

Δημιουργικές Εργασίες Λυκείου

Ανάπτυξη παραδείγματος στη Σοφοκλέους
«Αντιγόνη»

Κατά ποιον μέρη της τραγωδίας: «η όψη»



Δημήτριος Βλάχος
Σχολικός Σύμβουλος Φιλολόγων Ροδόπης
Τετάρτη 25 Ιανουαρίου 2017



Επιμορφωτικό υλικό αναρτημένο στον ιστοτόπο του ΙΕΠ

- Για τις Συνθετικές Δημιουργικές Εργασίες Γυμνασίου και τις Δημιουργικές Εργασίες Λυκείου:
- <http://www.iep.edu.gr/index.php/el/32-latest-news/761-2016-03-11-13-04-34>

Δημιουργικές Εργασίες: οι δύο παραδοχές

- Δίνεται έμφαση περισσότερο στη διαδικασία εκπόνησης της Δ.Ε. καθεαυτής, και λιγότερο στην εξαντλητική διερεύνηση του υπό μελέτη θέματος από την πλευρά των μαθητών και μαθητριών.
- Επιπρόσθετα, η Δ.Ε. συνδέεται αναπόσπαστα με τη μαθησιακή διαδικασία, καθώς οδηγεί στην **εμβάθυνση** στη διδακτέα ύλη ενός μαθήματος και δίνει τη δυνατότητα για μία πιο αναλυτική πραγμάτευσή της, εστιασμένη επιλεκτικά σε ένα θέμα.

Ανάπτυξη παραδείγματος ΔΕ στη Σοφοκλέους «Αντιγόνη» Ταυτότητα Δημιουργικής Εργασίας

- 1.1 **Τίτλος:** Αρχαίο θέατρο – τραγωδία: Η «όψη» στον Πρόλογο της Αντιγόνης
- 1.2 **Λέξεις κλειδιά:** Κατά ποιον μέρη της τραγωδίας (Αριστοτέλης), «όψη», σκηνογραφία, ενδυματολογία, σκευή υποκριτών
- 1.3. **Σκοπός:** Να συνειδητοποιήσουν οι μαθητές τη λειτουργία των στοιχείων της όψεως της τραγωδίας και των προβλημάτων που είχαν να επιλύσουν οι ποιητές και οι υποκριτές κατά τη διδασκαλία της.
- 1.4. **Μάθημα/Κεφάλαιο/Ενότητα:** Σοφοκλέους Αντιγόνη: Α. Εισαγωγή (II. Τραγωδία, III. Το αρχαίο θέατρο, V. Οι συντελεστές της παράστασης), Β. Πρόλογος (στίχοι 1-99).
- 1.5. **Προσδοκώμενα αποτελέσματα:** Αξιοποίηση των πληροφοριών του σχολικού εγχειριδίου (κείμενο και εικόνες), εμβάθυνση και κριτική προσέγγιση της ενότητας, αναζήτηση πρόσθετου υλικού (έντυπου και ψηφιακού) και επεξεργασία του (ανάλυση και σύνθεση), αναστοχαστική πραγμάτευση της διαδικασίας εκπόνησης της ΔΕ.

Ταυτότητα Δημιουργικής Εργασίας

- **1.6. Διδακτικό υλικό / Πηγές που μπορούν να αξιοποιηθούν:**

Βιβλιογραφία:

1. Σχολικό εγχειρίδιο
2. Διαδίκτυο (π.χ. Φωτόδεντρο, perseus.tufts.edu)
3. Η. C. Baldry, *Το τραγικό θέατρο στην Αρχαία Ελλάδα*, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1981.
4. Horst – Dieter Blume, *Εισαγωγή στο Αρχαίο Θέατρο*, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα 1986.
5. Φρ. Νίτσε, «Το ελληνικό μουσικό δράμα» στο Φρ. Νίτσε, *Κείμενα για την Ελλάδα*, μτφ. επιμ. Ζήσης Σαρίκας, εκδ. Νησίδες.
6. Αριστοτέλης, *Ποιητική*, εισαγωγή-κείμενο-μετάφραση-σχόλια: Δημήτριος Λυπουρλής, εκδ. Ζήτρος 2008

Προς τη διαμόρφωση των ερευνητικών ερωτημάτων:

