαφηνίζει το νόημα· στη στρατηγική της μεγαλύτερης αμεσότητας ανήκει η μετατροπή του "Mit gesponnenen Netzen" (359 H) σε "mit listig geschlungenen Seilen" (283 B). Οι στίχοι 372-386 H εξοβελίζονται και αντικαθίστανται με 296-310 B, όπου εξηγείται περαιτέρω γιατί ο άνθρωπος ανάμεσα στα «δεινά» είναι το «δεινότερον» (332-333 Σ).

Άλλο παράδειγμα αποτελεί το περίφημο χορικό «Ἔρως ἀνίκατε μάχαν» (781-805 Σ). Ο Μπρεχτ κατεβάζει τους υψηλούς τόνους του Hölderlin ήδη στην εισαγωγή: όπως αναφέρθηκε, ο Έρως "Geist der Liebe" (801 H) γίνεται "Geist der Lüste im Fleisch" (734 B), ύστερα παραλείπει ολόκληρες τις δύο πρώτες στροφές, όπου ο Hölderlin περιγράφει περιφραστικά και σε υψηλούς τόνους ό,τι παραθέτει ο Σοφοκλής με λίγα λόγια (802-812 H, 782-792 Σ). Στους υπόλοιπους στίχους ο Μπρεχτ υπογραμμίζει, αποσαφηνίζει – και υπερβάλλει: το "[Du, δηλαδή ο Έρως]... hältst dich hier auf, im Männerzank,/ Im blutsverwandten, und wirfst es untereinander. / Und nie zu Schanden wird es, / Das Mächtigbittende, / Am Augenlide der hochzeitlichen / Jungfrau, im An-

beginne dem Werden großer / Verständigungen gesellet..." (812-818 H) μετατρέπεται σ' ένα παραστατικό "Die blutsverwandt selbst / Wirft er untereinander, der mächtig Bittende. / Nie zuschanden wird der, es ist / Wer's an sich hat, nicht bei sich. Ergriffen rast er. Und / Regt sich unter dem Joch und macht dem / Frische Nacken. Fürchtend nicht / den Odem der Salzgrub, noch das dünn- / Wandige Schiff auf den schwarzen Gewässern. Andere Häute / Mischt er und wirft / Alle zusammen, aber verwüstet / Nicht das Erdreich mit der Gewalt der Hände, sondern / Friedlich ist er vom Anbeginne dem Werden großen / Verständigungen gesellet" (735-747 B). Και στο "Unkriegerisch spielt nämlich / Die göttliche Schönheit mit" συμπίπτει (818-819 H, 747-748 B). «Τὸν πάγκοιτον... θάλαμον» (804 Σ), στον οποίο βλέπει ο χορός να πορεύεται η Αντιγόνη, αποδίδεται από τον Hölderlin ως "das alles schweigende Bett" (823 H), ενώ παρακάμπτεται από τον Μπρεχτ, ο οποίος εισάγει νεκρικά έθιμα: "Jetzt Antigone soll die Totengeschenke/ Hirse und Wein, empfangen" (753-754 B).

Όπως αναφέρθηκε ήδη, ο Μπρεχτ διορθώνει και προφανή λάθη. Στο επόμενο χωρίο 810-816, όπου ο Αντιγόνη θρηνεί τη μοίρα της, ο Μπρεχτ βρίσκει πιο απλούς τόνους, που ανταποκρίνονται περισσότερο στον Σοφοκλή παρά ο Hölderlin: «ἀλλὰ μ' ὁ παγ- / κοίτας Ἅιδας ζῶσαν ἄγει / τὰν Ἀχέροντος / ἀκτάν, οὔθ' ὑμεναίων / ἔγκληρον, οὔτ' ἐπὶ νυμφεῖοις πὼ μέ τις ὕμνος ὕ- / μνησεν, ἀλλ' Ἀχέροντι νυμφεύσω» - "Der alles schweigende [λάθος για πάγκοιτας] Todesgott, / Lebendig führt er mich / Zu des Acherons Ufer, und nicht zu Hymenäen / Berufen bin ich, noch ein bräutlicher singt / Mich, irgend ein Lobgesang, dagegen / Dem Acheron bin ich vermählt" (829-834 H) - "Denn der alle bettet einst, der Todesgott / Lebendige führt er mich / Zu des Acherons Ufer. / Und wird mir keine Hochzeit, kein / Bräutlich Lied feiert mich, Braut / Des Acheron bin ich" (759-764 B).

Στις τελευταίες σκηνές της *Αντιγόνης* ο Μπρεχτ πραγματοποίησε πολλές επεμβάσεις και μεταθέσεις ρήσεων από τον χορό στην ίδια την πρωταγωνίστρια. Διαφωτιστική για τη μέθοδο της διασκευής είναι και η αρχή της ρήσεως του Τειρεσία: «γνώσῃ, τέχνης σημεῖα τῆς ἐμῆς κλύων» (998 Σ) - "Du weißt es; hörst die Zeichen meiner Kunst" (1025 H) - "Furchtbares sah ich. Hört,..." (924 B). Ο Μπρεχτ εισάγει επεξηγήσεις, όπου η υπόθεσή του το απαιτεί, χρησιμοποιεί άμεσο θεατρικό λόγο, πληθαίνει τα στοιχεία της «δείξεως» (εγώ, εδώ, τώρα). Η γερμανική γλώσσα, που έχει περάσει τη φάση του εξπρεσιονισμού, έχει αποκτήσει μια συμπυκνωμένη εκφραστικότητα, άγνωστη ακόμα στο ρομαντικό ποιητή της στροφής του 1800. Χρησιμοποιεί τον Hölderlin εκεί που η αμεσότητα της έκφρασης αρμόζει στη στόχευσή του (π.χ. "und

die benetzten Hüften [des Opferviehs Schenkel B] / Sahn offen aus dem Fett, das sie bedeckte" 1039/40 H, 934/35 B). Εισάγει και λόγο ειρωνικό: εκεί όπου ο Κρέων απαντά στο μάντη πως όλοι οι τοξότες σ' αυτόν σκοπεύουν, ο Μπρεχτ εισάγει ένα "Deine Vögel, Alter / Fliegen dir schön! " (950 B).

