

Ανάπτυξη παραδείγματος Δημιουργικής Εργασίας στη Σοφοκλέους «Αντιγόνη»

Δημήτριος Βλάχος, Σχολικός Σύμβουλος Φιλολόγων Ροδόπης

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 ο ποιητής (σκηνοθέτης) και οι υποκριτές (ηθοποιοί) 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.
- 1.6. **Διδακτικό υλικό / Πηγές που μπορούν να αξιοποιηθούν:**

Βιβλιογραφία:

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

Κατά ποιον μέρη της τραγωδίας (Αντιγόνη):

Η όψη στον Πρόλογο της Αντιγόνης:

1. Η μάσκα: λειτουργία, πλεονεκτήματα και μειονεκτήματα για τον ηθοποιό.
2. Η σκηνογραφία.
3. Οι ηθοποιοί (υποκριτές) της τραγωδίας.
4. Σύγκριση αρχαίας τραγωδίας και σύγχρονου θεάτρου από την άποψη της όψης.

Συμπληρωματικό Υλικό προς Επεξεργασία

"Ο υποκριτής (ηθοποιός) της αρχ. τραγωδίας"

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 μπορέσουν 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 παρακολουθεί ένα εντελώς ξένο και βάρβαρο θέαμα. Κι αυτό για πολλούς λόγους. Μέσα σε μια ηλιόλουστη μέρα, δίχως κανένα από τα μυστηριώδη εφέ του βραδιού και των λαμπών, θα έβλεπε έναν τεράστιο ανοιχτό χώρο γεμάτο ανθρώπους: όλα τα μάτια στραμμένα σε μια ομάδα μεταμφιεσμένων ανθρώπων που κινούνται στο βάθος παράξενα και σε κάποιες κούκλες με ανάστημα μεγαλύτερο από του ανθρώπου, που μετακινούνται με άκρα βραδυότητα σε μια μακριά και στενή σκηνή. Διότι πώς αλλιώς να ονομάσουμε εκείνα τα όντα που, ανεβασμένα πάνω στους ψηλούς ξύλινους κόθορνους, με τα πρόσωπα καλυμμένα με τεράστιες, ζωηρά χρωματισμένες μάσκες, μεγαλύτερες από τα κεφάλια τους, με το στήθος, το σώ-

μα, τα χέρια και τα πόδια τους φουσκωμένα και παραγεμισμένα σε αφύσικο σχεδόν βαθμό, δύσκολα μπορούσαν να κινηθούν, πιεσμένα από το βάρος ενός μανδύα με μακριά ουρά και μιας επιβλητικής κόμμωσης. Επιπλέον, οι μορφές αυτές έπρεπε να μιλούν και να τραγουδούν όσο πιο δυνατά μπορούσαν μέσα από μεγάλες στοματικές τρύπες, ώστε να τις καταλαβαίνει μια μάζα από είκοσι χιλιάδες και άνω θεατές: σι' αλήθεια επρόκειτο για ηρωικό εγχείρημα, άξιο ενός Μαραθωνομάχου. 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 εξακόσιους στίχους, συμπεριλαμβανόμενων τουλάχιστον έξι κομματιών για τραγούδι, μικρότερης ή μεγαλύτερης έκτασης. Και τούτο μπροστά σε ένα κοινό που τιμωρούσε ανελέητα κάθε υπερβολή στον τόνο, κάθε λανθασμένο τονισμό, στην Αθήνα, όπου, σύμφωνα με την έκφραση του Λέσσινγκ, ακόμη και ο λαουτιζίκος διέθετε φίνα και λεπτή κρίση. Τι συγκέντρωση και εξάσκηση των δυνάμεων, τι μακρόχρονη προετοιμασία, τι σοβαρότητα και ενθουσιασμός για το καλλιτεχνικό εγχείρημα δεν πρέπει να υποθέσουμε πως υπήρχε εκεί, κοντολογίς, τι ιδανική ικανότητα ηθοποιίας! Εδώ υπήρχαν καθήκοντα για τον πιο ευγενή πολίτη, εδώ δεν εξευτελιζόταν, ακόμη και σε περίπτωση αποτυχίας, ένας Μαραθωνομάχος, εδώ αισθανόταν μέσα του ο ηθοποιός, ο οποίος με το κοστούμι του παρίστανε μια ανύψωση πάνω από τους καθημερινούς ανθρώπους, μια έξαψη, χάρη στην οποία τα παθητικά, μελαγχολικά λόγια του Αισχύλου γίνονταν γι' αυτόν φυσική γλώσσα.