- Τι σημαίνει και τι περιλαμβάνει ο όρος «όψη» στην τραγωδία σύμφωνα με τον Αριστοτέλη;
- Στον Πρόλογο της Αντιγόνης ποια στοιχεία της όψης δίνονται μέσα από το κείμενο;
- Με βάση τις πληροφορίες του Προλόγου να καταγράψετε και να σχολιάσετε τα στοιχεία της όψης (σκηνογραφία-σκευή των υποκριτών-ενδυματολογία).
- Ποια προβλήματα είχαν να επιλύσουν ο ποιητής και οι υποκριτές κατά τη διδασκαλία της τραγωδίας σε ό,τι αφορά την όψη τραγωδίας και πώς η θεατρική συμβατικότητα λειτουργούσε προς την κατεύθυνση αυτή;
- Περιορισμοί του τραγικού ποιητή (και σκηνοθέτη) και των υποκριτών (ηθοποιών): ποιοι και πού οφείλονταν; [Περισσότερο ή λιγότερο ελεύθεροι στο έργο τους ήταν ο ποιητής και οι υποκριτές της αρχαίας τραγωδίας σε σχέση με τον σκηνοθέτη και τους ηθοποιούς του σύγχρονου θεάτρου; Να τεκμηριώσετε την απάντησή σας].
- Συγκρίνετε το αρχαίο θέατρο και το σύγχρονο από την άποψη της «όψεως» (σκηνικά, κοστούμια, εφέ).
- Αναζήτηση ψηφιακού υλικού σχετικά με την όψη της τραγωδίας και τη σκευή των υποκριτών: Αρχαία και σύγχρονη παράσταση Αντιγόνης. Εικόνες αγγείων. Σύγκριση και διαπιστώσεις.

Σοφοκλέους Αντιγόνη: Αρχαίο θεατρο-

Ἄς ἀσχοληθοῦμε πρῶτα μὲ τὴν μάσκα, τὸ ἐξάρτημα αὐτὸ τοῦ κουστουμιοῦ ποὺ μᾶς φαίνεται πιὸ παράξενο ἀπ' ὅλα. Ἦταν ἀπὸ λινό, ἢ, καμμιά φορά, ἀπὸ φελλὸ ἢ ξύλο. Γι' αὐτὸ καὶ καμμιά δὲν σώθηκε ἐκτὸς ἀπὸ ἀντίγραφα σὲ μάρμαρο ἢ τερρακόττα ποὺ ἔγιναν γιὰ κάποιο σκοπὸ, ὅπως γιὰ ν' ἀφιερωθοῦν σ' ἕναν θεό. Ἡ μάσκα κάλυπτε ὅλο τὸ κεφάλι ἢ τὸ μεγαλύτερο μέρος του κι ἐκεῖ κολλοῦσαν καὶ τὰ μαλλιά· δὲν χρησιμοποιοῦσαν χωριστὲς περοῦκες. Τὸ πρόσωπο βαμμένο λευκὸ ἢ ὑπόλευκο γιὰ τὶς γυναῖκες καὶ σκουρότερο γιὰ τοὺς ἄνδρες, εἶχε φυσικὰ χαρακτηριστικὰ τονισμένα μὲ μικρὲς ὀπές στὰ μάτια γιὰ νὰ βλέπει ὁ ἦθοποιός, καὶ μὲ ἐλαφρὰ ἀνοιχτὸ στόμα. Ὁ Πολυδεύκης ἀπαριθμεῖ εἰκοσιοκτῶ στερεότυπες μάσκες γιὰ τὰ πρόσωπα τῆς τραγωδίας. Πόσα εἶδη μάσκας ὑπῆρχαν, ἂν ὑπῆρχαν καθόλου, στὸν 5ο αἰ., δὲν ξέρουμε. Καμμιά φορά (ἂν ὁ ὀπτικὸς ρεαλισμὸς ἔφτανε μέχρις ἐκεῖ), ἕνας ἦθοποιὸς ποὺ ὑποδύονταν τὸ ἴδιο πρόσωπο, ἴσως νὰ χρησιμοποιοῦσε δεύτερη μάσκα: π.χ. ὁ Οἰδίποδας τὴν στιγμή ποὺ βγαίνει ἀπὸ τὸ παλάτι μὲ τὸ αἷμα νὰ τρέχει ἀπὸ τὰ