Άλλες αποκλίσεις αφορούν στρατηγικές της αποστασιοποίησης. Π.χ. ο χορός αναλαμβάνει αφηγηματικές λειτουργίες που δεν έχει, σ' αυτή τη μορφή και στα χωρία αυτά, στην αρχαία τραγωδία: περιγράφει λεκτικά αυτό που κάνουν την ίδια στιγμή οι πρωταγωνιστές[69]. Όταν η Αντιγόνη φεύγει οριστικά από τη σκηνή, οι γέροντες σχολιάζουν: "Wandte sich um und ging, weiten Schrittes, als führe sie/ Ihren Wächter an. Über den Platz dort / ging sie, wo schon die Säulen des Siegs / Ehern errichtet sind. Schneller ging sie da; / Schwand" (864-868 B). Κι όταν φεύγει συντριμμένος στο τέλος του έργου ο Κρέων, με τον χιτώνα του Αίμονα στο χέρι, αφηγούνται και πάλι οι γέροντες: "Und wandte sich um und ging, in / Händen nicht mehr als ein blutbefleckt / Tuch von des Labdakus ganzem Haus / In die stürzende Stadt hin" (1193-96 B). Στο τέλος συσσωρεύονται οι επεμβάσεις του Μπρεχτ σύμφωνα με την αλλαγμένη υπόθεση· αλλά φανερώνεται και μια επιθυμία συντόμευσης των τραγικών διαλογισμών· η διασκευή του Μπρεχτ φιλοδοξεί να είναι κυρίως έργο δράσης. Άλλωστε η συρρίκνωση της θεολογικής διάστασης δεν επιτρέπει την ανάπτυξη των reflexiones. Ο Μπρεχτ θέλει να αποσαφηνίσει την ανατροπή του Κρέοντα και την ακόλουθη ήττα των Θηβαίων· έτσι, άλλαξε τελείως το τελευταίο χορικό των γερόντων: "Wir aber / Folgen auch jetzt ihm all und / Nach unten ist's. Abgehaun wird/ Daß sie nicht zuschlag mehr / Uns die zwingbare Hand" (1197-1201 B). Στα τελευταία λόγια των γερόντων ο Hölderlin, κάνοντας τουλάχιστον δύο χοντρά σφάλματα, παραμένει σκοτεινός: το «μεγάλοι δὲ λόγοι / μεγάλας πληγὰς τῶν ὑπεραύχων / ἀποτείσαντες / γήρα τὸ φρονεῖν ἐδίδαξαν» (1350-1353 Σ) αποδίδεται με "Große Blicke [λόγους!] aber / Große Streiche der hohen Schultern / Vergeltend, / sie haben im Alter gelehrt, zu denken" (1389-1392 H). Ο Μπρεχτ χρησιμοποιεί ελεύθερα τον τελευταίο στίχο για να διατυπώσει το δικό του μήνυμα: "Denn kurz ist die Zeit / Allumher ist Verhängnis, und nimmer genügt sie / Hinzuleben, undenkend und leicht / von Duldung zu Frevel und / Weise zu werden im Alter" (1203-1207 B).

Το χωρίο είναι διαφωτιστικό για την ελευθερία της «αναστατικής» μεθόδου του Μπρεχτ, ο οποίος ουσιαστικά γράφει το δικό του έργο εκ νέου, χρησιμοποιώντας τη γλώσσα του Hölderlin ως αρχαΐζουσα βιτρίνα για την επίτευξη μεγαλύτερης αποστασιοποίησης. Από τη μια αποσαφηνίζει και θεατρικοποιεί, εισάγει ωμότητες και ρεαλισμό, ευθύτητα και

αμεσότητα, από την άλλη όμως αυξάνει το μυθοποιητικό και σκοτεινό στοιχείο της μετάφρασης του Hölderlin, το ασαφές και το εξεζητημένα αρχαϊστικό (ένα χορικό μάλιστα είναι, όπως φανερώθηκε, τελείως ακατανόητο), για να δώσει στον αναγνώστη και θεατή την ποθούμενη απόσταση, την ξένη ματιά της εξιστόρησης μιας περίεργης αλλά διδακτικής ιστορίας από τα βάθη του χρόνου, που ωστόσο επιτρέπει εκπληκτικούς σύγχρονους παραλληλισμούς. Με πρόφαση το κείμενο του Hölderlin ο Μπρεχτ στήνει ένα puzzle διαφορετικών υφολογικών διαστρωματώσεων, αναπλάθοντας με κάθε ελευθερία την τραγωδία του Σοφοκλή. Η μετάφραση του Hölderlin του χρησίμευσε ως λεκτικό και φραστικό ορυχείο, από το οποίο άντλησε το γλωσσικό υλικό για το δικό του οικοδόμημα. Το μοναδικό θεατρικό έργο του Μπρεχτ με αρχαιοελληνικό θέμα, ένα είδος τριπλό διακείμενο ή διπλό παλίμψηστο, είναι τελικά ένας περίπλοκος «κέντρων», που ανασημασιοδοτεί τα παραθέματά του, τα απομονώνει από τα συμφραζόμενά τους και τα χρησιμοποιεί με νέα λειτουργικότητα, ποιητική και νοηματική. Για τη φιλολογική μικροανάλυση μελλοντικά ίσως πρέπει να εξεταστούν και άλλες γερμανικές μεταφράσεις της *Αντιγόνης*, που μπορεί να είχε υπόψη του. Μέσα σε λίγες εβδομάδες ο δαιμόνιος ποιητής και δραματουργός έστησε ένα φιλολογικό λαβύρινθο, τον οποίο οι φιλόλογοι ως σήμερα δεν μπόρεσαν να εξιχνιάσουν τελείως. Πάντως το puzzle αφορά περισσότερο τη γερμανική φιλολογία παρά την κλασική ελληνική, γιατί ακόμα και ποσοτικά η διάρθρωση του συνονθυλεύματος ακολουθεί τη σειρά: Μπρεχτ - Hölderlin - και στο τέλος Σοφοκλής.

Σημειώσεις

[1] Από τις πολλές βιογραφίες του Μπρεχτ αναφέρω σ' αυτό το σημείο μόνο του Kl. Völker, *Bertolt Brecht. Eine Biographie*, München/Wien 1976, ιδίως σελ. 20 εξ., 34 εξ., 52 εξ. Παραλείπω τη σχετική ελληνική βιβλιογραφία (ως το 1977 βλ. Λ. Μυγδάλης, *Ελληνική βιβλιογραφία του Μπέρτολτ Μπρεχτ (1931-1977)*, Θεσσαλονίκη 1977).

[2] Βλ. ειδικά: B. Thole, *Die "Gesänge" in den Stücken Bertolt Brechts. Zur Geschichte und Ästhetik des Liedes im Drama*, Göppingen 1973. Βλ. επίσης J. Knopf, *Brecht-Handbuch. Theater. Eine Ästhetik der Widersprüche*, Stuttgart 1980, σελ. 390 εξ. (για τις τεχνικές της αποστασιοποίησης σελ. 378-402).

[3] E. Schumacher, *Drama und Geschichte. Bertolt Brechts "Leben des Galilei" und andere Stücke*, Berlin 1965 (σελ.316-319 με αποσπάσματα του κειμένου).