«ιδίαι τρένιπ
του κελικα
εργασίας και
οι δυσκολίες
περί της ψυχής του
επιδείξει»

"Ο υποκριτής της
αρχ. τραγωδίας"

«ε. κίτσει, "το ερωτικό παιχνίδι
δράμα" στο φρ. κίτσει
κάθετα για την Ελλάδα
του - επιπλέον είναι σε
από - κίτσει»

Το εγχείρημα του δραματικού ποιητή στην ελληνική αρχαιότητα ήταν όσο πιο δύσκολο γίνεται: μια ελευθερία, σαν αυτή που απολαμβάνουν οι ποιητές μας όσον αφορά στην επιλογή του θέματος, τον αριθμό των ηθοποιών και ένα σωρό άλλα πράγματα, θα φαινόταν στον Αθηναίο κριτή

της τέχνης αχαλινωσιά. Ολόκληρη την ελληνική τέχνη τη διατρέχει ο περήφανος νόμος σύμφωνα με τον οποίο μόνο το πιο δύσκολο είναι εγχείρημα για τον ελεύθερο άνθρωπο. Έτσι, το κύρος και η φήμη ενός πλαστικού έργου εξαρτώνταν πολύ από τη δυσκολία της εργασίας και από τη σκληρότητα του χρησιμοποιούμενου υλικού. Στις ιδιαίτερες δυσκολίες, χάρη στις οποίες ο δρόμος για να γίνει κανείς διάσημος στο δράμα ποτέ άλλοτε δεν ήταν πιο πλατύς, ανήκει ο περιορισμένος αριθμός των ηθοποιών, η χρήση του χορού, ο περιορισμένος κύκλος του μύθου, και προπαντός εκείνη η αρετή του πενταθλητή, η ανάγκη να είσαι προικισμένος ταυτόχρονα για την ποίηση, τη μουσική, την ορχηστρική και τη σκηνοθεσία και τέλος την ηθοποιία.

Γο να κρατάς ως το τέλος τους ανθρώπους μέσω της σαγήνης κάποιου ενδιαφέροντος πράγματος ήταν κάτι ανήκουστο για τους Έλληνες τραγικούς ποιητές: το υλικό των αριστουργημάτων τους, υπό επική ή λυρική μορφή, ήταν γνωστό από πολύ πιο πριν και οικείο στους θεατές από την παιδική τους ηλικία. Το να ξυπνήσεις αληθινό ενδιαφέρον για έναν Ορέστη ή έναν Οιδίποδα ήταν σχεδόν άθλος: πόσο περιορισμένα όμως, πόσο πεισματικά στενεμένα ήταν τα μέσα που μπορούσες να χρησιμοποιήσεις για να ξυπνήσεις αυτή τη συμμετοχή!

ο δραματικός
ποιητής

Φρ. Νιτσε, "Ο Ελληνικό
μυθικό δράμα",
Φρ. Νιτσε, Κείμενα για
την Ελλάδα, τ. 2 - επιμ.
Ζήσης Σπύρας, εκδ.
Νησίδες

"Ὀψι - ο υλοκρινία"