τελετές, και πρόσωπα με μάσκες στην Έλληνική τέχνη πολύ πριν από την υποτιθέμενη αρχή του δράματος, προσανατολίζουν προς θρησκευτική ή μαγική προέλευση. Από την άλλη, ή παράδοση αναφέρει ότι ο Θεσπης, ο δημιουργός της τραγωδίας, στην αρχή χρησιμοποίησε βάψιμο (μακιγιάζ) με άσπρο μόλυβδο και μόνον αργότερα στράφηκε στις μάσκες. Με οποιοδήποτε τρόπο και αν καθιερώθηκε ή χρησιμοποίηση της μάσκας στο δράμα, οι μάσκες διατηρήθηκαν και οι Έλληνες για αιώνες τις θεωρούσαν αυτόνοχο εξάρτημα γιατί στο αρχαίο ελληνικό θέατρο είχαν την θέση τους: Ήσαν το λογικό μέσον για έναν επιδιωκόμενο σκοπό. Στά, συγκριτικά, μικρά, σύγχρονα θέατρα οι εκφράσεις του προσώπου είναι καιρίες για τον ήθοιοι κι έτσι αφήνει το πρόσωπό του άκαλυπτο αν και μπορεί να το αλλάξει με το μακιγιάζ. Ένα χαμόγελο ή ένα συνοφύωμα μπορεί να έχει για τον θεατή πολύ μεγαλύτερη σημασία απ' οποιαδήποτε λόγια. Οι ήθοιοι στην Αθήνα ήσαν σε απόσταση τουλάχιστον είκοσι γυάρδες από την πρώτη σειρά των θεατών από την πίσω πλευρά της ορχήστρας και σχεδόν εκατό γυάρδες* από την πίσω πλευρά της πλατείας. Σε τέτοιες αποστάσεις οι αλλαγές στην έκφραση του προσώπου μετά δυσκολίας γινότανε αντιληπτές και ακόμη κι αν δεν υπήρχαν μάσκες θα ήταν απαραίτητη ή ίδια διαδικασία περιγραφής των εκφράσεων, που βρίσκουμε στις τραγωδίες. Π.χ. στην Μήδεια του Εύριπίδη (στ. 922-3), διαβάζουμε:

Ἐσὺ γιατί τὰ μάτια πλημμυρίζεις
στο δάκρυ, τὸ χλωμὸ γυρεύοντας θῶρι;**

Αὐτὸ πὸ εἶχε σημασία γιὰ τοὺς Ἕλληνες θεατές, πὸ δὲν ἔχουν προγράμματα γιὰ νὰ τοὺς καθοδηγοῦν, ἦταν ἡ ἴδια ἀνάγκη γιὰ γρήγορη ἀναγνώριση, πὸ συχνὰ τὴν ἀντιμετώπιζαν με τὸ νὰ ὀνομάζουν ἕνα νεοφερμένο στὴν σκηνὴ πρόσωπο. Ξέροντας κάπως τὴν ὑπόθεση, μπορούσαν νὰ ἀναγνωρίσουν ἀμέσως, ποιὸ πρό-

* Σ.τ.μ.: 1 γυάρδα = 0.9144 μ. 20 γυάρδες = 18,2880 μ., 100 γυάρδες = 91,4400 μ.

** Μτφρ. Παναγῆ Λεκατσᾶ.

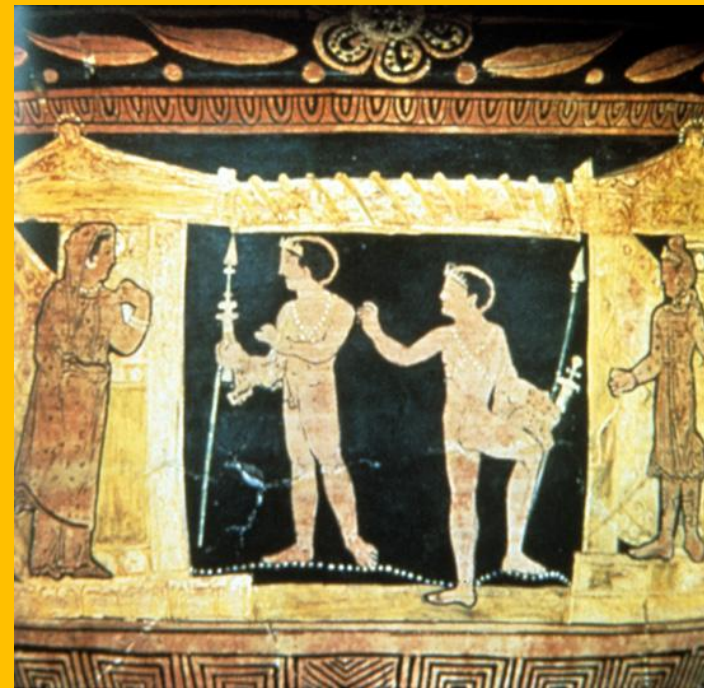
Ὅψη τραγωδίας – σκευὴ υποκριτῶν – ἡ μάσκα