[4] Το κείμενο: Brecht/Neher, *Antigonemodell 1948*. Redigiert von Ruth Ber-

lau, Berlin 1949 (= 34. Versuch)· Die Antigone des Sophokles. Nach der Hölderlinschen Übertragung bearbeitet, *Sinn und Form* 4 (1952) τχ. 5, σελ. 71-120· *Stücke*, τόμ. 11, Berlin 1959, σελ. 9-96 ("Vorwort zu 'Antigonemodell 1948'" σελ. 97-110, "Neuer Prolog zu 'Antigone'" σελ. 111 εξ., "Anmerkungen zur Bearbeitung" [1951], σελ. 112-116)· *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, Frankfurt/M. 1967, τόμ. 6, σελ. 2273-2327. Για τις ανάγκες της μελέτης αυτής χρησιμοποίησα το κείμενο του τόμου: *Antigone. Sophokles, Euripides, Racine, Hölderlin, Hasenclever, Cocteau, Anouilh, Brecht.* Herausgegeben von Joachim Schondorff. Mit einem Vorwort von Karl Kerényi, 2η έκδ. München/Wien 1969, σελ. 323-362 (σελ. 363 εξ. Vorwort zu "Antigone-Modell 1948", σελ. 371 "Neuer Prolog zu 'Antigone'" [1951]). Η στιχαρίθμηση της έκδοσης αυτής είναι δική μου. Απαραίτητος αποδείχτηκε επίσης ο τόμος με το σχετικό υλικό: B.Brecht, *Die Antigone des Sophokles. Materialien zur 'Antigone'.* Zusammengestellt von Werner Hecht, Frankfurt/M. 1965. Βλ. επίσης Völker, ό.π., σελ. 357-360, Knopf, *Brecht-Handbuch*, ό.π., σελ. 271-280.

[5] Ανάμεσά τους: *Φαίδρα* του Ρακίνα, *Μάκβεθ* του Σαίξπηρ, *Μάνα Κουράγιο* του ίδιου του Μπρεχτ (Völker, ό.π., σελ. 357 εξ., Knopf, *Brecht-Handbuch*, ό.π., σελ. 271 εξ.)

[6] Βλ. επίσης B. Brecht, *Gespräch auf der Probe. Mit Szenenbildern von Brechts eigenen Inszenierungen*, Zürich 1961, σελ. 9 εξ. Ο Curjel (1974) ήταν και συγγραφέας δοκιμίων για τη σύγχρονη μουσική και λογοτεχνία· βλ. H. Curjel, *Synthesen. Vermischte Schriften zum Verständnis der neuen Musik*, Hamburg 1966.

[7] Οι αντιδράσεις ήταν ανάμεικτες. Ο Andreas Brügger στο "Bündner Tagblatt" (Chur, 18. και 19.2.1948) υπογραμμίζει πως η στόχευση του Μπρεχτ, ο εκσυγχρονισμός του αρχαίου μύθου, έγινε κατανοητός και χωρίς το "Vorspiel", που διαδραματίζεται σε καταφύγιο για τις αεροπορικές επιδρομές στο Βερολίνο στο τέλος του πολέμου, όπου δύο αδελφές βρίσκουν τον λιποτάκτη αδελφό τους κρεμασμένο από τους ναζήδες μπροστά στο σπίτι τους· οι αναλογίες του Κρέοντα με τον Χίτλερ και του Άργους με το Stalingrad είναι οφθαλμοφανείς (το κείμενο στον τόμο της M. Wyss (ed.), *Brecht in der Kritik. Rezensionen aller Brecht-Uraufführungen*, München 1977, σελ. 251-254). Πιο διαφοροποιημένος ο κλασικός φιλόλογος Bruno Snell, ωστόσο δέχεται το επιβλητικό της παράστασης και τη διαφορετικότητα της μπρεχτικής διασκευής από τις άλλες διασκευές αρχαίου δράματος στον 20ό αιώνα. "Man darf von einer Uraufführung sprechen, denn Bert Brecht hat nicht nur ein eigenes kurzes Vorspiel dazu geschrieben, sondern auch so tief in den sophokleischen Aufbau und in die Hölderlinsche Diktion eingegriffen, daß in wesentlichen Stücken eine neue Antigone entstanden ist. Bert Brecht ist dabei nicht den Weg gegangen, den andere moderne Dramatiker, wie Gerhart Hauptmann, O'Neill, Giraudoux oder Anouilh versucht haben, um die großen Figuren der griechischen Tragödie dem heutigen Verständnis näherzubringen, nämlich durch psychologische Ausdeutung und Differenzierung - im Gegenteil, er motiviert das Handeln fast noch weniger, als Sophokles es getan hat, aus den individuellen

Charakteren. Wenn Sophokles' Antigone ihren Bruder Polyneikes gegen das Verbot des Kreon und gegen die Warnung ihrer Schwester Ismene bestattet, so gehorcht sie den Göttern; wenn Kreon die Antigone straft, so verficht er die Interessen des Staates, und darüber vernichtet er die eigene Familie. Bert Brecht stellt an diese Fabel die Frage: Was ist daran von so überzeitlicher Bedeutung, daß auch wir es als echt, als wirklich, als zwingend nehmen? In dem Glauben an die Götter, in dem Anspruch des Staates, in dem Wert der Familie sieht er keine Motive, die stark genug wären, die Tragödie zu tragen; radikal und entschieden streicht er sie daher, und er erfindet eine Motivation, die frei ist von "Vorurteilen" und "Illusionen", die andererseits aber beängstigend aktuell ist; Kreon ist durch die Mißwirtschaft seiner Regierung dazu gezwungen, gegen Argos einen Krieg zu beginnen; Polyneikes versucht, sich aus dem sinnlosen Kampf herauszuhalten und wird zur Strafe dafür getötet; Antigone bestattet ihn gegen das Verbot - mehr um gegen den Wahnwitz zu protestieren als um eine religiöse Pflicht zu erfüllen; die Nachricht vom Sieg über Argos, die Kreon verkünden ließ, war voreilig: gegen Ende des Stückes wird gemeldet, daß die Argiver die Thebaner geschlagen haben, und ganz Theben sinkt ins Verderben. Die Aktualität dieser Handlung unterstreicht das Vorspiel "Berlin April 1945": Zwei Schwestern kommen aus dem Luftschutzkeller und finden in der Wohnung den Soldatenrock ihres Bruders, der sich aus dem Kampf hat retten wollen. Aber im untergehenden Berlin ist er doch noch von der SS erwischt und erhängt; die eine Schwester will ihn vom Galgen abschneiden, die andere wagt es nicht.- So entwickelt sich die Handlung aus einer Art soziologischem Gesetz; unechte Macht wird zu immer neuen Grausamkeiten getrieben, um sich zu stützen und reißt schließlich alles mit sich ins Verderben. / Die Aufführung, von Bert Brecht selbst und von Caspar Neher inszeniert - dieser hat auch das Bühnenbild entworfen -, vermied alles, was das Gefühl gefällig hätte ansprechen können; in strenger Stilisierung, in karger Deklamation, in stark rhythmisierter Bewegung ging das Spiel seinen folgerichtigen, atembeklemmenden Gang. Helene Weigel als Antigone, sparsam in Sprache und Bewegung, war vor allem eindrucksvoll. Hans Gaugler steigerte die Figur des Kreon von Szene zu Szene, bis die Bewegungen des Unseligen schließlich zum makabren Tanz wurden. Ausgezeichnet war der Chor: er bestand aus nur vier Männern, die abwechselnd sprachen, sich immer wieder zu eindrucksvollen Gruppen zusammenfanden. Zweifellos, es war eine große Aufführung, die die Zuschauer stark in ihren Bann schlug" (Bruno Snell, "Die Zeit", Hamburg 4.3.1948, κείμενο στην Wyss, ό.π., σελ. 254 εξ.). Για το σκηνικό βλ. τις φωτογραφίες στο *Antigone-Modell 1948*· όπως φαίνεται από την περιγραφή του Snell, ο Μπρεχτ απέφυγε τον "Sprechchor" του Reinhardt, δηλαδή την ομαδική απαγγελία των χορικών. Ο τόμος του *Antigone-Modell* περιλαμβάνει 67 φωτογραφίες της παράστασης, 16 στημένες φωτογραφίες, σκίτσα του σκηνικού και κατόψεις και δίνει, μαζί με τα επεξηγη-