Τέτοιου είδους κατέλλα, κουστούμια και παπούτσια δέν θά εμπόδιζαν σοβαρά τόν ήθοποιό ούτε θά τόν μετέβαλλαν σ' αὐτόν τόν δυσκίνητο ή ακίνητο τύπο πού ήταν τὸ φρικτὸ αντίστοιχό του σέ κατοπινούς αἰῶνες. Τὸ πρόβλημα τῆς φύσης τῶν κινήσεων του εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ μεγαλύτερα κενά στίς γνώσεις μας γιά τὸ θέατρο τοῦ 5ου αἰ. Συχνά τὰ ἔργα ἀπαιτοῦσαν γοργή κίνηση ή ζωηρές χειρονομίες· μαθαίνουμε ὅτι οἱ κήρυκες ἀγκυλιάζονταν, γονάτιζαν, ή χτυποῦσαν τὸ στῆθος τους ή ἔπεφταν καταγῆς. Δέν ἔχουμε καμμιά πληροφορία γιά τὸ πῶς προγραμματίζαν ή ἐκτελοῦσαν τίς κινήσεις πού ταίριαζαν σ' αὐτές τίς καταστάσεις. Τὸν χορό, ὅπως εἶδαμε, τὸν δίδασκαν και τὸν ἐξασκοῦσαν, ἀρχικά ὁ ἴδιος ὁ ποιητής, ἀργότερα ἓνας ἐπαγγελματίας προπονητής. Ἐπίσης οἱ ήθοποιοὶ θά πρέπει νά ήσαν κάτω ἀπὸ τὴν καθοδήγηση τοῦ ποιητῆ, ὅσο κι αὐτὸς ἀνῆκε στοὺς ήθοποιούς, ἀλλὰ ὅταν τὸν κύριο ρόλο τὸν ὑποδυόταν πιά ἐπαγγελματίας ήθοποιός εἶναι πιθανὸν αὐτὸς ὁ πρωταγωνιστής νά ἔγινε και σκηνοθέτης γιά ὅλους. Πῶς τοὺς διεύθυνε και τί εἶδους ὁδηγίες ἔδινε, δέν ξέρουμε. Σέ γενικὲς γραμμές, φαίνεται ὅτι μᾶλλον ή ὑποκριτικὴ στῆν Ἑλλάδα, σέ σύγκριση μὲ τὸν σύγχρονο ρεαλισμό, ήταν φορμαλιστικὴ και τυποποιημένη. Ἐνα κομμάτι τῆς Ποιητικῆς τοῦ Ἀριστοτέλη (§ 26) ἀναφέρεται στῆν διαμάχη ήθοποιῶν τοῦ 5ου αἰ. πάνω σέ τρόπους ὑποκριτικῆς: ὁ Μυνησκος, πρωταγωνιστής σέ μεταγενέστερα ἔργα τοῦ Αἰσχύλου, ἀποκάλεσε ἓνα νεαρότερο ήθοποιό πίθηκο, γιὰ τὸ παράκανε· αὐτὸ ἐσήμαινε, ὅπως δείχνουν τὰ συμφραζόμενα, ὅτι βρισκόταν σέ συνεχῆ κίνηση. Ἡ ἱστορία αὐτὴ ταιριάζει μὲ μερικὰ χαρακτηριστικά τοῦ θεάτρου και τῶν ἔργων πού ὑποδεικνύουν ἓνα τύπο ὑποκριτικῆς πολὺ ἀπλούστερο και λιγότερο ρεαλιστικὸ ἀπὸ τὸν σημερινό. Ἐνας τύπος εἶναι, ὅπως εἶδαμε, ή ἔλλειψη βάθους στὸν χῶρο τῆς σκηνῆς· ἓνας ἄλλος ή ἀποφυγὴ τῆς βίας· ἓνας τρίτος ή διαστρωμάτωση τοῦ διαλόγου, γιά τὴν ὁποία θά ἐπεκταθοῦμε στὸ

ἐπόμενο κεφάλαιο. Τὸ σημαντικώτερο ἀπ' ὅλα, ήταν ή κυρίαρχη θέση τῆς φωνῆς και τοῦ λόγου.