Μάσκες: εικόνες από αρχαία αγγεία



Όψη: σκηνογραφία



και δεν εκρυβε από τὸ βλέμμα τοῦ θεατῆ τὸ φυσικὸ τοπίο.¹⁷⁴
Ἐπομένως, σκηνογραφία μπορεῖ νὰ σημαίνει μόνο «ζωγραφισμένος τοῖχος τοῦ σκηνικοῦ οἰκοδομήματος». Πρόκειται γιὰ προχειροφτιαγμένα¹⁷⁵ γραμμικὰ σχέδια, πού πάνω στὴ λεία καὶ ἀδιακόσμητη σκηνικὴ πρόσοψη παρίσταναν κτίρια μὲ τρεῖς διαστάσεις· μὲ δυὸ λόγια, πρόκειται γιὰ ζωγραφικὴ ἀρχιτεκτονικῶν μελῶν. Δὲν διαθέτουμε καμιὰ ἔνδειξη ἂν ὑπῆρχαν ξεχωριστὲς παραστάσεις συγκεκριμένων σκηνικῶν χώρων, γεγονός πού σημαίνει ὅτι ἡ ζωγραφιά ἔμενε ἡ ἴδια γιὰ ὁλόκληρη τὴν τετραλογία. Ἐνα πανὸ πού θὰ ἄλλαζε καὶ θὰ προσαρμοζόταν στὸ ἐκάστοτε περιεχόμενο τοῦ ἔργου θὰ προκαλοῦσε μεγάλες τεχνικὲς δυσχέρειες, γιατί μὲ τὴ διαδοχὴ τεσσάρων ἢ πέντε ἔργων τὴν ἡμέρα θὰ ἦταν ἀπαραίτητα γιὰ τίς ἀλλαγές χρονοβόρα διαλείμματα. Στὴν τετραλογία πού παρουσίασε ὁ Εὐριπίδης τὸ 431 π.Χ. (*Μήδεια-Φιλοκτήτης-Δίκτυς-Θερισταί*) ὁ σκηνικὸς χώρος ἄλλαζε ὡς ἐξῆς: σπίτι τοῦ Ἰάσονα στὴν Κόρινθο· ἐρημικὴ περιοχὴ (σπηλιά) στὴ Λῆμνο· παλάτι στὴ Σέριφο· ἀγροτικὴ περιοχὴ. Ἀκόμη καὶ μέσα στὸ ἴδιο δράμα δὲν τηροῦνταν μὲ αὐστηρότητα ἢ ἐνότητα τοῦ τόπου, ὅπως δείχνει τὸ παράδειγμα τῶν *Εὐμενίδων* τοῦ Αἰσχύλου (ναὸς τοῦ Ἀπόλλωνα στοὺς Δελφούς· Ἄρειος Πάγος στὴν Ἀθήνα) ἢ τοῦ *Αἴαντα* τοῦ Σοφοκλῆ (στρατόπεδο τῶν Ἑλλήνων στὴν Τροία· ἐρημικὴ ἀκτὴ).¹⁷⁶

Λίγα πράγματα γνωρίζουμε γιὰ τὸ ἀρχαῖο κοινὸ (πῶς σκεφτόταν καὶ πῶς ἀντιδρουῖσε), γι' αὐτὸ πρέπει νὰ ἀποφεύγουμε ἰσχυρισμούς πού διατυπώνονται μὲ ὑπερβολικὴ αὐτοπεποίθησι. Ὡστόσο, δὲν θὰ ἀμφισβητήσουμε τὸ γεγονός ὅτι, σὲ γενικὲς γραμμές, τὸ κοινὸ αὐτὸ ἦταν πρόθυμο καὶ ἱκανὸ νὰ κινητοποιήσῃ τὴ φαντασία του περισσότερο ἀπὸ ὅ,τι ἐμεῖς, ἰδιαίτερα ἂν θυμηθοῦμε τὴν παράσταση νυχτερινῶν σκηνῶν μέσα στὸ

ἠλιόλουστο θέατρο¹⁷⁷ ἢ τοὺς φανταστικούς σκηνικούς χώρους τῆς ἀρχαίας κωμωδίας. Ἐνσωματωμένες σκηνικὲς ὁδηγίες στὸ κείμενο (ἢ λεγόμενῃ «σκηνοθεσία τῶν λέξεων») καθὼς καὶ οἱ καθιερωμένες δραματικὲς συμβάσεις διευκόλυναν στὴν κατανόηση τοῦ ἔργου. Γιὰ τοὺς ποιητές, πάντως, μπορούμε γενικὰ νὰ ὑποστηρίξουμε ὅτι ἔδειχναν μεγαλύτερη ἐμπιστοσύνη στὴν ἀποτελεσματικότητά τοῦ κοστουμιοῦ καὶ τῆς μάσκας ἀπὸ ὅ,τι στὸν σκηνικὸ διάκοσμο.