ματικά κείμενα των Μπρεχτ και Νέχερ, μιαν αρκετά λεπτομερειακή ιδέα για το σύνολο της παράστασης.

[8] Βλ. παραπάνω. Βασική βιβλιογραφία για τον τόμο αυτό και τις σύγχρονες απηχήσεις του P. Rilla, *Literaturkritik und Polemik*, Berlin 1950, σελ. 343-349. Για κριτική του ισχυρισμού του Μπρεχτ πως η διασκευή αποβλέπει σε έναν «εξορθολογισμό» του μύθου, βλ. τώρα W. Barner, "Durchrationalisierung" des Mythos? Zu Bertolt Brechts *Antigonemodell 1948*, στόν τόμο: P.M. Lützeler (ed.), *Zeitgenossenschaft. FS E. Schwartz*, Frankfurt 1987, σελ. 191-210. Ο Μπρεχτ εξελάμβανε το χορό και τα χορικά ως μέσα της αποστασιοποίησης (αυτό εννοεί με τα formal interessanten Aufgaben, που θέτει το έργο): "Die hellenische Dramaturgie versucht durch gewisse Verfremdungen, besonders durch die Einschnitte für die Chöre, etwas von der Freiheit der Kalkulation zu retten, die Schiller nicht weiß, wie sicherzustellen. Im übrigen handelt es sich in keiner Weise darum, etwa durch das Antigonedrama oder für dasselbe den "Geist der Antike zu beschwören", philologische Interessen konnten nicht bedient werden. Selbst wenn man sich verpflichtet fühlte, für ein Werk wie die Antigone etwas zu tun, könnten wir das nur so tun, indem wir es etwas für uns tun lassen" (από τον πρόλογο του *Antigone-Modell 1948*, κείμενο στον τόμο *Antigone*, ό.π., σελ. 365). Για την ανάλυση των ισχυρισμών αυτών και τη γενικότερη θέση του Μπρεχτ προς το "αριστοτελικό" δράμα βλ. H. Flashar, Aristoteles und Brecht, *Poetica* 6 (1974), σελ. 17-31 και R.A. Seeck, Aristotelische Poetik und Brechtsche Theatertheorie, *Gymnasium* 83 (1976), σελ. 389-404.

[9] Για την παράσταση αυτή ο Μπρεχτ είχε αντικαταστήσει την προλογική σκηνή στο Βερολίνο του 1945 με σύντομο έμμετρο πρόλογο, που εκφωνεί ο ηθοποιός που υποδύεται τον Τειρεσία. Η κριτική του J. Weinert στη "National-Zeitung", Berlin-Ost, 23.11.1951 (Wyss, ό.π., σελ. 255-257) αναφέρεται κυρίως στον τόμο του *Antigone-Modell*, αλλά την επόμενη μέρα (24.11.1951) αναλύει την ίδια την παράσταση. Η σκηνοθεσία ήταν του Otto Ernst Tickardt, που υποδύθηκε και τον Τειρεσία, τα σκηνικά του Hans Reichard, που μιμείται το μοντέλο της σκηνής του Νέχερ: "Schon lange vor Beginn der Aufführung war die Bühne geöffnet und hell erleuchtet. Vier Pferdeköpfe auf hohen Stangen begrenzten die Spielfläche. Eine Rundmauer im Hintergrund. Davor Bänke. Rechts vorn das Gerüst mit der Eisenplatte, dem später mit dem Ballen einer Hand angeschlagenen Gong. (Bühnenbild und Kostüme waren von Hans Reichard in enger Anlehnung an Caspar Nehers Vorbild gestaltet.) Die Schauspieler nahmen auf den Bänken Platz und bewegten sich dort völlig ungezwungen. Erst wenn sie in den Bezirk der Pferdeköpfe traten, begann ihr Spiel. Schwächen der Darstellung wurden bisweilen spürbar, verdeckten aber kaum irgendwo den Willen des Dichters. / Olly Dille spielte die große Rolle der Antigone. Nicht immer ohne Pathos, aber darstellerisch so klar und sprachlich so gediegen, daß in ihr die Dichtung Hölderlins und die Weiterdichtung Brechts zu untrennbarer Einheit verschmolzen. Ihr Gegenspieler Karl

Steinle in der kaum minder umfangreichen Rolle des Kreon zügelte, soweit es ihm möglich war, sein mimisches Temperament - leider auf gleichbleibend scharfem Ton - zu ebenfalls eindringlicher Darstellung. Der dritte Hauptdarsteller ist der Chor. Er besteht aus vier "Alten" in der Doppelfunktion des Kommentators und Mitspielers. Im Vergleich mit allen uns bekannten Versuchen zur theatralischen Rettung des antiken Chors scheint uns diese Lösung trotz einer gewissen Überbetonung des Formalen die bei weitem glücklichste. Der Eindruck der Chorauftritte wäre vollkommen gewesen, wenn nicht die Unterschiede in der Sprech-Intensität der vier Darsteller... so groß gewesen wären. O.E. Tickardt verwandelte den Tiresias aus einer durchaus jugendlichen Erscheinung mit überlegener Deklamation in den Verkünder verpflichtender Wahrheit. Er und der Bote, Horst Kallus, gaben die eindeutigsten Leistungen im Sinne der Dichtung und des Modells..." (Wyss, ό.π., σελ. 257 εξ.)