H. C. Baldry,
Τὸ τραγικὸ θέατρο
ἐν τῇ Αἰχάϊα Ἑλλάδι,
Εὐδ. Καρδαρίζου, 1981, 66.
80-81

Ἀντιμετωπίσαμε τὸν ἥθοποιὸ σὰν ἓνα ἀξιοπρόσεκτο ἄν και δυσδιάκριτο θέαμα. Πάνω ἀπ' ὅλα ὅμως ἦταν μιὰ φωνή, πού ἔφτανε πέρα ἀπὸ τὴν ὀρχήστρα στὶς πιὸ ἀπομακρυσμένες σειρές τοῦ ἀπέραντου θεάτρου. Δὲν εἴμαστε βέβαιοι γιὰ τὴν ἐμφάνιση τοῦ ἥθοποιοῦ και ξέρουμε ἐλάχιστα ἢ τίποτα γιὰ τὶς κινήσεις και τὶς χειρονομίες του· ὑπάρχουν ἀφθονες μαρτυρίες πού δηλώνουν ὅτι ἡ φωνή του ἐβάραινε πάνω ἀπ' ὅλα. Ἦταν ἡ σημαντικότερη ιδιότητά του, τὸ προσὸν πού τὸν ἔκανε ἥθοποιὸ και καθόριζε ἀποφασιστικὰ τὶς προοπτικές του στὸ ἐπάγγελμα. Γιὰ νὰ τὴν βελτιώσει περνοῦσε ἓνα στάδιο σχολαστικῆς ἐξάσκησης, νηστείας και διατροφῆς και ἐκμεταλλεύταν κάθε εὐκαιρία γιὰ πρόβα. Ἡ δυνατὴ φωνή ἦταν τὸ πρῶτο ἀπαραίτητο στοιχεῖο, ἔτσι πού νὰ μπορεῖ ν' αἰσιόγεται σ' ὅλο τὸ θέατρο χωρὶς ὁ ἥθοποιὸς νὰ φωνάζει. Δὲν ὑπάρχει λόγος νὰ ὑποθέσουμε, ὅπως γινότανε κάποτε, ὅτι ἡ μάσκα συντελοῦσε στὸ νὰ δυναμώνει τὴν φωνή. Ἀλλὰ και ἄλλες ιδιότητες ἦταν ἐξ ἴσου ἀπαραίτητες: καθαρότητα, σωστή ἀρθρωση (οἱ κωμικοὶ ποιητὲς οὐδέποτε ἔπαψαν νὰ διακωμωδοῦν ἓνα πασίγνωστο σφάλμα προφορᾶς), λεπτὸς τόνος και ἰκανότητα προσαρμογῆς στὸν τύπο και στὴν ψυχικὴ διάθεση τοῦ ἥρωα. Ὁ Ἕλληνας ἥθοποιὸς ἔπρεπε νὰ μπορεῖ ν' ἀλλάζει τὴν φωνή του, ὅπως και τὴν μάσκα του, ἀπὸ γεροντικὴ σὲ νεανικὴ, ἀπὸ ἀνδρική σὲ γυναικεία. Ἐπρεπε νὰ δείχνει στὸν λόγο τὴν ἴδια εὐκίνησία πού ἓνας σύγχρονος ἥθοποιὸς δείχνει στὶς ἐκφράσεις τοῦ προσώπου. Ἐπρεπε νὰ εἶναι ἐξ ἴσου ἀποδοτικὸς στὴν ἐπιχειρηματολογία και τὴν ἀφήγηση, τὶς δύο χρήσεις τοῦ ἑναρθρου λόγου πού μετροῦσαν περισσότερο στὸ θέατρο, ὅπως και στὴν δημόσια ζωὴ τῆς πόλης. Ἀλλὰ δὲν τοῦ ζητοῦσαν μόνον ἰκανότητα στὸν λόγο. Ἐπρεπε αἰσίμη νὰ ἔχει γνώσεις μουσικῆς και νὰ εἶναι ἐμπειρὸς στὴν ἀπαγγελία και στὸ νὰ τραγουδεῖ διάφορους ρυθμούς μὲ τὴν συνοδεία αὐλοῦ. Σὲ μερικές περιπτώσεις, σὲ στιγμὲς ἐντονης συγκίνησης πρέπει νὰ ξεσπάσει σὲ τραγούδι, εἴτε σὲ μιὰ λυρικὴ μονωδία, εἴτε σὲ στροφές πού τραγουδοῦσε

ἐναλλάξ μὲ τὸν χορὸ. Δὲν εἶναι περίεργο πού ἄνθρωποι μὲ τέτοιες ἰκανότητες ἦσαν λίγοι, ἄν και ὁ περιορισμὸς τῶν ἥθοποιῶν σὲ τρεῖς, συνέπεια αὐτῆς τῆς ἔλλειψης, βόλευε ἀρκετὰ τοὺς ποιητὲς, ὅπως ἀναφέρθηκε. Δὲν εἶναι ἐπίσης περίεργο πού οἱ ἀναφορές σὲ ἥθοποιούς, στὴν ἑλληνικὴ φιλολογία, δίνουν κατὰ κανόνα τὴν ἐντύπωση σχολίων γιὰ τραγουδιστὲς τῆς ὄπερας. Γιὰ τὸν ἥθοποιό, ὅπως και γιὰ τὸν τραγουδιστὴ τῆς ὄπερας, ἡ φωνὴ πρέπει νὰ ἦταν ἡ σημαντικότερη ιδιότητα: τὸ ὄψος, ἡ κίνηση, οἱ χειρονομίες ἄν και πολὺ σημαντικὰ πράγματα, ἔπαιζαν δευτερεύοντα ρόλο.