Εὐριπίδη πού δὲν σώζεται πιά, ὁ βασιλιάς Τήλεφος μεταμφιέστηκε σὲ ζητιάνο. Ὁ Ἄριστοφάνης κατ' ἐπανάληψη διακωμώδησε τὸν ποιητὴ ἐπειδὴ τὸν παρουσίασε ντυμένο στὰ κουρέλια.

Τέτοιου εἴδους καπέλλα, κουστούμια καὶ παπούτσια δὲν θὰ ἐμπόδιζαν σοβαρὰ τὸν ἠθοποιὸ οὔτε θὰ τὸν μετέβαλλαν σ' αὐτὸν τὸν δυσκίνητο ἢ ἀκίνητο τύπο πού ἦταν τὸ φρικτὸ ἀντίστοιχό του σὲ κατοπινοὺς αἰῶνες. Τὸ πρόβλημα τῆς φύσης τῶν κινήσεων του εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ μεγαλύτερα κενὰ στὶς γνώσεις μας γιὰ τὸ θέατρο τοῦ 5ου αἰ. Συχνὰ τὰ ἔργα ἀπαιτοῦσαν γοργὴ κίνηση ἢ ζωηρὲς χειρονομίες· μαθαίνουμε ὅτι οἱ κήρυκες ἀγκαλιάζονταν, γονάτιζαν, ἢ χτυποῦσαν τὸ στήθος τους ἢ ἔπεφταν καταγῆς. Δὲν ἔχουμε καμμιά πληροφορία γιὰ τὸ πῶς προγραμματίζαν ἢ ἐκτελοῦσαν τὶς κινήσεις πού ταίριαζαν σ' αὐτὲς τὶς καταστάσεις. Τὸν χορὸ, ὅπως εἶδαμε, τὸν δίδασκαν καὶ τὸν ἐξασκοῦσαν, ἀρχικὰ ὁ ἴδιος ὁ ποιητὴς, ἀργότερα ἓνας ἐπαγγελματίας προπονητὴς. Ἐπίσης οἱ ἠθοποιοὶ θὰ πρέπει νὰ ἦσαν κάτω ἀπὸ τὴν καθοδήγηση τοῦ ποιητῆ, ὅσο κι αὐτὸς ἀνῆκε στοὺς ἠθοποιούς, ἀλλὰ ὅταν τὸν κύριο ρόλο τὸν ὑποδυόταν πιά ἐπαγγελματίας ἠθοποιὸς εἶναι πιθανὸν αὐτὸς ὁ πρωταγωνιστὴς νὰ ἔγινε καὶ σκηνοθέτης γιὰ ὅλους. Πῶς τοὺς διεύθυνε καὶ τί εἴδους ὁδηγίες ἔδινε, δὲν ξέρουμε. Σὲ γενικὲς γραμμές, φαίνεται ὅτι μᾶλλον ἢ ὑποκριτικὴ στὴν Ἑλλάδα, σὲ σύγκριση μὲ τὸν σύγχρονο ρεαλισμό, ἦταν φορμαλιστικὴ καὶ τυποποιημένη. Ἐνα κομμάτι τῆς Ποιητικῆς τοῦ Ἄριστοτέλη (§ 26) ἀναφέρεται στὴν διαμάχη ἠθοποιῶν τοῦ 5ου αἰ. πάνω σὲ τρόπους ὑποκριτικῆς: ὁ Μυνηΐσκος, πρωταγωνιστὴς σὲ μεταγενέστερα ἔργα τοῦ Αἰσχύλου, ἀποκάλεσε ἓνα νεαρότερο ἠθοποιὸ πίθηκο, γιὰ τὸ παράκανε· αὐτὸ ἐσήμαινε, ὅπως δείχνουν τὰ συμφραζόμενα, ὅτι βρισκόταν σὲ συνεχῆ κίνηση. Ἡ ἱστορία αὐτὴ ταιριάζει μὲ μερικὰ χαρακτηριστικά τοῦ θεάτρου καὶ τῶν ἔργων πού ὑποδεικνύουν ἓνα τύπο ὑποκριτικῆς πολὺ ἀπλοῦστερο καὶ λιγότερο ρεαλιστικὸ ἀπὸ τὸν μερινό. Ἐνας τύπος εἶναι, ὅπως εἶδαμε, ἡ ἔλλειψη βάθους στὸν χῶρο τῆς σκηνῆς· ἓνας ἄλλος ἡ ἀποφυγὴ τῆς βίας· ἓνας τρίτος ἡ διαστρωμάτωση τοῦ διαλόγου, γιὰ τὴν ὁποία θὰ ἐπεκταθοῦμε στὸ

Ο υποκριτής – ο ποιητής – η «όψη»



επόμενο κεφάλαιο. Το σημαντικότερο απ' όλα, ήταν η κυρίαρχη θέση της φωνής και του λόγου.