[10] Η πρώτη παράσταση στη Δυτική Γερμανία ήταν ουσιαστικά μια φοιτητική παράσταση το καλοκαίρι του 1958 στη Φρανκφούρτη, που ακολούθησε αυστηρά το *Antigone-Modell* και διατήρησε και την προλογική σκηνή στο Βερολίνο του 1945· είχε μόνο αρνητικές κριτικές (βλ. H. Flashar, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit*. München 1991, σελ. 191 εξ.)

[11] Βλ. C. Molinari, *Storia di* Antigone *di Sofocle al Living Theatre,* Bari 1977, σελ. 185 εξ.

[12] Από το 1968 ως το 1990 σημειώνονται γύρω στα 14 ανεβάσματα στη Δυτική Γερμανία, οκτώ στην Ανατολική και πέντε στη Γαλλία. Πλήρης κατάλογος των παραστάσεων στον Hecht, ό.π., σελ. 302-305.

[13] Τη μειωμένη επικαιρότητα της μπρεχτικής διασκευής (ο ίδιος δεν τη συμπεριέλαβε στις μόνιμες παραστάσεις του Berliner Ensemble, ούτε μπήκε εκεί μετά το θάνατό του) εξηγεί ο Flashar ως εξής: "Denn sie entspricht in keiner Weise unserer gesellschaftspolitischen Realität, während uns mit den Ursprungsbedingungen der sophokleischen *Antigone* kardinale Wesenszüge verbinden. Sophokles schrieb ja seine Tragödie als ein in sein Staatswesen mit der Form der Demokratie integrierter Bürger. Seine Tragödie reflektiert das Leben in einer noch nicht gefestigten Demokratie, in deren Nachbarschaft Machenschaften Realität sind, wie sie von Kreon praktiziert werden mit den Merkmalen politischer Furcht und Unterdrückung, dem Insistieren auf unbedingtem, nicht durch Argumente gestütztem Gehorsam und der Mißachtung einer religiös fundierten Norm, wie ja auch ganz allgemein der Gedanke der Gefährdung des Menschen angesichts seines technischen Potentials uns heute aktueller erscheint als selbst noch vor wenigen Generationen. Der klassenkämpferische Impetus der *Antigone* Brechts dagegen ist verpufft, und er war es schon ziemlich schnell. Brecht wußte wohl, warum er das Stück nie in den Spielplan seines eigenen Ensembles aufgenommen hat, wo es auch nach seinem Tode nicht gespielt wurde" (Flashar, *Inszenierungen der Antike,* ό.π., σελ. 192 εξ.· βλ. επίσης W. Rösler, Zweimal Antigone. Griechische Tragödie und episches Theater, *Der Deutschunterricht* 31, 1979, σελ.

42-58). Ωστόσο είναι πολύ ρηχή και μονομερής η ερμηνεία της διασκευής ως «αριστερής» εκδοχής της τραγωδίας του Σοφοκλή (π.χ. G. Steiner, Antigone - auch morgen, *Thyssen-Vorträge 3*, München 1986, 14 και σε νέα έκδοση H. Flashar (ed.), *Auseinandersetzungen mit der Antike*, Bamberg 1985-1990, σελ. 61-81, ιδίως σελ. 73). Οι αυτόνομες ερμηνείες του έργου, πέρα από τις τοποθετήσεις του *Antigone-Modell*, είναι πράγματι λίγες. Μερικοί μελετητές και κριτικοί επαναλαμβάνουν την ερμηνεία του έργου ως μιας εκσυγχρονιστικής εκδοχής της αντιφασιστικής αντίστασης (π.χ. I. Fradkin, *Bertolt Brecht. Weg und Methode*, Leipzig 1974, σελ. 277-282), παραβλέποντας βέβαια τη διαφοροποιημένη άποψη του ίδιου του Μπρεχτ: "Für das vorliegende theatralische Unternehmen wurde das Antigonedrama ausgewählt, weil es stofflich eine gewisse Aktualität erlangen konnte und formal interessante Aufgaben stellte. Was das stofflich Politische betrifft, stellten sich die Analogien zur Gegenwart, die nach der Durchrationalisierung überraschend kräftig geworden waren, freilich als eher nachteilig heraus: die große Figur des Widerstands im antiken Drama repräsentiert nicht die Kämpfer des Deutschen Widerstands, die uns am bedeutendsten erscheinen müssen. Ihr Gedicht konnte hier nicht geschrieben werden, und dies ist umso bedauerlicher, als heute so wenig geschieht, sie in Erinnerung, und so viel, sie in Vergessenheit zu bringen" (πρόλογος στο *Antigone-Modell*, στον τόμο: *Antigone*, ό.π., σελ. 364). Ο ίδιος διευκρινίζει πως δεν πρόκειται για τους αντιστασιακούς, αλλά ο στόχος του έργου είναι γενικότερος: "Daß von ihnen auch hier nicht die Rede ist, wird nicht jedem ohne weiteres klar sein, und nur der, dem es klar ist, wird das Maß von Fremdheit aufbringen, das nötig ist, soll das Sehenswerte dieses Antigonestücks, nämlich die Rolle der Gewaltanwendung bei dem Zerfall der Staatsspitze, mit Gewinn gesehen werden" (ό.π.). Άλλοι μελετητές, όπως ο Mittenzwei, βλέπουν μια γενικότερη πραγμάτευση του θέματος της βίας ως κοινωνικού προβλήματος (W. Mittenzwei, *Brechts Verhältnis zur Tradition*, Berlin 1972, σελ. 222-229). Άλλοι μελετητές, πάλι, τονίζουν πως το έργο δεν μπορεί να ερμηνευθεί ανεξάρτητα από τη μετάφραση-διασκευή του Hölderlin (R. Pohl, *Strukturelemente und Entwicklung von Pathos-Formen in der Dramensprache Bertold [sic] Brechts*, Bonn 1969, σελ. 176), η οποία η ίδια έχει ήδη μια αστική δημοκρατική διάσταση, που δεν μπορεί αυτούσια να εφαρμοστεί στην πάλη των τάξεων, την οποία έβλεπε ο Μπρεχτ στην εποχή του Φασισμού και ύστερα (Knopf, *Brecht-Handbuch*, ό.π., σελ. 279). Το 1978 ο κλασικός φιλόλογος και συγγραφέας Walter Jens δημοσίευε ένα διάλογο "Sophokles und Brecht", όπου ο Σοφοκλής και ο Μπρεχτ σε μορφή ενός talk show συζητούν για τα έργα τους· ο αρχαίος τραγικός απορεί για τις τόσες θεωρίες και ερμηνείες που έχει προκαλέσει η τραγωδία του στη Γερμανία, ενώ το βασικό ερμηνευτικό κλειδί είναι πως ο αδελφός της για την Αντιγόνη είναι αναντικατάστατος· ο Μπρεχτ υποστηρίζει τις θεωρίες του για το επικό θέατρο, ενώ ο Σοφοκλής αποκρίνεται πως αυτά ήταν ήδη γνωστά στην αρχαι-

ότητα (W. Jens, Sophokles und Brecht, στον τόμο του ίδιου: *Zur Antike*, München 1978, σελ. 413-433).