Baldry, Το τραγικὸ θέατρο, 64.90-9

«ὄψη : « μάσκα » 1

Ἄς ἀσχοληθοῦμε πρῶτα μὲ τὴν μάσκα, τὸ ἐξάρτημα αὐτὸ τοῦ κουστουμιοῦ ποὺ μᾶς φαίνεται πῶς παράξενο ἀπ' ὄλου. Ἦταν ἀπὸ λινό, ἢ, καμμιά φορά, ἀπὸ φελλὸ ἢ ξύλο. Γι' αὐτὸ καὶ καμμιά δὲν σῶθηκε ἐκτὸς ἀπὸ ἀντίγραφα σὲ μάρμαρο ἢ τερρακόττα ποὺ ἔγιναν γιὰ κάποιο σκοπὸ, ὅπως γιὰ ν' ἀφιερωθοῦν σ' ἕναν θεό. Ἡ μάσκα κάλυπτε ὄλο τὸ κεφάλι ἢ τὸ μεγαλύτερο μέρος του καὶ 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 ὀπὲς στὰ μάτια γιὰ νὰ βλέπει ὁ ἥθοποιός, καὶ μὲ ἐλαφρὰ ἀνοικτὸ στόμα. Ὁ Πολυδεύκης ἀπαριθμεῖ εἰκοσιοκτὼ στερεότυπες μάσκες γιὰ τὰ πρόσωπα τῆς τραγωδίας. Πόσα εἶδη μάσκας ὑπῆρχαν, ἀν ὑπῆρχαν καθόλου, στὸν 5ο αἰ., δὲν ξέρουμε. Καμμιά φορά (ἀν ὁ ὀπτικὸς ρεαλισμὸς ἔφτανε μέχρις ἐκεῖ), ἕνας ἥθοποιὸς 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 τυφλωμένα του μάτια.

Γιατί οἱ ἥθοποιοὶ φοροῦσαν μάσκες; Σὲ πολλὰ μέρη τοῦ κόσμου χρησιμοποιοῦνται ἢ χρησιμοποιοῦνταν σὲ θρησκευτικὲς

τελετές, καὶ πρόσωπα μὲ μάσκες στὴν Ἑλληνικὴ τέχνη πολὺ πρὶν ἀπὸ τὴν ὑποτιθέμενη ἀρχὴ τοῦ δράματος, προσανατολίζουσαν πρὸς θρησκευτικὴ ἢ μαγικὴ προέλευση. Ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἢ παράδοση ἀναφέρει ὅτι ὁ Θέσπις, ὁ δημιουργὸς τῆς τραγωδίας, στὴν ἀρχὴ χρησιμοποίησε βάψιμο (μακιγιάζ) μὲ ἄσπρο μόλυβδο καὶ μόνον ἀργότερα στράφηκε στὶς μάσκες.

Baldry, ^{62.} 85-86

Με οποιοδήποτε τρόπο και αν καθιερώθηκε ή χρησιμοποιήθηκε η μάσκα στο δράμα, οι μάσκες διατηρήθηκαν και οι Έλληνες για αιώνες τις θεωρούσαν αυτονόητο εξάρτημα γιατί στο αρχαίο ελληνικό θέατρο είχαν την θέση τους: ήταν το λογικό μέσον για έναν επιδιωκόμενο σκοπό. Στά, συγκριτικά, μικρά, σύγχρονα θέατρα οι εκφράσεις του προσώπου είναι καιρίες για τον ήθοποιό κι έτσι αφήνει το πρόσωπό του ακάλυπτο αν και μπορεί να το αλλάξει με το μακιγιάζ. Ένα χαμόγελο ή ένα συνοφρύωμα μπορεί να έχει για τον θεατή πολύ μεγαλύτερη σημασία απ' οποιαδήποτε λόγια. Οι ήθοποιοί στην Αθήνα ήταν σε απόσταση τουλάχιστον ~~σε 20 μέτρα~~ ^{σε 20 μέτρα} από την πρώτη σειρά των θεατών από την πίσω πλευρά της ορχήστρας και σχεδόν ~~σε 40 μέτρα~~ ^{σε 40 μέτρα} 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 Εϋριπίδη (στ. 922-3), διαβάζουμε:

Ἐσὸ γιατί τὰ μάτια πλημμυρίζεις
στὸ δάκρυ, τὸ χλωμὸ γυρεύοντας θῶρι;*

Αὐτὸ πὸ εἶχε σημασία γιὰ τοὺς Ἕλληνες θεατῆς, πὸ δὲν εἶχαν προγράμματα γιὰ νὰ τοὺς καθοδηγοῦν, ἦταν ἡ ἴδια ἀνάγκη γιὰ γρήγορη ἀναγνώριση, πὸ συχνὰ τὴν ἀντιμετώπιζαν μὲ τὸ νὰ ὀνομάζουσαν ἕνα νεοφερμένο στὴν σκηνὴ πρόσωπο. Ξέροντας κάπως τὴν ὑπόθεση, μπορούσαν νὰ ἀναγνωρίσουν ἀμέσως, ποιο πρό-

σωπο εἶχαν μπροστὰ τους. Τὸ πιὸ σημαντικό, μόνο οἱ μάσκες ἔδιναν στὸν ἠθοποιὸ τὴν δυνατότητα νὰ ἀλλάξει ταυτότητα, ἔτσι πὸ οἱ θεατῆς πὸ τὸν εἶχαν παρακολουθήσει σὰν Ἀφροδίτη, μπορούσαν νὰ τὸν δεχτοῦν λίγο ἀργότερα σὰν Φαίδρα καί, ἀκόμη ἀργότερα, σὰν Θησεία.

Ἡ διαγραφή τῶν χαρακτήρων, φυσικά, ἔχανε μὲ τὴν χρησιμοποίηση τῆς μάσκας (ἢ μᾶλλον μὲ τὸ μέγεθος τοῦ Ἑλληνικοῦ θεάτρου): ἡ μάσκα μπορούσε νὰ ξεπεράσει τὸ πρόσωπο στὴν ἐξιδανίκευση ἑνὸς χαρακτήρα, ἀλλὰ τίποτε περισσότερο. Ὁ Ταραντῖνος ζωγράφος ἑνὸς κρατήρα τοῦ 4ου αἰ. π.Χ., ἀποκαλύπτει τὴν ἀντίθεση ἀνάμεσα στὴν ἐξιδανικευμένη, ξανθόμαλλη μάσκα καί στὸν γηραῖδ ἠθοποιὸ πὸ τὴν κρατεῖ μὲ τὸ πυκνὸ, κοντὸ του γένι καί τὰ ἀραιωμένα τοῦ μαλλιά (Εἰκ. 2β). Ἀλλὰ τί λεπτές ἀποχρώσεις θὰ μπορούσε νὰ ἀποκαλύψει αὐτὸ τὸ πρόσωπο, ἂν δὲν τῶκυβε ἡ ἀμετάβλητη μάσκα! Καθὼς θὰ δοῦμε ἀργότερα, τέτοια ἀπεικόνιση χαρακτήρων, σὰν αὐτὴ πὸ ὑπῆρχε στὴν Ἀρχαία Ἑλληνικὴ Τραγωδία, γινότανε μὲ ἄλλους τρό-

"Όψη : σκηνογραφία"