Αντιμετωπίσαμε τον ήθοποιό σαν ένα αξιοπρόσεκτο αν και δυσδιάκριτο θέαμα. Πάνω απ' όλα όμως ήταν μια φωνή, που έφτανε πέρα από την ορχήστρα στις πιο απομακρυσμένες σειρές του απέραντου θεάτρου. Δεν είμαστε βέβαιοι για την εμφάνιση του ήθοποιού και ξέρουμε ελάχιστα ή τίποτα για τις κινήσεις και τις χειρονομίες του: υπάρχουν άφθονες μαρτυρίες που δηλώνουν ότι η φωνή του εβάραινε πάνω απ' όλα. Ήταν η σημαντικότερη ιδιότητά του, το προσόν που τον έκανε ήθοποιό και καθόριζε αποφασιστικά τις προοπτικές του στο επάγγελμα. Για να την βελτιώσει περνούσε ένα στάδιο σχολαστικής εξάσκησης, νηστείας και διατροφής και εκμεταλλευόταν κάθε ευκαιρία για πρόβα. Η δυνατή φωνή ήταν το πρώτο απαραίτητο στοιχείο, έτσι που να μπορεί ν' ακούγεται σ' όλο το θέατρο χωρίς ο ήθοποιός να φωνάζει. Δεν υπάρχει λόγος να υποθέσουμε, όπως γινότανε κάποτε, ότι η μάσκα συντελούσε στο να δυναμώνει την φωνή. Άλλα και άλλες ιδιότητες ήταν εξ ίσου απαραίτητες: καθαρότητα, σωστή άρθρωση (οι κωμικοί ποιητές ούδέποτε έπαιψαν να διακωμωδούν ένα πασίγνωστο σφάλμα προφοράς), λεπτός τόνος και ικανότητα προσαρμογής στον τύπο και στην ψυχική διάθεση του ήρωα. Ο Έλληνας ήθοποιός έπρεπε να μπορεί ν' αλλάζει την φωνή του, όπως και την μάσκα του, από γεροντική σε νεανική, από ανδρική σε γυναικεία. Έπρεπε να δείχνει στον λόγο την ίδια ευκίνησία που ένας σύγχρονος ήθοποιός δείχνει στις εκφράσεις του προσώπου. Έπρεπε να είναι εξ ίσου αποδοτικός στην επιχειρηματολογία και την αφήγηση, τις δύο χρήσεις του έναρθρου λόγου που μετρούσαν περισσότερο στο θέατρο, όπως και στην δημόσια ζωή της πόλης. Άλλα δὲν του ζητούσαν μόνον ικανότητα στον λόγο. Έπρεπε ακόμη να έχει γνώσεις μουσικής και να είναι έμπειρος στην απαγγελία και στο να τραγουδεί διάφορους ρυθμούς με την συνοδεία αὐλοῦ. Σε μερικές περιπτώσεις, σε στιγμές έντονης συγκίνησης πρέπει να ξεσπάσει σε τραγούδι, είτε σε μια λυρική μονωδία, είτε σε στροφές που τραγουδοῦσε

εναλλάξ με τον χορό. Δεν είναι περίεργο που άνθρωποι με τέτοιες ικανότητες ήταν λίγοι, αν και ο περιορισμός των ήθοποιών σε τρεις, συνέπεια αυτής της έλλειψης, βόλευε αρκετά τους ποιητές, όπως αναφέρθηκε. Δεν είναι επίσης περίεργο που οι αναφορές σε ήθοποιούς, στην ελληνική φιλολογία, δίνουν κατά κανόνα την εντύπωση σχολίων για τραγουδιστές της ύπερας. Για τον ήθοποιό, όπως και για τον τραγουδιστή της ύπερας, η φωνή πρέπει να ήταν η σημαντικότερη ιδιότητα: το ύψος, η κίνηση, οι χειρονομίες αν και πολύ σημαντικά πράγματα, έπαιζαν δευτερεύοντα ρόλο.