[14] Βλ. K. Kerényi, πρόλογος στον τόμο *Antigone*, ό.π., σελ. 24 εξ. Βλ. επίσης A.Schreiter, *Die Behandlung der Antike bei Racine*, Diss. Leipzig 1899

[15] R. Alewyn, *Vorbarocker Klassizismus und griechische Tragödie. Analyse der "Antigone"-Übersetzung von Martin Opitz*, Heidelberg 1926.

[16] Η πρώτη παράσταση έγινε το 1752 στο Mannheim και σημείωσε πολλές επαναλήψεις (Flashar, *Inszenierung der Antike*, ό.π., σελ. 43 εξ. με τις σχετικές πηγές).

[17] Flashar, *Inszenierung der Antike*, ό.π., σελ. 40 εξ.

[18] Βλ. F. Seebass, Hölderlins Sophocles-Übertragungen im zeitgenössischen Urteil, *Philologus* 77 (1921), σελ. 420 εξ.· W. Schadewaldt, Hölderlins Übersetzungen des Sophokles, στον τόμο του ίδιου, *Hellas und Hesperien. Gesammelte Schriften zur Antike und zur neueren Literatur*, Zürich, Stuttgart 1960, σελ. 767-824· R. Nägele, *Literatur und Utopie. Versuche zu Hölderlin*, Heidelberg 1979, σελ. 170-174.

[19] Flashar, *Inszenierung der Antike*, ό.π., σελ. 54 εξ.

[20] Για τη θεωρία της τραγωδίας του Έγελου σχετικά με την Αντιγόνη βλ. Kerényi, πρόλογος στον τόμο: *Antigone*, ό.π., σελ. 9 εξ., Flashar, *Inszenierung der Antike*, ό.π., σελ. 62-70. Βλ. επίσης H. Oeben, *Hegels Antigone-Interpretation*, Diss. Bonn 1953· O. Pöggeler, Hegel und die griechische Tragödie, *Hegel-Studien* Beiheft 1 (1964), σελ. 185-305· του ίδιου, Hegels Bildungskonzeption im geschichtlichen Zusammenhang, *Hegel-Studien* 15 (1980) σελ. 241-269.

[21] H.F.W. Hinrich, *Das Wesen der antiken Tragödie in ästhetischen Vorlesungen durchgeführt an den beiden Oedipus des Sophokles im Allgemeinen und an der Antigone insbesondere*, 1827 (βλ. Flashar, *Inszenierung der Antike*, ό.π., σελ. 63 εξ.).

[22] Ο Hotho εξέδωσε τις τρεις τελευταίες παραδόσεις της «Αισθητικής» του Έγελου στο Βερολίνο (Flashar, ό.π., σελ. 64 εξ.).

[23] Την ίδια άποψη είχε εκφράσει πριν από αυτόν ήδη ο August Wilhelm Schlegel στις "Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur" 1809-1811 (βλ. κυρίως J.U. Schmidt, Größe und Grenze der Antigone, *Saeculum* 31 (1980), σελ. 345-379). Για τον Erdmann βλ. H.Ottmann, *Individuum und Gemeinschaft bei Hegel*, Berlin 1977, σελ. 126 εξ.

[24] Για την ιστορική αυτή παράσταση υπάρχει εκτεταμένη βιβλιογραφία. Βλ. κυρίως Flashar, *Inszenierung der Antike*, ό.π., σελ. 71-75. Βλ. σε επιλογή: A. Böckh/E.H. Toelken/F. Förster, *Über die* Antigone *des Sophokles und ihre Darstellung auf dem königl. Schloßtheater im Neuen Palais bei Sanssouci*, Berlin 1842· E. Devrient, *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy*, Leipzig 1869, σελ. 218-226· E.H. Zeydel, *Ludwig Tieck, The German Romanticist*, Princeton 1935, σελ. 324-342· W. Konold, *Felix Mendelssohn Bartholdy*, Regensburg 1984, σελ. 206 εξ.· H.E. Jacob, *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit*, Frankfurt 1959, σελ. 328 εξ.· H. Flashar, F. Mendelssohn Bartholdys Vertonung antiker Dramen, στον τόμο: W. Arenhövel/Ch. Schreiber (eds.), *Berlin und die Antike*, Berlin 1979, σελ. 351-361.

[25] Την ίδια εποχή περίπου φιλοτεχνούνται 58 νέες μεταφράσεις της *Αντι-*

γόνης στα γερμανικά. Βλ. τον πλήρη κατάλογο στον R. Wagner,*Versuch einer stilgerechten Übersetzung der sophokleischen* Antigone, Progr. Esslingen 1902, σελ. 48-58.

[26] Εμπεριστατωμένη ανάλυση στον Β. Πούχνερ, «Οιδίπους – ο σύγχρονός μας. Θεωρία και θέατρο στον 19ο και 20ό αιώνα», στον τόμο του ίδιου: *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Αθήνα 1984, σελ. 275-317, ιδίως σελ. 289-292. Βλ. επίσης A. Rehm, Kierkegaards Antigone, στον τόμο: *Begegnungen und Probleme*, Bern 1957, σελ. 274-316 και G. Steiner, *Antigones*, Oxford 1984, σελ. 51-66.

[27] O. Neitzel, *Camille Saint-Saëns*, Berlin 1899, σελ. 65-68.

[28] Βλ. παραπάνω.

[29] Για τις παραστάσεις αυτές βλ. H. Flashar, Hölderlins Sophoklesübersetzungen auf der Bühne, στον τόμο: C. Jamme/O. Pöggeler (eds.), *Jenseits des Idealismus. Hölderlins letzte Homburger Jahre (1804-1806)*, Bonn 1988, σελ. 291-317 και στον τόμο του ίδιου, *Eidola*, Amsterdam 1989, σελ. 621-647.

[30] Για τη μετάφραση του Hölderlin και την επίδραση που είχε στο διάστημα του Μεσοπολέμου βλ. K. Reinhardt, Hölderlin und Sophokles, *Jahrbuch der Bayrischen Akademie der Schönen Künste*, München 1951, σελ. 78-102 και στον τόμο του ίδιου, *Tradition und Geist*, Göttingen 1960, σελ. 381-397. Στο βασικό αυτό έργο λαμβάνεται υπόψη και η πατριωτική, πολιτική και δημοκρατική διάσταση της μετάφρασης-διασκευής του Hölderlin (βλ. H. Lloyd-Jones, Introduction to the English edition, στον τόμο K. Reinhardt, *Sophokles*, translated by H. and D.Harvey, Oxford 1979, σελ. XV-XXVIII). Βλ. επίσης F. Seebass, Hölderlings Sophokles-Übertragung im zeitgenössischen Urteil, *Philologus* 77 (1921), σελ. 420 εξ. και W. Schadewaldt, Hölderlins Übersetzung des Sophokles, στον τόμο: *Hellas und Hesperien*, Zürich, Stuttgart 1960, σελ. 767-824. Η διάδοση της μετάφρασης του Hölderlin οφείλει πολλά στα μελετήματα του γερμανιστή W. Michel, που ασχολείται συστηματικά με το κείμενο αυτό από το 1911 (βλ. W. Michel, *Hölderlins Wiederkunft*, 1923, *Hölderlin und der Deutsche Geist*, 1924, *Friedrich Hölderlin*, Weimar 1925, *Das Leben des Friedrich Hölderlin*, Bremen 1940 κτλ.).