Επομένως, σκηνογραφία μπορεί να σημαίνει μόνο «ζωγραφισμένος τοίχος του σκηνικού οικοδομήματος». Πρόκειται για προχειροφτιαγμένα¹⁷⁵ γραμμικά σχέδια, που πάνω στη λεία και αδιακόσμητη σκηνική πρόσοψη παρίσταναν κτίρια με τρεις διαστάσεις: με δυό λόγια, πρόκειται για ζωγραφική αρχιτεκτονικῶν μελῶν. Δεν διαθέτουμε καμιά ένδειξη ἂν ὑπῆρχαν ξεχωριστὲς παραστάσεις συγκεκριμένων σκηνικῶν χώρων, γεγονός που σημαίνει ὅτι ἡ ζωγραφιά ἔμενε ἢ ἴδια γιὰ ὁλόκληρη τὴν τετραλογία. Ἐνα πανὸ που θὰ ἄλλαζε καὶ θὰ προσαρμοζόταν στὸ ἐκάστοτε περιεχόμενο τοῦ ἔργου θὰ προκαλοῦσε μεγάλες τεχνικὲς δυσχέρειες, γιατί με τὴ διαδοχὴ τεσσάρων ἢ πέντε ἔργων τὴν ἡμέρα θὰ ἦταν ἀπαραίτητα γιὰ τὶς ἀλλαγὲς χρονοβόρα διαλείμματα. Στὴν τετραλογία που παρουσίασε ὁ Εὐριπίδης τὸ 431 π.Χ. (*Μήδεια-Φιλοκτήτης-Δίκτυς-Θερισται*) ὁ σκηνικὸς χώρος ἄλλαζε ὡς ἑξῆς: σπίτι τοῦ Ἰάσονα στὴν Κόρινθο· ἐρημικὴ περιοχὴ (σπηλιά) στὴ Λῆμνο· παλάτι στὴ Σέριφο· ἀγροτικὴ περιοχὴ. Ἀκόμη καὶ μέσα στὸ ἴδιο δράμα δὲν τηροῦνταν με ἀυστηρότητα 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 ἀντιδρούσε), γι' αὐτὸ πρέπει νὰ ἀποφεύγουμε ἰσχυρισμούς που διατυπώνονται με ὑπερβολικὴ αὐτοπεποίθησι. Ὡστόσο, δὲν θὰ ἀμφισβητήσουμε τὸ γεγονός ὅτι, σὲ γενικὲς γραμμὲς, τὸ κοινὸ αὐτὸ ἦταν πρόθυμο καὶ ἱκανὸ νὰ κινητοποιήσῃ τὴ φαντασία του περισσότερο ἀπὸ ὅ,τι ἐμεῖς, ἰδιαιτέρα ἂν θυμηθοῦμε τὴν παράσταση νυχτερινῶν σκηνῶν μέσα στὸ

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

Horst - Dieter Blume,
Εἰσαγωγή στὸ Αρχαῖο Θέατρο,
ἐκδ. ΜΙΕΤ, Ἀθῆναι 1986, σσ 81-82

επισημ: τα θεαματικά στοιχεία της παράστασης (δεννικά, ψυφιδιά)

Ο φόβος λοιπόν και η συμπόνια μπορούν να γεννηθούν από τα θεαματικά στοιχεία της παράστασης,²⁹² μπορούν όμως να γεννηθούν και από την ίδια την πλοκή των γεγονότων, πράγμα που είναι, βέβαια, καλύτερο και δείχνει καλύτερο ποιητή. Γιατί ο μύθος πρέπει να είναι με τέτοιον τρόπο πλεγμένος, ώστε αυτός που ακούει τα όσα συμβαίνουν να αισθάνεται –και δίχως να

τα βλέπει– φρίκη²⁹³ και συμπόνια γι' αυτά –αυτό δεν παθαίνουμε ακούοντας τον μύθο του Οιδίποδα; Να θέλεις όμως να δημιουργήσεις αυτό το αποτέλεσμα με τα θεαματικά στοιχεία της παράστασης, είναι κάτι που δεν έχει και τόση σχέση με την τέχνη και, πάντως, προϋποθέτει πολλά έξοδα. Εν πάση περιπτώσει, αυτοί που με τα θεαματικά στοιχεία της παράστασης προκαλούν όχι φόβο αλλά μόνο τρόμο και ανατριχίλα, δεν έχουν καμιά σχέση με την τραγωδία:²⁹⁴ από την τραγωδία δεν πρέπει να ζητούμε κάθε λογής ηδονή,²⁹⁵ αλλά μόνο αυτήν που της ανήκει. Επειδή λοιπόν ο ποιητής πρέπει με τη μίμηση να προκαλεί την ηδονή που προέρχεται από τη συμπόνια και τον φόβο, είναι φανερό ότι αυτό²⁹⁶ πρέπει να το ενσωματώνει στα γεγονότα του μύθου του. Ας εξετάσουμε λοιπόν να δούμε ποια περιστατικά φαίνεται ότι προκαλούν τον φόβο και ποια τη συμπόνια.

Αριστοτέλης, Ποιητική, 14 (1453b),
εισαγ. - κείμενο - τ. 2η - έκδοση
Διη. Λυμάρης, εκδ. Λύρα, 2001