Ο υποκριτής – ο ποιητής – η «όψη»



Είναι σίγουρο ότι απέναντι σε τέτοια έργα τέχνης πρέπει πρώτα να μάθουμε να τα απολαμβάνουμε ως πλήρεις άνθρωποι: ενώ πρέπει να φοβόμαστε μήπως κάποιος άλλος, όταν έρθουν αντιμέτωποι με ένα έργο τέτοιου είδους, το σπάσουν σε κομμάτια, για να μπορούσαν να το αφομοιώσουν καλύτερα. Πιστεύω μάλιστα ότι αν κάποιος από μας μεταφερόταν ξαφνικά σε μια επίσημη παράσταση στην Αθήνα, θα σχημάτιζε στην αρχή την εντύπωση ότι παρακολούθει ένα εντελώς ξένο και βάρβαρο θέαμα. Κι αυτό για πολλούς λόγους. Μέσα σε μια ηλιόλουστη μέρα, δίχως κανένα από τα μυστηριώδη εφέ του βραδίου και των λαμπών, θα έβλεπε έναν τεράστιο ανοιχτό χώρο γεμάτο ανθρώπους: όλα τα μάτια στραμμένα σε μια ομάδα μεταμορφωμένων ανθρώπων που κινούνται στο βάθος παράξενα και σε κάποιες κούκλες με ανάστημα μεγαλύτερο από του ανθρώπου, που μετακινούνται με άκρα βραδύτητα σε μια μακριά και στενή σκηνή. Διότι πώς αλλιώς να ονομάσουμε εκείνα τα όντα που, ανησυχώντας πάνω στους ψηλούς ξύλινους καθέδρους, με τα πρόσωπα καλυμμένα με τεράστιες, ζωηρά χρωματισμένες μάσκες, μεγαλύτερες από τα κεφάλια τους, με το στήθος, το σώμα, τα χέρια και τα πόδια τους φουσκωμένα και παραγεμισμένα σε αφύσικο σφαιρικό βαθμό, δύσκολα μπορούσαν να κινηθούν, πιεσμένα από το βάρος ενός μανδύα με μακριά ουρά και μιας επιβλητικής κόμμωσης. Επιπλέον, οι μορφές αυτές έπρεπε να μιλούσαν και να τραγουδούν όσο πιο δυνατά μπορούσαν μέσα από μεγάλες στοματικές τρύπες, ώστε να τις καταλαβαίνει μια μάζα από είκοσι χιλιάδες και άνω θεατές: σ' αλήθεια επρόκειτο για ηρωικό εγχείρημα, άξιο ενός Μαραθονομάχου. Αλλά ο θαυμασμός μας γίνεται ακόμη μεγαλύτερος όταν μαθαίνουμε ότι ο καθένας από αυτούς, τους ηθοποιούς-τραγουδιστές όφειλε, βάζοντας όλες τις δυνάμεις του για δέκα ώρες, να πει περίπου χίλιους εξωόσιους στίχους, συμπαραλαμβάνοντας τουλάχιστον έξι κομματιών για τραγούδι, μικρότερης ή μεγαλύτερης έντασης. Και τοίτο μτροστά σε ένα κοινό που τιμαρκούσε ανέλεπτα λίγη υπερβολή στον τόνο, κάθε λανθασμένο τονισμό, στην Αθήνα, όπου, σύμφωνα με την έκφραση του Λέσκιγκ, ακόμη και ο λαούζικος διέθετε φώνα και λεπτή κρίση. Τι συγκρίντραση και εξασκητή των δυνάμεων, τι μακρόχρονη προετοιμασία, τι σοβαρότητα και ενθουσιασμός για το καλύτερο εγχείρημα δεν πρέπει να υποθέσουμε πως υπήρχε εκεί, κοντινολογία, τι ιδανική ικανότητα ηθοποιότητας! Εδώ υπήρχαν καθήκοντα για τον πιο ευγενή πολίτη, εδώ δεν εξευτελιζόταν, ακόμη και σε περίπτωση αστοχίας, ένας Μαραθονομάχος, εδώ αισθανόταν μέσα του ο ηθοποιός, ο οποίος με το κοστούμι του παρίστανε μια ανήλικη πάνω από τους καθημερινούς ανθρώπους, μια έξαψη, χάρη στην οποία τα παθητικά, μελαγχολικά λόγια του Αισχύλου γίνονταν γι' αυτόν φυσική γλώσσα.