[31] Ο Μπρεχτ διάλεξε, κατά τη συμβουλή του Neher, τη μετάφραση του Hölderlin κυρίως για τη γλώσσα του, που τη βρήκε "von erstaunlicher Radikalität" (Knopf, *Brecht-Handbuch*, ό.π., σελ. 275).

[32] Kerényi στην εισαγωγή του τόμου: *Antigone*, ό.π., σελ. 32 εξ.

[33] Flashar, *Inszenierung der Antike*, ό.π., σελ. 147 εξ.

[34] Flashar, ό.π., σελ. 170 εξ. Αυτές οι παραστάσεις δεν πρέπει να είναι τελείως απαλλαγμένες από κάποιο έμμεσο αντιστασιακό πνεύμα. Βλ. και την πραγματεία του Rud. Bultmann, Polis und Hades in der Antigone, *Theologische Aufsätze, Karl Barth zum 50. Geburtstag*, 1936, σελ. 78-89 (και στον τόμο H.Diller [ed.], *Sophokles*, Darmstadt 1967, σελ. 311-324), που επιτρέπουν μια τέτοια ερμηνεία. Αυτές τις απόψεις αξιοποίησε ο Alfred Döblin στο μυθιστόρημά του *November 1918*, που γράφτηκε στο διάστημα 1937-1943 στην εξορία στη Γαλλία (G.Steiner, *Antigones*, Oxford 1984, σελ. 129 και H. Kiesel, *Literarische Trauerarbeit. Studien zum Spätwerk Döblins*, Tübingen 1986, καθώς και H.D.

Osterle, Auf den Spuren der Antigone, στον τόμο: W. Stauffacher (ed.), *Internationale Alfred Döblin-Kolloquien (Basel 1980, New York 1981, Freiburg 1983)*, Bern 1986, σελ. 85-115), αλλά δεν είχε, εκείνη την εποχή, καμιάν απήχηση στη Γερμανία, όπως άλλωστε και οι παραδόσεις του Heidegger για την *Αντιγόνη*.

[35] Flashar, *Inszenierung der Antike*, ό.π., σελ. 177 εξ. και κυρίως M. Flügge, *Verweigerung oder neue Ordnung. Jean Anouilhs* Antigone *im Kontext der Besatzungszeit*, Rheinfelden 1982.

[36] Ο Carl Orff γνώρισε τη μετάφραση του Hölderlin στην παράσταση του Lothar Müthel το 1940 στη Βιέννη. Βλ. Flashar, ό.π., σελ. 194 εξ.

[37] Η διάλεξη τυπωμένη στον C. Orff, *Abendländisches Musiktheater*, στον τόμο *Carl Orff und sein Werk VII*, Tutzing 1981, σελ. 180-185 και Th.G. Georgiades, *Kleine Schriften*, Tutzing 1977, σελ. 227-231.

[38] Hölderlin und Sophokles. Gestalt und Gedanke, *Jahrbuch der Bayrischen Akademie der Schönen Künste* 1951, σελ. 78-102 (*Tradition und Geist*, Göttingen 1960, σελ. 381-397). Η μουσική του Orff δεν του άρεσε.

[39] W. Schadewaldt, Carl Orff und die griechische Tragödie, στον τόμο: *Hellas und Hesperien*, 2η έκδ., Zürich 1970, τόμ. Β΄, σελ. 423-435.

[40] Πάρα ταύτα ο Hölderlin στις "Anmerkungen zur Antigonä" αναφέρει και την πολιτική και δημοκρατική διάσταση της διασκευής: "Die Vernunftform, die hier tragisch sich bildet, ist politisch, und zwar republikanisch, weil zwischen Kreon und Antigonä, förmlichem und gegenförmlichem, das Gleichgewicht zu gleich gehalten ist. Besonders zeitigt sich dies am Ende, wo Kreon von seinen Knechten fast gemißhandelt wird" (ακολουθώ την έκδοση F. Beißner (ed.), Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Frankfurt/M. etc. 1965, σελ. 1241-1248, ιδίως σελ. 1247 εξ.· η στιχαρίθμηση του κειμένου, που χρησιμοποιείται στη συνέχεια, είναι δική μου).

[41] Ο Μπρεχτ χρησιμοποιεί τη λέξη Durchrationalisieren.

[42] Το πρώτο θεατρικό του έργο, που γράφει ακόμα μαθητής, είχε τον τίτλο "Die Bibel". βλ. R. Grimm, Brechts Anfänge, στον τόμο: *Aspekte des Expressionismus*, Heidelberg 1968, σελ. 133-152, ιδίως σελ. 146-151.

[43] Βλ Seebass, ό.π., σελ. 420 εξ.

[44] Flashar, *Inszenierung der Antike*, ό.π., σελ. 144 εξ.

[45] "...daß das *Wort mittelbarer faktisch* wird, indem es den sinnlicheren Körper ergreift; nach unserer Zeit und Vorstellungsart, unmittelbarer, indem es den geistigen Körper ergreift. Das *griechischtragische Wort ist tödlichfaktisch*, weil der Leib, den es ergreifet, wirklich tötet... Und so ist wohl *das tödlichfaktische, der wirkliche Mord aus Worten, mehr als eigentümlich griechische und einer vaterländischeren Kunstform subordinierte Kunstform zu betrachten...*" (Hölderlin, ό.π., σελ. 1246· τα πλάγια υπάρχουν στο κείμενο της έκδοσης).

[46] Kerényi στην εισαγωγή στον τόμο: *Antigone*, ό.π., σελ. 27 εξ.

[47] W. Schadewaldt, Hölderlins Übersetzung des Sophokles. Στον τόμο του ίδιου, *Hellas und Hesperien. Gesammelte Schriften zur Antike und zur neueren Literatur*, Zürich, Stuttgart 1960, σελ. 767-824, ιδίως σελ. 799.

[48] "Die Vernunftform, die hier tragisch sich bildet, ist politisch, und zwar republikanisch" (Hölderlin, ό.π., σελ. 1247 εξ.).