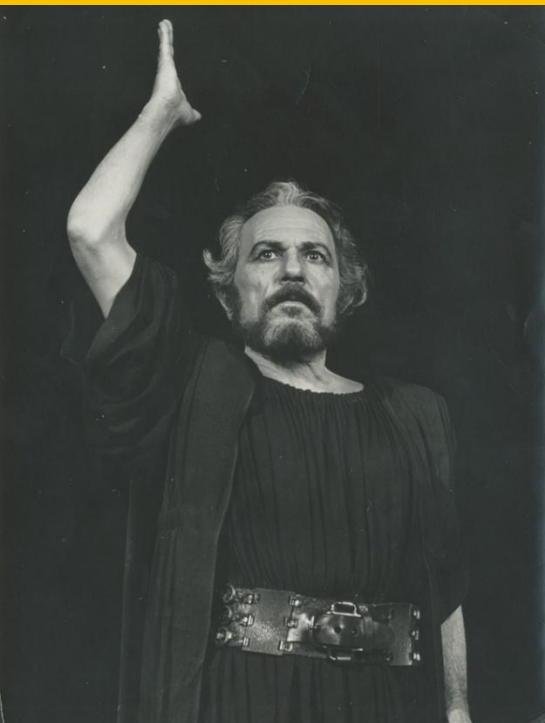
... ιδιαίτερα
... τα αντικα
... δράσεις κα
... οι δυνάμεις
... προσέγγιση
... επί

... φ. Νίτζελ, "το ερωτικό
... δράση; στο
... κείμενο για το
... (με ...)

Οι υποκριτές στην αρχαία τραγωδία



Οι φωτογραφίες



13. Εθνικό Θέατρο. Επιδαύρια 1956. Αντιγόνη.
Αντιγόνη : Άννα Συνοδινού - Ισμήνη : Αντιγόνη Βαλάκου,
(Φωτ. Εθν. Θεάτρου)



Έκθεση φωτογραφίας για το αρχαίο δράμα:
<http://photodentro.edu.gr/lor/r/8521/7538?locale=el>

Αντιγόνη (Εθνικό Θέατρο, Επιδαύρια 1956):
<http://www.nt-archive.gr/playMaterial.aspx?playID=745#photos>

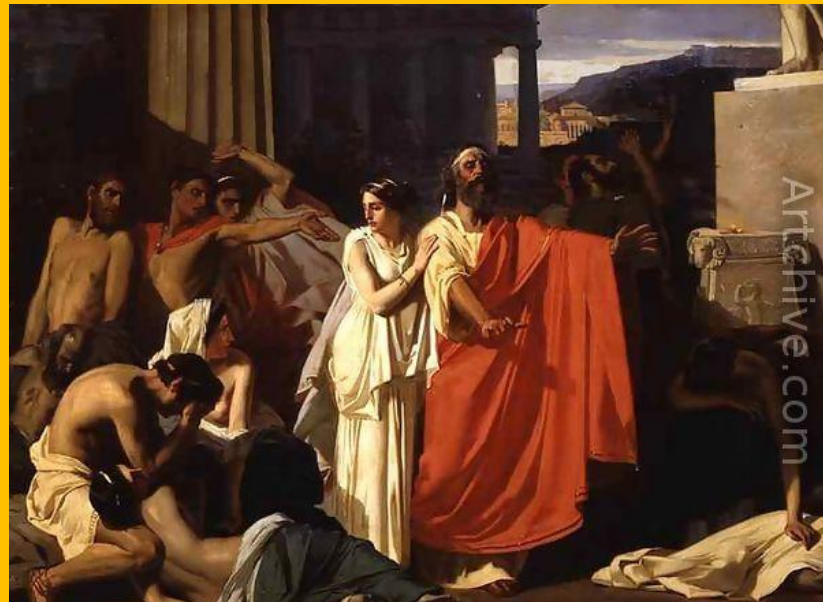
Οι ηθοποιοί και η μάσκα



Νόρα Βαλσάμη (Ισμήνη), Μαρία Σκούντζου (Αντιγόνη).



Η Αντιγόνη στη ζωγραφική



Σύγχρονες παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας (Πρόλογος Αντιγόνης) – Σύγκριση με την παράσταση αρχαίου δράματος ως προς την «όψη»

- Μια σύγχρονη αναπαράσταση του Προλόγου της Αντιγόνης:
- <http://photodentro.edu.gr/aggregator/lo/photodentro-educationalvideo-8522-218>
- Αντιγόνη Πρόλογος (1995): <http://www.nt-archive.gr/viewvideos.aspx?playID=639&videoFile=0412-01-01>

Κατά ποιον μέρη: Διάνοια (Αντιγόνη)

- Το ιστορικό πλαίσιο:

<http://photodentro.edu.gr/aggregator/lo/photodentro-educationalvideo-8522-104>

- Η σύγκρουση δύο δικαίων:

<http://photodentro.edu.gr/aggregator/lo/photodentro-educationalvideo-8522-325>