[49] Βλ. Β. Πούχνερ, «Ο Φώτος Πολίτης ως σκηνοθέτης αρχαίας τραγωδίας. Οι επιδράσεις του Max Reinhardt στο ελληνικό θέατρο του 20ού αιώνα», στον τόμο: *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήνα 1984, σελ. 121-137 (με βιβλιογραφία σελ. 209 εξ.).

[50] Στο δεύτερο κεφάλαιο του "Vorwort zu *Antigonemodell 1948*".

[51] "...die Rolle der Gewaltanwendung bei dem Zerfall der Staatsspitze" (*Antigone*, ό.π., σελ. 364).

[52] Βλ. κυρίως H. Flashar, Durchrationalisieren oder Provozieren? Brechts *Antigone*, Hölderlin und Sophokles, στον τόμο: I. Nolting Hauff/J. Schulze (eds.), *Das fremde Wort. Studien zur Interdependenz von Texten*. Festschrift K. Maurer, Amsterdam 1988, σελ. 394-410. Επίσης στον τόμο του ίδιου, *Eidola*, Amsterdam 1989, σελ. 729-745.

[53] Κατά τη μέτρηση του Hans-Joachim Bunge, *Antigonemodell 1948 von Bertolt Brecht und Caspar Neher. Zur Praxis und Theorie des epischen (-dialektischen) Theaters Bertolt Brechts*. Diss. Greifwald, χ.χ., 2 τόμ., τόμ. Α΄ σελ. 131).

[54] Μέτρηση δική μου σύμφωνα με τις αναφερόμενες εκδόσεις.

[55] Βλ. κυρίως R. Pohl, *Strukturelemente und Entwicklung von Pathosformen in der Dramensprache Bertold [sic] Brechts*, Bonn 1969, ιδίως σελ. 163-177 και U. Weisstein, Imitation, Stylization, and Adaptation: The Language of Brecht's "Antigone" and its Relation to Hölderlin's Version of Sophocles, *The German Quarterly* 46 (1973), σελ. 581-604.

[56] Flashar, *Inszenierung der Antike*, ό.π., σελ. 188. Οι επεμβάσεις έχουν στόχο να απαλλάξουν το κείμενο από τα «μυθολογικά και λατρευτικά στολίδια» (Neher στον W. Hecht (ed.), *Bertolt Brecht: die Antigone des Sophokles. Materialien zur "Antigone"*, Frankfurt/M. 1965, σελ. 126).

[57] Βλ. τα παραδείγματα στον Flashar, *Inszenierung der Antike*, ό.π., σελ. 188.

[58] Knopf, *Brecht-Handbuch*, ό.π., σελ. 276.

[59] Το παράθεμα είναι παρμένο από τα "Noten und Behandlungen zu besserem Verständnis des West-Östlichen Divans", βλ. Knopf, *Brecht-Handbuch*, ό.π., σελ. 276.

[60] "Lutherton", βλ. Pohl, ό.π., σελ. 170.

[61] Βλ. παραδείγματα στον Flashar, *Inszenierung der Antike*, ό.π., σελ. 188 εξ. Ενδιαφέρουσα η παρατήρησή του πως το "doch zu Geschäften" (στ. 143 Β) αποτελεί νύξη για το τέλος της διασκευής του Anouilh.

[62] Οι παραπομπές που δίνει ο Knopf, *Brecht-Handbuch*, ό.π., σελ. 277 είναι κάπως διαφορετικές, γιατί χρησιμοποιήθηκαν διαφορετικές εκδόσεις των έργων του Μπρεχτ και του Hölderlin. Για την τεχνική βλ. επίσης Pohl, ό.π., σελ. 170 και Weisstein, ό.π., σελ. 591 εξ.

[63] Πρόκειται για το τέλος της τρίτης στροφής πριν από το τέλος (Hölderlin, *Sämtliche Werke*, ό.π., σελ. 1082, στ. 86).

[64] Flashar, *Inszenierung der Antike*, ό.π., σελ. 189.

[65] "Duldend saßen im feuerzerfressenen Haus die Lachmyschen Brüder..." (554 Β).

[66] Στ. 113 κατά τη μετάφραση του Hölderlin (*Sämtl. Werke*, ό.π., σελ. 1098).

[67] Βλ. το χορικό του Hölderlin στ. 599-649. Οι αποκλίνοντες στίχοι του Μπρεχτ έχουν ως εξής: "Duldend saßen im feuerzerfressenen Haus die

Lachmyschen Brüder / Modrig, mit Flechten genährt; immer die Winter / Schütteten Eis auf sie; und die Weiber, die ihren / Wohnten zur Nacht nicht da und saßen am Tage / Heimlich in Windeln purpurn. Und allezeit / Neigte zu Häupten ihnen das dräuende Kliff sich. / Doch nicht bevor Peleas / Zwischentrat, mit dem Stab sie teilend, wiewohl nur / Leicht sie berührend, standen sie auf und / Erschlugen der Peiniger alle. / Dies war diesen das ärgste, doch oft wird des Elends / Summe durchs Kleinste gerundet. Der blicklose / Schlaf im Jammer, als lägen in / Alterloser Zeit die Erschöpften, ist endlich. / Langsam und schnell, uneben, wachsen die Monde und / Schwinden hin, und alle die Zeit durch / Wächst das Übel..." (στ. 549-570 B). Το χωρίο αυτό απαιτεί περαιτέρω φιλολογική μικροανάλυση.

[68] Βιβλιογραφία για το λογοτεχνικό αυτό είδος βλ. στον Β. Πούχνερ, «*Χριστός Πάσχων* και αρχαία τραγωδία», στον τόμο: *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Αθήνα 1995, σελ. 51-113, ιδίως σελ. 52.

[69] Οι τεχνικές αυτές είναι γνωστές ως παραθέματα (Zitieren, Referieren), αναφορά στον εαυτό σε τρίτο πρόσωπο και απαγγελία σκηνικών οδηγιών και σχολίων (Knopf, *Brecht-Handbuch*, ό.π., σελ. 388 εξ.).

Περίληψη

Walter PUCHNER: *The translation of* Antigone *of Sophocles by Friedrich Hölderlin and the adaptation of* Antigone *by Bertolt Brecht. A philological study*

This study is a reevaluation and an analysis of Brecht's *Antigone* (1947), which is itself an adaptation of Hölderlin's translation (1804), but also using the Sophoclean original as well as other translations by Hölderlin (Odes of Pindar). Detailed analysis can show that there is not only a tendence of "rationalisation" as Brecht states but also a tendence to "mystification" and "archaïsation", as can be shown by words and expressions, which are more Hölderlin-like than Hölderin himself. Brecht's political adaptation of the Sophoclean tragedy is also a reaction against a specific German tradition of "Antigone"-dramas and interpretations. Brecht uses the mystificating text of Hölderlin as a language-vitrine, playing with especial effects of "Verfremdung"; he creates an amazing puzzle of three different intertextual levels: Brecht -> Hölderlin -> Sophocles.